



# OZAN

AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF YOLLARI

- 15440 -

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin

İşlər İdarəsi

PREZİDENT KİTABXANASI

BAKİ 2013

OZAN  
AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF YOLLARI  
Bakı  
2013, 788 səhifə

**Tərtib edənlər**

Mahmud Allahmanlı  
*Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor*

Rza Xəlilov  
*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*

**Redaktor**

Paşa Əfəndiyev  
*Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor,  
aməkdər elm xadimi*

**Dizayn**

SS PRODUCTION

**Mətbəə**

ÇAŞIĞLU

© **Regionların İnkişafı İctimai Birliyi**

AZ 1009

Bakı şəhəri,

Zərgərpalan küçəsi 143.

Tel.: (+994 12) 596 36 60

Faks: (+994 12) 596 36 86

Mobil: (+994 50) 216 78 57

(+994 50) 443 80 07

regionlariib@yahoo.com

region.00@rambler.ru

Kitabda aşıq yaradıcılığının mənşəyi, təşəkkülü, inkişaf mərhələləri, türk şamanlığı, ozan sənəti, dastan ənənəsi, sənətdə sinkretizm, improvizasiya məsələləri, ustad-şagird ənənəsi, aşıq şeir şokilləri, aşıq mühitləri, ustad aşıqların yaradıcılığı və s. sistemli olaraq əksini tapır.

ISBN: 978-9952-8189-9-4

İ. Abbasov

M.Allahmanlı

32 Aşıq yaradıcılığında genezis anlayışı

35 Türk şamançılığı

M.Allahmanlı

81 Ümumtürk mədəniyyətində ozanlıq

106 Ozan yaradıcılığı

134 Varsaq sənəti

M.Allahmanlı

M.Allahmanlı

198 Ozanın aşığa transformasiyası

279 Variantlılıq

M.Allahmanlı

M.Qasımlı

298 Göyçə aşıq mühiti (M.Qasımlı)

306 Dərələyəz aşıq mühiti (M.Qasımlı)

311 İrəvan aşıq mühiti (M.Qasımlı)

314 Çıldır aşıq mühiti (M.Qasımlı)

## AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF YOLLARI

- 319 Borçalı aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 325 Təbriz aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 329 Dərbənd aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 335 Naxçıvan aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 339 Qarabağ aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 345 Şirvan aşiq mühiti (M.Qasımlı)  
 351 Gəncəbasar aşiq mühiti (M.Qasımlı)

M.Həkimov

M.Həkimov

- 390 Təsnif  
 395 Bayatı  
 399 Qoşayarpaq cığalı mürvəti təkərləmə  
 402 Gəraylı  
 404 Cığalı gəraylı  
 406 Sallama gəraylı  
 409 Mürvəti gəraylı  
 410 Əlif-lam gəraylı  
 411 Qaytarmalı gəraylı  
 412 Təcnis gəraylı  
 412 Hərflə üstə qoşa qafiyəli gəraylı  
 414 Nəqəratlı gəraylı  
 415 Gəraylı dildönməz  
 416 Təkərləmə təsnif gəraylı  
 417 Gəraylı-rübai  
 420 Qoşma  
 421 Güllü qafiyə  
 422 Qoşayarpaq qoşma (haçəbeyt-çarpaz qafiyə)  
 423 Qoşma müstəzad – ayaqlı qoşma  
 424 Ustadnamə  
 425 Təəssüfnamə  
 427 Təcnis

- 428 Bayatı təcnis  
 429 Təcnis gəraylılar  
 430 Cığalı təcnis  
 431 Ayaqlı təcnis  
 432 Dodaqdəyməz təcnis  
 433 Nəfəsçəkmə təcnis müsəddəs  
 434 Hərflə üstə təcnis  
 435 Heydəri  
 436 Əlif-lam  
 439 Vücutnamə (bəyani-hal)  
 442 Deyişmə  
 448 Hərbə-zorba  
 453 Cahannamə (tarixi monzumə)  
 455 Divani  
 458 Müxəmməs

P.Əfəndiyev

- 474 Qurbani  
 483 Abbas Tufarqanlı  
 490 Sarı Aşiq  
 502 Xəstə Qasım  
 509 Aşiq Valch  
 516 Aşiq Hüseyn Şəmki  
 523 Aşiq Alı  
 532 Molla Cümə  
 542 Aşiq Ələsgər  
 555 Aşiq Hüseyn Bozalqanlı  
 560 Aşiq Mirzə  
 564 Aşiq Əsəd  
 568 Aşiq Hüseyn Cavan  
 573 Aşiq Şəmşir



E.Məmmədli

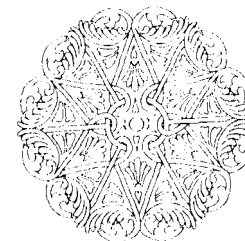
Q.Namazov

M.H.Təhmasib, M.Qasımlı

M.Həkimov

V.Vəliyev

M.Allahmanlı



## OZAN AŞIQ SƏNƏTİ

Ozan-aşiq sənəti Azərbaycan el ədəbiyyatının ən zəngin qolunu təşkil edir. Bu yaradıcılıq aləmi geniş, çoxşaxəli olduğu qədər də qədimdir, öz rüşlərini xalqın bədi təfəkküründən alıb əsrlər boyu ona yoldaşlıq etmiş, uzun inkişaf prosesində təkmilləşib püxtələşmiş, zəmanəmizə qədər gəlmişdir.

Öz mənəbətini, kökünü ozan yaradıcılığından başlayan, bu irs üzərində pərvəriş tapan aşiq bu gün də böyük coşğunluqla yaradıb-yaşadan, çalib-çağırən, müasir həyatımızı, misilsiz qələbə və nailiyyətlərimizi qopuz dünyasının yadigarı telli sazın dili ilə tərənnüm edən bir sənətkar kimi fəaliyyət göstərməkdədir. Bu fəaliyyət dairəsi, sənət sinkretizminə görə aşiq, heç şübhəsiz ki, öz keçmişinə, səlali ozana borcludur.

Aşiq kimi, ozan da xalq bilicisi, xalq nəğməkarı olmuşdur. Azərbaycan xalqının təkamülündə mühüm rol oynamış oğuz tayfalarının ən qədim şairi – müğənnisi sayılan ozan sehrbazlıq, rəqqaslıq, musiqişünaslıq, həkimlik və buna bənzər qabiliyyətlərə malik yaradıcı kimi aşiqin pərvəriş tapdığı əsrlərdən çox əvvəlki tarixi kəsində çalib-çağırmış, bu gün əlimizə az bir qismi çatan böyük irs qoyub getmişdir. Bu qədim şairlər altaylar içərisində *qam*, tunquslarda *şaman*, monqol və buryatlarda *bo*, yaxud *bukue*, yakutlarda *oyun*, samoitlərdə *tadiben*, finovlarda *tiotoejoc (baxıcı)*, qırğızlarda isə *baxsı-baxşı* ad-titulları ilə tanınmışlar.

Qədim saq (türk), hun, göytürk və uyğurların (miladdan əvvəl VII əsrdən eranın XI əsrinədək) geniş mənalı mənqəbə və dastanlarının («Alp Ər Tonqa», «Şu», «Oğuz Qağan», «Boz qurd», «Törəyiş», «Köç» və s.) yaranıb-yaşamasında, şübhəsiz ki, ozanların rolu az olmamışdır. Xalqın dünyagörüşünün yetkinləşməsində mühüm rol oynayan müxtəlif ayinlərin icrasında, xüsusilə sığır-ov (sığır-öküz ovu oğuzların əsas mərasimlərindən olmuş və bu, ilk dövrlərdə ziyafət şəklində keçirilmişdir), şülən-qurban və yuğ-matəm ayinlərində ozan-

şairlər də yaxından iştirak etmiş, bu mərasimlərin əsas aparıcılarından olmuşlar.

Latındilli mənbələrin verdiyi məlumata görə, ozanlar hələ Atilla dövründən (eranın V əsri) və Atilla sarayından başlayaraq səlcuqilər də daxil olmaqla, XV əsrə kimi qopuzları ilə saraylarda, şənlik və toplanışlarda bahadırları tərənnüm etmiş, onları tanıdıb-yaşatmışlar. Bu sahədə aparılmış axtarışlar belə qənaət doğurmuşdur ki, qədim türk dövlətlərinin saraylarında, həmçinin Alp Ər Tonqa, Atilla kimi xaqan-sərkərdələrin, xalq qəhrəmanlarının ordusunda ozan-şairlər və musiqiçilər yaxından fəaliyyət göstərmişlər.

Antik mənbələrdə Atillanın şəninə keçirilən belə bir ziyafət səhnəsinin təsviri qorunmuşdur: Axşama doğru, məşəllər yanan vaxt ipəkdən olan möhtəşəm çadıra iki şairin girdiyini gördülər. Onlar Atillanın qarşısında öz qoşduqları şeirləri oxudular. Bu şeirlər onun qəhrəmanlıqlarına, zəfərlərinə aid idi. Orada onlar bu şeirlərin təsiri ilə həyəcana, vəcdə gəldilər... Bir çoxları ağlayırdı. Gənclər arzu və ehtiras, qocalar isə ələm və təəssüf yaşları töküdü...

Bu mərasim belə bir ehtimal yaradır ki, «...düdüklərin, davulların sədaları ilə bağlı söylənen bu dastani şeirləri tərtib edən şairlər, heç şübhəsiz ki, müasir saz şairlərimizin dədələri» olmuşdur. Bu ozan-dədələrin eradan əvvəl VII əsrdə İran ordularına qarşı döyüşən Alp Ər Tonqanın («Şahnamə»də Əfrasiyab) ölümü münasibətilə qoşduqları ağıdan bir parça hələ XI əsrdə Mahmud Kaşğari tərəfindən yazıya alınmışdır. «Divanü lüğət-it-türk» vasitəsilə qorunub saxlanan bu lirik nümunə xalq şeirinin tarixi üçün az əhəmiyyətli deyildir:

*Alp Ər Tonqa öldü mü?  
İsiz ağun qaldı mu?  
Ödlek öcün aldı mu?  
Emdi yürək yırtulur.*

Həm bir sənətkar, yaradıcı-ifaçı, həm də bir söz-termin kimi ozan haqqında çoxlu araşdırma aparılmış, biri digərindən fərqlənən müxtəlif mülahizələr, fikirlər söylənmişdir. Bütün bu axtarışların

xülasəsi bir daha təsdiq etmişdir ki, xalq şairi-musiqiçisi olan ozan çox qədimdən bəri müxtəlif oğuz tayfaları arasında çalib-çağırən, ifaçı-yaradən sənətkar olmuş, XIV əsrdə isə Azərbaycan ərazisində onların istifadə etdikləri qopuz da bu ad verilmişdir. Azərbaycanlılar arasında öz qədim mənası unudulduqdan sonra da «ozan» bir söz-termin kimi *çoxdanışan*, *deyingən* mənalarda işlənmişdir. Bəzi yerlərdə ifaçı-çalğıcılar da bu adı daşımışlar. Ən maraqlı cəhət isə ondan ibarətdir ki, digər türkdilli xalqlar içərisində bu termin işlənməmiş, XV əsrdən başlayaraq Azərbaycan və Anadolu ərazilərində ozanı «aşiq», türkmənlər arasında isə «baxşı» adları ilə tanınan sənətkarlar əvəz etmişdir.

Lakin ozan sənətkarlar aşığa – yanşağa qədər *varsaq*, *dədə* adları ilə də şöhrət tapmış, çox mürəkkəb ictimai-tarixi bir yolla irəliləyə-rək misilsiz sənət inciləri yaratmışlar. Ozan sənətinin ustası-dədəsi bizə «Kitabi-Dədə Qorqud» kimi əzəmətli bir abidədən tanış olan Dədə Qorquddur, «Əsli-Kərəm» dastanının Dədə Kərəmi, XVI əsrin Dədə Yediyarı, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVIII əsrin Dədə Qasımi və bu gün adları, əsərləri əlimizə çatmayan onlarla qopuz, saz və söz ustası isə Dədə-Ata Qorqud sənətinin davamçıları olmuşlar.

Əsrlər boyu çalib-çağırən belə sənətkarlar, şübhəsiz ki, Azərbaycan şeirinin təbii, doğma ölçüsü olan heca vəznində qoşub-yaradırdılar. Xalq şeirinin bu oynaq vəzni ilə yazılmış ilk nümunə isə Əhməd Yasəvi və Yunis Əmrənin (1240-1320) adları ilə bağlıdır.

*On səkkiz min ələmdə  
Heyran bolqan aşıqlar.  
Tapmaq məşuq surağın,  
Sərsan bolqan aşıqlar, –*

bəndi ilə başlanan yeddiliyin müəllifi Əhməd Yasəvi də, ilk və son bəndləri təqdim olunmuş beşliyin müəllifi Yunis Əmrə də bir çox cəhətdən diqqəti cəlb edən gözəl lirik incilər yaratmışlar:

*Yar ürəyim, yar,*

*Gör ki nələr var.*  
Azərbaycan Respublikası Prezidentinin

İşlər İdarəsi

PREZİDENT KİTABXANASI

*Bu xalq içində  
Bizə gülər var.*

*Yunis, sən bundan  
Meydan istəmə.  
Meydan içində  
Mərdanələr var.*

Əlbəttə, XII-XIV yüzilliklərdə fəaliyyət göstərən belə sənətkarlar xalq şeirinin nümayəndələri olsalar da, onları aşiq ədəbiyyatından ayırmaq mümkün deyildir. Bu şairlərin yaradıcılığı aşiq sənəti, aşiq ənənəsi ilə sıx bağlı olmuşdur.

Demək, aşığın meydana gəlməsində bir yandan ozan-arsaq-dədə irsi, digər tərəfdən isə xalq şeiri səpkisində yazıb-yaradan şairlərin yaradıcılığı əsaslı zəmin yaratmışdır.

«Ozan», «arsaq», «dədə» kimi, «aşiq» termini də həm mənşə, ifadə etdiyi məna etibarilə, həm də el sənətkarının daşdığı isim-ad-titul kimi diqqəti cəlb etmiş, tədqiqatçılar bu barədə müxtəlif mülahizələr söyləmişlər. Bu ad-titulun meydana gəlməsi, hələlik ehtimal şəklində olsa da, XIII əsrlə, əksər araşdırmalarda isə XV-XVII yüzilliklərlə bağlanmışdır. XIII əsrin sonu, XIV əsrin əvvəllərində yaşamış və Yunis Ömrə səpkisində yazdığı şeirlərinə görə xalq ozanlarına yaxınlaşmış Şair Əli «Aşiq Paşa» təxəllüsü ilə bu söz-termini yaşadan ilk sənətkarlardan olmuşdur. Artıq XV-XVI əsrlərdə Əhməd, Çələbi, İbrahim kimi xalq şeiri nümayəndələri bir ifaçı-sənətkar mənasını daşıyan «aşiq» terminini öz adları ilə yanaşı işlətməmişlər.

El ədəbiyyatının qabaqcıl nümayəndələrindən sayılan, bu mədəni irsi qoruyub yayan, yaradıb-yaşadan və əsl mənasında aşiq adlanan şəxsiyyətlər sənət meydanına təsadüfi gəlməmişlər. Onlar öz istedadları, bacarıqları, yiyələndikləri peşoyə hərtərəfli və dərindən qabil olmaları ilə fərqlənmiş, yaratdıqları əsərlər isə uzun müddət dildə-ağızda dolaşaraq əsrdən-əsrə, nəsildən-nəslə adlanmış, zəngin bir xəzinəyə, tükənməz bir irsə çevrilmişdir.

Əlinə saz alıb şagirdlikdən ustalığa qədər yüksələn hər bir aşiq böyük məktəb yolu keçmişdir. Onun bu sənətə necə, nə şəkildə yiyələnməsi barədə külli miqdarda rəvayət, hekayət, xatirələr saxlanmaqdadır. Belə məlumatlara tədqiqatçı-alimlərin əsərlərində, qədim əlyazmalarda, cümlələrdə, el ədəbiyyatı toplayıcılarının əldə etdikləri materiallarda, habelə şair və yazıçıların müxtəlif səpkili irsində rast gəlmək mümkündür.

Məlumdur ki, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi sənətkarlar şifahi ədəbiyyatın, xüsusilə aşiq ədəbiyyatının təsiri ilə yazıb-yaradan el şairləri olmuşlar. Bu sənətkarların adları ilə bağlı dastanlar zəmanəmizə qədər gəlib çatsa da, onların peşəkar aşiq kimi tanınmaları, başqa şəkildə deyilsə, özlərini aşiq adlandırmaları barədə məlumata təsadüf etmirik. Belə ki, istər Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, istərsə də Xəstə Qasımın şeirlərində bu adlarla yanaşı aşiq ad-titulu, demək olar ki, işlənməmişdir. Qurbani «Yetim Qurbani», «Dirili Qurbani», «Yazıq Qurbani», Abbas Tufarqanlı («Adım Aşiq Abbas, yerim Tufarqan» və «Aşiq Abbas yana-yana» misraları istisna olmaqla) «Qul Abbas», «Tufarqanlı Abbas», «Şikəstə Abbas», «Yazıq Abbas», Xəstə Qasım isə sadəcə «Qasım», «Xəstə Qasım» ad-təxəllüsələrini öz şeirlərinin möhürbəndində işlətməmişlər.

Bütün bunlar belə bir qənaət doğurmuşdur ki, həmin sənətkarlar daha çox xalq, yaxud da el şairi olmuş, yaradıcılıqları isə aşiq şeirinin, saz-söz məclisinin bütün xüsusiyyət və əlamətləri ilə qovuşduğundan onlar kütlə içərisində ustad aşiq kimi şöhrət tapmışlar. Onların adları ilə bağlı dolaşan dastanlar bu cəhəti daha da möhkəmlətməmiş, aşiq məclislərinin repertuarının zənginləşməsində mühüm rol oynamışdır. Aşiq şeirinin bu tanınmış nümayəndələri ilə yanaşı elə həmin əsrlərdə daha çox dördlülkləri ilə şöhrət qazanan bayatı ustaları da qoşub-yaratmışlar ki, XVI əsrin Lələ, Baba, XVII-XVIII əsrlərin Sarı Aşiq, Əzizi və onlarca başqa nümayəndəsi belə sənətkarlardandır.

Sənət sinkretizmini, improvizasiyanı bu və ya digər dərəcədə öz yaradıcılıqlarında birləşdirən bütün bu orta əsrlər poeziya nümayəndələri – həm ustad-yaradıcı, ifaçı aşıqlar, saz şairləri, həm də qələm süərası, el şairi adları ilə tanınan şəxsiyyətlər zəngin bir poetik tə-

fəkkürün təmsilçiləri kimi vahid axarda birləşsələr də, öz yaradıcılıq üslubları, sənətkarlıq xüsusiyyətləri baxımından bir-birindən fərqlənmişlər. Məhz bu cəhət də folklor ədəbiyyatında rəngarəng terminlər meydana gətirmiş, müxtəlif mülahizələrin yaranmasına səbəb olmuşdur. Belə ki, «aşiq» və «saz şairləri» sözlərinin eyni mənanı daşdığı, qələm şüərasının (onlar müəyyən təhsil görmüş, həm heca, həm də ərəzla şeir yazan, lakin saz çalmaq bilməyən sənətkarlar idilər) sadəcə qələm şairləri olduğu, el şairinin isə daha geniş ümumi bir məna kəsb edib aşıqla qələm şüərasını özündə birləşdirdiyi barədə fikirlər tədqiqatçıların çoxu tərəfindən qəbul edilən müştərək qənaətlər olmuşdur. Aşiq ədəbiyyatı, başqa sözlə, saz şairlərinin əsərlərini divan ədəbiyyatı ilə anonim xalq ədəbiyyatı arasında olan ayrıca bir qol – sahə hesab etmək isə daha çox məqsədyönlü sayılmışdır.

Məlumdur ki, aşığın – saz şairinin əsas xüsusiyyəti oxumaq-yazmaq bilməməsi, saz çalıb şeirlərini müəyyən hava ilə təğənni etməsi və yaxud şeirinin musiqi havacatının bəstələyicisi kimi fəaliyyət göstərməsi, bədahətən şeir qoşmağı bacarması, başlıcası isə heca ölçüsünə sadıq qalması ilə seçilir. Şeirlərini sazsız söyləyənlər, qismən savadlı olanlar isə «qələm şüərası» hesab edilmişlər.

Aşiq-saz poeziyasının, başqa sözlə, aşiq tərzli şeirin kökləri çox qədimlərdən başlasa da, onun ilk nümayəndəsi Qurbani hesab olunur. Həm Qurbani, həm də onun davamçıları sayılan orta əsr aşiq şeirinin Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Valeh, Dəllək Murad kimi digər tanınmış nümayəndələri klassik şeir ənənəsinə dərinləndirən bələd olmuş, dini ehkamları, müxtəlif təriqət ideyalarını dərinləndirən mənimsəmişlər. Lakin dini mistika heç də bu sənətkarların poeziyasının əsas qayəsinə çevrilməmiş, onlar hər şeydən əvvəl orijinal üslubla, xüsusi poetik məharətlə deyilmiş oynaq gəraylıları, qoşma və təcnisləri ilə saz-söz məclislərini zینətləndirmişlər.

Orta əsr aşiq şeirində dərd, kədər, göz yaşı, nisgil, dövrədən, zəmanədən, dünyadan, həyatdan, fələyin gərdisindən şikayət kimi bədbin əhvali-ruhiyyə özünə yer tapsa da, təbiətin, gözəlliyin, insan varlığının, eşqin, məhəbbətin tərənnümü daha qabarıq olmuş, bu zəngin poetik irsə daxili hərarət, ehtiras, tərəvət, səmimiyyət gətirmişdir.

Bu poetik aləm el duyğuları, xalq ruhu ilə qaynayıb-qarıxmış, insanları pis əməllərdən, bədxahlıqdan çəkəndirmiş, onları nəcibliyə, mərdliyə, müdrikiyə, vüqarlı, sədaqətli olmağa ruhlandırmışdır. Orta əsrlər saz-söz sənətkarlarının çoxu aşiq şeirinin müxtəlif forma və şəkillərində yaratdıqları onlarla, yüzlərlə lirik inci ilə yanaşı gözəl dastanlar müəllifi kimi də tanınmışlar.

Həmin əsrlərdə yaşayıb-yaradan erməni, gürcü, Dağıstan aşıqlarının yaradıcılığı da Azərbaycan aşiq sənəti ilə bağlı şəkildə inkişaf etmişdir. Onları bir-birindən ayırmaq, təcrid etmək mümkün deyildir. XIX-XX əsrlər də daxil olmaqla, xatırladılan yüzilliklərdə Azərbaycan dilində şeir qoşan yalnız erməni aşıqlarının 400-dən çox olduğu göstərilir. M.Nalbandyan çox haqlı olaraq yazmışdır ki, bu aşıqları ancaq «...erməni ailəsində doğulduqları üçün erməni adlandırmaq mümkündür».

Azərbaycan aşiq sənəti özünün təsir dairəsini o qədər genişləndirmişdir ki, onun bir çox nümayəndələri Yaxın Şərqi ölkələrində, həmçinin Kiçik Asiyada – Rum, Anadolu elində də tanınmış, onların yaradıcılığı, şeirləri yayılıb dildə-ağızda dolaşmış, yeni variantlar kəsb etmişdir. Bunun əksi də olmuşdur. Məsələn, XVII əsrin ikinci yarısında Türkiyədə şöhrət qazanan Qaracaoğlan (1606-1679/89) Azərbaycan aşıqlarının da sevimli sənətkarı olmuş, şeirləri xalq arasında geniş yayılmış, türk nəşrlərindən fərqlənən yeni variantlara düşmüşdür. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Şenlik, Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər kimi aşiq-şairlərin bir çoxu Türkiyəni gəzib-dolaşmış, şeirləri müxtəlif qəzet və jurnal səhifələrində, həmçinin ayrıca kitabçalar şəklində nəşr olunmuşdur.

XIX əsrdən etibarən aşiq poeziyası öz üfüqlərini genişləndirərək yeni istiqamətdə inkişaf etməyə başlamışdır. Ötən əsrdə də ustad, peşəkar ifaçı aşıqlardan savayı saz çalmağı, məclis keçirməyi bacarmayan el şairləri yazıb-yaratmış, aşiq şeirinin, aşiq sənətinin zənginləşməsinə yaxından köməklik göstərmişlər.

Ötən əsrdə yaşayıb-yaradan aşıqlar içərisində Göyçənin saz-söz ustalarının fəaliyyəti xüsusi diqqətə layiqdir. Aşiq Alının sənəti ilə rəvnəqlənən bu yaradıcılıq aləmi Aşiq Ələsgər poeziyası ilə elə bir

zirvəyə yüksəlmişdir ki, bu yüksəliş Azərbaycan aşıq şeirinin tarixində xüsusi bir mərhələ təşkil etmişdir. Göyçə aşıq ədəbi mühiti Alməmməd (1795-1875, Aşıq Ələsgərin atasıdır), Şair Məmmədhüseyn (1800-1884), Aşıq Məhərrəm (1825-1910), Aşıq Musa, Mirzə Bəylər (1837-1919), Şair Aydın (1825-1915), Aşıq Əziz, Şair Məhəmməd (1853-1937, Aşıq Ələsgərin kiçik qardaşıdır), Usta Abdulla (1865-1943), Bəşir (1867-1934, Aşıq Ələsgərin böyük oğludur), Şair Əbdüləzim (1873-1943) və onlarca digər sənətkar yetirmişdir ki, onların yaradıcılıqları sakin olduqları ərazinin təbiətindən, iqlimindən, tarixi keçmişindən, etnoqrafiyasından, adət-ənənəsindən doğan özünəməxsus incəliklərlə zəngindir. Göyçə mahalı ilə yanaşı Kəlbəcərdə Ağdabanlı Qurban və onun müasirləri ötən yüzilliyin sonu, əsrimizin əvvəllərində Aşıq Ələsgər ənənələrini davam etdirərək Azərbaycan aşıq poeziyasının inkişafında mühüm rol oynamışlar. Aşıq Bəsti (1840-1936), Usta Abdulla, Növrəs İman (1903-1932), Aşıq Şəmşir (1893-1980) kimi aşıqlar həm bədii, həm də ideya baxımından Ağdabanlı Qurban (1868-1933) yaradıcılığına yaxın sənətkarlar olmuşlar.

İstər orta əsrlərdə, istərsə də XIX-XX yüzilliklərdə Cənubi Azərbaycanda fəaliyyət göstərən, çalıb-çağırın bütün el şairlərinin, aşıqların yaradıcılığı Azərbaycan aşıq sənətinin üzvi tərkib hissəsi kimi coşqun bir tərzdə inkişaf edib tükənməz, zəngin bir poetik irsə çevrilmişdir.

Aşıq-söz sənətinin inkişaf etdiyi digər ərazilərdə, xüsusilə Qazax-Tovuz zonasında Çoban Əfqan, Xəyyat Mirzə, Şair Səməd, Şair Vəli, Bozalqanlı Aşıq Hüseyin, Əlimərdanlı Aşıq Nəcəf, Qarabağda Aşıq Pəri, Mirzəcan Mədədov, Məhəmmədbəy Aşıq, Aşıq Mahmud; Şəkiddə Molla Cümə; Şirvanda Padarlı Abdulla, Mirzə Bilal; Şəmkirdə Şəmkirli Aşıq Hüseyin, Yəhyabəy Dilqəm, Qaracəmirli Aşıq Qasım, Aşıq Pənah Seyfəlli; Zaqatalada Varxiyanlı Aşıq Məhəmməd; Dərbənddə Aşıq Rəcəb, Aşıq Əhməd; Abşeronda Aşıq Cavad, Aşıq Həsən; Borçalıda Şair Nəbi və onlarca digər aşıq-şair aşıq poeziyasının tanınmış simaları kimi hələ öz yaşadıkları illərdə xalq içərisində böyük hörmət və nüfuz qazanmış, aşıq şeirinin, dastan yaradıcılığının püxtələşməsində mühüm xidmət göstərmişlər.

XIX-XX əsrlər Azərbaycan aşıqlarının poetik irsi, orta əsr aşıq şeiri kimi, məzmun və mündəricəsi etibarilə də zəngin olmuşdur. İctimai-siyasi motivlər, əxlaqi-fəlsəfi-didaktik-nəsihətəməz fikirlər, təbiət təsviri, başlıcası isə məhəbbət – gözəlliyin tərənnümü bu tarixi kəsimin aşıq poeziyası üçün səciyyəvi mövzu və ideya axarına çevrilmişdir.

XIX-XX əsrlər ədəbi-mədəni əlaqələrin genişləndiyi bir dövr idi. Bu dövrdə aşıqların, el şairlərinin bir qismi müxtəlif ölkələri gəzib-dolaşır, yeni dostlar tapır, ayrı-ayrı mədəniyyətlərlə tanış olur, öz dünyagörüşünü artırır. Əldə olan məlumata görə, Şəmkirli Aşıq Hüseyin 10 il Rusiyanı və bir sıra Şərqi ölkələrini, Yəhyabəy Dilqəm, Göyçəli Əziz, Aşıq Ah, Mirzə Bəylər isə Rusiya, Türkiyə, İrən gəzib-dolaşmış, hətta müəyyən müddət bu ölkələrdə yaşamışlar. Bu saz-soz ustadları gəzib-dolaşdıqları ölkələrin ictimai həyatına yaxından bələd olmuş, bir qismi müxtəlif xalqların dillərini də öyrənmişdi.

Aşıq Ələsgər həmyerlisi Mirzə Bəylərin bir neçə dil bilməsini belə səciyyələndirmişdir:

*Firəng, rusi, farsı, türki, ərəbi,  
Beş dilinən var savadı Bəylərin.*

XIX-XX əsrlərin aşıq poeziyası mahiyyət etibarilə belə bir qənaət doğurur ki, bu dövrün sənətkarları köhnə formanı təkmilləşdirib inkişaf etdirməklə yanaşı, özləri də təzə çalarlı şeirlər qoşub şifahi irsimizi zənginləşdirmiş, aşıq sənətinə yeni məna, yeni məzmun, yeni ruh gətirmişlər.

Azərbaycanı Öyrənmə Cəmiyyəti aşıq şeirinin toplanması, nəşri və tədqiqi üçün bir sıra faydalı tədbirlər görmüşdür.

Aşıqlar qurultayı ərəfəsində aşıq sənətinin inkişaf etdiyi rayonlarda el şairlərinin, aşıqların yaradıcılığına həsr olunmuş yığıncaqlar, ədəbi-bədii gecələr keçirilmişdir. Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığının təşəbbüsü ilə işə başlamış (1928-ci il, 5 may) I Aşıqlar qurultayı, hər şeydən əvvəl, aşıqları vahid təşkilatda birləşdirmiş, onların fəaliyyətinə qayğı və tələbkarlığı xeyli gücləndirmiş, başlıcası isə aşıq yaradıcılığını məhəlli sənət çərçivəsindən çıxarıb dövlət

əhəmiyyətli ədəbi-bədii sənət sahəsi kimi qiymətləndirmiş, bu sənətin gələcək inkişafına proqram mahiyyətli yeni istiqamət vermişdir.

1938-ci il martın 12-də işə başlayan Azərbaycan aşıqlarının II qurultayı bir sıra əhəmiyyətli tədbir və qərarlarla yanaşı, həm də Yazıçılar İttifaqı nəzdində aşıqlar seksiyası yaratmağı tövsiyə etmişdir.

Müasir dastanların yaranması, aşıq şeiri və musiqisinin müxtəlif forma və şəkillərinin inkişafı, keçmiş ənənələrlə bağlılığı, klassik aşıq məktəblərinin öyrənilməsi və müasir aşıq sənətinin bu zəmin üzərindəki inkişafı və s. III Aşıqlar qurultayının (1961-ci il, aprel) diqqət mərkəzində duran məsələlərdən olmuşdur.

III Aşıqlar qurultayından iyirmi ildən çox bir dövr keçmişdir. Aşıq yaradıcılığı, aşıq musiqisi keçmişdə olduğu kimi, bu gün də xalqın mədəni həyatı ilə yaxından bağlanan, onun məişətinə daxil olan sənət meydanına çevrilmişdir.

Klassik irsin nəşri, tədqiqi ilə yanaşı, xalq yaradıcılığının, o cümlədən aşıq sənətinin inkişafı üçün də bir sıra əhəmiyyətli tövsiyələr verilmiş, qərarlar qəbul edilmişdir. Respublikamızda və onun hüdudlarından kənarında yazıb-yaradan aşıqların, el şairlərinin fəaliyyətinə daha yaxından kömək etmək məqsədilə Aşıqlar Birliyi yaradılmışdır. Respublika Radiosunun «Bulaq», İctimai Televiziyanın «Ozan» folklor toplusu verilişləri öz proqramlarında aşıq sənətinə də geniş yer verməkdədir.

Xalq hikmətilə deyilsə, «aşıq gördüyünü çağırar». Bu, bütün epoxalar, tarixi kəsimlərdə saz-söz sənəti üçün aparıcı istiqamət olmuşdur. Sovet quruculuğu istisna olmaqla, heç bir ictimai-siyasi forma-siya, hakim ideologiya aşıq yaradıcılığını öz məhvərindən döndərə bilməmişdir. Azərbaycan sovet aşıq poeziyasına ümumi nəzər belə bir qənaət doğurur ki, bu mədəni-mədəni irs özünün çoxyönlü yaradıcılıq imkanlarına baxmayaraq, əsasən mövcud ictimai-siyasi quruluşun, hakim ideologiyanın təbliğat mexanizminə çevrilmişdir.

Azərbaycan müstəqillik qazandıqdan sonra aşıq sənətinə diqqət artmış, klassik irsin nəzəri araşdırılması ilə yanaşı, aşıq poeziyasına qayğı yeni vüsət almışdır. Bunun nəticəsi olaraq aşıq sənəti (28 sentyabr – 2 oktyabr, 2009) YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilmişdir. Aşıqlar Birliyinin bərpası, V Aşıqlar qu-

rultayının (29 avqust, 2008) keçirilməsi, Beynəlxalq Aşıqlar Festivalı (20-27 oktyabr, 2010), xarici ölkələrdə aşıqların konsert tədbirlərinin təşkili, ustad sənətkarların yubiley tədbirləri, akademik nəşrlər, notların çapı, orta və ali musiqi məktəblərində aşıq sənətinin tədrisi və s. kimi məsələlər son dövrlərdə aparılan məqsədyönlü işlərdən, dövlətimizin, hökumətimizin böyük mənada xalqın keçmişinə, milli-mənəvi mədəniyyətinə sahib durmasıdır.

## AŞIQ YARADICILIĞININ MƏNŞƏ VƏ TƏŞƏKKÜLÜ

Azərbaycan xalqının mənəvi mədəniyyətində aşiq yaradıcılığı həmişə böyük dəyərlərlə xarakterizə olunub. Xalqın keçib gəldiyi inkişaf yolu, onun sosial və ictimai problemləri, maddi və mənəvi varlığının qorunması və s. məsələlər burada çox incəliklərlə əksini tapır. Məhz bu səbəbdən də aşiq yaradıcılığı mövcud tədqiqatlarda bir neçə istiqamətdə araşdırılıb. Daha çox nəzərəçarpanı isə ayrı-ayrı sənətkarların həyat və yaradıcılığının öyrənilməsidir. Bu cür araşdırmalarda sənətkarın həyatı, yaradıcılığı, sənətkarlıq məsələsi, tədqiq tarixi və ən yaxşı halda dövrə ümumiləşdirici münasibət var. Nəzərə çarpan digər meyil, bir qədər zəif də olsa, aşiq yaradıcılığının əsrlər üzrə öyrənilməsidir. Məsələn, orta əsrlər aşiq yaradıcılığı, XIX əsr aşiq yaradıcılığı, XX əsr aşiq yaradıcılığı və s. Lakin problematik şəkildə ümumilikdə öyrənilməsi hadisəsi, istisnalar nəzərə alınmazsa, olmayıb. Bu isə daha çox mövzunun ağırlığı və mövcud araşdırmalarda həmin istiqamətə meylin azlığı ilə bağlıdır. Halbuki aşiq yaradıcılığının bugünü ilə ilkin mövcudluğu arasında zaman və inkişaf probleminin araşdırılması məsələnin əsas tərəfidir.

Aşiq yaradıcılığı qaynaqlarının araşdırılması olduqca aktual problemdir. Bu sahədə ilkin addımlar atılmışdır. Folklorşünaslar, bəzi



məqamlarda etnoqraflar fikir yürütmək, məsələnin mahiyyətini aydınlaşdırmaq cəhdində olmuşlar. Ancaq təəssüf ki, problem ardıcılıqla izlənməmiş, daha çox ötəri münasibətlərlə məhdudlaşmışdır. Halbuki bütün sahələrdə mahiyyətin açılması birbaşa genezisə bağlıdır. Əks təqdirdə məsələnin mahiyyətində məchulluq qalır. Aşiq yaradıcılığında da belədir. Bu sahədə fikir yürüdən tədqiqatçıların araşdırmalarında dolayısı ilə məsələnin mahiyyətinə, qaynaqların öyrənilməsinə doğru bir istiqamət var. Təbii ki, bu axarda iki problem – sazın və sözün mənşəyi, inkişafı əsas məsələ kimi götürülür. Bu ağırlıq əsasən xalqın özünün varlığı məsələsinin üzərinə düşür. Aşığın analıq məsələsinin mahiyyətində dayanan funksiya daşıyıcılığı araşdırmalarda elə problemlər ortaya çıxarır ki, bunlara aydınlıq gətirmədən mahiyyətə varmaq mümkün olmur və daha çox aşiq//saya, aşiq//qam//şaman, aşiq//ozan, aşiq//varsaq kimi paralellərlə səciyyələnir. Eyni zamanda maq, kahin dünyagörüşünün funksiya daşıyıcılığı da bu böyük dünyagörüşün açılışında bir tərəfdir. Məsələnin aydınlığında ata və dədə olmaq funksiyasının daşınmasının sərhədlərinin müəyyənəlməsi də yox deyildir. Qaumata//Qam-ata etnoniminin öyrənilməsi və onun tarixi şəxsiyyətlə mahiyyət (funksiya) daşıyıcılığı arasında yaxınlığın aşkarlanması da problemin aydınlaşmasına, daha doğrusu, müəyyənəlməsinə yardımçı olur. Nəticə etibarilə bunlar xalqın mövcudluğunda və mənəvi dəyərlərində dayanır, onun dünyagörüşünün ilkin sərhədlərinin dəqiqləşməsində bir vasitəyə çevrilməklə açar rolunu oynayır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, «qam» sözünün açılışında və bunun etimologiyasında məna daşıyıcılığının aydınlaşması ilə Qaumatanın bir şəxsiyyət kimi mövcudluğu və fəaliyyəti arasındakı yaxınlığın öyrənilməsi bir problem kimi hələ də zəruriliyində qalır. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Bayındır xanın atasının adı da (Qamğan) bu sistemə yaxın görünür. Bunlar hamısı aşığın daha qədim olan kökündəki əhatəliyi göstərir və nəticə etibarilə xalqın çox əski çağlardan gələn dünyagörüşünün açılışına, reallıqla bağlılığına gətirib çıxarır. Möhkəm bağlarla bağlanan bu qaynaqların müəyyənəlməsi eyni zamanda şübhəli məqamların da dəqiqləşməsi ilə nəticələnir. Məsələn, şamanlarla bağlı ədəbiyyatdakı ziddiyyətlər həqiqətin təsdiqlənməsinə yardımçı olur və

bütöv bir dünyagörüş kimi ozanda nələrə yaşandığını, sənət şəcərəsi baxımından hansı dəyişikliklərlə nəzərə çarpdığını söyləməyə əsas verir. Belə bir zənginlikdə aşığın nəticə etibarilə hansı funksiya daşıyıcılığı ilə ortaya çıxması və bu əhatəli dünyagörüş sistemindeki fərqlərin müəyyənəlməsi başlıca məsələ kimi görünür.

Digər bir aktual cəhət isə bu addəyişmələrin səbəblərinin müəyyənəlməsidir. Bunlar təsadüfi olmayıb, tarixi inkişafı, zərurətlə bağlıdır. Və ümumi problemin öyrənilməsi istiqamətində bir vasitədir. Onu da qeyd edək ki, bu, sadəcə addəyişmə də deyil, gərgin dünyagörüşlərin qarşıdurması, yeni ilə köhnənin mübarizəsi şəraitində nələri götürüb, nələri ehtiva etməsi məsələsi ilə bağlıdır. Məsələn, saya və şaman xəttinin izlənməsi, eləcə də ozan və aşiq keçidlərində kompromisin hansı şəraitdə getməsinin müəyyənəlməsi kifayətdir. Bütün bunlardan sonra aşığın üzərində dayanıqlıq gətirmək və sənətin aşiq adındakının inkişafına bir prinsipliliklə baxmaq olar. Onu da qeyd edək ki, «aşiq» sözünün etnonim kimi mövcudluğu da (bu sahədə kifayət qədər fikir var) məsələnin mahiyyəti, inkişafı ilə bağlıdır. İslamın gəlişini aşığın mövcudluğunda başlıca istiqamətlərdən biri kimi görürük. Bu problem folklor tədqiqatçıları tərəfindən müxtəlif vaxtlarda bir qədər ötürüklə vurğulanıb. Ancaq məsələnin dərinliklərinə vardiqdə aydın olur ki, problem heç də göründüyü qədər sadə deyilmiş. Aşiq yaradıcılığının islamın gəlişindən sonrakı inkişafı köklü məsələdir və bəzi məqamlarda süni dolaşlıqlıq yaradılmasına baxmayaraq, indi də əhəmiyyətində və zəruriliyində qalır. Eyni zamanda din və aşiq sənəti inkişaf baxımından təsirlə və böyük əlaqələrlə səciyyələnməklə aktual görünür.

Aşiq adı ilə tanınma və bu ad altıda inkişaf məsələsinə gəldikdə, burada bir məchulluq dövrü də nəzərə çarpar. Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə, Molla Qasım yaradıcılığında ardıcılıqla özünə yer tapan aşiq şeiri formasının ilkin notlarının bəzi struktur məqamları «Kitabi-Dədə Qorqud»da görünsə də, Qurbanidə hazır şəkildə ortaya çıxır. Bəs onda Qurbanidə qədərki aşiq yaradıcılığı necə xarakterizə olunur? Bizim məchul dövr kimi vurğuladığımız problemin mahiyyətində də bu məsələlərin aktuallığı görünür. Aşiq yaradıcılığının Qurbanidəsonrakı inkişaf mərhələlərinin açılışı özlüyündə aktualdır. Burada sazın və aşiq

şeyrinin inkişafı, digər türk xalqları ilə eyniyyətin saxlanması və fərqlərin görünüşü də maraqlı məsələlərdir. Eyni zamanda inkişaf prosesində yaranan mövcud mühitlərin özünəməxsusluğu, inkişaf istiqamətləri də açılma aktuallığı ilə diqqəti cəlb edir. Aşiq şeirindəki inkişaf, yaradıcılıqda ideyalılıq və obrazlılıq, qədim türk dastanları ilə müasir aşiq dastanları arasındakı yaxınlıq və inkişaf fərqləri sənətin öyrənilməsində ciddi problemlərdəndir.

Mənşə məsələsində əsas istiqamətlərdən biri sayalarla bağlıdır. Sayaların mövcudluğu və mədəniyyət sistemində aşığın nə dərəcədə sələfi olma məsələsinin müəyyənləşməsi o qədər də sadə problem deyil. Məlumatların azlığı və saya ilə bağlı aparılan araşdırmaların təsadüfi səciyyəsi onun qaynaqlarına bir kölgə salmışdır. Halbuki bu sözün və bu adla tanınmanın mövcudluğunda daha qədim olan bir ilkinlik var və özlüyündə qam-şaman//varsaq//ozan//aşiq sistemində nə qədər fərqlərlə görünərsə də, sənət şəcərəsi baxımından başlanğıc səciyyəsi daşıyır. Aparılan müqayisə və araşdırmalar xalqın özünün genezis məsələsinin izlənməsində maraq doğuran problem kimi diqqəti cəlb edir.

Aşiq yaradıcılığının inkişaf yolunun öyrənilməsində keçidlərin (bir mədəniyyət sistemindən digərinə keçidin), məsələn, saya//şaman, şaman//islam, eləcə də bu sıradan olan digər mədəniyyət sistemlərində baş verən dəyişmələrin öyrənilməsi və səbəblərinin ortaya çıxarılması xalqın etnik-mədəni sisteminin açılmasında başlanğıc və ilkin istiqamətdir. Eləcə də qam//Qaumata//Qam-ata adlarındakı mahiyyətin açılışı və bir dünyagörüş kimi türk xalqlarının, daha doğrusu, Azərbaycan türkünün həyatı ilə bağlılığı məsələsi elmi dəyərləri ilə əhəmiyyətlidir.

Şaman təsəvvürlərinin ozanla yaxınlığı və dünyagörüş sisteminin eyniyyəti, fərqliliyi, mərhələ səciyyəsi, özünəməxsusluğu, birindən digərinə keçid, onun səbəbləri, nəticə etibarilə təsiri və müstəqil inkişafı çox köklü, həm də əhəmiyyətli məsələdir.

Eyni zamanda ozan//aşiq paralelizmi və bu dünyagörüş sisteminin də ozanın öz yerini aşığa verməsi, həmin məsələdə islam faktorunun rolu, eləcə də islamaqədərki türk dünyagörüşü ilə islam dünyagörüşü-

nün güzəştlərlə aşiqdə birləşməsi dəyərli və ilkin araşdırılan məsələlərdir.

Aşiq adı ilə tanınmadan sonrakı dövr isə bu etnik-mədəni dünyagörüş sisteminin bir mərhələdir. Aşiq yaradıcılığında ayrı-ayrı əsrlərdə inkişafın istiqaməti aşiq//dərviş, aşiq//kahin, aşiq//sufi paralelizmi, eləcə də aşiq dünyagörüşü ilə klassik ədəbiyyat (ərəbdilli poeziya, ərəz vəznində yazıb-yaratma) dünyagörüşünün müqayisəsi, eyniyyət və fərqləri maraqlı məsələlərdəndir.

## 1. AŞIQ YARADICILIĞINDA GENEZİS ANLAYIŞI

Genezis (yunan sözü olub *mənşə, əmələgəlmə* deməkdir, daha geniş mənada törəməni və inkişafı müəyyən hala, vəziyyətə salan ardıcıl proseslərdir) mahiyyəti etibarilə açılıb-araşdırılmalı problemdir. Hər hansı sənətin, eləcə də hər hansı mövcud olanın genezisinin aşkarlanması onun sonrakı inkişafının öyrənilməsi üçün bir açar rolunu oynayır. Ancaq bu problemin özündə müəyyən çətinliklər var. Onu da qeyd edək ki, ilkin olanın dəqiqləşdirilməsində bir mücərrədlik olur. Bu məsələdə müəyyən mərhələyə qədər faktlarla getmək mümkünsə, ondan o tərəfə ehtimal dayanır. Hər halda hər iki olanın – həm faktların, həm də ehtimalın özünün mütərəqqi tərəfləri var. Aşıq yaradıcılığının genezisinin müəyyənləşdirilməsində də bu iki xüsusiyyət (fakt və ehtimal) nəzərə alınmalıdır.

Aşıq sənətinin genezisi sözün və sazın genezisi ilə bağlıdır. Ona görə də bunların hər ikisinin tarixi köklərini araşdırmaqla sənətin ümumi mənşəyini öyrənmək olar. Sözün mənşəyi probleminə gəldikdə, biz onun inkişaf xəttini, daha doğrusu, qafiyələnməyə istiqamətlənəndən sonrakı tarixi mərhələni nəzərdə tuturuq. Artıq həmin mərhələdə ictimai şüurun özündə yaradıcılıq ideyası formalaşır. Kütlə bundan (şüurlu və şüursuz şəkildə) müəyyən münasibətlərlə istifadə edir. Bir növ, ruhi iztirablarını və sakitliyini hər iki məqamda onda tapır. Sonrakı mərhələlərdə incəsənətin ayrı-ayrı sahələri təşəkkül edir. Bu inkişafda saz meydana gəlib formalaşmağa başlayır. Əlbəttə, bugünkü sazla onun ilkin forması arasında əsaslı inkişaf fərqi vardır. Məsələ isə onun bugünkü mərhələyəqədərki inkişafını izləməkdən, Azərbaycan xalqının həyatına hansı şəraitdə daxil olmasını müəyyənləşdirməkdən ibarətdir.

Aşıq sənəti milli mədəniyyətimizdə heç bir xalqla şəriki olmayan müstəsna sənətdir. Onunla heç nə olmadan da dünya mədəniyyəti sistemində daxil olub layiqli yer tutmaq olar. Lakin aparılan araşdırmalar, təbliğin zəifliyi və dünya miqyasında təcəssüm olmanın azlığı, daha doğrusu, qapalılıq, bir növ, buna imkan verməmişdir. Ona görə də böyük yolun başlanğıcında biz ancaq məhdud çərçivədə fəaliyyət göstərməklə kifayətlənmişik.

Aşiq yaradıcılığının inkişaf tarixi ilə bu və ya digər dərəcədə tədqiqatçılar məşğul olub, müxtəlif tərəflərini işıqlandırmağa çalışmışlar. Təbii ki, bu sahədə göstərilən cəhdlərin hamısı qiymətləndirilməli, sonrakı dövr araşdırmalar üçün bir başlanğıc, istiqamət səciyyəsi daşmalıdır. Bu baxımdan araşdırmalar sırasında həm arxeoloqların, həm etnoqrafların, həm də folklorşünasların, daha doğrusu, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçılarının bu sahə ilə bağlı gəldikləri qənaətlər müsbət qiymətləndirilib, bir mənbə kimi müraciət olunmalıdır. Digər bir mənbə və ən əsaslısı, yazılı abidələr olub onlardakı tarixi məqamlara daha çox fikir verilməlidir. Əlbəttə, burada əfsanə və rəvayət örtüyünə bürünmüş həqiqətləri də nəzərə almaq lazımdır. Bütün bunların topluluğunda, daha doğrusu, onların özündə yaşayan qənaətlərin ümumi nəticəsində aşiq yaradıcılığının genezisi aşkarlanır. Ancaq bunlardan tam dəqiqlik hasil olmasa da, məntiqi nəticə və tarixin özünün dediyi bir anlamın hasil olması həqiqətdir. Tarix müəmmalı olan heç bir şeyi örtülü qoymadığı kimi, aşiq yaradıcılığının mənşəyini də örtülü qoymur. Ardıcıl araşdırmaların nəticəsindən alınan qənaətlər də bunu göstərir.

Aşiq sənəti uzun, həm də tarixin ağır dolaylarında keşməkeşli bir yol keçmişdir. Genezis məsələsində daha çox həmin məqamlara fikir verilməlidir. Təbii ki, bunun üçün qamlara, şamanlara, ozanlara diqqət yetirmək lazımdır. Bunların tarixini izləməklə, fəaliyyət sistemini, sənətin ecazkarlıq sirlərini araşdırmağa cəhd etməklə aşiq yaradıcılığının ilkin mərhələsini öyrənməyə istiqamətlənmiş oluruq. Eyni zamanda qam//şaman//ozan//aşiq keçidlərinə də xüsusi fikir vermək və onlardakı səciyyəvi əlamətləri aşkarlayıb ümumi qanunauyğunluqları üzə çıxarmaq lazımdır. Bu baxımdan aşiq yaradıcılığı nümayəndələri ilə, müasir mərhələdə aşıqların fəaliyyət sistemi ilə qədim dastanlarda, daha doğrusu, ozan dastanlarında, qam-şaman ayinlərində icra olunub özünün tərəvətini qoruyub saxlayan ecazkarlıqlara diqqətlə yanaşılmalıdır. Birinci olaraq onu qeyd etməliyik ki, hər bir mərhələdə bu şəxslər (həm qamlar, həm də ozanlar) böyük məhəbbətlə qarşılanıb, ilahidən xəbər verən kimi hörmət-izzət sahibi olublar. Onların dediyi ağsaqqal sözü haqqın hikməti kimi qəbul olunub, şökrə gətirilməmişdir.

## 2. TÜRK ŞAMANÇILIĞI

Qam-şaman ümumtürk mədəniyyəti tarixində bütöv bir dünyagörüş layıdır. Onun bugün üçün görünən və görünməyən tərəflərinin araşdırılması vacib olan məsələdir. Böyük bir tarixi mərhələni əhatə edən bu dünyagörüşdə bütün türk xalqlarının şerikli mədəniyyəti öz təcəssümünü tapır. V.V.Radlov gerçəkdən yakutlarla al tayların bu inanca daha qədimdən bağlı olduğunu vurğulayır (192, 5). Abdulqadir İnan (170, 13-150), M.Areal (172, 48-54) da bu fikirdə olub məsələnin mahiyyəti ilə bağlı dəyərli mülahizələr yürütmüşlər. Yeri gəlmişkən digər bir cəhəti də qeyd edək ki, qam-şaman mədəniyyəti yalnız xalqların müstəqilliyi vaxtına qədərki mədəniyyət dövrü ilə də qurtarmır. Eyni zamanda sonrakı mərhələlərdə də bütün mənəvi mədəniyyət sistemində öz payı var. Bu baxımdan qam-şaman dünyagörüşünün açılması olduqca vacibdir. Biz bu ümumi dünyagörüş sistemində məqsədimizlə bağlı olan tərəfləri açıqlamağa çalışacağıq. Qaldı onun bütövlükdə öyrənilməsinə, bu çox ağır və zor olan problem müəyyən qrup tədqiqatçıları nəslinin ardıcıl işi müqabilindədir.

Şamanlıq ümumi mədəniyyət fonunda türk xalqlarının tarixi üçün müxtəlif anamlarda başa düşülür. Ən birincisi bir din kimi, daha sonra ümumtürk mədəniyyəti tarixində bütöv bir mərhələ kimi. Birincini araşdırmadan öncə ikinci tərəflə bağlı müəyyən məsələlərə aydınlıq gətirmək məqsədimizə müqabildir. «Ümumtürk mədəniyyəti» ifadəsi özü həmin mərhələnin araşdırıcıları tərəfindən birtərəfli qarşılanmayıb. «Mütəxəssislərin bildirdiyi kimi, bu, Orta Asiya dini inancları başda buddizm olmaq üzrə əski hind, İran, Yunan, yəhudi əfsanələri ilə, bəlkə əski türk inanclarından bəziləri də bura qatılıb, Moğol dövründə peydaqlanan bir qisim hekayətlərin bir-birinin içinə girməsindən təşəkkül etmiş olduğu üçün bunlardan altay, yəqut şamanlarındakı əsl təsəvvürü, yəni şaman türkün dini düşüncəsi bilib nəticə çıxarmaq həmən-həmənin imkansız görünməkdədir» (184, 287). Bunun da müəyyən səbəbləri var. Ancaq şübhəsizdir ki, bu, türk xalqlarının tarixində bir səhifədir. Özü də türk xalqlarının mənəvi dünyası, bütünlüklü varlığı ilə bağlı olan tərəfdir. Biz onun mövcud istiqamətlərini işıqlandırmaq imkansızlığımızı nəzərə alıb onu geniş və dar mənada başa düşürük. Geniş mənada şamanizm, bizim fikrimizcə, türk mədəniyyətində bütöv

bir mədəniyyət sistemini, dünyagörüşü əhatə edir. Dar mənada ozan-aşıq sənətinin sələfi kimi anlaşılır.

Qam-şaman görüşləri ilkin düşüncə, tarixin daha qədim çağlarının ifadəsi baxımından bir istiqamətdə türk xalqlarının mifoloji baxışları ilə bağlıdır. Burada sonrakı çağlarda dinin təməli olacaq baxışlara yardımçı olma xüsusiyyəti də vardır. Onu da qeyd edək ki, şaman düşüncəsi bədii və estetik baxışların rəvac tapması (144, 15) üçün də əsas şərtlərdən biri rolunu oynamışdır. Bütün bunlar şaman dünyagörüşünün açılması üçün problematik məsələlər olub, müxtəlif istiqamətli tədqiq zərurətini ortaya qoyur. Lakin bu mülahizələr sistemində qam-şaman dünyagörüşünün özünün də türk mədəniyyət tarixində müəyyən bir tarixi dövrün mədəniyyəti olması fikrini təsdiqləməkdən də yan keçmirik. Çünki qam-şaman mədəniyyətinə qədər türk xalqları ümumi mədəniyyət fonunda müəyyən yol qət etmişlər. Bu, türk xalqlarının tarixində ilkin mədəniyyət mərhələsidir. Onu da qeyd edək ki, şaman təsəvvürləri təkcə türk xalqları üçün xarakterik hadisə deyil, ümumilikdə dünya xalqlarının keçib gəldiyi oxşarlıqla səciyyələnir. Son dövrün araşdırmaları bunu aydınlıqla göstərir.

Bu dünyagörüşün açıqlanması çox mətləblərin üstünə işıq salır. Ən birincisi «qam-şaman görüşləri hər şeydən qabaq ata-baba, ailə, ilkin soy görüşləri, inancları ilə bağlı olmuşdur» (144, 15). Çünki bu görüşlər ümumi mədəniyyətdən, ümumi dünyagörüşdən kənarında deyil, bir növ, onun çuxasından çıxmışdır. Ona görə də həmin mədəniyyətlə birgə öyrənmək, onun sərhədlərini müəyyənləşdirməyə çalışmaq və bir mərhələ kimi baxmaq daha düşünülmüş yoldur. Düzdür, bu ilkin mədəniyyətin müəyyən məqamları öz ilkinliyini qoruyub saxlasa da, müəyyən bir hissəsi qam-şaman dünyagörüşündə əriyib yox olmuşdur.

Qam-şaman dünyagörüşündən bəhs edən tədqiqatçıları birləşdirən bir ümumi cəhət var ki, bu da onların gəldiyi insan və təbiət qənaətidir. Bütün tədqiqatçılar bunu təsdiqləyir ki, qam-şaman dünyagörüşünün kökündə insan və təbiət durur. Məsələn, türkün Tanrının ona verdiyi yaada daşını boynundan asıb istənilən vaxt təbiətə təsir edə bilməsi (202, c.8, 42) məhz bununla bağlıdır. Biz bu fikirlər sistemində qamçılığın insanın təbiətə şüurlu münasibət bəsləməsi

mərhələsinin məhsulu olması ideyasını qəbul edirik. Bunu şamanlığın din, mədəniyyət tarixi kimi araşdırılmasından gələn nəticələr də təsdiqləyir. «Belə bir görüşü üzə çıxarmaq üçün insanın ilk təfəkkürü, yaşayış tərzini araşdırılmalıdır» (144, 16). Bu təfəkkür sistemində insanın hələ kifayət qədər sona kimi kamilləşməmiş ağılı, hissi durur.

Bu ağılı isə sonrakı mərhələlərdə hər şeyi öz yerinə qoymaq istiqamətində zənginləşir. Biz mülahizələrimizi təsdiqləmək məqsədilə yuxarıda dediyimiz istiqaməti şamanizm din və şamanizm ozan-aşıq sənəti tezisləri kimi açıqlamağa çalışacağıq. Ən əsas qənaətimiz isə onun aşiq sənətinin sələfi olmaq məqamlarını tədqiq etməkdir. Sual oluna bilər ki, burada digər problemlərin açıqlanması nə ilə bağlıdır? Bizə belə gəlir ki, bu problemləri müəyyənləşdirmədən şamanların aşiq mədəniyyəti tarixinin kökündə dayanması ideyasını təsdiqləmək o qədər də inandırıcı olmaz. Həm də bu məsələlər onların insan həyatında, eləcə də mədəniyyətdə tutduğu yeri müəyyənləşdirir. Çünki bir şeyi əvvəlcədən deyək ki, şamanlar ictimai həyatın bütün sahələrinə köklü şəkildə təsir edə bilmək qabiliyyətinə malik idi.

Xalqların ümumi təsəvvür anlayışında inamlarının yeri şübhəsizdir. Şamanizm ictimai həyata, bütün ətraf mühitə təsir etmək qabiliyyətinin formalaşması da məhz bununla bağlıdır. «Qam mərasimi və ayin icraçısıdır; əsas vəzifəsi musiqi, rəqs və söz sehiri, magiya ilə lazım olan ruhu çağırır və götürmək və həmin ruhdan keçirilən mərasimin niyyətinə uyğun şəkildə istifadə etməkdir» (112, 21). Kütlənin onlara inam gətirməsi heç də sadəcə hadisələrin gedişinin nəticəsi deyil, burada böyük təcrübə, inamın qazanılması faktı var. Bu isə özlüyündə animizmin, magizmin, totemizmin inkişafının sonrakı məhsuludur. Zaman-zaman formalaşan düşüncədir. Həmin mərhələlərin özünün müəyyən cəhətləri şamanizm əksini tapır. Məsələn, uyğur əfsanələrindən birində göstərilir ki, Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə Bukanın atalarından biri isti havada ayaqlarını soyunub ağac kölgəsində yatır. Az keçir ki, bir quş gəlib ağaca qonur və orada ötməyə başlayır. O, məcburiyyət qarşısında qalır qalxır. Quşu qovmaq istəyir. Quş isə düşüb bir neçə dəfə ona toxunur. Bu zaman onu tutub başını üzümə istəyəndə görür ki, ağacdən bir ilan ona doğru gəlir. O, qu-

şu buraxır. Soy-kökünə isə ona inam gətirməyi tapşırır. Uyğurların bu quşa bir tanrı gözü ilə baxması (176, 86), göründüyü kimi, inamdan irəli gəlir. Birbaşa hifzediciliklə bağlı olan bu hadisədə görünən və görünməyən tərəfləri ilə diqqəti cəlb edən köklü problemlər var. Həmin problemlərin isə şaman dünyagörüşündə təcəssümü təbii və təsadüfi hal deyildi. Şamanizm din olaraq bütün bu təsəvvürlərin ümumi toplusudur. Hətta yürüdəcəyimiz mülahizələrin sırasında bütün olanları qabaqlayaraq şamanizmin «monqollar zamanında türklər arasında yayıldı» (51, 58) mülahizəsi ilə barışmayıb daha əvvəlki dövrlərlə bağlı olduğunu zənn edirik. Bunu, ən birincisi, şamanların söykəndiyi və xalq arasında yaydığı ayrı-ayrı quşlarla, heyvanlarla bağlı söyləmələr, əcdad olmaq təsəvvürü, inamgətirmələr göstərir. Bu cür ilkin təsəvvürlərin şamanizm təsəssümü təbii idi. Çünki o, ümumi dayaqlardan kənarında deyil, özünəqədərki mədəniyyətin əsasında yaranmışdı.

Qamçılığın kökündə duran əsas istiqamətlərdən biri mifdir. O isə, öz növbəsində, ilkin həyat təsəvvürlərinin fonunda dayanır. Daha doğrusu, qapanmış zamanı səciyyələndirir. İnsanlar təbiətlə qarşılaşmada biliklərini artırdıqca mifik təsəvvürlər yaddaşın arxa planına keçir. «Mifik təfəkkür analıq ixtiyarını, səlahiyyətini, aparıcı rolunu itirdi. Mif təfəkkürü ayrı-ayrı soyların, qəbilə birləşmələrinin, hətta xalqların fikir axarında cəmiyyətin inkişaf qatı ilə bağlı olaraq yavaş-yavaş, hətta hərdən hiss olunmadan mürgüləyir, orada da donub qalır, təkcə yaddaşlarda yaşayır. Deməli, mif hər bir xalqda ayrı-ayrı vaxtlarda müəyyən çağın baxışdır» (144, 20). Bir ilin, bir neçə on ilin hadisəsi olmayan bu düşüncə, təbii ki, uzun bir prosesdə formalaşmış yaranırdı. Eyni zamanda bu təsəvvürlərin mövcudluğunda, onun nizamında ağsaqqal səlahiyyəti də yox deyildi. «Mif kimi və yaranmasının ilk çağları onu yaradan soy-qəbilə üzvlərindən fərqlənən təbii bilgililər, müdriklər çıxmış, onların ilk adları, təəssüf ki, bizə gəlib çatmamışdır. Ola bilər ki, qam onların ilkin adıdır» (144, 20). Doğrudan da bu mülahizəyə diqqət yetirdikdə, hadisələri saf-çürük edib təhlilini apardıqda müəyyən dərəcədə obyektiv olan qam-şaman həqiqəti ilə qarşılaşırıq. «Əgər qaynaqların verdiyi bilgilər doğru isə, o zaman aydın olur ki, həmin yer ilahəsi İtoğa Gumanca da Xam adlandırılmışdır ki, bu da ele

şaman, bəxtli olan Kam//Qam adlarının eyaidir» (40, 32). Bəlkə də bu bilgi daşıyıcıları qam-şamana qədər başqa adla adlandırmışlar. Bu da istisna deyil. Ancaq maraqlı cəhət qəbilə, tayfa, soy içərisində formalaşmaqda olan dünyagörüşə təkan vermək, mövcudluğu təsdiqləyib xalqın inam yerinə çevirə bilməkdir. Bu bilgilər məhz qam-şaman inanclarının əsasında duraraq, bir növ, onlarla bağlı təsəvvürlərin formalaşmasına əsas verirdi. Hətta bu inamın daşıyıcıları olanlar sistemdə elə bir təəssürat yarada bilməmişlər ki, bu da türk mədəniyyətinin mövcudluğunda bütün sahələri əhatə edə bilməmişdir. Bununla da həmin qəbilə, tayfa ağsaqqalı «dini, dünyəvi rəhbər» (144, 21) səviyyəsinə qalxmışdır.

İbtidai insanlar ölüm deyilən bir nəsnəylə həmişə mübarizədə olmuşlar. Türk dastan düşüncəsində də bu, davamlı olaraq özünə yer tapır. Məsələn, «Manas», «Bilqamıs», «Kitabi-Dədə Qorqud», «Koroğlu» dastanlarındakı epizodik təsvirlər buna nümunədir. Bununla əski çağlardan insanlar ona qalib gəlməyə çalışmışlar. Bu fakt özlüyündə bədii düşüncədə həmişə aparıcılıqla bir istiqamət kimi əksini tapmışdır. Bütün çarpışmalar, olum və ölüm mübarizəsi əcdadlarımızın yaşayışını təmin etmək ideali ilə ilişgildir. «Dədə Qorqud» dastanlarındakı Dəli Dəmru bu əksliyin önəmli ifadəsidir. Təbii ki, bu obrazın daha qədim sənətləri şaman ayinlərində mövcud olmuşdur. Şamanizm daha qədim bilgilərin sonrakı təəssümüdür. Animizm, antropomorfizm, totemizmin çiyinləri üstündə dünyaya göz açan şamanizm sənətlərinə nisbətən müəyyən xüsusiyyətlərə malik olub onlardakı müsbət cəhətləri özündə birləşdirmişdir. Bu mənada şamanizm dünya xalqlarının, eləcə də türk xalqlarının həyatında böyük mədəniyyətin təəssümüdür.

Şamanizm türk xalqlarının tarixini, mədəniyyətinin keçib gəldiyi inkişafı öyrənmək üçün əsas qaynaqdır. Biz bu qaynaqları vərəqlədikcə onun mifik təsəvvürlərlə bağlılığını və şamanizmin mövcudluq şəraitində bütöv bir dünyagörüşü əks etdirdiyini görürük. Bu mənada şamanizm – din, şamanizm – mədəniyyət tarixi və ən dar mənada sənət şəcərəsində şamanizm – bugünkü aşıqlıqdır. Ona görə də şamanizmdən müxtəlif istiqamətlərdə araşdırmalar aparılmalıdır. Biz qədim

şamanların sonuncu nümayəndəsi və ən böyük ozanı kimi Dədə Qorqudu (məyyən oxşarlıq məqamında) görürük. Türk xalqlarının bütün təsəvvürlərinin, dini, fəlsəfi, mədəni baxışlarının dərin qatlarını onda müşahidə edirik. Fikirlərimizin sonuncu söykənci kimi bu gün də məyyən adamlara deyilən «dərviş», «şaman təbiəti» adı da bunun təsadüfi deyim olmadığını göstərir.

Əvvəla, bu dünyagörüşün sonrakı mərhələlərinə diqqətli olmaq gərəyi bir ardıcılıqla nəzərə çarpır. Çünki qədim insanların ümumi təsəvvürləri genişləndikcə onların mədəniyyət deyilən bilgilərində də şəxslənmə yaranıb. Sanki qollu-budaqlı bir ağacı xatırladan bu dünyagörüş (şamanizm) getdikcə şəxslənir. Daha doğrusu, özündən müxtəlif qollar ayırır. Özü isə məyyən müddət hamısında təmsil olunursa, sonralar daha çox birinə meyillənir və onun təəssümü kimi adlanır. Bu mənada şamanizm haqqında tədqiqatçıların fikir ayrılıqlarını təbii qəbul edirik. Ancaq bizim məqsədimizin əsasında şamanın qədim ozan, indiki aşıq sənətinin sənəti olması və onun indikinə nisbətən daha genişləndiyə malikliyi durur.

Mifik dünyagörüşlə şamanlıq arasında olan bağlılıq sonuncu mərhələdə bugünkü realılıqla da bağlıdır. Çünki bunlar hər biri digərinin məyyən davamı olub, izlərini əvvəlki özündənsonrakında bu və ya digər dərəcədə yaşatmağa çalışır. «Yəni mifoloji varlıq heç bir yerdə öz funksiyasını itirmir» (41, c.10, 30). Bu mənada nağıllarımız, türk xalqları üçün ortaq dastan mədəniyyəti əsaslı mənbədir. Onlarda belə izlərin saxlanması əhəmiyyətilə diqqətəlayasdır. «Koroğlu» dastanı bu baxımdan səciyyəvidir. Dastan miflə realılıq arasında dayanır. Son olaraq realılığa daha çox meyilli olan əsas qəhrəman obrazı mifik dünyagörüşdən qidalanır, ilahi qüvvələrdən güc alır (qılınç, Qırat, Qoşabulaq), xalqın varlığının, mübarizəsinin təmsilçisinə çevrilir. Şaman olaraq hər şeyi, hadisələri əvvəlcədən duyub hiss etmək fitrətinə malik olur, çalib-oxuyur, qarşısındakını müxtəlif vəziyyətlərdə inandırır. Real şəraitdə belə bir inamın bəslənməsi isə bunların ümumtürk dünyagörüşündən kənar olmasında əhəmiyyətli rol oynayır. Yəni bizim bu qeyri-adi təsvirinə inamımızın kökündə türk xalqlarının mifik dünyagörüşü dayanır. Məyyən qatları bugünkü Koroğlu üzərinə köçürməklə

olanları xatırlayır. Mifik dünyagörüşdə, eləcə də şamanlıqda ideallaşdırma meyli də olmuşdur. Belə məqamlarda onlar inandırmağa çalışmışlar ki, ulu babaları ilahi, yarımilahi olaraq qeyri-adi fiziki və mənəvi güclə görünürlər. Bu mənada biz yenə Dədə Qorqudu və bir qədər sonrakı mərhələnin varisi kimi Koroğlunu xatırlamalı oluruq. Çünki hər iki komponentdə böyük bir tarixin olayları dayanır. Onların müqayisəsində isə müəyyən məqamlar, ilahilikdən yarımilahiliyə və insanlığa doğru yolun gəlişi və birində digərinin izləri görünür.

Qam-şaman dünyagörüşündə maraqlı doğuran cəhətlərdən biri də onların ruhlar dünyası ilə bağlılığı məsələsidir. «Şaman hər şeydən əvvəl öz xüsusi üsulları vasitəsilə qazandığı ekstaz halı içində ruhunun göylərə yüksəlmək və ya yer altına enmək və orada gəzib-dolaşmaq üzrə bədəninə ayrıldığını hiss edən bir eşqin ustasıdır. Bu əsnada bir adət halına düşməkdən uzaq, əksinə, özü ruhları və hökmü altına alaraq ölürlə, şeytanlarla, cin və pərilərlə iltifat qurmağa müvəffəq olur» (184, 287-288). Özünəməxsus çalarları ilə diqət mərkəzində duran ruh dünyası anlayışında mifik hərəkətlər var. Bu hərəkətlər vasitəsilə şamanlar istəklərini, nə demək istədiklərini bildirməyə çalışırdılar. Burada isə olduqca böyük məharət tələb olunur. Çünki şaman qarşısındakını ən adi halda ruhlarla əlaqə saxladığına inandırmalı idi. Əks təqdirdə təsəvvürlərin məhv olması, hadisələrin puçluğu dayanır. Biz isə bundan deyil, bu təsəvvürlərin həqiqətəşayanlığından söhbət açmaq məqsədindəyik.

Ruhlarla əlaqədə qam-şamanlar təkə sənətkar statusunda görünür, cəmiyyətə bütünlüklü mövcudata sahib olmaq təsəvvüratı formalaşdırırlar. Bu prosesdə ən əvvəl şaman mərasim icraçısı kimi ona istəyini açır, onlarla əlaqə saxladığının səbəblərini göstərir. Ruhlar da, öz növbəsində, bu gəlişdə bələlərdən qurtuluş yolunu göstərir. Bu mənada şamanlar ruhlarla mövcud cəmiyyət arasında əlaqələndirici rol oynayırlar. Lakin onu da qeyd etmək ki, şamanların işi tək bununla bitmir. Əgər bu fikirdə dayansa, biz onda onların fəaliyyət dairəsini xeyli məhdudlaşdırmış olarıq. Qam-şamanlar cəmiyyətin idarəedicisi, ağısaqqal, yölgöstəridir. Məsələn, «əski çağlarda kağanın türk din xadimi qamın da funksiyasını öz üzərinə götürməsi»

hadisəsi mənbələrdə, tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində ardıcılıqla görünür. Bu, orta çağlarda hökmdar/təriqət şeyxi olmada da təkrarlanır. Bütün bunlar və bu kimi rəngarəng fəaliyyətlər şamanın ozandakı müdrik qoca obrazı ilə eyniləşir. Müxtəlif zamanlardakı fərqliliklə nəzərə çarpan status eyniyyətini ortaya qoyur. Haqq aşığı olma da bunun bir başqa formasıdır. Məlum olduğu kimi, şamanın fəaliyyətində mərasim zamanı özünəməxsus hərəkətlərin təkrarlanması var. O, həmin hərəkətləri ilə vəcd anına yaxınlaşır, müəyyən mərasim və nəğmələrini icra edir. Elə bir an gəlib çatır ki, artıq ruhlara yaxınlaşır. Onun ruhu isə «öz növbəsində bədəndən ayrılaraq göylərdəki və ya yerin altındakı ruhlarla təmas qurur». Gəlişin səbəbini, insanların dərd-sərini, düşdüyü bələləri onlara deyir. Onlar da, öz növbəsində, bələlərdən qurtuluş yolunu göstərir. Təzədən şaman ruhu bədənə qayıdır. Bu, bütövlükdə şamanın ayin, mərasim icraçısı kimi mahiyyətidir. Onun fəaliyyətinin bir tərəfidir. Bu kiçik, lakin olduqca böyük mənə kəsb edən epizodda qədim insanların inamları dayanır. Şaman burada mərasim icraçısı kimi ozanla, aşıqla birləşir. Lakin mərasimin aparılma, mahiyyət və gedişi fərqləri problemin bir başqa tərəfidir. Qədim insanlar ən ağır anlarda düşülən vəziyyətdən qurtuluş ümidi ilə yaşamışlar. Məhz yaranan mərasimlərin özündə də bu görünür. Ona görə də şamanlıq qədim insanların keçib gəldiyi inkişaf yolunda təbii axarlı bir hadisədir. Bundan sonra isə onun köklərinin açılması istiqamətində iş görülməlidir. Şamanizm din olmaqdan öncə xalqın inamıdır. Bu inam dinə doğru, daha dəqiq desək, təsəvvürlərin sistemləşməsi istiqamətində böyük bir yol keçmişdir. Əlbəttə, belə bir topluluğun mövcudluğu xalqın olduqca təbii olan qarşılaşmalarından keçir. Belə məqamlarda o, müxtəlif vəziyyətlərin şahidi olur, ağısaqqal bildiyi qam-şaman düşüncəsini öyrənməyə cəhd edir. Qam-şaman təsəvvürlərinin mövcudluğunun və ali bir mövqeyə çıxışının səbəbi məhz xalqın inamını qazanmaqla əlaqəlidir. Belə olan şəraitdə bu bilgi və təsəvvürlərin dinə doğru inkişafı baş vermişdir. Şamanizmin din səviyyəsinə gəlməsi tədqiqatçılar arasında müəyyən fikir ayrılığına səbəb olsa da, biz bir şeyi yada salmaq istəyirik ki, bu toplu fikirlərin inkişafı dini təsəvvürlərin, daha dəqiq desək,



son anda şamanizm dininin yaranmasına getmək deyilsə, bəs nədir? Təbii ki, bunu bütöv din şəklində qəbul etmək çətindir. Ancaq yazılmamış qanunları, qayə və istiqamətləri etibarilə dinə yaxındır. Dinin mövcudluğu şəraitinə yaxınlaşan bu toplumsal inanclara qeyd-şərtsiz əməl olunması da fikrimizi təsdiqləyir.

Tədqiqatçılar qam-şamanların «iç və dış aləmdəki fəaliyyəti çətin keçirilən bir aktyor tamaşası» qənaətində dayanırlar. Onlar bütün varlıqları ilə qarşısındakını etdiklərinə inandırmağa idilər. Hər iki tərəf inanmalı idi ki, qam-şaman hansı münasibətləşə ruhlarla əlaqə saxlayır. Təbəqələşmənin mövcud olduğu şəraitdə bu ayinlər yenə xalq arasında yaşamağa başladı. Ancaq fərq onda idi ki, bu mərasimlər artıq təbəqələrin fəaliyyət sahəsinə çevrilməyə istiqamətləndi. Bunlar cəmiyyətin siniflərə bölünməsi şəraitində miflərin bölünməsi hadisəsi ilə bağlıdır. Xaqanlar, sərkərdələr haqqında yaranan əfsanələr buna nümunədir. Orada isə tanrılar daha çox göy xaqanların ulu babası kimi göstərilir. Əski inamlarda da bu cür hal var. Siniflərə bölünmə çağlarında baş verən bu inamlar öz başlanğıcını daha qədim inamlardan götürür. Əski türklərin inamlarında bir qədər diqqətli olsaq görərik ki, Göy Yerdən daha çox müqəddəsdir. Bu inam sonralar islam dinində də özünə yer tapır. İslamda Yer insanların məkanı, yeri kimi göstərilirsə, Göy ancaq mələklərə aid edilir. «Əski türklərdə Göy Yerdən, heç şübhə yox ki, daha çox müqəddəsdir» (178, c.2, 116). Məhz xaqanların miflərdə tanrıları. Göyü özlərinə ulu baba hesab etmələri təsadüfi deyil. «Oğuznamə»dəki Günəşdən gələn qız buna əsaslı nümunədir. Eləcə də qurdun onqon kimi miflərdə göstərilməsi maraqlı və araşdırılmalı məsələdir. «Bunun başlıca səbəbi odur ki, xaqan, böyük sərkərdə özünü qəbilənin, qəbilə birləşməsinin, hətta düşmənin gözündə ululaşdırmaq istəyirdi» (144, 43). Qam-şaman görüşlərinin bu, olsa-olsa, bir tərəfi ola bilər. Ancaq ümumi məqsəd bütöv təsəvvür yaratmaq idi və bu istiqamətdə də işlər gedirdi. Onu da qeyd edək ki, biz bununla həmin parçalanmadan yan qaçmırıq. Sadəcə olaraq məqsəd həmin hadisənin mahiyyətini açmaq, şamanizmin din, mədəniyyət tarixi, ozan-aşıq sənətinin sənəti olmaq missiyasını göstərməkdir. Qaldı ki, aşağı təbəqələr arasında şaman ayinlərindən söhbət edərkən bir cəhəti də

qeyd etmək istərdik ki, onların «fəaliyyətində naturfəlsəfə meyilləri» də var. Belə ki, qam-şaman ruhlarla əlaqə saxlamaqdan əlavə, eyni zamanda təbii otlar vasitəsilə də bəzən müvəffəqiyyət qazanaraq xalqı özünə inandıra bilmişdir. Bütün bunlar müasir aşıqların ulu babaları hesab etdiyimiz qam-şamanların dünyagörüşünün əhatəliliyini göstərir. Qam-şaman qəbilənin, soyun ağsaqqalı, başbiləni idi. Bu isə, təbii ki, onun xalq arasındakı nüfuzu ilə əlaqədardır. Çünki qam-şaman olmaq, qəbilənin rəhbəri səviyyəsinə yüksəlib, ağsaqqalı sayılmaq o qədər də asan məsələ deyildi. Bunun üçün təbiət etibarilə şaman olmaq lazım idi. Necə ki, sonrakı çağlarda ozanlar ozanı Qorqud Atada bunun şahidi oluruq. Haqq-talənin onun könlünə işıq salması qənaəti ilə qarşılaşırıq. Bunun üçün isə qeybdən xəbər verən yarımçıq səviyyəsinə yüksəlmək, elin-obanın dörd-sərinə çarə qıla bilmək bacarığı gərəkdi. Ən azı bizim ilahi, müdriklər müdriyi Dədə Qorqud həmin şamanların varisi, bəlkə də bir sıra keyfiyyətləri ilə sonuncu nümayəndəsi idi. Onun xarakterindəki nuranilik, qeyri-adi keyfiyyətlər, ilahidən xəbər vermək xüsusiyyəti bir daha bunu aydın şəkildə göstərir.

Şaman dini ağsaqqal idi. Dini ayinlər (hansı ki, bu ayinlərin yaradıcısı onlar olmuşlar) onlar tərəfindən icra olunur və əhalidə inam yaratmaq, dünyaya, təbiətə qarşı olacaqlarda müəyyən bələlərin qarşısını almaq məqsədi daşıyırdı. Hansı ki, «xəstələnən kimsələrə şəfa verməsi, ölümlərin istəklərini yerinə yetirərək zərərlərini önləməsi, insanların dərd və diləklərini ərz etmək üzrə Göydəki və ya yer altındakı tanrıların yanına gedərək aracılıq yapa bilməsi» (184, 288) onların fəaliyyətində aparıcılıqla görünür. Şamanizmdə dini ayinlər toplusu səciyyəsi var. Çünki orada xalqın din səviyyəsinə yüksələcək, qanun kimi geniş kütlə tərəfindən qəbul olunub əməl ediləcək cəhətlər var. Xalq, ən birincisi, şamanlara inam gətirmişdi. Şamanlar xalqın tək dini yox, mədəni dünyagörüşünü özündə yaşadırdı. Bir növ, yaranan inamdan çox, şamanın özünə hörmət bəslənirdi. Din səviyyəsinə yüksəlməməsi isə, bizə belə gəlir ki, oradakı pərəkəndəliklə bağlı idi. Ancaq tarixin sonrakı mərhələlərində şamanların bütöv dünyagörüşündə, bir növ, meyillənmə nəzərə çarpır. O, daha çox ümumtürk dünyagörüşündəki parçalanmadan ayrılaraq ozan-aşıq sənətinə doğru meyillənir. Lakin bu meyillərin özü də

uzun bir tarixi prosesdir. Bu parçalanmada şaman mədəniyyəti bütün məqamlarda öz təsir dairəsini saxlayıb qalsa da, artıq müstəqillik istiqamətində mədəniyyətin müxtəlif sahələrini cilovlaya bilmir. Ozan sənəti, islam dini kimi tarixi zərurətlər meydana çıxır. Ozan sənətindən aşiq sənətinə keçidin özü də tarixi reallıqlardan kənar deyil.

Türk xalqlarının əski dininin şamanizm olduğunu söylərkən (L.Rasonyi) bəziləri bunun büt-pərəstlik olduğunu bildirmişlər (N.Rosental, M.Remzi). Lakin Münəccimbaşı bir qədər cəsarətlə qədim türklərdə heç bir dinin olmadığını söyləyir. Ancaq biz bu fikirlərin müxtəlifliyi içərisində şamanlarla bağlı inamlara qayıdıb onun xalqın ümumi həyatında oynadığı rolunu göstərərək bir daha din səviyyəsində fırlanmaq ehtimalını qəbul etməyə çalışırıq. «Fəqət son araşdırmalar bu görüşlərin tamamilə yanlış olduğunu, xəzərlərin və digər türk boylarının böyük bir çoxluğunun şamanizm ilə bir ilgilərinin bulunmadığını ortaya qoymuşdur» (194, 117). Bu fikirdə qəbul olunmayan cəhət şamanizmin türk xalqlarında mövcudluğu məsələsidir. Biz bundan, təbii ki, qaça bilmərik. Ancaq məsələ onun hansı şəraitdə mövcudluğundan və xalqın həyatındakı rolundan gedə bilər. Hikmət Tanyu isə məsələyə tamamilə başqa bir mövqedən yanaşır: «Bizdə çox zaman altay və yakut mənəvi inancını (bir taqım əsərlərə görə şamanlığın) bütün olaraq əski türk dini şəklində mifoloji və xalq inancları ilə qarışdırılaraq mənimsəmək yanlışdır. Əski türk dinini şamanlıq şəklində görməyə çalışmaq mümkün deyildir. Biz əski türk dininə şamanlıq deyilməyəcəyini, totemizm adının qatılmayacağını, ona sadəcə «tək Tanrı dini» deyiləcəyini, bir baxıma hanıflar kimi bir inanc içində bulduqlarını ortaya qoymaqdayıq» (183, 9). Burada dolaşlıq və mübahisəli fikirlər çoxdur. «Türk inancı ilə şamanlıq arasında heyrət ediləcək yaxınlıq var» (184, 289) qənaəti də bu məsələ ətrafında düşünməni tələb edir. Biz, ən birincisi, şamanlığın əski türk təsəvvürləri, inamları ilə din olmağa gəlincə varlığı fikrindəyik. Şamanlar şaman ayinlərini yaradanlardan öncə mövcuddu. Bu, sadəcə olaraq təbiət etibarilə başqalarından seçilmək, sistemli şəkildə çatdırmaq idi ki, şamanlar da bunu icra edirdilər. Onu da qeyd edək ki, şaman düşüncəsi, onun fəaliyyət sistemi bir mərhələ kimi bütün xalqların inkişafından

keçir. Maraqlı olanı isə bundan ibarətdir ki, bu, türk xalqlarında hansı özünəməxsusluq xüsusiyyətləri ilə səciyyələnir. Bu mənada ən əvvəl mübahisələr fonunda şamanların mövcudluğunu qəbul etməliyik. Və bizə belə gəlir ki, bundan qaçmaq da mümkün deyil. Ancaq başqa bir məsələ (bu, əsas olandı) onların xalqın həyatında hansı rolu oynamasıdır. Bundan sonra, demək olar, çox məsələlər aydınlaşacaq. Qam-şamanlar eyni zamanda mərasimlərin (törənlərin) yayıcıları olmuşlar. Bu törənlər çağlar uzaqlaşdıqca müəyyən müstəqilliyə doğru istiqamətlənir, daha doğrusu, müxtəlif ayinlər icra edən meydan aktyorunu yaradırdı. Təbii ki, bu, ümumtürk dünyagörüşündə müstəqilliyin mövcudluğuna doğru getmək idi. Belə bir müstəqillik həmin törənə uyğun geyimi və musiqini də formalaşdırırdı. Bütün bunların hamısında öz xeyrinə istifadə etmək xarakteri vardı. Məhz şamanların icra etdiyi bu ayinlərin müstəqilliyə doğru istiqamətlənməsi də bununla bağlıdır. «İnsan mifdən öz xeyrinə istifadə edirdi. Heç uzağa getmədən bir acı tarixi olayı bir daha yada salaq. Hun xaqanı sərkərdələri xristianlığı qəbul edir və qamçılığa-şamanlığa qarşı mübarizə aparırlar.

Bu olayın ciddi tarixi-toplumsal səbəbləri var. Onlardan biri də odur ki, ilk mif ümuminin mənafeyinə yarayırdı, din, özü də xristian dini (ilk xristianlıq aşağı təbəqəyə xidmət edirdi. Sonralar hakim təbəqə onu özünə xidmət etməyə yönəltdi) hakimlərə xidmət edirdi; istismarı qanuniləşdirirdi» (144, 42). Bu, artıq tarixi olayın siniflərə bölünməsi mərhələsi ilə əlaqədar məsələdir. Bu mərhələdə xaqanların həyatı, fəaliyyəti haqqında yaranan miflərdə özünütanrılaşdırma duyğusu nəzərə çarpır.

Qam-şaman qəbilə, tayfa birləşməsinin ən adi halda ağsaqqalıdır. Belə bir böyük nüfuzu, ağsaqqal olmanı sonrakı çağlarda ozanların, aşıqların fəaliyyətində ardıcılıqla izləyə bilərik. Bunun ən bariz daşıyıcısı isə türkün dastan yaradıcılığıdır ki, orada kifayət qədər informasiya var. Ağsaqqallıq funksiyası bir istiqamətdə aşıqların dədələşməsində özünü aydınlıqla ifadə edir. Şamanlarla bağlı bu mənada bir şeyi xatırlatmalıyıq ki, onlar, ən birincisi, özləri haqqında mifin yaradıcılarıdır. Bu miflərdə ən sadə həqiqət xalqın böyük inamının qazanılmasıdır. Məsələn, Uluq Türk adının uyğur şaman dualarında hami ruh

kimi çəkilməsi sübut edir ki, o da başqa əcdadlar kimi qam olub, həm də dünyanın hakimidir (227, c.1, 57-69). İkili təsəvvürlər axınında, təbii ki, qam-şamanın sözü vardı. Bu deyim isə əsas idi, çünki zaman-zaman qopub gələn çağlarda şaman öz ağsaqqallıq rolunu oynayır. İnsanın, eləcə də dünyanın yaranması haqqında olan miflərin içində daxil olanacaq yol getmişdir. Bu mənada şaman Ülgenlə əlaqəli olmaq məqamında dayanır. Ülgenin insanlara üz tutub «Var olana yox deməyin, var olana yox deyəndə yox olur» təkrarı da mifik düşüncədə inkişafı əks etdirir» (246, 88). Məlum olduğu kimi, Ülgen ilk insanın (türk miflərində) yaradıcısıdır. Mifoloji mətəllərdən gələn informasiyaya görə, o, ağ çiçəkdən insan yaratmışdır. Qardaşı Erlik də ona baxıb bu işləri təkrarlayır. Lakin Ülgen, öz növbəsində, onun yaratdığı insanları qaraldır. Erlik – *kişilik, ərlik* deməkdir. Bununla da özünü yerüstü, qardaşını yeraltı dünyanın tanrısı edir (144, 45-46). Sonrakı altay mifləri onu ölümlərin hakiminə çevirmişdir. Bəzi miflərdə isə təsvir olunur ki, ölümü yenən Yamantaq onu yeraltı dünyaya göndərir. Bütün bu məsələlərin mahiyyətində dünyaya münasibət durur. Ülgenin və Erliyin yaddaşından keçən yaranış mifi qam-şamanlarda yaşanır. Son olaraq türkün dastan yaradıcılığında bir düşüncə kimi yaşamaq haqqı qazanır. «Yaradılış» buna nümunədir.

Mənbələr türk xalqlarında Yer in qadın başlanğıc olduğunu vurğulayır. Bununla da o, bir növ, törəyici rolunu oynayır. Nemət, bolluq yaradır. Bu isə Göylə mayalanmada baş verir («Ağoğlan» əfsanəsində ağacın içindən çıxan tuluq döşlü, döşünü çiynlərinə atan qadın Umay) (144, 47). Bu böyük inam qam-şamanların da yaddaşından keçərək ozanlara, aşıklara qədər uzun bir yol gəlir və türk dünyagörüşündə dayanır. Onun dayaqları isə bir istiqamətdə bizim təsəvvür edəcəyimiz dini anlayış, daha doğrusu, din olmaq fikrinə gətirir. «Bu xalqların (uyğurların) islamdanqabaqkı dinləri olan şaman dinində «uçmaq» dedikləri cənnət də bir işıq aləmidir» (68, 243-235).

Qam-şamanların fəaliyyətində müəyyən hissəni ayinlərin keçirilməsi tutur. Həmin ayinlər müxtəlif məqsədlərlə təşkil olunurdu. Dağ başında, çay kənarında, aşırımlarda yaşayan qəbilələrin yer yiyəsi ruhuna keçirdikləri ayinlər bələlərdən qurtuluş məqsədi daşmışdır. Bu

mərasimin özünün səciyyəvi cəhətləri olmuşdur. Məsələn, qədim insanlar bu mərasimi keçirərkən qurbanlıq heyvanı obanın qabağına gətirərək xoş iy, ətir buraxan otu yandırır dılar. Ondan sonra qurbanlıq üç dəfə obanın başına dolandırılır, ağzına müqəddəs bulağın suyundan tökülürdü. Bu su ilə heyvanın başından başlayıb quyruğına kimi yuyurdular. Çatısına isə rəngli parçalar bağlayıb sürüyə buraxırdılar (207, 189). Məsələn bunun mahiyyətindədir. Yəni bu ayinlərin dinlə aşiq sənəti arasındakı əlaqəsi əsas olaraq vurğulanır. Bütün bunların arxasında duran inanclar qədim şamanların qəbilə, soy birləşmələrindəki nüfuzunu göstərir. Və belə bir qənaətin yaranmasına əsas verir ki, bu qəbilə-soy birləşmələrinin yaradıcısı təfəkkürünü təşkil edən şamanlar zaman-zaman ictimai həyata nüfuz etmək qabiliyyətini özlərində saxlamışlar.

Qədim mənbələrdə törələrdə qadın və kişi olması fərqi də varılmır. Ancaq onların öz ayinlərini necə icra edə bilməsi məsələsi əsas götürülür. A.Qumilyov şamanların dini şəxs olmasını qeyd edərək onların dünyəvi missiyasına da toxunur: «513-cü ildə Çindəki Cücan səfirliyinə «mirvari bəzəkli büt» şaman Xuiqyan başçılıq edirdi. Bu, köçərilərin tarixində ilk təsadüf idi ki, dini şəxs dünyəvi missiya ilə çıxış edirdi» (115, 28). Müəllifin burada şamanların dini şəxs olması fikrini irəli sürməsi diqqətəlayiqdir. Bu mülahizədə şaman din nümayəndəsidir. Bu da, öz növbəsində, şamanların hansı dinə mənsub olması məsələsini ortaya çıxarır. Təbii ki, şamanların tədqiqatçılar tərəfindən (əgər din qəbul edilərsə) qəbul olunan şaman dini vardır. Məhz o dinin yaradıcısı və yayıcıları da onlar idi. Məsələnin ikinci tərəfinə gəldikdə, şamanın təkcə dini şəxs deyil, dünyəvi şəxs kimi qəbilənin bütün işlərində aparıcı olması əsasdır. Müəllif gənc şaman qızdan bəhs edərkən yazır: «Cücanların düşərgəsində Due-xun adlı gənc şaman qız yaşayırdı. O, müalicə edir və cadugərliklə məşğul olurdu (yəni ruhların köməyi ilə şamanlıq edirdi) və Çünə həmişə şaman qıza inanırdı» (115, 28). Burada gənc şaman qızın fəaliyyəti aydın şəkildə nəzərə çarpır. Onun müalicə qabiliyyəti, cadugərliyi göstərilir. Maraqlı məsələ onun Çin sarayında öz bacarıq və qabiliyyəti ilə nüfuz qazanmasıdır. Ucqar şimala sıxışdırılmış nqanasanlar ildə iki dəfə – payızda qütb qışı başlamamışdan əvvəl və yanvarın sonunda Günəşə, işığa qurban gəti-

rirdilər. Buryatlarda Tanrıya verilən qurbanlarda ağ şaman aparıcı kimi çıxış edirsə, qara şaman seyrçi rolunda görünürdü (184, 284-289). Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, ağ və qara geyimli şaman olma onların cəmiyyətdə mövqeyi ilə əlaqəlidir. Bəylərin, kağanların ağ (xüsusi) geyimi, ağ şamanın ağ paltar, ağ atlı olması ona olan münasibəti açıqlayır (206, 14-36).

Çingiz xan Bodonçar nəslinin ən yaşlısına ağ paltar, ağ at verib onu ən yüksəkdə oturdur (218, 166). Ağ şamanın xəstəliyi darıxma, kədərdir. O da vergini yuxuda (qara şamanda olduğu kimi) alır (199, 122). Demək olar, bütün mərasimlər onun başçılığı ilə keçirilir. «Təmiz çum» mərasimi şaman tərəfindən icra olunur. Kainatın yaradıcısı Səma Ruhu, onun işçisi Koi (Günəş) dünyaya rəhbərlik edir. Günəşin şüaları sap kimi nəzərə çatdırılır və bitkilərin ruhu bu saplar vasitəsilə Günəşlə ünsiyyətə girir. L.Y.Şterberqin bu məsələlərə diqqəti xüsusilə maraqlıdır. Biz digər bir cəhəti də qeyd etmək istəyirik ki, «hər bir tayfa ümumxalq ali ruhani qüvvəsi – işıq və səma ilahəsi ilə birlikdə kiçik tayfa allahlarına da malikdir. Onlar «tos» dərəcəli ruhlar sırasındadırlar, yəni əbədi həqiqət mövcudların ruhudur. «Kosmoslarla – ölmüş adamların ruhu ilə heç bir ümumi cəhəti yoxdur» (115, 95). Müasir altay şamanistləri ruhları iki qismə ayırırlar: «tos» – əbədi mövcudluq ruhları və «yaadan neme» (yaradılmış bir şey) – ölmüşlərin ruhları. Yalnız toslarda dini ehtiram göstərilir, mərhum şeytan hesab olunur. Mənbələrdə vurğulanır ki, Baykalətrafi buryatlarda 99 tanrıya sitayiş vardır. Burada maraqlı olan cəhət hər tayfanın öz tanrısına sitayiş etməsidir. Ən vacib cəhət isə buryat şamanının müalicə vaxtı və yaxud da hər hansı bir ayini icra edərkən, məsələ, yağış çağırarkən köməkçi ruha müraciət etməsidir. Dua olunarkən onlar tanrılarına üz tutub əcdadların ruhundan yardım istəyirlər.

Şamanlardakı cadugərlik Firdovsinin «Şahnamə»sində də özünə yer tapır (93, 52-59). Əsərdə göstərilir ki, həlledici döyüş ərəfəsində Bəhram Çubin dəhşətli yuxu görür. O görür ki, türklər şirə çevriliblər, qoşunları darmadağın edilib, düşmənlər isə Ktezifonun yolunu tutublar, o özü isə at istəyə-istəyə piyada gedir. Nəhs əlamətlərə baxmayaraq, Bəhram döyüşə girir. Türklər cadugərliyə əl atırlar. Onlar göy

üzünə alov tullaırlar, həmin alovdan dəhşətli külək və qara buludlar yayılır. Buludlardan isə farsların başına ox yağmağa başlayır. Bəhram isə qışqıraraq bunun yalan olduğunu söyləyir. Farsların qələbəsilə qurtaran bu döyüşdə cadugərlər əsir alınır, bu dəhşətli yuxunu Bəhrama göndərdiklərini etiraf edirlər. Burada məsələ türk əfsanəsindən şairin hansı məqamda istifadə etməsi deyil, əsas məsələ cadugərlərin müxtəlif vaxtlarda, ən çətin anlarda məsələyə müdaxilə etməsidir. Bu isə onların cəmiyyət daxilində aparıcı rolunu göstərir. Məsələyə şamanların fəaliyyətində cadugərliyin təcəssümünü əlavə etdikdə, onda deməli ki, şaman nüfuzu cəmiyyətdə aparıcı mövqeyə malik idi. Bunun kökü isə cadugərlik vasitəsilə havanı idarə etməyin mümkünlüyünə gətirir. L.Qumilyov yazır: «VI-XII əsrlərdə türklərdə və moңqollarda bu etiqladların mənşəyinin necəliyindən asılı olmayaraq söhbət qətiyyətlə köməkçi ruhların çağırılmasından deyil, simpatik magiyadan gedir, yəni türkyut terminologiyasından istifadə etsək, biz burada kamani (şamanı) deyil, yaadaçını (cadugəri) görürük» (115, 102). Burada şamanla yaadaçı arasında fərqlilik nəzərə çarpır. Daha doğrusu, şamanın axıra qədər davamlı cadugərliyi elə də görünür. Əslində şamanların fəaliyyət zənginliyində bu da vardır.

Sonra müəllif sözünə davam edərək yazır: «Yaada» haqqında ilk məlumat VII əsrdə yaşamış naməlum suriyalı rahibin xronikasında öz əksini tapır. «Yaada» sözünün özü fars dilindən götürülüb və *cadugər*, *sehrbaz* mənalarında işlənir. «Şaman» sözünün İranda məlum olmasına baxmayaraq, Firdovsi türk cadugərlərini məhz «yaada» adlandırır» (115, 102). Zemarkın başçılığı ilə türkyut xanının yanına yollanan səfirliklə (568-ci il) bağlı əhvalat da diqqəti cəlb edir. Bu adamlar Zemarkın yanına gəlirlər. Bütün əşyalarını yığıb sonra sidr budaqlarından tonqal qalayaraq iskit dilində sözlər pıçıldayırlar. Eyni zamanda zəng səslənməyə, qaval zərbələri eşidilməyə başlayır. Sidr budağı fırlanıqca odun hərarətindən çatıldaıır.

Cəzb vəziyyətində olan adamlar isə hədə-qorxu gələrək yanan ruhları qovurlar. Bütün bunlardan sonra Zemarkı tonqal üstündən keçirib təmizləyirlər. Burada müəyyən qamlıq ünsürləri var ki, bu da cəzbolma və qavalçalmadır. Eyni zamanda burada bəd ruhlardan odun

vasitəsilə qovulur. Bu isə daha çox magiyalıqdır. L.Qumilyovun təbiri-ncə desək, «odun köməyilə qovmaq təsəvvürü Avstraliyadan tutmuş Bavariyaya qədər geniş bir ərazidə yayılmışdır və heç bir cəhətdən müstəsna və orijinal sayıla bilməz» (115, 103). Oda sitayiş forma və mənə ehtibarlı ruhların çağırışları ilə ziddiyyətlidir. İranda odu murdarlamamaq üçün üzə örtük taxılırdısa, türkyutlarda od vasitəsilə şər qüvvələr qorxudulurdu. Birincidə od dini sitayiş obyektini, türklərdə magiya vasitəsi idi. Bütün bu müqayisələr şamanların mürəkkəb təbiətini açır. Onlara struktur müxtəlifliyi aşılayır. Bütün bunların müqabilində L.Qumilyovun bir fikri ilə barışmaq olmur: «VI-VII əsrlərdə türkyutlarda bu sistem mövcud deyildi. İstər «kam» termini, istərsə də «kamlenie» özü ilk dəfə XII əsrdə qeyd alındığından Cuncariya və Altay türkləri arasında kamlaniyanın VII-XII əsrlər arasında meydana çıxması fikrinə üstünlük verilməsi zəruridir. Həqiqətən də VI-IX əsrləri əhatə edən epoxa Mərkəzi və Orta Asiya xalqlarının mədəniyyətində böyük sıçrayışlarla səciyyəvidir» (115, 104). Ancaq bu, hadisələrin təsvirində inandırıcı səslənir. Ən birincisi, məsələnin mahiyyətinə və hadisələrin təsvirinə fikir verdikdə qeyri-inandırıcılıq nəzərə çarpır. Çünki həmin dövrdə təsəvvürlərin müqayisəsində ağla batmayan şeylər görünür. Bu, ola bilsin ki, həmin dövrdə yaşaya bilər. Ancaq VI-IX sıçrayışlar əsərində mövcudluğu məsələsinə inanmaq bir qədər çətindir. Professor T.Bünyadov aşiq sənətinin mənşəyi məsələsindən danışarkən yazır: «Bir məsələ aydındır ki, aşiq sənətinin özülünü, bünövrəsini ibtidai icma quruluşunun inkişaf etmiş mərhələsində araşdırıb axtarmaq lazımdır» (48, 101). Müəllifin aşiq sənətinin mənşəyi məsələsini qədim bir dövrlə bağlaması müəyyən mənada təbii olaraq qam-şamanları nəzərdə tutması ehtimalı ilə səsləşir. Belə olan vəziyyətdə biz şamanizmin daha qədimlərlə bağlılığı məsələsini qeyd etməliyik.

Sonra T.Bünyadov sözünə davam edərək yazır: «Etnoqrafik müşahidələrə əsaslanaraq güman etmək olar ki, aşiq sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar» (48, 102). Aşiq sənətinin qədim tarixi izlərinin araşdırılması bizə bu sənət haqqında daha çox düşünməyə imkan yaradır. Hətta ayrı-ayrı nümunələridə bu izlərin mövcudluğunun aşkarlanması məsələni araşdırmağa sövq edir. Qeyd edək ki, aşiq yara-

dıcılığı ilə bağlı nümunələrin bizə çatan ən qədimi XII-XIII əsrlərə aid olunur. Ancaq yenə də onun çox-çox qədimlərlə bağlılığı məsələsini qəbul edib, daha qədim nümunələrini axtarmaq fikri başımızdan çıxmır. Çünki tapılan nümunələrin yüksək sənətkarlığı onun qədimliyinə və özündən əvvəl mövcud olan ənənənin varlığını söyləməyə dəlalət edir. Burada şamanların aşıqlara qədər olan fəaliyyəti də diqqətimizdən kənar deyildir. Təbii ki, aşığın birdən-birə mövcudluğu məsələsini də söyləməkdən kənar deyil. Ancaq məsələ bunlar arasındakı keçidlərdəki vəziyyətin aşkarlanması məsələsidir. Bugünkü aşıqlar düşünənki ozan, düşünənki ozanlar ondan əvvəlki şaman olublar. Bunlar hər hansı bir şəraitdə ağsaqqallığı, elin-obanın başbiləni ola bilmək nüfuzunu qoruyub saxlayıblar. Bunlar ilk əvvəl bütün mərasimlərin icraçıları, xalqın düşünən beyni, bələlərdən mühafizəçiləri olmuşlarsa, mədəniyyətin sonrakı inkişaf etmiş mərhələlərində bir qədər təsir dairəsini zəiflətsə də, nüfuzunu qoruyub saxlaya bilməmişlər. Hikmət Tanyu şamanlığın din kimi mövcud ola bilmədiyini göstərir: «Göy» kəlməsinin bir sifət olaraq *uca* və *ulu* anlamlarında başa düşülməsini arzu edirik. Və dini böylə təqdim etmək gərəkdirsə, bunu «Uca Tanrı, Ulu Tanrı dini» olaraq vurğulamağın gərəkiyinə işarə etmiş olarıq» (183, 9-12). Bu mülahizənin ancaq bir tərəfini – şamanlıqla bağlı olan hissəsini diqqətə çatdırmaq istədik. Şamanların ayinləri, xalq arasında keçirdikləri mərasimlər onların nüfuzunu göstərir. Ancaq bir cəhəti qeyd edək ki, bu mülahizədə onların özünün belə mövcudluğuna şübhə var. Şübhəsiz, şamanlar xalq arasında belə güclü nüfuzla mövcud idilərsə, onların müəyyən inanc yerləri də mövcud idi. Və müəyyən inanclar əsasında xalqa təsir edirdilər. Altay türklərinin bir duasına baxaq: «Yetmiş dağımızı, yer və suyumuzu, hər kəsin atası bəy Ülgeni (yer tanrısı), Erliki çağırırıq» (178, c. 2, 116). Burada Tanrıdan öncə yurdun dağı, suyu çağırılır. Ancaq onu da qeyd edək ki, əski türklərdə Göy Yerdən, heç şübhə yox ki, daha çox müqəddəsdir. Bu, sonrakı mərhələlərdə, islamın mövcudluğu şəraitində də özünü göstərir. İslam dinində, əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, Yer insanın məkanı, Göy isə ancaq mələklərə aiddir. Bütün bunlar qədim insanların təsəvvüründə mövcud olub bizə gələn inanclardır. Şaman dualarındakı bu cür əhatə-

lilik, həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmək xüsusiyyəti bizə onun din ola bilmək qüdrətini təsdiqləməyə imkan verir. Başqa təqdirdə bu qədər nüfuzun müqabilində onların başqa bir dinin təbliğatçısına, yayıcısına çevrilə bilməsi inandırıcı deyil. Olsa-olsa, əsas həqiqət ondan ibarət ola bilər ki, şamanlar ancaq özünəqədər xalq inanclarının əsas dayaqlarından tutmaqla belə bir nüfuz qazana bilməmişlər. İnandırıcı olan budur. Yad təsiri birdən-birə onların içində gətirib belə bir nüfuz qazana bilmək mümkünsüzdür.

Şamanlar eyni zamanda musiqiçi idilər. Onlar öz nəğmələrini gözəl çalib-oxumaq qabiliyyətinə malik olmuşlar. Məhz bunun vasitəsilə onlar ətraf mühitə nüfuz edə bilirdilər. B.Ögəl bu münasibətlə yazır: «Burada samur kürklər, bəyaz gecələr, altunla işlənmiş və çiçəklərlə süslənmiş qumaşlar yapılır. Onlar gümüş və ya bayırdan borular yaparlar. Bu borulara su doldurub bir-birlərinə üfürürlər. Bəzən də suyu əllə atıb əylənərlər. Dediklərinə görə, böylə yaparaq pis ruhları yox edərlərmiş. Bu yolla xəstəlikləri də özlərindən uzaqlaşdırarlarmış. Onlar gəzinti yapmağı və uzun səyahətlərə çıxmağı çox sevdilər. Gəzintiyə çıxanlar yanlarından musiqi alətlərini də əskik etməzlər» (177, c.1, 109). Burada şamanların ilkin təsəvvürlərinin sonrakı mərhələdə, eləcə də bugünkü ilə əlaqəni göstərilməmişdir. Bəd ruhlardan, həm də xəstəlik yarada biləcək ruhlardan qovulması diqqəti daha çox çəkir. Qədim zamanlardan bu hallara qarşı mübarizə aparmış və onlar barədə düşüncəli olmuşlar. Su burada vasitə rolunu oynayır. Su ilə əylənmə buna ən yaxşı nümunədir. Müəllifin burada diqqət yetirdiyi digər bir cəhət ayinləri icra edən şamanların yaxın-uzaq əyalətlərə səyahətləridir. Onlar bu baxımdan öz səyahətləri ilə dərvişləri xatırladırlar, müəyyən mənada onlara yaxınlaşırlar. Bizə belə gəlir ki, dərvişlər sonrakı dövr şamanların davamıdır. Ənənəvi olan keçidlərdə isə, demək olar, bütün tamlığı ilə aşuqlarla birləşirlər. Yəni aşuqlar da özlərinin musiqisi ilə müəyyən məclislər keçirir, səyahətlər edirlər. Məhz bütünlükdə, demək olar, dastan yaradıcılığı belə səyahətlər üzərində qurulmuşdur. Bu səyahətlərdə eyni zamanda məqsəd qəbilənin, soyun qarşısında qabiliyyət və bacarıq nümayiş etdirmək idi. Məclislər eldə-obada geniş kütlə arasında keçirilir. Əhali ora yığılıb çalğıya, oxumaya qulaq asır.

Bir növ, onlara özlərinin qeyri-adiliyini təlqin edirdilər. Məsələn, Aşiq Valehin Dərbənd səfəri (12, 356-381), Xəstə Qasımın Dağıstan səfəri (95, 56-61), Aşiq Alının Türkiyə səfəri (87, 34-37) və s. Bütün bunlar mahiyyət etibarilə dəyişsə də (müəyyən mənada), sonrakı mərhələlərdə (daha çox sevgi arxasınca getmək səciyyəsi daşmışdır) əsas özünü saxlamışdır. Bu, bir növ, vasitə olmuşdur. Məsələnin əsas tərəfi sənətin qeyri-adiliyini, nüfuzunu nümayiş etdirmək idi.

Mənbələrin vurğuladığına görə, böyük dövlət törənlərində böyük rahib hökmdarın özü idi. Hökmdar özü də, təbii ki, bir çox ali keyfiyyətləri özündə birləşdirməklə hakimiyyəti əla ala bilirdi. Şamanlar isə onun ən yaxın ideoloqu vəzifəsində çıxış edirdilər. Məsələn, kağanın türk din xadimi qamın funksiyasını yerinə yetirə bilməsi Qamğan oğlu Bayındır, eləcə də bir qədər fərqli Oğuzun qamlıq funksiyasını Ulu Türkün yerinə yetirməsi bu tiplidir. XII əsrdə monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi üsyanının başında duraraq Buxaraya daxil olub bir müddət oranı idarə edir (201, c.2, 545-547). Yuxarıda dediyimiz kimi, monqolların «Gizli tarix»ində Çingiz xan Bodonçar nəslinin ən yaşlısına – Usuna «bəki» ünvanını verməklə ona ağ paltar geyindirib ən yüksəkdə oturdur və monqolun bütün məsələləri (mərasimləri) onun tərəfindən müəyyənləşir (238, 239-240). Şah İsmayıl Xətəinin hökmdar və sufi şeyxi funksiyasını öz üzərində apara bilməsi bu ənənənin əsrlərin o üzündən gələn tarix və reallıq faktıdır. Onlar geniş kütlənin hakimiyyətin arxasınca getməsində və bu iki zümrə arasında əlaqələndirici, bəzən üsyankarlıq vəzifəsində olurdular. Bu, şamanların aşağı kütlənin vəziyyəti ilə əlaqəsindən irəli gələn, qəbilənin, soyun ağsaqqallığını həyata keçirməsi funksiyası ilə bağlıdır. Hacı Bəktəşi Vəlinin ürfan təlimini başa vurduqdan sonra Sarı Saltukun belinə taxta qılınca bağlayıb yay və 7 ox verməsi məsələnin sonrakı mərhələdə sufi sınağında davamıdır (195, 45). Çin hökmdarının qadın şamanı yanında saxlayıb sonra onu dara çəkməsi bununla əlaqədardır.

İslamiyyəti qəbul edən türklərdə də şamanizmin özünəməxsus izləri ilə qarşılaşırıq. Bu izlər daha çox dərvişlərin təbiətində, fəaliyyətində yaşayır. B.Ögəl həmin məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: «İslamiyyəti qəbul edən türklərdə şamanizmin ən önəmli izləri ilk

dərvişlərin istədikləri zaman bir heyvan və ya quş şəklinə girə bilmələridir. Məsələn, «Keyikli baba». Bu dərvişlər keyikə minərlər və təpələrində keyik buynuzları bulunan şapkalar taxırdı» (176, 19). Bu dərvişlər, onu da qeyd edək ki, «təkcə rahib və sehrbaz» (176, 29) deyildilər. Eyni zamanda ətraflarında çoxlu sayda insanı öz arxalarınca apara biləcək nüfuz sahibləri idilər. Bu mənada şamanların soy-qəbilə arasındakı nüfuzuna diqqətlə yanaşılmalıdır. 24 oğuz boyunun simvol quşları da bu baxımdan maraqlıdır və həmin sistemin faktıdır. İlk türk, müsəlman dərvişlər zaman-zaman bir quş donuna girə bilmək bacarığına malik olublar. Məsələn, Yasəvinin (Əhməd) durna donuna, Hacı Bəktəşi Vəlinin göyərçin donuna, Abdal Musanın keyik donuna girə bilməsi qeyd olunur. Hacı Bəktəşi göyərçin donunda Anadoluya gələrkən Doğrul baba (Anadoluda dərviş) doğan donuna girərək onu yaxalamaq istəmiş. Bu zaman Hacı Bəktəşi insan şəklinə düşüb Doğrul babanın boğazından yapışır. O isə yalvarıb ətəyinə üz sürtür (176, 36). Bu, nə qədər əfsanə səciyyəsi daşısa da, həqiqət işığından xali deyildir. Burada çünki müəyyən şəxslərin fəaliyyəti göz önündə canlanır. Belə olan təzədə onun qeyri-adiliyini qəbul edib haqqında düşünməli oluruq. İkincisi isə, məsələ bu əfsanənin yaradılmasında deyil, onun qəhrəmanının qabiliyyətinə olan inamdadır. Xalq həmişə öz qəhrəmanını, kimə daha çox rəğbətlidirsə onu qeyri-adi görkəmdə səciyyələndirməyə çalışmışdır. Məhz Hacı Bəktəşinin də belə bir görkəmdə təsviri təbiidir. Şamanların bu inamı mərasimlərin özündə də rəngarəngdir. Belə ki, «Orta Asiya və Sibir inanclarına görə onqon sayılan bu heyvanlar insanlara xoşbəxtlik verdikləri kimi, bədbəxtlik də verirdi» (176, 35). «Avesta»da (24), xalq yaradıcılığında bununla bağlı kifayət qədər informasiya var. Səməvi kitablar sırasında olan «Avesta»da «nə divlər yaradan xəstəlik vardı, nə divlər gətirən amansız ölüm» qənaəti xüsusi olaraq vurğulanır. Məsələn, xalq inanclarına görə, xəstəliklər onlardan da gələ bilirdi. Bunun qarşısını almaq üçün «şaman quruda, dənizdə, havada yaşayan heyvanların şəkillərini bir araya gətirərək onlardan yardım diləyirdi. Bu hadisələr zamanı şaman qurd dərisini sol yanına alır, sağ yanında isə balıq, ilan, ayı bulundurdu» (176, 35). Burada məsələ bəlanın qarşısını kəsmək, xalqı dü-

şülən dərddən qurtarmaq idi. Bu ayinlərin keçirilməsi isə, bir növ, qurtuluş üçün dilə tutmaq məqsədindən başqa bir şey deyildi. Bu isə U.Holmberqin «Totemizmin ən gerçək izlərini şaman əlbisələrində görürük» fikrinə gəlib çıxır. Mənbələr əski Çin qaynaqlarında bu məsələlə bağlı heç bir məlumatın olmadığını vurğulayır. «Əski Çin qaynaqlarına görə, Göytürk dövləti içində və Altay dağlarında oturan Tarduş türklərinin atası qurd başlı bir insan imiş» (176, 36). Bizə belə gəlir ki, bu, əski türk totemizmi ilə əlaqəlidir. «Qurd isə yakut şamanlarının ən önəmli əfsun heyvanlarından» (176, 42). Bununla da qurdun, digər heyvanların türk xalqlarının həyatında oynadığı rol açıqlanır. Bu isə, təbii olaraq, şaman dünyagörüşündən keçib gəlir. İnanclara görə, «altaylardakı Tələut türklərinin Mərkut adlı qəbiləsi bir qara qartaldan, Yurtas adlı qəbiləsi bəyaz başlı bir qartaldan törəmişdi. Yuti qəbiləsinin atası isə qoyun» (176, 47) hesab edilir. Bütün bunlar qədim türklərin əcdad olma görüşlərini əks etdirir. Bu görüşlərin isə çoxu şaman ayinlərində öz əksini tapmışdır. Təbii ki, şaman dünyagörüşünün mövcudluğu əcdadolmanın mövcudluğundan keçir. Məhz ona görə də buriyat şamanlarının aşağıdakı mülahizələri inandırıcıdır:

*Dovşan bizim qoşucumuz,  
Qurd bizim xəbər gətiricimiz,  
Keyik şəklinə girdiyimiz,  
Qartal elçimiz olan heyvanlardı (176, 47).*

Orta Asiya və Sibir şamanizminə görə, qartal Tanrının elçisi hesab olunur. Uyğur əfsanələrində də bu cür hallar var. «Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə-Bukanın atalarından biri ilə bağlı söylənilən əfsanə» (176, 86) buna misaldır. Əfsanə səciyyəsi daşıyan bu hadisənin özündə bir həqiqət işığı var. Bu işıq şaman dünyagörüşündən qopub gələn həyatı bir həqiqətdir. Quşun xeyirxahlığı, insana uzatdığı kömək əli qədim dualist dünyagörüşün müsbət tərəfinin əksidir. İnsanlar özlərinə yaxın bildiyi və xeyirxahlıq gördüyü bütün canlılara müsbət münasibət bəsləyib əcdad gözüylə baxmağa çalışmışlar. Onlardakı xarakterik xüsusiyyətləri özlərində yaşatmağa və ona bənzə-

məyə cəhd etmişlər. Məsələn, şamanların müxtəlif quş və heyvan şəklinə düşə bilmələri (sonrakı çağlarda bu, dərvişlərdə də təkrarlanır) və bu gün quşlara bəslənən münasibət də bunu göstərir. Göyərçini, qaranquşu öldürmək xalq arasında günah hesab edilir. Hətta uşaqlara el arasında başa salınır ki, onu incitsən, sənə qarğıya bilər. Bunun qarğına keçmək isə çox qorxulu hesab olunur. Qartal isə dağların şahı sayılır və ona böyük hörmətlə yanaşılır. Belə bir münasibətin kökləri çox-çox qədimlərə gedib çıxır. Əfsanə, rəvayət, nağıl, dastan və s. Nümunələrdə bu, bir istiqamət kimi daşınır. Aşıq yaradıcılığında silsilə şeirlər həmin düşüncənin ifadə faktıdır. Bu inancların isə daha əski çağlarda şamanlar, bir növ, yaşadıcısı olmuşlar. Ona qədər isə uzun bir yol gəlinmişdir. Animizm, totemizm mərhələsi keçilmişdir. Şamanlar isə müəyyən mərhələdə onların yaşadıcısı olmuşlar.

Şaman inamında ağaca tapınmanın izləri də yox deyildir. «Şaman inamında hər bir şamanın bir ağacı var. Bu ağacın kökü dünyada deyil, Göyün başladığı yerdən başlayır. Yakut şamanlarında bu ağaca da Turuu adı verilirdi. Gənclər şaman olmağa niyyətənlərək həmin bir ağac dikərdilər. Və bu ağac böyüdükcə rütbələri də artar. Şamanların ölümü ilə birgə ağacları da yox edilir. Təbii olaraq bu inamın əsasları var. Yakut mitolojisinə görə, Tanrı göydə ilk şamanı yaratdığı zaman (yakut şaman inamlarına görə ilk şamanın adı Arkıldır) (239, c. 4, 52) onun «evinin qapısının önündə səkkizguşəli bir ağac dikmişdi» (176, 93). Olduqca maraqlı məsələdir. Biz burada şamanın kütlə dünyagörüşünü daha diqqətə çəkməyi qarşımıza qoyduğumuz üçün bircə onu demək istəyirik ki, bugünkü ağaclarla, məsələn, dağdağan, qoz, tut, əncirlə əlaqədar inanclar öz kökləri etibarilə həmin tarixdən, bəlkə də daha qədimdən gəlir. Xalq yaşayışında köməklik gördüyü bütün canlılarda özü ilə bağlılıq aramış və ona inam gətirmişdir.

Bizim öteri olaraq toxduğumuz bu məqamlar olduqca inandırıcı olub məsələnin mahiyyətini açmaq məqsədi daşıyır. Məsələ isə şamanların yaşadığı qövmədə onun nüfuzunu indiki vaxt üçün aydınlaşdırmaqdan, bir sıra mübahisəli məsələləri işıqlandırmaqdan ibarətdir. F.Sümər yazır: «Oğuzlar bu mənəvi şəxsiyyətlərə böyük hörmət bəsləyirdilər. Hətta onların oğuzların davaları və qanları üzərində hökm

sahibləri olduqları bildirilir ki, bu ifadədən mənəvi şəxsiyyətlərin el üzərində nə qədər əhəmiyyətli təsir və nüfuzları olduğu ortaya çıxır. Elə bizim Qorqud Ata da (Dədə Qorqud) bu hakimlərdən biri idi. Təbiblik edən, gələcəkdən xəbər verən, hər hansı bir təşəbbüsün olub-olmayacağını bildiren, dini mərasimləri idarə edən bu şəxsiyyətlərə oğuzların qam, yoxsa başqa bir ad, məsələn, ata verdikləri bilinmir» (150, 64). Burada məsələ bu yaradıcı şəxslərin qam, yoxsa başqa bir adla adlanmasında deyil, onların xalq arasındakı nüfuzundan gedir. Bir yurdun-obanın ağsaqqalı olan bu şəxslərin qeyri-adi dərəcədə hökm sahibləri olduqları göstərilir. Onların qeybdən xəbər verməsi, nəyin uğurlu olub-olmamasını deyə bilməsi də diqqəti cəlb edən cəhətdir. Başqa bir məsələni də yeri gəlmişkən qeyd etmək istəyirik. Beyhəkinin bildirdiyinə görə, səlcuq bəylərinin yanında ulduzlar elmini bilən bir mövlanzadə vardı. Onun söylədiyi bu sözlər doğru çıxmışdı. Bu mövlanzadə Dəndənakan vuruşması zamanı səlcuqlara tez-tez «Bir az dözdün, zəfər sizin olacaqdır» demiş, günorta Qəznəvi ordusu tarmar olanda Toğrul, Bəytu, Musa və Çağrı bəylər atlarından düşərək ona səcdə etmişlər (150, 64). Bütün bunlar şamanların tarixin müxtəlif olaylarındakı nüfuzunu, aşağı və yuxarı təbəqələr arasındakı təsiredici qabiliyyətini göstərir. Bunları açıqlamaqda məqsədimiz bugünkü aşıqların sələfi hesab etdiyimiz qam-şamanlar haqqında bütöv təsəvvür yaratmaqdır. Məsələ isə onların dini şəxs, şamanizmin din ola bilmək probleminə gedir. Biz də şamanizmin din ola bilmək səviyyəsində durduğunu ehtimal etməkdəyik. Bu şəxslər hər biri dini və dünyəvi şəxsiyyətlər olub, təsiredici nüfuza malik idi. Bu təsir sonrakı mərhələlərdə ozanlarda, aşıqlarda özünü qoruyub saxlaya bilmişdir. Məhz bu gün aşıqlara deyilən «el aşığı», «haqq aşığı», «aşiq elin anasıdır» kimi ifadələr daha çox diqqəti cəlb edir və həmin tarixin dərin qatlarından gələn nüfuzu qoruyub saxlamaq məqsədi güdür. Bəs bu qam-şaman anlayışları arasındakı fərq nədədir? Onlarda elə bir ayrılıq nəzərə çarpırmı? B.Ögöl «qam» sözünün türklərdə «şaman» olduğunu söyləyir. H.Dizdaroğlu da müəyyən mənada bu fikri təsdiqləyir: «Bu xalq sənətkarlarına müxtəlif türk xalqları tərəfindən ayrı-ayrı adlar verilmişdir. Altay türkləri *kam*, qırğızlar *baksı* (*bakşı*, *baxşı*), yakutlar



*oyun*, tunquslar *şaman*, oğuz türkləri də *ozan* deyirlərdi. Hansı adla anılırsa-anılınsınlar, hansı türk xalqına mənsub olurlarsa-olsunlar, görüşləri eyni idi» (181, 189). Folklorşünas alimin bu dedikləri fikrin təsdiqi və onlar haqqındakı mülahizələri ümumiləşdirmək baxımından diqqətəlayiqdir. Qafqaz, İran və Anadoluda «qamçı»dan mifoloji mərasim aləti kimi istifadə edilməsiylə bağlı tarix qaynaqlarında hələlik konkret bir bilgiyə rast gəlinməsə də, onun ilkin ibtidai mərhələyə məxsus səciyyəsinin bəzi əlamətləri adıçəkilən bölgələrin elat danışığında nəzərə çarpır» (112, 23). Məsələ bu hadisədə görüşlərin eyniliyindədir. Yəni hansı adla adlanmasından asılı olmayaraq, bu sənətkarlar bütün türk xalqlarında eyni dünyagörüşü təlqin etmişlər.

Türklərin «Yaradılış» və digər dastanlarında şamanlığın bir din və bir sənət sahəsi kimi təcəssümü var. Şaman inanclarında bugünkü inanclarla səsləşəcək birləşdirici cəhətlər çoxdur. Hətta onun islam dini ilə bağlılığının araşdırılması bu gün bir problem olaraq qalır. Şaman dinini və inanclarını açmaq istiqamətində iş aparan C.Heyət yazır: «Şaman dini Göydəki nur aləminə, yer üzünə, yerin altındakı qaranlıqlar aləminə inanır» (51, 56).

Əvvəldə deyildiyi kimi, Göy əski türklərdə müqəddəs, Yerdən daha önəmli təqdim olunmuşdur. İslam dinində də Yer insanların məkanı, yaşayış yeridir. İnsanlar orada öz yaşayışlarını qurur, yaxşılıq və pislik kimi müxtəlif dualist hadisələrlə qarşılaşırlar. Göy isə, dediyimiz kimi, ancaq mələklərə məxsusdur.

Şaman inanclarına görə göy 17 təbəqədən ibarətdir. Orada ancaq yaxşılıqlar, xeyirxah ruhlər var. Pis ola biləcək heç nə gözə dəymir. Hər şey öz qaydasındadır. Belə bir zənginliklə dolu bir aləmin hakimi bütün canlıların yaradıcısı Ülgendir. Biz bu məsələlərə müəyyən məqamlarda toxunduğumuz üçün onun şərhinə keçmirik. Maraqlı cəhət odur ki, şamanlıqda göy nə qədər təmiz, yaxşılıqlarla, xeyirxah ruhlərlə doludursa, yerin tək bir o qədər pis, bəd ruhlərlə doludur. Əsas məsələ isə pis ruhlərin yeraltı aləmdə etdikləri pislərə görə yerin dərin qatlarına düşməsidir. Yəni burada pislərlərin özünün də dərəcəsi var. Yeraltı aləm dörd və ya yeddi təbəqə halında qaranlıqlar aləmidir. Bu aləmin hakimi Erlikdir. O, şaman inanclarında şeytan və

ya canavar kimi təcəssüm olunur. Daha çox diqqəti cəlb edən isə Yer aləmidir. Burada həm Göydəki yaxşı ruhlər, həm də yerin altındakı pis ruhlər yaşayır. Onların hər ikisinin məskənidir. Belə ki, yer üzərində insanlar, müxtəlif başqa canlılar və mələklər olur. Burada yeraltı aləmdən göndərilmiş ruhlər, cinlər var. Hər iki qüvvə haqqın nahaqla mübarizəsi kimi əbədi mübarizədədir. Şamanlığa görə, yer üzündəki yaxşı ruhlər yaxşılıqlarının dərəcəsinə görə bir quş şəklində Göyün təkine yüksəlirlər. Bura Cənnətdir. Hər şey Göyün yuxarı qatına yaxınlaşdıqca daha çox yaxşılaşır. Yeraltı qatda isə pis ruhlər əqrəb, əfi donunda olub, etdikləri günahlara görə yaşayırlar. Professor İ.Qəfəsoğlu əski türklərin dini əqidələrinin üç nöqtədə «təbiət qüvvələri, atalar dini, Gök tanrı» (184, 289-304) toplandığını göstərir.

Şaman inanclarında dağ, çay, ağac və s. kimi şeylərin ruhləri olduğu qeyd olunur. Bu da animizm ilə bağlı məsələdir ki, qədim əcdadların bütün varlıqların arxasında ruh görmək xüsusiyyətini təcəssüm etdirir. «Kainatı bir ruhlər dünyası olaraq bilən əski türklərdə dini inancın təməllərindən birini ruhun əbədiliyi təşkil edir və bu səbəblə qurbanlar kəsilirdi» (184, 295). Bu ruhlər arasında Günəş, Ay, ulduzlar və bir sıra başqa ruhlər ilahi ruh adlandırılmışdır. Göytürklərin, uyğurların, eləcə də hunların bir hissəsinin (Asiya hunlarının) əcdadlarına qurban kəsməsi məlumdur. Onlar təbiət qüvvələrinə də qurbanlar kəsir, inam gətirirdilər. Böyük hun imperatoru Tanhunun Günəşə və Aya səcdə etməsi hadisəsi xüsusi araşdırılmalı məsələdir.

Orxon yazılı abidələrində iki müqəddəs yerin olduğu qeyd olunur ki, bunlardan biri hökumətin mərkəzi Tamiğ (Tamiğ suyunun sərcəsməsi) Göy tanrıya qurban kəsilən yerdirsə, digəri Ötügendir. Əski türklərdə ölüyə həmişə hörmətlə yanaşılmışdır. Göytürklər, hunlar müqəddəs hesab etdikləri yerlərdə əcdadlarının ruhuna qurbanlar kəsər, onları xoş şaman deyimləri ilə xatırladırlar. Qəbirlərin ziyarəti, tez-tez oraya getmək ənənəsi böyük hörmətin əlamətidir (139, 28-29). Şamanlığın din səviyyəsinə yüksələ bilməməsi fikrini irəli sürən və türklərdə ancaq «Göy tanrı inancı»nın olduğunu qeyd edən tədqiqatçıların mülahizələrini ümumiləşdirən C.Heyət «Göy tanrı dini həmin şaman dinidir» (51, 58) deyər maraqlı mülahizə irəli sürür. Burada

böyük həqiqət var ki, bu da türk yaddaşının mühafizəkarlığı ilə bağlı olmasıdır. Lakin şamanizmin axıra qədər türk dini olması, bizcə, elə də qəbulolunan deyil. Bizə görə, bu, türkün, bütövlükdə bəşər sivilizasiyasının keçib gəldiyi bir inkişaf, mədəniyyət, tarix, dünyagörüş layıdır və din olma faktı ətrafında fırlanır. Daha doğrusu, dini təsəvvürlərin formalaşması üçün əsas olur. Ona görə də bir istiqamətdə din kimi də tədqiqatçılar tərəfindən belə vurğulanır. Türklə bağlılığına gəlincə isə, onu deməliyik ki, mövcudluq sistemində onlar çətin dəyişilə biləcək inanlarını belə asanlıqla dəyişdirə bilməzdilər. Göy tanrı-şaman anlayışlarında birləşdirici təərflərə də xüsusi diqqətlə yanaşılmalıdır. Göy tanrı bütün yaradıcıların başı, uluların ulusu idisə, şaman elin-obanın ağsaqqalı, müdriklər müdriyi, Tanrının yerdə olan elçisi idi. Bu mənada bu iki anlamı bir-birinə qarşı qoyub təhlil etmək də düzgün deyildir. Mete Çin imperatoruna göndərdiyi məktubda Tanrı tərəfindən taxtda oturub zəfərləri üçün ona borelu olduğunu söyləyir. Bu, böyük hökmdar səviyyəsində dinin nüfuzunu, aparıcı rolunu göstərir. Tanrıya içilən andlar da eyni qəbildəndir. Həm kağan, həm də şaman ağ keçə üstündə oturdulub göyə qaldırılıb Günəşin hərəkəti istiqamətində doqquz dəfə dövrə vurulur (223, 70). Göytürk dastanlarında yellərə və yağışlara hökm edən gəncin arvadları yaz və qış tanrısının qızıdır. Hətta bu xaqaqlığın qurulması da Tanrının istəyi ilə olmuşdur. Bütün bu inanlar Tanrının əbədiyyəti qəbul edən mənəvi qüdrət olduğunu və şamanların bu qüdrətin ən yaxını hesab edildiyini müəyyənləşdirir.

Qədim türk dastanları (44, 5-37) da şamanlığın və onun inam və etiqadlarının yaşanması baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. Bizə belə gəlir ki, xalqın həyatının, məişətinin ən mühüm hissəsini əks etdirən bu dastanlarda şamanların payı vardır. Bu barədə sonralar, dastan bölməsində danışacağımız üçün məsələlərə ətraflı şəkildə toxunmuruq. Onu qeyd etmək istəyirik ki, bütöv bir dünyagörüşü, tarixi mərhələni əks etdirən bu dastanlar şamanlıqla bağlı müəyyən izləri qoruyub saxlamışdır. Din kimi yuxarıda qeyd etdiyimiz əlamətlər açıqlanır. Bu dastanlar içərisində «Yaradılış» daha çox maraq doğurur. Orada dünyanın yaranması Ağ ana deyilən mübarək bir qadının «Yarat!» kəlməsilə baş verir. Burada insanların yaranması və həm də

tanrıyabənzər şəkildə yaranması maraqlı məsələlərdəndir. Bütün dünyagörüşlərin ilkin mənbəyini təşkil edən bu inanlar tarixin müxtəlif məqamlarda gedişinə özünün təsirini göstərə bilmişdir. İlk mərhələdə insanların bəsit olan dünyagörüşündə duran maraq və yaratmaq həvəsi, daha yüksəklərə qalxmaq istəyi dastanlarda ətraflı şəkildə təsvir edilir. Hətta maraqlı cəhət Tanrının çox-çox yüksəkdə durması ilə insanın ona yaxınlaşması məsələsidir. İlk insan yaranandan sonra o, Göy üzündə, Tanrıya yaxın yerdə uçmağa başlayır. Və hətta müəyyən məqamdan sonra ondan yüksəkdə uçmaq fikri yarandıqda şaman dünyagörüşündə buna yol verilmir. Tanrı bütün varlıqlardan yüksəkdədir, insanın ona çatmaq meyli göstərməsi diqqətəlayiq məsələdir. Sonrakı gedişlərdə hər təbəqənin özünün mövcudluq maraqları göstərilir. Göydəki nur ələmi Tanrının, yeddinci qat Gün Ananın, altıncı qat isə Ay Atanın yaşayış yeridir. Qədim türklər haqqında bütöv bir məlumat verən bu dastanı V.Radlov altay şamanlarının dilindən yazıya almışdır. Dastanın yaradıcısı və yaşadıcısı şamanlar olmuşdur. Şaman dünyagörüşünün əsas məqamları burada təsvir olunub, sonrakı dastanların meydana gəlməsi üçün bir təkan səciyyəsi daşıyır. Məhz onların ümumilikdə araşdırılması bizim üçün çox maraqları açıqlayır. Burada isə belə bir ötəri toxunmamız şamanın dini ata, bugünkü aşıqların sələfi olmaq məsələsini bir qədər açıqlamaqdır.

Bütün bunlarla yanaşı, biz tədqiqatçıların «ozan şamanın tam eyni də deyildir» fikrini qəbul edirik. Doğrudan da tarixi inkişafın elə mərhələsi gəlib çatır ki, ümumi dünyagörüşdə müəyyən ayrılımlar meydana gəlir. Artıq insanların həyat təcrübəsinin çoxalması müxtəlif elm sahələrinin və bu sahələrlə məşğul olan ayrı-ayrı qrupların mövcudluğuna gətirib çıxarır. Bu mənada şaman və ozan mərhələsində bu sənətin intişar və inkişaf dairəsinin açıqlanması da diqqəti cəlb edir. Yeri gəlmişkən başqa bir cəhət də qeyd edək ki, sonrakı dövrə nisbətən ozan mərhələsindəki əhatəlilik, müxtəlif sahələrin onda birləşməsi daha güclüdür.

Bir qədər fikrimizi sadələşdirib desək, əgər şamanlar həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz edib xalqın bütün dörd-sərinin bilicisi təsiri bağışlayırsa (o həm müğənni, həm təbib, həm ruhani ata, həm gələ-

cəkdən xəbər verən peyğəmbər və s. səciyyə daşıyarsa), sonrakı mərhələdə bu rəngarənglik azalır. Bu isə ayrı-ayrı sənətlərin müstəqillik istiqaməti ilə bağlıdır. M.Allahverdiyev maraqlı mülahizələr yürüdərk məsələnin mahiyyəti istiqamətində müəyyən işlər görməyə çalışır: «Şamanlarda uşaq istənilir, dua edilir, xəstələri sağaltmaq mərasimi olur. «Dədə Qorqud»da isə həyat, məişət məsələlərinin xarakteri şərh olunur. Şaman uşaqlar yenidən anadan olanda bəd ruhları qovmaq üçün mərasim düzəldir, onları xilas edir. Dədə Qorqud isə uşaqlar böyüyüb qəbilə üçün xeyirli bir iş gördükdə və ya şücaət göstərdikdə onlara ad verir, xeyir-dua edib cəmiyyət və xalq üçün faydalı olmağa çağırır.

Dədə Qorqud ictimaiyyətin mənəvi inkişafı nəticəsində şamanlardan ayrılıb onlara xas olan bir sıra cəhətləri əvvəlcə ilahi sifətlə, sonra kahin kimi davam etdirmişdir. Tarix boyu Dədə Qorqudla şamanlar bir-birilə rəqabətdə olmamışlar. Lakin mənəvi inkişaf, yeni ideal və ictimai tələblə əlaqədar təsnifləşmə getmişdir ki, bu da Azərbaycanda şamanları sıradan çıxarmışdır» (19, 51). Biz şamanlarla Dədə Qorqud keçidini müəyyən məqamlarda təhlil etdiyimiz üçün burada ancaq bir məqamı nəzərə çatdıracağıq. «Yakut dastanlarına görə də ikinci həqiqi ad yay çəkib ox atmağa başlarkən verilir» (41, c.10, 31). Hadisələrin gedişi və ən sadə təhlili göstərir ki, şamanlarla Dədə Qorqud arasında elə bir ciddi sədd olacaq ayrılıq yoxdur. Bir növ, ikinci daha təkmil dövrün məhsulu olub, püxtələşmələrlə nəzərə çarpır. Ümumtürk mədəniyyətinin əsasları üzərində öz dayaqlarını tapan şamanlığın sonrakı dövr davamı ozanlıqdır. Məhz ona görə də şamanlara məxsus olan xüsusiyyətlərin böyük əksəriyyətini hələ də ozanlarda görürük.

Şamanlardakı uşaqistəmə ilə Dədə Qorquddakı uşaqistəmə, eləcə də nağıllarda təsvir olunan uşaqistəmə arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Çünki hər biri cyni təfəkkürün qaynaqlarında tapınır. Məhz ona görə də şamanlardakı Tanrıya dua ilə Dədə Qorquddakı Duxa Qocanın övladsızlığı, Baybecan və Baybura xanın övladı olması üçün bəylərin duası, nağıllardakı almanın övladı olmayan və bu həsrətlə yaşayan padşaha övlad gətirmək ehtimalı arasında elə bir fərq yoxdur. Məsələ isə bu mədəniyyət tarixinin başqa bir formada, yəni şa-

manlıqdan ozanlığa gedən yolda davamıdır. Şamanlıqda əhatəlilik, həyatın hər hansı sahəsinə nüfuz edə bilmək xarakteri görünürsə, bu, ozanlıqda nisbi səciyyə daşıyaraq daralır. Daha doğrusu, həyatın müxtəlif sahələrində müstəqilləşmə gedir və Dədə Qorqud son anda öz qopuzunun sahibi olur. Düzdür, o, hələlik bir sıra keyfiyyətlərini adqoyma, oğuz elini müxtəlif bələlərdən qurtarma, hadisələri əvvəlcədən duyub xəbər vermə kimi xüsusiyyətləri özündə saxlayırsa, ancaq inkişafın daha sonrakı mərhələlərində elə köklü şəkildə görünür. Dədə Qorqudun Baybura oğlu Beyrək üçün Baybecan qızı Banıçəyə elçilik səhnəsi diqqəti daha çox cəlb edir. Burada yeri gəlmişkən bir şeyi də qeyd edək ki, beşikləmə və ya beşik deyikliyi olma əhvalatı da var. Bu, tamamilə başqa məsələ olub, ayrıca araşdırılmalı olduğu üçün ona toxunmur. Təkcə onu demək istəyirik ki, bu adət indi də eldə-əbad qalmaqdadır. Yəni xalq arasında belə bir inam var ki, əgər həmin adətə əməl olunmazsa, işin sonunda nəşə fənalıq durur. Dədə Qorqud ilə Dəli Qarcar arasındakı epizodik səhnə ozanın hələ şamandakı qüdrətini özündə saxladığını və təsiretmə qabiliyyətini göstərir. Bu adı əhvalatın sonrakı ecazkarlığı folklorşünas professor M.Həkimovun da nəzər-diqqətini cəlb edir: «Dədə Qorqud ilə Dəli Qarcarın sonrakı drammatizmi, Ozan Qorqudun sehrbaz, möcüz, kəramət sahibi olduğu artıq şamanlıqla məqama yetir» (84, 45). Deməli, bütün bunlar daha qədim mədəniyyət layından sonrakı mədəniyyət layına, yəni şamanlıqdan ozanlığa ötürülür.

Bu məqam sonrakı mərhələlərdə çox az məqamlarda haqq aşığı şəklində özünü qoruyub saxlayır. Məsələn, «Qurbani» dastanında Qurbani, «Abbas və Gülgəz»də Abbas və b. Ancaq bunların özündə də sıxılma gedir. Digər bir cəhəti qeyd edək ki, ümumi mahiyyəti etibarilə onlarda yenə də şaman təbiəti görünür. Bu təbiətin digər bir üzündə dərvişlik, ali ruhanilik dayanır. Yəni araşdırmalar, müqayisələrin ardıcılığı onların hər ikisinin şamanlıqda qovuşması ehtimalını hasil edir. Bu qeyd etdiyimiz bütövlüyü Dədə Qorqudun təmsalında tamamlaya bilərik. O həm ilahi ağsaqqal, ozan, həm dərviş kimi Dəli Qarcartək dəli-doluya qısa bir zaman ərzində dərs verə bilər. «Şübhəsiz, ozan Dədə Qorqud burada artıq şamanın xələfidir» (84, 46) deyən profes-

sor M.Həkimov onların tam eyni olmadığı qənaətinə də gəlir. Bizim isə bu məqamda qəbul edəcəyimiz odur ki, tarixin müəyyən gedişlərində şaman özünə xas olan ümumiliyi itirir. Ancaq daha alilərini dərvişliklə ozanlıqda saxlayır. Müəllifin digər bir fikri də onun şamanları dini görüşlərlə bağlamasıdır. «Ozan Dədə Qorqud qədim şamana nisbətən idraki davranış baxımından bizə daha yaxındır.

Qədim zamanlar Zərdüşt ayinlərinin təbliğində dini görüşlərdən tam ayrılmadığı halda, Dədə Qorqud onlardan üstün mövqedə duraraq qəbilə arasında dünyəvi hisslər aşılardan, əməli, praktiki tədbirlər görə bilən yaradıcı düha, sənətkar olmuşdur. O, müdrik şəxsiyyət kimi kütləvi mərasimlərdə yolgöstərən bilici, tədbirli və istedadlı söz ustası kimi tanınmışdır. Dədə Qorqud şamanlardan daha çox faydalı işlər görmüşdür. O, qəbiləni fəlakətdən qurtarır, əmin-amanlıq, qəhrəmanlıq ideyaları aşılardan, qəbiləyə çətin anlarda rəhbər olur» (84, 47). Bu fikirlər şamanı ancaq dini rəhbər kimi səciyyələndirir. Halbuki bu dini rəhbər olma, olsa-olsa, şamanlığın ancaq bir hissəsidir. Biz onun həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmə qabiliyyətindən, dünyəvi rəhbər olma imkanlarından dönə-dönə danışmışıq (*Əlavə üçün bax*: 201; 206; 218). Şamanda olan ali keyfiyyətlərin böyük əksəriyyəti Dədə Qorquddə cəmlənmişdir. Folklorşünas M.Həkimovun *sayal/şaman/ozan* paralelizminə də diqqət yetirmək maraqlıdır. Müəllif müasir aşıqların ulu sələflərini izləyərkən bu məsələyə də diqqət yetirir. Ancaq biz isə sayaların qədimliyini təsdiq etməklə qoyunçuluqla, sağınla bağlı yararlanması mülahizəsini təsdiqləyən tədqiqatçıların tərəfindəyik. Əlavə olaraq onu da deyək ki, sayalar türk təfəkkürünün daha qədim dövrü ilə bağlıdır. Onları şaman-ozan paralelizmində eyniləşdirmək bizim üçün çətinidir. Biz müəllifin fikirlərindən birə yeri qeyd etmək istəyirik: «Saya sözü ayrı-ayrı soylarda, oba-oymaqlarda şamanların və ondan xeyli sonra təşəkkül tapıb əsl el sənətkarı kimi formalaşan ozanların, varsaqların ən ulu əcdadlarıdır» (84, 44). Biz sayanı ancaq yaradıcı təfəkkürdə əcdad hesab edirik, daha sənətdə yox. Çünki başqa bir məsələni də qeyd edək ki, sayalarda şamanlarda, ozanlarda müşahidə etdiyimiz əhatəlilik yoxdur. Bu baxımdan şamanla ozan paralelizmi saya ilə şaman paralelizminə daha yaxın görünür. Şaman vərəsəliyini

sonrakı mərhələdə bir istiqamətdə ruhani, dərviş daşıyarsa, digər bir istiqamətdə ozan daşıyır. Bu daşımalar sonrakı mərhələdə nə qədər ayrılırsalar da, özündə yenə kökdən gələn yaxınlıq qalır. Yəni dərvişdə ozanlıq, ozanda dərvişlik təbiəti görünür. Aşiq yaradıcılığı tədqiqatçısı professor M.Həkimov aşığın inkişaf tarixini izləyərkən nəticə etibarilə belə qənaətə gəlir ki, «bu gün başa düşdüyümüz el nəğməkarı aşığın inkişaf tarixini cəmiyyətin ibtidai dövründə saya-sayaçılarda, sonralar isə şamanlar, uğur dədələr, uğur ustadlar, varsaqlar, ozanlar və ən nəhayət, aşıqlar xəttində izləməliyik» (84, 47). İbtidai dövrlərə gedib çıxan bu qədim yaradıcılıq sahəsində bir az dəqiqləşməyə ehtiyac olan, faktik cəhətdən hələ təsdiqlənməyən müəllifin şaman və varsaqların yaşadığı tarixi mərhələ arasında uğur dədə, uğur ustadların mövcudluğu məsələsidir. Bəlkə belə bir adla tapınma olubdur. Ancaq hələlik onların fəaliyyətini bu adla tapındıran materialla rastlaşmırıq. Bir onu deməyi əsas bilir ki, Arnaud türklərində bu, *oğ/ug* şəklində özünü göstərir. Onun isə mövcudluğu və tədqiqi bir başqa istiqamətdir.

Bu adın mövcudluğu hələ ki maraqlıdır. Bir də ki, onların təsdiqlənməsi olarsa, hansı istiqamətdə yaşaması və hansı səbəbdən zərurət olaraq doğması araşdırılmalı vacib məsələdir. Biz isə mülahizələrimizi bu barədə yürütməkdən uzaq olaraq (bu barədə danışmağı məqsədə çevirməmişik) mövcud məsələyə qayıtmağı daha üstün tuturuq. Şamanların səciyyəvi xüsusiyyətlərindən bəhs edən M.Allahverdiyev yazır: «Şaman mərasimlərində iştirakçılar müxtəlif fikir və düşüncələrin, mühakimələrin vasitəsilə bəlanı özündən uzaqlaşdırmağa çalışır, fəlakətlərin səbəbləri haqqında ağlabatan nəticəyə gəlirlər. Şaman-qam mərasimlərində kütlənin ağsaqqalı, kahini, başbiləni kimi «oyun» adı ilə çıxış edən kahinlər «oyun açmaqla», mərasim təşkil edib keçirməklə kütlənin əqidəsini təkmilləşdirir, qüvvələndirir, mənəvi ehtiyacını təmin edir, müşkül məsələlərin həlli ilə məşğul olurlar. Onlar mərasim zamanı tamaşaçılar arasında gözlərini yumur, hiss və duyğularının səsinə qulaq asır (öz-özünə), nəhayət İlahidən gələn xəbərə müvafiq dərhlənir və ya sevinib sıçramağa, şadlanmağa başlayırlar. Çevrədəki görünməz varlığı oyandırır hərəkətə gətirir, pis ruhları ürküdür, yaxşı ruhlara yol açırlar» (19, 47). Şaman oyun mərasiminin bütün

mürəkkəbliyi – həm ətrafa təsir etmək, həm də özündə hadisənin doğruluğuna inam yaratmaq duyğusu açıq-aydın nəzərə çarpır. Bu «oyun»a əvvəlcə şaman öz inamından gəlir. Sonra mühiti, yəni qeyrilərini inandırmağa çalışır. Biz şaman dünyagörüşündə özü ilə mühit arasındakı müxtəlif məqamlardakı mövcudluğundan da yan qaçmırıq.

Burada adi kütlə inamı ilə şaman inamı üst-üstə düşür. Və ruhların mövcudluğu anlamında onlarla əlaqə yaratmağın mümkünlüyü görünür. Bu böyük inamın mahiyyəti məhz belə bir dünyagörüşdə nizamlanır. Bu, həqiqətdə bir haqq yolu, təmizlənmə yolu idi. Böyük bir tamaşaçılar qrupunun orada toplaşması, şamanın oyunun müəyyən mərhələsində gözünü yumub ruhlarla əlaqə yarada bilməsi maraqlı məsələlərdəndir. Şamanizm dünyagörüşü mürəkkəb qaynaqlarla səsleşən bir dünyagörüşdür. Bu əhatəlilik onların cəmiyyətə nüfuz etmək bacarığı ilə ələqəlidir. Demək olar ki, burada ulu sələflərimizin bilgiləri öz əksini tapır. Bir növ, özünəqədərki sələflərinin əldə etdiyi həyat təsəvvürlərinin başlanğıcıdır. Bu başlanğıcda onun baxışları toplanmışdır. Banarlı bu əhatəliliyin şamanlarda təcəssümünü belə qeyd edir: «Yaşadıqları dövrlərə uyğun olaraq gərək geyindikləri qiyafələrdə, gərəkə də çaldıqları sazlarda dəyişiklik olmasına rəğmən bu şairlər də islamiyyətdən öncə ən ibtidai musiqi alətlərindən, qopuz isimli milli saza qədər türlü sazlarla bir arada şeirlər tərənnüm etmişlər; sehrbazlıqdan həkimliyə qədər türlü vəzifələr görmüşlərdir. Tanrılara türlü məqsədlərlə qurban təqdim etmək, fənalıqlar, xəstəliklər, ölümlər kimi, fəna cinlər tərəfindən gələn bəlalara əfsunla mane olmaq, xəstəlikləri yaxşı etmək, bəzi ölümlərin ruhunu səmaya, bəzilərini yerin dibinə yollamaq, müqəddəs ölümlərin xatirələrini şeir tərənnümləri ilə yaşatmaq kimi bir çox ədəblər hamısı bu ilk şairlərin gördükləri işlər arasında idi. Şair bu vəzifələri yaparkən həyəcana gəlib sıçrayıb oynar, öz sazlarından çıxan səslərə uyğun ayaq uydurur və yenə eyni səslərlə uyğun şeirlər tərənnüm edərək özünü seyr edən dinləyicilər üzərində bir təsir buraxardı» (173, c.1, 25). Burada şamanların əllərində musiqi alətlərinin olması və bununla oyun mərasimlərini icra etməsi aydın şəkildə qeyd olunur. Bu, məsələnin bir tərəfidir. O tərəfidir ki, şamanların əllərində həmişə qopuz olmuşdur. Şamanın xüsusi geyim forması

yoxdu, ancaq davulu var (200, 28). Məhz onun vasitəsilə xalqın qəlbinə təsiretməni xeyli dərəcədə gücləndirmişlər. Bu, sonrakı inkişafda öz nüfuzunu qoruyub saxlayaraq müqəddəslik anlamında qala bilmişdir. Biz bu müqəddəsliyi saza qədər, saz da daxil olmaqla, məqamlarını yeri gəldikcə açıqlayacağımız üçün toxunmuruq.

İkinci tərəfi müəllifin qeyd etdiyi sehrbazlıq, cadugərlik, daha doğrusu, kahinlik və həkimlik funksiyasını daşmasıdır. Çox maraqlıdır, bu qədər sahəni özündə əhatə edən şamanların dünyagörüşündəki bu əhatəlilik həmin sahə tədqiqatçıların (aşiq kimi bir qədər tədqiq olunması nəzərə alınmazsa) tədqiqat obyektinə çevrilərək mahiyyəti açılmayıb. Əlbəttə, belə bir inamın əsasında iki cəhət dayanır. Onlardan biri din olmaq (şamanizm), din səviyyəsində fırlanır. Bu barədə əvvəlcə söhbət etmişik.

İkincisi, xalqın qəlbinə qopuz kimi musiqi sədalarında təsir etmək. Məhz hər ikisi aparıcı amil kimi diqqəti cəlb edir. İkincidə türk təfəkkürü üçün səciyyəvi olan şifahilik, şeiriyyət, musiqilik çalarları əsas təşkil edirsə, birincidə bu çalarlarda tərənnüm edən tanrıya (Göy tanrı, Göytürk) inam dayanır. Məhz ona görə də bunun hər iki tərəfin şaman təfəkküründə bir-birilə bağlılığını nəzərə alıb tədqiq etmək lazımdır. Təsirediciliyin gücü də ondadır. Dədə Qorqud timsalında araşdırıb müqayisə etdiyimiz bəzi şeyləri sonrakı mərhələdə Dədə Qorqudda görmürük. Demək, sonrakı mərhələlərdə artıq ixtisaslaşma gədir. Əsas cəhətləri özündə saxlamaqla (peyğəmbərlik, ozanlıq) bir sıra sahələrin onda olmadığını görürük. Digər maraqlı cəhət N.S.Banarlının qeyd etdiyi «sehrbazlıqdan həkimliyə qədər türlü yol» keçməsidir.

Cəmiyyətin inkişafının ilkin mərhələsi ilə sinifli cəmiyyət formalaşması arasında özünü göstərən əfsun, sehr şaman məclislərində əsas aparıcı motivlərdən biri kimi maraq doğurur. Biz bu mürəkkəb dünyagörüşdə kahinlik çalarlığı ilə əfsanə arasında elə bir sədd qoymadan ümumi şəkildə danışmağa daha çox üstünlük veririk. Çünki «kahinlər allahlar və ruhlar aləmi ilə insanlar arasında vasitəçi» (16, c.5, 303) hesab olunmuşlar. Göründüyü kimi, kahinlər müəyyən mənada elə şamanların özü olmuşlar. Yəni şamanlıq elə bir əhatəliyə məlikdir ki, onun bir hissəsini də kahinlik təşkil edir. Məhz xəstəliklərin

əfsun, sehr vasitəsilə müalicəsi, eləcə də gələnlərin qarşısının bu yolla alınması şaman dünyagörüşündə maraqlı məsələlərdəndir. İlk şamanlar əsasən falçı olmuşlar. Sehrbazlıqdan həkimliyə keçib gələnlər bu yol nəinki tarixin ayrı-ayrı dövrlərində itib batmamış, hətta bu gün də xalqın müxtəlif adət-ənənələrində, xəstəliklərin müalicəsində özünü göstərməkdədir. Məsələn, xalq arasında qorxunun götürülməsi, qurbanların kəsilməsi, evdən müxtəlif nəzir-niyazların verilməsi həmin inanclarla ilişgildir. Və yaxud da şaman əfsanələrindən birində bəd ruhların xəstəlik gətirməsi belə təsvir olunur: «Buzovları xəstələndirib öldürən ruh məni böyüdübdür. O, mənim anamdır. Mən yalnız ondan xahiş edə bilərəm. Şaman elə beləcə pəyəyə girib dodağının altında nəsə pıçıldar, sonra da pəyədən çıxıb deyərmiş: «Anam sizin xahişinizi qəbul etdi» (152, 4). Epizodik olan bu parça şamanlarda müxtəlif xəstəliklərə əlactapmanı göstərir. Tuva şamanı xəstəni sağaltmağa gələndə toxmaqlarını atmaqla fala baxırdı və xəstənin yaşayıb-yaşamayacağını deyirdi. Burada təbii əlacdan daha çox inam var. Bu inanclara görə, bəlalari, xəstəlikləri gətirən bəd ruhlardır. Onu isə ancaq xeyirxah ruhlar bacarıqları sayəsində qova bilirlər. Məhz yuxarıda gətirdiyimiz nümunədə buzovlara gətirilən xəstəlik ancaq bəd ruhların əli ilə baş verir. Lakin xeyirxah ruhların əli ilə həmin bəla aradan qaldırılır. Bu, yalnız müəyyən xəstəlikləri deyil, bütün baş verən bəlalari əhatə edir və eyni zamanda onun əlacının şamanlar vasitəsilə mümkünliyünü göstərir. Tanrıya qurban kəsmək adətində bugünkü qurban kəsmək adəti arasında (Qurban bayramı) olan yaxınlığın ən başlıca əlaməti inamdadır. Bundan əlavə, fənalıq, xəstəlik, ölüm kimi hallar bəd ruhların, cinlərin vasitəsilə həyata keçirilirsə, xeyirxah ruhlar ondan güclü olaraq əfsunlar vasitəsilə qarşılaşdırılır. Onların istənilən fənalıqlar etməsinə yol verilmir.

Bu mərasimlərin keçirilməsində şaman oyunları ilə müasir aşıqların, sehrbazların arasında bir yaxınlıq nəzərə çarpır. Belə bir vəziyyətin olması isə ümumtürk dünyagörüşü və bu dünyagörüşün möhkəmliyi ilə bağlıdır. Tarixi kökləri ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan bu inancların o ucu ilə bu ucu arasındakı zaman və mahiyyət kəsimində elə bir dəyişiklik görünmür. Məsələn bir qədər açıqlamaq üçün şaman

oyunlarındakı hərəkətlərlə müasir aşıqların hərəkətlərinə fikir vermək kifayətdir. Şamanların musiqi havasına uyğun oxumaları, ayaq hərəkətləri, oynamaları da bunu göstərir. B.Çobanzadə aşıqların qədim bir tarixə malik olan keçmişini bu cür xarakterizə edir: «Bugünkü Azərbaycan aşıqları çox əski və uzun bir silsiləyə malikdirlər. Onlar öz mənşələrini daha türklərin şamanizm dövründəki qəbilə şairləri olan ozanlardan alırlar. İslam dövründə sufi şairlər olaraq əqidələrinin, dini hökumət, şəriət dövləti prinsiplərinin xalq arasında kökləşməsinə böyük yardımları olmuşdur. Bunlar yalnız xalq şairi deyil, eyni zamanda onların dilmanc, müəllim və tərbiyəçisidir. Toylarda, hər dürlü yığıncaqlarda mövqeyi olan aşıqlar öz fikir və duyğuları ilə xalqı həyəcana gətirir və öz məcaz və görüşlərini onlara aşılamaq bilirlər» (57, 21). Göründüyü kimi, şamanlardakı sehrbazlıq, əfsun kimi xüsusiyyətlərin aşıqlardakı çalmaq, oynamaq, oxumaq kimi sinkretiklik ilkin məqamından bugünə qədər davamlı şəkildə dayanmışdır. Öz mənşəyini şamanizmdən alan aşıqlar bu gün də nüfuzlarını qoruyub saxlaya bilmişlər. Daha doğrusu, sənəti, ağı və onların birgə təcəssümü ilə bu müqəddəs sənətin, ən birincisi, şərəfini uca tutmaqla buna nail olmuşlar. Sənətin, şamanlığın gücü bütün məqamlarda, tarixin ən ağır çağlarında, bir növ, ideya aparıcısı funksiyasını daşımasıdır. Məhz B.Çobanzadənin islam dövründəki bu vəziyyəti daha çox vurğulaması da bunu təsdiqləyir. Bir növ, şamanlardakı ruhlarla, Tanrıyla ünsiyyət yaratmaq yaxınlığı ilə sufilərdə Allahla əlaqə yaratmaq, ona qovuşmağa cəhd göstərmək istiqamətində məsələnin mahiyyətində nə qədər fərq olsa da, müəyyən yaxınlıq nəzərə çarpır. Məsələn, şamanın qamlıq vaxtı dəmir zireh geyinməsi (223, 70) sufinin mərasimdən keçərkən silah qurşamasına bənzəyir. Bu isə şamanizmin köklü bir dünyagörüş olub bütün mərhələlərdə təsiredicilik nüfuzunu göstərir.

Ancaq heç bir ideologiya, heç bir xaqanın nüfuzuna sığmayan bu ulu sənət həmişə özünün sabitqədəmliyində duraraq əyilməmişdir. Olsa-olsa, dünyaya meydan oxuyan xaqanlar ondan məqsədləri naminə istifadə etmişlər. Bu mənada şamanlığın nüfuz və qüdrəti inkaredilməzdir. Q.Namazov «Aşığın sazı və sözü» kitabında şamanların belə bir nüfuzə malik olmasını açıqlayaraq yazır: «Şamanlar və qamlar öz

nəğmə və nağıllarında Göytürkün iradəsini oğuz qəbilələri içərisində yaymışlar. Buna görə də onların nəğmə və nağılları ilahilər tərəfindən təcəllə edildiyi üçün müqəddəs sanılmış, şamanlar və qamlar da bu təcəllanın sahibi kimi hörmət və nüfuza malik olmuşlar» (128, 12). Şamanların nüfuzunun əsas səbəbi onun qeyri-adiliyində, mümkün olmayanları mümkün etməsində, çoxlarının başa düşmədiklərini onların başa düşüb həll edə bilməsində idi. Bu mənada şamanların qəbilə nüfuzu getdikcə çoxalır və bilici, qeyri-adi hadisələri dərk etmə qabiliyyəti cəmiyyətdə qəbul olunur. Ona görə də onların keçirdikləri ayinlər gündəlik məişət hadisələrinə qədər gedib çıxır.

Onların söylədikləri ayinlər ilin bütün fəsiləri, toy və yas mərasimləri, əmin-amanlıq, döyüş səhnələri, alp-ərənlərin öyümü, xaqanların qüdrəti və s. ilə bağlı olmuşdur. Var-dövlət ayini ilə bağlı maraqlı və çox da bədii olan anamlar vardır. Bu anamlarda Ulu Tanrıya müraciət olunur. Böyüklərin duası ilə qoyun-quzuların birinin on olması, öndə Ayın, arxada Günəşin parlaması, öndə uşağın, arxada malın basması arzulanır. Bu cür arzulamaların özündə bir səmimilik var: «Ulu Tanrının gözü ərşsin. Böyüklərin duası bərəkətiylə quzulu qoyunların çox olsun. Civ-civli qara toyuğun çox olsun. Önündə Ay parlсын, arxada Günəş parlсын. Yüksək yerlərdə evini qurasan. Ön ətəyini uşaq bassın, arxa ətəyini mal bassın. Dörd yaşında heyvanın balalасыn. Geydiyın paltar kirlənməsin. Yaşın əbədi olsun. Günəş dolaşa bilməyən Tunc dağım, Ay dolaşa bilməyən Altun dağım, sürü-sürü mallara bərəkət verən sənşən» (190, 29). Bu cür inamlar şamanlığın çox qədim olan mənşəyini, tarixi köklərini göstərir, ozanaqəddərki inkişafı əlaqəsini müəyyənləşdirir. Şaman olmanın və bu prinsiplərə əməl etmənin özünün xüsusi qanunauyğunluqları olmuşdur. Qoyulan tələblərin mahiyyətində uzun bir tarix keçməsinə baxmayaraq, aşıq sənətindəki sənətin şərəfini üstün tutma prinsipləri ilə səsleşir. Şamanlığa yenidən qəddəm qoyan gənc qəbiləyə və ruhlara sədaqətlə xidmət edəcəyinə and içir, ixtiyar bir şamanın qarşısında ona inam gətirilirdi. B.Ögəl bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: «Şamanlıq məsləyinə yeni gələcək gənc şaman adayıları bir «and törəni» yaparlardı. Bu and törəni sırasında öz qəbilələrinə və ruhlara doğruluqla xidmət edəcəkləri üzərində and

içərlərdi. Bu and ixtiyar bir şaman başkanlığında yapılırdı. Gənc şamanların hamısı bir dağ başına çıxarıları» (177, c.1, 205). Burada bizi maraqlandıran digər bir cəhət də vardır ki, bu da andın dağ başında içilməsidir. Yuxarıda dediyimiz kimi, türklərdə dağ ucalıq rəmzi anlamında xatırlanmışdır. Həmişə də ona can atılmışdır. Eyni zamanda bu ucalıqda bir təmizlik, təravət aranmış və Tanrıya yaxınlıq hiss olunmuşdur. B.Ögəl bu məsələ ilə əlaqədar fikirlərini davam etdirərək yazır: «Doqquz dəliqanlı və doqquz qız böyük şamanın sağında və solunda yer alırlardı. And içəcək şamana bir şaman cübbəsi geydirilirdi, əlinə də at qılları ilə süslənmiş bir əsa (və ya baston) verilirdi. Yaşlı şaman uzun and formaları söylər və şaman adayı da bunları təkrarlardı. Bu törənlərdə çox əski türk inanışları yer almaqdadır: a) Törənlərin dağ üzərində yapılması uca dağların Tanrıya ən yaxın yerlər olmasından irəli gəlməkdədir; b) Doqquz qız və doqquz erkək şamanın böyük şamanın sağ və solunda yer alması da mənalıdır. Yerın, göyün qatları ilə da 9 bürcün sayları 9-dur; c) «Cübbə sahibi olma» altay şamanlarında ancaq qoruyucu ruhların buyruğu ilə ola bilər. Bu paralelliyə baxaraq «at quyruqlu əsa» və ya baston da Tanrı və ya ruhların bir ərməğanı ola bilərdi» (177, c.1, 205). Tamamilə rəmzlərlə süslənmiş bu mərasimin qədim tarixi köklərində qədim və olduqca dərin bir mahiyyət var. Hələ mərasimin bu dərin qatlarını açmazdan əvvəl ən birincisi onu qeyd etmək lazımdır ki, bundan sonra həmin gənc şamanlığa başlaya bilərdi. Bu, bir növ, ağsaqqal xeyir-duası olub, müasir dövr aşıq yaradıcılığında ustadnamələrlə müəyyən məqamlarına görə səsleşməkdədir. Ancaq fərqli cəhətlərində diqqəti cəlb edən məsələ mərasimin uca dağ başında keçirilməsi və doqquz oğlan və doqquz qız şamanın (gənc) qoca şamanın sağ və solunda dayanmasıdır. Hər ikisində müqəddəslik duyulmaqdadır. Bir növ, bununla qoca şaman yeni fəaliyyətə başlayacaq şamanın fəaliyyətinə zəmanət verir. Dağda həmişə ululuq, Tanrıya yaxınlıq hiss olunmuşdur. Məhz ona görə də and içmə məqamlarında, eləcə də daha başqa vəziyyətlərdə həmişə dağa pənahlı gətirilmişdir. Məsələm, çelkan şamanı davul qayırmağa icazə almaq üçün Hami dağı Çü Süyürdə yayla qamlıq edir və ruhların xeyir-duasından sonra davul düzəldir. Qamlıq etdiyi yay isə «ırık» adlanır (236,

c.1, 168). Sınaq mərasimindən keçən şamana qılinc verilməsi də maraqlı məsələ olub, həm tayfanın, həm də həmin tayfadan olan döyüşçülərin başçısı olmasını göstərir (206, 40). Tarixin müəyyən mərhələsində bəyin dini, şamanın hərbi başçı olması arxa plana keçir.

Mərasimdən keçən şamana taxta qılinc, yay, ox verilir. Altay şamanlarında şamanın yanından yay-ox asması simvolik səciyyəlidir. Türküstanda şaman kişi, qadın fərqiindən asılı olmayaraq xəstəni sağaltmağa gedəndə yanlarından taxta qılinc asardılar. Bundan əlavə, Türküstanda sart şamanlarının əllərində qılinc, qamçı tutmaqla şamla fala baxması maraqlı hadisədir (226, c.5, 8-9). Bütün bunlar şamanın tarixi prosesdə funksiya əhatəliyini vurğulayır. Şaman mərasimində də eynilə belədir. Tanrıya əlaqə, ünsiyyət yaratmaq məqamında bu, çox önəmli hesab edilib şamanın gələcək fəaliyyəti üçün, bir növ, rüsxətdir. Başdan-başa rəmzlərlə boyanmış şamanın özü də müqəddəslik içindədir. Məhz belə bir verginin verilməsi və müqəddəsliyə qovuşma və inam yeri ola bilmə hamısı onunla əlaqədardır. Doqquz rəqəmindəki rəmzlərdə də bir müqəddəslik mövcuddur. Belə bir müqəddəsliyin içindən çıxan gənc şaman, bir növ, fəaliyyəti üçün zəmanət alır və özü də müqəddəsləşir.

Xaqanların böyük savaşılarda dağ başında ağ və qırmızı bayraqlarla dayanması və bu bayraqlara uğur duasının oxunması da dağ kultu ilə əlaqədardır. F.Köpürlü isə bu məsələnin digər bir cəhətini üstün tutaraq yazır: «Əski türk orduları məchul millətlər fəthinə çıxdıqları zaman ordudakı şairlər əski türklərin ən sevimli musiqi aləti olan qopuzlarla əski qəhrəmanlıq dastanları söylərlər. «Oğuz xan» və «Qara xan» mənqəbələrini xaki ozanlar, yəni bir növ manilər inşa edərlər» (187, 29). Bu nümunə özlüyündə yenə şamanların xalqın qədim həyatında nə dərəcədə böyük rol oynadığını göstərməkdədir. Ümumi məişət hadisələrində, rahatlıq dövründə xalqın adət-ənənələrini tərənnüm edib onu yaşadan, şənləndirən bu çalğıçı şamanlar ağır müharibələr dövründə orduda onların döyüş əhvali-ruhiyyəsinin yüksəldilməsində xüsusi rol oynayırdılar. Tarixi keçmişini, tarixin müxtəlif məqamlarında möcüzə səviyyəsinə çatacaq qəhrəmanların qəhrəmanlığını söyləməklə, bir növ, onları bu şücaəti təkrarlamağa ça-

ğırır. Eyni zamanda qabaqda böyük zəfərlərin gözlədiyindən xəbər verir. Bütün bunlar şamanın ictimai həyatda rolunu müəyyənləşdirməkdən əlavə, bu sənətin özünün də yerini aydınlaşdırır. Məsələn, Qaumatanın tarixi şəxsiyyət kimi funksiya daşıyıcılığı, siyasi və dini fəaliyyəti, eləcə də monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi (XIII əsr) (201, c.2, 545-547), türklərin İdigeyi (238, 239-240) və b., bir növ, böyük əhatəlilik məqamına malik olan bu sənətin ruhanilikdən, dərvişlikdən ozanlığa qədər böyük bir gəlişli mövcudluğunu göstərir. Məhz belə bir əhatəliliyin adı haldan kənarda olub ilahiliklə bağlanması da özlüyündə inandırıcı görünür. «Yəni xalq arasında dolaşan bir çox mənqəbələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldikləri saz çalıb şeir söyləməyi də ilahi vasitələrlə, yəni ya bir mürşidin, pirin, yaxud Xızr peyğəmbərin rüyada və həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anladır» (187, 152). Bütün bunlar yenə də şamanlığın bir din məqamında mövcudluğunu və çox əski zamanlardan əsrlər boyu Tanrıya inamı təlqin etməklə yanaşı, eyni zamanda ozanlıq funksiyasını da yüksək səviyyədə aparıcı məqamda yerinə yetirdiklərini aşkarlayır. Məhz şaman, sonrakı mərhələlərdə ozanlarda gördüyümüz kimi, Tanrı ilə kütlə arasında, bir növ, əlaqələndirici funksiyasını yerinə yetirmişdir.

Bəs onda bu ad-titulun müəyyən məqamlarda dəyişməsi nə ilə əlaqədardır? Biz bu məsələnin üstündə o qədər də ətraflı dayanmağı məqsəduyğun saymayıb, ancaq onu demək istəyirik ki, ictimai həyatın inkişafı bütün sahələrə sirayət etdiyi kimi, şamanlığın mahiyyətdən kənarda addəyişməsinə də səbəb olmuşdur. Əlbəttə, burada bir qəbilənin digərinə nisbətən uzun zaman müddətində aparıcı mövqeyə çıxması da səbəbdır. Oğuzların tarix və mədəniyyət sahəsində oynadığı rol buna nümunədir. Məhz varsaqların mövcudluğu da özlüyündə bununla əlaqədardır.



## OZAN VƏ OZANLIQ

Türk mədəniyyətinin, aşiq yaradıcılığının inkişaf mərhələlərinin araşdırılmasında bütöv bir dövrü ozanlıq, ozan sənəti təşkil edir. Tədqiqatlarda bu mərhələnin araşdırılması ilə bağlı elə bir ciddi söz deyilməmişdir. Daha doğrusu, təfərrüatlı araşdırmalar aparılmamışdır. B.Çobanzadə, Ə.Sultanlı, M.Həkimov, M.Qasımlı və başqaları hansısa problem daxilində bu məsələyə də toxunmuşlar. Belə bir vəziyyət isə böyük bir mədəniyyətin müqabilində çox azdır. Ancaq təkrar qeyd edək ki, ozanlıq mükəmməl mədəniyyət layıdır, türkün keçib gəldiyi yolda ən uğurlu inkişaf faktıdır.

Ozan sənəti, ozanlıqla bağlı təfərrüatlı məlumatı türkün yaratdığı qədim dastan nümunələrində, əfsanə və rəvayət örnəklərində öyrənirik. Dastanlar isə bu mənada daha böyük əhəmiyyət kəsb edir. Burada oğuzların məişəti, həyat tərzini, adət-ənənələri, tarixi özünün əksini tapır. «Oğuz Kağan», «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanları məhz oğuz məişətini, onun dövlətçilik ənənələrini, cəhanşümul dövlət ideyasını aydınlaşdırmaq faktına xidmət edir. Ağır müharibələr, tarixin müxtəlif hadisələri, heç şübhəsiz, müxtəlif mədəniyyət itkilərinə gətirib çıxarır. «Kitabi-Dədə Qorqud» kimi mükəmməl bədii nümunə yaradan xalq elmin, mədəniyyətin digər sahələrinə də böyük töhfələr vermişdir.

Əks təqdirdə belə bir abidənin yaranması mümkün deyildi. Bunu, təsadüfi deyil ki, tədqiqatçılar türkün ana yasası hesab edirlər. Həm dilçilər, həm tarixçi etnoqraflar, həm də folklorşünaslar bir ardıcılıqla araşdırmaq məqsədində olurlar.

Xalq deyimlərində, bayatılarda da ozanlıqla bağlı maraqlı informasiyalar var. Məsələn, bayatılarımızda «evimizə ozan gəlibdi» ifadəsində böyük sevginin əhvali-ruhiyyəsi yaşanır. Burada lazımı qədər səmimi bir sevgi, sevinc hissi nəzərə çarpır. Eyni zamanda xalq arasında yaşanan ozana münasibət aydınlaşır. Digər bir bayatı örnəyində də bu hal nəzərə çarpır. Orada isə məsələnin bir başqa tərəfi aydınlaşır. Həmin bayatının birinci misrasında «qızımı verrəm ozana» söylənir. Bütün bunlar hansısa təsadüfün, ötəri faktın deyimi deyildir.

«Kitabi-Dədə Qorqud» dastanları isə əvvəldən-axıra qədər, demək olar, bir istiqamətdə – ozanlıqla bağlı informasiyaların daşımına xidmət edir. Bu dastan müqəddiməsindən ta sonuna qədər müxtəlifliyi və maraqlı deyimlərin ifadəliyi ilə əhəmiyyətli. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, bu dastan elə ozanların yaradıcılıq məhsuludur. Eyni zamanda əvəzsiz abidədir. Dastanın müqəddiməsində ozanlarla bağlı deyilən fikirlər son dərəcə dəqiqliyi və mükəmməlliyi ilə diqqəti cəlb edir:

*Getdikdə yerin otların keyik bilir,  
Gənəz yerlər çəmənlərin qulan bilir.  
Ayrı-ayrı yolların izin dəvə bilir,  
Oğul kimdən olduğun ana bilir,  
Dünlə karvan keçdiyin torağay bilir,  
Ər ağrının, ər yünüsün at bilir.  
Ağır yüklər zəhmin qatır bilir,  
Nə yerlər sızlanarsa, çəkən bilir.  
Qafil başın ağrısın beyin bilir.  
Qolça qopuz götürüb eldən-elə, bəydən-bəyə ozan gəzir,  
Ər comərdin, ər nakəsin ozan bilir.  
İləyinizdə çalıb ayıdan ozan olsun!  
Azıb gələn qadanızı Tanrı sovsun, xanım hey! (86, 15-16)*

Göründüyü kimi, burada ozanlıqla bağlı mükəmməl bir məlumat var. Bu, bütövlükdə bütün dastan boyu, ayrı-ayrı məqamlarda əksini tapır. Burada isə hər misra özlüyündə maraqlı bilgi verir. Əgər ayrı-ayrı yolların izin dəvə, gənəz yerlərin, çəmənlərin qulan, yeddi dərə qoxuların tülkü, ər ağrının, ər yünüsün at, qafil başın ağrısın beyin bilməsi göstərilirsə, ər comərdin, ər nakəsin ozan bildiyi vurğulanır. Bu, məsələnin bir tərəfidir. Digər maraqlı məqam isə «eldən-elə, bəydən-bəyə ozanların gəzməsi» ilə bağlı verilən bilgidir. Doğrudan da ozanlar həmişə elin ağır yığnaqlarını aparmışlar. Xalqın ağrıların, sevincinin ifadəçisi kimi müqəddəs ada sahib çıxmışlar. Dədə Qorqud haqqında olan təsəvvürlər də bunu aydınlıqla göstərir. O, ozanların, ozanlıqın tipik nümunəsidir. Bizim hal-hazırda haqq aşığı adı ilə tanıdığımız təsəvvürü aydınlaşdırır. Dastanda Dədə Qorqudun funksiyası son dərəcə böyük görünür. O, təkə ağır yığnaqlar aparmaqla, məclislər keçirməklə işini bitmiş hesab etmir. Eyni zamanda bütövlükdə oğuzun müşkülünü yoluna qoyan ağsaqqal funksiyasında çıxış edir. «Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə olardı, qaibdən dürlü xəbər söylərdi. Həqq-taala onun könlünə ilham edərdi...

Qorqud Ata Oğuz qövmünün müşkülünü həll edərdi. Hər nə isə olsa Qorqud Ataya danışmayınca işləməzlərdi. Hər nə ki buyursa, qəbul edərlərdi. Sözüün tutub tamam edərlərdi» (86, 14). Bu nümunədə Dədə Qorqudun şəxsində ifadə olunanlar bir istiqamətdə ozanlarla, ozanlıqla bağlı təsəvvürləri sərgiləyir. Sənətin Oğuz elində hansı çəkiddə dayanması haqqında bilgi verir. Həmin təsəvvürlər zaman-zaman yaşamış, xalqın istək və arzularının ifadə faktı kimi nəzər-diqqəti cəlb etmişdir. Burada oğuzun müşkülünün həllində ozanların əvəzsiz rolu haqqında bilgiler yaşanır. Eyni zamanda Dədə Qorqudun dedikləri özünün müdrikliyi ilə uca görünür:

*Allah-Allah deməyincə işlər önməz,  
Qadir Tanrı verməyincə ər bayılmaz,  
Əzəldən yazılmasa, qul başına qəza gəlməz,  
Əcəl vədə verməyincə kimsə ölməz,  
Ölən adam dirilməz,  
Çıxan can geri gəlməz (86, 14).*

Bu misraların hər biri dəqiqliyi və kifayət qədər mükəmməlliyi ilə maraqlandırır, atalar sözü səviyyəsində dayanır. Ozanların böyük yaradıcılıq yolu keçdiyini deməyə əsas verir. Çünki onlara olan sevgi də, heç şübhəsiz, birdən-birə yaranmamışdır. Hamısını ozanlar öz sənəti, ilahi vergili olmaları ilə qazanmışlar. Və uzun illərin, yüz, bəlkə də min illərin nəticəsi kimi bura gəlib çıxmışlar. Tez-tez vurğuladığımız bir ifadəni təkrar xatırlayaq. Türklər təsadüfi demirlər ki, ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir. Xalq, bütövlükdə Oğuz eli məhz ozanlarla birgə tarixin ağır sınaqlarından çıxmış, uğurlu sabahlara yol başlamışlar. Böyük mədəniyyət də məhz bunun sayəsində mümkün olmuşdur. «Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu»nda isə məsələnin bir başqa təfərrüatlı məqamı ilə qarşılaşırıq:

*«Beyrək Oğuz gəldi. Baxdı gördü bir ozan gedər.*

*Aydr:*

*– Mərə ozan, nə yerə gedərsən?*

*Ozan aydır:*

*– Bəy yigit, düyünə gedirəm.*

*Beyrək aydır:*

*– Ozan, düyün kimin?*

*– Yalançı oğlu Yalınçıq derlər bir kişininindir.*

*– Mərə, kimin nəsin alır?*

*Ozan aydır:*

*– Xan Beyrəyin adaxlısı Bançıçoyni alır – dedü» (86, 60-61).*

Burada ozanla Beyrək arasında olan dialoq artıq ozanın funksiyasının dəqiqləşməsinə, nədən ibarət olmasına imkan verir. Dastanın müqəddiməsində də bu xarakterli epizodlar vardır. Demək olar, boyların böyük əksəriyyətində ozanlarla bağlı verilən bilgilər hamısı məhz buna yaxın səciyyəlidir. Ona görə də ozan və ozanlıq bir problem kimi təkcə məsələnin sənət tərəfini ifadə etməklə yekunlaşmır, eyni zamanda tarixin ağır dolaylarındakı vəziyyətin yaşam faktına çevrilir. Xalq sevgisinin, istəyinin nələrdən ibarət olması tərəflərini aydınlaşdırır.

## 1. ÜMUMTÜRK MƏDƏNİYYƏTİNDƏ OZANLIQ

Türkün ümumi dünyagörüşündə ön aparıcı mövqedə dayanan və ən çox fərqlənən bir dünyagörüş var ki, bu da oğuzlarla bağlıdır. Biz ümumi məqsədi əsas tutaraq tarixlərdən bir qədər yayınmaqla oğuzların türk mədəniyyətinə nələri verməsini açıqlamağa çalışacağıq. Elmi ədəbiyyatda, tarixi mənbələrdə oğuzlarla bağlı müəyyən qədər məlumat var. Bizi, ən başlıcası, bu istiqamətdə oğuzların ozanlıq sənəti düşündürür. Bu ad oğuzlarla, onların həyatı, məişəti, alplıq, ərənlilik tarixi ilə bağlıdır. Bu, ümumtürk mədəniyyətində bütöv bir mərhələdir. Bu mərhələnin müxtəlif tərəfləri müxtəlif istiqamətdə işıqlandırılmışdır. Ozan sənətinin mövcudluğu oğuzların adı ilə bağlıdır. Bir növ, oğuz mədəniyyətinin nailiyyəti olub, ümumtürk mədəniyyətinə verdiyi bəxşeyişdir. İstər varsaq, istərsə də ondan daha qədim olan, onunla bəlkə yaşayan qanı-şaman, eləcə də ozan, yanşaq, aşiq eyni çevrənin məhsullarıdır. Onların ayrılıqda və ya bütövlükdə araşdırılması isə bütöv bir dünyagörüşün və rəqlənməsidir.

Onu da qeyd edək ki, bu dünyagörüşün birləşdirici və fərqləndirici cəhətləri də diqqəti cəlb edən önəmli məsələdir. Bu isə, bizim başa düşdüyümüz şəkildə desək, ayrı-ayrı tayfa və qəbilələrin müstəqilləşmə meyli və ümumi mədəniyyətdə özünü təsdiqləmə cəhdi ilə bağlı məsələdir. Biz qam-şamanı varsaqdan, varsağı ozandan, ozanı yansaqdan, aşığından və heç birini bir-birindən köklü şəkildə fərqlənən mədəniyyət hadisəsi də hesab etmirik. Bunlar biri digərinin çiyinləri üzərində təşəkkül tapıb, biri digərindən doğmuşdur. Hələ bunların üzərinə özbəklərin baxşısını və başqa türk xalqlarının bu istiqamətdə gördüyü işləri əlavə etmirik. Bu uzun və maraqlı ad şəcərəsində hər birinin öz yeri var və türk mədəniyyətinin müxtəlif dövrlərini yaşadır. Tarixin dolaylarında birinin bəxtinin digərindən daha çox gətirməsindən asılı olmayaraq, hamısı böyük əhəmiyyətə malikdir. Ancaq fərqi yoxdur. Onlar haqqında müəyyən mülahizələr, düşüncələr yürütmək üçün imkanlar var və araşdırmalar da bu qənaətləri dərinləşdirməyə imkan verir. Varsaqlarla ozanlar arasında elə bir köklü hadisəni də açıqlamaq mümkün deyil. Bunlar tarixin müəyyən mərhələsini əl-ələ verib yaşamışlar. Bu, varsağın ozana, ozanın varsağa verdiyi nailiyyətlərlə bağlıdır və bu gün də hər ikisinin nailiyyəti aşığıda yaşayır. Bəzən aşığa

«varsaq» və yaxud da «ozan gəlib» deyər ifadələr işlənir. Bunu biz elə bir köklü məsələ yox, həmin uzaq yaddaşın müəyyən yaşayışı kimi görürük.

Ancaq ozan haqqında olan bilgilərimiz, tarixi keçmişin ozanlardan bizə çatdırdığı əvəzsiz mənəvi sərvət onun haqqında daha geniş araşdırmalara imkan verir. Bir də bizim qeyd etdiyimiz məsələ odur ki, «Dədə Qorqudun kitabı» özü məcbur edir ki, onun haqqında danışsın, belə bir abidəni yaradan xalqın tarixi keçmişinə nəzər salasan. Bizə belə gəlir ki, «Kitabi-Dədə Qorqud» araşdırmalarını (burada daha çox türk olmayanlar nəzərdə tutulur) daha çox abidənin qeyri-adi sənətkarlığı bu işə sövq etmişdir. Həm də onu demək istəyirik ki, bu abidə ilə tanışlıq daha çox oğuzun özü haqqında düşünməyin vacib olduğunu deməyə sövq etmişdir. Ümumtürk dünyagörüşündə xüsusi səhifə olan «Kitabi-Dədə Qorqud» abidəsi ozan sənətinin zirvəsidir. Bu abidə bizə bir tərəfdən oğuz elinin qayğılarını, yaşayışını, məşğuliyyətini öyrənməyə imkan verirsə, digər tərəfdən ozan sənəti və bu sənətin bütöv bir tarixi dövrü haqqında düşünməyi lazım bilir. Xoşbəxtlikdən bu abidənin olması müəyyən məsələləri öyrənməyə yardımçı olub, hətta özü ilə birgə əfsanələrin yaşayışını da təmin etmişdir.

Tarixi mənbələr, bu abidə və əfsanələrdə gizlənən həqiqət bizə çox şeyləri açmağa imkan verir. Məsələnin mahiyyətini də elə bu istiqamətdə araşdırmaq mümkündür. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, bu abidə hansı dövrün məhsuludur və hansı dövrdə yazıya alınmışdır. Burada eyni zamanda görünən digər bir cəhət türk təfəkküründə şifahiyyət olan meyillikdir. Həmin xüsusiyyət isə ozanların el-el, oba-oba gəzməsini və həmişə xalqla birgə olmasını göstərir, necə ki, bugünkü aşığılarda onları görürük. Məhz ozanlar da öz nəğmələrini, sözləmələrini (burada daha çox dastan nəzərdə tutulur) uzun müddət şifahi şəkildə yaşatmışlar. Bəlkə heç yazıya almaq barəsində düşünməmişlər. «Dədə Qorqudun kitabı»nın yazıya alınması ozanlıqda tamamilə başqa bir mərhələdir. Bu mərhələyə qədər ozan sənəti özünün ən yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmışdır. Yazıya alınma mərhələsi ozanlıqda ikinci mərhələdir ki, bu, həm birincini, həm də ikincini yaşadır. Özünü yaşatmaqda isə daha çox birinci mərhələnin xüsusiyyətləri qorunur və

eyni zamanda yazıyaalma dövrünün əlamətlərini əks etdirir. Onda digər bir məsələ də ortaya çıxır: bu dastan hansı dövrün məhsuludur? Sualın qoyuluşunda bir qədər mürəkkəblilik nəzərə çarpsa da, ən sadə olanı budur ki, dastan birinci mərhələnin məhsuludur. Belə olan şəraitdə tarixi həqiqətlərə müraciət etməli oluruq. Həqiqətlərin bir üzü də reallıqlara dayanır. İlk anda F.Sümərin bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: «XI əsrdən həm də türklər adlandırılan oğuzların Türkiyə türkləri ilə Azərbaycan, İraq və Türkmənistan türklərinin əcdadları olduqlarını bilirik. Səlcuq və Osmanlı xanədanının da onlardan çıxdığını xatırlatsaq, oğuzların dünya tarixində çox mühüm bir rol oynamış türk qövmü olduğu ortaya çıxar» (150, 6). Müəllifin verdiyi bu məlumat oğuzlar haqqında təsəvvürümüzü bir daha genişləndirərək onların böyük bir ərazidə həyat tərzini müəyyənləşdirir. Burada bir cəhəti də unutmayaq ki, sonradan türkmən adlandırılan oğuzların bu cür addəyişmələrə məruz qalması onların geniş ərazidə mövcudluğundan başlayıb, tayfaların müstəqilləşmə meyindən irəli gəlmişdir. Oğuzlar türkün bir parçası olub ümumtürk anlamında tayfa səciyyəsi daşıyır, həmin tayfa ki, onlar istənilən məqamda dövlətçilik prinsipləri ilə nizamlanmağa hazır idilər. Bu isə onlardakı mədəniyyətin, mənəvi zənginliyin böyük dəyərlərə bağlılığını geniş şəkildə göstərir. Oğuzlar haqqında olan araşdırmalarda belə bir fikir var ki, onlar VII əsrin ikinci yarısı ilə VIII əsrin birinci yarısı arasında Tula çayı boyunca yaşayırdılar. Məhz F.Sümər də onların bu dövrdə Göytürk imperatorluğunun yaranmasında mühüm rol oynadıqlarını qeyd edir, hətta ikinci ünsür kimi göstərir (150, 9).

C.Heyot də «Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış» adlı kitabında eynən bu fikirləri verir: «Oğuzlar türk ellərinin ən mühümlərindəndir. Bugünkü türklərin əksəriyyəti, yəni Qərbi türkləri (İran, Türkiyə, Azərbaycan, Türkmənistan, İraq və Balkan türkləri) oğuzların övladlarıdır» (51, 26). Oğuzlar islamın gəlişi ilə daha çox çiçəklənmə keçirə biliblər. Onların şərəfli, şanlı tarixinin əsas mərhələsi islamın gəlişi ilə bağlıdır. Səlcuqlar və Osmanlı kimi dövlətlərin yaranması həmin tarixi mərhələ ilə əlaqədardır. Lakin bu o demək deyil ki, burada islam amili əsasdır. Xeyr. Əsas olan tarixi reallığın yaratdığı

imkandır ki, oğuzlar ondan istifadə eləyə bilməmişlər. Ağır elli oğuz tayfası hələ VI əsrdə Selenqa və Tula çayları bölgəsində yaşayırdı. VI əsrin ortalarına yaxın mərhələdən müstəqil olub özlərinin xanlığını yarada bilməmişlər. Bizə belə gəlir ki, oğuzlardan yadigar qalan «Dədə Qorqudun kitabı» bir istiqamətdə elə həmin tarixi mərhələnin hadisələrini əks etdirirsə, digər istiqamətdə daha qədimlərin, özünəqədərki mərhələnin düşüncəsini yaşadır. Məhz əğlabatanı ilkin anda budur. Son anda da elə bundan o yana keçmir. Bütün mülahizələrimiz də elə həmin tarixi mərhələni əhatə edir. Göytürklərin böyük imperatorluğu dövründə oğuzlar öz müstəqilliklərini saxlaya bilməyib İltərişə məğlub oldular. Tarixi mənbələrdə oğuzların sonrakı mərhələdə də, belə ki, göytürklərin siyasi xələfi kimi anılan uyuqların dövlətinin yaranmasında da əsas rolunu oynadıqları göstərilir. Bu tayfa heç bir türk tayfasının görə bilmədiyi işləri dünya tarixində görə bilməmişdir. Belə ki, onlar moqol istilasından dövründə və ondan sonra özlərinin varlığını, tarixi mədəniyyətini qoruya biləcək yeganə türk tayfası olmuşlar.

Məlum olduğu kimi, oğuz eli iki qola ayrılmışdır ki, bunlardan birinə bozok, digərinə isə üçoklar deyilir. Yeri gəlmişkən bir cəhəti də qeyd edək ki, bu anlam «Kitabi-Dədə Qorqud»da İç oğuz, Dış oğuz adı ilə səciyyələnir. «Kitabi-Dədə Qorqud»un bizə görünən qatlarından əlavə onun iç qatları da var ki, biz oradan daha dərin mətləbləri açıqlamağa çalışacağıq. Bunu isə aparılan tədqiqatların bugünkü eninə və dərininə olan mahiyyəti göstərir. K.Abdullayev «Gizli Dədə Qorqud» adlı kitabında məhz bu məsələnin müəyyən cəhətini nəzərdə tutaraq yazır: «Dastan indi təsəvvür edilən çox-çox qədim dövrün məhsuludur və heç şübhəsiz ki, yaradılan dastanla yazılan dastan bir-birinin eyni deyil. Yazılan dastanda yaradılan dastanın ancaq bəzi əlamətləri qala bilərdi» (3, 4). Doğrudan da belədir. Bizim bu gün mənbə kimi istifadə etdiyimiz yazılan dastandır. Biz yaradılan dastanın şərtlərini ancaq yazılan dastandan öyrənirik. Hər iki halda əvəzsiz olan bu dastan müxtəlif səpkiyərdə mənbə rolunu oynayır. Biz bu şərtlərlə tarixin daha dərin qatlarına yol tapa bilirik. Bu qatların görünən tərəfi yazılan dastanda XI-XII əsrlərlə səsleşir. Ancaq biz bu səsleşmənin o üzündə duran ozan səsini, ozan çalğısını eşitmək əməlinə bulunuruq.

Bu dastanın yazıya alınmasından çox-çox əvvəl mövcudluğu məsələsini aydınlaşdırmaq üçün əvvəlcə oğuz tayfalarının fəaliyyət sisteminə nəzər salınmalıdır. Bu barədə tədqiqatçı alimlərin çoxlu fikirləri var. Biz düynünün açıqlanması və məqsədimizin əsaslığını nəzərdə tutub A.Məmmədovun bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: «Dədə Qorqud» oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fütuhatlarından daha qədimlərə, bəlkə də təxminən min il əvvələ mənsubdurlar. Maraqlıdır ki, «Dədə Qorqud» oğuzların oğuzluğunu möcüzəvi şəkildə hifz edə bilmişdir. Çox böyük qətiyyətlə demək olar ki, dastanın əksər böylərinin variantları eramızın VI əsrindən çox-çox əvvəl formalaşmışdır» (119, 37). Bu mülahizə fikrimizin dəqiqləşməsi və oğuz səltənətinin mövcudluq tarixinin müəyyənəlməsi işində dəyərlidir. Əgər biz burada oğuzların VI əsrdən min il əvvələ mənsub olduğunu qəbul edirik, – halbuki bu, daha qədimlərlə bir sıra tədqiqatçıların əsərlərində öz əksini tapır, – onda oğuz dastanlarının və bu dastanların yaradıcılarının da çox əski zamanlarla səsleşdiyini qəbul etməliyik. Oğuz dünyagörüşü üçün ən əhəmiyyətli məsələ onu özündə yaşadan əsaslı bir mənənin olmasıdır. Əgər biz şamanda, varsaqda müəyyən sözləmlər, əhvalatlarla, daha çox isə şaman əfsanələri ilə qarşılaşıb onun Dədə Qorqud timsallı nümayəndəsini görmürüksə, ancaq oğuzlarda oğuzun və ozanın başbiləni ilə qarşılaşırıq. Hələ onun mənəvi dünyasını, adət-ənənəsini yaşadan, hətta bütün varlığı ilə əks etdirən dastanı demirik. Əlbəttə, sadə şəkildə demiş olsaq, belə bir dastanın formalaşması bir günün, beş günün işi deyildi, buna qərinələr lazımdı. «Dədə Qorqud» abidəsi də belə bir uzun zaman müddətində zəmanəmizə gəlib çıxmışdır. Elə zaman problemi dastanda bir kəsərlı problem olaraq qalır. Əvvəla, tayfanın mövcudluğu zamanı, dastanın yaranma zamanı (buna ozanın fəaliyyət zamanı kimi də baxmaq olar), bir də dastanın yazıya alınma zamanı. Biz bunların hamısına məlum zamandan, dastanın yazıya alınması zamanından baxırıq. Bu, dondurulmuş və mütəhərrik olmayan zamandır ki, dastanın yazıya alınması ilə tamamlanır. Məhz dastanın X-XII əsrlərin abidəsi olması fikrində bulunanlar da həmin zamanı nəzərdə tutub ondan çıxış edirlər. Ancaq dastan o dövrlə, yəni yazıya alındığı vaxtla ondan əvvəlki böyük tarixi proseslərin

miqyasında dayanır. Həqiqət və oğuzun məşğuliyəti onun daha çox qədimliyində tapınır. Belə bir zaman çərçivəsində qorqudşünaslarda da Dədə Qorqud oğuzları ilə Herodotun «skif» (iskit) adlandırdığı tayfa birləşmələri arasındakı eyniliyi görürük (52). Bu qənaət A.Məmmədovun «Oğuz səltənəti» kitabında da öz əksini tapır. Müəllif skif-işkuz-oğuz paralellərində bir yaxınlıq görür və son məqamda bunların eyniliyi qənaətinə gəlir. Oğuzun tarixi dünyagörüşü onun mənəvi dünyagörüşü ilə sıx əlaqəlidir. Bu dünyagörüşün müxtəlif zaman laylarında qəbilə və tayfa dünyagörüşü dayanır. Biz bu dünyagörüşdə nizamlı, sistemli bir dünyagörüş görürük ki, həmin cəmiyyətin tipik səciyyəsi dastanda özünün geniş əksini tapmışdır. Burada düşmən üstünə gedib və qayıdışından başlayıb ən sadə məşğuliyətə qədər, yəni gündəlik qayğılardan ov əyləncələrinə qədər hər şey bütün təfərrüatı ilə verilmişdir. Bəs oğuzların Azərbaycanla bağlılığı məsələsi necədir və onlar hansı vaxtlardan buraya qədəm qoymuşlar?

A.Məmmədov uzun araşdırmalardan sonra işquzların (oğuzların) eradan əvvəl VII əsrdən Azərbaycana daxil olduğunu göstərir (119, 35). Y.V.Çəmənəminlinin də əsərlərindəki hadisələrdən təxminən V əsrlə bağlılığı görünür (56). Oğuzların ümumi məşğuliyəti, məskunlaşma səviyyəsi və bunların tarixi sənədlərdə qeydi «Dədə Qorqud»la bağlıdır. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarındakı həyat tərzinin və müxtəlif vəziyyətlərin təsviri də bunu təsdiqləyir. Ona görə də bu əsər bədii sənət nümunəsi olmaqdan əvvəl tarixi yaddaşdır. Biz bu yaddaşın ayrı-ayrı sınırlarından ulularımızın həyatını, tarixi keçmişini vərəqləyirik. Məhz ona görə də məsələnin ilkin başlanğıcı üçün oğuzların türk olub bu ərazi ilə bağlılığını təsdiqləmək ideyası ortaya çıxır. Yəni A.Məmmədovun bir fikri ilə razılmalı oluruq: «Qədim yunanlarla oğuzların əlaqəsini araşdırmaq, işquzların türk olduqlarını aşkarlamaqda bizim köməkçimiz «Dədə Qorqud»dur» (119, 35). «Dədə Qorqud»la bağlı bir məsələni yenə qeyd edirik ki, bu tarixi mənbədə yazıya alınma dövrü ilə yaranma, formalaşma dövrü müəyyənəlməlidir. Bu isə ozanlığın müəyyənəlməsi deməkdir. Məsələnin birinci tərəfi – yazıya alınma tərəfi məlumdur. Yəni burada tədqiqatçıların gəldiyi ümumi qənaət var. Ancaq o biri tərəf bir qədər ciddi araşdırmalar tə-

ləb edir. Oğuzların özünün yaşayışı, həyat tərzi ilə bağlı M.İ.Artamanovun, N.İ.Baskakovun, İ.M.Dyakonovun, A.M.Xazanovun, L.Qumilyovun, F.Sümərin, A.Məmmədovun, İ.Əliyevin və başqalarının müəyyən məqamlarda bir-birilə üst-üstə düşən və düşməyib ziddiyyət təşkil edən fikirləri var. Haqqında danışmaq istədiyimiz məsələ isə hadisələrin ikinci tərəfi ilə əlaqəlidir. «Türkdilli xalqların, xüsusilə azərbaycanlıların təkamül tarixində böyük rol oynamış oğuzlar qədim və yeni oğuzlar adı ilə iki dövrdə yaşamışlar: qədim oğuzlar XI-XIII yüzilliklərdə türk xalqlarının birləşməsində başlıca rol oynamışlar» (127, 12). Bizə belə gəlir ki, dastan ən azı VI əsrə qədərki tarixi mərhələnin məhsuludur. XI-XII əsrlərdə isə onun yazıya alınması, dediyimiz kimi, dondurulmuş tarixidir. Təbii ki, yazıyaalma dövründə həmin tarixi mərhələnin izləri, özünün artırmaları, islamla bağlı bir sıra məsələlər öz əksini tapmışdır. Hakim islam ideologiyasının belə bir möhürü təsadüfi deyil, nüfuz etmək məqsədilə atılmış addımdır. A.Məmmədov oğuzlar haqqında söhbət açarkən bu məsələyə də çox ciddi yanaşır: «Dədə Qorqud» dastanlarının islamdan əvvələ aid olduğuna dair müəyyən fikirlər olmuşdur. Kitabı köçürənlər və ya onun üzərində müəyyən əməliyyatlar aparanlar onun məzmununu islam örtüyünə daha qalın bürüməyə çalışmışlar» (119, 37). Lakin bu örtükdə nə qədər cidd-cəhd nəzərə çarpsa da, yenə elə bir köklü dəyişiklik nəzərə çarpmır.

Araşdırmalarda dastanın mahiyyəti, tarixin dərin qatları ilə bağlı olan məlumatlar bir daha aşkarlanır. Bu dastan da türklərin alplıq, ərənlilik dövrünün məhsuludur. Necə ki biz başqa qədim türk dastanlarında, «Şu», «Törəyiş», «Boz qurd» və başqa dastanlarda görürük. Bunların hər birinin özünün səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə birgə birləşdirici tərəfləri də var. Həmin tərəflər türkün milli psixologiyasında özünü göstərən xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Həm də bu psixologiyanın eyniyyəti, dastandakı hadisələr arasındakı uyarlıqlar bizə onu da deməyə əsas verir ki, bu tarixi abidələr bir-birindən o qədər də uzaq olmayan bir dövrün məhsuludur. Daha doğrusu, «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanındakı qəbul etdiyimiz tezislə, yəni yazıyaalmadan çox-çox əvvəlki dövrün məhsuludur tezisiylə səsləşir. Oğuz adının mövcudluğu mə-

sələsi də problemin həlli üçün vacibdir. Oğuz//ozan yaxınlıqları da məsələnin həllində köklü problem kimi diqqəti cəlb edir. Belə olan şəraitdə tarixi mənbələrdə Oğuz adının gedişini də izləməli oluruq. Türklərlə bağlı ən dəqiq məlumatlara Orxon və Yenisey kitabələrində rast gəlik (139, 43-329). Xatirə səciyyəvi bu kitabələrin tarixi əhəmiyyəti inkar olunmazdır. Əgər Orxon kitabələri VIII əsrin yadigarıdırsa, Yeniseydəkinin VII əsrlə əlaqədar olduğu güman edilir. Oğuz adına da bu kitabələrdə rast gəlinir. Ulu Kəm çayına tökülən Barlıq çayı sahilindəki bu kitabədə belə bir sətir verilir: «Öz Yığən Alp Turan altı oğuz budunda üç yigirmi (yaşında) adırıldım». Buradan altı boy halında olan oğuzların Barlıq çayı ətrafında yaşadığı anlaşılır. F.Sümər həmin dövrün VII əsrin birinci yarısı və ya ortaları olduğu qənaətinədir (150, 5-432). «Altı oğuz budunda» ifadəsi altı oğuz eli mənasındadır. VII əsrin ikinci yarısından isə Tula çayı ətrafında doqquz oğuz eli şəklində mövcudluğu göstərilir. Onu da qeyd edək ki, Gültəkin və Bilgə Kağanla bağlı kitabələrdə «üç oğuz süsü» (üç oğuz qoşunu) adlı bir anlam da verilir. Buradan isə o zamanlar oğuzların üç oğuz və digəri altı oğuz olmaqla iki qola ayrıldıkları anlaşılır. F.Sümər bu məsələləri son anda belə dəyərləndirir: «Zənnimizcə, kitabə yazılarkən (yəni VII əsrin birinci yarısında və ya ortalarında) oğuzların altı boydan ibarət olduqlarını düşünmək daha doğru olar» (150, 28). Bu məsələ «Cami ət-təvarix»də də aydın şəkildə göstərilir. Yəni orada oğuzların 24 boyda bərabər şəkildə olmaqla oğuzların altı övladından törədiyi göstərilir. Tarixi mənbələr bir daha deməyə əsas verir ki, bu 24 ağır elli oğuz boyları da altı oğuz boyu altında yaşamışlar. Beləliklə, Oğuzun altı övladının idarəçiliyi ilə həyat sürüb, gün-güzəran keçirmişlər. Bir də bu oğuz boyları üçün onqon olmaq xüsusiyyəti var. Hər dörd oğuz boyu üçün bir onqon müəyyənləşdirilmişdir ki, bu da fikrimizi təsdiqləyir. Barlıq tərəfdə Öz Yığən Alp Turan (on üç yaşında vəfat edib) kitabəsindən başqa daha üç kitabə də aşkar edilmişdir ki, bunlar Koni Tiriğ, Bayna Sanqun oğlu Külüğ Çur və üçüncüsü adı oxunmayan bir bəyə həsr edilmişdir. Bütün bunların hamısında oğuz bəyləri ilə bağlı əhvalatlardan danışılır.

Kutluğun böyük işə başladığı vaxtdan mənbələrdə oğuzların başında Boz Kağan adlı bir kağanın olduğu anlaşılır. Bu əsnada xaqan Kuni Sngünü Çinə, Tonra Səmi kıtayların yanına ittifaq üçün göndərir. Lakin müvəffəqiyyət qazanmayıb, asılı olmaq səviyyəsinə çatdıqları vaxtlarda da göytürklər onlarla hörmət və ehtiramla davranmışlar. Kitabədə belə bir yer də var ki, Tonyukuk «Türk Bilgə Kağan türk sir budunıq oğuz budunıq iyüdü olurur». Mənası isə «Türk Bilgə Kağan türk budunu yaxşı idarə edir» anlamıdır. Kitabədə eyni zamanda müxtəlif müraciətlər də vardır ki, bunlar da oğuzlarla bağlı məsələləri aşkarlayır. Onların birində belə deyilir: «Doqquz oğuz bəgləri, xalqı, bu sözümü yaxşıca eşit, möhkəmcə dinlə!» (139, 77). Bütün bunlar oğuzların siyasi sistemdə olan nüfuzlarını, hakimiyyət idarəçiliyində hətta başqa türk tayfalarına (onların təşkil etdiyi dövlətə) tabe olduqları vaxtda da yenə öz nüfuzlarını qoruyub saxladıklarını aydın şəkildə göstərir. Başqa bir cəhət isə Sır-dərya ətrafında oğuz qövminin olması ilə bağlıdır. Belə ki, onların qərb istiqamətdə mövcudluğu probleminin açıqlanması məsələsi də var. Sır-dərya ətrafındakı oğuz elinin boz ox və üç ox adı ilə iki yerə ayrılmaları var. Bunu Oğuzun adı ilə bağlı əfsanə də təsdiqləyir. Eyni zamanda oğuzların müqəddəs abidəsi «Dədə Qorqud»da İç oğuz, Dış oğuz adı ilə göstərilən bölgü də bunu bəyan edir. Sır-dərya oğuzları ilə şərqi türk oğuzları arasındakı dil anlayışlarındakı fərqlər də onların inkişaf yolunda qədimliklərini təsdiqləyir. Çünki bəzən onlar bir-birini çox çətin başa düşürlər. Oğuzların hansı şərətdə mövcudluğu ilə əlaqədar tarixi mənbələrin verdiyi məlumatlar da əhəmiyyətlidir. Əbülqazinin «Şəcərəyi-tərakimə»sində türkmən rəvayətləri verilir. Orada oğuzların yurdu kimi Kazqurd ilə birlikdə Karaçukdan da bəhs edilir. Bu rəvayətin və xatirələrin birində peçeneqlərin Toymadıq adlı padşahının Salur Qazanın atasını məğlub edərək xatununu əsir aldığından danışılır. Üç il sonra Qazanın atası Enkiş naibini hədiyyə ilə Toymadıqın yanına göndərərək arvadını xilas edir. Bu əhvalat müəyyən məzmunu, qayəsi etibarilə «Dədə Qorqud»dakı «Salur Qazanın evinin yağmalanması» boyundakı Qazanın arvadının əsir edilməsi ilə həmahəngdir. Lakin birində böyük qəhrəmanlıqla azad olunma, düşməndən qisas mərdi-mərdana alınıb geri qayıdırsa, – baxma-

yaraq ki, dastanda bədilik öz işini görmüşdür, – digərində naibinin hədiyyələrlə göndərilməsi qurtuluş yolu kimi görünür. Hər halda hər ikisində sonluq müsbətdir. Ozan dilindən, ozan yürüyüşündən keçib. Bu müqayisələr bizi bir şeyi deməyə sövq edir ki, hər iki nümunə öz kökü etibarilə eyni mənbəyə bağlıdır. Haqqında söhbət açdığımız Salur Qazanın 30-40 minlik qoşunla bəcəne elinə yürüş edib onları qırdığı və bir neçəsinin böyük yalvarışlardan sonra qurtulduğu göstərilir. Bu məlumatların türkmən oğuznamələri ilə əlaqəli olması aydınlaşır. Ancaq çox təəssüflər olsun ki, həmin oğuznamələr bizə gəlib çatmamışdır. Onlardan bir gün hər hansı birinin aşkarlanması bu sahədə çoxlu mülahizələrin, müxtəlif mətləblərin açıqlanması deməkdir. Ancaq yenə də min təəssüf ki, hələ bu olmayıb. Nə yaxşı ki, bu gün bu qaranlıq mətləblərin üstünə işıq salan «Dədə Qorqud dastanı» var. «Dədə Qorqud»un yazıya alınma dövründə də oğuzların əksəriyyəti köçəri həyat sürürdü. Bunu dastandakı təsvirlərin böyük bir qismi təsdiqləyir. Ancaq bu məsələni hələ geniş şəkildə təhlilə keçməzdən əvvəl onu demək istəyirik ki, həmin tarixi mərhələləri keçib gələn oğuz eli 24 boydan ibarət idi. Bu, Əbülqazinin göstərdiyimiz əsərinin ikinci hissəsində də qeyd olunur. Hər bir boyun başında əsilzadələr dururdu ki, bunlar da bəy adı ilə tanınırdılar. Oğuznamələr həmin bəylərin ətrafında 40 nəfərdən ibarət silahdaşlar olduğunu da göstərir. İbn Fədlan bu oğuz bəylərinin çox varlı olduğunu və hətta bəzilərinin 100 min qoyuna, 10 min ata malik olduğunu gözləri ilə gördüyünü yazır. Oğuz tayfalarının həyat tərzində möhkəm bir nizam vardı. Bu isə aşağıdan yuxarıya və yuxarıdan aşağıya hamı tərəfindən riayət olunan bir tarazlıq idi. Bir növ, həmin adətlər mütləq hakim tərəfindən nizamlandı. Onlar isə fiziki güclü deyil, mənəvi dəyərlərlə dəyərlənən, qeyri-adi qabiliyyət və ilahi təmaslı şəxsiyyətlər idilər. Oğuzlar bu mənəvi şəxsiyyətlərə böyük hörmətlə yanaşırdılar. Hətta onların oğuzların davası və qan düşmənçiliyi üzərində hökm sahibi olduqları göstərilir. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarında tez-tez rastlaşdığımız Dədə Qorqud da belə mənəvi hakimlərdəndir. Gələcəkdən xəbər verən, bütün olacaqları əvvəlcədən söyləyən, bir növ, oğuzu dərddən-bələdan hifz edən Dədə Qorqud ancaq müəyyən məqamlarda görünür. Onun dilin-



də, duasında ilahi nəfəs olduğu təsdiqlənir. Bu isə bizim əvvəllər də söhbət etdiyimiz və yenə də qayıdacağımız şaman ilahiyyəti ilə eyniləşir. Belə bir eyniliyin mövcudluğu isə türkün ümumi dünyagörüşü, mənəvi dəyərlərinin dərin qatları ilə bağlı məsələlərdir ki, biz bunu varsaqda, son dövrdə aşıqların müəyyən hərəkətlərində, təbiətlərində də müşahidə edirik. Məhz bütün bu məqamları açıqlamaq yolunda bulunan F.Sümər yazır: «Təbiblik edən, gələcəkdən xəbər verən, hər hansı təşəbbüsün uğurlu olub-olmayacağını bildiren, dini mərasimləri idarə edən bu mənəvi şəxsiyyətlərə oğuzların qam, yoxsa başqa bir ad (məsələn, ata) verdikləri bilinmir. Ata sözü onlar haqqında hörmət ifadə edən söz idi, yoxsa onlar üçün xüsusi bir ad idi? Bu xüsus tam aydın deyil» (150, 64). Ancaq müəllifin bu dediyinə bircə şeyi də əlavə etmək istəyirik ki, ata adı hər adama, hər yoldan ötənə verilmirdi. Bu ad altda yaşayanlar isə böyük nüfuz sahibi, bütün elatın ağsaqqalı olan nurlu şəxsiyyətlər idi. Oğuzun mövcudluğunda maraq doğuran məsələlərdən biri də tayfa ayrılımlarıdır. Məhz mənbələrin tez-tez qeyd etdiyi oğuz//uz oxşarlığı buna misaldır. M.Seyidov bu ad keçidlərində həmin məsələləri ciddi bir problem kimi qeyd edir və onları bir türk tayfası kimi dəyərləndirir. F.Sümər bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: «Oğuzlardan mühüm bir elat XI əsrin ortalarında Qara dənizin şimalındakı torpaqlarda görüldü. Rus salnaməçiləri bunları *tork*, Bizans qaynaqları isə uz adlandırmışdır» (150, 78). *Oğuz//uz*, eləcə də *ozan//uzan* anlamları arasındakı yaxınlıq bizə çox mətləbləri aşkarlayır. On əsaslısı, onların eyni mənbədən qidalandığı aydın görünür. Rusların isə təkcə uzlara «*tork*» deməsi maraqlıdır. Bunun özü ayrıca araşdırmanın mövzusu, biz ancaq məsələnin mahiyyəti ilə bağlı təərəfləri nəzərdə tuturuq. Uzların Qara dənizin şimalına qıpçaqlar tərəfindən sıxışdırılması son mərhələdə onların Dunay boyuna və Balkanlara gəlib çıxmasına səbəb olmuşdur. Mənbələrdən görüldüyü kimi, X əsrin əvvəllərindən oğuz elindən elatlar halında ayrılımlar başlanmışdı. Bu isə oğuzlarda oturaqlığın ilkin əlamətidir. Lakin yenə də müəyyən bir hissə özünün əvvəlki ənənəsinə sadıq qalaraq köçəriyyəni davam etdirir. Kəm çayına tökülən Barlıq çayı sahilindəki oğuzların altı boydan, Tula çayı sahilində oğuzların doqquz boydan ibarət

olduğunu əvvəllər də qeyd etmişdik. Manqışlaq, Yaxın Şərqi, Balkanlar istiqamətində yaşayan oğuzlar böyük bir ərazini əhatə etmişdilər. Tarixi kökləri etibarilə bir-birilə möhkəm təmasda olan oğuz boyları müəyyən müstəqillik istiqamətində də iş aparmışlar. Bu ayrılımlarında olan yaxınlıq və uzaqgörənliklə müşahidə olunan müstəqilləşmə təbəddülatı bütün çərçivələrdə sezilir. Məhz altı, doqquz oğuz boylarının mövcudluğu məqamı ilə həmahəng bir 24 boylu oğuz elatı da vardı. Bu elat XI əsrdə Sır-dərya oğuzları adı ilə qeyd olunmuşdur. M.Kaşğari bu boyların 22-nə aid bir siyahı da verir. Oğuz boyları ilə bağlı bütöv bir siyahı Rəşidəddin tərəfindən verilmişdir (134, 10-61). Bəs M.Kaşğari ilə Rəşidəddinin bu siyahısındakı fərq nə ilə bağlıdır? Göründüyü kimi, M.Kaşğari bəzi xüsurlarda digərlərindən fərqlənən iki boyu «xalaç» adlandıqları üçün ayırmışdır. Rəşidəddinin qeyd etdiyi 24 boy boz ok və üç ok adı ilə iki qola ayrılmışdı. Bu ad anlamlarında inandırıcı olan və olmayan müxtəlif məlumatlar var. Biz onları ancaq müqayisələrin, tarixi fakt və əfsanələrin əsasında dəqiqləşdirmə ilə düzgün hesab edirik. Bu iki qoldan oğuz elində hakim olanı boz ok olmuşdur. Bu səbəbdən əfsanələrin dili ilə danışmış olsaq, boz okların səciyyəlandırıcı keyfiyyəti yay, üç oklarınkı isə oxdur. Tarixi mənbələrdə görünən bir faktı da xatırlatmaq yerinə düşər: Toğrul bəy Nişapura girərkən qolunda görülmüş bir yay, belində isə üç ox vardı. Bu, tarixi məqamın təkrarlanması istiqamətində atılan addım idi. Çox-çox qədimlərdə Oğuzun övladlarının (hər iki arvadından olanların) gətirdikləri böyük reallıqların bu və ya digər formada yaşanması idi. Deyərdim ki, bu, ululara mövcudluğunu eşitdirmək və saxlamaq mənasında bir rəmz idi. Məhz ona görə də hakimiyyətin daha çox əsasını təşkil edən və dəyərləndirilən boz oklar Oğuzun sağında, üç oklar isə yaxınlığın səviyyəsinə və yerinə görə solunda durmuşlar. Məhz türklərdə sağ tərəfin özüinə daha yaxın hesab edilməsi boz okların və üç okların Oğuzun yanında yerini və mövqeyini şortləndirir. Onu da qeyd edərkən ki, «Dədə Qorqud» dastanlarında üç-oklar daha üstün tutulur.

Oğuz dünyasının açıqlanmasında diqqətli cəlb edən məsələlərdən biri də onqon xüsusiyyətidir. Biz qam-şaman dünyagörüşünü, onun tarixi köklərini açıqlayarkən bu məsələyə toxunmuşduq. İndi

fikrimizin daha da aydınlaşması, qam-şamanla ozanın təbəddülatında bulunan bu məsələyə bir daha qayıtmağı lazım bildik. Həm də onu da qeyd edək ki, açıqlanma onların arasındakı yaxınlığı, tarixi kökləri bir daha göstərir. Rəşidəddin onqon seçilən heyvan və ya quşun müqəddəs sayıldığını, incidilmədiyini, ətinin yeyilmədiyini bildirir və «onqon» sözünün türk dilində *müqəddəslik* demək olan «oynuk»dan yarandığını vurğulayır. Məsələnin mahiyyətində duran əsas cəhət hər dörd boydan birinə hansısa bir quşun onqon olması ilə əlaqədardır. Onqon kimi göstərilən yırtıcı quşlar şahin, qartal, uç, sunqur, dovşancıq və çakırdır. Mənbələr «şahin»in türk dili ilə bağlılığını təsdiqləmişdir. Qartal isə qaraquşa deyirlər. Dovşancıq da öz bəzəyi ilə qartal oxşayır, lakin bir qədər ondan kiçikdir. Sunqur isə toğrudan kiçik, lakin doğandan daha böyük quşdur. Uça gəlincə, bu quş barəsində məlumatlar yox dərəcəsinədir. Çakır da doğan cinsindən bir quş olub, şahindən fərqlənir. Bu məlumatların böyük bir hissəsi ozan rəvayətləri, dastanlar vasitəsilə daşınaraq günümüzdə gəlib çatmışdır. Bununla yanaşı oğuzların ziyafətlərdə oturacağı yer, yeyəcəyi ət barəsində də məlumatlar vardır. Bütün bunlar oğuzların həyatında nizamlayıcı vasitələrdir, necə ki, hər dörd boyun bir onqonu olub. Məhz belə şərtləndirici amillər oğuz dünyasını nizamlayır, onlar haqqında olan təbəddülatın reallığını əks etdirir. Oğuzların hər boyunun onqon ola bilmək amalına varması və yeyəcəyi ov ətinin qisminin dəqiqliyi bizi bir daha ozan dünyasındakı nizamla əlaqələndirir. Məhz «Dədə Qorqud»da müşahidə olunan bu nizamın ilkin əlamətləri məclislərin təşkili ilə əlaqəlidir. Yəni həmin məclislərdə, məsələn, Bayındır xanın müəyyən vaxtlarda keçirdiyi şadyanalıq və yaxud da Dədə Qorqud çal-çağır, mizan-ölçü bizi bir daha dəqiq ölçülərlə nizamlamaların mövcud olduğunu təsdiq etməyə çağırır. Rəşidəddinin verdiyi siyahıya görə, boylar Oğuz xanın 24 nəvəsinin olması ilə əlaqəlidir, hətta bir qədər dəqiq desək, ondan törəmişdir. Kaşğari də cynilə bu fikirdədir, onların adlarının da ulu babalarının adları ilə adlanmalarını göstərir. Ulu Zülqərcənin Türkünün səfəri zamanı «türkmən» adının necə alınmasını da aydınlaşdıran bir hekayə danışır. Bütün bunlar boyların çox qədimlərlə səsleşdiyini, onların keçirdiyi mərasimlərin tarixi köklərini, eləcə də onqonolma

xüsusiyyətilə bağlı təbəddülatlar bizə ozanın köklərinin qədimliyini və mənşəyinin bu cür tarixi qaynaqlarla əlaqəli axtarılmasını təsdiqləyir. Belə olan şəraitdə bizim toxunacağımız problemin köklərinin XI-XII əsrlərlə bağlılığı o qədər də inandırıcı deyil, sadəcə olaraq müəyyən tarixi mərhələnin araşdırılması kimi qəbul olunmalıdır. Bu isə, bizim fikrimizcə, dastanın dondurulmuş, yazıyaalınma mərhələsidir. Məhz belə bir dondurulmuş mənbənin olması isə bu barədə mülahizələrin meydana alması üçün imkan yaradır. Belə olan şəraitdə bəs şifahlilik dövrü hayanda qalır? Məsələnin əsas maraqlı, yaddaqalan, açıqlanmalı tərəfi bundadır. Biz bunu müəyyən qədər açıqlamaq cəhdində bulunduq. Və bunun üçün də yenə ən birinci mənbə kimi yazıyaalınma dövründə dondurulan notlardan yapışırdıq. Çünki həyat, zamanın ağır keşməkeşləri bir tayfanı, bir mədəniyyəti, bir xalqı alplıq dövründə yer üzündən silə bildiyi kimi, böyük bir mədəniyyəti də yox edə bilmişdir.

