

MAHMUD ALLAHMANLI

AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

(magistratura pilləsi üçün dərslik)

Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin Elmi-Metodik Şurasının Azərbaycan dili və ədəbiyyatı bölməsinin 24 dekabr 2010 - cu il tarixli iclasının qərarına (protokol № 43) və Azərbaycan Respublikası Təhsil nazirinin 18 yanvar 2011-ci il tarixli əmrinə (əmr № 80) əsasən dərslik kimi çap olunur.

“Elm və təhsil”

Bakı -2011



Elmi redaktoru: **P.Ş.Əfəndiyev**
filologiya elmləri doktoru,
professor, əməkdar elm xadimi

Rəyçilər: **A.M. Hacıyev**
filologiya elmləri doktoru, professor

Ş.Q.Vəliyev
filologiya elmləri doktoru, professor

R.M.Əliyev
filologiya elmləri doktoru

Q.U.Umudov
filologiya elmləri namizədi, dosent

N.A.Məmmədova
filologiya elmləri namizədi, dosent

Mahmud Allahmanlı.

Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri.

Bakı, “Elm və təhsil”, 2011, 292 səh.

Dərslikdə aşıq yaradıcılığının mənşəyi, inkişaf tarixi, aşıq adı ilə tanınmadan əvvəlki və sonrakı mərhələnin spesifikasi, sinkretikliyi, türk şamançılığı, ozan, varsaq sənəti və onların aşıda nələrlə tapınması kimi məsələlər, müasir mərhələdəki vəziyyəti təqdim olunur. Dərslik magistratura pilləsi üçün hazırlanmışdır.

$\frac{4702000000}{N098 - 2011}$ qrifli nəşr

© «Elm və təhsil», 2011



BİR NEÇƏ SÖZ

A

şıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri bir fənn kimi magistratura pilləsində tədris olunur. Bakalavr pilləsində Şifahi xalq ədəbiyyatı fənni tədris olunarkən aşıq yaradıcılığı bir bölmə kimi keçirilir. Aşıq sənətinin mənşəyi, keçib gəldiyi inkişaf mərhələləri, aşıq şeir şəkilləri, ustad sənətkarlar, dastan yaradıcılığı haqqında lazımı qədər məlumat verilir. Magistratura pilləsində isə Orta əsrlər aşıq yaradıcılığı, Dastan yaradıcılığı, Türk xalqlarının qəhrəmanlıq eposu və Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri ayrıca fənn kimi keçirilir. Kifayət qədər mühazirə və seminar saatları ayrılır.

Göründüyü kimi, bu fənnlər türk xalqlarının mədəniyyətinin böyük bir sahəsini təfəssilatı ilə öyrətmək, mütəxəssis yetirmək məqsədinə xidmət edir. Lakin təəssüflər ki, həmin istiqamətdə lazımı qədər tədqiqatlar aparılmasına, monoqrafik kitablar yazılmasına baxmayaraq magistratura pilləsi üçün dərslilər yazılmasına başlanmamışdır. Bu təkcə folklor sahəsi ilə bağlı mütəxəssislər hazırlanmasında özünü göstərmir. Demək olar bütünlükdə ədəbiyyatın müxtəlif dövrləri, ədəbiyyat tarixi, eləcə də dilçilik üzrə magistratura pilləsinə aid olan məsələdir. Biz başlanğıc kimi bu addımı atırıq. Heç şübhəsiz ilkin olanda müəyyən qüsurlar, çatışmamazlıq nəzərə çarpır. Sonrakı mərhələlərdə islah olunur. Bütün bunları nəzərə alaraq proqram əsasında belə bir dərsliliyi hazırladıq.

Bu gün aşıq yaradıcılığı dövlət və hökumət səviyyəsində xüsusi olaraq qiymətləndirilir. YUNESKO səviyyəsində tədbirlər keçirilir. Azərbaycanın müstəqilliyi milli-mənəvi dəyərlərə qayıtmağın gərəkliyini ortaya qoydu. Tariximizi, etnoqrafiyamızı, ədəbiyyatımızı, ümumilikdə mədəniyyətimizi daha dərinləndirən, bütünlükdə mahiyyəti ilə araşdırmağa imkan yaratdı. Aşıq yaradıcılığı da bu sıradadır. Bu sənət şəriksiz yaradıcılıq sahəsidir. Xalqımızın məişətini, tarixini, haradan gəlib hara getməyimizi öyrənmək üçün kifayət qədər material verir.



Hər bir sahədə genesis, mənşə məsələsi köklü məsələdir. Türk xalqlarının mədəniyyətində də bu problem köklü və araşdırılmalı olaraq qalır. Aşıq yaradıcılığının genesisinin araşdırılması xalqımızın həyatının, məişətinin bütün tərəflərinə işıq salır. Bu səbəbdən də ilkiş olaraq həmin problemə diqqət yetirməyə çalışdıq. Daha sonra aşıq yaradıcılığını tarixi axarda, tarixilik kontekstində izləmək yolunu tutduq. Burada digər bir problemli və mübahisələrə rəvac verəcək məsələ aşığa qədərki mərhələ ilə bağlı mülahizələrdir. Biz bunu geniş ümumiləşdirmələrlə dərslikdə verməyə çalışdıq. Burada əsas məsələ sinkretikliyin qorunuşu, dünya xalqlarında sinkretik sənət anlayışı məsələləri də diqqət mərkəzində oldu. Daha doğrusu bütün olanlar sırf aşıq yaradıcılığının inkişaf tarixini, onun ilkin dövrlərdəki mərhələsini aydınlaşdırmaq amalına xidmət edir.

Belə bir köklü problemlə bağlı məsələni dərslik səviyyəsində işləməyimiz ilk öncə aşıq yaradıcılığının tədqiqatçısı olmağımızla bağlıdır. Belə ki, həm namizədlik, həm də doktorluq dissertasiyamız aşıq yaradıcılığı ilə əlaqədar olub. Bundan əlavə aşıq yaradıcılığının ayrı-ayrı problemləri ilə bağlı bir neçə monoqrafik əsərlər yazmışam. Məqalələrimin böyük əksəriyyəti də bu sahə ilə bağlıdır. Uzun illərdi ki, Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələlərini bir fənn kimi magistraturada tədris edirəm. Bütün bunlar son olaraq belə bir dərsliyi hazırlanmasına gətirib çıxardı.

Təkrar qeyd edirəm ki, dərslik magistratura pilləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Burada aşıq yaradıcılığının inkişaf tarixi, həm aşıq adı ilə adlanmaya qədərki mərhələ, həm də ondan sonrakı dövr sistemli olaraq dərslik səviyyəsində təhlil olunur. Eyni zamanda müasir mərhələdə olan vəziyyəti də bir bölmə kimi verilir. Son olaraq ümumi təsəvvür yaratmaya, mütəxəssis yetirməyə xidmət edir.

MÜƏLLİF



AŞIQ YARADICILIĞININ MƏNŞƏ VƏ TƏŞƏKKÜLÜ

Aşıq yaradıcılığında genezis anlayışı. Genezis («yunan sözü olub mənşə, əmələgəlmə, daha geniş mənada törəməni və inkişafı müəyyən hala, vəziyyətə salan ardıcıl proseslərdir») mahiyyəti etibarilə açılib 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 ondan 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 vardı. Məsələ isə onun bugünkü mərhələyə qədərki inkişafını izləməkdən, Azərbaycan xalqının həyatına hansı şəraitdə daxil olmasını müəyyənləşdirməkdən ibarətdir.

Aşıq sənəti milli mədəniyyətimizdə heç bir xalqla şərik olmayan müstəsna sənətdir. Onunla heç nə olmadan da dünya mədəniyyəti sisteminə 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.

Aşıq yaradıcılığının inkişaf tarixi ilə bu və ya digər dərəcədə tədqiqatçılar məşğul olub, müxtəlif tərəflərini işıqlandıрмаğa 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, aşıq yaradıcılığı tədqiqatçılarının bu sahə ilə bağlı gəldiyi 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 toplusunda, daha doğrusu, onların özündə yaşayan qənaətlərin ümumi nəticəsində aşıq yaradıcılığının genezisi aşkarlanır. Ancaq bunlardan tam dəqiqlik hasil olmasa da, məntiqi nəticə və tarixin özünün dediyi bir anlamın hasil olmağı həqiqətdir. Tarix müəmmalı olan heç bir şeyi örtülü qoymadığı kimi, aşıq yaradıcılığının mənsəyini də örtülü qoymur. Ardıcıl araşdırmaların nəticəsindən alınan qənaətlər də bunu göstərir.

Aşıq sənəti uzun, həm də tarixin ağır dolaylarında keçməkeşli 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 aşıq 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 aşıq 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 şəkk gətirilməmişdir.

Türk şamançılığı. Qam-şaman ümumtürk mədəniyyəti tarixində bütöv bir dünyagörüş layıdı. Onun bu gün 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 altaylıların bu inanca daha qədimdən bağlı olduğunu vurğulayır (51, 5). Abdulqadir İnan (36, 13-150), M.Areal (37, 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 tədqiqatçılar 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 müqabilədi. Ümumtürk mədəniyyəti ifadəsi özü həmən 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 qism hekayətlərin bir-birinin içinə girməsindən təşəkkül etmiş olduğu üçün bunlardan Altay, yakut şamanlarındakı



əsl təsəvvürü, yəni şaman türkün dini düşüncəsi bilib nəticə çıxarmaq həmə-n-həmə-n imkansız görünməkdədi» (45, 287). Bunun da müəyyən səbəbləri var. Ancaq şübhəsizdir ki, bu, türk xalqlarının tarixində bir səhifədir. Özü də türk xalqlarının mənəvi dünyası, bütün 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 anlaşılr.

Qam-şaman görüşləri ilkin düşüncə, tarixin daha qədim çağlarının ifadəsi baxımından bir istiqamətdə türk xalqlarının mifoloji baxışları ilə bağlanır. 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 (29, 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 eləmişlər. 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 atababa, ailə, ilkin soy görüşləri, inamları ilə ilişgəli olmuşdur» (29, 15). Çünki bu görüşlər ümumi mədəniyyətdən, ümumi dünyagörüşdən kənarda 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 (57, c.8, 42) məhz bununla ilişgəlidir. 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» (29, 16.). Bu təfəkkür sistemində insanın hələ kifayət qədər sona kimi kamilləşməmiş ağılı, hissi durur.

Bu ağıl isə sonrakı mərhələlərdə hər şeyi öz yerinə qoymaq istiqamətində zənginləşir. Biz mülahizələrimizi təsdiqləmək məqsədilə yuxarıda dediklərimiz istiqaməti- şamanizm din və şamanizm ozan-aşıq sənəti tezisləri kimi açıqlamağa çalışacağıq. Ən əsas qənaətimiz isə onun aşığı sənətinin sələfi olmaq məqamlarını tədqiq etməkdir. Sual oluna bilər ki, burada digər prolemin açıqlanması nə ilə bağlıdır? Bizə belə gəlir ki, bu problemləri müəyyənləşdirmədən şamanların aşığı 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 anlamında inanclarının yeri şübhəsizdir. Şamanizmdə ictimai həyata, bütün ətraf mühitə təsir etmək qabiliyyətinin formalaşması da məhz bununla bağlıdır. «Qam mərasimi və ayin icraçısıdır; əsas vəzifəsi musiqi, rəqs və söz sehri, magiya ilə lazım olan ruhu çağıraraq gətirmək və həmin ruhdan keçirilən mərasimin niyyətinə uyğun şəkildə istifadə etməkdir» (21, 21). Kütlənin onlara inam gətirməsi heç də sadəcə hadisələrin gedişinin nəticəsi deyil, burada böyük təcrübə, inamın



qazanılması faktı var. Bu isə özlüyündə animizmin, maqizmin, totemizmin inkişafının sonrakı məhsuludur. Zaman-zaman formalaşan düşüncədir. Həmin mərhələlərin özünün müəyyən cəhətləri şamanizmdə əksini tapır. Məsələn, uyğur əfsanələrindən birində göstərilir ki, Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə Bukanın atalarından biri isti havada ayaqlarını çıxarıb ağac kölgəsində yatır. Az keçmir ki, bir quş gəlib ağaca qonur və orada ötməyə başlayır. Məcburiyyət qarşısında qalıb qalxır. Quşu qovmaq istəyir. Quş isə düşüb bir neçə dəfə ona toxunur. Bu zaman onu tutub başını üzmək istəyəndə görür ki, ağacdən bir ilan ona doğru gəlir. O, quşu buraxır. Soy-kökünə isə ona inam gətirməyi tapşırır. Uyğurların bu quşa bir tanrı gözü ilə baxması (39, 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 toplusudu. Hətta yürüdəcəyimiz mülahizələrin sırasında bütün olanları qabaqlayaraq şamanizmin «monqollar zamanında türklər arasında yayıldığı» (9, 58) mülahizəsi ilə barışmayıb daha əvvəlki dövrlərlə ilişkili olduğunu zənn edirik. Bunu ən birincisi şamanların söykəndiyi və xalq arasında yaydığı ayrı-ayrı quşlarla, heyvanlarla bağlı söyləmələr, əcdad olmaq təsəvvürü, inam gətirmələr göstərir. Bu cür ilkin təsəvvürlərin şamanizmdə təcəssümü təbii idi. Çünki o ümumi dayaqlardan kənarda 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 artırıdıqca 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 ilişgəli 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» (29, 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. «Mifə kimi və yaranmasının ilk çağları onu yaradan soy-qəbilə üzvlərindən fərqlənən təbii bilgidilər, müdriklər çıxmış, onların ilk adları təəssüf ki, bizə gəlib çatmamışdır. Ola bilər ki, qam onların ilkin adıdır» (29, 20.). Doğrudan da, bu mülahizəyə diqqət yetirdikdə, hadisələri safçürük 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 elə şaman, baxtı olan Kam//Qam adlarının eynidir» (5, 32). Bəlkə də bu bilgi daşıyıcıları qam-şamana qədər başqa adla adlanmışdır. 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 bilmişlər ki, bu da türk mədəniyyətinin mövcudluğunda bütün sahələri əhatə edə bilmişdir. Bununla da həmin qəbilə, tayfa ağsaqqalı «dini, dünyəvi rəhbər» (29, 21) səviyyəsinə qalxmışdır.

İbtidai insanlar ölüm deyilən bir nəsəylə həmişə mübarizədə olmuşlar. Türk dastan düşüncəsində də bu davamlı olaraq özünə yer tapır. Məsələn, «Manas», «Bilqamış», «Kitabi-Dədə Qorqud», «Koroğlu» dastanındakı 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 ilişgəlidir. «Dədə Qorqud» dastanlarındakı Dəli Domrul bu əksliyin önəmli ifadəsidir. Təbii ki, bu obrazın daha qədim sələfləri şaman ayinlərində mövcud olmuşdur. Şamanizm daha qədim bilgilərin sonrakı təcəssümüdür. Animizm, antropomorfizm, totemizmin çiyinləri üstündə dünyaya göz açan şamanizm sələflərinə nisbətən



mütərəqqi xüsusiyyətlərə malik olub onlardakı müsbət cəhətləri özündə birləşdirmişdir. Bu mənada şamanizm dünya xalqlarının, eləcə də türk xalqlarının həyatında böyük mədəniyyətin təcəssümüdür.

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 aşılıqdır. Ona görə də şamanizmdən müxtəlif istiqamətlərdə araşdırmalar aparılmalıdır. Biz qədim şamanların sonuncu nümayəndəsi və ən böyük olanı kimi Dədə Qorqudu (müəyyən oxşarlıq məqamında) görürük. Türk xalqlarının bütün təsəvvürlərinin, dini, fəlsəfi, mədəni baxışlarının dərin qatlarını onda müşahidə edirik. Fikirlərimizin sonuncu söykənci kimi bu gün də müəyyən adamlara deyilən dərviş, şaman təbiəti adı da 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 şaxələnmə yaranıb. Sanki qollu-budaqlı bir ağacı xatırladan bu dünyagörüş (şamanizm) getdikcə şaxələnir. Daha doğrusu, özündən müxtəlif qollar ayırır. Özü isə müəyyən müddət hamısında təmsil olunursa, sonralar daha çox birinə meyllənir və onun təcəssümü kimi adlanır. Bu mənada şamanizm haqqında tədqiqatçıların fikir ayrılıqlarını təbii qəbul edirik. Ancaq bizim məqsədimizin əsasında şamanın qədim ozan, indiki aşiq sənətinin sələfi olması və onun indikinə nisbətən daha geniş əhatəliliyə malikliyi durur.

Mifik dünyagörüşlə şamanlıq arasında olan bağlılıq sonuncu mərhələdə bugünkü reallıqla da bağlıdır. Çünki bunlar hər biri digərinin müəyyən davamı olub izlərini əvvəlki özündən sonrakında bu və ya digər dərəcədə yaşatmağa çalışır. «Yeni mifoloji varlıq heç bir yerdə öz funksiyasını itirmir» (6, c.10, 30). Bu mənada nağıllarımız, türk xalqları üçün ortaq dastan



mədəniyyəti əsaslı mənbədir. Onlarda belə izlərin saxlanması əhəmiyyətilə şayandır. «Koroğlu» dastanı bu baxımdan səciyyəvidir. Dastan miflə reallıq arasında dayanır. Son olaraq reallığa daha çox meyli 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 fitrinə malik olur, çalib-oxuyur, qarşısındakını müxtəlif vəziyyətlərdə inandırır. Real şəraitdə belə bir inamın bəslənməsi isə bunların ümumtürk dünyagörüşündən kənarda olmaması ilə əlaqədardır. Yəni bizim bu qeyri-adiliyin təsvirinə inamımızın kökündə türk xalqlarının mifik dünyagörüşü dayanır. Müəyyən qatları bugünkü Koroğlu üzərinə köçürməklə olanları xatırlayır. Mifik dünyagörüşdə, eləcə də şamanlıqda ideallaşdırma meyli də olmuşdur. Belə məqamlarda onlar inandırmağa çalışmışdır 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 maraq 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 bədənindən 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» (45, 287-288). Özünəməxsus çalarları ilə diqqət mərkəzində duran ruh dünyası anlayışında mimik hərəkətlər var. Bu hərəkətlər vasitəsilə şamanlar istəyini, nə demək istədiyini bildirməyə çalışırdı. 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 həqiqətə şayanlığından söhbət açmaq məqsədindəyik.

Ruhlarla əlaqədə qam-şamanlar təkcə sənətkar statusunda görünür, eyni zamanda bütün sirli mövcudata sahib olmaq təəssüratı formalaşdırır. Bu prosesdə ən əvvəl şaman mərasim icraçısı kimi ona istəyini açır, onlarla əlaqə saxladığının səbəblərini göstərir. Ruhlar da öz növbəsində bu gəlişdə bələlardan qurtuluş yolunu göstərir. Bu mənada şamanlar ruhlarla mövcud cəmiyyət arasında əlaqələndirici rolunu oynayır. Lakin onu qeyd edək ki, şamanların işi tək bununla bitmir. Əgər bu fikirdə dayansa q biz onda onların fəaliyyət dairəsini xeyli məhdudlaşdırmış olarıq. Qam-şamanlar eyni zamanda cəmiyyətin idarəedicisi, ağısaqqalı, yolgöstərənidir. Məsələn, «əski çağlarda kağanın türk din xadimi qamın da funksiyasını öz üzərinə götür»məsi 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 olduğı 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 dərdi-sərini, düşdüyü bələları onlara deyir. Onlar da öz növbəsində bələlardan 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 epizoddə qədim insanların inanları dayanır. Şaman burada mərasim icraçısı kimi ozanla, aşığıla birləşir. Lakin mərasimin aparılma, mahiyyət və gedişi fərqləri problemin bir başqa tərəfidir. Qədim insanlar ən ağır anlarda düşülən vəziyyətdən qurtuluş ümidilə 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 onlar müxtəlif vəziyyətlərin şahidi olur. Ağsaqqal bildiyi qam-şaman düşüncəsini öyrənməyə cəhd edirdilər. 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 toplumisal 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 varlığı ilə etdiklərinə qarşısındakını inandırmaqla idilər. Hər iki tərəf inanmalı idi ki, qam-şaman hansı münasibətlərsə ruhlarla əlaqə saxlayır. Təbəqələşmənin mövcud olduğu şəraitdə bu ayinlər yenə xalq arasında yaşamağa başladı. Ancaq fərq isə onda idi ki, bu mərasimlər artıq təbəqələrin fəaliyyət sahəsinə çevrilməyə istiqamətləndi. Bunlar cəmiyyətin siniflərə bölünməsi şəraitində mişlərin 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 görürük 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» (41, c.2, 116). Məhz xaqanların miflərdə tanrıları, göyü özlərinə ulu baba hesab etməsi təsadüfi deyil. «Oğuznamə»dəki günəşdən gələn qız buna əsaslı nümunədir. Eləcə də qurdun onqon kimi miflərdə göstərilməsi maraqlı və araşdırmalı məsələdir. «Bunun başlıca səbəbi odur ki, xaqan, böyük sərkərpdə özünü qəbilənin, qəbilə birləşməsinin, hətta düşmənin gözündə ululaşdırmaq istəyirdi» (29, 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 mahiyyətin açmaq, şamanizmin din, mədəniyyət tarixi, ozan-aşıq sənətinin sələfi olmaq missiyasını göstərməkdir. Qaldı ki, aşağı təbəqələr arasında şaman ayinlərindən söhbət edərkən bir cəhəti də qeyd etmək istərdik ki, onların «fəaliyyətində naturfəlsəfə meylləri» də var. Belə ki, qam-şaman ruhlarla əlaqə saxlamaqdan əlavə, eyni zamanda təbii otlar vasitəsilə də onlar bəzən müvəffəqiyyət qazanaraq xalqı özlərinə inandıra bilmişlər. 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-taalanın könlünə işıq salması qənaəti ilə qarşılaşırıq. Bunun üçün isə qeybdən xəbər verən yarımtanrı səviyyəsinə yüksəlmək, elin-obanın dərdi-sərinə çarə qıla bilmək bacarığı gerekdi. Ən azı bizim ilahi, müdriklər müdriki 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 bəlalara qarşısını almaq məqsədi daşıyırdı. Hansı ki, «Xəstələnen kimsələrə şəfa verməsi, ölümlərin istəklərini yerinə yetirərək zərərlərini önləməsi, insanların dərd və diləklərini ərz etmək üzrə göydəki və ya yer altındakı tanrıların yanına gedərək araçılıq yapa bilməsi» (45, 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 pərakəndəliklə bağlı idi. Ancaq tarixin sonrakı mərhələlərində şamanların bütöv dünyagörüşündə bir növ meyllənmə nəzərə çarpır. O, daha çox ümumtürk dünya-görüşündəki parçalanmadan ayrılaraq ozan-aşıq sənətinə doğru meyllənir. Lakin bu meyllərin 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 aşığı sənətinə keçidin özü də tarixi reallıqlardan kənarda deyil.

Türk xalqlarının əski dininin şamanizm olduğunu söylərkən (L.Rasonyi), bəziləri büt-pərəstlik olduğunu bildirmişlər (N.Rosental, M.Remzi). Lakin Münəccimbaşı isə bir qədər cəsarətlə qədim türklərdə heç bir dinin olmadığını söyləyir. Ancaq biz bu fikirlərin müxtəlifliyi içərisində şamanlarla bağlı olan inanlara 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 çoxluğunu şamanizm ilə bir ilgilərinin bulunmadığını ortaya qoymuşdur» (52, 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 həyatında rolundan gedə bilər. Hikmət



Tanyu isə məsələyə tamamilə başqa bir mövqedən yanaşır: «Bizdə çox zaman Altay və yakut mənəvi inancının (bir takım 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 dinini şamanlıq deyiləmməyəcəyini, totemizm adının qatılmayacağını, ona sadəcə «Tək Tanrı dini» deyiləcəyini, bir baxıma haniflər» kimi bir inanc içində bulunduklarını ortaya qoymağdayıq» (183, 9). Burada dolaşiq və mübahisəli fikirlər çoxdur. «Türk inancı ilə şamanlıq arasında heyrət ediləcək yaxınlıq var» (45, 289) qənaəti də bu məsələ ətrafında düşünməni tələb edir. Biz ən birincisi şamanlığın əski türk təsəvvürləri, inancları 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 etmək ki, şaman düşüncəsi, onun fəaliyyət sistemi bir mərhələ kimi bütün xalqların inkişafından keçir. Maraqlı olanı isə bundan ibarətdir ki, bu türk xalqlarında hansı özünə-məxsusluq xüsusiyyətləri irə seçiyyələnir. 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 əsaslandı) 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-toplu misal 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» (29, 42). Bu artıq tarixi olayın siniflərə bölünməsi mərhələsi ilə əlaqədar məsələdir. Bu mərhələdə xaqanların həyatı, fəaliyyəti haqqında yaranan miflərdə özünü tanrılaşdırma 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, Ulu Türk adının uyğur şaman dualarında hami ruh kimi çəkilməsi sübut edir ki, o da başqa əcdadlar kimi qam olub həm də dünyanın hakimidir. (65, c.1, 67-69). 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 miflərin düşüncədə inkişafı əks etdirir» (71, 88). Məlum olduğu kimi, Ülgen ilk insanın (türk miflərində) yaradıcısıdır. Mifoloji mətnlərdən 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 (29, 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 Erlikin yaddaşından keçən yaranış mifi qam-şamanlarda yaşanır. Son olaraq türkün dastan yaradıcılığında bir düşüncə kimi yaşamaq haqqı qazanır. «Yaradılış» büna nümunədir.

Mənbələr türk xalqlarında Yerin qadın başlanğıc olduğunu vurğulayır. Bununla da o, bir növ törəyici rolunu oynayır. Nemət, bolluq yaradır. Bu işə göylə mayallanmada baş verir. («Ağ oğlan» əfsanəsində ağacın içindən çıxan tuluq döşlü, döşünü çiynlərinə atan qadın Umay) (29, 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 anlayışı, daha doğrusu din olmaq fikrinə gətirir. «Bu xalqların (uyğurların) islamdan qabaqkı dinləri olan şaman dinində «uçmaq» dedikləri cənnət də bir işıq aləmidir» (13, 243-235).

Qam-şamanların fəaliyyətində müəyyən hissəni isə ayinlərin keçirilməsi tutur. Həmin ayinlər müxtəlif məqsədlərlə təşkil olunurdu. Dağ başında, çay kənarında, aşırımlarda yaşayan qəbilələrin yer yiyəsi ruhuna keçirdikləri ayinlər bəlalardan 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 yandırırılar. Ondan sonra qurbanlıq üç dəfə obanın başına dolandırılır, ağzına müqəddəs bulağın suyundan tökülür. Bu su ilə heyvanın başından başlayıb quyruğuna kimi yuyurlar. Çatısına isə rəngli parçalar bağlayıb sürüyə buraxırlar. (207, 189.). Məsələ bunun mahiyyətindədir. Yəni bu ayinlərin dinlə aşiq sənəti arasındakı bağlılığı əsas olaraq vurğulanır. Bütün bunların arxasında duran inamlar qədim şamanların qəbilə, soy birləşmələrindəki nüfuzunu göstərir. Və belə bir qənaətin yaranmasına əsas verir ki, bu qəbilə-soy birləşmələrin yaradıcısı təfəkkürünü təşkil edən şamanlar zaman-zaman ictimai həyata nüfuz etmək qabiliyyətini özlərində saxlamışlar.

Qədim mənbələrdə törənlərdə 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 Xuıqyan başçılıq edirdi. Bu köçərilərin tarixində ilk təsadüf idi ki, dini şəxs dünyəvi missiya ilə çıxış edirdi» (22, 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 tədqiqatçıları tərəfindən (əgər din qəbul edilərsə) qəbul olan 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 cadügerliklə məşğul olurdu. (Yəni ruhların köməyi ilə şamanlıq edirdi) və Çeunu həmişə şaman qıza inanırdı» (22, 28). Burada gənc şaman qızın fəaliyyəti aydın şəkildə nəzərə çarpır. Onun müalicə qabiliyyəti, cadügerliyi göstərilir. Maraqlı məsələ onun Çin sarayında öz bacarıq və qabiliyyəti ilə nüfuz qazanmasıdır. Ucqar şimala sıxışdırılmış nqanasanlar ildə iki dəfə payızda qütb qışı başlanamışdan əvvəl və yanvarın sonunda günəşə, işığa qurban gətirirdilər. Buryatlarda tanrıya verilən qurbanlarda ağ şaman aparıcı kimi çıxış edərsə, qara şaman seyrçi rolunda görünürdü. (45, 284-289). Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, ağ və qara geyimli şaman olma onların cəmiyyətdə mövqeyi ilə əlaqədidi. Bəylərin, kağanların ağ (xüsusi) geyimi, ağ şamanın ağ paltar, ağ atlı olması ona olan münasibəti açıqlayır. (59, 14-36).

Çingiz xan Bodonçar nəslinin ən yaşlısına ağ paltar, ağ at verib onu ən yüksəkdə oturdur (61, 166). Ağ şamanın xəstəliyi darıxma, kədərdir. O da vergini yuxuda (qara şamanda olduğu kimi) alır (54, 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-ışığı və səma ilahəsi ilə birlikdə kiçik tayfa allahlarına da malikdirlər. Onlar «tos» dərəcəli ruhlar sırasındadırlar, yəni əbədi həqiqət mövcudların ruhudur. «Kosmoslarla» - ölmüş adamların ruhu ilə heç bir ümumi cəhəti yoxdur» (22, 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, məsələn, yağış çağırarkən köməkçi ruha müraciət etməsidir. Dua olunarkən onlar tanrıya üz tutub əcdadların ruhundan yardım istəyirdi.

Şamanlardakı cadügerlik Firdovsinin «Şahnamə»sində də özünə yer tapır (18, 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 cadügerliyə əl atırlar. Onlar göy üzünə alov tullayır, 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 cadügerlər əsir alınır. Bu dəhşətli yuxunu Bəhrama göndərdiklərini etiraf edirlər. Burada məsələ türk əfsanəsindən şairin hansı məqamda istifadə etməsi deyil, əsas məsələ cadügerlərin müxtəlif vaxtlarda, ən çətin anlarda məsələyə müdaxilə etməsidir. Bu isə onların cəmiyyət daxilində aparıcı rolunu göstərir. Məsələyə şamanların fəaliyyətində cadügerliyin təcəssümünü əlavə etdikdə onda deməliyik ki, şaman nüfuzu cəmiyyətdə aparıcı mövqeyə malik idi. Bunun kökü isə cadügerlik vasitəsilə havanı idarə etməyin mümkünlüyünə gətirir. L.Qumilyov yazır: «6-12-ci əsrlərdə türklərdə və monqollarda bu



etiqların mənşəyinin necəliyindən asılı olmayaraq söhbət qətiyyənlə köməkçi ruhların çağırılmasından deyil, simpatik magiyadan gedir, yəni turkyut terminologiyasından istifadə etsək, biz burada kamanı (şamanı) deyil, yaadaçını (cadugəri) görürük» (22, 102.). Burada şamanla yaadaçı arasında fərqlilik nəzərə çarpır. Daha doğrusu, şamanın axıra qədər davamlı cadugərliyi elə də görünmür. Əslində şamanların fəaliyyət zənginliyində bu da vardır.

Sonra müəllif sözünə davam edərək yazır: «Yaada» haqqında ilk məlumat 7-ci əsrdə yaşamış naməlum suriyalı rahibin xronikasından 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» (22, 102). Zemarkın başçılığı ilə turkyüt xanının yanına yollanan səfirləklə (568-ci il) bağlı əhvalat da diqqəti cəlb edir. Bu adamlar Zemarkın yanına gəlir. Bütün əşyalarını yığıb sonra sidr budaqlarından tonqal qalayaraq iskit dilində sözlər pıçıldayırlar. Eyni zamanda zəng səslənməyə, qaval zərbələri eşidilməyə başlayır. Sidr budağı fırlandıqca odun hərərətindən çatıldayır.

Cəzb vəziyyətində olan adamlar isə hədə-qorxu gələrək yanan ruhları qovurlar. Bütün bundan sonra Zemarkı tonqal üstündən keçirib təmizləyirlər. Burada müəyyən qamlıq ünsürləri var ki, bu da cəzbolma və qaval çalmadır. Eyni zamanda burada bəd ruhlar odun vasitəsilə qovulur. Bu isə daha çox magiyalıqdır. L.Qumilyovun təbircə desək «odun köməyilə qovmaq təsəvvürü Avstraliyadan tutmuş Bavariyaya qədər geniş bir ərazidə yayılmışdır və heç bir cəhətdən müstəsna və orijinal sayıla bilməz» (22, 103). Oda sitayiş forma və mənə etibarilə ruhların çağırışları ilə ziddiyyətlidir. İranda odu murdarlamamaq üçün üzə örtük taxılırdısa, turkyutlarda od vasitəsilə şər qüvvələr qorxudulurdu. Birincidə od dini sitayiş obyektı, türklərdə magiya vasitəsi idi. Bütün bu müqayisələr şamanların mürəkkəb təbiətini açır. Onlarda struktur müxtəlifliyi aşılayır. Bütün bunların müqabilində L.Qumilyovun bir fikri ilə barışmaq olmur: «6-7-ci əsrlərdə turkyutlarda bu sistem mövcud deyildi. İstər «kam» termini, istərsə də «kamlenie» özü ilk dəfə 12-ci əsrdə qeydə alındığından



Cunqariya və Altay türkləri arasında kamlaniya 7-12-ci əsrlər arasında meydana çıxması fikrinə üstünlük verilməsi zəruridir. Həqiqətən də 6-9-cu əsrləri əhatə edən epoxa Mərkəzi və Orta Asiya xalqlarının mədəniyyətində böyük sıçrayışlarla səciyyəvidir» (22, 104). Ancaq bu hadisələrin təsvirində inandırıcı səslənmir. Ən birincisi, məsələnin mahiyyətinə və hadisələrin təsvirinə fikir verdikdə qeyri-inandırıcılıq nəzərə çarpır. Çünki həmin dövrdə təsəvvürlərin müqayisəsində ağıla batmayan şeylər görünür. Bu ola bilsin ki, həmin dövrdə yaşaya bilər. Ancaq 6-9-cu sıçrayışlar əsrində mövcudluğu məsələsinə inanmaq bir qədər çətindir. Prof. T.Bünyadov aşığı sənətinin mənşəyi məsələsindən danışarkən yazır: «Bir məsələ aydındır ki, aşığı sənətinin özülünü, bünövrəsini ibtidai icma quruluşunun inkişaf etmiş mərhələsində araşdırıb axtarmaq lazımdır» (8, 101). Müəllifin aşığı 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 sözüne davam edərək yazır: «Etnoqrafik müşahidələrə əsaslanaraq güman etmək olar ki, aşığı sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar» (8, 102). Aşığı sənətinin qədim tarixi izlərinin araşdırılması bizə bu sənət haqqında daha çox düşünməyə imkan yaradır. Hətta ayrı-ayrı nümunələrində bu izlərinin mövcudluğunun aşkarlanması məsələni araşdırmağa sövq edir. Qeyd edək ki, aşığı yaradıcılığı ilə bağlı nümunələrin bizə çatdığı 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 kənarda deyildir. Təbii ki, aşığın birdən-birə mövcudluğu məsələsini də söyləməkdən kənardayıq. Ancaq məsələ bunlar arasındakı keçidlərdəki vəziyyətin aşkarlanması məsələsidir. Bugünkü aşıqlar dünənki ozan, dünənki ozanlar ondan əvvəlki şaman olublar. Bunlar hər hansı bir şəraitdə ağsaqqallığını, elin-



obanın başbiləni ola bilmək nüfuzunu qoruyub saxlayıblar. Bunlar ilk əvvəl bütün mərasimlərin icraçıları, xalqın düşünən beyni, bələlardan mühafizəçiləri olmuşlarsa, mədəniyyətin sonrakı inkişaf etmiş mərhələlərində bir qədər təsir dairəsini zəiflətsə də, nüfuzunu qoruyub saxlaya bilmişdir. Hikmət Tanyu şamanlığın din kimi mövcud ola bilmədiyini göstərir: «Göy kəlməsinin bir sifət olaraq uca və ulu anlamlarında başa düşülməsini arzu edirik. Və dini böyləcə tanımaq gərəkdirsə, bunu «Uca tanrı, ulu tanrı dini» olaraq vurğulamağın gərəклиyinə işarə etmiş olarıq» (---183, 9-12). Bu mülahizənin ancaq bir tərəfini - şamanlıqla bağlı olan hissəsini diqqətə çatdırmaq istərdik. Şamanların ayinləri, xalq arasında keçirdikləri mərasimlər 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 çağırıraq»(41, 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 əhatəlilik, 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 bilmişlər. İnandırıcı olan budur. Yad təsiri birdən-birə onların içinə gətirib belə bir nüfuz qazana bilmək mümkünsüzdü.

Şamanlar eyni zamanda musiqiçilər idilər. Onlar öz nəğmələrini gözəl çalıb oxumaq qabiliyyətinə malik olmuşlar.



Məhz bunun vasitəsilə onlar ətraf mühitə nüfuz edə bilərdilər. B.Ögel 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 üfürərlər. Bəzən də sunu əllə atıb əylənərdilər. Dediklərinə görə, böylə yaparaq pis ruhları yox edərlərmiş. Bu yolla xəstəlikləri də özlərindən uzaqlaşdırarlarmış. Onlar gəzinti yapmağı və uzun səyahətlərə çıxmağı çox sevər. Gəzintiyə çıxanlar yanlarından musiqi alətlərini də əskik etməzdilər» (40, c.1, 109.). Burada şamanların ilkin təsəvvürlərin sonrakı mərhələdə, eləcə də, bu gün ilə iştirakı göstərilmişdir. Bəd ruhların, həm də xəstəlik yarada biləcək ruhların qovulması diqqəti daha çox çəkir. Qədim zamanlardan bu hallara qarşı mübarizə aparmış və onlar barədə düşünməli 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 xatırladır. Müəyyən mənada onlara yaxınlaşır. Bizə belə gəlir ki, dərvişlər sonrakı dövr şamanların davamıdır. Ənənəvi olan keçidlərdə isə demək olar bütün tamlığı ilə aşığıqlarla birləşir. Yəni aşığıqlar da özlərinin musiqisi ilə müəyyən məclislər keçirir, səyahətlər edir. 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 tələqin edirdilər. Məsələn, Aşıq Valehin Dərbənd səfəri (1, 356-381), Xəstə Qasımın Dağıstan səfəri (19, 56-61), Aşıq Alının Türkiyə səfəri (16, 34-37) və s. Bütün bunlar mahiyyət etibarilə dəyişsə də, (müəyyən münada) sonrakı mərhələlərdə (daha çox sevgi arxasınca getmək səciyyəsi daşıdığı) əsas özülünü 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 edirdi. 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 tiplidi. XII əsrdə monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi üsyanın başında duraraq Buxaraya daxil olub bir müddət oranı idarə edir. (56, 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. (67, 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 zümərə arasında əlaqələndirici, bəzən üsyankarlıq vəzifəsində olurdu. Bu şamanların aşağı kütlənin vəziyyəti ilə əlaqəsindən irəli gəlib, qəbilənin, soyun ağsaqqallığını həyata keçirməsi funksiyası ilə bağlıdır. Hacı Bektaş Vəlinin ürfan təlimini başa vurduqdan sonra Sarı Saltukun belinə taxta qılınc bağlayıb yay və 7 ox verməsi məsələnin sonrakı mərhələdə sufi sınağında davamıdır. (53, 45). Çin hökmdarının qadın şamanı yanında saxlayıb sonra onun dara çəkilməsi bununla əlaqədardır.

İslamiyyəti qəbul edən türklərdə də şamanizmin özünəməxsus izləri ilə qarşılaşırıq. Bu izlər daha çox dərvişlərin təbiətində, fəaliyyətində yaşayır. B. Ögel 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» (39, 19). Bu dərvişlər onu da qeyd edək ki, «təkcə rahib və sehrbaz «(39, 29) deyildilər. Eyni zamanda ətrafındakı çoxlu sayda insanları öz arxasınca apara biləcək nüfuz sahibləri idilər. Bu mənada şamanların soy-qəbilə



arasındaki 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 Bektəş göyərçin donunda Anadoluya gələrkən Doğrul baba (Anadoluda dərviş) doğan donuna girərək onu yaxalamaq istəmiş. Bu zaman Hacı Bektəş insan şəklinə düşüb Doğrul babanın boğazından yapışır. O isə yalvarıb ətəyinə üz sürtmüşdür. (39, 36). Bu əfsanə nə qədər əfsanə səciyyəsi daşısa da, həqiqət işığından xali deyildir. Burada çünki müəyyən şəxslərin fəaliyyəti göz önündə canlanır. Belə olan tərzdə 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 Bektəşinin 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»... (39, 35). «Avesta»da (4), xalq yaradıcılığında bununla bağlı kifayət qədər informasiyalar 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 bulundururdu» (39, 35). Burada məsələ bəlanın qarşısını kəsmək, xalqı düşülən 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 məsələylə 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» (39, 36). Bizə belə gəlir ki, bu əski türk totemizmi ilə əlaqəlidir. «Qurd isə Yakut şamanlarının ən önəmli əfsun heyvanlarından» (39, 42). Bununla da qurdun, digər heyvanların türk xalqlarının həyatında oynadığı rol açıqlanır. Bu isə təbii olaraq şaman dünyagörüşündən keçib gəlir. İnanclara görə, «Altaylardakı Tələüt türklərinin Mərküt adlı qəbiləsi bir qara qartaldan, Yurtas adlı qəbiləsi bəyaz başlı bir qartaldan törəmişdi. Yuti qəbiləsinin atası isə qoyun» (39, 47) hesab edilir. Bütün bunlar qədim türklərin əcdadolma 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.(39, 47)

Orta Asiya və Sibir şamanizminə görə qartal tanrının bir elçisi hesab olunur. Uyğur əfsanələrində də bu cür hallar var. «Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə-Bukanın atalarından biri ilə bağlı söylənen əfsanə» (39, 86) buna misaldı. 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 bənzəməyə 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 qarğaya bilər. Bunun qarğışına 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 gəlmişdir. 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 verilir. Gənclər şaman olmağa niyyətlənərkən həmin bir ağac dikəldərlər. Və bu ağac böyüdükcə rütbələri də artır. Şamanların ölümü ilə bircə 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 (68, c. 4, 52). Onun «evinin qapısının önündə səkkiz güşəli bir ağac dikmişdi» (39, 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, 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 gətirmişdi.

Bizim öləri olaraq toxunduğumuz bu məqamlar olduqca inandırıcı olub məsələnin mahiyyətini açmaq məqsədi daşıyır. Məsələ isə şamanların yaşadığı qövmdə onun nüfuzunu indiki vaxt üçün aydınlaşdırmaqdan, bir sıra mübahisəli məsələləri işıqlandırmaqdan ibarətdir. F. Sumər 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 uğurlu olub-olmayacağını bildirən, dini mərasimləri idarə edən bu





«Qafqaz, İran və Anadolu da «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 adı çəkilən bölgələrin elat danışığında nəzərə çarpır» (21, 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 inamlarında bugünkü inamlarla səsleşəcək birləşdirici cəhətlər çoxdur. Hətta onun islam dini ilə bağlılığının araşdırılması bu gün bir problem olaraq qalır. Şaman dinini və inamlarını açmaq istiqamətində iş aparan C. Heyət yazır: «Şaman dini göydəki nur aləminə, yer üzünə, yerin altındakı qaranlıqlar aləminə inanır» (9, 56).

Yuxarıda deyildiyi kimi, göy əski türklərdə müqəddəs, yerdən daha önəmli təqdim olunmuşdu. 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 inamlarına görə göy 17 təbəqədən ibarətdir. Orada ancaq yaxşılıqlar, xeyirxah ruhlar var. Pis ola biləcək heç nə gözə dəymir. Hər şey öz qaydasındadır. Belə bir zənginliklə dolu bir aləmin hakimi bütün canlıların yaratıcısı Ülgendir. Biz bu məsələlərə müəyyən məqamlarda toxunduğumuz üçün onun şərhinə keçmirik. Maraqlı cəhət şamanlıqda göy nə qədər təmiz, yaxşılıqlarla, xeyirxah ruhlarla doludursa, yerin təki bir o qədər pis, bəd ruhlarla doludur. Əsas məsələ isə pis ruhların yeraltı aləmdə etdikləri pislərə görə yerin dərin qatlarına düşməsidir. Yəni burada pisləklərin özünün də dərəcəsi var. Yeraltı aləm dörd və ya yeddi təbəqə halında qaranlıqlar aləmidir. Bu aləmin hakimi Erlikdir. O, şeytan və ya canavar kimi şaman inamlarında təcəssüm olunur. Daha çox diqqəti cəlb edən isə yer aləmidir. Burada həm göydəki yaxşı ruhlar, həm də yerin altındakı pis ruhlar yaşayır. Onların hər ikisinin məskənidir. Belə ki, yer üzərində insanlar, müxtəlif başqa canlılar və mələklər olur. Burada yeraltı

aləmdən göndərilmiş ruhlar, cinlər var. Hər iki qüvvə haqqın nahaqla mübarizəsi kimi əbədi mübarizədir. Şamanlığa görə yer üzündəki yaxşı ruhlar yaxşılıqlarının dərəcəsinə görə bir quş şəklində göyün təkinə yüksəlirlər. Bura cənnətdir. Hər şey göyün yuxarı qatına yaxınlaşdıqca daha çox yaxşılaşır. Yeraltı qatda isə pis ruhlar əqrəb, əfi dönəndə olub etdikləri günahlara görə yaşayırlar. Prof. İ.Qəfəsoğlu «əski türklərin dini əqidələrinin üç nöqtədə toplandığını-təbiət qüvvələri, atalar dini, Gök-tanrı» (45, 289-304) göstərir.

Şaman inanclarında dağ, çay, ağac və s. kimi şeylərin ruhları olduğu qeyd olunur. Bu da animizm ilə bağlı məsələdir ki, qədim əcdadların bütün varlıqların arxasında ruh görmək xüsusiyyətini təcəssüm etdirir. «Kainatı bir ruhlar dünyası olaraq bilən əski türklərdə dini inancın təməllərindən birini ruhun əbədililiyi təşkil edir və bu səbəblə qurbanlar kəsilirdi» (45, 295). Bu ruhlar arasında günəş, ay, ulduz və bir sıra başqa ruhlar ilahi ruh adlandırılmışdır. Göytürklərin, uyğurların, eləcə də hunların bir hissəsinin (Asiya hunlarının) əcdadlarına qurban kəsilməsi məlumdur. Onlar təbiət qüvvələrinə də qurbanlar kəsir, inam gətirərdilər. Böyük hun imperatoru Tanhunun günəşə və aya səcdə etməsi hadisəsi xüsusi araşdırmalı məsələdir.

