



Folklor öz səciyyəsinə görə elə bir mədəniyyət hadisəsidir ki, onun tərkibində təsadüf olan heç nə yoxdur. Burada ən kiçik mifoloji hissəcikdən tutmuş "Dədə Qorqud", "Koroğlu" kimi nəhəng eposlara qədər hər bir şey müəyyən qanunauyğunluq və tarixi zərurət nəticəsində ortaya çıxmışdır.

Prof. Məhərrəm QASIMLI

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu

MƏHƏRRƏM QASIMLI

OZAN-AŞIQ SƏNƏTİ

- 10480 -

“Uğur” nəşriyyatı
Bakı - 2011

Elmi redaktor: *Bəhlul Abdulla*
filologiya elmləri doktoru, professor,
Əməkdar Elm Xadimi

NƏŞRİYYATDAN:

Dövlət Mükafatı Laureatı, Filologiya elmləri doktoru, professor Məhərrəm Qasımının oxuculara təqdim olunan bu kitabı görkəmli alimin “Aşıq sənəti: qaynaqları, tarixi təşəkkülü və mühtələri” adlı fundamental monoqrafik tədqiqatının əsasında hazırlanmışdır. Əsərin ilk nəşri (Bakı, “Ozan” - 1996) elmi ictimaiyyət tərəfindən böyük rəğbətlə qarşılandıqdan sonra müəllif monoqrafiyanın ikinci nəşrini (Bakı, “Uğur” -2003) oxuculara təqdim etmişdi. Kitab oxucu auditoriyası tərəfindən yenidən böyük maraqla qarşılandığı üçün onun üçüncü və dördüncü nəşri də məqsədyönlü bilindi. Hər növbəti nəşr çapa hazırlanarkən müəllif monoqrafiyanın üzərində bir sıra təkmilləşmə işləri aparmışdır. Ona görə də hər növbəti nəşrlə əvvəlki nəşr arasında müəyyən dəyişiklik və fərqlər olduğu nəzərə alınmalıdır.

“Ozan-aşıq sənəti” monoqrafiyasında ortaqlıq türk mənəvi dəyərləri və mədəniyyətinin mühüm istiqamətləri, qam-şaman kompleksi, ozan sənəti və aşıqlığın tarixi-semantik mahiyyəti konseptual və sistemli şəkildə açıqlanır. Ölkəmizdən kənarda da böyük rəğbətlə qarşılanmış bu əsər haqqında qardaş Türkiyənin Atatürk Universitetində dissertasiya işi (2006-cı il) müdafiə olunmuşdur.

Bütövlükdə Azərbaycan folklorşünaslığının ən dəyərli əsərlərindən olan bu fundamental tədqiqat işi elmi ictimaiyyət və təhsil-tədris sistemi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

Birinci nəşr: Aşıq sənəti. Bakı, “Ozan” - 1996, 286 səh., sayı 500

İkinci nəşr: Ozan - aşıq sənəti. Bakı, “Uğur” - 2003, 296 səh., sayı 500

Üçüncü nəşr: Ozan - aşıq sənəti. Bakı, “Uğur” - 2007, 304 səh., sayı 2000

Dördüncü nəşr: Ozan - aşıq sənəti. Bakı, “Uğur” - 2011, 304 səh., sayı 2000

© M. Qasimli

GİRİŞ

Türk etnik mədəni sisteminin tarixi-estetik mahiyyətini bir bütöv halında ortaya çıxarmaq üçün onun müxtəlif axarlardakı əsas daşıyıcılarının yaranış, biçimlənmə, dəyişmə və gəlişmə prosesləri dərinlən öyrənilməlidir. Hər hansı bir istiqamət obyektiv tarixi-coğrafi kontekst daxilində araşdırılmadıqca gerçək mənzərənin əldə olunması imkan xaricində qalır. Məhdud zaman kəsiyi və dar coğrafi çevrə türklüyün tarix səhnəsindəki etnik-mədəni bütövlüyünü aşkarlamağa şərait yaratmır. Acınacaqlı olsa da, indiyə qədər aparılmış tədqiqatlarda kontekstin düzgün müəyyənəndirilməməsi türk tarix və mədəniyyətinin kəskin təhriflərə məruz qalmasına, zərərli elmi nəticələrə, yanlış dəyərləndirmələrə gətirib çıxarmışdır. Bu səbəbdən də doğru və obyektiv elmi qənaətlərə gəlmək üçün bir çox mədəni-tarixi proses və hadisələrin yenidən araşdırılması, geniş tarixi-coğrafi şəbəkə daxilində öyrənilməsi olduqca vacibdir. Dil, folklor, musiqi, etnoqrafiya fakt və hadisələri qarşılıqlı əlaqə və münasibətlər sistemində tədqiq olunmalıdır. Bu sıradan türk mənəvi-mədəni varlığının milli müəyyənlik göstəricilərindən biri olan ozan aşıq sənətinin də dərin və hərtərəfli araşdırmaya ehtiyacı böyükdür.

İndiyə qədər bu yöndə aparılan çoxsaylı toplama, tədqiq və nəşr işlərinin tarixi əhəmiyyətini və elmi dəyərini azaltmadan deməliyik ki, mədəniyyət tariximizin öyrənilməsi ilə bağlı yuxarıda qeyd olunan çatışmazlıq və yanlışlıqlar aşıq sənətinin təşəkkül və təkamül prosesləri haqqındakı tədqiqatlarda da müəyyən qədər özünü göstərir. Təkcə bir faktı diqqət önünə çəkmək kifayətdir ki, “aşiq sənəti” anlayışı altında Azərbaycan alimləri keçmiş Sovetlər Birliyindəki “Azərbaycan aşıq sənəti”ni öyrənmişlər, halbuki aşıq sənəti

Qafqaz, İran, Anadolu kimi irimiqyaslı coğrafi çevrədə məskundur. Kontekstin hər hansı şəkildə kiçildilməsi aşığı sənətinin gerçək mənzərəsinin təhrifi deməkdir. Sənətin genetik qaynaqlarını çevrələyən tarixi-coğrafi məkan isə daha böyük miqyasda malikdir. Bu zaman Sibir-Altay və Türkünstanın (Orta Asiya türklüyü) da sözü gedən kontekstə daxil edilməsi qeyd-şərtsiz bir zərurət kimi ortaya çıxır. Şübhəsiz ki, sənətin yaranış və yayılma şəbəkəsi həqiqi tarixi-coğrafi görkəmiylə tədqiqat obyektinə çevrilmədikcə onun mahiyyəti barədə doğru elmi təsəvvür yarana bilməz.

Aşığı sənətinin genetik qaynaqlarının müəyyənləşdirilməsi ilə bağlı konkretliyin olmaması, söylənən mülahizələrin isə əksər hallarda pərakəndə gümanlardan irəli gətməməsi problemin bu qatının da elmi təməndə aydınlaşdırılmasını zərurətə çevirir.

Aşıqlığın geniş anlamdakı tarixi məzmununun ortaya çıxma səbəbləri indiyə qədər lazımi səviyyədə incələnmədiyindən ozan sənətinin tarix səhnəsini tərk edərək öz yerini aşığı sənətinə verməsi bir problem kimi bütün yönələri ilə üzə çıxarılmamışdır. İlk öncə, "asıqlığın" geniş tutumlu mənavi-ruhani və fəlsəfi-estetik hadisə kimi meydana gəlməsi, daha sonra isə onun tədrici təkamül-transformasiyası nəticəsində "aşığı sənəti"nin təşəkkül tapması tədqiqatçıların diqqətini çəkmədiyindən aşığı sənətinin yaranış və inkişafı ilə bağlı irəli sürülən qənaətlər tarixi gerçəkliyi heç də bütöv şəkildə əhatə etmir. Geniş anlamda "asıqlığın", o cümlədən də aşığı sənətinin təşəkkülündə islam amilinin-sufi-dərviş sisteminin rolu da kifayət qədər nəzərə alınmadığından bu qəbildən olan tədqiqatlar həqiqi tarixi mənzərəni yaratmaq imkanına malik deyildir. Buna görə də aşığı sənətinin təşəkkülü və biçimlənməsi yeni baxımdan araşdırılmalıdır.

Oğuz arealında ozan sənətinin öz yerini aşığı və baxşı

sənətinə buraxması, daha sonra aşığı sənətinin özünün daxili differensiyaya məruz qalması, yəni Azərbaycan və Anadolu aşığı sənətlərinin meydana gəlmə-iki yaxın qola ayrılma səbəbləri, Qafqaz və İranı çevrələyən Azərbaycan aşığı sənətinin ayrı-ayrı mühitlərinin yaranması, onların bölgə özəllikləri, qarşılıqlı sənət əlaqələri, inkişaf istiqamətləri, aşığı mühitləri daxilindəki ifaçılıq məktəblərinin (asıqların məktəblərinin) tarixi səciyyəsi və çağdaş mənzərəsi, aşıqların sənət şəcərəsi, repertuar əhatəsi və s. bu kimi çoxsaylı problemlər indiyədək bir bütöv halında öyrənilmədiyindən aşığı sənəti elmi fikirdə öz dolğun tarixi və coğrafi görüntüsünü ala bilməmişdir.

Göründüyü kimi, istər genetik qaynaqlar, istər təşəkkül, istərsə də tarixi inkişaf baxımından aşığı sənətinin öyrənilməmiş problemlərinin çoxluğu çağdaş elmi-nəzəri tələblərə cavab verən sistemli və irihəcmli tədqiqat hazırlanmasını günün filoloji zərurətinə çevirir.

P.S. İstəklili oxucu, İyirminci yüzilliyin səksəninci illərindən başlayaraq bu yöndə araşdırma aparmaqdayam. Azərbaycanla yanaşı Orta Asiya, İran və Anadolunu döndə-döndə gəzib dolaşmışam. Gəldiyim son qənaət budur ki, "asıqlıq" ecazkar saz-söz sənəti olmaqdan daha çox möhtəşəm bir fəlsəfi sistemdir. Türk mədəniyyətinin gerçək mahiyyəti bu fəlsəfəyə bağlıdır. Gəl Türkün böyük Ruhuna-Ozana-Aşığa-Qorquda doğru gedək...

ƏŞİQ SƏNƏTİNİN GENETİK QAYNAQLARI

Hər bir xalqın etnik-mədəni sistemi hazırkı sivilizasiyanın səviyyəsindən asılı olmayaraq öz tarixi kökləri ilə istisnasız şəkildə əsgü çağlara məxsus ibtidai yaşayış və düşüncə qanunauyğunluqlarına bağlıdır. Çünki ibtidai mərhələ bəşər tarixinin elə bir ortaq çağdır ki, insan həmin dövrdə təbiət əşya və hadisələrini, gerçəklik proseslərini daha çox duymağa, onlarla daha sıx münasibətdə olmağa məcburdur. Əks təqdirdə o, sözü gedən təbii hadisə və proseslərin içərisində əriyib itə bilər. Bu baxımdan ilkin mərhələdəki ibtidai dünyaduyumun yaratdığı ehtiyat təxəyyül imkanları o qədər zəngin və güclüdür ki, sonralar həmin mənəvi-mifik potensiya uzun bir zaman ərzində bəşər bədii təfəkkürünün başlıca qida mənbəyinə çevrilir, folklorda əsas hərəkətverici qüvvə vəzifəsini öz üzərinə götürür, etnoqrafiya, etnopsixologiya, ədəbiyyat və incəsənətin dərin qatlarına işləyərək ilkinliyə məxsus duyum və düşüncə cizgilərini gizli axarlarla yaşadır, bir sözlə, etnik-mədəni sistemi irəli aparmaq üçün onu lazımi impuls və mənəvi təkanlarla təmin edir. Bu mənada əşiq sənətinin genetik qaynaqları da bir çox yöndən ilkin çağların mifoloji təsəvvür və ibtidai təxəyyül prosesləri ilə tarixi-semantik əlaqəyə malikdir.

Hec şübhəsiz ki, tarixi təşəkkül mərhələsinə kimi çoxsaylı yüzilliklərlə ölçülə bilən uzunmüddətli zaman ərzində tədrici təkamül yolu ilə bu sənətin genetik və mədəni-estetik zəmini formalaşmışdır. Həmin bünövrədə sadələşmiş-mifoloji dünyaduyumdan başlamış fəlsəfi-ürfani düşüncə tərzinə qədərki müxtəlif təfəkkür və təxəyyül səviyyələrinin gerçəkliyə olan bədii-estetik və sosial-mədəni münasibətləri və bu münasibətlərdən doğan sənət hadisələri bir toplu halında

tarixi-evolyusion ardıcılığı ciddi şəkildə nəzərdə saxlamaq şərtilə əşiq sənətinin sələfi hesab oluna bilər. Gerçəklikdə baş verən təbii proseslərin, habelə sosial-siyasi axınların intişar tapmada oynadığı müştərək rol ən ibtidai məqamdan ən kamil səviyyəyəcən bütün mərhələlərdə hərəkətverici və həlledicidir. Odur ki, əşiq yaradıcılığının sələflər ardıcılığıyla əski çağların dərin qatlarına işləyən köklərini ibtidai təfəkkür və mifoloji təxəyyül qaynaqlarından başlayaraq aşkarlamaq lazım gəlir. Bu zaman qam=baxşı= ozan=əşiq xətti boyunca gələn sənət təkamülünün tarixi mənzərəsi aydın görünəcəkdir.

QAM-ŞAMAN KOMPLEKSİ

Bəllidir ki, qədim insan ilkin mərhələdə göz açıb gördüyü ətraf mühiti və gerçəklik hadisələrini yaşayışa təsir mövqeyinə görə yaxşı-pis, xeyir-şər qütblərinə ayırırdı. O, işığın, istinin, suyun, yaşıllığın xeyir verdiyini, həyata, yaşayışa yardım elədiyini görürdü. Bunun əksinə olaraq, soyuğun, qaranlığın, quraqlığın, fəlakətli təbiət hadisələrinin tufanın, çovğunun, uçqunun və s. xəstəlik, aclıq, bədbəxtlik gətirdiyini müşahidə eləyirdi, ancaq bunların nə səbəbdən baş verdiyini anlaya bilmirdi. Beləliklə də ibtidai təfəkkür ətraf gerçəkliyin əsl mahiyyətini dərk edə bilmək gücündə olmadığından qədim insanın təbiətdəki hadisə və proseslərə qeyri-adi münasibəti yaranmağa başlayırdı. O, gerçəklikdə baş verən bütün hadisə və proseslərin arxasında gözəgörünməz fəvqəltəbii qüvvələr dayandığını güman eləyir, yaşayışa təsir göstərən yaxşı və pis hadisələri, xeyir və şər prosesləri həmin qüvvələrin mərhəmət, sevinc, kədər və qəzəbi ilə bağlayırdı. Gözəgörünməz qeyri-adi qüvvələrin qarşısında özünü gücsüz və aciz hiss eləyən, həyat və yaşayışının onlardan asılı olduğu təsəvvürünə gələn qədim insan həmin mifik qüvvələri təxəy-

yül gücüylə obrazlaşdırır, onlarla münasibət qurmağa çalışırdı. Həyatı yaxşılaşdıran, dirilik, xoş güzəran gətirən qeyri-adi qüvvələrə səcdə və tapınma, fəlakət və bədbəxtliklə bağlı qüvvələrdən qorxu və çəkinmə tədriclə ibtidai mifik dünyagörüşün təşəkkülüylə nəticələnirdi. İnsanın həyatına müsbət təsiri olan, yaşayışa yardım eləyən gerçəklik hadisə və prosesləri mifik təsəvvürdə xeyirxah ruhlarla, onların mərhəmətiylə əlaqələndirilirdi. Buradan da həmin ruhların müqəddəsəşdirilməsi imkanı yaranırdı. Beləcə su, ağac, yaşıllıq, dağ, od, işıq kultları obrazlaşaraq ibtidai təfəkkürün mifik qatlarını əmələ gətirirdi. İlk dünyagörüşün yaratdığı ikinci qisim qüvvələr isə dərd, bəla, xəstəlik, aclıq və s. bu kimi həyat üçün təhlükəli hadisələrin himayəçisi idi. Qədim insan belə qorxulu və təhlükəli qüvvələrdən çəkiniyi üçün onlara qarşı ehtiyatlı davranmağı, belə ruhları qəzəbləndirməməyi vacib sayırdı. Bu məqsədlə də hər iki qisim ruhlara qurbanlar kəsir, onlarda özünə qarşı xoş münasibət yaratmağa çalışırdı. İnsanda öz təxəyyülüylə yaratdığı ruhlar aləminə çox böyük maraq var idi. O, həmin ruhlarla əlaqələnməyə, pis hadisələrin qabağını almağa, gələcəkdən xəbər bilməyə var gücü ilə can atırdı. Bundan ötrü müxtəlif vasitələr işə salınırdı. Bu vasitələr içərisində insanı daha çox duyğulandıran, ehtizaza gətirən və asanlıqla əhval dəyişilməsinə səbəb olan musiqiyə xüsusi üstünlük verilir. Mərasim və folklor aktlarının icrası zamanı musiqiyə ayrıca diqqət yetirilməsi də göstərilən gerçək zəminə söykənirdi. Bununla belə, musiqi mərasimi və ya folklor aktına fəvqaladə marağın mifoloji qaynağı daha güclü və qabarıq idi. Çünki əsgə mifik təsəvvürə görə musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı idi və məhz buna görə də magik qüvvə sayılırdı¹. Təsədüf deyil ki, qədim türklərin mifoloji səciyyəli etnik-mədəni dünyasında musiqinin və musiqi alətinin yaradıcısı olan Dədə Qorqud qopuz düzəltməyi və onu

necə çalmağı şeytanlardan-ruhlar aləminin nümayəndələrindən öyrənir². Deməli, buradan da qədim türklərin ibtidai təfəkküründə musiqiyə, musiqi alətinə və onun ifadəsinə qeyri-adi münasibət yaranması üçün mifoloji imkan açılmış olur: musiqi aləti və musiqiçi isə o sehri, magiyanı, möcüzəni yaradan vasitə və vasitəçi kimi mifoloji inamın mərkəzi qatlarına yerləşir. Elə bu səbəbdən də ibtidai cəmiyyətdəki tayfa başçıların gələcəkdən xəbər bilən, ruhçağıрма qabiliyyəti olan, görücü-baxıcı-bilici funksiyası daşıyan kahinləri-qam=şamanlar ayin icrası zamanı daha çox musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmişdir³.

Qam=şaman mərasiminin müxtəlif tarix mənbələrində və folklor qaynaqlarında qeydə alınmış çoxçeşidli və çoxşəkilli mənzərəsi ilə tanışlıqdan sonra belə bir qənaət irəli sürmək olar ki, həmin mərasimdəki digər aparıcı ünsürlərin rəqs, alqış-dualar, qam=şamanın ruhlar aləmindən gətirdiyi xəbərlər və s. özləri də musiqidən-onun mənəvi-estetik təkanlarından tam asılıdır. **Musiqi-söz-rəqs magiyanın əsas ifadəsi**

1. V. V. Vinogradov. *Kirgizskaya narodnaya muzika. Frunze. "Kirgiznolitizdat". 1958, s.64-65*

2. V. M. Jirmunskiy. *Tyurkskiy qeroičeskiy epos. L., "Nauka", 1974, s. 553*

Qeyd: qopuz və onun ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədə bir qədər sonra ətraflı danışılacaqdır.

3. *Türk etnoslarının folklor və etnoqrafiya mühitində tarixən daha çox "qam" ad-titulu və ya onun "oyun", "baksa", "bakşı" və s. kimi regional əvəzediciləri yayıldığı halda elmi ədəbiyyatda nədənsə "qam" əvəzinə "şaman" termininə üstünlük verilir. "Şaman" çinlilərin-tunqus-mancurların qama verdikləri addır və türk xalqlarının folklor və etnoqrafiya yaddaşında bu ada təsadüf olunmur. Bu onu göstərir ki, "şaman" adı elmi ədəbiyyat vasitəsi ilə yayılmışdır. Folklorşünaslıqda və türkoloji ədəbiyyatda populyarlığını nəzərə alaraq biz də yeri gəldikcə aydınlıq xatirinə "qam=şaman" paralelini saxlayacağıq.*

və təmsilçisi olan qam=şaman qəbilənin, tayfanın, ümumiyyətlə, toplu halında yaşayan ibtidai icmanın müşkülünü həll edən, dolaşığa düşmüş, çətin işini asana çevirən, gələcəkdən xəbər gətirən, mənsub olduğu toplumu etnosu bəd ruhlardan, qorxu və həlalardan qoruyan, şadlıq yığıncağını təşkil edən, xəstələrə şəfa verən bilici-yol göstərici, idarəedic, ruhani xadim idi. Bu qeyri-adi qabiliyyətləri özündə cəmləşdirməsi səbəbindən o, icmanın ali təbəqəsinə daxil edilir və bir qayda olaraq, rəhbər-idarəedicisi özəkdə əsas yerlərdən birini alırdı. Tarix qaynaqlarının verdiyi bilgiyə görə qədim türklərin tayfa quruluşunda Kağanın Xaqanın vəzirli və ya baş məsləhətçisi qam=şaman olurdu⁴. Bir sıra tayfaların başında hətta o özü dururdu. Hunlar başçı, hakim vəzifəsində duran şamana "Ata qam" deyirdilər⁵. Türk dövlətçiliyinin əsasını qoymuş Aşinanın da qam=şaman olduğu ehtimal edilir⁶.

4. L. P. Potapov. *Altayskiy şamanizm*. L., "Nauka", 1991, s.122

5. Orada. s. 126

Qeyd: Yeri gəlmişkən, Qorqud adının yanında gələn titullar göstəricilərindən ata və dədə "ata" variantının daha arxaik olduğunu söyləmək olar. Dastanın ilk cümləsində xatırlanan "Bayat boyundan Qorqud Ata deyirlər bir ər qopdu". KDQ, s. 31 və sonra da bir neçə yerdə təkrarlanan "Qorqud Ata" deyimi hunların başçı, yol göstərən qam=şamana verdikləri ad-titulla Ata qam heç də təsadüfən üst-üstə düşmür. "Qorqud Ata" deyimindəki "ata" komponenti şübhəsiz ki, "ali qam", "qamlar qamı", "başçı qam", məzmunundadır. Bu səbəbdən də "Qorqud Ata"-qam=şaman Qorqud kimi anlaşılmalıdır. Olsun ki, "Qorqud Ata" Qafqaz və Anadoluda "Dədə Qorqud"a çevrilmişdir. Çünki Sibir-Altaı və Türkiyə qaynaqlarında bu ada bir qayda olaraq "Qorqud Ata" şəklində təsadüf edilir. "Qorqud Ata"-nın "Dədə Qorqud"la əvəzlənməsi yəqin ki, islam təsirinin nəticəsidir. Çünki, "Dədə" və "Baba" əsasən təsəvvüf səciyyəli simvolik titullar göstəricisidir. Dədə Qorqudda bu deyim sırf islam məzmunu əks etdirməyə də, hər halda həmin ürfani-estetik axara meyillidir. Və bu meyl qam=ozan Qorqudu tədricən dərviş-aşıq dünyasına doğru aparır.

6. L. P. Potapov. *Altayskiy şamanizm*, s. 271

-Oğuzlarda da tayfanın başında şamanın durması faktı folklor yaddaşında müşahidə olunur. "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarından açıqca görünür ki, oğuz elinin başçısı Bayandır xan qam=şaman nəslindəndir: onun atası Qamğan-Qam-kağandır.⁷ "Bir gün Qamğan oğlu xan Bayandır yerindən durmuşdu."⁸ Qam=şaman ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlı olduğu üçün tayfa-el başçısı olan Qamğan-padşah müqəddəs, toxunulmaz sayılırdı. "Kitabi-Dədə Qorqud"-da: "Padşahlar tanrının kölgəsidir. Padşahına asi olanın işi rast gəlməz"⁹ - deyilməsi də həmin səbəbdəndir. Xatırlayaq ki, dastanda Qazan xanın sözündən incik düşən Bəkil ona verilən bəxşisləri Bayandır xanın qabağına töküb obasına dönəndə bu sözləri onun qadını deyir. Bəkilin hirsənib:

*...Ağ alınlı Bayandırın divanına çapar vardım,
Ala gözlü bəylərlə yedim-içdim,
Qövmlü qövmilə görklü gördüm,
Xanımızın nəzəri bizdən dönmüş gördüm,
Eli-günü köçürün,
Toquz tümən Gürcüstana gedəlim,
Oğuzla asi oldum, bəllü bilin!¹⁰ --*

qərarına gəlməsinin qarşısını almaq istəyən qadın yəqin ki,

7. "Qam kağan" ad titulu canlı danışıda "Qam kaan", "Qam kan", "Qam xan", "qamğan" kimi çoxçeşidli variantlarda işlənmişdir.

8. *Kitabi-Dədə Qorqud* tərtib, transkripsiya, sadələşdirilmiş variant və müqəddimə Fərhad Zeynalov və Samət Əlizadəninidir Bakı, "Yazıçı", 1988, s. 34

Qeyd: Bundan sonra "Kitabi-Dədə Qorqud"-un bu nəşri şərti şəkildə qısaldılaraq "KDQ" kimi göstəriləcək və atək yazısında həmin şərti işarədən sonra uyğun səhifə qeyd olunacaqdır.

9. KDQ, s. 105

10. KDQ, s.105

mifoloji təsəvvürün diqtəsi ilə çıxış edir: Bayandır xan-ulusun padşahı-Tanrının kölgəsidir. Çünki o, ilahi aləmlə əlaqəsi olan, ali şaman titulu qazanmış Qamğanın-Qam kağanın oğludur. Düzdür, qadının xatırlatdığı yasaq Bayandır xanın-Tanrının kölgəsinin üzünə ağ olmaq olmaz! Bəkilin ağlına batır və o, fikrindən daşınır. Lakin artıq bir qədər gecdir, çünki cüzi də olsa ibtidai təfəkkür qanunlarının yaratdığı mifik yasağa toxunulmuşdur. Bəkil oğuz elinin başçısı Bayandır xanın-Qamğan oğlunun bəxşislərindən imtina etmiş, daha sonra isə hirsənib onun hüsurundan getmişdir. Buna görə də hadisələrin sonrakı gedişatında Bəkil həmin qəbul olunmaz hərəkətlərinə görə mifik təxəyyül tərəfindən yüngülcə cəzalandırılır: ovda ayağı sınır, daha sonra isə yağıya əsir düşür. Düzdür, az keçməmiş o, öz oğlu Əmranın bəhadrılığı sayəsində əsirlikdən azad olunur. Bizə belə gəlir ki, əgər Bəkil yasağı tam pozmuş olsaydı-Bayandır xandan tamamilə üz döndərib getsəydi, heç şübhəsiz, mifoloji təfəkkür qanunları onu daha sərt ölçülər daxilində şübhəsiz ki ölümə! cəzalandıracaqdı. Qamğan-Tanrı kölgəsi-ulusun padşahı ali titulunun mifik dünyagörüşdəki toxunulmazlıq statusu belə tələb edir. Maraqlıdır ki, Bəkil dustaqlıqdan qurtarıldıqdan yüngülvarı qaydada cəzasını çəkdikdən sonra Bayandır xanın yanına gedir, qabağında diz çöküb əlini öpür. Göründüyü kimi, dastan təfəkkürü onu məqamına - Tanrı kölgəsi-ulusun padşahı-Qamğanın oğlu Bayandır xanın hüsuruna qaytarır.

Qam=şamanın qədim türk cəmiyyət quruluşlarındakı tarixi funksiyası və Sibir-Altay bölgələrindəki çağdaş fəaliyyəti onu qüdrətli və bənzərsiz mənəviyyat qan yaddaşı daşıyıcısı, etnik mədəni sistem qurucusu və qoruyucusu kimi səciyyələndirir. İlkinliyə, soy-kökə məxsus mifoloji dünya-duyumun əsas axarları, tarixi genetik özümlüyün aparıcı, hərəkətverici impulsları, etnopsixologiyanın milli-spesfik

keyfiyyətləri məhz qam=şaman dünyasında, onun ayin və mərasim strukturlarında, söz və magiya aləmində, hərəkət, davranış ölçülərində, gerçəkliyə münasibət biçimlərində bərqərarlıdır.

Varlığın fəlsəfi dərkisi, gerçəkliyin estetik duyumu, müxtəlif sənət və yaradıcılıq sahələrinə təkan verən mənəvi-daxili tərpənişlər daha sonra isə onların evolyusiyalı yüksəlişləri özünün ilkin-ibtidai, bununla belə həm də sağlam və güclü köklərini əski qam=şaman mədəniyyətinin münbit zəmininə sancmışdır. Etnosun ayrı-ayrı qollarında tayfa və tayfa birliklərində, habelə müxtəlif təkamül mərhələlərində çeşidli adlarla qam, oyun, oin, oyna, olonxoçu, baxşı, baksı, faksı, ozan, akın, şayır, qayçı, falbin, pərixan, cindar, cadugun, cadugər və s. dəyişkən tutumda-geniş şəbəkədə və ya dar çərçivədə fəaliyyət göstərməsindən asılı olmayaraq qam=şaman hadisəsi türk mənəviyyatı üçün təkrarsız özünü ifadə və özünü təsdiq faktıdır. Maraqlıdır ki, türklüyün əsas çiçəklənmə epoxası sayılan VI-IX yüzilliklərdə qam=şamanın cəmiyyətdə tutduğu mövqe sonrakı dövr və mərhələlərdən qat-qat güclüdür¹¹. Bu mənada qam=şamanın sadəcə sənət tipi və ya folklor hadisəsi kimi qavranılması o qədər də dəqiq deyildir. Çoxçeşidli fəaliyyəti və hadisələrə dinamik nüfuz etmə imkanları baxımından qam=şaman folklor sənətkarından və ya ifaçısından daha çox mifologiya qurucusudur. Ən başlıcası isə, yaratdığı mifoloji aləmin əsas hərəkətverici qüvvəsidir. Buna görə də o, folklor mətninə müraciət edərkən adi bir söyləyici-ifaçı mövqeyində çərçi- vələlib qalmır-sözlərdən ruhlar dünyasına açar sala bilən magik qüvvə kimi istifadə eləyir: sehirli-melodik axarda söylədiyi alqış-dualardan ilahi aləmə yollan-

11. L. M. Qumilyov. Qədim türklər. Bakı, "Gənclik", 1993, s. 103-104

maq üçün estetik güc alır¹². Bu baxımdan qam=şaman həqiqi anlamda götürülsə, sənətlər, etnik-mədəni hadisələr toplusunu əhatə edən, onları əlaqəli şəkildə özündə cəmləşdirən, vahid bir kompleks halına gətirən mədəni-tarixi sistemdir, etnosun mənəviyyat mərkəzidir. Ona görə də türklüyün ibtidai dövrdən sonrakı mərhələlərdə ortaya çıxan bütün sənət və yaradıcılıq sahələri tarixi-genetik baxımdan bu və ya digər formada həmin mənəviyyat mərkəzinə bağlanmış olur. Burada genetik başlanğıc və sonrakı differensasiya ilə əlaqədar məsələnin maraqlı bir cəhətinə də diqqət yetirmək lazım gəlir: qam=şaman ilkin mərhələdə mifoloji mərasim icraçılığı ilə folklor sənətkarlığını habelə ifaçılığını bir qovuşuq halında özündə cəmləşdirir. Düzdür, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, nisbətə götürüldükdə onun əsas funksiyası mifoloji mərasim ifaçılığı istiqamətinə daha çox yönəlmişdir. Amma bəllidir ki, indiki anlamdakı arxaik folklor mətnləri olmadan mərasim icrası tam bütövlüyü ilə baş tuta bilməz. Sadəcə olaraq, folklor sənətkarlığı şaman mərasimində öz potensial imkanlarının cüzi bir hissəsini gerçəkləşdirdiyindən evolyusiyanın sonrakı irəliləyişləri zamanı tədricən mövcud qəlibdəki məhdud çərçivədən qopub ayrılmağa başlamışdır. Çünki bəşər cəmiyyətinin ibtidaidən aliyə doğru inkişafı ilə bağlı bədii təxəyyül və obrazlı təfəkkürün imkanları böyüdüüyü üçün insan mənəvi dünyasının getdikcə artan gücünün mifoloji mərasim həddərlərinə sığması qeyri mümkün idi¹³. Epik süjetlərin, qəhrəmanlar, bəhəddirlər haqqında söyləmə, hekayət-boy və eposların yaranıb sistemləşmə prosesi də folklor sənətkarlığının mifoloji mərasim icraçılığından ayrılmasını

12. E. S. Novik. *Obryad i folklor v Sibirskom şamanizme*, M., "Nauka", 1984, s.45

13. V. N. Basilov. *İzbranniki duxov. M.*, izd. Polit., 1984, s.122

sürətləndirmişdir¹⁴.

Bundan əlavə evolyusiya irəliləyişləri şamanın cəmiyyətdəki həlledici mövqeyinin get-gedə azalması ilə səciyyəvi olduğu üçün folklor sənətkarlığı komponentinin sərbəst sənətkar atributuna çevrilməsinin mümkünliyinə şəraitin tarixi prosesin özündə açıldığı aydın görünür. Beləliklə də, qeyd olunan evolyusion prosesin nəticəsi kimi bütövlükdə qədim türk etnik-mədəni sistemində, habelə onun ayrı-ayrı bölgələrində sırf mifoloji mərasim icraçısı qam, oyun, baksı, falbin, pərixan, cindar və s. ilə folklor sənətkarı qayçı, sarıncı, olonxoçu, jırau, yırçı, şırşı, manasçı, şayır, alpamışçı-baxşı, akın, oğuznaməçi-ozan, aşiq və s. yavaş-yavaş biri-birilərindən aralanmışlar. Bununla belə, onların tarixi-genetik birliyini yaşadan bir çox əlamətlər hər iki tərəfdə qalmaqdadır. Məsələn, Sibir-Altayda və Türküstanda eyni coğrafi-etnik bölgə daxilində fəaliyyət göstərən mifoloji mərasim icraçısı ilə folklor sənətkarının hər ikisi bir çox halda musiqi aləti kimi qopuzdan və ya onun əvəzedicilərindən istifadə eləyir: altaylarda mifoloji mərasim icraçısı qamla folklor sənətkarı qayçının, qırğızlarda həmin ikiliyi təmsil edən baxşı ilə jırıcının musiqi aləti qopuzdur, yaxud da tanbur, dombra və ya davuldur. Türkünstan, Qafqaz və Anadoluda qam-ozan mərhələsindən sonrakı mifoloji mərasim icraçılarının falbin, pərixan, baxıcı, cindar və s. musiqi alətindən az istifadə etmələri və ya istifadə etməmələri onların uzun zaman islam zəhniyyəti tərəfindən sıxışdırılması və təqib olunması ilə xeyli dərəcədə bağlıdır. İslamaqədərki inanış sistemi ilə əlaqəli olduğu üçün həmin ərazilərdəki mifoloji mərasim icraçıları bir növ gizlin fəaliyyət göstərmək məcburiyyətində qalmışlar. Təsədüfi deyil ki, onlar "cadugər, cadugun" kimi

14. X. Koroqlı. *Turkmenskaya literatura*. M., "Vıssşaya şkola", 1972, s. 69

mənfi obraz şəklində gözdən salınmağa çalışılmışdır. Belə bir şəraitdə mərasim ünsürlərinin hamısını qoruyub saxlamaq son dərəcə çətinləşdiyinə görə icraçılar falbin, pərixan, baxıcı, cindar və s. bir qisim vasitələrdən - qam=şamana məxsus xüsusi geyim formalarından, ayin icra etmək üçün istifadə olunan əşyalardan imtina etməli olmuşlar. İslamın haram buyurduğu musiqi alətinin qopuz, tanbur və ya davulun xəlvət fəaliyyət zamanı saxlanması və istifadə edilməsi imkansız vəziyyətə düşdüyündən imtina olunan vasitələr sırasında onun da yer alması təbii idi. Orta yüzilliklərdən başlayaraq sözü gedən ərazilərdə musiqi alətinin-qopuz, davul və ya tanburdombranın əvəzində falbin, pərixan və baxıcılar güzəşt variantı kimi təsbehdən-islami ünsür kimi istifadə etməyə başlamışlar¹⁵. Bununla belə, Türkiyə, Qafqaz və Anadoluda mifoloji mərasim ifaçılarının mərasim keçirmə qaydalarında gedən dəyişikliklərdə, o cümlədən də musiqi alətinin mərasimdən kənarlaşmasında islam amili ilə yanaşı olsun ki, Çin, Hind, İran təsiri də müəyyən rol oynamışdır. Yeri gəlmişkən, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, cənub və cənub-qərb zolağı ilə müqayisədə şimal və şimal-şərq türkləri arasında qam=şaman mədəniyyətinin daha özümlü şəkildə və möhkəm qaydada duruş gətirməsinin başlıca səbəbi bir tərəfdən onların xristianlığı xeyli gec-orta çağların ikinci yarısından sonra XVIII əsrdən başlayaraq qəbul etməsdirsə, ikinci tərəfdən də xristianlığın həmin ərazilərdə yüksək nüfuza sahib ola bilməməsidir. Kilsə şamanların saçlarını qırıxdırmaq və musiqi alətlərini əllərindən aldırmaq barədə göstəriş versə də bu tədbir lazımi səviyyədə həyata keçirilməmişdir. Çünki xristianlaşma yuxarının göstərişi ilə dövlət tərəfindən formal qaydada aparılırdı. Bu iş çətin coğrafi iqlim şəraitində - şimal

15. V. N. Basilov. *İzbranniki duxov. s. 201*

ucqarlarında aparıldığından onunla yüksək səviyyəli din xadimləri məşğul olmurdular. Keşişlərin, kilsə nümayəndələrinin özlərini yüngül aparması, sadələşən qara camaatı müxtəlif üsullarla tez-tez aldatması yeni qəbul edilmiş dinin şamançılığı sıradan çıxarmasına maneçilik törədirdi. Hətta belə bir tarixi fakt da məlumdur ki, 1894-cü ildə Yakutskda bir keşiş xəstələnmiş və müalicə olunmaq üçün xəlvətcə özü şamanın-oyunun¹⁶ yanına getmişdir¹⁷. Bu və buna bənzər çoxsaylı hadisə və faktlar şimal və şimal-şərq türkləri arasında qam=şaman mədəniyyətinin daha çox saxlanması mühüm rol oynamışdır. Cənub və cənubi-qərb türklərinin üzbəüz qaldığı tarixi-siyasi şəraitdə isə bəllidir ki, belə bir imkan mövcud olmamışdır. Budda və islam qam=şaman mədəniyyətinin sıradan çıxarılması üçün çox böyük qüvvə sərf etmiş və ardıcıl sistemli tədbirlər planı həyata keçirmişdir.

Uyğunluq və eyni kökə bağlılıq amili kimi mifoloji mərasim icraçısı və folklor sənətkarının hər birində qarşı tərəfin ilkin çağdakı tarixi-semantik əlamətlərinin cizgi və çalarları da yaşamaqda davam edir. Belə ki, haqqında danışılan diferensiasiyadan sonra qam=şaman mifoloji mərasim icrasında yenə də poetik sözün gücündən estetik-psixoloji vasitə kimi

16. *Saxa-yakut türklərinin qam=şamana verdikləri ad-"oyun""oin", "oyna" və s. variantlarda sözü digər türk xalqlarında, o cümlədən qazax, qırğız, özbək və uygurlarda şamanın özünün yox, keçirdiyi mərasimin - qamlama prosesinin adıdır. Bax: S. M. Abramzon. Kirgiz i ix etnoqeneticheskie i istoriko-kulturne svyazi. L., "Nauka", 1971, s. 314 Əslində çağdaş Azərbaycan və Anadolu türklərində işlənən "oyun" sözündəki rəqs, musiqili-harmonik hərəkət anlamı da həmin tarixi semantik məzmunun tərkib hissəsidir.*

17. Q. U. Erqis. *Oçerki po yakutskomu folkloru. M., "Nauka", 1974, s. 276*

istifadə eləyir. Folklor sənətkarı da mifoloji mərasim icrasından gələn bəzi əlamətləri saxlayır. Məsələn, qırğızlarda folklor sənətkarı-manasçı xəstənin başı üzərində dayanıb “Manas” eposundan parçalar oxumaqla müalicəvi təsir göstərəcəyinə inanır¹⁸. Qam=şaman kökündən gələn bu keyfiyyət özbək folklor sənətkarında-şayırdə da müşahidə olunur. O da xəstənin başı üzərində “Alpamış” söyləməyi müalicə vasitəsi sayır¹⁹. Qafqaz-Anadolu folklor sənətkarı- aşığda da eyni əlamətin davam etməsi mənəvi-genetik birliyin qam=şaman sistemindən gəldiyini bir daha təsdiqləyir. Bu baxımdan aşiq yaradıcılığı məhsulu olan “Koroğlu” dastanının həmin keyfiyyətə uyğun gələn bir məqamı da olduqca səciyyəvidir. Dastançının söylədiyi kimi, Qıratı oğurlandıqdan sonra atının sorağıyla Osmanlı paşasının sarayına gəlib çıxan Koroğlu libasını dəyişərək özünü aşiq kimi qələmə verir. Paşa ondan Koroğlunun Qıratı barədə söz soruşur. Aşiq deyir: “Günlərin bir günü yolla gedirəm, elə bax bu saz da çiynimdə. Bir də onu gördüm ki, məni qamarladılar. Gözümü bağlayıb dik götürdülər, hara getdik, necə getdik, bilmədim. Bir də gözümü açdılar, baxdım ki, bir dağın üstündəyəm, qabağımda da bir kəlpeysərin birisi dayanıb. Sən demə, bu Çənlibel imiş, o kəlpeysər də Koroğlu. İndi denən məni buraya nəyə gətiriblər? Sən demə, bu atın yenə də dəliliyi tutub. Nə qədər dava-dərman eləyirlər, bir şey çıxmır. Yanına adam qoymur ki, qoymur. Girinə kim keçirsə şilküt eyləyir. Axırda Koroğlunun bir kimyagər həkim dostu var, onu tapırlar. Həkim gərgəbor deyir ki, bəs bu atın cini var. Gərək bunun yanında üç gün, üç gecə saz çalma, söz oxuna ki, bəlkə bunun cini yata. O vaxtlar Koroğlu hələ çalib - oxumaq bilməzdi. Sən demə,

18. V. İ. Bsilov. *İzbranniki duxov*, s. 123

19. Ob epose “Alpamış”. *Materialı po obsujdeniyu eposa “Alpamış”* Taşkənt, izd. AN Uzbek. SSR, 1959, s.152-153

mən başıdaşını bunun üçün gətiriblərmiş. Qərək, başağrısı olmasın, məni itələyib saldılar bu atın yanına. O üç gündə mən nə çəkdim, allah bilir. Day o necə deyərlər, anadan əmədiyim süd burnumdan gəldi.

Hasan Paşa tez soruşdu:

-At necə oldu? Sağaldımı?

Koroğlu dedi:

-Sağaldı. Elə Koroğlu da ondan sonra çalib-oxumaq binasını qoydu. Deyirlər, ində genə də beşdə-on beşdə atın cini tutur. Day Koroğlu özü çalib-oxuyub onu sağaldır²⁰. Göründüyü kimi, atın cininin mifoloji ruhun saz çaldırmaqla ram edilməsində, yatırdılmasında, daha doğrusu, xəstənin müalicəsində musiqidən əsas nüfuzetmə vasitəsi kimi istifadə olunması qam=şaman keyfiyyətidir. Dastanda rəvayət şəklində xatırlanan bu keyfiyyət qam=aşiq genetik əlaqəsinin ilk baxışdan o qədər də sezilməyən məzmunaltı təzahürüdür.

Ayrı-ayrı sənət sahələrinin əski çağlara məxsus dərin qatlarında olduğu kimi obrazlı düşüncə və bədii təxəyyülün ilkin ibtidai mərhələyə bağlı arxaik mif və folklor mətnləri də həm süjet tərkibi, həm də obraz sistemi baxımından qam=şaman mədəniyyətinə bağlıdır. Məsələn, cin, div, pəri, göylər padşahı, göylər padşahının sarayı, yeraltı dünyadakı sehirli alma ağacı, can quşu, dirilik suyu, sehirli çubuq, sehirli daş və s. bu kimi çoxsaylı obrazlaşmalar məhz qam=şaman dünyasından baş alıb gələrək mifoloji rəvayət, əfsanə, nağıl, epos və digər janrların strukturlarına yerimiş, hətta ibtidai mərhələdən sonrakı dövrlərdə də folklorun, o cümlədən də aşiq yaradıcılığının bütün məşhur süjetlərinin tərkibini təşkil edən aparıcı ünsürlər sırasında dayanmışdır. Bütün bunlar

20. Koroğlu. *tərtib edən M. H. Təhməsin, Bakı, Azərnaşr, 1965, s. 176-177*

onu göstərir ki, qam=şaman kökünə bağlı olan sənət sahələri, təxəyyül istiqamətləri arasında nə qədər diferensasiya və şəxələnmələr getsə də bu sahə və istiqamətləri bir-biri ilə əlaqələndirən genetik başlanğıcın əlamətləri bir çox müştərək tarixi keyfiyyətləri qoruyub saxlaya bilir.

Qam=şaman mədəniyyətinin yuxarıda qeyd olunan tarixi spesifikasiyasına və mifoloji-semantik əhatə dairəsinə əsaslanaraq, “qam”ın özünün leksik vahid kimi sözaçımı üzərində öləri də olsa dayanmaq məqsədyönlüdür. Marafıdır ki, bu sənət barədə araşdırma aparən alimlər nədənsə indiyə qədər **“qam” adının sözaçımına** diqqət yetirməmişlər. İbtidai cəmiyyətdəki tarixi funksiyasından da göründüyü kimi, qam mərasim və ayin icraçısıdır: əsas vəzifəsi musiqi, rəqs və söz sehri-magiya ilə lazım olan ruhu çağırıb gətirmək, tutmaq və həmin ruhdan keçirilən mərasimin niyyətinə uyğun şəkildə istifadə etməkdir xəstəliyə çarə qıldırmaq, gələcəkdən xəbər bilmək, müşkül işi asana çevirtirmək, dər-dələni aradan qaldırmaq, uğursuzluğa son qoydurtmaq və s. Deməli, qam lazım olan ruhu magiya yolu ilə tuta, ələ keçirə bilir, özününkü eləyir. Bizə elə gəlir ki, adın sözaçımı da elə bu məna istiqamətində axtarılmalıdır. Çağdaş Azərbaycan və Anadolu türkcələrində “tutmaq, ələ keçirmək, cəld və çevik şəkildə özününkü eləmək” anlamında işlənen **“qamarlamaq, kamarlamaq”** deyimi qamın tarixi vəzifəsinin əsas mifoloji-semantik yönünə çox yaxındır, demək olar ki, ilkin məzmunu incəliyinə kimi qoruyub saxlayır²¹. Nəzərdə saxlayaq ki, qamlama kamlaniya prosesində qam=şaman lazım olan ruhu çox cəld və çevik şəkildə, magik tərzdə tutur, özününkü eləyir-canlı danışıq təbi-

21. *Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. I cild, Bakı, Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1964, s.410*

rincə desək, “qamarlayır” və bundan sonra öz istəyini, iradəsini onun vasitəsi ilə həyata keçirir. Burada diqqəti qeyri-adi gücün-magiya qüvvənin tətbiq olunmasına yönəltmək lazımdır. **“Qam” sözündəki “qarşısı alınmaz qeyri-adi güc”** məna axarının mövcudluğunu “Kitabi-Dədə Qorqud”da işlənen **“Qamən axan** görklü suyun qurumasın”²² alqış-duasından da duymaq mümkündür. **“Qamən axan”**-güclü, qüvvətli axan məzmununu əks etdirir. Çox güman ki, Yenisey çayının əski çağlarda **“Qam”** adı ilə çağırılması da onun güclü, qüvvətli su axını olması ilə ilgilidir²³. Sibir-Altayda indinin özündə də güclü çayların bəziləri **“Kam”, “Kama”, “Kem”** adlanır.

Qamın sehrli tərzdə, qeyri-adi çevikliklə öz gücünü, qüdrətini göstərə bilmək qabiliyyəti çağdaş dildə işlənen **“gözünü qamaşdırmaq”** deyiminin məna çalarlarından da dolayısı ilə nəzərə çarpır.

“Qam”ın söz kökü- özek kimi güc-qüvvət anlamı əks etdirməsini **“qamçı”** sözünün semantik tutumundan da sezmək mümkündür. Bununla bağlı marafı bir fakta nəzər salmaq yerinə düşər: Xarəzm oğuzlarının islamaqədərkı inanış və mərasimlərini araşdıran görkəmli etnoqraf-türkoloq Q. P. Snəsarəv çoxsaylı ekspedisiyalar zamanı müşahidə etmişdir ki, təbiblik funksiyası yerinə yetirən zaman qam=şaman xəstəni sağaltmaq üçün mərasim icra edərkən musiqi vasitəsilə ekstaz vəziyyətinə gəldikdən və ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratdıqdan sonra əlindəki **qamçı ilə xəstəni vurur**²⁴. Qırğız və qazax şamanları-baxşılar da qamlama prosesində qamçıdan mərasim

22. *KDQ, s.41*

23. *Faruq Sümer. Oğuzlar. Bakı, “Yazıçı”, 1992, s. 26*

24. *Q. P. Snəsarov. Reliktı domusulmanskıx verovaniy i obrədov u uzbekov Xorezma. M., “Nauka”, 1968, s.44*

aləti kimi istifadə edirlər²⁵. “**Qamçı**” çox güman ki, ilkin mərhələdə yalnız qama məxsus alət olmuşdur və qamdakı magik gücün, qeyri-adi qüvvənin ötürücüsü deyək ki, qamdan qamın sağaltmaq, müalicə etmək istədiyi xəstənin vücuduna funksiyası daşımışdır. Qamçının güc, qüvvə ötürücüsü mifoloji funksiyasına malik olması barədəki inam qırğızların məşhur “Manas” eposunda da öz əksini tapmışdır. Dastanda söylənilir ki, yenicə anadan olmuş oğlu Semeteyin beşiyi başına gələn **Manas öncə əlindəki qamçını körpənin alına toxundurur**²⁶. Beləliklə də, dastan təfəkkürünə görə, o öz gücünü, bəhadrılıq qüvvətini oğluna vermiş olur. Bu hadisənin Manasın ölümündən bir qədər əvvəl baş verməsi də sözü gedən mifik təsəvvürlə birbaşa ilgilidir.

Qafqaz, İran və Anadoluda “qamçı”dan mifoloji mərasim aləti kimi istifadə edilməsi ilə 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. Məsələn, olsun ki, xalq arasında güclü, tutarlı qamçının “**cinli qamçı**” şəklində epitetli obrazlaşdırılmasının kökləri də yuxarıdakı mifoloji təsəvvürlərlə birbaşa bağlıdır. Maraqlıdır ki, “qamçı” sözü eyni məfhumu bildirən ləksik vahid kimi türk dillərinin böyük əksəriyyətinin lüğət tərkibində qorunub saxlanılmaqdadır.

25. S.M.Abramzon. “*Kırqızı i ix etnoqrafiçeskie i istoriko-kulturne svyazi*”, s.315

26. *Manas dastanı. hazırlayan Abdulkadir İnan. İstanbul, “Milli Egitim Basımevi”, 1992, s.121*

OZAN VƏ QOPUZ ƏNƏNƏSİ

Aşiq sənətinin genetik qaynaqları sırasında qam=şaman kompleksi bünövrənin əsas və ilk qatını təşkil edən başlıca mədəni-estetik təbəqə olduğundan o özündən sonra gələn mərhələ və təbəqələrin də formalaşmasında həlledici və istiqamətverici qüvvəyə çevrilir. **Bu baxımdan təşəkkül prosesindəki ikinci qaynaq qam=şaman sisteminin ən güclü daşıyıcılarından biri olan ozan sənətidir.**

Folklor və tarix mənbələrinin verdiyi bilgiyə əsasən əski çağlarda ozanın yerinə yetirdiyi vəzifələrlə qamın funksiyası arasında elə bir ciddi fərq olmadığı aydınlaşır. Daha doğrusu, türk tayfalarında qam=şamanın çoxvariantlı adlarından biri də “ozan” olmuşdur. Bu ad oğuzlar arasında daha çox yayılmış və tədricən “qam” sözünü əvəz etmişdir. İlkin ibtidai çağlarda ozanlar da ruhani, təbib, musiqiçi, tayfa ağsaqqalı, xaqanın məsləhətçisi, yardımçısı və s. bu kimi qam=şaman vəzifələri icra etmişlər. Bir sıra təkamül proseslərindən sonra bu keyfiyyətlərin müəyyən bir axarı-musiqiçi-söz sənətkarı xətti güclənməyə başlamış və ozanlar da əsasən çalib-çağırən, söz düzüb qoşan el sənətkarı səciyyəsi qazanmışlar. Bununla belə, onlar əvvəlki keyfiyyətlərini tamamilə itirməmiş, həmin keyfiyyətlərin əsas cizgi və əlamətlərini musiqiçi-söz sənətkarı fəaliyyətinin tərkib hissəsinə çevirmişlər. **Məsələn: ad qoyma, qaibdən, gələcəkdən xəbər bilmə, ulusun-tayfanın müşkülünü həll etmə keyfiyyətləri sırf qam=şamana məxsus əlamət olsa da onların icrası ilə ozan -Dədə Qorqud da məşğul olur**²⁷.

27. Qeyd: Ozanla bağlı bilgilərin əsas mənbəyi *Dədə Qorqud* və onun çevrəsindəki mifoloji rəvayətlər, oğuznamələr olduğu üçün araşdırmanın bu hissəsində həmin qaynaq daha çox diqqət önünə gətiriləcəkdir.

Dədə Qorqud ozanların, habelə baxşılardan piri, ustadı, yol göstəricisi və hamisidir. Bununla yanaşı, o, həm də ilk ozandır, ilk oğuznamənin yaradıcısı və söyləyicisidir. Qopuz havalarının ilk bəstəçisidir²⁸.

Ozan Qorqudun qam keyfiyyəti “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının bəzi məqamlarında tam qabarıqlığı ilə öz əksini tapmışdır. Dastanın bir yerində ozan - Qorqud özünün qam keyfiyyətindən-ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığından mövcud hadisəyə təsir etmək vasitəsi kimi istifadə eləyir: “Dəli Qarcar qılıncı əlinə aldı. Yuqarısında öygə ilə həmlə qıldı. Dəli bək dilədi ki, dədəyə dəpərə çala. Dədə Qorqud ayıtdı: “Çalışsan, əlün qurusun, -dedi. Həq təalanın əmrilə Dəli Qarcarın əli yuqarıda asulu qaldı. Zira Dədə Qorqud vilayət issi idi, diləgi qəbul oldı”²⁹. Vilayət issi-Tanrı dərğahı ilə əlaqəlilik keyfiyyətinə vəlilik, ovliyalıq statusuna malik olan Dədə Qorqud şübhəsiz ki, adi ozan deyil, ilahi aləmlə əlaqəli bir ozanlar piri.

Ruhlar aləmi ilə əlaqəliliyin bir göstəricisi də islam öncəsində ozanların ruhani vəzifə icraçılığı ilə məşğul olmasıdır. Belə ki, dəfn-yas-yuğ mərasimlərində ozanlar qopuzda niskilli havalar çalaraq dünyasını dəyişənin müsbət keyfiyyətlərindən söz açar, onun xasiyyət və qabiliyyətinin üstün tərəflərini xatırladardılar. Bahadırların, böyük nüfuz və hörmət sahibi olan şəxslərin yuğ mərasimləri daha təntənəli keçirilir və ozanlar günlərlə onların şücaətləri haqqında çalib-çağırır, şənərinə niskil-kəder içində tərif və oygülər yağdırırdılar. “Alp Ər Tonqa” yuğlaması buna əyani nümunə sayıla bilər. Yuğ mərasimində ozanın yerinə yetirdiyi ruhani vəzifənin əsas mahiyyəti mifoloji səciyyə daşıyırdı. Musiqi ruhlar dünyası ilə əlaqə

28. V.M.Jarmunskiy. *Törkskiy qeroičeskiy epos*. s. 551

29. KDQ, s. 56

yarada bilən bir vasitə kimi qəbul olunduğundan qopuz musiqisi və ozan oxuması ölən ruhunu qara-şər qüvvələrdən qoruyaraq rahat şəkildə ruhlar aləminə yola sala biləcək bir vasitə sayılırdı. Türklərin islamı qəbulundan sonra ozanların bu sahədəki fəaliyyətinə son qoyulmuşdur.