Məhz belə bir bəlaya tuş olanlar azmı olmuşdur? Türk mədəniyyətində ən davamlı və ən taleyi üzünə açıq olan mədəniyyətlərdən biri oğuz mədəniyyətidir. Çünki nadir abidələrlə dünyanın yaddaşına həkk ola bilən bu tayfa özü haqqında da çox məlumatları qoruyub saxlaya bilmişdir. Böyük Hun imperiyasından, Çin və daha bir çox tarixi parlaq səhifəli keçmişdən bunları görmürük. Ancaq bütöv bir təfsilatla «Dədə Qorqud» kitabında, ozan ənənəsində rastlaşırıq. Qamlardan, şamanlardan, varsaqlardan gələn bu zənginlik özünü daha çox ozanlıqda tapır. Bu isə yenə yuxarıda dediyimiz müəyyən qəbilə nizamı ilə əlaqəli məsələdir. Türk dastan dövründə həmişə özünü qoruyub saxlamışdır, hətta sonrakı dövrlərdə də qorunub saxlanmışdır. Osmanlı dövlətində sağ və sol kimi ikili qol üzrə düzlənmə də cyni hadisələrlə, eyni mənbə ilə əlaqəlidir, necə ki, İç oğuz, Dış oğuz ayrılımaları var. Obaların mövcudluğu məsələsindən söhbət gedəndə onu da qeyd etməliyik ki, zənnimizcə, onları dəqiqləşdirmək bir qədər çətindir. Ancaq Ağqoyunluların və Qaraqoyunluların həmin obalardan olması fikri inandırıcıdır. Oğuzların 24 boydan ibarət olması sonrakı dövrdə də rəmzləşmə səciyyəsinə gətirib çıxarmışdır. Bu, oğuz qəbilələrinin nüfuzları, mədəniyyət təsirləri ilə bağlıdır. Məsələn, Rum eli 24 sancağa bölünür, eləcə də Diyarbəkir əyaləti 8 yurdluq, beş ocaqlıq olmaqla

24 sancaq idi. Mərv ölkəsində yaşayan, təkə adı ilə məşhur olan türkmən oymağı da, məlumatlara görə, 24 sancağa ayrılırdı (150, 193). Bütün bunlar oğuz dünyasında 24 rəqəminin rəmzləşməsi ilə səciyyələnir və bu da möhkəm nizamın atributudur. Belə bir prosesin gedişi oğuz dünyagörüşündə gedən və formalaşan prosesin heç də kiçik zaman mövcudluğundan irəli gəlmədiyini göstərir. Bunu yenə tarixin öz yaddaşına düşən məlumatlardan əvvəl «Dədə Qorqud dastanı» da təsdiqləyir. «Dədə Qorqud» oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fəthatlarından daha qədimlərə, bəlkə də təxminən min il əvvələ mənsubdurlar» (119, 37). Ehtimal şəklində irəli sürülən bu məlumat dərin dəyərlərlə, kitabın özündə aydın şəkildə nəzərə çarpan faktlarla əlaqəlidir. Oğuz-yunan əlaqələri bu faktların səciyyəsində işıqlanır. Oğuz//iskit bağlılığı mənəblərin «iskit» şəklində qeydləri ilə çox zaman səciyyələnir. İskit dilinin sərhədləri aşdı hətta Yunanıstana qədər eradan əvvəllərə gedib çıxması (63) da düşündürücü problemdir. Bunlar oğuzların nüfuz dairəsini və təsiredicilik qabiliyyətini açıq şəkildə əks etdirir. Oğuzun mövcudluq məsələsində onunla bağlı əfsanələri də qeyd etməliyik. Hətta bu əfsanələrin özündə də Oğuzdan sonra yaranma ehtimalı görünür. Oğuz dünyanın bütün olaylarından keçib yaşayışını və gələcək nəslini müəyyən real inamlarla bağlayır. Bu məqamda əfsanələrə keçməzdən əvvəl birə şeyi xatırlatmaq istəyirik ki, bu da «Dədə Qorqud dastanı»da Təpəgözün öldürülməsidir. Burada tarixin çox qədim çağlarını özündə yaşadan motivlər görünməkdədir. Hətta hər şeyə əlac qıla bilən Dədə Qorqud bu bəlanın qarşısında imkansızdır. Demək olar, onun gücü xaricindədir. Bu, oğuzun Tanrı yanında hansısa səhvindən baş verib bağışlanır. Çox ağır anlara qədər gəlib çıxan fəlakətin aradan qaldırılması yenə oğuzun Təpəgözü bu və ya digər yaxınlıq məqamında duran Basat tərəfindən həyata keçirilir. O Basat ki, anası Qaba Ağac, atası Qoğan Aslandır. Məhz belə bir bəla adı insanın imkanları xaricindədir. Digər bir cəhəti də hələlik qeyd edək ki, Oğuzun övladlarının mövcudluğu problemi ilə Basatın mövcudluğu arasında bir yaxınlıq görünür. Məsələn, mifik səciyyəli evlənmə mərasimi heç də adı təbəddülətin nəticəsi deyil. İkinci evlənmə ilə bağlı əhvalatda göstərilir ki, bir gün Oğuz ova çıxır. Gəlib bir gölün

yanında dayanır. Gölün ortasında bir ağac görür. Həmin ağacın koğuşunda bir qız yalnız oturmuşdu. Olduqca gözəl bir qız idi. Gözü göydən göy, saçları çay axımına bənzər idi. Dışləri isə mirvari kimi idi. Göründüyü kimi, Oğuzun ikinci arvadından olan uşaqları ilə Basatın olumu arasında o qədər də ələ ciddi fərq yoxdur. Qadının ağacla əlaqəsi, ağaca tapınma problemi bizi Dünya ağacı eyniyyətində dayanmağa və sonrakı dövrlərdə də, hətta islamın güclü ideoloji cərəyan olduğu şəraitdə də belə bir mövcudluğun varlığını və ondan istifadə edildiyini deməyə əsas verir. Oğuzun ikinci arvadından olan övladları da öz mövcudluqları ilə ağacla bağlıdır. Göy, Dağ, Dəniz adı ilə fəaliyyətə başlayan bu qardaşların mövcudluğunda ağac dayanır. Hansı ki, Basatın ana mövcudluğunda da Qaba Ağac dayanır. Məhz bunlar təkə Oğuzun özünün inamı yox, bütün Oğuz dünyasının tapındığı inam olub onun ən fəal atributu olan ozanlarda da təsdiqlənir. Bunun üzərinə sonrakı məqamlarda ozanla bağlı rəvayətləri də gəldikdə, oğuz və ozan arasındakı yaxınlığı görə bilərik. Oğuzun isə hələlik ağac koğuşundan olan arvadının məsələsinə qayıdaq. Bu cür mövcudluq problemi oğuzun sonrakı mərhələdə yaşayışını, gələcək bəlalara üzləşmədə adı insanın imkanı xaricində olanları etmək qabiliyyətinə malikliyinə göstərmək üçündür. Məhz ona görə də belə bir təkrarlanma sonrakı mərhələlərdə özünə yaşamaq hüququ qazandımağa çalışmaq cəhdi ilə bir çox əfsanə və rəvayətlərə yol tapmışdır. Bu, ümumiyyətlə, dünyagörüşlərin müəyyən formada istiqamətlənməsi məqamından başlayıb ta ideologiya səviyyəsinə qədər gəlib çıxır. Hətta islam kimi geniş bir dünyagörüşdə də nəzərə çarpır. Ağacın əcdad olmaq atributu sonrakı mərhələlərdə də özünü göstərir. Oğuzun və oğuz dünyasının təsiredicilik qabiliyyətindən, nüfuz dairəsinin genişliyindən və möhkəmliyindən irəli gələn məsələdir. Belə olan vəziyyətdə orta əsrlərdə bu əfsanənin müxtəlif variantlarının mövcudluğu maraq doğurur. Məsələn, islamın tüğyan elədiyi bir vaxtda Əbülqazi bu əfsanənin mifik tərəflərini mümkün dərəcədə kənara qoyub reallıqlarla bağlı tərəflərini ön xəttə çıxarmışdı. Əfsanədə qeyd olunur ki, Oğuz xanın böylərindən biri yürüşə çıxarkən öz arvadını da götürdü. O, vuruşda həlak oldu, arvadı qurtuldu və iki çayın arasında xaqanı haqladı. O, hamilə idi, doğuş

sancıları başladı. Soyuq gün idi, sığınmaq üçün ev yox idi. O, çürük ağacın koğuşunda bir uşaq doğdu. Bu barədə xana məlumat verdilər. Xan dedi: «Onun atası mənim gözümlə qabağında öldü. Onun himayəçisi yoxdur». Onu oğulluğa götürdü. Xan ona Qıpçaq adı verdi. Onu da qeyd etmək ki, mənbələr «qıpçaq» sözünün qədim türklərdə içi boş olan koğuşlu ağaca deyildiyini göstərir. Türk tayfalarından birinin məhz bu adla adlanması və Oğuzun arvadlarından birinin övladlarının ağac koğuşu ilə bağlılığı bu haqda geniş araşdırmalar aparmaq üçün əsas verir. Ümumiyyətlə, türkün tarixinin bütün mərhələlərində ağaca tapınma, onun müqəddəsləşdirilməsi əhəmiyyətli olub. Oğuzun bu tapınması isə problemin başlanğıcıdır. Ulu soy-kökün qarşısında duran məsələ sonrakı mərhələlərdə bir çox ağacın müqəddəsləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Məsələn, hal-hazırda ayrı-ayrı rayonlarımızda qoz, dağdağan, əncir, tut ağaclarına gətirilən inam da bununla bağlıdır. Tarixi yaddaşdan bizə gələn belə bir inam vardır ki, bu ağacları nə kəsmək olar, nə də yandırmaq. Onlar ocaqdır, onları yandırmaq isə sınaqdır. Bu cür düşüncənin formalaşması, təbii ki, bir günün, beş günün işi deyil, müəyyən zaman daxilində bu cür fikir-inamlar yaranır. Məhz bu inamın mövcudluğunun müəyyən məqamında da Oğuz inamı durur. O Oğuz ki, əfsanə, rəvayət və dastan düşüncəsində bütün türkün başlanğıcıdır. Onun arvadının birinin Günəş şüası ilə enməsi odla, ocaqla, şüa ilə əlaqədardır, digərinin mövcudluğu ağaclarla əlaqəlidir. Türkün mövcudluğunda bu iki cəhət əsasdır və bütün məqamlarda da əsas kimi qeyd olunur. Çünki mövcudluq atributu olaraq bir tərəfdə Oğuz, digər tərəfdə isə şüa ilə, işıqla, Günəşlə göndərilmiş ilahi gözəllikli pəri və yaxud da su amili ilə bağlı koğuş ağacda olan qız durur. Bu, Oğuzun gələcəyidir, onun gələcəyinin mövcudluğu məsələsidir.

Burada Oğuzun ikinci arvadı ilə bağlı olan məsələyə toxunduq və onun islam dünyagörüşünə müəyyən məqamlarda təsiri məsələsini qeyd etdik. Bəs onun ozan, qopuz problemi ilə bağlılığı məsələsində bunun nə dərəcədə təsiri görünür? Məsələnin tam mahiyyətinə keçməzdən əvvəl birçün onu qeyd etmək istəyirik ki, türkün inamında duran tut və qoz ağaclarından hazırlanan bu müqəddəs alət ağacın özü ilə birgə inamı da gətirmişdir. Bu barədə sonralar danışacağımız üçün təf-

silata keçirik. Yenə qayıdıraq Oğuzun birinci arvadının övladları məsələsinə, hansı ki, burada da maraqlı tərəflər var. Oğuzun birinci arvadı işıqla bağlıdır. Bu da dünyanın ikiliyi, xeyirlə şər mübarizəsi timsalında Oğuzun xeyir rolunda çıxışı ilə əlaqəlidir. Əhvalatda göstərilir ki, Oğuz bir gün Tanrıya tapındı. Qaranlıq çökmüşdü. Bu əsnada Göydən göy bir şüa endi. Günəşdən işıqlı, Aydan parlaq idi. Oğuz şüaya doğru getdi və yaxınlaşanda onun içində bir qız olduğunu gördü. Qız yalnız oturmuşdu. Qeyri-adi dərəcədə gözəl idi. Onun başında qütb ulduzuna bənzər xal vardı. Qız o qədər gözəl idi ki, güləndə mavi göy də gülür, ağlayanda ağlayırdı (136, 27-28). Oğuzun evləndiyi bu qızın mifik səciyyəli görkəmi ilə Oğuzun özünün görkəmi arasında olduqca güclü yaxınlıq var. Bu yaxınlıq eynilə onun övladlarına keçir. Hər ikisində işıq, Günəş, od atributu var. Hər ikisi zülmətin əksi rolunda çıxış edir. Məhz onun mübarizə əməlinə dayandığı övladlarının Ay, Ulduz, Günəşlə bağlılığında da nəzərə çarpır, elə Günəşə doğru da müəyyən yaş həddinə, özünüdərk etmə məqamına çatdığı məsələsində görünür. Bir növ, Oğuzun qopuzu da aşkarlanmada işıqla, odla bağlıdır və xeyir qüvvə timsalında çıxış edir. Işıq, od, Günəş xeyirin təmsilçisidir. Oğuzun mifoloji anlamında nəsil artımı üçün və əks qüvvələrlə mübarizə apara bilmək qabiliyyətini özündə cəmləşdirmək üçün ona lazım idi. Heç bir təsadüflə bağlılığı olmayan Oğuzun birinci arvadından olan övladlarının da bu atributu təşkil etməsi təbii və oğuzun gələcək mövcudluğu üçün lazımdır.

Oğuzun ümumi kontekstində duran məsələlərdən biri də elin, obanın ağsaqqalı, atası rolunda çıxış edə bilməsidir. Oğuz da, Qorqud Dədə də elin ağsaqqalıdır.

Onların hər ikisini ağsaqqallıq edə bilmək əhəmiyyətli birləşdirir. Fərq isə ikincidə əlpliyi tərənnüm etmə xüsusiyyətidir, daha onun özündə qəhrəmanlıq göstərmə qabiliyyəti olmur, nisbətən təkamil formada görünür. Oğuzun özünün dünyaya gəlişi, vuruşu və bu istiqamətdə apardığı işlər elin qəhrəmanlıq, mübarizə əzmində bulunacağından xəbər verir. Oğuz və gərgödan qarşılıqlı xeyirlə şər mübarizə qarşılıqlıdır. Oğuz xeyir atributu, gərgödan isə şər simvoludur. Aparılan mübarizə nəticə etibarilə müsbətə meyillidir. İnsanların gününü-güzə-

ranını qara edən gərgədan həmişə gecə peyda olur. Oğuzun bağladığı heyvanları da gecə yeyir. Ancaq Oğuz bu bədheybət varlığın arxasınca səhər gedir. Bu qarşıdurma, bir növ, sadə dualizmin nümunəsi olub, daxilində dərin düşündürücü amillər var. Əsər özü bu cəhətdən maraqlıdır: Bir gün Oğuz gərgədanı ovlamaq istədi. O, oxla, yayla, qılıncla ova çıxdı. Bir maral tutdu. Bu maralı söyüdü budaqları ilə ağaca bağladı və getdi. Bundan sonra səhər açıldı. Dan sökülərkən Oğuz qayıtdı və gördü ki, gərgədan maralı aparıbdir. Yenə bir ayı tutdu. Onu qızıl belbağı ilə bağladı getdi. Bundan sonra səhər açıldı. Oğuz yenə dan sökülərkən gəldi, gördü ki, gərgədan ayını aparıbdir (136, 24). Oğuz bu mübarizədə öz düşməninə qalib gəlir. O, vuruşmada məcburiyyət qarşısında qalıb düşməninə öz silahı ilə (onun silahı-gücü elə qaranlıqda idi) öldürür. Ağacın altında qaranlığı gözləməli olur. Çünki Oğuzun Oğuz olması üçün bu, lazım idi. Azman Oğuz da son anda onu gecə qarşılayır. Gərgədan şər simvolunda daha güclü görünür. Məhz ona görə də bütün işlərini gecə görür. Son qarşılaşmada onu (gərgədanı) öldürür. Bu cür çətin işin öhdəsindən ancaq Oğuz gələ bilirdi, necə ki, «Dədə Qorqud»da Təpəgözün öhdəsindən Basat gəlir. Çünki onların hər ikisinin qarşılığında yaxınlıq var. Məhz bu yaxınlığın nəticəsidir ki, adi insanın görə bilmədiyi işi onlar görə bilir. Məsələn, Basatın Aslanla kök, nəsil qohumluğu ilə Təpəgözün insanla bağlılığı arasında elə bir problematik məsələ yoxdur. Eləcə də Oğuzla gərgədan arasındakı bu münasibətdə fərq yoxdur. Oğuzun mövcudluğu ilə bağlı rəvayətə nəzər yetirdikdə məsələ daha da aydınlaşır. Ən əski əsatirdə Oğuzun anası Ay Kağan, atası Öküzdür. Məhz Oğuzun qeyri-adi keyfiyyətlərdə oturması onu tayfanın üzərinə gələcək bələlərdən qurtuluş üçün lazım olan hazırlıq mərhələsidir. Təpəgöz, Oğuz, Basatla bağlı xarakter, gen keyfiyyətlərində bir bağlılıq görünür. Bunların hər biri adi izdivacın olmağından deyil, bir tərəfi hansısa insan olmayan varlığın mövcudluğundan və insanla əlaqəsindən yaranır. Fərqi yoxdur ki, istər xeyir, hami rolunda çıxış etsin, istərsə də bədlilik, fəlakət funksioneri olsun. Hər birində bu izdivaclardan törənən insanlar üçün ya olmazın bədbəxtlik, ya da tayfanın, qəbilənin başına gələcək müsibətdən qurtuluşun açarı rolunda çıxış edir. Belə bir səviyyədə hər

şeyi, bütün olacaqları əvvəlcədən görüb bilən, hətta ondan qurtuluş yolu göstərən Dədə Qorqud da aciz görünür. Sənət (ozan sənəti) müqəddəsliyi və ən adi səviyyədə durub ilahiliklə bağlanan qopuz, elə insan ağı da bu problemin həlli qarşısında acizdir. Halbuki dastanlarda bütün gedişlərdə məlum məsələdən başqa o, bilici, müdrik, hər şeyin dərdinə çarə qılan kimi göstərilir. Oğuz elinə bəla da, qurtuluş da həmin varlıqlardan gəlir. Demək, bəlanı da, qurtuluşu da gətirən onlardır. Əslində insan olmayan yarıminsanlardır ki, bunların bir ucunda oğuz elinin adamları dayanır. Məsələn, Təpəgözdə Sarı Çoban, Basatda Aruz durur. «Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy»da nəfsini saxlaya bilməyən Qonur Qoca Sarının ucbatından fəlakət baş verir. İzzəti-nəfsinə toxunulmuş Pəri qız ayrılarkən çobana deyir: «İl tamam olcaq məndə əmanətin var, gəl al. Amma oğuzun başına zaval gətirdin». Burada görüldüyü kimi, tayfaya zaval da, ondan qurtuluş da insanların əli ilə gətirilir. Ancaq onu da qeyd etmək ki, zavalı gətirən adi insandırsa, qurtuluşu edən adi insan deyil. Bu, adi insanların imkanları xaricindədir. Məsələn, çobanın günahı üzündən baş verən bu faciənin tarixi məqamlarında bəlkə də Oğuzun özünün yurdundan köçməsi hadisəsi olmuşdur. Həmin hadisə də sonralar əfsanə tülünə bürünərək bizə çatdırılmışdır. Hər halda həqiqət qoxulu bu hadisədə Oğuzun fəlakəti ilə üzləşirik. Oğuzun, yuxarıda dediyimiz kimi, müqəddəs bildiyimiz qopuzu da burada köməyə çata bilmir. Ancaq elə insanın heyvanla münasibətində dayanan yarıminsani varlıqlar bu qurtuluşu edə bilir.

Bəs Basat kimdir, o, hansı kontekstdə Oğuzla birləşir? Adi halda Basat çox sadə, təsiredicilik məqamında dayanmır. Ancaq hadisələrin gedişi böyük fəlakətlərin mövcudluğu ilə nəticələndikdə Basata ehtiyac duyulur. O, Aruzun halal-hümmət oğludur. Adi insandır, anası da, atası da insandır. Oğuz elindəndir. Ancaq burada başqalarından fərqləndirici digər cəhət var ki, bu da onun saxlanması ilə bağlıdır. Belə ki, hadisə zamanı Aruzun oğlanlığı düşmüş, bir aslan onu götürüb saxlamışdır. Diqqəti cəlb edən bir başqa maraqlı cəhət isə qurd yox, uşağı aslanın saxlamasıdır. Sonrakı hissələrdə oğuzun at ilxısından insan yerləşli, at xislətli bir varlığın at basıb qan sümürdüyünü görürlər. Bunu camaata çatdırırlar. Aruzun həmin vaxt oğlu ola biləcəyi

ağlına gəlir. Çünki qaçışda itirmişdi. Oğuz igidləri onu tutub qəbiləyə gətirir. Ancaq xeyli vaxt başqa şəraitdə böyüməsi ona imkan vermir ki, oradan ayrılınsın. Şərait yaranan kimi yenə də geri qayıdır. El ağsaqqalının nəsihəti, çalğısı nəticəsində o özünü dərk edir və burada qalmalı olub oğuz cavanlarına qarışır. Burada əsas maraqlı cəhət ozanın, qopuzun təsiredicilik məqamıdır. Yəni oğuz elinin bu müqəddəs varlığı qopuz qeyri-adilik məqamında Basata təsir edib onu dəyişdirə, yolundan döndərə bilir. Ancaq elə böyük fəlakətlər gətirən Təpəgözə heç bir köməkliyi dəymir. Heç bu haqda düşünülür, çünki Basatla Təpəgöz arasında mövcudluq fərqi var. Basat insan övladı olub, bəslənmə fərqi var, genində insana xas olan xüsusiyyətlər yaşayır. Ancaq Təpəgözdə bu, bir qədər fərqli olub, yarım-insan fonunda dayanır və ona təsir etməyin yolu da çətinləşir. Burada ümumi anlaşmada Oğuz//Basat//Təpəgöz düzümü yaranır. Qeyri-adi keyfiyyətlər məqamında onlar biri digərindən fərqlənir. Təbiəti və ağıl etibarilə oğuzun yaradıcı və yaşadıcısı simvolunda çıxış edən Oğuz da, bir növ, qeyri-adilik məqamında dayanıb tayfanı nizamlayır. Boz okları sağ yanına, üç okları sol yanma çağırır və həmçinin yerini müəyyənləşdirir.

Oğuzla bağlı əfsanədə maraqlı cəhətlərdən biri Oğuzun yanında ağsaqqal müdrik Ulu Türk adlı bir qocanın olmasıdır. Bu da öz eyniyyəti, fəaliyyət imkanları ilə Dədə Qorquda oxşayır. Sanki müəyyən paralellərlə müqayisədə üst-üstə düşür. Müdriklik, ağsaqqallıq əlamətləri ilə eyni nöqtədə çıxış edir. Ulu Türkün yuxusu Oğuzun taleyini müəyyənləşdirir, gələcək olacaqlarda onun fəaliyyət sistemini nizama salır. Bu müdrik bir gecə yuxusunda bir altın yay, üç gümüş ox görür. Yay günbatandan gündoğana kimi uzanmışdı. Yuxusunu Oğuzla danışan Ulu Türk həm də bu yuxunun Oğuzla xoşbəxtlik gətirəcəyini bildirir. Göy tanrıya bunun üçün dua edir. Oğuz oğlanlarını çağıraraq böyük-lərinə (Gün, Ay, Ulduz) gündoğana, kiçiklərinə də (Göy, Dağ, Dəniz) günbatana gedin deyir. Yay üç yerə bölüb böyük oğlanlarına, üç oxu da çağıraraq kiçik oğlanlarına verir. Son anda qurultaydakı nitqi də, bir növ, Oğuzun özü haqqında məlumat və övladlarına necə olmaq, yurdu necə qorumaq vəsiyyəti səciyyəsi daşıyır: «Ey oğullar! Mən çox yaşadım, çox cəngəllər gördüm. Çox mizri, çox ox atdım. At üstündə çox

dolaşdım. Düşmənlərimi ağlatdım, dostlarımı güldürdüm. Mən Göy tanrıya borcumu ödədim, yurdu sənə verirəm». Bu, Oğuzun ağıllıq çağlarında oğullarına vəsiyyətidir, bir növ, Qazanla Uruz arasında olan keçidə bənzəyir, Qanlı Qoca ilə də eyni səciyyəlidir. Sonrakı dövrlərdə Koroğlu ilə oğlu arasındakı anlaşılacaq da eyni mənbədən qidalanır və xalqın gələcək yaşayış, mübarizə yolunu müəyyənləşdirir.

Əgər biz oğuz-skif eyniliyini qəbul ediriksə, bir məsələyə də xüsusi diqqətlə yanaşmalıyıq. Bu da onların mədəni dünyasının təşəkkülü və təcəssümündə müəyyən mərhələlərin aşkarlanmasıdır. Bizə gəlincə isə, oğuz-skif eyniliyi bir qədər mübahisəli və araşdırma tələb edən məsələdir. Hər halda bunları ümumtürk mədəniyyətində bir-birinə bağlayan tellər inkaredilməzdir. Midiyalıların skif olması məsələsi də maraqlı məsələdir, yəni türk dünyasının açılması baxımından müsbətdir. B.B.Piotrovski skiflərin Cənubi Qafqazın çox qədim sakinləri olduğunu göstərməklə onların bu əraziyə gəlişini üç mərhələyə bölmür: birinci, eramızdan əvvəl VIII əsrin axırlarına qədər olan ən qədim dövr, ikinci, eramızdan əvvəl VII əsrin ortalarında şimaldan gələn skiflər, üçüncü, eramızdan əvvəl VI əsrin ortalarında axemenişlər hakimiyyəti zamanı Orta Asiyadan gələn saklar (224, 23). Skif-oğuz eyniyyətində ən çox qəbul olunan bunların o qədər də bir-birindən uzaq olmayan birliyi. Bütün bunlar oğuzun çox əski zamanlardan mövcudluğunu və çox qədim dünyagörüşlə bağlılığını əks etdirir. Bizim haqqında söhbət açdığımız ozan da belə dünyagörüş sistemində mövcud olub, olduqca qədim olan tarixi qaynaqlarla bağlıdır. Biz oğuzun, eləcə də onun bütün mədəni dünyasının yaşadıcısı olan ozanın varlığını oğuzun tarixi keçmişində, onunla bağlı mövcud əfsanələrdə və real həqiqətlərdə, yəni yazılı abidələrdə görürük. Təxəyyülün işi isə bunun bir hissəsidir.

Ozanın bütün mövcudluq məqamını aşkarlamaq üçün müraciət etdiyimiz tarixi məqamlar bizə çox mətləbləri aşkarlamağa əsas verir. Belə bir vəziyyətdə biz Basatın Təpəgözü öldürdüyü boyla türklərin qurddan törəyişlə əlaqəli söylənən əfsanələrinə diqqət verməyi məqsəduyğun bilir. Bu əfsanələrdən birində dişi qurd, digərində erkək qurd ön plana gətirilir. İstər Basatın dünyaya gəlişində və yaşayışında

olan təsiredici amillər, istərsə də Təpəgözün dünyaya gəlişi tam eyniyətdə olan məsələlərdir. O mənada tam eyniyətdədir ki, bunların hər ikisi bütün məqamları ilə adi insandan fərqlənir. Oğuz da belə keyfiyyətlərə malikdir. Onun zahiri görkəmi ən adi şəkildə dediklərindən fərqlənir. Həm də o, oğuz elinin başlanğıc nümayəndəsi, yaradıcısı kimi görünür. Ondan olan övladlar isə müəyyən məqamlar etibarilə Oğuz səviyyəsində görünürsə, ancaq onun fikirlərinin daha çox ifadəçisi rolunda çıxış edirlər. Türkün əsasında duran qurd anlamı da bu eyniyətdədir. Əfsanədə göstərilir ki, hunların bir qolu qonşular tərəfindən son nəfərinə qədər qırılır. Onlardan yalnız doqquz yaşlı oğlan uşağı xilas ola bilir. Onun da əllərini, ayağını düşmənlər kəsib bataqlığa atırlar. Bataqlıqda dişi qurd oğlandan hamilə olur. Oğlanı tapıb öldürürlər. Dişi qurd Altay dağlarına qaçır və orada on oğlu olur. Nəsil artır və bir neçə nəsil artımdan sonra Asyan-Şe bütün oymaqla birlikdə mağaradan çıxır və Jujan xanın tabeliyini qəbul edir. Bu əfsanə Altay türklərinin qəribə hunlarından törədiyini göstərir (115, 81).

L.Qumilyovun verdiyi başqa bir əfsanəni də yeri gəlmişkən qeyd edək. Bu, tele tayfasının mənşəyilə bağlı əfsanədir. Həmin əfsanəyə görə, hun manyuyunun Göyə həsr edilmiş qızı qurddan hamilə olub dünyaya bir oğul gətirir. O da tele tayfasının əcdadı olur. Bu tayfa da Aşına ordası kimi Xalxuya Sarıçayın sahillərindən gəlir. Bütün bunların hamısının üzə görünən tərəfindən başqa çox dərin qatları var. Həmin laylarda biz türklərin mənşə məsələsini və təfəkkürdəki eyniyəti görürük. Kök etibarilə bunların hamısı, istər «Kitabi-Dədə Qorqud»da Basat, Təpəgöz, istərsə də Oğuz eyni kökdədir. Eyni dünya görüşün təmsilçiləridir. Ancaq bunların tarixiliyi məsələsinə gəldikdə, çox qədimlərlə bağlıdır. Yəni türkün mövcudluq problemi. Bizim isə bu əfsanəni müəyyən ardıcılıqla təkrarlamağımız Oğuzun özünün mövcudluğunu dəqiqləşdirməyimizdir. Çox əski laylarla bağlı olan Oğuzla əlaqəli əfsanə müəyyən mənada Basatla, Təpəgözlə bağlı əfsanəyə yaxınlaşır və onun müəyyən mənada təkrarı kimi görünür.

Basatla Təpəgöz qarşılaşmasında maraqlı doğuran cəhətlərdən biri Təpəgözün son anda narahatlığıdır. Yəni o, heç ağına gətirməzdi ki, bu cür ölümlə qarşılaşacaq. Onu özlüyündə ən çox düşündürən Oğuzla

qarşılaşmasında olan mərdi-mərdanə ölumdür. Lakin Basatın əlində ölməyi heç cür qəbul edə bilməyən Təpəgöz bunun səbəbini etdiyi günahlarda, qız-gəlinin gözünü yaşlı qoymasında və s.-də görür.

*«Ağ saqqallı qocaları çox ağlatmışam.  
Ağ saqqallı qarışı (qarğışı) tutdu ola, gözüm, səni.  
Müçağı (möçüyü) qararmış yigitlikləri çox yemişəm.  
Yigitlikləri tutdu ola, gözüm, səni.  
Əlcigəzi xınalı qızciğazları çox yemişəm,  
Qarışçıları (qarğışları) tutdu ola, gözüm, səni» (108, 121).*

Göründüyü kimi, Təpəgözün etirafı ilə ozan Dədə Qorqudun müdrikliyi arasında keçilməsi o qədər də asan olmayan bir bağlılıq var. Bu, Dədə Qorqud müqəddəsliyinə, elin inam və etiqadına əks getməyin nəticəsi kimi səslənən etirafdır. Dədə Qorqudun adı halda yolundan sapdıra bildiyini Təpəgözdə edə bilməməsi onun son anda etirafından görünür. Bütün bunlar oğuz dünyasının açılışında köklü məsələlərdir. Necə ki, 558-ci ildə türk xanına elçiliyə gəlmiş Zemarxın alovla təmizlənməsində günahlardan keçiddir (115, 85-86). Bütün bunların təcəssümündə bircə şey dayanır, o da oğuz-ozan dünyasında daxili zənginliyin açılışdır. Biz Oğuz//Dədə Qorqud paralelini də müstəsna hal kimi qəbul etmirik. Burada təbiiliyin əlamətləri, Oğuzun özündə türkün görmək istədiyi keyfiyyətlərin böyük bir məcmusu toplanmışdır. Türk bir qədər qapalı şəkildə verdiyi aliliyin müəyyən hissəsini Oğuzda göstərməyə çalışırsa, burada yenə Qazan//Bayındır xan//Dədə Qorqud paralelliyi ilə Oğuz eyniyəti müəyyən məqamları ilə üst-üstə düşür. Əgər Oğuzun qəhrəmanlıq keyfiyyəti Qazanda təkrarlansa, müdriklik keyfiyyəti, elin ağsaqqalı, yol göstərənə ola bilmək məharəti Dədə Qorqudda əks olunur. Biz Dədə Qorqudu müəyyən məqamları ilə Oğuzun özü kimi görürük. O Oğuz ki, bütün məqamlarda elin ağsaqqalı rolunda çıxış edir və heç də Oğuzun gördüyü işlərdən az iş görmür. Hansı ki, igidlərin xeyir-duası, gələcək fəaliyyəti, bir növ, əvvəlkilərin qəhrəmanlığı ilə tarazlaşır. Bütün bu müqayisələr bizə ozan dünyasının açıqlanması üçün xeyli köməklik göstərir.

## 2. OZAN YARADICILIĞI

Oğuz dünyasının tərkib hissəsi olan ozanlıq oğuzun mə-nəvi dünyasının zənginliyidir. Oğuzla ozanın eyniyyətində bir zənginlik təşəkkül tapır, oğuzun mənəvi yaşayışını, fiziki görkəmini saxlayır. Bir növ, atadan oğula estafet rolunu oynayır. Qam-şaman dünyagörüşündəki müşahidələrimizlə varsaq-ozan dünyagörüşü arasında elə bir köklü görünəcək fərq də yoxdur. Bir də ki, bu fərqdən çox birləşdirici amillər var. Bu amillər isə türk dünyasının təfəkkür davamlılığında tapınır. Yəni şamanın, varsağın, ozanın qidalandığı mənbə eynidir, hər üçü eyni bulağın gözdən su içib.

Bu məqamda biz iki əfsanəni xatırlatmaq istəyirik. Birincidə göstərilir: «Uzlar çox qədimdə yaşamışlar. Özü də bədəcə çox iri imişlər. İndiki adamlar onların yanında milçəkdən də balaca görünürmüşlər.

Günlərin bir günü uzların biri insan tutur, çəkməsinin boğazına qoyub evinə aparır. Evdə çəkməsinin boğazından insanı çıxarıb anasından soruşur:

– Ana, bu nədir?

Anası cavab verir:

– Oğul, bu, bizim gələcək nəslimizdir. Gələcəkdə nəslimiz cırlaşb belə olacaq.

Uğuz anasına deyir:

– Ana, inanmıram bizim nəslimiz belə olsun. Mən bunu sınayaçağam. Buna bir torbada arpa verəcəm, əgər aparıb mənim atımın başına sala bilsə, sən dediyinə inanaram. Sala bilməsə, cücü-mücüdü.

Uğuz insana bir torba arpa verib deyir:

– Apar bu torbanı tövlədə atın başına sal.

İnsan torbanı atın yanına aparır. At o qədər böyük imiş ki, insanın boyu onun dirnağına da çatmır. İnsan fikir eləyir. Müşkürüb arpanı



tərpədir. At arpa səsini eşidəndə başını aşağı əyir, yemək istəyəndə insan torbanı onun başına keçirir. Uğuz gəlib görür ki, insan torbanı atın başına keçirib.

Uğuz anasına deyir:

– Ana, doğru deyirsən, bunlar gələcəkdə bizim yerimizi tutacaqlar» (15, 241).

Bu əfsanə oğuz haqqında bütöv ola biləcək bir əski düşüncəni özündə yaşadır, keçmişi haqqında məlumat verir. Qədim oğuz qəbirləri, respublikamızın müxtəlif yerlərində aparılan arxeoloji qazıntılar və s. oğuzun qədim görkəmini bərpa etməyə imkan yaradır. Eyni zamanda əfsanədəki həqiqət tülünün doğruluğuna da bizi inandırır. Burada diqqətimizi çəkən oğuzun çox qədim tarixi qatlarını əksətdirmə məqsədidir. Təbii ki, əgər biz ozanın tarixini araşdırmağı qarşımıza məqsəd qoymuşuqsa, bu çətin və ağır problemin həllində ilk əvvəl oğuzdan yapışib oğuzun özünün tarixini dəqiqləşdirməliyik. Ona görə ki, ozan oğuzun bir hissəsidir, onun ruhundan, mənəvi dünyasından qopub ayrılmışdır. Tarixi inkişafın müəyyən mərhələsindəki nailiyyətidir. Ona görə də ozan sənətini «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının yazıyaalınma dövrü ilə deyil, onun şifahi təşəkkül dövrü ilə daha çox tanıyıırıq. Ozanın qızıl dövrü kimi qəbul etdiyimiz oğuzun Qafqazda ilkin təşəkkül dövrü ən azı eradan əvvəl VIII əsrin axırları ilə səsləşir. «Kitabi-Dədə Qorqud» da ozanlığın tipik nümunəsi kimi bu dövrlə yazıyaalma dövrü arasındakı böyük bir epoxanın ümumiləşdirməsidir. Biz ozan sənətinin müxtəlif məqamlarını araşdırarkən tez-tez Dədə Qorquda müraciət etməyimizi təbii sayırıq və onu ozanın tipik nümayəndəsi hesab edirik. Belə olan məqamda Uğuzla bağlı əfsanə dünyününün açıqlanması naminə ozanla bağlı əfsanəyə də diqqət yönəltməyi məqsəduyğun bilirik: «Bir kişi və onun arvadı ölümdən çox qorxurdular. Bunlar insan ölməyən bir ölkə axtarmağa başladılar. Gəzə-gözə gəlib ozanlar yaşayan kəndə çıxdılar. Onlara dedilər: «Bu kənddə yaşayanlar ölmür. Həmişə çalib-çağırırlar». Kişi ilə arvad çox şad olub bu kənddə qalmalı oldular. Bu kənddə yaşayan ozanlarda belə bir qayda vardı ki, burada yaşayanlar görək ölümdən qorxmıyıdılar. Bunlarda ölüm söhbəti yox idi. Kişinin arvadı ölümdən qorxdığını

bunlara açıb söylədi. Bu söhbət ozanların xoşuna gəlmədi: «Bu ölüm gətirən arvad haradan gəldi?» – deyə yığışib arvadı öldürdülər. Əri evdə yox idi. O, evə gələndə ozanlar bir qazan gətirib kişinin qabağına qoydular. Kişi bu qazanda arvadının meyitini gördü, dedi:

– *A köpək qızı,  
Nə işin vardı ozanda,  
Ətin qaynasın qazanda?!*

Kişi burada ozanlarla yaşadı, ölüm söhbətini heç yada salmadı» (15, 241-242).

Bu əfsanə, rəvayətlər ozanın həqiqət tülündə təcəssümüdür. Türk xalqlarının mənəvi dünyasının təkamülündə bu sənətdə böyük müvəffəqiyyətdir ki, xalqın sabahının müəyyənləşməsi də ən çox onunla bağlıdır. Ona görə də ozan sənətini oğuz dünyasının təşəkkülü ilə birgə götürmək lazımdır. «Uzaq keçmişlərdə hələ qəbilə, tayfa, şənlik mərasimlərində, toy məclislərində igidlərin şəninə qopuz-saz çalıb ad qoyan, neçə-neçə ərənləri bir-birinə qovuşduran ozan-aşıqlar ayrı-ayrı dövrlərdə türkdilli xalqlar arasında müxtəlif ad-titullar ilə adlandırılmışlar» (84, 10). Müxtəlif adlarla adlanmanın səbəbi bir tərəfdən tarixi zərurətlə bağlıdırsa, digər tərəfdən tayfaların artan nüfuzu ilə əlaqəlidir. Oğuz türklərinin ozan dedikləri bu sənətkarlar ulu bir yolun yolçusu olub, tarixi inkişafın əsaslı mərhələlərində özlərinin bir tərəfdən dövlətçiliklərini qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşlarsa, digər tərəfdən ozanın nüfuzu ilə tanınmışlar. Məhz təsadüfi deyildir ki, türklərdə işlənən «ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir» anlamı bu sənətin geniş dairədə oğuzun həyatına nüfuz etdiyini təsdiqləyir.

Ozan sənətinin ən güdrətli nümayəndəsi Dədə Qorquddur. Onunla biz ozan dünyasının bütün qatlarına nüfuz edə bilirik. Eyni zamanda qeyd edək ki, ozan sənəti ilə bağlı nə varsa, demək olar, Dədə Qorqudun şəxsində, onun yaradıcılıq fəaliyyətində gəlib çatmışdır. Bu mənada oğuz dünyası Dədə Qorquda, öz növbəsində Dədə Qorqud da ozana cənilə borcludur. Şaman, varsaq haqqında olan məlumatlar bir-birindən fərqli şəkildə müəyyən pərakəndəliklə çatmışsa da, ancaq

ozan haqqında olan məlumatların özündə müəyyən bütövlük var. Bu mənada ozan dünyagörüşünü aşkarlıq üçün vərəqləməyə «Dədə Qorqud» kimi dastan kitabımız var. Bu, əlimizdə olandır. Ondan kənar da olanı isə onunla bağlı müxtəlif el söyləmələri, bayatı, məsəl deyimləridir. Biz ozan//varsaq, sonra danışacağımız aşiq sənətinin uyarlığı və ozan sənətində tutarlığını birbaşa dastanların özü ilə qiymətləndiririk. Qam-şaman dünyasına, eləcə də müasir aşiq yaradıcılığına ən yaxın olanı və ən yaxın görünəni ozan sənətidir. Bir növ, keçid rolunu oynayır. Həm də bir cəhəti də qeyd edək ki, müqayisə zamanı onlar arasındakı oxşarlıqların üzə çıxması, əlaqə yaxınlığının müəyyənləşdirilməsi üçün də ozan sənəti ölçüdür. Biz qam-şamanla aşığı müqayisə etməkdə, eləcə də bütün istiqamətlərdə mülahizələr yürüdüb müəyyən nəticələrə gəlməkdə qam-şamanla ozanı müqayisə etməyi daha üstün tuturuq. Ozan bunların hər ikisinə daha yaxın, daha münasib olandır. Lakin heç də o demək deyil ki, qam-şamanla aşiq arasında elə bir müqayisəolunmaz çətinlik var. Biz, ən birincisi, heç nəyə toxunmadan onu demək istəyirik ki, dərvişlik əlaməti bu gün də aşığın təbiətində, varlığı etibarilə aşiq olanda daha çox nəzərə çarpır. Eyni zamanda fəaliyyəti etibarilə də uzun zamanlar keçməsinə baxmayaraq, ciddi olan elə də fərq yoxdur. Əsas olanı ondadır ki, qam-şamandakı əhatəlilik tarixi inkişafın sonrakı mərhələlərində, demək olar, daralır. Ozan sənətində həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz etmək bacarığı aşıqda sanki bir qədər zəifləyir. Artıq aşiq ixtisaslaşma keçir, özünə nisbətən uzaq görünən sahələri buraxıb yaxın olanı saxlayır. Tanrının bəxş etdiyi ali keyfiyyətlər şamandan ozana, ozandan aşığa zəifləyir, bir növ, haqq aşığı olmaq səviyyəsində qalır.

Ozan sənəti tarixin konkret məlum məqamlarından başqa bizo məlum olmayan çox qədim dolaylarını da əks etdirir. Məlum dövr, əvvəllər qeyd etdiyimiz kimi, Oğuzun Dədə Qorqudda görünən mərhələsidir ki, bu haqda mənbələr də kifayət qədər məlumat verir. Onun bu məlumatlar səviyyəsində araşdırılması təqdirədir. Ancaq «Dədə Qorqud»da bir qədər gizli, yəni tarixin daha qədim mərhələsi ilə bağlı dövrü də var. Biz bunu müəyyən məqamları ilə oğuzun həyatının və onun mənəvi dünyasının ən yüksək yaşadıcısı olan ozan sənətində gö-

rürük. Bu sənət «türk xalqlarının tarixində mədəniyyətin qızıl mərhələsi» deyilən mərhələnin təcəssümüdür. «Dədə Qorqud» isə onun əvəzsiz nümunəsidir. Məhz ona görə də bu nümunə dolayısı ilə türk xalqlarının uzaq keçmişini təcəssüm etdirir. Biz ozan sənətinin tarixini varsağın mövcudluq tarixindən kənar hesab etmirik. Demək olar, varsaqların ictimai həyatda mövcud olduqları vaxtın eyni məqamında ozanlar da yaşayıb fəaliyyət göstərmişlər. Lakin tarixi məqamın müəyyən mərhələsində ozan sənəti aparıcılığı ilə cəmiyyətə daha çox nüfuz edə bilmişdir. «Dədə aşıqlar sözün həqiqəti və geniş mənasında sənətin hələlik öz müstəqillik sahələrinə bölünməmiş vahid vəziyyətini, yaxud mərhələsinin əsas xüsusiyyətlərini özlərində yaşatmışlar. Yəni onlar həm şair, həm dastançı, həm bəstəkar, həm də yaratdıqlarını ifa etməyi bacaran məhərtli xalq sənətkarları olmuşlar. Misal üçün sovet dövrünün dədə hesab edilən aşığı Aşiq Əsəd, XIX-XX əsrlərin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımlı, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVI əsrin Dədə Yediyarı, nəhayət, bizcə, bunların hamısından daha qədim olan Kərəm dədəsi və başqaları ancaq sənətin sinkretizmi ilə əlaqədar olan ustadlar, dədələrdir. Belə dədələrin ən görkəmlisi, ən əzəmətlisi, ən məşhuru, şübhəsiz, Dədə Qorquddur» (155, 29). Bu fikir aşiq sənətindəki çoxsahəliyi, müxtəlif sənət sahələrini dədələrin özündə birləşdirdiyini göstərir. Bu gün də əhatəlilik baxımından diqqəti cəlb edən bu sənət yenə qədimdən bəri özündə olanları yaşadıb saxlayır. Ancaq onu da qeyd edək ki, bu, təkcə dədələr üçün yox, bütün aşiq yaradıcılığı nümayəndələri, daha doğrusu, aşıqlar tərəfindən olandır. Bizim fikrimizi çəkən müəllifin dədələrin dədəsi Dədə Qorqudu onların ən əzəmətlisi kimi göstərməsidir. Ozan sənətinin qüdrətli nümayəndəsi olan Dədə Qorqud ozanlığın ümumiləşdirilmiş nümunəsidir. Ozanın əsas çalğı aləti qopuzdur. Əgər varsağın varsaqdırsa, ozanınki qopuzdur. Bizo belə gəlir ki, bunlar arasında o qədər də köklü fərq olmamışdır. Hətta tarixilik baxımından sazla qopuz arasında da elə fərq yoxdur. Olsa-olsa, bir-birindən keçdiyi inkişaf yolu ilə fərqlənir.

Ozan sənəti oğuz həyatının ən birinci təcəssümçüsü və yaşadıcısıdır. Dədə Qorquddan görüldüyü kimi, ozan elin ağsaqqalı, bilicisi kimi maraqlı doğurur. Dastanda müdriklik səlahiyyəti daşıyan ozan oğuz

elinin bütün fəaliyyətində öndə gedir, bir növ, onların həyatını nizamlayır. Bayındır xan Qazan xanla bir sırada olub, ancaq müdriklik məqamında bulunur. Oğuz bəylərinin şərəfinə söz düzüb-qoşur. Məsələn, «Bəkil oğlu Əmrənin boyunu bəyan edər» boyunda oxuyuruq: «Dədəm Qorqud gəlibən şadlıq çaldı. Bu oğuznaməyi düzdü, qoşdu, Bəkil oğlu Əmrənin olsun! – dedi. Qazilər başına nə gəldiyini söylədi» (108, 133). Bu parça Dədə Qorqudun, ümumiyyətlə ozanın dastandakı funksiyasını, oğuz elindəki müdriklik imkanlarını müəyyənləşdirir. Burada Qazan xan oğuzun vuran qolu, Bayındır xan baş ağsaqqalı rolunda görünürsə, Dədə Qorqud müqəddəslik simvolu kimi təsdiqlənir. Son anda alp-ərənlərin göstərdiyi şücaət müqabilində dastan düzüb-qoşur, söz deyir, onu elin qəhrəmanı kimi öyür. Məhz müəyyən məqamları ilə Dədə Qorqud Bayındır və Qazan ağsaqqallığından ucada dayanır. Digərləri kimi, onlar da ozan məsləhətinə ehtiyac duyub onunla hesablaşmalı olur, dediklərini qəbul edirlər.

Oğuz dünyasında ozanın yeri və rolu alilik məqamındadır. O, oğuzun başına gələn bəlaları, onun qurtuluşunu göstərir. Demək olar, oğuzun funksioneri rolunda çıxış edir. Nəccə ki, «Dədə Qorqud» dastanlarında görürük. «Dədə Qorqud» bütövlükdə bir cəmiyyəti xatırladır, ən adi halda elə özü cəmiyyətin təsviridir. Onun müxtəlif münasibətləri həm daxilə, həm də xaricə əksini tapır. Ozan da bu cəmiyyətdə yeri olan bir üzvdür. O, həyatın bütün ağırlarını oğuzun həyatında görüb müşahidə edir.

Ozan sənətinin «Dədə Qorqud» dastanlarında Dədə Qorquddan başqa Dəli Ozan adında bir nümayəndəsi də var. O da çalır, oxuyur, ozan qiyafəsində heç də o qədər də geri qalmayan məclislər aparır. Eləcə də «Uşun Qoca oğlu Səgrək boyunu bəyan edər» boyunda Səgrəyin əlində qopuz olması oğuz elində alp-ərənlərin, ümumiyyətlə cəmiyyətin qopuzuna münasibətini aydınlaşdırır. Qəhrəmanın ən mühüm şərti kimi qopuz çalmağı bacarması və cəmiyyət tərəfindən qopuzun müqəddəslik faktı kimi qiymətləndirilməsi xüsusi maraq doğurur. Ən son məqamda belə qəhrəman düşməninin əlində qopuz gördükdə onu qılınclamır. «Dədəm Qorqud qopuzunu hörmətinə bağışlayır». Qopuz cəmiyyət miqyasında qəbul olunmuş müqəddəslik atributudur. Hətta

ona qarşı münasibət tanrı yanında münasibəti göstərir. Qorqud isə onun ali nümayəndəsidir. Cəmiyyət daxilində də buna riayət olunur.

Məsələn, qardaşının arxasınca getməsi hadisəsində Səgrək uzun-uzadı hadisələrdən sonra onunla qarşılaşmalı olur. Düşmən onun qarşısına məxsusi olaraq Əgrəyi çıxarır. Bu yolda, ümumiyyətlə, yatıncaya qədərki vaxtda biz onun qopuz çalması və çala bilməsi haqqında heç bir məlumata malik olmuruq. Ancaq ən son məqamda qopuzun kəraməti hesabına Səgrək qardaşı tərəfindən öldürülməyib ölümdən qurtarır. Bu, sadəcə olaraq hadisəyə fon vermək və yaxud da qəhrəmanı yaranmış olan situasiyadan çıxarmaq üçün vasitə olmaqdan çox oğuz qəhrəmanlarının qopuz çala bilmək ənənəsi ilə bağlıdır.

Boya oxuyuruq: «Oğlan sərmərdi, uru durdu. Qılıncının belcəğine yapışdı ki, bunu çırpı, gördü ki, əlində qopuz var, aydır: – Mərə kafir, Dədəm Qorqud qopuzunu hörmətinə çalmadım, – dedi. – Əgər əlində qopuz olmasaydı, ağambaşı, səni iki para qıldım» (108, 140). Bu xüsusiyyət bütün türk xalqlarında ənənəvi olaraq qorunur. Sonrakı mərhələlərdə də qəhrəmanın hərtərəfli olması, qeyri-adiliyi üçün ən mühüm əlamətlərdən biri onun qopuzla rəftar edə bilməsidir. Bir növ, qopuz igidliyin atributlarından biri rolunda çıxış edir. Sanki onun müəyyən mənada vasitəçisinə çevrilir. Biz sonrakı dövr dastan yaradıcılığında da, məsələn, «Koroğlu» dastanında da eynən bunun şahidi oluruq. Koroğlunun qeyri-adi gücü, qeyri-adi atı, qeyri-adi qılıncı olduğu kimi, qeyri-adi də səsi, nərə çəkmək qabiliyyəti, saz çalmaq bacarığı vardır. Məhz o da müəyyən məqamlarda bundan yerinə görə istifadə edir, hətta elə də olur ki, səsi, şeir düzüb, dastan söyləməsi ilə düşmənin marağına səbəb olur. Lazım olan məqama qədər ondan istifadə edir, çalır, oxuyur. Bu, təsadüfi hal deyil, dastanda hadisələrin gedişində də nəzərəçarpan bir təbiiyyət var. Yəni qəhrəman təbii olaraq düşmənlə qarşılaşmaq ənənəsində bulunursa, təbii olaraq saz çalmaq ənənəsində də bulunur. Koroğlunun şəxsiyyət kimi şeir qoşub, saz çalması hadisəsini müəyyən mənbələr təsdiqləsə də, ən birincisi onun öncə təsəvvürə gələn xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də çalıb-oxumağı bacarmasıdır. Biz Koroğlunu qəhrəman və aşiq kimi iki istiqamətdə araşdırılmada görürük. Düzdür, dastanda Koroğlunun, eləcə də oğuz qəh-

rəmanlarının şücaəti ön xətdə durursa, ancaq qopuz çala bilmək bacarığı da əsas xətt kimi görünür. Hətta müəyyən məqamları ilə igidliyi tamamlayır. Daha doğrusu, qəhrəmana (o, bəlkə də qopuz çala bilməyib) qopuz çalmaqla milli fon verir. Həmin keyfiyyətlərin əsasında da işıqlandırmaq imkanı yaranır.

«Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu»nda isə məsələnin başqa bir tərəfi ilə qarşılaşırıq. Trabzon təkurunun qızını almaq istəyən Qanturalı sınaqdan keçirilir. Məlumdur ki, bu sınaq adı sınaq deyildir. Bunu Qanturalı da, qız tərəfi də yaxşı bilir. Ancaq bir məsələ var ki, bunsuz qızın ərə verilməsi mümkün deyil. Qız özü də sınaq yeridi. Yəni hər iki tərəf kimlə evləndiyini bilməli idi. Burada isə daha dərin olan bir narahatlıq var. Qəhrəman tərəf igidinin sınaqdan necə çıxacağı narahatlığında idi. Qanturalını isə sınaq deyil, istəyinə çatmaq düşündürür. Bu məqamda onun ən çox güvəndiyi qopuzdur. O, ətrafındakı igidlərin narahatlığını daha yaxşı dərk edir və bu mənada da onlara üz tutub: «Hey qırx eşim, qırx yoldaşım! Niyə ağlarsız? Qolça qopuzu götürün öyün mənə! – dedi» (108, 37). Yenə məsələnin maraqlı görünən bir tərəfinə fikir verək ki, qopuzla olan inam və qopuz son anda belə qəhrəmanın güvənc yeridir. Qəhrəman sanki qopuzdan güc alır, onunla uluların, müqəddəslərin imdadına sahib olur. Qopuz çalğısında həmin ruhlar onun köməyinə gəlib qəhrəmanın qələbəsini təmin edir. Bu nümunə oğuzda qopuzun rolunu, onun müqəddəslik çalarlarında mövcudluğunu göstərir. Qəhrəman şücaətini də Tanrının adı ilə bağlayaraq «Tanrım imdad verdi, mən qalib gəldim» deyərək çıxış edir. Bütün günahların bağışlanmasında məhz Dədəm Qorqud qopuzuna «səni bağışlayıram» deməklə qopuzla Dədəm Qorqud arasındakı məsafə yaxınlığını, inam, etiqad bəsləmək fikrini bəyan edir. Eyni zamanda oğuz həyatında qopuzla gətirilən inam və etiqadı şərtləndirir. Məhz «Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu»ndakı Dəli Ozan obrazı, eləcə də Dədəm Qorqudun fəaliyyət məqamları ozanın nüfuzunu, Dədəm Qorqudla Dəli Ozan arasındakı o qədər də nəzərə çarpmayan məsafə yaxınlığını aydınlaşdırır. Qorqudla Dəli Ozan paralel hadisənin mahiyyətini açmaqdan çox ozanlıqın mövcudluq məqamlarını aşkarlayır.

Qəhrəmanın qopuz çalma problemi «Dədə Qorqud» dastanlarında bütöv bir ardıcılıq təşkil edir. Sonrakı mərhələlərdə yaranan qəhrəmanlıq dastanlarında bu problemin mövcudluğu ənənəvilikdən, türkün təfəkkür tərzindəki dayanıqlı yaddaşdan irəli gəlir. Məsələn, «Dirse xan oğlu Buğacın boyu»nda Dirse xan öz səhvini anladıqdan sonra qırx igidin əlindən ancaq qopuz çalıb qəhrəmana (oğlu Buğaca) üz tutduqdan sonra qurtula bilir. Dastanda ozan obrazının bu və ya digər təsvirinə ən çox (epizodik təsvirinə) «Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu»nda rast gəlirik. Bu boyda Dədə Qorqud müdrik el ağsaqqalı kimi daha çox açıqlanır. Bayındır xandan tutmuş bütün qəhrəmanlara qədər hamısı onunla hesablaşır. Bu, Dədə Qorqudun qopuzla ozan arasındakı nüfuzudur, daha doğrusu, oğuzun qopuzla və ozana olan məhəbbətidir. Ümumi şəkildə bizə çatan Dədə Qorquda daha çox möhürlənib. Ola bilsin, digər mənbələr də vardır. Ancaq Dədə Qorqud qopuzunu xatirinə bağışlanma yalnız qopuzun nüfuzu ilə əlaqədar məsələdir. Burada digər bir cəhət də vardır ki, qopuzun özünün müqəddəsliyi ilə Dədə Qorqudun müdrikliyi tarazlaşır və aparıcı bir amil kimi cəmiyyətin özündə ölçüyə çevrilir. Eyni zamanda dastanda ozanın nüfuz və qabiliyyət dairəsini əks etdirən epizodik parçalar arasında Dədə Qorqudun Dəli Qarcarla qarşılaşması səhnəsi daha çox diqqət doğurur. Bayındır xan da daxil olmaqla, bütün cəmiyyətin ağsaqqalları Dəli Qarcarın bacısına elçilik məsələsini düşünməli olurlar. Və yenə də ilkin ağla gələni «bu işin öhdəsindən ancaq Dədəm Qorqud gələ bilər» məsələsidir.

Bu ayrılıqda Bayındır xanın, yaxud da Qazan xanın, eləcə də Aruzun və digərlərinin başına gələn fikir deyil, bu, çətinliyin yarandığı anda hamının qəbul etdiyi, özü də ilkin qəbul etdiyi problemdir. Bu, oğuzun ozan müstəvisində olan nüfuzu ilə əlaqəli olandır. Hadisənin gedişinin müəyyən məqamında ozan, daha doğrusu, Dədə Qorqud adı insan səciyyəsi daşıyır. Onun keçdiyi Keçər aygırı, toğlu başlı Duru aygırı özü ilə hər ehtimala qarşı götürməsi adiliyin və tədbirli olmağın əlamətidir. Lakin hadisənin sonrakı gedişində o özünün adilikdən çıxıb qeyri-adilikdə dayanan və heç nədən fərqlənməyən, lakin Tanrıya qopuzla daha yaxın olmaq xüsusiyyətini əks etdirir. Onu da əlavə edək ki, ozan problemdən danışarkən məsələləri daha çox Dədə Qorqud

üzərində qurmağımız təsadüfi deyil. Bu, ozanın oğuzdakı nüfuzudur, onun bütün paralellərində cəmiyyətin aşağıdan yuxarıya, yuxarıdan aşağıya qopuza, ozana olan məhəbbətidir ki, həmin dəyərlər Dədə Qorquddə öz əksini tapır. Dədə Qorquddə cəmiyyət arasında elə bir qeyri-adi dərəcədə fərqləndirici cəhət də yoxdur, olanlar sadəcə olaraq insana məxsus ali keyfiyyətlərdir. Hamısı da adiliyin əlaməti kimi bu çərçivədə əks olunur. Fərq isə cəmiyyətin qəbul etdiyi ali keyfiyyətdə Dədə Qorquddun mövcudluğudur. Daha doğrusu, Dədə Qorquddun qeyri-adiliyyə, Tanrıya hamımızdan fərqli olan yaxınlığıdır. Məhz dastanın özündə olan bu təcəssümün ön plana gətirilməsi, hətta xanlar xanı Bayındır xanın da ona hər çətin məqamda duyduğu ehtiyac, qılıncı, topu, gürzü ilə ordular dağıdan (bu dağıtma oğuzun şərəfini qoruma məqsədindən irəli gəlir) alp-ərənlər Dədə Qorquddun yanında səlahiyyət anlamında çox kiçik görünürlər. Söz yox ki, onlar gücü, qüvvəti ilə bəlkə Dədə Qorquddan (məsələn, Dəli Qarcarda bunu görürük) qat-qat güclüdürlər. Ancaq o, bir el ağsaqqalı, bir el müdriyi, eyni zamanda ozan kimi elin müqəddəsidir. Bu, adi oğuzluqdan çıxıb onun düşmənlərinə qədər çox uzun bir yolu əhatə edir. Dədə Qorquddan çox türkən, oğuzun özünə olan məhəbbəti, özünüqiymətləndirməsinin bir şərtidir. Məhz yuxarıda dediyimiz kimi, Qorqud aygır götürməsinə və tədbirli tərپənməsinə çox adi görünür. Ancaq hadisələrin sonrakı gedişində hər şey əyan olur. Bayındır xanı Dədə Qorqudu bu çətin elçiliyə göndərməsinin səbəbi aydınlaşır.

Dastandakı Dədə Qorqud//Dəli Qarcar qarşıdurması təsadüfi deyil. Epizodik olan hadisə eyni zamanda Qorquddun, qopuzun kərəmətinə, adi şəkildə Tanrıya yaxınlığını əks etdirir. Sual olunur: bir başqa oğuz nümayəndəsi bu vəziyyətdən heç nəsiz qurtula bilərdimi? Şübhəsiz yox və ona görə də Qorquddun getməsi və işi layiqincə yoluna qoyması lazım idi. Dastanda eləcə də qəhrəman-ozan, qılınc-qopuz problemi müəyyənləşir. Vaciblik olan yerdə qopuz daha çox tutulur. Bu, dastan boyu ərənlərin qılınc oynatmasında, gürz tutmasında və uzun-uzadı oğuzun apardığı zəfərli döyüşlərdə, ozanın epizodik olan təsvirlərində də görünür. Sanki oğuzun ağsaqqalı, müdrik məsləhətçisi rolunda çıxış edir. Düzdür, o, döyüşlərdə özü birbaşa iştirak edib nəyi

necə etmək haqqında məsləhətlər vermir. Gəlib igidi öyməsi və qəhrəmanlığı müqabilində ad verməsi, işini alqışlaması ilə hadisələrə rəvac verir, birbaşa razılığını bildirir. Bu mənada Dədə Qorqud ozan kimi elin ilhamvericisidir.

Yenə bir məsələyə, Dədə Qorquddun Tanrıya olan yaxınlığı məsələsinə qayıdaq. Dəli Qarcar qılıncı əlinə alıb çalmaq istərkən deyir: «Çalarsan, əlin qurusun» (108, 53). Bundan başqa qurtuluş yolu da yoxdur. Bu hadisə tərəflərin gücünü, ozanla Tanrı arasındakı parametr yaxınlığını əks etdirmək baxımından uğurludur. Hadisənin bu cür gedişi Dəli Qarcar kimi ipə-sapa yatmayan igidi də haqq yoluna qaytarır, bir növ, başına ağıl qoyub cəmiyyət qanunlarında nizamlayır. Bunu Dəli Qarcarın Dədə Qorquddə qurtuluş üçün yalvarışı da göstərir. Eyni zamanda sonrakı mərhələdəki elçilik üçün də razılıq alır. «Dədə, qız qarındaşımın yoluna mən nə istərsəm verəmişəm?» Bu, artıq adi şərtidir. Həm də ağıllı adamın razılığıdır. Dəli Qarcarın bu vəziyyətə düşməyi, bir növ, onu ağıllandırma səciyyəsi daşıyır və eyni zamanda Dədə Qorquddun qüdrətini əks etdirir. «Mədəd, aman, ələman! Tanrının birliyinə yoxdu güman. Sən mənim əlimi sağaldı gör, Tanrının buyruğu ilə, peyğəmbərin qövmü ilə qız qarındaşımı Beyrəyə verəyin, – dedi» (108, 53). Budur həqiqətin açarı! Təربiyənin adi keçilməzlikdə olan gücü də bundadır. Dədə Qorqud gücü ilə Dəli Qarcar ipə-sapa yatmaqlığı bundadır. Dədə Qorqud duası adi insanın Pərvərdigara yalvarışı, imdadı deyil, onun Tanrı ilə məsafə və ünsiyyət yaxınlığıdır. Sonrakı mərhələlərdə haqq aşığı məfhumunda cəmlənən bu xüsusiyyətlər ilk əvvəl şamanda, dərvişdə özünü göstərir. Biz müəyyən məqamları ilə şaman haqqında danışdıq, aşıqla bağlı problemdə də buna toxunacağıq. İndi isə dastanda Beyrəklə ozan arasındakı maraqlı epizodik səhnəyə diqqət yetirək.

*Beyrək Oğuzla goldi. Baxdı gördü bir ozan gedər. Aydır. – Mərə ozan, nə yerə gedərsən?*

*Ozan aydır: – Boy yigit, düyünə gedirəm.*

*Beyrək aydır: – (Ozan) düyün kimin?*

*– Yalançıoğlu Yalncıq (derlər bir kişininindir), – dedi.*

*– Mərə, kimin nəsin alır?*

*Ozan aydır: – Xan Beyrəyin adaxlısı (Banıçəyəyi) alır, – dedi.*

*Beyrək aydır: – Mərə ozan! Qopuzunu mana vergil! Atımı sana verəyim. Saxla, gələm bahasın gətirəm, alam, – dedi» (108, 60-61).*

Burada ozanla qəhrəman arasındakı mükəllimənin səmimiyyəti və razılıqla qarşılınması ilk anda tərəflərin bir-birinə inamı ilə bağlıdır. Beyrəyin Yalançıoğlu Yalınçığın toyuna gəlməsi və bunu ozanın dilindən eşidib o məclisi aparmaq üçün izin alması hadisəyə təkdir. Məsələ öz inkişaf xəttini burada tapır. Ozan-qəhrəman münasibətləri burada aşkarlanır. Hər iki tərəf çox asanlıqla razılaşırlar. Burada heç də qəhrəmanın ozandan ehtiyatlanması ehtimalı görünmür. Sadəcə olaraq tərəflər bir-birini başa düşür. Bu vəziyyət, daha doğrusu, beynəlxalq süjet hesab edilən ər öz sevgilisinin toyunda hadisəsi sonrakı dövr dastan yaradıcılığı üçün də materiala çevrilir. «Aşiq Qərib» dastanı bunun bariz nümunəsidir. Hər ikisində eyni amal var, necə ki, Aşiq Qərib də «Tanrım mədəd verdi, uçdum da gəldim» xətti əsas götürülür. Bizi maraqlandıran isə hadisənin necə gedişi deyil, qəhrəmanın ozan palatında məclisə daxil olmasıdır. Bu onun məqsədə çatmaq üçün lazım olan yoldur. Çünki hər ikisi bilir ki, qopuz naminə hörmətlə qarşılınacaq, məqsədə çatmaq üçün məclisə daxil ola biləcəklər. Elə məclisdəkilərə də bu lazımdır. Qəribə aşılıq buta ilə əlaqədar gəlmişdir. O, bəlkə əvvəl aşiq da olmayıb, saz da çala bilməyib. Ancaq bu, Beyrəkdə nisbətən başqa şəkildədir, belə ki, səhnəyə real şərait yarandıqdan sonra ozan kimi daxil olur. Beyrək//Qərib paralelində dinc dövrün məhsulu kimi görünən bu dastanda Qərib vurub-tutan igid timsalında deyil, ağıl, kamalın gücü ilə sevgilisinə çatmalıdır. Beyrəkdə isə ağıl, kamaldan başqa güc də əsasdır. Bu ona imkan verir ki, vəziyyətə görə hər birindən yeri gələndə istifadə edə bilsin.

Oğuz qəbiləsi türk mədəniyyəti tarixində böyük nailiyyətlərlə tanınır. M.Seyidov oğuzların çox əski mədəniyyətə malik türkdilli qəbilə birləşməsi silsiləsindən olduğunu göstərir (143, 5-496). Onların həyat tərzini, məişəti, mənəvi dünyası isə Oğuznamələrdə əks olunmuşdur. «Kitabi-Dədə Qorqud» da Oğuznamələrə daxildir. Onların da yaradıcısı və yayıcısı ozanlar olmuşlar. Folklorşünas professor V.Vəliyev ozanların mövcudluğu tarixini belə səciyyələndirir: «Bizim folklorumuzda «ozan» adı «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanı ilə, əfsanəvi «Oğuznamə» qəhrəmanı

Dədə Qorqudla əlaqədardır» (163, 419). Ozanlar oğuz həyatından çıxıb oğuzun bütün dünyagörüşünü əks etdirmək cəhdində olmuşlar. Zaman keçdikcə bu materiallar, tarixi həqiqətlər əfsanə tülünə bürünmüş, bir qismi yarıməfsanə, digər bir qismi yarımhəqiqət tülündə gəlib bizə çatmışdır. Ancaq məsələ bundan ibarətdir ki, onun mahiyyətində duran əsas məsələlər bu tülü atdıqdan sonra incələnilir. Hər şey öz yerini tapır, tarixi həqiqətlər üzə çıxır. Professor V.Vəliyev ozanın keçdiyi tarixi yolu «Kitabi-Dədə Qorqud»dan çox-çox əvvəllərlə bağlayaraq yazır: «Ümumiyyətlə, bəzi tarixi mənbələrə istinad edərək qədim türk qəbilələrindən bəhs edən tədqiqatçılar göstərir ki, ozan adı ilə məşhur olan sənətkarlar hələ Atilla dövründən başlayaraq, Səlcuqlar da daxil olmaqla, XV yüzilliyə qədər saraylarda, xalq şənliklərində, hərbi yürüslərdə qopuz çalmış, qəhrəmanı vəsf etmişlər. Beləliklə, ozan-dədə-aşiq adları bir müddət paralel işlənsə də, XVI əsrə kimi el sənətkarları əsasən «ozan» adlandırılmışdır» (163, 150). Biz də bu ad-titulların müəyyən dövr yanaşı işləndiyini qəbul edirik. Onların nüfuz dairəsi, onu da deyək ki, tarixin müəyyən məqamlarında birinin digərini üstələməsi ilə keçmişdir. Məsələn, ozanın, varsağın, aşığın daha çox nüfuzu müəyyən mənada qəbilələrin, bu sənəti yaşadanların nüfuzu ilə əlaqəlidir. Məhz ozanın malik olduğu böyük və uzunmüddətli nüfuz da bununla əlaqəlidir.

«Ozan»ın təxminən VIII-X əsrlərdə işlənməsi də təxmin şəkildə tədqiqatçılar tərəfindən qeyd olunur (68, 235). Ozanlarla bağlı xalq arasında yaşayan mahnılar, yer adları tarixin müxtəlif məqamlarında möhürlərdir. Lakin bu o demək deyildir ki, ozan adı bu gün işlənmir. Hətta bəzən «əsl ozandır» və yaxud da «ozana oxşayır» ifadəsinə, aşığa ozan deyilməsinə rast gəlinir. Bütün bunlar əvəzlənmədəki ad fərqiindən asılı olmayaraq onların mahiyyət eyniliyini, tarix etibarilə əkililiyini göstərir. Ozanlar məhəlləsi (Gəncədə) uzaq bir tarixin yaddaşındadır. Mahnıda da bu adların işlənməsi özünü qoruyub saxlamışdır:

*Evimə ozan gəlibdi,  
Pərgarı pozan gəlibdi.  
Gündüzlər olan işləri  
Gecələr yozan gəlibdi (37, 63).*

Göründüyü kimi, burada ozanın nüfuzu, qüdrəti və bacarığı əks olunur. Zamanın çox dərin qatlarından gələn bu nümunələr ozanın nüfuzunu yaşadır. Varsaqda, şamanda müşahidə etdiyimiz bu nüfuz, xalqın psixologiyasına təsir edə bilmək adəti ozanda da eynən saxlanılır, sonrakı mərhələdəki «aşiq elin anasıdır», «aşiq haqq aşığıdır» anlamı ozandan əvvəl və sonrakı dövrlərdə bu sənətin nüfuzunun sadıqlığını, onun bütün mərhələlərdə mənəvi dəyərlərini saxlaya bildiyini göstərir.

Ozan sənəti türk xalqlarının müştərək mədəniyyət dövrünün məhsuludur. Bu, varsaqda da eynən belədir. Türk xalqları öz mənəvi dəyərlərini, demək olar ki, daha çox bununla tapmışlar və gələcək nəsələli keyfiyyətlərini qan yaddaşı kimi bununla aşılamışlar. Altay türklərinin *qam*, qırğızların *baxşı*, yakutların *oyun*, tunqusların *şaman* adlandırdığı bu sənətin kökündə bir eynilik, bir mənbədən qidalanma dayanır. Tarixi inkişafın sonrakı mərhələlərində bu qəbilələrin siyasi nüfuzu, mədəniyyət sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlər onların mənəvi inkişafına da kömək etmişdir. Məhz müxtəlif adlarla türk qəbilələri içərisində nüfuz qazanan bu sənətkarlar sonrakı mərhələlərdə bir-birilə müəyyən inzibati bölgü ilə ayrılısalar da, mahiyyətində eyniyyəti qoruyub saxlamışlar. Türklərin şərikli mədəniyyətində də bu dəyərlər ayrı-ayrı qəbilələrin inkişafında daha çox irəli gedə bilmişdir. Ozan sənətindəki bu müvəffəqiyyət məhz oğuz qəbilələrinin istər siyasi, istərsə də mədəni uğurlarından uzaqda deyil. Bu sənətin qədim tarixini, kökləri etibarilə çox qədimlərlə səsələdiyini göstərən mənbələrdən biri də aşıqların özlərinin dediyi fikirlərdir. Belə mülahizələr daha çox aşiq deyişmələrində, ustadnamələrdə öz əksini tapmışdır. Bu sənətin qədim tarixi Aşiq Qəribin «Olubdur» rədifli qoşmasında da qeyd olunur.

*Ay ustadlar, alın verim cavabı,  
Aşıqlıq Adəmdən icad olubdur... (37, 155).*

Molla Cümə də XIX əsrdə və XX əsrin astanasında bu sənətin qədimliyini qeyd etməklə Aşiq Qəriblə eyni fikirdə durur:

*Aşıqlıq Adəmdən icad olubdur,  
Ol Adəm atanın nəvəsiyəm mən (37, 48).*

Burada məsələnin ikinci tərəfi deyil, bizim üçün maraqlı olanı bu sənətin Adəmlə bağlılığı, onun fəaliyyət dövrü ilə əlaqələndirilməsidir. Bədii fonda verilmiş bu misralarda, sözsüz ki, aşığılığın qədim tarixi göstərilir, eyni zamanda insanın dünyaya ilkin gəlişi mərhələsində mövcudluğu qeyd olunur. Təkrar qeyd edək ki, bu, aşiq sənətinin qədimliyi ilə bağlı aşıqların özü tərəfindən verilən informasiyadır. Reallıq tərəfində isə onun faktlarla aşkarlanması dayanır.

«Ozan»la bahəm işlənən istilahlər içərisində «ata», «dədə» sözləri də xüsusi olaraq qeyd olunur. «Ozan-aşıqlar ayrı-ayrı dövrlərdə müxtəlif ad-titullar ilə adlandırılmışlar: Saya, Ağsaqqal, Dədə, Ata, Lələ, Pir, Ustad, Pirbaba, Nurbaba, Uğur ustad, Varsaq, Ozan, İşiq, Ustad, Aşiq və s.» (84, 10). Bu istilahların, şübhəsiz ki, tarixin müəyyən mərhələlərində özünün daşdığı mənə funksiyası olmuşdur. Onlar hamısı müasir aşığığın zamanın daha qədim çağlarındakı sələfləri deyil. Məsələn, sayaların mövcudluğunda hiss olunan nəğməkarlıq aşığığın çalılıb-oxuduğu nəğməkarlıq deyil, bu sənəti yaşatmağına, olsa-olsa, dədə, ata, ağsaqqaldakı kimi kömək etməkdir, onun dəyərlərini adi insandan daha fərqli şəkildə qiymətləndirə bilməkdir. Professor M.Həkimov «ozan»dan əvvəl «ata», «dədə» istilahlarının mövcudluğu üzərində dayanır. «Ata» və «dədə» adı ilə qəbul etdiyimiz bu ad altında tanınanlar saz, qopuz çalmaqdan daha çox öz müdrikliyi, ağılı, dərrakəsi ilə elin-obanın hörmətini qazanmışlar. Bəlkə də onlar heç saz çala bilməmişlər. Yaxın-uzaq keçmişimizdə dədə adı ilə tanınan Dədə Qasım, Dədə Ələsgər, Dədə Yediyar və bunların sələfi olan Dədə Qorqud qopuz-saz sənətinin mahir ustadları olmaqdan əvvəl yaradıcı təbiətlərindəki yüksək istedad və bacarıqları ilə, ağılı və dərrakələri ilə bu adı qazanmışlar. Məhz bu ad-titulları bütövlükdə ozanın mənasını daşıyan məfhum kimi deyil, onun bir hissəsi kimi başa düşmək daha məqsədəuyğundur.

Ozanlar həmişə xalqın başbiləni, xeyir və şərinin ağıllı məsləhətçisi olmuşlar. O, oğuzun bütün müşkülünü həll edər, çətin və ağır bələlərdən qurtuluş yolu göstərirdi. Dastanın müqəddimə hissəsində «Rəsul əleyhüssəlam zamanına yaxın Bayat boyundan Qorqud Ata derlər, bir ər qopdu. Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə olardı, qaibdən dürlü xəbərler söylərdi. Haqq-taala onun könlünə ilham edər-

di» (108, 14). Burada ilkin görünən Rəsul əleyhüssəlam zamanında Qorqud Dədənin (bir qədər əvvəl və ya sonra) mövcudluğu məsələsidir. Hadisələrin müxtəlif istiqamətlərdə şərhə, oğuzun mövcudluğu ilə bağlı tarixçilərin mülahizələri və dastanın yaranması hər biri bir-biri ilə möhkəm əlaqəli problemlərdir. Qorqud Dədənin mövcudluğuna qədər, şübhəsiz, oğuz eli mövcud olmalıydı və müəyyən inkişaf yolu keçməliydi (burada mədəniyyətin inkişafı da nəzərdə tutulur). Dastanda da, təbii ki, Qorqud Dədədən əvvəl deyil, onun dövründə yaranıb sonrakı mərhələlərdə ancaq formalaşma keçirə bilərdi. Lakin bir cəhəti də unutmayaq ki, qəhrəmanlıq dastanları bir günün, beş günün hadisələrinin deyil, uzun tarixi mərhələnin məhsulu və təcəssümüdür. «Bu dastanlar ayrı-ayrı ozanlar tərəfindən, ayrı-ayrı vaxtlarda yaradılmış əsərlərdir» (11, 54). Orada konkretlik aramaq, hansısa tarixi mərhələni qeyd etmək inandırıcılıqdan bir qədər uzaqdır. Təbii ki, görünən tərəfdə müəyyən tarixi mərhələnin izləri ola və yaşaya bilər, hətta bütövlükdə bir dövr əks olunur. Ancaq bu, əhatə dairəsi itibarilə xalqın böyük mübarizə dövrünü, uzun tarixi keçmişini əks etdirə bilər. Dastanda bütöv bir tarixi dövr yaşayır. Məhz oğuz elinin həyatını, məişətini əks etdirən bu dastan oğuzun bütün dastan yarananaqədərki mübarizəsini özündə yaşadır. Dədə Qorqud isə oğuzun keçmişinin, tarixinin bilicisidir. Dastanda bu keçmiş, demək olar, tam aydınlığı ilə əks olunur. Bu hadisələrin bir ucu Dədə Qorqud dövrünü əks etdirirsə, digər bir ucu ondan xeyli qədimlərdə mövcud olan oğuzun həyatını yaşadır. «Təsvir olunan hadisələr də çox əski yüzilliklərin tarixi hadisələri ilə səsleşir» (147, 29). Eyni zamanda dastanda sonrakı dövrün artırımları da vardır.

Dədə Qorqudun böyüklüyü «nə dərəcə ola bilməsində», «qayıbdən dürlü xəbər» verə bilməsində idi. Şamandan ozana, ozandan aşığa keçən bu xüsusiyyət onların qüdrətilə insanın mifoloji dünyası arasında yaxınlığın qaynaqları ilə əlaqəlidir. Ozanlıqda da müəyyən mübahisə doğuracaq məsələlər var. Məsələn, Qorqudun ozanlıığı ilə qəhrəmanın ozanlıığı arasında fərqli cəhətlər nəzərə çarpır. Dastanın ümumi xəttində əsas görünən Basatın (misal üçün) mərdənəliyidi. O, bütün maneələri gücü, qüvvəti ilə keçir. Ancaq hadisələrin gedişi tək-cə bunlarla onu vəziyyətdən çıxarmaq müqabilində olmadığı vaxtda köməkçi

vasitələrə əl atır. Məsələn, Beyrəyin ozan obrazı, demək olar ki, dastanda bir xətt kimi gedir. Bacısı Beyrəyi ozan kimi görüb ona ozanlıığı baxımından şübhə etməyib, ancaq zahiri görkəmi, zindan ağrıları baxımından dəyişdiyini gördükdə inana bilmir.

*Mərə ozan!*

*Qara qıyma gözlərin cöngəlməşəydi,*

*Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana.*

*Üzünü qara saç örtməşəydi,*

*Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana.*

*Qont-qont biləklərin solmasaydı,*

*Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana.*

*Apul-apul yürüşündən,*

*Aslan kimi duruşundan,*

*Qanrılıban baxışından*

*Ağam Beyrəyə bənzədərdim, ozan, səni.*

*Sevindirdin, yerindirmə, ozan, məni! (108, 63-64)*

Dastanda maraqlı cəhət ozanla Beyrəyin bağlılığı məsələsidir ki, yenə burada bacısının dilindən deyilən «ağam Beyrək gedəli bizə ozan gəldiyi yox» məsələsidir. Bu fikir Beyrəyin ozanlıığına inamı, eyni zamanda məhəbbətini ifadə edir. Həm də burada şübhə yeri qalmır ki, Beyrəyin qopuza olan məhəbbəti onun ozanlıığına gətirib çıxarır. Təbii ki, oğuzda bu sənətin qüdrəti oğuz qəhrəmanlarının özündə də bu sənətə həvəs yarada bilərdi. Ola bilsin, onların çoxu, hətta qopuz çala bilənlərin bir hissəsi bu sənətə mükəmməl yiyələnmə bilməsin, məhəbbət xatirinə müəyyən səviyyədə öyrənə bilsin, ancaq qəhrəman və ozan problemi bütün dastan boyu və dastandakı uzun zaman kəsimində diqqət doğuran məsələdir. Onu da deyək ki, Basatın meydanında saz çalib oxuması və toyu olanın məclisdəkilər üçün (ozan tərəfindən) oynamağa dəvət olunması qəribə görünür. Qəribəliyin məqamı isə Qırsırcı Yengənin, Boğazca Fatmanın Basatın nişanlısı kimi ortaya çıxmasıdır. Çünki həqiqətdə onlar ozanı tanıyırlar. Basat isə nə etdiyini çox yaxşı bilir. Məhz özünün dediyi kimi, onun əsas məqsədi sevgisinə



çatmaqdan əlavə oğuzda dostunun, düşmənin kim olmasını bilməkdi. Artıq bu məqamda o öz məqsədinə çatdığını bilir, indi tamamilə başqa məqsədə əl atır. Türkün ümumi dünyagörüşü üçün bu yol ozanlığın nüfuzundan keçir. Bəlkə adi şəkildə məclisə daxil olmağın çətinliyi məqamında başqa cürə daxil olmaq mümkün deyildi. Oğuzun başqa qəhrəmanları da, Beyrək də yaxşı bilir ki, məclisə başqa cürə daxil olmaq mümkün deyil. Burada əsas qabarıq şəkildə görünən ozana olan münasibətdir. Qəhrəman ozan qiyafəsində məclisə daxil olur, oğuzdan fəaliyyəti üçün razılıq da alır. Məhz ona görə də hər iki istiqamətdə ozana hörmət edilir. Burada Beyrəyin ozanlığı ilə Dədə Qorqudun ozanlığı arasında böyük məsafə fərqi var. Oğuzun Tanrı inamı ilə Dədə Qorqudun inamı arasında da müəyyən məsafə fərqi var. Bu, oğuz qəhrəmanlarının Dədə Qorqudun özlərindən Tanrıya daha yaxın olması ilə əlaqəlidir. Məhz ona görə də Tanrı onun səsinə daha tez eşidir (fikir ver, Dəli Qarcarla Dədə Qorqudun qarşılaşması səhnəsi), qaibdən daha inamlı xəbərlər verir. Dəli Qarcar kimi bir qəhrəmanın ipə-sapa yatırılmağı da bunu göstərir. Bu mənada türkün inamları silsiləsində qopuza bağlılıq araşdırılmalı, həm də uzun tədqiqlər aparmağı tələb edən problemlərdir. Dədə Qorqudun böyüklüyü Tanrı böyüklüyündən pay alır və onun işığı altında yaranan böyüklükdə ki, xalq da bunu ona vermişdi, daha doğrusu, oğuz tərəfindən də qəbul edilmişdi. Bütün qəhrəmanlar fəaliyyətində ağıldan, gücdən öncə bunu görürlər. «Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy»da Basatla Təpəgözün qarşılaşması səhnəsində müxtəlif çətin sınaqlardan çıxmağı ilk öncə «Tanrım qurtardı» inamı ilə bağlıdır. Şübhəsiz ki, bu inamla da düşmənin üzərinə gedir. Hal-hazırda dilimizdə işlənən «ya Allah», «Tanrı, özün kömək ol» inamı da bu qaynaqlarla əlaqəlidir. Boyda oxuyuruq:

«Təpəgöz künbədə əlin soxdu, clə qacıdı kim, künbəd ziruzəbər oldu. Təpəgöz aydır:

– Oğlan, qurtuldunmu?

Basat aydır: – Tanrım qurtardı» (108, 122).

Eyni ardıcılıqla davam edən üzük, qılınc, xəncərlə bağlı sınaqlarda Təpəgözün sorğusuna Basat «Tanrım qurtardı» deyə cavab verir. Bu, qəhrəmanın özünə və Tanrıya inamı ilə əlaqəli olub, onun

igidliyindən öncə dayanan inamdı. Basat öz təmizliyi ilə, Tanrı yanında üzəgəliyi ilə oğuzla gələcək bələnin qarşısını ala bilər. Əgər Qorqud müəyyən qədər vəziyyəti yumşaldırsa, Basat onu sona çatdırır. Şübhəsiz ki, bu, Təpəgözün güzəştindən keçib gələcək ölümdür. Təpəgöz bu günahların sonucunda nələr dayandığını yaxşı dərk edir, ancaq yenə də oğuzla əhdini pozub istəyini həyata keçirmək ümidi ilə yaşayır. Bu cür ölümü özünə sığışdırmır və son anda düşünür ki, bu onun tutduğu günahların nəticəsidir.

Təpəgözün son andakı dərki adi dərk deyil, ölüm ayağında olan dərkdi. Dədə Qorqudun gəlişindən, razılığından sonra əhdi pozmaq ümidi ilə yaşayan bir mövcudatın dərki. O, şübhəsiz ki, tutduqları müqabilində belə bir ölümlə qarşılaşacağını bildiyi halda yenə əməlinə əl çəkmir, son ana qədər bu istəklə yaşayır.

Ozan sənətinin tarixən qədimliyini müəyyənləşdirərkən söykənəcək mənbələr sırasında bu sözün özünün mənşəyinin, etimologiyasının öyrənilməsi də az əhəmiyyət kəsb etmir. Aşiq sənəti tədqiqatçılarının və bu sahədə araşdırmalar aparan folklorşünasların maraqlı müşahidələri var. Bu sırada ozan/uzan xəttinin izlənməsi qədimliyi ilə daha da maraqlıdır. Öhməd Tələt (71, 75), Fəruq Sümər (193, 192-193) «ozan» sözünün *us/os* kökündən olduğunu qeyd edirlər. F.Köpürlü də bu sözü müxtəlif məqamları ilə açmağa çalışır. O da «ozan» sözünün *us/uz* köklərindən əmələ gəlib *baxıcı, bilici, ağıllı* və həmçinin *şair* mənasında işləndiyini qeyd edir. Müəllif «Ədəbiyyat araşdırmaları»nda bu sözün müxtəlif çalarlarını götürür və «ozan» sözünün «ozmaq» kökündən əmələ gəldiyini ehtimal edir. «Ozman»ın isə *qabaqda gəlmək, irəli keçmək* mənasında olduğunu deyir (189, 142). Bütün bunlar ozanın ümumi mahiyyətini, ozanın yerinə yetirdiyi funksiyaları əhatə etmək məqsədi daşıyır. Ozanın dünyagörüşündə dayanan və fəaliyyət xəttində ardıcıl şəkildə izlənilən bilicilik, baxıcılıq və həmçinin şairlik xüsusiyyətlərinin birgə mövcudluğu onun nüfuzunu və qəbilə içərisində oynadığı rolu göstərir. Məhz «ozan»ın daha qədim variantı kimi görünən *us/uz* söz kökünün bu mənada əvvəllər mövcudluğu və ozan adında daha müvəffəqiyyətli təşəkkülə böyük inkişafın nəticəsilə əlaqəlidir. Bəlkə tarixilik baxımından sayalarla eyni məqamda dayanan

us/uzlar hələlik böyük bir keçmişin iştirakçılarıdır. «Avesta»da heyvanları tərənnüm və təbliğ edən sayaçıların da fəaliyyətinin əsasında ozana, şamana məxsus olan bəzi xüsusiyyətlər dayanır (24, 40-69). Onların fəaliyyəti ibtidai təsəvvürlərin əhatəsindən çıxan ərəfədə də şamanın, ozanın fəaliyyəti üçün münbit şərait yaratmışdır.

Sayaların fəaliyyətinin əsasını heyvandarlıq təşkil edir və demək olar ki, bu sahə ilə bağlı nəğmələri də, keçirilən mərasimləri də yaradan və təşkil edən onlardır. Qədim Cığamış (İran) şəhərində tapılmış saxsı qab üzərindəki musiqi məclisinin təsviri də diqqəti cəlb edir. Oradakı çalğıcılar dəstəsi ilə, şən məclislə yanaşı daha çox diqqəti cəlb edən ozanın önündə dayanan keyikin buynuzlarını yanındakı adama doğru əyməsidir (128, 5-6). Bu da sayalarla o zamanlar arasındakı tarixi bağlılığı göstərir. Çünki bunlar ümumi təfəkkürün müxtəlif məqamlı təzahürləridir. Tarixin qədim dövrlərində inkişafın ümumi səviyyəsi ilə uyğun olaraq müxtəlif də çalarlar qazanır. Məhz yuxarıdakı fikir etnoqraf T.Bünyadovun mülahizələrində də özünə geniş yer tapmışdır: «Etnoqrafik müşahidələrə əsaslanaraq güman etmək olar ki, aşıq sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar. Ona görə də bu sənətin ilkin izlərini maldar tayfaların adı ilə bağlasaq, o qədər də səhv etmiş olarıq» (48, 102). Maldar tayfalarla aşığın bağlılığı, onların keçirəcəyi mərasimlərdə aparıcı səviyyəsində çıxışı bizə sayalarla aşıqlar arasındakı əlaqəni, ancaq əlaqəni söyləməyə əsas verir. «Saya, Ağsaqqal, Dədə, Ata, Lələ, Uğur ustad, Pir ustad, İşıq, Varsaq, Ozan ad-titulları dövrümüzdə qədər özlərini yaşatmışlar» (85, 5). Həm də sayaların bugünəqədərki fəaliyyətini nəzərə almaq bir istiqamətdə aşığın onun bətnindən qopub fəaliyyətə başlaması mülahizəsi ətrafında düşünməyə əsas verir. Bütün bunlar, bir növ, onu göstərir ki, aşıq sayaların tarixin müəyyən inkişaf səviyyəsində qazandığı müvəffəqiyyətdir.

Saya da, aşıq da nəğməkardır. Onların hər ikisi öz nəğməsinə rübabına uyğun ifa etmişdir. Ancaq fərq sayalardakı ibtidailiyin qorunub qoyunçuluqda, heyvandarlıqda saxlanmasıdır. Aşıq/ozan isə, bir növ, sayaçılıqdan, tərəkəmə təbiətindən əhalinin gur olan hissəsinə daxil olur, oturaq həyat üçün səciyyələnilir. Belə olan şəraitdə artıq müstəqilləşmə gedir. Saya ilə ozan öz sərhədlərini müəyyənləşdirir.

Bir növ, sonrakı mərhələlərdə şaman//ozan//aşıq keçidlərində bu, daha təkmil səciyyə daşıyır. Artıq zaman keçdikcə ibtidai formanın müəyyən əlamətləri seçilir, hansısa yaddaşın qatlarında varaqlanır. Ozan sənətindəki əhatəlilik və sinkretizm çalarları bu sənətin müxtəlif xüsusiyyətlərini də işıqlandırmağa əsas verir. Davamlılıq və tarixi yaddaşı qorumaq baxımından bu sənət bizə çox şeyləri deyib və həmin sinkretikliyin müxtəlif məqamları haqqında müəyyən məlumatlar öyrənmə bəlik. «Ümumiyyətlə, «ozan» sözü türk mənbələrində *böyük, təbib, oyunçu, şərqiçi, çalğıcı, məclis apararı, qopuzla şeir söyləyən* və XV əsrin ortalarına qədər sənətin bir çox sahələrini özündə birləşdirən sənətkar kimi dönə-dönə xatırladılır» (84, 66). Bütün bunlar ozanın ümumi səciyyəsini, oğuzda yerinə yetirdiyi funksiyaları şərtləndirir. Müşahidə etdiyimiz bu çalarlıq şamanda özünün daha geniş əksini tapıb. Ozanda bir qədər müstəqilləşmə səciyyəsi daşıyır. Ancaq bu müstəqilləşmə də nisbidir, çünki ozanın gördüyümüz nüfuzunda bu sahələr hər biri ümumi tamlıqdan kənarında deyil.

Qaldı ozanla bağlı qədimlik anlamında düşünülmə mülahizələrə, «uz», «uzan» variantı daha qədimdir. Ona görə də ozanın tarixi keçmişinin dərinliklərini vərəqləyərkən yenə bu variantdan danışmaq lazımdır. Düzdür, sinkretiklik bu sənətin ilkinliyi, ibtidai dövrü ilə bağlıdır, ancaq sözün özünün etimoloji tərəfləri də buna köməklik göstərən əlamətlərdir. Bu mənada «müasir aşığın sələfi olan ozan sənəti sinkretizmin ən bariz əlamətlərini özündə yaşadan bir sənətkar olmuşdur» (156). Bu sənətin qədimliyi və ilkinliyi bir sıra əlamətlərini özündə yaşadan sinkretizmin ad anlamı «uz», «uzan» da tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif məqamlarda xatırladılır. Hətta «ozan» sözünün «uzan» olması da göstərilir. Ancaq sözün ilkin mahiyyətinin nə olmasına baxmayaraq, əvvəlcə onu deməliyə ki, oğuzun maddi və mənəvi dünyasının xalq təəcəssümü ozanla tanınmışdır, bir növ, onda ağsaqqallıq, idarəçilik simvolu ön xətdə diqqəti cəlb edir. «Ozan» məfhumunun dərin laylarını açmağa çalışan M.H.Təhmasib yazır: «Bizcə, ərəb əlifbası ilə «əlif», «vav», «zey», «nun»dan ibarət olan bu söz əslində ozan deyil, uzandır», yaxud daha qədimlərdə bu şəkildə olmuşdur» (156). Müəllifin sözün qədim tarixini izləyib bu ehtimalda olması o qədər də şübhəli gö-

rünmür. Bu sözün inkişafı sonradan qazandığı əlamətlərlə bağlıdır. Daha sonra müəllif sözün bir qədər də qədim tarixini açmaq cəhdi ilə çalışır. «Bizcə, bu söz/istilahın kökü «uz»dur. «Uzan» isə bu kökdən əmələ gəlmiş feildir ki, əslində *düzəldən, uyğunlaşdıran, yəni qoşan yaradan* deməkdir» (156). «Uz»un hansı mənə daşması bir qədər qaranlıq olsa da, «ozan»ın daşdığı mənə aydın və anlaşılıqdır. Hətta bəzi tədqiqatçılar uzun tayfa adı kimi də qələmə verirlər. Biz isə bunun tayfa mənası anlamında dayanmadan uz-uzan-ozan xəttinin sözün inkişafı kimi mövcudluğunu qəbul edirik və uz-uzan anlamında mövcudatın nə və hansı tərəfi olduğunu gələcək tədqiqatçıların araşdırma qənaəti hesab edirik.

Əgər «uz» tayfa adıdırsa, yəni uzlar şəklində mövcuddursa, onda «uzan» da ondan törəmədir, həmin tayfaya məxsus sözdür. Bəs onda ozana çevrilmə nə ilə və hansı məqamla bağlıdır? Çünki sözün inkişafında bu gün bizim üçün ən davamlı və qəbulolunanı «ozan»dır. O, böyük bir türk tayfasının mənəvi dünyasının daşıyıcısıdır. Bu tayfanın bugünkü yaşayışı və tarixi keçmişinin yaddaşı bu adla bağlıdır. Əgər «uz»la «uzan» arasında bir davamlı yaxınlıq varsa, «oğuz»la «ozan» arasında elə bir ciddi bağlılıq yoxdur. Bunlar oğuzun leksikasında müxtəlifmənalı sözlərdir. Əgər biz uz//uzan//ozan inkişafını qəbul ediriksə, onda «uz»larla «oğuz»lar arasındakı yaxınlıq, bəlkə də eyniyyət barədə düşünməliyik. Hər halda sözün uz//uzan//ozan xəttində inkişafı inamlıdır. «Uz»un, yenə qeyd edək ki, tayfa adındakı mövcudluğu isə tamamilə başqa məsələdir. Bütün bunlar ozan dünyasının tarixi qatlarıdır və ondan da bizə şübhəli, mübahisəli şərtlər gəlib çatmışdır ki, mübahisələr və mülahizələr üçün meydan açıq, ancaq nəticə etibarilə heç bir yana aparıb çıxarmır.

Ozanın fəaliyyəti qam-şamana nisbətən bizə və bizim bugünü-müzə daha yaxın görünür. Çünki fəaliyyətin tarix etibarilə də təkmil dövründə dayanıb bizə yaxın olanı ozandır. Biz ilk əvvəl ondan keçib şamana getməliyik. Şaman ozana qədər böyük bir inkişaf dövrü keçmişdir. Ancaq onun müəyyən cəhdləri o demək deyil ki, yadlaşb təfəkkürdən çıxmışdır. Xeyr. Tarixi inkişafda bu sinkretikliyin bəzi xüsusiyyətləri müstəqilləşmə qazanmışdır. Ozanda isə onun ən təkmil, ən əsas keyfiyyətləri qorunub saxlanmışdır. Bu əlamətlər, bir növ,

müəyyən məqamları ilə maqlarla da birləşir. Onların da fəaliyyətində saatlarla danışmaq, həyat, məişət məsələləri ilə tanış etmək xüsusiyyəti görünür. Maqlar müəyyən çalarları ilə şamandakı xüsusiyyətləri öz təbiətlərində daşıyırlar. İnsanlara təsir edib, onları həyatı hadisələr çərçivəsində fəaliyyət göstərməyə sövq edirlər. Bir növ, təsiredicilik vasitəsi, kütlənin həyat fəaliyyətini nizamlama funksiyası daşıyır. Lakin ozanın zahiri görkəmi ilə maqın görkəmi arasında böyük fərq vardır. Bu fərq onların ümumi fəaliyyətindəki yaxınlıqdan uzaqda deyil.

Ozanın tarixinin araşdırılması şamanla ozan arasında möhkəm bağlılığın mövcudluğunu göstərir. Fərq isə, əvvəllər də dediyimiz kimi, ancaq inkişafı ilə bağlıdır. Yəni şamanda müşahidə etdiyimiz bir sıra xüsusiyyətlər ozanda təkmil şəkil alır. Ona görə də ozana şamanın müəyyən mərhələsi və daha inkişafı tarixi kimi baxmaq lazımdır. Məhz şamanın bəzi cəhətlərinin Dədə Qorquda müşahidə olunması da bunu bir daha təsdiqləyir. «Məlum olduğu kimi, Dədə Qorqud müqəddəsdir. Onda sehrkarlıq əlamətləri var, onu vurmaq olmaz. O, ağıllı, başbilən, hər şeyə ad verən, çətinliklərdən baş çıxaran müqəddəs bir şəxs kimi təsvir edilir. O, dua oxuyur, arzu və istəyi yerinə yetirir. Bütün bu keyfiyyətlər şamanlarda da olmuşdur» (19, 118). Dədə Qorquddakı bu xüsusiyyətlərin əksəriyyəti sonrakı dövr aşıqlarda da təkrarlanır. Haqq aşığı kimi bütün çətinliklərdən qurtulmağı bacarıq, bələlərin kökünü görüb ona əlac qıla bilir. Bu isə Tanrıya yaxınlıqdan, Xızrdan, dərvişdən pay almaqla həmin keyfiyyətlərə yiyələnməkdən irəli gəlir. Bizim haqqında danışdığımız bu ideallıqlar qeyri-adilik kimi şamandan aşığa uzun bir yol gəlir. Məhz «Dədə Qorqud mənşəcə şamanla əlaqədar olsa da, o, müstəqil fəaliyyət göstərmiş, xalqın mənəvi inkişafına fəal təsir göstərmişdir» (19, 19). Mənşə ilə əlaqədar olmaqdan əlavə, mahiyyət etibarilə əlaqədar olmaq ehtimalı da çox güclüdür. Çünki bütün fəaliyyət sistemi arasındakı yaxınlıqlar da bunu göstərir.

Xalq arasında dolaşan əfsanə və rəvayətlər də bu sənətin qədimliyindən xəbər verir. Səzlə bağlı söylənən əfsanə və rəvayətlər eyni zamanda bu sənətdəki müəyyən məqamları da açıqlamağa imkan yaradır. Onlar qopuzun, sazın çox-çox qədimlərlə bağlılığını bir daha aydınlaşdırır. Prof. M.Hökimov bu rəvayətlərdən dördünün adını çəkir

(91, 360-369). Əlbəttə, bu rəvayətlərin hər birində müəyyən həqiqət işığı, bugünümüz üçün dəyərli məlumatlar var. Əgər ozan-aşıq sənəti haqqında heç bir məlumatımız olmadığı halda, bu rəvayət və əfsanələr kifayət qədər bilgi verə bilirdi. Çox xoş ki, ozan sənəti xalqın yaddaşında daha çox kök salıb yaşayan sənətdir. Biz bu sənətin müxtəlif məqamlarını adi yaşayışımızda görüb bilirik. V.M.Jirmunski qopuzla bağlı maraqlı bir əfsanə vermişdir. Orada qopuzun necə düzəldilməsi haqqında söhbət açılır. Əfsanədə göstərilir ki, Dədə Qorqud ecazkar bir musiqi aləti düzəltmək barədə düşünür. Ancaq onu necə və nədən qayıрмаğı bilmir. Buna görə də çox düşünməli olur və meşəyə gəlir. Şeytanlar Dədə Qorquddan məsələni öyrənirlər. Dədə Qorqud onlardan ayrılıb özünü meşədən çıxan kimi göstərir. Özü isə güman edir ki, ağacların xüsusiyyətini yaxşı bilən şeytandan nəsə köməklik almaq olar. Beləcə ağacların arasında gizlənib lazım olanları şeytandan öyrənir. Şeytanlar isə qopuzu necə yaratmaq barədə bir-birilə danışırlar: «Bunun üçün o, gərək vəhşi qaban tərəfindən sındırılmış loxjid ağacından qol qayırsın. Onun üzərinə bozlaşan dəvə gönü çəksin. Yaxşı kişnəyən day quyruğundan isə tel hazırlasın. Onları quru balqabaq daşaq üzərində möhkəmləyib, sonra da tellərə sasik-kuray yapışqanı sürtsün. Qopuzu ancaq belə düzəltmək olar» (213, 552-554). Bu, öz mahiyyəti etibarilə qədim hind abidəsi «Tutinamə»dəki «Musiqi elminin mənşəyi, musiqi alətləri, onların ixtira edilməsi və hazırlanması haqqındakı hekayət»lə eynitiplidir (169, 110-115). Göründüyü kimi, burada tam təfərrüat var. Qopuzun düzəldilməsi səciyyələndirilir. Əfsanə xarakterli bu hekayədə onun mövcudluğunun Dədə Qorqudla bağlılığı məsələnin görünən tərəfidir. Əks tərəfdə ikinci, yəni daha dərin qatda qopuzun Dədə Qorquddan çox-çox əvvəl mövcudluğu ehtimalı sezilir. Onun Dədə Qorqudla bağlılığı isə sənətdə nüfuzu, qopuzda ilahiləşməsi ilə əlaqədardır. Məhz bu rəvayət qopuzu necə düzəltmək haqqında ətraflı məlumat verməkdən əlavə, onun qədimliyini də saxlayır. Dədə Qorqudla bağlılığının digər bir cəhəti də onun müdrikliyinin ilkinlik səlahiyyətilə əlaqəlidir.

Qopuzun mövcudluğu ilə sazın mövcudluğu arasında elə bir fərq yoxdur, olsa-olsa, ozanla aşiq arasındakı fərq qədərdir. Ancaq

V.M.Jirmunskinin verdiyi bu rəvayət onun daha qədim və nisbətən fərqli düzəldilməsini əks etdirir. Bu, şübhəsiz ki, Orta Asiya ilə əlaqəli olan söyləmədir. Azərbaycanda isə mənə və mahiyyət etibarilə buna yaxın olan bir sıra söyləmələr var. Məsələn, onlardan biri «Süleyman və saz»dır. Hekayədə göstərilir ki, «həzrəti Süleyman bərk yuxusuzluq xəstəliyinə tutulur. Gündoğanla günbatan arasındakı bütün cindarlara, şamanlara, sehrçilərə, falçı və loğmanlara əlac üçün müraciət edilir. Heç bir kömək tapılmır. Həzrəti Süleymanın xəstəliyi hamıdan çox arvadı Bəhimsağını narahat edir. O, cinlər padşahının qızıdır, şeytandan dərs almışdır. Allahın dərgahından qovulandan sonra cinlər padşahına pənah gətirən şeytan Bəhimsağıya çox şeyləri öyrətmişdi». Lakin bu bəlaya əlac qıla bilmirdi. Şeytana üz tutub ondan kömək istəyir. Burada əsas maraq doğuran cəhət şeytanın cavabıdır.

«– Cineyi-cənnət! Cineyi-Bəhimsağı! Müruri-Qafgaha ətkələrində Arı-Aranda bəni-insan məxluqatı yaşayır, həmin soyda Uğur Dədə adlı bir bəni-insan da var. O, söylər, yumlar ustadıdır. Onun sehrli sazi var. Uğur Dədə sazını dilləndirəndə istədiyi canlıları uyudur, istəmədiyini oyadır. Vəhşilər belə sazın nayında uyuyurlar. Qafgahada məskən salmış evrənlər onun sazının sehrindən həmişəlik uyumuşlar. Yazıda-yabanda işləyənlər, yuxu yozanlar, ağsaqqallar, ağbirçəklər Uğur Dədəni əzizləyir, onu bilici baba adlandırırlar. Uğur dədənin buyruğu, çağırışı əsasdır» (84, 75-76). Bu rəvayət öz ümumi məzmunu etibarilə, bir növ, əfsanə və rəvayət tülündə hamımızın yaddaşına hakim olan Dədə Qorqudu xatırladır. Uğur Dədə ilə Dədə Qorqud arasında danılmaz oxşarlıqlar görünür. Bir növ, Dədə Qorquddakı ecazkarlıq xüsusiyyətləri, bəlalara əlac qılıb qurtuluş yolu göstərmə qabiliyyəti sələfi hesab ediləcək Uğur Dədədən mirasdır. Vərəsəlik hüququnda tapınan bu keyfiyyətlər eynilə sonrakı dövr haqq aşiqalarına doğru yol alır, ancaq bu yolda da bir özünəməxsusluq görünür, yəni haqq aşığı müəyyən dərəcədə bu keyfiyyətləri sintez olunmuş şəkildə daşıyır. Burada diqqəti cəlb edən əsas məsələ Uğur və Dədə Qorqud paralelidir. Biri əfsanə dönündə, o biri məlum dastan daxilində reallığa tam yaxın olan şəkildə çatmışdır. Fərqi yoxdur, hər ikisində eyniyyət, möhkəm yaxınlıq, bir-birini təkrarlamaq və eyni dövrün məhsulu

olmaq xüsusiyyəti nəzərə çarpır. Di gəl, Uğur Dədənin mövcudluğu mərhələsi ilə ozanın mövcudluğu arasında böyük zaman fərqi var. Belə bir səyyar zamanda davamlı oxşarlıq ozanın tarixi keçmişdən üzü bəri ibtidai formasını necə də möhkəm şəkildə qoruduğunu göstərir. «Qafqaha» isə qısaldılmış şəkildə «Qafqazın kahaları» mənasındadır. Biz bütün bunların dərəcəsini dərk edirik və onun mahiyyətində əfsanə tülündən başqa bir mühüm həqiqət tülünün də olduğunu qeyd edirik və tədqiqatçılar üçün Uğur Dədənin araşdırılmalı fakt olması məsələsini irəli sürürük. Bütün bunlar, eyni zamanda bu tip haqqında danışmadığımız digər əfsanə və rəvayətlər ozan sənətinin çox qədim tarixlə səsləşdiyini və uğurlu bir təkmil yol keçdiyini göstərir.

«Qorqud atanın qopuzu», «Süleyman və saz» oxşarlığı daxili çalarlığı ilə bir-birilə həmahəngdir. Onların ümumi məzmununda bir yaxınlıq var, bu yaxınlığın isə qatlarında qopuzun tarixi və inkişafı yaşayır. Məhz ona görə müxtəlif məqamlarda, tarixin ən ağır anlarında qopuzdan istifadə olunub, ondan kömək dilənmişdir. Döyüş məqamlarında qopuzun çalınması, müxtəlif mahnıların oxunması müqəddəs ruhları oyatmaq, ondan kömək diləmək məqsədi daşıyır. Bu xüsusiyyət ta qədim zamanlardan Şah İsmayıl hakimiyyətinə, oradan da qaçaqçılıq hərəkatına qədər uzun bir yol gəlir. Mirzə Abbaslı bu xüsusiyyəti nəzərə alaraq yazır: «Ozanlar, demək olar, Şah İsmayılın bütün yürüşlərində iştirak etmiş, orada hərbi «naqqaraxana»nın rəhbərliyi mövqeyini tutmuş, türk varsağları, cəngiləri ilə qızılbaş döyüşçülərinin rəşadət ruhunu oxşamışlar. Onlar başlarında qızılbaş tacı, çiyinlərində pələng dərisi, bellərində qılınc, əllərində iri çukur-saz olduğu halda dinclik zamanı dastanlar söylər, vuruş vaxtlarında çukur-sazlarını çiyinlərinə aşırıb atlarına minər, döyüşçülərlə yanaşı vuruşarlarmış» (1, 94). Belə bir hal şaman əfsanələrində də özünü göstərir, bu isə kütlə inamı ilə ozan məhəbbətinin bağlılığı fonunda olan məsələdir.

İlahi qüvvələrə olan şaman, ozan yaxınlığı və bu yaxınlıqda kömək diləmə, uğur istəyi daha çox hadisənin özü ilə əlaqəlidir. Biz yuxarıda Təpəgöz//Basat qarşılaşmasında, Dədə Qorqud//Dəli Qarcar səhnəsində belə bir vəziyyətin tipik səciyyəsi ilə qarşılaşırıq. Həm döyüşdə iştirak etmə, həm də döyüşqədərki səhnələr – saz çalma, das-

tan söyləmə və s. xüsusiyyətlər ozanla kütlə arasındakı inamın səciyyəsidir və bu inamda onlar qələbənin yaxınlığını görürdülər. Biz oğuzun dastan dövrünü səciyyələndirərkən bu məsələlərə daha çox toxunacağıq. Həmin mərhələ türkün əlpliyə dövrü, qızıl dövrüdür. İlahi nəfəslə yuxarıda dediyimiz qarşılanma F.Köpürlüzadənin qeydlərində də özünə yer tapır: «Türkcə yazan təkkə şairlərinin öz mənzumələrinə şeir deməyərkən «ilahi nəfəs» adını vermələri də həp bu düşüncənin məhsuludur» (187, 169). Ona görə də bu ilahi nəfəsin işığında onlar böyük amallar uğrunda mübarizə aparıb lazımı nə varsa, ona nail olacaqlarına inanırdılar, çünki bunlar ilahi nəfəsdən süzülüb gəlirdi. Məhz «aşiq» kəlməsinin mövcud olduğu bir şəraitdə də belə vəziyyət özünü göstərir. «İştə mahiyyətini və təkamülü üzərində müəssir olan ictimai şərtləri ən ümumi tərzdə xülasəyə çalışdığımız bu təkkə ədəbiyyatından keçən müxtəlif ünsürlər aşiq tərzinin təşəkkülü üzərində amil olmuşdur: məsələ XV əsrdən sonra saz şairləri üçün artıq ümumiyyətlə «aşiq» kəlməsinin istifadəsi və əski oğuz şair-çalğıçılarına verilən «ozan» təbirinin ancaq təzyif və təhvil ifadə etməsi təkkə ədəbiyyatının təsiri altında olmuşdur» (187, 169). Ozanın böyük bir tarixi mərhələni fəth edib gəlməsi şəraitində, təbii ki, ozanın güclü nüfuzu, təsir qabiliyyəti mühüm rol oynamışdır. Bu mərhələdə, deməli, ozan lazım idi. Lakin ictimai münasibətlərin inkişafı və dəyişməsi, digər tərəfdən tarixi şəraitin özünün doğurduğu şərait aşiqin də mövcudluğuna şərait yaratdı. Ozanla aşiq arasında bir yansıma da vardı ki, bu da qam (şaman) ozan dünyagörüşünün mühüm hissəsi kimi maraqlıdır. İndi türkün bir qızıl dövrü var, bu, onun əlpliyə dövrüdür. Bu dövrün təcəssümü isə türkün qədim dastanlarında həkk olunmuşdur ki, bu problemin öyrənilməsi xüsusi maraq doğurur.

### 3. VARSAQ SƏNƏTİ

Varsağın mənşəyi, mövcud olduğu tarixi şərait haqqında müəyyən qədər məlumatlar, elmi araşdırmalar mövcuddur. Tədqiqatçılar bu sözün etimologiyası və inkişaf məqamları ilə bağlı müxtəlif mülahizələr yürütmüşlər. Biz isə onun həmin əhatəliyinə o qədər də əhəmiyyət vermədən müasir aşıqların sələfləri olması problemini araşdırmağa çalışacağıq. Tarixi prosesdə türk xalqlarının inkişafı elə bir astanaya gəlib çatır ki, bütöv ümumtürk mədəniyyətində müstəqilləşmə getməyə başlayır. Şamanlıqdakı bu xüsusiyyət (sinkretizm) müxtəlif bilgiləri, insanların dünya, təbiət haqqında düşüncələrini formalaşdırmaq üçün şərait yaratdı. Bu ixtisaslaşmada ilkin mənbə kimi şamanlığın müəyyən məqamları varsaqlarda təcəllə tapmağa üz qoydu. Yəni şaman öz genişmiqyaslı fəaliyyət məqamında yerini bir istiqamətdə sənət şəcərəsi baxımından ozanla, varsaqla əvəzlədi.

Biz burada bir məsələni də unutmuruq ki, varsaq şaman dünyagörüşünün bir hissəsidir və ona axıra qədər belə də baxırıq. Bu dünyagörüşdə ancaq onu qeyd etməyə üstünlük verdik ki, şaman dinlə dəvəşlik məqamında bulunan bir sənətdir. Həmin sənətin çalarlarında olan zənginliyin bir hissəsini tarixin müəyyən mərhələsində varsaqla yaşatmışlar. Belə bir böyük dövəmdə varsaqların yerini, fəaliyyət dairəsini, türk mədəniyyət tarixindəki mövqeyini açıqlamaq başlıca məsələdir. Ad-titul işlənmələrində müəyyən paralellik də mövcuddur. Məhz bu mövcudluğun müəyyən əlamətləri şaman-varsaq eyniliyində yaşamaqdadır. Daha doğrusu, şamanlıq bir mədəniyyət layı kimi sonrakı çağlarda paylanır. Sənət şəcərəsi baxımından oğuzların ozanında, qazaxların akınında, özbəklərin baxşısında hansı dərəcədə görünürsə, varsaqların varsaq sənətində bir o qədər nəzərə çarpır. Təkrar qeyd edirik ki, biz şamanı təkcə türk xalqları üçün spesifik mədəniyyət hadisəsi kimi axıra qədər qəbul etmirik. Bu, bütövlükdə dünya xalqlarının yaşadığı müəyyən mərhələnin hadisəsidir. Şamanlar üçün xarakterik olan xüsusiyyətləri digər dünya xalqlarının ibtidai düşüncəsində də müşahidə edirik. Bu, heç şübhəsiz, fərqliliklərlə görünür. Böyük mədəniyyət və düşüncə layının isə sənət şəcərəsi baxımından spesifikasi-

nı, inkişaf istiqamətini imkanımız daxilində ortaya qoymaq məqsədindəyik. Burada maraqlı məqamlardan biri sonrakı inkişaf mərhələlərində şamanın öz yerini, kifayət qədər geniş miqyasda olmasa da, varsağa verməsidir. Artıq varsaq qəbilə ad-titulundan çıxaraq həmin qəbilənin bugünkü aşiq sənətinin adını daşımışdır. Həm də bu sözün müxtəlif mənə çalarları yaranmağa başlamışdır. «Bir çox əski mənbələrə görə, «varsaq» sözünün mənalarını əsasən beş yerə bölmək olar: 1. Qəbilə adı. 2. Yer adı. 3. Qəbiləyə məxsus əşya adı. 4. Şeir forması və hava (melodiya) adı. 5. Sənətkara verilən ad» (142, 301). Yuxarıda dediyimiz kimi, biz bu ad müxtəlifliyində varsağı sənətkar, varsağını isə həmin sənətin nümayəndələrinin düzüb-qoşduğu şeir nümunəsi kimi qəbul edirik və onların mövcudluğu şəraitini açıqlamağa üstünlük veririk.

Ümumtürk mədəniyyətinin inkişafı tarixində bu qəbilənin əsaslı rolu vardır. Bu, onun poetik dünyagörüşündən yaradıcı qabiliyyətinə qədər uzun bir yol keçir. Varsaqlar türk tayfaları içərisində ozan-aşiq sənətinin yaşadıcı və yaradıcısı olmaları ilə daha çox seçilir. Bu ulu sənətin müəyyən mərhələdə yaşaması və inkişafı onların adı ilə bağlıdır. Folklorşünas Q.Namazov bu qəbilənin türk xalqları tarixində rolunu xarakterizə edərək yazır: «Varsaq tayfası Şah İsmayıl Xətai dövrünə qədər nüfuzunu qoruyub saxlasa da, digər türkdilli qəbilələr kimi, vahid hakimiyyət tərkibində ərimişlər» (127, 10). Bunu ilkin mərhələ üçün qəbul etsək də, bir cəhəti qeyd etmək istəyirik ki, bu tayfa öz nüfuzu, ictimai-siyasi həyatda aparıcı mövqedə olması ilə tarixin müəyyən məqamlarında həmişə nəzər-diqqəti cəlb etmişdir. Məhz hələ əvvəlki mərhələdə onların mövqeyini səciyyələndirmədən öncə yenə bir cəhəti qeyd etmək istəyirik ki, Şah İsmayıl hakimiyyətinin, vahid Azərbaycan dövlətinin qurulmasında bu qəbilənin xüsusi rolu olmuşdur. Bu gün bizi maraqlandıran isə onların mədəniyyət tarixindəki rolu və fəaliyyətidir. Varsaq ilk öncə başlanğıc olaraq türk qəbilələrindən birinin adıdır. Bu qəbilə türk mədəniyyət tarixində özlərinin fəaliyyəti, yaradıcı qabiliyyəti ilə yaşamaq hüququ qazanmışdır. B.Atalay varsaqların yaşadığı ərazini belə qeyd edir: «Varsaq, ya da farsaqlar Maraşdan İcələ təkin uzanan alanlarda yaşayan, yazı Maraş, Əlbistan yaylalarında, qışı Çuxurobada keçirən bir türk əşirətidir. Varsaqlar da, af-

şarlar da ta Səlcuqlar zamanında yerləşmişlərdi» (180, c.14, 7). Müəllifin aydın şəkildə qeyd etdiyi bu fikirlərdə varsaqlar haqqında bütöv bir təsəvvür yaranır. Məsələnin maraqlı cəhəti onların Səlcuqlar dövründə həmin əraziyə gəlişidir. Bizə isə belə gəlir ki, varsaq qəbiləsi türk tayfaları arasında özünəməxsus yer tutmaqla daha qədimlərdən bu ərazilərdə yaşamışlar. Bunu, ən birincisi, bu sənətin adını daşıyan və tayfanın adı ilə yaşayıb fəaliyyət göstərən varsaqlar təsdiqləyir. «Vaxtilə, yəni hələ IV-V əsrlərdə də varsaqlar adı daşımış sənətkarların simasında incəsənətin bir sıra sahələri toplanmışdır. O, çalır, oxuyur, artistlik və rəqs edirmiş. Belə sənətkarlar bu gün də bizim aramızda yaşamaqdadır. Biz bunlara aşiq deyirik. Beləliklə, biz «varsaq» sözünün Azərbaycanda yer, ərazi, qəbilə adı olduğunu iddia etməklə bərabər, bir qədər tez də olsa, bu nəticəni çıxarmaq istəyirik ki, vaxtilə varsaq çalıb-oxuyan, rəqs edən, tamaşalar göstərən sənətkarlar mənasında da işlənmişdir. Bu mənada varsaqlar bugünkü aşıqların əcdadlarıdır» (145, c.7, 175-185). Əgər biz burada varsaq sənətinin IV-V əsrlərdə mövcudluğunu qəbul etsək, bu qəbilənin, daha doğrusu, bu adla tanınan tayfanın fəaliyyətini daha qədimlərlə əlaqələndirməliyik.

Təbii ki, ictimai həyat hadisələrində tayfayla, onun adıyla bağlanan sənət hər hansı tarixdə möhürlənəcək iş arasında müəyyən zaman fərqi olur. Həmin fərq, heç şübhəsiz, varsaq tayfasının fəaliyyət tarixində də özünü göstərmişdir. Yəni onlar bu sənətin yaradıcıları olmaqdan çox-çox öncə özləri mövcud olmuşlar. Həmin fəaliyyətin müəyyən məqamında müasir aşıqların sənətilə həmahəng olacaq sənəti yaranmışdır. Daha doğrusu, türk düşüncəsində mövcud olan sənətə tayfa miqyasında özlərinin əlavələrini ediblər. Onun əgər biz IV-V əsrlərdə mövcudluğunu qeyd ediriksə və Şah İsmayıl Xətai dövründə varsaqların hakimiyyətdəki nüfuzunu və eyni zamanda Səfəvilər dövlətinin yaranmasında rolunu təsdiqləyiriksə, əlavə olaraq şah qoşunlarının önündə çalğılarını da təsdiqləməklə onların uzun bir inkişaf yolu keçdiyini etiraf etməli oluruq. Məhz belə bir uzun zaman çərçivəsində, şübhəsiz ki, ictimai-siyasi həyatda «el ağsaqqalı», «el müdriyi» rolunu oynayan varsaqlar eyni zamanda zəngin yaradıcılıq yolu keçmişlər. Həmin zənginliyin ancaq müəyyən bir qismi, daha doğrusu, müəyyən

bir hissəsi, olduqca çox az olanı gəlib əlimizə çatmışdır. Biz bu əlimizə çatmada ən birincisi onlara məxsus şeir formasının indi də yaşadığını qeyd etməklə eyni zamanda müxtəlif çalarlı fəaliyyət sistemini də unuturuq. Çox təəssüflər olsun ki, həmin adla tanınan sənətkarlara olduqca az rast gəlirik. Belə bir yaradıcı tapıntının olması bizə çox şeyləri açıqlayar və müəyyən məsələlərin araşdırılmasında köməyimizə çatardı. Ancaq məyusluqdan yaxa qurtaran bircə şey var ki, bu da olanların bizdə müəyyən təsəvvür yaratmasıdır.

Varsaqla baxşının, şamanın, qamın, ozanın, aşığın arasında mahiyyət etibarilə elə bir əsaslı fərq yoxdur. Ümumtürk dünyagörüşü üçün eyni səciyyəli olan bu adlar ancaq türk təkəkkürünün məhsuludur, onun süzgəcindən keçib təşəkkül tapmışdır. Bu adların ümumi adlanma fərqi, yəni addəyişməsi, şamanın müəyyən məqamdan sonra öz yerini baxşıya, varsağa, ozana verməsi türk xalqlarının inkişafındakı müstəqilliklə əlaqəli olan mərhələdir. Həmin mərhələdə həyatın müxtəlif sahələrində nəzərə çarpan müstəqillik ozan-aşıq sənətində də özünü göstərir. Və varsaq sənətinin də belə bir yolla gedişi təbiidir. Ancaq davamlılıq baxımından türk əşirətlərində yaşayan ozan-aşıq adlarını üstələyə bilməyib sonrakı mərhələlərdə, olsa-olsa, bu məfhumu tarix üçün müəyyən anlamlarda qoruyub saxlaya bilməmişdir. Bunu şərtləndirən amillər içərisində varsaq qəbiləsinin yaşadığı ərazidə aparıcı mövqeyə malik olması və sonrakı prosesdə getdikcə türk qəbilələri arasında əriyib getməsilə izah etmək olar.

Varsaq//ozan//aşiq adlarının ümumi ərazi yayılma istiqamətinə nəzər salsaq, belə bir qənaət hasil etmək olar ki, bu sənəti yaşadanlar daha çox indiki Azərbaycan (hər iki), Anadolu istiqamətində yaşayıb fəaliyyət göstərmişlər. B. Atalay varsaq tayfasının yaşadığı ərazinin Maraşdan İcələ təkin uzanan ərazi olduğunu, Çuxurobada yaşadıklarını qeyd edir (180). Müəllifin bu fikri, qeyd etdiyimiz kimi, varsaq tayfaları haqqında aydın təsəvvür yaradır. Mübahisəli görünən onların Səlcuqlar dövründə Anadoluda yerləşməsidir. Bizə belə gəlir ki, bu, müəyyən dəqiqləşmə tələb edən məsələ olub, müəllifin ancaq Səlcuqlar dövrünə qədər də həmin ərazidə yaşamasını qeyd etməsidir. Ola bilsin, bu tayfa həmin dövrdə türk tayfaları arasında xeyli dərəcədə fərqlənə bilməmişdir. Ancaq söhbət bu adla tanınan sənətin mahiyyətini izah etməkdən gedirsə, onda qeyd etməliyəm ki, tədqiqatçıların mülahizəsində bu, IV-V əsrlər şəklində vurğulanır. Təbii ki, bunun köklü əsasları var. Ən birincisi, bizim sonralar da qeyd edəcəyimiz müqayisəli araşdırmalar və onun tipik nümunəsi kimi «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının mövcudluğu və tarixin ayrı-ayrı məqamları ilə səsleşməsi varsağın çox qədimlərlə, yəni başlanğıcının müəyyən mərhələsinin ozanla birgə fəaliyyətdə olduğunu ehtiva edir. Çünki hər hansı mövcudatın özünün yaranma və fəaliyyət dövrləri vardır. Həmin zaman çərçivəsində işlər görülür, sənət inkişaf edir, yaşayır və tarixin yaddaşına hopur. Varsaqlar da, aşağısı, özlərinin çalğısı, poetik şəkili şeir yaratmaları ilə bu yerə gəlib çıxma bilməmişlər. Məsələnin yenə də həmin Anadoluya yerləşmə dövrü probleminə gəldikdə, türk tayfalarının müxtəlif istiqamətlərdə tarix boyu axını məlumdur. Ona görə də müəllifin bu cür qeydində bir həqiqət olduğunu başa düşmək olar. Türk tayfaları həmin dövrlərdə sabitləşmə mərhələsi keçirirdi. Varsaq tayfaları da onlardan biri idi. Ancaq bu o demək deyildi ki, bu tayfa Səlcuqlar dövrünə qədər tarix səhnəsində görünməmişdir. Halbuki Səlcuqlardan əvvəl və sonraya nəzər saldıqda tarixin müxtəlif məqamlarında onların türk dövlətlərinin hakimiyyətlərində, fəaliyyətlərində aparıcı mövqelərdən birini tutması aydınlaşır. Məsələn, Səfəviyyə ordeninin təşəkkülündə, Şeyx Cüneydin fəaliyyətində varsaq tayfa müridlərinin mövqeyi aparıcılıqla görünür. Məhz Şah İsmayıl Xətai dövründə varsaqların belə bir fəaliyyəti, yuxarıda dediyimiz kimi, aydın şəkildə qeyd olunur. Əhməd Kəsrəvi bu tayfanı Səfəvilərin hakimiyyəti ələ almasına və dövlətin qurulmasına kömək edən tayfalardan biri kimi qeyd edərək yazır: «Səfəvilər türk ellərindən idilər. Şah İsmayıl ayağa qalxdıqda Ustaclu, Şamlu, Təkəli, Varsaq, Rumlu, Zülqədər, Əfşar, Qacar ellərindən başqa, Azərbaycanın Qaracadağından da bir sıra dəstələr ona kömək etdilər» (107, 28).

Bütün bunlar varsaqların türk xalqlarının həyatında, mədəniyyət tarixində mövqeyini aşkarlayır. Bu yuxarıdakı mülahizələrimizlə şamanlığın-qamlığın türk xalqlarının yaşayış istiqamətində mövcud olan ilk mütəşəkkil yaradıcılıq sahəsi olması qənaətində durmaqla var-



saq/yanşaq/ozan/aşiq sənətinin sonrakı inkişaf əlaqəliliyini də təsdiqləyirik. Ancaq bu sənətin əkiz qardaş olması ehtimalını da bir mənada qəbul etməyi unutmuruq. Bu isə türk xalqlarında həmin adların eyni vaxtda yaranması ehtimalına şübhə ilə yanaşıb, müəyyən regionallıq fəaliyyəti çərçivəsində və yaxud ümumtürk təfəkkürünün vahidlik, düşüncə, təxəyyül yaxınlığı kimi qəbul etdik. Bu mənada həmin adların ayrılıqda böyük bir sənət, böyük bir dövr kimi araşdırılması vacibdir. Biz də bu vacibliyi nəzərdə tutaraq sələflərimizin bu sahədəki fikirlərini qüvvətləndirmək mənasında müəyyən müqayisələr aparmağa üstünlük vermişik. Ən birincisi, qeyd etmək istədiyimiz bu adlar sistemində bir məsələ var ki, bu da onların hamısında müqəddəsləşdirmə xüsusiyyətinin olmasıdır. Yəni qam-şaman sənətində bizim geniş şəkildə müşahidə etdiyimiz müqəddəsləşdirmə aşiq sənətinə qədər uzun bir yol gəlir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da qopuzun mübarək sayılması, müasir aşığa elin ağsaqqalı, elin anası adının verilməsi məhz bununla bağlıdır. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarında əlində qopuz olan adamın bağışlanması, haqq aşığı olma əhvalatı və s. Varsaqların da belə bir nüfuzla yaşayıb ömrünü başa vurması, varsaq adında çoxmənalı çalarların olması eyni mənbədənir. Yəni bu adın çoxmənalılığını M.Seyidovun dediyi kimi qəbul ediriksə, onda bir cəhəti də etiraf etməliyik ki, bu adlar hamısı həmin xalqın həyatında mühüm rol oynayan sahələrlə əlaqəlidir. Qısa şəkildə desək, varsaq-aşiq sənəti, varsağı şeir növü varsaq qəbilə adından başlayıb yer, sənət adına kimi yol gəlir.

İlkin mənada qəbul edilib etiraf edilməli olan bu sənətin, daha doğrusu, varsaq sənətinin məhz həmin adla tanınan qəbiləyə məxsusluğudur. Şübhəsiz ki, bu, ondan da kənara getməmişdir. Bu, həmin qəbilənin təfəkkür zənginliyi, mənəvi mədəniyyətində müstəqillik meyli ilə bağlı olan bir haldır. Burada təsdiqlənməli bir cəhət var ki, bu da onların türk qəbilələri içərisində tarixin müxtəlif məqamlarında həm də yaradıcı təfəkkür baxımından aparıcı mövqeyə çıxması ilə əlaqəlidir. Məhz belə bir mövqeyə çıxıb zamanın ağır unutmaz yaddaşına öz varlığını diktə etmə o qədər də asan məsələ deyildir. Varsaqların bu cür uğurlu fəaliyyəti bu xalqların həyatında çox mübarək sayılan haldır. Onlar bütün sahələrə gücü, qüvvəti ilə hökm edib bildikləri halda,

zamanın yaddaşına ancaq bacarıqları, sənət qabiliyyətləri ilə yazıla birləşdilər. IV-V əsrlərdə Azərbaycan ərazisində yaşayan varsaq tayfaları VII-VIII əsrlərə qədər böyük yol keçmişdi. Ona görə VII-VIII əsrləri qeyd edirik ki, bu əsrlər ozan sənətinin inkişaf dövrü kimi təsdiqlənir. Deməli, burada maraqlı cəhət bu adların bir-birilə əvəzlənmə məqamları ilə bağlıdır. Daha açıq desək, bu addəyişmə sənətdə köklü fərqlərlə nəzərə çarpmışdı? Sonra bir qədər ətraflı danışacağımız bir məsələni indidən yeri gəlmişkən qeyd edək ki, yox, elə bir dəyişikliklə xarakterizə olunmur, olsa-olsa, ancaq müəyyən təkmil dəyişmələr istiqamətində iş getmişdir. Ciddi nəzərə çarpmayacaq əlamətlər sənətin köklü problemi deyil. Bu başa düşdüyümüz ciddilik heç bir türk xalqının ozan-aşiq sənətində nəzərə çarpmır. Ancaq təsdiqlənəcək bu əlamətlər onun həmin adlar sistemində yaradıcı təxəyyülə bağlılığıdır. Araşdırmalarımız da oradakı mövcud məqamların açıqlanmasına xidmət edir. Biz «varsaq» sözünün etimologiyasına da toxunmaq fikrində deyilik. Bu sahədə müəyyən mülahizələr söylənib. Son nəticədə «varsaq-varsağ» *həssaslığı olan, işini bilən, şərəf hissinə malik adam* (142, 250) kimi səciyyələnib. Bu isə, şübhəsiz, həmin qəbiləyə məxsus keyfiyyətləri əks etdirir.

Türk xalqlarının mədəniyyət tarixində varsağın xüsusi rolu vardır. Bu, bir qədər əvvəl dediyimiz kimi, bir tayfanın, qəbilənin adı olmadan sənət olmağa qədər dürlü bir yol keçməsi ilə bağlıdır. Məhz bu anlaşımlar arasında da yeni mənalar kəsb etmə nəzərə çarpar. Ancaq yenə də özünün dəyərlərini həmin adlarda saxlamışdır. Folklorşünaslıqda belə bir fikir dolaşmaqdadır ki, «Azərbaycanın ilk söz, musiqi, bəlkə də rəqs sənətkarlarının əski adlarından biri də varsaq olmuşdur» (142, 296). Türk mədəniyyəti tarixində özünə əsaslı yer tapmış bu əski sənətkar qədim, həm də köklü bir qəbilənin adı ilə bağlı olub ona yaşamaq hüququ qazanmaqda xeyli dərəcədə kömək etmişdir. Bu köməklik yuxarıda müəyyən məqamlarda qeyd etdiyimiz iki məqamdan daha çox irəli gəlir. Onlardan birincisi müasir aşıqların sələfi olmasıdır, digəri isə şeir biçimidir. Məhz bu iki xüsusiyyət həmin tayfanın başına əbədi yaşamaq çələngi qoymuşdur. «Varsaq» sözünün açıqlanmasında digər cəhəti də qeyd etmək istəyirik ki, eyni zamanda bu tayfanın türk

xalqlarının həyatında oynadığı rol da mühümdür. Onların tarixin müəyyən məqamında aparıcı mövqeyə çıxması, ədəbiyyatına, mədəniyyətinə köklü hökmlər verə bilməsi də elə ümumtürk dünyagörüşünün yaşanması ilə əlaqədardır. Məhz ən aşağısı Qafqazda yaşayan xalqların mədəni həyatına təsirinin qeydi və açıqlanması buna kifayətdir. Bir çox xalqların mədəniyyətində vətəndaşlıq hüququ qazanan varsağın Qafqaz xalqlarında söz, musiqi, rəqsi birləşdirən bir sənət məfhumu kəsb edərək yaşaması o qədər də mürəkkəb məsələ deyildir. Hələ bunların üstünə ilk teatr ünsürlərinin gəlinməsi bizə çox məsələləri açıqlayır. Bu adın belə çalarlarda daha da çoxmənəlilik kəsb edərək özbəklərə, uyuqlara, türkmənlərə, türklərə, tatarlara yol açması təsadüfi deyildir. Çətin və mürəkkəb yol keçmiş «varsaq» sözü çox əski tarixə malik olub, bir tayfanın, qəbilənin mədəniyyət və dünyagörüşündən başlayıb ümumtürk mədəniyyətinə qədər uğurlu yol keçmişdir. Araşdırılmalı və maraqlı olan da məhz bu iki yolun arasındakı qazanılan dəyərlərdir.

Varsaq adı, bizə belə gəlir ki, ilkin başlanğıcını qəbilə adı olmaqdan alır. Sonralar getdikcə inkişaf edərək daha çox mənalar kəsb edir. Başqa cür sözün inkişafı ola da bilməzdi. Yəni əksinə, yer, yaxud da sənət, şeir və s. məfhumdan qəbilə adı olmağa yox. Bunun belə uğurlu olması, yaşamaq hüququ qazanması isə, şübhəsiz ki, tayfanın yaradıcılığa, sənətə meyilliliyi ilə əlaqədardır. Türk dünyagörüşündə mühüm rol oynamaq üstünlüyü qazanan varsaq tayfası təsadüfi belə dəyərlərə yiyələnməyib, mədəniyyətdə, sənətdə, eləcə də ictimai həyatda yaradıcı və aparıcı nüfuzu ilə buna nail olmuşdur.

Varsaq sənəti müasir aşuqların fəaliyyəti anlamında şamanlıq, ozan, yanşaq, baxşı və s. ilə üst-üstə düşür. Yəni bunların hamısında nəzərə çarpan improvizasiya və sinkretizm varsaqda da eynilə görünür. Ona görə də adamı ilk anda onların eyni mənəbdən qidalanması kimi bir düşüncə narahət edir, həm də nə qədər qərribə və ağır olsa da, etiraf etməli olursan ki, nə qədər fərqlər nəzərə çarpsa da və yaxud da axtarılıbsan da, onları bir-birindən ayırmaq çətin məsələdir. Biz hətta yuğlamanın da ümumi təfəkkür və sinkretik məqamında varsaqla yaxınlığına şübhə etmirik. «Qədim Azərbaycanda böyük qəhrəmanlar

üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölənin günü camaatı bir yerə toplayırdılar. Bu toplantıya «yuğ» deyirdilər. Yuğlama kütləvi ağlamaq deməkdir. Toplananlar üçün ehsan yeməyi verərdilər, xüsusi dəvət olunmuş yuğçular isə ikisimli qopuz çalıb-oxuyurdular. Yuğçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliyindən danışib onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyirdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı» (81, c.2, 392). Xüsusi dəvət olunmuş yuğçuların fəaliyyətindəki sinkretiklik və qopuzun nüfuz dairəsinin aparıcılığı da varsaq-ozan sənətindəki ümumtürk dünyagörüşündən kənar deyildir. Məhz sinkretikliyin tarixin daha əvvəlki dövrlərdə mövcudluğunu M.Kalankaytuklu da göstərir. Qafqazda və Azərbaycanda ölü basdırma adətini o, belə xarakterizə edir: «Qılınc və bıçaqla parçalanmış meyitlər üzərində təbil və zənglər çalılırlar, yanaqlarda və əzalarda qanlı çarıqlar qılınc ilə vuruşurlar. Qəbiristanlıqda o yan-bu yana qaçı-şaraq kişi kişi ilə dəstə-dəstə çarpışır, atlarla müxtəlif istiqamətə yürüş edirlər. Bəziləri ağlayır, hönkürür, bəziləri isə iblisənə adətlərinə görə rəqs edirlər. Onlar geniş, mənada, oyunlar, rəqslər oynayırdılar və oxuyurdular...» (125, 91). Bu cür sinkretizm türk xalqlarının mədəniyyətinin inkişafının ilkin mərhələsindən indiyə qədər müəyyən sahələrdə özünü saxlamaqla uzun yol gəlmişdir. Eyni zamanda burada bir səciyyəvilik də var ki, bu da özünü aşuq sənətində davam etdirmişdir. Buradakı təsvirlər – bir tərəfdə təbil, cəng, digər tərəfdə at çapılması, qılınc döyüşü, digər bir tərəfdə isə rəqs, oyun maraqlı məsələdir. Belə çoxcəhətli və qarışıq təsvirdə, yəqin ki, qəhrəmanın igidliyi tərənnüm olunur. Bizi bu sinkretiklik məqamında özünə çəkən məhz oyunun, rəqsin olmasıdır. Bu rəqs, oyun bütün məqamları ilə, demək olar, aşuq sənətindəki rəqs və oyunla səsləşir. Başdan-başa tamaşa səciyyəsi daşıyan bu mərasimdə araşdırılmalı olan çox cəhətlər var.

Onun mahiyyətinin açılması isə, bizə belə gəlir ki, aşuq sənətilə sıx əlaqəyə gətirib çıxaracaq. Daha doğrusu, «meydan tamaşalarının ilkin yaradıcıları, müəllifləri və aktyorları, ehtimal ki, varsaqlar, ozanlar, yanşaq və s. olmuşlar» (142, 301). Əlbəttə, çox qədim tarixə malik olan bu tamaşa ünsürlü mərasimlərin ilkin başlanğıcında varsaq, ozan, yanşaq durması ehtimalından biz bir qədər uzaq olub ancaq onla-

rın orada iştirakını da inkar etmirik. Bu məsələlərdə, təbii ki, xalqın, kütlənin ümumi təfəkkürünün aparıcılığı qənaətindəyik. Həm də burada belə bir cəhəti unutmuruq ki, bu, ümumtürk təfəkküründə müəyyən yaradıcı adamların fəaliyyəti məqamında inkişaf edib formaya düşürdü. Şübhəsiz ki, belə bir şəkllə düşmədə varsağın, ozanın mühüm rolu olmuşdur. Ozan-aşiq sənəti elə çalarlı, əhatəli bir sənət olmuşdur ki, bu həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmək qabiliyyətinə malik idi. Məhz belə əhatəliliyin araşdırılması ayrı bir problem olduğu üçün biz ancaq ona toxunmaqla kifayətlənirik.

Varsaq adının eranın IV-V əsrlərindən işlənməsi məsələsini təsdiqlədikdən sonra onun XIV-XV və hətta XVI əsrlərə qədər öz nüfuzunu saxlaması fikrində də dururuq. Bu qəbilə həmişə özünün güclü nüfuzu ilə hakimiyyətə təsir edə bilməmişdir. Uzun Həsənin, Sultan Muradın hakimiyyəti illərində onların qaldırdıqları üsyan buna nümunədir. Bu əhatəli və müxtəlif çalarlara malik olan adın başlanğıcında tayfanın nüfuzu, türk xalqlarının həyatına təsir edə bilmək xüsusiyyəti dayanır. Hətta söhbət nüfuzdan gedirsə, onların Şah İsmayıl Xətəinin dövründə onun hakimiyyətinin möhkəmlənməsində mühüm rolu olmuşdur. Məhz türk xalqlarının mühüm bir hissəsi olan, Azərbaycanda dövlətçiliyin inkişafında böyük rol oynamış bu qəbilə eyni zamanda Azərbaycan xalqının mədəniyyət tarixində də aparıcı mövqelərdən birində dayanan tayfalardan olmuşdur. Belə bir tarixi inkişaf prosesində varsaqların bir tayfa kimi fəaliyyəti, Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında rolu onların daha çox bu ərazi ilə bağlılığını göstərir. Deməli, varsaq sənəti, varsaq adı ilə bağlı yaranan müxtəlif əşya adları da bu ərazi ilə əlaqəli olub, öz yayılma istiqamətini Azərbaycan – Anadoludan götürmüşdür. Ümumiyyətlə, varsaq sənətinin araşdırılması maraqlı məsələlərin ortaya çıxması ilə nəticələnir. Türk xalqlarının bir parçası olan varsaqların türk xalqlarına verdiyi töhfə də bu tayfanın tarixi keçmişinin öyrənilməsi problemini doğurur. Yəqin ki, tədqiqatçılar bu problemin öyrənilməsi zamanı daha maraqlı məsələlərlə qarşılaşacaqlar.

Varsaq sənətində olan addəyişmənin maraqlı cəhətləri var. Biz yuxarıda qeyd etdik ki, bu adla tanınan tayfa Azərbaycan xalqının ictimai-siyasi həyatında mühüm rol oynamışdır. Məhz onun belə aparıcı-

lığının nəticəsi idi ki, mədəniyyətin inkişafında da mühüm izlər qoya bilmişdir. Bu, onların türk xalqları üçün şəriksiz olan aşiq-varsaq sənətində özünü daha çox göstərir. Onu da qeyd edək ki, aşiq-varsaq addəyişməsi Azərbaycanla əlaqəlidir. Belə ki, bu sənətin bizim folklorda özünə hələ daha çox yer tapanı varsaq//ozan//yanşaq//aşiq adlarıdır. Şübhəsiz ki, addəyişmələrin köklü səbəbləri var. Yeri gəldikcə onları açıqlamağa çalışacağıq. Biz burada ancaq onu qeyd etmək istəyirik ki, bu addəyişmə daha çox sənətin özünün inkişafı, tarixin müxtəlif məqamlarında müxtəlif qəbilə və tayfaların bu sənətin inkişafına göstərmək istədikləri təsirlə əlaqəlidir. Məhz ona görə də davamlı məqamından ən birincisi dəyişməz qalan sənət idi. O da zamanın ağır dolaylarından bu xalqın ruhunu, hissini, duyğusunu əks etdirdiyi üçün onunla birgə keçib gəlirdi.

Varsaqların Azərbaycanda mərkəzi hakimiyyəti qoruyub saxlamasından bəhs edən tədqiqatçılar Şah İsmayıl Xətai dövründə onların fəaliyyətindən daha açıq-aydın şəkildə söhbət açmışlar. Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində mühüm rol oynayan tayfalar sırasında «Ustaclı, Şamlı, Təkəli, Baharlı, Zülqədər, Əfşar, Qacar və Varsaq türk qəbiləsinə arxalanırdılar» (142, 303). Petruşevski də XIV-XV əsrlər Azərbaycanda ictimai-siyasi vəziyyəti xarakterizə edərkən bu tayfanın adını xüsusi olaraq vurğulayır. «Şah İsmayıl bayrağı altında qızılbaş tayfalarının Ustaclı, Şamlı, Rumlu, Təkəli, Zülqədər, Əfşar, Qacar, Varsaq qəbilələrindən və həmçinin Qaracadağ dərvişlərindən ibarət 7 min qazi toplaşmışdı» (142, 303). Varsaqların türk qəbiləsi olmasını İslam Ensiklopediyası (142, 303), Bəsim Atalay (179, 236) da təsdiqləyir. Bütün bunların hamısının əsasında bir fikir durur, o da ondan ibarətdir ki, varsaqlar türkdilli qəbilə olub Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində aparıcı rol oynamışlar. Eyni zamanda bunların hələ IV-V yüzilliklərdən öncə Qafqazda yaşaması ideyasının da doğruluğunu təsdiqləməklə bu zaman müddətində onların uzun və maraqlı fəaliyyəti aşkarlanır. Belə bir zaman çərçivəsində onların siyasi həyatda olan nüfuzu tamamilə başqa bir problem olub, məhz onların özünün xalqın tarixinə həkk edəcəyi bir neçə şey varsa, onlardan biri varsaq adı ilə tanınan sənətin mövcudluğudur.

«Varsaq» çoxmənalı söz olub, onun mənə başlanğıcında qəbilə adı bildirməsi durur. Sonradan bu ifadə müxtəlif çalarlar qazanmışdır ki, onlardan biri də onun söz və musiqi sənəti mənası kəsb etməsidir. Varsaq bir sənət sahəsi kimi formalaşdıqdan sonra onun şeir forması kimi xüsusi çalarlara malik olması inandırıcı təsir bağışlayır. Artıq bu sənət özünün müəyyən inkişaf mərhələsinə çatdıqda, müstəqil yaradıcılıq sahəsi kimi maraq doğurduqdan sonra onun istedadlı nümayəndələri yetişib bu sənəti daha da inkişaf etdirməyə başlayırlar. Varsağın təkcə aşığın bir adı, yaxud da şeir forması olması xüsusiyyəti yoxdur, eyni zamanda bu, hava kimi də diqqəti cəlb edir. Deməli, «varsaq» bir şeir forması anlamında işlənmişdir. Bəzən «varsaq» sözünün mənə anlamında həm şeir forması, həm də aşiq havası olması qeyd olunur. Məsələn, Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazılır: «Varsaq aşiq havası. Qədim aşıqların, varsaqların adı ilə bağlı olduğu güman edilir. Aşiq poeziyasında mövcud bütün onbirhəcalı şeir formaları (qoşma, tənqis və s.) varsaq üstündə ifa oluna bilər. XV-XVIII əsrlərdə xüsusilə geniş yayılmışdır» (16, c.2, 410). Buradan aydın olduğu kimi, varsaq ancaq aşiq havası kimi səciyyələnir və XV-XVIII əsrlərdə daha geniş yayıldığı göstərilir. Bizim tədqiqatımız üçün daha çox maraq doğuran cəhət varsağının aşiq sənəti kimi səciyyələnməsidir. Demək, varsaq tarixin hansısa mərhələsində aşiq sənəti kimi mövcud olmuş və bu varlığında türk xalqının tarixinə özünün töhfəsini verərək geniş və əhatəli bir sənətdə mövcud ola bildi. Bu araşdırma varsağın aşiq sənətinin müəyyən tarixi mərhələdə adı, aşiq havası və şeir növü haqqında mövcudluğunu təsdiqləyir. Belə bir əhatəli mənə çalarlarına malik bu söz sual doğurur: necə olmuşdur ki, tarixin müəyyən məqamında sənət adına çevrilmişdir? Onun musiqi havası və şeir forması olmasının o qədər də mübahisəli və qeyri-adi görünməməsi, aşiq sənəti adı bir qədər araşdırma tələb edən məsələdir. Bu məsələnin müəyyən məqamlarına toxunmuşuq və yeri gəldikcə də toxunacağıq. İndi isə məqsəd onun mahiyyətini açmaqdan ibarətdir.

Varsaqların bir tayfa kimi mövcudluğunu təsdiqlədikdən, V-VI əsrlərdən və bəlkə də daha qədimdən Azərbaycan–Anadolu istiqamətində yaşaması qənaətini hasil etdikdən sonra bu sənətin hansı ta-

rixli məqamlarda mövcudluğu məsələsi də maraq doğurur. Əvvəla, əsas mətləbə keçməzdən qabaq onu qeyd edək ki, varsaqlar bir tayfa kimi Səfəvilər dövlətinin formalaşmasında əsas rol oynadıqdan sonra digər tayfalar kimi, ümumi dövlətdə əriməyə başladılar. Bununla da onların türk xalqlarının keşməkeşli fəaliyyətində olan rolu, demək olar, bir növ, tamamlanır. Varsaq melodiyanın, varsaq şeir növünün həmin mərhələdə daha çox xatırlanması isə müşahidə olunur. Məsələn, Şah Xətəinin yaradıcılığının bir hissəsini varsağının tutması, bu formada şeirlər yazması təsadüfi deyildi. Bu isə artıq dövlətin, xalqın tarixinə belə bir formada daxil olub tayfa fəaliyyətinin yekunlaşdığını göstərir. Eyni zamanda bu o demək deyil ki, varsaqlar bir tayfa kimi yox olub gedir. Xeyr, olsa-olsa, ümumi tayfaçılıq vəziyyətindən çıxıb dövlətçilikdə əriyir. Varsaq adı ilə bağlı nümunələrin ən çox bizə çatana da həmin tarixi məqamla bağlıdır. Ona kimi olan mərhələdə isə onun fəaliyyəti daha çox mənbələrdə tayfa adı ilə göstərilir. Ancaq bizə belə gəlir ki, mülahizələrin və araşdırmaların doğurduğu ehtimallar bu sənətin çox-çox əvvəllərlə, eramızın ən azı V-VI əsrləri ilə əlaqəli olduğunu göstərir.

Tarixin ağır dolaylarından keçib gələn bu ad özünün müxtəlif çalarları ilə diqqəti cəlb edir. Araşdırıcılar yeri gəldikcə həmin məqamlara diqqət yetirmiş və bu anlamın başlanğıcı ilə sonrakı inkişafı arasındakı nizamı açmağa çalışmışlar. Şəmsəddin Samidən Mirəli Seyidova qədər böyük bir ziyalı qrupunun marağında dolaşan bu ad ən çox tayfa və şeir-musiqi sənəti kimi davamlılıq qazana bildi. Biz isə bu məqamlara ötəri, daha doğrusu, məqsədimiz müqabilində toxunmaqla əsas qayəmizi açıqlamağa çalışırıq. «Varsaq qəbiləsinin söz və musiqi sənəti də qəbilənin adı ilə adlanmışdır» (142, 307) deyən tədqiqatçı bu ad keçidindəki cəniliyin, şübhəsiz ki, təbiiyini də qəbul edir. Ancaq onu da deyək ki, bu müxtəlif sənət, peşə və başqa adların cəmi vaxtda varsaq adı ilə adlanması şübhəsizdir. Biz bunun ancaq tarixi prosesdə çalarlığını qəbul edirik. Nüfuzlu və dövlətdə aparıcı mövqedə olan tayfalardan biri kimi seçilən bu qəbilə zaman-zaman müxtəlif sahələrə də nüfuz etməyə başlamışdır. Məsələn, mətləbdən uzaq düşməmək üçün qam-şaman dünyagörüşünün bir ucunda dayanan var-

saq sənətini qeyd etmək istəyirik. Əsas olan kimi onu da qeyd etməliyik ki, bu anlamın müxtəlif çalarlarını vərəqləyərkən tayfa, şeir növü və çalğı aləti, sənət kimi ilk öncə diqqət mərkəzində durduğunu göstərməliyik.

Varsağın ilkin başlanğıcında tayfa olma mövcudluğu dayanır. Yəni varsaqlar bir tayfa kimi mövcud olub bütün yaşayışını, varlığını türk tayfaları içərisində təsdiqlədikdən sonra özünün mənəvi dəyərlərini də təsdiqləməyə çalışır. Bu mənəvi dəyərlər türk mədəniyyət sistemində elə bir mərhələyə gətirib çıxarır ki, böyük dünyagörüşdə mövcud olmaq izlərini qoyur. Bunun üçün ən əsaslı olanı varsaqların bir tayfa kimi gücü, bacarığı, birliyi idisə, digər bir cəhət heç də əsas saydığımızdan geri qalmayan ozanlığın inkişaf xəttində dayanan varsaq sənəti idi. Bu sənət tarixi kökləri, məqamları ilə kifayət qədər açılmamışsa, hər halda haqqında da az deyilməmişdir. Mənbələr, türk saz sənəti araşdırıcıları bu sənətin inkişafını müəyyən dərəcədə yeri gəldikcə işıqlandırməyə çalışmışlar. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan dünyagörüşünün bir hissəsi olub, onun müəyyən tarixi məqamdakı davamı və mərhələsidir. Biz bunları türk təfəkkür sistemində vərsəlik kimi qəbul edirik və ümumtürk dünyagörüşündən ayırmırıq. Uzun, həm də ağır dolaylarda türk təfəkkür sistemini cilalayan bu sənət eyni zamanda türkün bugünündən dürlü gələcəyinə də yol açmışdır. Ancaq bir tayfa məqamında dayanan varsaq sənəti heç də tayfa çərçivəsində məhdudlaşmış qalmır. Böyük bir magistrala, türkün böyük mədəniyyət magistrasına çıxır. Özünün isə bu gedişdə nəyə qadir olduğunu göstərir.

Bəs varsaqlarla qam-şaman, ozan, yansaq, aşiq arasında elə bir köklü fərq varmı? Bu addəyişmələr nə ilə bağlıdır? Bu məsələlər həmin tarixi məqamları və sənətin özünün inkişafını müəyyən dərəcədə izləyəndə aydın şəkildə sezilir. Biz isə, ən birincisi, qeyd etmək istəyirik ki, bunlar arasında türkün ümumi dünyagörüşü baxımından elə bir əsaslı fərq yoxdur. Olsa-olsa, sənətin özünün dəyərlərində fərq ola bilər. Bu da, etiraf edək ki, var. Ancaq həmin fərqi mahiyyəti bizi bir də onunla rahatlayır ki, bu incəliklərdə sənətin qaranlıq olan məqamları aşkarlanır. Qam-şaman dünyagörüşündən danışarkən qeyd etdik ki, bu dünyagörüşün əhatəliliyi və çalarları ilə bütün türk təfəkkür siste-

mini birləşdirən ilgilər, məqamlar var. Daha doğrusu, dini dünyagörüşdən bədii yaradıcılığa qədər böyük bir yolu özündə yaşadır. Lakin bu, sonrakı mərhələlərdə belə qalmır. Artıq sənətin müxtəlif sahələrinin müstəqilləşməsi məqamında müəyyən dəyişikliklər baş verir. Məhz varsaq sənəti də bu müstəqilləşmədə çıxış edir. Bugünkü çalarlıq həmin sənətdə də özünü göstərir. Yəni aşiq sənətindəki çalmaq, oxumaq, oynamaq varsaqlarda da eyni olmuşdur. Sadəcə olaraq tarixilik baxımından müqayisə olsa, daxili təkmilləşmə keçirmişdir. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan, aşiq sənəti ilə əkilizdir, eyni bətdən çıxmışlar. Mahiyyəti ilə heç bir güclü fərq nəzərə çarpmayan bu sənətdə inkişaf və çalarlıq baxımından fərq ola bilər. Bu da ümumtürk təfəkküründəki çalarlıq xüsusiyyəti, yaradıcılıq axtarışları ilə əlaqədardır. Varsağı şeir forması kimi XIII əsrin sonu, XIV əsrin əvvəllərində Yunis Əmrənin yaradıcılığında özünü geniş şəkildə göstərir. Lakin əlimizdə olan bu nümunə onun başlanğıcına zəmanət vermir. Çünki varsaq sənəti, bu sənətin inkişaf və əhatəliliyi onun böyük bir inkişaf yolunda durduğunu təsdiqləyir. A.Krımiski də Yunis Əmrənin həmişə köçərilərin sadə xalq vəznə olan varsaqlardan istifadə etdiyini göstərir (220, 263-264). Varsağı şeir növü kimi onların müstəqilləşmə meyli, sənətə, ədəbiyyata olan marağı idi. Böyük ideal dəyərlərlə yaşayıb türk təfəkkür sistemində mövcudluğunu təsdiqləməyə çalışan bu tayfa qam-şaman dünyasından yeni bir düşüncəyə üz qoyur. Bu, türkün ümumi dünyagörüşündə müstəqilləşmə istiqamətində, yəni ayrı-ayrı peşə sahələrinin inkişafına qədəm qoyduğu bir dövr idi. Bütün sahələri özündə cəmləşdirən ilkin türk təfəkkürü tayfa çalarlarına da nüfuz etməyə başlayırdı. Artıq müxtəlif sənət sahələrində bilgilərin çoxalması həmin sahələrin müstəqilləşməsinə əsas verirdi. Belə bir şəraitdə türk tayfalarından birinin, varsaqların öz ana sənətlərini yaratması təbii idi. Qam-şaman dünyagörüşündə formalaşmış zaman-zaman yol gələn bu tayfa eləcə də qam-şaman musqisindən fərqlənməyən varsaq sənətini yaratdı.

Varsaqların varsaq sənətini yaratmasında heç də problem olan bir şey yoxdur. Bunlar sadəcə olaraq milli təfəkkürün əsasında milli mədəniyyətin inkişafına, bir qədər də irəli getməsinə kömək etmiş oldular. Xalqın, millətin böyük dünyagörüşündə varsaq kimi özlərini təs-

diqləməyə çalışdı. Burada tayfanın özünün varlığını təsdiqləmək şərəfi dayanır və qəbahət hesab olunan da elə bir şey yoxdur, əksinə, sevinməli haldır. Demək olar, siyasi həyatdakı fəaliyyətindən daha çox iki şeylə – varsaq sənəti və varsağı şeir forması ilə yaşamaq hüququ qazandılar. Varsaq sənət kimi qam-şaman sənətindən o qədər də fərqlənə bilmədi. Sadəcə olaraq bir tayfa miqyasında ixtisaslaşa bildi. Lakin onu da unutmayaq ki, bu, hər tayfa miqyasında olan ixtisaslaşma, tayfa taleyinə nəsb olunan xoşbəxtlikdən deyildi. Necə ki, oğuzların sonrakı mərhələdə qazandıqları müvəffəqiyyətdə var.

Türk təfəkkür sistemində bütün çaraları az qala özündə cəmləşdirən qam-şaman dünyagörüşü ixtisaslaşma mərhələsində, bir növ, varsaqlara da inkişaf üçün şərait yaratdı. Varsaq sənəti məhz belə bir mərhələnin məhsuludur. Qam-şamanlarda olan çalarlıq, çoxsahəlilik müəyyən mənada varsaqlarda da özünü saxladı. Daha doğrusu, varsaqlar qam-şamanlardan gələn ruhaniliklə daha çox dərvişliyi əsas tutdular. Din olmaqdan çox dərviş oldular. Xalqın dərvişlik missiyasını ön xəttə gətirdilər. Eyni zamanda varsaqların təbiətində bir inqilabi ruh, hərbi motiv də dolaşır. Bu, varsaq sənətinin seçilən, qabarıq görünən tərəfidir. Yəni varsaqların müstəqilləşməsinə daha çox ön plana çəkən onların çalğılarında döyüş, mübarizə, qəhrəmanlıq əzminin olmasıdır. Məhz ümumtürk mədəniyyətinin çiçəklənmə mərhələsindən qopub gələn bu sənət tək bir tayfanın uğuru, nailiyyəti olmayıb, böyük türk dünyasının müvəffəqiyyəti idi. Həm də belə bir nüfuzun qazanılıb yaşaması tək bir tayfanın miqyasında dayanmaqla bitmir. Görünür, bu tayfa tarixin müəyyən məqamlarında təkə mədəni həyatda deyil, eyni zamanda ictimai-siyasi həyatda da aparıcı mövqeyə qalxa bilmişdir. Biz yuxarıda müəyyən mərhələlərdə, məsələn, Şah İsmayıl dövründə varsaqların ictimai-siyasi həyatda rolundan, tayfa kimi formalaşmış əsas mövqedə dayanmasından mənbələrin dediklərini məqsədimiz müqabilində desək də, eyni zamanda bir şeyi də unutmadiq ki, ondan əvvəlki dövrlərdə belə bir böyük arenada yaşamaq hüququ qazanan varsaqlar heç də az nüfuz sahibi olmamışlar. Şübhəsiz ki, bu da onların varsaq sənətinin bir sənət kimi yaşayıb inkişafına kömək etmişdir.

Varsaq sənəti bugünkü aşıqların sənətidir. Yəni onların fəaliyyət sistemində elə bir ciddi fərqləndirici xüsusiyyət yoxdur. Xalqın ideal arzuları ilə çıxış edən bu sənətkarlar el-obada öz nəğmələrini oxuyub olandan-olacaqdan söhbət açmışlar. Müdrik, ağsaqqal kimi böyük nüfuz sahibi olan bu dədə sənətkarlar elin gen günündə sevincinin, dar günündə dərdinin daşıyıcısı olmuşlar.

Məhz digər bir cəhəti də qeyd edək ki, bu sənət yalnız bir tayfa miqyasında dolaşmış qalmayıb. Kiçik Asiyada, Cənubi Qafqazda, Orta Asiyada öz sənətkarları ilə sevilib müsbət qarşılanmışdır. Təhmasib Qulu Gül belə sənətkarlardan olmuşdur. Eləcə də bu sənətin Məhəmməd bəy, Ğayiri, Qaracaoğlan kimi qüdrətli nümayəndələri olmuşdur. Həmin sənətkarların yaradıcılığı sırf varsaq olmaq kontekstində araşdırılıb ortaya qoyulmamışdır. Məhz bu sənətin ayrıca problem kimi araşdırılması, sinxron, diaxron istiqamətdə öyrənilməsi gərəyi daha çox aktualıq kəsb edir. «Varsaq» sözünün sənətkar mənası haqqında məlumat azdır (142, 315). Müəllifin etiraf etdiyi bu sənət haqqındakı yazılar çox azdır. Bu da müəyyən mülahizələrin, fikirlərin açıqlanmasına imkan vermir. Şübhəsiz ki, bunun özünün köklü səbəbləri var. Ancaq azı IV-V əsrlərdən Qafqazda yaşayan bir tayfanın hansısa tarixi mərhələdə müstəqilləşmə meyli, yəni yaradıcılıq tapıntıları, böyük əzmlə qazanmağa çalışdığı müvəffəqiyyət cəhdi o qədər də az deyildi. Varsaq sənəti türk mədəniyyətinə olan töhfədir. Bu töhfənin dəyəri isə ümumtürk mədəniyyətinin müvəffəqiyyət dəyəri ilə ölçülə bilər. Söz yox ki, onun sənət kimi mövcudluğu və tipikliyi kifayət qədər açıqlanmayıb. Ancaq bir həqiqət var ki, varsaq sənəti türk xalqlarının həyatında onun mövcudluğunu təmin edən əmil kimi diqqəti cəlb edir.

İlkin mərhələdə önəmli yer tutan qam-şaman müəyyən mərhələdə, daha doğrusu, təfəkkür zənginləşməsinin baş verdiyi, biliklərin çoxaldığı vaxtda müəyyən sahələri müstəqilləşmə üçün güzəştə getməyə məcbur olur. Bu zaman əsas xətti, qam-şaman çalğıçılığını özündə saxlamağa çalışıldı və buna da nail olundu. Tarixi inkişaf, ayrı-ayrı tayfaların mübarizəsi onları öz sənətlərini yaratmağa gətirib çıxardı. Bu sənətin sahibləri, məsələn, Azərbaycandakı aşıqlar, özbəklərdəki baxşılar, qazaxlardakı akınlar, taciklərdəki hafizlər, Krım tatarlarındakı

masalçılar qədim şamanlardan elə bir köklü dəyişikliklə irəli gedə bilmədilər. Sadəcə olaraq tayfa-xalq keçidində müəyyən adlar üzərində dayanmağa başladılar. Varsaqlar da məhz bu xətdədir.

Bu addəyişmələrdə isə Azərbaycan daha çox görünməyə başladı. Əgər baxışda sabitlik, qərartutma əvvəldən bu günə qədər gəlib çıxma bildisə, varsaqda (şamandan ayrılan varsaqda) uzun müddət yaşaya bilmədi, ozana, yanşağa, aşığa keçdi. Qeyd etdiyimiz kimi, burada ictimai-siyasi təsirlərin rolu az deyildir. Ancaq bir təbii olan proses də, tarixi-mədəni şəraitin yaratdığı zərurət də vardır. Varsağın tayfa miqyasında parlayıb geniş arenaya çıxması və yaşamaq hüququ qazanmağa çalışması da bununla əlaqədardır.

Varsaq sənəti bir sənət, yaradıcılıq sahəsi kimi ədəbi-ictimai aləmdə özünü təsdiqləmişdir. Böyük nüfuza, türk xalqlarının həyatında artan hörmətə malik olan varsaq tayfası yalnız fiziki gücü, qüvvəti ilə deyil, ağılı, dərrakəsi ilə də marağa səbəb olur. Varsaq kimi müqəddəs sənəti yaradıb-yasadırlar. Məhz müqayisələrdən ilkin anda yada gələni varsaq/ozan paralelləridir. Yəni oğuz tayfalarının ictimai-siyasi şəraitdə nüfuzunun artması, oğuzların fəaliyyət və yaradıcılıq çaralarında ozan sənətinin təbii parlaması da bunu göstərir. Varsaq qəbiləsinin IV-V əsrlərdən gec olmayaraq türk tayfalarının ictimai-siyasi həyatındakı fəallığı və XVI əsrə qədər davamı bu sənətin eyni zamanda müəyyən mənada bu vaxt ərzində inkişafını da göstərir. Təbii ki, o qədər də az olmayan bu mərhələdə heç də varsaq sənəti az inkişaf yolu keçməmişdir. Bu sənətin bizə çatan nümayəndələrinin yaradıcılıq uğurları çox mətləbləri açıqlayır. Həm də daha çox onu deyir ki, tək bir qəbilə məhdudiyyətində qalmayıb böyük miqyasda – Qafqazda yaşayan bu tayfanın Türkmən, Kiçik Asiya, Hindistana da təsir etdiyini təsdiqləyir. Varsaq sənətinin ayrı-ayrı nümayəndələri öz sənətləri ilə məhz ətraf regionlarda da fəaliyyət göstərmiş, çalıb-oxumaları həmin ərazidə yaşayan əhəlinin də ictimai-siyasi fəallığına təsir etmişdir. Bu tayfa türk qəbilələri içərisində əridikdən sonra da varsaq sənəti yaşayır. Yəni bu tayfaya məxsus olan sənətkarlar böyük hərbi meydanlarında kütlə arasında xalqın əhvali-ruhiyyəsini yüksəltməyə çalışmaqda yanaşı, özlərinin sənətinin nüfuzunu da qoruyub saxlayırdılar. Bu gün varsağı

havası varsağı şeir növü kimi, həmin tayfanın yaşayışından türk mədəniyyətinə olan töhfədir.

Digər hava və şeir şəkilləri kimi, varsağı da türk mədəniyyətində yaşayıb işlənir və ustad sənətkarlar öz yaradıcılıqlarında bundan istifadə edirlər. Türkmənlərdə bu sözün müxtəlif hallanması var. Bu hallanma bizdə «yanşaq» sözünün müəyyən məqamları ilə eyniləşir. Türkmənlər təlxəyə, masqaraçıya, komik rollarda çıxış edən söz ustasına, komik aktyora, meydanlarda çıxış edənə varsaq deyirlərmiş. Türkmənlərdə bu gün də həmin adamlara varsağıçı deyirlər (242, 860). Varsağın yaşamaq arenası genişlənərək türk xalqlarında müxtəlif mənə çaraları qazanır və həmin mənə çaralarında da yaşayır. Burada bir maraqlı cəhəti də unutmamaq olmaz ki, bizdə geniş şəkildə qeyd etdiyimiz meydan artistləri ağılılarla türkmənlərin meydan artistləri arasında müəyyən məqamlarda yaxınlıq görünür. Fərqli isə varsaqların şəhər həyatı ilə bağlı olan çıxışlarındadır. «Varsaq» sözünün işlənməsini mənbələr də təsdiqləyir. Varsaq-varsaq şəklinin işlənməsinə baxmayaraq, mənə çaraları etibarilə eynidir. V əsr erməni tarixçisi M.Xorenasi də bu sözü *çalan, oxuyan sənətkar* mənasında işlədir: «Bir gün Syunikin Baqur nahiyəsinin başçısı onu şam yeməyinə dəvət etdi. Şərab içib şadlıq etdikləri vaxt Drdat ölləri ilə gözəl çalan Naziniq adlı bir qadın gördü. Drdat onu xoşladı və Bakura dedi: «Bu varsağı mənə ver» (142, 316). Eyni zamanda kitabda varsağın oxunmasından da söhbət gedir. «O öz vaxtını varsaqlara mahnı oxutmaqla, sərxoşluqla keçirirdi» (142, 19). Bu, varsaqlar haqqında bütöv və ətraflı məlumat verir. Eyni zamanda müəllifin bu məlumatı varsaqların çox-çox qədimlərdə yaşadığını təsdiqləyir. Bu nüfuzun qazanılması üçün isə sənətin özünün inkişafı, müəyyən mərhələyə qədər təkmilləşmə keçməsi lazım idi. V əsrdə özünün yüksək inkişaf mərhələsini yaşayan varsaq sənəti, təsadüfi deyil ki, XVI əsrdə qədərki bütün mərhələlərdə saray və xalq arasında öz nüfuzunu qoruyub saxlaya bilmişdir. «IV-V əsrlər tarixçisi Pafnos Buzand (erməni) «varsaq» sözünü *qusan, təlxək* sözü ilə yanaşı işlədir. S.Malxasyans da «varsaq» sözünü belə izah edir: «Varsaq 1. Məclislərdə, ictimai yerlərdə rəqs edən, oxuyan qadın, qusan. 2. Yüngül əxlaqlı, ədəbaz qadın, mimos, təlxək» (142, 316-317). Bu iki

izah arasında yerlə göy qədər fərq var. Görünür, bu, tarixin müxtəlif məqamlarında sözün qazandığı mənə çalarları ilə bağlı olub bir tərəfdə çalılıb-oxumaq, müdriklik ifadə etmişsə, digər tərəfdə təlxəklik səciyyəsi daşımışdır. Ancaq söz yox ki, bütün tarixi məqamlarda öz ağı, dərrakəsi, müdrikliyi ilə seçilən varsaqlar bu sənəti yaşadıb inkişaf etdirmişlər.

Mənbələrin qeyd etdiyi bu müxtəliflik təsadüfi deyil, ona təbii bir hal kimi də baxmaq lazımdır. Çünki bu sənətin mahiyyətində, ana xəttində dayanan böyüklük ondan müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edilənləri də kənarlaşdırmırdı. Təbii ki, tarixi məqamlarda böyük adlardan yarınmalar olmuşdur, varsaq adından da ola bilərdi. Yunanların rapsodlarındakı, aedlərindəki, almanların minnezingerlərindəki, fransızların trubadurlarındakı, ispanların vaqantlarındakı bəhrələnmələr bu tiplidir. Biz digər bir cəhəti də qeyd edək ki, müsbət mənada komiklik kimi başa düşdüyümüz təlxəklik onu da deməyi lazım edir ki, yüngüllük mənasına bütün mahiyyətilə gəlib çıxma bilməzdi. Bu, olsa-olsa, ötürüklə müəyyən şəxslərin (varsaqların) fəaliyyətində görünə bilərdi və ona da sonralar gəlib çıxmışdır. Çünki varsaqlardan əvvəl də, sonra da mahiyyət etibarilə eyni olan bu sənətdə müxtəlif çalarları özündə birləşdirmə halı olmuşdur. Digər istiqamətdə, şübhəsiz ki, şamanlarda olan komikliklə varsaqlarda, aşıqlarda olan komiklik, xalq tamaşası səciyyəli səhnələr az deyildir. Ancaq həmişə nə varsa, hamısı sənətin müqəddəsliyini, şərəfini qorumaq məqsədilə edilmişdir. Varsaqlarda da, şübhəsiz, belə olmuşdur.

Maraqlı cəhət budur ki, erməni tədqiqatçıları da «varsaq» sözünün mənə çalarlarını açıb özününküləşdirməyə çalışmışlar. Bu minvala H.Acaryan «Ensiklopedik lüğət», Q.Qoyan «Qədim erməni teatru», «Hayqazyanlar lüğəti» əsərində «varsaq» sözünü erməni sözü kimi əsaslandırmağa çalışsalar da, ancaq tam mənada yəqinləşdirib yekun nəticə əldə edə bilmirlər (142, 318). M.Seyidov bu sözün müqayisələr və etimoloji əsaslandırmalarla tam aydınlığı ilə türk sözü olduğunu dəqiqləşdirir: «Varsaq/vartsaq türkdilli sözdür və bu gün də bir çox türk dillərində və dialektlərində çoxmənalı söz kimi işlənir» (142, 318). «Varsaq»ın türk dillərinə məxsus söz olub müxtəlif çalarlar qa-

zanması və ermənilərə keçməsi bu adla tanınan tayfanın türk tayfaları arasında geniş nüfuza malik olması, ermənilərin tarixin müxtəlif məqamlarında bu xalqın müvəffəqiyyətlərindən istifadə etmək cəhdindən və onların mədəniyyəti əsasında öz mədəniyyətlərini formalaşdırmaq məqsədindən başqa bir şey deyil. Bu sənətin belə bir şöhrət qazanması və söz çalarları ilə qarşılınması bizə bu tayfanın eyni zamanda həmin ərazilərdə, yəni Qafqazdan Hindistana qədərki arenada nüfuzunu göstərir. Onu da qeyd edək ki, bu söz öz mənə çalarlarından daha çox sənət və şeir forması olmaq xüsusiyyəti ilə şöhrətlənmiş və tayfaya nüfuz gətirmişdir. Varsaq sənəti dünyəvi mahiyyətli bir sənətdir. Şübhəsiz ki, tarixin müxtəlif dövrlərində o, həmişə gülər üzlə qarşılınmış, dünyəvilik təqib olunduğu məqamlarda güclü təsirlərə məruz qalmışdır. Həmin təzyiqlərin müqabilində görünən addəyişmələr, hallanmalar buna nümunədir. Bu nümunə (ilkin varsaqlar nəzərdə tutulur) sonrakı dövr müəyyən varsaq qadınlara olan münasibətdir. Təbii, unutmamaq olmaz ki, qam-şamanlarda da qadın və kişilərdən olmaq fərqi yoxdur. Bu hal bugünkü aşıqlarda da bir ənənə kimi cənilə yaşanır. Bir o var ki, onlar öz sənətlərinə nə dərəcədə yiyələnirlər. Digər bir cəhət isə bunlara olan belə münasibətin tarixin müəyyən keçidlərində öz dünyagörüşlərini yaratmaq duyğusundan irəli gəlir. Bir tərəf qarşıya qoyulan məqsədə çatmaq üçün bütün vasitələrdən istifadə etməli idi. M.Seyidov da bu məsələyə biganə qalmayıb, «Varsaq» sözünün «əxlaqsız və xoşagəlməz» mənalarında işlənməsi Zaqafqaziyada xristianlığın, islamiyyətin şüurlara möhkəm kök salması ilə əlaqələndirilməlidir» (142, 319) qənaətinə gəlir. Bir qədər kəskin deyilmiş bu fikir varsaq sənətinin güclü nüfuzuna təsir etmək üçün atılan addımı təsdiqləyir. Məhz belə bir səbəbdəndir ki, «varsaq» sözü bəzən «yanşaq» sözündə, sonralar gördüyümüz kimi, müxtəlif mənfi səciyyəli mənə daşıyır. Bu baxımdan varsağın *boşboğaz*, *gövzə*, *yersiz danışmaq* kimi mənə çalarlarına diqqət yetirmək kifayətdir. Nəbatinin bu sözü *hədyan söyləmək* yerində işlətməsini «Olsun» rədifli qəzəlinə də görürük:

*Cənnətin hurü qüsuru sənin olsun, zahid,  
Vərsəqi söyləmə, qoy dust mənə yar olsun* (131, 57).



Tam aydın bir çalarla nəzərə çarpan bu mənə Xəlifə Məhəmməd Tağıda da eynilə təkrarlanır.

*Deyir: kişi, çox danışma varsağı,  
İki quruşdur tənəkin yarpağı.  
Alsın xəbər soğanı, sarımsağı,  
Pet qəpikdir, pet qəpikdir, pet qəpik (60, 97).*

Bu mənə çalarlarını qazanmaq digər səbəblərlə də əlaqədardır. Sənətin dərinliklərinə bələd olmayan, yeri gəldi-gəlmədi danışan, məclis aparmaq istəyib, lakin bu qabiliyyətə yiyələnməyən varsaqlar da sənətin adına ucuzluq gətirmişlər. Bu gün aşiq sənətində olan tələb, şübhəsiz ki, varsaqlarda da olub yaşağın, varsağın şərəfini qorumağa xidmət etmişdir. Məhz uzun bir tarixi dövrü keçib gələn bu sənətin böyüklüyünün, nüfuzunun nəticəsi idi ki, müxtəlif xalqların dilinə gedib çıxıb bilib, həm də tək bir mənada deyil, həmin xalqlarda müxtəlif çalarlarda yaşaya bilib. «Varsaq» sözünün *boşboğaz*, *gəvəzə* mənəsi indi də dialektlərdə yaşayır. Zaqatala, Şamaxı, Lənkəran və s. dialektlər buna nümunədir. Varsağın özbək dilində də bu cür adlanmasına rast gəlinir. Zaqatalada saxurların dilində bu mənə özünü daha çox göstərir (142, 322-323).

Varsaq böyük sənətdir, türk xalqlarının mədəniyyət tarixində qazandığı müvəffəqiyyətin ən uğurlularındandır. Bu sənətin türk mədəniyyətinə, türk ədəbiyyatına gətirdiyi töhfə də böyükdür. Aşığın bu-günkü uğurlarında sənət şəcərəsi kimi yerini və şeir şəkli kimi varsağı adını xatırlatmaq bu mənada kifayətdir. Tarixi mənbələrin ara-sıra qeyd etdikləri və çox soyuqqanlıqla qarşıladıkları bu sənətin keçib gəldiyi inkişaf yolu və qazandığı mənə çalarları onun daha çox araşdırmalarla üzvləşməyini də göstərir.

Bu sənətin mədəniyyət tarixində qala biləcəyini təsdiqləyən atributlardan biri də, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, varsağın şeir forması olaraq mövcudluğudur. Belə formanın xüsusiyyətlərini açıqlamağa keçməzdən əvvəl ən birincisi onu qeyd edək ki, bu forma varsaq sənətinin əsasında onun ruhuna, musiqi ritminə, bu ritmin ana xəttinə

uyğun olaraq yaradılıb. Biz bu sənətin böyük çalarlarında bu formanın olmasına adi bir hal kimi baxırıq. Onu da unuturuq ki, bu formanı elə varsaq tayfasının yaradıcı nümayəndələri yaratmışlar. Necə ki, müxtəlif tayfaların adı ilə adlanan şeir formaları, musiqi havaları var, məsələn, Əfşari–ovşarı, Qaytağı–qaytağı, Gəray–gəraylı, Bayat–bayatı adı ilə adlanmalar kimidir. Bunlar onu göstərir ki, tayfalar həmişə öz adlarını böyük hörmətlə tutub müxtəlif adlarla yaşatmağa çalışmışlar. Türk dünyagörüşü, mənəviyyəti üçün uğurlu olan musiqiyə, şeirə məhəbbət də, bu adla adlanma da bundan irəli gəlir. Varsaq adı da belə bir yol keçmişdir. Bu gün də Cənubi Azərbaycanda varsağı havası geniş yayılmışdır. Azərbaycanın qərb zonasında qara zurnada «Qarabağlı», «Varsağı» kimi havalar köhnə havalar sırasında məclislərdə çalınır. Türk ədəbiyyatında şeir forması kimi bir ardıcılıqla istifadə edilir. İran bəstəkarı Xaliqui bu havanı xalq çalğı aləti üçün işləmişdir. Övliya Çələbi İbdal xanın musiqi istedadından danışarkən varsağı havasını onun çox yüksək ustalıqla ifa etdiyini qeyd edir. Şəmsəddin Sami, V.V.Radlov, M.F.Köpürlüzadə, S.Mümtaz və başqaları da varsağının türkdilli xalqlarda hava adı olmasından söhbət açır, onun yüksək ritmə, oynaq çalarlıq xüsusiyyətinə malik olmasını bir daha açıq şəkildə göstərir.

Varsağın bu keşməkeşli tarixində maraqlı doğuran məsələlərdən biri də bu adla tanınan sənətkarların eyni adla şeir forması, varsağı yaratmalarıdır. Bu, şübhəsiz ki, sənətin inkişafının müəyyən mərhələsində, nisbətən sonrakı dövrlərdə yaranmışdır. Xalq şeir forması kimi özünə yer tapmış olan bu forma indi də işlənməkdədir.

Hər bir formanın özünəməxsus yaranma və formalaşma tarixi olduğu kimi, varsağı şeir şəklinin də formalaşma təşəkkül edən bir dövrü olmuşdur. Bu şeir formasının bizə məlum olan dövrü XIII əsrin sonu, XIV əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış Yunis Ömrə ilə bağlıdır. Bu isə həmin formanın inkişafının görünən dövrüdür, görünməyən dövrü isə, yəqin ki, hələ bir qədər də əvvəllərə gedib çıxır. «Orta əsrlərdə Azərbaycan xalq şeiri formasında və doğma heca vəznində yazıb-yaradan sənətkarların bəziləri varsağı şeir formasına biganə qalmamışlar. Varsağı qoşma, bayatı və b. doğma formalarla yan-yanə yaşayırdı» (142, 311). Bu fikirlərdən aydın olur ki, varsağı bir şeir forması

kimi böyük şan-şöhrət qazanıb xalq şeiri formasında yazıb-yaradanların diqqətini cəlb etmişdir. XVI-XVII əsrlər təzkirəçisi Sadiqi «Məcmə ül-xəvvas» adlı əsərində şair Məhəmməd bəyin varsağı formasında şeir yazmaqla məşhurlaşdığını göstərir. «Koroğlu» dastanındakı qoşmaların bəziləri varsağı şəklində yazılıbdır. XV-XVIII əsrlərdən bəhs edən tədqiqatçılar həmin dövrdə «varsağların çox işlək, dəbdə olan bir forma olduğunu qeyd edirlər» (89, c.2, 14). Bu formanı daha çox açıqlamazdan əvvəl onun haqqında olan mülahizələrə nəzər salmaq kifayətdir. Lüğətlərdə, ayrı-ayrı alimlərin məqalələrində qeyd etdik ki, varsağı müxtəlif mənə çalarları ilə yanaşı, şeir forması kimi də işlənir. Bu sözün təhlil olunan çalarları ilə bircə forma kimi mövcudluğu da müxtəlif xalqlarda yaşamışdır.

Ədəbiyyat yaradıcıları ondan yeri gəldikcə istifadə edib yüksək səviyyəli poetik nümunələr yaratmışlar. Alim, lüğətçi L.Budaqov varsağının türkməncə şeir forması, qəzəl demək olduğunu söyləyir (205, 301). Buradan isə türkmənlərdə bu sözün şeir mənasında daha geniş anlayışa malik olduğu bir daha təsdiqlənir, yəni poeziya mənası daşıyır. Bu fikri V.V.Radlov da eynilə təsdiqləyir (241, c.4, 961). «İslam Ensiklopediyası» da varsağını şeir forması kimi şərh edir (185, c.12, 127). Türk ədəbiyyatşünaslarından Kamal Qəriboğlu «Ədəbiyyat biliciləri batıda və bizdə, ədəbi axınlar» adlı kitabında klassik və xalq şeiri formaları haqqında ətraflı söhbət açır. Müəllif yazır: «Varsağı qoşmaya bənzəyən, fəqət türkü cinsindən olan bir nəzm türüdür. Bunun da səmai, türkü kimi özəl bir bəstəsi vardır. Daha çox güney bölgəsində və Torosların quzey ətəklərində yerləşmiş bulunan varsaq (farsaq) türkmənlərin arasında yaşayan xalq şairlərimizin meydana gətirdikləri şeirlər bu türün içinə girər» (191, 85). Sonra müəllif sözünə davam edərək şeirin forma xüsusiyyətləri haqqında yazır: «Varsağı da səkkizlik ölçüsüylə yazılmaqdadır. Qafiyələnmiş şəkli qoşma və səmailər kimidir. Yalnız behey, birə kimi ünləmələr misralara qarışır və misraların anlatımı erkəkcə bir ədə tapır» (191, 85). «Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti»ndə isə göstərilir: «Varsağı – bəzi Şərq xalqlarının ədəbiyyatında, xüsusilə şifahi yaradıcılığında işlənən şeir formalarından biri. Qədim Azərbaycan qəbilə birləşmələrinin birinin adı ilə bağlıdır.

Varsaq adlı musiqi aləti və el sənətkarı olduğuna dair də fikir var. Orta əsrlərdə çox vaxt lirik-məhəbbət, təsəvvüf mövzularında və nəsihətamiz ruhda olmuşdur. Səkkizhecalı, dörd misralıq, bir neçə bəndlilik şeirdir. Qafiyələri *abab, qqqb, dddb...* Bir çox hallarda sərt, coşqun əhvali-ruhiyyə ifadə edir və brə, bəhi nidaları ilə başlanır» (62, 32). Göründüyü kimi, varsağlar, digər formalar kimi, özünün mövzu əhatəliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Yəni orada bir tərəfdən lirik məhəbbət motivləri, nəsihətamiz xarakter əks olunursa, digər tərəfdən sərt, coşqun ruh əsas motiv kimi diqqəti cəlb edir. Məsələn, Qaracaoğlanın bir varsağına diqqət yetirək:

*Brə ağalar, brə bəylər,  
Ölmədən bir dəm sürəlim.  
Gözümüzə qara torpaq  
Girmədən bir dəm sürəlim.*

Bu misraların ümumi əhvali-ruhiyyəsində nəzərə çarpan kövrəklikdən əlavə, yaşamaq əzmi də dayanır. Bu isə tək sənətkarın dünyagörüşündən irəli gəlməyib, şeirin özünün ümumi məzmun əhvali-ruhiyyəsi ilə də bağlıdır. Bəlkə də belə bir əhvali-ruhiyyənin kökləri həmin tayfanın nikbinliyi, yaşamaq, yaratmaq, mübarizə əzmi ilə bağlı olan məsələdir. Bizim ilkin məqamda aqlımıza gələn də budur. Türkmən poeziyasında bu gün də zarafatyana yazılan məhəbbət şeirlərinə varsağı deyilməsi bunu göstərir.

Varsağının şeir forması kimi işlənməsini F.Köpürlüzadə belə xarakterizə edir: «Varsaqların bir az qaba erkək bir lisanla və daim bir ədə ilə yazılması şərtdir. Vəzn etibarilə varsaqlarda tək müəyyən bir qayda yoxdur. Bizim aşıqlar bəzən onbirlik varsağılar tərtib etməklə bərabər, ən ziyadə səkkizlikləri söyləmişlərdi» (188, 275).

Burada maraqlı görünən cəhət varsağuların sabit bir ölçüsünün olmasıdır. Tədqiqatçıların açıq şəkildə göstərmədiyi bir cəhət burada aydın şəkildə qeyd olunur. Varsağuların varsaq tayfasına məxsus olması məsələsi, yuxarıda dediyimiz kimi, anlaşılan məsələdir. Məsələnin maraqlı və araşdırılmalı olan cəhəti bu sözün çoxmənalılığıdır.

Varsaqların həyatında müxtəlif əşyaların varsağı adı ilə adlanması bu tayfaların mövcudluğundan başlayıb türk tayfaları arasında əriyib itincəyə qədər davam edir. Belə inkişaf şəraitində bizim marağımıza səbəb olan varsağın ozan-aşiq, varsağın hava və şeir forması kimi sıralanmasıdır. Şübhəsiz ki, bu sıralanmada birinin digərindən nə dərəcədə qabaq gəlməsi məsələsini dəqiqləşdirmək o qədər də asan məsələ deyildir. Ancaq ilkin ağla gələn varsağın sənət adından şeir növü və musiqi-hava adı qazanmasına gedən yoldur. Varsaq şeir şəkli kimi öz inkişafını daha çox müasir Türkiyə ərazisi və müəyyən qədər Orta Asiya ilə bağlayır. Bu şeir şəklində, böyük alimimiz F.Köpürlüzadənin mülahizələrindən aydın göründüyü kimi, sabit ölçü sistemi yoxdur. Mövzu rəngarəngliyi ilə də seçilir. Ancaq bu forma üçün bir cəhəti yaddan çıxarmayaq ki, burada döyüş əzmi ilə təmiz hisslərin səmimiyyəti toqquşur. Sanki türk alp-ərənlərinin böyük qəhrəmanlıqlar dövrü ilə dinc yaşayış dövrünün qovuşuğunda yaranmışdır. Məhz belə bir qədimliyi digər şeir şəkilləri ilə müqayisədə F.Köpürlüzadə xarakterizə edərək yazır: «Türkü, türkməni, varsağı, deyiş, qayabaşı, üçləmə kimi sırf musiqilik baxımından verilən və bəziləri bu havaların etnik mənşeyini göstərən şəkillər, sonra qoşma, mani kimi digər şəkillər bunu qüvvətləndirməkdədir» (187, 164).

Bu mülahizə xalq ədəbiyyatının inkişafı ilə əlaqədar bir sıra məsələlərə aydınlıq gətirir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu gün Azərbaycan aşiq ədəbiyyatında varsağının sənət, hava növü kimi işlənməsi yox dərəcəsidir. Tarixin müəyyən məqamında geniş nüfuz dairəsi ilə əhəmiyyətli yer tutan varsağın bu gün belə bir vəziyyətə gəlib çıxması tarixi şəraitlə bağlıdır. Bu şərait bir tərəfdən aşığın böyük nüfuzunun artması ilə əlaqədardır, digər cəhət tarixin müəyyən mərhələsində ozanın artan nüfuzu ilə bağlı olmuşdur. Ozan sənətinin türk mədəniyyətinə girişi və qüdrəti, şübhəsiz, çox şeyləri öz təsir dairəsində saxladığı kimi, varsağa da kölgə salmağa başladı. Bu isə təbii olan hadisə olub, sənətin inkişafı ilə əlaqədardır.

Varsaq türk mədəniyyəti tarixinə polad tökmələrlə yazılmış mərhələdir. Həmin mərhələni türk mədəniyyət tarixindən danışanlar istəyərdən-istəməyərək xatırlayacaqlar. Biz də bu mülahizələrin

əhəmiyyətinə marağımızı göstərib, müxtəlif mənbələrə diqqət yetirib məsələnin mahiyyətini açıqlamağa çalışdıq. Onun bir musiqi havası kimi işlənməsini böyük maraq dairəsində xatırladıq. Hal-hazırda varsağı havasının məhdud dairədə işlənməsi nəzərə çarpırsa, bu adın hallanması Türkiyədə daha çox müşahidə olunur. «Həmçinin türk mənbələri bu şeir növünün adının Güney Anadolu bölgəsində yaşayan varsaq türkmənlərinin adı ilə adlanması qənaətindədir» (84, 12). Varsaqların bir tayfa kimi mövcudluğu istiqamətində nisbətən konkretlik göstərən müəllif müasirlik baxımından çıxış edir və onun yayılma istiqamətinə nəzər salmadan bu adla adlanmanın şeir formasındakı məqamını açmağa başlayır. Biz varsaq sənətinin miqyasını bir tayfa miqyasından və ondan kənarında aramaqla türk mədəniyyət tarixində tutduğu yeri açıqlamağa çalışmışıq. Bu istiqamətdə düşünməyimiz isə ona hələ böyük tədqiqlər həsr etməyin gərəклиyini göstərir. H.Dizdaroglunun özündən-əvvəlki araşdırmalara əsasən irəli sürdüyü mülahizələr də xüsusi maraq doğurur: «Varsaq» sözcüyü. Qədim qaynaqlarda və Azərbaycanda çox ilgi görmüş bir çox saz şairləri varsağı biçimində şeirlər yazmışlar». Bütün bunlar varsağın çox qədimlərlə səsləşdiyini və bir şeir şəkli olduğunu təsdiqləyir. Varsağların qoşma və gəraylı formasında olmasını tədqiqatçılar ardıcıl şəkildə qeyd edirlər. Bəs fərqli cəhət, bu şəklin özünəməxsus xüsusiyyəti nədir? Prof. V.Vəliyev onu bəzən təkrar misralı qoşma kimi göstərir: «Əksər aşiqlərin yaradıcılığında təsadüf olunan bu xüsusiyyət həm qoşmalar, həm də gəraylılara aiddir. Lakin indiyə qədər onlardan ətraflı şəkildə bəhs olunmamışdır. Klassik yazılı poeziyamızda bu cür qoşmalar «varsaq» adlandırılır» (163, 182). Sonra müəllif sözünə davam edərək yazır: «Bu qoşma formasının əlaməti belədir, birinci bəndin 2-4, qalan bəndin isə sonuncu misraları olduğu kimi təkrar olunur» (163, 182). Bu misralardakı təkrarlar ümumi ideyanın açılmasına, məzmunun mənə çalarlığına xidmət edir. Müəllif kitabda bu cür mülahizələrini davam etdirərək yazır: «Bəlkə də həmin havalar təkrar misralar üzərində qurulduğuna görə onu yaradan qəbilənin adı ilə (bayatılar kimi) onlara varsağılar demişlər» (163, 183). «Varsaq» sözünün etimologiyasının çalarlarının araşdırılması müəllifin bu fikrinin doğruluğunu təsdiqləyir. Ədəbiyyatda

da müəyyən məqamlarda qısa şəkildə söhbət açılan varsağın geniş mənada mənə çalarlarının araşdırılması hələ kifayət qədər açıqlanmasa da, bunun varsaq tayfasının adı ilə bağlılığı şübhəsizdir.

Böyük bir mədəniyyət tarixinə malik olan bu tayfanın adı ilə adlanan müxtəlif adlanmalar bizə onun keçib gəldiyi inkişaf yolunu izləməyə də əsas verir. Ə.Yerevanlı da bu forma haqqında danışarkən maraqlı olan bir cəhəti qeyd edir: «Varsağı, gəraylı, öyütləmə, dodaqdəyməz, diltərpənməz müxtəlif məzmunlu olsalar da, öz şəkli xüsusiyyətlərinə görə qoşmanın eynidirlər» (165, 299). Digər bir xüsusiyyəti də qeyd etmək lazımdır ki, şəkli xüsusiyyətləri etibarilə də müəyyən fərqlər var. Bu fərqlər dodaqdəyməzdə dodaqların bir-birinə toxunmadığı, diltərpənməzdə dilin tərpənmədiyi və s. kimi zahiri əlamətlərlə şərtlənir. Ona görə də belə adlanmalarda onlardakı zahiri incəliklərə daha çox fikir vermək lazımdır. Folklorşünas M.H.Təhmasib də «varsaq» sözünün şeir, mahnı olması fikrinə münasibətini bildirərək yazır: «Varsağının aşiq şeiri və yaxud da aşiq mahnısı formalarından biri olduğu məlumdur» (157, 62). Bütün bu deyilənlər varsağın çox böyük inkişaf yolu keçdiyini və türk mədəniyyəti tarixində şərəfli bir yer tutduğunu göstərir. Demək, bu, bir tayfa adından inkişafa başlayıb ümumtürk mədəniyyətində özünə uğurlu bir yer almaq dərəcəsinə gəlib çıxmışdır. Məhz ona görə də bu ad müasir aşiq ad-titulunun müxtəlifliklərini açmaq, onun inkişafını izləmək baxımından əhəmiyyətlidir. Bütün türk dünyasını əhatə etmək dərəcəsinə gəlib çıxan bu ad hər hansı təsirdən uzaq olaraq müxtəlif dəyişmələrdə təravətini saxlaya bilmişdir. «Azərbaycan folklorşünaslarının son dövrdə axtarıları nəticəsində xalq sənətini inkişaf etdirən sənətkarlara türkdilli qəbilələr içərisində *işiq, varsaq, ozan, dədə, ağsaqqal, yanşaq* və s. kimi adlar verildiyi müəyyən edilmişdir» (68, 234).

Türk mədəniyyəti tarixində varsağın bu cür mənə çalarları ilə yaşaması heç də təsadüfi olan hal deyildir. Çünki xalqların tarixi inkişafı ancaq doğmaları yaşadır. Varsaq da bu cür doğmalıqda bulunan sözcükdür. Bu, varsaq tayfasının qüdrətindən boy alıb böyük bir inkişaf yolu keçmişdir. Hayana çevirsək, hansı istiqamətdə müqayisələr aparsaq, bu sözlərin başlanğıcı və bu sənətin söz çalarlarının inkişafı

varsaq tayfasının adına gəlib çıxır. Demək, bütün bunlar onu göstərir ki, varsaq tayfası türk tayfaları içərisində xüsusi qüdrətə və böyük nüfuza malik bir tayfadır. Onun ictimai-siyasi həyatdakı nüfuzu, türk mədəniyyətindəki uğurları türkün inkişafına böyük rəvac vermişdir. Varsaq tayfasının mədəniyyətimizə verdiyi töhfələr və sonrakı inkişafda rolu onun türk tayfalarının ümumi mədəniyyətinin inkişafına təsirini və rolunu müəyyənləşdirir.

Bu sənət bir tərəfdən aşiq sənətinin inkişafına təsir etmişdisə, digər tərəfdən onun poeziyasına, musiqisinə də güclü təkan verə bilmişdir. Xalq öz tarixi keçmişini məhz bugünkü mərhələdə tarixin tayfa səciyyəsinə çıxdığı şəraitdə də yenə onu yaşadıb saxlamışdır. Belə bir adlanma bu gün varsaq tayfasının türk tayfaları arasında əriyib getdiyi bir şəraitdə də onun adını, tarixi mədəniyyətini yaşadır, varsaqların aşiq sənətinə, musiqisinə, şeirə verdiyi töhfəni göstərir.

## TÜRK DASTAN YARADICILIĞI

Türkün mənəvi dünyasını əks etdirən bədii nümunələr həm də onun alplıq dünyasının əksidir. Təsadüfi deyildir ki, «türk at belində dünyaya gəlmişdir» deyirlər. Bəzən qurddan törəyişi misalı söyünür. Belə söyləmələr çoxdur. Biz bunlardan ancaq ikisini xatırladacağıq. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki at və qurd görkəmi onun mahiyyətini təşkil edir, Qərbə və Şərqlə olan səfərlər məhz bu anlamda baş verib. Oğuz xanın qonaqlıqda söylədiyi «boz qurd savaşı səsi olsun», «Günəş bayrağımız və Gök çadırımız olsun» anlamlarında olan həqiqət türkün tarixinin təcəssümüdür, bir növ, bu kəlamlarda onun gələcək yolu müəyyənləşdirilir. Həm də bu müəyyənləşdirilən yolda vərəsəliyi, nəslin gələcək taleyinin müəyyənləşdirilmə əlamətləri də tam aydınlığı ilə dərk olunandır. Tədqiqatçıların son qənaətlərindən hasil olan istiqamətlərdən biri budur ki, türklər miladdan öncə 1700-cü ildə Altay və Tyan-Şan dağları ətrafında yaşayıb sonra qərb və şərq istiqamətində yayılmışlar. Ata köçü olan bu dövr ancaq tarixi izləri ilə xatırlanır. Türk ellərinin əsas köçləri miladdan sonraya aiddir.

Lakin bu o demək deyildir ki, türkün milada qədər heç bir köçü olmayıb. Xeyr. Türkün həyatının əsasında onun köçləri durub. Bir növ, müxtəlif bozqırlarda yaşayışını təmin etmək səciyyəsi onun köçlərinə

ehtiyac yaratmışdır. Məsələn, Böyük Göytürk xaqanı Bilgə Kağan çinliləri təqlid edib böyük şəhərlərin ətrafında divar çəkmək istəyəndə Tonyukuk ona mane olaraq deyir: «Biz bozqır milləti olmuşuq, müvəffəqiyyətimiz də bunda olmuşdur. Qüvvətli olduğumuz zaman hücum edərik, zəif olduğumuzda bozqıra geri çəkiliblər». Böyük türk vəzirinin ağılı və zəkası türkün həyat və yaşayış tərzini çox müvəffəqiyyətli dərk edir. Bütün tarix boyu dərk edilən həqiqət onların köçləri, həyatda olan gücüdür. Türk həyat və yaşayış tərzini əks etdirən dastanlar da həmin dövrün məhsuludur.

Məsələyə türkün köç dövründən başlayaq. Bu gün tədqiqatçılar türkün ana yurdunun Altay və Ural dağları olduğunu təsdiqləyirlər. Əski ataların eradan əvvəl 1700-cü illərdən müxtəlif istiqamətlərə yürüşləri başlayır. Onların bir hissəsi isə Volqa çayından keçib Qara dənizin quzey bozqırlarına köçüb yaşayırlar.

Türkün miladdansonrakı köçləri eynilə miladdanəvvəlki köçlərinin davamıdır. Miladın birinci əsrinin sonundakı Qazaxıstan və Türküstan bozqırlarına olan köçlər, Avropaya yenidən başlayan köçlər, cləcə də Əfqanıstan, Hindistan istiqamətində olan köçlər, hətta İran və Anadoluya gəlişləri tarixi kökləri etibarilə maraqlıdır. Hər iki dövr istər miladdan əvvəl və istərsə də miladdansonrakı mərhələ türkün alplıq dövrü kimi səciyyələnir. Məhz bu səciyyələnmə, təsadüfi deyil ki, türkün dastanlarının formalaşması ilə xarakterizə olunur. «Orta Asiya və Qazaxıstan xalqlarının dastan ənənələri yeni e.ə.-dəki əsrlərə gedib çıxır» (93, 96). Hətta islamın gəlişi mərhələsində türkün «islamın qılını adlanması» fikri də təsadüfi deyil. Ona görə də türkün alplıq dövrü böyük bir mərhələni, hətta oturaq həyatın müəyyən mərhələsi də daxil olmaqla uzun bir dövrü əhatə edir. Alplığın istər miladdaqədərki, istərsə də miladdansonrakı dövrü bəzən türkün qızıl dövrü kimi səciyyələnir. Bu tarixi mərhələnin hər iki layı türkün yaddaş kitabı dastanlara hopmuşdur. Müəyyən qədər sonrakı dövrlərdə yazıya alınıb ciddi araşdırmalar üçün problemə çevrilsə də, bu nümunələrin əvəzsiz əhəmiyyəti var. Biz bunun mahiyyətini daha çox dastançılıq baxımından açmaq məqsədini qarşımıza qoysaq da, sözsüz ki, tarixi izlərin qeydindən də yan keçə bilmərik. Ona görə də müəyyən mə-

qamlarda məsələyə aydınlıq gətirmək üçün tarixiliyi əldə bayraq yox, məsələnin açılması xatirinə unutmayacağıq. Dünya ağalığına yiyələnmək məqamında bulunan Atilla haqqındakı əfsanələrin səciyyəsi ilə dastan səciyyəsi arasındakı oxşarlıqlar da bunları açıqlayır. Əfsanə tülündə ən çox görünəni savaşa tanrı Arəşin qılını bir çobanın tapıb Atillaya verməsi epizodudur. Məhz ona görə də öz qeyri-adiliyyətlə əfsanəyə doğru meyillənir. Məsələ onun bədii motivlərlə cilalanması yönündədir. Hadisələr elə ki onun qeyri-adiliyini təsdiqləyir, istər ağıl, istər fiziki, istərsə də cəngavərlik və qələbə baxımından onda məğlubedilməzliyinin səbəbləri müxtəlif formalarda görünməyə başlayır. Necə ki, Asiya hunlarının qüdrətli sərkərdəsi Metedə bunu görürük. Dastan türk xalqlarının bütöv bir hissəsini, yaradıcılıq məqamını əks etdirir. Türk xalqlarında bədii təfəkkür daha çox bu istiqamətə meyilli olmuşdur. Onu da deyək ki, dastan yaratmaq ənənəsi təkcə türklərin deyil, dünya xalqlarının bədii salnaməsində, «Bilqamis» dastanında da (43, 8-98) özünü göstərən hadisədir. Bu, skandinav dastanlarında da təkrarlanır (148, 7-245). Fərq isə ondadır ki, türklər bu formaya daha çox meyilli olmuşlar. Onlar həyatlarının bütün məqamlarını, tarixi dönüşləri, inam və etiqadlarını, yaşayış və mövcudluqlarını bu formada bədiiləşdirməyə çalışmışlar. Ona görə də dastançılıq ənənəsi türklərdə çox qədim, həm də doğma olan məsələdir. Türk xalqlarının həyatının təəcəssümü olan bu nümunələr eyni zamanda türklərin köç dövrlərini, Qərbə və Şərqə yaşayış və dövlətlərini gücləndirmək məqsədilə axınlarını da əks etdirir.

Həyatı daim çarpışmalarda və mübarizədə keçən türk elləri ilə bağlı çoxlu əfsanə və rəvayətlər, dastanlar yaranmışdır. Bütün bu yaradılan bədii sənət nümunələrinin hamısında davamlı bir xətt özünü göstərir, bu, türkün yaranışından başlayıb son savaşılarına qədər uzun bir mərhələ ilə əlaqələnir. Şübhəsiz ki, onların bəziləri bütöv bir mərhələnin, məlum bir dövrün məhsulu və hadisələridirsə, digər bir qismi nisbətən qaranlıq mərhələnin məhsuludur. Ona görə onlarda araşdırılmalı olan iki cəhət var ki, daha çox ona fikir verilməlidir. Bunlardan biri tarixilik, yəni türkün hansı tarixi keçmişini əks etdirməsi hadisədirsə, digər bir cəhət bədii sənət nümunəsi kimi bədii səviyyəsidir.

Hər ikisinin özünün mühüm olan dəyərləri var və bunlar bir-birini tamamlamaqla uzun zamanların sərt sınaqlarından keçmişdir.

Bu dastanların əsasında törəyiş baxımından bir xətt əsas götürülür. Məsələ türkün qurddan törəməsi məsələsidir. Türklər öz varlıqlarında mövcudluqlarını qurdla bağlayırlar. Nəsil ağacı məsələsində başlanğıcda qurd dayanır. Bunu müxtəlif əfsanə və rəvayətlər də göstərir. Məsələn, göytürklər özlərinin mövcudluğunu (Aşına) dişi qurdla bağlayırlar. Uyğurlarda isə məsələ bir qədər fərqlidir, əslində elə bir gözə çarpası, problem olası fərq də deyil, bu, uyğurların babaları Böyük Hun imperatorlarından birinin qızının qurdla evlənməsi məsələsidir. Bu iki əfsanədən birində qurdun ana xətti (göytürklərdə), digərində (uyğurlarda) ata xətti əsas götürülür. Fərqi yoxdur, hər ikisində başlanğıc kimi qurd dayanır. Məhz qurd sonrakı dövrdə savaşı səsi elan olunur və «Oğuz Kağan» dastanında bu, daha çox özünü göstərir. Əfsanələrdə də bu cür hal var. Qurdun yol göstərməsi, darda qurdun köməyə gəlməsi, körpə uşağa himayədarlıq etməsi və s. hadisələr türk təfəkkürü və yaşayış sisteminə qurdun yaxınlığını göstərir. Məsələ qurdun açımını verməkdən ibarət deyil, əsas iş türkün savaşını və bu savaşda onun cəngavərliyi təmsalında yaranan dastanların yarandığı real zəmini əks etdirmək, açmaqdır. Ümumi amal bundan ibarət olub, hadisədən müəyyən məqamlarda epizodik şəkildə yayınmağımız da əsas məsələ ilə əlaqəlidir. Türkün uzun və ağır savaşlarında qurdun tuğlara gömülməsi də düşündürücü problemdir. «Bayrağımız Günəş, çadırımız Göy olsun» deyən türkün mübarizə amalında bu məsələlər ümumi amala kömək edən məsələlərdir. «Yaradılış», «Əfrasiyab», «Oğuz Kağan», «Şu», «Ergenekon», «Boz qurd» (göründüyü kimi, bu adla ayrıca dastanın mövcudluğu türkün ümumi dünyagörüş sisteminə qurdun yerini müəyyənləşdirir), «Köç», «Törəyiş», «Satuq Buğra xan», «Manas», «Çingiznamə», ən son olaraq «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanları hər biri böyük bir tarixin müəyyən şanlı məqamları ilə bağlıdır və biz bu məqamların yaşayış tərzində yerini açıqlamaq məqsədindəyik.

Türk dastanlarının yaranma tarixi türkün yaşayış tarixinin əksidir. Deməli, bunlar özlüyündə böyük bir tarixi mərhələni yaşadır. Məhz ona görə də bu, əsaslı mənbə rolunu oynayır. Ümumiyyətlə, qə-

dim tarixi mənbə rolunu oynayacaq materiallar azdır, bunlar əsasən yazılı məktublar, Çin mənbələri, yeraltı qazıntılar və onlardan əlavə bədii tülə bürünmüş dastanlarda gizlənən tarixdir. Məhz ona görə də bununla tarixi mənbə kimi davranmaq lazımdır. Çünki bunlardan bədii tülə çox ehtiyatla çıxarıldıqda ancaq həmin tarixi faktlar qalır, dastanlardan hansını götürsən, bu, aydın görünür. Bəzən bu dastanları islamdan əvvəl və sonra yaranan adı ilə iki yerə bölürlər. Bunun özü də uğurlu bölgüdür. O cəhətdən ki, hər birində konkret tarixi mərhələ var. Düzdür, islamdan əvvəlki dastanlara da islam səciyyəsi vermək meylilə olub, ancaq yenə bütün hadisələr bu səciyyədən daha uzaqdır.

Türkün dastan dövrü eradan əvvəllə bizim eramın böyük bir dövrünü əhatə edir. Bu dövrün bir hissəsində islamın türk dünyagörüşünə gəlişi durur. Onu da qeyd edək ki, bu gəliş türkün ümumi dünyagörüşünü kompensasiya edə bilmədi, olsa-olsa, onda sintez şəklində proses keçirdi. Bu cür qarşılıqlı davranmada müəyyən ehtiyatlanma vardı. Belə hal əvvəldən axıra qədər özünü göstərsə də, təsadüfi deyil ki, türk islamda əsas faktor, «qılınc» faktoru kimi götürürlər. Doğrudan da, bu, ideologiya şəklində çox incəliklə yeridilmişdir. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud»da olan ənənəvilik və yaxud da Novruz bayramı ilə bağlı olan transformasiyalar buna misaldır. Belə ki, Novruza nüfuz etməyin çətinliyini başa düşən islam ideoloqları ona ancaq islam donu geydirməklə özünü külləşdirməyə çalışdılar. Bu mənada öləri səciyyəli xarakter aldı. Ona görə də türkün dastan dövründən keçən dastanlara islamın təsirinin həpmasını təbii qarşılamaq lazımdı. Çünki burada nə qeyri-adi, nə də müəyyən mənada ənənəvilikdən uzaq bir hal var. Burada əsas olanı türkün qədim tarixinin qatlarının açılmasıdır, öncə diqqət də buna yönəlib.

Dastan özlüyündə bədii sənət nümunəsidir, lakin ona bugünlə mövcudluq zəminində dayanan uzun zaman çərçivəsindən baxdıqda ən əvvəl türkün bədii təfəkkür tərzinə diqqət yetirməliyik. Öncə hadisənin baş verdiyi zamanla bədii salnamə zamanına diqqət yetirmək gərəkdir. Bu zaman hadisə ilə bədii zaman arasında yaxın və uzaq məsafələr görünür. Bizim marağ dairəmizdə olanı bədii zamanın özüdür və ən çox diqqəti də yaxın zamana yetiririk. Çünki həmin zaman bizə öz-

lüyündə uzaq zamanı diktə edir. Bu mənada dastandakı mövcud tarixi hadisələrin aşkarlanması böyük əhəmiyyətə malikdir. Türkün dastan yaradıcılığında böyük bir silsilə var. Bu, hadisələrin gedişi baxımından düzülərkə «Yaradılış»la başlayır. Təbii ki, insanlığın mövcudluq vəziyyətini xarakterizə edən bu dastanda daha çox əfsanə tülü görünür. Çünki hadisənin özü də bu səciyyəlidir. Bu, şaman söyləməsi kimi mənbələrdə vurğulanır. Sonrakı mərhələdə mövcud məqamlar tarazlanır. Əfsanə olmaq halı artıq epizodik vəziyyətdə olur. «Yaradılış» dastanında dünyanın əfsanə tülünə bürünməsi, onun ancaq Tanrıdan və sudan ibarət olması göstərilir. Dastanda Tanrı simasında Kayra xan obrazı verilir. O, bu cür vəziyyətdən sıxılır və dalğalanan suyun dalğaları arasında Ağ Ana obrazı görünür və onun «Yarat» deməsi ilə Tanrıya yaxın bənzərdə bir varlıq yaranır. Bu hadisənin epizodik yaxınlığında Kayra xanla Ağ Ana obrazı görünür. Sonrakı mövcudluqların başlanğıc nöqtəsi olan bu iki varlıq yaradıcı mövqeyindən çıxış edərək bir-birini dərkətmə xəttində bulunur. Məhz bunların hər biri qarşılıqlı güzəştlərlə özünəbənzər varlıqları yaradır. Kayra xan belə güzəştlə eyni zamanda özünə tabe olmayanı yaradır. Bu yaradılışda, bir növ, sərhədsizlik görünür ki, daha çox heç nəyə tabe olmamaq vəziyyəti yaranır. Belə olan halda tanrı Kayra xan yaratdığına yerini göstərir. Burada əsas məsələ mövcudluğun paralelizmidir, Tanrı isə ona bənzər varlığın görünməsindən ta insanların yaranışına qədər olan böyük haldır. Tanrı cəzasına gələn varlıq artıq dünya düzümündə yerini tapır, çünki o, ümumi topluda çox işlər törədə bilər. «Yaradılış» dastanı təkəcə türkün mövcudluğu deyil, bütövlükdə insanlığı əks etdirir. Tanrı timsalında çıxış edən Kayra xanla onun yaratdığı şeytan arasında bütöv bir varlıq silsiləsi dayanır. Burada dünyanın yaradılışı haqqında tam təsəvvür əldə etmək olur. Onu da öyrənmək olur ki, qədim insanların dünya haqqında məlumatları böyük bir gedişin axarında formalaşmış.

Tanrı əmri, Tanrı qüdrəti bu dastanın özülündə duran məsələdir. Ona ən yaxın olanı hadisələrin gedişində Ağ Ana hesab olunur. Onun iltiması ilə Tanrı özünə yaxın olan varlığı yaradır. Lakin hadisələrin gedişi Tanrı ilə ilkin yarananın əks qütblərdə durduğunu, bəzən müəyyən məqamlarda ondan irəli getmək istədiyini müşahidə etdikdə yolu-

na qayıtmağı məsləhət görür. Bu alınmayanda onu dünyanın alt qatına, üçüncü qata göndərir.

Dastan timsalında bulunan bu hadisələrlə əfsanə motivləri arasında düşüncə yaxınlığı var. Çünki hadisələrin təsviri, elə mövzuların özü də bu səciyyəlidir. Məhz Tanrının yaratdığı varlığı dənizin dibinə göndərərək oradan torpaq gətirməsi ilə onun «Böyü» əmri arasında baş verən hadisə islamla ondan əvvəlki dünyagörüşdəki uyğunluğu əks etdirir və nəticə etibarilə Tanrının dünyanı heç nədən xəlf etməsi anlamı meydana çıxır. Yenə hadisələrin ümumi axarında şeytanın təbiətindəki mənfi hallar aşkarlanır. Elə şeytan şeytan olaraq bu gün təsəvvür etdiyimiz şəkildə görünür. Tanrının dərsəri ona kar etmir, dəyişə bilmək əlaməti heç cürə görünmədikdə, məsələn, uçub Tanrıdan qabağa keçmək məqamında suya düşüb boğulması və yaxud da dənizin dibindən torpaq gətirəndə tanrının «Böyü» əmrindən sonra onun az qala boğulması kimi hadisələr onu dəyişdirə bilmir. Son anda o özünə əbədi məhkumluq qazanır. Bu, dünyanın düzülüşü idi. Hadisələrin təsvirindən çox kimin və nəyin harada dayanması məsələsiydi. «Yaradılış» dastanında maraqlı doğuran məsələlərdən biri nəsil ağacı məsələsidir. Burada insanlığın ikinci başlanğıcı (birinci başlanğıc şeytan hesab olunarsa) olan ağacı göyərdir. Doqquz şaxəli bu ağac doqquz insanın yaranmasına səbəb olur (maraqlıdır, doqquz oğuz qəbiləsi). Məsələ bunun real və qeyri-real olmasında deyil. Diqqətimizi çəkən əsas cəhət onun həqiqət tərəfi və bir də bədii fonudur. Yəni ikinci tərəf formal olaraq hadisənin mahiyyətini saxlamaq səciyyəsinə dayanır, birinci tərəf isə tarixi həqiqətlər məqamını qoruyur, daha doğrusu, qədim türkün dünya haqqında düşüncələrinin bədii fonu kimi görünür. Ona görə də qədim təsəvvürlərlə əlaqələndirən bu bilgilər böyük zaman müddətində eynilə tamlığı, yəni dünyanın necə yaranması, Tanrı qüdrəti, onun göyün on yeddinci qatında oturub dünyanı nizama salması, yerin üçüncü və yeddinci qatları kimi təsəvvürlərin təsadüfi deyil, müəyyən qədim anlaşımlarla bağlı həqiqət tərəfləri var. Məhz ona görə də «Yaradılış» sadəcə olaraq dastan deyil, eyni zamanda dünya anlamında bütöv bir təsəvvür sisteminin məhsuludur. Qədim insanlar bu



müddətli zamanda qazandıqları və qazanmaq istədikləri bilginin bəzi incəliklərini burada əks etdirmişlər.

Ümumiyyətlə, türk dastan yaradıcılığında bizim diqqətimizi çəkən bir cəhət də var ki, bu da ardıcılıqdır, hansı ki, həmin dastanlarda bağlılıqdan əlavə iç-içə girən tərəflər, epizodik hadisələr var. Məsələn, «Oğuz Kağan» dastanı ilə haqqında söhbət açdığımız «Yaradılış» dastanındaki işıqdan qadının görünməsi, eləcə də Kayra xanla Oğuz paralelizmi bunu əks etdirir. Şübhəsiz, bu dastanlar eyni mənbədən qidalansalar da, hadisələrin təsviri baxımından müxtəlif dövrün məhsuludur. Məhz ona görə də burada möhkəm uzlaşma var, təsvirlə zaman arasında olan yaxınlığın əlaməti səviyyəsində əks olunan hadisələr türkün mifik dünyagörüşü ilə əlaqəlidir.

Tarixi hadisələrin əksi baxımından «Əfrasiyab» dastanı daha çox diqqəti cəlb edir. Çünki burada, ən birincisi, məlum olan tarixi obraz var. Biz bu obrazın xarakterik xüsusiyyətləri ilə dastan xüsusiyyətində eyniyyət görürük. Əski türk xaqanı Əfrasiyab (daha çox Alp Ər Tonqa kimi məşhurdur) türkün salnamə tarixində şərəfli yer tutan qəhrəmandır. O, Turan hökmdarı kimi dünya tarixində məşhurdur. Taciklər onu Əfrasiyab kimi tanıyırlar. M.Kaşğari «Divanü lüğət-it-türk» kitabında, Balasaqunlu Yusif «Qutadqu biliq» (38) kitabında bu barədə müəyyən məlumatlar vermişlər. Bizim eradan əvvəl VII əsrdə hökmranlıq etmiş bu qəhrəman böyük müvəffəqiyyətlər qazanıb dünya ağalığı məqamında vuruşmuşdur. İranlılarla ardıcıl olaraq bir neçə dəfə aparılan müharibədə o, böyük qələbələr qazanmış və son anda iranlılarla döyüşdə məğlub edilərək öldürülmüşdür. Bütün bunlar hadisənin tarixi tərəfidir. Bundan əlavə, əhvalatın dastan olmaq tərəfi də vardır. Məsələyə bu istiqamətdən yanaşdıqda onun qeyri-adi gücü, tarixi məqamları dastan boylarında görünür. Məlum olduğu kimi, dastan tarixi hadisələrin tam əksi deyil, ancaq köməkçi rolunda çıxışdır. Qəhrəman hadisəyə, bir növ, özü istiqamət verir, müəyyən nailiyyətləri məqamında çıxış etməklə tarixin yaddaşında mənən yaşamaq hüququ qazanır, belə ki, obrazlaşır, tam səlahiyyətləri ilə bədii əsər yaddaşında əbədiləşir. Türkün alplıq tarixində əvəzsiz nailiyyətləri ilə seçilən Alp Ər Tonqa onun bədii yaddaşına da eynən bu cür yol tapmışdır. Eradan

əvvəl VII əsrdə Saqa türklərinin qəhrəmanı olan Alp Ər Tonqa bütün türk qəhrəman probleminə kodlaşır, Turan dünyasının mədəni qəhrəmanı kimi səciyyələnir. Söz yox ki, bu, dastan konstruksiyasında da eyni xüsusiyyəti özündə saxlayır. Burada qəhrəmanın qeyri-adiliyi məhz əfsanə motivlərinə xeyli yaxındır, yəni qəhrəman özünün mədəni görkəmi ilə əfsanə motivlərinə yaxınlaşır. Təbii ki, bu onun dözümlülüyü, qeyri-adi qabiliyyəti, gücü, bacarığı və hamısının nəticəsi olan uğurları ilə əlaqəlidir.