Orxon yazılı abidələrində iki müqəddəs yerin olduğu qeyd olunur ki, bunlardan biri hökumətin mərkəzi Tamiğ (Tamiğ suyunun sərchəşməsi) göytanrıya qurban kəsilən yerdirsə, digəri Otugendir. Əski türklərdə ölüyə həmişə hörmətlə yanaşılmışdır. Göytürklər, hunlar müqəddəs hesab etdiyi yerlərdə əcdadlarının ruhuna qurbanlar kəsər, onları xoş şaman deyimləri ilə xatırladırlar. Qəbirlərin ziyarəti, tez-tez oraya getmək ənənəsi böyük hörmətin əlamətidir (27, 28-29). Şamanlığın din səviyyəsinə yüksələ bilməməsi fikrini irəli sürən və türklərdə ancaq «Göy tanrı inancının» olduğunu qeyd edən tədqiqatçıların mülahizələrini ümumiləşdirən C.Heyət «Göy tanrı dini həmin şaman dinidir» (9, 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 qəbul olunan 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 gəlcə isə onu deməliyik ki, mövcudluq sistemində onlar çətin dəyişilə biləcək inanlarını belə asanlıqla dəyişdirə bilməzdilər. Göktanrı-şaman anlayışlarında birləşdirici tərəflərə də xüsusi diqqətlə yanaşılmalıdır. Göktanrı bütün yaradıcıların başı, uluların ulusu idisə şaman elin-obanın ağsaqqalı, müdriklər müdriki, 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 borclu 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 (63, 70). Göytürk dastanlarında yellərə və yağışlara hökm edən gəncin arvadları yaz və qış tanrısının qızıdır. Hətta bu xaqanlığın 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 (7, 5-37) də 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 bərdə 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 saxlamışlar. 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 tanrıya bənzər 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 aləmi tanrının, yeddinci qat Gün Ananın, altıncı qat isə Ay Atanın yaşayış yeri oldu. Qədim türklərin 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 öteri toxunmamız şamanın dini ata, şamanın 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 cəhəti də qeyd edək ki, sonrakı dövrə nisbətən ozan mərhələsindəki əhatəlik, müxtəlif sahələrin onda birləşməsi daha güclüdür.

Bir qədər fikrimizi sadələşdirib desək əgər şamanlar həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz edib xalqın bütün dərdi-sərinin bilicisi təsiri bağışlayırsa (o həm müğənni, həm təbib, həm ruhani ata, həm gələcəkdən xəbər verən peyğəmbər və s. səciyyə daşıyırsa)



sonrakı mərhələdə bu rəngarənglik azalır. Bu isə ayrı-ayrı sənətlərin müstəqillik istiqamətilə bağlıdır. M.Allahverdiyev maraqlı mülahizələr yürüdərək 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 yenicə anadan olanda bəd ruhları qovmaq üçün mərasim düzəldir, onları xilas edir. Dədəm 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» (3, 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 verilirdi» (6, c.10, 31). Hadisələrin gedişi və ən sadə təhlili göstərir ki, şamanlarla Dədə Qorqud arasındakı 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 uşaq istəmə ilə Dədə Qorquddakı uşaq istəmə, eləcə də nağıllarda təsvir olunan uşaq istəmə arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Çünki hər biri eyni 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 şamanlıqdan ozanlığa gedən yolda davamıdır. Şamanlıqda əhatəlik, 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 Banıçıçəyə elçilik səhnəsi diqqəti daha çox cəlb edir. Burada yeri gəlmişkən bir şeyi də qeyd edək ki, beşikkəsmə və ya beşik deyiklisi olma əhvalatı da var. Bu tamamilə başqa məsələ olub ayrıca araşdırılmalı olduğu üçün ona toxunmuruq. Təkcə onu demək istəyirik ki, bu adət indi də eldə-obada qalmaqdadır. Yəni xalq arasında belə bir inam var ki, əgər həmin adətə əməl olunmazsa işin sonunda nəse fənalıq durur. Dədə Qorqud ilə Dəli Qacar arasındakı epizodik səhnə ozanın hələ şamandakı qüdrətini özündə saxladığını və təsiretmə qabiliyyətini göstərir. Bu adi əhvalatın sonrakı ecazkarlığı folklorşünas prof. M.Həkimovun da nəzər-diqqətini cəlb edir: «Dədə Qorqud ilə Dəli Qacarı sonrakı drammatizmi Ozan Qorqudun sehrbaz, möcüz, kəramət sahibi olduğu artıq şamanlıqla məqama yetir» (15, 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 s. 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 timsalında tamamlaya bilərik. O həm ilahi ağsaqqal, ozan, həm dərviş kimi Dəli Qacar tək dəli-doluya qısa bir zaman ərzində dərs verə bilir. «Şübhəsiz ozan Dədə



Qorqud burada artıq şamanın xələfidir» (15, 46.) deyən prof. 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 dəvrişliklə 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 ayınlərinin təbliğində dini görüşlərdən tam ayrılmağı halda, Dədə Qorqud onlardan üstün mövqedə duraraq qəbilə arasında dünyəvi hisslər aşıləyan, əməli, praktiki tədbirlər görə bilən yaradıcı düha, sənətkar olmuşdur. O, müdrik şəxsiyyət kimi kütləvi mərasimlərdə yol göstərən bilici, tədbirli və istedadlı söz ustası kimi tanınmışdır. Dədə Qorqud şamanlardan daha çox faydalı işlər görmüşdür. O, qəbiləni fəlakətdən qurtarır, əmin-amanlıq, qəhrəmanlıq ideyaları aşıləyır, qəbiləyə çətin anlarda rəhbər olur» (15, 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: 56; 59; 61). Şamanda olan ali keyfiyyətlərin böyük əksəriyyəti Dədə Qorqudda cəmləşmişdir. Folklorşünas M.Həkimovun saya//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 yaranması müləhizəsini təsdiqləyən tədqiqatçıların tərəfindəyik. Əlavə olaraq onu da deyək ki, sayalar türk təfukkürünün daha qədim dövrü ilə bağlıdır. Onları şaman-ozan paralelizmində eyniləşdirmək bizim üçün çətinədir. Biz müəllifin fikirlərindən bircə yeri qeyd etmək istəyirik: «Saya sözü ayrı-ayrı soylarda, oba-oymaqlarda şamanların və ondan xəyli sonra təşəkkül tapıb əsl el sənətkarı kimi formalaşan ozanların, varsaqların ən ulu əcdadlarıdır» (15, 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 ayrılısalar da özündə yenə kökdən gələn yaxınlıq qalır. Yəni dərvişdə ozanlıq, ozanda dərvişlik təbiəti görünür. Aşıq yaradıcılığı tədqiqatçısı prof. 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 ön nəhayət aşıqlar xəttində izləməliyik» (15, 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, uğ 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, qüvvətləndirir, 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



ilahidən gələn xəbərə müvafiq dərdlənin və ya sevinib sıçramağa, şadlanmağa başlayır. Çevrədəki görünməz varlığı oyandırır hərəkətə gətirir, pis ruhları ürküdür, yaxşı ruhlara yol açır» (3, 47.). Şaman oyun mərasiminin bütün mürəkkəbliyi həm ətrafa təsir etmək, həm də özündə hadisənin doğruluğuna inam yaratmaq duyğusu açıq-aydın şəkildə nəzərə çarpır. Bu «Oyuna» əvvələ şaman inamdan 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 səsləşən 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 qıyafələrdə, gərək çaldıqları sazlarda dəyişiklik olmasını rəğmənlər bu şairlər də islamıyyətdən 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, bəzilərinin yerin dibinə yollamaq, müqəddəs ölümlərin xatirələrini şeir tərənnümləri ilə yaşatmaq kimi bir çox ədəvlər hamısı bu ilk şairlərin gördükləri işlər arasında idi. Şair bu vəzifələri yaparkən həyəcana gəlib sıçrayıb oynar, öz sazlarından çıxan səslərə uyğun ayaq uydurar və yenə eyni səslərlə uyğun şeirlər tərənnüm edərək özünü seyr edən



dinləyicilər üzərində bir təsir buraxardı» (38, 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. (55, 28.). Məhz onun vasitəsi ilə xalqın qəlbinə təsir etməni 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 tədqiqatçılarının (aşiq kimi bir qədər tədqiq olunması nəzərə alınmazsa) tədqiqat obyektinə çevrilib mahiyyəti açılmayıb. Əlbəttə belə bir inamın əsasında iki cəhət dayana bilərdi. 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, şeiriyət, musiqilik çalarları əsas təşkil edirsə, birincidə bu çalarlarda tərənnüm edən tanrıya (Göy Tanrı, Göy Türk) inam dayanır. Məhz ona görə də bu, 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 gedir. 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» (2, c.5, 303) hesab olunmuşlar. Göründüyü kimi, kahinlər müəyyən mənada elə şamanların özü olmuşlar. Yəni şamanlıq elə bir əhatəliliyə malikdir ki, onun bir hissəsini də kahinlik təşkil edir. Məhz xəstəliklərin əfsun, sehr vasitəsilə müalicəsi, eləcə də gələn bələlərin qarşısının bu yolla alınması şaman dünyagörüşündə maraqlı məsələlərdir. İlk şamanlar əsasən falçı olmuşlar. Sehrbazlıqdan həkimliyə keçib gələn bu yol nəinki tarixin ayrı-ayrı dolaylarında itib qalmamış, hətta bu gün də xalqın müxtəlif adət-ənənələrində, xəstəliklərin müalicəsində də özünü göstərməkdədir. Məsələn, xalq arasında qorxunun götürülməsi, qurbanların kəsilməsi, evdən müxtəlif nəzir-niyazların verilməsi həmin inamlarla ilişgəlidir. 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» (32, 4). Epizodik olan bu parça şamanlarda müxtəlif xəstəliklərə əlac tapmanı göstərir. Tuva şamanı xəstəni sağaltmağa gələndə toxmaqlarını atmaqla fala baxırdı və xəstənin yaşayıb-yaşamayacağını deyirdi. Burada təbii əlacdan daha çox inam var. Bu inamlara görə bələləri, 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 əlilə həmin bəla aradan qaldırılır. Bu, yalnız müəyyən xəstəlikləri deyil, bütün baş verən bələləri əhatə edir və eyni zamanda onun əlacının şamanlar vasitəsilə mümkünliyünü göstərir. Tanrıya qurban kəsmək adətilə bugünkü qurban kəsmək adəti arasında (qurbanlıq 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 inanların 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 olmuşlar. 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 aşılaya bilirlər» (10, 21). Göründüyü kimi, şamanlardakı sehrbazlıq, əfsun kimi xüsusiyyətlərin aşıqlardakı çalmaq, oynamaq, oxumaq kimi sinkretiklik ilkin məqamından bu günə qədər davamlı şəkildə dayanmışdır. Öz mənşəyini şamanizmdən alan aşıqlar bu gün də nüfuzunu qoruyub saxlaya bilmişlər. Daha doğrusu, sənəti, ağılı 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 geyməsi (63, 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 xaqanların nüfuzuna sığmayan bu ulu sənət həmişə özünün sabitqədəmliyində duraraq əyilməmişdir. Olsa-olsa dünyaya meydan oxuyan xaqanlar ondan məqsədləri nəminə istifadə etmişlər. Bu mənada şamanlığın nüfuz və qüdrəti inkaredilməzdir. Q.Namazov «Aşığın sazı və sözü» kitabında şamanların belə bir nüfuza malik olmasını açıqlayaraq yazır: «Şamanlar və qamlar öz nəğmə və nağıllarında Göy Türkün iradəsini oğuz qəbilələri içərisində yaymışlar. Buna görə də onların nəğmə və nağılları ilahələr tərəfindən təcəllə edildiyi üçün müqəddəs sanılmış, şamanlar və qamlar da bu təcəllanın sahibi kimi hörmət və nüfuza malik olmuşlar» (25, 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 fəsilləri, toy və yas mərasimləri əmin-amanlıq, döyüş səhnələri, alp-ərənlərin öyümü, xaqanların qüdrəti və s.-lə 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 arzulandır. Bu cür arzulamaların özündə bir səmimilik var:

«Ulu tanrının gözü ərışsin. Böyüklərin duası bərəkətiylə quzulu qoyunların çox olsun. Cıvcıvli qara toyuğun çox olsun. Önündə ay parlasın, arxada Günəş parlasın. Yüksək yerlərdə evini qurasan. Ön ətəyini uşaq bassın, arxa ətəyini mal bassın. Dörd yaşında heyvanın balalasın. Geydiyin paltar kirlənməsin. Yaşın əbədi olsun. Günəş dolaşa bilməyən Tunc dağım, Ay dolaşa bilməyən Altun dağım, sürü-sürü mallara bərəkət verən sənsən» (49, 29). Bu cür inamlar şamanlığın çox qədim olan mənşəyini,



tarixi köklərini göstərir, ozana qədərki 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 qədəm qoyan gənc qəbiləyə və ruhlara sədaqətlə xidmət edəcəyinə and içir. İxtiyar bir şamanın qarşısında ona inam gətirilirdi. B.Ögel bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: «Şamanlıq məsləkinə yeni gələcək gənc şaman adayları bir «and törəni» yaparlardı. Bu and törəni sırasında öz qəbilələrinə və ruhlara doğruluqla xidmət edəcəkləri üzərində andı içərlərdi. Bu and ixtiyar bir şaman başkanlığında yapıları. Gənc şamanların hamısı bir dağ başına çıxarlardı» (40, 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, tərəvət aranmış və allaha yaxınlıq hiss olunmuşdur. B.Ögel 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, əlində də at qılları ilə süstlənmiş bir əsa (və ya baston) verilir. Yaşlı şaman uzun and formaları söylər və şaman adayı da bunları təkrarlardı. Bu törənlərdə çox əski türk inanışları yer almaqdadı:

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. Yer, göyün qatları ilə 9 bürcün sayları da 9-dur; v) «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» (40, c.1, 205). Tamamilə rəmzlərlə süstlənmiş 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



aşiq yaradıcılığındakı ustadnamələrlə müəyyən məqamlarına görə səsləşməkdədir. 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, allaha yaxınlıq hiss olunmuşdur. Məhz ona görə də andıcmə məqamlarında, eləcə də daha başqa vəziyyətlərdə həmişə dağa pənah getirilmişdir. Məsələn, 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» (66, c.1, 168). Sınaq mərasimindən keçən şamana qılinc verilməsi də maraqlı məsələ olub həm tayfanın, həm də həmin tayfadan olan döyüşçülərin başçısı olmasını göstərir (59, 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 səciyyəli idi. Türküstanda şaman kişi, qadın fərqindən asılı olmayaraq xəstəni sağaltmağa gedəndə yanlarından taxta qılinc asardılar. Bundan əlavə Türküstanda sət şamanları əllərində qılinc, qamçı tutmaqla şamla fala baxması maraqlı hadisə idi (64, c.5, 8-9). Bütün bunlar şamanın tarixi prosesdə funksiya əhatəliyini vurğulayır. Şaman mərasimində də eynilə belədir. Tanrıyla 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 müqəddəsleşir.

Xaqanların böyük savaşırlar dağ başında ağ və qırmızı bayraqlarla dayanması və bu bayraqlara uğur duasının oxunması da dağ kultu ilə əlaqədardır. F.Köprülüzadə 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. «Oğuzxan» və «Qara xan» mənkiyələrini xaki ozanlar, yəni bir nəvi manilər inşa edərlərdi» (47, 29). Bu nümunə özlüyündə yenə şamanların xalqın qədim həyatında nə dərəcədə böyük rol oynamasını 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 oynayır. Tarixi keçmişini, tarixin müxtəlif məqamlarında möcüzə səviyyəsinə çatacaq qəhrəmanların qəhrəmanlığını söyləməklə bir növ onları bu şücaəti təkrarlamağa çağırır. Eyni zamanda qabaqda böyük zəfərlərin gözlədiyindən xəbər verir. Bütün bunlar şamanın ictimai həyatda rolunu müəyyənləşdirməkdən əlavə, bu sənətin özünün də yerini aydınlaşdırır. Məsələn, Qamuatanın tarixi şəxsiyyət kimi funksiya daşıyıcılığı, siyasi və dini fəaliyyəti, eləcə də monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi (XIII) (56, c.2, 545-547), türklərin İdigeyi (67, 239-240) və s. Bir növ böyük əhatəlilik məqamına malik olan bu sənətin ruhanilikdən, dərvişlikdən ozanlığa qədər böyük bir gəlişli mövcudluğunu göstərir. Məhz belə bir əhatəliliyin adi haldan kənarda olub ilahiliklə bağlanması da özlüyündə inandırıcı görünür. «Yəni xalq arasında dolaşan bir çox mənkiyələr, 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 rəyada və həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anladır» (47, 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 məqsədəuyğun 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 sahəsindəki oynadığı rol buna nümunədi. Məhz varsaqların mövcudluğu da özlüyündə bununla əlaqədardır.

Varsaq sənəti. 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 aşığıların 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 istiamətdə 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 dərvişlik 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, qazaxla-



rın akınında, özbəklərin baxışında hansı dərəcədə görünürsə var-saqların 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 spesifikasını, 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» (28, 301.). Yuxarıda dediyimiz kimi, biz bu ad müxtəlifliyində varsağı sənətkar, varsağını isə həmin sənətin nümayəndələrinin düzüb-qoşduğu şeir nümunəsi kimi qəbul edir 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. Varsaq türk tayfaları içərisində ozan-aşıq 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 nüfuzlarını qoruyub saxlasalar da, digər türk dilli qəbilələr kimi vahid hakimiyyət tərkibində ərimişlər» (24, 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 Məraşdan İcələ təkin uzanan alanlarda yaşayan, yazı Məraş, Əlbistan yaylalarında, qışı Çuxurobada keçirən bir türk əşirətidir. Varsaqlar da, Afşarlar da ta Səlcuqlar zamanında yerləşmişlərdi» (43, c.14. s.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 daşınmış sənətkarların simasında incəsənətin bir sıra sahələri toplanmışdır. O, çalır, oxuyur, artistlik və rəqs edirmiş. Belə sənətkarlar bu gün də bizim aramızda yaşamaqdadır. Biz bunlara aşıq 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 aşılqların əcdadlarıdır» (30, 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 aşılqların



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 müdriki» 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 yaşamasını qeyd etməklə eyni zamanda müxtəlif çalarlı fəaliyyət sistemini də unutmururuq. 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 təfəkkürünün məhsuludur, onun süzgecindən 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 təbiiidir. Ancaq davamlılıq baxımından türk əşirətlərində yaşayan ozan-aşıq adlarını üstələyə bilməyib sonrakı mərhələlərdə olsa-olsa bu məfhumu tarix üçün müəyyən anlamlarda qoruyub saxlaya bilmişdir. 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 Məraşdan İcələ təkin uzanan ərazi olduğunu, Çuxurobada yaşadıklarını qeyd edir (43). 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 bilmişdir. Ancaq söhbət bu adla tanınan sənətin mahiyyətini izah etməkdən gedirsə, onda qeyd etməliyik ki, tədqiqatçıların mülahizəsində bu IV-V əsr şəklində vurğulanır. Təbii ki, bunun köklü əsasları var. Ən birincisi, biz 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 çıxa bilmişdir. 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 əvvələ 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 Qərəcədağından da bir sıra dəstələr ona kömək etdilər» (20, 28).

Bütün bunlar varsaqların türk xalqının həyatında, mədəniyyət tarixində mövqeyini aşkarlayır. Bu yuxarıdakı mülahizələrimizlə şamanlığın-qamlığın türk xalqlarının yaşayış istiqamətində mövcud olan ilk mütəşəkkil yaradıcılıq sahəsi olması qənaətində durmaqla varsaq, yansaq, ozan, aşıq sənətinin sonrakı inkişafı əlaqələliyini də təsdiqləyirik. Ancaq bu sənətin əkiz qardaş olması ehtimalını da bir mənada qəbul etməyi unutmadıq. Bu isə türk xalqlarında həmin adların eyni vaxtda yaranması ehtimalına şübhəylə 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 aşıq 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 qopuz əlində olan adamın bağışlanması, haqq aşığı olma əhvalatı və s. Varsaqların da belə bir nüfuzla yaşayıb ömrünü başa vurmaı, 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, varsaq- şeir növü varsaq-qəbilə adından başlayıb yer, sənət adına kimi yol gəlir.

İlkin mənada qəbul edilib etiraf edilməli olanı 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 unuttan yaddaşına öz varlığını diqtə 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 edə bildikləri halda, zamanın yaddaşına ancaq bacarıqları, sənət qabiliyyətləri ilə yazıla bilirdilər. IV-V əsrlərdə Azərbaycan ərazisində yaşayan varsaq tayfaları VII-VIII əsrlərə qədər böyük yol keçmişdi. Ona görə VII-VIII əsri qeyd edirik ki, bu əsr 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 mı? Sonra bir qədər ətraflı danışacağımız bir məsələni indidən yeri gəlmişkən qeyd edək ki, yox elə bir dəyişikliklə xarakterizə olmur, olsa - olsa ancaq müəyyən təkmil dəyişmələr istiqamətində iş getmişdi. Ciddi nəzərə çarpmayacaq əlamətlər sənətin köklü problemi deyil. Bu başa düşdüyümüz ciddilik heç bir türk xalqlarının ozan - aşiq sənətində nəzərə çarpmır. Ancaq təsdiqlənəcək bu əlamətlər onun həmin adlar sistemində yaradıcı təxəyyülə bağlılığıdır. Araşdırmalarımız da oradakı mövcud məqamların açığlanmasına xidmət edir. Biz varsaq sözünün etimologiyasına da toxunmaq fikrində deyilik. Bu sahədə müəyyən mülahizələr söylənilib. Son nəticədə varsaq- varsaq «həssaslığı olan», «işini bilən», «şərəf hissini malik olan adam» (28, 250.) kimi səciyyələnilib. Bu isə şübhəsiz həmin qəbiləyə məxsus olan 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 anamlar arasında da yeni mənalar kəsb etmə nəzərə çarpır. Ancaq yenə də özünün dəyərlərini həmin adlarda saxlamışdı. Folklorşünaslıqda belə bir fikir dolaşmaqdadır ki, «Azərbaycanın ilk söz, musiqi, bəlkə də rəqs sənətkarlarının əski adlarından biri də varsaq olmuşdur» (28, 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 etmişdi. 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 bir çalarlarda daha da çoxmənalılıq kəsb edərək özbəklərə, uyuğurlara, 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. Araşdırmalı və maraqlı olan da məhz bu iki yolun arasındakı qazanılan dəyərlərdir.

Varsaq adı bizə belə gəlir ki, ilkin başlanğıcını qəbilə adı olmaqdan alır. Sonralar gətdikcə 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 meylliliyi 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 mənbədən qidalanması kimi bir düşüncə narahat edir, həm də nə qədər qərribə və ağır olsa da etiraf etməli olursan ki, nə qədər fərqlər nəzərə çarpsa da və yaxud da axtarıb tapsan 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 iki simli qopuz çalıb oxuyardılar. Yuğçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliyindən danışib onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyirdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı» (14. c.2, 392). Xüsusi dəvət olunmuş yuğçuların fəaliyyətindəki sinkretiklik və qopuzun nüfuz dairəsinin aparıcılığı da varsaq-ozan sənətindəki ümumtürk dünyagörüşündən kənarda deyildir. Məhz sinkretikliyin tarixin daha əvvəlki dövrlərdə mövcudluğunu M.Kalankaytuklu da göstərir. Qafqazda və Azərbaycanda ölü basdırma adətini belə xarakterizə edir: «Qılınc və bıçaqla parçalanmış meyidlər üzərində təbil və zənglər çalırılar, yanaqlarda və əzalarda qanlı çapıqlar qılıncla vuruşurlar. Qəbristanlıqda o yan-bu yana qaçışaraq 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...» (23, 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 aşıq sənətində davam etdirmişdir. Buradakı təsvirlər bir tərəfdə təbil, cəng, digər tərəfdə at çapılması, qılınç 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 aşıq sənətindəki rəqs və oyunla səsleşir. Başdan-başa tamaşa səciyyəsi daşıyan bu mərasimdə araşdırılmalı olan çox cəhətlər var.

Onun mahiyyətinin açılması isə bizə belə gəlir ki, aşıq sənətilə sıx əlaqəyə gətirib çıxaracaq. Daha doğrusu, «meydan tamaşalarının ilkin yaradıcıları, müəllifləri və aktyorları ehtimal ki, varsaqlar, ozanlar, yansaqlar və s. olmuşlar» (28, 301). Əlbəttə, çox qədim tarixə malik olan bu tamaşa ünsürlü mərasimlərin ilkin başlanğıcında varsaq, ozan, yansaq durması ehtimalından biz bir qədər uzaq olub ancaq onların orada iştirakını da inkar etmirik. Bu məsələlərdə təbii ki, xalqın, kütlənin ümumi təfəkkürün aparıcılığı qənaətdəyik. Həm də burada belə bir cəhəti unutmuruk 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-aşıq 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 bilmişdir. Uzun Həsənin, Sultan Muradın hakimiyyəti illərində onların qaldırdıqları üsyan buna nümunədir. Bu əhatəli və müxtəlif çarlara 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 tayflardan 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 aparıcılığının nəticəsi idi ki, mədəniyyətin inkişafına da mühüm izlər qoya bilmişdir. Bu onların türk xalqları üçün şeriksiz 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 davamlılıq 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 hakimiyyətin qorunub saxlanmasından bəhs edən tədqiqatçılar Şah İsmayıl Xətəi dövründə onların fəaliyyətindən daha açıq-aydın şəkildə söhbət



açmışlar. Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində mühüm rol oynayan tayfalar sırasında onların «Ustaclı, Şamlı, Təkəli, Baharlı, Zülqədər, Əfşar, Qacar və Varsaq türk qəbiləsinə arxalanırdılar» (28, 303). Petruşevski də XIV-XV əsr 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» (28, 303). Varsaqların türk qəbiləsi olmasını İslam Ensiklopediyası (28, 303), Bəsim Atalay (42, 236) da təsdiqləyir. Bütün bunların hamısının əsasında bir fikir durur, o da ondan ibarətdir ki, varsaqlar türk dilli qəbilə olub Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində aparıcı rol oynamışlar. Eyni zamanda bunların hələ IV-V yüzillikdən öncə Qafqazda yaşaması ideyasının da doğruluğunu təsdiqləməklə bu zaman müddətində onların uzun və maraqlı olan 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 təkəcə 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 aşıq havası olması qeyd olunur. Məsələn, Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazılır: «Varsağı aşıq havası. Qədim aşıqların, varsaqların adı ilə bağlı olduğu güman edilir. Aşıq poeziyasında



mövcud bütün on bir hecalı şeir formaları (qoşma, təcnis və s.) varsağı üstündə ifa oluna bilər. XV-XVIII əsrlərdə, xüsusilə geniş yayılmışdır» (2, c.2, 410). Burada aydın olduğu kimi, varsağı ancaq aşiq havası kimi səciyyələnir və XV-XVIII əsrlərdə daha geniş yayılması 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 bilmişdi. Bu araşdırma varsağın aşiq sənətinin müəyyən tarixi mərhələdə adı, aşiq havası və şeir növü haqqında mövcudluğunu təsdiqləyir. Belə bir əhatəli məna çalarlarına malik bu söz sual doğur; necə olmuşdur ki, tarixin müəyyən məqamında sənət adına çevrilmişdir? Onun musiqi havası və şeir forması 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 sonra V-VI əsrlərdən və bəlkə də daha qədimdən Azərbaycan-Anadolu istiqamətində yaşaması qənaətinə hasil etdikdən sonra bu sənətin hansı tarixi 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. Varsağı melodiyaşının, varsağı şeir növünün həmin mərhələdə daha çox xatırlanması isə müşahidə olunur. Məsələn, Şah Xətəinin yaradıcılığının bir hissəsini varsağı 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, varsaq bir tayfa kimi yox olub gedir. Xeyr, olsa-olsa ümumi tayfaçılıq vəziyyətindən çıxıb dövlətçilikdə əriyir. Varsağı 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 doğruduğu 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 bilmişdir. 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» (28, 307) deyən tədqiqatçı bu ad keçidindəki eyniliyin şübhəsiz ki, təbiiliyini də qəbul edir. Ancaq onu da deyək ki, bu müxtəlif sənət, peşə və başqa adların eyni vaxtda varsaq adı ilə adlanması şübhəsizdir. Biz bunun ancaq tarixi prosesdə çalarlığını qəbul edirik. Nüfuzlu və dövlətdə aparıcı mövqeydə olan tayfalardan biri kimi seçilən bu qəbilə zaman-zaman müxtəlif sahələrə də nüfuz etməyə başlamışdır. Məsələn, mətəbdən uzaq düşməmək üçün qam-şaman dünyagörüşünün bir ucunda dayanan varsaq 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 işıqlandıрмаğa çalışmışlar. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan dünyagörüşünün bir hissəsi olub, onun müəyyən tarixi məqamdakı davamı və mərhələsidir. Biz bunları türk təfəkkür sisteminə və rəsəlik kimi qəbul edirik və ümumtürk dünyagörüşündən ayırmırıq. Uzun, həm də ağır dolaylarda türk təfəkkür sistemini cılayan bu sənət eyni zamanda türkün bu günündən dürlü gələcəyinə də yol açmışdır. Ancaq bir tayfa məqamında dayanan varsaq sənəti heç də tayfa çərçivəsində məhdudlaşmış qalmır. Böyük bir magistrala, türkün böyük mədəniyyət magistralına çıxır. Özünün işə bu gedirdə nəyə qadir olduğunu göstərir.

Bəs varsaqlarla qam-şaman, ozan, yansağ, aşiq arasında elə bir köklü fərq varmı? Bu ad dəyişmələri nə ilə bağlıdır? Bu məsələlər həmin tarixi məqamları və sənətin özünün inkişafını müəyyən dərəcədə izləyəndə aydın şəkildə sezilir. Biz işə 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 çaları ilə bütün türk təfəkkür sistemini birləşdirən ilgələr, 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 çalma, oxumaq, oynamaq varsaqlarda da eyni olmuşdur. Sadəcə olaraq tarixilik baxımından müqayisə olsa daxili təkmilləşmə keçirmişdir. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan, aşiq sənəti ilə əkidir, 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 axtarıları 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 (62, 263-264). Varsağın 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 həmin mərhələ idi ki, türkün ümumi dünyagörüşündə müstəqilləşmə istiqamətində, yəni ayrı-ayrı peşə sahələrinin inkişafına qədəm qoyduğu bir dövr idi. Bütün sahələri özündə cəmləşdirən ilkin türk təfəkkürü tayfa çəllərlərinə də 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 elə də qam-şaman musqisindən fərqlənməyən varsaq sənətini yaratdılar.

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 özünü təsdiqləməyə çalışmışlar. 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 varsaq 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 tələyinə nəsib olan xoşbəxtlikdən deyildi. Necə ki, oğuzların sonrakı mərhələdə qazandıqları müvəffəqiyyətdə var.

Türk təfəkkür sistemində bütün çəllərləri az qala özündə cəmləşdirən qam-şaman dünyagörüşünün ixtisaslaşma



mərhələsində bir növ varsaqlara da inkişaf üçün şərait yaratdı. Varsaq sənəti məhz belə bir mərhələnin məhsuludur. Qam-şamanlarda olan çalarlıq, çoxsahəlik 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 müstəqilləşməsini 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 unutmadıq ki, heç də ondan əvvəlki dövrlərdə belə bir böyük arenada yaşamaq hüququ qazanan varsaqlar az nüfuz sahibi olmamışlar. Şübhəsiz ki, bu da onların varsaq sənətinin bir sənət kimi yaşayıb inkişafına kömək etmişdir.

Varsaq sənəti bugünkü aşlıqların 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, Zaqafqaziyada, 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» (28, 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 əsrdən Qafqazda yaşayan bir tayfanın hansısa tarixi mərhələdə müstəqilləşmə meyli, yəni yaradıcılıq tapıntıları, böyük əzmlə qazanmağa çalışdıqları 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 amil kimi diqqəti cəlb edir.

İlkin mərhələdə önəmli yer tutan qam-şaman müəyyən mərhələdə, daha doğrusu, təfəkkür zəngilləşməsinin baş verdiyi, biliklərin çoxaldığı vaxtda müəyyən sahələri müstəqilləşmə üçün güzəştə getməyə məcbur olur. Bu zaman əsas xətti, qam-şaman çalğıçılığını özündə saxlamağa çalışdılar 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, qazaxladakı akınlar, taciklərdəki hafızlar, kırımtatarlardakı 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 ad dəyişmələrində isə Azərbaycan daha çox görünməyə başladı. Əgər baxışda sabitlik, qərar tutma əvvəldən bu günə qədər gəlib çıxıb 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 təsdiqləmişdi. 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 yaşadırlar. Məhz müqayisələrdən ilkin anda yada gələn 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 əsrdən 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 çalışmaqla yanaşı, özlərinin sənətinin nüfuzunu da qoruyub saxlayırdılar. Bu gün varsağı hava, 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 yansağ 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 (70, 860). Varsağın yaşamaq arenası genişlənərək türk xalqlarında müxtəlif mənə çaraları qazanır və həmin mənə çaralarında da yaşayır. Burada bir maraqlı cəhəti də unutmamaq olmas ki, bizdə geniş şəkildə qeyd etdiyimiz meydan artistləri ağıçılarla türkmənlərin meydan artistləri arasında müəyyən məqamlarda yaxınlıq görünür. Fərq isə varsaqların şən həyatı ilə bağlı olan çıxışlarındadır. Varsaq sözünün işlənməsini mənbələr də təsdiqləyir. Vartsaq-varsaq şəklinin işlənməsinə baxmayaraq, mənə çaları 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 əlləri ilə gözəl çalan Naziniq adlı bir qadın gördü. Drdat onu xoşladı və Bakura dedi: «Bu varsağı mənə ver» (28, 316). Eyni zamanda kitabda varsağın oxumasından da söhbət gedir. «O, öz vaxtını varsaqlara mahnı oxutmaqla, sərxoşluqla keçirirdi» (28, 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 ərsə qədərki bütün mərhələlərdə saray və xalq arasında öz nüfuzunu qoruyub saxlaya bilmişdir. «IV-V əsr tarixçisi Paftos 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» (28, 316-317). Bu iki izah arasında yerlə göy qədər fərq var. Görünür bu tarixin müxtəlif məqamlarında sözün qazandığı mənə çaraları ilə bağlı olub bir tərəfdə çalıb oxumaq, müdriklik ifadə etmişsə, digər tərəfdə təlxəklik səciyyəsi daşmışdır. Ancaq söz yox ki, bütün tarixi məqamlarda öz ağılı, dərrakəsi, müdrikiliyi 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 edənləri də kənarlaşdırmırdı. Təbii ki, tarixi məqamlarda böyük adlardan yarınmalar olmuşdur, varsaq adından da ola bilərdi. Yunanların rapsordlarındakı, aedlərindəki, almanların minnezingerlərindəki, fransızların trubadırlarındakı, ispanların vaqantlarındakı bəhrələnmələr bu tiplidi. 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 çıxıb bilməzdi. Bu olsa-olsa ötəriliklə 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 minvalla H.Acaryan «Ensiklopedik lüğət», Q.Qoyan «Qədim erməni teatri», «Hayqazyanlar lüğəti» əsərində varsaq sözünü erməni sözü kimi əsaslandırmağa çalışsalar da, ancaq tam mənada yəqinləşdirib yekun nəticə əldə edə bilmirlər (28, 318). M.Seyidov bu sözü müqayisələr və etimoloji əsaslandırmaqlarla tam aydınlığı ilə türk sözü olduğunu dəqiqləşdirir: «Varsaq vartsaq türk dilli sözdür və bu gün də bir çox türk dillərində və dialektlərində çoxmənalı söz kimi işlənir» (28, 318). Varsağın türk dillərinə məxsus söz olub müxtəlif çalarlar qazanması və ermənilərə keçməsi bu adla tanınan tayfanın türk tayfaları arasında geniş nüfuzla malik olması ermənilərin tarixin müxtəlif məqamlarında bu xalqın müvəffəqiyyətlərindən istifadə etmək cəhdindən və onların mədəniyyəti əsaslarında öz mədəniyyətlərini formalaşdırmaq məqsədindən başqa bir şey deyil. Bu sənətin belə bir şöhrət qazanması və söz çalarları ilə qarşılanması 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 sənətdi. Şübhəsiz ki, tarixin müxtəlif dolaylarında o həmişə gülərlə qarşılanmamış, dünyəvilərin təqib olunduğu məqamlarda güclü təsirlərə məruz qalmışdır. Həmin təzyiqlərin müqabilində görünən ad dəyişmələri, hallanmalar buna nümunədir. Bu nümunə (ilkin varsaqlar nəzərdə tutulur), sonrakı dövr müəyyən varsaq qadınlara olan münasibətdir. Təbii ki, unutmaq olmaz qam-şamanlarda da qadın və kişilərdən olmaq fərqi yoxdur. Bu hal bugünkü aşıqlarda da bir əsnə kimi eynilə yaşanır. Bir o var ki, onlar öz sənətlərinə nə dərəcədə yiyələnirlər. Digər bir cəhət isə bunlara olan belə münasibət 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» (28, 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 yansağ sözündə sonralar gördüyümüz kimi müxtəlif mənfi səciyyəli mənə daşıyır. Bu baxımdan varsağın «boşboğaz, gəvəzə, 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 (26, 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, sarmısağı,

Pet qəpikdir, pet qəpikdir, pet qəpik (11, 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 böyüklüyü, nüfuzu 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 mənası 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 (28, 322-323).

Varsaq böyük sənətdir, türk xalqlarının mədəniyyət tarixində qazandığı müvəffəqiyyətin ən uğurlarındandır. Bu sənətin türk mədəniyyətinə, türk ədəbiyyatına gətirdiyi töhfə də böyükdür. Aşığın bugünkü uğurlarında sənət şəcərəsi kmi yerini, və şeir şəkli kimi varsağı adını xatırlatmaq bu mənada kifayətdir. Tarixi mənbələrin ara-sıra qeyd etdikləri və çox soyuqqanlıqla qarşıladığı bu sənətin keçib gəldiyi inkişaf yolu və qazandığı mənə çalarları onun daha çox araşdırmalarla üzləşəcəyini 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 unutmuruq 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, mənəviyyatı 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 «Qarabaği», «Varsaği» 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 varsaği havasını onun çox yüksək ustalıqla ifa etdiyini qeyd edir. Şəmsəddin Sami, V.V.Radlov, M.F.Köprülzadə, S.Mümtaz və başqaları da varsağının türk dilli xalqlarda hava adı olmasından söhbət açır, onun yüksək ritmə, oynaq çalarlıq xüsusiyyətinə malik olmasını bir daha açıq şəkildə göstərirlər.

Varsağın bu keşməkeşli tarixində maraq doğuran məsələlərdən biri də bu adla tanınan sənətkarların eyni adla şeir forması, varsaği 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, varsaği şeir şəklinin də formalaşmış təşəkkül edən bir dövrü olmuşdur. Bu şeir formasının bizə məlum olan dövrü XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış Yunis Əmrə 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 varsaği şeir formasına biganə qalmamışlar. Varsaği qoşma, bayatı və b. doğma formalarla yan-yanə yaşayırdı» (28, 311). Bu fikirlərdən aydın olur ki, varsaği bir şeir forması kimi böyük şan-şöhrət qazanıb xalq şeiri formasında yazıb yaradanların diqqətini cəlb etmişdir. XVI-XVII əsr təzkirəçisi Sadiqi «Məcmuəl-xəvvəs» adlı əsərində şair Məhəmməd bəyin varsaği formasında şeir yazmaqla məşhurlaşdığını göstərir. «Koroğlu» dastanındakı qoşmaların bəziləri varsaği şəklində yazılıbdır. XV-XVIII əsrlərdən bəhs edən tədqiqatçılar həmin dövrdə «varsəğilərin çox işlək, dəbdə olan bir forma olduğunu qeyd edirlər» (17, 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 çarları ilə yanaşı, şeir forması kimi də işlənir. Bu sözün təhlil olunan çarları ilə birgə forma kimi mövcudluğu da müxtəlif xalqlarda yaşamışdır.

Ədəbiyyat yaradıcıları ondan yeri gəldikcə istifadə edib yüksək səviyyəli poetik nümunələrini yaratmışlar. Alim, lüğətçi L.Budaqov varsağın türkməncə şeir forması, qəzəl demək olduğunu söyləyir (58, 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 (69,c.4, 961). İslam Ensiklopediyası da varsağını şer forması kimi şərh edir (46, c.12, 127). Türk ədəbiyyatşünaslardan 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» (50, 85). Sonra müəllif sözünə davam edərək şeirin forma xüsusiyyətləri haqqında yazır: «Varsağı da səkkizlik ölçüsü ilə yazılmaqdadır. Qafiyələnmiş şəkli qoşma və səmailər kimidir. Yalnız behey, birə kimi ünləmələr misralara qarışır və misraların anlatımı erkəkcə bir əda tapır» (50, 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. Səkkiz hecalı, dörd misralıq, bir neçə bəndlik şeirdir. Qafiyələri abab, qqqb, dddb... Bir çox hallarda sərt, coşqun əhvali-ruhiyyə ifadə edir və brə, bəhi nidaları ilə başlanır» (12, 32). Göründüyü kimi, varsağılar 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 özünün 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 ağılımıza gələn də budur. Türkmən poeziyasında bu gün də zarafatyana yazılan məhəbbət şeirlərinə varsağı deyilməsi də bunu göstərir.

Varsağının şeir forması kimi işlənməsini F.Köprülüzadə belə xarakterizə edir: «Varsaqların bir az qaba erkək bir lisanla və daim bir əda ilə yazılması şərtidir. Vəzn etibarilə varsaqlarda tək müəyyən bir qayda yoxdur. Bizim aşıqlar bəzən on birli varsaqlar tərtib etməklə bərabər, ən ziyadə səkkizlikləri söyləmişlərdi» (48, 275).

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

Varsaqların həyatında müxtəlif əşyaların varsağı adı ilə adlanması bu tayfaların mövcudluğundan başlayıb türk tayfaları arasında ərilib itincəyə qədər davam edir. Belə inkişaf şəraitində bizim marağımıza səbəb olan varsağın ozan-aşıq, 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 ağıla



gələni 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.Köprülzadənin 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.Köprülzadə xarakterizə edərək yazır: «Türkü, türkməni, varsağı, deyiş, qayabaşı, üçləmə kimi sırf musiqilik baxımından verilən və bəziləri bu havaların etnik mənşəyini göstərən şəkillər, sonra qoşma, mani kimi digər şəkillər bunu qüvvətləndirməkdədir» (47, 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 dərəcəsinədir. 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 əlaqədardırsa, digər bir 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 əlaqədardı.

Varsaq türk mədəniyyəti tarixinə polad tökmələrlə yazılmış mərhələdir. Həmin mərhələni türk mədəniyyət tarixindən danışanlar istəyərkədən, istəməyərkədən xatırlayacaqlar. Biz də bu mülahizələrin əhəmiyyətinə marağımızı göstərüb 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 qənaətidədir» (15, 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 kənarda aramaqla türk mədəniyyət tarixində tutduğu yeri açıqlamağa çalışmışıq. Bu istiqamətdə düşünməyimiz isə ona hələ böyük tədqiqlər həsr etməyin gərəkliyini göstərir. H.Dizdaroğlunun özündən əvvəlki araşdırmalara əsasən irəli sürdüyü mülahizələr də xüsusi maraq doğurur. «Varsaqi» sözcüyü qədim qaynaqlarda və Azərbaycanda çox ilgi görmüş bir çox saz şairləri varsağı biçimində şeirlər yazmışlar». Bütün bunlar varsağın çox qədimlərlə səsleşdiyini və bir şeir şəkli olmasını təsdiqləyir. Varsağların qoşma və gəraylı formada 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 aşıqların 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 «Varsağı» adlandırılır» (34, 182). Sonra müəllif sözünə davam edərək yazır: «Bu qoşma formasının əlaməti belədir, birinci bəndi 2-4, qalan bəndin isə sonuncu misraları olduğu kimi təkrar olunur» (34, 182). Bu misralardakı təkrarlar ümumi ideyanın açılmasına, məzmunun məna 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» (34, 183). Varsaq sözünün etimologiyasının çalarlarının araşdırılması müəllifin bu fikrinin doğruluğunu təsdiqləyir. Ədəbiyyatda da müəyyən məqamlarda qısa şəkildə söhbət açılan varsağın geniş mənada məna 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» (35, 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» (33, 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-tituluğun müxtəlifliklərini açmaq, onun inkişafını izləmək baxımından əhəmiyyətliyədir. Bütün türk dünyasını əhatə etmək dərəcəsinə gəlib çıxan bu ad hər hansı təsirdən uzaq olaraq müxtəlif dəyişmələrdə təravətini saxlaya bilmişdir. «Azərbaycan folklorşünaslarının son dövrdə axtarışları nəticəsində xalq sənətini inkişaf etdirən sənətkarlara türkdilli qəbilələr içərisində işıq, varsaq, ozan, dədə, ağsaqqal, yanşaq və s. kimi adlar verildiyi müəyyən edilmişdir» (13, 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 doğmalığda 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 aşıq sənətinin inkişafına təsir etmişdisə, digər tərəfdən onun poeziyasına, musiqisinə də güclü təkan verə bilmişdir. Xalq öz tarixi keçmişini məhz bugünkü mərhələdə tarixin tayfa səciyyəsiindən 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 aşıq sənətinə, musiqisinə, şeirə verdiyi töhfəni göstərir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər M.H.Təhməsib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov, Bakı, Elm, 1979, 502 s.
2. Azərbaycan sovet ensiklopediyası. 10 cildə, II c., Bakı: Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası Baş redaksiyası, 1978, s.410
3. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 233 s.
4. Avesta. Bakı: Azərnəşr, 1995, 102 s.
5. Bəydilli C. Qorqud adının ölümdən qaçma motivi ilə bağlılığı //Dədə Qorqud jurnalı, 2001, N1, s.27-35
6. Bəydilli C. Qorqud atanın advermə funksiyası haqqında. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. X c., Bakı: Səda, 2001, s.29-40
7. Bozqurd. Tərtib edəni R.İsmayılov, Bakı: Azadlıq, 1992, 46 s.
8. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərnəşr, 1993, 264 s.
9. Cavad H. Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış. Bakı: Azərnəşr, 1993, 176 s.