Oğuz cəmiyyətində uşağa ad qoymaq hüququnun ozanda-Dədə Qorqudda olması da onun ilahi aləmlə bağlılığını göstərir. “Dədəm Qorqud gəlsün, bu oğlana ad qoysun”³⁰ - qənaəti adın tanrı tərəfindən bəxş edilməsi və ruhlar dünyasına bağlı olan qam-ozan vasitəsi ilə gətirilə bilməsi inamından doğurdu³¹.

Tayfa ağsaqqalı, dolaşq işlərin çözücüsü, ulusun yol göstəricisi və başqa bu qəbildən olan xüsusiyyətlər də ozanda-Dədə Qorqudda yaşayan qam keyfiyyətləridir.

Musiqiçi-söz sənətkarı kimi ozan qalibiyyətli hərbi yürüşlərin və etnoqrafik mərasimin-toy-düyn və başqa şadlıq yığnaqlarının çalib-çağıranıdır. “El-evünizdə çalub ayıdan ozan olsun”³²-alqış-duası onun əsas funksiyasını dəqiqliyi ilə ifadə edir.

Ozana çalib-çağırması müqabilində qiymətli hədiyyələr verilməsi, istəyinin yerinə yetirilməsi, razı yola salınması oğuz cəmiyyətinin adətidir. Qazan xanın onu öyüb-tərifləyən ozana: “Məndən nə dilərsən? Qul-qaravaşmı dilərsən? Altun-axçamı dilərsən, verəyim.”³³ -dəməsi bu səbəbdəndir. Beyrəyin bacasının:

30. Orada, s. 36

31. C. Məmmədov. *Türk epik ənənəsində Dədə Qorqud filol. elm. nam. alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya*, Bakı, 1994, s. 115-116

32. KDQ, s. 32

33. KDQ, s. 64

*Ağam Beyrək gedəli bizə ozan gəldüğü yoq,
Əginimizdən qaftanımız alduğı yoq.
Başımızdan gecəligümüz alduğı yoq.
Buynuzı burma qoçlarımız aldığı yoq³⁴*

deyə dərd-qəm eləməsi də ozana pay, bəxşiş verməyin xoşbəxtlik olduğunu, amma bu xoşbəxtliyin onlardan uzaq düşdüyünü göstərir. Görünür, ozana könlünün istəyincə pay, bəxşiş verilməsinin etnik və etik norma səviyyəsinə qalxmasında da onun ruhlar dünyası ilə bağlılığına inamın rolu az deyildir. Məhz ruhlar aləminə xoş gəlmək, onları narazı salmamaq, xətlirlərini əziz saxlamaq məqsədilə ozana öz istəyinə uyğun səviyyədə pay və ya bəxşiş verilməsi etnik norma halını almışdır.

Ozanın öz çal-çağır müqabilində yaxşı bəxşiş, qazanc əldə etməsi barədəki tarixi gerçəklik qədim bir folklor nümunəsinin yaddaşında da müşahidə olunur:

*Qızım, qızım, qız ana,
Qızımı verrəm ozana.
Ozan axça qazana,
Qızım geyə, bəzənə.³⁵*

Ananın öz körpə qızını əzizləmək, oxşamaq üçün söylədiyi bu nazlama mətni zərif və həzin bir uşaq folkloru örnəyi olmaqla yanaşı, nümunənin yarandığı dövrdə etnosun ozana yüksək münasibət bəslədiyini, onun sayılıb-seçilən adam olduğunu, yaxşı güzəran keçirdiyini əks etdirən qaynaq kimi də son dərəcə qiymətli və əhəmiyyətlidir.

Ozan daim hərəkətdə olan, səyyar, gəzərgi sənət kar-

34. *KDQ*, s.62

35. "Azərbaycanı öyrənmə yolu" məcmuəsi. Bakı, 1928, s. 26

dır. Onun bu əlaməti "Kitabi-Dədə Qorqud"da "Eldən-elə, bəydən-bəyə ozan gəzər", - cümləsiylə də təsdiqlənir. Bundan əlavə "Ər comərdin, ər nakəsin ozan bilür", -qənaətinin təşəkkül tapıb möhkəmlənməsində də ozanın çox yerlər gəzib-dolaşması, çox adamlar görüb tanıması əsas amil kimi çıxış edir. Atlı həyat tərzini keçirən oğuzların sənətində səyyarlığın, hərəkət və dinamikanın mövcud olması təbii hal idi. Etnosun həyatda və sənətdə dinamikliyə üstünlük verməsi folklorda "At ayağı külük, ozan dili cevik olur"³⁶, -poetik qəlibini də ortaya çıxarmışdır. Bu qəlib sonralar müəyyən dəyişikliyə uğrayaraq "Aşiq dili yüyrek olar" - şəklini almışdır.

Bahadırlıq və cəngavərliyi özünün həyat devizinə çevirən və tarix səhnəsində zəfərlərlə dolu yürüşləriylə şöhrətlənən bir etnosun sənətkarı, şübhəsiz ki, öz musiqi və söz repertuarını da həmin ovqat üzərində yaradırdı. Bu səbəbdən də ozanların əsasən qəhrəmanlıq, bahadırlıq təbliğ-tərənnüm edən mahnılar oxuması, oğuz igidlərinin şücaətlərindən, döyüş hünərlərindən bəhs edən dastanlar-oğuznamələr düzüb qoşması və söyləməsi tarixi zərurətdən irəli gələn sənət göstəricisi idi. "Ozanlar hələ Atilla dövründə- eranın V əsrinə və Atilla sarayından başlayaraq səlcuqlar da daxil olmaqla XV əsrə kimi qopuzları ilə saraylarda, şənlik və toplanışlarda bahadırları tərənnüm etmiş, onları tanıdıb yaşatmışlar... Qədim türk dövlətlərinin saraylarında, həmçinin Alp Ər Tonqa, Atilla kimi xaqan-sərkərdələrin, xalq qəhrəmanlarının ordusunda ozan-şairlər və musiqiçilər yaxından fəaliyyət göstərmişlər"³⁷. XI-XII yüzilliklərdə səlcuq və məmlük ordularının yürüşləri zamanı hücumdan öncə ozanlar qopuz çala-çala qəhrəmanlıq nəğmələri oxuyaraq döyüşçülərin qələbə ruhunu güclən dirir-

36. *KDQ*, s. 36

37. İ. Abbasov. *Müqəddimə. Bax: Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I cild, Bakı, "Elm", 1983, s.6*

dilər³⁸. Tarixi mənbələrdən əlavə olaraq orası da məlum olur ki, təkcə döyüşdən əvvəl yox, həm də vuruş başa çatan zaman ozanlar həmin döyüşdə qəhrəmanlıq göstərən bahadirların hünərlərini elə oradaca öyüb-tərifləyərək çalıb-çağırırdılar³⁹. Ozan repertuarının bir çox sənət örnəkləri bu tərzdə-hadisənin içərisində yaranmış, oğuz igidlərinin vəsfini əks etdirən gerçək vuruş və yürüş hekayətləri kimi ortaya çıxmışdır. Yəqin ki, hərbi yürüşlərdə iştirak edən, ordularda qalibiyyətli vuruş əzmi yaradan ozanlar etnoqrafik mərasimlərdə-toy-düyündə, elat yığnaqlarında çalıb-çağırən siravi ozanlardan fərqlənmişlər. Zənnimizcə, ordu ozanlarına “alp ozanlar” deyilmişdir. “Kitabi-Dədə Qorqud”un Dəli Domrula həsr olunmuş boyunda “alp ozanlar”ın siravi ozanlardan xüsusi vurğuyla seçilib ayrılması onların oğuz cəmiyyətində yüksək nüfuz və hörmətə sahib olduqlarını əks etdirir: “Dədəm Qorqud gələbən boy boyladı, soy soyladı: Bu boy Dəli Domrulun olsun. Məndən sonra alp ozanlar söyləsin”⁴⁰.

Ozanların orduya cəlb olunması, yürüş və vuruşlarda onların çal-çağırından, mahnı və söyləmələrindən ardıcıl və sistemli şəkildə istifadə edilməsi əsasən iki səbəbə söykənirdi. Birinci və üzdə olan səbəb odur ki, ozanlar qopuzda coşğun havalar çalaraq bahadirlıq nəğmələri, qəhrəmanlıq türküləri oxuyur və hərbi yürüşə hazırlaşan ordunun əhval-ruhiyyəsini yüksəldir, döyüşçüləri qələbə, zəfər ovqatına kökləyirdilər. Ordu qarşısında ozanların toplu halında, dəstə ilə çalıb-oxuduğunu güman etmək daha inandırıcıdır. Toplu halında bir ağızdan oxunan ozan mahnıları erkən yüzilliklərdə və daha sonrakı çağlarda ordu marşlarının meydana gəlməsi üçün mün-

38. Fuad Körpülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*. Ankara, *Türk Tarix Kurumu Basımavı*, 1966, s. 134

39. V. M. Jirmunskiy. *Türkşkiy qeroişeskiy epos*. s.535

40. KDQ. s.83

bit bir zəmin olmuşdur⁴¹.

Ozanların orduya cəlb olunmasının ikinci və daha çox dərində olan səbəbi musiqinin magik qüvvə sayılması ilə əlaqədardır. Əski türk təsəvvürünə görə, musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı olduğu üçün onun köməyi sayəsində qara qüvvələrdən-fəlakət, xəstəlik, düşmən və s. neqativliklərdən qorunmaq mümkündür⁴². Bu səbəbdən də oğuzlar mifik inanışdan gələn belə bir qənaətdə möhkəmlənmişdilər ki, **ozan və onun qopuzu tanrı dünyası ilə bağlı olan sehirli bir vasitə kimi düşmən-qara qüvvə üzərinə gedən ordunu öz magik gücylə qoruyub toxunulmaz, yenilməz, məğlubedilməz edə bilər və qalibiyyəti asanlaşdırar**.

Musiqinin qorxu, xəstəlik, ölüm, qara qüvvə, düşmən və s. bu kimi neqativlikləri qovub uzaqlaşdırmaq imkanı barədəki mifoloji təsəvvür Dədə Qorqudla bağlı bir rəvayətdə də öz əksini tapmışdır. Rəvayət olunur ki, Dədə Qorqud ölümdən qaçıb qurtarmaq, onu özünə yaxın buraxmamaq üçün qopuzu icad etmişdi. O dayanmadan gecə-gündüz qopuz çalırdı və bu musiqi alətinin ecəzli səsi sehirli magiyaya çevrilərək ölümü Dədə Qorquda yaxın buraxmırdı. Dədə Qorqud bu cür qırx il qopuz çaldı və ölümdən qoruna bildi. Nəhayət, qırx ildən sonra günlərin bir günü o, yorğunluğunu almaq üçün əl saxlayıb bir anlıq gözünü yumanda ölüm fürsətdən istifadə edərək qara bir ilana çevrildi və cəld Dədə Qorqudun üstünə atılaraq onu vurub öldürdü⁴³.

Musiqinin qeyri-adi gücü, ozan qopuzundakı səslərin hami-mühafiz keyfiyyəti barədəki əski-mifik təsəvvürün geniş şəbəkəli izləri qədim türk cəmiyyət quruluşlarının əksə riyyə-

41. Əli Rıza Yalçın. *Cənubda Türkmən çalğıları*. Adana, 1940. s.21

42. V. Vиноградов. *Киргизская народная музыка*. s.64-65

43. V.V.Bartold. *Соңиненія, т. U.M., изд. Vost.lit., 1968, s.478*

tində müşahidə edilir. Belə ki, ibtidai mərhələnin tayfa başçılarından orta yüzilliklərin xaqanlarına-bəy, sultan və hökmdarlarınacan bütün ali idarəedicilər hansısa bir musiqi alətində çalmağı bacarmış, özləri musiqi alətində çalmağı bacarmayanlar isə yanlarında musiqiçi-qopuzçular saxlamışlar⁴⁴. Yad ölkələrin elçilərini-əcnəbiləri qəbul edərkən bədnəzər və ya ovsundan qorunmaq üçün xaqanlara əllərində qopuz tutmaq məsləhət bilinmişdir⁴⁵.

Folklor qaynaqlarının və tarixi faktların yuxarıdakı tarixi-mifoloji mənzərəsinə əsasən belə bir ümumiləşmiş mülahizə yürütmək olar ki, **ozan öz tarixi funksiyasına görə musiqiçi və söz sənətkarı olmaqla yanaşı həm də tayfa ocağının, ulusun, habelə öz etnosuna məxsus hərbi-siyasi qurumun-ordunun himayəçi-qoruyucusudur.**

Ozanın tayfa ocağının qoruyucusu, ordunun magik mühafizəçisi, musiqi və söz sənətinin hamisi kimi qavranılması etnik-mədəni şüurda o qədər güclü iz qoymuşdur ki, hətta sıradan çıxarıldıqdan çox-çox sonralar da onun mədəni statusu bəzi aşiq mühitlərində yaşamaqda davam etmişdir. Bu baxımından Göyçə aşiq mühitinin iyirminci yüzilliyin əvvəllərinə qədər yaşamış bir ənənəsi olduqca böyük əhəmiyyətə malik tarixi-estetik göstəricidir. Gəncə şəhərinin qocaman sakini, el ağsaqqalı Məmməd Məmmədovun 1981-ci ildə Azərbaycan televiziyasının "Ozan" verilişinə göndərdiyi xatirə-təəssüratda Göyçə aşıqları arasında mövcud olmuş həmin tarixi ənənə belə xatırlanır: "1924-cü ilin söhbətidir. Mənim Böyük Bağbanlar Gəncə şəhərindəki qədim məhəllələrdən birinin adıdır.-M.Q. deyilən yerdə xalam evi vardı. On

44. B. Ögəl. *Türk kültür tarixinə giriş. IX c., Ankara, Başbakan Basımavı, 1991, s. 129*

45. M. Seyidov. *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı, "Yazıçı", 1983, s.186-187*

yaşım olardı. Göyçə mahalından xalamgilə on-on iki aşiq gələr, iyirmi-iyirmi beş gün Gəncədə yaşadıqdan sonra geri qayıdardılar. Həmin aşıqlardan biri həmişə çal-çağır məclisinə başlamazdan əvvəl yoldaşlarına üz tutub: "Məclisin ozanı kim?" -deyə sual edərdi. O birilər cavabında: "Məclisin ozanı Eynal sultan", - deyər dilər. Sonra mən öyrəndim ki, Eynal Gəncə sultanlarından biri olub. Həmin aşıqların dediklərinə görə Gəncə sultanı Eynal ozan-aşıqları tez-tez çağırırdı indi ki Ozan məscidində dinləyərmiş⁴⁶. Burada iki məsələ xüsusi maraq oyadır. Birincisi, "məclisin ozanı kim?!"- sualına verilən "Məclisin ozanı Eynal sultan"-cavabının tarixi-mifoloji mahiyyət daşımasıdır. Ehtimal ki, ilkin-ibtidai mərhələdə tayfa başçısının qam=şaman olması, onun ilahi aləm-ruhlar dünyası ilə əlaqəliliyi barədəki mifoloji təsəvvür burada qam-ozan əvəzlənməsi şəklində öz əksini tapmışdır. "Məclisin ozanı kim?" sualı "Məclisin qamı-şamanı kim?" sualının tam eynidir. Əslində bu suallar "Tayfanın, ulusun başçısı bəyi, xanı, sultanı kim?" -sualının variantlar halındakı şəkildəyişmələridir. "Məclisin ozanı Eynal sultan" olan kimi, şübhəsiz ki, zaman şərtiliyi nəzərə alınmaqla "Mərasimin qamı-şamanı da Eynal sultan" tarixi dəqiqlik üçün ulus başçısı Eynal sultanın oğuz elinin xaqanı Qamğanla-Bayandır xanın atası əvəzləndirmək kifayətdir olmuşdur. Həmin sistemin davamı kimi "Tayfanın, ulusun, elin başçısı Eynal sultan" gerçəkliyi də tamamilə təbiidir və çoxəsrlik tarixi-mifoloji əsaslara dayanıqlıdır. Bu səbəbdən də "Məclisin ozanı kim?"-sualının cavabında səslənən "Məclisin ozanı Eynal sultan" cavab möhürü ilə "Tayfanın, ulusun qamı" və "Mahalın, elin başçısı, sultanı" anamları arasında mifoloji-semantik əlaqənin mövcudluğu qənaətinə gəlmək mümkündür.

46. Qeyd: Məktub halında olan həmin xatirə-təəssüratın mətni bizdədir əlyazma halında-M.Q.

Deməli, “Məclisin ozanı Eynal sultan” cavabının stabil qəlibə çevrilməsi tarixi qanunauyğunluğun nəticəsidir. Görünür, Eynal sultanın musiqi və söz sənətinə xüsusi həssaslıq və qayğı göstərməsi də burada az rol oynamamışdır. Yəqin ki, həmin qəlib Eynal sultandan çox-çox qabaqlar yaranıb formalaşmış və ayrı-ayrı zamanlarda müxtəlif tayfa, ulus başçıları, xaqanların adına bağlanmışdır. Daha əski variantda Eynal sultan böyük ehtimalla qədim oğuz zamanının İnal xanıdır. Görünür, sonralar İnan xan-Eynal sultanla əvəzlənmişdir. İnal xan-Eynal sultanla bağlı rəvayət bizim əlimizə gəlib çatan qəlib çoxsaylı variantlardan biridir və ola da bilər ki, sonuncusudur. Eynal sultanın orta çağın hansı yüzilliyində yaşadığı o qədər də dəqiq bilinmədiyindən bu barədə təqribi mülahizə yürütmək mümkündür.

Informatorun verdiyi məlumatda maraq doğuran ikinci məsələ Eynal sultanın ozan-aşıqları “Ozan məscidi”ndə dinləməsidir. Sultan öz malikanəsini, iqamətgahını qoyub nə üçün ozan-aşıqları məsciddə dinləmişdir? “Ozan” və “məscid” bir-birinə yad olan məflumlar olduğu halda “Ozan məscidi” adı nə ilə bağlı yaranmışdır? Bizə belə gəlir ki, Eynal sultan həm də təsəvvüf dünyagörüşü ilə ilgili bir adam olmuşdur⁴⁷. Onun zamanında indiki “Ozan məscidi” yəqin ki, Xanəgah-sufilər məscidi funksiyası daşımışdır. Aşığa çevrilmiş və ya çevrilməkdə olan ozanlar həmin məsciddə saz və ya qopuzçalaraq ilahilər oxumuşlar. Xanəgahda keçirilən sufi mərasimlərinin ayinlərində ozan-aşıqlarla bərabər sultan özü də iştirak etmişdir. Sultanın ozan-aşıqları iqamətgahında yox, xanəgahda dinlə-

47. *Gəncədən bir qədər aralıda, Daşkəsən rayonu ərazisindəki qoşa dağın birinin “Eynal taxtı”, digərinin isə “Pirsultan” adlanması və həmin dağlarda ocaq-pirlərin günü bugünkü ziyarət edilməsi-Eynal sultanın müqəddəslər ilahi aləmlə əlaqəli statusuna mənsubluğunu təsdiqləyir.*

məsinin başqa bir tarixi səbəbi ola bilməzdi. “Ozan məscidi” adının yaranması da güman ki, xanəgahda musiqi və musiqiçidən ozan-aşıqdan istifadə ilə bağlıdır. Bundan əlavə, Gəncə şəhərinin qədim məhəllələrindən birinin “Ozanlar məhəlləsi” adlanması və həmin camaatın bu məscidi özlərinin əsas ibadət yerinə çevirməsi də “Ozan məscidi”nin yaranmasına səbəb olan amillərdəndir.

Ozanın mifoloji-estetik keyfiyyətləri sırasında qamşaman kompleksinə daxil olan bilicilik-öncəgörməlik xüsusiyyəti də diqqət önündə duran tarixi əlamətlərdəndir. “Kitabi-Dədə Qorqud”un müqəddimə-təqdimat hissəsində ozan Qorqudun öncəgörməlik qabiliyyəti konkret cizgilərlə atributlaşır: “Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi, -nə diyərsə olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söylərdi. Həqq təala anın könlünə ilham edərdi”⁴⁸.

Qam-ozan-baxşı üçlüyünün vahid bir sistem olduğunu və bu sistemin türk etnik-mənəvi bütövlüyünün özülündə dayandığını şərtləndirən əsas amillər sırasında qopuz ənənəsinin xüsusi mövqe kəsb etməsi onun tarixi-coğrafi məskunluğunun irimiqyashı hüdudlarında da görünür. Akademik V.V.Bartold “qopuz” sözünə uyğun və şorlardan türklüyün şərq hüdudundan başlamış krım tatarları və karaimlərə cən türkklüyün qərb hüdudunacan əksər türk dillərinin leksik tərkibində rast gəldiyini qeyd edir⁴⁹. Bu, onu göstərir ki, türk xalqlarının əksəriyyətinin folklor və musiqi mədəniyyəti tarixi baxımdan istisnasız olaraq müştərəkdir və vahid bir başlanğıcdan təkan götürür. Uzunmüddətli tarixi-siyasi proseslərdən, eləcə də coğrafi şəraitdən doğan fərqlənmə və aralanmalar qopuzun adının çoxvariantlılığına qopuz, qopız, qobuz, qobis, kabaş, ka-

48. *K.D.Q., s. 31*

49. *V.V.Bartold. Soineniya, t. U, s.478*

bas, qomus, xomus, xomis, kumuz, komuz, qomuz, qopis, qomis, qaus, qouz, qous, qos, qus və s.⁵⁰, funksiyasının isə çox-yönlülüyünə səbəb olsa da, onun ilkin ibtidai mərhələdəki özünəməxsusluğuna o qədər də xələl gətirə bilməmişdir⁵¹. Qopuz və onun təmsil etdiyi mədəniyyət irimiqləşmiş coğrafi genişliyi əhatələyən türk çərçivəsindən dışarıda da güclü təsirə malik olmuşdur. Polyak və ukraynalıların musiqi alətinə kobza və musiqiçi nəğməkar verdikləri ad-"kobzar" sırf qopuz ənənəsinin təsiridir⁵². Özü də bu təsir təkcə linqvistik planda deyil, çalğı alətinin quruluşu, musiqi və söz mahnı repertuarının oxşarlığı, bəzən isə eyniliyi ilə ən müxtəlif səviyyə və məqamlarda da üzə çıxaraq bütöv bir mədəni sistemin başqa bir etnik mühitdəki əks-sədası kimi çıxış edir⁵³. Bu cür güclü əks-səda digər yabançı etnik mədəni çərçivələrdə daha qabarıq tərzdə duyulur. Bir qədər sonra məsələnin bu aspektinə ətraflı diqqət yetirəcəyik.

Bəllidir ki, ilkin-ibtidai mərhələdə ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratmaq, onlarla xoş münasibətdə olmaq, beləliklə də özünün əmin-ərxayınçılığını, təhlükəsizliyini, yaxşı yaşayışını təmin etmək, xəstəlikdən, qorxunc təbii fəlakətdən, qara qüvvələrdən, mənfiliklərdən qorunmaq qədim insanın maraq dairəsində olan əsas məsələlərdən biri idi. O biri dünya- ruhlar aləmi ilə əlaqə vasitəsi kimi musiqiyə və musiqi alətinə xüsusi üstünlük verən, onda qeyri-adi qüvvənin, magik gücün mövcudluğuna inanan mifik təfəkkür bu yöndə öz təxəyyül

50. İ.V.Moldobaev, *Epos "Manas" kak istochnik izuçeniya duxovnoy kultury kirgizskoqo naroda*. Frunze, "İlim", 1989, s. 136

51. Bu barədə geniş bilgi üçün bax: Ə. Cəfəroğlu. *Cihan ədəbiyyatında türk qopuzu*. "Ülkü" dərgisi, 1936, Ankara, 8-ci cild, 45-ci say (birinci bölüm); 1937, 46-cı say (ikinci bölüm)

52. V.V.Bartold. *Soçineniya*, t. V, s.478

53. V.Xarkov. *Ukrainskaya narodnaya muzıka*. M., "Muzıka", 1964, s.24-27

imkanlarına uyğun rəvayətlər qururdu. Buna görə də qopuzdan və qopuz havalarından da ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratmaq vasitəsi kimi istifadə edildiyindən qopuzun yaranışını, o cümlədən də qopuz musiqisinin mahiyyətini qeyri-adiliklə, ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlayan mifoloji rəvayətlərin meydana gəlməsi təbii bir zərurətin nəticəsidir. Öncə də qeyd edildiyi kimi, musiqinin şəhərli-magik qüvvəyə malikliyi barədə mifik təsəvvürə görə belə bir alət burada konkret olaraq qopuz adı insan tərəfindən yaradıla bilməz. Türküstan ərazisində gəzib dolayan çoxsaylı **rəvayətlər qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən yaradıldığını söyləyir**. Dədə Qorqudun müqəddəslər cərgəsinə aid olduğunu, ruhlar aləminə bağlılığını nəzərdə saxlasaq, qopuzun yaranışında qeyri-adilik amilinin oynadığı rola mifik təfəkkürün xüsusi diqqət yetirdiyi aydınlaşır. Olsun ki, qopuzun ruhlar aləmi ilə bağlılığı xəttinə inamı gücləndirmək məqsədilə mifik təfəkkür Dədə Qorqudun həmin aləmin nümayəndələrinin köməyi ilə qopuz icad etdiyini rəvayətləşdirmişdir. Türküstan ərazisindəki rəvayətlərdən birində deyilir ki, musiqinin ölməzlik gətirəcəyindən xəbərdar olan Dədə Qorqud ormanları gəzib doluşaraq şəhərli səsə malik musiqi aləti-qopuz düzəltmək niyyətinə düşmüşdü. Ancaq o, nə qədər əlləşirdisə düzəltdiyi alətlərdən musiqi alınmırdı. Müxtəlif ağaclardan ayrı-ayrı ölçü və formalarda alətlər hazırlayırdısa da zəhməti boş çıxırdı-musiqi aləti düzəltməyin sirrindən agah ola bilmirdi ki, bilmirdi. Bir gün o, yenə də ağacların arasında götür-qoy eləyə-eləyə gəzib doluşırdı. Birdən qabağına şeytanlar çıxdı. Şeytanlar ondan nə axtardığını soruşdular. Qorqud qopuz düzəltmək istədiyini, ancaq məqsədinə nail ola bilmədiyini söylədi. Şeytanlar gülüşüb uzaqlaşdılar. Qorqud ağacların arasında gizlənib onları izləməyə başladı. Qorqudun çıxıb getdiyini güman edən şeytanlar bir-birinə dedilər: "Qorqud özünə havayı yerə əziyyət verir. O,

qopuzu icad edə bilməz. Çünki Qorqud bilmir ki, qopuz hər ağacdan düzəldilməz”.

Şeytanlar qopuzu hansı ağacdan və necə düzəltməyi, onun çanağına dəvə dərisindən necə üzlük çəkməyi, at quyruğunun tükündən necə tel hazırlayıb bağlamağı yerli-yerində bir-birinə danışmağa başladılar. Onlar danışdıqca Dədə Qorqud hər bir şeyi incəliyinə qədər yadında saxladı. Sonra o, gedib qopuz düzəltmək üçün lazım olan ağacı kəsdi, şeytanların göstərdiyi üsulla qopuz düzəltdi. Bu, həqiqətən sehirli səsə malik bir musiqi aləti oldu. Qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən icad olunduğuna inam⁵⁴ “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı “Mərə kafir, Dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə çalmadım, -dedi”⁵⁵-cümləsində də mövcuddur. Musiqi alətinin ruhlar dünyasının nümayəndələri olan şeytanlarla əlaqəsi barədəki mifik təsəvvürə başqa bir rəvayətdə də təsadüf olunur. Türkmənlər arasında geniş yayılmış həmin rəvayətə görə, baxşılardan piri, ustası olan Baba Qambar musiqi alətinin-dütarın da yaradıcısıdır. Baba Qambar dütarı icad etsə də bu musiqi alətində sehirli, ovsunlayıcı havalər çala bilmirdi. O, nə qədər əlavələr, dəyişikliklər eləyirdisə dütar sehirli-cazibəli musiqi səslənmirdi. Bir gün Baba Qambar əlində dütar fikirli halda yol gedirdi. Birdən onun qabağına şeytan çıxdı. Şeytan Baba Qambardan nə üçün fikirli olmasını soruşdu. Baba Qambar dütar düzəltdiyini, amma onda qeyri-adi havalərin yaranmadığını dərddli-dərddli söylədi. Belədən şeytan bildirdi ki, dütar sehirli hava yaratmağın sirrindən yalnız o, ağahdır. Əgər Baba Qambar razılaşsa ki, dütar onların icad etdikləri şərikli musiqi alətidir, onda şeytan həmin sirri açar. Baba Qambar ələcsiz qaldığı üçün

54. V.M.Jirmunskiy. *Työrkskiy qeroičeskiy epos*. s.553

55. KDQ, s.114

razılaşmalı oldu. Şeytan dütarın boğaz hissəsindəki hansı nöqtəyə pərdə bağlamaq lazım gəldiyini Baba Qambara başa saldı. Qambar oradaca şeytanın məsləhətini yerinə yetirdi və gördü ki, həqiqətən də bundan sonra dütar sehirli-cazibədar musiqi çalmaq mümkündür. Amma şeytana verdiyi sözə əməl eləmək istəmədi və bundan sonra şeytan narazı halda çıxıb getdi. Baba Qambar obaya qayıtdı, adamları başına yığıb dütar çaldı. Həmişəkindən fərqli olaraq sehirli musiqi səsi eşidən adamlar ondan bunun səbəbini soruşduqda Baba Qambar qeyri-ixtiyari əli ilə dütarın yeni pərdəsini göstərüb: “Hər şey bu şeytan pərdəsinin başındadır”, - dedi, Baba Qambar özü də bilmədən sirrin üstünü açdı və onun sehirli dütar icad etməkdə şeytanla şərik olduğu aydınlaşdı. Elə o vaxtdan da dütarın ən gözəl səs yaradan pərdəsi “şeytan pərdəsi” adlanmağa başladı⁵⁶.

Zənnimizcə, bu rəvayət Dədə Qorqudun qopuz icad etməsi barədəki mifoloji rəvayətlə bu və ya digər şəkildə əlaqəlidir. Daha doğrusu, şeytan obrazı istisna olmaqla əvvəlki rəvayətin bir neçə ünsürü burada deformasiyaya uğramışdır. Belə ki, Dədə Qorqud Baba Qambarla, qopuz isə dütarla əvəzlənmişdir. Bəs əvəzlənmənin səbəbi nədir? Həç şübhəsiz, tarixi-siyasi şəraitdən asılı olan dünyabaxış dəyişməsi özünü göstərir. Müsəlmanlığı qəbul etmiş türkmənlər əski dünya görüşün -qam-şaman sisteminin sütunlarından sayılan Dədə Qorqudu islamın təqdim etdiyi obrazla-Baba Qambarla əvəz etməklə islamaqədərki dini-mifik baxışlardan ayrılıqlarını və yeni sistemə bağlandıqlarını göstərməyə çalışmışlar. Bəllidir ki, Baba Qambar Qəmbər Həzrəti Əlinin ən yaxın və sədaqətli adamlarından biridir. O, Əlinin məhşur atı Döldülün xidmətçisi-mehtəri olduğu üçün islam mifologiyasında atların qoruyucu

56. V.N.Basilov. *Kult svyatix v islame*. M., “Misl”, 1970, s.57

cusu-hamisi kimi də simvollaşmışdır. Maraqlıdır ki, Baba Qambarın dütarı Düldülün yanında icad etməsi barədə də rəvayət vardır⁵⁷. Qopuzun dütarla əvəzlənməsi də əvvəlki dünyagörüşdən qam-şaman təsəvvürlərindən uzaqlaşmaq, əslində uzaqlaşdırılmaq meyli ilə bağlıdır. Baba Qambarın Dədə Qorqudu, dütarın isə qopuzu əvəz etməsini sonrakı tarixi proseslərin təsiri kimi qəbul etməklə, türkmənlər arasındakı rəvayətdə də musiqi alətinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədə əski təsəvvürün mövcudluğunu görürük. Görünür, türk etnik-mədəni çevrəsində musiqi alətinin qopuzun ruhlar aləminin nümayəndəsi ilə əlaqəliliyi son dərəcə geniş yayılmış bir təsəvvür olmuşdur. Ruhlar aləmi nümayəndəsinin “şeytan” kimi obrazlaşması islamın qəbulundan sonrakı hadisədir. Yəqin ki, qopuzun sirrini insana öyrədən ruhlar aləminin nümayəndəsi islamaqədərki təsəvvürdə “şeytan” deyildir. Ruhlar aləminin həmin nümayəndəsi “cin” adı altındakı hami ruhlardan biridir. Onun ilkin çağdakı həqiqi obrazı və hansı adla çağırılması xüsusi tədqiqata ehtiyacı olan bir məsələdir. Türkmənlərdə baxşı dütarlarının cin-şeytanlarla bağlı müqəddəs musiqi aləti sayılması da ilahi aləmlə bağlılıq əlamətidir⁵⁸. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi aləti və musiqi barədə xalq arasında işlənən “şeytan əməli” ifadəsi bu baxımdan əski mifik təsəvvürə söykənən bir qənaətdir və bu qənaətin yuxarıdakı mifoloji rəvayətlərlə birbaşa ilgisi mövcuddur. “Şeytan əməli” anlamı **mənfi məzmunu islam zehniyyəti gücləndikdən sonra kəsb etmişdir**⁵⁹. Qopuza, daha sonra isə onun xələfi olan saza “şeytan əməli” kimi yanaşılması iki münasibəti təzahür etdirir:

a) bu münasibət islam ənənəsinin öz tərkibində olan

57. Orada, s.58-59

58. X.Koroqlı. *Turkmenskaya literatura*. s. 71

59. V.Vəliyev. *Qaynar söz çeşməsi, Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.61*

doqma-yasaqlardan irəli gəlir. Musiqinin haram buyurulması belə bir islami mövqeyi formalaşdırmalıydı.

b) münasibətin məhz “şeytan əməli” ifadəsiylə biçimlənməsi göstərir ki, islamaqədərki dünyagörüşün musiqi aləti və musiqinin ruhlar aləmi ilə bağlanması və bu mövzuda çoxsaylı, eyni zamanda çoxvariantlı mifoloji rəvayətlər yaradıb yayması islam ideoloqlarına məlum olmuşdur. Ona görə də “şeytan əməli” ifadəsini təsadüfi saymaq olmaz.

Qaragüruhçu zehniyyətin musiqi alətinə-qopuza, daha sonra isə saza mənfi münasibət bəsləməsi və “şeytan əməli” damğasıyla ona yasaqlayıcı mövqedən yanaşması müxtəlif zamanlarda el sənətkarları tərəfindən narazılıqla qarşılanmışdır. Onlar öz sənətlərinin halallığı, mənfi məzmunlu “şeytan əməli”ndən uzaqlığı barədə çoxlu şeirlər düzüb-qoşmuşdur. Həmin şeirlər aşıqların əksəriyyəti tərəfindən əzbərlənmiş və lazım gəldikdə özlərini müdafiə məqsədilə söylənmişdir. On səkkizinci yüzilliyin Anadolu aşıqlarından Aşiq Dərdli qaragüruhçu-sxolastik “şeytan əməli” damğasına öz etirazını “Şeytan bunun nərəsində” sualı ilə belə bildirmişdir:

*Telli sazdır bunun adı,
Nə ayət dinlər, nə qadı.⁶⁰
Bunu çalan anlar kəndi,
Şeytan bunun nərəsində?*

*Abdəst alsan, aldın deməz,
Namaz qilsan, qıldın deməz,
Qadı kibi haram yeməz,
Şeytan bunun nərəsində?*

60. Kadi-qazı ruhani xadim.

Venedikdən⁶¹ gəlir teli,
Artıq ağacından qolu
Bu, allahın şaşqın qulu-
Şeytan bunun nərəsində?!

İçindəmi, dışındamı?
Burgusunun başındamı?
Köksünün naxışındamı?-
Şeytan bunun nərəsində?!

Dərdli kibi sarıqsızdır,
Ayağı da çarıqsızdır.
Buynuzu yox, quyruqsuzdur,
Şeytan bunun nərəsində?⁶²

XIX yüzilliyin görkəmli el sənətkarı Göyçəli aşiq Musa da eyni ovqat üstündə məşhur "Nə günahı telli sazın?"-gəraylısını söyləmişdir. Dillər əzbəri olan bu şeirdə sazın-sözün bakirəliyinə, saflığına bəraətlə yanaşı, ona hücum eləyənlərə qarşı ədalətli ittiham da var:

Yoldan çıxıb yolun azmır,
İblis kimi ara pozmur.
Molla kimi cadu yazmur,
Nə günahı telli sazın?...

Musa vəsfın söylər saza,
Ruh verir gəlinə, qıza.

61. Venedik -yer adıdır. Görünür, Anadoluya saz telləri əsasən Venedikdən-Venetsiyadan gətirilmişdir.

62. Dərdli-həyatı, sanət, şişirləri hazırlayan Şəmsəddin Kutlu. Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1988, s. 163

Oxşamır o şeyidbaza,
Nə günahı telli sazın? ⁶³

Hər iki şeirdə mənfi məzmunlu "şeytan əməli" iddiasına qarşı dayanıldığı və "şeytan" kəlməsinin xüsusi şəkildə vurğulandığı (müqayisə et: "Şeytan bunun nərəsində?" və "Oxşamır o şeyidbaza"...) göz qabağındadır.

Qaragüruhçu zehniyyətin qopuz-saz ənənəsinə qarşı çıxmasına, dərin köklərə malik olan bu qədim duyum və düşüncə sistemini müxtəlif istiqamətli təqib-təzyiqlərə məruz qoymasına baxmayaraq, azad ruhlu türk elat həyat tərzı Qafqaz, İran və Anadoluda öz tarixi ənənəsini qorumuşdur. Belə ki, qopuz və saza ruhlar dünyası ilə bağlı müqəddəs-sehirli alətlər kimi baxıldığından islamiyyətin bütün zamanlarında həmin musiqi aləti evin-ocağın yuxarı başında yer almışdır. Azərbaycan aşıqları bu gün də sazı evin baş ucunda divardan asırlar. Eyni vəziyyət Anadoluda da müşaiyət olunur: "Anadoluda sazın yeri ozanın baş ucudur. Ozanın yataq başıdır. Ozanın və yatağın başına, adətən, Qurani-Kərim türündən qutsal (müqəddəs-M.Q.) şeylər asılıdır. Bir ozana ən böyük həqarət və bəd dua: "Sazını ayaq altına atalar", -sözüdür⁶⁴.

Qopuzun ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığı yerinə yetirdiyi tarixi funksiyalardan da görünür. O, hər şeydən əvvəl qam-baxşı və ozanın mərasim icrasında istifadə etdiyi müqəddəs alətdir. Bu səbəbdən də əski çağlarda qopuz və onun musiqisinə öyləncədən daha çox ibadət vasitəsi kimi baxılmışdır. "Qam - baxşı və ozanlar hər türlü havayı ibadət edər kimi

63. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. İki cildə, I c., tərtib edən Ə. Axundov, Bakı, Elm, 1983, s. 339

64. Y.K.Kalafat. Keçmişdən günümüzdə türk folk inanclarında "ışık". "Milli Folklor" dərgisi. 20-ci say, Ankara, 1993, s.33

çalırmışlar"⁶⁵. Xəstəni sağaltmaq istəyərkən və ya qaranlıq bir məsələ ilə bağlı baxıcılıq etməyə hazırlaşarkən altay qamlarının və qırğız baxışlarının mərasim icrasına qopuza üz tutan alqış-dualarla, yalvarışlarla başlamaları və buna bir statik ənənə kimi dəqiqliyi ilə əməl etmələri həmin prosesin-qopuz qarşısındakı alqış-dua, yalvarış mərhələsinin xüsusi ibadət tipi olduğunu göstərir⁶⁶. Deyəsən, qopuz və onun musiqisinə ibadət vasitəsi kimi baxıldığının əlamətidir ki, qopuz çalma qədim türk cəmiyyətində hamının yerinə yetirməli olduğu normativ bir ənənə şəklində qəbul edilmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı mənzərədən aydın olur ki, oğuzlarda qopuzu demək olar ki, hamı çala bilir. Qazan xan, Dirsə xan, Beyrək, Səgrək, Əgrək, Qanturalı və onun qırx yoldaşının qopuz çalması dastanın müxtəlif boylarında təsvir olunur. Tarix qaynaqlarının verdiyi məlumatlardan bəlli olur ki, IX-X yüzilliklərdə uyğur türkləri hətta çöldə gəzərkən və səfərə yollanarkən də musiqi alətlərini-yəqin ki, qopuzu yanlarında saxlayırmışlar⁶⁷. Görkəmli qazax alimi A.Jubanovun verdiyi məlumata görə, ta qədim çağlardan iyirminci yüzilliyin ortalarına qədər qazaxlarda nadir hallarda elə bir yurda-ev-çadıra rast gələrdin ki, onun divarından iki simli dombra-qopuzun variantı asılmasın⁶⁸. Bu cəhətin oğuzlarda da müşahidə olunması onu göstərir ki, musiqi alətinə türk etnoslarının əksəriyyəti eyni münasibəti bəsləmişlər. **Etnosun kütləvi şəkildə musiqi aləti-qopuz saxlaması və onu öz yanında gəzdirməsi ruhlar aləminin təmsilçisinə ibadət etməklə-qopuz çalmaqla onların nəzər-diqqətini öz üzərində saxlamaq məqsədi**

65. B.Ögəl. *Türk kultür tarixinə giriş*. IX c., s.40

66. B. Ögəl. *Türk kultür tarixinə giriş*. IX c., s.40

67. M.Seyidov. *Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları*. s. 186

68. A.Jubanov. *Strunı stoletiy. Alma-Ata, izd, xud, lit, 1958, s.18*

daşımışdır. Bahadırların yaraq-silahla bərabər musiqi aləti götürmələri də etnik norma kimi Dədə Qorqud qəhrəmanlarının səfərlərində açıq şəkildə ortaya çıxır. Əslində Koroğlunun qılinc-qalxanla yanaşı sazla da gəzib-dolaşması həmin ənənənin davamıdır.

Bahadır və qopuz münasibətlərinin mifoloji-estetik səciyyəsi "Kitabi-Dədə Qorqud"un "Qanlı qoca oğlu Qanturalı boyunu bəyan edər, xanım hey-hey..."-boyunda daha qabarıqdır. Sevgilisi Selcan xatunun naminə ağır sınaqlardan keçməli olan Qanturalı hər sınaq mərhələsindən öncə deyir: "Hey, qırq eşim, qırq yoldaşım, niyə ağlarsınız? Quruluca qopuzum götürün, ögün məni"⁶⁹. Qırx yoldaşı qopuz çalaraq onu öyür və coşdururlar. Bundan sonra Qanturalı növbə ilə vəhşi buğanı, aslanı və qızmış dəvəni öldürüb bütün sınaqlardan üzü ağ çıxır. Bahadırın öz qopuzuyla öyülməsi iki keyfiyyəti cəmləşdirir:

a) musiqi və coşdurucu sözlər (onların həm də alqış-dua səciyyəsi var) estetik vasitədir: bahadırın əhvalını yüksəldir, onda qələbə ovqatı yaradır.

b) qopuzun magik gücə malik olması-Dədə Qorqudla, ruhlar aləmi ilə bağlılığı bu ağır sınaq məqamında xilaskar-qoruyucu funksiyası yerinə yetirir. Qopuz vasitəsilə qoruyucu-xilaskar, həm də himayəçi-qüvvətverici ruhlar köməyə çağırılmış olur.

Qopuzun magik gücə malik olması, güc-qüvvət bəxş etməsi, uğur, bərəkət, xeyir, qələbə gətirməsi türk mühitindən kənarda-qonşuluqdakı yabançılar arasında da qəbul edilmişdir. Qazan xanı həbs edən kafirlər onu bir şərtlə azad etməyə razılıq verirlər ki, oğuz bahadırı qopuz çalıb onları tərifləsin, oğuzu sındırsın. Qazan xan qopuzu əlinə alıb tamamilə tərsinə hərəkət edir: özünü və oğuzu öyür, kafiri alçaldır, sındırır. Bu-

69. *KDQ*, s.88

rada qopuzun qeyri-adi musiqi aləti kimi yad etnik mühit tərəfindən də etirafı son dərəcə qiymətlidir. Çünki bu etiraf qopuzun tədrisən həmin mühitdə də yayılacağına perspektiv zəmin hazırlayır. Həqiqətən də qopuz və onun təmsil etdiyi sənət dünyasının türk çevrəsinin qonşuluğundakı yabançı etnik mühitlər tərəfindən mənimsənilməsi gerçək bir mədəni-tarixi prosesə çevrilmişdir⁷⁰.

Qopuzun yayılma coğrafiyasını izləyən görkəmli araşdırıcı Əhməd Cəfəroğlu onun yabançı etnik mühitlərdə tutduğu mövqeyin miqyas genişliyindən söz açarkən çox böyük həddləri göz önünə gətirir: "Türk xalq şerlərinin və zəfərləri tərənnüm edən qopuzun hun türklərinin dövründən etibarən macarlar, çeşlər, polyaklar, litvalılar, almanlar, ruslar, ukraynalılar, finlər, Afrikada yaşayan yerli əhali və nəhayət, bütün Balkan millətləri tərəfindən mənimsənilməsi və istifadə olunması iddia edilən təsiri bütün gücü ilə göstərməkdədir"⁷¹.

Qopuz etnoqrafik mərasimlərin icrasında - toy-düyn, şadlıq yığnaqlarında da istifadə olunan musiqi alətidir. "Kitabi-Dədə Qorqud"da "Dədəm Qorqud gəlübən şadlıq çaldı"-cümləsinin dəfərlərlə demək olar ki, bütün boyların sonunda təkrarlanması xoş əhvalı məclislərin qopuz havalarıyla süsləndiyindən xəbər verir.

Qopuz havalarında rəqs ahəngi və oynaq ritmlər də mühüm yer tutmuşdur. Qopuz havasına rəqs etməyin mümkünüyü Bamsı Beyrəyin "ərə varan qız qalqa, qol saluban oynaya, mən qopuz çalam"⁷² - istəyindən də bəlli olur. Qo-

70. İ. Kafasoglu. *Türk Milli kültürü. İstanbul. Boğaziçi yayınları. 1989, s.328*

71. Ə.Cəfəroğlu. *Folklorumuzda milli həyat və dil bakiyələri. İstanbul, 1939, s.23*

72. KDQ, s.64

puzun oynaq ritimli, qan qaynadan, ilhamlandırıcı havalarından yalnız birinin adı "Kitabi-Dədə Qorqud"da xatırlanır: "Qanturalıyla qızı götürüb gərdəyə qoydılar. Ozan gəldi, yelətmə çaldı"⁷³. "Yelətmə" - yelləndirmə, coşdurma məzmunu verir. Bu havanın gəlincöçürmə, yaxud da gəlin gərdəyə salma mərasimində çalındığını güman etmək olar. Ola da bilər ki, "Atlandırma"- "Vağzal" rəqsinin melodiyası qopuzun "Yelətmə" havasından gəlir.

"Qopuz" adı ilkin-ibtidai mərhələdə türk arealında ümumiyyətlə musiqi aləti məfhumunu ifadə etmişdir. Dağıstanda yaşayan noqaylar arasında bu tarixi təsəvvür bu günün özündə də qalmaqdadır. Noqaylar xalq musiqi alətlərinin hamısını "qomus" adlandırırlar. Bundan əlavə, qazaxların simli musiqi alətindən başqa bir sıra ağızla çalınan nəfəsli alətləri "qopuz" "ağız qomusu" adıyla çağırması da məhz həmin səbəbdəndir⁷⁴.

Əski mifik təsəvvürə görə, musiqi ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlı olduğundan təbii ki, musiqi alətinə verilən adda həmin tarixi-semantik məzmunun müəyyən cizgiləri əks olunmalıydı. Bu mənada qopuz adı bir qədər mürəkkəbləşmiş tərkib kimi götürülməlidir. "Qop"- "uz" hissələrindən ibarət olan adın birinci tərəfi, yəni "qop" komponenti ucalıq, yüksəklik, müqəddəslik anlamı verir. Ən uca, yüksək dağa "Qaf dağı" deyilməsi də "qop"- "qop"- "qab"- "qaf" sözünün qədim türkcədə ucalıq, yüksəklik, göylər-ruhlar aləminə, Tanrı dünyasına yaxınlıq məzmunu əks etdirdiyini göstərir. "Uz" və ya "oz" komponentinin isə qədim türkcədə nəgmə, musiqi, avazlı səs bildirdiyini nəzərə alsaq, onda qopuzun ucalıqla, göylər-ruhlar aləmiylə, müqəddəs Tanrı dünyası ilə bağlı musiqilər, avazlı, ahəngli sehirli-melodik səslər toplusu an-

73. KDQ, s.64

74. A.Jubanov. *Strunı stoletiy, s.19*

lamı verdiyi qənaətinə gəlmək olar. Deməli, ibtidai təsəvvür musiqi alətini ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlı olan sehirli-melodik səslərin-musiqilərin toplusunu özündə cəmləşdirən magik vasitə saymış və ona ilkin ibtidai mərhələdə yerinə yetirdiyi funksiyasına və tarixi-semantik məzmununa uyğun olaraq “Qopuz” adı vermişdir.

Ozan sənətinin səyyar səciyyə kəsb etdiyini nəzərə alaraq qopuzun bir musiqi aləti kimi quruluş baxımından dinamikliyə-hərəkət və yürüşə uyğun bir formada olması təsəvvürünə gəlmək mümkündür. Konkret şərhə keçməzdən öncə belə bir tarixi həqiqəti xatırladaq ki, mənbələrdə qopuzun iki tipi qeyd olunur:

1. Kamança şəklində olan qopuz.

2. Hazırkı saz qəlibinin ibtidai formasını xatırladan qopuz.

Kamança şəklində olan qopuz oğuzlara məxsus deyildir. “Qıl kıyaq” və “təmir komuz” adlarıyla da tanınan bu qopuz növü əsasən xakaslar, şorlar, qırğız və qazaxlar arasında yayılmışdır⁷⁵. Maraqlıdır ki, həmin ərazilərdə kamançaya bənzər qopuzla yanaşı sazabənzər qopuzdan da istifadə olunmuşdur⁷⁶. Görünür, bu qopuz növlərinin hərəsinin özünəməxsus tarixi funksiyaları vardır. Deyəsən, kamançaya bənzər qopuzlar yalnız mifoloji mərasimlərdə-baxıcılıq, qamlama proseslərində çalınmışdır. Atlı həyat təzi üçün istifadəsi imkansız olan bu musiqi aləti dinamik türk etnoqrafik mərasimlərində, xüsusən də yürüşlərdə əl vermədiyindən geniş yayılmışdır.

Oğuzlara məxsus olan sazabənzər qopuz həyat tərzinin tələbinə uyğun çevik biçimə və xırda ölçülərə malikdir. “Ki-

75. İ.B.Moldabaev. *Epos “Manas” kak istočnik duxovnoy kulturi kirgizskogo naroda*, s.135

76. V.V.Vinoqradov. *Kirgizskaya narodnaya muzıka*, s. 166

tabi-Dədə Qorqud”da tez-tez xatırlanan “qolça qopuz” ifadəsindən də göründüyü kimi qopuz təqribən qolcadır, yəni ki, qol boydadır. Bundan əlavə dastanın oğuz bahadırı Qanturalıya həsr olunmuş boyunda “qolça qopuz”la yanaşı “quruluca qopuz” və “alça qopuz” ifadələri də işlədilmişdir: “Quruluca qopuzım götürün, ögün məni...” “Mərə, alça qopuzum ələ alın, məni ögün”⁷⁷. Bəlkə də dastanın ayrı-ayrı məqamlarında rast gəlinəydi bu ifadələrə əsasən “quruluca qopuz”, “qolça qopuz” və “alça qopuz”un qopuz növləri olduğu gümanına düşmək olardı. Lakin nəzərə alanda ki, hər üç ifadə eyni boy daxilində, eyni qəhrəman-Qanturalı tərəfindən öz qopuzuna aid söylənir, onda bu deyimlərin ayrı-ayrı məqamlarda təsvir elementi funksiyası daşdığına şübhə yeri qalmır. “Quruluca qopuz” olsun ki, “qurulmuş, köklənmiş qopuz” anlamındadır. Bununla belə, “quruluca” sözü bəzəkli, yaraşıqlı, səliqəli, nizamlanmış-köklənmiş məzmunu da verə bilər. Müqayisə üçün, “qurulu ev”, “qurulu otaq” xalq ifadələrini yada salmaq kifayətdir. “Qurulu ev”, “qurulu otaq” ifadələri xalq arasında yaraşıqlı, nizama salınmış, səliqə səhmanlı ev, otaq mənasında işlənir. Ehtimal ki, “quruluca qopuz” ifadəsi də “qurulu qopuz” şəklindədir. “Quruluca” (əslində “quruluca”) oxşama, əzizləmə tərzində olan bir söylənişdir. Bəzəkli, yaraşıqlı məzmununu əzizləmə tərzində çatdıran “alça qopuz” ifadəsi də bu baxımdan “quruluca qopuz”un eynidir. Hər iki deyim təsvir əlaməti-“quruluca” və “alça” sözləri qopuzun yaraşıqlı və bəzəkli görkəmə (sədəfli saz kimi) malik musiqi aləti olduğunu əks etdirir. Qopuzun icad olunması ilə bağlı mifoloji rəvayətlərdən də aydındır ki, o, hər ağacdən düzəldilə bilməz. Türk mədəniyyət tarixinin görkəmli araşdırıcısı Bahəddin Ögel qo-

77. *KDQ*, s.88

puz düzəltmək üçün istifadə edilən ağacların mifoloji dünya-görüşdə əsasən sakral məzmun daşıdığını müəyyənləşdirmişdir. Böyük alim türk etnosunun yayıldığı coğrafi ərazilərdəki qopuz düzəldilən həmin ağaclardan bir qismini dəqiqləşdirmişdir: çam qaraqay, ceviz, tut, ardıc, sədir ağacı və s.⁷⁸. Ən qədim çağlarda qopuzun telləri at quyruğunun tükündən-qıldan düzəldilmişdir. At quyruğundan götürülmüş qıllar xüsusi tərzdə burulub tarımlanaraq tel kimi qopuza bağlanmışdır. Qopuzun pərdələri isə qoyun bağırsağından hazırlanmış kərişdən düzəldilmişdir⁷⁹. Kərişdən pərdə bağlamaq ənənəsi uzun müddət davam etmişdir. At qılını sonralar ipək tellər və metal simlər əvəz etsə də, kəriş uzun zaman qopuza, daha sonra isə saza pərdə bağlamaq üçün istifadə edilən əsas vasitə olmuşdur. İyirminci yüzilliyin ortalarına qədər Azərbaycan sazbəndlərinin əksəriyyəti sazın pərdəsini kərişdən düzəldirdilər.

Tarix və folklor qaynaqları qədim türk qopuzlarının əsasən iki və üç telli olduğunu göstərir⁸⁰. Sibir-Altay, Ural-böyü, Çin-Uyğur və Türkünstan ərazilərindəki qopuzların eləcə də onların əvəzləndiriciləri olan tanbur və ya dombraların sim düzlüşündə ikisimlilik ənənəsi indi də gözlənilir⁸¹. Türkmən dutarları adından da görüldüyü kimi tarixən iki simli musiqi aləti olmuşdur. İlk ibtidai mərhələdə qopuzdan qam-şamanlar musiqi aləti kimi istifadə etdiklərindən onun iki və üç telli olmasını mifoloji - semantik mahiyyətdə olan bir məsələ hesab etmək mümkündür. Bəllidir ki, qam-şaman təsəv-

78. B. Ögəl. *Türk kültür tarixinə giriş. IX c., s.106-107*

79. Orada, s. 24, 100

80. S.M.Abramzon. *Kırqızı i ix etnoqrafiçeskie i istoriko-kulturnie svyazi. s.305*

81. V.M.Jirmunskiy, X.T.Zarifov. *Uzbekskoy narodnyy epos. M., izd. xud. lit. , s.24*

vür sisteminə görə üç aləm mövcuddur:

1) göylər aləmi;

2) yer aləmi;

3) yeraltı aləm⁸². Bu üç aləmin ikisi-göylər və yeraltı aləm mifoloji mərasimlərin diqqət mərkəzində daha çox dururdu. Mifoloji mərasim aləti-qədim qopuz həmin aləmlərlə əlaqə yarada bilən? bəzən isə onları təmsil edən vasitə kimi düşünüldüyündən əski mifik təsəvvürə görə iki telli qopuzun tellərindən biri göylər aləminin, digəri isə yeraltı aləmin ruhları ilə bağlıdır. Üç telli qopuzlara gəlincə isə, belə güman etmək olar ki, görünür, bəzi tayfaların o cümlədən də oğuzların qam-şamanları hər üç aləmi özlərinin təsir dairəsində saxlamaq istəmiş və bu məqsədlə də qopuzda üç telin olmasını zəruri saymışlar. Sibir-Altay və Türkünstanda iki telli qopuzla yanaşı üç telli qopuzun da müəyyən yer alması həmin mifoloji təsəvvürlə bağlı olmalıdır⁸³. İndinin özündə də Qırğızistanın şimal bölgəsindəki baxşılar qamlama mərasimlərində yalnız üçsimli qopuzlardan istifadə edirlər⁸⁴.