Oğuz dastanları içərisində qəhrəman probleminin qoyuluşu və əksi baxımından ən çox diqqəti çəkəni «Oğuz Kağan» dastanıdır. Burada «Yaradılış»la «Oğuz Kağan» paraleli arasında olduqca nəzərəcərpən yaxınlıq var. Bu dastanın mahiyyətində duran təsvirlərə keçməzdən əvvəl onun variantlılıq məsələsini qeyd etmək istərdik. Şübhəsiz, əsas xətt hər ikisində eyniyyət təşkil edir. Sadəcə olaraq müəyyən məsələlərdə ikinci variant, daha doğrusu, sonrakı dövr formalaşan nüsxə transformasiya olunub, islamın özündən gələn, islam adət-ənənəsinə uyğun xüsusiyyətlərə qələm gəzdirilib. Bu, dastanın tarixiliyinə təsir etmək iqtidarında olan hadisə deyil, islamın dastanı özünə doğmalaşdırması məsələsidir. C.Heyət Oğuz xanı türklərin cəddi hesab edir (51, 67). Eyni zamanda Oğuz xanla Mete arasında yaxınlıq ehtimalı verilir və hətta Metenin Oğuz xan olması iddiası ilə bulunulanlar da olur. Burada təsadüfi heç nə yoxdur. Çünki hər ikisi türkün dönməz alplarıdır. Ancaq bircə məsələ var ki, Oğuz həqiqət motivində Mete ola bilər. Onun qeyri-adilik məqamları bəzən üst-üstə düşürsə, bəzən ayrılır (bu, dastan motivində belə görünür, müşahidələrimiz də dastan əsasında). Oğuz yaradıcı fonda bir tərəfdən də Dədə Qorqudla yaxınlaşır. Bir növ, Oğuz Dədə Qorqudun dinc variantıdır. Onun da hadisələri duymaq, vəziyyəti qiymətləndirmək, eləcə də ad qoymaq xüsusiyyəti var. Məsələn, çayı keçmək üçün (İtil çayını) orduya bacarıqlı bir bəy yol göstərir, ağac kəsib suya salır və özü də suyun üzündə sahilə çıxır. Bundan sonra Oğuz ona Qıpçaq adını verir. Eləcə də Qarluq adının verilməsi, Xalac və s. bununla əlaqəlidir. Ancaq bu, qəhrəmanın hər şeyə qadir, ağıl və zəka etibarilə qüdrətini göstərir.

«Oğuz Kağan» dastanı bütövlükdə türkün qədim dünyagörüşüdür, bu görüşün alt və üst qatları özünün tamlığı ilə dastanda təcəssüm olunur. Ona görə də ona müəyyən dövrün (yəni yarandığı tarixin) deyil, bütöv bir epoxanın təcəssümü kimi baxmaq lazımdır. Burada isə sənətkar tipi, dastan düşüncəsi, yaradıcılıq ənənəsi və s. kimi faktlar cəmlənir. Əsərin ilkin oxunuşunda özünü göstərən Oğuzun ictimai cəmiyyətdəki dəyərləri onun mifik dünyagörüşü ilə əlaqəlidir. Oğuz ilkin oxunuşda adiliklə qeyri-adiliyin hüdudları daxilində daha çox müqəddəslik fonunda görünür. Çünki bu, Oğuzun qeyri-adilikdən adiliyə, ilahi tanrı yaxınlığından adi insanlığa qarışmasına doğru bir istiqamət idi. Ona görə də biz Oğuzu sadəcə bir boyun, qəbilənin başçısı deyil, böyük bir ulusun, qövmün yaradıcısına yaxın hesab edirik.

Mövcud elmi fikirdə qərb və şərq variantı ilə qruplaşdırılan «Oğuz Kağan» dastanı dastançılıq və dastançılıqdakı transformasiyanın əksliyi baxımından qiymətlidir. Şərq variantında Türkün, Uzaq Şərq, qərb variantında Azərbaycan və Ön Asiya formalarında mövcud olan bu dastan mahiyyət etibarilə bir-birindən o qədər də fərqlənmir. Dastanın əlyazması Paris milli kitabxanasındadır, mətni 1936-cı ildə Banq və Rəşid Nəhməti Arat tərəfindən Türkiyədə nəşr olunmuşdur. Qərb variantı ilə şərq variantı arasında təxminən 1500 illik zaman fərqi var. Şərq variantında bu, Çin qaynaqlarının Mete haqqında verdiyi yarım tarixi əfsanədir. Qərb variantında isə Rəşidəddinin və başqalarının yazdığı əsərlərdir. Bunların hər ikisində türkün qüdrəti, şanlı tarixi əks olunur (136, 5-89). Türkün dastana gəlişi ilə qəhrəmanlığı prinsip etibarilə çox yaxındır. Çünki o, tarixə təsadüfi deyil, qəhrəmanlıq anlamında yaxınlaşır və zaman çərçivəsində bədii təfəkkürün qəhrəmanlıq notları ön xəttə keçir. Beləliklə, qəhrəmanlıqla bədii təfəkkür arasında yaxınlaşma baş verir.

Dastanın əsasında duran başlanğıc motiv Ay Kağanın gözünün parlaması ilə dünyaya gələn oğlunun sonrakı fəaliyyətinə olunan işarədir. O qədər də qeyri-adi görünməyən bu motiv «Yaradılış» dastanındakı Ağ Anaya bənzəyir. Hər ikisi başlanğıc, yaradılışla köməkçi, daha doğrusu, dünyaya gətirən rolunda çıxış edir. Bu göz parıldaması adi parıltı deyil, Ay Kağanla müqayisədə o da adi fonda dayanmır. Ona

görə bunların eyniyyətinə diqqətli olub Oğuzun doğuluşunda olan sonrakı fəaliyyətə fikir vermək gərəklidir. Onu da qeyd edək ki, Oğuz//Mete paralelindəki yaxınlıq türk təfəkkür tərzindəki qoruyuculuqla bağlı olub, dastan təfəkküründə eyni formanın davamıdır. Hətta bəzən tədqiqatçıların araşdırmalarında Oğuzla Metenin eyniləşdirilməsi də nəzərə çarpır. Oğuzun doğuluşundakı qeyri-adilik məqamı onun zahiri görkəminə də güclü təsir göstərir. Dastanda onun üzü göy rəngli, ağzı od qırmızı, gözləri ala, saçları və qaşları qara idi. Zahiri görkəmdəki bu xüsusiyyət türkün keyfiyyətləri olub onun gələcək fəaliyyətində daha çox nəzərəcarpacaq əzmini əks etdirir. Oğuzun qəhrəman formasına gəlişi də çox asan və sürətlə baş verir. 40 gün ərzində at minib qəhrəman olan Oğuzun belə qısamüddətli zamanda qeyri-adiliklə qarşılınması o qədər də asan və sadə deyil. Ancaq bu, türkün öz qəhrəmanını adilikdən çıxarmaq istiqamətində tutduğu yoldur. Yəni türk gələcək fəaliyyətini müəyyənləşdirən qəhrəmana adilikdən daha çox qeyri-adilik əlaməti kimi baxır. Oğuzun əlamətdar keyfiyyətlərindən biri də onun qeyri-adilikdə bulunub, bir qədər dəqiq desək, çıxış edib 40 günlüyündən yüyürüb yeriməsi, at minməsi, bir qəhrəman kimi özünü göstərmək istiqamətində atdığı addımlardır. Burada rəmzi səciyyəli 40 gün rəqəmi ümumilikdə qəhrəman haqqında təsəvvür yaradır, bir növ, onun gələcək fəaliyyətini nizamlayır. Belə rəqəm dünya xalqlarında müxtəlif olub, müxtəlif şəkildə özünü göstərir. Türk ədəbiyyatında da müxtəlif şəkildə nəzərə çarpan bu rəqəmlər özünü daha çox nağıl konstruksiyasında saxlayır. Ancaq yenə qeyd edək ki, bu gün də işlənən bu rəqəmlər müqəddəslik işarələri kimi müxtəlif dastan, rəvayət və s. formalarda da yol açır. Dastan konstruksiyasında bu forma bir qədər passivləşir, amma yenə öz rolunda çıxış edərək sabitqədəmliyini həmişə saxlayır, daha doğrusu, fəallaşır, bir qəhrəmanın əfsanə donu geyməsindən başlayıb bizim adi həyatımıza sirayət edən qırx gün sınaq müddətinə qədər yol keçir, məsələn, uşağın qırxı, ölünün qırxı və s. Oğuzla açılan bu qapı onun gələcək fəaliyyətinə xidmət edir. Qəhrəmanın bir dəfə ana südünü əmib geri durması, çiyət, aş istəməsi də təsadüfi deyil. Bu, türkün dastan gedişləridir. Adi hal kimi nəzərə çarpan bu xüsusiyyət daha çox mürəkkəb bir görünüşdə özünü

göstərir. Yəni türk istədiyi qəhrəmanlıq xəttində Oğuzla bir ortaya çıxır, bir növ, Metenin real qəhrəmanlıq konstruksiyasında təkrarlanıb onun əfsanəvi formasında Oğuzda yaşayır. Məhz ona görə də araşdırıcıların Mete//Oğuz xəttində yaxınlıq, hətta eyniyyət görməsi o qədər də qeyri-adi hal deyil. Mete müəyyən mənada Oğuzun real həyatı variantıdır. Belə olanda dastan variantında çıxış edən Oğuz elə dastanla reallıq arasında bulunan obrazdır.

Hələ çox erkən görünən Oğuz xalqı müxtəlif bələlərin ağzından qurtarır. Başlanğıc kimi canavar//Oğuz qarşıdurması olur. Ən birincisi, bu qarşıdurma onun qəhrəman kimi qüdrətini açmağa xidmət edir. Ona görə də o, az bir vaxt içərisində xalqa böyük bələlər gətirən canavarla qarşılaşır və onu məhv edir. Bu, belə də olmalı idi. Çünki Oğuzun qəhrəman kimi görülməsi üçün bu addım atılmalıydı. Əgər birinci addımda Oğuz türkün istədiyi çiy əti istəyib süddən imtina edirsə (çiy ət türkün köçərilik fəaliyyəti ilə əlaqəlidir. Atın qarnının altına bağlanan bu ət onun vəziyyətinin sağlamlaşmasına xidmət edir. İslam variantında bu, tamam başqa konstruksiyada görünür, daha doğrusu, islamın qəbuluna cəhddir), bu canavarla qarşılaşma onun ikinci addımıdır.

Dastanda Oğuzun şəcərə məsələsi də çox maraqlı şəkildə görünür. Qəhrəman bu əlamətlərdən sonra öz qeyri-adiliyindən enmir. Hadisələr eyni xətt boyunda inkişaf edir, yəni Oğuz sadəcə qəhrəman olmaqdan əlavə mifik kodun atributları sırasında dayanır. Onun nəsil şəcərəsi də Oğuzun özü ilə birgə davam edir. Məsələn, Oğuz tək qəhrəman olmaqdan əlavə, eyni zamanda qəhrəman yetişdirici, tərbiyəçi kimi də diqqəti cəlb edir. Bu, onun ilkin yalvarışında görünür, daha doğrusu, Oğuzun gecə yalvarışında Tanrıya inamından süzülüb gələn qızla ailə qurması olur. Görünür, Oğuzun adı Yer övladı ilə izdivacından daha çox ona Tanrı göndərişiyə gələn qız lazım idi. Və Oğuzun sonrakı fəaliyyəti də bunun üçün gərəklidir. Eyni zamanda burada maraqlı görünən digər bir cəhət onun passiv formada deyil, fəallıqla çıxışıdır. Yəni o, gecənin ortasında durub Tanrıya üz tutur və Tanrı gecədə (onu da deyək ki, gecə türkün yaddaşında şər əlamətidir) eşidib işıqla birgə qız göndərir. Qızdan çox işıq onun gələcəyi idi. Çünki bu, adı işıq de-

yil, ona lazım olan gələcəyinə doğru yol idi. İkinci arvadı da, maraqlı cəhət burasındadır ki, ağacın koğuşundan görünür. Bu iki xüsusiyyət – işıqla və bir də ağacın koğuşu ilə gəliş Oğuzdan çox türkün fəaliyyət görünüşüdür. Oğuzun evlənməsi zamanı onun rastlaşdığı gözəllər inamlarını, soy-kökün inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirirlər. Onun Günəş şüasıyla gələn gözəldən olan oğlanları Gün, Ay, Ulduz, ağac koğuşunda olan qızdan doğulan övladları Göy, Dağ və Dəniz türkün sıralamasında hərə öz yerini tutur və hərənin də yerinə yetirəcəyi vəzifə var. Bu adlanmalar türkün təfəkkür yaddaşı ilə əlaqəli olub, fəaliyyət sistemini müəyyənləşdirir. Oğuz özü də adi halda görünür, onun ayağı öküz ayağına, beli qurd belinə, kürəyi samur kürəyinə, köksü ayı köksünə bənzədilir. Məhz belə bənzəmə bir tərəfdən Oğuzun zahiri görkəmini müəyyənləşdirirsə, digər tərəfdən nəsil ağacı məsələsində bu xüsusiyyətin onun övladlarından da yan keçmədiyini göstərir. Məhz Oğuzun qocalıq anında (islam variantında 116 il yaşamışdır) övladlarını şərq və qərb istiqamətə ova göndərməsi səhnəsini xatırlayaq. Burada Oğuz onları ilkin düşünülmən mənada sınağa göndərmişdir. Sözüün həqiqi mənasında böyük bir qövmin taleyi həll olunurdu. Rahatlıq isə şüa ilə gələn arvaddan olanların, eləcə də ağac koğuşundakı qadınlardan olan övladların özünü doğrultmasındadır. Mahiyyətin açılışı isə birincilərin ovdan qızıl yay, ikincilərin isə ox götürmələridir. Məhz bundan sonra əminlik yaranır və Oğuz nəslin taleyini onlara tapşırmağın mümkünlüyünü qəbul edib rahatlanır. Bu cür hadisənin sonrakı mərhələlərdə müxtəlif şəkildə təkrarı özünü göstərir, məsələn, Koroğlu ilə oğlu arasındakı əhvalat, eləcə də ondan bir qədər əvvəl yaranan «Dədə Qorqud» dastanları. Türkün ümumi təfəkkür tərzində qəbul olunan məsələ yayın hakimiyət, oxun isə qabiliyyət rolunda çıxışdır. Oğuz da bu cür sıralanmanı əsas tutaraq boz ok və üç ok adı ilə birinciləri sağ tərəfində, ikinciləri sol tərəfində əyləşdirir. Onu da əlavə edək ki, sağ türk üçün daha çox yaxınlıq, həm də inam əlamətidir. Məhz qurultay çağırılıb qəbilə arasında belə bir bölgünün aparılması artıq türkün idarə olunmasında dövlətçilik sisteminin bərqərar olmasıdır. Dastan özünün yüksək təsvirləri, epizodik hadisələrin göstərilməsi xüsusiyyəti ilə əhəmiyyət kəsb edir.

Dastanda Oğuz//Kıat qarşıdurması Oğuzun qəhrəmanlıq imkanlarının açılışı üçün kifayət edir. Kıat atları, adamları yeyir, bir növ, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Təpəgöz tipli varlıqdır. Belə mifoloji varlıqlar özünün mövcudluğu etibarilə daha çox insanla qarşıdurmada görünür. Digər mədəni və qeyri-mədəni mövcudluq məsələsində o, heç nəyin fərqi varmır, ancaq öz mənfəəti müqabilində çıxış edərək onları məhv edib yeməklə dolanır. Oğuz o qədər də sadə qəhrəman deyildir. Daha çox Kıat qarşıdurmasında əksini tapan bu məsələ eyni zamanda nağıl konstruksiyasında əksini tapan div, həm də digər dəhşətli varlıqlarla eyni sırada çıxış edir. Burada insan və ona az və ya çox dərəcədə yaxın olan başqa varlıqların qarşıdurma məsələsi görünür. Bu məsələdə çətinliyi, sözsüz, qəhrəman həll edir, həm də bu çətinlik adı çətinlik olmayıb, olduqca mürəkkəb fonlu bir məsələdir, ən birincisi, bu qeyri-naməlum heyvanın bütün varlıqlara qənim kəsilməsidir. «Dədə Qorqud»da bu, nisbətən razılaşma ilə yola salınırsa, daha doğrusu, bu, özü də müvəqqəti səciyyə daşıyır, çünki Təpəgöz müxtəlif bəhanələrlə qoyulan razılaşmanı pozmağa çalışır. Yenə problemi, Oğuzun kökünün kəsilmə qorxusunu Basat aradan qaldırır. Kıat elin yaxşı gününü qara edir, atları, adamları yeyir. Başqa qəhrəman yox, məhz Oğuz bu bəlanı aradan qaldıra bilərdi. Ona görə də o, bütün yaraq-qalxanını götürüb onunla qarşılaşmaq fikrinə düşür. Bu məqsədlə də ova çıxır, maral tutur və onu söyüd çubuqları ilə bir ağaca bağlayıb gedir. Hadisə, yəni Oğuzun gəlişi və gedişi dan söküləndə baş verir, Kıatınkı isə gecə, qaranlıq düşəndən sonra olur. Bu cür hadisənin gedişi ayda da eynilə təkrarlanır, onun yekunu isə Oğuzun Kıatı oturub gözləməsidir. Beləliklə, bu səhnələr, təbii ki, Oğuzun qələbəsi ilə yekunlaşır. Oğuz mifoloji kontekstdə durmaqdan daha çox reallığa yaxın olan mədəni qəhrəmandır. Problemin açılışı sadəcə olaraq qeyri-mədəni sistemlə qarşılaşmada Oğuzun özünü təsdiqləməsi üçün gərəkli görünür. Adilikdən bir qədər aralandığı üçün o, daha güclü düşmənlərlə qarşılaşmalı olur, qövmün bütün çətinlikləri onun çiyinlərində durur. Burada böyük əksliklərin qarşıdurması görünür, yəni Kıatdan çox onun gecə gəlişi ilə Oğuzun gündüz gəlişi durur. Təbii, Oğuz bu qarşıdurmada özü tərəfindən məcburiyyət qarşısında məlum səddi keçməli

olur. Bu da onun dəyərliliyi ilə əlaqəlidir. Bütün məsələlərdə bu ikili mübarizə, daha doğrusu, xeyir-şər, gecə-gündüz döyüşü mədəni qəhrəmanın açılışında bir qədər mağmun görünür. Məsələn, ola bilsin, Kıat və ya Təpəgöz (söz yox ki, bütün müqayisələrdə Kıat Təpəgözə bənzəyir) mədəni qəhrəman timsalında görünən Oğuzdan və yaxud da Basatdan güclüdür. Ancaq yenə də bir məsələ var, digər cəhətlərdə mədəni qəhrəman daha yüksəkdə duraraq daha yaxşı şəraitdə qələbənin mümkün olacağı məqamlarda rəqibi qarşılayır.

Oğuz Kağan ilkin başlanğıc kimi uyğurun kağanıdır, onun özü də deyir ki, «mən uyğurun kağanı oldum, indi də dünyanın dörd tərəfində dünyanın kağanı olmağım gərək» (76, 127). Günəşi bayraq, Göyü çadır hesab edən Oğuz qurdu savaş rəmzi bilir. Onun bu məqsədində yenə sağ tərəfində olanlar ona mülayim, yaxın görünülər, məsələn, Altun kağan belə bir vəziyyəti bilib ona çoxlu daş-qaş, qızıl-gümüş göndərərək bir bayraq altında birləşdiyini bildirir. Ümumiyyətlə, təkrar bir məsələni qeyd edək ki, sağ-türk təfəkkür tərzində yaxınlıq atributudur, bir növ, arxa, kömək rolunda çıxış edir. Ona görə də bütün bunlar təkcə yaddaş yaxınlığı deyil, daxili zərurətin fəaliyyət yaxınlığı ilə əlaqəlidir. Müqayisə üçün nəzər yetirdikdə sol tərəfdə olanlar, məsələn, Urum kağan Oğuzla cəngi-cidala çıxır, böyük savaşlar qurur. Oğuzun Cürcit (Mancuriya), Tanğut (Hindistan), Şağam (Suriya), Baraka (Misir) tərəflərə yürüşü məhz belə bir səfərdir. Bu səfərdə qələbə rəmzi qurddur. O da, evləndiyi qız kimi, dan yeri söküləndə işıq şüası ilə gəlir. Göy tükü, göy yelkənli bu erkək qurd türkün gen yaddaşı ilə bağlıdır. Məhz ona görə də yolgöstərən rolunda çıxış edən bu qurd görünən kimi Oğuz alaçığını yığışdırıb savaş üçün yola düşür. Çünki artıq qələbə görünürdü. Mifoloji təfəkkürdən doğan bu çağırış eyni zamanda türkün hamisi, anası rolunda da nəzərə çarpır. Qurdun türk mifologiyasında müharibə allahı rolunda çıxışı onun çoxqalxanlı funksiyasını bəyan edir. Məsələn, «Koroğlu»da «adım qurd oldu, qurd oldu» (58, 333) anlamı da bu düşüncənin ardıcıl davamıdır. Eləcə də şamanlarda nəzərə çarpan qurdun pis ruhlarla mübarizəsi buna nümunədir.

Oğuzun dünyanın dörd tərəfində kağan olmağı daha çox qurdun gəlişi, yolgöstərici rolunda çıxışı ilə reallaşır. Bu, inama görə, onun

Tanrıdan aldığı əmrə ki, xaoslu şəkildə olan dünyanı nizama salsın. Dastanda epizodik səciyyəli hadisələr sırasında diqqəti cəlb edən cəhətlər onun müxtəlif səciyyəli səfərləridir. Yəni Oğuz bu gedişdə İtil çayını keçmək üçün adamların ağılından istifadə etməli idi, eləcə də bu tipli hadisələr, təbii ki, səfər zamanı görünürdü. Məhz ona görə də Qıpçaq, Qarluq və Qanqa kimi adların ortaya çıxması mədəni qəhrəmanın həyat düzümü ilə bağlı olan məsələdir. Dastanda ağsaqqal rolunda çıxış edən Uluq Türk, bir növ, Oğuzun idarəçiliyində köməkçi, ağıllı məsləhətçi rolunda görünür. Məhz onun gördüyü yuxu sonrakı mərhələdə xaqanlığın idarəçiliyini əks etdirir. Ümumiyyətlə, türkün anlamında yuxunun müxtəlif yozumları olmuşdur. Hətta bəzən yuxuya qəhrəmanın ölümü kimi də baxılmışdır. Bu müxtəliflik türkün qədim yaddaşındakı duallıqla bağlıdır. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud»da Qaraca Çobanın yuxusu baş verəcək hadisənin əvvəlcədən əyan olması kimi görünür və yaxud da Koroğlu Qıratı verib qayıdandan sonra üç gün üzü üstə yatur və digər bir cəhəti də qeyd etməklə kifayətlənək ki, aşıq dastan yaradıcılığında verilən bütün ali xüsusiyyətlər, haqq aşığı olmaq vergisi, buta və s. yuxu ilə gəlir.

«Oğuz Kağan»da ağ saqqallı Uluq Türkün gördüyü yuxu eyni motivlidir. Onun deməsi ki, Tanrı Şərqdən Qərbə doğru dünyanı sənənin əmrinə verəcəkdir, bir növ, bu ağsaqqalın yerdə Tanrının elçisi çıxışında təsiri bağışlayır. Bundan sonra Oğuz işini və buyruğunu dərk edib oğlanlarına tapşırıq verir.

«Oğuz Kağan» dastanı türk dastançılığında ən mükəmməl olanıdır. Lakin buna baxmayaraq, türkün qədim dastan yaradıcılığında öz səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə diqqət mərkəzində duran «Boz qurd», «Ergenekon», «Törəyiş», «Köç» kimi dastanlar da var. Bu dastanlar hər biri özlüyündə bütöv bir tarixi mərhələnin əksidir. Şübhəsiz, onun yaradıcıları müasir aşıqların sözləri, daha çox ozanlardır. Yaşadıcı məsələsinə gəldikdə, burada bir qədər mürəkkəblilik, yəni şoriklik məsələsi ortaya çıxır. Çünki əgər yaradıcı sənətkarlar yaratmaqdan başqa el arasında məclislərdə onu çalib-oxuyurlarsa, məsələ tək bununla bitmir, eləcə də yaddaş adamları da onun qoruyucularına çevrilir. Ən azı adi halda onu müəyyən yerlərdə danışır. Bu dastanların tarixi əhəmiyyəti

yətini, türkün tarixi keçmişi üçün mənbə ola bilmək xüsusiyyətini əvvəllər də qeyd etmişik. Ancaq burada bizi maraqlandıran məsələ türkün yaradıcılığa verdiyi əhəmiyyətdir. Çünki türkün mədəniyyətində bu forma ən yönümlü məsələdir, bütün çətin olan məqamlar, tarixi keşməkeşlər, demək olar, burada hopmuşdur. Ona görə də dastan sadəcə təbəddülat, bədii forma deyil, eyni zamanda tarixi abidədir.

Köçerilik məqamında bulunan türk həmişə şifahiyyə üstünlük vermişdir. Bir də onun yazıya o qədər də vaxtı olmamışdır. Bu gün də aparılan müşahidələr gen etibarilə türkün şifahi təfəkkürə yaxın olduğunu göstərir. Yazı onun üçün o qədər də gərəkli ehtiyac deyildi. Ola bilsin, xaqan əmrləri üçün böyük əhəmiyyət kəsb edirdi, ancaq bədii yaradıcılıqda at belində daim səfərlərdə, bozqırlarda köçəri həyat keçirən bu qəbilələr ən adi bayatısından tutmuş böyük salnamələrinə qədər yaddaşlarda dolandırır. Bütün bunlar oturaqlığı sevmədiyi kimi, yazıya da meyilli olmadığı böyük bir mərhələdir. Ola bilsin, həmin mərhələdə yazı olsaydı, daha dərin mənbələrlə qarşılaşdıq, amma indiki vəziyyət onun bu yöndə istiqamətlənmədiyini göstərir. Şübhəsiz, zamanın ağır qatlarında bu dastanların itib unudulması da olmuşdur. Ancaq yenə təkrar qeyd edək ki, bu, türkün şifahiyyə olan meyindən irəli gəlir. Təbii ki, belə axarda dəyişmələr var və nümunə kimi «Oğuz Kağan» dastanının islam variantı, eləcə də «Kitabi-Dədə Qorqud»un mətnindəki sonrakı artırmaqlar bunu təsdiqləyir.

Türk dastanla dünyaya göz açıb, necə ki, at, qılınc, qalxan onun üçün əsas idi, onsuz yaşamaq mümkün deyildi, eləcə də dastan gərəklidi. Türk əgər at belində qılınc, qalxan toqquşması ilə həyatını, yaşayışını təşkil edib dövlət törənlərini, cahanşümul dövlət ideyasını reallaşdırmağa çalışırdısa, eləcə də dastanla boş vaxtlarında rahatlanırdı. Bir növ, bunlar bir-birini əvəzləyirdi. Yəni dastan onun döyüş şücaətini rahat vaxtda özünə göstərəcək ekran idi. Eyni zamanda bu, böyük tarixi məktəb idi. O mənada böyük tərbiyə məktəbi idi ki, onda qəhrəmanlığı aşılamaq xüsusiyyəti vardı. Məhz bizim gördüyümüz və aydın şəkildə dərk etdiyimiz bu poetik səciyyəli nümunələr dastançılıq tarixinin qədim qatlarını özündə yaşadır. Ona görə də onəlli yapışmağın lazım gəldiyi bu nümunələri dastançılıq baxımından dönə-dönə təkrar-

lamalıyq və həmin dövr türkün dastançılığında qızıl dövr kimi qiymətləndirilməlidir. «Oğuz Kağan» dastanının islam şəklinə gəldikdə, biz onu da birinci sırada qəbul etməliyik ki, dastançılıqda variantlılıq təbiidir. Belə olan vəziyyətdə «Oğuz Kağan» dastanının islam variantına da müsbət hal kimi baxmalıyıq. Mahiyyət etibarilə bunların arasında elə də ciddi fərq yoxdur. Əsas görünən ona sonradan artırılan islami çalarlardır. Bu da islamı yaymaq məqsədindən irəli gəlir. Çünki türk bu yaymada təbiiliyi qəbul edirdi. İslam variantında, demək olar, əsas qayə islamın yayılması idi. Kayra xanın oğlu burada, bir növ, rüpor rolunu oynayır və böyük amal tapşırığıyla gələn övlad ananın südünü əmməkdən imtina edir. Üç gündən sonra məcburiyyət qarşısında qalıb ana Tanrı dininə gəlir. Uşaq ad məsələsində də çox fəal görünür, çünki o, hazırlıqlı gəlmişdi. Bu dünyada onun yerinə yetirəcəyi tapşırığı vardı. Adının Oğuz olmasını xəbər verməsində də bu, aydın görünür. Hətta əmisi qızını da Tanrı dininə gəlmədən qəbul edib evlənmir. Qəhrəmanın bu istiqamətdə inkişafı bu variantda islamı yaymaq, onun nüfuz və şərəfini qorumaq səciyyəsi daşıyır. Belə bir vəziyyətdə hətta o, atası ilə düşmən cəbhədə dayanmalı olur. Təkrar qeyd edək ki, Oğuzun bu cür fəaliyyəti islamın gəlişi və onun nüfuzu ilə bağlıdır. Əks təqdirdə müvəffəqiyyətin çətinliyi durur. Məhz Oğuz xaqan islam üçün türkün qüdrətli olduğu şəraitdə doğmalasmalı idi. Bu doğmalıq da, təbii ki, türkün mənəvi sərəvətləri üzərində cərrahiyyə əməliyyatından keçirdi. Eynilə sonrakı mərhələdə «Kitabi-Dədə Qorqud»da və aşiq yaradıcılığında görəcəyik.

«Yaradılış», «Şu», «Əfrasiyab», «Oğuz Kağan» dastanları bütövlükdə türkün qəhrəmanlıq salnaməsidir. Türkün dastan yaradıcılığında əvəzsiz inci olan bu nümunələr epizodların təsvir səciyyəsi və hadisələrin mahiyyətinin açılması xüsusiyyətilə olduqca əhəmiyyətlidir. Bugünkü dastan yaradıcılığından heç də fərqlənməyən bu nümunələr dastan sənətimizin tarixi inkişafını izləmək baxımından əhəmiyyətlidir. Adlarını çəkib haqqında danışdığımız, eləcə də danışmadığımız göytürk, uyğur dastanları tarixi dəyərləri ilə dastançılığın mükəmməl nümunələridir. Göytürk dastanları adı ilə qeyd olunan «Boz qurd», «Ergenekon» qədim mənbələrdə özünə yer tapa bilmişdir.

Hətta hadisələrə diqqətlə fikir verdikdə daha qədim dövrlərin nümunəsi olduğu aydınlaşır. «Boz qurd» dastanında türkü yox olmaq qorxusundan çıxaran boz qurdun himayəçiliyindən söhbət açılır. Türkün mifoloji dünyagörüşündə çox dəyərli rola malik olan boz qurd hifzedici rolunda çıxış edir. Eyni zamanda məsələ ilə bağlı müxtəlif rəvayətlər danışılır ki, bunların hamısı onun türkə yaxınlığını ifadə edir. Boz qurdun əcdad, xilaskarlıq missiyası türk dastan və rəvayətlərində daha geniş yer tutur. «Boz qurd» və «Ergenekon» bu sırada həm hamilik, həm də əcdad olmaq funksiyasını yerinə yetirir. «Boz qurd» dastanında qurdun ana olmaq gücü böyük təhlükələrdən qorumaq əməlinə dayanır və əsasən göytürkləri məhv olmaq təhlükəsindən uzaqlaşdırır. Əsas kökdən ayrılıb müstəqilliyini elan edən göytürklər sonradan dəhşətli fəlakətlərlə qarşılaşırlar. Bu qardaşların birinin anası dişi qurd idi (onlar 16 qardaş olmuşlar). Burada qurd və insan eyniləşməsi və qurdun müəyyən məqamlarda ön xəttə çıxıb hifzedici rolunda çıxışı daha maraqlıdır. Məsələn, Bonyakın (qırpaq knyazı) gecədən xeyli keçmiş düşərgədən çıxıb qurd kimi ulaması və qurdun ona cavab verməsi qələbə müjdəsi idi. Məhz bu hadisə rus knyazı David Volnskinin iqorlar üzərində qələbəsini təmin edir. Eləcə də əvvəl söhbət açdığımız «Oğuz Kağan» dastanında qurdun göydən şüa ilə düşməsi və Oğuzun yol göstərici rolunda çıxış etməsi bizdə Oğuzla qurd eyniyyəti ehtimalı yaradır və funksiya etibarilə onların heç də bir-birindən o qədər də fərqlənmədiyini göstərir. «Boz qurd» dastanında bu xilaskarlıq daha çox əcdad olmaq funksiyasında özünü göstərir. Çünki artıq düşmənin hücum edib göytürkləri aradan götürməsi və onlardan ancaq qurddan olanın qalıb nəsil artımı ilə yenidən türkün bu qəbiləsini qoruyub yaşatması da eyni mənbəni açıqlayır. Burada həm də onu əlavə edək ki, türk və qurd paralelliyində onlar sanki eyni tutulur və eyni funksiyaları daşıyırlar. Hətta dünyaya hökm etmək planı da eyni mənbədəndir.

Dastanda olan başqa rəvayət yenə türkün dişi qurd nəslində mövcudluğunu göstərir. Xəzər sahilində (Qərb dənizi) hunların bir qövmü yaşayır və onlar düşmənin bir hücumu ilə qəfil yox olurlar. Buradan bir uşaq xilas olur, onun da ayaqları və əlləri kəsilib qamışlığa tullanır. Həmin uşağı bir dişi qurd gəlib əmizdirib saxlayır. Qurd düş-

mənlərin təzədən gəlməsi ehtimalından uzaqlaşmaq üçün Altay dağlarının sarpllarına çəkilir. Onunla evlənib hamilə olur və on oğlu olur. Bu təsvir epizodik səciyyədə daha çox türkün yaddaşındakı qurdla bağlılığı əks etdirir. Qurdla insan yaxınlığında hətta bəzən insanın qurdla izdivacı timsalında nəslin qorunması və törəməsi kimi vəziyyətlər ortaya çıxır. Buradan da qurdun ana olmaq, xilaskarlıq və əcdad funksiyası görünür. Ona görə bu geniş funksiyanın açımı bizdə türkün qədim yaddaşındakı layları açmağa imkan verir. Çünki əgər belə olmasaydı, birinci, onu dağlara çəkilib yox olmaqdan hifz edən və bundan əlavə, böyük bir zaman keçidindən sonra dağlardan endirən də qurd olmuşdur (fərqi yoxdur, Asinçə də qurddan olandır). Oğuzla yol göstərən, onun döyüşdə qələbə narahatlığını aradan götürüb əminlik yaradan da qurd olmuşdur. Çadırın qabağında qurdun görünməsi və ulaması, eləcə də Oğuzla birgə ordunun önündə hərəkət etməsi onun mədəni qəhrəman timsalında eyni funksiya daşdığını göstərir. Qurdun türkün genofonduna yaxınlaşma xüsusiyyəti məhz onun qoruyuculuq funksiyasından çıxışını reallaşdırır. Ona görə indi də qurda xeyirxahlıq rəmzi kimi baxılır. Hətta buriyalarda ağ qurda olan inam, onun Tanrının övladı hesab olunması, üzünü göyə tutub ulaması zamanı Tanrıdan yemək diləməsi kimi anlayışlar məhz maraqlı təsəvvürlərin nəticəsidir. Qoyuna qurd soxulanda yaxşı xüsusiyyət kimi yozulması da türkün qurda olan inamı ilə əlaqəlidir.

Məhz onu da əlavə edək ki, bu dastan qurd haqqında olan rəvayətlərin daha qədim dastanlaşmasından yaranıb. «Ergenekon» dastanı da boz qurdun türkü yaxınlığını əks etdirən dastandır. Bu dastan türk dastançılığında mükəmməlliyi ilə səciyyələnir. Onun bu cəhətini daha çox «Boz qurd» dastanı ilə müqayisədə deyirlər. Ümumiyyətlə, dastançılıq baxımından bu əsər öz məziyyətləri ilə diqqət mərkəzində durur. Onda bütöv bir bitkinlik var. Dastan göytürklərin həyatını, tarixdə yerini əks etdirir. Dastanda göstərilir ki, göytürklər qədər türk elləri arasında qüvvətli yox idi, ellər birləşib onların üzərinə hücum edirlər. Lakin yenə məğlub olurlar. Düşmən tərəf ikinci dəfə hiylə işlədib qəfil geri çəkilir və sonra göytürkləri öz yurdlarından çıxarıb məhv edirlər, kişilərini qırıb, uşaqlarını əsir edib aparırlar. Göytürk xaqanın Göyan adında kiçik oğlu və Tusuz adında qardaşı oğlu sağ

qalır. Onlar imkan tapıb öz yerlərinə qayıdır və bir neçə mal-qara götürüb burada qalmağın çətinliyini başa düşərək təhlükəsizlik üçün yüksək dağa qalxırlar. Orada yaşayıb böyük var-dövlət, sərvət sahibi olurlar. Özləri də artıb çoxalırlar. Artıq həmin ərazidən çıxmaq lazım idi. Babalarının bura gəlişinin müəyyən məqamlarını yadlarında saxlayan göytürklər onların əsl vətəninə aşağı bozqırlar olduğunu bilib bu barədə düşünməyə başlayırlar. Burada bütün təsvirlər özü dastan səciyyəli olub, hadisələr bitkinliyi ilə seçilir. Biz türk xalqlarının həyatında mühüm bir tarixi mərhələni məhz bu dastanın vasitəsilə öyrənirik. Necə deyirlər, «köklərini dünyanın, kainatın yaradılışına qədər uzadan dastanlar vardı» (159, c.1, 35). Burada, ümumiyyətlə, iki amil diqqəti cəlb edir, onlardan biri dastanın tarixi məqamları özündə səciyyələndirə bilməsi məqamıdır, digəri dastançılığa xas olan bədiilikdir. Türkün şərəfli tarixinin bütün məqamları, demək olar, yazıya düşməmişdir. Bəlkə də onun buna heç vaxtı və ehtiyacı da yox idi. Heç bu haqda da düşünməmişdir. Çünki o öz tarixini at belində yazırdı. Həm də yaxın tarix yaddaşlarda həqiqətdən əfsanələşməyə doğru yol almışdı. Türk də bu yolda zaman keçdikcə əfsanələşirdi. Ancaq müəyyən tarixi məqamlar (bu, istisna sayıla bilər), onunla ərazi, iqtisadi, siyasi baxımdan yaxın olan dövlətlər tərəfindən kitabələr yazılırdı. Bu şanlı tarixin yazılışı zaman keçdikcə üzə çıxır və türkün əfsanəvi keçmişindən real həyatına doğru bir yol başlayır. Biz bunu real faktlar kimi çox qiymətləndiririk. Eyni zamanda onu da unuturuq ki, yarıməfsanəvi bir məqamda dayanan tarix də var ki, bu da dastanlardır. Biz bunu bütün dastanlara şamil edə bilərik (burada qədim dastanlar nəzərdə tutulur). Onların əfsanə məqamlarını götürdükdə real tarixi olan hissə qalır ki, bu da türkün tarixidir. Haqqında danışdığımız «Ergenekon» dastanı buna təbii misaldır.

Türklərin böyük hərbi səfərləri və qəfil geriçəkilmələri, uğursuzluqları da olub. Məhz həmin səfərlərin ümumi səciyyəli bir məqamı da «Ergenekon» dastanıdır. Dastanda hadisələr, təbii ki, çox qədim dövrləri əks etdirir. Bu dövrün neçə şanlı keçidləri dastan yaddaşından kənarda qalıb. «Ergenekon»da isə onun ancaq bir məqamı, yəni dünyadan yox olmaq təhlükəsində bulunan məqamı qeyd olunur. Burada

dağın («Ergenekon» *dağ kəməri* deməkdir) qeyri-adi dərəcədə çətin çıxışla xarakterizə olunması və qoca dəmirçinin dəmir yatağını əridib yol salmaq məsləhəti türkün böyük tarixində uluların yol salmaq, xeyrat vermək amalı ilə əlaqəlidir. Eyni zamanda türkün adətləri sırasında bayram keçirilməsində diqqəti xüsusi cəlb edir. Müşkülünü həll edən xalq, məsələn, «Ergenekon»da dağdan yolun salınması üçün mədənin (dəmir) əridilməsi gününü bayram kimi qeyd edir.

Dastanda maraqlı olan cəhət isə həmin məqamda adıkeçən qəbilənin başında Burteçenenin durmasıdır. Mahiyyəti etibarilə bu söz türk xalqlarına monqolcadan keçib (boz qurd anlamındadır). Burada da yenə türkü bu cür müşküldən qurtaran, ona kömək əli uzadıb yol göstərən kimi çıxış edən boz qurddur. Burada da boz qurdun xilaskarlığı və türkün önündə rəhbərlik məqamında bulunması görünür. Təbii ki, əcdad məqamında özünü göstərən boz qurdun belə bir çətin vəziyyətdə görünüşü təsadüfi deyil. Məhz hökmdar simvolunda çıxış edən Burteçene zamanında bu vəziyyətdən qurtuluş vardı və ona görə də həmin məqamda oradan çıxmaq mümkün idi. Ola bilsin ki, ondan əvvəl də bu barədə düşünüldü. Ancaq real vaxt üçün Burteçene lazım idi. Göytürk adı ilə qeyd olunan «Boz qurd», «Ergenekon» dastanları dastançılığın inkişafı tarixində çox mühüm yer tutur. Bundan əlavə, uyğur dastanı adı ilə qeyd olunan dastanlar da var. Bu, «Törəyiş» və «Köç» dastanlarıdır. Hər ikisi də ənənəni yaşatmaq, türk dastan xəzinəsində dəyərli keyfiyyətlər kəsb etmək baxımından əhəmiyyətlidir.

«Törəyiş» dastanında qoyulan problem də özünün ümumi mahiyyəti etibarilə «Boz qurd» və «Ergenekon»la yaxınlaşır. Yəni burada da boz qurd həlledici obraz rolunda çıxış edərək, bir növ, hadisənin fəal iştirakçısına çevrilir. Onun dastanda hansı formada olması başqa məsələdir. Amma əsas cəhət boz qurdun yenə çox yüksək tutulmasıdır. O, adi obrazdan daha çox qeyri-adiliyin yükünü daşıyır. Heç bir insanın oynamadığı və yaxud da yerinə yetirə bilməyəcəyi bir funksiyayı yerinə yetirir. Dastanda tarix onun yazılışından xeyli qabağa çəkilir. Orada göstərilir ki, əski hun xalqlarından birinin qeyri-adi gözəllikdə iki qızı olur. Belə ehtimal edilir ki, onları ancaq allahlar özlərinə daha yaxın olanla evlənmək üçün yaradırlar. Yaşayışları da bir qədər fərqli

olan bu qızlar (şəhərin kənarında qəsrə yaşayırlar) Tanrının boz qurd şəklində gəlişi ilə ailə qururlar. Uyğurların dünyaya gəlişi bu hadisə ilə əlaqəlidir. Türk xalqları arasında öz yerini, mövqeyini müəyyənləşdirən uyğurların belə bir mənbə ilə bağlılığı təsadüfi deyil. Bu cür ənənə var, biz göytürklərdən danışarkən onların da mövcudluğunun əsasında bu cür oxşar hadisəni qeyd etmişdik. Bu, xalqın öz tarixini və keçmişini rəmzləşdirmə istəyi ilə bağlı olan hadisədir. Türk xalqlarının bütün ümumi birliyində bu cür hadisələr həmişə özünü göstərən və onu da deyək ki, ümumi tapınmada boz qurd qədər onlara yaxın olanı yoxdur. Demək olar, bütövlükdə bütün türk xalqlarının başlanğıcı kimi həmişə boz qurd əsas götürülür. Bu, həmin xalqın tarixi keçmişini və rəqlədikdə ya dastanlarda, ya da əfsanə və rəvayətlərdə və s. hansısa formada qorunub saxlanılır. Ümumiyyətlə, orada heç də cansız təkrarlıq xüsusiyyəti yoxdur. Əksinə, bir-birindən fərqli bədii rəngarənglik var. Bu isə onların qədim köklərindəki eyniyyətin müxtəlif formalarda görünüşüdür. «Köç» dastanında da həmin yaxınlığın müxtəlif məqamlarını görürük. Ümumiyyətlə, bütün məqamlarda hansısa bir qövmün (türk qövmünün) başına bəla gələrsə, o, ancaq boz qurdun haradansa özünü yetirib hansı formada xilaskarlıq rolunu oynamasından sonra qurtulur.

«Köç» dastanı boz qurdun görünüşünün tamamilə başqa formasıdır. Burada həmin rolu boz qurdun deyil, heyvanların qışqıra-qışqıra köç deməsidir. Bəs fəlakətin kökü, hadisənin mahiyyəti nədedir? Məsələ bir qədər başqa cür qoyulur. Vətənin müqəddəsliyi, bir növ, simvolik məqama çatır. Yadların xəyanət əli ilə gətirdiyi fəlakət həmişə ön xətdə izlənilir. Bu dastanın özündə də uyğurların yaradılış məqamı göstərilir. Bu ondan ibarətdir ki, türkün mövcudluğu məsələsində digər bir cəhət də var ki, bu da göydən düşən işıqdır. Işıq və ağac paraleli burada əsas xətt kimi götürülür. Göydən (daha çox bu, Tanrı işığıdır) düşən işığın nəticəsində ağacın gövdəsi şişməyə başlayır. Burada da peyda olan uşaqlardan hansısa birisi, daha çox ağıllı olanı (bu dastanda beşincisi) hakimiyyəti ələ alır.

Xaqanlığın hansısa məqamında qoyulan səhvədən böyük fəlakət gəlir. Bu, dastanda uyğurlarla çinlilər arasında gedən döyüşə son qoy-



maq məqamıdır. Həmin addım atıldıqdan sonra artıq fəlakət baş verir. Hadisə Qutlu dağ deyilən yerdə böyük bir qayanın çinlilər tərəfindən düşünülmüş şəkildə qırılıb aparılmasıdır (əgər bütövlükdə aparmaq mümkün olsaydı, faciənin də gəlişi başqa cür olardı). Çinlilər belə qərara gəlirlər ki, əgər bu qayanı aparsaq, türklərdə böyük bədbəxtlik baş verər və biz də öz qisasımızı almış olarıq. Belə də olur. Son hissə aparılan kimi böyük fəlakət baş verir. Hər yerdə ölüm kabusu dolaşır, sular, çaylar quruyur. Quşlar, heyvanlar köç-köç deyib çıxırışrlar. Ölkənin xaqanı Tagin də ölür. Xalq köç edir. Bu səs eşidiləndə yenə də yollarına davam edirlər. Elə ki səs kəsildi, quşlar qışqırmadı, ondan sonra öz köçlərini salıb oturlar. Səsin kəsilməsi hadisəsi Beşbalıq deyilən yerdə baş verir. Türk dastan yaradıcılığı olduqca çoxşaxəlidir. Yəni orada təsvir olunan hadisələrin əsasında duran türkün həyat tərzidir. Burada qədim və şərəfli tarixin bütöv təsviri əks olunmaq anlayışı, epizodik hadisələrdə bu həyatın müxtəlif anları göstərilir. Burada eyni zamanda dünyanın yaranışından və türklərin mədəni həyatına qədərki böyük bir dövrü yaşayır. Bu dastanlar türkün tarixini öyrənmək üçün ən əsaslı mənbə rolunda çıxış edir. Düzdür, dastanın özünün təsvirçilik və bədii məqamları var. Ancaq burada böyük bir reallıqlar tarixi də var. Bu tarix ümumtürk mədəniyyətinin qızıl dövrü hesab olunur. Digər bədii nümunələr də vardır ki, onlarda da türkün həyatı, məişəti əks olunur. Ancaq bu qədim və şanlı salnamənin təfərrüatı daha çox dastanlarda dayanır.

Dastanların bölgü sistemində də bir müxtəliflik var. Tədqiqatçılar daha çox tarixilik əsasında bunları qruplaşdırırlar. Məsələn, qədim türk dastanları və islamdansonrakı əski dastanlar (51, 75) adı ilə qruplaşdırılır. Təbii ki, islamın gəlişindən sonra digər sahələrdə olduğu kimi, dastançılıqda da islamlaşma xüsusiyyəti geniş şəkildə özünü göstərməyə başladı. Böyük və güclü dayaqlarla Şərqi mədəniyyət tarixinə nüfuz edən bu mədəniyyət mütərəqqi nə vardsa hamısında özünü küləşdirmə aparmağa başladı. Bu deformasiyada nə qədər olsa da, yenə millilik çalarları hifz olundu. İslamın mövcudluğu şəraitində yaranan dastanlar kimi qeyd olunan dastanlar da vardır. Bu, nisbətən mücərrəd mahiyyət kəsb edir. Çünki onların mahiyyətində qoyulan

hadisələrin hamısında daha qədimlərlə səsleşmək xüsusiyyəti vardır. Məsələn, götürək «Dədə Qorqud dastanı»nı. Heç cürə inanmaq olmur ki, bu, islami ideyaların təsiri altında yaranıb. Bunu sadəcə olaraq mücərrəd mülahizələr deyil, dastanın özündəki təsvirlər, eyni zamanda qoyulan məsələlərin mahiyyətindəki dayaqlar da əks etdirir. Bir onu demək olar ki, burada da özünü küləşdirmə getmişdir. Belə bir xüsusiyyət müəyyən məqamları etibarilə «Satuq Buğra», «Manas», «Çingiznamə» kimi dastanlarda da hiss olunur. 135 səhifəni əhatə edən «Satuq Buğra xan» dastanı X əsrin əvvəlində fəaliyyət göstərmiş Qaraxanlı hökmdarına həsr olunmuşdur. Dastanda hökmdarın fəaliyyəti ön xətdə işıqlandırılır. «Qədim türk bahadırlıq dastanları türk hökmdarları və xaqanları haqqında yaradılmışdır» (71, 45). «Manas» dastanı da özünün səciyyəvi xüsusiyyəti etibarilə maraqlıdır. Manas qəhrəmandır, hələ beşikdə ikən dil açıb atasına müsəlman olmağı deməsi «Oğuz Kağan» dastanının islam variantı ilə səsleşir. Bu dastan yayımı və mahiyyət etibarilə böyük bir ərazini, Orta Asiya xalqlarını əhatə edərək müştərək ədəbiyyata çevrilmişdir. İlk başlanğıcda on min misra olan bu dastan əlavələrlə iki yüz minə çatmışdır. Fərqi yoxdur, onun bu qədər artımına, əslində özü də dastanın həmin region xalqlarının həyatına nüfuz edici təsiri var. «Manas» dastanı müsəlmanlığın yayılması məqsədinə çox yaxındır. Hadisələrin müəyyən bir qismi də bunu göstərir. Ər Manas çinliləri və saratları məğlub etmişdir. Lakin bütün bunlarla yanaşı, dastanın əsas qayəsində daha dərin qatlar dayanır. Hadisələrin ümumi gedişində əksini tapan cizgilər çox maraqlı detallarla müşahidə olunur, necə ki, «Dədə Qorqud»da əksini tapıb. «Dədə Qorqud» çox-çox qədim dövrlərin hadisələri ilə əlaqəli olub, zaman keçdikcə müxtəlif mərhələlərdə baş verən aparıcı hadisələri də özündə əks etdirmişdir.

Beləliklə, dastan qısa dövrün hadisələrinin əksi deyil, böyük bir tarixi mərhələnin bədii salnaməsidir. On iki boy və bir müqəddimə ilə əlimizdə olan bu boylara sonrakı artırmalar da tarixiliyi baxımından dəyərlidir. Dastanda qoyulan problemlərin bir hissəsini təşkil edən bu tarixilik böyük bir qövmün keçib gəldiyi həyat yolunun salnaməsidir. Buradakı bədii zamanla real zaman arasında böyük bir səyyar yolu var-

dır. Əgər onun bir ucunda əfsanələrlə əlləşən, dünya haqqında o qədər də dərin bilgisi olmayan insanların ilkin təsəvvürləri dayanırsa (bu, məchul zamandır), onun məlum qatında islamın gəlişi və yayımı olan bir zaman dayanır. Belə bir böyük zaman qatında dayanan bu dastan türkün ümumi dünyasının təcəssümüdür. Boylarda və müqəddimədə qeyd olunan tarix, məsələn, Rəsul əleyhüssəlam dövrü görünən tarixdi, lakin Dədə Qorqudun zahiri görkəmi və bir ağsaqqal kimi fəaliyyət görünüşü bizə dastanın çox qədimlərlə səsləşdiyindən xəbər verir. Dastanda Basatın Təpəgözü öldürməsi ilə girişin yazıldığı dövr arasında olan zamanın uzun məsafə ölçüsü türkün keçib gəldiyi yoldur. Hər bir boy öz keyfiyyət əlamətləri ilə səciyyələnir. Dastanın islami şəkə yaxınlaşması da müsbət hal kimi təqdir olunmalıdır, çünki islam gəlişində böyük ideologiya ilə nüfuz edirdi və müşkül olan xüsusiyyətlərin aradan götürülməsində sintezlə kifayətlənirdi. Məhz burada da eynən belədir. Ona görə də «Kitabi-Dədə Qorqud»un islam dastanları sırasında göstərilməsi inandırıcı hesab oluna bilməz. Sadəcə olaraq yenə onu demək lazımdır ki, islamın gəlişində bu dastan daha çox dəyişdirilmə məqsədində olmuşdur. «Çingiznamə» dastanı Çingiz xanın dünyaya gəlişi ilə fətuhəti arasındakı fəaliyyətini əks etdirir. Dastan XV əsrin sonlarında nəslə yazıya köçürülmüşdür. Burada Teymurun da həyatından və fəthlərindən qatılan hissələr var. Orta Asiyada yaranan bu dastan Çingiz xanın bir hökmdar kimi fəaliyyətindəki reallıqlara söykənir. Böyük fəhənin əfsanəvi fəaliyyəti real hadisələr fonunda müxtəlif bədii boyalarla əks etdirilir. Ümumiyyətlə, türkün dastan dövrü səciyyəsi ilə işıqlandırılan bu mərhələ bütöv bir tarixi mərhələdir. Çingiz xan da Günəş işığı ilə tanrı qurdun uşağı olaraq doğulmuşdu. Bu, bir növ, uyğurların «Törəyiş» dastanı ilə səsleşməkdədir.

Bütün bunlar türkün qızıl dövrü kimi qeyd olunan mühüm bir tarixi mərhələnin səciyyəsidir. Daha doğrusu, bu dastanlar təsvir olunduğu hadisələrin bir istiqamətdə zamanının məhsuludur. Həmin düşüncəni, sənətkar tiplərini, o dövrün sənətkarlarını, onların yaradıcılığını əks etdirməyə xidmət edir. Ona görə də bunlar əksətdirmə və müxtəlif məqamları özündə yaşatma baxımından əvəzsizdir. Biz bu dövrün bir üzündə əfsanə tülündə dolaşan şaman davullarını, digər bir üzündə tür-

kün əplığını bəyan edən dastan salnaməsini görürük, qalanlar bunun içərisində yaşayır. Təsəvvürümüzdə isə türkün böyük bir qələbəyə gədən döyüşdən əvvəlki və sonrakı anları canlanır. Türkün şifahi təfəkküründə mühüm yer tutan bu nümunələr onun ən çox tapıldığı bədii dəyərlərlə qeyd olunan salnamələridir. Bu gün də bunlar həyatımızın ən maraqlı anlarının təsviri kimi uca və müqəddəs tutulur. Biz islamın dastanlarımızda və ümumiyyətlə aşıq sənətimizdə təcəssümünü ayrıca qeyd edəcəyimiz üçün burada geniş danışırmıq.

## AŞIQ YARADICILIGI

Aşiq yaradıcılığı ozan-aşiq sənətinin inkişafında mühüm bir mərhələdir. Bu, sayadan, şamandan, ozandan, varsaqdan keçib gələn böyük bir dövrü əhatə edir. Günümüə gəlib çatan nümunələrin çoxluğu ilkin təsəvvürləri, sinkretik düşüncəni, improvizasiya xüsusiyyətini yaşatması xüsusiyyətləri ilə həmişə diqqət mərkəzində olub. Bir-birindən maraqlı tədqiqatların, monoqrafik əsərlərin, dissertasiyaların yaranmasına gətirib çıxarıb. Bu zəngin yaradıcılıq sahəsi həmişə yeni düşüncələrə, araşdırmalara ehtiyac doğurub. Nə qədər yazılmasına, haqqında mülahizələr yürüdülməsinə baxmayaraq, yenə də yeni-yeni düşüncələri zəruriləşdirib. Məhz bu mənada aşiq sənəti ölçüyəgəlməz, bitib-tükənməzdir. Xalqın mədəniyyətinin, məişətinin, həyat tərzinin, tarixinin, yaşayışının, bütövlükdə özünün ifadəsidir. Aşiq sənətinin inkişaf tarixinin bir mərhələ kimi araşdırılması problemin bir başqa tərəfidir. Onun bir başqa tərəfində aşığa qədərki dövr dayanır. Belə ki, bu sənət hələ aşiq adı ilə tapınıncaya qədər böyük bir mərhələ keçmişdir. Xalqla birlikdə zamanın ağır dolaylarını keçib gəlmişdir. Burada xalqın bütün olanları, sevinci, qəmi, istəyi toplaşır. Məhz ustadlar aşıqlıq, onun yaranması haqqında müxtəlif mülahizələr yürütmüşlər. «Aşıqlıq Adəmdən icad olubdur» söyləmişlər. Bu sənətin mövcudluğu, musiqi

alətinin yaranması ilə bağlı təkcə Azərbaycanda deyil, bütün türk xalqlarında bir-birinə yaxın olan əfsanə, əsatir, rəvayət, müxtəlif hekayətlər söylənməkdədir. Onların bir qismini folklorşünaslar toplayıb çap etdirmişlər. Hətta yazılı ədəbiyyatda da musiqi alətinin düzəldilməsi ilə bağlı hekayətlər dolaşmaqdadır. Bütün bunlar xalqın sənətə, musiqiyə olan sevgisinin ifadəsidir. Son olaraq isə aşiq yaradıcılığında yaşanır.

Aşiq yaradıcılığının tədqiqində problem kimi maraq doğuran məsələlərdən biri ozandan aşığa keçid hadisəsidir. Bu keçidlər, mədəniyyət laylarının birinin digəri ilə əvəzlənməsi bir günün, beş günün hadisəsi deyil. Buna yüzillər, renessans səviyyəli böyük hadisələr gərəkdir. Tarixi prosesin zəruriləşdirməsi nəticəsində belə məsələlər baş verir. Ozandan aşığa keçid də məhz bu zərurətin faktıdır. Burada ümumtürk mədəniyyətinin bir hissəsi olan türk xalqlarındakı həmin sənətlə bağlı adların dəyişməsi də var. Məsələn, özbəklərin baxsısı, qırğızların akını və s. Eyni zamanda tədqiqatlarda bunların müqayisəli araşdırılması, hansı səviyyədə yaxınlıqların və fərqliliklərin olması açılmalı və inkişafda aydınlaşmalı problemlərdəndir.

Aşiq sənətinin inkişaf yolunun araşdırılması türk şeir ənənəsinin, dastan yaradıcılığının tədqiqi baxımından da əhəmiyyətlidir. Türk şeir ənənəsi bugünkü vəziyyəti, uğurları anlamında aşiq sənətinə borcludur. Bu nümunələr musiqinin, sazın müşayiətilə bir istiqamətdə nizamını tapıb, yeni-yeni dəyərlər qazanaraq sabitləşmə keçirib, bir-birindən maraqlı aşiq şeir şəkillərinin yaranmasına gətirib çıxarıbdır. Təsniflər, gəraylılar, qoşmalar, təcnislər, dəyişmələr, müxəmməslər, divanilər və onların müxtəlif şəkilləri buna nümunədir.

Ozanın aşıqla əvəzlənməsi hadisəsi, lîkrimizcə, böyük bir dövrü əhatə edir və bu, daha çox islamın gəlişi ilə bir istiqamətdə bağlıdır. Burada başqa amillər də vardır. Ancaq təkrar qeyd edək ki, aparıcılıq islam faktorunda daha çox dayanmağı zəruri edir. Artıq böyük bir inkişafın yekunu olaraq XVI əsrdən özünə əsaslı yer tapır. Bir növ, aşiq sənətinin inkişafı bu əsrdə sabit bir mərhələni yaşayır. Miskin Abdal, Qurbani kimi qüdrətli sənətkarlar yetişir. Bunlar adları günümüzə qədər gəlib çatanlardır. Heç şübhəsiz, bu sənətin inkişafına öz töhfələrini

verən, qayğısında duran digər sənətkarlar da olub. Lakin şifahlilik onların böyük bir qisminin yaddaşlardan çıxmasına, unudulmasına gətirib çıxarıb. Məlum olduğu kimi, aşiq yaradıcılığı şifahi yaradıcılıq sahəsidir. Uzun müddət şifahi şəkildə yaranıb-yaşayıbdır. Ustadlar məclislərdə mövcud nümunələri çalıb-oxuyublar. Belə olan tərzdə də hansısa nümunənin unudulması ola bilən hadisədir. Ancaq Dirili Qurbaninin, Miskin Abdalın bizə gəlib çatan nümunələri bir sıra məsələləri deməyi zəruri edir. Bu ustadların şeirləri aşiq şeirinin klassik nümunələri səviyyəsində dayanır. Özünün mükəmməlliyi, forma və məzmun baxımından dəqiqliyi ilə seçilir. Məhz ona görə də belə nümunələrin yarıncağa qədər sənət anlamında böyük bir inkişaf yolu keçdiyi ehtimalı diqqəti cəlb edir. Və bu haqda düşünməni zəruriləşdirir.

XVI əsrə qədər heca vəznli şeirin böyük bir inkişaf yolu keçməsi ilə bağlı dəqiq faktlar da vardır. Bu, Ə.Yasəvinin, Y.Əmrənin, M.Qasımın və b. sənətkarların yaradıcılığında özünü göstərir. Yunis Əmrənin, Molla Qasımın yaradıcılığı XIII yüzilliyin hadisəsidir. Mükəmməlliyi, dəqiq fikrin ifadəliliyi, bədilik keyfiyyətləri ilə xüsusilə əhəmiyyətlidir. «Sevəlim, seviləlim, dünya heç kəsə qalmaz» deyən Yunis Əmrə məhz bu səbəbdən də bir istiqamətdə ozan-aşiq kimi tədqiqatlara yol tapır. Şah İsmayıl Xətai kimi görkəmli şair, siyasi xadim, hökmdar daha çox xalq şeiri üslubunda yazmağa üstünlük verir. Bu üslubda özünün klassik nümunələrini yaradır. Onun bir-birindən maraqlı, orijinal gəraylı və qoşmaları buna nümunədir. Digər istiqamətdə bu böyük simanın öz ətrafında aşıqlara, el sənətkarlarına üstünlük verməsi də xalq, xalq yaradıcılığına məhəbbətin, qayğının ifadəsi kimi görünür. Dirili Qurbani, Miskin Abdalla yaxınlıqları, səmimi münasibətləri buna bariz nümunədir. Məlum olduğu kimi, Dirili Qurbaninin ona ünvanladığı çoxlu şeirlər var. Onların bizə, heç şübhəsiz, hamısı gəlib çatmayıbdır. Ancaq əlimizdə olanlar Şah Xətəinin el sənətinə rəğbətini aydınlaşdıran ünvanlı faktlardır. Məşhur divanı, «Fələk, sənle əlləşməyə bir belə meydan görək» misrası ilə başlayan şeir bu böyük sevginin zirvəsidir.

Aşiq yaradıcılığının özündə də mərhələlər var. XVIII əsrə qədər olan inkişafda ondan sonrakı inkişafda bir sıra fərqliliklər var.

Hətta XX əsrdəki inkişaf XIX yüzillikdəki inkişafdan bir sıra xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Lakin bir başqa məsələni də qeyd edək ki, bu, bütövlükdə biri digərindən köklü şəkildə fərqlənən inkişaf da deyildir. Məlum olduğu kimi, aşıq yaradıcılığında ənənə və mühafizəkarlıq var. Ustadlar sənətin taleyi haqqında həmişə düşünmüşlər. Əlavələri, yenilikləri müsbət qiymətləndirmişlər. Hər əlavəni də qəbul etməmişlər. Bu, ustad-şagird ənənəsində daha davamlı olaraq yaşanır. Ustad sənətkarlar həmişə yanında şagird saxlamış, sənətin sirlərini onlara öyrətmək məqsədində olmuşlar. Aşıq sənətində bunun tipik nümunələri var. Ağ Aşıq–Aşıq Alı–Aşıq Ələsgər xətti buna nümunədir. «Bir şagird ki ustadına kəm baxa, onun gözlərindən ağ damar-damar» məsəli də həmin ənənənin davamlı yaşanış faktıdır. Hətta ustadlar «ustad görməyən işi kəm qaldı» düşüncəsini də zaman-zaman yaşatmışlar. Çünki sənətin sirlərini lazımcına öyrənməyən, ustadın kamil dərslərini almayanlar həmişə məğlub durumda olmuşlar və ustadları qaliblər tərəfindən meydana çağırılmışdır. Məsələn, XVIII əsrin görkəmli aşığı Abdalgülablı Aşıq Valehin şagirdi Aşıq Səməndin məğlubiyət faktı bu gün də yaşanır. Öz şagirdinin arxasınca gedən sənətkar Dərbənddə Zərnigar xanımla deyisir, məğlub şagirdi azad edir. Eyni zamanda aşıq yaradıcılığına mükəmməl dastan töhfəsi verir. Həmin səfər üstündə «Valeh və Zərnigar» dastanı yaranır. Aşıq yaradıcılığında bu tip yaranan dastanlar kifayət qədərdir. Ümumiyyətlə, dastanların yaranma yolları bir problem kimi araşdırıcısını gözləyir. Həmin nümunələrin bir hissəsi ustadların özləri tərəfindən düzülüb qoşulmuşdursa, digər bir qismi ustadların yetişdirdiyi sənətkarlar tərəfindən ustadların yaradıcılığı əsasında formalaşmışdır. Digər bir qismi isə böyük sənətkarlara, xalq qəhrəmanlarına həsr edilmiş dastan nümunələridir. Bütün bunlar ümumi yanaşmanı zəruriləşdirir.

Aşıq yaradıcılığında mühüm problemlərdən biri improvizasiya məsələsidir. Ustadlar təkcə məlum nümunələri, olanları mənimsəyib öyrənməklə kifayətlənməmiş, eyni zamanda bədahətən söz demək qabiliyyətinə də malik olmuşlar. Dirili Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Xəstə Qasımın, Abdalgülablı Aşıq Valehin, Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin və digər ustadların apardıqları deyişmələr və onların bəda-

hətən dedikləri nümunələr bunun bariz faktıdır. Xəstə Qasımın Cənubi Azərbaycanın Tikmədaş kəndindən Dağıstana səfəri və orada Ləzgi Əhmədlə deyişməsi hadisəsi var.

Aşıq yaradıcılığı üçün xarakterik və kifayət qədər maraqlı cəhətlərdən biri sinkretiklikdir. Bu hal sənətdə ilkinliyi ehtiva edir. Türk xalqları üçün şəriksiz olan aşıq yaradıcılığı rəqs, musiqi, söz və s. kimi xüsusiyyətləri özündə birləşdirir, belə bir yaradıcılıq sahəsinə oxşar sahələrin dünya xalqlarında mövcudluğu məsələsini ortaya qoymağı zəruri edir. Aydınlaşır ki, sinkretik sənət tarixin müxtəlif mərhələlərində ayrı-ayrı xalqlarda olub, lakin uzunmüddətli yaşamaq haqqı qazana bilməyib. Yunanların rapsodları, aedləri, ispanların vaqantları, fransızların trubadurları, almanların minnezingerləri bu sıradandır. Bunun isə səbəblərinin açılışı bir başqa problemdir.

XX əsr aşıq yaradıcılığının öyrənilməsi, toplanması və nəşri baxımından daha çox rəngarəngliklə, inkişafı xarakterizə olunur. Eyni zamanda böyük qayğı ilə əhatələnir. Bu əsrdə aşıq sənəti təkcə xalq sevgisi ilə qurtarmır, ümumilikdə dövlət qayğısı da burada aydınlıqla müşahidə olunur. Qurultayların, dekadalara keçirilməsi, aşıqlara verilən fəxri adlar və s. buna nümunədir. Bütün bunlar aşıq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini, haradan gəlib, harada olması və hara getməsi məsələsini aydınlaşdırır.

## 1. OZANIN AŞIĞA TRANSFORMASIYASI

Böyük bir dünyagörüşün, bütöv mənəvi dəyərlərin incəliklərini özündə əks etdirən aşıq sənəti zamanın çox dərin qatlarından keçib gəlmişdir. Bu gün aşıq adı ilə haqqında danışdığımız bu sənətin kökündə sayalar, qamlar, şamanlar, varsaq və ozanlar durur. Mövcud tədqiqatlar bir istiqamətdə bunların eyni kökdən çıxıb, maya və qayəsi etibarilə heç də bir-birindən o qədər də uzaq olmadığını göstərir. Eyni zamanda bu sıraya «Avesta»da qatın müəllifini (o, özünü mantaran adlandırır) də müəyyən məqam yaxınlığı baxımından əlavə etmək olar. Tarixin, mənəviyyatın çox dərin qatlarından boy göstərən aşıq yaradıcılığı bu gün də həmin dərinliyi yaşadır. Məhz ona görə də türklüyün atributu səviyyə-sində dayanan bu sənət zaman-zaman müqəddəs hesab olunmuşdur. Böyük bir qövmün and yeri olan bu sənət xaricdən və daxildən küfr oxunanda yenə milləti arxasınca aparmaq imkanını özündə saxlamışdır. «Aşıq elin anasıdır» (Məhmudbəyov) anlamı da məhz aşığın funksiya daşıyıcılığından, mənəvi müqəddəslik dəyərlərini qoruyub onu ifadə edə bilməsindən irəli gəlmişdi.

Dədə Qorquda, Koroğluya və bu gün aşıqlığın yüksək keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirən ustalara olan münasibət məsələnin mahiyyətini açıqlayır, aşığın xalqın mənəvi mövcudluğunda tutduğu yeri aydınlaşdırır. El arasında belə bir fikir var ki, əgər türksənsə, saz çalmalısan. Hətta məclisdə yaxın yoldaşlardan biri Osmanlı türkünə sazı uzadaraq «Türk saz çalar, – deyə müraciət etdi və – sənə çala bilmirsən», – dedi.

Bu kiçik epizodda türkün saza olan münasibəti və dediyimiz aparıcılıq imici duyulmaqdadır. Məhz Dədə Qorqudun simvolik təmsilçi rolu, onun reallıq olması fikri bir yana qalsın, bizdə böyük dünyagörüşün dərin qatlarında ən cılıp şəkildə sazın tuta biləcəyi yeri göstərir. Sazın Dədə Qorqud şəxsində böyük dəyər qazanması və xalqın müqəddəslik simvoluna çevrilməsi məlumdur. Məsələn, Qorqud Dədəmizin qopuzunu hər iki tərəf, həm oğuz eli, həm də düşmən tərəf çox böyük ehtiyatkarlıqla qarşılayır. Böyük bir xofla ona yanaşılır və müqəddəslik məqamı kimi hörmət edilir. Dəli Qarcarın həddi aşması, cızığından çıxması cəzalanma ilə görk edilir və nəticədə o, haqq yoluna qayıdıb ilahi qüdrəti etiraf edir. Qayıtmısaydı, şübhəsiz, daha ciddi cəzalanma ilə görk oluna bilərdi. Bu epizodik hadisə Məhəmməd peyğəmbəri qətlə yetirmək istəyən Səraqənin cəhdi ilə eyni tiplidir. Das-

tanda digər qəhrəmanlardan fərqli olub ən sınımazı hesab edilən Dəli Qarcar da bu müqəddəsliyi qəbul edirsə, digər qəhrəmanlar «Qorqud qopuzu xatirinə səni bağışlayıram, yoxsa iki çalardım» deyirsə, heç də ötəri bir halın sonsuzluğu kimi düşünülməməlidir. H.Zərdabinin «Bizim nəğmələrimiz» (168) adlı məqaləsi bu sənətin çox incə məqamlarını açıqlamaq baxımından əhəmiyyətliyədir. Ədibin aşığa olan münasibəti, «ətini kəssən də, xəbəri olmaz» fikrində böyük bir həqiqət var. Bu həqiqəti aydın görüb dərk etmək üçün heç də uzağa deyil, aşığın olduğu məclislərə gedib qulaq asmaq və görmək lazımdır. Eyni zamanda tam dərk üçün ucqar bir kənddə aşığı məclisində oturmaq kifayətdir.

Bura türklərdə olan bir kəlamı – «ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir» qənaətini də artırmaq istəyirik. Ən çətin anda qurtuluş yolunun ozan tərəfindən göstərildiyinə, ozanın xilaskar qüdrətinə inam dastanlarımızda özünə möhkəm yer tutmuşdur. Oğuz qövmünü yeddi dəfə qaçmaqdan saxlayan Təpəgöz sonra pəşmançılıq çəksə belə, son anda ancaq Dədə Qorqudla hesablaşmalı olur. Bu cür hesablaşma Təpəgözdən daha çox oğuzla lazım idi, çünki onun məğlubiyyəti, sınıması məhz Dədə Qorqudla qoyulur, yekunlaşdırılması üçün isə Basat lazım olur. Biz diqqəti dastanda Basat qəhrəmanlığına deyil, Dədə Qorqud – ozan qüdrətinə, sənətkar missiyasına ayrılmış problemin aşkarlanmasına yönəlmək məqsədindəyik. Dədə Qorqudun sehrli qüdrətini sənətin inkişafının sonrakı mərhələlərində də izləmək mümkündür. Məsələn, müqayisələr dərvişlik, sufilik və haqq aşığı arasında daha ciddi bağlılıqların olduğunu təsdiqləyir. Folklorşünas H.İsmayilov bunu bir istiqamət kimi işləyib (102; 103). Haqq aşığı ilə Dədə Qorqudun qüdrəti, ecazkarlığı arasında elə də uzaqlıq yoxdur. Bu, sadəcə olaraq, qopuzla sazın transformasiyası qədər olub, ondan o yana gedə bilmir. Haqq aşığı məsələsini də yeri gəldikcə açıqlamağa çalışacağıq. Bu, o qədər də sadə göründüyü şəkildə qəbul olunması məsələ deyil, kökləri isə, şübhəsiz, ilkin forma ilə əlaqəli olub islamın gəlişində yeni forma almışdır. Və özünü daha çox yeni şəraitdə məhəbbət dastanlarında haqq aşığı kimi tanınan Qurbanidə, Abbas Tufarqanlıda, Sarı Aşıqda, bir sıra başqalarında göstərməkdədir. Məsələ onun kimdə görünməsində deyil, tarixin ağır məqamlarında hansı dəyərlərlə yenidən görünmə-

yindədir. Çünki xalqın yaddaşına hopmuş bu dəyərlər onun ruhunda, qanında yaşayır və zamanın ən çətin anlarında bu və ya digər şəkildə görünür (məsələn, necə olur ki, ozan aşığa çevrilir).

Xalq düşüncəsinin «canlı kitabı olan aşıqların» (96, 21) böyük mədəniyyət sistəsində özünü təsdiqləyici əlamətləri də yox deyildir. Yəni saya, qam, şaman, varsaq, ozan adı ilə qəbul edib haqqında danışdığımız bu sənətin müəyyən dövrünü də aşığı yaradıcılığı tutur. Ümumilikdə ictimai-siyasi hadisələrin gedişində (hələ mənəvi tərəfi bir yana qalsın) bu sənətin mövqeyini izlədikcə həmişə ön xətdə dayanır. Ona görə də bu adla tapınmada ümumi mündəricə, mahiyyət etibarilə yaxınlaşsalar da, təbii ki, ayrılmalar da yox deyildir. Biz burada təbii olan inkişafdan əlavə zamanın diktəsini də unutmamalıyıq. Aşığı sənətinin mahiyyətində nə qədər qoruyuculuq, hifz etmə özünü saxlasa da, zamanın diktəsindən uzaqlaşma halları yox deyildir. Bu mənada aşığın dinc dövrün, rahatlıq mərhələsinin məhsulu olması ideyası inamlıdır. Belə bir mövcudluq daha çox ozanların və aşıqların, eləcə də bu sistemdə duran qam-şaman və varsaqların fəaliyyətini izlədikdə aydın görünür. Ancaq bu yeniləşmədə gəndən gələn xüsusiyyətin təkrarlanması halları da müşahidə olunur.

Məsələn, Şah İsmayıl Xətai dövründə aşıqların hakimiyyətdə ön xəttə çıxma bilmələri və onların idarəçilik məqamında rolu danılmazdır. Xətai dövründə aşığın cəmiyyətdə və dövlətdə rolundan danışanlar ən çox şahın apardığı döyüşləri misal göstərir. M.Abbaslının «Şah İsmayıl Xətai və folklor» (1, 94) adlı məqaləsində onların başında qızılbaş tacı, çiyinlərində pələng dərisi, bellərində qılınc, əllərində iri çukur-saz olduğu halda dinclik zamanı dastanlar söyləməsi qeyd olunursa, böyük müharibələrdə bir döyüşçü kimi də iştirak etdiyi göstərilir. Buradan maraqlı bir məsələ ortaya çıxır ki, bu da aşıqların fəaliyyətində aşığı-döyüşçü xəttidir. Bu xətt Atilla zamanında, hətta müəyyən məqamlarda Dədə Qorqud zamanında alp-ərənlərin qəhrəman, ozan xəttidir və bir qədər dəqiqləşdirmələrdə Qorqudun özünün də buraya mədəni müdaxiləsi daxil olmaqla, yaxın keçmişimizin hadisəsi olan Böyük Vətən müharibəsində aşıqların iştirakı da buraya daxildir (Böyük Vətən müharibəsində Aşığı Qara Məmmədov, Aşığı Nəcəf, Cilli Aşığı Müseyib iştirak ediblər).

Aşığın qəhrəman öyümü ilə onun döyüşü forması arasında tarixilik məqamından elə də qabarıq görünən bir fərq yoxdur. Tarixin daha əvvəlki qatlarını vərəqlədikdə bu məqamların əvvəllər də mövcudluğunu görürük. Bu mənada aşıq və qəhrəman problemi eyniyyətli və yaxın olan məsələdir. Məsələn, görünən tərəfi ilə bizə XVI-XVII əsrlərin hadisəsini xatırladan, lakin mahiyyəti, dərin qatları ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan Koroğlunun «Koroğlu der, mən aşığam» deməsi çox maraqlı və diqqətəşayandır (110, 3-167). Buraya Atilla ordularında çalğıcıların, daha doğrusu, bu çalğıcıların əsas hissəsinin aşıqların sələfləri olmasını da əlavə etsək, aşığın necə geniş arenada fəaliyyət göstərdiyini qəbul etmiş olarıq. Hətta Atillanın dəfn mərasimində böyük çalğıcılar qrupunun da mövcudluğu göstərilir. Y.V.Çəmənəminli yazır: «Düşərgədə, təpə başında ipək çadır altında qoydular. Hun süvarilərinin ən gözəllərini seçdilər, təpələri dolanaraq gözəl ağıllarla Atillanı mədh etməyə başladılar; hunların şəhid padşahı, qoçaq millətlər padşahı, qoçaq millətlər hökmdarı Minaşuq oğlu Atilla görünməmiş qüvvətlə iskit və german ölkələrinə malik idi. Şəhərləri istila etdikdə iki Roma imperatorluğunu da qorxutdu» (55, c.3, 79). Diqqət etdikdə Atilla ordusundakı çalğıcılar dəstəsi ilə Atilla dəfni arasındakı çalğıcılar dəstəsi arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Fərq, olsa-olsa, onların həmin mərasimdə aparıcılıq məqamından gedir. Biz matəmdə aparıcılığı yuğçulara, ağı deyənlərə veririksə (Ə.Haqverdiyev də bu mərasimdə çalğıcıların iştirakını qeyd edir. İkisimli qopuzun çalındığını vurğulayır – 81 c., 2, 392), qopuzun mövcudluğunu da unuturuq. Bu da qopuzun müəyyən tarixi məqamda xalqın bütün ictimai həyatına nüfuz etməsini, onun türk övladının dolanışığından başlamış matəm mərasimi də daxil olmaqla ömrünün bütün mərhələlərində insanın yol yoldaşı olduğunu göstərir.

Bütün bu məsələlərin mahiyyətini açmaq istəyəndə biz onu daha əsas tuturuq ki, «xalq ədəbiyyatını tədqiq edərkən mənbə məsələsindən bəhs olunduqda çətinliklərə rast gəlinişi bu səbəbdəndir. Müəllifi bəlli olmayan, zaman və məkana az tabe olan bir ədəbi məhsul tətbiq və tətəbbö çərçivəsinə də çətin sığar» (55, c.3, 58). Biz burada aşıq yaradıcılığının müəllifliyindən daha çox bu sənətin mənşə-

yini və bu mənşəyin dərin qatlarında (qam-şaman və ondan əvvəl olan sayalar) tədqiq və tətəbböyə çətin gələn məsələləri düşünürük. Bütün adlanmalar – istər qam-şamanla ozan, varsaq, istərsə də bunların son varisi aşıqlar, eləcə də Orta Asiya xalqlarında baxşı, akın və s. hamısı eyni köklə bağlıdır. Bunların bir-birini əvəzləməsi, birinin digərinə nisbətən ictimai mühitdə aparıcı mövqeyə çıxması, üstələməsi daha çox real zəminə əsaslanır. Bu keçidlərdə ən əsas səbəb kimi oğuzun mədəni dünyasında baş verən transformasiyanı qeyd edə bilərik. Artıq alplıq dövründən oturaqlığa qədər yol keçən türk mədəni dünyasında da aşığa doğru istiqamətlənirdi. Baş verən yerdəyişmə birdən-birə deyil, tədrici səciyyə daşıyırdı. Başqa cür də mümkün deyildi, olanlar, məhz «Koroğlu» dastanı bu tədrici dəyişmədə aşıqlıq zamanında alplığın yaşayışıydı.

Sonrakı dövr qaçaq hərəkatı (XIX əsr) adı ilə bağlı yaranan dastanlar da alplığın müasir mərhələdə nisbətən zəif olan yeni şəraitdəki nümunəsidir. Ozandan aşığa olan transformasiya köçərilikdən oturaq həyata doğru gedişdir. Türkün dövlətçilik strukturunda bu, özünə yeni formada yer tapan xüsusiyyətdi. Məhz ozandan aşığa doğru gələn bu yolda şüurun özündə əvəzlənmə getdi. Bu halın qəfil yox, tədrici təsirinə, sürətlənməsinə islamın gəlişi də səbəbdir. İslam yeni dünyagörüşdə danılmaz faktordur. Türk alplıq mənasında özünü ozanda daha çox qoruya bilmişdi. Lakin islamın gəlişi, yeni formada dövlətin quruculuq xətti türkün aşağıdan yuxarıya, eləcə də əksinə bütün istiqamətlərdə güzəştə getməsinə gətirib çıxardı. Mədəni qəhrəman probleminə ozan-aşıq düşüncəsində fərqlər görünür. Ozandan fərqli olaraq, oturaqlıq şəraitində aşıq daha çox dinc dövrün romanlarını (məhəbbət dastanları) yazır. «Koroğlu» bu dövrün yeganə alplıq dövrünə yaxın olan nümunəsidir. Oğuz//Dədə Qorqud//Koroğlu ardıcılığında Koroğlu son olandır. Deməli, real zəmində bütün reallıqlar (oturaqlıq, islam) ozanın aşığa keçməsinə başlıca amildir. Koroğlu dövlət yaratmaqdan daha çox haqqı-ədaləti bərpa etmək məqsədilə mübarizəyə başlayır. Düzdür, müəyyən mənada Çənlibelin nizamı dövlət səciyyəsi daşıyır. Lakin alt qatda olan bu nizamın üst qatındakı bütün gedişlər sosial ədaləti bərpa etməyə xidmət edir. Bu, son dövrün qəhrəmanlıq səciyyəli



«Qaçaq Nəbi», «Qandal Nağı», «Qaçaq Kərəm» və s. dastanlarında da belədir (59, 299-370). Bütün bunlar tarixin müəyyən qatlarındakı enmə və qalxmaların yaddaşdakı davamıdır, ozanlığın aşılıqda yaşayışıdır. Oğuzun alplıq dövrünün başa çatması (Oğuz yabqu dövlətindəki daxili çəkişmələr) artıq mövcud olanı, oğuzun ozanı əvəzləyəcək aşığı hazırlayır. «Koroğlu» yeni dövrün oğuznaməsidir. Aşıqların ifadə etdiyi bu dastanda aşiqanə motivlərlə qəhrəmanlıq motivləri uzlaşıb, dövlət yaratmaq ideyası sosial ədaləti bərpa etmək ideyası ilə əvəzlənib. Oğuz dövrünün başa çatması, ozanların səhnədən çıxması nəticə etibarilə oğuznamələrin də repertuardan çıxmasına səbəb oldu» (76, 32). Oğuzun, eləcə də ozanın səhnədən çıxmasında iki amil əsas idi; bunlardan biri köçərlikdən oturaqlığa dönüş, bozqırlardan enmə idisə, ikincisi güclü islamın gəlişi və onun yeritdiyi ölçülü ideologiya idi. Tədrici gələn bu prosesdə birinci xüsusiyyət oğuzun daxilində inkişafdan doğan problemləri ortaya çıxarır. Cəmiyyətin daxilində müəyyən narazılıqlar yaradır, məsələn, İç oğuzla Dış oğuzun arasındakı savaş, eləcə də bu savaşqədərki mərhələdə Dəli Dondarın Qazanı üç dəfə yıxması, Bəkilin Bayındır və Qazan xanla narazılığından sonra Gürcüstana köçü və s. kimi məsələlər cəmiyyət daxilindəki ayrılıqların əlamətidir. Bunu heç də oğuzun fəlakəti kimi yox, inkişafın özünün zərurəti kimi qəbul etmək daha doğrudur. Məhz bu nizam nə qədər fərqli olsa da, yenidən «Koroğlu»da təkrarlanır» (109, 264-285). Qəhrəman səviyyəsindən daha çox cəmiyyət səviyyəsinə doğru gedişi xatırladır və Koroğlu da Bayındır, Qazan və Dədə Qorqud sintezi səviyyəsində dayanır. Bu cür təkrarlanma Koroğludan sonrakı dövrdə, bizə daha yaxın olan XIX əsrdə bir qədər fərqlərlə təkrarlanır. Bu təkrarlarda artıq əfsanəvi cizgilərdən əlavə real həyat həqiqətləri və bunların daha əsas olan qaçaqçılıq adı ilə tanınan qaçaq hərəkəti dayanır.

Hadisə öz mahiyyəti, yaranış və doğuşu etibarilə tarixi hadisədir. Orada əfsanəvi boyalara çox az yer verilir. Ancaq hadisələrin, eləcə də mədəniyyətin özünün təbii deformasiyasında qəhrəmanın zaman və şərait problemi arasındakı fərqi müəyyənləşdirir. Məsələn, Bayındır xan, Qazan xan və yaxud da Koroğlu arasında olan yaxınlıq Qazan xanla qaçaq hərəkəti dövrünün hər hansı qəhrəmanı arasındakı yaxın-

lıq qədər deyildir. Bütün parametrlərdə müəyyən yaxınlıq ola bildiyi halda, dastan formasında artıq qəhrəmanın kodlaşması gedir. Müasir dövrün qəhrəmanı nə günün reallıqlarından çıxıb bilir, nə də dastanın özünün tələblərindən yan keçə bilir. Ona görə də hər hansı dastan qəhrəmanı bütün hallarda əsas və köməkçi obrazların fəaliyyəti ilə dastan fəvqünə gətirilir. Daha son dövr dastanları (Böyük Vətən müharibəsi) artıq əvvəlki ənənənin əsaslı dayaqları üzərində təşəkkül taparaq müxtəlif məqamları da yeni kodlarla qəbul etməyə başlayır. Bir növ, Kərəm, Qaçaq Nəbi, Qandal Nağı haqqında olan əhvalatlarla müharibə dövrü qəhrəmanları arasında gediş yaxınlığı duyulur. Məsələn onların mübarizəni, igidliyi hansı məqsədlə göstərməsində deyil. Dastançılıqda bu qəhrəmanın görünüşü və onun dastan müstəvisində durumudur. Bütün məsələləri bir yana qoyub əfsanəvilikdən müasirliyə qədər dastan xəttinə fikir verdikdə qəhrəmanın reallıq məqamında görünüş yaxınlığının da yox olmadığı aydınlaşır. Bütün bu vəziyyət aşığın ictimai-siyasi həyatda yerini, tuta biləcəyi məqamı aşkarlayır. Yəni xalqın mənəvi atributlarından biri kimi qəhrəmanlıqdan, alp-ərənlik məqamından dinc yaşayışa qədər böyük bir istiqamətdə yayımlanma gedir. Məhz ozandan aşığa keçidin məqamları da belə bir gedişlə açıqlanır. Burada, əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, ozanın aşıq olması üçün tarixi məqamda iki əsas şərt özünü göstərir.

Onlardan biri islamın gəlişi, digəri türkün oturaqlığı ilə ozanın düşüncə və yaradıcılıq axtarışlarında son nailiyyətləri idi. Güclü olan hər iki faktor bir-biriylə əlaqəlidir. Qəhrəmanlıqdan rahat həyata keçiddə artıq mənəvi dəyərlərin özündə də aşınma gedir. Düzdür, aşınmanın hansı dərəcədə getməsindən asılı olmayaraq, xalq yenə də əvvəlki həyatı, gen yaddaşı ilə əlaqəni kəsə bilmir və müəyyən tarixi məqamlarda ona müraciət edir. Onu özünün ehtiyat variantı kimi saxlayır və bir növ, həmin məqamdan o qədər də uzaqlaşmaq fikrində olmur. Və lazım gələndə ona müraciət edir. Qaldı məsələnin digər tərəfinə, islamın gəlişi müəyyən dəyərləri də özü ilə gətirir, hər hansı nəzarəti altında saxladığı xalqın mənəvi dəyərlərində aşınma işi aparırdı. Ona görə də türkün böyük mənəvi dünyasında aşığa qarşı da müəyyən istiqamətdə iş görməyə başladı. Təbii ki, ərəbdilli pöçziyanın, eləcə

də böyük bir dövrü əhatə edən klassik ədəbiyyatda yazıb-yaratma ənənəsi məhz belə bir təsirin, islam faktorunun gəlişi ilə əlaqəlidir. Mədəniyyətdə xüsusi mərhələ olan bu dövr hələ müxtəlif istiqamətdə açıqlanmasını gözləyir. Böyük ədəbiyyata birdən-birə bu dərəcədə nüfuz edən islam faktoru bəzi məqamlarda çox ehtiyatkarlıqla davranmanı üstün tuturdu. Artıq ozanın aşiq olma variantında işlərin aparılması əsas idi. Ona görə də tədricən ozandan aşığa keçid başlayırdı. Tədqiqatçıların «aşiq» sözünün mahiyyətini açmaq istiqamətində atdıqları addımlar həmin keçiddə islamın roluna işıq salır. Bu sahədə müxtəlif mülahizələr vardır, onların əsasında iki istiqamət durur. Bunlardan biri ərəbdən keçmə, digəri türkün qrammatik qanunauyğunluqlarına əsasən mövcudluğudur. Bunların hər ikisi inkarolunmaz faktordur. Aşiq faktorunun ərəb sözü ilə bağlılığı islamın bütün mədəniyyətlərdə (burada ərəblərin ilkin istila dövrü atdığı addımlar nəzərdə tutulur) özünüküləşdirmə meylidi. Belə ki, islam ideologiyası qədəm qoyduğu ərazidə öz mədəniyyətini aşılamaq məqsədilə çıxış edirdi və bu istiqamətdə də məqsədyönlü addımlar atılırdı. Məsələn, Azərbaycanda ərəbdilli poeziyanın mövcudluğu və ədəbiyyatda aparıcı istiqaməti təşkil etməsi təsadüfi deyildi. Onu da deyək ki, birdən-birə təsadüflə nə ana dilində yazmaq qəbahət hesab olunardı, nə də yad dildə yazıb-yaratmaq ənənəviləşib fəxr sayılırdı. Bu, yuxarıdan aşağıya xanxaqanların sarayından tutmuş ondan kənarda yaradan bütün yazarlara qədər az qala gəlib çatırdı. Aşığın isə hələ böyük bir aşınmada bu cür məruzluğu xalqın sənət qoruyuculuğunda mühafizəkarlığını, hifzediciliyini göstərir.

Bir cəhəti də qeyd edək ki, hakim mədəniyyət (kənardan gələn mədəniyyət), elə məqamlar vardı ki, tam mənası ilə dəyişiklik edə bilmirdi. Məhz belə məqamlarda ehtiyatkarlıqla addımlar atmaq məcburiyyətində qalırdı. Əgər poeziyada ərəb dilində yazmaq ənənəviləşirdisə, aşıqda ancaq ad dəyişməsi ilə kifayətlənirdi. Bu, xalqın mənəviyyatına, köklü dəyərlərinə nüfuz etməkdən, etmək istəyindən irəli gəlirdi. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud»da islamla bağlı artırımlar, eləcə də Novruz bayramında islamaşdırma meyli bununla bağlı idi (132, 3-8). Yad mədəniyyət tam aşılamanın mövcud olmadığı şərait-

də müəyyən məqsədyönlü addımlarla özünüküləşdirmə aparmaqla, nisbətən dəyişmələrlə kifayətlənirdi. Ozanda da uzaqbaşı nəticə etibarilə ozanın aşiq oması ilə kifayətlənirdi. Daha doğrusu, hər iki mədəniyyət qarşılıqlı güzəştlərlə təbii axarda razılaşdı və onun böyük bir mədəniyyət adını daşması ilə barışıldı. Eyni zamanda yerli mədəniyyət onu da sərbəst buraxmayıb özünüküləşdirmə istiqamətində addımladı, aşiq aşığa çevrildi. Görkəmli Roma şairi Horati demişkən, «əsir edilmiş Yunanıstan öz qalib gəlmiş düşməninə əsir etmişdir» (149, 306). Folklorşünas alimimiz M.H.Təhmasib «aşiq» sözünün kökündə türk sözü «aş»ın durduğunu söyləyir (157, 41). Müəllif «ozan»ın aşığa çevrilməsini çox mürəkkəb tarixi proses (157, 40-41) kimi xarakterizə edir: «Aşiq» titulu, ad-sözü, şübhəsiz ki, ərəbin «eşq» sözü ilə bağlıdır. Bizcə, aşiq ad-titulu bəzən düşünüldüyü kimi, heç də ancaq və ancaq ərəbin «eşq» sözünün faili olan aşıqın bizim dil qanunlarımızı uyğunlaşmış forması deyildir.

«Aşiq»in kökü, yuxarıda deyildiyi kimi, ərəbcənin «eşq»i, «aşığ»ın kökü isə, bizcə, türkcənin indi artıq tamamilə arxaikləşmiş olan qədim «aş»ıdır (157, 41). Müəllifin bu kökün əsasında çox da uzaq olmayan nəğmə kimi «aşula»nın durduğu qənaəti də inandırıcıdır və bu söz cyni mənada özbəklərdə də qalmaqdadır. Akademik V.V.Radlov da «aşula»nı melodiyaya və nəğmə kimi mənalandırıb bir nəğmənin adı olduğunu qeyd edir. Müəllif varsağının mənələrindən birinin də «aşula» olduğunu yazır. Mülahizələr və faktlar «ozan»ın «aşığ»a keçidinin mürəkkəb, maraqlı bir proses olduğunu göstərir. Aşiq ad-titulu bir tərəfdən qədim ənənəyə söykənərək türkün «aşula»sından bəhrələnirsə, digər tərəfdən islamın təzyiqi ilə ərəbin «aşiq»inin təsirinə məruz qalır. Nəticə etibarilə bu sənət üçün bütün xüsusiyyətləri əks etdirə biləcək bir anlamda dayanır. Bu isə türkün alplıqdan oturaqlığa keçmək məqamında olan hərtərəfli razılıq idi. Ərəb mədəniyyəti ilə doğma mədəniyyətin gedişində ortaya çıxan məsələydi. Başqa tədqiqatçı alimlərin də bu sahədə fikirləri var. F.Köpürülü isə aşiq yaradıcılığından danışarkən deyir: «Aşiq xalq arasında, ümumiyyətlə, saz şairlərinə verilən bir addır. Yenə xalq arasında doluşan bir çox məcmuələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və

ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldiklərini, saz çalıb şeir söyləməyi də ilahi vasitələrlə – yəni ya bir mürsidin, pirin, yaxud Xıız peyğəmbərin rəyada və ya həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anlayır» (187, 152). Aşıq haqqında müəllifin verdiyi bu izahda müəyyən islami məqamlar var və bu məqamlar özlüyündə aşıq yaradıcılığında islamın rolunu aşkarlayır.

Aşığın inkişaf yolunun izlənməsi və öyrənilməsi baxımından bu fikirlər daha dəyərlidir. Aşıqda məhəbbət cismani eşqdən mənəvi-ruhani eşq dərəcəsinə qədər yüksəlir. Bu yüksəlişdə hər iki tərəfin tarazlığı, bir növ, inkişaf meyillidi, daha çox cismanilikdən ilahiliyə doğru. Bu yüksəlişin özündə haqqa, haqq aşığına çevrilmə və bu istiqamətə meyillənmə əlamətləri var. Məhz bu, aşıq//aşiq adında da mənə qatı kimi sezilməkdədir. Ona görə də tədqiqatçıların müəyyən qismi ozandan aşığa keçidi və bu sözün etimologiyasını, tarixi təfərrüatları açanda «eşq» kəlməsini də «aşiq» sözünü səciyyələndirən bir söz kimi göstərir. Bu da, hər şeydən əvvəl, məhəbbət dastanlarının sayının çoxalması, məhəbbət mövzusunda şeirlərin artması, tədrici onu ifadə edənlərə həmin adın verilməsi ilə nəticələnmişdir. Aşıq//aşiq paralelində işıq anlamı da uzaq deyil. H.Dizdaroğlu, M.F.Köpürlü, V.Qordiyevski bu sözün açılışında «ışığı»dan yaranısa daha çox üstünlük verirlər. Hətta təriqətlərin mövcud olub inkişafa başladığı məqamda bu adın (aşığın) daha çox möhkəmlənmə keçdiyini qeyd edirlər. O dövrün ictimai-siyasi vəziyyətini xarakterizə etdikdə böyük nüfuza malik bu təriqətçiliyin Azərbaycanda (bəktaş, qələndəri, sufi, hürufi) təcəllisi və nüfuzu aparıcı məqamda idi. Bu təriqətlərin də yolu eşqdən (ilahi eşqdən) keçirdi. Aşığın haqqa qovuşması da bu meylin nəticəsidir. İlahi eşq, ilahi məhəbbət sufi dünyagörüşündən daha çox həyati dünyagörüş idi. O, həyatilikdən təriqətçiliyə doğru inkişafdaydı. İslamın haqqa yaxınlaşmaq yolunda atdığı addımlardı. Məhz aşığın da bu yolda aşıq//eşq//ışiq fonunda görünməsi və aparıcı mövqeyə çıxması əsas idi. Ancaq maraqlı cəhət bu kütləvi təriqətçilikdə aşığın özünəməxsusluğunu qoruyub saxlamasıdır. Yəni şamanda, ozanda olan haqqa yaxınlaşma ilə aşıqda olan haqqa yaxınlaşma arasında elə bir ciddi fərq görünmədi. Hər ikisində yol ağsaqqallıqdan, elin-obanın ağır günündə dərdinə əlac qılmadan (necə ki «Kitabi-Dədə Qorqud»da görürük, mə-

sələn, Dədə Qorqudun Təpəgözlə razılaşması) keçir. Sonrakı məqamlarda söhbət açacağımız haqq aşığı olma ilə (daha çox onun yerinə yetirdiyi funksiya nəzərdə tutulur) şaman olmanın imkanları, eləcə də Dədə Qorqudun Tanrıya yaxınlığı eyni istiqamətli məsələlərdir. Məhz «aşiq» adının da bu formaya gəlişi ümumi tapınmada gəlinən qənaət kimi görünür. Bizim aşıq yaradıcılığında müşahidə etdiyimiz eşq həyatı və ilahi eşq fonunda görünən məhəbbətdir. Bir növ, başa düşəcəyimiz iki şəxsin sadəcə olaraq məhəbbətindən daha yüksəkdə dayanan məhəbbətdir. Bu mənada aşıq yaradıcılığı böyük inkişafı xarakterizə edən və əhatəlilik məqamında hamısını özündə birləşdirən sənətdir. Məhz addəyişmələrdə aşığın mövcudluğuna da bu cür baxmalıyıq. «Koroğlu»da da «aşiq deyiləm, işığam» misrası bu araşdırmaların nəticə etibarilə eyni məqamlı olduğunu göstərir. Aşığın bu cür müxtəlif istiqamətli yozumu onun həyatiliyi ilə ilahi nəfəsə qovuşğunun nəticəsi kimi görünür.

Aşığın keçib gəldiyi yolda bizim təsdiq etdiyimiz məhəbbət ilahi inamlarla və daha qədimdən gələn qaynaqlarla bağlıdır. Lakin bu, o demək deyil ki, aşıq yaradıcılığında həyati məhəbbət yox dərəcəsinə düşür. Əsla belə deyil, biz həyati məhəbbəti aşıq yaradıcılığının mündəricəsi hesab edənlər tərəfindəyik. Lakin ilahi nəfəsi də başlıca olan kimi qəbul edirik. Və həyatiliyi də ilahilikdən gəlmə kimi dəyərləndiririk. Aşıq yaradıcılığında hər şey təbiidir və təbii görünəndir. Bu təbiiliyin özü aşığın həyatiliyindədir. Aşıq yaradıcılığının əsasında ilahi nəfəsin durmasından söhbət edirik. Bu, məsələnin müəyyən məqamlarını, daha qədim olan tərəflərini, daha doğrusu, kök məsələlərini açıqlamaqda kömək olandır. Eyni zamanda həyati olan da tamamilə başqadır və hər ikisi gərəkli problemdir. Hər ikisinin paralelizmi düşüncələrimizin inkişaf və istiqamətinə əsas verir. Məhəbbətin ilahiliyi və həyatiliyi problemi (məsələn, «Koroğlu»da «Mənə qara deyən gözəl, qaşların qara deyilmə?») daha dayanıqlı görünür və hadisənin, daha doğrusu, təsvirin üst və alt qatı mahiyyəti açıqlayır.

Aşıq yaradıcılığında ilahi nəfəsin, sufi dəyərlərin mövcudluğu təzə olan da deyil, bunu qaynaqlar və araşdırmaların nəticəsi də göstərir. Eyni zamanda, bütün tədqiqatlarımız boyu bircə gəldiyimiz qənaət

var ki, aşıq yaradıcılığı mahiyyəti etibarilə kökdən o qədər də uzaqlaşmamış, ancaq fərqliliklərlə səciyyələnmişir. Folklorşünas H.İsmayılov yazır: «Qamın, ozanın, aşığın oxşar cəhətlərindən biri odur ki, bunların hər biri öz sənətinə müvafiq olaraq (şifahi) xalq ədəbiyyatından istifadə edir. Şaman söyləməsi də, ozan soylaması da aşıq şeirindən fərqlidir (103, 64). Biz bu sistemdə Şirvan aşıqlarındaki fərqlilikləri də qeyd edirik. Onu bir istiqamət kimi qiymətləndirsək də, (gördüyümüz) onları bu sistemə bütün mahiyyətilə daxil etmirik. Səbəbləri haqqında sonra danışacağımız üçün burada məsələnin mahiyyətinə elə bir yer də vermirik. Bircə onu deyirik ki, mövcud olan şəraitdə Şirvan aşıq mühiti var və bunun özü də araşdırılmalı problemdir. Həm də kökdən və uğurlu inkişafdən əlavə yeni dəyərlərin əlavəsi ilə də səciyyələnir. Bu barədə 60-cı illərin mübahisəsi də var. Bizim düşüncələrimizdə şaman//ozan//aşiq keçidində aşığın mühafizəkarlığı və improvizatorluğu məsələsi də problem kimi görünür. Daha doğrusu, aşıq tarixi inkişafın müəyyən qatında ozanın bütün səlahiyyətlərini üzərinə götürməli oldu, həm də mövcud şəraitin problemləri ilə təmas yaratmaq məcburiyyətində qaldı. Burada daha çox islam faktoru nəzərdə tutulur. Deməli, sadə şəkildə başa düşüləni və aşıq yaradıcılığı tədqiqatçılarının qənaətlərindən hasil olanı budur ki, birincisi, aşıq yaradıcılığı ənənənin əsasında mövcud olanı qoruyub saxlamaqla inkişafın özündə transformasiya olunmağa başladı, ikincisi, aşıq islamın gəlişindən sonra islami xətdən də yan keçə bilmədi və bir növ, islamlaşma səciyyəsi daşdı (məsələn, ozanın ərəb mənşəli sözlə əvəzlənməsi və yaxud da addəyişmədə hər iki tərəfin özününkü hesab edəcəyi məfhumun başlığa çıxarılması). Təbii ki, islamın gəlişi kortəbii irticaçılıq da deyildi. Olanı bu idi ki, əsas qatlarda özününküləşdirmə aparsın və nə qədər tez həyata keçirə bilsə, bu onun xeyrinə olardı. Aşıqda da bu xətdən bəhrələndi, tədrici olaraq sonrakı inkişaf üçün (oturaqlıq dövrü) səciyyəvi olanlar mövzuya çevrildi. Nəticə etibarilə «aşiq» ifadəsi türk sözü «aşılmaq» və «aş» anlamı ilə, ərəblərin «aşiq»/«eşq» sözü arasında mövzuya çevrildi. Hər iki halda inandırıcı olandır: aşılmaq//öyrətmək və aşiq. Və hər iki məfhumda mahiyyət, yəni bugünkü sənətin əsas istiqamətləri səciyyələnir. Lakin qarşılıqlı güzəştdə me-

yillilik məqamı daha çox başlanğıc olanın mühafizəkarlığıdır və digər türk xalqlarında bu addəyişmədə mühafizəkarlığın mövcudluğu müxtəlifdi, məsələn, «baxşı»da bu, özünü tamamilə başqa cür göstərir və daha güclü görünür.

Ozanın aşığa çevrilməsi mövzu baxımından da fərqli cəhətlərin mövcudluğuna səbəb olur və daha çox qəhrəmanlıqdan məhəbbətə doğru təcəssüm güclənir. Artıq oturaqlıq şəraitində olan oğuz eli ozandan aşığa keçir. Nəticə etibarilə bu keçiddə islam faktoru təkanverici rolu oynayıb və zahiri, eləcə də daxili baxımdan nə qədər güclü görünməsinə baxmayaraq (məsələn, «aşiq»in ərəbin «eşq» sözüne daha çox yaxınlığı, eləcə də aşıqla onun əsas mövzusu məhəbbətin semantik yaxınlığı), yenə öz ilkin mövcudluğunu, daha doğrusu, yerli koloritini saxlayır. Biz bu məsələdə islam faktorunu nə yamaq, nə də əsas olan hesab edirik. Başlıcası isə onun mövcudluğunu təsdiqləyirik. Məsələnin daha geniş əksinə isə dinin aşıq yaradıcılığında görünüşünü verərəkən qayıdacağıq.

**Aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələ.** Ozandan aşığa keçidin başa çatmasından sonra (bu proses, fikrimizcə, X əsrdən XVI əsrə qədər olan bir dövrü əhatə edir) artıq aşıq özünəməxsusluğa daha çox can atır. Ozanın vərəsəlik hüququna da xələf kimi sahib çıxmaqla müstəqillik yoluna qədəm qoyur, köhnə dünyagörüşün yeni ideyalarla, yeni formalarla əvəzlənməsi və daşınması qayğısında olur. Beləliklə də aşıq adı ilə tapınmadan sonrakı dövr başlayır. Aşığın nüfuzu və onun sənətinə hörmət məsələsinə gəldikdə, bu, çox tutarlı olan məsələdir. Ona verilən «haqq aşığı», «el aşığı», «aşiq elin anasıdır» anamları böyük mahiyyətin əksidir. F.Köpürlü onlardakı ilahi qaynaqlarla bağlılığa daha çox üstünlük verir, «bunlar xalqın tələqqisinə görə xalq aşıqlarıdır və ilahi qaynaqları daima ilahidir» (187, 152) deyir. Onların məhəbbət mövzuları da eyni qaynaqlarla bağlıdır. İlahidən gələnlər isə daha uca və daha müqəddəs tutulur. «Məhəbbət mövzusu aşıq poeziyasının əsasını təşkil edir» deyən professor V.Vəliyev «ən qədim dövrlərdə ozan adı ilə məşhur olan bu sənətkarlar sonralar «aşiq» adlanmışdır» (163, 149) qənaətinə gəlir. Müəllifin ozandan aşığa keçməsi məsələsinə də ən əvvəl məhəbbətlə, daha doğrusu, aşığın aparıcı

mövzusu ilə bağlaması da məsələnin tam həlli deyil. «Məhəbbət dastanlarının sayının çoxalması, məhəbbət mövzusunda şeirlərin artması tədricən onu ifa edənlərə həmin adın verilməsi ilə nəticələnmişdir» (163, 150). Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ozandan aşığa keçid tarixi inkişaf səciyyətlənən hadisədir və qalanlar onun reallaşması üçün vasitədir. Məhəbbət mövzusu da vasitələr sırasında olub daha güclü və daha zor olandır. Ü.Hacıbəyov aşığı xalqa hamıdan yaxın olan hesab edir və yazır: «Aşıq» ərəb sözü olub *aşiq* deməkdir. Əsl aşıqlar indiki aşıqlardan fərqlənmişlər; onlar məhəbbətin təsirilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi şəxslər olmuşlar. Sonralar aşıq adı əsl aşıqlar haqqında dastanlar danışan, həm də öz hekayəsini sazın müşayiəti altında mahınlarla izah edən şəxslərə verilmişdir. Əfsanəvi aşıqlar kimi, bu şəxslər də geniş şöhrət qazanmışlar» (83, 205). Müəllifin «aşığ» ərəb sözü hesab etməsi və «əsl aşığın əfsanəvi səciyyə daşması» barədə fikri daha çox diqqəti cəlb edəndir. Əsl aşığın bu cür səciyyətlənməsi isə, öz növbəsində, həqiqətə daha yaxın olandır və ilahi nəfəslə bağlı görünəndir.

Aşığın ilahi nəfəsdən «realizmin mündəricəsi»nə enməsi, bir növ, onun böyüklüyünə olan zərbə idi. Ü.Hacıbəyovun çox doğru olaraq tutduğu və sonradan onun ikinci planda əsl aşıqlar haqqında əfsanə və hekayələri danışanlara deyilməsi məhz XX əsrin faktı kimi hiss edilərdən və etməyərdən deməsindədir. Nəcə ki, rəhbərə, partiya-ya, pambığa şeir yazdırıldı, yazılmadı. Burada itirən yazan oldu, zərbəni də daha çox yazan götürdü. Sənət isə belə təsirlərdə sıxılma keçirdi və nəticə etibarilə özünə qayıdacağını, nüfuzun bərpa olunacağını gözlədi. Əsl aşıqların mahını və hekayələrini ifa edənlərdən daha aşağıda duran aşıqların meydana gəlməsinə imkan yaratdı. Burada, dediyimiz kimi, itirən yalnız sənət yox, həm də sənətkar oldu.

Aşığın hökmdarların, xan-xaqanların sarayına cəlb olunması ilə ilahi nəfəsdə sıxılma getdi. Bir növ, sərgərdanlıqdan çıxan azad aşıq məhdudiyətlə üzləşdi. Lakin qeyd edək ki, saraylar aşığın qüdrətini öləndən ala bilmədi, sadəcə olaraq müəyyən qrup saray aşıqlarının, ilahi nəfəsdən uzaq aşıqların formalaşmasına şərait yarandı. İlahi qabiliyyət və ilahi nəfəslə əlaqələliyin sayəsində nələrə qadir olduğunu

müəyyən məqamlarda göstərməklə böyük nüfuzunu saxladı (məsələn, Abbas Tufarqanlının zəhər quyusuna salınması (12, 261-309), Aşıq Qəribin «Xudam qanad verdi, uçdum da gəldim» qüdrəti (9, 421-463). Onu da deyək ki, geniş mənada saray mühitinə müsbət münasibət bəsləyirik. Eyni zamanda, saraya çəkilmədə, bir növ, aşıqlar hökmdarın gərəyinə çevrildi. Ondan ilhamverici kimi istifadə olundu. Böyük döyüslərdə onların qoşqularından, dastanlarından oxundu və döyüş əhvali-ruhiyyəsi gücləndirildi. Geniş kütlə də, ordu da öndə gədən bu sənətkarların çalğısından, bir növ, güc aldılar. Bu, Atılladan, bəlkə də ondan əvvəldən Şah İsmayıl qədər davam edən ənənədir, sonralar da olmuşdur. Bizə belə gəlir ki, Şah İsmayıl Xətai dövründə belə bir yolun seçilməsi düşünülmüş olardı. Çünki o, hiss adamı və təriqət şeyxi idi. Ona görə də belə bir ilahi nəfəsə, haqqa yaxınlığa inanıb düşünülmüş şəkildə bu addımı atmışdı.

Çünki Şah İsmayıl şair, hökmdar olmamışdan əvvəl dərviş idi. Cevz anında yaşayıb ona daha yaxın olardı. Şairlik və hökmdarlıq istedadı isə dərvişlikdən sonra verilən keyfiyyət olub Tanrıdan xüsusi tapşırıqla göndərilmiş adamlarda özünü bürüzə verir. Ona görə də onun bədii yaradıcılığında mürşidlik həyati fəaliyyətindəki mürşidlik və bu xüsusiyyətlər onun hökmdarlığında da təsdiqlənir. Məhz bu cəhətdəndir ki, son məqamda bütün fəaliyyətini dərk edib (bu dərkətmə onda həmişə olub) deyirdi:

*İki əlim qızıl qanda,  
Çox günahlar vardı məndə,  
Ya İlahim, kərəm Səndə,  
Düşkün qula kərəm cəylə (153, 30).*

Eyni zamanda dərvişlibas aşıqların da bu cür məqamlarda onunla birgə addımı cevz anından keçib gələn məqamdır. Təriqətçilik də elə ondakı böyük dəyərlərlə bağlıdır. O, hökmdar olduğu qədər dərviş, dərviş olduğu qədər də şair idi və bunların ümumi qovuşuğunda el sənətkarı kimi görünürdü (153, 7-176). Ona görə də hökmdar//dərviş//şair problemi Şah İsmayıl şəxsinə araşdırılmalı və sələflərinə

doğru genişləndirilməli problemdir. Bu gün də müəyyən adamların, eləcə də bir qrup aşiqin cevz anlarında olması və daha çox bu məqamda ola bilməsi bununla bağlıdır. Necə ki, Ü.Hacıbəyovun dediyi «əfsanəvi aşıqlar» vardı. Məlum olduğu kimi, onlara olub-olacaqları bilmək və duymaq fitrəti verilir. Məsələn, Aşiq Qərib, Qurbani, Abbas Tufarqanlı və b. Bunların hamısı mövcud dünyaya müəyyən tapşırıqla, daşıyacağı mənəvi yüklə göndərilir. Şah İsmayıl Xətai də belə bir tapşırığın yiyəsiydi. Koroğlu da aşığa və Şah İsmayıla daha yaxın olanı idi. Məhz ona görə də onların tarixi şəxsiyyət olması ilə missiya yerinə yetirən obraz olması arasında elə bir düşündürücülüyə ehtiyac qalmır və hər iki hal bir-birinə qarışır. Daha doğrusu, müəyyən məqamdan sonra tarixi şəxsiyyətin missiya daşıyan obraza çevrilməsi prosesi gədir. Qeyd etdiyimiz kimi, onlar müəyyən tapşırıqla göndərilir və lazımı məqamda mühitdəki fərqli keyfiyyətləri qabardılıb aparıcı mövqeyə çıxarılır. Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər, Aşiq Əmrax, Aşiq Kamandar, Aşiq Avdı, Aşiq Ədalət və b. dərvişlibas aşıqlardır. Bu sadalamanı çoxaltmaq və digər başqaları ilə əvəz etmək də olar. Birinci iki sənətkarı yaşayışında görməsək də, yaradıcılığında ilahi məqamı müşahidə edə bilirik. Sonuncu dörd sənətkar isə müasirimizdir və bunun mövcudluğunu gündəlik həyatımızda hiss edirik. Onlar oxuyanda H.Zərdabının «ətini kəssən də, xəbəri olmaz» kəlamı yaddaşımızı döyəcəylər və cevz anındakı vəziyyətlərin təkrarı görünür.

Həqiqət olan bir məsələ var ki, «onlar məhəbbətin təsirilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi aşıqlar olmuşlar» (83, 205). Burada olan məhəbbət ilahi məhəbbətdən real məhəbbətə (iki şəxsin məhəbbətində də ilahi nəfəsin cizgiləri var) və əksinə gedişlərdə olandır. Hər iki halda başlanğıc ilahi nəfəslə məhəbbətdir. Məhz ona görə də ozanın aşığa keçidi o qədər də biri digərini ehtiva edən deyil, sadəcə olaraq cevz olanın və yaxud da keyfiyyətin başqa məqamda (qəhrəmanlıqdan çox məhəbbət) qabardılmasıdır. Necə ki, «məhəbbət dastanlarının lirik qəhrəmanı aşiq olduqdan sonra o, şair və aşiq olur» (163, 152). Doğrudan da maraqlıdır, onlar indiyə qədər əlinə bir dəfə saz almadığı halda bu məhəbbətə düşər olduqdan sonra saz çalır, şeir yazır, hətta olacaqlardan da xəbər verə bilirlər. Bu, təbii ki,

hər kəsə verilmir, ancaq Tanrı yükünü daşıya bilənlərə verilib, onlar isə tək-tək olur. Dərviş kimi yaşayır, nəğməsini aşiq kimi qoşub oxuyur. Haqq aşığı təbiət etibarilə dərviş olandı. Məhz ona görə də Füzuli məhəbbəti ilə Qərib məhəbbəti, Koroğlu məhəbbəti və digər bu silsiləyə daxil olan məhəbbətlər arasında sədd olacaq elə bir keçilməzlik də yoxdur. Hadisələr nəticə etibarilə ilahi məhəbbətdə dayanır. Maraqlı orasıdır ki, saz çalmaq, şeir yazmaq, dərvişlibas olmaq çox zaman sevgi ilə birgə verilir. Bu, həmişə belə olmur, bəzən başlanğıcdan da gəlir (məsələn, Dədə Qorqudda, Oğuzda və onun sevgisində). Ancaq sonradan verilmənin özündə də bir başlanğıc var və o, sonradan sevgiyə qabardılır. Nümunə üçün «Novruz və Qəndab» dastanına nəzər salaq.

«– Oğul, niyə fikir dəryasına qərğ olub qəflət yuxusuna cumubsan? Al bu badəni, nuş elə, mətləbinə çatarsan.

Novruz diqqətlə dərvişə baxanda gördü ki, həm dərvişdən, həm də badədən bir nur qalxıb asimana bülənd oldu. Bu möcüzəyə məttəl qalib dedi:

– Ağa dərviş, bizlərdə o badə haram buyurulub, biz şərab içmirik.

Dərviş Novruzun cavabında dedi:

– Bala, bu badə o badələrdən deyil, bu badə Yusifi Züleyxaya yetirən badəndir.

Novruz badəni dərvişdən alıb nuş elədi. O saat sinəsi dəmirçi kürəsi kimi yanmağa başladı. Bərkdən qışqırdı ki:

– Ağa dərviş, yandım, mənə əlac!

Dərviş barmağını gözünün qabağına tutub dedi:

– Oğul, barmağımın arasından bax gör kimi görürsən?

Novruz dedi:

– Uzaq-uzaq yollar görürəm» (7, 153-154).

Bu nümunədə məhəbbət Tanrı sevgisidi, görməzə-bilməzə olan vürğunluqdu, alın yazısıdı. Məhz ona görə də aşiq//dərviş və hər ikisinin mövcudluğunda dayanan yol onların keçmişinə və mahiyyət yaxınlığına olan vasitədir. Bu yolda Yusif və Züleyxa faktoru və sonradan onun daha çevik forması olan dərviş modeli var. Məhz taleyin göstəril-

məsi və qəhrəmanın əyan olmuş tale arxasınca göndərilməsi real və reallığa doğru gedişli ilahi bir yüklə yüklənir (Qurbani, Qərib, Kərəm və başqaları bu tiplidir). Eyni zamanda, aşiq yaradıcılığı üçün bunun başqa konstruksiyalı olanları da var. Məsələn, Valeh də Zərnigar xanımı görməyib, ancaq onun məktubunu oxumuşdu. Arxasınca Dağıstana gedib deyişməsi və ailə qurması Kərəm konstruksiyasına yaxın olandır (35, 77-85). Bu, «Koroğlu»da, «Kitabi-Dədə Qorqud»da da var. Məsələn, Koroğlunun və dəlilərin sevgi arxasınca gedişi, eləcə də Bamsı Beyrəyin məhəbbəti eyni köklüdür. Bütün bunlar və bu kimi şərtlər ozanın aşığa keçidində təkənverici amildir. Onu da deyək ki, ozandakı o müdriklik, ilahi nəfəs yükünü aşığda daha çox dədələr çəkir. Bununla, demək olar, ozan ad çəkisində olan ağırlıq aşığda, bir növ, dədələrlə bölüşdürüldü. Bu baxımdan «dədə» anlamı bəzi məqamları ilə ozanın yükünü daşıyır. Məsələn, Dədə Qorqudda dədə funksiyası bunun başlanğıc simvoludur və sonrakı mərhələlərdəki mövcudluğu da eyni tiplidir. Dədə Ali, Dədə Ələsgər, Dədə Şəmsir və s. Bu sistem özlüyündə bütöv bir dünyagörüşü yaşadır. Sistemin bir ucunda Dədə Qorqud, bir ucunda isə son dövrün dədələşən və dədələşməkdə olan müdriklikləri durur. Bu adın tək aşıqlara verilməsi də əsas deyil, ola bilsin, aşiq olmayan başqalarına da bu ad deyilsin. Ancaq əsas olan budur ki, daha çox aşıqla, el şairi ilə bağlıdır. Bu isə dədə sözünün ehtiva etdiyi ağsaqqallıq, müdriklik, ağıryanalıq və yaradıcı keyfiyyətlərin toplusu ilə bağlıdır. «Dədə» sözünün açımına gəldikdə, bu, mahiyyət etibarilə bizə yaxın olandır. Hətta bu gün bəzi ailələrdə ataya da dədə deyilir. Bu, elə dediyimiz böyüyüm, ağsaqqalım, yaradanım deyimlərinin ifadəsidir. Professor V.Vəliyev yazır: «Bu söz hal-hazırda Azərbaycan dilinin lüğət tərkibində, xalq danışıq dilində «ata», «böyük» mənasında işlənir. Bir neçə yüzil bundan əvvəl «dədə» ad-titulu hər şəxsə verilməmişdi. «Dədə» o şəxs hesab edilmişdir ki, xalq onu müdrik, ağsaqqal, başbilən kimi tanımışdır» (163, 149).

Burada, yuxarıda dediyimiz kimi, məsələyə birtərəfli yanaşılır. Məsələnin isə bir başqa tərəfi də var, birincisi, sözün inkişaf xəttində bizə başlanğıc kimi görünən Dədə Qorqud olmaq məqamı, yəni dədənin yaradıcı olma (dediyimiz kimi, hər yaradıcı olana da dədə deyil-

mir, dədə Qorqud olana və onun yükünü daha çox daşıya bilənə deyilir) qabiliyyətidirsə, ikincisi, sadə şəkildə desək, dədənin övlad atası olmasıdır. Bunların nəticə etibarilə mahiyyətində elə bir köklü görünən problem də yoxdur. Çünki hər ikisində bir-birinə yaxın olan böyüklük, yaradıcı olmaq, öyrətmək anlamı var (məhz uşağı atası yaradır, böyüdür, öyrədir və yol göstərir). Biz onu da inkar etmirik ki, dədənin mahiyyətində sinədən söz demək, yaratmaq qabiliyyəti də var. Bu, dədədəki cizgilərin açılışında bir məqamdır, lakin digər keyfiyyətlərin mövcudluğu və daha doğrusu, birgə mövcudluğu ilə dədə olma mümkündür. Məsələn, «Koroğlu»da «Koroğlu dədədir, çıxma sözündən» nəsihəti Koroğlunun mövcud şəraitdə hamıdan fərqli olan dəyərlərlə görünüb uca tutulması halıdır. Professor P.Əfəndiyev «dədə» sözünün mövcudluq məqamını belə səciyyələndirir: «Dədə isə ozanlığı ilə bərabər, həm də müdrik bilici, müşkül işləri yoluna qoyan bir el ağsaqqalı olmuşdur» (68, 235). Bütün bunlar dədədən aşığa olan yolun o qədər də keçilməz olmadığını göstərir. Daha doğrusu, dədə ilə aşiq arasındakı mahiyyət yaxınlığını əks etdirir. Bu yaxınlıq ozanda özünü daha tamlığı ilə göstərə bilir. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud»da Dədə Qorqud və digər əlində qopuz olan qəhrəmanların təsviri. Sonrakı dövr aşığın görkəmindəki dəyişmələr nüfuz dairəsinə elə bir güclü təsir göstərmədi, daha çox aşığı dədə olmaq imkanından uzaqlaşdırdı və saz çalan çoxalsa da, dədə olan çoxalmadı. Daha çox saza həvəs artdı. Həqiqi aşiq olanlar özlərini təsdiqləyə bildilər. Ü.Hacıbəyovun «əfsanəvi aşıqlar»ı dədə hesab olundu. Dədənin, ozanın, aşığın yolu sərgərdanlıqdan, dərvişlikdən keçir. Onların təbiətində bir gözərgilik var. Aşığın, ustad el sənətkarlarının saraya dəvət olunması, onun çərçivəyə salınması qanadının sındırılmasıdır. Bu sahədə olan cəhdlər aşığa olan münasibətin nəticəsi kimi görünsə də, ancaq nəticə etibarilə çətin ola biləndi. Bunun ali nümunəsi Qurbani ilə Şah İsmayıl Xətai arasındakı yaxınlıqda nəzərə çarpır.

Bu yaxınlıq nəticə etibarilə saraya gəlişdən çox-çox yüksəkdə durur. Məhz ona görə də «mürşüdi-kamilim, Şeyx oğlu şahim» deyən aşığın saraya gəlişi yoxdu və bu haqda, çox güman ki, nə Qurbani, nə də Şah İsmayıl Xətai düşünmüşdür. Bir daha təkrar edək ki, biz saray

mühitinə müsbət münasibətdə olanıq və onun mütərəqqi keyfiyyətlərini əsas kimi nəzərdə tuturuq. Bu mühitə sarayın yaradıcıya, sənət adamlarına rəğbət və qayğısı kimi baxırıq. Aşıq üçün isə bu, yolagəlimli məsələ deyil. Çünki aşığın təbiətindəki gəzərgilik onun saraya gəlişinə əngəl törədir. Məhz sonrakı dövr ustad aşıqlarla saray arasında da əlaqə və yaxınlığın şahidi olur. Aşıq Valehlə Qarabağ xanlığı arasındakı yaxınlıq, yaradıcılıq əlaqələri və s. Bu, aşığın cilovlanması, yaradıcılıq imkanlarının azalması deyil. Bu, eyni zamanda son dövr vəzifə sahiblərinin aşığa sifarişlə yazdırdığı şeirlərin də yaxınlığı deyil. Məhz ona görə də bunların (bu cür yazılmalarının) ömrü oxunub qurtarana qədərki vaxtdan, ən yaxşı şəkildə müəllifinin cismani ömründən o yana getmədi. «Hökmdarlar, xanlar və başqa taxt-tac sahibləri ən yaxşı aşıqları saraya cəlb etməyə çalışmış və onları saray musiqiçisi kimi öz yanlarında saxlamışlar. Saraylarda aşıqlar yarışa girərmişlər. Öz ifaçılıq məharətləri ilə fərqlənən və verilən müdrik suallara ağıllı cavablar verən aşıqlar birincilik qazanmış» (83, 205). Biz sarayda fəaliyyət göstərən aşıqların istedadına şəkk gətirmirik, ancaq sarayın diktəsi onları Abbas Tufarqanlı yolundan sapdırdı. Nəticə etibarilə «öz sənətinə sadiq qalanlar» (Ü.Hacıbəyov), sənətə ancaq sənət kimi baxıb xalqın sevimlisinə çevrilə bilənlər dədə kimi xalq arasında şöhrətləndilər. M.H.Təhmasib «dədə» adının mövcudluq və səciyyəolənmə məqamlarından danışaraq yazır: «Dədə aşıqlar sözün həqiqi və geniş mənasında sənətin hələlik öz müstəqil sahələrinə bölünməmiş vahid vəziyyətini, yaxud mərhələsinin əsas xüsusiyyətlərini özlərində yaşatmışlar. Yəni onlar həm şair, həm dastançı, həm bəstəkar, həm də öz yaratdıqlarını ifa etməyi bacaran məharətli xalq sənətkarı olmuşlar. Misal üçün, sovet dövrünün dədə hesab olunan Aşıq Əsədi, XIX-XX əsrlərin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımlı, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVI əsrin Dədə Yediyarı, nəhayət, bizcə, bunların hamısından daha qədim olanı Kərəm Dədəsi və başqaları ancaq sənətin sinkretizmi ilə əlaqədar olan ustadlar, dədələrdir» (155, 29). Biz dədə adı ilə ozan, aşıq arasında olan yaxınlığı qəbul edirik, ancaq bu sözün təkcə onlara, yəni ozana və yaxud da aşığa aid olmasını və onlara verilə biləcəyini qəbul etmirik. «Ozandan əvvəl işlənən ata, dədə sözləri» (84, 15) ancaq ozanın, aşı-

ğın bu ada layiq olacağı tərzdə onlara verilmişdi. Dədə əhatəlilik və müdriklik baxımından daha yüksək görünəndi. Ozan bu keyfiyyətləri özündə daşımaq qüdrətinə malik olduqda dədə olur. Məhz ona görə də nəticə etibarilə dədənin özünün də böyük funksiya daşıyıcısı olduğunun və bu yükün ağırlığının el sənətkarı ozanda, aşıqda daha çox cəmləşdiyinin şahidi olur. Şah İsmayıl Xətai:

*Qaibdən dəlil görünür,  
Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin (153, 20), –*

deməklə dədənin daha türlü məqamlarda mövcudluğunu göstərmək istəyində olmuşdur. Yekun olaraq misal gətirdiyimiz və gətirməyib üstündən keçdiyimiz bütün nümunələr dədələrin çox qədimlərlə bağlılığını və mənə yaxınlığında ozana, aşığa meyilli olduğunu göstərir. Bu isə məhz ozandakı, aşıqdakı böyüklük, müdriklik məqamları ilə bağlıdır. «Aşıq kənd əhalisinin həm alimi, həm məsləhətçisi, həm də başçısıdır» (72). Bütün bunlar istər dədə ilə bircə, istərsə də ayrılıqda geniş əhali arasında aşığın nüfuzunu göstərir.

Aşığın qüdrətini şərtləndirən amillər içərisində diqqəti cəlb edən məsələlərdən biri onun ədəb-ərkanındırsa, digər bir cəhət onun sənətdəki improvizatorluğu ilə bağlıdır. Bu improvizatorluq məsələsi aşıqlıqda keyfiyyət – yaradıcılıq xüsusiyyətidir. Aşıq yaradıcılığında diqqəti cəlb edən əsas məsələ də bundan ibarətdir. Məhz bu xüsusiyyət özlüyündə aşıq yaradıcılığının mənşəyi haqqında düşünmək üçün əsas verir. Aşıqda olan improvizasiya və sinkretizm məsələnin tutarlı və aparıcı tərəfidir. Bədahətən söz demək və məclisin ümumi ruhuna, ahənginə uyğun yaradıcılıq manevri edə bilmək aşığın nüfuzu və sənət qüdrəti ilə bağlı məsələdir. Ustadlar bu səviyyəni qorumaq üçün təbii bir yol seçmişlər, bu da deyişmə səhnələrinin yaranmasıdır. Aşıq deyişmələrində bir sıra keyfiyyət əsas götürülür; birincisi və əsas olanı aşığın fitri istedadıdır. İkincisi zəngin zəka sahibi olmaq məsələsidir. Daha sonra isə ustadın kamil dərslər almaq və məclisə hazır olmaq yol-ərkanıdır (86, 207-210). Demək, burada iki əsas olan xüsusiyyət: fitri istedad və sonradan qazanılan ustadın dərslər almaq məsələsi var. Məhz



bu xüsusiyyətlər aşığın mahiyyətini, sənətdəki özünəməxsusluq və tarixilik məsələsini açıqlamaq üçün bir amil ola bilər. Aşıq yaradıcılığının mənşəyi də daha çox burada – sinkretizmdə və deyişmələrdə açılır. Sinkretizm aşıq yaradıcılığında ilkin və əsas olandır. Ona görə də buna ciddi və axtarış məqamında baxmaq lazımdır. Aşıq sənətinin ilkin inkişaf mərhələsinin araşdırılması məsələsi, bir növ, xalqın qədim dövrlərdə mənəvi dəyərlərinə işıq salmaq deməkdir. Ancaq ağır və böyük zəhmət tələb edən bu məsələdə tədqiqatçıların araşdırmaları heç də kor-koranə, gecənin zülmətində olan gediş deyil. Burada söykənəcək və yüksək dəyərlərlə öz keçmişini yaşadan aşıq sənətinin özü və onunla bağlı araşdırmalar, eyni zamanda ümumi mədəniyyətin nailiyyətlərini araşdırma məqsədi var. Aşıq yaradıcılığında mənşə faktorunu daha çox əks etdirən sinkretizmdir. Məlum olduğu kimi, aşıq yaradıcılığı çoxçalarlı, sənətin bir sıra sahələrini özündə birləşdirən yaradıcılıq sahəsidir. Yəni onda çalmaq, oxumaq, rəqs, aktyorluq, şairlik və s. kimi xüsusiyyətlər cəmləşmişdir. Bir həqiqət var ki, «aşıq musiqisi şeir, musiqi və rəqsin sintezindən ibarətdir» (68, 233). Məhz bu cür çalarlıq aşıq sənətinin hal-hazırkı məqamına qədər yaşayır. Bu isə onun olduqca qədim olan tarixi ilə əlaqədardır. Qədim insanlar heç nəyin mümkün olmadığı şəraitdə, olum və ölüm məqamında yaşadığı anlarda böyük çətinliklər qarşısında qalmışlardı. Ona görə də onlar yaşayışlarını böyük çətinliklər bahasına qoruduqları kimi, nailiyyətlərini də böyük çətinliklərlə qazanırdılar və qazandıqlarını da çox böyük cidd-cəhdlə saxlayırdılar. Bu mənada aşıq yaradıcılığı bizə gen yaddaşı kimi görünür. Bircə məsələni qeyd edək ki, əgər belə olmasaydı, geniş kütlə yorğun-argın, yuxusuz gecələrini yatmayıb axşamdan səhərə qədər ona qulaq asmazdı. Daha doğrusu, əylənə bilməzdi. Bunun səbəbi, bizcə, həmin kütlənin mənəvi dünyasına, varlığına yaxınlıqdır. Eyni zamanda ilkin dünyagörüşlə bugün arasında olan zaman məsafəsində elə bir fərqləndirici keyfiyyət olmamasıdır. Yəni aşıq yaradıcılığında mütərəqqi mühafizəkarlıqdır. Bu mühafizəkarlıqda məsələnin ikinci tərəfi də var, bu da ondan ibarətdir ki, aşıq axşamdan səhərə qədər, hətta bəzən bir neçə gün (məsələn, Aşıq Ələsgər Qazax rayonunun Salahlı kəndində Annax bəyin toyunda bir həftə çalib-oxuyur)

məclis aparır (27, 201). Bu, hər iki tərəfin (həm məclis apararı aşığın, həm də dinləyənin) sənətə olan yaxınlığı, mənəvi varlığını əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Aşıq yaradıcılığında sinkretizmin mövcudluğu onun mənşəyini, ilkinliyini yaşadan başlıca amil kimi görünür. Oxumaq, çalmaq, bəstələmək, rəqs və ilkin başlanğıc olaraq yazmaq, bütün bunlar özlüyündə müstəqil yaradıcılıq sahələridir. Sonrakı inkişaf mərhələlərində də bu müstəqillik tam aydınlığı ilə qəbul olunandır. Belə bir bütövlüyün mövcudluğunu biz yalnız aşıqda görürük. Bu həmin aşıqlardır ki, qədim zamanlarda təsəvvürlərin ibtidai məqamlarında bütöv bir mədəniyyət dəyərlərini özündə yaşadırdı. Aşıq sənəti ilə xalq öz ruhuna yaxın olmaı yaratmışdı. Onun şairi də, çalğıçısı da, rəqqasəsi də, oxuyanı da aşıq idi. Hətta bunların üzərinə inamları və onların təcəssümünü də gətirsək, nə qədər əhatəliyə malik olduğunu görürük. Bu cür əhatəliyin müəyyən bir hissəsi acdlərdə, rapsodlarda, roman və alman trubadurlarında, minnezingerlərinə nəzərə çarpır (*Ətraflı məlumat üçün bax:* 149; 234; 235). Onu da qeyd edək ki, bu əhatəlik heç bir xalqda bu qədər geniş görünür. Aşıq bunların daha baş olanıdır. Mövcud olan bir fikri də qeyd edək ki, bütün xalqlar eyni mərhələni müxtəlif vaxtlarda və müxtəlif şəkildə (daha çox bir-birinə yaxın olan şəkildə) keçirlər. Həmin məqamları da sonrakı mərhələlərdə bu və ya digər şəkildə yaşadırlar. Aşıqlarda da eynən belədir. İlkin təsəvvürlər, ilkin nailiyyətlər qorunur. Bütün müvəffəqiyyətlər bu nailiyyətlərin üzərində təcəlli edir. Məsələnin tamamilə başqa bir tərəfi də var. Bu da aşığın müxtəlif məqamda, ya buta verildikdən sonra ilahi nəfəslə, ya da adi görkəmdə və ya tamamilə başqa formada görünməsidir. Maraqlısı odur ki, heç bir yerdə oxumağı, yazmağı öyrənməyən, bacarmayan aşıq böyük bilgilər sahibi olur. Bədahətən söz demək qabiliyyətinə malik olur, məclis aparır. Burada məsələnin digər bir tərəfi də ortaya çıxır və improvizasiya da ümumi məsələnin tərkib hissəsi kimi görünür.

Sinkretizm və improvizasiya hər ikisi özlüyündə tutarlı və araşdırılmalı məsələdir. Bunların bir şəxsə cəmlənməsi isə qeyri-adiliklə əlaqələndir və nəticədə buta məsələsinə gətirib çıxarır. Daha doğrusu, hamı ilə eyni sudan, eyni havadan qidalanan bu şəxs nəticə etibarilə

ikinci dəfə həyata gəlir və qeyri-adi xüsusiyyətlərə malik olur. Bu isə həqiqi aşığa, haqq aşığına aid olan məsələdir. Aşiq Ələsgərin dediyi kimi, «əzəl başdan pür kamalı görəkd» timsalında nəzərə çarpır. Bu, ancaq Ələsgər ola biləndə görünür və dərk olunur. Bülbül aşiq yaradıcılığında bu əhatəliyi belə xarakterizə edir: «Aşıqların sənətkarlığının ən valehedici xüsusiyyəti onların yaradıcılığının sintetik olması, sözlə musiqini, oxumaqla rəqs etməyi birləşdirməsidir. Onlar həm yaradıcı, həm də ifaçı-improvizator, şair, rəqqas və musiqiçidirlər» (47, 18). Səya məsələsi də problemin bir hissəsi kimi görünür və daha qədim olan kimi nəzərə çarpır. Bir növ, bu adla bağlı danışanların nəğməkar kimi yozumu daha inandırıcı və ağlabatan və həm də aşığa yaxın kimi görünür. C.Heyət «bu mahnıları ifa edənlər qoyunçu çobanlardır» deyər vurğulayır (50, 134). Aşiq/səya və yaxud da səya/aşiq xətti elə sinkretizmə bərabərdir. Bu hər iki sənətin mövcudluğunda eyni zamanda bir eyniyyətin izləri nəzərə çarpır. Ona görə də səya aşiq xəttini birgə izləmək daha müqabildir. Həqiqətin sadə tərəfi ondan ibarətdir ki, sayalar qoyunçuluqla bağlıdır. Arxeoloji qazıntılarda da (*bax*: T.Bünyadovun araşdırmaları) qoyun otaran çobanın əlində saza bənzər alət görünür. Eyni zamanda mövcud ədəbiyyatda çobana xeyirxahlığın simvolu kimi bəslənən münasibət də məsələnin mahiyyətinə yaxınlığı ifadə edir. El məsəlində «acdin çobana» deyimi bu yaddaşın dərin qatlarındakı münasibəti açıqlayır. Bunların hamısında bir yaxınlıq nəzərə çarpır və «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Qaraca Çobanın xarakterindəki xeyirxahlığın təkrarlanması görünür. Məsələn, «Əsli və Kərəm»də Kərəmlə çobanın söhbəti (12, 70-166) və s. Böyük bir mədəniyyətin dərin qatlarına işıq salan bu ad sistemini M.Seyidov (146), M.Həkimov (84, 36) «say», «səya», «səyaçı», «san», «sanmaq», «sanımaq» kimi qəbul edir. Biz bu ardıcılıqda ilkin olan üçün (146) qəbul edirik və birbaşa qoyunçuluqla bağlı olma fikrində dayanırıq.

Bu nəğmələrin ifaçısını isə «səya» kimi qəbul edirik. Eyni zamanda bu nəğmələrin yaradıcısının da onlar olduğu fikrindəyik. M.Seyidov bütün bunların mahiyyətində qoyunçuluq və qoyuna tapınma durduğunu söyləyir və müasir dövrdə Azərbaycanda, eləcə də Sibirde

və onun ətrafında yaşayan xalqların həyatında izlərinin mümkünlüyü qənaətinə gəlir (146). Bu araşdırmaların sonucunda professor M.Həkimovun daha inandırıcı və fikrimizcə, daha uğurlu qənaətləri dayanır. Bu da müəllifin sayanın qədim azərbaycanlıların təfəkküründə Allah, peyğəmbər, çobanlar ilahəsi, məclislər aparan sənətkar aşiq olması qənaətində durmasıdır və bizim fikrimizə müqabil duran da müəyyən tərəfləri ilə budur. Maraqlıdır isə səya/aşiq xətti dayanır. Hər ikisi eyni yolda görünür və sayanın fəaliyyət sistemi ilkin araşdırmalarda qəbul etmədiyimiz formadan çıxıb, bir növ, şaman, qam, ozan, varsaq, aşiq ardıcılığında daha qədim görünən qənaəti ilə nəticələnməyə gəlir. Biz sayanı daha çox Dədə Qorqud paralelində və son məqamda bu gün dastanlarımızdakı çoban timsalında görürük. Bunlar özləri də həmişə eyni nöqtədən, xeyirxah olmaq məqamından çıxış edirlər. Bu sistemdə hal-hazırda uca dağlar başında öz sürüsünü otarıb tütəyilə çoban mahnısını oxuyan çobanlar dayanır («Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Sarı Çoban da bu silsiləyə daxildir). Araşdırmalar sayanın ilkin və başlanğıc olduğunu göstərir. M.Həkimov bu sözün inkişafda müxtəlif mənə məqamlarını açıqlayır və onlardan bir neçə nümunə verir: «Səya ətəyi, peyğəmbər ətəyi», «Soydan hərəkət, sayadan bərkət», «Səya yaradan, soy qurandır» (84, 38). Burada sayanın yaradıcı, tanrı funksiyası görünür. Şübhəsiz, bu inam bizə səya ilə bağlılığın daha qədimliyini göstərir. Bir növ, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Dədə Qorqud və bəylərin alqış və qarğış inamlarını xatırladır və bu sistemin ilkin olanı kimi görünür. Bu isə, təbii ki, soyun mövcudluq funksiyasında sayanın rolu ilə bağlı olandır. Əvvəllər (şamanda, ozanda) qeyd etdiyimiz paylaşma halı burada bir daha aydın nəzərə çarpır. Səya – tanrı, səya – peyğəmbər, səya – pır, səya – sənətkar, səya – ağsaqqal, müdrik kimi paralellərdə durur. Bunların hal-hazırda ən tutarlısı və daha inandırıcı görünəni səya – çoban anlamıdır: «Sayanın varı davar, dağın varı qar», «Səya sözü, qurd gözü iti olar». Bu sözün mahiyyəti, daşdığı mənə yükü ilə bağlı F.Köçərlinin (243), M.Arifin (21, c.3, 170), M.H.Təhməsinin (11, c.1, 5-37) mülahizələri var və hər birində eyni məqamda dayanan bir cəhət var ki, bu da onun qoyunçuluqla əlaqədar olmasıdır. F.Köçərli bunu nə dərviş, nə də aşiq hesab edir. Ancaq müəyyən vaxt-

da (payızın axırında və qışda) evləri gözib, ev heyvanlarını tərənnüm edib mahnılar oxuyan kimi qələmə verir.

M.Arif sayaların çoban paltarı geymiş şəkildə evləri gəzdiyini göstərir. Ə.Axundov isə məsələni daha geniş şəkildə qoyur və sayaların saya mahnılarını yaradan və ifa edən çobanlara deyildiyini göstərir. M.Təhmasib «sayaçı sözlərini ozan mərasim nəğmələrindən biri» hesab edir. Göründüyü kimi, son olaraq bu iki müəllifin qənaətləri, sayanın yaradıcı mənasında görünməsi düşüncələrimizə daha müqabil görünür. Bütün müəlliflər tərəfindən qəbul olunan bir məsələ var ki, saya nəğmələri qoyunçuluqla bağlıdır. Sayanın özünün qədim və yaradıcı kimi görünməsi və eyni zamanda onların keçirdiyi mərasimin ozan mərasiminin bir hissəsi olması mülahizələri dəqiqləşdirmək və inkişaf etdirmək üçün gərəklidir. *Saya//ozan//aşiq* xəttində sayanın çalarlığı və nəğmələrindəki əksolunma məqamları da bunu təsdiqləyir:

*Salamməlik, say bəylər,  
Bir-birindən yey böylər.  
Saya gəldi, gördünüz?  
Salam verdi, aldınız?  
Alnı təpəl quzunu  
Sayaçıya verdiniz?*

*Bir olar,  
Saya sanı bir olar.  
Saya açan qapının  
Doqqazı da pir olar.*

*Saya işığı,  
Nurdu saya işığı.  
Uğurlu o soydu ki,  
Görüb saya işığı (84, 39).*

Bu nümunələr sayanın çox qədimlərlə bağlılığını və daşdığı yükü əks etdirir. Burada ən çox nəzərə çarpan və diqqətimizi çəkən sa-

yanın yaradıcı, həm də müqəddəs, Qorqud səviyyəli yaradıcı kimi görünməsidir. Q.Namazov İranda Şuş dağının ətəyindəki araşdırmalar zamanı burada Cığamış şəhərinin (qədim Azərbaycan şəhəri) olduğunu söyləyən arxeoloqların tapdığı saxsı qablara diqqəti yönəldir (bu tapıntı b.e.ə. VI minilliyə aid edilir). Saxsıdakı təsvirdə məclis göstərilir. Dəstənin ortasında əzəmətli bir ozan əyləşib, sinəsində qopuz. Ozanın önündə dayanan keyik isə buynuzlarını yanda dayanan adama doğru əymişdir. Tədqiqatçı alim sözünə davam edərək yazır: «Dörd min il bundan qabaq, bizim eradan əvvəlki ikinci minillikdə gil üzərində başı çalmalı, yanında sürünün qoruyucusu köpək və sinəsində qopuz-saz olan çoban təsvir olunmuşdur. Nippurda Belu məbədində şumerlərə məxsus bu kiçik tarixi abidə göstərir ki, maldar tayfalar içərisində şaman, varsaq, ozan sənəti geniş yayılmışdır» (128, 8). Burada bizim fikrimizi çəkən yenə ozanın (aşığın) sürüsü və sürünü qoruyan itlə təsvir edilməsidir. Bu aşiq-çoban xəttində yaxınlığın və tarixin daha dərin qatlarında mövcudluğunun bizə məlum olmayan, olsa da mübahisəli və bir qədər qaranlıq görünən məqamlarını açıqlayır. Bütün bunlar *saya//ozan* eyniyyətini göstərir. «Koroğlu» dastanında bu, Alı kişi müdrikliyində nisbətən fərqli şəkildə görünür. Nəticə etibarilə sayalar ozanın daha ilkin təsəvvürlərində dayanır, bir növ, nəğməkar və sinkretiklik anlamında onun sələfi rolunda çıxış edir. Sonrakı mərhələdə bir qədər fərqli görünür, yəni ozanın və çobanın yerinə yetirəcəyi funksiya ayrılıb tam müəyyənləşir və çoban-sənətkar problemi, bir növ, çobanın hal-hazırkı şəraitdə gördüyümüz tütəyində qərar tapır. Bu ixtisaslaşmada yenə çoban və ozan hər ikisi bir-birindən o qədər də fərqlənməyən funksiyalardan çıxış edir: müdriklik, xeyirxahlıq, elinobanın ağsaqqalı, hami olma keyfiyyətləri ilə görünür. Yəni saya tarixin müəyyən mərhələsinə qədər bu cəhətləri bütün tamlığı ilə özündə yaşatmışdır. Sayada müqəddəslik, nuranilik, ozanlıq, başbilənlik elə ozanaqədərki böyük inkişafın məqamlarını açıqlayır. Sayanın dərviş, ozan, dədə, çoban funksiyası daha mürəkkəb, daha dərin qatları açıqlayır və ozanaqədərki mərhələni səciyyələndirir. Müqayisə üçün *saya-ozan*, *saya-dərviş*, *saya-dədə* xəttini də nəzərdən keçirmək olar. Yenə bunların əsasında sayanın ağsaqqallığı, nəğməkarlığı, qoyunçuluğu da-

yanır. Hər üç keyfiyyət onun bütün tərəflərini açıqlayır, eyni zamanda ibtidai təsəvvürlərin, yaşayışın daha çətin vaxtlarının olduğunu və bu çətinlikdə çobanın aparıcı mövqedə dayana bilməsini göstərir. Yəni sürü arxasında olan saya çətinə düşənə kömək əli uzatmaqla pənahdar, yaşayışa yardımçı rolunu daşıyır, bir növ, onu ölümün caynağından qoparır. Sayanın nəğməkar, dərviş, müdriklik simvolu ilə oğuzun nəğməkar, yaradıcı, dədə funksiyası eynidir. Ozanın sonrakı mərhələdə itirdiyi çobanlıq keyfiyyətidir. Sadə həqiqət ondan ibarətdir ki, sayalar qoyunçuluqla bağlılıqdan başqa heç nəyə güman yeri qoymur. Qoyunçuluğun isə tarixini Azərbaycanda 4 min il bundan əvvəllə, köçəri tayfalarla bağlayırlar (48, 42). Beləliklə, sayanın qoyunçuluqla bağlılığı və qoyunçuluğun isə 4 min il bundan əvvəl Azərbaycanda köçəri tayfalar arasında mövcudluğu, təbii ki, sayaların da həmin məqamlarda, yəni qoyunçuluğun mövcudluğu vaxtında fəaliyyətini təsdiqləyir. Bu, eyni zamanda o demək deyil ki, sayalar öz aləminə qapanıb qalır, qoyunçuluqdan çıxıb bilmir. Təbii ki, qoyunçuluq məşğuliyyət, yaşayış və dolaşmaq yeri idi. İlk mərhələdə insanlar məhz bu müvəffəqiyyətini qoruyub saxlayır və ona daha çox meyillənirdilər, eyni zamanda bu haqda bəhs edəcək nəğmələrini yaradırdılar. Məhz sayalardakı bu müqəddəsləşmə (Allah və peyğəmbər inamı) həmin realılıqla, qoyunçuluğun insanlar arasında rolu və həm də bu nəğmələri yaradanların nüfuzu ilə əlaqəlidir. Bütün bunlar sayaların aşiq xəttində daha qədimliyini, ozan, varsaq, qam-şaman mərhələsində daşdığı funksiyaları əks etdirir.

Aşiq sənətinin bu cür qədimliyi və türk xalqlarının həyatında oynadığı rolu açıqlamaq baxımından məhz bu iki xəttin araşdırılması, sinkretizm və aşığın müxtəlif adlarla adlanması problemdə əsas olanıdır. Bu araşdırmalar bizim sayalar haqqında olan qənaətimizin doğruluğuna inamı bir daha təsdiqləyir. Biz aşiq sənətinin inkişafını, onun daha qədimlərlə bağlılığını açmaq üçün dərindən-qabıqdan çıxmaq cəhdində də deyilik və olmamışıq, sadəcə bir həqiqət var ki, faktları izləyib müqayisələr nəticəsində özümüzdəki şübhə və qənaətləri doğruya, bir yana çıxarmaq istəmişik. Yeri gəlmişkən, N.Göncəvinin «İsgəndərnamə» poemasında Əflatunun musiqi aləti düzəltməsi səhnəsi də bu tiplidir (79, 538-541). Əfsanə tülünə bürünmüş bu hadisədə müəllif

İsgəndərin mədəniyyətə, elmə rəğbətindən əlavə, dövrü üçün mövcud rəvayətləri də xatırlatmışdır. Bu xatırlamaların əsasında Ərəstun ilə Əflatunun musiqi aləti düzəltməyə çalışması diqqəti daha çox cəlb edir.

Əflatunun musiqi aləti düzəltməsi, bir növ, professor X.Koroğlunun və professor M.Həkimovun sazla bağlı xalq arasından topladığı əfsanələrin eynidir. Fərq isə Nizaminin bu hadisəni tarixi realılıq, məlum şəxs üzərində qurmasıdır. Şübhəsiz, bunların hamısının əsasında kütlə və onun mənəvi daşıyıcılıq funksiyası dayanır və burada da bütün istiqamətlərdə eninə və dərininə paylanma gedir.

Böyük məhəbbət böyük mənəvi dəyərləri yaşadır və özü ilə bağlı tipik əhvalatların yaranıb ortaya çıxmasına əsas verir. Məsələn, əfsanələrin yaranması, cləcə də ilahi funksiyalar, Xızır, peyğəmbər faktoru, haqq aşığı olma və s. Ü.Hacıbəyovun dediyi kimi, bu böyük yükün daşıyıcıları, yaşadıcıları «əsl aşıqlar» olmuşlar. Burada bizim haqq aşığı kimi başa düşdüyümüz aşıqlarla yaşadıcı aşıqlar arasında qət olunması mümkün olan bir yol var. Bu yolun bütün məqamlarında isə sənətin şərəfini uca tutmaq dayanır. F.Köpürlü bu yolun müvəffəqiyyətini və mahiyyətini belə xarakterizə edir: «Aşiq xalq arasında ümumiyyətlə saz şairinə verilən addır. Yenə xalq arasında dolaşan bir çox mənqəbələr bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldiklərini, saz çalıb şeir söyləməyi də ilahi vasitələrlə, yəni ya bir müridin, pirin, yaxud Xızır peyğəmbərin rüyada və ya həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anladır» (187, 152). Burada müəllifin açıq şəkildə qeyd etdiyi maddi və cismani, bir də mənəvi və ruhani eşq faktoru var. Bu, sənətin tarixi boyu mövcud olan faktordur, realılıqla bağlandığı, daha doğrusu, reallığın üstünlük təşkil etdiyi məqamda mənəvi və ruhani eşq pərdə arxasında olan kimi sezilir, əksinə olan məqamda isə mənəvi və ruhani eşq faktoru üstünlük təşkil etdikdə realılıq arxa planda sezilir. Yəni hər iki məqamda insanın realılıqla ilahilik arasındakı böyük və şərəfli yolu getmək yükü dayanır. Bu yükün isə daşıyıcıları daha çox haqq aşıqlarıdır. Onlarla bağlı yaranan miflər də məhz haqq aşığı olmaya xidmət edir. Bunun da aşiq sənətində mövcud olan səbəbləri var: ustad//şagird ənənəsi, bədahətən söz demə, deyişmə səhnələrinin mövcudluğu və məğlub zamanı sazın ve-

rilməsi və s. Əvvəla, bədahətən söz demə aşıq yaradıcılığında olduqca zor, həm də gərəqli bir problemdir.

Saz şairlərinin digər yazarlardan fərqi ondadır ki, onlar hər hansı bir istənilən məqamda, hər hansı qafiyə ilə bədahətən söz deyə bilirlər. Bu, dastanlarda aşıqların səfərləri zamanı daha aydın görünür. Məsələn, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Kərəm və başqa sənətkarlarla bağlı yaranan dastanlar. Çətin sınaqlar, məqamlar vaxtı onlar bədahətən oxuyur, özləri üçün şöhrət və qurtuluş yolu cızırlar. Eləcə də Koroğlunun bədahətən şeir demək bacarığı və s. bütün bunlar aşıqlıq üçün şərtidir. Aşıq Ələsgərin ağır yığnaqlarda, səfər zamanı müxtəlif vaxtlarda bədahətən dediyi şeirlər məlumdur (80, 442-492). Bədahətən söz demə bacarığı aşıqlıqda mühüm və başlıca şərtlərdən biridir. Bu xüsusiyyət onu başqalarından fərqləndirən və özü də aşığın nüfuzunu artıran keyfiyyətdir. Aşığın müxtəlif məqamlardakı çıxışı, deyişmə səhnələri, qarşılaşdığı hadisələrə yerində sazın və sözün nizamı ilə münasibəti və s. məsələlər başlıca şərt kimi görünür. Məsələn, «Koroğlu» dastanında Koroğlunun Bağdad səfəri zamanı çalıb-oxuması, lazım oluncaya qədər məclis aparması, eləcə də Bamsı Beyrəyin toyu olan qızın məclisini aparması və orada oxunan tərif və söyləmələr eyni qəbildəndir. Bu, həm də sənətin nüfuzu ilə bağlı məsələdir.

Aşıqlığın nüfuzunun qorunmasında əsas istiqamətlərdən biri də bədahətən söz demədir. Ağır yığnaqlar aparın, böyük səfərlərə çıxan ustad ən əvvəl sənəti mükəmməl bilməli, ustaddan dərs almalı və daha sonra improvizasiya qabiliyyətinə malik olmalı idi. Məhz aşıq deyişmələri və bu deyişmələr zamanı qoyulan şərtlər (aşığın sazının əlindən alınması, məğlub aşığın ustadının çağırılması, bir daha aşıqlıq etməmək razılığı və s.) sənətin nüfuzunu qaldırmaqla bağlıdır (86, 210-213). Eyni zamanda, bu formanın yazılı ədəbiyyata (deyişmənin) da keçməsi hadisəsi və özünü ona yaxın olan bir şəkildə göstərməsi aşıq sənətinin ədəbiyyatın başqa sahələrinə təsiridir. Düzdür, klassik ədəbiyyatda bu forma tamamilə başqa məqsəd daşıyır və bəzən qarşı-qarşıya durub bədahətən söz deməkdən çox dövrün bu və ya digər problemlərinə münasibət mənasında məktublaşma formasında ortaya çıxır. Məsələn, M.P.Vaqiflə M.V.Vidadinin məlum deyişməsi və digər

məktublaşmaları, eləcə də şairin aşığa, aşığın şairə olan məktubu və s. Məsələn, S.Vurğunun Aşıq Şəmşirə, eləcə də Aşıq Hüseyinə məlum müraciətləri və bunun ədəbiyyatda bir silsilə olması aşıq//şair xəttində də deyişmələrin, bədahətən söz demənin mövcudluğunu göstərir. Onu da deyək ki, bu hal əvvəldən də, M.P.Vaqif və Abdalgülablı Valeh arasında da mövcud olmuşdur.

Bədahətən söz demə xüsusiyyəti müğənni//aşıq xəttində də izlənməli məsələdir. Məsələn, Cabbar Qaryağdıoğlunun məlum məşhur «İrəvanda xal qalmadı» mahnısı bədahətən deyimin nümunəsidir (74, 131-166). Bütün bunlar aşıq//şair//müğənni xəttinin izlənmə gərəkliliyini və aşıqdan hər iki istiqamətə (şairə və müğənniyə) təsiretməni göstərir. Bədahətən söz deməni aşıqlığın şərti kimi qəbul edirik və bu, yeni deyim də deyil, həm aşıqlar, həm də aşıq yaradıcılığının tədqiqatçıları bunu təsdiqləyirlər. Bizim üçün burada maraqlı olan onun müxtəlif istiqamətlərdə açımıdır. Aşıq el anasıdır, o, el-el, oymaq-oymaq gəzir, ağır yığnaqlar aparır və bununla özünə hörmət qazanır, daha doğrusu, cəmiyyətdə özünün yerini təsdiqləyir. Bəzən aylarla səfərə çıxan aşıq, təbii ki, sinəsində məlum bilgiləri gəzdirməklə yanaşı, bədahətən söz deməyə ehtiyac doğuran vəziyyətlərlə də qarşılaşırdı. Məsələn, Xəstə Qasımın Ləzgi Əhmədlə, Aşıq Valehin Dağıstan səfərində Zərnigar xanımla və bunlardan zaman etibarilə daha qədim görünən Kərəmin addımbaşı bədahətən oxuduğu mahnılar, eləcə də Aşıq Ələsgərin bədahətən dediyi şeirlər və s. Aşıq bəzən sınağa çəkilirdi və onun yükü yoxlanırdı. Məhz bu sınaqda onu daha çox vəziyyətdən xilas edən söz deyə bilməsi idi. Eyni zamanda, bu xüsusiyyət haqq aşığı olmanın atributu kimi də görsənməkdədir və daha çox deyişmələrdə nəzərə çarpır. Bunların hamısı aşıq yaradıcılığının başlıca xüsusiyyəti hesab olunan improvizasiya kimi ədəbiyyatda araşdırılır.

Onu da qeyd edək ki, aşıq yaradıcılığında güclü mühafizəkarlıq nəzərə çarpır. Bu, mütərəqqi olan mühafizəkarlıqdır ki, ancaq sənətin ümumi prinsipləri üçün hesablanır. Yəni yaradıcılıq mühafizəkarlığı yox, sənət mühafizəkarlığıdır. Bu da qanla yoğrulmuş bir şey kimi ustad təlimindən, sənətin sirlərini öyrənən gələcək aşığın qarşısında duran tələblərin yerinə yetirilməsindən irəli gəlir. Yəni aşıqlıqda ifrat sər-

bəstlik yoxdur, ifrat ədəb-ərkan var, həm də bu, müsbət olan ifratdı. Məclisin özünün imkanları, xalqın mənəvi dəyərlərinin istəyi qədər olan sərbəstliyi aşıq məclislərində görmək olar. Necə ki, «oturub-durmaqda ədəbin bilib, mərifət elmində ali» olanlar böyük məhəbbətə layiq olurlar. Məhz bu ədəb-ərkan böyük bir ənənədən, ustad təlimindən gəlirdi, razılıq olmayınca şagirdin məclisə çıxması mümkün deyildi. F.Köpürlü yazır: «Aşıq təşkilatında çıraqlıqdan başlayaraq aşıq oluncaya qədər keçirilməsi icabadən bir çox dərəcələri vardı. Bilxassə, böyük şöhrətli aşıqların ətrafında saz şairliyinə maraqlı, istedadlı bir çox gənclər çıraq olaraq toplanırlar, ustaddan məxləs – yəni şeirlərində kullanacaqları bir söz alırlar, aşıq olmaq üçün zəruri olan ədəbi və məsləyi, tərbiyəni gördükdən sonra məclislərə girməyə başlarlar, məmləkət içində uzun səyahətlərə çıxarlar, nəhayət aşıq olarlardı» (187, 159). Göründüyü kimi, aşıq yaradıcılığında möhkəm bir nizam, mühafizəkarlıq dediyimiz məsələ nəzərə çarpmaqdadır. Bizə belə gəlir ki, bu sənət belə bir uzun yolu məhz mühafizəkarlıqla qət edə bilmişdir.

Ustad-şagird ənənəsi də aşıq yaradıcılığının əsas sütunları sırasındadır. Ustaddan dərslə almayanın kamil hesab edilməməsi bu gün də aşıqlar tərəfindən vurğulanır. Onu da deyək ki, mövcud zamanda sənətin sirlərinə müstəqil yiyələnmək halları nəzərə çarpır və bunlar yox da deyildir. Ancaq bu, həvəskarlar üçün örnekdir, lakin onlar aşıq kimi ardıcıl fəaliyyət göstərmirlər və nisbətən dar çərçivədə çalib-oxuyurlar. «El anası», «el nəğməkarı» adlananlar isə ustad təlimi görmüş, sazın köklərindən ta dastan söylənişinə qədər böyük bir bilgi sahibi olanlardır. Biz aşığın nüfuz və şərəfinin qorunmasını iki cəhətdə – deyişmələrin aparılmasında və ustad-şagird təlimində görürük. Bunlar birbirinə yaxın və uzaq olan problemlərdir. Mahiyyət etibarilə eyni məqsədə xidmət edir. Onu da deyək ki, aşıqlığın ümumi prinsipində belə bir yazılmamış qanun da var ki, hər bir ustad şagird götürüb sənətin sirlərini, daha doğrusu, bildiklərini öyrətməlidir. Bu prinsip aşıqlığın tarixi boyu bir ənənə kimi izlənilir. Ustad-şagird ənənəsində üç etap nəzərə çarpır: şagird götürülməsi, ustaddan kamil dərslə alma və müstəqil aşıqlığa başlama. Bu barədə professor M.İ.Həkimovun ətraflı və gərəklı olan araşdırması var. Göstərdiyimiz mərhələnin hər biri özünün

əsas cəhətləri ilə bütöv görünür. Məsələn, ustad ilkin başlanğıcda gələcək aşığın nəyə qadir olacağını, bütün xüsusiyyətlərini aydın bilməli və onun kimliyi haqqında təsəvvürü olmalı idi. Hər istəyən həvəskar şagird götürülmürdü. Onun istəyi, bacarığı birinci şərt kimi nəzərə alınır. Məhz aşıq yaradıcılığında Ağ Aşıq–Aşıq Alı–Aşıq Ələsgər kimi bir ustadlıq, şagirdlik ənənəsi var (121, 6-119). Bu, aşıqlıqda qızıl xətt kimi nəzərə çarpır. Onların ədəb-ərkanı, ustada hörməti, şagirdə qayğısı bir məktəbdir. Aşıq Ələsgərin məşhur:

*Bir şagird ki ustadına kəm baxar,  
Onun gözlərinə ağ damar-damar, –*

kəlamı bu ənənənin ən yüksək və daha aydın açımıdır. Həmin ənənə Ələsgərin fəaliyyətində (20-yə yaxın şagird götürüb aşıqlığın sirlərini öyrətməsi), ustadına və şagirdlərinə münasibətində daha qabarıq nəzərə çarpır. Ustadı Aşıq Alının gözləri tutularkən Aşıq Ələsgərin onu özü ilə məclislərə apardığı məlumdur. Eyni zamanda, şagird məsələsində yenə Aşıq Ələsgərin öz yetirmələrinə rəğbəti məsələsi də maraqlıdır. Məsələn, onun Aşıq Əsəd və Aşıq Nəcəfə şagirdləri arasında daha rəğbətli olması, onlarla bağlı rəvayətlər bu gün də söylənilir. Həmin rəvayətlərdən birində qeyd olunur ki, bir dəfə Aşıq Nəcəflə Aşıq Əsəd məclis aparırmış. Onların çalib-oxuması, ədəb-ərkanı ustad Aşıq Hüseyn Bozalqanlıya xoş gəlir və soruşur ki, nə yaxşı ustadınız sizi tək buraxıb? Hər ikisi cavab verir ki, Dədə layiq bilməsə, buraxmazdı. Doğrudan da belədir və sonrakı mərhələlərdə bu etimadın doğrulduğu da aydın görünür. Eyni zamanda digər məsələni də deyək ki, aşıqlıqda (bu, daha çox dastanlarda əks olunmuşdur) hansısa bir aşığın 39 aşığı bağlaması və qırxıncıya məğlub olması və hadisənin uğurlu yekunu da var. Belə bir xüsusiyyət nağıllarımızda, qəhrəmanlıq dastanlarımızda qəhrəmanın sınağında da görünür. Aşıqlıqda 39 aşığın bağlanması rəmzi və real görünən məsələdir, buna yaxın hallar da olmuşdur. Dərbənddə Zərnigar xanımın 39 aşığı bağlaması, Ərəbzənginin qala qurdurub məğlub olanların başını kəsməsi, Ləzgi Əhmədlə Xəstə Qasımın deyişməsi mahiyyət etibarilə daha dərin qatlarla

bağlı olan məsələdir, bir növ, aşılığın nüfuzu məsələsidir (Ərəbzəngidə, Koroğluda bu, daha çox qəhrəmanlıqla səciyyələnir). Koroğlunun təgyiri-libas olması, aşıq paltarında məclis aparması və lazım olandan sonra qəhrəman kimi görünməsi məsələsi də düşündürücü və qəhrəman//aşiq xəttinin milli formada birləşməsi, həm də iki əsas olanın keyfiyyət birləşməsidir. «Koroğlunun Bağdad səfəri»ndə qəhrəmanın – Koroğlunun aşılığы elə igidliyi səviyyəsində görünür. Bütün bunlar aşılığın ədəb-ərkanındakı davamlılığı və təfəkkürlə real həyat arasında əlaqələnməni göstərir. Təbii ki, Koroğlu aşıq olmamışdan öncə qəhrəman idi və onun bütövlüyü üçün türkün ümumi psixologiyasını, mənəvi dəyərlərini özündə daşıyacaq digər keyfiyyətlər (aşılıq, şairlik) də lazım idi.

Aşıq yaradıcılığında ədəb-ərkandan gələn, sənətin şərəfi ilə əlaqəli bir mühafizəkarlıq da var ki, biz haqqında bəzi məqamlarda danışmışıq və onu aşılığın keyfiyyət xüsusiyyəti hesab edirik. Onu da qeyd edək ki, bu mühafizəkarlıq təkcə Azərbaycanda və aşıq sənətində deyil, bütün xalqların mənşəyi, tarixi kökləri ilə bağlı olan məsələlərdə mümkündür. Məsələn, altay qamlarını, yakut oyunlarını, ukrain kobzarlarını, almanların minnezingerlərini, ingilislərin minestrlerini, fransızların trubadurlarını və s. xatırlamaq kifayətdir (234, 3-575). Bunların hamısında ilkin olan, sənətin inkişafını kökdən uzaq düşməyə qoymayan bir qoruyuculuq, mühafizəkarlıq var. Bu, eyni zamanda, xalqların milli mədəniyyətlərindəki özünəməxsusluq və oxşarlıq problemini də qoyur. Belə ki, aşıq yaradıcılığının türk xalqlarının ruhu, varlığı, ilkin dünyagörüşü ilə əlaqəsi məsələsi eynilə fransızların trubadurlarında, ingilislərin minestrələrində təkrarlanırsa (eləcə də başqa xalqlarda), bu, sadə olan məsələ deyil və aşıq sənətinin şərəfinə də xələl gətirmir. Əksinə, daha maraqlı və daha çox araşdırmalar tələb edən problemlər doğurur. Nəticə etibarilə onda dayanır ki, necə türk öz varlığını, iç aləmini bu sənətdə vermişsə və bu sənət onların həyatına ilkin daxil olan, mənəvi və tarixi funksiya daşıyıcısı olan bir sənətdirsə, eləcə də ukrainlərin kobzarları, fransızların trubadurları və s. də odur. Bunun – yaxınlığın səbəbi müxtəlif xalqların eyni mərhələləri (məsələn, ibtidai düşüncə tərzinin mövcudluğu, odun əldə olunması, hansısa bir çalğı

aləti yaratmaq və onun müşayiəti ilə oxu cəhdi və s.) keçməsi və həmin keçid yaxınlığıdır.

Bu oxşarlığın digər bir səbəbi xalqların qohumluğudur, yəni qohum xalqlar hansısa mərhələdə bir-birindən ayrılır və getdikcə daha müstəqil inkişaf edir. Onların məşguliyyətində, fəaliyyətində əsaslı dəyişikliklər özünü göstərsə də, ilkinliyin əlamətləri var. Nümunə üçün türk xalqları sırasında özbəklərin, tunqusların, qazaxların, türkmənlərin baxşılarına, akınlarına və sairəyə baxmaq olar, burada elə də köklü fərqlərin olmadığı, sadəcə olaraq sonrakı inkişaf səciyyələnen xüsusiyyətlərin görüldüyü müşahidə olunur. Eləcə də nisbətən uzaq görünən ukrain kobzarı ilə alman minnezingerlərinə baxmaq olar. Burada da aşıq//kobzar//minnezinger arasında bir uyurluq görünür, lakin bu, baxışda, akında olan qədər çox deyil və güclü nəzərə çarpmır. Bunun səbəbi ilkin bağlılıqdan sonrakı ayrılmanın tezliyi ilə əlaqədardır. Digər bir xüsusiyyət isə bu yaxınlığın xalqların qonşuluğunda və bu qonşuluqda bir-birinə təsirdən, yaradıcılıq və s. müvəffəqiyyətlərdən bəhrələnmədən irəli gəlmişdir (məsələn, gürcülərin mqosaları, ermənilərin qusanları). Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, uşaq vaxtı tez-tez qaraçı köçləri və qaraçı mərasimlərinə qulaq asardıq (təxminən 70-ci illər). Onların axşamüstü çadırların qabağına yığılıb məclis düzəltməsi, çalğıları (dınqırları), oxuları və ona qulaq asanların sevincinin həddi-hüdudunun olmaması, böyükdən-kiçiyə hamının diqqət kəsilməsi, bu çalğının onların mənəvi varlığını əks etdirməsi, istəyini deyə bilməsi ilə bağlı olan və kökləri ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan məsələdir. Bizim üçün sonralar aydınlaşdı ki, bu nə sevgidir. Eyni zamanda onu da deyək ki, bu sevgi türkün aşığa olan məhəbbətindən az deyildi. Təbii ki, adını çəkdiyimiz ukrainlər də, fransızlar da, almanlar da bu sevgini eyni cür yaşamışlar. Bütün bunları deməkdə məsələyə daha geniş yanaşmaq məqsədimiz var. Eyni zamanda mahiyyət məsələsində problemin bu cür müqayisəli araşdırılması daha uğurlu olandır. Belə müqayisələr problemə aydınlıq gətirmək, eyni zamanda aşıq sənətinin özünəməxsusluğunu açıqlamaq üçün də vacibdir. Professor Bülbül bu məsələni xüsusi qeyd edərək yazır: «Adətən yaradıcılıq oxşayışı axtarırlarında aşıq yaradıcılığını rus xalq instrumental ifa-

çılarının, fransız trubadurlarının, skandinav bardlarının, alman minnezingerlərinin və ya messerzingerlərinin və Şorq xalqlarının hafizlərinin yaradıcılığı ilə müqayisə edirlər» (47, 139).

Aşiq sənətindəki bu cür ilkinlik onda vokal bir sənət səciyyəsinin mövcudluğunu da təsdiqləyir. Xalq mahnısının ilkin improvizatorları olan aşıqlar milli mədəniyyətin elə bir tərəfi yoxdur ki, ona nüfuz edə bilməsinlər. Məhz bir qədər əvvəl toxunduğumuz aşiq//şair, aşiq//müğənni, aşiq//çalğıcı, aşiq//artist xətti elə vokalçılığın mövcudluğudur. Eyni zamanda onu da deyək ki, burada təbii olan vokalçılıq var, süni, haradasa qondarma və yaxud da zorla gətirilmə (eləcə də kənardan gətirilmə) heç nə yoxdur. Çünki bu, xalqın ruhu, varlığı ilə bağlı məsələdir, belə olan hallarda isə süni olana ehtiyac qalmır. Yeri gəlmişkən, aşiq yaradıcılığında mühit və ayrı-ayrı mühitlərdəki ifaçılıqla bağlı bəzi səciyyəvi fərqlərə də toxunaq.

Folklorda aşiq məktəbləri adı ilə hallanmalar var. Lakin bu məktəblərin mövcudluq prinsipləri və məktəb nədir sualı açıqlanmır. Ancaq bir termin kimi ortaya atılıb. Nəticə etibarilə onun termin kimi folklorşünaslıqda özünə yer alması prosesi gedir. Onu da deyək ki, aşiq yaradıcılığının tarixində bir xətt üzrə inkişaf olub və məktəb səviyyəsində görünəcək elə bir istiqamət də olmayıb. Çünki qaynaqlarla bağlı olan hər hansı sahədə tamamilə yeni (məktəb səviyyəsində) nəşə demək o qədər də asan olan deyil. Yazılı ədəbiyyatda bu, müəyyən mənada özünü göstərir. Məsələn, klassik üslubda yazmadan xalq şeiri üslubuna keçmə (XVIII əsr Vaqif ədəbi məktəbi) ədəbiyyatın özündə dönüş idi. Özünüküləşdirmə prosesi getsə də, ərəb və farsdilli poeziya Azərbaycan ruhuna çətinliklə (müəyyən həddə qədər) hopdu. Və hətta çansız ruhun, xalqın özünün varlığı ilə yoğrulmuş sənətin qayıdışı gözlənilirdi. Təbii ki, bu, baş verməliydə. Qətiyyətlə deyə bilərik ki, ədəbiyyatın (şeir nəzərdə tutulur) klassik nümunələri xalq şeiri ruhunda yazılanlardı. Lakin biz sərbəst və əruz vəznini, bu formada yazılanları yox kimi də qəbul etmirik, nə də qüsurlu sayırıq. Ancaq xalqın ruhunu və varlığını əks etdirmək iqtidarına daha yaxın olan kimi görmürük və daha güclü, daha klassik nümunələrin, yenə deyirik, mövcudluğu xalq

şeiri üslubunda olardı. Bunu şeirşünaslar şifahi şəkildə etiraf edir, ancaq yazıya nədənsə gətirmirlər.

Azərbaycan ədəbiyyatının varlığı və mövcudluğu nə əl nisbəsi ilə yazılanlardan, nə də sərbəst deyimdən keçir, sadəcə olaraq, bu iki xətt var və müəyyən tarixi şəraitlə bağlı ədəbiyyata, sənətə gəlib, bu gün də yaşayır. Onu da qeyd edək ki, biz bu iki xətti inkar etmək fikrində deyilik, əksinə, onu ədəbiyyatın özündə bu istiqamətdə məcburi gəlişdən sonra doğmalaşma gedən kimi qəbul edirik və uğurlarını da qiymətləndiririk. Eyni zamanda bir məsələni də qeyd edək ki, klassik üslub özlüyündə sərbəst üslubdan xalqa daha yaxın olardı. Bütün bunların və buna bənzər hadisələrin çoxu siyasi hadisələrlə bağlıdır və daha çox həmin məqamlarda bunu qaragüruhçular (futuroloq kimi görünmək istəyənlər) yerinə yetirir. Əsas xalqın özünün varlığı, ruhu ilə bağlı olanlar (eləcə də sənət) bir qədər geri çəkilir, daha doğrusu, bizim başa düşdüyümüz bir sadəlikdə mərkəzdən uzaqlaşma məcburiyyətində qalır, üzdən çox, içəridə yaşayır. Beləliklə, gəlişini, təzədən qayıdışını gözləyir, necə ki, Dədə Qorquda qədər («Kitabi-Dədə Qorqud» da daxil olmaqla) olan sənət XVIII əsrdə təkrarən zübur elədi və əsas aparıcı xəttə çıxma bildi. Lakin bu o demək deyildi ki, həmin vaxta qədər xalq şeiri ruhunda yazma yox idi. Xeyr, var idi, daha doğrusu, öz sakit məcrasında durub qayıdışını gözləyirdi. Təkcə onu deyək ki, M.P.Vaqif hadisəsindən sonra, demək olar, bütün sənətkarlar, hətta ömrü boyu klassik üslubda yazanlar da xalq şeiri tərzində bədii nümunələr yaratmağa başladılar, daha doğrusu, etirafa gəldilər. Məktəb bu idi, hadisə də bu idi. Yenə təkrar edirik, aşiq yaradıcılığında məktəb görmürük, biz ancaq mövcud olanları istiqamət kimi başa düşürük, onu da ümumi aşiq yaradıcılığının nailiyyəti hesab edirik. «Azərbaycan aşiq sənətinin bölgələrə ayrılması məsələsinə filoloji fikrin münasibəti biryönlü deyildir.

Son zamanlara qədər üstünlük təşkil edən mülahizə bölgələrdəki aşiq mühitlərinin «aşiq məktəbi» (129) adlanmasıdır. Uzun illərdən bəridir folklorşünaslıqda «Borçalı aşiq məktəbi», «Tovuz aşiq məktəbi», «Şirvan aşiq məktəbi» və s. bu kimi deyimlər, bir növ, terminoloji qəlibə çevrilmişdir. Əslində sadalanan ifadələr elmi-nəzəri baxım-



dan bir qədər mübahisəlidir və onların ehtiva etdiyi məlum sənətin sözügedən bölgələrdəki gerçək mənzərəsinə uyğun gəlmir. İstər ədəbi aləmdə, istərsə də sənət aləmində «məktəb» anlayışının arxasında son dərəcə böyük bir hadisənin dayanması, daha doğrusu, yaradıcılıqda yeni bir istiqamətin yaranması əsas şərt sayılır» (112, 161). Qaldı mühit məsələsinə, aşıq yaradıcılığında bu, araşdırılmalı məsələdir. Onu da qeyd edək ki, aşıq yaradıcılığında bir-birinə yaxın və uzaq olan çoxlu mühitlər var. Məsələn, Şəmkir aşıq mühiti, Tovuz aşıq mühiti, Borçalı aşıq mühiti, Qazax aşıq mühiti, Göyçə aşıq mühiti (bunlara ümumilikdə Qərb aşıq mühiti də deyirlər), Şirvan aşıq mühiti, Təbriz aşıq mühiti, Qaradağ aşıq mühiti və s. Bunları üç istiqamətdə – Qərb, Şirvan, Təbriz aşıq mühiti şəklində də araşdırmaq olar.

Mövcud Azərbaycan xəritəsində olan aşıq yaradıcılığının bu istiqamətdə araşdırılması, daha doğrusu, ümumilikdə mühit səviyyəsində öyrənilməsi daha uğurlu və daha real olardı. Aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları, eləcə də bu sahəyə yaxın olan folklorşünaslar nədənsə məsələyə problem kimi toxunmaq məqsədində olmamışlar. Məsələ ya ancaq ümumi aşıq yaradıcılığı, ya da ayrı-ayrı aşıqların həyatı və yaradıcılığı kimi monoqrafik və dissertasiya şəklində araşdırılmışdır. Bütün bunlar aşıq yaradıcılığının tədqiqi istiqamətində atılan addımlardır.

Araşdırmalar nəticə etibarilə nəyinsə hasil olmağı deməkdir. Tərtiblər (ustad sənətkarların, eləcə də ustadlığa yaxın olan yaradıcı aşıqların çap olunan kitabları), monoqrafiyalar (M.Həkimovun, H.Araslının, M.İbrahimovun, O.Sarıvəllinin, V.Vəliyevin, Q.Namazovun, A.Nəbiyevin, H.İsmayılovun, M.Qasımlının və başqalarının), dissertasiyalar (namizədlik və doktorluq), dərslilər (ali və orta ixtisas məktəbləri üçün yazılan dərslilər) aşıq yaradıcılığı ilə bağlı olan bölmələrin bir istiqaməti təkrar səciyyəsi daşıyarsa, digər bir tərəfi axtarıyla xatırlanır. Məsələn, Qurbani ilə bağlı olan kitabın tərtibi prinsipi uğurlu və əhəmiyyətli kimi yaşayış baxımından gərəklidir (116, 3-280). Burada gərəkliliyi tərtibçi professor Q.Kazımovun aşığın şeirlerini mövcud variantları ilə göstərməsi prinsipidir. Qaldı böyük mənada başa düşdüyümüz aşıq yaradıcılığının mühit səviyyəsində götürülüb araşdırılması məsələsinə, son dövrlər bu zor olan məsələyə maraq artırmaq-

dadır. Tədqiqatçılar (aşiq yaradıcılığı araşdırıcıları) problemin mahiyyətinə varmaqda, eyni zamanda daha köklü məsələlərə meyil göstərməkdə nəzərə çarpırlar. Aşıq yaradıcılığı ilə bağlı bu və ya digər dərəcədə ardıcıl araşdırmalar aparmayan (daha doğrusu, ardıcıl əlaqəsi olmayan) yazarlar, ədəbiyyatşünas alimlər (məsələn, M.İbrahimov) ədəbiyyatın daha çox ümumi nəzəri prinsiplərini əsas tutaraq aşıq yaradıcılığını araşdırmaq cəhdində olurlar (97, 3-84), halbuki burada daha çox aşıq yaradıcılığının özünün meyar ölçüləri nəzərə alınmalıydı. Belə bir iş isə Aşıq Əsədə, Aşıq Bəylərə, Aşıq Pənaha və b. bu sırada olanlara hansısa kommunist rəhbərin kolxozu, partiyaya şeir yazdırmasına bənzəyir. Təbii ki, həqiqi yaradıcılıq bunları qəbul etmir. Onu da qeyd edək ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz ehtiyatlanma və digər başqa hallar müvəqqəti səciyyə daşıyır. Hər şey isə tarixi inkişafda yerinə qoyulur. Aşıq yaradıcılığında da, şübhəsiz, belədir.

Mühafizəkarlıq və ana xəttin əsas tutulub inkişafı baxımından daha çox diqqəti cəlb edən Qərb zonası aşıq mühitidir. Burada «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarımızı oxuyarkən təsəvvürümüzə yaranan, daha dəqiq desək, dastandan formalaşan (dikte olunan) Dədə Qorqud görkəmi, müdrikliyi və ağır yana çalğısı, el ağsaqqalı ola bilməsi məsələsi, eləcə də «Koroğlu» dastanındakı müdriklik və ağsaqqallıq, eyni zamanda qəhrəmanlıq səviyyəsində görünən qəhrəmanlıq və aşıqlıq, eynilə Kərəm, Qərib, Abbas Tufarqanlı ilə bağlı yaranan təsəvvür daha çox hiş olunur. Daha doğrusu, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı qopuza bağışlama, «Koroğlu»dakı «aşıqlığım bəsdə mənə» qururu, orta əsr aşıq yaradıcılığında haqq aşığı olma ucalığı, ideali Qərb zonası aşıq mühitində qorunur. Məsələn, Aşıq Ədalətin çalğısı və bu zaman aldığı görkəm, Aşıq Əmrəhin, Aşıq Kamandarın məclis ədəb-ərkanı (hərəkət və üzündəki cizgilər, ağır yanaqlıq) ilə Dədə Qorqudun, Koroğlunun görkəmi arasında bir yaxınlıq görünür və eyni zamanda ilkin ağla gələni də o olur ki, bu, nə Dədə Qorqudun, nə Koroğlunun, nə də Aşıq Ədalətin və ya bu sırada olan hər hansı bir aşığın görkəmidir, bu, ancaq ümumi aşıqlığın və onun əsas funksiyası olan «el anası» olmaq funksiyasının yaratdığı görünüşdür. Dədə Qorqudu oğuz elinin müşkülünü açan, Koroğlunu «gündoğandan ta günbatan mənimdə» deyən qəhrə-

man kimi təsəvvür ediriksə, onda onların ağayana görkəmi, bir ağsaqqal kimi oturuşu-duruşu, kütləyə nümunə olması təsəvvürü yaranır. Biz bunu Qərb zonası aşıqlarının ədəb-ərkanında görürük, bu, müasiri olub məclislərində iştirak etdiyimiz Mikayıl Azaflıda, Aşiq Avdıda, Aşiq Kamandarda, Aşiq Əmrahda, Aşiq Hüseyn Saraclıda, Aşiq Calalda və başqalarında da eynən belə olub. Bildiyimiz kimi, məclisdə aşığın ədəb-ərkanı əsasdı. Ondən sapma isə yaxın vaxtlarda aşiq yaradıcılığını tərk etmək deməkdir.

Qərb zonası da, yuxarıda dediyimiz kimi, özlüyündə bir neçə mühitə bölünür. Bu, daxili bölünmə kimi şərti səciyyə daşıyır. Ümumilikdə mahiyyəti və çəkisi etibarilə böyük ağırlığı öz üzərinə götürür və özünəməxsusluq məsələsini çox ağırlıqla keçirir. Tovuz aşiq mühiti, Qazax aşiq mühiti, Şəmkir aşiq mühiti, Borçalı aşiq mühiti, Göyçə aşiq mühiti bütövlükdə Qərb aşiq mühitini səciyyələndirir. Bu sonuncu aşiq mühiti (Göyçə) ifaçılıqdan çox yaradıcılıqla, özü də aşiq poeziyasının klassik nümunələrini yaratmaqla görünür. XVIII-XIX əsrlərdə Göyçə aşiq mühiti Qərb zonası aşiq yaradıcılığında aparıcı mövqeyə çıxıb bildi və digər mühitləri də öz təsir dairəsində saxlamağa başladı. Bu, ən birincisi, Göyçə aşiq mühitindəki məşhur üçlüyün (Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər) sənət qüdrəti ilə əlaqəlidir. XVIII əsrdən başlayan bu xətt (üçlüyün fəaliyyət xətti nəzərdə tutulur) XX əsrin son illərində də aparıcılığı qoruyub saxlayır. Təkcə onu demək kifayətdir ki, Ağ Aşığın «bir maral baxışlı, tərən cilvəli» misralı şeirinin təsiri ilə onlarca sənət nümunəsi yarandı. Eləcə də Aşiq Alı ilə bağlanan rəvayətlər, Təcnis Alı, Şıx Alı, Loğman Alı, Dədə Alı deyimləri ustada olan münasibətin, xalq arasındakı məhəbbətin nəticəsidir. Aşiq Ələsgər isə Göyçə aşiq mühitinin tacıdır, daha doğrusu, mühitin yaradıcılıq uğurlarındakı zirvədir. Bu, təkcə Göyçə aşiq mühiti üçün deyil, ümumilikdə aşiq yaradıcılığı üçün nailiyyətdir. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, Göyçə aşiq mühitinin tarixini bu üçlükdə ümumiləşdirmək və yekun vermək olmaz. Bu mühitin hələ Şah İsmayıl dövründə və ona yaxın zaman kəsiyində yaşamış Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal və b. sənətkarları olmuşdur. Onların xalq arasında, eləcə də siyasi həyatdakı nüfuzu, hökmdar (Şah İsmayıl Xətai)–aşiq münasibətləri və

mühitə təsir edə bilmək bacarığı köklü məsələdir. Bu inkişaf «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı Göyçə gölü xəttindən (bu, hələ bizə məlum olardı) və bəlkə də daha qədimlərdən gələndi. Necə ki, qədim türk dastanlarında, əfsanə və rəvayətlərdə, eləcə də aşiq deyişmələrində dolayısı ilə deyilir. Məhz Qərb aşiq mühitini və onun bir hissəsi olan Göyçə aşıqlarının yaradıcılığının uğurlarını bu istiqamətdə, qaynaqlarla əlaqəli şəkildə öyrənmək gərəklidi. Və bizim nəzərimizdə Aşiq Ələsgərdən çox Aşiq Ələsgəri yetirən mühit irəlidi. Təbii ki, burada mühit və fərd məsələsi diqqətdən qaçırılmaz. Ancaq yenə məsələyə bir küll halında baxmaq gərəklidir. Aşiq Alını mərhum şairimiz H.Arifin kəşfi adlandırırırlar. Əslində bu, belə deyil, sadəcə olaraq aşiq yaradıcılığı tədqiqatçılarının, toplayıcılarının, eləcə də həvəskarlarının baxımsızlığı üzündən arxa plana keçmişdi, necə ki, bu gün Aşiq Avdı, Aşiq Hüseyn Saraclı, Aşiq Sadıq və bu kimi sənətkarlar cismani yoxluğundan sonra yavaş-yavaş arxa plana keçir. Əslində bu, Aşiq Alının təzədən qayıdışı yox, buraxılmış səhvin düzəldilməsi idi (25, 7-136). Bunu aşiq yaradıcılığının vurğunu H.Arif yerinə yetirdi.

Hələ 30-cu illərdə H.Əlizadə Aşiq Aliya, Aşiq Ələsgərə (onu da deyək ki, H.Əlizadə Aşiq Ələsgərin şeirlərini üç dəfə (1934, 1935, 1937) çap etdirmişdi) və dövrün digər ustad sənətkarlarına xüsusi diqqətlə yanaşmışdır. Yenə qeyd edirik, H.Arifin «Aşiq Alını axtarıram» (22), «Aşiq Alı» («Azərbaycan» jurnalı, 1969, №9) məqalələri, bir növ, aşiq yaradıcılığı üçün narahatlıq təbili oldu. Göyçə aşiq mühiti bu gün də həmin nüfuzu (məşhur üçlük nəzərdə tutulur) yaşayır. Aşiq Ələsgər isə bu aşiq mühitində zirvə hesab olunur. Bu mühit yaşamaqdan çox yaratmaqla səciyyələnir. Şeirə və dastan yaradıcılığına meyil burada daha çox nəzərə çarpır. Professor M.H.Təhmasib Göyçə aşiq mühitindəki bu özünəməxsusluğu belə səciyyələndirir: «Özünəməxsus təbii gözəlliklərə malik olan Göyçə əsrlərdən bəri sazın və onun köməyi ilə yaradılan, müşayiəti ilə ifa edilib yaşadılan sözün ən isti, ən məhraban ana qucaqlarından biri olmuş, indi də belədir, şübhəsiz ki, gələcəkdə də uzun müddət belə olacaqdır» (27, c.1, 5).

XIX əsrdə zirvə hesab etdiyimiz Aşiq Ələsgər təkcə Göyçə mühiti üçün deyil, ümumilikdə Qərb zonası aşiq yaradıcılığı, eləcə də bü-

tövlükdə aşiq yaradıcılığı üçün əlçatmazlıq idi. XIX və XX əsrlər aşiq yaradıcılığında onun təsiri duyulmaqdadır. Və S.Vurğun Aşiq Ələsgər yaradıcılığının sənətkarlığına daha çox fikir verməyin gərəkliyini vurğulayıb. Lakin bu o demək deyildir ki, Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərlə qapanır və Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərdən ibarətdir. Təbii ki, Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərə qədər uğurlu bir yol keçib və indi də bu yolu şərəflə davam etdirir. Göyçə aşiq mühitində Aşiq Ələsgərin sağlığında və ondan sonra fəaliyyət göstərmiş Aşiq Aydın, Aşiq Məhər, Aşiq Kazım, Əbülfəz, Aşiq Talıb, Aşiq Müseyib kimi sənətkarlar olub və həmin mühitin yükünü çiyinlərində daşıyıb, özünəməxsus dəst-xətti, yaradıcılıq üslubu ilə tanınıb şöhrətlənmişlər. Bu, folklorşünas H.İsmayılovun tədqiqatlarında daha geniş əksini tapıb (101; 102, 103). Bu gün biz Aşiq Ələsgərin çalğısı haqqında real faktdan çıxış edə bilmirik, lakin əlimizdə olan şeirləri, onunla bağlı mövcud olan dastanlar və ondan sonrakı aşiq yaradıcılığının istiqaməti (şeir və dastançılıq) Göyçə ədəbi mühitini səciyyələndirir (80, 389-492). Yeri gəlmişkən klassik bir bayatını da xatırlatmaq istərdik:

*Əzizim, Göyçə mənə,  
Şeh düşdü göy çəmənə.  
Ələsgəri səslədim,  
Hay verdi Göyçə mənə.*

Göründüyü kimi, bu bayatı Ələsgər və Göyçə paralelini və bu paralellikdəki eyniyyəti səciyyələndirir. Nəticə etibarilə bütün müqayisələr, araşdırmalar bizə onu deməyə əsas verir ki, Göyçə aşiq mühiti aşiq yaradıcılığında daha çox məşhur üçlüklə tanınır və XX əsrin son rübündə də cismən Ələsgərin olmamasına baxmayaraq, onun ruhu ətrafında dolaşır. Aşiq İman (Növrəs İman) Aşiq Ələsgər dühasının tamamilə başqa formada təzahürü idi (123, 116-183). Heyif ki, bu zühur layiqincə açılmadı. XIX və XX əsrlər aşiq yaradıcılığı (ona görə bu iki əsr nəzərdə tutulur ki, həmin dövrlə bağlı əlimizdə daha çox material var) Şəmkir, Tovuz, Qazax, Borçalı aşiq mühitləri üçün də inkişaf baxımından səciyyəvi olmuşdur.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Tovuz aşiq mühiti daha çox maraq doğurur. Son zamanlara qədər və bu gün də maraq doğuraraq qalır. Bircə onu deyək ki, Mikayıl Azaflı yaradıcılıq müdrikiyi, aşiq ədəb-ərkanı, bütövlükdə görünüşü ilə Dədə Qorqudun funksiya daşıyıcısı kimi təsir bağışlayır. Mikayıl Azaflı təbiəti etibarilə saz çalmaqdan öncə yaradıcılığa (şeir yaradıcılığına) meyilli idi. Onun yaradıcılığında aşiq yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan ideyalılıq və obrazlılıq bir paralel kimi xüsusi maraq doğurur. Bu isə onu Tovuz ədəbi (aşiq) mühitindən fərqləndirir. Bu mühit daha çox çalib-oxumaqla səciyyələnir. H.Arifin «Mən beşikdə ikən telli sazınla laylamı sən çaldın, ay Mirzə dayı» deyimində səciyyələnir. Məhz bu mühitin Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran kimi nəfəsli aşıqları vardı. Onların yüksək ifaçılığı həmişə diqqət mərkəzində olub və 40-50-ci illərdə nəfəsi ilə otuzluq lampaları keçirməsi bu gün də xatırlanır. Tovuz aşiq mühiti yaradıcılıq sahəsində o qədər də müvəffəqiyyət qazana bilməmişdi, şeir sənətkarlığı nisbətən zəif görünür. Lakin çalğı, ifaçılıq və oxu baxımından daha çox seçilir. Yəni daha çox ifaçı, yaratmaqdan çox yaşadıcı mühitdir. Onu da qeyd edək ki, Tovuz mühitində şeir yaradıcılığı baxımından el şairləri müstəsnadır və aşiq yaradıcılığında bu boşluğu onlar doldurmuşlar. Bu mühitdə yaradıcı təbiəti etibarilə Hüseyn Bozalqanlı–Mikayıl Azaflı xətti xüsusi maraq doğurandır və ayrıca araşdırma tələb edir. Lakin bu o demək deyildir ki, Tovuz aşiq mühitində yaradıcılıq yox dərəcəsinə düşüb. Sadəcə olaraq yüksək sənət nümunələrinin yaranması, sözün bədii gücü baxımından elə də aparıcılıqla görünməzlər. XX əsrin 50-ci illərindən sonra Mikayıl Azaflı bu sahədəki sıxıntını, demək olar, tamamilə aradan götürdü. Onun görkəmindəki ağsaqqallıq, fitri aşiq və şair olmaq keyfiyyəti (bunları daha aydın görmək üçün son dövr oxumalarına qulas asmaq, nəzərdən keçirmək kifayətdir) qabarıq şəkildə görünməyə başlamışdı.

Tovuz aşiq mühiti bir istiqamətdə daha çox balabanla görünür. Bu, eyni zamanda başqa mühitlərdə də nəzərə çarpır. Balabanın aşıqla mövcudluğunu tədqiqatçılar, folklorşünas alimlər müxtəlif cür qeyd edirlər. Əsas fikir isə ondan ibarətdir ki, balaban sazı daha çox rəvnəqləndirir və daha böyük məclislərdə, sazın imkanlarının məhdud olduğu

məqamlarda ona köməkçi olur. Professor P.Əfəndiyev aşiq yaradıcılığında balaban məsələsini belə qeyd edir: «Aşığın əsas çalğı aləti sazdır. Onu sazsız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Aşıqların yanında balabançalan da olmuşdur. Əslində aşıqların balabançı ilə çıxış etməsi onların səsi, ifaçılıq manerası ilə əlaqədardır. Zəngin, yüksək səsə malik aşıqlar heç zaman balabanın müşayiəti ilə oxumamışlar» (68, 229). Doğrudan da belədir. Biz balabanı aşığın qüsuru hesab edirik. Yəni balaban bu qüsuru ört-basdır etmək səciyyəsi daşıyır. Lakin bunu deməklə balabanı gözdən salmaq məqsədi də güdmürük, nə də sensasiya etmək fikrindəyik. Balaban özlüyündə xoşagələndir. Ancaq məsələ aşiq sənətindən və bu sənətin hifzindən, sapınmalarından gedəndə həqiqət olan budur ki, balaban sazın və oxunun imkanlarını məhdudlaşdırır, daha çox onun təsiretmə funksiyasını azaldır.

Tədqiqatçılar sazda bir vokallıq görmüşlər. Əgər belədirsə və bizə belə gəlir ki, sazda vokallıq olduğu məqamda balabana ehtiyac yoxdur. Professor P.Əfəndiyev balabanın sazla birgə mövcudluğunu ifaçılıqla əlaqələndirir (bax: 68, 229). Ancaq məsələ təkcə ifaçılıq məhdudluğu ilə bitmir, eyni zamanda burada aşığın havacatları çalma bacarığını da nəzərə almaq lazımdır. Ustad sənətkarlar bunu daha yaxşı bilirlər, ancaq bu məsələ nədənsə aşiq yaradıcılığında ətraflı şəkildə işıqlandırılmır. Onu da qeyd etmək ki, məsələni bütövlükdə belə də qoymaq düzgün deyil. Hətta bəzən mükəmməl ustad təhsili görmüş, çalğısı və oxusu ilə həmişə yüksək tutulan ustad sənətkar yanında da balaban olur. Bu isə, yenə də təkrar edirik, aşiq yaradıcılığında bir istiqamətdir və mühitlərdə özünə yer tapır. Eləcə də son dövrdə aşiq yanında nağara və zurna çalanların mövcudluğu məhz bu səciyyəlidir. Lakin folklorun öz xüsusi yolu ilə tarixə yoldaşlıq etməsi məsələsi var. Bu gün ustad sənətkarlar, eləcə də folklorşünaslar, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçıları, həvəskarlar həmin meyil və çalarların mahiyyətinin açılmasına elə də maraq göstərmirlər. Onu da deyək ki, bu gün həmin adamların deməli olub, lakin demədiyini sabah tarix deyəcək. Tanrı bu vergisində (sazın mövcudluğunda) hər şeyi dəyərinə, lazımcına vermişdir. Daha ona sonrakı əlavələrin olunması artıqdır. Bu, Qərb zonası

aşiq mühitində o qədər də geniş şəkildə təzahür etməyən meyildir. Belə hallarda müvəqqətilik görünür.

Qərb zonası ozanlıq havası ilə dolu olandı və aşığın, Qorqudluğun, Koroğluluğun beşiyidir (burada daha çox aşıqlıq nəzərdə tutulur) və sazın ilkinliyinə daha çox yaxın görünür. Bir növ, əvvəllər qeyd etdiyimiz mühafizəkarlıq, ilkinliyin, köklə bağlılığın qorunması burada daha çox nəzərə çarpır. Onu da qeyd etmək ki, bu, çalğıda (havacatlarda), məclis ədəb-ərkanında və oxuda xüsusilə özünü göstərir. Çalğıda bu, çoxluq təşkil edir. Məsələn, «Misri»də, «Koroğlu cəngisi»ndə bir ilin, beş ilin döyüşü və bu döyüşün sədasi deyil, bütöv bir xalqın, tarixin özünün savaşı var və çalman zaman həmin vəziyyəti yaşamaq kifayətdir. Eləcə də «Kərəmi»də olan sızıltı, «Ruhani»dəki, «Dilqəmi»dəki ruh möcüzədir və olduqca dərin qatlarla bağlı olan məsələdir. Bu, sadəcə olaraq bir xalqın tarixinin müxtəlif qatlarındakı iç aləminin bu havacatları yaşamasıdır. Məsələn, «Qaraçı» havası... Buna bəzən «Qaraca» da deyirlər. Bu havada olan əhvali-ruhiyyə sanki yetim-yesir, tək-tənha, ucsuz-bucaqsız səhrada hara getdiyini bilməyən, ancaq taleyin girdabında sürünən bir binəvanın günü-güzaranıdır. Eləcə də «Zarıncı», «Dilqəmi» və s. başqa havalar. Bunları isə balabana, son zamanlarda zurna, nağara dəstəsinə qoşanda, təbii ki, havanın ümumi ruhunun tutulması çətinliyi yaranır. Bunun isə mühafizəkarlıqla səciyələndən Qərb zonasında görünüşü daha ciddi narahatlıq doğurur. Gorus məktəb nəzarətçisi P.Vostrikov «bəzən aşıqlar orkestrinin zurna, balaban və dəfdən ibarət olduğunu qeyd edir» (244, c. 42, 9). Bütün bu deyilənlərin yekunu kimi bir daha təkrar edirik ki, əgər sazın özündə vokallıq varsa, onda təzədən vokallığın yaradılması bir qədər artıqdır. Belə vəziyyət isə özünü Şirvan aşıqlarında daha çox göstərir və demək olar ki, bu istiqamətə xüsusi üstünlük verilir.

Aşiq yaradıcılığında mütərəqqi olan hər şeyin tərəfdarıyıq, ancaq Qərb zonası aşıqlarında bir istiqamət kimi qeyd etdiyimiz çalarlar (nağara, zurna, balabanın sazla birgə olması) və eyni zamanda bizim qəbul edə bilmədiyimiz digər cəhətlər Şirvan aşiq mühitində daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Biz bu mühitin Aşiq Bilal, Aşiq Şakir və bu mühitə yaxın Xaltanlı Tağı, Aşiq Soltan kimi nümayəndələrinin

haqqında danışılanları və qiymətləndirməni müsbət hesab edirik. Onlar aşiq sənətinin ustad sənətkarlarındanıdır. Lakin bir məsələni də qeyd edək ki, bu, xarakterik xüsusiyyət kimi əgər mühitdə yaşanırsa və çoxluq tərəfindən qəbul olunursa, demək, keyfiyyət əlavələridir. Şirvan aşiq mühiti ilə bağlı tam təfərrüata malik olmaq üçün həmişə onları dinləmək marağında olmuşuq. Nəticə etibarilə bizdə hasil olan fikir ondan ibarətdir ki, bu mühit ümumi kontekstdə özünəməxsusluqları ilə araşdırılmalıdır. Onu da qeyd edək ki, belə məclis tərzilə yuxarıda dediyimiz aşiq yaradıcılığında ağıryanalıqdan, el müdriyi olmaqdan, Dədə Qorqud görkəmindən, eləcə də Koroğluluqdan bir fərqlilik görünür. Aşiq Ələsgərin «oturub-durmaq ədəbi»ndən çox məclis şənləndirməyə bir istiqamət var. Əgər aşıqların 3-cü qurultayında Nazim Hacıyevin «Aşiq yaradıcılığında ənənə və novatorluq» mövzusunda çıxışından gələn novatorluq budursa və «yeni bir inkişaf mərhələsi»nə gədiriksə, bu da, olsa-olsa, istiqamət kimi başadüşüləndir. Ancaq onu da deyək ki, aşiq yaradıcılığının özünün yolu var, bu nə qurultaya, nə sosializmin diktəsinə, nə də M.İbrahimovun realizminə yatandır. «Aşiq sənəti yaşayır. Onu yaşadanlar ilk növbədə bu sənətin qədim ənənələrinə sadıq qalırlar. Bu ənənədən qopanlar sənətdən də qopur və el içərisində özlərinə ad-san tapa bilməyib unudurlar» (68, 451). Biz də aşiq yaradıcılığında novatorluğun tərəfdarıyıq, novatorluq isə mütərəqqi olardı. Müasir dövrdə Aşiq Ədalətin çalğısını novatorluq hesab edirik. Məlum olduğu kimi, aşiq yaradıcılığının əsas sinkretik əlamətlərindən biri rəqsdir. Biz rəqs deyəndə aşığın məclis boyu gəştinə, hər havaya uyğun hərəkətlərini nəzərdə tuturuq.

Məclis aparan aşığın hərəkəti çox mühüm məsələdir, bu, sənətkarın məclis davranışı, oxunun, eyni zamanda dastan əhvalatının ümumi məzmununa uyğun aparılır. Məsələn, Aşiq Hüseyn Saraclının, Aşiq Ədalətin, Aşiq Kamandarın, Aşiq Xanların çalğısı, məclis davranışı ilə Şirvan zonası aşıqlarının çalğısı (bu çalğıda, ola bilsin ki, biri daha yaxşı, digəri zəif ola bilər) və bu çalğıya uyğun hərəkətlərinin müqayisəsi maraqlıdır. Ədalətin çalğısı ilə adi vəziyyətdə qalmağına mən inana bilmirəm, o, bu məqamda özündən çox havanı yaşayır, Qorquqlaşır, Koroğlulaşır, Kərəmləşir. Ancaq Şirvan aşiq mühitində

bu, başqa istiqamətdir, daha çox onların davranışında məclis ruhuna uyğun emosionallıq hökm sürür. Sazla aşığın rəqsi (*oxu: məclis boyu gərmiş, cövlan etmə*) arasında bir hərc-mərclik yaranır, saz arxa plana keçir, sənətkar çalmaq, oxumaq, söyləməkdən çox məclisi rəqs etdir-məklə idarə edir. Bu, Şirvan aşiq mühitində əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi özünü göstərir. Şirvan aşiq mühiti ümumi ruhu etibarilə müəyyən məqamlarda muğama daha çox yaxınlaşır. Bu yaxınlıq bütövlükdə aşiq yaradıcılığında hiss olunur və sazın imkanları ilə əlaqəlidir, eyni zamanda müəyyən tarixi mərhələ ilə bağlıdır. Lakin Şirvan aşiq mühitində muğam sənətinin inkişafı və onun daha güclü təsir dairəsi özlüyündə saza da təsirsiz qalmır. Bu isə, bir növ, muğamın müəyyən regionlarda nüfuzu ilə əlaqəlidir.

Ümumiyyətlə, aşiq//muğam xətti ayrıca araşdırılmalı məsələdir. Bu sahədə Ü.Hacıbəyovun, Bülbülün və başqalarının fikri var. Lakin daha çox problem kimi aşiq//muğam, aşiq//xanəndə xətti araşdırılmalı olardı. «Azərbaycanın əsas çalğı aləti olan müasir tar və kamança muğam ustalarından qalmışdır» (47, 137). Biz bunların Azərbaycanın Şirvan, Mil-Muğan, Qarabağ zonasında daha geniş təşəkkül etdiyini görürük. Bunun tarixini isə islamın mövcudluğu ilə bağlayanların tərəfindəyik. Aşiq yaradıcılığının aparıcı mövqedə durduğu regionlarda muğamın təşəkkülü çox zəif nəzərə çarpır. Eləcə də Şirvan zonasında və digər ərazilərdə, yəni aşiq yaradıcılığı zəif olan regionlarda muğam sənəti daha çox inkişaf etmişdir və xalqın həyatına daha çox daxil olmuşdur. Bunu araşdırıcılar sənətkarlığın şəhər mədəniyyətindəki inkişafı ilə əlaqələndirirlər. Yəni nəticə etibarilə iri şəhərlərdə, sənətkarlığın inkişaf etdiyi yerlərdə muğam sənəti daha çox inkişaf etmişdir, bunun əksi olan yerlərdə isə, yəni ucqarlarda, qoyunçuluq və maldarlığın inkişaf etdiyi yerlərdə aşiq sənəti daha çox yayılmışdır. Burada Ü.Hacıbəyovun bir fikrini də xatırlatmaq istəyirik: «Aşiq ifaçılıq məharətini sxolastik mühitdə öyrənmir; ona təmiz hava, yaşıl çəmən, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəh-cəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir. Aşiq əsl azad rəssamdır» (83, 206). Bu, məsələnin bir tərəfidir, yəni aşığın saza təbiətlə, ilham mənbəyi ilə bağlı olan tərəfidir, ikinci tərəf isə müəllifin qeyd etdiyi «eyni muğamların nə-

hayətsiz təkrarından ibarət olub, adamı bezikdirən tar-radio konsertləri»dir. Məsələnin ikinci tərəfi, şəhər həyatına yaxın olanı da budur. Biz bunu faciə kimi də qəbul etmirik, sadəcə olaraq Azərbaycan ərazisində müxtəlif musiqi maraqlarının mövcudluğu kimi düşünürük. Yəni əhalinin bir qrupu daha çox sazla bağlı olmuşdursa, digər bir qrupu tarla, kamanla bağlı olmuşdur. Lakin bu o demək deyildir ki, sazın mövcudluğu tarın, kamanın (muğamın) olduğu yerdə yox səviyyəsindədir. Məsələyə bu cür də baxmaq, Azərbaycan musiqisində mövcud olan istiqamətləri qarşı-qarşıya də qoymaq düzgün deyildir. Hər ikisi milli mədəniyyətimizin (hansının daha qədimlərlə, hansının müəyyən mərhələ ilə bağlılığının fərqi yoxdur) mövcud nailiyyətidir. Birinin qaynaqlarla, digərinin özünüküləşdirmə ilə səciyyələnməsi problemin başqa tərəfidir. Biz bunu da ehtiva etmirik. Mövcud ədəbiyyatda muğamın İran amili ilə bağlı olması məsələsi də yox deyildir. Tarixi reallıq da bu istiqamətlidir, yəni Azərbaycanda fars faktoru (baxmayaraq ki, İran hakimiyyətinin başında zaman-zaman azərbaycanlılar durub) həmişə güclü olub, məsələn, farsdilli poeziya, fars təsirli musiqi və fars dilində dövlət sənədlərinin yazılması, məktəblərdə tədrisin ərəb-fars dillərində aparılması və s. Nəticə etibarilə farsdilli musiqinin mövcudluğu görünürdü. Görünürdü ki, yavaş-yavaş xalqın məişətinə daxil olan bu musiqi elə zaman gələcək (məsələn, bugünkü zaman) ki, özünüküləşmə ilə çıxış edəcək.

Biz muğamı özünüküləşmiş kimi hesab edirik və doğru olan da budur. Ancaq bunu fars faktorundan daha çox ərəb faktoru hesab edirik. Muğam ümumi Şərq mədəniyyətidir, islamın gəlişi ilə onun nüfuzu altında daha çox yayılmışdır. Sadəcə olaraq müəyyən mərhələdə İran faktoru islam funksiyasını da üzərinə götürməklə daha güclü təsirediciliklə çıxış etmişdir. Bunun bir səbəbi siyasi təsirlə, hərbi güclə bağlıdır. Yadımıza salmaq islamın gəlişi ilə Azərbaycanda əl nisbəsi ilə yazan şairləri, onlar hətta ərəb dilində ərəb şairlərinin özündən güclü şeirlər yazmışlar. Məsələn, Musa Şəhvatın Məbəd tərəfindən oxunan mahnısı Əməvilər dövrünün «yüz ən yaxşı mahnısından biri» hesab olunurdu. Bütün bunları deməkdə məqsədimiz klassik üslubun gəlişi ilə muğamın gəlişi arasındakı mövcudluğun cəmiyyətlidir. Məhz ona

gərə də muğamın mövcudluğunu İran faktorundan çox islam faktorunda aramaq lazımdır. Məhəmməd peyğəmbərin, imamların Quranın ayələrini muğam üstündə oxuduqları da məlumdur. Bütün bunlar Azərbaycan ərazisində muğamın mövcudluğunu müəyyənləşdirən faktorlardır. Klassik şeir üslubunun gəlişi (bu barədə əvvəllər danışmışıq) muğamın gəlişi ilə səciyyəlidir. Onu da nəzərə alaq ki, bunlar ilkinlik baxımından da yaxın tələlidir və Azərbaycan həyatında da özünü bu cür göstərmişdir. Lakin bir məsələni də xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, bu təsir yabançı olaraq qalmır, əvvəldən axıra qədər diktə olunma səciyyəsinə qoruyub saxlamır. Əksinə, Azərbaycan mədəniyyətində bəhrələnmə, yad təsiri özünüküləşdirmə prosesi gedir. Bu, daha çox başlanğıc kimi islamın qəbulundan sonra başlayır və ictimai həyatın bütün sahələrinə, eləcə də şeirə, musiqiyə təsir edir.

Musiqidə (muğamda) Azərbaycan dilinin, musiqisinin qanunauyğunluqları nəzərə alınır, tar, kaman da muğam sənəti kimi Azərbaycanınkılşır (məsələn, Azərbaycan tarında on bir, İran tarında 5 sim vardır). Eyni zamanda məsələyə bir qədər geniş yanaşaraq onu da deyək ki, tarın forması (gövdəsi, qapağı, qolu) dəyişdirilmiş, hətta İrandaqından fərqli olaraq (İranda tar dizin üstə çalınır) tarı sinədə çalırlar. Tarın bu cür quruluşu Sadıqcanın və başqalarının adı ilə bağlıdır və nəticə etibarilə Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin inkişafını göstərir. İmprovizasiya baxımından xanəndə sənəti ilə aşıq sənəti bir-birinə yaxınlaşır və bu, daha qədim qaynaqlarda dayanan xalqın improvizasiya təbiəti ilə əlaqələndir. «Xanəndələr muğamların ifasının qədim Şərq mədəniyyətini ən saf şəkildə qoruyub saxlamışlar. Muğamı qanuniləşdirilmiş ənənəvi üsulda 2-3 saat (həm də məharətlə improvizasiya edərək) oxumaq xanəndənin bir müğənni kimi ləyaqət meyarı idi» (47, 137). Bütün bunlar Azərbaycanda xanəndəlik sənətinin doğma-laşdığını və inkişaf istiqamətini səciyyələndirir.

Klassik üslubda şeirin Azərbaycana gəlişi ilə xanəndəliyin gəlişi eyniköklüdür. Bu, problemin bir tərəfidir, əsas olan tərəfi isə bu gəlişdən sonrakı yaşayışdır. Yəni xanəndəlik sənətindəki yerli koloritin nəzərə alınması və yeni istiqamətin güclənməsidir. Təbii ki, bu proses diktənin (islamın diktəsi nəzərdə tutulur) məcburiyyətindən sonra baş-

lanır. Məhz aşıq yaradıcılığında gördüyümüz improvizasiya ilə xanəndəlik sənətindəki improvizasiya arasında elə bir köklü fərq də yoxdur, nəticə etibarilə hər ikisi xalqın improvizasiyalı təbiətilə bağlıdır. Məsələn, C.Qaryağdıoğlunun «İrəvanda xal qalmadı» mahnısı buna tipik nümunədir və belə yüksək sənət nümunələri müstəsna hallarda yaranır.

Xanəndə sənəti tarixi inkişaf prosesində Azərbaycan mühitində doğulaşır, xalqın arzu və istəklərini, mənəvi dünyasını əks etdirir. Yeri gəlmişkən, bu sənətin daha çox zadəgan, yuxarı təbəqələrin həyatı, şəhərlə bağlılığını əks etdirən Bülbülün bir fikrini də qeyd edək: «Əsasən zadəgan-feodal təbəqələrinə və şəhər əhalisinin varlı təbəqələrinə xidmət edən xanəndələr onların zövqünə uyğunlaşdırlar» (47, 135). Bütün bunlar özlüyündə Azərbaycan mövcudluğunda xanəndə/aşıq xəttini daha ətraflı şərh etməyə imkan verir. Eyni zamanda onu da deməyə əsas verir ki, xanəndəlik sənəti təkcə şəhər həyatı, zadəgan sinfi ilə bağlı olmamışdır, əgər belədirsə, onda aşığın mövcud olduğu yerlərdə şəhər və zadəgan faktoru yox idimi? Bu, tam mənada belə deyildir, yəni bunu amil kimi nəzərə almaq olar, başqa səbəb isə islamın daha çox nüfuz dairəsində olması məsələsidir. Və bu nüfuzun güclü olduğu yerlərdə xanəndəlik sənəti daha aparıcı mövqedə dayanmış, həmin ərəzidə isə aşığın mövcudluğu daxili məsələ kimi görünür, yəni orada yaşayan varlılar, zadəganlar, eləcə də şəhər əhalisi daha çox xanəndələrdən istifadə etmişlər, kəndlərdə isə aşıq məclislərinə üstünlük verilmişdir. Bütün bunlar, yenə deyirik ki, aşıq sənətindəki inkişafın təsiri ilə bağlıdır. Əsas səbəb isə islam faktorudur. Bunu aşığın elə özündə də axtarmaq lazımdır.

Yekun olaraq xanəndəliklə bağlı bir məsələyə də toxunmaq. XIX əsrin birinci yarısında Şuşa və Şamaxıda, əsrin ikinci yarısında isə Bakıda xüsusi xanəndə məktəbləri olmuşdur. Bu məktəbdə maraqlı doğuran cəhət dini təsirin güclü olması idi. Məktəbə mollalar rəhbərlik edir, bütün diqqət dini misteriyalara (şəbih üçün müğənni yetişdirməyə) yönəlirdi. Burada əsas yeri tutan da muğam ifaçılığı idi, təlim isə fars dilində aparılırdı. Bütün bunlar həmin ərəzilərdə aşıq sənətinin inkişaf etməsini göstərən amillərdir.

Aşıq yaradıcılığında problem olan məsələlərdən biri də mərhələlərdir. Bu problemin konkret bölgüsü aparılmayıb, sadəcə olaraq müxtəlif şəkildə – ən qədim dövrdə aşıq yaradıcılığı, orta əsr aşıq yaradıcılığı, XIX əsr aşıq yaradıcılığı, XX əsr aşıq yaradıcılığı (təxminən) və s. kimi araşdırmalar aparılır. Burada problemin əsas olmasından çox həmin dövrdə yaşayan aşıqların fəaliyyəti nəzərə alınır, daha doğrusu, dövrün özünün inkişaf səciyyəsi elə də açıqlanmır və məsələyə üst qatdan, görünən tərəfdən baxılır. Əslində əgər belə bir bölgü aparılırsa və onun araşdırılması gedirsə, nəticə etibarilə həmin mərhələnin özünün inkişaf xüsusiyyətləri açılmalıdır. Məsələ aydınlaşmalıdır ki, bunu mərhələ kimi götürmək mümkündür, ya yox. Biz aşıq yaradıcılığının inkişaf tarixini iki istiqamətdə mərhələ kimi görürük. Birinci aşıq adına gəlincəyə qədər olan mərhələdir və bu da özlüyündə daxili mərhələlərə ayrılır (saya, şaman, varsaq, ozan), ikincisi isə aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələdir. Problemin birinci tərəfi ilə bağlı imkanımız daxilində əvvəldə danışdığımız üçün burada ona geniş yer vermirik, bircə onu demək istəyirik ki, bu mərhələlərin hər biri böyük bir dövrlə, tarixi inkişaf və bu inkişafın özünün verdiyi imkanlarla səciyyələnir.

Aşıq yaradıcılığı da, yəni aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələ də çoxlu köklü problemlə səciyyələnir. Bunlar isə ümumilikdə bir problemin tərkib hissələridir və həmin konkret tarixi dövrlərdə aşıq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini öyrənmək səciyyəsi daşıyır. Burada ancaq ikinci mərhələnin bölgü və mərhələ kimi tədqiqi problemlərini açıqlamağa çalışacağıq və onu da qeyd edək ki, türk xalqlarında bu sənətin müxtəlif adlarla tanınmış müstəqil inkişaf etdiyi bir mərhələ, xətt var ki, bu da ayrıca bir problemin mövzudur və bunu yaxın vaxtlarda problem kimi tədqiq etmək məqsədimiz var. İndi isə ancaq həmin müştərəklikdən sonrakı mərhələnin, qeyd etdiyimiz ikinci mərhələnin özünün daxili problemlərini öyrənməyə çalışacağıq. Qeyd etdik ki, aşıq yaradıcılığı da özlüyündə tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif mərhələlər şəklində göstərməklə daxili problem kimi götürülür. Məsələn, aşıqsünas professor M.Həkimov «Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı» (84, 5-239) kitabında qədim və orta əsrlər adı ilə araşdırmalar aparır və orta əsrlər aşıq yaradıcılığı deyəndə Dədə Qorquddan Xəstə Qasıma qədər

(Xəstə Qasım da daxil olmaqla) olan böyük bir mərhələni hesab edir. Professor P.Əfəndiyev XIX əsr aşıq poeziyası (68, 276-309), S.Paşayev «XIX əsr aşıq yaradıcılığı» (137, 5-98), Q.Vəkilov (162), N.Məmmədova (122) XIX əsr aşıq yaradıcılığına bir mərhələ kimi xüsusi əhəmiyyət verib araşdırmalar aparmışlar.