10. Çobanzadə B. Azərbaycan ədəbiyyatının yeni dövrü. Bakı: Azərb.Döv.Ped.Elmi Təd.İnstitutunun nəşriyyatı (*Dil-ədəbiyyat və sənaye-nəfisə şöbəsi*), 1930, s.20-31
11. El şairləri. Toplayıb tərtib edəni S.Mümtaz. Bakı: Azərnəşr, 1935, s.97
12. Ədəbiyyatşünaslığın terminləri lüğəti. Tərtib edəni Ə.Mirəhmədov. Bakı: Maarif, 1978, 199 s.
13. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1992, 477 s.
14. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. II c. Bakı: Azərnəşr, 1957, s.389-392
15. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 239 s.
16. Həkimov M.İ. Azərbaycan xalq dastanları, əfsanə-əsətir və nağıl deyimləri. Bakı: Maarif, 1999, s.18-238
17. Hikmət İ. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Azərnəşr, II c., 1928, s.13-14
18. Xəlilov P.İ. Türk xalqlarının və Şərqi Slavyanların ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1994, s. 8-342
19. Xəstə Qasım. 46 şeir. Bakı: Gənclik, 1975, 63 s.
20. Kəsrəvi Əhməd. Azəri və qədim Azərbaycan. İran: Tehran, 1984, s.5-28
21. Qasımlı M. Aşıq sənəti. Bakı: Ozan, 1996, 258 s.
22. Qumilyov L.N. Qədim türklər. Bakı: Gənclik, 1993, 536 s.
23. Moisey Kalankaytuklu. Alban tarixi. Bakı: Elm, 1993, s.7-235
24. Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıçı, 1984, 192 s.
25. Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980, 155 s.
26. Nəbati S. Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 231 s.
27. Rəcəbov Ə., Məmmədov Y. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı: Yazıçı, 1993, 400 s.
28. Seyidov M.M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 326 s.
29. Seyidov M.M. Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. Bakı: Gənclik, 1994, 232 s.



30. Seyidov M.M. Varsaq sözü haqqında / Ədəbiyyat və dil institutunun əsərləri, VII c., Bakı: Elm, 1954, s.175-185
31. Sümər F. Oğuzlar. Bakı: Yazıçı, 1992, 432 s.
32. Şaman əfsanələri və söyləmələri. Tərtib edəni F. Gözəlov, C. Məmmədov. Bakı: Yazıçı, 1993, 144 s.
33. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (*orta əsrlər*). Fil. elm dok. ... dis. Bakı, 1964, s.14-67
34. Vəliyev V. Ə. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
35. Yerevanlı Ə. Azəri-erməni ədəbi əlaqələri. Yerevan: Hayastan, 1968, 553 s.

Türk dilində ədəbiyyat

36. Abdülqadir İ. Tarixdə və bu gün şamanizm. Türkiyə: Ankara, 1954, s.13-150
37. Areal M. Türk tarixi və hüquq. Türkiyə: İstanbul, 1954, s. 48-54
38. Banarlı N.S. Rəsmli türk ədəbiyyatı tarixi. I c. Türkiyə: İstanbul, 1971, s.5-25
39. Bahəddin Ö. Türk mitolojisi. Türkiyə: Ankara, 1971, s.3-36
40. Bahəddin Ö. Türk kültür tarixinə giriş. I c., Türkiyə: Ankara, 1990, s.3-109
41. Bahəddin Ö. Türk kültür tarixinə giriş. II c., Türkiyə: Ankara, 1991, s.3-118
42. Bəsim Atalay. Türk dilində ekler və kökler üzərində bir dönmə. Türkiyə: İstanbul, 1942, s.234-236
43. Bəsim Atalay. Fırqayi-İslahiyyə və Cövdət Paşa // Türk Yurdu dərgisi, 1918, c., 14, sayı 5, s.7-12
44. Dizdaroğlu H. Xalq şeirində türilər. Türk dili, türk xalq ədəbiyyatı özəl sayısı. Aylıq dil və ədəbiyyat dərgisi. Türkiyə: Ankara, 1968, s.174-186
45. İbrahim Qəfəsoğlu. Türk milli kültürü. Türkiyə: İstanbul, 1992, s.15-383
46. İslam ensiklopediyası. Türkiyə: İstanbul, 1950, 12 cüz. s.112
47. Köpürlüzadədən Seçmələr. Türkiyə: İstanbul, 1972, s.5-47



48. Köpürlüzadə F. Türk ədəbiyyatında ilk mütəəvvüflər. Türkiyə: İstanbul, 1918, s.271-275
49. Qaraoğlu S.K. Türk ədəbiyyat tarixi. Türkiyə: İstanbul, 1973, s.24-29
50. Qəribəoğlu K. Ədəbiyyat bilgiləri batıda və bizdə. Ədəbi əkinlər. Türkiyə: İstanbul, 1977, 271 s.
51. Radlov V.V. Sibiryadan. II c., Türkiyə: İstanbul, 1956, s.5-17
52. Şaban K. Xəzər və gəray türkləri. Türkiyə: Ankara, 1993, 367 s.
53. Vilayətnamə. Minagibi Hacı Bektaş Vəli. Türkiyə: İstanbul, 1958, s.7-54

Rus dilində ədəbiyyat

54. Алексеев Н.А. Шаманизм тюркоязычных народов Сибири. Новосибирск, 1984, с.5-123
55. Анохин А.В. Материалы по шаманству Алтая. 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
56. Бартольд В.В. Сочинение II т., М.:Наука, 1963, с.3-547
57. Бартольд В.В. Сочинение VIII т., М.:Наука, 1973, с.5-48
58. Будагов Л. Сравнительные словари турецко-татарских наречий, М: 1871, с.301
59. Дугаров Д.С. Исторические корни белого шаманства (из материалов обрядового фольклора бурят). М.: Наука, 1991, с.14-48
60. Дяконов И.М. Архаические мифы востока и запада. М.: Наука, 1990, 247 с.
61. Козин С.А. Сокровенное сказание. М-Л.: 1941, с.5-167
62. Крымский А. Истории Турции и ее литературы. М: 1916, с.263-264
63. Голданова Г.Р. Доламитские верования бурят. Новосибирск, 1987, с.27-83
64. Малов С.Е. Шаманство у сартов Восточного Туркестана. Сборник музея Антропологии и этнографии. т.V, вып.1, 1918, с.18-19



65. Малов С.Е. Остатки шаманства желтых уйгуров - «Живая старина». вып. I, 1912, с.67-69
66. Потапов Л.Н. Алтайский шаманизм. Л.: Наука, 1991, с.7-89
67. Потанин Г.Н. Восточные мотивы средневековья в Европейском эпосе. М.: Наука, 1999, с.118-240
68. Приклонский В.Л. Три года в якутской области - Живая старина. вып.4, М.: Наука,1991, с.45-52
69. Радлов В.В. Опыт словаря турских наречий. М.: СПб, 1911, с.961
70. Русско-туркменский словарь. М., Наука,1956, с.860
71. Вербийкий В.И. Алтайские инородцы. М.: Наука, 1903, с.88-100



OZAN VƏ OZANLIQ

Ümumtürk mədəniyyətində ozanlıq. Türkün ümumi dünyagörüşündə ən aparıcı mövqeydə dayanan və ən çox fərqlənən bir dünyagörüş var ki, bu da oğuzlarla bağlıdır. Biz ümumi məqsədi əsas tutaraq tarixilikdən bir qədər yayınmaqla oğuzların türk mədəniyyətinə nələri verməsini açıqlamağa çalışacağıq. Elmi ədəbiyyatda, tarixi mənbələrdə oğuzlarla bağlı müəyyən qədər məlumatlar var. Bizi ən başlıcası bu istiqamətdə oğuzların ozanlıq sənəti düşündürür. Bu ad oğuzlarla, onların həyatı, məişəti, alplıq, ərənlilik tarixi ilə bağlıdır. 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 bəhəm yaşayan qam-şaman, eləcə də ozan, yansağ, aşiq eyni çevrənin məhsullarıdır. Onların ayrılıqda və ya bütövlükdə araşdırılması isə bütöv bir dünyagörüşün vərəqlənməsidir. 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, aşıqdan və heç birini bir-birindən kökü şəkildə fərqlənən mədəniyyət hadisəsi də hesab etmirik. Bunlar biri digərinin çiyinləri üzərində təşəkkül tapıb, biri digərindən doğmuşdur. Hələ bunların üzərinə özbəklərin baxışını 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 arasındakı 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 aşıqda yaşayır. Bəzən aşığa varsaq və yaxud da ozan gəlib deyə 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 danışb, 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 şifahiliyə olan meyllilikdi. Həmin xüsusiyyət isə ozanların el-el, oba-oba gəzməsini və həmişə xalqla birgə olmasını göstərir, necə ki, bugünkü aşıqlarda onları görürük. Məhz ozanlar da öz nəğmələrini, söyləmələrini (burada daha çox dastan nəzərdə tutulur) uzun müddət şifahi şəkildə yaşatmışlar. Bəlkə heç yazıya almaq barəsində düşünməyiblər. «Dədə Qorqud» kitabının 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 yazıya alma 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» (27, 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 dəyərlərlə 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 boyunda yaşayırdılar. Məhz F.Sümər də onların bu dövrdə göytürk imperatorluğunun yaranmasında mühüm rol oynadıqlarını qeyd edir, hətta ikinci ünsür kimi göstərir (27, 9).

C.Heyət də «Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış» adlı kitabında eynən bu fikirləri verir: «Oğuzlar türk ellərinin ən mühümlərindəndir. Bugünkü türklərin əksəriyyəti, yəni qərb türkləri (İran, Türkiyə, Azərbaycan, Türkmənistan, İraq və Balkan türkləri) oğuzların övladlarıdır» (9, 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 edə bilməmişlər. Ağır elli oğuz tayfası hələ VI əsrdə Səlcuqlar və Tula çayları bölgəsində yaşayırdılar. VI əsrin ortalarına yaxın mərhələdən müstəqil olub özlərinin xanlığını yarada bilməmişlər. Bizə belə gəlir oğuzlardan yadigar qalan «Dədə Qorqudun kitabı» bir istiqamətdə elə həmin tarixi mərhələnin hadisələrini əks etdirirsə, digər istiqamətdə daha qədimlərin, özünəqədərki mərhələnin düşüncəsini yaşadır. Məhz ağla batanı 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 müstəqilliyini saxlaya bilməyib İltişə məğlub oldular. Tarixi mənbələr oğuzların sonrakı mərhələdə də, belə ki, göytürklərin siyasi xələfi kimi anılan uyğurların dövlətinin yaranmasında da əsas rolu oynadıqları göstərilir. Bu tayfa heç bir türk tayfasının görə bilmədiy işləri dünya tarixində görə bilmişdir. Belə ki, onlar monqol istilası 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 iç 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: «Dəstan indi təsəvvür edilən çox-çox qədim dövrün məhsuludur və heç şübhəsiz ki, yaradılan dəstanla yazılan dəstan bir-birinin eyni deyil. Yazılan dəstanda yaradılan dəstanın ancaq bəzi əlamətləri qala bilərdi» (2, 4). Doğrudan da belədir. Bizim bu gün mənbə kimi istifadə etdiyimiz yazılan dəstandır. Biz yaradılan dəstanın



işartılarını ancaq yazılan dastandan öyrənirik. Hər iki halda əvəzsiz olan bu dastan müxtəlif səpkilərdə mənbə rolunu oynayır. Biz bu işartılarla tarixin daha dərin qatlarına yol tapa bilirik. Bu qatların halbuki görünən tərəfi yazılan dastanda XI-XII əsrlərlə səsləşir. Ancaq biz bu səsləşmənin o üzündə duran ozan səsini, ozan çalğısını eşitmək amalında 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 düynün açıqlanması və məqsədimizin əsaslığını nəzərdə tutub A.Məmmədovun bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: «Dədə Qorqud» oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fəthatlarından 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 boylarının variantları eramızın VI əsridən çox-çox əvvəl formalaşmışdır» (18, 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 ediriksə, halbuki bu daha qədimlərlə bir sıra tədqiqatçıların əsərlərində öz əksini tapır, onda oğuz dastanlarının və bu dastanların yaradıcılarının da çox əski zamanlarla səsləşdiyini qəbul etməliyik. Oğuz dünyagörüşü üçün ən əhəmiyyətli məsələ onu özündə yaşadan əsaslı bir mənbənin olmasıdır. Əgər biz şamanda, varsaqda müəyyən söyləmələr, əhvalatlarla, daha çox isə şaman əfsanələri ilə qarşılaşıb onun Dədə Qorqud timsallı nümayəndəsini görmürüksə, ancaq oğuzlarda oğuzun və ozanın başbiləni ilə qarşılaşıyıq. 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 lazım idi. «Dədə Qorqud» abidəsi də belə bir uzun zaman müddətində zamanəmizə gəlib çıxmışdır. Elə zaman problemi dastanda bir kəsərli problem olaraq qalır. Əvvələ 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 əsrin abidəsi olması fikrində bulunanlar da həmin zamanı nəzərdə tutub ondan çıxış edirlər. Ancaq dastan o dövrlə, yəni yazıya alındığı vaxtla ondan əvvəlki böyük bir tarixi proseslərin miqyasında dayanır. Həqiqət və oğuzun məşğuliyyəti onun daha çox qədimliyində tapınır. Belə bir zaman çərçivəsində qorqudşünaslarda da Dədə Qorqud oğuzları ilə Heradotun «skif» (iskid) adlandırdığı tayfa birləşmələri arasındakı eyniliyi görürük (10). 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 düşmənin üstünə gedib və qayıdışından başlayıb ən sadə məşğuliyyətə 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 işğuzların (oğuzların) eradan əvvəl VII əsrdən Azərbaycana daxil olmasını göstərir (18, 35.). Y.V.Çəmənzəminlinin də əsərlərindəki hadisələrdən təxminən V əsrlə bağlılığı görünür (56). Oğuzların ümumi məşğuliyyəti, 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 yaddaşı 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. Yenə A.Məmmədovun bir fikri ilə razılaşmalı oluruq:



«Qədim yunanlarla oğuzların əlaqəsini araşdırmaq, işquzların türk olduqlarını aşkarlamaqda bizim köməkçimiz «Dədə Qorqud»dur» (18, 35). «Dədə Qorqud»la bağlı bir məsələni yenə qeyd edirik ki, bu tarixi mənbədə yazıya alınma dövrü ilə yaranma, formalaşma dövrü müəyyənləşməlidir. Bu isə ozanlığın müəyyənləşməsi deməkdir. Məsələnin birinci tərəfi yazıya alınma tərəfi məlumdur. Yəni burada tədqiqatçıların gəldiyi ümumi qənaət var. Ancaq o biri tərəf bir qədər ciddi araşdırmalar tələb edir. Oğuzların özünün yaşayışı, həyat təzi 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. Bu isə «Türkdilli xalqların, xüsusilə azərbaycanlıların təkamül tarixində böyük rol oynamış oğuzlar qədim və yeni oğuzlar adı ilə iki dövrdə yaşamışlar: qədim oğuzlar isə XI-XIII yüzilliklərdə türk xalqlarının birləşməsində başlıca rol oynamışlar» (20, 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, yazıya alma 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 oğuzların 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 aparənlər onun məzmununu islam örtüyünə daha qalın bürüməyə çalışmışlar» (18, 37). Lakin bu örtükdə nə qədər ciddi-cəhd nəzərə çarpsa da yenə elə bir köklü dəyişiklik nəzər 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 yazıya almadan çox-çox əvvəlki dövrün məhsuludur tezisiylə səsleşir. Oğuz adının mövcudluğu məsələsi 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 gəlirik (24, 43-329). Xatirə səciyyəli bu kitabələrin tarixi əhəmiyyəti inkar olunmazdır. Əgər Orxon kitabələri VIII əsrin yadigarıdırsa, Yeniseydəki 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 Yiğən Alp Turan altı Oğuz budunda üç yigirmi (yaşında) adınıldım». Buradan altı boy halında olan oğuzların Barlıq çayı ətrafında yaşadığı anlaşılar. F.Sümər həmin dövrün VII əsrin birinci yarısı və ya ortaları olduğu qənaətinədir (27, 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 ayrıldıqları anlaşılar. 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» (27, 28). Bu məsələ «Cami-ət-təvarix»də də aydın şəkildə göstərilir. Yəni orada oğuzların 24 boyda bərabər şəkildə olmaqla oğuzların altı övladından törəmişdir. Tarixi mənbələr bir daha onu 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 Yiğən 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 mənbələr oğuzların başında «Boz Kağan» adlı bir kağanın olduğu anlaşılır. Bu əsnada xaqan Kunı 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 Kağanın 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 süzümü yaxşıca eşit, möhkəmcə dinlə!» (24, 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 saxladıqlarını aydın şəkildə göstərir. Başqa bir cəhət isə Sırdərya ətrafında oğuz qövminin olması ilə bağlıdır. Belə ki, onların qərb istiqamətdə mövcudluğu probleminin açığlanması məsələsi də var. Sırdərya ətrafındakı oğuz elinin boz-ox və üç-ox adı ilə iki yerə ayrılmalrı var. Bunu Oğuzun adı ilə bağlı əfsanə də təsdiqləyir. Eyni zamanda oğuzların müqəddəs abidəsi «Dədə Qorqud»da da İç oğuz, Dış oğuz adı ilə göstərilən bölgü də bunu bəyan edir. Sırdərya oğuzları ilə Şərqi türk oğuzları arasındakı dil anlamlarındakı fərqlər də onların inkişaf yolunda qədimliklərini təsdiqləyir. Çünki bəzən onlar bir-birini çox çətin başa düşürlər. Oğuzların hansı şəraitdə mövcudluğu ilə əlaqədar tarixi mənbələrin verdiyi məlumatlar da əhəmiyyətlidir. Əbdülqazinin «Şəcəreyi-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 Toymadığın yanına göndərərək arvadını xilas etmişdir. 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 qaydılsa, baxmayaraq ki, dastanda bədiilik öz işini görmüşdür, digərində naibinin hədiyyələrlə göndərilməsi qurtuluş yolu kimi görünür. Hər halda hər ikisində sonluq müsbətdir. Ozan dilindən, ozan üyürəyindən keçib. Bu müqayisələr bizi bir şeyi deməyə sövq edir ki, hər iki nümunə öz kökü etibarilə eyni mənbəyə bağlıdır. Haqqında söhbət açdığımız mənbədə Salur Qazanın 30-40 minlik qoşunla bəcənə 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 sürürdülər. 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 Əbdülqazinin 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 nizamlanırdı. Onlar isə fiziki güclə deyil, mənəvi dəyərlərlə dəyərlənən, qeyri-adi qabiliyyət və ilahi təmaslı şəxsiyyət idilər. Oğuzlar bu mənəvi şəxsiyyətlərə böyük hörmətlə yanaşırdılar. Hətta onların oğuzların davası və qan düşmənciliyi 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 dilində, 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 aşlıqların 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 xüsusi tam aydın deyil» (27, 64). Ancaq müəllifin bu dediyinə bircə şeyi də əlavə etmək istəyirik ki, ata 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 mənəblərin 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 göründü. Rus salnaməçiləri bunları tork, Bizans qaynaqları isə uz adlandırmışdır» (27, 78). Oğuz//Uz eləcə də ozan//uzan anlamları arasındakı yaxınlıq bizə çox mətləbləri aşkarlayır. Ən əsaslısı isə onların eyni mənəbdən qidalandığı aydın görünür. Rusların isə

təkcə uzlara tork deməsi maraqlıdır. Bunun özü ayrıca araşdırmanın mövzusu olub biz ancaq məsələnin mahiyyəti ilə bağlı tərəfləri nəzərdə tuturuq. Uzların Qara dənizin şimalına qıpçaqlar tərəfindən sıxışdırılması son mərhələdə onların Dunay boyuna və Balkanlara gəlib çıxmasına səbəb olmuşdur. Mənbələrdən göründüyü 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 köçəriliyi davam etdirir. Kem çayına tökülən Barlıq çayı sahilindəki oğuzların altı boydan, Tula çayı sahilində oğuzların doqquz boydan ibarət olmasını əvvəllər də qeyd etmişdik. Manqışlaq, Yaxın Şərq, 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 həməhəng bir 24 boylu oğuz elatı da vardı. Bu elat XI əsrdə Sırdərya 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 (22, 10-61). Bəs M.Kaşğari ilə Rəşidəddinin bu siyahısındakı fərq nə ilə bağlıdır? Göründüyü kimi, M.Kaşğari bəzi xüsuslarda digərlərindən fərqlənən iki boyu xalaç adlandığı üçün ayırmışdır. Rəşidəddinin qeyd etdiyi 24 boy boz-ok və üç-ok adı ilə iki qola ayrılmışdı. Bu ad anlamaqlarında 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 bozokların səciyyələndirici keyfiyyəti yay, üç-oklarınkı isə oxdur. Tarixi mənbələrdə görünən bir faktı da xatırlatmaq yerinə düşər ki, bu da Toğrul bəyin Nişapura girərkən qolunda gərilmiş 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 özünə daha yaxın hesab edilməsi boz-okların və üç-okların Oğuzun yanında yerini və mövqeyini şərtləndirir. Onu da qeyd edək ki, «Dədə Qorqud» dastanlarında üç-oklar daha üstün tutulur.

Oğuz dünyasının açıqlanmasında diqqəti 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 oynukdan 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, dovşancıl və çakırdır. Mənbələr şahinin türk dili ilə bağlılığını təsdiqləmir. Qartal isə qaraquşa deyirlər. Dovşancıq da öz bəzəyi ilə qartalə oxşayır, lakin bir qədər ondan kiçikdir. Sunqur isə toğrudan kiçik, lakin doğandan daha böyük quşdur. Uça gəlincə bu quş barəsində məlumatlar yox dərəcəsidir. Çakır da doğan cinsindən bir quş olub şahindən fərqlənir. Bu məlumatların böyük bir hissəsi ozan rəvayətləri, dastanlar vasitəsilə daşınaraq günümüzə gəlib çatmışdır. Bununla yanaşı oğuzların ziyafətlərdə oturacağı yer, yeyəcəyi ət barəsində də məlumatlar vardı. Bütün bunlar oğuzların həyatında nizamlayıcı vasitələrdi, necə ki, hər dörd boyun bir onqonu olub. Məhz belə bir şərtləndirici amillər oğuz dünyasını nizamlayır, onlar haqqında olan təbəddülatın reallığını əks etdirir. Oğuzların hər boyunun onqon ola bilmək amalına varması və yeyəcəyi ovun 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 şadyanalar və yaxud da Dədə Qorqud çalçağı, olunan mizan-ölçü bizi bir daha dəqiq ölçülərlə nizamlanmaların mövcud olduğunu təsdiq etməyə çağırır. Rəşidəddinin verdiyi siyahıya görə boylar Oğuz xanın 24 nəvəsinin olması ilə əlaqəlidir, hətta bir qədər dəqiq desək ondan törəmişdir. Kaşgari də eynilə bu fikirdədir, onların adlarının da ulu babalarının adları ilə adlanmalarını göstərir. Ulu Zülqərneynin Türkünstan səfəri zamanı Türkmən adının necə alınmasını da aydınlaşdıran bir hekayə danışır. Bütün bunlar boyların çox qədimlərlə səsleşdiyini, onların keçirdiyi mərasimlərin tarixi köklərini, eləcə də onqon olma xüsusiyyətilə bağlı təbəddülatlar bizə ozanın köklərinin qədimliyini və mənşəyinin bu cür tarixi qaynaqlarla əlaqəli axtarılmasını təsdiqləyir. Belə olan şəraitdə bizim toxunacaqlarımız 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, yazıya alınma mərhələsidir. Məhz belə bir dondurulmuş mənbənin olması isə bu barədə mülahizələrin meydana alması üçün imkan yaradır. Belə olan şəraitdə bəs şifəhilik dövrü həyanda qalır? Məsələnin əsas maraqlı, yaddaqalan, açıqlanmalı tərəfi bundadır. Biz bunu müəyyən qədər açıqlamaq cəhdində bulunduk. Və bunun üçün də yenə ən birinci mənbə kimi yazıya alınma dövründə dondurulan notlardan yapışıraq. 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 abidəylə 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 təfsilata «Dədə



Qorqud»un 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 eyni hadisələrlə, eyni mənbə ilə əlaqəlidir, necə olur ki, iç oğuz, dış oğuz ayrılımları 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 (27; 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 də 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» (18, 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//iskid bağlılığı mənbələrin iskid şəklində qeydləri ilə çox zaman səciyyələnir. İskid dilinin sərhədlərini aşıb hətta Yunanıstana qədər eradan əvvəllərdə 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 bircə şeyi xatırlatmaq istəyirik ki, bu da «Dədə Qorqud» dastanında Təpəgözüün 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 fəlakət yenə oğuzun Təpəgözə bu və ya digər yaxınlıq məqamında duran Basat tərəfindən həyata keçirilir. O Basat ki, anası Qaba Ağac, atası Qoğan Aslandır. Məhz belə bir bəla adi 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 adi təbəddülatın 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, saçı çay axınına bənzər idi. Dişləri isə mirvari kimi idi. Göründüyü kimi, Oğuzun ikinci arvadından olan uşaqları ilə Basatın olumu arasında o qədər də elə 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 mövcudluğu 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 təkcə 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 görəəcəyik. Oğuzun isə hələlik ağac koğuşundan olan arvadının məsələsinə qayıdaq. Bu cür mövcudluq problemi Oğuzun sonrakı mərhələdə yaşayışını, gələcək bəlalarla üzləşmədə adi insanın imkanı xaricində olanları



bunların etmək qabiliyyətinə malikliyini göstərmək üçündür. Məhz ona görə də belə bir təkrarlanma sonrakı mərhələlərdə özünə yaşamaq hüququ qazandıрмаğa 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 Əbdül Qazi bu əfsanənin mifik tərəflərini mümkün dərəcədə kənara qoyub reallıqlarla bağlı tərəflərini ön xəttə çıxarmışdı. Əfsanədə qeyd olunur ki, Oğuz xanın bəylərindən biri yürüşə çıxarkən öz arvadını da götürdü. O, vuruşda həlak oldu, arvadı qurtardı 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 gözümlün qabağında öldü. Onun himayəçisi yoxdur. Onu oğulluğa götürdü. Xan ona qıpçaq adı verdi. Onu da qeyd edək 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 amalı olub. Oğuzun bu tapınması isə problemin başlanğıcıdır. Ulu soy-kökün qarşısında duran məsələ sonrakı mərhələlərdə bir çox ağacların müqəddəsləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Məsələn, hal-hazırda ayrı-ayrı rayonlarımızda qoz, dağdağan, əncir 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 əlaqədardırsa, digərinin mövcudluğu ağacla 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 gələcəyidi, onun gələcəyinin mövcudluğu məsələsidi.

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 bircə onu qeyd etmək istəyirik ki, türkün inamında duran tut və qoz ağacından hazırlanan bu müqəddəs alət ağacın özü ilə birgə inamı da gətirmişdir. Bu barədə sonralar danışacağımız üçün təfsilata keçmirik. Yenə qayıdırıq Oğuzun birinci arvadının övladları məsələsinə, hansı ki, burada da maraqlı tərəflər var. Oğuzun birinci arvadı işıqla bağlıdır. Bu da dünyanın ikiliyi, xeyirlə şərin 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 (23, 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 amalında dayandığı övladlarının Ay, Ulduz, Günəşlə bağlılığında da nəzərə çarpır, elə günəşə doğru da müəyyən yaş həddinə, özünü dərkətmə



məqamına çatdığı məsələsində görünür. Bir növ Oğuzun qopuzu da aşkarlanmada işıqla, odla bağlıdır və xeyir qüvvə təmsilində 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 təbiidir 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 ağsaqqalıq edə bilmək amalı birləşdirir. Fərqli isə ikincidə alplığı tərənnüm etmə xüsusiyyətidir, daha onun özündə qəhrəmanlıq göstərmə qabiliyyəti olmur, nisbətən təkmil formada görünür. Oğuzun özünün dünyaya gəlişi, vuruşu və bu istiqamətdə apardığı işlər elin qəhrəmanlıq, mübarizə əzmində bulunacağından xəbər verir. Oğuz və gərgədan qarşıdurması xeyirlə şərin mübarizə qarşıdurmasıdır. Oğuz xeyir atributu, gərgədan isə şəhər simvoludur. Aparılan mübarizə nəticə etibarilə müsbətə meyillidir. İnsanların gününü-güzərənini qara edən gərgədan həmişə gecə peyda olur. Oğuzun bağladığı heyvanları da gecə yeyir. Ancaq oğuz isə bu bədheybət varlığın arxasınca səhər gedir. Bu qarşıdurma bir növ sadə dualizmin nümunəsi olub daxilində dərin düşündürücü amillər var. Əsərin 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 aparıbdır. Yenə bir ayı tutdu. Onu qızıl bel bağı ilə bağladı getdi. Bundan sonra səhər açıldı. Oğuz yenə dan sökülərkən gəldi, gördü ki, gərgədan ayını aparıbdır (23, 24). Oğuz bu mübarizədə öz düşməninə qalib gəlir. O, vuruşmada məcburiyyət qarşısında qalib düşməninə öz silahı ilə (onun silahı-gücü elə qaranlıqda idi) öldürür. Ağacın altında qaranlıq gözləməli olur. Çünki Oğuzun Oğuz olması üçün bu lazım idi. Azman Oğuz da son anda onu gecə qarşılayır. Gərgədan şəhər 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 bilər. Məsələn, Basatın Aslanla kök, nəsil qohumluğu ilə Təpəgözün insanla olan bağlılığı arasında elə bir problematik ola biləcək 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 bəlalardan 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, bədlik, fəlakətlik funksioneri olsun. Hər birində bu izdivaclardan törənən insanlar üçün ya olmaz bədbəxtlik, ya da tayfanın, qəbilənin başına gələn 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 dərдинə 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, - dedi - Amma Oğuzun başına zaval gətirdin». Burada göründüyü kimi, tayfaya zaval da, ondan qurtuluş da insanların əli ilə gətirilir. Ancaq onu da



qeyd edək ki, zavalı gətirən adi insandırısa, qurtuluşu edən adi insan deyil. Bu adi insanların imkanları xaricindədir. Məsələn, çobanın səhvi 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 burda 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 insandandır, 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 oğlancığı düşmüş, bir aslan isə onu götürüb saxlamışdır. Diqqəti cəlb edən bir başqa maraqlı cəhət isə qurd yox, uşağı aslanın saxlamasıdır. Sonrakı hissələrdə Oğuzun at ilxısından insan yerişli, at xislətli bir varlığın at basıb qan sümürdüyünü görür. Bunu camaata çatdırırlar. Aruzun həmin vaxt oğlu ola biləcəyi ağına gəlir. Çünki qaçışda itirmişdi. Oğuz igidləri onu tutub qəbiləyə gətirir. Ancaq xeyli vaxt başqa şəraitdə böyüməsi ona imkan vermir ki, buradan ayrılısın. Şərait yaranan kimi yenə də geri qayıdır. Elin ağsaqqalı, 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 yaşanır. Ancaq Təpəgözdə bu bir qədər fərqli olub yarıminsan fonunda dayanır və ona təsir etməyin yolu da çətinləşir. Burada ümumi anlaşımda Oğuz//Ba-

sat//Təpəgöz düzüümü yaranır. Qeyri-adi keyfiyyətlər məqamında onlar biri digərindən fərqlənir. Təbiəti və ağılı 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 yanına çağırır və həmçinin yerini müəyyənləşdirir.

Oğuzla bağlı əfsanədə maraqlı cəhətlərdən birisi Oğuzun yanındakı 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 altun 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 çağırıb böyüklərinə (Gün, Ay, Ulduz) gündoğana, kiçiklərinə də (Göy, Dağ, Dəniz) günbatana gedin deyir. Yayı üç yerə bölüb böyük oğlanlarına, üç oxu da çağırıb kiçik oğlanlarına verir. Son andakı 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 cənglər gördüm. Çox mizri, çox ox atdım. At üstündə çox dolaşdım. Düşmənlərimi ağlatdım, dostlarımla güldürdüm. Mən Göy Tanrıya borcumu ödədim, yurdu sənə verirəm». Bu Oğuzun ahıllıq çağlarında oğullarına vəsiyyətidir, bir növ Qazanla Uruz arasında olan keçidə bənzəyir, Qanlı Qoca ilə də eyni səciyyəlidir. Sonrakı dövrlərdə Koroğlu ilə oğlu arasındakı anlaşq 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 inkar edilməzdir.

Midiyalıların skif olması məsələsi də maraqlı məsələdir, yəni türk dünyasının açılması baxımından müsbətdir. B.B.Piotrovski skiflərin Zaqafqaziyanın çox qədim sakinləri olduğunu göstərməklə onların bu əraziyə gəlişini üç mərhələyə bölür: Birinci eramızdan əvvəl VIII əsrin axırlarına qədər olan ən qədim dövr, ikinci eramızdan əvvəl VII əsrin ortalarında şimaldan gələn skiflər, üçüncüsü eramızdan əvvəl VI əsrin ortalarında axemenişlər hakimiyyəti zamanı Orta Asiyadan gələn saklar (36, 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 mənəvi 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 məqsədəuyğun 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 eyniyyətdə olan məsələlərdir. O mənada tam eyniyyətdədir 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 başlangıç 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 eyniyyətdədir. 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 atmışlar. 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 artımından sonra Asyan-Şe bütün oymaqla birlikdə mağaradan çıxır və Jujan xanın tabeliyini qəbul edir. Bu əfsanə Altay türklərinin Qərb hunlarından törədiyini göstərir (17, 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 üzdə görünən tərəfindən başqa çox dərin qatları var. Həmin laylarda biz türklərin mənşə məsələsini və təfəkkürdəki eyniyyəti görürük. Kök etibarilə bunların hamısı, istər «Kitabi-Dədə Qorqud»da Basat, Təpəgöz, istərsə də Oğuz eyni kökdəndir. Eyni dünyagörüşün təmsilçiləridir. Ancaq bunların tarixiliyi məsələsinə gəldikdə çox qədimlərlə bağlıdır. Yəni türkün mövcudluq problemidir. Bizim isə bu əfsanəni müəyyən ardıcılıqla təkrarlamamız 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 maraq doğuran cəhətlərdən biri Təpəgözün son anda narahatçılığıdır. Yəni o, heç ağlına gətirməzdi ki, bu cür ölümə qarşılaşacaq. Onu özlüyündə ən çox düşündürən Oğuzla qarşılaşmasında olan mərdi-mərdanə ölümüdü. 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 (möcüyü) qararmış yigitcikləri çox yemişəm.

Yigitlikləri tutdu ola gözüm səni.

Əlcigəzi xınalı qızcığazları çox yemişəm,

Qarışçıları (qarğışları) tutdu ola gözüm səni» (16, 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 etdirə 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 (17, 85-86). Bütün bunların təcəssümündə bircə şey dayanır, o da Oğuz-ozan dünyasında daxili zənginliyin açılışıdır. 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 eyniyyəti müəyyən məqamları ilə üst-üstə düşür. Əgər Oğuzun qəhrəmanlıq keyfiyyəti Qazanda təkrarlanırsa, müdriklik keyfiyyəti, elin ağsaqqalı, yolgöstərəni ola bilmək məharəti Dədə Qorquddə 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 açılması üçün xeyli köməklik göstərir.

Ozan yaradıcılığı. Oğuz dünyasının tərkib hissəsi olan ozanlıq oğuzun mənəvi dünyasının zənginliyidi. 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 arasındakı 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 gözündən su içiblər. Bu məqamda biz iki əfsanəni

xatırlatmaq istəyirik. Birincidə göstərilir: «Uzlar çox qədimdə yaşamışlar. Özü də bədencə çox iri imişlər. İndiki adamlar onların yanında milçəkdən də balaca görünürmüş.

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 nəslimizdi. Gələcəkdə nəslimiz cırlaşıb belə olacaq. Uğuz anasına deyir: - Ana, inanmıram bizim nəslimiz belə olsun. Mən bunu sınaıyacağam. 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 dırnağına da çatmır. İnsan fikir eləyir. Müşkürüb arpanı tərpedir. At arpa səsinə 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» (4, 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 əks etdirmə məqsədidir. Təbii ki, əgər biz ozanın tarixini araşdırmağı qarşımıza məqsəd qoymuşuqsa, bu çətin və ağır problemin həllində ilk əvvəl Oğuzdan yapışub Oğuzun özünün tarixini dəqiqləşdirməliyik. Ona görə ki, ozan Oğuzun bir hissəsidir, onun ruhundan, mənəvi dünyasından qopub ayrılmışdır. Tarixi inkişafın müəyyən mərhələsindəki nailiyyətdir. Ona görə də ozan sənətini «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının yazıya alınma dövrü ilə deyil, onun şifahi təşəkkül dövrü ilə daha çox tanıyıırıq. Ozanın qızıl dövrü kimi qəbul etdiyimiz Oğuzun Qafqazda ilkin təşəkkül dövrü, yəni ən azı eradan əvvəl VIII əsrin axırları ilə səsleşir. «Kitabi-Dədə Qorqud» da ozanlığın tipik nümunəsi kimi bu dövrlə yazıya alma 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 düyününün açıqlanması naminə Ozanla bağlı əfsanəyə də diqqət yönəltməyi məqsədəuyğun bilirik: «Bir kişi və onun arvadı ölümdən çox qorxurdular. Bunlar insan ölməyən bir ölkə axtarmağa başladılar. Gəzə-gəzə gəlib ozanlar yaşayan kəndə çıxdılar. Onlara dedilər: - Bu kənddə yaşayanlar ölmür. Həmişə çalıb çağırırlar. Kişi ilə arvad çox şad olub bu kənddə qalmalı oldular. Bu kənddə yaşayan ozanlarda belə bir qayda vardı ki, burada yaşayanlar gərək ölümdən qorxmayaydılar. 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 meyidini gördü, dedi:

- A köpək qızı,

Nə işin vardı ozanda,

Ətin qaynasın qazanda.

Kişi burada ozanlarla yaşadı, ölüm söhbətini heç yada salmadı» (4, 241-242).

Bu əfsanə, rəvayətlər Ozanın həqiqət tülündə təcəssümündü. Türk xalqlarının mənəvi dünyasının təkamülündə bu sənətdə böyük müvəffəqiyyətdir ki, xalqın sabahının müəyyənlişməsi də ən çox onunla bağlıdır. Ona görə də ozan sənətini oğuz dünyasının təşəkkülü ilə birgə götürmək lazımdı. «Uzaq keçmişlərdə hələ qəbilə, tayfa şənlik mərasimlərində, toy məclislərində igidlərin şənlinə qopuz-saz çalıb ad qoyan, neçə-neçə ərgənləri bir-birinə qovuşduran ozan-aşıqlar ayrı-ayrı dövrlərdə türkdilli xalqlar arasında müxtəlif ad- titullar ilə adlandırılmışdır» (13, 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 saxlamaqla müvəffəq olmuşlarsa, digər

tərəfdən ozanın nüfuzu ilə tanınmışlar. Məhz təsadüfi deyildir ki, türklərdə işlənən «ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir» anlamı bu sənətin geniş dairədə oğuz həyatına nüfuz etdiyini təsdiqləyir.

Ozan sənətinin ən qüdrətli 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 ki, Dədə Qorqudun şəxsinə, onun yaradıcılıq fəaliyyətində gəlib çatmışdır. Bu mənada oğuz dünyası Dədə Qorquda, öz növbəsində Dədə Qorqud da ozana eynilə 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 kənarda olanı isə onunla bağlı müxtəlif el söyləmələri, bayatı, məsəl deyimləridir. Biz ozan/varsaq, sonra danışacağımız aşıq sənətinin uyarlığı və ozan sənətində tutarlığını birbaşa dastanların özü ilə qiymətləndiririk. Qam-şaman dünyasına, eləcə də müasir aşıq 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 aşıq müqayisə etməkdən, 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 bu o demək deyil ki, qam-şamanla aşıq arasında elə bir müqayisə olunmaz çətinlik var. Biz ən birincisi, heç nəyə toxunmadan onu demək istəyirik ki, dərvişlik əlaməti bu gün də aşığın təbiətində, varlığı etibarilə aşıq 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 bizə 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 təqdirir. Ancaq «Dədə Qorqud»da bir qədər gizli, yəni tarixin daha qədim mərhələsi ilə bağlı dövrü də var. Biz bunu müəyyən məqamları ilə oğuz həyatının və onun mənəvi dünyasının ən yüksək yaşadıcısı olan ozan sənətində görürük. 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 kənarda hesab etmirik. Demək olar varsaqların ictimai həyatda mövcud olduqları vaxtın eyni məqamında ozanlar da yaşayıb fəaliyyət göstərmişdir. Lakin tarixi məqamın müəyyən mərhələsində ozan sənəti aparıcılığı ilə cəmiyyətə daha çox nüfuz edə bilmişdir. «Dədə aşıqlar sözün həqiqəti və geniş mənasında sənətin hələlək 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 məharətli xalq sənətkarları olmuşlar. Misal üçün sovet dövrünün dədə hesab edilən aşığı Aşiq Əsədi, XIX-XX əsrlərin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımlı, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVI əsrin Dədə Yadiyari, 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» (28, 29). Bu fikir aşiq sənətindəki çoxsahəliliyi, müxtəlif sənət sahələrini dədələrin özündə birləşdirməsini göstərir. Bu gün də əhatəlilik baxımından diqqəti cəlb edən bu sənət yenə qədimdən bəri özündə olanları

yaşadılıb saxlayır. Ancaq onu da qeyd edək ki, bu təkcə dədələr üçün yox, bütün aşıq 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 varsağınkı varsaqdırsa ozanın qopuzdur. Bizə 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 göründüyü kimi ozan elin ağsaqqalı, bilicisi kimi maraq 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 Əmranın boyunu bəyan edər» boyunda oxuyuruq: «Dədəm Qorqud gəlibən şadlıq çaldı. Bu oğuznaməyi düzdü, qoşdu, Bəkil oğlu Əmranın olsun! - dedi. Qazilər başına nə gəldiyini söylədi» (16, 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 Dədəm Qorqud Bayındır və Qazan ağsaqqallığından uca dayanır. Digərləri kimi o da ozan məsləhətinə ehtiyac duyub onunla hesablaşmalı olur, dediklərini qəbul edir.

Oğuz dünyasında ozanın yeri və rolu alilik məqamındadır. O, oğuzun başına gələn bəlaları, onun qurtuluşunu göstərir. Demək olar oğuzun funksioneri rolunda çıxış edir. Necə 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 oğuz 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 qopuza olan münasibəti aydınlaşır. Qəhrəmanın ən mühüm şərti kimi qopuz çalması bacarması və cəmiyyət tərəfindən qopuzun müqəddəslik faktı kimi qiymətləndirilməsi xüsusi maraq doğurur. Ən son məqamda belə qəhrəman düşmənin əlində qopuz gördükdə onu qılınclamır. «Dədəm Qorqud qopuzu 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, Səgrəyin qardaşının arxasınca getməsi hadisəsində uzun-uzadı hadisələrdən sonra qardaşı ilə qarşılaşmalı olur. Düşmən onun qarşısına xüsusi olaraq Əhrəyi 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.

Boyda oxuyuruq: «Oğlan sərmərdi, uru durdu. Qılının belcağına yapışdı ki, bunu çırpı, gördü ki, əlində qopuz var, aydır: - Mərə kafir, Dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə çalmadım - dedi. Əgər əlində qopuz olmasaydı, ağambaşı səni iki para qıldım» (16, 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 gedişindən də nəzərə çarpan bir təbiilik 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 ilk öncə təsəvvürə gələn xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də çalıb oxumağı bacarmasıdır. Biz Koroğlunu qəhrəman və aşıq kimi iki istiqamətdə araşdırılmağa görürük. Düzdür, dastanda Koroğlunun, eləcə də oğuz qəhrəmanlarının 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 goca 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 narahatçılıq var. Qəhrəman tərəf igidinin sınaqdan necə çıxacağı narahatçılığındadır. 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 qırxeşim, qırx yoldaşım! Niyə ağlarsız! Qolça qopuzu götürün öyün məni! - dedi» (16, 37). Yenə məsələnin maraqlı görünən bir tərəfinə fikir verək ki, qopuza 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» deyə 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 qopuza gətirilən inam və etiqadı şərtləndirir. Məhz «Baybecan 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 paraleli hadisənin mahiyyətini açmaqdan çox ozanlığın 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 igrinin 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. Bayandır xandan tutmuş bütün qəhrəmanlara qədər hamısı onunla hesablaşır. Bu Dədə Qorqudun qopuzla ozan arasındakı nüfuzunu, daha doğrusu, oğuzun qopuza və ozana olan məhəbbətidir. Ümumi şəkildə bizə çatan Dədə Qorquda daha çox möhürlənib. Ola bilsin digər mənbələr də vardır. Ancaq Dədə Qorqud qopuzu xatirinə bağışlanma ancaq qopuzunun 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 dastandakı ozanın nüfuz və qabiliyyət dairəsini əks etdirən epizodik parçalar

arasında Dədə Qorqudun Dəli Qarcarla qarşılaşması səhnəsi daha çox diqqət doğurur. Bayandır xan da daxil olmaqla bütün hamı cəmiyyətin ağsaqqalları Dəli Qarcarın bacısına elçilik məsələsini düşünməli olurlar. Və yenə də ilkin ağıla gələni bu işin öhdəsindən ancaq Dədəm Qorqud gələ bilər məsələsidir.

Bu ayrılıqda Bayandır 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 adi insan səciyyəsi daşıyır. Onun keçisi başlı 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 problemindən danışarkən məsələləri daha çox Dədə Qorqud üzərində qurmağımız təsadüfi deyil. Bu ozanın oğuzdakı nüfuzunu, onun bütün paralellərində cəmiyyətin aşağıdan yuxarıya, yuxarıdan aşağıya qopuza, ozana olan məhəbbətini ki, həmin dəyərlər Dədə Qorquddə öz əksini tapır. Dədə Qorqudla 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 Qorqudun olan mövcudluğudur. Daha doğrusu, Dədə Qorqudun qeyri-adiliyə, tanrıya hamımızdan fərqli olan yaxınlığıdır. Məhz dastanın özündə olan bu təcəssümün ön plana gətirilməsi, hətta xanlar xanı Bayandır xanın da ona hər çətin məqamda duyduğu ehtiyac, qılıncı, topu, güzü ilə ordular dağıdan (bu dağıtma oğuzun şərəfini qoruma məqsədindən irəli gəlir) alp-ərənlər Dədə Qorqudun yanında səlahiyyət anlamında çox kiçik görünürlər. Söz yox ki, onlar gücü, qüvvəti ilə bəlkə Dədə Qorquddan (məsələn, Dəli Qarcarda bunu görürük) qat-qat güclüdür. Ancaq bir el ağsaqqalı, bir el müdriki, eyni zamanda ozan kimi elin müqəddəsidir. Bu adi oğuzdan çıxıb onun düşmənlərinə qədər çox uzun bir yolu əhatə



edir. Dədə Qorquddan çox türkün, oğuzun özünə olan məhəbbəti, özünü qiymətləndirməsinin bir şərtidir. Məhz yuxarıda dediyimiz kimi, Qorqud ağır götürməsində və tədbirli tərpənməsində çox adi görünür. Ancaq hadisələrin sonrakı gedişində hər şey əyan olur. Bayındır xanın Dədə Qorqudu bu çətin elçiliyə göndərməsinin səbəbi aydınlaşır.