Yuxarıda adı çəkilən bölgələrdən fərqli olaraq, Qafqaz, İran və Anadoluda qopuzun əsasən üçsimli tipinin tarixi mövcudluğu mülahizəsini yürütmək üçün müəyyən əsaslar vardır. Bu bölgələrin etnik yaddaşında yaşayan “üç telli sazını sinəsinin üstünə aldı”-ənənəvi folklor qəlibi və “saçından üç tel ayırdı, basdı bağına, görək nə dedi” - poetik təsəvvürü də etnosun qədim musiqi alətinin üç telli olmasından irəli gəlir.

Musiqi alətinin telində ruhun əks olunması barədəki mifoloji təsəvvürün izlərinə “Aşiq Qərib” dastanında da təsədüf olunur. Belə ki, Qərib uzaq səfərə çıxanda sazını divardan

82. V.N.Basilov. *İzbranniki duxov. s. 55*

83. S.M. Abramzon. *Kırqızı i ix etnoqenetičeskie i istoriko-kulturnie svyazi. s. 315*

84. Orada, s.315

asıb ana və bacısına bildirir ki, nə vaxt sazımın simi öz-özünə qırılsa, onda bilin ki, mənim başıma qəziyyə gəlib, daha salamat deyiləm. Musiqi alətinin teli-sazın simi ruhlar dünyası ilə bağlı olduğu üçün folklor təfəkkürünə görə uzaq səfərdə olan Qəribin taleyindən xəbər gətirə bilər. Nəzərə alaq ki, Qərib haqq aşığıdır, tanrı vergisinə sahibdir və bu səbəbdən də ilahi aləmlə əlaqəlidir. Əski çağların qam-şamanıyla orta əsrlərin haqq aşığı arasında elə bir prinsipial fərq olmadığından onların hər ikisi ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə əlaqəlidir musiqi alətinin teli barədəki ilkin mifoloji təsəvvür qam-ozan-baxşı-aşiq ardıcılığının bütün mərhələlərində eyni statusa malikdir. Gətirilmiş misaldan da göründüyü kimi, qopuz tellərinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədəki mifik qənaət daha sonra sazın siminə də adlanmışdır.

Sənətin tarixi mənzərəsi göstərir ki, qopuz ayrı-ayrı bölgələrdə bir sıra digər adlar da qazanmışdır. Bunlardan ən çox yayılanı tanbur və onun çeşidli variantlarıdır: tanbur, dombra, dombura, dombrak və s. Qazax və özbəklər arasında sadalanan adlar geniş yayılmışdır. Azərbaycanın Qax-Zaqatala-Balakən bölgəsində tanburdan musiqi aləti kimi indi də istifadə edilir. Bu regionun bayatı nümunələrində tanbur adının fəal işləkliyi də onun həmin çevrənin folklor həyatında xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsindən irəli gəlir:

*Tanbur çaldım sinədə,
Beş il qaldım binədə.
Beş il də indən qalsam,
Unutmaram yenə də.*

*Tanburun beş bəndinə,
Oğlan gedər kəndinə.
Bir allah kömək olsun
İkimizin dərdinə.*

*Tanburun teli uzun,
Şantalar düzüm-düzüm.
Bir bu yana baxsana,
Ay mənim ala gözlüm* ⁸⁵

Maraqlıdır ki, qazax və özbək dombraları, Uralboyu tanburaları əsasən ikisimli⁸⁶ olduğu halda Azərbaycan və Anadolu ərazisindəki tanbur üç simlidir. Bu, Qafqaz-Anadolu qopuzunun üç telli olması qənaətini qüvvətləndirən bir dəlildir. Qopuzla yanaşı tanbur adının işlənməsi və sonradan bu adın üstünlüyü ələ alması aşağıdakı səbəblə bağlı ola bilər: qopuz qam-şaman mərasimlərində istifadə olunan mühüm vasitələrdən biri olduğu üçün islam dünyagörüşü türk mənəviyyatına yeridikdən sonra qam-şaman kompleksinin bütün unsurlarını, o sradan da musiqi alətini sıxışdırmışdır. Belə vəziyyətdə qopuzun dar çərçivədə hansısa bir tayfa daxilində mövcud olan məhəlli adlarından birini fəallaşdırmaq, irəli çıxarmaq və “qopuz” adını arxa plana keçirmək zərurəti doğmuşdur. Görünür, “tanbur” belə məhəlli səciyyəyə malik adlardan biri olmuş və “qopuz” adını kölgələyərək diqqəti onun üzərindəki təzyiqdən müəyyən qədər yayındıra bilmişdir⁸⁷. Türkmənlərin qopuzu sonradan “dutar” adlandırmaları da elə

85. Nümunələri Azərbaycan MEA Şəki Elm Mərkəzinin əməkdaşı Əli Süleymanov Zaqatala rayonunun kəndlərindən toplamışdır.

86. Bununla belə, Türkiyənin özündə-qazaxlarda da üç simli, on iki-on dörd pərdəli dombralar vardır. Bax: F.Karomatov. *Uzbekskaya dombravaya muzika*. Taşkent, Qospolitizdat, 1962, s.7

87. Qopuzun kənar etnik mühitlərə təsiri eynilə tanbur-dombra üçün də səciyyəvidir. Dombranın slavyanlara adlanması, xüsusən də ruslarda ənənəvi musiqi alətinə çevrilməsi tarixi gerçəklikdir. Bunu rus dombralarının qazax, qırğız və türkmən dombralarından demək olar ki, fərqlənməyən quruluşu və çalğı tərzində açıq şəkildə təsdiqləyir. Bax: A.Jubanov. *Struni stoletiy* s. 19

bu səbəbdəndir. Orta əsrlərdə gedən bu əvəzlənmələrdən sonra “qopuz” adı əsasən mifoloji mərasim icraçılarına-baxıcı, baxşı, qam və oyuna məxsus musiqi aləti üzərində qalmışdır.

Qədim türk mədəni mühitində qopuz çalan sənətkarlara istifadə etdikləri musiqi alətinə uyğun olaraq “qopuzçu” adı da verilmişdir. “Manas”, “Səmətəy”, və “Seytək” kimi dərin etnik-mədəni yaddaş sisteminə malik dastanlarda “qopuzçu” sözünə sənətkar statusunda tez-tez rast gəlindiyindən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, bu söz hətta ad-titül səviyyəsində işlənmişdir⁸⁸. Qopuz+çu qopuzda çalıb çağırən ad-titulu türk xalqlarının böyük əksəriyyətində “ozan” və “baxşı”nın müştərək əvəzedicisi kimi onlarla birlikdə fəaliyyət göstərmişdir⁸⁹. “Qopuzçu”nun ümumtürk arealındakı fəal işləkliyinə əlamətidir ki, bu ad qonşu mədəniyyət çevrələrinə də nüfuz edə bilmişdir. Ukrayna və Polşa xalqlarının folklor sənətkarına - musiqiçi - söyləyicilərə verdikləri “kobzar” adı türk etnik-mədəni mühitindən gələn “qopuzçu”nun birbaşa təsirindən meydana gəlmişdir. “Qopuz+ər” birləşməsindən yaranmış “kobzar” qopuz çalan ər, qopuz çalan adam mənasını əks etdirir ki, bu da qopuzçunun demək olar ki, eynidir. Burada adın leksik anlamı və qrammatik quruluşu türk dil və düşüncə tərzinə o qədər uyğundur ki, əslində dərin araşdırma aparmadan da bunu sezmək mümkündür. “Kobzar” ad-titulunun kənar etnik mühitdə geniş yayılması onun öz doğma mühitində də uzun

88. İ.V.Moldobaev. *epos “Manas” kak istočnik izučeniye duxovnoy kulturi Kirgizskoqo naroda*. s. 138

89. Qeyd: Bəzən folklor sənətkarının adı-“ozan” musiqi alətinə adlanmış, onun istifadə etdiyi musiqi aləti də “ozan” adlanmışdır. Bu zaman “ozan” “qopuz”un əvəzedicisi kimi çıxış etmiş və folklor sənətkarına da “ozançı” ad-titulu verilmişdir. Bax: Ə. Bədəlbəyli. *İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti*, Bakı, “Elm”, 1969., s.57

müddət populyar olduğunu söyləmək imkanı verir. “Qopuzçu” adı çox ehtimal ki, “qopuz” və “ozan” adlarının sıxışdırılıb sıradan çıxarılmasıyla bir zamanda tədricən öz doğma mühitini tərk etmişdir.

“Qopuzçu”-“Kobzar” cərgəsinə daxil olan “Qusan” ad-titulu da “qopuz” sözündən törəmədir. Bəllidir ki, qopuzun çoxvariantlı tələffüz formalarından biri də “qos” və ya “qus”dur⁹⁰. Qopuzun “qos” və ya “qus” kimi tələffüzü Sibir-Altay bölgələrində indi də qalmaqdadır⁹¹. Ermənilərin folklor sənətkarı “qusan” Ukrayna “kobzar”larının bir başqa tipidir. Maraqlıdır ki, kobzarların musiqi alətinin adı “kobza” olduğu kimi qusanların da musiqi alətinin adı “qos” və ya “qus”dur⁹². “Qus”+an” qus qopuz çalan adam deməkdir. Gürcülərin “qosan” və ya “mqosan” ad-titulu da qos-qopuz çalan adam anlamındadır. Çünki onlarda da qosanın mqosanın musiqi aləti “qos” adlanır⁹³. Hər iki ad-titül qonşu etnik çevrədən-türk mədəni mühitindən gələn güclü mənəvi-estetik təsir altında intişar tapmışdır. Qədim çağlarda və orta yüzilliklərdə qeyri-rəsmi şəkildə bütövlükdə şərq aləmində, eləcə də şərqin təsir dairəsinə yaxın olan bölgələrdə ərəb dili elm, fars dili yazılı ədəbiyyat daha çox poeziya, türk dili isə ümumfolklor dili statusunda çıxış etdiyindən “qopuzçu”nun “qusan”, “qosan”

90. V.M.Belyaev. *Oçerki po istorii muziki narodov SSSR, II t, M. “Muzqiz”, 1962, s.49*

91. *Orada*, s. 49-50

92. M.Ağayan. *Erməni qusanları və qusan-aşiq sənəti*. Yerevan, “Haypatrat”, 1959, s. 3. Qeyd: Erməni dilində olan bu mənbədəki faktı qusanın musiqi alətinin “qus” və “qos” adlanmasını İ.Abbasovun “Ozan” Uzan-qusan istilalı və sənətinə dair” məqaləsindən götürmüşük. Bax: Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər; III kitab, Bakı, Azərb. EA nəşriyyatı, 1968, s.60

93. M.İ.Şalakadze. *Qruzinskoe narodnie muzikalnie instrumenti*, Tbilisi, “Mednisreba”, 1970, s.23

mqosan, “kobzar” adları altında erməni, gürcü, ukrayna və digər qonşu xalqların mənəvi-mədəni mühitində nüfuz sahibi olması təbii sayılmalıdır. Türk dili ümumfolklor dili səciyyəsi daşdığından qusan, qosan və kobzarların həm ifaçılıq repertuarında, həm də yaradıcılıqlarında bu tarixi faktorun qabarıq görüntüləri qalmışdır. Yüzlərlə erməni qusanının və gürcü qosanının türkcə şerlər düzüb qoşması, habelə etnoqrafik mərasimlərdə türk folklor örnəklərini-mahnıları, dastanları çalib-çağırması folklorşünaslıqda dəfələrlə sübuta yetirilmişdir⁹⁴. Qəribədir ki, türkologiya sahəsində böyük xidmətləri olan V.A.Qordlevski “Proisxojenie osmanskoqo slova “uzan” adlı məqaləsində haqqında danışılan təsiri tamamilə əks istiqamətə yönəldir. Guya qusanlar qədim Arkaşidlər sarayında çalib-oxuyurdular. Ermənistan çarlığının süqutundan sonra qusanlar səlcuqların saraylarına getdilər və orada onların təsiri ilə türklərin ozan-uzan sənəti yarandı⁹⁵. V.A.Qordlevski “ozan” uzan sözünün özünü də “qusan”ın türk dilinə uyğunlaşdırılmış şəkildəyişməsi sayır⁹⁶. Qusanın türk folklorunun təsiri altında meydana gəlməsini erməni tədqiqatçıları da heç bir vəchlə qəbul etmək istəmir və bu sözü iran-fars mənşəli kəlmə kimi araşdırırlar⁹⁷. Biz yuxarıda tarixi prosesin əsas cizgilərini

94. Ə.Yerevanlı. *Azəri-erməni ədəbi əlaqələri*. Yerevan, “Hayastan”, 1968, s.315-369; Y. Ramazanov. *Azərbaycan dilində yazıb-yaradan erməni aşıqları*. Bakı, “Elm”, 1976; V Hacıyev. *Folklorumuzun üfüqləri*. Bakı, “Yazıçı” 1991

95. V.A.Qordlevskiy. *İzbrannie soçineniya, T,II.,M*, izd. Vost. lit., 1962. s. 264-265

96. Orada. s. 265

97. Taqmizyan İ.K. *Teoriya muziki v drevney Armenii*. Erevan, izd. AN ARM. SSR, 1977, s 24; *Erməni mənbələrinin bu bərdəki mövqeyinin geniş səpkili təsvir-izahı üçün İ.Abbasovun “Ozan” uzan-qusan istilahı və sənətinə dair, “Tədqiqatlar”, III kitab, s.59-70 məqaləsinə bax.*

açıqladığımızdan burada V.A.Qordlevskinin və onun həmfikir-ləri olan erməni tədqiqatçılarının yanlış mülahizələrini təkzib etmək üçün məsələnin bir neçə başqa cəhətini diqqət önünə çəkməyi məqsədəuyğun bilirik. Əgər V.A.Qordlevskinin və onun həmfikirlərinin mülahizəsi doğrudursa, onda səlcuqların sarayına gələn qusanlar hansı repertuarla-söz və musiqi ilə türk hökmdarlarının, bəylərinin köüllərini oxşayaraq onları əyləndirəcəkdilər? Şübhəsiz ki, məğrur türk bəyləri erməni musiqisi və erməni sözlü mahnı dinləməyi öz qürurlarına sığışdırmazdılar. Qusanlar oğuz bəyləri qarşısında bəylər üçün doğma dildə-türk dilində və onların havalarını-oğuzlara məxsus ozan-qopuz havalarını çalib oxumalıydılar. Elə isə, bəs onda erməni qusanları həmin folklor kompleksini necə, harada və nə səbəbə mənimsəmişdilər? Köklü qaynaqlara baş vurmada hətta sıravı məntiqə də bu qənaətə gəlmək olar ki, qusanların repertuarı başdan-başa türk folklor kompleksinə məxsus musiqi və söz örnəklərindən təşkil olunmuşdu. Bunun səbəbi olduqca sadədir. O, ozan sənətinin təsiri altında yaranmışdı və ozanın musiqi və söz repertuarını elə bir ciddi dəyişikliyə uğratmadan götürüb istifadə eləyirdi. Səlcuqluların sarayına və oğuz bəylərinin hüzuruna da onlar əvvəlcədən mənimsədikləri həmin ozan repertuarı ilə gəlmişdilər.

“Qusan” təəssübkeşliyinin əsassızlığını açıqlayan belə bir arqumentlə də çıxış etmək olar: bəllidir ki, hər bir etnosun ilkin-ibtidai mərhələdə yaranan sənəti, xüsusən də folklor sənəti həmin etnosa məxsus dilin sözlərindən ad götürür. Xalqlar tarixində hələ elə bir istisnaya rast gəlinmir ki, hər hansı bir etnosun ilkin folklor sənətinin adı öz mənşəyini başqa bir dilə bağlamış olsun. Yalnız sonradan yaranan sənətlər, o cümlədən də folklor sənətləri sosial-siyasi və mədəni-estetik proseslərin təsiri nəticəsində yad dilə məxsus sözdən ad gö-

türə bilər. Lakin bu zaman həmin sənətin ilkin ibtidai çağlarda yaranması və təkcə bir etnosa məxsusluğu olduqca zəif və əsassız ehtimala çevrilmiş olur. Bəs nə üçün ermənilərin bu “qədim” sənətinin adı ermənicə heç bir məzmun vermir? “Təəssübkeşlər” isə onu nə yolla olursa-olsun türkcəyə bağlamamaq məqsədilə “qusan”ın pəhləvi, fars mənşəli söz olduğunu güman və iddia edirlər⁹⁸. Hətta tarixi gerçəklikdən çox-çox uzaqda dayanan bu yanlış mülahizənin özü (dəyək ki, “qusanın” ermənilərə yox, qədim pəhləvi dilinə, İran mədəniyyəti çevrəsinə məxsusluğu) da qusan sənətinin sərbəst sənət olmadığını etiraf edən bir dəlildir. Öncə də deyildiyi kimi, ibtidai mərhələdə etnosun özünün yaratdığı folklor sənəti qeyd-şərtsiz olaraq onun öz dilinə məxsus sözlə ifadə olunmalı idi. Araşdırıcıların ümumi qənaətinə görə isə “qusan” adının ermənicə heç bir anlamı yoxdur. Deməli, o, kənardan gəlmiş addır. Lakin bu ad qədim pəhləvicədən yox, türkcədən götürülmüşdür. “Qusan”ın sənətkar ad-titulu kimi “kusan”-“kusan” fonetik tərkibində pəhləvicədə də əks olunmasına gəlincə, bu, o qədər də qeyri-adi bir hal deyildir. Gürcü və erməni mühitlərində olduğu kimi İran-fars mühitində də qopuzçuluğun müəyyən yer alması tarixi mümkünlük içərisindədir. Hər üç etnik mühitdə folklor sənətkarının musiqi alətinin “qus” “qos”, “kos”, “kus” adlanması da bu hadisənin eyni səciyyə daşması və demək olar ki, bir - birindən seçilməyən xətt üzrə hərəkət etməsi ilə əlaqədardır⁹⁹. Ən nəhayət, qusan sənəti er-

98. Erməni araşdırıcılarının “qusan” termininin sözcüyü ilə bağlı apardıqları tədqiqatların xronoloji ardıcılığı İ. Abbasovun əvvəldə göstərilən məqaləsində “Tədqiqatlar”, III kit, s.60-61 və Y. Ramazanovun “Azərbaycan dilində yazıb-yaradan erməni aşığı” Bakı, 1976, s. 7-15 verilmişdir.

99. Y. Ramazanovun “Azərbaycan dilində yazıb-yaradan erməni aşığı” s.8

mənilərə məxsus folklor sənəti idisə və türk mədəni mühitinə təsir göstərə bilmək qüdrətindəydisə nə üçün orta yüzilliklərdə ozan sənəti aşiq sənətiylə əvəzləndikdə qusan sənəti də eyni dəyişikliyə uğradı? Halbuki o, sərbəst sənət, hətta iddia olunur ki, təsiredici gücə malik sənət olsaydı yaşamaqda davam edərdi və aşiq sənətinə çevrilməzdi. Düzdür, sənətkar ad-titulu kimi “qusan” “aşiq”la yanaşı yaşayır, lakin onların repertuarının sırf aşiq repertuarı olması və “qus”-qopuz yerinə istifadə etdikləri yeni tipli musiqi aləti-“saz” onu göstərir ki, yaşayan yalnız əvvəlki sənətin adıdır, mahiyyət tamamilə dəyişmişdir. **Türk mədəni mühitindəki tarixi prosesə-ozan-aşiq keçidinə uyğun olaraq, orta yüzilliklərdə erməni mühitində də qusan aşığı əvəzlənmişdir. Türk folklor mühitində baş verən proseslərin erməni folklor mühitində də eynilə təkrarlanması qusan sənətinin sərbəst sənət olmadığını və bir növ ozan sənətini yamsılayaraq yaşadığını açıq şəkildə təsdiqləyir.**

V.A.Qordlevski qusanın türk folklor mühitinin təsirindən uzaqlığını, üstəlik də “qusan”ın təsiriylə “ozan”ın yarandığını sübuta yetirmək üçün belə bir mülahizə irəli sürür ki, guya “ozan” adına yalnız Qafqaz və kiçik Asiyada-Anadoluda təsadüf olunur. Orta Asiyada bu söz işlənməmişdir¹⁰⁰. Buradan da V.A.Qordlevskinin fikrincə, “ozan” adının “qusan”a qarşılıq olaraq ermənilərin təsiriylə meydana gələ bilməsi ehtimalı ortaya çıxır. Bu sahədə qiymətli araşdırmalar aparmış A.N.Samoyloviç sənətin tarixi mənzərəsinin daha dəqiqliyi ilə müəyyənləşdirərək V. A.Qordlevskinin yanlış mülahizələrini konkret dəlillərlə təkzib etmişdir. A.N.Samoyloviç Türkünstan folklor qaynaqlarından, eləcə də həmin əra-

100. V.A.Qordlevskiy. İzbrannye soçineniya. t. III., M., izd. Vost. lit., 1968, s.265

zinin yazılı mənbələrindən tutarlı nümunələr gətirib “ozan”ın Orta Asiyadakı tarixi izlərini açıqlamışdır¹⁰¹. Görkəmli araşdırıcının diqqət önünə çekdiyi qaynaqlar içərisində Əmir Əlişir Nəvayinin “Mizanül-əvzan” əsərindən misal gətirdiyi “ozanların ozmağı” ifadəsi xüsusi maraq doğurur¹⁰². “Ozanların ozmağı” ifadəsi göstərir ki, “ozan” sözü qeyd-şərtsiz “ozmaq” fel kökünə bağlıdır və tərtəmiz türk mənşəli kəlmədir. Lakin B.A.Qordlevski məsələnin bu istiqamətini inkişaf etdirməmişdir. Buna görə də “ozmağı”ın Əmir Əlişir Nəvayidə konkret olaraq hansı məzmununda işləndiyini müəyyənləşdirmək üçün tarixi mənbənin həmin məqamını gözədən keçirməyə ehtiyac duyulur: “Çün ozanların ozmağı”ı və özbəklərin “buday-budayı” hiç vəzn billə rast iməs, anqa taarruz kılılmadı, əgərçi əsərləri bar, amma anıñq əruz ilminqa daxil yokə-nur”¹⁰³. Çağdaş türkcəsi: “Ozanların ozmağı”ı və özbəklərin “buday-budayı”ı heç bir vəznə uyğun gəlməz. Buna görə də onlardan örnəklər verilmədi. Hər nə qədər örnəkləri varsa da, onların əruz elminə bağlılığı yoxdur”. Nəzərə alaq ki, “Mizanül əvzan” “Vəznlərin ölçüləri” əsəri əruz vəzninin türk ədəbiyyatındakı yerini müəyyənləşdirmək məqsədi ilə yazılmışdır və onun yuxarıda sözü gedən hissəsindəki “ozmaq” deyimini ozan yaradıcılığına məxsus şer şəkli anlamı daşıyır. Bu mənada “ozanların ozmağı” ifadəsi “ozanların oxuduqları mahnılar və söylədikləri şerlər” kimi anlaşılmalıdır.

“Ozan” ad-titulunun sözaçımı ilə bağlı türkoloji fikirdə müxtəlif mülahizələr mövcuddur. Bu sahənin ilk cığırçılarından biri olan F.Körpülü bir müddət öz tədqiqatlarında “ozan” kəlməsinin qam-şamana verilən adlardan bi-

101 A.N.Samoyloviç. *Oçerki po istorii turkmenskoy literaturı*.

102. Orada, s.145

103. Alişir Nəvayi. *Mizanül-əvzan*, hazırlayan Kəmal Eraslan, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları. 1993., s.60

rinin - “oyun”sözünün transformasiyası nəticəsində yarandığı gümanında olmuşdur¹⁰⁴. Sonrakı araşdırmalarında o, özünün bu ehtimalını o qədər də dəqiq saymamış və “ozan” sözünün kökünü “ozmaq” felində axtarmışdır. “Ozmağı”ın türk dillərindəki mahnı oxumaq, çalib çağırmaq anlamlarına əsaslanan görkəmli alim bu kökdən “ozğan”-“ozan” adının yarandığını və bu adın mahnı oxuyan, çalib çağırən el sənətkarı mənasını kəsb etdiyini irəli sürmüşdür¹⁰⁵.

A.N.Samoyloviç “ozan”ın mahnı yarışmasında qalib gələn, nəgmə söyləməkdə, çalib-oxumaqda başqalarından üstün olan, irəlidə, öndə gedən sənətkar məzmunu verdiyini əsaslandırmağa çalışmışdır¹⁰⁶. M.Seyidovun qənaəti də təqribən elə həmin mülahizənin inkişaf etdirilmiş davamıdır: “Ozan-uzan” yarışan, “mahnıda ötüşən”, “mahnıda qabaqlayan” deməkdir. Ozan-uzanın belə adlanması onun peşəsi, sənəti ilə bağlıdır, qoyulan ad onun sənətindən doğulmuşdur. Çünki ozan-uzanlar həmişə söz-musiqi sənətində yarışmış, “ötüşmüşlər”¹⁰⁷. M.H.Təhmasib isə özünəməxsus məntiqlə “ozan” sözüylə əlaqədar belə bir mülahizə yürüdü: “Bizcə, bu ad-titul əslində “uzan” olmuş, zaman keçdikcə “ozan” şəklinə düşmüşdür. Uzan isə “uz”dan əmələ gəlmiş faildir ki, müxtəsər şəkildə deyilsə, misranı misra, qafiyəni qafiyə, bəndi bəndlə uzlaşdıran şair, əhvalatı əhvalat, epizodu epizod, süjeti süjet, şeri nəslrlə uzlaşdıran; dastanı, musiqi, şer, təğənni, rəqs və s. bir-bir ilə uzlaşdırmağı bacaran, yəni uzan, düzən, qoşan, yaradan sənətkar deməkdir”¹⁰⁸.

104. F.Körpülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s. 142

105. Orada, s.144

106. A.N.Samoyloviç. *Oçerki po istorii turkmenskoy literaturı*, s.144

107. M.Seyidov. *Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən*. Bakı, “Yazıçı”, 1989, s.484

108. M.H.Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları orta əsrlər*, s.28

Diqqətlə fikir verilsə, sadalanan müxtəlif istiqamətli bu mülahizələrin əksəriyyəti üçün “ozan”ın fel kökünə bağlı bir ad olması qənaətinin müştərəkliyini müəyyənləşdirmək olar. Bizim qənaətimizə görə, “ozan”ın əsasını təşkil edən “ozmaq” felinin tam forması “yozmaq”dır. “Yozmaq” qam-şaman sisteminin mahiyyəti ilə də birbaşa bağlıdır. Qopuz çalılıb-oxuyan qam-bizim diqqət yönəltdiyimiz mərhələdə “ozan” məhz öncəgörməlik edib gələcəkdən xəbər gətirən, olacaqları qabaqcadan müəyyənləşdirən, yozandır. Qamın ozanın öncəgörməliyi, irəlindəki, gələcəkdəki hadisələri qabaqcadan yoza bilməsi, yəni “yozan”-“ozan” olması ibtidai düşüncə və onun ad yaradıcılığı üçün təbii və inandırıcı zəmindir. Qam-şamanın digər adında-“baxşı”da da baxıcılıq, öncəgörməlik, yozuculuq anlamı qabarıqdır. “Baxşı”nın baxıcılığı, görücülüüyü ilə “ozan”ın yozuculuğu demək olar ki, eyni keyfiyyəti əks etdirir. Bu səbəbdən də həmin adların (“baxşı” və “ozan”) eyni semantik tutum əks etdirən yaxın məzmunlu sözlərdən- fellərdən yaranması qənaətində möhkəmlənmək mümkündür. “Ozan”da “yozmaq”ın tam fonetik tərkibdə əks olunmaması, yəni sözün önündə səs düşümünün “j” səsinin baş verməsi türk dillərinin tarixi təbiətindən irəli gələn təbii bir hadisə kimi qəbul olunmalıdır (yüz-üz; yıl-il; yılan-ilan; və.s. kimi).

“Ozan” adının “yozmaq” felindən yaranması mülahizəsini irəli sürərkən biz diqqət önündə saxlayırıq ki, “yozmaq”la, “ozmaq” arasında tarixi-semantik bağlılıq vardır. Belə ki, öncədən də məlum olduğu kimi qam-şamanlar mərasim icra edərkən, qamlama prosesində məhz avazlı tərzdə oxuyaraq gələcəkdən xəbər gətirirdilər, müşkül işin çarəsini söyləyirdilər, ruhlarla əlaqə yaradırdılar və s. Xüsusi avazla oxuya-oxuya baxıcılıq - öncəgörməlik etmək, yozmaq-ozmaq qam-şaman keyfiyyəti kimi ozanda da təzahür edir. Olsun ki, qam-şamanın, o cümlədən də ozanın xüsusi avazla oxuya-oxu-

ya yozmağı tədriclə mahnı oxumaq, nəğmə söyləmək anlamında da qavranılmağa başlamış və tarixi gedişat elə gətirmişdir ki, qavrayışın bu istiqaməti güclənərək digər yönləri arxa plana keçirmiş, hətta müəyyən qədər söndürməyə də müvəffəq ola bilmişdir. Beləliklə də gələcəkdə bizə məlum olan tarixi fakt kimi (Nəvayi dövründə!) ozanların çalılıb oxuması, özlərinə məxsus şerlər söyləməsi məzmununu verən “ozanların ozmağı” qəlibinin ilkin çağlarda “yozanların yozmağı” şəklində təşəkkül tapmasını söyləmək olar.

Yeri gəlmişkən, “ozan” adının bəzən “uzan” şəklində yazılış və tələffüzünə də rast gəlinir ki, bu da filoloji fikirdə dolaşıqlıq əmələ gətirir. Adın formalaşmasında özül funksiyası yerinə yetirən “yozmaq” - “ozmaq” fel kökünə əsaslanaraq “ozan” variantının tarixi-qramatik baxımdan düzgün olduğunu söyləmək olar. M.F.Köprülü də adın yalnız “ozan” şəklindəki yazılış və deyilişini məqbul sayır.

Orta çağlarda “ozan” və “qopuzçu” adlarıyla yanaşı “mütrüb” adı da bir sıra hallarda qopuz çalılıb oxuyan sənətkar anlamında işlənmişdir. Ozanlara əsasən İran mədəniyyət çevrəsində “mütrüb” adı verilmişdir. “Əyləndirən, könül açan” məzmunu verən ərəb mənşəli bu söz XVI yüzilliyin ortalarına qədər müsbət səciyyədə işlənmişdir.¹⁰⁹ Məhəmməd Füzulinin - “Yeddi cam” məsnəvisində də mütrübün bir sənətkar kimi müsbət obrazı yaradılmışdır. Maraqlıdır ki, ozanın digər adlarla yanaşı “mütrüb” adıyla çağırılmasına orta əsrlər erməni mühitində də təsadüf olunur. Ermənilər öz qusanlarına “mütrüb” də deyirdilər.¹¹⁰ Göründüyü kimi, bu da kənar təsirin nəticəsidir. Qafqaz və İran ərazisindəki türk mədəniyyət çevrəsində baş verən bu xırda və ötəri dəyişikliyin erməni mühitində öz əksini tapması da qusan sənətinin sərbəst sənət ol-

109. E.Aslanov. *El-oba oyunu, xalq tamaşası*, Bakı, “İşiq”, 1984, s.149.

madığını bir daha təkzibolunmaz məntiqə ortaya çıxarır.

"Mütrüb" adının mənfə qalar qazanması yəqin ki, ozanın sıxışdırılıb gözdən salınması prosesiylə üst-üstə düşür və bu hadisə zaman etibarı ilə on altıncı yüzilliyin ikinci yarısı ilə on yeddinci yüzilliyin əvvəlləri arasına uyğun gəlir.

Ozan sənəti özünün çoxəsrlik fəaliyyəti boyunca çoxsaylı mədəni-estetik hadisələrlə qarşılaşmış, yaxın və uyğun sənət sahələri ilə müxtəlif səviyyəli əlaqə və faydagötürmə münasibətlərində olmuşdur. Bu baxımdan zəngin və çoxşaxəli mədəni-estetik şəbəkəyə malik olan baxşı və ozan-aşıq münasibətlərinin aydınlaşdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

110. Ş.S.Qriqoryan. *Qədim erməni qusan nəğmələri. erməni dilində, Yerevan, EA nəşriyyatı, 1971, s.210-211. Qeyd: erməni dilində olan bu kitabdakı məlumatlarla tanış olmaqda bizə yardım etdiyinə görə filologiya elmləri doktoru, professor İsrail Abbaslıya təşəkkürümüzü bildiririk.*

TÜRK ETNİK DÜŞÜNCƏSİNDƏ "QORQUD" OBRAZININ MİFOLOJİ VƏ TARİXİ STATUSU

Tarixindəki türk mədəniyyətinin ana axarlarından biri Dədə (Ata) Qorqud və onun çevrəsindəki mifoloji və tarixi proseslərlə bağlıdır. Ümumən türk etnik-mədəni sisteminin, o cümlədən də babalarımız olan oğuzların mədəni-ruhani hamisi, yol göstəricisi statusunda çıxış edən "Qorqud" şübhəsiz ki, yüzilliklərin dərinliklərindən gələn müdriklik, öncəgörməlik, ulusu-etnosu gələcəyə doğru istiqamətləndirmə düşüncəsinin ortaya çıxardığı rəmzi-mifoloji səciyyəyə malik bir obrazdır. Həm mifoloji, həm də linqvo-semantik yöndən Tanrı dünyasından gələn güclü, qüdrətli işıq-ilahi nur (sözaçımı kimi bax: "Qor", "Kor" - "İşiq", "od", "atəş", "nur"; "Kut", "Qud" isə "ilahi güc", "müqəddəs, sakral qüvvət-qüdrət") anlamı daşıyan "Qorqud" tarixi-mədəni ehtiyaca qarşılıq olaraq etnomifik düşüncə və təxəyyül tərəfindən məqsədli şəkildə yaradılmışdır. Göründüyü kimi, dil və folklor səviyyəsində mühafizə olunan reliktdəlamətlər öz-özünə belə bir məntiqi qənaət hasil edir ki, "Qorqud" və "Qorqudluq" etnos içərisində sakral səciyyəli mədəni-ruhani status kimi mövcud olmuşdur. Əslində türk etnik düşüncəsinin ilkin-ibtidai çağlardan yol alıb gələn uzaqmənzilli məqsədinin strateji hədəfi Tanrı elçisi - peyğəmbər ortaya çıxarmaq idi.

Ortaq türk tarixinin islam-şərq kontekstinə qədərki çeşidli dövrlərində, xüsusən də tələyüklü məqamlarında ulus-etnos içərisindən çıxmış (zühur etmiş!) qeyri-adi istedad, müdrik düşüncə, bilici-görücü keyfiyyətlərinə malik unikal şəxsiyyətlər sözü gedən mədəni statusu ("qorqudluğu") öz üzərinə götürmüş, bu səbəbdən də

toplumun sırası üzvlərindən fərqli bir mərtəbəyə qaldırılaraq "Qorqud" adı ilə çağırılmışlar. Bu baxımdan "Qorqud" tarixi-mifoloji statusunun yüzillər boyundakı daşıyıcılarının sayı, yəqin ki, onlardır. Türkünstan, Qafqaz və Anadoluda çoxsaylı Qorqud qəbirlərinin müşahidə olunması və həmin qəbirlərin biri-birindən həm zamanca, həm də məkəncə kifayət qədər aralı olmaları sözü gedən tarixi gerçəkliyin günümüzə daşınan izləridir.

"Qorqudlar" silsiləsi haradan və kimdən başlanır, hansı ardıcılıqla davam edir, kiminlə qapanır? Bu suallara cavab vermək o qədər də asan deyildir. Hər halda folklor və tarix qaynaqlarından gələn bilgilərin tutuşdurulması belə bir təxmini sonucu söyləməyə imkan verir: "Qorqudlar" silsiləsi yüzilləri çevrələyən mürəkkəb bir tarixi-mifoloji sistem ortaya gətirmişdir. Çox olsun ki, "Kitabi-Dədə Qorqud" eposunda adı keçən "Dədə Qorqud" həmin "Qorqudlar" silsiləsinin sonuncularından biridir. Burada bir məqama qarşı olduqca diqqətli və həssas davranmaq lazım gəlir. "Qorqudlar" silsiləsinə mənsub olan "sələf qorqudlar"ın bərsindəki əksər təsəvvür və düşüncələr, o cümlədən də sakrallıq-müqəddəslik, ilahi aləmə - ruhlar dünyasına bağlılıq və s. kimi mifoloji keyfiyyətlər "xələf qorqudlar"a da ötürülmüşdür. Buna görə də qorqudlar çevrəsində yüzillər boyunca yaranmış rəvayət və hekayələr, o cümlədən də oğuznamələr hər növbəti Qorqudla yenidən etnik-mənəvi dövriyyəyə daxil olaraq bir az da zənginləşmiş və irəliyə daşınmışdır. Dədə Qorqud oğuznamələrində çox fərqli zamanların, bir-birindən irimiqyaslı hədudlar səviyyəsində uzaq olan tarixi dövrlərə məxsus relik - əlamətlərin inikas etməsi də əsasən bu səbəbə söykənir. Qorqudlar silsiləsinin sözü gedən səciyyəsi ən əsgə çağdakı "Ata Qorqud"la nisbətən yaxın zamandakı "Dədə Qorqud" arasında kəskin ayrıntı yaratmaq imkanı vermir. Orasını da

unutmamalı ki, türk etno-mədəniyyəti öz xarakterinə görə, yüzillər arxasına çəkilib uzaqlaşan tarixin gerçək cizgilərini mifik boyalara bürüməyə meyllidir. Ona görə də "Qorqud" statusunun daşıyıcıları zamanca bizdən uzaqlaşdıqca mifik, yaxınlaşdıqca isə daha çox tarixi və gerçək şəxsiyyətlər kimi görünürlər. Bütün bunlarla yanaşı, "Qorqudluq" etnik-mənəvi statusu bir sistem kimi elə qurulmuşdur ki, xələf Qorqud bütün hallarda sələf Qorqudun davamçısı olduğu qədər həm də onun özüdür.

Tarixi qaynaqlara, folklor abidələrindəki bilgilərə və çağdaş türk folklor arealının mənzərəsinə əsasən "Qorqud" obrazının etnik düşüncədəki təşəkkül, evolyusiya və transformasiyasının aşağıdakı mərhələlərdən keçdiyini müəyyənləşdirmək olar:

1. Mifoloji mərhələ
2. Epik mərhələ
3. Deformasiya mərhələsi

Mifoloji mərhələ: - qam=şaman dünyagörüşünün ortaya çıxardığı mifik "Qorqud ata" obrazı ilkin-ibtidai çağlardan başlayaraq qam-şamanların və qam-şaman kompleksinə daxil olan bütün sonrakı daşıyıcıların - baxşı, oyun, pərixan, yırçı və ozanların piri, ustadı, ruhlar aləmindən onlara himayədarlıq edən Tanrı dünyasının elçisidir. Bu zaman o, "Ata qam" - qamlar qamı, ən ali mərtəbəyə sahib olan qam=şaman kimi düşünülür. Şaman mifologiyasında belə bir qənaət qəti şəkildə təsbitlənmişdir ki, ata qam-şamanın sakral ruhundan xeyir-dua, razılıq alınmadan mərasim icrasına başlanıla bilməz. Bu səbəbdən də Qırğız və Qazax şamanları - baksılar indinin özündə də bir ənənə olaraq şaman mərasiminin icrasına başlayarkən ilk öncə qopuz və ya davul çalara "Qorqud Ata"ya

və onun mərtəbəsində olan müqəddəs övliyalara müraciət şəklində aşağıdakı səpkidə dualar oxuyurlar:

*Su başında Süleyman,
Su ayağı Er Korkut.
Belalardı sen korkut.
Aydaçı bermen dev pirim,
Türkistanda tümen bab
Sayramdağı sansız bab
Otrardağı otur bab
En ülkeni Arstan Bab
Karahana Ata Evliya.*

*Su ayağı Er Korkut,
Fəlakətdi sen korkut,
Baskı piri eməspin
Közündi sal kolum tut.
Sizdən medət tileymən,
Sunak ata evliya.
Sizdən medət tileymən,
Korkut Ata evliya*

(A.İnam. Kitab-i Dede Korkud hakkında, s. 168-169. - Bax: Abdülkadir İnan. Makaleler ve incelemeler. - Ankara, 1987, 712 s.)

Mifoloji mərhələ qədim türk etnocoğrafi arealını çevrələyir və obrazın arxetip qatını təşkil edir. Arxetip qat isə obrazın sonralar qazanacağı bütün mükəmməl keyfiyyətlərin ana rüşeymidir. Mifik təxəyyülün şəkilləndirdiyi ana rüşeymin evolyusion irəliləyişi mifoloji rəvayətlərə çevrilərək epik mərhələyə doğru yönəlmənin əsasını qoyur.

"Qorqud Ata" obrazı İlkin-ibtidailiklə yanaşı başlanğıc-

dakı etnik kompaktlığın da təzahürüdür. Əski mifoloji təsəvvürlərin daşıyıcısı olan "Qorqud" ünvanlı rəvayətlərə milli differensiasiyadan sonrakı mərhələdə (erkən orta çağlardan bu günədək) qırğız, qazax, türkmən, özbək, Azərbaycan, kumuk, qaqauz, Türkiyə və Balkan türkləri də daxil olmaqla bütün türk etnocoğrafiyasında relikt-qalıntılar şəklində rast gəlinməsi hər hansı başqa bir əsasə söykənmir.

"Qorqud Ata" Qorqud obrazının islama qədərki şəklidir. "Qorqudluq" mənəvi statusunun etnos-ulus daxilindəki şakral nüfuzu sonralar heç bir zaman bu mərhələdə olduğu qədər güclü avtoritet kimi çıxış etmir.

Epik mərhələ - Epik mərhələnin təşəkkül tapması və fasiləsiz döviyyə halına gəlməsi üçün etnocoğrafi məkanın genişliyi və hərəkət dinamizmi mühüm şərtidir. Bu səbəbdən də, bir qayda olaraq, məkan genişliyinə malik olmayan etnoslarda epos-dastan yaradıcılığına o qədər də güclü meyl müşahidə edilmir. Atlı həyat tərzinin diktəsi ilə hərəkət dinamizminə köklənən qədim türklərin dar çevrəli statik həyat tərzindən imtina edərək irimiqyaslı hüdudlara yayılması, münbit torpaqlı, bol sulu böyük əraziləri vətən halına gətirməsi ("KDQ"-də: "Varıb Gürcüstan ağzında özünə **vətən tutdı**" - ifadəsinə diqqət yetirməli!), fəthat yürüşlərini, bəhadır səfər və axınlarını (Beyrəgin, Əkrəyin, Qanturalının hərbi qənimət məqsədli axın-hücumları, "basıb qala almaları", Koroğlunun məşhur səfərləri) həyata keçirməsi və başqa bu sıradan olan tarixi proseslər epik düşüncəni hərəkətə gətirərək əski türk dastanlarını, o cümlədən də Dədə Qorqud oğuznamələrini ortaya qoymuşdur. Qorqud obrazının epik mərhələyə daxil olması və ozan-oğuznaməçi (bununla belə, həm də bütövlükdə ozanlığın piri-ustadı, mənəvi-ruhani himayədarı) funksiyası yerinə yetirərək epos-dastan qurucusu kimi fəallaşması, bəhadırlıq, cəngavərlik, fəthat ideyalarını

təbliğ-təlqin edən siyasi-strateji məqsədli oğuznamələr düzüb-qoşması ("KDQ"-nın əksər boylarının sonunda boyun "Dədə Qorqud gəldi, bu oğuznaməyi düzdü-qoşdu" cümləsi ilə möhürlənməsi) yuxarıdakı tarixi proseslərlə birbaşa bağlıdır.

Qorqudun epik funksiyası əsasən oğuz etnocoğrafi mühitində inkişaf edir. Oğuznaməçi-ozan Qorqud mifoloji mərhələnin də ("Ata"-qam=şaman Qorqudun) bir çox əlamətlərini (alqış, dua, qopuzu magik qüvvə saymaq və s.), o cümlədən də Tanrı dünyası ilə əlaqəsini (Dədə Qorqud, onun adına bağlı dastanın verdiyi informasiyadan da göründüyü kimi, "vilayət ıssıdır", Tanrının vəlisidir, övliya keyfiyyətinə sahibdir) davam etdirir. Bu mənada Qorqud Atanın baksı-şaman dualarından bilinən:

*Ölü desəm ölü iməs,
Diri desəm diri iməs -.
Korkut Ata övliya -*

mifoloji atributu, yəni hami-ruh statusunu əks etdirməsi ilkin mərhələnin əlaməti kimi çox rahatlıqla Dədə Qorquda da (müqayisə et: "**Korkut Ata övliya**" və "**vilayət ıssı**" **Dədə Qorqud**) adlanmışdır.

"Kitabi-Dədə Qorqud"un müqəddiməsində dastanı danışmağa hazırlaşan ozan bu sənətin piri, ustadı, mənəvi-ruhani himayəçisi saydığı Qorqudu heç də təsadüfən "Ata" qam=şaman statusunda (Qorqud Ata) təqdim etmir: "Bayat boyundan Qorqud Ata derlər bir ər qopdu" (KDQ, s.31). Oğuznamələri söyləməyə hazırlaşan ozan dastan ifasına başlamazdan əvvəl sənətin mənəvi-ruhani himayəçisinin - Qorqud Atanın ruhuna sığınır. Oğuznamə söyləməyin, daha doğrusu, oğuznaməni folklor aksiyası kimi icra etməyin özünün də bir mərasim (epik olduğu qədər də mifoloji bir mərasim!)

olduğunu ənənədən qəbul edən ozan sözü gedən mərasimin icrasında şamanın - Ata Qorqudun ruhunu məhz mifoloji mərhələnin keyfiyyət göstəricisi olaraq köməyə çağırır. Müqəddimədə Qorqud Ata alqış-dualarının silsilə şəklində səslənişi də hami ruhun nəzər-diqqətini çəkmək, onun xeyir-duasını almaq (bu mənada qazax-qırğız baksılarının mərasim öncəsi Qorqud Ataya ünvanladıkları alqış-dualarla "KDQ" müqəddiməsi mahiyyətə eyni funksional-semantik cərgədə dayanır) məqsədi daşıyır. Bütün bunlar həm də onun göstəricisidir ki, mifoloji mərhələ nə qədər sublimasiya - şəkildəyişmə prosesləri keçirmiş olsa da epik mərhələnin tərkibində müəyyən səviyyədə yer almağı bacarır.

Epik mərhələ mərkəzdə Qorqud obrazının dayandığı oğuznamələri, o cümlədən də "Kitabi Dədə Qorqud" eposunu ortaya qoyur. Burada sadə-bəsit süjetlərdən, kiçik rəvayət və söyləmələrdən mükəmməl və mürəkkəb sistemə (rəvayətdən eposa) doğru irəliləyən epik inkişafı həm söyləyici-müəllif, həm də etnik-mənəvi sistem qurucusu olaraq Dədə Qorqud müşayiət edir. İslam öncəsindən başlayan epik mərhələ oğuznamələrin meydana çıxdığı dövrə qədər davam edir. Sözü gedən dövrün zaman həddi V-VII əsrlərdən XV-XVI əsrlərə qədərki dönmə çevrələyir.

Deformasiya mərhələsi: - islamaqədərki dünyagörüşün daşıyıcısı olan Qorqud orbazı türklərin islamı qəbulundan (X-XI əsrlər) sonra yeni tarixi-siyasi mühitə uyğunlaşma cəhdləri keçirir. "**Ata**" (qam=şaman) statusunun "**Dədə**" (sufi-dərviş) şəklindəki transformasiyası, yəni "**Ata Qorqud**"dan "**Dədə Qorqud**"a keçid bu dövrdə baş verir. Dərbənd qəbristanlığındakı "İmam Qorqud" məzarı (A.Olearinin qeydi) və Qorqudun islam peyğəmbəri ilə münasibətlərindən söz açan çoxsaylı rəvayətlər də islamlaşmanın obraza getdikcə daha dərinlən nüfuz etməsinin əlamətidir. Bununla belə,

uyğunlaşma cəhdləri irimiqyaslı milli-mənəvi statusa sahib olan tarixi Qorqud obrazını, o cümlədən də onun adına bağlı epik ənənəni (oğuznaməçiliyi) və bu ənənənin daşıyıcıları olan ozan sənətini xilas edə bilmir. Orta çağ türk-islam mühiti Qorqudla bağlı təsəvvürləri tədriclə arxaikləşdirir. **Epik ənənədə onun tarixi funksiyasını müxtəlif istiqamətlər üzrə sufi-dərviş sisteminin ortaya çıxardığı haqq aşığı, Həzrət Əli, Baba Dərviş və bəzən də Xızır obrazları yerinə yetirməyə başlayır.**

Ozanların və baxşılardan piri-ustadı, mənəvi-ruhani hamisi statusunda çıxış edən Qorqud Ata yeni mühitdə - sufi-dərviş kontekstində öz yerini haqq aşığı bəxş edən Həzrət Əliyə (türkmən baxşı sənətində isə Həzrət Əlinin xidmətçisi Baba Qambara) təhvil verir. **Beləcə türk etnomifik düşüncəsinin yüzillər boyunca adlayıb gələn uzaqmənzilli məqsədi - Qorqudu Tanrı elçisi - peyğəmbər statusuna yüksəltmək strateji missiyası baş tuta bilmir.** İslam ideoloji sistemi Ata və Dədə Qorqudu Həzrət Əlinin kölgəsində itirməyə müvəffəq olur. Həzrət Əli kultu altına yerləşən ələvi-bəktəşi "dədə" və "baba"ları "Ata" və "Dədə" Qorqudun parçalanmış, dağılıb-sökülərək kiçilmiş hissəcikləri şəklində Türkünstan, Qafqaz, İran və Anadoluya səpələnirlər. Ələvi "Dədə"ləri və Bəktəşi "Baba"larının kəramətləri barədəki çoxsaylı rəvayətlər də mahiyyət etibarilə Ata-Dədə Qorqud çevrəsindəki rəvayətlərin sufi-dərviş sisteminə transformasiya olunmuş yeni görüntüsü, başqa sözlə, yenidən zühurudur. XV-XVI əsrlərdən sonra Qorqud obrazı türk folklor arealında demək olar ki, yalnız mifoloji və epik mərhələnin qalıntıları, habelə digər epik mətnlərə (nağıllara, "Alpamış", "Koroğlu", "Aşiq Qərib", "Əsli-Kərəm" və s. dastanlara) transformasiya olunan relikt əlamətlərlə təmsil oluna bilər.

ÖĞÜZ AREALINDA OZAN VƏ BAXŞI MÜNƏSİBƏTLƏRİNİN TARİXİ SEMANTİKASI

Qam-şaman kompleksinə bağlı olan və bu sistemin digər daşıyıcılarına nisbətən daha uzunmüddətli zaman həddlərində fəaliyyət göstərən baxşılardan da türk etnik-mədəni mühitinin gelişməsində, o sıradan da aşiq sənətinin təşəkkülündə əhəmiyyətli yeri vardır. Türkünstan, Çin-Uyğur və Uralboyu kimi irimiqyaslı türk bölgələrində qam-şamanın ənənəvi funksiyasını regional özünəməxsusluqlar və tarixi yeniləşmələrlə davam etdirən baxşılardan qədim türk mədəniyyətinin əsas daşıyıcı və qoruyucularından biridir. Dərin mifoloji köklərə malik əski mərasim və ayinlərin, eləcə də söz, musiqi və rəqs sənətlərinin göstərilən coğrafi ərazilərdəki yaranış və inkişafında onların çoxəsrlik fəaliyyəti aparıcı-mərkəzi damar rolunu oynamışdır. "Baxşılardan ən əski dövrlərdə musiqi ilə sehr yapan, şerlər tərənnüm eləyən, qaybdən xəbər verən, həkimlik edən qamlar idi".¹¹¹ "Baxşı" adı altında cəmləşən bu çoxyönlü fəaliyyətin nəticəsidir ki, orta yüzilliklərə qədər Türkünstan xaqanları öz salnaməçi və katiblərinə də "baxşı" deyər müraciət edirdilər.¹¹² Uyğurlarda savadlı, məlumatlı adama "baxşı" adı verilirdi.¹¹³ Müxtəlif tarixi qaynaqları və türk dillərinin leksik fondunu araşdıraraq görkəmli şərqşünas V.V.Bartold "baxşı" sözünün katib, həkim-cərrah, dövlət məmuru, ruhani xadim, cadugər, seyrbaz-təbib, xalq nəğməkarı-musiqiçi, tayfa ağsaqqalı, hər şeydən xəbərdar olan, məlumatlı, savadlı adam və s. mənalarını müəyyənləşdirmişdir ki, bu

111. F.Köprülü . *Ədəbiyyat araşdırmaları*. s.68

112. V.V.Bartold. *Soçineniya, t.I, M., izd. Vost.lit., 1963, s.99*

113. Ç.Valixanov. *Sobranie soçineniya, t IV, Alma-ata, "Jazuçi", 1984, s.52*

da baxşının qamla ekvivalent təşkil etdiyini açıq şəkildə göstərir.¹¹⁴ “Baxşı” ad-titulu türk dillərində “baksı” “baksa”, “faksa”, “faksı”, “bakşı” və başqa bu kimi variantlarda işlədilmişdir. Bu ada qədim türk arealının qonşuluğunda olan mərkəzi Asiya xalqlarının bəzilərində də təsadüf olunur. Belə ki, Koreya və Tayvanda da “paksi”, “baksi” adları kor qam-şaman məzmunu əks etdirir.¹¹⁵ Təkcə addakı oxşarlığa görə yox, mərasim icrasındakı uyğunluqlara görə də sözü gedən əraziyə tarixən güclü türk təsirinin adlandığını güman etmək mümkündür. “Paksi” sözünün kor qam-şaman anlamı verməsinə gəldikdə isə deməliyik ki, bu ilkin təxəyyülün doğurduğu müəyyən tarixi-tipoloji təsəvvürə söykənir: çünki **ibtidai təsəvvür o biri dünyanı qaranlıq aləm kimi qəbul edir və qam-şamanı da o biri dünyadakı - qaranlıq aləmdəki ruhlarla əlaqədə olan magik bir varlıq sayırdı. Bu mənada qam-şamanın korluğu onun ruhlar dünyası ilə əlaqəsinin mifoloji-semantik atributu kimi çıxış edir. Orasını da qeyd etməliyik ki, “korluğun” ruhlar aləmi ilə əlaqəlilik keyfiyyəti kimi mifik qavramı dünya xalqlarının əksəriyyətinin mif sistemində mövcuddur.**

V.V.Bartold “baxşı” adının sanskritdəki “müəllim”, “bilici”, “məlumatlı adam” məzmunu əks etdirən “bxikšu” sözündən törəndiyini güman eləyir.¹¹⁶ Türk dillərinin söz ehtiyatına yaxşı bələd olan görkəmli tədqiqatçının bu qənaəti o qədər də ağlabatan deyildir. Baxşının qəibdən soraq gətirmək, görücülük, baxıcılıq edərək gələcəkdən xəbər verə bilmək qabiliyyətinə malik olduğu barədə elmi təsəvvürdə

114. V.V.Bartold. *Soçineniya*, t.V., s.501

115. Ö.V.İonova. *Şamanstvo v Kore XIX - načalo XX v. Bax: Simvolika kultov i ritualov narodov zarubejnoj Azii. M., “Nauka”, 1980, s.27*

116. V.V.Bartold. *Soçineniya*, t. V., s.501

olan alim əslində bu sözün türkcədəki “baxıcı” kəlməsinə bağlandığını diqqət önünə gətirməliydi. Nədənsə, türk dil və folklor sistemində lazımi səviyyədə bələdliyi olan professor X.Koroğlu da “baxşı” adının sanskritdən gəldiyi və türk kontekstinə Budda təsiriylə daxil olduğunu məqbul sayaraq V.V.Bartoldun mövqeyinə tərəf çıxır.¹¹⁷ Halbuki bir çox türk dillərində, o cümlədən də Azərbaycan, Qırğız, Özbək, Qaqauz, Anadolu türkcələrində “falçı” sözünə qarşılıq olaraq “baxıcı” kəlməsinin də işlənməsi “baxşı” sözünün leksik anlam kimi “baxıcı” olduğuna təkzibolunmaz sübutdur. Baxşıda baxıcılıq - görücülük funksiyasının, yəni qam-şaman keyfiyyətinin aparıcı olması tarix və folklor qaynaqlarında qabarıqdır.