Bundan əlavə, aşıq yaradıcılığında hər yüzillikdə fəaliyyət göstərən sənətkarın poeziyasını həmin dövr daxilində araşdırmaq istiqaməti var və tədqiqatçılar daha çox buna meyil edirlər. Eyni zamanda aşıq yaradıcılığının inkişafını daha çox həmin yüzillik səviyyəsində araşdırmağa çalışırlar. Bu, yazılı ədəbiyyatda da təxminən belədir. Məsələn, ən qədim dövrlərdə ədəbiyyat, VII-XII əsrlər ədəbiyyatı, XIII-XVI əsrlər ədəbiyyatı, XVII-XVIII əsrlər ədəbiyyatı (buna qədim və orta əsrlər ədəbiyyatı da deyirlər), XIX əsr ədəbiyyatı, XX əsr ədəbiyyatı, sovet ədəbiyyatı və müasir ədəbiyyat. Bu cür yazılı bölgüdə digər meyil isə məhz son əsrdə ədəbi tənqidin ədəbiyyatın nailiyyətlərini onilliklər əsasında ümumiləşdirməsidir. Bu, özlüyündə mütərəqqi haldır. Ancaq aşıq yaradıcılığı bu kiçik bölgüyə (onilliklərə) sığmır və daha çox böyük zaman müddətində tapınır. Onun ümumiləşdirmə imkanları belə müddət üçün az görünür. Məhz ona görə də aşıq yaradıcılığında inkişaf ən dar olan çərçivədə (real tarixi şərait nəzərdə tutulur) yüzilliklərlə ölçülür; XVI əsr aşıq yaradıcılığı, XVII əsr aşıq yaradıcılığı, XVIII əsr aşıq yaradıcılığı, XIX əsr aşıq yaradıcılığı, XX əsr aşıq yaradıcılığı. Sonuncu ilə bağlı bir sıra bölgülər də aparılıb, məsələn, inqilabdansonrakı dövr aşıq yaradıcılığı, Böyük Vətən müharibəsi dövrü aşıq yaradıcılığı, Böyük Vətən müharibəsindən sonrakı dövr aşıq yaradıcılığı və s. Bütün bu mövcud təxmini bölgülər çərçivəsində aşıq yaradıcılığı ilə bağlı məqalədən tutmuş monoqrafiyaya qədər araşdırmalar var. Qaldı tədqiqin nə vəziyyətdə, hansı istiqamətdə olması məsələsinə, bu, tamamilə başqa məsələdir.

Aşıq adı ilə tapınmadan sonrakı dövr tarix etibarilə az zaman müddəti deyil, aşıq yaradıcılığı da bu müddət içərisində müxtəlif istiqamətli, ziqzaqlı bir inkişaf yolu keçmişdir. Burada, Bülbülün təbirincə desək, çoxlu xan aşıqlar mövcud olmuş və onlar dövrün problemlərini öz çiyinlərində daha çox hiss etmişlər. Bu böyük zaman mərhələsi (aşığın inkişaf zamanı nəzərdə tutulur) hələ məlum olanı XII əsrlə XX əsrin son astanasında bizim aşıq yaradıcılığı haqqında sevgimizi qələmə aldığımız dövrü və bundan sonra olacaq inkişaf istiqamətini əhatə edir. Bu böyük və uğurlu zaman çərçivəsində aşıq yaradıcılığı dürlü bir yol keçmişdir. Fərqlərin mövcudluğu, zamanın yükünü daşıyacaq istedadların fəaliyyəti müxtəlif tarixi mərhələlərdə müxtəlif problemlərlə özünü göstərir. Aşıq da el sənətkarı, adi halda bir fərd kimi bu ağırlığın altında irəliləyir. Lakin aşığın yükü daha ağır olur. Burada biz nə qam, nə şaman, nə də ozan funksiyasına dönmək fikrindəyik və bu haqda əvvəllər daha ətraflı söhbət açmışıq, hətta yeri gələndə onların eyni səviyyədə müqayisəsinə də toxunmuşuq. Digər bir cəhətdən də baxışı, akın, məqsar istiqamətlərinin müqayisəsinə də bu məqamda vermək fikrimiz yoxdur. Ola bilsin, məsələyə açılış baxımından bəzi məqamlarda toxunaq, ancaq təkrar qeyd edirik, bu ağır problemin geniş təhlilinə getmək fikrində deyilik. Bu sahədə ayrıca araşdırmalarımız var. Bundan sonra bəs problemin təhlili istiqaməti nədir? Hadisə (məsələlər) açılışının xətti nə məqsədi daşıyır? Təbii ki, bizim məqsədimizdə ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığının öyrənilməsi yoxdur. Bu, olduqca çox yazı tələb edən, həm də bəzi məqamlarda problemi ilə təkrarçılıq yaradacaq halları da əyan edir. Məsələn, Valeh–Zörnigar xətti (12, 323-356), Soltan–Qəndab xətti (6, c.5, 265-311), eləcə də öndə Qərib–Şahsənəm xətti və s. Yaxud da ayrı-ayrı sənətkarların həyat və yaradıcılığının araşdırılması məsələsi var. Bu sahədə aşıq yaradıcılığının üzü ağdır, belə ki, kifayət qədər aşığın həyat və yaradıcılığı öyrənilib. Aşıqşünas professor M.Hökimovdan bizə qədər tədqiqatçı araşdırmaları var və yəqin ki, bundan sonra da aparılacaqdır. Bu, öz növbəsində, uğurlu haldır, yəni aşıq yaradıcılığının araşdırma istiqamətində şişməsi deməkdir və haradasa bir qayıdışın olacağı məqamda mahiyyət istiqamətində aparılacaq araşdırmalarda həmin yuxarıdakı ayrı-ayrı sənətkar haqqında olan yazılar hava, su kimi gərəkli olacaq.

Ancaq indi real olan şəraitdə ikisindən sonra (oxuduqda) tədqiqatda bir düşkünlük yaranır, bu isə problem eyniyyətindən, hətta həmin sənətkarın yaradıcılığından ayrı-ayrı nümunələrə layiq olmadığı



halda «klassik sənət nümunəsidir», «yüksək istedadın məhsuludur», «bunu hər aşiq yaza bilməz» kimi bayağı təkrarçılığa, yerində olmayan tərifi rast gəlirik. Məsələn, Aşiq Əsədın (28, 12-158), Aşiq Mirzənin (36, 89-90), Aşiq Pənəhın (141, 117-120), eləcə də digərlərinin yaradıcılığı, bu, hətta fikrimizdə aşiq yaradıcılığında şah hesab etdiyimiz Qurbani//Ələsgör səviyyəsində də görünür. Onda bədii faktın, qiymətləndirmənin özündə bir müşküllük yaranır. Bu gün gizlətmək lazım deyil, araşdırmalarda belə hallar var, daha çox ondan qaçmaq və hərənin qiymətini dəyəri səviyyəsində vermək lazımdır. Bizim araşdırmamızın məqsədində məsələyə daha çox ümumi şəkildə yanaşmaq məqsədi var. Ümumi xətt isə Əhməd Yasəvidən (XII), Molla Qasım-dan (XIII) ta İncəli Sadığa (XX) qədər bütöv bir dövrü, yəni XII əsrə XXI əsrin qovuşacağı arasında dayanan bir zaman əhatə olunur. Burada ziqzaqlı gedişlər, zaman problemi və bu problemin doğurduğu bəlalər, yükün ağırlığı və daşınışı var. Təbii ki, aşiq elin anası idisə, bu adı boynuna götürmüşdüsə, ağırlıq mərkəzi də onun çiyinlərində idi.

Mövcud ədəbiyyatda aşiq adı ilə tanınmanın təxmini vaxtı göstərilir. Burada dəqiq vaxt (il, gün səviyyəsində) da müəyyənləşdirmək mümkün deyildir. Bu, özlüyündə bayağı görünür və belə adlanmalar (məsələn, aşiq) uzun bir zaman müddətində baş verir. Aşiq yaradıcılığında az dərəcədə sezilən, lakin hələ bütövlükdə təsdiqlənib, tam şəkildə qəbul olunmayan aşiq adında diskussiyaların gedişində nəticə etibarilə tutarlı görünən bir faktor var (daha güclü görünəni deyirik) ki, bu da islamın aşiqin mövcud olduğu yerlərdə hakimliyidir. Daha doğrusu, aşiq və islam faktorunun duruşu və bir-birilə mədəni dəyərlərdə razılaşmasıdır. Bu məsələyə əvvəllərdə toxunduğumuz üçün burada ötəri qeydlərimizlə kifayətlənməli oluruq, çünki bu məsələnin problem kimi qoyuluşu sonrakı məqamlarda ayrıca şəkildə öz əksini tapanacaq. Burada fikrimizi çəkən isə Əhməd Yasəvi (75, 5-96), Yunis Əmrə, Molla Qasım (126) xəttinin açılışdır.

Mövcud ədəbiyyatda Yunis Əmrə müxtəlif istiqamətdə, gah klassik, gah da xalq ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi araşdırılır. Əslində bu, Yunis Əmrənin haqqının müəyyənləşmə axtarışıdır və hər iki tərəf araşdırıcılar da özünü küləşdirmədən başqa bir yana çıxmağa

məyəcəklər, daha usta tərpənənlər isə onu elə olduğu kimi iki istiqamətdə araşdırırlar, bütöv şəkildə götürə bilənlərdir. Bu, təkcə Yunis Əmrəyə yox, eyni zamanda digər iki yazara da aiddir. S.Mümtazdan Məmməd Aslana qədər bütün araşdırıcılarda Yunis Əmrə sufi şair, klassik şair, el sənətkarı kimi açılır. Həqiqətdə bu, doğru olandır, ancaq burada sufiliyin (Yunis Əmrə sufiliyinin) kökündə duran islam faktorunu daha çox qabardılır. Bəs daha əvvəllərin buna yaxın olan dərvişliyi? Onu da qeyd etmək ki, bu üçlük təpədən-dırnağa dərvişdir. Ona görə də məsələyə daha geniş baxıb sənətkarın qiymətini olanında göstərmək lazımdır. Yunis Əmrə, bir növ, XIII-XIV əsrlərdə Qorqud (Dədə Qorqud) funksiyasını daşıyır, eyni zamanda o, bu daşıyıcılığında aşiqin çəkisini də öz yükündə hiss edir. Folklorşünasların tədqiqlərində aşiq yaradıcılığında söhbət açarkən Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə, Molla Qasım yaradıcılığında axtardığı və bərk-bərk tutub göstərməyə çalışdıqları bir neçə istiqamət var. Birincisi, bunların heca vəznində, sadə, aydın, xalq şeiri üslubunda yazmalarıdır. İkincisi, onların yaradıcılığında aşiqin adının işlənməsidir və daha çox da buna çalışırlar ki, bu ad hansı məqamdadır.

Üçüncüsü və bəlkə də, mən deyərdim, əsas olanı ruhun (ozan ruhunun) qorunusu və yaşayışıdır. Özlüyündə bunlar elə də kiçik və sadə məsələ deyil, eyni zamanda az şeyləri də ortaya çıxartır. Çünki ədəbiyyat olmaqdan çox mədəniyyət, mədəniyyət olmaqdan çox tarixdir. Ona görə də bütün istiqamətlərdə bunlar dəyərlidir. Bir də dəyəri ondadır ki, bu nümunələr məlum olandır və bizə məlum olanı göstərməklə eyni zamanda daha dərin olanı, özündən əvvəlkilərin də mövcudluğu barədə düşünüb-daşınmağa ayaq yeri qoyur. Bizim üçün aşiq adı ilə tapınmadan çox bu ada gəlişin səbəbi, onun ilkin məqamları, formalaşma dövrü maraqlıdır. Çünki bunlar aydınlaşdıqdan sonra digər qaranlıqları açmaq nisbətən asanlaşır. Bizə Yunis Əmrədən çox Yunis Əmrəm yetirən mühit irəlidir (bu məqam nəzərdə tutulur). Eləcə də aşiqdən çox bu adı formalaşdırın şərait lazımdır. Bunu isə mövcud ədəbiyyatda Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə, Molla Qasım (hələ məlum olanı budur) yaradıcılığında tapırıq. XII əsrdə yaşamış Əhməd Yasəvinin «aşiq» adını işlətməsi də bu adla tapınmanın ilkin mövcud olanıdır.

*On səkkiz bin aləmdə,  
Heyran bulğan aşıqlar.  
Tapmaq məşuq sorağı  
Sərsəm bulğan aşıqlar (68, 239).*

Tədqiqatçılar bu nümunəni «aşiq» sözünün işlənmə tarixi və eyni zamanda heca vəzninin inkişafı tarixini araşdırarkən nümunə gətirirlər. Bu hər iki problem (aşiq yaradıcılığı və heca vəzni) olduqca köklü və araşdırmalı problemdir. S.Mümtaz «Molla Qasım və Yunis Əmrə» (126) adlı məqaləsində bu iki ustad haqqında maraqlı bir məlumat verir: «Molla Qasım Həsənoğlu və Yunis Əmrənin müasiri, Azərbaycan şairidir. Müasiri olmasını Yunis Əmrənin aşağıdakı bir beyti təsdiq etməkdədir.

*Dərviş Yunis Əmrə, bu sözü əyri-üyrü söyləmə,  
Səni siğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir.*

«Min kəlamlı Molla Qasım Şirvani» adı ilə xatırlanan bu ustadın yaradıcılığından çox az nümunə (iki-üç şeir) gəlib bizə çatmışdır. Lakin yuxarıdakı parçada sözün düzümündən çox sözün məsuliyyəti anlaşılır, bir növ, daha çox ehtiyatlanma nəzərə çarpır. Burada ilkin mənada görünən və daha bəsit şəkildə başa düşülən Yunis Əmrənin ehtiyatlanmasıdır, əslində isə bu, geniş mənada sənət məsuliyyəti ilə bağlı məsələdir. Molla Qasımın «Sənəm, Sənəm» rədifli qoşması, «Beşinə» rədifli müəmma təcisi, «Gördüm» rədifli gəraylısı bizə gəlib çatmışdır. Bunlardan birində paralellik mövcuddur, yəni Molla Qasımın yazmasından sonra Yunis Əmrə (onu da deyək ki, Molla Qasım da yeddi, Yunis Əmrədə doqquz bənddən ibarətdir) yazmışdır. Burada olan ümumi ruh, ustad nəfəsi, sənətkar deyimi kifayət qədər yaxınlıqdır. S.Mümtazın verdiyi bu müqayisələrdən biz ancaq hərəsinəndən bir bəndi veririk:

*Kimi eyş ilə işrətdə,  
Kimi zövq ilə söhbətdə,*

*Kimi rənc ilə möhnətdə,  
Qatı halın yaman gördüm.*

(Molla Qasım)

*Kimi zövq ilə işrətdə,  
Kimi eyşü-bəşarətdə,  
Kimi əzabü-möhnətdə,  
Dün olmuş günləri gördüm.*

(Yunis Əmrə)

Bu müqayisədə XIII-XIV əsrlər Azərbaycan şeirinin inkişafı və bu inkişafın ümumi istiqamətləri səciyyələnir. Nəzərə çarpan əsas məsələ isə xalq şeiri üslubunun (heca vəzninin) həmin mərhələdə durumu məsələsidir. Biz nə Yunis Əmrəni, nə də Molla Qasımı aşiq hesab edirik və onun saz çalıb-çalmaması haqqında bir isbatlı nəticə ilə yüklənən fikir də demirik. Ancaq bu şeirin ümumi ruhu, məzmunu və forma dediyimiz görkəmi hər iki sənətkarın xalq ədəbiyyatına yaxınlığını, aşiq yaradıcılığına yüksək səviyyədə bələdliyini və ruhu etibarilə eyniyyətliyini göstərir. Məhz belə yaxınlığın nəticəsidir ki, folklor tədqiqatçıları hər iki sənətkardan aşiq yaradıcılığının qüdrətli nümayəndəsi kimi söhbət açırlar. Ancaq bir məsələni də qeyd edək ki, bu şeirlər və onun yüksək səviyyəsi hər iki sənətkarı aşiq yaradıcılığına yaxınlaşdırır. Ola bilsin, onlar saz da çalıb-oxumuşlar, ancaq dar çərçivədə, yəni bu, maraqları dairəsində olmuşdur. Ancaq bütövlükdə aşılıq etməsi, bir ustad kimi ağır yığnaqlar aparması görünür. Əsas görünən məsələ isə hər iki sənətkarın el şairi olmasıdır. Bu da aşiq yaradıcılığında məlum bölgünün üçüncü qolu ilə üst-üstə düşür.

Bunlar aşiq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini səciyyələndirir. Bu istiqamətin araşdırılmasına rəvac verən məsələlərdən biri də heca vəzninin inkişaf xəttinin izlənməsidir. Ədəbiyyat araşdırıcıları Orxon-Yenisey kitabələrini (VI-VIII), Mahmud Kaşğarının «Divanü lüğət-it-türk»ünü (XI), Balasaqunlu Yusifin «Qutadqu biliq» (XI), «Dastani-Əhməd Harami»ni (XIII), «Qisseyi-Yusif»i (XIII) xalq şeiri üslubunun, heca vəzninin nümunə daşıyıcısı kimi çox yüksək qiymətləndirirlər.

Bunlar özlüyündə tarixən məlum olanlardır, yəni konkret olaraq bilirik ki, filan dövrün məhsuludur. Nümunələrin bir hissəsində isə tarix baxımından məchulluq var (bu, xalq ədəbiyyatının bütün nümunələrində özünü göstərir) və onlar tərəddüdlü şəkildə tarixi faktları bizə deyir. Aşiq adı ilə tanınma dövrü haqqında danışırıq və həmin mərhələnin müxtəlif qaranlıqları ilə qarşılaşırıq. Yəni burada əsas məsələ kimi görünən aşığın mövcudluğu məsələsidir və bunun haqqında biz də, bizdənəvvəlki tədqiqatçılar da müəyyən mülahizələr yürüdüblər, gəlinən ən ümumi qənaət isə islamın mövcudluğu ilə əlaqəlidir. Bu, müəyyən mənada qəbul olunandır.

Lakin bir məsələ də var ki, bu ad islam gələn kimi bir saatın, bir günün içərisində dəyişdirilmədi. Əlbəttə, bunun üçün müəyyən tarixi dövr, prosesin gedişi vardı. Həmin mərhələ aşiq yaradıcılığında məchul dövrüdür. Yəni bu ideologiyanın (islam ideologiyasının) gedişində hansısa qarşıdurmada görünmüş və nəticə etibarilə aşiq adı ilə razılaşılmışdı. Onu da deyək ki, məsələ aşiq adı ilə tapınma ilə bitmir, cyni zamanda bu, şeirin özünə də müəyyən təsirlərlə müşahidə olunur, dastan yaradıcılığında haqq aşığı, haqq vergisinin həzrət Əli forması, bu təmələsi, yalvarışla pay almanın tamamilə yeni tərəfləri ortaya çıxır.

İkinci mərhələ aşiq yaradıcılığında qapalı mərhələdir və bu, Əhməd Yasəvi ilə Qurbani arasındakı dövrü əhatə edir. Bunun içində Molla Qasım da, Yunis Əmrə də, Şair Əli də, Qazi Bürhanəddinin və Nəsiminin yaradıcılığının bir hissəsi də gedir. Bu dövrün sərhədlərinin bir hissəsi bütövlükdə xalq şeiri ruhunda yazarlarla qapanırsa, digər bir ucu klassik üslubda (daha çox) yazıb xalq şeiri üslubunu da unutmayan yazarlarla məhdudlaşır. Aşiq yaradıcılığında üçüncü mərhələ məlum mərhələdir ki, bu da Qurbanidən bugünəqədərki dövrü əhatə edir. Məchul mərhələ dediyimiz dövr islamla qarşıdurmada, savaşa olan zamandı. Bu dövrün son nümunəsi kimi (bunu ikinci mərhələyə də aid etmək olar) M.Kaşğarının «Divanü lüğət-it-türk» əsərindəki bir ağını (Alp Ər Tonqanın ölümünə həsr olunub) xatırlatmaqla kifayətlənirik:

*Alp Ər Tonqa öldü mü,  
İsiz acun qaldı mü,*

*Özlək öcin aldı mü,  
İmdi yürek yırtılır.*

Bu şeirin tarixi bizə kitaba düşmə dövründən çox-çox qədimlərin notlarını deyir. Ondan yazıya alınma dövrünün məhsulu olmaqdan çox qəhrəmanın ölümünə ağı deyilən, yəni hadisənin baş verdiyi zamanın nümunəsi kimi danışmaq lazımdır. Hər iki məqamda əhəmiyyətli yətlidir, birinci mərhələ üçün əhəmiyyəti aydındır və bu əhəmiyyət «Şahnamə»dəki qədərdir. İkinci mərhələ üçün, yəni yazıya alınma dövrü üçün əhəmiyyəti bugünlə müqayisədədir. Belə ki, həmin tarixi dövrdə yazıya alınan nümunələrin azlığı məqamında bunun əhəmiyyəti olduqca böyükdür. Biz, şübhəsiz ki, o dövr ədəbiyyatının bunlarla məhdudlaşması qənaətində deyilik, sadəcə olaraq elimizə gələn çatan bunlardır. Zaman öz işindəydi, ədəbiyyat da bu böyük nəhrdə təmkinli axarında davam edirdi və nəyin harada yerinə qoyulacağı da onun işi deyildi. Ədəbiyyatın boynuna düşən bir yazarlıq borcu vardı. Mahmud Kaşğari də, Əhməd Yasəvi də və bu yazının yazarı da bu borcu yerinə yetirir. Daha burada kimin nə qazanıb-itirəcəyi sonranın işidir. Böyük mənada problem kimi bu, aşiq yaradıcılığında da belədir. Elə olur ki, bəzən yüzilliklərin mövcudluğu bədii nümunələrlə görünür. Bunu yuxarıda danışdığımız zamanın bədii nümunə yoxluqları da aydın şəkildə göstərir. Bütün bunlardan sonra nəticə etibarilə belə qənaətə gəlmək olar ki, aşiq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini xalq şeiri üslubunun (heca vəzninin) mövcudluğunda və bir də el şairi kimi yazarların yaradıcılığında daha çox axtarmaq lazımdır. Aşiq//aşiq paraleli və bu paralelin keçidləri də həmin problemə daxildir və daha çox ümumiyyətlə bayatılarda izlənilməlidir. Nəsimi də, Qazi Bürhanəddin də və başqaları da xalq üslubunda yazdığı şeirləri ilə bu problemin içindədirlər. Deməli, bu dövr nə varsa, hamısı klassik yazarlarla bayatı arasındakı yaradıcılıq arsenalında cəmlənir. Heca vəznində şeirlərin yazılması eyni zamanda ruhu etibarilə aşiq yaradıcılığına yaxınlığı da əks etdirir. Bunu klassik ədəbiyyatdakı yazarların bu tipli şeirləri də göstərir. Məsələn, Yunis Əmrədən bir nümunəyə baxaq:

*Mən Yunisi biçareyəm,  
Dost əlində avareyəm,  
Başdan-ayağa yareyəm,  
Gəl gör bənə eşq neylədi (166, 49-50).*

XIV əsrdə yaşayıb-yaratmış Qazi Bürhanəddinin yaradıcılığın-  
dan bir nümunəyə baxaq:

*Ərənlər öz yolunda ertək gərək,  
Meydanda erkək kişi nərtək gərək,  
Yaxşı-yaman, qatı-yumşaq olsa xoş,  
Sərvərəm deyən kişi erkək gərək.*

Nəsimidə xalq şeiri üslubunda yazılmış bir nümunəyə də diqqət  
yetirək.

*Kimsənin malın yeməgil,  
Bu, bana qalır deməgil,  
Ol siyasət meydanında  
Haqlı haqqın alasıdır.*

Ayrı-ayrı əsrlərdə yaşamış sənətkarların yaradıcılığından verdi-  
yimiz bu nümunələr özlüyündə sənətkarlıq baxımından xüsusilə diqqət-  
ti cəlb edir. Lakin bir məsələni nəzərə almaq lazımdır ki, zaman etibar-  
rılı hərəsi ayrı-ayrı yüzilliyin nümunəsi olmasına baxmayaraq, aşiq ya-  
radıcılığının ümumi ruhunu əks etdirmək xüsusiyyəti ilə çox yaxın gö-  
rünürlər. Bu üçlükdə Yunis Əmrə aşiq yaradıcılığına daha yaxın gö-  
rünsə də, xalq üslubunda yazarların klassik nümayəndəsi kimi tanınsa  
da, Qazi Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimidə də aşiq yaradıcılığının tə-  
sir ruhu duyulur. Bu inkişaf sonrakı yüzillikdə Şah İsmayıl Xətai//Qur-  
bani və eləcə də Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal xəttində  
daha çox genişliyi ilə nəzərə çarpır. Bir növ, aşiq yaradıcılığı bu dövr-  
də qapalı dairəsindən geniş arenaya çıxır və yuxarıda göstərdiyimiz  
Xətai//Qurbani mərhələsi ədəbiyyatda daha çox elə bu adlarda izlənilir.

Bəs bu dövrə qədərki aşiq yaradıcılığından çox az nümunənin olması  
məsələsi nə ilə bağlıdır? Bu sual özlüyündə çox məsələləri doğurur  
və bir neçə səbəblə izah oluna bilər. Ən birincisi, bunu dövrün özü ilə,  
ideologiya qarşıdurması ilə izah etmək olar. İctimai-siyasi mühitdəki  
ab-hava isə, şübhəsiz, mühitdə çətinlik yaradırdı və bu çətinlikdə aşiq-  
ğin özünə yol açması hadisəsi də ləng gədirdi. Daha doğrusu, islam  
faktoru əsas səbəb kimi görünür və yaradıcılıq çətinliyi yaranır. İkin-  
cisi, belə bir mürəkkəb şəraitdə ədəbiyyatın yolundakı əngəllərdən xi-  
las olması üçün zamanın özünə duyulan ehtiyac vardı.

Üçüncüsü aşiq yaradıcılığında şifahilik idi ki, yeni şəraitdə  
hökm sürən tərəddüdlər eyni zamanda unudulmuş da yaratmışdı. Ona  
görə də VII-XVI əsrlər zaman müddətində ozan//aşiq xəttində paralel-  
lik, birinin digərinə yerini verməsi və yeninin oturaqlığı, inkişafı o qə-  
dər də sadə məsələ kimi görünür. Bu mənada problemin açılışına  
həmin ərəfin öyrənilməsindən başlamaq lazım gəlir. Ozanın aşiq ol-  
ması hadisəsi aşiqin islam tərəfindən razılaşdırılmış formasıdır. İslam  
ozanı qəbul edə bilmədi və edə də bilməzdi, ona nisbətən özünükü-  
lənmiş, köhnə ilə müəyyən mənada sintez olunmuş, öz xeyrinə olan  
yeni lazım idi. Bu köhnədə isə güclü mühafizəkarlıq olduğu üçün daş-  
dan qamqalaq qoparmaq dərəcəsində güzəşt edilirdi. Bu isə zamanın  
uzun gedişində təhvil-təslim idi. Belə bir şəraitdə, təbii ki, itirən sənət  
idi və sonrakı mərhələdə nələr qazanacağı hələlik müəmma idi. Ola  
bilsin, heç nəyə yaramayan bir çıxış formada da ortaya çıxaydı, onda  
məsələ qəlizləşirdi və qarşıdurma yenidən baş qaldırırdı, daha doğru-  
su, razılaşma pozulurdu. Ancaq böyük mühafizəkarlıq və köhnənin  
güclü hifzi, təzəni dabanbasaraq izləməsi yeninin uğuruna şərait yarat-  
dı, nəticə isə islamı bu yenini qəbul etmək məcburiyyətində qoydu.  
Aşiq yaradıcılığının islamın gəlişi ilə Qurbani arasındakı zamanı bu  
mənada qəbul ediləndir. Bunu aşiqin tərəddüd və izdivac dövrü kimi  
də izah etmək olar. Belə olan şəraitdə aşiq öz tarixi yükünü bölüşdür-  
dü və müəyyən mənada fəaliyyətinin bir hissəsini sufilərə verməli ol-  
du, eyni zamanda böyük idealın daşınma razılaşması getdi. Belə olan  
şəraitdə ozan//sufi, aşiq//sufi xətti bir problem kimi daha maraqlı, daha  
aydın görünür. «Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə kimi şairlər və onların

müasirləri eşqi, məhəbbəti geniş, ümumi mənada götürür, onu xüsusi vergi, haqq vergisi kimi tələqqi edirdilər» (68, 236). İslamla ozanın razılaşması prosesində əsas ağırlıq da bu dövrün üzərinə düşür və çətinlik isə daha çox Yunis Əmrənin çiyinlərində daşır (167, 16-223). Yunis Əmrəni folklorşünaslar aşiq yaradıcılığının nümayəndəsi, yazılı ədəbiyyat araşdırıcıları klassik ədəbiyyat nümayəndəsi kimi göstərməyə çalışırlar. Bizim fikrimizcə isə, Yunis Əmrə bu bölgüyə sığışa bilən sənətkar deyil, o, bütövlükdə ümumtürk təfəkkürünün nailiyyətidir. Eyni zamanda Dədə Qorqudun ağsaqqallıq, müdriklik səlahiyyəti, bir növ, Yunis Əmrədə təkrarlanır və bundan sonra bu ənənəviliklə davam etdirilir, son anda bu funksiyanın daha böyük daşıyıcısı kimi Koroğluya ötürülür. Türk təfəkküründə, ümumiyyətlə aşiq yaradıcılığında bunlar elə köklü, elə dəyərli problemlərdir ki, araşdırdıqca yeni məsələlər ortaya çıxarır.

Yuxarıda danışdığımız bir məsələnin də aydınlaşmasına diqqət yetirək ki, bu da «aşiq»in «aşığ»a keçməsi hadisəsidir. «Aşiq»in «aşığ»a keçməsi sırf milliləşmə məqamı prosesidir. Artıq böyük dəyişməyə razılıqdan sonra özünü küləşmə gedir və «aşiq» «aşığ»a keçir. İndiki vəziyyətdə bu, müəyyən dərəcədə bayatılarda hiş olunur, daha çox isə bu ikili vəziyyətin, aşiq-aşiq deyiminin təbii tarazlığı yaranır.

*Mən aşiq bu dağ, haray,  
Qəm məni budağ, haray.  
Könül istər, əl yetməz,  
Əyilməz bu dağ, haray.*

Dediyimiz kimi, burada sözün özünün doğmalaşması prosesi var, yəni bu, təkcə ərəbinki olmaqla bitmir, eyni zamanda onun təsir dairəsində olan xalqın dünyagörüşünə doğmalaşır. Beləliklə, aşiq yaradıcılığının VII əsrdən XVI əsrə qədərki mərhələsini ziqzaqlı gedişlərlə xarakterizə olunan bir mərhələ kimi qəbul edirik. Və daha çox diqqət mərkəzində olub araşdırılmalı bir dövr hesab edirik. Folklorşünasların isə Qurbanini aşiq yaradıcılığının ilk nümayəndəsi hesab etməsi elmi-likdən bir qədər uzaq görünür və eyni zamanda asan yolu getmək, özü-

nü çətinə salmamaq səciyyəsi daşıyır. Lakin bütün bunları deməkdə məqsədimiz Qurbani yaradıcılığına kölgə salmaq və aşiq yaradıcılığında onun yerinə şəkk gətirmək deyil. Təbii ki, Qurbaninin aşiq yaradıcılığında yeri danılmazdır. Biz burada ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığını araşdırmaq, aşiq yaradıcılığında yerini müəyyənləşdirməyə çalışmaq fikrində deyilik. Ayrı-ayrı sənətkarların həyatının, yaradıcılığının araşdırılması istiqamətində kifayət qədər işlər görülmüş, şeirləri topluslarda və yaxud da kitablarda çap olunub. Bütün bunlar həmin sənətkarlar haqqında təsəvvür yaradır. Qurbani də bu sıradan olan sənətkarlardandır. Ancaq bizim üçün burada maraqlı olanı Qurbani–Xətai izlənməsidir və bu sıradan olan Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal yaradıcılığının öyrənilməsidir. Burada eyni zamanda hökmdar və sənətkar problemi də maraqlı doğuran məsələ kimi görünür. Əsas olanı budur ki, XVI əsrdə aşiq yaradıcılığı özündənəvvəlki zaman süstlüyünə baxmayaraq, daha güclü görünür və iki istiqamətdə – ideya və sənətkarlıq baxımından daha yüksəkdə dayanır.

XVI əsrdə aşiq yaradıcılığının taleyi daha çox gətirmişdi, çünki burada yüksək səviyyədə hökmdar qayğısı və sənətkar istedadı nəzərə çarpır. Birincisi onu qeyd edək ki, Şah İsmayıl Xətəinin yaradıcı şəxs olması və yaradıcı adamlara məhəbbəti özlüyündə ədəbiyyatın inkişafına qayğı idi. Ona görə də onun fəaliyyətində dövlət işləri ilə yanaşı, ikinci bir xətt də xüsusi maraqlı doğurur. Yəni hökmdar şeir yazır, yaradıcı adamları ətrafına toplayır, elmi, mədəniyyəti daha üstün tutur və hakimiyyət səviyyəsində «alimdir gözümdə ən uca insan» deyiminin doğruluğunu təsdiqləyir. Nəticə etibarilə həmin yaradıcılar tərəfindən «mürşid», «şeyx» kimi tez-tez xatırlanır. Şah İsmayıl Xətəinin Azərbaycan tarixində, Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında müstəsna rolu var. O, bir növ, heç bir sələfinin etmədiyi və bəlkə də ehtiyatlanıb edə bilmədiyi, bacarmadığı bir prosese yekun vurdu, yüzillər boyu davam edən ərəb-fars təmayülünə daş çaldı. Milli mənləyin nə demək olduğunu özünə və özündən sonra gələnlərə anladı və anlayıb bu addımı atdı. Bu isə ədəbiyyatda, mədəniyyətdə böyük təlatüm idi. Hökmdarın Azərbaycan dilini dövlət dili elan etməsi, xalq şeiri üslubunda şeirlər yazması, məclislərində aşıqların olması və aşıqlarla xüsusi ya-

xınlıq, bir növ, ədəbiyyatda, mədəniyyətdə inqilab və ona qayğı idi. Qurbani yaradıcılığını tədqiq edən professor Q.Kazımov məhz bu tempi yüksək ustalıqla tutaraq Füzuli–Xətai–Qurbani xəttini araşdırmağa çalışır. Müəllif problemi dövrün özü ilə əlaqəli götürərək yazır: «XVI yüzillik bədii ədəbiyyatın, rəssamlıq və nəqqaşlığın, elmin və mədəniyyətin, sosial-ictimai münasibətlərin sürətli inkişaf etdiyi, el sənətinin, sənətkarlığın yüksəldiyi, «Kitabi-Dədə Qorqud» kimi əzəmətli abidələrin yazıya alındığı, hər sahədə milli özünüdərkini, milli oyanışın gücləndiyi dövrdür. Bu dövr biri digərindən fərqlənən, müxtəlif sənət zirvələrini fəth edən Füzuli, Xətai, Qurbani kimi böyük söz ustaları yetirdi» (116, 3). Qurbani milli oyanışın məhsuludur. Klassik ədəbiyyatın Füzulidə qazandığını aşiq yaradıcılığı Qurbanidə qazandı.

Füzuli–Xətai–Qurbani xətti ədəbiyyatımızın, eləcə də bütövlükdə mədəniyyətimizin birgə araşdırılmasına ehtiyacı olan problemdir. Professor Q.Kazımovun «Qurbani» kitabının ön sözündə hisslə yazdığı araşdırmaya gətirmək və onun reallıqlarla bağlılığını ortaya çıxarmaq vacib olandır. Sonrakı əsrlərə səpələnən Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşiq, Xəstə Qasım, Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər dühasının qüdrəti də bu bağlılıqdan qidalanır. Çünki ağır inkişaf xəttinin başlanğıcında dayanan Qurbani olduğu üçün və özü də istedadı ilə bütöv göründüyünə görə sonrakı xətdə onun təsiri duyulmaqdadır. Əhməd Yasəvidən, Yunis Əmrədən, Molla Qasımdan başlayan inkişaf özünün başlanğıcında Dədə Qorqudu görürdüsə, sonrakı inkişafda Qurbanini yetirdi. Qurbani Füzuli, Xətai səviyyəsində Dədə Qorqudun varisidir. Azərbaycan xalqının inkişaf tarixində məhz bu baxımdan XVI əsr uğurlu yüzillikdir. Füzulinin klassik ədəbiyyatda, Xətainin qılinc və sözdə etdiyini Qurbani xalq yaradıcılığında edə bildi.

Biz Füzuli xəttini (77, 3-193) tədqiqimizdə məqsədə çevirmədiyimiz üçün məsələyə Şah İsmayıl Xətai–Qurbani xəttində, eyni zamanda bu istiqamətdə Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdalı da əlavə etməklə baxacağıq (80, 388-560). Bizim məqsədimizdə duran isə onların həyatını araşdırmaq deyil, sadəcə olaraq dövrə və dövrün özünün səviyyəsində problemə aydınlıq gətirməkdir. Füzuli də daxil olmaqla, bunların hamısı bir dövrün yazarıdır. Bəziləri haqqında mə-

lumat daha çoxdursa, bəziləri haqqında azdır. Ancaq bu çoxluğa, azlığa baxmayaraq, əlimizə çatanlar həmin sənətkarların qüdrətli zəka sahibi olduğunu göstərir. Hələ bu xəttə keçməzdən əvvəl Xətaidə nəzərə çarpan əsas məsələlərdən biri xalq şeiri üslubuna üstünlük verməsidir (147, 380-392). Bu onun milli ruhunun dərəcəsidir və təpədən-dırnağa özününküləşmə ilə çıxışından irəli gəlir. Bir növ, həyata, ədəbiyyata, milli mədəniyyətə saray səviyyəsində verilən qiymət idi. Həqiqi mənada yüzillər boyu yol gələn özgələşmə meyilli təfəkkürdə bir inqilab idi. Ona görə də Xətai poeziyasına heca vəznli şeirlərinə öteri meyil kimi baxmaq ən azı yanlışlıqdır. Xətai bu poeziyaya milli rühdən, ərəbin, farsın olanından yox, xalqın özününkündən gəlmişdi. Əks təqdirdə ictimai həyatda, eləcə də bədii yaradıcılıqda belə maneəvlər edə bilməzdi. Xətaidə üç cəhət daha qabarıq görünür: hakimlik, şairlik, müdriklik. Əvvəlinci ikisi, öz növbəsində, sonuncuya borcludur, yəni Xətai bütün fəaliyyəti boyu müdrik görünür. Məsələn, onun şeir yaradıcılığında müdriklik xəttinə nəzər salaq:

*Xətai can arxına,  
Əhli-ürfən arxına.  
Mərifətdən su gəlib  
Tökülür can arxına (153, 39).*

Burada anlaşılmayan, qaranlıq olan elə bir fikir, söz yoxdur. Artıq yarandığı vaxtdan bir neçə yüzillik keçməsinə baxmayaraq, özünün aydınlığında, tərəvətində qalır. Poeziyanın yaşarılığı da, nailiyyəti də budur. Burada məhz yuxarıda dediyimiz müdrikliyin, müdrikolmanın notları görünür. Xətai dünyaya hökmdar, şair olmamışdan əvvəl milli heysiyyətlə yüklənib gəlmişdi və xalqın ümumi ruhunu, düşüncəsini dərk edib bir vətəndaş kimi öz içində yaşayırdı, yaşadığıca da söz deməyə ehtiyac duyurdu. Qılincin etmədiyini bəzi məqamlarda qələmlə edirdi. Əvvəllər dediyimiz dərviş funksiyası Xətainin sufi görkəmində, yaradıcı ruhunda görünür və daha çox iç aləmini açmağa xidmət edir. Nəticə etibarilə bu böyük yolu bir yönə qoyub sənətkar, sufi etirafına gəlir:

*İki əlim qızıl qanda,  
Çox günahlar vardı məndə.  
Ya İlahim, mədəd Səndə,  
Düşkün qula kərəm eylə (153, 29).*

Bu dediyimiz hökmdar etirafından çox, yaradıcı etirafıdır. Ancaq onun başladığı bu yol elə gərəkli, elə müqəddəs yoldur ki, bu yola artıq dörd yüz ilə yaxındı ki, işıq tuturuq, müxtəlif yöndə çək-çevir edirik, hələ Xətai işinin yüzdə bir misli qədər iş görüb irəli apara bilmirik. Bu mənada Xətai uca və müqəddəs görünür. Həm şair kimi, həm hökmdar kimi araşdırmağa (nə qədər öyrənilsə də) ehtiyac duyulur. Bu, bir növ, Qoç Koroğlunun qocalıq çağındakı «mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi» sualındakı etirafı xatırladır. Xətai də, Koroğlu da məsələnin nə yerdə olmasını, nə edib, nə tutduğunu yaxşı bilir. Hökmdar, milli qəhrəman səviyyəsində hər şeyi yerinə qoyan (qılıncla) Xətai şair kimi etirafdan keçməli olur və ona görə də deyir:

*Gövhərin keçməyən yerdə,  
Satma, qardaş, kərəm eylə.  
Ləl daşını çay quşuna  
Atma, qardaş, kərəm eylə (153, 29).*

Şah İsmayıl Xətai Azərbaycan dilini dövlət dili elan etməklə poeziyada mövcud istiqamətə zərbə vurdu və bununla, bir növ, şeirin gələcək istiqamətini müəyyənləşdirdi. Qurbani, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal, bir növ, onun qüdrətinin mücəssəməsidir. Onların həyatı haqqında olan məlumatların, yaradıcılığının bizə çatan hissəsinin böyük bir qismi onunla əlaqəlidir. Qurbani ilə bağlı əlimizdə kifayət qədər məlumat varsa, səd heyif ki, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Ozan Cəlil haqqında elə bir bilgi yoxdur. Olan da bir neçə şeirdə və Şah İsmayıl dövründə yaşayıb, onunla əlaqədə olması fikrindən o yana getmir. Onu da deyim ki, bu araşdırmalarda Xətai–Qurbani, Xətai–Ozan Heydər, Xətai–Ozan İbrahim, Xətai–Miskin Abdal xətti araşdırılmalı problemdir. Eyni zamanda buna bütövlükdə tədqiqat

mövzusu kimi də baxmaq lazımdır. Qurbani–Xətai yaxınlığında aşağıdakı divanını qeyd etmək yerinə düşər:

*Fələk, sənə əlləşməyə bir belə meydan gərək,  
Tut əlimi, fürsət sənin, lütf ilə ehsan gərək.  
Getmiş idim mürşidimə, dərdimə dərman qıla,  
Mən nə bilim mən gəlince xak ilə yeksan ola (116, 187).*

Bu, ən əvvəl sənətkar məhəbbətidir və digər müasirlərində olduğu kimi, «mürşidim», «şeyx oğlum» deyər xatırlamalar böyük mənada məhəbbətin ifadəsidir. Yuxarıdakı nümunədə isə məhəbbətdən çox yangı var. Bu, böyük ideallarla yaşayan bir insanın vaxtsız həyatdan getməsinə olan heyifsilənmədir. Bütün bunlar, dediyimiz və deməyib üstündən ümumiləşdirmə ilə keçdiyimiz hamısı Xətai bağlılığında dayanır. Azərbaycan dilinin dövlət dili elan edilməsi, şeirlərini aydın, xalqın başa düşəcəyi tərzdə yazması, heca vəzninə qayıdış və ona yaxın olanlar içərisində el sənətkarlarının, aşığın nüfuzu – hamısı mədəni həyatda dönüşü göstərən məsələlərdir. Başlanğıc həmişə çətin olur, bu çətin olan başlanğıcı isə Xətai uğur və cəsarətlə keçmişdi. Bu gedişdə Qurbani, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal kimi sənətkarlar ustad kimi maraq mərkəzində idi. Eyni zamanda onlara olan sevgi də adi sevgi, münasibət də adi münasibət deyildi, hamısı haqq aşığı, müdrik, nurani ağsaqqal, elin başbiləni, müqəddəslik simvolu kimi xatırlanmışdır. Məhz bunun nəticəsidir ki, Miskin Abdalın bu gün də yerini tam dəqiqliyi ilə müəyyənləşdirmək olmur. Çünki müqəddəslərin yeri olmur, onun üçün hara getdi, ora yurddur (yaşadığı vətən miqyasında), ətrafındakılar isə bu sevgiyə pənah gətirir. Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal başlanğıc etibarilə Göyçə ilə bağlı sənətkarlardır. Ozan Heydər Göyçə mahalının Dəliqardaş, Ozan İbrahim Ozanlar, Miskin Abdal isə Sarıyaqub (Zərgərli) kəndindəndir. Bizə belə gəlir ki, XX əsr Göyçə aşığı mühiti məhz belə bir ənənənin nəticəsində və onun əsasında pərvəriş tapıb bu şərəfi yaşamışdır. Bu xətt aşığı yaradıcılığında xüsusi araşdırmaya ehtiyacı olan yaradıcılıq sahəsidir. Hər üç sənətkar haqqında ümumi şəkildə bizə gəlib çatan əsas

məlumat ondan ibarətdir ki, Ozan Heydər Ozan İbrahimin, Ozan İbrahim isə Miskin Abdalın ustadı olub. Bu, özlüyündə çox problemləri açıqlayır və əsas xəttin istiqamətini müəyyənləşdirir. Eyni zamanda onların bizə gəlib çatan şeirləri də bir mənəbə kimi maraq doğurur, dövrün ictimai-siyasi münasibətlərini, əsas fikri öyrənmək üçün bir mənəbə rolunu oynayır.

Burada maraqlı olan bir məsələ də ozan adı ilə tanınmadır və hələ XV əsrdə Ozanlar kəndinin olması (bu kənd 1919-cu ildə Andronik tərəfindən tamamilə darmadağın edilib) və bu adla iki sənətkarın həmin vaxtlarda fəaliyyət göstərməsi ozandan aşığa keçidin tamamilə başa çatmadığını göstərir. Onu da deyək ki, kənd Dərəçiçək mahalının İrəvan baxarında olmuşdur (101). Bütün bunlar geniş mənada XV-XVI əsrlər aşiq yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Halbuki məlumat azlığında Qurbani sferasından çıxma bilmirik, dar mənada isə Göyçə mühitinin qaynaqlarının açılması üçün əvəzsizdir. Burada yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, bu da Göyçə ədəbi mühiti ilə bağlıdır. Biz əvvəldə aşiq mühitləri haqqında danışarkən bu mühitə də aydınlıq gətirmək üçün fikirlərimizi və mövcud fikirləri verməyə çalışmışıq. İndi orada danışdığımız Ağ Aşiq//Aşiq Alı//Aşiq Ələsgər üçlüyünə Göyçə aşiq mühitinin kökündə duran bir üçlüyü də əlavə etməliyik, bu da Ozan Heydər//Ozan İbrahim//Miskin Abdal xəttidir. Bütün məsələlərə aşiq yaradıcılığının ümumi problemi səviyyəsində baxırıq, çünki yazımızın imkanları ayrı-ayrı sənətkarlar səviyyəsində problemin qoyuluşuna əsas vermir. Bu, ola bilsin, dolaşıqlığa gətirib çıxarsın. Ancaq aşiq yaradıcılığında paralellərin aparılması və məsələyə ümumi məqsəd baxımından yanaşılması uğurlu yoldur. Məhz yuxarıdakı üçlüyün müxtəlif dövrlərdəki müqayisələrinin aparılması aşiq yaradıcılığının tarixi inkişafını əks etdirir, yəni bu, artıq Göyçə mühiti səviyyəsindən çıxır. Onu da deyək ki, bu müqayisələri müxtəlif istiqamətlərdə, aşağıdan yuxarı, yuxarıdan aşağı, eləcə də çarpaz istiqamətli aparsaq da, hamısında nəticə etibarilə eyni qənaət alınacaq. Alınacaq ki, aşiq yaradıcılığının inkişafı hansı istiqamətli olmuşdur.

Bu araşdırmalarımızda ortaya çıxan nəticə odur ki, tədqiqatçılar tərəfindən aşiq yaradıcılığının babası hesab olunan Qurbani XVI əsrdə

tək deyildir, onunla bir dövrdə yaşamış və sənəti ilə eyni səviyyədə olacaq Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal var. Bütün bunlar eyni zamanda bir məsələyə də aydınlıq gətirir ki, Xətai sarayına yaxın olan və Xətai ordusunda xüsusi nüfuz sahibi olan çalğıçılar (aşıqlar) dəstəsi də olmuşdur. Onlar döyüş məqamında savaşa ruhlu havalar çalıb, mahnılar oxuyar, ordunu döyüşə ruhlandırardılar. Məhz Xətai dövründə (həqiqətdə bu olub) mücərrəd danışılan bu problem bir qədər açılır və Qurbani sferasından çıxıb daha üç aşiq haqqında da düşünməyə əsas verir. Burada sadəcə olaraq Qurbaninin baba olmaq funksiyası bölüşdürülür, yəni bu ada onun digər şeirləri çıxır, həm də belə nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, XV-XVI əsrlərdə aşiq yaradıcılığı özünün müqəddəs olacaq bir inkişaf mərhələsini yaşamışdır. Hətta neçə yüzildi yol gələn aşiq yaradıcılığı bu mərhələni fəth edə bilmir, olsa-olsa, güclü zənginləşmə keçirir. Professor Q.Kazımov demişkən, bütün yönərdə «Dədə Qorqudun Qurbaninin başı üstündən saldıdığı işiq» gücləndirilir (116, 3). Daha doğrusu, Qurbaninin dediyi «dərdbiləni dərdbilməzə gıriftar eyləmək olmaz» deyiminin sferasında dolaşır və fikir yükü ilə bu böyük həqiqətin poetik çəkisini keçə bilmirik. Çox heyif ki, Qurbaninin yüzdə biri qədər (şeirləri və haqqında yazılanlar nəzərdə tutulur) müasirləri olan bu üçlük çap olunub araşdırmaların mövzusunə çevrilməyib. Deyilənlər isə XX əsr uşaq nəsrinin tədqiqatçısı, filologiya elmləri namizədi Yaqub Babayevin bir neçə cümləlik müəmmasından uzağa getmir. Yəqin ki, Aşiq Alını üzə çıxaran zaman və həyəcan təbili bir vaxt da bu üçlüyün taleyinə yönələcək. Bu sırada olan sənətkarlarda deyimün ucalığını yuxarıda qeyd etdik və Miskin Abdalın şeirindən bir nümunə ilə buna aydınlıq gətirmək, eyni zamanda Qurbaninin yaradıcılığından yuxarıda verdiyimiz «dərdbilənin dərdbilməzə» yükünün daşınmasını göstərmək məqsədindəyik:

*İnsan oğlu, kələk qurma,  
Kələyə, fəndə düşərsən.  
Nahaq yerə üzə durma,  
Zülmünən anda düşərsən (124).*

Bu deyimün poetiklik (sənətkarlıq) tərəfindən başqa fikir yükü məsələsi də var. Təbii ki, bu yük ahilliyə yaşayışının təcrübəsi və daşı-



nışdır. Eyni zamanda dərvişmisal bir sənətkarın yol-ərkanıdır. Ona görə də bu cür problemlərə geniş və müqayisələrlə aydınlıq gətirmək olar, belə məqamlarda fərd də, ümumi yaradıcılıq da qazanır. Marahlı bir cəhət də var ki, bu üçlüyün digər iki nümayəndəsinin adında ozan adının qorunusu var.

Eyni zamanda burada adla fəaliyyət arasında daşıyıcılıq yaxınlığı var. Qurbaninin isə nə aşiq, nə ozan adına (başə düş – adın yanında yoxdur) rast gəlinməməsi halı var. Ancaq folklor tədqiqatçıları daha çox onu ümumi aşiq adında görürlər, biz də elə bu fikirdəyik. Belə halların, ozan–aşiq paralelinin mövcudluğu ozandan aşığa keçidin bitmədiyini göstərir. Ozan Heydər deyimində bu notlar görünür:

*Özündə doğru bulmayan,  
Könlünə işıq salmayan,  
Məddahi-mövla olmayan  
Mətləbdə şeytana yetər.*

Qurbani və Ozan Heydər, Ozan İbrahim və Miskin Abdal xəttini işlənməli bir problem kimi görürük. Bu problemin açılışı və daha yaxşı nəticəsi isə sonrakı üç sənətkarın yaradıcılığının açılışına (toplama və tədqiq) başlamaqdır. Ozan Heydərlə Ozan İbrahimin yaradıcılığında güclü bir ruh yaxınlığı var, təbii ki, sənətkar fərdiliyini inkar etməyən yaxınlıqdır:

*Bulundum dağda, aranda,  
Qibleyi-ərzim Turanda.  
İmanım-dinim Quranda,  
Haqq yolum yarpaq üstündə (101).*

Göründüyü kimi, bu yuxarıdakı yaxınlıq ruhi yaxınlıqdır, sanki ayrı-ayrı sənətkar tərəfindən yazılmış bu bəndlər bir sənətkarın təfəkkürünün məhsuludur. Əlbəttə, bu yaxınlığın səbəbini çox şeydə axtarmaq olar; məsələn, Ozan İbrahimin Ozan Heydər şagirdi olması, onların eyni dövrdə yaşaması, yaradıcılıq təsiri və s., ancaq yenə

deyirik ki, bunların hamısının başında duran bir məsələ var ki, onlar mənən çox yaxın olmuşlar. Bu iki ustaddan əlimizdə altı şeir vardır, onlardan ikisi Ozan Heydərə, qalan dördü Ozan İbrahimə məxsusdur. Ancaq bu şeirlərin mövcudluğu ilə kifayətlənmək olmaz, yəqin ki, onun da şeirləri ya hansısa aşığın yaradıcılığı ilə qarışıq düşüb, ya da hansısa yaddaşda yaşayıb toplayıcısını gözləyir. Böyük Ustadımız F.Köpürlü demiş: «Nə yazıq ki, xalqına aid şeirlərə əhəmiyyət verilməməsindən dolayı bu milli ədəbiyyat məhsullarından həməən heç bir şey bizə gəlib çatmamış və o səmimi nümunələr milli bəstələrlə bərabər məhv olub getmişdir» (187, 30-31). Ancaq biz hər cür məyusluğun əleyhinəyik və eyni zamanda yaddaşda yaşanan sənət nümunələrinin yaddaşla birgə torpağa gömüldüyünü də yox hesab etmirik. Ozan İbrahimdən verdiyimiz bu nümunənin sonuncu misrası olan «haqq yolum yarpaq üstündə» deyimi ilə Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş məşhur divanisi arasında da yaxınlıq duyulmaqdadır, bu, Qurbani deyimindəki «tabutu sərv ağacı, kəfəni yarpaq görək» deyiminin yaxınlığıdır. Bütün bunlarla yanaşı, bizim qarşımızda duran problemin bir hissəsi də ideyalılıq məsələsidir, yəni araşdırmalarımız, sənətkarlar arasındakı yaradıcılıq paralelləri aparmağımız hamısı bizi ideyalılığa, mövzu yaxınlığına yönəldir və nəticə etibarilə bu problem haqqında düşünməyin vacibliyini göstərir.

Söz sənətinin (ədəbiyyatın) əsasında iki istiqamət dayanır və sənətkarın taleyi də (yaradıcı taleyi) bundan asılıdır, bu istiqamət hamımızın çox sadə başə düşəcəyimiz fikir və fikrin necə deyimidir. Ədəbiyyatın yolu və mövcudluğu buradan keçir. Bu, Dədə Qorquddə da, Qurbanidə də, müasirimiz olan ən sonuncu sənətkardə da belədir. İdeyalılıqdan söhbət düşmüşkən, yuxarıdakı nümunələr haqqında onu da deyək ki, bu nümunələr ümumi ruhu etibarilə sufi dünyagörüşü ilə yaxınlaşır. Həm də bu dünyagörüş və ideya yaxınlığı elə məsələdir ki, onun arasında Çin səddi də çəkmək olmur, eyni zamanda uzandıqca da uzanır. Buradakı təriqətçilik duyğusu bu deyimdə sufilikdən gəlmə yox, sufiliyə dərvişlikdən gəlmədir. Çünki sufilikdən öncə dərvişlik, kahinlik vardı. Aşıqlar da (ulu babaları nəzərdə tutulur) öncə dərvişliyi özündə yaşatmışlar və burada dərvişliyin iqtibasından daha çox söz aç-

maq olar. Məsələn, bizə belə gəlir ki, Yunis Əmrə sufi olmamışdan öncə dərviş idi. Bu məsələ «Aşiq, din və təriqət» kitabımızda geniş əksini tapdığı üçün burada onun şərhinə ehtiyac duymuruq. Yəni biz burada mahiyyəti açmaq, ardıcıl paralellər aparmaq yox, yuxarıdakı nümunələrdə sezilən mövcudluğu açmağa çalışırıq və hesab edirik ki, bunlara tarixi ardıcılıq yönündə baxmaq, türk təfəkküründəki doğrmaqlıqla birgə öyrənmək lazımdır. Aşiq yaradıcılığında əsas məsələ kimi yuxarıdakı fikri və fikrin necə deyimini qeyd etdik. Ümumiyyətlə, yaradıcılıq elə bu iki məsələdən asılıdır.

Aşiq yaradıcılığında tədqiqatçılar bu zənginliyi iki istiqamətdə – ictimai-siyasi motivlər və məhəbbətin təənnümü kimi ümumiləşdirirlər. Bu bölgü özlüyündə aşiq yaradıcılığında zəngin mövzu istiqamətlərini müəyyənləşdirir və onun daxilində yarımbaşlıqların ayrılması ilə əhatə olunur. Məsələn, aşiq yaradıcılığında məhəbbət çox geniş səciyyə daşıyır, bu, iki gəncin başadüşülən izdivacından başlayıb övlad-valideyn (ata-ana) məhəbbətinə, vətən məhəbbətinə, təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərinə, ilahi məhəbbətə qədər böyük bir mövzunu əhatə edir. Bu, aşiq yaradıcılığının ana mövzudur və aparıcı xətt kimi yaradıcı sənətkarların hamısının dünyagörüşündə müxtəlif çalarlarla təzahür edir. Ümumiyyətlə, ideyalıq məsələsi ilə obrazlılığın (geniş mənada poetika məsələsi) eyniyyətinə, daha doğrusu, birgə götürülməsinə üstünlük veririk. Bunlardan birinin (istər ideyalıqlığın, istərsə də sənətkarlığın) qüsuru, bir balaca axşamı əsərin naqisliyidir. Ona görə də həmişə tam olanlar, bu iki cəhət taraz olanlar qazanır. Əks təqdirdə V.Belinskinin «həyatda olduğundan gözəl görünmək» tezisi özünü doğrultmur və zamanın hansısa burulğanında uçub dağılacağı, yox olacağı şeksizdir. Aşiq yaradıcılığında ikinci istiqamət kimi tədqiqatçıların araşdırdığı siyasi motivlərin təcəssümüdür. Əvvəllərdə demişik ki, aşiq elin anasıdır, aşiq elin başbilənidir. Bu funksiya daha çox həmin siyasi motivli şeirlərdə özünün əksini tapır. Təkrar edirik, daha çox el aşığı olmaq funksiyası siyasi motivli şeirlərdə daşınır. Bununla digər mövzu istiqamətlərini kölgə altına salmaq fikrində də deyilik. Əgər belə olsaydı, bəlkə də sənətdə bir cansızlıq, bədii təsirin ağırlığı nəzərə çarpardı. Ona görə də istər ayrı-ayrı aşıqların, istərsə də bütövlükdə aşiq yaradıcılığına bir tam kimi baxmaq lazımdır.

Məhz ona görə də tədqiqlərdə bu araşdırma prinsipi müsbətdir. Biz də bu prinsipi əsas tuturuq.

Siyasi motivli şeirlərdə dövrün problemlərinin, zamanın özünün yükünün daşınışı var. Çünki hər bir sənətkar müəyyən zaman müddətində yaşayıb-yaradır və yaranan sənət nümunəsi də həmin sənətkarın yaşadığı dövrün tarixi reallığının əksidir. Məsələn, Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş şeirləri, Aşiq Şenliyin xalq hərəkatının (qaçaqlıq hərəkatı nəzərdə tutulur) nümayəndələri, el qəhrəmanı Səməd bəylə İsmayıl ilə həsr olunmuş şeiri, 1918 və 1948-ci illər Göyçə köçü ilə bağlı yazılan sənət nümunələri və s. Qeyd etdiyimiz kimi, bunların hamısı mövzu etibarilə siyasi motivli şeirlərdir və onların yaşarılığı üçün tarixi reallıqdan çox onun bədii ifadəsi lazımdır. Məhz deyə bilmək bacarığını əsas tutaraq Mirzə Cəlilin bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: «Dünyada sözdən böyük yadigar yoxdur, zira ki, mal, mülk tələf olub gedir, amma söz qalır». Bu deyim özlüyündə sözün poetikasının açılışının ifadəsidir. Sadə şəkildə hər şeyin bir sonluğunun mövcudluğu deyiminə sözün mövcudluğu sığışmır. Çünki sözdə düşünüən, daşınan bir varlığın daxili aləminin yaşayışı var. Bugündən, dünəndən sabaha, sabahdan bugünə, dünənə uzanan bir halın mövcudluğu, bağlılığı var. Bu bağlılığın açılışı sırf poetika məsələsidir. Onun isə tam açılışı indiyə qədər olmayıb, nəzərimizdə bu cür nümunələr Tanrı möcüzəsi kimidir. Dövrün siyasi yükünün daşınışında bütün sənətkarların yaradıcılığı dəyərli mənbədir. Təbii ki, el anası olan aşiq daha çox reallıqları, görüb müşahidə etdiklərini qələmə alır, bu mənada həmin nümunələr tarixilik və həmin dövrün siyasi ab-havasının açılışı baxımından əvəzsizdir. Məsələn, Qurbanidən bir nümunəyə diqqət yetirək:

*Əgər şahdan bizə qəzəb olmasa,  
Qəzəb atəşindən əzab olmasa,  
Ortalıqda çuğul, kəzzab olmasa,  
Dünya bahar olar, boran-qar olmaz (116, 119).*

Burada deyimin özünün sona qədər açılışı mümkün olmayan sirri var. Bu sirr, bizə belə gəlir ki, «yaradıcılıqda xəlqi olmaq istedadı»

(fikir Belinskinindir) ilə daha çox əlaqəlidir. Eyni zamanda bu fikrə əlavə edəcəyimiz sözü yerli-yerində işlətmə bacarığıdır ki, yuxarıdakı nümunədə daha çox sezilir. Aşiq yaradıcılığında ideyalılıq məsələsi özlüyündə dar və geniş mənada işlənir. Dar mənada ideyalılıq bir sənətkarın (aşığın) yaradıcılığı səviyyəsində başa düşülürsə, geniş mənada bütünlükdə aşiq yaradıcılığını əhatə edir. Hər iki istiqamətdə aşiq yaradıcılığında ideyalılıq problemi müəyyən mənada araşdırılıb, lakin bu özü də problemin əhatə olunması səviyyəsində görünür, naqisliyi isə müxtəlif səbəblərlə bağlıdır. Problemin tam mənada öyrənilmə səciyyəsi nisbətən professor M.Həkimovun, H.İsmayilovun, M.Qasımlının orta əsrlər səviyyəsində araşdırmalarında görünür. Sonra XIX əsr səviyyəsində müəyyən dərəcədə professor S.Paşayev (137, 5-89), filologiya elmləri namizədi Q.Vəkilov (162, 3-144) tədqiqat aparmışlar. Bu, problemin özünün böyüklüyü ilə bağlıdır, bizim üçün də ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığı səviyyəsində burada işləmək müşkül görünür. Çünki belə bir tədqiqat aparma hər bir sənətkar səviyyəsində bir monoqrafik əsərin mövcudluğu deməkdir. Məsələn, Qurbani yaradıcılığında ideyalılıq, Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşiq, Xəstə Qasım yaradıcılığında ideyalılıq və s. Bu araşdırmalar sırasında biz Aşiq Valehin yaradıcılığında ideyalılıq problemini tədqiq etmişik. İndi isə problemə ümumi şəkildə yanaşmaq məqsədindəyik. Həmçinin bu problemin açılışı məsələsində daha çox ümumiləşdirmələrə yer verməklə mahiyyəti açmağa çalışacağıq, eyni zamanda heç bir məhdudiyətə, ardıcılığa məhəl qoymadan bizim üçün ümumi inkişaf prosesində problem kimi görünənlərə üstünlük veriləcək.

Aşiq, sənətkar ən əvvəl mühitin oğludur və bütün məsələlər bəşəriyyətdən tutmuş dövrün reallıqlarına qədər hamısı mühitin yaradıcı təfəkküründən keçir, burada (yəni deyimdə) aşiq nə dərəcədə qazanır – o, başqa problemdir və açmaq istədiyimiz də bu problemin ümumi səciyyəsidir. Aşiq yaradıcılığı bu mənada dövrün problemləri ilə daha çox yüklənib, Azərbaycan xalqının tarixi inkişafı, keçib gəldiyi yol, müxtəlif mərhələlərdə baş verənlər hamısı sənətkar dünyagörüşündən keçir, daha çox isə dövrün siyasi-ictimai ab-havasından narazılıqla tə-

zahür edir. Məsələn, Qurbanidə bunun əksinə, çox üstüörtülü deyimlərlə rast gəlinir:

*Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən,  
Başı çənli, qarlı dağlar, qal indi.  
İçən ölməz dərdə dərman suyundan,  
Axar sular, tər bulaqlar, qal indi (116, 119).*

Bu əhvali-ruhiyyənin olduqca yaxın, eyni zamanda bir qədər də kövrək olan yaşayışına sonrakı dövr sənətkarların yaradıcılığında rast gəlirik. Belə bir halın mövcudluğunda sənətkar təsiri, yaradıcılıqdan bəhrələnmə ilə yanaşı, oxşar vəziyyətin yaşayışı da var. Aydınlıq üçün Xəstə Qasımın yaradıcılığında bir parçaya fikir verək:

*Obalarımız səf-səf olub yüklənir,  
Başı ala, qarlı dağlar, qal indi.  
Biz içmədik abi-Kövsər suyundan,  
Soyuq sular, tər bulaqlar, qal indi (95, 23).*

İki ustadın böyük ustalılıqla və özünəməxsusluqla, eyni zamanda oxşarlıqla nəzərə çarpan bu şeirləri təkcə ideyalılıqla yüklənmiş, eyni zamanda burada obrazlı deyimlərin rolu danılmazdır. Bu şeirə ənənənin davamı, Qurbani yaradıcılığının təsiri kimi də baxmaq olar. Bütün hallarda hər iki sənətkarın yaradıcı qüdrəti ön xətdə dayanır. Bu müqayisələri ardıcılıq əsasında davam da etdirmək olar, ancaq hər şey burada açıldığına görə (fərdilik, ənənədən bəhrələnmə, sözün poetik ifadəsi və son olaraq yaradıcının yaşadığı real tarixi şərait) belə bir davama lüzum görmürük. Qurbanidə, Xəstə Qasımda aydın şəkildə nəzərə çarpan giley motivinin təcəssümünə və daha üsyankar görünüşünə Abbas Tufarqanlıda rast gəlirik. Abbas Tufarqanlının yaşadığı tarixi şəraiti, həmin dövrdə mövcud Şah Abbas və Abbas Tufarqanlı reallıqlarını ortaya qoyduqda təbii olan bir sonluq yaranır və sənətkar etirazının bu səviyyədə mövcudluğuna bəraət verməli olursan. «O, (Abbas Tufarqanlı – M.A.) şahların Azərbaycanı talamasına, var-yoxunun, sənət-

karlarının zorla başqa yerlərə aparılmasına dözə bilmir, etiraz səsini ucaldır, fəryad edirdi» (68, 260). Zülm, dövrün haqsızlıqları kəskinləşdikcə etiraz motivləri də güclənir, sənətkar, bir növ, el anası olmaq funksiyasını burada daha çox hiss edir.

*Şah hökmüylə xan üstünə xan getdi,  
Ağla, didəm, yaş yerinə qan getdi,  
Qol boşaldı, dil boşaldı, can getdi,  
Axır apardılar dara, gəlmədi (5, c.1, 74).*

Dövrün haqsızlıqları, ictimai bələlərin açılışı baxımından bu cür nümunələr əvəzsizdir. Aşiq yaradıcılığında bu, bir silsilə təşkil edir və hər dövrün sənətkarı, təbii ki, öz yaşadığı zamanın problemlərinin daşıyıcısı kimi maraq doğurur. Ona görə də aşiq yaradıcılığına sadəcə bədii yaradıcılıq sahəsi kimi yox, böyük problemlərin, dövrün özünün ziddiyyətlərinin daşınması kimi baxmaq lazımdır. Yuxarıda verdiyimiz nümunələr zaman etibarilə ayrı-ayrı yüzilliklərin məhsuludur. Lakin problemlərin yaxınlığı, güzəranın çətinliyi, ziddiyyətlərin hədsizliyi baxımından bunlarda bir eyniyyətin mövcudluğu görünür və bu, XX əsrin «qırmızı bolşevik» ədəbiyyatına qədər eyni inkişaf səciyyələri və imperiya ədəbiyyatında güclü ideologiya aşiq yaradıcılığı (həqiqi aşığı deyil) müəyyən mənada yolundan sapdırır və onun tarixi funksiyasını, bir növ, parçalayıb ona kölgə salır. Hələ bu problemə keçməzdən öncə aşiq yaradıcılığında tarixi hadisələrin daşınması probleminə baxaq. İctimai ziddiyyətlərin aşiq yaradıcılığında əksi ictimai hadisələrin kəskinliyi ilə əlaqəlidir. Yəni hansı məqamda ki ziddiyyətlərin kəskinləşmə dərəcəsi minimum həddində, adilik səviyyəsində aparılırsa, bu, daha çox giley-güzar səciyyəsi daşıyır. Yox, elə ki, bu ziddiyyətlər, qarşıdurma balans pozulması ilə daha çox müşahidə olunursa və hadisələr son həddə gəlib çatırsa, onda üsyankarlıq və ah-nalə daha açıq şəkildə nəzərə çarpır. Yuxarıda Abbas Tufarqanlıdan verdiyimiz parça buna nümunədir və bir növ, dövrün ictimai ziddiyyətlərinin ən tipik daşınmasıdır.

Eyni zamanda qeyd edək ki, Abbas Tufarqanlı bir aşiq və bundan əlavə bir fərd kimi bu bələləri, haqsızlıqları şəxsi həyatında daha çox görür, bunu ustadın ayrı-ayrı şeirləri və «Abbas və Gülgöz» dastanı da aydın göstərir. Ona görə də bu problemlər sırasında, yəni dövrün özünün ziddiyyətlərinin açımında Abbas Tufarqanlının taleyini elə bu iki istiqamətdə də, həm bir aşiq kimi başına gətirilənlər, həm də fərd, vətəndaş kimi də araşdırmaq olar. Abbas Tufarqanlının vətəndaş funksiyası ilə aşıqlıq funksiyasının çəkisi eyni deyil, o, artıq fərdlikdən çıxıb daha ağır yükün daşıyıcısına çevrilir. Ancaq məsələ burasındadır ki, bu fərdiliyin və yaxud da ictimailiyin sərhədlərini Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında müəyyənləşdirmək olmur. Bunun isə son səbəbini daha çox Şah Abbasın kütləyə küfr oxunuşunda, ən sadə şəkildə isə «Al-danmış kəvakib»də deyildiyi kimi, «Şah Abbas cəbbarlığının ədna əlaməti bu idi ki, bir oğlunu öldürdü. İkisinin dəxi gözünü çıxartdı» həqiqətində idi. Belə bir problem məsələdə, daha doğrusu, mövcud tarixi şəraitin xalq və hökmdar probleminə aşiq xalqa bir tərəf kimi zülmün daşıyıcısı tərəfdə və bu əzaba qarşı mübarizənin öncülü rolunda görünür. Onu da qeyd edək ki, bu mübarizə Koroğlunun «Mən özüm Aslan paşanı, hərəmiz bir xan üstünə» prinsipi ilə aparılır, daha doğrusu, üsulu ilə seçilir (Koroğluda bu mübarizə üsulunda saz və qılınc taraz görünür). İctimai münasibətlərin kəskinləşməsi, ədnalığın həddini aşması şeirdə üsyankarlığa gətirib çıxarır. Nümunə üçün Qurbaninin müraciət səciyyəli «Yetirməsin» gəraylına diqqət yetirmək kifayətdir. Ancaq bu, Qurbaninin müasirlərində (Ozan Heydər, Ozan İbrahimin Şah İsmayıl Xətaiyə müraciətləri nəzərdə tutulur), ondan sonrakı dövrdə Abbas Tufarqanlıda (burada daha kəskin şəkildə görünür), Aşiq Qəribdə, Kərəmdə, Aşiq Valehdə və başqalarında mövcudluğu ilə bir silsilə təşkil edir. Onu da deyək ki, sovet dövrü bu silsilədə mövcudluq görkəmi ilə seçilir və bu bərdə bir qədər sonra daha ətraflı danışacağıq. İndi isə həmin tarixi reallıqların ağır yükü ilə yüklənmiş bir nümunəyə diqqət yetirək.

*Vəzir, sənə qarğıyırım:  
Haqq diləyin yetirməsin.*

*Göydən min bir bəla ensə,  
Bir səndən ötürməsin (116, 49).*

Bu, nifrətin, qəzəbin yükü ilə yüklənmiş adi bir insanla cəmiyyət arasında nəhayətsizliyin nümunəsidir. Gün-gündən artan əzab, insanla cəmiyyət arasında tarazlığın pozulması belə bir qarğışa səbəb olmuşdur. Maraqlı olan budur ki, burada diləmənin əks qütbündə dayanan bir mənfilik var, bu da vəzirin əməli, tutduğu rəhmsizliyin qədəri ilə ölçülə bilər. Qurbaninin bu gəraylısını aşıq yaradıcılığında deyimin klassik nümunəsi kimi araşdırıcılar tez-tez nümunə gətirirlər. Eyni zamanda onu da deyək ki, «qəm yemə, qəm yemə, divanə könlü» deyən sənətkarın «Vəzir, sənə qarğıyırım» deyimini arasında zülmün nəhayətsizliyi etibarilə sonsuzluq səviyyəsində məsafə ölçüsü var. Dövrədən, zəmanədən şikayət motivləri bütün mərhələlərdə olub və aşıq yaradıcılığında bir istiqamət kimi nəzərə çarpır. Ən yaxşı halda isə, daha doğrusu, kompromis variantında (zamanla mühitin kompromisi və yaxud da hökmdarla rəiyyətin kompromisi) nəsihətçiliklə sonluqlanır. Və nəticə etibarilə Aşıq Ələsgərdən verdiyimiz nümunənin nəticəsini xatırladır:

*Qafıl könül, bu nə yoldu tutubsan,  
Sərf edirsən nə kamaldı dünyada?!  
Dövlətdə qul olub gültək açılma,  
Çox sənin tək güllər soldu dünyada (27, c. 1, 158).*

Ümumiyyətlə, dünya, zaman problemi ədəbiyyatda sonsuzluq və sonsuzluqdan əlavə müraciət simvoludur. Bu, daha çox giley-güzar, dərk olunma və dərkətdirməyə cəhd məqamında görünür, nəticə etibarilə isə Koroğlunun «mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi» fəlsəfəsində dayanır. Bu mənə zəmanə arasındakı məsafə qədərində çox şey var və bütün dərk olunan da, olunmayan da hamısı, eləcə də görə-görə dərk etdiyimiz «gəlimli-gedimli, son ucu ölümlü dünya» bu həqiqətdən keçir. Bu, nə mənim, nə Koroğlunun dərk etdiyi böyük anlayışdır, sadəcə şəkildə məndən Koroğluya qədər olan yoldur və insanın xislə-

tində olan unutkanlıq fərdi halında bəzən bu yolu unudur. Mahiyyət etibarilə Nuşirəvanın («Nuşirəvan və bayquşların söhbəti» nəzərdə tutulur (79, 51-53)) rolunda çıxışına gətirir və Ələsgərin «Fələk bəhrəm edib çox nizamları» (27, c.1, 158) həqiqətində təsdiqlənir. Ümumiyyətlə, ictimai-siyasi motivlər özlüyündə çoxlu yarımbaşlıqlarla mövcud olan problemləri özündə səciyyələndirir. Və bu problem tərəf etibarilə hər yerdə insanla əlaqəli götürülür. Bu, Dədə Qorqudun «gəlimli-gedimli, son ucu ölümlü dünya» həqiqətindən hökmdar Qazi Bürhanəddinin aşağıdakı dərkinə qədər böyük bir yol keçir:

*Gələn birdi, gedən birdi, qalan bir,  
Gələn qalmaz, gedən gəlməz, əcəb sirt,  
Bir əvvəl var, bir axır var – deyirlər,  
Yalan sözdü, nə əvvəl var, nə axır.*

Klassik ədəbiyyatda biz həqiqətin bundan o yana olan deyimini görmürük və demək olar ki, mövcud olanlar bu ucalıqdan pay alır, Qurbanidən Səməd Vurğuna, Dədə Qorquddan Mikayıl Azaflıya qədər çözlənir və bu böyük zaman arsenalında Xəstə Qasımın «səksən yollar boşalıbsan, doxsən yollar dolan, dünya» həqiqəti ilə qapanır. Eyni zamanda onu da deyək ki, bu deyimlərin hamısında bir ictimai olma səciyyəsi var, daha doğrusu, ictimai olanın çəkisi və yaradıcı çiyinlərində daşınmış var. Digər bir cəhət də qeyd edək ki, zamanın, dünyanın vəfasızlığı ilə hökmdarın Allahdan aşağı allah olmaq iddiası (daha doğrusu, özünü bu cür hiss etməsi) arasında elə bir keçilməzlik də yoxdur. Əksinə, sitəm, zülm artdıqca, ictimai vəziyyət kəskinləşdikcə (insan acizliyində) bütün istiqamət zamana, dünyaya, Gözəgörünməzə yönəlir.

Ona görə də mövcud məqamlarda həmişə ictimailəşmə səciyyəsi olur. Nəsihətçilik də, giley-güzar da, nifrət, qəzəb, qarğış da hamısı onunla əlaqələnir. Aşıq yaradıcılığında ustadnamələr daha çox ictimailiyin simvoludur. Xəstə Qasım təpədən-dırnağa bu simvolun daşıyıcısı kimi görünür və dərk olmaqdan (sənətkar dərk) dərk etməyə (oxucu dərk) qədər bütöv bir problemi özündə əks etdirir.

*Yaxşı fikir elə, qafil dolanma,  
Qəlbini şeytandan yad elə, insan.  
Halal yaşa, bir kimsədən utanma,  
Yıxma köülləri, şad elə, insan (95, 20).*

Aşıq yaradıcılığında bu deyimlər bir hüdudsuzluq və ayrı-ayrı nümunələrdə bənzərsizliklə səciyyələnir və eyni zamanda hamısında nəticə etibarilə kədərlə sabaha inamın görünən və görünməyən məqamları sezilir. Bu mənada mövcud şeiriyyətin ümumi yolu müəyyənləşir və onun ictimailəşmə səbəbləri aşkarlanır. Aşıq yaradıcılığında bu yolun gedişi məqamında bəzən sapmalar da nəzərə çarpır. Təbii ki, aşıq yaradıcılığı inkişafda həmişə eynimənalı olmamışdır, siyasi səhnədə baş verən çəkişmələr, kənardan uzanan əllər onu həmişə çətin vəziyyətdə qoymuşdur. Zərbə və təqiblərin də ağırlığı daha çox onların üzərində hiss olunmuşdur. Məsələn, fərd kimi və ya ümumi şəkildə Şah Abbas dövrü Abbas Tufarqanlı ilə bağlı mövcud rəvayətlər. Lakin bu böyük yolun gedişində ən ağır çətinliklə qarşılaşmanı imperiyaların, müstəbidlərin gəlişində görürük.

## 2. VARIANTLILIQ

Xalq ədəbiyyatının əsas xüsusiyyətlərindən biri variantlılıqdır. Bu, özünü aşıq yaradıcılığında da göstərir. Məlum olduğu kimi, variantlılıq şifahlılıqla bağlıdır. Zaman-zaman xalqın zəngin yaradıcılığı yaddaşlarda yaşamışdır. Klassik ədəbiyyatdan fərqli olaraq, vaxtında yazıya alınmadığı üçün hər hansı bədii nümunənin dəyişikliklərə uğraması hadisəsi baş vermişdir. Nağıllarımız, dastanlarımız, bayatılarımız, əfsanə, əsatir, rəvayətlərimiz və s. bunu aydınlıqla göstərir. Son dövrlərdə nəşr olunan folklor toplularında da bu hal aydınlıqla nəzərə çarpır.

Məlum olduğu kimi, ustad sənətkarların yaradıcılığı böyük dövrləri yaddaşlarda yaşatmışdır. Onların yaratdığı qoşma, gəraylı, dastan nümunələri məclislərdə oxunmuş, müxtəlif dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Bu, təbii bir hadisə kimi özünü göstərmişdir. Məsələn, Dirili Qurbaninin yaradıcılığının S.Mümtaz tərəfindən nəşrindən sonra dəfələrlə onun şeirləri ayrı-ayrı toplularda verilmiş, kitabı çap olunmuşdur. Həmin nümunələr bir-birindən müəyyən ifadə, misra fərqləri ilə seçilir. Bu da, təkrar qeyd edək ki, şifahilikdən gəlir. Professor Q.Kazımov keçən əsrin doxsanıncı illərində çox böyük zəhmətə qatlaşaraq onları toplamış və bütün variantları ilə nəşr etdirmişdir. Hətta kitabda bir şeirin bəzən beş-altı variantını vermişdir. «Olmaz» rədifli gəraylının Qazaxdan, Şəmkirdən və Cənubi Azərbaycandan toplanmış variantlarını verir. Bunlar arasında misra, ifadə fərqlilikləri aydınlıqla görünür. Onu da qeyd edək ki, şeirdə bir mühafizəkarlıq var. Ancaq buna baxmayaraq, yenə də tarixi proses müəyyən dəyişikliklərin baş verməsini zəruri edir və variantlar yaranır. Folklorşünas M.H.Təhmasib «Qurbani» dastanının bir neçə variantını yazıya almışdır. Onlar arasında ümumi olacaq eyniyyətdən əlavə fərqliliklər də var. Çünki bu dastanlara hər bir aşiq müəyyən əlavələrini edir. Dastanda Qurbaninin

Dədə Yediyarla deyişməsi verilir. Şəmkirdən, Qazaxdan toplanan variantlarda Qurbani Dədə Yediyarla deyil, Aşiq Heydərle deyişir. Tədqiqatçı həmin deyişmənin Aşiq Müseyib Nəsimovdan, Aşiq İsfəndiyar Rüstəmovdan, Aşiq Əhməd Sadaxlıdan aldığı variantları verir. Eləcə də digər ustad sənətkarların yaradıcılığında bu hal aydınlıqla müşahidə olunur. Məsələn, XVII əsrin ustad sənətkarlarından olan Abbas Tufarqanlının şeirləri və «Abbas və Gülgəz» dastanı buna nümunədir. Hələ XIX əsrdə M.Mahmudbəyov onun şeirlərini və haqqında olan dastanı toplayıb. Bu dastandakı hadisələr təfəssilat baxımından sonrakı nəşrlərdən köklü şəkildə fərqlənir. Eləcə də XX əsrin əvvəllərində S.Mümtazın, H.Əlizadənin, V.Xulufunun toplanmaları arasındakı fərqliliklər bunu bir daha göstərir. Xəstə Qasımın şeirlərinin toplanmasında böyük rol olmuş M.Mahmudbəyovun, S.Mümtazın, H.Əlizadənin, S.Paşayevin nəşrlərində də variantlılıq xüsusiyyəti nəzərə çarpır. «Aşiq Qərib» dastanının on iki variantı əlyazmalarda qorunur. Hətta bir məsələni də əlavə edək ki, türk xalqlarında bu variantlılığın versiya forması da dolaşmaqdadır. Məsələn, Krım tatarlarında «Aşiq Qərib» dastanı var və bütün ruhu etibarilə Azərbaycanla səsləşir. Eləcə də «Koroğlu» dastanının ayrı-ayrı nəşrləri variantlılıq və versiya məsələlərinin tədqiqini aktuallaşdırır. «Koroğlu» dastanının V.Xulufu, H.Əlizadə, M.H.Təhmasib, F.Fərhadov nəşrləri buna nümunədir. Ustad sənətkarlardan Sarı Aşığın, Aşiq Valchin, Aşiq Alının, Aşiq Hüseyn Şəmkirinin və başqalarının yaradıcılığında bu, ənənəvi hal kimi müşahidə olunur. Bir növ, bütövlükdə aşiq yaradıcılığını izləyir.

## DÜNYA SİNKRETİK SƏNƏTİ VƏ SƏNƏTDƏ SİNKRETİZM

Tarixi proses bir-birindən çox uzaq, mədəniyyət baxımından heç bir yaxınlığı olmayan xalqlar arasında oxşarlıqların mövcudluğunu ortaya qoyur. Nəzəri fikir belə bir vəziyyətin görünüşünü müxtəlif səbəblərlə izah edir. Burada daha çox üç istiqamət əsas götürülür və bütün mülahizələr də başlıca olaraq həmin yönümlərdə qruplaşdırılır. Birincisi xalqların qan qohumluğu məsələsidir. Şübhəsiz, gen baxımından yaxın olan xalqlar sonrakı mərhələdə hansı şəraitdə ayrılmalara məruz qalmalarından asılı olmayaraq kökdən gələn müəyyən xüsusiyyətləri yaşadır. Bu, bütün xalqlarda – türk xalqlarında da, Avropa xalqlarında da eynilə təkrarlanır. İkinci bir yol mədəni əlaqələrlə bağlıdır. Belə ki, heç bir qohumluğu olmayan xalqlar mədəni əlaqələrdə bu və ya digər dərəcədə bir-birinə təsirdə görünürlər.

Yəni hansısa ənənənin, mədəni dəyərlərin birindən digərinə keçidi və sabitləşməsi prosesi gedir. Bu, Azərbaycan, bütövlükdə türk folklorunda aydınlıqla müşahidə olunan haldır. Məsələn, örnək kimi ayrı-ayrı dastan nümunələrinin, eləcə də onun müxtəlif variant və versiyalarının yayılışını göstərə bilərik. Üçüncü istiqamət heç bir halda müşahidə olunmayan yaxınlıq, hansısa oxşar ənənə məsələsidir. Bu, nəzəri düşüncədə xalqların mərhələni, inkişafı bütün hallarda yaşamaq



zərurəti ilə bağlıdır. Bizə belə gəlir ki, sinkretik sənət daha çox üçüncü prinsipə, xalqların hansısa mərhələni zərurət olaraq keçmək prinsipinə əsaslanır. Cəmiyyətin inkişafı ziqzaqlı olduğu kimi, mədəniyyətin də inkişafı ziqzaqlıdır. Tarixi proses təkcə böyük təlatümlərin törədici deyil, eyni zamanda bütün mövcud olanları xəlbirdən keçirib yaşatmaq funksiyasını da yerinə yetirir. Azərbaycanda sinkretik sənət həmin prosesi çox müvəffəqiyyətlə keçmişdir. Daha çox mədəni dəyərlərdə status almaq funksiyasını yerinə yetirmişdir. Sinkretik sənətin qədim və orta əsr mədəniyyətlərində bəzi xalqlar üçün mədəni lay olmaq səciyyəsi var. Məsələn, yunanlarda aedlərin və rapsodların fəaliyyəti. Bu mədəni lay tarixin çox-çox dərin qatlarında yaradıcı və hifzedici funksiyasında çıxış edən sənət tipini formalaşdırırdı. Təsadüfi deyil ki, yunan mədəniyyətinin bu qədər cahənşümlü olması da məhz aedlərlə, rapsodlarla bağlıdır. Bunların fəaliyyəti özlüyündə mərhələli səciyyə daşıyır. Daha doğrusu, böyük xalq düşüncəsinin yaşantısı kimi görünür. Homerin bir sənətkar kimi mövcudluğu əfsanələr tülündə itib-batsa da, daha doğrusu, onun şəxsiyyəti müəmmallarla dolu olsa da, yunan ədəbiyyatı, eləcə də Homer bütün mövcudluğu ilə aedlərə borcludur. Xalq düşüncəsində olanların böyük əksəriyyəti bu el sənətkarlarının dilindən, yaddaşından Homerin adına köçürüldü. Məsələnin bir tərəfində Homerin sənətkar kimi təqdimatı prosesi getdi. İkinci tərəfdə bu prosesi həyata keçirən aedlərin və rapsodların cəmiyyətdə aparıcı funksiyasının üzdə arxa plana keçməsi hadisəsi başladı.

Dünya sinkretik düşüncəsində aedlərin, rapsodların xeyli rolu var və bu, təkcə yunan mədəniyyəti üçün xarakterik deyil. Əvvəlcədən bir məsələni qeyd edək ki, əgər bu çoxçalarlı sənətolma prosesi yunanlarda bizim eradan əvvəl birinci minilliklə bağlıdırsa, Avropada eramızın XII-XIV əsrlərilə əlaqəli ədəbi hadisədir. Daha doğrusu, inkişafın yeni layıdır. Burada məsələnin nəzəri düşüncədə dayanan tamamilə başqa bir tərəfi ortaya çıxır – intibahın yunan və Roma mədəniyyətindən Avropa mədəniyyətinə ötürülməsində sinkretik sənətin də qarışması olmuşdumu? Hələ sinkretik yaradıcılığın Avropada görünüşü üzərində araşdırmalar aparmadan öncə yunan düşüncəsində mövcud olan çoban nəğmələrini də sinkretik sənət adı altında araşdırmaq zərurəti qeyd

olunmalıdır. Bu nəğmələr Siciliyada, Peleponnesdə, Arkadiyada xüsusilə geniş yayılmışdır. Yunan ədəbiyyatını araşdıran tədqiqatçılar çoban nəğmələrini aşiq deyişmələri ilə müqayisə edirlər (Ə.Sultanlı). Bu müqayisələri iki istiqamətdə aparmaq mümkündür. Birincisi yunanlarda mövcud çoban nəğmələri ilə türk xalqlarında olan sayacı sözlərinin müqayisəsi istiqamətidir. Bunların hər ikisində kök, peşə yaxınlığı var və hər ikisi bu sahənin ən qədim çağlardan gələn bir məşğuliyyətdən formalaşmış özlərinə məxsus bir yaradıcılıq sahəsi ortaya çıxarmışlardır. Bu, bir növ, peşə olmaqdan yaradıcı düşüncəyə yol alır. Onu da qeyd edək ki, çobanlar, yəni çoban nəğmələrinin sahibləri cəmiyyət səviyyəsində müdrik ağısaqqal funksiyasında görünürlər. Təsadüfi deyildir ki, sayaların hökmdar funksiyası bəzi nümunələrdə indi də qorunur. Və onların peyğəmbərlərlə müqayisəsi aparılır. Məsələn, türklərdə «saya ətəyi peyğəmbər ətəyi» deyirlər.

Məsələnin ikinci tərəfində çoban nəğmələri müəllifinin yaradıcı tipi dayanır. Bu gün türk xalqlarında «çoban tütəyi» adlanan bir anlayış var. Bunu ancaq sürüsünü otaran çobanın çalğısında dərk etmək olar. Bu da onların düşüncəsinin, həm də cəmiyyətin çox dərin çağlarındakı fəaliyyətinin nəticəsi kimi dərk olunmalıdır. Çoban nəğmələrinin kökünü, heç şübhəsiz ki, cəmiyyətdəki qoyunçuluğun aparıcı mövqedə durması ilə izah etməliyik. İnkişafın böyük bir dövrü qoyunçuluğu aparıcı mövqeyə çıxarır. Bir növ, bunlar bütün sahələrdə ağısaqqal, müdrik qoca, sənətkar funksiyasına sahib olublar. Yunan çoban nəğmələri də məhz bu dərin qatlardan baş alıb gəlir. Qaldı məsələnin ikinci tərəfinə – çobanların deyişmə aparması hadisəsinə, bu, sırf yaradıcılıq məsələsidir. Antik ədəbiyyat tədqiqatçıları doğru olaraq onları ozan deyişmələri ilə oxşarlıqda görürlər. Nəticə etibarilə məhz bu ənənə Artemida mərasimlərinin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu istiqamətdə çoxlu əsatir mövcuddur. Artemida sürüləri, ilxıları bərəkətləyən ilahə funksiyasında çıxış edirsə, Dafnis əsatiri nakam ölmüş çoban idi. Onlar, yəni yunan çobanları meydanın ortasında qarşılaşır, bir növ, ağılın, yaradıcı düşüncənin qalibiyyət mübarizəsi gedirdi.

Aedlər, rapsodlar funksiya etibarilə bir çox məqamlarda çobanlardan fərqlənir. Ancaq onları bütün fərqlərlə izləmək mümkün deyil.

Burada, şübhəsiz, xalq düşüncəsinin oxşarlıqları var. Aedlər və rapsodlar yunan dastan mifik təfəkkürünün yaradıcı sahibləridir. Aedlər yunan eposlarının yaradıcı və yaşadıcılarıdır. Simli musiqi alətinin çalğısı altında epik nəğmələrini ifa etmiş sənətkarlardır. Homer «İliada» və «Odiseya» əsərlərində onların haqqında kifayət qədər məlumat verir. Rapsodlar aedlərdən fərqliliklə bu dastanları simli musiqi aləti olmadan ifa edən sənətkarlardır. Onlar gözərgi həyat keçirən yaradıcı şəxslər idilər. Eyni zamanda rapsodların dilində sabitləşmiş mətnlər olmuşdur. Və onları ifa etmişlər. Tarixi proses sonrakı çağlarda eradan əvvəl V əsrdə rapsodların da musiqi alətindən istifadə etməsini zərurətə çevirdi. Bu, təxminən eramızın I əsrinə qədər inkişafda teatrın təşəkkülünə də təsir etmişdir. Demək, nəticə etibarilə aedlərlə rapsodların yaxınlaşması prosesi getmişdir. Başqa bir müstəvidə bunu türk xalqlarındakı baxşı, akın, aşqlarla müqayisə etmək olar. Bizim düşüncəmizdə bu sənət sahələrinin çalarlığı və funksiya daşıyıcılığının əhatəliyi dayanır. Ona görə də buna müxtəlif xalqların mədəniyyətinin inkişaf müstəvisində baxmaq zərurəti yaranır.

Şamanlar şaman dualarının, ozanlar «Kitabi-Dədə Qorqud»un və digər türk dastanlarının sahibidirsə, aedlər və rapsodlar Homerin və onun yazdığı «İliada», «Odiseya» əsərlərinin müəllifidir. Fərqlilik məsələnin daxili, formal tərəfləri ilə bağlıdır. Daha doğrusu, ədəbi prosesin gedişi ilə əlaqəlidir. Rapsodlarla bağlı digər bir istiqamət onların miladdan öncə V əsrdən başlayaraq sinkretik sənətə meyilliyidir. Tarixi proses yunan mühitində bu çalarları müəyyən xüsusiyyətləri ilə yunan teatrına gətirdi. Məqsədimizdə hadisələrin teatr müstəvisində şərhini durmadığı üçün prosesin Avropa mühitində görünüşünə diqqət yetirmək zərurəti yaranır.

Avropada sinkretik sənətin özünəməxsus inkişaf xüsusiyyəti vardır. Bu fərqlilik daha çox Avropanın özündən gəlirdi. Mühit yeni mövzuları, düşüncələri zərurətə çevirirdi. Mənən kasıb olan Avropa yunan və Roma ədəbiyyatını zəbt etməklə intibah yoluna qədəm qoydu. Mənəvi kasadlığın təlatümlərlə dolu intibahı başladı. Burada insan kamilliyindən çox cəmiyyətin kamilliyi prosesi getdi. Şübhəsiz, bunun da dayağında müəyyən mənada provans ədəbiyyatı, minnezingerlər, tru-

badurlar, vaqant poeziyası, kurtuaz ədəbiyyatı dururdu. Onlar, bir növ, müasir Avropa ədəbiyyatına gedən intibah yolunu açdılar. Daha doğrusu, qədim yunan-Roma mədəniyyəti ilə müasir Avropa mədəniyyəti arasında körpü rolunu oynadılar. Bu, XII-XIV əsrlərdə Provansda (Fransanın cənub-şərqi), Şimali Fransada, Almaniyada, İtaliyada, İspaniyada, İngiltərədə mövcud olan saray cəngavərlik ədəbiyyatıdır. Burada başlıca məsələ mənəvi kamilliyin tərənnümüdür. Şəxsi şöhrət və ləyaqət naminə göstərilən rəşadət var. Ona görə də burada eposdan xeyli dərəcədə fərqlilik görünür. Və bu, kurtuaz ədəbiyyatında xarakterik cəhət kimi nəzərə çarpır. Provans ədəbiyyatı, truverlər, minnezingerlər, hətta cəngavərlik romanları, məsələn, «Tristan və İzolda», «Kelt» əfsanələri saray cəngavərliyinə, şəxsi rəşadətə xidmət edir. Şübhəsiz ki, bu xüsusiyyəti ilə Yaxın Şərq cəngavərlik ədəbiyyatı Avropada mövcud olan sinkretik çalarlı ədəbiyyatdan fərqlənir. Şərqdə güclü epos ənənəsi olduğu halda burada tamamilə başqa bir yol gedilmişdir. Cəngavərliyin şəxsi həyatla bağlanması və ona xidmət etmə göstərilmişdir (*əlavə məlumat üçün bax*: Deko P. «Sem vekov romana» M., 1962). Bütövlükdə bunlara provanslıların ədəbiyyatı da deyilir. Özlüyündə bu ədəbiyyatı türk xalqlarının inkişafında müəyyən rollar oynamış tayfa mədəniyyəti ilə müqayisə etmək olar. Daha çox isə varsaqların sənətini xatırladır. O mənada deyirik ki, türk dövlət ənənəsində varsaq tayfaları mühüm rol oynamış və tayfaların adı ilə tanınacaq sənəti formalaşdırmışlar. Vahid dövlətdə birləşmə prosesi getdiyi zaman artıq buna son qoyulmuş, dövlətin tərkibində bir tayfa kimi mövcudluğunu təcridçi şəkildə itirmişlər. Bundan mədəniyyət tarixində ancaq və ancaq varsaq adı ilə bağlı sənətləri qalmışdır. Bu gün də bir tayfa kimi həmin adla daha çox anılırlar.

Provanslarda da təxminən eyni vəziyyət olmuşdur. Fransa inqilabı bunların XVII əsrdən azalmağa başlayan imtiyazlarına son qoydu. Onları dövlətin tərkibində əritdi. Lakin Provans özünəməxsusluqla xarakterizə olunan provans mədəniyyətinin beşiyidir. Latın və ispan-ərəb ədəbiyyatının təsiri ilə yaranan trubadurların poeziyası XI-XIII əsrlərdə sinkretikliyi ilə xarakterizə olunur. Bu, türk düşüncə tərzində müqayisədə ozanların, daha sonrakı mərhələdə aşqların fəaliyyətinə uy-

ğün gəlir. Bernart de Ventadorn, Arnaut Mareyl kimi trubadurlar yaradıcılıqları ilə ədəbiyyatın inkişafında böyük rol oynamışlar. «Trubadur» sözünün lüğəvi mənası *söz qoşmaq* anlayışı kəsb edir. Truverlər XII-XIII əsrlərdə yaşayıb-yaratmış saray şair-müğənniləridir. Onların yaradıcılığında əsas və başlıca olan cəhət xalq yaradıcılığına bağlılıq, fikrin anlaşılıqlı olması, forma sadəliyidir. Hətta bir qismi roman (Kretyen de Trua), pyes (J.Bodel) də yaradırdılar. Trubadurları, truverlərdən fərqli olaraq, daha çox provans şair-müğənnilər hesab edirdilər. Burada mövzu rəngarəngliyi, həyat eşqi, qadın gözəlliyi, cəngavər rəşadəti geniş planda özünün əksini tapırdı. Lakin məsələ bununla da bitmirdi. Eyni zamanda sosial mühiti əhatə edən nəğmələrə də yer verilirdi. B.Purişeva «Orta əsrlərdə lirik poeziya» adlı məqaləsində (234) trubadurları Avropada kurtuaz lirikasının ilk nümayəndələri adlandırır. Onların başqa Avropa ölkələrində ardıcılları vardır. Məsələn, almanların XII əsrin II yarısında, XIII əsrdə böyük nüfuz sahibləri olan minnezingerləri maraqlandırır. Onlar cəngavərlərin hərbi yürüşlərini, məhəbbətlərini, səlib səfərlərini tərənnüm edən nəğmələr qoşur və simli musiqi alətinin müşayiəti ilə oxuyurdular. İstər trubadurlar, minnezingerlər, istərsə də vaqantlar Avropa mədəniyyətində böyük rol oynamışlar. Lakin məsələlərin digər tərəfində bu sənətin keçici xarakteri görünür. Onlar sonrakı inkişafda sinkretikliyi qoruya bilmirlər. Daha doğrusu, XV əsrdən sonrakı mərhələlərdə Avropa sinkretik sənətin inkişafını yekunlaşdırır. Artıq sinkretik sənətin mövcudluğu bugünkü Avropa mədəniyyətində müşahidə olunmur. Onun özünəməxsus forması türk düşüncə tərzində dayanır və maraqlı haldır ki, bu gün, digər xalqlardan fərqli olaraq, ozan sənəti türk xalqlarında özünün sinkretikliyi qoruyur. Özbəklərin baxşıları, qırğızların manası, türkmənlərin akımı, azərbaycanlıların aşığı da sinkretik sənəti yaşadır. Hətta yaşadır demək bəlkə də azdır, mənəvi mədəniyyətin əsas fondunu təşkil edir. Burada çalmaq, oynamaq, nəğmə qoşmaq və musiqinin müşayiəti altında oxumaq kimi bir rəngarənglik dayanır. Bu, bütün türk xalqlarında da, Avropa sinkretik sənətində də bəzi fərqliliklər nəzərə alınmazsa, eyni ilə təkrarlanır. Sadəcə olaraq Avropada minnezinger, trubadur, vaqant yaradıcılığı mərhələ səciyyəsi daşıyır və bir növ, sonrakı inkişaf üçün

mənbə rolunda çıxış edir. Burada çalmaq, oxumaq və şeir yazmaq xüsusiyyətləri toplaşır. Yunan rapsodları və aedləri ilə Avropa minnezingerləri, trubadurlarını yüzə-yüz eyni səviyyədə qəbul etmək düzgün deyil. Bunlar mənsub olduğu xalqın mənəvi dəyərləri ilə fərqlənir. Eyni zamanda, mündəricə və mövzu xüsusiyyətlərinə görə də seçilir. Ona görə də sinkretizm keyfiyyətini xalqlar üçün birləşdirici əlamət kimi qəbul edib məsələni araşdırmaq problemin başlanğıcıdır. Əsas özəlliklərin açıqlığıdır. Tədqiqatçılar Avropa sinkretik sənətinin mahiyyətində iki istiqaməti mühüm faktor kimi götürürlər. Onlardan biri İspan-ərəb mədəniyyətinin təsiridirsə, digər istiqamət yunan-Roma ədəbiyyatı ilə bağlıdır.

XII-XIII əsrlər Avropasında mövcud olan bu yaradıcılıq sahəsi, demək olar, saray həyatını, cəngavərlərin rəşadətinə, sevgi duyğularını, gözəllikləri vəsf edir. Bir növ, hakim üsuli-idarənin təbliğinə dayanmışlar. M.Qasparov, L.Ginzburq yazır: «Qədim provansal saray şeiri orta əsrlər Avropasında birinci romandilli şeirdir ki, iki yüz ilə yaxın yaşamışdır» (234, 505). Tədqiqatçıların qənaətinə görə, birinci trubadur Qilem Akvitanski idisə və o, XI əsrin 70-ci illərində yaşamışdırsa, axırıncı trubadur Qiraut Rikerdir ki, o da 1254-1292-ci illərdə yaşamışdır. Deməli, əgər bu, həqiqətdirsə və sinkretik sənət bununla yekunlaşırsa, onda Fransa sinkretizmi haqqında konkret zaman daxilində araşdırmalar aparmaq mümkündür.

«Mən yaxşıyam, ancaq həyatım qəmlidir» – bu mahnı, belə deyək ki, bədbəxt ailə qurma mahnılarının folklor janrına yaxındır. Qoston Paris bu janra kurtuaz lirikasının genezisində böyük yer verir. Baxmayaraq ki, bədbəxt ailə qurma motivini təmiz, ənənəvi, oynaq həyatla heç bir əlaqəsi olmayan kimi qəbul etmişdir (234, 508). Məhz ona görə də Avropa sinkretik sənətində bir çalarlıq, cəmiyyəti tərənnüm etməkdən çox şəxsi həyatın əksi əsas olaraq verilir. Bu hal Bernart de Ventadorn da, başqalarında da bir xüsusiyyət kimi nəzərə çarpır. Bernart de Ventadorn Oksitaninin parlaq qədim şairidir. Bu qüdrətli şairlər içərisində Rambaud Daurenqa, qrafinya de Dia, Arnaut de Mareyl və başqalarının adını çəkmək olar ki, sonrakı dövr bədii düşüncəyə öz təsirini göstərmişlər. Minnezingerlərin yaradıcılığı ilə bağlı mü-

lahizələrə gəlincə, onu qeyd edək ki, mənbələr təxminən 140-a yaxın sənətkarın əsərini qoruyub saxlamışdır. Burqarf fon Ritenburq, Fridrix fon Xauzen, Henrix fon Feldeks, Rudolf fon Fenis, Şteynmar və onlarca başqalarının yaradıcılığı var. Mənbələr onların haqqında maraqlı məlumatlar verir və daha ətraflı düşünməyi bir zərurət kimi qarşıya qoyur. Vaqant poeziyası ilə bağlı bizə bir neçə əlyazma toplu gəlib çatmışdır. Daha doğrusu, burada iki yüz bir-birindən mövzu etibarlı ilə fərqli nəğmə və şeir gəlibdir. Arxinit Kilenskinin on şeiri var. Mənsə etibarlı ilə bu, alman hesab olunur. Yakov Qrımın onun yaradıcılığına çox yüksək qiymət verir. Valter Şatilonki də vaqantlar arasında böyük nüfuz sahibi olmuşdur. O, Parisdə olsa da, fransız kralı tərəfindən xüsusi tapşırıqla İngiltərəyə göndərilir. Həyatının son dövrlərini isə Parisdə yaşayır. M.L.Qasparov vaqantların poeziyası ilə orta əsrlər Avropasında yeni romantik dövrün başladığını göstərir (235, 421). Digər maraqlı cəhəti qeyd edək ki, «bütün orta əsr mədəniyyətində və orta əsr latın poeziyasında iki istiqamət nəzərə çarpır. Bunların biri antik düşüncənin daşınması, ikincisi xristian ideologiyasıdır» (235, 425). Bu, məsələnin köklü tərəfidir. Vaqantların, trubadurların və minnezingerlərin fəaliyyəti də məhz buna xidmət edir. Ona görə də Avropada sinkretik sənət ümumi mədəniyyətdə mərhələli səciyyə daşıyır. Trubadurların və minnezingerlərin fəaliyyətinin daha çox saray həyatı ilə bağlı olması və oradakı ayrı-ayrı cəngavərlərin həyatını təsvir etməsi, şübhəsiz, Avropa sinkretizminin özünəməxsusluğudur.

XVI əsrdə və müəyyən mərhələlərdə aşığın saray mühitinə yaxınlaşmasında hökmdar və sənətkar münasibətlərinin mövcudluğu nəzərə çarpır. Məsələn, Şah İsmayıl Xətai sarayında bu, bir aparıcılıqla müşahidə olunur. Qurbani-Şah İsmayıl, Miskin Abdal və Şah İsmayıl yaxınlığı da, eləcə də sonrakı mərhələdə olan sənətkar və hökmdar münasibətləri də səciyyəviliyi ilə diqqəti cəlb edir. Hətta aşıqların Şah İsmayıl müharibələrində qoşunların önündə getməsi, cəngi və döyüş əhvali-ruhiyyəli mahnılar söyləməsi halı var idi. Bu, Avropa sinkretik sənətində fərdin cəngavərliyi səviyyəsində ümumiləşdirilirdi. Türk düşüncə tərzində qəhrəmanlığın səciyyəsi ümumi xarakter daşıyırdı. Dastanlar, məsələn, «Dədə Qorqudun kitabı» tək-cə Qazan xan və ya

hər hansı igidin həyatını təənnümdən çox oğuz elinin həyat tərzini, dövlət törənlərini əks etdirmək məqsədinə xidmət edir. Bu mənada dünya sinkretizmi üçün Avropa trubadurlarının, minnezingerlərinin, vaqantlarının yaradıcılığı mərhələ səciyyəsi daşıyır. Çünki burada sənətin inkişafı, bir növ, müəyyən mərhələnin ehtiyacından doğmaq təsiri bağışlayır. Həmin mühit zəruri olan mövzuları diktə edir. Və sanki sənət də belə bir diqqətin zərurətində görünür. Bir növ, Avropaya gədən intibah yolunun müəyyən dövrü məhz bu sinkretizmdən keçir. Onu da qeyd edək ki, bu sənət başlanğıc kimi sırf istiqaməti müəyyən olmuş yaradıcılıq sahəsi idi. Ümumidən çox fərdiyə, xalqdan çox saray həyatına meyillidir. Bu, Avropa sinkretik sənətinin özünəməxsusluğudur. Ona görə də burada yunan-Roma sinkretik sənəti ilə türk ozan yaradıcılığı arasındakı yaxınlığı və fərqliliyi ancaq müqayisələrdə görmək və proseslərin gedişində izləmək lazımdır. Bir problem kimi bu da özlüyündə aktuallığında qalır və sinkretik sənətin inkişaf istiqaməti haqqında düşünməyin zəruriliyini ortaya qoyur.

## AŞIQ MÜHİTLƏRİ

Azərbaycanın aşiq mühitləri aşiq sənətinin yaranışından üzü bəri indiki durumunacan sosial-siyasi şəraitdən asılı olaraq bir sıra kəmiyyət və keyfiyyət dəyişiklikləri keçirməli olmuşdur. Tarixən mövcud olan aşiq mühitlərinin bir qismi öz fəaliyyətlərini dayandıraraq sıradan çıxdığına görə Azərbaycan aşiq sənətinin mühitlərindən danışarkən onları şərti şəkildə «tarixi aşiq mühitləri» və «çağdaş aşiq mühitləri» deyə iki yerə ayırmaq lazım gəlir.

Aşılığın təşəkkülündən üzü bəri mövcud olan bütün aşiq mühitləri tarixi mühitlərdir. Tarixən olduğu kimi, indi də fəaliyyətini davam etdirənlər həm də çağdaş aşiq mühitləridir. Müxtəlif tarixi-siyasi səbəblərə görə sıradan çıxan və ya sönmək ərəfəsində olan mühitlər isə çağdaş mühitlər sayılmır. Azərbaycan aşiq sənətinin lokal arcaalarını əks etdirən mühitlər aşağıdakılardır:

- Gəncəbasar aşiq mühiti
- Borçalı aşiq mühiti
- Göyçə aşiq mühiti
- Dərələyəz aşiq mühiti
- İrəvan aşiq mühiti
- Çıldır aşiq mühiti

Şirvan aşiq mühiti  
 Dərbənd aşiq mühiti  
 Qarabağ aşiq mühiti  
 Naxçıvan aşiq mühiti  
 Qaradağ–Təbriz aşiq mühiti  
 Urmiya aşiq mühiti  
 Zəncan aşiq mühiti  
 Xorasan aşiq mühiti  
 Savə aşiq mühiti  
 Qaşqay aşiq mühiti

Hazırda Anadolu aşiq sənətinin tərkibinə daxil olan Qars aşiq mühiti tarixi baxımdan Azərbaycan aşiq sənəti ilə Anadolu aşiq sənəti arasında keçid-körpü vəzifəsini yerinə yetirmişdir. Qars aşiq mühitində həm Anadolu aşiq sənətinin, həm də Azərbaycan aşiq sənətinin xüsusiyyətləri cəmləşmişdir. Qabarıq şəkildə olmasa da, belə bir keyfiyyət Azərbaycan aşiq sənətinin Urmiya və Çıldır aşiq mühitlərində də özünü göstərmişdir.

Azərbaycanın, demək olar ki, bütün böyük mahallarını təmsil eləyən 16 tarixi aşiq mühiti XVI-XVIII yüzilliklər arasında özlərinin ən qaynar və parlaq dövrlərini yaşamışdır. Bu müddət ərzində bir aşiq mühiti belə hər hansı tənəzzülə uğramamış və sıradan çıxmamışdır. Aşiq mühitlərinin bir qisminin sönməsi və ya sönmək dərəcəsində zəifləməsi XX yüzilliyin müxtəlif mərhələlərində baş vermişdir. Təəssüf ki, sönmə və zəifləmə prosesinə sənətin daxili gücünün azalması səbəb olmamışdır. Aşiq mühitlərinin sıradan çıxmasında əsasən iki amil həlledici rol oynamışdır:

a) Ermənistan qatılmış Azərbaycan mahallarında ermənilərin etnik təmizləmə siyasəti keçirmələri nəticəsində Göyçə, İrəvan, Dərələyəz və Çıldır-Ağbaba aşiq mühitləri məcburiyyət qarşısında dağılmışdır. XX əsrin əvvəllərində (1905-1918-ci illərdə) başlayan, ortalarında (1948-1950-ci illərdə) məkrli şəkildə davam etdirilən bu proses sonuncu rübdə (1987-1988-ci illərdə) Azərbaycan türklərinin zorla adıçəkilən mahallardan çıxarılması ilə tamamlanmışdır.

b) milli-mədəni siyasətin düzgün qurulmaması və yad etnik-mədəni təsirlərin güclənməsi nəticəsində Qarabağ, Naxçıvan, Dərbənd kimi aşiq mühitləri tənəzzül mərhələsi keçirir. Sənətin birindən digərinə ötürülməsi ənənəsi aradan çıxdığına, xüsusən də ustad-şagird münasibətləri dayandığına görə indiki yaşlı aşıqlar nəslə dünyasını dəyişdikdən sonra bu mühitlər tamamilə sıradan çıxacaqdır.

Milli-mədəni özümlülüyü şərtləndirən saz musiqisinin dövlət tərəfindən himayə olunan rəsmi musiqi qurumlarında (xalq çalğı alətləri ansambllarında, orkestrdə və s.), musiqi tədrisi ocaqlarında, eləcə də radio və televiziya verilişlərində lazımi səviyyədə yer almaması, İran təmayüllü tar-kaman-qaval üçlüyünə nisbətən sazın arxa plana keçirilməsi aşiq mühitlərinin sönməsində əsas stimullardan birinə çevrilmişdir. Xatırlayaq ki, aşiq sənəti dövlət tərəfindən rəsmi şəkildə himayə olunduğu XVII-XVIII yüzilliklərdə çiçəklənən mərhələsi keçirmişdir. Milli-mədəni siyasətin düzgün istiqamətləndirilməməsi yad etnik-mədəni təsirlərin milli-mədəni sistemə yol tapmasına, daha sonra isə onun müəyyən qatlarını ələ keçirməsinə şərait yaradır ki, sonucda da kökdən, etnogenezdən gələn duyum və düşüncə (bütövlükdə isə mədəni yaşam) tərzə ciddi aşınmalara məruz qalır. Məsələn, öncə Şuşada xan sarayından başlanan muğam oxuma tərzə (sözsüz ki, Şuşa xan sarayı İranla nəfəs alırdı və bu səbəbdən də onun oradakı rəsmi musiqini – muğamı da Şuşaya gətirməsi təbii idi) yavaş-yavaş bütün Qarabağı bürüdü və son nəticədə Qurbani, Abdalgülablı Valch, Lələ, Aşiq Pəri və onlarca başqa azman saz-söz sənətkarı yetirmiş Qarabağ aşiq mühitini sıradan çıxardı. Bu gün sönməkdə olan Naxçıvan, Dərbənd aşiq mühitlərinin tənəzzülündə də İran təmayüllü musiqi tərzinin – muğam üslubunun üstün mövqeyə keçirilməsi həlledici rol oynamışdır.

Muğam-qəzəl-əruz üçlüyü adıçəkilən regional mühitlərə bir sistem halında daxil olduğundan həmin mühitlərin musiqi ahəngiylə yanaşı bədii iqlimini də öz məxrəcinə çəkib gətirməyə nail olmuşdur. Məhz bunun nəticəsi idi ki, XIX yüzillikdə Qarabağın el şairləri hecandan daha çox əruza meyil eləyirdilər. Təsir altına düşən digər mühitlərdə də durum təqribən buna bənzər şəkildə idi. Halbuki XVI-XIX yüzilliklər boyunca Azərbaycan aşiq mühitləri türk etnik-mədəni çev-

rəsindən kənardakı yabancı bölgələri öz təsiri altında saxlayır, saz musiqisini və türk şeir biçimini – qoşma üslubunu həmin ərəzilərdəki etnoslara (erməni, gürcü, yunan, fars, ləzgi və b.) mənimsədirdi. Yüzlərlə erməni, gürcü, yunan, fars və ləzgi sənətkarının aşılıq eləməsi, türk musiqi və saz biçiminə yiyələnməsi, ən başlıcası isə, qoşma üslubunda və Azərbaycan türkcəsində bədii örnəklər yaratması tarixi gerçəklikdir. Göyçə, İrəvan, Borçalı, Gəncəbasar, Dərbənd, Təbriz, Xorasan, Qaradağ aşiq mühitləri bu baxımdan böyük təsiredici qüvvəyə malik olmuşlar. Onların potensial imkanları lazımı qayğı ilə əhatələnsə və perspektiv fəaliyyəti diqqət önündə saxlanılışdı, yəqin ki, saz ahəngi və qoşma üslubu ulus içindəki hegemon mövqeyini asanlıqla qoruyar, etnosxarici hakimiyyətini isə daha uzunmüddətli bir zaman boyunca davam etdirərdi. Lakin XIX-XX yüzilliklərdə Azərbaycanın tarixi taleyində dalbadal baş verən uğursuzluqlar – İran və Rusiya tərəfindən torpaqların parçalanması və dağıdılması, müstəqil dövlətçiliyin uzun müddət itirilməsi, daha sonra bu yolda baş verən itkilərlə dolu qanlı-qadalı çarpışmalar həmin potensialdan istifadə olunmasına macal və imkan vermədi. Beləliklə də XIX-XX yüzilliklərdən etibarən etnosxarici təsirin səngiməsi, əvəzində isə kənar etnik-mədəni təsirlərin ulus içərisinə yol açması müşahidə edilməyə başlayır. Xarici qüvvələrin məkriliklə yeridəkləri uzaqmənzilli siyasətin amansızlığı və daxili tənzimləyici qüvvənin – müstəqil dövlətçiliyin mövcud olmaması məhz bu mərhələdə Azərbaycan aşiq mühitlərini istər kəmiyyət, istərsə keyfiyyət baxımından ağır itkilərə məruz qoyur. Sözügedən keşmə-keşli və məşəqqətli zaman ərzində 16 tarixi aşiq mühitindən dördü (Göyçə, İrəvan, Dərələyəz, Çıldır) zor tətbiq edilməklə sıradan çıxarılmış, digər üçü (Dərbənd, Oarabağ, Naxçıvan) isə milli-mədəni siyasətin düzgün qurulmaması nəticəsində tənəzzül və yoxolma mərhələsinə daxil olmuşdur. Aşiq sənətinin inkişafını tənzimləmək və aşiq mühitlərini canlandırmaq məqsədilə yetmişinci illərdə Azərbaycan Aşıqlar Birliyi adlı rəsmi təşkilat yaradılsa da, lazımı qayğı və diqqətdən uzaq qaldığına görə bu qurum, demək olar ki, fəaliyyətsiz vəziyyətə düşmüşdür. Milli-mənəvi özümülülüyün daşıyıcısı və qoruyucusu olan aşiq sənətinin 16 tarixi mühitindən yeddisinin, yəni az qala ya-

rısının itirilməsi əslində son dərəcə ciddi və qorxulu əlamətdir. Belə itkilər gələcəkdə etnopsixologiyanın dəyişməsinə – özündənuzaqlaşmaya aparıb çıxara bilər. Hazırkı durum göstərir ki, Azərbaycan mədəniyyəti konsepsiyasının nəzəri və praktik yönəri dövlət tərəfindən düzgün istiqamətləndirilmədikcə, o cümlədən də milli-mənəvi özümülülüyün əsas təmsilçilərindən biri olan aşiq sənətinin yaşaması üçün münbit zəmin yaradılmadıqca yerdə qalan doqquz çağdaş mühitin (Gəncəbasar, Şirvan, Borçalı, Təbriz-Qaradağ, Zəncan, Urmiya, Savə, Xorasan, Qaşqay) sönməsi təhlükəsi də gec-tez qarşıya çıxacaqdır. Amma orası da nəzərə alınmalıdır ki, qılıncı qolunun, sazı isə könlünün davamı bilən oğuz bahadırlarının yaşam biçimi öz çağdaş anlamını dövlət siyasətinin tərkibində tapmazsa, yurdun coğrafi və mənəvi bütövlüyünün qorunub saxlanması çox böyük müşkülə çevriləcəkdir.

Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi mühitləri türk etnik-mədəni sisteminin aparıcı axarlarını təşkil etdiyindən onların səciyyəvi cizgiləri üzərində dayanmaq və analitik təhlil aparmaq olduqca zəruridir. Bu sıradan fəaliyyətini dayandırmış və dayandıрмаqda olan mühitlərin sənət mənzərəsi daha çox elmi diqqət tələb edir. Yüzlər boyu öz zəngin sənət ənənəsi, qaynar yaradıcılıq və ifaçılıq həyatı ilə şöhrətlənən, münbit etnik zəminə və folklor qaynağına söykənən Göyçə aşiq mühitinin mədəni-tarixi miqyası və milli dəyəri bu baxımdan xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

## 1. GÖYÇƏ AŞIQ MÜHİTİ

Gəncəbasar, Zəngəzur, Dərələyəz, İrəvan mahalları ilə əhatələnən Göyçə mahalı uzunluğu təqribən yüz, eni isə qırx kilometr olan böyük bir əraziyə sahib olmuşdur.

Özündə Basarkeçər, Kəvər, Aşağı Qaranlıx, Yelenovka, Çəm-bərək kimi beş iri rayon mərkəzini və yüzdən yuxarı kəndi cəmləş-dirən bu qədim oğuz diyarında, son bilgiyə (1988-ci il hesabla-malarına) görə, yüz əlli mindən çox adam yaşayırdı<sup>1</sup>. Mahalın əhali-sinin yüzdə səksənini Azərbaycan türkləri, yüzdə iyirmisini isə ermə-nilər təşkil edirdi.

«Kitabi-Dədə Qorqud» boylarında adı keçən Göyçə Azərbaycan türklüyünün ən saf bölgələrindən biri olduğu üçün orada saz-söz sənəti həmişə güzəranın ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş və ulusun mənəvi ya-şam sistemində aparıcı mövqeyə yiyələnmişdir. Bu qədim türk yurdu öz misilsiz koloritini, bulaq kimi qaynayan obrazlı danışq tərzini milli ruhun ən dərin qatlarından şirə çəkərək yaratmışdır. Bu mahal qərar tapdığı ilkin zamanlardan üzü bəri son süqut məqamına qədər, demək olar ki, həmişə canlı folklor həyatı yaşamışdır.

Göyçə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin tökkə ocağı əsasında intişar tapan qanadına daxildir. «Miskin Abdal ocağı» adıyla pır, ziyarətqah səviyyəsinə qalxan məşhur sufi-dərviş ocağının Göyçədə qərar tapması bunu söyləməyə tam əsas verir. Miskin Abdal XVI yüzillikdə ömür sürmüşdür.

<sup>1</sup> Ə.Ələkbərlı. Qədim türk-oğuz yurdu – «Ermənistan». Bakı, «Sabah», 1994, s. 195



Onun İrandan – Güney Azərbaycanından köçüb gəlməsi, Şah İsmayıl Xətai ilə şəxsi tanışlığı və yaxınlığı (hətta qohumluğu) barədə çoxsaylı rəvayətlər indi də el arasında gəzib dolaşmaqdadır. Əsl adı Hüseyn olan sufi-dərvişin təsəvvüf məzmununu daşıyan «Miskin Abdal» təxəllüsünü götürməsi və İrandan gələrək qarşıya qoyduğu missiyanı həyata keçirməsi Göyçə aşiq mühitinin rəmzi statusunu və ideya-estetik zəminini hazırlamışdır. Hətta çox-çox sonralar – XIX yüzilliyin ikinci yarısı ilə XX yüzilliyin əvvəlləri arasında Miskin Abdalın yaratdığı ideya-estetik zəmini dərinlən mənimsəməyin aşılıq üçün zəruri şərt olduğunu xüsusi vurğulamışdır:

*Yaxşı bəyənmişəm Miskin Abdalı,  
Cəm imiş başında huşu, kamalı...<sup>1</sup>*

Sözgedən tarixi-mədəni situasiyada Miskin Abdal Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi aşiq saymaq olarmı? Əgər olarsa, onda onun aşılıq bu statusun hansı mərhələsinə uyğun gəlir? Yaddaşlarda yaşayan Miskin Abdal möhürlü əzəmətli şeirlərdən onun aşılığının mahiyyəti aşkar duyulur:

*Guşə-guşə yanıb nara yaxıllam,  
Cismim od-atəşə qalanıb gedər.  
İmtahan cəmlər könlüm şəhrini,  
Eşqi-haqdan qeyri talanıb gedər.<sup>2</sup>*

Könlündə «eşqi-haqdan» – haqq aşılıyından başqa bir şey saxlamayan Miskin Abdal aşılığın təkkə mərhələsini təmsil edir. Şeyxlik mərhələsinə yüksəlib-yüksəlmədiyi barədə dəqiq bilgi olmayan (hətta Şah İsmayılın onun barəsindəki məlum-məşhur fərmanından da bunu öyrənmək olmur) Miskin Abdal Səfəviyyənin təbliği və təlqini ilə məşğul olan ocaq sahibi bir mürsiddir. Onun geniş anlamda – el arasında çalılıb-çağırılan aşiq kimi təsəvvür olunması yanlıştır. Miskin Abdalın aşılıq daha çox simvolik məzmun daşıyır və təkkə mərasimi hüdudundan kənara çıxmır.

<sup>1</sup> Bu nümunəni bizə İslam Ələsgər vermişdir.

<sup>2</sup> Bu örnək də daxil olmaqla Miskin Abdalın üç şeirini 1987-ci ildə qocaman el aşığı Xatınlı Ələkbərdən (Tovuz) yazıya almışım. «Kor Ələkbər» adı ilə məşhur olan və klassik aşiq poeziyasının nadir sinədəftərlərindən sayılan bu fenomenal yaddaş sahibi Miskin Abdalla bağlı hər hansı bir dastanın olmadığını söylədi.

Son vaxtlar Miskin Abdal Şah İsmayıl Xətəinin yanında gəzib-dolaşan el aşığı kimi təqdim edən uydurma «dastan»lar qondarılsa da, «toplayıcı» yaradıcılığın uğursuz və bəsit məhsulu olan həmin cızma-qaralar Miskin Abdalın müqəddəs ruhuna hörmətsizlikdən başqa bir şey deyildir.

Göyçədə, eləcə də Qafqazın digər təkkə kökənli aşiq mühitlərində aşılığın intişar tapması «Miskin Abdal ocağı» qəbilindən olan sufi-dərviş ocaqları ilə yanaşı (hərçənd bu ocaqları da, bir qayda olaraq, Güney Azərbaycandan gəlmiş sufi-şeyxlər qurmuşlar), orta çağın sonlarına doğru – XVII-XVIII yüzilliklərdə Güneydən (Təbriz-Qarabağ, Urmiya, Zəncan və s.) gələn və aşılıq ideya və sənət kimi yaymaqla məşğul olan usta aşıqların missionerlik fəaliyyətilə də bağlıdır<sup>1</sup>. Belə ki, məsələn, sözgedən Göyçə aşılığının ana axarında duran Aşiq Ələsgərin sənət şəcərəsi əslən İrandan – Güney Azərbaycandan olan və Göyçəyə gənc yaşlarında aşiq kimi gələn Ağ Aşığa (öz adı Allahverdidir) söykənir:

Aşiq Haqverdi (XX-XXI yüzilliklər)  
Aşiq Talıb (XX yüzillik)  
Aşiq Ələsgər (XIX yüzillik)  
Aşiq Alı (XVIII-XIX yüzilliklər)  
Ağ Aşiq (XVII-XVIII yüzilliklər) .....<sup>2</sup>

Ağ Aşiq Güneydən gələn ilk aşiq olmasa da, aşılığın ideya mərhələsindən sonra sənət statusu ilə Göyçəyə yeridilməsində həlledici mövqeyi olan əsas sənətkardır. Göyçə aşiq mühitinin XVIII yüzilliyin ikinci yarısından başlanan və XIX yüzillikdə ən parlaq dövrünü keçirən çiçəklənmə mərhələsini məhz onun sənət şəcərəsinə mənsub olan sənətkarlar yaratmışlar.

«Miskin Abdal ocağı»nın güclü mənəvi-ürfani zəmini, bununla belə, həm də Güney Azərbaycandan gələn Ağ Aşiq Allahverdi kimi

<sup>1</sup> Bu barədə bir qədər sonra – Güney mühitlərindən bəhs edilərək daha ətraflı danışılacaqdır.

<sup>2</sup> Ağ Aşığın İranda olan ustası barədə Göyçə aşıqlarında bilgi yoxdur. Ancaq onun Mərənd xanının aşığı olduğu söylənilir. Rəvayətə görə, sağalmaz xəstəlik tapan xana dərisi və saçları anadangəlmə ağ olan ağanın qanı dərman buyrulur. Qorxuya düşən Ağ Aşiq Allahverdi gizləncə oradan qaçıb Göyçəyə gəlir.

ustadların yaratdığı sənət iqlimi ilə şəkillənən Göyçə aşiq mühitində neçə-neçə istedadlı aşiq yetişmişdir. Azərbaycan aşiq sənətinə Məhəmməhüseyn, Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər, Aşiq Məhərrəm, Aşiq Musa, Şişqayalı Aşiq Aydın, Aşiq Əziz, Usta Abdulla, Əbdüləzim, Növrəs İman və başqa onlarla nəhəng sənətkar bəxş edən Göyçə mühiti aşiqlər vətəni kimi bütün yaxın və uzaq mahallarda ad çıxarmışdır<sup>1</sup>. Ağkilsə, Zod, Qızılvəng, Zərzibil kəndlərində az qala hər ev bir aşiq ocağına çevrilmişdir. İyirminci yüzilliyin əvvəllərində təkə Bəsərkeçərin Zərzibil kəndində otuz beş aşiq yaşamışdır<sup>2</sup>. Mühitdəki sənət həyatını – ifaçılıq və yaradıcılıq ahəngini dinamik vəziyyətdə, rəqabət və yarış ovqatında saxlayan bu çoxsaylı poetik və melodik kamilliyin – musiqi və söz sərraflığının daimi yüksəliş keçirməsinə təkan vermişdir. Azərbaycan aşiq sənətinin ümumi mənzərəsinə diqqət yetirdikdə xüsusi məharət və istedad tələb edən bağlama, qıfıl-bənd, müəmma və deyişmələrin xeyli hissəsinin Göyçə mühitində yaradıldığı məlum olur. Təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində də Göyçə aşiq mühitinin xidmətləri böyükdür. Poetik istedadının bu yöndəki qeyri-adi imkanlarına görə qızılvəngli Aşiq Alı həm də «Təcnis Alı» ad-titulu ilə tanınmışdır. Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər, Növrəs İman kimi qüdrətli sənətkarlar bütövlükdə aşiq şeirinin bədii-üslubi və formal-texniki hüdudlarını ciddi keyfiyyət dəyişiklikləri hesabına genişləndirmişdir. Bütün zamanlar ərzində Göyçə aşiq mühitində yaradılan bədii nümunələr – şeir və dastanlar öz poetik kamilliyi, məzmun dərinliyi, dil təmizliyi və üslub gözəlliyi ilə seçilmişdir. Bütövlükdə Azərbaycan aşiq sənətini təmsil etmək haqqına sahib olan Aşiq Ələsgər istedadı da bu mühitin poetik ab-havasında yetişmişdir.

Göyçə mühiti söz yaradıcılığı ilə yanaşı, bəstəçiliklə – bir-birindən gözəl və tərəvətli saz havaları yaratmaqla da şöhrətlənmişdir. «Göyçəgüllü», «Göyçə qaragözü», «Göyçə gözəlləməsi», «Köhnə Göyçə», «Məhəmməd-söynü», «Nəcəfi» və başqa bu qəbildən olan

<sup>1</sup> İ.Ələsgərov. Aşiq Ələsgər və XIX əsr Göyçə aşiqləri (Filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya), BDU, 1971, s.22-35

<sup>2</sup> Bu bilginə bizə İslam Ələsgər vermişdir.

onlarca saz havası Göyçə sənətkarlarının barmaqlarından qopmuşdur. Göyçə aşiq mühitində pərvəriş tapan həmin havalar az sonra Azərbaycanın bütün aşiq mühitlərinə yayılmış və aşiqlərin musiqi repertuarında möhkəmlənmişdir. Bundan əlavə, digər mühitlərdə yaranan bir çox saz havalarının cilalanmasında da Göyçə aşiqləri özünəməxsus sənətkarlıq məharəti göstərmişlər.

Aşiq sənətinin tarixi mənzərəsində belə bir özəllik də mövcuddur ki, bir sıra hallarda öz ilkin bəstəçisindən daha çox mahir ifaçısının adını daşımışdır. Ola da bilər ki, bir qisim saz havaları başqa zamanlarda və başqa mühitlərdə yaranmış, lakin cilalanma və kamilləşmə mərhələsinə Göyçə aşiqlərinin ifaçılığında çatmış, bu səbəbdən də mahir cilalayıcısının, bənzərsiz ifaçısının adını öz üzərinə almışdır. Yüksək ifaçılıq mədəniyyətilə əsl sənət örnəyi səviyyəsində dayanan Göyçə aşiq mühitində belə adgötürmə imkanı çox olmuşdur. Şirin və yüyrok oxu tərzli, həmin ahəngdə də çalğı ritmi bu mühitdəki ifaçılığın əsasını təşkil etmişdir.

Yaradıcılıq meydanında Göyçə aşiq mühitinin zirvəsinə Aşiq Ələsgər qalxmışdırsa, ifaçılıq məharəti sahəsində bu ucalıq onun istəklili şagirdi Aşiq Nəcəfə nəşib olmuşdur. Mələhətli səsi və gözəl məclis aparmaq qabiliyyətilə qonşu mahallarda da ad-san qazanmış Aşiq Nəcəf iyirminci yüzilliyin əvvəllərində milli-etnik münaqişələrin tüğyan etdiyi zaman ermənilər tərəfindən vəhşicəsinə öldürülmüşdür. Göyçə mahalının camaatına dağ çəkmək üçün azgın ermənilər elin sevimli sənətkarının kürəyinə qaynar samovar bağlamış və yangının şiddətindən bağıra-bağıra ölən aşiqin gözəl səsinə divan tutub həzz aparmışlar. Bu dəhşətli faciə Aşiq Nəcəf vurğunu olan yüz minlərlə adamı sarsıtmışdır.

Aşiq Nəcəfdən başqa Göyçə aşiq mühitinin yetirməsi olan ağkilsəli Aşiq Musanın, şişqayalı Aşiq Aydının da yüksək templi oxuma tərzli-zəngülesi el arasında xüsusi məhəbbətlə qarşılanmışdır. Bu səbəbdən də onlara «Koroğluxan» deyilmişdir.

Göyçədə saza və sözə həssaslıq güclü olduğundan, çox ehtimal ki, orada aşağı səviyyəli ifaçılıq üçün heç bir zaman imkan yaranmamışdır. Bu mühitin yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləri mahaldan kə-

nardakı bəzi yaxın bölgələri də öz təsiri altında saxlamışdır. Belə ki, Kəlbəcər–Laçın aşıqlarının repertuarı və ifaçılıq üslubu tarix boyunca Göyçə aşıqlarından qətiyyənlə fərqlənməmişdir. Göyçə süqut anına qədər həmişə Laçın–Kəlbəcər regionunu sənət qidası ilə təmin etmişdir. Əslində, Laçın–Kəlbəcər regionundakı aşıqlıq Göyçə aşıq mühitinin bir sənət şəbəkəsi kimi mahaldan kənardakı davamıdır. Hələ XIX yüzillikdə Kəlbəcər və Laçından neçə-neçə saz-söz həvəskarı Göyçəyə Aşıq Ələsgərin və digər aşıqların yanına gələrək, onlardan aşıqlıq elminin sirlərini öyrənmişdir. Maraqlıdır ki, 1915-ci ildə Aşıq Ələsgər qocalığına və başına gələn ailə münasibətlərinə görə aşıqlığı tərgitdiyi zaman öz sazını Kəlbəcərin Nədirxanlı kəndindən olan Aşıq Hüseynə bağışlamışdır<sup>1</sup>. Hər halda, Aşıq Ələsgər elə-belə, adi bir aşığa saz verməzdi. Görünür, Aşıq Hüseynin yüksək ifaçılıq qabiliyyəti və saz-söz aləminin sirlərinə dərin bələdliyi qocaman sənətkarı valeh etmiş və buna görə o öz sazını ona bağışlamaq qərarına gəlmişdir. Ələsgərin sazının Kəlbəcər aşığına tapşırılması faktının özü də Kəlbəcərin Göyçə aşıq mühitindən ayrılmaz olduğunu dolayısı ilə təsdiqləyir. Kəlbəcərin Ağdabanlı Qurban, Aşıq Bəsti, Aşıq Şəmşir, Qəmkeş Allahverdi kimi qüdrətli saz-söz ustaları yetirməsində də həmin ədəbi-estetik bağlılıq əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Bu gün Gəncəbasar aşıq mühitinin tərkibinə daxil olan Gədəbəy aşıqları da, əslində, Göyçənin süqutuna qədər keçid-aralıq səciyyəsi daşmışlar. Gəncəbasar aşıq mühiti ilə Göyçə aşıq mühitinin nüfuz dairəsi tarix boyunca, bir qayda olaraq, Gədəbəydə kəsişmişdir. Gədəbəy aşıqlarının çağdaş musiqi və söz repertuarı, eləcə də ifaçılıq biçimləri indi də həmin tarixi mənzərəni qabarıq şəkildə əks etdirir.

Göyçə aşıq mühiti Gəncəbasar, Borçalı, Qarabağ, Dərələyəz və İrəvan aşıq mühitləri ilə sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. Şəmki Aşıq Hüseyn, Aşıq Ələsgər və Bozalqanlı Aşıq Hüseyn üçlüyünün saz-söz əlaqələri, Aşıq Ələsgərin Dərələyəz, Qarabağ, Gəncə və İrəvan səfərləri həm adıçəkilən mühitlərin, həm də bütövlükdə Azərbaycan aşıq sənətinin yüksələn xətt üzrə inkişaf keçirməsinə güclü təkan vermişdir.

<sup>1</sup> Bu bilgini də bizə İslam Ələsgər vermişdir.

Göyçə aşıq mühiti 1988-ci ildə Azərbaycan türklərinin zorla dədə-baba yurdlarından çıxarılması nəticəsində dağılmaq məcburiyyəti qarşısında qalmışdır. Qaçqınlıq, didərginlik məşəqqətləri çəkən Göyçə sənətkarları pərakəndə şəkildə Gəncə, Şəmki, Daşkəsən, Şamaxı və Bakı ərazilərində məskunlaşmışlar. Sənət mühitini təkcə adamların yox, həm də tarixi-coğrafi ərazinin, iqlim şəraitinin, güzəran biçiminin və yaşam tərzinin bir toplu, bütöv halında ortaya qoyduğunu nəzərə alsaq, artıq Göyçə mahalının tarix yaddaşına çəkildiyini, bu səbəbdən də Göyçə aşıq mühitinin dağıldığını ürək ağrısı ilə etiraf etmək lazım gəlir. Bununla belə, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Göyçə aşıq mühitinə məxsus sənətkarlar məskunlaşdıqları hazırkı bölgələrdə aşıq sənətinin yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətlərinə müsbət təsir göstərəcəklər.

## 2. DƏRƏLƏYƏZ AŞIQ MÜHİTİ

Sənət ənənəsi baxımından Göyçə aşiq mühitinə olduqca yaxın olan Dərələyəz aşiq mühiti də öz sazlı-sözlü oymaqları, çal-çağırılı məclisləri və kamil ustadları ilə ad çıxarmışdır.

XX əsrin əvvəllərində yüzdən yuxarı kəndi əhatə eləyən Dərələyəz mahalının ardıcıl sıxışdırmalardan və vaxtaşırı zorla köçürülmələrdən sonra səksəninci illərdə iki rayonda (Soylan və Keşişkənd) cəmləşən iyirmiye yaxın kəndi qalmışdı. 1988-ci ildə Azərbaycan türkləri həmin kəndlərdən də məcburən çıxarılmışlar.

Göyçə mahalı ilə Dərələyəz mahalını bir-birindən məşhur Selim gədiyi ayırmışdır. Çox mürəkkəb coğrafi mövqedə yerləşən bu gədik yalnız ilin altı ayında gediş-gəlişə imkan vermişdir. Altı aylıq qış dönəmində qar yağıb gədiyi bağladığından bir mahaldan o biri mahala adlamaq mümkün olmamışdır. Yaz-yay aylarında yaxın güzəran əlaqələri quran, sənət münasibətləri saxlayan Göyçə və Dərələyəz camaatı qış dönəmində, demək olar ki, mahaldaxili həyat keçirirmiş. Qış zamanı bir-birinə qapanan aşiq mühitləri də, həyatın digər axarları kimi, yaz-yay çağlarında yenidən qaynayıb-qarıymış və öz sənət münasibətlərini qarşılıqlı faydagötürmə zəminində qurmuşlar. Öz mahallarından əlavə Göyçə aşıqlarının Dərələyəz mahalına, Dərələyəz aşıqlarının isə Göyçə mahalına toy-düyünə çağırılması inkişaf ahənginin eyni axarda getməsinə geniş imkan və şərait yaratmışdır. Bundan əlavə, gah Göyçə aşıqlarının Dərələyəz aşıqlarını, gah da əksinə, Dərələyəz aşıqları-

nın Göyçə aşıqlarını saz-söz meydanına çağırması və sənət imtahanına çəkməsi də inkişafda az iş görməmişdir. Sonralar aşiq hekayətlərinə, dastan qanadlarına çevrilən bu sənət imtahanları yaradıcılıqda poetik siqlətin, ifaçılıqda isə mədəni-estetik tutumun qüvvətlənməsinə təkan vermişdir.

Göyçədə olduğu kimi, Dərələyəz mahalının da hər kəndində bir neçə aşiq yaşayıb-yaratmışdır. Sallı, Hors, Qabaxlı, Qaraqaya kəndləri isə peşəkar aşıqlar məskəni sayılmışdır. XIX yüzilliyin sonu ilə XX yüzilliyin ortaları arasında Sallı kəndində iyirmiye yaxın saz-söz sənətkarının çalıb-çağırması orada sənət həyatının olduqca qaynar keçidindən soraq verir. Sallı kəndində ərsəyə gələn Aşiq Paşa, Qul Mustafə, Aşiq Cəlil, Şair Təhməz, Dəllək Xələf, Aşiq Əsəd, Şair Alhüseyn, Şair Məhəmməd (Aşiq Cəlilin qardaşdır), Şair Rzaqulu, Aşiq Qulu, Məhəmmədəli, Aşiq Bəhmən, Aşiq Mirzalı və başqaları Dərələyəz aşiq mühitinin ən kamil saz-söz ustadları kimi şöhrətlənmişlər.

Bu sırada başda yer alan Aşiq Paşanın XVI yüzilliyin ikinci yarısı ilə XVII yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb-yaratdığını ehtimal etmək mümkündür. Folklorçu İ. Abbasov Ermənistanda Matenadaran əlyazmaları arasında axtarış apararkən onun 1611-ci ildə yazıya alınmış «Əcayib görəydim dersən» misrası ilə başlayan bir gəraylısına rast gəlmişdir. Həmin mənbədəki 1687-ci il tarixli bir başqa əlyazmasında isə Qul Mustafanın:

*Bulandı çeşmim seli,  
Məgər bir gün durulmazmı?  
Üzün gördüm, oldum dəli,  
Aşiq Paşa dirilməzmi?! –*

bəndiyə başlayan gəraylısı verilmişdir ki, buradan da Qul Mustafanın Aşiq Paşanı ustad kimi qəbul etməsi anlaşılır. Hər halda, bu orta əsr əlyazmalarındaki şeirlər ən yaxşı vəziyyətdə həmin sənətkarların öz sağlığında yazıya alına bilərdi. Amma sonradan başqa bir ifaçı aşığın dilindən qeydə alınması da mümkünlük içərisindədir. Bununla belə, variantlardan hansının dəqiq olub-olmamasından asılı olmayaraq, Aşiq

Paşa və Qul Mustafanın aşiq sənətinin təşəkkül və formalaşma mərhələsində yaşayıb-yaratdığı göz qabağındadır. Olsun ki, Dərələyəz aşiq mühitinin əsası da Aşiq Paşa və onun davamçıları tərəfindən qoyulmuşdur. Burada belə bir cəhət də xüsusi maraq doğurur ki, Aşiq Paşa öz adı qarşısında «aşiq» sözünü məhz sənətkar ad-titulu kimi işlətməmişdir. Bu mənada 1611-ci ilə məxsus əlyazmadakı «Aşiq Paşa» toxəllüsü «aşiq» sözünün sənətkar statusunda çıxış etdiyini soraq verən ilk yazılı qaynaqlardan biridir.

Dərələyəz aşiq mühitinin sonrakı dövr sənətkarları içərisində də Sallı kəndindən olan Aşiq Cəlil xüsusi yer tutmuşdur. Aşıqlıq elminin sirlərinə dərinləndən bələd olan Aşiq Cəlil bəstəçilik sahəsində – yeni saz havalarının yaradılmasında misilsiz xidmətlərə malikdir. Söyləndiyinə görə, o, on iki saz havasının yaradıcısıdır. Aşığın həmyerlisi Qulu Kazımov (Kəngərli) gərgin zəhmət və uzunmüddətli axtarışlar sayəsində həmin on iki havadan yeddisini müəyyənləşdirərək lent yazısına köçürmüşdür. Hazırda aşıqların musiqi repertuarında yaşamaqda davam edən Aşiq Cəlil havaları aşağıdakılardır: «Baş Cəlili», «Orta Cəlili», «Ayaq Cəlili», «Qəhrəmanı», «Dərələyəz gəraylısı», «Qaytarma», «Badamı». Aşiq Ələsgərlə yaxından dostluq eləyən Aşiq Cəlil yaratdığı havaları bir qayda olaraq ilk öncə böyük ustadın hüzurunda çalar, onun xeyir-duasını almış. Göyçə aşiq mühitində Aşiq Ələsgər hansı haqqa sahibdirsə, Dərələyəz aşiq mühitində Aşiq Cəlil həmin mövqeyin yiyəsidir. On beşdən yuxarı şagird yetişdirən Aşiq Cəlilin qardaşı və üç oğlu, daha sonra isə iki nəvəsi də aşiq olmuşdur. Kiçik oğlu Bəhmən məlahətli səsi və bənzərsiz çalğısı ilə atasının şöhrətini davam etdirmişdir. «Cəlil ocağı»nın son nümayəndəsi – Aşiq Cəlilin nəvəsi Aşiq Mirzalı 1993-cü ildə vəfat etmiş və bununla da Dərələyəz aşiq mühitinin əsas ocağı sönmüşdür.

Dərələyəz aşiq mühitinin ifaçılığı saz və balaban müstəvəlikinə əsaslanmışdır. Yüyrək templi oxu tərzinə və musiqinin ritminə uyğun dinamik hərəkətə – oynaq gəzişmələrə bu bölgədə xüsusi fikir verilmişdir. Repertuarda fəlsəfi-ürfani məzmun daşıyan deyişmə, müəmma, bağlama və buna bənzər örnəklərin önəmli yer tutması və bu qəbildən olan örnəklərin saz-söz məclislərində fəal işləliyi, əlbəttə, yuxarıdakı

ifaçılıq prinsipləri ilə birlikdə Göyçə aşiq mühiti kimi, Dərələyəz aşiq mühitinin də təkkə kökənli olmasını səciyyələndirən qabarıq cizgilərdir.

Bütün aşiq mühitlərində olduğu kimi, Dərələyəz aşiq mühitində də musiqi və söz repertuarının yerli yaradıcılığı və ifaçılığı əks etdirən regional-məhəlli cizgiləri olmuşdur. Həmin cəhətlərin kamillik və cilalılıq dərəcəsinə görə diqqət çəkənləri mühitdən kənara çıxaraq kütləviləşmiş, yetkin olmayanları isə mühit daxilində bir müddət fəaliyyət göstərdikdən sonra işləkliyini itirmişdir.

Milli-siyasi təzyiqin güclü olduğu tarixi mərhələlər, xüsusən də 1915-1918-ci illərdə və əsrin ortalarında (1948-1950-ci illər) Dərələyəz mahalını tərk etməyə məcbur olan aşıqların böyük əksəriyyəti Naxçıvana gedərək orada məskunlaşmışdır. Dərələyəz aşiq mühitinin bel sütunu sayılan Aşiq Cəlil də ömrünün son bir neçə ilini Naxçıvanın Dizə kəndində keçirmiş və həmin kənddə də dünyasını dəyişmişdir. Ümumiyyətlə, XIX-XX yüzilliklərdə Dərələyəz aşiq mühitinə mənsub aşıqlar öz fəaliyyətlərinin çox hissəsini Naxçıvan aşiq mühitinin tərkibində davam etdirmişlər.

### 3. İRƏVAN AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin inkişafında İrəvan aşiq mühitinin də əhəmiyyətli mövqeyi olmuşdur. Özünə-məxsus tarixi parlaqlıq keçirən bu mühit XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər fəaliyyət göstərmişdir. Təəssüf ki, İrəvan aşiq mühitinin söz və musiqi repertuarı vaxtında yazıya alınmadığından indi onun gerçək görüntüsünü yaratmaq o qədər də asan deyildir.

XIX yüzilliyin sonlarına qədər əhalisinin əsas hissəsini Azərbaycan türkləri təşkil edən İrəvan şəhəri (1828-ci ildə əhalisi: Azərbaycan türkləri – 1807 ailə, 7331 nəfər; ermənilər 567 ailə, 2369 nəfər nisbətində olmuşdur) və onun əhatəsində olan Qəmərli, Üçkilsə, Eilər, Zəngibasar, Vedibasar elləri türk folklor yaddaşında saz-söz məskəni kimi iz qoymuşdur. XIX yüzilliyin otuzuncu illərindən rus imperiyasının himayədarlığı ilə başlayan etnik sıxışdırma XX yüzilliyin əvvəllərində İrəvan şəhərində say nisbətini kəskin şəkildə ermənilərin xeyrinə dəyişdirdikdən sonra milli-mədəni həyatın bir sıra digər qatları kimi, aşıq sənəti də öz meydanını daraltmaq məcburiyyəti ilə üzləşmişdir. İrəvan etnik təmizlənmə aparılan ilk tarixi türk bölgəsi olduğu üçün Azərbaycan aşıq sənətinin zor gücünə tənəzzülə uğradılaraq sıradan çıxarılan birinci aşıq mühiti də məhz onun taleyinə düşmüşdür.

Sıradan çıxarıldıqdan xeyli keçsə də, İrəvan aşıq mühiti çoxəsrlik fəaliyyəti boyunca tarixi məxəzlərə və folklor qaynaqlarına pozulmaz izlər sala bilmişdir. «İrəvan çuxuru», «İrəvan gözəlləməsi» kimi saz havalarının mövcudluğu mühitdəki bəstəçilik və ifaçılıq mədəniyyətinin inkişaf səviyyəsi barədə xeyli təsəvvür verir. İrəvanda saz-söz məclislərinin qurulması, yaxın-uzaq mahallarda özünə güvənən aşıq-

ların saz götürüb həmin məclislərə gələrək sənət meydanında min bir sınağa girməsi bir çox dastanın süjet xəttinə yerimişdir. Məsələn, «Yetim Aydın» dastanında əsərin qəhrəmanı Yetim Aydın saz-söz sənətinin ən kamil biliciləri olan Dədə Qürbət, Dədə Güclü və Dədə Heykəllə məhz İrəvanda qarşılaşır. O, sənət imtahanından qalib çıxır və üstəlik özündən qabaq buraya deyişməyə gəlib uduzub əsir düşən otuz doqquz aşığı da xilas edir. Şübhəsiz ki, dastan təfəkkürü bu yer (İrəvan) və sənət meydanlarını boşuna xatırlatmır. Onların arxasında müəyyən mədəni-tarixi zəmin dayanır. «Yetim Aydın» dastanında İrəvanın aşıqlar (özü də ustad aşıqlar) məkanı kimi epik yaddaşa həkk olunması aşıqlığın şəhər sənəti dönəmi barədə aydın təsəvvür ortaya qoyur. Təbriz, Tiflis, Gəncə, Dərbənd sırasında İrəvan şəhərinin də ticari-mədəni mərkəz olaraq aşıqlığın bir sənət kimi inkişafında mühüm rol oynaması sözügedən dastan epizodunda özünün dolayı təsdiqini tapır. Yuxarıda adı sadalanan digər şəhər adlarımızın «Qurbani», «Abbas və Gülgöz», «Aşıq Qərib», «Vələh-Zərnigar» dastanlarında azman aşıqlar məkanı kimi xüsusi bir vurğuyla diqqət önünə çəkilməsi də eyni səbəbə söykənir.

Ötən yüzilliklər ərzində İrəvanda güclü aşıq mühitinin tarixi mövcudluğunu əsaslandıran dəlillərdən biri də bu regionda Azərbaycan aşıqlarının təsiri altında çoxsaylı erməni aşıqlarının meydana gəlməsi və uzun müddət fəaliyyət göstərməsidir. Bəllidir ki, erməni aşıqlarının böyük əksəriyyəti Azərbaycan türkcəsində çalıb-oxuyur, hətta həmin dildə şeirlər, hekayətlər düzüb-qoşurdular. Əslən irəvanlı olan və ömrünün əksər qismini orada keçirən erməni yazıçısı Xaçatur Abovyanın XIX yüzillikdə apardığı müşahidə bu baxımdan çox qiymətlidir: «Kərəmin, Aşıq Qəribin, Keşişoğlunun mahnılarını, hekayətlərini söyləyən aşıqlar sazlarını işə salıb elə oxuyurdular ki, istəyirdin nə yeyəsən, nə içəsən, bir saz da sən əlinə alıb gecəli-gündüzlü dağıdaşı dolaşasan, özün də o günləri keçirəsən». Əlbəttə, erməni yazıçısında bu duyğuları İrəvan aşıq mühitinin ötən yüzilliklərdən daşınaraq XIX yüzilliyədək gələn ecazkar qüdrəti oyatmışdı.

#### 4. ÇILDIR AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin klassik ifaçılıq ənənələrini və təşəkkül dövrü repertuarını həssas bir mühafizəkarlıqla qoruyan Çıldır aşiq mühitinin yerinə yetirdiyi tarixi vəzifə də benzərsizdir.

XVIII yüzilliyin axırlarına qədər geniş hüduddu bir mahal kimi Osmanlı dövləti daxilində öz mədəni-coğrafi bütövlüyünü saxlayan qədim Çıldır mahalı XIX yüzillikdə rus işğalı nəticəsində ikiye parçalanmış, daha sonra isə ərazinin işğal olunmuş kəsimi Gürcüstan və Ermənistan arasında paylaşılmışdır. Beləliklə də XIX-XX yüzilliklər ərzində Çıldır mahalı üç bölümdən ibarət olmuşdur:

1. Mahalın Şərqi Anadoluda – Türkiyə ərazisində qalan və indi də «Çıldır» adı daşıyan hissəsi;
2. Ermənistana qatılan Ağbaba və Qızılqoç kəsimi. Bunlar sonradan Amasiya və Qukasyan rayonları adlandırılmışdır;
3. Gürcüstana qatılan və «Mesxet-Cavaxetiya» adı verilən bölüm.

Tarixi Çıldır mahalı anlayışı bu üç bölümün bütövlüyündən ibarətdir. Çıldır aşiq mühiti də həmin irimiqyaslı ərazidə qərar tapmışdır. Borçalı və Qars aşiq mühitləri arasında yerləşən Çıldır aşiq mühiti özündə həm Azərbaycan, həm də Anadolu aşığığının özəlliklərini cəmləşdirmişdi. Ümumi nisbətdə Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus xüsusiyyətlər – ifa tərzı və repertuar şəbəkəsi daha qabarıqdır. Təksazlı ifaçılığa əsaslanan bu mühit aşığılaşmış ozanlar qrupuna daxildir.



Bardaş qurub oturaraq çalib-oxumaq ənənəsi də Çıldır aşıqlarının ifaçılığında müəyyən yer tutmuşdur.

Ənənəvi olaraq on iki simli sazlardan istifadə eləyən Çıldır aşıqları əsasən üç kök üstündə (Şah pərdə, Baş pərdə, Orta pərdə) çalib-çağırmağa üstünlük vermişlər. Çalğıda üçpərdəli sistemin statikliyi qopuz çalğı tərzinin mühafizəsindən də gələ bilər.

Azərbaycan aşiq sənətinin ənənəvi musiqi repertuarı Çıldır aşiq mühitində də ana axarı təşkil etmiş, bununla belə, bu mühitdə digər mühitlərdə müşahidə edilməyən xeyli sayda saz havası mövcud olmuşdur: «Ağbabayı», «Dəyişmə», «Diyarbəkiri», «Qaracaoğlan», «Qurdoğlu», «Köynəbaşı» («İfxanı»), «Güləndamı», («İsgəndəri»), «Otalı», «Otuz biri», «Xoşdamağı», «Çuxuroba», «Çıldır divanisi», «Çalapaq», «Şahsevəri», «Sümmani», «Şenlik Mirzəcanısı». Bu saz havaları Çıldır mühitində bəstəçiliyə tarixən güclü meyil olduğunu göstərir. Ənənəvi havaların çalğısı zamanı yerli çalarların əlavə olunması və yeni güllərin vurulması da Çıldır ifaçılığı üçün səciyyəvi keyfiyyətdir.

Çıldır aşiq mühiti neçə-neçə tanınmış saz-söz sənətkarı yetirmişdir. Onların içərisində Xəstə Həsən uzun bir sənət yolunun binasını qoyan ustad kimi seçilir. XVIII yüzillikdə yaşayıb-yaradan bu qüdrətli söz sərafi yüzlərlə aşiq şeirinin və bir neçə dastanın yaradıcısıdır. O öz dövründə dəfələrlə Qul Qarani, Usta Polad, Ömər, İlfani, Səfil kimi istedadlı aşıqlarla sənət yarışmasına girmiş və saz-söz xiridarı olduğunu sübuta yetirmişdir. Xəstə Həsənin sənət ocağı Çıldır aşiq mühitində yaxın zamanlara qədər davam etmişdir. Belə ki, ustad-şagird ənənəsi vasitəsilə bu ocağın saz-söz yarı Xəstə Həsəndən Aşiq Nuru-ya, Aşiq Nurudan Aşiq Şenliyə, Aşiq Şenlikdən Aşiq Nəсібə (Kor Nəсіб), Aşiq Nəсібədən isə Ağbabalı Aşiq İsgəndərə təhvil verilmişdir. Bu sənətkarların digər şagirdləri olsa da, aparıcı axar yuxarıdakı xətt üzrə getmişdir.

Xəstə Həsən ocağının ərsəyə gətirdiyi Aşiq Şenlik Çıldır mühitindən çox-çox uzaqlarda da saz-söz sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. Çoxsaylı qoşma, gəraylı, təniz, divani və müxəmməslərdən başqa o, bir neçə dastan və aşiq hekayəti də düzib-qoşmuşdur. Onun yaratdığı

«Yeni şah» dastanı klassik dastançılıq ənənəsinin uğurlu davamıdır. Bu dastan təkcə Çıldır və onun çevrəsində deyil, uzaq mahallarda da aşıqların repertuarında önəmli yer tutmuşdur. Şenlik saz havaları da bəstələmişdir. Bunların içərisində «Çıldır divanisi» və «Şenlik Mirzəcanısı»ni ayrıca qeyd etmək lazım gəlir. Sənət dərşini Aşiq Şenlikdən alan Kor Nəсіб ustadlarına layiq bir aşiq olmuşdur. Saz dünyasının kamil bilicisinə çevrilən bu qüdrətli sənətkarın qarşısına çıxmağa nadir aşıqların cəsarəti çatmışdır. Onun Aşiq Ələsgərlə məşhur deyişməsi ağır sənət sınaqlarından sayılır. Kor Nəсібədən sonra Xəstə Həsən ocağına onun şagirdi Ağbabalı İsgəndər (1915-1992) sahib olmuşdur. Çıldır aşiq mühitinin bütün siqlətini sinəsinə toplamış bu ustad sənətkar ən zəngin saz və musiqi repertuarına malik aşıqlardan biri olsa da, lazıminca qiymətləndirilməmişdir.

Ağbabalı İsgəndər Xəstə Həsən ocağının sonuncu böyük nümayəndəsi idi. Güclü hafizəyə malik olan bu misilsiz söyləyici-ifaçının repertuarı, demək olar ki, yazıya alınmadan itirilmişdir.

Xəstə Həsən ocağının Aşiq Şenlik xətti ilə davam edən axarında Aşiq Süleyman, Aşiq Məhmət, Aşiq Əsgər, Aşiq Məhəmməd, Aşiq Balakəşi, Aşiq Əhməd, Şıxmahmudlu Usta Abdulla və başqa bu kimi istedadlı sənətkarlar yetişmişdir. Çıldır aşiq mühiti bu mahal daxilində və ona yaxın çevrədə yaşayan gürcü və ermənilərə dərin təsir göstərmişdir. Bu təsirlənmədə Xəstə Həsənin və Aşiq Şenliyin sənətkar şəxsiyyəti xüsusi rol oynamışdır. XVIII-XX yüzilliklərdə Aşiq Ruhani, Aşiq Şeydayi, Aşiq Şivğa, Aşiq Zeyni, Aşiq Feydayi, Aşiq Pəkdayi, Aşiq Niko, Səfil Lado, Aşiq Eto və başqa gürcü aşıqları məhz Çıldır aşiq mühitindəki sənət iqliminin təsiri altında çalib-çağırılmışlar. Çıldıra yaxın çevrə sayılan Gümrüdə onlarla erməni aşığı da həmin tarixi dövrdə cəmi musiqi və söz repertuarı əsasında çalib-oxumuş və Azərbaycan türkcəsində şeirlər, hekayətlər qoşmuşdur.

Rus imperiyasının antitürk siyasəti nəticəsində Çıldır mahalının Gürcüstana verilən kəsimində 1944-cü ildə aparılan etnik təmizləmədən (türklərin zorla Qazaxıstan və Orta Asiyaya sürgün olunması) sonra indi Mesxet-Cavaxetiya adlanan ərazidə fəaliyyəti o qədər də hiss

edilməyən bir neçə qoca gürcü aşığı istisna olunmaqla, aşiq mühiti yoxdur. Həmin ərazidən sürgün olunan əhali ilə birgə qürbətlərə səpələnmiş Çıldır aşıqlarının bir qismi Qazaxıstanın rayonlarında fəaliyyətini davam etdirir.

Çıldır mahalının Ermənistana qatılan ikinci kəsimindən isə 1988-ci ildə etnik sıxışdırma yolu ilə türklər tamamilə çıxarılmışlar. Həmin kəsimin (Ağbaba və Qızılqoç) əhalisi, o cümlədən də aşıqları pərakəndə şəkildə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə yayılmışdır. Beləliklə də Çıldır aşiq mühitinin indiki Gürcüstan və Ermənistan ərazisinə düşən kəsimləri zor gücünə dağıdılaraq sıradan çıxarılmışdır.

Mahalın Şərqi Anadoluda qalan hissəsində aşiq mühiti hələ də yaşamaqdadır. Lakin XX yüzillikdəki siyasi şərait uzun zaman ərzində gediş-gəlişin, mədəni-estetik əlaqələrin qarşısını aldığından mahalın Türkiyədəki hissəsi ilə Sovet İttifaqındakı kəsimləri arasında hər hansı bir ilişki qurulmamış, bu da Türkiyədəki Çıldır aşiq mühitinin Anadolu aşiq sənətinə uyğunlaşmasına səbəb olmuşdur. Bununla belə, oradakı çağdaş Çıldır aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus repertuarı qoruyub saxlayır. Dəyişiklik daha çox ifaçılıq prinsiplərində nəzərə çarpır.

## 5. BORÇALI AŞIQ MÜHİTİ

Ustad-şagird münasibətlərini tarixi ənənədən gələn münbit zəmin üzərində mühafizə etmək baxımından Borçalı aşiq mühitinin sənət mənzərəsi də xüsusi maraq doğurur. Zəngin repertuar yükünə və yüksək səviyyəli ifaçılıq məharətinə malik olan bu mühitdəki sənət qaynarlığının qorunub saxlanılmasında aşıqlığın birindən digərinə ötürülməsi prinsipinin ciddiliyi və davamlılığı əsas təkanverici qüvvədir.

Folklor yaddaşının verdiyi bilgiyə görə, digər aşıq mühitlərinə nisbətən Borçalı aşıq mühitində şagirdlərin öz ustadlarından xeyir-dua alıb sərbəst aşıqlığa başlaması prosesi daha çox vaxt aparmışdır. Bu ənənə indinin özündə də qismən gözlənilir.

Borçalı aşıq mühiti təşəkkül tərzinə görə Azərbaycan aşıqlığının təkkə kökənli tipindən daha çox aşıqlaşmış ozanlar qanadına daxildir. Düzdür, bu mühitdə təkkə ənənəsinin də müəyyən əlamətləri vardır, daha doğrusu, mühitin söz repertuarında təkkə şeiri, eləcə də rəmzi-ürfani söyləmələr digər mühitlərdə olduğu kimi, üst qatda yer alır. Bununla yanaşı, təkkədən gələn ovqat oxu, çalğı və danışq tərzində görünlü cizgilərlə nəzərə çarpır. Oxu, çalğı və davranış tərzində ekstaz yaradan ünsürlərin aparıcı olması ilə səciyyələnən təkkə kökənli aşıqlardan fərqli olaraq, burada oxu və çalğının ləngərliyi, bir növ, ağırtahtalığı, bundan əlavə, aşığın azhərəkətliyi qabarıqdır ki, bu da ozan ifaçılıq ənənəsindən qalma keyfiyyətlərdir. Əslində Borçalı aşıqlarının təksaz ifaçılar olması da onların ozan ənənəsinə söykəndiyini göstərir. Bəllidir ki, ozanlar təkcə qopuzla çalıb-oxuyurdular. Təkkə ocağına birbaşa bağlılığın olmamasına görədir ki, Borçalı aşıq mühiti yaradıcı mühitdən daha çox ifaçı mühit kimi səciyyəvidir. Çalğı və

oxu kamilliyinə görə digər mühitlərin bir çoxundan aşkar üstünlüklə seçilən Borçalı aşıq mühitində ötən yüzilliklər ərzində Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgülablı Valeh, Dollu Mustafa, Aşıq Ələsgər, Hüseyin Şəmkirli, Hüseyin Bozalqanlı səviyyəsində yaradıcı aşıqların müşahidə edilməməsi bu baxımdan heç də təsadüfi deyildir. Bu faktın ciddi arqument olduğunu qüvvətləndirən belə bir cəhəti də diqqət önündə saxlamaq lazımdır ki, mühitin tarixi mənzərəsində «haqq aşığı» statusuna malik sənətkar, demək olar ki, yoxdur. Əslində təşəkkülün tipi və prinsipi baxımından bu, tamamilə təbii bir haldır. Çünki Borçalı aşıq mühiti, öncə də deyildiyi kimi, təkkə ocağından çıxan aşıqlardan daha çox təkkə-təriqət sisteminin dolaylı təsiri nəticəsində sonradan aşıqlaşmış ozanlardan təşkil olunmuşdur. «Haqq aşığı» ad-titulu isə təkkə ocağına sıx bağlılıq tələb etdiyindən aşıqlaşmış ozanlar mühitində bu statusun yer almaması tarixi baxımdan sənət qanunauyğunluğu daxilindədir. Borçalı aşıq mühiti öz sənət şəbəkəsini yalnız adını daşdığı mahalın coğrafi hədudları ilə çərçivələmir. Borçalı mahalından əlavə qonşu Başkeçid, Qarayazı, Qaraçöp regionları da sənət ahəngindəki uyğunluğa görə bu mühitin adı altında fəaliyyət göstərir. Tarixi baxımdan yanaşdıqda, buraya XX yüzilliyə qədərki Tiflis ərazisini də əlavə etmək olar. Sözügedən irimiqyashı çevrədəki aşıq mühitinin adı tarixən şərti şəkildə «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahalı» biçimində də getmişdir. Adətən məşhur aşıq mühitlərinin adlarına dastanların süjet xəttində sıx-sıx rast gəlinir. Təbriz, Zəncan, Urmiya, Naxçıvan, İrəvan, Dərbənd, Qarabağ, Gəncə adlarının dastanlarda tez-tez çəkilməsi, hətta bəzi dastanların yurd yerlərinin həmin ərazilərdəki əhvalat və hadisələrlə bağlanması bu səbəbdəndir. Sadalanan yer adları sırasında «Tiflis» adının da xüsusi fəallıq kəsb etməsi bəlli bir həqiqətdir. Bu folklor faktına söykənərək belə bir mülahizə yürütmək mümkündür ki, orta çağ kontekstində «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahalı» folklorik biçimləri ilə dastan yaddaşına yerləşmiş tarixi-estetik qənaət indiki anlamda başa düşülən Borçalı aşıq mühitini ehtiva etmişdir. Başqa sözlə, folklor qaynağındakı «Tiflis» təsəvvürü müəyyən şərtlilik daxilində çağdaş «Borçalı aşıq mühiti» sənət şəbəkəsinin, demək olar ki, əvəzedicisidir. Borçalı aşıq mühiti

tarixi-mədəni şəraitə uyğun olaraq Gəncəbasar, Göyçə, Urmiya, **Çıldır** və Qars mühitləri ilə daha sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. **Təşəkkül** tərzindəki oxşarlığa görə Anadolu aşiq sənətinə bağlılığı da **mövcud**-dur. Borçalı aşiq mühitinin özünəməxsus ifaçılıq biçimi qazanmasında Urmiya aşiq mühitindən gələn təsirin mühüm rolu olmuşdur. Bu sıradan XIX yüzillikdə Urmiyanın Dol Dizəsi kəndindən gələn **Dollu** Abuzərin mənsub olduğu mühitin çalğı və oxu tərzini Borçalıya **yerit**-məsi ən həlledici məqamlardan birini təşkil edir. **Dollu Abuzər sənət** şəcərəsinə daxil olan Aşiq Əhməd Sadaxlının öz ustaları ilə **bağlı** təqdim etdiyi bilgi maraqlı bir mənzərə ortaya çıxarır:

Əhməd Sadaxlı (XX-XXI yüzilliklər) – Borçalı

↑

Hüseyn Saraclı (XX yüzillik) – Borçalı

↑

Quşçu İbrahim (XIX-XX yüzilliklər) – Borçalı

↑

Dollu Abuzər (XIX yüzillik) – Urmiya

↑

Dollu Mustafa (XVIII yüzillik) – Urmiya

↑

Avdal (XVIII yüzillik) – Urmiya

↑

Xəstə Qasım (XVIII yüzillik) – Təbriz–Qaradağ

↑

.....

Deməli, Borçalı aşığılığının əsas lömslərindən (oxu-çalğı təzi) olan Hüseyn Saraclı lömsinin kökləri Dollu Abuzər xətti ilə Xəstə Qasıma qədər gedib çıxır. Borçalı aşığılarının repertuarında yer alan bir çox unikal saz havalarının («Dol hicranı», «Mansırı», «Bəhməni» və s.) hansı xətlə bu mühitə daxil olduğunu yuxarıdakı sənət şəcərəsi aydın göstərir. Xəstə Qasım dastanının və şeirlərinin bu mühitdəki aktivliyi də ustada ehtiram prinsipinin inikasından başqa bir şey deyildir. Çıldır Aşiq Şenlik və onun çevrəsinin, eləcə də Aşiq Sadiq Sultanov (Dərəçiçək) ifaçılığının Borçalıdakı saz-söz iqliminin qaynar mənəvi həyata çevrilməsində əvəzsiz rolu olmuşdur. Sadiq Sultanov–Əmrah

Gülməmmədov–Kamandar Əfəndiyev ifaçılıq ənənəsi güclü bir məktəbin yaranmasına və bu məktəbin Borçalı hüdudlarından kənar-dakı mühitlərə, o cümlədən də Güney Azərbaycandakı aşiq ifaçılığına təsir göstərməsi günümüzün gerçəklidir (Borçalı mühitinin sözü-gedən istiqamətdəki tarixi və çağdaş mənzərəsi Tinatin Məmmədovanın «Borçalı aşiq mühiti» adlı tədqiqat işində (1999) öz geniş əksini tapmışdır).

İfaçılıqda digər musiqi alətlərindən istifadəyə yol verilmədiyi səbəbindən Borçalı aşiq mühitində sazın melodik imkanlarının geniş-ləndirilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, iri ta-var sazlarda çalıb-oxumaq ənənəsi əsasən bu mühitdə qərarlaşmışdır. Sazın texniki baxımdan gücləndirilməsi – onun yeni simlər və pərdə-lərlə zənginləşdirilməsi istiqamətində ustad sənətkar Əmrah Gülməmmədovun apardığı islahatların Borçalıda baş verməsi də regionun saza məxsusi həssaslıq göstərməsinin əlaməti kimi səciyyəvidir. Aşiq Əm-rah XX yüzilliyin ortalarında tədrici təkamül yolu ilə sazın simlərinin sayını artıraraq doqquzdan on birə, pərdələrini isə on üçdən on səkkiz-zə qaldırmışdır.

Sazın texniki gücünün artırılmasında da Borçalı aşiq mühiti əhə-miyyətli rol oynamışdır. Bu sıradan da Əmrah Gülməmmədovun çalğı üslubunun yaratdığı ənənəni ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Yüksək sənətkarlıq keyfiyyətlərinə malik olan bu çalğı üslubu az zaman içəri-sində Azərbaycan aşiq mühitlərinin əksəriyyəti tərəfindən mənimsə-nilmişdir.

Borçalı aşiq mühitinə məxsus sənətkarlar klassik havaların mə-harətli ifaçısı olmaqla yanaşı, saz bəstəçiliyi ilə də məşğul olmuş, «Məmmədbağırı», «Başxanımı», «Sultanı», «Qəribi», «Mansırı», «Mixəyi», «Fəxri», «İbrahimi», «Qarakəhəri», «Dol hicranı», «Fax-ralı müxəmməsi», «Faxralı Dilqəmi», «Bəhməni», «Borçalı yurd yeri» kimi orijinal havalar yaratmışlar.

Aşiq ifaçılığında ənənəvi musiqi repertuarına özünəməxsus mühafizəkarlıqla yanaşan bu mühitdə bir sıra hallarda klassik saz hava-larının variant çalarlarına da rast gəlinir. Bəzən variant çalarları saz ha-vasının ad dəyişməsinə də gətirib çıxarır. Məsələn, çalğıdakı variant

çalarlarına görə ənənəvi «Göyçəgülü» Borçalıda «Başkeçid gözəlləməsi», «Kərəm gözəlləməsi», «Əhmədi Kərəm», «Hüseyni» «Dastanı», «Qəhrəmanı» «Həcəri» adlarıyla tanınır. Əslində bir melodik mətnin – saz havasının müxtəlif adlar altında çalınması digər aşıq mühitlərində də müşahidə edilir. Hava adlarının sayının saz havalarının özlərindən bir neçə dəfə çox olması məhz bu səbəbdən – mühitlərə məxsus yerli – regional adların yaranmasından irəli gəlmişdir.

Çalğı və oxu tərzində özünəməxsus melodik-üslubi keyfiyyətlər nümayiş etdirən Borçalı aşıq mühitinin saz repertuarında da bölgə koloritini və yerli sənətkarların yaradıcılığına məxsus bəzi özəllikləri sezmək mümkündür. «Koroğlu» dastanının digər aşıq mühitlərində müşahidə edilməyən bir sıra qolları, «Cahangir–Mələksima», «Şəhri-Mehri», «Zərqəmşah», «Güllər Pəri», «Yetim Hüseyn», «Şah İsmayılın ata mülkü», «Səmədəğa» kimi bölgə səciyyəli dastanlar, habelə Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Səadət Buta və başqa sənətkarlarla bağlı hekayət və söyləmələr bu qəbildəndir. Borçalı mühitində Azərbaycan aşıq sənətinin Dost Pirməmməd, Qul Allahqulu, Dollu Abuzər, Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Sadıq Sultanov, Quşçu İbrahim, Əmrah Gülməmmədov, Aşıq Sona, Hüseyn Saraclı, Alxan Qarayazılı, Kamandar Əfəndiyev, Aşıq Göyçə kimi ustadları çalılıb-çağırılmışlar. Aslan Kosalı, Əhməd Sadaxlı, Məhəmməd Sadaxlı, Nurəddin Qasımlı, Kövrək Murad, Ziyəddin Keşəli, Aşıq Gülabi, Aşıq Tərmeyxan və onlarla başqa saz-söz ustası bu gün mahalın sənət ənənəsini ustadların adına və ruhuna yaraşan bir ləyaqətlə davam etdirir. Bir çox aşıq mühitlərinin dağıldığı və ya tənəzzülə uğradığı XX yüzillikdə Borçalı aşıq mühiti milli-etnik həyat tərzinin kənar müdaxilələrə yol verməməsi (Azərbaycan Respublikasının ərazisindən kənar da – indiki Gürcüstanda qaldığı üçün orada yad etnik-mədəni təsirdən özünüqoruma meyli güclüdür) nəticəsində öz tarixi qaynarlığını qoruya bilmişdir.

## 6. TƏBRİZ AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşıqlarının sənət mühiti statusuna yiyələnmiş əsas beşiyi – mərkəz nöqtəsi Təbriz–Qaradağ çevrəsidir. İkinci buna nəzər Urmiya sayıla bilər. Bu mülahizəyə təkan verəcək belə bir faktı vurğulamaq yerinə düşər ki, Qafqazdakı əsas aşıq mühitlərinə – Göyçə, Borçalı, Dərbənd və Şirvan aşıqları nə zamansa İrandan – Güney Azərbaycandan gəlmiş bir aşığın (çox zaman onun konkret adı çəkilmir) aşıqlığı gətirməsi barədə həmin mühitlərə məxsus aşıqlar arasında dumanlı xatirə-vəyətlər gəzib-dolaşır.

Adıçəkilən regionlarda əsas ustad aşıqların sənət şəcərəsi ilə maraqlandıqda dördüncü və beşinci ustadın İrandan gəlməsi faktı ortaya çıxır. Bundan əlavə, Şirvandakı əsas sufi-dərviş ocağının başçısı Sofi Həmidin, Göyçədə Miskin Abdalın, Gəncəbasarda Aldədənin (Tovuz) əslən iranlı – güney azərbaycanlı olması da el arasında söyülür ki, bu da aşıqlığın sənət statusu ilə yanaşı, fəlsəfi-estetik ideyasının da Güneydən Quzeyə gətirildiyini göstərir.

Aşıqlığın Güneydən Quzeyə yayıldığını əks etdirən başlıca qaynaqlar sırasında orta yüzilliklərə məxsus məhəbbət dastanlarındakı aşıq səfəri də mühüm yer tutur. Belə ki, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi haqq aşıqlarının adına bağlı dastanlarda qəhrəman (haqq aşığı) öz vətənidən – Təbriz–Qaradağdan Qafqazın müəyyən bölgəsinə – Qarabağa, Gəncəbasara, Dağıstana və başqa yerlərə səfər eləyir. Orta yüzilliklərə məxsus bu qəbildən olan məhəbbət dastanlarında Gəncəbasar, Göyçə, Qarabağ, Borçalı, Şirvan bölgələrindən, bir sözlə, Quzeydən əks istiqamətə – Güneyə aşıq səfərinin müşahidə olunmadığını nəzərə alsaq, haqq aşıqlarının Güneydən Quzeyə səfər eləmələri barədəki dastan yaddaşı faktını da aşıqlıq missiyasının əsas ocaqlardan – mərkəzi nöqtədən digər bölgələrə, o cümlədən də Quzeyə yayılması kimi mənalandırmaq olar.

Güneydəki aşıq mühitlərinin əhatə dairəsi və mədəni-tarixi zənginlik baxımından daha çox diqqət çəkəni Təbriz–Qaradağ aşıq mühitidir. Məşhur Savalan və Səhənd dağları dövrəsindəki mahalları əhatə eləyən bu mühit çağdaş anlamda da Güney aşıqlarının mərkəzi sayılır. Buraya Savalan dağı ətrafındakı Əhər, Kələyvər, Sərab, Şəbüstər mahalları və Səhənd dağı çevrəsindəki Marağa, Sərəskənd, Mərənd yaşayış məskənləri daxildir. Təbriz aralıq-keçid regionu kimi Savalan və Səhənd çevrələri arasında yerləşmişdir. Adıçəkilən regionlardan aşıqlığa daha çox bağlı olanları Təbriz, Əhər, Kələyvər, Şəbüstər, Meşkin və Sərəskənddir. Qaradağ–Təbriz aşıq mühiti tarixən bu bölgələrdən çıxan sənətkarlarla şöhrətlənmişdir. Tufarqanlı Abbasın, Xəstə Qasımın burada yetişməsi, Qurbaninin əsasən qaradağlı olması, bir çox klassik aşıq dastanlarının («Xəstə Qasım», «Abbas–Gülgəz», «Nəcəf–Pərizad», «Aşıq Qərib» və s.) yurd yerinin Qaradağa bağlanması Təbriz–Qaradağ aşıq mühitində saz-söz sənətkarlarının tarix boyundakı yüksək səviyyəsindən soraq verir.

Mühitin ənənəvi repertuarını 45-50 dastan təşkil edir. Digər mühitlərdə müşahidə olunanlarla yanaşı, «Qulam–Kəmtər», «Əlişah», «Xudadat», «Güneyli Nəcib usta», «Molla Əliyənə Rafi», «Kəlbə–Səlbə», «Hatəm şah» kimi regional səviyyəli dastanlar da mövcuddur. Hətta «Əsli–Kərəm», «Aşıq Qərib», «Xəstə Qasım», «Alı xan–Pəri xanım», «Şah İsmayıl» sırasından olan bir çox dastanın da bu mühitdə olduqca kamil və tutumlu variantları vardır. Mühitin söz repertuarında «Koroğlu» dastanının mühüm yer tutması (burada «Koroğlu»nun on dörd qolu söyülür) Təbriz–Qaradağın əsas «Koroğlu» ocaqlarından olduğunu da göstərir.

Söz repertuarındakı əlvanlıq və zənginlik eynilə musiqi repertuarında da öz əksini tapmışdır. Ənənəvi klassik saz havalarından əlavə bu mühitə məxsus «Qaradağ şikəstəsi», «Qürbəti», «Naringi», «Qaytarma», «Şəqaiqi» kimi havalar burada saz bəstəçiliyinə xüsusi diqqət yetirildiyini təsdiqləyir. İfaçılıq və bəstəçiliyin yüksək səviyyədə olmasını səciyyələndirən əlamətlərdəndir ki, Təbriz–Qaradağda təkcə «Divani» havalarının beş növü («Şahxətayi divanisi», «Sadə divani», «Qoca divani», «Urmani divani», «Osmanlı divanisi» vardır.

Üçlük halında – saz, balaban, qaval müştərəkliyi ilə çalib-oxuma ənənəsinə malik olan Təbriz–Qaradağ aşıqlarının həm Gəncəbasar və Göyçənin, həm də Şirvan və Dərbəndin çalğı və oxu tərzinə yaxınlığı qabarıqdır. İfa zamanı rəqsə və çevik gəzişmələrə üstünlük verilir. Zil və yüyrek oxu biçimi bu çevrənin aşıqları üçün daha səciyyəvidir. Aşıqlığa yiyələnmə ustad-şagird ənənəsinə söykənir. Təbriz–Qaradağ, eləcə də digər Güney mühitlərində aşiq sənətinə kütləvi marağın nəticəsidir ki, iri yaşayış mərkəzlərində könüllülərdən ibarət saz sinifləri təşkil olunur və orada aşiq şagirdlərə çalmaq-oxumaq öyrədilir.

Azərbaycan aşiq sənətinin əsas «haqq aşıqları»nı yetirmiş Təbriz–Qaradağ aşiq mühiti təşəkküldən üzü bəri həm ifaçı, həm də yaradıcı mühit kimi fəaliyyət göstərmişdir. Ötən çağlarda olduğu kimi, XX yüzillikdə də bu mühitdə qüdrətli sənətkarlar ortaya çıxmışdır. Şəbüstərli Aşiq Qəşəm, Aşiq Əli Təbrizli, Əziz Şahnazi, Rəsul Qurbani, Mərəndli Tağı, Kərkərli Məhəmməd, Həsən İsgəndərli, Yaqub Binisli, Aşiq Polad, Aşiq Fərhad təkcə mənsub olduqları Təbriz–Qaradağda deyil, Güney Azərbaycanın bütün mahallarında sayılıb-seçilmişlər. Sonralar Gəncəbasar aşiq mühitində (Goranboy) fəaliyyət göstərsə də, Aşiq Hüseyn Cavan da bu mühitin yetirməsi kimi şöhrətlənmişdir. XX yüzillikdə Güneyin ən qüdrətli aşığı sayılan Aşiq Qəşəmin sənət şəcərəsi Təbriz–Qaradağ aşıqlığının ana axarı kimi qəbul edilə bilər ki, bu da həmin şəcərənin Tikmədaşlı Xəstə Qasımla başlanması ilə əlaqədardır. Son zamanların təqribi bilgisinə görə, Təbriz–Qaradağda çalib-çağıran çağdaş aşıqların sayı beş yüz əllidən yuxarıdır.

## 7. DƏRBƏND AŞIQ MÜHİTİ

Mərkəzi Dərbənd mahalı və Dağıstanın onun çevrəsindəki Tabasaran və Rutul rayonları olmaqla əhatə dairəsini Azərbaycan Respublikasının Quba–Xaçmaz və Şəki–Zaqatala hüduqlarınca uzadan Dərbənd aşiq mühiti də tarixən Azərbaycan aşiq sənətinin başlıca regionları sırasında dayanmışdır.

Zəngin iqtisadi-siyasi həyat yaşayan bu qədim mahal yüzillər boyunca mühüm mədəni-ticari mərkəz və söz-sənət diyarı kimi də şöhrətlənmişdir: Abbas Tufarqanlının orta çağlarda söylədiyi:

*Düyüsü əkilib Gilandan gəlir,  
Sürüsü çəkilib Muğandan gəlir,  
Çindən, Hindistandan, Yəməndən gəlir  
Darçını, mixəyi, hili Dərbəndin, –*

misraları heç də təsadüfən dilə gətirilməmişdir...

Əski çağlardan üzü bəri Azərbaycan mədəniyyəti digər bölgələrdə olduğu kimi, Dərbənddə də elm, incəsənət və ədəbiyyatın çoxşaxəli şəbəkəsi daxilində yaşamış və inkişaf etmişdir. Qaynaqlar Dərbənddəki türk mədəniyyətinin çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir. «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarında, «Koroğlu» dastanında, eləcə də digər folklor örnəklərində adı və qaynar həyatı qürurla vurğulanan Dəmirqapı Dərbəndə başqa cəhətlərlə yanaşı, uzun bir zaman ərzində yaradılan milli-mənəvi sərvətlər, o cümlədən də saz-söz sənəti xüsusi hörmət gətirmiş və nüfuz qazandırmışdır. Türk etnik-mədəni

sisteminin əsas təmsilçilərindən biri sayılan Dədə Qorqudun qəbrinin Dərbənddə olması barədəki tarixi rəvayət də bu mühitin milli mənəvi dəyərlərlə zənginliyini təsdiqləyir.

Əski çağlarda olduğu kimi, orta əsrlərdə də türk-islam kontekstində gedən başlıca mədəni-siyasi hadisələr Dərbənddə öz geniş əksini tapmışdır. Buna görə də təsəvvüf dünyagörüşünün yayılıb möhkəmlənməsində, sufi-dərviş ocaqlarının meydana gəlməsində və ən nəhayət, bu mənəvi-siyasi və mədəni-estetik istiqamətin qanunauyğun davamı kimi aşıq sənətinin təşəkkülənmə prosesində Dərbənd və onun çevrəsinin son dərəcə mühüm rol oynaması təbiiyədir. Hələ XV-XVI yüzilliklərdə Şah İsmayıl Xətəinin babası Şeyx Cüneyd və atası Şeyx Heydərin Dərbənd və onun ətrafında sufi-dərviş ocaqları qurmaları və bu yolda şəhid olmaları sonrakı mərhələdə regionun mənəvi-ürfani ovqata köklənməsinə güclü təkan vermişdir. İndi də Dərbənddə ziyarət-gah kimi müqəddəs tutulan «Qırqlar piri» orta əsrlərin sufi-dərviş sisteminə məxsus bir ocaqdır. Bu ocaq həmin mərhələnin epik yaradıcılığında – orta əsr dastanlarında işlək mövqeyə malik olan təsəvvüf səciyyəli simvolik «Qırqlar» obrazı ilə birbaşa bağlıdır. Haqq aşıqlarının:

*Sidqimi bağladım Qırqlar pirinə:*

Və ya:

*Qırqlar məclisindən badə içmişəm, –*

deyə ilahi vergiyə sahib olduqlarını rəmzi-ürfani «Qırqlar» obrazı ilə əlaqələndirmələri də «Qırqlar piri»nin (olsun ki, bu adda pir sufi-dərvişliyin güclü olduğu bölgələrin əksəriyyətində var) sufi-dərviş-aşıq ocağı kimi qavranılmasından irəli gəlir. «Dərbənddə Qırqlar, Şirvanda Şıxlar köməyin olsun» alqış-duasında da «Qırqlar» obrazı Dərbəndlə birgə folklor təfəkkürünə yerləşmişdir. Əlbəttə, bütün bunlar Dərbənddə təkkə ocağına söykənən aşıq mühitinin formalaşması üçün lazımi mənəvi-ürfani zəminin tarixi mövcudluğunu şərtləndirir.



Aşıqların mənəvi-ürfani himayədar kimi qəbul etdikləri həzrət Əlinin Qafqazın ən qocaman dini ocağında – Dərbənd Cümə məscidində namaz qılması barədəki rəvayət də sözügedən çevrədə təriqətə bağlılıqdan doğmuşdur. Abbas Tufarqanlı XVII yüzillikdə düzüb-qoşduğu məşhur şeirində də bu məsələyə məqsədli şəkildə işarə etmişdir:

*Cümə məscidində qılurlar namaz,  
Ağam Əli olub orda pişnamaz,  
Bu sözləri söylər binəva Abbas,  
Məhəmməd dəstində əli Dərbəndin.*

Yazılı mənbələrdə Dərbənd aşıq mühitinə məxsus XVI yüzilliyin saz-söz sənətkarı Bayat Abbasın yüksək poetik tutumlu qoşma və gəraylılarına rast gəlinir ki, bu da həmin mühitdəki yaradıcılıq ənənəsinin dərin köklərindən xəbər verir. Mühitin sənət cazibəsi orta yüzilliklərin Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgüləbli Valeh kimi ustad aşıqlarını müxtəlif vaxtlarda çəkib Dərbəndə gətirmişdir. Onlar Dərbənd sənətkarları ilə qarşılaşmış və kifayət qədər yüksək səviyyəli saz-söz sınaqlarından çıxmaları olmuşlar. Bu sənət sınaqları «Abbas–Gülgöz», «Xəstə Qasım», «Valeh–Zərnigar» dastanlarının Dərbəndlə bağlı bölümlərində öz geniş əksini tapmışdır. «Valeh–Zərnigar» dastanında Aşıq Zərnigarın Dərbənddə saz-söz meydanına gələn qırx aşığın sorğu-sualla bağlayıb sazlarını da əllərindən alması barədə söz açılır. Güman ki, burada müəyyən mübaligə vardır. Amma bu mübaligənin yaranmasına Dərbəndin saz-söz cazibəsi, orada aşıq sənətinə həssaslığın və tələbkarlığın yüksək olması imkan açmışdır.

XVII-XVIII yüzilliklər arasında Dərbənddə yaşayıb-yaratmış Məsum Əfəndinin də güclü poetik istedad sahibi olduğu duyulmaqdadır. Günümüze gəlib çatan şeirləri və «Məsum–Diləfruz» dastanı onu aşıqlıq elminin dərin bilicisi olan ustad sənətkar kimi səciyyələndirir. Dərbənd aşıq mühiti adıçəkilən sənətkarlarla yanaşı sənət aləminə Dərbənd mahalından olan Yersulu Aşıq Emin, Səfilli Məmməd, Xəlil Qaradağlı, Əhməd Hümeydi, Vəlikəndli Fətəli, Aşıq Qonaqbəy, Aşıq

Tahirbəy, Aşıq Niftulla kimi görkəmli saz-söz ustaları da bəxş etmişdir. Dərbənd çevrəsində yaşayıb-yaradan Ehraqlı Rəcəb (Rutul), Vaxıyanlı Məhəmməd (Zaqatala), Molla Cümə (Şəki), Xaltanlı Tağı, Aşıq Soltan, Aşıq Qəndab (Quba) və başqaları da bu mühitə məxsus sənətkarlardır. Dərbəndə yaxın bölgələrdəki Dağıstan (ləzgi, dargin, avar, saxur və b.) aşıqları da ifaçılıq prinsiplərinin, söz və musiqi repertuarının tam eyniliyinə görə Dərbənd aşıq mühitinə daxildirlər. Onların böyük əksəriyyəti Dərbənd aşıq mühitinin təsiriylə Azərbaycan türkcəsində söz düzüb-qoşmuş, bir ənənə olaraq məclisləri də bu dildə aparmışdır. Hətta onların öz dillərində yaratdıqları dastan və şeirlərin strukturunda və poetik sistemində də Azərbaycan aşıq sənətinin güclü təsiri olmuşdur.

Dərbənd mühitinə mənsub aşıqların ifaçılığı saz-balaban, bir sıra yerlərdə isə saz-balaban-nağara müştərəkliyinin müşayiəti ilə çalılıb-oxumaq üstündə qurulmuşdur. Oxu tərzinin Şirvan ifaçılığına bənzəri çoxdur. Boğaz qaynatmaları zamanı muğam çalarlarına da müəyyən qədər yer verilir. Ən çox istifadə olunan cürə sazdır. Mühitin Balakən–Zaqatala kəsimində saz əvəzinə tamburdan da istifadə edilmişdir. Tamburlu aşıqlara balaban-nağara qoşulmur. Onlar aşıqlığın aşıqlaşmış (əslində axıradək aşıqlaşmayıblar) ozanlar qanadına daxildirlər.

Dərbənd aşıq mühiti əsasən təkkə ənənəsinə söykəndiyi üçün hərəketə – rəqs və gəzişmələrə meyillidir. Saz bəstəçiliyi o qədər də güclü deyildir. Şirvan ifaçılığının musiqi repertuarına da daxil olan «Dərbəndi» adlı saz havası vardır. Bu mühitin ərsəyə gətirdiyi başqa bir hava – «Quba Kərəmi» isə əksər aşıq mühitlərinin musiqi repertuarına daxil olmuşdur.

Dərbənd aşıq mühiti ənənəvi-işlək dastanlardan başqa bir sıra klassik dastanları da öz repertuarında qoruyub saxlamaqla seçilir. Digər mühitlərdə o qədər də nəzərə çarpmayan «Yetim Aydın», «Bikəs», «Adıgözəl», «Ovçu Pirim», «Seyfəlmülk», «Səfilli Məmməd» dastanları da bu qəbildəndir. «Aşıq Qərib», «Abbas–Gülgöz», «Valeh–Zərnigar» kimi məşhur ənənəvi məhəbbət dastanlarının isə bu mühitdə özünəməxsus cizgilərlə seçilən variantlarına təsadüf edilir. Bundan əlavə, Dərbənd mühitinə məxsus aşıqların söz repertuarında təsəvvüf

dünyagörüşünə bağlı olan poetik nümunələr xüsusi üstünlüyə malikdir ki, bu da həmin çevrənin mənəvi yaşam biçimində təriqət sisteminin uzun müddət ərzində aparıcı fəlsəfi-ürfani istiqamət kimi davam etməsinin nəticəsidir.

Bu mühitdə ərəşəyə gələn Məsum Əfəndi (Dərbənd), Ehraqılı Rəcəb (Rutul), Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala) və Molla Cümə (Şəki) poetik yaradıcılıqda böyük uğurlar qazanmışlar. Onların ifaçılıq qabiliyyəti barədə elə bir bilgi qalmasa da, yaradıcılıqlarının bitkinliyi, bədi-üslubi əlvanlığı, məzmun-mündəricə əhatəsinin genişliyi diqqəti çəkir. Bu sənətkarların təhsilli olması duyulur. Bu səbəbdən də onların şeirlərində klassik yazılı ədəbiyyatdan gələn dil və üslub əlamətləri, poetik deyimlər gözə çarpır. Molla Cümə aşiq şeirinə bir sıra yeni formalar da gətirmişdir. Həmin formalar (xüsusən də cinaslı şeir qəlibləri) klassik Şərq poetikasından yaradıcı şəkildə bəhrələnmə hesabına düzəldilmişdir.

Dərbənd aşiq mühiti XX yüzilliyin ortalarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. Hazırda yalnız Dərbənd dövrəsindəki iki kənddə (Yersu və Marağa) aşiq sənəti öz nüfuzunu müəyyən qədər qoruyub saxlayır. Quba, Xaçmaz, Şəki, Zaqatala və Qaxda aşıqlara seyrək şəkildə təsadüf olunur. Azərbaycan aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında, eləcə də adıçəkilən regionda türk etnik-mədəni sisteminin aparıcı mövqe qazanmasında misilsiz xidmətləri olan Dərbənd aşiq mühiti sıradan çıxan tarixi mühitlər cərgəsinə qoşulmaq ərəfəsindədir.

## 8. NAXÇIVAN AŞIQ MÜHİTİ

İrəvan, Dərələyəz və Urmiya aşiq mühitləri ilə yaxından sənət əlaqələri saxlayan Naxçıvan aşiq mühiti də Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi mənzərəsində müəyyən yer almışdır. Naxçıvan mahalında tarixi şöhrət həyatının mövcudluğu (Ordubad və Naxçıvan şəhərləri) burada orta çağ aşıqlığının fəaliyyət göstərməsinə imkan açmışdır.

Mahalın çağdaş toponimikasında yer alan sufi-dərviş səciyyəli kənd adları (Ordubad və Culfa rayonlarında Xanağa adlı kəndlər var. «Xanağa»–«xanəgah» sözünün müəyyən dəyişiklik keçirmiş şəklidir. «Xanəgah» isə sufi-dərvişlərin ibadət yerinə deyilmişdir) Naxçıvanda təriqət ənənəsinin tarixən mühüm yer tutduğunu göstərir. Sufiliklə yaxından səsleşən hürufiliyin banisi Fəzlullah Nəiminin qəbrinin Əlin-cə qalası ətrafında olması da regionda təriqət ənənəsinin tarixi nüfuzunu əks etdirir. Bütün bunlar Naxçıvanda tarixən təkkə kökənli aşıqlığın təşəkkül tapmasına və perspektiv mühitin formalaşmasına güclü təkan vermişdir.

İfaçılıq prinsipləri baxımından qonşu mühitlərdən o qədər də seçilməyən Naxçıvan mühiti ötən yüzilliklər ərzində söz yaradıcılığı və saz bəstəçiliyi sahəsində özünəməxsus uğurlar qazanaraq aşıq sənətinin repertuar zənginliyinə qiymətli örnəklər əlavə etmişdir. «Naxçıvanı», «Naxçıvangülü», «Köhnə Naxçıvan», «Ağır şərili», «Yüngül şərili» və s. bu kimi orijinal saz havaları, «Ordubadlı Kərim» (bəzi variantlarda «Kərim və Süsən»), «Ziyad–Şövkət» dastanları, habelə regionun tarixi güzəranını əks etdirən çoxsaylı aşıq rəvayətləri və aşıq şeiri nümunələri Naxçıvanda saz-söz ovqatının uzun bir zaman ərzində

sənət mühiti şəklində yaşadığını göstərir. Maraqlıdır ki, görkəmli folklorçu Hümmət Əlizadə «Koroğlu» dastanının ən məşhur qollarından birini – «Koroğlunun Balıca səfəri»ni 1930-cu ildə Ordubadda Aşıq Muxtardan yazıya almışdır. Əsasən Şərur, Şahbuz, Sədərək və Ordubadın kəndlərində çalıb-çağıran Naxçıvan aşıqlarının ifaçılıq məharətinin sorağı mahaldan kənara da yayılmış, onları İran (xüsusən Urmiya, Təbriz ətrafına) və Türkiyə (İqdir, Ərzurum) toylarına dəvət etmişlər. XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər Naxçıvan aşıqları Naxçıvanın özündən daha çox İran və Türkiyə ərazisinin toy-düünlərini aparmışlar. Onlar getdikləri yerlərə öz mühitlərinin sənət havasını apardıkları kimi, həmin mühitlərin çalğı və oxu tərzindəki incə çalarları da mənimsəyərək Naxçıvana gətirmişlər. Səksəninci illərdə fəaliyyət göstər-məkdə davam edən Şərur aşıqlarının boğaz qaynatmalarında Urmiya və Anadolu aşıqlarına məxsus oxu üslubu hələ də sezilirdi.

Naxçıvan aşıq mühitinə mənsub olan ən qüvvətli saz-söz sənətkarı XVIII yüzillikdə yaşayıb-yaratmış Aşıq Süleymandır. O öz sənətkarlıq qüdrəti ilə Naxçıvandan çox-çox uzaqlarda da ad çıxarmışdır. Aşıq Süleyman müasiri olan Abdalgülablı Valehin sənətkarlıq məharətinin sorağını eşitdikdən sonra Qarabağa yola düşmüş və orada onu sənət imtahanına çökmüşdür. Hər iki ustad bu ağır sınaqlı qarşılaşmadan üzüağ çıxmış və ömürlük dost olmuşlar. Aşıq Süleymanla Abdalgülablı Valchin bir-birini sənət sınağına çökməsi ağır yüklü bir saz-söz heka-yotinə çevrilərək uzun zaman aşıqların repertuarında yaşamışdır.

Naxçıvan aşıq mühiti Aşıq Süleymandan başqa Xan Xanın oğlu Əli, Çobankərəli Aşıq Cəfər, Aşıq Məmmədcəfər, Aşıq Muxtar, Güllalı Məmməd, Aşıq Fətulla, Aşıq Əzim, Aşıq Sultan, Aşıq Dədəkişi, Aşıq Aslan, Aşıq Abbas, Aşıq Həsən, Aşıq Yusif Sədərəkli kimi ustad aşıqlar yetirmişdir.

Azərbaycan qadın aşıqlarının ən görkəmli nümayəndələrindən biri sayılan Aşıq Nabat Cavadova da bu sənət mühitində püxtələşib kamilləşdikdən sonra öz məlahətli səsi və gözəl ifaçılığı ilə dörd bir yana səs salmışdır.

XIX yüzillikdə Azərbaycan aşıq sənətinin azman ustadları Aşıq Alımın, Aşıq Ələsgərin və Aşıq Hüseyn Şəmkirolinin Naxçıvana çox-

sayılı səfərlər eləmələri, oranın toy-düynələrində çalib-çağırmaları, yerli sənətkarlarla birgə sənət məclisləri qurmaları həmin dövrdə bu mühitin saza-sözə, aşığa həssaslığını əks etdirir.

Mühitdə sənət qaynarlığını səciyyələndirən tarixi əlamətlər sırasında 1935-ci ildə Naxçıvan Aşıqlar İttifaqı adlı rəsmi təşkilatın yaradılmasını da qeyd etmək lazımdır. Naxçıvan Aşıqlar İttifaqının həmin il keçirilən təsis konfransına regional mühiti təmsil eləyən əllidən çox el sənətkarının nümayəndə göndərilməsi faktı da bu sənətin tarixi mənzərəsi barədə az söz demir.

Naxçıvan aşıq mühiti regionda muğam üslubunun güclənməsi ilə əlaqədar olaraq 1940-50-ci illərdən etibarən yavaş-yavaş öz tarixi qaynarlığını itirməyə başlamışdır.

Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin 1993-cü il bilgisinə görə, hazırda Naxçıvanda fəaliyyət göstərən yerli və gəlmə (1988-ci ildə Dərələyəzdən gələn) aşıqların birgə sayı səkkizdir. Əsasən Şərur, Şahbuz, Babək və Sədərək rayonlarının kəndlərində güzəran keçirən bu aşıqların böyük əksəriyyəti altmış-yetmiş yaşlarındadır. Ustad-sagird ənənəsi davam etmədiyi üçün Naxçıvan aşıq mühitinin perspektiv fəaliyyət imkanları azdır.

## 9. QARABAĞ AŞIQ MÜHİTİ

Tarixi taleyi Dərbənd və Naxçıvan aşıq mühitlərinə bənzəyən Qarabağ aşıq mühiti də özünəməxsus sənət keyfiyyətləri ilə zəngin olan bir saz-söz bölgəsi kimi tanınmışdır. Aşıq adının Qarabağda toponim səviyyəsinə qalxması da (Beyləqanda «Aşıqlı» adında kənd vardır) mahalın tarixi keçmişində aşıq sənətinin mühüm yer tutmasına dəlalət eləyir.

Bu mühitin sənət həyatı XVI-XVIII yüzilliklər arasında daha qaynar və canlı keçmişdir. Qaradağ və Qarabağ aşiq mühitlərinin yetirməsi olan Qurbani (XVI yüzillik), Lələ (XVII yüzillik), Abdalgülablı Valeh (XVIII yüzillik) kimi qüdrətli saz-söz ustalarının da göstərilən tarixi çevrədə yaşayıb-yaratması təsadüfi deyildir. Coğrafi məskunluq baxımından birbaşa Qarabağa bağlılığı olmasa da, XVII yüzilliyin görkəmli saz-söz ustadı Sarı Aşiq da Qarabağ və Qaradağ aşiq mühitləri çevrəsinə daxildir. Sözügedən yaradıcı ustalardan əlavə həmin mərhələdə bir çox qüvvətli ifaçı aşıqlar da Qarabağ mühitini şöhrətləndirmişdir. Aşiq Valeh XVIII yüzillikdə özündən öncəki istedadlı saz-söz ifaçılarının məharətindən söz açaraq onların ləyaqətli davamçısı olması ilə təsadüfən qürrələnmişdir:

*Mənəm Aşiq Məhəmmədin novbatı,  
Aşiq Cünun, Aşiq Güllü nabatı.  
Aşıqlıqda hər kəsənin övladı  
Valeh ilə bərabərsə, de gəlsin.*

Qarabağ mühitinin yetirməsi olan Aşiq Məhərrəmin öz ifaçılıq qabiliyyəti ilə Yaxın Şərqi ölkələrinə səs saldığı, orada onun həsrətinin çəkildiyi də Valeh misralarında iz qoymuşdur:

*Bu dünyada heç görməmişdi kəm,  
Aşiq Əli oğlu Aşiq Məhərrəm,  
Həsrətin çəkirdi Rum, həm də Əcəm,  
Əlində tütəyi-balaban hanı?*

Sənətin tarixi nüfuzunun nəticəsidir ki, Qarabağ aşiq mühitində yetişmiş sənətkarlardan ikisinin – Qurbaninin və Lələnin məzarları pır-ocaq səviyyəsində müqəddəsləşdirilmiş və ziyarətə gəlməyə imkan verən qəbrlərə çevrilmişdir. Cəbrayıl rayonunun Diri kəndində və Füzuli rayonunun Əhmədilər kəndində «Haqq aşığının qəbri» adıyla məşhur olan həmin məzar-ziyarətgahlara yüzillər boyudur ki, müşkülləri asana çevirən, ağır dərdlərə əlac qılan, övlad həsrəti çəkənlərə övlad bəxş edən, xəstələrə şəfa verən bir ocaq kimi tapınılır.

Şübhəsiz ki, aşiq qəbri ilə bağlı müqəddəsləşdirmə düşüncəsinin, şəfakar ocaq sayaraq ona tapınma duyğusunun meydana gəlməsi haqq aşığının ilahi ələmlə əlaqəliliyi bərdəki mifoloji-ürfani təsəvvürlə ilgilidir. Sözügedən təsəvvürün güclü olması və haqq aşığının qəbrini ocaq-ziyarətgah səviyyəsində qaldırması bu duyum və düşüncə sisteminin orta çağ Qarabağ mühitində münbit zəmin üzərində dayanıdığından soraq verir. Bu həm də onu göstərir ki, Qarabağ aşiq mühiti təriqət axarında yaranmışdır və aşıqlığın təkkə ocağına söykənən qanadına dixildir. «Qurbani» dastanının rəmzi-ürfani səciyyə daşması, Abdalgülablı Valeh yaradıcılığında təsəvvüf simvolikasının qabarıq yer alması mühitin tarixi mənzərəsindəki təkkə-təriqətin əhatəsi ilə birbaşa bağlıdır.

Qarabağ mühitində aşıqlığın dərin ürfani-estetik köklərə, xüsusən də təriqət ənənəsinə bağlılığı Valehin:

*Adıma pay gəlir qadir Mövladan,  
Bu torpaqda aşıqlar binası var, –*

misralarında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. «Adıma pay gəlir qadir Mövladan» misrası ilə Valeh özünün vergili aşiq – haqq aşığı olduğuna da işarə etmişdir. Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalgülablı) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan «abdal» (sufi-dərviş) kəlməsinin yer alması da orada aşılığa rəvac verən təriqət ocağının tarixi məskunluğunu təsdiqləyir. «Valeh» təxəllüsündə təsəvvüfi səciyyənin (ilahi eşqə valeh – vurğun olmaq) qabarıq olması da onun söykəndiyi ənənənin tarixi məzmununda sufi-dərviş simvolikasının mühüm yer tutmasından xəbər verir.

Qarabağ aşiq mühiti coğrafi mövqeyinə və tarixi-siyasi vəziyyətinə görə Gəncəbasar, Göyçə və Qaradağ aşiq mühitləri ilə daha çox qarşılıqlı sənət münasibəti saxlamışdır. Maraqlıdır ki, rəvayətə görə, Qurbanı əslən Qaradağ mahalındandır: şeirlərindən birində «Qaradağdan Qarabağa gəlmişəm» misrasını da, çox güman ki, bu səbəbdən işlətməmişdir. Qurbanının Gəncə səfərinin dastan yaddaşına keçməsi isə Qaradağ–Qarabağ–Gəncəbasar xətti boyundakı qarşılıqlı sənət münasibətlərinin tarixi axarını əks etdirən əlamət kimi səciyyəvidir. Aşiq Ələsgərin oğlu Aşiq Talibin söylədiyinə görə, ta keçmişlərdən üzü bəri payız və qış aylarında Göyçə aşıqları Aran Qarabağa enər, mahalın kəndlərində çalib-çağırır, yaxşı da qazanarmışlar. Aşiq Ələsgərin özü də dəfələrlə Qarabağa səfər eləmiş və hətta Valeh ocağı Abdalgülabda çoxsaylı məclislər keçirmişdir. Onun bu kənddən olan Aşiq Abbasqulu və Aşiq Nəcəfqulu ilə qurduğu saz-söz yığnaqları şirin bir hekayət kimi dillər əzbərinə çevrilmişdir. Göyçə aşıqlarının Qarabağda çoxsaylı saz-söz məclisləri keçirməsi mahalın tarixən saza xüsusi həssaslıq göstərməsinin əlaməti olmaqla yanaşı, Qarabağ–Göyçə sənət əlaqələrinin dinamikliyini əks etdirmək baxımından da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Çox ehtimal ki, «Aran gözəlləməsi» saz havası «Göyçə gözəlləməsi»nə qarşılıq olaraq (*tutuşdur*: «Göyçə – dağ» və «aran – Qarabağ») Qarabağda Göyçə–Qarabağ sənət əlaqəsinin nəticəsində yaradılmışdır. Göyçə–Kəlbəcər–Tərtər–Bərdə–Beyləqan–Ağcabədi xətti boyundakı tarixi axar Göyçə və Qarabağ aşiq mühitləri arasında oxşar ifaçılıq və repertuar müştərəkliyinə səbəb olmuşdur. Yuxarıda adı çəkilən Qaradağ və Gəncəbasar aşiq mühitləri ilə də, demək olar ki, eynən belə bir

sənət bağlılığı mövcud olmuşdur. Bu səbəbdən də Qarabağ aşiq mühiti ifaçılığı, həmin mühitlərdə olduğu kimi, saz-balaban müştərəkliyinə əsaslanır. Dastançılığın və söz yaradıcılığının güclü olduğu bu mühitdə saz bəstəçiliyi də müəyyən yer almışdır: «Qarabağ dübeyti», «Qarabağ qaytağı», «Qarabağ qaytarması» saz havalarının adı, eləcə də Qurbanı «Divanı»ləri və Abdalgülablı Valeh barmaqlarına məxsusluğu söylənilən «Ayaq Saritel», «Orta Saritel», «Baş Saritel» silsilə havaları bunu söyləməyə əsas verir.

Qarabağ aşiq mühiti regionda muğam-qəzəl üslubunun güclənməsi ilə on XVIII yüzilliyin sonlarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. XIX yüzillikdə Qarabağda əvvəlki ənənənin davamı olaraq Maralyanlı Aşiq Pəri kimi istedadlı saz-söz sənətkarı yetişsə də, artıq bu dövrdə mahalın sənət ovqatı saz-qoşma biçimindən muğam-qəzəl üslubuna doğru xeyli aralanmışdı. XX yüzillikdə Qarabağ aşiq mühitinin Göyçə–Kəlbəcər xəttinə söykənən hissəsində – Tərtər və Beyləqanda aşiq sənəti yaşamaqda davam etmişdir. İstisna hal kimi Abdalgülablı Valeh ocağında da sənət ənənəsi qorunub saxlanmışdır. Aşiq Valehin kötükcəsi Aşiq Xaspolad Ağdamın Abdalgülablı kəndində çalib-çağır-mış və yaradıcı aşiq kimi bir neçə dastan qoşmuşdur. Göyçənin süqutundan sonra Qarabağ aşiq mühitinin tənəzzülü daha da güclənmişdir. 1993-cü il məlumatına görə, Qarabağda cəmi yeddi aşiq vardı ki, onların da orta yaş göstəricisi əlli beşdən yuxarıdır.

Göstərilən yaş ölçüsünü və regionda ustad-şagird ənənəsinin fəaliyyətsizliyini nəzərə almaqla bu qənaətə gəlmək olar ki, Qarabağ aşiq mühiti öz tarixi mövcudluğunun sonuncu mərhələsini yaşayır. Bununla belə, Qarabağ aşiq mühiti tənəzzüləqədərki uzunmüddətli zaman məsafəsində – təşəkkül və inkişaf çağlarında mədəni-mənəvi həyatın bir çox istiqamətlərinə güclü təsir göstərə bilmişdir. Belə ki, Qarabağdan pərvazlanan bir çox təsniflərin, eləcə də xalq mahnılarının melodik axarı saz havalarından qaynaq götürmüşdür. Çalğı-melodiya və oxu tərzinə görə sənət incisi sayılan ecazkar «Qarabağ şikəstəsi»nin özü də bir zamanlar bu mahalda aparıcı mövqeyə malik olmuş aşiq-saz üslubunun yadigarıdır. Sırası müqayisə nəticəsində də müəyyənləşdir-mək mümkündür ki, «Qarabağ şikəstəsi» «Çoban bayatı» saz havası

ilə eyni melodik qəlib üzərində intişar tapmışdır. Çox olsun ki, «Qarabağ şikəstəsi» əvvəllər saz-balaban müştərəkliyinin müşayiəti ilə aşqlar tərəfindən çalınıb-oxunmuş, daha sonra regionda xanəndəlik üslubunun güclənməsi nəticəsində xanəndə ifaçılığına adlanmışdır. Hazırda Urmiya aşiq mühitində «Qarabağ» adı altında çalınan havanın «Qarabağ şikəstəsi» ilə eyni musiqi biçiminə malik olması və bu hava üstündə oxunan bayatıların «Qarabağ şikəstəsi»ndəki mətnlə (məlum bayatılarla!) səsleşməsi də başqa bir əsasla bağlı deyildir.

Bir sıra aşiq mühitlərində hələ də aşqların musiqi repertuarında işləkliyini saxlayan «Qaradağ şikəstəsi» (Qaradağ–Təbriz aşiq mühiti), «Şirvan şikəstəsi» (Şirvan aşiq mühiti) bəstələrinin «Qarabağ şikəstəsi» ilə yaxın melodik uyurluğa malik olması da hər üç şikəstənin saz kökünə bağlılığından irəli gəlir. Bundan əlavə, Qaradağ və Şirvan şikəstələrində olduğu kimi, «Qarabağ şikəstəsi»ndə də oxu materialını təşkil edən mətnlər el bayatılarından ibarətdir ki, həmin örnəklər də əsasən saz mühitinə məxsus poetik biçimlərdir. Bu və buna bənzər çoxsaylı tutuşdurmalar göstərir ki, muğam üslubu Qarabağ aşiq mühitinin bir çox sənətkarlıq çalarlarını, o cümlədən də oxu və çalğı tərzindəki incəlikləri mənimsəyərək öz melopoetik sistemini zənginləşdirmişdir.

## 10. ŞİRVAN AŞIQ MÜHİTİ

Ərazi əhatəsinə görə ən irimiqyaslı mühitlərdən biri olan Şirvan aşiq mühiti özünəməxsus ifaçılıq və yaradıcılıq yolu keçmişdir. O, Azərbaycan aşiq sənətinin bölgə keyfiyyətlərinə görə ən çox seçilən mühitidir. Oxu və çalğı üslubunda xanəndə tərzini qabarıq görüntülərlə əks etdirdiyinə görə Şirvan aşiq mühitinin musiqi repertuarı ənənəvi aşiq repertuarından xeyli dərəcədə fərqlidir.

Belə ki, bu mühitdə aşıq tərzii ilə xanəndə tərzinin qovuşduğu olan «Pişrov havaları» (on ikiyə yaxın belə hava var), «Şikəstə»lər (doqquz şikəstə havası mövcuddur), «Şəşəngi»lər (sayı üçdür) müşahidə edilir ki, həmin havalar sırf bölgə səciyyəlidir. Adıçəkilən havaların saz-balaban-nağara və qoşanağara müştərəkliyi olmadan tək sazla – solo şəkildə ifasının mümkün olmaması da havanın məhz aşıq tərzii ilə xanəndə tərzinin sintezindən yarandığını göstərir. Bununla belə, Şirvan aşıqlarının musiqi repertuarında yerli havalarla yanaşı bütövlükdə Azərbaycan aşıq sənətinə məxsus olan klassik saz havaları («Müxəmməs», «Dübeyti», «Kərəmi», «Koroğlu» havaları və s.) da mühüm yer tutur.

Musiqi repertuarından fərqli olaraq, Şirvan aşıq mühitinin saz repertuarı digər mühitlərdən regional əlamətlərlə seçilmir. Ənənəvi klassik aşıq dastanları, eləcə də saz-söz ustalarının poetik irsi burada da söz yükünün əsasını təşkil edir. Bir sıra hallarda bəzi dastanların («Abbas–Gülgöz», «Xəstə Qasım», «Alı xan–Pəri xanım», «Şah İsmayıl» və s.) süjet xəttində variant dəyişiklikləri nəzərə çarpır ki, bu da aşıq mühitlərinin əksəriyyəti üçün səciyyəvidir və folklor mətninin şifahi şəkildə mövcudluğundan irəli gələn təbii bir haldır. Maraqlıdır

ki, Şirvan aşıq mühiti kənardan gələn təsir nəticəsində saz havalarının tarixi melodik axarının dəyişiklik keçirərək yeni məcraya yönəlməsinə yol verdiyi halda, söz repertuarının qorunmasında kəskin mühafizəkarlıq nümayiş etdirir. Mühitdəki söz repertuarının çağdaş mənzərəsi göstərir ki, Azərbaycan aşıq sənətinin tarixi təşəkkülündə mühüm rol oynayan «Yetim Aydın», «Göyçək Rza», «Seyfəlmülk», «Seydi–Pəri», «Adıgözəl» kimi rəmzi-ürfani dastanlar başqa mühitlərdə arxaikləşərək işləkliyi itirsə də, Şirvan aşıqları tərəfindən indi də söyülür. «Qurbani» dastanının orta çağ təəvvüf simvolikası ilə zəngin olan Zəncan versiyasının Şirvanda qorunması da mühitin klassik aşıq repertuarına mühafizəkarlıqla yanaşmasından irəli gəlir.

Şirvan regionu orta yüzilliklərdə sufi-dərviş ocaqlarının, təkkə-təriqət ənənəsinin geniş yayıldığı ərazilərdən biri olduğu üçün orada aşıq sənətinin təşəkkül taparaq güclü inkişaf keçirməsinə münbit mədəni-tarixi şərait mövcud olmuşdur. Əsasən sufi şeyxlərinin qəbirlərindən ibarət olan Şirvan pir-ocaqlarının çoxsaylığı və bu ocaqlara əhəlinin əksər hissəsinin sidq-ürəkdən tapınması mahalda təkkə-təriqət sisteminin tarixi gücü barədə müəyyən təəvvür verə bilər.

Təkkə kökənli digər aşıq mühitləri kimi, Şirvan aşıq mühiti də öz təşəkkül prosesini bu sistem daxilində keçirmişdir. Şirvan aşıqlarının rəqsə – ekstatik hərəkətlərə güclü meyil göstərməsi, ifa zamanı coşqun templi çalğı və oxuya üstünlük verməsi, habelə musiqi alətləri topluluğunun (saz-balaban-qoşanağara və s.) müşayiətinin sənət normativinə çevrilməsi təkkə mərasimlərindən qalma əlamətlərdir.

Şirvanda ustad sənətkar kimi tanınan mərhum aşıq Mahmud Ələsgəroğlunun (Qobustan rayonunun Şıxzərli kəndi) mənsub olduğu sənət ocağı barədə verdiyi məlumat Şirvan aşıq mühitinin təkkə-təriqət sisteminə bağlılığı baxımından olduqca qiymətlidir. Aşığın söylədiyinə görə, onların nəslinin kökü Sofi Həmid soyuna söykənir. Sofi Həmid öz möcüzatları ilə məşhur olan sufi şeyxi olub və hal-hazırda onun qəbri Şirvanın ən sınaqlı ziyarətgahlarından biridir. Çox ehtimal ki, Sofi Həmid ocağına mənsub sufi-dərvişlər təriqət ayin və mərasimlərinin icrasında musiqidən – sazın da iştirak etdiyi musiqi topluluğundan istifadə etmişlər. Onlar həmin mərhələdə simvolik aşıqlığı – haqq



aşılığını həyata keçirmişlər. Buna görə də onların aşılığın rəmzi-ürfani səciyyəyə malikdir. Sofi Həmid ocağının rəmzi-ürfani aşılığın Göycədə Miskin Abdal ocağının yerinə yetirdiyi tarixi vəzifəyə tam uyğun gəlir. Aşılığın sənət tipi səciyyəsi alması bu qəbildən olan təkkə-təriqət ocaqlarının tarixi-estetik evolyusiyası ilə bağlıdır. Bu mənada Şirvanda aşiq sənətinin biçimlənməsində digər təkkə-təriqət ocaqları ilə yanaşı Sofi Həmid ocağı da mühüm rol oynamışdır. Yeri gəlmişkən orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Şirvanın əsas aşiq ocaqlarından biri sayılan Şırxərli kəndinin adındakı «Şıx» («Şıx» əslində «Şeyx» sözünün canlı danışiq biçimidir) komponenti də bu yerin tarixən təriqətlə six bağlılığının nişanəsidir. Şirvan aşiq mühiti ifaçılıq ənənəsi baxımından Quzey Azərbaycandakı aşiq mühitlərinə nisbətən Güney Azərbaycandakı mühitlərə daha yaxındır (Şirvan aşiq mühiti Quzey Azərbaycandakı mühitlərdən yalnız Dərbənd aşiq mühiti ilə uzlaşır). Saz-balaban-nağara, bəzən də qoşanağara müştərəkliyinə əsaslanan ifa tərzinin oxşarlığı, söz repertuarındakı bəzi variant çarpazlaşmalarının mövcudluğu mühitlərarası tarixi əlaqədən gələn qəbəriq əlamətlərdir.

Qonşuluqdakı Qarabağ və Gəncəbasar mühitlərinə nisbətən bir qədər aralı məsafədə dayanan Güney Azərbaycan mühitlərinə, xüsusən də Qaradağ–Təbriz əhatəsindəki aşiq mühitinə yaxınlıq və bağlılığın tarixi-estetik səbəbi nədir? Qaynaqlardan əldə edilən bilgilərə əsaslanaraq bu barədə aşağıdakı mülahizələri yürütmək mümkündür:

a) Qaradağ–Muğan–Şirvan xətti boyundakı coğrafi şərait gediş-gəliş üçün əlverişli imkan açmışdır. Buna görə də həmin bölgələrin iqtisadi və mədəni həyatı, o sıradan da aşiq mühitləri bir-biri ilə yaxından bağlı olmuşdur.

b) Səfəvilər zamanında Təbriz–Şirvan münasibətlərini nizamlamaq üçün həyata keçirilən demoqrafik tədbirlər, Azərbaycanın Güneyindən bir qisim tayfa və elatın köçürülərək Şirvanda yerləşdirilməsi də öz həlledici təsirini göstərmişdir. Həmin tayfa və elatlara mənsub olan aşıqlar Güneydəki aşiq mühitlərinə məxsus ifaçılıq ənənəsini və söz repertuarını özləri ilə gətirərək Şirvanda yaymışlar. Hazırda Şirvanın əsas aşiq kəndləri sırasında öndəki yerlərdən birini alan Şamlı, Cə-

yirli, Kolanı, Padar, Quşçu, Təklə və başqa kəndlər Səfəvilər zamanında Güneydən Şirvana gətirilən tayfa və elatların adlarını daşıyır.