Dastandakı Dədə Qorqud//Dəli Qacar qarşıdurması təsadüfi deyil. Epizodik olan hadisə eyni zamanda Qorqudun, qopuzun kəramətini, adi şəkildə Allaha yaxınlığını əks etdirir. Sual olunur, bir başqa oğuz nümayəndəsi bu vəziyyətdən heç nəsiz qurtula bilərdimi? Şübhəsiz yox və ona görə də Qorqudun 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, kürz tutmasında və uzun-uzadı oğuzun apardığı zəfərli döyüşlərlə, 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 Qorqudun tanrıya olan yaxınlığı məsələsinə qayıdaq. Dəli Qacar qılıncı əlinə alıb çalmaq istərkən deyir: «Çalarsan əlin qurusun» (16, 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 Qacar kimi ipə-sapa yatmayan igidi haqq yoluna qaytarır, bir növ başına ağıl qoyub cəmiyyət qanunlarında nizamlayır. Bunu Dəli Qacarın Dədə Qorquda qurtuluş üçün yalvarışı da göstərir. Eyni zamanda sonrakı mərhələdəki elçilik üçün də razılıq alır. «Dədə qız qarındaşımın yoluna mən nə istərsəm verərmisən?» Bu artıq adi şərtidir. Həm də ağıllı adamın razılığıdır. Dəli Qacarın bu vəziyyətə düşməyi bir növ onu ağıllandırma səciyyəsi daşıyır və eyni zamanda Dədə Qorqudun qüdrətini əks etdirir. «Mədəd, aman, ələman! Tanrının

birliyinə yoxdu güman. Sən mənim əlimi sağaldı gör, tanrının buyruğu ilə peyğəmbərin qövmü ilə, qız qardaşımı Beyrəyə verəyin - dedi» (16, 53). Budur həqiqətin açarı, tərbiyənin adi keçilməzlikdə olan gücü də bundadır. Dədə Qorqud gücü ilə Dəli Qacar ipə-sapa yatmaqlığı bundadır. Dədə Qorqud duası adi insanın allaha 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 Oğzuza gəldi. Baxdı gördü bir ozan gedər. Aydır. Mərə ozan, nə yerə gedərsən? Ozan aydır: - Bəy yigit, düyünə gedirəm. Beyrək aydır: - (Ozan) düyün kimin? - Yalançıoğlu Yalancıq (derlər bir kişininidir) - dedi. - Mərə kimin nəsin alır? Ozan aydır: - Xan Beyrəyin adaxlısı (Baniçiçəyi) alır - dedi. Beyrək aydır: - Mərə ozan! Qopuzunu mana vergil! Atımı sana verəyim. Saxla, gələm bahasın gətirəm, alam - dedi» (16, 60-61). Burada ozanla qəhrəman arasındakı mükəllimənin səmimiyyəti və razılıqla qarşılanması ilk anda tərəflərin bir-birinə inamı ilə bağlıdır. Beyrəyin Yalançı oğlu Yalancıqın toyuna gəlməsi və bunu ozanın dilindən eşidib o məclisi aparmaq üçün izn alması hadisəyə təkan verir. Məsələ öz inkişaf xəttini burada tapır. Ozan-qəhrəman münasibətləri burada aşkarlanır. Hər iki tərəf çox asanlıqla razılaşır. Burada heç də qəhrəmanın ozandan ehtiyatlanması ehtimalı da görünür. 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. «Aşıq Qərib» dastanı bunun bariz nümunəsidir. Hər ikisində eyni amal var, necə ki, Aşıq Qərib də «Tanrım mədəd verdi, uçdum da gəldim» xətti əsas götürülür. Bizi maraqlandıran isə hadisənin necə gedişi deyil, qəhrəmanın ozan paltarında məclisə daxil olmasıdır. Bu onun məqsədə çatmaq üçün lazım olan yoldur. Çünki hər ikisi bilir ki, qopuz naminə hörmətlə qarşılanacaq, məqsədə çatmaq üçün

məclisə daxil ola biləcəklər. Elə məclisdəkilərə də bu lazımdır. Qəribə aşıqlıq büta ilə əlaqədar gəlmişdir. O, bəlkə əvvəl aşıq da olmayıb, saz da çala bilməyib. Ancaq bu Beyrəkdə nisbətən başqa şəkildədir, belə ki, səhnəyə real şərait yarandıqdan sonra ozan kimi daxil olur. Beyrəyin 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 (25, 5-496). Onların həyat tərz, məişəti, mənəvi dünyası isə Oğuznamələrdə əks olunmuşdur. «Kitabi - Dədə Qorqud» da oğuznamələrə daxildir. Onların da yaradıcısı və yayıcısı ozanlar olmuşlar. Folklorşünas prof. V.Vəliyev ozanların mövcudluğu tarixini belə səciyyələndirir: «Bizim folklorumuzda «Ozan» adı «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanı ilə əfsanəvi «Oğuznamə» qəhrəmanı Dədə Qorqudla əlaqədardır» (30, 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 incələnir. Hər şey öz yerini tapır, tarixi həqiqətlər üzə çıxır. Prof. 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 yürüşlərdə qopuz çalmış, qəhrəmanı vəsf etmişlər. Beləliklə, ozan-dədə-aşıq adları bir müddət paralel işlənsələr də XVI əsrə kimi el sənətkarları əsasən «Ozan» adlandırılmışdır» (30, 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.

Ozanın təxminən VIII-X əsrlərdə işlənməsi də təxmin şəkildə tədqiqatçılar tərəfindən qeyd olunur (68, 235). Ozanlarla bağlı xalq arasında yaşayan mahnılar, yer adları tarixin müxtəlif məqamlarındakı möhürlərdir. Lakin bu da 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 fərqindən asılı olmayaraq onların mahiyyət eyniliyini, tarix etibarilə əkizliyini göstərir. Ozanlar məhəlləsi (Gəncədə) uzaq bir tarixin yaddaşındır. Mahnıda da bu adların işlənməsi özünü qoruyub saxlamışdır.

Evimə ozan gəlibdi,

Pərgarı pozan gəlibdi.

Gündüz olan işləri

Gecələr yozan gəlibdi (7, 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 aşığdır» 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 nəslə ali keyfiyyətlərini qan yaddaşı kimi bununla aşılamışlar. Altay türklərinin qam, qırğızların baxşı, yakutların oyun, tunquzların 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 sənət 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 səsleşdiyini 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,

Aşılıq Adəmdən icad olubdur...(7, 155).

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

Aşılıq Adəmdən icad olubdur,

Ol Adəm atanın nəvəsiyəm mən. (7, 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, aşılığın 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.

Ozanla bahəm işlənən istilahlar 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, Pırbaba, Nurbaba, Uğur ustad, Varsaq, Ozan, İşiq, Ustad, Aşiq və s.» (13, 10). Bu istilahların şübhəsiz ki, tarixin müəyyən mərhələlərində özünün daşdığı mənə funksiyası olmuşdur. Onlar hamısı müasir aşığın zamanın daha qədim çağlarındakı sələfləri deyil. Məsələn, sayaların mövcudluğunda hiss olunan nəğməkarlıq aşığın çalib-oxuduğu nəğməkarlıq deyil, bu sənəti yaşatmağına olsa-olsa dədə, ata, ağsaqqaldakı kimi kömək etməkdir, onun dəyərlərini adi insandan daha fərqli şəkildə

qiymətləndirə bilməsidir. Prof. M. Həkimov ozandan əvvəl ata, dedə istilahının mövcudluğu üzərində dayanır. Ata və dedə 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 bilməmişdir. Yaxın-uzaq keçmişimizdə dedə adı ilə tanınan Dədə Qasım, Dədə Ələsgər, Dədə Yedigər və bunların sələfi olan Dədə Qorqud qopuz-saz sənətinin mahir ustadları olmaqdan əvvəl yaradıcı təbiətlərindəki yüksək istedad və bacarıqları ilə, ağıl və dərrakəsi 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 bələlardan qurtuluş yolunu 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 xəbərlər söylərdi. Haqq-tala onun könlünə ilham edərdi» (16, 14). Burada ilkin görünən Rəsul əleyhüssəlam zamanında Qorqud Dədənin (bir qədər əvvəl və ya sonra) mövcudluğu məsələsidir. Hadisələrin müxtəlif istiqamətlərdə şərhli, 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). Dastan 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 hadisələrini deyil, uzun tarixi mərhələnin məhsulu və təcəssümüdür. «Bu dastanlar ayrı-ayrı ozanlar tərəfindən, ayrı-ayrı vaxtlarda yaradılmış əsərlərdir» (3, 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 etibarilə



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 yaranana qədərki 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 etdirsə, digər bir ucu ondan xeyli qədimlərdə mövcud olan oğuzun həyatını yaşadır. «Təsvir olunan hadisələr də çox əsgü yüzilliklərin tarixi hadisələri ilə səsleşir» (26, 29). Eyni zamanda dastanda sonrakı dövrün artırmaları da vardır.

Dədə Qorqudun böyüklüyü «nə dersə ola bilməsində», «qayıbdən dürlü xəbər» verə bilməsində idi. Şamandan ozana, ozandan aşığa keçən bu xüsusiyyət onların qüdrətilə insanın mifoloji dünyası arasında yaxınlığın qaynaqları ilə əlaqədidi. Ozanlıqda da müəyyən mübahisə doğuracaq məsələlər var. Məsələn, Qorqudun ozanlığı ilə qəhrəmanın ozanlığı arasında fərqli cəhətlər nəzərə çarpır. Dastanın ümumi xəttində əsas görünən Basatın (misal üçün) mərdənəliyidi. O, bütün maneələri gücü, qüvvəti ilə keçir. Ancaq hadisələrin gedişi təkcə bunlarla onu vəziyyətdən çıxarmaq müqabilində olmadığı vaxtda köməkçi vasitələrə əl atır. Məsələn, Beyrəyin ozan obrazı demək olar ki, dastanda bir xətt kimi gedir. Bacısının Beyrəyi ozan kimi görüb ona ozanlığı baxımından şübhə etməyib, ancaq zahiri görkəmi, zindan ağrıları baxımından dəyişdiyini gördükdə inana bilmir.

«Mərə ozan!

Qara qıyma gözlərin cöngəlməsəydi,

Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana.

Üzünü qara saç örtməsəydi,

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!»(16, 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 ozanlığına inamı, eyni zamanda məhəbbətini ifadə edir. Həm də burda şübhə yeri qalmır ki, Beyrəyin qopuza olan məhəbbəti onun ozanlığına gətirib çıxarır. Təbii ki, oğuzda bu sənətin qüdrəti oğuz qəhrəmanlarının özündə də bu sənətə həvəs yarada bilərdi. Ola bilsin onların çoxusu, hətta qopuz çala bilənlərin bir hissəsi bu sənətə mükəmməl yiyələnə bilməsin, məhəbbət xatirinə müəyyən səviyyədə öyrənə bilsinlər, ancaq qəhrəman və ozan problemi bütün dastan boyu və dastandakı uzun zaman kəsimində diqqət doğuran məsələdir. Onu da deyək ki, Basatın meydanda saz çalib oxuması və toyu olanın məclisdəkilər üçün (ozan tərəfindən oynamağa dəvət olunması) qəribə görünür. Qəribəliyin məqamı isə Qısırca Yengənin, Boğazca Fatmanın Basatın nişanlısı kimi ortaya çıxmasıdır. Çünki həqiqətdə onlar ozanı tanımırlar. Basat isə nə etdiyini çox yaxşı bilir. Məhz özünün dediyi kimi, onun əsas məqsədi sevgisinə çatmaqdan əlavə oğuzda dostunun, düşmənin kim olmasını bilməkdir. Artıq bu məqamda o öz məqsədinə çatdığını bilir, indi tamamilə başqa məqsəddə 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 almışdı. 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 əlaqədirdi. 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 böyüklükdü 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, elə qacıdı kim, künbəd ziru-zəbər oldu. Təpəgöz aydır: - Oğlan, qurtuldunmu? Basat aydır: -Tanrım qurtardı» (16, 122).

Eyni ardıcılıqla davam edən üzük, qılinc, 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 üzağlığı ilə oğuzla gələn bəlanın qarşısını ala bilər. Əgər Qorqud müəyyən qədər vəziyyəti yumşaldırsa, Basat onu sona çatdırır. Şübhəsiz ki, bu Təpəgözün güzəştindən keçib gələn ölümdür. Təpəgöz bu günahların son ucunda 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 tutduqları 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 dərkidi. O, şübhəsiz ki, tutduqları müqabilində belə bir ölümə qarşılaşacağını bildiyi halda yenə əməlindən 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. Aşıq sənəti tədqiqatçıların və bu sahədə araşdırmalar aparan folklorşünasların maraqlı müşahidələri var. Bu sırada ozan-uzan xəttinin izlənməsi qədimlyi ilə daha da maraqlıdır. Əhməd Tələt

(12, 75), Faruq Sümər (34, 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. Ozmanı isə qabaqda gəlmək, irəli keçmək mənasında olduğunu deyir (33, 142). Bütün bunlar ozanın ümumi mahiyyətini, ozanın yerinə yetirdiyi funksiyanı əhatə etmək məqsədi daşıyır. Ozanın dünyagörüşündə dayanan və fəaliyyət xəttində ardıcıl şəkildə izlənən bilicilik, baxıcılıq və həmçinin şairlik xüsusiyyətlərinin birgə mövcudluğu onun nüfuzunu və qəbilə içərisində oynadığı rolu göstərir. Məhz ozanın daha qədim variantı kimi görünən us - uz söz kökünün bu mənada əvvəllər mövcudluğu və ozan adında daha müvəffəqiyyətli təşəkkülü böyük inkişafın nəticəsilə əlaqəlidir. Bəlkə tarixilik baxımından Sayalarla eyni məqamda dayanan us - uzlar hələlik böyük bir keçmişin işartılarıdır. «Avesta»da heyvanları tərənnüm və təbliğ edən sayaçıların da fəaliyyətinin əsasında ozana, şamana məxsus olan bəzi xüsusiyyətlər dayanır (6, 40-69). Onların fəaliyyəti ibtidai təsəvvürlərin əhatəsindən çıxan ərəfədə də şamanın, ozanın fəaliyyəti üçün münbit şərait yaratmışdır.

Sayalar və sayaçılar. 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 (21, 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, aşırıq sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar. Ona görə də bu sənətin ilkin izlərini maldar tayfaların adı ilə bağlasaq o qədər də səhv etməmiş olarıq» (8, 102). Maldar tayfalarla aşırının bağlılığı, onların keçirəcəyi mərasimlərdə aparıcı səviyyəsində çıxışı bizə Sayalarla aşırılar arasındakı əlaqəni, ancaq əlaqəni söyləməyə əsas verir. «Saya, Ağsaqqal, Dədə, Ata, Lələ, Uğurustad, Pirustad, İşiq, Varsaq, Ozan ad-titulları dövrümüzə qədər özlərini yaşatmışlar» (14, 5). Həm də sayaların bu günə qədərki fəaliyyətini nəzərə almaq bir istiqamətdə aşırının onun bətnindən qopub fəaliyyətə başlaması mülahizəsi ətrafında düşünməyə əsas verir. Bütün bunlar bir növ onu göstərir ki, aşırıq sayaların tarixin müəyyən inkişaf səviyyəsində qazandığı müvəffəqiyyətdir.

Saya da, aşırıq da nəğməkardır. Onların hər ikisi öz nəğməsini rübabına uyğun ifa etmişlər. Ancaq fərq sayalardakı ibtidailiyin qorunub qoyunçuluqda, heyvandarlıqda saxlanmasıdır. Aşırıq//ozan isə bir növ sayaçılıqdan, tərəkəmə təbiətindən əhalinin gur olan hissəsinə daxil olur, oturaq həyat üçün səciyyələnir. Belə olan şəraitdə artıq müstəqilləşmə gedir. Saya ilə ozan öz sərhədlərini müəyyənləşdirir. Bir növ sonrakı mərhələlərdə şaman//ozan//aşırıq 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 işıqlandıрмаğa əsas verir. Davamlılıq və tarixi yaddaşı qorumaq baxımından bu sənət bizə çox şeyləri deyib və həmin sinkretikliyin müxtəlif məqamları haqqında müəyyən məlumatlar öyrənə bilirik. «Ümumiyyətlə, ozan sözü türk mənbələrində böyük, təbib, oyunçu, şərqiçi, çalğıçı, məclis aparan, 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 kənarda deyil.

Qaldı ozanın bağlı qədimlik anlamında düşünülen 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 baris əlamətlərini özündə yaşadan bir sənətkar olmuşdur» (29). 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 deməliyik ki, oğuzun maddi və mənəvi dünyasının xalq təcəssümü ozanla tanınmışdır, bir növ onda ağsaqqallıq, idarəçilik simvolu ön xəttə diqqəti cəlb edir. Ozan məfhumunun dərin laylarını açmağa çalışan M.H.Təhmasib yazır: «Bizcə ərəb əlifbası ilə «əlif», «vav», «zey», «mun»dan ibarət olan bu söz əslində ozan deyil, uzandır», yaxud daha qədimlərdə bu şəkildə olmuşdur» (29). Müəllifin sözün qədim tarixini izləyib bu ehtimalda olması o qədər də şübhəli görünmür. 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 «faildir ki, əslində düzəldən, uyğunlaşdırən, yəni qoşan yaradan deməkdir» (29). «Uz»un hansı mənə daşması bir qədər qaranlıq olsa da, ozanın daşdığı mənə aydın və anlaşıqlıdır. 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 davamlısı və qəbul olunanı ozandır. 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, oğuzla-ozan arasında elə bir ciddi bağlılıq yoxdur. Bu oğuzun leksikasında müxtəlif mənəli sözlərdir. Əgər biz uz//uzan//ozan inkişafını qəbul ediriksə, onda uzlarla oğuzlar arasındakı yaxınlıq, bəlkə də eyniyyəti barədə düşünməliyik. Hər halda sözün uz//uzan//ozan xəttində inkişafı inamlıdır. Uzun 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 bu günümüzdə 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, yadlaşib 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 çaraları ilə şamandakı xüsusiyyətləri öz təbiətində daşıyır. İnsanlara təsir edib, onları həyatı hadisələr çərçivəsində fəaliyyət göstərməyə sövq edir. 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 inkişaflı tarixi kimi baxmaq lazımdır. Məhz şamanın bəzi cəhətlərinin Dədə Qorqudda müşahidə olunması da bunu bir daha təsdiqləyir. «Məlum olduğu kimi Dədə Qorqud müqəddəsdir. Onda sehrkarlıq əlamətləri var, onu vurmaq olmaz. O, ağıllı, baş bilən, hər şeyə ad verən, çətinliklərdən baş çıxaran müqəddəs bir şəxs kimi təsvir edilir. O, dua oxuyur, arzu və istəyi yerinə yetirirdi. Bütün bu keyfiyyətlər şamanlarda da olmuşdur» (5, 118). Dədə Qorquddakı bu xüsusiyyətlərin əksəriyyəti sonrakı dövr aşıqlarda da təkrarlanır. Haqq aşığı kimi bütün çətinliklərdən qurtulmağı bacarır, bələlərin kökünü görüb ona əlac qıla bilir. Bu isə tanrıya yaxınlığı, 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» (5, 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 dolayan əfsanə və rəvayətlər də bu sənətin qədimliyindən xəbər verir. Sazla bağlı söylənen 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.Həkimov bu rəvayətlərdən dördünün adını çəkir (15, 360-369). Əlbəttə bu rəvayətlərin hər birində müəyyən həqiqət işığı, bu günümüz üçün dəyərli məlumatlar var. Əgər ozan-aşıq sənəti haqqında heç bir məlumatımız olmadığı halda, bu rəvayət və əfsanələr kifayət qədər bilgi verə bilərdi. 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. Şeytan isə qopuzu necə yaratmaq haqqında bir-birinə danışır: «Bunun üçün o gərək vəhşi qaban tərəfindən sındırılmış lox-jid ağacından qol qayırsın. Onun üzərinə bozlağan dəvə gönü çəksin. Yaxşı kişnəyən day quyuğundan isə tel hazırlasın. Onları quru balqabaq dayaq üzərində möhkəmlədir, sonra da tellərə sasık-kuray yapışqanı sürtsün. Qopuzu ancaq belə düzəltmək olar» (35, 552-554). Bu öz mahiyyəti etibarı ilə qədim hind abidəsi «Tutinamə»dəki «Musiqi elminin mənşəyi, musiqi alətləri, onların ixtira edilməsi və hazırlanması» haqqındakı hekayət¹lə eyni tiplidir (31, 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 Jirmunskinin verdiyi bu rəvayət onun daha qədim və nisbətən fərqli düzəldilməsini əks etdirir. Bu şübhəsiz ki, Orta Asiya ilə əlaqəli olan söyləmədi. 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 Bəhimsağıyə 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 ətəklərində Arı-Aranda bəni-insan məxluqatı yaşayır, həmin soyda Uğur dədə adlı bir bəni-insan da var. O, söylər, yumlar ustadıdır. Onun sehrli sazı 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» (13, 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 ecəzkarlıq xüsusiyyətləri, bəlalara əlac qılıb qurtuluş yolu göstərmə qabiliyyəti sələfi hesab ediləcək Uğur dədədən mirasdır. Vərəsəlik hüququnda tapınan bu keyfiyyətlər eynilə sonrakı dövr haqq aşıqlarına 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 donunda, o biri məlum dastan daxilində realığa 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. Qafgaha isə qısaldılmış şəkildə Qafqazın kahaları mənasındadır. Biz bütün bunların dərəcəsini dərk edirik və onun mahiyyətində əfsanə tülündən başqa bir mühüm həqiqət tülündə 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 hərəkətinə qədər uzun bir yol gəlir. Mirzə Abbaslı bu xüsusiyyəti nəzərə alaraq yazır: «Ozanlar demək olar Şah İsmayılın bütün yürüşlərində iştirak etmiş, orada hərbi «naqqaraxananın» rəhbərliyi mövqeyini tutmuş, türk varsağıları, cəngiləri ilə qızılbaş döyüşçülərinin rəşadət ruhunu oxşamışlar. Onlar başlarında qızılbaş tacı, çiynlərində pələng dərisi, bellərində qılnc, əllərində iri çukur-saz olduğu halda, dinclik zamanı dastanlar söylər, vuruş vaxtlarında çukur-sazlarını çiynlərinə 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 əlaqədidi. Biz yuxarıda Təpəgöz//Basat qarşılaşmasında, Dədə Qorqud//Dəli Qarcar səhnəsində belə bir vəziyyətin tipik səciyyəsi ilə qarşılaşıq. Həm döyüşdə iştirak etmə, həm də döyüşqədərki səhnələr - saz çalma, dastan 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 alplıq dövrü, qızıl dövrüdür. İlahi nəfəslə yuxarıda dediyimiz qarşılanma F.Köpürlüzadənin qeydlərində də özünə yer tapır: «Türkcə yazan təkkə şairlərinin öz mənzumələrinə şeir

deməyərk ilahi nəfəs adını vermələri də həp bu düşüncənin məhsuludur» (32, 169). Ona görə də bu ilahi nəfəsin işığında onlar böyük amallar uğrunda mübarizə aparıb lazımı nə varsa ona nail olacağına inanırdılar, çünki bunlar ilahi nəfəsdən süzülüb gəlirdi. Məhz aşıq 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 aşıq tərzinin təşəkkülü üzərində amil olmuşdur: məsələ XV əsrdən sonra saz şairləri üçün artıq ümumiyyətlə, aşıq kəlməsinin istifadəsi və əski oğuz şair çalğıcılarına verilən ozan təbiri ancaq təzyif və təhvil ifadə etməsi təkkə ədəbiyyatının təsiri altında olmuşdur» (32, 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 aşığın da mövcudluğuna şərait yaratdı. Ozanla aşıq arasında bir yansıq da vardı ki, bu da qam (şaman) ozan dünyagörüşünün mühüm hissəsi kimi maraqlıdır. İndi türkün bir qızıl dövrü var, bu onun alplıq dövrüdür. Bu dövrün təcəssümü isə türkün qədim dastanlarında həkk olunmuşdur ki, bu problemin öyrənilməsi xüsusi maraq doğurur.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbaslı M. Şah İsmayıl Xətai və folklor. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı: Elm, 1973, s.91-95
2. Abdullayev K.İ. Gizli Dədə Qorqud. Bakı: Yazıçı, 1991, 152 s.
3. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cildə, I c., Bakı: Azərb.SSR EA, 1960, 589 s.
4. Azərbaycan folkloru antologiyası. Tərtib edən Ə.Axundov. Bakı: Elm, 1968, s.7-242
5. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatri tarixi. Bakı: Maarif, 1978, 233 s.
6. Avesta. Bakı: Azərənşr, 1995, 102 s.



7. Aşıq şeirindən seçmələr. Toplayıb tərtib edənlər: H.Arif, M.Həkimov. Bakı: Gənclik, 1984, 196 s.
8. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərnəşr, 1993, 264 s.
9. Cavad H. Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış. Bakı: Azərnəşr, 1993, 176 s.
10. Cəmişidov Ş.A. «Kitabi-Dədə Qorqud»u vərəqləyərkən. Bakı: Gənclik, 1979, 98 s.
11. Çəmənşəminli Y.V. Romanları. Bakı: Azərnəşr, 1968, s.8-121
12. Əfəndiyev P.Ş. Dastan yaradıcılığı. Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 1999, 166 s.
13. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 239 s.
14. Həkimov M.İ. Azərbaycan klassik aşiq yaradıcılığı. Bakı: API, 1982, 86 s.
15. Xalqımızın deyimləri və duyumları. Toplayıb tərtib edən M.Həkimov, Bakı: Maarif, 1988, 384 s.
16. Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı: Gənclik, 1978, 182 s.
17. Qumilyov L.N. Qədim türklər. Bakı: Gənclik, 1993, 536 s.
18. Məmmədov A. Oğuz səltənəti. Bakı: Azərnəşr, 1992, 300 s.
19. Miskin Abdal. Şeirləri. «Kommunist» qəz., Bakı, 1991, 18 aprel
20. Namazov Q. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı: Yazıçı, 1984, 192 s.
21. Namazov Q. Aşığın sazi və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980, 155 s.
22. Oğuznamə (*Fəzullah Rəşidəddin*). Bakı: Azərnəşr, 1992, 72 s.
23. Oğuznamələr. Tərtibçilər: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 1993, 92 s.
24. Rəcəbov Ə., Məmmədov Y. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı: Yazıçı, 1993, 400 s.
25. Seyidov M.M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı: Yazıçı, 1989, 496 s.
26. Səfərli Ə.Q., Yusifov X.Q. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Ozan, 1998, 632 s.
27. Sümər F. Oğuzlar. Bakı: Yazıçı, 1992, 432 s.

27. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 397 s.
29. Təhmasib M.H. Üç istilah. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1959, 14 fevral
30. Vəliyev V. Ə. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
31. Ziyaəddin N. Tutinamə. Bakı: Azərnəşr, 1991, s.110-115

Türk dilində ədəbiyyat

32. Köpürlüzadədən Seçmələr. Türkiyə: İstanbul, 1972, s.5-47
33. Köpürlüzadə F. Ədəbiyyat araşdırmaları. Türkiyə: Ankara, 1966, s.139-142
34. Sümər F. İslam ensiklopediyası. Türkiyə: İstanbul, 1926, s. 192-193

Rus dilində ədəbiyyat

35. Жирмунский В.М. Тюркские героические эпос. Ленинград, 1974, с. 552-554
36. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. Москва: Наука, 1967, с.23



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 söylənir. Belə söyləmələr çoxdur. Biz bunlardan ancaq ikisini xatırladacağıq. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki at və qurd görkəmi onun mahiyyətini təşkil edir, qərbə və şərqə olan səfərlər məhz bu anlamda baş verib. Oğuz xanın qonaqlıqda söylədiyi «boz qurd savaşı səsi olsun», «günəş bayrağımız və göy 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 idə dərk olunandır. Tədqiqatçıların son qənaətlərindən hasil olan istiqamətlərdən biri budur ki, türklər miladdan öncə 1700-cü ildə Altay və Tyanşan 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 Göktürk 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 çəkilerik». 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 qüzey bozqırlarına köçüb yaşayırlar.

Türkün miladdan sonrakı köçləri eynilə miladdan əvvəlki köçlərinin davamıdır. Miladın birinci əsrinin sonundakı Qazaxıstan və Türküstan bozqırlarına olan köçlər, Avropaya yenidən başlayan köçlər, eləcə də Əfqanıstan, Hindistan istiqamətində olan köçlər, hətta İran və Anadoluya gəlişləri tarixi kökləri etibarilə maraqlıdır. Hər iki dövr istər miladdan əvvəl və istərsə də miladdan sonrakı 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» (7, 96). Hətta İslamın gəlişi mərhələsində türkün «İslamın qılncı 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 miladaqədərki, istərsə də miladdan sonrakı 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 məqamlarda məsələyə aydınlıq gətirmək üçün tarixiliyi əldə bayraq yox, məsələnin açılması xatirinə unutmayacağıq. Dünya ağılığına yiyələnmək məqamında bulunan Atilla haqqındakı əfsanələrin səciyyəsi ilə dastan səciyyəsi arasındakı oxşarlıqlar da bunları açıqlayır. Əfsanə tülündə ən çox görünəni savaşı tanrısı Arəşin qılncını bir çobanın tapıb Atillaya verməsi epizodudur. Məhz ona görə də öz qeyri-adiliylə əfsanəyə doğru meyllənir. 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, «Bilqamıs» dastanında da (2, 8-98) özünü göstərən hadisədir. Bu skandinav dastanlarında da təkrarlanır (9, 7-245). Fərqi isə ondadır ki, türklər bu formaya daha çox meyilli olmuşlar. Onlar həyatının 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 təcəssümü 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 əlaqələnilir. 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 taixi keçmişini əks etdirməsi hadisəsidirsə, digər bir cəhət isə 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 varlığında mövcudluğunu qurdla bağlayırlar. Nəsil ağacı məsələsində başlanğıcda qurd dayanır. Bunu müxtəlif əfsanə və rəvayətlər də göstərir. Məsələn, göytürklər özlərinin mövcudluğunu (Aşina) 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 savaş 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 təfəkkür 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 kömülməsi 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» dastanı böyük bir tarixin hər biri 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, qədim 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 tülü çox ehtiyatla çıxarıqda ancaq həmin tarixi faktlar qalır, dastanlardan hansını götürsən bu aydın görünər. 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 dastanlarda da islam səciyyəsi vermək meyli olub, ancaq yenə bütün hadisələr bu səciyyədən daha uzaqdırlar.

Türkün dastan dövrü eradan əvvəllə bizim eranın böyük bir dövrünü əhatə edir. Bu dövrün bir hissəsində islamın türk dünyagörüşünə gəlişi durur. Onu da qeyd etmək 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, türkü 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 geyindirməklə özünü küləşdirməyə çalışdı. Bu mənada öləri səciyyəli xarakter aldı. Ona görə də türkün dastan dövründən keçən dastanlara islamın təsirinin hopmasını 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 bu günlə mövcudluq zəminində dayanan uzun zaman çərçivəsindən baxdıqda ən əvvəl türkün bədii təfəkkür tərzinə diqqət yetirməliyik. Öncə hadisənin baş verdiyi zamanla bədii sənəmə zamanına diqqət yetirmək gərəkdi. Bu zaman hadisə ilə bədii zaman arasında yaxın və uzaq məsafələr görünür. Bizim maraq dairəmizdə olanı bədii zamanın özüdür və ən çox diqqəti də yaxın zamana yetiririk. Çünki həmin zaman bizə özlüyündə uzaq zamanı diqtə edir. Bu mənada dastandakı mövcud tarixi hadisələrin aşkarlanması böyük əhəmiyyətə malikdir. Türkün dastan yaradıcılığında böyük bir silsilə var. Bu hadisələrin gedişi baxımından düzöldükdə «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 dərk etmə xəttində bulunur. Məhz bunların hər biri qarşılıqlı güzəştlərlə özünəbənzər varlıqları yaradır. Kayra xan belə güzəştlə eyni zamanda özünə tabe olmayanı yaradır. Bu yaradılarda 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 tə 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 təkcə türkün mövcudluğu deyil, bütövlükdə insanlığı əks etdirir. Tanrı təmsalında 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 formalaşıb.

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 qütblərində durduğunu, bəzən müəyyən məqamlarda ondan irəli getmək istədiyini müşahidə etdikdə yoluna qayıtmağı məsləhət görür. Bu alınmayanda onu dünyanın alt qatına, üçüncü qata göndərir.

Dastan təmsalında 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 dərsləri ona kar etmir, dəyişə bilmək əlaməti heç cürə görünmədikdə, məsələn, tanrıdan uçub 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 məsələsidir. «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 əlaqələndən bu bilgiler böyük zaman müddətində eynilə tamlığı, yəni dünyanın necə yaranması, tanrı qüdrəti, onun göyün on yeddinci qatında oturub dünyanı nizama salması, yerin üçüncü və yeddinci qatı kimi təsəvvürlərin təsadüfi deyil, müəyyən qədim anlayışlarla 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 qazandığı və qazanmaq istədiyi bilginin bəzi incəliklərini burada əks etdirmişdir.

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» dastanındakı 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 Tunqa kimi məşhurdur) türkün salnamə tarixində şərəfli yer tutan qəhrəmandır. O, Turan hökmdarı kimi dünya tarixində məşhurdur. Taciklər onu Əfrasiyab kimi tanıyırlar. M.Kaşğari «Divani-lügət-it türk» kitabında, Balasaqunlu Yusif «Qutadku bilik» (1) 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 Tunqa onun bədii yaddaşına da eynən bu cür yol tapmışdır. Eradan əvvəl VII əsrdə Saqa türklərinin qəhrəmanı olan Alp Ər Tunqa 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 əlaqədidi.

Oğuz dastanları içərisində qəhrəman probleminin qoyuluşu və əksi baxımından ən çox diqqəti çəkəni «Oğuz Kağan» dastanıdır. Burada «Yaradılış»la «Oğuz Kağan» paraleli arasında olduqca nəzərə çarpan 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, İslamın özündən gələn İslam adət-ənənəsinə uyğun xüsusiyyətlərə qələm gəzdirilib. Bu dastanın tarixiliyinə təsir etmək iqtidarında olan hadisə deyil, İslamın dastanı özünə doğmalaşdırması məsələsidir. C.Heyət Oğuz xanı türklərin cəddi hesab edir (3, 67). Eyni zamanda Oğuz xanla Mete arasında yaxınlıq ehtimalı verilir və hətta Metenin Oğuz xan olması iddiası ilə bulunanlar 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 əlaqədirdir. Ancaq bu qəhrəmanın hər şeyə qadir, ağıl və zəka etibarilə qüdrətini göstərir.

«Oğuz Kağan» dastanı bütövlükdə türkün qədim dünyagörüşüdü, bu görüşün alt və üst qatları özünün təmsilçisi ilə dastanda təəcəssüm olunur. Ona görə də ona müəyyən dövrün (yəni yarandığı tarixin) deyil, bütöv bir epoxanın təəcəssümü kimi baxmaq lazımdı. Burada isə sənətkar tipii, 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 Türkünstan, 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 yarımtarixi əfsanədir. Qərb variantında isə Rəşidəddinin və başqalarının yazdığı əsərlərdir. Bunların hər ikisində türkün qüdrəti, şanlı tarixi əks olunur (8, 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 nəzərə çarpacaq əzmini əks etdirir. Oğuzun qəhrəman formasına gəlişi də çox asan və sürətlə baş verir. 40 gün ərzində at minib qəhrəman olan Oğuzun belə qısa müddətli zamanda qeyri-adiliklə qarşılınması o qədər də asan və sadə deyil. Ancaq bu türkün öz qəhrəmanını adilikdən çıxarmaq istiqamətində tutduğu yoldu. 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 40-ı, 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. Adı 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 həyati 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 görənməsi üçün bu addım atılmalıydı. Əgər birinci addımda Oğuz türkün istədiyi çiy əti istəyib süddən imtina edirsə (çiy ət türkün köçərilik fəaliyyəti ilə əlaqədərli. Atın qarnının altına bağlanan bu ət onun vəziyyətinin sağlamlaşmasına xidmət edir. İslam variantında bu tamam başqa konstruksiyada görünür, daha doğrusu, İslamın qəbuluna cəhddi) 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 qurmalı olur. Görünür, bu, Oğuzun adi yer övladı ilə izdivacından daha çox ona tanrı göndərişilə gələn qız lazım idi. Və Oğuzun sonrakı fəaliyyəti də bunun üçün gərəklidi. Eyni zamanda burada maraqlı görünən digər bir cəhət onun passiv formada deyil, fəallıqla çıxışdı. Yəni o, gecənin ortasında durub tanrıya üz tutur və tanrı gecədə (onu da deyək ki, gecə türkün yaddaşında şəxsi əlamətidir) eşidib işıqla birgə qız göndərir. Qızdan çox işıq onun gələcəyi idi. Çünki bu adi işıq deyil, 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 görünüşüdü. Oğuzun evlənməsi



zamani onun rastlaşdığı gözəllər inamlarını, soy-kökün inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirir. Onun günəş şüasıyla gələn gözəldən olan oğlanları Gün, Ay, Ulduz, ağac koğuşunda olan qızdan doğulan övladları Göy, Dağ və Dəniz türkün sıralanmasında hərə öz yerini tutur və hərənin də öz 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. Sözüən həqiqi mənasında böyük bir qövmün taleyi həll olunurdu. Rahatlıq isə şüa ilə gələn arvaddan olanların, eləcə də ağac koğuşundakı qadından olan övladların özünü doğrultmasındadır. Mahiyyətin açılışı isə birincilərin ovdan qızıl yay, ikincilərin isə ox gətirmələridir. 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 hakimiyyət, 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 çağırıb 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 fərqiə varmır, ancaq öz mənfəəti müqabilində çıxış edərək onları məhv edib yeməklə dolanır. Oğuz o qədər də sadə qəhrəman deyildir. Daha çox Kiat 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 adi çətinlik olmayıb olduqca mürəkkəb fonlu bir məsələdir, ən birincisi, bu qeyri-naməlum olan 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. Kiat 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, Kiatınkı isə gecə, qaranlıq düşəndən sonra olur. Bu cür hadisənin gedişi ayda da eynilə təkrarlanır, onun yekunu isə Oğuzun Kiatı 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, qövmin bütün çətinlikləri onun çiyinlərində durur. Burada böyük əksliklərin qarşıdurması görünür, yəni Kiatdan 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 Kiat və ya Təpəgöz (söz yox ki, bütün müqayisələrdə Kiat Təpəgözü 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» (6, 127). Günəşi bayraq, göyü çadır hesab edən Oğuz qurdu savaş rəmzi bilir. Onun bu məqsədində yenə sağ tərəfində olanlar ona mülayim, yaxın görünürlər, məsələn, Altun kağan belə bir vəziyyəti bilib ona çoxlu daş-qaş, qızıl-gümüş göndərib 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 səfərdi. Bu səfərdə qələbə rəmzi qurddu. O da evləndiyi qız kimi dan yeri söküləndə işıq şüası ilə gəlir. Göy tüklü, göy yelkəli 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 nəzərəçarpar. Qurdun türk mifologiyasında müharibə allahı rolunda çıxışı onun çoxçalarlı funksiyasını bəyan edir. Məsələn, «Koroğlu»da «adım qurd oldu, qurd oldu» (4, 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 əmrdir ki, xaotik 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 düzümlü 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 olmuşdu. Hətta bəzən yuxuya qəhrəmanın ölümü kimi də baxılmışdır. Bu müxtəliflik türkün qədim yaddaşındakı dualılıqla 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 yatır 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 olandır. 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 isə müasir aşıqların sələfləri, daha çox ozanlardır. Yaşadıcı məsələsinə gəldikdə burada bir qədər mürəkkəblik, yəni şəriklik məsələsi ortaya çıxır. Çünki əgər yaradıcı sənətkarlar yaratmaqdan başqa el arasında məclislərdə onu çalıb oxuyurlarsa, məsələ tək bununla bitmir, eləcə də yaddaş adamları da onun qoruyucularına çevrilir. Ən azı adi halda onu müəyyən yerlərdə danışır. Bu dastanların tarixi əhəmiyyətini,

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

Köçerilik məqamında bulunan türk həmişə şifahiliyə 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 dolandırırdı. Bütün bunlar oturaqlığı sevmədiyi kimi, yazıya da meyilli olmadığı böyük bir mərhələdi. 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 şifahiliyə olan meyindən irəli gəlir. Təbii ki, belə axarda dəyişmələr var və nümunə kimi «Oğuz Kağan» dastanının İslam variantı, eləcə də «Kitabi-Dədə Qorqud»un mətnindəki sonrakı artırımlar bunu təsdiqləyir.

Türk dastanla dünyaya göz açıb, necə ki, at, qılnc, qalxan onun üçün əsas idi, onsuz yaşamaq mümkün deyildi, eləcə də dastan gərəkliydə. Türk əgər at belində qılnc, 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 təkrarlamalıyıq və həmin dövr türkün dastançılığında qızıl dövr kimi qiymətləndirilməlidir. «Oğuz Kağan» dastanının İslam şəklinə gəldikdə biz onu da birinci sırada qəbul etməliyik ki, dastançılıqda variantlılıq təbiidir. Belə olan vəziyyətdə «Oğuz Kağan» dastanının İslam variantına da müsbət hal kimi baxmalıyıq. Mahiyyət etibarilə bunların arasında elə də ciddi fərq yoxdur. Əsas görünən ona sonradan artırılan islami çalarlarıdır. 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 rupor rolunu oynayır və böyük amal tapşırıqla gələn övlad ananın südünü əmməkdən imtina edir. Üç gündən sonra məcburiyyət qarşısında qalib ana tanrı dininə gəlir. Uşaq ad məsələsində də çox fəal görünür, çünki o, hazırlıqlı gəlmişdi. Bu dünyada onun yerinə yetirəcəyi tapşırıq 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 İslamı 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 İslamın gəlişi və onun nüfuzu ilə bağlıdır. Əks təqdirdə müvəffəqiyyətin çətinliyi durur. Məhz Oğuz xaqan İslam üçün türkün qüdrətli olduğu şəraitdə doğmalaşmalı idi. Bu doğmalılıq da təbii ki, türkün mənəvi sərvətləri üzərində cərrahiyyə əməliyyatından keçirdi. Eynilə sonrakı mərhələdə «Kitabi-Dədə Qorqud»da və aşıq 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 bozqurd 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 diş 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 (qıpçaq knyazı) gecədən xeyli keçmiş düşərgədən çıxıb qurd kimi ulaması və qurdun ona cavab verməsi qələbə müjdəsi idi. Məhz bu hadisə rus knyazı David Volinskinin iqorlar üzərində qələbəsinə təmin edir. Eləcə də əvvəl söhbət açdığımız «Oğuz Kağan» dastanında qurdun göydən şüa ilə düşməsi və Oğuzla yolgöstərici 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 mənbədənir.

Dastanda olan başqa rəvayət yenə türkün diş 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 sındırılıb qamışlığa tullanır. Həmin uşağı bir dişi qurd gəlib əmizdirib saxlayır. Qurd düşmənlərin təzədən gəlməsi ehtimalından uzaqlaşmaq üçün Altay dağlarının sarpllarına çəkilib. Onunla evlənib hamilə olur və on oğlu olur. Bu təsvir epizodik səciyyədən 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 narahatçılığını 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 genefonuna yaxınolma xüsusiyyəti məhz onun qoruyuculuğu funksiyasından çıxışını reallaşdırır. Ona görə də indi də qurda xeyirxahlıq rəmzi kimi baxılır. Hətta buriatlarda ağ qurda olan inam, onun tanrının övladı hesab olunması, üzünü göyə tutub ulaması zamanı tanrıdan yemək diləməsi kimi anamlar 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 türkə 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

birleşib onların üzərinə hücum edirlər. Lakin yenə məğlub olurlar. Düşmən tərəf ikinci dəfə hiylə işlədib qəfil geri çəkirlər və sonra göytürkləri öz yurdlarından çıxarıb məhv edirlər, kişilərini qırıb, uşaqlarını əsir edib aparırlar. Göytürk xaqanının 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 oldular. Özləri də artıb çoxaldılar. Artıq həmin ərazidən çıxmaq lazım idi. Babalarının bura gəlişinin müəyyən məqamlarını yadlarında saxlayan göytürklər onların əsl vətəninə aşağı bozqırlar olduğunu bilib bu barədə düşünməyə başladılar. 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» (10, 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 unutmuruq ki, yarıməfsanəvi bir məqamda dayanan tarix də var ki, bu da dastanlardı. 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 «Ergenegon» dastanı buna təbii misaldır.

Türklərin böyük hərbi səfərləri və qəfil geri çəkilmələri, 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 xüsusi diqqəti cəlb edir. Müşkülünü həll edən xalq məsələni, «Ergenekon»da dağdan yolun salınması üçün mədənin (dəmir) əridilməsi günü bayram kimi qeyd olunur.

Dastanda maraqlı olan cəhət isə həmin məqamda adı keçən qəbilənin başında Burteçenenin durması qeyd olunur. 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 düşünülürdü. Ancaq real vaxt üçün Burteçene lazım idi. Göy türk adı ilə qeyd olunan «Bozqurd», «Ergenekon» dastanları dastançılığın inkişafı tarixində çox mühüm yer tuturlar. Bundan əlavə uyğur dastanı adı ilə qeyd olunan dastanlar da var. Bu «Törəyiş» və «Köç» dastanıdır. Hər ikisi də ənənəni yaşatmaq, türk dastan xəzinəsində dəyərli keyfiyyətlər kəsb etmək baxımından əhəmiyyətlidir.

«Törəyiş» dastanında qoyulan problem də özünün ümumi mahiyyəti etibarilə «Bozqurd» 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 funksiyanı 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, onu ancaq allahlar özlərinə daha yaxın olanla evlənmək üçün yaradır. Yaşayışları da bir qədər fərqli olan bu qızlar (şəhərin kənarında qəsrde 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 göstərər 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 vərəqlədikdə ya dastanlarda, ya da əfsanə və rəvayətlərdə və s. hansısa formada qorunub saxlanır. Ümumiyyətlə, orada heç də cansızıcı təkrarlıq xüsusiyyəti də yoxdur. Əksinə bir-birindən fərqli bədii rəngarənglik var. Bu isə onların qədim köklərindəki eyniyyətin müxtəlif formalarda görünüşüdü. «Köç» dastanında da həmin yaxınlığın müxtəlif məqamlarını görürük. Ümumiyyətlə, bütün məqamlarda hansısa bir qövmün (türk qövmünün) başına bəla gələrsə bu ancaq boz qurdun hardansa özünü yetirib hansı formada xilaskarlıq rolunu oynamasından sonra qurtulur.