Tarixi təkamül nəticəsində baxşılar qama məxsus digər keyfiyyətlərə nisbətən musiqiçi-nəğməkar funksiyasını daha çox qorumuş və inkişaf etdirmişdir. Öz mədəni-tarixi funksiyasının əsas hissəsini etnoqrafik mərasimdə - toy-düyn və şadlıq yığıncaqlarında çalıb-çağırmaqla icra eləyən baxşılardan etnos daxilindəki hörmət və nüfuzunun səviyyəsi bütün Türkünstanda məşhur olan el məsəllərində də bərqərarlıdır:

Hər işin öz vaxtı yaxşıdır.

*Toyun gəlişi (bəzəyi - M.Q.) baxşıdır.*¹¹⁸

yaxud, “yaxşı olmasan, baxşı olmazsan”.

İslam dünyagörüşünün şamançılığı sıxışdırmağa başladığı erkən orta əsrlərdən etibarən baxşılar bir çox əski mərasim və ayinlərin icrasından təcridlə uzaqlaşmağa məcbur olsalar da islama qədərki türk mədəniyyət və mənəviyyatını

117. X.Koroğlu. *Turkmenskaya literatura*, s.69

118. B.A.Karriev. *Epicheskie skazaniya o Keroqli u türkoyazıcnıx narodov. M., izd. Vost. lit., 1968, s.126*

Qafqaz, İran və Anadoludakı daşıyıcılarla ozan və aşığı müqayisədə xeyli dərəcədə artıq mühafizə edə bilmişlər.¹¹⁹ Buna görə də **baxşılar yarı müsəlman - yarı şaman sənətkarlardır**. Baxşılardan özünü mühafizəsinin belə güclü alınması əsasən onunla bağlıdır ki, Qafqaz, İran və Anadoluya nisbətən Türkünistan və Uralboyunda islam dini bir qədər zəif yayılmışdı. Bu səbəbdən də orada etnik-mənəvi həyat demək olar ki, tarixi-ənənəvi axarında davam edirdi. İslam təsirinin lazımi səviyyədə şiddətlənə bilməməsinə görədir ki, baxşı sənəti müəyyən məzmunun yenilikləri islam dünyagörüşündən gələn motivlər qəbul etsə də ciddi keyfiyyət dəyişikliklərinə uğramadı. Halbuki tarixi mahiyyət baxımından onunla eyniyyət təşkil edən ozan sənəti **Qafqaz-İran və Anadoluda duruş gətirə bilməyərək islam mədəniyyətinin güclü təsiri altında aşığı sənətinə çevrilmişdir**.

İslam təsirinin nəticəsi kimi baxşı sənətində gedən dəyişikliklər sırasında bəzi bölgələrdə "baxşı" adının başqa adlarla əvəz olunmasına meylin yaranmasını qeyd etmək lazım gəlir. Belə ki, "baxşılıq" islamaqədərki inanış və tapınmalarla bağlı bir dünyagörüş toplusu olduğu üçün onun müsəlman zəhniyyəti tərəfindən sıxışdırılması və imkan daxilində sıradan çıxarılması təbii bir proses kimi baş verməli idi. Atlı həyat tərzini keçirən Türkünistanda bu proses başqa islam bölgələrinə nisbətən bir qədər ləng getsə də hər halda müəyyən səviyyədə öz təsirini göstərirdi. Orta yüzilliklərin sonlarına doğru Türkmən və Özbək baxşılarının bir qisminin özlərini "şayır", "şaqır" adlandırmaları, qazaxlarda, qismən də qırğızlarda isə bu qəbildən olan sənətkarların "akın" adı ilə çağırılması bilavasitə həmin təsirini nəticəsidir. "Akın" adının ruhani, din xadimi məzmunu əks etdirən "axund" sözünün

119. A.N.Samoyloviç. *Oçerki po istorii turkmenskoy literaturı. s.13*

xəlpiləşmiş variantı ilə bağlı olduğunu F.Köprülü, B.Ögəl, A.Samoyloviç kimi görkəmli araşdırıcılar öz tədqiqatlarında məntiqli şəkildə sübuta yetirmişlər.¹²⁰ Qazax ədəbiyyatşünaslarının bir qismi M.Auezor, S.Mukanov, E.İsmayilov isə "akın" ad-titulunun "axan, coşan, kükrəyən" məzmunu verdiyini və "axmaq" söz kökünə bağlandığını güman eləyir.¹²¹ Lakin bu mülahizə tarixi prosesin gerçək mənzərəsinə uyğun gəlmədiyindən əqlabətən görünür.

"Akın" sənətkar ad-titulu kimi qazax və qırğızlar arasında on səkkizinci yüzilliyin ikinci yarısında formalaşmış və milli-etnik həyatda din xadimi, ruhani mənasında deyil, savadlı, bilikli, məlumatlı, müdrik, dünyagörmüş adam anlamında qavranılmışdır. O, musiqi alətindən - qopuzdan və qopuzun variantı olan dombradan yaxud da dombrakdan istifadə eləyən musiqiçi - söyləyici olduğu üçün etnosun digər folklor söyləyicisini - jıraunu üstələyə bilmişdir. Daha doğrusu, jıraular - bəhadrılıq hekayətləri, bəylərin, ulus başçılarının şərəfinə söyləmələr düzüb-qoşan el sənətkarları da tədricən akına çevrilmişdir. Jırauların akına çevrilməyənləri isə qissəxanlıq funksiyası yerinə yetirmişlər¹²². Akının folklor sənətkarı statusu almasından sonra qazax və qırğızlarda "baxşı-bakşı-baksı" adı daha çox falçı - baxıcı, sehrbaz, təbib anlamı daşımağa başlamışdır.

Baxşı əsasən qıpçaq, uyğur və karlıq türklərinin sənətidir. Oğuz tayfasından olan Türkünistan türklərinin - türk mənələrin və Xarəzm oğuzlarının bu sənəti qəbul etməsi çox ehti-

120. F.Köprülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s. 230; B.Ögel. *Türk költür tarixinə giriş, IX cild, s.412*; A.Samoyloviç. *Oçerki po istorii turkmenskoy literaturı*, s.131

121. *İstoriya kazaxskoy literaturı. t. I, Alma-Ata, "Nauka", 1968, s.397-398*

122. M.Maquın. *Kobız i kope. Alma-Ata, "Jazuçı", 1970, s.128-133*

mal ki, sonrakı hadisədir. Çünki Türkünstan oğuzları da Qafqaz, İran və Anadoludakı həmtayfaları kimi ozan sənətinə bağlı idilər. Oğuzlara məxsus ozan sənətinin Türkünstanda baxşı sənəti ilə əvəzlənməsi bir sıra sosial-siyasi proseslərin gedişatında tarixi-estetik hadisə kimi ortaya çıxmışdır.

Sözü gedən prosesin baş verməsi, yəni baxşı sənətinin türkmənlər və digər Türkünstan oğuzları arasına nüfuz etməsi və orada hegemon sənətə çevrilməsi əsasən aşağıdakı səbəblə əlaqədardır:

1. İslam dininin təsiri altında erkən orta çağlardan başlayaraq Qafqaz, İran və Anadoluda ozan sənəti yavaş-yavaş sıxışdırılıb gözdən salınmış və onun yerində aşiq sənəti inkişaf tapmağa başlamışdı. Adı çəkilən əsas oğuz bölgələrində ozana yuxarıdan aşağı baxıldığı, adının həqarətlə çəkildiyi bir zamanda həmin ərazilərdəki həmtayfalarıyla sıx əlaqədə olan Türkünstan oğuzlarının onu qoruyub yaşatmaları imkan daxilində deyildi.¹²³

2. Orta yüzilliklərdə bütövlükdə Türkünstanda cığatay-özbək təsirinin güclü olduğunu nəzərə alsaq, başqa mədəniyyət axarları məsələn, klassik poeziya, memarlıq, rəssamlıq və s. kimi baxşı sənətinin də Türkünstan oğuzları arasında yayılması təbii hal sayılmalıdır. Türkünstan oğuzlarının əhatələndiyi çevrədə baxşı sənətinin əsas yer tutması səbəbindən bu təsir həm də qazax və qırğız bölgələrindən gələ bilərdi.

3. Baxşı və ozan sənətləri arasındakı ifaçılıq və repertuar yaxınlığı da əvəzlənmə prosesinin asan və sürətli gətməsində müəyyən rol oynamışdır.

Çünki əslində baxşı və ozan sənətləri arasında elə böyük bir fərq nəzərə çarpmır. Musiqi alətinin-qopuz və tanburun eyniliyi, repertuardakı motivlərin bəhədirlilik, qəhrəman-

123. F.Köprülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.141

lıq təbliğ-tərənnüm eləyən söyləmə, hekayət və dastanların yaxınlığı bu sənətlərdən birinin digərini əvəz etməsi üçün ciddi maneə ola bilməzdi.

Türkmən və Xarəzm baxşılarının ənənəvi epik repertuarı və oradakı sənətin çağdaş mənzərəsi göstərir ki, ozan sənəti türkmən oğuzlarında sadəcə olaraq baxşı sənəti ilə əvəzlənməmiş, əslində onların özünəməxsus tarixi - estetik qovuşuğu baş vermişdir. Türkmən baxşı sənətində ozan-aşiq ənənəsinə uyğun gələn elə keyfiyyətlər müşahidə edilir ki, həmin cəhətlərə qazax, qırğız və özbək baxşılarının nə söz və musiqi repertuarında, nə də ifaçılıq prinsiplərində təsadüf olunmur¹²⁴. Buraya çalğı və oxu manerasının oxşarlığı, yarıdımçı melodik vasitələrin bənzərliyi, "Aşiq Qərib", "Səyyad-Həmrə", "Tahir-Zöhrə", "Qul Mahmud" və s. bu kimi epik mətnlərin repertuar müştərkiliyi daxildir¹²⁵. Çox ehtimal ki, baxşı və ozan sənətləri türkmən oğuzları arasında bir müddət yanaşı işlənmişdir. Ozan və baxşılardan müştərək qaydada mərasim keçirməsi, şadlıq yığnağında iştirak etməsi bir qədim Türkmən ata sözündə də iz qoyub:

*Haysı yerə dövlət gəlsə,
Baxşı bilən ozan gələr*¹²⁶.

Maraqlıdır ki, Türkmənistan ərazisindəki başqa bir oğuz bölgəsində - Xarəzimdə də baxşı sənətinin ozan -aşiq ənənəsi ilə geniş tarixi- estetik əlaqələrə malik olması qabarıq şəkildə özünü göstərməkdədir. Özünəməxsus ifaçılıq keyfiyyət-

124. T. Mirzoev. *Özbək baxşılarının epik repertuarı*, Təşkənt, "Fan", 1979, s.44-49

125. S.Karriev. *Turkmanskiy epos, dastanı i gpiçeskoe tvorçestvo narodov Vostoka*. Aşxabad, 1982, s.175

126. A.N.Samayloviç. *Oçerki po istorii turkmenskoy literaturı*, s.144

ləri ilə fərqlənən Xarəzm baxşılarının söz və musiqi repertuarıyla Türkmən baxşı sənətinin və Qafqaz-İran və Anadolu çevrəsindəki aşiq sənətinin uyğunluqları çoxdur. Məsələn, aşiq yaradıcılığına məxsus ənənəvi məhəbbət dastanlarının bir qisminə (“Nəcəb oğlan”, “Qul Əlbənd”, “Tahir-Zöhrə”, “Aşiq Qərib”, “Aşiq Aydın”, “Səyyad-Həmrə”) Xarəzm baxşılarının epik repertuarında da rast gəlinir. Bundan əlavə, onların musiqi repertuarının:

a “Şirvan havaları” və

b “İran havaları”-

deyə iki qismə ayrılması və həmin havalər sırasında “Zarınçı”, “Dübeyti”, “Gözəlləmə”, “Müxəmməs”, “Şahköçdü”, “Təbrizi”, “Şirvani” və s. kimi saz melodiyalarının mühüm yer tutması şübhəsiz ki, oğuz və ozan - aşiq faktorundan irəli gəlir¹²⁷. Türkmənlərin Qorqud Ata və Baba Qambarla yanaşı Aşiq Aydını musiqi və söz sənətinin piri, ustadı, hamisi hesab etmələri və şimali Türkmənistanda, o cümlədən də Xarəzmdə (Özbəkistan) məşhur olan “Aşiq Aydın ocağı”nı (Aşiq Aydının məzarı Xarəzm ərazisindədir) ziyarətə gəlmələri, ona qurban və sadəğalar, nəzir-niyazlar ayırmaları da aşıqlığın bu coğrafi-etnik çevrədə müəyyən mövqə qazandığını göstərir¹²⁸.

Aşiq Aydının yəsəvilik təriqətinə mənsub aşiq-dərvişlərdən biri olduğu və yəsəvilinin yayılıb-yaşadılmasında da böyük xidmətlər və kəramətlər göstərdiyi mənbələrdə çoxvariantlı rəvayətlər şəklində xatırlanır. Maraqlıdır ki, türkmən və Xarəzm baxşılarının çağdaş repertuarında həm Əhməd Yəsəvinin hikmətləri, həm də Aşiq Aydının fəlsəfi-ürfani şeir-

127. S. Ruzibaev. *Spesifika, tipologiya i poetika xorezmskix dastanov*. Taşkent, 1990, s.14

128. V.N.Basilov. *Kult svyatix v islame*, s. 63-64

ləri yaşamaqdadır. Bütün bunlar göstərir ki, türkmən və Xarəzm oğuzlarının yaşadıkları bölgələrdə də ozan sənətinin aşiq sənətiylə əvəzlənməsinə müəyyən tarixi meyl olmuşdur. Sadəcə olaraq, yuxarıda qeyd olunan tarixi-siyasi hadisələr və qonşu ərazilərdən gələn sosial-mədəni təsirlər bu əvəzlənmənin axıradək başa yetməsinə imkan verməmişdir. Beləliklə, Türküstan oğuzlarının aşiq sənəti yoluna doğru gedən ozanları prosesin müəyyən mərhələsində ciddi təsir altına düşərək başqa bir sənətə yönəlməli və baxşıya çevrilməli olmuşlar. Buna görə də Xarəzm baxşılarının həm yaradıcılıq, həm də ifaçılıq istiqamətlərində baxşı ənənəsilə aşiq sənəti keyfiyyətləri bir qovuşuq halında təzahür edir.

Əslində ozan və baxşı sənətlərinin genetik yaxınlığı, bundan əlavə onların yayıldığı bölgələrdəki türk etnoslarının biri-biri ilə fəal əlaqə münasibətində olması bu iki sənət sahəsinin geniş mənada qarşılıqlı təsiri üçün münbit tarixi zəmindir. Buna görə də diqqətli şəkildə yanaşdıqda eyni bəhadırın bədii obraz və igidliklərinin həm ozan, həm də baxşı yaradıcılığında tərənnüm olunduğunu, mifik qəhrəmanların müştərək qaydada eposda təcəssüm etdiyini asanlıqla görmək mümkündür. Qorqud obrazının istər ozanlar, istərsə də baxşılar tərəfindən sənətin piri, mifoloji hamisi kimi qəbul olunması, məşhur Bamsı Beyrək süjetinin ozan dastanı “Kitabi-Dədə Qorqud”la yanaşı baxşı yaradıcılığı nümunəsi olan “Alpamış” eposunda müşahidə edilməsi heç də təsadüfi deyildir.¹²⁹ “Oğuznamə”lərlə “Manas”, “Yedigeç”, “Alpamış” arasındakı çoxsaylı süjet və motiv oxşarlıqlarını, “Koroğlu” epik sisteminin mifoloji- semantik və genetik müştərəkliyini də buraya əlavə etsək baxşı və ozan-aşiq qarşılıqlı təsirlərinin

129. Abdulkadir İnan. *Türk dastanlarına genel bir baxış*. Ankara, 1954, s.154-170

geniş miqyaslı mənzərəsi xeyli dərəcədə aydınlaşmış olar.¹³⁰

Ozan-baxşı qarşılıqlı təsiri Türkünstan və Ural boyunda olduğu kimi Qafqaz, İran və Anadoluda da öz tarixi izlərini saxlamaqdadır. **Türkünstan və Ural boyu ilə mədəni-tarixi və genetik əlaqələrlə yanaşı Qafqaz, İran və Anadoluya tarix boyunca müxtəlif qıpçaq tayfalarının yerləşməsi də qarşılıqlı təsir üçün çoxyönlü imkanlar açmışdır.** Olsun ki, Azərbaycan, İran və Türkiyə ərazilərində məskunlaşan qıpçaq tayfalarının baxşı və yaxud da “yırçı” sənəti güclü oğuz təsiri nəticəsində əvvəlcə ozan, daha sonra isə aşiq sənəti ilə əvəzlənmişdir. Türkünstan oğuzlarında ozan sənətinin baxşı sənətiylə əvəzlənməsi hansı mədəni-tarixi şəraitlə bağlıdırsa, Qafqaz, İran və Anadoludakı qıpçaq tayfalarının ozan-aşiq sənətinə tapınması da demək olar ki, eyni səbəb və zəmin üzərində getmişdir. Qafqaz ərazisində-Dağıstanda yaşayan qıpçaq kökənli kumukların və onlara çox yaxın olan noqayların, ozan-aşiq sənətinə yiyələnməmələrinə gəldikdə, bu, bir tərəfdən onların əsasını oğuzlar təşkil edən Azərbaycan türklərinə qarışmadan kompakt halda və ayrıca coğrafi bölgədə məskunlaşmaları, digər tərəfdən də sufi-dərviş iqlimini yaşamamaları ilə əlaqədardır. İndi də kumuk və noqaylar əski ənənəyə uyğun olaraq musiqiçi-folklor sənətkarı statusunda “yırçı”nı qoruyub saxlayır və musiqi aləti kimi “ağac qomus”dan istifadə edirlər.

“Baxşı”nın Qafqaz, İran və Anadoluda yaşamaqda davam edən izləri onun adı çəkilən ərazilərin etnik-mənəvi həyatında bir müddət müəyyən nüfuza malik olduğunu göstərir. Adam adı (Baxşı, Baxşəli və soyad Baxşiyev, Baxşəliyev) şəklində işləkliyi hələ də saxlayan “baxşı” kəlməsinin Cənubi Azər-

130. A.Nabiev. *Vzaimosvyazi azerbaydjanskoqo i uzbekskoqo folkloru*, Baku, “Yazıcı”, 1986, s.198-199

baycanda kənd (Baxşılı kəndi və dağ Baxşıdağ¹³¹) adları kimi hal-hazırda yaşaması həmin səbəbdəndir. Baxşıya söz sənətkarı kimi hörmət və ehtiramın əlamətidir ki, XVI yüzilliyin sərkərdə şairlərindən biri olan Osmanlı hökmdarı I Sultan Səlim öz şerlərini “Baxşı” təxəllüsü ilə qələmə almışdır¹³². Bütün bunlar baxşı sənətinin və ümumilikdə baxşılığın Qafqaz, İran, Anadolu türklüyünün mədəni-tarixi kerəkliyinə tutduğu yerin cüzi bir qismini əks etdirir.

Ozan-baxşı qarşılıqlı təsiri nəticəsində sənətdə və etnik-mənəvi həyatda baş verən yeniləşmələr, heç şübhəsiz ki, sonralar aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında dəyərli genetik qaynaqlardan birinə çevrilmişdir.

Beləliklə, sənətin təşəkkül və təkamülünün yaratdığı geniş hüduddlu tarixi mənzərədən aydın olur ki, qam-ozan-baxşı-aşiq xətti boyunca sənətkarlıq atributu konkretləşdikcə ilkin ibtidai mərhələlərin çoxşaxəli funksiyaları tədriclə azalmağa başlayır. Sənətkar kimi o qədər də konkretləşməmiş qam-şaman özündən sonrakı davamçılarından fərqli olaraq, daha çox tarixi-estetik, eləcə də sosial-siyasi vəzifə daşıyır: o, gələcəkdən xəbər gətirəndir, təbibdir, musiqiçidir, dövlət məmurudur, tayfa başçısıdır, ruhani xadimdir, etnoqrafik mərasimlərin təşkilatçısı, aparıcısıdır və s. Cəmiyyət quruluşlarında və tarixi proseslərdə gedən dəyişikliklərlə əlaqədar “baxşı” və “ozan” “qam-şaman”a nisbətən öz fəaliyyət istiqamətlərinin şəbəkəsini xeyli dərəcədə yığcamlaşdırır. Sosial-siyasi, eləcə də mədəni-estetik iqlimin dəyişilməsinin təsiri ilə onlar yuxarıda sadalanan çoxsaylı funksiyaların bir qismini davam etdirmək imkanını

131. *Cənubi Azərbaycan ərazisindəki Baxşılı kəndi və Baxşı dağı haqqında məlumatı mərhum Əbülfəz Hüseynidən almışıq.*

132. V.A. Qordlovskiy. *İzbrannie soçineniya*, t.I, M., izd. Vost. lit., 1960, s.88

itirir: məsələn, islamın qəbulundan sonra din xadimi və tayfa başçısı vəzifələrinin icrası tamamilə başqa qüvvələrin ixtiyarına keçir.

Erkən orta əsrlərə qədər mənsub olduğu cəmiyyət daxilində həlledici - idarəedici mövqedə dayanan qam və onun davamçıları sözü gedən mərhələdən etibarən öz nüfuz dairəsini əsasən təsiredici səviyyədə mühafizə edə bilir. Əvəzində ozan və baxşının musiqiçi-sənətkar keyfiyyətlərinin güclənməsi üçün müəyyən zəmin yaranır. Qam-baxşı-ozan epoxasına nisbətən xeyli dərəcədə başqa sosial-siyasi mühitdə fəaliyyət göstərməli olan aşiq isə əvvəlki tarixi-estetik funksiyaların böyük əksəriyyətini yavaş-yavaş tərk etməyə başlayır və daha çox musiqiçi və sənətkar statusunda möhkəmlənib sabitləşir. Göründüyü kimi, ümumilikdən konkretliyə doğru gəldikcə fəaliyyət istiqamətlərinin azalması və mənəvi-estetik gücün vahid bir axara yönəlməsi müşahidə olunur ki, bunun nəticəsində də sənətkarlığın xüsusi çəkisinin artması tarixi qanunauyğunluqdan gələn təbii imkan kimi ortaya çıxır.

AŞIQLIQ: TARIXİ SƏCİYYƏSİ VƏ TƏŞƏKKÜL MƏRHƏLƏLƏRİ

Öz dərin, çoxşaxəli kökləriylə əski çağların mifik qatlarına bağlanan aşiq sənəti mürəkkəb təşəkkül və inkişaf yolu keçmiş, müxtəlif yönlü sosial-siyasi iqlimlərlə, fəlsəfi-ürfanı axınlarla qarşılaşmışdır. Bu sıradan onun həyatında yaranış və biçimlənmə amili kimi rol oynayan əsas hadisə və dəyişmələr orta yüzilliklərdə baş vermişdir. Erkən orta çağlardan başlanıb on altı-on yeddinci yüzilliklərə qədər davam edən mürəkkəb və keçməkeşli zaman məsafəsində Azərbaycan aşiq sənəti hadisə səviyyəsində dayana bilən keyfiyyət və funksiya dəyişmələri keçirmişdir. Bu da əsasən onunla əlaqədardır ki, həmin uzun müddətli dövr ərzində bütövlükdə Yaxın və Orta Şərq aləmində, o cümlədən də Azərbaycan ictimai-mədəni mühitində mənəvi-estetik münasibətlər daha çox islam dünyagörüşündən gələn konsepsiyaların axarında hərəkət edir. Sözü gedən axar yüzillər boyundan adlayıb gələn və islama qədərki qədim türk etnik-mədəni sisteminin özülü və özəyi sayılan şamançılıq ənənələrinə, o cümlədən də bu ənənələrin əsas daşııcılarından biri kimi fəaliyyət göstərən ozan sənətinə təsirsiz qalmamışdır.

İslam dininin geniş yayılması, xüsusən də Anadolu, İran, Qafqaz, Uralboyu və Orta Asiyada möhkəm şəkildə bərqərar olması səbəbindən erkən orta yüzilliklərdən başlayaraq bu coğrafi bölgələrdə şamançılıq təsəvvürlərinin və bu təsəvvürlərin əsas daşıyıcı və hərəkətverici qüvvələrindən sayılan ozanların meydanı get-gedə darlaşmağa başlayır. Təktanrılı inam sisteminə bağlı olan ozanlar təkallahlı islam dünyagörüşünü demək olar ki, müqavimət göstərmədən qəbul edir və ona uyğunlaşmağa can atırdılar. "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarının bəzi məqamlarında bu cəhətin xüsusi qəlib və

deyimlər vasitəsi ilə özünü qabarıq büruzə verməsi heç də təsadüfi deyildir. Dastanın başlanğıcında:

*Ağz açıb öyər olsam üstümüzdə Tanrı körklü!
Tanrı dostu, din sərvəri Məhəmməd körklü!* ¹³³ ...-

kimi çoxsaylı təriflərin nəzərə çarpacaq aktivlik nümayiş etdirməsi və istinasız olaraq, cüzi dəyişikliklərlə bütün boy-ların sonunda:

*“Ağ saqqallı baban yeri uçmaq olsun!
Ağ birçəkli anan yeri behişt olsun!
Axır sonu imandan ayırmasın!
Amin, amin deyənlər didar görsün!*

*Ağ alnında beş kəlmə dua qıldıq, qəbul olsun!
Allah verən umudun üzülməsin!
Yığışdırsın, duruşdursun günahlarını
Adı körklü Məhəmməd Mustafa üzü suyuna bağışlasın!* ¹³⁴

biçimli alqış-dua-qapamalar işlədilməsi ozanın yeni mühitə-islam iqliminə uyğunlaşma cəhdlərini göstərir. Bu səpkidən olan dini səciyyəli digər poetik qəliblər və ibarəli deyimlər də dastanın bədii sistemində yuxarıdakı məqsədə uyğun olaraq sonradan daxil edilmişdir. Lakin islam dininin insanın mə-nəvi-estetik dünyası ilə bağlı bir çox sənət sahələrini, o cümlədən də rəqs və musiqini haram buyurub yasaq etməsi ozanların yaxınlaşma və uyğunlaşma cəhdlərinə ciddi mane-çilik törədirdi. Yasağın şiddətlənməsi nəticəsində digər incə-

¹³³. KDQ, s.32

¹³⁴. KDQ, s.51

sənət sahələri kimi ozan sənəti də güzəştisiz şəkildə sıxışdırı-lırdı. Bir məsələ də var ki, ozanın sıxışdırılması təkcə yasaq olunmuş sənət sahəsinə-musiqiyə münasibəti əks etdirmirdi. Sıxışdırma zamanı ozanın musiqiçi-folklor sənətkarı məzmunu daşımından əlavə, onun islama qədərki inanış sisteminə-qam-şaman kompleksinə bağlılığı da diqqət önündə saxlanırdı. Odur ki, **yasaq qoyularkən ozana həm haram buyurulan musiqi ifaçısı, həm də küfr sayılan əski inanış sisteminin daşıyıcı-yaşadıcısı kimi yanaşılırdı.** Deməli, ozan bir tərəfdən islamın haram buyurduğu musiqinin ifaçısı, digər tərəfdən də islama qədərki inanış sisteminin-şamançılığın daşıyıcısı olduğuna görə erkən orta yüzilliklərin radikal mövqeli dini-siyasi mühitində çox çətinliklə duruş gətirə bilirdi. Ancaq bununla belə, hər cür yasaq və sıxışdırmalara baxmayaraq, qüdrətli ozan sənəti bir neçə əsr öz varlığını qo-rumağı bacardı. O, yalnız yeni mühitin yaratdığı alternativ sənətlə-aşiq sənətiylə rəqabət nəticəsində yerinə yetirdiyi tarixi vəzifəni başa vurdu.

Erkən orta əsrlərdə islamlaşmış ərazilərdə bəzi sosial-siyasi hadisələr baş verdi ki, həmin hadisələrin təsiri və həm də nəticəsi olaraq bir sıra dini ehkam və yasaqlar ya tamamilə aradan qaldırıldı, ya da xeyli dərəcədə yumşaldıldı. Belə ki, VIII-IX yüzilliklərdən başlayaraq, hakimiyyət uğrunda gedən siyasi çarpışmalarda məğlubiyyətə uğrayan bir sıra nüfuzlu islam ideoloqları arasında bu dini dünyagörüşün bəzi müd-dəalarının təshihə və yeniləşdirilməsi meylləri yarandı ki, bu da ayrı-ayrı təriqətlərin meydana gəlməsiylə nəticələndi. ¹³⁵

Həmin dini-siyasi istiqamətlər içərisində fəlsəfi-estetik prinsiplərinin xəlqiliyi və daha çox humanistliyi ilə seçilən **sufilik** qısa bir zaman ərzində sadə xalq kütlələri arasında yayılaraq özünə külli miqdarda tərəfdarlar topladı. Çünki ha-
¹³⁵. Q.Kerimov. *Al-Qazali i sufizm*. Bakı, “Elm”, 1969, s.27-29

kimiyət uğrundakı gərgin mübarizədə məğluba çevrilmiş yüksək rütbəli ruhanilər-sufi şeyxlər və onların ətrafına cəmləşmiş həmfikirləri-dərvişlər ağır güzaran, çətin yaşayış keçirən qara camaat arasına gedərək, öz ideyalarını müxtəlif vasitələrlə təbliğ edirdilər. Hakimiyyətdə olan əks qütb ideoloqlarının hər cür təqib və işgəncələrinə baxmayaraq, onlar öz yollarından dönmür və geniş xalq kütlələri içərisində sufiliyi yayırdılar. Çətin və ağır güzaran keçirən sadə camaata təsəlli verə biləcək bu vasitə yəni sufi ayin və mərasimləri ilə məşğul olmaqla hələ diriylən Allaha qovuşmaq: beləliklə də içərisində yaşadığı əzablı mühitin zülm və əziyyətlərindən qurtulmaq inamı doğrudan da gözlənilən nəticəni vermiş və öz ətrafına külli miqdarda tərəfdarlar cəlb edə bilmişdir. Təriqətin ortaya çıxmasından-doqquzuncu yüzilliyin əvəllərindən başlayaraq çoxəsrlik bir zaman gedışı boyunca Qəzali, Bastami, Həllac Mənsur, Əhməd Yəsəvi, Hacı Bektaş, Şəms Təbrizi, Mövlana Cəlaləddin Rumi və başqa bu kimi onlarla qüdrətli sufi ideoloqu yeritdikləri dünyagörüşün möhkəmlənməsi və daha yüksək səviyyəyə qalxması üçün əfsanəvi ağıl və könül şücaətləri göstərmişlər.

Sufiliyin əsas müddəası ilahinin xəlf etdiyi, yaratdığı bəndənin yenidən qayıdıb ona Allah qovuşmasını, yəni Vəhdəti-Vücudu təmin və tənzim etməkdir. Uzun müddətli özünütəkmiləşdirmə və dörd mərhələli şəriət, तरीqət, mərifət, həqiqət kamilləşmə yolu keçən bəndə öz istəyinə çatmaq-Vəhdəti-Vücuda yetmək-Allahına qovuşmaq üçün sufiliyin irəli sürdüyü ayin və mərasimləri ciddi və ardıcıl şəkildə yerinə yetirməlidir. Həmin ayin və mərasimlərin keçirilməsində məqsəd ekstaz vəziyyəti- coşğunluq, çılgınlıq yaratmaqdır ki, bu üsulla da Tanrının qulu olan bəndə vəcdə gələrək Vücuda Allaha yetişir, beləliklə də qovuşuq-"Vəhdəti-Vücud" yaranır ."Vücud" - qulun bəşəri sifətlərdən tamamilə yox olub

Tanrı varlığına bürünməsidir"¹³⁶. Heç şübhəsiz, çılgınlıq və coşğunluqla şərtlənən bu prosesdə musiqi və rəqs həlledici qüvvə kimi çıxış edə bilirdi. İnsanı ekstatik vəziyyətə doğru aparmaqda musiqi və rəqsin böyük imkanları mövcud olduğundan bu vasitələrdən istifadə etmək günün zərurəti idi. Həmin vasitələr isə, bəlli olduğu kimi, islam ehkamları tərəfindən yasaq sayılırdı. Öz ayin və mərasimlərini həyata keçirmək üçün sufilik islamın musiqi və rəqs üzərindəki yasağını aradan qaldırmaq məcburiyyəti qarşısında idi və nə qədər təhlükəli olsa da तरीqət belə bir cəsarətli addımı atdı¹³⁷. Bununla da özünə müxtəlif səviyyələrdə yaşamaq yolları axtaran ozan sənətinin, eləcə də digər musiqili sənətlərin, o cümlədən nəğməçiliyin və rəqsin nəfəs genişliyi taparaq yenidən dirçəlməsinə və gəlişməsinə müəyyən bir tarixi imkan açılmış oldu.

Ozan sənətinin də genetik təməlini təşkil edən şamançılıq sistemində ayin icra etmək və mərasim keçirmək üçün lazım olan zəruri ekstaz ünsürləri-musiqi, rəqs, avazlı oxu tərtibi hazır biçimlər halında qabaqcıdan mövcud olduğundan sufilik, əsasən də Türkünstan, Qafqaz, İran və Anadoludakı türk sufiliyi şamançılıqdakı mərasim ənənəsinin bəlli təcrübəsindən faydalanmağı məqsədyönlü sayırdı. Şamançılığın sıradan çıxmış mərasim imkanlarını-çalğı, rəqs və oxumanı əski inanış sisteminə məxsus məzmun axarından çıxararaq तरीqət ideyalarının xidmətinə doğru istiqamətləndirməklə bu niyyəti çox asanca gerçəkləşdirmək mümkün idi.

Beləliklə, tarixi şəraitin ortaya qoyduğu qarşılıqlı güzəşt və faydagötürmə kontekstində sufilik yaşamaq və dirçəlmək imkanı axtaran qam-şaman kompleksinə, o cümlədən də ozan sənətinə, buna qarşılıqlı olaraq, şaman-

136. A.Kölpınarlı. 100 soruda təsəvvüf. İstanbul. 1969, s. 40

137. Q.Kerimov. Al-Qazali i sufizm, s. 45-46

çılıq sisteminin ənənə və təcrübəsi də təriqət ayin və mərasimlərinin təşkil vasitəsi, eləcə də ideya yayıcısı və daşıyıcısı kimi sufiliyə təkan verə bilmək imkanında idi. Tarixi prosesin sonrakı mənzərəsi göstərir ki, sufiliyin öz idealarını yeritməkdən ötrü istifadə etdiyi ayin və mərasimlərin tarixi-semantik, eləcə də musiqi və rəqslərin məzmun, harmoniya tərkibində, melodiya axarında islamaqədərki yerli, regional dini-mifik təsəvvürlər, xüsusən də şamançılıq ənənələri müəyyən yer tutmağa başladı. Əslində elə bu səbəbdən də yerli - regional mühitlərdəki güclü qarşılıqlı təsir nəticəsində orta yüzilliklərdə islam dünyasının Qafqaz, Anadolu, İran və Türkünstan bölgələrində şamançılıqla sufiliyin qovuşuğundan yaranan yeni tipli bir sufilik-türk sufiliyi ortaya çıxdı¹³⁸.

Şamançılıq türk sufiliyinin damarlarına öz qaynar və saf qanını vurmaqla, türk mifologiyasının təmiz havasını onun ruhuna yeritməklə qeyri-adi gücə malik bənzərsiz bir mənəvi-ürfani sistemi meydana gətirdi. Bu məzmun və keyfiyyət göstəricisinə görə də türk sufiliyi ərəb və əcəm sufiliyindən kəskin şəkildə fərqlənərək, sözün həqiqi mənasında xalq sufiliyinə çevrildi.

138. *Dej. S. Triminqem. Sufiyskie ordeni v islame. M., "Nauka", 1989, s.54*

“HAQQ AŞIĞI” FƏLSƏFİ-ÜRFANI OBRAZININ ORTAYA ÇIXIŞI

Sufi-dərvişlər təkkə ocağına cəmləşərək şamançılığın mərasim təcrübəsindən mənimsədikləri musiqi - rəqs və oxuma üçlüyü (həm də onların sinkretikliyi!) sayəsində ekstatik vəziyyət-coşğunluq halı alır və öz mərasimlərini icra edirdilər. Şübhəsiz ki, onlar islamaqədərki türk mədəniyyəti sistemindən qaynaq kimi götürdüləri musiqi, rəqs və oxumaları eynilə təkrarlamır, mövcud qəlibləri şəraitə uyğun olaraq məzmun və keyfiyyət dəyişikliklərinə uğradırdılar. Məsələn, musiqidə daha yüyrek və çilgin melodiklik, rəqsdə ürfani məzmun daşıyan rəmzi hərəkətlər sistemi, oxumada isə sif təsəvvüf səciyyəli mətnlər-ilahilər aparıcı mövqe tuturdu. Bu zaman mərasim icrasının tələblərinə görə sufi-dərvişlər istər-istəməz, özləri də sezmədən sənət axtarışlarına baş vururdular: yüyrek və yüksək templi melodiklik əldə etmək üçün musiqi alətini təkmilləşdirir, yaxud musiqi alətləri topluluğu (saz, balaban, ney, qaval, davul və s.) yaradırdılar; musiqiyə və rəqs hərəkətlərinə çeşidli rəmzi-ürfani anımlar verirdilər; oxunan ilahilərin mətnində daha kamil poetikliyə, güclü təsirə malik bədii-üslubi vasitələrə can atırdılar və s.

Təkkə ocağında təriqətə qulluq edən, məxsusi mərasimlər keçirərək və “vəhdəti-vücut”a çatmaq-Tanrıya qovuşmaq istəyində olan həmin bu sufi-dərvişlər özlərini “aşiq”-“ilahi eşqin aşiqi”, “haqq aşiqi” sayır və bu adla da çağırılırdılar. Onlar yorulub usanmadan Tanrı eşqinə mahnılar-ilahilər oxuyur, bayılıncaya qədər çalır-çağırır, rəqs edirdilər. Təkkə ocağında təriqət məzmunu daşıyan hekayətlər, rəmzi-simvolik rəvayətlər də düzülüb qoşulur və dərviş-aşıqlar tərəfindən söylənilir, təbliğ olunurdu. Beləcə gələcəkdə sənətkar anlamı alacaq aşılığın özü təkkədə qoyulurdu.

Bir qədər sonra onlar təkkədən çıxıb, el-oba arasına yayılaraq təsəvvüf ideyalarının təbliğ-tərənnümünə başladılar. Müxtəlif toplantılarda, o sıradan da toy-düün yığnaqlarında, Səfəvilərin hakimiyyəti zamanı isə dövlət tədbirlərində-hərbi mərasimlərdə çalılıb-çağıraraq öz ideyalarını yayan dərviş-aşıqlar dini-ruhani vəzifə icra etməklə yanaşı tədricən sənətkar statusu da qazanırdılar.

Bu mərhələ tam başa çatanaqədər “aşılıqlıq” hələlik dini-ruhani vəzifə icra edən sufi-dərviş statusunun əksətdiricisi idi:

*Haqq qulları dərvişlər,
Həqiqəti bilmişlər.
Haqqa aşılıqlı olanlar
Haqq yoluna girmişlər*¹³⁹

Sufi-dərviş statusu əks etdirən “aşılıqlıq”lığın ilkin təşəkkül prosesindəki tarixi mövqeyi XV yüzilliyin əvvəllərində Anadoluya gəlmiş avropalı səyyah Klaviyonun səfər təəssüratında da dəqiqliyi ilə öz əksini tapmışdır. Səyyah Klaviyo Ərzurum bölgəsindəki bir sufi-dərviş-aşılıqlı ocağını belə təsvir edir: **“Bazar günü Dəlilər kəndinə gəldik. Bunlar müsəlmandır, zahidlər kimi yaşayırlar. Bunlara “aşılıqlı” deyirlər. Müsəlmanlar bunların ziyarətinə gəlirlər. Bu aşılıqlar xəstələri müalicə edirlər. Gecə-gündüz davul çalar, türkü söylərlər”**¹⁴⁰. Səyyahın yol qeydindən də göründüyü kimi sözü gədən mərhələdə “aşılıqlıq” hələlik sufi-dərviş anlamı səviyyə-

¹³⁹. Əhməd Yəsəvi. Divani-hikmət hazırlayan Kamal Əraslan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 334

¹⁴⁰. A. İnan. Makalələr və incələmələr, Ankara, Türk tarixi Kurumu Basıməvi, 1987, s.476

sindədir. Yol qeydində aşılıqların müalicə edə bilmək qabiliyyətinə malik olmaları və davul çalaraq türkü söyləmələri də xüsusi şəkildə vurğulanır ki, bu keyfiyyət də qam-şamanlara məxsus əlamət kimi səciyyəvidir. Onların məskun olduqları kəndin “Dəlilər” adlanması da rəmzi-məcəzi anlam daşıyır. Buradakı təsəvvüf simvolikası ilahi eşqin dəli-divanəsi məzmununu ifadə edir. Bu məqamda “dəli-aşılıqlı-dərviş” ad-titulları biri-birinin əvəzedicisi, sinonimi statusundadır. **Deməli, qam-şaman kom-pleksi yeni tarixi mühitdə “aşılıqlı” ad-titulu altında müəyyən transformasiya dəyişiklik keçirərək sufi-dərviş sisteminə çevrilir və yalnız bundan sonra özünün yeni keyfiyyət göstəricisinə- sənətkar statusuna doğru gedir. Təriqətin simvolik “aşılıqlı-aşılıqlı” obrazı mürəkkəb və uzunmüddətli mədəni-tarixi proseslər nəticəsində, mərhələli şəkildə tədricən sənətkar statusu əldə edir və “aşılıqlı”ın musiqiçi-sənətkar anlamı daşıyan ad-titul kimi ortaya çıxması da elə bu vaxtdan başlanır.** Buna görə də erkən orta əsrlərdə adlar qarşısında rast gəlinən “aşılıqlı” sözü, habelə “aşılıqlar” ifadəsi heç də musiqiçi-sənətkar anlamı daşımır. Həmin sözlər bir qədər əvvəldə qeyd olunduğu kimi dərvişlik-sufilik statusunu əks etdirən titul və rəmlər kimi başa düşülməlidir. Çünki **“aşılıqlı” öncə dərvişlərin və sufi şairlərin adı idi, sonra saz şairləri bu adı götürdülər**¹⁴¹. XI-XIII yüzilliklərə məxsus yazılı qaynaqlarda təsadüf olunan “aşılıqlı” ifadəsinə, xüsusən də Xoca Əhməd Yəsəvinin məşhur “Aşılıqlar” şerinə istinadən həmin çağlarda sənətkar kimi “aşılıqlı” ad-titulunun və aşılıqlı sənətinin mövcudluğunu irəli sürmək tarixi kerçəkliyə uyğun gəlir. Əhməd Yəsəvi “Aşılıqlar”ı sənətkar ad-titulunu yox, ilahi eşqin aşılıqlı olan sufi-dərvişləri əks etdirir. Əslində bir qədər diqqətlə fikir verdikdə şerinin özü

¹⁴¹. Fuad Körpülü. Ədəbiyyat araşdırmaları, s. 186

açıqca göstərir ki, Əhməd Yəsəvinin “aşıqlər”i kimdir:

*On səkkiz min aləmdə
Heyran bolqan aşıqlər.
Tapmay məşuq çarağın
Sərsan bolqan aşıqlər.*

*Hər dəm başı urqulub,
Gözü xalqa tölmolub.
“Hu-hu” deyü curqulub,
Giryan bolqan aşıqlər.¹⁴²*

Şərdə məşuq çarəsini-Allaha qovuşmaq yolunu tapmayınca sərsan-sərkərdən olan, “Hu-hu” nidasıyla sufi mərasimi keçirən dərvişlər-aşıqlər barədə söz açıldığı göz qabağındadır. Ə.Yəsəvi onların obrazını yaradarkən hətta dərvişlərə məxsus hərəkət və əşyaları da portretə əlavə eləyir:

*Himmət qurin bağlayan.
Gahi yüzü sargayib,
Gahi yulidə qərib.
Təsbehləri “Ya həbib”,
Cövlan bolqan aşıqlər .¹⁴³*

Göründüyü kimi, Əhməd Yəsəvinin “aşıqləri” bizim indiki anlamda başa düşülən el sənətkarları deyil, sufiliyin ideya daşıyıcıları olan dərvişlərdir. Bununla belə, həmin “aşıqlər” bir qədər öncə deyildiyi kimi aşıqlıkdən aşıqlığa gedən yolun müəyyən mərhələsini təşkil etmiş və aşiq sənətinin təşəkkülündə, o sıradan da sənətkar məzmunu ifadə eləyən “aşiq” ad-

142. Əhməd Yəsəvi. *Divanı hikmət*, s.326

143. *Orada*

titulunun biçimlənməsində müəyyən tarixi funksiya yerinə yetirmişlər. Bu mənada Əhməd Yəsəvinin dərviş “aşiq”ləri sonralar ozanların əvəzinə sənət meydanına gələcək sənətkar aşıqların mənəvi-ürfani sələfləridir.

Beləliklə də, aşıqlığın birinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin-dini-ruhani vəzifə icraçılığının qabarıq və öndə olduğu, ikinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin musiqiçi-sənətkar keyfiyyəti ilə bərabərləşdiyi, daha sonra isə, yəni üçüncü mərhələdə ikinci keyfiyyətin birincini üstələdiyi və ön plana keçdiyi qənaətinə gəlmək mümkündür. Bu qənaətə əsaslanaraq deyə bilərik ki, orta yüzilliyin aşığı ilə on doqquziyirminci yüzilliyin aşığı bir-birindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Belə ki, orta yüzilliyin aşığı öncə dini-ruhani vəzifə icraçısı-təriqət xidmətçisi, yalnız bundan sonra musiqiçi-sənətkardır. On doqquziyirminci yüzilliklərdə isə aşiq əsas etibarilə toy-düyündə, şadlıqda çal-çağır aparən musiqiçi-sənətkardır; bu məqamda dini ruhani vəzifə icraçılığı yavaş-yavaş arxa plana çəkilərək müəyyən əlamətlər, cizgilər, işartılar şəklində nəzərə çarpır. Bununla belə, hətta sonrakı XIX və XX yüzilliklərdə də kifayət qədər islami biliyə malik olduqlarından bəzi aşıqlar qocalıb səsdən düşdükləri zaman, yenidən çox asanlıqla dini vəzifə icraçılığı ilə məşğul olmuş-mollalıq eləmişlər¹⁴⁴.

144. Qeyd: XX yüzilliyin səksəninci illərində Tovuzda qocaman el aşıqları Xatunlu Ələkbər (kor Ələkbər) və Bozalqanlı şair Vəli səsdən düşdükləri və toy-düyündə çalıb-çağır bilmədikləri üçün aşıqlığı buraxıb mollalıq eləyirdilər. 1986-cı ildə Tovuzda bizimlə söhbət zamanı Xatunlu Ələkbər bunun adi bir hal olduğunu, əvvəllər də aşıqların qoca yaşlarında mollalıq elədiklərini söylədi. Çağdaş Urmiya aşiq mühitinin ən görkəmli nümayəndəsi sayılan qocaman ustad aşiq Dehqan da 1995-ci ilin yazında İranda bizimlə söhbət zamanı keçmiş aşıqların toy-düyündən əlavə lazım olduqda həm də yas mərasimi yola vermək, hətta kəbin kəsmək hüququna sahib olduqlarını və bu hüququn Şah İsmayıl Xətayi zamanından qaldığını bildirdi.

“Aşıqlıq” ideyasını türk mənəvi dünyasında populyarlaşdıran Əhməd Yəsəvinin və onun yaratdığı yəsəvilik təriqətinin ideya-estetik davamı olan bəktəşi-ələvi və səfəvi fəlsəfi-ruhani hərəkatlarının güclü təsiri kifayət qədər uzun bir zaman boyunda-XII-XV yüzilliklər arasında yeni tipli bir sənətkar tipinin-aşığın ortaya çıxmasını şərtləndirməklə bərabər, tədricən ozanların da bir qismini “aşığ”a çevirmişdir¹⁴⁵.

OZAN-AŞIQ KEÇİDİ

Təkkə ocağından çıxan dərviş-aşıqlar sənətkar statusuna yiyələndikdən sonra orta əsrlərin islam mühitində ozanlara nisbətən daha nüfuzlu bir mövqeyə sahib oldular. Çünki onlar həmin mühitin öz yetirməsi idilər və tarixi şəraitin tələblərinə tamamilə uyğun gəlirdilər. Ozanlar isə nə qədər islamlaşmış olsalar belə yenə də əski inanış sistemində bağlıydılar. Aşığın yeni tipli (xeyli dərəcədə də islami səciyyəli!) sənətkar kimi ortaya çıxması, gündən-günə artan nüfuz və hörmətə sahib olması ozanı iki yol qarşısında qoyurdu: onlar ya təkkə kökənli aşıqların təsiri altında aşıqlaşmalı, ya da öz biçimlərini qoruyaraq ənənəvi sənət axarlarını davam etdirməliydilər.

Orta əsrlərdə ozan və aşığın bir müddət yanaşı yaşaması müşahidə edilirsə də sonralar yavaş-yavaş bu tarixi mənzərə dəyişir və yanaşdırma rəqəbətlə qarşıdurma səciyyəsi alır. Son ucdə ozanların bir qisminin aşıqlaşması, digər qisminin isə sənət meydanını tərk etməsiylə nəticələnən həmin rəqəbətlə qarşıdurmanın izləri çox qabarıq şəkildə olmasa da, bir sıra dastanların süjet xəttində sezilməkdədir.

Burada belə bir məsələyə ayrıca diqqət yetirmək lazımdır ki, islamlaşmış ozanların (əslində onlar ilk vaxtlarda

¹⁴⁵ *Bilgə Seyidoğlu. Xalq şairlərində təsəvvüf. “Türk dili və ədəbiyyatı araşdırmaları” dərgisi, II say, İzmir, 1983, s.147*

yarı müsəlman, yarı şamandırılar) aşıqlığı qəbul etməyən qismi ifa və repertuar baxımından müəyyən dəyişikliyə uğrasalar da əvvəlki sənət ənənələrini mümkün qədər qoruyub saxlamağa çalışmışlar. Bu səbəbdən də orta əsrlərin sosial-siyasi axınlarına, xüsusən də ən dinamik istiqaməti təmsil edən və əsas nüfuz sahibi olan sufiliyə əl vermədiyindən həmin zümrədən olan ozanlar hərəkatverici siyasi qüvvənin (XVI yüzillikdən etibarən həm də dövlətin!) mövqeyində dayanan aşıqlar tərəfindən sıxışdırılmışdır. Siyasi qüvvələr tərəfindən himayə olunan, tərəfi saxlanılan aşığın aşıqlığı qəbul etməyən ozanı sıxışdırması nəticəsində bu sənət istər-istəməz meydanı tərk etməyə məcbur olmuşdur.

Ozana həqarətlə baxmaq, onu uzunçu, boş danışan hesab etmək artıq XVII yüzillikdə xalq arasında möhkəmlənmiş estetik qənaətə çevrilmişdir¹⁴⁶. Bu zaman aşıqlığı qəbul etməyən ozanlar geniş arenadan, mərkəzlərdən yığılaraq ucqarlara-dini-siyasi təsirin az duyulduğu ucqar tayfalar arasına çəkilmişlər. Ola da bilsin ki, məhdud ucqarlığın çərçivəsinə düşdükdən sonra ozan-varsaq, ozan-yanşaq əvəzlənmələri getmişdir və ozanlar bir müddət həmin adlar altında fəaliyyət göstərmişlər. Nəzərə alsaq ki, “varsaq” və “yanşaq” sənətkar titulu olmaqla yanaşı, həm də həmin addakı türk tayfalarının, yəni “Varsaq” və “Yanşaq” tayfalarının yaşadıkları bölgələrin-ərəzilərin adıdır¹⁴⁷, onda belə bir mülahizə yürütmək olar ki, “Yanşaq” ərəzisinin və tayfasının ozanına yanşaq, “Varsaq” ərəzisinin və tayfasının ozanına isə varsaq deyilmişdir.

Ozan sənətinin son məqamda Yanşaq və Varsaq kimi tayfaların arasına sığınub yaşaması təsadüfi deyildi. Həmin qəbilədən olan türk tayfaları atlı həyat tərzini keçirir və heyvandarlıqla məşğul olurdular. Atlı həyat tərzini keçirən tayfaların yaşayış və

¹⁴⁶ *Bahəddin Ögəl. Türk kulturu tarixinə giriş. IX c., s.411*

¹⁴⁷ *M.Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları, s. 302*

düşüncə sistemini güclü islam təsiri altına salmaq son dərəcə çətin məsələ idi-onlar müsəlmançılığı qəbul etsələr də dini ehkamların fərfinə o qədər də varmır, əvvəlki ənənələrin böyük əksəriyyətini yaşatmağa davam edirdilər. Şiddətli din təsirindən, o cümlədən də təriqət axarından qıraqda qalmaq, müəyyən mənada islamaqədərki inanış sistemiylə-dədə-baba qaydasıyla-əski mərasim ənənələri və mifoloji dünyagörüşlə, sərbəst düşüncəylə gəzib dolanmaq həmin ərazilərdə ozan sənətinin başqa yerlərlə nisbətdə bir qədər də artıq yaşamasına imkan verirdi. Lakin bu müddətin özü də az çəkmişdir. Çünki XVII yüzillikdə ozanla bərabər yaşasaq və varsağa da ikrahlı münasibətin mövcudluğu yazılı qaynaqlarda qeyd olunmuşdur¹⁴⁸. İndi də canlı danışqda işlənməkdə davam edən “Sarsaq-varsaq danışma!”, “Yanşaqlıq eləmə!”, “Yanşıma!”, “Bu nə yanşaq-yanşaq danışır” frazem-qəliblərində boş-boş, yorucu, uzun-uzadı, gəvəzə-gəvəzə danışmaq, sözünün-söhbətinin yerini bilməmək məzmunu dayanır ki, həmin semantik tutum öz kökləri etibarı ilə ozan-yanşaq-varsaq sənətinin gözdən salındığı orta çağlarla bağlıdır¹⁴⁹. “Koroğlu” dastanında “Aşıqsan, yoxsa yanşaqsan?!” sualının verilməsi də sözü gedən məqamda-ehtimal ki, XVII yüzillikdə aşığa hörmətlə yanaşıldığını, yanşağa-ozana isə artıq yaxşı münasibət bəslənilmədiyini, yuxarıdan aşağı baxıldığını və hətta sənətkar sayılmayaraq ələ salındığını göstərir.

