

Azərbaycan 2009-6

Elçin Muxtar ELXAN
ŞƏBEH EPİK TEATRIMIZ

Şəbeh büsəti

Yüz il bundan əvvəl, 1897-ci ilin avqust ayında Şuşada Əbdürəhimbəy Haqverdiyevin təşəbbüsü və rəhbərliyiylə bir qrup yerli həvəskar "Məcnun Leylinin məzarı üstündə" adlı kiçik bir musiqili dram tamaşası hazırlamış, bu tamaşada məşhur xanəndə Cabbar Qaryağdıoğlu Məcnun rolunu ifa etmiş, tamaşadakı xorun tərkibində 13 yaşlı Üzeyir Hacıbəyli iştirak etmişdir. Bu çox önəmli hadisədən on il sonra 24 yaşlı Üzeyirbəy Məhəmməd Füzuli-Bağdadinin ölməz poemasının mətni əsasında tərifəgəlməz "Leyli və Məcnun" musiqili dramını bəstələmiş və onun səhnədə tamaşasını hazırlamaya müvəffəq olmuşdur. Əsərin üslubu, musiqi müşayiəti, personajların oxuma tərzinin adət etdiyimiz ənənəvi Avropa və Rusiya operalarından kəskin fərqləndiyini görüb təəccüblənən dövrün musiqiçi və jurnalistləri əsərin müəllifindən: "Bu yolu seçməkdə səbəb?" deyə, soruşduqda, Üzeyirbəy cavabında: "Tarixşünas alimlərin fikrincə, bütün xalqlarda dramın ibtidası din ilə bağlıdır, bu musiqili dram da öz səhnə və musiqi üslubunu birbaşa bizim Şəbeh tamaşalarımızdan əxz etmişdir" - demişdir. Belə qənaətə gəlmək olur ki, Üzeyirbəy bu açıqlamanı elə-belə, gəlişigözəl sözlər təki deyil, uzun müddət bu haqda düşünüb-daşındıqdan sonra və tam qətiyyətlə demişdir. Yoxsa o, qonşu xalqların bəstəkarları tək, avropasayağı bir "opera" da bəstələyə bilərdi. Belə ki, 1925-ci ildə artıq 40 yaşlı Üzeyirbəy bir daha bu teatr haqda yazır: "Aşura günü "Qətl" mərasimi əsnasında Şəbeh çıxarmaq məşhur vəqiədir. Şəbeh qərb əhlinin "oratoriya" dedikləri, bir növ dini tamaşadır ki, Kərbəla vəqəəsindən götürülmüş hadisələrin təşbeh (oxşarı) və təsvirini göstərir. 1907-ci ildən bəri Azərbaycan türkləri arasında milli operanın əmələ gəlməsinin əsas amillərindən birisi Şəbeh olduğu şübhəsizdir".

Artıq yüz ildir ki, "Leyli və Məcnun" musiqili dramı opera teatrının səhnəsindən düşmür. Səhv etmiriksə, milli teatrımızın səhnəsində bu əsərin 15-dən artıq quruluşu hazırlanmışdır. Bu əsər xalqımız durduqca hələ bundan sonra da səslənərək onun ruhunu oxşayacaqdır. Vaxtilə bundan hədsiz ruhlanan Üzeyirbəy və digər musiqiçilər, necə deyərlər "birbaşa bizim Şəbeh tamaşalarımızdan əxz edilmiş" musiqili səhnə əsərləri bəstələməyə başlamışlar. Üzeyirbəyin ardınca başqa musiqiçilər də "Leyli və Məcnun" mövzusunda daha üç əsər ərsəyə gətirmiş, tək-cə Üzeyirbəy özü "Leyli və Məcnun"dan sonra, "Əsli və Kərəm", "Şeyx Sənan", "Rüstəm və Söhrab", "Harun və Leyla", "Şah Abbas və Xurşidbanu" kimi musiqili dramlar yazmışdır.

İlk öncə onu deməliyik ki, teatr tarixçiləri arasında bu milli "tamaşalar"ın necə adlandırılması barədə fikir ayrılığı mövcuddur. Ən başlıcası, vaxtilə bu özünəməxsus tamaşalara hədsiz maraq göstərüb öz qeydlərində onları ətraflı təsvir etmiş əcnəbi müşahidlərin bu teatra verdiyi adlar ilə sonrakı Azərbaycan teatri tarixi mütəxəssislərinin verdiyi adlar arasında bir fərq var. O da "şəbeh" deyiminin, iki cür yazılış və tələffüz tərzidir. Belə ki, bir qisim Azərbaycan müəllifləri - A.Şaiq, V.Xuluflu, Ə.Soltanlı və M.Allahverdiyev bu teatri "Şəbih" adlandırdıqları halda, digəriləri, tutalım, Ə.Haqverdiyev, Ü.Hacıbəyli, H.Sarabski və C.Cəfərov onu "Şəbeh" adı ilə çağırır. Xalq arasında isə ona "şəbiçixarma", "şəbehgərdanlıq", "təziyəgərdanlıq, // təziyədarlıq" demişlər. Əcnəbilərə gəldikdə, vaxtilə Avropada kilsələr qarşısında nümayiş etdirilən "misterium" tamaşalarını nəzərdə tutub, onlara müvafiq və janr etibarilə bu tamaşaları "misterial teatr", "təziyə teatri", "şaxsey misteriyası", "məhərrəmi yaxud şiə misteriyası", "məscid dramı"

adlandırmışlar. Amma bu zaman "Şəbih-//Şəbeh" deyimini əsla dillərinə belə gətirməmişlər, çünki bu tamaşalara yalnız Azərbaycanda "Şəbeh" demişlər.

Lüğətlərdə "şəbih" deyimi, bir qayda olaraq, oxşar, tay, surət və obraz kimi mənalandırılır, "şəbeh" sözü isə oxşarlıq, eyniliklə bərabər, həm də "qaralama, eskiz" kimi açıqlanır. Zənnimizcə, burada "Şəbeh" yazılış və tələffüz tərzini daha düz, daha məntiqəuyğundur, çünki bu teatrın tamaşaları əski tarixi əhvalatların tam surətini, əksini, müasir dillə desək, onun "kseroksu"nu çıxarmaq məqsədi güdmüşdür. "Şəbih" deyimi Y.V.Çəmənəminli göstərdiyi kimi, "personaj, rol" təki açıqlanmalıdır.

Ötən əsrin 30-50-ci illərində milli teatr tariximizi araşdıran mütəxəssislər "Şəbeh çıxarmağa" qarşı çox sərt mövqedə durub, onu bir ağızdan: "kütlələr arasında İslam dininin mürtəce ideyalarını yayıb, dini fanatizmi qüvvətləndirmək məqsədi güdən, şiəliyin mübarizə silahına çevrilmiş dini bir teatr" tək qələmə verib "bu tamaşa növü yurdumuza iqtibas yolu ilə kənardan gətirilmiş, burada nə milli görüşlər, nə milli mövzu, nə də milli obrazlar mövcuddur və s." yazırdılar. Onların rəyincə, "Şəbeh tamaşaları yalnız Azərbaycanda yaşayan şiələrə məxsus bir teatrdır". Əslində, bu qənaətlərdə təəccüblü heç bir şey yoxdur. Tanrıtanımazlıq - ateizm mühiti, keçmişin bütün inam və məzhəblərə bəslənən açıq nifrət, kin-küdurət və hədsiz qısqançlıq şəraitində yaşanılan çağlarda belə də olmalıydı. Həmən vaxtlar Şəbeh teatrına ciddi münasibət qeyri-mümkün idi. Bolşeviklərin hakimiyyəti dövründə bu, deyək ki "dindən götürülmüş Şəbeh tamaşaları ənənələri və üslubuna söykənən" bir "tamaşa növü", nəyin bahasına olursa-olsun aradan götürülüb, tamam və həmişəlik unudulmalıydı. Oduz həmən səhnə əsərlərinə "muqamnaya opera" (muğam hara, opera hara?) damğası vuraraq, guya onların avropasayağı operalarla müqayisədə çox primitiv və bəsit olması bəhanəsilə, bu cür musiqili dramların yaranması və təkamülünə həmişəlik son qoyuldu. Bakıda son Şəbeh tamaşası, demək olar ki, 87 il bundan əvvəl 1920-ci ildə oynanılmışdır.

Amma həmən 1930-cu illərdə tanınmış sovet akademiki Y.Marr yazırdı: "Təziyə Şəbehinin şiəliklə çox cüzi əlaqəsi var. Əslinə qalarsa, şiəlik bu qədim matəm tədbirini çox ustalıqla öz təliminə uyğunlaşdırıb özünüküləşdirmiş və İslamiyyətdəki tarixi hadisələrlə bağlayaraq, ondan son çağlara qədər yetərincə faydalanmışdır". Ardınca akademik gileyənərək: "Kim bu vaxta qədər Şəbehlərdə ifa olunan həzin oxumaların üslub və ritmi üzərində işləmiş? Heç kəs. Kim Şəbeh tamaşalarını müşayiət edən rəqs, mahnı və şeirin vəhdəti, bir-birinə qarşılıqlı təsirini müntəzəm şəkildə tədqiq etmiş? Heç kəs. Çox heyflər olsun ki, bu hədsiz önəmli sahədə heç bir iş görülməmişdir. Burada mənim də günahım az deyil".

XX yüzilin ikinci yarısından başlayaraq, mövcud siyasi ab-hava və rejimin bir qədər yumşaldığını görən teatr tənqidimiz bir az cürətlənərək bu mövzuya yenə çox ehtiyatla yanaşib, Şəbeh teatrını artıq Azərbaycan xalq teatrının bir qolu tək təqdim və tədqiq edərək (buna da min şükür), onun haqqında qısaca məlumat verməyə başlamışdır. Burada həmçinin 1936-cı ildə Y.V.Çəmənəminlinin yazdığı: "Şəbehgərdanlıq (yəni Şəbeh çıxarma) orta əsr Avropa misteriyası kimi tam mənası ilə bir xalq teatri, xalq tamaşasıdır" mülahizə yenidən yada düşmüşdür.

Həmin qarışıq çağlardan artıq xeyli keçsə də, sabiq məhdudiyyətlərin aradan götürüldüyünə, dinə və mədəni irsə münasibətin dəyişdiyinə (çox vaxt yalnız rəsmi cəhətdən) baxmayaraq, elm və sənət adamları dinə qarşı hələ 20 il bundan əvvəlki xofun təsirindən bu mövzu ilə məşğul olmağa, bu "teatr" ilə bağlı ciddi və sanballı tədqiqat aparmağa tələsmirlər. Din ilə bağlı mədəniyyət abidələrinə münasibət, dini və mistik mövzu ilə əlaqəli hər bir araşdırma, demək olar ki, hələ də bolşevik ideologiyasının tilsimi altından çıxıb bilmir. Başqa cür desək, əski mədəni

irsimizə münasibət, onun araşdırılması, necə deyərlər, yenə də "hasarın o tayındadır". 15 ildən artıqdır ki, biz yenə bir zamanlar öz rejissor üslubu, təkrarolunmaz səhnə biçimi və aktyor oyunu tərzilə fərqlənən epik Şəbeh teatrı tək milli sərvətimizi öz əlimizlə Avropa teatrına şahid edirik. İtaliyanlar "komedi delarte", fransızlar "komedi franse" milli teatrlarını, bu günədək göz bəbəyi tək qoruyub yaşadır. Çinlilər, yaponlar, hindlilər Avropasayağı teatrları ilə yanaşı, öz qədim teatrlarını unutmurlar. Parisdə bir fransız rejissoru Şekspirin "Kral Lir" əsərini qədim "kabuki" yapon teatrı üslubunda quruluşunu hazırlayıb hədsiz uğur qazanmışdır. İndi nə olsun ki, bizim Şəbeh tamaşalarının məzmunu İslam tarixinin bir anında baş vermiş həqiqi və önəmli faciə ilə əlaqəlidir? Məgər çağdaş Avropa teatrlarında həm antik yunan mifologiyası əsasında, həm xristian, həm İslam dinlərinin tarixi mövzularında yazılmış səhnə əsərləri azmı oynanılır? Onda deyin görək, ortaçağlarda müsəlman xalqlarının mənəvi aləmi büsbütün İslam tarixi, İslam ehkamlarına qərq olduğu halda, teatr-tamaşa sənətində hansı alternativ mövzu və ya teatr növünə müraciət edilməliydi?

Əksərən sadələvh savadsızlardan ibarət əsas kütlə İslam tarixində baş vermiş önəmli hadisələr barədə kitab və yazıları oxuya bilmədiyi üçün, həmin əhvalatların, deyək ki, canlı yamsılamasını, şəbehini oyun meydançasında seyr etməklə, məlum tarixi faciələrdən agah olub, hardasa o hadisələrin iştirakçısı və şahidinə çevrilirdilər. Elə həmin zamanlar Avropanın xristian əhalisi, demək olar ki, saatlarla, günlərlə kilsələr önündə dini "misterium" və "mirakl"lara tamaşa edirdilər. Bu gün "Şəbehin məzmunu dinidir, o, İslamın mürtəcə ideyalarını yaymışdır" - deməklə, yaxın keçmişimizin teatr sənətini müasir teatr ilə müqayisə etmək, onu çağdaş teatrimıza qərə "bəsət və primitiv"dir deyə, bu mədəni irs üzərindən xətt çəkmək nə qədər düzgündür? Axı qədim teatr sənətində məzmunla yanaşı, müxtəlif və özünəməxsus təcəssüm formaları, təkrarolunmaz səhnə xüsusiyyətləri də mövcuddur. Əslində, buradakı dini məzmun heç bir əhəmiyyət kəsb etmir. Bir peşəkar sənətçi tək deyə bilərəm ki, Şəbeh teatrının məzmunu heç vaxt marağıma səbəb olmamış, məni əsasən, bu teatrdakı qeyri-adi şərtlilik, özünəməxsus rejissor sistemi və fərqli aktyor oyun tərzini maraqlandırmışdır.

Sırf Avropa və rus mədəniyyətinin yetişdirmələri olub, həmən mənəvi aləmdə tərbiyə almış, istər Ə.Haqverdiyev, istər Ü.Hacıbəyli hələ yüz il bundan öncə çox gözəl dərk etmişlər ki, dünyəvi Azərbaycan teatrı Avropanı yamsılamaqla deyil, qədim Şəbeh teatrı ənənələrinə söykənərək inkişaf etməlidir. 1887-ci ildə Ə.Haqverdiyev Şuşada milli mədəniyyətimiz üçün tarixi önəmli qiymətəgəlməz bir eksperiment aparmaqla, xalqımız arasında vaxtilə şöhrət tapıb sevilən Şəbeh teatrının məzmununu dini tarixi faciələrindən ayıraraq, "Leyli və Məcnun" kimi məhəbbət dastanı və buna bənzər romantik - lirik əsərləri səhnələşdirmək məqsədi güdmüşdür. Bu ən doğru, məntiqi və perspektivli bir istiqamətdir. Digər müqtədir ziyalımız Y.V.Çəmənəmənli Şəbeh çıxarmağa sırf milli xalq teatrı, el-oba tamaşası olduğuna heç bir şübhə etməyib, milli teatr sənətimizin Şəbeh teatrı ənənələrinə arxalanmağı məqbul saymışdır. İnsafla deyək, qüdrətli Hüseyn Cavidin bütün səhnə əsərləri, əsas etibarilə, Şəbeh teatrı ənənələrinə uyğun yazılıb, bu qədim teatrın estetikası çərçivəsində qələmə alınmışlar. "Məzmunu dinidir" deyə, niyə onun "Peyğəmbər" faciəsi bu gün teatrdə oynanılmayıb? Əgər əsər həqiqətdə də yüksək istedadın məhsuludursa, əgər orada ali bəşəri dəyərlər təbliğ olunursa, o niyə bu gün səhnəyə çıxarılmamışdır?

* * *

Şəbehlərin ibtidasına gəldikdə, mütəxəssislərin rəyincə, bu, çox əski əyyamlarda Yaxın Şərqdə yayılmış günsevərlik kultundakı ayin və tamaşalarla müşayiət olunan bir teatrın mövcudluğuna dəlalət edir. Məşhur sovet şərqşünası Y.Bertelsin fikrincə, "təziyə Şəbehi" adlanan misteriya ən

erkən və həqiqi bir teatrdır". 1962-ci ildə Parisdə fransız dilində nəşr edilmiş "İranda teatr və rəqs" adlı əsərin müəllifi M.Rizvani qeyd edir ki, hələ Əhəmənilər dövründə (miladdan öncə IX-VIII yüzillər) günəş tanrısı Mehrin iztirablarını nümayiş etdirən özünəməxsus bir teatrdə rübənd taxmış aktyorlar öz oyun və rəqslərilə tamaşaçıları əyləndirmiş, tamaşaçılar isə, nümayiş etdirilən dramatik hallardan mütəəsir olub həyəcanlanmışlar. Sonralar bu cəhətlər bütövlüklə təziyə Şəbələrində əxz olunmuşdur. Makedoniyalı Aleksandr, Mehr tanrıya pərəstiş-"mitraizm-günsevərlik" ilə bərabər, Roma və Yunanıstana çatdırdığı Elevation misteriyalarında Şəbeh tamaşalarının izləri duyulmaqdadır. Həmin kitabdan 15 il sonra işıq üzü görmüş "Ərəb teatrının min bir gecəsi" əsərinin müəllifi T.Putinseva bütün mülahizələrə yekun vuraraq yazır: "Təziyə misteriyası İslam dünyasının ən qədim və möhtəşəm bir teatrı olmuşdur. Bəziləri onu antik yunan faciələrilə müqayisə edir, digərləri onun tamaşalarına zərdüştiliyin təəcəssümü tək baxır. Sonralar bu teatr müsəlman ərəblər tərəfindən dağıdılıb, tam başqa məzmun və şəkildə yenidən həyata qaytarılmışdır". Tarixi qaynaqlardan bəlli olur ki, bu teatr növü X-XI yüzillərdə Builərin şiə sülaləsi hakimiyyəti dövründə meydana gəlmişdir. XIII yüzilin müəllifi İbn əl-Asirin verdiyi xəbərə görə, 963-cü ildə məhərrəm ayının 10-da Bağdadda Möizəddövlə soltan əmr vermişdir ki, ölkədə bütün bazar-dükən qapansın, alış-veriş kəsilsin və hamı, bundan ötrü ayrılmış xüsusi binada həzrət Əli və imam Hüseyinə yas tutsun.

Bizim Mirzə Fətəli Axundzadənin yazdığına görə, "təziyədarlıq adətini ilk olaraq hicrətdən 300 il keçmiş Dəyləmə padşahları, sonralar Səfəvilər xanədanı ortaya atmışlar" və guya "şəbehgərdanlıq" şiəlik dövlət dini elan olunduğu XVI yüzildən etibarən, birinci Səfəvi şahı Şah İsmayılın hakimiyyəti dövründə sünnilərə qarşı güclü bir mübarizə alətinə çevrilmişdir. Mütəxəssislərin fikrincə, şiəlik öz-özlüyündə o yerlərdə uğur qazanmışdır ki, İslamdan əvvəl orada zərdüştü məzhəbi meydan sulamışdır. Şəbeh teatrının müqtədir bilicisi sayılıb XIX yüzildə Gilanda Rusiyanın konsulu işləmiş polyak yazıçısı və etnoqrafı A.Xodzkonun rəyincə, bu teatrın ibtidası həqiqətən XVI yüzillə bağlıdır. Digər tərəfdən, aydın olur ki, ümumiyyətlə, "şiəlik hərəkəti" ərəb mühitində, Əməvilər hakimiyyətinə qarşı çıxan həzrət Əlinin tərəfdarları arasında formalaşmışdır. İlk çağlar müxalif şiələrin mərkəzi Küffə şəhəri olsa da, sonralar bu mərkəz İraqda Nəcəf (Əlinin məzarı oradadır) və ondan 80 km uzaqlıqdakı Kərbəlaya (imam Hüseyinin məzarı burada yerləşir) köçürülmüşdür.

Əslinə qalarsa, İslam dininin banisi həzrət Məhəmməd peyğəmbərin vəfatından sonra, onun qızı Fatiməyə evlənmiş peyğəmbərin əmisi oğlu Əli ibn Əbutalibi yeganə qanuni varis tək xəlifə tanınmış şiələr, həzrət Əlinin qətlindən sonra onun Həsən və Hüseyin adlı övladlarının varislik iddialarını müdafiə etmişlər. Bu zaman həzrət Əlinin böyük oğlu Həsən xilafətə başçı elan edilsə belə, çox keçməmiş hakimiyyətdən imtina etmiş və zəhərlənərək öldürülmüşdür. Müəvviyə xəlifə öldükdə isə, Əlinin kiçik oğlu Hüseyin yeni xəlifə Yəzid ibn Müəvviyəyə qarşı çıxmışdır. Xilafətin paytaxtı Küffə şəhərinin çoxsaylı şiə sakinləri dəfələrlə imam Hüseyini bu şəhərə dəvət etmiş və nəhayət, imam, əhli-beyti daxil olmaqla, 200 nəfər qohum-əqrəbasından ibarət dəstə ilə Mədinə şəhərini tərk edərək xəlifəliyi qəbul etmək üçün Küffəyə üz tutmuşdur. Lakin bundan əvvəl o, əmisi oğlu Müslimi Küffəyə göndərmiş, amma yolda onu yaxalayıb qətlə yetirmişlər. İmamın dəstəsi isə Kərbəla yaxınlığındakı səhrada Yəzid xəlifənin çoxsaylı (4000 süvari) ordusu tərəfindən mühasirəyə alınmışdır. Doqquz gün - susuz, yeməksiz - mühasirədə qaldıqdan sonra onuncu gün döyüşə girən 58 yaşlı imam Hüseyin qeyri-bərabər savaşa bütün 72 məsləkdaşı ilə birlikdə qətlə yetirilmişdir. Əsir alınmış qadınlar və uşaqlar (onlara "üsəra", yəni əsirlər deyilmiş) Dəməşqə, Yəzid xəlifənin hüzuruna gətirilmiş, lakin bir müddətdən sonra buraxılmışlar.