Şirvan aşiq mühiti Şirvan bölgəsi hüduqlarından xeyli kənara da nüfuz etdiyindən onun əhatə dairəsini ad götürdüyü mahalla çərçivələmək mümkün deyildir. Belə ki, Muğan bölgəsinin – Salyan, Sabirabad, Biləsuvar və başqa bu kimi ərazilərin aşiq sənəti də ifaçılıq keyfiyyətlərinə görə Şirvan aşiq sənətinin tərkibinə daxildir. Maraqlıdır ki, bir çox hallarda Şirvan aşiq mühitindəki sənət həyatının qaynarlığını Salyan aşıqlarının ifaçılıq və sənətkarlıq məharəti təmin etmişdir. Bu baxımdan Şirvan aşiq mühiti geniş anlam kəsb edir.

Təşəkkül dövründən üzü bəri Şirvan aşiq mühiti yüzlərlə saz-söz sənətkarı yetirmişdir. Bəzən Şirvan aşılığının ilk azman siması kimi Şirvanlı Molla Qasımın adı önə çəkilir. İlk dəfə ədəbi kimliyi və şeirləri Salman Mümtaz tərəfindən 1926-cı ildə təqdim edilən Şirvanlı Molla Qasımın Şirvan aşiq mühitinə bağlılığı o qədər də inandırıcı deyildir. Salman Mümtaz Yunis Əmrənin bir şeirində Molla Qasım adını çəkməsinə və ondan ehtiyat etməsinə istinad edərək Molla Qasımın XIII yüzillik çevrəsində yaşadığını güman etmişdir.

Şirvanlı Molla Qasımın cüng və ya təzkirələrdə qüdrətli sənətkar kimi adının keçməməsi onun nəhəng ədəbi şəxsiyyət (özü də Yunis Əmrəni sınağa çəkə bilən!) olmadığını göstərir. Əldə olan Molla Qasım şeirlərinin yazıya alınma zamanı bilinmədiyindən bu qaynaqların ədəbi-tarixi dəyərini konkretləşdirmək çətindir. Onun şeirlərinin, xüsusən də qoşma və təcnişlərinin poetik mənərəsi bu örnəklərin XVII-XVIII əsrlərə məxsusluğu təsəvvürünü yaradır: Molla Qasım təcnişləri o qədər cilalı və kamildir ki, onların XVII-XVIII əsrlərdən tez bu şəkildə biçimlənməsi imkansız görünür. Ən nəhayət, Şirvanlı Molla Qasımın şeirlərinin nəinki Şirvan aşiq mühitinə, hətta Azərbaycan aşılığının hər hansı digər mühitinə məxsus sənətkarların söz repertuarında yaşamaması onun Azərbaycan aşılığına bağlı olmadığını söyləməyə əsas verir. Şirvanlı Molla Qasım adına təqdim olunan şeirlər aşiq repertuarında Xəstə Qasım şeirləri kimi yaşayır. Görünür, bir müddət Şamaxıda yaşamış Xəstə Qasımın şeirləri Şirvanlı Molla Qa-

sım möhürü ilə hansısa bir cümgdə qeydə alınmış və dolaşılıq da burada yaranmışdır.

Əldə olan bilgiyə görə, Şirvan aşığığının ilk tanınmış nümayəndəsi olan Şirvanlı Aşiq Dostunun XVI yüzillikdə yaşadığı təxmin edilir. XVII-XVIII yüzilliklər arasında Şamaxıda Aşiq Baba Şirvani, Aşiq Rüstəm, Aşiq Saleh kimi ustad sənətkarlar şöhrət qazanmışlar. XIX yüzillikdə Şamaxı, Ağsu, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, İsmayılı və başqa nahiyələrdən Aşiq Səməd, Aşiq Mürsəl, Şıxzerli Aşiq Bilal, Padarlı Aşiq Zəki, Nabırlı Aşiq Badam, Şilyanlı Aşiq Soltan, Cəyirli Aşiq Fərman saz-söz aləmində ad çıxarmışlar. Şirvan aşiq mühiti XX yüzilliyə Aşiq Mirzə Bilal, Aşiq Şakir, Aşiq Pənah, Aşiq Bəylər, Aşiq Məmməd-ağa, Aşiq Rza Qobustanlı, Mahmud Ələsgəroğlu sənətini bəxş etmişdir. Hazırda onların ifaçılıq və yaradıcılıq ənənəsini Abbas Musaxanlı (Qobustan), Aşiq Barat, Aşiq Xanmusa (Şamaxı), Aşiq Əvəz, Aşiq Yanvar (İsmayılı), Aşiq İxtiyar (Salyan), Aşiq Əhliman (Ucar), Aşiq Məhəmməd Şirvanlı (Ağsu) və başqaları ləyaqətlə davam etdirirlər.

Şirvan aşiq mühiti regionda muğam üslubunun güclənməsi səbəbindən XIX-XX yüzilliklərdə çalğı və oxu tərzini bir qədər dəyişdirmək məcburiyyətində qalmış və xeyli dərəcədə xanəndəliyə meyillənmişdir. Sovet hakimiyyəti dönəmində ideologiyadan gələn bayağı və şit çalarlar (kolxoz, pambıq, partiya tərənnümləri və s.) da klassik ifaçılıq və yaradıcılıq ovqatına müəyyən xələl gətirmişdir. Bununla belə, ana sənətin axarı sıradan çıxmamış və öz tarixi mahiyyətinin əsas cizgilərini qoruya bilmişdir. Şirvan aşiq mühiti ustad-şagird ənənəsini yaşadan çağdaş mühitlərdən biri olduğu üçün öz tarixi mövcudluğunu davam etdirmək imkanına malikdir.

## 11. GƏNCƏBASAR AŞIQ MÜHİTİ

Quzey Azərbaycandakı aşiq mühitləri sırasında həm yerinə yetirdiyi tarixi-mədəni funksiyaya, həm də sənətin çağdaş mənzərəsində tutduğu aparıcı mövqeyə görə Azərbaycan Respublikasının qərbində qərarlaşmış aşiq mühiti xüsusi nüfuz və hörmət sahibidir.

Bu aşiq mühitinin sənət şəbəkəsini əhatə edən coğrafi hüdudlar Goranboy–Daşkəsən–Gəncə–Şəmkir–Tovuz–Gədəbəy–Qazax boyunca irimiqyaslı ərazini çevrələyir. Sözügedən ərazini tam dəqiqliyi ilə ifadə eləyə biləcək tarixi-coğrafi adın olmadığını nəzərə alaraq oradakı aşiq mühitini şerti şəkildə «Gəncəbasar aşiq mühiti» adlandırmaq məqsədyönlüdür. Borçalı, Göyçə və Qarabağ aşiq mühitlərinə söykəyi olan Gəncəbasar aşiq mühiti öz ətrafında üç yüzdən yuxarı kəndi cəmləşdirir. Bu gün də əksəriyyətində saza böyük həssaslıq duyulan həmin oymaqlarda tarixən aşıqsız bir toy-düyn belə keçirilməmişdir. Gəncəbasar mühitinin ana axarını təşkil edən Tovuzda hətta elə kəndlərə (Bozalqanlı, Xatınlı, Əlimərdanlı, Azaflı, Öysüzlü və s.) rast gəlinir ki, orada hər evdə ən azı bir saz var. Bu kəndlərdə saza-sözə bağlılıq o qədər güclüdür ki, uşaqdan böyüyə hamı, hətta qız-gəlinlər də saz çalıb-oxumağı bacarırlar.

Azərbaycan türklüyünün ən saf bölgələrindən biri olan Gəncəbasar oğuzlara məxsus dil, ruh və folklor koloritinin son dərəcə güclü qorunduğu regionlardan biri olduğu üçün milli-mənəvi özümlüyün yaşayıb inkişaf keçirməsindən ötrü burada münbit zəmin mövcuddur. Bu səbəbdən də əski ozan sənətinin, daha sonra isə aşiq sənətinin Gəncə-

basarda bir çox qüvvətli ocaqlar yaratması təbiidir. Ozanlar məhəlləsi (Gəncə) yer adının bu regionda olması, orta çağlarda Gəncədə söz və musiqi məclislərinin qurulması bölgədəki sənət ənənəsinin qədim çağlara bağlanan dərin köklərindən soraq verir.

Gəncəbasar aşiq mühiti Azərbaycan aşıqlığının əsasən təkkə kökənli aşıqlar qanadına daxildir. Düzdür, burada aşıqlaşmış ozanlar xətti də müəyyən yer tutur: xatırlamaq kifayətdir ki, ozan sənətinin təmsilçisi olan Dədə Yediyarın hərəkətlərində (məsələn, Qurbani ilə Gəncədəki deyişmələrində) aşıqlaşmaya cəhd edildiyi açıq duyulur. Bununla belə, Gəncəbasarda aşıqlığın təkkədən – sufi-dərviş ocağından təməl götürən axarı daha qabarıq olmuş, hətta onların güclü təsiri altında bu bölgənin aşıqlaşmış ozanları da sənətin təkkədən gələn ovqatına köklənmişdir.

Gəncəbasarda sufi-dərviş ocağının hansı səviyyəli tarixi mövqeyə malik olduğunu Aldədə ziyarətgahının el arasındakı hazırkı nüfuz göstəricisindən də müəyyənləşdirmək mümkündür. Tovuz rayonu ərazisində olan bu ziyarətgah orta çağın ən güclü sufi-dərviş ocaqlarındandır.

Miskin Abdal (Göyçə) və Sofi Həmid (Şirvan) ocaqlarının qurucuları kimi, bu ocağın qurucusu da, şübhəsiz ki, sufi ideoloqdur. Ocaq onun adına bağlı olduğu üçün «Aldədə ocağı» adlanır. Digər təriqət ocaqlarında olduğu kimi, Aldədə ocağının da möcüzat-kəramət göstərmə qabiliyyəti barədə çoxsaylı rəvayətlər el arasında gəzib-dolaşır. Aldənin kəramətlərindən söz açan rəvayətlərdən birində deyilir ki, Aldədə möcüzatına şəkk eləyən bir neçə adam onun yanına gəlib möcüzatı öz gözləri ilə görmək istədiyini bildir. Aldədə böyük bir tonqal qaladır. Tonqalın alovları ərşə dayananda o, körpə bir quzunu qucağına alıb ocağın içinə girir. Baxanlar düşünür ki, Aldədə qucağındakı quzuqarışıq yanıb kül olacaq. Üstündən bir xeyli keçir. Ocaq yanıb külə dönür. Adam boyu qalanmış külü aralayırırlar ki, görsünlər Aldədə yanıb nə hala düşüb. Bir də görürlər ki, Aldədə külü yanıb qırağa çıxdı. Qucağındakı quzu da dipdiridir. Baxırlar ki, Aldənin saç-saq-qalı, quzunun da tükləri qırov içindədi. Hamı onun kəraməti önündə diz çökür...

Aşiq Ələsgərin sözügedən rəvayətlərin ərsəyə gəlməsindən xeyli sonralar – XIX yüzillikdə Aldədə möcüzatına ayrıca diqqət yetirməsi də xalq arasında bu ocağa böyük inam və ehtiramdan irəli gəlirdi:

*Aldədədə olur möcüzat zühur...*

«Aldədə», çox ehtimal ki, ocaq sahibi şeyxin rəmzi-ürfani adıdır. Onun əsl adı, yəqin ki, başqadır. Əslində «Aldədə» rəmzi-ürfani səciyyəyə malik ad-titul qovuşğudur. «Dədə» sufi sistemində şeyxlik mərtəbəsi göstəricilərindən biridir. «Al» komponenti isə ruhlar dünyasına – ilahi aləmə bağlılıq əlamətinin əksətdiricisidir. Orta yüzilliklərdə bu qəbildən olan rəmzi-ürfani ad-titullar haqq aşıqlıyı statusunun çoxsaylı simvolik göstəriciləri sırasında olmuşdur. Miskin Abdal və Sofi Həmid ocaqları kimi, Aldədə ocağı da aşıqlığın haqq aşıqlıyı – ilahi eşq aşıqlıyı mərhələsini hazırlamışdır. Bu ocaqdan çıxan dərviş-aşıqlar tədricən sənətkar-aşıqlara çevrilmişlər. Olsun ki, aşıqlığın Gəncəbasarın başqa kəsimlərinə nisbətən Tovuzda daha qüvvətli olması oranın sufi-dərviş ocağına – Aldədəyə birbaşa bağlanmasıdır. Bu çevrədə Avdal, Avdallı, Sofulu, Sofular, Miskinli, Yekallar, Öysüzlü kimi təriqət məzmunu daşıyan toponimik göstəricilərin – yer-kənd adlarının mövcudluğu və məhz həmin kəndlərdə aşıqlığa güclü meyil göstərilməsi də Gəncəbasar aşıq mühitinin təkkə kökənli olmasına dəlalət eləyir.

İfaçılığın saz-balaban müştərəkliyinə əsaslanması, çılğın-yüyrək oxu tərzinə üstünlük verilməsi, ifa zamanı ekstatik hərəkətin – rəqsin qabarıqlığı da Gəncəbasar aşıq mühitində təkkə-təriqət ocağından gələn mərasim normativlərinin izləri kimi yaşayır. Mikayıl Azaflı XX yüzilliyin qırxıncı illərində ustadı Aşiq Əsədın öz dilindən eşitmişdir ki, bir zamanlar aşıqlar üzübüz durub saatlarla coşqun tərdə çalib-çağırır, axırda vəcdə gələrək qızmış sac üstünə çıxıb saz çala-çala daha çılğın tərdə oxuyar və sonra yerə enərmişlər. Qızmış sac onların yalın ayağını zərrəcə yandırmazmış. Musiqi, temperamentli oxu və rəqs vasitəsilə ekstaz vəziyyətinə gələrək qeyri-adi hərəkətlər eləyə bilmək (mücüzat göstərmək!) də təkkə mərasimlərindən gəlmə keyfiyyətdir.

Təkkə kökənindən gəldiyi üçün Gəncəbasar aşıq mühiti ifaçılıqda yüksək peşəkarlıq qabiliyyəti nümayiş etdirməklə bərabər poetik yaradıcılığa da xüsusi diqqət yetirmişdir. Yəhya bəy Dilqəm, Hüseyn Şəmki, Hüseyn Bozalqanlı, Öysüzlü Səməd, Xınnalı Qasım, Seyfəli Pənah, Əlimərdanlı Nəcəf, Xəyyat Mirzə, Həsən Müllü, Məftun Əziz, Mikayıl Azaflı, Şıxlı Məhəmməd kimi yaradıcı sənətkarların öz mühitlərindən çox-çox uzaqlarda saz-söz xiridarı sayılması, düzüb-qoşduqları şeirlərin dildən-dilə, əldən-ələ yayılması, bir çox aşıq rəvayət və söyləmələrinin, eləcə də «Dilqəm», «Aşiq Hüseynin Naxçıvan səfəri», «Hüseynlə Bəyçoban», «Öysüzlü Səməd», «Məftun–Leyla» və s. dastanların onların adına bağlanması Gəncəbasar aşıq mühitinin yaradıcı mənzərəsindən soraq verir.

Diqqətçəkən yaradıcı keyfiyyətlər sırasında mühitin sənət həyatında aşıq deyişmələrinin tarixən xüsusi fəallığa malik olması faktını da vurğulamaq lazım gəlir. Deyişmələrə meylin güclüliyü və söz repertuarının bu qəbildən olan örnəklərlə zənginliyi Gəncəbasar aşıq mühitində poetik məharətin tarixi göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də dərin təsəvvüf bilgisinin əksətdiricisidir. Çünki həmin deyişmələrin böyük əksəriyyəti fəlsəfi-ürfani məzmunla malikdir və qarşıdakının klassik aşıqlıq normativinə hansı səviyyədə uyğun gəldiyini, yəni təkkə-təriqət sisteminə bağlılıq və bələdlilik dərəcəsini müəyyənləşdirmək məqsədi daşıyır. Buna görə də bu mühitdə biçimlənmiş dastan, rəvayət və söyləmələrin süjet axarında deyişmələrin əsas yer tutması, ön başlıcası isə həmin deyişmələrdə təriqətlə bağlı sorğu-suallara geniş meydan verilməsi təbiidir.

Deyişmələrdən əlavə, aşıq şeiri şəkillərinin çeşidli biçimlərinin yaranmasında, xüsusən də tənəsin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində Gəncəbasar sənətkarları mühüm rol oynamışdır. İsmayıl Sadıxlı, Mikayıl Azaflı, Vəli Miskinli, Şıxlı Məhəmməd, Xəlqverdi Bozalqanlı, Bisavad Teymur, Səlim Sinədəftər, Kəmsavad kimi sənətkarların tənəsin yaradıcılığına gətirdiyi yeniliklər sözügedən aşıq şeiri şəklinin struktur və poetik sistemini əhəmiyyətli dərəcədə kamilləşdirmişdir. Gəncəbasar mühitinin yaradıcılıq çevrəsi fəlsəfi və aşıqanə məzmunla malik lirik, eyni zamanda lirik-epik örnəkləri əhatə etməklə yanaşı,

bahadırlıq-əronlik motivləri daşıyan el hekayətlərini, tarixi-qəhrəmanlıq dastanlarını özündə cəmləşdirir. Başqa örnəkləri xatırlatmadan öncə orasını ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, «Koroğlu» dastanının əsas ocaqlarından biri məhz Gəncəbasar aşiq mühitidir. «Koroğlu» dastanının ifaçılığında misilsiz qabiliyyətinə görə bu mühitədə bir qisim ustad aşığa müxtəlif zamanlarda məxsusi olaraq «Koroğlu aşığı» – «Koroğluxan» deyilmişdir. Aşiq Əsəd Bozalqanlı, Qaraçioğlu İbrahim, Aşiq Qara Mövlayev, Aşiq İslam Yusifov, Aşiq Mirzə Bayramov, Aşiq İmran Həsənov, Aşiq Ələsgər Tağıyev Gəncəbasar aşığılığında «Koroğlu aşığı» – «Koroğluxan» titulu qazanan qüdrətli sənətkarlardır. Onlar güclü və temperamentli səs tipinə malik olduqlarından oxuyan zaman səsləri uzaq məsafədən eşidilmişdir. Belə aşıqlardan bir çoxu zilə çəkərək səs gücünə «otuzluq lampa» adlanan neft çirağını söndürə bilmişdir. Gəncəbasarda saz-söz meydanında hər-bə-zorba gəlmə üsullarından birinin zil səslə «Misri» üstündə «Koroğlu» oxumaq olması da təsadüfi deyildir.

Tamamilə təbiidir ki, «Koroğlu» dastanının Vəli Xuluflu (1927 və 1929) və Hümmət Əlizadə (1941) tərəfindən hazırlanmış ilk nəşrlərindəki və ən nəhayət, altmışıncı illərdə M.H.Təhmasib tərəfindən hazırlanmış mükəmməl akademik nəşrindəki materialların, demək olar ki, əksəriyyəti Gəncəbasar aşiq mühitinə mənsub sənətkarların repertuarından toplanılmışdır. XIX-XX yüzilliklərdə Çar Rusiyasının Azərbaycandakı müstəmləkəçilik siyasətinə qarşı çıxan, haqsızlığı-ədalətsizliyi qəbul etməyərək qaçaqçılıq yolu tutan el bahadırları haqqında Gəncəbasar aşıqları çeşidli dastanlar düzüb-qoşmuşlar. Mahalda igidliyi, mərdliyi ilə ad çıxaran qaçaqların hünər və şücaətləri «Qaçaq Tanrıverdi», «Qandal Nağı», «Dəli Alı», «Qaçaq Kərəm», «Qaçaq Süleyman» dastanlarında öyülüb təriflənmişdir.

İstər «Koroğlu» dastanının, istərsə də adıçəkilən qaçaq dastanlarının Gəncəbasar aşıqlarının repertuarında mühüm və işlək bir mövqə tutması bu mühitədəki aşığılığın tarixən həm də hərbi-siyasi mərasimlərdə çalib-çağırın, ordunun (eyni zamanda xalqın) döyüş-mübarizə ovqatını yüksəldən meydan aşığılığı olduğunu göstərir. Yaradıcılığa meylin güclü olması səbəbinə görədir ki, Gəncəbasar mühiti sənət və

ruh baxımından aşıqlara çox yaxın olan istedadlı el şairləri ilə zəngindir. Təkcə XX yüzillikdə burada Xəyyat Mirzə, Kəmsavad, Molla Səməd, Bisavad Teymur, Mülkülü Həsən, Məftun Əziz, Salahlı Paşa, Kar Hüseyin, İsmayıl Katib, miskinli Şair Vəli, Goranboylu Səfər, Bimar İsgəndər və başqa onlarla el şairi saz kökü üstündə söz düzüb-qoşmuşdur. Əslində XVIII yüzillikdə Vaqif və Vidadi də Gəncəbasar mühitinə (Qazax) məxsus el şairliyindən qalxaraq yazılı ədəbiyyata bağlanmışlar. Aşıqlar arasında «Vaqif» dastanının və «Vaqifi» saz havasının, habelə Vidadi və Vaqif şeirlərinin geniş yayılması da onların Gəncəbasar mühiti ilə el şairi kimi birbaşa əlaqəsini təsdiqləyir.

Azərbaycan aşiq sənətinə Aşiq Ovalar, Aşiq Şivildiq, Aşiq Cəfərqulu, Aşiq Məhəmmədqulu (XVII-XVIII yüzilliklər), Güvəndikli Əhməd, Hüseyin Şəmkirli, Öysüzlü Səməd (XIX yüzillik), Hüseyin Bozalqanlı, Əlimərdanlı Nəcəf, Mirzə Bayramov, Əsəd Rzayev, Şair Vəli, Qaraçioğlu İbrahim, Aşiq Zülfüqar, İslam Yusifov, Qara Mövlayev, Teymur Mərullu, Şıxlı Məhəmməd, Xatınlı Ələkbər, Azafı Mikayıl, Əkbər Cəfərov, İmran Həsənov, Avdı Qaymaqlı, Aşiq Əskinaz, Xanlar Məhərrəmov (XX yüzillik) kimi saz-söz ustadları bəxş edən Gəncəbasar aşiq mühitində hazırda Ədalət Nəsimov, Murad Niyazlı, Ələsgər Tağıyev, Mahmud Məmmədov, İsfəndiyar Rüstəmov, Əli Quliyev, Hacı Çaylı, Nəsrəddin İsmayılov, Məhərrəm Hüseyinli, Əlixan Niftəliyev, Fəzail Miskinli, Altay Şınıxlı, Ulduz Sönməz, Solmaz Kəsayeva, Gülarə Azafı, Zülfüyyə Aşığı, Lətifə Çəsməli və başqa istedadlı sənətkarlar çalib-çağırırlar. Bütövlükdə götürdükdə isə, Azərbaycan aşiq sənətinin əsas yaradıcı və ifaçı qüvvələrinin toplaşdığı çağdaş Gəncəbasar aşiq mühitində yetmişə yaxın aşiq fəaliyyət göstərir.

Mühitin ifaçılıq və yaradıcılıq tarixində özünəməxsus mövqeyi olan saz-söz sənətkarları çoxdur və onların əksəriyyətinin zəngin sənət şəcərəsi vardır. Gəncəbasar mühitinin ifaçılıq tarixində misilsiz xidmətləri olan mərhum ustad Aşiq Əkbərin (Tovuz) mənsub olduğu sənət şəcərəsi də bu qəbildəndir:

Aşiq Əlixan Niftəliyev (XX-XXI yüzilliklər)

↑

Aşiq Əkbər Cəfərov (XX yüzillik)

↑  
Bozalqanlı Qədir (XX yüzillik)  
↑  
Aşiq Mirzə Bayramov (XX yüzillik)  
↑  
Aşiq Hüseyn Bozalqanlı (XIX-XX yüzilliklər)  
  
Bozalqanlı Məhəmmədqulu (XIX yüzillik)  
↑  
Bozalqanlı Cəfərqulu (XVIII-XIX yüzilliklər)  
↑  
Aşiq Şıvıldıq (XVIII yüzillik)  
↑  
Aşiq Ovalar (XVII-XVIII yüzilliklər)  
↑  
.....

Yaradıcılıqda özünəməxsus dəst-xətti olan Gəncəbasar aşığı mühiti bəstəçilik və peşəkar saz ifaçılığında da ad çıxarmışdır. «Dilqəmi», «Aşiq Söyünü» («Dastanı»), «Zülfüqar dübeyti», «Azafı dübeyti», «Vaqifi», «Qazax səbzəsi», «İncəgülü», «Əkbər qaragözü», «Səlminazi» və başqa neçə-neçə saz havası bu bölgəyə məxsus sənətkarların barmaqlarından yadigardır. Bundan əlavə, bir çox havalarını yerli-məhəlli çalarlarla süslənən variantları Gəncəbasar ifaçılığı üçüncü səciyyəvidir.

Klassik saz havalarının mahir ifaçılığı sahəsində Ədalət Nəsibov, Əli Quliyev, Xanlar Məhərrəmov, Zəhid Aslanov, Cəlal Qəhrəmanov və Zülfüqar Aşıqlının xüsusi məharət və orijinal fərdi-üslub keyfiyyət nümayiş etdirməsi bu mühitdə sənətin çoxyönlü inkişaf istiqamətlərinin münbit estetik zəminə və zəngin tarixi ənənəyə söykəndiyini göstərir.

Ümumən türk mədəni sistemi üçün xarakterik olan komponentlərin kompleksliyi Gəncəbasar aşığı mühitindəki çoxyönlü inkişafın stabil və uzunömürlü olmasını təmin etmişdir. Belə ki, ifaçılıq və bəstəçiliyin kamil bir biçimə düşməsində aşığın istedadı ilə yanaşı, onun əlindəki sazın yüksək melodik və estetik imkanlara malik olması va-

cıdır. Bu isə tam mənası ilə saz bəndliyinin inkişaf səviyyəsindən xeyli dərəcədə də saz bəndinin fərdi qabiliyyətindən – ustalıq məharətindən asılıdır. Gəncəbasarda aşiq sənətinin özü kimi, saz bəndlik də zəngin təcrübə və ənənəyə malik olduğundan komponentlərin kompleksliyi yaranmış və bu da inkişafın sistemliyini şərtləndirmişdir.

Özü də Gəncəbasar saz bəndliyinin sorağı regional hüdudlardan çox-çox uzaqlara yayılmış və tarixən bir qayda olaraq qonşu Göyçə, Borçalı, Qarabağ mahallarının aşığı öz sazlarını bu mühitin saz bəndlərinə düzəltmişlər.

Gəncəbasar saz bəndliyinin yüksək səviyyəyə malik olması və ətraf mahallarda onun böyük şöhrət tapması dastan yaddaşında da iz qoymuşdur. «Qurbani» dastanında Qurbani Gəncəyə gələn kimi saz bənd dükənina gedir və usta Bədələ deyir:

« – Usta, mənə elə bir saz ver ki, öz-özünə süxənvərlik eləsin.

Ustanın buna acığı tutub dedi:

– Yox, sənə elə bir saz verim ki, özü pul qazansın, gətirib səni də saxlasın. Bu bir tikə uşağın danışdığı sözə bax.

Qurbani dedi:

– Usta, niyə acığın tutur?! Bax o asılan sazı deyirəm.

Usta qəzəblənib dedi:

– Dədə Yediyar kimi usta aşiq o sazı çala bilmir, indi sən çalacaqsan? Get hələ ağzının qatığını sil!

Qurbani dedi:

– Sən o sazı mənə ver, gerisi ilə işin yoxdu.

Usta Bədəl sazı alıb acıqlı-acıqlı Qurbaniyə verib dedi:

– Al, əgər bu sazı dindirə bilsən, pulsuz sənə bağışlaram, dindirə bilməsən, vay sənün gününə!

Qurbani sazı alıb basdı döşünə, zilini zil, bəmini bəm cələdi, saz süxənvərlik eləməyə başladı. Usta Bədəl bunu görəndə lap heyran qalıb dedi:

– Oğul, o sazı sənə bağışladım».

Tarix boyundakı qabiliyyətli ustaların məharəti ümumiləşmiş halda dastan yaddaşında yaşayan Gəncəbasar saz bəndliyi XX yüzillikdə Usta Xudunun (Tovuz) əlindən çıxan sazlarla şöhrətlənmişdir.

Çağdaş sazəndlikdə və aşıqlar arasında «Xudu sazı» deyimi yaxşı səsi olan, zövqlü, yaraşqlı saz anlamının əvəzedicisi yerində işlənir. Gəncəbasarda Usta Xudu və onun sazəndlik məktəbinin davamçıları olan çoxsaylı şagirdlərindən başqa Sazənd Qəzənfər, İsmayıl Mahir, Usta Sirac, Sazənd Vilayət kimi ustalar da sazəndlik sənətinin yaşayıb yayılmasında xeyli əmək sərf etmişlər. Sazəndliyin uzun zamandan bəri davam edən sənət uğurları Gəncəbasar mühitində aşıq sənətinin yaradıcılıq, bəstəçilik və ifaçılıq istiqamətlərinin kompleks inkişafına güclü təkan verən başlıca qüvvələr sırasındadır.

USTAD-ŞAGİRD ƏNƏNƏSİ

«Aşiq el anasıdır», «Aşiq gördüyün çağırar», «Aşığa hər yer məhrəmdir», «Aşıqdan qonaq olmaz», «Aşiq özümüzünküdür», «Aşiq gəldi, şənlik oldu», «Aşığınkı toynan, mollanınkı vaynan», «Söz də-dəninkidir», «Sözü Nurbaba, sazı Pirbaba», «Ağam ozan olubdu, dərdə dözən olubdu», «Toyun yaraşığı ağsaqqaldı», «Dərsimi Pirustaddan almışam» və s. kimi haqqında çoxlu atalar sözü və zərb-məsəllər yaranan ağsaqqal, dədə, pirustad, pırbaba, nurbaba, varsaq, ozan, aşiq xalqın sevimlisi, elin müdrik müəllimi olmuşdur. Aşıqların toylarda, şənlik mərasimlərində, hazırda radio və mavi ekranda geniş dinləyici kütləsinin könlünü vəcdə gətirən sənəti isə sinkretikdir. İncəsənətin başqa növlərindən fərqli olaraq, aşiq sənəti çalmaq, oxumaq, saz havalarının tələbinə uyğun ayaq uydurub oynamaq, həmçinin natiqlik, aktyorluq, dirijorluq, rejissorluq kimi istedadları özündə birləşdirir.

Aşiq sənəti həm də bütün tarix boyu xalqın gözəl həyat uğrunda mübarizəsinə bilavasitə kömək etmiş, istiqamət vermiş və verməkdədir. O, xalqın zövqünü oxşamış, hazırda da oxşamaqdadır.

Məhz bu cəhətdən ustad-şagird ənənəsi və onun bu gün də davamı aşiq sənətini dərinlən araşdırmaq üçün xüsusi maraq doğurur. Aşıqlıq xüsusi bir sənət növü kimi nəsillərdən-nəsillərə keçir. Hər

yeni gənc aşiq ustadının nəcib ənənələrini el arasında zaman-məkan daxilində davam və inkişaf etdirir. Bu gözəl sənət ənənəvi bir hal kimi ustad, peşəkar-ifaçı aşıqların yanında 4-5 ildən artıq yetişdirdikləri şagirdlərin vasitəsilə yaşadılır və intişar tapır. Şagird aşiq proqramını təlim-təhsil edərkən, ustaddan klassik saz və söz aşıqlarının qoyub getdiyi hikmətlərin, fəlsəfəsinin, etikasının, estetikasının cövhərini öyrənir.

El anası adlanan aşiq xalqın elçisi, elin carçısıdır. Xalqın acılı-şirinli təəssüratı onun közərən sinəsində, odlu nəfəsində öz ifadəsini tapır. Bu mənada aşiq el yaraşığıdır, onun səsi xalqın, haqqın, ədalətin, müqəddəs doğma torpağın səsidir.

Aşıqlarımıza tarixi abidə kimi deyil, həmişə canlı, həmişə təzə, hamıya xoş gələn dinamik-dramatik yaradıcılıq qüvvəsi kimi baxılmalıdır. Sevimli müğənnimiz professor Bülbülün dediyi kimi, «Aşiq el anasıdır», «Aşiq gördüyünü çağırar», «Bu aşiq haqq aşığıdır».

Bu sözlər öz-özünə deyil, uzun illərin təcrübəsi əsasında əmələ gəlmiş müdrik xalqımızın aqillərinin bədii zövqünün məhsuludur. Evlərdə, məclislərdə çalib-oxumaq xanəndələrə, məclis qızısdırmaq, dinləyiciləri həyəcanlandırmaq aşıqlara məxsusdur. Aşiq Ələsgər deyirdi ki, aşiq sözü mərbut deməsə, cümləni çeynəsə, məclisi soyudar. Aşığın sazı çiyində, səsi boğazındadır. O, mümkün olan hər yerdə məclis qurar.

Bütün qapılar aşığın üzünə açıqdır (47, 197).

Bu baxımdan xalq arasında işlək dairəsi geniş olan «Aşığa hər yer məhrəmdir» ifadəsi də fikrimizi təsdiq edir. M.H.Təhmasib yazır: «...Bu, xüsusi bir məktəb, xüsusi bir təlimdir ki, özünə görə proqramı, qanun-qaydaları vardır. Əsrlərin sınağından keçmiş bu təlim üsulu indi də şagird yetirmək işində tətbiq edilməkdədir. Bu təlimin düzgünlüyü, həyatiliyi sayəsindədir ki, heç bir yerdə yazıya alınmamış sayısız-hesabsız şeirlər, bayatılar, yüzlərlə böyük və kiçik həcmli dastan zəmanəmizə qədər yaşayıb gəlmişdir» (155, 46).

Ustad-şagird ənənəsini aşiq sənətini tarixən inkişaf etdirib yaşadan müdrik xalq məktəbi adlandırsaq, səhv etmərik.

Ustad aşıqların şagird yetirməsi izlərinə biz klassik dastanlarımızın, demək olar ki, hamısında rast gəlirik:



«...Xoca Sənanın qonaq aşığa – Qəribə göstərdiyi hörmət onun aşıqlarına xoş gəlmir. Buna görə Qərib Xoca Sənana deyir:

– Xoca, izin ver, bu aşıqlara bir kilidləmə (qıfılənd, bağlama – M.H.) deyim, aç a bilsələr, kamil ustadırlar, mən onlara şagird olaram».

«Adamlar yerbəyerdən qışqırdılar:

– İndi də qabaqca Aşiq Qərib desin. Aşıqlar dedilər:

– Desin, razıyıq.

Aşiq Qərib dedi:

– Usta, mən hərzə-hədyan yox, kilidləmə deyəcəyəm».

Başqa bir misal:

«Çoban gördü ki, hamı ona təəccüblə baxır. Canını boğazına yıgıb Aşiq Hüseynə dedi:

– Usta, icazə verin şagirdlərimiz bir az beytləşsinlər, biz də qulaq asaq»...

Aşiq Ələsgərin Aşiq Aliya, Aşiq Alının Ağ Aşığa (Allahverdiyə), Zodlu Aşiq Ağayar, Aşiq Əsəd, Aşiq Məhəmməd, Cilli Aşiq Yunis və başqalarının Aşiq Ələsgərə, Aşiq Mirzənin, Aşiq Qədirinin Bozalqanlı Hüseynə, Aşiq Şəmsirin atası Qurbana, Aşiq Əmrahın, Xındı Məmmədin, Quşçu İbrahimin Şair Ağacana, Aşiq Avdının, Aşiq Məhəmmədin Aşiq Sadığa, Hüseyn Cavanın Aşiq Musaya, Aşiq Nüsrətin, Aşiq Həsərin, Aşiq Rza Əfqanın, Ziyad oğlu Hüseynin Aşiq Hüseyn Cavana, Aşiq Kamandarın, Aşiq Sadıq və Aşiq Əmraha, Aşiq Cəlalin, Aşiq Sadığın, Aşiq Musanın Aşiq Avdıya, Aşiq Ədalətin Ağköynəkli Aşiq Məmmədyara, Aşiq İmranın Aşiq Məhərrəmə, Aşiq Məhəmmədin, Aşiq Şöhrətin Aşiq Cəlala, Aşiq Ələkbərin Aşiq Qədərə, Aşiq Ələsgərin, Aşiq Alxanın Aşiq Əkbərə şagird olmaları aşıq sənətini, göstərdiyimiz kimi, bir sənət ənənəsi olaraq nəsillərdən-nəsillərə keçirir və ustad aşıq məsələsi indi də gözəl bir ənənə kimi davam etdirilməkdədir. Belə ki, hər bir ustad aşıq bir və ya bir neçə şagird götürür, onlara saz çalmaq, saz havalalarının tələbinə müvafiq oxumaq, oynamaq, aşıq ədəbiyyatında işlənən bütün bədii növlərə, rəngarəng formalara aid şeirlər, dastanlar, qaravəllilər, ümumiləşmiş halda desək, aşıq sənətinin incəliklərini, özünəməxsus spesifik cəhətlərini öyrədir.

Ustad yanına gələni əvvəl-əvvəl ilkin yoxlanışdan keçirir, şagirdin səsinə, nəfəsinə, istedadına yaxşı əmin olduqdan sonra onu yanına şagirdliyə qəbul edir.

Ustad yanına qəbul olunan şagird ustadının bir neçə illik zəhmətinin müqabilində, hörmət əlaməti olaraq, adətən qabaqcadan öz tərbiyəçisinə imkanı daxilində bəxşiş verir. O, şagirdliyi müddətində bütün məclislərdə, şənlik mərasimlərində həmişə ustadı ilə birlikdə olur. Şagird bu müddətdə ustadının bütün hərəkətlərini, ifaçılıq xüsusiyyətlərini, danışmaq tərzini, el aşığına xas olan mənəvi keyfiyyətlərini, ədəb-ərkanı izləyir. Şagird bunu incəliyinə qədər öyrənməyə borcludur. Əlbəttə, bu kiçik dərs üsulu xüsusi dərslilər və ya proqram əsasında aparılmır. Bu, canlı müşahidə və praktik qavramanın, şüurlu dərkətmənin nəticəsi kimi şagirdə ustad tərəfindən tələq olunur. Şagird ustad yanında olduğu illərdə yalnız və yalnız ustadının razılığı olduğu günlərdə ailəsi ilə görüşə gedə bilər. Ustad isə şagirdinə yalnız altıncı və bazar günlərində yanından getməyə icazə verir. Qalan günlərdə şagird ustadın ailə üzvlərinin bir nəfəri sayılır. Ustad şagirdə ən əvvəl sazın simlərini qoşmağı, pərdələri bağlamağı, üz xəyənin nə vaxt irəli-geri çəkilməsini, sazın səsinin lal və cır çıxmasında hansı üsulla əl atmasını, sazı köynəkdən çıxarmağı, sinəsində tutmağı, təzənəni (mizrabı) simlərə necə vurmağı-çəkməyi, sazı köynəyinə qoymağı və onu bağlayıb müəyyən olunmuş yerdən necə asmağı öyrədir (şagird adətən ustadın sazı ilə öz sazını baş-baş a sağ böyrü üstə asmalı və ya təhlükəsiz yerə qoymalıdır. Çünki saz tez-tez kökdən düşməməlidir.

Ustad bu ilkin mərhələdən sonra şagirdinə sazın quruluşunu və sazda olan hissələri də öyrədir.

Saz haqqında aşağıda verəcəyimiz məlumat ilə bağlı biz ayrı-ayrı illərdə 9-11 simli, çeşidli sazların üzərində bir qədər müfəssəl dayanmağı məqsəduyğun hesab etdik. Biz şəxsən aşağıda verəcəyimiz məlumatlarda sazənd Qəzənfər Əliyevin, sazənd Xudunun və sazənd Mustafa Vəliyevin xeyirxah xidmətlərini xüsusilə ayrıca qeyd etmək istərdik.

Ana qabırğa – baş qabırğa 4 ədəd. Qabırğaların hər birinin eni – 13,5-14 sm. Dairəvi həcmi 66-68 sm.

Kiçik – yan örtü qabırğalar – 7-8 ədəd. Sazın qabırğaların örtük-törpü ilə birləşməsindən, beçəyə birləşənə qədər qabırğaların öymə ölçəmləri uzunluğu 36-37 sm. Eni 5-7 sm. Cəmi qabırğaların (ana qabırğalar da daxil olmaqla) sayı 11-12 ədəd.

Saz küpü – çanağı 9 simli sazlarda beçəyə birləşənə qədər 36-48 sm. 11 simli sazlarda 40-42 sm. Saz küpünün 9 simli sazlarda dairəvi həcmi 64-66, 11 simli sazlarda 66-68 sm.

Sazın sinə – üz taxtası 11 simli sazlarda beçəyə birləşən yerə qədər 47-48 sm; üz taxtası beçəyə birləşən yerdə eni 4,5-5 sm; üz taxtası sazın orta dairəsində eni 23-24 sm; ayaq xərəyin arxa hissəsində dairəvi eni 20,5-21 sm.

Bu ölçü 9 simli sazlarda sinə – üz taxtası beçəyə birləşən yerə qədər 45-46 sm; üz taxtası beçəyə birləşən yerdə eni 4-4,5 sm; üz taxtası sazın orta dairəsində eni 22-23 sm; ayaq xərəyinin arxa hissəsində dairəvi eni 19-20 sm.

Beçenin qol-biləyi ilə sazın çanaq-küp dairəsinin birləşdiyi hissənin uzunluğu 10-11 sm. Saz küpündə-çanağında olan qabırğaların – 11-12 ədəd qabırğanın beçəyə calaq hissəsi 6-7 sm; sazın qolunun – biləyinin beçəyə birləşdiyi hissə 3-4 sm.

Sazın qol-bilək məsafəsi küp-çanağın beçəyə birləşdiyi yerdən qol-sim xərəyinə qədər 9 simli sazlarda 33,5-34 sm; 11 simli sazlarda 34-35 sm.

Burmanc-aşix, qulaq – sim çüylərinin sazın biləyi-qolunda qol-sim xərəyindən başlayaraq əhatə etdiyi məsafə 9 simli sazlarda 23-24 sm; 11 simli sazlarda 25-26 sm (biz burada 3, 5, 7 simli sazların texniki quruluşunu vermədik. Çünki bu sazlardan məclis və xalq şənliklərində ustad, peşəkar ifaçı aşixlər, demək olar ki, artıq istifadə etmirlər. Bu sazlardan xalq çalğı alətləri ansambllarında, şagirdlər ustad yanında dərs alarkən istifadə olunur).

Burmanc-aşix 9 simli sazlarda 9, 11 simli sazlarda 11 ədəd olur. Burmanc-aşixlər əl tutacağına qədər 4 sm; əl tutacağı 2-2,5 sm

uzunluğunda, 2 sm enində olur. Ümumilikdə aşix-burmacların cəmi uzunluğu 6-6,5 sm olur.

Sazın küpü-çanağı, ana və yan - orta qabırğaları tut ağacından, qolu, beçə və burmac-aşixləri – çüyləri qoz-cəviz ağacının özək-çorək hissəsindən hazırlanır. Bəzən qoz-cəviz ağacı çətin tapılırsa bu hissələr tut ağacından da hazırlanır.

Sazın uzunluğu 9 simli sazlarda çanaqdan qolun sonuna qədər 105-106, 11 simli sazlarda isə 108-110 sm olur.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Qazax, Borçalı, Ağbaba, Çıldır mahalının saz aşixləri balabansız oxuduqları üçün ən çox bu ölçüdə bağlanan sazlardan istifadə edirlər. Tovuz, Şəmkir, Gədəbəy, Qaraqoyunlu, Göyçə mahalı, Gəncə, Goranboy, Qarabağ Mil-Muğan, Şəki-Zaqatala, Quba-Qusar, Dərbənd, Təbriz, Qaradağ, Urmiya aşixləri balabanın müsbəti ilə oxuduqlarından ən çox 9 simli sazlarda uzunluq məsafəsi 103-104 sm olur.

Zil səslə aşixlər ifaçılıq üslubuna uyğun olaraq 9 simli sazların küp-çanağını armudvari, sinə taxtasını balıq beli-qılıcı, sazın bilək-qolunu 95-97 sm, 11 simli sazlarda isə qolun uzunluğu 97-100 sm sifariş verirlər. Sazbəndlərin verdiyi məlumatlara əsasən, ən yaxşı ötköm sazın uzunluğu 9 simli sazlarda 105-106 sm, 11 simli sazlarda isə 108-110 sm-dir.

Sazın qabırğalarını arxada birləşdirən örtük-törpü-tikiş hissə ən çox kəl buynuzundan hazırlanır. Son zamanlar bunu süni sap-kapron məmulat ilə əvəz edirlər. Bu örtük-törpü qədimlərdə saqqız ağacından tutulan xüsusi yapışqanla yapışdırılırdı. Hazırda saqqız yapışqanı əvəzinə Kiyev, Litva, Latviya, Estoniya və Sumqayıtda hazırlanan PVA adlı yapışqandan istifadə olunur. Saz qabırğalarını birləşdirən örtüyün-törpünün uzunluğu 14-15 sm, eni aşağı hissədə 1-1,5 sm, orta hissədə 1 sm, uc – yəni simgir-simbağına yaxın yerdə 0,5 sm olur.

Bütün sazlarda (3, 5, 7, 9, 11 simli) 3 xorək vardır.

Küp-çanaq xərəyi.

Sazın sinəsində üz-sinə xərəyi. Bu xərəklər əslində sazın qoluna görə qoyulur. Uzunluğu 4-4,5 sm, hündürlüyü 5-7 mm-ə qədər olur.

Qol xərəyi – sim xərəyi – simgir-simbağı xərəyi – bu da **sazın** qoluna-biləyinə görə qoyulur. 9 simli sazlarda uzunluğu 3 sm, 11 simli sazlarda isə 3,3 sm, hündürlüyü 2 mm olur.

Mizrab – təzənə (gilas qabığından).

Köynək – torba – çexol.

Üz taxtasında yerləşən dəşiklər (2-3-5 və s.).

Şirğa – sədəf, sümükdən bəzəklər (şirmayı).

Ustad şagirdə eyni zamanda sazın yalnız tut ağacından hazırlan-  
dığını da söyləyir. Şagird ustadından həm də iki cür sazın: 1) cürə 3-5  
simli; 2) tavar – məclis sazının 7-9-11 simi olduğunu da öyrənir.

Bütün sənət sahibləri kimi, şagirdin sinəsində gözdiridiyi, yara-  
nış tarixində həmişə müqəddəs sayılan saz haqqında aşağıdakı ümumi  
məlumatı da olmalıdır.

Saz qart tut ağacından hazırlanır. Saz üçün tut ağacının seçil-  
məsi, kəsilməsi, onun kürədə qarsalanması, texnikası haqqında biz  
məlumatı mərhum sazbəndlər, Qazax rayonunun şəhər sakini sazbənd  
usta Məhəmmədəlidən, Aşağı Əskipara kənd sakini sazbənd usta  
Mustafadan (o, riyaziyyat müəllimi və həm də çox istedadlı şair-ustad,  
peşəkar-ifaçı aşiq idi), Qarayazılı sazbənd usta Abramdan, Tovuzda  
sazbənd usta Xududan (hazırda ən ötkəm, ən yaxşı sazlar usta Xudu  
tərəfindən bağlanır), Bada sazları isə Şamxorda yaşamış sazbənd usta  
Misaq, usta Haykaz, usta Süleyman, Borçalıda qaçağanlı sazbənd usta  
Əkbərdən, Gədəbəyli sazbənd usta Qəzənfərdən, məşhur meşəbəyi  
Həsən Qiyasbəylidən yazıya almışdır.

Elat müdriklərinin söz-sovuna görə, saz ilin-ayın son çərşənbə  
axşamı (20-21 martda) el-obada Allah adamı kimi tanınmış, pak, ağzı  
dualı, nuranə-piranə şəxs tərəfindən, ay doğandan sonra saat 12 radə-  
lərində, aydınlıq gecədə ağacı su yüyürüb, oyanandan sonra kəsilməli-  
dir. Saz üçün qart tut ağacını kəsən nuranə-piranə adam üzü qibləyə  
deməlidir:

– Birdi – bir olan ulu Tanrının – Allahın pak adı ilə! Bu tut ağa-  
cından düzələn saz qoy Allahın köməyi ilə müqəddəs saz olsun, səsi  
aşığın sinəsində ötkəm avazlı olsun. Duasını biz verdik, səs-sədasını  
birdi – bir olan Allah versin, – deyib ağacı kəsir. Saz üçün seçilən

ağac, yaxşı olar ki, Güneydə bitən qart cır tut ağacından olsun. Kəsilən  
tut ağacında düyün-fır, əyri-üyrülük olmamalıdır. Sazbəndlərin dedik-  
lərinə görə, Quzeydə bitən tut ağaclarında nəmişlik var. Həmçinin şah  
(ağ, qara) tut ağaclarında da...

Güneydə bitsə də, həm nəmişlik, həm də ağacın özündə ağırlıq,  
səsində codluq, lallıq, həddindən artıq pəslük var. Sazın küp (çanaq),  
üz taxtası, qabırğa, beçə hissələri tut ağacından, qol, burmaclar (aşix,  
çüylər) qoz-cəviz ağacından, bəzən də tut ağacından hazırlanır.

Sazın hazırlanması üçün kəsilmiş kötük müəyyən müddət quru-  
dulmalıdır. Sonra kötüyü 4 bərabər hissəyə böldükdən sonra sazın çanaq  
(küp) üçün hazırlanan əsas – ön qabırğalar (2 ədəd), orta qabır-  
ğalar (5 ədəd), yan qabırğalar (2 ədəd) cəmi 9 ədəd qabırğa xüsusi ölçüdə  
yonulub rəndələndikdən sonra ocaqda qarsalanıb bir müddət qay-  
nar suyun üstündə buğa verildikdən sonra isti-isti xüsusi ölçülü qəlibə  
salınır (bu barədə bax sazın düzəldilməsi haqqında tələffüzümüzün təq-  
dim olunmuş şəkillərə).

Saz hazırlanarkən öyilmiş qabırğalar çanaq ilə qolun birləşdiyi  
beçəyə bərkidilmiş vintlərlə möhkəm-möhkəm sıxılıb bərkidilir.

Təxminən iki həftədən sonra vintlər sökülür, o, quru qoz və ya  
tut ağacından hazırlanmış çüylər ilə əvəz edilir. Bundan sonra sazın  
hazır hissələri şüşə ilə sıyrılıb sığanır, cilalanır. Həmçinin sazın üzü  
isə kobud tərzdə taxta halında təndir və ya xüsusi kürədə qarsalanır,  
sonra sazın küpünün (çanağının) ölçüsündə yonulub, rəndələnir və çanağa  
ağac yapışqanı ilə yapışdırılır. Sazın üz taxtası da (buna el aşıqları  
sinə taxta da deyirlər) qabırğalar kimi bir həftə müddətində xüsusi qur-  
ğuda möhkəm-möhkəm sarınıb qurumağa qoyulur. Saz hazır olandan  
sonra ona sim qoşulur və pərdələr bağlanır. Sazda səslərin həmahəng  
olması əsas və lal – şəqai – yardımçı pərdə düzümündə köklənir.

Sazın ahəngliyi bir neçə dəfə zil-bəm köklərdə yoxlanılır. Əgər  
sazın səsində lallıq-bəm-pəslük çox olarsa, onda sazbənd taxtadan be-  
çəyə yaxın 2, 3, 4, ayaq xərəyə yaxın hissədə isə 2 dəşik açır.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bəzən sazların küpü-çanağı bütöv  
ovulur. Belə sazlar həm ağır, həm də ötkəm olmur. Hazırda bu qəbil  
sazlar sazbənlər tərəfindən düzəldilmir. Sazın küpünə narın qıtma-

saçma da atılır. Belə sazlar sazbəndlər tərəfindən xakabənd saz adlandırılır. Sazın hazırlanmasında balta, naçaq (əl baltası), müxtəlif çeşidli rəndələr, pərgarlar, mişarlar, burğular, iskenələr, bizlər, bıçaqlar, sumbata kağızları, ayna qırıqları, burğu-vint, çüylər, qoyun bağırsağı, kapron saplar, simlər, nazik mis məfillər, fil sümüyü, sədəf, gümüş, qızıl sikkə və s. materiallardan, alətlərdən istifadə olunur. Ustad sazbəndlərin məsləhətinə görə, yaxşı olardı ki, qədimlərdə olduğu kimi, sazın qoluna-biləyinə qoyun bağırsağından pərdə bağlana. Nədənə aşıqların bir çoxu ətalət-tənbəllik üzündən qoyun bağırsağını kapron sapla əvəz etmiş. Həmçinin sazın çalınması üçün giləs qabığından olan təzənəni də kapron təzənələr ilə əvəz etmişlər. Sözsüz, kapron sap pərdələri, təzənələri uzunmüddətlidir, davamlıdır, tez-tez yeyilib xarab olmur. Lakin kapron sapdan bağlanmış pərdələr, təzənələr sazın kök məqamında səsini udur, cırlaşdırır. Qoyun bağırsağının pərdə düzümü sazın kök məqamında səsini udmur, aydın-anlaşıqlı edir. Həmçinin də giləs qabığından olan təzənələr. Sazın düzəldilməsi ilə bağlı şəkillərə baxmaq yuxarıda söylədiyimiz fikri təsdiq baxımından məqbuldur.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, qədim sazlarda sim xəyəyi, baş xərek pərdələri, sazın üz taxtasındaki deşiklər, sazın köynəyi, şirğa, mizrab olmamışdır. Bunlar uzun illər sənətkarlığın inkişafı ilə bağlı məsələlərdir. Bu baxımdan Orta Asiya baxışlarının, akınlarının çalğı alətlərindəki istər pərdə, istər şirğa, istərsə də sim düzümündəki primitivliyə diqqət yetirmək fikrimizi təsdiq baxımından kifayətdir.

Azərbaycan aşıqlarının sazı, aşağıda da görəcəyimiz kimi, qədim quruluşunu (küp, biləyi) saxlamaqla indi tanınmaz dərəcədə təkmilləşmişdir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, sazın bu qəbil düzəldilməsində hər bir aşıq özünün bildiyi kimi, onların yetirdiyi şagirdlərin də bu məlumatları bilməsi vacibdir.

Şagird ustad yanında olarkən aşıq şeir şəkilləri kimi, sinəsində gəzdirdiyi sazın da quruluşunu qulluq etdiyi ustadından və el-obada ən çox tanınmış aşıq-şairlərdən mükəmməl əxz etməlidir.

Şagird bilməlidir ki, cürə saz tavar saza nisbətən öz tarixinə görə çox qədimdir. Cürənin küpü balaca, qolu isə gödəkdir. Səsi tavar saza nisbətən həddindən artıq cırdır. Köklənməsi zildir.

Hazırda cürə sazdan məclis yola vermək üçün deyil, saz havalarının çalınmasını öyrətməkdə ilk mərhələ kimi, dərslük kimi, həm də Azərbaycan xalq çalğı alətləri ansamblında istifadə olunur.

İkinci mərhələdə ustad şagirdinə sazın köklənməsini öyrədir. Ustad şagirdinə öyrədir ki, saz əslində 3 sim üzərində: 1) barmaq; 2) bəm; 3) zil simlər üzərində köklənir. Yerdə qalan simlər kök simlərinin yardımçısı, bir növ dəmçisidir, yəni məqam simləridir. Saz əsasən yeddi kökdə köklənir. Ona görə də ustadlar bu köklərə əsas kök deyirlər:

1. Baş divani pərdə kökü. Bu kök ayrı-ayrı aşıq sənətinin yayıldığı regionlarda aşıqlar tərəfindən aşağıdakı adlarla da adlanır: Baş kök, Dilqəm kökü, Kərəmi pərdə kökü də deyirlər. Sazda əsas kökdür.

2. Orta pərdə kökü. Bu əsas kökə ustad, peşəkar-ifaçı aşıqlar ürfani, cəlili pərdə kökü də deyirlər.

3. Ümumi pərdə kökü. Bu kökə aşıqlar şah, misiri pərdə kökü də deyirlər. Sazda əsas kökdür.

4. Ayaq divani pərdə kökü. Ustad, peşəkar-ifaçı aşıqlar bu kökə Çuxuru – Çuxuroba, Çuxureyin, Çuxuru-səyyad, İrəvan çuxuru pərdə kökü də deyirlər. Sazda əsas kökdür.

5. Çoban bayatı pərdə kökü. Sazda əsas kökdür.

6. Sadə pərdə kökü. Bu, aşıqlar tərəfindən ayaq şah pərdə kökü də adlanır. Sazda əsas kökdür.

7. Açıq pərdə kökü. Buna aşıqlar bayramı pərdə kökü də deyirlər. Sazda əsas kökdür.

Bu əsas pərdə köklərinin özləri də əslində həm sazbəndlərin, həm də ustad, peşəkar-ifaçı aşıqların verdiyi məlumatlara görə, əslində üç kökdə qruplaşır:

1. Ümumi – gözəlləmə kökü.

2. Yanıq – zarıncı kökü.

3. Cəngi – zil kökü.

Kökləmə ayrı-ayrı sazlarda simlərin sayından asılı olaraq belə olur (biz burada nümunə üçün yalnız ümumi kökü veririk. Əlbəttə, hər bir havanın pərdələr üzərində öz ahənginə məxsus kökləri vardır. Bunun bir az sonra verəcəyimiz cədvəldə görəcəyik).

Saz-çalğı alətinin köklənməsindən bəhs edərkən nədənsə musiqişünas Ə.Eldarova yuxarıda göstərdiyimiz dörd məlum saz köklərinin adlarını belə xatırlatmadan, yalnız məlum saz havalarının kökünü sadalayır. Əgər hörmətli musiqişünas alimimiz bütün havaların kökünü musiqişünaslıq baxımından təhlil-tədqiq etsə idi, şübhəsiz, onun tədqiqatı daha faydalı olardı. Təəssüf ki, hər kəsə məlum olan «Ayaq pərdənin kökü», «Qaraçı kökü», «Dilqəm kökü», «Ürfani kökü»nün adlarını saymaq, bir növ, tədqiqat işini məhdud vəziyyətdə qoymuşdur. Sazın köklənməsinə burada musiqişünaslıq baxımından yanaşılarsa idi, daha maraqlı və tədqiqatçılar üçün daha gərəklilərdi. Bu şəkildə alimin fikri, sözsüz, çox yoxsul və natamamdır.

Bizə elə gəlir ki, sənətsünaslıq namizədi Aşiq İlqar İmamverdiyevin sazda verdiyi not kökü daha kamil və etibarlıdır. Ona görə də biz alimin 7 əsas pərdə not kökünü olduğu kimi burada verməyi məqsəddəuyğun hesab etdik:

Aşiq İlqarın not kökü belədir:

Baş pərdə kökü.

Orta kök.

Ümumi kök.

Ayaq divani kökü.

Bayatı kökü.

Sadə kök.

Bayramı kökü – Açıq kök.

Ustad yekun mərhələsində sazın qoluna-biləyinə bağlanan əsas və yardımçı pərdələrin adını və bunların saz havalarının ifasında oynadığı rolu aşağıdakı ardıcılıqla öyrədir:

Sim pərdəsi – Bağ pərdəsi – bu pərdədə heç bir saz havası çalınmır. Bu pərdə saz simlərinin ayaq xərkətdə möhkəm durması üçün düzəldilmişdir.

Xaric pərdə (bu pərdə görkəmli saz ustası Ə.Nəsibov tərəfindən yaradılıb) – bu pərdədən ən çox aşiq təsnifləri, muğam xalları, rənglər, xalq havaları, ərəb, hind, türk, özbək, türkmən və başqa xalqların melodiylarının, saz kökündə həlim-həzin güllərin ifa olunması üçün istifadə olunur.

Baş pərdə – bu pərdəyə ayrı-ayrı aşıqlar «Baş divani», «Şah Xətai», «Şah Xətai pərdələr» də deyirlər. «Ümumi» və «Dilqəm» köklərini əhatə edir. Sazın qolunda-biləyində köklənmiş əsas pərdələrdən birincisidir.

Lal pərdə (respublikanın bəzi aşıqları «lal pərdə»ni «şəqayi» (Şair Cavad, Aşiq Cəlal, Aşiq Avdı, Aşiq Sadıq, Aşiq Əmrah, Aşiq Kamandar), «yardımçı pərdə» (Aşiq Hüseyn Cavan, Mirzə Əfqani, Aşiq Nüsrət, Aşiq Aslan, Aşiq Məhəmməd), «yarımpərdə» (Aşiq Əkbər, Aşiq İmran, Mikayıl Azafı, Aşiq Qədir), Aşiq İlqar İmamverdiyev «gül pərdə» adlandırır. Bu pərdə və bundan sonra da qeyd edəcəyimiz «lal pərdə»lərdə aşıqlar saz havalarını ifa edərkən ayrı-ayrı havacatların lazımı güllərini, xallarını, çarpaz guşələrini vururlar. Bu pərdələr, bir növ, şirgə, naxış, haşiyə, melodiylarda pauzal pərdələrdir. Bu pərdələrdən saz havalarını ifa edərkən Aşiq Əmrah, Aşiq Avdı, Aşiq Cəlal, Aşiq Ədalət və Aşiq İlqar daha çox istifadə edirlər.

Ürfani pərdəsi – bu pərdəyə «Təcnis pərdəsi» də deyilir. Saz qolunda tutduğu mövqeyə görə ikinci əsas pərdələrdən biridir. «Ümumi» və «Ürfani» kökünü əhatə edir.

Misri pərdə – «Ümumi» və «Misri» pərdələri əhatə edir. Sazın qolunda-biləyində tutduğu mövqeyə görə üçüncü əsas pərdə sayılır.

Çuxuroba – bu pərdəni saz aşıqları «Çuxuru», «Ayaq divani», «Osmanlı divani», «Keşişoğlu» pərdələri də adlandırırlar. Sazın qolunda tutduğu mövqeyə görə dördüncü əsas pərdədir.

Bayatı pərdə – Atüstü pərdə. Saz aşıqları bu pərdəni sazın qolunda tutduğu mövqeyə görə yeddi əsas pərdədən beşinci əsas pərdə sayırlar.

Ayaq şah pərdə – sadə kökdə də istifadə olunur. Bu pərdə «Ümumi», «Cəngi», «Ürfani», «Misri» kimi kökləri də əhatə edir. Sazda tutduğu mövqeyə görə altıncı əsas pərdə sayılır.

Yetim pərdə. Bu pərdə sazda yarım-pərdə funksiyasını daşıdığı üçün əsas pərdə hesab olunmur.

Beçə pərdə. Bu, sazın qoluna-biləyinə bağlanan və tutduğu mövqeyinə görə yeddinci əsas pərdədir. Bu pərdədə aşıqlar saz havalarının zil zəngülələrini vururlar. Ustad aşıqlar bu pərdədə ifaçılığın çətinliyini nəzərə alaraq onu «Aşığın qənimi», «Aşığın ölümü», «Aşığın canını alan», «Aşığın meydanı», «Aşığın imtahanı» və s. kimi adlarla da adlandırmışlar. Aşıqlar adətən rəqiblərini bu pərdədə bağlayıb, sazını alırlar. Bu mənada bu pərdə ustad, peşəkar-ifaçı aşıqlar tərəfindən «Sınaq pərdə», «Sayıl pərdə», «Səqir pərdə», «Əzrayıl pərdə», «Deyişmə pərdə» də adlandırılır.

Təbil cəngi pərdə – saz aşıqları bu pərdəni «Baş divanı»nin sinə pərdəsi» və ya «Üz pərdə» də adlandırır. Bəzi hallarda «Divanı pərdə»si də deyilir. Məqamına görə əsas pərdələrin zilidir.

İkinci təbil cəngi pərdə – bu pərdəyə aşıqlar «Təcnisin sinə pərdəsi» də deyirlər. Əsas pərdədir.

Üçüncü təbil cəngi pərdə – başqa adı «Şah pərdənin sinə zil pərdəsi»dir. Əsas pərdədir.

Dördüncü təbil cəngi pərdə – «Divanı pərdəsinin zil sinə pərdəsi» adlanır. Buna baş pərdənin zili də deyilir. Bu da əsas pərdədir. Təbil cəngi pərdələr yeddi əsas pərdənin zil və bəm güllərini dənəvər tamamlamağa, havacatın sədalılığına xüsusi təravət verir.

Ana-tavar sazlarda Aşiq Hüseyin Saraclı pərdə düzümü belədir:

Sim pərdə.

Divanı pərdə – padşah pərdə.

Lal – yetim pərdə (nədənsə ustad 5 lal – yetim – şəqai – yardımçı pərdə əvəzinə ancaq bir lal – yetim pərdənin sazın pərdə düzümündə adını çəkir. Görünür, buna görədir ki, sazda 14 pərdənin olduğunu deyir).

Vəzir pərdə – təcnis pərdə.

Vəkil pərdə – ustadnamə pərdə.

Şah pərdə.

Xası pərdə.

Çuxur – Çuxuru pərdə.

Məsləhət pərdə.

Cəllad pərdə.

Beçə pərdə.

Tifillər – çocuqlar.

Tifil – Cəngi pərdə.

Tifil pərdə.

Aşiq Hüseyin Saraclı sazda 9 simlərin kök məqamını belə verir:

3 sim kökü – zillər.

3 sim kökü – bəmlər.

3 sim kökü – dəmlər.

Bizə belə gəlir ki, ustad, peşəkar-ifaçı Aşiq Hüseyin Saraclıdan yazıya aldığımız məlumat da gələcəkdə saz-aşiq tədqiqatçılarının marağına səbəb olacaqdır.

Pərdə saz çalğı alətində, eləcə də bütün simli çalğı alətlərində səs düzümlərinin müqabil harmoniyası üçün mühüm rola malikdir.

Müxtəlif dövrlərdə saz pərdələri qoyun bağırsağından, bəzən keçə bağırsağından, ipək sapdan və kapron sapdan düzəldilmişdir. Davamlılığına görə kapron və ipək sap qoyun bağırsağından çəkilməmiş pərdəyə nisbətən daha davamlıdır. Lakin səs düzümünün sədalılığı, aydınlığı qoyun bağırsağından düzəldilmiş pərdələrdə daha aydın və gözəldir. O, simlərin səs sədalılığını udmur. İpək sap, kapron pərdələr isə səs sədalılığını cırıldadır və udur.

Ustad bütün bunları həm də canlı təcrübə əsasında şagirdə öyrədir, yeri gəldikcə, şagirdin özünə də əyani olaraq təkrar etdirir. Buraxdığı nöqsanları yerli-yerində düzəldir.

Ustad şagirdə ən asan saz havalarının köklənməsindən, onu ifadə etməsindən başlayıb mürəkkəb havaların təsnifinə getməyi kamil öyrədir. Ustad şagirdin səsini tərbiyə etmək, onun səs tellərinin xarab olmaması üçün pəs havalardan («Kərəmlər», «Zarıncı», «Dilqəmi») başlayır. Uzun nəfəsli zəngülələr ilə birinci gündən oxumağı ustad şagirdə qəti qadağan edir. Mürəkkəb havaların («Misri», «Bozöglü gəraylı», «Mansırı», «Bayramı», «Koroğlunun zil qaytağı», «Qara Kəhri» və s.) təsnifat və ifasına ustad şagirdinin yalnız kamilləşmə dövründə icazə verir.

Maraqlıdır ki, Aşiq Ələsgər öz şagirdlərinə məsləhət görürdü ki, səsləri formalaşana qədər evlənməsinlər (*Bax: Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı, 1968, səh. 148*). Bunlardan da ehtimal etmək olar ki, erkən evlənmənin səs tellərinə mənfi təsiri vardır.

Məlumdur ki, əsrlər boyu aşıqlar öz ustadlarından sənətkarlıq üsullarını öyrənmişlər, çünki hər bir aşığın saz çalmağı, oxumağı və rəqs etməyi öyrənməsi uzun çəkmişdir. Aşıqlar empirik tədris metodlarından istifadə edərkən musiqi formalarını müəyyən olunmuş məktəbin qaydalarına əsasən öyrənmişlər. Bu qaydalar aşağıdakılardan ibarət olmuşdur:

Aşiq yalnız 16 yaşına dolduqdan sonra oxumağa başlamalı idi. Məsələn, vaxtı ilə Göycədə Aşiq Ələsgərin təşkil etdiyi məktəbə gənclərdən 16 yaşından kiçik olmayan şagirdlər toplanırdı. Əlbəttə, bu şagirdlər müvafiq diapazonda yaxşı səsə malik olmalı, ən azı iki-üç mahnını qaydasında ifa edə bilməliydilər. Şagirdlərin musiqini qavrama qabiliyyətinə və istedadına malik olması həmin məktəbin ən əsas tələbi idi.

Bu məktəbdə təlim ilk əvvəl saz çalmaqdan, səs düzümünü melodiylar və çətinliklər dərəcəsinə görə öyrənməkdən başlanırdı. Əvvəlcə usta özü çalır, sonra şagird onun çaldığını təkrar edirmiş. Usta melodiyları hissələrə bölüb asandan çətinə keçirmiş. Şagird də eyni qaydada onun oxuduğunu təkrar edirmiş. Təlim müddətinin birinci və ikinci illərdə usta şagirdlərini özü ilə toylara aparır, lakin onların oxumasına icazə vermirdi. Beləliklə, ustanın ifasını dinləyən şagirdlərdə qavrama qabiliyyəti inkişaf edirdi.

Təlim zamanı usta şagirdlərinin diqqətini onların ağızının vəziyyətinə cəlb edirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, usta aşıqlar şagird seçərkən ağız kiçik gənclərdən imtina edirdilər; usta ağız böyük uşaqlar axtarırdı ki, onlar ağızlarını, boğazlarını geniş açsınlar, oxuyarkən şagirdin dili düzgün yatsın, yəni üst yeddi-səkkiz diş görünür və boğazı açıq olsun.

Təlim zamanı usta tələffüzə də çox böyük fikir verirdi. Adətən, ustalar öz şagirdlərinə deyirdilər: «Sözü çeynəmə, sözü qırma, sözü dinləyiciyə çatdırmaqdan yüksək ustalık yoxdur»... Həmin ustaların

fikirincə, müğənninin sözü, sifəti və gözləri eyni ifadəyə malik olmalıdır... yəni sifət və gözlər sözün mənasını ifadə etməlidir.

Sazın köklənməsini kamil öyrəndikdən sonra şagird bütün məclislərdə həm özünün, həm də ustasının sazını kökləyir. Yalnız məclisdə ifaçılıq prosesində həm usta, həm də şagird eyni kökdə sazlarını sifariş edilən havacatın kökünə kökləyirlər.

Şagird ustanın icazəsi olmadan məclis aparmır. Mənbələr göstərir ki, Aşiq Ələsgərin otuz nəfərə yaxın şagirdi varmış. Usta Ələsgər bunlardan ancaq Əsəd ilə Nəcəfə sərbəst aşılıq etməyə icazə vermiş. Hər iki şagird Tovuzda toy məclisi keçirmiş. Təsədüfən həmin məclisə Hüseyn Bozalqanlı da gəlir. Aşıqların gözəl səsi, mərifət, kamal sahibi olmaları Hüseyn Bozalqanlıya xoş gəlir. O, şagirdlərdən soruşur:

– A bala, bə nə yaxşı ustanınız sizi tək buraxıb?

Nəcəflə Əsəd elə bir yerdə cavab verirlər ki:

– Dədə ümidi gəlməsə, buraxmazdı.

İstər toy-nişan, istər müəyyən məqsədlə təşkil olunmuş şənlik mərasimlərində şagirdə, onun kamil ifaçılıq bacarığına görə xələt, nəmə, şabaş verərlərsə, aşiq adət-ənənəsinə görə, şagird hörmət və ehtiram əlaməti olaraq verilən bəxşiş xələti, şabaşını-nəməni aldıqdan sonra onları birbaşa ustanın qarşısına qoyur. Şagird ustanın yanında olduğu müddətdə toy məclislərində yığılan gəlirə şərik deyil (əgər həmin məclisi ustanın razılığı ilə şagird ararmış olsa belə). Belə hallarda yığılan nəmənin tənzim edilməsi yalnız ustaddan asılıdır. Onu da qeyd etmək ki, şagirdin təlim-təhsil müddətində yeməyi və geyməyi ustanın öhdəsindədir. Ənənəyə görə, usta buna borcludur.

«Valeh və Zərnigar» dastanından oxuyuruq:

«Aşiq Valehin Səmənd adlı bir şagirdi də var idi. Səmənd Aşiq Valehdən aşılığı öyrənirdi. O istəyirdi ki, ustadı Valeh kimi aşiq olsun. Səmənd Aşiq Valehnən toylara, məclislərə gedir, çalib-çağırır, dövrən keçirirdi.

...Bir gün Valeh ilə şagirdi Səmənd Ləmbərəndə toydan evə qayıdanda qabaqlarına Xarzan qarı çıxdı. Xarzan qarı bir burnunu çəkdi, bir tumanın çəkdi, Səməndə yanaşdı dedi:

– Qadan alım, bir bəri gəl, sənə pünhan sözüm var.

Səmənd Valehi tək qoyub, napak qarının yanına getdi. **Qarı** onun qulağına pıçıldayıb dedi:

– Ay axmaq, bu nə işdi? Bütün məclislərdə, toylarda **oxuyan** sən, zəhmət çəkən sən, amma adı çəkilən Valeh. Hər kəsi dindirirsən, deyir sağ olsun Valeh, Səmənd nə bilir.

Səmənd qarından bu sözü eşidib çox acıqlandı, dedi:

– Qarı nənə, heylə sözləri danışma! Valeh mənim **ustadımdır**. Özü də el arasında adlı-sanlı bir aşıqdı. Mən onun üzünə ağ ola **bilmə-**rəm. Bu sözü burda danışdım, bir də başqa yerdə danışma. Sənə **ağır** söz deyərəm».

Ustadın aşıqlıq ənənəsinə görə, şagirdinə öyrədəcəyi ən vacib **mə-**sələlərdən biri də təvazökarlıqdır. Ustad Aşiq Hüseyn Cavan demişkən:

*Aşıqlıqım həvəsinə düşən kəs,  
Əvvəla mərifət, sonra söz öyrən.*

El yaraşığı olan aşığın dövləti, malı xalq məclislərinə onun **çıxa-**racağı mətah, məclisdə xırtd edəcəyi hikmətamiz, ismətli, yeri **gələn-**də qılınc kimi kəsərli olan sözdür. Aşiq Hüseyn Cavan bu fikri də **gö-**zəl demişdir:

*Söz var ki, deyəndə dodaq büzülür,  
Söz var ki, ürəkdən gəlib süzülür.  
Söz var ki, ordutək səfə düzülür,  
Sözün özünün də öz sərhəngi var.*

*Söz var ki, gövhərdən, ləldən qiymətli,  
Söz var ki, həyasız, söz var ismətli,  
Söz var ki, mənəli, güclü, qüvvətli,  
Söz var ki, düşmənlə açıq cəngi var.*

Şagird ustaddan sözün çoxmənalılığını, onun təsir qüvvəsini, bir sözlə, həm fəlsəfi, həm də məntiqi qüdrət və qüvvəsini, yerli-yerində

danışmağı, ifa etməyi öyrənməlidir. Ustad şagirdinə həm mütaliəni, həm də şifahi yaddaşı tərbiyə etməkdə də tələbkarlığını artırır. Ustad təlimi yalnız klassik aşıqların irsi ilə məhdudlaşdırmır. Ondan N.Gəncəvi, Nəsimi, Ş.İ.Xətai, Füzuli, Vaqif, Zakir, hətta müasir şairlərdən S.Vurğun, O.Sarıvəlli, H.Arif və başqa şairlərdən də söz öyrənməyi tələb edir.

Ustad həftədə bir dəfə şagirdini öyrəndikləri ətrafında mükəmməl yoxlanışdan keçirir. Şagird ustaddan gündəlik öyrəndiklərini həftəlik yoxlanışda olduğu kimi ifa etməyi bacarmırsa, həddindən artıq saz-aşiq ənənəsinə pozub kobud təhriflər edirsə, o zaman ustad şagirdinə zərqli ustad şilləsi çəkir. Bu, ustadın şagirdinə qarşı birinci məzəmmət, təlim-tərbiyə üsuludur. Ehtimal ki, xalq arasında «ustad şilləsi» zərb-məsəli də məhz buradandır. Bu şillə həm də şagirdin buraxdığı nöqsanları bir daha təkrar etməyəcəyi üçün unudulmaz dərslər olur. Maraqlı məsələlərdən biri də budur ki, Azərbaycan aşıqlarının bir çox adət-ənənəsi kimi, bu ənənə də kor qonşularımız ermənilərin aşıq sənətinə mükəmməl təsir göstərmişdir.

Əsrlər boyu Azərbaycan xalqı ilə qonşuluqda yaşayan qədirbilməz ermənilər içərisində saz-aşiq sənəti çox-çox sonralar yaransa da, ustad-şagird məsələsində sənəd verilmə onlarda 1892-ci ildə qanuni şəkildə rəsmiləşdirilmişdir. Belə ki, 1891-ci il fevralın 15-də Aleksandropolda (indiki Leninkan şəhəri) Serevbo Stepanoviç Çivani (Levonyan) Ustabaşı və onun iki köməkçisi – Ambarsum Adamov, Qriqori Daliyan «Ustabaşı» seçki protokolu»nu tərtib edərək Muşel Melkumyanın vasitəsilə Kavar knyazlığına təqdim etmişdir. Kavar knyazlığı protokolu birinci dəfə ləğv etmişdir. 1892-ci il fevralın 24-də həmin protokol yenidən ikinci şəhər pristavına təqdim edilmişdir. Şəhər pristavı protokolu may ayının 22-də öz köməkçisi Skruçinskayaya vermişdir. O isə protokolu diqqətlə gözdən keçirdikdən sonra iyunun 22-də şəhər pristavına qaytarmışdır. Pristav protokolu yenidən iyulun 2-də Kavar polis şöbəsinə göndərmişdir. Polis rəisi iyulun 30-da protokola dərkənar qoyub şəhər deputatlarına vermişdir. Şəhər deputatları protokolu 1892-ci il iyulun 31-də təsdiq etmişlər (*Bax: Q.Levonyan. Aşıqlar və onların sənətləri. Yerevan, 1944, səh. 20-23 (ermənicə)*).



Bizcə, buradakı süründürməçiliyə səbəb yüksək rütbəli qatı millətçi erməni məmurlarına «aşıq» sözünün türk xalqlarına mənsubluğunun məlum olması idi. Erməni aşıq sənətində də şagird ustasına 4-5 il qulluq etdikdən sonra müstəqil el aşığı olmağı ustadından xahiş edir.

Usta bu barədə yaşadığı yerin aşıq cəmiyyətinə, «ustabaşı»ya məlumat verir. Onun şagirdindən imtahan edilmə gününü müəyyənləşdirir. Əgər şagird yoxlanışdan müvəffəqiyyətlə çıxarsa, o zaman ustabaşı yerindən qalxaraq ona möhkəm «ustad şilləsi» çəkir. Şagird isə bunun müqabilində ustabaşının və öz ustadının əlini öpür, qalan münsiflər heyətinə isə təzim edir. Çox maraqlıdır ki, «ustad şilləsi» Azərbaycan xalqının ulu – qədim ustad-şagird ənənəsindən olduğu kimi götürülüb, başqa sahələrdə olduğu kimi ermənilər tərəfindən özünün küləşdirilmişdir.

Sözsüz, ulu tarixə malik olan bu ədəb-ərkan aşıq ənənəmiz bir şagirdə buraxdığı səhvlərin məzəmməti ilə bağlı ustad şilləsi vurulduca, bir də şagirdin ustad yanında təlim-təhsil müddəti qurtardıqdan sonra şagirdin imtahan edildikdə imtahandan alınacaq, üzüağ çıxdıqda münsiflər heyətinin sədri və ya ustadı tərəfindən vurulur. Bu zərblə şillədən sonra şagird həm münsiflər heyətinin sədrinin və həm də ustadının əlini öpür, qalanlara əl sinədə çarpazlaşmış tərzdə təzim edir. Ermənilər bu müqəddəs ənənəmizi də çox hiyləgərliklə əxz edib, hətta onu dövlət səviyyəsində sənədləşdirmişlər.

Şagird imtahandan üzüağ, alınacaq çıxıb, müstəqil məclis aparan el aşığı xalq içərisindəki şöhrətindən və həmçinin şəxsi istedadından sui-istifadə etməməlidir. Aşıq ədəb-ərkanını gözləməlidir. Ustad Ələsgərin şagirdlik həyatından bir maraqlı epizoda diqqət yetirmək yerinə düşərdi:

«...Aşıq Alı Ələsgəri tam yetirib hazırladıqdan sonra bir toy məclisində onunla deyişir, el içində hörmətini qaldırıb şöhrətləndirmək məqsədi ilə məğlub bir aşıq kimi öz sazını da ona təhvil vermək istəyir. Ələsgər isə onun bu xeyirxah hərəkəti ilə razılaşmayaraq: –

*Bir şeyird ki, ustadına kəm baxa,  
Onun gözlərinə ağ damar, damar, –*

təcnisini deyir (*Bax: Aşıq Ələsgər. Azərbaycan EA Nəşriyyatı, Bakı, 1963, səh.446*). Göründüyü kimi, şagird hörmət, ehtiram əlaməti olaraq məclisdə həmişə, hər yerdə ağsaqqallıq, dədəlik yolunu gözləməlidir. Hər hansı ustadnaməni və adicə gözəlləməni belə ifa etməyə başlayarkən cəmi ustadları yad etməli, onlara rəhmət oxumalı, sözüne divani-ustadnamə ilə başlamalıdır. Özünün şeirlərini, dastanlarını (əgər şagird yaradıcı və talantlıdırsa) məclis iştirakçılarının təkidlə xahişi zamanı, əgər ustadı həmin məclisdədirsə və ya özündən ağsaqqal aşıq varsa, onlar icazə verərsə, üzrxahlıq etdikdən sonra oxuyur. Şagird sazı kökləyib sinəsinə basdıqdan sonra məclisə giriş sözü ilə müraciət edir, onların arzularını öyrənir və başlayacağı dastanın, boyun, qolun, tərifin məzmunundan uyğun əvvəl-əvvəl «haqq qapısı» – «Divani» ilə, sonra isə bir və ya bir neçə ustadnamə söyləyir.

Ustad şagirdə yalnız aşıq sənətinə xas olan spesifik xüsusiyyətləri öyrətməklə məhdudlaşmır. O öz şagirdinin həm də atalıq, ağsaqqallıq qayğısını çəkir. Şagirdinə «yol ərkanı» öyrədir. Onun xalq arasında «pak oturub, pak durmasını», danışanda, məclis yola verəndə böyük-küçük yolunu gözləməyi, ismətli, namuslu olmağı, ilqarı doğru, sözü bütövlüyü, xalqın, elin adət-ənənəsini, etikasını da öyrədir. Nəco ki, Aşıq Ələsgər deyir:

*Aşıq olub tərki-vətən olanın,  
Əzəl başdan pür kamalı görəkdi.  
Oturub-durmaqda ədəbin bilə,  
Mərifət elmində dolu görəkdi.*

*Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,  
Şeytani öldürə, nəfsin yandıra,  
El içində pak otura, pak dura,  
Dalısınca xoş sədaht görəkdi...*

Aşığın ən başlıca mərifəti onun məclis əhlini bir gözdə görməsidir. Aşıq Ələsgərin şagirdlərindən Əsəd ilə Nəcəf Tovuzda Hüseyn Bozalqanlıya qonaq qalarkən o, söhbət əsnasında bunlara aşıqlıq sənə-

tinin çox çətin olduğundan, ağır məclislərə düşəndə məclisi necə aparmalarından danışib nəsihət eləyir ki: «Sazı əlinə aldın, məclisi də al. Xalqı azdırma, sonra yığa bilməzsən. Başladığım kimi də qurtar. Məclisdəkilərə bir gözən bax. Xüsusən kasıblara. Onların ürəyi tez sınar» (*Bax: Aşiq Ələsgər. Azərbaycan EA Nəşriyyatı, Bakı, 1963, səh.110*).

Xalq ustada şagirdinin gözəl davranışı, hazırcavablığı əsasında qiymət verir və ustadına afərin söyləyir. Burada şagirdə ana südünün halallığı ilə ustad «bərəkallah»ı eyni məxrəcdə birləşir.

Şagird ustadına ən azı 4-5 il qulluq edir. Şagird aşiq ədəbiyyatında ən çox işlənən aşağıdakı şeir şəkillərini səbir və təmkinlə öyrənir:

1. Ayaqlı təcnis.
2. Ayaqlı qoşma (səqir-müstəhaq-yetim-yesir-müstəzad qoşma).
3. Bayatı.
4. Bayatı cinas (təcnis bayatı).
5. Bayatı müstəhaq (səqir-yetim-yesir, müstəzad bayatı),
6. Bayatı ustadnamə.
7. Vücutnamə (Bəyani-hal. Bütün aşiq şeir şəkillərində).
8. Qoşma.
9. Qoşma qaravəlli.
10. Qoşma həcv.
11. Qoşma müsəddəs.
12. Qoşma hərf üstə.
13. Qoşayarpaq qoşma (haçabeyt, çarpaz-daxili qafiyə).
14. Qoşma əvvəl-axır zəncirləmə.
15. Qoşma ustadnamə.
16. Qoşma təəssüfnamə.
17. Qoşma güllü qafiyə (Dedim-dedi, dedim-söylədi).
18. Qoşma fəxriyyə.
19. Qoşma ağı-edi.
20. Qoşma qıfılənd-kilidləmə-müəmma.
21. Qoşma cahannamə (tarixi-mənzumə).
22. Qələndəri-dərvişi (bütün aşiq şeir şəkillərində).
23. Divani.

24. Divani - bəyani-hal (vücutnamə).
25. Divani cahannamə (Divani tarixi - mənzumə).
26. Divani həcv.
27. Divani haçabeyt (çarpaz qafiyə, qoşayarpaq divani).
28. Divani müxəmməs.
29. Divani müsəddəs.
30. Dodaqdəyməz gəraylı.
31. Dodaqdəyməz qoşma.
32. Dodaqdəyməz təcnis.
33. Dodaqdəyməz cığalı təcnis.
34. Dodaqdəyməz divani.
35. Dodaqdəyməz cığalı divani.
36. Dodaqdəyməz divani qoşayarpaq – haçabeyt.
37. Dodaqdəyməz müxəmməs.
38. Dodaqdəyməz müxəmməs qoşayarpaq – haçabeyt.
39. Dodaqdəyməz cığalı müxəmməs.
40. Əvvəl-axır zəncirləmə gəraylı.
41. Əvvəl-axır zəncirləmə qoşma.
42. Əvvəl-axır zəncirləmə təcnis.
43. Əvvəl-axır zəncirləmə dodaqdəyməz təcnis.
44. Əvvəl-axır zəncirləmə divani.
45. Əvvəl-axır zəncirləmə cığalı divani.
46. Əvvəl-axır zəncirləmə müxəmməs.
47. Əvvəl-axır zəncirləmə cığalı müxəmməs.
48. Əlif-lam gəraylı.
49. Əlif-lam cığalı gəraylı.
50. Əlif-lam sallama gəraylı.
51. Əlif-lam qoşma.
52. Əlif-lam təcnis.
53. Əlif-lam cığalı təcnis.
54. Əlif-lam dodaqdəyməz təcnis.
55. Əlif-lam divani.
56. Əlif-lam cığalı divani.
57. Əlif-lam müxəmməs.

58. Əlif-lam cığalı müxəmməs.
59. Əlif-lam güllü qafiyə.
60. Gəraylı.
61. Gəraylı rübai.
62. Gəraylı ustadnamə.
63. Gəraylı təəssüfnamə.
64. Gəraylı qoşayarpaq.
65. Gəraylı dildönməz.
66. Gəraylı dodaqdəyməz.
67. Müsəddəs (altılıq).
68. Müsəbbə (yeddilik).
69. Müsəddəs təxmis.
70. Müşəvvər (onluq).
71. Müsəmmən (səkkizlik).
72. Müstəzad (ayaqlı aşiq şeir şəkilləri).
73. Mürvəti təsnif.
74. Mürvəti gəraylı.
75. Mürvəti qoşma.
76. Mürvəti divani.
77. Müxəmməs.
78. Müxəmməs divani müsəddəs.
79. Nəqarətli gəraylı.
80. Nəqarətli qoşma.
81. Nəqarətli təcnis.
82. Sallama heydəri.
83. Sallama gəraylı.
84. Təsnif.
85. Təsnif ustadnamə.
86. Təsnif xətongi.
87. Tərsə əlif-bey.
88. Təxmis.
89. Təcnis.
90. Təcnis gəraylı.
91. Təkərləmə təsnif.

92. Təsnif müstəzad gəraylı.
93. Təsdis.
94. Heydəri.
95. Cığalı təcnis.
96. Cığalı gəraylı.
97. Cığalı nəfəsçəkmə təcnis.
98. Cığalı müxəmməs.
99. Cığalı divani.
100. Cığalı divani və s. və i.

Ustaddan aldığı bu cür dərs üsulunu Aşiq Hüseyn Cavan «Vermişəm» və «Söyləsin dərsin, görüm cəngi» divanilərində çox düzgün ümumiləşdirmişdir:

*Aşiq mənəm, huşum cəmdir, çox imtahan vermişəm,  
Ələsgərdən dərs almışam, sözdən qala hörmüşəm.  
Aşıqlığın sirtin bilib, hər elminə bələdəm,  
Divanım bol, təcnisim çox, təxmis yükün vurmuşam.*

*Dodaqdəyməz cəm etmişəm, neçə mindir sərimdə,  
İyirmi səkkiz tərs əlif-bey dilimdə əzbərimdə.  
Diltərpənməzin hesabı yox, hər biri öz yerində,  
Minib eşqin səməndini, məclisinə sürmüşəm.*

*Təcnisin cığalsın, xədəngisin seçmişəm,  
Ariflərin məclisində imtahandan keçmişəm,  
Cavan Hüseynəm, dalğalanıb dəryalartək coşmuşam,  
Təbim coşub, bu gün sənin meydanında durmuşam.*

Yaxud:

*Aşiq olan cavab versin, söyləsin dərsin görüm!  
Həqiqətdən var xəbəri–meydana gəlsin görüm!  
Bəllidirsə aşıqlığın yetmiş iki yoluna,  
Həm divani, həm təcnisi imtahan versin görüm!*

*Təcnis var ki, cığalıdır, təcnis var ki, baş-başa,  
Divani var qoşayarpaq, cinassa qoşa-qoşa,  
Cavan Hüseyin sözlərini yazdıqca gəlir coşa,  
Təbi coşqun olan aşiq, qarşımda dursun görüm!*

Elə bilirik ki, gələcəkdə qədirbilən saz-aşiq sənətinin tədqiqatçıları bizim uzun illərdən bəri apardığımız bu axtarışdan gen-bol faydalanacaqlar.

AŞIQ ŞEİR ŞƏKILLƏRİ

Aşiq yaradıcılığında bütün növlər saz melodiyası və saz biləyindəki pərdə düzümü, kök nizamı, vəzn və ahəngdə isə səslərin fonoloji sıralanması ilə ayrılmaz surətdə rabitəlidir. Deməli, növ və vəzn saz melodiyası ilə harmonikdir. Aşiq yaradıcılığında realizm və milli koloritin vətəndaşlıq hüququnun güclülüyü də məhz bundadır.

Aşiq ədəbiyyatının forma rəngarəngliyi nə qədər mütəhərrikdirsə, fikir bitkinliyi, bədii nitq, sənətkarlıq qüdrəti də bir o qədər səlis, həyati, ahəngdar, xəlqi və poetikdir. Poetik əsərlərdə növ və vəzn mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hər bir növün özünəməxsus ölçüsü, biçimi və ahəngi vardır.

Vəzn və ahəng lirik folklor qəhrəmanının daxili aləmini, mənliliyini-mənəviyyatını, psixologiyasını, onu əhatə edən maddi varlığı həyati hadisələrlə üzvi surətdə oxucu-dinləyicilərə çatdırmağın mühüm poetik vasitəsidir. Şübhəsiz, burada məzmun və forma vəhdəti də şeirin hər bir növünün mərkəzində durmalıdır.

Aşiq ədəbiyyatında vəzn bütün növlərin fəal poetik meyarıdır. Bu tələb xüsusən, bir az sonra görəcəyimiz kimi, heca vəzninin kamilləşdiyi dövrlərdə daha böyük əhəmiyyət kəsb edir. Əgər vəzndə

naqislik olarsa, o, növə və onun bədii ləyaqətinə xələl gətirər, şeirdəki ahəngdar vüsət öz bədii tərəvətini itirər.

Bu mənada aşiq poeziyasında vəzn və ahəng hər hansı poetik növün düzülüş nizamına, şeirin mənə çalarlığına, müstəqilliyinə, habelə aşığın ifasına, onun poetik dilinə xüsusi bir şirinlik gətirir.

Aşiq ədəbiyyatında əsasən heca vəzni mühüm yer tutur. Lakin bu o demək deyildir ki, aşiq poeziyasında sərbəst şeir formasından və həmçinin əruz vəznindən istifadə edilməmişdir.

Aşiq şeirinin fonetik, poetik xüsusiyyətlərini araşdırmaq sənətkarlıq baxımından aşiq tədqiqatçılarını düşündürən ən vacib məsələlərdəndir.

Azərbaycan aşiq poeziyasında və eləcə də xalq mərasim nəğmələrində, təkərləmələrində, atalar sözü və məsəllərində, düzgülərində, bayatılarında poetik fonetika xüsusi mənə kəsb etmiş, musiqiliyi artırmışdır.

Hecə şübhəsiz, səs təkrarlamalarında bu ahəngdarlıq, musiqilik aşiq poeziyasında bir tərəfdən şifahilik, o biri tərəfdən sazın biləyinə-qoluna bağlanan pərdələr ilə əlaqədardır. Qədim şeir nümunələrində bərabər saylı heca bölgüsü əsas götürülməmişdir. Bu qəbil poetik nümunələrdə səs sədəhlığı aparıcı rol oynamışdır. Bu, hələlik ehtimal da olsa, haqq verir deyək ki, bu gün ədəbiyyatşünaslıq termini kimi qəbul etdiyimiz «sərbəst şeir» öz kökləri ilə həm heca, həm də əruz vəznindən tarixən daha qədimlərlə səsləşir.

## 1. TƏSNİF

Aşiq ədəbiyyatında «təsnif» adı ilə işlək məqamı geniş olan bu lirik forma Yunis Əmrə, Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Hüseyn Şəmkirli, Varxiyanlı Aşiq Məhəmməd, Molla Cümə, Aşiq Bəsti, Şair Vəli kimi görkəmli saz-söz ustalarımızın yaradıcılığında aparıcı şeirdir.

Təsnif şeir şəklinə türk saz aşıqlarının da yaradıcılığında tez-tez rast gəlirik. Xüsusilə Yunis Əmrənin yaradıcılığında təsniflər daha çoxdur.

Təsniflər gəraylı, qoşma, təcni, divani, müxəmməs şeir formaları kimi ayrıca da yazılıb-oxunur. Belə təsniflərdə aşiq-şair son bənd-də-möhürbənddə təxəllüsünü mütləq verir. Lakin elə təsniflər də vardır ki, onun müəllifi itib-batmış, ancaq xalqın toy-nişan mərasimlərində öz işlək məqamını saxlamışdır:

*Hər yana gözük,  
İlqarda düzük.  
Brilyant üzük  
Gəlir qızımçün.*

Bu qəbil təsniflərə qız anası və ya xala, bibi, maması nişan mərasiminə yığılan qonum-qonşuya oğlan evindən gətirilən xonçadakı üzük, bilərzik, sırğa və digər daş-qaşları nümayiş etdirmək üçün müraciət edirlər.

Təsniflər həm forma baxımından, həm də ideya-məzmununa görə rəngarəngdir. Belə ki, ustad-dədə aşıqlarımız təsniflərin sayı, nəqarətli, mürvəti formalarından bacarıqla istifadə etmişlər. Öyüd-nəsihət məramlı təsniflər, bir növ, atalar sözü və məsəllər üzərində qurulur. Belə təsniflərdə tərbiyəvi fikirlər şeirin işlək məqamında aparıcı motivə çevrilir.

Təsniflərdə məhəbbət motivləri də güclüdür. Belə müraciət olunan müqabil tərəf poetik sözün qüdrəti ilə ideal məqamına qaldırılır. Eşqin qədir-qiyəti ümumiləşdirilir. Şeirin işlək məqamı üçün seçilən ifadələr sevən-sevilənlərin ürək sözünə çevrilir.

Təsniflərdə aşıqın umu-küsüsü kinli-küdurətli deyil. Elə məşuqun özü də aşıqinə sitəmkarlıqda cəlladmisa qənim deyildir. Nümunə üçün Yunis Əmrədən bir təsnifə diqqət yetirək:

*...Məskənim dağlar,  
Göz yaşım çağlar.  
Durmaz, qan ağlar  
Eşqin əlindən.*

*...Yunusun sözü,  
Doğrudur özü.  
Qan ağlar gözü  
Eşqin əlindən.*

Qeyd etdiyimiz kimi, aşıq yaradıcılığında nəqarətli təsniflər də mühüm yer tutur. Bu qəbil təsniflərdə şeirin üç misrası həm qafiyə, iki misrası isə eyni ifadələr məqamından sonadək təkrar olunur. Yəni aparıcı ustad aşıq şeirin üç misrasını təsnif üzərində oxuyur, son iki misrını aparıcı ustad aşıqla yanaşı, müqabil tərəf aşıq tərəfindən nəqarət üstündə ayaq verilir. Nümunə üçün Aşıq Bəstidən aşağıdakı nəqarətli təsnifə diqqət yetirək:

*...Dağın dalında,  
Suyun yolunda.  
Ayrımlı elində*

*Bir yar sevmişəm.  
Gedirəm axı,  
Gedirəm axı.*

*Mürvəti təsniflər.* Buna aşıqlar təkərləmə təsnif də deyirlər. Şeirin birinci misrası 6, ikinci misrası 5 hecalıdır. Qafiyə sistemi klassik yazılı ədəbiyyat nümunələri kimidir. Aşıq Bəstinin bəyani-hal-mürvəti təsnifinə diqqət yetirək:

*Bir qəmli bülbüləm,  
Güllər inanmır.  
Məcnunsuz Leyliyəm,  
Çöllər inanmır.  
Göz yaşım sel olur,  
Göllər inanmır.  
Bir qərib yolçuyam,  
Yollar inanmır.  
Deyirəm həsrətəm,  
Qollar inanmır.  
Sözüm dastan olub,  
Tellər inanmır.  
Aşıq Bəsti mənəm,  
Ellər inanmır.  
Sinnim doxsan olub,  
İllər inanmır.*

Möhürbəndli təsniflər ilə yanaşı, ustad aşıqlar bu şeir şoklindən «Divani», «Müxəmməs» formalarında cığa-haşiyyə əvəzi də istifadə edirlər. Bu qəbil tərz-i-haşiyyə aşığın ləfzini şirinləşdirdiyi kimi, ifaçılıqda nəfəs dərməyə, şeirin şən-şux oxunmasına da, bir növ, şirgə-qəşənglik, bəzək verir.

Digər aşıq şeirləri kimi, təsniflərin də aşıq ədəbiyyatında ədəbiyyatşünaslıq baxımından öyrənilməsinin vaxtı çatmışdır. Aşıq ədəbiyyatı

yatında müraciət olunan təsniflər 3, 4, 5, 6 misralı olmaqla 3, 5, 7, 9, 11 və i.a. bəndlərdən ibarət şeir şəklidir.

Təsniflər də bayatı, qoşma, gəraylı, təcnis, divani, müxəmməs kimi bərabər hecalı və sabit qafiyəlidir. Yəni təsnifin bəndi 3 misralı 4 hecalıdırsa, bu, son bəndə kimi eyni formada davam etdirilir. Təsniflər 3, 4, 5, 6 hecalı ola bilər. Bu, şeirin nə ifaçılığına, nə də oxunuş tərzinə xələl gətirir.

## 2. BAYATI

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatında, xüsusilə saz aşıqlarının yaradıcılığında işlənən ən məhsuldar növlərdən biri bayatdır.



Bayatı ədəbi-bədii növ kimi həm klassik, həm də müasir şair və aşıqların yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bayatılardan yaradıcılığında ən çox istifadə edənlərdən Əmani, Əzizi, Zabit, Lələ, Sarı Aşıq, Məzlum, Hüseyini, Saleh, Bikəs, Məhzun, Müşdeh, Məhəmməd bəy Aşıq, Aşıq Pəri və başqalarını göstərmək olar.

Bayatı lirik janra daxildir. İnsan həyatının müxtəlif sahələri ilə səsleşən bu ədəbi-bədii növ mövzu etibarilə aktual, məzmunca fəlsəfi mahiyyət kəsb edir. İnsan və onu əhatə edən maddi varlığın elə bir cəhəti, anı yoxdur ki, bayatı bədii bir növ kimi onu ümumiləşdirib, poetik məqamda xalqa çatdırmasın.

Ümumiyyətlə, aşıq ədəbiyyatının mühüm qolunu təşkil edən bayatılar gözəl bir nümunə kimi xalqın keçmiş olduğu tarix boyunca yaşayır, xətər görmədən gəlib-keçən nəsillərin həməri olub, yenə də cavan qalır. Xalq sənətinin belə nümunələri əsrlərlə tarixə yol yoldaşlığı edir. Lakin əvvəlki zövqünü, tərəvətini, hikmətini və nikbinliyini itirmir. Xalq hikmətinin gözəl nümunəsi olan tək bir bayatı adamda bəzən elə böyük təəssürat oyadır ki, bu hiss, bu duyğu cildlərlə yazılmış məqamı konkret şəkildə özündə cəmləşdirir.

Bayatılar ta qədim dövrdən başlamış hal-hazıra qədər yaranmış və yaranmaqdadır. Bayatı, yuxarıda da dediyimiz kimi, lirik janrdır. Ona görə də bunlarda xalqın iztirablı düşüncələri, ictimai-siyasi hadisələrə qarşı dünyagörüşü özünəməxsus bir şirinliklə ifadə edilir.

Xalq həyatında, məişətində, mərasimlərində elə bir hadisə olmamış ki, o, bayatılarda öz bədii əksini tapmasın. Bayatılar xalq ədəbiyyatının, tarixinin, fəlsəfəsinin bədii salnaməsidir. Aşıq ədəbiyyatında bayatının mövzu, məzmun və mündəricəsinə görə aşağıdakı formaları məlumdur: «Bayatı», «Bayatı cinas», «Müstəzad bayatı», «Vəsf-i-hal», «Layla», «Oxşama», «Ağ-edi», «Sayaçı sözləri», «Holavarlar» və s.

Fikrimizi təsdiq üçün bir neçə nümunəyə diqqət yetirmək yerinə düşərdi: Saya bayatılara misal:

*Eləmi qəm əridir,  
Sevəni qəm əridir.  
Leylinin mah camalı  
Məcnunun nəməridir.*

Cinas-təcnis bayatı:

*Əzizim, ağı qala,  
Qaralı-ağı qala.  
Atadan övladına  
Varı yox, ağı qala.*

Hər iki bayatıya çəkinmədən bayatı-ustadnamə də demək olar. Bu bayatılar bitkin atalar sözü üzərində qurulmuşdur. Hər iki bayatının bütün misraları 3+4=7 hecalıdır. Nümunələrdə birinci, ikinci və dördüncü misralar həm qafiyə, üçüncü misra sərbəstdir. Bununla belə, üçüncü misra fikri daha sərəst, daha tutarlı demək üçün dördüncü misraya poetik qaynaqdır.

Bayatıların gəraylı, rübai və ya bayatı gəraylı forması da vardır. Bu qəbil bayatılar həm də müstəzad-müstəhaq-səqir bayatı, bayatı gəraylı, gəraylı - rübai də adlanır. Fikrimizə aydınlıq gətirmək üçün nümunələrə müraciət edək.

Müstəzad-müstəhaq-səqir bayatıya nümunə:

*Ərzuruma, – =4*  
*Yol gedir Ərzuruma.*  
*Necə dözsün Koroğlu 4+3=7*  
*Ölkədə hər zuluma. 3+4=7*

*Ahı mindi, – =4*  
*Düratı Ahı mindi. 3+4=7*  
*Koroğlutək yağıdan 4+3=7*  
*Qisasın alım indı. 3+4=7*

Müstəzad bayatı-gəraylı-rübai:

*Kür yaxası – =4*  
*Qarayazı, Kür yaxası. 4+4=8*  
*Dəli Həsən məskənidi 4+4=8*  
*Eldarməşə, Kür yaxası. 4+4=8*

Verilən nümunələrdə birinci misralar səqirdir, müstəhaqdır, yarımçıqdır. Bununla belə, bu qəbil səqirlik ifadəliliyin axıcılığına xələl gətirmir, şeirin qafiyə bölgüsü, düzümü də göz qarşısındadır. Ümumiyyətlə bir daha xatırladıq ki, bayatların heca bölgüsü-strukturunu  $4+3=7$ ;  $3+4=7$ ;  $2+5=7$ ;  $5+2=7$  tərzində ola bilər. Bu qəbil misralarda heca bölgüsü ifadəlilikdə aşğın ləfzinə xələl gətirmir. Əksinə, onu daha da şəhdi-şəkər edir.

Bayatı aşıq ədəbiyyatında işlənən digər növlərdən forma və şəkli xüsusiyyətlərinə görə fərqlidir. Hiss-həyəcan bildirən bu bədii növ dörd misralı, yeddi hecalıdır. Onun qafiyələnməsi 1, 2, 4-cü misralar həm qafiyə, 3-cü misra sərbəstdir. Burada 1-ci və 2-ci misralar 3-4-cü misralarda verilən poetik fikri qüvvələndirmək üçün zəmin mərhələsidir.

Bayatı qafiyələnmə xüsusiyyətinə və şəkli formasına görə rübai növünə yaxındır. Lakin bədii növ olmaq etibarilə nə rübai bayatıdır, nə də bayatı rübaidir.

### 3. QOŞAYARPAQ CİĞALI MÜRVƏTİ TƏKƏRLƏMƏ

Düzülüb-qoşulduğu yadagəlməz əsrlər aşırımından ulu xalqımıza yadigar qalan «Al xatun və Aldədə» dastanında bu şeir şəkli diqqətimizi cəlb etdi. Şeir səs sədalılığı üzərində qurulub, bir növ, yeddilik tərzində mürvəti təkərləmə-qoşayarpaqdır. Sözsüz, şeir qopuza-cürə saza daha yatımlıdır. Yəni birnəfəsə sait-samit səsler üzərində aramla ahəngləşir, sanki misra qırımında səsler hesabına qoşayarpaq qafiyələnir.

Sözsüz, misralarda səs sədəlilığı-alliterasiya mürvəti təsnif qoşayaraq təkərləməyə ifaçılıqda gözəl musiqilik gətirir. Bir növ, sanki yazılı ədəbiyyatımızda kökləşən bəhri-təvil şeir şəklinin hamisi kimi özünü təsdiqləyir.

Şeirdən bir parçaya diqqət yetirmək fikrimizi duruldardı:

Hey alagöz, şirinsöz, 4+3=7  
 Al xatun, allı xatun, 3+4=7  
 Al şallı, allı xatun. 3+4=7  
 Dinlə bizim ünümüzü, 4+3=7  
 Anla qara günümüzü. 2+5=7  
 Bəy gəldi, bəyənmədin, 3+4=7  
 Soy gəldi, bəyənmədin, 3+4=7  
 Öz-özünü bəyəndin 4+3=7  
 Telli-toqqalı xatun, 5+2=7  
 Özü zavallı xatun. 5+2=7  
 Özünə bir bax, 3+2=5  
 Üzünə bir bax, 3+2=5  
 Sözüənə bir bax, 3+2=5  
 Gözüənə bir bax. 3+2=5  
 Ay özü qanlı xatun, 5+2=7  
 Ay gözü qanlı xatun. 5+2=7

#### 4. GƏRAYLI

Aşiq ədəbiyyatında ən oynaq, ən məhsuldar növlərdən biri də gəraylıdır. Bu növdən həm klassik, həm də müasir aşıqlarımız gen-bol istifadə etmiş və edirlər. Gəraylıda sükutu parçalamaq və həmçinin avazlı hərəkət vəhdətliyi vardır.

Gəraylıdakı haylamaq, bir növ, həm də qəhrəmanlıq nəğməsi kimi səslənir. Aşiq ədəbiyyatının qədim incisi sayılan «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanından aşağıdakı parçaya diqqət yetirək:

*Hey yigidim, bay yigidim!  
Qaytabanda (qızıl dəvələr)  
Törümündən dönərmə ola?*

Yaxud:

*...Alp yigidlər, bəy yigidlər  
Görklüsünə qıyarmı ola?*

Gəraylı bir mənada, bircə, həm klassik ədəbiyyatda və həm də aşiq ədəbiyyatımızda, eləcə də türk xalqlarının dillərində işlənən «Görünay», «Görnay», «Qaranay», «Qarancay», «Karnay» milli musiqi alətlərinin müşayiəti ilə vəhdət təşkil edib yaranan növdür. Belə ki, «gər» – «gəl» ucadan avazla oxumaq, haylamaq, nəre çəkmək; «nay», «ney» isə qədim musiqi alətinin adıdır.

Gərənay, qaranay, gərənay, kərənay eyni məxrəcli məfhumlar olmaqla, həm də qaraqalpaqlarda və bizim klassik ədəbiyyatımızda ayrıca musiqi aləti kimi də işlənmişdir.

Ə.Bədəlbəyli yazır ki, gərənay (kərənay, kərənay) – lüləsi üç metrə qədər uzunluqda olan üfləmə musiqi alətidir. Tunc borudan qayrılıdır. Müştüyü lülənin yuxarı tərəfinə taxılır. Kərənayın səsi olduqca gür, şiddətli və güclüdür. Odur ki, çalındığı zaman çox uzaqlarda eşidilir.

Keçmişdə kərənay əsas etibarı ilə hərbi musiqi aləti kimi işlədilmişdir. Eyni zamanda oyunbazlar, kəndirbazlar göstərəcəkləri tamaşa-ya adam toplamaq üçün əvvəlcə kərənay səsləri ilə car çağırardılar.

Gəraylı oynaq formadır. Burada həm məhəbbət, həm də qəhrəmanlıq motivləri qəhrəmanın daxili və xarici aləmini açmaqda mühüm yer tutur.

Lirik qəhrəmanın keçirdiyi hiss-həyəcanı, istək-arzusunu, sevinc və nisgilini araşdırmaqda gəraylı növü daha səciyyəvidir:

*Abbas ağlar arsız-arsız,  
Dünya, sənən etibarsız,  
Deyirdin dözərəm yarsız,  
Döz, bağı daş olan könlüm!*

Gəraylı növü yalnız lirik qəhrəmanın hiss-həyəcanını tərənnüm etmək üçün məhəbbət motivləri çərçivəsində məhdudlaşmış qalmır, bu növ hər kəsi vətənpərvərlik, beynəlmilətçilik ruhunda tərbiyə etməklə də ən oynaq formadır.

### CIĞALI GƏRAYLI

Cığalı gəraylı Azərbaycan aşıq ədəbiyyatında bugünkü qədər bizə az məlum olan formadır. Gəraylının bu formasında cığalar nəzərə alınmazsa, şeirin bədii forması klassik aşıq gəraylılarının şəkli xüsusiyyətlərindən fərqlənmir. Burada əsas cəhət cığanın gəraylı daxilində yerləşdirilməsindən və qafiyələndirilməsindən ibarətdir.

Cığalı gəraylıda cığanın şeirdə yerləşdirilməsi əksər cığalı müxəmməs və cığalı tənislərdən də fərqlənə bilər.

Hüseyn Cavanın cığalı gəraylılarında bir qayda olaraq cığa şeirin bütün bəndlərində dördüncü misradan qabaq işlənmişdir:

*Məhəbbət sarayı uçsa,  
Qəlb alışar, dil vay eylər.  
Könül pərvazlanıb uçsa,  
Gəzər yarını,  
Vəfadarını,  
Öz dildarını,  
Tapmasa, bil vay eylər. (a, b, a, q, g, q, b)*

Misaldan görüldüyü kimi, gəraylının birinci bəndinin birinci və üçüncü misraları həm qafiyə olub, ikinci və sonuncu misraları isə rədifdən əvvəl işlənən sözlərlə («dil», «bil») qafiyələnmişdir. Bəndin üçüncü misrası ilə sonuncu misrası arasında üç misradan ibarət cığa işlənmişdir. Cığalar bir-biri ilə qafiyələnir. Lakin bu qafiyələr əsas qafiyələrlə heç bir şəkli uyusmaya malik deyildir. Həm də müxtəlif cığa bəndləri arasında da qafiyə müştərəkliyi halları yoxdur. Cığalı gəraylının o biri bəndlərində isə, bütün gəraylılarda olduğu kimi, birinci üç misra bir-birilə, dördüncü misra isə rədifdən qabaq gələn baş qafiyələrlə qafiyələnir.

Hüseyn Cavanın aşıq ədəbiyyatına gətirdiyi bu yeni formada – cığalı gəraylıda digər cığalı aşıq şeir formalarından fərqli yeni bir mənə xüsusiyyəti də meydana çıxır. Əgər cığalı tənisin bəndlərində işlədilən cığalar qrammatik və ya mənə cəhətdən içərisində işlədilən bəndlə üzvi surətdə bağlanmışsa, cığalı gəraylıda bu vəziyyət tamam başqadır. Burada cığa nəinki sadəcə bənddəki fikri tamamlamağa xidmət edir, hətta qrammatik cəhətdən də həmin bəndlə sıx surətdə bağlı olur. Aşıq şairdən misal gətirdiyimiz cığalı gəraylının başqa bir bəndinə nəzər yetirsək, fikrimizi təsdiq edər:

*Aşıq yarını görməsə,  
Siyah saçların hörməsə,  
Açılan gülün dərməsə,*

*Gül tökülər,  
Əğyar gülər,  
Bel бүкүләр,  
Cığa ağlar, tel vay eylər.*

Misaldan göründüyü kimi, cığa və gəraylının dördüncü misrası mürəkkəb cümlənin ikinci tərəfini (baş cümlə) təşkil edir.

Gəraylının birinci üç misrası isə üç həmcins şərt budaq cümləsidir. Bu qrammatik bağlılıq Aşiq Hüseyn Cavanın cığalı gəraylısına aid olmaqla, klassik irsdən fərqli, yeni bir xüsusiyyətdir. Aşığın bu cığalı gəraylısında maraqlı cəhətlərdən birisi də budur ki, onun hər dörd bəndində cığanın gəraylı bəndi ilə əlaqəsi misal gətirdiyimiz bənddəki kimidir. Bəndlərin hər birində birinci üç misra şərt budaq cümlələrini, cığa və dördüncü misralar isə baş cümləni təşkil edir.

Cığalı gəraylıda işlənən cığanı şeirdən çıxarıb atmaq çətindir, mənə pozula bilər. Halbuki cığalı müxəmməs və cığalı təcnislərdən cığa şeirdən çıxarılıb atılırsa, bəndin məzmununa heç bir xələl gəlməz:

*Ovçu itirsə maralı,  
Kəsilər səbri, qərarı,  
Dağdan-daşdan xəbər alı,  
Ürək yanar,  
Yarın anar,  
Dərdli qanar,  
Çəmən sızlar, çöl vay eylər.*

Buradakı cığa çıxarılıb atılırsa, gəraylının məzmununda müəyyən yarımçıqlıq əmələ gəlir. Poetik vüsət bəsitləşər, şeirin axıcılığı, oxunaqlığı kəsibləşər.

#### SALLAMA GƏRAYLI

Aşiq poeziyasında sallama gəraylı formasının yeganə nümunəsinə biz XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaşayan görkəmli söz sənətkarı Molla Cümədə rast gəlirik.

Folklorşünas P.Əfəndiyev «Molla Cümənin yaradıcılığı»na aid elmi işində Qax rayonunun Zərnə kəndində yaşayan, aşıq sənətinin həvəskarı Əbdülməcidi Əfəndiyevdən yazıb gətirdüyü bu cəhətdən çox maraqlı bir şeiri misal gətirir. Biz də həmin şeirdən bir bəndi misal verməyi məqsədmüvafiq hesab edirik:

*...Sonalar göllərə cuma,  
Sözüm yetirdim tamama,  
Dost boynuna Molla Cuma,  
Qolun salar,  
Qurban olar,  
Busə alar,  
Üz vay eylər.*

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, həmin gəraylının eyni rədifdə, eyni quruluşda, eyni məzmununda başqa bir variantına filologiya elmləri doktoru, professor S.Paşayevin «Ağdabanlı Qurban və müasirləri» mövzusunda yazdığı namizədlik dissertasiyasında da rast gəlirik.

Gəraylıdan bir bəndə diqqət yetirək:

*...Fələk qoymur yetim kama,  
Heç kəs dözməz bu sitama,  
Dost boynuna Molla Cuma,  
Qolun dolar,  
Qurban olar,  
Busə alar,  
Üz vay eylər.*

S.Paşayev bu gəraylıyı 1968-ci ildə Molla Cümənin həmyerlisi Aşiq Siracdan yazmışdır (Aşiq Sirac 1931-ci ildə Şəki rayonunun Layisqi kəndində anadan olmuş, Gəncə şəhərində yaşamışdır).

Hər iki gəraylı arasında olan oxşar və naqis cəhətlər göz qabağındadır.

P.Əfəndiyevin fikrinə gəlincə, deməliyə ki, Molla Cümənin bu şeiri ilə Aşiq Hüseyn Cavanın cığalı gəraylısı arasında zahiri oxşarlıq olsa da (rədif oxşarlığı), burada şeirdə şəkli baxımdan köklü fərqlər vardır. Burada, hər şeydən əvvəl, fərq hər iki şeirin məzmun dolğunluğunda, şəkli xüsusiyyəti və quruluşunda özünü göstərir. Əgər Hüseyn Cavanın gəraylısında cığa məzmunla üzvi surətdə bağlı olub, qafiyələrinə görə bənddən təcrid olunursa, Molla Cümənin şeirində vəziyyət tamam başqadır. Bəlkə də Molla Cümənin bu şeirinə cığalı gəraylı kimi yox (hər halda ilk baxımda şeir cığalı şeir kimi görünsə də), ona səkkizhecalı başqa bir bədii forma kimi baxmaq lazımdır. Çünki cığa Aşiq Hüseyn Cavan gəraylısında olduğu kimi, heç vaxt formal əlamət-cə (qafiyəsinə görə) əsas şeirlə bağlı olmur.

Molla Cümənin şeirində isə cığa bəndin dördüncü – rədif misrası əvəzinə işlənmişdir. Nəticədə aşiq şeiri üçün məcburi olan baş qafiyə («göz», «düz», «üz») və rədif («vay eylər») cığada yerləşdirilərək şeirin ayrı-ayrı bəndlərini bir-biri ilə əlaqələndirir.

Göründüyü kimi, cığalı gəraylı da qoşma, tənisi kimi qurulmuşdur: birinci üç misra öz aralarında qafiyələnmiş, dördüncü misra isə şeirin baş qafiyə və rədifinə malik olmaqla, cığaları da bir-biri ilə bağlamışdır.

Aşiq Hüseyn Cavanın gəraylısında cığalar bir-biri ilə, qeyd etdiyimiz kimi, baş qafiyə və rədifə malik deyildir. Hüseyn Cavan gəraylısında cığaların üç, Molla Cümə şeirində cığaların dörd misradan ibarət olması da diqqəti cəlb edir.

Molla Cümə şeiri hər iki variantda formal cəhətcə də tam halda deyildir (burada söhbət birinci və ikinci bəndlər haqqında gedir). Bu məsələ ilə əlaqədar şeiri misal götürdüyümüz elmi işində P.Əfəndiyev də qeyd edir ki, Əbdülməcidi Əfəndiyev şeiri tam bilmir. Şübhəsiz ki, şeirdəki naqislik də birinci və ikinci bəndlərdədir.

Molla Cümənin şeirini forma cəhətdən diqqətlə təhlil etdikdə belə nəticəyə gəlmək olur ki, o, səkkiz heca ilə yazılsa da, cığalı gəraylı deyildir, sallama gəraylıdır. Çünki gəraylı üçün məcburi olan dördüncü – baş qafiyə və rədifli misra burada yoxdur, o, cığa ilə əvəz edilmişdir.

Məlumdur ki, cığa şeirə həm forma, həm də məzmun gözəlliyi verir. Lakin onu naqis etmir. Aşiq ədəbiyyatında işlənən cığalar isə verilmiş poetik hissi bir daha qüvvətləndirmək məqsədilə əlavə edilir.

## MÜRVƏTİ GƏRAYLI

Azərbaycan aşiq ədəbiyyatında ən az müraciət olunan şeir formalarından biri də mürvəti gəraylıdır. Bununla belə, ifaçılıq məqamında aşığın ləfzi olduqca şirindir.

Aşiq Bəstidən bir nümunəyə diqqət etmək yerinə düşərdi:

*Söylə, Löydənmi gəlibsən?*

*Yollarına qurban olum.*

*Ağ çınqıldan gül dərdinmi?*

*Əllərinə qurban olum.*

*Daş bulaqdan su içdinmi?*

*Dillərinə qurban olum.*

*Bəzənibmi tamaşalı?*

*Çöllərinə qurban olum.*

*Açıbmı maral çiçəyi?*

*Güllərinə qurban olum.*

*Tərtərim qan-qan deyirmi?*

*Sellərinə qurban olum.*

*Dağlara bahar gəlibmi?*

*İllərinə qurban olum.*

Mürvəti gəraylı öz forma quruluşu baxımından digər gəraylılardan yalnız beyt (iki misra) şəklində qurulması ilə fərqlənir. Nümunə verdiyimiz gəraylı sual-müraciət tərzində qurulmuşdur. Bu o demək deyildir ki, mürvəti gəraylı sual-müraciət tərsiz ola bilməz. Bu asılıdır ustad aşığın mövzuya müraciətindən. Nümunə verdiyimiz gəraylıda qafiyələnmiş sövti uyuşma məqamındadır (yollarına, əllərinə, çöllərinə, güllərinə, sellərinə, illərinə).

## ƏLİF-LAM GƏRAYLI

Gəraylının bu formasına da biz aşıq ədəbiyyatında nadir halda rast gəlirik. Qoşma əlif-lamda olduğu kimi, əlif-lam gəraylı da misralarda işlənən hərflərin düzülüşünün müəyyən konkret məna verməsi ilə nəticələnir. Bu qəbil şeirlər qıfılbənd və ya öz-özünün mənasını açma məqamında da ola bilər.

Aşıq Ələsgərdən gətirdiyimiz yeganə nümunəyə diqqət yetirək:

*İbtidaki əlif-Allah,  
Bey-birliyə dəlalətədi.  
Tey-təkdi, vahidi-yekta,  
Arif bu elmə bələtədi.*

*Sey-sabitdi doğru yola,  
Cim-ucadı, bax calala,  
Hey-mehribandı halala,  
Münkir ondan xəcalətədi.*

*Xey-birdi, Xaliqu-əkbər,  
Dal-doğru doqquz fələklər.  
Zal-zikr dildə əzbər,  
Rey-rəsuli-Əhməddi.*

*Zey-zəbanı aç Xudaya,  
Sin-salam et, getməz zaya.  
Şin-şövq elə o Mövlaya,  
Qeyri söhbət məsiyətdi.*

*Sat-cəbri Şahi-Heydərə,  
Zat-zərbin vurdu Əntərə,  
Tay-tərif çıxdı göylərə,  
Ağam qani-şücaətdi.*

*Zay-zülm edəcək düşməne,  
Ayın-həyati-çəşminə,  
Qayın-qulquli dövrana,  
Fey-fəna, qaf-qiymətdi.*

*Qaf-gün ilə tutub qərar,  
Lam-lal necə hesab verər?!  
Mim-möminə yol göstərər,  
İsmi-paki Məhəmməddi.*

*Nun-nida eylə hər zaman,  
Vo-vay deyər, yatma, oyan,  
Hey-hamiya yetər fərman.  
Sanma səhmi-zərafətdi.*

*Yey-yekdi adil padşah,  
Lam-əlifla-birdi Allah.  
Ələsgər, tutduğun günah  
Bağışlansa, çox hörmətdi.*

Şeirdən də görüldüyü kimi, gəraylının misralarında işlədilmiş hərflərin məna-məramından şərhinə ehtiyac yoxdur. Hər bir hərfin poetik məqamda çalarlığı dədə aşığın özü tərəfindən mənalandırılmışdır. Əlif-lam gəraylılar bir mənada ideya-məzmununa görə həm də ustadnamədir.

## QAYTARMA GƏRAYLI

Aşıq ədəbiyyatında işlənən qaytarma gəraylı forma baxımından, bir növ, nəqarətli gəraylılara oxşayır.

Qaytarma gəraylıda hər bəndin dördüncü misrasından sonra işlənən «Olubdur dillər əzbəri» poetik fikir bəndlərin misralarına fikrin təsdiqi məqamında vüsət, siqlət, oynaqlıq verir. Qaytarma gəraylıda



misra daxilində sövti uyuşma məqamında çarpaz qafiyə əlaməti də güclüdür. Misralardakı səs sıralanmaları gəraylıya poetik ləyaqət gətirir:

*Öz əhdinə vəfalıdır,  
Azərbaycan gözəlləri.  
Gözəllərin zülalıdır  
Azərbaycan gözəlləri  
Olubdur dillər əzbəri...*

*...Cavan Hüseyn, de mərdana,  
Fəxr eləsin ata-ana.  
Şöhrəti düşüb cahana,  
Azərbaycan gözəlləri  
Olublur dillər əzbəri.*

#### TƏCNİS GƏRAYLI

Digər təcnis şeirlər kimi, təcnis gəraylılarda bütün bəndlərdə misralar cinaslar üzərində qurulur. Yəni sözlər formaca eyni olsa da, anlamı baxımından müxtəlif mənalar kəsb edir.

Ümumi tanışlıq üçün Aşiq Alıdan bir bəndə diqqət yetirək:

*...Düşər bir gün Alı yada,  
Rəva bilməz ram al yada.  
Ya qaib ol, cəm ol, ya da  
Olsun qeyrət, ar azada.*

#### HƏRF ÜSTƏ QOŞA QAFİYƏLİ GƏRAYLI

Gəraylının əlimizdə olan bu növünə ilk dəfə ustad, peşəkar-ifaçı, dastançı aşiq Cəlal Məhəmməd oğlu Qəhrəmanovun yaradıcılığında rast gəlirik.

Ustad 1968-ci ildə görüşümüzdə bu şeir şəklini «İran gəraylı» havasına oxudu. Sonra da əlavə etdi ki, əslində gəraylı şeir şəkli bütün gəraylı havalarına oxunur. O asılıdır aşığın səs tutumundan.

Şeirdən tanışlıq üçün üç bəndi verməyi məqsəduyğun hesab etdik:

*Vurğun köçdü, sözü qaldı, 4+4=8  
Dolaylarda izi qaldı, 4+4=8  
Əbədilik özü qaldı, 4+4=8  
Ay səfəli bizim dağlar, 4+4=8  
Yaşa səni yüz il, dağlar. 4+4=8  
Sazım dağlar, sözüm dağlar 4+4=8  
Sizsiz necə dözümlü, dağlar? 4+4=8*

*Çoxdur sənin üz ağlığım, 4+4=8  
Əskik olmaz saz yığnağım. 4+4=8  
Məclislərdə öz sağlığım, 4+4=8  
Deyim sənə özüm, dağlar, 4+4=8  
Ay səfəli bizim dağlar, 4+4=8  
Yaşa səni yüz il, dağlar, 4+4=8  
Sözüm dağlar, gözüm dağlar. 4+4=8*

*Vurğun gözdi asta-asta, 4+4=8  
Şeir yazdı bulaq üstə, 4+4=8  
Cəlal deyər «Dağlar» üstə, 4+4=8  
Ay səfəli bizim dağlar, 4+4=8  
Yaşa səni yüz il, dağlar, 4+4=8  
Sözüm dağlar, gözüm dağlar, 4+4=8  
Düz ilqarlı bizim dağlar. 4+4=8*

Nümunə verdiyimiz şeir şəkli 7 misra üzərində qurulmuş hərf üstündə qoşa qafiyəli gəraylıdır. Şeirdə sait səsələr bir-biri ilə, samit səsələr də öz düzümündə bir-biri ilə zil-bəndə üç əvvəl misra bir, 4 misra isə öz arasında bir səsələr uyuşması ilə sədəli qafiyələr yaradır, aşığın ifadəliliğini olduqca şirinləşdirir. İfaçılıq zamanı şeirə verilən ayaqlar-müstəhaqlar-səqirlər də olduqca sədəli olur. Son bəndə diqqət yetirək:

*Vürğun gözdi asta-asta,  
şeyr yazdı,  
a bala, bulaq üstə;  
Ay aman, aman, bulaq üstə.  
Calal deyər «Dağlar» üstə,  
Hey dağlar üstə;  
Ay səfəli bizim dağlar,  
Yaşa səni yüz il, dağlar,  
Canım dağlar, gözüm dağlar,  
Sözüm dağlar, gözüm dağlar.  
Ay aman, aman,  
Oldum yaman.  
Düz ilqarlı bizim dağlar,  
Ay aman, aman,  
Bizim dağlar,  
Gözüm dağlar,  
Sözüm dağlar, hey –  
Sözüm dağlar.*

İfaçılıqda gəraylının düşdüyü vəziyyət göz qarşısındadır. Sözsüz, bu qəbil ifaçılıqda forma dəyişikliyi aşığın ləfzini olduqca şirinləşdirir. Onu naqis etmir.

### NƏQARƏTLİ GƏRAYLI

Gəraylının qarışıq formasından biri də nəqarətli gəraylıdır. Bu şəkli forma bəndin beş misrası olmasına görə müxəmməs formasına uyğun gəlir.

Əslində bu qəbil gəraylılara nəqarətli gəraylı demək, bircə, daha düzgündür. Çünki bəndlərdəki beş misra müxəmməslər kimi bir-biri ilə qafiyə deyildir. Misala müraciət edək:

*Arpa çayı aşdı-daşdı,  
Sel Saranı aldı qaşdı,*

*Sara gözəl, qələmqaşdı,  
Apardı sellər Saranı,  
Bir ala gözlü balanı...*

*...Gedin deyən Xançobana,  
Gəlməsin bu il Muğana.  
Muğan batıb nahaq qana,  
Apardı sellər Saranı,  
Bir ala gözlü balanı.*

Gətirdiyimiz nümunə on bir bənddən ibarətdir. Biz iki bəndlə kifayətlənirik. Misala diqqət yetirilərsə, hər bəndin birinci, ikinci, üçüncü misraları bir, dördüncü, beşinci misraları isə bütün bəndlərdə nəqarət üzərində qafiyələnmişdir. Məhz bu cəhət bizə haqq verir ki, bu tipli gəraylıları gəraylı şərqi və ya ən doğrusu, nəqarətli gəraylı adlandırmaq.

### GƏRAYLI DİLDÖNMƏZ

Aşıq poeziyasında, demək olar ki, çox nadir işlənən formadır. Bu formanın yeganə nümunəsinə biz Aşıq Ələsgər yaradıcılığında rast gəlirik.

Gəraylıdan bir bəndə diqqət yetirək:

*...Əziz ayə müəmmayə,  
Salsan sayə bu məvayə,  
Səbəb sənsən bu sevdəyə,  
Böyük ağa, sağa bax-bax!*

Bu formada da birinci bəndin birinci və üçüncü misraları sərbəst, ikinci və dördüncü misralar rədifdən əvvəl «dağa», «bağa» sözləri ilə həmqafiyə olmuşdur. Qalan iki bənddə isə üç misra bir, dördüncü misralar isə «yağa», «sağa» sözləri hesabına baş qafiyə ilə qafiyələnmişdir. Gəraylı dildönməzin ikinci və üçüncü bəndlərində iki əvvəl ikinci

misralar qoşayarpaq üzərində daxili-çarpaz qafiyələr, üçüncü misrada isə misrasonu qafiyələrlə həmqafiyədir.

Belə gəraylılarda sözlərin seçilməsi, hərflərin poetik məqamda sıralanması əsas götürüldüyündən forma məzmunu kölgədə buraxmışdır. Forma parlaq, aparıcı, məzmun isə sönükdür. Başqa sözlə, forma məzmunla vəhdət təşkil etmədiyindən, Ələsgərin başqa gəraylılarında gördüyümüz sanbal, siqlət cəhətdən fərqli olaraq, şeir naqis hala düşmüşdür. Belə şeirlərdən aşıqlar deyişmə zamanı, rəqibi çıxılmaz vəziyyətə salmaq üçün istifadə edirlər. Sənətkarlıq baxımından isə belə şeirlər məzmunca sönük olur.

### TƏKƏRLƏMƏ TƏSNİF GƏRAYLI

Bu şeir şəklini biz ustad, peşəkar ifaçı aşıq kimi respublikamızın qərb bölgəsində tanınan Aşığ Məhəmməd Cəfəroğludan yazıya almışıq.

Aşığ Məhəmməd şeirin müəllifinin ustadlar-ustadı Ağ Aşığın (Allahverdinin) olduğunu söylədi. Biz yazıya aldığımız dörd bəndin dördünü də burada nümunə verməyi məqsəduyğun hesab etdik:

*Ər yolunda,  
Ar yolunda,  
Yar yolunda  
Ölənlərə salam olsun.*

*Oda yanan,  
Sözü qanan,  
Haqqı olan  
Cananlara salam olsun.*

*Aşığ elsiz,  
Sazı telsiz,  
Toy Yunussuz  
Fədanlara salam olsun.*

*Aşığ təklin,  
Sözü bitkin.  
Sazı ötkün  
Çalanlara salam olsun.*

Nümunədən də görüldüyü kimi, şeirdə təsnif misraları 4 hecalı gəraylı misralar, yəni dördüncü misralar 4+4=8 hecalar üzərində qurulmuşdur. Şeirin qafiyələri «ölənlərə», «cananlara», «fədanlara», «çalanlara» sözləri hesabına, «salam olsun» sözləri hesabına isə rədif təşkil etmişdir.

Şeir aşığın ifaçılığında maraqlı bir şəkllə düşür. Nümunə üçün birinci bəndə diqqət yetirək:

*Ədə belə ey,  
Ər yolunda,  
Ar yolunda,  
Yar yolunda  
A bala, a bala,  
Ölənlərə, ay ölənlərə.  
Ay salam olsun, ay salam olsun.  
A balam,  
A gülüm.  
Ay salam olsun,  
Ay salam olsun.*

İfaçılıqda bu qəbil şeirin forma dəyişikliyi ifaçı aşığın ləfzində gözəllik, şirğa verir ki, onlar gələcəkdə musiqi savadı olan aşığ şeir şəkillərinin tədqiqatçılarının qarşısında günün vacib məsələsi kimi durur.

### GƏRAYLI RÜBAİ

Aşığ poeziyasında, xüsusilə Azərbaycan aşığ poeziyasında ən az işlənən növlərdən biri də gəraylı rübaidir.

Gəraylı rübai səkkizhecalı, dördmisralı, təkbəndli lirik şeir formasıdır:

*Evimə ozan gəlibdi, 8*  
*Pərəni pozan gəlibdi. 8*  
*Gündüzlər olan işləri 8*  
*Gecələr yozan gəlibdi. 8*

Şeir bayatı və rübai kimi dördlükdür. Birinci, ikinci və dördüncü misralar bir-birilə həmqafiyə olmuş, üçüncü misra isə sərbəst buraxılmışdır.

Şeiri heca sayına görə gəraylı, misra sayına və qafiyələnməsinə görə ustad aşıqlar gəraylı rübai adlandırmışlar ki, bu da şeirin məzmun və forması ilə çox düzgün səsləşir.

Aşiq ədəbiyyatında gəraylıların bölgüsü də maraqlıdır. Digər növlərdən fərqli olaraq, gəraylıda sabit bölgü yoxdur:

- A) 4+4 – =8
- B) 3+5 – =8
- V) 5+3 – =8

Ola bilər ki, eyni gəraylıda yuxarıda göstərdiyimiz bölgülərin hamısı işlənmiş olsun. Bu hal ayrı-ayrı misraların ifadəliliyinə heç bir xələl gətirmir.

Fikrimizi əsaslandırmaq üçün həm klassik, həm də müasir aşıqlarımızdan misallara müraciət edək.

Abbas Tufarqanlı:

*Gecə-gündüz / qan ağılaram, 4+4=8*  
*Artıbdır / fərağım mənim. 3+5=8*  
*Başımı alıb / gedirəm, 5+3=8*  
*Tutduqca / ayağım mənim. 3+5=8*

*...Sən qaldıran / qızıl bayraq 4+4=8*  
*Şölə saçdı / günəşsayaq, 4+4=8*  
*Qaranlıq / yollara mayaq, 3+5=8*  
*Düz yol göstərən / sən oldun. 5+3=8*

Nümunələrdən də görüldüyü kimi, gəraylılarda sabit bölgü yoxdur. Bu qəbil bölgü, başqa aşiq şeirlərindən fərqli olaraq, saz kökü və pərdə gəzişmələrində, həmçinin ifadəlilik məqamında şeirin oynaq, şənsuxluğuna mənfi təsir göstərmir.

Halbuki qoşma, tənqis, divani, müxəmməs kimi aşiq şeir növlərində bölgü sabitdir. Bunlarda yerdəyişmə saz kökü, pərdə düzümü və ifadəlilik məqamına mənfi təsir göstərir.

## 5. QOŞMA

Qoşmanın ədəbiyyatşünaslıq baxımından elmi şərhinə XX əsrin qırxıncı illərindən rast gəlirik. Belə ki, Cəfər Xəndan «Ədəbiyyat teoriyası» kitabında «Lirik əsərlərin növləri» başlığı altında Azərbaycan şeir formalarından bəhs edərək yazır: «Lirik əsərlər hiss, həyəcanla ən çox bağlı olan əsərlərdir... Min illik tarixi olan Azərbaycan şeirində bugünkü bir-birinə bənzəməyən müxtəlif formalar olmuşdur...»

Qoşma aşiq ədəbiyyatında işlənən ən qədim lirik şeir növüdür. Qoşmanın ədəbi termin kimi ən qədim izlərinə biz hələ xalq mərasimlərində rast gəlirik:

*...Dədəm gəlsin, saz gəlsin.  
Oymağımıza yaz gəlsin.  
Qoşqu deyib heyləsin,  
Bahar sözü söyləsin...*

Buradakı «qoşqu deyib heyləsin» fikri, heç şübhəsiz, qoşma düzmək, qoşmaq, çağırmaq mənalarındadır.

Qoşmalarda əksər halda birinci və üçüncü misralar sərbəst, ikinci misra isə dördüncü ilə rədifdən əvvəl gələn söz hesabına qafiyələnir. Sonrakı bəndlərdə isə misralar birinci bəndin ikinci və dördüncü misralarındakı baş qafiyə ilə qafiyələnir.

## GÜLLÜ QAFİYƏ

Güllü qafiyənin nümunəsinə biz (deyişmə üslubu məqamında) aşiq ədəbiyyatında Qurbani və Əmrahın yaradıcılığında rast gəlirik:

*...Dedim: Mən qurbanam yarın adına.  
Dedi: Elə sənsən düşən yadına.  
Dedim: Mən ha yandım eşqin oduna.  
Dedi: Şəmə yanan pərvanədir bu!*

Misra qırımı üzərində qurulan güllü qafiyə. Aşıq Əmrahda:

*...Dedim: Qulac nədi? – Dedi: Qolumdu,  
Dedim: Uzaq nədi? – Dedi: Yolumdu.  
Dedim: Əmrah kimdi? – Dedi: Qulumdu.  
Dedim: Gəlsən gedək? – Söylədi: Yox-yox.*

Ustad aşıqlar arasında güllü qafiyə, həm də «Kəlmə kəsdi», «Dedim-dedi», «Dedim-söylədi» adları ilə də adlandırılır. Bu növ əslində bədii mükəllimələr üzərində qurulub, lirik qəhrəmanın hiss-həyəcanın sual-cavab tərzində poetik dillə ümumiləşdirir. Güllü qafiyə eyni adlı saz havasına dübeyti şəklində oxunur. Güllü qafiyə həm aşıq, həm də yazılı ədəbiyyatda məhsuldar işlənən formalardandır.

### QOŞAYARPAQ QOŞMA (haçabeyt – çarpaz qafiyə)

Aşıq ədəbiyyatında ustad-dədə aşıqlardan xüsusi sənətkarlıq tələb edən formalardan biri qoşayarpaq qoşmadır. Buna çox vaxt aşıqlar «daxili qafiyə», «çarpaz qafiyə» və bəzən «haçabeyt» də deyirlər. Qoşayarpaq qoşmada həm misralar, həm beytlər və həm də bütün bəndlər çarpaz qafiyəlidir. Yəni ayrı-ayrı misralar öz arasında qafiyələndiyi kimi, bu qafiyələnmə beytlər və bəndlər arasında da gözlənilir.

Qoşmanın bu formasına biz XIX əsrdə yaşamış ustad aşıqlardan Samur qəzasının Ehrak kəndində yaşamış, Dərbənd tərəflərdə «Haqq aşığ», «Kor aşıq» adı ilə şöhrət tapmış Aşıq Rəcəbin «Məndədi», görkəmli saz-söz ustası Aşıq Ələsgərin «Düşdü» və müasir Azərbaycan saz aşıqları

içərisində böyük nüfuz sahibi Aşıq Hüseyn Cavanın «Yar, üzmə-üzmə» rədifli qoşmalarında rast gəlirik. Bir nümunəyə diqqət yetirək:

Hüseyn Cavanda:

*Dərmansız bimaram, yar, intizaram,  
Könül tutmur aram, səndədir çaram.  
Mən ki günahkaram, nə qədər varam  
Qoy baxsın gözlərin, yar, üzmə, üzmə.*

Göründüyü kimi, nümunədə həm misralar, həm beytlər, həm də bütövlükdə bənd daxili qafiyələrlə çarpaz qafiyələnmişdir.

Qoşayarpaq qoşmanın saya qoşmalardan fərqi onun daha oynaq, daha poetik, saz havasına daha şirin oxunmasındadır. Burada həm də misranın deyilişində, oxunuşunda pauza, nəfəs dərmək, ifadənin incəliyini, lirizmi oxucu və dinləyiciyə dəqiq çatdırmaq qüvvətlidir. Şeyrin oxunuşu və deyilişində ağızda hava axını maneəsizdir. Bu isə şeyrin tez yadda qalmasını, əzbərlənməsini asanlaşdırır. Şübhəsiz, poeziya üçün bu, ən vacib şərtidir.

### QOŞMA MÜSTƏZAD-AYAQLI QOŞMA

Qoşmanın bu formasına biz Xəstə Qasımın «Daimül-ovqat» qafiyəli qoşma müstəzad qıfıl-bəndindən sonra el şairlərinin, saz aşıqlarının yaradıcılığında tez-tez rast gəlirik. Bu cəhətdən Aşıq Ələsgərin, Müskürlü Mustafanın və həmçinin Mələkballı Qurbanın nəqarətli qoşma müstəzad əvvəl-axır zəncirləməsi diqqəti cəlb edir.

Aşıq Ələsgərin qoşma müstəzadı ilə Müskürlü Mustafanın qoşma müstəzadının şəkli formalarında da fərqli cəhətlər vardır.

Ələsgər şeyrində müstəzad-səqirlik hər bəndin dördüncü misrasından sonra, Müskürlü Mustafada isə şeyrin bütün bəndlərinin hər misrasından sonra verilir.

Aşiq Ələsgərin qoşma müstəzadından ayaqlı təcnis formasında geniş danışıldığı üçün burada bir bəndi nümunə verməklə kifayətlənirik:

*...Aşiq Ələsgərəm – soruşsan adım,  
Huş başımdan gedib, yoxdur savadım,  
Sözlə mətləb yazmaq deyil muradım,  
Arifə eyhamnan yazıram rufat,  
Qədrin olsun sat!*

### USTADNAMƏ

Azərbaycan aşiq ədəbiyyatında təəssüfnamə, deyişmə, herbə-zorba, qıfılənd (bağlama, kilidləmə) kimi, bayatı, gəraylı, qoşma, təcnis, divani, müxəmməs və s. və i.a. növləri özündə birləşdirən bu terminə – ustadnaməyə tez-tez rast gəlirik. Oxuculara, dinləyicilərə tanış olan bu termini diqqətsiz buraxmamaq üçün onlardan məhz qoşma bölməsində danışmağı məqsədəuyğun hesab etdik.

Ustad aşıqlar bu formadan daha çox istifadə etmişlər. Aşiq poeziyasında ustadnamələr əsasən bayatı, gəraylı, qoşma, müxəmməs, təcnis, divani, varsağı, heydəri, əlif-lam və s. formalarda yazılır. Ustadnamə ustad nəsihəti, məsləhət, atalıq-böyüklik qayğısı, fəlsəfi ümumiləşdirmə, kainat, cəmiyyət, ailə, məişət, insani keyfiyyətlər, yaxşılıq, gözəllik, mərifət, əql, kamal, paxıllıq, riyə, yamanlıq, yaltaqlıq və s. və i. kimi məsələlər haqqında düşüncələri əks etdirir.

Ustadnamələr də bədii bir növ olmaqla, ibrətli xalq kəlamları və atalar sözündən formalaşmışdır. Məzmun və fikir etibarilə xalq hikmətinin parlaq ifadəsi olan atalar sözü və məsəllər də üslubca bədii sözün canlı, gözəl nümunələridir. Bu mənada aşiq ədəbiyyatında işlək dairəsi geniş olan ustadnamə növünün mərkəzində atalar sözü və məsəllər durur.

Getdikcə cilalanan, təkmilləşən və el məclislərinin yaraşığına çevrilən ustadnamələr mürəkkəb süjetli dastanlardan əvvəl və ya da dastanların ruhu ilə əlaqədar olaraq hadisələrin gedişi prosesində bir

neçə dəfə deyilir. Ustadnamələr aşıqlar tərəfindən ayrıca da yazılıb-oxunur. Bu sahədə Dədə Qorqud, Qurbani, Kərəm, Qərib, Novruz, Tahir, Səyyad, Abdulla, Sarı Aşiq, Abbas Tufarqanlı, Koroglu, Xəstə Qasım, Şəmkirli Hüseyn, Yəhya bəy Dilqəm, Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Ələsgər, Molla Cümə, Ağdabanlı Qurban, Növrəs İman, Hüseyn Bozalqanlı, Xəyyat Mirzə, Mirzə, Şəmşir, Hüseyn Cavan və yüzlərcə başqa ustad aşığımızın ustadnamələri diqqəti cəlb edir.

Ustadnamələrdə qüvvətli məntiq, oxucunu-dinləyicini hər an düşündürən fəlsəfi və didaktik məsələlər ön plana çəkilir.

Ustadnamələrin mövzu əhatəsi rəngarəngdir. Qurbani:

*Şahin-şonqar bəy oğlunun qolunda,  
Səgrəqiblər hamı sağü-solunda.  
Qurbani der: bir namərdin yolunda  
Cavan ömrüm, heyif, bərbad eylədim.*

Abbas Tufarqanlı:

*...Abbas bu sözləri deyər sərindən,  
Arxı vurun, suyu gəlsin dərinədən,  
Söz bir olsa, dağ oynadar yerindən,  
El bir olsa, zərbi kərəm sındırar.*

Gətirdiyimiz nümunələr göstərir ki, ustadnamə el sənətkarlarının xalq toylarında, şənlik mərasimlərində mərifətini, əql və kamalını nümayiş etdirən, oxucu və dinləyiciləri həmişə xeyirxah işə istiqamətləndirən dədəlik nəsihətləridir.

### TƏƏSSÜFNAMƏ

Ustadnamə-öyüdnamə, nəsihətnamə ilə yanaşı, aşiq yaradıcılığında təəssüfnamə xüsusi yer tutur. Adından da görüldüyü kimi, təəssüfnamə saz-söz sənətkarlarının keçirdikləri daxili hiss və həyəcan, niyyət və arzusu ilə bağlıdır. Təəssüfnamə aşiq poeziyasının bütün növlərində ola bilər.

Təəssüflənmə hər hansı bir savaşı, döyüş və ya işin icrasından əvvəl yox, ya iş prosesində və yaxud nəticədən sonra deyilən **lirik** ustad kəlamıdır.

«Koroğlu» dastanından məlumdur ki, Koroğlu Düratı qaytarmağa gedərkən Qıratı əlindən verir. Dəyirmanın qapısında oturub öz dözülməz halına belə təəssüflənir:

*Çünki oldun dəyirmançı,  
Çağır gəlsin dən, Koroğlu!  
Verdin Qırı, aldın Dürü,  
Döy başına, yan, Koroğlu!*

*...Qırat burdan getdi büyün,  
Sınəmə vurdun dağ, düyün,  
Gedim dəllərə nə deyim,  
Öl burada qal, Koroğlu.*

Doğrudur, bu nümunə gəraylıdır. Amma bir qədər əvvəl biz xatırlatmışdıq ki, təəssüfnamə bütün şeir növlərində ola bilər. Xarakterik nümunə kimi burada bu nümunəni verməyi məqsədəuyğun hesab etdik. Təəssüfnamələrdə nəsihətçilik, mərsiyəçilik xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Xəstə Qasımın aşağıdakı nəsihəti həm də təəssüfnamədir:

*Neylərəm bağçanı, barı olmasa,  
Neylərəm heyvanı, narı olmasa,  
Bir iyidin dünya varı olmasa,  
Yedəksiz ox kimi sovar, deyərlər.*

Təəssüfnamələr baş verən hadisənin müşahidə məqamında, şahidlik məramında təsdiqlənən nəticədir. Belə müdrik nəticələr, bir növ, sonrakı nəsillərə aldanmamaq, səhv etməmək üçün saz-söz ustalarından vəsiyyət və nəsihətdir.

## 6. TƏCNİS

Təcnis Azərbaycan aşıq yaradıcılığında ən çox müraciət olunan şeir formasıdır. Təcnisdə qafiyələr cinas sözlərdən düzəlir.



Ustad aşıklar yaradıcılıqlarında bütün şeir formalarında təcnis yaratmışlar. Təcnisin aşağıdakı formaları vardır: təcnis (qara təcnis), bayatı təcnis, gəraylı təcnis, ayaqlı təcnis (müstəzad-səqir təcnis), cığalı təcnis, nəfəsçəkmə təcnis, dodaqdəyməz təcnis, zəncirləmə təcnis, öyüdləmə cığalı təcnis, əvvəl-axır hərf üstə təcnis. Bütün təcnislər öyüdləmələr, nəsihətlər, atalar sözü və məsəllər üzərində qurulur. Təcnis formasına yazılı ədəbiyyatda da rast gəlirik. Təcnislərdən nümunələrə diqqət yetirək.

### BAYATI TƏCNİS

Aşiq Altı:

*Aşiq, yarın gözü nə,  
Mail oldum gözünə.  
Çox da qıyqacı baxma  
Bais olar göz ünə.*

*Aşiq, yarın düyməsi,  
Bir-birinə düyməsi.  
Şamama ərsələndi,  
Sındı, düşdü düyməsi.*

### TƏCNİS GƏRAYLILAR

*...Az Alını sən yan ara,  
Qərq et dəryaya, ya mara,  
Alış qəlbədən sən yanara,  
Məni oda qala yaxşı.*

Təcnislər şəkli xüsusiyyətlərinə görə ən çox onbirliklərə – qoşma-ya çox yaxındır. Lirik janrın bu növündə şeir qoşmaq aşıqdan hədsiz dərəcədə yetkinlik, sözlərin mütəhərrik təbiətini bilmək, nəhayət, çətin və dolaylıq misraları asan və sadə sözlərlə dinləyici və oxuculara çatdırmaq bacarığı tələb edir. Təcnisin ilk dövrlərdə qoşmanın bir növü kimi meydana çıxdığı şübhəsizdir. Lakin əsrlərdən bəri böyük bir təkamül dövrü keçirmiş olan təcnisə indi qoşmanın bir növü kimi baxmaq düzgün olmaz. Bizcə, təcnis artıq sazla əlaqədə müstəqil bir şeir növü kimi formalaşmışdır.

Təcnis də qoşma kimi, aşiq poeziyasında köklü, şaxəli, qollu-budaqlı, çoxşəkili görünür. Təcnis şeir forması məlahətli təcnis havası yaratmaqla yanaşı, sazın qoluna da təcnis pərdəsi bağlamışdır.

Aşıqlar təcnisdə sözdən yalnız forma gözəlliyi üçün istifadə etmirlər. Onlar təcnisdə fikir və hissləri də vəhdətdə götürürlər. Bir də ki, burada söhbət şairlərin deyil, aşıqların sənətkarlığındakı bədii priyomlardan gedir. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün həm klassik və həm də müasir aşıqlardan bir neçə təcnisə müraciət edək:

*...Qurbani der: bura gəldim yar için,  
Kəs ciyərim, doğra bağrım, yar için.  
Yar odur ki, yardan sonra yar için  
Yaxa yırtı, zülf dağıda, yara üz!*

Aşiq Ələsgər:

*Dost bağında bülbül qonmuş a dala,  
Nazlı dilbər zülfün töküb a dala.  
Mərd istər ki, çörək verib ad ala,  
Namərd gözlər mərd iyidin sinisin.*

Hüseyn Bozalqanlı:

*Nəmə lazım naqabilə söz deyəm,  
Xatırına ya dəyməyə, ya dəyə.  
Sizin olsun eyvan, otaq, alaçıq,  
Bizə bəsdir ya kölgəlik, ya dəyə.*

Gətirdiyimiz misallar göstərir ki, aşıqların böyük hünəri əsasən poeziyamızda formalizm sayılan tənisi məhdudluq buxovlarından xilas etmələridir. Aşıqlar tənislərində nəinki misralar, hətta ayrı-ayrı bəndlər arasında belə güclü məntiqi əlaqə yaratmışlar. Beləliklə də onlar forma əsiri olaraq qalmamışlar. Təcnisdə misraların düzülüşü aşağıdakı kimidir:

*Sevdalı aşiqəm, artıbdır dərdim,  
Yaram sağalmağa dərman istərəm.  
Dostumun bağından bir meyvə dərdim,  
Belə bağ becərən bağban istərəm.*

Burada birinci bəndin birinci və üçüncü misralarının sonundakı sözlər cinaslaşmış qafiyə, ikinci və dördüncü misralar isə rədifdən əvvəlki «dərman», «bağban» sözləri ilə həm qafiyə olur.

### CİĞALI TƏCNİS

Cığalı tənisi aşıq ədəbiyyatında daha çox işlənir.

Cığalı tənisdə hər bəndin iki misrasından sonra bəndin məzmununa uyğun cığa əlavə edilir. Sonra yenə tənisin üçüncü və dördüncü

misraları deyilir. Təcnisdə işlənən cığalardakı qafiyələnən sözlər də cinas olmalıdır.

Misallara müraciət edək. Xəstə Qasım:

*Çoxları qaldı bu cahanda avara,  
Dolandı dünyanı, qaldı avara.  
Yox, aşiq, avara,  
Məcnun gəzər avara.  
Uyma namərd fəlinə  
Səni qoyar avara.  
Xəstə Qasım, nə gəzirsən avara,  
Ölüm yeydi belə günü görünəcə.*

### AYAQLI TƏCNİS

Ayaqlı tənisi el aşıqları arasında tənisi müstəzad adı ilə də işlənir. Şekli forma olmaq etibarilə, ehtimal ki, tənisi müstəzad qoşma müstəzad əsasında yaranmışdır.

Qoşma müstəzadın ilk nümunəsi isə XVIII əsrdə yaşamış görkəmli ustad aşiq Xəstə Qasımın adı ilə bağlıdır.

Fikrimizlə səsləşən bir qeydə biz «Aşiq Ələsgər» kitabında rast gəlirik.

İrəvan aşıqlarından Xəstə Həsən adlı birisi Xəstə Qasımın «daimül-ovqat» qafiyəli qoşma müstəzad qıfılbəndini öz əsəri kimi yazdırıb bir üzünü Ələsgərə, bir üzünü də Aşiq Miskin Bürcüyə göndərir. Aşiq Ələsgər qıfılbəndi həməm müstəzad ilə açır, altıncı bənddə qıfılbəndin Xəstə Qasımın əsəri olduğunu ona xatırladır:

*...İki dərya xoş görünmür gözünə,  
İki qırx dörd gəlməz orin dizinə,  
Xəstə Qasımın bu şeirinə, sözünə  
Qazı, molla, müctəhidlər qaldı mat,  
Tapmadı kəlmət.*

Xəstə Qasımdan nümunə gətirilən bu qoşma müstəzad mahiyyətində görə qıfılbənddir. Aşiq adət-ənənəsinə görə, bir ustadın qıfılbəndi, əgər öz sağlığında müasirləri tərəfindən açılmazsa, sonra gələn dədə aşıqlar həmin qıfılbəndi açmağa cəhd edərlər. Xəstə Qasımın bu qıfılbənd qoşma müstəzadını isə xalqımızın görkəmli saz-söz ustası Aşiq Ələsgər açmışdır. Ehtimal ki, Aşiq Ələsgər özünün aşağıdakı ayaqlı tənisini Xəstə Qasımın qoşma müstəzadı əsasında yeni bir ədəbi növ kimi yaratmışdır:

*...Aşiq gərək bu meydanda bir qala,  
Bir ocağın bir ətəkdə bir qala!  
Ələsgərdi Xeybər kimi bir qala,  
Bacara bilməzsən, danışma əbəs,  
Dur yerindən pəs! (Yenə orada, səh.292)*

Təcnis müstəzaddan da görüldüyü kimi, bu şeir məlum bir məclisdə deyişmə ərəfəsində deyilmişdir. Ola bilsin ki, kiminsə şeirinə qabaq yazılıb göndərilmişdir.

Ayaqlı təcnis növündə də divani kimi cəngilik, rəqibə meydan oxumaq əhvali-ruhiyyəsi güclüdür. Şeirin birinci bəndinin birinci və üçüncü misraları ümumi qayda ilə sərbəst, dördüncü misra və müstəhaq (yarımçıq, səğir) hissəsi isə ikinci misra yerində işlənən «gəl eylə-yək bəhs» səğiri ilə həmqafiyə olmuşdur. Qalan dörd bəndin üç misrası bir-biri ilə cinas qafiyə, dördüncü və müstəhaq – səğir misralar isə sövtü uyusma müqabilində qafiyələr ilə qafiyələnmişdir.

Qəzəl müstəzad forması şəkildə həm qoşma müstəzad və həm də təcnis müstəzadın yaranmasında əsas zəmin rolunu oynamışdır.

### DODAQDƏYMƏZ TƏCNİS

Aşiq poeziyasında ən az işlənən formadır. Bu formadan Aşiq Ələsgər, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı daha çox istifadə etmişlər.

Dodaqdəyməz təcnislərdə ustad aşıqlar elə sait və samitlərdən istifadə edirlər ki, onlar işlənmə məqamlarına görə dodaq saiti və samiti olmur:

*Qeyz eyləyər, çən çəkilər dağlara,  
Qəhrindən selləri ay eylər qij-qij.  
Qarşı gəlsə, həsrət çəkən yar yara,  
Ağlı çəsar, könül ay eylər qij-qij.*

### NƏFƏSÇƏKMƏ TƏCNİS MÜSƏDDƏS

Təcnisin bu formasına da biz aşiq poeziyasında, demək olar ki, çox nadir hallarda təsadüf edirik.

Hələlik əldə etdiyimiz yeganə nümunə ustad Aşiq Hüseyn Cavanındır.

Əslində bu nümunə nəfəsçəkmə təcnis müsəddəsidir:

*Eşqin dəryasına qəvvas olanlar,  
Eşqin camın içən eyləməzmi...  
Eşqin leylasıdır, bilər ləzzətin  
Soruşsan cavabın eyləməzmi...  
Əcəl gəlib vaxtsız canın alanda  
Ah çəkər cananım, ay eylər of-of...*

Nəfəsçəkmə təcnis müsəddəsi şeiro görə təhlil etmək, bir növ, naqislik əlaməti sayılmalıdır. Burada şeiri saz havası ilə oxumaq əsas şərtidir. Belə ki, birinci bəndin ikinci, dördüncü və altıncı misralarından sonra ifaçı aşiq nəfəsini çəkir. Sonra nəfəsini dərib yenidən hava axımını ağız boşluğundan sərbəst buraxır və növbəti misraları saz havasının müşayiəti ilə oxuyur.

Şeirin ikinci və sonrakı bəndlərində birinci, ikinci və üçüncü misralar cinas qafiyə ilə, dördüncü və altıncı misralar isə əvvəl qafiyə

ilə qafiyələnir, beşinci misra bayatı və rübailərimizdə olduğu kimi sərbəst buraxılır:

*...Cavan Hüseyinəm, eşqə qəvvəs ay üzüm,  
Bağbanyam, bağda gül yox, ay üzüm.  
Bir söykənsə yar üzünə ay üzüm,  
Alanda vüsalını eyləməmzi...  
Can oldu canana, şükür, sadağa,  
Dərdü-qəm olmasa kim eylər of-of?*

Bu qəbil təcnilərdəki ifaçılıqda poetik pauza əsas rol oynayır. Ona görə də aşığın ifasında şeir oynaq, şux və yaddaqalandır. Nəfəs-çəkmə təcnis ifaçı aşıqdan ifa prosesində son dərəcə sənətkarlıq tələb edən poetik növdür.

#### HƏRF ÜSTƏ TƏCNİS (ƏVVƏL-AXIR)

Bu formaya ən çox XIX əsrin sonları və XX əsrin əvvəllərində yazıb-yaradan aşıqların yaradıcılığında rast gəlirik. Belə şeirlərdə əksər halda məzmun formaya qurban verilir.

Məzmun ilə forma poetik yaradıcılıqda, vəhdətdə götürülməlidir. Bunsuz şeir naqisdir:

*Zaval yoxdur sənə ördək, sənə qaz,  
Zaman keçir, yar hovzunda yüz-ha-yüz,  
Zənbur avazına dönübdür avaz,  
Ziyanım var, çək boğazım yüz-ha-yüz.*

Hərf üstə təcnis eyni zamanda quruluşca əvvəl-axır üzərində olub, istənilən hərf üzərində yazıla bilər. Bu qəbil təcniləri ən çox Molla Cümə yaradıcılığında izləmək mümkündür.

#### HEYDƏRİ

Aşiq ədəbiyyatında işlənən cinas cığalı şeir növlərindən biri də heydəridir. Heydəri həm klassik və həm də müasir aşiq ədəbiyyatında çox az işlənən lirik növdür.

Aşiq ədəbiyyatının digər növlərində olduğu kimi, burada da bəşəri məhəbbət, vətən eşqi, ən vacib arzu və istəklər ön plana çəkilir. Heydərinin birinci bəndi 6 misra və bir bayatıdan ibarət olur:

*İbtida əlifdən dərsim alanda,  
Göstərdilər mana nə qara yaxşı,  
Oxudum dərsimi hər ayə qərəz,  
Yox aşiq, hər ayinə,  
Xalların hərayı nə?  
Aşiq Söyün nə dedi,  
Dost yetdi hərayinə?  
Görsə canım bəyənəmz hər ayinə,  
Seyrəqib geyinsin nə qara yaxşı,  
Naləsi yetişsin haraya qərəz.*

Bənddən də göründüyü kimi, birinci misra sərbəst, ikinci beşinci bir, üçüncü-altıncı misralar isə bir-birilə qafiyələnir. Dördüncü misra isə şeirə əlavə olunan bayatıya cinas qafiyə ilə qafiyələnir.

Heydərinin sonrakı bəndlərində isə hər bir bənd beş misra və bir bayatıdan ibarət olur:

*Buta tikdim tir-kaman atanda,  
Həllac gəlib bu dağlara atanda,  
Yox, aşığam atana,  
Müjgan oxun atana.  
Aşiq Söyün nə desin  
Şirin dostun atana?  
Xalis oğul söylər: xalis ata, ana!  
Mənsuri çəkdiilər nə dara yaxşı,  
Dağlar səcdə qıldı haraya qərəz.*

## 7. ƏLİF-LAM

Əlif-lam aşıq şeir şəkilləri içərisində quruluşu və forma baxımından çətin olduğundan aşıqlar bu şeir şəklinə bir qədər az müraciət edirlər. Bununla belə, gəraylı, qoşma, divani, divani-müxəmməs, müsəddəs əlif-lam və başqa aşıq şeir şəkillərindən Molla Cümə, Aşıq Ələsgər, Hüseyn Cavan və başqaları istifadə etmişlər. Əlif-lam şeir şəkli həm də qıfılənd üzərində qurulur. Əlif-lam formasında şeirdə işlənən sözün ya özü, ya da baş hərfləri hesabına qıfılənd düzəldilir. Əlif-lam şeir şəklində, həm də aşığın yaşadığı dövrdə istifadə olunan əlifbanın yalnız mollaxanalarda öyrədilməsi deyil, onun aşıqlar tərəfindən də geniş xalq kütləsinə öyrədilməsi klassik aşıqların da günün vacib məsələsi kimi qarşısında durmuşdur.

Aşıq Ələsgərdə gəraylı üstündə qurulan əlif-lamda ayrı-ayrı hərflərin mənası dini müqəddəslərin adları ilə şeirin işlək məqamına salınmışdır.

Molla Cümə isə aşıq şeirində işlənən üç formanın – divaninin, müxəmməsin, müsəddəsin poetik peyvəndindən gözəlləmə üstündə əlif-lam yaratmışdır:

*Əlif-əlin ver əlimə, gedək bizim ellərə, qız!  
Bey-baxıb güvənirəm üzündəki tellərə, qız!  
Tey-tamam tərifini mən yayaram dillərə, qız!  
Cim-camalın oxşayır tazə açan güllərə, qız!  
Hey-hara sonasın, uçub qondun göllərə, qız!*

*Xey-xumartək gözlərin üstlərində qələm düzər,  
Dal-dilim bülbül olub, oxuyuban həyat yazar,  
Zal-zillətin çəkməginən, düşmüşəm dərdə səd hazar,  
Sin-sitəm tənə edər üstündəki xallara, qız.*

*Şin-şükür qıl Xudaya, saldı məni ahu-zara,  
Sad-salat oxumağa boyundur sərvə-minara.*

*Zad–zim-zim edibsən, zülflərin döndü şahmara,  
Dey–düzüm düymələri üstündəki güllü xara,  
Zey–zülünə düşmənləri yaxırsan ataş-nara,  
Əyin–azarın çəkməginən, saldın dürlü odlara, qız.*

*Qeyin–qənimət deyibən eylədin divana məni,  
Qaf–qadir Allahımız yaratdı bir dana məni.  
Fey–fağır bir quluyam, qismət etsin sana məni,  
Kaf–kasıb ayağımı eylədin divana məni.  
Ləm–Leylidən dərs götürüb döndərdi Məcnuna məni,  
Mim–mislin cəllad məni, qoymusan nə hallara qız!*

*Nun–nola göz altından baxaydın bir mənə sarı,  
Vav–vələd olsam sizə çəkməzdim heç intizarı.  
Hey–hurisən, yoxsa pəri, Ərşdə mələk barabarı,  
Yey–yaxın çək özünə mənim tək cəfadarı,  
Sarmaşsın Molla Cümə incə, nazik bellərə, qız!*

## 8. VÜCUDNAMƏ (BƏYANİ-HAL)

Vücutnamə aşiq şeir şəklində ustad aşiq, bir növ, əsli-nəcabəti, soy-kökü, ana bətninə düşməsi, anadan olması, uşaqlıq, gənclik illəri, təlim-tərbiyəsi, ədəb-ərkanı, ailə-əxlaqı, cəmiyyətdə tutduğu mövqeyi, el-obası, vətən yolunda göstərdiyi alp-ərlik, məşəqqəti, tərcümeyi-halı haqqında məlumat verir. Abbas Tufarqanlının, Koroğlunun, Aşiq Valehin, Məlikballı Qurbanın və başqalarının vücutnamələri məlum-məşhurdur. Vücutnamə də bütün aşiq şeir şəkillərində ola bilər. Vücutnamələr digər aşiq şeir şəkillərinə nisbətən sayca çoxbəndli olur. İdeya-məzmununa görə ustadnamədir. Şeir bu şəkildə ustad aşiq lirik «mən»in anadan olandan məzara qədər keçdiyi yolu bədii şəkildə nəzmə çəkir. Qafiyə quruluşu I bənddə I-III misralar sərbəst, II-IV misralar həm qafiyə olur. Qalan bəndlərdə də I-II-III misralar bir-birilə, IV misra I bəndin II-IV misralarındakı rədifdən əvvəlki sözlə həm qafiyə olur.

Vücutnamədə də ustad möhürbəndində öz təcəllüsünü təsdiqləyir. Aşiq Valehin 36 bəndlilik vücutnaməsindən I, III, IV bəndlərə diqqət yetirək:

*Əsli binadan vəsfimi söyləyim:  
Ata bətnindən gəlmişəm anaya.  
Ananın bətnində qan oldum durdum,  
Sanasan ki, qəvvas düşdü dəryaya.*

*...Əvvəl başlanğıcda bünyad oldu dil,  
İki gözlər oldu ona müqabil,  
İki damaq, cigər, bir ürək hasil,  
Doqquz gündə tamamlandım əzaya.*

*Yerim xilqət oldu, döndüm zindana,  
Əl-ayaq tərptədim o yan-bu yana.  
Doqquz ay doqquz gün oldum nişana,  
Allahınan gəldim bu gün dünyaya...*

Vücutnamələrdə lirik qəhrəmanın ana bətninə düşməsindən ta məzaraqədərki fəaliyyəti bədii şəkildə qələmə alınır. Vücutnamə eyni zamanda ustadnamədir.

Vücutnamə nəsihət xarakteri daşıyır. Belə hallarda müraciət və nəsihət olunan lirik qəhrəman ikinci şəxs kimi götürülür. Ustad sənətkar ikinci şəxsə tövsiyə ilə öz fikrini bədii şəkildə 3 yaşından 100 yaşına qədər lirik qəhrəmanın keçirdiyi yolu yada salır, dinləyici və oxucusuna həyat yolunu təlqin edir.

## 9. DEYİŞMƏ

Aşiq yaradıcılığında deyişmələr xüsusi yer tutur. Deyişmənin ilkin izləri qarşı tərəflərin adi söhbət əsnasında bir-birini anlaması, birinin digəri ilə müsahibəsi, bu və ya digər məsələ ətrafında höcətləşməsi və i. ilə bağlıdır.

Xalq arasında işlənən «Nə üçün deyirsiniz?», «Niyə deyirsiniz?», «Hər şeydən ötrü höcətləşməzlər» kimi ifadələr bu baxımdan maraqlıdır.

Hələ qədim zamanlardan bəri xalqımızın keçirdiyi istər məişət və istərsə də mövsüm mərasimlərində oxunan nəğmələr, xüsusilə vəsfi-hallar, bəxti sınaq mahnıları, eyni zamanda əkinçiliklə əlaqədar hodoxların (kotançı, cütçü, tapançı) xor müşayiəti ilə oxuduqları əmək nəğmələri – holavarlar bu cəhətdən səciyyəvidir.

İstər mövzusu, istərsə də məzmunu ilə tarixin ən qədim dövrləri ilə səsləşən bahar mərasimlərində cavan qızların bəxti sınaq mahnılarından bir neçə nümunəyə diqqət yetirmək, fikrimizcə, faydalı olardı. Belə ki, hər bir gənc son çərşənbədə pak su ilə dolu camda istər iynə və istərsə də üzük oynatdıqda bir-bir xorun müşayiəti ilə deyişmə üzərində vəsfi-hallar oxuyurlar. Birinci qız:

*Dəsmalı yudum, apar,  
İtirmə, düşman tapar.  
Sabah son çərşənbədir,  
Hər kəs öz yarın tapar.*



Xor:

*Can gülüm, can-can!  
Sən gülüm, can-can!*

İkinci qız:

*Yağış yağar, səs eylər,  
Yarım çox həvəs eylər.  
Onun könlü məndədi,  
Üzük camda səs eylər.*

Xor:

*Can gülüm, can-can!  
Sən gülüm, can-can!*

Üçüncü qız:

*Yerişim qaza bənzər,  
Yarım şahbaza bənzər.  
Baş qoysa dizim üstə,  
Çilləm bir yaza bənzər.*

Xor:

*Can gülüm, can-can!  
Can gülüm, can-can!  
Sən gülüm, can-can!*

Və sair.

Burada qızların bir-birinə cavab verməsi və xorun həmin cavabı yekunlaşdırması deyişmənin ilkin formasına misal ola bilər. Yaxud, xalqımızın əkinçiliklə əlaqədar yaratdığı mərasim nəğmələri – hola-

varlarda yer şumlayan, toxum səpənlər, öz ağır əmək şəraitlərini yüngülləşdirmək məqsədi ilə ritmik ahənglə nəğmələr oxuyurlar. Yəni macyal, xərəzan, qaraqayış (üç çertlik), cilov (yedəkci) növbə ilə holavar deyirlər. Məsələn:

I səs (macyal):

*Qara kəlim naz eylər,  
Quyruq bular, toz eylər.  
Ay qaranlıq gecədə  
Kotanı pərvaz eylər.*

Xor:

*Hololo-ho...lo...lo...*

II səs (xərəzan):

*Qara kəl asta gedər,  
Dolanar asta gedər.  
Ay qaranlıq gecədə,  
Hastabahasta gedər.*

Xor:

*Hololo-ho...lo...lo...*

III səs (qaraqayış – üç çertlik):

*Qara kəlim san gedər,  
Öküzlərdən yan gedər.  
Gecə-gündüz işləyər,  
Dırnağından qan gedər.*

Xor:

*Hololo-ho...lo...lo...*

IV səs (cilov – yedəkçi):

*Qara gəlinin barı,  
De, dərdin bilim barı,  
Məni mağmın eyləmə,  
Açılsın dilim barı.*

Xor:

*Hololo-ho...lo...lo...*

Gətirdiyimiz misallar zəhmət nəğmələri kimi səslənsə də, diqqət edildikdə macyalın, xərəzanın, qaraqayışın, cilovun növbə-növbə xor müşayiəti ilə avazla bir-birinə cavab vermələri əslində zəhmət prosesində deyişmələr üzərində biri digərini tamamlayan silsiləvari nəğmələrdir. Bu qəbil deyişmələr heç bir sual şəkilçisi qəbul etmir.

Xalq arasında ta qədimdən bu günə qədər geniş yayılmış tapmacaların da deyişmələrin formalaşmasında əhəmiyyəti az olmamışdır. Tapmaca deyən qarşı tərəflər bir-birini imtahan edir. Tərəflərdən kim bağlansa, o, bağlayan şəxsdən tələb etdiyi «cəza» müqabilində tapmacanı «satın alır».

Bu adətə biz xalq arasında geniş yayılmış «Dar-dar», «Xan vəzir» oyunlarında da rast gəlirik. Oyunda oxunan mahnıların ayrı-ayrı ifadələrinin mənası iştirak edən şəxs tərəfindən düz tapılmadıqda «müqəssir» oyunu idarə edən başçı tərəfindən yenə də avazla oxunan mahnı müşayiəti ilə «cəzalandırılır». Deyişmələrə, sual-cavablara biz xalq ədəbiyyatının, lətifə, yanılmac nağıl növlərində də rast gəlirik.

Doğrudur, burada deyişmə ayrı-ayrı poetik növ üzərində saz-söz müşayiəti ilə deyil, əşyaların ortalığa gətirilməsi ilə müqabil tərəflərin hərəkətlərində nümayiş etdirilir.

Xalq adət-ənənəsindən gələn məsələlər ədəbiyyat və incəsənətə bədii bir növ kimi daxil olur.

Deyişmə həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda geniş yayılmış bir formadır.

Deyişmədən klassik aşıqlarımız öz rəqiblərinə qarşı ən tutarlı bir vasitə kimi istifadə etmişlər.

Deyişmə iki formada aparılır. Birinci forması dörd mərhələdə keçirilir:

1. Deyişmənin birinci mərhələsi dəvət xarakterindədir. Belə ki, adı dillərdə dastan olan bir aşığı başqa birisi saz meydanına çağırır. «Əgər aşıq isən, bu meydana gəl», – deyər onu deyişməyə dəvət edir.

2. Bu tipli deyişmələrə Zərnigarın Aşıq Valehi dəvəti daha xarakterdir:

*Bizdən salam sənə, ay Aşıq Valeh,  
Əgər aşıq isən, bu meydana gəl!  
Ya aşıqlıq ismin götür üstündən,  
Ya hünərin varsa, bu dövrəyə gəl!*

Çağırış-dəvətin özündə də qəhrəmanlıq, cəsarət, özünə inam kimi məsələlər diqqəti cəlb edir. Aşıq poeziyasında çağırışçılıq çoxsahəlidir. Bu, aşığın, lirik qəhrəmanın düşdüyü vəziyyət və keçirdiyi hisslərlə bağlıdır. Belə ki, Koroğlu şeirlərindəki vətəni müdafiəyə, döyüş meydanında dəliləri hər bə ruhlandırmaq, düşməni xar etmək, ona aman verməmək kimi qəhrəmanlıq motivləri ilə bağlıdır:

*Mərd igidlər, dava günü gəlibdi,  
At sürüb meydana çıxan gündü bu.  
Müxənnətlər tər savaşa varıbdı,  
Vuruban atından yıxan gündü bu.*

Çağırışda qəhrəmanlıq motivləri ilə yanaşı öyüd, nəsihət, tövsiyə də özünü göstərir. Çağırışda estetik baxımdan tələb olunan mərifət, müqabil tərəfə hörmət, böyüklük, ustalıq yolunu gözləmək kimi məsələlər də mühüm yer tutur.

«Aşıq Qərib»dən bir parçaya diqqət yetirək. Aldı aşıq:

*Ərənlər əlindən badə içdinmi?  
Bulanlıq çayları yarıb keçdinmi?  
Bu meydana girib sərdən keçdinmi?*

*Aşıqlarda başqa-başqa hal olu.*

Aldı Qerib:

*Mən Qeribəm, çıxmaram düz yolumdan,  
Çiy söz çıxarmaram əsla dilimdən.  
Quş olsan da, qurtarmazsan əlimdən,  
Əsl aşiq ilqarında mərd olu.*

Deyişmənin ikinci mərhələsində aşıqlar üz-üzədir. Bu səhnədə hər iki aşiq elmə, bilik-bacarığa, aşiq ədəbiyyatının növlərinə, sənət sirlərinin incəliyinə qədər necə bələd olmasından söhbət açır. Bu, el aşıqları arasında «hərbə-zorba» adlanır.

#### HƏRBƏ-ZORBA

Hərbə-zorbanın izləri tarixin çox qədim dövrləri ilə səsleşir. Nağıllarımızda, əfsanələrimizdə, lətifələrimizdə tez-tez rast gəldiyimiz höcətləşmələr, dava, gülüş zamanı pəhləvanların üz-üzə durub bir-birinə tənə etməsi, özünü tərifləməsi bu cəhətdən xarakterikdir. Hərbə-zorbadə qəhrəmanlıq motivləri xüsusi yer tutur.

Hərbə-zorbalara biz «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanının bütün boylarında rast gəlirik. «Salur Qazan dutsaq olub, oğlu Uruzun çıxardığı boyu bəyan edər» qolunda oxuyuruq:

«...Qazan atı meydana sürdü, qırın dilədi. Bozatlı Beyrək at təpdi, meydana girdi. Qazan burada söyləmiş, görəlmiş, xanım, nə söyləmiş. Aydır:

*Qalxımanı yerindən duran yigit,  
Nə yigitsən?  
Əyni yey dəmir, donun göyən yigit.  
Nə yigitsən?  
Adın nədir, yigit, degil mənə?! – dedi.*

Beyrək burada söyləmiş, aydır:

*Mərə kafir, sən məni bilməzmişən?  
Parasarı Bayburd hasarından pırlayıb uçan,  
Adaxlısın ayrıqlar alırkən tutub alan,  
Baybura xan oğlu Bamsı Beyrək mana derlər,  
Gəl bəri, mərə kafir, döyüşəlim! – dedi.*

Hərbə-zorbaya biz «Koroğlu» dastanında daha çox rast gəlirik. Bu da səbəbsiz deyil. Hərbə-zorba, adından da göründüyü kimi, qəhrəmanlıq səhnələri ilə daha çox bağlıdır. Elinin-obasının azadlığı üçün yadelli paşalara, sultanlara, xotkarlara, şahlara misri qılınc çalan, toppuz vuran, şeşpər atan Koroğlu və onun dəlilləri hərbə-zorbadan düşmən üzərinə zəfər marşı kimi istifadə edirlər. Dastandan bir parçaya diqqət yetirək:

«– Hasan paşa, adam var, o, necə deyər, dil işlədər, adam var, əl işlədər. Mən indiyə kimi əl işlətməmişəm. Odu ki, dildə sənə kimi yağlı-yağlı kəsib doğraya bilməyəcəyəm. Mən sözü bir dəfə deyərəm. Onu da dəyişməyəm. Nə qədər ki bu dünyada mən varam, xotkar var, mən ona düşmənəm...». Yaxud Koroğlunun Hasan paşaya dediyi bir qoşmadakı hərbə-zorbaya nəzər salmaq:

*Man dəliyəm, hədyan söyləmə, paşa,  
Hünərlisən, gəl meydana, əfəndim.  
Dağidar ölkəni, çevirəm taxtını,  
Bularam cəmdəyin qana, əfəndim!*

Hərbə-zorbadan sonra dəyişmənin üçüncü mərhələsi gəlir. Burada aşıqlar şeir texnikasını nümayiş etdirirlər. İlk sözü deyən aşiq hansı rədifdə, hansı saz havası üstündə oxusa, ikinci aşiq da o hava üstündə oxumalıdır.

Deyişmənin dördüncü mərhələsi konfliktin kulminasiyasını təşkil edir. Buna qıfılənd deyilir. Deyişmənin birinci formasında hər iki aşiq həm öz sənətkarlıq qüdrətlərini, həm də aşiq sənətinə xas olan

spesifik xüsusiyyətləri əyani olaraq xalqın iştirak etdiyi mötəbər **şənlik** mərasimlərində nümayiş etdirirlər:

«Aşiq Valeh Zərnigar dedi:

– İzin ver indi də mən qabağa düşüm. Beş bağlama sən **demi-sən**, bir neçə bağlama də mən deyim, sən aç. Tay sən qabaqca **dediyin** bəsdı.

Dərbənd əhli yerbəyerdən dedi:

– Zərnigar xanım, izin ver desin. Uzaq ölkədən gəlib, **xətrinə** dəymə.

Zərnigar camaatın sözünü yerə salmadı.

...Aşiq Valeh sazı götürdü, zilini zil, bəmini bəm eyləyib **görək** bağlama deməyə nə cür başladı. Aldı Aşiq Valeh:

*... Valeh deyər, bir əliflə bir qayın,  
Neçə eylər, mənasını siz deyin.  
Neçə addır, bəyanını söyləyin,  
O nədi ki, demək olmaz, ikidi?*

Zərnigar Aşiq Valeh deyən bu bağlamanın axıncı bəndinin mənasını aç bilmədi. Sözü güləşdirməyə başladı, dedi:

– Bu bağlamanın mənası dürüst deyil.

Aşiq Valeh dedi:

– Bu həzəratın qabağında mən özüm açaram. Keyfin istəyir, tay da deyərəm.

Zərnigar razı oldu, dedi:

– Özün aç, razıyam.

Aşiq Valeh öz bağlamanın qabağını özü deməyə başladı. Aldı Aşiq Valeh:

*Valeh əbcəd hesabını yad elər,  
Belə mənaları tez savad elər.  
Bir əlif, bir qayın min bir ad elər,  
Ancaq ona demək olmaz ikidi.*

Aşiq Valeh sözü qurtardı. Zərnigar özünü bağlanmış hesab eləyib sazını qoydu Valehin qabağına».

Bu məsələ ilə əlaqədar olaraq Ə.Mirəhmədov yazır: «Deyişmədə iştirak edənlərdən hər kim müqabilindəki aşığı sözlə və sazla bağlasa, o, qalib hesab olunur və el içərisində nüfuzu daha da artırdı. Məğlub aşığın öz sazını qalib aşığa verməsi də deyişmənin şərtlərindən biridir».

Bu da bir həqiqətdir ki, məğlub aşiq qalib aşığa cavab verə bilmədikdə sazını məclisdə qoyub qaçır. Misal üçün:

«Qurbani başını bulayıb güldü, dedi:

– Aşiq, qabağındakını uşaq hesab eləmə! İndi qulaq as, gör mən nə deyirəm. Səni saz dilləndirir, sən sazı dilləndirmirsən. Aldı Qurbani:

*Dost bizi buyurdu xidmət şərifə,  
Dedik ki, baş üstə, kafü-lamü-kaf,  
Fitnə qaşlı, cadu gözlü sevdiiyim,  
Çoxların eyləyib həyyü-lamü-kaf.*

Aşiq Saleh Qurbaninin bu oxumağının qabağında qaldı gözlərini döyə-döyə. Camaat yerbəyerdən qışqırdı:

– Aşiq deyən yaxşıdır. Aşiq, dalını de gölsin!

Aldı Qurbani:

*Sidqi dürüst olan yetişər haca,  
Kimsə də kimsəyə etməz iltica.  
Peyğəmbər ki qədəm basdı meraca,  
Pişvazına gəldi mimü-lamü-kaf...*

Aşiq Saleh Qurbaninin sözlərini eşidəndə başı taqqıldadı, qulaqları cingildədi. O, ömründə belə sözlər eşitməmişdi. Çölə çıxmaq bəhanəsi ilə adamların dal tərəfindən yayınıb, başmağının bir tayını da qoyub, bayaq məclisi buraxıb qaçdı».

Aşıqlar deyişmənin ikinci formasını məlum məclislərin şənlik mərasimlərində deyil, qiyabi şəkildə aparırlar. Bir-birlərinə bir sıra aşıq şeir formaları üzərində qıfılənd göndərib cavabını istəyirlər.

Bura qədər müqayisəli nümunələr əsasında verdiyimiz faktiki fikirlər göstərir ki, deyişmə aşıq ədəbiyyatında təsadüfi hal deyildir.

Bu forma yetişməkdə olan gənc aşıqlardan saz-söz sənətinin bütün incəliklərini həm sələflərindən və həm də qulluq etdiyi ustadından kamil öyrənməlidir.

Təəssüf ki, klassik aşıq ədəbiyyatında rast gəldiyimiz çoxlu, məzmunlu, həm də rəngarəng deyişmələr müasir saz-aşıqlarımızın yaradıcılığında bir qədər azdır.

## 10. CAHANNAMƏ (TARİXİ MƏNZUMƏ)

Cahannamə bütün aşıq şeir şekillərində ola bilər. Cahannamə ustad aşığın yaşadığı dövrdə baş verən hadisəni şahidlik məqamında nəzmə çəkməsidir.

Cahannamədə baş vermiş tarixi hadisələr ön plana çəkilir. Bu baxımdan 1910-cu ildə Göynükdə baş verən seli, tufanı Molla Cümənin divani müxəmməs tarixi mənzumənin şeir şəklində səkkiz bənddə nəzmə çəkməsi, Aşiq Bəhmənin qoşma bəyani-hal cahannamə üzərində 36 bənddə cahannaməni qələmə alması diqqəti cəlb edir. Cahannamədə ustad aşiq, bir növ, poetik müraciət üslubunu əsas tutur. Özünü baş verən hadisənin şahidi kimi təxəllüs bəndində möhürləyir.

Cahannamə dövrün sosial tarixini araşdırmaqda ədəbiyyat tarixçilərimizə, folklorçularımıza zəngin material verir. Molla Cümənin tapşırma bəndinə diqqət yetirək:

*...Çin-çılpaq lərzələşib çıxartdılar Ərşə səda,  
Xilasdı bir azacıq, qalan canlar oldu əda,  
Neyləsin Molla Cümə, təqdirinmiş bəlkə Xuda!  
Mın üç yüz iyirmi səkkiz eylə fərman Göynüyü,  
Rəcəbül-müraciəbdə qaldı pərişan Göynüyü.*

## 11. DİVANI

Divani aşıqların ən çox müraciət etdiyi şeir şəkli. Divani şeir şəklində poetik çağırış, hikmə, zabitəlik, rəqibi çıxılmaz vəziyyətə salmaq, divani-dərə qurmaq, tərəf-müqabilə meydan oxumaq əhvali-ruhiyyəsi güclüdür. Divani aşiq sənətində istər şeir növü kimi, istər havacata oxunuşu cəhətdən dalbadal, rəqibə dikto baxımından aşiq himnidir, aşığın qənimidir.

Divanini ustadlar «haqq qapısı», «aşığın məsləyi», «ədəb-ərkanı» adlandırırlar. Divani də təsnif, bayatı, gəraylı, qoşma, müxəmməs kimi aşiq ədəbiyyatında sabitləşmiş şeir şəklidir. İlk nümunəsinə Qurbaninin Şah İsmayıl Xətəinin ölümünə dediyi «Ola» divani mərsiyəsində və «Gözəl» rədifli divani ustadnaməsində rast gəlirik. Divani hər bəndi 4 misralı, 15 hecalı şeir şəklidir. Bölgüsü  $4+4+4+3=15$ , yaxud  $4+4+3+4=15$  tərzindədir. 15 hecanı birnəfəsə ardıcıl oxumaq çətin olduğundan aşıqlar ifaçılıq məqamının tələbinə müvafiq formal bölgüdə hər misranı iki yerə bölüb oxuyurlar. Yəni bəndin birinci misrasından başlamaqla tək misraları  $4+4=8$ , cüt misraları  $4+3=7$  və ya əksinə  $3+4=7$  tərzinə salırlar. Belə bölgü ifaçılığı asanlaşdırır, aşığın ləfzini şirinləşdirir. İfaçılıqda nəfəsdərmə üzərində pauza yaradır. Divanilərin saya – adi forması ilə yanaşı, qıfılənd divani, cığalı divani, divani mərsiyə, divani fəxryyə, (öyüdləmə-ustadnamə), divani müxəmməs bəyani-hal tarixi mənzumə, divani müxəmməs, divani müsəddəs, zəncirləmə divani, divani müxəmməs əlif-lam və s. şəkilləri də vardır.

Ümumi tanışlıq üçün əsl bölgüdə:

*Fələk, sənə /əlləşməyə/ bir belə/ meydan ola, 4+4+3+4=15*  
*Tut əlimi, /fürsət sənini, /lütf elə/, ehsan ola. 4+4+3+4=15*

*Getmiş idim /mürşüdümlə/, dərdimə/ dərman qıla, 4+4+3+4=15*  
*Mən nə bilim /mən gəlincə/xak ilə/ yeksan ola. 4+4+3+4=15*

(Qurbani)

Formal bölgüdə:

*Aşiq olan / cavab versin, 4+4=8*  
*Söyləsin / dərşin görüm! 3+4=7=15*  
*Həqiqətdən / var xəbəri, 4+4=8*  
*Meydana / gəlsin görüm! 3+4=7=15*  
*Bəllidirsə / aşıqların 4+4=8*  
*Yetmiş iki /yoluna, 3+4=7=15*  
*Həm divani, / həm təcni 4+4=8*  
*İmtahan / versin görüm! 3+4=7=15*

(Hüseyn Cavan)

Zəncirləmə divani:

*Getdi əldən ixtiyarım, ah elərsən, gəl deyər,*  
*Gəl deyər, gəl, iqtidarın cəhd elər, istər əsər,*  
*İstər əsər, gəl deyər, indi səni tənzil elər,*  
*Səd hazaran onda yetməz Ələsgərin diginə.*

Zəncirləmə şeir şəkillərində I bəndin I misrası hansı sözlə qurtarırsa, sonra gələn bütün misralarda həmin söz misranın baş sözü olur. Bu qayda seirin sonuna kimi davam edir.

Divani aşiq ədəbiyyatında aşiq şeirinin himni sayıldığından bütün aşiq məclisləri dastan gecəsi sabitləşmiş bir adət-ənənə kimi divani ilə başlayır. Bu ənənə aşiq yol-ərkanında pozulmazdır. Hətta aşiq yol-ərkanında belə bir müdrik kəlam var:

- Aşiq, məclisinin əvvəli nə, axırı nə?
- Ustad məclisinin əvvəli divani, sonu duvaqqapmadır.

## 12. MÜXƏMMƏS

Müxəmməs aşiq ədəbiyyatına yazılı ədəbiyyatdan gələn formadır. Bu şeir şəkli ustad aşıqların yaradıcılığında XVIII əsrin sonlarından müşahidə edilir.

Müxəmməs şeir forması Aşiq Valeh, Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Aşiq Hüseyn Şəmkirli, Aşiq Musa, Varxiyanlı Aşiq Məhəmməd, Aşiq Ələsgər, Molla Cümə, Bozalqanlı Hüseyn, Ağdabanlı Aşiq Qurban, Aşiq Pənah Seyfəli, Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə, Şair Vəli, Aşiq Hüseyn Mayıl, Aşiq Qoca, Aşiq Nəcəf Əlimərdanlı, Aşiq Hüseyn Cavan və başqalarının yaradıcılığında əsas yer tutur. Müxəmməs hər bəndi 5 misralı, hər misrası 16 hecalı şeir şəkli. Müxəmməs 3, 5, 7, 9, 11 və s. bənddən ibarət olur. Müxəmməsin hər misrasında heca bölgüsü  $4+4+5+3=16$ ;  $3+5+5+3=16$ , yaxud,  $4+4+3+5=16$  tərzində olur. İfaçılıq məqamında 16 hecanı birməfəsə oxumaq çətinlik törətdiyindən, aşıqlar müxəmməsi misra qırımı üzərində formal bölgüyə salırlar. Yəni misranı: a)  $4+4=8$ ; b)  $5+3=8$  və ya əksinə  $3+5=8$ , yaxud  $5+3=8$  tərzində oxuyurlar. Aşiq şeirinin toplayıcıları da hər iki tərzdən müxəmməslərin çapında istifadə etmişlər.

Əsl bölgüdə:

*Ay ağalar, /tutdu qoldan/bixəbər birdən/ qocalıq,  $4+4+5+3=16$   
Aldadıb yıxdı evimi, giribən dördən qocalıq,  $3+5+5+3=16$   
İşləyibdir cəsədimə həm yerbəyerdən qocalıq,  $4+4+5+3=16$*



*Ürəyimdən baş veribdir, əzəl ciyərdən qocalıq, 4+4+5+3=16*  
*Ətəyim əldən qoymayı, açılmır sərdən qocalıq. 3+5+5+3=16*

*(Molla Cümə)*

Formal bölgüdə:

*Qaradağda/Gərməduzda, 4+4=8*  
*Gözəllər xasın/görmüşəm. 5+3=8 =16*  
*Qara qaşlar/canlar alar, 4+4=8*  
*Gözəllər alsan/görmüşəm. 5+3=8=16*  
*Bir yanağı/qırmızı gül, 4+4=8*  
*Dağlar lalasin/görmüşəm. 5+3=8=16*  
*Şirin zəban, /tuti kimi, 4+4=8*  
*Bir xoş avazın/görmüşəm. 5+3=8=16*  
*Şirin ləhcə, /qəlbi qönçə, 4+4=8*  
*Əcəb həvəsin/ görmüşəm. 5+3=8 =16*

Müxəmməsin bu qəbil bölgü quruluşu şeirin oxunuşunu və ifaçılığını axıcı edir, oynaqlaşdırır, ağırlaşdırmır. Aşıqların müraciət etdikləri qoşayarpaq müxəmməs çarpaz qafiyəli olmaqla, saz melodiyasına oxunuşda və ifaçılıq məqamında misri tərkibində olduqca həlim-həzin olmaqla, həm də nəfəs dərində poetik pauza yaradır:

*Baxır süzgün, /qalır üzgün/, alır şirin canı zalım,*  
*Qurur divan, /kəsir sultan/, asır bəyi, xanı zalım.*  
*Can alır, /taxtdan salır/ şahi-Süleymanı zalım.*  
*Vur bəndə /, sal kəməndə/ bu külli-cahanı, zalım.*  
*Çat qaşın /, yaranmışın/ ver qətlinə fərman, getmə.*

*(Köçəsgərli Aşıq Əli)*

Müxəmməsin I bəndində bütün misralar rədifdən əvvəl gələn sözlər hesabına qafiyələnir (a, a, a, a, a), qalan bəndlərdə 4 əvvəlinci

misralar bir-birilə, V misra I bəndin rədifdən əvvəl gələn sözü ilə həm qafiyə olur (b, b, b, b, a... və s.).

Digər aşıq şeirləri kimi, müxəmməsdə də cığa IV misra ilə V misra arasında ya təsnif və ya da bayatı üzərində poetik fikrin işlək məqamında peyvənd edilir:

*Qabiliyyətin, mərifətin, gözəlliyin öz yerində,*  
*Xub kamalın, xub camalın, cəm olub aqlın sərində,*  
*Cavan Hüseyn, layiq bilsən, qul olsun qalsın dərində,*  
*Olub gözün mübtəlası, qaltb gözü gözlərində,*  
*Gözlər qaradı,*  
*Dildə var adı,*  
*Cismim yaradı...*  
*Yaradı cismim,*  
*Bilirsən ismim,*  
*Yazmışam vəsfim...*  
*Vəsfim vüsaldı,*  
*Ləblərin baldı,*  
*Vüsalmı qaldı...*  
*Gəl sən yetir vüsalmı, öldürür hicran, qaragöz!*

İmkanımız daxilində bura qədər haqlarında məlumat verdiyimiz aşıq şeir növləri və onların şəkilləri, sözsüz, tam deyildir. Biz burada ustad, peşəkar-ifaçı aşıqların repertuarında işlək məqamı geniş olan şeir növlərindən söhbət açdıq. Nəzərdən qaçırdığımız şeir şokilləri haqqında gələcək tədqiqatçılar öz sözlərini deyəcəklər.

## USTAD AŞIQLAR

«Aşiq poeziyasının yaradıcıları xalq sənətkarları – aşıqlardır. Aşiq xalqın ən sevimli nəğməkarıdır. «Aşiq sənəti... xalqa, kütlələrə daha yaxındır, xalqın həyəcan və arzularını xalq musiqisinin başqa növlərinə nisbətən daha parlaq əks etdirir. Aşiq ictimai mövqeyinə görə kəndliyə, zəhmətkeş xalqa yaxındır... Aşiq sənəti xalqın öz yaradıcılığıdır» (24, 253). Aşıqlar həmişə xalq kütlələri içərisində yaşamış, xalqın həyat və mübarizəsi onların yaradıcılığı üçün bir mənbə olmuşdur. Bu el sənətkarları əsrlər boyu xalqın kədəri ilə kədərlənmiş, sevinci ilə sevinmişlər. Azərbaycan kəndlərində heç bir məclis, toy, şadlıq aşıqsız keçməmişdir.

Aşiq sənəti orijinal və təkrarolunmazdır. Bu sənət xalqın əsrlər boyu əldə etdiyi yaradıcılıq ənənələri üzərində yaranıb formalaşmışdır. Aşiq sənətinin bu bənzərsizliyi haqqında görkəmli Azərbaycan sənətkarları çox qiymətli fikirlər söyləmişlər. H.Zərdabi göstərir ki, «Azərbaycan xalqı aşığa elə qulaq asır ki, lap ötinə də kəssən, xəbəri olmaz». Yaxud C.Cabbarlı yazır: «Dağlar başında, sürü yanında tütək çalaraq oxuyan bir el şairi bir Sədi, bir Hüqo, bir Şekspirin təsirilə bir o qədər də əlaqədar olmaz». S.Ağamalıoğlu I Aşıqlar qurultayındakı çıxışında demişdir: «Aşiq elin anasıdır, burada dağların, bulaqların

içerisindən alınıb da el havasına qarışmış səsləri eşidəcəksiniz». Demək, aşıq sənəti Azərbaycanın zəngin təbiətindən doğmuş, **durma** gözlü bulaqlarından qaynayıb çıxmışdır. «Aşığa təmiz hava, yaşıl çəmən, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəhcəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir, aşıq əsl azad rəssamdır».

Aşıqlar xalq arasında yalnız qoşma, gəraylı deyən, dastan söyləyən el sənətkarları kimi deyil, həm də humanist, müdrik ustad, dər gündə yoxsulların dərdinə yanan, onlara yol göstərən məsləhətçilər kimi də məşhur olmuşlar. Aşıqlar ağıl, geniş dünyagörüşü, təcrübəsi, hazırcavablığı ilə də xalq içərisində hörmət qazanmışlar. Aşıqlarımızın bir çox şeirləri xalqa ağıl, kamal, yaxşılıq və ədalət təlqin edən gözəl nümunələrdir. Aşıq necə olmalıdır və o, xalqa necə xidmət etməlidir sualına Aşıq Ələsgər belə cavab vermişdir:

*Aşıq olub türki-vətən olanın  
Əzəl başdan pür kamalı gərəkdir.  
Oturub durmaqda ədəbin bilə,  
Mərifət elmində dolu gərəkdir.*

*Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,  
Şeytanı öldürə, nəfsin yandıra.  
El içində pak otura, pak dura.  
Dalısınca xoş sədalı gərəkdir.*

Aşıq şeiri xalq ədəbiyyatı janrları içərisində ən çox müəllifi məlum olan nümunələrdir. Belə ki, hər bir aşıq şeirinin sonunda onu yaradan müəllifin adı, təxəllüsü verilir. Bu cəhət aşıq poeziyasını yazılı ədəbiyyata yaxımlaşdırır. Məlumdur ki, xalq şeirinin ən ümdə xüsusiyyətlərindən biri onun müəllifinin məlum olmamasıdır, ümumən xalqa, kollektivə aid edilməsidir, daha ətraflı şərh etsək, hər bir nümunəni yaradan müəllifin əsərlərinin şifahi yaşama prosesində adının unudulmasıdır.

İlk baxışda adama elə gəlir ki, aşıq poeziyası xalq ədəbiyyatının bu xüsusiyyətini özündə ehtiva etmir. Lakin hadisələrə diqqətlə yanaşdıqda görürük ki, XV əsrin sonlarında yaşayan Qurbanidən başla-

mış bütün klassik aşıqlarımızın şeirləri şifahi yolla, xalq hafizəsində yaşamış, məclisdən-məclisə, ağızdan-ağıza, əsrdən-əsrə keçərək dövrümüze qədər gəlib çıxmışdır. Bu şeirlər yazıya köçürülməmiş, çap edilməmiş, ancaq şifahi şəkildə yaşamışdır. Bu müddət ərzində həmin şeirlər xalq yaradıcılığının başqa nümunələri kimi həm ideya, həm də forma sənətkarlıq nöqteyi-nəzərindən təkmilləşib cilalanmışdır. Ona görə də əsrlər boyu xalq məclislərini bəzəyən hər bir aşıq şeiri (son bənddə müəllifin adı olsa da) ümumi xalqın malı kimi yaşamışdır. Doğrudur, bu şeirlər folklorun başqa janrlarına nisbətən az dəyişikliyə uğramışdır. Ancaq hər halda dörd-beş əsr şifahi dildə dövr edən əsərlər əsrin, zamanın hadisələri ilə əlaqədar olaraq müəyyən dəyişikliyə uğramamış deyildir. «Bir sözlə, aşıq yaradıcılığına mənsub hər bir kiçik, yaxud böyük əsər xüsusi mənada məlum, bəlli tək «müəllifə» malik əsər olsa da, eyni zamanda həm də kollektiv yaradıcılıq məhsuludur».

Aşıq qoşmalarının müəllifliyi məsələsi bir çox dastanlarda tamamilə başqa xarakter alır. Çünki belə dastan üçün şeirlər qoşan hər bir aşıq son bəndlərdə öz imzasını deyil, dastan qəhrəmanlarının adını vermişdir. Bəlkə də Koroğlu, Şah İsmayıl, yaxud Məcnun aşıq olmamışlar. Lakin dastan məhz onların adı ilə bağlı olduğu üçün onu düzəldən aşıq eyni zamanda qəhrəmanları bir aşıq kimi təsvir etmiş və onların dili ilə şeir demişdir.

Aşığın əsas çalğı aləti sazdır. Onu sazsız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Aşıqların yanında balabançalan da olmuşdur. Üslində aşıqların balabançı ilə çıxış etməsi onların səsi, ifadəlilik manerası ilə əlaqədardır. Zəngin, yüksək məlahətli səse malik aşıqlar heç zaman balabanın müşayiəti ilə oxumamışlar. Məsələn, Cilli Aşıq Müseyib (Nəsimov) həmişə balabansız çalıb-oxumuşdur. Onun köülləri ram edən məlahətli səsi, bülbülləri susduran, yaxıb-yandıran zəngülələri qarşısında balaban dinə bilməmişdir. Aşıq Müseyib həm də tək oxumuşdur. Çünki onun müqabilinə çıxan olmamışdır.

Belə ifadəlilik bacarığına malik olmayan aşıqlar isə həmişə balaban vasitəsilə çıxış etmişlər. Onların yanında hətta zurna və nağara çalanlar da olmuşdur. Bəzən onlar ansambl düzəldərək xorla da oxumuşlar. Bu, müasir dövrdə də belədir.

Aşiq xalqın ən çox sevdiyi sənətkardır. O zaman Gorus məktəb nəzarətçisi olan P.Vostrikov yazırdı: «Aşıqlar, adətən, kəndlərdə olurlar. Onlar xalqın içərisindən çıxmış adamlardır. Çıxış edən aşıqların sayı ikidən əskik olmur, birisi sazda çalır, oxuyur, o birisi isə dəfdə onu müşayiət edir. Bəzən əllərində saz çalan iki aşiq görürsən, onlar növbə ilə çalır-oxuyur, deyirlər. Bəzən isə aşıqlar orkestri zurna, balaban və dəfdən ibarət olur. Aşiq Zaqaqaziya dairəsi kəndlərində böyük hörmət və şöhrətə malikdir».

Aşıqlar xalq yaradıcılığının başqa nümunələrini ifa etməklə, ayrı-ayrı qoşma, bayatı, dastan qoşmaqla yanaşı, çoxlu saz havaları da yaratmışlar. Bu havalar nağıl və dastan qəhrəmanlarının əhvali-ruhiyyəsinə, keçirdiyi iztirablara, psixoloji hallara, göstərdiyi qəhrəmanlıqlara və s. uyğun yaradılmışdır. «Təcnis», «Dübeyti», «Dilqəm», «Yurd yeri», «Müxəmməs», «Saritel», «Gəraylı», «Kərəmi», «Cəlili», «Divani», «Göyçəgülü», «Ovşarı» və s. Bu havaların hər birinin öz ahəngi, öz ritmi, öz gözəlliyi və xüsusiyyəti var.

Aşıqları əsasən iki qrupa bölmək olar: yaradıcı, ustad aşıqlar, peşəkar-ifaçı aşıqlar.

Yaradıcı, yaxud ustad aşıqlar gözəl şeirlər qoşur, dastanlar düzəldir, həm özlərinin, həm də başqalarının əsərlərini məlahətli səslə oxumağı bacarırlar. Onlar böyük təbə və yaradıcılıq istedadına malikdirlər. Ustad aşıqlar həm öz şeirlərini ifa edir, saz havalarını məharətlə çalır, həm də özləri havalar yaradırlar. Bəzi aşıqlar isə yalnız şeir qoşub saz çalırlar, oxumaq qabiliyyətinə malik deyillər.

Peşəkar-ifaçı aşıqlar. Bu aşıqların yaradıcılıq qabiliyyəti yoxdur, yaxud da olduqca zəifdir. Peşəkar aşıqlar ustad aşıqların yaratdığı şeir və dastanları əzbərləyir, aşıqlıq sənətini öyrənir, havaları mənimsəyir və xalq arasında ifa edirlər. Bu aşıqların çox gözəl səsi və oxumaq qabiliyyəti vardır. Ustad aşıqların yaradıcılığını qoruyub saxlamaq, təbliğ etmək, yaşatmaq, kütlələrə ideya-estetik təsir göstərmək nöqtəyi-nəzərindən bu aşıqların xidməti misilsizdir.

Azərbaycan xalqı aşıqları yüksək qiymətləndirir, onların nağıl və dastanlarına böyük maraqla qulaq asır. Təsadüfi deyildir ki, aşıqlara xalq arasında «el aşığı», «haqq aşığı», «aşiq el anasıdır» və s. deyilir.

Aşiq sənəti Cənubi Qafqazdan başqa Orta və Kiçik Asiyada da geniş yayılmışdır. Qazax və qırğızlar akın, baxşı, taciklər hafız, Dağıstan xalqları isə aşiq deyirlər. Qazax xalqının C.Cabayev, Dağıstan xalqlarının S.Stalski, Həməzət Sadasa, özbəklərin Erqaş Cümənbulbuloğlu, Pulkan Şair Nəzəroğlu, Fazil Yuldaşoğlu, qırğızların Toktokul Satılqanov, Azərbaycan xalqının Aşiq Abbas, Aşiq Ələsgər, Xaltanlı Tağı, Hüseyn Bozalqanlı, Molla Cümə və başqa sənətkarları məşhurdur.

Azərbaycan aşiq poeziyası qonşu xalqlar arasında da çox sevilir. Xalqımızın bəzi bayatları, aşıqlarımızın bir çox qoşmaları, bir sıra dastanlarımız hətta Azərbaycan dilində gürcü və ermənilər tərəfindən ifa edilmişdir. Gürcüstanda da görkəmli aşıqlar yetişmişdir. Onlar öz şeirlərini Azərbaycan dilində qoşmuşlar. Professor D.Əliyeva yazır ki, «gürcü aşıqları da müxəmməs, təcnis, bayatı, qoşma, dübeyti, yedəkləmə, döşəmə, dodaqdəyməz, tapşırma, qəzəl və s. şeir formalarından istifadə edirdilər».

Aşiq yaradıcılığında qədim sənətin bir sıra xarakter xüsusiyyətləri bu və ya digər dərəcədə mühafizə olunmuşdur. Bunlardan biri sinkretizmdir. Sinkretizm sənətin çox qədim nümunələrinə xas olan cəhətdir. İbtidai icma dövrünün sənəti əsasən sinkretik xarakter daşıyır. Sinkretizm müxtəlif sənət növlərinin bir sənətdə çarpazlaşması, birləşməsidir.

Şairlik, xanəndəlik, bəstəkarlıq, rəqs, aktyorluq və s. qədim sənətdə üzvi surətdə birləşirdi. Bu cəhət yalnız klassik aşiq sənətində deyil, onun indiki inkişaf mərhələsində də özünü göstərməkdədir. Aşiq sənəti şeir, musiqi və rəqsin ayrılmaz sintezindən ibarətdir. Bu xüsusiyyət müasir aşiq sənətində də müəyyən dərəcədə özünü saxlamaqdadır. Bu onu göstərir ki, aşiq sənəti öz köklərini çox qədim zamanlardan, ibtidai icma dövründən götürmüş və sonralar müəyyən inkişaf mərhələləri keçmişdir.

Xalq sənətinə məxsus improvizasiya aşiq poeziyasında özünü daha çox göstərir. İmprovizasiya əvvəlcədən hazırlıq görmədən, fikirləşib düşünmədən, bədahətən yaratmaq deməkdir. İmprovizasiya xalq sənətində özünü müxtəlif formalarda göstərir. Məsələn, bir nağıl, lətifəni, dastanı söyləyən sənətkar zamana, məclisə, əhvali-ruhiyyəyə əsasən onu dəyişdirir (ixtisar, yaxud əlavələr edir). Bunlar ifa zamanı baş verir. Bunun üçün əvvəlcədən hazırlıq da görülmür. Burada sənət-

karın bacarığı, poetik istedadı, hafizəsi mühüm rol oynayır. Belə improvizatorluq gərək dinləyici tərəfindən hiss edilməsin, artırma, əlavə, ixtisar, qondarma süni xarakter daşması. Bu prosesdə böyük xalq sənətkarları xüsusilə seçilir. İmprovizasiya aşiq poeziyasının mühüm cəhətidir. Xüsusilə deyişmə zamanı improvizasiya özünü daha qabarıq büruzə verir. Aşıqlar deyişmə prosesində poeziyanın xüsusilə bağlama, qıfılənd, təcnis, dodaqdəyməz kimi çətin formalarından istifadə edir, bir-birini çətin sınağa salırlar.

Ozanların və dədələrin tipik nümayəndəsi dastanda, əlbəttə, Dədə Qorquddur. Doğrudan da sonralar öz yaradıcılıq qabiliyyəti, müdrikliyi, ağsaqqallığı ilə seçilən el sənətkarlarına «dədə» deyildiyi məlumdur. XVI əsrdə Dədə Yediyar, XVII əsrdə Turab Dədə, XVIII əsrdə Dədə Qasım (Xəstə Qasım), XIX əsrdə Ələsgər, Molla Cümə, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı və başqaları buna misal ola bilər. İndi ozanlarla əlaqədar Azərbaycanda yer adları var: Gəncədə olan Ozanlar məhəlləsi buna aydın misaldır. Ozanlarla bağlı xalq içərisində müxtəlif mahnılar da yaşamaqdadır:

*Qızım, qızım, qız ana,  
Qızımı verrəm ozana.  
Ozan axça qazana,  
Qızım geyə, bəzənə.*

Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə kimi şairlər və onların müasirləri eşqi, məhəbbəti geniş, ümumi mənada götürür, onu xüsusi vergi, haqq vergisi kimi tələqqi edirdilər. Bu mənada özlərini eşq əhli–aşiq adlandıran şairlər müqəddəsləşir, ülviləşirdilər. Bu şairlərə görə, eşq əhli xüsusi seçilmiş insanlardır, yəni aşıqlardır. Eşq vergi kimi verilir, eşq Haqdan verilir. Təmiz eşq insanı saflaşdırır, ucaldır və son nəticədə müqəddəsləşdirir.

Yunis Əmrə:

*Eşq oduna varmı əvəz?  
Ona yanan «yandım» deməz,*

*O da bu oda bənzəməz,  
Heç bilinməz zəbanəsi.*

Təmiz, müqəddəs, həqiqi, odlu sevməyi də hər adam bacarmaz. Belə yüksək istedadla malik insanlar eşq əhlidir, yəni aşıqlardır. Belə aşıqlar, müqəddəs insanlar, vergi almış şəxslər doğrudan da öz hərəkəti, davranışı ilə xalq arasında tanınır, məşhurlaşır, sevilir və təqlid edirlər:

*Onun şəmi Haqq şəmidir,  
Dəmi ənləhəq dəmidir.  
Həllaci-Mənsur kimidir,  
Ən kəminə divanəsi.*

Belə aşıqların, məhəbbət divanələrinin, el cünunlarının vurğunluğu, yəni bu keyfiyyətləri o zaman el içərisində ən çox bahadirları, qəhrəmanları vəsf edən ozanların sənətinə keçir, ozanlar aşıqların eşq macəraları haqqında mahnılar qoşmağa başlayırlar. Belə aşıqlar, əlbəttə, ozanlar üçün də ibrətlidir. Elə buradaca başqa bir cəhəti də xatırlatmaq yerinə düşür. Aşıqların çox zaman müqəddəs adlandırdığı, bəzən təriqət, mərifət, həqiqət yolu keçib həqiqi aşiq adlanan şəxslərin belə məhəbbəti həqiqi dünyanı, insani məhəbbəti vəsf edən şeirlərə də gəlir. Aşıqların məhəbbəti ozanların yaradıcılığına keçib daha çox dünyəvi xarakter alır. Bu yolla eşqə düşərən ozanlar özlərini aşiq adlandırır və qoşduğu mahnıların da əsas mövzusu eşq olurdu. Beləliklə, bir müddət ozan-aşiq qoşa işlənir, eşqin tərənnümü bahadırlığın təsvirlərinə qələbə çalır. Zaman keçdikcə ozan aşiqə, aşiq də aşığa çevrilir. Ozanların-aşıqların şeirlərində «aşiq» sözü kimi sabitləşir. XIV-XVI əsrlərdə mövcud olan bütün Azərbaycan bayatılarında da aşiq yox, aşiq işlənmişdir:

*Mən aşiq bu dağ, haray,  
Qəm məni budağ, haray  
Könül istər, əl yetməz,  
Əyilməz bu dağ, haray.*

Göründüyü kimi, aşiq sənəti çox qədim tarixə malikdir. Ancaq onun ayrı-ayrı nümayəndələri bizə sonrakı əsrlərdə məlum olmuşdur.

S.Mümtaz «Molla Qasım və Yunis Əmrə» adlı məqaləsində («Maarif və mədəniyyət» jurnalı, 1929, № 1) Molla Qasımın XIII əsrdə yaşadığı və heca vəznində şeirlər qoşduğunu göstərir:

*Müqabirdən güzar etdim,  
Əcaib mərdümaq gördüm.  
Qaranqu topraq altında  
Yatar cism ilə can gördüm.*

Ümumiyyətlə, indiyə qədər Azərbaycan aşiq yaradıcılığı üzərində aparılan tədqiqatlara görə hələlik ilk aşığımız XV əsrin sonları və XVI əsrin əvvəllərində yaşadığı ehtimal olunan Qurbanidir. Əlbəttə, heç şübhə yoxdur ki, Qurbanidən əvvəllər də Azərbaycanda aşıqlar yaşamış, gözəl şeirləri və dastanları ilə şöhrət qazanmışlar. Ancaq hələlik tarixin səhifələrindən biz Qurbanini tapmışıq. Digər aşıqların da yeni tədqiqatlar və axtarışlar nəticəsində üzə çıxarılaçağına əminik. Çünki Qurbani yaradıcılığı aşiq poeziyasının başlanğıcını deyil, kamilləşmiş, püxtələşmiş bir mərhələsini təşkil etməkdədir.

Maraqlı cəhətlərdən biri Yunis Əmrənin müasiri olan Molla Qasım Şirvanlının hələ XIII-XIV əsrlərdə aşiq şeirinin gəraylı, qoşma, tənqis formalarından istifadə etməsidir. Onun şeirləri bizim bildiyimiz, şahidi olduğumuz mənada forma və məzmun etibarilə kamil nümunələrdir. Əvvəldə gətirdiyimiz misaldan göründüyü kimi, Yunis Əmrə şeir qoşarkən Molla Qasımdan ehtiyat edir, ondan bir təcrübəli, istedadlı, tanınmış bir sənətkar kimi danışır. Öz fikirlərini əsaslandırmaq üçün S.Mümtaz hər iki sənətkarın şeirlərindən nümunələr verib müqayisələr aparır. Bu, gəraylı üstündə «Gördüm» rədifli şeirlərdir. S.Mümtaza görə, bu rədifdə gəraylı əvvəlcə Molla Qasım qoşmuş, Yunis Əmrə isə ona nəzirə demişdir. Şeir Molla Qasımda 7, Yunis Əmrədə isə 9 bənddən ibarətdir.

Biz burada Salman Mümtazın müqayisələrindən istifadə edirik.

Molla Qasım:

*Yumulmuş şol ala gözlər,  
Qiyamət yolunu gözlər.  
Hanı şirin-şəkər sözlər?!  
Dəhani bizəban gördüm.*

Yunis Əmrə:

*Soğulmuş şol ala gözlər,  
Pozulmuş ay kimi üzülər.  
Qarışmış qara torpağa  
Gül dərən əlləri gördüm.*

Heca vəznli şeirin türkdilli xalqlar içərisində inkişafının öyrənilməsi sahəsində müəyyən işlər görülmüşdür. Bizə gəlib çatan qədim abidələr üzərində aparılan müşahidələri buna misal göstərmək olar. Orxon-Yenisey abidələri (VI-VIII), Mahmud Kaşğarının «Divanü lüğət-it-türk» (XI), Yusif Balasaqunlunun «Qutadqu bilik» (XI), «Dastanı-Əhməd Hərəmi» (XIII), Şair Əlinin «Qisseyi-Yusif» (XIII) poeması və s. kimi yazılı abidə və əsərlərdə heca vəznli şeirin qədim nümunələri saxlanmışdır. Bu abidələrdən və təxminən bu əsrlərdə yaşayan sənətkarların şeirlərindən bir neçə nümunə verməyi lazım bilirik.

«Divanü lüğət-it-türk»də Alp Ər Tonqanın ölümünə ağı:

*Alp Ər Tonğa öldimü,  
İsiz acun qaldımu,  
Özlök öcin aldımu,  
İmdi yürek yırtılır.*

*Özlek yaraq gözetti,  
Oğru tuzaq uzattı.  
Bəklər bəkin azıttı,  
Qaçsa, qamu qurtulur.*

XII əsrdə yaşamış şair Əhməd Yasəvinin şeirlərindən misal:

*On səkkiz bin aləmdə  
Heyran bulğan aşıqlər.  
Tapmaq məşuq sorağı  
Sərsan bulğan aşıqlər.*

Şair Əlinin «Qisseyi-Yusif» poemasında aşağıdakı kimi misralar vardır:

*Cümləsi quyu üzrə uçarlar imdi,  
Oq alıb quş atmağa varur imdi.  
Ani görüb bixud olub daşar imdi.*

Yaxud Yunis Əmrənin şeirlərindən aşağıdakı parçalara diqqət edək:

(beş hecalı)	(səkkiz hecalı)
<i>Yar yürəgim, yar, Gör ki, nələr var. Bu xələq içində Bizə gülər var.</i>	<i>Axar sular tək çağlaram, Dərdli ciyərim dağlaram. Şeyx kimi anıb ağlaram, Gəl gör bənə eşq neylədi.</i>
<i>Yunus sən burda Meydan istəmə; Meydan içində Mərdanələr var.</i>	<i>Mən Yunisi biçəreyəm, Dost elində avareyəm. Başdan-ayağa yareyem, Gəl gör bənə eşq neylədi.</i>

Biz hələ XIV əsrdə Qazi Bürhanəddinin yaradıcılığında heca vəznli şeirin kamil nümunələrinə rast gəlirik:

*Ərənlər öz yolunda ertək gərək,  
Meydanda erkək kişi nörtək gərək,  
Yaxşı-yaman, qatı-yumşaq olsa xoş,  
Sərvərəm deyən kişi erkək gərək.*

Böyük Azərbaycan şairi Nəsiminin əsərləri içərisində aşıq şeiri formasında yazılmış nümunələr də vardır. Təsadüfi deyildir ki, Nəsi-

minin gəraylı formasında yazdığı sadə, axıcı, lirik şeirləri xalqın dilində əzbər olmuş, geniş yayılmışdır:

*Bax bu dilbərin oynuna,  
Günahın almış boynuna,  
Səhərdən aşıq qoynuna  
Girən dilbərin quluyam.*

*Kimsənin malın yeməgil,  
Bu bana qalır deməgil,  
Ol siyasət meydanında  
Haqlı haqqın alasudur.*

XVI əsrin əvvəllərindən etibarən yazılı ədəbiyyatımızda, xüsusən Şah İsmayıl Xətəinin və sonralar Məhmməd Əmaninin yaradıcılığında xalq dilində, aşıq poeziyası üslubunda yazılmış əsərlərə daha çox rast gəlirik:

*Könül, nə gəzirsən seyran yerində  
Aləmdə hər şeyin var olmayınca.  
Olura, olmaza dost deyib gəzmə,  
Bir əhdinə bütün yar olmayınca.*

(Xətəi)

*Bahar oldu, tazə güllər açıldı,  
Sərvünazım, sallanban seyr clə.  
Şükufə ovraqı hər yan saçıldı.  
Sərvünazım, sallanban seyr clə.*

Məlumdur ki, Azərbaycan torpağı əsrlər boyu ardı-arası kəsilməyən xarici basqınlara məruz qalmışdır. İşğalçılar Azərbaycana soxularaq onun maddi sərvətlərini dağıtmış, gözəl sənətkarları, olyazma və tarixi kitabları başqa ölkələrə aparmışlar. Lakin xalq kütlələri ustad sənətkarların əsərlərini zamanın burulğanlarından keçirərək qoruyub saxlamışdır.

## 1. QURBANİ

XVI əsr Azərbaycan aşıq şeirinin hələlik bizə məlum olan ilk nümayəndəsidir. Aşığın nə vaxt anadan olması və ölməsi hələlik bizə dəqiq məlum deyil. Ancaq bizə o aydındır ki, Qurbani Şah İsmayıl Xətəinin hakimiyyəti illərində (1501-1524) yaşamışdır. Hətta o, bir müddət Şah İsmayılın sarayında da olmuşdur.

Bu sənətkar «Qurbani», «Dirili Qurban» adları ilə aşıq sənətimizin tarixində şöhrət tapmışdır. İndiyə qədər biz yazmışdıq ki, Qurbani Cənubi Azərbaycanın Diri kəndində dünyaya gəlmişdir. Son illər Qurbaninin şəxsiyyətinə, yaradıcılığına xüsusi diqqət yetirilməkdədir. Bir neçə il bundan əvvəl Cəbrayıl rayonunda aşığın anadan olmasının 500 illiyi münasibətilə «Qurbani saz bayramı» keçirilmişdir. Axtarışlar göstərmişdir ki, Diri kəndi Cəbrayıl rayonundadır. Həm də burada aşığın qəbri saxlanmışdır.

Qurbanini Salman Mümtaz tapıb üzə çıxarmışdır. O, «El şairi Qurban» («Qızıl Şərq» jurnalı, 1923, №2-3) adlı məqaləsində aşığın yaradıcılığına yüksək qiymət vermiş və şeirlərindən nümunələr də gətirmişdir. Sonra əldə etdiyi şeirlərini «El şairləri» (I-II cildlər, 1927-28-ci illər) kitabına daxil etmişdir. S.Mümtaz yazır ki, Qurbaninin bir şeiri vardır ki, o, Şah İsmayıl Xətəiyə həsr edilmişdir. Alimin dediyinə görə, bu şeir həm onun yaşadığı dövrü və həm də yeri haqqında məlumat verən yeganə mənbədir.