Bizə belə gəlir ki, orta yüzilliklərin salnamə və folklor yaddaşında ozanın bir sənətkar kimi “uzun-uzadı” danışan, özündən əfsanə, “yalan uyduran” təşbehləri ilə gözdən salınması onun aşıqlığı qəbul etməməsiylə yanaşı, repertuarında türk mifologiyasının şah əsərləri olan oğuznamələri yaşatma-

148. *Bahəddin Ögəl. Türk kultür tarixinə giriş. IX c., s.411*

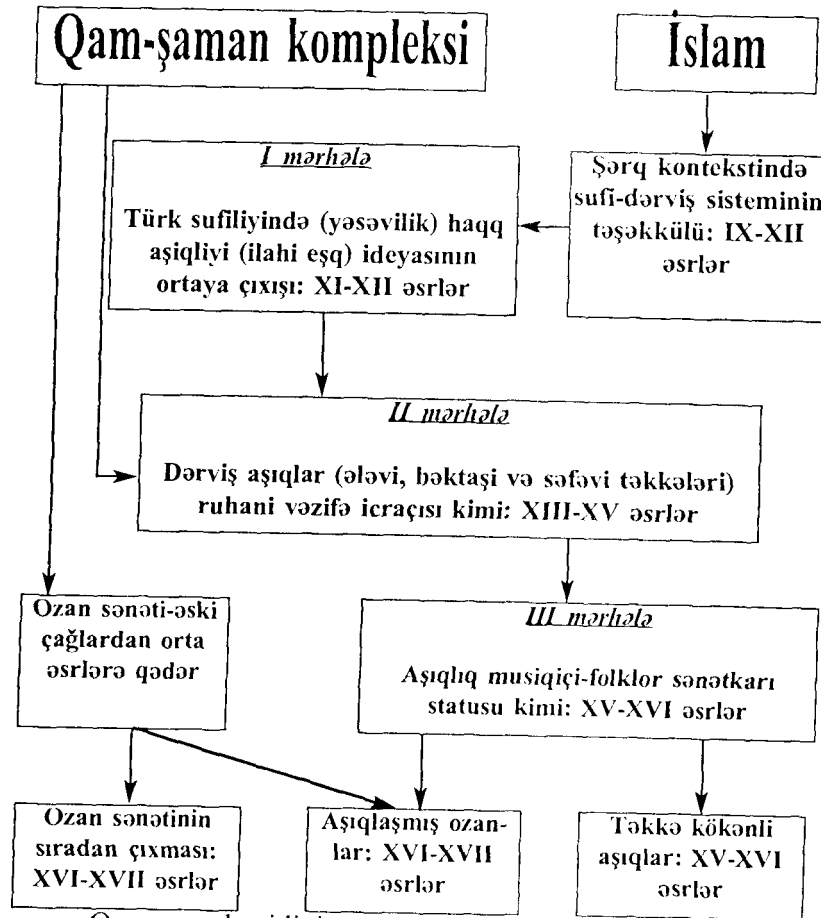
149. *M.Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları, s.323-324*

sıdır. Ozanın “uzun-uzun” danışdığı, əfsanəyə, “yalana bənzəyən” folklor örnəkləri məhz oğuznamələrdir! İslam təsirindən, başlıcası isə təriqət-sufilik axarından kənarda dayanan bu folklor örnəklərinin yaşadılması və nəsilədən-nəsilə ötürülməsi müsəlman zehniyyətinin hakim olduğu orta əsrlərdə yolverilməz idi. İlk çağların mifik təsəvvürləri və oğuzların islamaqədərki epik ənənələri ilə bağlı olan, qalibiyyətli türk yürüşlərini təbliğ və tərənnüm edən ozan dastanlarının ideya-estetik mövqeyi yeni dini-siyasi iqlimə uyğun gəlmirdi. Buna görə də onların qarşısını almaq və bu qəbildən olan folklor örnəklərini istisnasız şəkildə gözdən salıb sıradan çıxarmaq üçün bütün vasitələrdən istifadə edilirdi. Artıq on altıncı yüzilliyin əvvəllərində həmin məqsədə demək olar ki, nail olunmuşdu. Ozanlar öz repertuarları ilə birlikdə sənət meydanını tərk etmişdilər. Bu vaxtdan etibarən oğuznamələr Qafqaz və Anadolu ərazisində bir daha nəzərə çarpmır¹⁵⁰. Onların XIV-XV yüzilliklərdə yazıya alınmış cüzi bir qismi, o cümlədən də “Kitabi-Dədə-Qorqud” boyları əlyazmalara sığınb qala bilir.

Ozan sənətinə nisbətən daha təkmil bir sənət olan aşıqlığın tarixi-estetik dəyərini azaltmadan deməliyə ki, ozan repertuarının sıradan çıxması-oğuznamələrin Qafqaz və Anadoludakı türk etnik yaddaşından uzaqlaşdırılması əslində çox böyük mənəvi itki idi. Həmin itkinin yaratdığı mənəvi boşluq uzun zaman milli şüurda özünüdərk və özünəqayıdış proseslərinin baş verməsini ləngitdi.

Beləliklə, erkən orta çağlardan başlanıb on altıncı yüzilliyin ortalarına qədər davam edən mürəkkəb, çoxşaxəli və keşməkeşli yolun yekunu kimi sənət aləmində **ozan-aşiq keçidi** baş verdi. Həmin tarixi prosesi aşağıdakı şəkildə cizgiləmək olar:

150. *F.Körpülü. Ədəbiyyat araşdırmaları, s.109, 162*



Ozan-aşıq keçidinin əsas mahiyyəti ozan sənətinin tarix səhnəsindən çəkilərək öz yerini aşıq sənətinə buraxmasıdır. Burada söhbət transformasiyadan, yəni bir sənətin öz şəklini, halını dəyişərək başqa bir sənət şəkli almasından (baxmayaraq ki, bir qisim ozanlar aşıqlığın təsiri ilə aşıqlaşmışlar) deyil, bir sənətin (ozan sənətinin) müəyyən tari-

xi-siyasi və ideoloji səbəblər üzündən başqa bir sənətlə (aşiq sənəti ilə) əvəzlənməsindən gedir. Bu sənətlər tarixi-mədəni funksiyasına görə nə qədər bir-birinə bənzəsələr də, mənsub olduqları dünyagörüş və ideoloji sistem onları rəqib sənətlər halında saxlamışdır. Aşıq sənəti süfi-dərviş sistemi vasitəsi ilə qam-şaman kompleksinin tərkibində ozan sənətinə məxsus bir çox keyfiyyətləri mənimsəsə də heç bir zaman ozan sənətini özünün birbaşa sələfi və ana qaynağı kimi qəbul etməmişdir. Bu mənada ozan sənəti aşıq sənətinin birbaşa deyil, dolayısıyla (qam-şaman kompleksindən sufi təriqətlərinə, oradan isə aşıqlığa) sələfi sayıla bilər.

Yeri gəlmişkən, "aşiq" adının biçimlənməsi və sözaçımı ilə bağlı filoloji fikirdə mövcud olan mülahizələri də gözədən keçirək. Araşdırıcıların böyük əksəriyyəti sənətin tarixi mənzərəsinə istinad edərək "aşiq" adının ərəbcədəki "eşq-aşıq" sözünə bağlandığını göstərirlər¹⁵¹. Akademik V.A.Qordlevski isə məsələyə bir qədər başqa aspektdən yanaşaraq belə hesab edir ki, "burada iki sözün kontominasiyası" baş vermişdir: "ışiq" türkçə "od" və "aşiq" ərəbcə "ilahi eşqlə alışıb yanan" sözləri bir qovuşuq halına gələrək həmin termini yaratmışdır¹⁵². "Aşıq" sözünün yaranmasında "ışiq" komponentinin tərkib kimi rol oynaya bilməsi ehtimalı çox güman ki, "ışiq" təriqətinin adına söykənir. Lakin bu kontominasiyanın linqvistik və sosial-estetik səbəbləri görkəmli

151. F.Köprülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.186; M.H. Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları orta əsrlər* s.41; V.Vəliyev. *Azərbaycan folkloru*. Bakı, "Maarif", 1985, s.150-152; M.Həkimov. *Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı*. Bakı, "Yazıcı", 1983, s.14-15; P.Əfəndiyev. *Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı*. Bakı, "Maarif", 1992. S. 235-237; Q.Namazov. *Azərbaycan aşıq sənəti*. Bakı. "Yazıcı", 1984, s. 34-35 və s.

152. V.A.Qordlevski. *İzbrannie soçineniya*. t. I, s.206

şərqşünas tərəfindən inandırıcı dəlillərlə açıqlanmamışdır.

“İşıq”ın “aşiq”lə kontomnasiyaya girə bilmək ehtimalından fərqli olaraq “ışiq”la “aşiq”liyin mahiyyətə eyniliyini və bu eyniliyin əski türk mifik inanclarından gələrək islam mədəniyyəti mərhələsində fəlsəfi-ürfani məzmununa çevrildiyini irəli sürən elmi mülahizə də mövcuddur¹⁵³. Son dövrlərdə filoloji fikrin diqqəti önündə dayanan bu elmi mövqe getdikcə öz tarixi- nəzəri zəminini gücləndirir. **Köklərini qam-şaman kompleksinə söykəyən aşıqlığın o cümlədən də sufi-dərvişliyin təşəkkülündə çoxəsirlik türk düşüncə sisteminin “ışiq”-“eşq”-“aşiq”-“aşiq” mifoloji-ürfani qavramı şübhəsiz ki, müəyyən yer almışdır.** Sözü gedən mədəni-tarixi prosesin bu qaynağı mifoloji təfəkkürün və bədii təxəyyülün evolyusiyasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

“Aşiq” sözünün köküylə bağlı istisna təşkil edən başqa bir etimoloji mülahizə professor M.H.Təhmasibə məxsusdur. Alimin qənaətinə görə, “aşiq” ərəbcənin “aşiq” sözünə yox, türkcədəki “aşulamaq” kökünə bağlıdır¹⁵⁴. Qədim türkcədə işlədilən və bu gün də özbək türkcəsində mahnı anlamı verən “aşulə” sözünə istinadən “aşiq” sözünün də mahnı oxuyan, çalib-çağıran sənətkar mənası kəsb etdiyini güman eləyən görkəmli tədqiqatçı problemin açılışına tarixi baxımdan yanaşmadığından həmin mülahizə o qədər də dəqiq görünür.

“Aşiq” ad-titulunun etimoloji izahı ilə bağlı mövcud olan yanlışlıqların bir qismi məqsədli-məkrli istiqamətə yönəldilmiş araşdırmalardan irəli gəlir. Erməni folklorşünaslığındakı ifrat özünün küləşdirmə tendensiyası “aşiq” sözünün tarixi məzmununu bayağı şəkildə təhrif edərək belə bir qənaəti qabart-

153. Y.K.Kalafat. *Keçmişdən günümüzdə türk xalq inanclarında “ışiq”, “Milli folk-lor” dərgisi, 20-ci say, Ankara,1993, s.32-33*

154. M.H.Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları* orta əsrlər, s.41

mağa çalışır ki, guya “aşiq” ad-titulu ermənicədəki “asoğ”, “asuğ” mahnı oxuyan, şer deyən sözündən törənmişdir. Folklorçu M.Ağayan və yazıçı Saro Xanzanyanın ısrarla irəli sürdüyü bu yanlış mülahizəni bir sıra erməni tədqiqatçılarının Q.Levonyan, S.Malxısyans, M. Cınaşyan, L.Minasyan və s. özləri də etiraf etməyə məcbur olmuşlar¹⁵⁵. Bir qədər əvvəldə qeyd olunduğu kimi, ozan sənətinin erməni mühitinə təsiri nəticəsində yaranmış qusan sənəti orta əsrlərdə türk mədəni mühitindəki “ozan-aşiq” keçidinə uyğun olaraq “qusan-aşuq” keyfiyyət dəyişikliyi keçirmişdir. Buna görə də türk mədəni mühitindən gələn təsir nəticəsində yaranmış sənət və sənətkar ad-titulunun aşiq həmin mühitdəki tarixi-estetik məzmunla bağlılığı danılmaz gerçəklikdir. Deməli, “aşiq” ad-titulunun erməni dilinə məxsus hər hansı bir sözdən qaynaq götürə bilməsi ehtimalının heç bir tarixi-siyasi zəmini yoxdur.

Yuxarıda aşiq sənətinin meydana gəlməsiylə bağlı olan tarixi şəraitin təhlilindən də göründüyü kimi ilkin qaynağını əski çağların mədəni-estetik sistemindən götürən bu proses əsasən orta əsrlərdə getmişdir və həmin dövrdə ərəb mənşəli “aşiq” sözünün türk etnik-mədəni mühitində və onun təsiri altında olan yabancı etnik bölgələrdə ad-titul kimi qəbul edilməsi normal bir hal idi.

155. İ.Abbasov. *Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində. Bakı, “Elm”, 1977, s.112-144; J.Ramazanov. Azərbaycan dilində yazıb yaranan erməni aşıqları, s.18-19*

“AŞIQ” VƏ “HAQQ AŞIĞI” SƏNƏTKAR AD-TİTULU KİMİ

Ozan-aşıq keçidi başa çatdıqdan sonra “haqq aşığı” və “aşiq” ad-titulu xalq arasında öz nüfuzunu möhkəmləndirərək, heç bir başqa titulla müştərəkliyə yol vermədən sərbəst işlənmə hüququ qazandı¹⁵⁶. Folklor yaddaşı və yazılı qaynaqlar göstərir ki, “haqq aşığı”- vergisi olan sənətkardır. Ona aşılıq haqq-ilahi tərəfindən vergi kimi verilmişdir, bu səbəbdən də onlar kəramət sahibi hesab olunurlar.

Bədahətdən çalıb-çağırmaq, sinədən söz söyləmək, qaibdən xəbər vermək, tanrı dərgahından soraq gətirmək, müşkül mətləbləri yüngül eləməyə qadir olmaq kəramət sahibinin-“Haqq aşığı”nın əsas əlamətləridir. Haqq aşılıqlarının ilham mənbəyi ilahi-qutsal müqəddəs aləm olduğu üçün onları heç kəs bağlaya bilmir¹⁵⁷. Bu qisim sənətkarların üzərində haqq nuru, Tanrı nəzəri dayandığına görə dünyadan köçdükdən sonra onların dəfn olunduqları yer müqəddəs ocaq sayılır, qəbirləri pir kimi ziyarət edilir. Bu baxımdan Laçın rayonu ərazisində-Həkəri çayı sahilində “Haqq aşığının qəbri” adıyla məşhur olan Sarı Aşıq məzarının ziyarətəgah hesab olunması barədə Salman Mümtazın 1927-ci ildə yazdığı “Aşıq Abdulla” başlıqlı məqalədəki qeyd maraqlıdır: “Əhalinin bir qismi aşığı “Haqq aşığı” adıyla yad edərək ziyarətinə gəlirlər¹⁵⁸. Cəbrayıl rayonu ərazisindəki Diri dağında “Aşığın qəbri” adlanan pir-ziyaretəgah da haqq aşığı Dirili Qurbani-

156. *Bilgə Seyidoğlu. Xalq şairlərində təsəvvüf*, s. 135

157. *Bilgə Seyidoğlu. Xalq şairlərində təsəvvüf*, s. 135

158. S.Mümtaz. *Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları*. Bakı, “Yazıçı”, 1986, s. 17

nin dəfn olunduğu yerdir¹⁵⁹.

Belə bir diqqət çəkən cəhətə də nəzər yetirmək yerinə düşər ki, “haqq aşığı” ad-tituluna yiyələnmiş klassik sənətkarların əksəriyyəti barədə dastan yaradılmışdır. Həmin dastanlarda aşılıq (sevgi) və aşılıq (sənətkarlıq) onlara yuxuda ikən buta kimi, vergi kimi ilahi tərəfindən (bəzi dastanlarda nurani dərviş, bəzilərləndən Xızır, bir başqa qismində isə Həzrət Əli vasitəsilə) verilir, buna görə də onlar toxunulmaz, söz-sənət meydanında yenilməz və məğlubedilməz olurlar. Tanrı vergisinin qüdrəti ilə bütün müşküllərdən qurtara bilirlər. “Qurbani”, “Abbas-Gülgəz”, “Xəstə Qasım” dastanları bu baxımdan xüsusi əhəmiyyətə malik olan folklor nümunələridir. Hətta tarixi şəxsiyyətlə bağlı olub-olmadıqları bilinməyən “Aşıq Qərib”, “Seydi-Pəri”, “Yetim Aydın”, “Novruz-Qəndab” və başqa dastanların qəhrəmanları (Qərib, Novruz, Seydi, Yetim Aydın) məhz ilahi vergiyə malik haqq aşılıqları olduqları üçün hər cür maneəni dəf edərək istəklərinə çatırlar. **“Əsli-Kərəm” dastanında isə Kərəm buta və “haqq vergisi” almadığından “haqq aşığı” səviyyəsinə qalxmır və buna görə də sonuncu maneədən (tilsimli don) keçə bilmir.** Kərəmlə bağlı olan dastandakı məhəbbət müsəlman-türk oğluy ilə xristian erməni qızı arasındakı sevgi xalq tərəfindən təqdir olunmur, əksinə, folklor tənəkkürü belə bir izdivacın qəbul edilməzliyini özünəməxsus tərzdə irəli sürür. Ona görə də “Əsli-Kərəm” dastanının əvvəlində başqa məhəbbət dastanlarından fərqli olaraq Kərəmə buta verilmir, həm butanın verilməməsi, həm də sonluqda arzu olunmaz qovuşğun-Kərəmin Əslinin vüsəlinə yetməsinin qarşısının alınması-Kərəmin yandırılaraq cəzalandırılması xalqın buhadisəyə

159. *Qurbani. toplayıb tərtib edən və ön söz yazan Qəzənfər Kazımov, Bakı, ADU nəşriyyatı, 1990, s.20*

tarixi-estetik münasibətini əks etdirir. Haqqında danışılan və tutuşdurmaya cəlb olunan dastanların ümumi mənzərəsindən də görüldüyü kimi qəhrəmanları “haqq aşığı” olan dastanlarda dini-təsəvvüf ruhlu şerlər-deyişmə, qıfılbənd və müəmmalar xeyli yer tutur və bu istiqamətdə gedən bütün sınaq məqamlarında haqq vergisinə malik olan aşıqlar neçə-neçə aşığın açə bilmədiyi ən çətin bağlamaları belə çətinlik çəkmədən asanlıqla açıb şərh edərək qalıbə çevrilirlər. Yəqin ki, Kərəmə haqq vergisi verilmədiyindən onun taleyindən danışan dastanda təriqət səciyyəli dini-ürfani sorğu-deyişmələr yox dərəcəsidir.

Ənənədən gələn keyfiyyət göstəricisi kimi qam-ozan - baxşı kompleksində mövcud olan görücülük-baxıcılıq qabiliyyəti haqq aşıqlarında da təzahür edir. Təsədüfi deyildir ki, dastanlarda bir qayda olaraq, sınaq aktı kimi dastan qəhrəmanının “haqq aşığı” olub-olmadığını yoxlamaq üçün onun gözlərini dəsmalla bağlayıb müxtəlif sorğular aparırlar. Məsələn, gözü bağlı Qurbanidən Qara Vəzirin əlində nə tutduğu soruşulduqda o, həmin şeyin “alma” olduğunu şerlə söyləyir. “Novruz-Qəndab” dastanında Novruzun gözlərini bağlayıb qabağından gözəl qızları növbəylə keçirirlər. Novruz onların kimliyini, hətta əyinlərindəki geyimləri və zinət şeylərini tam dəqiqliyi ilə bir-bir deyir və ən nəhayət, növbə gəlib çatanda öz sevgilisini tanıyır. “Seydi-Pəri” dastanında haramı quldurlar Seydidən təpənin arxasında gizlənənlərin kimliyini soruşurlar. Seydi kişi paltarında olan qızları şerlə təsvir edərək adbaad sadalayır. Bütün bunlar haqq aşığında görücülük-baxıcılıqla əlaqədar olan qam-şaman keyfiyyətinin yaşadığını göstərir. Aşıq Ələsgərin aşılığın mahiyyətini əks etdirən məşhur ustadnaməsində:

*Ələsgər haqq sözün isbatın verə,
Mələklər əməlin yazə dəftərə.*

*Hər yanı istəsə, baxanda görə,
Təriqətdə bu sevdalı gərəkdə* ¹⁶⁰

deməsi də bu baxımdan olduqca qiymətlidir. Çünki “Hər yanı istəsə baxanda görə” bilmək qabiliyyəti yuxarıda qeyd olunan qam-şaman-ozan kompleksinin özülü ilə genetik əlaqədədir.

Dini-təsəvvüf örtüyü və xalq yaradıcılığına məxsus təxəyyülü nəzərdə saxlamaqda “Haqq aşığı” titulu barədə əsasən o qənaəti qəbul etmək lazımdır ki, orta əsrlər təsəvvüf dünyagörüşünə dərinlənən, sufi-dərviş ideoloji sisteminin daşınmasında xüsusi qabiliyyət (kəramət!) nümayiş etdirən, bədahətən çalib-çağırmaq istedadına malik olan saz-söz sənətkarları bu ad-titulla tanınmışlar. Haqq aşıqlarının poetik-fəlsəfi irsini dərinlənən mənimsəyən və aşılıq missiyasının daşınması ilə ənənə səviyyəsində məşğul olan sıravı ifaçı-sənətkarlar isə sadəcə “aşiq” deyər çağırılmışlar. “Haqq aşığı” və “aşiq” ad-titullarını şərtləndirən ölçü-mizanlar “mürşid” - yol göstərən və “mürid” - yolu, izi tutub gedən anlamında orta əsrlərdən sonra yavaş-yavaş səngiməyə başlamış və on səkkiz-on doqquzuncu yüzilliklərdən etibarən aşılıq yuxarıdakı kontekstual məzmununu tədricən itirdiyindən “Haqq aşığı” statusuna o qədər də ehtiyac duyulmamışdır. Bu da əsasən onunla bağlıdır ki, həmin dövrdən sonra Səfəvilərin süqutuyla ictimai-siyasi iqlimin dəyişməsi nəticəsində sufilik öz nüfuz dairəsinin əvvəlki səviyyəsindən aşağı enməyə başlamışdır.

İstər “haqq aşıqları”, istərsə də sadəcə “aşıqlar” ortaya çıxdıqları tarixi-siyasi şəraitin ab-havasını uzun zaman öz saz və sözləriylə qoruyub saxlayaraq, təriqət yoluna sədaqət və məhəbbətlə xidmət göstərmişlər. Aşılığın təşəkkül və inkişafına imkan yaratmış tarixi-siyasi şərait isə aşığı, xüsusən də

160. Aşıq Ələsgər. tərtib edən İ. Ələsgərov, Bakı, “Yazıçı”, 1988, s. 43

“haqq aşığı”nı ilahi aləmlə, müqəddəs ruhlarla əlaqəsi olan övliyə səciyyəli bir varlıq səviyyəsinə qaldırmışdır.

Aşığın ilahi aləmlə, haqq dünyası ilə əlaqəsinə, müqəddəs ruhlarla bağlılığına inamın əlamətidir ki, o, fəaliyyət göstərdiyi bütün zamanlar boyu toxunulmaz sayılmışdır. El arasında “Aşiq haqq aşığıdır, ona zaval yoxdur” - kimi məsələvari deyimlərin yayılması da heç şübhəsiz ki, bu səbəbdəndir. İstər folklor yaddaşında, istərsə də yazılı tarixi qaynaqlarda aşığa əl qaldırıldığına, onun alçaldılaraq öldürüldüyünə dair kokret bir fakt müşahidə olunmur. Bu ilk baxışdan el sənətkarına hörmət və ehtiram mənasında da anlaşıla bilər. Düzdür, etnik gerçəklikdən gələn həmin amil burada müəyyən əhəmiyyətə və estetik mövqeyə malikdir, amma məsələyə bir tam halında, geniş şəbəkəli sistem kimi yanaşdıqda, aşığa toxunmanın yasaq səviyyəsinə qaldırılaraq etnik və etik norma kimi qəbul edilməsi, əlbəttə ki, birinci növbədə onun ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlılığına inamdan irəli gəlir. Bir qədər öncə qeyd olunduğu kimi, el inamına görə həqiqi aşığa-haqq aşığına tanrı vergisi verilir. “Tanrı vergisi”, “Allah vergisi”, “Haqq vergisi” və ya sadəcə olaraq “vergi” adlanan həmin mifoloji (həm də sufi!) təsəvvürün arxasında isə aşığın ilahi aləm və ruhlar dünyası ilə qeyri-adi əlaqəyə malikliyi barədə mifoloji-ürfani semantika, daha dəqiq ifadə eləsək, bir növ kontominasiya halında olan inanış toplusu (inanış içində inanış) dayanır. Bəs mifoloji-ürfani niyə? Məsələnin mifoloji aspektinə nəzər yetirməzdən öncə onun nisbətən üzdə olan ürfanı tərəfini aydınlaşdırmağa çalışaq. Bilindiyi kimi, geniş mənada aşıqlığın təşəkkül tapmasında, o sıradan da ozanın sənət meydanında aşıqla əvəzlənməsində başlıca hərəkətverici qüvvə və transformasiya amili şamançılıq sistemi ilə qovuşuğa girmiş sufilikdir. Təsəvvüf dünyagörüşünün əsas ideya daşıyıcıları olan aşıqları erkən orta yüzilliklərdə hər hansı

qaragüruhçu hücumdan qorumaq üçün xalqda onlar barədə müəyyən müqəddəslik təsəvvürü yaratmaq lazım gəlirdi. Bu məqsədlə də aşıqlara ilahi tərəfindən vergi verilməsi, Həzrət Əlinin əli ilə badə içirilməsi, onlara qırxlar, ərənlər, nurani pir-dərvişlər məclisindən pay çatması kimi müqəddəslik, kəramət sahibliyi, qeyri-adilik təlqin edən fikirlər təriqət xətti ilə xalq arasına yayılırdı. Həmin təbliğat əsasən ilahi eşq- məhəbbət dastanları, müxtəlif dərviş rəvayətləri, mənqəbəvi-fantastik hekayətlər vasitəsilə aparılırdı və aşıqların toxunulmazlığını, təhlükəsizliyini təmin etmək üçün bir növ mənəvi-ruhani zəmin yaradılırdı. Uzunmüddətli və ardıcıl təbliğat əsasında xalq təsəvvürünə yeridilmiş himayəçi-qoruyucu məzmun haqq aşıqlarına həsr olunmuş bütün dastanların (“Qurbani”, “Abbas-Gülgöz”, “Aşiq Qərib”, “Yetim Aydın” və s.) süjet xəttində bu və ya digər dərəcədə öz əksini tapmışdır. “Abbas-Gülgöz” dastanının güney Azərbaycanda yayılmış Tufarqan variantında göstərilir ki, aşığın toxunaqlı, kinayəli sözlərindən bərk qəzəblənən Şah Abbas cəllad çağırır onun boynunu vurdurmaq istəyəndə vəzir Allahverdi xan xalq arasındakı məlum qoruyucu-yasağı xatırladaraq bildirir: “Qibleyi-aləm, sən gəl bu işdən əl götür, **aşiq öldürməyin düşər-düşməzi olar**”¹⁶¹. Hadisələrin sonrakı duyğunlu gedişatı zamanı aşığı dediyindən döndərmək mümkün olmadıqda, tələ qurub onu dərin quyuya salırlar. Belə olan təqdirdə, yəni qurtulmaq üçün heç bir yol qalmadıqda haqq aşığı olan Abbas Tufarqanlı Tanrıya üz tutub imdad diləyir:

161. Arazam Kürə bəndəm. (tərtib edən B.Abdulla,) Bakı, “Yazıcı”, 1986, s.142

*Müşküldə qalmışam, çağır ram səni,
Yetiş bir dadıma, ay ağa, haray!*¹⁶²

Dastanın sözü gedən məqamından da göründüyü kimi, ilahi aləmlə əlaqəsi olan haqq aşığının-Abbas Tufarqanlının dar ayaqda istifadə etdiyi ürfani çağırış kodu lazımı nəticəni verir: "Birdən quyunun ağzındakı daş kənar getdi və işıqlıq quyunu bürüdü"¹⁶³. Haqq aşığı ilahi aləmi təmsil eləyən Həzrət Əli tərəfindən xilas edildiyini bilib deyir:

*Binamazlar düşüb haqqın gözündən,
Haqq aşığın görən gəldi, ha gəldi!*¹⁶⁴.

Bu nümunənin maraqlı cəhəti həm də ondadır ki, aşığın ilahi qüvvə tərəfindən xilas olunması, xalq təsəvvürüncə, normal haldır və qətiyyətlə təsadüf sayıla bilməz. Aşığın dilindən deyilən "**haqq aşığın görən gəldi, ha gəldi**" misrası açıq-aydın göstərir ki, haqq aşığı, el inamına görə, ilahi qüvvə tərəfindən izlənilir, himayə olunur və toxunulmazlığı təmin edilir. Elə buna görə də ona qarşı yönəldilmiş hər hansı bir təhlükə ən çıxılmaz vəziyyətdə belə qeyri-adi tərzdə sovuşdurulur və əksər halda haqq aşığına qarşı həmin qəbul edilməz tədbiri-təhlükəni həyata keçirən qara qüvvələr əməllərinə uyğun cəzaya çatırlar. Təsədüf deyil ki, "Abbas-Gülgəz" dastanının son zamanlar yazıya alınmış mükəmməl variantlarından birində Abbas azadlığa çıxıb gedəndə onu quyuya atanların yol qırağında əfi ilan tərəfindən öldürüldüyünü görür¹⁶⁵.

¹⁶². Orada, s.142

¹⁶³. Orada, s. 137

¹⁶⁴. Orada, s. 138

¹⁶⁵. "Abbas-Gülgəz" dastanının 1993-cü ildə Şəmkirli ustad aşığı Murad Niyazlıdan yazıya alınmış həmin variantı bizdədir.

"Aşığa zaval yoxdur"-qoruyucu-yasağının mövcudluğu və onun qeyd-şərtsiz qəbulu "Qurbani" dastanında haqq aşığı Qurbaniylə həmin statusun fərqiə varmayan Qara Vəzir münasibətlərində də qabarıq şəkildə özünü göstərir. Qara Vəzir (folklor təfəkkürü onun neqativ missiya daşıdığını adı - Qara Vəzir - vasitəsi ilə öncədən müəyyənləşdirmişdir.) yasağı pozaraq haqq aşığını - Qurbanini öldürmək qərarına gəlir. Cəlladlar Qara Vəzirin əmri ilə haqq aşığını öldürmək üçün şəhərdən kənara aparanda o, yasağı pozmuş mənfi qütbün ünvanına belə bir qarğış göndərir:

*Vəzir, sənə qarğayıram,
Haqq diləyin yetirməsin.
Göydən min bir bəla gəlsə,
Birin səndən ötürməsin* ¹⁶⁶.

Burada haqq aşığının yasağın pozulmasının qarşısını almaq və lazımı ölçü götürmək məqsədi daşıyan qarğıışı mifoloji-semantik səciyyəyə malik mərasim aktı kimi çıxış edir. O, bir növ özünün xilasından ötrü və yasağın pozulmasının qeyri-məqbuluğunu sübut üçün haqq aşığı ilə müqəddəs ruhlar arasındakı mifik əlaqəni qarğış vasitəsilə işə salmaq məcburiyyəti qarşısında qalmalı olur. Folklor təsəvvürünə görə, yasağın pozulmasına cəhd göstərildiyi səbəbindən: "Bu zaman göy guruldadı, bir ildırım şığıyıb Qara Vəzirin evinin üstünə düşdü. Ev guruhurla uçub yerə töküldü. Nəriltili, gurultu hər yeri bürüdü. Cəlladlar Qurbanini qoyub qaçdılar"¹⁶⁷. Göründüyü kimi, ilahi aləmlə əlaqəsi olan haqq aşığına zaval

¹⁶⁶. Azərbaycan dastanları. 5 cildə, I c. tərtib edənlər: Ə. Axundov, M. H. Təhməsin Baki, Azərb. EA nəşriyyatı, 1965, s. 60

¹⁶⁷. Azərbaycan dastanları. I c., s. 60

yetirmək cəhdi dastanda mifik təxəyyül (aşığın qarğıışı və həmin qarğıışdakı istəklərin müqəddəs ruhlar tərəfindən həmin andaca gerçəkləşdirilməsi) gücünə olmuş olsa da aradan qaldırılır və bu cəhdi göstərən qüvvə qeyri-adi tərzdə cəzalandırılır. “Qurbani” dastanının Zəncan versiyasında hətta aşığın qarğıışından sonra onu öldürmək üçün hazır dayanmış cəlladların qılıncları kütləşib əllərindən yerə düşür. Qara Vəzir isə elə oradaca yıxılıb ölür¹⁶⁸. Sözsüz ki, aşığın toxunulmazlığı qənaətinin folklor mətnlərindəki çoxsaylı və çoxvariantlı mənzərəsi bu yasağın son dərəcə geniş coğrafi və mənəvi şəbəkəyə malik olduğuna dəlalat eləyir. Müşahidə göstərir ki, “haqq aşığı”nı ərsəyə gətirib ilahi aləmlə bağlayan, ona toxunulmazlıq statusu verən təsəvvüf dünyagörüşündən çox-çox qabaqlar da bu sənətin özülündə dayanmış qam-şaman-ozan ənənəsində yuxarıda şərh edilən anlamda qoruyucu yasaqlar mövcud olmuşdur. Qam-şamanın, eləcə də ozanın ruhların yardımını ilə gerçəkliyə təsir göstərə bilməsinə, gələcəkdən xəbər gətirmək imkanına malik olmasına, dərdlərə, xəstəliklərə, müşküllərə çarə qılmasına inanan qədim türklər təbii ki, onların barəsində mifik təsəvvürdə idilər. Həmin mifik təsəvvür isə qam-şaman və ozanın ilahi keyfiyyətə malik müqəddəs varlıq kimi qəbul olunması üçün münbit folklor zəmini yaradırdı.

İlahi səciyyəli varlıqlara xəter yetirmək isə mifik təfəkkür qanunlarına görə olduqca təhlükəli sayılırdı. Hər hansı bir xəter müqəddəs ruhları qəzəbləndirə bilərdi və bu da son dərəcə ağır fəsadlarla, fəlakətli sonluqlarla nəticələnərdi¹⁶⁹.

Qam-şaman kompleksinə daxil olan ozanın toxunulmazlığı ilə bağlı əski mifik təsəvvürün əlamətləri “Kitabi-

Dədə Qorqud” boylarında da qabarıq cizgilərlə nəzərə çarpır. Dastanın giriş hissəsində ozanın səyyar-gəzərgi bir sənətkar olduğunu göstərən “Qolca qopuz götürüb eldən-elə, bəyden-bəyə ozan gəzər” - cümləsi onun heç bir maneəyə rastlaşmadan, sərbəst şəkildə gəzib dolaşa bilməsini də diqqət önünə çəkir ki, bu da ozanın toxunulmazlıq statusuna malik olmasını dolayısıyla təsdiqləyir. Əks-təqdirdə dastanda tez-tez xatırlanan tayfalararası çəkişmə və ziddiyyətlərin çoxşaxəli girdabı ona da müəyyən xəterlər yetirə bilərdi. Amma dastanın müxtəlif boylarından da göründüyü kimi ozan bütün ixtilaflar və çəkişmələrdən kənarda dayanır. Tərəflərdən hər hansı biri ozana dəyib-toxunmur, onu aralarındakı çəkişməyə qatmır. Ozan bir növ həmin hadisələrin fəvqündə dayanır və buna görə də öz toxunulmazlıq statusuna arxalanaraq “eldən-elə, bəyden-bəyə” sərbəst şəkildə gedib gələ bilər.

Ozanın sərbəst davranışı və Tanrı himayəsində olması dastandakı Beyrəklə bağlı keşməkeşli hadisələr axarında daha qabarıq görsənir. Əsirlikdən qurtardıqdan sonra ozan libasında qopuz götürüb öz nişanlısının toyuna gələn Bamsı Beyrəyin dəliqanlı hərəkətlərinə Oğuz bəyləri yalnız ona görə dözürlər ki, o, ozandır. Ozanın sözləri və istəkləri ilə ciddi şəkildə hesablaşıldığı həmin məclisin bütün məqamlarında yuxarıda sözü gedən yasaq diqqət önündə durur. Onun qarğıışından, yaman sözündən içi Qazan xan qarışıq bütün oğuz tayfası çəkinir. Hətta bütün ölçü-biçisiz, əndazəni aşan hərəkətlərinin müqabilində ozana dəyib toxunmağa yenə də heç kəs cəsarəti çatmır. Üstəlik də taleyi naməlum, bu səbəbdən də Oğuz elini nisgil içində boğan Beyrək kimi bir igidin nişanlısı başqa birisinə verilən məqamda ozanın qəfildən peyda olması və toy mərasimini pozması hamı, o cümlədən də ulusun başçısı Qazan xan tərəfindən nə isə qeyri-adi bir hadisənin əlaməti kimi qəbul olunur. Çünki əski mifik inanışa görə qam-

168. M.H.Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları orta əsrlər*, s.337

169. L.P.Potapov. *Altayskiy şamanizm*, s.122-123

şaman kompleksinə daxil olan ozanın elədikləri, onun özünün yox, Tanrının iradəsini əks etdirir¹⁷⁰. Oğuz elinin təsəvvürünə görə, ozanın söylədikləri də haqdan gələn bir nidadır. Bu səbəbdən də onun elədikləri və söylədikləri ilə hesablaşmaq lazımdır. Ozan libasındakı qoltuğu qopuzlu Beyrəyə dəliqanlı sözləri və hərəkətləri müqabilində dəyilib-toxunulmaması da həmin mifik təfəkkür ənənəsinə bağlıdır. Elə buradaca orasını da qeyd etmək lazım gəlir ki, ozanın söylədiklərini haqdan gələn nida statusunda qəbul edən ibtidai dünyagörüş islama qədərki inanış sistemində “Ozan dilinə yasaq yoxdur” -qənaətini folklor qəlibi kimi formalaşdırmışdır. Sonralar təriqət dünyagörüşü bu mifik biçimi bir qədər dəyişdirərək “Aşığın dilinə yasaq yoxdur” şəklində öz mövqeyinə uyğunlaşdırmışdır. “Kitabi-Dədə Qorqud”un başqa bir boyunda - “Uşun Qoca oğlu Səkrək boyunu bəyan edər” qolunda oğuz igidi Səkrək kafir qalasında əsirlikdə olan qardaşı Əkrəyi xilas etməyə yollanır. Qala önündə kafir pəhləvanlarını bir-bir məğlub edir və yorulub yatır. Oğuz igidini yenməyin mümkün olmadığını gördükdə kafirlərin sərkərdəsi onun üzərinə qaladakı əsir pəhləvanı - Əkrəyi göndərməyi qərarlaşdırır. Əkrək gəlib Oğuz igidini yatmış görür və onun qucağındakı qopuzu götürüb çalmağa başlayır. Səkrək yuxudan ayılıb düşməni pəhləvanı əslində bu, onun öz qardaşıdır, hələlik bir-birlərini tanımır başı üstündə qopuz çalan gördükdə onu parçalamaq istəyir. Ancaq pəhləvan əlində qopuz tutduğu üçün Səkrək ənənəvi oğuz yasağını xatırlayaraq əl saxlayıb deyir: “Əgər əlində qopuz olmasaydı, ağam başı üçün, səni iki parə qıldardım”¹⁷¹. Zənnimizcə, qopuza hörmət və ehtiram əlaməti olaraq, əli qopuzlu düşməni də əl qaldırmamaq milli- etnik prinsipi ozanın toxunulmazlığı barədəki

170. E.S.Novik. *Obryad i folklor v Sibirskom şamanizme*, s.29

171. *KDQ*, s.144

mifoloji təsəvvürlə birbaşa əlaqədardır. Digər oğuznamələrdə, habelə qam-şamanla və ozanla bağlı mifoloji mətnlərdə də bu qəbildən olan detallara tez-tez təsadüf olunması onu göstərir ki, “Aşiq haqq aşığıdır, ona zaval yoxdur” - qoruyucu-yasağının tarixi-genetik kökləri qədim insanın əski çağlara məxsus ilkin ibtidai təsəvvürlərinə söykənir. Daha doğrusu, qam-şaman və ozanla bağlı olan toxunulmazlıq statusu təbii axarla aşığa da şamil edilir. Sadəcə olaraq, ozanın əlaqələndiyi mifik tanrı dünyasını aşığın tapındığı təsəvvüf fəlsəfi-ürfani sistemi əvəz edir. Beləliklə də “aşığa zaval yoxdur” - qoruyucu yasağının ortaya çıxmasında mifoloji şaman və ürfani təsəvvüf qaynaqların bir qovuşuq halında rol oynadığı aydınlaşır.

Canlı danışıda “Aşiq gördüyünü çağırar” şəklində qəlibləşmiş folklor frazemi də tarixən ürfani-mifoloji səciyyə daşıyan rəmzi-məcəzi qənaət kimi ortaya çıxmış, lakin sonradan təriqət yükünü itirərək başqa istiqamətə yönəlmişdir. Əslində “Aşiq gördüyünü çağırar” frazeminin tərkibindəki leksik ünsürlər sırf məcəzi-ürfani mahiyyətdədir və aşığın ilahi aləmlə, tanrı dünyası ilə əlaqəliliyi barəsindəki təriqət təsəvvürünü əks etdirir. Təsəvvüf dünyagörüşünün qənaətinə, “Vücut” deyə simvollaşdırılmış allahı görə bilmək və ona yetişmək, (qovuşmaq!) yalnız sufi dərvişlərə, haqq aşıqlarına nəsibdir. Öz sənət təşəkkülünün ideya əsaslarını sufi-dərviş sistemindən götürən “aşıqlıq” da təsəvvüf dünyagörüşünə bağlı olduğundan eyni keyfiyyətə malik sayılırdı. Bu mənada “Aşiq gördüyünü çağırar” frazemində tarixən nəzərdə tutulmuş obyekt, yəni “aşıqm gördüyü” ilahi aləmdədir, daha dəqiq ifadə eləsək, Allahdır. Aşığın gördüyünü - Allahı “çağırmağı”na gəlincə isə, orta çağların təkkə mərasimlərində Allah eşqinə çalib oxuyan, Tanrıya qovuşmaq-Vücutla vəhdətə girmək sevdasıyla ekstatik musiqi və rəqslərin müşayiəti ilə ilahilər, səmayilər söyləyən dərviş-aşiqin Allaha, Tanrı dərğa-

hına üz tutması, onu “çağırması” sənət və tərqiət norması sayılırdı. Xatırlayaq ki, haqq aşığı Abbas Tufarqanlı da müşküldən qurtulmaq istəyəndə Tanrı dərğahına üz tutub: “Müşküldə qalmışam, çağır ram səni!” - deyir. Bundan əlavə, təsadüfi deyildir ki, ustad aşıqlar indinin özündə də sazı köynəkdən çıxarıb əlinə alanda “**Ya İlahi, ya Mövlam, ya Şahi-Mərdan, səndən mədəd!**”¹⁷² - nidasıyla Tanrı dərğahına üz tutduqdan - ilahini çağırırdıqdan və aşıqlığın himayəçisi hesab etdikləri “Şahi-Mərdani-ilahi aləmlə əlaqəsi olan Həzrət Əlini köməyə səslədikdən sonra məclisi aparmağa başlayırlar.

“Aşiq gördüyünü çağırar” məcazi-simvolik frazemi bir çox digər tərqiət söyləmələri kimi sufi dünyagörüşünün zəifləyib sıradan çıxması ilə əlaqədar sırası məişət səviyyəsinə enmiş və aşığın ətraf gerçəklikdə gördüklərinə söz düzüb qoşması anlamı kəsb etmişdir. Sözü gedən frazemin el arasında məsəlvari səciyyə alması da bu mərhələdən sonra baş vermişdir.

QOPUZ-SAZ TRANSFORMASIYASI

Adında və funksiyasında baş verən keyfiyyət dəyişikliyi aşığın çaldığı musiqi alətinə də təsirsiz qalmamış və ifaçılıq ozandan qalma qopuzu öz tələblərinə uyğunlaşdırmağa səylərin azlığına, eləcə də çanağın kiçik həcmli tutuma malik olmasına görə ekstatik əhval yaradan yüksək melodik tempə malik çılğın havalər çalmaq üçün çox da münasib deyildi. Sufi ayin və mərasimlərinin təşkili üçün isə coşğunluq yarada bilən yüksək templi havalərə ehtiyac duyulurdu. Odur ki, ozanın -

172. *Təbriz-Qaradağ və Urmiyə aşıqları: “Həbibimsən, ya rəsul, səndən mədəd, ya Əli Fəryadrəs”* “- qəlibini də işlədirlər. Burada da ilahi aləmə birbaşa əlaqəsi olan, allahın rəsuluna-elçisinə-Məhəmməd peyğəmbərə və aşılığın ideoloji hi-mayəçisinə-Həzrət Əliyə köməyə, dada-dəryada yetən müqəddəs bir ünvan kimi üz tutulur.

çalğı alətində -qopuzda lazımı təkmilləşdirmələr aparmaq, onun texniki imkanlarını sufi-dərviş mərasimlərinin tələbinə uyğun şəkildə genişləndirmək tarixi bir zərurət kimi ortaya çıxırdı. Qopuzun tədrici təkamül nəticəsində saza çevrilməsi prosesinin başlanğıcı bu baxımdan XIII-XIV yüzilliklərə söykənir. Altay-Türküstən-Qafqaz-Anadolu boyundakı çoxçeşidli qopuz tiplərinə tarixən nəzər saldıqda (onların bir qismi Sibir ucqarlarında və Türküstənin bir sıra bölgələrində indi də qalmaqdadır) həmin çalğı alətlərinin özlərinin sadə və bəsitlikdən kamilləşməyə doğru gəldiyi, get-gedə daha imkanlı vasitələrlə zənginləşdiyi aydın görünür. Böyük türk alimi Bahəddin Ögəl türk qopuzlarının yaranma, yayılma və inkişaf mərhələlərini araşdırarkən bəsitlikdən zənginliyə-mürəkkəbliyə gedən dəyişmələrin təsvirləri üzərində ayrıca dayanmış və çox qiymətli elmi nəticələr əldə etmişdi¹⁷³. Gökəmli araşdırıcının məntiqli qənaətinə görə, türk qopuzları yayıldıqları bölgələrdə nə qədər əlavə çalarlar qazanaraq dəyişsələr də ilkinliyə məxsus quruluş və ifa prinsiplərini qoruyub saxlamışlar. Bu mənada güclü evolyusiya keçirmiş hazırkı saz da quruluş və çalğı tərzinə görə türk qopuz ənənəsinin davamıdır. Atlı həyatının yaşayış və məişət ünsürlərini öz quruluşunda əks etdirən qopuz həmin cəhətləri istisnasız olaraq saza da ötürmüşdür. **Belə ki, qopuz kimi sazı da hərəkət edə-edə - yeriyyə-yeriyyə, at belində, yürüş zamanı çalmaq mümkündür. Daim hərəkətdə olan bir etnos üçün musiqi alətinin bu xüsusiyyəti olduqca səciyyəvi və əhə-miyyətlidir.** Müqayisə göstərir ki, qopuzun sazla əvəzlənməsi gedişatında aşağıdakı transformativ dəyişikliklər baş vermişdir:

173. *Bahəddin Ögəl. Türk kultür tarixinə giriş. IX c., Ankara, 1991* Çoxcildliyin bu cildi boyaboy türk qopuz və sazlarının tarxi təkamül prosesinə həsr olunmuşdur.

1. Qopuzun çanaq hissəsi xeyli dərəcədə böyüdülərək qabarıqlaşdırılmışdır. Bu əməliyyat akustikanı gücləndirmək məqsədi ilə aparılmışdır. Çağdaş Azərbaycan tavar sazlarının çanağı ənənəvi qopuz çanağından təqribən iki-üç dəfə böyükdür.

2. Qopuzun boyun hissəsi, daha doğrusu, boğazı da bir qədər uzadılmışdır. Ənənədən göründüyü kimi, qopuz gödək boyludur, ozan “qolca”, yəni qolca, qol boyda qopuz gəzdirir. Boğazın uzadılması musiqi alətinə yeni pərdələr əlavə olunması zərurətindən çoxsəsliyə nail olmaq üçün irəli gəlmişdir.

3. Qopuzun pərdələri və telləri sayca artırılmaqla yanaşı, həm də keyfiyyətə yeniləşdirilmişdir. At quyruğunun burulmuş tüklərindən, bir sıra yerlərdə isə ipək tellərdən olan qopuz telləri metal simlərlə əvəzləndirilmişdir. Simlər uzunmüddətli və mərhələli təkamül nəticəsində azsaylılıqdan çoxsaylılığa doğru 3, 5, 7, 9, 11 ardıcılığı üzrə getmişdir¹⁷⁴.

Burulmuş at qılının öncə ipək tellə, daha sonra isə metal simlə əvəz olunması mədəni-texniki irəliləyiş idi. Simin tətbiqi bu yeniləşdirilmiş musiqi alətinin barmaqla deyil, xüsusi vasitə-təzənə ilə çalınması zərurətini ortaya çıxartdı. Məlumdur ki, qopuz bir ənənə olaraq barmaqla çalınırdı¹⁷⁵. Simin və təzənənin-mizrabın tətbiqi musiqi alətinin çanaqüstü səthini-sinəsini möhkəmləndirməyi tələb edirdi. Qopuzun sinəsi dəridən düzəldilmişdir. Aydınır ki, təzənənin simlər üzərindəki çevik, hətta bəzən kəskin-çılğın gəzişməsinə ən dözümlü və keyfiyyətli dəri də tab gətirə bilməzdi və onu möhkəm ağacdan olan nazik taxta səthlə əvəzləmək lazım gəlirdi.

Bütün bu dəyişikliklər tədricən və mərhələli qaydada getmişdir. Qopuz özül, mahiyyət olaraq saxlanılmışdırsa da

aparılan dəyişikliklər son dərəcə çox və ciddi olduğundan, nəticə etibarilə, demək olar ki, yeni bir musiqi aləti ortaya çıxmışdır. Buna baxmayaraq, zənnimizcə, köklü dəyişikliyə uğradıqdan sonra da qopuz öz adını qoruya bilərdi. Axı, onun həyatında əvvəllər də bir sıra ciddi təkamüllər baş vermişdi, lakin tarixi ad qorunub saxlanmışdı¹⁷⁶. Elə isə, qopuzun orta əsrlərdəki sözü gedən texniki təkamüldən sonra “saz” adı ilə çağırılmasına səbəb nədir? Məsələyə bir qədər geniş aspektdən yanaşdıqda aydın olur ki, “ozan” adının “aşiq”lə əvəzlənməsi hansı tarixi-estetik məcrada baş vermişdirsə, “qopuz”un “saz”la əvəz olunması da eynilə həmin axarda getmişdir. Aşiq sosial-siyasi şəraitə uyğun olaraq özünün ozandan ayrıldığını, tamamilə yeni tipli, yeni səpgili bir sənətkar olduğunu çaldığı musiqi alətinin ad və funksiyası ilə də sübuta yetirmək istəyirdi. Çünki “qopuz” ozanı xatırladan, islamqədərki inanış sistemini, qam-şaman kompleksini göz önünə gətirən bir adıydı və ozana, qam-şamana ikrahlı münasibət yarandığı və həmin münasibətin get-gedə gücləndiyi bir zamanda bu adın yaşamaqda davam etməsi aşığa qətiyyənlə əl vermirdi. Ona görə də aşiq çaldığı musiqi alətinə yeni bir ad qoymalıydı. Əslində “qopuz” adının sıradan çıxması aşiq arealından-Qafqaz, İran və Anadolu bölgələrindən kənardakı islamlaşmış türk etnik mədəni mühitlərində də eyni tarixi prosesin tərkib hissəsi kimi baş vermişdir. Türkünstan və Uralboyunda “qopuz”un “tanbur”-“dombra” və “dutar” adı ilə əvəzlənməsi də başqa bir səbəblə bağlı deyildir.

Tarixi qaynaqlardan bəlli olur ki, “qopuz”dan sonra birbaşa “saz” adına keçilməmişdir. XIV-XV yüzillikləridə, habelə XVI yüzilliyin əvvəllərində ara mərhələ kimi “çağır”,

174. M.Həkimov. *Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı*, s.208

175. Bəhəddin Ögəl. *Türk kultür tarixinə giriş. IX.*, s.40

176. V.Vinoqradov. *Kirgizskaya narodnaya muzıka*, s. 165-167

“çukur” adı işlənmişdir¹⁷⁷. Ehtimal ki, “haqq aşığı” ifadəsi kimi bu söz də təsəvvüf səciyəlidir və “Haqqı, Allahu çağırmaq üçün istifadə olunan musiqi aləti” məzmunu verir. Çağdaş dildə işlənən “çal-çağır” deyiminin “çağır çalmaq - saz çalmaq” ifadəsindən törəndiyini, amma sonralar deformasiyaya uğrayaraq başqa məzmun istiqaməti qazandığını da güman etmək olar.

XIV-XV yüzilliklərdə Qafqaz, İran və Anadoludakı sufi mərasimlərində dərviş-aşıqlar məclisi çağurla aparırdılar. “Çağır ilə səmayi, nəfəs və ayin havaları çalınırdı. Üç-dörd aşiq bu havaları birlikdə və eyni üsul üzərinə çalarlardı”¹⁷⁸. Təriqət yönlü havaların “birlikdə və eyni üsul üzərinə” ifa olunması təkkə mərasimində (çoxsaylı çaqur çalanların mövcudluğunu göstərir. Bu, bir tərəfdən təriqətin mərasimdaxili tələbatından çoxsaylı çaqur ifası daha çoxşün idi və sufi mərasiminin bu cür ekstatik vasitəyə ehtiyacı çoxuydu), digər tərəfdən isə aşiq sənətinə olan ehtiramın böyüklüyündən irəli gələn əlamət idi.

Təkkə mərasimi bir sıra yeni havaların yaranmasına təkan verirdi. Həmin mərasimlərdə yaranan və çaqurda ifa olunan təriqət yönlü havaların müəyyən qismi indi də aşiq repertuarında mühüm yer tutaraq saz bağrında yaşamaqdadır. Tarixi qaynaqlardan bəlli olur ki, XIV-XVI yüzilliklərdə aşıqlar və aşiq statusuna girmiş ozanlar yalnız təriqət mərasimlərində çaqur çalıb oxumaqla məhdudlaşmayıblar. Müxtəlif salnamələrin verdiyi məlumata görə, həmin yüzilliklərdən ça-

177. *Cahanarayə-Şah İsmayıl Səfəvi: vərəq 110 a. Əlyazması halında saxlanılan həmin salnamənin göstərilən vərəqinin fotosuratını bizə tanımış trrixçi-alim Oqtay Əfəndiyev təqdim etmişdir.*

178. Əli Rıza Yalçın. *Cənubda Türkman çalğıları*, s.28

ğurun səsi bəktəşi təkkələri ilə yanaşı hərbi mərasimlərdən, döyüş meydanlarından da gəlir. XV əsrin Osmanlı tarixinə məxsus Qazimihal salnaməsində: “səkkiz nəfər yeniçəri şairləri başlarında keçə və arxalarında birer kaplan postaları sinələrindəki çağurları çalaraq getdilər”,¹⁷⁹ - deyilməsi bu baxımdan olduqca əhəmiyyətlidir. Buradakı “səkkiz nəfər yeniçəri şairi” ifadəsi həmin dövrdə Osmanlı dövlətində ordu aşıqlarının mövcudluğundan xəbər verir. “Yeniçəri şairləri”nin - ordu aşıqlarının döyüş qabağı çaqur çalması isə haqqında danışılan musiqi alətindən yüksək əhval-ruhiyyə, çoxşünluq yaratmaq məqsədi ilə dövlət tərəfindən istifadə olunduğunu göstərir.

Çağurda Azərbaycan-Səfəvi dövlətinin ordusunda da yüksək döyüş əhval-ruhiyyəsi yaradan musiqi aləti kimi istifadə edilmişdir. XVI yüzilliyin əvvəllərini əks etdirən ən mötəbər tarixi qaynaqlardan birində- “Cahanarayə-Şah İsmayıl Səfəvi” salnaməsində bu barədə deyilir: “...qalib yürüşlü ordunun qarşısında çukurlar çalmaq, türkü-varsağılar oxumaqla döyüşçülərin vuruş ruhunu qaldırırdılar”.¹⁸⁰

Doqquz telə və on beş pərdəyə malik olan çağurların melodik imkanları cəng ruhlu, cılığın, yüksək templi havaların yaranmasına və çalınmasına tamamilə münasib idi¹⁸¹. Müasir sazların da əsas etibarilə doqquz telli və on üç-on beş pərdəli olması çaqur-saz uyğunluğunu həm tarixi, həm də çağdaş baxımından gerçəkləşdirir¹⁸². Pərdə və tel sayındakı oxşarlıq çaqur və saz havalarının təqribən eyni ahəng üstündə olduğuna

179. *Qazimihal salnaməsindəki bu qeydi B.Ögəlin “Türk kultür tarixinə giriş” adlı çoxcildlik tədqiqatının IX cildindən - səh.74-dən götürmüşük.*

180. *Cahanarayə - Şah İsmayıl Səfəvi: vərəq. 110 a*

181. Əli Rıza Yalçın. *Cənubda Türkman çalğıları*, səh.28

182. E.Eldarova. *İskusstvo aşiqov Azerbaydjana. Bakı, “İşıq”, 1984, s.42, 57-58*

da dəlalət eləyir. Çox ehtimal ki, XIV-XVI yüzilliklərin çaqur havaları cüzi dəyişikliklərlə indiki saz havalarına çevrilmişdir.