Bu qanlı əhvalat 680-ci ildə, hicri təqviminin "məhərrəm" ayının 10-da baş vermiş, bütün Şəbeh tamaşalarının əsası və məzmununu İmam Hüseyinin faciəli aqibəti təşkil etmişdir. Bu tamaşalarla şiələr Kərbəlada baş vermiş müsibəti faciəli tərzdə mədh edərək ağrı demiş,"aşura əyyamı" ("aşura" onluq deməkdir) adlanıb on gün davam edən təziyə günlərindəki Şəbeh tamaşalarında

Kərbəlaya səfər zamanı imam Hüseyn və qəbilə üzvlərinin başlarına gələn müxtəlif dəhşətli hadisələri ardıcıl surətdə, təkrar-təkrar camaatın gözü qarşısında nümayiş etdirmişlər.

Şəbeh mətni

Bir vaxtlar Şəbeh üçün mətn (onlara "şəbehnamə" və "təziyənamə" demişlər) yazmaq savab və müqəddəs bir əməl sayılsa da, əksər müəlliflər təvazökarlıqdan öz adlarını bildirməyib məxfi saxlamışlar. Yalnız XVII-XVIII yüzillərdən başlayaraq, müəllifi bəlli olmayan əksər Şəbeh mətnləri ədəbiyyat nümunələri tək yazıya alınaraq toplanmağa başlanmışdır. Bu zamana qədər əlyazma şəklində qalmış şəbehnamələr yalnız son əsrlər çap olunaraq işıq üzü görmüşdür. Yazılana görə, dünyada Şəbeh tamaşası mətnləri toplularının ümumi sayı 80-dən artıqdır. Onlardan vaxtilə A.Xodzkonun Tehran Dövlət Təkyəsindən əldə etdiyi 33 şəbehnamədən bir neçəsini fransız dilinə tərcümə edib 1878-ci ildə kitab şəklində çap etdirdiyi məcmudur. Buna əlavə, bir zaman Bağdadda alman konsulu işləmiş V.Littenin 15 vaqiə və ingilis hərbcisi ser L.Pelliyə məxsus 37 şəbehnamə məcmusu 1879-cu ildə ingilis dilinə tərcümə olunaraq çap edilmişdir. Daha bir neçə Şəbeh pyesinin əlyazması Paris Milli Kitabxanasında saxlanılır. 1916-cı ildə Helsinkfors (indiki Helsinki) şəhərində İ.Lassi adlı bir müəllif ingilis dilində çap etdirdiyi "Məhərrəmi misteriyaları" kitabında Bakıda müşahidə etdiyi Şəbeh tamaşalarını təsvir etməklə yanaşı, 37 şəbehnamənin adını çəkib, onların qısa təhlilini verir. 1927-ci ildə isə Parisdə X.Virollo adlı bir fransız dramnəvisi İmam Şəbeh teatrının gözəl bilicisi sayılan akademik Y.Bertels ötən əsrin 20-30-cu illərində "Hürr ibn Hüseynin şəhadəti" Şəbehinin ədəbi mətni əsasında bir dram əsəri yazıb nəşr etdirmişdir. Yəzidin şəhadəti", tanınmış sovet şərqsünası A.Krımski isə "Fatimənin bağçası" adlı şəbehnamələri rus və Ukrayna dillərinə tərcümə etmişdir. Yaxud, Fətəli şah Qacarın adına yazılmış 33 vaqiədən ibarət "Cəngi-şəhadət// – Şəhidlik savaşı" toplusu 1949-cu ildə fransız dilinə tərcümə edilib (güman edilir ki, tərcümə həmin A.Xodzkoya məxsusdur) işıq üzü görmüşdür. 1967-ci ildə Stokholmda "Təziyə" adlı kitabın müəllifi C.Mehdizadə Şəbeh tamaşalarını ətraflı təsvir etməklə yanaşı, ayrı-ayrı şəbehnamə nümunələrini dərc etdirmişdir.

Görəsən niyə Şərqi bu, deyək ki, "qatı fanatizmin ifrat ifadəsi" sayılan teatrın mətnləri əcnəbi "firəngilər" üçün belə cazibəli və əzizdir? Niyə onlar qədim şəbehnamələri həvəs və səliqə ilə toplayıb tərcümə edərək kitablara çevirir və üstəgəl, onları diqqətlə oxuyub tədqiq edirlər. Yəqin onlar bu əsərlərdə özləri üçün nə isə çox gərəklə və təkrarolunmaz keyfiyyətlər kəşf edirlər. Əgər həmin əsərlər adi cəfəngiyyat olsaydı, çətin həmin irsə bu qədər diqqət və maraq göstərilərdi? Y.Bertels 1927-ci ildə nəşr etdirdiyi bir kitabında yazmışdır: "Şəbeh pyesləri qədim yunan faciələrini xatırladır, xüsusilə mükəmməllərdəki qısa və qızğın ifadələrlə dolu qafiyələr, sanki qılınca tək bir-birinə dəyib cingildəyirlər. Çar-naçar bunlar Evripidin bəzi səhnələrini yada salır. Eyni zamanda, burada açıq-aşkar Şekspirin faciəli salnamələri ilə bir növ oxşarlıq, eynilik hiss olunur". Qərb araşdırıcıları çox təəccüblənirlər ki, necə olub Yaxın Şərqdən Şəbehdəki vaqiələr, oradakı fəvqəltəbii xasiyyətli insanların əməllərini mükəmməl bədii formada canlandıran Şekspir tək dramnəvislər çıxmamışdır? Çox ola bilsin ki, elə həmin şəbehnamələr arasında heç də ingilis dramnəvisinin tarixi salnamələrindən əskik olmayan, bəlkə də üstün olan əsərlər var. Bizlər isə, onlarla əsla maraqlanmırıq, onlardan tam xəbərsiz olub, həmin mətnləri tədqiqat obyektinə çevirməkdən belə ehtiyat edirik. Bu şəbehnamələr ana dilimizə tərcümə olunsaydılar, bəlkə onlar arasında belələri aşkar olunardı ki, onların əsasında lap günü sabah maraqlı və təkrarolunmaz bir tamaşa hazırlamaq olardı. "Dini ədəbiyyatdır" deyə, onlardan üz döndərməklə biz nə qazanırıq? Bilirik ki, ötən əsrin 30-40-cü illərində ərəb əlifbası ilə yazılmış qalaq-qalaq kitablarda "dini ədəbiyyat" adı altında evlərdəki taxçalardan çıxarılib tonqallarda yandırılaraq bizim üçün əbədi



məhv olmuşlar. Ateist olmaq, kommunist olmaq heç də ayıb şey deyil, amma bu o demək deyil ki, bir vaxtlar ulu əcdadımızın pərəstiş etdiyi mədəni sərvəti tapdalayıb tonqallarda yandıraraq əbədi məhv edəsən?!

Dahi şairimiz Məhəmməd Füzuli-Bağdadinin 1550-ci ildə nəsr və şeirlə yazdığı "Hədiqətüs-südə – Şəhidlər bağçası" adlı şəbehnəmələr toplusu, ümumiyyətlə, milli mədəniyyətimiz üçün hədsiz dərəcə dəyərli olub, tarixi əhəmiyyət kəsb edir. Yaxın Şərqdə ilk dəfə Azərbaycan-türk dilində yazılmış həmin mətnlər (onlar yazılan illərdə Şekspir və Molyer hələ bu dünyaya gəlməmişdilər) 400 ildən artıq yurdumuzda oynanılan təziyə Şəbehləri türkdilli şəbehnəvislər üçün kanonik mətn olmuşdur. Şəbeh teatrı üçün mətn yazan şairlər heç cür "Şəhidlər bağçası"nın təsirindən çıxıb bilməyib, ona bənzətmə -"nəzirə"lər yazmışlar. Bir zamanlar Füzulinin "Şəhidlər bağçası" şəbehnəmə məcmusu XIV yüzildə yaşamış Hüseyn Vaiz Kaşifinin farsca yazdığı "Rövzətüs-şühədə" əsərinin türk dilinə tərcüməsi və yaxud təbdili tək qələmə verilirdi. Lakin bu əsərlər tutuşdurulduqda aydın olmuşdur ki, onların yalnız məzmunu eynidir. Əslində, Füzuli hamıya tanış məzmunu qoruyub saxlamaqla, əlavə məxəzlərə müraciət etmiş, öz əsərini xeyli təkmilləşdirmişdir. Belə ki o, nəslə yazdığı mətnə öz ana dilində qitə, rübai və beytlər əlavə edərək, hardasa xalq dastanlarını xatırladan tam müstəqil bir əsər yaratmışdır. On bir şəbehnəmədən ibarət "Şəhidlər bağçası"nın bir para peyğəmbərlərin tərcümeyi-halından bəhs edən giriş hissəsindən sonra Məhəmməd peyğəmbərin Qüreyşdə çəkdiyi əzab - əziyyət və vəfatına həsr olunmuş mətnədən başlayaraq, imam Hüseynin qətl və sağ qalmış ailə üzvlərinin Kərbəladan Şama (Dəməşqə) gətirilməsilə bitir.

Təqribən 10-15 il bundan əvvəl, xala-xətrin qalması, "Şəhidlər bağçası", nəhayət, kiril əlifbası ilə çağdaş oxuculara təqdim olundu. Amma nə faydası, XVI yüzildəki türk dili tərkibinin səksən faizinin ərəb-fars sözlərindən ibarət olduğunu nəzərə alıb, bu əsəri nisbətən müasir Azərbaycan dilinə çevirmək olmazdımı? Burada da köhnə mərəz, "dini ədəbiyyata" olan münasibət yenə özünü biruzə verdi.

Şəbehnəmələrin yazılış tərzini, mükəllimələrin quruluşu, onların, deyək ki, açıq-aşkar bu gün adət etdiyimiz qərbsayaqı pyeslərdəki "pərdə və şəkillərə" bölünmə, "remarka", "monoloq" anlayışlarından fərqlənir. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, onlar səhnə və oyun meydançası üçün yazılmamışlar. Əslinə varsaq, tam başqa mədəni zəmində ərsəyə gətirilmiş şəbehnəmələr, tam başqa məqsəd güdən bir teatr üçün yazılmış ədəbi mətnlər, "pyeslər" olmuşdur. Bu baxımdan, Azərbaycan milli dramnəvisliyinin ibtidasını məhz Məhəmməd Füzulinin adıyla bağlanması tarixi həqiqətə daha yaxındır. Bu gün Füzuli heykəlinin arxasında Milli Teatrımızın yerləşməsi heç də təsadüfi deyil, adi qanunuyğunluqdur.

XIX yüzilin əvvəllərində tanınmış tarixçi və şair Abbasqulu ağa Bakıxanovun yazdığı iri həcmli "Riyazül-Qüds //– Müqəddəs Bağçalar" dastanında Kərbəla müsibəti həm nəzm, həm nəslə təsvir olunur. Bu əsər də uzun müddət yurdumuzda oynanılan Şəbeh tamaşalarında ədəbi mətn kimi istifadə edilmişdir.

Təziyə Şəbehləri üçün yazılmış şəbehnəmələri adətən üç hissəyə bölmək olar ki, onların əsas hissəsi bilavasitə Kərbəla səhrasında baş vermiş qanlı faciəyə həsr olunmuşsa, digər qismi həmin önəmli əhvalatlardan öncəki hadisələrdən, tutalım, həzrət Əlinin Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatiməyi-Zəhra ilə evlənməsi, yaxud imam Hüseynin uşaqlıq çağlarında irəlincədən ona qətl olunacağından xəbər tutması, peyğəmbər və Fatimənin vəfatı və ya imam Hüseynin Sasani şahənşahının qızı ilə evlənməsi və s.dən bəhs edən şəbehnəmələrdir. Üçüncü hissənin məzmunu isə, həmin on gün ərzində qanlı faciələrdən sonrakı, yenə Kərbəlanın özündə baş vermiş "Ricəti-Üsəra //– Əsirlərin qayıtması", "Vəfati-Səkinə", "Musanın Şəbehi", "Muxtarın Şəbehi" və əsirlərin bu yerlərə qayıdıb "müqəddəs məzarlar"la vidalaşması təsvir olunurdu. Bir sözlə,

məhərrəm ayının X aşura "ruzi-tiğ" günündən sonra da, imamın qırxı, "səfər" ayına qədər Şəbeh tamaşaları davam etmiş və nəticədə, aşura əyyamı - "teatr dekadası", demək olar ki, bir "teatr qırxgünlüyü"nə çevrilmişdir.

Əgər Şəbeh tamaşalarının on günü ərzində baş vermiş tarixi vəqialər əsasında xronoloji ardıcılıqla düzsək, ən ilkin Şəbehlərdən biri, sözsüz, "Peyğəmbərin Şəbehi" olacaq.

1. PEYĞƏMBƏRİN ŞƏBEHİ - (başqa adı "Allahın vəkili", "Peyğəmbərin vəfatı") Bu proloq-tamaşada imam Hüseyin doğulduğu gün Allahın vəkili Cəbrayıl mələk qabaqcadan Məhəmməd peyğəmbərə xəbər verir ki, onun övladları əzab-əziyyət içində şəhid olacaqlar. Vəfat edən peyğəmbər bu xəbəri həzrət Əliyə çatdırıb onun və onun nəslinin din yolunda şəhadətinə xeyir-dua verir.

2. HƏZRƏT FATİMƏNİN ŞƏBEHİ - (b. a."Fatimənin ölümü", "Həzrət Fatiməyi-Zəhranın vəfatı") Bu Şəbeh Məhəmməd peyğəmbərin doğma qızı, imam Hüseyin anası Fatiməyi-Zəhradan, onun bağçasının Əbubəkr tərəfindən qəsb olunması və vəfatından bəhs edir.

3. HƏZRƏT ƏLİNİN ŞƏBEHİ - (b. a "Əlinin şəhadəti", "Əlinin qətli", "Əliyyül-Mürtəza həzrətin vəfatı") Şəbehdə 63 yaşlı həzrət Əli ibn Əbutalibin şəhadəti, yəni onun İbn Mülcəm tərəfindən xaincəsinə qətlə yetirilməsi təsvir olunur.

Sonrakı şəbehnamələrin diqqət mərkəzində isə, yalnız imam Hüseyin Kərbəla səfəri durur.

4. MÜSLİMİN ŞƏBEHİ - (b. a."Müslim Aqilin şəhadəti", "Müslimin Küffəyə səfəri", "Tiflani-Müslim", "Müslim övladlarının vəfatı", "Şümür və Müslimin uşaqları") Həmin Şəbehdə imam Hüseyin əmisi oğlu Müslimin və onun uşaqlarının Küffə şəhərində faciəli qətli nümayiş etdirilir.

5. HÜRRÜN ŞƏBEHİ - (b. a."Hürr ibn Yezidin şəhadəti", "Hürrün etirafı və vəfatı", "Hürr və Xəbisin şəhadəti") Bu tamaşada Yezidin sərkərdələrindən biri Hürr imam Hüseyin müddəalarına şərik çıxaraq, min bir əzabdan sonra Fərat çayı sahilində imamla qörüşüb, onun əshabələri sırasına keçir, lakin Şümürlə savaşa həlak olur.

6. KƏRBƏLA MÜHARİBƏSİ - (b. a."Kərbəla vəqəəsi", "Müsibəti-Kərbəla", "Kərbəla davası", "İmam yolu azır" və "Faciəyi-Kərbəla")

7. ƏLİƏKBƏRİN ŞƏBEHİ - (b. a. "Əliəkbər ibn Hüseyin şəhadəti", "Əliəkbərin qətli") Şəbehdə Məhəmməd peyğəmbərin nəvəsi imam Hüseyin 18 yaşlı böyük oğlu Əliəkbərin şəhidliyi təsvir olunur.

8. QASİMİN ŞƏBEHİ - (b. a. "Qasim otağı", "Qasim ibn Həsənin şəhadəti") Bu tamaşada imam Hüseyin qardaşı oğlu Qasimin düşmənlərlə vuruşmadan əvvəl, matəm şəraitində toy eyləyib nişanlısı ilə zifaf otağına keçdikdən sonra döyüşə yollanıb həlak olduğundan bəhs edilir.

9. HƏZRƏT ABBASIN ŞƏBEHİ - (b. a. "Əbülfəzlabbasın qətli", "Həzrət Abbasın din yolunda şəhadəti") Bu Şəbehdə imam Hüseyin ata bir, ana ayrı ögey qardaşı və ələmdarı Həzrət Abbasın imamın ailəsi üçün düşmənlərdən su almağa cidd-cəhd göstərdiyi zaman şəhid olduğu təsvir olunur.

10. HƏZRƏT İMAM HÜSEYNİN ŞƏBEHİ - (b. a. "Eydi-qətli", "Ruzi-tiğ", "Məqtul-Hüseyin", "İmam Hüseyin din yolunda şəhadəti", "Şah Hüseyin qətli" və "Şami-qəriban") Bir qayda olaraq, aşuranın IX və ya X gecəsi göstərilən bu qanlı-qaytanlı Şəbehdə tamaşaçıların diqqət

mərkəzində 58 yaşlı peyğəmbər övladının yetmiş iki əshabəsilə faciəli aqibəti durur. Sonucda söhbət Hüseynin əsir düşmüş qohum-əqrabasının əzab-əziyyətindən getdiyi zaman hər yerdə bir an işıqlar keçirilir ki, ona da "Şami-qəriban" deyilir. Bu münasibətlə deyilmiş "necə qan ağlamasın daş bu gün, kəsilib yetmiş iki baş bu gün" kəlamı xalqımız arasında son illərə kimi unudulmamışdır. Sonucda bütün peyğəmbərlər şəhid olmuş Əli övladlarının nəsləri, xüsusən Dəməşqə aparılıb xurma ağacından asılmış imam Hüseynin başı üzərində Məhəmməd peyğəmbər və həzrət Əli ilə yanaşı, İsa və Məryəm ana olmaq şərtilə, bir-bir görünərək şəhid imamı mədh edirlər.

XVIII yüzilin sonlarında artıq ənənəvi təziyə Şəbəhlərinin əvvəlində, əsas tamaşanın məzmununa heç bir aidiyyəti olmayıb, gözlənilməz personajları ilə fərqlənən özünəməxsus "müqəddimə", proloqlar əlavə edilmişdir. Belə ki, həmin dövrlərin ən önəmli Şəbəhlərindən "Teymurləng Şəbehi"nin (ona "Əmir Teymur və Şam hökmdarı" da demişlər) müqəddiməsində Əmir Teymur zəbt etdiyi Dəməşq şəhəri hökmdarından açarları qəbul etdiyi zaman onun mənfur Şümür ibn Zülcövşən nəslindən olduğundan xəbər tutur. Əmir Teymur onu xeyli təhqir məruz qoyub alçaltdıqdan sonra Əli övladlarının acı aqibətini canlandırmaq niyyətilə, ondan bir təziyə Şəbehi göstərməyi tələb edir və təbiidir ki, Teymura belə bir tamaşa göstərilir. Digər bir mülahizəyə görə, sən demə, həmin "Teymurləng Şəbehi"ndə ilk dəfə olaraq təziyə səhnəsində Molla Nəsrəddin surəti (rəvayətə görə, guya bir vaxt Molla Nəsrəddin Teymurun təlxəyi olmuşdur) canlandırılmışdır.

Başqa bir Şəbeh proloqunda isə, dünyada özünü ən bədbəxt ata sayan Yəqub peyğəmbərə təsəlli verən Cəbrayıl mələk qabaqcadan ona xəbər verir ki, Əli övladları Kərbəlada amansızca qətlə yetiriləcəklər. Amma peyğəmbər insan qəlbinin bu qədər əzab-əziyyətə dözə biləcəyinə heç cür inanmır. Bu dəm Cəbrayıl firişlələrə bir Şəbeh çıxarmağı əmr edir və Yəqub peyğəmbər mələklərin ifasında bir Şəbehə tamaşa edir. Beləliklə, birinci proloqda Əmir Teymurun tələbilə keçmiş əyyamlarda baş vermiş faciəli bir vəziyyətə təkrarlanırdısa, ikincisində Allahın vəkili peyğəmbərə artıq gələcəkdə baş verəcək hadisəni nümayiş etdirir və s.

Araşdırmalardan aydın olur ki, sonrakı çağlarda, Şəbəhlərdə artıq "dünyəvi mövzulara" da müraciət edilmişdir. Belə ki, XIX yüzilin əvvəllərində naməlum müəlliflər tərəfindən yazılıb, İslam tarixindən uzaqlaşdırılmış "Ağvalideyn" və "Tərsa qız" adlı Şəbəhlər, sən demə Azərbaycanda baş vermiş vəqiflərdən xəbər vermişlər. "Ağvalideyn" in qısa məzmunu belədir: Ata-ananın üzünə ağ olmuş bir oğul vəfat edir. Dəfnindən sonra, onun məzarı od tutub yanmağa başlayır. Mərhumun valideynləri Məhəmməd peyğəmbər, Əliyyül - Mürtəza və bütün imamlara yalvarırlar ki, övladlarını bağışlasınlar. Ata-ananın iltimasını qəbul etmiş həzrət Əli, həmin günahkar övladı bağışlamaqdan ötrü vasitəçilik edir və s. "Tərsa qız" Şəbehində isə, bir Avropalı səyyah qız Kərbəla səhrasına, imam Hüseynin qətl olunduğu yeri ziyarət edərkən nə isə baş verir. Bununla belə, hər iki Şəbehin məzmunundan bəlli olur ki, müəlliflər heç cür ənənəvi Şəbeh qəhrəmanları və Kərbəladakı əhvalatlardan ayrılmaq cürət etməmişlər. Amma Üzeyirbəy bu işi çox məharətlə görmüşdür.

XX yüzilin əvvəllərində, daha dəqiq desək, 1913-cü ildə Şəbəhlərin xalq arasında şöhrət tapdığını nəzərə alaraq, Azərbaycan professional teatrı səhnəsində ərəb yazıçısı Cürçü Zeydanın qələmə aldığı və Bakı qazisi Mir Məmmədkərim ağanın tərcümə edib, Mehdibəy Hacıbababəyovun səhnələşdirdiyi "Yəzid ibn Müəvviyə" faciəsini (rejissoru H.Sarabski) Qərb teatrı səhnəsinə çıxarmaq cəhdi göstərilmişdir. Əsərin məzmunu məlum Kərbəla müsibətindən bəhs etsə də, tamaşanın quruluşu və ifası uğur qazanmamış, əsər bir neçə dəfə oynanıldıqdan sonra səhnədən çıxarılmışdır.