«Köç» dastanı boz qurdun görünüşünün tamamilə başqa formasıdır. Burada həmin rol boz qurdun deyil, heyvanların qışqıra-qışqıra köç deməsidir. Bəs fəlakətin kökü, hadisənin mahiyyəti nədədir? 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 səhvdən böyük fəlakət gəlir. Bu dastanda uyğurlarla çinlilər arasında gedən döyüşə son qoymaq 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 çıxırırlar. 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 otururlar. 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 islamdan sonrakı əski dastanlar (3, 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 vadsa hamısında özününküləşdirmə 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» dastanını. 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 özününküləşdirmə 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» (5, 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. İlkən 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 nüfuzedicisi 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 artırmaclar 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 vardır. Əgər onun bir ucunda əfsanələrlə əlləşən, dünya haqqında o qədər də dərin bilgisi olmayan insanların ilkin təsəvvürləri dayanırsa (bu məchul zamandı) 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 məsələni, Rəsuləleyhissəlam dövrü görünən tarixdi, lakin Dədə Qorqudun zahiri görkəmi və bir ağsaqqal kimi fəaliyyət görünüşü bizə dastanın çox qədimlərlə səsleşdiyindən 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 seçiyyələnilir. Dastanın islami şəkllə 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 fətuhatı arasındakı fəaliyyətini əks etdirir. Dastan XV əsrin sonlarında nəslrlə 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



fatehin 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 əks etdirmə və müxtəlif məqamları özündə yaşatma baxımından əvəzsizdir. Biz bu dövrün bir üzündə əfsanə tülündə dolaşan şaman davullarını, digər bir üzündə türkün alplığını bəyan edən dastan salnaməsini görürük, qalanlar bunun içərisində yaşayır. Təsəvvürümüzdə isə türkün böyük bir qələbəyə gedən döyüşdən əvvəlki və sonrakı anları canlanır. Türkün şifahi təfəkküründə mühüm yer tutan bu nümunələr onun ən çox tapındığı bədii dəyərlərlə qeyd olunan salnamələridir. Bu gün də bunlar həyatımızın ən maraqlı anlarının təsviri kimi uca və müqəddəs tutulur. Biz islamın dastanlarımızda və ümumiyyətlə aşiq sənətimizdə təcəssümünü ayrıca qeyd edəcəyimiz üçün burada geniş danışmırıq.

ƏDƏBİYYAT

1. Balasaqunlu Yusif. Qutadgu bilik. Bakı: Azərnəşr, 1994, 492 s.
2. Bilqamis dastanı. Bakı: Gənclik, 1985, 104 s.
3. Cavad H. Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış. Bakı: Azərnəşr, 1993, 176 s.
4. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. Azərbaycan xalq dastanları. Tərtib edən A.Vəfalı. Bakı: Gənclik, 1988, 580 s.
5. Əfəndiyev P.Ş. Dastan yaradıcılığı. Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 1999, 166 s.

6. Füzuli B. Oğuz epik ənənəsi və «Oğuz Kağan» dastanı. Bakı: Sabah, 1993, 194 s.
7. Xəlilov P.İ. Türk xalqlarının və Şərqi Slavyanların ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1994, s. 8-342
8. Oğuznamələr. Tərtibçilər: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 1993, 92 s.
9. Skandnav dastanları. Bakı: Gənclik, 1973, 253 s.
10. Türkün qızıl kitabı. I kitab. Bakı: Yazıçı, 1992, 184 s.



AŞIQ YARADICILIĞI

Ozanın aşığa transformasiyası. Böyük bir dünyagörüşün, bütöv bir mənəvi dəyərlərin incəliklərini özündə əks etdirən aşiq sənəti zamanın çox dərin qatlarından keçib gəlmişdir. Bu gün aşiq adı ilə haqqında danışdığımız bu sənətin kökündə sayalar, qamlar, şamanlar, varsaq və ozanlar durur. Mövcud tədqiqatlar bir istiqamətdə bunların eyni kökdən çıxıb, mayə 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 aşiq yaradıcılığı bu gün də həmin dərinliyi yaşadır. Məhz ona görə də türklüyün atributu səviyyəsində dayanan bu sənət zaman-zaman müqəddəs hesab olunmuşdur. Böyük bir qövmin and yeri olan bu sənət xaricdən və daxildən küfr oxunanda yenə milləti arxasınca aparmaq imkanını özündə saxlamışdı. «Aşiq elin anasıdır» (Mahmudbəyov) 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 ustadlara 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 epizoddə 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 çılpaq 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. Qayıtmasaydı şübhəsiz daha ciddi cəzalanma ilə görk oluna bilərdi. Bu epizodik hadisə Məhəmməd peyğəmbəri qətlə yetirmək istəyən Səraçənin cəhdi ilə eyni tiplidir. Dastanda 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» (69) adlı məqaləsi bu sənətin çox incə məqamlarını açıqlamaq baxımından əhəmiyyətli. 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 aşıq 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 peşmançılıq 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 yönəltmək 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 (42; 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 olunası məsələ deyil, kökləri isə şübhəsiz ilkin forma ilə əlaqəli olub islamın gəlişində yeni forma almışdı. 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 görünməyindədir. 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 aşıqlar»ın (39, 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 aşıq 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, ayrılımlar da yox deyildir. Biz burada təbii olan inkişafdan əlavə zamanın diqtəsini də unutmamalıyıq. Aşıq sənətinin mahiyyətində nə qədər qoruyuculuq, hifzətmə özünü saxlasa da zamanın diqtəsindən uzaq düşmə halları yox deyildi. 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 xətdə çıxma bilmələri və onların idarəçilik məqamında rolu danılmazdır. Xətai dövründə aşığın cəmiyyətdə və dövlətdə rolundan danışanlar ən çox şahın apardığı döyüşləri misal göstəririlər. M.Abbaslı «Şah İsmayıl Xətai və folklor» (1, 94) adlı məqaləsində onların başında qızılbaş tacı, çiynlərində pələng dərisi, bellərində qılnc, 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 aşıq-döyüşçü xəttidir. Bu xətt Atilla zamanında, hətta müəyyən məqamlarda Dədə Qorqud zamanında alp-erlərin qəhrəman, ozan xəttidi və bir qədər dəqiqləşdirmələrdə Qorqudun özünün də buraya mədəni müdaxiləsi daxil olmaqla, yaxın keçmişimizin hadisəsi olan Böyük Vətən müharibəsi zamanında aşıqların iştirakı da buraya daxildir. (Böyük Vətən müharibəsində Aşıq Qara Məmmədov, Aşıq Nəcəf, Cilli Aşıq Müseyib iştirak ediblər).

Aşığın qəhrəman öyümü ilə onun döyüşçü 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 əsrin hadisəsini xatırladan, lakin mahiyyəti, dərin qatları ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan Koroğlunun «Koroğlu der, mən aşığam» deməsi çox maraqlı və diqqətə layiqdir (45, 3-167). Buraya Atilla ordularında çalğıçıların, daha doğrusu, bu çalğıçıların əsas hissəsinin aşıqların sələfləri olmasını da əlavə etsək aşığın necə geniş arenada fəaliyyət göstərdiyini qəbul etmiş olarıq. Hətta Atillanın dəfn mərasimində böyük çalğıçılar qrupunun da mövcudluğu göstərilir. Y.V.Çəmənzəminli yazır: «Düşərgədə, təpə başında ipək çadır altında qoydular. Hun süvarilərinin ən gözəllərini seçdilər, təpələri dolanaraq gözəl ağılarda Atillanı mədh etməyə başladılar; hunların şəhid padşahı, qoçaq millətlər padşahı, qoçaq millətlər hökmdarı Minaşuq oğlu Atilla görünməmiş qüvvətlə iskid və german ölkələrinə malik idi. Şəhərləri istila etdikdə iki Roma imperatorluğunu da qorxutdu» (23, c.3, 79). Diqqət etdikdə Atilla ordusundakı çalğıçılar dəstəsi ilə Atilla dəfni arasındakı çalğıçılar dəstəsi arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Fərq olsa-olsa onların həmin mərasimdə aparıcılıq məqamından gədir. Biz matəmdə aparıcılığı yuğçulara, ağı deyənlərə veririksə, (Ə.Haqverdiyev də bu mərasimdə çalğıçıların iştirakını qeyd edir. İkisimli qopuzun çalınmasını vurğulayır) (33, 2 c. 392) qopuzun mövcudluğunu da unutmur. 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 gəlinəydi bu səbəbdəndir. Müəllifi bəlli olmayan, zaman və məkana az təbə olan bir ədəbi məhsul tətbiq və tətəbbü çərçivəsinə də çətin sığar» (23, c.3, 58). Biz burada aşiq yaradıcılığının müəllifliyindən daha çox bu sənətin mənşəyini və bu mənşənin dərin qatlarında (qamşaman və ondan əvvəl olan sayalar) tədqiq və tətəbbüyə çətin gələn məsələləri düşünürük. Bütün adlanmalar - istər qamşamanla 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 hərəkəti (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 gedəndir. 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 aşiq 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 keçməsində başlıca amildir. Koroğlu dövlət yaratmaqdan daha çox haqqı-ədaləti bərpa etmək məqsədilə mübarizəyə başlayır. Düzdür, müəyyən mənada Çəlibəlin 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 (24, 299-370). Bütün bunlar tarixin müəyyən qatlarındakı enmə və qalxmaların yaddaşdakı davamıdır, ozanlığın aşıqlıqda yaşayışıdır. Oğuzun alplıq dövrünün başa çatması (Oğuz yabqu dövlətindəki daxili çekişmələr) artıq mövcud olanı, oğuzun ozanı əvəzləyəcək aşığını 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» (29, 32). Oğuzun, eləcə də ozanın səhnədən çıxmasında iki amil əsas idi; bunlardan biri köçərilikdən oturaqlığa dönüş, bozqırlardan enmə idisə, ikincisi isə güclü islamın gəlişi və onun yeritdiyi ölçülü ideologiya idi. Tədrici gələn bu prosesdə birinci xüsusiyyət oğuzun daxilində inkişafdan doğan problemlər ortaya çıxarır. Cəmiyyətin daxilində müəyyən narazılıqlar vardır, məsələn, İç oğuzla Dış oğuzun arasındakı savaş, eləcə də bu savaşaqədərki 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» (44, 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 əsası 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 yaxınlıq qədər deyildir. Bütün parametrlərdə müəyyən yaxınlıq ola bildiyi halda dastan formasında artıq qəhrəmanın kodlaşması gedir. Müasir dövrün qəhrəmanı nə günün reallıqlarından çıxıb bilər, nə də dastanın özünün tələblərindən yan keçib bilər. 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 öz 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. Məsələ 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-erənlik 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-birilə əlaqədidi. 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 gətirirdi. 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, ərəb dilli poeziyanın, eləcə də böyük bir dövrü əhatə edən klassik ədəbiyyatda yazıb-yaratma ənənəsi məhz belə bir təsirin, islam faktorunun gəlişi ilə əlaqədidi. 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 aşıq olma variantında işlərin aparılması əsas idi. Ona görə də tədricən ozandan aşığa keçid başlayırdı. Tədqiqatçıların aşıq sözünün mahiyyətini açmaq istiqamətindəki 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 mövcudluğudu. Bunların hər ikisi inkarolunmaz faktorlardır. Aşıq faktorunun ərəb sözü ilə bağlılığı islamın bütün mədəniyyətlərdə (burada ərəblərin ilkin istila dövrü atdığı addımlar nəzərdə tutulur) özünü küləşdirmə 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 xan-xavanların sarayından tutmuş ondan kənarda yaradan bütün yazarlara qədər az qalır gəlib çatırdı.

Aşığın isə hələ böyük bir aşınmada bu cür məruzluğu xalqın sənət qoruyuculuğunda aqressivliyini, hifzediciliyini göstərir.

Bir cəhəti də qeyd edək ki, hakim mədəniyyət (kənardan gələn mədəniyyət) elə məqamlar vardı ki, tam mənası ilə dəyişikliyi edə bilmirdi. Məhz belə məqamlarda ehtiyatkarlıqla addımlar atmaq məcburiyyətində qalırdı. Əgər poeziyada ərəb dilində yazmaq ənənəviləşirdisə, aşığda ancaq ad dəyişməsi ilə kifayətlənirdi. Bu xalqın mənəviyyatına, köklü dəyərlərinə nüfuz etməkdən, etmək istəyindən irəli gəlirdi. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud»da islamla bağlı artırmalar, eləcə də Novruz bayramında islamlaşdırma meyli bununla bağlı idi (55, 3-8). Yad mədəniyyət tam aşılınmanın mövcud olmadığı şəraitdə müəyyən məqsədyönlü addımlarla özününküləşdirmə aparmaqla, nisbətən dəyişmələrlə kifayətlənirdi. Ozanda da uzaqbaşı nəticə etibarilə ozanın aşiq oması ilə kifayətlənirdi. Daha doğrusu, hər iki mədəniyyət qarşılıqlı güzəştlərlə təbii axarda razılaşırdılar və onun böyük bir mədəniyyət adını daşması ilə barışıldı. Eyni zamanda yerli mədəniyyət onu da sərbəst buraxmayıb özününküləşdirmə istiqamətində addımladı, aşiq aşığa çevrildi. Görkəmli Roma şairi Horasi demişkən, «Əsir edilmiş Yunanıstan öz qalib gəlmiş düşməni əsir etmişdir» (61, 306). Folklorşünas alimimiz M.H.Təhmasib aşiq sözünün kökündə türk sözü «aş»ın durduğunu söyləyir (64, 41). Müəllif «ozan»ın aşığa çevrilməsini çox mürəkkəb tarixi proses (64, 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 aşiqin bizim dil qanunlarımıza uyğunlaşmış forması deyildir.

«Aşiq»in kökü, yuxarıda deyildiyi kimi, ərəbcənin «eşq»i, «aşığ»ın kökü isə, bizcə, türkcənin indi artıq tamamilə arxaıqlaşmış olan qədim «aş»ıdır» (64, 41). Müəllifin bu kökün əsasında çox da uzaq olmayan nəğmə kimi aşula durduğu qənaəti də inandırıcıdır və bu söz eyni mənada özbəklərdə də qalmaqdadır. Akad. V.V.Radlov da «aşula»nı melodiya və nəğmə kimi mənalandırıb, bir nəğmənin adı olduğunu qeyd edir. Müəllif varsağının mənalardan birinin də «aşula» olduğunu yazır.

Müləhizələr və faktlar «ozan»ın aşığa keçidinin mürəkkəb, maraqlı bir proses olduğunu göstərir. Aşıq 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.Köpürlü isə aşıq yaradıcılığından danışarkən deyir: «Aşıq xalq arasında, ümumiyyətlə saz şairlərinə verilən bir addır. Yenə xalq arasında dolaşan bir çox məcmuələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldiklərini, saz çalıb şeir söyləməyi də ilahi vasitələrlə - yəni ya bir mürşidin, pirin, yaxud Xızır peyğəmbərin rüyada və ya həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anlayır» (70, 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 məna qatı kimi sezilməkdədir. Ona görə də tədqiqatçıların müəyyən qismi ozandan aşığa keçidi və bu sözün etimologiyasını, tarixi təfərrüatları açanda eşq kəlməsini də aşıq sözünü səciyyələndirən bir söz kimi göstərirlər. 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.Qordlevski bu sözün açılışında «ışıq»dan yaranışa 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 (bəktəşi, 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 aşiq//eşq//işiq 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 aşiqda 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, məsələn, 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 tanrı yaxınlığı eyni istiqamətli məsələlərdir. Məhz aşiq adının da bu formaya gəlişi ümumi tapınmada gəlinən qənaət kimi görünür. Bizim aşiq yaradıcılığında müşahidə etdiyimiz eşq həyati və ilahi eşq fonunda görünən məhəbbətdi. Bir növ başa düşəcəyimiz iki şəxs sadəcə olaraq məhəbbətindən daha yüksəkdə dayanan məhəbbətdi. Bu mənada aşiq yaradıcılığı böyük inkişafı xarakterizə edən və əhatəlilik məqamında hamısını özündə birləşdirən sənətdi. Məhz addəyişmələrdə aşığın mövcudluğuna da bu cür baxmalıyıq. «Koroğlu»da da «aşiq deyiləm, işigəm» misrası da 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, aşiq yaradıcılığında həyati məhəbbət yox dərəcəsidir. Əsla belə deyil, biz həyati məhəbbəti aşiq yaradıcılığının mündəricəsi hesab edənlər tərəfindəyik. Lakin ilahi nəfəsi də başlıca olan kimi qəbul edirik. Və həyatiliyi də ilahilikdən gəlmə kimi dəyərləndiririk. Aşiq yaradıcılığında hər



şey təbiidi və təbii görünəndi. 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 «məne qara deyən gözəl, qaşların qara deyilmi?») 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 uzaqlaşmamışdır. Ancaq fərqliliklərlə səciyyələnir. Folklorşünas H. İsmayilov 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. (43, 64). Biz bu sistemdə Şirvan aşıqlarındakı fərqlilikləri də qeyd edirik. Onu bir istiqamət kimi qiymətləndirsək də (gördüyümüz) onları bu sistemə bütün mahiyyətilə daxil etməirik. 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 inkişafdan 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, aşiq 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 başlıға 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, təcrici olaraq sonrakı inkişaf üçün (oturaqlıq dövrü) səciyyəvi olanlar mövzuya çevrildi. Nəticə etibarilə aşiq ifadəsi türk sözü «aşılamaq» və «aş» anlamı ilə, ərəblərin «aşiq» eşq sözü arasında mövzuya çevrildi. Hər iki halda inandırıcı olandır: aşılamaq/öyrətmək və aşiq. Və hər iki məfhumda mahiyyət, yəni bugünkü sənətin əsas istiqamətləri səciyyələnir. Lakin qarşılıqlı güzəştə meyllilik məqamı daha çox başlanğıc olanın mühafizəkarlığıdı 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 oynayır və zahiri, eləcə də daxili baxımdan nə qədər güclü görünməsinə baxmayaraq (məsələn, aşıqın ərəbin eşq sözünə 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 aşiq yaradıcılığında görünüşünü verərkən qayıdacağıq.

Aşiq adi ilə tanınmadan sonrakı mərhələ. Ozandan aşığa keçidin başa çatmasından sonra (bu proses fikrimizcə, X-XVI əsrə qədər olan bir dövrü əhatə edir) artıq aşiq 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» anlamaları böyük mahiyyətin əksidir. F.Köpürlü onlardakı ilahi qaynaqlarla bağlılığa daha çox üstünlük verir, «bunlar xalqın tələqqisinə görə xalq aşıqlarıdır və ilahi qaynaqları daima ilahidir» (70, 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 prof. V.Vəliyev «ən qədim dövrlərdə ozan adı ilə məşhur olan bu sənətkarlar sonralar «aşiq» adlanmışdır» (66, 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» (66, 150). Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi ozandan aşığa keçid tarixi inkişaf səciyyəli 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 aşıq deməkdir. Əsil aşıqlar indiki aşıqlardan fərqlənmişlər; onlar məhəbbətin təsirilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi şəxslər olmuşlar. Sonralar aşıq adı əsil aşıqlar haqqında dastanlar danışan, həm də öz hekayəsini sazın müşayiəti altında mahnılarla izah edən şəxslərə verilmişdir. Əfsanəvi aşıqlar kimi bu şəxslər də geniş şöhrət qazanmışlar» (34, 205). Müəllifin aşığı ərəb sözü hesab etməsi və «əsil aşığın əfsanəvi səciyyə daşması» barədə fikri daha çox diqqəti cəlb edəndir. Əsil aşığın bu cür səciyyələnməsi 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 onu ikinci planda əsil aşığılar haqqında əfsanə və hekayələri danışanlara deyilməsi məhz XX əsrin faktı kimi hiss edərəkdən və etməyərəkden deməsindədir. Necə ki, rəhbərə, partiyaya, 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. Əsil aşığıların mahnı və hekayələrini ifa edənlərdən daha aşağıda duran aşığıların meydana gəlməsinə imkan yaratdı. Burada dediyimiz kimi, itirən yalnız sənət yox, həm də sənətkar oldu.

Aşığın hökmdarların, xan-xavanların sarayına cəlb olunması ilə ilahi nəfəsdə sıxılma getdi. Bir növ sərgərdanlıqdan çıxan azad aşıq məhdudiyyətlə üzləşdi. Lakin qeyd edək ki, saraylar aşığın qüdrətini əlindən ala bilmədi, sadəcə olaraq müəyyən qrup saray aşığılarının, ilahi nəfəsdən uzaq aşığıların formalaşmasına şərait yarandı. İlahi qabiliyyət və ilahi nəfəslə əlaqəliliyin sayəsində nələlərə qadir olduğunu müəyyən məqamlarda göstərməklə böyük nüfuzunu saxladı (məsələn, Abbas Tufarqanlının zəhər quyusuna salınması (8, 261-309), Aşıq Qəribin «Xudam qanad verdi uçdum da gəldim») qüdrəti (6, 421-463). Onu da deyək ki, geniş mənada saray mühitinə müsbət münasibət bəsləyirik. Eyni zamanda, saraya çəkilmədə bir növ aşığılar hökmdarın gərəyinə çevrildi. Ondən ilhamverici kimi istifadə olundu. Böyük döyüşlərdə onların qoşqularından, dastanlarından oxundu və döyüş əhvali-ruhiyyəsi gücləndirildi. Geniş kütlə də, ordu da öndə gedən 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 atmışdır.

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 bürüzə verir. Ona görə də onun bədii yaradıcılığındakı mürşidlik həyatı fəaliyyətindəki

mürşidlikdi və bu xüsusiyyətlər onun hökmlərində 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 ilahim, kərəm səndə,
Düşkün qula kərəm eylə (62, 30).

Eyni zamanda dərvişlibas aşıqların da bu cür məqamlarda onunla birgə addımı ceviz anından keçib gələn məqamdı. 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 (62, 7-176). Ona görə də hökmdar//dərviş//şair problemi Şah İsmayıl şəxsində araşdırılmalı və sələflərinə doğru genişləndirilməli problemdir. Bu gün də müəyyən adamların, eləcə də bir qrup aşıqların ceviz 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, Aşıq Qərib, Qurbani, Abbas Tufarqanlı və s. Bunların hamısı mövcud dünyaya müəyyən tapşırıqla, daşıyacağı mənəvi yüklə göndərilir. Şah İsmayıl Xətai də belə bir tapşırığın yiyəsidir. Koroğlu da aşığa və Şah İsmayıl 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 gedir. Qeyd etdiyimiz kimi, onlar müəyyən tapşırıqla göndərilir və lazımı məqamda mühitdəki fərqli keyfiyyətləri qabardılıb aparıcı mövqeyə çıxarılır. Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Aşıq Əmrəh, Aşıq Kamandar, Aşıq Avdı, Aşıq Ədalət və s. dərvişlibas aşıqlardı. Bu sadələşməni 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 müasirimizdi və bunun mövcudluğunu gündəlik həyatımızda hiss edirik. Onlar oxuyanda

H.Zərdabinin «ətini kəssən də xəbəri olmaz» kəlamı yaddaşımızı döyəcləyir və cevz anındakı vəziyyətlərin təkrarı görünür.

Həqiqət olan bir məsələ var ki, «onlar məhəbbətin təsirilə şeir və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi aşıqlar olmuşlar»(34, 205). Burada olan məhəbbət ilahi məhəbbətdən real məhəbbətə (iki şəxsin məhəbbətində də ilahi nəfəsin cizgiləri var) və əksinə gedişlərdə olardı. Hər iki halda başlanğıc ilahi nəfəsli məhəbbətdi. 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» (66, 152). Doğrudan da maraqlıdır, onlar indiyə qədər əlinə bir dəfə saz almadığı halda bu məhəbbətə düçar olduqdan sonra saz çalır, şeir yazır, hətta olacaqlardan da xəbər verə bilər. Bu təbii ki, hər kəsə verilmir, ancaq tanrı yükünü daşıya bilənlərə verilib və onlar isə tək-tək olur. Dərviş kimi yaşayır, nəğməsini aşiq kimi qoşub oxuyur. Haqq aşığı təbiət etibarilə dərviş olardı. 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, dərvişlik olmaq çox zaman sevgi ilə birləşdirilir. 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 sevgilə qabardılır. Nümunə üçün «Novruz və Qəndab» dastanına nəzər salaq.

«Oğul, niyə fikir deryasına qərq olub qəflət yuxusuna cumubsan? Al bu badəni nuş elə, mətəbinə çatarsan. Novruz diqqətlə dərvişə baxanda gördü ki, həm dərvişdən, həm də badədən bir nur qalxıb asimana bülənd oldu. Bu möcüzəyə məəttəl qalıb dedi:

- Ağə dərviş, bizlərdə o badə haram buyrulub biz şərab içmirik.

Dərviş Novruzun cavabında dedi:

- Bala, bu badə o badələrdən deyil, bu badə Yusifi Züleyxaya yetirən badədəndir. Novruz badəni dərvışdən alıb nuş elədi. O saat sinəsi dəmirçi kürəsi kimi yanmağa başladı. Bərkdən qışqırdı ki:

- Ağa dəviş, yandım, mənə əlac!

Dərviş barmağını gözünün qabağına tutub dedi:

- Oğul, barmağımın arasından bax gör kimi görürsən?

Novruz dedi:

- Uzaq-uzaq yollar görürəm» (4, 153-154).

Bu nümunədə məhəbbət tanrı sevgisidi, görməzə-bilməzə olan vurğunluqdu, alın yazısıdı. Məhz ona görə də aşıq//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 göstərilməsi 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, aşıq 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 (15, 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 təkanverici amildi. Onu da deyək ki, ozandakı o müdriklik, ilahi nəfəs yükünü aşıqda daha çox dədələr çəkir. Bununla demək olar ozan ad çəkisində olan ağırlıq aşıqda 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 Alı, Dədə Ələsgər, Dədə Şəmşir və s. Bu sistem özlüyündə bütöv bir dünyagörüşü yaşıdır. Sistemin bir ucunda Dədə Qorqud, bir ucunda isə son dövrün dədələşən və dədələşməkdə olan müdrikləri durur. Bu adın tək aşıqlara verilməsi də əsas deyil, ola bilsin aşıq olmayan başqalarına da bu ad deyilsin. Ancaq əsas olan budur ki, daha çox aşıqla, el şairi ilə bağlıdı. Bu isə Dədə sözünün



ehtiva etdiyi ağsaqqallıq, müdriklik, ağıryanalıq və yaradıcı keyfiyyətlərin topluluğu 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. Prof. V.Vəliyev yazır: «Bu söz hal-hazırda Azərbaycan dilinin lüğət tərkibində, xalq danışq dilində «ata», «böyük» mənasında işlənir. Bir neçə yüz il bundan əvvəl «dədə» ad-titulu hər şəxsə verilməmişdi. «Dədə» o şəxs hesab edilmişdir ki, xalq onu müdrik, ağsaqqal, başbilən kimi tanımışdır» (66, 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 deyilmir, 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. Prof. 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» (25, 235). Bütün bunlar dədədən aşığa olan yolun o qədər də keçilməz olmadığını göstərir. Daha doğrusu, dədə ilə aşıq 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 aşıq olanlar özünü təsdiqləyə bildilər. Ü.Hacıbəyovun «əfsanəvi aşıqlar»ı dədə hesab olundu. Dədənin, ozanın, aşığın yolu sərgərdanlıqdan, dərvişlikdən keçir. Onların təbiətində bir gəzərgilik var. Aşığın, ustad el sənətkarlarının saraya dəvət olunması, onun çərçivəyə salınması qanadının sındırılmasıdır. Bu sahədə olan cəhdlər aşığa olan münasibətin nəticəsi kimi görünə 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 oluruq. 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 yazılmaların) 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 məharəti ilə fərqlənən və verilən müdrik suallara ağıllı cavablar verən aşıqlar birincilik qazanarmış» (34, 205). Biz sarayda fəaliyyət göstərən aşıqların istedadına şəkk gətirmirik, ancaq sarayın diqtəsi onları Abbas Tufarqanlı yolundan sapdırdı. Nəticə etibarilə «öz sənətinə sadıq qalanlar» (Ü.Hacıbəyov), sənətə ancaq sənət kimi baxıb xalqın sevimlisinə çevrilə bilənlər dədə kimi xalq arasında şöhrətləndi.

M.H.Təhmasib «dədə» adının mövcudluq və səciyyələnmə 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. Məsələn üçün sovet dövrünün dədə hesab olunan Aşıq Əsədi, XIX-XX əsrin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımları, 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» (63, 29). Biz dədə adı ilə ozan, aşiq 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» (35, 15) ancaq ozanın, aşığın 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 olduğunu və bu yükün ağırlığının el sənətkarı ozanda, aşıqda daha çox cəmləşdiyinin şahidi oluruq. Şah İsmayıl Xətai

Qaibdən dəlil görünür,

Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin (62, 20) -

deməklə dədənin daha təfərrüatlı məqamlarda mövcudluğunu göstərmək istəyində olmuşdur. Yekun olaraq məsəl 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» (26). Bütün bunlar istər dədə ilə bərabər, 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 məsələdi. 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 (36, 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 oldu. 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 deməkdi. 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» (25, 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 ciddi-cəhdlə saxlayırdılar. Bu mənada aşiq 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 yaxınlıq idi. Eyni zamanda ilkin dünyagörüşlə bu gün arasında olan zaman məsafəsində elə bir fərqləndirici keyfiyyətin olmaması idi. Yəni aşiq yaradıcılığındakı mütərəqqi mühafizəkarlıq idi. Bu mühafizəkarlıqda məsələnin ikinci tərəfi də var, bu da ondan ibarətdir ki, aşiq axşamdan səhərə qədər, hətta bəzən bir neçə gün (məsələn, Aşiq Ələsgər Qazax rayonunun Salahlı kəndində Annax bəyin toyunda bir həftə çalıb oxuyur) məclis aparır (13, 201). Bu hər iki tərəfin (həm məclis aparan aşığın, həm də dinləyənin) sənətə olan yaxınlığı, mənəvi varlığını əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Aşiq 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 olunandı. Belə bir bütövlüyün mövcudluğunu biz yalnız aşıqda görürük. Bu həmin aşıqlardır ki, qədim zamanlarda təsəvvürlərin ibtidai məqamlarında bütöv bir mədəniyyət dəyərlərini özündə yaşadırdı. Aşiq sənəti ilə xalq öz ruhuna yaxın olanı yaratmışdı. Onun şairi də, çalğıçısı da, rəqqasəsi də, oxuyanı da aşiq idi. Hətta bunların üzərinə inamları və onların təcəssümünü də gətirsək nə qədər əhatəliliyə malik olduğunu görürük. Bu cür əhatəliliyin müəyyən bir hissəsi aedlərdə, rapsodlarda, roman və alman trubadurlarında, minnezingerlərində nəzərə çarpır. (Ətraflı məlumat üçün bax: 61; 72; 73). Onu da qeyd edək ki, bu əhatəlilik heç bir xalqda bu qədər geniş görünmür. Aşiq 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. İlkən təsəvvürlər, ilkən 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 görsənməsidir. Maraqlısı odur ki, heç bir yerdə oxumağı, yazmağı öyrənməyən, bacarmayan aşıq böyük bilgiler 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 şəxsdə cəmlənməsi isə qeyri-adiliklə əlaqələnir və nəticədə büta 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 məsələdi. Aşıq Ələsgərin dediyi kimi «əzəl başdan pür kamalı gerekdi» timsalında nəzərə çarpır. Bu ancaq Ələsgər ola biləndə görünür və dərk olunur. Bülbül aşıq yaradıcılığındakı bu əhatəliliyi 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» (20, 18). Saya 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» deyə vurğulayır (22, 134). Aşıq//saya və yaxud da saya// aşıq xətti elə sinkretizmə bərabərdir. Bu hər iki sənətin mövcudluğunda eyni zamanda bir eyniyyətin izləri nəzərə çarpır. Ona görə də saya aşıq xəttini birgə izləmək daha müqabilədi. Həqiqətin sadə tərəfi ondan ibarətdir ki, sayalar qoyunçuluqla bağlıdır. Arxeoloji qazıntılarda da (bax: T.Bünyadovun araşdırmalarına) qoyun otaran çobanın əlində saza bənzər alət görünür. Eyi zamanda mövcud ədəbiyyatda çobana

xeyirxahlığın simvolu kimi bəslənən münaisbət də məsələnin mahiyyətinə yaxınlığı ifadə edir. El məsəlində «acdın çobana» deyimi bu yaddaşın dərin qatlarındakı münaisbəti 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 (8, 70-166) və s. Böyük bir mədəniyyətin dərin qatlarına işıq salan bu ad sistemini M.Seyidov (59), M.Həkimov (35, 36) «Say», «Saya», «Sayaçı», «San», «Sanmaq», «Sanımaq» kimi qəbul edir. Biz bu ardıcılıqda ilkin olan üçün (59) qəbul edirik və birbaşa qoyunçuluqla bağlı olma fikrində dayanırıq.

Bu nəğmələrin ifadəsini isə «saya» 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 və eləcə də Sibirdə və onun ətrafında yaşayan xalqların həyatında izlərinin mümkünlüyü qənaətinə gəlir (59). Bu araşdırmaların son ucunda prof. M.Həkimovun daha inandırıcı və fikrimizcə daha uğurlu qənaətləri dayanır. Bu da müəllifin sayanı qədim azərbaycanlıların təfəkküründə Allah, peyğəmbər, çobanlar ilahəsi, məclislər aparan sənətkar aşiq olması qənaətində durmasıdır və bizim fikrimizə müqabil duran da müəyyən tərəfləri ilə budur. Maraqlı dairəmizdə isə saya // 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: «Saya ətəyi, peyğəmbər ətəyi», «Soydan hərəkət, sayadan bərəkət»,

«Saya yaradan, soy qurandır» (35, 38). Burada sayanın yaradıcı, tanrı funksiyası görünür. Şübhəsiz bu inam bizə Saya 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 oldu. Əvvəllər (şamanda, ozanda) qeyd etdiyimiz paylanma halı burada bir daha aydın nəzərə çarpır. Saya - tanrı, Saya - peyğəmbər, Saya - pir, Saya - sənətkar, Saya - ağsaqqal, müdrik kimi paralellərdə durur. Bunların hal-hazırda ən tutarlısı və daha inandırıcı görünəni Saya - çoban anlamıdır: «Sayanın varı davar, dağın varı qar», «Saya sözü, qurd gözü iti olar». Bu sözün mahiyyəti, daşdığı məna yükü ilə bağlı F.Köçərlinin (74), M.Arifin (9, c.3, 170), M.H.Təhmasibin (7, 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 aşıq hesab edir. Ancaq müəyyən vaxtda, (payızın axırında və qışda) evləri gəzib, 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 sayaları 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 əks olunma məqamları da bunu təsdiqləyir:

Salamməlik, say bəylər,
Bir-birindən yey bəylər,
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 (35, 39).

Bu nümunələr Sayanın çox qədimlərlə bağlılığını və daşdığı yükü əks etdirir. Burada ən çox nəzərə çarpan və diqqətimizi çəkən sayanın 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. 6-cı 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 məbəbində şumerlərə məxsus bu kiçik tarixi abidə göstərir ki, maldar tayfalar içərisində şaman, varsaq, ozan sənəti geniş yayılmışdır» (53, 8). Burada bizim fikrimizi çəkən yenə ozanın (aşığın) sürüsü və sürünü qoruyan itlə təsvir edilməsidir. Bu aşığı - 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, yeni 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, elin-obanın 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 ozana qədərki böyük inkişafın məqamlarını açıqlayır. Sayanın dərviş, ozan, dədə, çoban funksiyası daha mürəkkəb, daha dərin qatları açıqlayır və ozana qədərki mərhələni səciyyələndirir. Müqayisə üçün Saya - ozan, Saya - dərviş, Saya - dədə xəttini də nəzərdən keçirmək olar. Yenə bunların əsasında Sayanın ağsaqqallığı, nəğməkarlığı, qoyunçuluğu dayanır. 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 (21, 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 dolanacaq yeri idi. İlkin mərhələdə insanlar məhz bu müvəffəqiyyətini qoruyub saxlayır və ona daha çox meyllənirdilər, eyni zamanda bu haqda bəhs edəcək nəğmələrini yaradırdılar. Məhz sayalardakı bu

müqəddəsləşmə (allah və peyğəmbər inamı) həmin reallıqla, qoyunçuluğun insanlar arasında rolu və həm də bu nəğmələri yaradanların nüfuzu ilə əlaqədidi. Bütün bunlar Sayaların aşiq xəttində daha qədimliyini, ozan, varsaq, qam-şaman mərhələsində daşdığı funksiyanı 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 olandır. Bu araşdırmalar bizim sayalar haqqında olan qənaətimizin doğruluğuna inamı bir daha təsdiqləyir. Biz aşiq sənətinin inkişafını, onun daha qədimlərlə bağlılığını açmaq üçün dəridən-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.Gəncəvinin «İsgəndərnamə» poemasında Əflatunun musiqi aləti düzəltməsi səhnəsi də bu tiplidi (31, 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 prof. X.Koroğlunun və prof. M.Həkimovun sazla bağlı xalq arasından topladığı əfsanələrin eynidir. Fərq isə Nizaminin bu hadisəni tarixi reallıq, 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, eləcə 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: «Aşıq xalq arasında ümumiyyətlə saz şairinə verilən addır. Yenə xalq arasında dolaşan bir çox mənubələr, 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» (70, 152). Burada müəllifin aşıq 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 reallıq 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 aşıq sənətində mövcud olan səbəbləri var: ustad//şagird ənənəsi, bədahətən söz demə, deyişmə səhnələrinin mövcudluğu və məğlub zamanı sazın verilməsi 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 (32, 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 demədi. Ağır yığnaqlar aparən, 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 (36, 210-213). Eyni zamanda, bu formanın yazılı ədəbiyyata (deyişmənin) da keçməsi hadisəsi və özünü ona yaxın olan bir şəkildə göstərməsi də 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 Hüseynə 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//aşiq xəttində də izlənməli məsələdir. Məsələn, Cabbar Qaryağdıoğlunun məlum məşhur «İrəvanda xal qalmadı» mahnısı bədahətən deyimin nümunəsidir (27, 131-166). Bütün bunlar aşıq//şair/müğənni xəttinin izlənmə gərəkliyini və aşıqdan hər iki istiqamətə (şairə və müğənniyə) təsir etməni 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 olan maraqlı 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 küməsindən 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 hər 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 aşığın olmanın atributu kimi də görsənməkdədi 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 mühafizəkarlıqdı ki, ancaq sənətin ümumi prinsipləri üçün hesablanır. Yəni yaradıcılıq mühafizəkarlığı yox, sənət mühafizəkarlığıdı. Bu da qanla yoğrulmuş bir şey kimi ustad təlimindən, sənətin sirlərini öyrənən gələcək aşığın qarşısında duran tələblərin yerinə yetirilməsindən irəli gəlir. Yəni aşıqlıqda ifrat sərbəstlik yoxdu, 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 icabədən bir çox dərəcələri vardı. Bilxassə, böyük şöhrətli aşıqların ətrafında saz şairliyinə maraqlı, istedadlı bir çox gənclər çıraq olaraq toplanılar, ustaddan məxləs - yəni şeirlərində kullanacaqları bir söz alarlar, aşıq olmaq üçün zəruri olan ədəbi və məsləki, tərbiyəni gördükdən sonra məclislərə girməyə başlarlar, məmləkət içində uzun səyahətlərə çıxarlar, nəhayət aşıq olarlardı» (70, 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 aşiq yaradıcılığının əsas sütunları sırasındadır. Ustadan dərs 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 örnəkdir, lakin onlar aşiq 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 olanlardı. Biz aşığın nüfuz və şərəfinin qorunuşunu iki cəhətdə - deyişmələrin aparılmasında və ustad-şagird təlimində görürük. Bunlar bir-birinə 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 izlənir. Ustad-şagird ənənəsində üç etap nəzərə çarpır; şagird götürülməsi, ustadan kamil dərs alma və müstəqil aşıqlığa başlama. Bu barədə prof. M.İ.Həkimovun ətraflı və gərəkli olan araşdırması var. Göstərdiyimiz mərhələnin hər biri özünün əsas cəhətləri ilə bütöv görünür. Məsələn, ustad ilkin başlanğıcda gələcək aşığın nəyə qadir olmağını, 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 aşiq yaradıcılığında Ağ Aşiq - Aşiq Alı - Aşiq Ələsgər kimi bir ustadlıq, şagirdlik ənənəsi var (48, 6-119). Bu, aşıqlıqda qızıl xətt kimi nəzərə çarpır. Onların ədəb-ərkanı, ustada hörməti, şagirdə qayğısı bir məktəbdir. Aşiq 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-ə 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 yetişdirmələrinə rəğbəti məsələsi də maraq doğurandı. Məsələn, onun Aşıq Əsəd və Aşıq Nəcəfə şagirdləri arasında daha rəğbətli olması, onlarla bağlı rəvayətlər bu gün də söylənir. 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 məsələdi, buna yaxın hallar da olmuşdur. Dərbənddə Zərnigar xanımın 39 aşığı bağlaması, Ərəbzənginin qala qurdurub məğlub olanların başını kəsməsi, Ləzgi Əhmədlə Xəstə Qasımın dəyişməsi mahiyyət etibarilə daha dərin qatlarla bağlı olan məsələdir, bir növ aşıqlığın nüfuzu məsələsidi (Ərəbzəngidə, Koroğluda bu daha çox qəhrəmanlıqla səciyyələnir). Koroğlunun təğyir-libas olması, aşiq paltarında məclis aparması və lazım olandan sonra qəhrəman kimi görünməsi məsələsi də düşündürücü və qəhrəman/aşıq xəttinin milli formada birləşməsi, həm də iki əsas olanın keyfiyyət birləşməsidi. «Koroğlunun Bağdad səfəri»ndə qəhrəmanın - Koroğlunun aşıqlığı elə igidliyi səviyyəsində görünür. Bütün bunlar aşıqlığın ədəb-ərkanındakı davamlılığı və təfəkkürlə real həyat arasında əlaqələnməni göstərir. Təbii ki, Koroğlu aşiq olmamışdan öncə qəhrəman idi və onun bütövlüyü üçün türkün ümumi psixologiyasını, mənəvi dəyərlərini özündə daşıyacaq digər keyfiyyətlər (aşıqlıq, 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 aşıqlığın 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 qamlarında, yakut oyunlarında, ukrain kobzarlarında, almanların meserzingerlərində, ingilislərin menesrlərini, fransızların trubadurlarını və s. xatırlamaq kifayətdir (72, 3-575). Bunların hamısında ilkin olanı, 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, oyun 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 məşğuliyyətində, fəaliyyətində əsaslı dəyişikliklər özünü göstərsə də, ilkinliyin əlamətləri var. Nümunə üçün türk xalqları sırasında özbəklərin, tunquzların, qazaxların, türkmənlərin baxşlarına, akınlarına və sairəsinə baxmaq olar, burada elə də köklü fərqlərin olmadığı, sadəcə olaraq sonrakı inkişaf səciyyəli xüsusiyyətlərin göründüyü müşahidə olunur. Eləcə də nisbətən uzaq görünən ukrain kobzarı ilə, alman minnezingerlərinə baxmaq olar. Burada da

aşıq//kobzar//minnezinger arasında bir uyarlıq 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 mqosanları, 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 məsələdi. Bizim üçün sonralar aydınlaşdı ki, bu nə sevgidi. 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 aşiq sənətinin özünəməxsusluğunu açıqlamaq üçün də vacibdir. Prof. Bülbül bu məsələni xüsusi qeyd edərək yazır: «Adətən yaradıcılıq oxşayışı axtarışlarında aşiq yaradıcılığını rus xalq instrumental ifaçılarının, fransız trubadurlarının, skandinav bardlarının, alman minnezingerlərinin və ya meyserzingerlərinin və Şərq xalqlarının hafizlərinin yaradıcılığı ilə müqayisə edirlər» (20, 139).

Aşıq 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 bilməsin. 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, hardasa 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 ifadəçiliklə 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 Vəqif ədəbi məktəbi) ədəbiyyatın özündə dönüş idi. Özünü küldürmə prosesi getsə də ərəb və fars dilli poeziya Azərbaycan ruhuna çətinliklə (müəyyən həddə qədər) hopdu. Və haçansa ruhun, xalqın özünün varlığı ilə yoğrulmuş sənətin qayıdışı gözlənilirdi. Təbii ki, bu baş verməliydi. Qətiyyətlə deyə bilərik ki, ədəbiyyatın (şeyr 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 saymırıq. 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 bağlıdı 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 zühur elədi və əsas aparıcı xəttə çıxa 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 başladı, daha doğrusu, etirafa gəldilər. Məktəb bu idi, hadisə də bu idi. Yenə təkrar edirik, aşıq yaradıcılığında məktəb görmürük, biz ancaq mövcud olanları istiqamət kimi başa düşürük, onu da ümumi aşıq yaradıcılığının nailiyyəti hesab edirik. «Azərbaycan aşıq sənətinin bölgələrə ayrılması məsələsinə filoloji fikrin münasibəti biryönlü deyildi.

Son zamanlara qədər üstünlük təşkil edən mülahizə bölgələrdəki aşıq mühitlərinin «aşiq məktəbi» (54) adlanmasıdır. Uzun illərdən bəridir folklorşünaslıqda «Borçalı aşıq məktəbi», «Tovuz aşıq məktəbi», «Şirvan aşıq məktəbi» və s. bu kimi deyimlər bir növ terminoloji qəlibə çevrilmişdir. Əslində sadalanan ifadələr elmi-nəzəri baxımdan 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» (46, 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 aşiq mühiti, Qaradağ aşiq mühiti və s. Bunları üç istiqamətdə - Qərb, Şirvan, Təbriz aşiq mühiti şəklində də araşdırmaq olar.