Qopuzun çaqurla əvəzləndiyi zamanlarda- “Ozan”ın tam sıradan çıxmadığı, “Aşığ”ın isə qəti şəkiddə möhkəmlənmədiyi ara mərhələdə bir müddət sənət mənasında “çaqurçu” adı da işlənmiş, lakin tez də sıradan çıxmışdır.¹⁸³ Ehtimal ki, “çaqurçu” elat danışığında “Ozan”ın ekvivalenti kimi işlənib “Qopuzçu”nu əvəz etmişdir. Bu gün musiqiçi-folklor sənətkarı kimi “çaqurçu” ad-titulu yalnız İraq türkmənləri arasında qalmaqdadır. Ancaq Türkmən çaqurçuları ozan-aşıq üslubunda deyil, el nəğməçiliyi və xanəndə biçimində çalib oxuyurlar.¹⁸⁴

“Çaqur” yeni tipli musiqi aləti kimi sənət aləminə çıxaraq ozan “qopuz”unu unutmamağa müvəffəq olsa da, öz adını xalq yaradıcılığında stabilləşdirə bilməmişdir. Artıq XVI əsrin birinci rübündə Şah İsmayıl Xətayinin əsərlərində aşığın çalğı aləti kimi, “saz”ın adı çəkilir:

*Bu gün ələ almaz oldum mən sazım,
Ərşə dirək-dirək çıxar avazım*¹⁸⁵.

Bəllidir ki, hələ aşığın musiqi aləti “saz” adını almamışdan çox-çox qabaqlar şərqi sənət aləmində bütövlükdə musiqi anlayışı, müxtəlif musiqilər, yaxud da musiqi alətləri toplusu “saz” termin-sözü ilə ifadə olunurdu¹⁸⁶. Qədim və erkən orta çağlara məxsus klassik Şərq şairlərinin, o cümlədən də həmin dönm üçün Azərbaycan ədəbiyyatının korifeyləri

183. Fuad Köprülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.172

184. Bu bilgini bizə İraq türkmənlərinin el yaradıcılığını araşdıran folklorçu professor Qəzənfər Paşayev vermişdir.

185. Şah İsmayıl Xətayi. *Sazım*. Bakı, “Gənclik”, 1973, s.28

186. I.Sadokov. *Tısyəçə oskolkov zolotoqə saza. M.*, “Nauka”. 1971, s.76

olan Nizami və Xaqani kimi qüdrətli sənətkarların yaradıcılığında tez-tez xatırlanan “saz” sözü də həmin mənada işlənmişdir. Bir sıra hallarda adı çəkilən məxəzlərə və ya zamanca onlardan qədim olan mənbələrə istinad edilərək sazın aşığa məxsus musiqi alətinin adı kimi erkən orta əsrlərdən də əvvəl mövcudluğu barədə irəli sürülən qeyri-elmi fikir və mülahizələr aşıq sənətinin, eləcə də sazın təşəkkül və təkamül mərhələlərinə uyğun gəlmir.

Şərq sənət aləmində musiqilər, yaxud da musiqi alətləri toplusu məzmununda işlədilən “saz” sözünün XV-XVI yüzilliklərdən etibarən aşıqlara məxsus musiqi alətinin adı kimi konkretləşməsi səbəbsiz deyil. Məlumdur ki, islamaqədərkə mərasimlərdə Ozan məclisi tək aparırdı. Məclisdə yalnız bir ozanın və yalnız bir qopuzun olması, yəni ki, təksaylılıq prinsipi möhkəm bir ənənə kimi qəbul edilmişdi. Aşıqların cəlb olunduqları mərasimlərdə isə çoxsaylılığa xüsusi fikir verirdilər. Təkkələrdəki təriqət mərasimlərində üç-dörd aşığın birgə çalib-oxuması, hərbi yürüşlərdən öncəki dövlət mərasimlərindəki çoxsaylı ordu aşıqlarının eyni ahəng üzərindəki coşqun ifası tarixi ənənənin xeyli dərəcədə dəyişilərək yeni bir istiqamət aldığını göstərir. Göründüyü kimi, hər iki halda - həm təriqət, həm də dövlət mərasimində aşıqların çalğı alətləri-çaqurlar bir toplu əmələ gətirirdi və bu toplusunun Şərq sənət ənənəsində mövcud olan məlum “saz” terminilə adlanması tamamilə təbii bir hadisə idi. Əvvəllər başqa musiqi alətlərinin məcmusunu da əks etdirən bu ad orta yüzilliklərdə təriqət və dövlət mərasimlərində aparıcı mövqə qazanmış aşıqların çalğı alətlərinə daha çox aid edilməyə başladı və tədriclə yalnız aşıqlara məxsus olan musiqi alətlərinə “saz” deyildi. Beləliklə də, əslində sezilmədən, qısa bir zaman ərzində “çaqur” adı yavaş-yavaş arxa plana çəkildi və onun yerini “saz” tutdu. Ehtimal ki, çaqurun çoxsəsliliyi də

ahəngli səslər, musiqilər toplusu anlayışını ifadə edən “saz” termininin konkret olaraq ayrıca bir çalğı alətinə yönəlməsində müəyyən rol oynamışdı. Yekun olaraq, belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, **orta əsrlərdəki sosial-siyasi şəraitin tələblərinə uyğun şəkildə aşıqların yerinə yetirdikləri hərbi-ürfani funksiya qopuz ənənəsində ciddi texniki və keyfiyyət dəyişmələri apararaq yeni tipli çalğı alətini yeni bir ad altında - “saz” adıyla ortaya çıxarmışdı.**

Qopuz-saz əvəzlənməsinin ilkin mərhələsi Azərbaycan və Anadolu aşığılarında eyni səviyyədə getsə də növbəti mərhələlərdə, xüsusən də Azərbaycan aşıqlarının Səfəvi, Anadolu aşığılığının isə Osmanlı xanəndələrinin himayə və nəzarəti altına keçməsindən sonra Azərbaycan sazı ilə Anadolu sazı bir-birindən fərqlənməyə başlamışdır. İndiki quruluşu göstərir ki, Anadolu sazı sonralar az dəyişiklik keçirmişdir. Buna görə də onda qopuzabənzərlik əlaməti daha çoxdur. Azərbaycan sazı isə tez-tez texniki dəyişikliyə uğramışdır. Bu sıradan XIX-XX yüzilliklərdəki təkmilləşdirmələr daha əlamətdardır.

Uzunmüddətli təkmilləşdirmələrdən sonra çağdaş Azərbaycan aşığı sazın üç növünün fəaliyyətini davam etdirirlər:

1. **Cürə saz** - xırda ölçülü sazdır, daha çox şagird öyrətmək üçün istifadə olunur. Amma bir ənənə kimi Qaşqay-Şiraz, Savə-Həmədan, Şəki-Zaqatala və Quba-Dərbənd aşığıları cürə sazda çalib oxuyurlar. Cürə saza “qoltuq sazı” da deyilir. “Qolça qopuz”la “qoltuq sazı” deyimini arasında məntiqi uyurluq olduğu adların önündə gələn təyinlərdən də hiss olunur. Buna görə də qopuzdan sonra ilk mərhələdə cürə saza keçildiyi qənaətinə gəlmək mümkündür¹⁸⁷.

187. M.Həkimov. *Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı*, s.205-206

2. **Tavar saz** - orta ölçülü və ən çox işlədilən sazdır. Bəzi bölgələrdə tavar sazın adı “qara saz”dır.

3. **Böyük saz** - quruluşca mürəkkəb və ölçücə ən iri sazdır, “ustad sazı”, “ana saz” adlarıyla da tanınır. Bu cür sazları gəzdirmək və çalmaq texniki baxımdan müəyyən çətinlik yaratdığına onlara olduqca az təsadüf edilir¹⁸⁸.

ASHIQ SƏNƏTİNDƏ TƏSƏVVÜF SİMVOLİKASININ SİNKRETİK TƏZAHÜRÜ

Ozan-aşığı və qopuz-saz əvəzlənməsi bu sənətdəki sinkretik ünsürlərin əsas təbəqələrinə - musiqi, rəqs və söz üçlüyünə yeni bir ab-hava, bədii-estetik iqlim gətirmişdir. Kifayət qədər geniş zaman və məkan əhatəsində gedən həmin hadisənin ən qaynar məqamları XV-XVI əsrlərə düşür.¹⁸⁹ Qopuz musiqisinin saz musiqisinə çevrilməsi zərurəti sənətin tərkibindəki digər ünsürləri - rəqs və sözü də zəncirvari şəkildə əhatə eləyirdi. Təriqət axarı mifoloji məzmun daşıyan qam-şaman ekstatik hərəkətlərini tədriclə çəkib özünün məqsədlərinə yönəldirdi. Daha doğrusu, bir qədər öncə də deyildiyi kimi, şamançılıqda mövcud olan mərasim rəqsləri hazır qəlib kimi götürülür və müəyyən improvizasiya prosesindən sonra onlardan sufi ayinlərinin icrasında istifadə olunurdu. Təkkələrdə keçirilən mərasim və ayinlərdə icra olunan sufi-dərviş rəqsləri eynilə qam-şaman rəqsləri kimi ekstatik mahiyyət daşıyırdı. **Təkkə mərasimlərindəki musiqi və rəqslər ilahi aləmlə, tanrı dünyası - göy, səma ilə bağlı olduğu üçün həmin musiqi və rəqslər “səma” adlanırdı.**¹⁹⁰

188. M.Həkimov. *Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı*, s.205-206

189. E.Eldarova. *İşkusstvo aşiqov Azerbaydjana*, s.41-42

190. Fuad Köprülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.209

Səmayi-səməvi musiqi və səmayi rəqs təkkələrdə çox zaman aşığılar tərəfindən ifa olunurdu¹⁹¹. Ayin zamanı sazla bərabər ney, qaval, davul, balaban və s. də çalınırdı. İstər qam-şaman rəqslərinin, istərsə də səmayi rəqsin ilkin-üzdə olan məqsədi insanı ekstaz vəziyyətinə gətirmək idi. Sufilərin “vəcd” adlandırdıqları həmin vəziyyətdə şamançılıqda olduğu kimi müqəddəs ruhlarla əlaqəyə girmək, ilahi aləmə səfərə çıxmaq mümkün sayılırdı. Sadəcə olaraq **qam-şamanlar ekstaz halına çatdıqdan sonra qarşıya qoyduqları məqsədə müvafiq olaraq müxtəlif mifoloji-himayəçi ruhların arxasınca getdikləri halda, sufilər yalnız bir Ruha-Vücut deyə tapındıqları Allaha qovuşmağa can atırdılar**. Son məqsədə-nəticə ayrılığına baxmayaraq, qam-şaman və sufi mərasimlərindəki üsul və istiqamətlər demək olar ki, eyniyyət təşkil edirdi¹⁹².

Yəginlik hasil etmək üçün hər iki mərasimin səciyyəvi cizgilərini tutuşdurmaq kifayətdir:

1. Mərasimə başlayan qam-şaman əvvəlcə davulun və ya qopuzun ritminə uyğun tərzdə güclə eşidiləcək dərəcədə astadan oxumağa başlayır, sonra yavaş-yavaş musiqinin və şamanın səsi yüksəlir. Şaman başını və çiynlərini kəskin şəkildə o yan bu yana oynadaraq oxumasını xüsusi dualara-alqışlara çevirir. Sonra fırlanaraq çiynlərini və başını gah sağa, gah sola döndərə-döndərə çevik şəkildə rəqs edir¹⁹³.

2. Sufilərin təkkə mərasimi ibadətlə başlanır. Qurandan surələr oxunur. Zümzümə şəklində ilahilər deyilməyə başlayır. Həmin andan mərasimə musiqi - saz,

191. A.Kölpinarlı. 100 soruda təsəvvüf, s.135

192. Bilgə Seyidoğlu. Xalq şairlərində təsəvvüf, s.135

193. E.S.Novik. Obryad i folklor. s.29. 32-33

balaban, ney, qaval, nağara-davul və s. qoşulur. Get-gedə musiqidə yüyreklik və oxumaların çılğınlaşan tempi artırılır. Coşğun oxumalar və çılğın musiqi sədaları altında ekstatik hərəkətlər toplusu olan məxsusi rəqs-səma başlanır¹⁹⁴.

Müqayisəli təsvirdən də göründüyü kimi qam-şaman və sufi mərasimləri ayrı-ayrı dünyagörüş sistemlərinə aid olsalar da mərasimlərarası funksional yaxınlıq və tarixi-semantik bağlılıq olduqca güclüdür. Daha doğrusu, qam-şaman kompleksinin oyun-rəqsləri sufi-dərviş mərasimlərinin səmayi rəqslərini hazır qəliblərlə təmin eləyən bir təməldir. Ustad aşığıların “məclis havaları”, “səmayi havalər” və yaxud “təkkə havaləri” adlandırdıqları saz çalğıları çox güman ki, sufi mərasimlərinin tarixi təlabatı üçün yaradılmışdır və təriqət ayinlərinin icrası zamanı, o cümlədən də səmayi rəqslərin təşkilində onlardan geniş şəkildə istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, səma ayininin həm musiqi, həm rəqs, həm də söz təsəvvüf ruhlu aşiq şerləri, ayət, nəfəs və ilahilər baxımından təchizində aşığılar müstəsna rol oynamışlar. İndi də aşığıların havacat repertuarında mühüm yer tutan “Baş divanı”¹⁹⁵, “Urfanı”, “Heydəri”, “Mansırı”, “Müxəmməs”, “Qələndəri” kimi saz havaləri səmayi havalər sırasındadır. Bir ənənə olaraq, “Baş divanı” havasının çalınmasına başlanarkən aşığın:

194. Dj.S.Triningem. Sufiyskie ordeni v islame, s.161-162

195. Aşığıların istisnasız olaraq “Urfanı” “adlandırdıqları saz havası nədənsə ədəbi dildə və elmi ədəbiyyatda “Ruhani” adıyla gedir. Zənnimizcə, bu, ciddi yanlışlıqdır. “Urfanı” sözü havanın urfani aləmə - sufi dünyasına bağlandığına nişan verir. Kütləvi rəqslərdən sayılan “Urfanı” “adlı yallının adı və məzmunu da bu qəbildəndir. Ümumiyyətlə, musiqi və rəqs adlarında sufiliklə bağlı ifadələr çoxdur. “Səmayi-şəms” muğamı da adından göründüyü kimi təriqət mərasimi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu muğam çox güman ki, məşhur sufi edeoloqu Şəms Təbrizinin (XIV əsr) səmayisi kimi düşünülüb.

“Ya ilahi, ya mövlam, ya şahı-mərdan, səndən mədəd!” - nidasıyla üzü göylərə xitab etməsi də sözü gedən havanın səmayiliyini göstərir.

Göylər aləmi-ilahi aləmlə bağlı olan səmayi hava, oxuma və rəqslərdə səs, söz və hərəkətlər bir qayda olaraq rəmzi-məcəzi işarələr toplusu kimi vahid sistem halında çıxış edir. Səma zamanı əlif, lam, dal və başqa hərflərin rəmzi yaradılır, habelə təriqətin əsas götürdüyü müəyyən ayə və surələr həmin işarələrlə rəqs şəklində ifa olunur¹⁹⁶.

Aşıqlar təsəvvüf ruhlu mahnılar oxuyarkən həmin mətnlərdəki bir sıra rəmzi səciyyəli hərf və deyimləri dinamik hərəkət - rəqslər vasitəsi ilə ifadə etməkdədir. Qocaman el sənətkarı Murad Niyazlı 1991-ci ildə Şəmkirdə bu barədə gedən söhbət zamanı bizə bildirdi ki, ustad tapşırığına görə Qurbaninin:

*Arif idim, oxudum haqq kəlamını,
Əlif qəddim dal yazıldı o bürçə -*

misralarını oxuyanda adı çəkilən hərflərə uyğun olaraq aşıq əvvəlcə öz qəddini əlif kimi düz tutmalı, daha sonra isə ibadət-itaət işarəsi olaraq əyilib dal şəklinə salmalıdır. Aşıq Murad köhnə aşıqların saz çala-çala “Lailahə İllal-lah”ı qol, çiyin və baş hərəkətləri ilə hərfbəhərf ifadə etməsini də öz gözü ilə gördüyünü söylədi.

Əsasən qam-şaman ənənəsinin davamı kimi səciyyələnən və sufi mərasimlərinin müəyyən cizgilərini də özündə cəmləşdirən aşıq rəqsləri sənətin başlıca sinkretik təbəqələrindən biri olmaqla XIX yüzillikdən sonra öz tarixi məzmununu funksional ifadə etmə planında tədricən itirməyə

196. V.A.Qordlevskiy. İzbrannue soçineniya. t.I, s.247

başlamışdır. XX yüzillikdə isə yeni cəmiyyətin - sovet quruluşunun gəlişi ilə əlaqədar məclis aparan aşıqların rəqsləri xeyli dərəcədə bayağılaşmışdır. Bu cəhət Şirvan, Muğan, Quba-Dərbənd bölgələrinin ifaçılığında daha qabarıqdır. Tovuz-Qazax-Gəncə bölgələrində və Cənubi Azərbaycan ərazisindəki aşıq mühitlərində (Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan, Xorasan və s) aşıq rəqsinin tarixi məzmunu - şaman və sufi keyfiyyətləri ənənəvi-kortəbii cizgilər şəklində olsa da, zəifləmiş axarla yaşamaqdadır.

Aşıqların oxu prosesində “hay”, “hi”, “ha” hissəcikləri işlətməsi də təkkə mərasimlərində formalaşmış melodik keyfiyyətdir. Belə ki, təkkə mərasimində “Allah” adının rəmzi ifadəsi kimi işlənən “hu” deyimindən ilahi və nəfəslərin oxunmasında yardımçı-melodik ünsür kimi son dərəcə çox istifadə olunurdu¹⁹⁷. “Hu”nun yəsəvilik ənənəsində, o cümlədən də həmin xəttin davam və inkişafı olan ələvi, səfəvi və bəktəşilikdə “hi”, “ha” və “hay” variantları yaranmışdır. Tanrı adının nisbətən aşağı səslə, yavaşcadan zikr edildiyi məqamda “hay” deyilməsi təkkədə qəbul edilmiş bir təriqət ənənəsi idi¹⁹⁸. Əhməd Yəsəvinin:

*İxlas ilə məhəbbətin camın içib
Canı dildən “hay” zikrini aytın, dostlar¹⁹⁹.*

beytində də “hay” deyimi “hu”nun təkkə mərasimindəki mənəvi variantıdır. Uca avazla-“hay” və ya “ha” nidası ilə zikr edilərək müqəddəs dünyaya - ilahi aləmə müraciət olunması (xatırladaq ki, yəsəviliyə qədər ancaq aşağı səslə zikr olunurdu) yəsəviliyin şaman təcrübəsindən bəhrələnərək

198. Orada, s.162,166

199. Ə.Yəsəvi. Divani-hikmət. Təşkənt, Qafur Qulam” nəşriyyatı, 1992, s. 67

sufiliyə yönəltdiyi əsas ayin əlamətlərindən biridir²⁰⁰. Çağdaş aşiq oxunmasında çılğın ovqatlı melodik hava və poetik mətnin qoşma, gəraylı və s. ifasına da çox zaman “**Ay hay**” nidası ilə başlanır ki, zənnimizcə, bu da yəsəvilikdən gələn səmayi keyfiyyətdir. Bundan əlavə oxumanın müxtəlif yerlərində boğaz qaynatması şəklində işlədilən “**ha-ha-ha**”, yaxud da “**hi-hi-hi**” hissəcikləri də aşıqların təriqət mərasimlərindəki uzunmüddətli fəaliyyətlərindən qalmış rəmzi-melodik qalıntılar, relikt-əlamətlərdir. Orasını da qeyd etmək lazımdır ki, təsəvvüf səciyyəli “hay”, “ha”, “hi” melopoetik hissəcikləri aşiq yaradıcılığının bir çox digər ünsürləri kimi şaman-ozan ifaçılıq ənənəsinin həmin səpkili məlum qəlibləri - “Bə hey!”, “Birə!”, “hey gidi” və s. nidaları üzərində intişar tapmışdır²⁰¹. Şaman-ozan ifasındakı sözü gedən yardımçı melopoetik vasitələrin musiqili-harmonik ölçüləri təriqətə məxsus rəmzi deyimin “hu” müxtəlif şəkildəyişmələrinə “hay”, “ha”, “hi” tətbiq edilmiş və həmin ünsürlər təkkə mərasimlərində xüsusi maraq dairəsində olduğundan fəal işləklilik qazanaraq xüsusi rəğbət doğurmuş və ifaçılıq ənənəsinə çevrilmişdir. İndiki aşıqlar həmin melodiyaaların tarixi məzmununun nədən ibarət olduğunu dərk etməsələr də ustad ənənəsini mühafizəkar bir sistem kimi davam etdirirlər. Məsələn, aşıqların oxumağa başlarkən işlətdikləri “a hy canan”, “a hu belə” müraciət-nidaların nəyi ifadə etdiyini onlardan soruşduqda, demək olar ki, izah-açıqlama verə bilmir və ya “ahu” kimi “ceyran” kimi mənalandırırlar.

Maraqlıdır ki, eyni ürfani-estetik proses Türkünstan ərazisində-türkmən və Xarəzm baxşılarının yaradıcılıq və ifaçılıq ənənəsində də getmişdir. Türkmən və Xarəzm baxşıları çox

200. O.Suxarova. *İslam v Uzbekistana. Taşkent, “Fan”, 1960, s. 53*

201. Fuad Körpülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları, s.230*

güman ki, aşığa çevrilmiş ozanlarda olduğu kimi yəsəvilinin təsiri altında öz ifaçılıqlarındakı şamanlara məxsus çağırış - nida səciyyəli melopoetik ünsürlərin bir qismini sufi məzmun daşıyan “hay”, “ha”, “hi” rəmzi melodeyimləriylə əvəz etmişlər²⁰². Bu cəhət onların hazırkı ifaçılığında da təsəvvüf dönməsinin qalıntısı kimi qorunub saxlanılır. Lakin baxşılar da aşıqlar kimi həmin qəliblərin nəyi ifadə etdiyindən o qədər də xəbərdar deyildirlər.

Sufi-dərviş sisteminə məxsus “hu” rəmzi deyimi Qafqaz, İran və Anadolu aşiq sənəti, eləcə də Xarəzm və türkmən baxşı sənətiylə yanaşı qam-şaman kompleksinin digər sahələrinə də nüfuz edə bilmişdir. Məsələn, təbiblik eləyən qazax şamanları baxşılar iyirminci yüzilliyin ortalarına qədər xəstəni müalicə edərkən seans boyu “Hu! Hu! Alla hu!” deyərək xüsusi tərzdə ucadan qışqırırdılar ki, bu da yəsəviliyə bağlı təriqət sistemindən gələn keyfiyyət göstəricisidir²⁰³. Bu göstərici həm də o baxımdan əhəmiyyətlidir ki, şamançılıq sufiliyə təsir etdiyi kimi bir sıra məqamlarda bunun əksi də baş vermişdir.

Yuxarıda qeyd olunan ayrı-ayrı ifa məqamları və melodeyimlərlə yanaşı, ozanın sənət meydanını aşığa təhvil verməsiylə el sənətkarının yaradıcılıq aləminə təriqət səciyyəli söz-terminlər daxil olmağa başlayır və onlar get-gedə linqvistik və poetik aktivliyi artırıb bir növ ənənə normativi kimi təzahür edir. Hətta bu proses o dərəcədə güclənir ki, şərsistemi və dastan epik mühitiylə bərabər klassik aşiq təxəllüsələrinin əksəriyyəti də sufi məzmunlu sözlərlə əhatələnir: “**mis-kin**”, “**qul**”, “**xəstə**”, “**divanə**”, “**öksüz-yetim**”, “**yazıq**”, “**abdal**”, “**qərib**”, “**səfil**” kimi təxəllüslər və ya təxəllüs təyin-

202.S.Ruzibaev. *Spesifika, tipologiya i poetika Xorazmskix dastanov, s.34*

203. V.N.Basilov. *Kult svyatix v islama, s.113-114*

ləri tanrı qarşısında bəndə “miskin”liyini göstərir: aşığın tanrının “qulu” olduğunu bildirir; bağlandığı vəhdət-vücut fəlsəfəsinə uyğun şəkildə aşiq ilahi eşqin mərəzinə tutulub onun “xəstə”sinə, “divanə”sinə çevrilir: Vücutla vəhdətə girməyincə, Allaha qovuş mayınca özünü “yetim”, “yazıq”, “səfil” və ya “qərib” sayır. Bu meyl klassik poeziyada da qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Nəsimi, Xətayi, Füzuli və başqa klassiklərin təriqət şerlərində yuxarıda bəhs olunan söz-terminlər təxəllüs təyinləri kimi tez-tez boy göstərir: xəstə Nəsimi, qul Nəsimi, miskin Xətayi, xəstə Xətayi, miskin Füzuli və s. Türk təsəvvüf ədəbiyyatının babası Əhməd Yəsəvi də bir çox hikmətlərinin möhürbəndində “Qul Xoca Əhməd” təxəllüsü işlətməmişdir. Həmin bu axarın davamı kimi Türkünistan baxşılarının Qul Əlbənd, Qul Məşrəb, Qul Mahmud, Qul Əhməd, Qul Məhəmməd; Azərbaycan el şairi və aşiq-larının Miskin Abdal, Qul Abbas, Xəstə Qasım, Divanə Həsən, Miskin Mahmud, Şikəstə Abdulla, Yetim Aydın, Səfil Şenlik, Anadolu saz şairlərinin Qul Hümmət, Qul Dəvəçi, Quloğlu, Öksüz Dədə, Aşiq Dördli adlarıyla sənət aləminə gəlmələri təriqət cazibəsinin olduqca böyük mənəvi və coğrafi genişliyə yayıldığından soraq verir. Hələ orasını da əlavə eləyək ki, sözü gedən cazibənin qüvvətli təsiri altında türk xalqlarına məxsus etnik-coğrafi ərazilərin qonşuluğundakı digər xalqların - gürcü, yunan və ermənilərin aşiq-ları da təriqət məzmunlu təxəllüsləri və təxəllüs təyinlərini bol-bol işlətməşlər. XVII-XVIII yüzilliklərdə yaşayıb yaratmış Qul Artun, Qul Arzunı, Miskin Bürcü kimi erməni aşiq-larının götürdüyü təxəllüslər onların hansı mənəvi-ürfani aləmə bağlandıqları barədə istiqamətverici təsəvvür oyadır²⁰⁴. Gürcü

204. Y. Ramazanov. *Zaqafqaziya aşiq məktəblərinə dair bəzi mülahizələr*. Bax: *Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqatlar*. III c., Bakı, Azərb. EA nəşriyyatı. 1968, s.150,155

və yunanlar arasında müxtəlif zamanlarda Səfil Lado, Şeydayi, Səfil Dato, Səfil Maqdan adları ilə çalib-çağırən çoxsaylı saz-söz ustalarına təsadüf olunması da təriqət əhatəsinin geniş şəbəkəyə malikliyinin əlamətidir²⁰⁵.

“Miskin”, “qul”, “xəstə”, “qərib”, “səfil”, “şikəstə”, “abdal”, “divanə” sırasından olan ad-terminlərlə “aşiq”-“aşiq” ad-termini sufi-dərviş kontekstində eyni və yaxud olduqca yaxın tarixi semantikanı paylaşır. İlahi eşqə bağlılığın çeşidli rəmzi-ürfani ifadəsi olan bu ad-terminlər erkən orta əsrlərdə, demək olar ki, tam bərabər hüquqlu qaydada işlənmiş və asanlıqla biri digərinin əvəz edicisinə çevrilə bilmişdir. Zaman keçdikcə sadalanan ad-terminlər içərisində “aşiq” daha çox fəallaşmış və populyarlıq qazanmışdır. “Aşiqin”, “qul”, “xəstə”, “qərib”, “abdal”, “miskin” cərgəsindən irəli çıxıb dominantlıq əldə etməsi onu sözü gedən fəlsəfi-ürfani istiqamətdə (sufi-dərviş konteksti) ad-titul səviyyəsinə yüksəltmişdir. Ad-titulun daşıyıcısı (“aşiq”-“aşiq”) istər dərvişlik missiyası yerinə yetirdiyi, istərsə də sənətkar statusu altında fəaliyyət göstərdiyi zaman başlanğıc mərhələdəki sıradaşlarını həm təxəllüslərində, həm də simvolik-ürfani leksikonlarında tez-tez diqqət önünə çəkmişlər. Bu mənada “qul”=“aşiq”, “miskin”=“aşiq”, “xəstə”=“aşiq”, “qərib”=“aşiq” paralelinin klassik aşiq poeziyasında tarixi adekvatlıq kimi inikas olunması təməmlə təbii bir qanunauyğunluqdur.

XVII əsrdə “qul”=“aşiq” paralelini:

Soruşun, qul Abbas, halın necədir? -

*Gündüzlərim ay qaranlıq gecədir*²⁰⁶.

205. V. Qadjev. *Spesifiçeskie osobennosti Azerbaydjanskoqo folkloru na materialax tyurkoyazıçnoqo folkloru Qruzii*. Avtoreferat dis. na soisk. uç. stepeni doktora filol. nauk. Baku, 1993, s.40-44

206. *Azərbaycan aşiq-ları və el şairləri*. 2 cildə, I c. s. 67

şəklində möhürləyən Aşıq Abbas Tufarqanlınm təriqət sevdası XIX yüzilliyin Aşıq Ələsgər ruhunda da bərqərarlıdır:

*Qul Ələsgər, işin müşküldü, müşkül,
Dərdini deməyə yoxdu əhli-dil²⁰⁷.*

“Qul”, “miskin”, “xəstə” məzmunları ilə eyni semantik cərgədə dayanan “yazıq” deyimi də təsəvvüf səciyyəsi alaraq bəndənin tanrı qarşısındakı yazıqlığı anlamında Ələsgər şerininin möhürbəndlərində aktiv şəkildə aşığın təxəllüsünü müşaiyə edir:

*Yazıq Ələsgəram, intizarım var,
Alimsənsə, məni eylə xəbərdar:
Elmi hardan tapdı cümlə aşıqlar?
Şərin müəmması ay nədən oldu? ²⁰⁸*

Maraqlıdır ki, “qul”, “xəstə”, “miskin” sırasından olan sufi mahiyyətli söz-terminlər təxəllüs təyini kimi Qurbanı yaradıcılığında nəzərə çarpmır. Zənnimizcə, burada ilk baxışda sezilməyən müəyyən daxili qanunauyğunluq mövcuddur. Diqqət edilsə görürük ki, “Qurbani” adının məzmununda ilahi eşqlə əlaqələnməyə imkan verən semantik tutum vardır: Qurban - həm şəxs adı kimi, həm də tanrının, ilahi eşqin qurbanı kimi tutuşdur: qul-tanrıya qul olmaq; xəstə - tanrı eşqinin xəstəsi olmaq. Aşıq bir qoşmasında həmin qənaəti dolayısıyla özü də təsdiqləyir:

*Qurbani qurbandı şahın dərinə,
Dərviş bilər xırqə nədi, dəri nə.
Ağam qıya baxdı, atdı dərinə,
Yetmiş il bənd etdi Cəbrayıl, Pərim²⁰⁹.*

207. Aşıq Ələsgər. *tərtib edən İ. Ələsgərov, Bakı, “Yazıçı”, 1988, s. 39*

208. *Orada. s. 76*

209. *Azərbaycan aşıqları və el şairləri. 2 cildə, I c. s. 37*

Təsəvvüf simvolikası baxımından yanaşılsa, “şah dərinə” qapısına qurban olmaq - tanrı dərgahına aparan Həzrət Əli yoluna qurban olmaq kimi anlaşılmalıdır. Sonrakı misraların semantik - ürfani məzmun yükü də birbaşa təsəvvüf səciyyəlidir. Deməli, adın öz daxilindəki çoxmənalı imkan onun “qul”, “miskin”, “xəstə” söz terminlərinin köməyi olmadan da sufiyanə təxəllüsə çevrilməsini təmin etmişdir. Şaman-ozan-aşıq statusunun mifik düşüncə tərəfindən müəyyən mənada tanrı qurbanı kimi dərk olunması da bu adda öz əksini tapmışdır²¹⁰. Bəs aşığın təxəllüsünün folklor ənənəsindən bir qədər fərqli tərzdə ortaya çıxması, yəni “Qurban” əvəzinə “Qurbani” şəklində ifa olunması hansı bədii-estetik zəminə söykənir? Yəqin ki, təxəllüsün “i” hissəciyi qəbul etməsi Qurban-i Qurbaninin klassik poeziya ənənələrinə yaxından bələd olması və ondan istər sənətkarlıq, istərsə də fəlsəfi-ürfani baxımdan faydalanması amilinə əsaslanır. Şerlərindəki ideya-estetik mühit və Şah İsmayıl Xətayi sarayı ilə yaxınlığı barədəki tarixi həqiqət belə bir təsiredici amilin gerçəkliyini göstərir²¹¹.

Klassik ədəbiyyatdakı sələflərin və müasirlərin yaradıcılığı kimi təxəllüsləri də tutuşdur: Nəsimi, Həbib, Kişvəri, Xətayi və s. təbii ki, aşıq Qurbana təsir göstər-məliydə və təsirin nəticəsi olaraq “Qurbani” təxəllüsünün meydana gəlməsi heç də gözlənilməz deyildir.

Aşıq yaradıcılığında rəmzi mənaya malik “aşıq”, “qul”, “xəstə”, “miskin”, “divanə”, “səfil”, “yetim-öksüz” semantik cərgəsinə daxil olan “qərib” obrazı da tarixən öz fəal simvo-

210. Ə. Əsgərov. *Türk etnik mədəniyyətində aşıqlar və aşıq yaradıcılığı. Bax: Gənc ədəbiyyatşünasların Respublika konfransının materiallarının tezisləri. Bakı, 1992, s. 21*

211. *Qurbani. toplayıb tərtib edən və ön söz yazan Q. Kazımov Bakı, ADU nəşriyyatı, 1990, s. 8-13*

lik-ürfani səciyyəsi ilə diqqəti çəkir. Bəllidir ki, folklorda qəriblik anlayışı ilə əlaqədar olan qabarıq təsəvvür sözü gədən bədii inikasın sırf gerçəklik hadisəsinə- insanın yurdundan, vətənindən ayrı düşüb onun həsrətini çəkməsinə söykənir. Mifoloji rəvayətlərdən başlamış əfsanə, bayatı, aşiq şerləri və xalq mahnılarının demək olar ki, bütün folklor janrlarında vətən və qürbət, ana yurd və qəriblik qarşıdurması aparıcı mövqedədir. Aydınlıq üçün orasını da əlavə edək ki, folklorumuzda qürbətə dözümsüzlüyü əks etdirən örnəklərin çoxsaylılığı xalqımızda torpağa bağlılıq hissinin, vətənə və yurda sevgi duyğularının güclü olmasını göstərən genetik-psixoloji keyfiyyətdir. Qəriblik anlayışının, eləcə də qərib obrazının ilkin və üzdə olan məzmunundan əlavə sonralar yaranmış simvolik mahiyyətli məcazi axarı da folklorda- xüsusən də aşiq yaradıcılığında geniş yer almışdır. Bu axar sufi ayin və mərasimlərinin orta yüzilliklərdə aşıqlar tərəfindən də demək olar ki, eyni tərzdə icra olunması nəticəsində meydana gəlmişdir. Belə ki, **təsəvvüf dünyagörüşünə görə, bəndə dünyaya gəl-di-yi andan qürbətə düşür və qərib olur. Çünki o, öz bütövündən - "Vücut" adlandırılan Tanrıdan ("zərrə"nin "küll"dən ayrılması) ayrılmış vəziyyətə düşür. Bu səbəbdən də Vücutla vəhdətə girənə-Allaha qovuşana qədər sufi özünü həmişə qərib- tərki-vətən obrazında görür**²¹². Qəriblikdən qurtarıb Vətənə-Tanrıya qovuşmanın yolu uzunmüddətli özünü təkmilləşdirmə mərhələlərindən və məşəqqətli aşiqlik sınaqlarından keçir. Bu mənada bütövlükdə təsəvvüf ədəbiyyatında "qəriblik" anlayışı və "qərib" obrazı fəlsəfi-ürfani mənaya malikdir və istisnasız olaraq rəmzi səciyyə daşıyır. Əhməd Yəsəvi hələ on ikinci yüzillikdə qələmə al-

212. *Əbülməfəxir Yəhya Baxərzi. Füsusəl ədəb əxlaqın qiymətli daşqaşları. Tehran, 1345 h.ş. s.14*

dığı "Qəriblər" rədifli məşhur şerində qərib obrazını Vücuda - Tanrıya çatmaqdan ötrü könül və ömür fəda edən bəndə - aşiq kimi təqdim eləyir. Başlıcası isə, qəribliyi "qattıq iş" - hər kəsin tablamayacağı, duruş gətirə bilməyəcəyi çətin iş, hünər sayır:

*Qəriblik qattıq işdür, ay əzizim,
Kim ol bəqədr olar miskin qəriblər,
Gəllimd, Əhmədə, özünə baxgil,
Qəribsən sən, qərib, misgin qəriblər*²¹³.

Örnək gətirilən bu şer parçasında "aşiqlik" və "qəriblik" anlayışlarının sufi-dərviş konteksti daxilində nə qədər üst-üstə düşdüyü qabarıq şəkildə görünməkdədir. Daha xırda təfərrüatları görmək üçün Əhməd Yəsəvinin "Aşıqlar" rədifli ("On səkkiz min aləmdə gıryan bolqan aşıqlar") məşhur şeri ilə "Qəriblər"i müqayisə etmək yetərlidir.

XII əsrdən başlayaraq, yəsəviliyin təsiri altında Türkünstan, Qafqaz, İran və Anadoluda digər təsəvvüf obraz və deyimləri kimi "qəriblik" də yeni fəlsəfi-estetik anlamda klassik ədəbiyyata və folklorla daxil olmağa başlamışdır²¹⁴. Bu obraz, təbii ki, sufiliyin təbliğ və yayılmasında müstəsna rol oynayan aşiq yaradıcılığının poetik sistemində də ciddi şəkildə

213. *Ə. Yəsəvi. Divani-hikmət, s. 81*

214. "Qərib" obrazının sufi məzmununa nəzər yetirmədən Füzuli şerindəki qəribliklə bağlı məqamlar bir çox araşdırıcılar tərəfindən yanlış olaraq müstəqim mənada yozulur və şairin Bağdadda Azərbaycan həsrəti çəkən bir qərib olduğu qənaəti irəli sürülür:

Nola, ağlarsa Füzuli rövzeyi-kuyin anıb,

Lazərəm, gıryan olub qılqac vətən adın qərib.

Füzuli yaradıcılığında "qərib" sözü və obrazı təsəvvüf simvolikasını əks etdirdiyindən sırf məcazi məzmunadadır. Həmin sözə istinadən Füzulinin Azərbaycandan uzaqlarda - vətən həsrəti çəkən bir qərib olduğunu söyləmək tamamilə əsassızdır.

nüfuz edə bilmişdir. Qəribliyin rəmzi-ürfani status kimi qəbulu butavermə hadisəsiylə müşayiət olunan məhəbbət dastanlarının əksəriyyətində nəzərə çarpır. Yuxuda buta-Tanrı vergisi aldıqdan sonra adi adamlar-bəndələr olan Qurban, Rəsul, Abbas, Novruz, Yetim Aydın haqq aşiqinə çevrilir və muradına çatmaq üçün qürbətə yollanır. Qürbət və qəriblik haqq aşıqının-qərib aşığın sınaq meydanıdır. O, vəhdətə yetişmək-muradına çatmaq ("zərrə"nin qayıdıb "kül"lə qovuşması) üçün ağır qürbət sınaqlarına tablamalı olur. "Aşıq Qərib" dastanında sövdəgər oğlu Rəsulun aldığı qeyri-adi statusla-haqq aşıqlığı ilə əlaqədar adını dəyişməsi-Aşıq Qəribə çevrilməsi də qəribliyin sufiyanə dərkiylə ilgilidir. Əsil adı Abdulla olan Sarı Aşığın XVII əsr el arasında həm də "Qərib aşıq" adıyla gəzib dolaşması da, zənnimizcə, onun bir "haqq aşığı" - haqq aşıqı kimi təsəvvüf dünyagörüşü ilə əlaqələndiyinin əlamətidir²¹⁵.

Məhəbbət dastanlarının əsas qəhrəmanları olan aşıqların səfər boyu-qəriblikdə məşəqqətlər çəkməsi, çoxçeşidli sınaqlardan çıxıb mənəvi kamilliyə yüksəlməsi və ən nəhayət, murada yetişməsi simvolik - ürfani anlamdadır. Qəribliyə düşmüş aşıqə ən çətin ayaqda Qərib yolda qalıb vədə tamamına yetişə bilməyəndə, Abbas qırx arşınlıq zəhərli quyuya salmanda, Qurbani Qara Vəzirin fitvasıyla cəlladlar tərəfindən öldürülməyə aparılanda, Yetim Aydın yoldaşları tərəfindən azdırılaraq qəsdən divlər məmləkətinə göndəriləndə və s. ilahi aləmdən Xızır, Göyərçin-Pəri, Həzrət Əli, nurani dərivş vasitəsilə qeyri-adi kömək gəlir. Qərib aşıqə muradına çatmaq yolunda Tanrı tərəfindən qeyri-adi yardım göndərilməsi də bu səfərin təriqət dünyası ilə bağlandığını təsdiqləyir. Əlbəttə, bütün bunlar orta çağ sufi ideyalarının folklorik hadisələrə

215. S.Mümtaz. *Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları*, s.164

çevrilərək obrazlaşmış şəkildə xalq arasına yayıldığını göstərir. Özü də bu cəhət təkcə Azərbaycan aşıq sənəti üçün deyil, orta çağlara məxsus Anadolu aşıqlarının yaradıcılığı üçün də olduqca səciyyəvidir. Aşıq sənətinə nisbətən qamşaman ənənələrinin ilkinliyə məxsus keyfiyyətlərini mühafizəkarlıqla qorumağa daha çox cəhd göstərən baxşı ifaçılığında qeyd olunan tarixi mərhələdən etibarən eynilə Azərbaycan məhəbbət dastanlarına bənzəyən, hətta bəzən onların təkrarı olan "Aşıq Qərib", "Yetim Aydın", "Seydi-Pəri" və s. "aşıq dastanları" və yaxud "söyqi dastanları"nın nəzərə çarpan bir yer tutması təsadüfi deyildir²¹⁶. Həmin dastanların struktur və semantik sistemlərində də Azərbaycan məhəbbət dastanlarında müşahidə edilən təsəvvüf axarı, o cümlədən də qəribliyin rəmzi-ürfani anlamı qabarıqdır. Bu, onu göstərir ki, türk sufiliyinin yayıldığı bütün ərazilərdə ideyanın obrazlaşması və epik süjetlərə çevrilməsi təqribən eyni istiqamətdə getmişdir.

Ozan sənətinin aşıq sənətiylə əvəzlənməsi, daha doğrusu, ozan sənətinin tarixi rəqabət nəticəsində sənət meydanında öz yerini aşıq sənətinə buraxması gedişatında bir çox ifaçılıq ənənələri, yaradıcılıq keyfiyyətləri birindən digərinə adlamaqla yanaşı, bəzi sənətkarlıq axarları da öz fəaliyyətini dayandırır. Fəaliyyəti dayanan istiqamətlərin ən qabarıqlarından biri ozan şeri tərzidir. Oğuznamələrdən, xüsusən də "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarından göründüyü kimi, ozanların söylədikləri şerlər daha çox alliterasiyalı deyim prinsipinə əsaslanan xüsusi nitq forması rəqətiativ təsiri bağışlayır. Əmir Əlişir Nəvayi də "Mizanül-əvzan" əsərində "ozanların ozmağı"nın, yəni ozan şer tərzinin heç bir vəzn ölçüsünə uyğun gəlmədiyini göstərmişdir. Bir sıra məqamlarda heca

216.S.Ruzibayev.*Spesifika,tipologiya i poetika Xorezmskix dastanov*,s.33-36

uyğunluğu və müəyyən misradaxili bölgülənmə halları müşahidə edilməsinə baxmayaraq, ozan şer tərzini heca vəznə üzərində qurulmamışdır. Zənnimizcə, qədim türk şerində iki axar mövcud olmuşdur:

1. Alliterasion- recitativ prinsipə əsaslanan ozan şer tərzini;

2. Heca prinsipinə əsaslanan elat-tayfa nəğmələrinə məxsus şer tərzini.

Bu şer tərzinə məxsus olan qəliblərin adlarından da hansı tayfa və ya elatə bağlı olduqları duyulur: bayatı Bayat, gəraylı Gəray, mani Mani, varsağı Varsaq və s.

Aşıq sənətinin meydana gəlməsinə qədər hər iki şer tərzini yanaşı fəaliyyət göstərmişdir. Çox güman ki, ozan şer tərzini yalnız ozan yaradıcılığı üçün səciyyəvi olmuşdur. Çünki ozan sənətinin öz tarixi vəzifəsini başa çatdırmasından sonra hər hansı bir yaradıcılıq sahəsində həmin tərzdə şer düzüb qoşma və söyləmə nəzərə çarpmır.

Müxtəlif türk tayfalarının məişət və yaşam biçimlərindən gələn elat nəğmələrinin heca ölçülü şer tərzini isə başqa bir axarla hərəkət etmişdir. İlin ayrı-ayrı çağlarındakı kütləvi el şənliklərində - yaz bayramında, əkin-biçin mərasimlərində, bundan əlavə peşə və sənət ilə bağlı iş tərzində - xana-xalça toxuyuculuğu, mal-qoyun bəslənməsi-saxlanması zamanı və s. bu kimi məqamlarda emosional-coşdurucu elat nəğmələri həm fərdi qaydada, həm də toplu halda oxunmuşdur. Doğum, toy, uşaq bəsləmə- süsləmə və yas mərasimləri də nəğmələr - mahnılarla müşayiət olunmuşdur.

Uzun zaman elat nəğmə tərzini ilə yanaşı yaşadığından sonra ozan şer tərzinin sıradan çıxmasına səbəb nədir? Şübhəsiz ki, hər bir ədəbi-estetik hadisənin arxasında müəyyən sosial - siyasi zəmin dayanır. Sözü gedən ədəbi-estetik hadisə-ozan şer tərzinin sıradan çıxması da bu mənada konkret tarixi-siyasi

şəraitlə bağlıdır. Öncə də geniş şəkildə açıqlandığı kimi, islam dünyagörüşü ozan sənətini qam-şaman sisteminin əsas daşıyıcıları sırasında saydığından onu ən müxtəlif vasitələrlə aradan qaldırmağa çalışırdı. İslamaqədərki əsgə türk mənəviyyətinin daşıyıcıları olan ozan yaradıcılığı nümunələri, o cümlədən də oğuznamələr küfr hesab edilərək yasaqlanırdı. Bu zaman təbii ki, həmin yaradıcılığın tərkib hissəsi olan ozan şer tərzini də məqbul hesab edilmir. Yaşamaq üçün münbit zəmin tapmayan bu şer sistemi sıradan çıxmaq məcburiyyətində qalır.

Əski türk mifiki təsəvvürünün daşıyıcısı olan oğuznamələr və onların tərkibindəki ozan şer tərzini aradan qaldığı bir zamanda orta yüzilliklərin təsəvvüf dünyagörüşü aşılarmış xalq dastanları aşıq yaradıcılığı məhsulu kimi sənət nümunələri halında ortaya çıxır. Nağılcılıq-rəvayət üslubuna söykənən epik ənənə dastanların nəslə söylənən hissəsini - "yurd yeri"ni asanlıqla təşkil edə bilərdi. Bəs dastanlardakı şerlər necə? Ozan şer tərzindən aşıq şer tərzinə - alliterasion- recitativ nitqdən heca vəzninə kəskin keçid baş verə bilərdimi?! Bu zaman az bir vaxt içində sürətli biçim təkamülünə imkan verdimi? Bizcə, orta əsrlər xalq dastanlarının təşəkkülü təsəvvüf dünyagörüşü ilə güclü şəkildə bağlı olduğundan onların tərkibindəki şerlərin sufi-dərviş ocağından - təkkədən gəlməsi ehtimalı tarixi gerçəkliyə uyğundur. Bəllidir ki, təkkə şeri heca vəzninə əsaslanırdı və türk tayfaları arasındakı çeşidli mahnı - el nəğməsi qəliblərinin gəlişdirilmiş formaları əsasında yaranmışdı.

Təkkə ocağındakı dərviş-aşıqların oxu mətninin biçimi kimi elat nəğməçiliyindəki formalara üz tutması səbəbsiz deyildir. Elat nəğməçiliyi gerçək həyatla bağlı, əsasən də etnoqrafik güzəranla, təbiətlə, gözəlliklə olduğundan şamancılıqla, demək olar ki, qabarıq əlaqələrə malik deyildi. Buna görə də ozan şer tərzindən fərqli olaraq onun biçimləri yeni

dünyagörüşün nəzərinə daha təhlükəsiz idi - bu biçimlər əsgini inanış sistemini xatırladan cizgiləri qabarıq görüntülərlə əks etdirmirdi. Heca prinsipinə əsaslanan elat nəğməçiliyinin biçimlərindən əvvəlcə təkkə şəri qəlibləri kimi istifadə olunmağa başlandı. Daha sonra onlar hekayətlərin, rəvayətlərin və ən nəhayət, rəmzi-məcəzi dastanların strukturuna yeridildi. Bu səbəbdən də XV-XVI yüzilliklərdə oğuznamələrin və ozan şer tərzinin sıradan çıxmasından sonra orta əsr dastanlarının tərkibində aşiq şer tərzinin kamil bir formada peyda olması təbii-tarixi proses kimi qəbul edilməlidir. Yoxsa ozan şer tərzini az bir zaman içində son dərəcə böyük bir təkamül keçirərək aşiq şeri tərzinə çevrilə bilməzdi. Özü də nəzərə alsaq ki, elə XVI yüzillikdə Qurbaninin şerləri həm forma, həm də bədii-estetik baxımdan olduqca bitkin və yetkin poetik nümunələrdir, onda təkamül yolu ilə keçid ehtimalının mümkün-süzlüyü daha aydın görünür. Deməli, sufi-dərviş ocağından təkkədən çıxan aşıqlar və onların təsiri altında aşıqlaşmış ozanlar heca vəznindəki təkkə şəri qəliblərini özlərinin ifadəli və yaradıcılıqları üçün rəsmi forma kimi qəbul etmişlər. İlk öncə əsasən qoşma və gəraylılardan, bəzən də bayatılardan ibarət olan heca vəznli qəliblər sonralar aşiq yaradıcılığının tarixi təkamülü nəticəsində bir çox yeni çeşidlərlə öz formal-texniki imkanlarını artırmışdır. Təcnis, cığalı təcnis, qoşayarpaq, ayaqlı təcnis, dodaqdəyməz, diltərpənməz, qıfılənd, zəncirləmə və başqa bu kimi biçimlər sonrakı çağların yaradıcılıq axtarışları nəticəsində yaranmışdır. Divani, müxəmməs kimi klassik poeziyaya məxsus şer qəlibləri də təkkə ədəbiyyatı vasitəsi ilə həmin mərhələdə aşiq yaradıcılığına daxil olmuşdur.

Təsəvvüf dünyagörüşü orta çağ aşiq şerlərindəki obraz və deyimlərin də daha çox simvolik səciyyə almasına, məcəzi-ışarəvi məzmun kəsb etməsinə təkan vermişdir. Həmin obraz

və deyimlərin bir qismi təriqət leksikonundan və klassik poeziya ənənəsindən hazır qəliblər şəklində aşiq yaradıcılığına adlanmış, digər qismi isə gerçəkliklə bağlı olan məlum folklor obrazlarının rəmzi-ürfani məzmun alaraq yeniləşməsiylə yaranmışdır. “Mey”, “badə”, “şahi-mərdan”, “meyxanə”, “ərən”, “qırqlar”, “cam”, “əlif”, “dal”, “eşq”, “mövlə”, “can”, “canan” və s. bu kimi obrazlar birinci qismi, “qərib”, “xəstə”, “bülbul”, “könül”, “yol” qəbilindən olanlar isə ikinci qismi təmsil edirlər. İlk baxışdan islam meyarlarına zidd görünən “mey”, “meyxanə”, “mey içmək”, “sərxoş olmaq” kimi obraz və deyimlərin təriqət leksikonundakı rəmzi-mənəvi məzmunu aşiq sənətində də fəal poetik vasitəyə çevrilmişdir²¹⁷. XVII yüzillikdə Abbas Tufarqanlı “mey” və “meyxana”-nı ürfani-ışarəvi obraz kimi “məscid”, “beytullah” ucalığında görür:

*Bir məscidə vardım, meyxana gördüm,
Meyxana içində beytullahı var²¹⁸.*

Aşiq getdiyi meyxananın və içdiyi meyin təriqət dünyası və ilahi ələmlə bağlandığını, sərxoşluğunun “çərxi-fələk badə-

217. Xalq arasında yayılmış “meyxana” şer forması da, heç şübhəsiz ki, uzun zaman təriqətin xidmətində dayanmışdır. Meyxananın xüsusi avaz və çılğınla ifa olunması ondan ekstatik vasitə kimi təkkə mərasimlərində istifadə edildiyini göstərir. Çox güman ki, əvvəllər əsasən sufi mətnlərindən ibarət olan “meyxana”lar sonradan-XX yüzillikdə vulqar-sosiologiyanın təsiri altında öz məzmun istiqamətini dəyişmiş və xeyli dərəcədə bəsitləşərək bayağılaşmışdır. Şerin adı “meyxana” və ifa tərzini tarixi - semantik mahiyyətin izlərini hələ də qorumaqdadır. Borçalı və Qazaxda indiyədək yaşamaqda davam edən “Əfəndi ocağında (Seyid Nigari ardıcılığı) icra olunan “meyxanalar” tarixi mahiyyətə uyğun şəkildədir.

218. Bu nümunənin tam mətnini 1990-cı ildə Borçalı mahalından olan ustad aşiq Aslan Kosalıdan yazıya almışdır.

siylə” - yəni ki, tanrı tərəfindən verilən mənəvi meylə yaran-
dığını dolayısıyla belə deyir:

*Çərxi-fələk badəsindən
İçib sərxoş olan könlüm²¹⁹.*

Burada aşığa badə içirilərək haqq vergisi verilməsinin
bir folklor aktı kimi sufilikdən gəlməsi də aydınca görünür.

İlahi-mənəvi mey zövqünü və ləzzətini yüksək qiymət-
ləndirən böyük Füzulinin öz şerlərində meyxanəni “mübarək
mülk” adlandırması da aşılıqdakı təsəvvüfi mahiyyətin
eynidir:

*Füzuli buldu gənci-afiyət meyxana küncündə ,
Mübarək mülkdür, ol mülk viran olmasın, ya rəb!*

Ənənədən gələn “cam”, “eşq” obrazları da orta çağ aşığı
şerində fəlsəfi-ürfani iqlimin ab-havasına uyğun olaraq mə-
cazlaşmış və ilahi sevgini əks etdirən məqamların poetik təsvi-
rinə yönəlmişdir:

*Doxsan min kəlmədə doludur camın,
İçginən qırxlardan, alginən kamın.
İstəyəsən bişə, qalmaya xamın,
Eşqin kürəsində gir, yan, dedilər²²⁰.*

219. Azərbaycan dastanları, II c., s.449

220. “Qurbanı” dastanının 1954-cü ildə mərhum ustad aşığı Oruc
Göyçəlidən yazıya alınmış variantından götürülüb. Bütün başqa
variantlara nisbətən daha dolğun və əhatəli olan bu variant hələlik çap
olunmayıb. Əlyazması oğlu İsmayıl Məmmədovun şəxsi arxivində
saxlanılır. Mətni istifadə üçün bizə təqdim etdiyi üçün İsmayıl müəllimə
təşəkkürümüzü bildiririk. Bundan sonra həmin variantdan gətirilən
nümunələr “Qurbanı”- aşığı Oruc variantı adı ilə işarələnəcək: s.1

Qurbanının “haqq aşığı” statusu almasıyla bağlı söylədiyi bu
şerində təkə misal gətirilən bəndində azı doqquz söz və ya
ifadənin rəmzi anlamı vardır: doxsan min kəlmə, cam, içmək,
qırxlar, kam, bişmək, xam, eşqin kürəsi, yanmaq və s.