Ümumi qənaətə görə, faciəli təbiətli təziyə Şəbəhlərinin "dünyəvi mövzular"la aşılması, guya Şəbeh teatrı tarixi üçün mütərəqqi bir haldır. Halbuki, bu heç cür müsbət hal sayıla bilməz,

əksinə, epik Şəbeh teatrı faciəvi teatr növü olaraq elə bu "qiyafə"də qet-qədə təkmilləşərək, antik teatrı tək, özünəməxsus səhnəsi, aktyor oyun tərzı, rejissorluğu və erkən məqsədləri ilə yaşamalıydı. Bir mülahizəyə görə, əslində, Şəbeh teatrının, deyək ki, dünyəvi mövzulara müraciətində 10 günlük "aşura əyyamı" məhdudiyyətindən qurtulub, il boyu və daima, qışın soyuğunda, yayın istiində "Şəbeh çıxaran bir teatr" ərsəyə gətirmək niyyəti durmuşdur.

Ayrı-ayrı Şəbehlərin məzmunu ilə tanış olduqdan sonra belə qənaətə gəlmək olur ki, burada böyük bir ailə və ya qəbilə üzvləri harasa səfər etdiyi zaman düşmənlər tərəfindən mühasirəyə alınaraq su mənbələrindən təcrid olunmuşlar. Əksər Şəbehlər bu insanların, xüsusən kiçik uşaqların qızmar günəş altında, səhra şəraitində, susuzluqdan çəkdiyi hədsiz əziyyət, əslində, qəbilə başçılarının din yolunda deyil, əhli-beyt üçün su tapmaq cidd-cəhdləri zamanı həlak olduqları təsvirlənir. Başqa sözlə desək, burada hər şey müqəddəs Su ətrafında cərəyan edir. Əgər Şəbehlərə bir emblem seçmək lazım olsaydı, şübhəsiz, burada "böyrü üstə yıxılıb çatlamış boş su kuzəsi"nin təsviri seçilərdi. İndi insafla danışaq, bu faciəli əhvalatlarda "din yolunda şəhadət" və "mürtəcə ideyalar yaymaqdan" bir əsər - əlamət varmı?

Şəbeh təkyəsi

Qəməri təqviminin xüsusiyyətlərinə görə, məhərrəm ayı ilin soyuq fəsilələrinə də düşə bilər, isti günlərinə də. Belə ki, aşura əyyamı isti yay günlərinə təsadüf etdikdə, açıq səma altındakı yerlərdə, kənd və şəhərin həndəvərində Şəbeh çıxarmaqdan ötrü münasib sayılan və çoxsaylı tamaşaçı tuta biləcək bir yer ayrılırdı. Kəndlərdə bundan ötrü dağ ətəyi, təpə döşü, yaxud yamac tək yerlər daha əlverişli idi. Belə hallarda tamaşaçılar həm təpə üstündə baş verən əhvalatları, həm də düz yerdə oynanılan cəng-cidalı seyr edə bilirdilər. 1865-ci ildə Qarabağda olmuş adıbəlli rus rəssamı Vasili Vereşşagin açıq havada, Şuşa qalası önündə nümayiş etdirilən bir Şəbeh tamaşasını müşahidə edib, onun son anlarını təsvir etməyə müvəffəq olmuşdur. Bir çox müşahidəçilərin qeyd etdiyinə görə, Qafqazda "aşura əyyamı"nı yalnız azərbaycanlılar hədsiz dəbdəbə, həyəcan və gərginliklə keçirmişlər. Vaxtilə əsl aşura tədbirlərini müşahidə etmək istəyənlər Qafqaza, Azərbaycana gəlmişlər.

Xatırladaq ki, istər uzaq keçmişdə, istər yaxın yüzillərdə dövlət, hakimiyyət dairələri və ruhani təşkilatlar rəsmi olaraq Şəbehlərin icrasında əsla iştirak etməmişdir. Bu tədbirlərdə əsas etibarilə ətraf kəndlərdən gəlmiş əkinçilər, atçılar, dəvəçilər və şəhərin özündə fəaliyyət göstərən nalbənd, dəmirçi, xəncərsaz, qalayçı, pinəçi, çörəkçi, aşpaz, qəssab və bu kimi xırda peşə sahibləri və mədrəsə tələbələri tədbirlərdə fəal iştirak etmişlər. Məsələn burasındadır ki, İslam aləmində şübhəli müqəddəsi sayılan həzrət Əliyül-Mürtəza bir çox peşə və sənətlərin, o cümlədən xəttatlıqdakı bir para üslubların "ixtiraçısı və himayədarı" sayılmış, onun arvadı Fatiməyi-Zəhranın adı isə dəmirçilik peşəsi ilə bağlı olmuşdur. Bu səbəbdən də aşura tədbirlərinin təşəbbüskarı və iştirakçıları ayrı-ayrı sənət və peşələri birləşdirən "əxi" ("qardaşlıq" deməkdir) və "əsnaf" adlanan peşəkar birlikləri olmuşlar, onlar həzrət Əli övladlarının başına gələnləri, öz himayədarları ilə əlaqəli olduğu üçün, bu "savab işi" öz öhdələrinə götürmüş, tədbirlər onların maddi vəsaiti hesabına, birlik üzvlərinin bilavasitə iştirakı ilə həyata keçirilmişlər. Hər əsnaf ən azı bir və ya iki Şəbeh tamaşası hazırlamağı öz öhdəsinə götürmüşdür. Hər əsnafın isə öz sənət və peşəsinə müvafiq bayrağı-"tuğu" və ayrıca emblemi olmuş, matəm-əza münasibətilə onları bütöün mavi tənziyə bürüyərək, həm Şəbeh binalarının bəzəyində, həm əza yürüşündə onlardan gen-bol istifadə etmişlər. Bunlarla yanaşı, hər şəhər-kənd məhəlləsi də bu tədbirlərdə iştirak etmişdir. Əhali arasında tanınmış bir para əyan və kübar ailələr, yerli tacirbaşılar ilə birlikdə bu

tədbirlərə qatılaraq, öz evlərinin həyətlərində şəhər və kənd sakinləri üçün Şəbeh büsatı təşkil etmişlər.

Şəhərlərdə təziyə Şəbehləri, adətən, hökumət idarələri ətrafında, dörd yolayrıcındakı geniş meydanlarda, iri məscid, mədrəsə yaxud karvansara həyətlərində müvəqqəti qurulmuş və qara brezəndən (bəzi yerlərin adətinə görə qan rəngi alqırmızı qumaşdan) tikilərək "şapito" səyyar sirk çadırına oxşar möhtəşəm xeymə-çadırlarda oynanırdı. Ənənə olaraq, əksər məscid və karvansara həyətlərinin ortasında, böyük bir hovuz yerləşirdi. Aşura əyyamlarında bu həyətlərin üzərinə adətən üzəri matəm nişanələri-"Quran"dan yazılar, aslan, quş, və gül-çiçək təsvirlərindən tikmə naxışlarla bəzənmiş örtük, "tent" çəkilir, hovuzların üstü taxtalarla örtülərək üzərinə həsir, xalça-palaz döşəməklə, Şəbeh çıxarmaq üçün "oyun meydançası" hazırlanırdı. Yaxud, həmən məqsədlə geniş karvansara həyətlərinin düz ortasında, planda dördbucaq və ya çoxbucaq biçimli, yerdən olduqca hündür, üstü açıq, (bəzən bağlı), yanları açıq "mahtab", yəni ay işığı (bu qurğunu "qəməriyyə" də adlandırmışlar) deyilən və yüngül konstruksiyadan ibarət köşk, çardağa oxşar bir qurğunu bəzəmişlər. Karvansara binası ikimərtəbəli olduqda, birinci mərtəbədəki həyəətə baxan dükənlər bu cəhətdən çox əlverişli və rahat idi. İkinci mərtəbədə həyəətə açılan eyvan və pəncərələrdən loja, "şahnişin" təki istifadə olunurdu. Karvansaranın yastı damında da tamaşaçılar yerləşdirilmiş, həyətin yerliyi isə aşura münasibətilə narın qumla örtülmüş və toz qalxmasın deyə, sulanmışdır.

Bakıda, bir adət olaraq, məscid və karvansara həyətlərində keçirilən Şəbeh büsatları 1885-ci ildən etibarən, şəhər hakimiyyətinin əmrilə, şəhər daxilində icrası yasaqlanmış və onlar çöldə, açıq havada (əsasən, xoruz və qoç döyüşləri keçirilən Bayıl enişində) icra olunmuşlar. Bu zaman geniş bir meydanda dairə üzrə kəndir çəkməklə, müasir sirkdə olduğu tək, oyun meydançası "səhn" yaradılır və əhali kəndir çəkilmiş dairəvi "hasar"ın dövrəsində əyləşirdi. Qasidlər və silahlı ləşkər ifaçıları tamaşaçılar arasından keçir, "təqib olunanlar" tamaşaçılar arasında gizlənməyə çalışırdılar.

Oyun və vəqiflər heç də həmin "səhn" oyun meydançası ilə məhdudlaşmayıb, dairədən və ya həyətdən kənara, tutalım, küçəyə, damlara (orada qəhrəmanı edam edirdilər) və digər məkanlara yayıla bilərdi. Belə ki, bir Şəbeh tamaşasında kiçik uşaqların susuzluqdan əziyyət çəkdiyini görüb buna davam gətirə bilməyən həzrət Abbas atına minib meydanı tərk edir. Bu zaman Şümürün qoşunu meydana, həyəətə varıb təntənə ilə tamaşaçılar önündən keçirdi. Ardınca Şümür özü peyda olub əlində tutduğu Abbasın kəsilmiş qanlı "qolu"nu hamıya nümayiş etdirirdi. Bu vaxt meydana at üstündə bir qolu kəsilib, çapıq yeri qırmızı parça ilə sarınmış həzrət Abbas daxil olaraq Şümürü savaşa dəvət edirdi. Abbas, dalınca Şümür meydandan çıxırdılar. Və bir azdan Şümür qayıdıb Abbasın kəsilmiş ikinci "qolu"nu tamaşaçılara göstərüb lovğalanırdı. Arxasınca meydana iki qolu kəsilmiş həzrət Abbas daxil olurdu. İndi onun bir gözünə qanlı bir ox keçirilib, o, at üstə səntirləyirdi. Şümür Əlinin "qəzəb oğlu"nu bu halda meydan boyu yaxud səki ətrafına gəzdirərək, onun üstünə kəpək atırdı. Sonra Şümür hamıya acıq verərək Abbasın tuluğunda qalmış son damla suyu qəhqəhə ilə yerə axıdırdı. Onun əsgərləri həzrət Abbası at üstündən yerə salıb üstünə kəpək səpdikdən sonra, nizələrini qaldıraraq onu qətlə yetirirdilər və s.

Eyni zamanda, tamaşa bir-birindən ayrı qurulub, üzərlərində xeymə-çadır, kürsü və minbər yerləşdirilmiş üç hündür platforma - "təxt" üzərində və onlar arasındakı məkanda da cərəyan edə bilərdi. Həmin üç təxtə qalxmaq üçün bir neçə yerdən pilləkən və ya azmeyilli keçid - "panduslar" qurulurdu. Burada əhvalat üç məkanda, orta təxtə - əsas hadisə, böyründəki platformada - imam Hüseynin tərəfdarları arasında, o birisində isə, Şümürün düşərgəsində cərəyan edirdi.

Məhərrəm ayı ilin soyuq çağlarına təsadüf etdiyi zamanlar, Şəbeh büsatı üçün müvəqqəti qurulmuş xüsusi biçimli xeymə-çadırlar və nəhəng odun anbarı, zorxana kimi qapalı binalar, kəndlərdə isə samanlıq, yaxud planda dairəvi və ya dördbucaq şəkildə olub kərpic, daş, bəzən isə taxtadan tikilən Şəbeh təkyəsi (ayrı-ayrı yerlərdə ona "hüseyniyə", "aşuraxana // aşurxana", "şəbehxana", "mərsiyəxana" və "təkyəgah" da demişlər) adlanan, üstü daima açıq, pəncərəsiz binalar inşa etdirilirdi. Hər məhəllənin mömin sakinləri pul toplayıb bir neçə yüz adam tutan təkyələr də tikdirmişlər. Bu tikililər il boyu istifadəsiz qalıb yalnız məhərrəm ayı yaxınlaşdıqda, üstünə tent çəkildikdən sonra bir neçə günün ərzində içərisi təzələnilib səliqəyə salınır, zəngin bəzənirdi. Bu təkyələrdən 40 gün (imamın qırxına kimi) istifadə edildikdən sonra onlar yenidən qapanırdılar.

XIX yüzildə təkcə Bakı şəhərində "Qarabağlılar", "Şirvanlılar", "Qubalılar" və "İranlılar"ın məhəllə təkyələri olmuşdur. Tiflisdə isə həmin dövrdə "Təbrizlilər", "Ərdəbillilər", "Qarabağlılar" və yerli Tiflislilərin ayrıca Şəbeh təkyələri - şəbehxanalar fəaliyyət göstərmişlər. İrəvanda da Şəbeh çıxarmaq üçün xüsusi binalar mövcudmuş. Tehran şəhərində şah məxsus bir Dövlət Təkyəsi indi də fəaliyyət göstərməkdədir. Yazılana görə, bir vaxtlar Bakıda da iki-üç min adam tutan Dövlət Təkyəsi olmuş, şəhəratrafi kəndlərdə inşa olunmuş təkyələr isə, XX yüzilin əvvəllərinə kimi qalmışdır. 1910-cu ildə həmin Dövlət Təkyəsində olub "Həccətül-vida" Şəbeh tamaşasını müşahidə etmiş V.Şapşal adlı bir rusiyalı Sankt-Peterburqda dərc etdiyi yazısında bu tamaşanın məramnaməsi (proqramı), rollarda çıxış edən şəhər sakinlərinin adları və onların peşələri barədə ayrıca məlumat vermişdir. Bəlli olur ki, adi günlər Bakıda tamaşalar verən "Nikitin qardaşları sirki"nin binasını çox vaxt kirayəyə götürüb aşura əyyamında orada Şəbeh tamaşaları (sonralar isə "Leyli və Məcnun" musiqili dramını) göstərmişlər.

Təziyə günləri münasibətilə bütün şəhər və kəndlər, bazar-dükən, üzərində "Quran ayələri" yazılmış qara "sütunlu haşiyələr" ilə bəzənir, sütunların ucuna dəmir emblem - "pəncəntən" sancılır, küçələrdəki fanar, lampa və sütunlar qara parçalara bürünür, hər tərəfə qara rəngə boyanmış şam-çıraq və şamdanlar düzülürdü. Bundan ötrü aşura ərəfəsində arı mumundan bir ucu nazik, aşağısı isə getdikcə yoğun olub, nazik ucundan yandırılan, müxtəlif ölçülü (boyu 70 sm-dən çox) xüsusi qara şamlar hazırlanmış, kiçiklərini şamdanlara, irilərini isə yerə düzüb alışıdırılmışlar. Hər məscid və təkyənin damı və qapılarından qara-yaşıl ələmlər asılır. Məscid həyətlərində iri mis təştlərə su doldurub, yanlarına fincanlar qoyulur, küçələrə üstü keçə yorğan ilə örtülmüş su ilə dolu küplər, dolçalar düzülürdü. Hovuzlardakı suyu isə açıb buraxırdılar.

Aşura əyyamında, istər müvəqqəti çadırlar, istər üstü açıq daimi tikililərin iç səliqə-səhmanı bu və ya digər peşə birlikləri "əsnaflar"ın səyi, təşəbbüsü, maddi imkanı və vəsaitindən asılı olaraq, bəzən hədsiz dəbdəbəli, bəzən isə, olduqca sadə tərzdə olurdu. Təkyə içindəki əşya və bəzəklər çox vaxt məsciddən və ayrı-ayrı evlərdən gətirilir, hər məhəllə sakini, imkan daxilində, evində olan lampa, çıpaq, şüşə qab-qacaq, zərli parçadan libaslar, tirməşal, qiymətli xalı və qızıl əşyaları həmin təkyələrə ianə verirdi. Bu əşya və bəzəklər tamaşa zamanı tam təhlükəsizlik şəraitində qorunub saxlanılaraq, aşuradan sonra sahiblərinə qaytarılırdılar.

Bir sözlə, yerliyinə keçə və xalçalar salınmış binanın, çadırın iç divar və taxçaları, büsbütün qara və ya yaşıl parça, yaxud qırmızı qumaşla örtülür və çox vaxt həmin parça və ya qara-yaşıl parçalar üzərində basmaqəlib üsulu ilə "Quran ayələri" və ya Kərbəla müsibəti" mövzusunda mərsiyə mətnləri yazılmış enli bir haşiyə asılırdı. Bunlara əlavə, təkyənin divarına üzərində "Məhəmməd, Əli, Fatimə, Hüseyn və Hüseyn" sözləri həkk edilmiş qalxanabənzər böyük və kiçik metal lövhələr, uzun dirəklərdən "Ya Həsən, ya Hüseyn" sözləri yazılmış parçalar da

olurdu. Çox vaxt təkyənin iç divarlarından həzrət Əlinin "Zülfüqar" (yəni fəqərəli) dişdiş qılincına işarə olaraq yumşaq və nazik metaldan kəsilib daima titrəyən oyma dəstəklə nəhəng qılınclar da asılırdı. Hər yanda, xüsusilə təkyənin damı və qapıları ağızında əsnafların ağ, qırmızı mis və ya qızıl-gümüşdən kəsilmiş üçbucaq biçimli bayraqları, qara və yaşıl parçalardan tikilmiş ələmlər asılırdı.

Ən zəruri bəzəklərdən biri, hər tərəfdən bağlı, pəncərəsiz və nisbətən qaranlıq çadır və daimi şəbehxanaların hündür və görümlü bir guşəsində, yaxud binanın divarları boyu yerləşən taxçalarda müxtəlif biçimli Çin fəğfuru, şüşə və büllur qab-qacaq, güzgü və lampaların düzülmesidir. İlk baxışda təkyə bir, növ, "farfor qablar dükanı"nı xatırladırdı. İş burasındadır ki, sözü gedən dövrlərdə şüşə və büllur lampalar təzə-təzə ortaya çıxaraq, çox dəbdə olduğu üçün onlara hədsiz sərvət, cah-cəlal və nüfuz timsalı tək baxmışlar. Onların "ışığı-nur mənbəyi" olması ikinci-üçüncü dərəcəli önəm kəsb etmişdir. Bunlarla yanaşı, tavanın bir neçə yerindən metal çıraqlar, farfor qəndillər, şəffaf lüstrlər də asılır, bürünc və qızıl çərçivəyə salınmış bir neçə müxtəlif ölçülü bədənnüma güzgü və üzərində qara şamlar yanan iri şüşə şamdanlar yerləşdirilirdi. Onlar qaranlıq təkyədəki işıqların gücünü, demək olar ki, ikiqat-üçqat artırıb, öz parıltısı ilə təkyədə xüsusi təmtəraq ovqatı yaradırdılar. Bəzən təkyələrin tavanından dəvəquşu və tovuz lələklərilə bəzənmiş və əsas etibarilə, Şəbeh qəhrəmanlarını təmsil edən yarıinsan boyda "kuklalar" asılırdı.

Xeymə-çadır içində yerləşib binanın bir divarına söykənən və üç tərəfdən tamaşaçılar üçün açıq qalan Şəbeh səhnəsi - təxt və ya səki yerdən azca qaldırılmış, bəzən hündürlüyü 120-150 sm-ə çatan dördbucaq bir platformadan ibarət olmuşdur. Təkyənin tamaşaçılar yerləşən hissəsinə olduqca dərin müdaxilə etmiş bu "estrada"ya qalxmaq üçün, iki tərəfdən pillələr və ya meyilli panduslar tikilmiş, səki ilə tamaşaçılar arasında planda kiritilən hərfi "P"-yə oxşar bir keçid-yol saxlanılmışdır. Binanın iki darvazasından həm giriş, həm çıxış üçün istifadə olunur, daha dəqiq desək, bir darvazadan daxil olmuş ifaçılar, adətən, səkinin üç tərəfinə dolanaraq, o biri darvazadan eşiyə çıxırdılar. Bir başqa mülahizəyə görə, həmin pərdəsiz və üstü açıq səkilərin özünə təkyə / təkiyə, kvadrat biçimli platformalara isə səkkü // səkki demişlər. Bu cür səkilərin hər tərəfinə, bəzən isə divar dibinə 3 və ya 5 sıra skamyaya - səndəli düzülür, təkyənin uca bir yerində möhtərəm və nüfuzlu qonaqlar üçün "şahnişin" deyilən xüsusi lojalar qurulur, onun divarları tirməşal, bahalı xalça və əlvan ipək pərdələrlə bəzənir, bir masa üstünə şərbətlə dolu farfor qablar, sulu qəlyanlar və qara qəhvə düzülürdü.

Şəbeh oyun meydançasının XVI yüzil İngiltərədəki Şekspir dövrü "Elizabet" tipli teatr binalarının səhnəsi ilə oxşarlığı əksər araşdırıcıların, o cümlədən Y.Bertelsin heyvət və çaşqınlığına səbəb olmuş, bu eyniliyi şərh etməkdə onlar indiyə kimi aciz qalmışlar. teatr tarixindən bilirik ki, həqiqətdə də, dahi V.Şekspirin səhnə əsərləri həmin Elizabet teatrı və şəhərdəki mehmanxana həyətlərində oynanılmışlar. Şəbeh tamaşaları da şərqdəki karvansara həyətləri və qapalı təkyələrdəki eyni quruluşlu platforma səki üzərində nümayiş etdirilmişlər.