Sonralar məlum olmuşdur ki, Qurbani Şah İsmayıl Xətəiyə bir deyil, bir neçə şeir həsr etmişdir. Bu şeirlər də aşığın yaşadığı dövrü və Ş.İ.Xətai ilə əlaqəsini dəqiqləşdirmişdir. Salman Mümtazın topladığı şeir belədir:



*Mürşidi-kamilim, Şeyx oğlu şahim!  
Bir ərzim var qulluğuna, şah, mənim.  
Əziz başın üçün oxu yazğumu,  
Agah ol halımdan gahbəgah mənim!*

*Dərin-dərin dəryalara boyladı,  
Xəncər alıb qara bağırim teylədi.  
Oğlu ölmüş vəzir qəza eylədi,  
Getməz dimağımdan dudi-ah mənim.*

*Şair olan dərsin alır pirindən,  
Qəvvas olan dürr gətirər dərinədən.  
Qolubağlı keçdim Xudafərinədən,  
Üzüm gülməz, heç açılmaz, ah, mənim.*

*Qurban deyir, bahar olu, gülür yaz,  
Göllərdə üzüsür ördək ilə qaz.  
Başım təvalladır, üzüm payəndaz,  
Yoxdur bundan özgə bir mətah mənim.*

Aydın olur ki, Ş.İ.Xətai Qurbaninin kamil mürşididir. Qurbani dər-sini pirdən – Şah İsmayıldan almışdır. «Əziz başın üçün oxu yazğumu» (yazdığımı) ifadəsi də çox şey deyir. Bu onu göstərir ki, aşiq bu «əri-zə»sini yazdığı dövrə qədər Ş.İ.Xətai ilə tanış imiş. Başqa sözlə, əvvəllər Şeyxlə görüşmüş imiş. S.Mümtaz yazır: «Şahın vəzirlərindən birinə xoş gəlmədiyindən Qurbani qolubağlı Qarabağ tərəfindən Xudafərin körpüsündən keçirilərək İrana sürgün edilmişdir. Qurban da bu əhvalatı şeirlə yazıb Şah İsmayıla yolladığından onu şah bağışlayıb azad etmişdir». Sonra S.Mümtaz fikrini belə yekunlaşdırır: «Qurban Şah İsmayıl Qafqazı aldığı zamanda yaşamışdır». Qurbaninin Ş.İ.Xətainin yanına dərdindən fəryad edərək gəlməsinə onun başqa şeirlərində də işarələr vardır:

*Mən Haqq aşiqiyəm, haqq yola mail,  
Kitabım Qurandır, olmuşam qail,*

*Ey mənim sultanım Şah İsmayıl,  
Dərdimin əlindən fəryada gəldim.*

İbrətəmizdir ki, Ş.İ.Xətaiyə ünvanlanan şeirlərdə «Gəldim», «Gəlmişəm» kimi rədiflər işlədilmişdir. Əgər birinci şeirdə aşiq öz hamisinə «yazğu-ərizə» göndərsə, ikinci və üçüncü şeirlərdə yazdıqlarını götürüb o, şahın hüzuruna gəlmişdir:

*Diri dağlarından, uzaq ellərdən,  
Əlbəttə ki, bir murada gəlmişəm.  
Eşqin sitəmindən, çərxin əlindən  
Bir şahım var, ona dada gəlmişəm.*

*Bülbül idim, ayrı düşdüm gülümdən,  
Fələk vurdu, cüda saldı əlimdən,  
Qurbaniyəm, Qara vəzir əlindən  
Şeyx oğluna şikayətə gəlmişəm.*

Qurbani Diridə oturub Şah İsmayıl Xətai ilə bağlı hadisələri seyr eləməyib. O, bilavasitə bu hadisələrin çoxunun iştirakçısı olmuşdur. Ona görə də aşiqin şeirləri bir neçə əsr şifahi dildə gəlməsinə baxmayaraq, hadisələrin müəyyən qismini özündə qoruya bilmişdir.

Məlumdur ki, Ş.İ.Xətai hakimiyyəti ələ alandan sonra Təbrizi böyük bir mədəni mərkəzə çevirmişdi. Onun sarayında Azərbaycan dilində danışılırdı. Təbrizdə böyük bir kitabxana təşkil etmişdi: qardaşları İbrahim Mirzə və Sam Mirzə təzkirə yazırdılar. Ş.İ.Xətai saraya çoxlu şair toplamışdı. Həbibə məhz Ş.İ.Xətainin sarayında məliküşşərə rütbəsinə çatmışdı. Özü böyük dövlət xadimi və həm də tanınmış şair idi. Xalq şeiri üslubunda bayatı, gəraylı, qoşmalar yazırdı. Aşıqlar onun şeirlərini məclislərdə oxuyurdular, ona çox şeir və aşiq həvaları həsr edirdilər. Aşıqlar onu şeir, sənət, söz hamisi hesab edirdilər. Ş.İ.Xətai şairlərlə birlikdə tanınmış aşıqları da öz sarayına dəvət etmişdi. S.Mümtaz, H.Araslı, M.H.Təhmasib, Əzizəgə Məmmədov və başqalarının təsdiqinə görə, həmin aşıqlardan biri də Qurbani olmuşdur. Qurbani

Xətəinin şəninə, «Şah sarayı», «Şah yuxusu», «Şah durguzanı» və «Şər Xətəi divanı» havalarını yaratmışdır. Bizə gəlib çatan şeirlərindən aydın olur ki, Qurbani Ş.İ.Xətəinin bəzi səfərlərində də iştirak etmişdir.

Çox güman ki, Şah İsmayılın 1514-cü ildə Çaldıran yaxınlığında məğlubiyyətindən sonra Türkiyəyə aparılan sənətkarlar içərisində Qurbani də olmuşdur:

*Biz də qonaq olduq Qarslı Osmana,  
Yunistək mat qaldıq bəhri-ümmana,  
Qurbani der: dönsün belə zamana,  
Göydəki ulduzlar ayə dönübdür.*

Başqa şeirlərdə də vətən həsrəti var: bunlar da bizim ehtimalımızı gücləndirir. «Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən», «başı çənli, qarlı dağlar, qal indi», «qan tökürsən qürbət eldə, gözlərim», – deyərək aşiq şikayətlənir.

*Bağrım dəli-dəli, sinəm peykandı,  
Mənim üzüm gülməz vətəndən ayrı.  
Nə ola, bir şadlıq xəbəri gələ,  
Yüklənə barxanam ellərə doğru.*

Qayıdandan sonra o yenə Ş.İ.Xətəinin görüşünə getmiş, bu dəfə öz mürşidini sağ tapa bilməmişdir. Bu cəhətdən aşığın dastan vasitəsilə gəlib bizə çatan divaniləri əvəzsiz mənbədir:

*Fələk, sənə əlləşməyə bir belə meydan ola!  
Tut əlimdən, meydan sənə, lütf elə, ehsan ola!  
Getmiş idim mürşidimə, dərdimə dərman ola!  
Mən nə bilim mən gəlincə xak ilə yeksan ola!*

*Kölgəsində züflərinin bir zaman yatmaq görək,  
Tabutu sərvi ağacından, kəfəni yarpaq görək,  
Tez yuyun, tez götürün ki, mənzilə çatmaq görək,  
Barillahir, necə qıydın bir belə cavan ölə?..*

*Bir gülü ki dərəmmirsən, dərib xəndan eyləmə,  
Bir könlü ki hərəmmirsən, yıxıb viran eyləmə,  
Haqq-taaladan səda gəldi, Qurbani, çox qəm yemə,  
Qorxum budu, bu gün burda çoxları peşman ola!*

Dastanda göstərilir ki, Qara vəzir yalandan Qurbaninin sevgilisi Pərinin öldüyünü elan edir və onun guya dəfn mərasimini də təşkil eləyir. Ancaq Qurbani bilirdi ki, bu, yalandır. Bunu bilə-bilə o, həmin divanini oxumuşdu. M.H.Təhmasibə görə, divaninin bir qız haqqında deyil, adlı-sanlı, hörmətli, çox cavan yaşlarında ölmüş görkəmli bir şəxsiyyət haqqında deyilmiş olduğu şübhəsizdir. Aydın görünür ki, bu ölən həm də mürşid imiş. Qurbani də özünə «mürşid» intixab etdiyi bu adamın yanına ona görə getmiş imiş ki, «dərdinə dərman olsun». Bizcə, bu divanı Ş.İ.Xətəinin ölümünə yazılmış mərsiyədir.

Salman Mümtaz Qurbaninin poetik irsinə çox böyük qiymət vermiş, ondan sonsuz məhəbbətlə danışmışdır. «El şairlərinin sözləri o qədər narın, o qədər incədir ki, insanın ürəyi o sözlərdən öz payını almamış savuşa bilmir. Onların bəzisini oxuyanda adamın könlü qızıl-gül qönçəsi kimi çırtlayıb, dodaqlarında gülümsəmək görünüb, gözləri də şəhlələnir. Qəmli-qüssəli bir parçası söyləndikdə, qayğı oxları kimi qulaq asanların qəlblərini dəlik-dəlik edib ilan kimi qıvrıldır. Qurbani el şairlərinin ən yaxşılardanandır». Sonra S.Mümtaz aşığın «dedim-dedi» sual-cavabı ilə başlayan qoşmasından misallar verir:

*Dedim: Dilbər, getmə, bir dəm danışaq.  
Dedi: Sözü yoxdur, bəhanədir bu.  
Dedim: Bir nəzər qıl aşiq halıma.  
Dedi: Əcəb dəli-divanədir bu.*

Qurbani 500 il bundan əqdəm Azərbaycanın dilbər guşələrindən olan Qarabağın yamaclarında boynunu bükmüş bənövşəni gördü, onun dörd-sərinə şeirinə salıb həmvətənlərinə çatdırdı. Aşıq bənövşəni gözəllik, nakamliq rəmzi kimi vəsf etdi. Elə bil indiyə qədər hamımızın hər gün gördüyümüz bənövşədə yeni keyfiyyətlər üzə çıxardı:

*Başına döndüyüm ay qəşəng pəri,  
Adətdir, dərərlər yaz bənövşəni.  
Ağ nazik əlinlə bir dəstə bağla,  
Tər buxaq altında düz bənövşəni.*

*Tanrı səni xoş camala yetirmiş,  
Səni görən aşiq əqlin itirmiş,  
Mələklərmi dərmiş, göydən gətirmiş,  
Heyif ki, dəriblər az bənövşəni.*

*Qurban deyər, könlüm bundan sayrıdır.  
Nə etmişəm yarım məndən ayırıdır?  
Ayrılıqımı çəkib, boynu ayırıdır,  
Heç yerdə görmədim düz bənövşəni.*

Qurbaninin şeirlərində bəzən köçlə əlaqədar olan təsvirlərə də rast gəlirik. Onun belə qoşmaları da öz bədiiliyi, ifadələrin yerli yerində işlədilməsi ilə diqqəti cəlb edir:

*Nə ola bir şadlıq xəbəri gələ,  
Yüklənə bərxanam ellərə doğru.  
Naşı ovçu bərə bəklər, əylənər,  
Marallar sayrışar yollara doğru.*

*Bağçalarda qurudulur barama,  
Naşı təbib məlhəm eylər yarama.  
Dedim, Pərim, zülflərini darama,  
Könül gəştə çıxar xallara doğru.*

Qurbani həm də gözəl gəraylı ustasıdır. Onun gəraylıları öz incə lirizmi, axıcılığı və xəlqiliyi ilə seçilir:

*Ay ağalar, ay qazılar,  
Yar yaman allatdı məni.*

*Əl atdım yar ətəyinə,  
O, kənara atdı məni.*

*Cənnətinin narı idim,  
Alagöz xumarı idim,  
Yüz ilin bimarı idim,  
Gəldi yar, oyatdı məni.*

*Tor atdım çeşmim gölüne,  
İlişdi sonam telinə,  
Düşdüm bir nadan əlinə,  
Ucuz alıb satdı məni.*

Qurbani öz şeirlərində feodal zülmünə, vəzir və hakimlərin qəddarlığına qarşı çıxmış saray ziddiyyətlərini, vəzirlərin zorakılığını tənqid atəsinə tutmuş, zəhmətkeş kütlələrin arzu və istəklərini əks etdirmişdir:

*Zülm eyləyən vəzir namərd oğludu,  
Aman Allah, imdad eylə bu işə.*

Onun bir sıra şeirlərində təklikdən şikayət, kədər özünü göstərir:

*Gecə-gündüz, vaxt-bivaxt ağlaram,  
Çeşmim yaşı Ceyhun olur, sellənir.  
Yay mövsümü bülbül dil-dil ötəndə  
Bağ-bağçalar nərgizlənin, güllənin.*

Lakin Qurbani heç vaxt bədbinliyə qapılmamışdır. O, haqqın, ədalətin qələbəsinə həmişə inam bəsləmişdir. Aşığa görə, bir zaman zülm və hərə-mərəliyə son qoyulacaq, «zimistan» gedib, bahar gələcəkdir:

*Qəm çəkmə bu qədər, divanə könül,  
Həmişə ruzigar belə dar olmaz.*

*On bir ay çəkəsən zimistan qəhrin,  
Necə güldür çöhrəsində xar olmaz.*

Qurbani əxlaqi-nəsihətəməz məzmunlu şeirlər də yazmışdır:

*Mərd odur ki, işin tuta mərd ilən,  
Ər istəsən, keç namərddən, ər dilən.  
Rəmz anlayan, söz düşünən, dərd bilən  
Aləmlərdə şöhrətlənir, bəllənir.*

Qurbaninin təcnisləri də kamil sənət nümunələridir:

*Qurbani, güldəstə bağlar oxuna,  
Sinəm buta yarın müjgan oxuna.  
Bir namə yaz, hər divanda oxuna,  
Görən deyə var əllərin, bir də yaz.*

Aşığın həyat və yaradıcılığı haqqında «Qurbani» dastanı vardır. Hələ 1936-cı ildə «Ədəbiyyat qəzeti»ndə «Çoban» imzası ilə «Qurbani» dastanı haqqında bir məqalə çap olunmuşdur. Ancaq orada şeirlərdən istifadə olunmamışdır. «Qurbani» dastanının bir neçə variantı toplanıb çap olunmuşdur. Bu dastanın ilk dəfə geniş şəkildə tədqiqi ilə professor M.H.Təhmasib məşğul olmuşdur.

## 2. ABBAS TUFARQANLI

Abbas Tufarqanlı XVI əsrin sonları, XVII əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmışdır. Onun bir sıra şeirlərində Şah Abbasla olaqədar hadisələr, şah zülmü və özbaşınalığından şikayət motivləri öz əksini tapmışdır. Bu, onun Şah Abbasın hakimiyyəti illərində yaşayıb-yaratdığını göstərir. Tufarqanlı Abbas öz dövrünün ustad aşıqlarından olmuşdur. O, gözəl istedadla, coşqun təbə, böyük yaradıcılıq qabiliyyətinə malik sənətkardır. Aşiq Abbasın əsərləri bizə əsasən xalqın, aşıqların hafizəsində gəlib çatmışdır.

Tədqiqatçıların dediyinə görə, Aşiq Abbas mükəmməl mədrəsə təhsili görmüş, ərəb və fars dillərini öyrənmiş, aşiq şeirindən başqa, klassik şeir üslubunda qəzəl, qəsidə, rübailər də yazmışdır. Lakin bunlar zaman keçdikcə unudulmuşdur. Yalnız aşığın bir qisim qoşma, gəraylı, tənris və ustadnamələri gəlib bizə çatmışdır. Biz orta əsr təzki-rəçi və tarixçilərinin yazılarında da Abbas Tufarqanlının həyat və yaradıcılığı haqqında qeydlərə rast gəlirik. Lakin Tufarqanlı Abbasın bəzi şeirləri bir çox qabaqcıl adamların, xanəndələrin cib dəftərlərində yazılmış və saxlanılmışdır. Ancaq bu sahədə daha geniş mənbə aşığın öz şeirləri və «Abbas və Gülgəz» dastanıdır. Biz bu şeirlərdən və dastandan öyrənirik ki, Abbas Tufarqanlı Cənubi Azərbaycanın Tufarqan kəndində anadan olmuş, ona görə də Tufarqanlı təxəllüsünü qəbul etmişdir. O, bir şeirində deyir:

*Mən sənə can dedim, sən də mənə can,  
Alış eşq oduna, mənim kimi yan.  
Adım Aşiq Abbas, yerim Tufarqan,  
Gahdan ağla, gahdan yada sal məni.*

Aşığın bir çox şeirlərində təxəllüsü «Qul Abbas», «Şikəstə Abbas» və s. şəkillərdə də işlədilir.

«Abbas və Gülgəz» dastanına görə, Abbas Tufarqanlı Gülgəz Pəri adlı bir gözələ aşiq olur. Gülgəz Pərinin gözəlliyini eşidən Şah Abbas öz pəhləvanı Dəli Bəcanı göndərərək qızı zorla İsfahana apardırmış, sevgilisinin dəlincə İsfahana gedən Aşiq Abbas yolunu çoxlu qoşma demişdir. Nəhayət, o gəlib İsfahana çatmış, öz sənəti, sözü, istedadı ilə sarayda qələbə çalaraq sevgilisinə qovuşa bilmişdir.

«Abbas qüdrətli bir şair-aşiq olmuş, lirik gözəlləmələr, nəsihətəmələr, ustadnamələr, mənalı, həm də gözəl tənrislər, şux, oynaq gəraylılar, divanilər yaratdığı kimi, gözəl dastanlar da qoşmuş, öz dövrünün ən çirkin hadisələrindən birini, yəni «gözəl qızların güclə saraya aparılması» məsələsini məharətlə bir dastançı kimi işləmiş, yaxşı bir əsər yaratmışdır».

Aşiq Abbas qüdrətli bir sənətkar olduğundan yaşadığı dövrdə heç bir hadisəyə biganə qalmamış, onu zalım şahların haqsızlığı, saray özbaşınalığı, yoxsulların ehtiyac içərisində yaşaması, ağır feodal müharibələri çox düşündürmüş və aşiq bu hadisələrə öz münasibətini bildirmişdir. Aşiq Abbas «Bəyənəmz» rədifli ustadnaməsində o dövrdə gördüyü sinfi, ictimai bərabərsizliyi, varlılar və yoxsullar arasındakı kəskin ziddiyyətləri açıq-açıq öz şeirlərində təcəssüm etdirmişdir:

*Adam var dolanar səhranı, düzü,  
Adam var döşürər güllü, nərgizi.  
Adam var geyməyə tapammas bezi,  
Adam var al geyər, şalı bəyənəmz.*

*Adam var çox işlər eylər iradə,  
Adam var ki, yetə bilməz murada.  
Adam var ki, çörək tapmaz dünyada,  
Adam var yağ yeyər, balı bəyənəmz.*

Ancaq Tufarqanlı Abbas atalar sözündən çox ustalıqla istifadə edir, onlara sinfi, ictimai mənə verir, məharətlə öz fikrinin, düşüncəsinin

ifadəsinə çevirə bilir. Bu hal, yəni atalar sözü və aforizmlərdən istifadə edərək gözəl əsərlər yaratmaq bir çox ustad aşıqların, o cümlədən Aşiq Abbasın da yaradıcılığının mühüm xüsusiyyətlərindən biridir. Bu cəhət ən çox nəsihətamiz əsərlərində, xüsusilə ustadnamələrdə özünü göstərir.

Qeyd etdiyimiz kimi, Aşiq Abbas XVI əsrin axırları, XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan torpağında dağıdıcı feodal müharibələrin baş verdiyi bir dövrdə yaşamışdır. «Bu zaman şəhərlər, kəndlər tez-tez soyulur, talan edilirdi. Dəstə-dəstə adamlar yerlərindən sürgün olunurdular. Ağır vergilər, hərbi talanlar, sürgünlər, kəndlərin, şəhərlərin yerlə yeksan edilməsi azmış kimi, şahın nökrələri şəhər-şəhər, kənd-kənd gəzib gözəl gəlinləri və qızları İsfahana, şahın hərəmxanasına aparırdılar». Xalqın belə ağır və məşəqqətli dövründə Abbas Tufarqanlı kütəlləri səfərbərliyə çağıraraq işğalçılara qarşı mübarizə aparmağa, vətəni qorumağa ruhlandırır:

*Abbas bu sözləri deyər sərindən,  
Arxı vurun, suyu gəlsin dərindən,  
El bir olsa, dağ oynadar yerindən,  
Söz bir olsa, zərbi kərən sındırar.*

Aşiq bu şeirində Azərbaycan xalqının yaratdığı «El gücü – sel gücü» atalar sözündən istifadə etmişdir.

Aşiq Abbasın şeirlərində biz zəmanəsindən şikayət, narazılıq motivlərinə çox rast gəlirik. O, şahların Azərbaycanı talamasına, var-yoxunu, sənətkarlarını zorla başqa yerlərə aparmasına dözə bilmir, etiraz səsini ucaldır, fəryad edirdi. Onun şeirlərində ayrılıq, intizar, vətən həsrəti kimi motivlər də qüvvətlidir:

*Ay ariflər, qanlı fələk cəbrindən  
Qohumdan, qardaşdan, eldən ayrıldım.  
Fərhad kimi çəkdim Şirin qəhrini,  
Cığa pərvaz etdi, teldən ayrıldım.*

Yaxud başqa bir misal:

*Şah hökmüylə xan üstünə xan getdi,  
Ağla, didəm, yaş yerinə qan getdi.  
Qol boşaldı, dil dolaşdı, can getdi,  
Axır apardılar dara, gəlmədi.*

Abbas Tufarqanlının ustadnamələri də diqqəti cəlb edir. Bu şeirlərdə əxlaqi-tərbiyəvi fikirlər, nəcib hisslər təbliğ olunur, ikiüzlülük, paxıllıq, xəyanət, oğurluq, yaltaqlıq və s. çirkin sifətlər pislənir:

*Özündən böyüyün saxla yolunu,  
Düşən yerdə soruş ərzi-halını,  
Əmanət, əmanət qonşu malını,  
Qonşu yox istəyən özü var olmaz.*

Aşiq Abbas çox görkəmli lirik bir sənətkardır. Onun şeirlərinin çoxu sevgi-məhəbbət mövzusunda. Bu şeirin özündə də insanın mənəvi aləmi, onun hüquqsuzluğu, keçirdiyi məşəqqətlər, dövrün haqsızlığından şikayət motivləri aydın hiss olunur. Aşiq xalq dilinin incəliklərindən məhərrətlə istifadə etmişdir. Abbasın şeirləri əsrlər boyu xalqın hafizəsində yaşamış, yenə öz təravətini itirməmişdir:

*Könül quşu göydə qanad buladı,  
Qırdı şikar bəndin, açdı da getdi.  
Tərən düşdü mən nadanın əlinə,  
Ovlaya bilmədim, uçdu da getdi.*

Görkəmli sənətkarın söz seçmək, gözəl təşbih, mübaliğə və bədii ifadələri böyük ustalıqla işlətmək bacarığı oxucunu heyran edir:

*Könül, Məcnun kimi yayın dağlara,  
Əyil, bu lələnin budağından öp.  
Pərvanəyə dolan yarı başına,  
Arala tellərin, qabağından öp!*

Tufarqanlı Abbasın gəraylıları da gözəl, səmimi axıcı və xoşagəlimlidir. Bu şeirlərdə təbiət gözəllikləri həqiqi sənət dilində təsvir olunur:

*Budur gəldi bahar fəslü,  
Dağların lala vaxtıdır.  
Açılbır qızılgüllər,  
Bülbülün bala vaxtıdır.*

Aşğın gəraylılarında qəm-kədər, zəmanədən şikayət motivləri də özünü göstərir:

*Nə ağlarsan, nə sızlarsan,  
Bir dərdi beş olan könlüm?!  
Axırda zünnar bağlarsan,  
Qəmə yoldaş olan könlüm.*

Aşiq Abbas dillər əzbəri olan cinas gəraylılar da yaratmışdır. Bu sənət inciləri onun heyrətamiz yaradıcılıq qüdrətinə aydın sübutdur:

*Atasından, anasından,  
Gül gözündi, Gül gözündi.<sup>1</sup>  
Atasından, anasından  
Gül göz, indi, Gül göz, indi.<sup>2</sup>*

*Sən məni ağlama da, gör<sup>3</sup>,  
Sən məni ağlamada gör.<sup>4</sup>  
Sən məni ağlamada gör,<sup>5</sup>  
Gülgöz indi, Gülgöz indi.*

<sup>1</sup> Gül (yəni Gülgöz pəri) gözündi, getdi.

<sup>2</sup> Gülmək və indi gözmək mənasında.

<sup>3</sup> Özün ağlamayan zaman məni gör

<sup>4</sup> Məni ağladığım vaxt gör.

<sup>5</sup> Məni duruya çıxmış halda gör və ya kəfəndə gör.

*Yarı ağ libasda gördüm,<sup>1</sup>  
Yarı ağıl badə gördüm.<sup>2</sup>  
Yarı ağıl bada gördüm.<sup>3</sup>  
Gülgöz, indi, Gülgöz, indi.<sup>4</sup>*

*Bir işdə Abbas dayandı,<sup>5</sup>  
Bir işdə Abbas da yandı,<sup>6</sup>  
Bir işdə Abbas da yandı,<sup>7</sup>  
Gül gözün də, Gülgöz indi.<sup>8</sup>*

<sup>1</sup> Yarı ağ libasda gör

<sup>2</sup> Yarısı ağ olan badə.

<sup>3</sup> Yarım ağlının bada getdiyini, onun çaşdığını gördüm.

<sup>4</sup> Gülgöz hal-hazırda

<sup>5</sup> Abbas həmin işdə möhkəm dayandı.

<sup>6</sup> Həmin işdə Abbas yandı (oddandı).

<sup>7</sup> Həmin işdən Abbas kənardır.

<sup>8</sup> Gül, dur gözün, Gülgöz indi.

### 3. SARI AŞIQ

Sarı Aşığın zəngin ədəbi irsi yalnız Azərbaycanda sovet hakimiyyəti illərindən sonra toplanıb öyrənilməyə başlamışdır. 1927-ci ildə aşığın bayatılarından ibarət ilk kitabını S.Mümtaz çap etdirmişdir. Kitab «Aşıq Abdulla» adlanırdı. O vaxtdan etibarən, demək olar ki, aşığın şəxsiyyətinə, ədəbi irsinə diqqət daha da artmışdı.

1920-30-cu illərdə onun həyatı, yaradıcılığı haqqında Ə.Abid, B.Behcət, Ə.Dəmirçizadə, H.Arslı, Ə.Qarabağlı ara-sıra məqalələrlə çıxış etmişlər. Son iyirmi ildə M.H.Təhmasib, Ə.Axundov, M.Həkimov, S.Paşayev, X.Cabbarov, S.Rüstəm bu sənətkarın yaradıcılığını müxtəlif sahələrdən işıqlandırməğa çalışmışlar. Uzun illər folklorşünaslığımızda Sarı Aşıqla bağlı bir dastanın mövcudluğu barədə söhbətlər gedirdi. Nəhayət, bu dastan da üzə çıxarılıb çap edildi. Üstəlik aşığın həyatı ilə əlaqədar bir sıra rəvayətlər də toplandı.

Sarı Aşıq haqqında XIX əsrin təzkirəçisi Qaradaği belə məlumat vermişdir: «Sarı Aşıq Qaradağ mahalındadır. Çox-çox qədim vaxtlarda gəlib Qarabağın Zəngəzur mahalında Həkəri çayının kənarında vaqə Gələbürt adlı qəryədə sükna edib». Son illər aşıq haqqında yazan araşdırıcılar təzkirəçinin «Qaradağ mahalı»ndan mülahizəsini dəqiqləşdirmiş və belə bir ümumi rəy üzərində diqqəti cəmləşdirmişlər ki, Qaradağ Cənubi Azərbaycanda olan mahal deyil, həm də Laçın rayonunun ərazisində bir kənddir. Burada həmin adda üç kənd olub. Bu kəndlərdən biri məhz Həkəri çayı sahillərində Məzməzək dərəsinin ağzında olmuşdur. Xarabalıqları indi də qalmaqdadır. Sarı Aşığın məzarı da Həkəri çayı sahillərində Qaradağlı kəndi yaxınlığındadır. Həmin kən-



din üst tərəfindəki tərə indi də «Aşiq yaylağı» adlanır. Aşığın sevgilisi Yaxşı isə Maqsudlu kəndindədir. Məzarı da o kəndin yaxınlığındakı bir tərədədir.

Azərbaycan aşiq sənətinin qədim ənənəsinə görə, bütün aşıqlar öz əsərlərində bu və ya digər dərəcədə özləri barədə məlumat verirlər. Belə ənənəni biz, əlbəttə, Sarı Aşiq yaradıcılığında da görürük. Bəzi bayatılarında o özü, sevgilisi, yaşadığı yer haqqında müəyyən məlumatlar vermişdir.

Belə bayatıların bir qismi son illər toplanıb üzə çıxarılmışdır:

*Mən aşiq ağzındayam,  
Aləmin ağzındayam,  
Əslim qarabağlıdır,  
Məzməzək ağzındayam.*

*Mən aşığam ha Kərim,  
Dada yetiş ha kərim,  
Sizin olsun gen dünya,  
Mənə bəsdə Həkərim.*

Ən məşhur ustad aşıqlarımız haqqında dastanlar yarandığı kimi, Sarı Aşiq haqqında da dastan vardır. Aşığın əsas yaradıcılığı bayatılardan ibarət olduğu üçün dastandakı hadisələr də bayatılar üzərində inkişaf etdirilir.

Qeyd edək ki, folklorumuzda bütün şeir hissəsi bayatılardan ibarət «Arzu və Qənbər» adlı başqa bir dastanımız da vardır. Son illər folklorumuzun tədqiqatında əldə edilən nəticələrdən biri də budur ki, ustad aşıqlar özləri haqqında hələ sağlıqlarında dastan düzəldir, öz şeirlərini, bu şeirlərin yaranması ilə bağlı müxtəlif əhvalatları bu yolla təsvir edirlər. Xüsusilə XIX əsrdə və XX əsrin əvvəlləri, sovet dövründə meydana gələn aşiq dastanları üzərində aparılan müşahidələr bu mülahizələrin doğruluğunu sübut etməkdədir. Deməli, «Sarı Aşiq və Yaxşı» dastanı da ilk öncə aşığın özü tərəfindən düzülüb-qoşulmuşdur. Dastanda aşığın tərcümeyi-halı ilə əlaqədar bir sıra məlumatlar saxlan-

mışdır. Bunlar sənətkarın həyatının müxtəlif sahələrini öyrənmək üçün mühüm əhəmiyyətə malikdir.

«Aşığın Yaxşıya aşiq olması real həqiqətdir. Buna dair əldə sənədlər vardır. Məhəmməd bəy Aşiq Pəriyə məhəbbətini elan edərkən bayatılarının birində Aşiq ilə Yaxşının adlarını çəkmişdir:

*Tərmanın yaxşı pəri,  
Qarşıda yaxşı pəri.  
Mən Aşıqdan yaxşıyam,  
Yaxşından yaxşı Pəri».*

Aşığın adı da müxtəlif illərdə və müxtəlif mənbələrdə müxtəlif şəkildə göstərilmişdir. Məsələn, Qaradağı təzkirəsində göstərir ki, onun adı Qurbanəlidir, el arasında ona «Haqq aşığı» deyirmişlər. S.Mümtaz ilk kitabında (1927) onun adını Abdulla yazmış, sonra isə (1935) Sarı Aşiq olduğu qənaətinə gəlmişdir. Guya ona rəngi (dərisi) sarı olduğuna görə belə bir ad verilmişdir. B.Behcət isə onun adının Sarıca Nəbi olduğunu söyləyir. Guya aşiq aşağıdakı bayatısında özü bu barədə belə deyir:

*Aşığın Nəbidir adı,  
Qəm məni nə budadı.  
Ad mənim, yar özgənin,  
Neyniyəm nabud adı.*

Məlumdur ki, aşiq poeziyası nümunələrində onu yaradan sənətkarlar öz adlarını, yaxud təxəllüslərini əsərin son bəndində verirlər. Bu bənd «tapşırma» adlanır. Hətta dastan kimi genişhəcmli epik-lirik ünsürlərin birləşdiyi bir janrdə də aşıqlar öz təxəllüslərini verirlər. Bunlar xüsusilə məhəbbət dastanlarının axırındakı duvaqqapmalarda özünü göstərir. Həmin duvaqqapmalarda dastan düzəldən aşiq öz təxəllüsünü verir, çünki dastan boyu onun qoşduğu şeirlər dastan qəhrəmanlarının adlarına bağlanmışdır. Azərbaycan aşıqları əsrlər boyu bu ənənəni bayatıda da yaşatmağa çalışmışlar, yalnız aşıqlar yox, bütün bayatı qoşanlar belə hərəkət etmişlər. Beləliklə, bütün bayatı qoşanlar öz adlarını bu dörd misralıq parçada saxlamağa çalışmışlar.

*Ziyatam başdan yara,  
Artıbdır başdan yara.  
Məni həsrət yaratdı,  
Yaradan başdan yara.*

*Seyr elədik Firəngi,  
Haqdan bizə tərz endi.  
Məzlum der: Qoç iyidin  
Qoçaq gərək fərzəndi.*

Və s.

Diqqət versək görürük ki, gəlib bizə çatan bayatların çoxunda aşığın adı çəkilir. Bu, çox zaman ad, şəxsiyyət mənasını daşımır, «aşiq» ümumiyyətlə, eşqə düşən, vurulan mənasında işlənmişdir. Çox diqqətə layiqdir ki, A.Məmmədovanın XVI-XVII-XVIII əsrlər və XIX əsrin əlyazmalarından götürüb çap etdiyi bayatların da çoxu məhz Aşığın adı ilə bağlıdır. Folklorşünaslığımızda Sarı Aşığın XVII əsrdə yaşadığı qeyd edilir. Üzərində saz həkk olunmuş Aşıq günbəzini tədqiq edən arxeoloqlar onu XVII əsrə aid etmiş və beləliklə, Sarı Aşığın da bu əsrdə yaşayıb-yaratdığı qənaətinə gəlmişlər. Əlbəttə, bütün bunlara yenidən baxılmalı, dəqiqləşdirilməlidir. Professor M.H.Təhmasibə görə, Sarı Aşığın yaşadığı dövrü müəyyənləşdirmək üçün ya bir əlyazma tapılıb üzə çıxarılmalı, yaxud da günbəz, qəbir ətrafında qazıntı işləri aparılmalıdır. Alimə görə, Sarı Aşıq indi biz zənn etdiyimiz dövrdən qabaq yaşamışdır. M.H.Təhmasibin sözündə həqiqət vardır, biz də Sarı Aşığın XVII əsrdən əvvəllər yaşaması mülahizəsini müdafiə edirik. Əvvələn, Aşıq haqqında olan rəvayət, əfsanə və dastandakı bir sıra epizodların məzmun və mahiyyəti belə bir mülahizəni söyləməyə imkan verir. Həm də əlyazmalarından tapdığımız ən qədim bayatı məhz «aşiq», yaxud «aşiq» sözü ilə başlayır, deməli, Aşığa məxsus olub. Məsələn, XVI əsrin əvvəllərində yazıya köçürülmüş bir bayatıya nəzər salaq:

*Mən aşiq, yasəmən siz,  
Bağların yasəmən siz.*

*Mən öldüm gülə həsrət,  
Gülşənsiz, yasəmən siz.  
Yuğ ağlayan dost kuyində,  
Getməyin yasa mənsiz.*

Deyə bilərlər ki, «aşiq» və «aşiqi» qarışdırmaq nə dərəcə düzgündür? Şübhə yoxdur ki, hələ Sarı Aşığın dünyaya gəlməsindən çox-çox əvvəl Azərbaycan xalqı bayatılar qoşmuşdur və orada «aşiq» (ümumiyyətlə aşiq olan) sözünü işlətməmişdir. Buna etiraz etmirik və belə bayatılar yazıya sonralar köçürülmüşdür. Ancaq çox maraqlıdır ki, bizdə altı misralıq bayatılar olmuş, bunlar əsasən XVI əsrdə Əzizinin və M.Əmaninin, həm də Sarı Aşığın yaradıcılığında müşahidə edilmişdir. Sonrakı dövrlərdə isə belə bayatılar, demək olar ki, yaradılmamışdır. Dediklərimizdən belə nəticə çıxarmaq olar ki, Sarı Aşıq azı XVI əsrin əvvəllərində yaşamışdır. Qədimdən və XIII-XIV əsrlərdə «aşiq» sözləri ilə başlanan bayatılara gəlincə, demək olar ki, bunlar sonralar Sarı Aşığın adına bağlanmışdır. Xalq ədəbiyyatı janrlarının inkişafı, intişarı yolunda belə çarpazlaşmalar, birləşmələr, qarışmalar çox olmuşdur.

Sarı Aşığın yaradıcılığı ilə əlaqədar ən çətin və mübahisəli problem bu görkəmli sənətkara və ümumiyyətlə, xalqa məxsus bayatıların taleyi məsələsidir. Sarı Aşıq böyük sənətkardır, ustadır, Haqq vergisi almış aşiqdir. Sarı Aşığa qədər Azərbaycan xalqı əsrlər boyu bayatı qoşub oxumuşdur. Belə bir sual ortaya çıxa bilər: biz indi böyük bir bayatı dənizinin içərisindən Sarı Aşığın qəlbindən süzülüb gələnləri seçə bilərikmi? Bayatı sərəvətini heç kim əlimizdən ala bilməz. Ancaq elmi axtarışlar, müşahidələr, müqayisələr aparmaq lazım və zəruridir. Doğrudur, əsrlər boyu şifahi dildə, hafizələrdə yaşayan bu nümunələri indi seçib ayırmaq çox çətinidir. Ancaq elm öz işini davam etdirməlidir. Başqa sözlə, Sarı Aşığın çağırdığı bayatıların heç olmasa müəyyən bir qismini seçmək, bircə, mümkündür. Bunun üçün, bizə görə, aşağıda göstərdiyimiz cəhətlərə diqqəti cəlb etmək məsləhətdir.

1. Hər şeydən əvvəl Aşığın üslubu araşdırılıb öyrənilməli, üzə çıxarılmalıdır.

Sarı Aşığın öz poetik üslubu vardır:

*Aşiq yamana gələ,  
Dərdin yamana gələ,  
Yaxşı yaxşıya gedə,  
Yaman yamana gələ.*

*Mən aşiq bu dağ ilən,  
Gül sınımış budağilən,  
Sənə yaxşı deməzlər,  
Mən olsəm bu dağilən.*

Bayatı bitkin, bütöv şeir parçası olduğundan uzun müddət sabit, dəyişməz qala bilir. Fikrimizi aydınlaşdırmaq üçün iki misal çəkmək istəyirik:

*Aşığam, busə daği,  
Əğyarlar busə daği.  
Bir ox bəskən Aşıqə  
Nə tökdün bu sədaği?*

Buradakı cinalara diqqət yetirək: birinci misrada busə – öpüş mənasında işlənmişdir. İkinci misrada busmaq, gözləmək, yolu kəsib gizlicə pusmaq mənasında işlənmişdir. Üçüncü misrada «sədaq» oxqabıdır. Sədaq hətta «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanında da işlənmişdir. Bir ox Aşığı öldürə bilər, bu oxqabını – torbasını niyə qabağıma tökdün? Burada «sədaq» sevgilinin kirpiklərinə bənzədilib, gözəlin kirpiyinin bir tükü aşığı öldürə bilər, bütün kirpikləri üzə tökməyə nə ehtiyac? Bizə belə gəlir ki, bu bayatıda nə isə bir sənətkar üslubu, möhürü qalmışdır. Şair qələmi, nəfəsi hiss edilməkdədir. İndi ikinci bir bayatıya nəzər salaq:

*Əzizim suda yandı,  
Sal gəldi, su dayandı,*

*Eşq oduna su tökdüm,  
Od düşdü, su da yandı.*

Bu bayatının da cinaları çox ustalıqla işlənmiş, çox təsirli, sadə, səmimi və yerli-yerindədir. Ancaq bu sadəlik, səmimilik, bayatının ümumi emosionallığını aşağı salmayan orijinallıq göstərir ki, bunu nə vaxt isə xalq yaradıb, yaşadıb, zamanəmizə gətirib çıxarıb. Üslubu etibarilə sadə olan bu nümunə, ümumiyyətlə, elin hafizəsindən süzülüb tökülmüşdür.

2. Aşığın tərcümeyi-halı ilə əlaqədar yaradılmış bayatılar. Məlumdur ki, aşiq gəzib-dolaşdığı, məclislər apardığı yerlərin adlarını bir sıra bayatılarında saxlamışdır. Bir də Azərbaycan aşiq sənətində belə bir ənənə yaşayır: aşiq gördüyü və başına gəlidiyi əhvalatlar haqqında yerində mahnılar qoşur. Belə bir cəhəti biz Sarı Aşığın həyatında da görməkdəyik. Bu əhvalatlarla əlaqədar yaranan bayatıları da diqqətlə arayıb, seçib qruplaşdırmaq olar. Məsələn:

*Aşığı tərsinə qoy,  
Tər tənə tərsinə qoy.  
Yaxşını qibləsinə,  
Aşığı tərsinə qoy.*

Belə əhvalatların böyük bir qismi, necə deyirlər, Sarı Aşığın «möcüzə»lərilə əlaqədar yaranmışdır. Guya Aşıq kimin üzünə baxarsa, ürəyindən keçənləri bilir. Bunların bir qismi dastanda toplanmışdır. Məsələn, dastanın bir yerində Aşıq bir dəstə qıza rast gəlir, bir az aralı isə başqa bir qız tək-tənha fikirli halda pencər yığır. Bu qızın ürəyindən keçənləri tapmağı qızlar Aşıqdan xahiş edirlər. Aşıq deyir:

*Mən aşiq, dərmə-dərmə,  
Dərməni dərmə, dərmə,  
Əkilməmiş bostandan,  
Tikilməmiş çardaqdan  
Doğulmamış bir oğlan  
Çağırır, dərmə-dərmə.*

Qızların arzusu ilə Aşiq bu bayatını belə açır: pencər yığan qızın könlündən keçir ki, kaş bir oğlum olaydı, bostanın qırağında bir qəlbi çardağ tikəydi. Çardaqda oturub bostanı qoruyaydı. Bostana girən olanda oğlum çağırıb deyəydi: Bostana girən, yemişləri dərmə-dərmə! Dastanda belə rəvayətlər çoxdur. Yuxarıda dediyimiz kimi, bunların hamısı Sarı Aşığın Haqq aşığı kimi şöhrət tapdığını göstərir və bunların yaşamasının əsas səbəblərindən biri də elə budur.

3. Sarı Aşığın bir sıra bayatları tapmaca, bağlama şəklində düzəldilmişdir. Görünür, deyişmələrdə, yarışlarda aşiq şeirinin hərbə-zorba, qıfılənd, bağlama, təcnis və s. ilə yanaşı, bayatı-bağlamalardan da istifadə edilmişdir. Belə bağlamalar çox qısa və mükəmməl olduğundan açılması çətin olmuşdur:

*Aşiq bənək, bənəkdi,  
Sinəm bənək-bənəkdi.  
Səndən bir söz soruşum:  
Araz neçə sənəkdi?*

*Aşiq bənək-bənəkdi,  
Yüzün zaldı, bənəkdi,  
Çağır Arazı dursun,  
Sayım neçə sənəkdi.*

4. Sarı Aşığın bayatlarının mühüm bir qismi xalq atalar sözü, məsəl, aforizm, hikmətli sözlərin əsasında yaradılmışdır. Xalqın ağıl, zəka, müdriqliyini, sınaq və təcrübələrini əsrlərin dərinliyindən gətirən bu hikmətli sözlər sonradan poetik vüsət alaraq daha təsirli və emosional bir şəkildə aşiqin bayatlarında yaşamaqdadır. Sarı Aşiq özü hikmətli sözlər, aforizmlər düzəldərək bayatılara salıb öz dinləyicilərinə öyüd-nəsihətlər də vermişdir:

*Aşiq yarıdan keçər,  
Gecə yarıdan keçər,  
Namərdə dost olanın  
Ömrü yarıdan keçər.*

*Aşığam, yüz il məni,  
Düymələ yüz ilməni.  
Vəfalı dost yad olmaz,  
Görməsə yüz il məni.*

5. Sarı Aşiq üslubunun əsas əlamətlərindən biri də, bəlkə də birincisi bayatılarda cinaslardan istifadə etməsidir. Cəsarətlə deyə bilərik ki, aşiqin bayatlarının əksəriyyəti cinaslıdır və bunu sənətkar qəsdən və bilərəkdən etmişdir. Ona görə də cinaslı bayatların özlərinin üzərində diqqətli müşahidələr aparmaq və Sarı Aşiq qələminin məhsulu olanları seçib ayırmaq mümkündür. Ustalıqla işlədilmiş cinaslar şeirin səmimiyyətini, emosionallığını, təsir gücünü artırır, onda melodik və ritmik mənə çaları yaradır: həm də bu, həmin nümunənin yadda qalmasını asanlaşdırmaq üçün sənətkarın işlətdiyi üsullardan biridir:

*Mən Aşiq gülüstandı,  
Aç oxu, «Gülüstan»dı,  
Bülbülün göz yaşından  
Bağçada gül istandı.<sup>1</sup>*

Burada cinaslar forma etibarilə eyni sözlərdir. Əsas mənə üçün-cü-dördüncü misralarda ifadə edilir. Birinci və ikinci misralar hazırlıq rolunu oynayır. Bayatı «gülüstandı» sözü üzərində qurulmuşdur.

Bayatını əsrlərin keşməkeşlərindən, imtahanlarından qoruyub gətirən «Bülbülün göz yaşından bağçada gül islandı» misralarıdır. Bu iki misra ayrılıqda məsəl, aforizm kimi də işlənir. Əvvəlinci iki misra dəyişilə də bilər, ancaq bunlar yox.

Sarı Aşığın xalq dilinin oynaqlığı, incəliyi, səmimiyyətindən qidalanmaq, sözləri seçib, çeşidləyib işlətmək məharəti oxucunu, dinləyicini vəcdə gətirir:

*Mən Aşiq bu dar gündə,  
Qəm məni budar gündə.*

<sup>1</sup> İstandı – islandı.

*Könlüm istər yarını,  
Gələydi bu dar gündə.*

Aşığın bayatları əsasən məhəbbət mövzusunda həsr edilmişdir. Burada aşiqin sevgisi, iztirabları, məşuquna sonsuz məhəbbəti heyrətamiz bir dillə təsvir edilir.

*Mən Aşiqəm, qanlı gül,  
Qanlı seviş, qanlı gül,  
Yemiş bülbül bağrını,  
Çıxmış ağzı qanlı gül.*

*Bu aşiq oda yandı,  
Od tutdu, o da yandı.  
Yar çəkdi, mən yeridim,  
Mən çəkdim, o dayandı.*

Sarı Aşığın yaradıcılığı yalnız bayatılarla məhdudlaşmır. Onun bir sıra gözəlləmə və təcnisləri də olmuşdur. Öz bədiiyi, səmimiliyi ilə seçilən belə nümunələr Aşığın bu sahədəki müvəffəqiyyətlərini nümayiş etdirir:

*Qara qaşın oxdu, kirpiyin almaz,  
Haramdan oxlasan, yaram sağalmaz.  
Gedər bu gözəllik, sənə də qalmaz,  
Əgərçi sərxoşsan, ayıl, a Yaxşı!  
Məni sənə aşiq etdi Yaradan,  
Seyrəqubu Haqq götürsün aradan,  
İstəyirsən xəbər tutgil Saradan,  
Yollarında mənəm sail, a Yaxşı!*

Yaxud onun hər bəndi beş misradan ibarət olan təcnisinin bir yerində oxuyuruq:

*Gözüm görcək səni, istər kam ala,  
Burqəin yüzündən dağıdır, Yaxşı.  
Fələk qoymaz kimsə yetsin kamala,  
Baxma bu gec-rəvin dağıdır yaxşı,  
Ərzi-halım sana əyandı qərəz.*

Bu təcnis beş bənddən ibarətdir. Sonra gələn bütün dörd bəndin birinci üç misrası həm qafiyə, həm də cinasdır. Qalan bütün bəndlərin dördüncü misraları birinci bənddə olan «dağıdır» sözü «yaxşı» rədifi ilə mənalandırılır. Birinci bəndin beşinci misrasında olan «əyandı qərəz» bütün bəndlərin beşinci misralarında təkrar edilir. Göründüyü kimi, şeir çox maraqlı bir quruluşa malikdir.

#### 4. XƏSTƏ QASIM

XVIII əsrdə yaşayıb-yaradan görkəmli xalq aşıqlarımızdan biri də Xəstə Qasımdır. O, həm nəsihətamiz, həm də lirik şeirləri ilə şöhrət qazanmışdır.

Şeirləri göstərir ki, Xəstə Qasım yüksək istedadla, böyük yaradıcılıq qabiliyyətinə, dərin biliyə malik bir sənətkar olmuşdur. Xəstə Qasımın həyatı haqqında məlumatımız azdır. Nə vaxt anadan olduğu məlum deyildir. Şeirindən məlum olur ki, o, Cənubi Azərbaycanın Tikmədaş kəndindəndir:

*Xəstə Qasım tikmədaşlı,  
Əli qanlı, gözü yaşlı,  
Göldən çıxdı yaşılbaşlı,  
Silkindi sonalar kimi.*

Aşığın qəbri Tikmədaşdadır. Qəbir daşının üstündə çətin oxunan tarix belədir: 1779. Bu, onun ölüm tarixidir.

Xəstə Qasımın şeirlərini hələ XIX əsrin sonlarında M.Mahmudbəyov toplayıb çap etdirmiş, SMOMPK-da (19-cu buraxılış) aşığın bir çox şeirlərini Azərbaycan dilində xüsusi transkripsiya ilə vermişdir. Bundan sonra M.Mahmudbəyov Şamaxının Tircan kəndində Aşıq Orucdan «Molla Qasım» («Xəstə Qasım» – red.) dastanını toplayıb «Kaspi» qəzetində (1895, №137) çap etdirmişdir. Burada dastanın

qısa məzmunu və bir sıra qoşmaların rusca hərfi tərcüməsi verilmişdir. Hadisələr Tikmədaşda cərəyan edir. Qasım Şahzadə Nurullanın oğludur. O, Tikmədaşın hakimi Alı xanın qızı Mələk Simaya aşıqdır. Dastanda Xəstə Qasım sənəti, ağılı, tədbiri, hazırcavablığı ilə seçilir. Hətta o dövrün hökmdarı Nadir şahın da diqqətini cəlb edir. Xəstə Qasımın müxtəlif aşıqlarla deyişmələri haqqında da məlumat vardır. Ədalət Tağızadə Qəbələ rayonunun Həməzəli kəndindəki Şıx baba pirindən 12 vərəqli bir cüng tapmışdır. Burada digər müəlliflərlə bərabər Xəstə Qasımın da bir şeiri vardır. İndiyədək heç yerdə çap olunmayan beş bənddən ibarət bu qoşma maraqlıdır:

*Aşiq olan məşuquna irməsə,  
Cananı yolunda canın verməsə,  
Hər yana baxanda səni görməsə,  
Kor olsun o gözlər, ziyalanmasın.*

Xəstə Qasım çox zaman səfərdə olmuş, şəhərləri, kəndləri görmüş, məclislərdə oxumuş, aşıqlarla deyişmişdir.

Aşığın şeirlərinə əsaslanaraq onun bir müddət qürbətdə yaşaması ehtimalını irəli sürmək olar:

*Xəstə Qasım, tamam oldu sözlərim,  
Eşq ucundan kabab oldu közlərim,  
Qərib yerdə, yad ölkədə, gözlərim,  
Vətən deyib, ağla, ağlar qal indi.*

Xəstə Qasımın çox maraqlı bir qoşması da vardır. Beş bənddən ibarət bu şeirin bütün misraları «tər» sözü ilə başlayır və bu söz bütün misralarda üç dəfə təkrar olunur. Bu, qoşmanın ən çətin şəklidir:

*Tər qəmzən, tər xədəng tər sinəsində,  
Tər atmış tər peykan tər sinəsində,  
Tər asmış, tər narın, tər sinəsində  
Tər dəyməz, tər saxlar, tər gülər Sənəm.*

Xəstə Qasımın adı ilə bağlı bir dastanda göstərilir ki, o, gözə-gözə gəlib Dağıstana çıxır:

*Nə dərdiniz olsa, mənə söyləyin,  
Şirin namə yazın, bəyan eyləyin,  
Kəklik, siz Qasımı halal eyləyin,  
Çünki gedir Dağıstana, kəkliklər!*

Xəstə Qasım Dağıstanda Ləzgi Əhməd adlı məşhur bir aşıqla deyişmişdir. H.Əlizadə bu barədə yazır: «O zaman Dağıstanda Ləzgi Əhməd adlı bir aşiq varmış. O, Xəstə Qasımın Dağıstana keçdiyini bilir. Xəstə Qasımın bir toy məclisində soruşğunu alır. Sazını çiyinə keçirib onun yanına gəlir. Xəstə Qasımın sözü atır. Xəstə Qasım da onun sözünün cavabını qaytarır. Sözləri, danışmaları düz gəlir. Nəhayət, deyişəsi olurlar. Aşılıq qaydası üzrə onlar əvvəl bir-birinə hərbə-zorba gəlir, sonra qıfılənd, divani, tənisi söyləyirlər. Xəstə Qasım Ləzgi Əhmədin bütün bağlamalarını açır. Ləzgi Əhməd Xəstə Qasımın bir-iki bağlamasını açır. Axırda Xəstə Qasım çətin bir qıfılənd söyləyir ki, Ləzgi Əhməd onu açma bilmir. Bununla da Xəstə Qasım ona üstün gəlir».

Xəstə Qasım ustadnamələri ilə də məşhurdur. Onun ustadnamələri insanları doğruluğa, ədalətə, yaxşılığa, xeyirxahlığa çağırır, mala, pula, dövlətə, qolunun zoruna arxalanaraq yoxsullara zülm edənləri doğru yola dəvət edir:

*Bir yəcrə gedəndə özünü öymə,  
Şeytana bac verib, kimsəyə söymə,  
Əgər güclü isən, fəqiri döymə,  
Demə var qüvvətim, qolum yaxşıdır.*

*Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,  
Canı çixsın, özü çəksin odunu,  
Yaxşı igid yaman etməz adını,  
Çünki yaman addan ölüm yaxşıdır.*

Xəstə Qasım gözəl aforistik, hikmətamiz şeirləri ilə dövründəki şöhrətpərəst hakimləri, xalqa, camaata heç bir xeyri dəyməyən, mənasız və boş ömür sürən varlıları tənqid edir:

*Vəfəliyə əmək çəksən, itirməz,  
Bədəsil nəsihət, öyüd götürməz,  
Qabaq tağı tər şamama bitirməz,  
Göy söyüddə heyva olmaz, nar olmaz.*

Bəzən Xəstə Qasımın lirik tərzdə yazdığı qoşmalarda da əxlaqi-tərbiyəvi fikirlər öz əksini tapır:

*Ay ağalar, sizə bəyan eyləyim,  
Yenə yaxşı olar yar aşnalığı.  
Sən sevəsən yarı, səni sevməyə,  
Olar bülbül ilə xar aşnalığı.  
...Bir adam ki loxma ilə dost olur,  
Olur yağış ilə qar aşnalığı.*

Xəstə Qasımın gözəl bağlamaları, qıfıləndləri, həcvləri, təcnisləri, cığalı qoşmaları, deyişmə və gəraylıları da vardır. Aşıq cığalı təcnisin təkrarolunmaz nümunələrini yaratmışdır:

*Həqiqət bəhrində qəvvasam deyən,  
Qəvvas isən, gir dəryaya üzhaüz.  
Aşıq deyər: üzhaüz  
Sonam, göldə üzhaüz,  
Qarı düşməndə dost olmaz.  
Yalvarasan üzhaüz,  
Bir mərd ilə ilqarını vur başa,  
Namərd ilə kəs ülfəti üzhaüz.*

Xəstə Qasımın gəraylıları da yüksək sənət nümunələridir:

*Nə baxırsan, maral gözlüm,  
Mənə biganalar kimi?!  
Durub dolanım başına,  
Şama pərvanalar kimi.*

*Gəl gedək Çinü-Maçma,  
Həsərətəm üzün maçına,  
Al məni qoyunun içinə  
İstəkli balalar kimi.*

*Dost qapısında dustağam,  
Tellərinə çox müştəğam,  
Yar əlindən düyün-dağam,  
Dağdakı lalalar kimi.*

Xəstə Qasımın incə, lirik hissləri necə sənətkarlıqla, şeir-sənət dili ilə verə bilmək bacarığı özünü aşağıdakı qoşmada daha aydın göstərmişdir:

*Gümüş kəmərlə bağlayıbdır belinə,  
Danışdıqca mayıl oldum dilinə,  
Gül uzatdım nazlı yarın əlinə,  
Canım çıxdı gülü məndən alınca.*

Böyük söz ustasının başqa şeirlərində olduğu kimi, təcnislərinə də bir şikayət, narazılıq özünü göstərir:

*Payız dərdim, qış möhnətim, yaz qəmim,  
Hicran tapdaq etmiş yayılan məni.  
Al dəstinə gümüş qələm, yaz kağız,  
Qafinan, miminən, yayınan məni.*

Xəstə Qasımın şeirlərində təklikdən, dərd-qəmədən, yoxsulluqdan, dünyanın zülmündən şikayət motivləri əsas yer tutur. Təsadüfi



deyildir ki, aşiq özünə «Xəstə» təxəllüsünü götürmüşdür. O, «xəstə cismim», «xəstə canım», «xəstə könlüm» deyə dad çəkir. Şübhəsiz, burada «xəstə» sözü cismani xəstəlik mənasında deyil, təklik, nakamliq, yoxsulluq mənasında işlənmişdir. Aşiq sinifli cəmiyyətin feodalizm qaranlıqlarının sərt qanunları qarşısında özünü aciz, xəstə saymışdır. Bir sıra aşıqlar düşdükleri ağır vəziyyətin, keçirdikləri həyat şəraitinin xarakterinə uyğun da özlərinə təxəllüs seçmişlər. Məsələn, Qul Abbas, Miskin Əli, Dilqəm, Qul Allahqulu və b. Xəstə Qasım da məhz yuxarıda dediyimiz səbəbə görə «Xəstə» təxəllüsünü götürmüşdür.

Xəstə Qasımın şeirləri aşiq poeziyasının qızıl fonduna daxil olmuşdur. Bu təkrarolunmaz sənət inciləri aşıqlar və xalq kütlələri tərəfindən sevilə-sevilə oxunmaqdadır.

## 5. AŞIQ VALEH

XVIII əsrdə öz lirik şeirləri ilə şöhrət tapan görkəmli aşıqlarımızdan biri də Aşiq Valehdir.

Aşıq Valehin bir sıra şeirlərini Hüseyin Müfti Əfəndi Qayıbov, sonralar Firidun bəy Köçərli toplayıb saxlamışlar. F.Köçərli onun insanın dünyaya gəlməsi, yaşaması, hətta öləndən sonrakı vəziyyətini təsvir edən böyük bir şeirini əsrin əvvəllərində rus dilində çap etdirmişdir. L.Lopatinski, V.Qordleyevski də o zaman mətbuatda həmin şeir barədə müsbət rəy söyləmişlər. F.Köçərli «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları» (1925) kitabının birinci cildinin ikinci hissəsində aşıq haqqında daha bir sıra məlumatlar və şeirlərindən nümunələr vermişdir. 1970-ci ildə onun şeirləri ayrıca kitabça halında çap olunmuşdur.

F.Köçərli yazır: «Necə ki fəvqə zikr olundu, Kərbəlayi Səfi Valeh Camoğlu Kərbəlayi Abdullanın və Baba bəyin müasiri imiş. Məhəlli təvəllüdü Gülablı qəryəsidir ki, ata-babasının əsl vətənidir». F.Köçərli, Ə.Axundov, F.Mehdi, M.Həkimov Valeh haqqında yazmış, onun anadan olma və ölmə tarixlərini dəqiqləşdirməyə çalışmışlar. Aşığın məşhur «Vücutnamə»sində belə bir bənd var:

*Yüz yaşında oldum piri-natovan,  
Gələnlə, gedənlə, qonşuyla yaman!  
Könlümdə ahu-zar, çəşməmdə duman,  
İstədim fənanan köçəm üqbaya.*

Aşıq Valehin qəbri Abdal-Gülablı kəndində Salam təpəsi deyilən yerdə dağın döşündədir. Başdaşında yazılıb:

*«Valeh ləqəbimdir. Səfidir adım,  
Allahı sevənlər, budur muradım,  
Qəbrim yol kənarında irzillah,  
Hər görən desin bir qulhuvəllah!»*

Beləliklə, Aşıq Valehin 1722-ci ildə anadan olduğu və 1822-ci ildə isə vəfat etdiyi müəyyənləşdirilmişdir. Aşıq Valeh Qarabağda yaşamış məşhur Aşıq Səmədin şagirdi olmuşdur. Bunu aşığın şeirlərindən aydın görmək olar:

*Ustadım Səməddir, sakini-Abdal,  
Görən tək yüzünü nitqim olur lal,  
Deyişəndə vermir hafizə macal,  
Mən Valehəm, ona qürrə, sən nəsen?*

Aşıq Valeh mükəmməl dini təhsil almışdır. Bu da aşığın yaradıcılığına müəyyən təsir göstərmişdir. Valeh klassik Şorq və Azərbaycan ədəbiyyatını, zəngin şifahi xalq yaradıcılığını diqqətlə öyrənmişdir. O, tarixdən də yaxşı məlumatı olan bir sənətkar olmuşdur. Onun «Cahan-namə»si bu cəhətdən xüsusilə maraqlıdır:

*Necə padşahlar gəldi sahibi-cəng,  
Cəmşidi-Cəm, Nuşirəvanu-huşəng,  
Dəqyanus, Hülakü, Çingiz, Teymurləng,  
Onlardan bircəsi bu zaman hanı?*

Sonra Rüstəm Zal, Ərəstü, Əflatun, Loğman kimi filosof, qəhrəman və həkimlərdən danışan aşıq deyir:

*Dünya, səndə Aşıq Səməd var idi,  
Nəzmü-şeyri ləli göhərbar idi,*

*Bir gözəl eşqinə giriftar idi,  
Onun kimi pəş bəhri-ümman hanı?*

Aşiq Valeh həmin şeirdə klassik Şərq poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən, məşhur Şərq dastanlarının qəhrəmanlarından söhbət açır:

*Hanı Xosrov, Həsən, Yusif, Züleyxa,  
Hanı Əsli, Kərəm, Vamiqü-Əzra,  
Şeyx Sənan sevmiş idi bir tərşə,  
Onların bircəsi bu zaman hanı?*

*Hafizü-Nəvai, Füzuli, Cami,  
Şeyx Sədi, Hilali, Ürfi, Nizami,  
Dünya səndə gəşt eyləyib təmami,  
Firdovsitək nəzmi dürəfşan hanı?*

*Hanı Molla Pənah, bivəfa cahan!  
Təxəllüsü «Vaqif», nəzmi dürəfşan,  
İndi eyləmişən xak ilə yeksan,  
Tapmaq olmaz o kamalda can, hanı?*

Valehin şeirləri əsasında «Valeh və Zərnigar» adlı bir dastan da var. Həmin dastan çap olunmuşdur. Burada Valehin həyatından bir sıra epizodlar saxlanmışdır. Dastanda Valehin ustadının Aşiq Səməd olduğu göstərilir. Əsərdə təsvir olunur ki, Dərbənddə Zərnigar adlı məşhur və hazırcaavab bir aşiq vardır. Nə qədər ustad aşıqlar Dərbəndə gəlib onunla yarışdırsa, heç kəs qalib gələ bilmir, əksinə, məğlub olur və şiddətli cəza alırlar. Ustadı Səmədin icazəsi ilə Zərnigarla yarışan Valeh qələbə çalır və onunla birlikdə vətənə qayıdır. Dastanın böyük bir hissəsini Valehlə Zərnigarın deyişməsi təşkil edir. Məhz bu əsər vasitəsilə Valeh şeirlərinin böyük bir qismi qorunub saxlanmış və dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Görkəmli söz sərrafının ictimai-siyasi motivli qoşmalarında fəlsəfi duyumlar çox həyati və məntiqlidir:

*Neçə Nəbiləri keçirdin yandan,  
Nuh tufanı qopdu, doymadın qandan.  
Zal oğlu Rüstəmi eylədin candan,  
Bükdün Süleymanı fərmaşa, dünya.*

Aşiq Valeh haqqında axtarışlar aparən Mahmud Allahmanov Zərnigarın da şəxsiyyətini dəqiqləşdirmişdir. Zərnigar Aşiq Valehin müasiri idi. O, Dərbənddə doğulub boya-başa çatmışdı. Kiçik yaşlarından saz çalıb oxumağı öyrənmişdi. On yeddi yaşına çatanda artıq bir ustad kimi məşhurlaşmışdı. Zərnigar xanım Dərbənddə Aşiq Valehlə qarşılaşmışdır. Yüksək əxlaqi keyfiyyətləri, zəngin mənəvi aləmi, şəxsi qabiliyyəti ilə Aşiq Valehin diqqətini cəlb edən Zərnigar xanım onunla ailə qurmağa razılıq vermiş, Abdal-Gülablıya gəlmiş və ömrünün sonuna qədər də orada yaşamışdır. Hazırda Zərnigar xanımın da qəbri oradadır. Başdaşında onun qoşduğu belə bir şeir parçası da həkk edilmişdir:

*Vəfayi-əşqdə düz ilqar mənəm,  
Sadiqi-aşıqə vəfadar mənəm,  
Məkani-Dərbəndəm, övrəti-Valch,  
Sorağı dastanlı Zərnigar mənəm.*

Zərnigar xanımın həyatı ilə bağlı «Taleh və Həqiqət» adlı dastan da mövcuddur. Aşiq Valeh «Valeh və Zərnigar» dastanında qoşma şəklinə, hətta gəraylı formasında çox maraqlı hərbə-zorba şeir nümunələri işlətmişdir. Məsələn, Zərnigar Valehə deyir:

*Qarabağdan gələn aşiq,  
Qovğalıdır başın sənin,  
Tökürəcəm gözlərindən,  
Qanqarışiq yaşın sənin.*

Valeh cavab verir:

*Başına mən dönüm, xanım,  
Qovğalıdı başım mənim,  
Namərd kimi alsan canım,  
Qətrə axmaz yaşım mənim.*

Zərnigar özünü məğlubedilməz bir ustad kimi göstərərək Valehə hədə-qorxu gəlir:

*Zərnigaram, əsilzadə,  
İlqar verməmişəm yada,  
Səhər buyurram cəllada,  
Günə sərər leşin sənin.*

Aşiq Valeh özünə güvəndiyindən Zərnigarın bu hədə-qorxuları gözəllik pəncərəsindən düşən şəfəq kimi onun qəlbini işıqlandırır və çuşa götürür:

*Valehi öldürmə hələ,  
Gəl danışaq gülə-gülə,  
Ağ sinən üstə dincələ,  
Yol yorğunu başım mənim.*

Aşiq Valeh təkcə Zərnigarın deyil, öz müasirlərinin heç birinin qabağından qaçmamış, sazının-sözünün qüdrətinə inanaraq deyişmiş, «Bu əsrdə aşiq gəlməz mənə tay» deyərək neçə-neçə eldə, elatda tanınmış sənətkarlara qalib gəlmişdir.

Valehin lirik şeirləri öz sənətkarlığı, axıcılığı, səmimiyyəti ilə diqqəti cəlb edir. Zəngin xalq dilindən gələn aforizmlər, orijinal məcazlar aşığın qoşmasına xüsusi rəvnəq verir:

*Sallana-sallana bağa çıxanda,  
Sərv qamətindən xəcalət çəkər.*

*Lalə yanağından, nərgiz gözündən,  
Qonça gülüşündən nədamət çəkər.*

Aşiq Valehin gəraylılarında lirik hissələrin təsviri öz estetik təsiri ilə seçilir:

*İtirmişəm maralımı,  
Bir sinəsi yaralımı,  
Gündüz səbrü-qərarımı,  
Gecə yuxum kəsən dilbər.*

*Bu nə adətdir insanda?!  
İxtiyar qoymadın canda,  
Bu zülm olmaz müsəlmanda,  
Kafirmisən, nəsən, dilbər?!*

«Qarabağ qaytağı», «Qarabağ şərili» kimi saz havaları Valehin adı ilə bağlıdır. «Qarabağ şərili» aşığın «Olum» gəraylısının ahənginə uyğun yaradılmışdır:

*Ay ana, bu bir cüt sonanın  
Hansına qurban mən olum?!  
Süzgün baxıb can alanım  
Hansına qurban mən olum?!*

## 6. AŞIQ HÜSEYN ŞƏMKİRLİ

Aşiq Hüseyn Şəmkirli XIX əsrin məşhur aşıqlarındandır. Onun tərcümeyi-halı və əsərləri barədə ilk dəfə Vəli Xulufunun tərtib etdiyi «El aşıqları» (1927) kitabında məlumat verilir. O yazır: «Aşiq Hüseyn Gəncə qəzasının Qapanlı kəndində anadan olubdur. Sonralar özü köçüb Qaracaəmirliyə yaşamışdır. Aşiq Hüseyn XIX əsrin axırlarında vəfat etmişdir. Özündən sonra oğlu Aşiq Çoban atası qədər məşhur olmasa da, öz vaxtının aşıqları arasında birinci aşıqlardan sayılırdı». Sonralar H.Əlizadə, Ə.Axundov da Aşiq Hüseyn Şəmkirlinin şeirlərini toplayıb çap etdirmişlər.

Ə.Axundov Aşiq Hüseynin anadan olma, vəfat etmə illərini dəqiqləşdirməyə çalışmışdır. O yazır: «Aşiq Hüseyn təqribən 1811-ci ildə anadan olmuşdur. Deyildiyinə görə, o, məşhur şair Molla Pənah Vaqifin bacısı oğludur. Hüseyn aşılıq sənətini Gəncə yaxınlığındakı Alabaşlı kəndində yaşayan «Məcnun» təxəllüslü şair Kərbəlayı Bağirdan öyrənmişdir. Aşiq 1891-ci ildə Gədəbəy rayonundakı Qalakənddə vəfat etmişdir».

Yaradıcılığından məlum olur ki, Şəmkirli Aşiq Hüseyn sazı sinəsində kəndlər, şəhərlər, ölkələr gəzmiş, görkəmli sənətkarlarla qarşılaşmış, sənət meydanından həmişə qalib çıxmışdır. Onun Aşiq Ələsgərlə deyişməsi də məlumdur. Vaxıyanlı Aşiq Məhəmməd onun sənətkarlığını yüksək qiymətləndirmişdir.

Aşiq Hüseyn öz şeirlərində bəylərin, məmurların özbaşınalığını kəskin tənqid atəsinə tutmuşdur. Aşiq o zaman çar hökumətinin Azərbaycanda qoyduğu «dinnə, ver» vergisi haqqında bir şeir demişdir. Vəli Xulufu bu barədə yazır: «Dinnə, ver» çar hökuməti tərəfindən yersiz-yurdsuz alınan ağır bir naloqun adıdır. Bu naloq yığılan zaman kəndlilərin mallarını, heyvanlarını zorla satdırmışlar. Bacarıb verə bilməyənləri dustaq eləyirlərmiş. «Dinnə, ver»i bilən adam tapmadım».

Şeir uzun axtarışlardan sonra üzə çıxarılmışdır. Çox ibrətamiz sənət nümunəsi və tarixi sənəd təsiri bağışladığına görə onu tam şə-kildə veririk:

*Padşahın buyruğudur sizlərə,  
Vergi deyil, bir qanundur «dinmə, ver».  
Asi olsan, kündə vurar dizlərə,  
Daldalanıb künc-bucaqda sinmə, ver.*

*Nökərsən, ağaya göstər xidməti,  
Axirət üçündür canın zilləti,  
Piyada xəlq etmiş Xalıq rəyyəti,  
Atın varsa, çək bazara, minmə, ver.*

*Hüseyn deyir, belə buyurmuş ağa,  
Eylə sözlərimi guşində sırğa:  
Kəndxuda, pristav, naçalnik, darğa  
Vergj nədir, can istəsə, dinmə, ver.*

Şəmkirli Aşiq Hüseyn digər ustad aşıqlar kimi, bir sıra nəsihətamiz şeirlər və ustadnamələr qoşmuşdur. Onun ustadnamələrində ailə və məişət-də olan nöqsanların, insanların təbiətində olan pis, mənfi, yaramaz xasiy-yətlərin tənqidi ilə bərabər, mərdlik, qorxmazlıq, mənəvi saflıq, vətənpər-vərlik, humanizm, xeyirxahlıq, dostluq və başqa keyfiyyətlər təbliğ edilir.

Aşığın dövrədən şikayətini bildirən şeirləri də vardır:

*Zalım fələk, səndən şikayətim var,  
Aman, fələk, nə gətirdin başıma?  
Məni cüda saldın sən tay-tuşumdan,  
Niyə zəhər qatdın şirin aşıma?*

Aşiq Hüseynin lirik şeirləri bədii dəyəri, sadəliyi və axtıcılığı ilə diqqəti cəlb edir. Bu baxımdan onun mahniyə çevrilərək dillər əzbəri olmuş «Ağ gül, qırmızı gül, bir də sarı gül» qoşması xüsusilə seçilir:

*Yarın bağçasında üç gül açılmış,  
Ağ gül, qırmızı gül, bir də sarı gül.  
Hər üçü də bir-birindən öyməli,  
Ağ gül, qırmızı gül, bir də sarı gül.*

Ulu söz sərrafının gözəlləmə, müxəmməs, gəraylı və deyişmə-ləri məhəbbət lirikasının gözəl nümunələridir:

*Gedirdim, yoldan eylədi  
Bir qız məni, bir qız məni.  
Ulusdan, eldən eylədi  
Bir qız məni, bir qız məni.*

*Qara qaşlar bağrım kəsər,  
Gah əzizlər, gah da küsər,  
Saçlaryınan dardan asar  
Bir qız məni, bir qız məni.*

Aşiq öz şeirlərində xalq dilinin zənginliklərindən, onun əlvan bədii təsvir vasitələrindən ustalıqla istifadə etmişdir. Bu cəhətdən «Görün» rədifli müxəmməsi diqqətəlayiqdir.

Ə.Axundovun yazdığına görə, «Zarınçı», «Zeynalabdini», «Sa-rayı», «Şəmkir gözəlləməsi», «Aşiq Hüseyni» və s. saz havalarını da Aşiq Hüseyn yaratmışdır.

«**Reyhan**» dastanı. Bu dastanı ilk dəfə V.Xulufu çap etdirmiş-dir. 1930-cu illərdə Hümmət Əlizadə «Aşıqlar» kitabında onun şeirlər-rindən nümunələr vermişdir. Bunlar əsasən dastanda olan şeirlərdir. Sonralar Aşiq Hüseyn Şəmkirinin şeirlərini çap edən (1970) Ə.Axundov «Reyhan» dastanından da bir parça vermişdir. 1980-ci ildə «Yazıçı» nəşriyyatının buraxdığı «Azərbaycan dastanları» ki-tabında dastan çap edilmişdir. Ancaq qeyd edilməlidir ki, bu nəşrlərin heç biri V.Xulufunun variantından irəli gedə bilməmişdir.

«Reyhan» dastanında deyilir ki, naxçıvanlı Ağ keşişin qızı Reyhan 17 aşığı bağlamış, sazını almış və bəndə salmışdır. Bu zaman Aşiq Hüseynin şagirdlərindən biri Naxçıvana gəlib çıxır. Bundan xəbər tu-

tan Reyhan onu yanına çağırtdırır, deyişirlər. Reyhan onu da bağlayır. Bununla o, 18 aşığı dustaq edir. Onun əlindən bu aşıqları yalnız Hüseyin qurtara bilirdi. Aşiq Hüseyinlə də deyişməyə hazır olduğunu Reyhan bildirir. Onun Aşiq Hüseyinə yazdığı məktubda deyilir:

*Səhər-səhər doğan dan ulduzuyam,  
Aşıqların söhbətiyəm, sazıyam,  
Naxçıvanda Ağ keşişin qızıyam,  
Adım bilsən, Reyhanə de gəlsin.*

Aşiq Hüseyin yola düşür. Naxçıvana gəlib çatır. Bütün Naxçıvan xəbəri eşidir, hamıdan çox bağlanan aşıqlar onun yolunu gözləyirdilər. Böyük bir məclis düzəlir, Naxçıvanın mötəbər adamları oraya toplaşır. Reyhan paltarını dəyişib Muxtar bəy adı ilə o məclisdə iştirak edir. Aşiq Hüseyindən xahiş edirlər ki, indi Reyhana bir tərif desin. Aşiq Hüseyin cavab verir ki, mən Reyhanı görməmiş onu tərif edə bilmərəm. «Muxtar bəy Reyhanın əmisi oğludur, boyu-buxunu Muxtar bəy kimidir, amma Reyhan çox gözəldir» deyirlər. Elə bu ara aşiq papağın altından Reyhanın saçlarını görür və tanıyır, o saat cuş gəlib deyir:

*Boyun sürahidir, bədənin büllür,  
O nədir ki ömrü bir il yaşar hey?  
Aşüftə zülflərin pərişan omluş,  
Al şənə dəstinə dara, a Reyhan!*

Burada «Muxtar böylə» onun ilk deyişməsi olur. Səhərisi bütün Naxçıvan camaatı bir meydana toplaşır. Şərt qoyulur ki, Aşiq Hüseyin məğlub olsa, on səkkiz aşığın yanına zindana salınacaq, qalib gəlsə, Reyhan onun ixtiyarına veriləcək. Onlar əvvəlcə bir-birinə hərəkət-zorba gəlirlər. Sonra Reyhan deyir:

Reyhan:

*Məndən salam olsun Aşiq Hüseyinə,  
O nədir ki, ömrü bir il yaşar hey?*

*Necə qələmdir öz-özünə yazılar,  
O nədir ki, gündən-günə coşar hey?*

Aşiq Hüseyin:

*Al cavabın deyim mən, Reyhan xanım,  
Səməndər quşudur, bir il yaşar hey!  
Dəli könüldür öz-özünə yazılar,  
Sinə dəryası gündən-günə coşar hey!..*

Aşiq Hüseyin Reyhanın bütün bağlamalarını açır. Axırda o, Reyhana bir bağlama deyir. Reyhan bağlamayı açma bilmir. Aşiq Hüseyin qələbə çalır və bütün aşıqları azad edir. Reyhan sözarası Hüseyinə müraciətlə «sən müsəlmansan, mən erməni» deyir. Onda Aşiq Hüseyinin təklifi ilə Reyhan onun şagirdi erməni Şəhriyara ərə getməyə razı olur.

Aşıqların dediyinə görə, Aşiq Hüseyin həm Reyhana və həm də İrəvanda ikən Aşiq Heydərə qıfılənd deyib onları bağlamışdır. Bu qeyddən və dastan üzərində aparılan diqqətli müşahidədən aydın olur ki, doğrudan da əlimizdə olan «Reyhan» dastanı tam şəkildə yazıya alınmamışdır.

Burada Xasay bəy, onun qızı Xaso xanım, irəvanlı Aşiq Heydər, Reyhanın qulluqçusu, aşiq təbli Cahan qarı və başqa surətlər də vardır. Bunlar «Reyhan» dastanının maraqlı və tamamlayıcı surətləridir.

«Reyhan» dastanı XIX əsr aşiq yaradıcılığının ən yaxşı əsərlərindəndir. H.Əlizadənin fikrincə, bu dastanı sonrakı aşıqlar yaratmışlar. Ancaq diqqətli tədqiqat göstərir ki, dastan Aşiq Hüseyinin özü tərəfindən düzəldilmişdir. Sonra aşıqlar onu oxumuş və yaşatmışlar. Aşıqların dastandakı bütün qıfıləndləri bilməməsi də fikrimizi sübut edir.

Aşiq Hüseyinin Bəy Çobanla deyişməsi də çox maraqlıdır. Aşıqların dediklərinə görə, Naxçıvandan qayıdarkən Aşiq Hüseyin Bəy Çobanın qonağı olur. Bəy Çobanın şairlik təbi var imiş. Deyildiyinə görə, o, bir sıra aşıqlarla deyişmişdir. Ona görə də Aşiq Hüseyin kimi görkəmli sənətkarı görəndə o çox sevinir. Aşığa hər cür hörmət edir, çadırda ona xüsusi yer ayırır və s.

Gecə yarısı göy guruldayır, şimşək çaxır, güclü yağış başlayır. Gecənin qaranlığında qoyun sürülərinə canavarlar soxulur. Bəy Çoban qoyun-quzu otaranları səsləyir, onların hamısını yuxudan oyadıb sürülərin yanına göndərir, bir sözlə, hay-haray salıb bütün köçü ayağa qaldırır. Bütün bu hadisələr ani bir vaxtın içərisində baş verir. Bunları çadırdan müşahidə edən Aşıq Hüseyn səhər tezdən yola düşərkən elə atın üstündə ikən üzünü Bəy Çobana tutub «Yüyyür» müxəmməsini oxuyur. Müxəmməs Bəy Çobanın dilindən deyilir:

*Quduz dəymiş canavarlar  
Görün nə tufan elədi,  
Öldürdü yeddi qoyunu,  
Qanına qəltan elədi...*

Yaxud:

*Erkəcləri yoxlayın,  
Ala şişək, xarı gedib.  
Ağ seyiz, qara seyiz  
Göytəpə yuxarı gedib...*

Həmin müxəmməsi, Bəy Çobanla deyişmələri oxuyanda belə qənaətə gəliрсən ki, Hüseyn Şəmkirli qoyunçuluqla əlaqədar bir dastan yaratmışdır. Bu şeirlər göstərir ki, Hüseyn qoyunçuluğu, çobanların həyatını, məişətini və psixologiyasını çox yaxşı bilirmiş. Deməli, aşıq özü də qoyunçuluqla məşğul olmuşdur. Hətta oğlunun adını da Çoban qoymuşdur. Məlumdur ki, Çoban sonralar məşhur aşıq kimi də tanınmışdır. Çox maraqlıdır ki, Ələsgər dülgər, Molla Cümə, Hüseyn Bozalqanlı əkinçi, Xəyyat Mirzə dərzi, Əfqan çoban və s. olmuşlar. Göründüyü kimi, görkəmli aşıqlarımız eyni zamanda müəyyən bir sənət sahibi idilər. Aşıqlarımızın tərcümeyi-halı, bədii yaradıcılığını öyrənərkən bu cəhəti nəzərə almaq lazımdır.

Şeirlərindən aydın görünür ki, Aşıq Hüseyn xalqın həyat və məişətinə dərinləndən bələd olan, yüksək improvizasiya məharətinə malik bir sənətkar olmuşdur.

## 7. AŞIQ ALI

XIX əsr aşıq poeziyamızın görkəmli və bənzərsiz nümayəndələrindən biri də Aşıq Alıdır. Aşıq Alı aşıq poeziyamızın tarixində müəyyən məktəb yaratmış Aşıq Ələsgərin ustadı olmuşdur. Nədənə uzun illər aşığın zəngin poetik irsi elin ağzından yığılmamış qalmışdı.



H.Əlizadə yazırdı: «Aşiq Alı Göyçə mahalındandır. Ələsgərin ustadı olmuşdur. Fəqət nədənsə əsərlərindən az nümunə qalmışdır». Çox maraqlıdır, H.Əlizadə bir neçə ilin müddətində Aşiq Ələsgərin şeirlərini üç dəfə (1934, 1935, 1937) çap etdirmişdir. Aşiq Alının şeirlərini isə ələ götürə bilməmişdir. Hər ikisi böyük sənətkardır. Bizcə, Ələsgər şeirləri daha çox sadə, təbii, ürəyəyatan, axıcı, ritmik və melodikdir. Onlar böyük ustadın dilindən çox kamil və sığallı çıxmışdır, ona görə də yadda qalması daha asan olmuşdur, bir az da onları el sığallamışdır. Aşiq Alı şeirlərinin əksəriyyəti əlyazmalar vasitəsilə bizə çatmışdır. H.Əlizadədən sonra da Aşiq Alının sənəti zaman-zaman ədəbi ictimaiyyətimizi düşündürmüşdür. Nəhayət, 1960-cı illərdə Aşiq Alı Azərbaycanın xalq şairi, folklorşünas H.Arifin diqqətini özünə cəlb etmiş, «Aşiq Alını axtarıram» deyərək «Elm və həyat» jurnalı (1968, № 2) vasitəsilə elimizə müraciət etmişdir. Bu müraciət xalq arasında böyük əks-sədaya səbəb olmuşdur. Şair özü bu barədə yazır: «Mən keçən illərdə Azərbaycanın Qarabağ, Gəncə, Qazax, Kəlbəcər rayonlarında, eləcə də Göyçə, Borçalı mahallarında XVIII-XIX əsrlər Göyçə aşıqlarının şeirlərini toplamaqla yanaşı, Aşiq Alının əsərlərini toplanması ilə də xüsusi məşğul oldum. Əlbəttə, müxtəlif yerlərdə

müxtəlif adamlarla görüşdüyümdən bəzi əsərlərin bir neçə variantını əldə etmişəm. Mətbuatda bu haqda çıxış etdiyimdən geniş oxucu kütləsindən maraqlı məktublar alıram. Bu məktublarla birgə mənə Alının, onun müasirlərindən Ağ Aşığın, Məmməd Hüseynin, Məhərrəmin, Musanın, Ələsgərin, Nəcəfin, Zödlü Abdullanın, Mirzə Bəylərin, Aqilin, Aydınin və b. çap olunmamış əsərlərini tapıb göndərirlər. Bu illərdə qəzet və jurnallarda H.Arifin Aşiq Alının şeirlərini müşayiət edən daha bir neçə məqaləsi çap olundu. Nəhayət, 1975-ci ildə «Azərbaycan» şairin o zamana qədər topladığı şeirləri ayrıca kitabça halında buraxdı.

Son illər Aşiq Alının sənəti ilə professor M.Həkimov məşğul olmuşdur. O, aşığın tərcümeyi-halına aid materialları əldə etmiş və Aşiq Alının «Türkiyə səfəri» dastanını yazıya alıb «Maarif» nəşriyyatında çap etdirmişdir.

Azərbaycan hökuməti Aşiq Alının anadan olmasının 180 illiyi münasibətilə xüsusi bir qərar qəbul etmişdir. Bu münasibətlə aşığın irsinin toplanması sürətləndirilmiş, yaradıcılığına aid çoxlu məqalələr dərc edilmişdir. M.Həkimov məqalələrinin birində yazır ki, bu qərardan sonra Hüseyn Arifin «Aşiq Alı» qovluğuna işıq üzü görməyən doqquz min misradan artıq təsnif, bayatı, gəraylı, qoşma, ustadnamə, qıfılənd, tənqis, güllü qafiyə, divani, müxəmməs və bir neçə adda dastan daxil olmuşdur. Bütün bu toplanan materiallar üzərində gərgin iş aparıldı və aşığın şeirlərindən ibarət ikinci kitab işıq üzü gördü. Son illərdə aparılan axtarışlar nəticəsində görkəmli sənətkarın tərcümeyi-halı haqqında müəyyən məlumatlar əldə edilmişdir.

Aşiq Alı təxminən 1800-1801-ci illərdə Göyçə mahalının Qızılvoğ kəndində doğulmuşdur. Bu barədə onun şeirlərinin birində deyilir:

*Mahalım Göyçədir, kəndim Qızılvoğ...*

Atasının adı Mirzə, anasının adı Fatmadır. O, Bəsti adlı bir qızla evlənmiş, ömrünün axırına qədər onunla yaşamışdır.

Deyildiyinə görə, Aşiq Alı Noraşendə mollaxanada oxumuşdur. Bununla belə, kiçik yaşlarından şeirə, saza böyük maraq göstərmişdir.

Bu maraq ona Haqq tərəfindən verilən şairlik vergisindən çağlayıb coşurdu. Alı Göyçə aşiq məktəbinin banilərindən biri olan Ağ aşığa (Allahverdi) on il şagirdlik eləmişdir. O, Ağ aşıqdan yalnız aşiq sənətinin sirlərini deyil, həm də onun ədəb-ərkan qaydalarını dərinləndirən öyrənmişdir. Alının Haqdan gələn aşıqlıq vergisi Ağ aşığın uzun illər zəhməti sayəsində pərvazlanmış və öz bəhrəsini vermişdir. Sonralar Alı bütün Cənubi Qafqazda, İranda, Kiçik Asiyada şöhrət qazanmışdır. Elin şöhrətli sənətkarı əlində saz dünyanı dolaşmışdır:

*Qəribədir, gəzdim diyərbədiyar,  
Əzəl əldə İrəvanı görmüşəm.  
Ürəyimdə dürlü-dürlü yaram var,  
Araz kimi kür ümmanı görmüşəm.*

*Gümrüdə üz tutdum Sarıqamışa,  
Ərzurumdan keçdim dağ aş-aşa,  
Gəzdim Türkiyəni mən başdan-başa,  
Həm yaxşını, həm yamanı görmüşəm.*

Böyük sənətkar «Təcnis Alı», «Şıx Alı», «Loğman Alı», «Də-də Alı» ad-titullarla doğma xalqının qəlbində özünə yer eləmişdir. Aşiq Alı 20-yə qədər şagird yetişdirmiş, Göyçə aşiq məktəbinin ənənələrini inkişaf etdirib yaşatmışdır. Təqribən 1894-1895-ci illərdə dünya işığından məhrum olmuşdur. Bu barədə onun şeirlərində də müəyyən məlumatlar rast gəlirik:

*Gəzirdim, elləri sərbəst gəzirdim,  
Hayıf gözlərimə, zay oldu getdi.*

Yaxud:

*Bir zaman aqıldım, başda əyləşən,  
İndi ayaqlarda kor Aşiq Alı.*

Bənzərsiz söz sərrafı 1911-ci ildə 110 yaşında vəfat etmişdir. Qəbri Göyçə mahalının Qızıləng kəndindədir. Aşığın xarici görünüşü haqqında mütəxəssislərin əlin ağzından alıb yazdıqları aşağıdakı sözlər əhəmiyyətlidir:

«Uca boylu, sarıyağız, başına sür papaq qoyan dağ cüssəli aşığın sazı havada misri qılınc kimi oynadaraq gur səslə oxuduğu «Cəngi Koroğlu»nu bu gün də Azərbaycanda, Göyçədə yaşayan qocalar unutmamışlar» (*Hüseyn Arif*).

«Onu gören Göyçə qocaları xatırlayırlar ki, Alı uca boylu, enli kürəkli, səslə-nəfəsli, ləmsi şirin aşiq olub. Göyçədə onun bir işi irəliləmədən dediyini və o işin ona bəyan olduğunu xatırladan çoxlu rəvayətlər indi də dildə-ağızda dolaşmaqdadır» (*M.Həkimov*).

Aşiq Alının yaradıcılığı geniş və çoxcəhətlidir. O, aşiq poeziyamızın əksər şekillərindən böyük ustahla istifadə etmiş, özü də yeni formalar yaratmışdır. 100 ildən artıq ömür sürən bu sənətkarın, əlbəttə, ədəbi irsinin cüzi bir hissəsi gəlib bizə çatmışdır.

*Yar yanında günahkaram,  
Doğru sözüm yalan oldu.  
Yeriş etdi qəm loşgəri,  
Könlüm şöhrə talan oldu.*

*Bax bu qaşa, bax bu gözə,  
Yandı bağrım, döndü közə,  
Keçən sözü tutma üzə,  
Keçən keçdi, olan oldu.*

*Aşiq Alı sənə qurban,  
Gəl eyləmə bağrımı qan,  
Əldən uçdu tülək-tərən,  
Sarı də kəkli alan oldu.*

Böyük ustadın lirik qoşmalarının bir qisminə sevgi-məhəbbət hisslərinin tərənnümü özünəməxsus yer tutur. Aşığın yaradıcılığında o

dövr üçün ümumən zəmanə üçün, insanları düşündürən, narahat edən ən ümdə mətləblər həqiqi sənət dili ilə əks etdirilmişdir. Bu cəhətdən dillər əzbəri olan «Nə qaldı» rədifli qoşma daha səciyyəvidir:

*Gəşt eylədim, bu dünyanı dolandım,  
Əllini aşırıdım, yüzə nə qaldı?!  
Ayaq getdi, əl gətirdi, diş yedi,  
Baxmaqdan savayı gözə nə qaldı?!*

*Ölüm haqdı, çıxmaq olmaz əmrdən,  
İpək tora halqa salma dəmirdən,  
Aydı, gündü gəlib keçir ömürdən  
Tələsirik, görən yazı nə qaldı?!*

*Hayana baxıram, hava məxsusdur,  
Gəzdiyim oylaqlar yadıma düşdü,  
Bir gün eşidərsən Alı da köçdü,  
Sındı telli sazı, təzənə qaldı.*

Ustad aşıqlar – elin qəlbindən qopub pərvəriş tapan nəğməkarlar ömrü boyu elini dərini çəkmişlər. Ətrafda baş verən bütün haqsızlıqlar, ədalətsizliklər, qeyri-bərabər ictimai həyat el aşıqlarını daim düşündürmüş, narahat etmişdir. Onların ömrünü tükədən sözün həqiqi mənasında elin dərdi olmuşdur. Molla Cümə «Haqqın dərğahında bədbəxt qul oldum» deyərək zülm, özbaşınalıq, ehtiyac içərisində çapalayan doğma xalqına kömək edə bilmədiyi üçün «zar-zar» ağlayırdı, çox zaman da qarğışlar yağdırmaqla təsəlli tapırdı.

Azərbaycan aşıq poeziyasına xas olan bu xüsusiyyəti, keyfiyyəti biz, təbii, Aşiq Alı yaradıcılığında o dövrün digər xalq sənətkarlarına nisbətə daha aydın və qabarıq görürük.

*Fələk mənə cövr eylədi dünyada,  
Yaxşı günüm yaman gündən az oldu...*

Yaxud:

*Dünyaya gələni ağlar görmüşəm,  
Dili deyib, üzü gülən olmadı...*

Elə şəxsi həyatı kimi təsvir edilən Türkiyə səfərindəki bir sıra şeirlər buna aydın bir misaldır.

Aşiq Alı poeziyasının böyük bir qismini təcnislər təşkil edir. Bu təcnislər fəlsəfi dərinliyi, poetik məna tutumu, orijinal, xarakterik cinsləri, xəlqi cizgiləri və şəkli xüsusiyyətləri ilə başqalarından seçilir:

*Sərraf gözü seyr eliyə zibanı,  
Nadan əsla bilməz, ay beləsi nə?!  
Camalın şövqündən Ay, Gün xof edə,  
Günəş belə sinə,<sup>1</sup> Ay belə sinə.*

*Sin içində oxumuşam, ağa, lam,  
Yar sədriqə müqabildi ağ alam,  
Əbcəd ilə qulluğunda «a» qalam<sup>2</sup>,  
Qul olam ilinən ay beləsinə.<sup>3</sup>*

*Aşiq Alı, çıx gülşənə, nərgiz də,  
Sərraf maya ağuşunda nər gizdər,  
Olmaz tayı Züleyxalar, Nərgizdər  
Əsla yox kimsədə ay belə sinə.<sup>4</sup>*

Aşiq Alının Türkiyə səfəri haqqında ayrıca dastan düzəldilmişdir. Bu dastan, ümumiyyətlə, Azərbaycan dastan ənənələri əsasında

<sup>1</sup> Sınmaq – getmək mənasında.

<sup>2</sup> Əbcəd hesabında əlif «İ» birinci hərf qulluğunda «əmir» kimi düz-dik dayanış deməkdir.

<sup>3</sup> Belə gözələ.

<sup>4</sup> Sınə mənasında.

yarlanmış gözəl sənət nümunəsidir. XIX əsrdə Aşiq Hüseyn Şəmki, Aşiq Hüseyn Seyfəli, Molla Cümə və başqa sənətkarlarımız bu tipdə dastanlar düzəltmişlər. Bu dastanlar müəyyən mənada tərcümeyi-hal xarakteri daşıyır. XIX əsrdə yaranmış belə dastanlar Qurbanidən başlayıb gələn «Abbas və Gülgöz», «Sarı Aşiq və Yaxşı», «Xəstə Qasım», «Abdulla və Cahan», «Valeh və Zərnigar» ənənələri əsasında davam və inkişaf etdirilmişdir. Bu dastanlar sadəcə həmin aşıqların şeirlərinin yığnağı, toplusu deyil, əvvəlcədən düşünülmüş, üzərində illərlə iş aparılmış kamil sənət nümunələridir. «Aşiq Alının Türkiyə səfəri» onun poetik aləmini, dünyagörüşünü, sənətkarlıq qüdrətini öyrənmək üçün gözəl bir mənbədir.

Dastan eyni zamanda gənc Alının görkəmli sənətkar kimi necə püxtələşdiyini əyani surətdə nümayiş etdirir. Aşiq Alı Türkiyədə o dövrün böyük sənətkarı Aşiq Yıǵvalla deyişib, yarışı da qalib çıxıb. Buna baxmayaraq, o, Aşiq Yıǵvalın sənətkarlıq ləyaqətinə hörmətlə yanaşmış, sazını almamışdır.

Sonra Alı Türkiyədə şöhrət qazanmış Aşiq Əsmərlə üz-üzə gəlmiş, bu imtahandan da üzüağ çıxmış, vətəninə qalib sərkərdə kimi dönmüşdür. «Aşiq Alının Türkiyə səfəri» dastanında iki cəhəti nəzərə çatdırmaq vacibdir.

Əvvələ, aşiq butasına çatmaq üçün ehtiyac ucundan qürbətə getməyə məcbur olur. Hətta sevgilisinə verdiyi vədədən də uzun müddət keçir. Onun sağlığına güman qalmır. Az qalır ki, onun sevgilisi Bəstini başqa bir adama ərə versinlər. Dastanda gördüyümüz bu epizodlarla «Bamsı Beyrək», «Aşiq Qərib» ənənələri arasında bir oxşarlıq vardır.

İkincisi, dastanda Alının Əsmərlə deyişməsinə mühüm yer ayrılmışdır.

Bəzi aşıqların repertuarında Əsmərlə bağlı hadisələr, deyişmələr ayrıca bir dastan kimi danışılır. Əsmər gənc aşıqdır, 18 aşığı yarışda bağlayıb əsir etmişdir. On doqquzuncu aşiq Alıdır. Böyük meydanda, xalq qarşısında deyişmədə Alı qələbə çalır. Dastanda olan bu epizod Valehlə Zərnigarın, Hüseynlə Reyhanın deyişmələri səpkisindədir. Yəni bu ənənələr üzərində qurulmuşdur. Əsmər xanım:

*Məndən salam olsun, ay Aşiq Alı,  
O nədir ki, onda dürlü hal olur?  
Nə cahana, cahan ona dolanır,  
Nə üstə düzülüb dalbadal olur?*

Aşiq Alı:

*Al cavabın deyim, ay Əsmər xanım,  
O ildir ki, onda dürlü hal olur.  
O gün hesabıdır, namın üstədir,  
Həftələr düzülüb dalbadal olur.*

Bu cür deyişmələr aşığın sənətkarlıq qüdrətini, dünyagörüşünü, hazırcavablığını əks etdirən ölməz sənət nümunələridir.

## 8. MOLLA CÜMƏ

Molla Cümə geniş dünyagörüşə malik bir sənətkar olmuşdur. Onun yaradıcılığı o zamanın bir çox Azərbaycan aşığı üçün bir məktəb idi. Molla Cümənin zəngin ədəbi irsi yalnız Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasından sonra toplanmağa başlanmışdır. Bu işlə S.Mümtaz, H.Əlizadə məşğul olmuşlar. H.Əlizadə M.Cümənin şeirlərini həm aşıklardan toplamış, həm də evində olan əlyazmalardan seçib çapa hazırlamışdır. Lakin aşığın əlyazmalarındakı şeirlərin hamısı hələ tam çap edilməmişdir. Son illər Molla Cümənin şeirləri ayrıca kitabça halında buraxılmışdır. Həmin kitabın nəşrindən sonra aşığın şəxsiyyətinə, yaradıcılığına maraq daha da artmışdır.

Molla Cümə molla olmamışdır, savadlı, elmi, bilikli olduğu üçün ona molla demişlər.

Folklor toplayıcıları, tədqiqatçılar, ədəbiyyatşünaslar Molla Cümənin anadan olma tarixini gah təxmini, gah da əsərlərinə əsasən göstərmişlər. O, əsrimizin əvvəllərində əldə olan şeirlərini səliqə ilə bir dəftərçəyə köçürmüş və oğlu Həsənə yadigar vermişdir. Aşığın oğluna ithaf etdiyi bir şeirində deyilir:

*Min üç yüz otuz iki  
Tarixdədir indi sənə,  
Altmışa çatmış yaşım,  
Sevda sərdə durur yənə...  
Üzülüb bürcü bədən  
Üstdən gedir gündən-günə  
Tapşırır Molla Cümə,  
Oğul, sənə dönə-dönə:  
Sıdqnən yaxşı tutub  
Göz yetir dəftərə, Həsən,  
Yazdığım bu dəftəri  
Saxla yadigara, Həsən.*

Burada göstərilən hicri tarixini miladiyə çevirdikdə 1914-cü il olur. Deməli, 1914-cü ildə Molla Cümənin yaşı altmışa çatmış. Buradan aşığın təxminən 1854-cü ildə doğulduğu məlum olur. Başqa bir şeirində aşiq anadan olduğu yeri bildirir, sənəti, ad və фамилиясы haqqında dəqiq məlumat verir:

*Aşiq anasıyam, şairlər kökü,  
Gəzəram dünyada divanə təkli,  
Mahalım Göynükdür, şəhərim Şəki,  
Layisqi kəndinin binasıyam mən.*

*Binəm Layisqiye düşübdür mehman,  
Pədərim Salahdır, madərim Reyhan,  
Vələdim Həsəndir, əxim<sup>0</sup> Süleyman,  
Famlim Molla Oruc ədnasıyam mən.*

Molla Cümə ilk təhsilini mədrəsədə almış, az müddət içərisində ərəb-fars dillərini mükəmməl öyrənmişdir. Ancaq o, mədrəsədən tez uzaqlaşmışdır. Gözəl təbə, şairlik istedadına malik gənci şeir, söz daha çox cəlb etmişdir. Molla Cümə öz şəxsi mütaliəsi ilə klassik Azərbaycan ədəbiyyatını, xüsusilə Vaqifin, Zakirin, Nəbatinin əsərlərini, aşiq yaradıcılığını və ümumən folklorumuzu dərinləndirən öyrənmişdir. O, eyni zamanda klassik poeziyanı yaxşı bilməklə yanaşı, ərəb və fars dillərinə də yaxından bələd olmuşdur:

*Qanaram, ustaddan almışam dərsi,  
Oxumuşam ərəb, türkinən farsı.  
Fikrim seyr eləyər Ərşinən Kürsü,  
Dərin kitabların mənasıyam mən.*

Cümənin atası Salah kişi əkinçiliklə məşğul olmuşdur. Salah kişi yeganə oğlu Cüməni də kiçik yaşlarından təsərrüfat işlərinə alışıdır. Cümə şeir qoşmağa kiçik yaşlarından başlamışdır.

<sup>0</sup> Əxim-qardaşım.

Sonralar bütün ömrü boyu Molla Cümənin əsas sənəti, peşəsi əkinçilik olmuşdur. O, ailəsini də bununla saxlamışdır. O, ən çox Qax, Zaqatala, Balakən rayonlarının kəndlərində varlıların yanında biçin biçmiş və bundan olan zəhməthaqqı ilə evini dolandırmışdır. Qış vaxtlarında bu yerlərdə məclislər aparmışdır.

Aşığın biçinçiliklə əlaqədar bir sıra şeirləri də vardır. «Sərçələr», «Ay arvad» şeirlərini, «Hacı Kərim», «Qarı» həcrlərini buna misal göstərə bilərik. Molla Cümə 1920-ci ildə öldürülmüşdür. Aşığın ölümü indi də bir sirr olaraq qalmaqdadır. Azərbaycanda sovet hakimiyyəti uğrunda mübarizə getdiyi vaxtlarda təxminən 1920-ci ilin may ayının axırlarında, axşamüstü aşığı kəndin bir neçə hörmətli adamı ilə evindən çağıraraq aparmışlar, o, bir daha evinə dönməmişdir. Me-yiti də bir neçə gündən sonra kənddən aralı yolun kənarından tapılmış və orada da dəfn edilmişdir. Qəbri də indi oradadır.

Molla Cümənin əksər şeirlərində «İsmi Pünhan»ın adı çəkilir. Deyilənə görə, o, gənc yaşlarında varlı, həm də dindar bir ailədən olan qıza məhəbbət bağlamış, ancaq qızı yoxsul aşığa verməmişlər. Molla Cümə də onun adını çəkə bilməmiş, «İsmi Pünhan» deyər vəsf etmişdir. Bu barədə çoxlu rəvayət söylənir:

*Molla Cümə qəm hicrinə batıbdır,  
Ahı-zarı asimana çatıbdır.  
İsmi Pünhan səndə qərar tutubdur,  
Oxşayırsan lap cənnətə, Layisqi.*

«Hayıf oldu» rədifli qoşmasında isə o öz sevgilisinin dünyadan nakam köçdüyünə acıyır.

Nakam məhəbbət aşığı sarsıtmış, adını gizli saxladığı sevgilisi haqqında yazdığı qoşmalarda İsmi Pünhana olan məhəbbətini yüksək poetik şəkildə tərənnüm etmişdir:

*İsmi Pünhan, niyə məndən küsübsən,  
Dost mehriban ya bir olar, ya iki.  
Bir gün ölsəm, hamı deyər heyifdir,  
Canı yanan ya bir olar, ya iki.*

Aşığın yaratıcılığında İsmi Pünhan mücərrəd mənə daşımır, onun həyat ideali, arzu və istəyi, böyük məhəbbəti kimi vəsf olunur. Başqa sözlə, İsmi Pünhan haqqındakı şeirlərdə eyni zamanda dövrədən, ictimai bərabərsizlikdən şikayətlənən, narazı olan, özbaşnalığa, haqsızlığa göz yuma bilməyən geniş ürəkli, humanist bir aşığın, müdrik xalq sənətkarının etiraz səsi ucalır.

Molla Cümə incə zövqə malik, insanın daxili, ruhi hissələrini gözəl, təsirli ifadələrlə ifadə etməyi bacaran lirik bir şairdir. Onun lirikası heç də göylər aləmi, gözəgörünməz məfhumlarla bağlı olmayıb, real və gerçək həyatı lirikadır. Onun təənnüm etdiyi gözəllər məclislərdə rast gəlinən el qızlarıdır. Onlar daxilən gözəl olduğu kimi, zahirən də cazibədar, ağıllı, kamallı gözəllərdir. Onlar Molla Cümə yaratıcılığında öz adları ilə təriflənmişlər.

Böyük ustad bir sıra şeirlərində təbiət gözəlliklərini də vəsf etmişdir:

*Gedibən zimistan, bahar yetişdi,  
Abi-leysan yağıb, dağlar bəzənir.  
Bülbülün canına qəhər ilişdi,  
Açılib qönçələr, bağlar bəzənir.*

Bəzən Molla Cümə üzünü gül eşqi ilə alışıb yanan, fəryad edən bülbülə tutaraq öz həyatı ilə onu müqayisə edir, bülbülü oxumağa, könül açmağa çağırır:

*Bircə oxu görüm necə səsin var,  
Qızılgül üstünə xoş həvəsin var,  
Nə peşman durursan, yoxsa yasın var?  
Məşəqqətmi gəlib il sənə, bülbül?!*

*Adım Molla Cümə Salahzadəyəm,  
Üzü qara bəndə, kəmtər gədayəm,  
Mən özüm də sənək yardan cüdayəm,  
Dərdimə dərd qatma, gülsənə, bülbül.*

Görkəmli söz ustadı şeirlərinin böyük bir qisminə yoxsulluqdan, ehtiyacdən şikayətlənir, dövrünün haqsızlığından narazılığını bildirir:

*Arif olan, heç bilmirəm neyləyim,  
O qədər dərdim var, qərəli yoxdur.*

Aşığın başqa bir qoşmasında onun ağır güzəranı belə ifadə edilmişdir:

*Mən Cüməyəm, bir murada irmədim,  
Ha ki cəfa çəkdim, səfa sürmədim,  
Bu dünyada yaxşı bir gün görmədim,  
Haqqın dərgahında bədbəxt qul oldum.*

Molla Cümənin ədəbi irsi içərisində həcvlər də mühüm yer tutur. Bu həcvlərin çoxunda bu və ya digər varlılar, mülkədarlar və al-verçilər kəskin tənqid atəsinə tutulmuşlar. «Hacı Kərimi həcv», «Cavad ağa», «Axsaq Laçın», «Dəllək Salam», «Almalı İsa dəllək» və s. buna misaldır.

Molla Cümənin insanlara, həyata münasibətini ifadə edən şeirləri də diqqəti cəlb edir. Bunlar aşığın dünyagörüşünü müəyyənləşdirmək baxımından da maraqlıdır. Bu şeirlər göstərir ki, Molla Cümə həyata, mühitə və onda olan ziddiyyətlərə açıq gözlə baxan, onların səbəblərinə varmar istəyən, düşünən, axtaran bir sənətkardır. Doğrudur, Aşıq həyatda gördüyü bu ziddiyyətlərin əsl səbəbini axtarıb tapmaqda çətinlik çəksə də, bütün yaratıcılığı boyu əməkçi xalqın arzu və istəyini təənnüm edən, müşahidə etdiyi ədalətsizlikləri düzgün qiymətləndirən müdrik bir el sənətkarı kimi özünü göstərmişdir. Bu cəhətdən aşığın «Dünyadır», «Ey dünya», «Neylədin, dünya», «Dolana-dolana» və s. şeirləri maraqlıdır. Aşığın «Dünyadır» rədifli qoşmasında insanın hər şeyə qadir qüdrəti, həyat eşqi sənət dili ilə təcəssüm etdirilir:

*Altun səfəlidir, mədən səfəsiz,  
Təbib səfəlidir, xəstə səfəsiz,*

*İnsan vəfaldır, dünya vəfasız,  
Əlbət, yaxşı bixəbərə dünyadır.*

Molla Cümənin ictimai mövzuda şeirləri çoxdur. Bunlardan bəziləri bilavasitə aşığın məşğuliyyəti, əmək və zəhməti ilə əlaqədardır. Buna misal olaraq «Ay arvad» və «Sərçələr» rədifli şeirlərini göstərə bilərik. Aşığın «Ay arvad» rədifli şeiri daha xarakterikdir. Bu əsər həcm etibarını ilə də genişdir. Aşiq bu şeirində xalqın ağır vergilər, töycülər altında əzab çəkdiyini aydın şəkildə əks etdirir:

*Məşədilərin üstümüzdə borcu var,  
Saldat pulu, bir də mirzə xərci var,  
İki koxa, otuz manat töycü var,  
Az demirəm, hələ çoxdu, ay arvad.*

Xalq içərisindən çıxmış üsyan başçılarına el sənətkarları həmişə rəğbət bəsləmişlər. Belə qəhrəmanlar xüsusilə XIX əsrdə çox olmuşdur. Molla Cümə də belə igidlərdən olan Cavadoğlunun şücaətinə «Deyim» rədifli tarixi müxəmməs qoşmuşdur. Cavadoğlu Şəkide və onun ətraf yerlərində 25 ilə yaxın qaçaqlıq etmiş, çar hökumətinə qarşı mübarizə aparmışdır.

Molla Cümə Azərbaycan aşiq və xalq şeirinin müxtəlif şəkillərində çox zəngin bir irs qoyub getmişdir. O, savadlı bir aşiq olduğuna görə şeirlərinin əksəriyyətini yazıb saxlamışdır. İndi onun əlyazmalarında aşiq şeirimizin formaca maraqlı nümunələri vardır. Klassik aşiq şeirində sallama gəraylı şəkli hələlik yalnız onun yaradıcılığında aşkar edilmişdir:

*Aşiq məşuqdan ayrılsa,  
Canı yanar,  
Təzənə vurur,  
Simin qırar,  
Sax vay eylər.  
Yarı yadla gözən görsə,  
Bir ah çəkər,*

*Qəddin bükər,  
Yaşın tökər,  
Göz vay eylər...*

Maraqlıdır ki, həmin formada gəraylıya biz müasir aşıqlardan Hüseyn Cavanın, Mikayıl Azaflının yaradıcılığında da rast gəlirik.

Molla Cümə öz yaradıcılığında təcnislərin çox müxtəlif növlərindən istifadə etmişdir. Məsələn, hərf üstə («z» əvvəl-axır) təcnisinə diqqət edək:

*Zaval yoxdur sənə ördək, sənə qaz,  
Zaman keçir, yar hovzunda yüzhayüz.  
Zənbur avazına dönübdür avaz,  
Ziyanı var, çək boğazım yüzhayüz.*

Bu növ təcniyə başqa aşıqların yaradıcılığında çox az hallarda təsadüf edilir.

Molla Cümə bütün yaradıcılığı etibarını ilə klassik Azərbaycan ədəbiyyatına, aşiq poeziyasına ənənələrinə bağlı bir sənətkar olmuşdur. Onun əlyazmalarında indi maraqlı şeirlər saxlanılır. Onlardan biri də «Dolana-dolana» rədifli gəraylısıdır. Qədimdən bəri xalq içərisində dolayan bir mahnıda deyilir:

*Göy üzünü aldı bulud,  
Mahı dolana-dolana.  
Zalımlardan çəkdim aman,  
Rahı dolana-dolana.*

Həmin rədifdən istifadə edərək aşiq 21 bənddən ibarət maraqlı bir şeir qoşmuşdur. Burada ən məşhur eşq fədailərinin, möhəbbət dastanları qəhrəmanlarının adları çəkilir:

*Zöhrə dedi: Bu dünyada,  
Tahir ömrün verdi bada,  
Axıban getdi dəryada  
Əli dolana-dolana.*



*Cavan ikən qəddin əyib,  
Gizlin sirtin xalqa yayıb,  
Kərəm yandı Əsli deyib,  
Dili dolana-dolana.*

Molla Cümə özünü də bu aşıqlərin sırasına daxil edir və şeirini belə tamamlayır:

*Molla Cümə binasını,  
Bilir eşqə yanasını,  
İsmi Pünhan xanasını,  
Qalı<sup>1</sup> dolana-dolana.*

Görkəmli sənətkarın dünyagörüşünü, həyata baxışını, ümumiyyətlə poetik dünyasını, həm də Azərbaycan aşıq poeziyasının şəkli xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün belə şeirlərin mühüm əhəmiyyəti vardır.

Molla Cümənin məhəbbət mövzusunda olan müxəmməsləri Azərbaycan aşıq poeziyasında bu janrın ən yaxşı nümunələrindən hesab edilir. «Amandı», «Pəri», «Gəlin», «Oynayır», «Demişəm», «Kağız» və başqa müxəmməslərini buna misal göstərmək olar.

Molla Cümənin şagirdi Aşıq Məhəmməd Həsərovun dediyinə görə, aşığın «Cümə və Könül», «Səyyad və Səyalı» adlı dastanları da vardı. Molla Cümənin Aşıq Könül ilə olan deyişmələrinin əksəriyyəti əldə edilmişdir. R.Rüstəmzadə isə aşığın «Baxış bəy və Leyli xanım» adlı dastanını şifahi dildən toplayıb çapa hazırlamışdır. Könül ilə deyişməsinin bir yerində Molla Cümə deyir:

Aşıq Könül:

*Üç nə idi gəldi adəm üstünə,  
Danışanda biri başda dayandı,  
İkisi dolandı cümlə əzanı,  
Biri üzdə, biri döşdə dayandı?*

<sup>1</sup> Qalı-qalır.

Molla Cümə:

*Əqil, həya, iman üçü gəldilər,  
Danışanda əqil başda dayandı.  
İkisi dolandı cümlə əzanı,  
Həya üzdə, iman döşdə dayandı.*

Molla Cümənin elə şeirləri də vardır ki, onların forma cəhətdən xüsusi tədqiqata ehtiyacı vardır. Bu nümunələr Azərbaycan aşıq poeziyasının şəkli xüsusiyyətlərinin bir sıra yeni cəhətlərinin aydınlaşdırılmasına zəngin material verir.

## 9. AŞIQ ƏLƏSGƏR

Xalqımızın yetirdiyi el sənətkarları içərisində Aşiq Ələsgərin xüsusi yeri vardır. Ələsgər Azərbaycan aşiq poeziyası tarixində müəyyən bir məktəb yaratmış sənətkardır. Hələ gənc yaşlarından bir sıra görkəmli şəxslərin, sənətkarların diqqətini cəlb etmişdir. Məsələn, Y.N.Polonski hələ 1851-ci ildə «Kavkaz» qəzetində çap etdirdiyi məqalələrinin birində gənc Ələsgərdən danışmış, onun səsini, sazına, mahnısına heyran olduğunu bildirmişdir. Ələsgərin söylədiyi «Əsli və Kərəm» dastanı şairi heyran qoymuşdu.

Aşiq Ələsgər irsinin toplanması, nəşri və öyrənilməsi Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasından sonra başlanır. Bu işdə «Dan ulduzu», «Yeni kənd» və xüsusilə «Ədəbiyyat qəzeti»nin xidməti diqqətəlayiqdir. Ələsgər irsini ardıcıl şəkildə toplayıb ilk dəfə nəşr etdirən H.Əlizadə olmuşdur.

Aşığın nəvəsi, filologiya elmləri namizədi İslam Ələsgərov atası Aşiq Talıblarla birlikdə Ələsgər irsini yenidən toplamış, mümkün qədər dəqiqləşdirmiş və kiçik bir hissəsini 1956-cı ildə nəşr etdirmişdir.

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Şifahi xalq ədəbiyyatı şöbəsi uzun illər boyu Ələsgərin şeirlərini toplamış, nəhayət 1963-cü ildə mükəmməl akademik nəşrini çap etdirmişdir. Kitabda əvvəlki nəşrlərdən fərqli olaraq, qeydlər, izahlar, bəzi nüsxə fərqləri, aşığın həyat və yaradıcılığı barədə nisbətən geniş məlumat və s. vardır. Aşiq Ələsgərin həyat və fəaliyyəti ilə əlaqədar bir çox əhvalat, xatirə və epizodlar da buraya daxil edilmişdir. Aşiq Ələsgərin anadan olmasının 150 illiyi münasibətilə aşığın iki cilddən ibarət əsərləri çap edilmişdir (1972).

Aşiq Ələsgər irsinin tədqiqi sahəsində xeyli iş görülmüşdür. Folklorşünas Ə.Axundov «Ələsgərin həyat və yaradıcılığı» haqqında

namizədlik dissertasiyası yazmış, H.Araslı, F.Qasımzadə, M.İbrahimoğlu, M.H.Təhmasib, M.Həkimov, İ.Ələsgərov, O.Sarıvəlli və başqaları monoqrafiya və məqalələrinə aşığın bədii irsi haqqında qiymətli fikirlər söyləmişlər. Yazıçı və şairlərimizdən S.Vurğun, H.Mehdi və başqaları Ələsgər yaradıcılığının ədəbiyyatımız, folklorumuz tarixindəki yeri, mövqeyi, əhəmiyyəti barədə maraqlı mülahizələr irəli sürmüşlər.

Aşiq Ələsgərin həyatı haqqında ilk dəfə M.Şəmsicədid, sonra da aşığın şeirlərini toplayıb çap edən H.Əlizadə qısa məlumat vermişlər. Onlar Aşiq Ələsgərin həyat və yaradıcılığı haqqındakı məlumatları ayrı-ayrı adamlardan soruşub öyrənmişlər. M.Şəmsicədid «Dan ulduzu» jurnalında Aşiq Ələsgərdən bəhs edərək yazırdı: «Xalq arasından çıxan, şairlərimizin ustası və mürşidi qocaman Aşiq Ələsgərimizi də unutmamalıyıq. Aşiq Ələsgər bu dəmdə Ermənistanın Göyçə mahalında yaşayır. Onun şeirləri, şirin-şirin sözləri və qoşmaları bütün Ermənistan, Gürcüstan və Azərbaycan qəzalarında... çox sürətlə yayılıb xalq arasında böyük hörmət qazanmışdır». Son illərdə Aşiq Ələsgərin tərcümeyi-halına dair bəzi faktlar üzə çıxarılmış, onun həyatı, fəaliyyəti, dövrü barədə daha ətraflı məlumat əldə edilmişdir.

Aşiq Ələsgər təxminən 1821-ci ildə Basarkeçər rayonunun Ağkilsə kəndində anadan olmuşdur. Atası Əliməmməd Kəlbəcər rayonu meşələrindən odun daşıyır, ya da kürək, şana qayırib satarmış. Saz çala bilməsə də, aşiq şeirini yaxşı bilən, şair təbli bir insan olmuşdur. Əliməmməd kişinin dörd oğlu və iki qızı olmuşdur. Ailənin böyüklüyü onun vəziyyətini ağırlaşdırmış, buna görə də o, Ələsgəri 13-14 yaşlarında Kərbəlayı Qurban adlı birisinə nökrə vermişdir. Bircə qızından başqa özgə övladı olmayan Kərbəlayı Qurban Ələsgərlə mülayim rəftar etmiş, hətta qızı Səhnəbanı ilə onun arasında məhəbbət yarandığını bildikdə də çox şad olmuş, onu həmişə öz evində saxlamaq fikrinə düşmüşdü. Lakin Kərbəlayı Qurbanın qardaşı Pullu Məhərrəm bu işi pozmuş, Səhnəbanını güclə öz oğlu Mustafaya almışdı.

Kiçik yaşlarından şeir deməyi, saza qulaq asmağı sevən Ələsgər 15-16 yaşlarında artıq müstəqil saz çalmağa, söz qoşmağa başlayır. Ona görə də atası Əliməmməd kişi onu mahalda ustad aşiq kimi tanı-

nan qızılvoğli Aşiq Alının yanına şagird qoyur. Ələsgər aşılıq sənətinin sirrini ustası Alıdan öyrənmişdir.

Aşiq Ələsgərin yaradıcılığı durmadan inkişaf edir, hər tərəfdən onu məclislərə dəvət edirlər. Aşiq Gəncə, Qazax, Qarabağ, Kürdüstan, İrəvan, Naxçıvan, Kəlbəcər, Şamaxor, Şərur, Dağıstan və başqa mahalları gəzib-dolaşır, məclislər yola salır, aşıqlarla deyisir, həmişə də qalib çıxır.

Sevgilisi Səhnəbanıdan güclə ayrılan Ələsgər 40 yaşına qədər subay qalmış, nəhayət, Kəlbəcər rayonunun Yanşaq kəndində yaşayan Kalvay Zeynalın bacısı Anaxanımla evlənmiş və çox səmimi bir ailə qurmuşdur. Lakin bir sıra qoşmalarında yenə də dönə-dönə ilk məhəbbətini yada salmışdır.

Aşiq Ələsgər Azərbaycan xalq poeziyasının ən yaxşı nümunələrini, dastan və qoşmalarını əzbər bilir, bütün aşiq havalarını sazda çalırdı.

Bənzərsiz söz ustası Aşiq Hüseynalı, Aşiq Mustafa, Aşiq Nəcəf, Aşiq Əsəd və b. bir sıra görkəmli aşıqlar yetirmişdir. Aşiq özü şeirlərinin birində iftixarla on iki şagirdi olduğunu söyləyir:

*Adım Ələsgərdi, mərdli-mərdano,  
On iki şagirdim işlər hər yana,  
Tülküsen, aslanla girmə meydana,  
Danasan, sürtünüb kəldən damışma.*

1918-1919-cu illərdə daşnaklar erməni və Azərbaycan xalqları arasında milli qırğın törətmişdilər. Bu zaman Göyçənin var-yoxu talanmış, əhali başqa yerlərə köçüb getməyə məcbur olmuşdu. Aşiq Ələsgər də ailəsi ilə birlikdə indiki Kəlbəcər rayonunun Yanşaq kəndinə köçməyə məcbur olmuşdu.

Ələsgər Kəlbəcərdə Hüseyn Arıqalioğlu adlı bir adamın dəyirmançısı olmuşdur. Aşağıda aşığın «Dolansın» rədifli qoşmasından gətirdiyimiz bir bənd, fikrimizcə, həmin dövrdə deyilmişdir:

*Dad sənin əlindən, çərxi-kəcmədar,  
Ürəyimdə yüz dormansız yaram var.*

*Aşiq dəyirmançı, ağa çarvadar,  
Sərraf gəlsin bu bazara, dolansın.*

Ələsgər ucaboy, enlikürək, bədəncə çox sağlam və qüvvətli bir adam imiş. Qara gözləri, qalın, qara çatma qaşları, dolu sifəti varmış. Əyninə uzun ətəkli arxalıq, üstündən çuxa, ayağına məst geyər, başına buxara papaq qoyarmış, həmişə başını qırxdırar, üzündə xətt saxlamış. Deyilənə görə, Aşiq Ələsgər sonra Tərtərə köçüb bir müddət orada yaşamışdır. 1921-ci ildə Ələsgər Ağkilsəyə qayıtmış, «lakin xəstəliyi və qocalığı ucundan artıq nə aşıqlıq edə bilməmiş, nə də yeni söz söyləyə bilməmişdir». O, 1926-cı il martın 7-də təqribən 100-106 yaşlarında vəfat etmişdir. Qəbri Ağkilsədədir.

Aşiq Ələsgər zəngin bir irs qoyub getmişdir. H.Əlizadənin yazdığına görə, o, sağlığında öz şeirlərini bir yerə toplamaq istəmişsə də, buna müvəffəq ola bilməmişdir. Aşiq gördüyü, müşahidə etdiyi hadisə və əhvalatlar haqqında yerində, bədahətən şeir demək qabiliyyətinə malik imiş. Onun saysız-hesabsız şeirləri olmuşdur. Lakin bunların çoxu yazılmadığı, qeyd edilmədiyi üçün itib-batmışdır. Aşiq Ələsgərin əsərləri xalqın, aşıqların, el şairlərinin, müdrik sənətsevərlərin dilindən toplanmışdır.

Şeirlərindən görünür ki, Aşiq Ələsgər bir el sənətkarı, el məsləhətçisi, elinin dərini, qəmini çəkən ağsaqqal kimi ictimai həyatın hər bir sahəsinə nəzər salmış, iti gözləri ilə yaxşı və pis cəhətləri görmüş, müşahidə etmiş, hamısına da bu və ya digər dərəcədə öz münasibətini bildirmişdir. Ələsgər xalq aşığı idi. O, daim xalqın sevinci və kədərinə şərik olur, öz əsərlərində xalqın ağır həyatını yüksək poetik dillə tərənnüm edirdi.

Aşiq Ələsgər zülm və istismar dünyasına qarşı etiraz etmiş, şeirlərində yeri gəldikcə ictimai bərabərsizliyi, yerli hakim və çar məmurlarının özbaşınalığını qamçılammışdır. Məhz buna görə də onun yaradıcılığında zəmanədən, dövrədən şikayət, hakim təbəqələrin özbaşınalığına etiraz motivləri qüvvətlidir:

*Müxənnəs zəmanə, bimürvət fələk,  
Şamı sübhə, sübhü şama çəkirsən.*

*Ləhzədə açırsan min cürə kələk,  
Gahdan əyib, gah nizama çəkirsən.*

Ələsgərə görə, hakim təbəqələrdə insanlıq, insaf, qeyrət, səxavət qalmamışdır. Dünyanı idarə edən adamlar isə yalançı və namərddir:

*Bivəfanın, müxənnəsin, nakəsin,  
Doğru sözün, düz ilqarın görmədim,  
Namərdin dünyada çox çəkdim bəhsin,  
Namusun, qeyrətin, arın görmədim.*

Aşığın məhəbbət lirikasında həyatdan, dövrədən küskünlük, təklidən şikayətlə bağlı bir kədər vardır. O, şeirlərində tez-tez «Qul Ələsgər», «Ələsgərtək binəva», «Yazıq Ələsgər», «Ələsgörəm, şad olmadım dünyada», «Mən fağırı qəm atəşi yandırır», «Könül qəmgin, ürək dərdli, vərəmli», «Xəstə könlüm», «Əzəl qara gəldi iqbalm mənim» və s. ifadələr işlədir. İlk baxışda bunlar aşığın şəxsi kədəri, dərdi kimi təsir bağışlaya bilər. Lakin bu kədər fərdi kədər yox, hər tərəfdə ədalətsizlik, çətinlik, özbaşınalıq, fırıldaq görün, öz səsini xalqın səsinə qatıb, elin dərini çəkən aşığın ictimai bərabərsizlikdən doğan kədəridir:

*Ələsgər də hər elmdən halıdır,  
Mövlam baratıdır, öz kamalıdır,  
Mən çəkdiyim xalqın qılı-qalıdır,  
Mənim kimi binəvaya düşərmim?*

Aşiq Ələsgər daim xalqa arxalanan, xalqın arzu və istəyini tərənnüm edən bir sənətkardır:

*Ələsgər, mətləbin elindən istə,  
Kərəm olmaz müxənnəsdə, nakəsdə.  
Bəylik, köylük, səylik olan məclisdə  
Qaç ki, orda xeyir, bərəkət olmaz.*

Aşiq məhz eli, xalqı, vətəni yolunda ona edilən zülmərə **dözür**, təhqirlərə tab gətirir, yenə də öz məqsədindən dönmürdü:

*Ələsgər, üsyanın çıxıbdı sandan,  
Öldürsən zənburu, əl çəkməz şandan  
Hərcayıdan, müxənnəsdən, nadandan  
Nə söz qaldı sənətkara dəyməmiş?*

Ələsgər «Çıxıbdı» rədifli şeirində istismarçı siniflərin xalqın başına gətirdiyi müsibətlərdən bəhs edir və göstərir ki, **pristavlar**, bəylər, xanlar ağalıq edir, xalqı soyub talayır, onun maddi və mənəvi sərvətlərini dağıdır, heysiyyətini təhqir edirlər:

*Qoçular, quldurlar qatar taxırlar,  
Fağır-füqəraya yan-yan baxırlar,  
Kimi istəsələr vurub yıxırlar,  
Beşatanın çataçatı çıxıbdı.*

*Pristav, naçalnik gələndə kəndə,  
Obanı, oymağı vururlar bəndə,  
Xərc üstə çoxları düşdü kəməndə,  
Qamçıda belinin qatı çıxıbdı.*

Aşiq Ələsgər dövrün bir sıra mühüm siyasi hadisələrinə də biganə qalmamış, yeri gəldikcə onlara da öz münasibətini bildirmişdir.

1905-ci il hadisələri Aşiq Ələsgəri daha çox təsirləndirmiş, bu mövzu aşığın yaradıcılığında əks olunmuşdur.

*Ərzələr atqaz qayıtsa, şahdan imdad olmasa,  
Fənanan köçmək lazımdır, ol üqbayə dalbadal, –*

misraları ilə bitən divanisini də aşiq 1905-ci ildə fəhlələrin Qış sarayı qabağında gülləbaran edildiklərini eşitdikdən sonra demişdir. Bu mövzuda Ələsgərin şeirləri bəlkə də çox olmuşdur. Lakin onlar gəlib bizə

çatmamışdır. Lirik şeirlərində də bəzən aşiq mühüm siyasi hadisələrə dolayısı ilə toxunmuşdur. Məsələn, «Dağlar» rədifli qoşmalarının birində Eldar adlı igid qəhrəmandan söhbət açan aşiq deyir:

*Gözəllər çeşmədən götürmür abı,  
Dad verə dəhanda kövsər şerabı,  
Xaçpərəstlə düşdü pund inqilabı,  
Onunçün bağlandı yolların, dağlar?*

Burada Ələsgər çar hökuməti və yerli istismarçılar tərəfindən törədilən milli qırğına işarə etmişdir.

XIX əsrdə Azərbaycan kəndliləri dəfələrlə çarizmin müstəmləkəçilik siyasətinə, ağır vergilərə, bəy və xanların hərə-mərcəliyinə qarşı üsyan etmişlər. Molla Nur, Adıgözəl, Yərəli, Qandal Nağı, Qara Tanrıverdi, Dəli Alı, Qaçaq Nəbi və başqaları belə kəndli üsyanlarının rəhbərləri olmuşlar. Aşiq Ələsgər Dəli Alının qəhrəmanlığından ruhlanaraq ona bir neçə şeir həsr etmişdir. Qoşmaların birində oxuyuruq:

*Namərdlər əlindən çəkirlər haşa,  
Namuslu igidsən, səni yüz yaşa.  
Tüfəngin gülləsi işləyir daşa.  
Tək qaytarır yüz düşməni Dəli Alı!*

Bundan başqa, Ələsgərin Dəli Alıya həsr etdiyi iki müxəmməsi də vardır.

Aşiq Ələsgərin əxlaqi-tərbiyəvi fikirlər təbliğ edən şeirləri də vardır. Şairin bu səpkidə olan əsərlərində ən çox dostluq, xeyirxahlıq, vəfa, sədaqət və s. insani sifətlər təbliğ olunur, pislik, xəyanət, namərdlik, oğurluq və s. tənqid atəşinə tutulur:

*İgid odur namusunu atmasın,  
Dost ölüncə dostu yalan satmasın,  
Bir baş ki ilqara qurban getməsin,  
Onu bir qarqıza dəyişmək olar.*

Aşiq Ələsgərə görə, mehribanlıq, dostluq, xoş rəftar həmişə insanları bir-birinə yaxınlaşdırır, əhvali-ruhiyyəni yaxşılaşdırır, acı söz isə adamı pərişan edir:

*«Can» deməklə candan can əskik olmaz,  
Dostları daima mehriban eylər.  
«Çor» deməyin nəfi nədir dünyada,  
Abad könül yıxar, pərişan eylər.*

Aşiq Ələsgərin məhəbbət lirikası öz səmimiliyi, axıcılığı, təsirliyi ilə seçilir. Aşiq Ələsgər hər şeydən əvvəl təbiət vurğunu, vətən vurğudur. Təbiətin «qüdrətdən yaranan» gözəlliyi aşığı valeh etmişdir. Aşiq dağlar, düzlər, bulaqlar, əlvan çiçəklər, təbiətin əsəri olan lələli yamaclardan ilham almış, cuşa gəlmişdir. Aşiq Ələsgər təbiətin qoynunda adi insanların seçə bilmədiyi zərif, incə gözəllikləri görmüş və bədii sözün qüdrəti ilə onları tərənnüm etmişdir:

*Bahar fəslə, yaz ayları gələndə,  
Süsənli, sünbüllü, lələli dağlar.  
Yoxsulu,ərbabı, şahı, gədanı  
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.*

*Xəstə üçün təpəsində qar olur,  
Hər cür çiçək açır, lələzar olur,  
Çəsməsindən abi-həyat car olur,  
Dağdır möhnəti, mələli dağlar.*

Qoşmanı oxuduqca elə bil bu məğrur dağların ətəyində durub xəyala dalır, başqa bir aləmə gedirsən. Vətənin qoynunda ucalan bu qüdrətdən səngərli dağlarda Azərbaycan xalqının Babək, Koroglu, Nəbi kimi oğullarının izlərini görür, onların qəhrəmanlığı ilə öyünür, fəxr edirsən.

Aşiq Ələsgərin lirikasında elinin namuslu, ağıllı, sadə və gözəl qızlarının tərənnümü də diqqəti cəlb edir. Bunlar Güləndam, Xurşud, Həcər, Mələk, Şəkər xanım, Bəyistan, Telli, Müşkünaz, Gülxanım ki-

mi sadə, adi kənd, el-oba qızlarıdır. Ancaq Ələsgər bu kimi gözəllərin şəxsində Azərbaycan qadınının ən nəcib duyğularını, aqlını, kamalını, xarici və daxili gözəlliklərini ümumiləşdirməyə müvəffəq olmuşdur:

*Ələsgərəm, doğru yoldan azmaram,  
Hərcayı gözələ tərif yazmaram.  
Yüz il keçsə, əlim səndən üzümərəm,  
Çəksələr dilimdən dara, Bəyistan!*

Yaxud:

*Ələsgər qurbandı, ay boynu minə!  
İncidən, mərcandan düzüb köysünə.  
Tərsə üzün görsə, tez gələr dinə,  
Alim görsə, gedər saz altı, Güllü.*

Ələsgərə görə, xarici gözəllik hələ tam, əsl gözəllik deyildir. Gözəllər mənən də gözəl, ağıllı, kamallı və sədaqətli olmalıdırlar:

*Ustad dərin, kamal dərin, söz dərin,  
Qoy sinəm üstə eşqin gözlərin,  
Qabiliyyətsiz, mərifətsiz qızların  
Yüzü bir dərdimənd dul ola bilməz!*

Ələsgər təmiz, saf məhəbbətin təbliğatçısıdır. O, dünyada bütün sevənlərin bir-birinə qovuşmasını arzulayır, pisliyə, şərə qarşı çıxır:

*Fələk, mərdin işin salma müşgülə,  
Əhli-dili yetir sən əhli-dilə,  
Bülbülü gülə yaz, gülü bülbülə.  
Qönçənin üstündə xar oynamasın.*

Aşiq Ələsgər böyük tənqis ustadıdır. Tənqislər Ələsgər poeziyasının zirvəsi hesab olunur. Akademik M.Arif aşığın tənqislərindən

bəhs edərək yazır: «Ələsgərin yaratdığı cinasların bərabəri yoxdur. Bu cinasların üstünlüyü onların təbiiyində, sadəliyində və aydınlığındadır». Bu baxımdan aşığın bir təcnisinə diqqət edək:

*Könül, sən ki düşdün eşqin bəhrinə,  
Narın çalxan, narın silkin, narın üz.  
Dost səni bağına mehman eyləsə,  
Almasın dər, gülün iylə, narın üz!*

*Tikdiribsən qəsr, eyvan, oda sən,  
O nökrin, o sevdinin, o da sən.  
Qıya baxdın, məni saldın oda sən,  
İnsaf eylə, gəl könlümün narın üz!*

*Aşiq olan sözün deməz tərsinə,  
Tər gözən dünyadan gedər tər sinə,  
Tər sinəyə qismət olsun tər sinə,  
Narın üzə qoy söykənsin narın üz.*

*Ürüşxət ver, sözüm deyim, qayım ağa!  
Yuyar qəssal qəddim, bükər qayım ağa.  
Ləzzət verər bal qatanda qaymağa,  
Onlardan da ləziz olar narın üz.*

*Tərlansan, ovlama sarı, dur gedək,  
Bu sınıq könlümü sarı, dur gedək!  
Ələsgərəm, bizə sarı dur gedək!  
Bir dərdimi eyləyibsən, Narın, üz!*

Təcnisin bütün bəndlərində işlənən cinas «narın üz»dür. Bu cinas birinci bənddə *yavaş-yavaş* (*xırda-xırda, ehtiyatla*) və meyvə (*nar*), ikincidə *od*, *atəş*, üçüncüdə *yumşaq* mənasında işlənmişdir.

<sup>1</sup> Yüz

Axırıncı bənddəki *Narın* isə addır. Narına müraciətlə aşıq dərdinin yüzə çatdığını söyləyir. Dördüncü bənddə işlənən *narın üz* isə, söyləndiyinə görə, belə bir əhvalatla əlaqədardır. Aşıq Ələsgər həmin təcnisi qoşur, dördüncü bənd üçün *guya narın üzə* cinas tapa bilmir, hey fikirləşirmiş. Bir gün aşıq yaylağa qonaq çağırırlar. O, dağa çıxanda qoca çoban aşıqı görüb sevincini gizlədə bilmir, qonağı əzizləyir. Aşıq üçün yemək tədarük görürlər, çoban qızını səsləyir və əlavə edir ki, əziz qonaq üçün ən ləziz təam – narın üz gətirsin. Ələsgər maraqla soruşur ki, narın üz nədir? Çoban cavab verir ki, narın üz südün hələ qaymaq kimi tutuşmamış, zərif, incə, nazik üzüdür. O, qaymaqdan da dadlıdır. Bunu eşidəndə Ələsgər sevinir, *guya* elə oradaca təcnisin dördüncü bəndini də qoşur.

Bu təcnisdə hər bir bəndin özünə görə cinası vardır. İkinci bəndin birinci misrasında «oda» *alaçıq*, ikinci misrada bağlayıcı, üçüncü misrada *od* (*atəş*) mənalarında işlənib. Üçüncü bənddə tərsinə – *yalan, qəbir, bədən*, dördüncü bənddə qayım ağa – *düz, bərk, qaymaq*, axırıncı bənddə isə *sarı – quş, ovundur (al), tərəf* mənalarında işlədilmişdir.

Aşıq Ələsgər samit səslərdən də məharətlə istifadə edir ki, bu da onun təcnislərinə xüsusi bir ahəng və axıcılıq gətirir. Məsələn:

*Qışda dağlar ağ geyinər, yaz qara,  
Sağ əlinlə ağ kağıza yaz qara.  
Əsər yellər, qəhr eyləyər yaz qara,  
Daşar çaylar, daşlar gələr çataçat.*

Burada «R»lər və «ç»lər elə ustalıqla seçilmişdir ki, fikrə, mənaya qətiyyətlə xələl gəlməmiş, şeirdə ahəngdarlığı, emosionallığı artırmış, misralar arasında harmonik mənətiqi vəhdət yaratmışdır.

Aşıq Ələsgər dodaqdəyməz və cinas tələblərinə riayət etməklə sinonim sözlər tapmış, «baş» yerinə «kəllə», «vur» yerinə «çal» işlətməmiş, dodaqları birləşdirən «b»dən qaçmış, həm də «ç» səsi ilə sonrakı misranın ahəngini artırmağa müvəffəq olmuşdur. «Çal çəngəlin, çək ciyərin, çataçat!» Biz bu gözəl sözləri ədəbi əyləncə və

ya formalizm adlandırılabilir? Əlbəttə yox! Çünki aşiq fikri formaya, qəsrə və bədii effektdə əhəmiyyət verməmişdir.

Aşiq Ələsgər özündənsonrakı Azərbaycan aşiq poeziyasına qüvvətli təsir göstərmişdir. Bir çox görkəmli Azərbaycan aşıqları Ələsgərə nəzirələr yazmışlar. Bunlardan Şair Vəlini, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı, Mirzə Bəyləri, Usta Abdulları, Aşiq Teymuru, Aşiq Musanı, Aşiq Həsəni və başqalarını göstərmək olar. Aşiq Ələsgər yaradıcılığında yazılı ədəbiyyatımızın bir sıra nümayəndələri də faydalanmışlar. Yenicə yazmağa başlayan hər bir gənc üçün Ələsgər şeirinin poetikası, sənətkarlıq ecazı bir örnəkdir.

XIX əsr sənətkarlarının – Ağ Aşığın, Aşiq Alının, Məmmədsöyünün, Şəmki Aşiq Hüseynin, Aşiq Ələsgərin, Ağdabanlı Aşiq Qurbanın, Bozalqanlı Aşiq Hüseynin, Molla Cümənin yaradıcılığını sistemli şəkildə ilk dəfə Qiyas (Əcaib) Vəkilov araşdırmış, təhlil etmiş, çətin anlaşılacaq dini-fəlsəfi ifadələrin, sözlərin mənasını aydınlaşdırmışdır. Qiyas Vəkilov həm də folklorşünaslığımızda ilk dəfə dini xarakterli aşiq şeirlərinin tərbiyəvi-əxlaqi mahiyyətini açıb göstərmiş, təqdir etmiş və fikrini həyatı faktlarla əsaslandırmışdır.

## 10. AŞIQ HÜSEYN BOZALQANLI

Aşiq Hüseyn Bozalqanlı Azərbaycan aşiq poeziyasının görkəmli nümayəndələrindən biridir. Onun yaradıcılıq fəaliyyəti iki dövrə – həm inqilabdən əvvəl, həm də sonrakı dövrə təsadüf edir. Aşiq Hüseynin zəngin ədəbi irsi yalnız Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qurulmasından sonra toplanmağa, nəşr edilməyə və öyrənilməyə başlanmışdır. Onun haqqında ilk dəfə mətbu məlumata V.Xulufunun 1927-ci ildə çap etdirdiyi «Koroğlu» kitabında rast gəlirik. V.Xulufu bu kitabda Aşiq Hüseynin tərcümeyi-halını haqqında ilk məlumat və şeirlərindən nümunələr də vermişdir.



Aşıq Hüseynin şeirlərini sonralar H.Əlizadə toplamış, onları 30-cu illərdə çıxan müxtəlif aşıq kitablarında vermiş, nəhayət, 1938-ci ildə böyük sənətkarın şeirlərini ayrıca kitabça şəklində çap etdirmişdir.

Aşıq Hüseyn Bozalqanlıın şeirlərindən ibarət başqa bir kitab 1975-ci ildə çap olunmuşdur. Aşığın tərcümeyi-halı hələ indiyədək tam şəkildə dəqiqləşdirilməmişdir. Aşıq Hüseynin anadan olduğu ili özünün yazdığı şeirləri vasitəsilə dəqiqləşdirmək lazımdır. Aşıq sovet hakimiyyəti illərində «Gördüm» rədifli qoşmasında deyir:

*Min iki yüz səksəmində doğuldum,  
Doxsanında yaxşı-yamanı gördüm.  
Dedilər ki, İran gəldi, qayıtdı,  
Dəvədən, qatırdan karvanı gördüm.*

Burada göstərilən hicri tarixini miladiyə çevirdikdə 1864-cü il alınır. Deməli, Aşıq Hüseyn Bozalqanlı 1864-cü ildə Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndində anadan olmuşdur. Aşıq Hüseyn Bozalqanlı kiçik yaşlarında üç il molla yanında oxumuşdur. Çox çətinliklə oxuyub-yazmağı bacarmışdır. Elə onun təhsili də bundan ibarət olaraq qal-

mışdır. Hüseynin atası çodar olmuşdur. V.Xulufu yazır ki, Aşıq Hüseynin dediyinə görə, onun babası qarabağlı imiş, köçüb gəlib Bozalqanlıda yurd salmışdır. Hüseynə aşıqlığa həvəs kiçik yaşlarından oyanmışdır. Ancaq o, 18-19 yaşlarında artıq saz çalır və söz qoşurmuş. Aşıq Hüseyn heç bir ustad yanında şagirdlik etməmişdir. Öz səyi, bacarığı nəticəsində aşıqlığın sirlərinə yiyələnmiş, mahir bir sənətkar kimi yüksəlmişdir.

V.Xulufu yazır ki, Aşıq Hüseyn aşıqlığı özünə xüsusi bir sənət kimi seçməmişdir. Onun əsas sənəti əkinçilik olmuşdur. Bununla bərabər o, toy, şənlik məclislərində həmişə iştirak eləmişdir. Tiflis, Borçalı, Göyçə, Qazax, Şəmkir, Gəncə tərəflərdə gəzib-dolaşmışdır. Bütün bu yerləri gözdiyi, dolandığı, məclislər apardığı vaxtlarda heç bir aşıq onun qabağına çıxıb bilməmişdir.

Vəli Xulufu Aşıq Hüseynin «Alverçilər», «Qəsdî nədir?», «Var imiş», «Geri dur» şeirlərini öz dilindən kitaba salmışdır.

Bozalqanlı Aşıq Hüseynin güzəranı inqilabdan qabaq çox acınacaqlı və keşməkeşlər içərisində keçmişdir. Ona görə ki, kəndin koxası, varlıları həmişə öz atası ilə ədavət saxlamışlar, onu həbs etmək, öldürmək istəmişlər. Aşığın bu dövr şeirlərində kədər, şikayət, hətta fəryad hissləri də təsvir edilir, eşq, məhəbbət, hicran fonunda dövrdən şikayətlərini bürüzə verirdi:

*Xəstə cismim bir cananın əlindən  
Yanıb atəşinə əriyir, lələ.  
Hicranın ləşkəri, qəmin karvanı  
Səf çəkib üstümə yeriyyir, lələ.*

Hətta iş o yerə gəlir ki, koxanın oğlu Əsəd Hüseynin atasını öldürür. Bu ədavət, qan davası nəticəsində Aşıq Hüseyn təqib olunur. Onu çalib-oxumağa belə qoymurlar. Hətta evindən-əşiyindən də didərgin salırlar.

V.Xulufu göstərir ki, Aşıq Hüseyn Gəncə və Qazax mahallarında qabil aşıqlardan sayılır. Qazax camaatı arasında və həm də aşıqlar arasında çox hörməti var. Aşıq Hüseyn Bozalqanlı yalnız fəaliyyət göstərdiyi tərəflərdə deyil, bütün Azərbaycanda şöhrət tapmışdır.

Aşiq Hüseyin Bozalqanlı 1941-ci ilin noyabrında vəfat etmişdir.

Aşiq Hüseyin Azərbaycan xalqının zəngin şifahi yaradıcılığını öz hafizəsində toplamışdı: dastan, nağıl, bayatı və ustad aşıqlarımızın əsərlərini yaxşı mənimsəmişdi, xüsusilə «Koroğlu» dastanını gözəl bilirdi. Aşığın şeirləri mövzuca rəngarəngdir. O, müxtəlif formalardan çox ustalıqla istifadə etmişdir. Qoşma, gəraylı, gözəlləmə, müxəmməs, təcnis, cığalı təcnis, dodaqdəyməz, ustadnamə, dastan və başqa şekillərdə zəngin irs qoyub getmişdir.

Aşiq Hüseyin Bozalqanlı qüdrətli bir lirikdir. Onun gözəlləmələri orijinallığı və axıcılığı ilə diqqəti cəlb edir. O həm ayrı-ayrı gözəllərə öz adları ilə şeirlər həsr eləmiş, həm də ümumiyyətlə gözəlliyi vəsf edən əsərlər yaratmışdır. Aşiq Hüseyin zəngin söz ehtiyatına, sözləri seçib işlədə bilmək qabiliyyətinə malik bir sənətkardır. O, bəzən şeirlərində sevgilisini bimürvət adlandırır, aşığın çəkdiyi iztirablara məhəl qoymadığı üçün onu məzəmmət edir. Onun məşuqəsi həm çox gözəl, həm də çox insafsız və rəhmsizdir, hətta aşiq onu görəndə təəccüblənir:

*Təəccüb elədim, bu necə candı,  
Belə bəşər olmaz, Allah, amandı.  
Huridi, mələkdı, yoxsa qılmandı,  
Sonalar səfində sana yeridi.*

Sonra oxucu anlayır ki, bu gözəl real bir insandır. Aşiq onun heyrətamiz gözəlliyini təcəssüm etdirmək üçün müxtəlif məcazlar işlətməmişdir:

*Quba qaz yerişli, maral baxışlı,  
İnnabı dodaqlı, mirvari dişli,  
Ucu gülabatın xurmayı saçlı  
Telinə şirmayı şana yeridi.*

Aşığın lirik qəhrəmanı saf və təmiz eşqi hər şeydən üstün tutur. O daim sevgilisinə qovuşmaq, onun vüsəlinə çatmaq arzusu ilə yaşayır. Hətta din və şəriət qayda-qanunları onun bu məhəbbətinə mane ola bilmir.

Aşiq Hüseyinin yüksək sənətkarlıqla deyilmiş təcisləri və cığalı təcisləri çox olub, onların az bir qismi bizə gəlib çatmışdır. Aşığın

«ay ata-ata» cığalı təcnisindən onun bənzərsiz bir söz sərafi olduğu aydın görünür. Digər ustad aşıqlarımızın yaradıcılığında olduğu kimi, Aşiq Hüseyinin də şeirlərində dövrədən, zamanədən, ehtiyacdən şikayət hisslərinə rast gəlirik. Bu cəhət aşığın inqilabdan əvvəlki bütün yaradıcılığında başlıca xüsusiyyət kimi nəzərə çarpır.

M.P.Vaqifə nəzirə olaraq qoşduğu şeirdə aşiq deyir:

*Un olsaydı kəsdirərdik əriştə,  
Düyü almamışıq yuyula testdə,  
Yeddi gündür xanım çıxıbdır keştə  
Qapılar gözəməkdən macal da yoxdur.*

Aşığın bu dövrdə qoşduğu «Moskva», «Bakı», «Bax» rədifli müxəmməsləri də siyasi lirikanın yaxşı nümunələrindəndir. Sovet hakimiyyəti illərində aşığa əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verilir.

S.Vurğun aşığa müraciətlə «Danışaq» rədifli bir qoşma yazmışdır:

*Aşiq Hüseyin, köklə sədəfli sazı,  
Mın cavablı bir sualdan danışaq.  
Meydan quraq, söhbət açaq, saz tutaq,  
Gül yanaqda qoşa xaldan danışaq.*

Şairlərdən O.Sarıvəlli, C.Xəndan, Ə.Ziyatay, İ.Soltan, Ə.İsmayılov da Aşiq Hüseyinə şeir həsr eləmişlər. Aşiq Hüseyin «Başma döndüyüm» rədifli qoşması ilə şairlərə cavab göndərmişdir.

Aşiq Hüseyin bir sıra dastanların da müəllifidir. O hələ 30-cu illərdə «Nəriman», «Xanlar», «Qara Tanrıverdi» və başqa dastanlar yaratmışdır.

Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndində açılmış Aşiq Hüseyin adına Azərbaycan ozan-aşiq sənəti muzeyi (1984) böyük sənətkarın adını daşıyır. Muzeyin qarşısında onun möhtəşəm büstü ucaldılmışdır.

## 11. AŞIQ MİRZƏ

Sovet dövrü Azərbaycan aşiq poeziyasının nümayəndələrindən biri də Aşiq Mirzədir.

Onun şeirləri yalnız sovet hakimiyyəti illərində toplanıb çap edilmişdir. Aşiq Mirzənin şeirlərini toplamaqla H.Əlizadə məşğul olmuşdur. Onun çap etdirdiyi «Aşıqlar» kitabında ilk dəfə Aşiq Mirzənin şeirləri də verilmişdir. Sonralar «Aşığın səsi» kitabında onun şeirlərinin bir qismi nəşr edilmişdir. Böyük Vətən müharibəsi illərində də, müharibədən sonra çıxan aşiq kitablarına da Mirzənin şeirləri daxil edilmişdir. Nəhayət, aşığın şeirlərindən ibarət kitabça da buraxılmışdır (10).

Aşiq Mirzə 1888-ci ildə Tovuz rayonunun Cilovdarlı kəndində yoxsul kəndli ailəsində anadan olmuşdur. Onun atası bəna idi. Mirzə əvvəlcə atası ilə birlikdə işləmiş, sonra əkinçilik və ovculuqla məşğul olmuşdur. Onda kiçik yaşlarından aşıqlıq sənətinə həvəs var idi. Buna görə də o, bir müddət məşhur sənətkar Aşiq Hüseyn Bozalqanlının yanında şagird olmuşdur. Az bir zaman içərisində Azərbaycan xalqının əsrlər boyu yaratdığı nağılları, dastanları, bayatıları, görkəmli aşıqlarımızın şeirlərini Aşiq Hüseynədən öyrənmişdir. Aşiq Mirzənin məlahətli səsi, dinləyiciləri valeh edən şirin danışığı var idi. O, 70-dən artıq aşiq havasını gözəl çalar və məlahətli səsi ilə dinləyiciləri heyran edirdi.

1930-cu illərdə aşiq yaradıcılığına baxışlar keçirilir, qurultaylar çağırılır, aşıqlar Yazıçılar İttifaqı sıralarına qəbul edirlər.

1926-cı ildə Qazax qəzası aşıqlarının yaradıcılığına baxış zamanı Aşiq Mirzə birincilik qazanır. 1928-ci ildə I Aşıqlar qurultayında fəal iştirak edən Mirzə ikinci mükafata layiq görülür. O, 1934-cü ildə Cənubi Qafqaz və 1935-ci ildə Bakı incəsənət olimpiadalarında iştirak etmişdir.

1938-ci ildə Moskvada keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongunlüyü zamanı o, paytaxt zəhmətkeşləri qarşısında böyük sənətkarlıqla çıxış edir. Aşiq Mirzə Azərbaycan Yazıçılar İttifaqı üzvlüyünə qəbul edilir.

Aşiq Mirzə Böyük Vətən müharibəsi illərində ən məhsuldar və gərgin çalışan aşıqlarımızdan olmuşdur. O, müharibənin ilk günlərində «Cəbhəyə doğru», «Qızıl əsgər», «Bala», «Bilməz», «Parçalanmaz» və s. şeirləri ilə çıxış etmişdir:

*Düşmən soxulmaqla vətənimizə  
Vətən parçalanmaz, el parçalanmaz.  
Buludlar nə qədər sarsa da göyü,  
Günəş parçalanmaz, il parçalanmaz!*

Aşiq göstərir ki, xalqımızın gücü tükənməz, dostluq və yekdilliyi sarsılmazdır. Düşmən üzərində son qələbə üçün bir bayraq altında birləşmək lazımdır:

*Ellər əlbir olub qalxıb ayağa,  
Yırtıcı düşməyə zərbə vurmağa,  
Birlikdə and içək qızıl bayrağa,  
Birlik parçalanmaz, dil parçalanmaz!*

Aşiq Mirzə bir neçə dəfə cəbhəyə getmiş, döyüşçülər qarşısında öz məlahətli səsi ilə xalqımızın qəhrəmanlıq keçmişinə dair gözəl qoşmalar oxumuşdur. O, cəbhədən gələndən sonra yazırdı: «Əlimdə telli saz, dilimdə nəğmələr mərd igidlərin görüşünə getmişdim. Qəlbi vətən eşqilə alışıb yanan, gözlərində şimşək parlayan, «intişam», «inti-

qam» deyər nərəsi asimana ucalan, hücum çəkən, düşməyə qan udduran qəhrəmanlarımızı gördüm».

Aşiq Mirzənin yaradıcılığında əsas yeri siyasi-ictimai məzmunlu şeirlər tutur. Elə bil aşıq yaşadığı dövrdə heç bir mühüm hadisəyə bəlgənə qalmamışdır. Onun «Bitdili büsatı», «Orucluq», «Mollalar», «Tənbəl» və başqa şeirləri bunu aydın sübut etməkdədir. Aşiqin lirik, əxlaqi-tərbiyəvi şeirləri də vardır. «Səninlə», «Mehriban» və s. qoşmaları buna misal ola bilər:

*Görəndə titrəyir qəlbimin başı,  
Yaxşı yarın pis olanda yoldaşı.  
Mirzə deyər, bircə gözək yanaşı,  
Həmi yerdə, həm havada səninlə.*

Yaxud:

*Bağban bəsləyibdir bar bizim üçün,  
Həmi heyva, həmi nar bizim üçün,  
Hər nə ki istəsən var bizim üçün,  
Gəl Mirzəyə dolan bağı mehriban.*

Aşiq Mirzənin Qədir, Nağı, Əkbər və bir sıra aşıqların yetişdirilməsində də mühüm xidməti vardır. O, yorulmaq bilməyən sənətkar, gözəl insan və istedadlı bir aşıq idi. Mirzənin şeirləri Azərbaycan sovet aşıq poeziyasının ən gözəl nümunələrindəndir. Aşiq Mirzə 1954-cü ilin iyun ayında vəfat etmişdir.

## 12. AŞIQ ƏSƏD

Yaradıcılığı sovet hakimiyyəti illərinə düşən aşıklardan biri də Aşiq Əsəddir. Onun şeirləri müxtəlif mətbuat səhifələrində, müxtəlif məcmuə və müntəxəbatlarda dönə-dönə çap edilmişdir. H.Əlizadə onun şeirlərindən ibarət kitabça (1939) nəşr etdirmişdir.

Aşiq Əsəd 1874-cü ildə Basarkeçər rayonunun Böyük Qaraqoyunlu kəndində anadan olmuşdur. Onun uşaqlıq və gənclik illəri burada keçmişdir.

Aşiq Əsədin atası Əhməd Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndindən idi. Yerli böylərin zülmündən qaçıb Qaraqoyunluya getmişdi. 12 yaşına çatanda Əsədin atası vəfat edir. Elə həmin vaxtlardan başlayaraq o, muzdurluq elməyə başlayır. Beş ildən sonra muzdurluğu atıb çox həvəs göstərdiyi aşılıq sənətini öyrənmək fikrinə düşür. Bu məqsədlə o, Aşiq Ələsgərin yanında dörd il şagird olur. Aşılıq sənətinin sirlərini böyük ustalıqla öyrənən Aşiq Əsəd özü müstəqil aşılığa başlayır.

Aşiq Əsəd sonralar Tovuz rayonuna köçmüş və ömrünün sonuna qədər orada yaşamışdır. «Gözəl, məlahətli səsə, misilsiz ifaçılıq qabiliyyətinə malik olduğu, klassik aşıqların və aşiq tərzində yazan şairlərin saysız-hesabsız şeirlərini, ən gözəl dastanları, xüsusilə «Koroğlu» qollarını yaxşı bildiyi üçün xalq içərisində şöhrətlənmişdir» (15, 117).

Aşiq Əsəd 1928 və 1938-ci illərdə keçirilən Azərbaycan aşıqları qurultaylarının iştirakçısı olmuşdur. O, 1936-cı ildə Azərbaycan mədəniyyət xadimlərinin Moskvada qəbulunda və 1938-ci ildə Moskvada Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüklərində fəal

iştirak etmiş, «Şərəf nişanı» ordeni ilə təltif edilmişdir. Aşıq Əsəd Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının üzvü olmuşdur.

Görkəmli aşıq 1951-ci ildə vəfat etmişdir.

Aşıq Əsəd yaradıcılığa erkən başlamışdır. Klassik aşıq şeiri formalarında lirik əsərlər yaratmışdır. Onun qoşma, gəraylı, **deyişmə** və müxəmməsləri lirikanın yaxşı nümunələri sayıla bilər. Bu şeirlər xalq dilinə, onun zənginliklərinə yaxşı bələd olan rəvan təbli bir sənətkarın geniş yaradıcılıq repertuarına malik olduğunu göstərir.

Aşığın «Elədin» rədifli zəncirli müxəmməsi yüksək sənətkarlıq nümunəsidir. Bu formada şeir demək yüksək sənətkarlıq tələb edir. Akademik H.Araşlının yazdığı kimi, burada vəznin tez-tez dəyişməsi, müxəmməs bəndlərinin zəncirlənməsi aşıqdan xüsusi bacarıq tələb edir. Klassik və müasir aşıq şeirində bu formanın çox gözəl nümunələri vardır.

*Can alan, getmə, dayan,  
Bil, məni candan elədin!  
Təbiət bəzək vurub,  
Şövkəti şandan elədin!  
Kırpıqların ox kimidir,  
Qaşını kamandan elədin!  
Oxuyurdum qumru kimi,  
Məni lisanından elədin.  
Xoşdur lisanın  
Yoxdur nöqsanın.  
Gözəldir canın,  
Xoşdur dövrünün,  
Olum mehmanın.  
Xalındır qoşa,  
Səni yüz yaşa,  
Dövrün vur başa.  
Belə süzüb, sallanısla  
İnsanı heyran elədin!*

İnqilabdan əvvəl Aşıq Əsədin şeirlərində zülmədən, ehtiyacdən, özbaşınalıqdan şikayət də müəyyən yer tuturdu.

Aşıq Əsəd aşıqlar ansamblı düzəltdi, müharibə dövründə və sonrakı illərdə yüzə qədər konsert vermişdir. Görkəmli sənətkar bir sıra istedadlı gənc aşığın yetişməsinə xüsusi əmək sərf etmişdir. O öz sənəti, təcrübəsi, müdrikliyi ilə el arasında şöhrət tapmışdır. Ona görə də Əsədə el arasında «dədə» deyirdilər.

Aşıq Əsəd dastan yaratmaq üçün də səy göstərmişdir. Ə.Axundovun yazdığına görə, Aşıq Əsəd Nizami Gəncəvinin 800 illiyi münasibətilə «Nizami və Afaq» adlı dastan da yaratmışdır. Həmin dastandan bir sıra şeirlər aşığın son kitabına daxil edilmişdir.

Aşıq Əsədin ədəbi irsi Azərbaycan sovet aşıq poeziyası tarixində xüsusi bir mövqeyə malikdir.

### 13. AŞIQ HÜSEYN CAVAN

Dövrümüzün ustad aşıqlarından olmuşdur. Aşiq Hüseyin Cavan klassik aşiq poeziyamızın ən yaxşı ənənələrini müasir dövrümüzün pafosu, tələb və əhvali-ruhiyyəsi ilə çox məharətlə birləşdirən bir sənətkar idi. Onun hər bir qoşmasında, mahnısında, dastan və xatirələrində Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Valeh, Ələsgər, Molla Cümə, Hüseyin Bozalqanlı və başqalarının yaradıcılıq nəfəsi duyulur. Özü də bu nəfəs aşiq sənətinin müasir tələbləri fəvqündən gəlir. Xalq yazıçısı M.İbrahimov çox doğru olaraq deyir: «Aşiq Hüseyin Cavanın yaradıcılığında aşiq poeziyamızın bir sıra ən gözəl ənənələri bu gün də yaşayıb inkişaf edir» (13, 78).

Aşağıdakı misralar el nəğməkarının ümumi yaradıcılığı üçün daha xarakterikdir:

*Gözəl duyğularla, incə sözlərlə  
Könül tikən hər memarı sevirəm.  
Gülşənlər yetirən mahir bağbanın  
Yaratdığı ilk baharı sevirəm.*

*Göylərə ucaldan elmi, sənəti,  
Çağıran ağ günə bəşəriyyəti,  
Bu gözəl dövrünü, gözəl həyatı  
Xalqa verən səbəbkarı sevirəm.*

Aşiq Hüseyin Mikayıl oğlu Əliyev 1916-cı ildə Cənubi Azərbaycanın Kərməduz mahalının Utu kəndində yoxsul kəndli ailəsində anadan olmuşdur. O, əvvəlcə «Fərman», sonra isə «Cavan» təxəllüsləri ilə şeirlər qoşmuşdur. Sonralar artıq Cavan Hüseyin adı ilə el arasında şöhrət tapmışdır.

Hüseyin atasını çox erkən itirmiş, ailənin ağırlığı anası Zöhrənin üzərinə düşmüşdür. Ona görə də aşıqın ailəsi Şimali Azərbaycana

köçmüş, iki il Ağdamın Şərəfxanlı kəndində yaşamış, sonra Qasım İsmayılov rayonunun Dəlməmmədli kəndinə köçmüşdür. Həmin illərdə Hüseyn muzdurluq etmişdir.

Hüseyn kiçik yaşlarından məclislərə gedir, aşıqlara qulaq asır, sazın, sözün təsiri, həvəsilə yaşayırdı. Ona görə də o, bir müddət Aşiq Ələsgərin qardaşı oğlu Aşiq Musaya (1927-1934-cü illərdə) şagirdlik etmişdir. Aşiq Hüseynin bir sənətkar kimi yetişməsində Aşiq Ələsgərin qardaşı Məhəmmədin, qardaşı oğlu Nəcəfin, oğlu Talıbın da böyük rolu olmuşdur. Sonra o, müstəqil fəaliyyətə başlamış, öz səyi, mütaliəsi, həvəsi nəticəsində klassik Azərbaycan aşiq poeziyasını və ədəbiyyatını diqqətlə öyrənmişdir.

Hüseyn Cavanın yaradıcılığı özünü Böyük Vətən müharibəsi illərində daha aydın göstərmişdir. 1945-ci ildə müstəqillik uğrunda döyüş qalxan Cənubi Azərbaycan xalqı Aşiq Hüseynin alovlu mahnılarını səngərlərdə oxuyurdu. Onun qoşmaları «Azərbaycan», «Vətən uğrunda», «Yeni Şərq» kimi mətbuat orqanlarında çap olunurdu.

Böyük Vətən müharibəsindən sonrakı dövrdə Hüseyn Cavanın mövzu dairəsi daha da genişlənir. O, bir sənətkar kimi püxtələşir.

1950-ci ildən başlayaraq bir-birinin dalınca aşığın bir neçə kitabı çap olunmuşdur: «Aşığın arzuları» (1950), «Azadlıq mahnıları» (1950), «Şeyrlər» (1953), «Sədəfli saz» (1956), «Qoşmalar» (1959), «Şeyrlər» (1962), «Danış, telli sazım» (1966) və s.

Aşiq Hüseyn həm də 1947-1948-ci illər arasında M.Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında solist vəzifəsində işləmişdir. O, 1957-ci ildən Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının üzvü olmuşdur. Xalqımız 1958-ci ildə aşığın səhnə fəaliyyətinin 25 illiyini və anadan olmasının 50 və 60 illiklərini təntənə ilə qeyd etmişdir.

Aşiq Hüseyn Azərbaycan aşıqlarının I, II, III və IV qurultaylarının nümayəndəsi olmuş, bir sıra orden və medallarla təltif edilmişdir. Hüseyn Cavan 1986-cı ildə vəfat etmişdir.

Aşiq Hüseyn yaradıcılığının mövzu dairəsi çox genişdir. O, ustad aşiq kimi öz əsərlərində xalqımızın əmək quruculuğundakı misilsiz nailiyyətlərini böyük ilhamla tərənnüm edir, beynəlxalq aləmdə baş verən hadisələrə öz münasibətini bildirir. Sülh və beynəlmillətlik düşmənlərini öldürücü satira atəşinə tutur.

Hüseyn Cavanın yaradıcılığında Cənubi Azərbaycanda coşan inqilabi hərəkat də əsas mövzulardandır. Aşiq bu hərəkatı boğan irticaçıları amansızcasına odlu şeyrlərlə qamçılıyır. Bununla belə, biz Hüseyn Cavanı inqilab, dostluq, vətən, sülh nəğməkarı adlandırsaq, yanılmırıq.

Quzey və Güney Azərbaycanın çoxdankı dərdi Aşiq Hüseyni ömrü boyu düşündürmüşdür:

*Dərdli Təbriz göz yaşını siləcək,  
Bu bayramda sevinəcək, güləcək,  
Bakı oğlu ona qonaq gələcək,  
Qoymaz gül üstünə xar Azərbaycan!*

Aşiq Hüseyn Cavan klassik aşiq poeziyamızın müxəmməs, təcnis, deyişmə, divani, gəraylı və s. formalarında müasir ruhlu gözəl orijinal əsərlər yaratmışdır.

Hüseyn Cavanın şeyrlərini tədqiq edən M.Həkimov çox düzgün olaraq göstərir ki, onun yaradıcılığı iki mənbədən qüvvət alıb qolqanad açmışdır. Bunlardan biri ustad aşıqlarımızın dastan və şeyrləri, ikincisi isə klassik ədəbiyyatımızdır. Bir tərəfdən Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşiq, Valeh, Xəstə Qasım, Ələsgər, Molla Cümə, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı, o biri tərəfdən isə Füzuli, Vaqif, Vidadi, Nəbati, Zakir, Sabir və başqaları Hüseyn Cavanın yaradıcılığına təsir göstərmişlər. Aşiq «Füzuli» qoşmasında deyir:

*Aşiq görək səni tərif eyləyə,  
Səndən yaza, səndən dastan söyləyə,  
Məcnunun eşqini gözəl Leyliyə  
Aşiq kimi özün açdın, Füzuli!*

Hüseyn Cavan S.Vurğuna, Ü.Hacıbəyova, C.Cabbarlıya, M.Ə.Sabirə və O.Sarıvəlliyə həsr etdiyi şeyrlərində bu sənətkarlara öz ehtiramını, xalq məhəbbətini ifadə etmişdir. Biz bunu aşağıdakı şeirdən aydın görürük:



*Hər sözün qələbə, min zəfər çalır,  
Vətənin fəxr edir, elin ucalır.  
Sənə ana kimi xoş layla çalır,  
Üzeyrin bu odlu diyarı, Vurğun.*

Aşıq Hüseyn müasir aşıq poeziyamızın gözəl, lirik nümunələrini yaratmışdır. Onun məhəbbət lirikası klassik ustad aşıqlarımızın ənənəsi üzərində vüsət tapmışdır. O, cığalı gəraylı, divani, deyişmə, təcnis, qoşayarpaq, gözəlləmə və başqa şekillərin yeni lirik nümunələrini yaratmışdır.

Aşığın «Kimdən öyrəndin», «Boylana-boylana», «Məryəm», «Dilbər», «Bu dağlarda» və s. şeirləri çox məşhurdur.

Hüseyn Cavan həm də özündənəvvəlki ustad aşıqların şeirlərindən bəhrələnərək bir sıra dəyərli əsərlər yaratmışdır. Məsələn, o, Aşıq Hüseyn Şəmkirinin:

*Yarın bağçasında üç gül açılıb,  
Ağ gül, qırmızı gül, bir də sarı gül.  
Hər üçü də bir-birindən öyməli,  
Ağ gül, qırmızı gül, bir də sarı gül, –*

qoşmasından təsirlənərək gözəl və orijinal bir təcnis yaratmışdır:

*Yarın sinəsində bir dəstə çiçək,  
Yarı qönçə, yarı nərgiz, yarı gül.  
Çiçəkdən də, nərgizdən də yar göyçək,  
Xoş halına kimin vardır yarı gül.*

Aşıq Hüseynin bir sıra dastan, xatirə və irihəcmli deyişmə və müxəmməsləri də vardır. Deyişmələrdə müasir həyatımızın müxtəlif sahələrinə aid maraqlı mülahizələr söylənilir. «Hüseyn Cavan və Sərvinaz», «Bakı qızları», «Kəlbəcər xatirələri», «Qaradağ səfəri», «Səttarxan dastanı» və s. buna misal ola bilər.

Müasir aşıq poeziyamızın inkişafında, gənc aşıqlar nəslinin yetişməsində Hüseyn Cavan yaradıcılığının mühüm əhəmiyyəti vardır.

#### 14. AŞIQ ŞƏMSİR

Aşıq Şəmsiri ədəbi ictimaiyyətimizə xalq şairi S.Vurğun tanıtmışdır. Elə ondan sonra aşıq bütün bacarıq və istedadını mədəni quruculuq işlərimizə daha hovəslə sərff etməyə başlamışdır.

Aşiq Şəmşir Qurban oğlu Qocayev 1893-cü ildə keçmiş Cavanşir mahalının Dəmirçidam kəndində anadan olmuşdur. Atası Qurban şairlik təbinə malik, elmi, bilikli bir adam idi. Sonralar Ağdabanlı Qurban adı ilə məşhur olan istedadlı aşıqlarımızdan biridir. Şəmşirdə aşılığa həvəs oyadan atasının düzəltdiyi, yaxud iştirak elədiyi şeir məclisləri olmuşdur. Şəmşirin dediyinə görə, «Aşiq Ələsgər hərdən dostu Aşiq Qurbanın evinə qonaq gələr, qədim kitabları ona oxutdurub dinləmiş. Onlar mahnı, musiqi, aşiq sənəti və s. haqqında maraqlı söhbətlər edər, öz şeirlərini bir-birinə söylər və çalib-oxuyarmışlar».

Saza, sözə, sənətə həvəs göstərən aşiq öz səyi nəticəsində sonralar bir sənətkar kimi yetişməyə başlayır. El şənliklərində çalib oxuyur, xalqın sevimlisi olur. Klassik Azərbaycan aşiq poeziyasını, dastan və nağıllarımızı kamil öyrənərək öz yaradıcılığını bu ənənə üzərində davam etdirir.

1955-ci ildə xalq şairi Səməd Vurğun Kəlbəcərə gedir. Orada aşıqla görüşür. Bu iki sənətkar arasında səmimi və möhkəm dostluq yaranır. Elin şairi və elin aşığı bir-birinə şeir deyirlər, bu şeirlər xalq mahnısına çevrilib məclisləri dolaşır.

1959-cu ildə aşığın ilk şeirlər kitabı çap olunur. Aşiq Şəmşir bütün Azərbaycanda məşhurlaşır. 1964-cü ildə anadan olmasının 70 illiyi münasibətilə ona əməkdar incəsənət xadimi fəxri adı verilmişdir. Aşiq «Şərəf nişanı» ordeni və «Əməkdə fərqlənməyə görə» medalı ilə də təltif edilmişdir. O, 1957-ci ildən Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının üzvü idi. Aşiq Şəmşir 1980-ci ildə vəfat etmişdir.

Azərbaycanın görkəmli klassik aşıqları kimi, Şəmşir də sinədaftər olmuşdur:

*Sevgi-məhəbbətin pərvanəsiyəm,  
Bir alagözlünün divanəsiyəm,  
Şəmşirəm, Qurbanın nişanəsiyəm,  
Böyük aşıqların dəftəriyəm mən.*

Şəmşir «Koroğlu», «Abbas və Gülgöz», «Heydər bəy», «Ali xan və Pəri xanım», «Abdulla və Cahən», «Novruz», «Nəcəf və Pərzad», «Valch və Zərnigar», «Məsi və Diləfruz», «Şah İsmayıl», «İbrahim», «Tahir və Zöhrə», «Xəstə Qasım» kimi dastanları, bir çox mahnıları bilir və 70-dən artıq klassik aşiq havasını çalır.

Aşığın son illərdə bir-birinin ardınca çoxlu şeir kitabı çıxmışdır, buradakı əsərlər sənətkarın son illər qoşduğu nümunələrdən ibarətdir.

Şəmşir yaradıcılığa əsrimizin əvvəllərindən başlamışdır. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Valch ənənələrinə sadıq qalan aşiq dövrün müxtəlif hadisələrinə öz münasibətini bildirməyə çalışmışdır. M.H.Təhmasib, M.İbrahimov, O.Sarıvəlli, Q.Xəlilov və başqaları aşığın yaradıcılığı haqqında məqalələr yazmış və qiymətli fikirlər söyləmişlər.

Aşiq Şəmşirin şeirlərini iki qrupa ayırmaq olar: məhəbbət lirika-sı və ictimai mövzulu şeirlər. O.Sarıvəlli göstərir ki, Şəmşir yaradıcılığına 1907-ci ildən başlamışdır. Biz aşığın inqilabdan əvvəlki şeirlərində zəmanədən, dövrdən şikayətini görürük. O göstərir ki, həqiqət bugün-sabah qalib gələcək, «el gücü sel gücüdür». Elin nəzəri qulun, yoxsulun üstündə olarsa, onları heç bir qüvvə yıxa bilməz:

*Həqiqət axtaran gələcək yola,  
Onunçün hər barat layiqli ola,  
El kömək duranda qula, yoxsula,  
Onu şir, gərgədan, fil yıxa bilməz.*

Gənc aşiq öz şeirlərində eli-obanı çapıb-talayan zülmkarları cəsarətlə damğalayır, onların cəzasız qalmayacaqlarını söyləyirdi:

*Şahlar yola salmış qoca dünyanı,  
Lənətlə söylənir pislərin adı.  
Çatır cəzasına insan cəlladı,  
Gəl az dağıt el-obanı, zülmkar!*

Aşiq Şəmşirin inqilabdan əvvəl qoşduğu ictimai məzmunlu şeirlərin çox az qismi əlimizdə vardır. Həmin şeirlər üzərində aparılan ilk müşahidə göstərir ki, gənc aşiq zülmə, haqsızlığa nifrət edir, öz etiraz səsini ucaldırdı. Ancaq bu etiraz yumşaq və necə deyərlər, ehtiyatlıdır. Aşiq yalnız folklorun klassik ənənələrindən çıxış edərək haqqın, ədalətin son nəticədə qələbə çalacağını söyləyir. Onun bu nəticəsinin başqa elə bir ictimai əsası hələ şeirlərinə gəlib çıxmamışdı.

Aşiq Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulandan sonra xalqımızın həyatında baş verən mühüm hadisələri, yenilikləri böyük həvəslə tərənnüm edir:

*Tərəqqi atını minibdi baxtım,  
Dəli çaylar kimi sellənib axdım,  
Şəmşirəm, yetişdi nə gözəl vaxtım,  
Xəyalım şahbaza döndü, nə döndü...*

Aşiq Şəmşir yaradıcılığında nəsihət, müdrik söz və hikmət mühüm yer tutur. Bu cəhət üslub və ideya istiqaməti baxımından da aşığın yaradıcılığına orijinallıq verir. M.H.Təhmasib göstərir ki, Şəmşirin bəzi qoşmaları «gözəlləmə ilə ustadnamə sərhədlərində gəzir». Aşiq Şəmşirin gəraylı, divanı və təcnislərində əxlaqi-tərbiyəvi fikirlər ifadə

olunur. Bu nəsihətlər quru, sxematik, cansıxıcı deyil, xalqın təcrübə və sınaqlarından çıxmış obraz və kəlamlarla söylənilir.

Təbiət gözəllikləri, doğma Azərbaycanın vüqarlı dağları, coşqun çayları, ağ bulaqları, qoyunlu-quzulu yamaqları Şəmşirin yaradıcılığında xüsusi bir məhəbbətlə təsvir edilir. Bu cəhətdən «Oğluyam», «Mingəçevir», «Şah dağı» və başqa şeirlər maraqlıdır.

Aşiq Şəmşir mahir söz ustasıdır. O, təbiət gözəlliklərini əlvan boyalarla əks etdirən orijinal lövhələr yaratmışdır:

*Döşlərdə bənzəyir boz sürülərə,  
Dərəyə dolanda yatışır duman,  
Hərdən qanadlanıb qalxır havaya,  
Qara buludlara qatışır duman.*

*Çökür yer üzünə, öpür çəmənini,  
Torpaqda göyərdir yaşıl səməni,  
Sulayıb oyadır tər yasəmənini,  
Nərgizin dadına yetişir duman.*

*Dəryadan doldurur piyaləsini,  
Şəhdə çimizdirir dağ lələsini,  
Gizləyir meşənin şələlosini,  
Qovuşub əl-ələ tutuşur duman.*

Aşiq Şəmşir anadan olub böyüdüyü Kəlbəcərdə məclislər aparmış, müdrik el ağsaqqalı olmuşdur. Onun şeirləri mətbuat, radio vasitəsilə bütün Azərbaycana çatdırılırdı. Elə buna görə də aşığın şeirlərinin bədii keyfiyyəti də artırdı. Şəmşir yaradıcılığı ilə yaşadığı dövrün tələbləri ilə ayaqlaşmağa çalışırdı. Biz tez-tez mətbuatda onun şeirlərinə rast gəlirik, ictimai həyatımızda baş verən ən mühüm hadisələrə aşiq öz münasibətini bildirirdi.

Aşiq öz şeirlərində əməyi yüksək qiymətləndirir, insan əllərini bütün gözəlliklərin yaradıcısı hesab edir:

*Daşı şüşə edir, şüşəni ipək,  
Neftdən qab-qacaq, alovdan çiçək,  
Qumdan qızıl çəkir, torpaqdan çörək,  
Gərdişin qüdrəti insan əlləri.*

Görkəmli sənətkarın zəngin yaradıcılığı tək cə aşıqlar üçün deyil, geniş oxucu kütlələri üçün də eyni dərəcədə qiymətlidir.

TƏCNİS USTADLARI

Dərin fəlsəfi mənaya, böyük insani duyğuların tərənnümünə xüsusi diqqət yetirən sənətkarlarımız şeirin forma rəngarəngliyinə və dolğun qafiyə sisteminə də həmişə həssaslıqla yanaşmışlar. Bu səbəbdən də şifahi və yazılı poeziyamızda onlarca şeir şəkli meydana gəlmişdir. Aşiq poeziyamızda bu gün də özünə möhkəm yer tutan bayatı, gəraylı, qoşma, cığalı qoşma, ayaqlı qoşma, heydəri, müxəmməs, divani və s. bu kimi kamil şeir növləri məhz ustad söz sənətkarlarının poetik axtarışlarından xəbər verir. Haqqında bəhs etdiyimiz cinas qafiyələr də belə uzunmüddətli və çoxyönlü axtarışların məhsuludur. Öncədən də qeyd olunduğu kimi, ilk parlaq nümunələrinə bayatılarımızda təsadüf etdiyimiz cinaslı şeirlər onu yaradanların zərgər dəqiqliyi ilə poetik sistemin uyğun məqamına yerləşdirdikləri bədi kəşfidir.

Doğrudan da eyni səs tərkibli sözün bir neçə mənə çalarını tapmaq, onu şeirdə qafiyə yerində işlətmək sənətkardan böyük məharət tələb edir:

*Zülfün suda mar kimi,  
Oynar su damar kimi.  
Sızıldatdın aşiqi,  
Yağa su damar kimi (54, 29).*

İlk nümunələrinin yaranma prosesi, yayılıb formalaşma dövrü hələ ki dəqiq məlum olmayan bu qədim şeirlər ideya-estetik qayəsi, aşılamaş olduğu dərin fəlsəfi mənə və əxlaqi məziyyətləri ilə diqqəti çəkən ölməz sənət əsərləridir:

*Əzizim, gül üşüdü,  
Şeh düşdü, gül üşüdü,  
Güldün – ağlım apardın,  
Bu necə gülüşüdü?! (54, 3)*

«Şehin düşməsi» ilə «gülün üşüməsi» əsl obrazlılıq nümunəsidir. «Güldün – ağlım apardın» idiomatik mübaligəsində də ölçü gözlənilib. Bayatıdakı «gül üşüdü», «gülüşüdü» cinasları bir-biri ilə qafiyələnərək məzmunun tam poetik mənzərə şəklində açılışına xidmət edir.

Tarixi xalqımızın tarixi qədr qədim olan (Ə.Cəfərzadə) bayatılarda çoxçeşidli forma zənginliklərini nümayiş etdirən cinaslar digər formaların bədii üslubi keyfiyyətlərində də öz güclü təsirini buraxmışdır. Beləliklə, aşiq poeziyasının özündə yeni cinas qaynaqlarından istifadə meyilləri güclənməyə başlamışdır. Hətta «XVI-XIX yüzilliklərdə aşıqların sənətkarlıq məharəti onların yaratdıqları tənislərlə ölçülmüşdür». Təsadüfi deyil ki, təniz yaratmağa böyük məsuliyyətlə yanaşan XVIII əsrin tanınmış saz-söz ustası Xəstə Qasım tənisin «hünərindən» danışarkən belə deyirdi:

*Xəstə Qasım, sözün yetir tamama,  
Gündoğan, günbatan gəlsin salama,  
Nə alim işidi, nə də üləma,  
Təniz mənasının çox hünəri var.*

Aşiq sənətinin qüdrətli simalarından biri olan Hüseyn Şəmkiyəli də qoşmalarının birində başqa şeirləri ilə yanaşı, təniz yaratması ilə də öyünmüş və fikrini poetik dillə belə ifadə etmişdir:

*Altı yüz varımdı divani, təniz,  
Yeddi yüz müəmma, qıfilbənd, təxmis,*

*Səksən bəhri-təvil demişəm, hərgiz  
Yük bağlayıb Naxçıvana gəlmişəm (33, 72).*

Məlum həqiqətdir ki, xalqın yaddaşına ancaq əsl sənət nümunələri həkk olunur, xalq yalnız yüksək səviyyədə deyilmiş poetik örnəkləri nəsil-dən-nəslə yaşadaraq ona ölməzlik vəsiqəsi verir. İnkərolunmaz həqiqətdir ki, ölməz söz sərraflarından Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Alı, Şəmkirli Hüseyn və Aşiq Ələsgər kimi onlarca ustadın başqa şeirləri ilə yanaşı, təcnisləri də elin yaddaşında süzgəcdən keçə-keçə, cilalana-cilalana bugünümüzədək şifahi yolla gələrək indi öz «kitab ömrünü» yaşamaqdadır. Elə tədqiqatın məqsəd və vəzifələrindən biri də «kitab ömrünü» yaşayan ustadlarımızdan bir neçəsinin təcnis yaratmaq məharətini, bu sahədə onların uğurlarını imkan daxilində nəzərə çatdırmaqdan ibarətdir. Öncədən dediyimiz kimi, şifahi xalq poeziyamızda cinas qafiyəli şeirlərin kökü çox qədimlərə gedib çıxsa da, hətta XVI əsrə qədərki yazılı poeziyamızda bu qəbildən olan şeirlərə (xüsusilə Nəsimi, Qazi Bühranəddin yaradıcılığında) ara-sıra təsadüf edilsə də, aşıq yaradıcılığında təcnisi sənət səviyyəsində ilk dəfə təqdim edilən qüdrətli sənətkar Qurbanini saya bilərik. Onun təcnisləri, demək olar ki, aşıq yaradıcılığında yeni bir ənənənin başlanğıcını – saz təcnisinin başlanğıcını qoymuş və özündən sonra gələn böyük ustalara da nümunə olmuşdur. Qurbaninin günümüzə gəlib çatan səkkiz təcnisi istər cinasların seçimi, istərsə də sənətkarlıq səviyyəsi baxımından yüksək şair istedadının məhsulu kimi bu gün də maraq doğurmaqdadır. Bu təcnislər sonrakı yüzilliklərdə Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşiq, Xəstə Qasım, Aşiq Alı, Hüseyn Şəmkirli, Aşiq Ələsgər kimi ölməz ustadların zəngin təcnis yaradıcılığına bir örnək kimi təsir etmiş və bu gün də öz bədii tərəvətini, poetik vüsətini itirməmişdir. Bu təcnislərdə cinas qafiyələrin şeirin ümumi məzmununa, obrazlı deyim tərzinə güclü təsir göstərməsi onun müəllifinin qüdrətli söz sənətkarı olduğunu göstərir. Aşığın əldə olan «Bircə üz indi», «Ay oda məni» və «Yara yüz» cinasları ilə başlayan hər üç təcnis qoşması günümüzədək bir neçə dəfə çap olunmuşdur.

Sonuncu «Yara yüz» təcnisi isə bədii ifadə dəyişikliyi ilə gah Qurbaninin, gah Kərəmin, gah da Abbas Tufarqanlının adı ilə verilmişdir (12, 145; 247; 290). Nədənə hər üç sənətkarın adları ilə bağlı dastanlarımızı yazıya alarkən ayrı-ayrı toplayıcılar söyləyici aşıqların bu sərbəstliklərinə əhəmiyyət verməmiş, nəticədə həmin şeirin kimə mənsub olduğu dolaşığa düşmüşdür. Şifahi şəkildə yayılaraq sonradan cümlələrə, əlyazmalara və kitablara düşmüş bu qəbil şeirlərə daha çox dastan yaradıcılığında rast gəlirik ki, bu da onun şifahi səciyyə kəsb etməsindən irəli gəlir. Burada dastan söyləyicilərinin özlərindən əvvəlki ustadlardan aldıkları informasiya və bilgilər həlledici rol oynayır. Hər hansı bir aşıq bu və ya digər dastanı öz ustadından necə eşidib öyrənibsə, onu dinləyicilərinə eləcə də təqdim edir. Beləliklə də bu və ya digər şeir hansı ustadın kimin adına deyilibsə, eləcə də sonralar yazıya köçürülüb. İkinci bir cəhət kimi qeyd etmək lazımdır ki, aşıq-şairlərin fərdi üslublarında elə bir fərqləndirici cəhət olmadığından belə şeirlərin kim tərəfindən düzülüb-qoşulduğunu söyləmək çox çətin olur. Təbiidir ki, Kərəmin, Qurbaninin və Abbas Tufarqanlının şeirlərində də ümumi aşıq üslubu mövcuddur. Bu sənətkarların deyim tərzini, istifadə etdikləri bədii təsvir vasitələri, demək olar ki, bir-birindən seçilmir. Belə olan tərzdə toplayıcıyı və naşiri qınamaq olmur. Qoribə də olsa şifahi ənənədən gələn belə vəziyyət bugünün özündə də davam etməkdədir. Bugünkü yazılı poeziyamızın, xüsusilə aşıq şeiri üslubuna meyil edən şairlərimizin – S.Vurğunun, H.Arifin də şeirlərini bəzi aşıq xanəndələrin başqalarının adlarına oxuduqları məlum həqiqətdir. Əgər biz bu gün eyni adlı şeirin həm Qurbaniyə, həm Kərəmə, həm də Tufarqanlı Abbasa aid edildiyini görüb bu şeirin həqiqətən kimə məxsus olduğunu təyin edə bilmiriksə, bu o qədər də təəssüf doğurmamalıdır. Təsəllimiz odur ki, şəxsiyyətindən asılı olmayaraq şeiri düzülüb-qoşan bizim ulu sənətkarımızdır. Belə şeirlər də ilk yaradıcısı məlum olmayan xalq mahnılarımız, bayatılarımız kimi bizə əziz və doğmadır.

Bir qədər mətləbdən uzaqlaşsaq da, yenə də Qurbani təcnislərinə qayıdaq. Qurbaninin gəraylı, qoşma və divanilərində olduğu kimi, onun yaratdığı cinas qafiyələr də istedadlı bir şairin bədii təfəkkürünün

məhsulu kimi çox dəyərlidir. Onun cinaslarındakı məcaz, mübaligə və bənzətmələr birbaşa poetik mənanın açılışına güclü təsir göstərir, şeirin estetik-emosional ovqatını cilalayır. Nümunə üçün aşığın «Bircə üz indi» təcnisinə diqqət edək:

*Ayın lam içində, sin arasında,  
Yar mənə göndərdi bir cövüz indi.  
Aylar-illər həsrətini çəkdiyim,  
Lütf eylə, ləbimə bircə üz indi.*

*Gözəllər yığılıb qıya baxanda,  
Zülfü dal gərdəndə qıya baxanda,  
Nigar pəncərədən qıya baxanda,  
Ömrümün rişəsin bircə üz indi.*

*Gözəllər oturmuş Göz bulağında,  
Sürmətək qovruldu göz bulağında,  
Qeyrət çeşməsinin göz bulağında,  
Qurbani, çalxanıb bircə üz indi (12, 235).*

Qoşma təcnisin ayrı-ayrı bəndlərindən hasil olan poetik mənaya fikir verək: ilk baxışda mənası bizə qaranlıq görünən «Ayın lam içində, sin arasında» nə deməkdir? Burada ərəb əlifbasında «əyin», «sin» və «lam» hərflərinə işarə edilir. «Əyin»lə «lam» arasında «sin» yazanda «əsəl» – *bal* oxunur. Şair aşığın dediyi mətləb budur ki, yar mənə bala bələnməmiş cövüz göndərib (adətən qədimlərdə dil çatlamasın deyə cövüzü balla yeyərlərmiş). Lirik qəhrəman isə bala qatılmış «bir cövüz»dən imtina edərək dodaqlarına toxundurmağa «bircə üz» istəyir.

İkinci bəndə diqqət yetirək: buradakı daxili cinasların hər üçünün də yazılışı orfoqrafik baxımdan eynidir. Birinci misradakı «qıya baxanda» – *səs-küyə baxmaq*, ikincidə «yana baxanda» *çəpəki baxanda*, üçüncü misrada isə «qıymaq» mənasında işlənmişdir. Bəndin sonundakı «bircə üz» isə ömrün rişəsinin üzülməsi kimi anlamları verir. Yəni «nigar pəncərədən baxanda» mənim hicranıma son qoya, ömrü-

mün rişəsinin tez üzülməyinə qıya, məni dərdədən xilas eləyə». Şeirin son bəndində də «Göz bulağında» – bulağın adı, «göz bulağı» – od mənasında, «göz bulağı» – göz yaşı kimi anlaşılır və şair «...çalxanıb bircə üz indi» deməklə «qüdrət çeşməsi» adlandırdığı «göz bulağı»nda üzümək istədiyini bəyan edir.

Qurbaninin şeirlərində bəzən cinas qafiyələr yalnız bəndarası ana qafiyələri əvəz edərək bəndləri bir-birinə bağlayır. Bu zaman birinci bənd çarpaz cinas qafiyəli, sonra gələn bəndlərdə bənddaxili qafiyələr adi, hər bəndin son misrasındakı qafiyə isə birinci bəndin çarpaz cinasları ilə eyni fonetik tərkibdə olur. Məsələn, şairin «Xal-xala» qoşmasını götürək:

*Yazıcılar yazıları yazanda  
Bizim də yazanı yazdı xal-xala.  
Cəfə çəkdim, can çürütdüm, yar sevdim,  
İnsafımı, mən almayam, xalx ala?!*

*Göydə bir ulduz var, adı Talıbdı,  
Son gözəlin dərdi məni alıbdı,  
Əlimi sinəndə şahmar çalıbdı,  
Dərman dedim, buyurdular xalxala.*

*Qurbaniyəm, mən də bir tağ yetirdim,  
Onun suyun dağdan-daşdan gətirdim.  
Zəhmət çəkdim, tər şəmamə yetirdim,  
İnsafımı şəmaməni xal xala (116, 159).*

«Xal-xala» cinas tərkiblərinə dayanan bu qoşmanın yuxarıda dediyimiz əlamətlərini adi bir nəzərlə də müəyyənləşdirmək olur. Buradakı bağlayıcı və ya aparıcı qafiyə-cinaslar ilk öncə aşağıdakı məşhur xalq bayatısını xatırladır:

*Bu yol gedir Xalxala,  
Yandı bağrım xal-xala,*

*Qorxuram gedəm qalam,  
Nazlı yarım xalx ala.*

Qoşmada işlənən «xal-xala» cinasları dörd mənani ifadə edir. Birincidə hərf-hərf, nöqtəbənöqtə, ikincidə «xalx ala», *başqasına qismət ola*, üçüncüdə qoyun-quzuların yayda açıq havada saxlandığı dörd tərəfi daş və ya çətənlə kəsilən yer – xalxal. Dördüncü «xal-xalanın» mənası isə, çox güman ki, şeir düzgün yazıya alınmadığından heç bir mənə verə bilmir. Əslinə qalsa, həmin qoşmanı ilk dəfə nəşr edən professor Qəzənfər Kazımov özü də həm üçüncü, həm dördüncü «xal-xala» cinas sözlərinin izahını düzgün verməmişdir. Üçüncü məqamda «xalxal»ın «bitki» adı kimi verilməsi və dördüncü vəziyyətdə cinasın «xallamaq», xal salmaq mənasında izahı şeirdə ifadə olunan fikirlə uzlaşmır. «Əlimi sinəndə şahmar çalıbdı, Dərman dedim, buyurdular xalxala». Nəyə görə «xalxala» buyurdular? Ona görə ki, qədimdə ilan dişləyən yeri çərtər, bir qədər qan getdikdən sonra həmin yerə təzək yandırır külünü qoyardılar. Əlbəttə, bu, adi məişətlə bağlı xalç təbabətindən gələn bir müalicə üsuludur və təbii ki, maldarlıqla, qoyunçuluqla az bağlı olan adam bunu bilməyə də bilər. Lakin son bənddəki «xal xala»nın xallamaq, xal salmaq mənasında işlənməsinə heç cür haqq qazandırmaq olmur. Bizcə, şeirin son bəndində üçüncü və dördüncü misralar ciddi təhrifə məruz qalıb. Bunu birinci bəndin üçüncü və dördüncü misralarındakı «Cəfa çəkdim», «insafdimı» tam eyni və ya çox yaxın ifadələrin üçüncü bənddə yenidən təkrar olunması da sübut edir. Qurbani kimi bədii sözün kamil ustadı eyni şeirdə heç vaxt belə təkrarlara yol verməzdi. Görünür, son sətirlər unudulmuş, naşı aşıqlar «öz arşınlarına» uyğun, mənə və məntiqə əhəmiyyət vermədən burada da «bərpa işi» aparmışlar.

Qurbani qoşmalarında cinas qafiyələrin daha bir əlaməti də müşahidə olunur. Belə ki, üç bənddən ibarət qoşmada bənd bağlayan misralar, son bəndin özü də tamam cinas qafiyələr üstündə qurulur. Burada yalnız ikinci bəndin daxili qafiyələri adi qaydada, yəni cinassız qurulur. Məsələn:

*Gecə-gündüz bulud keçər havalar,  
Belə getməz, əlbət, gəli bir də yaz,  
Oxuyar bülbüllər muğam, havalar,  
Sızıldaşır yaram, aman, bir də yaz.*

*Bulud olan qalxar havada gəzər,  
Aşiq olan yarçün bağrını əzər.  
Qəvvas olan girər dərində üzər,  
Bir dərin var, bir dəyə var, bir dəyaz.*

*Qurbani güldəstə bağlar oxuna,  
Sinəm buta yarın müjgan oxuna.  
Bir namə yaz hər divanda oxuna,  
Görən desin var əllərin, bir də yaz (116, 155).*

Bəzən Qurbani qoşmalarında qafiyə sistemi adi qaydada qurulduğu halda bəndin son üç daxili qafiyəsi cinaslı olur. Qafiyələnmənin bu sisteminə sənətkarın iki qoşmasında təsadüf olunur, «Yetincə» rədifli qoşmanın son bəndinin qafiyə sistemi bu baxımdan səciyyəvidir:

*Qurbani, sözlərin yar asta söylə,  
Sızıldaşır yaram, yar, asta söylə,  
Bir ac qarın doyur, yar, az tas cəylə,  
Nagah-nagah könüllərə yetincə (116, 94).*

Və yaxud «Pərim» rədifli qoşmanın son bəndini götürək:

*Qurbani qurbandı şahın dərində,  
Dərviş bilər xırqə nədi, dəri nə.  
Ağam qiya baxdı, atdı dərində,  
Yetmiş il bənd etdi Cəbrail, Pərim! (116, 133).*

Birinci nümunələrdəki cinasların mənasını açıqlayaq. Əvvəla qeyd edək ki, məlum nəşrlərin hamısında «Qurbani, sözlərin yar asta



söylə» misrasındaki cinas kəlmə «yara asta söylə» şəklində verilmişdir (117, 32). Əslində mənə da belə tələb edir. Ancaq bu fonetik birləşmənin belə yazılışı təbii olaraq misranı bir heca qədərində artırır. İlk baxışda misra qüsurlu görünür. Ancaq nəzərə almaq lazımdır ki, canlı danışıq dilinin qanunauyğunluğuna əsasən ifa məqamında «yara asta söylə» kəlməsində yan-yana işlənən «a» saitlərindən biri düşür və bu iki komponent bir vurğu altında tələffüz olunur – «yar asta söylə» şəklini alır. Cinasların belə xüsusiyyətinə sonrakı sənətkarların yaradıcılığında da təsadüf etmək mümkündür. Professor Qəzənfər Kazımovun nəşrində «yara asta söylə»nin «yar asta söylə» kimi verilməsi tələffüz və ifa məqamlarındakı səs düşümünün nəzərə alınmasından irəli gəlir. Eyni vəziyyət üçüncü misradakı cinas fiqurun yazılışına da aiddir. Əvvəlki nəşrdə «yar az tasa eylə», sonuncu nəşrdə «yar az tas eylə» kimi yazılmışdır. Burada da yan-yana gələn saitlərdən («a», «e») biri ifa zamanı düşür və hər iki söz bir vurğu altında «az tas eylə» vəziyyətini alır. Birinci və ikinci misralardakı cinasların mənası aydındır. Bəs «tasa» və ya «tas eyləmək» nə deməkdir? Q.Kazımov bu birləşməni «az götür-qoy eləmək» kimi açıqlayır (116, 94). Lakin «tasa»nın mənası «götür-qoy eləmək» deyil. Bu söz bir qədər arxaikləşsə də, bu gün də dialektlərimizin böyük əksəriyyətində işlənməkdədir. Əslində «tasalanmaq» *darılmaq* anlamını verir. Poetik mətndə də həmin sözün başqa çalarını axtarmaq əbəsdir. Buradakı fikir «bir ac qarın doyur, tasalanma», «az tasalan» kimi anlaşılır.

Biz Qurbani poeziyasında təsadüf olunan bütün təcnisləri açıqlamaq niyyətində deyilik. Buna ehtiyac da yoxdur. Ancaq yuxarıdakı müşahidələrimiz göstərir ki, aşıq poeziyamızda cinas qafiyələrin təzahürü və onların işlənmə məqamları Qurbani şeirində yeni mərhələnin uğurlu başlanğıcı olub sonrakı əsrlərdə ayrı-ayrı aşıq-şairlər tərəfindən daha da zənginləşdirilmişdir.

Belə təcnis ustadlarından biri də Abbas Tufarqanlıdır. Onun poeziyasında da, demək olar ki, cinas qafiyələrə meyil, belə qafiyələrin təzahür formaları, bəzən qafiyələrin tam cinas deyil, cinasa meyilli olması (cinasvari), bəzən bir qoşmanın ya əvvəlki, ya orta, ya da son bəndlərindən birinin təcnisləşməsi halları bizə Qurbani şeirlərindəki

mənzərəni xatırladır. Belə şeirlərdə müşahidə olunan cinas qafiyələr şeirin poetik çalarlarına və mənaya hiss olunacaq qədər təsir göstərir. Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında bəzən elə şeirlərə rast gəlmək olur ki, onlarda cinas qafiyələr işlənməsə də, səslənmə və ifa məqamında təcnis kimi iştirak edilir. Bizcə, belə şeirlər şair aşığın cinas axtarışı meyillərinin başlanğıcı sayıla bilər. Aşıq Aslan Kosahdan yazıya aldığımız və indiyədək heç yerdə nəşr olunmamış aşağıdakı təcnisvari qoşmanın bəndarası qafiyələrindəki cinasa meyillilik bu baxımdan maraqlıdır:

*Yatdım, səda gəldi canan elinnən,  
Oyanıb ağladım bu sabahları.  
Bir cavab almadım yarın dilinnən,  
Görüm açılmasın bu sabahları.*

*Ay da qalxmış günortanın yerinə,  
Talib olan qulluq eylər pirinə.  
İki sevgi çatsa biri-birinə,  
Allaha xoş gələr bu sabahları.*

*Abbas deyər: müsəllaya varmadım,  
Əl uzadıb yar zülfünü hörmədim.  
Bir bağ saldım, qönçə gülün dərmədim,  
Dərdilər, tökdülər bu sabahları.*

İstər birinci bəndin çarpaz qafiyə yerində, istərsə də bənd bağlayan məqamlarda işlədilmiş «bu sabahları» tərkiblərindəki təkrar qafiyələr cinaslaşmaya daha çox meyillidir. Daha dəqiq desək, təcnis ovqatlıdır. Elə bu əlamətinə görə də həmin qoşmanı aşıqlarımız təcnis qaydasında ifa edirlər.

Aşığın qoşmalarında cinas qafiyələr bəzən özünü elə məqamlarda göstərir ki, oxucu valeh olur. Bəndin tərkibində işlənən iki cinas kəlmə ümumən şeirin mənə yükünə həlledici tokan verir. Şeirin özü sanki ilahiləşir, sözün bədii siqləti əlçatmazlığa yüksəlir:

*Nə gülürsən mənim kimi gülüncə,  
Sən mənə gülüncə, dərdə gül, Pəri!  
Alışan otaqda, zərmişan bağda,  
Süsəni, sünbülü dər də gül, Pəri!*

Adətən dastan şeirlərinin əksəriyyəti bu və ya digər dastanın süjet xətti boyu cərəyan edən hadisələrlə sıx bağlı olur. Aşıqların təbi-rincə desək, dastanda hər şeirin özünün «yurdu» olur. Çox hallarda şeiri ayrılıqda götürdükdə söhbətin nədən getdiyini anlaşılmır. Abbas Tufarqanlının nümunə kimi verdiyimiz yuxarıdakı bəndi də müəyyən yurda söykənir. Belə ki, dastandan görüldüyü kimi, qeybdən bir səs gəlir və bu səsin göstərişi ilə Abbas quyuda gözlərini yumur. Və gözü-nü açanda özünü Pəri xanımın bağçasında görür. Bu vaxt eyvanda da-yanan Pəri xanım Abbasa görüb gülür. Pəri xanımın gülüşü Abbasa tə-nəli gəlir və bu münasibətlə həmin şeiri söyləyir. Görüldüyü kimi, şeirin meydana gəlməsi fantastik bir hadisə ilə bağlı olub, poetik mətn-dən kənar, başqa bir aləmlə bağlı təqdim olunur. Ancaq bu nümunə-nin əsas gücü və qüdrəti ondadır ki, Abbas Tufarqanlının bir çox şeir-ləri kimi, bu şeiri də yurddan kənar təqdim edildikdə belə heç bir iza-hat tələb etmir, o, sənət səviyyəsinə yüksələ bilir. Belə şeirlər bəzən bir neçə aşıqın, bir neçə nəslin estetik amalına çevrilir. Sanki bu şeirlə hər bir aşıq tənəli gülüşə layiqli cavab verə bilər. «Sən məni gülünc vəziyyətə salan dərdin özünə gül, dərd məni gülünc kökə salıb. Sən bunu hardan biləsən? Get şahın alışan otaqlarında göz, zərmişan bağla-rından süsəni, sünbülü dər!» Budur «dərdə gül, Pərim», «dər də gül, Pərim» cinas qafiyələrin həmin bənddə yaratdığı poetik ovqat. Bu ci-nas kəlmələrdə tənəyə qarşı tənə də, istehza da, təəssüf də var.

Aşığın bəzi qoşmalarında işlənən bənddaxili cinaslar bayatılarda olduğu kimi, mənə hədəfinin daha güclü alınması üçün hazırlıq funksiyasını yerinə yetirir. «Öp» rədifli qoşmanın bir bəndində bunu aydın görürük:

*Kitabda oxunan sina yaxşıdı,  
Seyrağıb gərdəni sina yaxşıdı,*

*Mən dedim: öpməyə sinə yaxşıdı,  
Könül ha yalvarır: buxağından öp.*

Bu bənddə ilk iki misra üçüncü və dördüncü misraları müşayiət edərək cinasların köməyi ilə daxili duyğuların üzə çıxmasına şərait yaradır. Məhz əvvəlki iki misrada cinas qafiyə məqamında işlənən («sina yaxşıdı», «sina yaxşıdı») kəlmələr poetik nəticənin hasil olma-sında, obrazlılığın aydın həddə yetməsində xüsusi rol oynayır.

Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında cinas qafiyələrlə bağlı bəzi məqamları da açıqlamaq lazım gəlir. Bu məqamlardan biri də deyişmə zamanı cinas qafiyələrdən istifadənin mümkünlüyü məsələsidir. Bizə aşıqların istənilən şeir şəklində, istənilən hərf üstə, istənilən qafiyə və rədifdə deyişmələri məlumdur. Ancaq heç yerdə cinas üstə deyişməyə təsadüf etməmişik. Adi qafiyəli gəraylı, qoşma və divanilərdə deyişən tərəflər hökmən qarşısındakı «rəqib»inin işlətdiyi qafiyə və rədifə əsas götürməli, başqa qafiyə və rədif seçilməməlidir. Bu qaydaya sadəcə olaraq təcislərdə əməl etmək mümkün deyil. Yəni cinas yaratmaqda belə bir qayda var: «Səndən öncə işlənmiş cinas artıq sənə deyil». Ona görə də ustadlar poeziyaya gətirilmiş hər hansı bir cinası onu ta-pan, şeirdə işlədən sənətkarın poetik kəşfi hesab ediblər. İstənilən qafiyəni yüzlərcə şair işlədə bilər, bu, adi haldır. Kiminsə əvvəllər etdiyi bir cinası sonralar başqasının işlətməsi isə aşıqlar arasında hünər sayılır. Burada bir məqamı da unutmamaq olmalıdır. Ögər əvvəllər hər hansı şair cinas qəlibinin mənə çalarlarını tam əhatə edə bilməyibsə, sonra gələn şair həmin poetik qəlibin bir neçə yeni mənə çalarlarını tapıbsa, buna söz ola bilməz. Qıfıl bənd deyişmələrdə bu, daha çətinlidir. Buna baxmayaraq, Abbas Tufarqanlı bu çətinliyi də asanlaşdırıb. «Abbas–Gülgöz» dastanında Aşıq Hüseynlə deyişməsində olduğu kimi. Aşıq Hüseyn:

*Hüseyn deyər: gün cahanda necədür?  
Neçə yaqut, neçə mərcan, neçə dür?  
Rəsulun sərində muyi necədür?  
Harada yerləşib bərqərar oldu?*

Abbas:

*Abbas deyər: gün cahanda ikidür,  
İki yaqut, iki mərcan, iki dür.  
Altı min altı yüz altmış ikidür,  
Behişt-i-ələda bərqərar oldu.*

Deyişmənin yalnız son bəndləri (yəni hər iki aşığın möhürbən-  
di) cinas qafiyəlidir. Əvvəlki bəndlərdəki sorğu-suallar deyşməyə ilk  
başlayan aşığın seçdiyi ana qafiyələr əsasında qurulur. Bəzən qıfılben-  
di açan aşıq soruşulan mətləbi çatdırarkən sorğudakı qafiyələri öz ca-  
vabı ilə təkrarlamış olur. Məsələn,  
Aşıq Hüseyn:

*Məndən salam olsun arif olana,  
Peyğəmbər nə günü taci-sər oldu?*

Abbas Tufarqanlının cavabı:

*Ol cümə günündə, səbh namazında  
Peyğəmbər o günü taci-sər oldu...*

Və ya:

*Nə günü qırxıldı rəsulun başı,  
Ona kim gətirdi ülgücü, daşı?..*

Cavab:

*Cümədə qırxıldı rəsulun başı,  
Cəbrayıl gətirdi ülgücü, daşı...*

Ancaq sonuncu bənd sual bildirən cinas qafiyəli olduğundan ca-  
vabları həmin cinas qəlibində vermək heç cür mümkün deyil. Əvvəlki  
misralarda sorğu sətirin başlanğıcına düşürdüsə, cinas qafiyəli bənddə  
sorğu sətirin sonuna, yəni cinaslara düşür. «Neçədür» – (necədir), «ne-

çə dürr» «neçədür» cinas komponentləri özündən sonra hökmən yeni  
tərkibli cinas qəlibləri tələb edir: «ikidür» (ikidir), «iki dür», «iki-  
dür». Hər iki bənddəki daxili qafiyələr üç cinas qəlibdə təmsil olundu-  
ğu kimi, bu cinasların hər bənddə yalnız iki mənası vardır. İstər Aşıq  
Hüseynin son bəndində «neçədür», «neçədür», istərsə də Abbas Tu-  
farqanlının cavabında «ikidür», «ikidür» kəlmələri üslubi çalara malik  
təkrar qafiyələr kimi çıxış edir.

Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında qoşma ilə bayatı janrının birgə  
iştirakından yaranan və həmin dövrə qədər aşıq şeirində təsadüf etmə-  
diyimiz yeni şeir şəklinə də təsadüf edilir ki, bu da sənətkarın bir no-  
vator kimi daim axtarışda olmasından xəbər verir. Aşıqların qafiyə ola-  
mətlərinə görə cığalı təcnis adlandırdıqları bu şeir şəkli əslində cığalı  
qoşmadır. Cığalı qoşmanın poetik strukturu aşağıdakı kimidir: Birinci  
və ikinci misralar 11 hecalı (qoşma), sonra 7 hecalı cığa (bayatı) və  
yenə də 11 hecalı iki misra. Cığalı qoşmanın bəndlərinin sayından ası-  
lı olaraq bu proses möhürbəndə kimi davam edir. Adətən aşıqlar şeirin  
bu şəklində cinas qafiyələrə daha çox meyil edirlər. Hər bəndin iki  
misrası arasına daxil edilmiş cığalar bəndin daxili qafiyələri ilə ya qa-  
fiyə, ya da cinas qafiyə münasibətində olur. Cığalar da şeirin ümumi  
ahənginə qoşularaq onun bədii təsirini artırır.

Cığalı qoşmaya daxil olan cığalar şeirin məzmun və ideyasına  
nə qədər xidmət göstərsə də, bu komponenti (qoşma-bayatı) şüurlu su-  
rətdə bir-birindən ayırısaq belə, hər ikisinin müstəqil fəaliyyətinə xələl  
gəlməz. Əyanilik üçün «Gözəl, göz ala» cığalı qoşmasının struktur sis-  
teminə nəzər salaq:

*Bir gözəlsən; şövkün düşüb cahana,  
Yoxdu sənin kimi gözəl, göz ala.  
Mən aşıqəm cahana,  
Canım qurban cahana.  
Haqqın əziz bəndəsi,  
Xoş gəlmisən cahana!  
Yaradan yaradıb salmış cahana,  
Yoxdu sənin kimi gözəl göz ala.*

*Bağbansan, bağa bax, bax işini gör,  
Bağ bəslə, bağ becər, bağ işini gör.  
Aşiq, bax, işini gör,  
Bağa bax, işini gör.  
Nə yatdın, kamil ovçu,  
Maralın baxışını gör.  
Hələ sən tərmanın baxışını gör,  
İstəyir canını gözəl göz ala.*

*Abbas deyər, mən qurbanam sənə, yar,  
Uzun boylu, tuti dilli, sən, a yar.  
Mən aşiqəm sənə, yar,  
Sənəd verdim sənə, yar.  
Qərrib aşiq, qürbət el  
Canım aldın sən, ayar.  
Dolandım dünyanı neçə sənə, yar,  
Görmədim sən kimi gözəl göz ala.*

Şeirir yaratdığı ilkin təsəvvürə əsasən dörd məqamda işlənən «gözəl, göz ala» – eyni fonetik tərkibli birləşmənin cinas mənalarını açmaq o qədər də asan deyil. Müəllifin nəzərdə tutduğu mənaları açmaq üçün xalq danışq dilinin incəliklərinə, onun çoxçalarlı üslubi xüsusiyyətlərinə yaxından bələd olmaq lazım gəlir.

Cinasların mənalarını açıqlamazdan öncə şeirin nəşrində müşahidə olunan iki təhrifin üstündə dayanmaq məqsədyönlüdür. Birincisi çarpaz misraların bir-birini təkrarlamasıdır. Məndən də görüldüyü kimi, birinci bənddə onbirliyin ikinci və dördüncü misraları bir-birini təkrarlayır. Şübhə yoxdur ki, Abbas Tufarqanlı kimi zəngin poetik imkana malik qüdrətli sənətkarlar belə vəziyyətə yol verməzdilər. İkincisi də, şeiri yazıya köçürərkən cinasların tam eyni səs tərkibində yazılışını təmin etmək üçün mənaya fikir vermədən hər dörd məqamda da «gözəl göz ala» yazılmışdır.

Ancaq xətti tənçinin əlamətlərini nəzərə alsaq (ərəb əlifbası ilə yazılışda «ala» ilə «ola»nın heç bir fərqi görmürük), burada cinas

komponentinin biri, yəni sonuncusu «gözəl göz ola» şəklində yazılmalı idi. İndi cinasların mənə çalarlarına nəzər salaq: «Gözəl göz ala» – «ala gözlü gözəl», «gözəl göz ala» – «gözə gələn, göz tutan, göz çəkən», «gözəl göz ala» – «canını gözəl göz ala», «gözəl göz ala» əslində «ola» – «belə gözəl gözü heç yanda görmədim». Qoşmaya daxil edilmiş cığalardakı (bayatılarda) cinaslar da birbaşa hər bəndin daxili cinas qafiyələri kimi eyni fonetik tərkibdə olur, çox halda təkrar mənaları ifadə edir. Birinci bənddə isə cığadakı cinas qafiyələr birinci, ya da ikinci misranın son sözü əsasında qəliblənir. Məsələn: «Bir gözəl-sən, şövqün düşüb cahana» misrasındakı «cahana» əsas götürülərək:

*Mən aşiqəm cahana,  
Canım qurban cahana.  
Haqqın əziz bəndəsi,  
Xoş gəlmisən cahana, –*

kimi sonrakı cinas düzümü yaranır. Bizə belə gəlir ki, burada cinasın yazılışında təhrifə yol verilmişdir. Belə ki, birinci və ikinci sətirlərdə «cahan» şəxs adı bildirdiyindən böyük hərfə yazılmalı idi. Əgər belə olsaydı, cığadakı cinasların ikisi şəxs adı kimi, sonuncu isə «dünya», «kainat» kimi dərk edilərdi.

Abbas Tufarqanlının şeirə gətirdiyi cinas qafiyələrdən danışarkən ilk dəfə professor Vaqif Vəliyevin söz açdığı «Gülgözindi, Gülgözindi» adlı gəraylı-tənçisi nəzərdən qaçırmaq olmaz. V. Vəliyevin aşıqlara istinad edərək təxmis kimi təqdim etdiyi həmin gəraylı cinas qafiyələrin orijinal tərtibinə görə maraq doğurur:

*Atasından, anasından  
Gül gözindi, gül gözindi,  
Atasından, anasından  
Gül, göz indi, Gül, göz indi.*

*Sən məni ağlama da, gör.  
Sən məni ağlamada gör.*

*Sən məni ağlamada gör,  
Gülgöz indi, Gülgöz indi.*

*Yarı ağ libada gördüm,  
Yarı ağıl bada gördüm.  
Yarı ağıl bada gördüm.  
Gülgöz indi, Gülgöz indi.*

*Bir işdə Abbas dayandı.  
Bir işdə Abbas da yandı.  
Bir işdə Abbas da yandı.  
Gül, gözün di, Gülgöz indi.*

Diqqətlə təhlil edilsə, görürük ki, bu cinas misraların ayrı-ayrılıqda hər birinin konkret mənası var və professor V.Vəliyev şeiri təhlil edərkən həmin mənaların bir qismini açıqlamışdır. Söz yox ki, buradakı cinas misralar dilimizin çoxçalarlığını, zənginliyini nümayiş etdirir. Ancaq şeirin özü burada nə qazanır? Burada istər misralar, istərsə də bəndlər arasında hansı məntiqi və məna əlaqəsi mövcuddur? Heç şübhəsiz, bu şeiri Abbas Tufarqanlının adına düzüb-qoşanlar özlərinin belə şeirlərinin ənənəyə bağlılığını nümayiş etdirmək üçün bu yolu tutmuşlar. Ancaq onu da demək lazımdır ki, Abbas Tufarqanlı «Endi» rədifli gəraylısı mövcuddur. Həmin gəraylı cinaslar üzərində qurulmayıb. Aşiq Aslan Kosalıdan eşitdiyimiz həmin gəraylının ilk bəndinə diqqət edək:

*Şahın dövlətxanasından  
Bir qız endi, bir qız endi.  
İstədim alam güllərin,  
Dedi: Oğlan, Gülgəzindi.*

Professor V.Vəliyev Abbas Tufarqanlıya istinad edilən gəraylı-təcnis haqqında belə yazır: «Göründüyü kimi, bütün bəndlərdəki misraları təşkil edən sözlər ayrı-ayrılıqda cinaslardan ibarətdir. Bu şeir şəkli müəyyən dövrlərdə müxtəlif sənətkarlar tərəfindən yaradılsa da,

bəlkə də çətinliyi üzündən olduğu kimi hafizələrdə qalmamış, ilk dövrlərdə yazıya alınmadığına və cinasların mənası aydınlaşdırılmadığına görə unudulmuşdur». Buradan belə bir məntiqi sual meydana çıxır, «unudulmuş şeir» necə araya-ərsəyə gəlib və müəllifə onu kim təqdim edib? Əlbəttə, bu suallara cavab tapmaq olmur. Daha sonra müəllif Mikayıl Azafının yaradıcılığından da belə bir nümunə gətirir ki, həmin nümunəyə də yalnız «cinas yığını» adı vermək olar. Əslində belə qondarma və süni yollar birbaşa fonetik formalizmə imkan verir və belə məqamda bər-bəzək birinci, məzmun isə arxa plana keçərək unudulur.

Abbas Tufarqanlı elə söz ustalarımızdandır ki, sözü məşələ çevirib ətrafında neçə-neçə nəsiləri isidə bilir. Hər şairin, hər aşığın onun söz çəmənzarına əlavə güllər, xallar artırmağa gücü çatmaz.

Abbas Tufarqanlının təcnislərindən söz açarkən onun sərraf kimi dilin daxili imkanlarını ustalıqla incələyə bilməsini, şeirdə hər cinasın məqamını və dəqiq yerini görə bilməsini, sözün başına pərvanə kimi dolanıb istədiyini seçə bilməsini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Hər aşığa, şairə nəşib olmayan bu keyfiyyət Abbas Tufarqanlının qoşma təcnislərində qabarıq görünməkdədir. Sanki onun belə şeirlərinə ilahi bir qüvvə istiqamət verir, cinas qafiyələrdən təcnis yaratmaq xətrinə yox, əsl sənət nümunəsi kimi istifadə edilir:

*Pərim, sənün üzün görən tər salar,  
Öldürsələr, meyli dönməz tərsalar.  
Hicranından məşq alar, qəmdən dərs alar,  
Sən mənə dərs verdin dərd ayağından.*

*Qabaq aydır, zülf buluddur, üz gündür,  
Sənsiz mənim bir saatım yüz gündür.  
Heç demirsən qul Abbasım üzgündür,  
Qəm başından tutar, dərd ayağından.*

Burada cinas sözlərin mənalarına fikir verək. Birinci misrada: üzünü görənlər üzündən həya edər, utanar, «tər salar». 2. Sənün gözlə-

liyindən «tersalar» da (xristianlar da) əl çəkməz. 3. Və sənin hicranından, qəmindən «dərs alar», ibrət götürər. 4. Bu hicranınla, bu qəminlə sən mənə dərd ayağından (ayaq – bədə mənasında işlədilib) dərd doldurub verdin. İkinci bəndi açıqlayaq. Burada təşbehlərin düzümünə və məntiqi ardıcılığına fikir verək: qabaq ay (sifəti), zülf bulud (saçı), üzü gün. Şair «ay kimi», «bulud kimi», «gün kimi» işlətmir bu sözləri, məhz hökm şəklində – sifətin aydır, saçın buluddur, üzün günəşdir, – deyir. Daxili cinaslar – «üz gündür», «üz günəşdir», «yüz gündür» (məna aydıdır) və «üzgündür» – «üzülmüş» mənalarını verir. Sonuncu misranın da şərh olunmağa, yozulmağa ehtiyacı yoxdur.