Təriqət təsiri altında poeziyanın, o cümlədən də folk-
lorun məlum “könlü” obrazı aşığı sənətinin təşəkkül dövründə
ikili məzmun daşımağa başlamışdır. Birinci məzmun istiqamətində
“duygular, hisslər məcmusu”nu əks etdirən ənənəvi
poetik qəlib öz fəaliyyətini davam etdirir, bununla belə rəmzi-
ürfani mahiyyətə malik ikinci məzmun istiqaməti də hərəkətə
başlayır və üstünlük əsasən onun tərəfində olur. Təsəvvüf
dünyagörüşünə görə, tanrı eşqi bəndənin könlündədir²²¹. O,
öz könlünü elə təkmilləşdirib kamilləşdirməli, ilahi eşqlə
bişirib yetişdirməlidir ki, oradaca (yəni könlüdə!) haqqa -
Vücuda qovuşa bilsin. Məhz mənəvi təkmilləşmə prosesi
keçirən könlüdəki kamilləşmə mərhələlərindən (şəriət, तरीqət,
mərifət, həqiqət) keçdikdən sonra bəndə öz varlığından qopub
ilahi varlığa bürünür - Tanrıya qovuşur:

*Bu gün durdum vardım könlüm şəhrinə,
O şəhərdə gördüm şahlar şahı var.
Üç yüz altmış küçəsini dolaşdım,
Qırx səkkiz yerindən bəndirgahı var.*

*Bir dükançı gördüm müdam oyaqdı,
Məhşər günü möminlərə dayaqdı.
Şəriət, तरीqət, mərifət haqdı,
Əsil həqiqətin mənzilgahı var²²².*

221. A.Gölpınarlı. 100 soruda təsəvvüf. s. 40

222. Tufarqanlı Abbasın hələlik çap olunmamış bu şeri aşığı Aslan
Kosalıdan 1990-cı ildə yazıya alınıb.

“Şahlar şahı” və “dükançı” rəmzi adlarıyla işarələnən Allahın könül şəhrində olmasını və tanrıya qovuşmanın sonuncu mərhələsi sayılan “həqiqət”in könüldə mənzilgah tapmasını Abbas Tufarqanlı çox böyük incəlik və həssaslıqla şərh köçürmüşdür. Könül ilahi eşqin (“vəhdəti-vücut” məqamında həm də ilahinin özünün!) mənzilgahı olduğundan sufilərin qənaətinə görə müqəddəsdir. Bu qənaət həm xalq yaradıcılığında, həm də yazılı ədəbiyyatda geniş yayılmışdır. Məşhur bir el bayatısında:

*Namərdi gəl yüz qandır,
Əlli qandır, yüz qandır.
Kəbə yıxmaq bir evdir,
Könül yıxmaq yüz qandır*²²³.

deyilməsi də təriqətdəki sufi qənaəti ilə bağlıdır. Sufilər könüldəki tanrı evini hətta müsəlman aləminin müqəddəs yerlərindən biri sayılan Kəbədən də üstün tuturlar. Şah İsmayıl Xətayinin yuxarıdakı el bayatısı ilə həmahəng səslənən:

*Xətayi, al çağında,
Haqq könül alçağında,
Min Kəbədən yeyrəkdir
Bir könül al çağında*²²⁴.

Bayatısında da Tanrının kamilləşmiş (“al çağında” - yəni haqqa qovuşmaq, vücutla-Allahla vəhdətə girmək səviyyəsində kamilləşmiş, yetişmiş) könüldə olması və bu zaman onun “könül”ün min Kəbədən üstün tutulması təriqətin hə-

223. Bayatılar toplayıb tərtib edən H.Qasımov, Bakı, Azər nəşr, 1960, s.236
224. Qayğısız Abdal, Xətayi, Qul Hümmət. hazırlayan A.Gölpınarlı, İstanbul, 1962, s.95

min məsələ ilə ilgili tarixi mövqeyindən irəli gəlir. Eyni fəlsəfi-estetik qayəni Qurbani, Abbas Tufarqanlı və Xəstə Qasım yaradıcılığında da görmək mümkündür. Xətayi “al çağında” - kamilləşmiş, yetişmiş “könül”ü Kəbədən “yeyrək” tutduğunu söyləyirsə, Qurbani obrazlı şəkildə “dörd körpü” adlandırdığı özünü təkmilləşdirmə mərhələlərinin ucalığında - bürcündə dayanan “könül yapmağı” “Kəbə yapmaqdan” üstün sayır:

*Kəbə yapmamışam, könül yapmışam,
Dörd körpüdən bir yol gedər o bürcə*²²⁵.

“Könül” obrazının “ilahi eşq məkanı”, “tanrı mənzilgahı” kimi simvollaşması əslində aşiq sənətinin poetik sistemində baş vermiş bədii-estetik hadisədir. Çünki klassik yazılı poeziyanın bu istiqamətdəki fəaliyyəti o qədər də görünlü deyildir. Ən başlıcası isə, klassik ədəbiyyatda təkamülə gətirən nəzərə çarpan həmin cəhət aşiq yaradıcılığında ənənəvi obrazlaşmaya çevrilərək Ələsgər şerində də Qurbani, Xəstə Qasım və Tufarqanlı Abbasda olduğu qədər işləkdir:

*Könül, doğru yoldan gəl olma kənar,
Əyri yola gedən haqqdan utanar.
Bu bir müəmmadı, ariflər qanar,
Nadan bu elmidən hal ola bilməz*²²⁶.

Tarixi mənzərənin yuxarıda sadalanan çoxyönlü müşahidəsi göstərir ki, təsəvvüf obraz və deyimləri erkən orta

225. Qayğısız Abdal, Xətayi, Qul Hümmət. hazırlayan A.Gölpınarlı, İstanbul, 1962, s.95

126. Aşiq Ələsgər. tərtib edən İ.Ələsgərov, Bakı, “Yazıçı”, 1988

yüzdilliklərdən etibarən aşiq yaradıcılığına daxil olaraq, uzun bir zaman ərzində - Qurbanidən Aşiq Ələsgərəcən sənətin fəlsəfi-ürfani yükünü çəkib öz arxasınca aparılmışdır.

Rəmzi - məcazi tutum çoxsaylı obraz və deyimlərlə yanaşı, hətta bəzi janrlara məxsus poetik mətnlərin bütöv struktur - semantik sistemində aparıcı mövqə əldə etmişdir. Belə deyilsə daha dəqiq olar ki, **rəmzi - məcazi tutum əks etdirən qıfılbənd, müəmma, bağlama - deyişmə, vücudnamə, divani kimi aşiq şeri şəkilləri məhz sufilikdən gələn fəlsəfi-estetik axarın təsiri altında tədrici təkamül prosesi keçirərək biçimlənmişdir.** Əslində aşiq yaradıcılığında rəmzi-məcazi sistemə üstünlük verilməsi tarixi bir sənət norması kimi qəbul olunmuşdur:

*Danışdığı sözün qiymətin bilə,
Kəlməsindən ləli-gövhər süzülə.
Məcazi danışa, məcazi gülə,
Tamam sözü müəmmalı gərəkdi²²⁷.*

Odur ki, hər hansı bir mətndəki bədii-üslubi məqamların simvolik-işarəvi mahiyyətindən əlavə, bir çox hallarda şer şəklinin özünün boyaboy məcazlaşması aşiq sənətinin tarixi təbiətindən gələn keyfiyyət özünəməxsusluğu kimi anlaşılmalıdır. Bu mənada orta çağ aşiq yaradıcılığında qıfılbənd, müəmma, vücudnamə kimi şer şəkillərinin, nadir istisnalar olmaq şərtilə, sufiliyin rəmzi-ürfani sistemə bağlılığı tamamilə təbiidir. Həmin təbii bağlılığın məzmun qabarıqlığı misra, bənd və bütöv mətn əhatəsindən başqa, şer şəklinin adında da özünü göstərir. Məsələn, **vücudnamədə** bəndənin dünyaya gəlişii və Tanrıya qovuşana qədərki ömür yolu mü-

əyyən mərhələlər üzrə, tarixi ardıcılıqla (əsasən bir yaşdan yüz yaşa kimi) təsvir olunur. **Şer bəndənin Tanrıya qovuşması - vücuda çatması, onunla vəhdətə girməsi "vəhdəti-vücud" ilə başa çatır və bu səbəbdən də "vücudnamə" adlanır.**

Vücudnamədə olduğu kimi orta çağ aşiq yaradıcılığına məxsus qıfılbənd və müəmmaları, eləcə də bağlama - deyişmələrin əksəriyyətinin sorğu və cavab mərhələlərində təriqət dünyasına məxsus obraz, hadisə və ya məlumatların mərkəzi mövqedə dayanması sırası müşahidənin də sezə biləcəyi bədii-estetik mənzərədir. Olsun ki, folklorda sırf gerçəklik əşya və hadisələrini əks etdirən qıfılbənd, bağlama-deyişmələr orta çağ aşiq sənətindən çox-çox öncə mövcud idi. Məsələ burasındadır ki, tapmacaların evolyusiya mərhələləri kimi şərtlənən bu nümunələrə folklorun tarixən müxtəlif qatlarında rast gəlinərsə də aşiq sənətinin genetik əsası sayılan ozan yaradıcılığında, demək olar ki, təsadüf edilmir. Aşiq sənəti ağız ədəbiyyatının həmin hazır qəliblərini bəzi hallarda isə onların ilkin struktur-rüşeymlərini müəyyən dəyişmələr və yeniləşmələrlə mərhələ-mərhələ özününküləşdirərək həm ifaçılıq, həm də yaradıcılıq materialına çevirmişdir. Bu zaman həlledici mövqeyə malik olan təriqətin ölçü və tələbləri daha çox diqqət önündə dayandığından janrın qaynaq kimi intişar tapdığı gerçəklik ünsürləri arxa plana keçmiş və onların yerini rəmzi-ürfani əlamətlər almışdır. Çox güman ki, təriqət səciyyəli bağlama-deyişmələr ozan-aşiq qarşıdurmasının (həbelə qarşılaşmasının!) tarixi tələbatı ilə əlaqədar ortaya çıxmışdır. "Qurbani", "Yetim Aydın", "Aşiq Qərib", "Abbas-Gülgəz" kimi klassik dastanlardakı deyişmə məqamlarının oxşarlığı, bir sıra hallarda isə az qala biri-birindən seçilməyən paralelliyi

127. *Aşiq Ələsgər. tərtib edən İ.Ələsgərov, Bakı, "Yazıcı", 1968, s.43*

sözü gedən ədəbi-estetik prosesin gerçəkliyini təsdiq edən əsaslı zəmindir²²⁸.

Ozan-aşıq qarşıdurmasının və ayrı-ayrı mənəvi mühitlərə məxsus yad sənətkarlar kimi üz-üzə gələrək rəqabətli şəkildə qarşılaşmasının bəzi məqamlarını öz yaddaşına hopdurmuş həmin dastanların tarixi-poetik mənzərəsi göstərir ki, həm ozan, həm də aşiq orta çağların tarixi gerçəkliyinə uyğun olaraq islam elmini, xüsusən də bu sahəylə bağlı dini-fəlsəfi məlumatları lazımı səviyyədə bilir. Maraqlıdır ki, həmin dastanlarda ozan sənətinin təmsilçisi olan Dədə Yediyar, Dədə Güclü, Dədə Qürbət, Dədə Gözlü aşığı - Qurbanini, Yetim Aydını sınağa çəkərkən birinci növbədə qarşı tərəfin islami biliyini yoxlamaq qəsdinə düşür.

Dədə Yediyar:

O kim idi qıya baxdı, yandırdı Turu?

Nədən başa gəldi İsrəfil suru?

O kim idi gəldi alnında nuru? -

Kim onu görcəyin müsəlman oldu?!

Aldı Qurbani:

Haqq özü qıya baxdı, yandırdı Turu.

Nurdan başa gəldi İsrəfil suru.

Məhəmməd peyğəmbər alnında nuru -

Xədicə görcəyin müsəlman oldu²²⁹.

Bu və buna bənzər çoxsaylı və çoxçeşidli sorğularla sınağa çəkilən aşiq özünün lazımı səviyyədə dini-fəlsəfi məlu-

128. S.Paşayev. Azərbaycan folkloru və aşiq yaradıcılığı. Bakı, ADU nəşriyyatı, 1989, s.23-24

129. "Qurbani" - aşiq Oruc variantı. S. 15

mata malik olduğunu asanlıqla sübuta yetirir. Beləliklə də qarşılaşmanın ilkin mərhələsində həm də sınağa çəkilən tərəfin sorğu-cavab əhatəsi hər iki tərəfin yüksək islami bilik əxz elədiyini nümayiş etdirir. Lakin qarşılaşmanın ikinci mərhələsində-sınağa çəkilənin bağlanmayıb qarşı tərəfi sorğusuala tutmaq hüququ əldə etdiyi məqamda vəziyyət birdən-birə gözlənilməz şəkil alır və üz-üzə dayanmış tərəflərin bilik və dünyagörüş səviyyəsində kəskin nisbət dəyişməsi ortaya çıxır. Bu da aşığın sorğu-sualında tərqiət dünyagörüşü, təsəvvüf qayda-qanunları ilə bağlı anlayışların əsas yer almasıyla əlaqədardır. Mahiyyətə vardıda aydın görünür ki, buradakı gözlənilməzlik təmənilə şərti məzmun daşıyır və aşığın ozana başqa bir dünyagörüş sistemindən yanaşması erkən orta əsrlərdəki tarixi-estetik prosesdən doğan sənət qanunauyğunluğudur.

Aşıq-ozan qarşılaşmasının müxtəlif istiqamətli və dəyişkən səviyyəli mənzərəsi göstərir ki, ozanla sənət imtahanına çıxan aşiq özünü təqdim, müqabil tərəfə müraciət və deyişmələr zamanı, xüsusən də bağlamalar söyləyərkən təsəvvüf dünyası ilə bağlı obraz və deyimlərdən, simvolik işarə və rəqəmlərdən aktiv şəkildə istifadə edir. Bu səbəbdən də Qurbani Dədə Yediyardan aşiq üçün adi, ozan üçün isə qeyri-adi mətləblərin şərhini istəyir:

Qurbani könlünə salıbsan güman,

Gözümün evinə yığılıb duman.

Səkkiz şey vardır insana ənam -

Ağıl, mərfət, huş-kamaldı, dördü nə? 230

230. "Qurbani" - aşiq Oruc variantı, s.15. Qeyd: Qocaman el aşığı Murad Niyazlı dastanının bu məqamını şərh edərkən bildirdi ki, ustadlardan eşitdiyinə görə Qurbaninin soruşduğu dörd şey "şəriət, tərqiət, mərifət və həqiqətdir".

Sözü gedən obraz və işarələr təsvvüflə ilgili mənəvi-estetik normaları dərinədən mənimsəmiş, ilahi eşqi canına hopdurmuş aşiq üçün sadə və aydın semantik tutum əks etdirdiyi halda, ozanı (üstəlik də islamlaşmış ozanı! O, islami biliklərdən xeyli dərəcədə xəbərdardır) təməmilə naməlum və qaranlıq bir aləmlə üzbəüz qoyur. Təriqət mənəvi-estetik dünyasına bələdliyi olmayan ozanın qarşılaşma zamanı haqqında danışılan dini-ürfani sistemlə sıx bağlılığı olan aşığın söz-söhbətinə, eləcə də sorğularına aydın münasibət bəsləyə bilməməsi əslində mədəni-tarixi prosesin özündən doğur. Aşığın sufilik dünyagörüşündən gələn obraz və deyimlərdən, o cümlədən də simvolik işarələrdən geniş səpgidə istifadə etməsi onun bədii-leksik fondunun da ozanın söz fondundan fərqlənməyə başladığına və get-gedə ayrı-ayrı qütblərə çəkilərək kəskin şəkildə aralandığına dəlalət eləyir. Buna görə də ozan bədii-leksik fondunun incəliklərinə bələd olan aşiq qarşı tərəfin-ozanın sorğularına sərrast cavablar verə bildiyi halda, aşiq bədii-leksik fondundan xəbərsiz olan ozan qarşılaşma zamanı aşığın söz açdığı mətləblərdən bir şey anlaya bilmir. Öz sorğusualına cavab aldıqdan sonra aşığın - Qurbaninin sorğu-sualı qarşısında dillənə bilməyən ozan- Dədə Yediyar ömründə ilk dəfə bağlandığından pərişan olur və aşığın kimliyini, haradan peyda olduğunu soruşur. Ozanın: "Oğul, sən kimsən, haradan gəlib çıxdın?" - sualına aşığın:

*Laməkan şəhrindən gəldim cahana,
Canlar əhli bir canana yetişdim.
Əldən-ələ, qabdan-qaba süzüldüm,
Qətrəydim, bir ümmana yetişdim.*

*İxlas kəmərinə vurdum belimə,
Qüdrətdən su bağlandı gölümə.
Həqiqətdən bir yol düşdü əlimə,
O yolu tutub yol-ərkana yetişdim²³¹*

deyə özünün kimliyi və haradan gəlişi ilə bağlı sırf sufi məzmunlu cavab verməsi aşiq sənətinin yaranıb formalaşmasında təsvvüfün yeri və dərəcəsi barədə dolğun təsvvür oyadır. Şübhəsiz ki, तरीqətə məxsus çoxsaylı məcazi obraz - simvollarla yüklənmiş bu aşiq qoşmasını həmin dini-ürfani sistemə bələdliyi olmayan ozan - Dədə Yediyar heç bir vəchlə anlaya bilməzdi. Elə buna görə də aşığın - Qurbaninin təsvvüflə ilgili şəkildə işlətdiyi "mey", "şərab", "qırıqlar əlindən badə içmək" kimi rəmzi obraz və deyimlər ozan - Dədə Yediyar tərəfindən ürfani - semantik məzmununda deyil, müstəqim, üzde olan mənada başa düşülür. Əslində ozan - Dədə Yediyarın məclisdəkilərə üz tutub: "Görürsünüzmü meydən-şərabdan danışır, kim bilir haranın çaxır içən lotusudur?"²³² deməsi erkən orta əsrlərdəki ozan-aşiq haçalanmasını (xatırladaq ki, ozan və aşiq sənətləri bir xeyli müddət yanaşı yaşayıb), sözü gedən məqamda - "Qurbani" dastanının xatırlanan məqamında isə uzaqlaşmasını göstərən və tarixi təkamüldəki ön mühüm mərhələyə - aşığın ozanı üstələməsinə, onu sənət aləmindən sıxışdırıb çıxartmasına işarə verən estetik hadisənin folklorik ifadəsidir.

231. "Qurbani" - aşiq Oruc variantı. s.16

232. Orada, s.16

AŞIQ SƏNƏTİ VƏ ORTA ÇAĞ MƏRASİMLƏRİ

Sənətin tarixi mənzərəsinin yaratdığı təsəvvürə əsasən bu qənaətə gəlmək mümkündür ki, aşıqlar təşəkkül və tarixi təkamül prosesi boyunca əsasən üç mərasim istiqamətində fəaliyyət göstərmişlər:

1. *Etnoqrafik mərasimdə.*
2. *Hərbi-siyasi mərasimdə.*
3. *Təkkə-təriqət mərasimində.*

Etnoqrafik və hərbi-siyasi istiqamətlərdəki fəaliyyət istisnasız olaraq ozan ənənəsinin davamıdır. Belə ki, aşiq da ozan kimi elin toy-düün məclislərinin, şadlıq yığnaqlarının əsas çalıb-çağıranıdır; hərbi yürüş ərəfəsində ordunu coşğun əhval-ruhiyyəyə gətirən musiqiçi-nəğməkardır və s. Etnoqrafik mərasimin ənənə ölçülərinə uyğun olaraq, toy-düün məclislərində təbiət gözəllikləri, sevgi duyğuları və güzəran qayğıları ilə bağlı xəlqi çal-çağırlara, elat oxuma və söyləmələrinə, şer, rəvayət, hekayət, məzəli əhvalat, qaravəlli, dastan kimi çeşidli folklor örnəklərinə geniş yer verilmişdir. Bu istiqamətin aşiq yaradıcılığında ana xətt olması onunla səciyyələnir ki, tarixi-etnik mədəniyyətin əsas yükünü aşıqlar məhz toy-düün məclislərində, elin şadlıq mərasimlərində yaşadaraq daşımış və bir nəsildən digər nəsle ötürmüşlər. Milli-etnik mədəniyyəti folklor konteksti daxilində yaşatma ənənəsi heç bir sənət sahəsində aşiq yaradıcılığında olduğu qədər canlı və güclü deyildir.

Aşiq sənəti türk etnosuna məxsus mənəvi həyatın bütün sahələrində tarixi-etnik yaddaşın, milli mənlilik keyfiyyətlərinin təkcə daşıyıcısı yox, həm də qoruyucusu, yaşadıcı-xılsakarı

kimi çıxış etmişdir. Təsədüfi deyildir ki, XVII-XVIII yüzilliklərdə Osmanlı dövlət başçıları Anadolu ərazisindəki türk mədəniyyətinin İran-fars təsiri altına düşməsinin qarşısını almaq məqsədilə müxtəlif bölgələrdə, şəhər, mahal və əyalət mərkəzlərində xüsusi fərmanlarla fəvqəladə imtiyazlara malik “Aşıqlar cəmiyyətləri” yaratmışlar. Ən hörmətli, nüfuzlu, tanınmış aşıqlar, ustad sənətkarlar həmin cəmiyyətlərə rəhbərlik edirdilər. “Aşıqlar cəmiyyəti”nin başçısına “Aşıqlar kəndxudası” deyirlərdi²³³. Mənəviyyatın etnik özünəməxsusluğunu, təbii-genetik axarını tənzim etmək və mədəniyyəti yabançı təsirlərdən qoruyub saxlamaq şərafinə nail olmuş aşiq sənətinin həmin dövrdə yerinə yetirdiyi milli vəzifənin tarixi əhəmiyyəti ölçüyəgəlməz dərəcədə böyükdür. Etnik-mədəni sistemin bütövlüyünü özünün sənət qüdrətiylə tənzimləyən aşıqların bu sahədəki fəaliyyəti köklü ənənələrə söykənirdi.

Türk etnosuna məxsus həyat tərz, yaşayış qaydaları, dünyaduyum və milli mənlilik keyfiyyətləri yüzillər boyu ozan və onun çevrəsində necə yaranmış, davam etmiş və sənətdə əks olunmuşdusa, aşiq və onun ətrafında da həmin qaydada yaşayaraq sazın-sözün təsvir-tərənnüm obyektinə çevrilmişdir. Aşiq “el anası” sayıldığından etnoqrafik mərasimdə onun di-daktik çağırışları əhəmiyyətli yer tutmuşdur:

*Abbas deyər bu sözləri sərindən,
Arxı vurun, suyu gəlsin dərindən.
Söz bir olsa, dağ oynadar yerindən,
El bir olsa, zərbi kərən sındırar²³⁴.*

233. Fuad Körpülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.220-223

234. *Azərbaycan aşıqları və el şairləri*. 2 cildə, 1 c., s.83

Didaktik çağırışlar daha çox şadlıq yığnağının açılış his-səsinin uyğun məqamında və məclisdə söynənilməyə başlanan dastanların önündə səslənmişdir. Bu çağırışların kamil sənət örnəyi səviyyəsinə qalxanları “ustadnamə” adlanaraq aşiq ifaçılığında ən fəal poetik nümunələr sırasında dayanmışdır:

*Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,
Canı çıxsın özü çəksin odunu.
Yaxşı igid yaman etməz adını,
Çünki yaman addan ölüm yaxşıdır²³⁵.*

Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgüləbli Valeh, Dollu Mustafa, Molla Cuma, Aşiq Ələsgər, Aşiq Hüseyn Şəmki, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı və onlarca başqa qüdrətli sənətkarların uzunmüddətli seçilmə, armıb-durulma proseslərindən və el yaddaşının “bəyənib qorumaq” sınaqlarından çıxan öyüd-örnek dolu şerləri xalqın həyat və düşüncə tərzinin əsas fəlsəfi-didaktik prinsiplərini bədii ümumiləşdirmə gücüylə poetikləşdirdiyindən həqiqi ustadnamələrə çevrilərək zaman-zaman yaşamışdır.

Etnoqrafik mərasimdə yurdun axar-baxarlı təbiəti, ilin müxtəlif çağlarındakı aran-yaylaq gözəllikləri də ruh yüksəldən, məmnunluq yaradan aşiq şerləri ilə bol-bol tərənnüm olunmuşdur. Həmin tərənnümlərdə təbiətə aşiqanə - şairanə baxışdan əlavə həm də ana yurdun torpağına, dağına, çayına, bulağına yönəlmiş Vətən sevgisi qərar tapmışdır:

*Budu gəldi bahar fəsli,
Dağların lala vaxtıdır.*

235. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c., s.106

*Açılıbdı qızıl güllər
Bülbülün bala vaxtıdır²³⁶.*

Abbas Tufarqanlı

Yaxud:

*Gözəllər seyrangahısan,
Görüm səni var ol, yaylaq,
Açılsın gülün, nərgizin,
Tamam mürğuzar ol, yaylaq²³⁷.*

Aşiq Ələsgər

Toy-düyün yığnaqlarında sevgi-məhəbbət, gözəlliyə vurğunluq, yar ayrılığı və başqa buna bənzər mövzuları əhatə eləyən qoşma, gəraylı, tənris kimi şeir şəkilləri ilə yanaşı, çeşidli aşiq söyləmələri də diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu sahədəki poetik nümunələr həm çoxsaylılığı, həm də bədii sisteminin mükəmməlliyi, üslub rəngarəngliyi və obraz zənginliyi ilə digər mövzulardakı aşiq şerlərindən nəzərə çarpacaq üstünlüklə seçilir. Lirik duyğuları daha tez ehtizaza gətirən gözəlliyin saf və bənzərsiz boyalarla, duru və harmonik bənzətmələrlə poetik lövhəyə köçürülməsi Qurbanidən Aşiq Ələsgərə, Abbas Tufarqanlıdan Yəhya bəy Dilqəmə, Xəstə Qasımdan Hüseyn Şəmkiyə, bir sözlə, ilk sələfdən son xələfə bütən saz-söz ustalarının sənətkarlıq axtarışlarında ana xətti təmsil edir:

*Sallana-sallana gedən salatin,
Gəl belə sallanma söz dəyər sənə.
Al-yaşıl geyinib durma qarşımda,
Yayın bəd nəzərdən, göz dəyər sənə.*

236. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c., s.108

237. Aşiq Ələsgər. tərtib edən İ.Ələsgərov, Bakı, “Yazıçı”, 1988, s.150

*Getmə-getmə, görüş kimin yarısan,
Hansı bəxtəvərin vəfadarısan.
Kölgədə bəslənmiş quzey qarısan,
Səhərin yelləri tez dəyər sənə.*

*Qurbani der: heç kəs yarın öyməsin,
Düymələ yaxanın çarpaz düyməsin.
Dəstələ zülflərin, yerə dəyməsin,
Yollar qubarlanar, toz dəyər sənə²³⁸.*

Zəngin milli koloritə malik bu cür çoxsaylı gözəl portretləri yaradan ustad aşığılar həmin obrazların zahiri cizgiləri ilə yanaşı, mənəvi dünyasına, milli-əxlaqi keyfiyyətlərinə də xüsusi diqqət yetirmişlər. Məsələn, Aşıq Ələsgər təsvir və tərənnümünə ayrıca şər həsr etdiyi otuza yaxın el gözəlinin (Güləndam, Güllü, Müşgünaz, Telli, Mələk və s.) camal və kamal vəhdətindəki incəlikləri misilsiz sənətkarlıqla işləmiş və hər şerində Azərbaycanın milli gözəlinə məxsus yeni və bənzərsiz bir portret yaratmışdır.

Kökü çox-çox qədimlərə söykənən bu sənət ənənəsi ümumən klassik aşığı yaradıcılığı üçün səciyyəvidir və yüzillər boyunca sazın iştirakı ilə keçirilən etnoqrafik mərasimlərdə çal-çağırın əsas istiqamətlərindən birini təşkil etmişdir. Aşığın etnoqrafik mərasimdəki fəaliyyəti digər iki yöndə-təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki funksiyalardan daha böyük şəbəkəyə malikdir. Belə ki, təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdə yalnız həmin istiqamətlərin özünə məxsus olan repertuar imkanları işə salındığı halda, etnoqrafik mərasimdə - toy-düün, şadlıq yığnaqlarında adı çəkilən hər üç mərasimin söz və musiqi mətnləri eyni səviyyədə ifa

238. *Qurbani tərtib edən Q.Kazımov, Bakı, ADU nəşriyyatı, 1990, s. 63*

olunmuşdur. Bunun əsas səbəbi odur ki, aşığılar etnoqrafik mərasimlərdən həm də təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki ideyaların təbliği üçün geniş auditoriya - söz meydanı kimi istifadə edirdilər.

Orta çağların hərbi-siyasi mərasimlərində ifa olunan aşığı mahnıları və sazda çalınan cəngi havalar dövlətin rəsmi gös-tərişinə əsaslanırdı. Əslində qəhrəmanlıq, cəngəvərlik, alp ərlik əhval-ruhiyyəsi yaradan söz və musiqi qüdrəti barədəki dövlət təsəvvürü qədim türk cəmiyyət quruluşundakı bəhədirlilik dünyagörüşünə və həmin dünyagörüşü yaradıb yayan, möhkəmlədən qam-şaman-ozan ənənəsinə söykənirdi. Həmin ənənə hun, məmlük, səlcuq yürüşləri zamanı etnik norma kimi formalaşmış və türk milli psixologiyasında qəti şəkildə möhkəmlənmişdi²³⁹. Sonralar Cığatay, Osmanlı və Səfəvi dövlətlərinin ordu sturukturuna aşığı və baxşı dəstələrinin qurum şəklində daxil edilməsi və onlardan mənəvi-estetik iqlim yaradan vasitə kimi istifadə olunması tarixi təcrübə və ənənəyə əsaslanırdı. Bundan əlavə, türk etnosuna məxsus tarixi mənlik keyfiyyətlərini - bəhədirlığın qorunub saxlanması məqsədilə həm hərbi-siyasi, həm də etnoqrafik mərasimlərdə alp ərlik-qəhrəmanlıq motivlərini əks etdirən çal-çağırın, eləcə də rəvayət və dastanların ifa olunmasına xüsusi diqqət yetirilmişdir. Bu ideyanın əsas daşıyıcısı olan "Oğuznamə"lər islam dininin təsiri altında sənət meydanını tərk etdikdən sonra "Koroğlu" və "Şah İsmayıl" qəbildən olan dastanlar bəhədirlilik motivinin ikinci nəfəsi kimi ortaya çıxmışdır. Bəllidir ki, oğuz igidlərinin vuruş meydanlarındakı zəfər dolu şücaətlərini və qabiliyyətli yürüşlərini tərənnüm edən ozanlar bəylər məclisində, şadlıq yığnaqlarında çalıb-çağıraraq etnosun gələcək fəaliyyəti üçün mənəvi təkan hazırlayırdılar.

239. *Fuad Körpülü. Ədəbiyyat araşdırmaları, s.134*

Eyni zamanda onlar yağlı üstünə yollanan igidləri də həmin mahnı və söyləmələrin müşayiəti ilə coşdurub uğurlayırdılar. Bu istiqamətdəki fəaliyyət sənət meydanında ozanın yerini tutan aşıklarda daha sistemli və mütəşəkkil qaydada getmişdir. Öncə xatırlanan tarixi qaynaqlardan da göründüyü kimi, istər Osmanlı, istərsə də Səfəvi ordularında dövlət tərəfindən himayə olunan xüsusi aşıqlar dəstəsi saxlanılırdı. Onlar ovqat yaradan cəng havaları çalaraq və döyüş, qələbə ruhlu mahnılar oxuyaraq ordunun vuruş əzmini, zəfər eşqini daha da gücləndirirdilər. Bir çox hallarda döyüşün qızgın çağında aşıqlar özləri də bahadirlərlə birlikdə qılinc götürüb düşməne qarşı vuruşurdular²⁴⁰.

Qoşunla birgə döyüşə atılan aşıqlar da onlar kimi qıvrıq paltarda, daha dəqiq desək, hərbi geyimdə olmalı idilər. **Olsun ki, aşıqlar indi əyinlərində gəzdirdikləri hərbi ovqatlı paltarını aşiq libasını o vaxtdan etibarən geyinməyə başlamışlar. Düzdür, hazırki aşiq libası on altıncı yüzillikdəki geyimin tam eyni deyildir. O, sonrakı dövrlərdə gedən sosial-siyasi və mədəni proseslər nəticəsində müəyyən dəyişikliyə uğramışdır. Amma geyimdəki ruh, ovqat, tarixi məzmun demək olar ki, qorunub saxlanılmışdır.** Bəzən aşığın geyimini köhnəlik qalığı sayıb, onu dəyişdirməyə və yeniləşdirməyə çağırırlar olur. Onlar bilməlidirlər ki, Vətənin, ana yurdun birliyi-bütövlüyü və əmin-amanlığı naminə qılinc çalan türk ordularının şərəf dolu geyim nişanəsinin tarixi əlamətlərini yaşıdan aşiq paltarını bu gün el sənətkarının əynindən soyundurmaq yox, onun məzmununda, mahiyyətində yaşayan ulu istəyin, müqəddəs məramın səcdəsinə enmək gərəkdir.

Ozan mərhələsində oğuz igidlərinin şərəfinə "Oğuznamələr" yaradıldığı, boylar düzümləndiyi, bahadırlıq nəğmə-

ləri qoşulduğu kimi aşığın fəaliyyəti dövründə də qəhrəmanlar və onların hünərləri, cəngavərlikləri, mərdlikləri barədə çox-çəşidli folklor örnəkləri yaradılmışdır. Koroğlu və onun dəliləri, Şah İsmayıl, Ərəbzəngi, Batmanqılınc və s. dastan obrazları məhz genetik qəhrəmanlıq duyğularının bədii təcəssümünü əks etdirir. Bu mənada ozanın Qazan xanı, Beyrəyi, Dəli Domrulu ilə aşığın Koroğlusı, Giziroğlu Mustafabəyi, Batmanqılıncı, Dəli Alısı, Qaçaq Nəbisi, Qaçaq Kərəmi eyni gene-samantik xətt üzrə gələn əlpliyə-bahadırlıq-qəhrəmanlıq ənənəsinin ayrı-ayrı tarixi mərhələ və sosial-siyasi mühitlərdəki təxəyyül özünü ifadəsidir.

Döyüş meydanında aşıqların oxuduqları qəhrəmanlıq nəğmələrini müşayiət edən saz havaları da mənəvi təpər, dözümlülük, əzmkarlıq, dönməzlik və yenilməzlik ruhu yaradan melodik tərkibə malikdir. Buna görə də meydan havaları çalınanda simlərdə yuvalanmış qılinc cingiltisi, at kişnərtisi, şığıyıb gedən bədöy ayaqlarının meydana gələn səsi aydın şəkildə duyulur. Aşıqların hərbi-siyasi mərasimlərə ardıcıl və mütəşəkkil tərzdə cəlb olunmasının əlamətidir ki, hazırda repertuarda yaşamaqda davam eləyən saz havalarının yarıdan çoxu döyüş ovqatlıdır²⁴¹. Bundan əlavə, **başda saz olmaqla türk etnosuna məxsus musiqi alətlərinin əksəriyyətlərinin quruluşunda yürüş və vuruş əlamətləri qabarıqdır. Sazda çanağın arxası ilə boyun hissəsini birləşdirən xüsusi ip, yaxud qayış vardır. Həmin ip hərəkət zamanı-aşiq yeriyərkən, yaxud da at belində gedərkən sazı çiyindən asmaq üçündür. Çox güman ki, qopuzun da belə bir ipi olmuşdur.**

Məlumdur ki, oğuz igidləri, bahadirlər qopuz-saz və qılınıcı qoşa gəzdirirdilər. "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarından göründüyü kimi hər oğuz igidinin demək olar ki, özünün

240. Cahanaraya Şah İsmayıl Səfəvi: *vərəq 110 a.*

241. M.Həkimov. *Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı*, s.218-231

ayrıca qopuzu vardır. Sonrakı mərhələdə Koroğlunu, Şah İsmayılı meydana saz və qılıncla görürük. Buna görə də ustad aşıqların qəhrəmanlıq dastanları söyləyərkən "Saz qılının qardaşıdır" - cümləsini tez-tez diqqət önünə çəkməsi tarixi gerçəkliyə söykənən folklor deyimi kimi son dərəcə qiymətlidir. Fiziki və mənəvi gücün vəhdətini təmsil eləyən saz və qılınca qovuşuğu - könül və qol birliyi türk bəhəddarlarının tarix boyundakı əsas milli mənlilik keyfiyyətidir. Bu keyfiyyətin güclü axarda davam etməsində sazdan başqa zurna ("Oğuznamə"lərdə, o cümlədən də "Kitabi - Dədə Qorqud" boylarında "boru" və ya "sumay" adıyla təqdim olunur) və dəf ("Oğuznamə"lərdə "davul") də mühüm rol oynamışdır. Yürüş və vuruşla bağlılıq zurna və dəf melodiyalarının səs tərkibində başlıca xətti təşkil etməklə yanaşı, həm də həmin alətlərin quruluşundakı müəyyən detallarda özünü büruzə verir. **Zurnanın alt hissəsindəki zəncir və dəfin üstündəki iplər yürüş zamanı bağlamaq** (zurnanın zəncirini çalğıcının kəmərinə; dəfin iplərini isə dəfçinin belinə) məqsədlə düzəldilmişdir. Bütün bunlar göstərir ki, saz, zurna, dəf və s. kimi türk musiqi alətləri hərəkət, yürüş-vuruş etnopsixologiyasının həm melosemantik, həm də texniki-quruluş baxımından tarix faktı kimi yaşadır. Ümumiyyətlə, atlı həyat tərzilə sıx bağlı olan qədim türk kultürünün xarakteri tələb edirdi ki, türk musiqi alətlərini hərəkət zamanı, yürüş və vuruşda çalmaq mümkün olsun. Bu sıradan sazın tarixi imkanları və xidmətləri daha yadda qalan olmuşdur.

Aşığın tarixi funksiya baxımından fəaliyyət göstərdiyi üçüncü istiqamət təkkə-təriqət mərasiminə bağlıdır. Etnoqrafik və hərbi-siyasi mərasimlərdəki fəaliyyət birbaşa ozan ənənəsinin davamı olduğu halda təkkə-təriqət istiqaməti bir növ yeni axar kimi ortaya çıxmışdır. Amma məsələnin mahiyyəti

yətinə bir qədər dərinədən varanda bu yeniliyin zahiri bir görünüş olduğu aydınlaşır. Xatırlayaq ki, bir qədər irəlində deyildiyi kimi, qədim türklərin islamaqədərki dünyabaxış sisteminin mühüm istiqaməti olan qam-şaman kompleksində də mifik dünyagörüş tələbinə uyğun olaraq müxtəlif ayin və mərasimlər keçirilir, həmin ayin və mərasimlərdə musiqi, rəqs və söz vasitəsi ilə müqəddəs ruhlar köməyə çağırılırdılar. Sufi mərasimində isə göstərilən vasitələrin yardımı ilə təriqətin "Vücut" deyərək rəmzləşdirdiyi ən ali ruha-Allaha doğru can atılırdı. Deməli, aşığın və sazın təkkə-təriqət mərasimindəki tarixi funksiyası birbaşa olmasa da, dolayısıyla ozanların da daxil olduğu qam-şaman kompleksinin ruhçağırtma ənənəsinə bağlıdır. Sadəcə olaraq, burada sosial-mədəni mühitin başqalaşması və dünyabaxış sisteminin dəyişməsi ilə əlaqədar müəyyən məzmun transformasiyaları getmişdir ki, bu da tarixi zərurətdən irəli gələn keyfiyyət yeniləşməsi kimi səciyyələnilir.

Sufilərin təkkədə keçirdikləri ayin və mərasimlərin ekstatik aktını təşkil etmək, yəni melodik imkana malik musiqidən-sazdan və temperamentli oxu tərzinə köklənmiş ifaçıdan - aşıqdan başqa vasitələrə nisbətən daha fəal istifadə olunması məqsədyönlü şəkildə həyata keçirilmişdir. Əslində təkkə-təriqət mərasimləri aşığı öz tədbirlərinin iştirakçısına çevirməklə onu qaragüruhçu dogmaların və xurafat yasaqlarının pəncəsindən xilas edərək yaşatmış və tarix səhnəsindən silinib getməsinə imkan verməmişdir. Bu mənada aşiq sənətinin həm təşəkkül və inkişaf prosesində, həm də hər cür təqib və təzyiqlərdən mühafizə edilməsində təkkə-təriqət mərasimlərinin qoruyucu-himayəçi kimi müstəsna rolu olmuşdur. Bu mərasimlərdəki ardıcıl fəaliyyət aşığın musiqi və söz repertuarında öz dərin izlərini buraxmışdır. Səmayi havalar və onların müşayiəti ilə oxunan sufi məzmunlu saz

şerləri uzun zaman aşığın əsas sənət yükü sayılmışdır. “Aşıqlığın qapısından gir, bacasından çıx” sınağı ilə üzbəüz qaldıqda ilahidən mədəd diləyib “Baş divanı”dən “Müxəmməs”ə qədər davam edən çətin və mürəkkəb sənət sirlərini, ifaçılıq qaydalarını açıb incələyən aşıqlar səmayi havalara və təsəvvüf ruhlu ustad sözlərinə, xüsusən də, müəmma, qıfılənd, təcnis, bağlama-deyişmə, vücudnamə kimi formalardakı kamil şerlərə ayrıca diqqət yetirmişlər. Bu sənət sınağı aşıqlığın başlıca şərti hesab olunduğundan ustadından dərs alıb sərbəst fəaliyyətə başlamaq istəyən hər bir şagird həmin normativi tam dürüslüyü ilə yerinə yetirdikdən sonra xeyir-dua ala bilmişdir. Ustad-şagird ənənəsində əsas xətlərdən birini təşkil edən bu cəhətə indinin özündə də xüsusi həssaslıq və tələbkarlıqla fikir verilməkdədir. Göründüyü kimi, təkkə-təriqət mərasimlərindəki uzunmüddətli fəaliyyət bir çox sənət ənənələrinin yaranmasıyla nəticələnmiş, çalğı və oxu ifaçılığını yeni-yeni axarlara yönəltməklə rəngarəngləşdirmiş, repertuarın şəbəkəsini böyüdərək onu əlavə məzmun və poetik imkanlarla zənginləşdirmişdir.

Ümumiyyətlə, etnoqrafik, hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimləri aşıq sənətini həmişə bir vəhdət və toplu halında olan sistem kimi irəlilətməmişlər: yuxarıda sözü gedən problemin müxtəlif yönəldən işıqlandırılması da göstərdi ki, hər üç mərasimin bu və ya digər dərəcədə bir-biri ilə daxili əlaqəsi vardır. Bu əlaqə onların bir-birinə uyğunlaşma, müəyyən xətlərdə bir-birini tamamlama və bütövləşdirmə meyillərindən yaranmışdır. Aşığın üç mərasim istiqamətində ifaçılıq ənənəsinə malik olduğunu

Həm aşığam, həm dərvişəm, həm dəli,²⁴²

242. *Aşıq Ələsgər. tərtib edən İ.Ələsgərov, Bakı, “Yazıcı”, 1988; s.28. Qeyd: “dəli” sözü misrada igid, bahadır anlamında işlədilmişdir.*

misrasında dəqiq ölçülərlə bölgüləyən Aşıq Ələsgər, şübhəsiz ki, yüzillərin arxasından üzü bəri yol alıb gələn çoxyönlü fəaliyyətin tarixi təcrübə və mənzərəsinə isnad eləmişdir. Çünki artıq Aşıq Ələsgər mərhələsində-on doqquzuncu yüzillikdə təkkə mərasimləri zəiflədiyindən, habelə Anadolu, İran və Qafqazdakı dövlət quruluşları dəyişdiyindən aşığın fəaliyyəti hərbi-siyasi və təkkə-təriqət axarlarından çıxaraq yalnız etnoqrafik mərasim istiqamətinə yönəlməklə kifayətlənmişdir. Hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimlərinə məxsus musiqi və söz repertuarı həmin vaxtdan etibarən müəyyən itkilərə məruz qalmalarına baxmayaraq, etnoqrafik mərasimdə ifa olunaraq (əslində elə əvvəllər də ifa edilirdi!) öz tarixi missiyalarını qeyri-rəsmi şəkildə davam etdirmişlər.

ASHIQ MÜHİTLƏRİ

Tarixi təşəkkül başa çatdıqdan, orta yüzilliklərdəki ozan-aşıq keçidi sona yetdikdən sonra Qafqaz, İran və Anadolu ərazilərində aşıq sənətinin iki istiqaməti yaranmağa başlayır. Birinci istiqamət Qafqaz və İran ərazisində, ikinci istiqamət isə Anadoluda özünü göstərir. Bir çox ortaqlıqlarla yanaşı, sənətin ayrı-ayrı ərazilərdə keyfiyyət fərqlənmələri keçirməsi müəyyən tarixi-siyasi şəraitdən irəli gəlirdi. Bəllidir ki, sözü gedən tarixi mərhələdə Anadoluda Osmanlı, Qafqaz və İranda isə Səfəvi xanədanları güclü fəvqəldövlətlər kimi öz hakimiyyətlərini sürdürürdülər. Buna görə də Qafqaz və İranda aşıq sənəti Səfəvi dövlətinin mədəni-siyasi həyatına uyğunlaşdı. Nəzərə alınsa ki, hər iki dövlətin başında duranlar aşıq sənətinə xüsusi maraq göstərən şair-hökmdarlar idi, onda qayğı və diqqətin hansı səviyyədə getdiyini təsəvvürə gətirmək o qədər də çətin olmaz. Təsədüfi deyildir ki, aşıq sənə-

ti yaranışdan bu günədək heç bir zaman XVI-XVII yüzilliklərdə olduğu qədər dövlətin diqqət və nəzarəti altında olmamışdır. Aşıqlığın "qızıl çağ"ının həmin dövrə düşməsi də bu səbəbdəndir²⁴³. Həm Osmanlı, həm də Səfəvi dövləti aşıqlardan orduda və xalq arasında mövcud hakimiyyətə inam yaradan, qələbə, zəfər, yenilməzlik aşılaman güvətli vasitə kimi istifadə etdiyindən həmin dövlətlər daxilindəki aşıq sənətində mövcud siyasi iqlim öz qabarıq əksini tapırdı. Buna görə də eyni sənətin musiqi və söz repertuarında fərqlənmələr, daha sonra isə iki istiqamətə yönəlmə meyilləri ortaya çıxırdı.

İki ayrı yönə çevrilmənin bir başqa səbəbi də Qafqaz və İran ərazisindəki aşıqlığın daha çox təkkədən gələn, sufi-dərviş ocaqlarına sıx bağlı olan sənət tipi olmasıdır. Bu, təşəkkül baxımından aşıqlığın əsas tipi idi. Aşıqlığın ikinci tipi isə, araşdırmanın əvvəlki bölümündə müəyyənləşdirdiyimiz kimi, birinci tipin-sufi-dərviş ocaqlarından çıxan aşıqların təsiri ilə aşıqlıq yolunu tutanlar, yəni aşıqlaşmış ozanlardır. İstər Qafqaz və İranda, istərsə də Anadoluda aşıqlığın hər iki tipi təşəkkül tapmışdır. Məsələ burasındadır ki, sadəcə olaraq, Qafqaz və İranda aşıqlığın birinci, Anadoluda isə ikinci tipi daha üstün mövqeyə malik olmuşdur. Qafqaz və İranda sufi-dərviş ocaqlarının çox olması səbəbindən bu ərazidəki aşıqlığın əsasən təkkədən çıxması ehtimalı böyükdür. Həmin ərazinin ozanlarına gəldikdə isə, onların bir qismi sufi-dərviş ocaqlarına məxsus aşıqların təsiriylə təşəkkülün növbəti mərhələsi kimi aşıqlaşmış, uyğunlaşmayanları isə sənət aləmini tərk edərək sıradan çıxmışlar. Anadoluda sufi-dərviş ocaqları Qafqaz və İrana nisbətən az olduğundan (sonralar Xorasan və çevrəsindəki bir çox təkkə ocaqları köçüb Anadoluda yer-

ləşmişlər) aşıqlaşma prosesi orada bir qədər gec və ləng getmişdir. Anadolu ərazisində ozanların aşıqlaşması xətti daha qabarıqdır. Bu da onu göstərir ki, Anadolu aşıqlığı əsasən Qafqaz və İranda təkkə kökənli aşıqlığın təsiri altında yaranmışdır.

Aşıqlaşmış ozanlar əsgə sənət gələnlərindən - ifaçılıq prinsiplərindən tam ayrılı bilmədiklərindən onların çalğı, oxu və davranış tərzləri ilə sufi-dərviş ocağına məxsus aşıqların ifa tərzləri arasında müəyyən fərqlər nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, bu fərqlər indinin özündə də aşıq ifaçılığının bir sıra axarları boyunca qorunub saxlanılmaqdadır. Belə ki, Anadoluda bardaş qurub oturaraq saz çalib oxumaq da ifaçılıq ənənəsinə daxil olduğu halda, Qafqaz və İranda ayaq üstə dayanaraq, yaxud da hərəkət edərək gəzişərək və ya rəqs edərək çalib oxumaq qaydası mövcuddur. Bardaş qurub oturaraq çalib oxumaq ozan ifa tərzinə məxsusdur. Bu keyfiyyətin Anadoluda güclü şəkildə qorunub saxlanması oradakı aşıqlığın aşıqlaşmış ozanlardan təşkil olunmasının dolğun bir görüntüsüdür. Bundan əlavə, Anadolu aşıqlarının oxu və çalğı tərzlərində də ozan biçimləri xeyli yer tutur. Buna görə də Anadolu aşıqlığı Qafqaz və İranda aşıqlığa nisbətən ozan sənətinə daha yaxındır. Qafqaz və İranda aşıqlıq sufi-dərviş ocağına, təkkə ayin və mərasimlərinə bağlı olduğundan onların davranış, oxu və çalğı tərzlərində hərəkətə, rəqsə sövq eləyən ekstaz ünsürləri aparıcıdır. Bu keyfiyyət Anadolu aşıqlığında bir qədər zəifdir.

Deməli, bir tərəfdən aşıqlığın hansı tipdə təşəkkül tapmasından, digər tərəfdən də Osmanlı və Səfəvi dövlətlərindəki mədəni-siyasi şəraitin tarixi axarından asılı olaraq aşıq sənəti elə orta yüzilliklərdə bir-birindən o qədər də uzaq olmayan iki qola ayrılmışdır. Tarixi və çağdaş baxımdan indiki Qafqaz və İranda bu sənətin əsas təmsilçisi hüququna malik olan aşıq sənətinə Azərbaycan aşıq sənəti, bu günkü Türkiyə

243. F.Körpülü. *Ədəbiyyat araşdırmaları*, s.209

ərazisindəki aşığı sənətinə isə **Anadolu aşığı sənəti** deyilməsi gerçəkliyə uyğundur.

“Azərbaycan aşığı sənəti” etnik-mədəni məfhum olaraq götürüldüyündən onun miqyası etnosun tarixi-coğrafi məskunluğuna uyğun şəkildə müəyyənləşdirilməlidir. Özünün ilkin inkişaf mərhələlərini vahid bir mədəni-siyasi çevrədə - Səfəvi dövləti ərazisində keçirsə də, sonrakı tarixi proseslər nəticəsində Azərbaycan aşığı sənəti parçalanan torpaqlarla birlikdə bir neçə dövlət daxilində fəaliyyət göstərmək məcburiyyətində qalmışdır.

Öncə İran və Rusiya arasında bölünən Azərbaycan torpaqlarının şimal kəsimindəki bir çox bölgələr sonralar müxtəlif zamanlarda Ermənistan və Gürcüstana da qatılmışdır. Taleyin uğursuzluğundan Azərbaycan türklüyünün ən saf hissələri, o cümlədən də aşığı sənətinin Qafqazdakı əsas ocaqları itirilən torpaqların qismətinə düşmüşdür. Sonradan onların bir çoxu həmin tarixi türk ərazilərindən - Göyçə, İrəvan, Ağbaba, Zəngəzur, Dərələyəz mahallarından zorla çıxarılmışdır. Bu səbəbdən də Azərbaycan aşığı sənətinin həqiqi mənzərəsini yaratmaq üçün onun çağdaş mədəni-coğrafi görkəmiylə yanaşı tarixi məskunluğunun həddlərinə də xüsusi diqqət yetirmək lazım gəlir.

Tarixi şəraitdən və sosial-iqtisadi əlaqələrin vəziyyətindən asılı olaraq Azərbaycan aşığı sənəti təşəkküldən üzü bu yana həmişə özündə müəyyən mədəni-coğrafi bölgələr toplusunu birləşdirmişdir. Texniki nəqliyyat imkanlarının məhdudluğu və coğrafi şəraitin çətinliyi etnosun məskunlaşdığı ərazilərin bölgələrə - mahallara ayrılmasını təbii bir prosesə çevirmişdir. Borçalıdan Göyçəyə, Göyçədən Gəncəyə, Gəncədən Şirvana, eləcə də Şirvandan Qaradağa, Təbrizdən Urmiyaya gediş-gəliş böyük zaman apardığından, üstəlik də coğrafi və iqtisadi cəhətdən əlverişsiz olduğundan həmin ərazilərdə

məhdud çevrəli mədəni-iqtisadi əlaqələrə malik bölgələrin yaranıb formalaşması baş vermişdir. Bu bölgələrin əhatə dairəsi təqribən atın və ya dəvənin bir gün, yaxud da gün yarım ərzində qət edə biləcəyi məsafə qədər olmuşdur. Orta əsrlər şəraitində bu cür bölgələrin sosial-mədəni zəmini əsasında ilkin aşığı mühitləri meydana gəlmişdir. Ehtimal ki, ilkin mühitlər təkkə ənənəsinin güclü olduğu Xorasan, Təbriz, Gəncə, Urmiya, Şirvan kimi gəlmiş ərazilərdə yaranmışdır.

Burada bir incə məqama da ayrıca diqqət yetirmək lazım gəlir: **aşılıq sənət statusu qazandığı ilkin dövrlərdə bir şəhər sənəti kimi ortaya çıxmışdır** (Fuad Köprülü). Əsasən iri ticarət mərkəzləri olan şəhərlərdəki ictimai toplaşım yerlərində - çayxana və karvansaralarda, eləcə də şadlıq yığnaqlarında çalıb-çağıran aşıqlar məhz ticari-mədəni sfera içərisində professional-peşəkar sənətkarlara çevrilmişlər. Bu baxımdan ilkin professional aşıqlar Təbriz, Urmiya, Dərbənd, Gəncə, Şamaxı, Tiflis, Ərdəbil, Marağa, Mərənd, Naxçıvan, Səlməs, Xoy, İrəvan kimi şəhərlərdə fəaliyyət göstərmişdir. Aşıqların el-elat arasına, kəndlərə yayılıb yerləşməsi prosesi şəhərdəki fəaliyyətdən sonrakı dönmə aiddir. Bu, missioner aşıqların XVI-XVIII yüzilliklərdəki fəaliyyətinin nəticəsində baş vermişdir. Tarixən Dərbənd və ya Tiflisdə olan aşılıq - Borçalıdakı aşılıqdan, yaxud İrəvandakı və ya Gəncədəki aşılıq Göyçədəki aşılıqdan daha qədimdir. Mərkəzində şəhər həyatı olan mühitlər (Təbriz, Urmiya, Gəncəbasar, Naxçıvan, Dərbənd, Şirvan) ilkin, şəhər həyatından uzaq, kənar olan mühitlər (Göyçə, Borçalı, Dərələyəz, Savə, Qaşqay, Çıldır və s.) isə nisbətən cavan mühitlərdir.

İstər ilkin mühitlər, istərsə də onların mənəvi-estetik axarları hesabına formalaşan sonrakı mühitlər söz və musiqi repertuarı baxımından eyni ana xətt üzrə hərəkət etmişlər.

Belə ki, Təbriz aşiq mühiti ilə Gəncə aşiq mühiti, yaxud da Borçalı aşiq mühiti ilə Urmiya aşiq mühiti arasında elə bir ciddi ifaçılıq və repertuar fərqi mövcud deyildir. Qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları, klassik ustad aşıqların (Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Ələsgər və s.) poetik irsi, eləcə də məlum ənənəvi saz havaları yaxın və ya uzaqlıqından asılı olmayaraq bütün mühitlərin aşiq repertuarının əsas yükünü təşkil etmişdir. Bəzi mühitlərdə bir sıra məhəlli səciyyəyə malik özəlliklər, yerli koloritdən gələn, habelə regional yaradıcılığı təmsil edən ifaçılıq və repertuar özünəməxsusluğu nəzərə çarpsa da həmin cəhətlər sənətin əsas və vahid axarına xələl gətirməmişdir.