Səkinin bilavasitə tərtibatına gəldikdə, onun ətrafında inşa olunmuş "dor" deyilən bir neçə nəhəng taxta sütun bina üzərinə çəkilmiş brezent örtüyə dirənirdi. Üzərinə büsbütün yazılar həkk olunmuş qara parçaya sarılan dorların başına bəbir-pələng dəriləri çəkililir, kərgədan dərisi və poladdan hazırlanmış xüsusi qalxanların ardına hədsiz miqdarda qılinc, dəvəquşu və tovuz lələkləri, ələm sancılmış, səkinin kənarları isə, alçaq şəkəli taxta məhəccərlə məhdudlaşır. Işıqla təmin olunsun deyə, səki üzərində, daha doğrusu, onun üç kənarı boyu alçaq və yüngül dirəklərin arasından nazik kəndir çəkərək, oradan kiçik metal çıraqlar və ya lampalar asmışlar. Təkyənin görümlü bir yerində qayda üzrə, taxta və kartondan hazırlanıb güzgü parçaları, tirməşalla örtülü "Əliəkbər otağı", "Qasim otağı" və "Qəbri-Hüseyn" adları daşıyan "sərdaba maketləri" yerləşdirilirdi. Xalq arasında onları "dəha", "qara nəxl", "matəm nəxli" və "məhərrəmi nəxli" ("nəxil" xurma ağacı deməkdir) adlandırırdılar.

Şəknin özündə cəmi iki şey - minbər və qoltuqlu bir taxt - səndəli yerləşdirilirdi. Bir neçə pilləli kiçik və yüngül minbər (onu dünyanın dörd səmtinə çevirmək olurdu) qara, yaşıl, qırmızı parça və tirməşal ilə örtülmüş, üzərindəki ipək parçada isə, "Ya Əli" yazısı nəqş olunurdu. Ərəb əlifbası ilə yazılmış bu addakı son "i" hərfi, bir qayda olaraq, həzrət Əlinin haçalı qılıncını xatırlatmalıydı. Minbərin yuxarı pilləsi - "ərş"ə isə üçbucaq bayraq və ələm sancılır, minbər üstünə, üzərində qara şamlar yanan bir məcməyi, pillələrə isə, süni güllər olan güldanlar, həmçinin, su ilə dolu kasa və camlar düzülürdü.

İstər açıq meydan, istər qapalı təkyə səkisi olsun, onun yerliyinə və ya mərkəzinə tökülmüş kəpək, yaxud xırda doğranmış quru ot-saman tamaşada önəmli rol oynamışdır. Şəbeh səhnəsini heç cür onsuz təsəvvür etmək olmaz. O, ilk növbədə, axar səhra qumlarını, toz-torpaq və külü təmsil etmişdir. Onu əvvəlcədən qalaq-qalaq oyun meydançasına tökdülər. Belə ki, "başə kül sovrmaq adəti" Yaxın Şərq xalqlarında böyük bədbəxtliyi, faciəni bildirən nişan, əlamət sayılmışdır. Şəbeh qəhrəmanları, qadınlar və kiçik uşaqlar, tam ümitsizlik anlarında, bir qayda olaraq, başlarındakı əmmamə və papaqları çıxarıb kəpək içinə atır, sonra həməən kəpəkdən ovuc-ovuc götürüb baş-gözlərinə tökür, ardınca üzüqoylu təpəyə atılaraq onun içində yuvarlanırdılar. Yaxud, bir ifaçı digərini təhqir edib alçaltmaq məqsədilə onun üzərinə kəpək atırdı. Bəzən isə səkidəki kəpək üzərində, qoyun qanına bulanmış kağız parçaları (guya onlar doğranmış ət tikələridir) və ya süni bədən əzələləri səpələnirdi. Bunlara əlavə, kəpək arasına al qana bulanmış qılınc qırıntıları sancılır, onların başına şəbküləh və dəbilqə keçirirdilər. Bəzi hallarda isə səkinin yerliyinə və ya kənarlarına ucuna "insan başı" müqəvvaları taxılmış xeyli nizə sancılır, nizələrin altına isə, bir neçə diri ördək və göyərçin bağlanırdı.

Əslinə qalsa, səkidə çox az əşya olurdu. Gərək olduqda, onlar səkiyə gətirilir, onlardan istifadə edildikdən sonra çıxarırdılar. Belə ki, əhvalatın ev, otaq içində baş verdiyini təsəvvürə gətirmək üçün səkiyə bir qapı çərçivəsi gətirib yerə qoyur və vəqiənin sonuna qədər onu əl ilə saxlayırdılar. Hadisə gecə vaxtı baş verirsə, şam-çıraq yandırılır, yorğan-döşək salınır və ifaçılar öz yataqlarında uzanırdılar. Havanın dözülməz isti olduğunu bildirməkdən ötrü səkidəkilər yelpik çıxarıb yaxud onları ustaddan alıb yellənir və yenə ustada qaytarırdılar. "Şəhərdə küçə", "çadırın iç"i və buna oxşar məkanlar da, bir qayda olaraq, müxtəlif əşyalarla təqdim olunurdular. Çox vaxt tamaşaçı əsərin mətnindən, ifaçıların söz-söhbətindən əhvalatın harada, günün nə vaxtı baş verdiyindən agah olurdu. Turalım, at və dəvə belində təkyəyə daxil olub sarvanın ardınca yeriyən ifaçılar səki ətrafına dolanan zaman imam Hüseyn ayaq saxlayıb sarvandan "bura haradı?" - deyə, soruşur və buranın Kərbəla səhrası olduğunu bilib bu yerdə düşərgə salmağı tapşırırdı. Yaxud, açıq havada göstərilən Şəbeh meydançasının düz ortasında, bu başdan-o başa qazılıb, su ilə doldurulmuş xəndək - "kəndə", yaxud yanına dolça qoyulmuş bürünc teşt və onun dibində sancılmış quru bir budaq və ya adi dəyənək "Kərbəladakı Fərat çayının sahili"ni bildirirdi. Çəlləkdə əkilmiş həqiqi xurma ağacı, əhvalatın vadidəki xurma bağında vəqə olduğuna işarə edirdi. Oyun meydançasında, yaxud səkidəki dorların birinə hörülüb daima ora-bura vurnuxan diri ceyran, ayaqları bağlı canlı ördək və göyərçinlər, əslində, qızmar Kərbəla səhrasını təmsil edirdi. Səkidə ucalan nəhəng dorlar isə, "ağac kötüyünü" əvəz edir, bəzi ifaçılar onların dalında durub hadisələri xəlvəti izləyirdilər. Meydanda qoyulmuş boş küp və ya haradansa asılmış boş su tuluqları "susuzluq yangısına və bundan ötrü çəkilən əzab-əziyyəyə" işarə idi.

Həm dairəvi oyun meydançası, həm qapalı təkyə səkisi şərti olaraq iki hissə, iki "cəbhə"yə bölünürdü. Belə ki, meydanın çadırlar qurulmuş "xeyməgah" hissəsinə İmamhəng deyilirdi. Burada adət üzrə Əli övladları - Bəni-Haşim, başqa sözlə, imam Hüseynin əhli-beyti və onun 72 əshabəsinin ailə üzvlərini təmsil edən ifaçılar yerləşirdi.

Meydanın Bəni-Ümməyə, yəni Əməviyyə övladları adlanan digər hissəsində Yəzid Ənid xəlifə və onun tərəfdarları - "müxalif" yerləşirdi. Dairəvi meydanda Şümürhəng adlandırılan bu hissədə

bir taxt yerləşdirib üzərində çətir tuturdular. Qapalı təkyə səkisində isə, onun səthindən nisbətən (45-50 sm) hündür "təğnüma // təğnəma" adlanıb qoltuğu səndəli yerləşdirilən, qiymətli xalçalar ilə döşənərək, ipək parça və süni gül-çiçəklə bəzənmiş bir guşə Yezid xəlifənin "taxtı və sarayı"nı təmsil edirdi. Bu guşədə xəlifə özü, pillələrdə isə mütəqqə və tirməşal arasında dəmir dəbilqə, zirehli libas geymiş hərbiçilər əyləşirdi. Xəlifənin başı üstə, onun ələmi yellənirdi. Təğnüma ətrafına büllur lüstr və çıraç asılır, farfor qab-qacaq düzülürdü.

Səkidəki minbər yanında, məskunlaşmış "Bəni-Haşim" (bu hissəyə "mömünlər məkanı" da demişlər) ətrafdakı alçaq kürsü və mütəqqələrdən yatacaq tək istifadə edirdi. Şəbəhlərin birində tamaşaçılar təsəvvür etməliyidilər ki, səki bütövlükdə şəhər meydanıdır. Bir qasid daxil olub səkinin bir başında car çəkərək. Yeziddən xəbər gətirdiyini bəyan edirdi. Səkinin o biri başında isə, həmən təğnümada əyləşən şəhər hakimi guya "sarayda" olduğu üçün qasidi əsla "eşitmirdi". Bu dəm nökrə varid olub Yezidin qasidlə ona əmr göndərdiyini xəbər verir və hakim onu qasidin dalınca göndərirdi. İndi oyun artıq səkinin "təğnüma" hissəsində davam edirdi. Qasid səkinin bu hissəsinə keçməklə əmri hakimə təqdim edirdi və s.

Gördüyümüz kimi, Şəbeh səhnə dizaynı daha çox təmtəraq, zahiri effekt və möhtəşəmliyə yer vermiş, həm açıq səma altında, həm qapalı binalarda çıxarılan Şəbəhlərdə tarixi konkretlik heç bir əhəmiyyət kəsb etməmiş, orada konkret tarixi mühit anlayışından, həmçinin, zaman və məkan realizmindən tam imtina olunmuşdur. Şəbeh oyun meydançası bu gün adət etdiyimiz səhnə dekoruna heç bir ehtiyac duymamış, bu teatrın tamaşalarında ifrat naturalizmlə yanaşı, mücərrəd və rəmzi səciyyəli ünsürlərə, şərti məna kəsb edən əşyalara geniş yer verilmiş, onlardan oyunda bir köməkçi vasitə kimi istifadə edilmişdir.

Y.Bertelsin yazdığına görə: "Şərq teatrının ümdə şüarı "rədd olsun realizm" prinsipidir. Bu etinasızlıqda şərq rejissoru yüz dəfə haqlılıdır. Şərqlilərin bu gün bizim istifadə etdiyimiz nimdəş surroqatlara heç bir ehtiyacı yoxdur. Biz şərq tamaşaçısına yalnız həsəd apara bilərik və artıq itirdiyimiz saflıq, həqiqi mütəssirlənmə bacarığı barədə təəssüflənməliyik. Əslinə qalarsa, epik Şəbeh teatrını nə naturalist, nə də şərti adlandırmaq olar. Bu teatr, sözün həqiqi mənasında tam "realist teatr" da olmamışdır. O, çağdaş teatrda olduğu tək, əhvalat yerinin zahiri görüntüsünü bütün təfərrüatı ilə təsvirlənməkdən imtina etsə də, tamaşa boyu sırf naturalist ünsürlərə üstünlük vermişdir. Zənnimizcə, Şəbeh tamaşalarının əsas mahiyyəti reallıqla şərtiliyin ahəngi və birliyindədir.

Şəbeh ustadı

Epik Şəbeh tamaşalarını hazırlamaq işini öz üzərinə şəbehgərdanlar (onlara "ustad", "təziyəgərdan", "gərdun", ərəblərdə isə ağlamağa kömək edən kimi mənalandırılan "müinilbəkə // müinbikə" də demişlər) götürmüşlər. Vaxtilə "şəbehgərdanlıq" cəmiyyət arasında həddindən şərəfli bir vəzifə sayılmışdır. Aşuradan xeyli əvvəl çox ağır təşkilati işlərlə məşğul olmuş ustad-şəbehgərdanlar ilk öncə Şəbeh tamaşasının mövzusuna uyğun şəbehnamə əldə etmiş, tamaşada baş verən vəqieləri ayrı-ayrı hissə - məclis və şəkillərə bölüb, bəzi səhnələrin hazırlanmasını öz müinləri, yəni müavinlərinə tapşırırdı. Sonra Şəbehdə əsas rolları ifa edənləri tapıb dəvət edərək onları hazırlamaqla yanaşı, tamaşaların inzibati və maddi problemlərilə də məşğul olurdu. Bundan ötrü o, çalğıcı və oğlanlardan ibarət xor dəstəsi, at və dəvə, xərək, təxtirəvan, kəcavə, xeymə-çadır və çoxsaylı "Şümür ləşkəri"ni bu işə cəlb etməli, saysız-hesabsız "rekvizit" (başsız cəsəd, kəsilmiş insan başları və s.) toplamalıydı. Başqa sözlə desək, ustad müasir kinorejissor və

prodüser vəzifələrini öz üzərinə götürürdü. Əslinə qalarsa, onun işi çağdaş kino çəkilişlərinə hazırlıq dövrünü xatırladırdı.

Şəbeh təşkilatçıları yerli ustad-şəbehgərdan olmadıqda, onu, bir qayda olaraq, kənardan dəvət edirdilər. O, məhərrəmiyə bir ay qalmış o bir neçə köməkçi-muin və ifaçı ilə gəlib, bu işdən tamam uzaq olan yerli həvəskarlarla birlikdə məşqlərə başlayaraq, Şəbeh sənəti sirlərini, şeir və mahnı oxumağı, səkidə özünü necə aparmağı öyrədirdi. Əgər avropasayağı teatrda rejissorun əməyi və önəmli göstərişləri, pyesin yozumu, aktyorlarla uzun sürən qarşılıqlı işi arxada qalıb, tamaşa zamanı görünmədən sezilirsə, Şəbehdəki ustad həmişə ön planda, hadisələrin içində və tamaşaçıların gözü qabağında olmuşdur. Başqa cür desək o, çağdaş baxımdan sanki açıq pərdə şəraiti və boş tamaşaçı salonu qarşısında "açıq məşq" aparmışdır.

Əsas etibarilə uzunboy və arıq olub, başında əmmamə, gözündə çeşmək, əynində uzun əba olan ustad-şəbehgərdan (o, zamanının savadlı ziyalı olmuşdur) tamaşa zamanı, bir əlində çubuq, o birisində şəbehnamə, yaxud əlyazma kitabı (bəzən isə şam-çıraq), səkidəki ifaçıları kölgə tək izləyərək o yan-bu yana gəzişir, burada baş verənləri nəzarətdə saxlayaraq, əlindəki çubuqla ifaçıya nə vaxt oyuna başlamasına işarə edirdi. Tutaq ki, o tamaşa zamanı təcrübəsiz gənc ifaçıların oyuna necə hazırlaşdığını yoxlar, oyun meydançasında harada oturub-durduğu yerləri göstərib, ərəfədəki məşqlərdə deyib-danışdıqlarını bir daha onların yadına salır, bu və ya digər halda özünü necə aparacağını, nə deyəcəyini və nə cür deyəcəyini, hansı ifadənin vurğulanmasını xüsusi qayğı və əzmlə izah edirdi. Bunu o, utanıb-çəkinmədən, açıq və ucadan deyir ki, tamaşaçılar da eşitsin. Çox vaxt o, sözlərini çaşbaş salıb özünü itirmiş ifaçıları ucadan məzəmmət edir, bəzən isə söyüb-təhqir etməklə, səkidən qovub onun rolunu özü ifa edirdi. İfaçılar onun göstərişlərinə tam uyğun olaraq oynadığı halda, ustadın onlara deməyə sözü qalmır və o, sakitcə kənarda durub maraqla oyunun davamını izləyirdi. Bunlarla yanaşı, tamaşa zamanı ifaçının boğazı quruduqda, o, su ilə dolu bir kasanı ona verirdi. Ustad baş qəhrəmanı lazımı əşyalar ilə təchiz edir, onun başına kəfən keçirir, qılıncı qınından çıxarıb ifaçının əlinə verir, yaxud qəhrəman atına qalxdıqda atın cilovunu tutaraq onu döyüşə yola salırdı və s.

Y.Bertelsin təbircə desək, "Şəbeh büsatının bel sütunu və ən əsas fiquru" olmuş şəbehgərdan öz işini çox vaxt "muin"lərin köməyi ilə görmüşdür. Belə ki, o səkidə suflyorluq etdiyi zaman muinlərdən biri növbəti epizod üçün hazırlıq işləri aparırdı. O, ustadın yorulduğunu görəndə, şəbeh nüsxəsini ondan alıb həm suflyorluğu, həm rejissorluğu davam etdirirdi. O biri muin isə həmin vaxt dincələn ustada çay və ya qəlyan gətirir və s. işlər görürdü. Bunların hamısı tamaşa zamanı, tamaşaçıların gözü önündə baş verirdi. Bundan başqa, səkidə təsirli əhvalatlar baş verdiyi zamanlar şəbehgərdan tamaşaçılarla bərabər ağıllamağı da unutmur, lazım gəldikdə o, tamaşaçıların diqqətini səkidəki bu və ya digər önəmli və həyəcanlı səhnələrə cəlb edərək, onları tamaşanın hansı yerinə daha diqqətlə baxmağı tövsiyə edirdi. Bəzən o, oyunu saxlayıb Şəbehin ən əsas və bir qədər mürəkkəb və müəmmalı yerlərini, bu və ya digər qəhrəmanın başına gələnləri həm ifaçılara, həm tamaşaçılara izah edirdi və s. Başqa sözlə, ustad tamaşaçını bir "tamaşaçı" tək püxtələşdirib tərbiyələndirirdi. Müasir teatr terminləri ilə desək, şəbehgərdan müasir teatr rejissoru, mətn müəllifinin vəkili, xormeyster, suflyor, kostyumer, inzibatçı və təfsirçi-konferansye vəzifələrini bir simada birləşdirirdi. Bu səbəbdən də, bir para əcnəbi müşahidəçilər səkidəki bu əcaib-qəraib fiquru adət etdikləri "suflyor-rejissor" və ya dəstə rəisi adlandırırlar.

Məsələ burasındadır ki, XV-XVI yüzillərdə Qərbi Avropada, xüsusilə Fransada kilsələr önündəki meydanlarda oynanılan və İsa peyğəmbərin əfsanəvi həyat və əzab-əziyyətlərindən bəhs edən misterium kilsə teatrı tamaşalarını hazırlamış, uzun mantiya və şiş papaqda olan "oyun rəhbəri" tamaşa vaxtı bir əlində kitab, o birisində çubuq ifaçılar arasında olmuş, meydana o yan-bu yana gəzərək, əlindəki çubuqla oyuna başlayan ifaçılara toxunmuşdur. Bunlara əlavə, həmin "misterium" deyilən teatrda qadın rollarını yeniyetmələr ifa etmiş, oyun meydançasının

yerliyinə qamış döşənmiş və ya doğranmış saman səpilmiş, səhnədə "sərdaba modelləri" yerləşdirilmişdir. Görəsən bu qəribə "eyniliyi" nə ilə izah etmək olar? Burada başqa bir şey də təəccüb doğurur. Görəsən niyə Yaxın Şərqdə dönə-dönə Şəbeh tamaşalarını müşahidə etmiş əcnəbi səyyah və araşdırıcılar bu tamaşaları obyektiv yaxud qeyri-obyektiv təsvir etdiyi zaman, Avropada eynilə Şəbeh teatrı tək, "liturgiya" dramının sələfi sayılan misterium teatrının (ilk tamaşalar 1345-ci ildə göstərilmiş, XVI yüzilin sonlarında isə bu teatr sıradan çıxmışdır) mövcudluğu və orada göstərilənləri, bu iki teatr arasındakı yaxınlığı əsla qeyd etməzlər. Əcnəbilərin Şərqdə görüb qələmə aldıklarından belə qənaətə gəlmək olur ki, onlar sanki bu yerlərə Qərbi Avropadan deyil, hansısa başqa planetdən enərək, ilk dəfə Şəbeh tək teatrı görüb çox təəccüblənir və onu yalnız "misterial teatr" adlandırmaqla kifayətlənirlər. Bu da çox müəmmalı bir haldır.

* * *

Şəbeh tamaşaları və buradakı ustadın mürəkkəb işini bir müddət kənardan müşahidə etmiş rus tədqiqatçısı İ.Berezin əzabkeş şəbehgərdanı çox haqlı olaraq d i r i j o r adlandıraraq yazır: "O, burada mütləq olmaındır, çünki ifaçılar öz rollarını əzbərləyir yaxud əllərində tutduqları kağız vərəqlərdən oxuyurlar. Dirijor (yəni şəbehgərdan) bütün rolları əzbər bilir, rolların sözü yazılmış vərəqləri qabaqcadan ifaçılara paylayır və vaxtında onları yığıb yenisi ilə əvəzləyir".. və s. Bir sözlə, demək olar ki, Şəbeh tamaşaları öz müvəffəqiyyəti ilə büsbütün ustadından asılı olub, ona borclu idi. Səkidə bu "universal sənətçi"nin olması, canlı ifadə simfoniya qulaq asan müasir dinləyicinin dirijoru "görməməsi" kimi, Şəbeh tamaşaçılarına da o, əsla mane olmayıb, tamaşanın ümumi təsirinə əsla xələl gətirmirdi. Onlar bu fiquru fikrən və xəyalən səkidən təcrid edir, sanki o "şəffafdır" deyərək, onu əsla görmürdülər. Ola bilsin ki, Şəbeh tamaşalarındakı bu qeyri-adi vəziyyət "çağdaş teatra alışmış müasir tamaşaçı və teatr xadimlərinə çox bəsit və bir qədər əcaib görünsün, amma keçmişin ehtiraslı tamaşaçıları üçün adi, normal bir hal idi.

Şəbehgərdanı orkestr, xor, müğənni-solist yaxud opera və balet tamaşalarını idarə edən mütləq-hakim dirijora bənzədilməsi heç də təsadüfi deyil, ən düzgün müqayisədir. Ölməz Üzeyirbəyin vaxtilə yazdığı: "Şəbeh çıxarmaq məşhur bir vəziyyətdir. Əslində Şəbeh qərb əhlinin "oratoriya" (burada yəqin ki, Avropadakı "misterium" teatrı nəzərdə tutulur) dedikləri bir növ dini tamaşadır" qənaəti bir daha bu müqayisənin nə qədər dəqiq olduğunu göstərir. Ustadı oratoriya kimi dramatik məzmunlu iri epik musiqi əsərini idarə edən oratoriya dirijoru ilə müqayisə etmək daha düzgün olardı. Həqiqətdə də, şəbehgərdanın məqsədi və məramı bizim bu gün adət etdiyimiz müasir rejissorun işindən fərqlənərək, sözün əsl mənasında, "dirijorluq" və "prodüserlik" işidir.