XVII yüzillikdə yaşayıb-yaratmış qüdrətli söz sərraflarımızdan biri də Sarı Aşıqdır. Aşiq yaradıcılığına gözəl bayatı ustadı kimi daxil olan Sarı Aşığın şöhrəti Azərbaycanın hüdudlarından çox-çox kənarlara yayılmışdır. İndiyədək aşığın bir neçə dəfə bayatı kitabları nəşr edilmiş, geniş ədəbi ictimaiyyət tərəfindən tanınmışdır. Aşığın nəşr olunmuş kitablarında bəzi hallarda ona aid olmayan xalq bayatılarına da təsadüf olunur ki, bu bərdə bir neçə kəlmə danışmaq istərdik. Bir sıra tədqiqatçılarımız kollektiv yaradıcılıq məhsulu olan bayatılarla ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin bayatılarını bəzi hallarda qarışdırmışlar. Müəllifli bayatılar seçilərək «mən aşiq», «aşiqəm» kəlmələri ilə başlanan bayatıların guya Sarı Aşığın, «əzizinəm»lə başlanan bayatıların müəllifinin isə hansısa Əzizi təxəllüslü şairin olduğu göstərilmişdir. Müşahidələr və bir sıra faktlar göstərir ki, bayatılar haqqında belə bir səhv hökm vermək əsassızdır. Hətta Azərbaycan ədəbiyyatına zərif bayatılar yaradıcısı kimi daxil olan Sarı Aşığın adına çap olunmuş bayatılarda da belə hallara tez-tez təsadüf edirik. Həqiqətən Sarı Aşiq cinaslardan əlvən və çoxçalarlı bayatılar yaradan böyük sənətkardır. Sarı Aşığın yaradıcılığında cinas bayatılar üstünlük təşkil etdiyindən burada onun haqqında bir qədər geniş dayanmaq istərdik.

Sarı Aşığın ilk toplayıcısı Salman Mümtaz aşığa aid etdiyi 600-dən çox bayatını 1927-ci ildə «Aşiq Abdulla», 1935-ci ildə isə «Sarı Aşiq» adı ilə nəşr etdirmişdir. 1966-cı ildə isə S.Mümtazın kitabları əsasında Əhliman Axundov üçüncü bir «Sarı Aşiq» kitabı hazırlamış və nəşr etdirmişdir.

S.Mümtazın 1935-ci ildə nəşr etdirdiyi «Sarı Aşiq» kitabı ədəbi ictimaiyyətin geniş marağına səbəb olmuş, onunla əlaqədar mətbuatda bir sıra məqalələr dərc edilmişdir.

Hələ otuzuncu illərdən öz tənqidi ruhlu məqalələri ilə rəğbət qazanmış H.Arashlı, Ə.Dəmirçizadə, B.Behcət və bu kimi araşdırıcılar S.Mümtazın «Sarı Aşiq»-ni tənqid edir, ona bir sıra iradlar tuturdular. Bunlar hansı iradlar idi?

İlk növbədə həmin müəlliflər «Aşiq Abdulla», «Sarı Aşiq» kitablarına «mən aşiq», «aşığam»la başlanan bayatıları ucdantutma Sarı Aşığa aid etməyi düzgün hesab etmirdilər. Ə.Dəmirçizadə Sarı Aşiq haqqında yazdığı məqaləsində qeyd edirdi ki, «Sarı Aşiq» kitabına daxil olan bayatıların hamısı heç də nəzərdə tutulan müəllifin öz məhsulu olmayıb, məhz geniş xalq kütləsinin məhsuludur. H.Arashlı böyük bir məqalə ilə çıxış edərək Sarı Aşığın tərcümeyi-halı və sənətkarlığından söhbət açır, onun haqqında verilmiş qeyri-elmi fikirləri tənqid edirdi. Müəllif hətta 1936-cı ildə VIII sinif üçün tərtib edilmiş ədəbiyyat müntəxəbatında Sarı Aşiq haqqında verilən yanlış məlumatları tənqid edərək yazırdı: «...Burada yazırlar ki, (müntəxəbat kitabı nəzərdə tutulur – E.M.) bu şair XVII əsrdə yaşamış və şəxsən bəylər tərəfindən böyük bir zülmə məruz qalmışdır. Söyləmiş olduğu bayatılarda bu halından şikayətçidir. Sarı Aşığın söylədiyi bayatılar ümumiyyətlə «aşığam», «mən aşiq», «aşiq» sözləri ilə başlanır». Belə bir yalan məlumatdan sonra müəllif davam edir və yazır ki, «əsl bayatıları» bu şair yaratmışdır. Sonradan yaradılmış bayatılar isə onlara nəzirədir». H.Arashlı kitabdan gətirdiyi həmin fikrə öz tənqidi münasibətini bildirərək yazırdı: «Mən F.Qasımzadə yoldaşın (kitabın müəllifi – E.M.) bu hökmünə heyrət edirəm. Belə bir qeyri-elmi hökmün dərs kitablarına keçməsinə təəssüf edirəm. Nəccə yəni əsl bayatıları bu şair yaratmışdır? Xalqın əsrlərdən bəri yaratdığı bayatıları, yaxud Sarı Aşıqdan əvvəl yaşamış şairlərin bayatı yazdıqlarını kim inkar edə bilər?! Qasımzadə yoldaşın fikirləri kollektiv yaradıcılığı inkar və cyni zamanda bayatı tarixini çox yaxına çəkmək kimi yanlışlıqla doludur».

Yadda saxlamaq lazımdır (əvvəldə də xatırlatmışıq) ki, bayatı bir sıra türk xalqlarının şifahi və yazılı poeziyasında özünə möhkəm

yer tutan şeir növüdür. Türklərin, türkmənlərin, kərküklərin, özbəklərin xoryat, mani və koşikləri də məhz bizimki kimi geniş yayılmışdır. Hətta bizim hesab etdiyimiz bayatı eyni ilə və ya cüzi dəyişikliklə qeyd etdiyimiz xalqların şifahi poeziyasında da müşahidə edilir.

Məhz bu yaxınlığın nəticəsidir ki, həmin xalqların alimləri Azərbaycanda nəşr olunan bayatı kitabları ilə maraqlanırlar, yeri gəldikdə öz tənqidi qeydlərini də bildirirlər. Məqamı çatdığı üçün həmin qeydlərdən birini, Sarı Aşığa aid olanını nəzərə çatdırmaq istərdik. Haqqında söz açdığımız qeydlər türk-kərkük bayatılarının tədqiqatçısı Əta Tərzibaşınınındır. O, «Kərkük xoyratları və maniləri» adlı kitabında Ə.Axundovun nəşr etdirdiyi «Sarı Aşiq» kitabına münasibətini bildirərək yazır: «17 çağda Güney Azərbaycanın Qaradağ səmtindən keçərək Zəngəzur qəzasına gəlmiş «Aşiq» təxəllüslü xalq şairi Sarı Aşığın da geniş ölçüdə xoryatlar yazdığı açıqlanmaqdadır. Ancaq 1966-cı ildə Bakıda «Sarı Aşiq» adı altında yayılmış olan kitabda bu şairə aid edilən 363 xoryatın ki bayatı adı verilmişdir – çoxunun ortaqlı türk məhsulu olduğuna inanmaqdayıq». Göründüyü kimi, Sarı Aşığa aid edilən bir sıra bayatılar nəinki özümüzdə, hətta «ortaqlı türk məhsulu» kimi kərkükdə də vardır. Ancaq bu fikri tam qəbul edib müəlliflə razılaşmaq da düzgün deyildir. Bu məsələyə bir qədər sonra yenidən qayıdacağıq.

Əta Tərzibaşı Ə.Axundovun nəşr etdirdiyi «Azərbaycan folkloru antologiyası» kitabında eyni bayatını Koroğlunun, «Sarı Aşiq» kitabında isə Sarı Aşığın adına verdiyini dəqiq qeyd edir.

«Kərkük bayatıları»nda bir sıra bayatılara da rast gəlirik ki, həqiqətən həmin bayatılar eyni ilə və ya azca dəyişməklə «Sarı Aşiq» kitabında verilmişdir. Məsələn: «Kərkük bayatıları» kitabında aşağıdakı bayatıya nəzər salaıq:

*Baxtı yarım,  
Gülümdən taxtı yarım,  
Üzündə göz izi var,  
Sənə kim baxtı, yarım?*

Həmin bayatı Ə.Axundovun «Sarı Aşiq» kitabında «Mən aşiq» kəlməsi əlavə edilməklə Sarı Aşığın adına getmişdir. «Sarı Aşiq» kitablarında «Mən aşiq», «aşiq», «aşiqəm» kəlmələri əvəz edilməklə onlarca kollektiv məhsulu olan bayatılar salınmışdır ki, həmin bayatıların əslini dürlütləşdirmək üçün qədim əlyazmalarda qorunan bayatıların misilsiz xidməti vardır. Aydınlıq hasil olsun deyə yenə də faktlara müraçiat edək. 1750-ci ildə yazıya alınmış əlyazmaların birində aşağıdakı bayatı belə yazılmışdır:

*Yol düşdü Yararxına,  
Sən də gəl Yararxına,  
Nazikdir barmaqların,  
Qorxuram yarar xına.*

Bu bayatının birinci misrasının əvvəlindən «Yol düşdü» ifadəsi atılaraq əvəzinə «Mən aşiq» artırılmış, «Sarı Aşiq» kitabına daxil edilmişdir. Biza belə gəlir ki, bayatılarımızdakı belə vəziyyəti, yəni ilk sətirlərdəki sözlərin «dəyişdirilməsi» hallarının təqsirkarı ayrı-ayrı toplayıcı, tərtibçi və nəşirlər deyil. Bayatılarda ilk kəlmələrin dəyişdirilməsi söyləyicilərlə bağlı bir məsələdir. Müşahidələr göstərir ki, məlum bayatıların istənilən nümunəsi söyləyicisindən asılı olaraq «ələmi», «əzizinəm», «əziziyəm», «əzizim», «mən aşiq», «aşiqəm», «aşiq» və s. kimi kəlmələrlə başlanır. Bir qədər əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi, cinas bayatıların ifası zamanı hətta yuxarıdakı kəlmələr tamamilə atılır və «kəsik bayatılar» kimi deyilir. Xüsusilə Tovuz, Qazax bölgələrində, Borçalı və Göyçə mahallarında ağsaqqallar bayatıları belə ifadə edirlər. Deməli, «mən aşiq», «aşiqəm», «aşiq» kəlmələri ilə başlanan bayatılar Sarı Aşığındır» hökmü belə vəziyyətin yaranmasına səbəb olmuş, nəticədə Sarı Aşığın bayatıları ilə ümumxalq bayatıları qarışdırılmış, daha dəqiq desək, xalq bayatıları səhvən Sarı Aşığın adına verilmişdir. Hətta XVI əsrin ortalarında Məhəmməd ibn Məkki tərəfindən yazıya alınmış aşağıdakı bayatıda «Mən aşiq» kəlməsinin işlənməsi faktı göstərir ki, Sarı Aşığın dünyaya gəlməsindən hələ çox-çox əvvəllər bayatılarda belə ifadələr mövcud idi. Həmin bayatı belədir:

*Mən aşiq yasəmən siz,  
Bağların yasəmənsiz,  
Mən öldüm gülə həsrət,  
Gülşənsiz, yasəmənsiz...*

Gözəl bayatılar müəllifi kimi tanıdığımız Sarı Aşığın böyük məharət və odlu ürəklə yaratdığı sənət inciləri onun öz sağlığında geniş yayılmış və müəllifinə böyük şöhrət qazandırmışdır. Əsasən sevgilisi əfsanəvi Yaxşı ilə bağlı söylədiyi bayatılar əsas etibarilə cinas bayatılardır. Bu bayatılarda Azərbaycan türkcəsinin obrazlılığı, şirinliyi və yığcamlığı özünü aydın göstərməkdədir. Sarı Aşığı heç bir mübaligəyə yol vermədən bayatı qoşan sənətkarların ən mahiri və ən həssası adlandırmaq olar. Şairin yaradıcılığında Yaxşı-Yaman xətti incə və zərif tellərlə haşiyələnmişdir. Ölməz sənətkar Yaxşı ilə bağlı onlarca tutarlı cinas yaratmışdır. Sarı Aşığın öz sağlığında geniş yayıldığı ehtimal olunan və 1677-ci ildə Hüsəməddin Toqatının yazıya aldığı aşağıdakı bayatısının cinasları da məhz Yaxşı üzərində qurulmuşdur:

*Aşiq, Yaxşıya məndən,  
Dürrün yaxşı Yəməndən,  
Salam, dua, təmənnə,  
Apar Yaxşıya məndən.*

Sarı Aşığın bayatılarının və onun «aşiq», «aşiq» təxəllüslerini başqaları ilə qarışdırmamaq üçün həmin bayatının ifadə etdiyi məzmunu da əhəmiyyət vermək lazımdır. Adətən, Sarı Aşığın bayatılarında, qeyd etdiyimiz kimi, Yaxşı, Yaman şəxs adları (məlum olduğu kimi, Yaxşı Sarı Aşığın sevgilisi, Yaman isə onun rəqibidir, bununla bağlı çoxlu rəvayət də mövcuddur) Güləbird, Qaraman, Qarabağ, Tərtər, Bərdə, Gəncə və s. kimi yer adları tez-tez çəkilir. Şair həmin sözləri işlətməklə sadəcə olaraq öz yaşadığı, dolaşdığı məskənləri xatırlamaqla yanaşı, həm də həmin sözlər vasitəsilə uğurlu cinaslar yaradır.

*Aşiq Qaramanıdır,  
Xalın qara manıdır,*

*Yarın soyuq üzündən  
Yenə qar amanıdır (54, 52).*

Həmin bayatının başqa bir variantında Qaraman yenidən xatırlanır:

*Aşiq, Qaraman çəkər,  
Xalın qara man çəkər,  
Yarın soyuq üzündən  
Dağda qar aman çəkər.*

Hər iki bayatıdakı cinas fiqurlarına fikir verək: «Qaramanıdır», «qara manıdır», «qar amanıdır» – birinci vəziyyətdə şairin Qaramandan olması (Qaraman Qarabağda kənd adıdır), ikincidə xalın qaralığı, üçüncüdə isə güclü eyham özünü göstərməkdədir, bu həm də mübaligəli eyhamdır. «Yarın soyuq üzündən yenə qar amanıdır», deməli, bənzəyən bənzədildəndən də amansızdır. Soyuqluğun rəmzi mənasının qarla, buzla ifadə olunmasına baxmayaraq, aşiq üçün yarın soyuq üzünə qardan da amansızmış. İkinci bayatıda cinas fiqurunun yenə də «Qaraman» kəlməsinin üzərində qurulduğuna baxmayaraq, burada «aman diləyən» təkcə aşiq deyil: «qarın özü də aman çəkir». Bu soyuq üzəndən aşiq bir yana, hətta qar da aman çəkir.

Xalq bayatılarının bir qismi Sarı Aşığın adına çap olunduğu kimi, indiyəqən nəşr edilmiş bayatı kitablarında bu sənətkarın bayatılarının əksəriyyəti, demək olar ki, kollektiv yaradıcılıq məhsulu kimi verilmişdir. Bunun əsas səbəbi, əlbəttə, Sarı Aşığın bayatılarının çox geniş arealda yayılmasıdır. Şairin bir sıra bayatılarının vaxtilə əlyazmalarda mühafizə olunmasına baxmayaraq, əksər nümunələr xalqdan toplandıqı üçün məhz kollektiv yaradıcılığın məhsulu kimi qəbul edilmişdir. Bu baxımdan Əta Tərzibaşının Sarı Aşığın bir sıra bayatılarının eynilə İraq kərkükləri arasında da geniş yayıldığını söyləməsi bu bayatıları məhz kərküklərin yaratdığına əsas vermir. Dörd yüz ilə yaxın bir müddətdə, ağızdan-ağıza dolaşan Sarı Aşiq poeziyası heç bir rəsmi sərəhdə tanınamamışdır. Onun bir sıra bayatılarının isə təxminən Azər-



baycan türkləri ilə bir dildə danışan kerküklərin xalq poeziyasına daxil ola bilməsində qeyri-adi heç bir şey görünür. Sarı Aşığın bayatılarının əksəriyyəti xalq poeziyasına qarışmış əridiyi kimi, kerkük bayatılarının sırasına da düşə bilərdi və bu, çox təbii haldır. Yuxarıdakı bayatı variantlarından da görüldüyü kimi, Sarı Aşığın bayatıları bəzən olduğu kimi qalsa da, bir çox hallarda ifadan-ifaya həmin bayatılar yeni variantlarla da yayılmağa başlamışdır. Bəzi hallarda toplayıcı, tərtibçi və naşirlər cinas bayatılarda işlədilmiş omonim kəlmələrin mənasını başa düşmədiklərindən bu anlaşılmaz kəlmələrin əvəzinə başqa söz işlədərək həm cinas kəlmələrin pozulmasına, həm də bayatının məna və məzmununa xələl gətirmişlər. Məsələn, vaxtilə Sarı Aşığın:

*Mən aşıq suca hanı,  
Saçıntək suca hanı,  
Mən ləbin təşnəsiyəm,  
Götürsə su cahanı (54, 54) –*

məlum bayatısı təhrif olunaraq əvvəlki bayatı kitablarında aşağıdakı şəkllə salınmışdır:

*Mən aşıq uca hanı,  
Boyunca uca hanı?  
Mən sənincün təşnəsiyəm,  
Bassa da su cahanı.*

Hər iki bayatıdan görüldüyü kimi, sonuncuda həm cinas fiqurlarını adı qafiyə əvəz etmiş, həm də bayatının məntiqi hədəfi təhrif olunmuşdur. Bizcə, bayatıda cinasın pozulmasının əsas səbəbi «suca» sözünün mənasının anlaşılmamasıdır. Sadəcə olaraq ya söyləyici, ya toplayıcı, ya da redaktor bu sözün mənasını başa düşməmiş, onu «uca» ilə əvəz etmişdir. «Suca»nın qədim türk dilində *ilan* mənasını ifadə etdiyini nəzərə alsaq, klassik Şərq və xüsusən də Azərbaycan aşıq poeziyasında qadının saçının ilana, şahmara bənzədildiyini xatırlasaq, bayatının mənası tam dolğunluğu ilə aydınlaşar. İkinci bayatıda daha bir

məna təhrifi özünü göstərməkdədir. «Mən sənincün təşnəsiyəm, bassa da su cahanı», əslinə fikir verək: «Mən ləbin təşnəsiyəm, götürsə su cahanı». Yəni dünyanı su götürsə də, mənim susuzluğumu yatıra bilməz, mən ancaq sənincün dodaqlarının təşnəsiyəm. Deməli, burada fiziki susuzluqdan söhbət getmir, aşıqın od tutub yanmasına bəis sevgilisinin ləbidir – dodaqlarıdır. Odur ki, bayatıda «mən ləbin təşnəsiyəm» ifadəsi «Mən sənincün təşnəsiyəm» ifadəsindən daha uğurlu, daha poetikdir. «Suca»nın «uca» ilə əvəz edilməsi başqa bir ənənəvi bənzətmənin təhrifinə də gətirib çıxarmışdır. Ədəbiyyatımızda saçın ilana bənzədilməsi qəbul edilmiş ənənəvi bir bənzətmədirsə, boyun hündürlüyü, uzunluğu (qadın nəzərdə tutulur) isə sərviyə bənzədir. Klassik Şərq poetikasına qədimlərdən daxil olmuş bu sayaq obrazlar bizim xalq şeirində, xüsusilə aşıq poeziyasında özünə dərin kök salmışdır. Bir qayda olaraq təşbeh və bənzətmələrdə tez-tez təsadüf etdiyimiz gözəlin boyu sərviyə, gördəni mina, boynu sürəhi, ağzı püstə, dili badam və s. kimi ifadə olunur. Aşıq Ələsgər şeirində bu poetik sistem daha kamilləşərək şəkildə sıralanmışdır:

*...Gözəlsən, tərifin düşüb mahala,  
Zər kəmər yaraşır qaməti-dala,  
Ləb qönçə, diş inci, yanağın lələ,  
Çəkilib qaşların yay, sarı köynək!*

*...Tuti dilli, sərvi boylu Salatın!  
Yoxdu mərhəməti bu səltənətin! (27, 125)*

Aşıq Ələsgərdən nümunə gətirdiyimiz cəmi altı misrada «ləb» – dodaq qönçəyə, diş inciye, yanaq lələyə, qaşlar yaya, dil tutiyə, boy sərviyə bənzədilmişdir. Bizcə, bu sabitləşmiş, möhürlənmiş obrazları bayağılaşdırmaq, başqa şəkllə salmaq olmaz. Yuxarıda bəhs etdiyimiz bayatıdakı təhriflər təkcə cinasların yox, həm poetik mənanın, həm də ənənəvi obrazların təhrifinə zəmin yaratmışdır.

Sarı Aşığın bayatılarında təsadüf etdiyimiz anlaşılmayan cinasların işlədilməsi həmin sözün dəyişdirilməsinə, başqa sözlə əvəz edil-

məsinə haqq vermir. Bunun üçün sadəcə olaraq axtarış aparmaq, Azərbaycan türkcəsinin bir sıra dialekt və şivələrinə bələd olmaq lazım gəlir. Heç ola bilməz ki, Sarı Aşiq kimi bir söz sərtafı öz bayatılarında anlaşılmaz kəlmələr işlətsin. Bu gün ədəbi dilimizdə işlənməyən, lakin bir sıra dialektlərimizdə hələ də qorunan sözlərimiz Sarı Aşığın cinasları arasında sıx-sıx təsadüf edilməkdədir. Məsələn, «üzgən» – sözünün Azərbaycan ədəbi dilində işlənmədiyi məlumdur. Bu sözün hətta dil tarixi materialları arasında da fəal işləndiyi nəzərə çarpmır. Amma Sarı Aşığın bir bayatısında həmin sözün cinas yerində işləndiyi müşahidə edilir:

*Bir Bərdədi, üz Gəncə,  
Üzgün canım üzgəncə.  
Şahmar ilə baş-başa  
Aşiq qoymuş üz gəncə.*

«Üzgən» sözünün mənasından xəbərdar olmayan oxucu «Üzgün canım üzgəncə» ifadəsi ilə tanış olduqda «üzgən» oxucu üçün aydınlaşmağa, əşyalaşmağa başlayır. Deməli, bənzəyən aşıqın üzgünlüyü bənzədilənin eyni məqamda, eyni vəziyyətdə bir-birinə tən gəlir. Sözün dəqiq mənasını bilməyən oxucu və ya araşdırıcı heç olmasa belə bir sözün mənasız olmadığını özü üçün yəqinləşdirir. «Üzgən» çallarda, qara sular axan bulaqların axarında nazik otabənzər bitkidir. Sakit axan sular bu bitkiyə toxunduqca həmin bitki elə bil ki, bu saat üzüləcək, axıb gedəcək. Su həmin bitkini əsdirə-əsdirə sanki qorxudur. Şair burada «Üzgün canım üzgəncə» deməklə öz vəziyyətini üzgənə bənzətmiş, öz halını onunla eyniləşdirmişdir. Bayatıdakı «üz gəncə» poetik cinas fiqurunun biri «Gəncə», üçüncüsü isə «gənc» sözü ilə bağlıdır ki, sonuncunun da mənası *xəzinə* deməkdir.

İstər qoca ağsaqqalların söhbətlərindən, istərsə də bir sıra nağil və əfsanələrimizdən məlum olduğu kimi, ilanla xəzinə həmişə bir yerdə işlədilmiş məfhumlardır. Harada xəzinə var, qızıl var – orada ilan var, şahmar var. Lirik qəhrəmanın, göründüyü kimi, sel-suyun aparması təhlükəsi ilə yanaşı, gənc (xəzinə) üstündə yatan şahmardan da

qorxusu vardır. Heç şübhəsiz, bayatıdakı gənc – xəzinə Yaxşı, şahmar isə aşıqın rəqibi Yamanın rəmzləridir.

«Bütün bunlar onu göstərir ki, aşıq şeirlərində, dastanlarda, bayatılarda bəzən çətin anlaşılan sözlərə və adlara ehtiyatla yanaşmaq gərək. Onlar bizə dövr haqqında maraqlı məlumat verə bilər və aşıq poeziyasında reallıq duyğusunun necə konkret formalarda meydana çıxdığını aydınlaşdırmağa kömək edər».

Sarı Aşığın cinas bayatılarında obrazlı ifadələr poetik kəşf səviyyəsinə yüksəlir, sənətkar müşahidəsi, hər bir cizginin dəqiq ölçüsü, epitet və metaforaların ustalıqla seçilməsi belə bayatıların bədii keyfiyyətlərini şərtləndirən başlıca xüsusiyyətlərdəndir. Şairin az sözlə böyük məna ifadə etmək məharəti, cinas sözləri seçərkən bu sözlərin məzmun və poetik mənasının açılışına necə təsir göstərməsi məsələsinə ciddi diqqət yetirməsi onun yaratdığı hər bir nümunədə özünü göstərməkdədir:

*Aşığam, üz yerdən üz,  
Sonalar üz yerdən üz,  
Kırpıqlar kölgə salmış,  
Yarılmış yüz yerdən üz.*

Müşahidənin dəqiqliyi, hamının görə biləcəyi böyük sadəlik, heç kimin ifadə edə bilmədiyi poetik kəşf – kırpıqlar kölgə salmış və bu kırpik kölgəsi üzü yüz yerdən yarmış! Poetik mübalığının reallığa daha çox meyilli olması – uzun kırpıqların zərif yanaqdakı əksi və həssas şair müşahidəsi nəhayət böyük sənət nümunəsinin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Çox təəssüflər olsun ki, Sarı Aşığın bu məşhur bayatısı da onun əvvəlki, həm də son nəşrində bir çox bayatıları kimi ciddi təhriflərə məruz qalmışdır. Öz poetik siqləti ilə oxucunu heyretə gətirən həmin bayatı bir neçə nəşrdə uğursuz «əlgəzdirmə» nəticəsində şikəst olmuşdur. Hər bir misrası xalq arasında möhürlənmiş, yaddaşlara həkk olunmuş həmin bayatının aşağıdakı təqdimi necə də bəsit görünür:

*Mən Aşıq, yüz yerdən üz,  
Sonalar, yüz yerdən üz.  
Müjgan sayəsi düşmüş,  
Yarılmış yüz yerdən üz.*

Birinci nümunədəki «Kipriklər kölgə salmış» deyimindəki poetik tutum «Müjgan sayəsi düşmüş» sönlüklüyü ilə əvəz olunaraq bayatının estetik təsirini heçə endirmişdir. Sarı Aşıq bayatılarının son nəşrində tərtibçi və redaktor sərbəstliyi (hər ikisi Hüseyn Kürdoğludur) çox hallarda bu sənətkarın bir sıra bayatılarını tanınmaz kökə salmışdır. Məsələn:

*Almaçısən, nəçisən,  
Nə satırsən, nə, çi, sən?  
Dolu döymüş Aşığı,  
Nə bulud var, nə çisən.*

Kitabın son nəşrində də, əvvəlki nəşrində də bir sıra xalq bayatıları təhrif edilmiş şəkildə Sarı Aşığın adına verilmişdir. Məsələn:

*Mən Aşıq maral yana,  
Gəlməsin mar Alyana?  
Necəsən bir ah çəkəm,  
Dağlarda maral yana?*

Əslində isə həmin bayatı əvvəlki bayatı nəşrlərində daha obrazlı tərzdə aşağıdakı şəkildə verilmişdir:

*Əzizim Maralyana,  
Yol gedir Maralyana.  
Qorxuram ah-naləmdən  
Dağlarda maral yana.*

Birinci variantın məzmunundan hasil olan məntiq də qüsurludur. «Necəsən bir ah çəkəm, dağlarda maral yana» eqoizmi ilə «Qorxuram

ah-naləmdən dağlarda maral yana» rəhmliliyi arasındakı fərqi dərk etməmək ümumiyyətlə poeziyanı dərk etməmək deməkdir. «Yol gedir Maralyana» təsdiqindəki zaman və məkan anlayışını təhrif edib «gəlməsin mar Alyana» halına salmaq hansı məntiqə sığır?! Buradakı «Alyana» nə deməkdir? Anlaşılmır. Əlbəttə, Sarı Aşıq bayatılarının bütün nəşrlərində və xüsusilə də son nəşrdə təsadüf edilən təhriflər haqqında geniş danışmaq imkan xaricindədir. Bu hal təkcə Sarı Aşığın bayatılarında yox, ümumən indiyədək nəşr olunmuş əksər bayatı kitablarında bu və ya başqa şəkildə özünü göstərir. Görünür, gələcəkdə bu təhrifi aradan qaldırmaq üçün bu sahəyə diqqət artırılacaqdır.

Sarı Aşıq bayatılarında təbiətdəki və həyatdakı detallar insan üzərinə köçürüldükcə daha əzəmətli görünür:

*Mən Aşığam, möhür üz,  
Gülü bağdan möhür üz.  
Sinəndir canamazım,  
Zülfün təsbeh, möhür üz.*

Bu bayatıda «möhür üz» cinas fiqurunu işlətməklə şair sadəcə olaraq cinas kölmələrin məna çalarlarını üzə çıxarmır, sənətkar burada gözəlin cizgilərini müsəlman Şərqi üçün çox əziz bir ayın olan namazla, bu ayında istifadə olunan müqəddəs əşyalarla eyniləşdirir. Sarı Aşıq sevgilisinin sinəsini canamaz, züflərini təsbeh, üzünü isə möhür əvəzi sayır. Bayatıdakı «möhür üz» poetik fiquru üç dəfə işlənilməyinə baxmayaraq, iki məqamla cinaslaşmışdır. Birinci misradakı «möhür üz» ikincidə gələn «möhür üz» vasitəsilə təyinləşir, dəqiqləşir, bir-biri ilə həm təkrir, həm də təkrar münasibətində özünü göstərir. Nəhayət, hər ikisi birləşərək dördüncü misradakı «möhür üz»lə cinaslaşır. Birinci vəziyyətdə «möhür üz» sifətlə fəlin birgə işlənməsindən əmələ gələrək «gülü qönçə vaxtı üz» mənasını verir. İkinci halda isə, yəni dördüncü misradakı «möhür üz» cinasının hər iki tərəfi isimdən ibarət olaraq konkret mənalara ifadə edir.

Sarı Aşığın həyatı, yaradıcılığı, şəxsiyyəti, poeziyasının bədii özünəməxsusluğu ayrıca tədqiqatın mövzusu olduğundan bu dediklərimizlə kifayətlənirik.

XVIII yüzillik aşıq yaradıcılığına Xəstə Qasım əsri kimi daxil olmuşdur. Həqiqətən də həmin çağda ona tay gələn, onunla müqayisə olunası ikinci bir aşıq sənətkara rast gəlmirik. Bu dövrdə yazılı ədəbiyyatda M.V.Vidadi, M.P.Vaqif kimi qoşa sənətkarları tanıyırsaq, demək olar ki, aşıqlar arasında nə səviyyə, nə dünyagörüşü, nə də dini savadına görə həmin dövrdə Xəstə Qasımla tən gələn sənətkara rast gəlirik. Hətta əsrdaşı olduğu Aşıq Valeh də Xəstə Qasımın kölgəsində qalır. O, birbaşa Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının mənəvi varisidir. Hətta hər üç sənətkarın deyim tərz, mövzuları, dünyabaxışları, üslubları, işlətdikləri bədii təsvir vasitələri, qafiyələri və s. o dərəcədə birbirinə yaxındır ki, əgər şeirlərin sonunda möhürbənd olmazsa, hansı şeirin kimə məxsus olduğunu söyləmək çətin olar. Bizə belə gəlir ki, bu vəziyyət daha çox klassik ənənəyə bağlılıqdan irəli gəlir. Özündənəvvəlki ustaları tam dərk edib vahid sənət xəttini inamla tutmaqdan, hər əziyyətə qatlaşmaqdan başlanır bu yol. Xəstə Qasım da Qurbani kimi, Abbas Tufarqanlı kimi qüdrətli şairdir, gözəl aşıqdır və nəhayət, dastan yaradıcısıdır. Xəstə Qasım da üzübüz gəldiyi aşıqlarla dönə-dönə sözlə deyişən və heç vaxt da məğlub olmayan yenilməz ustadır. Gözəl gəraylılar, lətif qoşmalar, meydan tərpadən divanilər düzüb-qoşan şairdir. Təcnis yaratmaq ənənəsinə də sadıqdır. Onun şeirləri sırasında rast gəldiyimiz təcnis qafiyələrin öz xüsusi çəkisi və yeni biçimi var. Ustad sənətkar özündənəvvəlki sələflərindən gələn təcnis yaratmaq ənənəsini kor-koranə təqlid etməmiş, yeni-yeni cinas qafiyələrin üzə çıxmasına güclü meyil göstərmişdir. Xəstə Qasım nə deyim tərz, nə sənətkarlığı, nə də dünyabaxışı etibarlı ilə ustalarından seçilməsə də, poeziyaya gətirdiyi orijinal cinaslar baxımından özünəqədərki sənətkarlar sırasında təkrarsızdır. Onun qoşmalarında ifadə olunan mənə hədəfi cinas qafiyələr vasitəsilə daha tez üzə çıxır. Belə məqamlarda cinas sözlərin ağla sığmayan mənaları özünü göstərir. Bir daha dilimizin zənginliyi, qüdrəti, onun möcüzələrə bərabər sirri-schri aşkarlanır. Xəstə Qasım kimi ustad aşıqların, fitrən şair olanların ən böyük xid-

mətləri hamının hiss edib bilmədiyi mənaları üzə çıxarıb onu poeziyaya gətirməkdən ibarətdir. Bu qəbil sənətkarları dəryaya qızılbalıq üçün tor atanlarla da müqayisə etmək olar. İstedadlı şair də sanki söz dəryasına tor atır, oradan poetik ifadələr tapır, obrazlı kəlmələr götürür, çoxçalarlı cinaslar seçir. Xəstə Qasım cinasları elə qızılbalıqlardandır ki, o nə yeyilir, nə məhv olur, nə də tükənir. O, köülləri oxşayır, ürəyi rıqqətə gətirir, insanı heyratlandırır. İnsan dilin bu sayaq zənginliyini gördükdə heyratlanır, sözlərin belə şirinliyini görəndə şirinləşir, şeirin belə möcüzə olduğunu görür – möcüzələrə inanır. Qüdrətli şairin məramı da həmişə böyük insanın arzu və istəklərinə çıraq tutmaqdan ibarət olduğu üçün o, insanın mənəvi dünyasını işıqlandırmaq üçün həmişə yanır. Özü həyatdan gedəndə belə bu məşəl əsrlərə aləmə nur yayır. Belə məşəllərdən birinə nəzər salaq:

*Payız dərdim, qış möhnətim, yaz qəmim,  
Hicran tapdaq etdi yayılan məni.  
Qələm götür, sərəxtətimi yaz mənim,  
Qoyma dərğahından yayılan məni.*

*...Xəstə Qasım gördü, əmanə gəldi,  
Qovvaslar dürr üçün Əmanə gəldi,  
Sinəm ox zərbəndən əmanə gəldi,  
Dəxi nə tapdarsan yayılan məni (54, 89)*

Payızda dərdo, qışda möhnətə, yazda qəmə ürcəh olan aşıq yayda hicran tapdığına dönür. Bu sinonim sözlərin belə dəqiq sıralanması parlaq şair təxəyyülünün məhsulu ola bilər. Poeziyada belə zərgər dəqiqliyi hər şairin taleyinə yazılır. Şair deyir: nə qədər ki dərğahındayam, mənim başıma gələnləri qələm götür yaz, qoyma dərğahından yaymam. Bizə belə gəlir ki, bəndin ümumi ahəngi, fikrin öz məntiqi axarı tələb edib «yayılan məni» cinas qafiyələrini. Burada məzmun da, forma da qoşa qanad kimi poetik anlamın dəqiqliyinə, fikrin ox kimi hədəfə dəyməyinə xidmət göstərir.

Sonuncu möhürbəndin cinas düzümünə nəzər yetirək. Eyni fonetik tərkibdə, eyni qəlibdə işlənən üç «əmanə gəldi»nin mənaları bizə nə deyir? Onu da deyək ki, bir çox bayatılarda olduğu kimi, bu bənddə də birinci sətirdəki fonetik fiqur özündən sonra gələn «əmanə gəldi»ni aydınlaşdırmaq üçündür. Yəni birinci misra ilə ikinci misranın qafiyələri yazılışca eyni olsa da, burada təkrar kimi çıxış edir və üçüncü misradakı «əmanə gəldi» cinas münasibətində olur. Bəs «əmanə gəldi»lər nə mənə verirlər? Bu mənənin açılış istiqamətini şair özü nişan verir. «Qəvvaslar dürr üçün Əmanə gəldi». Əgər dürrün dəryadan hasil olduğunu, özü də üzgüçülər vasitəsilə (qəvvaslar) əldə olduğunu nəzərə alsaq, onda «əman» – Əman körfəzinə işarədir. «Sinəm ox zərbindən əmanə gəldi»də işlədilən «əmanə» isə «amana, dada» gəldi» mənəsinədir. Ümumilikdə götürdükdə bəndin birinci və ikinci misralarındakı cinaslar son misralarda araya gələn fikrin obazlılığına zəmin yaradan köməkçi ünsür kimi iştirak edir. Və «sinəmi ox zərbələri ilə amana, dada gətirdiyin yetmir ki, üstündən yayla da tapdayırsan» fikrinin daha obrazlı ifadə olunmasına imkan yaradır.

Xəstə Qasımın cığalı qoşmalarında da cinas qafiyələrin rəngarəng şəkilləri mövcuddur. Ustad sənətkarın «Ay hayıf-hayıf» cığalı qoşmasında istifadə olunmuş cinas qafiyələr öz aydın mənası və sadəliyi ilə seçilir. Bu cığalı qoşmada bəndarası qafiyələr cinas deyil, təkrirlə ifadə olunur. İlk baxışda hər bəndin sonunda gələn «ay hayıf-hayıf» birləşməsində cinasa meyillilik özünü göstərsə də, bunlar da uğurlu cinaslar kimi şeirin bədii təsirini artırır:

*Səhər tezdən əzmi-gülşən eylədim,  
Qəm məni çulğadı, ay hayıf-hayıf,  
Aşiq deyər: ay hayıf  
Kimlər oldu ay hayıf,  
Səniyəm mən sevişdik,  
Ayrı düşdük, ay hayıf.  
Bağban oldum, bağ bəslədim, çifayda,  
Dərmədim gülünü, ay hayıf-hayıf.*

Birinci bənddə istər qoşmada, istərsə də cığada qafiyələnmə başdan-başa bədii təkrir üzərində qurulur. Bu bədii təkrirlər cinasvari xarakter daşdığından sanki sonrakı bəndlərin cinas qafiyəli olmasına zəmin yaradır:

*Sərrafın dəstində nə danə gördüm,  
Murğun dəhanında nə danə gördüm,  
Aşiq, nə danə gördüm,  
Xalın nə danə gördüm,  
Tülək-tərlan tuş oldu  
Axır nadana, gördüm.  
Gövhəri verdilər nadanə gördüm,  
Bilmədi qiymətin, ay hayıf-hayıf.*

Burada əsas mətnlə (11 hecalı) köməkçi mətn arasındakı bağlılıq, görüldüyü kimi, cinas qafiyələr vasitəsilə yaranır. Əsas mətnə işlənən «nə danə gördüm» tərkibli cinas şəkli köməkçi mətndəki «nə danə gördüm» cinas şəkli ilə bağlanaraq bədii təkriri qüvvətləndirməyə xidmət edir. Həmin bənddə poetik fiqurların üçü cinas qafiyə, üçü isə eyni fonetik tərkibdən hasil olan bədii təkrirdir.

Şeirin sonuncu – möhürbəndində də əvvəlki bənddə şərh etdiyimiz əlamətlər mövcuddur. Ancaq buradakı qafiyələnmə iki təkrir, dörd cinas nisbətində qurulmuşdur:

*Oxudum dərsimi çıxdım Yasinə, (Yasin surəsinə)  
İyid olan ixlas bağlar Yasinə.  
Aşiq deyər ya sına,  
Namərd boynu ya sına,  
Nənəcibə söz demə,  
Ya inciyə, ya sına!  
Qasım ölər, ellər gələr yasına,  
Eşidənlər deyər: ay hayıf-hayıf(54, 68).*

XVIII əsr aşıq poeziyasının bu ölməz və həmişəyaşar ustadının bədii irsi indiyədək lazımcına toplanılıb nəşr edilmədiyindən, çox ehtimal ki, bu qəbildən olan çoxlu sayda mükəmməl təcnis nümunələri it-bata düşmüşdür.

XIX əsr aşıq poeziyasında təcniyə meyil daha da güclənməyə başlayır. Aşıqlar arasında təcniyə müraciət, yeni təcni qafiyələri yaratmaq cəhdi sənətin əsas estetik qayələrindən birinə çevrilərək hətta yazılı poeziyaya da ciddi şəkildə nüfuz edir. Həmin əsrdə M.F.Axundov, Q.B.Zakir, Məhəmməd bəy Aşıq, Nəbati kimi qüdrətli söz sənətlərinin birdən-birə təcniyə üz tutmalarını, şübhəsiz ki, aşıq şeirinin sözügedən istiqamətdəki inkişafının təsiri ilə izah etmək olar. Biz əvvəlki əsrlərdə də klassik şairlərimizin bəzilərinin təcni yaratmaqlarını xatırlamışdıq. Nəsiminin rübai və dördlülərində, hətta ayrıca bir qəzəlinə qafiyələrin başdan-baş ainaslardan düzəldiyini diqqət önünə çəkərək belə şeirlərin meydana gəlməsini aşıq poeziyası təsiri kimi deyil, klassik Şərq poeziyasının bir ənənəsi kimi şərh etmişdik. Ancaq XVIII-XIX yüzilliklərdə M.V.Vidadi, M.P.Vaqif, M.F.Axundov, Q.B.Zakir, Məhəmməd bəy Aşıq, Nəbati kimi sənətkarların yaradıcılığında təsadüf etdiyimiz cinaslar məhz saz şeirinin, xüsusilə qoşma qəlibinin aşkar bir cilaləşmə, gəlişmə keçirməsi və bu səbəbdən də geniş nüfuz əldə etməsi ilə bağlıdır. Aşıq yaradıcılığında qoşma janrının geniş populyarlığı və bu qoşmaların saz vasitəsilə daha tez yayılması, dillər əzbərinə çevrilməsi, görünür, klassik şair və sənət adamlarımızın diqqətindən yayınmamışdır. Onlar da bu janrın ehtiva etdiyi vacib mövzulara (məhəbbət, ictimai-siyasi, təbiət, qəhrəmanlıq və s.) öz istedadlarının imkanı hüdudunda toxunmuş, eyni zamanda həmin janrın öz daxili təbiətindən gələn cinas qafiyələrin rəngarəngliyinə də diqqət yetirmişlər. Yazılı ədəbiyyatımızın bu qəbil nümayəndələri təcni ustadları səviyyəsinə qalxa bilməsələr də, maraqlı poetik-üslubi axtarışlarıyla öz sənətkarlıq keyfiyyətlərinin bir çox qatlarını üzə çıxara bilməmişlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsr aşıq poeziyasında təcni həm kəmiyyət, həm də keyfiyyət göstəricilərinə görə əvvəlki yüzilliklərdəkindən kəskin surətdə fərqlənir. Aşıq poeziyasında təcni geniş mey-

danı, ona xüsusi diqqət və həssaslıq göstərilməsi öz növbəsində rəngarəng cinas qatlarının üzə çıxmasına şərait yaradırdı. Sənətkarlar özlərinə əvvəl işlədilmiş cinas qafiyələrdən qaçaraq yeni – orijinal cinaslar tapıb qafiyə yerində işlətməklə, bir növ, öz poetik imkanlarını, istedadlarını nümayiş etdirirdilər. XIX əsr aşıqlarının əksəriyyəti təcniyə üz tutmuş, bu sahədə uğurlu axtarışlar aparmışdır. XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış Ağ Aşıq (Allahverdi), Məmməd Hüseyin, Aşıq Musa, Aşıq Alı, Varxiyanlı Aşıq Məhəmməd, Aşıq Hüseyin Şəmkirli, Aşıq Ələsgər, Molla Cümə kimi ölməz təcni ustadları həqiqətən təcniyi bir sənət ehramı kimi yüksəklərə qaldıra bilmişlər. Bu sənətkarların birini digərindən seçmək, kiməsə üstünlük vermək niyyətində olmasaq da, əldə olan poetik materialın özü imkan verir ki, obyektiv araşdırma zamanı hər kəsin bu sahədəki layiqli qiyməti verilsin. Adlarını qeyd etdiyimiz aşıqlardan bəzilərinin bir (Ağ Aşıq), bəzilərinin iki (Məmməd Hüseyin), bəzilərinin isə silsilə halında (Alı, Ələsgər) təcniyə yaratdığını gördükdə, şübhəsiz, bu istiqamətdə daha çox zəhmətə qatlaşanlara müraciət etməyimiz təbii bir şeydir. Belələrinə biri də Şəmkirli Hüseyindir.

Şəmkirli Hüseyin mənə ilə yanaşı şeirin forma rəngarəngliyinə də xüsusi diqqət yetirən ustadlardan biridir. Aşığın dolğun cinas qafiyələri həm səslənmə, həm də mənə çalırma görə diqqəti cəlb edir:

*Ey şah-Zülfüqar, Düldülə süvar,  
Səndədir dərdimin dürüst dərmanı,  
Hicran bağçasında xub yetişmişəm,  
Dərmək istəyirsən, dürüst dərmanı.*

*Qanana qul, qanmayana yamanam,  
Baxtı qara ya dostumdu, ya mənəm.  
Sərrafın dəstində yaqut, yəmənəm,  
Zərgər zərə tutar, dürüsdər mən.*

*Aşıq Hüseyin sözün dəyər bu dağa,  
Oxu dərsin əzəl başdan bu dağa,*

*Müxənnəsin təpəsindən buda, ağa,  
Onlardan yaxşıdı dürüst erməni.*

İlk dəfə «dürüst dər məni» poetik fiqurunu cinas münasibətində işlədən Hüseyn Şəmkirlinin həzrət Əliyə həsr etdiyi qoşmasındakı cinas qafiyələrin mənasını açmağa çalışaq. Əslində bu cinaslarda elə bir anlaşılmazlıq da yoxdur. Şeirinin çarpaz və bənd bağlayan misralarındakı cinasları «dürüst dər məni» – dörd məqamda müxtəlif mənə bildirir: «dürüst dər məni» – dərdimin düzgün dərmanı, «dürüst dər məni» – məni düzgün-dürüst dər. Yəni hicran bağçasında tam yetişdiyimdən məni ehtiyatla dər, «dürüsdər məni» – düzəldər, nizama salar, «dürüst erməni»də isə «ə» – «e» əvəzlənməsi nəticəsində xətti tənqis alınmışdır. Xətti tənqisin əlaməti ikinci bəndin daxili cinaslarında da özünü göstərməkdədir: «yamanam», «ya mənəm», «yəmənəm».

Bəzən Hüseyn Şəmkirlidə yeni forma yaratmaq həvəsi, zahiri akustikaya meyil gətirib o həddə çatdırır ki, məzmun ikinci plana keçir. Belə şeirlərdə hətta vəzn, qafiyə pozuqluğu müşahidə olunmasa belə, mənənin nədən ibarət olduğu aydınlaşır.

Vaxtilə bu sayaq fonetik formalizmi qəbul etməyən görkəmli dilçi alim professor Ə.Dəmirçizadə yazırdı: «Belə şeirləri yaradanlar o qədər də mənaya fikir vermir, zahiri bər-bəzəyə diqqət yetirirdilər. Bu isə şairi formalizmə aparın asan yoldur. Burada ya mənə səthiliyi, ya da formaloji normanın pozulması özünü göstərir ki, hər ikisi formalizmdir».

Müəllif formalizmi törədən səbəbləri göstərməklə yanaşı, bədii cəhətdən mükəmməl tənqisləri də təqdir edərək yazırdı: «Lakin tənqislərin formalizm olduğunu söyləməklə biz heç də cinaslardan yapılmı parlaq qafiyələrin formalizm olduğunu iddia etmirik. Belə ki, şairlərimizin omonimlərdən lazımcına və müvəffəqiyyətli surətdə istifadə etməmələrini onlar üçün nöqsan hesab edirik. Fonetik formalizmin poeziyada belə təzahürünə, təəssüf ki, Molla Cümə yaradıcılığında da təsadüf edirik. Bir sıra tutarlı tənqisləri ilə bu sahədə öz sözünü deməyi bacaran Molla Cümə də bəzən belə formalizmdən yaxa qurtara bilməyib. Xüsusilə onun hərfüstü əvvəl-axırlarını oxuduqda belə şeirləri

düzüb qoşmağın böyük məharət tələb etdiyini hiss etsək də, burada mənə hədəfinin nədən ibarət olduğunu görmürük».

«Əvvəl-axır» dedikdə nəyi başa düşürük və belə şeirlərin əsas əlamətləri nədən ibarətdir? «Əvvəl-axır» şeirin texniki əlamətidir, burada əsas diqqət formal cəhətlərə yönəlir. Belə ki, adi bir qoşmanın ilk sətirinin ilk sözü hansı hərfə başlanırsa, şeirin bütün misraları da həmin səsle başlamalı və tamamlanmalıdır. Üstəlik, belə şeir həm də cinas qafiyəli olmalıdır. Hər şey zahiri bəzəyə xidmət göstərməli, mənədən çox akustik məharət, fonetik oyunbazlıq irəli çəkilməlidir. Şairin «əvvəl-axır» cinas qafiyəli bir qoşmasına fikir verək:

*Zaval yoxdur sənə ördək, sənə qaz,  
Zaman keçir, yar hovzunda yüzhayüz.  
Zənbur avazına dönübdür avaz,  
Ziyanım var, çək boğazım yüzhayüz.*

Heç şübhəsiz, misraların hamısının eyni hərfə başlayıb eyni hərfə də bitməsinə diqqət yetirən şair nə ifadələrin obrazlılığına, nə də dərin mənaya nail ola bilər.

Onu da qeyd edək ki, kamil tənqis yaratmaq hər sənətkara, hər aşığa müyəssər olmur. Bu sahədə neçə-neçə istedadlı şair uğur qazana bilməmişdir. Tənqis qafiyələri dal-dala düzməklərinə baxmayaraq, belələri həmişə məzmunu formaya qurban verərək orijinallıqdan uzaq olublar. «İstedadlı aşıqlar belə ön pis dodaqdəyməzə və ya dildönməzə mənəli qoşmadan daha artıq diqqət, əmək, vaxt və söy sərf etməli olmuşlar, başlarını sındırıb elə sözlər axtarmışlar ki, dodaq dodağa toxunmasın, fikrin məntiqi davamı və inkişafından doğan sözlər əvəzinə zəif, yerinə düşməyən, lakin dodağın-dodağa toxunmadığı sözlər tapmışlar» (97, 19). Ancaq elə sənətkarlar da olmuşdur ki, fonetik formalizmin poeziyaya o qədər də başucalığı gətirmədiyini dərk edərək bacardığıca ondan qaçmışlar.

Belə tənqis ustaları sırasında Aşiq Alının da öz dəst-xətti vardır. Aşiq Alı tənqisə mənəvi tələbat kimi baxmış, sevincli günlərində də, kədər onu çulğalayanda da tənqisə müraciət etmişdir. İndi onun

təcnisləri ilə bağlı xalq arasında bir sıra rəvayətlər də dolaşmaqdadır: deyilənə görə, Alı öz valideynləri Fatma qarı ilə Mirzə kişini çox sevmiş. Adəti üzrə hər səhər tezdən durub onlara baş çəkərmiş. Günlərin bir günü gənc Alı ata-anasına baş çəkərkən onların arasında mübahisə olduğunu görür. Qayıdıb sazı götürür, belə bir gəraylı təcnis oxuyur:

*Görmək üçün qibləgahı,  
Müdam erkən oyanam mən,  
Sizsiz necə ömr edərəm,  
Oy atam, mən, oy anam, mən?*

*Şad olarsız, bala gəldi,  
Mehman qaymaq-bala gəldi.  
Görsəm sizə bala gəldi,  
Öz çeşmimi oyanam mən.*

*Zənbur çəkər dala şanı,  
Nə sövq edər dalaş anı,  
Alı ayırmaz dalaşanı,  
Nə bu yan, nə o yanam mən.*

Yığcam fikir, misralararası məntiqi əlaqə, bağlılıq, cinasların orijinallığı göz qabağındadır. Bəndlər arasındakı «oyanam» – oyanmaq, «oy anam» – anaya xitab, «oyanam» – oymaq, «o yanam» – bitərəfəm mənasında, bənd daxilində işlənən «bala» – övlad, «bala» – bal, «bala» – bəla, müsibət, nəhayət, üçüncü bənddə «dala şanı» – bal ehtiyatı, «dalaş anı» – dalaşmaq məqamı, «dalaşanı» – dalaşan şəxsə aid mənalarda işlədilmişdir.

Aşıq Alı yaradıcılığında təcnis anlayışı geniş mənə kəsb edir. O, aşıq şeirinin əksər formalarında təcnis yaratmışdır. Biz aşıq poeziyamızda ilk dəfə gəraylı təcnisə də onun yaradıcılığında rast gəlirik. Böyük sənətkar 3 bəndlik, 5 bəndlik kiçik şeir qəlibində cinas qafiyələrin köməyi ilə maraqlı süjet qurur:

*Seyrəngahda cüt gözəlin,  
Heyran oldum birisinə.  
Dərd məndədi, dərman onda,  
Biri ləbdə, biri sinə.*

*Sordum, adı Gülxar oldu.  
Gül dərəndə gül xar oldu.  
Biri dedi: gül xar oldu,  
Bilməm dedi birisi nə?!*

*Ziba gördüm qu çağını,  
At əsvəndin, quc ağını,  
Zalım açmaz qucağını,  
Alı sinə, bir isinə.*

Dilin dərin qatlarına baş vurmaq, cinas kəlmələri lay-lay üzə çıxarmaq, öz məqamında işlədə bilmək bacarığı Aşıq Alı istedadının başlıca poetik səciyyələrindəndir.

Aşıq Alı şeirlərinin cinas düzümü mövzunun məzmununa hopur, hər biri ayrı-ayrılıqda metaforik fikirlərin əlvanlığına, bəzən bənzəri çətin tapılan bənzərsizliyə, frazeoloji və idiomatik ifadələrin nümayişinə çevrilir. Aşığın məhəbbət mövzusunda həsr etdiyi qoşmalarında cinas qafiyələrin poetik tutumu və onun estetik-emosional təsiri oxucunu riqqətə gətirir:

*Sərraf gözü seyr eləyər zibanı,  
Nadan əsla bilməz, ay beləsi nə?!  
Camalın şövqündən Ay-Gün xof edər,  
Günəş belə sinə, Ay belə sinə.*

*Sin içində oxumuşam, ağa, lam,  
Yar sədrinə müqabildi ağ alam,  
Əbcəd ilə qulluğunda a qalam.  
Qul olam ilinə, ay beləsinə.*



*Aşiq Alı, çıx gülşənə, nərgiz dər,  
Sərraf maya ağuşunda nər gizdər.  
Olmaz tayı Züleyxalar, Nərgizdər,  
Əsla yox kimsədə ay belə sinə.*

Gözəlin tərifi verən aşiq deyir ki, gözəllər gözəlini seyr etməyə sərraf gözü görəkdir, beləsinin qiymətini nadan nə bilir. Bu gözəllik qarşısında Ay-Gün xof etməli, xəcalət çəkməli, hərəsi bir tərəfə sinməlidir. Bəndlər arasında işlədilmiş «ay beləsi nə?» – şəxsə, gözələ işarə, «Ay belə sinə» – Ayın sinməsinə, «ay beləsinə» – belə gözələ, «ay belə sinə» – kimsədə belə sinə olmadığı mənaları verir. Bənddaxili cinaslarda «ağa, lam» – ağa, «sin» içində «lam» hərfini oxumuşam, «ağ alam» – yarın sinəsi ağ olduğu üçün mən də görək ağ alam (parça), «a qalam» – yəni cavan qalam, qəddi düz qalam (əbcəd hesabı ilə əlif («a») cavanlıq rəmzidir).

Təcnisin son bəndindəki «nərgiz dər», «nər gizdər», «Nərgizdər» cinas birləşmələri aşağıdakı xalq bayatısından təkən almışdır:

*Əzizinəm nərgizdər,  
Bənövşələr, nərgizdər.  
Ərsəmiş maya gördüm,  
Daldasında nər gizdər.*

Aşiq Alının təcnislərində dilin oynaqlığı, şirinliyi, cinas qəliblərin orijinallığı diqqəti xüsusilə özünə cəlb edir. O yerdə ki cinaslar yalnız Azərbaycan türkcəsinin kök sözlərindən və şəkilçilərindən düzəlir, o məqamda ki cinaslaşan söz birləşmələri öz dilimizin ab-havasından yaranır, o məqamda Aşiq Alı əvəzolunmazdır, ölçətməzdir:

*Yol üstəyəm, ruzgar qarı bağladı,  
Yubandı yar, yaram qarı bağladı.  
Nadan məlhəm dedi, qarı bağladı.  
Sızladı, göynədi, göy çəkdi yaram.*

Aşiq Alı təcnisləri öz orijinallığı, cinas birləşmələrinin kəmiyyəti və mənə yükü baxımından bugünkü aşiqlərimiz üçün də bir nümunə olmalıdır.

Azərbaycan aşiq poeziyasında Aşiq Ələsgər təcnisləri xüsusi bir mərhələ təşkil edir. Mübaligəsiz olaraq demək lazımdır ki, aşiq poeziyasında təcnis yaratmaq ustalığı Aşiq Ələsgərin sayəsində öz kulminasiya nöqtəsinə yüksəlmişdir. Bu böyük ustadın yaratdığı hər bir cinas qafiyə dilimizin dərin qatlarında gizlənmiş çox zəngin və rəngarəng söz laylarından xəbər verir. Aşiq şeirə elə bir libas seçir, elə qafiyə axtarıb tapır ki, istər-istəməz bu şirinlik, bu lətafət və bu dil sərvəti önündə çəşib qalırsan. Onun cinas qafiyəli qoşmalarında müşahidə olunan axıcılıq, obrazlılıq və yığcamlığı sadəcə olaraq başqa ustadlarla müqayisə etmək mümkün deyil. Hər bir sözün, hər bir misranın, hər bir qafiyənin üstündə zərgər dəqiqliyi ilə işləyən ustadın təcnis yaratmaq məharəti misilsiz dərəcədə yüksəkdir. O, sanki, Füzuli babamız demiş, sözə chya verir, görünməyəni «yoxdan var» eləyir. Bəzən Ələsgər təcnislərində fikir o qədər obrazlı olur ki, oxucu hətta şeirin necə qafiyələnməsini belə unudur. Aşiq deyəndə ki:

*Başına döndüyüm ay telli Sənəm,  
Qovma dərgahından, sayılam, məni.  
Ölləm bu dərd ilə, mən dirilmərəm,  
Çalıb zülfün kimi say ilan məni.*

Bəndə diqqətlə nəzər yetirdikdə ilk baxışda cinas qafiyələrin səs tərkibi baxımından tam bir-birinə uyğun gəlmədiyini hiss olunur. Oxucunu mənə özünə elə çəkir ki, «sayılam»la «say ilan» fonetik uyğunlaşmasını tam cinas kimi qəbul edir, burada heç bir naqislik görmür. İndiki ədəbi dilimizdə təsadüf etmədiyimiz «sayıl» arxaik kəlməsi şeirdə necə də gözəl səslənir! «Mənə rəhmin gəlsin, qapından qovma!» Sayılı – dilənçini qapıdan qovmazlar! Onsuz da mən bu dərdlə yaşaya bilmərəm, məni sənün zülfün kimi say ilan çalıb». Üstündə aşiqi yarın dərgahında sayıl kimi dolaşmağa vadar edən məşuqun vəsəlidir. Nə qədər ki bir xoş məram yoxdur, onda yarın zülfəri də «say

ilan»a dönüb aşıqi çalacaqdır. Aşiq poeziyasında Ələsgər məhəbbət lirikasının ən kamil ustadlarından biridir (əlbəttə, onun başqa mövzularda da uğurlarını danmaq olmaz). Məhəbbətin tərənnümü, lirik qəhrəmanın əzab və iztirabları, vüsal həsrəti, pərvanətək oda yanmaq, Səməndər quşu tək özünü həlak eləmək kimi ovqatlar onun belə şeirlərinin qanını-canını təşkil edir. Aşiq belə bəşəri mövzulu qoşmalarında da çox vaxt cinasa üz tutur. Sözləri qanadlandırır, bir sözü bir neçə məqamda ipə-sapa düzərək yüksək bədiilik yaradır. Aşiq Ələsgərin təcnislərində bu xüsusiyyətə böyük qiymət verən ustadımız M.H.Təhmasib haqlı olaraq yazırdı: «...Onun adı, dodaqdəyməz, dildönməz, cığalı təcnislərində belə həm mənə, məntiq, hətta fəlsəfi aforizmlər var, həm də hər bir təcnis nədən danışır-danışsın, nəticədə yə-nə də gözəlliklə bağlanır, gözəlliyi tərənnüm edir».

Gözün gözlə savaşı aşıqların ilk sınağı olur həmişə. İlk baxış səni yaralamadisa, deməli, hər şey hədərmiş, közü qoyub küllə oynamısan:

*Elə qafıl atdın gözün müjganın,  
Demədinmi mənə yara yetirər?!  
Gözəl sevən qoyar yolunda canın,  
Ya ölər, ya diri yara yetirər.*

*Bəsdə mənə namus, qeyrət, az arım,  
Baxtım çəkib, çox şən tutub az arım.  
Üzün görsəm, qalmaz dördüm, azarım,  
Təbib qarşı gələr, yara yetirər (27, 42).*

İki bəndini nümunə göstərdiyimiz qoşmanın qafiyələrindəki cinas məqamlarını açıqlayaq. Birinci bənddə iki dəfə işlənən «yara yetirər» cinas fiqurunun birinci halda mənası «yaralamaq», ikincidə isə «yara qovuşmaq» anlamını bildirir. İkinci bəndin son misrasında «yara yetirər» isə «yaranın yetişməsi» mənasına işarədir. Həmin bəndin daxili cinas qafiyələri – «az arım», «az arım», «azarım» poetik fiqurları ayrı-ayrılıqda «ar», «an» və «azar» (xəstəlik, dərd) mənalarını bildirir.

Aşiq Ələsgərin təcnislərində nəzəri çəkmə cəhətlərdən biri də ustadın cinas qafiyələr işlətməklə açılmaz qıfılənd yaratmaq məharətidir. Biz Abbas Tufarqanlı təcnislərindən söz açarkən bu məsələyə öləri də olsa toxunmuşduq. Özü də Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında təkcə bir bənd şeirdə bu əlaməti müşahidə etdiyimizi söyləmişdik. Ancaq Aşiq Ələsgər poeziyasında bir neçə təcnis qoşmanı göstərmək olar ki, həmin şeirlərdə bir qayda olaraq birinci bəndlər əsasən qıfılənd xarakteri daşıyır. Nümunələrə müraciət edək:

*İbtida xəliq oldu külli kainat,  
İnsan naqə mindi, naqə nə mindi?  
Gözlərin canıma salıbdı afət,  
Peykan kirpiklərin nə qanə mindi?*

Heç şübhəsiz, deyiliş tərzindən və məzmunundan aydın olur ki, şeir deyişmə məqamında yaranıb. Aşiq qarşısında dayanan rəqibini bərkə-boşa salmaqdan ötrü «naqə nə mindi» cinas fiqurundan istifadə edib. Burada «naqə» kölməsinin mənasını bilmədən və həmin kölmə ilə bağlı mövhumə məzmun kəsb edən bu xəliq rəvayətindən xəbərdar olmayan kəs bu qıfıləndi heç vaxtlə açə bilməz. Övvələ görə «naqə» özü nə deməkdir? Bu söz erkək dövənin adlarından biridir (Məlumdur ki, ərəb dilində dövənin onlarca adı mövcuddur). Aşiq qarşısında dayanan «rəqib»indən soruşur: «İnsan naqə mindi, naqə nə mindi?» – yəni insan dövəni mindiyi halda, dövə özü nəyə mindi? Bu müşkül sualı açmaq üçün, şübhəsiz ki, heç də dərin biliyə, zəngin həyat təcrübəsinə malik olmaq lazım deyil. Burada yalnız aşağıdakı mövhumə rəvayətdən xəbərdar olmaq gərəkdir. Həmin rəvayətə müraciət edək:

Bir yəhudə öz dövəsi ilə yol gedirmiş. Mənzil başına çox qaldığından dövəci gəcələmək üçün dövəni İbrahimxəlil peyğəmbərin hüzuruna sürür. Deyir ki, mənə qonaq elə. Sən demə, həmin yəhudə peyğəmbərin düşmənlərindən imiş. Peyğəmbər onu tanıyır və qəbul eləmir. Dövəci incik halda yoluna davam edir. Bir qədər keçməmiş Allah-taaladan sədə gəlir:

– Ey peyğəmbər, dəvəçini geri qaytar, könlünü al. Onun nüfuzunu qırma. Onu geri qaytarmasan, səni peyğəmbərlikdən uzaqlaşdıraram.

Peyğəmbər Allah-taalanın sözünə qulaq asır. Dəvəçinin izinə düşüb onu haqlayır.

– Məni bağışla, – deyir, – yanında xəcalətəm, geri dön, gədək qonağım ol, – söyləyir.

Dəvəçi onun xahişinə məhəl qoymur. Dəvəsinin də, özünün də yorğun olduğunu bəhanə edib geri dönə bilməyəcəyini deyir. Peyğəmbər çıxılmaz vəziyyətdə qalıb geri dönür. Bu vaxt yenidən Allah-taaladan səda gəlir:

– Ey İbrahimxəlil, dəvəni sahibi də üstündə çiyinə al, qaytar geri, sənə güc verdim.

Bu sədadan sonra doğrudan da peyğəmbərə güc gəlir. Boylu-buxanlı peyğəmbər dəvəni sahibi də üstündə çiyinə alıb geri dönür.

Bu rəvayət mövhumı xarakter daşısa da, real həyat həqiqətinə uyğun gəlməyə də, xalq təfəkkürünün məhsulu kimi və tərbiyəvi-didaktik məzmun daşdığı üçün əhəmiyyət kəsb edir. İnsanı yaxşılıq etməyə, əldən tutmağa sövq edir. Ələsgər bu sayaq qıfıləndləri yaratmaqla özünün nüfuz və şöhrətini nümayiş etdirmək yox, qarşısındakı aşığın axtarılıb-öyrənmək vərdişini artırmış olurdu. Burada söhbət «insanın dəvəni, dəvənin də insanı minməsi»ndən getmir, söhbət kiçik bir qıfıləndin arxasında dayanan ibrətamiz bir rəvayətin daşdığı mənə yükündən geir. Günümüzə kimi gəlib çatan bu xalq rəvayətləri Aşıq Ələsgər kimi kamil ustadların sayəsində geniş xalq kütləsi içərisində yayılır və özünə əbədilik vəsiqəsi qazanırdı.

Aşıq Ələsgərin başqa bir qoşmasında rastlaşdığımız qıfıləndin açımı isə ustadın zaman və məkan anlayışına dialektik baxışını aşkarlamaqdadır. Adətən eyni anlayışlarda işlədilən zaman-məkan ifadələri xalq hikmətində adi şüura çatacaq sözlərlə canlandırılır, yəni burada nəzəri şüurla adi şüur arasında bir körpü yaradacaq ifadələr tapılır. Məsələn, ilin fəsillərinin dəyişməsi, eyni zamanda bu dəyişmə ilə meydana gələn hadisələrin mənalandırılması elmi anlayışlarda işlə-

dilən zaman-məkan anlayışlarının məzmununa uyğun gəlir. Bunu Aşıq Ələsgərin məşhur misralarında da aydın sezmək olar:

*Addadı zimistan, gəldi nobahar,  
İnşallah, dağlarda ha lala çıxar.  
Neçə şey halaldan dönər harama,  
Neçə şey haramdan halala çıxar?*

Gətirilən parçada söhbət təkcə əyyamın dəyişməsindən, qışı baharın əvəz etməsindən getmir. Burada daha dərin mətləblər ifadə edilir. Əyyamın dəyişməsi – nəsillərin dünyagörüşünün təzələnməsi, xüsusən əxlaqi davranış, əxlaqi qaydalar sistemində baxışların dəyişməsi deməkdir. Müəyyən bir nəsil üçün xeyir, şər, halal, haram anlayışları gələcək başqa bir nəsildə yeni məzmun, yeni mənə kəsb edə bilər. Ona görə Aşıq Ələsgərin «Neçə şey halaldan dönər harama», «Neçə şey haramdan halala çıxar» qənaəti zaman-məkan anlamında əxlaqi ünsiyyət qaydalarının dəyişməsinə dəlalət edən fikirdir.

Aşıq Ələsgər cinas qafiyələr vasitəsilə şeirin bədii təsirini ölçətməzlik zirvəsinə qaldıran sənətkardır. O, bir çox təcnislərində elə bənzətmələr, elə təşbəhlər, elə aforistik fikirlər işlədir ki, belə orijinal deyimlərə yalnız onun özündə təsadüf edirik. Ustadın təcnislərindəki bu keyfiyyətə öz münasibətini bildirən M.H.Təhmasib yazırdı: «Ələsgər yeni məcazlar, yeni ifadələr, yeni aforizmlər yaratmaq ilə həm sələflərindən, həm də xələflərindən fərqlənir. Müasirlərinin də heç biri onunla bir arada addımlaya bilmir».

Bir çox cinas bayatılarda olduğu kimi, Aşıq Ələsgərin bir sıra təcnislərində də biz atalar sözü və məsəllərin yüksək sənətkarlıqla deyilmiş nümunələrini görürük. Ulularımızın və çox vaxt da özünün görüb müdriklik süzgəcindən keçirdiyi həyat həqiqətlərini nəzmin, xüsusən də cinas qafiyələrin köməyi ilə lakonik şəkildə təsvir edən Aşıq Ələsgər həqiqətən də belə məqamlarda «dədəlik» zirvəsinə yüksəlir. Sanki Dədə Qorqud varisliyini böyan edir.

Onun ayrı-ayrı təcnislərindən götürdüyümüz bənd və misralarına diqqət etsək, bunu aydın görürük:

*...Mərd istər ki, çörək verə, ad ala,  
Namərd gözlər mərd iyidin sinisin.*

*...Gövhər olar dəryalarda, dərində,  
Onu qəvvas çəkər ay üzə tək-tək.*

*...Ələsgər, dər bağdan yaxşıca nana,  
Mərd iyid kəc baxmaz yaxşı canana.  
Yaxşı can yetişsə yaxşı canana,  
Həm günü xoş keçər, həm ay il eylə.*

*...Ahən gəzər sangə verər mərdanə,  
Mərd oğulun qəhrin çəkər mərd ana.  
Mərd iyid meydanda durar mərdana,  
Müxənnət yapışar ayağa qarqar.*

*...Haqq nəzərin Ələsgərdən kəsmədi,  
Yar qəddinə yaraşanlar kəsmədi,  
Mərdin qaydasıdı, basdı, kəsmədi,  
Namərd təpə-dırnaq yara yetirər.*

*...Dərs almışam, oxumuşam hər aya,  
Bayram ayı demək olmaz hər aya.*

*...Mərd sözün üzə söylər,  
Heç yapışmaz ayağa.*

*...Bivəfadan yar olmaz,  
Ömür üzsən yüzhayüz.*

*...Yaman övlad, bəd qonşu,  
Qohum-qardaş incidir.*

Və s. və i.

Aşiq Ələsgər yaradıcılığında təsadüf etdiyimiz belə nümunələrin sayını artırmaq da olardı, lakin bu məsələlərin özü xüsusi bir mövzu olduğundan biz burada bununla kifayətlənirik. Ümumiyyətlə götürsək, Aşiq Ələsgər yaradıcılığında tənqis meydanı çox geniş anlayışdır. Bu böyük sənətkarın tənqis yaratmaq məharəti, onun orijinal cinas ehtiyatları, Ələsgər poeziyasında cinasın əmələgəlmə yolları və bu sahədə sonra gələn aşıqların yaradıcılığına onun təsiri məsələləri ayrıca tədqiqatın predmetidir.

## MƏHƏBBƏT VƏ MƏRİFƏT

### MAHNILARI

Məhəbbət və gözəllik nəğməkarı olan aşıqlar ən əvvəl insan gözəlliyindən, insan kamalından ilham almış, insanın ən ülvî duyğularını sazın və sözün qüdrəti ilə nəğmələrə çevirmişlər. Cəsarətlə demək olar ki, xalqla daha çox bağlı olan, xalq ruhunu daha təbii tərənnüm edən söz ustaları içərisində aşıqlar birinci xatırlanır. 1925-ci ildə «Kommunist» qəzetində «El ədəbiyyatımız toplaşdırılmalıdır» adlı məqaləsində aşığın xalqla bağlılığından bəhs edərək yazılırdı: «...Belə bir şair mövzu aramamış, xərmən görmüş, kotan görmüş, gözəl bir qadın, min bir çocuq, at, öküz, inək, ilxı, sürü, yas, bayram, toy, qaçaq, quldur, qıtlıq, müharibə – bir sözlə, ətrafında hər nə görmüşsə, hansı bir mənzərədən, bir vəqədən mütəəssir olmuşsa... ona qarşı duyduğunu söyləmiş, özünün, elinin, xalqının başına gələn macərələri, sevinc və kədərləri, bunların xalqa, ya da onun həssas bir müməssəli olan şairə duyurduğunu ifadə etdirmişdir».

Aşiq lirikası xalqın şifahi yaradıcılığı olan bayatılardan, layılardan, oxşamalardan, xalq nəğmələrindən, xalq zərb-məsəllərindən, nağıllardan, atalar sözündən və s. qidalanmışdır. Çox zaman xalq bayatılarını, xalq mahnılarını aşiq lirikasından ayırmaq olmur. Bəzən onlar

bir-birinə elə qaynayıb-qarışır ki, hansının aşiq şeiri, hansının xalq şeiri olduğunu təyin etməkdə çətinlik çəkirsən.

Məlum olduğu kimi, istər Şərqi klassik söz ustalarının, istərsə Azərbaycan xalqının Xaqani, Nizami, Nəsimi, Füzuli, Vədadi, Vaqif, Zakir kimi qüdrətli sənətkarlarının yaradıcılığı aşiq şeirinə güclü təsir göstərmiş, onu zənginləşdirmiş, eyni zamanda şairlərimiz də aşiq şeirlərinin ən yaxşı nümunələrindən bəhrələnmişlər.

Nəhayət, insan məhəbbəti, insan gözəlliyi – insanın amalı və mənəvi qüdrəti xalq aşığının ilham mənbəyi olmuş, onu rıqqətə gətirmişdir. Buna görə də məhəbbət və gözəllik aşıqların həmişə müraciət etdiyi mövzu olmuşdur. Daha doğrusu, aşiq sənəti məhəbbət və gözəllik duyğularından yaranmışdır. Aşiq sənətinin mövzusu yalnız aşiqanə hissələrin bədii təsviri və tərənnümü ilə məhdudlaşmayıb, insan qəlbinin nəhayətsiz istəkləri, ulvi duyğuları, hiss və həyəcanları, təbiətin əsrarəngiz gözəllikləri, bu gözəlliyin insanda doğurduğu əhvali-ruhiyyəylərlə zənginləşmiş və rayihələnmişdir. Aşiq lirikasında məhəbbət və gözəllik mövzuları çox əlvan və rəngarəngdir. Həyat eşqi, sevgi hissələri, vətən və el məhəbbəti bu lirikanın ideya və bədii mənbəyi olduğu kimi, təbiətin də zəngin və rəngarəng gözəllikləri – dağ döşü, yaşıl çəmən, bulaq başı, sonalı göllər, kəklikli qayalar, qartallı dağlar, sünbüllü zəmilər, gah sakit, gah da coşqun axan çaylar, isti aran, sərin yaylaq, ümumiyyətlə, vətən torpağının bütün səfalı mənzərəsi, gözəllikləri aşiq lirikasının mövzusu olmuş, sözün qüdrəti ilə tərifi və tərənnüm edilmişdir.

Sevgi mahnılarında insanın həyat eşqi, mübarizə əzmi, hiss və duyğuları, əhvali-ruhiyyəsi, incə zövqü, təmiz və pak qəlb çırpıntıları, müqəddəs arzuları, böyük inamı çox zaman təbiətin zəngin boyaları – baharı, yayı, qışı təbiətdəki bütün canlı və cansız varlıqlarla vəhdətdə götürülür və rəmzi mənalarla bir-birilə bağlanır.

İnsanlar arasında ünsiyyət yaradan, insanları bir-birinə bağlayan, bir-birinə yaxınlaşdıran məhəbbət olmuşdur. İnsan həmişə məhəbbətə ehtiyac duymuş, məhz bunun üçün də onun yaratdığı bədii söz sənətində məhəbbətin tərənnümünə heç bir boya əsirgəməmişdir. Həm də bu boya yalnız aşiq və məşuqun birinin digərinə olan sevgi hissələrini

deyil, insanların bir-birinə olan ümumbəşəri duyğularını – nəcib və təmiz hissələrini, həyat eşqini, yaratmaq və yaşamaq əzmini bəzəmişdir. Buna görə də istər şifahi xalq ədəbiyyatının və istərsə də onun rüşələri üzərində qol açıb inkişaf edən yazılı ədəbiyyatın ölməz abidələri məhəbbətə həsr olunmuşdur.

Klassik aşiq ədəbiyyatında məhəbbət mövzusu zəngin və müxtəlif ənənələrlə bağlıdır. Aşiq yaradıcılığının ölməz nümunələri olan «Əsli və Kərəm», «Qurbani», «Abbas və Gülgöz», «Aşiq Qərib», «Məsum və Diləfruz», «Əmrah», «Tahir və Zöhrə» kimi yüzlərlə dastanın məğzində insanın nəcib hissələri, arzu və istəkləri, onun məhəbbəti durur. «Əsli və Kərəm» dastanında məhəbbət cəmiyyəti parçalayıb mənəyə salan dinlə qarşılaşır və ona mənəvi cəhətdən qalib gəlir. Məhəbbət «Qurbani», «Abbas və Gülgöz» dastanlarında qılınca, «Aşiq Qərib» dastanında isə pula, digər tərəfdən, heç bir şeylə hesablaşmayan vaxta («üç aylıq yolları üç gündə gəldim») qalib gəlir. Bu dastanlarda xalq məhəbbəti iki aşiqin bir-birinə qovuşması ilə məhdudlaşdırılmayıb, həyat və mübarizə yollarında mənəvi bir silah kimi verilmişdir.

Koroğlunun ilk intiqam hissələri dəlilərin və xanımların qarşılıqlı məhəbbəti ilə böyük mübarizə meyillərinə çevrilir. Xotkarlara, xanlar və paşalara qarşı aparılan bu mübarizələrdə onların qızları həm də məhəbbət naminə Koroğlunun arxasında dayanırlar. Qaçaq Nəbinin döyüşlərində Həcərin məhəbbəti və qəhrəmanlığı müstəsna rol oynamışdır.

Bütün bu bədii sənət nümunələri göstərir ki, insan sevdikdə həyat onun üçün daha mənalı və gözəl olduğu kimi, həm də həyata daha nikbin nəzərlə baxır. Professor H.Araslı klassik aşıqlarımızın aşiqanə lirikasından bəhs edərkən yazır: «Orta əsr vətəndaşları azadlıq uğrunda apardıqları mübarizənin ilk pilləsində mənəvi azadlığı könül aləmində, məhəbbət aləmində, bərabərlik tələblərini məhəbbət mövzusunda əbədiləşdirirdilər». Qeyd etmək lazımdır ki, müasir aşiq lirika-sında daha çox real boyalar, həyata bağlılıq, ümumiyyətlə, yeni ruh, yeni ahəng özünü göstərir.

Müasir aşığın poetik tematikası öz müasirliyi ilə daha çox nəzəri cəlb edir. Müasir aşığın lirik qəhrəmanı mənəvi sıxıntıdan uzaq, azad və xoşbəxt Azərbaycan gözəlidir.

Sovet dövründə aşıqların vəsf etdiyi gözəl göylərin mələkləri deyil, yer övladı, el məclislərinin bəzəyi, sazın oynaq havaları ilə süzən el qızlarıdır. Bu cəhətdən Bozalqanlı Aşiq Hüseynin yaradıcılığı xüsusilə səciyyəvidir.

Aşiq Hüseynə gördüyümüz bu xüsusiyyəti XX əsrin, daha doğrusu, sovet dövrünün sənətkar aşıqlarından Usta Abdullanın, Aşiq Musanın, Aşiq Əsədin, Aşiq Bəhmənin, Aşiq Sadığın və nisbətən gənc aşıqların yaradıcılığında da aydın görürük. Onların yaratdığı yeni məzmunlu məhəbbət nəğmələrinin mərkəzində də iki əsas obraz dayanır: aşiq və məşuq. Bu şeirlərdə adətən aşiq məşuquna müraciət edir, öz sevgisini, qəlbinin çırpıntılarını, hiss və həyəcanlarını, istək və arzularını, səmimi və saf duyğularını ona açıb söyləyir. Bu nikbin əhvali-ruhiyyə Bozalqanlı Aşiq Hüseynin nəğmələrində daha aydın hiss olunur:

*Gah ləzzətin şəhdi-şəkər dad olur,  
Gah da qəlbin dönür bizdən, yad olur,  
Deyirsən, gülürsən, könlüm şad olur,  
Ağladırısan tez dübarə sən məni.*

Aşiq öz sevgilisini təbiətin azad qoynunda, Azərbaycan torpağının mənzərəli guşələrində, Kürün sahilində, sərin yaylaqlarda, bulaq başında onunla üz-üzə danışan, deyib-gülən görmək istəyir:

*Məşə maralısan, çəmən ceyranı,  
Gəzən yoxdur bu oylağı, Gülüstan!  
Göllərdə bəslənən yaşılbaş sona,  
Məskənindir Kür qırağı, Gülüstan!*

Hüseynin sevdiyi gözəl öz aşıqından yaşınan, qaçıb daldalanan utancaq deyildir. O, aşıqla daim bir olan, deyən-gülən, güzgü qabağında özünə zinət verən, züflərini hörən, barmağında üzük, boynunda hə-

mayıl, qolunda bilərzik, gözəlliyində, geyimində heç bir qüsurlu olmayan gözəldir. Burada Hüseynin gözəli Vaqifin gözəlini xatırlatsa da, öz təbiəti, emosional təsviri baxımından yenidir.

Bir məsələni qeyd etmək lazımdır ki, Tovuz və Qazax aşıqlarına Vaqifin təsiri güclü olmuşdursa, Göyçə aşıqları XVIII-XIX əsrlərdə Göyçədə yetişən görkəmli aşıqların təsiri altında inkişaf etmiş, Məmməd Hüseyin, Aşiq Musa, Aşiq Alı, Şişqayalı Aydın, xüsusən Ələsgər kimi ustadların yetdirdiyi Zodlu Abdulla, İman, Bəhmən, Nəcəf kimi aşıqlar aşıqanə gözəlləmələrində gözəlin zahiri keyfiyyətlərindən daha çox daxili aləmini, vəfa və etibarını tərənnüm etmişlər. Bu sənətkarlarda eyni zamanda şikayət əhvali-ruhiyyəsi nisbətən bariz ifadə olunmuşdur. İman lirikasında hüzn, həsrət və kədər motivləri daha qabarıq təsvir olunmuşdur:

*Gərdiş hərlənəydi, çərx dolanaydı,  
Gedib bir də yar ovlağı görəydim.  
Car olur hər zaman dağlar başından,  
Kövsər kimi var bulağı görəydim.*

Bir xalq əfsanəsində deyilir: Leyli ilə Məcnun bulaq başında görüşməyi vədə verirlər. Məcnun bulaq başında öyləşib düz bir il sərəsər Leylinin yolunu gözləyir, quşlar başında yuva qurur. Leylidən xəbər gəlmir... İman bu əfsanəni bircə bənddə ifadə etmişdir:

*Aman Allah, sevgi necə şirindir,  
Məcnun Leyli deyib bulağı gözlər.  
Leyli vədə verib, «gölləm» deməyə  
Bir ildir sərbəsər bu dağı gözlər.*

Zodlu Abdullanın lirikasında da həsrət, giley-güzar, xəstəhal, eşq fırcəti kimi intizar motivləri müəyyən kök salmışdır. Sevgilisi onu ağladır, elindən, obasından sürgün etdirir, öz öliylə yarın sinəsinə dağ çökdirir. Bülbül güldən ötrü ölür, gülün ləzzətini isə xar çəkir, buna görə də eşqin fərağından yanan aşiq dağlardan qar diləyir:

*Aşiq, nə yar deyib fəğan eylərsən?  
Titrəyir ağızında yar dilim-dilim.  
Baş yastıqda, gözü yolda qalmışam,  
İstəyir dağlardan qar, dilim-dilim.*

*Eşqin firqətindən bəlkə çaşmışam,  
Dərd əlindən başım alıb qaçmışam,  
Sənin həsrətindən xəstə düşmüşəm.  
İstəyir köksündən nar dilim-dilim.*

*Heç bilmirəm nə xəyala dalıbsan,  
Haxdan düşüb ixtiyarım alıbsan,  
Yazıq Abdullanı gözdən salıbsan,  
Al xəncəri, məni yar dilim-dilim.*

Aşiq lirikasında hüzn-kədər motivlərinin yaranmasının səbəbi eyni zamanda məhəbbətin birtərəfli olması ilə də izah olunmalıdır. Yəni təkcə aşiqin sevməsi şərt deyildir, məşuqun da sevib-sevməməsi mühüm rol oynayır. Buradan göründüyü kimi, məhəbbət qarşılıqlı ünsiyyətdən doğmalıdır. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, böyük Azərbaycan alimi A.Bakıxanov eşqi insan təbiətinin başlıca xüsusiyyəti kimi göstərir və yazır ki, eşqsiz heç bir insan ola bilməz, ancaq bunların dərəcələri var: birincisi meyil, ikincisi ünsiyyət, üçüncüsü məhəbbətdir. Məhəbbət ünsiyyətin ən yüksək dərəcəsidir. Bakıxanova görə, məhəbbətin ən yüksək dərəcəsi olan eşq hisslər vasitəsilə həm qafil, həm də ayıq ola bilər. İşin başlanğıcında eşqimizin kimə olduğunu və ondan nə əldə edəcəyimizi düşünməliyik. O, ağla batan və məqbul olarsa, eyni xoşbəxtlikdir.

Buna görə də aşıqlar məhəbbətin qarşılıqlı olmasını arzu etmiş, məşuqlarından həmişə vəfa və etibar arzulamışlar. Vəfa və etibar olmayan yerdə əbədi məhəbbət də ola bilməz. Bozalqanlı Hüseyn «Olur» rədifli gözəlləməsində deyir:

*İki könül bir-birini sevəndə  
Ortaqda şirin məhəbbət olur.*

*Bir-birinə nazü-qəmzə satanda  
Oynaşib gülüşmək ixtilat olur.*

İnsanı ucaldan, onu həyata bağlayan, yaşamağa sövq edən, onda ən nəcib ülvî duyğular oyadan qarşılıqlı məhəbbət və etibardır. Bu, eyni zamanda yalnız iki gəncin ünsiyyətindən irəli gələn hiss deyil, onların timsalında insanları bir-birinə bağlayan ümumbəşəri keyfiyyətdir. İstər sevgi, istərsə digər qarşılıqlı münasibətlər həmişə insanda nikbin ruh, sağlam düşüncə, xoş təəssürat doğurur. Bu isə həyatı sevmək və əsl yaşamaq deməkdir. Bozalqanlı Hüseyn həmin qoşmanı belə tamamlayır:

*Hüseyn deyər: usanmaram mən, haşa,  
Gözüm görə, qəlbim qəlbə sarısa!  
İki həsrət bir-birinə qovuşa,  
Kəbədən şöhrətli ziyarət olur.*

Aşiq sevgililərin görüşünü islam dünyasında ən müqəddəs hesab edilən Kəbə ziyarətindən daha üstün tutmuşdur.

Bütün aşıqlar öz sevdikləri gözəldə ən müsbət cəhətlər və insani keyfiyyətlər axtarmışlar. Əlbəttə, bu, belə də olmalıdır. Burada iki amil daha çox özünü göstərir: biri zahiri gözəllik, digəri isə mənəvi gözəllikdir. Müdrək söz ustaları mənəvi gözəlliyi daha üstün tutmuş, ona yüksək qiymət vermişlər. Doğrudur, zahiri gözəllik də əsas amildir və az tərənnüm olunmamışdır. Lakin onlar birləşdikdə, bir vəhdətdə götürüldükdə aşiq üçün həyat daha gözəl, məhəbbət daha mənalı görünür.

Növrəs İman yaşamağın mənasını, həyatın səfasını etibarlı, ilqarlı dostla birlikdə yaşamaqda görür:

*Gözün açıb bu dünyaya gələn kəs,  
Dünyanın sürməyə xoş səfası var.  
Könlünə yar elə bir ilqarlı dost,  
Həm zövqü, həm şövqü, həm cəfası var.*



Əlbəttə, cəfasız səfa da ola bilməz, həyatda məhəbbət də cəfasız olmamışdır və olması da mümkün deyildir. Dostluq da, məhəbbət də insanda o zaman zövq və şövq doğurur, insanın əzmini artırır, qüdrətli edir ki, o, ağır yollar adlayıb, imtahandan keçmiş olsun. Bu məhəbbətin özülü sınılanmamışdırsa, dost bu yoldan qaça bilər. O zaman dərd tüğyan edər və məhəbbət də azalar. Növrəs İman bir təcnisində deyir:

*İman! Eşqin nə az verib, az olar,  
Can dərde gələndə titrər əzalar.  
Dost yad olsa, məhəbbətlər azalar,  
Qalmaz sel yerində nə də nəm indi.*

Aşiq lirikasında mənəvi gözəllik məhəbbətin birinci şərti kimi götürülür. Burada təkcə vəfa və etibar deyil, kamal, mərifət və nəciblik kimi keyfiyyətlər əsas amildir.

Klassik poeziyamızda olduğu kimi, aşıqların gözəlləmə və tərif-namələrində də gözəlliyin başlıca xüsusiyyəti ədəb-mərifət, saf və təmiz addır. Çünki bugünün təriflənən gözəli sabahın anasıdır. Buna görə də gözələ yalnız bir məşuq kimi baxmaq deyil, ona bir həyat yoldaşı, bəşəriyyətin anası, insanlığın ilk tərbiyəçisi kimi baxılmalıdır. Yalnız onda məhəbbətə olan münasibət bəşəri əhəmiyyət kəsb etmiş olar.

M.Seyidov aşiq poeziyasında qadının mənəvi gözəlliyi barədə yazır: «... Ümumiləşmiş şəkildə deyilsə, aşiq ədəbiyyatında qadına yalnız qadın kimi deyil, həm də həyat yoldaşı, ana, tərbiyəçi və nəhayət, əmək, mübarizə yoldaşı kimi baxıldığından onun daxili gözəlliyi, daxili nəcibliyi də xüsusi əhəmiyyət kəsb edir».

Aşıqların qadın haqqında görüşləri də çox mütərəqqi olmuşdur. Bu görüşlər hər şeydən əvvəl geniş xalq kütləsinin istək və arzularını ifadə edən, xalq tərəfindən hörmət və məhəbbətlə qarşılanan həyat eşqinin, sevərək və sevilərək yaşamağın təzahürü idi. Əlbəttə, bu nikbin və şən poeziyada insanın hiss və duyğularını qanadlandıran qadın gözəlliyi daha geniş və rəngarəng boyalarla tərənnüm edilirdi ki, bu da aşiq sənətinin öz təbiətindən irəli gəlirdi. Çünki bu sənəti gözəllik yaratmışdır.

Bu da məlumdur ki, aşıqlar həyata bir aşiq gözü ilə baxmış, həyat və cəmiyyət haqqında olan görüşlərində də həmişə gözəllikdən, səadət və xoşbəxtlikdən, əzəli məhəbbətdən bəhs etmişlər. Aşığa görə, əgər onun sevgilisi öz əhdinə sədaqətlidirsə, demək, həyat da, yaşamaq da onun üçün xoş və səadətdir. Əgər o öz etibarını pozmuşdursa, həyat vəfasız, dünya etibarsızdır. Deməli, sevilmək həyat deməkdir, həyat və yaşamağın mənası isə gözəllikdədir. Aşiq Şəmşir deyir:

*Gözlərim bircə gün gözəl görməsə,  
Canım cəsədimdən çıxar, öylənməz.*

Məhz buna görə də müasir aşiq lirikası qadının yalnız daxili və zahiri portretini deyil, onun əməyində, iş və gücündə də gözəl keyfiyyətləri əks etdirir.

Müasir aşıqlarımızın yaradıcılığında da köhnəlmiş və klassik aşıqlarımızın döno-döno işlətdiyi bədii təsvir üsullarına, öz məşuqunun qaşını, gözünü, nazik əllərini, gül əndamını, qara zülfünü, uca qamətini və bu kimi zahiri əlamətlərini tərifləyən saysız-hesabsız misralara və bədii təsvir vasitələrinə rast gəlmək olur.

Bir məsələni də qeyd etmək lazımdır ki, müasir aşıqlar öz ustalarının işlətdikləri ifadə vasitələrindən həmişə istifadə edirlər. Bu, istər şifahi, istərsə yazılı ədəbiyyata xas olan və həm də mövzunun özündən, təsvir obyektindən irəli gələn bir xüsusiyyətdir. Lakin əsas fərq təriflənən gözəlin yeni ruhda, yeni ahəngdə yeni boyalarla vəsf edilməsindədir.

Hər şeydən əvvəl aşığın yaratdığı lirik qəhrəman xalqın bayatı və nəğmələrində yaratdığı qəhrəmanla eyniləşir. Yəni aşiq xalqın məhəbbət və gözəllik haqqında görüşlərini ifadə edir.

Aşiq xalqın xoşbəxtliyini, azadlığını, səadətini, el qızlarının nəcib insani keyfiyyətlərini tərənnüm edir. Aşığın sevib vəsf etdiyi gözəl hər şeydən əvvəl azadlıq timsalıdır. Professor Məmməd Cəfər Füzuli lirikasından bəhs edərək yazır: «... Aşiq... bizim, ümumiyyətlə, klassik şeirimizdə hər yerdə həyat, səadət eşqi, xalq müdriqliyi, xalq hikmətinin təmsilidir. Doğrudur, bu aşiqdə, Füzulinin Məcnun surətində ol-

duğu kimi, bəzən mücərrəd ideyalara, son nəticədə insanı həqiqətdən uzaqlaşdıran dumanlı romantik xəyallara qapılmaq, məhv olmuş arzulara yas tutmaq kimi küskün bir əhvali-ruhiyyə də olmuşdur. Bununla belə, hər necə olsa da, onun səsi yenə həyatdan gəlmiş, arzu və əməlləri, böyük ürəyi, eşqi və kamalı ilə, eləcə də məhv olmuş arzuları ilə yenə daha çox xalqla bağlı olmuşdur».

Əlbəttə, klassik aşiq lirikasında bu, səciyyəvi keyfiyyətdir. Müasir aşiqlərimizdə isə bəzən romantik xəyallara qapılmaq olsa da, yas tutmaq kimi küskün bir əhvali-ruhiyyə yoxdur. Çünki professor H.Araslının xatırlatdığı kimi, keçmiş ictimai mühitin doğurduğu bu küskün əhvali-ruhiyyə həmin quruluşun özü ilə də məhv edilmişdir. İndiki aşığın səsinə biz bunu eşitsək belə, bu, olsa-olsa, aşiq və məşuqun öz aralarında baş verən kiçik münaqişə ola bilər. Aşiq Əsədin 30-cu illərdə İnci və Minayə ilə, Zodlu Abdullanın həmin Minayə ilə, Aşiq Şəmşirin Səmərqəndlə deyişmələri çox səciyyəvidir. Bu deyişmələr aşiqlərin özləri tərəfindən yaradılmışdır. Burada aşiq və məşuq bir-birinə öləri hədə-qorxu, hər bə-zorba gəlsə də, deyişmə çox şən, zarafat və nikbin əhvali-ruhiyyə ilə tamamlanır. Bu deyişmələrin son bəndlərinə nəzər yetirək.

İnci:

*İnciyəm, sözümü eylədim tamam,  
Arif olan alar sözlərimdən kam,  
Atam Xanlar bəydir, məkanım Ağdam,  
Dolansın başıma pərvanə gəlsin.*

Aşiq Əsəd:

*Gələrəm Ağdamda qurram divanı,  
Ariflər seçərlər yaxşı-yamanı,  
Axtarıram sənini kimi cavanı,  
Görsəm camalını, imana gəlləm.*

Yaxud Minayə:

*İsmim Minayədi, tanı sən məni,  
Danışdığın sözdən olmursan qəni.  
Qiyamət oduna yandır ram səni,  
Pərvanə deyilsən, nar nə gəzirsən?!*

Əsəd:

*Məcnun Leyli deyib edir sorağı,  
Heç kim çəkməz bu zülmü, bu fərağı.  
Abdulla Əsədin çeşmi, çırağı  
Sənin kimi gözəl yarı gəzirəm.*

Və yaxud Səmərqənd:

*Adım Səmərqənddi, elim Qarabağ,  
Çəkərəm sinənə yaralı min dağ.  
Qovduğum kimsədən gəlmir bir soraq,  
Məcnun olub düşür çöllərə doğru.*

Şəmşir:

*Bağışla axşamın qərib çağına,  
Şəmşiri qonaq et köksün bağına.  
Səcdə qılım qaşlarının tağına,  
Üzünə tökülən tellərə doğru.*

Aşiq Şəmşirin gözəlləmələrində də gözəlin zahiri təsvirindən daha çox daxili aləmi, insani keyfiyyətləri, əxlaq və tərbiyə normaları geniş yer tutur. Folklorşünas M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi kimi, Şəmşirin gözəlləmələri «gözəlləmə ilə ustadnamə sərhədində gəzir». Akademik M.İbrahimov yazır: «O (yəni Şəmşir – Q.N.), yazmağa başlayanda zamanın tələbi başqa idi. Ənənəvi çeynənmiş gözəlləmələr

xalqa bir fayda verə bilmirdi. Əsr xalqı və onun balalarını həyata, zəmanəyə, mübarizəyə hazırlayan əsərlər tələb edirdi».

Buna görə də Aşiq Şəmşir gözəldə nəcib sifətlər və əxlaqi keyfiyyətlər axtarır, həm də o bunu təbliğ edir, bir-bir sayıb göstərir. Aşıqın «Sənin» rədifli gəraylısı tamamilə bu münasibətlə deyilmişdir:

*Səndə ki var hüsni-çamal,  
Onu daim saxla halal,  
Azalmasa ağıl, kamal,  
Ucalacaq başın sənin.*

*Alçaqlara dönüb baxma,  
Şirin canın oda yaxma,  
Adətkara kirpik çaxma,  
Dağılmasın huşun sənin!*

*Yaxşı dolan, təmiz ad al!  
Sabahını yadına sal!  
Çalış halal, qazan halal,  
Əyilməsin işin sənin!*

*...Aşiq Şəmşir demiş sənə  
Min nəsihət dönə-dönə,  
Çaşıb azgın yol gedənə  
Heç qonmasın quşun sənin.*

Sovet dövrünün aşiq lirikasında məhəbbət mövzusu bəzən çox dayaz və səthi işlənmiş, öləri hissələrin sönük ifadəsi özünə geniş yer tapmışdır. Sənətkarlıq cəhətdən o qədər də kamil olmayan aşıqlar (Aşiq Dibro, Hüseyn, Mayıl, Aşiq Səftər, Aşiq Zülfüqar, Aşiq Rza, Aşiq Qoca, Aşiq Səməd, Aşiq Cəfər, Aşiq Qurban Sadiqov və b.) aşıqanə qoşmalarında yerli-yersiz, bəzən mənası özlərinə də məlum olmayan köhnə ibarə və tərkibləri, klassik aşıqlarımızın işlətdikləri ifadələri dönə-dönə təkrar edir, mücərrəd boyalarla ucuz-ucuz tərifləyir-

dilər. Bu cür nəğmələr hiss və həyəcədən, atəşin qəlb çırpıntılarında, ulvi məhəbbət duyğularından məhrum olduğu üçün ürəkdən qopan hərərətli nəğmələrin odu içərisində əriyir, yaddan çıxır, təsvir olunan gözəl öz davranışı və danışığı etibarilə müasirlərindən xeyli geri qalır. Çünki dövrün tələbi və mədəni inkişafı qızların şüuruna daha tez təsir edir, onlar həyatdakı hər hansı bir yeniliklə maraqlanırlar, ona tez meyil göstərilirlər. Yazıçı M.İbrahimovun haqlı olaraq göstərdiyi kimi, otuzuncu illərə qədər inqilabi tərənnüm edən, onu alqışlayan aşiq şeirlərinin çoxu unudulub gedib. Lakin ustad aşıqların yazdıqları bugünə qədər yaşayıb qalır, onları bir sənət əsəri kimi bu gün də oxuyurlar.

Aşiq ədəbiyyatını zənginləşdirən mövzulardan biri də təbiətdir. Aşiq lirikasında təbiət mənzərələri, təbiət gözəllikləri ayrıca, təcrid olunmuş halda tərənnüm edilməmiş, o, insanın əhvali-ruhiyyəsi ilə bağlı tərənnüm olunmuşdur. «Azərbaycan aşıqları təbiət gözəlliklərini ən xırda incəliklərinə qədər tərənnüm etməyə can atmışlar. Onlar qartalın uçuşuna, ceyranın yerişinə, qızılgülün xoş görünüşünə, bənövşənin bükülmüş boynuna ayrıca şeir həsr etdikləri kimi, yazın, yayın, payızın və qışın da Azərbaycan şəraitindəki xüsusiyyətlərini təsvir etmişlər» (H.Araslı).

Azərbaycanın torpağı çox varlı, təbiəti isə zəngindir. Onun aranı, yaylağı, hər cür meyvə yetirən bağ-bağatı, hər cür çiçək açan dağları, keçilməz gədikləri, uca zirvələri, buz bulaqları, ucsuz-bucaqsız qalın meşələri, dağlara sap kimi dolanan yolları, şırıqlı dərələri, coşqun çayları, yayı dağlarında, qışı aranda nəğmələr oxuyan quşları, ceyranları, maralları, nərgizi, bənövşəsi var. Təbiət bu torpağa saymaqla qurtarmaq bilməyən hər cür nemət vermişdir. Azərbaycanın kənd əhalisi yaz ayları öz mal-qarası ilə dağlara çıxır. Payıza qədər orada qalır. Aranda məhsul yığılır, bağ-bağçadan meyvə dərilir. Yalnız bu zaman dağ köçü geri qayıdır. Payızda el-clat öz isti yuvasına yığılır. El dili ilə desək, görümlülər, elçiliklər, nişanlar, toylar bir-birini əvəz edir. Bunların hamısı aşıqın sazında, sözündə nəğmələrə dönür, dillərə düşür.

Azərbaycan təbiəti Dədə Qorqud boylarında, Xaqaninin, Nizaminin, Xətəinin, Qurbaninin, Abbasın, Vidadinin, Vaqifin, Hüseynin, Ələsgərin, Vurğunun söz sənətində dönə-dönə vəsf edilmiş, təriflən-

mişdir. Sovet aşıqları da bu ənənəyə sadıq qalaraq öz qoşma və gəray-  
lılarında vətənin ab-havasını vəsf etmiş, yuxarıda adlarını saydığımız  
bu nemətləri şeirə düzmüş, çox zaman özünün ruhi vəziyyətini onunla  
bağlamış, sevincini çiçəklərlə bölmüş, kədərini bulaqlara söyləmiş,  
sevgilisini orada gözləmişdir. Demək lazımdır ki, aşıqlarımız təbiət  
gözəlliklərindən də bəhs etdikdə onun mərkəzində insan durur. Çünki  
təbiətin gözəlliklərini duyan insandır. Təbiət insanın həm də mənəvi  
qida mənbəyidir. Buna görə də Aşiq Ələsgər, Çoban Əfqan, Bozalqan-  
lı Aşiq Hüseyn, Şair Vəli, Növrəs İman, Xəyyat Mirzə, Şəmşir kimi  
ustad aşıqlar «Dağlar» və «Bulaqlar» mövzusunda təsadüfən müraciət  
etməmişlər. Çünki aşiq ədəbiyyatında mərdlik, ucalıq, möhkəmlik  
rəmzi olan dağ eyni zamanda öz gözəlliyi, soyuq su və təmiz havası  
ilə də insanı rıqqətə gətirmişdir. Dağ aşiqin pənahkarı, onun sevgilisi-  
nin seyrəngahı, oradakı bulaqlar sevgililərin görüş yeri olmuşdur. Ba-  
harın gəlişi ilə dağlarda canlanan qaynar həyatı Aşiq Şəmşir «Gəlir»  
rədifli qoşmasında çox canlı və real təsvir edir:

*Keçdi qış ayları, bahar fəslidi,  
Yenə dağ başına ağ duman gəlir.  
Köç edir yaylağa ellər, obalar,  
Bulaqlar başına min bir can gəlir.*

*Çəmənlər gül-çiçək açan vaxtıdı,  
Günəş aləmə nur saçan vaxtıdı,  
Laçın pərvazlanıb uçan vaxtıdı,  
Şikar ovlağına şux tərhan gəlir.*

*Könlüm qanadlanıb, gözü yoldadı,  
Axtarın, Şəmşirin izi yoldadı,  
Sürü-sürü qoyun-quzu yoldadı,  
Əlində tütəyi xan çoban gəlir.*

Aşiq poeziyasında dağlar təkcə təbiəti ilə deyil, keçmişdə  
Koroğlunun, Qaçaq Nəbinin, Kərəmin, Dəli Alının arxası, köməyi,

yurd-yuvası kimi təsvir edilmişdir. Dağlar aşıqların həyatından, öz zə-  
manəsindən, vəfasız sevgilisindən şikayət etdiyi bir obyekt, pənah  
nöqtəsi olmuşdur. Müasir aşiqin vəsf etdiyi dağlar ağasız, nökersiz,  
qaçaqsız, quldursuz dağlardır. Bu dağlarda sevgililər də gizli deyil,  
açıq-aşkar görünür. Buna görə də istər yuxarıda Aşiq Şəmşirin misal  
çəkdiyimiz qoşması, istərsə də Aşiq Əlinin, İsmayıl Katibin, Şeyda  
Əzizin dağlar haqqında söylədikləri qoşmalar yeni səpkidə yazılmış,  
ruh etibarı ilə də yenidir. Doğrudur ki, bu şeirlərdə də keçmiş  
qaçaqlardan, vurub-tutanlardan, xanlardan, bəylərdən, at çapıb qılınc  
oynadanlardan, gəlib-getmiş fəthlərdən söhbət gedir. Lakin bu şeirlər  
bir xatirə kimi bizi bir anlıq dağların keçmiş həyatına, at nallarından  
sinəsi deşik-deşik olmuş dağların cəngavərlik dünyasına qaytarır. Bu  
qəbildən olan şeirlərdə dağlar bir şahid rolunu oynayır:

*Nə Nadir var, nə İsgəndər...  
Kim yaşadı başa qədər?!  
Sənə qonaq gələn gedər,  
Bivəfasan nədən, dağlar?!*

*Neçə-neçə Rüstəmi-Zal,  
Teymur, Şəddad, Bəhram, Salsal  
Əmdü, gözdi köksündə bal,  
Hanı o bal əmən, dağlar?*

*Köhnə yurdsan, o zamandan  
Nələr keçdi imtahandan.  
Bir nişana Süleymandan  
Varsa göstər, de, sən, dağlar.*

İnsanda xoş və nikbin əhvali-ruhiyyə doğuran bahara, boynubü-  
kük bənövşəyə, fikirli payıza, noğməkar bülbülə, xımalı kökliyə, gözü  
yol çəkən marala, ceyrana müasir şair və aşıqlarımız da söz qoşmuş,  
onların təbiətində aşiq öz psixoloji vəziyyətlərini ifadə etmiş və yaxud  
təbiət nemətləri, təbiət gözəllikləri aşiq və məşuqun ruhi vəziyyətləri-  
ni bədii boyalarla əks etmişdir, həm də bu, dövrün ruhuna, ahənginə,

zövqünə xas olan bir tərzdə tərənnüm olunmuşdur. Bu gözəlləmələrdəki bədii ifadə vasitələri bəzən ədəbi irsimizdən, klassik bədii söz sənəti xəzinəsindən gəlsə də, vəsf edilən xarakter öz təbiəti, ruhu etibarilə yenidir, müasirdir.

Müasir aşığın vəsf etdiyi gözəl klassik şeirimizdə özünə dərin kök salmış hüzn, kədər əhvali-ruhiyyəindən uzaq, nikbin, şən təbiətli gözəldir. Bu gözəl təmiz sevgini yüksək qiymətləndirir, həyatın, yaşamağın mənasını mənəvi kamillikdə, firavanlıq uğrunda mübarizə yollarında görür.

Professor Mir Cəlal Füzuli lirikasından bəhs edərkən yazır: «Azərbaycan dili anlaşılacaq elə bir ölkə yoxdur ki, orada Füzuli qəzəlləri bu saat da sevilməsin, oxunmasın, bu saat da dinlənməsin. Hətta savadsız kəndlilər biçin biçib yorulanda əlini gicgahına dayayıb həsrətlə «Şəbi-hicran» oxuyur, ürəklərinə sərini su səpilməmiş kimi yorğunluqlarını unudurlar». Doğrudan da kənddə elə bir ağsaqqal tapılmaz ki, görüb eşitdiyi bir hadisəyə münasib bir nəsihətnamə deyib, öz fikrini tamamlamasın, onun yanına məsləhətə gələnlərə öyüd-nəsihət verərkən məsləhətini aşıqların ustadnamələri ilə qurtarmasın. Yenəcə ailə qurub həyata atılan cavanlara, həyatda büdrəyənlərə, öz yolunu itirənlərə, sənətin qədrini bilməyənlərə, xeyrini-şərini anlamayanlara, ağıl-kamal sahibi olmayanlara məhz bu nəsihətlər təlim-tərbiyə vermişdir. Xəstə Qasım, Məhəmməd Hüseyn, Şəmki Hüseyn, Ələsgər kimi söz ustalarının didaktik-tərbiyəvi şeirlərində göstərilir ki, məclisdə, xalq içərisində özünü mərifətli apar, yolunu azıb kimsəyə söymə, sən qüvvətli və qoluzorlu olsan da, yoxsulu incitmə, mərd ol, qoçaq ol, lakin sadə ol, öz yerini tanı, çağırılmamış yerə getmə, öz var-dövlətinə, puluna güvənib yuxarı başa keçmə, çünki sən buna layiq olsan, lazımsa, öz yerini tapacaqsan, yaxşı adını yaman eləmə, «çünki yaman addan ölüm yaxşıdır». Hərcayı, hərdəmxəyal adamlarla durub-oturma, onlara qəlbini açma, sirrini demə, onlarda namus, ar olmur...

İstər mövzu, istərsə bədii ideya baxımından mənbəyini xalq həyatından alan Ələsgər nəsihətnamələri yüksək bədii dəyərə və böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malikdir. Ələsgər xalqın qəlbinə yol tapa bilən sənətkar olmaq üçün aşıqların qarşısında çox məsuliyyətli vəzifələr

qoyurdu. O, aşıq sənətini kamil bilməklə yanaşı, sənətkarın ağıl, kamal, mərifət sahibi olmasını vacib hesab edir və göstərirdi ki, əsl aşıq yüksək insani keyfiyyətlərə malik olmalı, həyat həqiqətləri ilə xalqın gözünü açmalı, öz təmiz və pak adı ilə elin böyük hörmət və nüfuzunu qazanmalıdır.

Xalq müəllimi olan aşıq danışdığı sözün qiymətini bilməli, həmişə mənalı danışmalı, ağzından «ləli-gövhər» kimi söz» eşidilməli, adı bir eyhamı, deyilən hər bir sözü tez anlamalı, sözü ilə işi bir olmalıdır. Aşığın «Gərəkdi» rədifli həmin ustadnaməsi onun şagirdlərinin və xələflərinin qarşısında çox mühüm vəzifələr qoyurdu. Aşıq Ələsgərin geniş yaradıcılıq yolu davamçılarının önündə geniş üfüqlər açdığı kimi, onun kamil sənət əsərləri, dərin ictimai-fəlsəfi ustadnamələri, böyük tərbiyəvi-didaktik əhəmiyyətə malik olan nəsihətnamələri də özündən sonra gələn bütün sənətkar aşıqların qarşısında bir mayak kimi parladı. Bozalqanlı Aşıq Hüseyn, Xəyyat Mirzə, Növrəs İman, Aşıq Şəmşir, Şair Abdulla kimi ustad aşıqlar Ələsgər ustadnamələrinin hər bir rədifinə nəzirə və bənzətmələr yazdılar. Bozalqanlı Aşıq Hüseyn və Şair Vəli öz nəsihətnamələrində aşığın və onun sənətinin xalq qarşısındakı xidmətini, məsuliyyətini döndə-döndə xatırlayır və bu sahədə qarşıya yeni-yeni vəzifələr qoyurdular.

Aşıq Hüseyn «cəfəng» adamların saz götürüb «söz» deməsini, özlərini aşıq adlandırmasını pisləyir və onları şirə toplamaq eşqiylə qanqala qonan çibinə, milçəyə bənzədir. Şair Vəli isə aşığın özündə, sözündə, məclisdə və xalq arasındakı rəftarında düzlük, təmizlik axtarır:

*Aşıq olub oba-oba gözənin  
Danışmağa şirin dili gərəkdir.  
Arif məclisində, alim yanında  
Düzgün sözü, xoş zülah gərəkdir.*

*Ana-bacı deyə qıza, gəlinə.  
Eyni bələnməyə küdrətə, kinə.  
El içində təmiz dura, düz dinə,  
Bütün məsəildən halı gərəkdir.*

Müasir ustadnamələrin qida mənbəyi birinci növbədə klassik ustadnamələrin mövzusu olmuşdur. Bu ustadnamələrin istər bədii təsvir vasitələri, istərsə də dil və ifadə üsulları klassik nəsihətnamələrin dil və ifadə xüsusiyyətlərinə yaxındır. Bu cəhətdən müasir ustadnamələr klassik nəsihətnamələrin davamı təsirini bağışlayır. Əlbəttə, bu o demək deyil ki, indiki ustadnamələr klassik irsin təkrarıdır. Aydınır ki, inqilabdan sonrakı ictimai hadisələr, yeni tərbiyə və əxlaq normaları ustadnamələrdə də öz ifadəsini tapmışdır. Yeniləşməkdə olan xalq məişətinin və tərbiyə üsullarının bir çox məsələlərini hələ lazımınca dərk edə bilməyən aşıqlar, əvvəldə deyildiyi kimi, yeni görüşlərini köhnə qəlibə salır, vaxtı keçmiş tərkiblərdən yaxalarını qurtara bilmirdilər. Hər halda müəyyən mənada yeni səsleşən vətənpərvərlik, dostluq, yoldaşlıq, ailədə bir-birinə qarşılıqlı hörmət, ictimai yerlərdə, xalq məclislərində davranış qaydaları, böyüklərə hörmət hissi, kiçiklərə qayğı və sair bu kimi məsələlər ustadnamələrin mövzu dairəsini istiqamətləndirir və genişləndirirdi.

Aşiq Ələsgərdən sonra öz nəsihətamiz şeirləri ilə şöhrətlənən Bozalqanlı Hüseyn «Görmüşəm» rədifli ustadnaməsində həyat və cəmiyyət haqqında görüşlərini ümumiləşdirir və doğru nəticələrə gəlirdi:

*Bu qoca dünyanın yoxdu vəfası,  
Gah boşalıb, gah da dolan görmüşəm.  
Qızılgül açılıb heç xəndan olmaz,  
Xəzan dəyib birdən solan görmüşəm.*

Aşiq Hüseyn az da olsa təhsil almış, özünəqədərki aşiq sənətini mükəmməl öyrənmişdir. Sonralar isə xalqın həyat yolu aşiq üçün böyük təlim-tərbiyə məktəbi olmuşdur. Buna görə də istər yuxarıda adını çəkdiyimiz «Görmüşəm» rədifli ustadnaməsində, istərsə də başqa ustadnamələrində təbiət və cəmiyyətdəki inkişafı, dəyişməni görür və dərk edirdi. Bu o demək deyil ki, Aşiq Hüseyn öz görüşlərində dialektik materializmin qanunlarını ifadə edirdi. Bu, qocaman aşığın zəngin həyat təcrübəsindən irəli gələn, «dünya heç kimə qalmayacaq» atalar sözünün bədii təzahürü idi. Aşiq Hüseyn dünyanın daim dolub-boşaldığını, baharda açan qızıl-

gülün xəzan vaxtı solduğunu xatırlatmaqla adamları bu əbədi olmayan dünyada şərəflə, namusla yaşamağa, mərd olmağa, təmiz ad saxlamağa, səxavətli olmağa çağırır. Aşiq el içində, dost yanında hörmət və məhəbbət qazanmaq üçün bir sıra şərtlər irəli sürür, məsləhətlər verir:

*Üç şey, deyim, insan başın ucaldar:  
Yaxşı səxa, yaxşı süfrə, yaxşı ad.*

Və ya:

*Qoç iyidi üç şey çəkər qabağa:  
Biri sirdaş, biri yoldaş, yaxşı ad.*

Ustadnamələrin ən gözəl məziyyətlərindən biri insanda həmişə əxlaqi keyfiyyətlər, nəcib sifətlər axtarmaq, bu keyfiyyətləri başqalarına da nümunə göstərmək, onları da bu yola dəvət etməkdir. Buna görə də ustadnamələrin çoxunda mərd-namərd, xeyir-şər, doğru-yalan, yaxşı-pis, dost-düşmən kimi bir-birinə əks olan sifətlər qarşılaşdırılır, iki bir-birinə zidd obraz kimi biri tərif və tərənnüm edilir, digəri tənqid və ifşa olunur. Bu cür əxlaq normalarını ilk dəfə tanış olduğu adamda tez müəyyənləşdirmək çətin olur. Buna görə də aşiq ilk dostu imtahana çəkməyi lazım bilir:

*Əzəl bir adamla dostluq cəksən,  
Onu çəksən imtahana yaxşıdır;  
Baxdın gördün ilqarına kəc oldu,  
Ona tapsan bir bəhanə yaxşıdır.*

Aşiq Hüseyn həmin misralardan sonra dost tutduğu adamda hansı əlamətlər, nişanlar olduğunu sayır və yalnız bu keyfiyyətlər olduqda onunla dost olmağı vacib bilir:

*Hər kimsə ki olsa nütfdən halal,  
Şirin ləhcə, xoş sədaqət, düz xəyal,*

*Anlaqlı, həm mərifətli, pürkamal,  
Kimdə olsa bu nişana, yaxşıdır.*

Aşıq Hüseynin «Arif olan gizli sirin...» misrası ilə başlayan divanisi nəsihətamiz səciyyə daşıyır. Aşıq burada da nadanlara, namərdlərə sirr açmamağı, onlarla durub-oturmamağı, onlara arxalanmamağı məsləhət görür, çünki onlar mənəm-mənəm deyib, özünü öyər, yoldaşını xar edər. Əksinə, mərdlərin «başına dolanmağı» lazım bilir, çünki mərd adam öz namusunu dünyaya dəyişməz, mərdlər özləri haqqında danışmağı ar bilərlər.

Növrəs İmanın ustadnamələrində müasirlik ruhu daha bariz şəkildə özünü göstərir. Onun mövzuları çox zaman müasir həyatın özündən gəlir və ictimai həyatla da səsləşə bilir. İman köhnə mövzulara da müasir don geydirməyi bacarır. Yuxarıda bəhs etdiyimiz dostluq mövzuna istər klassik aşıqlar, istərsə də İmanın müasirləri dönə-dönə müraciət etmişlər. Lakin İman dostluğu iki adamın yalnız bir-birinə olan hörmət və məhəbbətində deyil, ümumiyyətlə insana, xüsusən füqəralara xeyirxahlıqda görür:

*Yaxşı dostu satma dünya malına,  
Yan həmişə füqəralar halına,  
Düş dünyada xeyir işin dalma,  
Xeyir işin cana çox şəfəsi var.*

Növrəs İmanın nəsihətnamələrində insan və onun həyatdakı mövqeyindən, insani keyfiyyətlərindən daha geniş bəhs olunur. Onun «Demək olmaz» nəsihətnaməsi bu cəhətdən daha səciyyəvidir. Aşıq öz dünyagörüşü müqabilində sanki insanın tərifi verməyə çalışır və göstərir ki, «insanın hamısı bir qətrə sudan xəlq olunsada, hər keçən ömrü insan ömründən saymaq olmaz, çünki dünyadan xəbəri olmayan, həmişə qəflət yuxusunda olan ömür ömür deyildir». Şirəni qaynağına yığan arı onu nizama salmayınca şan demək olmadığı kimi, insan da öz ömründə insanlıq adını ləyaqətlə daşımayınca ona insan demək olmaz. Aşıq insanlığı düzlükdə, etibarda, mərdlikdə, səxavətli olmaqda, şad

və xoşbəxt yaşamaqda görür. Ömrün xoş keçməsinə başın tacı hesab edir. İnsan ləyaqətini alçaldanları, həyatın, ömrün qədrini bilməyənləri lənətləyir, ifşa edir:

*Ömür şad keçinsə, başın tacıdır,  
Taleyim bəd gəldi, bəxt qıyqacıdır,  
Tənəli söz zəhrimardan acıdır,  
Bilməyən nadana qan demək olmaz.*

İman nəsihətnamələrinin bir qismi yeni maarif və mədəniyyətin təbliğinə, savadsız kütlələrin, gənclərin savadlanması işinə yönəlmişdir. Üçün ənənəvi ustadnamədən çox ictimai tərbiyəvi mahiyyətli lirika ilə daha çox səsləşir ki, bu da aşığın ustadnamələrə yeni məzmun gətirməsində müsbət keyfiyyət kimi qiymətləndirilməlidir.

Növrəs İman şair-aşıq olmaqla yanaşı, həm də inqilabdan sonra müəyyən təhsil almış ziyalı idi. Buna görə də o, aşıq sənətinə bir xalq sənəti kimi qayğı ilə yanaşır, onu öyrənir, həm də təbliğ edirdi. Onun «Gəlib-gedib» ustadnaməsi bu mövzuya həsr olunmuşdur. Burada Tufarqanlı Abbas, Xəstə Qasım, Ələsgər kamil söz ustaları kimi səciyyələndirilir, Qurbani gözəlləmələri şirinliyi, dili və mənəviligi ilə qiymətləndirilir, Miskin Abdal ağıl və kamal ilə seçilir, Vaqif isə aşiqanə lirikasında daha çox gəlin-qız vurğunudur. Aşıq isə özünü təvazökarlıqla seyidin, mollanın və bəzi aşıqların bəyənmədiyini adi «yaraşsız» nəzmçi kimi təqdim edir:

*Növrəstə İmanam, huşum dolaşıq,  
Hayıf ki, nəzmimdə yoxdu yaraşıq,  
Bəyənməz nə seyid, molla, nə aşiq,  
Dərd olub sənəmdə, söz gəlib-gedib.*

Zodlu Şair Abdullanın və Bozalqanlı Şair Vəlinin gözəlləmələrində nəsihətamiz fikirlər çoxdur. Daha doğrusu, bu şeirlər öz səciyyəsi etibarlı ilə ustadnamə olmasa da, ümumi məzmununda, ayrı-ayrı beyt və bəndlərdə gözəlliyi səciyyələndirən müsbət əlamətlər, mənəvi

keyfiyyətlər, əxlaqi sifətlər öz bədii ifadəsini tapmışdır. Bununla yanaşı, yuxarıda bəhs etdiyimiz Aşiq Hüseynin, İmanın və digər aşıqların nəsihətnamələrində rast gəldiyimiz eyni fikirlər Abdullanın və Vəlinin lirikasının ideya məzmunu ilə eyniləşir ki, bunu da təkrar təhlil etmək, əlbəttə, artıqdır. Lakin Aşiq Şəmşirin ustadnamələri öz məzmun və mündəricəsi ilə nisbətən yeni və orijinal səsləşdiyinə görə onları xatırlamağa dəyər.

Klassik ustadnamələrdə tez-tez rast gəldiyimiz mərd-namərd, xeyir-şər, dost-düşmən və bu kimi obrazlar Şəmşirin ustadnamələrində yeni bir səciyyə daşıyır. Burada müasir ictimai həyatın təsiri, yeni həyat tərzinin ayrı-ayrı təzahürləri özünü aydın göstərir. Bu ustadnamələrdə müasirlik hər hansı şəkildə olursa-olsun, insanın simasında, insanın təbiət və xasiyyətində öz ifadəsini tapır. Aşığın ustadnamələrinin, demək olar ki, hamısı müasir insana aiddir.

Aşiq göstərir ki, təmiz və vicdanlı adamları, istedad, kamal sahiblərini təbiət az-az yetirir. Bu cür adamlar haqqında yamanlıq eləmək olmaz. Belə adamları seçib tapmaq da çətinidir. Çünki yaxşılar haqqında xain, xəbis, iblis təbiətli adamlar söz gəzdirib, onları hörmətdən salmağa çalışır.

Aşiq Şəmşir insanı, onun mənəviyyatını ön plana çəkir. Namərd, biqeyrət, qatil adamların alçaq təbiətini, onlara heç bir zaman insanlıq simasının yaraşmadığını açıb göstərir. Çünki belə adamların çörəyi olsa da, ürəyi yoxdu, pulu var, səxası, süfrəsi yoxdur, onlar yoxsula əl tutmazlar. Aşiq onları şanımda bal tapılmayan «məkəs-milçəy» bənzədir. Onlar da milçək kimi səs-küy salır, hünərdən, səxavətdən, var-dövlətdən, şan-şöhrətdən danışıq:

*Həmişə kəmhünər sellənər, daşar,  
Döyüşə girməmiş qaynayar, coşar,  
Yerdə iş bacarmaz, göydən danışar,  
Ona gəzmək heç düz yerdə yaraşmaz.*

Aşiq Şəmşirin insan təbiətindəki mənfi sifətləri ümumiləşdirib göstərməsi və pisləməsi təsadüfi deyildi. Çünki nifaq salmaqdan həzz

alan, xeyirxah adamların arzu və əməllərinə mane olan dargöz və xəbis təbiətlilər eyni zamanda xalqın, cəmiyyətin həyatına, inkişafına da mane olurlar. Aşığın nəsihətnamələrində «vətən», «el», «xalq» məfhumları qürurla səslənir. O, əsl insanlığı vətənpərvərlikdə, xalqa xidmətdə, elin dərdinə şerik olmaqda görür. Aşığa görə, «yoxsula əl uzadıb, nəzarət etməmək» elə xalqa xidmət deməkdir. Aşiq əsl yaxşılığı, xeyirxahlığı insana, vətənə xidmətdə görür. Bu münasibətlə yazdığı «Arzula» rədifli nəsihətnaməsində deyir:

*Sən xalqın işinə, elmin nəfinə  
Həmişə bir xeyir xəbər arzula!  
Piyadanı atlı, yoxsulu varlı,  
Qanadsızı quştək gözər arzula!*

*İnsan ol, insana bəslə məhəbbət,  
Şəmşir bu barata uymuşdur, əlbət,  
Çalış həqiqətə olma bədniyyət,  
Nə yalan, nə böhtan, nə şər arzula!*

Aşiq Şəmşir xalq arasında, məclisdə arif adamların yanında davranış qaydalarına, elin adət-ənənəsindən gələn əxlaqi normalara düzgün riayət edilməsini məsləhət görür, böyük hörmət və nüfuz sahibi olmaq üçün yaxşılığı bacarıb, yaxşı ad qoymaq üçün sənətkardan dərslər almağı, ağıl, kamal sahibi olan adamların yanında olmağı nəsihət edir:

*Gəzsən, sənətkarın sayəsində göz,  
Böyük zəhmətinə alarsan övöz,  
Aşiq ol, alim ol, şair ol, qoröz,  
Dünyada yaxşı ad qoyasan görök.*

Şəmşirə görə, ağıl sahibi olan adamların yaşından, mövqeyindən asılı olmayaraq hörmətini saxlamaq lazımdır. Onların ağzından çıxan qiymətli sözü bütün aləmə yaymaq görəkdir. Yerində deyilmiş qiymət-



li söz böyük təsir qüvvəsinə malik olur. Ona görə də çox oxumağı, ağıllı, kamil söz öyrənməyi vacib bilir:

*Şəmşir, dərsin əlli öyrən, yüz öyrən!  
Oxuyanda kamil oxu, düz öyrən!  
Ariflərdən mərifətli söz öyrən!  
O sözlər sənə çox nəsihət eylər.*

Aşiq Şəmşir gəraylı və gözəlləmələrində də, məqamı gələndə, yeri düşəndə dostluq, yoldaşlıq, ata nəsihəti, oğul borcu haqqında, ailədə, məclisdə davranış qaydaları haqqında müasir həyat və məişətimizlə səsleşə bilən ağıllı nəsihətlər söyləmiş, mənalı fikirlər demişdir.

DASTANLAR

Qədim türk-oğuz epik ənənəsi ilkin ibtidai çağlardan erkən orta yüzilliklərə qədər poetik düşüncə və bədii təxəyyülün gücü ilə türk mənəvi-mədəni sisteminin, atlı həyat tərzindən doğan etnik yaşam biçiminin, bahadırılıq, cəngavərlik duyğusunun daşınması və yaşaması işinə xidmət etmişdir. Qədim türk epos mədəniyyəti içərisində önəmli yer tutan oğuznamələrdəki etnik yaşantılar bu tarixi gerçəkliyin danılmaz görüntüsüdür.

Türk-oğuz epik ənənəsində şifahiilik prinsipi əsas rol oynadığından, yəni epik mətnin nəsil-dən-nəslə, yüzildən-yüzilə ötürülməsində, habelə etnik-mədəni areal boyu yayılmasında yazı amili iştirak etmədiyindən, sivilizasiya və epoxal irəliləyişlər zamanı türk dastançılığında evolyusiya və transformasiyanın, hətta bəzən deformasiya dəyişikliklərinin hansı şəkildə getdiyini konkret cizgilərlə aydınlaşdırmaq çətinidir. Bununla belə, etnokültürün genetik əsaslarına və tarixi-siyasi, sosial-mədəni həyatın aparıcı, taleyüklü istiqamətlərinə diqqət yetirməklə folklor yaddaşının, o cümlədən də epik ənənənin müəyyən laylarını, qatlarını işıqlandırmaq mümkündür.

Bilindiyi kimi, türk-oğuz epik ənənəsinin əsas daşıyıcısı olan oğuznamələr erkən orta çağlardan başlayaraq, Şərq – islam konteksti daxilində öz əvvəlki fəal tarixi mövqeyini itirməyə başlamış, XV-XVI yüzilliklərdə isə, demək olar ki, tamamilə arxa plana çəkilmiş və unudulmaq dərəcəsinə gəlmişdir.

Erkən orta çağlarda sufi-dərviş sisteminin, bir qədər sonra isə bu sistem daxilində aşiq sənətinin meydana gəlməsi şifahi epik ənənənin tarixi-siyasi şəraitə uyğun olan yeni bir biçimdə ortaya çıxması imkanını yaratdı. İslam öncəsinin düşüncə və yaşayış şərtlərini ifadə edən ozan oğuznaməçiliyi yeni tarixi-siyasi şərait və mühitin tələblərinə uyğun olaraq, epik ənənəni aşiq dastançılığına təhvil verdi. Yürüş və vuruş tələp edən ozan oğuznaməçiliyinin yerinə gələn aşiq dastançılığı epos təfəkküründə fəlsəfi-ürfani və mənəvi-estetik istiqamətlərə işıq salmağı üstün tutur. Epik ənənəni ozan oğuznaməçiliyindən qəbul edən aşiq dastançılığı ideya-estetik axarlarda bir çox yeniliklər etməklə bərabər, mövcud folklor ənənəsinin təhkiyə prinsiplərini, poetik-üslubi maneralarını, bədii nüfuzetmə imkanlarını, təsvir və ifadə üsullarını, nəsr-nəzm növbələşməsini və s. yaşatmaqda davam etdi. Ozan epik mətni ilə, məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud» boyaları ilə aşiq epik mətni («Aşiq Qərib», «Qurbani», «Koroğlu», «Abbas Gülgöz» və s.) arasında bu baxımdan tutuşdurma aparıldıqda, təhkiyə və təsvir üsulları arasında fərqlənmədən daha çox yaxınlaşma, bir-birinə bənzəmə müşahidə edilməsi təbii bir prosesdir.

İstər yazılı, istərsə də şifahi ədəbiyyatımızda «dastan» daha çox ədəbi istilah kimi işlədilmiş və əhvalat, hekayə, rəvayət, macərə, tərif-namə, tərcümeyi-hal, hətta tarix anamları daşmışdır. Nizami Gəncəvi öz məsnəvilərini «dastan» adlandırmışdır.

Azərbaycan folklorunda «dastan» anlayışı aşiq yaradıcılığının məhsulu olan epik-lik əsərləri ehtiva edir. Şeirlə nəslin növbələşməsi prinsipinə əsaslanan dastanların süjeti təhkiyə şəklinə söylənilir. Aşıqlar bunu «dastanın yurdu» adlandırırlar. Qəhrəmanların lirik duyğulanmaları, izzət və həyəcanları, kədər və sevincləri, həsrət və nisgilləri, deyişmə və bağlaşmaları isə aşiq şeirlərlə verilir.

Azərbaycan dastanlarını aşağıdakı şəkildə təsnif etmək mümkündür:

1. Qəhrəmanlıq dastanları;
2. Məhəbbət dastanları;
3. Ailə-əxlaq dastanları.

Yüzlər boyunca türkün həyat tərzinin, duyum və düşüncə biçiminin əsas axarını bahadırılıq, cəngavərlik təşkil etdiyindən, etnik-mənəvi sistemin güzgüsü olan folklorlarda, o cümlədən də dastançılıq ənənəsində qəhrəmanlıq motivinin geniş və qabarıq yer alması təbii-tarixi zərurətdən irəli gəlmişdir. Alpliq bahadırılıq təbliğ-tərənnüm edən nəhəng oğuznamə silsiləsində (mərkəzdə «Kitabi-Dədə Qorqud»

boyları olmaqla!) «Koroğlu» eposuna, qaçaq dastanlarınacan öz aparıcı mövqeyini qoruyub saxlayan qəhrəmanlıq motivi qədim türk-oğuz cəmiyyətindəki yaşamaq, mövcud olmaq təsəvvürünün sonrakı tarixi dövrlərə etnik-irsi daşıyıcısı funksiyasını yerinə yetirmişdir<sup>1</sup>. Qədim türk cəmiyyətində dastan təfəkkürü istisnasız olaraq bahadırlıq düşüncəsinin obrazlaşdırılmasına yönəldiyindən həmin mərhələyə məxsus epik ənənənin özəyində qəhrəmanlıq motivi və bu motivin ifadəsi olan çeşidli qəhrəmanlıq süjetləri durur. Sonrakı tarixi dövrlərdə epik düşüncədə epik təmayül də müəyyən yer tutmağa başlayır, bu zaman məhəbbətlə qəhrəmanlıq hüduqlarında dayanan, bir növ hər iki motivin qovuşduğunu əks etdirən dastanlar ortaya çıxır. Epik ənənədə lirik təmayülün güclənməsi sırf məhəbbət motivinə bağlı dastanların meydana gəlməsi ilə nəticələnir. Orta çağ aşiq ədəbiyyatı məhəbbətin gerçək və simvolik – fəlsəfi-ürfani anlayışlarını qovuşuğa gətirərək özünəməxsus sənət keyfiyyətlərinə malik məhəbbət dastanları ortaya çıxardı. Məhəbbət dastanları spesifik süjet və kompozisiya tərkibinə malik orijinal epik folklor örnəkləridir.

Aşiq tərəfindən ifa edilən hər bir dastan üç hissədən: ustadnamə, dastan özü və duvaqqapmadan (bəzən də cahannamə və ya vücudnamədən) ibarətdir. Aşığın dastana başlamazdan əvvəl dediyi ustadnamələr (adətən üç ustadnamə deyilir) bir tərəfdən qədim ustadları xatırlayıb yaşatmaq, digər tərəfdən də ustadnamədə deyilməmiş hikmətamiz aforizmləri, el müdrikliyindən, uzunmüddətli həyat təcrübəsindən gələn məsləhətləri dinləyicilərə çatdırmaq, adamlarda xeyirxahlıq, mərdlik, ləyaqət, halallıq kimi yüksək insani keyfiyyətlər yaratmaq məqsədi daşıyır:

*Özündən böyüyün saxla yolunu,  
Düşən yerdə soruş ərzi-halını.  
Amanat, amanat qonşu malını,  
Qonşun yox istəyən özü var olmaz.*

Yaxud:

*Abbas bu sözləri deyər səvindən,  
Arxı vurun, suyu gəlsin dərinədən.*

<sup>1</sup> Qəhrəmanlıq dastanları ilə bağlı geniş bilgi üçün «Qədim türk eposu», «Kitabi Dədə-Qorqud», «Koroğlu» və «Qaçaq dastanları» öçerklərinə baxmaq lazımdır.

*El bir olsa, dağ oynadar yerindən,  
Güc bir olsa, zərbi gərən sındırar.*

Ustadnamədən sonra dastanın əsas süjeti gəlir ki, onu da şərti olaraq dörd mərhələyə ayırmaq mümkündür:

1. Qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu;
2. Buta alma mərhələsi;
3. Qabağa çıxan maneələr və onlara qarşı mübarizə;
4. Sınaqdan çıxma, müsabiqə və qələbə.

Dünya xalqlarının əksəriyyətində, o cümlədən də türk folklor ənənəsində qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu geniş yayılmış bir motivdir. İlk-ibtidai təxəyyülün məhsulu olan nağıllarımızda da möcüzəli doğuluşa tez-tez rast gəlinir. Dastan qəhrəmanları da qeyri-adi doğuluşu ilə seçilir. Məsələn, məşhur dastanlarımızın qəhrəmanlarından İbrahim, Şah İsmayıl, Şahzadə Əbülfəz, Heydər bəy, Tahir, eləcə də Zöhrə dərviş, Xızır, nurani qoca, həzrət Əli tərəfindən verilmiş almanı atanın iki bölüb öz arvadı idə yeməsi nəticəsində ana bətinə düşürlər. Qurbani, Məcnun, Lətif şah, Kərəm, Əsli, Məsum, Səyyad, Seydi və onlarca daha başqa dastan qəhrəmanı isə dua, nəzir-niyaz, qurban kəsmək, ac doyurmaq, yol çəkmək, körpü salmaq və s. nəcib işlər sayəsində Allah tərəfindən ata-anaya övlad payı olaraq verilir.

Dastan süjetinin ikinci mərhələsi buta motivi ilə bağlıdır. Buta motivi dastanlarda çeşidli şəkildə təzahür edir:

1. «Məhr Mah», «Məhəmməd Güləndam», «Seyfəlmülk» sırasından olan dastanlarda qəhrəman şəklini gördüyü qıza vurulur.
2. «Şah İsmayıl», «Kərim Süsən», «Əsli Kərəm» dastanlarında qəhrəman qızın özünü görüb vurulur.
3. Oğlan qızın soruğunu eşidib onun arxasınca gedir.
4. Oğlan qızdan məktub və ya sifariş alıb onun arxasınca gedir.
5. Nəhayət, ən çox yayılmış olan variant: yuxuda hər iki qəhrəmana oğlana və qıza müqəddəs bir şəxsiyyət tərəfindən buta verilir.

«Buta» söxmənəli sözdür. Bu sözün *qönçə*, *gül*, *budaq*, *nişan*, *nişanə*, *hədəf* və s. kimi mənaları vardır. Bu sözə *hədəf*, *nişan*, *nişanə* mənasında «Kitabi-Dədə Qorqud»da da rast gəlinir. «Qazan xanın evinin yağmalanması boyu»nda deyilir:

«Oğlum Uruz ox atanda buta qalmış».

Yaxud «Bamsı Beyrək boyu»nda: «Məgər sultanım, Dəli Qarcar dəxi... yoldaşları ilə buta atıb oturardı». Xalq dastanlarındakı

buta təsəvvürü də təqribən hədəf, nişan anlamına yaxın gəlir. Sadəcə olaraq dastanlarda buta, bir növ, obrazlaşdırılmış şəkildədir və poetik-simvolik səciyyəsi gücləndirilmişdir.

Yuxuda buta atmaq qəhrəmanın daxili aləmini, bütün varlığını kökündən dəyişdirir, onu keyfiyyətə yeniləşdirir. Məsəl üçün, hələ buta almamış Qurbaninin əlindən, demək olar ki, heç bir iş gəlmir. O, hətta bir-cə gün işləyib atasının tapşırığı yeri də şumlaya bilmir. «Abbas–Gülgəz» dastanının bir variantına görə, anası Abbası şəhərə aparıb məktəbə qoyur. Ancaq molla nə qədər çalışsın, Abbas oxuyub-yaza bilmir. Lətif şah böyük bir ordu ilə ova çıxır, nə qədər gəzirsə, bir dovşan belə vuramır. Qərib isə atadanqalma var-dövləti kef məclislərində, qumarda dağdır, axırda qəpiyə möhtac vəziyyətə düşür.

Belə ağır, çıxılmaz vəziyyətdə Qurbani öküzləri itirmiş olduğu əkin yerinin yaxınlığındakı mağarada, məktəbxanadan qovulmuş Abbas bir bağda, ov tapa bilməyən Lətif şah çöldə, bütün var-yoxunu itirmiş Qərib isə atasının qəbri üstündə yatır. Bu zaman bəzən Xızır, bəzən nurani dərviş, əksər hallarda isə həzrət Əli bu ümitsiz cavanın yuxusuna gəlir, əlindəki badəni ona içirir, sonra da iki barmağının arasından uzaq bir şəhər, bu şəhərdə gözəl bir bağ, bu bağda sərinc sulu bir çarhovuz, çarhovuzun başında isə gələcək sevgilini – butanı göstərir, dastan sözləri ilə deyilsə, badə içirib buta verir. Məsəl üçün, «Novruz» dastanında deyilir:

«Bir də aləmi-röyada gördü bir nurani dərviş başının üstündə durub deyir:

– Oğul, niyə fikir dəryasına qərç olub qəflət yuxusuna cumubsan? Al, bu badəni nuş elə, mətləbinə çatarsan.

Novruz diqqətlə badəyə baxanda gördü ki, həm dərvişdən, həm də badədən bir nur qalxıb aləmə bülənd oldu. Bu möcüzəyə məəttəl qalıb dedi:

– Bu badə o badələrdən deyil. Bu badə Yusifi Züleyxayə yetirən badələrdəndi.

Novruz badəni dərvişdən alıb nuş eylədi. O saat sinəsi dəmirçi kürəci kimi yanmağa başladı. Bərkdən qışqırdı:

– Ağa dərviş, yandım, mənə əlac!

Dərviş iki barmağını onun gözünün qabağına tutub dedi:

– Oğul, barmağımın arasından bax, nə görürsən?

Novruz dedi:

– Uzaq-uzaq yollar görürəm.

Dərviş dedi:

– Daha nə görürsən?

Novruz dedi:

– Bir böyük şəhər, şəhərdə bir saray, içində də bir gözəl qız görürəm.

Dərviş dedi:

– Oğlum, haman gördüyün şəhər Misirdi. Sarayın içindəki qız da Cəlal şahın qızı Qəndab xanımdı. Onu sənə, səni də onu buta verdim».

Qəhrəmanın buta ardınca yola çıxdığı gündən qələbə çaldığı, öz istəyinə çatdığı son günə qədər təsvir edilən hadisələr dastanın üçüncü mərhələsini təşkil edir. Dastanın özəyi, ana axarı sayılan bu hissə müxtəlif maneələrin və qəhrəmanın onlara qarşı mübarizəsinin təsvirindən ibarətdir. Bu mərhələ özü də üç kiçik hissəyə ayrılır:

1. Qəhrəmanın hələ öz vətəninə rastlaşdığı maneələr.

2. Yol.

3. Butanın vətəninə çatdıqdan sonrakı macərələr.

Qəhrəman öz butası ilə yuxuda tanışlıqdan sonra bəzən butanın harada olduğunu heç bilmədən ata-anası, qohum-qardaşı, yar-yoldaşı ilə görüşüb, halallaşub yola çıxmalı olur. Hələ yola çıxmamışdan əl buradaca ilk maneələr başlanır. Bəzən ata-ana öz yeganə oğullarının belə bir səfərə getməsinə razı olmurlar. Öyüd-nəsihətdən, yalvarışlardan bir şey çıxmıyanda bəzən ata onu oğulluqdan çıxarır, ana oğlunu evdən qovur («Yetim Səyyad»). Bəzi qəhrəmanlar əlacsızlıqdan anasını, bacısını da özü ilə aparmalı olur («Aşiq Qərib»). Bəzi dastanlarda qəhrəmana nişanlısı, göbəkəsməsi mane olmağa çalışır. Lakin bunların heç bir nəticəsi olmur. Qəhrəman bu maneələri dəf edərək yola çıxır. Yolda maneələrin ikinci silsiləsi başlanır.

Yol maneələri dastanlarda əsasən üç cür təzahür edir:

a) Dastan qəhrəmanı yolda xeyirxah adamlarla rastlaşır. Bu xeyirxah adamlar onu danışdırıb dərini öyrənir, çaldırıb barmaqlarını görür, oxutdurub səsinə və sözünü eşidir, yoxlayır, ağıllı, kamallı, məharətli bir gənc olduğunu yəqin etdikdən sonra getdiyi yoldan qaytarmağa çalışır, onu oğulluğa götürməyə, var-dövlətini ona tapşırmağa, hətta öz qızını və ya bacısını ona verməyə hazır olduqlarını deyirlər. Lakin nə bu nəsihətlər, nə sadalanan çətinliklər, nə də vəd edilən var-dövlət qəhrəmanı yolundan döndərə bilər:

b) Dastan qəhrəmanı yolda həramilərə, qaçaq-quldura, oğru-ayrılərə, kəlləgözlərə, cin-şəyatinlərə rast gəlir, onlarla ölüm-dirim mübarizəsinə girir. Novruz kimilər həm qüdrətli sənətkar, həm də

igid, qəhrəman olduqlarına görə düşmənin öhdəsindən gəlir, əksəriyyəti isə min bir əzab-əziyyət çəksə də, bir yol ilə qurtulub butasının arxasınca gedir;

c) Dastanlarda qəhrəman bəzən çox gözəl, igid, ağıllı, fərasətli, qeyri-adi qabiliyyətlərə malik qızlara rast gəlir. Belə qızlar, adətən, yolüstü qalaçalarda qərar tapmış olurlar. Buta arxasınca gedən qəhrəmanı hətta bu qeyri-adi qızlar da yolundan saxlaya bilmir. Bir çox hallarda onlar hətta sonrakı mərhələdə qəhrəmanın yaxın köməkçisinə, sırdaşına çevrilirlər.

Qəhrəmanın butanın yaşadığı yerdə çatması ilə maneələr silsiləsinin üçüncü düzümü başlanır. Bu üçüncü düzüm birinci və ikinci düzümdən daha mürəkkəb olduğu üçün bunlara qarşı mübarizə də çətin və gərgin olur. Qəhrəmanlar burada şahla, bəzən xanla, bəzən vəzirə, bəzən acgöz tacirlərlə üz-üzə gəlirlər. Abbas zəhər quyusuna salınır, Qurbaninin taleyi qumara qoyulur, Şah İsmayılın gözləri çıxarılır, şahzadə Əbülfəzi tikə-tikə doğrayırlar, Saleh çarxıya çökülür, İbrahim qul kimi əldən-ələ satılır, Tahir sandığa qoyulub çaya atdırılır və s. Dastançı öz qəhrəmanının dönməz, mətin, möhkəm iradəli, sədaqətli olduğunu nümayiş etdirmək üçün onu bütün bu çətinlik və məhrumiyyətlərə, qara qüvvələrə qarşı səfərbər edir və sonunda qalib çıxarır. Nəhayət, qəhrəmanın Haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq qərarına gəlirlər ki, bununla da dastanın sonuncu «müsabiqə-qələbə» mərhələsi başlanır.

Məhəbbət dastanlarımızda böyük məharətlə təsvir edilən bu müsabiqələr, digər dünya xalqlarının eposlarında olduğu kimi, çeşidli şəkildə özünü göstərməkdədir. Bu müsabiqə-yarışın bir şəkli oğlanın qızın atası ilə, qardaşları ilə, bəzən də başqa yaxınları, istəyənləri ilə vuruşmasıdır («Şah İsmayıl», «Şahzadə Bəhram», «Xurşud-Mahmehri» və s.). Nəhayət, bu müsabiqələrin daha sonrakı mərhələsi qəhrəmanın qızın özü ilə, yaxınları-istəyənləri, qızın atası, qardaşı və yaxud hər hansı düşmən qüvvə tərəfindən istifadə edilən saray aşığı ilə deyişməsi şəklində olur («Aşiq Qərib», «Yetim Aydın», «Qurbani», «Abbas-Gülgəz» və s.). Bunun bilavasitə qızın özü ilə deyişmə şəklində onlarca böyükhəcmli dastanımızda və dastanvari rəvayətlərimizdə rast gəlmək mümkündür («Valeh-Zərnigar», «Hüseyn-Reyhan», «Valeh-Taleh» və s.).

Buta uğrunda mübarizənin ən dramatik səhnəsini, bir növ, kulminasiya nöqtəsini təşkil edən bu müsabiqələrdə qəhrəmanın haqq aşığı olub-olmadığını sınağa çəkmək də mühüm yer tutmuşdur. Belə

sınaq-imtahanların ən səviyyəli örnəkləri «Aşiq Qərib», «Qurbani», «Novruz», «Abbas-Gülgəz» dastanlarındadır. «Əsl-Kərəm», «Fatma xanım», «Qurbani»nin Dirisi versiyası, «Yaxşı-Yaman» kimi bir neçə dastan istisna olmaqla, əsas məhəbbət dastanlarımızda qəhrəman müsabiqələrdə və ya sınaq-imtahan məclislərində qalib gələrək öz butasını alır, bununla da əsərin əsas süjeti bitmiş olur. Ən sonda isə aşiq bir müxəmməslə bütün dastanı tamamlayır ki, bu məqama da «duvaqqapma» adı verilir. Bilindi ki, «Duvaqqapma» toyla bağlı bir mərasimdir. Adətə görə, hər toydan sonra gəlinin duvağı «qapılıb» götürülür... Bu adət bəzi yerlərdə indi də yaşamaqdadır. Məhəbbət dastanlarının da əksəriyyəti aşığı məşuqun bir-birinə çatması ilə bitdiyi üçün sonda deyilən şeirin adını «duvaqqapma» qoymuşlar.

Məhəbbət dastanlarımızın rəmzi səciyyə daşıyan ən mükəmməl örnəyi **«Qurbani» dastanıdır**. Bu dastanın müxtəlif aşiq mühitlərindən yazıya alınmış on beşə yaxın variantı üç müstəqil versiya ətrafında qruplaşır:

- a) Gəncə versiyası;
- b) Dirisi versiyası;
- c) Zəncan versiyası.

Versiyaların ən dolğunu Gəncə versiyasıdır. Bu versiyaya görə, Qurbani Mirzəli xanın oğludur. Mirzəli xanın atası Kürb Araz arasının Xudafərin körpüsünə yaxın olan hissəsinin xanı olmuşdur. O öldükdən sonra böyük oğlu Hüseynəli xan oğlanlarına arxalanaraq bütün var-yoxu mənimsəmiş, kiçik qardaş Mirzəli xana heç bir şey verməmişdir. Mirzəli xan o qədər yoxsuldur ki, hətta daşdığı xan titulu da çox zaman istehzaya səbəb olur.

Mirzəli xan bütün bu işlərin arxasızlığı, köməksizlik üzündən baş verdiyini anlayır, buna görə də aparıb pirdə qurban kəsir ki, övladı olsun. Qurbani də bundan sonra anadan olur. Qurbanla tapıldığı üçün adını Qurbani qoyurlar.

Qurbani böyüyür, boya-başa çatır, günlərin birində o, yuxuda badə içir və bu badə ilə də Gəncə xanı Ziyad xanın qızı Pəri xanım ona buta verilir. İndiyə qədər əlindən heç bir şey gəlməyən Qurbani badənin gücü ilə aşiq və aşiq olur. Qurbani valideynlərinin etirazına baxmayaraq, butasının dalınca Gəncə səfərinə yollanır. Başına gələn bir sıra macərələrə baxmayaraq, nəhayət, sevgilisi Pəri və onun atası Ziyad xanla görüşür.

Pərini öz oğluna almaq istəyən Qara vəzir Qurbaninin doğrudan da Haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq istəyir, onu müxtəlif si-

naqlardan keçirir. Qurbani bütün sınaqlardan uğurla çıxır. **Xan onun Haqq aşığı olduğuna inanır, qızı verməyə razı olur. Bunu görən Qara vəzir təklif edir ki, nərd oynasınlar, kim udarsa, Qurbani onun ixtiyarına verilsin. Xan uduzur. Vəzir Qurbaninin asılması üçün əmr verir.** Qurbani şeirlə vəzirə qarşıdır. İldırım düşür, vəzirin evi yanır. Qarışıqlıqdan istifadə edən Qurbani cəlladların gözündən yayınıb Pərinin yanına gəlir. Pəri ağıllı və uzaqgörən qızıdır. O bilir ki, Qara vəzir onlardan əl çəkməyəcək. Buna görə Qurbanini bir məktubla Şeyx oğlu Şahın (Şah İsmayıl Xətəinin!) yanına göndərir. Uzun macəralardan sonra şah qızı Qurbaniyə vermək üçün sərkərdəsi Becanı Gəncəyə göndərir. Qara vəzir isə yeni bir hiyləyə əl atır. Yalandan Pərinin ölmüş elanı verir. Qurbani qəbrin açılmasını tələb edir. Yalanın üstü açılır, əsər xoşbəxt sonluqla bitir...

Yuxarıda deyildiyi kimi, versiyaların ən mükəmməli budur. Yalnız bunu demək yetərlidir ki, bu versiyada min misradan artıq şeir vardır. Şeirlər əsasən qoşma və gəraylılardan, lap sonda isə hər biri on iki misralıq iki divanidən ibarətdir. Qoşmalar içərisində güclü poetik tutuma və dərin məzmunla malik təcnislər, qıfıləndlər, müəmma və deyişmələr mühüm yer tutur.

Dastanın ikinci versiyası aşığın öz vətəninin adı ilə adlandırılan Dirisi versiyasıdır. Bu versiya Diriyə, Xudafərinə yaxın rayonlarda çox yayıldığı üçün belə adlandırılır. Variantlar arasındakı kiçik fərqlər nəzərə alınmazsa, bu versiyanın qısa məzmunu belədir: Qurbani dirili Fəraməz xanın oğludur. O, qurbanla, nəzir-niyazla anadan olduğu üçün belə adlandırılmışdır. Uşaqlıq illərində Qurbani məktəbdə oxuyur. On yeddi yaşına çatanda atası öz əhdinə görə onu ova aparır. Bir dağkeçisi vurub yeyir, Mazannənə pirində yatırlar. Xan pərə yalvarır ki, gecə onun cibini pulla doldursun, keçəl nöqər yalvarır ki, sağalsın, bəlkə qonşudakı Pərzadı ona verələr, Qurbani də yalvarır ki, ona buta versinlər. Belə də olur. Gecə yuxuda ona gəncəli Abdulla xanın bacısı Pərinin buta verirlər. Qurbani Qaradağdan Qarabağa yola düşür. Uzun macəralardan sonra gəlib Gəncəyə çatır, Abdulla xandan bacısı Pəri xanımı istəyir. Abdulla xan ondan Pərinin əsl adının nə olduğunu soruşur. Qurbani Haqq aşığı olduğu üçün bu gizli adın Nigar olduğunu deyir. Abdulla xan bacısını ona verməyə razı olur. Lakin qızı öz oğluna almaq istəyən Qara vəzir razılaşmır. Qurbanini sınaqlardan keçirir. Qurbani bütün sınaqlardan çıxır. Abdulla xan qızı ona verir. Qara vəzir Məhəmməd xana şikayət edir. Məhəmməd xanın göndərdiyi adamlar Pərinin Qurbaninin əlindən alırlar. Qurbani yenə də gəlib

Mazannənə pirində yatır. Gecə yuxuda ona deyirlər ki, Şah Abbasın yanına getsin. Şah Abbas əmr verir ki, Məhəmməd xan özü öz əlilə qızı aparıb Mazannənə pirində Qurbaniyə tapşırınsın. Qızı götürürlər. Qurbani əlində saz onu Dirisi dağındakı pirdə gözləyir. Ancaq onlar qovuşa bilmirlər. Qurbanini ilan vurur. O, bulağın başında ölür. Pəri də onun qəbri üstündə ağlayıb ölür. Hər iki aşiqi elə orada yanaşı qəbirlərdə basdırırlar.

«Qurbani» dastanının üçüncü versiyası Cənubi Azərbaycan aşıqlarının repertuarında geniş yer alan Zəncan versiyasıdır. Bu versiyaya görə, Qurbani Zəncan şahı Vəlinin oğludur. Vəli şah ölür, Məmmədəli vəzir taxtı ələ keçirir. Yeni şah Qurbanini saymır, hətta onu öz oğlunun toyuna belə çağırır. Bundan inciməmiş Qurbani bağda çarhovuzun yanında yatır. Yuxuda kabilli Pərizad xanımın qızı Pərinin ona göstərib bədə içirirlər.

Bir sıra macəralardan sonra Qurbani gedib Kabilə çıxır. Burada o, Pərinin özü və anası ilə görüşür. Çuğul vəzir işi Kabil şahına xəbər verir. Pəri Kabil şahının oğluna nişanlıdır. Şah Qurbanini öz hüzuruna gətirir. Qurbani şahın yanına girəcəyi dəqiqədə qapının daldında yalın qılıncı cəlladların dayandığını hiss edir, versiyaların hamısında istifadə olunan məşhur «Dedim, könül, sevmə xublar xubunu» misrası ilə başlayan qoşmasını oxuyur. Başqa versiyalarda olduğu kimi, qılınclar kütləşir. Cəlladlar əhvalatı xəbər verirlər. Şah Qurbaninin Haqq aşığı olduğuna inanır, onu incidən vəzirin boynunu vurdurmaq istəyir. Qurbani şahın qan tökməsinə razı olmur, öz məşhur qarşığını deyir. Vəzir yıxılıb ölür. Şah Pərinin Qurbaniyə getməsinə razı olur. Dastan Qurbaninin öz butasına yetməsilə bitir.

«Qurbani» dastanının göstərilən versiyalarının heç birisi bugünkü şəkildə, sözün tam dəqiq mənasında, Qurbaninin öz orijinal əsəri deyildir. Bu versiyalar, çox olsun ki, onun müxtəlif münasibətlərlə deyilmiş qoşmaları və ya orijinal əsəri əsasında sonradan yaradılmışdır. Həmin orijinal əsər bu gün əldə yoxdur. Lakin versiyalarda onların izləri, əlamətləri yaşamaqdadır. Versiyalarda yaşayan kiçik əlamətlərdən, zərərlərdən tam bir əsəri bərpa etməyə çalışmaq, şübhəsiz ki, olduqca çətindir. Bununla belə, ana mətnin təqribi mənzərəsinin aşağıdakı məzmununda ola bilməsi mümkündür. Əsas variantlara görə, Qurbani müflisləşmiş bəy oğludur. O, nəzir-niyazla anadan olmuş, bir müddət oxumuş, sonra da ilk ova çıxdığı günün gecəsi Mazannənə pirində yatmış, burada da eşq bədəsi içib buta almışdır. Versiyaların hamısında bədəni və butanı ona verən həzrət Əlidir. Versiya-

ların hamısında da onun həzrət Əli mədhinə çox qüvvətli qoşmaları vardır. Nəhayət, o, Gəncə səfərinə yola düşür.

Gəncə versiyasının Bərdə variantına görə, Qurbani yolda bir göldən keçməli olur. Bu göl çox böyük və dərin olduğuna görə Qurbani suya girib keçməyə cəsarət etmir. Bu gölə Gilli çay axır. Qurbani bu gilli sudan keçməlidir. Çayı keçməyə, Gəncəyə gedə bilməyəcək, məqsədinə çata bilməyəcəkdir. Çayı keçmək isə mümkün deyildir. Burada Mustafa Söydayar onun dadına çatır. O, Saleh adlı birisini göndərir ki, bu gənc, gözəl, lakin nabalədd Qurbanini dəvə ilə Gilli çaydan keçirsin. Saleh onu çaydan keçirib Mustafa Söydayarın yanına gətirir. Söydayar soruşur:

*Başına döndüyüm, ay cavan oğlan,  
Söylə görüm, niyə düşdüün çölə sən?  
Gözəlmi sevmisən, avdal olmusan?  
Görürəm ki, nabalədsən yola sən.*

*Dövlət desən, dövlətim var, malım var,  
Namusum var, qeyrətim var, arım var.  
Oğul olsan, gözüm üstə yerin var,  
Bir qızım var, ona həmdəm olasan.*

Qurbani buta aldığı, Pərinin ardınca getdiyini deyir. Mustafa onunla razılaşır:

*Mustafa öz ilqarında bütündü,  
Yeri, oğlum, mətləbinə yet indi.  
Cəfa çəkib yar gətirmək çətindi,  
Duam budu -- sevdini alasan!*

Diri versiyasına görə, Pəri gəncəlidir. Lakin Ziyad xanın qızı deyil, Abdulla xanın bacısıdır. Abdulla xan həlim təbiətli, xeyirxah, Haqqa və onun aşığının qüdrətinə inanan adamdır. Xüsusilə Qurbaninin «kamal və camal sahibi» olmasından o çox xoşlanır, qızı haqq aşığına vermək qərarına gəlir. Burada Qara vəzir ortaya çıxır. O, Pərinin Qurbaniyə verilməsinə mane olmaq məqsədilə sınaqlar, imtahanlar keçirir.

Versiyaların hamısında sınaqlardan sonra Pərinin Qurbaniyə verirlər. Diri versiyasında o, qızı götürüb vətənə qayıdır. Gəncə versiyasında isə toy Gəncədə olur. Axşam düşür, qonaqlar dağılır. Pəri:

*Dərdin alım, əsmər oğlan,  
Dur gəl qoynuma, qoynuma!  
Yazıq canım sənə qurban,  
Dur gəl qoynuma, qoynuma! –*

gəraylısı ilə sevgilisini qoynuna çağırır. Öz butasına çatmaq üçün min bir bəla çəkmiş, dar ağacına qədər getmiş Qurbani isə onun təklifini:

*Ala gözlü, nazlı Pərim,  
Yox, Pərim, gələ bilmərəm.  
Sənə qurban canü-sərim,  
Yox, Pərim, gələ bilmərəm, –*

deyə rədd edir. Bu «rəddi» versiyalarda müxtəlif şəkildə «əsaslandırmağa» çalışmışlar. Məsələn, Gəncə versiyasına görə, guya vəzir qızı onları güdürmüş. Şübhəsiz ki, bu qəbildən olan əsaslandırmalar aşıqların sonrakı əlavələridir. Rəsmi toyları olmuş iki gəncin kiminsə onları güddüyündən qorxmaqlarının nə qədər əsassız olduğu məlumdur. Rəddin, imtinanın əsl səbəbini Qurbani özü gəraylının sonunda daha inandırıcı şəkildə əsaslandırır:

*Özüm gördüm ərənləri,  
Mənə badə verənləri.  
Qurbaninin nadan yarı,  
Yat, Pərim, gələ bilmərəm.*

Vüsala, öz yarına qovuşmamağın səbəbi aydınlaşır; belə ki, şair Qurbaniyə maddi, dünyəvi, yəni qeyri-mənəvi vüsal lazım deyildir. Bu vüsal mənəvi-məcəzi vüsal olmalı idi. Haqq aşığı olan və Haqq aşığılığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemə – təsəvvüf dünyagörüşünə tapınan Qurbaninin ideyasına görə, əsl vüsal Haqqa vasil olmaq – ilahi eşqə qovuşmaqdır. Cismani, dünyəvi vüsal isə Haqq aşığığının – ilahi eşq aşığığının qonağına görə, «nadanlıqdan» başqa bir şey deyildir. Buna görə də aşiq sufi-dərviş sistemində uyğun olaraq dastanda mənəvi-məcəzi vüsal tərifini öndə çəkmişdir.

Diri versiyasına görə, Qara vəzir şikayət edir və Pərinin Qurbaninin əlindən alırlar. Qurbani yenə də Mazannəyə piriyə gəlir orada yadır. Yuxuda ərənlər ona deyirlər ki, gedib Şeyx oğlu Şaha şikayət etsin. Qurbani belə də edir. Şah əmr edir ki, Pərinin Qurbaniyə qaytar-

sınlar. İki sevgili yol alıb üz qoyurlar Qurbaninin vətəninə sarı. Məzannənə pirinə çatanda Qurbani deyir:

«– Pəri xanım, səni bu ocaqda mənə buta veriblər. Gəl burada bir oturaq.

Hər ikisi atdan düşüb pirin üstündə oturdular. Hər ikisini yuxu tutdu. Az yatmışdılar, bir şahmar ilan Qurbanini dodağından vurdu. Qurban qalxdı, ilanı gördü, tez Pəri xanımı oyatdı, dedi:

– Məni ilan vurdu.

Qurbani orada vəfat etdi...

...Pəri xanım ağlayıb-ağlayıb, axırda bağı çatlayıb Qurbaninin meyitinin yanında öldü... Xalq Mazannənə pirində yan-yana iki qəbir qazıb bu sevgililəri orada dəfn etdi».

Burada Füzuli «Leyli və Məcnun»undakı ədəbi priyom folklorlaşdırılmış şəkildə təkrar olunur. Məcəzi, ilahi qovuşuğu, təsəvvüf eşqinin, Haqq aşılığının – Haqq aşılığının tələb etdiyi vüsali dastançı təfəkkürü bu şəkildə obrazlaşdırmışdır.

Diqqət edilsə, dastandakı yer və adam adlarının da hamısının rəmzi, simvolik anlamı vardır. Tanrı dərğahından pay olan, nəzir-niyazla, qurbanla dünyaya gələn Qurbani butanı pirdə almışdır. Bədəni ona həzrət Əli içirmişdir. Onun sevgilisinin aşkar adı Pəri (əslində elə «Pəri» də ilahi aləmlə bağlı bir addır!), əsl adı isə həm də məbud demək olan Nigardır. Qurbani yolda gömgöy, yəni dumduru suyu olan ümmana rast gəlir. Hələlik cavan olduğuna – ilahi eşq yolunda tam yetkinləşə bilmədiyinə görə bu suya girməyə, bu ümmanda üzməyə cəsarət edə bilmir. Bu ümmana Gilli çay (bulanıq, qarışıq, çətinlik və sınaqlarla dolu məqam!) qarışır. Bu suyu keçməkdə ona kömək edən Mustafa (peyğəmbərin adı – rəmz kimi!) olur. Onun əmrilə Saleh (!) adlı bir adam Qurbanini sudan keçirir. Hətta aşiq və məşuqun dəfn edildikləri dağın adı da «Diri»dir. Şübhəsiz ki, bunların hamısı düşünülmüş şəkildə dastanın süjetində yerləşdirilmişdir. Təsəvvüf dünya-görüşünün fəlsəfi-ürfani sistemini, o cümlədən də sufilərə məxsus simvolikanı dərindən bilən Haqq aşığı Qurbaninin, eləcə də bu ideya-estetik yolu davam etdirən sonrakı aşıqların öz fikir və düşüncələrini rəmzi-ürfani məzmununda təqdim etməsi – dastan mətnində əks etdirməsi mümkünlük çərçivəsində idi.

Təsəvvüf simvolikası orta çağ dastançılığında ümumən geniş yer tutur: «Abbas-Gülgəz», «Xəstə Qasım», «Novruz-Qəndab», «Seydi-Pəri» və başqa bu kimi orta çağ dastançılığının şah əsərləri istər süjet-kompozisiya, istərsə də struktur semantik və tarixi-poetik baxım-

dan təsəvvüf simvolikası üzərində qurulmuşdur. Həmin dastanların şeir sistemində təsəvvüf rəmzlərinin obrazlaşdırılması olduqca qabarıqdır. «Qurbani» dastanındakı şeirlərdə hətta sufi mərhələlərinin bir-baş a adı çəkilir:

*İxlas kəmərin qurşadılar belimə,  
Mərifətdən bir yel düşdü əlimə.  
Həqiqətdən su bağlandı gölümə,  
Düşübdü əlimə doğru rah mənim.*

Başqa bir variantda isə bu bənd belədir:

*Təriqətdən bir yol düşdü əlimə,  
Mərifət kəmərin çəkdim belimə.  
Nagahamı su bağlandı gölümə,  
Ədəb aldım, xub ərkana yetişdim.*

Göründüyü kimi, Qurbani «ixlas kəmərinə» belinə bağlamış, yəni islam dininə ixlasla, bütün varlığı ilə qulam olmaq dövrünü «şəriət» mərhələsini keçirmiş, «təriqət»dən, yaxud «mərifət»dən əlinə yol düşmüş, «həqiqət»dən gölünə su bağlanmış, bununla da «ədəb almış», «xub ərkana yetişmişdir». Qoşmanın sonunda o, bir ilahi eşq Haqq aşığı kimi keçdiyi yola belə bir yekun vurur:

*Qurbani der: budu söz müxtəsəri,  
Şah əlindən içdim abi-Kövsəri.  
Övliyalar, ənbiyalar sərvəri,  
Pirim olan Şah-mərdana yetişdim.*

Beləliklə, həm süjetin inkişaf mərhələlərindəki hadisələrin dolayısı – məcazi məzmununa, həm də aşığın könül-sənət dünyasının birbaşa ifadəçisi olan şeirlərə əsaslanaraq «Qurbani» dastanının orta çağ təsəvvüf konteksti ilə sıx əlaqəsi olan rəmzi-ürfani səciyyəli bir dastan olduğu qənaəti üzərində dayanmaq mümkündür.

Məcəzi dastanlar çərçivəsində kosmik aləmin, xüsusən də göy cisimlərinin folklor qəhrəmanının simasında simvolik təqdim-təsvirinə həsr edilmiş əsərlərə də rast gəlinir ki, bu sıradan «Tahir Zöhrə», «Məhr-Mah», «Mahmehri ilə Xurşid», «Şahzadə Sənubər» dastanları diqqəti çəkir. Bu dastanların bir qismi öz mövzusunu klassik yazılı



ədəbiyyatdan götürmüşdür. Belə ki, bu tipli əsərlər ümumən Şərqi ədəbiyyatlarında geniş işlənmişdir.

Astral dastanlar içərisində ən geniş yayılanı «**Tahir–Zöhrə**»dir. Bu dastandakı süjetin Azərbaycanla yanaşı özbək, tatar, türkmən, uygur, Anadolu variantları da mövcuddur. Əsər adları çəkilən xalqlarda üç biçimdə – sadəcə nağıl, xalq dastanı və məsnəvi-qissə şəkillərində yaşamaqdadır.

«Tahir–Zöhrə» dastanı çoxvariantlı dastanlardan biridir. Təkcə Azərbaycanda onun iyirmidən çox variantına təsadüf edilir. Lakin variantların çoxluğuna baxmayaraq, süjet və poetik struktur fərqi görə, onlardan hər hansı biri versiya təşkil edə biləcək səviyyədə ayrıntı yaratmır.

Bilindiyi kimi, astral əsər təbiət qüvvələrinin, təbiətdə baş verən hadisələrin, xüsusilə səma cisimlərinin, ulduz və bürclərin insan şəklində təsəvvürünə əsaslanır. Belə əsərlərdə bəzən tam il daxilində, bəzən ayrı-ayrı fəsillərdə, bəzən isə bir gecə-gündüzdə ulduzlar aləmində baş verən hadisələr bədii şəkildə təsvir olunur. Astral əsərlərdə mifoloji obraz və təsəvvürlərə, xüsusən də qədim və orta əsr astrologiyasına uyğun olaraq ulduzlardan bəziləri qız-qadın, bəziləri isə oğlan-kişi obrazında insanlaşdırılır və onların bir-birinə münasibətinə uyğun süjet, kompozisiya qurularaq bədii əsər yaradılır.

«Tahir–Zöhrə»nin doğrudan da astral əsər olduğunu görmək üçün onun süjetinin yığcam mənzərəsini diqqət önünə çəkmək yetərlidir: Zöhrə Qaraman hökmdarı Hatəm Sultanın qızıdır. Tahirə o, bir saatda dünyaya gəlib, bir yerdə böyüyüb, bir yerdə oxuyublar. Müxtəlif variantlara görə, Zöhrəni Qara vəzirin oğlu, yaxud Molla Bədəl və yaxud Keçəl almaq istəyir. Onun hiyləsilə Hatəm Sultan öz qardaşını, yəni Tahirin atasını öldürür, özünü də sürgün edir. Tahir qərbliyə düşür. Ellər, obalar gəzir, nəhayət, Xanverdi sövdəğərin qızı Nərgizə rast gəlir. Nərgizə Tahirə sevir. Lakin Tahir Zöhrəni unuda bilməyib vətənə dönür. Zöhrə onu sandığa qoyub suda saxlayır. İp qırılır. Sandıq girdaba düşür. Zöhrə öz qoşmaları ilə onu girdabdan qurtarır. Sandıq Çinə gedir. Çin şahzadəsi Banu Hatəm Sultanı öldürüb Tahirə Zöhrəni birləşdirir.

Göründüyü kimi, dastanın əsas surətlərindən biri Hatəm Sultandır. O, Qaraman hökmdarıdır. Elm aləminə indiyə qədər «Qaraman» adı ilə qədim bir türk tayfası, 1301-1472-ci illərdə mövcud olmuş bir xanlıq məlumdur. Hatəm Sultanın hökmdar olduğu Qaraman bu sayılanların heç birisi ilə bağlı deyildir. Dastandakı Qaraman

simvolik addır. O, sadəcə qara mən, yəni qaranlıq göy, səma deməkdir. Onun öz adı olan Hatəm sözü isə, bir sıra məlum mənələrdən başqa, həm də *sahib, hakim, ağa* anlamı verir. Beləliklə, Qaraman hökmdarı Hatəm astral mənada qaranlıq gecə deməkdir. O öz doğma qardaşını, yəni gündüzü öldürüb hakimiyyəti əlinə almışdır.

Dastanın əsas qəhrəmanlarından olan Zöhrə Hatəmin, yəni həmin qaranlıq gecə səmasının ulduzu – qızıdır. O, Tahirə bir saatda doğulmuş, bir müddət onunla sərbəst, azad gəzib-dolaşmış, Tahir sürgün edildikdən sonra Hatəm tərəfindən xüsusi bir imarətdə göz dustağı kimi «həbs» edilmiş, bir də Hatəm öldükdən sonra sərbəstliyə çıxmışdır. Aydın ki, bu, axşamdan parlaq bir ulduz kimi görünüb sonra yoxa çıxan, bir də ancaq səhərə yaxın görünən Zöhrə ulduzunun antropomorfizmidir.

Bəlli olduğu kimi, Zöhrə (bəzi mənbələrdə onun adı həm də Nahiddir) istər əksər dünya xalqlarının mifologiyasında, istərsə də astral görüşlərdə və klassik bədii ədəbiyyatlarda su ilə, çay ilə, dəniz ilə bağlı gözəl, musiqiçi - nəğməkar, sevgili kimi təsəvvür və təsvir edilmişdir. «Tahir Zöhrə» dastanında da onun bu cizgiləri qabarıq görünüşlərlə verilir. Zöhrə vəfali bir sevgilidir, son dərəcə gözəldir, mahir nəğməkardır. Sular onun iradəsinə tabedir. Onun sulara hakim olması təsəvvürü mifoloji atribut kimi dastanda xüsusilə gözəl işlənmişdir.

Hatəm Sultan Tahirə sürgün etdikdən sonra su kənarında xüsusi bir imarət tikdirib Zöhrəni orada saxlayır. Tahir gəlib çıxdıqdan sonra Zöhrə onu sandığın içinə qoyub gündüzlər su içində gizlədir, gecələr isə öz yanına gətirir. Buna görə də Hatəmin cəlladları onu tapıb bilmirlər. Günün birində ip qırılır, sandıq axır. Lakin uzağa getmir. Elə bil ki, su aparmaqdan ötrü Zöhrədən icazə istəyir: «Su sandığı aparmaqda olsun, görək Zöhrə sandığın dalınca dəryaya nə deyir:

*Qanlı dərya, nə axarsan səlabnan,  
Axıbmı bir ümməmə gedirsən.  
Əmanətdir, qərqi cəlmə sandığı,  
Üz tutuban nə məkanə gedirsən?*

Sandıq getməyib yenə də Zöhrənin üstünə qayıtdı. Kəməzlər Zöhrəyə dedilər:

Zöhrə, sandıq getmir, səndən icazə istəyir. Sandığı girdaba salma, icazə ver, getsin.

Zöhrə alıb sözünün ikinci xanəsinə, görək nə dedi:

*Qanlı dəryə, nə axırsan qat-qatı?  
Oldun mənə İsgəndərin zülməti.  
Səni and verirəm, yar amanət,  
Ya Şəkiyə, ya Şirvana gedirsən!*

Sandıq bir qədər gedib, yenə də geri qayıtdı. Kəniylər yenə Zöhrəyə dedilər:

– Zöhrə, sandıq səndən icazə almamış getmir. Sandığı girdaba salma, icazə ver, getsin».

Çox aydın görünür ki, əsrlər boyu ağızlarda gəzərək müəyyən transformasiyaya uğramasına baxmayaraq, Zöhrənin sular ilahəsi olmasının izləri, əlamətləri folklorlaşmış şəkildə dastanda yaşamaqdadır.

Dastanın baş qəhrəmanı Tahir də Ayın antropomorfizmidir. Bunun doğrudan da belə olduğu dastanın süjetindən də görünməkdədir. O, Zöhrə ilə bir zamanda doğulur, sonra sürgün edilir, qütbətlərdə gözləməli olur. İkinci dəfə bir daha Zöhrə ilə görüşür. Qaraman xanı onu dənizə axıtdırır. Nəhayət, Çin Banusunun, yəni Günəşin qarənliq gecəni məhv etməsi sayəsində Zöhrəyə qovuşur.

Dastanın maraqlı obrazlarından biri də Nərgizdir. Əsərdə Nərgiz müxtəlif şəkillərdə təsvir olunur. Lakin hər nə şəkildə olursa-olsun, o özünün əsas xarakter cizgilərini qoruyur. Çox gözəl və məğrur olan bu qız dastanın bütün variantlarında su ilə bağlı təsvir edilir. Dastanın bir variantında su sandığı gətirib onun bağına çıxarır. Bir variantda isə Tahir özü gəlib onun bağına girir, su içib çarhovuzun yanında yatır. Bəzi variantlarda Nərgiz hətta onu suya da basır:

*Sən niyə məni küsdürdün?  
Hökm eylədin, asdırdın,  
Döyübən suya basdırdın,  
Al paltarım ələ, Nərgiz!*

*Mən Tahirəm, yana-yana,  
Yandı bağrım, döndü qana.  
Sən bir yaşılbaşlı sona,  
Uçdun göldən-gölə, Nərgiz!*

Göründüyü kimi, bu surət də nərgizgülü ilə əlaqədar olan məşhur qədim əsərlə bağlıdır ki, məlum olduğu üzrə, o da eyni zamanda həm də su ilə, göllə əlaqədarır.

Dastanın bu mənada diqqət çəkən surətlərindən biri də Çin şahzadəsi Banudur. O, igid və gözəldir. Hətta dünyada özündən başqa gözəl olduğuna da inanmır. Tahirə şərt kəsir ki, Qaramana gedib Zöhrə ilə tanış olacaq, əgər o özü Zöhrədən gözəl olsa, onların hər ikisinin boynunu vurduracaq. Yox, əgər Zöhrə ondan gözəl olsa, onda Hatəm Sultanı öldürüb onları birləşdirəcək. Belə də eləyir. Qoşun çəkib Qaramanı mühasirəyə alır. Zöhrənin özündən gözəl olduğunu görüb Qaraman hökmranlığına son qoyur, Zöhrə ilə Tahir birləşdirir.

Yerinə yetirdiyi astral funksiyadan aydın olur ki, Banu burada Günəşi simvollaşdırmışdır.

Dastanda Tahirin macərası Ayın göydəki hərəkətinə tam uyğun şəkildə qurulmuşdur. Astroloji təsəvvürlərə görə, guya həmişə Şərqi doğru hərəkət edən Ayın yolunda bir eniş, bir də yoxuş var imiş. Eniş fəlakət, qalxış-yoxuş isə səadət hesab edilmiş. Bizim əsərdə də Tahir həm enişlə axaraq girdaba düşür, Nərgizə rast gəlir, həm də yoxuşla gedərək öz xilaskarı olan Çin Banusu ilə görüşür. Ən böyük səadət isə Ayla Zöhrənin bir bürcdə görüşmələri imiş.

Bütün bunların yüksək sənətkarlıq və bədii təxəyyül gücünə dastan süjetində əks olunması sayəsində folklorumuz «Tahir Zöhrə» kimi unikal bir astral əsərlə zənginləşmişdir.

Orta çağ Azərbaycan dastançılığında «**Abbas–Gülgöz**» dastanının da özünəməxsus yeri vardır. XVII yüzilliyin azman aşığı Abbas Tufarqanlıın adına bağlı olan bu dastanın da çox sayda variantı mövcuddur. Dastanın Abbas Tufarqanlıın özü tərəfindən, yoxsa ondan sonrakı aşıqlar tərəfindən yaradıldığını söyləmək çətinidir. Hər halda, dastanın ona yaxın variantının mövcudluğu ayrı-ayrı tarixi mərhələlərdə və müxtəlif aşiq mühitlərində dastanın ilkin variantına yarıdıcı şəkildə yanaşılmasının əlamətidir.

«**Abbas–Gülgöz**» dastanı süjet dolğunluğuna və poetik tutumuna görə aşiq sənətinin ən kamil nüsxələrindən biridir. Ustad aşıqlar dastanın bütöv halda söylənməsi üçün üç gün lazım olduğunu bildirmişlər. Olsun ki, «**Abbas–Gülgöz**» dastanının klassik dastan ölçülərinə ən yüksək səviyyədə cavab verməsi onun aşiq repertuarında aparıcı yer tutmasını təmin edə bilmişdir. Aşiq repertuarının tarixi və çağdaş mənzərəsi göstərir ki, bu dastan müraciət olunma aktivliyinə görə hər hansı bir dastanla müqayisəyə girmir.

«**Abbas–Gülgöz**» dastanının süjeti boyunca aşiq şeiri şəkillərinin, demək olar ki, bütün biçimlərindən istifadə edildiyindən ustad aşıqlar öz şagirdlərini sənət imtahanına hazırlayarkən onların həmin

poetik mətnlərin uyğun saz havasının müşayiəti ilə ifadə olunmasında göstərdikləri məharətə xüsusi diqqət yetirmişlər. Bu baxımdan «Abbas–Gülgəz» dastanından aşılıq elminin mənimsənilməsində, demək olar ki, dərslik kimi istifadə olunmuşdur.

Dastan orta çağ məhəbbət dastanları üçün səciyyəvi olan butaalma – Haqq aşılığı və aşılıq statusu qazanma mərhələsi ilə başlanır. Əslən Tufarqan mahalından olan Abbasa Təbriz xanı Batmanqılınc Məhəmmədin bacısı Gülgəz Pəri yuxuda buta verilir. Abbas saz götürüb sevgilisinin arxasınca gedir. Təbrizdə bir çox sınaqlardan, saz-söz imtahanlarından çıxandan sonra Batmanqılınc onun Haqq aşığı olduğuna inanır və bacısı Gülgəz Pərinə Abbasa verməyə razı olur. Bu məqamda maneçilik törədən qara qüvvələr ortaya çıxır. Gülgəz Pərinin sorağını Şah Abbasa çatdırır, onu zorla İsfahana – Şah Abbasın sarayına aparırlar. Abbas Tufarqanlı sevgilisinin arxasınca yollanır. Yolda o, bir çox maneələrlə rastlaşır, hətta onu öldürmək üçün zəhərli quyuya da atırlar. Haqq aşığı həzrət Əlinin möcüzəli köməyi ilə xilas olur. İsfahana gedir, orada Şah Abbasın sarayında sınaqlardan çıxır və sevgilisində qovuşmağa müvəffəq olur. Dastan xoşbəxt sonluqla başa çatır və duvaqqapma ilə bitir.

«Abbas–Gülgəz» dastanında orta çağ dastançılığının iki mühüm istiqaməti qabarıq şəkildə nəzərə çarpmaqdadır. Birincisi, buta verilmiş Haqq aşığı süjet boyu kəskin maneələrlə üzbəüz qalsa da, bütün çətinliklərə dözür və sınaqlardan uğurla çıxaraq, sonda öz istəyinə çatır. Bu zaman o özünün Haqq aşılığını – yenilməz, məğlubedilməz olduğunu sübuta yetirmiş olur. Çünki ona badə içirilmişdir. Badə ona yenilməzlik və toxunulmazlıq statusu vermişdir. İkincisi, badə içirilən və buta verilən andan aşiq – Haqq aşığı səviyyəsinə qalxdığı üçün Haqq aşılığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemi mənimsəmiş vəziyyətdədir. Təsəvvüf dünyagörüşünü əks etdirən fəlsəfi-ürfani sistem ona vergi kimi verildiyindən, əslində heç bir ali ruhani təhsili olmayan aşiq bədahətən şeirlər söyləyərək sirli-gizli mətləblərdən, təsəvvüf simvolikasından, sufi-dərviş sisteminin ən dərin və incə mətləblərindən söz açır. Buna görə də heç kəs onu bağlaya bilmir. əvəzində isə onun söylədiyi müəmma və qıfıləndləri açmaqda aciz qalırlar. Dastan bütövlükdə bir mətn olaraq təsəvvüf təbliği və Haqq aşılığının qeyri-adi, möcüzəli mövcudluğu ideyasına xidmət edir. Haqq aşılığının, burada konkret olaraq Abbas Tufarqanlımın möcüzəli, qeyri-adi mövcudluğu ideyasının özü də sufi-dərviş sisteminin təbliği və təsdiqi kampaniyasının tərkibidir. Dastanda bu mənəvi ürfani hərəkətin qüdrəti məmlə-

kət hökmdarı Şah Abbasın belə Haqq aşılığının istəyinə qarşı çıxma bil-məməsi bədii manerası ilə öz dolğun folklor ifadəsini tapmışdır. Göründüyü kimi, «Abbas–Gülgəz» dastanı struktur-semantik sistemində görə rəmzi-məcəzi dastanla gerçək məhəbbəti əks etdirən dastan arasında dayanır.

Rəmzi-məcəzi sistemə bağlılığı və gerçək məhəbbətin təsvir-tərənnümünə həsr edilmiş dastanlar da geniş yayılmışdır. «Abdulla Cahhan», «Məhəmməd–Güləndam», «Lətif şah», «Valeh–Zərnigar», «Əsli–Kərəm», «Məhəmməd–Səlminaz» və başqa dastanlarda, əsasən, iki sevgən gəncin macərə dolu məhəbbətindən, sevgi sınaqlarından, ayrılıq izzətlərindən, ən nəhayət, vüsal səadətindən poetik söz açılır. Bunlar içərisində zəngin süjeti, təsirli poetikası ilə «Əsli–Kərəm» dastanı xüsusi seçilir. «Əsli–Kərəm» elə nadir dastanlardandır ki, onun təkə yürd yeri və şeirləri deyil, «Kərəm» ünvanlı saz havaları da aşiq repertuarında özünəməxsus yer tutur. «Yarıq Kərəmi», «Kərəm gözəlləməsi», «Kərəmköçdü», «Qürbəti Kərəm», «Quba Kərəmi», «Əhmədi Kərəm» və başqa bu sıradan olan «Kərəm» ünvanlı havalar «Əsli–Kərəm» dastanından pərvazlanaraq ən məşhur saz havaları sırasına daxil olmuşdur.

Təkə Azərbaycanda deyil, ümumən Qafqaz və bir sıra başqa ölkələrdə çox geniş yayılmış bu dastanın qısa süjeti belədir: Gəncə xanı Ziyad xanla keşiş Qara Məlik övladsızdılar. Ziyad xanın təklifi ilə onlar əhd-peyman edirlər ki, övladları olsa, bir-birinə adaxlasınlar. Sonra nəzir-niyaz verib acaqları doyurur, çılpaqları geyindirirlər. Bir müddətdən sonra xanın oğlu, keşişin qızı olur. İllər keçir, uşaqlar böyüyüb boya-başa çatırlar. Günlərin bir günü ov zamanı oğlan qızı bağda görür. Onlar bir-birini tanıyır və sevişirlər. Oğlanın adı Mahmud, qızın adı isə Məryəmdir. Variantların heç birində yaxşı əsaslandırılmayan səbəbə görə bu görüşdən sonra onların hər ikisi öz adını dəyişir. Oğlanın adı Kərəm, qızın adı Əsli olur.

Ziyad xan işi bilib Qara Məliyi çağırır, əhd-peymanı yada salır, keşiş toy üçün üç ay möhlət alır, qızını da götürüb qaçır. Kərəm lələsi Sofi ilə onların arxasınca düşür. Obalar, kəndlər, şəhərlər gəzir. Bir neçə yerdə Əslini tapırsa da, öz sadələşməyindən keşişin yalan sözlərinə inanıb qızı yenidən əldən qaçırır. Aylar, illər keçir. Nəhayət, bir şəhərdə vəziyyət elə şəkil alır ki, keşiş qızı Kərəmə verməyə məcbur olur. Lakin o, bu gənclərin evlənməsinə ürəkdən razı deyildir. Buna görə də qızına xüsusi bir gəlinlik paltarını hazırlatdırır. Bu paltarın düymələri tilsimlidir. Paltar Əslini boğur, Kərəm nə qədər çalışırsa, düymələri açma bilmir. Axırda ələcsiz qalib sazı bağrına basaraq saz-sözlə

yalvarmağa başlayır. Düymələr bir-bir açılır, son düyməyə çatanda bütün düymələr bir-bir öz-özünə bağlanır. Kərəm bir neçə dəfə cəhd etsə də, hər dəfə eyni vəziyyət təkrarlanır. Bu zaman Kərəm dərin bir ah çəkir. Ahından bir dilim alov çıxır və Kərəm başlayır yanmağa. Əslinin gözü qabağında Kərəm yanıb kül olur. Onları yanaşı qəbirlərdə dəfn edirlər. Keşişin də boynunu vurub qəbiristanın bir küncündə basdırırlar. Hər yaz çağı Kərəmlə Əslinin qəbrinin üstündə bir qızıl-gül, Qara keşişin qəbrinin üstündə də bir qaratikan kolu bitir. Qızıl-güllər böyüyür, qalxır, hərəsi bir gül açır. Güllər yaxınlaşıb bitmək istəyəndə keşişin qəbrindən bitən qaratikan kolu qəzəblə bir qol atır. Qol uzana-uzana gəlib iki gülün arasına girir, onları qovuşmağa qoymur.

Əsərdə dini-milli təəssüb o qədər qüvvətli verilmişdir ki, nə Kərəm, nə Əsli, nə də onlara kömək edənlər ona qarşı durub bu zənciri qıra bilirlər. Əsərin sonunda da Əslini boğan, Kərəmi yandıran, hər iki gənci məhv edən din xadiminin tikdirdiyi paltar, bu paltarın tilsimli düymələri olur. Ümumiyyətlə, əsərin bu səhnəsi çox təsirli və ibrətlidir. Kərəm yanır və aşağıdakı sözləri söyləyir:

*Çəkdicəyim dərdlə ələm,  
Belə çalınbdır qələm.  
Məndən ibrət alsın ələm,  
Yanıram, Əslim, yanıram!*

Şübhəsiz ki, burada Kərəmin dilindən deyilmiş «Məndən ibrət alsın ələm» misrası onun özündən çox aşığın-dastançının mövqeyini əks etdirir. Folklor da isə dastançı mövqeyi əksər hallarda xalqın mövqeyinə ekvivalent olur. Deməli, Kərəmin Əsliyə qovuşması əslində elə dastançının və onun təmsil etdiyi xalqın da ürəyindən deyildir.

Xalqın türk-müsəlman oğlu ilə erməni-xristian qızının evlənməsinə olan etiraz və narazılığın əsərin belə bir sonluqla bitməsinə gətirib çıxarmışdır. Sonluğun uğursuz olacağını öncədən proqnozlaşdıran folklor – xalq təfəkkürü dastanın əvvəlində Kərəmə yuxuda buta və badə vermir. Beləliklə də o, Haqq aşığı statusundan məhrum olur ki, bu da Kərəmin uğur qazana bilməyəcəyini öncədən bildirən bir əlamətdir. Bununla belə, dastanda təqdim olunan Əsli-Kərəm məhəbbəti dəyanətli, sədaqətli və odlu sevgi simvolu kimi yüzillər boyu folklor təxəyyülü və ümumən poetik düşüncə tərəfindən təqdir və etiraf olunmuş, məhəbbət mövzusu ilə bağlı bədii obrazlaşdırma işində bu rəmzdən geniş istifadə edilmişdir.

Dastanda mənfi qütbü təmsil edən Qara keşiş haqq-say, qonşuluq-dostluq qanmayan, çörək qədri bilməyən, bağladığı əhdə, peymana əməl etməyən, verdiyi sözə sadıq olmayan, ikiüzlü, xain qəlbli bir adamdır. Eyni zamanda o, həm də qəddar, rəhmsiz, xudpəsənddir. Keşişin arvadı ərindən də qansızdır. Əsərdə bu ata-ana ilə Kərəmin ata-anası bir-birinin tam əksindən ibarət surətlərdir. Kərəmin atası Ziyad xan, anası Qəmərbanu xanım xeyirxah, mehriban, nəcib və səmimi adamlardır.

Azərbaycan dastanlarında tarixi həqiqətlərlə səsləşən çoxlu lələ surəti vardır. Bir sıra dastanlarda hətta «müəllif»lər özlərini dastana lələ şəklində, lələ rolunda daxil edirlər. Ümumiyyətlə, lələlər tarixdə olduqları kimi son dərəcə vəfalı, sədaqətli, fədakar verilir. «Əsli-Kərəm»dəki Sofi də belə lələ surətlərindəndir. Sofi lələ Kərəmə candan bağlı olan sədaqətli dostdur. O, Kərəmin cəfakeş həmdəmi, bütün əziyyət və müsibətlərinin, axtarış və iztirablarının şahididir.

Dastanda qədim dastançılıq ənənəmizdən gələn bir sıra əşya-surətlər də vardır. Bunlar Kərəmin daxili aləmini, dərđini, kədərini, həsrət və nisgilini, eləcə də müxtəlif hadisələrə münasibətini açmaq üçün istifadə edilən vasitələrdir. Bunlardan bəzən Kərəm də istifadə edir, bəzən isə onları canlandırır, dilə gəlir, Kərəmin suallarına cavab verirlər. Verilən suallar, alınan cavablar da öz çəkirlərinə, sanballarına görə müxtəlifdir. Misal üçün, Sarıqayaya, meşəyə, suya Kərəm ancaq öz Əslisindən, onun yolunda çəkdiyi bəlalardan danışır. Onlar da Kərəmə Əslinin haradan keçib getdiyini xəbər verir, yol göstərirlər:

*Səndən xəbər alım, ay Sarıqaya,  
Mənim Əslim buralardan keçdimi?!*

misrası ilə başlayan bəndə qaya belə cavab verir:

*Sənə xəbər verim, aşıqlar xası,  
Sənin Əslin bura gəldi də, getdi.  
Yanırdıydı atasıyla anası,  
Ləpirin üzümə sald da getdi.*

Kərəmin bütün dastan boyu çox tez-tez müraciət edib dərdləşdiyi üç şey vardır. Bunlardan biri vətənə sarı və vətən sarıdan uçan durnalar, biri badi-səba, biri də öz könlüdür.

Durna istər folklorda, istərsə də yazılı ədəbiyyatda qarıbların müraciət etdikləri, vətənə xəbər göndərən - xəbər aldıkları və məhəbbətlə bağlı nisgil-həsret obyektı olan bir obrazdır. Kərəmin də dur-naya müraciətində yar nisgili qabarıqdır:

*Göyde süzən bölük-bölük durnalar,  
Nədir sizin əhvalınız, halınız?  
Bir ərzi-hal yazım, yara yetirin,  
Dost yanına düşər isə yolunuz.*

Kərəmin badi-səbaya və öz könlünə xitabən söylədiyi şeirlərdə də eyni ruh hakimdir.

Dastanda çox qədim görüşlərlə bağlı olan inam, etiqad qalıqları, arxaik söz və deyimlər də diqqəti çəkir. Dastan boyu Kərəm öz sevgilisini müxtəlif adamlardan, cansız körpülərdən, meşələrdən, qayalardan soruşduğu kimi, qurddan da xəbər alır. Bu, istər-istəməz qədim türk mifoloji düşüncəsində xilaskar-yolgöstərici funksiyası yerinə yetirmiş boz qurdu və daha konkret olaraq «Kitabi-Dədə Qorqud»un ikinci boyunda Qazan xanın «qurd üzü mübarək olar» deyib əsir aparılan ailəsini qurddan soruşduğunu yada salır. Kərəmin sərvi ağacı və su ilə xəbərləşməyi, sevgilisini onlardan soruşmağı da kök-mənşə etibarilə əski inanışlara – su və ağac kultuna gedib çıxır:

*Abi-həyat kimi daim axarsan,  
Haqqın camalına hər dəm baxarsan.  
Dolana-dolana dağlar yıxarsan,  
Mənim Əslim buralardan keçdimi?!*

Buradakı «Haqqın camalına hər dəm baxarsan» misrası da, istər-istəməz, yenə də Qazan xanın elə həmin boyda öz ailəsini sudan soruşarkən işlətdiyi «Su haqq didarın görmüşdür, mən bu su ilə xəbərləşim» ifadəsini xatırladır.

«Əsli-Kərəm» təkversiyalı dastanlardandır. Bu dastana mövzu və motivcə, eləcə də süjet baxımından bənzəri olan folklor örnəkləri də var. Lakin Orta Asiyada, xüsusən qazaxlar, başqırdlar, qaraqalpaqlar və başqa qardaş xalqlar arasında çox geniş yayılmış olan «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əsli-Kərəm» dastanı arasında çox yaxından səsləşən, hətta bənzəyən cəhətlər müşahidə olunur ki, bunların üzərində bir qədər ətraflı dayanmaq zəruridir.

Ayrı-ayrı xalqlara mənsub variantlar arasındakı kiçik fərqlər nəzərə alınmazsa, «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanının yığcam məzmunu aşağıdakı kimidir:

«Qarabayla Sarıbay övladsızdılar. Əhd edirlər ki, birinin oğlu, digərinin qızı olsa, evləndirsinlər. Sarıbayın oğlu, Qarabayın isə qızı olur. Oğlanın adını Körpəş, qızın adını isə Sulu qoyurlar. Oğlanın atası ölür, Qarabay öz qızını yetimə vermək istəmir. Qızını da, vətəndəşini də götürüb köçür. Körpəş Bayan Suluya adaxlı olduğunu bilib onun dalınca gedir. Qarabayın qızını istəyənlər çoxdur. Hətta kalmık şahının oğlu da onu istəyir. Qarabay isə qızı öz nöqəri Kodarqula nişanlayır. Çünki Kodarqulu köç zamanı susuz səhrada su tapmış, sürüləri qırılmaq təhlükəsindən xilas etmişdir. Körpəş gəlib buraya çıxır, Bayan Sulu ilə görüşür. Bir variantda görə, Kodarqul, başqa variantda görə isə, Qarabay Körpəşi öldürür. Qız da Körpəşin qəbrinə üstündə xəncərlə vurub özünü öldürür».

Kazan variantına görə, Bayan Sulu özünü öldürməmişdən qabaq Kodarqulu da məhv edir. Onun meyitini də Körpəşlə Bayan Sulu-nun qəbirləri arasında basdırırlar. Sevgililərin qəbirləri arasından gəyərən gül kolları birləşmək istəyir. Kodarqulun qəbrindən qalxan tikan isə onların birləşməsinə mane olur.

Göründüyü kimi, «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» ilə «Əsli Kərəm» arasındakı süjet yaxınlığından əlavə surətlərin adlarındakı oxşarlıq-bənzəyiş də maraqlıdır. Körpəş Kərəm, Sulu Əsli, Qarabay-Qara Məlik və s. Hətta Kozi Körpəş də Kərəm kimi yolda qayaya, çaya, meşəyə, qurda rast gəlir, sevgilisini onlardan xəbər alır. Sonrakı epiloqlar da bir-birilə, demək olar ki, eyniyyət təşkil edir. Bütün bunlar göstərir ki, «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əsli Kərəm» dastanı arasında genetik bir bağlılıq - əlaqə mövcuddur. Olsun ki, hər iki dastanın mənşəyi daha ümumi və vahid olan arxaik bir süjetə söykənir. Həmin arxaik süjet Orta Asiyada «Kozi Körpəş və Bayan Sulu». Azərbaycanda isə «Əsli Kərəm» dastanı şəklində transformasiya olunaraq yerli, məhəlli kontekstə (məsələn, Qafqazdakı azərbaycanlı-erməni münasibətlərinə) uyğunlaşdırılmış və bu səbəbdən də mətnlərarası fərqlər yaranmışdır.

Orta çağ Azərbaycan dastançılığında oğuz-epik ənənəsinə məxsus süjet və poetika ünsürləri, motivlər müəyyən yer tutmaqdadır. Bu sıradan «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarından gələn motivlər daha qabarıq nəzərə çarpır. İstər «Koroğlu» eposunda, istərsə də «Şah İsmayıl-Gülzar», «Novruz-Qəndab», «Mehr-Mah» və başqa məhəbbət

dastanlarında ən müxtəlif istiqamət və səviyyələrdə Dədə Qorqud motivləri müşahidə edilir. Bu sıradan «**Aşiq Qərib-Şahsənəm**» dastanı Dədə Qorqud boylarına süjet, motiv və obraz yaxınlığı ilə xüsusi seçilir. «Aşiq Qərib-Şahsənəm» dastanı Azərbaycan hüduqlarından kənara çıxaraq Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya xalqları arasında da geniş yayılmış, dastanın onlarca müxtəlif variantı, hətta versiyaları türkmən, özbək, uyğur, türk, qaraqalpaq, qaraim, eləcə də erməni və gürcü folklor arealında məskunlaşmışdır.

Mətnin ümumi mənzərəsi və aparıcı folklor motivi («Ər arvadının toyunda» beynəlxalq ümumfolklor indeksi) göstərir ki, «Aşiq Qərib-Şahsənəm» dastanı «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yaradılmışdır. Dastan dəqiq mənada «ər öz arvadının toyunda» səpkisində deyil, «Bamsı Beyrək»də olduğu kimi, orijinal müstəvidə, yəni sevgilinin öz sevgilisinin, aşıqın öz məşuqunun toyuna gəlib çatması şəklində işlənmişdir. Bu əsas məsələdən başqa boy və dastanın süjet təfərrüatında da əsaslı yaxınlıqlar vardır ki, ən başlıcaları aşağıdakılardır:

– istər boyda, istərsə də dastanda oğlanla qız birinci dəfə qızın yaşadığı evin yanında, özü də əksərən qızın kənzinin vasitəsilə görüşürlər;

– Bamsı Beyrək də, Qərib də görüşdən sonra sevgilisinin barmağına üzük taxıb ondan ayrılır;

– «Bamsı Beyrək»də Yalançıoğlu Bamsının, «Aşiq Qərib»də isə Güloğlan – Kaloğlan Qəribin köynəyini qana batırıb yalan xəbər gətirir;

– buna baxmayaraq, nə Banuçiçək Bamsının, nə də Şahsənəm Qəribin ata-anası ilə əlaqəni kəsir;

– Bamsının atasının, Qəribin anasının ağlamaqdan gözü kor olur;

– hər iki dastanda qəhrəmanları tapıb vəziyyəti xəbər vermək üçün bəzircanların köməyindən istifadə olunur, Bamsı da, Qərib də bəzircanlarla dəyişir;

– Bamsı paltarını Dəli ozanla dəyişdikdən sonra evlərinə gəlir. İlk əvvəl bulaq başında ağlayan bacısını görür. «Aşiq Qərib»də də eynilə belədir. Özü də bu dastanların heç birində bacılar qardaşı tanıya bilmir;

– hər iki qəhrəman öz sevgilisinin toy məclisinə gəlir. Hər iki dastanda da ozan-aşiq kimi qarşılanırlar;

– hər iki dastanda ozan-aşiq libasındakı aşiq (Bamsı və Qərib) dolayısı ilə sevgilisindən yadigar qoyub getdiyi üzüyü soruşur və müsbət cavab alır;

– məsələ aydınlaşdıqdan sonra Bamsı Yalançıoğlunu, Qərib də Güloğlan – Kaloğlanı bağışlayır;

– hər iki dastanda kor olmuş valideynin gözləri açılır. Dədə Qorqud Bamsının barmağının qanını, aşiq isə mifoloji hamı olan Xızırın atının ayağı altından götürülmüş torpağı kor gözə sürtməklə onu açır;

– Beyrəyin yayını özündən başqa heç kəs gərib, oxunu heç kəs ata bilmir. Qəribin də sazı özündən başqa heç kəsin əlində çalınmır;

– finalda Bamsı öz bacılarını, Qərib də öz bacısını ərə verir, toyları da bir gündə olur.

Sadələnan bənzərliklərdə epik mətnin əksər məqamlarında üst-üstə düşən təfərrüat «Aşiq Qərib-Şahsənəm» dastanının «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yarandığını təsdiqləyir. Sadəcə olaraq, oğuznamə boyu aşiq dəst-xəttilə əvəzlənmiş, beləliklə də məlum süjet fərqli bir dastana çevrilmişdir.

Azərbaycanda xalq dastançılığında elə örnəklərə rast gəlinir ki, məzmun və süjet əhatəsinə görə həm qəhrəmanlıq, həm də məhəbbət mövzularına uyğun gəlir. Bu qrupa daxil olan dastanların qəhrəmanları sevməyi bacardıqları kimi, qılınç-qalxanla vuruşmağa, igidlik, hünər, şücaət göstərməyə də qadırdırlar. Lakin onlar nə qədər igid, qəhrəman olsalar da, əsasən öz sevgiləri – butaları uğrunda çarpışdırlar ki, bu səbəbdən də həmin örnəkləri «məhəbbət dastanı ilə qəhrəmanlıq dastanı» hüduqlarında dayanan dastan adlandırmaq daha münasibdir. «Növrüz Qəndab», «Şahzadə Əbülfəz», «Şah İsmayıl Gülzar», «Şahzadə Bəhram», «Dilsuz-Xəzangül», «Seydi Pəri», «Məhəmməd Güləndam», «Seyfəlmülk», «Xurşid-Mahmehri» kimi dastanlar bu sıradandır.

Məhəbbət və qəhrəmanlıq motivlərinin birgə çıxış etdiyi dastanlar içərisində «**Şah İsmayıl-Gülzar**» öz məşhurluğu ilə daha çox seçilir. Dastandan aydın olur ki, Adil şah min bir dua, nəzir-niyaz və qurbanla yeganə oğul tapır. Yaman gözə gəlməsin deyə onu hətta on beş yaşına qədər xüsusi yerdə saxlatdırıb günəş işığından da qoruyur. Oğlan böyüyür və həqiqətən azman bir pəhləvana çevrilir. Oğul Şah İsmayıl bir gün ov zamanı Gülzarı görür, sevir, arxasınca gedir, minbir əzab-əziyyətdən sonra öz məqsədinə çatır, üç gözəllə atasının vilayətinə dönür. Ata öz gəlinlərini ələ keçirmək üçün oğlunun gözəl-

rini çıxartdımb quyuya atdırır. Doğma atanın oğula qarşı belə qəddar, vəhşi münasibəti, sonra isə oğulun sağalıb atadan intiqam alması, yəni ədalətin bu şəkildə bərpa olunması dastanın çox geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Şübhəsiz ki, burada saraylara xas olan despotizmin, taxt-tacı ələ keçirənlərin öz övladlarına, qardaşlarına, hətta atalarına qarşı qeyri-insani münasibətlərinin bədii inikası vardır.

«Şah İsmayıl–Gülzar»ın ondan çox variantı mövcuddur. Variantlarda atanın adı, qəhrəmanın qalaçada rast gəldiyi ilk qızın adı, onun qardaşlarının müharibə etdikləri düşmənin adı, Ərəbzənginin adı, onun tərcümeyi-halı bir-birindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Lakin süjet və poetik mətnlərdə elə bir ciddi ayrıntı duyulmur.

Variantların hamısında Şah İsmayılın gözlərini çıxartdıran, quyuya atdıran atadır. Müxtəlif variantlarda Zülal şah, Adil şah, Fətəli xan, Abdulla xan, Aslan şah adlanan bu qansız ata qabaqca oğlunu quyuya salmaq, bu baş tutmadıqda zəhərləmək qərarına gəlir. Bu fəndlər baş tutmur, belə olduqda, oğlunun qollarını bağlatdırıb, gözlərini çıxartdırır. Oğul hər nə qədər:

*Uca dağlar başı dumandı, çəndi,  
Amandı, şah baba, zay etmə məni, –*

deyə yalvarırsa da, ata rəhmə gəlmir. Çünki öz oğlunun gözlərinin çıxarılmasına rahat-rahət baxan bu düşkün gözləri əxlaqsızlıq, pozğunluq, şəhvət ehtirası tamamilə dumanlatmışdır. Bir variantda görə onun Gülzara, başqa bir variantda görə isə Ərəbzəngiyə gözü düşür. Bir variantda da deyilir ki, o özü bu üç gözəli gətirmək istəmiş, lakin gətirə bilməmişdi deyə oğlunun bu bacarığı ona ağır gəlir.

Şah İsmayılın gözlərinin sağalması da variantlarda müxtəlif cür verilir. Onun gözlərini bəzən göyərçinlər, bəzən mələklər, bəzən isə qarğa sağaldır ki, bunlardan ən qədimi – arxaik vasitə sonuncudur.

Dastanda başlıca diqqət Şah İsmayılın sevgilisi Gülzar xanım uğrunda çəkdiyi cəfalara və göstərdiyi qəhrəmanlıqlara yönəldilmişdir. Şah İsmayıl, atasından fərqli olaraq, mərd, mübariz, sədaqətli və vəfalıdır. O, haqq-ədalət tərəfdarıdır. Şah İsmayılın hünər və şücaətlərinin tamamlanmasında onun sevgili atı Qəmərdayın da özünəməxsus yeri vardır. Ümumiyyətlə, qədim türk bahadırılıq anlayışının tərkibində mühüm yer alan at, qılinc və qopuz-saz üçlüyü Şah İsmayılın qəhrəmanlığının da aparıcı atributu kimi çıxış edir. Bu baxımdan Şah

İsmayıl obrazı Beyrəyi, Koroğlunu xatırladır, daha doğrusu, onların cərgəsində dayanır.

Gülzar da dastanlarımız üçün səciyyəvi olan sevgili surətlərinəndir. Misilsiz və bənzərsiz gözəlliyilə Şah İsmayıl kimi bahadır igidi məftun eləyən, onun könlünə hakim kəsilən bu gözəl öz zərifliyi, saf, səmimi sevgisilə yadda qalır.

Lakin qərribədir ki, dastandakı əsas sevgili – məşuq obrazı olmasa da, qabarıq nəzərə çarpan və dastançı təxəyyülünün daha əzəmətli görüntülərlə təqdim etdiyi obraz Ərəbzəngidir. Əsas variantlara görə, Ərəbzəngi bədaxlaq işlərlə məşğul olan qardaşını və onun özü kimi əməldəşlərini öldürüb dağlara çəkilməmiş igid, namuslu bir qızıdır. O, qardaşına və onun bədəməl yoldaşlarına o qədər nifrət etmişdir ki, binamus işlərlə məşğul olan bütün kişilərə düşmən kəsilmiş, onlardan intiqam almağı qərarlaşdırmışdır. Kişi cildinə girmiş əzəmətli pəhləvan kimi çıxış edən Ərəbzəngi əslində gözəl, dastançı dilicə deyilmiş olsa, «ay parçası kimi bir qızıdır». Ərəbzəngi istər mənəviyyatına, istərsə də fiziki düşüncə, igidliyinə, qüvvətinə görə qədim türk etnik düşüncəsindəki «bahadır qız» təsəvvürünün folklorlaşmış ifadəsidir. Onun daxili aləmi, eləcə də bu daxili aləmlə həmahəng olan qəhrəmanlığı Dədə Qorqudun Banuçiçəyini, Selcan xatununu xatırladır. Dastanın hətta Gülzarı götürüb geri döndükləri zaman bulaq başındakı vuruş epizodu «Qanturalı» boyunun həmin epizodunun, demək olar ki, eynidir. Fərq birəcə burasındadır ki, istər Banuçiçək, istər Selcan xatun, istərsə də bu planda olan başqa folklor qəhrəmanları oğlan tərəfindən məğlub edilib ərə getdikdən sonra öz bahadırılıqlarını itirirlər, Ərəbzəngi isə sona qədər yenilməz bir qəhrəman olaraq qalır.

*Oğlan, mey içmişəm, yəinki bəngi?  
Yoxsa tanıyırsan Ərəbi-zəngi?  
Görürəm, saralıb üzünün rəngi,  
Buraya gələnlər baş verib gedər.*

Görünür, məhz bu keyfiyyətlərinə görə o, dastandakı digər qadın qəhrəmanları, o cümlədən əsas sevgili olan Gülzarı da kölgədə buraxır və dastanın Şah İsmayıldan sonra gələn ikinci əzəmətli obrazına çevrilə bilir.

«Şah İsmayıl–Gülzar» dastanının süjet xətti, eləcə də dastandakı çoxsaylı arxaik-ibtidai təsəvvür və düşüncə sistemlə bağlı motivlər göstərir ki, bu dastan aşiq yaradıcılığı məhsulu olana qədər çeşidli

mətnlər, müxtəlif folklor örnəkləri, o cümlədən, rəvayət və nağıl halında mövcud olmuş, elə oradan da aşıq dastançılığına gəlmişdir. Dastanın nağıl mənşəli olmasını oradakı çoxsaylı nağıl ünsürləri (göz-çixarma, quyu, qeyri-adi gülüş səhnələri, qalada tənha yaşayan cəngavər qadın motivləri və s.) də təsdiqləyir. Bundan başqa, məşhur «Şahzadə İbrahim» nağılının süjeti ilə «Şah İsmayıl–Gülzar» dastanının süjeti, kiçik istisnaları çıxmaqla, demək olar ki, bir-birinin təkrarıdır.

Dastanın nağıl mənşəli olmasına, habelə buradakı obraz və hadisələrin tarixi-mədəni səciyyəsinə əsasən qəti şəkildə söyləmək mümkündür ki, bu əsərdəki Şah İsmayıl obrazının Şah İsmayıl Xətai ilə heç bir bağlılığı yoxdur. Adlar arasındakı bənzəyiş tamamilə təsadüfidir (157, 187-192).

Azərbaycanda geniş yayılmış dastanlardan biri də «**Alı xan–Pəri**»dir. Bu dastan Aarne-Andreyev cədvəlindəki 883 nömrəli motivə – «Böhtana düşmüş qız» beynəlxalq süjetinə uyğun gəlir. Bu onu göstərir ki, «Alı xan–Pəri» dastanı da nağıl mənşəlidir.

«Alı xan–Pəri» dastanı Azərbaycan dastanlarının üçüncü qrupuna – ailə-əxlaq dastanlarına daxildir. Bu dastanı ona görə ailə-məişət deyil, ailə-əxlaq dastanı adlandırmaq lazım gəlir ki, burada ümumi məişət məsələlərindən çox əxlaq məsələləri qoyulur və onlar dövrün səviyyəsinə, dastançının görüşünə müvafiq bir şəkildə həll edilir. Əxlaq məsələsi hər yerdə, hər dövrdə o qədər aktual olub ki, dastanların da əksəriyyətində onun müxtəlif cəhətlərinə toxunulur, fikirlər söylenilir, nəticələr çıxarılır. Bu əsərin, doğrudan da, sözün həqiqi mənasında nə məhəbbət, nə də qəhrəmanlıq dastanı yox, məhz ailə-əxlaq dastanı olduğunu görmək üçün lap müxtəsər bir şəkildə gözədən keçirmək kifayətdir.

Səyyad varlı-karlı bir tacirdir. Lakin onun bu vara-dövlətə sahib olacaq övladı yoxdur. Səyyadın yaşadığı Bitlis şəhərinin yaxınlığında Qanlı adlı bir dəli çay vardır. Səyyad nəzir eləyir ki, Allah ona bir övlad versin, o da Qanlı çayın üstündən körpü saldırsın. Nəzir qəbul olunur. Səyyadın bir oğlu, bir də qızı olur. Oğlanın adını Məhəmməd (başqa variantlarda İsmayıl, Zülfüqar və s.), qızın adını Pəri qoyurlar. Elə həmin gün Səyyad məscidin həyətidən təzəcə doğulub atılmış bir uşaq da tapır, götürüb evə gətirir, adını da Tapdıq qoyur. İllər keçir. Uşaqlar böyüyürlər. Səyyad oğlu Məhəmmədi və arvadını götürüb Məkkə ziyarətinə gedir. Tapdıqla Pəri evdə qalırlar. Xanı adlı bir qarı Tapdığa deyir:

«– Sən Səyyadın oğlu deyilsən. Küçədən tapılma uşaqsan. Ona görə də adını Tapdıq qoyublar. İndi fürsət varkən gərək Pərinə birtəhər ələ keçirəsən ki, Hacı Səyyadın mal-dövlətindən sənə də bir pay düşsən».

Var-dövlətə şərikin olmaq ehtirası qardaşlıq hisslərinə üstün gəlir. Tapdıq Pəriyə təvəzüz etmək istəyir. O, Pəriyə nə qədər yalvarırsa, nəticə vermir. Nəhayət, Tapdıq zora keçir. Lakin Pəri çox möhkəm, iradəli, namuslu, çox da cəsarətlidir. O, Tapdıqın baş-gözünü yarıq, özünü də çıxarıb evdən qovur. Vədə tamam olur. Hacı Səyyadgil ziyarətdən qayıdırlar. Tapdıq onların pişvazına gedir, Pərinin özünü çox pis apardığını danışır:

«– Axırda da lotularla birləşib məni bu günə saldın», – deyir.

Yenicə Məkkə ziyarətindən qayıtmış Hacı Səyyad oğlu Məhəmmədi göndərir ki, gedib Pərinə öldürsün. Məhəmməd Pərinə aldadıq meşəyə aparır. Bir neçə yerindən yaralayır, üst paltarını çıxarıb qana boyayır, atasına aparır. Pəri qorxudan bir ağacın köşünə girib gizlənir.

Vanlı Alı xan meşəyə ova çıxır. Pərinə görə bəyənir, başına gələnləri öyrənir, evinə aparır, toy edib alır. Pərinin Alı xandan iki oğlu olur. İllər keçir, uşaqlar böyüyüb on-on iki yaşlarına çatırlar. Alı xan Pərinə oğlanları ilə bərabər Qara vəzirə qoşub qiymətli hədiyyələrlə Bitlisə, atasının yanına qonaq göndərir. Karvan son gecə bir meşə kənarında düşərgə salır. Hamı yatdıqdan sonra Qara vəzir Pərinin çadırına gəlir, Pəri nə qədər yalvarırsa, vəzir öz murdar niyyətindən əl çəkmək istəmir, əgər razı olmazsa, oğlanlarının başını kəsəcəyini deyib, onu təhdid edir. Pəri namuslu qadındır. Vəzir onun gözləri qabağında hər iki oğlunun başını kəsirsə də, təslim olmur, nəhayət, onun əlindən qurtularaq meşəyə qaçır. Vəzir karvana səs salır ki, əslində «tapıntı qız» olan Pəri uşaqlarını da götürüb qaçmışdır. Karvan geri dönür, Pəri meşə kənarında Budaq (yaxud Alı) adlı bir çobana rast gəlir. Çoban vəzirin əksinə olaraq çox təmiz ürəkli, namuslu bir adamdır. O, Pəriyə öz doğma bacısı kimi yanaşır, yedirir, içirir, hətta paltarını da soyunub ona verir. Alı xanı tapacağını da vəd edir.

Pəri çoban paltarında şəhərə gedir. Yolda o, bir karvan düşərgəsinə rast gəlir. Alı xana bir məktub yazıb, bulaq başındakı bir daşın altına qoyur.

Pəri şəhərdə çox gəzib dolaşır, nəhayət gəlib öz evlərinin qabağına çıxır. Çoban paltarında olduğundan anası onu tanımır, lakin çox xoşuna gəldiyi üçün ərindən xahiş edir ki, onu nökrə götürsün. Beləliklə, Pəri öz evlərində nökrəçilik etməyə başlayır.



Saleh sövdəgər adlı bir tacir Pərinin məktubunu tapıb xana çatdırır. Alı xan heç bir söz demədən Qara vəzir də yanınca götürüb dərviş paltarında Pərinə axtarmağa gedir. Yolda o, Budaq çobana rast gəlir.

Ağıllı çoban Pərinə soruşmaqlarından dərvişlərdən birinin Alı xan, o birinin də Qara vəzir olduğunu başa düşür. Qara vəzir duyuc dərviş qaçmasın deyər onlara heç bir söz demir, götürüb Hacı Səyyadın evinə gətirir. Hacı Səyyad dərvişlərə yaxşı hörmət edir. Yeyib-içdikdən sonra xahiş edir ki, gördüklərindən, eşitdiklərindən yaxşı bir əhvalat danışsınlar. Hamı yığışır. Pəri də nökr paltarında, başında da şələ papaq məclisdə oturmuşdur. Alıxan nə qədər əlləşirsə, heç bir şey quraşdırıb danışa bilmir. Budaq çoban deyir:

– Keçəl nökrələr dərvişlərdən də çoxbilmiş olurlar, qoyun elə bu nökr danışsın, qulaq asaq.

Pəri deyir:

– Mən sizə yaxşı bir əhvalat danışaram, ancaq şərtim var. Mən danışdıqdan qurtarana qədər gərək heç kəs bayıra-bacağa çıxmasın.

Budaq çoban durub qapının ağzını kəsir ki:

– Keçəl, sən danış. Mən heç kəsi yerindən tərpənməyə qoymaram.

Pəri atasığilin ziyarətə getdikləri gündən bəri başına gələnlərin hamısını danışdıqdan axırda deyir:

*Dindirəndə kəlmə-kəlmə danışan,  
Gəlinlərdən, qızdan həyalı dərviş!  
Xəbər al halımı Budaq çobandan,  
O bilir hər işi, hər halı, dərviş!*

*Fələk məni çox ağlatdı, güldürdü,  
Ağladılan göz yaşımı sildirdi.  
Qara vəzir bir cüt oğlum öldürdü,  
Mərd igid qanıma qan alı, dərviş!*

Və i.

Məsələ açılır. Məhəmməd Tapdığı, Alı xan vəzir, çoban da qanını öldürür.

Dastanın müxtəlif variantlarından görüldüyü kimi, Alı xanla Pəri bir-birini dərin məhəbbətlə sevir. Hətta Alı xan Pərinə axtara-axtara gəzdiyi günlərin birində Nəstərən, yaxud Nərgiz adlı bir gözələ rast gəlir. Nəstərən Alı xana aşiq olur, onu alıb bu yerlərdə qalmasını təklif edir:

*İltimas eylərəm, ay Alı dərviş,  
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.  
Sən də mənim kimi eşq oduyla biş,  
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.*

Alı xan isə öz sevgilisinə sadıq qalır. O hətta özünü məhəbbətdə Məcnunla, Kərəmlə bir sıraya qoyur.

*Leyliyə Məcnundu, Əsliyə Kərəm,  
Bircə öz yarımın camalın görəm!*

Lakin buna baxmayaraq, «Alı xan–Pəri» məhəbbət dastanı səviyyəsinə qalxa bilmir.

Dastanda Pəri surəti sözün həqiqi mənasında namus, şərəf mücəssəməsi kimi yaradılmışdır. Çox zaman «gözəllik namusun düşmənidir» deyirlər. Bəzən doğrudan da namus gözəlliyi daha da gözəlləşdirənə qədər gözəllik namusu eybəcərləşdirir. Pəri isə həm gözəl, həm də namusludur. Bir sıra cahanşümul əsərlərdə, eləcə də xalq dastanlarında olduğu kimi, gözəlliyi Pərinin başına fəlakətlər gətirir, hətta gözləri önündə iki oğlunun başı kəsilir. O isə nə əyilir, nə də alçalır. Bu, doğrudan da qarşısında səcdə edilməyə layiq olan təmiz, pak əxlaqi keyfiyyətdir. Lakin dastançı-aşiq yalnız bu keyfiyyəti təsvir və tərənnümlə kifayətlənmir. O, Pərinin başına gələn fəlakətlərin əsas səbəblərini də izah etməyə çalışır.

Əsərdə Pəri nə qədər iradəli, təmkinli, dözümlü qızdırsa, Hacı Səyyad bir o qədər xudbin və ağılsız atadır. O, Tapdığı dediklərini yoxlamağı ağına belə gətirmədən qızının öldürülməsini əmr edir. Onda doğma övladına qarşı belə münasibətə səbəb var dövlətin əmələ gətirdiyi qürur, yekəxanəlik və zamanonin qadına baxışdır ki, öz növbəsində bunların da hamısı dövrün əxlaq normaları ilə bağlıdır. Pərinin qardaşı Məhəmməd də atasının tayıdır. Əgər ata Tapdığı böhtanlarına inanaraq Pərinin öldürülməsini əmr edərsə, qardaşı Pərinin yalvarışlarına belə əhəmiyyət vermir. Əsərdən aydın görünür ki, əslində o, bacısını öldürmək istəmir, deyəsən, heç bacısının namussuzluğuna da inanmır. Lakin doğma bacısını ona görə öldürməyə məcburdur ki, ata belə əmr etmişdir. Deməli, onda ataya qarşı mütillik bütün keyfiyyətlərdən güclüdür. Şübhəsiz ki, bu mütillik əsasən ata malından məhrum olmaq qorxusu ilə əlaqədardır.