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

Araşdırmalar nəticə etibarilə nəyinsə hasil olmağı deməkdi. 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), dərsliklər (ali və orta ixtisas məktəbləri üçün yazılan dərsliklər) aşiq yaradıcılığı ilə bağlı olan bölmələr bir istiqaməti təkrar səciyyəsi daşıyarsa, digər bir tərəfi axtarışla xatırlanır. Məsələn, Qurbani ilə bağlı olan kitabın tərtibi prinsipi uğurlu və ənənə kimi yaşayış baxımından gərəklidi (47, 3-280). Burada gərəklili olan tərtibçi prof. Q.Kazımovun aşığın şeirlərini mövcud variantları ilə göstərməsi prinsipidir. Qaldı böyük mənada başa düşdüyümüz aşiq yaradıcılığının mühit səviyyəsində götürülüb araşdırılması məsələsinə, son dövrlər bu zor olan məsələyə maraq artmaqdadır. Tədqiqatçılar (aşiq yaradıcılığı araşdırıcıları) problemin mahiyyətinə varmaqda, eyni zamanda daha köklü məsələlərə meyl göstərməkdə nəzərə çarpırlar. Aşiq 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 aşiq yaradıcılığını araşdırmaq cəhdində olur (40, 3-84), halbuki, burada daha çox aşiq yaradıcılığının özünün meyar ölçüləri nəzərə alınmalıydı. Belə bir

iş isə Aşıq Əsədə, Aşıq Bəylərə, Aşıq Pənaha və s. bu sırada olanlara hansısa kommunist rəhbərin kolxoza, partiya şəir 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 inkişaf baxımından daha çox diqqəti cəlb edən Qərb zonası aşıq mühitidir. Burada «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarımızı oxuyarkən təsəvvürümüzdə yaranan, daha dəqiq desək, dastandan formalaşan (diqtə olunan) Dədə Qorqud görkəmi, müdrikliyi və ağıryana 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 hifz olunur. Daha doğrusu, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı qopuza bağışlama, «Koroğlu»dakı «aşıqlığım bəsdə mənə» qüruru, orta əsr aşıq yaradıcılığında haqq aşığı olma ucalığı, ideali Qərb zonası aşıq mühitində qorunur. Məsələn, Aşıq Ədalətin çalğısı və bu zaman aldığı görkəm, Aşıq Əmrahın, Aşıq Kamandarın məclis ədəb-ərkanı (hərəkət və üzündəki cizgilər, ağıryanalıq) ilə Dədə Qorqudun, Koroğlunun görkəmi arasında bir yaxınlıq görünür və eyni zamanda ilkin ağıla 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 görünüşdü. Dədə Qorqudu oğuz elinin müşkülünü açan, Koroğlunu «gündoğandan ta günbatan mənimdi» deyən qəhrəman 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, Aşıq Avdıda, Aşıq Kamandarda, Aşıq Əmrahda, Aşıq Hüseyn Saraclıda, Aşıq Calalda və başqalarında da eynən belə olub. Bildiyimiz kimi, məclisdə aşığın ədəb-ərkanı əsasdı. Ondən sapma isə yaxın vaxtlarda aşıq yaradıcılığını tərk etmək deməkdi.



Qərb zonası da yuxarıda dediyimiz kimi özlüyündə bir neçə mühtilərə 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 əsrdə Göyçə aşiq mühiti Qərb zonası aşiq yaradıcılığında aparıcı mövqeyə çıxıb bildi və digər mühtiləri 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 cılvelı» 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 s. kimi 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 olandı) 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 gərəklidir. 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 gərəklidi. Aşıq Alını mərhum şairimiz H.Arifin kəşfi adlandırırlar. Əslində bu belə deyil, sadəcə olaraq aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıların, toplayıcıların, eləcə də həvəskarlarının baxımsızlığı üzündən arxa plana keçmişdi, necə ki, bu gün Aşıq Avdı, Aşıq Hüseyn Saraclı, Aşıq Sadıq və s. kimi sənətkarlar cismani yoxluğundan sonra yavaş-yavaş arxa plana keçir. Əslində bu Aşıq Alının təzədən qayıdışı yox, buraxılmış səhvin düzəlməsi idi (12, 7-136). Bunu aşıq yaradıcılığının vurğunu H.Arif yerinə yetirdi.

Hələ 30-cu illərdə H.Əlizadə Aşıq Aliya, Aşıq Ələsgərə (onu da deyək ki, H.Əlizadə Aşıq Ələsgərin şeirlərini üç dəfə (1934, 1935, 1937) çap etdirmişdi) və dövrün digər ustad sənətkarlarına xüsusi diqqətlə yanaşmışdır. Yenə qeyd edirik, H.Arifin «Aşıq Alını axtarıram» (10), «Aşıq Alı» («Azərbaycan» jurnalı, 1969, N9) məqalələri bir növ aşıq yaradıcılığı üçün narahatlıq təbili oldu. Göyçə aşıq mühiti bu gün də həmin nüfuzu (məşhur üçlük nəzərdə tutulur) yaşayır. Aşıq Ələsgər isə bu aşıq mühitində zirvə hesab olunur. Bu mühit yaşamaqdan çox yaratmaqla səciyyələnir. Şeirə və dastan yaradıcılığına meyl burada daha çox nəzərə çarpır. Prof. M.H. Təhmasib Göyçə aşıq 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 mehriban ana qucaqlarından biri olmuş, indi də belədir, şübhəsiz ki, gələcəkdə də uzun müddət belə olacaqdır» (13, c.1, 5).

XIX əsrdə zirvə hesab etdiyimiz Aşıq Ələsgər təkcə Göyçə mühiti üçün deyil, ümumilikdə Qərb zonası aşıq yaradıcılığı, eləcə də bütövlükdə aşıq yaradıcılığı üçün əlçatmazlıq idi. XIX əsr və XX əsr aşıq yaradıcılığında onun təsiri duyulmaqdadır. Və S.Vurğun Aşıq Ələsgər yaradıcılığının sənətkarlığına daha çox fikir verməyin gərəkliyini vurğulayıb. Lakin bu o demək deyildir ki, Göyçə aşıq mühiti Aşıq Ələsgərlə qapanır və Göyçə aşıq mühiti Aşıq Ələsgərdən ibarətdir. Təbii ki, Göyçə aşıq mühiti

Aşıq Ələsgərə qədər uğurla bir yol keçib və indi də bu yolu şərəflə davam etdirir. Göyçə aşıq mühitində Aşıq Ələsgərin sağlığında və ondan sonra fəaliyyət göstərmiş Aşıq Aydın, Aşıq Məhər, Aşıq Kazım, Əbülfəz, Aşıq Talib, Aşıq Müseyib kimi sənətkarlar olub və həmin mühitin yükünü çiyinlərində daşıyıb, özünəməxsus dəsti-xətti, yaradıcılıq üslubu ilə tanınıb şöhrətlənmişlər. Bu folklorşünas H. İsmayılovun tədqiqatlarında daha geniş əksini tapıb (41; 42, 43). Bu gün biz Aşıq Ələsgərin çalğısı haqqında real faktdan çıxış edə bilmirik, lakin əlimizdə olan şeirləri, onunla bağlı mövcud olan dastanlar və ondan sonrakı aşıq yaradıcılığının istiqaməti (şeir və dastançılıq) Göyçə ədəbi mühitini səciyyələndirir (32, 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 aşıq mühiti aşıq yaradıcılığında daha çox məşhur üçlüklə tanınır və XX əsrin son rübündə də cismən Ələsgərin olmamasına baxmayaraq onun ruhu ətrafında dolaşır. Aşıq İman (Növrəs İman) Aşıq Ələsgər dühasının tamamilə başqa formada təzahürü idi (50, 116-183). Heyf ki, bu zühur layiqincə açılmadı. XIX əsr və XX əsr aşıq yaradıcılığı (ona görə bu iki əsr nəzərdə tutulur ki, həmin dövrlə bağlı əlimizdə daha çox material var) Şəmkir, Tovuz, Qazax, Borçalı aşıq mühitləri üçün də inkişaf baxımından səciyyəvi olmuşdur.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Tovuz aşıq mühiti daha çox maraq doğurur. Son zamanlara qədər və bu gün də maraq doğuraraq qalır. Bircə onu deyək ki, Mikayıl Azaflı yaradıcılıq müdrikliyi, aşıq ədəb-ərkanı, bütövlükdə görünüşü ilə Dədə Qorqudun funksiya daşıyıcısı kimi təsir bağışlayır. Mikayıl Azaflı təbiəti etibarilə saz çalmaqdan öncə yaradıcılığa (şeir yaradıcılığına) meylli idi. Onun yaradıcılığında aşıq yaradıcılığı

üçün səciyyəvi olan ideyalılıq və obrazlılıq bir paralel kimi xüsusi maraq doğurur. Bu isə Tovuz ədəbi (aşığı) mühitindən fərqləndirir. Bu mühit daha çox çalılıb-oxumaqla səciyyələnir. H.Arifin «Mən beşikdə ikən telli sazınla, laylamı sən çaldın, ay Mirzə dayı» deyimində səciyyələnir. Məhz bu mühitin Aşıq Əsəd, Aşıq Mirzə, Aşıq Əkbər, Aşıq 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 aşığı mühiti yaradıcılıq sahəsində o qədər də müvəffəqiyyət qazana bilməmişdi, şeir sənətkarlığı nisbətən zəif görünürdü. Lakin çalğı, ifaçılıq və oxu baxımından daha çox seçilir. Yəni daha çox ifaçı, yaratmaqdan çox, yaşadıcı mühitdi. Onu da qeyd edək ki, Tovuz mühitində şeir yaradıcılığı baxımından el şairləri müstəsna və aşığı yaradıcılığında bu boşluğu onlar doldurmuşlar. Bu mühitdə yaradıcı təbiəti etibarilə Hüseyn Bozalqanlı - Mikayıl Azaflı xətti xüsusi maraq doğurandı və ayrıca araşdırma tələb edir. Lakin bu o demək deyildir ki, Tovuz aşığı mühitində yaradıcılıq yox dərəcəsidir. Sadəcə olaraq yüksək sənət nümunələrinin yaranması, sözün bədii gücü baxımından elə də aparıcılıqla görünməzlər. XX əsrin 50-ci illərindən sonra Mikayıl Azaflı bu sahədəki sıxıntıyı demək olar tamamilə aradan götürdü. Onun görkəmindəki ağsaqqallıq, fitri aşığı və şair olmaq keyfiyyəti (bunları daha aydın görmək üçün son dövr oxumalarına qulas asmaq, nəzərdən keçirmək kifayətdir) qabarıq şəkildə görünməyə başlamışdı.

Tovuz aşığı 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. Prof. P.Əfəndiyev aşığı yaradıcılığında balaban məsələsini belə qeyd edir: «Aşığın əsas çalğı aləti sazdır. Onu sazsız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Aşıqların yanında balaban çalan 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» (25, 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 xoşa gələnə. 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 yoxdu. Prof. P.Əfəndiyev balabanın sazla birgə mövcudluğunu ifadə ilə əlaqələndirir (bax: 25, 229). Ancaq məsələ təkcə ifadəlilik 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, məsələnin 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 sənətkarların, eləcə də folklorşünasların, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçıların, həvəskarların həmin meyl 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 dəyərcə, lazımınca vermişdir. Daha ona sonrakı əlavələrin olunması artıqdır. Bu Qərb zonası aşiq mühitində o qədər də geniş şəkildə təzahür etməyən meyl idi. Belə hallarda müvəqqətilik görünür.

Qərb zonası ozanlıq havası ilə dolu olandı və aşığın, qorquduğun, 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 edək ki, bu çalğıda (havacatlarda), məclis ədəb-ərkanında və oxuda xüsusilə özünü göstərir. Çalğıda bu çoxluq təşkil edir. Məsələn, Misridə, Koroğlu cəngisində bir ilin, beş ilin döyüşü və bu döyüşün sədası deyil, bütöv bir xalqın, tarixin özünün savaşı var və çalınan zaman həmin vəziyyəti yaşamaq kifayətdir. Eləcə də Kərəmidə olan sızılı, Ruhanidəki, Dilqəmidəki ruh möcüzədi və olduqca dərin qatlarla bağlı olan məsələdi. 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, Dilqəm və s. başqa havalar. Bunları isə balabana, son zamanlarda zurna, nağara dəstəsinə qoşanda təbii ki, havanın ümumi ruhunun tutulması çətinliyi yaranır. Bunun isə mühafizəkarlıqla səciyyələnən Qərb zonasında görünüşü daha ciddi narahatlıq doğurur. Gorus məktəb nəzarətçisi P.Vostrikov «bəzən aşıqlar orkestrinin zurna, balaban və dəfdən ibarət olduğunu qeyd edir» (75, 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.

Aşıq 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 aşığı mühitində daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Biz bu mühitin Aşıq Bilal, Aşıq Şakir və bu mühitə yaxın Xaltanlı Tağı, Aşıq Soltan kimi nümayəndələrinin haqqında danışılanları və qiymətləndirməni müsbət hesab edirik. Onlar aşığı sənətinin ustad sənətkarlarındandır. Lakin bir məsələni də qeyd edək ki, bu xarakterik xüsusiyyət kimi əgər mühitdə yaşanırsa və çoxluq tərəfindən qəbul olunursa demək keyfiyyət əlavələridi. Şirvan aşığı 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 yaradıcılığındakı ağırıyanalıqdan, el müdriyi olmaqdan, Dədə Qorqud görkəmindən, eləcə də Koroğluluqdan bir fərqlilik görünür. Aşiq Ələsgərin «oturub-durmaq ədəbi»ndən çox məclis şənəndirməyə 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 gediriksə bu da olsa- olsa istiqamət kimi başa düşüləndi. Ancaq onu da deyək ki, aşiq yaradıcılığının özünün yolu var, bu nə qurultaya, nə sosializmin diqtəsinə, nə də M.İbrahimovun realizminə yatanı. «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 unudulurlar» (25. s.451). Biz də aşiq yaradıcılığında novatorluğun tərəfdarıyıq, novatorluq isə mütləq olandı. 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 məzmnuna uyğun aparılır. Misal üçün 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. Ədalət bu çalğısı ilə adi vəziyyətində qalmasına mən inana bilmirəm, o, bu məqamda özündən çox havanı yaşayır, qorqudlaşır, 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 gərdiş, cövlan etmə) arasında bir hərc-mərclik yaranır, saz

arxa plana keçir, sənətkar çalmaq, oxumaq, söyləməkdən çox məclisi rəqs etdirməklə idarə edir. Bu Şirvan aşıq mühitində əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi özünü göstərir. Şirvan aşıq mühiti ümumi ruhu etibarilə müəyyən məqamlarda muğama daha çox yaxınlaşır. Bu yaxınlıq bütövlükdə aşıq yaradıcılığında hiss olunur və sazin imkanları ilə əlaqələdi, eyni zamanda müəyyən tarixi mərhələ ilə bağlıdır. Lakin Şirvan aşıq mühitində Muğam sənətinin inkişafı və onun daha güclü təsir dairəsi özlüyündə saza da təsirsiz qalmır. Bu isə bir növ muğamın müəyyən regionlarda nüfuzu ilə əlaqələdi.

Ümumiyyətlə, aşıq//muğam xətti ayrıca araşdırılmalı məsələdi. Bu sahədə Ü.Hacıbəyovun, Bülbülün və başqalarının fikri var. Lakin daha çox problem kimi aşıq//muğam, aşıq/xanəndə xətti araşdırılmalı olardı. «Azərbaycanın əsas çalğı aləti olan müasir tar və kamança muğam ustalarından qalmışdır» (20, 137). Biz bunların Azərbaycanın Şirvan, Mil-Muğan, Qarabağ zonasında daha geniş təşəkkül etdiyini görürük. Bunun tarixini isə islamın mövcudluğu ilə bağlayanların tərəfindəyik. Aşıq yaradıcılığının aparıcı mövqedə durduğu regionlarda muğamın təşəkkülü çox zəif nəzərə çarpır. Eləcə də Şirvan zonasında və digər ərazilərdə, yəni aşıq 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 aşıq sənəti daha çox yayılmışdır. Burada Ü.Hacıbəyovun bir fikrini də xatırlatmaq istəyirik: «Aşıq ifaçılıq məharətini sxolastik mühitdə öyrənmir; ona təmiz hava, yaşıl çəmən, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəh-cəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir. Aşıq 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 nəhayətsiz təkrarından ibarət olub adamı bezikdirən tar-radio konsertlər»idir. 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 realıq da bu istiqamətlidir, yəni Azərbaycanda fars faktoru (baxmayaraq ki, İran hakimiyyətinin başında zaman-zaman azərbaycanlılar durub) həmişə güclü olub, məsələn, fars dilli poeziya, fars təsirli musiqi və fars dilində dövlət sənədlərinin yazılması, məktəblərdə tədrisin ərəb-fars dilində aparılması və s. Nəticə etibarilə fars dilli musiqinin mövcudluğu görünürdü. Görünürdü ki, yavaş-yavaş xalqın məişətinə daxil olan bu musiqi elə zaman gələcək ki, (məsələn, bugünkü zaman) 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 yayılmışdı. Sadəcə olaraq müəyyən mərhələdə İran faktoru islam funksiyasını da üzərinə götürməklə daha güclü təsirediciliklə çıxış etmişdi. Bunun bir səbəbi siyasi təsirlə, hərbi güclə bağlıdı. Yadımıza salaq 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 Əməviəlr dövrünün «yüz ən yaxşı mahnısından biri» hesab olunurdu. Bütün bunları deməkdə məqsədimiz klassik üslubun gəlişi ilə muğamın gəlişi arasındakı mövcudluğun eyniyyətliyədir. Məhz ona görə 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 ilə (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 diqtə olunma səciyyəsinə qoruyub saxlamır. Əksinə, Azərbaycan mədəniyyətində bəhrələnmə, yad təsiri özünü küləşdirmə 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 Azərbaycanı kəşaf edir (məsələn, Azərbaycan tarında on bir, İran tarında 5 sim vardır). Eyni zamanda məsələyə bir qədər geniş yanaşaraq onu da deyək ki, tarın formasını (gövdəsi, qapağı, qolu) dəyişdirmiş, hətta İrandakından fərqli olaraq (İranda tar dizin üstə çalınır) tarı sinədə çalırlar. Tarın bu cür quruluşu Sadıqcanın və başqalarının adı ilə bağlıdır və nəticə etibarilə Azərbaycanda xanəndə 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 ənənvi üsulda 2-3 saat (həm də məharətlə improvizasiya edərək) oxumaq xanəndənin bir müğənni kimi ləyaqət meyarı idi» (20, 137). Bütün bunlar Azərbaycanda xanəndə sənətinin doğmalaşdığını 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 xanəndə sənətindəki yerli koloritin nəzərə alınması və yeni istiqamətin güclənməsidir. Təbii

ki, bu proses diqtənin (islamın diqtəsi nəzərdə tutulur) məcburiyyətindən sonra başlanır. Məhz aşiq yaradıcılığında gördüyümüz improvizasiya ilə xanəndə 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 nümunədi və belə yüksək sənət nümunələri müstəsna hallarda yaranır.

Xanəndə sənəti tarixi inkişaf prosesində Azərbaycan mühitində doğmalaşır, 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 uyğunlaşdılar» (20, 135). Bütün bunlar özlüyündə Azərbaycan mövcudluğunda xanəndə//aşiq xəttini daha ətraflı şərh etməyə imkan verir. Eyni zamanda, onu da deməyə əsas verir ki, xanəndə sənəti təkcə şəhər həyatı, zadəgan sinfi ilə bağlı olmamışdır, əgər belədirsə, onda aşığın mövcud olduğu yerlərdə şəhər və zadəgan faktoru yox idi? 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 xanəndə sənəti daha aparıcı mövqedə dayanmış, həmin ərazidə isə aşığın mövcudluğu daxili məsələ kimi görünür, yəni orada yaşayan varlılar, zadəganlar, eləcə də şəhər əhalisi daha çox xanəndələrdən istifadə etmişdilər, kəndlərdə isə aşiq məclislərinə üstünlük verilmişdir. Bütün bunlar yenə deyirik ki, aşiq 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 maraq doğuran cəhət dini təsirin güclü olması idi. Məktəbə mollalar rəhbərlik edir, bütün diqqət dini misteriyalara (şəbih üçün müğənni yetişdirməyə) yönəlmişdi. Burada əsas yeri

tutan da muğam ifaçılığı idi, təlim isə fars dilində aparılırdı. Bütün bunlar həmin ərazilərdə 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 açılmalıdı. Məsələ aydınlaşmalıdı 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 istyirik 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 problemlərlə 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 tanınıb 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 göstərilməklə daxil problem kimi götürülür. Məsələn, aşıqşünas prof. M.Həkimov «Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı» (35, 5-239) kitabında qədim və orta əsrlər adı ilə araşdırmalar aparır və orta əsrlər aşıq yaradıcılığı deyəndə Dədə Qorquddan Xəstə Qasım qədər (Xəstə Qasım da daxil olmaqla) olan böyük bir mərhələni hesab edir. Prof. P.Əfəndiyev XIX əsr aşıq poeziyası (25, 276-309), S.Paşayev «XIX əsr aşıq yaradıcılığı» (56, 5-98), Q.Vəkilov (65), N.Məmmədova (49) XIX əsr aşıq yaradıcılığına bir mərhələ kimi xüsusi əhəmiyyət verib araşdırmalar aparmışlar.

Bundan əlavə, aşıq yaradıcılığında hər bir yüzillikdə fəaliyyət göstərən sənətkarın poeziyasını həmin dövr daxilində araşdırmaq istiqaməti var və tədqiqatçılar daha çox buna meyl 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 ədəbiyyat, XIII-XVI əsrlər ədəbiyyat, XVII-XVIII əsr ədəbiyyat (buna qədim və orta əsrlər ədəbiyyatı da deyirlər), XIX əsr ədəbiyyat, XX əsr ədəbiyyat, Sovet ədəbiyyatı və Müasir ədəbiyyat. Bu cür yazılı bölgüdə digər meyl 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, inqilabdan sonrakı 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 olan zaman müddəti deyil, aşıq yaradıcılığı da bu müddət içərisində müxtəlif istiqamətli, ziqzaqlı bir inkişaf yolu keçmişdir. Burada Bülbülün təbircə desək, çoxlu xan aşıqlar mövcud olmuşdur 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 fikrində deyilik və bu haqda əvvəllər daha ətraflı söhbət açmışıq, hətta yeri gələndə onların eyni səviyyədə müqayisəsinə də toxunmuşuq. Digər bir cəhətdən də baxşı, akın, mqosar 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-Zərnigar xətti (8, 323-356), Soltan-Qəndab xətti (3, 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 üzvi ağdır, belə ki, kifayət qədər aşıqların həyat və yaradıcılığı öyrənilib. Aşıqsünas prof. M.Həkimovdan 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 hardasa 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 tərifə rast gəlirik. Məsələn, Aşiq Əsədin (14, 12-158), Aşiq Mirzənin (16, 89-90), Aşiq Pənahın (58, 117-120), eləcə də digərlərinin yaradıcılığına, bu hətta fikrimizdə aşiq yaradıcılığında şah hesab etdiyimiz Qurbani//Ələsgər 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 lazımdı. Bizim araşdırmamızın məqsədində isə məsələyə daha çox ümumi şəkildə yanaşmaq məqsədi var. Ümumi xətt isə Əhməd Yəsəvidən (XII), Molla Qasımdan (XIII) ta İncəli Sadığa (XX) qədər bütöv bir dövrü, yəni XII əsrlə XXI əsrin qovuşacağı arasında dayanan bir zaman əhatə olunur. Burada ziqzaqlı gedışlər, zaman problemi və bu problemin doğurduğu bəlalar, 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 gedışində nəticə etibarilə tutarlı görünən bir faktor var (daha güclü görünəni deyirik) ki, bu da islamın aşığın 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 tapacaq. Burada fikrimizi çəkən isə Əhməd Yasəvi (28, 5-96), Yunis Əmrə, Molla Qasım (52) xəttinin açıqlığıdır.

Mövcud ədəbiyyatda Yunis Əmrə müxtəlif istiqamətdə, gah klassik, gah da xalq ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi araşdırılır. Əslində bu, Yunis Əmrənin haqqının müəyyənəlmə axtarışıdır və hər iki tərəf araşdırıcılar da özünü küləşdirmədən başqa bir yana çıxma bilməyəcəklər, 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 olanda, ancaq burada sufiliyin (Yunis Əmrə sufiliyinin) kökündə duran islam faktoru daha çox qabardılır. Bəs daha əvvəllərin buna yaxın olan dərvişliyi? Onu da qeyd edək ki, bu üçlük təpədən dırnağa dərvişdi. Ona görə də məsələyə daha geniş baxıb sənətkarın qiymətini olanında göstərmək lazımdı. Yunis Əmrə bir növ XIII-XIV əsrdə Qorqud (Dədə Qorqud) funksiyasını daşıyır, eyni zamanda o, bu daşıyıcılığında aşığın çəkisini də öz yükündə hiss edir. Folklorşünasların tədqiqlərində aşiq yaradıcılığından 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 aşığın adının işlənməsidir və daha çox da buna çalışırlar ki, bu ad hansı məqamdadır.

Üçüncüsü və bəlkə də mən dəyərdim əsas olanı ruhun (ozan ruhunun) qorunması və yaşayışıdır. Özlüyündə bunlar elə də kiçik və sadə məsələ deyil, eyni zamanda az şeyləri də ortaya çıxarmır. Çünki ədəbiyyat olmaqdan çox mədəniyyət, mədəniyyət olmaqdan çox tarixdir. Ona görə də bütün istiqamətlərdə bunlar dəyərlidir. Bir də dəyəri ondadır ki, bu nümunələr məlum olanda 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 Əmrəni yetirən mühit irəlidir (bu məqam nəzərdə tutulur). Eləcə də aşığıdan çox bu adı formalaşdıran 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 aşıqlər (25, 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 araşdırılmalı problemdir. S.Mümtaz «Molla Qasım və Yunis Əmrə» (52) adlı məqaləsində bu iki ustad haqqında maraqlı olan 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 kələmlı 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 anlaşılr, 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 təcnişi, «Gördüm» rədifli gəraylısı bizə gəlib çatmışdır. Bunlardan birində paralellik mövcuddur, yəni Molla Qasımın yazmasından sonra Yunis Əmrə (onu da deyək ki, Molla Qasımda yeddi, Yunis Əmrədə doqquz bənddən ibarətdir) yazmışdır. Burada olan ümumi ruh, ustad nəfəsi, sənətkar deyimi kifayət qədər yaxınlıqlıdır.

S.Mümtazın verdiyi bu müqayisələrdən biz ancaq hərəsindən 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 əsr 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 aşıq 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, aşıq yaradıcılığına yüksək səviyyədə bələdliyini və ruhu etibarilə eyniyyətliyini göstərir. Məhz belə yaxınlığın nəticəsidir ki, folklor tədqiqatçıları hər iki sənətkardan aşıq yaradıcılığının qüdrətli nümayəndəsi kimi söhbət açırlar. Ancaq bir məsələni də qeyd edək ki, bu şeirlər və onun yüksək səviyyəsi hər iki sənətkarı aşıq yaradıcılığına yaxınlaşdırır. Ola bilsin onlar saz da çalıb oxumuşlar, ancaq dar çərçivədə, yəni bu maraqları dairəsində olmuşdur. Ancaq bütövlükdə aşıqlıq etməsi, bir ustad kimi ağır yığnaqlar aparması görünür. Əsas görünən məsələ isə hər iki sənətkarın el şairi olmasıdır. Bu da aşıq yaradıcılığında məlum bölgünün üçüncü qolu ilə üst-üstə düşür.

Bunlar aşıq 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 «Divani-lüğət-it türk»ünü (XI), Balasaqunlu Yusifin «Qutadqu bilik» (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 olanlardı, yəni konkret olaraq bilirik ki, filan dövrün məhsuludu. Nümunələrin bir hissəsində isə tarix baxımından məchulluq var (bu xalq ədəbiyyatının bütün nümunələrində özünü göstərir) və onlar tərəddüdlü şəkildə tarixi faktları bizə deyir. Aşıq 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, bizdən əvvəlki tədqiqatçılar da müəyyən mülahizələr yürüdüb, gəlinən ən ümumi qənaət isə islamın mövcudluğu ilə əlaqəli idi. Bu, müəyyən mənada qəbul olunandı.

Lakin bir məsələ də var ki, bu ad islam gələn kimi bir saatin, bir günün içərisində dəyişdirilmədi. Əlbəttə bunun üçün müəyyən tarixi dövr, prosesin gedişi vardı. Həmin mərhələ aşıq yaradıcılığında məchul dövrüdü. Yəni bu ideologiyanın (islam ideologiyasının) gedişində hansı qarşıdurmada görünmüş və nəticə etibarilə aşıq adı ilə razılaşılmışdı. Onu da deyək ki, məsələ aşıq adı ilə tapınma ilə bitmir, eyni zamanda bu şeirin özüne də müəyyən təsirlərlə müşahidə olunur, dastan yaradıcılığında haqq aşığı, haqq vergisinin Həzrəti Əli forması, buta məsələsi, yalvarışla pay almanın tamamilə yeni tərəfləri ortaya çıxır.

İkinci mərhələ aşıq yaradıcılığında qapalı mərhələdir və bu Əhməd Yasəvi ilə Qurbani arasındakı dövrü əhatə edir. Bunun içində Molla Qasım da, Yunis Əmrə da, 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 və xalq şeiri üslubunu da unutmayan yazarlarla məhdudlaşır. Aşıq yaradıcılığında üçüncü mərhələ məlum mərhələdir ki, bu da Qurbanidən bu günə qədərki dövrü əhatə edir. Məchul mərhələ dediyimiz dövr İslamla qarşıdurmada, savaşa olan zamandı. Bu dövrün son nümunəsi kimi (bunu ikinci mərhələyə də aid etmək olar) M.Kaşğarının «Divani-lügət-it türk» əsərindəki bir ağını (Alp ər Tunqanın ölümünə həsr olunub) xatırlatmaqla kifayətlənirik:

Alp ər Tunqa öldümü,

İsiz acun qaldımü,
Özlək acın aldımü,
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 lazımdı. Hər iki məqamda əhəmiyyətlidir, birinci mərhələ üçün əhəmiyyəti aydındır və bu əhəmiyyət «Şahnamə»dəki qədərdir. İkinci mərhələ üçün, yəni yazıya alınma dövrü üçün əhəmiyyəti bu günlə müqayisədədir. Belə ki, həmin tarixi dövrdə yazıya alınan nümunələrin azlığı məqamında bunun əhəmiyyəti olduqca böyükdür. Biz şübhəsiz ki, o dövr ədəbiyyatın bunlarla məhdudlaşması qənaətində deyilik, sadəcə olaraq əlimizə gəlib 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 Kəşgəri də, Əhməd Yasəvi də və bu yazının yazarı da bu borcu yerinə yetirir. Daha burada kimin nə qazanıb-itirəcəyi sonranın işidi. Böyük mənada problem kimi bu aşıq 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, aşıq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini xalq şeiri üslubunun (heca vəzninin) mövcudluğunda və bir də el şairi kimi yazarların yaradıcılığında daha çox axtarmaq lazımdır. Aşıq//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 içindədir. Deməli bu dövr nə varsa hamısı klassik yazarlarla bayatı arasındakı yaradıcılıq arsenalında cəmlənir. Heca vəznində şeirlərin yazılması, eyni zamanda ruhu etibarilə aşıq yaradıcılığına yaxınlığı da əks etdirir. Bunu klassik ədəbiyyatdakı yazarların bu tipli şeirləri də göstərir. Məsələn, Yunis Əmrədən bir nümunəyə baxaq.



Mən Yunisi biçəreyəm,
Dost əlində avareyəm,
Başdan ayağa yareyəm,
Gəl gör bənə eşq neylədi (67, 49-50).

XIV əsrdə yaşayıb yaratmış Qazi Bürhanəddinin
yaradıcılığından bir nümunəyə baxaq.

Ərənlər öz yolunda ər tək gərək,
Meydanda erkək kişi nər tək 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
verdiyimiz bu nümunələr özlüyündə sənətkarlıq baxımından
xüsusilə diqqəti cəlb edir. Lakin bir məsələni nəzərə almaq
lazımdı ki, zaman etibarilə hərəsi ayrı-ayrı yüzilliyin nümunəsi
olmasına baxmayaraq aşiq yaradıcılığının ümumi ruhunu əks
etdirmək xüsusiyyəti ilə çox yaxın görünürlər. Bu üçlükdə Yunis
Əmrə aşiq yaradıcılığına daha yaxın görünsə də, xalq üslubunda
yazarların klassik nümayəndəsi kimi tanınsa da, Qazi
Bürhanəddin, İmadəddin Nəsimidə də aşiq yaradıcılığının təsir
ruhu duyulur. Bu inkişaf sonrakı yüzillikdə Şah İsmayıl
Xətai//Qurbani və eləcə də Ozan Heydə, Ozan İbrahim, Miskin
Abdal xəttində daha çox genişliyi ilə nəzərə çarpır. Bir növ aşiq
yaradıcılığı bu dövrdə qapalılıq 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 aşığın özünə yol açması hadisəsi də ləng gedirdi. Daha doğrusu, islam faktoru əsas səbəb kimi görünür və yaradıcılıq çaşqınlığı yaranır. İkincisi, belə bir mürəkkəb şəraitdə ədəbiyyatın yolundakı əngəllərdən xilas olması üçün zamanın özünə duyulan ehtiyac vardı.

Üçüncüsü, aşıq yaradıcılığındakı şifahilik idi ki, yeni şəraitdə hökm sürən tərəddüdlər, eyni zamanda unutulmuşluq da yaratmışdı. Ona görə də VII-XVI əsr zaman müddətində ozan//aşiq xəttində paralellik, birinin digərinə yerini verməsi və yeninin oturaqlığı, inkişafı o qədər də sadə məsələ kimi görünmür. Bu mənada problemin açılışına həmin ərəfin öyrənilməsindən başlamaq lazım gəlir. Ozanın aşıq olması hadisəsi aşığın islam tərəfindən razılaşdırılmış formasıdır. İslam ozanı qəbul edə bilmədi və edə də bilməzdi, ona nisbətən özününküləşmiş, köhnə ilə müəyyən mənada sintez olunmuş öz xeyrinə olan yeni lazım idi. Bu köhnədə isə güclü mühafizəkarlıq olduğu üçün daşdan 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 çıxdaş formada da ortaya çıxaydı, onda məsələ qəlizləşirdi və qarşıdurma yenidən baş qaldırırdı, daha doğrusu, razılaşma pozulurdu. Ancaq böyük mühafizəkarlıq və köhnənin güclü hifzi, təzəni dabanbasaraq izləməsi yeninin uğuruna şərait yaratdı, nəticə isə islamı bu yenini qəbul etmək məcburiyyətində qoydu. Aşıq yaradıcılığının islamın gəlişi ilə Qurbani arasındakı zamanı bu mənada qəbul ediləndi. Bunu aşığın tərəddüd və izdivac dövrü kimi də izah etmək olar. Belə olan şəraitdə aşıq öz tarixi yükünü bölüşdükdü və müəyyən mənada fəaliyyətinin bir hissəsini sufilərə verməli oldu, eyni zamanda böyük idealın daşınma razılaşması getdi. Belə olan şəraitdə ozan//sufi, aşıq//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» (25, 236). İslamla ozanın razılaşması prosesində əsas ağırlıq da bu dövrün üzərinə düşür və çətinlik isə daha çox Yunis Əmrənin çiyinlərində



daşınır (68, 16-223). Yunis Əmrəni folklorşünaslar aşiq yaradıcılığının nümayəndəsi, yazılı ədəbiyyat araşdırıcıları klassik ədəbiyyat nümayəndəsi kimi göstərməyə çalışır. 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 aşıqın aşığa keçməsi hadisəsidir. Aşıqın aşığa keçməsi sırf milliləşmə məqamlı prosesdi. Artıq böyük dəyişməyə razılıqdan sonra özünüküləşmə gedir və aşıq aşığa keçir. İndiki vəziyyətdə bu müəyyən dərəcədə bayatılarda hifz 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 elmilikdən bir qədər uzaq görünür və eyni zamanda asan yolu getmək, özünü 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 danılmazdı. Biz burada ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığını araşdırmaq, aşiq yaradıcılığında yerini

müəyyənləşdirməyə çalışmaq fikrində deyilik. Ayırı-ayrı sənətkarların həyatının, yaradıcılığının araşdırılması istiqamətində kifayət qədər işlər görüldü, şeirləri toplularda 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 maraq doğuran məsələ kimi görünür. Əsas olanı budur ki, XVI əsrdə aşıq yaradıcılığı özündən əvvəlki zaman süslüyünə baxmayaraq daha güclü görünür və iki istiqamətdə: ideya və sənətkarlıq baxımından daha yüksəkdə dayanır.

XVI əsrdə aşıq 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 maraq 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, bacarmadağı bir prosesə yekun vurdu, yüz illər boyu davam edən ərəb-fars təmayülünə daş çaldı. Milli məniyin nə demək olduğunu özünə və özündən sonra gələnlərə anlatdı 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 aşqların olması və aşqlarla xüsusi yaxınlıq bir növ ədəbiyyatda, mədəniyyətdə inqilab və ona qayğı idi. Qurbani yaradıcılığını tədqiq edən prof. 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 özünüdərkən, milli oyanışın gücləndiyi dövrdür. Bu dövr biri digərindən fəqrlənən, müxtəlif sənət zirvələrini fəth edən Füzuli, Xətai, Qurbanı kimi böyük söz ustaları yetirdi» (47, 3). Qurbanı milli oyanışın məhsuludu. Klassik ədəbiyyatın Füzulidə qazandığını aşiq yaradıcılığı Qurbanidə qazandı.

Füzuli, Xətai, Qurbanı xətti ədəbiyyatımızın, eləcə də bütövlükdə mədəniyyətimizin birgə araşdırılmasına ehtiyacı olan problemdir. Prof. Q.Kazımovun «Qurbanı» kitabının ön sözündə hisslə yazdığını araşdırmaya gətirmək və onun reallıqlarla bağlılığını ortaya çıxarmaq vacib olardı. 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 Qurbanı 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 Qurbanını yetirdi. Qurbanı Füzuli, Xətai səviyyəsində Dədə Qorqudun varisidir. Azərbaycan xalqının inkişaf tarixində məhz bu baxımdan XVI əsr uğurlu yüzillikdi. Füzulinin klassik ədəbiyyatda, Xətainin qılinc və sözdə etdiyini Qurbanı xalq yaradıcılığında edə bildi.

Biz Füzuli xəttini (30, 3-193) tədqiqimizdə məqsədə çevirmədiyimiz üçün məsələyə Şah İsmayıl Xətai - Qurbanı xəttində, eyni zamanda bu istiqamətdə Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdalı da əlavə etməklə baxacağıq (32, 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 yazarlarıdır. Bəziləri haqqında məlumat 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 (60, 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 yüz illər boyu yol gələn özgüləşmə meylli təfəkkürdə bir inqilab idi. Ona görə də Xətai poeziyasına heca vəznli şeirlərinə öteri meyl kimi baxmaq ən azı yanlışlıqdı. Xətai bu poeziyaya milli ruhdan, ərəbin, farsın olanından yox, xalqın özününkündən gəlmişdi. Əks təqdirdə ictimai həyatda, eləcə də bədii yaradıcılıqda belə manevrlər edə bilməzdi. Xətaidə üç cəhət daha qabarıq görünür: hakimlik, şairlik, müdriklik. Əvvəlcə ikisi öz növbəsində sonuncuya borcludur, yəni Xətai bütün fəaliyyəti boyu müdrik görünür. Məsələn, onun şeir yaradıcılığındakı müdriklik xəttinə nəzər salaq.

Xətai can arxına,
Əhli-ürfan arxına.
Mərifətdən su gəlib
Tökülür can arxına (62, 39).

Burada anlaşılmayan, qaranlıq olan elə bir fikir, söz yoxdur. Artıq yarandığı vaxtdan bir neçə yüzillik keçməsinə baxmayaraq özünün aydınlığında, tərəvətində qalır. Poeziyanın yaşarlığı da, nailiyyəti də budur. Burada məhz yuxarıda dediyimiz müdrikliyin, müdrik olmanın notları görünür. Xətai dünyaya hökmdar, şair olmamışdan əvvəl milli heysiyyətə yüklənib gəlmişdi və xalqın ümumi ruhunu, düşüncəsini dərk edib bir vətəndaş kimi öz içində yaşayırdı, yaşadıqca 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 ilahim, mədəd səndə
Düşkün qula kərəm eylə (62, 29).

Bu dediyimiz hökmdar etirafından çox, yaradıcı etirafıdır. Ancaq onun başladığı bu yol elə gərəkli, elə müqəddəs yoldu 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. (62, 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 əlaqədərli. Qurbani ilə bağlı əlimizdə kifayət qədər məlumat varsa, səd heyf 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 sənəin lütf ilə ehsan gərək,
Getmiş idim mürşidimə, dərdimə dərman qıla,
Mən nə bilim mən gəlinə xak ilə yeksan ola. (47, 187).

Bu ən əvvəl sənətkar məhəbbətidi 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 heyfislənmədir. Bütün bunlar, dediyimiz və deməyib üstündən ümumiləşdirmə ilə keçdiyimiz hamısı Xətai bağlılığında dayanır. Azərbaycan dilinin dövlət dili elan edilməsi, şeirlərini aydın, xalq 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 xatırlanmışlar. Məhz bunun nəticəsidir ki, Miskin Abdalın bu gün də yerini tam dəqiqliyi ilə müəyyənləşdirmək olmur. Çünki müqəddəslərin yeri olmur, onun üçün hara getdi ora yurddu (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 aşıq mühiti məhz belə bir ənənənin nəticəsində və onun əsasında pərvəriş tapıb bu şərəfi yaşamışdır. Bu xətt aşıq 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 mənbə kimi maraq doğurur, dövrün ictimai-siyasi münasibətlərini, əsas fikri öyrənmək üçün bir mənbə rolunu oynayır.

Burada maraqlı olan bir məsələ də Ozan adı ilə tanınmadı 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 (41). Bütün bunlar geniş mənada XV-XVI əsr aşiq yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Halbuki məlumat azlığında Qurbani sferasından çıxma bilmirik, dar mənada isə Göyçə mühitinin qaynaqlarının açılması üçün əvəzsizdi. 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 çalğıcılar (aşıqlar) dəstəsi də olmuşdur. Onlar döyüş məqamında savaşıq ruhlu havalar çalıb mahnılar oxuyar, ordunu döyüşə ruhlandırardılar. Məhz Xətai dövründə (həqiqətdə bu olub) mücərrəd danışılan bu problem bir qədər açılır və Qurbanı sferasından çıxıb daha üç aşiq haqqında da düşünməyə əsas verir. Burada sadəcə olaraq Qurbaninin baba olmaq funksiyası bölüşdürülür, yəni bu ada onun digər şərikləri çıxır, həm də belə nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, XV-XVI əsrdə aşiq yaradıcılığı özünün müqəddəs olacaq bir inkişaf mərhələsini yaşamışdır. Hətta neçə yüzillərdir yol gələn aşiq yaradıcılığı bu mərhələni fəth edə bilmir, olsa-olsa güclü zənginləşmə keçirir. Prof. Q.Kazımov demişkən, bütün yönərdə «Dədə Qorqudun Qurbaninin başı üstündən saldığı işıq» gücləndirilir (47, 3). Daha doğrusu, Qurbaninin dediyi «dərd biləni dərd bilməzə giriftar eyləmək olmaz» deyiminin sferasında dolaşır və fikir yükü ilə bu böyük həqiqətin poetik çəkisini keçə bilmirik. Çox heyf ki, Qurbaninin yüzdə biri qədər (şeyrləri və haqqında yazılanlar nəzərdə tutulur) müasirləri olan bu üçlük çap olunub, araşdırmaların mövzusuna çevrilməyib. Deyilənlər isə XX əsr uşaq nəsrinin tədqiqatçısı fil. elm. nam. Yaqub Babayevin bir neçə cümləlik müəmmasından uzağa getmir. Yəqin ki, Aşıq Alını üzə çıxaran zaman və həyacan təbili bir vaxt da bu üçlüyün taleyinə yönələcək. Bu sırada olan sənətkarlarda deyimin ucalığını yuxarıda qeyd etdik və Miskin Abdalın şeyrindən bir nümunə ilə buna aydınlıq gətirmək, eyni zamanda Qurbaninin yaradıcılığından yuxarıda verdiyimiz «dərd bilən, dərd bilməzə» yükünün daşınısını göstərmək məqsədindəyik.

İnsan oğlu, kələk qurma,
Kələyə, fəndə düşərsən.
Nahaq yerə üzə durma,
Zülmünən anda düşərsən. (51).

Bu deyimin poetiklik (sənətkarlıq) tərəfindən başqa fikir yükü məsələsi də var. Təbii ki, bu yük ahilliyə yaşayışının təcrübəsi və daşınışıdır. 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. Maraqlı bir cəhət də var ki, bu üçlüyün digər iki nümayəndəsinin adında Ozan adının qorunuşu 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 in deyimində bu notlar görünür.

Özündə doğru bulmayan,
Könlünə işiq 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 Heydər lə Ozan İbrahim in yaradıcılığında güclü bir ruh yaxınlığı var, təbii ki, sənətkar fərdiliyini inkar etməyən yaxınlıqdı.

Bulundum dağda, aranda,
Qibleyi-ərzim Turanda,
İmanım-dinim Quranda,
Haqq yolum yarpaq üstündə (41).

Göründüyü kimi, bu yuxarıdakı yaxınlıq ruhi olan yaxınlıqdı, sanki ayrı-ayrı sənətkar tərəfindən yazılmış bu bəndlər bir sənətkarın təkəkkürünün məhsuludu. Əlbəttə, bu yaxınlığın səbəbini çox şeydə axtarmaq olar; məsələn, Ozan İbrahim in Ozan Heydər in 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 Heydər ə, qalan dördü Ozan İbrahim ə məxsusdur. Ancaq bu şeirlərin mövcudluğu ilə kifayətlənmək olmaz, yəqin ki, onun da şeirləri ya hansısa aşığın yaradıcılığı ilə qarışmış 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 bəstələriylə bərabər məhv olub getmişdir» (70, 30-31). Ancaq biz hər cür məyusluğun əleyhinəyik və eyni zamanda yaddaşda yaşanan sənət nümunələrindən də yaddaşla birgə torpağa gömrüldüyünü də yox hesab etmirik. Ozan İbrahimdən verdiyimiz bu nümunənin sonuncu misrası olan «haqq yolum yarpaq üstündə» deyimini ilə Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş məşhur divanisi arasında da yaxınlıq duyulmaqdadır, bu Qurbani deyimindəki «tabutu sərv ağacı, kəfəni yarpaq gərək» 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 başa düşəcəyimiz fikir və fikrin necə deyimidir. Ədəbiyyatın yolu və mövcudluğu buradan keçir. Bu, Dədə Qorqudda da, Qurbanidə də, müasirimiz olan ən sonuncu sənətkarda 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 tərqiyyətçilik 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 açmaq olar. Məsələn, bizə belə gəlir ki, Yunis Əmrə sufi olmamışdan öncə dərviş idi. Bu məsələ «Aşıq, din və tərqiyyət» 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 doğmalarıqla birgə öyrənmək lazımdı. Aşıq yaradıcılığında əsas məsələ kimi yuxarıdakı fikri və fikrin necə deyimini qeyd etdik. Ümumiyyətlə, yaradıcılıq elə bu iki məsələdən asılıdır.