Bəzən düşüncülər ki, konsertqabağı məşqlərdə artıq hər şey öz həllini tapırsa, konsert zamanı dirijorun yenə pult arxasına keçməsinə nə ehtiyac var? Bu yanlış fikirdir, çünki yaxşı dirijor son dəqiqəyə kimi hazırladığı musiqi əsərinin necə səslənəcəyindən nigaran qalıb, onun yerli-yerində səslənməsini arzu edir. Simfonik konserti heç cür dirijorsuz təsəvvür etmək mümkün deyil. Ustad-şəbehgərdan da eyni niyyətlə tamaşa zamanı səkidə peyda olub, tamaşa ərəfəsindəki məşqlərdə gördüyü işi davam edib tamamlamaq əzmində olurdu.

Bir sözlə, hər ikisinin gördüyü işdə ümumi cəhətlər yetərincədir. Əslinə qalarsa, şəbehgərdan avropasayağı "teatr rejissoru" deyil, epik Şəbeh tamaşalarının təfsirçisi, necə deyirlər, intepretatoru və sözün əsl mənasında, dirijorudur. Bizim zamanın baxımından ustadın işi oyuna "müdaxilə" tək görünə belə, bu günkü teatr rejissorunu məhz "dirijor" kimi qəbul etmək daha

orijinal, daha məqsəduyğundur. Rejissor işinə bu cür münasibət müasir tamaşaçı üçün də maraqlı və cazibəli olardı.

Adıbəlli Şərq teatrı mütəxəssisi T.Krijiçski hələ 1927-ci ildə yazırdı: "Biz qocalıb əldən düşmüş teatrimızın (qərb teatrı nəzərdə tutulur) formalarını Şərqə sırımamalı, əksinə, şərq xalqlarının qədim teatr ənənələrini diqqətlə öyrənməliyik". Elə belə də olmuşdur. Turalım, ötən yüzilin Piskator, Meyerhold və Brext tək qabaqcıl Avropa teatr xadimləri Şərq teatrı, xüsusən epik Şəbeh tamaşaları ilə yaxından və çox ciddi maraqlanaraq, öz yaradıcılıqları və nəzəri təlimlərində bu qədim teatırın bir çox xüsusiyyətlərindən faydalanmışlar. Nəticədə, Şərq teatırını "Teatr sənətinin Asiya nümunəsi" adlandıran müqtədir alman rejissoru Bertold Brext "Epik teatr nəzəriyyəsi" deyilən bir əsər ərsəyə gətirmişdir ki, burada Şərq teatırının dəyərləri əsasında rejissorluq, aktyor oyunu tərzı, səhnə və musiqi tərtibatı elmi-nəzəri şəkildə müəyyən edilib, bir teatr metodu tək, əksər Qərb teatrlarında tətbiq olunmaqdadır. Təəssüflər olsun ki, "Epik teatr nəzəriyyəsi" bu vaxta kimi bizim dilə tərcümə olunmamış və belə görünür ki, çağdaş Azərbaycan rejissorları bu nəzəriyyə barədə heç düşünmək fikrində deyillər.

1992-ci ildə dövrü mətbuatda dərc etdiyim bir yazıda sırf milli xüsusiyyətlərlə aşılannmış və demək olar ki, Ü.Hacıbəylinin teatırımızın misilsiz tapıntısı, kəşfi tək qiymətləndirilən Şəbeh ruhlu musiqili dramlarını bir örnək, bir konsepsiya tək qəbul edərək, indiki Musiqili Komediya teatrı əvəzində Milli Musiqili Dram və Komediya Teatrı təsis olunması və hazırda Opera və Balet teatırının repertuarındakı "muğam operaları" adlanan səhnə əsərlərinin həmən teatra gətirilməsi təklif olunurdu. Burada dahi Üzeyirbəyın təməlini qoyduğı milli musiqili dram və komediya ehkamları hüdudlarından çıxmamaq şərtilə, yeni-yeni musiqili səhnə əsərlərinin yaranmasına təşviq olunsun və bu nadir janrın təkmilləşdirməsi yolunda Avropa operalarından tam fərqli milli rejissor sistemi, səhnə dizaynı və aktyor oyunu tərzı araya gətirilsin

Yüz il bundan əvvəl Ü.Hacıbəyli "Leyli və Məcnun" musiqili dramını bəstələdiyi zamanlar milli çalğı alətlərindən ibarət bir orkestr heç təsəvvürə belə gətirmək mümkün deyildi. Şükürlər olsun ki, bu gün uzun və çətin sınaqdan keçmiş əməlli-başlı bir xalq çalğı orkestrimiz mövcuddur ki, onun da əsasını yenə də Üzeyirbəy qoymuşdur. Olmazmı, Üzeyirbəyın musiqili dram və komediyalarını və gələcəkdə yazılacaq bu tipli səhnə əsərlərini avropasayağı orkestr əvəzinə, milli orkestr müşayiət etsin? Belə olarsa, həmin orkestr bu teatırda müntəzəm surətdə fəaliyyət göstərərək inkişaf edər və sözüən əsl mənasında yaşayar, daha "xala-xətirin qalması" deyə, gözdən pərdə asmaq üçün bir canlı "muzey eksponatı"na çevrilməzdi Bu minvalla da qədim Şəbeh teatırımızın prinsiplərinə sadıq qalaraq, müasir teatırımızın öz təkrar olunmaz simasını bir daha müəyyənləşdirib bərpa etmək onu ikinci dəfə "dünyaya gətirmək" olardı. Bir sözlə, 1992-ci ildə bu təkliflərlə çıxış etdiyim həmin məqalə heç bir diqqət və reaksiyaya səbəb olmadı.

Şəbeh ifaçısı

Ümumilikdə, Şəbeh ifaçılarını iki növə bölmək olar. Birincisi, bu işdə müəyyən səriştəsi olub, illərlə aşura zamanı hər hansı yerə dəvət edilib Şəbeh çıxaran, deyək ki, peşəkar ifaçı dəstələri və aşuradan-aşuraya təşkil olunan müvəqqəti həvəskar ifaçıları. Bəzən ayrı-ayrı kəndlərin, məhəllələrin sakinlərindən və ya bir ailənin yeniyetmələrindən ibarət Şəbeh dəstəsi də təşkil oluna bilərdi. Bir para kənd ailələrində Şəbeh ifaçılığı - şəbehgərdanlıq babadan ataya, atadan oğula ötürülürdü. Aşura əyyamında onlar xüsusi geyim və rekvizitlə şəhərə gəlib bir neçə təkyədə Şəbeh çıxarırdılar. Bəzi şəhərlərin özündə peşə sahibləri və ticarət nümayəndələrindən xüsusi Şəbeh dəstələri təşkil olunurdu. Bu dəstələr on gün ərzində hər gün, bəzən isə bir gündə

bir neçə tamaşa göstərirdilər. Onları bu tədbirə təziyə keçirən şəxs və ya əsnaf başçıları dəvət edir, haqlarını da onlar ödəyirdilər. Təziyə əyyamından sonra onlar yenə öz peşə və ticarət işlərinə qayırdılar. Bu dəstələrə 11-13 yaşlı oğlan uşaqlarından ibarət xor, çalğıçılar və bir rövzəxan da daxil olurdu.

Aşura zamanı hər "məhəllə teatrı" öz təkyələrini gözə soxub ad, şöhrət qazanmaqdan ötrü, qonşu təkyələrlə yarışa girişirdi. Hər Şəbeh dəstəsi, gözəl səsə malik ifaçıları ilə lovğalanıb fəxr edir, ustadlar isə, indiki futbolda olduğu tək, onları hər vasitə ilə tovlayıb öz dəstələrinə dəvət etməklə, daha çox tamaşaçı toplamağa çalışırdılar. Həqiqətdə də, yaxşı səsə malik 15-16 yaşlı Şəbeh ifaçıları əhali arasında ayrıca rəğbət və ehtiramla qarşılanırdılar. Bəzən həm tamaşaçılar, həm ifaçılar öz surətlərinə elə aludə olurdular ki, özlərini ifa etdikləri rollarla eyniləşdirirdilər. Bu "vəziyyət" müftə əldə edilmirdi. Aşura günləri həmin ifaçılar bir gün ərzində təkyədən-təkyəyə keçərək, fasiləsiz, 6-7 tamaşada çıxış edir, çox yorulсалar da, çox da qazanırdılar. Həmənl pul ilə heç nəyə ehtiyac çəkmədən, heç bir işlə məşğul olmadan, bir il yaşamaq mümkün idi. Bu ifaçılar sonradan dəstədə özlərini əsl "primadonna" kimi, qeyri-adi bir təşəxxüslə aparır, ərköyünləşərək, həyatda çox şıltaqlıq edir, tez-tez əsəbiləşir, dəstədə özlərindən kiçikləri addımbaşı təhqir edib döyürdülər.

Ən maraqlısı isə, şəhər, kənd və ya məhəllənin hörmətini qazanmış, ləyaqət və ad-sanı ilə fərqlənən, dinə, imana son dərəcə yüksək etiqad göstərən, danışığı insanlarda xoş təsir oyadan şəxslərin (ilk növbədə, peyğəmbər-imam nəslindən olan seyidlərin) Şəbeh tamaşalarındakı "baş rollara" dəvət olunmasıdır. Tamaşaçılar seyidləri həzrət Əli, imam Hüseyn və həzrət Abbasın surətlərində gördükdə məmnun olub sevinirdilər. Belələri yerli sakinlər arasında olmadıqda, bu "rollara" ifaçılar kənardan cəlb olunurdular. Belə ki, imamın təsirli nitqi, adətən, tamaşaçıların göz yaşları və fəryadına səbəb olurdu. O, öz məsləkdaşlarının əzab-əziyyətini görüb ağlayanda, üzünü yaylıqla tutub, həm səkidəkilərə, həm tamaşaçılara təskinlik verəndə, tamaşaçılar fürsətdən istifadə edib onun əlini və ətəyini öpməyə çalışırdılar.

Əsas Şəbeh qəhrəmanlarından başqa, tamaşalara hökmən və olduqca çox yaxşı səsə malik yeniyetmələr, az-çox savadı olan mədrəsə tələbələri, əsgər və nadir hallarda 8-9 yaşlı kiçik qız uşaqları cəlb olunurdular. Onlar kütləvi səhnələrdə "tifil" rollarında, statist tək iştirak edirdilər. Hər dəfə xərək-nəxldə Əli övladlarının nəşi oyun meydançasına gətirildikdə tifillər xeymə-çadırlardan çıxıb dərin hüzn, matəm nişanəsi tək, saçlarını yolaraq başlarına kül əvəzinə, kəpək-həşəm sovururdular. 1902-ci ildə Şəbeh tamaşalarında "aktyorluq fəaliyyətinə" başlamış 9-10 yaşlı Abbas Mirzə Şərifzadə yazır: "Bir məhərrəmidə mənə qız paltarını geydirib əsir uşaqlar arasına qatdılar. İşim ağlamaqdan ibarət idi". El xanəndəsi Cabbar Qaryağdıoğlu 8 yaşında olarkən, Üzeyirbəy tək, Qarabağda keçirilən Şəbehlərdə oğlanlar xorunda iştirak etmiş, 12 yaşında "cənab Qasim", 14 yaşında "Əliəsgər" in surətlərini ifa etmiş və demək olar ki, ömrünün yarısını Şəbeh teatrına həsr etmişdir.

Sifətlərinə kömürlə bığ-saqqal çəkib, əyinlərinə ərəb libasları geymiş, əllərində guya ərəb silahları tutan həmin kasıb və savadsız "tifillər"dən Cinni-Cəfər qoşunu deyilən bir dəstə də təşkil olunurdu. "İmam Hüseynin şəbehi"ndə bu dəstə yığılıb qalmış imam Hüseynin qarşısında dayanaraq düşmənləri ilə savaşı etməkdən ötrü ondan izn istəmişdir. Amma imam razılıq verməmiş və "qoşun" kor-peşiman geriyə qayıtmışdır.

Bir mülahizəyə görə, yalnız Azərbaycanda və əsas etibarilə Qarabağda çıxarılan Şəbeh tamaşalarında ifaçılar sözlərini təğənni etmiş, yəni avazla oxumuşlar. Dahi Üzeyirbəyin fikrincə, "bizim Şəbeh adlanan tamaşalar vokal, bəzi hallarda isə instrumental musiqilə müşayiət olunmuş, tamaşalarda iştirak edən şəxslər "oratoriya"da olduğu tək, öz rollarını avaz ilə təğənni etməklə münasib hərəkətlər göstərmişlər. Bir sözlə, musiqi Şəbeh tamaşalarının mühüm ünsürünü təşkil etmişdir. Azərbaycan operasının üsuli-təğənnisi Şəbehlərdən götürülmüşdür".

Bilirik ki, Şəbeh tamaşalarını təkyədəki səkinin bir bucağında, yaxud elə səki önündə əyləşmiş şeypur, nəfir, ney və tütək kimi nəfəsli alətlər çalan çalğıçılar dəstəsi - nəqqarəxana müşayiət etmişdir. Onlarla yanaşı, hərəsinin uzunluğu 2 arşından (140 sm) az olmayan mis kərənay aləti çalan 4-5 çalğıçı yüksək bir yerdə, tutalım, təkyənin damında dururdu. Savaş zamanı "rəcəz" oxunur, cəngavərlik ruhunda cəngi havaları çalınır, faciəli səhnələrdə isə neydə və ya tütəkdə həzin, yanıqlı muğamlar səslənirdi. Çox vaxt təbilçilər tamaşaçıların arasında yerləşirdi.

Şəbeh ifaçıların iki cür danışiq-mükəlimə tərzi mövcud imiş. Belə ki, mənfi surətlərdə çıxış edənlər çöhrələrində dəyişilməz bir qəddarlıq və əzazillik maskası saxlamış Şümürhəng dəstəsinin üzvləri çox zəhmli və qəzəbli görünməyə çalışmış, çığırtı-bağırtı və ifrat dərəcədə yöndəmsiz, vahiməli və hədələyici bir səslə danışaraq, tamaşaçılarda öz surətlərinə qarşı nifrət hissi oyatmağa can atmışlar. İmamhəng nümayəndələri - müqəddəs peyğəmbərlər, imamlar, onların ailə üzvləri və fəriştə-mələk ifaçıları isə nəzmə çəkilməmiş Şəbeh mətnlərini bələğətlə, sözləri uzada-uzada, yazıq və ilahi bir səslə deyib-danışır və çox vaxt çalğıçıların müşayiətilə oxuduqları üçün onlardan gözəl səs tələb olunurdu. Ötən əsrin 30 – 40-cı illərindən qalmış nadir pətefon vallarında əski teatr aktyorlarının oynadığı tamaşalardan oxuduqları monoloqlarda sözlərin avazla səslənməsi müasir dinləyiciyə bir qədər qəribə görünür. İş burasındadır ki, həmin illərə qədər milli teatrımızda, deyək ki, "Şəbeh danışiq tərzi" hələ də hökm sürməkdə idi və vaxtilə Şəbeh tamaşalarında Şümür, Yezid, imam Hüseyn və başqa "rollar"da çıxış edən, sonralar isə peşəkar Azərbaycan teatrı səhnəsinə gəlmiş H.Ərəblinski, H.Sarabski, S.Ruhulla, A.M.Şərifzadə və digər tanınmış aktyorlar uzun müddət bu teatrın aktyor oyun və danışiq tərzinin güclü təsiri altından çıxıb bilməmişlər. C.Cabbarlının Şəbeh teatr ənənələrinin güclü təsiri altında yazdığı "Od gəlini" qəhrəmanlarının tələffüz tərzi, deyək ki, mükəlimələrdəki "zınqırovlu ibarələr", əslində, klassik Şəbeh mətni və ifaçıların mükəlimələri tərzindədir.

Şəbehdəki "İmamhəng" qəhrəmanlarının sifəti, bir qayda olaraq, rübənd altında qaldığına görə onların "sifət ifadəsi"ndən söz gedə bilməzdi. Tamaşaçı yalnız niqab və rübənd arxasından çıxan sözləri eşidirdi, sözsüz, burada "incə psixoloji çalarlar"dan, deyək ki, "Stanislavski sistemi"ndəki tam başqalaşmadan əsər-ələmət yox idi. Savaş səhnələri istisna olunarsa, burada ifaçının çox məhdud və yığcam jest, əl-qol və baş tərpətmə hərəkətlərindən ibarət "plastikası"ndan da danışmaq olmaz. Burada yalnız onun səsi eşidilir, bədəni "danışır", əslində, ifaçının ümdə məqsədi dəbdəbəli geyimdə oynadığı surətin sözlərini təsirli və olduqca gözəl ifadə etmək olmuşdur. Adıbəlli teatr xadimi H.Sarabski xatirələrində: "Gecələr mərsiyə oxuyur, gündüzlər şəbih olurdum, Əliəkbər mükəliməsini deyirdim" kimi ifadələr işlədir. Şəbeh teatrı ifaçılarının dilində "şəbih olmaq", "mükəlimə demək", rolda çıxış etmək kimi anlaşılırsa, "mükəliməçi" sözü Şəbeh çıxaran ifaçıya verilən addır. Bu səbəbdən, Şəbeh ifaçılarını adət etdiyimiz "oyunçu", "aktyor" adı ilə çağırmaq düzgün deyil, onları keçmişdə olduğu tək, "əşbah", "mükəliməçi", "qiraətçi" adlandırmaq daha məntiqəuyğundur.

İşığın zəifliyi və tamaşa salonunun böyüklüyü ilə bağlı qədim antik teatr və meydan tamaşalarına xas olan zahiri və şərti hərəkətlərə üstünlük verən bu cür oyun tərzi B.Brextin "epik teatr" nəzəriyyəsilə üst-üstə düşür. Həmənin nəzəriyyəyə görə, başqa bir insanı təsvir edən aktyor, tamaşaçının onu bir aktyor olduğunu unudacağını heç ağına belə gətirmir. B.Brextin fikrincə, epik teatr aktyoru tamaşaçını aldatmamalıdır ki, guya səhnədə o deyil, "uydurulmuş bir qəhrəman"dır. Əslində o, səhnədə başqalaşmayıb, təsvir etdiyi qəhrəman arasında müəyyən məsafə saxlamalıdır. Bu teatrın aktyoru tamaşaçılarla münasibətində həddindən sərbəst və səmimi bir ünsiyyət yaratmalı, səhnədə tamaşaçıya, sadəcə olaraq, nədənsə xəbər vermək və onu göstərmək niyyəti güdməli və o, bunu harada – küçədə, otaqda və ya səhnədə deyib – göstərməyinin heç bir əhəmiyyəti yoxdur.

Şəbeh tamaşaları öz-özlüyündə, necə deyərlər, "kollektiv yaradıcılığın məhsulu" olmuşdur. Belə ki, bir mövzu tamaşaçılara bir neçə variantda təqdim edildikdən sonra, onların daha çox sevib

bəyəndiyi "uğurlu səhnələr" tamaşadan tamaşaya təkmilləşib cilalanırdı. Şəbehnamələrin müəllifləri anonim olduqları üçün hər səriştəli ifaçı bir neçə tamaşadan sonra öz qəhrəmanının ən effektiv anlarını müəyyən edərək onu daha zənginləşdirmək niyyətilə mətnə istədiyi əlavələr edirdi. Bəzi hallarda ifaçı və ya dəstə rəhbəri, dəstə azsaylı olduğundan, yaxud vaxt məhdudluğundan, mətndən iri-iri parçaları atır, bəzən isə, əksinə, uğur qazanmaq üçün digər Şəbehlərdəki effektiv səhnələri mövcud tamaşaya köçürürdü.

Baş rolların ifaçıları, bir qayda olaraq, sözlərini əzbər bilir, bəzi hallarda əllərindəki kağız və ya kiçik dəftərçəyə baxıb oxuyurdular. Onlar bir-bir yerlərindən qalxıb rollarını ifa etdikdən sonra bir kənara çəkilərək növbəti çıxışlarını gözləyir, səkidə özlərini bir tamaşaçı tək aparırdılar. İstəyərsə çalğıçılara yanaşır, yaxud rolunu oynamış həmkarının yanında əyləşib onunla sakitcə ordan-burdan söhbət edirdi. O vaxta qədər ki, şəbehgərdan çubuğu ilə ona işarə edib, onu yenidən oyuna dəvət etsin. Bu müddət ərzində oyunda artıq iştirak etməyən "ifaçılar", demək olar ki, tamaşaçılar üçün "itib-batmış" sayılırdılar. Növbəti epizodda onlar haqda artıq iştirak etməyənlər tək danışirdilər. Bu ifaçılar yenidən oyuna qatıldıqda özlərini elə aparırdılar ki, guya bir az əvvəl baş verənlərdən tam xəbərsiz olub heç nə eşitməmiş, heç nə görməmişlər. Bəzən isə təkyənin bir divarı qarşısında xüsusi "loja" düzəldilirdi. Səkidə çox "bekar" ifaçı toplandıqda, oyuna mane olmasınlar deyə, onların bir qismini həmin lojaya keçirirdilər.

* * *

Hər hansı bir Şəbeh tamaşası bu cür başlayırdı: İlk öncə səki yanındakı "nəqqarəxana"da cəngi havasına bənzər bir "uvertür" çalınır və o bitdikdə, səkiyə və ya oyun meydançasına oğlanlardan ibarət xor ilə bəhəm rövzəxan (ona "vaqiəxan" da deyirdilər) qalxaraq, burada qoyulmuş "minbər" in ən yüksək pilləsi "ərşə" (yaxud onun 2-3 pilləsinə) çıxıb orada əyləşirdi. Xor minbərin aşağı pilləsində öz yerini tuturdu. Əgər gözləri sürməli pirani rövzəxan seyiddirsə, yaşıl və ya qara əmmamədə, adi ruhanidirsə, ağ əmmamədə olurdu. Onun vəzifəsi təkyədəkiləri həmən gün səki-meydanda oynanılacaq vaqiyəyə dair bir para tarixi faktlarla tanış etmək, bu mövzu ilə bağlı bir sıra əfsanə və rəvayətlərdən söz açmaqla tamaşaçılara müəyyən ovqat aşılamaqdır. Oğlanlar xorunun məqsədi isə, lazımi məqamlarda çalğıçıların müşayiətilə mərziyə və növhə oxumaq idi. Bu da adətən M.Füzulinin "Məqtul-Hüseyn" adlı əsərindən ayrı-ayrı parçalar olmuşdur. Bir sözlə, minbərin başında əyləşmiş rövzəxan başındakı əmmaməni çıxarıb yanına qoyur və bir müddət sakit oturub göyə baxaraq dərin bir "ah" çəkdikdən sonra "Rast" və ya "Şur" muğamı avazında imam Hüseynin mədhinə bir şey oxuyur və ardınca "moizə"yə, deyək ki, nəqlə, "mühazirə"yə başlayırdı. O, öz moizəsilə tamaşaçını lazımi qədər hazırladıqda, dam üstə durmuş kərənayçılar və ya 3-4 şeypurçu boğuc və qorxunc səslə "kərənayxana vurur", hamı donub gözləyirdi. Bundan sonra, uzaqda və ya çadırların birində kimsə çox zil bir səslə oxuyurdu. Bu o demək idi ki, ifaçılar artıq tamaşaya hazırdılar.