Dastandakı ana surəti də çox maraqlıdır. Ata öz qızının öldürülməsi üçün əmr verir, qardaş da bu əmri yerinə yetirməyə gedir. Ana isə hətta etiraz etmək hüququna belə malik deyildir. Onu hətta sayıb fikrini soruşan da yoxdur. Ağlamaqdan başqa əlindən heç bir iş gəlməyən ananın bu dərəcədə hüquqsuzluğu yenə də dövrün əxlaq normaları, qadına baxışla əlaqədar məsələdir ki, dastançı əsəri ilə bunun da əleyhinə çıxır.

Dastanda Qara vəzirlə Budaq çoban əxlaq cəhətdən tamamilə bir-birinin əksi olan adamlardır. Fitrətən əxlaqsız adam olan Qara vəzir meşədə kimsəsiz və didərgin Pərinə görün kimi «aşıqı-giriftar» olur. Əvvəlcə Alı xana «Biz onu bir yerdə tapmışıq, birlikdə də şərək olmalıyıq» şəklinə murdar bir təklif eləyir. Alı xanın qəzəbləndiyini görüb susur, hiylə yoluna keçir, fürsət gözləməyə başlayır, nəhayət, Alı xanın sadəliyindən istifadə edərək Pərinin müşayiətçisi olur və öz çirkin niyyətlərini həyata keçirmək üçün illər boyu çörəyini yediyi adamın oğullarını öldürür.

Anasının gözləri qarşısında oğullarının başını kəsmək qədər dəhşətli bir cinayət təsəvvür etmək çətindir. Qara vəzir belə qəddar bir canıdır. Onu bu dərəcəyə çatdıran, dastançıya görə, fitri əxlaqsızlıq, təbiətindəki vəhşilikdir.

Dastanda Budaq çoban Qara vəzirin tamamilə əks tərəfində duran obraz kimi təqdim olunur. Pəri Qara vəzirin əlindən qurtulduqdan sonra nəfəs dərmədən şəhərə kimi qaçır. Sübh açılanda o, Budaq çobana rast gəlir. Çölün düzündə Budaq çobandan və Pəridən başqa heç kimsə yoxdur. Pəri çobandan qorxur. O isə: «Qorxma, bacı, yaxın gəl, görün kimsən?» – deyir. Pəri başına gələnləri çobana danışır.

Çoban Pəriyə nadürüst kişilərdən zülm görmüş namuslu, lakin köməksiz bir insan kimi yanaşır. Yedirir, içirir, arxa-kömək olub, axırda da qisasını alıb Alı xana çatdırır. Folklor təfəkkürü belə əxlaqın tərəfdarıdır, dastançı Budaq çoban, Pəri, Alı xan kimi əxlaq sahiblərini idealizə edir. Dastanın sonluğunda etnik-mənəvi qanunların diktəsi öz işini görür: öz qara niyyətləri ilə ailə-əxlaq normalarına qarşı çıxan qarı, Tapdıq və Qara vəzir ölümle cəzalandırılır. Folklor – xalq düşüncəsi bunu bir ibrət olaraq həyata keçirir.

Az sayda olmuş olsa da, bir qisim dastanlara rast gəlinir ki, onlar aşiq repertuarında müşahidə edilmir. Daha doğrusu, həmin dastanlar aşiq ifaçılığı üçün münasib ifa-oxu materialı olmadığından onların aşiq repertuarına daxil ola bilmə imkanı çox azdır. Belə dastanlarda nəsr-şeyr növbələşməsi mövcud olsa da, mətnin tərkibindəki

şeyrlər digər ənənəvi aşiq dastanlarındakı şeyr şəkillərinə bənzəmir. Bu tip dastanlardakı şeyrlər əsasən bayatılardan ibarət olur ki, onların sazla ifası o qədər də səmərəli olmur. «Arzu-Qənbər», «Yaxşı-Yaman», «Lələ» dastanları bu baxımdan səciyyəvidir. Sadalanan dastanları şərti olaraq «bayatılı dastanlar» da adlandırmaq mümkündür. Bayatılı dastanların aşiq repertuarında deyil, adi folklor söyləyicilərinin repertuarında məskunlaşması onlarda rəvayət və nağıl üslubuna məxsus keyfiyyətləri gücləndirmişdir. Əslində «Yaxşı-Yaman» və «Lələ» dastanları dastandan daha çox bayatı ustaları kimi tanınmış Sarı Aşiq və Lələnin başına gələn əhvalatları əks etdirən rəvayətlər toplusunu xatırladır.

Bayatılı dastanlar içərisində ən geniş yayılmışı «Arzu-Qənbər»dir. Bu dastanın kərkük, Bakı, Gəncə, Qarabağ, Qaradağ, qumıq, türkmən, özbək, qaraqalpaq və s. çoxsaylı variantları vardır. Variantlarda şəxs, yer-yurd adlarının fərqliliyi, bir sıra hallarda isə sonluğun müxtəlifliyi müşahidə edilməkdədir. «Arzu-Qənbər» dastanının ümumi süjet mənzərəsi onun nağıl mənşəli olduğunu göstərir. Həm mənşə səciyyəsinə, həm bayatılı olmasına və üstəlik ümumtürk etno-coğrafiyasındakı çeşidli folklor areallarında bənzər biçimlərdəki məskunluq faktına görə bu dastanın orta çağ aşiq dastanlarından xeyli dərəcədə qədim olduğunu söyləmək mümkündür.

Azərbaycan xalq dastançılığı özünün çiçəklənmə mərhələsini orta yüzilliklərdə keçirmişdir. Bu mərhələnin şah əsərləri olan «Aşiq Qərib», «Tahir Zöhrə», «Əsl-i Kərəm», «Abbas Gülgöz», «Şah İsmayıl-Gülzar» kimi möhtəşəm dastanlar Azərbaycanın hüdudlarından çıxaraq ümumən Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya ərazilərində də geniş yayılmış, eyni soydan olan türk xalqları ilə yanaşı, erməni, gürcü, osetin, tacik və başqa etnosların folklor arealına yerləşmişdir.

XVIII-XIX yüzilliklərdə dastan yaradıcılığı əvvəlki tempini yavaş-yavaş azaltmış və dastan ifaçılığına diqqət artırılmışdır. Dastanların ayrı-ayrı aşiq mühitlərində dəyişikliklərə məruz qalaraq variantlaşması prosesi də əsasən bu tarixi mərhələdə getmişdir. XIX-XX yüzilliklərdə Aşiq Alı, Aşiq Ələsgər, Şəmki Aşiq Hüseyn, Bozalqanlı Aşiq Hüseyn, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı və başqa onlarla yaradıcı ustad aşiq zəngin poeziya irsi qoyub getsə də, dastan yaradıcılığında elə bir ciddi keyfiyyət göstəricisi qazana bilməmişdir. Aşiq Ələsgər, Şəmki Aşiq Hüseyn, Bozalqanlı Hüseyn ətrafında dastanvari söyləmə-rəvayətlər yaradılsa da, onlar dastanlaşma prosesi keçirə bilməmiş və orijinal dastanlara çevrilməmişdir. Bu tarixi mərhələdə ayrı-ayrı aşiq-

lar bir sıra dastanlar yaratsalar da, onlar lokal-məhəlli mövcudluq keçirmiş, kütləvilik qazanmadığından aşiq repertuarında möhkəmlənməmişdir.

Azərbaycan xalq dastanlarının ümumi sayı yüzdən yuxarıdır. Variantlar da nəzərə alınsa, bu say üç yüzə yaxın ola bilər. Dastanların ümumi sayından fərqli olaraq, onların ayrı-ayrı aşiq mühitlərindəki sayı nisbətən azdır. Məsələn, Təbriz-Qaradağ aşiq mühitində yetmişə yaxın, Urmiya aşiq mühitində altmışdan yuxarı, Borçalı və Gəncəbasar aşiq mühitlərində əllidən çox, Şirvan aşiq mühitində otuza qədər dastan müşahidə olunur.

Aşıqların öz repertuarındakı dastanların sayı da, adətən, qırx-əlli hüdudlarında olur. Azərbaycan dastanlarının ümumi sayının daha böyük olmasına səbəb isə ayrı-ayrı repertuarlarda müxtəlif dastanların mövcudluğudur.

Azərbaycan aşıqlarının dastan yükü onların epik repertuarının əsasıdır. Repertuarın daşınması ustad-şagird ənənəsinə söykənir və sənət şəcərəsi xətti ilə davam edir.

## SAZ HAVALARI

Aşıqların ifaçılığı ilə bağlı saz havalarının adlarını, onun saz sənətinin yayıldığı-yaşadıldığı müxtəlif regionlarda daha başqa adlar ilə adlanmalarını, kök məqamlarını, sazın biləyinə-qoluna bağlanan pərdə düzümünü ayrı-ayrı ustalardan şəxsi imzaları ilə təsdiq etdikləri cədvəli burada hər bir ustadın öz adını olduğu kimi verməyi məqsədəuyğun hesab etdik.

Elə bilirik ki, gələcəkdə qədirbilən saz-aşiq sənətinin tədqiqatçıları bizim uzun illərdən bəri apardığımız bu axtarışlardan gen-bol faydalanacaqlar.

## CƏDVƏL

**Aşiq Ağayarı, Aşiq Nəcəfin, Aşiq Talibin təqdim etdiyi saz havaları:**

Nö	Saz havasının adı	Eyni saz havasının daha başqa adı	oxun - duğu sözlər	oxun - duğu şer növlər	sazın kökü	sazın pərdəsi	saz havasını yaradan aşığın adı	saz havası hansı xalqa məxsusdur
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	Abbas gözəlləməsi	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	bec-boğaz pərdədə	Abbas Tufarqanlı	Azərbaycan
2.	Ağır Şorili	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	urfani kökdə	divani pərdədə	Ağ Aşiq	Azərbaycan
3.	Ayaq Şahsevən	*	qəmli	gəraylı	ümumi kökdə	şah pərdədə	Miskin Abdal	Azərbaycan
4.	Ayaq divani	Osmanlı divani	cəngi	divani	ayaq divani kökdə	Divani pərdədə	Aşiq Fərhadə istinad olunur	Azərbaycan
5.	Ayaq sarı tel	*	gözəlləmə	gəraylı	ümumi və Dilqəm kökdə	Baş pərdədə	Aşiq Valeh	*
6.	Ayaq müxəmməs	Duvaqqapma, Toyaxrı	gözəlləmə	müxəmməs	ümumi kökdə	Şah və urfani pərdədə	Dədə Qorqud	*
7.	Ayaq Cəlili	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	Urfani kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Cəlil	*
8.	Ayaq Müxəyi	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah və urfani pərdədə	Aşiq Cəlil	*
9.	Arazbarı	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	Xan Çoban	*
10.	At üstü Koroğlu	Atlı Koroğlu, Basma Koroğlu	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	divani kökdə	Beçə pərdədə	Koroğlu	*
11.	Aşiq təsnifi	Qəmərçan, Qara göz, Bu gecə	gözəlləmə	təsnif	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Alı	*
12.	Baş sarı tel	-----	gözəlləmə	gəraylı	Dilqəm kökdə	Baş pərdədə	*	*
13.	Baş dübeyti	Yuxarı dübeyti	qəmli	gəraylı	Dilqəm kökdə	Baş pərdədə	*	*
14.	Baş müxəmməs	Köhnə müxəmməs	gözəlləmə	Müxəmməs	Dilqəm kökdə	Baş pərdədə	Dədə Qorqud	*

15.	Baş Cəlil	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	Urfani kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Cəlil	*
16.	Bayramı	Pərdəsiz	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Baş pərdədə	*	*
17.	Bozuğu Koroğlu	*	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Beçə pərdədə	Koroğlu və Aşiq Cununa istinad olunur	*
18.	Badamı şikəstə	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
19.	Baş divani	Aşığıñ qapısı, Məclis divani	qəmli	divani	Dilqəm və ümumi kökdə	Baş pərdədə	Xoca Mayal oğlu Abbas	*
20.	Vanağazı	Yeddi yarpaq, Laçını	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
21.	Qamışlı	Qızıqətəri	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	*	*
22.	Qaytarma	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	*	*
23.	Qoşayar paç	Qoşa qafiyə	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	urfani	Urfani pərdədə	Aşiq Əmrah	*
24.	Qaytağı	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Ümumi pərdədə	Aşiq Alı	*
25.	Qaraçı	El havası	Qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	Dədə Qorqud	*
26.	Qəhrəmanı	Qədimdə Həcəri də deyilirdi	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	Aşiq Alı	*
27.	Dastani	*	gözəlləmə	qoşma (mü-rəbbe)	urfani kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Hüceyn Şəmkiñli qohumu M.P. Vaqifin yaradıb	*
28.	Dilgəmi	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	Dilqəm kökdə	Baş pərdədə	Yahiya bəy Dilgəm	*
29.	Divani	*	cəngi	divani kökdə	divani kökdə	divani pərdədə	Mir Həmzə	*
30.	Duraxanı	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	Aşiq Duraxan	*

31.	Dübeyti	Dübeydlər çoxdu: İran, Koroglu, cəngi Qaytarma, dübeyd qaytağı, Osmanlı dübeydi	gözəlləmə	gəraylı	ümumi, misri kökdə	Şah, Misri pərdədə	Gözəlləmə dübeydlər Aşiq Zülfüqarı, cəngi dübeydlər Korogluya isnad olunur.	*
32.	Döşəmə Koroglu	*	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Koroglu	*
33.	Dörd başlı tənris	Cığalı Heydəri	gözəlləmə	heydəri	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Şəmkri Aşiq Hüseyin	*
34.	Dol hicran	*	cəngi	qoşma (mürəbbə)	cəngi kökdə	beçə pərdədə	Aşiq Dollu Mustafa	Osmanlı
35.	El bayatı	Köç bayatı	qəmli	bayatı	ümumi kökdə	Şah və Baş pərdələrdə	Aşiq Alı	Azərbaycan
36.	Zarınçı	Ələsgər Zarınçı	qəmli	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Ələsgər	*
37.	İbrahimi	*	qəmli	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq İbrahim	*
38.	İran qaraçı	Kəsmə qaraçı	qəmli	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
39.	Yüngül Şərili	Göyçə gözəlləməsi	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Divani pərdədə	Ağ Aşiq	*
40.	Yastı Şərili	*	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Nəcəf	*
41.	Yanıt Kərəm	Kərəm şikəstəsi, Zarınçı Kərəm	qəmli	Cığalı qoşma (mürəbbə)	Dilgəm kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Kərəm	*
42.	Kərəm gözəlləməsi	Borçalı aşıqları bu havaya Əhməd Kərəm, Mahmudu da deyirlər	qəmli	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
43.	Keşiş oğlu	*	cəngi	divani	Ayaq divani kökdə	Çuxur pərdədə	Ağ Aşiq	*
44.	Köhnə Naxçıvani	*	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	Urfani kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Cəlil	*

45.	Köhnə gözəlləmə	Aran gözəlləməsi	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
46.	Koroglu qaytağı	Koroglu gözəlləməsi	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Koroglu	*
47.	Kürdü gəraylı	Məmməd söynü	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Beçə pərdədə	Şair Məmməd Söyün	*
48.	Koroglu Şahsevənni	*	cəngi	qoşma (mürəbbə)	Divani kökdə	Şah pərdədə	*	*
49.	Gülabı	*	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Valeh	*
50.	Göycə gülü	*	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	ümumi pərdədə	Ağ Aşiq və Aşiq Alıya istinad olunur	*
51.	Gödəkdönü	Kəvəri	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	Dilgəm kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Alı	*
52.	Güllü qafiyə	Aşıqlar bu havaya: Qoşa qafiyə, Əmrəhi, Haçabeyd, Qoşayarpaq deyirlər	gözəlləmə	güllü qafiyə	Misri kökdə	Misri pərdədə	Aşiq Əmrəh	*
53.	Mina gəraylı	*	qəmli	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
54.	Misri	*	cəngi	qoşma (mürəbbə)	Divani kökdə	Divani pərdədə	Aşiq Cünun	*
55.	Məmmədbağrı	*	qəmli	cığalı qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Məmmədbağrı	*
56.	Müxəmməs	*	gözəlləmə	müxəmməs	ümumi kökdə	baş pərdədə	*	kökdə
57.	Mansırı	*	qəmli	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
58.	Nəcəfi	Nəcəf Şərli	gözəlləmə	qoşma (mürəbbə)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Nəcəf	*
59.	Nəfəsçəkme tənris	Tənris müsəddəs gedər gəlməz tənris	qəmli	Nəfəsçəkme tənris	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Xəstə Qasım istinad olunur	*

60.	Ovşarı	Ovşarı, Əvşarı	gözəl-ləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Qurbaniyə istinad olunur	*
61.	Orta Cəlili	*	gözəl-ləmə	qoşma (mü-rəbbe)	Urfani kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Cəlil	*
62.	Orta müxəmməs	Cığah müxəmməs	gözəl-ləmə	cığah müxəmməs	Urfani kökdə	Urfani pərdədə	*	*
63.	Osmanlı bozuğu	*	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Koroğlu	*
64.	Orta divani	*	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Qurbaniyə istinad olunur	*
65.	Orta Sarı tel	*	qəmli	gəraylı	Urfani kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Əmrah	*
66.	Orta Şorili	İrəvan gözəl-ləməsi	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	Dilgəm kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Ələsgər	*
67.	Opera kərəmi	*	qəmli	qoşma (mürəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*
68.	Paşa köçdü	*	gözəl-ləmə	gəraylı	Urfani kökdə	Urfani pərdədə	*	*
69.	Rövşəni	*	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Misri pərdədə	Atüstü Koroğlu	*
70.	Santel	*	gözəl-ləmə	gəraylı	urfani kökdə	Urfani pərdədə	Aşiq Əmrah	*
71.	Süsən-bəri	Baş xanımı	gözəl-ləmə	qoşma və gəraylı	ümumi kökdə	Şah və Çuxuroba pərdədə	Ağ Aşiq	*
72.	Sallamı Kərəm	Qürbət Kərəmi	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Divani pərdədə	Aşiq Kərəm	*
73.	Sultanı	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	baş pərdədə	*	*
74.	Sürütmə Koroğlu	*	cəngi	gəraylı	Misri kökdə	Misri pərdədə	Koroğlu	*
75.	Təcnis	*	qəmli	təcnis	ümumi kökdə	Urfani pərdədə		*
76.	Tərsə gəraylı	*	gözəl-ləmə	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Koroğlu	*
77.	Təxnis	*	gözəl-ləmə	təxnis	ümumi kökdə	Misri pərdədə	Aşiq Nəcəf	*
78.	Tərsə qaraçı	*	gözəl-ləmə	qoşma (mürəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	*	*

79.	Urfani	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	urfani kökdə	Urfani pərdədə	*	*
80.	Xan çobanı	*	qəmli	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Xan Çoban	*
81.	Hicran Kərəmi	*	qəmli	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Kərəm	*
82.	Çuxuroba	El aşıqları bu saz havasına: Çuxuryurd, Çuxuru, İrəvan Çuxuru, Çuxur Səyyad, Çuxur eyni də deyirlər	gözəl-ləmə	qoşma (mü-rəbbe)	Misri kökdə	Çuxuroba pərdədə	Koroğlu	*
83.	Çoban bayatı	*	qəmli	bayatı	ümumi kökdə	beçə pərdədə	Ağ Aşığa istinad olunur	*
84.	Cığah təcnis	*	gözəl-ləmə	Cığah təcnis	ümumi kökdə	Urfani pərdədə	Xəstə Qasım	*
85.	Şorili	*	gözəl-ləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Ali	*
86.	Şahsevəni	Baş Şahsevəni	cəngi	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi divani kökdə	Bəhri şah pərdədə	Miskin Abdal	*
87.	Şah İsmayıl	*	gözəl-ləmə	qoşma (mü-rəbbe)	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Qurbaniyə istinad olunur	*
88.	Şorli dübeydi	*	gözəl-ləmə	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Ələsgər	*

**Aşiq Qədir Vəliyevin təqdim etdiyi saz havaları**

S/N	Saz havasının adı	Eyni saz havasının başqa adları	Sazın hansı pərdəsində	hansı saz kökündə	Havani yaradan aşiq	Azəri və ya osmanlı
1	2	3	4	5	6	7
1.	Baş müxəmməs		axırıncı pərdə (baş pərdə)	Urfani	Dolu Abuzər	Azərbaycan
2.	Orta müxəmməs	Cığah müxəmməs	təcnis pərdəsində	Urfani	Təbrizli Feyzullah	*
3.	Gəraylı	*	şah pərdədə	sazın eyni kökündə	Aşiq Ali (göyçəli)	*

4.	Qaraçı (Kəraçı)	El havası	şah pərdədə	sazın eyni kökündə	Dədə Qorqud	*
5.	Baş divanı	*	baş pərdədə	baş kökdə	Xoca Mayıl oğlu Abbas	-"-
6.	Ayaq divanı	*	Koroğlu pərdəsi	divani kökdə	Aşıq Fərhad	osmanlı
7.	Rübani	*	divani pərdəsi	divani kökdə	Xəstə Qasım	Azərbaycan
8.	Dilqəmi	*	baş pərdədə	baş kökdə	Şamxorlu Dilqəm	*
9.	Kərəmi	Yanx Kərəmi	divani pərdədə	divani kökdə	Gəncəli Kərəm	*
10.	Kərəmi şikəstə	Əhmədi Kərəm	divani və baş pərdəsində	divani və baş Cıldırlı kökdə	Aşıq Şennik	osmanlı
11.	Badamı şikəstə	*	Urfani	Urfani kökdə pərdəsində	Dərəzəli Cəlil	Azərbaycan
12.	Təxnis	müstəzad	Divani pərdəsində	Urfani kökdə	Aşıq Ələsgər	*
13.	Şərili	Yastı şərili	gəraylı pərdəsində	Gəraylı kökdə	Xəstə Həsən	*
14.	Cəlili	*	təcnis pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Cəlil	*
15.	Əyaq Cəlili	*	divani pərdəsində	divani kökdə	Cəlil Naxçıvanlı	*
16.	Kürdü	Heydəri	Koroğlu pərdəsində	Koroğlu kökdə		*
17.	Koroğlu	*	Koroğlu pərdəsində	Koroğlu kökdə		*
18.	Təbrizi	Sarı torpaq	təcnis pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Qurbani	*
19.	Dübeyt	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Ağ Aşıq-Allahverdi	*
20.	Bəhmani	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Bəhman	*
21.	Aşıq Hüseyini	*	divani pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Hüseyin	*
22.	Təbrizi	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Təbrizli Aşıq Feyzullah	*
23.	Basma Koroğlu	*	Koroğlu pərdəsində	Koroğlu kökündə	Koroğlu və Aşıq Cünun	*
24.	Koroğlu Cəngi	Tokatı	divani pərdəsində	Misri kökündə	Koroğlu	*
25.	Misri	*	cəngi pərdəsində	cəngi kökündə	Şah İsmayıl	*
26.	Şah yatdı	*	şikəstə pərdəsində	Şikəstə kökündə	Abuzər	*
27.	Bəhrayı	*	divani pərdəsində	cəngi kökündə	Göycək Vannı	osmanlı

28.	İran gəraylı	*	gəraylı pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşıq Ələsgər	Azərbaycan
29.	Göycə gülü	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşıq Ələsgər	*
30.	Göycə havası	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Cəlil	*
31.	Göycə Şərili	*	təcnis pərdəsində	divani kökündə	Aşıq Musa	*
32.	Yastı Şərili	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Kərəm Naxçıvani	*
33.	Baş sarı tel	*	gəraylı pərdəsində	gəraylı kökündə	Aşıq Cəlil	*
34.	Orta sarı tel	*	divani pərdəsində	cəngi kökündə	Aşıq Ah	*
35.	Əyaq sarıtel	*	gəraylı pərdəsində	gəraylı kökündə	Aşıq Ələsgər	*
36.	Duraxanı	*	sazı buraxmaq	baş kökdə	Aşıq Duraxanı	*
37.	Şirvani	Qarabağ yelpəyi	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Valeh	*
38.	Paşa köçdü	*	divani pərdəsində	divani kökündə	Aşıq Valeh	*
39.	Yurd yeri	*	divani pərdəsində	divani kökündə	*	*
40.	Qaytağı	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Əmrah	*
41.	Qəhrəmanı	*	şah pərdəsində	divani kökündə	Qəhrəman	*
42.	Süzənbəri	*	şah pərdəsində	buraxma kökündə	*	osmanlı
43.	Sallama gəraylı	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşıq Ah	Azərbaycan
44.	Dərbəndi	*	şah pərdəsində	dilqəmi kökündə	Abbas Tufarqanlı	*
45.	Mansırı	*	divani pərdəsində	divani kökündə	Aşıq Mansır	*
46.	İran dübeytı	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	*	*
47.	Şirazi gözəlləməsi	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	*	*
48.	Borçalı	*	Dilqəm pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşıq Şenlik	*
49.	Sölyanı	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	*	*
50.	Göycə gözəlləməsi	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşıq Məhərrəm Mollah	*
51.	Gəncə gözəlləməsi	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşıq Hüseyin Şəmkirli	*



52.	Əhmədi	*	şah pərdəsində	Dilqəm kökündə	Güvəndikli – Əhməd	*
53.	Zarınçı	Quba Kərəmi	təcnis pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşiq Kərəm Gəncəli	*
54.	Hicranı	*	təcnis pərdəsində	Dilqəm kökündə	Aşiq Kərəm Gəncəli	*
55.	Güllü qafiyə	*	şah pərdəsində	eyni saz kökündə	Aşiq Musa	*
56.	Şərxətayi divani	*	baş pərdəsində	baş kökündə	Aşiq Qurbani	*
57.	Vaqif gözəlləməsi	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşiq Məhəmməd	*
58.	Qolu Kəsik	*	divani pərdəsində	təcnis kökündə	Aşiq Əsəd	*
59.	Urfanı	*	şah pərdəsində	təcnis kökündə	Aşiq Urfanı	*
60.	Nəbi	*	Dilqəmi pərdəsində	dilqəm kökündə	*	*

**Aşiq Əmrahın təqdim etdiyi saz havaları**

S/N	Saz havasının adı	Eyni saz havasının başqa adları	Hansı köklərdə	hansı saz pərdəsində	Havanı yaradan aşıqların adları	Azəri və ya osmanlı
1	2	3	4	5	6	7
	<b>Çalınır</b>	<b>çalınır</b>				
1.	Baş divani	Yek divani	üç səsli kökündə	baş pərdəsində	məlum deyil	Azərbaycan
2.	Bəhri divani	Bac olma	Boğaz	divani pərdəsində	*	*
3.	Təcnis	*	üç səsli kökündə	ruhani pərdəsində	*	*
4.	Cığalı təcnis	*	üç səsli kökündə	ruhani pərdəsində	*	*
5.	Müsəlləs	*	üç səsli kökündə	ruhani pərdəsində	*	*
6.	Qaraçı	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	*	*
7.	Kəsmə qaraçı	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	*	*
8.	Qayıtarma	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	*	*
9.	Köhnə qayıtarma	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	*	*
10.	Mirzəcanı	*	üç səsli	ruhani pərdəsində kökündə	Mirzəcan	*
11.	Tayqal Şərili	*	şah pərdədə	şah pərdəsində	məlum deyil	*

12.	Ağır Şərili	*	şah pərdədə	şah pərdəsində	*	*
13.	Gövhəri	*	şah pərdədə	şah pərdəsində	*	*
14.	Göyçə gülü	Göyçə yüngüllü	şah pərdədə	şah pərdəsində	*	*
15.	Qəhrəmanı	Həcər xanım	şah pərdədə	şah pərdəsində	Aşiq Ələsgər	*
16.	Dastanı	Aşiq Hüseyni	ruhani kökündə	ruhani pərdəsində	Aşiq Hüseyn Bozalqanlı	*
17.	Baş müxəmməs	*	dilqəmi kökündə	baş pərdəsində	Məlum deyil	*
18.	Orta müxəmməs	*	ruhani kökündə	ruhani pərdəsində	*	*
19.	Basma müxəmməs	*	üç səsli kökündə	ruhani pərdəsində	Mirzəcan	*
20.	Yarıq Kərəm	*	dilqəm kökündə	baş pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
21.	Sallama Kərəm	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
22.	Quba Kərəmi	*	ruhani kökündə	ruhani pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
23.	Əhmədi Kərəmi	Kərəm gözəlləməsi	şah pərdə kökündə	şah pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
24.	Osmanlı Kərəmi	Şah İsmayılı	Boğaz pərdədə	boğaz pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
25.	Kərəmi	Opera Kərəmi	Misri pərdədə	misri pərdəsində	Aşiq Kərəm	*
26.	Calalı	Bir cüt sona	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	Məlum deyil	*
27.	Mina gəraylı	*	üç səsli kökündə	şah pərdəsində	*	*
28.	Tərsa gəraylı	*	divani kökündə	şah pərdəsində	*	*
29.	Təxmis	*	misri kökündə	misri pərdəsində	Koroğlu	*
30.	Məmməd Bağın	*	üç səsli kökündə	pərdəsində	Məlum deyil	*
31.	Mənsuri	*	üç səsli kökündə	misri pərdəsində	*	*
33.	Zarınçı	*	üç səsli kökündə	Urhani pərdəsində	*	*
34.	Gülabı	Bayramı	üç səsli kökündə	Baş pərdəsində	*	*
35.	Gözəlləmə	İran gözəlləməsi	üç səsli kökündə	Şah pərdəsində	*	*
36.	Dilqəmi	*	Dilqəm kökündə	Baş pərdəsində	Yəhya bəy Dilqəm	*
37.	Faxrılı Dilqəmi	*	Dilqəm kökündə	Baş pərdəsində	Aşiq Həsən	*
38.	Çuxuroba	İrəvan Çuxuru	Divani kökündə	Divani pərdəsində	Məlum deyil	*

39.	Ovşarı	*	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	*	*
40.	Baş dübeydi	*	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	*	*
41.	Orta dübeydi	*	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	*	*
42.	Dübeydi	Koroğlu dübeyti	misri kökündə	Misri pərdəsində	Koroğlu	*
43.	Gövhəri	Kəhəri	misri kökündə	Misri pərdəsində	Məlum deyil	*
44.	Bəhməni	*	üç səslı kökündə	Boğaz pərdəsində	*	*
45.	Hicranı	Dol Hicranı	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	*	*
46.	Rumu	Urumu İran	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	*	*
47.	İbrahimi	*	üç səslı kökündə	Şah pərdəsində	Aşiq İbrahim	*
48.	Ruhanı	*	Urhanı kökündə	Urhanı pərdəsində	*	*
49.	Keşiş oğlu	*	Divani kökündə	Şah pərdəsində	Keşiş-oğlu	*
50.	Təbil Cəng Koroğlu	*	üç səslı kökündə	Boğaz pərdəsində	Koroğlu	*
51.	Sürütmə Koroğlu	*	üç səslı kökündə	Boğaz pərdəsində	*	*
52.	Çortayı Koroğlu	*	üç səslı kökündə	Boğaz pərdəsində	*	*
53.	Müxəmməs	*	üç səslı kökündə	Divani pərdəsində	*	*
54.	Şahsevəni	*	Divani kökündə	Şah pərdəsində	*	*
55.	Misri	*	Misri kökündə	Şah pərdəsində	*	*
56.	Qarabağ şikəstəsi	*	Urhanı kökündə	boğaz pərdəsində	Məlum deyil	*
57.	Badam şikəstə	*	üç səslı kökündə	şah və boğaz pərdəsində	*	*
58.	Çoban bayatı	*	üç səslı kökündə	boğaz pərdəsində	*	*
59.	Qaya başı	*	üç səslı kökündə	divani pərdəsində	*	*
60.	Yurd yeri	*	üç səslı kökündə	şah pərdəsində	*	*
61.	Vaqifi	*	üç səslı kökündə	şah pərdəsində	M.P. Vaqif	*
62.	Süsənbəri	Baş xanım	üç səslı kökündə	divani pərdəsində	Məlum deyil	*
63.	Paşa köçdü	*	Urhanı kökündə	divani pərdəsində	*	*

64.	Baş sarı tel	*	Divani kökündə	baş pərdəsində	*	*
65.	Orta sarı tel	*	Urhanı kökündə	divani pərdəsində	*	*
66.	Cəlili	*	Urhanı kökündə	Urhanı pərdəsində	*	*
67.	Qəmərçan	*	üç səslı kökündə	şah pərdəsində	*	*
68.	Gödək donu	*	Dilgəm kökündə	şah pərdəsində	*	*
69.	Turacı	*	Urhanı kökündə	Urhanı pərdəsində	*	*
70.	Gilanar	*	Dilgəm kökündə	baş pərdəsində	*	*
71.	Heydəri	Kürdü	üç səslı kökündə	boğaz pərdəsində	*	*
72.	Bənövşə	*	Urhanı kökündə	Urhanı pərdəsində	*	*
73.	Qaragöz bala	*	Üç səslı kökündə	şah pərdəsində	*	*
74.	Neynim oy...	*	Üç səslı kökündə	şah pərdəsində	*	*
75.	Güllü qafiyə	*	Üç səslı kökündə	misri pərdəsində	*	*
76.	Qara donu	*	Üç səslı kökündə	baş pərdəsində	*	*
77.	Qol yallı	*	Üç səslı kökündə	divani pərdəsində	*	*
78.	Yandım çiçəyim	*	Divani kökündə	baş pərdəsində	*	*
79.	Heyratı	*	Üç səslı kökündə	baş pərdəsində	*	*
80.	Tırtıqı	Şarabanı	Üç səslı kökündə	şah pərdəsində	*	*

**Aşiq Hüseyn Saraçının təqdim etdiyi saz havaları**

NN	Havanın adı	Havanın daha başqa	Cəngi, qəmi, şər	Hansı şər adı	saz kökü şən-şux	saz pərdəsi növünə oxunur	havanı yaradan aşiq	Hansı xalqa mən-subdur
i	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	Baş divani	*	nəsihətli	4 (8) misrah, 15 hecalı sözlər (divanılar)	ümumi kök	divani pərdəsi	*	Azərbaycan

2.	Bəhri divanı	Osmanlı divanlığı, Şərxatayı divanı, bəhri-təvil	Toxunmalı sözlər cəngi (deyişmələr)	*	misri kök	xacə pərdəsi	*	*
3.	Çıldır divanı	*	Qəmli	*	ümumi kök	Divani pərdəsi	*	Türk
4.	Təcnis	*	Gözəlləmə, nəsihətli və toxunmalı	Cinashlı sözlər və qoşmalar	ümumi kök	şah, vəzir, vəkil pərdəsi	*	Azərbaycan
5.	Cığalı təcnis	*	"-	Cığalı sözlər	*	şah divanı pərdələri	*	*
6.	Təcnis	*	Toxunmalı sözlər	Cinashlı sözlər	*	şah-vəzir-vəkil pərdəsi	*	*
7.	Qaraçı	El havası, Dərvişi, İran qaraçısı, Borçalı qaraçısı	Müxtəlif növlər	Qoşma	*	Beçə-şah divanı pərdəsi	*	*
8.	Göyçə qaraçısı	*	Zəngüləli sözlər	Qoşma	*	Cəllad-dərviş pərdəsi	*	*
9.	Qaytarma	*	Müxtəlif növlər	*	*	şah-divan pərdəsi	*	*
10.	Göyçə qaytağı	*	"-	*	*	məsləhət divan pərdəsi	*	*
11.	Ağır şərili	*	Gözəlləmə və başqa növlər	*	*	*	*	*
12.	İrəvan gözəlləməsi	*	Müxtəlif növlər	*	*	şah-divan pərdəsi	*	*
13.	Nəcəfi divan	*	*	*	*	məsləhət pərdəsi	Göyçəli Aşıq Nəcəf	*
15.	İrəvan çuxuru	Çuxuroba	Müxtəlif növlər (əsas gözəlləmə)	*	İrəvan çuxuru	*	*	*
16.	Keşiş-oğlu	*	Gözəlləmə	*	ümumi kök	*	Şair Keşişoğlu (erməni)	*
17.	Mina gəraylı	İran gəraylısı	Müxtəlif növlər	gəraylı	*	məsləhət divan pərdəsi	*	*
18.	Kürdü gəraylı	Tərsa gəraylı, Koroğlu gəraylısı	*	*	misri və ruhani kökdə	"-	Şahsevanlar xalqı	*
19.	Dilqəmi	Kəsmə Dilqəm	Qəmli	qoşma	Dilqəmi kökü	divan pərdəsi	Aşıq Dilqəm	*

20.	Doşan-qulu oğlu	Borçalı Dilqəmi	*	*	ümumi kök	şah-divan pərdəsi	Aşıq Pirməmməd	*
21.	Ruhani	Urfanı	Qəmli	qoşma	Urhani kökü	vəzir pərdəsi	*	*
22.	Dastanı	Aşıq Hüseyn	Müxtəlif növlər	*	*	şah divanı pərdələri	Şəmkirli Aşıq Hüseyn	*
23.	Baş sərnel	*	*	gəraylı	dilqəm kökü	*	*	*
24.	Orta Sərnel	*	*	*	Urhani kökü	şah pərdəsi	*	*
25.	Qaratel	Əzablı dübeyti	*	*	Dilgəm kökü	şah-divan pərdələri	*	*
26.	Baş dübeyti	*	*	*	*	*	*	*
27.	İran dübeyti	Borçalı dübeyti	Müxtəlif növlər	*	Dilgəm kökü	şah divan pərdələri	*	*
29.	Yanıq Kərəmi	*	Qəmli	qoşma	Dilgəm kökü	şah-divan pərdələri	*	*
30.	Əsli Kərəm	*	*	*	Misri kökü	şah pərdəsi	*	*
31.	Əhmədi Kərəm	*	qəmli gözəlləmə	*	Ümumi kökü	şah-divan pərdələri	*	*
32.	Quba Kərəmi	*	Müxtəlif növlər (əksəri qəmli)	*	Ruhani kökü	şah- vəzir pərdələri	*	*
33.	Zarınçı Kərəm	*	*	*	ümumi kökü	*	*	*
34.	Kərəm qürbəti	*	*	*	*	şah-divan pərdələri	*	*
36.	Paşa köçdü	Azərbaycanı	*	Gəraylı	Urhani kökü	məsləhət şah pərdələri	*	türk
37.	Süsənbəri	Başxanım Orta Cəlili	*	*	Ümumi kökü	məsləhət şah pərdəsi	*	Azərbaycan
38.	Cəlili	*	*	qoşma	Urhani kökü	şah- vəzir pərdələri	*	*
39.	Fəxri	*	*	gəraylı	*	məsləhət vəzir pərdələri	*	*
40.	Göyçəli	Şamaxı	*	*	*	*	*	*

41.	Məmməd-bağrı	Şaqayı	*	qoşma	ümumi kökü	məsləhət şah pərdələri	*	*
42.	İran gözəlləməsi	Borçalı gözəlləməsi	*	*	*	şah-divan pərdələri	*	*
43.	Basma müxəmməs	Mirzəcanı	*	*	*	məsləhət vəzir pərdələri	*	*
44.	Naxçıvani	*	*	*	Urhani və misir kökü	şah- vəzir pərdələri	*	*
45.	Dol hicranı	*	*	*	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	Aşiq dollu Mustafa və dollu Abuzər	*
46.	Hicranı	Borçalı	*	qoşma	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	Aşiq dollu Mustafa və dollu Abuzər	*
47.	Göyçəgülü	Borçalı çiçəyi	*	*	ümumi kökü	xacə divan pərdələri	*	*
48.	İbrahimi	*	*	Gəraylı	*	Şah divanı	*	*
49.	Şahsevəni	Koroğlu döşəməsi	*	*	misri kökü	məsləhət vəzir pərdələri	*	*
50.	Qəhrəmanı	Həcər xanım	gözəlləmə	qoşma	*	*	*	*
51.	Duraxanı	Vaqifi, Qəmərcan	*	*	Urhani kökü	*	Aşiq Duraxanı	*
52.	Koroğlu nun təbl-cəngisi	*	cəngi	*	misri kökü	çəllad-divan pərdələri	*	*
53.	Misri Koroğlu	*	*	*	*	məsləhət şah pərdələri	*	*
55.	Koroğlu müxəmməsi	*	gözəlləmə	gəraylı	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	*	*
56.	Çıldır müxəmməsi	*	müxtəlif növlər	qoşma	Urhani kökü	*	*	*
57.	Kürdü Koroğlu	Məmməd Hüseyni, Heydarı	cəngi qəmli	Gəraylı	Ümumi kökü	çəllad-divan pərdələri	*	*
58.	Bəhməni	*	müxtəlif növlər	Qoşma gəraylı	*	*	*	*

59.	Koroğlu bozuğu	Şah İsmayılı	qəmli	Qoşma	misri kökü	məsləhət-şah pərdələri	*	*
60.	Koroğlu borusu	Osmanlı borusu	cəngi	Qoşma	misri kökü	çəllad-divan pərdələri	*	*
61.	Gödək donu	*	müxtəlif növlər	Gəraylı	Dilqəm kökü	şah-divan pərdələri	*	*
62.	Çıldır çiçəyi	*	gözəlləmə	*	Ümumi kökü	*	*	*
63.	Baş müxəmməs	gözəlləmə	Müxəmməs (duvaq-qapma)	Dilqəm kökü	şah-divan pərdələri	*	*	*
64.	Orta müxəmməs	*	*	Ruhani kökü	Məsləhət- vəzir pərdələri	*	*	*
65.	Mənsuri	*	qəmli	Qoşma	ümumi kökü	məsləhət-şah pərdələri	*	*
66.	Gülabı	Bayramı	müxtəlif növlər	*	*	şah pərdədə	*	*
67.	Qayabaşı	Çoban bayatısı	*	Bayatı	*	məsləhət-şah pərdələri	*	*
68.	Atüstü bayatı	Palan tökən	*	*	*	çəllad-şah pərdələri	*	*
69.	Qəribi	*	qəmli	Qoşma	*	şah-divan pərdələri	*	*
70.	Çıldır gülü	Şəhrəbanı	Gözəlləmə	*	*	şah-divan pərdələri	*	*
71.	Ovşan	*	müxtəlif növlər	*	*	məsləhət-şah pərdələri	*	*
72.	Qarabağ şikəstəsi	bu əslində aşığa məxsus deyil	*	Bayatı	*	çəllad-şah pərdələri	*	*
73.	Sultanı Koroğlu	*	qəmli	Qoşma	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	*	*
74.	Gövhəri	Qara kəhəri	*	*	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	*	*
75.	Yurd yeri	*	müxtəlif növlər	*	*	*	*	*
76.	Koroğlu yerışı	Sürütmə də deyilir	cəngi	Gəraylı	misri kökü	məsləhət-divan pərdələri	*	*
77.	Badamı	Bu aşığa məxsus deyil	müxtəlif növlər	Bayatı	ümumi kökü	şah-divan pərdələri	*	*

78.	Turacı	*	*	qoşma	*	*	*	*
79.	Eyhamı	mürüdü	müxtəlif növlər	*	*	*	*	*
80.	Araz barı	Bu hava da aşığa məxsus deyil. Amma aşıqlar oxuyur	*	*	*	*	*	*
81.	Şamaxı (2)	Salyan	*	*	*	*	*	*

**Aşiq Cəlal Məhəmməd oğlu Qəhrəmanovun təqdim etdiyi saz havaları**

S/N	Saz havalarının adı	Kədarli, oynaq, cəngi	Havanın daha başqa adı (variantı)	Hansı saz kökündə	Hansı saz pərdəsində	Havaları yaradan aşıqlar	Azərbaycan, erməni və türk havası
1	2	3	4	5	6	7	8
1.	Abbas gözəlləməsi	kədarli	Şirvan şikəstəsi			Abbas Tufarqanlı	Azərbaycan
2.	Ağır Şərli kökü	kədarli	*	şah pərdə	şah pərdə	*	*
3.	Aşiq Ziyadı	cəngi	*	misri kökü	misri pərdə	Dikləli Ziyad oğlu Hüseyn	Cənubi Azərbaycan
4.	Ayaq divani	*	Meydan divanisi	divani kökü	divani pərdə	*	Azərbaycan
6.	Orta şərili	*	*	ümumi kökü	*	Aşiq Cəlal	*
7.	Şərili	*	*	*	*	*	*
8.	Baş divani	Kədarli	Başlangıç	baş pərdə,	baş pərdə Dilqəm, Yanıq Kərəm kökü	*	*
9.	Təcnis	Kədarli	*	ümumi kökü	urfani pərdə	Azərbaycan	*
10.	Qaraçı	*	El havası	ümumi kökü (üç səsli)	urfani və şah pərdələri	*	*
11.	Köhnə qaraçı	*	Ağır qaraçı	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
12.	Qaytarma	*	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
14.	Mina gəraylı	Kədarli	*	ümumi kökü	*	*	*

15.	Dilqəm	*	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	Dilqəm	*
16.	Fəxri	Kədarli	*	*	*	*	*
17.	Baş dübeyti	*	Borçalı dübeydi	*	*	*	*
18.	Orta dübeyt	Cəngi	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
19.	Sarıtel	Gözəlləmə	*	ümumi kökü	urfani pərdə	*	*
20.	Baş saritel	Gözəlləmə	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
21.	Orta saritel	*	Ayaq saritel	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
22.	Müxəyi	kədarli	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
23.	Mərcanı	gözəlləmə	*	*	şah pərdə	*	*
24.	Naxçıvani	*	Köhnə naxçıvani	urfani kökü	urfani pərdə	*	*
25.	Xan çobanı	kədarli	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
26.	Qəhrəmanı	gözəlləmə	Həcəri	*	*	*	*
27.	Ruhani	kədarli	*	urfani kökü	urfani pərdə	*	*
28.	Çuxur oba	gözəlləmə	İrəvan çuxuru	misri kökü	Çuxur oba pərdə	*	*
29.	Bəhmani	cəngi	Köhnə bozğu	*	şah pərdə	Bəhman	*
30.	Mansırı	kədarli	Mənsırı	ümumi kökü	*	Mansır	*
31.	Misri	cəngi	Misri Koroğlu	misri kökü	misri pərdə	*	*
32.	Ovşarı	gözəlləmə	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
33.	Dastani	*	Hüseyni	urfani kökü	urfani pərdə	Şəmkirli Hüseyn	*
34.	Orta dastani	gözəlləmə	*	urfani kökü	urfani pərdə	*	*
35.	Keşiş oğlu	cəngi	*	ayaq divani kökü	çuxur oba pərdə	Keşiş oğlu	*
36.	Kürd oğlu	*	Kürdü	şah pərdə kökü	şah pərdə	Kürd oğlu	*
37.	Xoxan oğlu	kədarli	*	Dilqəm kökü	şah pərdə	Xoxan oğlu	*
38.	Şahsevəni	cəngi	*	ümumi kökü	*	*	*

39.	Karst	oynaq, cəngi	*	cəngi kökü	beçə pərdə	*	*
40.	Yurd yeri	kədərli	*	ümumi, dilqəm	şah və baş pərdədə	Aşiq Əmrah pərdələri	*
41.	Köçəri	*	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
42.	Güləbi	Gözəlləmə, (cığalı)	*	*	*	*	*
43.	Bayrəmi	gözəlləmə	pərdəsiz	*	baş pərdə	*	*
44.	İbrahimi	kədərli	*	ümumi kökü	şah pərdə	Aşiq İbrahim	Azərbaycan
45.	Hicrani	kədərli	*	*	*	Dollu Mustafa	Osmanlı
46.	Dollu hicrani	*	Dollu hicran	*	*	*	*
47.	Heydəri	cəngi, oynaq	*	*	beçə pərdə	Məmməd Hüseyn	Azərbaycan
48.	Paşa köçdü	gözəlləmə	Azərbaycan	urfani kökü	urfani pərdə	*	*
49.	Göyçə güllü	gözəlləmə	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
50.	Sultani	kədərli	*	*	baş pərdədə	*	*
51.	Zarıncı	*	*	*	Urfani pərdə	*	*
52.	Cəlili	gözəlləmə	Baş Cəlili	urfani kökü	urfani pərdə	Aşiq Cəlil	"-
53.	Mirzəcanı	gözəlləmə	kəsmə gözəlləmə	*	şah pərdə	*	*
54.	Məmmədb ağı	kədərli	Şəqan	ümumi kökü	*	*	*
55.	Arını	kədərli	Şarabanı	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
56.	Köhnə qaytarma	kədərli	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
57.	Gülbarı	gözəlləmə	*	*	*	*	*
58.	Yaniq Kərəmi	kədərli	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	Kərəm	*
59.	Əhmədi Kərəm	*	Kərəm gözəlləməsi	*	*	*	*
60.	Quba Kərəm	*	*	Urfani kökü	urfani pərdə	*	*
61.	Sallama Kərəm	*	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
62.	Kərəm köçdü	*	Ərəbanı Kərəm, Atüstə Kərəm, Opera Kərəmi	Ümumi kökü	şah və baş pərdələrdə	*	*

63.	Köhnə gözəlləmə	gözəlləmə	Aran gözəlləməsi	*	*	*	*
64.	Cəngi Koroglu	cəngi	Koroglu zil-qaytağı, Atüstə Koroglu, Basma Koroglu	Cəngi kökü	beçə pərdə	Koroglu	*
65.	Təbli Koroglu	cəngi	Koroglu rübanisi	*	*	*	*
66.	Koroglu qaytağı	gözəlləmə	Koroglu-gözəlləməsi	Ümumi kökü	Atüstə pərdə (çoban bayatı)	Koroglu	*
67.	Döşmə Koroglu	*	Yortma Koroglu, Sürtmə Koroglu, Sarı torpaq	Ümumi kökü	şah pərdə	*	*
68.	At üstü	kədərli	Kol bayatı	At üstü kökü	At üstü pərdə	*	*
69.	Kəlbi	*	*	Dilqəm kökü	Baş pərdə	Aşiq Kəlbi	Osmanlı
70.	Hələbi	*	*	Ümumi kökü	şah pərdə	*	*
71.	Çoban bayatı	*	*	Cəngi kökü	beçə pərdə	Aşiq Xançoban	Azərbaycan
72.	Gül dərən	gözəlləmə	*	Urfani kökü	urfani pərdə	*	*
73.	Faxralı Dilqəmi	kədərli	*	Dilqəm kökü	Dilqəm pərdə	Aşiq Doğan-qulu oğlu	*
74.	Aran gözəlləməsi	kədərli	Köhnə gözəlləmə	Ümumi kökü	şah pərdə	*	*
75.	Orta Cəlil	gözəlləmə	*	urfani kökü	urfani pərdə	Aşiq Cəlil	*
76.	Ayaq Cəlil	*	*	*	*	*	*
77.	Köhnə müxəmməs	kədərli	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
78.	Baş müxəmməs	gözəlləmə	*	urfani kökü	urfani pərdə	*	*
79.	Müxəmməs	*	*	*	*	*	*
80.	Orta müxəmməs	*	*	*	*	*	*
81.	Ayaq müxəmməs	*	Duvaq-qapma	*	*	Koroglu	*
82.	Koroglu müxəmməsi	*	*	ümumi kök	baş və ayaq divan pərdələrdə	*	*

83.	Ayaq müxəmməsi	gözəlləmə	Zil müxəyi	*	Şah və urfani pərdələrdə	*	*
84.	Basma müxəmməs	*	*	cəngi kök	beçə pərdə	Koroğlu	*
85.	Bozuğu	cəngi	Bozuğu Koroğlu	urfani kök	urfani pərdə	*	*
86.	Borçalı	gözəlləmə	-	ümumi kökü	beçə pərdə	*	*
87.	Vaqifi	*	Vaqifi gözəlləməsi	*	şah pərdə	*	*
88.	Yeddi yarpaq	*	Vanağazi, Laçını	*	şah pərdə	*	*
89.	Qarabağ dübeyti	*	*	*	*	*	*
90.	Baş müxəyi	*	Qızıyətəri	Dilqəm kökü	baş pərdə	*	*
91.	Qazax yurd yeri	kədərlili	*	ümumi kök	şah və baş pərdələrdə	Vidadi	*
92.	Qarabağ şikəstəsi	cəngi	*	cəngi və urfani köklərdə	beçə pərdə, urfani pərdələrdə	*	*
93.	Qaya başı	zil qəmli	*	cəngi kökü	beçə pərdə	*	*
94.	Qara dolu	gözəlləmə	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
95.	Dərə yolu	*	Qol yallı	*	Dilqəm pərdə	*	*
96.	Qazax səbzəsi	*	*	*	şah pərdə	*	*
97.	Qazax dübeyti	gözəlləmə	Mirzə dübeyti, Dübeyti qaytağı	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
98.	Duraxanı	kədərlili	*	*	şah və baş pərdə	*	Osmanlı
99.	Palan tökən	*	*	urfani kökü	şah pərdə	Aşiq İbrahim	Azərbaycan
100.	Dərbəndi	gözəlləmə	*	*	*	Aşiq Qərib	*
101.	Əcəmi	kədərlili	*	Dilqəm kökü	baş pərdə	-	*
102.	Dübeýt qaytağı	gözəlləmə	Həçə dübeýt	ümumi kökü	şah pərdə	Aşiq Zülfüqar	*
103.	Yüngül Şərili	*	Göyçə gözəlləməsi	*	*	*	*
104.	Gödək donu	*	Kəvəri	Dilqəm kökü	*	*	*
105.	Güllü qafiyə	*	*	misri kökü	misri pərdə	*	*

106.	Gövhəri	*	*	ümumi kökü	şah pərdə	*	*
107.	Köhnə Naxçıvan	*	*	urfani kökü	*	*	*
108.	Naxçıvanı	gözəlləmə	*	urfani kökü	şah pərdə	*	*
109.	Kəsmə qaraçı	*	*	ümumi kökü	*	*	*
110.	Yastı şərili	*	*	*	*	*	*
111.	Bəyli	*	Gəlin atlandı	Dilqəm kökü	*	*	*
112.	Lalaxanım	*	*	ümumi kökü	*	*	*
113.	Müsəlləs	kədərlili	*	ümumi kökü	urfani pərdə	*	*
114.	Nəcəfi	gözəlləmə	Nəcəf şərili	*	şah pərdə	*	Osmanlı
115.	Novruzu	*	*	*	*	Aşiq Novruz	Azərbaycan
116.	Nəfəşəkəmə təcnis	kədərlili	*	*	urfani pərdə	Xəstə Qasıma isnad edilir	*
117.	Osmanlı yortusu	cəngi	*	*	şah pərdə	*	Osmanlı
118.	Osmanlı bozuğu	*	*	*	Atüstü və urfani pərdələrdə	*	*
119.	Şah İsmayılı	gözəlləmə	*	*	şah pərdə	*	Azərbaycan
120.	Rövşəni	cəngi	*	*	At üstü və misri pərdələrdə	*	*
121.	Urumu	*	Rumi	*	Beçə pərdə	*	*
122.	Süsənbəri	gözəlləmə	Başxanım	*	Şah və çuxuru pərdə	*	*
123.	Səməndəri	*	*	*	Şah pərdə	Aşiq Səməndər	*
124.	Tərsə gəraylı	*	*	*	*	*	*
125.	Təxnis	*	*	*	Şah və urfani pərdələrdə	*	*
126.	Tərsə qaraçı	*	*	*	Şah pərdə	*	*
127.	Turacı	*	*	*	Şah və baş pərdələrdə	*	*

128.	Calal oğlu	*	*	urfani kökü	urfani pərdə	Aşiq Calal Qəhrəmanov	*
129.	İncə gülü(1)	*	Əvəzi	ümumi kökü	At üstü və ruhani pərdələrdə	*	*

**Hüseyn Cavanın bildiyi və oxuduğu saz havaları**

S/N	Saz havasının adı	Onların daha başqa adları	Qəmli, gözəlləmə, cəngi	Hansı şer növünə oxunur	Hansı saz kökündə	Hansı saz pərdəsində	Havamı yaradan aşiq	Azərbaycan, erməni və ya osmanlı saz havası
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	Abbas gözəlləməsi	*	qəmli	qoşma	ümumi kökdə	beçə pərdə (boğaz pərdə)	Abbas Tufarqanlı	Azərbaycan
2.	Ağır şərili	*	*	*	ümumi və Dilqəm kökdə	Şah pərdə	Ağ Aşiq və Aşiq Aliya istinad olunur	*
3.	Aşiq Ziyadı	*	cəngi	*	Misri kökdə	Misri pərdə	Dikləli Aşiq Ziyad	*
4.	Ayaq Şahsevəni	*	qəmli	gəraylı	ümumi kökdə	Şah pərdə	Miskin Abdal	*
5.	Ayaq divanı	Şərxətayi, Osmanlı divanı, Meydan divanı, Oynaq divanı, Bəhrətəvil	cəngi	divani kökdə	Ayaq divanı	Divani pərdə	Aşiq Fərhadada istinad olunur	Osmanlı
6.	At üstü	*	qəmli	bayatı	At üstü kökdə	At üstü (Çoban bayatı) pərdə	Aşiq İbrahim	Azərbaycan
7.	Ayaq Cəlili	*	şən, şux, qoşma gözəlləmə	urfani kökdə	urfani kökdə	Aşiq Cəlil	*	*
8.	Ayaq müxəmməs	Duvaq-qapma	*	müxəmməs - Toy axırı	Ümumi və Dilgəm kökdə	Şah və urfani pərdələrdə	*	*
9.	Ayaq müxəyi	Zil müxəyi	*	Qoşma	*	*	*	*
10.	Arazbarı	*	qəmli	*	*	Beçə pərdə	Xan Çoban	*

11.	Azablı Dübeydi	Qaratel	şən, şux, gəraylı gözəlləmə	Gəraylı	Dilqəm kökdə	Baş pərdə	Mikayıl Azaflı	*
12.	At üstü Kərəm	Azarbanı Kərəmi, Opera Kərəmi	qəmli	Qoşma	ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Kərəm	*
13.	Ağacanı	*	*	Gəraylı	*	*	Şair Ağacan	*
14.	Aranı	Şarabanı, Çıldır gülü, Tırınqı	*	qoşma	*	Baş pərdə		*
15.	Ağır Qaraçı	*	cəngi	*	*	Şah pərdə		*
16.	Ayaq Sarıtel	*	şən, şux, gözəlləmə	gəraylı	Ümumi və Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Aşiq Valeh	*
17.	Aşiq təsnifi	Qəmərcan, Qaragöz, Qaragöz bala, Bu gecə	*	təsnif	*	*	Aşiq Alı	*
18.	Badamı	Badamı şikəstə	*	qoşma	*	*	Aşiq Cəlilə istinad olunur	*
19.	Baş divanı	Məclis divanı, Başlangıç, Aşıqlığın qapısı, Haqq söz.	qəmli	divani	Ümumi və Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Xoca Mayıl oğlu Abbas	*
20.	Baş Sarıtel	*	şən, şux, qoşma	gözəlləmə	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Aşiq Valehə istinad olunur	*
21.	Bəhməni	*	cəngi	*	Ümumi kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Şenlik oğlu Aşiq Bəhmənin adına düzəlmişdir	*
22.	Bəzirganı	Sövdəkarı, Taciri, Sarbanı	şən, şux, qoşma	gözəlləmə	*	Baş pərdə	Aşiq Hüseyn Cavan	*
23.	Baş dübeyti	*	qəmli	gəraylı	Dilgəm kökdə	*	Aşiq Gəray	*
24.	Baş müxəmməs	Köhnə müxəmməs	şən, şux, müxəmməs	gözəlləmə	*	Baş və Dilgəm pərdə	Şəmkişli Hüseyno istinad olunur	*



25.	Basma mü-xəmməs	*	*	*	Ümumi kökdə	Şah və Urfani pərdə	Ağbulaqlı şair Kazım	*
26.	Bo-zuğu Kor-oğlu	Təbil Cəngi	cəngi	Cığah qoşma	*	Beçə pərdə	Aşiq Cünuna isnad olunur	*
27.	Borçalı gözəlləməsi	Borçalı qaytarması	şən, şux, qoşma	gözəlləmə	*	*	Aşiq Şenliyə istinad olunur	*
28.	Basma Kor-oğlu	Koroğlunun zil qaytağı, Atüstü Koroğlu, Atlı Koroğlu	cəngi	*	Cəngi kökdə	*	Koroğluya istinad olunur	*
29.	Bayramı	Pərdəsiz,	şən, şux, gözəlləmə	*	Ümumi kökdə	Baş pərdə	*	*
30.	Başxanımı	*	*	gəraylı	*	Şah pərdə	Aşiq Cəlil	*
31.	Baş mixeyi	Qız yetəri	*	qoşma	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Seyfali Aşiq Pənah	*
32.	Bir gül	*	*	*	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Məhəmməd Rzayev	*
33.	Baş Cəlili	Cəlili	*	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Cəlil	*
34.	Vaqifi	Vaqif gözəlləməsi Pənah gözəlləməsi	*	*	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Vaqifə istinad olunur	*
35.	Vaqif laylası	Layla de. layla; Tayqal	qəmli	*	*	Baş və Şah pərdə	*	*
36.	Vanağızı	Yeddi yarpaq gözəlləmə	şən, şux,	*	*	Şah pərdə	*	*
37.	Qaraçı	Döndərmə qaraçı, El havası, Qaytarma	qəmli	*	*	Ümumi və Şah pərdədə	*	*
38.	Qaytağı	Göyçə qaytağı	*	*	*	Şah pərdə	Aşiq Ah	*
39.	Quba Kərəmi	*	*	Cığah qoşma	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Kərəm	*

40.	Qarabağ dü-beydi	*	şən, şux, gəraylı	gözəlləmə	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Valeh	*
41.	Qazax yurd yeri	*	qəmli	qoşma	*	Şah və baş pərdə	Vidadiyə istinad olunur	*
42.	Qəribi	*	*	*	*	*	Aşiq Qərib	*
43.	Qürbati	*	*	*	*	Baş pərdə	*	*
44.	Qara qəliyə	*	şən, şux, gözəlləmə	*	*	Şah pərdə	Aşiq Əmrah	*
45.	Qaya-başı	*	Zil qəmli qoşma	bayatı	Cəngi, Atüstü kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Cünuna istinad olunur	*
46.	Qazax dü-beyti	Bu havaya Gəncə basar aşığı Mirzə dübeyti, Dübeyt qaytağı da deyirlər	şən, şux, gəraylı	gözəlləmə	Ümumi kökdə	Şah pərdə	*	*
47.	Qazax səbzəsi	*	*	*	*	*	Aşiq Əmrah	*
48.	Qara köhri	Kövhəri	cəngi	qoşma-bayatı	*	Şah pərdə	Aşiq Valeh	*
49.	Qələndəri	Dərvişi	qəmli	qoşma	*	*	*	*
50.	Qaytarma	Dönə qaytarma	şən, şux, gözəlləmə	*	*	*	Hüseyn Cavan	*
51.	Qobustanı	Qalahəngi	qəmli	*	Cəngi kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Bilal	*
52.	Dilgəmi	Kəsmə Dilgəmi	*	*	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Yəhya bəy Dilgəm	*
53.	Das-tanı	Hüseyni	şən, şux, gözəlləmə	*	Urfani kökdə	Urfani və Divani pərdə	Hüseyn Şəmkişli	*
54.	Döşəmə Kor-oğlu	Sarı torpaq	*	qoşma və gəraylı	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Koroğlu	*
55.	Duraxanı	*	qəmli	qoşma	*	*	Aşiq Duraxanı	*
56.	Qel-yalı	*	şən, şux, gözəlləmə	*	*	Ayaq Divani- pərdə	*	*
57.	Dörd başlı təcnis	Cığah Heydəri	*	Heydəri	*	Şah pərdə	Hüseyn Şəmkişli	*

58.	Dər-bəndi	*	*	Gəraylı	*	*	Aşiq Qərib	*
59.	Dü-beyd qayta-ğı	Haca dübeydi, Qaytarma dübeydi	*	*	*	*	Aşiq Zülfüqar	*
60.	Dü-beydi	Koroğlu dübeyti, İran dübeyti	Cəngi	*	Misri kökdə	Misri pərdə	Koroğluya istinad olunur	*
61.	Diklə	*	*	qoşma	*	*	Xəstə Qasım	*
62.	Dol Hicramı	*	*	*	*	Beçə pərdə	Aşiq Dollu Mustafa	Osmanlı
63.	El bayatı	Köç bayatı	qəmli	bayatı	Ümumi kökdə	Baş və Şah	Aşiq Alı pərdə	Azər-baycan
64.	Əcəmi	*	*	qoşma	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	*	*
65.	Ərəbi	*	cəngi	*	Misri kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Ərəbi	*
66.	Zarın-cı	Ələsgər Zarıncısı	qəmli	*	Ümumi kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Ələsgər	*
67.	İbra-himi	*	*	gəraylı	*	Şah pərdə	Aşiq İbrahim	*
68.	İran qara-cısı	Kəsmə qaraçı	*	qoşma	*	*	*	*
69.	İncə gülü	*	şən, şux gözəl-ləmə	*	*	Atüstü və Urfani pərdə	Aşiq Abdü	*
70.	Yüngül şərili	Göyçə gözəlləməsi	*	*	*	Şah pərdə	Aşiq Ələsgər	*
71.	Yastı şərili	*	*	*	*	*	Aşiq Nəcəf	*
72.	Yanıq Kərə-mi	Zarın-cı, Kərəm şikəstəsi	qəmli	Cığal qoşma	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Aşiq Kərəm	*
73.	Yürt yeri	*	*	qoşma	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Abdulla	*
74.	Qarsı	Ağacanı	*	*	Cəngi kökdə	Beçə pərdə	Şair Ağacan	*
75.	Köçəri	Kürdü köçəri	*	*	Ümumi kökdə	*	Aşiq Məmməd Hüseyn	*
76.	Kərəm gözəl-ləməsi	Əhmədi Kərəm	*	*	*	Baş pərdə	Aşiq Kərəm	*
77.	Keşiş oğlu	*	cəngi	Divani kökdə	Ayaq divani	Çuxuru pərdə	Ağ Aşığa istinad olunur	*
78.	Kor-oğlu borusu	Osmanlı borusu	*	qoşma	Misri kökdə	Divani pərdə	Koroğlu	*

79.	Köhnə Naxçı-yan	Tovuz aşıqları bu havaya "Nəcəfi" də deyirlər	şən, şux gözəl-ləmə	*	Urfani kökdə	Şah pərdə	Aşiq Cəlil	*
80.	Kürd oğlu	Kürdü	Cəngi	*	Ümumi kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Məmməd Hüseyn oğlu Heydərin şə-ninə düzəldib	*
81.	Köhnə gözəl-ləmə	Aran gözəlləməsi	şən, şux gözəl-ləmə	Qoşma	*	*	*	*
82.	Kor-oğlu qayta-ğı	Koroğlu gözəlləməsi	*	*	*	Atüstü pərdə	Koroğlu	*
83.	Kor-oğlu mü-xəməsi	*	*	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	*	*
84.	Kasik Kərəm	Sınıq Kərəm	Qəmli	*	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Kərəm	*
85.	Kürdü gəraylı	Məmməd Hüseyni	şən, şux gözəl-ləmə	gəraylı	*	Beçə pərdə	Aşiq Məmməd Hüseyn	*
86.	Köşki-lani	*	"-"	qoşma	*	Şah pərdə	Hüseyn Cavan	*
87.	Kərəm dü-beydi	*	qəmli	gəraylı	*	Şah və baş pərdə	Aşiq Kərəm	*
88.	Koroğlu Şahse-vani	*	cəngi	qoşma	Divani kökdə	Şah pərdə	Miskin Abdal	*
89.	Kəlbi	*	qəlbi	*	Dilgəm kökdə	*	Aşiq Kəlbi	*
90.	Gəray-lı	*	şən, şux gözəl-ləmə	gəraylı	Ümumi kökdə	*	Aşiq Gəray	*
91.	Gilə-nar	*	*	qoşma	*	Baş pərdə	Aşiq Alı	*
92.	Gül-barı	*	*	*	*	Şah pərdə	*	*
93.	Gülabı	*	*	*	*	*	Aşiq Valch	*
94.	Göyçə gülü	*	*	*	*	*	Aşiq Alı	*
95.	Gödək donu	Gəvəri	*	*	*	*	Aşiq Alı	*

96.	Güllü qafiyə	Qoşa qafiyə, Əmrəhi, Haçabeyd, Qoşa yarpaq	şən, şux gözəlləmə	güllü qafiyə	Misri kökdə	Misri pərdə	Aşiq Əmrəh	*
97.	Lalaxanım	*	*	qoşma	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Aydın	*
98.	Laçını	*	*	gəraylı	*	*	Aşiq Cünnə istinad olunur	*
99.	Mina gəraylı	*	qəmli	*	*	Baş pərdə	Aşiq Nəcəf	*
100.	Müxəyi	*	şən, şux gözəlləmə	qoşma	Dilgəm kökdə	Şah pərdə	*	*
101.	Mərcanı	*	*	*	*	Urfani pərdə	*	*
102.	Müxəməs	*	*	müxəməs	Urfani kökdə	Şah pərdə	Aşiq Mansır	*
103.	Mansırı	*	qəmli	qoşma	Ümumi kökdə	Misri pərdə	Koroğlu	*
104.	Misri	Misri Koroğlu	cəngi	*	Misri kökdə	Şah pərdə	Aşiq Mirzəcan	*
105.	Mirzəcanı	Kəsmə gözəlləmə	şən, şux gözəlləmə	*	*	*	Aşiq Məmmədobağır	*
106.	Məmmədobağır	Şəqai	qəmli	*	Cığalı qoşma	*	*	*
107.	Müəlləsi	*	şən, şux gözəlləmə	qoşma	*	*	Molla Cümə	*
108.	Mirzə gözəlləməsi	Toy gözəlləməsi	şən, şux gözəlləmə	*	Ümumi kökdə pərdə	Baş və Beçə	Aşiq Mirzə Bayramov	*
109.	Mikayıl	*	*	*	*	Baş və Şah pərdə	Mikayıl Azafı	*
110.	Naxçıvanı	*	*	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Cəlil	*
111.	Nəcəfi	Nəcəf Şərili	*	*	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Nəcəf	*
112.	Novruz	*	*	*	*	*	Aşiq Novruz	*
113.	Nəfəsçəkme təcnis	Təcnis müsəddəs	qəmli	Nəfəsçəkme təcnis	*	Urfani pərdə	Xəstə Qasım istinad olunur	*
114.	Naxçıvan güllü	*	şən, şux gözəlləmə	qoşma	*	Şah pərdə	Aşiq Fətulla	*

115.	Ovsarı	Ovsarı, Əfşarı	*	*	*	Şah pərdə	Qurbaniyə istinad olunur	*
116.	Orta dastanı	*	*	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Məhəmməd Rzayev	*
117.	Osmanlı Kərəmi	Kərəm köçdü	qəmli	gəraylı	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Kərəm	*
118.	Orta Cəlili	*	şən, şux gözəlləmə	qoşma	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Cəlil	*
119.	Orta müxəmməs	Cığalı müxəmməs	*	Cığalı müxəmməs	*	*	Təbrizli Feyzulla	*
120.	Osmanlı bozuğu	*	Cəngi	qoşma	Ümumi kökdə	Şah pərdə	Koroğlu	*
121.	Orta divani	Bəhri divani	*	*	*	*	Qurbaniyə istinad olunur	*
122.	Orta dübeydi	Bəzən Koroğlu dübeydi də deyirlər	Cəngi	gəraylı	Ümumi kökdə	*	Aşiq Ali	*
123.	Orta Sarı tel	*	qəmli	*	Urfani kökdə	*	Aşiq Əmrəh	*
124.	Oymağı	*	şən, şux gözəlləmə	*	Ümumi kökdə	*	Aşiq Abdü	*
125.	Ordu-badi	*	qəmli	qoşma	*	*	Aşiq Bilal	*
126.	Orta Şərili	İrəvan gözəlləməsi	*	*	Dilgəm kökdə	*	Aşiq Ələsgər	*
127.	Paşa köçdü	Azərbaycan gözəlləmə	şən, şux	gəraylı	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Miskin Abdalə istinad olunur	*
128.	Rübai	*	cəngi	rübai	Ayaq divani kökdə	Divani pərdə	Xəstə Qasım	*
129.	Rövşəni	*	*	qoşma	Ümumi kökdə	Misri və Atüstü Koroğlu	*	pərdə
130.	Rumi	Rumu, Urumu	*	*	*	Beçə pərdə	*	*
131.	Reyhani	*	şən, şux gözəlləmə	*	*	Şah və Baş pərdə	Aşiq Yusif	*

132.	Sarıtel	*	*	gəraylı	Urfani kökdə	Urfani pərdə	Aşiq Əmrah	*
133.	Süsən-bəri	Müsən-bəri	*	qoşma və gəraylı	Umumi kökdə	Şah və Çuxuroba pərdə	Ağ Aşiq	*
134.	Sarı torpaq	Təbrizi	*	qoşma	*	Şah və Baş pərdə	Qurbaniyə istinad olunur	*
135.	Səmən-dəri	*	*	*	*	Şah pərdə	Aşiq Səməndər	*
136.	Salama Kərəm	Qürbət Kərəmi	Qəmli	qoşma	Umumi kökdə	Divani pərdə	Aşiq Kərəm	*
137.	Sultam	*	*	*	*	Baş pərdə	Aşiq Şenlik	*
138.	Salama Gəraylı	Ayaqlı gəraylı	*	gəraylı	*	Şah pərdə	Molla Cümə	*
139.	Səmədi	*	*	qoşma	Dilgəm kökdə	Baş pərdə	Aşiq Şəmşir	*
140.	Sürütmə Kor-oğlu	Koroğlu yerşi	Cəngi	gəraylı	Misri kökdə	Misri pərdə	Koroğlu	*
141.	Sarabi	*	*	qoşma	*	Beçə pərdə	Hüseyn Cavan	*
142.	Sarayı	Şah sarayı	Şən, şux gözəl-ləmə	-"	Umumi kökdə	Baş və Şah pərdə	Qurbaniyə istinad olunur	*
143.	Təcnis	*	Qəmli	təcnis	*	Urfani pərdə	*	*
144.	Tərsə gəraylı	Koroğlu gəraylısı	Şən, şux gözəl-ləmə	gəraylı	*	Şah pərdə	Koroğlu	*
145.	Təx-mis	*	*	təxmis	*	Misri pərdə	Aşiq Nəcəf	*
146.	Tərsə qaraçı	*	*	qoşma	*	Şah pərdə	*	*
147.	Turaçı	*	*	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	*	*
148.	Təbil cəngi	Koroğlu təbil cəngi	Cəngi	*	Umumi kökdə	Beçə pərdə	Koroğlu	*
149.	Tayqol şərili	De, danış	Şən, şux gözəl-ləmə	*	*	Şah pərdə	Aşiq Obalar	*
150.	Urfani	*	Qəmli	*	Urfani kökdə	Urfani pərdə	*	*
151.	Fəxrət Dilgəmi	Doşanqulu oğlu	*	qoşma	Dilgəm kökdə	Dilgəm pərdə	Aşiq Doşanqulu oğlu Pirməmmədov	*

152.	Xançobanı	Cəlalı	*	gəraylı	Umumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Xançoban	*
153.	Xoxan oğlu	*	*	qoşma	Dilgəm kökdə	Dilgəm pərdə	Aşiq Xoxan oğlu	*
154.	Hicranı	Dol Hicranı	*	qoşma	Umumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Dollu Abuzər	Osmanlı
155.	Hicran Kərəmi	*	*	*	*	*	Aşiq Kərəm	Azərbaycan
156.	Çuxuroba	Çuxur yurdu, Çuxuru, İrəvan Çuxuru, Çuxur Səyyad, Çuxur eyni	Şən, şux gözəl-ləmə	*	Misri kökdə	Çuxuroba pərdə	Qurbaniyə istinad olunur	*
157.	Çıldır divani	*	Qəmli	divani	Umumi kökdə	Divani pərdə	Aşiq Şenlik	*
158.	Çıldır müxəmməs	*	Şən, şux	müxəmməs	Urfani kökdə	Şah pərdə	*	*
159.	Çortay Koroğlu	*	Cəngi	gəraylı	Misri kökdə	Beçə pərdə	Koroğlu	*
160.	Çoban bayatı	*	Qəmli	bayatı	Umumi kökdə	*	Ağ Aşiq	*
161.	Cəmo-xəni Kərəmi	Şirvan gülü	*	qoşma	Urfani kökdə	*	*	*
162.	Cavani	*	Şən, şux gəraylı	cığalı	Umumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Hüseyn Cavan	*
163.	Cığalı təcnis	*	*	*	*	Urfani pərdə	Xostə Qasım	*
164.	Cəmşidi	*	Cəngi	qoşma	Misri kökdə	Beçə pərdə	Aşiq Cəmşid	*
165.	Şərili	*	Şən, şux gözəl-ləmə	*	Umumi kökdə	Şah pərdə	Aşiq Alı	*
166.	Şahsevəni	Baş Şahsevəni	Cəngi	*	Umumi və Bəhri kökdə	*	Miskin Abdal	*
167.	Şah İsmayıl Xətai	*	Şən, şux gözəl-ləmə	*	Umumi kökdə	*	Qurbaniyə istinad olunur	*
168.	Şəqai gəraylı	*	*	gəraylı	*	*	Abbas Tufarqanlıya istinad olunur	*

169.	Şirvan gəraylısı	*	Qəmli	*	*	*	Aşiq Bilal	*
170.	Şəmşiri	*	*	qoşma	*	Şah və Baş pərdə	Aşiq Şəmşir	*
171.	Şəşəngi	*	Şən, şux gözəlləmə	gəraylı	*	Şah pərdə	Aşiq Bilal	*
172.	Şərili dübeydi	*	*	*	*	*	Aşiq Ələsgər	*

**Aşiq Əkbər Cəfərovun saz havaları**

S/N	Havanın adı	Aşıqlar arasında variantı	növü	Hansı saz kökündə	Hansı saz pərdəsində	Havanı yaradan aşiq	Harda icad olunub	Havanı ən yaxşı oxuyan aşiq
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1.	Baş divani	Başlangıç, Aşıqlığın qapısı, Həqiqət sözü oxunur	üç növü var, baş, orta, ayaq	Baş kökdə, Birinci pərdə	Baş pərdədə Birinci pərdə	Hava divan qurlan vaxt divan ayağında, Qurbani yaranıb	Aşiq divanları həm Türkiyədə və həm də Azərbaycanda yaranıb	Bütün ustad aşıqlar
2.	Orta divani	Türk divanisi, Bəzən Bəhri divanı da deyirlər	orta divani	ikinci kökdə köklənir	ikinci pərdədə	Azərbaycan və Türkiyədə icad olunub	divan üstə qurulub	Qaraçöplü Aşiq Musa yaxşı oxuyurdu
3.	Ayaq divani	Ayaq divanının bir variantı Oynax divanı	üç növü olan havanın ayaq divanisi	dördüncü kökdə	yeddinci pərdədə	Azərbaycan və türk aşıqları tərəfindən yaranıb	divan ayağın da həqiqəti açıq oxumaq	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
4.	Yanıx Kərəmi	Kərəmin yanın və alşan vaxtı arı axınur	bir növü var	birinci pərdədə	birinci pərdədə Baş kökdə	Gəncəli Ziyat xanın oğlu Aşiq Kərəm Əslinin sevgilisi yaradıb	İsfahanda	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
5.	Quba Kərəmisi	Kərəm köç getdisi	bir növü var	ikinci kökdə	üçüncü pərdədə	Kərəm Dağıstan atası ilə dostları - nin evinə gedərkən Qubada yaratmışdı	Qubada icad olunub	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur

6.	Hicran Kərəmi	Borçalı aşıqları arasında çox işlənir	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdədə	Kərəm qəmli hicranlı ikən yaradıb	İsvahanda Lalani itirəndə icad olub	Borçalı aşıqları
7.	Zarançı Kərəm	Zarançı	bir növü var	ikinci kökdə	üçüncü pərdədə	Köhnə aşıqlar icad edib	Azərbaycan da icad olub	Tovuz və Qazax aşıqları
8.	Salama Kərəmi	Kərəm gözəlləməsi	iki növü var	ümumi kökdə	şah pərdədə	Kərəm kefi durulan vaxtı yaradıb	Gəncə şəhərində	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyurlar
9.	Atüstü Kərəm	Opera Kərəmisi də deyirlər	iki növü var	ümumi kökdə, bir də 8-ci pərdədə köklənir	şah pərdədə	Kərəm atüstə gedən zaman yaradıb	yol üstündə çobana rast olanda	Aşiq Əkbər, Hüseyn Saraçlı
10.	Dilgəmi	*	bir növü var	birinci kökdə	baş pərdə	Şəmkişirli Yəhya bay yaradıb	Şəmkişirdə yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
11.	Baş sarı tel	Bəzən Kəvəri də deyirlər	bir növü var	birinci kökdə	baş pərdə	Sarı Aşiqdan qalmış hava hesab edilir	Göyçə mahalında yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
12.	Orta sarı tel	Sarı tel bənzətməsi də deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Sarı Aşiq adı ilə yarandığı rəvayət edilir	Göyçədən Arana gələn vaxtlar yaranıb	Aşiq Yusif, Mikayıl Azaflı Əkbər Cəfərov
13.	Ayaq sarı tel	bəzi aşıqlar adını dəyişik salır, orta sarı tel də adlandırırırlar	bir növü var	dördüncü və ikinci kökdə	üçüncü və yeddinci pərdədə	bu da Sarı Aşiq adı ilə gedir	Göyçə mahalında yaranıb	Həm yaxşı oxuyur
14.	Gödək donu	Sarı torpaq da deyilir	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Aşiq Aydın tərəfindən yaranıb	Azərbaycan da yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyurlar
15.	Baş dübeydi	Borçalı dübeydi də deyirlər	üç növü var	birinci kökdə	şah pərdə ilə baş pərdə arası	Borçalı aşıqları tərəfindən yaranıb	Gürcüstan-Borçalıda yaranıb	Borçalı, Qazax və Tovuz aşıqları

16.	Dübeyti qaytağı. ya da qaytarma dübeyti	Haça dübeydi, Zülfüqar dübeydi	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Aşiq Zülfüqar tərəfindən yaranıb	Tovuzda Aşiq Zülfüqar Almərdənlı kəndində yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
17.	Ümumi dübeydi	Mirzə dübeydidə deyilir	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Tovuzda Aşiq Mirzə yaranıb	Tovuz rayonu Cılovdarlı kəndində yaranıb	Tovuz, Qazax aşıqları
18.	İran dübeydi	Koroğlu dübeydi də deyilir	bir növü var	üçüncü kökdə	şah pərdə	İran-Cənubi Azərbaycandan keçmə aşiq saz havasıdır	Azərbaycanda yaranıb	Aşiq Əkbər, Aşiq Yusif, Aşiq İmran, Aşiq Azafı, Aşiq Ələsgər Tağıyev
19.	Azafı dübeydi		bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Mikayıl Azafı yaradıb	Tovuz rayonu, Azafı kəndində yaranıb	Tovuz aşıqları.
20.	Gəraylı	İran gəraylısı da deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	İranda-Cənubi Azərbaycanda icad olunub	Divarqanlı Abbasdan qalıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
21.	Şəqayı gəraylı	Gəraylı şıqqıltısı da deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə ikinci kökdə çalmaq olur	Aşiq Abbas Tufarqanlı yaradıb	Azərbaycanda yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
22.	Qaraçı	El havası	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Azərbaycanda yaranıb	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
23.	Köhnə qaraçı	Ağır qaraçı	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Azərbaycanda yaranıb	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
24.	Göyçənin ağır şərili	Ağır şərili	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Göyçə aşıqları yaranıb	Göyçə mahalında yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
25.	Yasdı şərili	*	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Azərbaycanda yaranıb	Aşiq Qulu Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndində yaranıb	Mirzə çox gözəl oxuyardı

26.	Köhnə Göyçə gözəlləməsi	Buna Aran gözəl ləməsi də deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Ağ Aşığın adına deyirlər	Göyçədə də	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
27.	Nəcəf Şərili	Nəcəfi də, Nəcəf şaqayısı da deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə	Ələsgərin şagirdi Aşiq Nəcəf yaradıb	Göyçənin yeni Basarkeçərin Daş kəndində yaranıb	Havanı yaranın özünü çox yaxşı oxuyarmış
28.	Göyçənin yüngül şərili	Göyçə şərili də deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	yeddinci pərdə ilə baş pərdə arası	Göyçəli Aşiq Ələsgər yaradıb	Göyçə mahalında yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
29.	Göyçə gözəlləməsi	Yüngül şərili Göyçə şıqqıltısı, deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	*	Aşiq Alı adına deyilir	Göyçə mahalında yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
30.	Göyçə gülü	*	bir növü var	ümumi kökdə	əvvəlki şah və baş pərdə ilə onuncu pərdə arası	Göyçə aşıqları yaradıb	Göyçə mahalında yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
31.	Qara göz	Ağır qara göz də deyirlər	bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə ilə üçüncü və birinci pərdə arası	Gəncə aşıqları yaradıb	Gəncə şəhərində yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
32.	Qara göz bala		bir növü var	ümumi kökdə	şah pərdə ilə baş pərdə arası	Aşiq Şəmşirin atası Aşiq Qurban yaradıb	Kəlbəcər mahalında İsti suda yaranıb	Şəmşir yaxşı ifa edərdi, eləcə də bütün Tovuz aşıqları
33.	Köhnə naxçıvanı	Tovuz mahalında, Nəcəfi də deyirlər	bir növü var	ikinci kökdə	şah pərdə ilə üçüncü pərdə arası	Naxçıvan aşıqları yaradıb	Naxçıvanda icad olub	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
34.	Naxçıvan gülü	Bunu tək-tək aşıqlar bilər. Aşiq Mirzədən öyrənib	bir növü var	ümumi kökdə	altıncı pərdə, Şah pərdə, Baş pərdə arası	Naxçıvan aşıqları icad edib	Naxçıvanda icad olub	Aşiq Əkbər, Aşiq İmran, Aşiq Mahmud, Aşiq Əkbər Aşiq Ələsgər, Aşiq Mikayıl

35.	Qəhrəmani		*	*	Şah pərdə ilə üçüncü pərdə arası çalmır	*	Azərbaycan da icad olub	Aşiq Mirzə yaxşı oxuyardı
36.	Qaytarma	Köhnə qaytarmada deyirlər	*	*	Şah pərdə ilə baş pərdə arası	*	Azərbaycanda icad olub	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
37.	Bayramı	Pərdəsiz də deyirlər	*	*	pərdəsizdə oxumaq olur	Aşiq Bayram icad edib	*	*
38.	Ovşarı	*	*	*	Şah pərdədə	*	*	*
39.	Urfani	*	*	ikinci kökdə	Üçüncü pərdə ilə Şah pərdə arasında	Alınan rəvayətə görə X.Qasım adına deyirlər	Tikmədaş da icad olub	*
40.	Laçını	*	bir növü var	ikinci kökdə	üçüncü pərdə		Azərbaycan da icad olub	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
41.	Şəbeh Hicranı	*	bir və iki formada oxunur	*	*	"Leyli və Məcnun"də astanı əsasında yaranıb	Azərbaycan da icad olub	Tovuz aşıqları yaxşı oxuyur
42.	Laçın gülü	Laçın gülünü az-az aşıqlar oxuya bilir	bir növü var	ümumi kökdə	onuncu pərdədən buraxma pərdəyə kimi	Aşiq Əkbər Cəfərov yaradıb	Tovuzun Bozalqanlı köndində icad olub	Aşiq Əkbər, Aşiq İmran, Aşiq Mahmud yaxşı oxuyurlar
43.	Aşiq Hüseyni	Gürcüstan aşıqları bu havaya "Dəstani" də deyirlər	*	ikinci kökdə	üçüncü pərdədə	Yaradan Şəmkişli Aşiq Hüseyn	Şəmkişdə yaradıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
44.	Meydan təsnifi	*	*	üçüncü kökdə	beşinci pərdə ilə onuncu pərdə arası	Aşiq Əkbər Cəfərov yaradıb	Tovuzun Bozalqanlı köndində yaranıb	Aşiq Əkbər yaxşı oxuyur
45.	Baş Cəlil	*	iki növü var	ikinci kökdə	üçüncü pərdədə	Aşiq Cəlil	Göyçə aşıqları yaradıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur

46.	Ayaq Cəlili	*	bir növü var	dördüncü kökdə	yeddinci pərdədə	Aşiq Cəlil	*	*
47.	Yurd yeri	*	*	birinci kökdə	Şah pərdə ilə baş pərdə arası	Aşiq Əmraha istinad olunur	*	*
48.	Qarabağ qaytarması	*	iki növü var	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Aşiq Valehdən qalıb	Ağdamın Abdalgüləb köndündə yaranıb	Aşiq Mirzə Bayramov ən yaxşı oxuyardı
49.	Qarabağ qaytağı	*	bir növü var	ümumi kökdə	onuncu pərdədə, buna Koroğlu pərdəsi də deyirlər	*	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
50.	Tovuz gözəlləməsi	Tovuz aşıqları Mirzə gözəlləməsi də deyirlər	*	*	onuncu pərdə ilə Baş pərdə arası	Aşiq Mirzə Bayramov yaradıb	Tovuz rayonunun Cılovdarlı köndündə yaranıb	*
51.	Əhməd şikəstəsi	*	*	*	Şah pərdədə	Aşiq Əhməd isnad olunur	Azərbaycan da yaranıb	Aşiq Mirzə, Əsəd çox yaxşı oxuyarmış
52.	Badam şikəstəsi	Şirvan aşıqları Şirvan şikəstəsi də deyirlər	iki növü var	*	*	Şirvan aşıqları yaradıb	Azərbaycan da yaranıb	Ən yaxşı Şirvan aşıqları oxuyur
53.	Bəy tərifli	Tovuz axrı	*	*	Şah pərdə ilə baş pərdə arası		Göyçədə yaranıb	Bütün aşıqlar toyaxrı oxuyur
54.	Şamlar yandı	*	bir növü var	ümumi kökdə	onuncu pərdə	Tovuz aşıqları	Tovuzda yaranıb	Mikayıl Azafli, Ələsgər Tağıyev
55.	El bayatısı	Kərəmi şikəstə	*	*	*	Tovuz aşıqları	Gəncədə yarandığı istinad verilir	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
56.	Çoban bayatı	*	*	*	səkkizinci pərdə	Xan Çoban	Azərbaycanda	*
57.	Atüstü	Tovuz aşıqları buna Gödək Misilli bayatı da deyirlər	*	*	onuncu pərdə	*	*	Aşiq Yusif, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran çox yaxşı ifa edirlər

58.	Baş müxəyi	Bəzi aşıqlar Qızıyətəri də deyirlər	iki növü var ("Baş Müxeyi, Ayaq Müxeyi")	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	*	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
59.	Ayaq müxəyi	"Zil müxəyi" deyən aşıqlar da var	iki növü var	*	On birinci pərdə ilə Baş pərdə arası və yaxud Ayaq- Baş pərdə arası	*	*	Aşiq Mirzə çox yaxşı ifa edirdi
60.	İrəvan çuxuru	*	Bir növü var	Dördüncü kökdə	Yeddinci pərdədə	*	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
61.	Bəy tərif	Toy axrı	*	*	dördüncü pərdədə		Göyçə aşıqları yaradıb	Bütün aşıqlar
62.	Vaqif gözəlləməsi	*	*	*	Şah pərdədə	Molla Pənah Vaqifə istinad olunur	Qazax-Qarabağda yaranıb	Aşiq Qədir İsmayilov çox yaxşı oxuyardı
63.	Vaqif laylası	Aşıqlar bu havaya Layla de, layla da deyirlər	*	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	*	*	Bütün aşıqlar
64.	Reyhani	*	*	*		Aşiq Yusif Yusubov yaradıb	Tovuz Mahalının Bozalqanlı kəndində yaranıb	Aşiq Yusif, Mikayıl Azafli, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran
65.	Mikayılı		*	birinci kökdə	Baş pərdə ilə Şah pərdə arası	Şair Mikayıl Azafli yaradıb	Tovuz rayonu Azafli kəndi	Mikayıl Azafli, Aşiq Yusif, Aşiq Əkbər, Aşiq Yunis
66.	Maxaçqala	Tovuz aşıqları buna "Məhər-rəmi" də deyirlər	*	ümumi kökdə	Şah pərdə ilə buraxma pərdə arası	Dağıstanda aşıqlar yaradıb	Dağıstanda	Aşiq İmran, Aşiq Əkbər, Aşiq Ələsgər, Aşiq Mahmud
67.	Qız bəzəndi		bir növü var	ümumi kökdə	Şah pərdə ilə buraxma pərdə arası	Aşiq Mahmud Məmmədov yaradıb	Tovuz rayonunun Bozalqanlı kəndi	Aşiq Mahmud, Aşiq Əkbər

68.	Gəlin atlandı		*	dördüncü kökdə	7-ci- pərdə ilə baş pərdə arası	Köhnə aşıqlardan qalma havadır	Azərbaycanın aran mahalında yaaranıb	Aşiq Əkbər, Aşiq İmran, Aşiq Vəli, Aşiq Yusif
69.	Borçalı	"Aşiq Şenliyi" də deyirlər	*	ümumi kökdə	Şah - pərdə ilə Baş pərdə arası	Borçalı aşıqlarına da isnad olunur və Aşiq Şenliyə də	Borçalı- Ağbada	Borçalı və Tovuz aşıqları yaxşı oxuyurlar
70.	Məmməd-bağırı		*	*	7-ci- pərdədə	Borçalı aşıqları yaradıb	Borçalıda	Bütün aşıqlar toyaxrı oxuyur
71.	Sultanı		*	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	Borçalı aşıqları yaradıb	Gürcüstanda Borçalı mahalında	Aşiq Yusif, Aşiq Mikayıl Azafli, Aşiq Kamandar, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran Əmrah, Aşiq
72.	Novruz		bir növü var	ümumi kökdə	Şah pərdədə	Novruz Qəndəb dastanının qəhrəmanı Aşiq Novruz yaratdığıni söyləyirlər	Diyarbakır şəhərində	Aşiq Mahmud, Aşiq İmran, Aşiq Yusif, Aşiq Əmrah
73.	Biri gül		*	*	*	Aşiq Məhəmməd Rzayev Aşiq Əsədini qardaşı yaradıb	Tovuzda	Aşiq İmran, Aşiq Əkbər çox yaxşı ifa edirlər
74.	Aşiq təsnifi	Tovuz aşıqları bu havaya "Bu gecə" də deyirlər	*	*	Şah pərdə ilə Koroglu pərdəsi arası	Aşiq Məhəmməd Rzayev yaradıb	*	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
75.	Süsənbəri		*	*	Şah pərdə ilə yeddinci pərdə arası	Qazax aşıqları yaradıb	Qazaxda	Aşiq Aslan Aslanov, Aşiq Hüseyin Xələoğlu çox yaxşı ifa edir
76.	Gilənar	Aşıqlar bu havaya Qazax sözbəsi də deyirlər	*	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	Gədəbəy aşıqları yaradıb	Gədəbəyde	Bütün aşıqlar yaxşı ifa edirlər



77.	Cöngi Koroglu		*	*	10-cu pərdədə	Koroglu	Türk sultanları ilə döyüşdə yaradılıb	Bütün aşıqlar ələlxusus Aşiq Əsəd yaxşı oxuyurdu
78.	Dəli Koroglu		bir növü var	ümumi kökdə	10-cu pərdədə	Koroglu yaradıb	Türk sultanları, paşaları ilə döyüşdə yaranıb	Aşiq Əsəd, Aşiq Aşiq Mirzə, Aşiq Əkbər, Aşiq Miran
79.	Koroglu bozuğu		*	*	10-cu pərdə ilə 7-ci pərdə arası	Koroglu yaradıb	Türk paşaları ilə döyüşləri də yaranıb	Aşiq Mirzə, Aşiq Qaraçı İbrahim, Aşiq Calal, Aşiq Əsəd, Hüseyin Cavan
80.	Döşəmə Koroglu	Bütün aşıqlar "Döşəmə" və "Sürütmə" Koroglu deyir	*	*	10-cu pərdədə	*	Xan-xavan, paşalar ilə döyüşdə yaranıb	Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə, Aşiq Qaraçı oğlu İbrahim, Hüseyin Cavan, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran
81.	Koroglu müxəmməsi	*	*	*	*	8-ci pərdə ilə 3-cü pərdə arası	Korogluğun istirahət məclisində yaranıb	Aşiq Mirzə, Aşiq Mirzə, Aşiq Qaraçı İbrahim, Aşiq Calal, Aşiq Əsəd, Aşiq İmran, Aşiq Mahmud
82.	Koroglu Misirisi	Aşıqlar bu havaya Misiri də deyirlər	Bir növü var	Ümumi və Şah pərdə kökünə də köklənir	Şah pərdədə	Koroglu yaradıb	Türk paşaları ilə döyüşlərində yaranıb	Aşiq Mirzə, Aşiq Qaraçı İbrahim, Aşiq Əsəd, Aşiq Əmrəh, Aşiq Saraçlı Hüseyin

83.	Koroglu zərnəci		*	Ümumi kökdə	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası			Koroglu Qarsa gedərkən yaradıb	Aşiq Yusif, Aşiq Əkbər Cəfərov
84.	Köhnə Koroglu	Aşıqlar arasında buna "Bahman" da deyirlər	*	*	7-ci pərdə ilə 3-cü pərdə arası			Koroglu türk dağlarına baxıb, təsirlənəndən sonra yaradıb	Aşiq Saraçlı Hüseyin, Aşiq Əmrəh, Aşiq Kamandar, Aşiq Calal
85.	Şah sevanə Koroglu		*	*	Şah pərdə ilə buraxma pərdə arası	Aşiq Cünuna isnad olunur		Çənlibeldə yaranıb	Bütün aşıqlar.
86.	Qələndəri		*	*	Şah pərdədə	Gəzəri dərvişlər yaranıb		Azərbaycan və Türkiyədə	Aşiq Hüseyin, Cavan, Aşiq Avd, Aşiq Məhəmməd Aşiq Calal
87.	Qala-həngi	Buna Şirvan aşıqları «Qobustan şikəstəsi» də deyirlər	bir növü var ümumi kökdə	7-ci pərdə ilə buraxma pərdə arası	Şirvan aşıqları	Şirvan mahalında		Aşiq Bayl, Aşiq Mirzə, Aşiq Sakir, Aşiq Pənah, Aşiq Qurbanı	
88.	Ərəbi	Tovuz aşıqlarının bəziləri bu havaya "Gözün aydın" havası da deyirlər	*	*	Şah - pərdədə	Qazax aşıqları yaranıb		Qazaxda	Aşiq Məhəmməd, Aşiq Ələsgər, Aşiq Aslan Aslanov, Aşiq Calal, Aşiq Avd
89.	Ziyadı		*	*	*	Aşiq Ziyad yaradıb		Azərbaycanda	Aşiq Mirzə, Aşiq Avd, Aşiq Əsəd, Hüseyin Cavan, Aşiq Əmrəh
90.	Araz-barı		*	*	10-cu pərdədə	Naxçıvan ərazisində yaranıb		Azərbaycanda	Aşiq Əkbər, Aşiq Mirzə, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran
91.	Paşa köçdü	Aşıqlar bu havaya "Azərbaycan" da deyirlər	*	ikinci kökdə	3-cü pərdədə	Qurbanıya isnad olunur		Qaradagda	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur

92.	Təcnis		iki növü var: Cığah, Cığasız təcnis	ümumi kökdə	3-cü pərdədə	Aşiq Abbasa isnad olunur	Divarqanda yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
93.	Təxnis		bir növü var	*	Şah pərdədə	Köhnə aşıqlardan qalma havadır	Azərbaycanda	*
94.	Duraxanı		*	*	*	Aşiq Duraxan yaradıb	Hava Türkiyədə Aşiq Yiğval ilə deyişəndə yaranıb	Aşiq Qədir, Aşiq Əkbər, Aşiq Yusif, Hüseyin Cavan
95.	Kərəm dübeydi		*	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	Aşiq Kərəmə isnad olunur	Gəncədə	Aşiq İmran, Aşiq Mahmud, Aşiq Kamandar, Aşiq Aslan, Aşiq Niftali
96.	Qəmər-can		*	*	*	Köhnə aşıqlardan qalma havadır	Azərbaycanda	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
97.	Sahibi		*	*	Şah pərdə ilə 10-cu pərdə arası	Aşiq İmran Həsənov yarandı	Tovuzda	Aşiq İmran, Aşiq Əkbər, Aşiq Mahmud, Aşiq Aslan, Hüseyin Xaləqlu
98.	Ağabulağı		bir növü var	ümumi kökdə	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	Aşiq İmran Həsənov yarandı	Tovuzda	Aşiq İmran, Aşiq Əkbər, Aşiq Mahmud
99.	Güllü qafiyə		*	*	Şah pərdədə	Aşiq Qədim aşıqlar yarandı	Azərbaycanda	Aşiq Mirza, Aşiq Nağı, Aşiq Əkbər
100.	Lalaxanım		*	*	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	*		Aşiq Yusif, Aşiq İmran, Aşiq Mahmud, Aşiq Əkbər

101.	Mansıra							Şah pərdədə	Aşiq Mansıra isnad olunur	Borçalıda	Aşiq Əmrah, Aşiq Kamandar, Aşiq Göyçə, Aşiq Əhməd Sadıqlı, Hüseyin Saraclı
102.	Səməndəri							*	Qazax aşıqları yarandı	Qazaxda	Aslan Aslanov, Aşiq Ədalət, Aşiq Əd-həm
103.	Kürdü	Aşıqlar arasında buna "Heydəri" də deyirlər	*	*	10-cu pərdədə			Heydərin adına Aşiq Məmməd Hüseyin yarandı		Göyçə mahalında	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
104.	Şirvan gəraylisi	-"	*					Şah pərdədə	Şirvan aşıqlarından Aşiq Bilala isnad olunur	Şirvan mahalında yaranıb	Aşiq Şakir, Aşiq Pənah, Aşiq Məmmədəğa
105.	Sarayı		bir növü var	ümumi kökdə	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası			Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	Ərəbzəngi məğlub olan zaman icad edilib	Azərbaycanda yaranıb	Aşiq Əmrah, Aşiq Kamandar, Aşiq Əkbər, Aşiq Yusif
106.	Orudadi	*	*					Şah pərdədə	Şirvan aşıqları	Aşiq Bilala isnad olunur	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
107.	Koroğlu gözəlləməsi	*	*					pərdə arası	Koroğlu yarandı	Çənlibel xanımların şərəfinə məclisdə yaranıb	Aşiq Əkbər, Aşiq Ələsgər, Aşiq Qəhrəman
108.	Şəşəngi	*		ikinci kökdə	3-cü pərdə ilə 10-cu pərdə arası				Şirvan aşıqları	Şirvan mahalında yaranıb	Aşiq Pənah, Aşiq Şakir, Aşiq Əkbər
109.	Köhnə Şirvan şikəstəsi		*	birinci kökdə	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası				*	Şirvanda yaranıb	Aşiq Şakir, Aşiq Pənah, Aşiq Bilal, Aşiq Məmmədəğa

110.	Şirvan meydanı		*	4-cü kökdə	7-ci pərdədə	*	Şirvanda yaranıb	Aşıq Bəylər, Aşıq Şakir, Aşıq Pənah, Aşıq Barat
111.	Baş müxəmməs	bir növü var	1-ci kökdə	Baş pərdədə		Köhnə aşıqlar yaradıb	Azərbaycanda yaranıb	Bütün aşıqlar yaxşı oxuyur
112.	Orta müxəmməs		*	ümumi kökdə	Şah pərdə ilə Baş pərdə arası	*	*	*
113.	Ayaq müxəmməs		*	ikinci kökdə	3-cü pərdədə	*	*	*

Professor Mürsəl Həkimov tərtib etmişdir.

AŞIQLAR QURULTAYI

Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra xalq ədəbiyyatının bütün sahələrində olduğu kimi, aşıq şeirlərinin toplanıb nəşr olunmasında da böyük işlər görüldü. Adı dillər əzbəri olan Azərbaycan aşıqlarının şeirləri toplandı, onların həyat və yaradıcılığı haqqında dövrü mətbuatda məqalələr dərc edirdi. Bu dövrdə məlumat xarakterli məqalələrlə yanaşı, aşıq sənətinin elmi təhlilini verən, onun əhəmiyyətindən, sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən bəhs edən əsərlərin meydana gəlməsi, həm aşıq sənətinin öyrənilməsi, həm də, ümumiyyətlə, folklorşünaslığımızın inkişafı üçün mühüm əhəmiyyətə malik idi.

Klassik aşıq ədəbiyyatının toplanıb öyrənilməsi ilə yanaşı, həm də geniş xalq kütləsini ruhlandırان, yeni həyat uğrunda mübarizə aparan əmək qəhrəmanlarını tərənnüm edən müasir aşıqların yaradıcılığına həmin dövrdə xüsusi diqqət yetirilir. Lakin bütün aşıqlar vahid rəhbərlikdə birləşmədiyindən istənilən vaxtda onların qüvvəsini səfərbər etmək mümkün olmurdu. Ona görə də aşıqları bir məclisə toplamaq, onların yaradıcılığına istiqamət vermək, müəyyən bir yaradıcılıq təşkilatları ilə əlaqələrini yaratmaq zərurəti meydana çıxdı. O vaxt Azərbaycan Kommunist Partiyasının Mərkəzi Komitəsi aşıqlar qurultayının çağırılmasını lazım bildi. Bu məqsədlə yerlərdə hazırlıq işləri görüldü.

1928-ci il mayın 5-də Azərbaycan aşıqlarının I qurultayı çağırıldı. Qurultayda 150-dən artıq aşıq iştirak edirdi. Qurultayda Azərbaycan MK-nın sədri S.Ağamalıoğlu, xalq maarif komissarı R.Axundov və Ü.Hacıbəyovun çıxışları son dərəcə maraqlı idi.

S.Ağamalıoğlu aşıqları «...elin aynası» adlandırır. Onların şeirlərində xalqın real həyatının təsviri ilə yanaşı, Azərbaycanın gözəl təbiətini, uca dağlarının, şəffaf bulaqlarının tərənnümünün də mühüm yer tutduğunu qeyd edir.

Aşıq sənəti, onun tarixi kökləri haqqında məlumat verən R.Axundovun çıxışında da müasir dövrdə aşıqların böyük təşkilatçılıq qabiliyyətindən istifadə etmək məsələsi konkret və aydın şəkildə izah olunur. «...Biz bu vaxta qədər təbliğat işlərinə böyük miqdarda pul sərf etmişik. Bu aşıqlar özləri böyük təbliğatçılardır. Onlar el içində yaşayırlar, onlar xalqın nəğmələrini, qəmlərini, şadlıqlarını öz sazlarında çalıb-oxuyurlar. Aşıqlar xalqın ən fəqir qisminin şairləridir. Bizim boynumuzda olan vəzifələrdən biri el aşıqlarına kömək etməkdir».

Qurultayda Ü.Hacıbəyov aşıq poeziyasının ideya və bədii dəyərinə bəhs etdiyi kimi, bu sənətin qədim dövrlərdən bəri xalqımızın mənşəyi, ictimai həyatı ilə qırılmaz tellərlə bağlı olduğunu inandırıcı dəlillərlə əsaslandırdı. O, «aşıq» sözünün mənşəyi, aşıq musiqisinin milli xüsusiyyətlərindən danışaraq qeyd edir ki, «... onlar (aşıqlar) şəhərlərə və kəndlərə gedərkən öz hekayət və mahnıları ilə dinləyiciləri heyran qoyurdular. Bu cəhətdən aşıqlar müəyyən dərəcədə Qərbi Avropanın roman və alman trubadurlarını və minnezingerlərini xatırlatmışlar...»

Azərbaycan aşıqlarının həyatında böyük əhəmiyyəti olan I qurultay, hər şeydən əvvəl, aşıqları vahid təşkilatda birləşdirmək, onların yaradıcılığına qayğı və tələbkarlıqla yanaşmaq kimi mühüm məsələləri müzakirə etdi. Aşıqlar başa düşdülər ki, onlar yalnız öz fərdi dolanışığı üçün çalışan adi sənətkar deyillər. Onların sənəti xalqa xidmət etməkdir. Digər tərəfdən də ideoloji cəbhənin ön sırasında dayanan təbliğatçılardır.

Qurultay aşıq şeirlərini çap etmək məsələsində də əməli iş gördü. Folklorşünas H.Əlizadənin topladığı şeirlərin kitabça halında nəşri qərara alındı. Zəngin aşıq musiqisini öyrənmək, musiqişünaslıq nöqtə-

yi-nəzərindən təhlil edib xalqa çatdırmaq işi isə böyük bəstəkar Üzeyir Hacıbəyova tapşırıldı.

Qurultayda bir neçə aşığın mükafatlandırılması, yaradıcılıq və ifaçılıq müsabiqəsində şərəfli yer tutduqlarına görə dövrü mətbuatda onların haqqında məqalələr verilməsi (bu aşıqlardan Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Əsəd, Aşıq Mirzə, Aşıq Məhəmməd (Gəncə), Aşıq İsmayıl (Zaqatala)) Azərbaycan aşıqlarını ruhlandırırdı.

I qurultaydan sonra aşıqlarımız Azərbaycan ədəbiyyatının, xüsusilə folklorumuzun böyük bir qolu və tərkib hissəsinin yaradıcıları kimi 30-cu illərdə qarşıda duran aktual məsələlərin təsvir və tərənnümünə gözəl əsərlər həsr etdilər.

Aşıqların yaradıcılıq imkanları sovet yazıçılarının I Ümumittifaq qurultayından sonra daha böyük vüsət aldı. Xüsusilə qurultayda M.Qorkinin məruzəsində folklorla verdiyi misilsiz qiymət və Dağıstanın xalq aşığı S.Stalskini «XX əsrin Homeri» adlandırması Azərbaycan aşıqlarının ilhamını daha da coşdurdu.

Böyük ədibin bilavasitə Azərbaycanla bağlı olan məktubunun «Azərbaycan kolxozçusu» qəzetində dərc olunması folklorşünasların görəcəyi işlərin müdrik planı idi. M.Qorki qəzetin redaktoru Q.Məmmədiyyə göndərdiyi məktubda yazırdı: «...Türklərin (azərbaycanlıların) şifahi xalq yaradıcılığının toplanması və türk dilində nəşr edilməsi işin yansı və daha asandır. İşin ikinci yarısı daha çətin və mühümdür. Zira sizin materiallarınızı rus dilinə tərcümə etmək və rus dilində çap etmək lazım gəlir. Əgər Şura İttifaqına daxil olan hər bir xalqın hər bir əsəri İttifaqda yaşayan başqa bütün xalqların dilinə tərcümə ediləydi, çox gözəl olardı. Bu kimi halda biz tezliklə bir-birimizin milli-mədəni xüsusiyyətlərini anlarıq. Budur məqsədimiz. Biz bu məqsədə çatmalı, şifahi xalq yaradıcılığını öyrənmək vasitəsilə bir-birimizi tanımalıyıq. Odur ki, rus dilinə yaxşı tərcümələr təşkil edib, bu işə ən istedadlı rus şairlərini cəlb edin...»

Azərbaycan sovet yazıçıları ilə aşıqlar arasında yaranan bu ünsiyyət, yaradıcılıq dostluğu II Aşıqlar qurultayının daha təntənəli, geniş miqyasda və məzmunlu keçməsinə səbəb oldu. Xüsusilə I Aşıqlar qurultayından sonrakı on ildə görkəmli aşıqlarımız respublikanın ictimai həyatında sosializm quruculuğu sahəsində qazanılan nailiyyətlərin fəal təbliğatçıları oldular.

I Aşıqlar qurultayından on il sonra, 1938-ci il martın 12-də Azərbaycan aşıqlarının II qurultayı açıldı. Qurultayda Mirzə İbrahimov aşıq sənətinin inkişafından, tarixi dövrlərindən, xalqımızın həyat və mübarizəsinin aşıq poeziyasında əks olunmasından və s. məsələlərdən geniş bəhs etdi. Məruzəçi görkəmli aşıqların sənətkarlıq xüsusiyyətlərini izah edərək göstərdi ki, «...zaman keçdikcə aşıq sənətinin məzmunu, mövzu dairəsi dəyişməklə bərabər bədii ifadə vasitələri, forması da güclü təbəddülata uğramış, əksərən kamilləşərək yeni boyalarla, yeni rənglərlə, yeni bədii priyomlarla zənginləşmişdir. Aşıq sənətinin yüksəlişi və intibah mərhələləri bir qayda olaraq böyük, ustad aşıqların və klassik dastanların yaranması ilə bağlı olmuş, xalqımızın bədii fikir tarixinin yeni mərhələsi kimi qeyd olunmuşdur».

Böyük bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun xalq musiqisinin ayrılmaz bir qolu olan aşıq musiqisinin nəzəri məsələləri haqqında çıxışı sonsuz marağa səbəb oldu. Ü.Hacıbəyov «Koroğlu» operasında aşıq havalarından necə istifadə etdiyindən, onları nəfəsli alətlərə necə uyğunlaşdırdığından danışdı. Xüsusilə aşıq musiqi dilindəki sadəlik, dərin mənə və mündəricə, nikbin əhvali-ruhiyyə və lirizm böyük bəstəkarın diqqətini daha çox cəlb etmişdir. Məhz bu keyfiyyətlərinə görə «Koroğlu» operasında aşıq musiqisinə xüsusi yer verilmişdir. Bu cəhətləri nəzərə alaraq Üzeyir Hacıbəyov demişdir:

«...Koroğlu haqda Yaxın Şərqlərdə bir sıra dastanlar, hekayələr yazılmışdır. Koroğlu haqda yüzlərcə qoca nənə nəvələrinə nəğil söyləyir, yüzlərcə aşıq nəğmələrdə oxuyur. Koroğlu xalqın dilinin əzbəri olmuşdur. Mən «Koroğlu» operasını yazarkən, hər şeydən əvvəl, bütün bunları nəzərdə tutdum və operanın tamamilə Azərbaycan xalq musiqisi və aşıqların qəşəng incəsənəti əsasında qurdum.

Koroğlunu aşıqlar tərənnüm etmiş və edir və ona görə də operada üstün gələn stil aşıq stilidir. Ən artıq bu hal III və IV aktların antraktında və bu səhnədə özünü aşıq kimi qələmə verən Koroğlu partiyasında hiss edilir. Muğamatdan isə başlıca olaraq xanı və onun saray adamlarını xarakterizə etmək üçün istifadə etmişəm».

Azərbaycan opera sənətinin və xalq mahnılarının misilsiz ifaçısı, Koroğlu surətinin opera səhnəmizdə ilk yaradıcısı Bülbülün qu-

rultayda çıxışı son dərəcə maraqlı idi. Böyük müğənni aşıqlarla xanəndələrin ifaçılıq üslubunda olan yaxınlıqdan və fərqli cəhətlərdən söhbət açdı. O göstərdi ki, «...aşıqlar haqlı olaraq Azərbaycan eposunun yaratıcıları hesab edilə bilərlər. Keçən əsrlərdə klassik muğamların, təsniflər və rənglərin ifaçıları olan xanəndələrin musiqi-vokal yaradıcılığı ərəb-fars mədəniyyətinin güclü təsirinə məruz qaldığı və onların ifa etdikləri mətnin xeyli hissəsi fars dilində olduğu halda, aşıqlar özlərinə xas və orijinal incəsənəti – əsl Azərbaycan incəsənətini saxlamaq kimi tərifi bir iş görmüşlər».

Qurultaydan sonra klassik aşıq poeziyası ilə müasir şeirimiz və musiqimiz arasında möhkəm yaradıcılıq vəhdəti yaranır. Şairlərimiz aşıq poeziyasının sənətkarlığından yaradıcı surətdə öyrənir, mövzusu xalq ədəbiyyatından, aşıq yaradıcılığından gələn yeni-yeni əsərlər yaradır. Bu cəhətdən S.Vurğunun, O.Sarıvəllinin, M.Müşfiqin və M.Rahimin şeirləri diqqəti daha çox cəlb edir. Musiqi sahəsində isə Üzeyir Hacıbəyovun «Koroğlu» və M.Maqomayevin «Şah İsmayıl» kimi ölməz sənət abidələri yaranır.

Azərbaycan sovet şairlərinin xalq şeiri formasına müraciət etmələri el şairləri və aşıqların yaradıcılıq ünsiyyətini qüvvələndirir. Bu cəhətdən qocaman Aşıq Hüseyn Bozalqanlı ilə şairlər arasında gedən deyişmələr diqqəti daha çox cəlb edir. S.Vurğunun «Danışaq» rədifli qoşması da Aşıq Hüseynə müraciətlə yazılmışdır.

S.Vurğunun bu qoşmasından başqa Hüseyn Bozalqanlıya Osman Sarıvəllinin, Cəfər Xəndanın şeirləri də vardır. Eyni zamanda aşıqlardan Əsəd, Mirzə, Məhəmməd də bu deyişməyə qoşularaq «Başına döndüyüm» rədifli qoşmalar söyləmişlər. «Ədəbiyyat qəzeti»ndə O.Sarıvəlli aşıqlar adından bir deyişmələri çap etdirmiş, bu da aşıqları yaradıcılığa daha da ruhlandırılmışdır.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, el şairləri və aşıqlar heç bir zaman şairlərimizin, xüsusilə S.Vurğunun diqqətindən yayınmamışdır. Böyük şair 1955-ci ildə yalnız bir dəfə Aşıq Şəmşirlə qarşılaşmaqla onun istedadlı sənətkar, qudrətli şair olduğunu müəyyən etmiş, onunla ünsiyyət bağlamış, şeirlərini kitabça halında nəşr etdirmişdir.

S.Vurğun başda olmaqla, onun qələm yoldaşları da xalq şeiri səpkinsində lirik parçalar yazmışlar. Məsələn, S.Vurğunun «Yadıma düşdü» və «Bənövşə» rədifli qoşmalarından sonra S.Rüstəm, O.Sarıvəlli, M.Müşfiq, M.Rahim və başqa şairlərimiz eyni rədifli qoşma yazmışlar. Həmçinin bu qoşmaları aşıqlarımız bayram şənliklərində, toylarda, müsəmirələrdə oxumuş, özləri də bu qoşmalara qabaq (nəzirə) demişlər.

I qurultaydan sonra, daha doğrusu, 30-cu illərin əvvəlindən başlayaraq aşıqlara yaradıcı təşkilatların münasibəti yaxşılaşır, bir çox rayonlarda, o cümlədən muxtar vilayətlərdə (xüsusilə Naxçıvanda) aşıqlar konfransı keçirilir (1935-ci il martın 12-də). Konfransda yalnız aşıqlar deyil, yazıçılar da iştirak edirlər. Konfrans xalq ədəbiyyatının toplanıb nəşr olunması kimi mühüm qərar qəbul edir, eyni zamanda Aşıqlar İttifaqı heyətinə Naxçıvanın tanınmış aşıqlarından Aşıq Əzim, Aşıq Sultan, Aşıq Dədəkişi, Aşıq Fətulla və b. üzv seçilir. Lakin qeyd etməliyik ki, ayrıca Aşıqlar İttifaqı yaratmaq düzgün deyildi, bu ittifaq uzun müddət fəaliyyət göstərə bilməzdi. Odur ki, ittifaq heç bir əməli iş görə bilmir, bir müddətdən sonra fəaliyyətdən qalır. Bu məsələni Azərbaycan Yazıçılar İttifaqı daha düzgün həll edir. Belə ki, Yazıçılar İttifaqının nəzdində «Aşıqlar seksiyası» yaradılmış və dövrün tələblərinə cavab verən bir neçə görkəmli aşıq Yazıçılar İttifaqının üzvlüyünə qəbul edilmişdi. Onlardan Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Əsədi, Aşıq Mirzəni, Aşıq Nəcəfi, Aşıq İslamı və Aşıq Avaqı göstərmək olar.

Aşıqların II qurultayında müasir aşıq poeziyasının vəziyyətindən Osman Sarıvəlli, aşıq şeirlərinin və xalq dastanlarının toplanıb nəşr olunması barədə isə M.Arif və H.Əlizadə çıxış edirlər.

Qurultay Yazıçılar İttifaqı yanında fəaliyyət göstərən «Aşıqlar seksiyası»na tapşırı ki, özünün rayon filialları vasitəsilə aşıqların əlifba savadsızlığını ləğv etmək məsələsinə ciddi fikir versin, eyni zamanda aşıqların musiqi savadı almaları qayğısına qalın.

Aşıqların Yazıçılar İttifaqına qəbul olunmaları, onların dövrü mətbuatda tez-tez çıxışları Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənətinin Moskvada keçirilən dekadasında bu sadə söz ustalarının böyük müvəffəqiyyətli çıxışına səbəb oldu. Dekadada ədəbiyyat və incəsənət ustaları ilə yanaşı Aşıq Əsəd, Aşıq Nəbat, Aşıq Teymur, Aşıq Avaq, Aşıq

İslam və b. iştirak etmiş və Moskva ədəbi ictimaiyyətinin rəğbət və məhəbbətini qazanmışlar.

Görkəmli rus şairi M.Luqovskoy «Dostlar haqqında», «Vətən haqqında» məqaləsində yazırdı: «...Yadımdadır, bir dəfə Bakıda Yazıçılar İttifaqında aşıqlar çıxış etdi. Qoca və gənc aşıqlar gülüm-səyərək və əllərindəki sədəfli sazı səsləndirərək bir-birilə yarışdılar. Onlar Koroğludan oxuyurdular. Adamda elə təsir oyadırdı ki, bu kiçik zalda pəhləvanlar meydan dolandırılırlar. Azərbaycanlı şair dostlarım öz xalq aşıqlarına necə də böyük diqqətlə qulaq asırdılar. Hamımız birağızdan deyirdik: Sağ ol! Sağ ol!»

II qurultaydan sonra aşiq poeziyasına maraq daha da artdı. Əgər 1934-cü ildə sovet yazıçılarının I Ümumittifaq qurultayında M.Qorkinin məruzəsi ilə əlaqədar olaraq xalq ədəbiyyatına, o cümlədən də aşiq poeziyasına maraq folklor motivlərini yazılı ədəbiyyatımıza, musiqimizə gətirdisə, II qurultaydan sonra folklorun nəzəri məsələlərinə, tədqiqinə daha geniş yer verildi.

Böyük Vətən müharibəsinin başlanması ilə əlaqədar olaraq xalq ədəbiyyatının toplanıb nəşr edilməsi, folklorun nəzəri problemləri ilə bağlı tədqiqat işləri müvəqqəti dayanır.

Böyük Vətən müharibəsi illərində, Azərbaycan sovet poeziyasında olduğu kimi, aşiq şeirinin də mövzusu dəyişir. Dinc quruculuq işlərinin tərənnümü, intim lirikanın yerini qəhrəmanlıq nəğmələri tutur. Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Qaçaq Kərəmin əzəmətli, mübariz, düşmə-nə nifrət hissli şeirləri səpkisində əsərlər yaranır. Şairlərimizin, aşıqlarımızın şeirlərində Babək, Koroğlu, Nəbi, Həcər və b. xalq qəhrəmanlarının adları tez-tez çəkilir, silaha sarılan Azərbaycan balalarının qəhrəmanlığı tərənnüm edilir.

Böyük Vətən müharibəsindən sonra folklorşünaslığımız böyük nailiyyətlər qazanır. Folklorumuzun bütün janrlarına aid qiymətli tədqiqat əsərləri yaranır.

1961-ci il aprelin 27-də Azərbaycan sovet aşıqlarının III qurultayı çağırılır. Qurultayda xalq yazıçısı Mirzə İbrahimov, professor Həmid Araslı məruzə edirlər. Mirzə İbrahimov aşiq sənətinin xalqın zəngin həyatı ilə üzvi surətdə bağlılığından, ta qədim dövrlərdən geniş

xalq kütləsinin arzu və istəklərini ifadə etməsindən danışır. Məruzəçi aşiq yaradıcılığında mübarizələrlə dolu tarixi keçmişimizi əks etdirən xalqın epik yaradıcılığına, dastanların təhlilinə geniş yer verir.

Akademik H.Araslı məruzəsində müasir aşiq sənətinin keçdiyi yoldan, klassik ənənə üzərində inkişafından bəhs edir. Qurultay ərəfəsində H.Araslının «Aşiq yaradıcılığı» kitabı çapdan çıxır. Kitabda aşiq sənətinin keçdiyi tarixi yola nəzər salınır. «Kitabi-Dədə Qorqud» və başqa dastanlarımız və görkəmli aşıqlarımız haqqında qısa məlumat verilir.

II aşıqlar qurultayında olduğu kimi, bu qurultayda da aşiq musiqisinə xüsusi diqqət verilir. Böyük müğənni Bülbül məruzəsini bu məsələyə həsr edir. Aşiq musiqisindən bəstəkarların yaradıcı surətdə öyrənməsindən danışır.

Qurultayda Osman Sarıvəllinin, Rəsul Rzanın, Məmməd Rahimin və Qulu Xəlilovun çıxışları diqqətlə dinlənir, bəzi mübahisəli, hələ də dəqiq müəyyənəndirilməmiş məsələlər üzərində dayanılır. III qurultayın müzakirəsində müasir aşiq sənətində iki üslubun mövcud olması barədə fikir mübadiləsi edilir. Qeyd olunmalıdır ki, bu məsələ ətrafında mübahisə etməyin, fikir söyləməyin xeyirli cəhətləri hazırda da özünü göstərməkdədir. Çünki qurultaya qədər aşıqlardan bəzisi yalnız forma xatirinə saz gəzdirirdi. Aşiq musiqisinin zəngin və rəngarəng havalarından xəbərsiz idilər. Qurultaydan sonra onlardan bəzisi aşiq havalarını öyrənməyə başladı, bu da onların inkişafında ciddi rol oynadı. Digər tərəfdən, klassik aşiq sənətinə ehkam kimi baxan, yeniliyi qəbul etməyən, müasir dövrdə ifaçılığın incəliyini öyrənmək istəməyən bəzi aşıqlar da öz səhvlərini anladılar. Aşiq musiqisinin xalq arasında yayılması və sevilməsində Aşiq Əmrah, Mikayıl Azaflı, Hüseyn Cavan, Aşiq Şəmsir, Hüseyn Saraclı, Aşiq Kamandar və Aşiq Ədalət Nəsimovun xidməti böyükdür. Xüsusilə Ədalət klassik aşiq musiqisini mükəmməl bildiyindən onun inkişaf etməsində mühüm rol oynadı.

Aşiq Ədalət təkcə klassik saz havalarını heyrotamiz dərəcədə ifa etməklə qalmadı. O, sazın özündə belə yaradıcı dəyişiklik apardı. Havaları daha bənzərsiz, zəngin və ritmik çalmaq üçün simləri və pərdələri artırdı. Havalarda həmişə tərəvətini saxlayan xallar yaratdı.

Aşıqların IV qurultayı 1984-cü il martın 19-da Bakıda keçirildi. Qurultayda Azərbaycanın rayonlarından, eyni zamanda Gürcüstan, Ermənistan və Dağıstandan gəlmiş 300-ə qədər aşıq iştirak edirdi.

Qurultayı giriş sözü ilə xalq yazıçısı Mirzə İbrahimov açdı. O, aşıq sənətinin xarakterik xüsusiyyətlərindən danışdı. Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin sədri şair Hüseyn Arif məruzəsində müasir aşıq sənətinin inkişafından bəhs etdi. Sənətsünaslıq elmləri namizədi Əminə Eldarova isə əlavə məruzədə aşıq musiqisinin gözəlliyindən, onun musiqiçiləri üçün tükənməz bir ilham mənbəyi olmasından söhbət açdı.

SSRİ xalq artisti Niyazi, akademik F.Maqsudov, professor V.Vəliyev, yazıçı Anar, professor A.Məmmədov, aşıqlardan Mikayıl Azaflı, Kamandar Əfəndiyev, Hüseyn Cavan və b. aşıq sənətinin xəlqiliyindən, onun ideya-estetik mahiyyətindən, Aşıqlar Birliyinin gələcək vəzifələrindən və s. problemlərdən danışdılar.

Qurultay Aşıqlar Birliyini və onun idarə heyətini seçib təsdiq etməklə Azərbaycan aşıqlarını vahid təşkilatda birləşdirdi.

IV qurultay qərara aldı ki, bəzi rayonlarda olan musiqi məktəblərinin nəzdində aşıq musiqisi qrupları yaradılsın, görkəmli aşıqların doğulub yaşadıkları kənd və rayonlarda müəyyən küçə və məktəblərə onların adları verilsin. Hər il martın 19-da Bakıda və Azərbaycanın rayonlarında «Saz və söz bayramı» keçirilsin.

Aşıqların V qurultayı (*qeyd*: aşıqların V qurultayı ilə bağlı hissə folklorşünas M.Allahmanlı tərəfindən əlavə olunmuşdur) 2008-ci il avqustun 30-da keçirilmişdir. Qurultayı giriş sözü ilə akademik B.Nəbiyev açmışdır. O, çıxışında aşıq yaradıcılığının ümumi məsələlərindən, aşıqların əvvəlki qurultaylarından danışmışdır. Sonra mədəniyyət və turizm naziri Ə.Qarayev aşıq yaradıcılığının inkişaf perspektivləri haqqında söhbət açmışdır. Professor M.Qasımlı aşıq yaradıcılığı ilə bağlı geniş məruzə etmişdir. Eyni zamanda xüsusi olaraq vurğulamışdır ki, burada qonşu ölkələrin aşıqları da iştirak edir. Onu da qeyd etmişdir ki, Azərbaycanın müstəqilliyindən sonra bir neçə il idi Aşıqlar Birliyində pərakəndəlik vardı. Yalnız hökumət nəzərə çarpırdı. Son dövrlər elmə, mədəniyyətə olan qayğı artıq özünü aşıq yaradıcılığında da göstərir. Qurultayın keçirilməsi buna nümunədir. Sonda xalq şairi Z.Yaqub Aşıqlar Birliyinin sədri seçilmişdir.

## ÇAĞDAŞ DÖVR AŞIQ YARADICILIĞI



Oktyabr sosialist inqilabı ilə qurulan cəmiyyət başlanğıcda da, sonluqda da həmişə birmənalı qarşılanmayıb, qılıncının kəshakəs vaxtı mövcud hərəkət ayrı-ayrı fərdlərin narazılığında görünüb. Böyük oktyabrdan sonrakı mərhələ əsrin son illərinə qədər xalqların həbsxana sistemində yaşayışı kimi də xarakterizə olunur. Doğrudan da gəlişinin ilk anlarından dağılışına qədər «qardaş respublikalar» siyasəti altında həmişə dərin bir uçurum yaradılıb və mədəniyyət də, ədəbiyyat da, nə varsa hamısı bu uçuruma düşmək xofunda yaşayıb. Bu mənada ayrı-ayrı adamların, eləcə də ədəbiyyatın başı üzərindəki xofu başa düşmək çətin deyil.

Onu da qeyd edək ki, bunu təkcə gürcü, eston, ukrain yox, eyni zamanda azərbaycanlı yazar da real həyatında yaşayırdı. Fərq isə imperiyanın münasibətində çox az ola bilərdi. Onu da qeyd edək ki, biz nə o sistemi, eləcə də ondan əvvəlki və sonrakı siyasi vəziyyəti təhlil edib araşdırmaq məqsədindəyik, nə də inqilabdansonrakı dövr ədəbiyyatının nailiyyətlərinin üstündən birdəfəlik xətt çəkmək fikrindəyik. Ən birincisi onu qeyd edək ki, biz həmin dövr ədəbiyyatını bütövlüyü ilə qəbul edirik. Ancaq burada bir sıra problem məsələlər var ki, bu da sistemin özü ilə bağlıdır və daha ağıri isə sənətkarın (yaradıcının) rupor

olma məsələsidir. Bu, ədəbiyyatın da, mədəniyyətin də faciə ilə üz-ləşməsi, ədnalıq bir dövrü yaşaması kimidir. Ancaq bütövlükdə məsələ belə də deyildir. Burada böyük ideologiyanın gördüyü iş qarşısında təbii inam da vardı və məsələyə bu cür baxanlar da (inanənlər) az deyildi. Biz yetmiş illik sosializm sistemində ədəbiyyatın inkişafını elə mövcud olan kimi qəbul edirik, sadəcə olaraq sosializmin dağılışı şəraitində nəzərə çarpan ifrat solçuluq və ifrat sağçılıq meyillərinin olmasını isə zamanın özünün qüsuru kimi başa düşürük. Bütün məsələlərin çəşqinliq nöqtəsi ədəbiyyatın ifrat siyasiləşməsindən başlayır. Digər bir olanı da deyək ki, əks təqdirdə yaradıcının ya Sibir, ya da qəbir məsələsi vardı. Otuz yeddinci il hadisələri və bütün yetmiş il bu kabusun içərisində fırlanıb.

Yaradıcının fiziki varlığı ilə yoxluğu arasında həmin zaman üçün elə bir məsafə fərqi yox idi. Bircə əsas olan var idi ki, bu da ideologiyanın qulu olmaq idi və bütün istiqamətlərdə də bu cür başa düşülürdü. Ona görə də həmin zamanı öz çətinlikləri ilə qəbul etmək və bu çətinlikdən yaradıcının çıxış yolu axtarışını, daha doğrusu, mövcud olanın yerinə gələcək yenini formalaşdırmaq istiqamətini meydana çıxarmaq lazımdı. Bu mürəkkəb, hədsiz dərəcədə ziddiyyətli gedişdə sistemə kortəbii inam gətirənlər daha çox itirdi. Düzü, bunların içərisində inamdan əlavə riyakar bir xidmət də vardı. Və millətin, xalqın mədəniyyətinin, varlığının təhlükəsi də daha çox burada hiss olunurdu. Onu da qeyd edək ki, bu istiqamətdə daha təhlükəli səbəblər var və onu da saymaq olar. Ancaq yenə sözümlərin əvvəlinə qayıdıram ki, məsələyə bütövlükdə yanaşmaq yolun daha uğurlu olanıdır. Təbii ki, bu gün bu yetmiş ili, onun ədəbiyyatının bəzi məqamlarını biz saf-çürük ediriksə, sabah zaman hər şeyi öz yerinə qoyacaq. Bircə həqiqət var ki, tarix boyu sənət öz yükünü çəkib, daha tiranın, fironun sapdırmaları, qılıncı ona o qədər də əsər eləməyib. Böyük oktyabr inqilabından sonrakı yetmiş illik dövr də belədir. Mövzumuzun qayəsi də bundan ibarətdir.

Məsələyə isə aşiq yaradıcılığının inkişafı istiqamətində aydınlıq gətirmək əsas məqsəd kimi qarşımızda durur. Daha doğrusu, oktyabr sosialist inqilabından sonrakı mərhələdə aşığın el anası olma funk-

siyası və bunun daşınışı məsələsi əsas olan kimi qarşıda durur. Ən ağrılısı isə həmin dövr aşiq yaradıcılığında mövcud ideologiyanın bayağı şəkildə təcəssümüdür, yəni aşığın özünün yerinə yetirdiyi tarixi bir missiya vardı və aşiq bu missiyanı kənarında qoyub tamamilə başqa, özünə aid olmayan bir işlə məşğul idi. Daha doğrusu, sənətin siyasiləşməsi prosesi gedirdi. Lakin aşığın yolundan sapması hadisəsi bir istiqamət kimi davamlı olaraq nəzərə çarpır, burada kütləvilik getmir, nə ideologiya bütün varlığı ilə buna çalışır, nə də həqiqi aşiq kommunist ədəbiyyatının ifrat rüporuna çevrilmək üçün dəridən-qabıqdan çıxır. İdeologiya müəyyən olunmuş qaydada bütün hadisələrə birtərəfli yanaşır, zəif, ortabab aşığı ustad, qeyri-adi sənətkar kimi xalqa sırayır, eyni zamanda ona bərli-bəzəkli adlar verir, sinəsini müxtəlif orden və medallarla bəzəyir. Laureat, Yazıçılar Birliyinin üzvü, filan yarışın qalibi kimi daha çox diqqət mərkəzində olur, əslində isə xan aşıqlar ideologiyadan kənarında saxlanır. Aşıqlar qurultayının keçirilməsi də (1928, 1938, 1961, 1984) bir istiqamətdə özlüyündə belə bir səciyyə daşıyırdı. Nəticə etibarilə bir-iki monoqrafiya, toplu və məqalələrin çapı ilə yekunlaşdı. Burada aşiq yaradıcılığının öyrənilməsi istiqamətində müsbət tərəflər var. Biz təbiilikdə bunu yüksək qiymətləndiririk. Ancaq ideologiya anlamında baxdıqda aşığın heç buna (qurultaya) ehtiyacı da yox idi. Çünki minillərdi yol gələn bu sənət çox belə «qayğılar» görmüşdü. Aşıqlar qurultayı özlüyündə, bir növ, bolşeviklərin qurultayına bənzəyirdi və pambıq planını doldurmanı səciyyələndirir, bu sosialist yarışlarının qalibi ilə (məsələn, Tərhan Musayeva, Şamama Həsənova, Sarvan Salmanovla (Mingəçevir qəhrəmanı) Yazıçılar Birliyinə üzv olan və müxtəlif nişanlarla döşünü bəzəyən aşığın arasında elə bir fərq yoxdu və bu mükafatlar da daha çox «xüsusi xidmətə» verilir. Lakin təkrar qeyd edək ki, aşiq qurultaylarının digər istiqamətdə böyük uğurları, yaradıcılıqda sənətkarları bir araya gətirmək, problemləri birgə düşünmək, fikirləri bölüşmək, çözmək halı da vardı.

Məsələni belə qabartmaqda məqsədimiz XX əsr aşiq yaradıcılığının üstündən hər şey göz yumub xətt çəkmək deyil. Təbii ki, bu dövr aşiq yaradıcılığı daha böyük dəyərlərlə səciyyələnir və zamanın ağır hadisələri, gedən proseslər, vətəndaş müharibəsi, 37-ci il hadisəsi

(əslində bu, qırmızılının bütün hakimiyyəti boyu davam edib), Böyük Vətən müharibəsi dövrü, dinc quruculuq illəri və sonda M.Qorbaçovun yenidənqurması daha çox aşığın yaradıcı taleyindən keçirdi. Ona görə də məsələyə geniş mənada baxmaq lazımdı və bizim marağımızda olan da tarixi prosesdə aşığın müqəddəs funksiyasını necə yerinə yetirməsi. Həqiqi aşiq çərçivə daxilinə salınmağı, məkrli siyasətdə qul (nökər) funksiyasını qəbul eləmir. Bu mənada sovet dövrü aşiq yaradıcılığı ziddiyyətli mərhələdir. Hətta daha ağırlı olanı budur ki, folklor araşdırıcıları, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçıları və digər bu sahəyə yaxın olan araşdırıcılar necə gəldi, ağına-bozuna baxmadan sözü çəkisini unudub, aşığın özündən daha bərk tərif yağdırıblar (nümunə üçün mövcud ədəbiyyatı izləmək kifayətdir). Bütün bunlarla yanaşı, aşiq yaradıcılığının, eləcə də ədəbiyyatın bu dövrdəki qədər öyrənilməsinə heç bir mərhələdə təsadüf etmirik. Lakin bu qayğının özündə də ozanın aşiq olması qədər ideologiya faktoru var. Yəni tarixi proses çox ağır, millilik və heysiyyət məsələsini imperiyanın ayaqları altında qoyub keçirdi. Fikrimizdə aydınlıq yaratmaq üçün konkret nümunələrə də diqqət yetirmək olar və bu, Aşiq Əsəddən Aşiq Pənaha qədər olan böyük bir xətdi və indi də bu meyil müəyyən qrup aşıqların oxu və çağırılarını tərk edə bilmir.

Aşiq yaradıcılığında zaman-zaman ideyalılığın müəyyən istiqamətləri olub və bu istiqamətdə də zənginləşmə keçirib. Yəni aşiq yaradıcılığında funksionerlik problemi həmişə böyük uğurla həll olunub və «xalqa həqiqətdən mətləb qandırmaq» kimi müqəddəs yük daşınıb. Lakin dəhşətli bundadır ki, bu daşınıb bolşeviklərin (Lenin Bonç-Bruyeviçə deyir ki, atam, cəhənnəm olsun Rusiya, mənə bolşevik lazımdı) əli ilə qarışdırılır ki, artıq yeni mövzuya ehtiyac duyulur, göz görə-görə gözə kül üfürülür, millətə küfr oxunur. Daha ağıllılar isə ölüm və Sibir kabusunda daha çox susmağa üstünlük verirlər. Beləliklə, aşiq yaradıcılığında yeni «əsas», «aparıcı» mövzular yaranır. Bu mövzular partiyadan, bolşevikdən, plandan başlamış Puşkin, Lermontov, Kaqanoviç, Moskva, on beş qardaş respublika, pambıq və s. adlar, mövzular, problemlərlə xarakterizə olunur. Həm də qərribə olan burasıdır ki, bu sənətkarların yaradıcılığında elə adlar (rus-erməni) var ki,

bəlkə heç aşıqların bu haqda ortabab məlumatları da yox idi. Bu yolu ən yüyrək gedənlərdən biri Aşiq Əsəd olub. Aşiq yaradıcılığında Aşiq Əsəd bir ustad kimi xatırlanır və sözün həqiqi mənasında ustad olub. Və bizim onun bütün fəaliyyətində müsbət qiymətləndirdiyimiz daha çox oxusudu. Bunu xalq arasında olan söhbətlər də təsdiqləyir. Hətta otuzluq lampamı nəfəsilə söndürməsi qərb zonası kəndlərində bütün qocalar tərəfindən etiraf olunur. Ancaq nədənsə aşıqşünaslıqda bu, lazımcına açıqlanmır. Aşiq Əsədin şeirləri toplularda, ayrıca kitabça şəkildə kifayət qədər çap olunub və əlimizdəki bu şeirlər onun hansı yaradıcı qabiliyyətə malik olması haqqında təsəvvür yaradır. Yenə təkrar qeyd edirik ki, burada biz onun bir yaradıcı aşıq kimi şeirlərindən söhbət açırıq (İfaçı aşıq kimi fəaliyyəti başqa məsələdi və ifaçılıqda qüdrətli sənətkar kimi qəbul edirik).

Aşiq Əsədin şeirlərinin mühüm bir hissəsini partiyanın, Leninin, kommunizmin təbliği təşkil edir. Ona görə də üstündən elə bir zaman keçməsinə baxmayaraq, bu gün həmin nümunələr bədii fakta çevrilə bilmir. Məhz bu cür nümunələrin yaranışı ilə unudulması arasında elə bir məsafə fərqi də nəzərə çarpmır. Əlbəttə, elə yazılıb-oxunduğu vaxtlarda da bu bayağılıq görünüb. Belə nümunələrin yaradıcıları tərəfindən oxunduğu məqamdan sonra gülüş hədəfinə çevrilməsi hadisəsi də mövcuddur. Bu hal, təbii ki, aşığın tarixi missiyasını yerinə yetirməməsi və yaxud da yetirə bilməməsi məsələsidir. Yəni aşıq ideologiyasının təbliğatçısına, özü də olduqca bayağılıqla gedirsə, el anası olmaq çəkisini itirirdi, bu isə özlüyündə fərdi şəkildə sənətkarın nüfuzuna nə qədər təsir edirdisə, sənətin də nüfuzuna bir o qədər təsir edirdi. Ancaq burada itirən daha çox fərd idi və sənətin tarixi yolu və xalqın gen yaddaşında el anası olmaq funksiyası qalırdı. Bu tip şeirlərilə həmin sənətkarlar xalqa yox, partiyağa el analığı edirdi, millətin yox, imperiyanın xidmətində dayanırdı. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, burada inam və ağa yanında üzüağ olma kimi ikili istiqamət də var. Hər ikisi sənətkarın funksiya daşıyıcılığına yeridi. Yenə təkrar edirik ki, biz burada aşığın şeir yazmaq məsələsindən və nəyi yazmasından söhbət edirik. Bu tip sənətkarlar arasında ifası ilə diqqət mərkəzində olan sənətkarlar var və biz ifaçılıqdan kənar (bu mahnıların oxunuşu da elə bir

təsirediciliklə səciyyələnmirdi) bu istiqaməti açıqlamağa çalışırıq. Bu məsələdə (imperiyanın tənqidində) müxtəlifliklə xarakterizə olunan fikir ayrılıqları da var. Belə olan şəraitdə «parçala və hökm sür» siyasəti ilə itirilən Zəngəzur, Göyçə torpaqlarını, zaman-zaman mövcud yaylaqların imperiyanın siyasətində güdaza getməsinə, Azərbaycan torpaqları hesabına yaradılan Ermənistan Respublikasını, onun yaradılma məqsədini xatırlatmaq kifayət idi. Bu məqamda aşıq partiyadan, Kaqanoviçdən yox, Zəngəzur, Göyçə dərdindən, itkilərimizdən yazmalı idi. Onu da qeyd edək ki, bu tip vətən yangılı şeirlər də yaranırdı, vardı, ancaq bu, həmin problemin ifadəsi baxımından çox az idi. Belə olan vəziyyətdə kütləviləşmə səciyyəsi olmalı idi. Halbuki Aşiq Əsəd kimi ustad sənətkarlar (bu, böyük bir qrupdur) dərdin böyüklüyünü unudub, yazılası mövzudan yazmayıb dördüncü beşilliyə, Şota Rustaveliyə şeirlər həsr edib «can Moskva» deyə-deyə xalqı tamamilə başqa istiqamətə çəkirdi, «aşığın gördüyünü çağırması» məsələsi isə tamamilə kənar da qalırdı.

*Sən ürəklərin qanısan,  
Can Moskva, can Moskva!  
Ölkəmin güllü bağısan,  
Can Moskva, can Moskva! (28, 15)*

Aşiq yaradıcılığı məhz bu tip şeirlərdə həm ideyalılıq, həm də obrazlılıq baxımından itkilərlə səciyyələnilir. Təbii ki, bu, aşıq yaradıcılığı üçün tipik nümunə sayıla bilməz, ancaq hər halda bu, sənətin nümunəsidir.

Söz yox ki, bütün yarananlar aşıq yaradıcılığı nümunəsidir, bədilik baxımından, fikrin, deyimlərin alınması baxımından bütün yazıların hamısı cyni səviyyədə ola da bilməz. Ancaq digər bir məsələ var ki, bu da aşığın yerinə yetirdiyi tarixi funksiyadır. Daha çox əsas olan da budur və bütün məsələlər (müsbət və mənfi mənada olan nə varsa) bunun çərçivəsində fırlanır. Yuxarıdakı nümunəyə əsaslanaraq deyək ki, bu, aşıq yaradıcılığının mövzusu da deyil. Çünki aşığın yerinə yetirdiyi el anası missiyası vardı və bu cür yazmalar həmin prinsip-

lərə münasib də deyildi. Bir də ki, mövzuda, eləcə də aşıq yaradıcılığının mövzusu olub-olmamada bir mücərrədlik var. Əgər yaradıcı mövzu seçə bilmirsə və yaxud da fikrini ifadə etməkdə çətinlik çəkirsə, burada ümumilikdə sənətin heç bir günahı yoxdu, özlüyündə bu, yaradıcının fərdi istedadı ilə bağlı məsələdir. Məhz yuxarıdakı parçada da iki cəhət özünü göstərir. Birincisi, bu tip mövzular aşıq yaradıcılığının mövzusu deyil (mövzu olma çox mürəkkəb və mübahisəli məsələdir, yəni bir ucda bu, ayrışçılıqla əlaqələnilir, əslində biz onun əleyhinəyik. Yəni yaradıcı həyatın, daha çox yaşadığı zamanın oğludur və oradan da mövzu seçməlidir. Ancaq bəla burasıdır ki, aşıq (onu da hər aşıq etmədi) mövzunu seçmirdi, eyni zamanda onu rahat buraxmaq da yoxdu, bilərəkdən, bilməyərəkdən siyasətə çəkilirdi, hansısa partiya rəhbərinin göstərişi ilə yazırdı. Məhz aşığın yolundan çıxması hadisəsi də budur. Sovet dövrü aşıq yaradıcılığında nəzərə çarpan və bizi narahatlıqda saxlayan da bu məsələdir. Yəni aşıq ürəyinin səsi ilə yazmırdı, öz nəğməsini oxumurdu, hansısa bolşevikin diktəsini edirdi, daha doğrusu, tutuquşu kimi ötdürülürdü. Fəciə də elə buradan başlayırdı və aşıq kolxoza, partiyaya nəğmə deyirdi. Bu, böyük mənada rus bəlası idisə, burada aşığın, yaradıcının özünün günahı da vardı.

Real vəziyyətdə isə əsas ağırlıq aşığın üzərinə düşürdü, yəni aşıq öz adının çəkisini qoruya bilmirdi və qırmızı bayraq almağı daha üstün tuturdu. Ustad kimi də partiya və hökumət tərəfindən gözə soxulan bu aşıqlar idi. Ancaq əslində xalqın öz aşığı vardı və real şəraitdə istedad baxımından mövcud deyildisə, onun gəlişi gözlənilirdi, «qara camaat» da onun haçansa gəlişinə göz dikmişdi. Çox yaxşı ki, sovet dövründə bu yolu getməyən və bu sapmadan qorunan aşıqlarımız olub (nümunə üçün Növrəs İman, Aşıq Hüseyin Bozalqanlı, Aşıq Mirzə Bayramov, Aşıq Ədalət və b.). Bizim mövzumuzun problemi mütərəqqi cəhətlərin yox (bu barədə onsuz da yazan çoxdu), bu qüsurlu meyillərin açılmasıdır. İkinci cəhət sənətkarın deyimini məsələsidir. Məhz yuxarıda Aşıq Əsəddən verdiyimiz nümunə bir cəhətdən elə bununla bağlıdır. Əgər sənətkar fikrini ifadə edə bilmirsə (mövzu seçə bilmirsə), yaradıcılıq istedadı elə də güclü deyilsə, burada bolşevikin, partiyanın nə günahı var? Bu, tamamilə başqa məsələdir, yəni fərdin ba-

carmadığı işdən yapışmasıdır. Yeri gəlmişkən, sovet dövrü aşıq yaradıcılığında nəzərə çarpan bir meyli də qeyd edək ki, aşıqsansa, mütləq yazmalısın. Məhz problem buradan yaranır, kələf burada dolaşır. Bizə belə gəlir ki, Tanrı hərəni bir tapşırıqla, bir yüklə dünyaya göndərir. Onu qoyub başqasından yapışanda «Əlinin papağı ilə Vəlinin papağı» dəyişik düşür. Aşıq sənətində də belədir. Yəni tarixi prosesdə mövcud prinsipi qoruyub saxlamaq lazımdır. Ola bilsin, aşığın (məsələn, Aşıq Əsədin, Aşıq Mirzənin, Aşıq Pənahnın və bu sırada çoxlarının adını çəkmək olar, bu, ayrıca, həm də aşıq yaradıcılığında ağırlıq problemdir) yaradıcı istedadı elə də güclü olmasın, ancaq ifaçı kimi diqqəti cəlb eləsin. Məsələn, Aşıq Əsəd, Aşıq Mirzə ifaçılıqda böyük sənətkarlar olub. Məhz məsələnin bu tərəfindən, olanı deməkdən yapışmaq lazımdır.

Onu da qeyd edək ki, partiyaya təkə yaradıcı istedadı olmayanlar şeir yazmayıb, həqiqi istedad sahibləri də yazıb. Ancaq həqiqi sənətkarlar rüporçuluq etməyib, sözünün, dediyinin çəkisini bilib. Məhz sənətdə istedadın hifzediciliyi budur və istedad həmin yaradıcıları sudan quru çıxara bilib. Yenə deyirik, ola bilsin, bu naqis nümunələr həmin məqamda böyük alqışlarla qarşılanıb (süniliklə), ancaq həqiqətdə yazan da, yazdıran da, hətta dinləyən də daxilən o əhvali-ruhiyyəni yaşamayıb, sadəcə olaraq məcburiyyət qarşısında zamanın diktəsilə ona gedib. Bu, təbii ki, yaradıcının günahı idi. Dərd burasıdır ki, sosializm sistemində sonuncu birincini keçirdi, zorla şair düzəldilirdi. Bütün bunlar həqiqi sənətdən kənar məsələlərdi. Aşıq sənəti də, aşıq şeir yaradıcılığı da öz müqəddəs işindəydi. Kələfi dolaşan isə zamanın özüydü, aşıq yaradıcılığı da bu dolaşmada axsayırdı. Ancaq etiraf olunmalı bir məsələ var ki, aşıq yaradıcılığında bu cür nümunələr var və bu meyil çox güclü şəkildə mövcud olub. Ona görə də onun haqqında danışmaq lazımdır. Yenə Aşıq Əsəddən bir nümunəyə diqqət yetirək:

*Bizim partiyanın adı gələndə,  
Ahlı-cahlı deyir: Can, a partiya!  
Balaca uşaqlar, məktəbli qızlar,  
Onlar da söyləyir: Can, a partiya! (28, 34)*

Və yaxud da başqa bir nümunədə:

*Gecə-gündüz el içində söylənir,  
Şirin gəlir dil-dəhana beşillik.  
Tikilir zavodlar, artır texnika,  
İlham verir hər insana beşillik (28, 36).*

Bizə belə gəlir ki, zorla yarımçıq aşiq, şair olmaq olar, ancaq zorla xalqın yaddaşında qalmaq olmaz. Eləcə də bu şeirlərlə zamanın qasırğasına tab gətirmək mümkün deyildir. Ola bilsin, yazıldığı məqamlarda bu cür nümunələr oxunub və müəyyən məclis tərəfindən dinlənib. Ancaq ondakı sünilik, boğazdan yuxarı deyilmək məqamı və üstəgəl kiminsə, nəyinsə marağına və yaxud da diktəsinə yazılma məsələsi həqiqi şeir sferasına düşməni çətinləşdirir. Bu, şeirin də yolu deyil. L.Tolstoy «Söz sənətini duymaq, söz əzabını hiss etmək onu yaratmaq qədər çətin bir məsələdir» deyirdi. Bu çətin problemin müqabilində itirən ancaq yaradan və yaxud da duyan deyildi, əslində hər iki tərəf itirirdi. Mövcud şərait isə ancaq eyni bir inam yaratmaq, ağa qara dedirtmək kimi məqsədli döyüşdə idi. İtirən isə hər iki tərəf idi, yəni yazan da, dinləyən də vardı. Bütün bunlar özlüyündə mühitin yolunu sapmasına bənzəyir, ancaq çox xoş ki, bütövlükdə belə deyildi və haqqın yolunda dayanan, bu yolun yolçusu olan həmin istedad sahibləri vardı. Yuxarıdakı nümunələr həqiqi yaradıcılıq nümunəsinə çevrilə bilmir. Demək olar, başdan-başa qüsurludur və burada poetikadan danışmaq özü günaha batmaq kimi bir şeydi. Burada sözlər funksiya daşıyıcılığında duruş gətirmir, sadə olan şəkildə bir-birinə pərçimlənir. Burada bir günah fərdin, yaradıcının idisə (yəni o, bacarmadığı işdən yapışırdısa), digər bir günah mühitin idi və mühitdə zorla şair olmaq, zorla şair düzəltmək meylı vardı, onlar da xalqa istedad sahibi kimi sınırdı. Həqiqi sənət isə öz içinə çəkilib zümzümə edirdi. Domokl qılını hər yerdə, hər zaman hazırdı. Faciə burasındaydı ki, bu istiqamətdə qorxulu bir ənənə yaranmışdı və bu xof olmadan da artıq vərdişkarlıq yaranırdı və yerindən duran elə «partiya», «Lenin» deyib bu mövzuda şeir yazmaq üçün qələmə sarınırdı. Dərdin ən böyüyü isə ədəbi

tənqidin bu problemə biganəliyindəydi. O da bu tip mövzularda susmaq məcburiyyətindəydi (onu da deyək ki, bu dövr ədəbiyyatın, aşiq yaradıcılığının uğurları danılmazdır və bütövlükdə sənətin mövzusu ancaq «partiya», «Lenin» deyildi). Hətta bu xof indi də ədəbiyyatın, eləcə də aşiq yaradıcılığının başı üstündə fırlanmaqdadır.

XXI əsrin havasının üzümüzə toxunduğu və imperiya ideologiyasının dağıldığı bir şəraitdə belə araşdırıcılar məsələnin mahiyyətini açmağa hələ də elə maraqlı deyillər. Hətta ustamız professor P.Əfəndiyev məşhur dərsliyində («Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» dərsliyi nəzərdə tutulur və bu, bizim nəzərimizdə tarixi xidmətdir) «marksizm-leninizm klassikləri şifahi xalq ədəbiyyatı haqqında» bölməsini çıxarmaqla (əslində bunu saxlayıb başqa məsələləri açmaq lazımdı, çünki onların həqiqi elmi dəyərli fikirləri var) və bir sıra kiçik, lakin uğurlu dəyişikliklərlə kifayətləndi. Ən yaxşı halda etirafdan keçdi, məsələnin mahiyyəti isə sona qədər açıqlanmadı və yenə də Aşiq Əsədın, Aşiq Mirzənin, Aşiq Pənahın, Aşiq Bilalın, Aşiq Hüseyn Cavanın bu tip şeirləri yüksək sənət nümunəsi kimi göstərildi. Təbii ki, bu, indi də problem olaraq qalır. Sosializm quruculuğunun təntənəsi dövrünü əks etdirən nümunələr mahiyyəti və ümumi məqsəd etibarilə, demək olar ki, yaradıcılığın əsas xəttində (həmin dövr) dayanır. Ayrı-ayrı şeir nümunələrinin yazılışından, onun nəzəri təhlilindən bəhs edən məqalələrə qədər böyük bir material zənginliyi ilə əhatə olunan bu sahə eyni zamanda sosializmin müxtəlif illərdəki irtica hadisələri ilə də maraqlıdır.

Vətəndaş müharibəsi, sosializmin zəfər yürüşü, repressiya illəri (Lenin «Avropanı süngü ilə fəth etməyin vaxtı çatdığını» deməklə Polşa hadisəsində bu siyasətin sarsıldığını gördüyü zaman yenə repressiyadan əl çəkməməyi vürğulayırdı), Böyük Vətən müharibəsi, müharibədən sonrakı quruculuq dövrü, inkişaf etmiş sosializm mərhələsi (bu vaxt artıq imperiya siyasətinin iç üzünü məlum olurdu və aşiq yaradıcılığında hadisənin mahiyyətinə doğru meylin mövcudluğu zamanı idi) və sosializmin son olaraq dağılması ilə xarakterizə olunur. Aşiq yaradıcılığında bu dövrü məhz imperiyanın taleyindən keçən həmin hadisələr üzrə də qruplaşdırmaq olar. Ancaq təfsilata varmadığımız üçün (bu, bi-

zim məqsədimizdə də dayanmır) problemə ümumi şəkildə yanaşırıq. Və bu dövr üçün qərribə olan bir cəhət də var ki, yaranan nümunələri oxuduqca şeirlərdə bir eyniyyət, bir ağırlıq nəzərə çarpır. Sanki ədəbiyyat beşillik plan yarışını, pambıq yarışını xatırladır. Aşıq Məhəmməd Qəhrəman oğlu bu yarış iftixar hissi ilə səciyyələndirərək yazırdı:

*Ay camaat, gəlin sizə söyləyim,  
Şuraların düz planı gəlibdi.*

Burada bəlkə də müəllifin özü üçün də məlum olmayan bir anlaşılmazlıq var və bəlkə də müəllifin özü də bilmir ki, «şuraların düz planı» nə olan şeydi. Məhz bu cür yanılmalarla, özü də dediyini axıra qədər bilməməsi ilə, boğazdan yuxarı danışmağı ilə aşıq uduzurdu, Qorqudluq, Koroğluluq, el anası olmaq funksiyasını pillə-pillə itirirdi. Bizə belə gəlir ki, bu, imperiyanın siyasətində olan da deyildi. Daha doğrusu, ozanın aşığa keçidindən daha məkrli idi. Belə ki, aşığa keçiddə ozan təhvil-təslimə uğurlu şəkildə çox az güzəştlərlə (islamın təzyiqi altında) getdiyi halda, imperiya siyasətində məqsəd aşığın müqəddəsliyini özü də bilmədən əlindən almaq idi və buna da nail olurdu. Nəticə etibarilə imperiyanın iflasa meyillənməsi və son anda dağılması bu prosesi dayandırdı və tarixi axarına qoydu. Təkrar edirik, ancaq yenə itirən aşıq oldu. Pambığa, neftə, 12 dekabra, nə bilim daha nəyə şeir yazdırmaqla imperiya aşığı özünü küləşdirib öz monopoliyasına çevirirdi. Burada məqsəd ayrı-ayrı xalqlardakı milli dəyərləri gözdən salmaq, müqəddəs olan heç nə qoymamaq idi. Bir də ki, partiyaya, neftə, 12 dekabra şeir yazan aşıq müqəddəs də ola bilməzdi. Ona görə də problemə birtərəfli yox, aşığın özünün fəlakətə gedişi kimi baxmaq lazımdı. Yəni bu məsələdə təkcə imperiya yox, eyni zamanda bir tərəf kimi aşıq da vardı. Məsələn, qocaman el sənətkarı Aşıq Əlinin «Pambıq» rədifli müxəmməsinə baxaq:

*Pambığın zərbəçisi,  
Dönməz qəhrəmanları var.  
Tər tökən, iş bacaran,  
Can duyan canları var.*

*Yerləri qarış-qarış  
Ələyən kolanları var.  
Düşməne qarşı çıxan  
Alıcı tərhanları var.  
Özündən iraq eylər  
O fitnə-felləri pambıq.*

Burada bizi şeirin deyimindən çox onun mövzusu maraqlandırır. Çünki yaradıcılıqda mövzu seçmək də əsas şərt kimi diqqət mərkəzində olmalıdır. Rus ədibi İ.Bunin «Şeiri yazmazdan öncə onun musiqisini yazmaq lazım gəlir» deyirdi. İllah da aşıq yaradıcılığında buna daha çox ehtiyac duyulur. Bir də ki, yaradıcılıq estetika məsələsidir. Biz bunlara reallıq kimi baxırıq və bu gün inana bilmirik ki, bu tip şeirlər kiminsə ruhunu oxşasın (əslində bu şeirlər daha çox gülüşlə, tənqidlə xatırlanır (xalq arasında), ancaq bu tənqid yazıya gətirilmir). Hətta bizə belə gəlir ki, bu şeirlər yazarları tərəfindən də səbəbsiz qüsurlu kimi etirafdan keçir. Əgər bu, etirafsız görünürsə, onda Aşıq Fətullanın 12 dekabra həsr etdiyi aşağıdakı şeirə baxmaq kifayətdir:

*Gözəl seçkilər seçildi  
On iki dekabr günü.  
Xoş gün, xoş söhbət keçildi,  
On iki dekabr günü.*

Bu şeirdə nə ideyalılığın uğurundan, nə də obrazlı deyimdən danışmaq olar. Belə bir vəziyyətin olması isə sənətkarın mövzu məhdudluğu və fikrini ifadə edə bilməməsi hadisəsidir. Çünki sənətkar yazdığı və nəyi harada deməyin yerini bilməlidir. Bütün bunlar sovet dövrü aşıq yaradıcılığının keşməkeşli inkişafını, olduqca dərin olan problemlərlə mövcudluğunu göstərir. Halbuki bu aşıqlar imperiya siyasətində örtülü olanları açmaq cəhdində olmalı idi. El aşığının yolu da budu. Aşıq bu dövrdə öz nəğməsinə oxumalı olduğu halda, başqasının (bəlkə heç özü də bilmirdi bu kimin mahnısıdı) mahnısını oxuyurdu. Halbuki oxunan imperiyanın mahnısı idi və yazılmalı olanlar isə tama-

milə kənarında qalmışdı. Aşiq gedən torpaqların nəğməsinə oxumalıydı. Belə ki, imperiya siyasətində Azərbaycanın torpaqları hesabına ona qənim olan və olacaq bir respublika (Ermənistan) düzəldilirdi. Bu, yoxdan var olmaq, peyda olmaq kimi bir şey idi. Azərbaycan xalqının tarixi torpaqları, elin-obanın yaylaq yerləri, yaşadığı kənd, şəhər hissə etdirilmədən imperiya siyasəti nəticəsində itirilirdi. Məhz yaradıcılıqda bu istiqaməti tutmaq, məsələnin mahiyyəti ilə xalqı tanış etmək lazım idi, ancaq buna gedilmirdi. Lakin bir cəhəti də deyək ki, əslində ustad sənətkarlarımız bu hadisələrə həmişə ürək ağrısı ilə yanaşıblar, nisgil və dərdlərini, problemin ağırlığını ayrı-ayrı şeirlərində göstərirlər. Ancaq qüsurlu olan budu ki, belə bir ağrı (faciə) kütləviləşmə ilə nəticələnmə bilmirdi. Məhz aşiq da, şair də, yazıçı da, alim də bu istiqamətdə iş görməli olduğu halda, tamamilə başqa istiqamətə, susmağa və imperiya siyasətini təbliğ etməyə, «elə belə də olmalıdır» tezisini məcburiyyətdən təsdiqləməyə xidmət edirdilər. Məhz bu gün (o gün açılmasa da) həmin problemlər yenə bir qədər arxa planda dayanır, ağırlıq olanı da budur. Halbuki məsələnin mahiyyəti olduğu kimi (necə varsa) bizə çatdırılmadı, heç olmasa indiki və gələcək nəsillər üçün aydınlaşdırılmalıdı. Daha partiyayı, Lenini, Kaqanoviçi, Molotovu, 12 dekabrı, konstitusiyayı, pambığı və s. mədh edən şeirləri təriflə təhlil edib yüksək sənət nümunəsi kimi verməyin vaxtı keçib və bu, qüsür kimi etiraf edilib məsələyə daha reallıqla baxmaq lazımdır.

Folklor araşdırıcıları məhz bu istiqamətlərə üstünlük verməli olduqları halda, susmağı sərfəli hesab etdilər. Kələf də burada dolaşır, aşiq da, şair də xalq qarışığı burada itirir. Ancaq bu gün, susmağa baxmayaraq, hər şey aydındı və həmin imperiyanın kəşakəs vaxtında vətənpərvərlik hissilə yazılan bir para nümunələrin əldə bayraq edilməsi prosesi başlayıb və bu istiqamətdə proses davam edir. Biz bu problemə özlüyündə böyük mənada və iki istiqamətdə baxırıq. Birincisi, çarizmin mövcudluğu şəraitində «xalqlar həbsxanası» siyasətinin bədii ədəbiyyatda (aşiq yaradıcılığında) əksi. İkincisi, onun bu və ya digər formada davamı olan SSRİ şəraitində bu siyasətə etiraz motivlərinin mövcudluğu. Hər iki halda Azərbaycan daha ağır olan bələlərin dağıyıcısı kimi görünür və imperiyanın özü üçün də təhlükə mənbəyi ol-

duğuna görə daim təzyiqlə altında saxlanılır. Lakin aşiq yaradıcılığında imperiya siyasətində (hər iki halda) etirazlarla, kəsərli tənqidlə yüklənmiş nümunələr var və bu çar siyasəti XIX əsrin 60-cı illərində qaçaqlıq hərəkatının başlanmasından görünür. Ən sadə şəkildə qaçaqlıq hərəkatı bundan ibarət idi ki, mövcud şəraitlə barışa bilməyən bir el qəhrəmanı hansısa çinovniklərdən intiqamını alıb dağlara çəkilib və xalq tərəfindən himayə olunurdu. Elin-obanın digər qəhrəman oğulları da məhz onlara qoşulurdu. Beləliklə, böyük bir imperiya ilə kiçik qruplar halında vuruşmalı olurdular. Ancaq bu hərəkat bir xalq səviyyəsində kütləviləşə bilmədi, rus şovinizminin siyasəti nəticəsində bir formadan başqa bir formaya keçilməklə əldadıldı. Daha dəqiq desək, çarla bolşeviklərin əldadıcı sövdələşməsi getdi və sonrakı mərhələdə qaçaq hərəkatı «qırmızılardan» zoruna tab gətirmədi. Bu hərəkat özlüyündə müharibə dövrünə (Böyük Vətən mübaribəsi nəzərdə tutulur) qədər davam etdi. Azərbaycan xalqının tarixində isə ən maraqlı mərhələ kimi özünəməxsusluğu ilə seçiyələnir. Bu hərəkatın Qaçaq Nəbi, Qaçaq Tanrıverdi, Qandal Nağı, Qaçaq Kərəm və bu kimi qüdrətli nümayəndələri vardı və özünəməxsusluğu isə ondan ibarət idi ki, heç yerdən idarə olunmadan ayrı-ayrı dəstələr şəklində aparılırdı. «Qaçaq el saxlar» ifadəsi də məhz həmin hərəkatı xarakterizə edərək o dövrdə yaranmışdı.

Eyni zamanda xalq arasında onların əfsanələşməsi prosesi gedirdi, haqlarında çoxlu rəvayətlər, əhvalatlar danışılır, məclislərdə onlarla bağlı mahnılar oxunurdu. «Qaçaq Nəbi», «Qaçaq Kərəm», «Qaçaq Tanrıverdi» (59, 299-315) və s. dastanlar məhz həmin qəhrəmanların adı ilə bağlı yaranmışdı. Eyni zamanda üstündən xeyli vaxt, neçə onillik keçməsinə baxmayaraq, yenə də bu hərəkatla bağlı rəvayətlər böyük sevgi ilə danışılır, ayrı-ayrı əsərlərin mövzusunda çevrilir. Aşıqlarla qaçaqların arasındakı bağlılıq bir problem kimi maraqlı doğurur. Folklorşünas professor R. Rüstəmzadə bu problemlə bağlı maraqlı doğuracaq araşdırmalar aparıb, ancaq bizə onun ümumi aşiq yaradıcılığı fonunda tədqiqi daha maraqlı görünür (140, 3-171). Qaçaq hərəkatında diqqət doğuracaq məsələlərdən biri aşiq və qaçaq yaxınlığıdır. Hətta onu da deyək ki, qaçaqların arasında çox zaman aşıqlar da olmuşdur, yəni on-

lar bu hərəkəti sadəcə olaraq kənardan izləmirdilər, eyni zamanda birbaşa iştirakçı idilər. Bu baxımdan hərəkətin açılması və onun aşiq yaradıcılığında özünə yer tapması öyrənilməli problemdir. XX əsrin əvvəllərində yaşamış aşıqlarla qaçaqların, demək olar, bu və ya digər dərəcədə bağlılığı olub. Eyni zamanda onlara bir el qəhrəmanı kimi müraciət olunub, ayrı-ayrı şeirlərin mövzusunda çevrilib. Məsələn, ustad Aşiq Ələsgərin «Dəli Alı» şeiri bu baxımdan xüsusi maraq doğurur:

*Süzəni götürüb minəndə ata,  
Fələk əhsən deyir boya, büsata.  
Nərə çəkib təpinəndə soldata,  
Sel kimi axıdır qanı Dəli Alı.*

*Namərdlər əlindən çəkirlər haşa,  
Namuslu iyidsən, səni yüz yaşa.  
Tüfəngin gülləsi işləyir daşa,  
Tək qaytarır yüz düşməni Dəli Alı (27, c.1, 89).*

Aşiq Ələsgərin böyük sevgi ilə mədh etdiyi Dəli Alı xalq qəhrəmanıdır. El aşığının el qəhrəmanına məhəbbəti burada bir sonsuzluqla nəzərə çarpır və eyni zamanda bu, fərdi məhəbbətdən uzaq olan bir insanın sevgisini xatırladır. Çünki qaçaq hərəkəti ictimai hərəkət olub, böyük bir zümərənin narazılığını ifadə edirdi. Ona görə də Aşiq Ələsgərin Dəli Alını öyümü heç cürə fərdiyyətçiliklə məhdudlaşa bilməz və burada ictimai olanın əksi daha çox nəzərə çarpır. Ola bilsin, zahiri görkəmdə bu, fərdin məhəbbəti kimi görünsün, ancaq əslində belə deyildir. Və yaxud da Aşiq Ələsgərin «Bəylərin» rədifli qoşmasına baxaq.

*Markiz, mavzer, süzən, aynalı, berdon,  
Səhv düşdüm sayında, doqquzdu, ya on.  
Meşoğunun patron, qutuynan piston,  
Yox kimsədən ehtiyatı bəylərin (27, c.1,78).*

Böyük coşğunluq, məhəbbət və sevgilə deyilən bu misralar eyni zamanda dövrün siyasi ab-havasını, ictimai ziddiyyətlərin istiqamətini səciyyələndirir. Etnoqrafik materialların zənginliyi baxımından da bu nümunələr maraqlıdır. Eləcə də digər ustad sənətkarların yaradıcılığında qaçaqların qəhrəmanlığını əks etdirən, bir-birindən poetikliyi ilə seçilən nümunələr var. Bu, xalq yaradıcılığının bütün növlərində – aşiq şeirlərindən bayatılara qədər müxtəlif çalarlıqla nəzərə çarpır. Hətta belə bir zənginlikdə həmin qəhrəmanların özlərinin yaradıcılığı (bir qismi yaradıcılıqla da məşğul olmuşdur) bir problem kimi araşdırılmalıdır. Bütün bunlar özlüyündə problemin əhatəliliyini göstərir və hərəkətin öyrənilməsi üçün mənbə rolunu oynayır. XIX əsrdə başlayan qaçaq hərəkəti az qala 70-80 illik bir tarixi dövrlə səciyyələnir. Pərakəndə, bir-birilə əlaqəsiz başlayan bu hərəkət xalqın tarixində şərəfli hərəkətdir və onun məhdudiyəti isə dar çərçivədən çıxıb kütləviləşə bilməməsində idi. «Bütün XIX əsr boyu ölkədə, onun xaricində də ad çıxaran məşhur qəhrəmanlar fəaliyyət göstərmişlər. Həmin üsyan başçılarından Molla Nur, Yarəli, Molla Hacı Məhəmməd, Şəkili Məhəmməd Cavad oğlu, Adıgözəl, Dəli Alı, Qaçaq Kərəm, Qaçaq Tanrıverdi, Qandal Nağı, Qaçaq Nəbi və başqalarının adlarını çəkə bilərik.

Qaçaq xalqın içərisindən çıxmış, xalqı müdafiə etmiş, ona kömək əli uzatmışlar. Bütün bu xalq qəhrəmanları haqqında saysız-hesabsız folklor nümunələri yaranmış və yaşamaqdadır. Həmin nümunələrdə bu igidlər qorxmaz, cəsur, mərd, ədalət sevən, humanist, düşməne qarşı amansız, yoxsulların tərəfdarı kimi təsvir olunmuşlar. Bu nümunələr folklorumuza «qaçaq nəğmələri» adı ilə daxil olmuşdur (68, 365). Göründüyü kimi, bu hərəkət Azərbaycan miqyasında bir regionla məhdudlaşmayıb, bütün əyalətləri əhatə edir. Eyni zamanda XIX əsr dastançılıq ənənəsi daha çox bu qəhrəmanların həyatının təcəssümü ilə xarakterizə olunur. Onu da deyək ki, bu, təkcə Şimali Azərbaycan səviyyəsində getmirdi, eyni zamanda Cənubi Azərbaycanda «salari-milli», «sərdari-milli» adı ilə tanınan Səttarxan, Bağırxan məhz belə qəhrəmanlardandır. Səttarxanla bağlı yaranan dastan isə bu hadisələrin aşiq yaradıcılığında təcəssümüdür. «Səttarxan» dastanının yaradıcısı



Aşiq Hüseyin Cavan bu hadisələri reallıqla əlaqəli şəkildə verməklə, bir növ, tarixi hadisələri bədiilik məqamında ümumiləşdirmişdir. Bu hərəkətin (qaçaq hərəkəti nəzərdə tutulur) qəhrəmanlarından biri də Qaçaq Nəbidir. Onun haqqında çoxlu rəvayətlər, əhvalatlar dolaşmaqdadır. Hətta dastandakı hadisələr bu reallıqların bir hissəsi kimi görünür. Ona görə də folklorda bu əhvalatların bütövlükdə toplanması bir problem kimi hələ də qalır. Yuxarıdakı mülahizələrimizdə qaçaqların aşıqlarla əlaqəsini, yaxınlığını qeyd etdik, eyni zamanda onu da dedik ki, hətta aşıqlar birbaşa bu hərəkətin iştirakçısı idilər. Məsələn, Qaçaq Nəbinin dəstəsində Aşiq Əhməd, Aşiq Atanın və Aşiq Abbasın olması hadisəsi buna nümunədir. Və bu hərəkəti Azərbaycan qəhrəmanlığı salnaməsində Koroğlu mərdliyinin davamı kimi görürük. Elə Koroğlu//Cünun xətti sonrakı mərhələdə qaçaq//aşiq xəttində yaşayır, eyni zamanda bu, bir nəfərin, bir respublikanın taleyi səviyyəsində deyil, ikili Azərbaycanın bütövlüyü istiqamətində görünür. Yəni Qaçaq Nəbi, Qaçaq Tanrıverdi, Qaçaq Kərəm və hər hansı başqa qaçaq hərəkətinin nümayəndəsi ilə Səttarxan, Bağırxan arasında elə bir keçilməzlik yoxdur. Onların hər biri eyni milli yüklə yüklənib, bir azadlıq fədaisi kimi olum və ölüm savaşına qalxmışlar. Bu mənada qaçaqlıq türkün qəhrəmanlığı salnaməsinin davamıdır. Alp Ər Tonqadan, Basatdan, Koroğludan gələn yoldur. Və bu yolda qurtuluşa, qəhrəmanın köməyi-nə ehtiyac və çağırış var. Məsələn, Qaçaq Nəbi dastanında oxuyuruq:

*Nə zalım üzün var, ay qoca dünya,  
Zülmün ərşə çıxdı, say, qoca dünya,  
Tutdu fəqirlərə vay qoca dünya,  
Keçdi şaşkalara körpəm, ay Nəbi,  
Hardasan, hardasan, hay-haray Nəbi (8, 58).*

Xalqın vəziyyəti ağırlaşanda, kimsə dərsə düşəndə qəhrəmanın çağırılması o dövrün bütün dastanlarında nəzərə çarpır. Eyni zamanda bu çağırışda haradasa müsbət bir sonluq var, xalqın ümid, qurtuluş yeri kimi bir funksiya daşıyıcılığı da nəzərə çarpır. Məhz bu mənada xalq//qəhrəman//aşiq faktoru mahiyyət etibarilə eyni nöqtədə birləşir

və daha çox xalq faktorundan çıxış edir. Yəni aşiq da, qəhrəman da hər ikisi eyni məqsədi, eyni funksiyanı yerinə yetirir, xalqın dərdmən-di kimi çıxış edir. Beləliklə, aşığın el anası olması ilə qəhrəmanın el qəhrəmanı olması üst-üstə düşür. Məhz bu üst-üstə düşmədə Aşiq Şenliklə el qəhrəmanları arasındakı yaxınlıq daha çox diqqəti cəlb edir və eyni zamanda qaçaqların onun sazının-sözünün vurğunu olması ilə bağlı söylənən rəvayətlər fikrimizə bir daha əsas verir. Aşiq Şenliyin Səməd bəylə İsmayılın tərifinə həsr olunmuş şeiri bu baxımdan maraqlıdır:

*Səməd bəylə İsmayılın seyrinə vardım,  
Bu diyarı gözə-gözə, əfəndim.  
Səməd bəy adında bir igid gördüm,  
Vəsfini gətirdim saza, əfəndim.*

Bu şeir özlüyündə Koroğlunun «betər savaş haçaq olur» deyimini xatırladır. Təbii ki, bu, istiqlal, mücadilə savaş idi. Koroğlu da, qaçaq hərəkətinin digər nümayəndələri də bu savaşın öncülləri olub onun istiqlalı uğrunda mübarizəyə qalxmışdılar. «Koroğlu»da bu hərəkətin əksini verən nümunəyə baxaq:

*Türk atının kəhərindən, göyündən,  
Qaçaq minər yüyrəyindən, yeyindən,  
Bir çox igid xəbər aldı bəyindən:  
Betər savaş haçaq olur, sultanım? (37, 144)*

Azadlıq, müstəqillik arzusu və cəhdi ilə yaşayan bir xalqın yolu «betər savaşdan» keçir. Babək də, Koroğlu da, Qaçaq Kərəm də hamısı bu savaşın qəhrəmanları idi və bu yolda əbədi bir döyüşə qalxmışdılar. Lakin böyük məncələr və ən son anda imperiyanın marağı bu mübarizənin müsbət sonluğuna imkan vermədi. Eyni zamanda imperiya istiqlal mübarizəsinin tam mənası ilə qarşısını da ala bilmədi. Xalq azadlıq mübarizəsində, imperiya isə bu mübarizənin qarşısını almaq haqqında tədbirlər düşünmək məcburiyyətində qaldı. Bu mübarizənin

bədii əksi isə ədəbiyyatda, xalqın şifahi yaradıcılığında özünü geniş şəkildə göstərdi. Bir cəhəti də qeyd edək ki, yaranan nümunələr tək-cə dastanlarla, aşıq qoşquları ilə məhdudlaşmırdı. Eyni zamanda xalq arasında onlarla el qəhrəmanı ilə bağlı çoxlu nəğmələr, bayatılar yaranıb oxunurdu. Məsələn, Qaçaq Kərəmlə bağlı yaranan bayatılar (23, 41-50) buna nümunədir. Bu nümunələrdə xalqın ümumi dünyagörüşü, adət-ənənəsi, eyni zamanda qəhrəmanın fərdi keyfiyyətləri ilə bağlı məsələlər ümumiləşdirilir. Kərəmin atası İsgəndər öldürüləndə (məlumat: Kərəmin atası İsgəndər 1884-cü ildə Sibirdən sürgündən qaçıb qaçaqlıq etməyə başlayır. Bir axşam onun evdə olmasından xəbər tutan məmurlar ətrafı mühasirəyə alırlar. İsrafil ağa İsgəndəri qaçmaq istəyərkən öldürür. Kərəm də bu atışmada İsrafil ağanın iki əmisini vurur. Gülgəz İsgəndərin bacısıdır) Zal qızı bir neçə bayatı oxuyur (23, 41-50) və bu, ancaq böyük sevgidən yaranan yangının ifadəsi kimi bizə görünür:

*Boz at, boyun burulaydı,  
Yəhərin yan vurulaydı,  
İgid İsgəndərim hantı?  
Sənin belin qırılaydı.*

Bu, bir neçə bayatıdır və müxtəlif vəziyyətlərlə əlaqədar deyilmişdir. Hadisələrin sıralanmasında bu nümunələr arasında möhkəm bağlılıq var. Məsələn, yuxarıdakı nümunədə qəhrəmansız qayıdan Boz ata üz tutulur və qəhrəmanı ölümündən qurtara bilməməsində günahlandırılır. Sonrakı bayatıda isə oxuyuruq:

*Boz atım niyə getdi?  
Nə dedik, niyə getdi?  
Evdən bir arxa gedər,  
İkisi niyə getdi?*

Hadisədən sonra Boz at İsgəndərin yarağı, xəncəri belində yox olur və bayatıda bu, bir dərd kimi göstərilir, eyni zamanda bir arxa,

kömək kimi vurğulanır. Ən maraqlısı isə atın öz qəhrəmanının qəbrinin üstünə gəlib ağlaması hadisəsidir. Hər yan axtarılır və Kərəm gecə atasının qəbrinin üstünə gələrkən görür ki, Boz at qəbrin üstündə ağlayır. Bu hadisə özlüyündə maraqlı və düşündürücü məsələdir, eyni zamanda «Koroğlu»dakı «at igidin qardaşdır» məsələni xatırladır. At və qəhrəman problemi araşdırılmalı və ədəbiyyatımızda faktlarla dolu olan məsələdir. Atın igidə yaxınlığı, ən çətin və ən ağır məqamlarda ona arxa olması, qəhrəmanı duyması məsələsi realıqla bağlıdır. Hətta atın hissetmə qabiliyyəti ilə qəhrəmanı təhlükədən sovuşdurması faktları da vardır. İsrafil ağa ilə bağlı söylənən rəvayətlərdə bu, aydın şəkildə nəzərə çarpır. Hətta belə bir fikir var ki, o, öldürüləndə özünə daha çox yaxın olan atını minməmişdi. Mahiyyətdən uzaqlaşmamaq məqsədilə atın qəhrəmana yaxınlığı və hiss etməsilə bağlı nümunə verdiyimiz bayatının başqa birinə də diqqət yetirək:

*Eləmi mən ağlayım,  
Lələmi mən ağlayım.  
Gecəni sən ağladın,  
Səhəri mən ağlayım.*

Aşıqlar da, el şairləri də məhz bu kimi hadisələrin şahidi, iştirakçısı və eyni zamanda bədii yaşadıcıları idi. Olduqca maraqlı, olduqca düşündürücü olan bu nümunədə atın hissetmə və vəziyyəti duymaq qabiliyyəti, sahibinə ağlama məqamı, onun yoxluğunu anlamaq anı var. Məhz ona görə də Basatdan Qaçaq Kərəmə qədər qəhrəmanın atı özünə daha yaxın bilməsi hadisəsi xüsusilə vurğulanır. Məsələn, «Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu»nda gələcək qəhrəmanın fəaliyyəti üçün hazırlıq görülərkən daha çox onun atı haqqında düşünülür.

Aşıq yaradıcılığında siyasi hadisələrin mövcudluğu həmişə diqqət mərkəzində olub. Elə partiyanın, Leninin, sosializm ideologiyasının təbliği də siyasi məqsəd daşıyırdı. Lakin Domokl qılıncının insanların başının üstünü aldığı bir məqamda belə aşıq yaradıcılığı birmənalı qəbul olunmayıb. Belə ki, aşıq öz tarixi funksiyasını yerinə yetirməklə imperiyanın yeritdiyi siyasətə barışmazlıq mövqeyində dururdu.

Bu dövrdə ən böyük bəla torpaq itkisi, xalqların deportasiyası idi. Məhz Azərbaycan da imperiya siyasətində bu cür çətinliklərlə qarşılaşırdı, daha doğrusu, onun torpaqları hesabına başqa bir respublika yaradılırdı. Vəzifə hərəsləri, kreslo sahibləri bu məsələdə xalqa ürək-dirək verməklə (daha doğrusu, aldatmaqla) işlərini bitmiş hesab edirdilər. Bir də bundan da dəhşətli olanı o idi ki, imperiya onun siyasətini həyata keçirəcək, daha doğrusu, tutuquşu olanı hazırladıqdan sonra onu kresloya əyləşdirib xalqın başbiləni, ən ağıllısı kimi (əslində həmin adamlar ağıl cəhətdən şikəst, rüpor idilər) təqdim olunurdu. Bu gün də belə adamlar kifayət qədərdir və bu, iki yüz illik imperiya siyasətinin nəticəsidir. Ona görə də Zəngəzur, Göyçə və ümumiyyətlə bütövlükdə itirilmiş torpaqlarımızın bəlasını bir istiqamətdə daxildə axtarıb, sonra xarici faktorlara çıxmalıyıq. Millətin birinci şəxsi kreslo xatirinə «bu torpaqları mənə görə (erməniyə) bağışlayın» deyirsə, bizə belə gəlir ki, dərdin, milli xəyanətin bundan o yanısı yoxdu. Ona görə də problemin düzgün həlli üçün imperiya ideologiyasına (bu, daha çox satqınlıq ideologiyasıdır) qarşı milli ideologiyayı qoyub yad ünsürlərə sipər çəkmək lazımdır. Eyni zamanda milli ideologiya bütün indiyə qədər olanların mahiyyətini açmaq istiqamətində kəsərli addımlar atmalıdır. Bu addımlar kütlə arasında olub, lakin ümumilikdə lazımi məqamlarda hərəkətə çevrilə bilmədiyi üçün müsbət nəticə verə bilməyib. Aşiq Ələsgərdən Hüseyn Arifə qədər böyük bir yaradıcı aləmdə məhz həmin xof, torpaq itkisi yangı ilə vurğulanıb. İmperiya tərəfindən süniliklə düzəldilən millətlərin savaşı (məsələn, erməni-müsəlman davaları) ayrı-ayrı xalqları təzyiq altında saxlamaq üçün ən yaxşı vasitə idi. Bu, daha çox imperiyanın özü üçün təhlükə hiss olunduğu məqamlarda baş verirdi. Və məsələ daha zəif olanın bir güclünün üzərinə salındırılması məsələsi idi. Beləliklə də oyun (əslində bu, imperiya üçün oyun idi) başlayırdı. Məhz Azərbaycan torpaqlarının itkisi, tarixi düşmənin qazanılışı da bu cür olmuşdu. Ona görə də erməni düşməndən çox imperiya düşmənçiliyi haqqında düşünmək və kimin kim olmasını aydınlaşdırmaq lazım idi. Lakin əsl həqiqətdə məsələ açılmayıb, kələf daha çox dolaşdırılırdı. Bu da vətən yangısı ilə yaşayan bir sıra sənətkarların dərini bir neçə bəndlik şeirlə oxumasından o yana

getmirdi. Necə ki, Aşiq Ələsgərin «bund inqilabı»nı vurğulayan «Dağlar» şeirində oxuyuruq:

*Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar?!  
Düşmənlər də görsə, tez bağı çatlar,  
Mələşmir sürülər, kişnəmir atlar,  
Niyə pərişandı halların, dağlar?*

*Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?!  
Görəndə gözümdən car oldu sellər...  
Seyr etmir köysündə türfə gözəllər,  
Sancılmır buxağa güllərin, dağlar.*

*Hanı mərd iyidlər, boş qalıb yurdu?!  
Səxavətdə Eldar nuralanurdu,  
Erkək kəsib ağır məclis qururdu,  
Şülən çəkirdi malların, dağlar!*

*Gözəllər çeşməndən götürmür abı,  
Dad verən dəhanda Kövsər şərabi,  
Xaçpərəstlə düşdü bund inqilabı,  
Onunçün bağlandı yolların, dağlar!*

*Sarı Nərdən top-tüfəngin atılı,  
Qısır Murğuz Şah dağına çatılı,  
Bir əmliyin bir tümənə satılı,  
Necə oldu dövlətin, malların, dağlar?! (27, c.,1, 87-88)*

Aşiq yaradıcılığında bu mövzu kifayət qədər işlənmiş və nəticə etibarilə həmişə diqqət mərkəzində olan problem kimi xüsusi maraq doğurmuşdur. Yuxarıda verdiyimiz bir neçə bənd şeir içərisində şeiri xatırladır və eyni zamanda bütöv bir səciyyə daşıyır. Ustad Aşiq Ələsgərin vurğuladığı «bund inqilabı» əsrin əvvəllərindən başlayaraq azərbaycanlıların bütövlükdə deportasiyasına qədər olan mərhələni, bədii

ədəbiyyatda H.Arifin «Göyçəlilər, dağılmayın Göyçədən» harayına qədər olan 70-80 illik bir dövrü əhatə edir. Yəni bu, təsadüfi, pərəkəndə aparılan bir proses olmayıb, düşünülmüş, planlı bir tədbir idi. Bunun qarşısının alınması isə ola bilən, lakin asan olmayan bir məsələ idi. Yuxarıda oturanların xəyanəti xalqı elə çaşdırmışdı, kələfi elə do-laşdırmışdı ki, ondan baş açmaq olmurdu. Ona görə də Göyçə nisgili, Göyçə dərdi ədəbiyyatda bu gün var və biz onu yaşayırıq, sabah isə ağırlığını, bu dərдин nə olmağını daha dərindən anlayacağıq və ondan sonra tutuquşu kimi ötmək lazım gəlməyəcək, artıq anadil olacağıq. Xəyanətin və xəyanətkarın böyüyünün çiyimizdə daşındığını birmə-nalı qəbul edəcəyik. Bütün bunlar, dediyimiz kimi, bir günün, beş gün-nün işi deyil, baş verən tarixi prosesdir. Aşiq da vətəndaş kimi, el nəğ-məkarı kimi bu hadisələrin iştirakçısıdır. Ona görə də ustad sənətkarlar, mənəviyyatı olan adamlar bu itkini çox ağır qəbul ediblər. Hətta dərдин böyüklüyünə dözməyib (daha çox prosesin asanlığına, təhvil-təslimə), həyatla vidalaşblar. Digər bir hissəsi isə sızılıtlı bir ömür yaşayıb. Bütün bunlar aşiq yaradıcılığında özünə kifayət qədər yer tapıb. Dağların, yaylaqların füsunkar gözəlliyi, dağ-aran köçləri, sərçəşmələr və s. təsvirlər məhz Göyçə aşiq mühitində daha çox nəzərə çarpır (bu mühit mövzu etibarilə müəyyən məqamlarda digər aşiq mühitlərindən seçilir).

Ən son olaraq müxtəlif illərdə düşünülmüş olaraq yaradılan erməni-müsəlman davaları aşıqların yaradıcılığına nisgilqarışıq bir mövzu da əlavə edirdi. Onu da deyək ki, bu, düşməyə qarşı mübarizədən, vətən savaşıdan doğan nisgil deyildi, əslində bu xarakterli mövzularda nisgil olmur, daha çox mübarizə, qəhrəmanlıq əzmi olur və yaradıcı özü də bu yüklə yüklənir. Vətəndaşdan yaradıcıya qədər hamı, demək olar, savaş əhvali-ruhiyyəsini yaşayır, yaradıcılıqda isə inqilabi pafos güclənir. Ancaq erməni-müsəlman savaşının qırmızılarının gəlişindən sonrakı mərhələsində bu görünür, vətəndaş da, yaradıcı da fəğirlaşıp, bir növ, taleyi ilə barışmalı olur. Belə barışmada hər iki tərəf – həm vətəndaş, həm də yaradıcı günahkardır. Yəni hər iki tərəf vətəndaşlıq mövqeyindən geri çəkilib tarixi missiyanı qorumaq əvəzinə başını qoruyur. Faciə də, dərd də burada böyüyür. Fədakarlıq nisgilə çevrilir,

necə ki, aşiq yaradıcılığında (bolşeviklərin hakimiyyəti dövründə) bunu görürük. Aşığın əlacı bircə ona qalır ki, həsrət dolu mahnısını oxusun, necə ki, Aşiq Bəylər (Göyçəli) 1948-ci il köçhaköcündə «vətən, küsmə məndən» deyər oxuyurdu. Halbuki vətən daha çox özünü günahkar bilirdi və yetirdiyi, böyütdüyü biçarələrin dönüklüyünə dözə bilmirdi, «bir qarış qandan qorxub qaçmasına» (Koroğludan) ağrıyırdı.

*Bu yaxın günlərdə köçüb gedərəm,  
Vətən, küsmə məndən, bax, küsmə məndən.  
Hər yanda tərifin səninin söylərəm,  
Belədir zamana, bax küsmə məndən.*

*Hər kəsin öz eli, obası gərək,  
Hər kəsin öz yurdu, yuvası gərək,  
Hər dərдин dərmanı, davası gərək,  
Bilirsən dərdimi, bax küsmə məndən (42, 10).*

Əslində köçmək yox, bir əbədi savaşa başlamaq lazım idi. Burada hərənin öz günahı var, aşığınki isə «el anası» kimi öz tarixi missiyanı yerinə yetirə bilməməsi idi. Bəxtə, haqqa üz tutub bağışlanma gözləməkdənsə, cihadə doğru getmək lazım idi. Dərd burasında idi ki, bu missiyanı öz boynuna götürüb qabağa düşən tapılmırdı, çünki imperiyanın siyasətində buna yer yox idi və nəticə etibarilə bu siyasət alınmışdı. Bütün bunlar XX əsr aşiq yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Bu inkişafda son əsrin səksəninci illərinin axırlarında çox məsələlər açıqlandı və məlum oldu ki, kommünizm imperiyanın sırıdığı nə-sə müəmmadı, xalqlar isə qardaş deyil, milli ədavətin, problemlərin üstü Leninin «camaatın gözünü indidən elə qorxutmaq lazımdı ki, ən azı bir neçə onillik ərzində heç bir müqavimət barədə fikirləşməyə belə heyləri qalmasın» (46) vandalizmi ilə basdırılıb. Deməli, belə çıxır ki, bu illərdə nə yaradıcının dediyi öz sözüdür, nə də aşığın oxuduğu mahnının əksəriyyəti öz mahnısıdır. Aldanmış və yaxud da bilərəkdən məcburiyyət qarşısında içinə çəkilməmiş imperiyanın xofudur və yaradıcı da çox vaxt bu aldatmanın iştirakçısı kimi görünür. 1922-ci il martın

19-da Leninin gizli müşavirədə dediyi bu fikir imperiyanın mövcud olduğu bütün vaxtlarda müəyyən fərqlərlə davam etdirilmişdi. Lakin yaradıcının daxili aləmindəki bəşəri ideyaları silə bilməmişdi və zorla yarananların da ömrü imperiyanın mövcudluğu qədər oldu, indi isə hər şey açılır. Bütün bunlar aşığın keçdiyi yolla əlaqəli və birbaşa onun iştirakı ilə olur. Və müəyyən müddət isə çaşqınlıqla, qaragüruhçuluqla, tərəddüdlərlə davam etməlidir, çünki bu, doxsanıncı onilliyin başa çatması ərəfəsində belə görünür. Bütövlükdə isə aşiq yaradıcılığını tarixi inkişafda, «el anası» funksiyasını, tarixi missiyanı yerinə yetirmək amalında görürük.

Azərbaycanın müstəqilliyindən sonrakı mərhələ bütün istiqamətlərdə olduğu kimi, xalq yaradıcılığında, aşiq sənətinin öyrənilməsi və tədqiqi sahəsində də böyük uğurlarla xarakterizə olunur, dövlət və hökumət tərəfindən xüsusi qayğı ilə səciyyələnir. Ümummillə lider Heydər Əliyevin bu sahədə atdığı addımlar tarixi hadisə səviyyəsində görünür. Bir növ, ədəbiyyatın, elmin, mədəniyyətin uca tutulması əməlinə xidmət edir. Onun hələ əvvəlki hakimiyyəti dövründəki qərar və fərmanları xalq sənətinə, aşiq yaradıcılığına olan böyük sevginin ifadəsi idi. Hakimiyyətə ikinci qayıdışından sonra da davamlı olaraq özünü göstərdi. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının 1300 illiyinin UNESCO səviyyəsində keçirilməsi, eləcə də Aşiq Ələsgərin, Aşiq Şəmşirin yubileyi ilə bağlı tədbirlər, Novruz bayramının keçirilməsi, Folklor İnstitutunun yaradılması və s. məhz ulu öndərin xalq ədəbiyyatına, xalqın adət-ənənəsinə böyük sevgisinin ifadəsi idi. Həmin ənənə Heydər Əlirza oğlu Əliyevin layiqli davamçısı İlham Əliyev tərəfindən uğurla davam etdirilir. Son dövrlərdə muğam sənətinə olan qayğı, Gədəbəy rayonunda Aşıqlar Evinin açılması, aşıqlar qurultayının keçirilməsi, ustad aşıqların yaradıcılığının prezident fərmanı ilə çap olunan kitablar seriyasına daxil edilməsi və s. bunu aydınlıqla göstərir. Bütün bunlar aşiq sənətinin son dövrlər hökumət və dövlət qayğısı ilə əhatələndiyini, uğurlu bir inkişaf yolunda olduğunu təsdiqləyir.

## İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbaslı M. Şah İsmayıl Xətai və folklor. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı: Elm, 1973, s.91-95
2. Abdullayev B.A. Haqqın səsi. Bakı: Azərənəşr, 1989, 144 s.
3. Abdullayev K.İ. Gizli Dədə Qorqud. Bakı: Yazıçı, 1991, 152 s.
4. Ağasıoğlu F. Qam-ata. «Dədə Qorqud» qəz., Bakı, 1991, 10-17 dekabr
5. Azərbaycan aşığı və el şairləri. 2 cildə, I c. Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı: Elm, 1983, 374 s.
6. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, V c. Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı: Elm, 1972, 445 s.
7. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, I c., Bakı: Azərbaycan EA-nın nəşriyyatı, 1965, s. 157
8. Azərbaycan dastanları. Toplayanı A.M.Nəbiyev. Bakı: Yazıçı, 1977, s.3-59
9. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Dastanlar. Tərtib edəni B.A.Abdullayev, Bakı: Yazıçı, 1987, 571 s.
10. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Nağıllar. Tərtib edəni N.Seyidov, Bakı: Yazıçı, 1985, 506 s.

11. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cildə, I c. Bakı: Azərb.SSR EA, 1960, 589 s.
12. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər M.H.Təhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov, Bakı: Elm, 1979, 502 s.
13. Azərbaycan filologiya məsələləri. III c., Bakı: Elm, 1991, 135–201 s.
14. Azərbaycan folkloru. Bakı: Sabah, 1994, 120 s.
15. Azərbaycan folkloru antologiyası. Tərtib edən İ.Axundov. Bakı: Elm, 1968, s.7-242
16. Azərbaycan sovet ensiklopediyası. 10 cildə, II c., Bakı: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası Baş redaksiyası, 1978, s.410
17. Azərbaycan sovet ensiklopediyası. 10 cildə, V c., Bakı: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası Baş redaksiyası, 1981, s.303
18. Anadolu aşığıları. Tərtib edən K.Quliyeva. Bakı: Azərənəşr, 1993, 166 s.
19. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 233 s.
20. Araslı H. Aşiq yaradıcılığı. Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, 1960, 136 s.
21. Arif M. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, III c., Bakı: Elm, 1970, s.5-174
22. Arif H. Aşiq Alım axtarıram // Elm və həyat jurnalı, 1969, №9, s.53-54
23. Arif H. Gülnaz nənənin bayatıları // Ulduz jurnalı, 1975, №12, s.41-50
24. Avesta. Bakı: Azərənəşr, 1995, 102 s.
25. Aşiq Alı. Şeirlər. Tərtib edənlər: Ə.Əmirov, Ş.Əsgərov, M.Həkimov, Bakı: Yazıçı, 1982, 141 s.
26. Aşiq Əkbər. Saz danışanda. Bakı: Yazıçı, 1982, 85 s.
27. Aşiq Ələsgər. I kitab. Toplayanı İ.Ələsgərov, Bakı: Elm, 1972, 299 s.
28. Aşiq Əsəd. Seçilmiş əsərləri. Toplayıb tərtib edənlər: B.Abdullayev, R.Xəlilov, Bakı, Elm, 1979, 161 s.
29. Aşiq Kamandar. Borçalı laylası. Bakı: Yazıçı, 1989, 140 s.
30. Aşiq Pəri məclisi. Aşığılar. El şairləri. Tərtib edənlər: N.Xatun, M.Əhmədov, Z.Yaqub. Bakı: Yazıçı, 1991, 440 s.
31. Aşiq Cəlal Qəhrəmanov. Sədəfli saz, məni dindir. Bakı: Sabah, 1991, 159 s.
32. Aşiq Hüseyn Cavan. Şeirlər. Bakı: Azərənəşr, 1962, 113 s.
33. Aşiq Hüseyn Şəmkiqli. Tərtib edən İ.Axundov. Bakı: Gənclik, 1971, 93 s.
34. Aşiq Xaspolad Gülablı. Taleh və Həqiqət. Bakı: Yazıçı, 1990, 280 s.
35. Aşiq Valeh. Alçaqlı, ucalı dağlar. Toplayıb tərtib edən F.Mehdi, X.Mirzəyev. Bakı: Gənclik, 1970, 93 s.
36. Aşığılar. Tərtib edən İ.Tapdıq. Bakı: Gənclik, 1970, 108 s.
37. Aşiq şeirindən seçmələr. Toplayıb tərtib edənlər: H.Arif, M.Həkimov. Bakı: Gənclik, 1984, 196 s.
38. Balasaqunlu Yusif. Qutadqu bilik. Bakı: Azərənəşr, 1994, 492 s.
39. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. Bakı: Gənclik, 1979, 227 s.
40. Bəydilli C. Qorqud adının ölümündən qaçma motivi ilə bağlılığı //Dədə Qorqud jurnalı, 2001, №1, s.27-35
41. Bəydilli C. Qorqud atanın advermə funksiyası haqqında. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. X c., Bakı: Səda, 2001, s.29-40
42. Bəhmən Göyçəli. Vətən, küsmə məndən. Bakı: Elm, 1994, 190 s.
43. Bilqamis dastanı. Bakı: Gənclik, 1985, 104 s.
44. Bozqurd. Tərtib edən R.İsmayılov, Bakı: Azadlıq, 1992, 46 s.
45. Borsunlu M. Bir zaman can deyib, can eşidərdik. Bakı: Yazıçı, 1991, 216 s.
46. Бунич И.Л. Золото партии. «Müxalifət» qəz., Bakı, 1996, 3 avqust
47. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Elm, 1968, 226 s.
48. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərənəşr, 1993, 264 s.
49. Cavadov Q.C. Əkinçilik mədəniyyətimizin sorağı ilə. Bakı: Azərənəşr, 1990, 168 s.
50. Cavad H. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Azərənəşr, 1990, 165 s.
51. Cavad H. Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış. Bakı: Azərənəşr, 1993, 176 s.
52. Cəmsidov Ş.A. «Kitabi-Dədə Qorqud»u vərəqləyərkən. Bakı: Gənclik, 1979, 98 s.

53. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. Bakı: Elm, 2000, 264 s.
54. Cinaslar. Tərtib edənlər: M.Aslan, E.Məmmədov. Bakı: Yazıçı, 1985, 151 s.
55. Çəmənşəminli Y.V. Əsərləri. III c., Bakı: Elm, 1977, s.44-95
56. Çəmənşəminli Y.V. Romanları. Bakı: Azərənəşr, 1968, s.8-121
57. Çobanzadə B. Azərbaycan ədəbiyyatının yeni dövrü. Bakı: Azərb.Döv.Ped.Elmi - Təd.İnstitutunun nəşriyyatı (*Dil-ədəbiyyat və sənaye-nəfisə şöbəsi*), 1930, s.20-31
58. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. Azərbaycan xalq dastanları. Tərtib edəni A.Vəfəli. Bakı: Gənclik, 1988, 580 s.
59. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. El çələngi. Tərtib edənlər: T.Fərzəliyev, İ.Abbasov. Bakı: Gənclik, 1983, s. 274-374
60. El şairləri. Toplayıb tərtib edəni S.Mümtaz. Bakı: Azərənəşr, 1935, s.97
61. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Elm, 1992, 168 s.
62. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Tərtib edəni Ə.Mirəhmədov. Bakı: Maarif, 1978, 199 s.
63. Əlibəyzadə E. Qədim isgidlərin dili. «Azərbaycan müəllimi» qəz., Bakı, 1989, 29 sentyabr
64. Əlimərdanlı Aşiq Nəcəf. Şeyrlər. Toplayanı R.Rüstənzadə. Bakı: Gənclik, 1979, 55 s.
65. Əli Saləddin. Azərbaycan şeiri və folklor. Bakı: Elm, 1982, 161 s.
66. Əlisa Nicat. Qızılbaşlar. Bakı: Azərənəşr, 1993, s.231
67. Əlisa Nicat. Nağıllara dönən tarix. Bakı: Azərənəşr, 1993, 160 s.
68. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1992, 477 s.
69. Əfəndiyev P.Ş. Folklorumuzun tədqiqi. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1967, 14 yanvar
70. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan folklorşünaslığı. Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 2000, 222 s.
71. Əfəndiyev P.Ş. Dastan yaradıcılığı. Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 1999, 166 s.
72. Əliyev R. Vətəndən uzaqlarda. «Kommunist» qəz., Bakı, 1968, 31 mart
73. Firdovsi Ə. Şahnamə. Bakı: Yazıçı, 1987, 333 s.
74. Fəridun Ş. Azərbaycan xalq musiqçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 478 s.
75. Füzuli B. Xoca Əhməd Yasəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı: ATU-nun nəşriyyatı, 1997, 101 s.
76. Füzuli B. Oğuz epik ənənəsi və «Oğuz Kağan» dastanı. Bakı: Sabah, 1993, 194 s.
77. Füzuli M. Heyrət, ey büt! Bakı: Gənclik, 1989, 224 s.
78. German Vamberi. Əmir Teymur. Bakı: Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1991, 84 s.
79. Gəncəvi N. Bakı: Elm, 1985, 640 s.
80. Göyçə folkloru. Toplayıb tərtib edəni H.İsmayılov. Bakı: Səda, 2000, s.389-460
81. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. II c., Bakı: Azərənəşr, 1957, s.389-392
82. Hacıyev A.M. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı: Zaman, 1999, 420 s.
83. Hacıyev Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, s.183-216
84. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 239 s.
85. Həkimov M.İ. Azərbaycan klassik aşiq yaradıcılığı. Bakı: APİ, 1982, 86 s.
86. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşiq şeir şəkilləri və qaynaqları. Bakı: Maarif, 1999, 376 s.
87. Həkimov M.İ. Azərbaycan xalq dastanları, əfsanə-əsatir və nağıl deyimləri. Bakı: Maarif, 1999, s.18-238
88. Həkimov M.İ. Aşiq sənətinin poetikası. Bakı: Səda, 2004, 608 s.
89. Hikmət İ. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Azərənəşr, II c., 1928, s.13-14
90. Hüseynoğlu K. Azərbaycan şeir mədəniyyəti. Bakı: Ozan, 1996, 88 s.
91. Xalqımızın deyimləri və duyumları. Toplayıb tərtib edəni M.Həkimov, Bakı: Maarif, 1988, 384 s.



92. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi-nasiri. Bakı: Elm, 1989, 256 s.
93. Xəlilov P.İ. Türk xalqlarının və şərqi slavyanların ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1994, s. 8-342
94. Xəstə Bayraməli. Mənim Göyçəm. Bakı: Yazıçı, 1987, 150 s.
95. Xəstə Qasım. 46 şeir. Bakı: Gənclik, 1975, 63 s.
96. Xuluflu V. El aşığı. Bakı: Azərənşr, 1927, s. 21
97. İbrahimov M. Aşiq poeziyasında realizm. Bakı: Elm, 1966, 84 s.
98. İvanovna Arnaut Fedora. Qaqauz folklorunda mani növü (*Türkiyə və Azərbaycan mani-bayatı örnəkləri ilə qarşılaşdırma*): Fil. elm. nam. ...dis. avtoref. Bakı, 1999, 27 s.
99. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşiq ifaçılıq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri. Fil. elm. nam. ... dis. avtoref. Bakı, 1994, 22 s.
100. İsmayılov M.Ə. Sənin ulu baban. Bakı: Azərənşr, 1989, 302 s.
101. İsmayılov H.Ə. Ozan İbrahim. «Ulu Göyçə» qəz., Bakı, 1993, 14 sentyabr
102. İsmayılov H.Ə. Aşiq Alınm şəxsiyyəti və irsi // Dədə Qorqud jurnalı, 2002, №2, s.103-124
103. İsmayılov H.Ə. Aşiq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Elm, 2002, 311 s.
104. Kazımov Q.Ş. Qurbani və poetikası. Bakı: N.Tusi ad. ADPU-nun nəşriyyatı, 1996, 198 s.
105. Kəlilə və Dimnə. Bakı: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, 1989, s. 328
106. Kərkük folkloru antologiyası. Toplayıb tərtib edən Q.Paşayev, Bakı: Azərənşr, 1987, s.145-175
107. Kəsrəvi Əhməd. Azəri və qədim Azərbaycan. İran: Tehran, 1984, s.5-28
108. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı: Gənclik, 1978, 182 s.
109. Koroğlu. Tərtib edən M.H.Təhmasib. Bakı: Gənclik, 1975, 364 s.
110. Koroğlu (*V.Xuluflu nəşri*). Bakı: Elm, 1999, 200 s.
111. Qabusnamə. Bakı: Azərənşr, 1989, 237 s.
112. Qasımlı M. Aşiq sənəti. Bakı: Ozan, 1996, 258 s.
113. Qaçaq Usuf. Toplayanlar: Avtandil Ağbaba, Nizami Məmməd-canlı. Bakı: Yazıçı, 1994, 56 s.

114. Qədim Şərq ədəbiyyatı. Bakı: Azərbaycan ensiklopediyası, 1999, 583 c.
115. Qumilyov L.N. Qədim türklər. Bakı: Gənclik, 1993, 536 s.
116. Qurbani. Tərtib edən Q.Kazımov. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 1990, 280 s.
117. Qurbani. 55 şeir. Tərtib edən A.Dadaşzadə. Bakı: Gənclik, 1972, 62 s.
118. Qüdrətov D.H. Türk xalqlarının tarixi. Bakı: Ümman, 2000, 496 s.
119. Məmmədov A. Oğuz səltənəti. Bakı: Azərənşr, 1992, 300 s.
120. Məmmədov Ş. «Koroğlu»nun gürcü versiyası. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1987, 25 noyabr
121. Məhərrəmov Z.H. XX əsr Göyçə aşiq mühiti. Bakı: Azərbaycan ensiklopediyası, 1997, 124 s.
122. Məmmədova N.A. Ədəbiyyat dərslərində aşiq yaradıcılığının tədrisi. Bakı: ADPU, 1995, 25 s.
123. Miskin Vəli, Növrəs İman. İki ustad. Toplayıb tərtib edənlər: Y.Babayev, İ.Sadiq. Bakı: Azərənşr, 1996, 192 s.
124. Miskin Abdal. Şeirləri. «Kommunist» qəz., Bakı, 1991, 18 aprel
125. Moisey Kalankaytuklu. Alban tarixi. Bakı: Elm, 1993, s.7-235
126. Mümtaz S. Molla Qasım və Yunis Əmrə //Maarif və mədəniyyət jurnalı, 1929, №1, s. 48-52
127. Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıçı, 1984, 192 s.
128. Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980, 155 s.
129. Nəbiyev A.M. Azərbaycan aşiq məktəbləri. Bakı: Nurlan, 2004, 312 s.
130. Nəbiyev A.M. Dastançılıqda bədii məharət. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1970, 30 oktyabr
131. Nəbati S.Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 231 s.
132. Novruz bayramı. Tərtib edən A.M.Nəbiyev, Bakı: Yazıçı, 1990, s. 3-8
133. Növrəs İ. Seçilmiş əsərləri. Toplayıb tərtib edən İ.Ələsgərov. Bakı: Səda, 2004, 199 s.
134. Oğuznamə (*Fəzlullah Rəşidəddin*). Bakı: Azərənşr, 1992, 72 s.
135. Oğuznamə. Bakı: Yazıçı, 1987, 223 s.

136. Oğuznamələr. Tərtibçilər: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 1993, 92 s.
137. Paşayev S.X. XIX əsr aşiq yaradıcılığı. Gəncə: H.Zərdabi ad. GDPİ, 1990, 97 s.
138. Paşayev S.X. Azərbaycan folkloru və aşiq yaradıcılığı. Bakı: Azərbaycan Dövlət Universiteti, 1989, 87 s.
139. Rəcəbov Ə., Məmmədov Y. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı: Yazıçı, 1993, 400 s.
140. Rüstəməzadə R. El qəhrəmanları xalq ədəbiyyatında. Bakı: Gənclik, 1984, 171 s.
141. Sazım, sözü. Tərtib edəni M.Şükür. Bakı: Yazıçı, 1978, 140 s.
142. Seyidov M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 326 s.
143. Seyidov M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı: Yazıçı, 1989, 496 s.
144. Seyidov M.M. Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. Bakı: Gənclik, 1994, 232 s.
145. Seyidov M.M. «Varsaq» sözü haqqında / Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri, VII c., Bakı: Elm, 1954, s.175-185
146. Seyidov M.M. Qızıl döyüşçünün soy-etnik taleyi haqqında // Ulduz jurnalı, 1961, № 8, s. 50
147. Səfərli Ə.Q., Yusifov X.Q. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Ozan, 1998, 632 s.
148. Skandinav dastanları. Bakı: Gənclik, 1973, 253 s.
149. Sultanlı Ə. Antik ədəbiyyat tarixi. Bakı: Kirov ad. ADU, 1958, 496 s.
150. Sümər F. Oğuzlar. Bakı: Yazıçı, 1992, 432 s.
151. Süleymanov O. Az-ya. Bakı: Azərənşr, 1993, 304 s.
152. Şaman əfsanələri və söyləmələri. Tərtib edəni F.Gözəlov, C.Məmmədov. Bakı: Yazıçı, 1993, 144 s.
153. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. Bakı: Azərənşr, 1976, 197 s.
154. Şirvan aşığı. Tərtib edəni S.Qəniyev. Bakı: N.Tusi ad. ADPU, 1993, 114 s.

155. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 397 s.
156. Təhmasib M.H. Üç istilah. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1959, 14 fevral
157. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Fil. elm dok. ... dis. Bakı, 1964, s.14-67
158. Təhmasib M.H. Dastan yaradıcılığı haqda. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1967, 4 fevral
159. Türkün qızıl kitabı. I kitab. Bakı: Yazıçı, 1992, 184 s.
160. Usta Abdulla. Şeirlər. Bakı: Gənclik, 1976, 79 s.
161. Ustad aşığılar (şeirlər). Bakı: Gənclik, 1983, 148 s.
162. Vəkilov Q.İ. XIX əsr aşiq lirikası. Bakı: Maarif, 1993, 144 s.
163. Vəliyev V.Ə. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
164. Vəliyev K.N. Dastan poetikası. Bakı: Yazıçı, 1984, 223 s.
165. Yerevanlı Ə. Azəri-erməni ədəbi əlaqələri. Yerevan: Hayastan, 1968, 553 s.
166. Yunis Əmrə. Aşiq Veysəl. İki zirvə. Bakı: Yazıçı, 1982, 141 s.
167. Yunis Əmrə. Güldəstə. Bakı: Yazıçı, 1992, 232 s.
168. Zərdabi H. Bizim nəğmələrimiz. «Həyat» qəz., Bakı, 1906, №6
169. Ziyaəddin N. Tutinamə. Bakı: Azərənşr, 1991, s.110-115

#### Türk dilində

170. Abdulqadir İ. Tarixdə və bu gün şamanizm. Türkiyə: Ankara, 1954, s.13-150
171. Abdulqadir İ. Türk dastanlarına genəl bir baxış. Türkiyə: Ankara, 1954, s.3-76
172. Arcaç M. Türk tarixi və hüquq. Türkiyə: İstanbul, 1954, s. 48-54
173. Banarlı N.S. Rəsmli türk ədəbiyyatı tarixi. I c., Türkiyə: İstanbul, 1971, s.5-25
174. Bartold V.V. Orta Asiya tarixi haqqında dərslər. Türkiyə: Ankara, 1975, s.59-174
175. Bahəddin Ö. İslamiyyətdən öncə türk kültür tarixi. Türkiyə: Ankara, 1962, s.14-49

176. Bahəddin Ö. Türk mitolojisi. Türkiyə: Ankara, 1971, s.3-36
177. Bahəddin Ö. Türk kültür tarixinə giriş. I c., Türkiyə: Ankara, 1990, s.3-109
178. Bahəddin Ö. Türk kültür tarixinə giriş. II c., Türkiyə: Ankara, 1991, s.3-118
179. Bəsim Atalay. Türk dilində ekler və kökler üzərində bir dönəm. Türkiyə: İstanbul, 1942, s.234-236
180. Bəsim Atalay. Fırqayı-İslahiyyə və Cövdət Paşa // Türk Yurdu dərgisi, 1918, c., 14, sayı 5, s.7-12
181. Dizdaroğlu H. Xalq şeirində türklər. Türk dili, türk xalq ədəbiyyatı özəl sayısı. Aylıq dil və ədəbiyyat dərgisi. Türkiyə: Ankara, 1968, s.174-186
182. Hikmət Tanyu. Tarix boyunca türklər və yəhudilər. Türkiyə: İstanbul, 1972 s.7-45
183. Hikmət Tanyu. Türklərin dini tarixcəsi. Türkiyə: İstanbul, 1978, s.5-27
184. İbrahim Qəfəsoğlu. Türk milli kulturu. Türkiyə: İstanbul, 1992, s.15-383
185. İslam ensiklopediyası. Türkiyə: İstanbul, 1950, 12 cüz. s.112
186. Kemal Yəhya. Ədəbiyyata dair. Türkiyə: İstanbul, 1971, s.3-317
187. Köpürlüzadədən seçmələr. Türkiyə: İstanbul, 1972, s.5-47
188. Köpürlüzadə F. Türk ədəbiyyatında ilk mütəəvvüflər. Türkiyə: İstanbul, 1918, s.271-275
189. Köpürlüzadə F. Ədəbiyyat araşdırmaları. Türkiyə: Ankara, 1966, s.139-142
190. Qaraoğlu S.K. Türk ədəbiyyat tarixi. Türkiyə: İstanbul, 1973, s.24-29
191. Qəriboğlu K. Ədəbiyyat bilgiləri Batıda və bizdə. Ədəbi akınlar. Türkiyə: İstanbul, 1977, 271 s.
192. Radlov V.V. Sibiryadan. II c., Türkiyə: İstanbul, 1956, s.5-17
193. Sümər F. İslam ensiklopediyası. Türkiyə: İstanbul, 1926, s. 192-193
194. Şaban K. Xəzər və gəray türkləri. Türkiyə: Ankara, 1993, 367 s.
195. Vilayətnamə. Minagibi Hacı Bəktəş Vəli. Türkiyə: İstanbul, 1958, s.7-54

### Rus dilində

196. Аббаслы И. Ареал распространения и влияния Азербайджанских дастанов. Баку: Сада, 2001, 215 с.
197. Азербайджанский фольклор / составитель А.Набиев. Баку, Гянджлик, 1990, 328 с.
198. Алексеев В.П., Периш А.И. История первобытного общества. М.: Наука, 1988, 564 с.
199. Алексеев Н.А. Шаманизм Тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984, с. 5-123
200. Анохин А.В. Материалы по шаманству у Алтайцев. Собранные во время путешествия по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. Л.: 1944, с. 18-35
201. Бартольд В.В. Сочинения. II т., М.:Наука, 1963, с.3-547
202. Бартольд В.В. Сочинения. VIII т., М.:Наука, 1973, с.5-48
203. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979, 423 с.
204. Боров Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1988,495 с.
205. Будагов Л. Сравнительные словари турецко-татарских наречий. М.: 1871, 301 с.
206. Дугаров Д.С. Исторические корни белого шаманства (из материалов обрядового фольклора бурят). М.: Наука, 1991, с.14-48
207. Дьяконов И.М. Арханческие мифы Востока и Запада. М.: Наука, 1990, 247 с.
208. Дьяконов В.П. Религиозные культы тувинцев // Памятники культуры народов Сибири и Севера. Л.: 1977, с. 189-191
209. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978, 603 с.
210. Фрезер Дж. Фольклор в ветхом завете. М.: Политиздат, 1990, 542 с.
211. Хакимов М.И. Азербайджанское средневековое ашугское творчество: Автореферат дис. докт. фил. наук. Ташкент, 1985, 71 с.
212. Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше богатырской сказке. М.: Наука, 1973, с. 14-76
213. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Ленинград, 1974, с. 552-554
214. Иванов И. Очерк истории Ирана. М.: Госполитиздат, 1992, с. 57-59

215. Карлов В.В. Введение в этнографию народов СССР. М.: Московский Университет, 1990, 160 с.
216. Каменский-Стеблин М.И. Миф. Л.: Наука, 1976, 103 с.
217. Керимов А.К. Таузская школа ашугов Азербайджана. Автореферат дис. канд. искусствоведения. Баку, 1995, 22 с.
218. Кочин С.А. Сокровенное сказание. М-Л.: 1941, с. 5-167
219. Короглы Х.Г. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. М.: Наука, 1983, 335 с.
220. Крымский А. История Турции и ее литературы. М.: 1916, с. 263-264
221. Гейбуллаев Г.А. К этногенезу Азербайджанцев. Баку: Элм, 1991, 552 с.
222. Гей Н.К. Художественность литературы. М.: Наука, 1975, 246 с.
223. Голданова Г.Р. Доламаистские верования бурят. Новосибирск, 1987, с. 27-83
224. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М.: Наука, 1967, 23 с.
225. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М.: Политиздат, 1991, 525 с.
226. Малов С.Е. Шаманство у сартов Восточного Туркестана // Сборник музея Антропологии и Этнографии. Т. V, вып. 1, 1918. с. 18-19
227. Малов С.Е. Остатки шаманства у желтых уйгуров // Живая старина, вып.1, 1912, с. 67-69
228. Миф, фольклор, литература. М.: Наука, 1977, 219 с.
229. Мифология древнего мира. М.: Наука, 1977, 456 с.
230. Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.П. Сумерки богов. М.: Политиздат, 1990, 398 с.
231. Новик Е.С. Обряд и фольклор в Сибирском шаманизме. М.: Наука, 1984, 304 с.
232. Памятники книжного эпоса. М.: Наука, 1978, 271 с.
233. Петрушевский И.П. Выступление Исмаила I Сафави (1499-1500) // Сборник статей по истории Азербайджана. вып. 1, Баку: Азернешр, 1949, с. 229
234. Поэзия трубадуров, поэзия миннезингеров, поэзия вагантов. М.: Художественная литература, 1974, 575 с.
235. Поэзия вагантов. М.: Наука, 1975, 606 с.
236. Потапов Л.Н. Алтайский шаманизм. Л.: Наука, 1991, с.7-89
237. Потапов Л.Н. Героический эпос алтайцев // Советская этнография, 1949, № 1, с. 165-168

238. Потанин Г.Н. Восточные мотивы средневековья в Европейском эпосе. М.: Наука, 1999, с. 118-240
239. Приклонский В.Л. Три года в якутской области // Живая старина, вып. 4, М.: Наука, 1991, с.45-52
240. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство Ленинградского Государственного Университета, 1946, 237 с.
241. Радлов В.В. Опыт словаря тюркских наречий. М.: СПб, 1911, с. 961
242. Русско-туркменский словарь. М.: Наука, 1956. с. 860
243. СММПК, вып. 41, 1910, отд.1, с. 1-10
244. СММПК, вып. 42, 1912, отд.2, с. 9
245. Сумбатзаде А.С. Азербайджанцы. Этногенез и формирование народа. Баку: Элм, 1990, 304 с.
246. Вербицкий В.И. Алтайские инородцы. М.: Наука, 1903. с. 88-100

## AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF YOLLARI