Aşıq yaradıcılığında tədqiqatçılar bu zənginliyi iki istiqamətdə: ictimai-siyasi motivlər və məhəbbətin tərənnümü kimi ümumiləşdirirlər. Bu bölgü özlüyündə aşıq yaradıcılığında zəngin mövzu istiqamətlərini müəyyənləşdirir və onun daxilində yarımbaşlıqların ayrılması ilə əhatə olunur. Məsələn, aşıq yaradıcılığında məhəbbət çox geniş səciyyə daşıyır, bu iki gəncin başa düşülən izdivacından başlayıb övlad-valideyn (ata-ana) məhəbbətinə, vətən məhəbbətinə, təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərinə, ilahi məhəbbətə qədər böyük bir mövzunu əhatə edir. Bu aşıq yaradıcılığının ana mövzusuudur və aparıcı xətt kimi yaradıcı sənətkarların hamısının dünyagörüşündə müxtəlif çalarlarla təzahür edir. Ümumiyyətlə, ideyalılıq məsələsi ilə obrazlılığın (geniş mənada poetika məsələsi) eyniyyətinə, daha doğrusu, birgə götürülməsinə üstünlük veririk. Bunlardan birinin (istər ideyalılığın, istərsə də sənətkarlığın) qüsuru, bir balaca axsaması 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 şəksizdi. Aşıq yaradıcılığında ikinci istiqamət kimi tədqiqatçıların araşdırdığı siyasi motivlərin təcəssümüdür. Əvvəllərdə demişik ki, aşıq elin anasıdır, aşıq 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 aşıq 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 əksidi. Məsələn, Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş şeirləri, Aşıq Şenliyin xalq hərəkatının (qaçaqlıq hərəkatı nəzərdə tutulur) nümayəndələri el qəhrəmanı Səməd bəylə İsmayıl həsr olunmuş şeiri, 1918 və 1948-ci il Göyçə köçü ilə bağlı yazılan sənət nümunələri və s. Qeyd etdiyimiz kimi bunların hamısı mövzu etibarilə siyasi motivli şeirlərdir və onların yaşarlılığı 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 düşünən, daşınan bir varlığın daxili aləminin yaşayışı var. Bu gündən, dünəndən sabaha, sabahdan bu günə, dünənə uzanan bir halın mövcudluğu, bağlılığı var. Bu bağlılığın açılışı isə 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 aşıq 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,
Ortallıqda çuğul, kəzzab olmasa,
Dünya bahar olar, boran-qar olmaz. (47, 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 əlaqədidi. Eyni zamanda bu fikrə əlavə edəcəyimiz sözü yerli-yerində işlətmə bacarığıdır ki, yuxarıdakı nümunədə daha çox sezilir. Aşıq



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 prof. M.Həkimovun, H.İsmayılovun, M.Qasımlının orta əsrlər səviyyəsində araşdırmalarında görünür. Sonra XIX əsr səviyyəsində müəyyən dərəcədə prof. S.Paşayev (56, 5-89), fil.e.n. Q.Vəkilov (65, 3-144) tədqiqat aparmışdır. 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. Eyni zamanda bu problemin açılışı məsələsində daha çox ümumiləşdirmələrə yer verməklə mahiyyəti açmağa çalışacağıq, eyni zamanda heç bir məhdudiyyətə, ardıcılığa məhəl qoymadan bizim üçün ümumi inkişaf prosesində problem kimi görünənlərə üstünlük veriləcək.

Aşiq, sənətkar ən əvvəl mühitin oğludur və bütün məsələlər bəşərilikdən 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 təzahür 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,
Axaq sular, tər bulaqlar, qal indi (47, 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 yaradıcılığından bir parçaya fikir verək.

Obalarmız səf-səf olub yüklənir,
Başı ala, qarlı dağlar, qal indi.
Biz içmədik abi-kövsər suyundan,
Soyuq sular, tər bulaqlar, qal indi (38, 23).

İki ustadın böyük ustalılıqla və özünəməxsusluq, eyni zamanda oxşarlıqla nəzərə çarpan bu şeirləri təkcə ideyalılıqla yüklənmir, eyni zamanda burada obrazlı deyimin rolu danılmazdı. Bu şeirə ənənənin davamı, Qurbanı 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-yoxunu, sənətkarlarını zorla başqa yerlərə aparılmasına dözə bilmir, etiraz səsinə 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. (2, c.1, 74).

Dövrün haqsızlıqları, ictimai bəlalərin açılışı baxımından bu cür nümunələr əvəzsizdi. 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 daşınışı 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 səciyyəli və imperiya ədəbiyyatında güclü ideologiya aşiq yaradıcılığını (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 daşınışı 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 səciyyəli 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 daşınışıdır.

Eyni zamanda qeyd edək ki, Abbas Tufarqanlı bir aşiq və bundan əlavə bir fərd kimi bu bəlaləri, haqsızlıqları şəxsi həyatında daha çox görür, bunu ustadın ayrı-ayrı şeirləri və «Abbas və Gülgəz» 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 fərdilikdən 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 «Aldanmış 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 aşıq 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, hərəniz bir xan üstünə» prinsipi ilə aparılır, daha doğrusu, üsulu ilə seçilir (Koroğluda bu mübarizə üsulunda saz və qılınç taraz görünür). İctimai münasibətlərin kəskinləşməsi, ədnalığın həddini aşması şəirdə üsyankarlığa gətirib çıxarır. Nümunə üçün Qurbaninin müraciət səciyyəli «Yetirməsin» gərayısına 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), Aşıq Qəribdə, Kərəmdə, Aşıq Valehdə və başqalarında mövcudluğu ilə bir silsilə təşkil edir. Onu da deyək ki, sovet dövrü bu silsilədə mövcudluq görkəmi ilə seçilir və bu barədə bir qədər sonra daha ətraflı danışacağıq. İndi isə həmin tarixi reallıqların ağır yükü ilə yüklənmiş bir nümunəyə diqqət yetirək.

Vəzir, sənə qarğayıram,
Haqq diləyin yetirməsin.
Göydən min bir bəla ensə,
Birin səndən ötürməsin (47, 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 aşiq yaradıcılığında deyimin klassik nümunəsi kimi araşdırıcılar tez-tez nümunə gətirir. Eyni zamanda onu da deyək ki, «qəm yemə, qəm yemə, divanə könül» deyən sənətkarın «Vəzir, sənə qarğayıram» deyimi arasında zülmün nəhayətsizliyi etibarilə sonsuzluq səviyyəsində məsafə ölçüsü var. Dövrədən, zamanədən şikayət motivləri bütün mərhələlərdə olub və aşiq 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 Aşiq Ələsgərdən verdiyimiz nümunənin nəticəsini xatırladır.

Qafil könül, bu nə yoldu tutubsan,

Sərf edirsən nə kamaldı dünyada?!

Dövlətdə qul olub gül tək açılma,

Çox sənin tək güllər soldu dünyada. (13, c. 1, 158).

Ümumiyyətlə, dünya, zaman problemi ədəbiyyatda sonsuzluq və sonsuzluqdan əlavə müraciət simvoludu. Bu, daha çox giley-güzar, dərkolunma və dərkətdirməyə cəhd məqamında görünür, nəticə etibarilə isə Koroğlunun «mənmi qocalmışam, ya zamanəmi» fəlsəfəsində dayanır. Bu mənle zamanə 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 anlayışdı, sadəcə şəkildə məndən Koroğluya qədər olan yoldu və insanın xislətində olan unutanlıq fərdi halında bəzən bu yolu unudur. Mahiyyət etibarilə Nuşirəvanın («Nuşirəvan və bayquşların söhbəti» nəzərdə tutulur (31, 51-53) rolunda çıxışına gətirir və Ələsgərin «Fələk bəhrəm edib çox nizamları» (13, 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 sirr,
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 çözələnir və bu böyük zaman arsenalında Xəstə Qasımın «səksən yollar boşalıbsan, doxsan 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 daşınışı var. Digər bir cəhəti 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 yoxdu. 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 əlaqələninir. Aşıq yaradıcılığındakı ustadnamələr daha çox ictimailiyin simvoludu. Xəstə Qasım təpədən dırnağa bu simvolun daşıyıcısı kimi görünür və dərk olmaqdan (sənətkar dərk) dərk etdirməyə (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 könülləri, şad elə, insan (38, 20).

Aşıq yaradıcılığında bu deyimlər bir hüduzsuzluq və ayrı-ayrı nümunələrdə bənzərsizliklə səciyyələnir və eyni zamanda hamısında nəticə etibarilə kədərlə sabaha inamın görünən və görünməyən məqamları sezilir. Bu mənada mövcud şəiriyətin 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

çekişmələr, 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 gedişində görürük.

İyirminci əsr aşiq yaradıcılığı. Böyük 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 bütün 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 inqilabdan sonrakı dövr ədəbiyyatın 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 bağlıdı və daha ağır isə sənətkarın (yaradıcının) rüpor olma məsələsidir. Bu ədəbiyyatın da, mədəniyyətin də faciə ilə üzləşməsi, 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 (inananlar) 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 çaşqınlıq nöqtəsi

ədəbiyyatın ifrat siyasiləşməsindən başlayır. Digər bir olanı da deyək ki, əks təqdirdə yaradıcının ya Sibir, ya da qəbir məsələsi də 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 sözüümüzün 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, qılncı ona o qədər də əsər eləməyib. Böyük Oktyabr inqilabından sonrakı yetmiş illik dövr də belədir. Mövzumuzun qayəsi də bundan ibarətdir.

Məsələyə isə aşıq yaradıcılığının inkişafı istiqamətində aydınlıq gətirmək əsas məqsəd kimi qarşımızda durur. Daha doğrusu, Böyük Oktyabr sosialist inqilabından sonrakı mərhələdə aşığın el anası olma funksiyası və bunun daşınışı məsələsi əsas olan kimi qarşıda durur. Ən ağırlısı isə həmin dövr aşıq yaradıcılığında mövcud ideologiyanın bayağı şəkildə təcəssümüdür, yəni aşığın özünün yerinə yetirdiyi tarixi bir missiya vardı və aşıq bu missiyanı kənarda 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 ruporuna 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 kənarda 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 istiqadəndə müsbət tərəflər var. Biz təbiilikdə bunu yüksək qiymətləndiririk. Ancaq ideologiya anlamında baxdıqda aşığın heç buna (qurultaya) ehtiyacı da yox idi. Çünki min illərdi 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, Tərən 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» verilirdi. 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 şeyə 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 yetirməsidir. Həqiqi aşiq çərçivə daxilinə salınmağı, məkrli siyasətdə qul

(nökər) funksiyasını qəbul eləmir. Bu mənada sovet dövrü aşıq yaradıcılığı ziddiyyətli mərhələdir. Hətta daha ağırlı olanı budur ki, folklor araşdırıcıları, aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları və digər bu sahəyə yaxın olan araşdırıcılar necə gəldi, ağına-bozuna baxmadan sözün çəkisini unudub, aşığın özündən daha bərk tərif yağdırıblar (nümunə üçün mövcud ədəbiyyatı izləmək kifayətdir). Bütün bunlarla yanaşı aşıq yaradıcılığının, eləcə də ədəbiyyatın bu dövrdəki qədər öyrənilməsinə heç bir mərhələdə təsadüf etmirik. Lakin bu qayğının özündə də ozanın aşıq 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 Aşıq Əsəddən Aşıq Pənaha qədər olan böyük bir xətdi və indi də bu meyl müəyyən qrup aşıqların oxu və çalğılarını tərk edə bilmir.

Aşıq yaradıcılığında zaman-zaman ideyalılığın müəyyən istiqamətləri olub və bu istiqamətdə də zənginləşmə keçirib. Yəni aşıq yaradıcılığındakı funksionerlik problemi həmişə böyük uğurla həll olunub və «xalqa həqiqətdən mətləb qandırmaq» kimi müqəddəs yük daşınıb. Lakin dəhşətli bundadır ki, bu daşınıs 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, aşıq yaradıcılığında yeni «əsas», «aparıcı» mövzular yaranır. Bu mövzular partiyadan, bolşevikdən, plandan başlamış, Puşkin, Lermantov, Kaqanoviç, Moskva, on beş qardaş respublika, pambıq və s. adlar, mövzular, problemlərlə xarakterizə olunur. Həm də qəribə olan burasıdır ki, bu sənətkarların yaradıcılığında elə adlar (rus-erməni) var ki, bəlkə heç aşıqların bu haqda ortabab məlumatları da yox idi. Bu yolu ön yürək gedənlərdən biri Aşıq Əsəd olub. Aşıq yaradıcılığında Aşıq 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 lampanı nəfəsilə



söndürməsi Qərb zonası kəndlərində bütün qocalar tərəfindən etiraf olunur. Ancaq nədənsə aşığışunaslıqda bu lazımınca açıqlanmır. Aşıq Əsədin şeirləri toplularda, ayrıca kitabça şəklində 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 (ifaçı aşıq kimi fəaliyyəti başqa məsələdi və ifaçılıqda qüdrətli sənətkar kimi qəbul edirik).

Aşıq 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 mövcuddu. 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, partiyaya 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 Aşıq 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 kənarda qalırdı.

Sən ürəklərin qanısan,
Can Moskva, can Moskva!
Ölkəmin güllü bağısan,
Can Moskva, can Moskva! (14, 15).

Aşıq yaradıcılığı məhz bu tip şeirlərdə həm ideyalılıq, həm də obrazlılıq baxımından itkilərlə səciyyələnir. Təbii ki, bu aşıq yaradıcılığı üçün tipik nümunə sayıla bilməz, ancaq hər halda bu sənətin nümunəsidir.

Söz yox ki, bütün yarananlar aşıq yaradıcılığının nümunəsidir, bədiilik baxımından, fikrin, deyimin alınması baxımından bütün yazılanların hamısı eyni 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 prinsiplərə münasib də deyildi. Bir də ki, mövzuda, eləcə də aşıq yaradıcılığının mövzusu olub-olmama da 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

məsələdi, yəni bir ucda bu ayrışçılıqla əlaqələnin, əslində biz onun əleyhinəyik. Yəni yaradıcı həyatın, daha çox yaşadığı zamanın oğludu və oradan da mövzu seçməli idi. Ancaq bəla burasıdı ki, aşiq (onu da hər aşiq etmədi) mövzunu seçmədi, eyni zamanda onu rahat buraxmaq da yoxuydu, bilərəkdən, bilməyərəkdən siyasətə çəkildi), hansısa partiya rəhbərinin göstərişi ilə yazılırdı. Məhz aşığın yolundan çıxması hadisəsi də budur. Sovet dövrü aşiq yaradıcılığında nəzərə çarpan və bizi narahatçılıqda saxlayan da bu məsələdi. Yəni aşiq ürəyinin səsi ilə yazmırdı, öz nəğməsini oxumurdu, hansısa bolşevikin diqtəsini edirdi, daha doğrusu, tutuquşu kimi ötdürülürdü. Fəciə də elə buradan başlayırdı və aşiq kolxoza, partiya nəğmə deyirdi. Bu, böyük mənada Rus bəlası idisə, burada aşığın, yaradıcının özünün günahı da vardı.

Real vəziyyətdə isə əsas ağırlıq aşığın üzərinə düşürdü, yəni aşiq 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 gözlənirdi, qara camaat da onun haçansa gəlişinə göz dikmişdi. Çox yaxşı ki, sovet dövründə bu yolu getməyən və bu sapmadan qorunan aşıqlarımız olub (nümünə üçün Növrəs İman, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı, Aşiq Mirzə Bayramov, Aşiq Ədalət və s.). Bizim mövzumuzun problemi mütərəqqi cəhətlərin yox (bu barədə onsuz da yazan çoxdu), bu qüsurlu meyllərin açılmasıdır. İkinci cəhət sənətkarın deyimi məsələsidir. Məhz yuxarıda Aşiq Əsəddən verdikimiz 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 bacarmadığı işdən yapışmasıdır. Yeri gəlmişkən, sovet dövrü aşiq yaradıcılığında nəzərə çarpan bir meyli də qeyd edək ki, aşıqsansa mütləq yazmalısan. Məhz problem buradan yaranır, kələf buradan dolaşır. Bizə belə gəlir ki, tanrı hərəni bir tapşırıqla, bir yüklə dünyaya göndərir. Onu qoyub başqasından yapışanda «Əlinin papağı ilə Vəlinin papağı» dəyişik düşür. Aşiq sənətində

də belədir. Yəni tarixi prosesdə mövcud prinsipi qoruyub saxlamaq lazımdı. Ola bilsin aşığın (məsələn, Aşıq Əsədın, Aşıq Mirzənin, Aşıq Pənahın və bu sırada çoxlarının adını çəkmək olar, bu ayrıca, həm də aşiq yaradıcılığında ağırlı 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 lazımdı.

Onu da qeyd edək ki, partiyaya tək-cə yaradıcı istedad 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 diqtəsilə ona gedib. Bu təbii ki, yaradıcının günahı idi. Dərd burasıdı ki, sosializm sisteminə sonuncu birincini keçirdi, zorla şair düzəldilirdi. Bütün bunlar həqiqi sənətdən kənar məsələlərdi. Aşıq sənəti də, aşiq şeir yaradıcılığı da öz müqəddəs işindəydi. Kələfi dolaşan işə zamanın özüydü, aşiq yaradıcılığı da bu dolaşmada axsayırdı. Ancaq etiraf olunmalı bir məsələ var ki, aşiq yaradıcılığında bu cür nümunələr var və bu meyl çox güclü şəkildə mövcud olub. Ona görə də onun haqqında danışmaq lazımdı. Yenə Aşıq Əsəddən bir nümunəyə diqqət yetirək:

Bizim partiyanın adı gələndə,
Ahıl-cahıl deyir can, a partiya!
Balaca uşaqlar, məktəbli qızlar,
Onlar da söyləyir, can, a partiya! (14, 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 (14, 36).



Bizə belə gəlir ki, zorla yarımçıq aşıq, 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 diqtəsinə 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 mühidə zorla şair olmaq, zorla şair düzəltmək meylli vardı, onlar da xalqa istedad sahibi kimi sınırdı. Həqiqi sənət isə öz içinə çəkilib zümzümə edirdi. Deməkl qılncı hər yerdə, hər zaman hazırda. Faciə burasındaydı ki, bu istiqamətdə qorxulu bir ənənə yaranmışdı və bu xof olmadan da artıq vərdiskarlıq 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, aşıq yaradıcılığının uğurları danışılmazdı və bütövlükdə sənətin mövzusu ancaq partiya, Lenin deyildi). Hətta bu xof indi də ədəbiyyatın, eləcə də aşıq 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 ustadımız prof. P.Əfəndiyev məşhur dərsliyində («Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» dərsliyi nəzərdə tutulur və bu, bizim nəzərimizdə tarixi xidmətdi) «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 isə etirafdan keçdi, məsələnin mahiyyəti isə sona qədər açıqlanmadı və yenə də Aşıq Əsədin, Aşıq Mirzənin, Aşıq Pənəhin, Aşıq Bilalın, Aşıq 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 maraq doğurur.

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 vurğulayırdı), Böyük Vətən müharibəsi, müharibədən sonrakı quruculuq dövrü, inkişaf etmiş sosializm mərhələsi (bu vaxt artıq imperiya siyasətinin iç üzünü məlum olurdur və aşıq yaradıcılığında hadisənin mahiyyətinə doğru meylin mövcudluğu zamanı idi) və sosializmin son olaraq dağılması ilə xarakterizə olunur. Aşıq yaradıcılığında bu dövrü məhz imperiyanın taleyindən keçən həmin hadisələr üzrə də qruplaşdırmaq olar. Ancaq təfəssilata varmadığımız üçün (bu, bizim məqsədimizdə də dayanmır) problemə ümumi şəkildə yanaşıırıq. Və bu dövr üçün qəribə 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 yarışı iftixar hissi ilə səciyyələndirərək yazırdı:

Ay camaat, gəlin siz 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 yanımlarla, 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 meyllənməsi 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 özününküləşdirib 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 kotanları var.
Düşməne qarşı çıxan

Alıcı tərənləri 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 «şeyri yazmaqdan 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 görünərsə onda Aşıq Fətullanın 12 dekabrə 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 məhdudiyyəti və fikrini ifadə edə bilməməsi hadisəsidir. Çünki sənətkar yazdığını 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 budur. Aşıq bu dövrdə öz nəğməsini oxumalı olduğu halda, başqasının (bəlkə heç özü də bilmirdi bu kimin mahnısıdır) mahnısını oxuyurdu. Halbuki oxunan imperiyanın mahnısı idi və yazılmalı olanlar isə tamamilə kənarda qalmışdı. Aşıq gedən torpaqların nəğməsini 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 hiss 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 nəticələnə 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, ağırlı olanı da budur. Halbuki məsələnin mahiyyəti olduğu kimi (necə varsa) bizə çatdırılmadı, heç olmasa indiki və gələcək nəsil üçün aydınlaşdırılmalıdı. Daha partiyani, Lenini, Kaqanoviçi, Molotovu, 12 dekabrı, konstitusiyani, pambığı və s. mədh edən şeirləri təriflə təhlil edib yüksək sənət nümunəsi kimi verməyin vaxtı keçib və bu qüsurlu 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 qarışıq burada itirir. Ancaq bu gün susmağa baxmayaraq hər şey aydınlıq 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 bəlalardan daşıyıcısı kimi görünür və imperiyanın özü üçün də təhlükə mənbəyi olduğuna görə daim təzyiq 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 çəkilir 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 hərəkət bir xalq səviyyəsində kütləviləşə bilmədi, rus şovinizminin siyasəti nəticəsində bir formadan başqa bir formaya keçilməklə aldadıldı. Daha dəqiq desək, çarla bolşeviklərin aldadıcı sövdələşməsi getdi və sonrakı mərhələdə qaçaq hərəkəti «qırmızıların» zoruna tab gətirmədi. Bu hərəkət özlüyündə müharibə dövrünə (Böyük Vətən mübaribəsi nəzərdə tutulur) qədər davam etmişdi. Azərbaycan xalqının tarixində isə ön maraqlı mərhələ kimi özünəməxsusluğu ilə səciyyələnir. Bu hərəkətin Qaçaq Nəbi, Qaçaq Tanrıverdi, Qandal Nağı, Qaçaq Kərəm və s. kimi qüdrətli nümayəndələri vardı və özünəməxsusluğu isə ondan ibarət idi ki, heç yerdən idarə olunmadan ayrı-ayrı dəstələr şəklində aparılırdı. «Qaçığı el saxlar» ifadəsi də məhz həmin hərəkəti 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» (24, 299-315) və s. dastanlar məhz həmin qəhrəmanların adı ilə bağlı yaranmışdı. Eyni zamanda üstündən xeyli vaxt, neçə onillik keçməsinə baxmayaraq, yenə də bu hərəkətlə bağlı rəvayətlər böyük sevgi ilə danışılır, ayrı-ayrı əsərlərin mövzusuna çevrilir. Aşıqlarla qaçaqların arasındakı bağlılıq bir problem kimi maraq doğurur. Folklorşünas prof. R.Rüstəməzadə bu problemlə bağlı maraq doğuracaq araşdırmalar aparıb, ancaq bizə onun ümumi aşıq yaradıcılığı fonunda tədqiqi daha maraqlı görünür (57, 3-171). Qaçaq hərəkətində diqqət doğuracaq məsələlərdən biri aşıq və qaçaq yaxınlığıdır. Hətta onu da deyək ki, qaçaqların arasında çox zaman aşıqlar da olmuşdu, yəni onlar bu hərəkəti sadəcə olaraq kənardan izləmir, eyni zamanda birbaşa iştirakçı idilər. Bu baxımdan hərəkətin açılması və onun aşıq yaradıcılığında özünə yer tapması öyrənilməli problemdir. XX əsrin əvvəllərində yaşamış aşıqlarla qaçaqların demək olar ki, bu və ya digər dərəcədə bağlılığı olub. Eyni zamanda

onlara bir el qəhrəmanı kimi müraciət olunub, ayrı-ayrı şeirlərin mövzusuna çevrilib. Məsələn, ustad Aşıq 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. (13, c.1, 89).

Aşıq 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 zümrənin narazılığını ifadə edirdi. Ona görə də Aşıq 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 Aşıq Ələsgərin «Bəylərin» rədifli qoşmasına baxaq.

Markiz, mavzer, süzən, aynalı, berdon,
Səhv düşdüm sayında, doqquzdu, ya on.
Meşoğunun patron, qutuynan piston.

Yox kimsədən ehtiyatı bəylərin. (13, 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-aşıq 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 əhatəliyini 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 məhdudiyyəti 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 Ali, Qaçaq Kərəm, Qaçaq Tanrıverdi, Qansdal Nağı, Qaçaq Nəbi və başqalarının adlarını çəkə bilərik.

Qaçaqqlar xalqın içərisindən çıxmış, xalqı müdafiə etmiş, ona kömək əli uzatmışlar. Bütün bu xalq qəhrəmanları haqqında say-sız-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 olmuşlar» (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 aşıq yaradıcılığında təcəssümüdür. «Səttarxan» dastanının yaradıcısı Aşıq Hüseyn Cavan bu hadisələri reallıqla əlaqəli şəkildə verməklə bir növ tarixi hadisələri bədiiilik 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 Nəbi



dəstəsində Aşıq Əhmədın, Aşıq Atanın və Aşıq Abbasın olması hadisəsi buna nümunədi. Və bu hərəkəti Azərbaycan qəhrəmanlıq salnaməsində Koroğlu mərdliyinin davamı kimi görürük. Elə Koroğlu/Cünun xətti sonrakı mərhələdə qaçaq/aşıq 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 Səttar xan, Bağır xan 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 qəhrəmanlıq salnaməsinin davamıdır. Alp-ər Tunqadan, Basatdan, Koroğludan gələn yoldur. Və bu yolda qurtuluşa, qəhrəmanın köməyinə 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. (5, 58).

Xalqın vəziyyəti ağırlaşanda, kimsə dara düşəndə qəhrəmanın çağırılması o dövrün bütün dastanlarında nəzərə çarpır. Eyni zamanda bu çağırışda hardasa müsbət bir sonluq var, xalqın ümid, qurtuluş yeri kimi bir funksiya daşıyıcılığı da nəzərə çarpır. Məhz bu mənada xalq/qəhrəman/aşıq faktoru mahiyyət etibarilə eyni nöqtədə birləşir və daha çox xalq faktorundan çıxış edirlər. Yəni aşıq da, qəhrəman da hər ikisi eyni məqsədi, eyni funksiyanı yerinə yetirir, xalqın dərdməndi kimi çıxış edir. Beləliklə, aşığın el anası olması ilə qəhrəmanın el qəhrəmanı olması üst-üstə düşür. Məhz bu üst-üstə düşmədə Aşıq Şenliklə el qəhrəmanları arasındakı yaxınlıq daha çox diqqəti cəlb edir və eyni zamanda qaçaqların onun sazının-sözünün vurğunu olması ilə bağlı söylənen rəvayətlər fikrimizə bir daha əsas verir. Aşıq Şenliyin Səməd bəylə İsmayılın tərifinə həsr olunmuş şeiri bu baxımdan maraqlıdır.

Səməd bəylə İsmayılın seyrinə vardım,
Bu diyarı gəzə-gəzə, 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 savaşı idi. Koroğlu da, qaçaq hərəkətinin digər nümayəndələri də bu savaşın öncülləri olub onun istiqlalı uğrunda mübarizəyə qalxmışdılar. Koroğluda bu hərəkətin əksini verən nümunəyə baxaq:

Türk atının kəhərindən, göyündən,
Qaçaq minər yürəyindən, yeyindən,
Bir çox igid xəbər aldı bəyindən,
Betər savaş haçaq olur, sultanım. (17, 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 idilər və bu yolda əbədi bir döyüşə qalxmışdılar. Lakin böyük maneələr 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 təkcə dastanlarla, aşıq qoşquları ilə məhdudlaşmırdı. Eyni zamanda xalq arasında onlarla el qəhrəmanları ilə bağlı çoxlu nəğmələr, bayatılar yaranıb oxunurdu. Məsələn, Qaçaq Kərəmlə bağlı yaranan bayatılar (11, 41-50) buna nümunədi. 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 (11,



41-50) və bu ancaq böyük sevgidən yaranan yanğının ifadəsi kimi bizə görünür.

Boz at, boyun burulaydı,
Yəhərin yan vurulaydı,
İgid İsgəndərim hanı?
Sənin belin qırılaydı.

Bu bir neçə bayatıdı və müxtəlif vəziyyətlə əlaqədar deyilməmişdi. 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 at 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 qardaşıdır məsəlini 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 reallıqla bağlıdır. Hətta atın hissetmə qabiliyyəti ilə qəhrəmanı təhlükədən sovuşdurması faktları da vardır. İsrail ağa ilə bağlı söylənen rəvayətlərdə bu aydın şəkildə nəzərə çarpır. Hətta belə bir fikir var ki, o, öldürüləndə özüne 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, sahibinin 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 Demokl 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 hərisləri, kreslo sahibləri bu məsələdə xalqa ürək-dirək verməklə (daha doğrusu, aldatmaqla) işini bitmiş hesab edirdi. 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) bağışlağın», - 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



atmalıdı. Bu addımlar kütlə arasında olub, lakin ümumilikdə lazımı məqamlarda hərəkətə çevrilə bilmədiyi üçün müsbət nəticə verə bilməyib. Aşıq Ələsgərdən Hüseyn Arifə qədər böyük bir yaradıcı aləmdə məhz həmin xof, torpaq itkisi yanğı 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 salışdırılması 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 məslə açılmayıb, kələf daha çox dolaşdırılırdı. Bu da vətən yanğısı ilə yaşayan bir sıra sənətkarların dərđini bir neçə bəndlik şeirlə oxumasından o yana getmirdi. Necə ki, Aşıq Ələsgərin bundan inqilabını vurğulayan «Dağlar» şeirində oxuyuruq:

Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar?!
Düşmənlər görsə tez bağrı 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 nurəlanurdu,
Erkək kəsib ağır məclis qururdu,
Şülən çəkilirdi malların, dağlar!

Gözəllər çeşməndən götürmür abı,
Dad verəndə dəhanda kövsər şərabı,

Xaçpərəstlə düşdü bund inqilabı,
Onunçün bağlandı yolların, dağlar!

Sarı Nərdən top-tüfəngin atılı,
Qısır Murğuz Şah dağına çatılı,
Bir əmliyin bir tümənə satılı,
Necoldu dövlətin, malların, dağlar! (13, c.,1, 87-88).

Aşıq yaradıcılığında bu mövzu kifayət qədər işlənmişdir 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 Aşıq Ələsgərin vurğuladığı bund inqilabı əsrin əvvəllərindən başlayaraq azərbaycanlıların bütövlükdə departasiyasına qədər olan mərhələni, bədii ədəbiyyatda H.Arifin «Göyçəlilər, dağılmayın Göyçədən» harayına qədər olan 70-80 illik bir dövrü əhatə edir. Yəni bu təsadüfi, pərakəndə 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 dolaşdırmışdı ki, ondan baş açmaq olmurdu. Ona görə də Göyçə nisgili, Göyçə dərdi ədəbiyyatda bu gün var və biz onu yaşayıraq, 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 çiynimizdə daşındığını birmənalı qəbul edəcəyik. Bütün bunlar dediyimiz kimi, bir günün, beş günün işi deyil, baş verən tarixi prosesdi. Aşıq da vətəndaş kimi, el nəğməkarı 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 asanlıqına, təhvil-təslimə) həyatla vidalaşıblar. Digər bir hissəsi isə sızılıtlı bir ömür yaşayıb. Bütün bunlar aşıq yaradıcılığında özünə kifayət qədər yer tapıb. Dağların, yaylaqların füsunkar gözəlliyi, dağ-aran köçləri, sərcəşmələr və s. təsvirlər məhz Göyçə aşıq mühitində daha çox nəzərə çarpır (bu mühit mövzu etibarilə müəyyən məqamlarda digər aşıq mühitlərindən seçilir).



Ən son olaraq müxtəlif illərdə düşünülmüş olaraq yaradılan erməni-müsəlman davaları aşığıların yaradıcılığına nisgil qarışıq bir mövzu da əlavə edirdi. Onu da deyək ki, bu düşməyə qarşı mübarizədən, vətən savaşından 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 fəğirləşir, bir növ taleyi ilə barışmalı olur. Belə barışmada hər iki tərəf - həm vətəndaş, həm də yaradıcı günahkardı. Yəni hər iki tərəf vətəndaşlıq mövqeyindən geri çəkilib tarixi missiyanı qorumaq əvəzinə, başını qoruyur. Fəciə 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 köçhaköçündə «vətən küsmə məndən» deyə 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 tərifi sənə söylərəm,
Belədir zamana, bax, küsmə məndən.

Hər kəsin öz eli, obası gərək,
Hər kəsin öz yurdu, yuvası gərək,
Hər dərdin dərmanı, davası gərək,
Bilirsən dərdimi, bax, küsmə məndən (18, 10).

Əslində köçmək yox, bir əbədi savaşa başlamaq lazım idi. Burada hərənin öz günahı var, aşığınkı isə «el anası» kimi öz tarixi missiyanı yerinə yetirə bilməməsi idi. Baxta, haqqa üz tutub bağışlanma gözləməkdənsə, cahada doğru getmək lazım idi. Dərd burasında idi ki, bu missiyanı öz boynuna götürüb qabağa düşən

tapılmırdı, çünki imperiyanın siyastində buna yer yox idi və nəticə etibarilə bu siyasət alınmışdı. Bütün bunlar XX əsr aşıq yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Bu inkişafda son əsrin səksəninci illərinin axırlarında çox məsələlər açıqlandı və məlum oldu ki, kommunist imperiyanın sırıdığı nəsə 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 çəkilmiş 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 çatmaq ərəfəsində belə görünür. Bütövlükdə isə aşıq yaradıcılığını tarixi inkişafda, «el anası» funksiyasını, tarixi missiyanı yerinə yetirmək amalında görürük.



ƏDƏBİYYAT:

1. Abbaslı M. Şah İsmayıl Xətai və folklor. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı: Elm, 1973, s.91-95
2. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. 2 cildə, I c., Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı: Elm, 1983, 374 s.
3. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, V c., Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı: Elm, 1972, 445 s.
4. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, I c., Bakı: Azərbaycan EA-nın nəşriyyatı, 1965, s. 157 .
5. Azərbaycan dastanları. Toplayanı A.M.Nəbiyev. Bakı: Yazıçı, 1977, s.3-59.
6. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Dastanlar. Tərtib edəni B.A.Abdullayev, Bakı: Yazıçı, 1987, 571 s.
7. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cildə, I c., Bakı: Azərb.SSR EA, 1960, 589 s.
8. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər M.H.Təhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov, Bakı, Elm, 1979, 502 s.
9. Arif M. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, IIIc., Bakı: Elm, 1970, s.5-174.
10. Arif H. Aşıq Alını axtarıram // Elm və həyat jurnalı, 1969, №9, s.53-54.
11. Arif H. Gülnaz nənənin bayatıları // Ulduz jurnalı, 1975, №12, s.41-50.
12. Aşıq Alı. Şeirlər. Tərtib edənlər: Ə.Əmirov, Ş.Əsgərov, M.Həkimov, Bakı: Yazıçı, 1982, 141 s.
13. Aşıq Ələsgər. I kitab. Toplayanı İ.Ələsgərov, Bakı: Elm, 1972, 299 s.
14. Aşıq Əsəd. Seçilmiş əsərləri. Toplayıb tərtib edənələr: B.Abdullayev, R.Xəlilov, Bakı, Elm, 1979, 161 s.
15. Aşıq Valeh. Alçaqlı, ucalı dağlar. Toplayıb tərtib edəni F.Mehdi, X.Mirzəyev. Bakı: Gənclik, 1970, 93 s.
16. Aşıqlar. Tərtib edəni İ.Tapdıq. Bakı: Gənclik, 1970, 108 s.

17. Aşıq şeirindən seçmələr. Toplayıb tərtib edənlər: H.Arif, M.Həkimov. Bakı: Gənclik, 1984, 196 s.
18. Bəhmən Göyçəli. Vətən, küsmə məndən. Bakı: Elm, 1994, 190 s.
19. Buniç İ.L. Zoloto partii. «Müxalifət» qəz., Bakı, 1996, 3 avqust
20. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı: Elm, 1968, 226 s.
21. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı: Azərnəşr, 1993, 264 s.
22. Cavad H. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Azərnəşr, 1990, 165 s.
23. Çəmənzəminli Y.V. Əsərləri. III c., Bakı: Elm, 1977, s.44-95
24. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. El çələngi. Tərtib edənlər: T.Fərzəliyev, İ.Abbasov. Bakı: Gənclik, 1983, s. 274-374
25. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1992, 477 s.
26. Əliyev R. Vətəndən uzaqlarda. «Kommunist» qəz., Bakı, 1968, 31 mart
27. Firidun Ş. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 478 s.
28. Füzuli B. Xoca Əhməd Yasəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı: ATU-nun nəşriyyatı, 1997, 101 s.
29. Füzuli B. Oğuz epik ənənəsi və «Oğuz Kağan» dastanı. Bakı: Sabah, 1993, 194 s.
30. Füzuli M. Heyrət ey büt! Bakı: Gənclik, 1989, 224 s.
31. Gəncəvi N. Bakı: Elm, 1985, 640 s.
32. Göyçə folkloru. Toplayıb tərtib edəni H.İsmayılov. Bakı: Səda, 2000, s.389-460
33. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. II c. Bakı: Azərnəşr, 1957, s.389-392
34. Hacıyev Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, s.183-216
35. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 239 s.
36. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşığı şeir şəkilləri və qaynaqları. Bakı: Maarif, 1999, 376 s.
37. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi-nasiri. Bakı: Elm, 1989, 256 s.



38. Xəstə Qasım. 46 şeir. Bakı: Gənclik, 1975, 63 s.
39. Xuluflu V. El aşığıları. Bakı: Azərnəşr, 1927, s. 21
40. İbrahimov M. Aşiq poeziyasında realizm. Bakı: Elm, 1966, 84 s.
41. İsmayılov H. Ə. Ozan İbrahim. «Ulu Göyçə» qəz., Bakı, 1993, 14 sentyabr
42. İsmayılov H.Ə. Aşiq Alının şəxsiyyəti və irsi // Dədə Qorqud jurnalı, 2002, № 2, s.103-124.
43. İsmayılov H. Ə. Aşiq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. Bakı: Elm, 2002, 311 s.
44. Koroğlu. Tərtib edən M.H.Təhməsi. Bakı: Gənclik, 1975, 364 s.
45. Koroğlu. (*V.Xuluflu nəşri*). Bakı: Elm, 1999, 200 s.
46. Qasımlı M. Aşiq sənəti. Bakı: Ozan, 1996, 258 s.
47. Qurbani. Tərtib edən Q.Kazımov. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 1990, 280 s.
48. Məhərrəmov Z.H. XX əsr Göyçə aşiq mühiti. Bakı: Azərbaycan ensiklopediyası, 1997, 124 s.
49. Məmmədova N. A. Ədəbiyyat dərslərində aşiq yaradıcılığının tədrisi. Bakı: ADPU, 1995, 25 s.
50. Miskin Vəli, Növrəs İman. İki ustad. Toplayıb tərtib edənlər: Y.Babayev, İ.Sadiq. Bakı: Azərnəşr, 1996, 192 s.
51. Miskin Abdal. Şeirləri. «Kommunist» qəz., Bakı, 1991, 18 aprel
52. Mümtaz S. Molla Qasım və Yunis Əmrə //Maarif və mədəniyyət» jurnalı, 1929, N1, s. 48-52
53. Namazov Q. Aşığın sazi və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980, 155 s.
54. Nəbiyev A.M. Azərbaycan aşiq məktəbləri. Bakı: Nrlan, 2004, 312 s.
55. Novruz bayramı. Tərtib edən A. M. Nəbiyev, Bakı: Yazıçı, 1990, s. 3-8
56. Paşayev S.X. XIX əsr aşiq yaradıcılığı. Gəncə: H.Zərdabi ad. GDPI, 1990, 97 s.
57. Rüstənzadə R. El qəhrəmanları xalq ədəbiyyatında. Bakı: Gənclik, 1984, 171 s.

58. Sazım, sözü. Tərtib edəni M.Şükür. Bakı: Yazıçı, 1978, 140 s.
59. Seyidov M.M. Qızıl döyüşçünün soy-etnik taleyi haqqında // Ulduz jurnalı, 1961, № 8, s. 50
60. Səfərli Ə.Q., Yusifov X.Q. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Ozan, 1998, 632 s.
61. Sultanlı Ə. Antik ədəbiyyat tarixi. Bakı: Kirov ad. ADU, 1958, 496 s.
62. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1976, 197 s.
63. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq daстанları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 397 s.
64. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq daстанları (orta əsrlər). Fil. elm dok. ... dis. Bakı, 1964, s.14-67
65. Vəkilov Q. İ. XIX əsr aşıq lirikası. Bakı: Maarif, 1993, 144 s.
66. Vəliyev V. Ə. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
67. Yunis Əmrə. Aşıq Veysəl. İki zirvə. Bakı: Yazıçı, 1982, 141 s.
68. Yunis Əmrə. Güldəstə. Bakı: Yazıçı, 1992, 232 s.
69. Zərdabi H. Bizim nəğmələrimiz. «Həyat» qəz., Bakı, 1906, №6

Türk dilində ədəbiyyat

70. Köpürlüzadədən Seçmələr. Türkiyə: İstanbul, 1972, s.5-47

Rus dilində ədəbiyyat

71. Мифология древнего мира. М.: Наука, 1977, 456 с.
72. Пoesия трубадуpов, пoesия миннезингepов, пoesия вагантов. М.: Художлит., 1974, 575 с.
73. Пoesия вагантов. М.: Наука, 1975, 606 с.
74. СМOMПK. вып. 41, 1910, отд. 1, с.1-10
75. СМOMПK. вып. 42, 1912, отд. 2, с. 9



AŞIQ DASTANLARI

Aşıq yaradıcılığının mühüm bir hissəsini dastan yaradıcılığı təşkil edir. Biz aşıq yaradıcılığının qaynaqlarına nəzər salarkən dastan probleminə də toxunduq. Bu türkün qədim dastanları ilə əlaqədar olan mülahizələr idi. Ümumiyyətlə, dastan sənəti aşıq yaradıcılığında bir bütövdü. Geniş araşdırmalarda bu bütövü iki mərhələdə başa düşürük və ona görə də ardıcılıqda bu prinsipə əməl edirik. Birinci türkün qədim dastan dövrüdür. Bu mərhələ bizim fikrimizcə, «Kitabi-Dədə Qorqud»la qapanır. Daha doğrusu, ozanın öz tarixi missiyasını yekunlaşdırması ilə başa çatır. İkinci mərhələ isə aşıq dastan yaradıcılığıdır və folklorşünasların qeyd etdiyi kimi orta əsr məhəbbət dastanlarından bu günə qədərki dastan yaradıcılığını əhatə edir. Bunlar bütövlükdə ümumi olan bir təfəkkürün məhsuludu və inkişafda, daha doğrusu, türkün tarixi duruşunda fərqlərlə təzahür etmişdi. Bu fərqlərin özünü də iki istiqamətdə başa düşmək olar. Bütöv türk xalqları səviyyəsində və bir xalqın dastan yaradıcılığı səviyyəsində, hər iki halda köklü problemlər ortaya çıxır. Bunların araşdırılması isə hər zaman aktuallığı ilə kəsərindədi. Biz isə məsələyə müəyyən fərqlərlə və hər ikisinin qarşılığında baxırıq. Yəni birinci mərhələyə, türkün qədim dastan yaradıcılığına ümumi kontekstdə münasibət bildirməyə çalışmışıq. İkinci mərhələyə türk qövminin bir parçası olan Azərbaycan səviyyəsinə aydınlıq gətirmək məqsədindəyik. Problemin bu ağırlığında məsələnin mahiyyətilə bağlı suallar doğur və ən birinci yada gələni odur ki, qədim türk dastanları ilə orta əsr Azərbaycan dastanları arasındakı parametrlər fərqləri hansılardır? Və bu fərqlərin mövcudluğu daha çox nə ilə bağlıdır? Özlüyündə o qədər də cavabsız görünməyən bu sualların arxasında böyük araşdırmalar dayanır.

«Yaradılış»dan «Kitabi-Dədə Qorqud»a qədər olan bütün mövcud dastan strukturlarında daha çox qəhrəman, mühit və zaman probleminin təhlili və həlli qoyulur. Bütövlükdə türk qövmü bədii yaranış üçün buradan keçir, yəni tarixi prosesdə

türkün alplığı da, sevgisi də, nəyi varsa hamısı bu dastanlara ötürülüb yaşadılır. Məsələn, Beyrək, Koroğlu milli qəhrəman kimi, Kərəm, Qərib və s. məhəbbət simvolu kimi eyni çəkiddə dayanır. Qədim türk dastanları ilə orta əsr məhəbbət dastanları arasında mərhələ fərqi görünür. Qədim dastanlar türkün qəhrəmanlıq salnaməsidir və bu özündə böyük bir tarixi mərhələni yaşadır. Onun yeni formada təcəssümü isə orta əsr məhəbbət dastanları ilə başlayır və fərqi ozanla aşığın fərqi qədərdir. Eləcə də Basatla Qərib arasındakı məsafə və düşüncə fərqi bu tiplidir. Məsələnin mahiyyətini folklor tədqiqatçıları (qədim türk dastanları ilə bağlı tədqiqlər minimum həddində) məhəbbət dastanlarını dinc quruculuq dövrünün məhsulu hesab edirlər. Bu özlüyündə bir həqiqətdir və problemin bir tərəfidir (3, 5-256). Lakin məsələnin digər tərəfi ozan-aşıq keçidləri ilə bağlıdır və bunun da əsasında daha çox islam faktoru dayanır. Yəni ozan hansı səviyyədə aşıqla addəyişmə sövdələşməsinə getmişdirsə, alplığı da sövdələşmədə iştiraka təhrik etmişdi. Nəticə etibarilə ozan öz funksiyasını aşığa təhvil-təslim etmək əlacında qalmışdı. Belə bir sövdələşmədə Basat da Qəriblə razılaşımaq məcburiyyətində idi. Bu sövdələşmənin təhrikçisi təkcə folklorşünasların qeyd etdiyi dinclik yaşayış dövrü yox, birbaşa islam idi. Ona görə məsələyə daha geniş mənada baxmaq lazımdı.