Çadır və ya otaqların birində geyinib-kecinərək təmtəraqlı libas, yaraq-əsləhəyə sarılmış, sağ əllərində dördbucaq karton parçasına sancılmış və biçimcə çırağa bənzər yanan qara şamlar (bəzən isə tuğ, ələm) tutmuş ifaçılar, təbilçilərin çaldığı ahəngə uyğun, tamaşaçılar arasındakı bir neçə keçiddən aramla (bəzən isə gözəl bəzənmiş cins atların tərkində və ya dəvələrdə) oyun meydançası və ya təkyəyə varid olub, iki dəfə səki ətrafına dolandıqdan sonra, eyni vaxtda və bir yerdə səkiyə qalxaraq, onları qarşılayan rövzəxan və oğlanlar xoru ilə müqəddəs imamların xatirəsini yad edən giriş mahnısı ziyarətnamə (xalq arasında ona "ziyarətləmə" də demişlər) ifa edirdilər (burada "Leyli və Məcnun" proloqundakı "şəbi-hicran" xoru yada düşür). Ardınca, səki və meydanın "mütləq-hakimi" ustad-şəbehgərdan rövzəxana öz minnətdarlığını bildirir və o, xor

ilə birlikdə səkini tərk edirdi. İfaçılar ustadın göstərişilə onların mənsub olduğu "cəbhələr" üçün ayrılmış hissədəki yerlərdə bardaş qurur və ya alçaq kürsülərdə əyləşirdilər. Əsl Şəbeh tamaşası bundan sonra başlayırdı. Bu, bütün tamaşaların "ağzı", proloqu, başlanğıc hissəsi idi. Bundan sonra bütün ifaçılar tamaşa boyu tamaşaçıların göz qabağında qalıb, yalnız tamaşa bitəndə səkini tərk edirdilər.

Şəbeh teatrında qrimdən və tarixi geyimdən büsbütün imtina olunur, ifaçılar tarixi həqiqət barədə çox az düşünür, libaslarda tarixilik, etnoqrafik xüsusiyyətlər əsla gözlənilmir və çox vaxt müasir geyimlərdə çıxış edirdilər. Bunlarla yanaşı, "Əliyyül-Mürtəza" və "Fatimeyi-Zəhra" surətlərinin ifaçıları tamaşalarda sifətlərinə ağ və ya rəngli "niqab" salıb, bir kabus tək görünürdülər. Həzrət Əli mavi və zərli geyimdə, Fatimə qara çarşabda, sağ imamlar Həsən, Hüseyin və onların övladlarının sifətləri isə açıq olurdu. İmam Hüseyini təmsil edən möhtəşəm cüssəyə malik ifaçının əynində, bir qayda olaraq, qara əba, yaxud üzərində zərli tikmələr olan ağ tirməşaldan cübbə və ya, necə deyirlər, "şahlara layiq gümüşü parçadan köynək", belində yaşıl qurşaq, başında yaşıl və ya qəhvəyi əmmamə olmalıydı. O, şəhid olduğdan sonra, atası həzrət Əli kimi, kabus tək vücuda gətirildikdə sifəti artıq niqab ilə örtülürdü. Digər Şəbeh qəhrəmanlarının başında dəbilqə, əynində qısa arxalıq üstündən qurşağa kimi "cövşən" deyilən zirehli libas keçirilir, ayaqlarında uzunboğaz çəkmə, əllərində "imamın ələmi"ni tuturdular. Ümumilikdə, "İmamhəng" dəstəsindəki əsas qəhrəmanlar, adət-ənənəyə görə, əksərən tünd abı rəngin çalarlarından ibarət gözəl geyimlərdə olduğu halda, "Şümürhəng"dəkilərin başlarında əlvan "kaffiyə" yaylığı və ya dəbilqə, əyinlərində əlvan xələt üstündən geyilmiş zirehli cövşən, ayaqlarında uzunboğaz çəkmə olan xəlifənin əllərində cirid tutan qoşun-ləşkəri qırmızı libaslarda çıxış edirdilər.

Dəbilqəsi dəvəquşu lələklərilə bəzənmiş zirehli geyimli qəddar Şümür ibn Zülcövşən sərkərdə Əli övladlarını qətlə yetirdikdə, qəhqəhə çəkib gülürdü. Çox vaxt bu surətin ifaçısı tamaşaçıların ona qarşı mənfi münasibətini görüb, guya öz xəbis və çirkin əməllərindən dəhşətə gəir və qarşı tərəfin, deyək ki, əzab-əziyyətini müşahidə edərək, "xəcalət çəkib üzünü tutur" və tamaşaçılara öz peşmançılığını bildirirdi. Meydana, çiyinlərdəki təxtirəvanda gətirilərək, başında xəlifələrə məxsus bahalı şal və ya yaşıl əmmamə, əynində kəşmiri şaldan sarı xələt və qırmızı gödəkçə olan Yezid Ənid xəlifə taxtda hərəkətsiz oturur, səkidə baş verən vəqifələrdə az iştirak etsə də, bütün vücudu ilə qarşısındakı Əli övladlarına "ölüm-ölüm" deyirdi. Odur, Yezid xəlifə, Şümür ibn Zülcövşən və digər Xilafət sərkərdələrinin surətlərində və ümumiyyətlə, "Şümür ləşkəri" sıralarında iştirak etmək çox təhlükəliydi, çünki həmən "rollar"da çıxış edənlər tamaşa zamanı çox vaxt daşqalaq edilir, tamaşaçılar tərəfindən təqib olunaraq, ömürlük lənətlə el-oba içində "Yezid", "Şümür" adları ilə çağırılırdılar. Bu səbəbdən Yezid, Şümür surətlərinin ifaçıları qorxudan səkidə-meydanda çox fəal olmağa çalışmırdılar. Həmin surətlərə ifaçı tapmaqda çox çətinliklər və problemlərlə üzləşmiş və nəticədə, bu "mənfi rolları" başqa millətlərin nümayəndələri, tutalım ləzgi, erməni, tatar və rus kazaklarına tapşırmağa məcbur olurdular, müəyyən məbləğdə maddi vəsait vəd etməklə.

Xatırladaq ki, qadın rollarında qədim Yunanıstan, Şekspir dövrü İngiltərə və bütün Uzaq və Yaxın Şərq teatrlarında olduğu kimi, kişilər, daha doğrusu, səsləri hələ qadın səsinə bənzəyən yeniyetmələr (əsasən, mədrəsə tələbələri) çıxış edirdilər. Onlar başlarına kəlağayı, örpək və uzun çarşab salmaqla kifayətlənir, bığ-saqqalı ağ parça ilə örtərək, qaş-gözlərini rübənd altında gizlədir və əlində tutduqları dəftəri oxumaqdan ötrü üzərində göz və ağız üçün deşik açılmış yaşıl şal ilə bağlayırdılar ki, sabah onlara deməsinlər, "o gün sən Şəbehdə zənən cildində çıxış edirdin". Deyilənə görə, bəzi varlı evlərin "əndərun" deyilən hissəsində yalnız tanış zadəgan qadınların iştirakı ilə hazırlanan Şəbeh büsatlarında bütün rolları qadınlar ifa etmişlər.

Qadın rolları ilə yanaşı, tamaşanın əvvəlində oyun meydançasında vücuda gətirilən Cəbrayıl və "firiştəməvt" deyilən Əzrayıl mələklər, bir qayda olaraq, mövcud tamaşada bu və ya digər

qəhrəmanın şəhid olacağını qabaqcadan tamaşaçılara xəbər verirdilər. Belə ki, bir Şəbeh tamaşasında hamı, o cümlədən imam Hüseyin yuxuya getdiyi zaman, səkidə peyda olmuş Cəbrayıl mələk bu Şəbehdə imam Hüseyinin şəhid olacağını tamaşaçılara xəbər verib qeyb olur. Ardınca, səkinin bir tərəfindən, kabus təki, imamın mərhum valideynləri, üzü niqablı həzrət Əli Mürtəza, o biri tərəfdən isə, iki qara çarşablı qadının müşayiətilə onun arvadı Fatimeyi-Zəhra daxil olub, oğullarının aqibətinə acıyıb ürək ağrısı ilə göz yaşları axıdır, başlarına kəpək töküdürlər. Sonra hər ikisi yatmış Hüseyinin yatağına yaxınlaşıb imamı öpür və bir qədər ağlayıb-oxşadıqdan sonra çıxıb gedirlər. Bu zaman digər ifaçılar "ölü tək" yatırdılar. Cəbrayıl, Əzrayıl və firiştə-mələklərlə yanaşı, Şəbeh tamaşalarında digər uçar "məxluqlar", məsələn, başları qırmızı boyanmış diri göyərçinlərə geniş yer verilirdi. Rəvayətə görə, qətl günü, sən demə, bu quşlar başlarını imamın qanına bulayıb, onun başsız cəsədini qurd-quş və həşəratdan qorumuşlar. İmam Hüseyinin ölüm xəbərini də, guya həmən göyərçinlər çatdırmışlar. Bəlli olur ki, sonralar "Leyli və Məcnun" tamaşasında dəli-divanə olub sərsəri tək çölü-biyabana düşdüyü zaman Məcnunun (H.Sarabski) ətrafında və başındakı parıkdə diri göyərçin çırpınırmış. Bu da açıq-aşkar Şəbeh ənənəsinin təsiri və davamıdır.

Firiştə-mələk rollarında çıxış edən yeniyetmələr isə, "səma"dan, adətən, ağacdan və ya tavandan asılmış kəndir vasitəsilə, bəzən isə "pambıq bulud" üstündə birbaşa minbərin ən üst pilləsi "ərş"ə enirdilər (buna "səmadan səda" deyirdilər). Mələklər əllərində dəvəquşu lələklərindən yelpazə (yəqin onların kürəklərində nə isə qanada bənzər bir şey də olmuşdur), mərsiyə deyə-deyə səkidəki qəhrəmanın ətrafına dolandıqdan sonra, ona ölüm anlarının yaxınlaşdığını xəbər verir və guya Allah-təalanın əmrilə onun xidmətində qırx min mələyin hazır olduğunu bildirirdilər. Amma qəhrəman acı taleyinə tabe olub ilahi yardımdan imtina edir. Başqa bir Şəbehdə isə, həmin firiştə-mələk səkidə peyda olub, Şümürün ləşkəri və onun özünü qəflət yuxusuna qərq edirdi və s.

Bəzi tamaşalarda səhnəyə reallıqdan çox uzaq, uydurma, fantastik məxluqlar, tutalım, guya həzrət Əlinin haçalı qılıncından törənmiş diri və ya müqəvva qarğa çıxarılır, yaxud, deyək ki, Şiri-Xuda (ona "Əsədullah", "Heydər" də demişlər) adlanan alleqorik bir "aslan" fiquru nümayiş etdirilirdi. Belə ki, başına aslan maskası keçirib, arxasına köhnə şir, pələng yaxud sarı rəngə boyanmış qoyun dərisi salıb və ya onu kürk təki geymiş bir yeniyetmə "Qətl" Şəbehində sürünə-sürünə səkiyə qalxıb, firəng elçisinin üzərinə atılırdı. Sonra o, oxlarla yaralanmış imam Hüseyini görüb, dəhşətdən başına kəpək töküdü. İmam şəhadətə yetirildikdən sonra o, yenə səkidə peyda olub qatillərin üzərinə atıldıqda, onlar vahimə içində səkini tərək edirdilər. Sonra "Şiri-Xuda" Hüseyinin başsız cəsədi üzərində dayanıb hönkür-hönkür ağlayaraq nəşi qoruyurdu. Rəvayətə görə, sən demə, bu heyvan vaxtilə həzrət Əlinin qarşısında diz çökərək, övladlarının intiqamını alacağını vəd etmişdir. Bəzi Şəbehlərdə guya o, həzrət Əli ilə pəncələşirmiş. Onun imam Hüseyinin nəşi üzərində ağlaması, "bədbəxt atanın qətlə yetirilmiş oğlu" üzərində göz yaşı tökməsinə işarədir. Mütəxəssislərin fikrincə, buradakı "Şiri-Xuda // Heydər" fiquru həzrət Əlinin özüdür. Əslində, bu ad onun ləqəbi olub, tanrı totemi tək, "günsevərlik kultu"ndan qalmış, həm günəşin, həm də güc-qüvvət və müqəddəsliyin timsalıdır. Unutmayaq ki, Əli Mürtəza həm də peşə və sənət hamisi sayılırdı. Bu da təziyə tamaşalarını hazırlayan peşə sahibləri üçün çox önəmli idi.

* * *

Şəbeh tamaşalarının bir sıra çox maraqlı və səciyyəvi xüsusiyyətlərinə nəzər salaq. Belə ki, Şəbehlərin birində bir sərkərdəyə imam Hüseyini qətlə yetirmək əmri verilir və o, böyük təlaş və tərəddüd içində xəlifədən möhlət istəyir. Sonra səhnə şərti olaraq dəyişir və tamaşaçılar həmin sərkərdəni artıq ev şəraitində təsəvvür etməliydilər. Bu məqamda sərkərdənin iki oğlu səkiyə

qalxırdı və ata düşdüyü müşkül mətləbi onlara çatdırıb, onlardan bu "əməl" in yaxşı yaxud pis olduğunu soruşurdu. Bir oğul müxtəlif sözlərlə atasını bu əmələ təhrik edərək, ələ düşmüş fürsətdən hökmən faydalanmağı məsləhət görürdü, digər oğul, əksinə, onu bu əməldən hökmən imtina etməyə, bunu edərsə, İslam aləmində tamam rüsvay olacağını və s. bildirirdi. Başqa sözlə, bir oğul "hə", o birisi "yox" deyirdi. Əslinə qalarsa, burada bir surətin daxili aləmində keçirdiyi tərəddüd, "ikiləşmə" vəziyyəti öz şərti səhnə təcəssümünü tapırdı.

Ümumiyyətlə, Şəbehdə səhnə şərtilliklərinə geniş yol verilirdi. Tutaq ki, başdan-ayağa yaraq-əsləhdə olub, arxasına bir yəhər atmış ifaçı özünün "süvari" olduğuna işarə edirdi. Əksər hallarda bir və ya bir neçə ifaçı tamaşada bütün qoşunu yaxud kütləni, ifaçının boynuna saldığı ağ kəfən isə "şəhidliyə, ölümə məhkumluğa" işarə edir, həmin şəxsin bir azdan şəhid olacağı bildirilirdi. Yaxud, Şəbeh qəhrəmanı susuzluqdan olmazın əzab çəkdiyi zaman, nəhəng su tuluğunun ağırlığından ikiqat əyilmiş yekəpər bir suçu - "səqqə" meydana daxil olub, əda ilə qəhrəmanın yanından keçib gedirdi. Bu da qəhrəmanın nə qədər suya ehtiyacı olduğunu qüvvətləndirir, tamaşaçıları qıcıqlandırır rıqqətə gətirirdi.

Yaxud, ata-ana oğullarını savaşa yola salarkən onun əyninə kəfən ölçür, öz başlarına isə, qara örtük və ya ağ-bəyaz kəfən salır, dəbilqəni oğlunun başından götürüb saçını darayır və başına gülab səpdikdən sonra övladının önünə güzgü tutaraq, oraya baxmağı tələb edib deyirdilər: "Bala, bax, gör nə gözəlsən, cavansan, indi sən ölməlisən". Sonra ana ağlaya-ağlaya həm oğlunun, həm də onun gələcək nişanlısının başına buğda səpir, ata oğluna qılınc verirdi. Oğul qılıncı atasından alıb, meydana gətirilmiş atına süvar olur və əlbəyaxa döyüşə yollanaraq, təkyə-meydanı tərk edirdi. Bir azdan meydana həmin oğul, dəbilqəsiz, qalxansız, zirehsiz və ölmüş halda, həmin atın tərkində görünürdü. At bir neçə addım atıb dayanırdı. Qətlə yetirilmiş oğlunun nəşi yerə düşürdü. Qoca ata oğlunun nəşini qaldıraraq atın tərkinə qoyduqdan sonra atın cilovunu tutub aramla oyun meydançasından çıxırdı.

Bir sözlə, Şəbeh səkisində tamaşaçı və ifaçının təxəyyülü ilə ən fantastik arzuları həll etmək mümkün olmuş, bu teatr səhnə effektlərindən yetərincə bəhrələnmiş, onun oyun meydançasında gözlənilməz və qeyri-təbii hadisələr baş vermişdir. Belə ki, Şəbehlərin birində Firəngistan elçisi Yezid xəlifə ilə söhbət etdiyi zaman xəbər gəlir ki, imam Hüseyin qətlə yetirilmişdir. Bir azdan xəlifə qarşısına gətirilmiş qənimətlər arasında imamın qan-torpaq içində "kəsilmiş başı" təqdim olunurdu. Yezid təpiklə onu vurub, yerə salırdı. Bunu gören firəng elçisi xəlifəyə: "Axı bu insan peyğəmbərinizin nəvəsi idi, siz peyğəmbərlərinizlə bu cür rəftar edirsiniz?" - deyirdi. Sonra o, imamın başına müraciətlə: "Ey Hüseyin başı, əgər müsəlmanların başçısı tək, sənə Allah-təalanın vəhyi çatdırılırsa, onda sən müsəlmanlığın "kəlməyi-şəhadətini" gətir dilinə, mən and içirəm ki, o dəm İslamı qəbul edərəm". Bu heyndə "baş" ağzını açır və ətrafa şeypur səsi tək "Lailahə illəllah, əshədü ənna Məhəmmədün rəsulullah!" sədası yayılırdı və xaçpərəst firəng heyrət içində imamın başı qarşısında diz çöküb: "Müsəlmanam, şiəyəm"- deyirdi. Hədsiz qəzəblənmiş Yezidin əmrilə elçinin "başı vurulurdu", başqa sözlə, elçi dərhal aradan çıxarılıb, əvəzində onun başının "müqəvvası" gətirilirdi və elçinin "kəsilmiş başı" imam Hüseyin mədhinə şeir deməyə başlayırdı və s. Belə ki, işgəncələrə məruz qalmış canlı ifaçıların başları, bədənlərindən üzülən zaman onları çox iti, ani bir vaxtda qana bulaşmış başsız insan müqəvvası ilə əvəz edirdilər. Bunlara biz ingilislərin Elizabet teatrında da təsadüf edirik.

Və yaxud, tamaşada cəngi-cidəldə iştirak edənlər irəlicədən mal bağırsağına və ya inəyin boşaldılmış mədəsinə qırmızı boya və ya mal qanı (çox vaxt qırmızı sirkə) doldurub, onu boğazı və sinəsinə sarıyır və savaşa girişdikdə qarşı tərəfin qılınc zərbəsindən bağırsağ yırtılıb deşilir və "qırmızı qan" axıb libası bulayırdı. Bu "natural effekt" ilə ifaçılar tamaşaçıları həddindən artıq coşdurub şok vəziyyətinə salırdılar. Vaxtilə Azərbaycanda Şəbeh tamaşalarını yaxından müşahidə etmiş fransız ədibi Aleksandr Düma buradakı kütləvi savaş səhnələrindən heyrətə gəlib, tamaşaçıların bundan hədsiz həzz aldığını qeyd etmişdir. Yaxud sonralar Azərbaycan

teatrının məşhur bir aktyoru Otello rolunda oynayarkən, bu əski "natural effektdən" istifadə etdikdə, onu "mənfur Şəbeh ənənələri"ni bərpa etməkdə suçlamışlar. Çox vaxt döyüşçülərin vəcdə gəlməsindən çəkinərək, onlara taxta qılınc da vermişlər. Bu da, əlbəttə, həmin effekti verməyib, gülüş doğurmuşdur.

Bəzi yerlərdə iştirakçıların silahlı cəng-cidalı yalnız səki-meydan ətrafına dövrə vurmaqdan və uzun-uzadı təqiblərdən ibarət olmuşdur. Çox vaxt yaralılar səkiyə üzərlərində guya bədənə sancılmış ox çubuqları olan xüsusi gödəkçələrdə çıxmışlar. Döyüşdə, deyək ki, "həlak" olmuş ifaçı xəlvətcə kənara çəkilib, səkinin və ya meydanın bir bucağında sakit əyləşmişdir. Bir para tamaşalarda savaştan sonra səki büsbütöv üzərinə saman-həşəm tökülmüş "nəşlər" ilə sərilirdi. Bəzən tərpənmədən uzanmaqdan bezmiş həmə "nəşlər" sakitcə o biri böyrü üstə çevrilir, digəriləri isə əməlli-başlı qaşınırdılar.

Və nəhayət, deməliyik ki, aşuranın X günü icra olunan "Məqtul-Hüseyn" (yəni, qətl olunmuş Hüseyn) Şəbeh tamaşası həm də Şami-qəriban (qəriblər gecəsi) adlanırdı, Belə ki, tamaşanın proloqunda təfsirçi rövzəxan Əli övladlarının Kərbəla səhrasında düşdüyü çıxılmaz vəziyyət və Dəməşqdəki əzab-əziyyətlərini nəql etdiyi zaman, söhbətin bir məqamında təkyənin bütün işıqları ucdantutma söndürülür və tam zülmət içində münacat çəkilirdi. O bitdikdə çıraqlar, qəndillər, qara şamlar yenidən alışırdı. Bir daha H.Sarabskinin yazdıqlarını gözdən keçirək: "Məhərrəmin onuncu günü əyinlərinə qara paltar geyib, əllərində yanar şam tutan 50-60 nəfər şami-qəribana gedirdilər. Təkyəyə daxil olduqda onlar ətrafdakılara: "Qara geyib gəlmişik, şiə salamun əleyk, Əsgərə su gətirmişik, şiə salamun əleyk" deyirdilər. Cavabında onlara: "Xoş gəlmisiniz ey şami-qəribana gələnlər", yaxud "Göz üstə gəldiniz, şühədə nöqərlər". Gələnlər isə yenə təkyədəkilərə: "Gəlmişik ey şiələr, şami-qəribana biz, verməyə başsağlığı Zeynəbi-nalana biz" və s. Bundan sonra lampalar söndürülürdü". Xalq arasında bu tədbir "şamiqəribanagetdi" adlanırdı.

Bu tədbir, sən demə, qanlı savaş ərəfəsində imam Hüseyn Əli övladlarını başına toplayaraq (onların sayı 200-ə çatmış), onlara müraciətlə: "Bu savaşda hamımız şəhid olacağıq. O kəs ki, bu cəng-cidalda iştirak etmək istəmir, gecənin qaranlığında düşərgəni tərk etsin"- ərz etməsilə əlaqəlidir. Ardınca, düşərgədə bütün işıqlar söndürülmüş və sabahkı savaşda iştirak etmək istəməyən qəbilə üzvləri zülmətdə bir-bir düşərgəni tərk etmişlər. Sabahı məlum olmuşdur ki, imamın qadın və uşaqları istisna olmaqla, qohum-əqrabadan yalnız 72 kişi qalmışdır. Sözün qıyası, "şami-qəriban" tədbiri birbaşa həmin önəmli vaqiyyəyə işarədir.

Aşura əyyamının axır X günü göstərilən "Qətl" tamaşasının lap sonunda, Şümürün ləşkəri tərəfindən təhqir və qarət olunmuş imam Hüseynin qohum-əqrabası aparıldıqdan sonra, bir az əvvəl meydanın ortasındakı imamın ailəsinin yerləşdiyi xeyməgaha od vurub yandırır və xəlifənin ləşkərini təmsil edənlər göyə və başlarına saman sovuraraq, zikr deyə-deyə, alışıb yanan çadırların ətrafına dolanırdılar. Bu da tarixi imam Hüseynin xeyməgahının yandırılmasına işarə idi.

Şəbeh yürüşü

Xatırladaq ki, aşura əyyamında oynanılan Şəbeh tamaşalarından öncə, xüsusən "Qətl" günü, əza matəm yürüşü, // əza qafiləsi icra olunurdu. Digər bir mülahizəyə görə, bu tədbir aşura əyyamının yalnız III, IX "tasua", X "qətl" və sonrakı günlərdə keçirilmişdir. XVII yüzildə aşura "karnavalı"ni müşahidə etmiş rus taciri F.Kotovun qeydlərinə görə, əza yürüşləri (o, bunu "oşur

bayram" adlandırır) aşuranın birinci günündən başlayıb onuncu gününə kimi, hər gün davam etmişdir.

Adətən, Şəbeh tamaşalarından öncə nümayiş etdirilən bu səyyar "karnaval teatri" məzmun və zaman ardıcılığına görə, sonuc, əsl "epiloq"dur desək, yanılmırıq. Bu səbəbdən, biz də əza yürüşünü yazının əvvəlinə deyil, axırına saldıq. Səyyar tamaşa şəklində icra olunan həməən yürüşdə Kərbəla səhrasında baş vermiş qanlı qırımından qayıdıb Dəməşqə üz tutan Xilafət sərkərdəsi Şümür ibn Zülcövşənin "müzəffər ləşkəri" və onların əsir aldıkları imam Hüseynin sağ qalmış "əhli-beyti" (arvad-uşağı) və şəhid "nəşləri"ni təmsil edən canlı insan və müqəvvalar nümayiş etdirilirdi. Teatr-tamaşa ünsürlərilə zəngin olmuş bu matəm yürüşünün iştirakçıları əzadlar şəhər və ya kəndin baş məscidi qarşısından yürüşə başlayaraq, küçə və meydanları gəzib-dolaşdığı zaman, bəzi səhnələr nümayiş etdirmiş, yol boyu bu və ya digər təkyəyə daxil olub, səki ətrafına dolandıqdan sonra, oradan o biri təkyəyə üz tutmuş və nəhayətdə, baş məscid önündə başa çatmışdır.

Ümumilikdə, əzadları iki hissəyə bölmək olar: Birincilər, matəm işarəsi tək, qara qurşaqlarını çiyinlərinə salmış "peyğəmbər övladları" - seyidlər, hacılar, varlı tacirlər. İkincilər - müxtəlif əsnaf və əxi başçıları, adlı-sanlı məhəllə sakinləri və çoxsaylı peşə sahibləri. Qafilə önündə, adətən, boyunlarından zınqrovlar asılıb, xalça, çul-zinpuş ilə bəzənmiş dörd dəvə belində çox boğuc və dəhşətli səslər çıxaran kərənay, şeypur və şahnəfir çalanlar, mis sinc və təbil döyən "təbbal"lar yeriyirdi. Onlardan sonra, əllərində yanan məşəl tutan "məşəldarlar" addımlayırdı. Ardınca, qurşağa kimi çılpaq, boylu-buxunlu bir şəxs, üzərində Quran ayələri yazılıb dəvəquşu lələyi, ulduz, üçbucaq, dairə, dəmir və xırda güzgü parçaları taxılmış nəhəng bir paya - tuğ aparırdı. Bütövlükdə nəhəng "yelpiyə" bənzər "tuğ"un içinə bir neçə kərpic yerləşdirilirdi. O, ağır olduğu üçün, onu gəzdirən tuğdar belinə qalın bir qurşaq bağlayaraq, tuğun yuxarı hissəsindən ikiəlli tutur, xüsusi köməkçilər dörd tərəfdən kəndir vasitəsilə tuğu dik saxlayırdılar. Bu işdə güləşçi - "küştigirlər" və suçu - "səqqalar" xüsusi rol oynayırdılar.

Onların ardınca, əlində qalın parçadan tikilmiş iki üçbucaq biçimli, iti ucları bir-birinə bağlı, saçaqlı və uzun dəstəklə matəm bayraqları tutmuş iki ələmdar addımlayırdı. Həməən iki bayraq dəstəklərinin başlarına tunc "pəncə", yaxud kürə biçimli bir emblemlə sancılırdı. Ələmlərin üzərində əjdaha, şir, quş və çiçək naxışları olurdu. Qafilədəki mavi rəngli şəffaf kiseyi parça ilə örtülmüş tuğ və ələmlər hər əsnafın, hər məhəllənin Şəbeh qafiləsinə məxsus vacib ünsürlərdən idi. Arxasınca, iki şəxs (yaxud bir neçə nəfər) başlarında, üzərində "qala, qəsri" xatırladan şüşə qablar düzülmüş iri dəyirmi sini aparırdı. Siniyədəki qablar dairəvi güzgü və dəvəquşu lələklərlə bəzənir, bəzən sininin düz ortasında kiçik bir oğlan uşağı oturdurdular. Həmin sini yaxud sinilər ətrafında qəmli-kədərli rəqs edib ağlayırdılar.

Onlar ardınca, önündə "Yezidin ələmi" gəzdirilən və əksərən qara atlara minmiş və qarabəniz bədəvi ərəbləri təmsil edən Şümürün küffar qoşunu yeriyirdi. Onların çırmanmış əllərindəki ciridlərin ucuna papye-maşədən hazırlanıb və ya taxtadan yonulub mavi tənziyə bürünmüş kiçik "insan başları" sancılırdı. Onları bəzən portağal, nar və lumu da əvəzləyə bilərdi. "Müzəffər ləşkər" in axırında, qara at belində xəlifənin əzazil və lovğa sərkərdəsi Şümür özü yeriyirdi.

Qafilə-yürüşün dəbdəbəli giriş hissəsi və "müzəffər ləşkər"dən sonrakı Şühədə (yəni şəhidlər) deyilən hissəsində Kərbəladakı qanlı savaş zamanı qətlə yetirilmiş Əli övladlarının nəşləri - əcsad (cəsədlər) nümayiş etdirilirdi. Bu hissənin ön sıralarında məğlub olunmuşların atları yeriyirdi. Onların tərkinə həşəmlə doldurulmuş başkəsik müqəvvalar bərkidilir, həm "nəşlər" in, həm atların üzərinə kəpək-saman və ya kül səpirlirdi. Əsasən, ağ paltarda olub, kirpi tək oxlarla (rəngə boyanmış çöplər) sancılmış "əcsad"ın boyun hissəsi, adət üzrə bənövşəyi-qırmızı rəngə boyanmış, müqəvvaların ayaqlarına uzunboğaz qara çəkmə keçirilirdi. Nəşlərin ətrafına qana bulanmış diri ağ göyərçinlər bağlanırdı. Bu işi xalq arasında "nəşbəzəmə" adlandırdılar.

Bir para yerlərdə müqəvvaları canlı insanlar əvəz edirdi. Başları qanlı parça ilə örtülmüş bu insanlar yürüş boyu "üşüməliyidilər". Belə ki, at belində əyləşib, təzə soyulmuş qoyun dərisinə tərsinə bürünmüş çılpaq bir kişinin belində, "dəriyə keçirilmiş bir ox" görünürdü. Yaxud, atların tərkində başları guya "yarılıb", ağ köynəkləri, sir-sifəti, qolları, dirsəyə qədər təzə kəsilmiş qoyun qanına bulanmış oğlan uşaqları yeriyyir, çoxunun sinəsinə "batmış oxlar" kürəklərindən çıxırdı. Onlar başlarındakı iri parik altında xüsusi hazırlanmış "əyri qısa qılinc" və ya balta - "təbəri" gizlədirdilər. Belə təsəvvür yaranırdı ki, qılinc başı yarıb keçib içəri. Bəzi yerlərin adətinə görə, həmin "canlı nəşləri" atların tərkində deyil, ayrıca xərək-salaçalarda gəzdirdirdilər. Başqa yerdə, "nəşbəzəmə" sivil formada təcəssüm olunurdu. Məsələn, burada əza qafiləsi sıralarında adlı-sanlı ağalar üzərində bütün qoşqu qayıqları olub, sağ böyrünə qılinc, soluna qalxan asılmış yəhərli atların cilovundan tutaraq addımlayır, atların yanındakı uşaqlar əllərində dəbilqə, zirehli libas, nizə və ox-kaman aparırdılar.

"Əliəkbər ələmi"nin ardınca addımlayan dəstədə isə, birini ata qaldırıb başına orağa oxşar "qılinc" keçirərək, üstündən əmmamə və ya qırmızı parça ilə sarıyırdılar. Bu şəxs imam Hüseyinin 18 yaşlı böyük oğlu Əliəkbəri təmsil edirdi. Digər müşahidəyə görə, əza qafiləsində döşünə oxlar sancılmış Əliəkbərin başsız nəşini hündür bir kəcavə içində və ya xərəkdə aparən müqəvva üzərində mərhumun qara geyimli "kiçik qardaşı" ağlayırdı. Bu qurğuya Əliəkbər otağı deyirdilər. Həmin "otağın" ardınca başında qara örpək, Əliəkbərin anası Leyla yeriyyərək ağlayıb-oxşayır, arabir nəş üzərinə buğda səpirdi.

Aşuranın VIII günündə matəm yürüşünə "Qasimin ələmi" və "otağı" (ona "həcləgah" da deyirdilər) çıxarıldı. Burada bir nəfərin at belində, əlində tutub yeridiyi "həzrət Qasim" adlanan ələm-bayraq, əslində, Şəbeh tamaşalarında imam Hüseyinin qardaşı oğlu Qasimin imamın qızı Səkinə ilə nikahına və zifaf gecəsi Qasimin şəhid olduğuna işarə idi. Qasim otağı isə, (bu qurğu "Cənab Qasim" adı ilə də tanınır), toy gecəsi şəhid olmuş Qasimin gərdək çadırı - "zifaf otağı"ni təmsil edən bir model və ya taxti-rəvanın adıdır. Kağız çiçəklər və qiymətli yaylıqlarla bəzənmiş bu "otağ"ın içində başsız müqəvva yerləşdirilir, ətrafında qara şamlar, fanarlar yandırılırdı. Qurğunun içində oturmuş kiçik qızlar qabaqlarındakı samanı sovuraraq, dağınıq hala salınmış saçlarına tökür, baş və sinələrini döyəcləyirdilər. Bu "otağı", daha doğrusu, çadır-gərdək "modeli"ni bəzən tabaqda gəzdirən "tabaqkeş" əvəz edirdi, bəzi yerlərdə isə, bunların hər ikisi matəm izdihamında iştirak edirdi. Həmin dəstənin ardınca kiçik bir taxti-rəvanda sarı ipək libas və ağ örpəkdə imam Hüseyinin qızı, Qasimin dul qalmış cavan nişanlısı Səkinəni təmsil edib qız paltarı geymiş 9 yaşlı bir oğlan uşağı aparılırdı. Yaşıl göyərtilə süslənib üzərinə ağ göyərçinlər bağlanmış bir araba və ya taxti-rəvanda sinələrinə oxlar sancılmış və ya əyilmiş qılinc tiyələri keçirilmiş iki başsız kiçik müqəvva imam Hüseyinin bacısı Zeynəb xatun // Zeynəbi-nalanın şəhid olmuş balaca tifilciyəzlərin "nəşi" aparılırdı. Xərəyin arxasınca bədbəxt Zeynəb addımlayır, başına kəpək töküb ağlayaraq fəryad edirdi. Bu surəti də bir yeniyetmə ifa edirdi.

Əza matəm yürüşünün digər önəmli fiquru həzrət Əlinin "qəzəb oğlu", imam Hüseyinin ögey qardaşı və ələmdarı həzrət Əbülfəzlabbas və onun mindiyi Üqab ("qartal" deməkdir) adlı bir atı olmuşdur. İzdihamda onu yəhərdən biixtiyar sallanıb, iki əli kəsilmiş bir müqəvva təmsil edirdi. Yaxud əyninə qırmızı ləkəli qolsuz köynək geymiş bir nəfəri ata süvar edərək, dişinə bir xəncər verib, gözüne "ox sancmaqla" çiyinə boş su tuluğu keçirirdilər. Həzrətin mindiyi atın ətrafında isə, qara köynəkli kiçik oğlan uşaqları mərsiyə oxuyub ağlayırdılar. Bəzi yerlərdə həzrətin nəşini alçaq taxti-rəvanda gəzdirir, onun ardınca "Abbasın zövcəsi" yeriyyirdi. Çox vaxt Abbasın kəsilmiş "əl-qolu"nu, ipəkdən tikilərək bir-birinin içinə keçirilib həşəmlə doldurulmuş kiçik qız uşağı yubkalarına oxşar uzunsov torbalar əvəz edirdi.

Yürüşdə imam Hüseyinə məxsus Zülçənəh ("ikiqanadlı" deməkdir) atının, daha doğrusu, onun "nalı"ni təmsil edən Nal-sahib adlı bir ələm aparılırdı, Rəvayətə görə, həmin ələmin metal hissəsi

Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatimeyi-Zəhranın Mədinəyi-mükərrimədən gətirdiyi Zülcənahnın nalıdır. Bu səbəbdən də Fatimeyi-Zəhra sonralar dəmirçilik peşəsinin hamisi, sahibi sayılmışdır. Bu ələmi müqəddəs əşya tək qəbul edib, ona müxtəlif əski tikələri bağlamaqla nəzir-niyaz vermiş, əza yürüşündə onu canlı bir ağ atın qənsərində aparmışlar. Atın yəhər-yüyəni qara rəngdə olub, onun alnını tovuz və dəvəquşu lələklərilə bəzəmiş, döşündən "Hüseyn" sözü yazılmış dairəvi həmayıl, xırda girdə güzgülər asılır, çulu-zinpuşun üzərinə isə, qırmızı və bənövşəyi rəngli "qan ləkələri"ə bulaşmış ağ örtük salınırdı. Atın başı və bədəninə, belindəki zinpuşa 88 ədəd qırmızı boyalı çubuq-ox sancır, başları qırmızı boyanmış göyərçinlər bağlanırdı. Zinpuşun atsız aparılması da müşahidə olunmuşdur. Yürüş boyu həm atın, həm ayrıca aparılan zinpuşun ətrafında xüsusi səhnələr oynanılmışdır. Turalım, gənclərdən ibarət bir dəstə yer ilə sürünərək yaxud qaça-qaça, guya imamı "axtarırdılar" və Zülcənah atı yaxud zinpuşu görüb "tapıldı, tapıldı" deyər, çığıraraq atı öpür və bir müddət onunla addımlayaraq ağlayırdılar. Sonra ata yaxınlaşıb diz çökür və qalxıb uzaqlaşırıdılar. Onlardan birisi imamın anası Fatimeyi-Zəhranı təmsil edirdi.

Nəhayətdə, on iki əzadar bir xərək-nəxil üzərində sərdabaya oxşar Qəbri-Hüseyn adlı bir qurğu aparırdı. Onlar yorulduqda digər on iki nəfər onları əvəz edirdi. Bu qurğu sonradan imam Hüseynin Kərbəladakı məzarı üzərində ucaldılmış sərdabanın "kiçik modeli" idi. "Sərdaba" qiymətli daş-qaş və ipək parçalarla bəzədilərək, üzərində imamın qətlə yetiriləndə başındakı zərli əmmamə, zəngin süslənmiş qılinc-qalxan, ox-kaman, uzunboğaz çəkmə və s. əşyalar düzülür, onlara başları qırmızı boyanmış diri göyərçinlərə bağlanırdı. Qurğunun içinə üzəri kəpək səpilmiş libas ilə örtülüb, üstü bağlı bir tabut yerləşdirilirdi. Bu qurğunun ardınca at üstə imam Hüseynin sağ qalmış körpə oğlu Zeynalabidini ifa edən bir oğlan uşağı yeri yirdi. Onun yanına da iki diri göyərçin bağlanırdı. Həmin uşağın izincə, araba və ya nəxildə Şiri-Xuda // Heydər deyilən aslan fiquru aparılırdı. O, imamın pəpə-maşədən qayırmış "başı"ni əlində tutub ona su verir, ovucla başın üzərinə və öz təpəsinə kəpək-saman tökürdü. Bəzi yerlərdə bu hərəkət edən fiquru həşəmlə doldurulmuş (bəzən çox nəhəng) aslan müqəvvası əvəz edirdi. Yürüş boyu bu fiqur ətrafında müxtəlif ayinlər icra olunur, bəzi yerlərdə isə, bu fiqur yürüşün ön sıralarında yeri yirdi.

Dalınca, xərəklərdə yerləşən və guya hədsiz "ağrılar"dan zarıdayıb inləyən, əzilib-büzülən "Bəni-Haşim" qəbilə üzvlərindən ibarət qafilənin Şikəst", yəni "yaralıları" hissəsi və 72 şəhidin sağ qalıb əsir düşərək Şümürün ləşkəri tərəfindən təhqir olunmuş əhli-beyti, qadınlar və uşaqlar - Üsəra yeri yirdi. Bunlarla yanaşı, savaştan sonra qarət olunmuş qiymətli əşya-müxəlləfatın Dəməşqə, xəlifə hüzuruna aparılması nümayiş etdirilirdi. Belə ki, bütün əsirlər at-eşşək belində, üzvləri arxaya, heyvanların quyruğu tərəfə, bəzən dəvələrdəki kəcavələrdə (çox vaxt orada Zəynəb xatun, Səkinə və başqa əsirlər olurdu) hamı üstlərinə kəpək səpərək göz yaşını axıdır, imamın müqəvva başını qarşılıqlarına qoyaraq ona su verib öpürdü. Ətrafda addımlayan Şümürün yaraqlı-yasaqlı əsgərləri əsir və yaralıları qamçılıyıb döyürdülər. Onlardan bir qədər aralı Cinni-Cəfər qoşunu irəliləyirdi.

Adət-ənənəyə görə, əza yürüşünü uzunətəkli sürtük və çeşməkdə olan Firənglər (avropalılar anlamındadır), deyilən bir dəstə tamamlayırdı. Onlar araba və faytonlarda yerləşdirilib, bir qayda olaraq, əllərində kəsilmiş "insan başı müqəvvaları" tuturdular. Arabadakı firənglərdən biri, başında üçbucaq biçimli şlyapa yaxud süvari qvardiya dəbilqəsi olan rus generalı qiyafəsində olan "firəng səfiri" əlindəki "başı" qaldıraraq əzizləyir, onu yaylıqla silir, su verib öpürdü. Onun ardınca yeriyənlər dövrün rəsmi hərbi libaslarında - kazaq arxalığı və furajka papaqlarda olurdular. O biri at belindəki firəngin əlində isə, astarı qırmızı ipəkdən, krujevalı bir çətir olur, mundir geymiş digər firəng başında "fəs" papağı, əlində ağ çətir tuturdu. Məhərrəm ayının X gününün sabahı matəm yürüşündə nümayiş etdirilən ələm və nəxilləri Kərbəla vadisinə bənzər suya yaxın bir yerə apararaq, onların üzərindən bər-bəzəyi çıxarıb "iskeletləri"ni suya atırdılar.

Bu da ətrafdakılara imam Hüseyin qətlindən əvvəl onun sudan ötrü çəkdiyi əzab-əziyyəti xatırlatmalıydı.

* * *

Gördüyümüz kimi, Şəbeh yürüşü aşura əyyamının çox önəmli bir hissəsi olmaqla bərabər, Şəbeh epik teatrının hərəkətdə olan səyyar bir variantı, təcəssümü və islam aləminin "özünəməxsus bir karnaval mədəniyyəti" idi. Buna əlavə, böyük şəhərlərdəki əsnafların azlığı-çoxluğu, onların maddi vəziyyətindən asılı olaraq, istər əza yürüşü, istər Şəbeh tamaşaları bir-birindən hədsiz dərəcədə fərqlənmişlər. Bəzi yerlərdə təmtəraq və möhtəşəmliklə keçirildiyi halda, digər yerlərdə küçələr ilə yalnız tirməşal, güzgü və lentlərlə süslənmiş "qara nəxil" gəzdirməklə kifayətlənmişlər.