Nümunə üçün «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarında islamın mövcudluq problemini hadisələrin inkişafında izləmək kifayətdi. Bizcə, «Kitabi-Dədə Qorqud» türkün qədim dastanlarının sonuncu nümunəsidir. Lakin islamın gəlişindən sonrakı dövrdə baş verən artırmalar onun keçid rolunu, yəni birinci üçün son, ikinci üçün başlanğıc rolunu oynamasına əsas verir. Əslində isə bu özünün tarixilik faktoru ilə birinciyə daxildir. Demək «Kitabi-Dədə Qorqud»da qapalılıq (yəni birinci dövrün yekunlaşdırılması) və başlanğıc səciyyəsi var və hər iki halda dastan xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu o demək deyil ki, birinci mərhələ, yəni türkün qəhrəmanlıq dövrünü əks etdirən motivlərin ikinci mərhələdə mövcudluğu sıfır səviyyəsindədir. Əlbəttə, belə bir qənaətin olması ancaq inandırıcılıqdan uzaq ola bilər. Ona görə də

məsələyə ideyanın aparıcılığı baxımından yanaşmaq lazımdı. Və türkün birinci mərhələdə aparıcı ideyası qəhrəmanlıqdı (7, 15-471). Bunun haqqında əvvəldə kifayət qədər danışmışıq. Eyni zamanda aşiq yaradıcılığında da (ozandakının davamı kimi) bu istiqamətin mövcudluğu bütöv kimi görünür və aparıcı olmasa da, ikinci, üçüncü, beşinci kimi də deyil, təxminən, aparıcılığa yaxın olan səviyyədir. Hətta bəzi məqamlarda aparıcı kimi də görünür. Məsələn, «Koroğlu»nun Şərq xalqları arasında yayılacaq ikinci alternativinin olmamasına baxmaq kifayətdir. Məhz bu isə bizə xalqın ümumi təbiətində xarakterik olan keyfiyyət xüsusiyyətini açıqlayır. Sadəcə olaraq məsələnin mahiyyəti Dobrolyubovun dediyi kimi, ən çətin məqamlarda xalq öz tarixi keçmişinə müraciət edir və qəhrəmanlıq salnaməsini xatırlatmaqla, həmvətlərini, müasirlərini bu istiqamətə yönəldir. Ancaq özlüyündə Azərbaycan folklorşünaslığı üçün bu istiqamət həmişə mövcud olub və Azərbaycan tarixində də belədir.

Biz məsələyə geniş mənada, məsələnin ümumi mahiyyəti məqamında baxırıq və məhəbbət dastanlarının dinc quruculuq dövrünün məhsulu olması ideyası hadisələrin ümumi çalarında inandırıcı səslənir. Azərbaycan tarixi-coğrafi mövcud şəraitdənmi, hansısa səbəbdənmi müharibələrlə, döyüş səhnələri ilə zəngin olub və bütövlükdə dinc quruculuq anlayışı da problemin həlli deyildir. Hətta dastanların özündə (qəhrəmanlıq dastanları nəzərdə tutulur) böyük ümumiləşdirmələr var. Məsələn, «Koroğlu» dastanı ancaq Cəlalilər hərəkətinin tarixinin səciyyələndirilməsi deyil və məsələyə bu cür baxılması yanlışlıq sayılardı. Geniş mənada bu dastan bütöv bir epoxanı, türkün qəhrəmanlıq tarixini təkrarlarla səciyyələndirir və bu qəhrəmanlığın eyniyyətində qaldığını xatırladır. Ona görə də dastan bölgüsündəki folklorşünasların qənaəti inandırıcıdır və sadəcə olaraq burada ideyanın aparıcılığı əsas kimi götürülüb. Beləliklə, qəhrəmanlıq motivlərinin izlənməsi və bir xətt kimi özünü qoruyub saxlaması bütün mərhələlərdə nəzərə çarpır. Ancaq tarixi şəraitin aparıcılığı xəttin əsası olub-olmamasına təsir edir. Qaldı məsələnin islam tərəfinə bu zor olandı və aşağıdakı təsirlə müqayisə oluna bilər. Daha doğrusu, qəhrəmanlığın aparıcılıqdan ikinci, üçüncü yerə enməsi

ozanla aşığın islam sövdələşməsi idi və burada zamanın öz diktəsi vardı. (Biz zamanı bütün mərhələlərdə təsirediciliyin əsas faktoru hesab edirik və başa düşürük ki, hər zamanın öz yükü, daşınışı var, mədəniyyət də, ədəbiyyat da, hətta onun əsas faktoru olan insan da buna xidmət edir).

İslam bu diqtədə ən baş olanı idi və böyük bir tarixi mərhələ üçün (hətta elə bu gün də) yolu müəyyənləşdirdi. Və ümumi qənaətimizdə ozanı sınımaq məcburiyyətində qoydu (hərçənd ki, ozan sınıncaya qədər optimal variant tapıb razılaşdı). Ozan artıq real mövcudluğu qəbul edib ona daha yaxın olanı (aşığı) vərəsə kimi yerində gördü və buna da getdi. Məhz məhəbbət dastanları da, məhəbbət motivli şeirlər də yeni şəraitdə hər iki tərəfdən razılıqla qarşılandı. Bir də ki, həmin məqamda qəhrəmanlığa yön alınması lazım da deyildi. Aşıq onda gərək islama qarşı (qəbul olunmaya və qəbul olunandan bir müddət sonraya qədər) çarpışmaların salnaməsini yazaydı. Bu isə ümumi razılaşmanın pozulması və aşığın mühafizəkarlığının prinsipliliklə qorunması demək idi. Daha doğrusu, belə bir hal mümkün də deyildi. Lakin bir cəhəti də qeyd edək ki, haqqında danışdığımız bu iki mərhələnin hər birinin tam qəhrəmanlıqla və yaxud da məhəbbətlə təcəssüm olması hadisəsi də mümkün deyil. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarındakı məhəbbət bir xətt kimi ardıcıl izlənilir və əsas motiv qəhrəmanlıqla yüklənsə də, burada sevginin özünün görünüşü də o qədər arxa planda dayanmır. Beyrək və Banuçiçək, Qazan xan və Burla xatun, Qantural və Selcan xatun məhəbbətinin qüdrəti elə qəhrəmanlıq timsalındadır. Bu böyük xətdə sonrakı mərhələdə baş verən ayrılımlar bir növ qəhrəmanlıq dastanlarında eynən davam etdirilirsə, lakin sırf məhəbbət dastanlarında qəhrəmanın güc, qüvvət atributları olmur. Burada vəziyyət tamamilə dəyişir. Yəni artıq lirik qəhrəmanın mübarizə simvolu fərqli görkəmdə görünür və əvvəlki dövrdə bunun izi daha çox Beyrəyin sazla birgə fəaliyyətində nəzərə çarpır. Məsələn, Beyrək saz çalır, məclisə daxil olur və öz sənət bacarığı ilə ozana layiq görkəmdə qəbul edilir. Beyrəkdə isə bu iki xüsusiyyət - ozanlıq və qəhrəmanlıq birgə götürülür. Onu deyək ki, Beyrək ozan olunmaya qədər bütöv bir yolu qəhrəmanlıqla



gəlmişdi və daha çox qəhrəman kimi tanınır. Və bu gedişlərdə onun ozan olması müəyyən mərhələyə qədər görünür. Bu özlüyündə Koroğlunun səfərlərinə daha çox bənzəyir.

Artıq qəhrəman «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarından məhəbbətlə kodlaşır, lakin tamamilə onunla yüklənmir. Eyni zamanda bu kodlaşmada (igidlik - ozanlıq - məhəbbət) böyük anlamlarda son məqsəd üçün biri digərinə yardımçı olmaqla güzəştə gedir. Dastanda oxuyuruq:

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

Aydır: - Mərə, ozan, nə yerdə gedirsən?

Ozan aydır: - Bəy yigit, düyünə gedirəm.

Beyrək aydır: - (Ozan) düyün kimin?

- Yalançı oğlu Yalancıq (derlər bir kişininindir) - dedi.

- Mərə, kimin nəsin alır?

Ozan aydır: - Xan Beyrəyin adaxlısın (Banıçıçəyi) alır - dedi.

Beyrək aydır: - Mərə ozan! Qopuzunu mana vergil» (4, 60-61).

Bu mətndə qəhrəmanın ozan funksiyasında çıxışı tarixi reallığın özündən gəlir. Artıq qəhrəmanlığın alternativləri və milli psixologiyanın daha bir tərəfinin (ozanlıq) məhəbbət timsalında görünüşü başlayır. Sonrakı mərhələdə nisbətən zəif şəkildə «Koroğlu» dastanında bu xüsusiyyət davam etdirilir (bu mənada zəif olan deyirik ki, dastanda əsas motiv qəhrəmanlıqdı, məhəbbət isə aparıcılıqda arxa planda görünür). Bizə belə gəlir ki, «Koroğlu» və digər bu tip dastanlar folklorşünasların dediyi dinc quruculuq dövrünün deyil, qəhrəmanlıq salnaməsinin davamı olan nümunələrdir. Həqiqətdə də folklorşünaslar tərəfindən qəhrəmanlıq dastanı kimi birmənalı qəbul olunub. Və türkün şərəfli tarixinin davamıdır. Burada məhəbbətin qabardılması bir növ qəhrəmanın funksiyasının, daha geniş olan imkanlarının açılışına xidmət edir. Hər boyun mahiyyətində bir gözəlin, hansısa padşah, xan qızının Çənlibelə gəlişi gözlənilir. Bu isə gözəlin milli psixologiyada, gəndə olan qəhrəmanlığa meyliyindən irəli gəlir. Yəni bütün həyatı təminatlarla yüklənmiş qız hər şeyi qəhrəmana, igidliyə qurban verir və hətta özü də bir qəhrəman kimi ona köməkçi olur. Müqayisə üçün «Kitabi-Dədə Qorqud»da Trabzon təkurunun qızı ilə «Koroğlu» dastanında «Telli xanımın Çənlibelə

gətirilməsi» və yaxud da hər hansı qola baxmaq kifayət idi. Bunlar adi kasıb rəiyyət qızı deyillər və təmasda daha çox rəiyyətə meyllənirlər. Hətta təsvirlərdə sarayların dəbdəbəsi, xan-xavan məclisləri onlar üçün cansıxıcı görünür. Bu bir növ xan-xavan həndəvərindən rəiyyət içinə daşınırdı, daha geniş sferaya çıxmaq cəhd idi. Eyni zamanda bu yaradıcılıq nümunəsindən çox reallığın əksi kimi görünür və istəkdən çox məqsədə çevrilir. Bir də mövcud cəmiyyətdə qütbləşmələr sındırılır. Bu «Koroğlu» dastanında tamamilə başqa şəkildə özünü göstərir və Çənlibelin timsalında qurulur. Real cəmiyyətə alternativ olan müqəddəsliklə səciyyələnən bir mühitin mövcudluğu görünür və Mərcan xanım da, Məhbub xanım da, Zərnişan xanım da bu mühitə can atır. Burada mövcud ideal mühitə can atmadan əlavə, qəhrəmana qovuşma hadisəsi də var və bu mühitin yaradıcısı da qəhrəmanlardı.

Deməli, burada daha çox qəhrəmanlığa can atma var. Məsələn, «Koroğlunun Ərzurum səfəri»ndə Telli xanım Koroğlunun yanından Aşıq Cünunun gəlməsi xəbərini böyük maraqla qarşılayır. «Ay qız, get onu buraya çağır, bir az Koroğludan desin görək nə təhər adamdı» (5, 52). Bu bütün dastan boyu tipik olan haldı. Eyni zamanda maraqlı olan budu ki, padşah, xan ətrafındakılardan daha çox qadınlar buraya can atır. Digər cəhət isə Çənlibeldəki vəziyyətin, ümumiyyətlə, mühitin tarazlığındadır. Daha doğrusu, burada qadınların yüksək tutulması və qəhrəman səviyyəsində qəbul olunmasıdır. Məsələn, igidlərdən biri hansısa ağır səfərlərə yola düşərkən və yaxud hansısa bir tədbirdə dəlillər, Koroğlu, Cünun və Nigar xanım iştirak edir. Burada Nigar xanımın analıq və qadınlıq nüfuzunun çəkisi ilə cəmiyyətin digər hər hansı bir üzvünün nüfuz çəkisi arasında elə bir qeyri-adi fərq görünmür, əslində bu sezilmir də, olsa-olsa ancaq ucalıq baxımından daha yüksək səviyyədə qadın ağsaqqal görünür. Ona görə də mövcud tarixi mərhələdə qəhrəmanlığın kodlaşması gedir. Bu isə türkün dastan yaradıcılığında ilkin ənənənin qorunuşudu. Onu da qeyd edək ki, qədim türk dastanlarında igidlik, qəhrəmanın ötkəmliyi heç nə ilə assosiativ əlaqəyə girmir.



Tarixi prosesdə bu yavaş-yavaş məhəbbətə güzəştə gedir və qəhrəmanın bütöv götürülməsinə cəhdin nəticəsi kimi görünür. Məsələn, qəhrəmanın məhəbbət sevdası, ailə qurmaq ehtiyacı, özünəlayiq gözəl axtarırları və s. ümumi xətdə yardımçı kimi görünür və bütövün açılmasına xidmət edir. «Kitabi-Dədə Qorqud»dan «Koroğlu»ya bu motiv güclənir. Getdikcə əsas motivin (qəhrəmanlığın) ən yaxın olanı kimi görünür və bir növ əsər bununla daha bütöv kimi nəzərə çarpır. Sonrakı mərhələdə XIX əsr qaçaq hərəkəti ilə bağlı yaranan dastanlarda da qəhrəmanın bütövlüyü məsələsi «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı və «Koroğlu»dakı ənənəyə əsaslanır. Əsərin əsasında qəhrəmanlıq və məhəbbət motivləri dayanır. Məsələn, «Qaçaq Nəbi» dastanında Nəbinin qəhrəmanlığı səviyyəsində olan bir məhəbbətin özünəməxsusluqla təcəssümü var və belə halda dastan qəhrəmanı daha da uca görünür. Eyni zamanda qadın qəhrəmanın təfərrüatı əsərdə ikinci bir xəttin, əsərin qəhrəmanı ilə bəhəm bir idealın da mövcudluğundan xəbər verir. Dastanda Həcər xanımın aktiv görünüşü əsas qəhrəmanın bərabərindədi və o bütün məqamlarda digər qəhrəmanlarla eyni nöqtədən, onlar bərabərində çıxış edir. Hətta bir qadın, bir ana məsləhəti, fikri daha uca qiymətləndirilir. Bu «Koroğlu»da da, «Qaçaq Nəbi»də də və s. dastanlarda da belədir. Bunlar cəmiyyət səviyyəsində zənginləşmənin dastançılıqda əksidi. Folklorşünasların qəhrəmanlıq dastanları adı ilə qeyd etdiyi bütün dastanlarda bu xəttin, yəni qəhrəmanın ailə səadətinin işlənməsi əsas xəttə yaxın olanlar sırasında birincidir və bir növ qəhrəman üçün tələyüklü məsələdir. Təsədüfi deyildir ki, «Qaçaq Nəbi» dastanında Həcər bütün məqamlarda daha çox vurğulanır və bir növ baş qəhrəmanın sirr yoldaşı kimi igidliyini tamamlayır, ona ən yaxın silahdaş kimi görünür. Bunu nəğmələrdə də aydın qeyd edilən hesab edirik. Məsələn,

Qoy sənə desinlər, ay Qaçaq Nəbi,
Həcəri özündən, ay qaçaq Nəbi.

Doğrudan da, dastanı oxuyarkən bu əhval-ruhiyyə, yəni qadın qəhrəmanın daha cəsur olan təsəvvürü yaranır. Eləcə də «Koroğlu» dastanında «Həmzənin Qıratı aparması» səhnəsindəki

Koroğlu ilə dəlilər arasındakı anlaşılmazlıq və onun Nigar xanım tərəfindən nizamı ilə səciyyəlidir. Təbii ki, cəmiyyət səviyyəsində kişi və qadın qəhrəmanın bərabərliyi həmişə vurğulanır, ancaq dastançılıqda qadın qəhrəmanın təsirediciliyi və uca tutulması nəzərə çarpır. Bunu adilik kimi də qəbul etmək olar, ancaq qəhrəmanlıq müstəvisində bu təsadüf və adi deyil. Bunun birçə yolu var, o da həmin nüfuzun qazanılması və qorunuşudu. Əslində bu türkün tarixi üçün kənardan gətirilmə də deyil, zaman-zaman bütün ağır məqamlarda qadın qəhrəmanın mövcudluğu məsələsi olub. Bunun dastançılıqda bərpası da təsadüfi və kənardan gəlmə deyil. «Kitabi-Dədə Qorqud», «Koroğlu», «Qaçaq Nəbi» və bu silsiləyə daxil olan dastanlarda məhəbbətdən qəhrəmanlığa və əksinə olan istiqamətlənmə var. Bu da böyük bir müşkülün xalq səviyyəsində həllinə doğru atılan addımdı və yaxud da ona hazırlıqdı. Nigar xanımın da, Taclı bəyimin də, Həcər xanımın da gəlişi bu məqsədi daşıyır. Beləliklə, qəhrəmanlıq dastanlarındakı məhəbbət böyük müşküllərin açılışına və qəhrəmanlığın davamlılığına xidmət edən əsas xətt səviyyəsində başa düşülən bir problemdi.

Bu, aşıq dastan yaradıcılığında qəhrəmanlıq motivlərinin işlənməsi prosesində məsələnin açıq görünən tərəfidir. «Koroğlu» dastanında qəhrəmanlığa, igidliyə canatma var və belə bir hal sonrakı dastan yaradıcılığında da nəzərə çarpır. Övvəllərdə qeyd etdiyimiz kimi, bu xətt daha çox XIX əsr qaçaq hərəkəti ilə bağlı yaranan dastanlarda özünün tipik əksini tapır. Qaldı məsələnin ikinci tərəfinə - qəhrəmanlıqla məhəbbət motivlərinin birgə işlənməsinə, bu artıq dastan yaradıcılığında müəyyən tarixi mərhələnin məhsuludu və məhəbbətin qəhrəmanlıqla paralelizmi (məsələn, «Şah İsmayıl və Taclı xanım») artıq dastan kompleksində zənginləşmə deməkdi. Problemin digər bir tərəfi sırf məhəbbət dastanları ilə bağlıdı və tədqiqatçıların dinc dövrün məhsulu kimi vurğuladıqları bədii nümunələrdi. Məhəbbət dastanlarında hadisələr sırf məhəbbət izdivacında, daha sadə şəkildə desək, iki gəncin sevgi macəraları üzərində qurulur. Bu məsələnin görünən tərəfidir, lakin ikinci qatda cəmiyyətin problemlərinin təsviri dayanır. Məsələn, Kərəmin, Aşıq Qəribin

əhvalatında qəhrəmanın başına gələn və gətirilən bir şəxsin taleyində məhdudlaşmır, böyük mənada ictimai məzmun arxa planda, pərdəli şəkildə verilən kimi görünür. Qəhrəmanlıq dastanlarında bu mübarizə birbaşa, açıq meydanda olur. Ona görə də məhəbbət dastanlarında qəhrəmanın dünyaya gəlişindən bəlalara düşər olduğu mübarizə dövrünə qədər (əslində bu elə onun dünyaya gəlişi və çətinliklə, nəzir-niyazla doğuluşunda da duyulur) olan hissə fərdi səciyyəli görünür.

Bu problem əvvəla problem kimi real şəraitin özü ilə əlaqədidi. Daha doğrusu, kütlənin, əhəlinin dinc şəraitdə (açıq mübarizə olmadığı nəzərdə tutulur) etirazını səciyyələndirir və bir növ qəhrəmanlıq dastanına keçidi göstərir. Mühiti də ona hazırlayır. Məsələn, Abbas Tufarqanlının, Aşıq Qəribin və başqalarının etirazları, onların ideal savaşında apardıqları mücadilə, nəticə etibarilə nəyəsə nail olma əslində bu elə mübarizənin bir formasıdır. Məsələn, əgər Koroğlunun atasının gözü çıxarılıb açıq döyüşə başlayırdısa (bu mübarizənin başlaması üçün şərti bir səbəbdən), Aşıq Abbasın sevgilisi əlindən alınması səbəbiylə (başqa formada) mübarizəyə başlayırdı. Bunlar sadəcə olaraq mübarizənin aparılması forması ilə bir-birindən fərqlənir. Təbii ki, buraya şərt kimi tarixi proses, zamanın özünün tələbləri, yerli şərait, eyni zamanda dastan təfəkküründə gedən proses də daxildir. Bunları tarixi prosesdə dastançılığın zənginləşməsi kimi qəbul edirik.

Məsələnin digər bir tərəfi isə bu problemin, daha doğrusu, məhəbbət dastanlarının yarandığı tarixi zəminin əvvəlki dastanlarla müqayisəli açılmasıdır. Yəni bu dastanlar hansı şəraitdə ənənəni qoruyub saxlamışdır və ozandan aşığa keçiddə aşığın özünəməxsusluğunu səciyyələndirən bir xüsusiyyət kimi nə dərəcədə və hansı məqamlarda görünür. Bax bizim məqsədimizdə dayanan da problemin bu tərəfidir. Dastanlarımız haqqında çox yazılıb, folklorumuzun qocaman tədqiqatçısı M.H.Təhmasib və onunla bəhəm onun ətrafında digər folklorşünaslarımız çox araşdırmalar aparıblar. Bizi isə problemin ozanlıq, daha doğrusu aşığa qədərki mərhələnin tipik nümunəsi hesab etdiyimiz (eyni zamanda bunu həmin mərhələnin sonuncu nümunəsi kimi qəbul

edirik) «Kitabi-Dədə Qorqud»la aşıq dastanlarındakı aparıcı motivlərin üst-üstə düşməsi məqamları düşündürür. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı mövzu və ideya istiqamələri aşıq dastanlarında, daha doğrusu aşığa keçid prosesinin yekunlaşmasında hazır formada çıxır. Artıq «Kitabi-Dədə Qorqud»da kompleks şəkildə qoyulan problemlərin aşıq yaradıcılığında müstəqilləşməsi gedir. Və dastançılıqda məhəbbət xəttinin güclənməsi görünür. Tədqiqatçıların hansı ki, «yüzdən artıq məhəbbət dastanları var» fikri məhz bu istiqamətin aparıcılığını vurğulayır. Bunu ən birincisi, aşığın özünün yeni formada gəlişi və özünü təsdiqləməsi kimi qəbul edirik. Yəni, aşıq ozandan qoparkən və yaxud da ozanın yerini əvəz edərkən mövcudluğunu, vərəsəliyini öz üzərinə götürməklə işini bitmiş hesab etmirdi. Eyni zamanda yeninin (aşığın) də yeni kimi özünü təsdiqləməsi lazım idi. Onu da qeyd etmək ki, ozandan aşığa keçid bir günün, beş günün məsələsi deyil, bu uzunmüddətli bir prosesdir. İkinci real tarixi şərait və islamın funksioner rolu da problemin bir tərəfidir və elə də sadə məsələ deyil. Beləliklə, problemin ağırlığı aşıqla ona daha güclü təsirdə görünən islamın üzərində hiss olunur. Məsələdə yaradıcı təkamül, daha doğrusu, inkişafın özünün doğurduğu yaradıcı axtarışları da səbəbdir. İslam bir faktor kimi etnik-mədəni dünyagörüşə köklü dəyişikliklərlə çıxma bilmədi, mahiyyət dəyişməzliyində qalmaqla, üçüncü, beşinci, onuncu olana özününküləri verməklə əvəzlənmə apardı. Ən uzağı əvvəldə dediyimiz kimi ozanı aşıq etməyə gücü çatdı. Qalanı isə ondan aşağıda olanları, eləcə də dastanda buta məsələsi, Həzrəti Əlinin gələcək qəhrəmanın yuxusuna gəlməsi də qəhrəmana, eləcə də ailəyə övlad bəxş etməsi (onu gələcək taleyindən xəbərdar etməsi) və s. (Həzrəti Əlinin funksiyasını əvvəl dərviş oynayırdı). Eləcə də dastançılıqda məhəbbətin mövzu kimi əsas istiqamətə çevrilməsi halı vardı. Bütün bunlar etnik-mədəni sistemdə tək islam faktorunun gəlişinin də ayağına yazılmalı deyil. Burada eyni zamanda tarixi prosesin doğurduğu amillər də vardı. Koroğlu ilə Aşıq Abbasın mübarizəsi forma etibarilə, eyni zamanda dərəcəsinə görə, bir-birindən fərqlənir. Əslində bunların hər ikisi real quruluşa qarşı çevrilmişdir.



Məhəbbət dastanlarının aparıcı mövqedə dayandığı zamanlarda da qəhrəmanlıq motivli dastanlar var idi və yaranmaqdaydı. Bu aparıcılıq isə bəzi məqamlarda aşığın özünün funksiya daşıyıcılığı ilə şərtlənir. Əgər söhbət ictimai mühitdən və onun doğurduğu təlatümlərdən gedirsə, aşiq da bu mübarizənin bir «el anası» kimi öncülü idi. Hadisələrin gedişində ağırlığın əsas hissəsi onun üzərinə düşürdü. Beləliklə də, nəticə etibarilə aşiq mədəni qəhrəmana çevrilirdi və mübarizədə (mühitdə) bir tərəf kimi görünürdü. Hadisənin dastan şəklinə gəlişi isə məsələnin başqa tərəfidir. Bu ya dastançı aşığın özü tərəfindən sistemləşdirilib əhali arasına çıxarılırdı, ya da hadisəni bilən yaradıcı bir şəxs tərəfindən yazılırdı. Bizə belə gəlir ki, dastanın başlanğıc zamanı bütün məqamlarda aşığın mövcudluğu ilə əlaqədidi, yəni ilkin nümunə sənətkarın fiziki mövcudluğunda olur. Bunun özü də mübarizənin davamı və sonrakı məqamlar üçün təkrar yaşanırdı. Burada əsas olan və başlıca kimi görünən mədəni qəhrəmanın (aşığın) fəaliyyət bütövlüyüdü. Dastanda bu bəzi məqamlarda qeyri-adi keyfiyyətlərlə yüklənir. Məsələn, Aşiq Abbasın zəhər quyusuna salınması, Qəribin bir aylıq yolu üç günə gəlməsi və s. Qalan məqamlarda adi insani xüsusiyyətlə görünür və daha çox (başdan-başa) xeyir daşıyıcısı olur. Məsələn, «Abbas və Gülgöz» dastanından bir epizoda baxaq: «Şəhər astanasında Abbas baxıb gördü ki, bir dəstə adam bir oğlanı döyür. Abbas atdan sıçrayıb yerə düşdü, dedi:

- Bunu niyə döyürsünüz? Nə günahın sahibidir?

Dedilər: - Hərəməzə bir manat borcludur, vermir, onunçün döyürük.

Abbas döyülən adamdan soruşdu: - Adın nədir?

Döyülən adam dedi: - Qənbərdi.

Abbas adamlara dedi: - Bu atı alın, bunun borcunu çıxın, yazığı azad eləyin» (1, 265).

Burada qəhrəmanın müsbət keyfiyyətlərlə yüklənməsi məsələsi aydınlaşır, yəni Abbasın fəaliyyətində Dədə Qorqud, Qaraca Çoban kimi sələflərindəki xüsusiyyətlərin daşınışı görsənir. Belə epizodik hadisələr qəhrəmanın xarakter keyfiyyətini açıqlayır və bütövlükdə məqsədə xidmət edir. Yaxud

da «Əsli-Kərəm»də tanrı əta qıldığı halda Qara keşiş əta qılır. Maraqlıdı ki, elə Ziyad xanla əhdi də o təklif edib bağlamışdı. Məhz dastanda keşişin tipikləşməsi hadisəsi də budur. Bütün bunlar dastançılıqda Qara keşiş tipini yaradır və ümumi səciyyə daşıyır. Nəticə etibarilə əks halda Qara keşiş elə Qara keşiş olmazdı və məhz Kərəmin (Mahmudun) Kərəm olması üçün də Qara keşiş lazımdı. Əks halda hadisənin və qəhrəmanın tarazlaşması halı pozulur. Göründüyü kimi, məhəbbət dastanlarında ictimai və sosial problemlərin daşınışı daha çox görünür və hadisələr bir növ bu problemlərin açılışını əks etdirmək səciyyəsi daşıyır. Və yaxud da «Aşıq Qərib» dastanında Aşıq Qəribin qəriblik funksiyasına baxaq. Aşıq Qəribin dərvişdən ənəm alıncaya qədərki həyatı bacarıqsız, əlindən heç nə gəlməyən bir şəxsin həyatıdır. Atasından qalan var-dövləti çox çəkmir ki, İsfahan lotularına qumarda udur, evin yorğan-döşəyini oğurlatdırır, dəmirçi yanına gəlib orada da duruş gətirmir. Eləcə də, papaqçının yanında qərar tapa bilməyib atasının qəbrinin üstünə gələrək «ilahi məni bu zillətdən qurtar» deməsi ilə ağlaya-ağlaya bihuş olması hadisəsindən hər şey başlayır və artıq Qərib bundan sonra qəriblik funksiyasını yerinə yetirir, əlindən heç nə gəlmədiyi halda Xacə Sənanın qızını almaq üçün qırx kisə qızılla şərtləşir, hətta ağır sınaqlara girir. Bütün bunlar folklorda Qəribin qəriblik funksiyasının atributlarıdır, yəni nəticə etibarilə bu gedişlər hamısı onun xarakterini formalaşdırır və mühitə qarşı mübarizəsində duruş gətirir. Bunun bir tərəfində dastançılıq üçün xarakterik olan və qeyri-adiliklə təcəssüm olunan keyfiyyət xüssiyyətləri dayanırsa, digər tərəfində reallıqdan qidalanma durur. Qəhrəman reallıqla (yaşadığı mühitlə) mübarizədə nəyə qadir olduğunu, gücünü ortaya çıxarır. Məhz «Aşıq Qərib» dastanının gücü də Qəribin digər dastanlardan (məhəbbət dastanlarından) fərqli olaraq daha çox bir motiv üzərində kodlaşmasıdır. Bu başqa bir istiqamətdə «Əsli-Kərəm» dastanında da özünü göstərir.

Onu da qeyd edək ki, bu kodlaşma o demək deyil ki, başqa dastanlarda baş vermir, sadəcə olaraq simvollaşa bilmir. Dastançılıq üçün bir sıra orta xüsusiyyətlər (məsələn, ilkin

mərhələdə qəhrəmanın fərsizliyi, Əlidən və yaxud dərvişdən pay alma və s.) var ki, biz onu əsas məqam kimi qəbul edirik və onun az fərqlərlə təkrarını görürük. Məsələn, «Qurbani» dastanında el duası ilə müstəcəb olma hadisəsi və qurbanlığın qəbul olması məsələsi var. Özlüyündə bu elə də sadə məsələ deyil və ən sadə tərəfi inamla bağlılığıdır. Qəhrəmanın inamla yüklənməsi və məchul hadisələr arxasınca gedişi ilə əvvəlki həyatı arasında bir təzad görünür. Məhz bu qəhrəmanın ilahi dəyərlərlə yüklənməsidir. Fikrimizə aydınlıq gətirmək üçün «Qurbani» dastanında Qurbaninin öküzləri itirincəyə qədərki (birini canavara yedirir, birini bataqlıqda batırır) həyatı ilə yuxudan sonrakı həyatı arasında müqayisələr aparmaq kifayətdir. Qurbani bu yüklənmədə bacarığı etibarilə cəmiyyətdən aşağı səviyyədə durduğu halda sonrakı məqamlarda bütün bəlalara əlac qılma, mühitlə açıq mübarizə aparmaq məqamında durur. Eyni zamanda onu da qeyd edək ki, bu mübarizənin müsbət sonluğu da görünür, yəni nəticə əvvəlcədən qəhrəmana məlumdur. Çünki yuxuda mübarizənin qələbə ilə nəticələnməsi də görünmüşdü. Bu dastançılıq üçün səciyyəvidir, yəni qəhrəmanın qarşısında duruş gətirmə olsa-olsa keçici ola bilər, nəticə etibarilə hər şey onun xeyrinə olunur. Bunun qəbul olunan tərəfi ən adi halda dərvişdən, Əlidən aldığı tapşırıqla yüklənməsidir. Qarşı tərəf onu bilməsə də qəhrəman üç günlük möhlətdən (yuxudan) sonra mətləbinə doğru gedir və hadisələrin nə ilə qurtaracağını elə başlanğıcdan bilir. Qurbaninin atası Mirzalı xanın «oğul, ölüsən o dünyadan danış, dirisən bu dünyadan» deymi də ata üçün müəmmalı olan üç günlük yuxunun qəhrəman üçün aydınlığını açır.

Bütün bunlar mahiyyət etibarilə qəhrəmanlıq dastanlarında, məsələn, «Koroğlu»da Koroğlunun Nigarın arxasınca getməsinin zahiri tərəfini xatırladır. Koroğlu ilə Qərib və yaxud da Kərəm, hər hansı bir qəhrəman məhəbbətə doğru gedişləri etibarilə bir-birinə bənzərdi, fərq yuxarıda dediyimiz kimi mübarizə üsullarındadır. Mahiyyət etibarilə bunların əsasında ictimai bəlalara etiraz dayanır. Koroğlu qılınc və sazın gücünə Nigarı Çənlibelə gətirib çıxara bilirsə (burada qadın qəhrəmanın köməyi də var), Qəribdə Şahsənəmə qovuşma sazın hesabına baş verir və dərviş

də, Həzrəti Əli də sazı (qəhrəman birdən-birə qeyri-adi aşiq olur, daha doğrusu, haqq aşığı olur) ona bu yolda vasitə kimi təqdim edir. Deməli, saz dinc yolda mübarizə üçün əsas silahdı. Digər bir cəhəti də qeyd edək ki, buta məsələsi özlüyündə bu və ya digər sahələrdə də, məsələn, cındarlıq, falçılıqda da müxtəlif şəkildə görünür. Aşıqda bunun verilməsi müəyyən mərhələdə və bir tərəfi məhəbbətlə əlaqəli şəkildə özünü göstərir. Bu bir problem kimi maraqlı və araşdırılmalı olmaqla aktuallığında qalmaqdadır. Və bizim ayrıca məqsədimizdə durmadığı üçün onun daha çox ilkin təsəvvürlərlə və ayrı-ayrı mərhələlərdə daha çox qabardılması halı ilə (bu ümumiyyətlə həmişə aktual olub) əlaqəli olub inamlarla bağlıdır, - tərəfini qeyd etməklə kifayətlənirik. İnam isə bütün hallarda zor məsələdir. Məhəbbət dastanlarında maraqlı cəhət aşığın bütün məqamlarda mədəni qəhrəmana çevrilməsidir. Bu, ümumiyyətlə, aşiq dastan yaradıcılığı üçün səciyyəvi haldır, yəni hadisələrin gedişində aşiq həmişə əsas yerdə durur. Bütün əhvalatlar, ikinci, beşinci, onuncu dərəcəli epizodlar həmin əsasın bir hissəsi kimi çıxış edir və qəhrəmanın tamlığına xidmət məqsədi daşıyır. Burada eyni zamanda sənətkarın həyatının bədiiləşdirilməsi məsələsi də yox deyildir. Tədqiqatçıların tez-tez vurğuladıqları bu cəhət özlüyündə doğru olsa da, lakin tam mənası ilə aşığın həyatının əksi də deyil. Burada əsas xətdə yaradıcının taleyi dayansa da, bədii boyalarda bu sərhədlərin pozulması halı da baş verir. Daha doğrusu, olan nə varsa hamısı qəhrəmanla bağlıdır.

Aşıq dastan yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan və nəzərə çarpan xüsusiyyətlərdən biri əhvalat xarakteridir. Dastan yaradıcılığının tədqiqatçısı M.H.Təhmasib də bu sözün əhvalat hekayə, macərə, tərifnamə, tərcümeyi-hal, hətta tarix mənasında işləndiyini vurğulayır (8, 57). Ümumiyyətlə, bu halların hamısının aşiq yaradıcılığında özünü göstərməsi şəksizdi. Ancaq son dövrlərdə aşiq yaradıcılığında daha çox əhvalat səciyyəsi üstünlük təşkil edir və bir meyl kimi görünür. Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, dastançılıqda daxili inkişaf prosesinin mövcudluğu danılmazdı. Belə ki, hekayə, əhvalat, macərəçılıqdan bədii prosesdə dastan olmağa doğru bir istiqamət var və bunun baş verməsi hadisəsi qısa və böyük zaman müddətində ola bilər.

Ümumiyyətlə, dastançılıqda əhvalat səciyyəsi özlüyündə bir xətdir və daha çox epizodik səciyyə daşıyır. Biz ümumi prosesdə onu tamın bir hissəsi kimi görürük və XIX əsr aşığı yaradıcılığından üzü bəri bu günə qədər daha çox güclənən meyl kimi qəbul edirik. Məsələn, Aşığı Ələsgərin Qarabağ səfəri, Aşığı Ələsgərin Annax bəyin toy əhvalatı, Aşığı Cəlalın Məhəmmədlə Güllərin dəyişməsi əhvalatı (2, 103-105) və s. Bunlar özlüyündə hamısı epizodik səciyyə daşıyır və böyük mənada başa düşdüyümüz dastanın bir hissəsi kimi görünür. Ən sadə şəkildə aşığın həyatının müəyyən bir məqamını əks etdirir. Macəraçılıqda, tərcümeyi-hal, hadisə olmaq xüsusiyyəti də hamısı bunun içərisində gedir. Daha doğrusu, araşdırmalarda bunların hər biri tədqiqat səciyyəli görünə də, hələlik ayrıca məqsədə çevrilmiş. Dastançılıqda qeyd etdiyimiz kimi daxili inkişaf prosesi mövcuddur və ümumi qanunauyğunluqda «kiçik çaylar böyük çaylara qovuşur» məsəlını xatırladır. Lakin bir məsələni də qeyd edə ki, dastançılıqda ümumi sərhədlərin pozulması halı da mövcuddur. Məsələn, Aşığı Ələsgərin nə qədər qüdrətli ustad olmasına baxmayaraq, onun həyatının bütöv şəkildə dastanlaşması prosesi getmir. Onunla bağlı olanlar daha çox əhvalat səciyyəsi daşıyır və epizodik xarakterli görünür. Ola bilsin ki, bu uzunmüddətli zamanda baş versin və dastanlaşma hansı mərhələdəsə yekunlaşsın, ancaq hələ ki, bu yoxdur. Daha çox nəzərə çarpan aşığın bir ustad kimi sənətdə dastanlaşması və ideala çevrilməsidir. Ola bilsin ki, yenə təkrar edirik, sonrakı mərhələdə bu əhvalatların bir dastanda qovuşması prosesi getsin. Baxmayaraq ki, ustadın çoxlu yetişdirmələri var və folklorşünaslıqda da belə bir fikir var ki, ustad dünyasını dəyişdikdən sonra onun şeirləri və həyatı şagirdləri tərəfindən dastanlaşdırılır.

Digər bir cəhəti də qeyd edə ki, Aşığı Ələsgərin böyüklüyü müqabilində dastanlaşdırılması o qədər də asan və sadə məsələ deyil. Bu, olsa-olsa tarixi prosesdə əfsanələşmə ilə baş verə bilər və belə bir proses də gedir. Qaldı dastançılıqda əhvalat məsələsinə, bu bütün aşığı yaradıcılığı və bütün aşıqlar üçün səciyyəvidir. Hətta ayrı-ayrı aşığı dəyişmələri, məsələn, Aşığı Alının Dondarlı Aşığı Hübətə, Aşığı Ələsgərlə dəyişməsi, Aşığı Əsədin Aşığı

Nəcəflə, Aşıq Mirzə ilə dəyişməsi və s. hamısında özlüyündə əhvalat olma xüsusiyyəti var. Və bütövlükdə bu gün daha çox nəzərə çarpan aşıq yaradıcılığında əhvalatçılıq xarakteridir. Lakin bu o demək deyil ki, dastanların yaranması prosesi yoxdur və tamamilə dayanıb. Aşıq yaradıcılığında dastanların yaranması özü bir prosesdi və olanı isə budur ki, sənətdə bu proses ağır gedişli və ləngərli prosesdi. Əhvalat isə onun içindədir və onun bir növ müəyyən mərhələyə qədər müstəqil olan tərkib hissəsidir. (Ola bilsin ki, bu (əhvalat) elə müstəqil də qalsın). Dəyişmələr də özlüyündə bu sıraya yaxındır. Və onun da bu və ya digər şəkildə dastana girişi gözlənilir.

Aşıq dastan yaradıcılığı üçün mövcud istiqamətlərdən biri də ayrı-ayrı el şairlərinin, ustad sənətkarların həyatının, yaradıcılığının dastanlaşmasıdır. Məsələn, M.P.Vaqifin, Q.Zakirin, X.Natəvanın və bu sıradan olan bir sıra şairlərin həyatını misal gətirmək olar. Belə bir meylin mövcudluğu özlüyündə həmin sənətkarların aşığa, xalqa yaxınlığı ilə əlaqədirdi. Yəni bu sənətkarlar, ən birincisi, ruhu etibarilə xalq yaradıcılığına yaxın olmuşlar və burada digər başqa səbəblər də var. Məsələn, yaradıcının bir şəxsiyyət kimi tarixi xidmətləri, mövcud zamanda xalqın ideallarına uyğunluğu və sonrakı zaman üçün hansı səviyyədə duruşu və s. Bütün bunlar aşıq dastan yaradıcılığında ayrı-ayrı xətlərdir və ümumi halda inkişafı, istiqamətləri seçiyyələndirir. Beləliklə, aşıq dastan yaradıcılığı ümumilikdə aşıq yaradıcılığının daha geniş olan bir hissəsidir və böyük anlamda türk etnik-mədəni sistemini vurğulayan bir komponentdir. Türk dastan yaradıcılığı isə bir bütövdür. Bütün bunlar aşıq sənətinin tarixi inkişafını və mədəni-etnik sistemdə aparıcı dəyərlərlə mövcudluğunu göstərir.



ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər M.H.Təhmasib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov, Bakı, Elm, 1979, 502 s.
2. Aşıq Cəlal Qəhrəmanov. Sədəfli saz, məni dindir. Bakı: Sabah, 1991, 159 s.
3. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. Bakı: Elm, 2000, 264 s.
4. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı: Gənclik, 1978, 182 s.
5. Koroğlu. Tərtib edən M.H.Təhmasib. Bakı: Gənclik, 1975, 364 s.
6. Koroğlu. (*V.Xuluflu nəşri*). Bakı: Elm, 1999, 200 s.
7. Qüdrətov D.H. Türk xalqlarının tarixi. Bakı: Ümman, 2000, 496 s.
8. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 397 s.
9. Təhmasib M.H. Üç istiləh. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1959, 14 fevral
10. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (*orta əsrlər*). Fil. elm dok. ... dis. Bakı, 1964, s.14-67
11. Təhmasib M.H. Dastan yaradıcılığı haqda. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., Bakı, 1967, 4 fevral



MÜNDƏRİCAT

BİR NEÇƏ SÖZ	3
AŞIQ YARADICILIĞININ MƏNŞƏ VƏ	
TƏŞƏKKÜLÜ	5
Aşıq yaradıcılığında genezis anlayışı.....	5
Türk şamançılığı.....	7
Varsaq sənəti	48
OZAN VƏ OZANLIQ	82
Ümumtürk mədəniyyətində ozanlıq	82
Ozan yaradıcılığı	106
Sayalar və sayaçılar	125
TÜRK DASTAN YARADICILIĞI	136
AŞIQ YARADICILIĞI	164
Ozanın aşığa transformasiyası.....	164
Aşıq adi ilə tanınmadan sonrakı mərhələ.	176
İyirminci əsr aşıq yaradıcılığı.....	244
AŞIQ DASTANLARI	272



MAHMUD ALLAHMANLI

AŞIQ YARADICILIĞININ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

(magistratura pilləsi üçün dərslik)



«Elm və Təhsil» nəşriyyatının direktoru:
professor Nadir MƏMMƏDLİ

Kompüter dizayneri: Zahid Məmmədov
Texniki redaktor: Rövşanə Nizamiqızı



Yığılmağa verilmiş **05.07.2011**.
Çapa imzalanmış **14.09.2011**.
Şerti çap vərəqi **18,2**. Sifariş № **100**
Kağız formatı **60x84 1/16**. Tiraj **300**.

Kitab «**Elm və Təhsil**» nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnilib çap olunmuşdur.

E-mail: elm_ve_tehsil@box.az

Tel: 497-16-32; 050-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.

MAHMUD QARA OĞLU ALLAHMANLI

Qazax rayonunun Kəmərlı kəndində anadan olub. Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin Folklor və qədim ədəbiyyat kafedrasının professorudur. Xalq yaradıcılığından, Azərbaycan ədəbiyyatının qədim və orta əsrlər dövründən mühazirələr deyir. Folklorşünas alim, tənqidçi, publisist kimi tanınıb. Filologiya elmləri doktoru (2008), professordur (2009). Azərbaycan xalq ədəbiyyatının, eləcə də türk xalqlarının şifahi yaradıcılığının bir sıra aktual problemləri ilə bağlı araşdırmalar aparıb. «Aşıq Valehin sənət dünyası» (Bakı, ADPI, 1991), «Şamanla ozan arasında» (Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1996), «Ozan, aşiq və aşiq» (Bakı, Ağrıdağ, 1997), «Türk dastan yaradıcılığı» (Bakı, Ağrıdağ, 1998), «Din, təriqət və aşiq» (Bakı, Şur, 1999), «Ağlın və yaddaşın dedikləri» (Bakı, Ağrıdağ, 2000), «Şaman, ozan və aşiq» (Bakı, Ağrıdağ, 2002), «Haqdan yanan ocaq» (Bakı, Adiloğlu, 2005), «Ədəbi düşüncələr» (Bakı, Avropa, 2006), «Kırım tatar ədəbiyyatı (problemlər, mülahizələr» (Bakı, ADPU, 2007), «Aşıq Ömərın yaradıcılığı» (Bakı, ADPU, 2008), «Ədəbiyyat məsələləri» (Bakı, ADPU, 2009) adlı monoqrafik xarakterli kitabları var. Kırım tatarların ədəbiyyatı ilə bağlı araşdırmalarına görə Ukrayna respublikasında Bəkir Çobanzadə adına qızıl mükafata layiq görülüb (2009). Bu mükafatı alan ilk xarici vətəndaşdır. Beynəlxalq simpozium və konfranslarda türk xalqlarının mənəvi mədəniyyətinin ayrı-ayrı problemləri ilə bağlı məruzələr edib. Hal-hazırda bu istiqamətdə də fəaliyyətini davam etdirir.



280-də bağla