Mütəxəssislərin fikrincə, əza matəm yürüşünün ibtidasını ərəblərin əski dəfn mərasimlərində axtarmaq lazımdır. Eyni zamanda, burada XVII yüzilin dəfn izdihamının bir sıra ünsürləri də açıq-aşkar sezir. Nəşlər üzərinə "buğda səpmək" adəti, əllərdəki yaşıl budaqlar və nəxil, təxtirəvan ətrafında oyunlar İslamiyyətdən çox-çox əvvəlki Su və Buğda kultu ilə əlaqəli arxaik pərəstiş ayinlərinin izləridir. Qəribədir ki, içinə boş şüşə qablar düzülmüş iri mis məcməyilərin həm toy qafiləsi, həm matəm izdihamı qarşısında simmetrik olaraq iki tərəfdə gəzdirilməsi qədim əkinçilərin buğdaya pərəstişilə bağlı bir mərasim yürüşü ilə bağlıdır. Həmçinin, kəsilmiş başları öpüb-oxşamaqla əzizləmək, onları mavi kiseyi parçaya sarımaq, yaxud baş müqəvvalarını nizə ucuna taxmaq adəti, əslində, "qənimət" deyil, qədim bir sitayişin əlamətidir. Müqəvva nəşlərin ayaqlarındakı uzunboğaz qara çəkmələr də İslamdan əvvəlki dini mərasimlərdə təsadüf edilmiş ünsürlərdir.

dəvəquşu lələkləri hələ qədim Misirdə dəfn mərasiminin ən önəmli bəzək və nişanələrindən biri sayılmışdır. Əza yürüşündə başları lələkli atların gəzdirilməsi isə mübarək NOVRUZ büsəti ənənələrilə üst-üstə düşür, Ümumiyyətlə, bu yürüşün sıralarında bir para NOVRUZ ünsürlərinə də tuş gəlinir. Misal üçün, yürüş zamanı çox od-alov gəzdirmək, şüşə qablardan qüllələr quraşdırmaq, həşəmlə doldurulmuş bir insan müqəvvasını küçələrdə gəzdirib, sonra onu yandırmaq, yaxud matəm izdihamının özündə "toy büsəti" keçirmək və nəhayət, araba-gəmiyə bənzər möhtəşəm bir taxta qurğu "nəxil qaldırmaq" adət-ənənəsi, zənnimizcə, qədim dövrlərə məxsus sırf NOVRUZ bayramı tədbirlərinə xas olan ünsürlərdir. Əslinə qalarsa, İslamiyyətdən öncəki qədim günsevərlik - "Solyar Kultu" və zərdüştü çağlarında, hökmdarların (Dara, Kserks və digər şahlar) yürüş sıralarında, bir adət-ənənə olaraq, məşəl və atəşdanların aparılması, qızıldan hazırlanmış "heyva, nar və alma ucluqları"nın nizələrə taxılması, Günəş tanrısı Xorxud // Dədə Günəşi təmsil edən nəhəng boylu ağ at "xing" in yeriməsi ilə yanaşı, son sıralarda iki tərəfdən zəncirlə saxlanan diri bir aslanın aparılması ilə əlaqəlidir. Bəzən isə, onun əvəzinə saf qızıldan tökülmüş "aslan fiquru" da gəzdirilmişdir və s.

Xatırladaq ki, ötən yüzilin əvvəllərindəki tamaşaçı üçün səhnədə baş verən hadisələrin ardıcıl cərəyanı və qəhrəmanların aqibətini izləmək, başqa sözlə desək, həm "nağıl-hekayətə qulaq asmaq", həm də səhnədəkilərin həyata nə qədər yaxın olduğunu görmək çox önəmli idi, bu onu rıqqətə gətirirdi. Keçmiş əsrin tamaşaçıları səhnədə real həyatın güzgü tək əksini, ondan heç fərqlənməyən saxta bir "reallığı", onun imitasiyasını görmək istəyirdi. O, səhnədəki olaylara bir sehrli gözbağlıca, fokus kimi baxaraq, aldandıqca hədsiz zövq alır və bu "nəşəli anları" hər şeydən üstün tuturdu. Ümumiyyətlə, o zamanlar tamaşaçını deyək ki, "teatrın mətbəxi" əsla maraqlandırmır, tamaşanın pərdə arxasında hazırlanması, bir "sirr" kimi qalması onun üçün daha xoş, daha məqbul idi.

Bizim günlər isə, çox az adam tapılar ki, teatrda tamaşanın necə və nə yollarla hazırlanmasından, filmin necə lentə alınmasından xəbərsiz olsun. Televiziya ilə müqayisədə, müasir teatr səhnəsindəki süni "ağaclar", "otaqlar", yalançı mənzərə təsvirləri, saxta "aylı gecələr", ümumiyyətlə, bu və ya digər dekor zəminində baş verənlər, çağdaş tamaşaçı tərəfindən həyatın imitasiyası, reallığın surroqatı və uydurması tək qəbul olunur. Artıq əvvəlki sadələşmənin itirmiş müasir teatr tamaşaçısı hətta səhnədəki insan münasibətlərinə belə laqeyd yanaşır, onların qeyri-səmimi və "süni bir oyun" olduğunu çox yaxşı dərk edir. Yenə də televiziyanın güclü təsiri nəticəsində. Bu günkü tamaşaçını səhnədə "reallıqla", həyata tam oxşarlıqla təəccübləndirmək artıq çox çətindir, daha doğrusu, bu heç mümkün deyil. Televiziya və bilgisayara aludə olmuş çağdaş teatr tamaşaçısını indi ağılatmaq o qədər də asan deyil. İndiki tamaşaçı salonunda artıq "Otello"dakı Yaqoya güllə atan tapılmaz. Halbuki vaxtilə bizim tamaşaçı teatrda gülmək kimi, ağlamağı, hiddətlənməyi də çox sevirdi. Müasir teatr rəhbərləri çox vaxt tamaşası hazırlanacaq pyesdəki hadisələrin qeyri-adi, macəralı və təkrarolunmazlığına ümid edir, amma tamaşaçı artıq bunları da qəbul etmir. O, bu macərələrin saysız-hesabsız və mükəmməl variantlarını artıq televiziya ekranlarında dəfələrlə görüb ondan da bezmişdir. Ona bu gün başqa təbiətli "Teatr" lazımdır. Elə teatr ki, burada o həmin süni "reallığı" yaratmaqda özü də iştirak etsin, yaxud heç olmasa bu işin şahidi olsun. Ümumiyyətlə, müasir tamaşaçı üçün səhnədəki yaradıcılıq axtarışlarının şahidi olmaq, tamaşa hazırlama prosesini müşahidə etmək, artıq "bişmiş" hazır tamaşalara baxmaqdan qat-qat cazibəli və xoşdur. Futbolda olduğu tək, qabaqcadan nəticəsini bilməyib oyun boyu azarkeşlik edib həyəcanlanmanı tamaşaçı üstün tutur. Televiziya kanallarında nümayiş etdirilən çeşidli şoulardakı interaktiv cədvəllər, studiyaya zənglər, SMSlər bunu bir daha təsdiqləyir. Qərribə səslənsə də, keçmiş tamaşaçının bu ehtiyacını epik Şəbeh teatri artıqlaması ilə təmin edirdi. Yenə Y. Bertelsin təbircə desək "Şərq teatri səhnə ilə tamaşaçı salonunun bir-birinə qovuşması tək ən çətin və mürəkkəb bir mətləbi həll edə bilmişdir".

İndiki zamanda hər bir uzaqgörən qələm sahibi olduqca çətin, mürəkkəb və əslində, bu gün məhdud imkanlara malik teatr dramaturgiyası ilə məşğul olmaqdan imtina edir. Çünki onun teatr üçün ərsəyə gətirdiyi dramaturji əsərin teleseriallar və adi kino filmi üçün bir ssenariyə çevrilməsi həm maddi, həm mənəvi cəhətdən teatrdan qat-qat əlverişlidir. Bu gün teatr üçün yazan tək-tük dramnəvislər, o, cümlədən, teatr rejissorları və aktyorlar əslində, "teatr şəhidləri"dirlər. Bu gün ömrünü qədim teatr sənətinə həsr edənləri isə, teatr fədaisi, düzəlməz səhnə fanatları adlandırmaq olar. Həqiqətdə də, bu gün kinorejissorluq, kinoaktyorluq nə qədər nüfuzlu və şərəflidir. Yaxşı bir film çəkmiş istedadlı kino rejissoru əsərini beynəlxalq müsabiqələrə çıxarmaqla az-çox ad-san qazana bilir. Teatr səhnəsi isə, öz-özlüyündə bu sənətçilər üçün sabahı bəlli olmayan "Şəhidlər Bağçası"dır.

Bir sözlə, vəziyyət belədir, teatr sənəti ya həmişəlik məhv olub aradan götürülməli, ya da özünə "yeni bir cild", yeni bir məqsəd axtarıb tapmalıdır. Daha dəqiq desək, çağdaş teatrımız istər dramaturgiya, istər rejissorluq, istər aktyor oyununda heç kimə bənzəməyən, heç kimi yamsılamayan yeni bir sima, təkrarolunmaz xüsusiyyətlər axtarıb tapmalıdır ki, onlar yalnız Teatr Sənətinə məxsus cəhətlərdir, onlara nə kino, nə televiziya da tuş gəlmək mümkün deyil. Təəssüflər olsun ki, vaxtilə teatrımızın bu günü üçün aparılan, demək olar ki, perspektivsiz "eksperimentlər" heç bir səmərə verməyib teatrımızın mövcud vəziyyətinə təsir edə bilmədi. Buna görə də uzaq keçmişimizin teatr irsinə üz tutub bir vaxtlar dəbdə olmuş və sonralar bu və ya digər səbəbdən unudulmuş teatr növlərini bir daha gözdən keçirməliyik. Elə etik Şəbeh teatrinin özündə bu gün üçün nə qədər cəlbədicilərin özünəməxsus cəhətlər var. Başqa xalqın bu cür teatri olsaydı, bununla fəxr edib, dönə-dönə qürurlanardı.

Bunu da qeyd etməliyik ki, ötən yüzildən başlayaraq, vaxtaşırı Parisdəki "Notrdam" kilsəsi önündə "İztirablar misteriyaları" nümayiş etdirilir. 1962-ci ildə isə, Polşada XV yüzilin məhsulu olan bir misteriya "Narodovi" teatrinə göstərilərək uğur qazanıb, mütəxəssislərin böyük marağına səbəb olmuşdu. Yada salaq ki, İngiltərədə "Memorial Teatr" deyilən Şekspir dövrünə

aid bir teatr binasını, keçmişdə olduğu tək bərpa edib, orada Şekspirin əsərlərini tamaşaya hazırlayırlar. Deməli, artıq unudulmuş klassik teatr irsinə müraciət etmək heç də qəbahət deyil və görünür, bunu da bilib bacarmaq lazımdır.

Bu yazının müəllifi 1970 və 1976-cı illərdə, bir quruluşçu rəssam kimi, qüdrətli teatr rejissoru Mehdi Məmmədov ilə birlikdə hazırladığı "Xəyyam" (H.Cavid) dramı və "Leyli və Məcnun" (Ü.Hacıbəyli) musiqili dramının səhnə təcəssümündə böyük həvəslə Şəbeh teatrının bir sıra prinsiplərini çağdaş teatr səhnəsinə gətirməyə cəhd göstərmişdi. Bu, axtarışlardan ötrü geniş imkan verirdi. Lakin Şəbeh teatri haqda əsla təsəvvür və biliyi olmayan əksər teatr xadimləri bu tamaşaların səhnə həllini heç cür qəbul edə bilmədi. "Sosializm realizmi"nin tüğyan etdiyi həmin çağlarda yalnız Mehdi Məmmədovun cəmiyyət arasında olan yüksək nüfuzu, dövlət və sənətçilər tərəfindən ona bəslənən hədsiz etimad, demək olar ki, bu tamaşaları "xilas etdi". Bu "iş" başqa bir rejissor görsəydi, sözsüz, onu bundan sonra teatra buraxmazdılar. Mehdi Məmmədovun vaxtsız vəfatından sonra onun "Leyli və Məcnun" tamaşası dərhal ləğv edilib, yeni bir avropasayaqı "realistik" səhnə həlli ilə əvəz olundu. Bu cür gərəkli axtarışlara naşı münasibət, təbiidir ki, yaradıcı sənətçilərdə ümitsizlik hissi oyadır və nəticədə, sənət yerində durub sayır. Axtarış, eksperiment olmayan yerdə irəliləyiş olmur, durğunluq yaranır.

Digər tərəfdən, iş belə gətirib ki, indiki milli teatrımız bizlərdən asılı olmadan tam başqa üslub və inkişaf yolu seçmişdir. Əslində, vur-tut 200-dən az yaşı olan teatr sənətimizin heç bir yerli tarixi kökləri yoxdur, əslində o, iqtibas yolu ilə kənardan gətirilmiş bir teatr sistemidir. O, yalnız milli tarix və müasir zamanda baş vermiş hadisələri ana dilimizdə nəql edən bir "sənət ocağı"dır. Zaman dəyişdikcə, zövqlər də yeni-yeni formalar alır, teatra və kinoya, ümumiyyətlə, mədəniyyətin hər sahəsinə münasibət dəyişir, köhnələrin əvəzinə yeni variantlar, yeni formalar meydana gəlir. Sənətdə "yenilik", eyni zamanda keçmiş ənənələri bu günə uyğunlaşdırıb, yeniləşdirilmiş halda ortaya çıxarmaq deməkdir və burada bizə epik Şəbeh teatri ənənələrinin çox köməyi ola bilər.

Bəzən deyirlər ki, Şəbeh epik teatri sistemi bu gün özünü doğrulda bilməz, o əski çağların "məhsulu" tək, elə o zamanlarda da qalmalıdır, onun indiki teatra heç bir dəxli ola bilməz. Şəbeh tamaşalarının bu gün üçün yad və bəsit olduğunu isbat etmək çox səhv və yanlış fikirdir. Əslinə qalarsa, bu artıq Şərq teatri ehkamları zəminində formalaşmış püxtələşmiş qədim və mükəmməl bir teatr sistemidir (nə olsun ki, vaxtilə onun nəzəri müddəaları yazılmamışdır) ki, istədikdə müasir teatr aləmində tam məqbul bir məktəb sayıla bilər və həyatda tətbiq olunarsa, tamaşaçılar tərəfindən maraqla qarşılanar, eyni zamanda, onunla milli teatr sənətimizin ömrü uzanar, onu digərləri üçün də cazibəli edə bilər. Burada söhbət əsla onun hərfi mənada bərpasından getmir və gedə də bilməz. Qarşımızda Ə.Haqqverdiyev və Ü.Hacıbəylinin yüz il bundan əvvəlki yaradıcılıq təcrübəsi var. Məgər bu azdır? Amma biz, "hər şey yuxarıdan idarə olunur" qaydasına adət etmiş sabiq bolşevizmin yetişdirmələri, adət etdiklərimizdən heç cür ayrılmaq istəmirik (bu da təbiidir), alternativ bir şey təklif olunursa, düşünüb-daşınmadan onu rədd edib, ən yaxşısı, bu "yenilikləri" tez bir zamanda dərk etmək çox çətinidir, bundan ötrü vaxt lazımdır deyirik.

Kim deyir ki, ənənəvi Avropa və Rusiya teatri yalnız "tam ideal və mükəmməl bir teatr"dır, onun "müqəddəs ehkamları"ndan kənara çıxmaq olmaz? Şərq teatrına yaxşı bələd olmuş ötən əsrin tanınmış teatr xadimi, ingilis Qordon Kreq deyirdi: "Şərq hələ də öz teatri ilə lovğalana bilər, amma Qərb teatri artıq son nəfəsdədir". Akademik Y.Bertels isə "Şərq teatrını böyük və işıqlı gələcək gözləyir"- yazırdı. Öz milli teatrımızın tarixi və zəngin ənənələrindən xəbərsiz olan bizlər isə, yenə də gözləyirik, xaricdən, Cefri, Conson və ya İvanovdan biri gəlib bizə deyəcək: "Sizin Şəbehiniz çududur, milli sərvətdir". Bunu da artıq istənilən qədər yazıb deyiblər. Daha nə lazımdır? Biz isə elə gözləyirik, kimsə gedib xaricdə teatr savadı alıb qayıdacaq və bizə çağdaş Avropa teatri səviyyəsində "importını" tamaşalar hazırlayacaq. Özümüz isə, müasir düşünən kamil rejissor yetişdirmək iqtidarında deyilik.

Buna əlavə, bir vaxtlar cəmiyyəti idarə etmək üçün hakimiyyətə yalnız bir nömrəli "təbliğət və təşviqat vasitəsi" tək lazım olan teatr sənəti, sonralar öz yerini istər-istəməz və yəqin ki, həmişəlik müstəsna qüdrətli Televiziyaya ötürdü. Odur, bu gün kütləvi informasiya vasitələri ilə yanaşı, "hakimi-mütləq" Televiziyadan başqa ən güclü, ən səmərəli siyasi plakat və təbliğət maşını tapmaq qeyri-mümkündür. Amma teatrda, bu vaxta qədər olduğu kimi, yenə də yalnız mövzu və ideologiya ön plana çəkilir. Qocaman teatr sənətindən bu gün də təbliğət maşını tək istifadə etmək, onu siyasiləşdirmək, olsa-olsa, əslində, çox müşkül və səmərəsiz, sifra bərabər bir işdir. Təəssüflər olsun ki, sabiq bolşeviklərdə olduğu tək, çağdaş teatr bir təbliğət vasitəsi kimi, bu gün də dövlətin, hakim dairələrin inhisarındadır. Əgər dövlət, həqiqətən, mədəniyyəti öz qanadı altında saxlamaq niyyətindədirsə çox yaxşı, buyursun. Amma onda gərək maddi cəhətdən teatrları tam təmin etməklə yanaşı, ilk öncə onun gələcək inkişaf yolları barədə düşündükdəyinsin, çoxmüddətli planlar, proqramlar, konsepsiyalar, nəzəri müddəalar və çıxarışlar tərtib etsin. Bəlkə onda "Şəhidlər Bağçası" və başqa milli sənət növləri müəyyən istiqamətdə irəliləməyə başlasınlar. Teatrın sifarişçisi yenə dövlət olacaqsə, milli teatr daima bu cür çıxılmaz vəziyyətdə qalacaq. Yoxsa "Teatr haqqında qanun" qəbul etməklə, fəxri adlar paylamaqla və ruslar demişkən "idi tuda, ne znayu kuda" yolu ilə heç nə əldə etmək olmaz. Milli teatr sənətinin gələcək müqəddəratını, keçmişdə olduğu tək, sənətdən, mədəniyyətdən uzaq olan naşı məmurlar, partokratlar deyil, bu sənətdə çalışan təcrübəli mütəxəssislər, teatrşünaslar müəyyən etməlidirlər. Teatra yeni həyat gətirmək təşəbbüsü teatrın özündə baş verməlidir.

Zənnimizcə, vəziyyətdən digər çıxış yolu sayı-hesabı olmayan bir-birinə oxşar dövlət teatrlarının özəlləşdirilməsindədir. Bir sərəilə ki, onlar tez bir zamanda Şadlıq evləri və digər yüngül əyləncə mərkəzlərinə çevrilməsinlər. Bu özəlləşdirilmiş teatrlarda (bundan ötrü istifadəsiz qalmış sabiq kino-teatr binaları da az deyil) öz yaradıcılığında müəyyən teatr konsepsiyasına söykənən ayrı-ayrı teatr xadimlərinin ətrafına topladıqları aktyor truppaları - "memorial teatr", "teatr studiya" və "teatr laboratoriya"larda, yalnız bir klaccik dramnəvisin, tutalım H.Cavid, C.Məmmədquluzadə, C.Cabbarlı, İ.Əfəndiyev kimi müəlliflərin, yaxud özünəməxsus dəsti-xəttə malik müasir dramnəvislərin əsərləri üzərində işləməsi çox faydalı olardı. Tutalım, Şəki teatrında Mirzə Fətəli Axundzadənin əsərlərini bu gün üçün gərəkli etməkdən ötrü və onların mümkün müasir səhnə təcəssümü axtarıb tapmaq üzərində iş aparılırsa, digər teatrda isə, xalq dastanlarımızın səhnə variantları üzərində "baş çatladılırsa", yaxud bir başqa teatrda yalnız çağdaş dünya dramnəvisləri, o cümlədən "Absurd teatri" müəllifləri əsərlərinin quruluşu hazırlanırsa və sonra ciddi axtarışların bəhrəsi olan həmin eksperimental tamaşalar hər həftə, növbə ilə Bakıya gətirilib şəhər tamaşaçıları və mütəxəssislərə göstərməklə, bu tamaşalar barədə professional söhbətlər etmək heç də pis olmazdı. Beləliklə, sağlam və açıq rəqabət yolu ilə yeni və müxtəlif təmayüllü səhnə əsərləri ərsəyə gətirib, müasir milli teatrımızda dirçəliş ab-havası yaratmaq olardı. İndi təsəvvürə gətirin, hansısa teatrda "Qətl" epik Şəbeh və ya H.Cavidin "Peyğəmbər" əsərinin tamaşaları hazırlanıb oynanılır. Burada qəribə nə var ki? İndinin özündə, buna normal bir hadisə tək baxılmalıdır. Əgər bu mövzular kimisə maraqlandırırısa, buyurub gəlib baxsın, kimin xoşuna gəlmirsə, gəlməsin, buna heç kimi məcbur edən yoxdur və ola da bilməz.

Bu gün biz başqa zamanda yaşayırıq. Əgər bir milli sənətin (hansı növü olursa-olsun) başqalarını rıqqətə gətirəcək fərqli və səciyyəvi xüsusiyyətləri, öz müqayisədəilməz və köklü siması yoxdursa, o heç vaxt dünya mütəxəssislərinin nəzər-diqqəti və ciddi marağına səbəb ola bilməz. O cümlədən teatr sənəti. Əgər bir teatr müstəqil milli aktyor oyunu tərtibi, müstəsna rejissor məktəbi, özünəməxsus səhnə tərtibatı ənənələrinə malik deyilsə və üstəgəl, onlar üzərində əməlli-başlı tədqiqlər aparılmayırsa, həmin teatr getdikcə cılızlaşıb bir "teatr muzeyi"nə çevrilə bilər. hələ yüz il bundan əvvəl Ə.Haqqverdiyev və Ü.Hacıbəyli bunu yaxşı duyub düşünülər