AŞIQ SƏNƏTİNDƏ “MÜHİT” VƏ “MƏKTƏB” ANLAYIŞLARININ YERİ

Azərbaycan aşiq sənətinin lokal areallara ayrılması məsələsinə filoloji fikrin münasibəti birmənalı deyildir. Son zamanlara qədər üstünlük təşkil edən mülahizə bölgələrdəki aşiq mühitlərinin “aşiq məktəbi” sayılmasıdır. Uzun illərdən bəridir ki, folklorşünaslıqda “Borçalı aşiq məktəbi”, “Təbriz aşiq məktəbi”, “Urmiya aşiq məktəbi”, “Tovuz aşiq məktəbi”, “Şirvan aşiq məktəbi” və s. bu kimi deyimlər bir növ terminoloji qəlibə çevrilmişdir. Əslində isə “məktəb” anlayışının ehtiva etdiyi məzmun sənətin sözü gedən bölgələrdəki folklor həyatının bütöv mənzərəsini əhatə etmir.

Aşiq sənətinin lokal arealdakı folklor həyatı “aşiq mühiti” sayılmalıdır. Çünki “aşiq mühiti” geniş və mürəkkəb bir kompleksdir. Buraya müəyyən tarixi-coğrafi hüdudların çevrələdiyi (məsələn, Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Şirvan, Gəncəbasar, Borçalı, Göyçə, Qarabağ, Naxçıvan və s.) aşiq ifaçılıq ənənəsi ilə yanaşı, həmin regionun mədəni-

tarixi mövqeyi, coğrafi şəraiti, iqlimi, yerli camaatın adət-ənənəsi, etnoqrafik yaşam tərz, dini-məzhəbi görüşləri, saza-sözə həssaslıq dərəcəsi və s. kimi çoxsaylı və çoxözlü amillər daxildir. “Aşiq məktəbi” anlayışı isə sırf ifaçılıq (oxu və çalğı) ənənəsi ilə bağlıdır və mühitin tərkibində yer alan aparıcı istiqamətlərdən biridir.

Aşiq mühitini şəkilləndirən əlamətlərə aid bir neçə örnəyə diqqət yetirək. Məsələn, coğrafi amilə görə dağlıq ərazidə yaşayan əhalinin maraq dairəsi daha çox çevrələndikləri dağlar, yaylaqlar, bulaqlar və s. ilə bağlı olduğu üçün həmin camaat, daha doğrusu, mühit üçün aşığın dağlar, yaylaq, buz bulaqlar barədə çalıb oxuması daha cəlbədidir. Gədəbəy camaatı aşığa “Ana Kürüm” mahnısını, demək olar ki, sifariş verməz, dağlar-bulaqlardan oxumağı isə dönüb-dönüb tələb edir. Bunun əksinə, Salyan və onun çevrəsindəki Muğan camaatı- güzəranı, yaşayışı Kür çayı ilə sıx bağlı olan əhali öz toy-düyünündə “Ana Kürüm” mahnısını dəfələrlə sifariş verir, dağlar, yaylaqlar, bulaqlar haqqında mahnı oxunmasına isə o qədər də meyl göstərməz. Deməli, mühitin yaranmasında coğrafi amilin əhəmiyyətli rolu vardır. Yaxud, Borçalı camaatı ifa zamanı aşığın çalıb oynamasını məqbul saymır, Şirvanda isə aşıqdan tələb olunan əsas keyfiyyətlərdən biri aşığın oxumaqla yanaşı, həm də çalıb oynaması-rəqs etməsidir. Gəncəbasarda oxu prosesində muğam boğazlarına xırda strixlər halında yol verildiyi halda Şirvanda auditoriya-aşığı çevrələn dinləyicilər aşığın muğam boğazlarına tez-tez meyl göstərməsinə xüsusi əhəmiyyət verir. Təbriz-Qaradağ, Urmiya və Borçalıda aşiq çalıb-oxuduğu zaman uyğun məqamda dinləyənlərdən bəzilərinin ona qoşulub müəyyən bir bəndi ifa etməsi ənənəvi haldır. Şirvanda isə aşığı çalıb oynamağa təşviq edən çevrədəkilər ona qoşulub rəqs edirlər. Bütün bunlar yerli camaatın saza-sözə həssaslıq dərəcəsinin çeşidli formalarıdır

və aşiq mühitini şəkilləndirən əsas əlamətlər sırasındadır.

Burada bir cəhətə də xüsusi həssaslıqla yanaşılmalıdır: müəyyən bir aşiq mühitində bir neçə aşiq ifaçılıq məktəbinin fəaliyyət göstərməsi mümkündür. Məsələn, Borçalı aşiq mühitində "Hüseyn Saraclı" və "Aşiq Əmrah", Gəncəbasar aşiq mühitində "Aşiq Əkbər", "Azafılı Mikayıl", "Aşiq İmran" və "Aşiq Ədalət", Şirvan aşiq mühitində isə "Mirzə Bilal" və "Aşiq Şakir" məktəbləri eyni mühit daxilindəki müxtəlif ifaçılıq məktəbləridir. Göründüyü kimi, "**aşiq mühiti**" anlayışı **aşiq sənətinin lokal arealdakı folklor həyatını daha geniş və tutumlu şəkildə əks etdirməklə bərabər, "aşiq məktəbi"ni də bir ifaçılıq ənənəsi olaraq öz çevrəsinə daxil edir.**

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

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

1. Gəncəbasar aşiq mühiti
2. Borçalı aşiq mühiti
3. Cöyçə aşiq mühiti
4. Dərələyəz aşiq mühiti
5. İrəvan aşiq mühiti

6. Çıldır aşiq mühiti
7. Şirvan aşiq mühiti
8. Dərbənd aşiq mühiti
9. Qarabağ aşiq mühiti
10. Naxçıvan aşiq mühiti
11. Qaradağ - Təbriz aşiq mühiti
12. Urmiya aşiq mühiti
13. Zəncan aşiq mühiti
14. Xorasan aşiq mühiti
15. Savə aşiq mühiti
16. Qaşqay aşiq mühiti

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

Azərbaycanın demək olar ki, bütün böyük mahallarını təmsil eləyən on altı tarixi aşiq mühiti XVI-XVIII yüzilliklər arasında özlərinin ən qaynar və parlaq dövrlərini yaşamışdır. Bu müddət ərzində bir aşiq mühiti belə hər hansı tənəzzülə uğramamış və sıradan çıxmamışdır. Əksinə, sözü gedən aşiq mühitləri qonşu etnik çevrələrin-Gürcüstan, Ermənistan, Dağıstan və s. tarixi-mədəni həyatına əhəmiyyətli dərəcədə saz-söz təsiri göstərə bilmişdir. Aşiq mühitlərinin bir qisminin sönməsi və ya sönmək dərəcəsində zəifləməsi iyirminci yüzilliyin müxtəlif mərhələlərində baş vermişdir. Təəssüf ki, sönmə və zəifləmə prosesinə sənətin daxili gücünün azalması səbəb olmamışdır. Aşiq mühitlərinin sıradan çıxmasında əsasən iki amil həlledici rol oynamışdır:

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

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

Milli-mənəvi özümlülüğü şərtləndirən saz musiqisinin dövlət tərəfindən himayə olunan rəsmi musiqi qurumlarında (xalq çalğı alətləri ansamblarında, orkestrdə və s.), musiqi tədrisi ocaqlarında, eləcə də radio və televiziya verilişlərində lazımi səviyyədə yer almaması, İran təmayüllü tar-kaman-qaval üçlüyünə və Avropa-rus mədəni sferasından gələn qarmon, klarnet, qaboy və s. nisbətən sazın arxa plana keçirilməsi aşiq mühitlərinin sönməsində əsas stimullardan birinə çevrilmişdir. Sazın, aşiq sənətinin tədrisi, demək olar ki, yox səviyyəsindədir. Orta musiqi məktəblərində, xüsusən də keçmiş Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında Avropa musiqisinə ifrat aludəçilik sazın, aşiq sənətinin muzey eksponatı səviyyəsinə enməsində mühüm rol oynamışdır. XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin istiqamətləndirilməsi idarə olunmasında nüfuz sahibi olan bütün görkəmli şəxsiyyətlərin bu acınacaqlı mənzərədə günəfi kifayət qədər çoxdur. Unutmamalı ki, qardaş Türkiyədə saz musiqisinin əsas milli musiqi statusu qazanması və bütün

musiqi qurumlarında onun istiqamətləndirici mövqedə olması məhz dövlət siyasətinin nəticəsində baş vermişdir... Xatırlayaq ki, aşiq sənəti Azərbaycanda dövlət tərəfindən rəsmi şəkildə himayə olunduğu XVI-XVIII yüzilliklərdə çiçəklənmə mərhələsi keçirmişdir. Milli-mədəni siyasətin düzgün istiqamətləndirilməməsi yad etnik-mədəni təsirlərin milli-mənəvi sistemə yol tapmasına, daha sonra isə onun müəyyən qatlarını ələ keçirməsinə şərait yaradır ki, son ucdə də kökdən, etnogenezdən gələn duyum və düşüncə, bütövlükdə isə mənəvi yaşam tərzində ciddi aşınmalara məruz qalır. Məsələn, öncə Şuşada xan sarayından başlanan muğam oxuma tərzində (sözsüz ki, Şuşa xan sarayının qurucuları Xorasan əsilli Cavanşir xanədanı idi və bu səbəbdən də onun oradakı rəsmi musiqini-muğamı da Şuşaya gətirməsi təbii idi) yavaş-yavaş bütün Qarabağı bürüdü və son nəticədə Qurbani, Abdalgülablı Valeh, Lələ, Aşiq Pəri və onlarca başqa azman saz-söz sənətkarları yetirmiş Qarabağ aşiq mühitini sıradan çıxartdı. Bu gün sönməkdə olan Naxçıvan, Dərbənd aşiq mühitlərinin tənəzzülündə də İran təmayüllü musiqi tərzinin - muğam üslubunun üstün mövqeyə keçirilməsi həlledici rol oynamışdır.

Muğam-qəzəl-əruz üçlüyü adı çəkilən regional mühitlərə bir sistem halında daxil olduğundan həmin mühitlərin musiqi ahəngiylə yanaşı bədii iqlimini də öz məxrəcinə çəkib gətirməyə nail olmuşdur. Məhz bunun nəticəsi idi ki, XIX yüzillikdə Qarabağ şairləri hecadan daha çox əruza meyl eləyirdilər. Bu istiqamətin ən nüfuzlu nümayəndələrindən biri olan Mir Möhsün Nəvvabın XX əsrin başlanğıcında-1900-cü ildə Bakıda fars dilində Divanı nəşr etdirməsi mövcud acınacaqlı vəziyyətin əyani ifadəsi idi. Təsir altına düşən digər mühitlərdə də durum təqribən buna bənzər şəkildə idi. Halbuki XVI-XIX yüzilliklər boyunca Azərbaycan aşiq mühitləri türk etnik-mədəni çevrəsindən kənardakı yabancı bölgələri öz təsiri

altında saxlayır, saz musiqisini və türk şer biçimini - qoşma üslubunu həmin ərazilərdəki etnoslara (erməni, gürcü, yunan, fars, ləzgi və s.) mənimsədirdi. Yüzlərlə erməni, gürcü, yunan, fars və ləzgi sənətkarlarının aşılıq eləməsi, türk musiqi və saz biçiminə yiyələnməsi, ən başlıcası isə, qoşma üslubunda və Azərbaycan türkcəsində bədii nümunələr yaratması tarixi gerçəklikdir. Göyçə, İrəvan, Borçalı, Gəncəbasar, Dərbənd, Təbriz, Xorasan, Qaradağ aşiq mühitləri bu baxımdan böyük təsiredici qüvvəyə malik olmuşlar. Onların potensial imkanları lazımi qayğı ilə əhatələnsə və perspektiv fəaliyyəti diqqət önündə saxlanılsaydı, yəqin ki, saz ahəngi və qoşma üslubu ulus içindəki hegemon mövqeyini asanlıqla qoruyar, etnosxarici hakimiyyətini isə daha uzunmüddətli bir zaman boyunca davam etdirərdi. Lakin XIX-XX yüzilliklərdə Azərbaycanın tarixi taleyində dalbadal baş verən uğursuzluqlar - İran və Rusiya tərəfindən torpaqların parçalanması və dağıdılması, müstəqil dövlətçiliyin uzun müddət itirilməsi, daha sonra bu yolda baş verən itkilərlə dolu qanlı-qadalı çarpışmalar həmin potensialdan istifadə olunmasına macal və imkan vermədi. Beləliklə də XIX-XX yüzilliklərdən etibarən etnosxarici təsirin səngiməsi, əvəzində isə kənar etnik-mədəni təsirlərin ulus içərisinə yol açması müşahidə edilməyə başlayır. Xarici qüvvələrin məkrliklə yeritdikləri uzaqmənzilli siyasətin amansızlığı və daxili tənzimləyici qüvvənin-müstəqil dövlətçiliyin mövcud olmaması məhz bu mərhələdə Azərbaycan aşiq mühitlərini istər kəmiyyət, istərsə də keyfiyyət baxımından ağır itkilərə məruz qoyur. Sözü gedən keçməkeşli və məşəqqətli zaman ərzində on altı tarixi aşiq mühitindən dördü (Göyçə, İrəvan, Dərələyəz, Çıldır) zor tətbiq edilməklə sıradan çıxarılmış, digər üçü (Dərbənd, Qarabağ, Naxçıvan) isə milli-mədəni siyasətin düzgün qurulmaması nəticəsində tənəzzül və yox olma mərhələsinə daxil olmuşdur. Aşiq sənətinin inkişafını

tənzimləmək və aşiq mühitlərini canlandırmaq məqsədilə ötən əsrin iyirmi-otuzuncu illərində başlanan (aşiq qurultaylarının keçirilməsi, aşıqlara dövlət tədbirlərində geniş yer verilməsi, onların dövlət təltiflərinə layiq görülməsi və s.) və yarımçıq qalan fəaliyyəti yenidən gücləndirmək üçün yetmişinci illərdə Azərbaycan Aşıqlar Birliyi adlı rəsmi təşkilat yaradılsa da, rəhmətlik Hüseyn Arifin hər cür fədakarlıq göstərməsinə baxmayaraq, lazımi qayğı və diqqətdən uzaq qaldığına görə az sonra bu qurum demək olar ki, fəaliyyətsiz vəziyyətə düşmüşdür. Milli-mənəvi özümlülüyün daşıyıcısı və qoruyucusu olan aşiq sənətinin on altı tarixi mühitindən yeddisinin, yəni az qala yarısının itirilməsi əslində son dərəcə ciddi və qorxulu əlamətdir. Belə itgilər gələcəkdə etnopsixologiyanın dəyişməsinə-özündən uzaqlaşmaya aparıb çıxara bilər. Hazırkı durum göstərir ki, Azərbaycan mədəniyyəti konsepsiyasının nəzəri və praktik yönəri dövlət tərəfindən düzgün istiqamətləndirilmədikcə, o cümlədən də milli-mənəvi özümlülüyün əsas təmsilçilərindən biri olan aşiq sənətinin yaşaması üçün münbit zəmin yaradılmadıqca yerdə qalan doqquz çağdaş mühitin (Gəncəbasar, Şirvan, Borçalı, Təbriz-Qaradağ, Zəncan, Urmiya, Savə, Xorasan, Qaşqay) sönməsi təhlükəsi də gec-tez qarşıya çıxacaqdır. Amma orası da nəzərə alınmalıdır ki, qılın-cı qolunun, sazi isə könlünün davamı bilən oğuz bəhəddarlarının yaşam biçimi öz çağdaş anlamını dövlət siyasətinin tərkibində tapmazsa yurdun coğrafi və mənəvi bütövlüyünün qorunub saxlanması çox böyük müşkülə çevriləcəkdir.

Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi mühitləri türk etnik-mədəni sisteminin aparıcı axarlarını təşkil etdiyindən onların səciyyəvi cizgiləri üzərində dayanmaq və analitik təhlil aparmaq olduqca zəruridir. Bu sıradan fəaliyyətini dayandırmış və dayandırmaqda olan mühitlərin sənət mənzərəsi daha çox elmi diqqət tələb edir. Yüzlər boyu öz zəngin sənət ənənəsi,

qaynar yaradıcılıq və ifaçılıq həyatı ilə şöhrətlənən, münbit etnik zəminə və folklor qaynağına söykənən Göyçə aşiq mühitinin mədəni-tarixi miqyası və milli dəyəri bu baxımdan xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

GÖYÇƏ AŞIQ MÜHİTİ

Gəncəbasar, Zəngəzur, Dərələyəz, İrəvan mahalları ilə əhatələnən Göyçə mahalı uzunluğu təqribən yüz, eni isə qırx kilometr olan böyük bir əraziyə sahib olmuşdur. Özündə Basarkeçər, Kəvər, Aşağı Qaranlıx, Yelenovka, Çəmbərək kimi beş iri rayon mərkəzini və yüzdən yuxarı kəndi cəmləşdirən bu qədim oğuz diyarında son bilgiyə-1988-ci il hesablamalarına görə yüz əlli mindən yuxarı adam yaşayırdı²⁴⁴. Mahalın əhalisinin yüzdə səksənini Azərbaycan türkləri, yüzdə iyirmisini isə ermənilər təşkil edirdi.

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

Göyçə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin təkkə ocağı əsasında intişar tapan qanadına daxildir. “Miskin Abdal ocağı” adıyla pir, ziyarətgah səviyyəsinə qalxan məşhur sufi-

244. Ə.Ələkbərli. *Qədim türk-oğuz yurdu - “Ermənistan”*. Bakı, “Sabah”, 1994, s.195

dərviş ocağının Göyçədə qərar tapması bunu söyləməyə tam əsas verir. Miskin Abdal XVI yüzillikdə ömür sürmüşdür. Onun İrandan-güney Azərbaycandan köçüb gəlməsi, Şah İsmayıl Xətayi ilə şəxsi tanışlığı və yaxınlığı, hətta qohumluğu barədə çoxsaylı rəvayətlər indi də el arasında gəzib dolaşmaqdadır. Əsil adı “Hüseyn” olan sufi-dərvişin təsəvvüf məzmunu daşıyan “Miskin Abdal” təxəllüsünü götürməsi və İrandan gələrək qarşıya qoyduğu missiyanı həyata keçirməsi Göyçə aşiq mühitinin rəmzi statusunu və ideya-estetik zəminini hazırlamışdır. Hətta çox-çox sonralar - XIX yüzilliyin ikinci yarısı ilə XX yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb yaranan Növrəs İman Göyçə mühitində Miskin Abdalın yaratdığı ideya-estetik zəmini dərinlən mənimsəməyin aşılıq üçün zəruri şərt olduğunu xüsusi vurğulamışdır:

*Yaxşı bəyənmişəm Miskin Abdalı,
Cəm imiş başında huşu, kamalı*²⁴⁵

Sözü gedən tarixi-mədəni situasiyada Miskin Abdal Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi aşiq saymaq olarmı? Əgər olarsa, onda onun aşılıqlığı bu statusun hansı mərhələsinə uyğun gəlir? Yaddaşlarda yaşayan Miskin Abdal möhürlü azsaylı şərlərdən onun aşılıqlığının mahiyyəti aşkar duyulur:

*Guşə-guşə yanıb nara yaxıllam,
Cismim od-atəşə qalanıb gedər.
İmtahan eyrlər könlüm şəhrini,
Eşqi-haqdan qeyri talanıb gedər*²⁴⁶.

245. Bu nümunəni bizə İslam Ələsgər vermişdir.

246. Bu nümunə də daxil olmaqla Miskin Abdalın üç şeirini 1987-ci ildə qocaman el aşığı Xatunlı Ələkbərdən Tovuzda yazıya almışdıq. “Kor Ələkbər” adı ilə məşhur olan və klassik aşiq poeziyasının nadir sənədaşlarından sayılan bu fenomenal yaddaş sahibi Miskin Abdalla bağlı hər hansı bir dastanın olmadığını söylədi.

Könlündə “eşqi-haqdan” - haqq aşıqlıyından başqa bir şey saxlamayan Miskin Abdal aşıqlığının təkkə mərhələsini təmsil edir. Şeyxlik mərtəbəsinə yüksəlib yüksəlmədiyi barədə dəqiq bilgi olmayan (hətta Şah İsmayılın onun barəsindəki məlum-məşhur fərmanından da bunu öyrənmək olmur) Miskin Abdal səfəviyyənin təbliği və təlqini ilə məşğul olan ocaq sahibi-bir mürşiddir. Onun geniş anlamda - el arasında çalib-çağıran aşiq kimi təsəvvür olunması yanlışdır. Miskin Abdalın aşıqlığı daha çox simvolik məzmun daşıyır və təkkə mərasimi hədudundan kənara çıxmır. Son vaxtlar Miskin Abdal Şah İsmayıl Xətayinin yanında gəzib dolaşan el aşığı kimi təqdim edən uydurma “dastan”lar qondarılsa da, “toplayıcı” yaradıcılığının uğursuz və bəsit məhsulu olan həmin cızmaqaralar Miskin Abdalın müqəddəs ruhuna hörmətsizlikdən başqa bir şey deyildir.

Yeri gəlmişkən, Göyçə aşiq mühitinin dərin bilicisi, bu mühitə məxsus klassik saz-söz sənətkirlərinin poetik irsinin fədakar və yorulmaz toplayıcısı, Aşiq Ələsgər ocağının ləyaqətli davamçısı filologiya elmləri namizədi İslam Ələsgərin Miskin Abdalın Göyçə aşıqlığında repertuar faktı kimi hansı səviyyədə qorunub daşınması barədə 4 yanvar 2001-ci il tarixdə bizə təqdim etdiyi yazılı məlumatı mötəbər bir dəlil olaraq elmi ictimaiyyətin diqqətinə çəkmək yerinə düşər:” Aşiq Talib (Aşiq Ələsgərin oğlu və şagirdi, İslam müəlliminin isə atası-M.Q) Miskin Abdalın müqəddəs bir şəxsiyyət, sınaqlı bir pir kimi tanıyırdı. Amma onun şerlərindən yalnız ”Dağlar” qoşmasını əzbər bilirdi... Mən Göyçə aşıqlarının repertuarında Miskin Abdalın şerlərinə rast gəlməmişəm”. Bu informasiyanın əhəmiyyəti həm də

orasındadır ki, Aşiq Talib Azərbaycan aşiq sənətinin, o cümlədən də Göyçə aşıqlığının söz və musiqi repertuarının nadir bilicilərindən biri sayılmış, onun zehni məharəti - unikal yaddaş sahibi olması barədə həm özünün sağlığında, həm də dünyasını dəyişdikdən sonra uzun müddət həsəd və heyrətlə danışılmışdır. Buna görə də Aşiq Talib repertuarından yayına biləcək Miskin Abdal şerlərinin, o cümlədən də dastanlarının mövcud ola bilməsi imkansız görünür. Bütün bunlar son dövrlərdə Miskin Abdal ünvanı ilə ortaya atılan çoxsaylı “folklor” materiallarının tarixi gerçəkliyi əks etdirməyən uydurma mətnlər olduğunu bir daha danılmaz şəkildə təsbitləyir. Aşiq sənətinin tarixi - nəzəri prinsipləri də Aşiq Talib repertuarının daha etibarlı bir qaynaq kimi götürülməsini ortaya qoyur.

Göyçədə, eləcə də Qafqazın digər təkkə kökənli aşiq mühitlərində aşıqlığın intişar tapması “Miskin Abdal ocağı” qəbilindən olan sufi-dərviş ocaqlarıyla yanaşı (hərçənd ki, bu ocaqları da bir qayda olaraq, güney Azərbaycandan gəlmiş sufi-şeyxlər qurmuşlar), orta çağın sonlarına doğru - XVII-XVIII yüzilliklərdə güneydən Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan və s. gələn və aşıqlığı ideya və sənət kimi yaymaqla məşğul olan ustad aşıqların missionerlik fəaliyyəti ilə də bağlıdır²⁴⁷. Belə ki, məsələn, sözü gedən Göyçə aşıqlığının ana axarında duran Aşiq Ələsgərin sənət şəcərəsi əslən İrandan - güney Azərbaycandan olan və Göyçəyə gənc yaşlarında aşiq kimi gələn Ağ Aşığa (öz adı Allahverdidir) söykənir:

247. Bu barədə bir qədər sonra - Güney mühitlərindən bəhs edilərək daha ətraflı danışılacaqdır.

Aşıq Haqverdi (XX-XXI yüzillik)

↑

Aşıq Talıb (XX yüzillik)

↑

Aşıq Ələsgər (XIX yüzillik)

↑

Aşıq Alı (XVIII-XIX yüzillik)

↑

Ağ Aşıq (XVII-XVIII yüzillik)

↑

.....↑²⁴⁸

Göyçə aşıq mühitinin digər sənət şəcərələrindən də təqribən yuxarıdakı mənzərə müşahidə olunmaqdadır. Məsələn:

Aşıq Hacı Bayramov (XX-XXI yüzillik)

↑

Qanlı Aşıq Mehdi (XX yüzillik)

↑

Aşıq Qulu (Aşıq Alının qardaşı oğlu)-(XIX-XX yüzillik)

↑

Aşıq Alı (XVIII-XIX yüzillik)

↑

Ağ Aşıq (XVII-XVIII yüzillik)

Sənət şəcərələrinin mənzərəsindən də göründüyü kimi, Göyçə aşıqlığının repertuar yükündə Ağ Aşıq vasitəsilə gətiri-

248. Ağ Aşığın İranda olan ustadı barədə Göyçə aşıqlarında bilgi yoxdur. Ancaq onun Mərənd xanının aşığı olduğu söylənir. Rəvayətə görə, sağalmaz xəstəlik tapan xana dərisi və saçları anadangəlmə ağ olan adamın qanı dərman buyurulur. Qorxuya düşən Ağ Aşıq Allahverdi gizləncə oradan qaçıb əvvəl Naxçıvana, sonra isə Göyçəyə gəlir.

lən Təbriz-Qaradağ aşıq mühitinə məxsus saz-söz repertuarı kifayət qədər geniş yer tutmuşdur. Təbriz-Qaradağdan gələn sənət havası hətta Aşıq Ələsgər dönəmində də Göyçə aşıqları tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır. İslam Ələsgərin atası Aşıq Talıbdan eşitdiyi bir xatirə-təəssürat bu baxımdan diqqət-cəkicidir: “Abbas-Gülgəz” dastanı barədə söz düşəndə Aşıq Ələsgər öz şəyirdlərinə deyərmiş ki, mən gənc yaşlarımda olarkən Təbriz tərəfdən bir aşıq gəlmişdi. Onun adı İsmeyil idi. O, dastanı bir həftədən artıq hər gecə söylədi. Amma vacib işi çıxdığına görə təcili İrana qayıtdığı üçün dastanı qurtarmadı. Dastan yarımçıq qaldı. Bizim indiki aşıqlar dastanın az hissəsini bilir. İsmeyil deyirmiş ki, dastan “on iki gecəlikdir”. (Bu xatirə - təəssüratı 4 yanvar 2001-ci ildə yazılı şəkildə bizə təqdim edən İslam müəllimə dərin təşəkkülümüzü bildiririk - M. Q.)

Ağ Aşıq güneydən gələn ilk aşıq olmasa da aşıqlığın ideya mərhələsindən sonra sənət statusuyla Göyçəyə yeridilməsində həlledici mövqeyi olan əsas sənətkardır. Göyçə aşıq mühitinin XVIII yüzilliyin ikinci yarısından başlanan və XIX yüzillikdə ən parlaq dövrünü keçirən çiçəklənmə mərhələsini məhz onun sənət şəcərəsinə mənsub olan sənətkarlar yaratmışlar.

Bəzən heç bir faktoloji istinad olmadan Göyçə aşıqlığının XV-XVI əsrlərdə “Ozan İbrahim”, “Ozan Heydər” adlı sənətkarlar yetişdirməsi barədə qeyri-elmi mülahizələr irəli sürülür və onların adına saxta “şeyrlər” də quraşdırılıb çap edilir. Aşıqlığın elmi-nəzəri prinsiplərindən xəbərsiz olan bu naşı adamlar dərk etmirlər ki, hər hansı bir orta çağ aşığı özünə “ozan” təxəllüsü götürə bilməzdi. Ozana rəqabət və həqarət gözü ilə baxan aşığın “ozan” təxəllüsü ilə çıxış etməsi hansı məntiqi əsasla söykənir?! Yaxud, hansı Göyçə aşığının sənət şəcərəsi “Ozan İbrahim”və ya “Ozan Heydər” gedib

çıxır? Nə üçün klassik aşıqlarla bağlı hər hansı bir söhbətdə onların adı çəkilmir? Bütün bunlar göstərir ki, “Ozan İbrahim” və “Ozan Heydər” adlarının zorla Göyçə aşığılığına pərçimlənməsinin heç bir əsası yoxdur.

“Miskin Abdal ocağı”nın güclü mənəvi-ürfani zəmini, bununla belə, həm də güney Azərbaycandan gələn Ağ Aşıq Allahverdi kimi ustadların yaratdığı sənət iqlimi ilə şəkillənən Göyçə aşığı mühitində neçə-neçə istedadlı aşıqlar yetişmişdir. Azərbaycan aşığı sənətinə Məmmədhüseyn, Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Aşıq Məhərrəm, Aşıq Musa, Şişqayalı Aşıq Aydın, Aşıq Əziz, Usta Abdulla, Əbdüləzim, Növrəs İman və başqa onlarla nəhəng sənətkar bəxş edən Göyçə mühiti aşıqlar vətəni kimi bütün yaxın və uzaq mahallarda ad çıxartmışdır²⁴⁹. Ağkilsə, Zəd, Qızılvang, Zərzibil kəndlərində az qala hər ev bir aşığı ocağına çevrilmişdir. İyirminci yüzilliyin əvvəllərində təkcə Basarkeçərin Zərzibil kəndində otuz beş aşığı yaşamışdır²⁵⁰. Mühitdəki sənət həyatını - ifaçılıq və yaradıcılıq ahəngini dinamik vəziyyətdə, rəqabət və yarış ovqatında saxlayan bu çoxsaylı poetik və melodik kamilliyin - musiqi və söz sərraflığının daimi yüksəliş keçirməsinə təkan vermişdir. Azərbaycan aşığı sənətinin ümumi mənzərəsinə diqqət yetirdikdə xüsusi məharət və istedad tələb edən bağlama, qılınbəd, müəmma və deyişmələrin xeyli hissəsinin Göyçə mühitində yaradıldığı məlum olur. Təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində də Göyçə aşığı mühitinin xidmətləri böyükdür. Poetik istedadının bu yöndəki qeyri-adi imkanlarına görə Qızılvanglı Aşıq Alı həm də “Təcnis Ah” ad-titulu ilə tanınmışdır. Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Növrəs

249. *İ.Ələsgərov. Aşıq Ələsgər və XIX əsr Göyçə aşıqları. Filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya, BDU, 1971, s.22-35*

250. *Bu bilgini bizə İslam Ələsgər vermişdir.*

İman kimi qüdrətli sənətkarlar bütövlükdə aşığı şerinin bədii-üslubi və formal-texniki hüdudlarını ciddi keyfiyyət dəyişiklikləri hesabına genişləndirmişdir. Bütün zamanlar ərzində Göyçə aşığı mühitində yaradılan bədii örnəklər - şer və dastanlar öz poetik kamilliyi, məzmun dərinliyi, dil təmizliyi və üslub gözəlliyi ilə seçilmişdir. **Bütövlükdə Azərbaycan aşığı sənətini təmsil etmək haqqına sahib olan Aşıq Ələsgər istedadı da bu mühitin poetik ab-havasında yetişmişdir.**

Göyçə mühiti söz yaradıcılığı ilə yanaşı bəstəçiliklə - biri-birindən gözəl və tərəvətli saz havaları yaratmaqla da şöhrətlənmişdir. “Göyçəgülü”, “Göyçə qaragözü”, “Göyçə gözəlləməsi”, “Köhnə Göyçə”, “Məmmədsöynü”, “Nəcəfi” və başqa bu qəbildən olan onlarla saz havası Göyçə sənətkarlarının barmaqlarından qopmuşdur. Göyçə aşığı mühitində pərvəriş tapan həmin havalar az sonra Azərbaycanın bütün aşığı mühitlərinə yayılmış və aşıqların musiqi repertuarında möhkəmlənmişdir. Bundan əlavə digər mühitlərdə yaranan bir çox saz havalarının cilalanmasında da Göyçə aşıqları özünəməxsus sənətkarlıq məharəti göstərmişlər.

Aşığı sənətinin tarixi mənzərəsində belə bir özəllik də mövcuddur ki, bir sıra hallarda saz havası öz ilkin bəstəçisindən daha çox mahir ifaçısının adını daşımışdır. Ola da bilər ki, bir qisim saz havaları başqa zamanlarda və başqa mühitlərdə yaranmış, lakin cilalanma və kamilləşmə mərhələsinə Göyçə aşıqlarının ifaçılığında çatmış, bu səbəbdən də mahir cilalayıcısının, bənzərsiz ifaçısının adını öz üzərinə almışdır. Yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə əsil sənət örnəyi səviyyəsində dayanan Göyçə aşığı mühitində belə ad götürmə imkanı çox olmuşdur. Şirin və yüyrek oxu tərz, həmin ahəngdə də çalğı ritmi bu mühitdəki ifaçılığın əsasını təşkil etmişdir.

Yaradıcılıq meydanında Göyçə aşığı mühitinin zirvəsinə Aşıq Ələsgər qalxmışdırsa, ifaçılıq məharəti sahəsində bu ucalıq onun istəklilişəgirdi Aşıq Nəcəfə nəşib olmuşdur. Mələhətli səsi və gözəl məclis aparmaq qabiliyyəti ilə qonşu mahallarda da ad-san qazanmış Aşıq Nəcəf iyirminci yüzilliyin əvəllərində milli- etnik münəqişələrin tüğyan etdiyi zaman ermənilər tərəfindən vəhşicəsinə öldürülmüşdür. Göyçə mahalının camaatına dağ çəkmək üçün azğın ermənilər elin sevimli sənətkarının kürəyinə qaynar samovar bağlamış və yangının şiddətindən bağıra-bağıra ölən aşığın gözəl səsinə divan tutub həzz aparmışlar. Bu dəhşətli faciə Aşıq Nəcəf səsinin vurğunu olan yüz minlərlə adamı sarsıtmışdır.

Aşıq Nəcəfdən başqa Göyçə aşığı mühitinin yetirməsi olan ağkilsəli Aşıq Musanın, şişqayalı aşığı Aydının da yüksək templi oxuma tərz-i zənguləsi el arasında xüsusi məhəbbətlə qarşılanmışdır. Bu səbəbdən də onlara “Koroğluxan” deyilmişdir.

Göyçədə saza və sözə həssaslıq güclü olduğundan çox ehtimal ki, orada aşağı səviyyəli ifaçılıq üçün heç bir zaman imkan yaranmamışdır. Bu mühitin yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləri mahaldan kənardakı bəzi yaxın bölgələri də öz təsiri altında saxlamışdır. Belə ki, Kəlbəcər - Laçın aşıqlarının repertuarı və ifaçılıq üslubu tarix boyunca Göyçə aşıqlarından qətiyyənlər fərqlənməmişdir. Göyçə süqut anına qədər həmişə Laçın - Kəlbəcər regionunu sənət qidası ilə təmin etmişdir. Əslində Laçın-Kəlbəcər regionundakı aşıqlıq Göyçə aşığı mühitinin bir sənət şəbəkəsi kimi mahaldan kənardakı davamıdır. Hələ XIX yüzillikdə Kəlbəcər və Laçından neçə-neçə saz-söz həvəskarı Göyçəyə Aşıq Ələsgərin və digər aşıqların yanma gələrək onlardan aşıqlıq elminin sirlərini öyrənmişlər. Maraqlıdır ki, 1915- ci ildə Aşıq Ələsgər qocalığına və başına gələn ailə münasibətlərinə görə aşıqlığı tərgit-

diyi zaman öz sazını Kəlbəcərin Nədirxanlı kəndindən olan Aşıq Hüseynə bağışlamışdır²⁵¹. Hər halda Aşıq Ələsgər elə-belə, adı bir aşığa saz verməzdi. Görünür, Aşıq Hüseynin yüksək ifaçılıq qabiliyyəti və saz-söz aləminin sirlərinə dərin bə-dəddliyi qocaman sənətkarı valeh etmiş və buna görə də öz sazını ona bağışlamaq qərarına gəlmişdir. Ələsgər sazının Kəlbəcər aşığına tapşırılması faktının özü də Kəlbəcərin Göyçə aşığı mühitindən ayrılmaz olduğunu dolayısı ilə təsdiqləyir. Kəlbəcərin Ağdabanlı Qurban, Aşıq Bəsti, Aşıq Şəmşir, Qem-keş Allahverdi kimi qüdrətli saz-söz ustadları yetirməsində də həmin ədəbi-estetik bağlılıq əhəmiyyətli rol oynamışdır.

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

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

Göyçə aşığı mühiti 1988-ci ildə Azərbaycan türklərinin zorla dədə-baba yurdlarından çıxarılması nəticəsində dağılmaq məcburiyyəti qarşısında qalmışdır. Qaçqınlıq, didərginlik məşəqqətləri çəkən Göyçə sənətkarları pərakəndə şəkildə

251. Bu bilğini də bizə İslam Ələsgər vermişdir.

Gəncə, Şəmkir, Daşkəsən, Şamaxı, Sumqayıt və Bakı ərazilərində məskunlaşmışlar. Sənət mühitini təkcə adamların yox, həm də tarixi-coğrafi ərazinin, iqlim şəraitinin, güzəran biçiminin və yaşam tərzinin bir toplu, bütöv halında ortaya qoyduğunu nəzərə alsaq, artıq Göyçə mahalının tarix yaddaşına çəkildiyini, bu səbəbdən də Göyçə aşiq mühitinin dağıldığını ürək ağrısı ilə etiraf etmək lazım gəlir. Bununla belə, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Göyçə aşiq mühitinə məxsus sənətkarlar məskunlaşdıqları hazırkı bölgələrdə aşiq sənətinin yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətlərinə müsbət təsir göstərəcəkdir.

DƏRƏLƏYƏZ AŞIQ MÜHİTİ

Sənət ənənəsi baxımından Göyçə aşiq mühitinə olduqca yaxın olan Dərələyəz aşiq mühiti də öz sazlı-sözlü oymaqları, çal-çağırılı məclisləri və kamil ustadları ilə ad çıxartmışdır. İyirminci əsrin əvvəllərində yüzdən yuxarı kəndi əhatə eləyən Dərələyəz mahalının ardıcıl sıxışdırmalardan və vaxtaşırı zorla köçürülmələrdən sonra səksəncinci illərdə iki rayonda (Soylan və Keşikənd) cəmləşən iyirmiye yaxın kəndi qalmışdı²⁵². 1988-ci ildə Azərbaycan türkləri həmin kəndlərdən də məcburən çıxarılmışdır.

Göyçə mahalı ilə Dərələyəz mahalını biri-birindən məşhur Selim gədiyi ayırmışdır. Çox mürəkkəb coğrafi mövqedə yerləşən bu gədik yalnız ilin altı ayında gediş-gəlişə imkan vermişdir. Altı aylıq qış dönməində qar yağıb gədiyi bağladığından bir mahaldan o biri mahala adlamaq mümkün olmamışdır. Yaz-yay aylarında yaxın güzəran əlaqələri quran, sənət münasibətləri saxlayan Göyçə və Dərələyəz camaatı qış dönməində demək olar ki, mahaldaxili həyat keçirirmişlər.

252. Ə.Ələkbərli. *Qədim türk-oğuz yürüdü-"Ermənistan", s 133-137;153-156*

Qış zamanı bir-birinə qapanan aşiq mühitləri də həyatın digər axarları kimi yaz-yay çağlarında yenidən qaynayıb-qarışmış və öz sənət münasibətlərini qarşılıqlı faydagötürmə zəminində qurmuşlar. Öz mahallarından əlavə Göyçə aşıqlarının Dərələyəz mahalına, Dərələyəz aşıqlarının isə Göyçə mahalına toy-düyünə çağırılması inkişaf ahənginin eyni axarda getməsinə geniş imkan və şərait yaratmışdır. Bundan əlavə, gah Göyçə aşıqlarının Dərələyəz aşıqlarını, gah da əksinə - Dərələyəz aşıqlarının Göyçə aşıqlarını saz-söz meydanına çağırması və sənət imtahanına çəkməsi də inkişafda az iş görməmişdir. Sonralar aşiq hekayətlərinə, dastan qanadlarına çevrilən bu sənət imtahanları yaradıcılıqda poetik siqlətin, ifaçılıqda isə mədəni-estetik tutumun qüvvətlənməsinə təkan vermişdir.

Göyçədə olduğu kimi Dərələyəz mahalının da hər kəndində bir neçə aşiq yaşayıb yaratmışdır. Salı, Hors, Qabaxlı, Qaraqaya kəndləri isə peşəkar aşıqlar məskəni sayılmışdır. XIX yüzilliyin sonu ilə XX yüzilliyin ortaları arasında Sallı kəndində iyirmiye yaxın saz-söz sənətkarının çalıb-çağırması orada sənət həyatının olduqca qaynar keçidindən soraq verir. Sallı kəndində ərsəyə gələn Aşiq Paşa, Qul Mustafa, Aşiq Cəlil, Şair Təhməz, Dəllək Xələf, Aşiq Əsəd, Şair Alhüseyn, Şair Məhəmməd Aşiq Cəlilin qardaşıdır, Şair Rzaqulu, Aşiq Qulu, Məhəmmədəli, Aşiq Bəhmən, Aşiq Mirzalı və başqaları Dərələyəz aşiq mühitinin ən kamil saz-söz ustadları kimi şöhrətlənmişlər²⁵³. Bu sıradan başda yer alan Aşiq Paşanın XVI yüzilliyin ikinci yarısı ilə XVII yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb yaratdığını ehtimal etmək mümkündür. Folklorçu İ.Abbasov Ermənistanda Matenadaran əlyazmaları

253. Q.Kazımov. *Aşiq Cəlilin sorağı ilə. "Qobustan" j., 1989, №3,s.21*

arasında axtarış apararkən onun 1611-ci ildə yazıya alınmış "Əcayib görəydim dersən" misrası ilə başlanan bir gəraylısına rast gəlmişdir²⁵⁴. Həmin mənbədəki 1687-ci il tarixli bir başqa əlyazmasında isə Qul Mustafanın:

*Bulandı çeşmim seli,
Məgər bir gün durulmazmı?
Üzün gördüm, oldum dəli,
Aşıq Paşa dirilməzmı?!*²⁵⁵.

bəndiylə başlanan gəraylısı verilmişdir ki, buradan da Qul Mustafanın Aşıq Paşanı ustad kimi qəbul eləməsi anlaşılr. Hər halda, bu orta əsr əlyazmalarındakı şerlər ən yaxşı vəziyyətdə həmin sənətkarların öz sağlığında yazıya alına bilərdi. Amma sonradan başqa bir ifaçı aşığın dilindən qeydə alınması da mümkünlük içərisindədir. Bununla belə, variantlardan hansının dəqiq olub-olmamasından asılı olmayaraq, Aşıq Paşa və Qul Mustafanın aşıq sənətinin təşəkkül və formalaşma mərhələsində yaşayıb yaratdığı göz qabağındadır. Olsun ki, Dərələyəz aşıq mühitinin əsası da Aşıq Paşa və onun davamçıları tərəfindən qoyulmuşdur. Burada belə bir cəhət də xüsusi maraq doğurur ki, Aşıq Paşa öz adı qarşısında "aşiq" sözünü məhz sənətkar ad-titulu kimi işlətməmişdir. Bu mənada 1611-ci ilə məxsus əlyazmadakı "Aşıq Paşa" təxəllüsü "aşiq" sözünün sənətkar statusunda çıxış etdiyini soray verən ilk yazılı qaynaqlardan biridir.

Dərələyəz aşıq mühitinin sonrakı dövr sənətkarları içərisində də Sallı kəndindən olan Aşıq Cəlil xüsusi yer tut-

254. İ. Abbasov. *Azərbaycan-erməni şifahi ədəbiyyat əlaqələri filoloji elmlər namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya*, Bakı, 1965, s.186

255. *Orada*, s.187

muşdur. Aşıqlıq elminin sirlərinə dərinləndən bələd olan Aşıq Cəlil bəstəçilik sahəsində - yeni saz havalarının yaradılmasında misilsiz xidmətlərə malikdir. Söyləndiyinə görə o, on iki saz havasının yaradıcısıdır. Aşığın həmyerlisi Qulu Kazımov-Kəngərli gərgin zəhmət və uzunmüddətli axtarışlar sayəsində həmin on iki havadan yeddisini müəyyənləşdirərək lent yazısına köçürmüşdür. Hazırda aşıqların musiqi repertuarında yaşamaqda davam edən Aşıq Cəlil havaları aşağıdakılardır: "Baş Cəlili", "Orta Cəlili", "Ayaq Cəlili", "Qəhrəmanı", "Dərələyəz gəraylısı", "Qaytarma", "Badamı"²⁵⁶. Aşıq Ələsgərlə yaxından dostluq eləyən Aşıq Cəlil yaratdığı havaları bir qayda olaraq ilk öncə böyük ustadın hüsurunda çalar, onun xeyir-duasını almış. Göyçə aşıq mühitində Aşıq Ələsgər hansı haqqa sahibdirsə, Dərələyəz aşıq mühitində Aşıq Cəlil həmin mövqeyin yiyəsidir. On beşdən yuxarı şagird yetişdirən Aşıq Cəlilin qardaşı və üç oğlu, daha sonra isə iki nəvəsi də aşıq olmuşdur. Kiçik oğlu Bəhmən mələhətli səsi və bənzərsiz çalğısı ilə atasının şöhrətini davam etdirmişdir. "Cəlil ocağı"nın son nümayəndəsi - Aşıq Cəlilin nəvəsi aşıq Mirzalı 1993-cü ildə vəfat etmiş və bununla da Dərələyəz aşıq mühitinin əsas ocağı sönmüşdür.

Dərələyəz aşıq mühitinin ifaçılığı saz və balaban müştərekliyinə əsaslanmışdır. Yüyrək templi oxu tərzinə və musiqinin ritminə uyğun dinamik hərəkətə - oynaq gəzişmələrə bu bölgədə xüsusi fikir verilmişdir. Repertuarda fəlsəfi-ürfani məzmun daşıyan deyişmə, müəmma, bağlama və buna bənzər örnəklərin önəmli yer tutması və bu qəbildən olan örnəklərin saz-söz məclislərində fəal işləkliyi, əlbəttə, yuxarıdakı ifaçılıq prinsipləri ilə birlikdə Göyçə aşıq mühiti kimi Dərələyəz aşıq mühitinin də təkkə kökənli olmasını sə-

256. Q. Kazımov. *Aşıq Cəlilin sorayğı ilə. "Qobustan" j.*, 1989, № 3

ciyyələndirən qabarıq cizgilərdir.

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

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

NAXÇIVAN AŞIQ MÜHİTİ

İrəvan, Dərələyəz və Urmiya aşiq mühitləri ilə yaxından sənət əlaqələri saxlayan Naxçıvan aşiq mühiti də Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi mənzərəsində müəyyən yer almışdır. **Naxçıvan mahalında tarixi şəhər həyatının mövcudluğu (Ordubad və Naxçıvan şəhərləri) burada orta çağ aşıqlığının fəaliyyət göstərməsinə imkan açmışdır.** Mahalın çağdaş toponimikasında yer alan sufi-dərviş səciyyəli kənd adları (Ordubad və Culfa rayonlarında "Xanağa" adlı kəndlər var. "Xanağa"- "xanəgah" sözünün müəyyən dəyişiklik keçirmiş şəkli. "Xanəgah" isə sufi-dərvişlərin ibadət yerinə deyilmişdir.) Naxçıvanda təriqət ənənəsinin tarixən mühüm

yer tutduğunu göstərir. Sufiliklə yaxından səsleşən hürufiliyin banisi Fəzlullah Nəiminin qəbrinin Əlincə qalası ətrafında olması da regionda təriqət ənənəsinin tarixi nüfuzunu əks etdirir. Bütün bunlar Naxçıvanda tarixən təkkə kökənli aşıqlığın təşəkkül tapmasına və perspektiv mühitin formalaşmasına güclü təkan vermişdir.

İfaçılıq prinsipləri baxımından qonşu mühitlərdən o qədər də seçilməyən Naxçıvan mühiti ötən yüzilliklər ərzində söz yaradıcılığı və saz bəstəçiliyi sahəsində özünəməxsus uğurlar qazanaraq aşiq sənətinin repertuar zənginliyinə qiymətli nümunələr əlavə etmişdir. "Naxçıvanı", "Naxçıvan gülü", "Ordubadı", "Köhnə Naxçıvan", "Ağır şərili", "Yüngül şərili"²⁵⁷ və s. bu kimi orijinal saz havaları, "Ordubadlı Kərim" (bəzi variantlarda "Kərim və Süsən"), "Ziyad-Şövkət" dastanları, habelə regionun tarixi güzəranını əks etdirən çoxsaylı aşiq rə-vayətləri və aşiq şəri nümunələri Naxçıvanda saz-söz ovqatının uzun bir zaman ərzində sənət mühiti şəklində yaşadığını göstərir. Maraqlıdır ki, görkəmli folklorçu Hümmət Əlizadə "Koroğlu" dastanının ən məşhur qollarından birini - "Koroğlunun Balıca səfəri"ni 1930-cu ildə Ordubadda Aşiq Muxtardan yazıya almışdır²⁵⁸.

Əsasən Şərrur, Şahbuz, Sədərək və Ordubadın kəndlərində çalib-çağıran Naxçıvan aşıqlarının ifaçılıq məharətinin sorağı mahaldan kənara da yayılmış, onları İran xüsusən Urmiya, Təbriz ətrafına və Türkiyə-İqdir, Ərzurum toylarına dəvət etmişlər. XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər Naxçıvan aşıqları Naxçıvanın özündən daha çox İran və Türkiyə ərazisinin toy-düynələrini aparmışlar. Onlar getdikləri yerlərə

257. Naxçıvanda yerli camaat "Şərrur" adını "Şərili" şəklində tələffüz edir. "Şərili" - "Şərrura məxsus hava" anlamında işlədilmişdir.

258. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri dastanlar, (tərtib edən B. Abdulla), Bakı, "Yazıçı", 1987, s.371-377

öz mühitlərinin sənət havasını apardıqları kimi həmin mühitlərin çalğı və oxu tərzindəki incə çalarları da mənimsəyərək Naxçıvana gətirmişlər. Səksəninci illərdə fəaliyyət göstər-məkdə davam edən Şərur aşığılarının boğaz qaynatmalarında Urmiya və Anadolu aşığılarına məxsus oxu üslubu hələ də sezilirdi.

Naxçıvan aşığı mühitinə mənsub olan ən qüvvətli saz-söz sənətkarı XVIII yüzillikdə yaşayıb yaratmış Aşıq Süleymandır. O, öz sənətkarlıq qüdrəti ilə Naxçıvandan çox-çox uzaqlarda da ad çıxartmışdır. Aşıq Süleyman müasiri olan Abdalgülablı Velehin sənətkarlıq məharətinin sorağını eşitdikdən sonra Qarabağa yola düşmüş və orada onu sənət imtahanına çəkmişdir. Hər iki ustad bu ağır sınaqlı qarşılaşmadan üzüağ çıxmış və ömürlük dost olmuşlar. Aşıq Süleymanla Abdalgülablı Valehin bir-birini sənət sınağına çəkməsi ağır yüklü bir saz-söz hekayətinə çevrilərək uzun zaman aşığıların repertuarında yaşamışdır²⁵⁹. Bir sıra başqa dastanlarda və dastan-rəvayətlərdə də Naxçıvan aşığıları ilə deyişmə ən ağır sənət imtahanları kimi təsvir olunur. Məsələn, məşhur “Reyhan xanım” dastanında XIX yüzilliyin ustad sənətkarı Aşıq Hüseyn Şəmki-rlı Naxçıvana Reyhan xanımla deyişməyə gedir.

Naxçıvan aşığı mühiti Aşıq Süleymandan başqa Xan-xanım oğlu Əli, Çobankərəli aşığı Cəfər, Aşıq Məmmədcəfər, Aşıq Abbas Dəhri, Aşıq Muxtar, Gülablı Məmməd, Aşıq Fətulla, Aşıq Əzim, Aşıq Sultan, Aşıq Dədəkişi, Aşıq Aslan, Aşıq Abbas, Aşıq Həsən, Aşıq Yusif Sədərəkli kimi ustad aşığılar yetirmişdir²⁶⁰. Azərbaycan qadın aşığılarının ən gör-kəmli nümayəndələrindən biri sayılan Aşıq Nabat Cavadova

259. M.Allahmanlı. *Aşıq Valehin sənət dünyası*. Bakı, API nəşriyyatı, 1991, s.28-29

260. *Azərbaycan folkloru antologiyası. I cild Naxçıvan folkloru*, Bakı, “Sabah”, 1994, s. 309-326

da bu sənət mühitində püxtələşib kamilləşdikdən sonra öz məlahətli səsi və gözəl ifaçılığı ilə dörd bir yana səs salmışdır.

XIX yüzillikdə Azərbaycan aşığı sənətinin azman us-tadları Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin və Aşıq Hüseyn Şəmki-rlinin Naxçıvana çoxsaylı səfərlər eləmələri, oranın toy-düyünlərində çalıb-çağırmaları, yerli sənətkarlarla birgə sənət məclisləri qurmaları həmin dövrdə bu mühitin saza-sözə, aşığı həssaslığını əks etdirir.

Mühitdə sənət qaynarlığını səciyyələndirən tarixi əlamətlər sırasında 1935-ci ildə Naxçıvan Aşıqlar İttifaqı adlı rəsmi təşkilatın yaradılmasını da qeyd etmək lazımdır. Naxçıvan Aşıqlar İttifaqının həmin il keçirilən təsis konfransına regional mühiti təmsil eləyən əlildən yuxarı el sənətkarının nümayəndə göndərilməsi faktı da sənətin tarixi mənzərəsi barədə az söz demir.

Naxçıvan aşığı mühiti regionda xanəndə üslubunun güclənməsi ilə əlaqədar olaraq 1940-50-ci illərdən etibarən yavaş-yavaş öz tarixi qaynarlığını itirməyə başlamışdır.

Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin əldə etdiyi son bilgiyə (1993-cü il) görə Naxçıvanda fəaliyyət göstərən yerli və gəlmə (1988-ci ildə Dərələyəzdən gələn) aşığıların birgə sayı səkkiz olmuşdur. Əsasən Şərur, Şahbuz, Babək və Sədərək rayon-larının kəndlərində güzəran keçirən bu aşığıların böyük əksəriyyəti altmış-yetmiş yaşlarında idi. Ustad-şagird ənənəsi davam etmədiyi üçün Naxçıvan aşığı mühitinin perspektiv fəaliyyət imkanları xeyli dərəcədə məhdudlaşsa da, 2005-ci ildən etibarən yeniyetmə və gənclərin yenidən bu istiqamətə maraq göstərməsi mühitin canlana bilməsinə ümid oyadır.

İRƏVAN AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin inkişafında İrəvan aşiq mühitinin də əhəmiyyətli mövqeyi olmuşdur. Özünəməxsus tarixi inkişaf yolu keçirən bu mühit XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər fəaliyyət göstərmişdir. Təəssüf ki, İrəvan aşiq mühitinin söz və musiqi repertuarı vaxtında yazıya alınmadığından indi onun gerçək görüntüsünü yaratmaq o qədər də asan deyildir. XIX yüzilliyin sonlarına qədər əhalisinin əsas hissəsini Azərbaycan türkləri təşkil edən İrəvan şəhəri (1828-ci ildə əhalisi: Azərbaycan türkləri -1807 ailə, 7331 nəfər; ermənilər 567 ailə, 2369 nəfər nisbətində olmuşdur) və onun əhatəsində olan Qəmərlı, Üçkilsə, Ellər, Zəngibasar, Vedibasar elləri türk folklor yaddaşında saz-söz məskəni kimi iz qoymuşdur.

XIX yüzilliyin otuzuncu illərindən rus imperiyasının himayədarlığı ilə başlayan etnik sıxışdırma XX yüzilliyin əvvəllərində İrəvan şəhərində say nisbətini kəskin şəkildə ermənilərin xeyrinə dəyişdirdikdən sonra milli-mədəni həyatın bir sıra digər qatları kimi aşiq sənəti də öz meydanını daraltmaq məcburiyyəti ilə üzləşmişdir. İrəvan etnik təmizlənmə aparılan ilk tarixi türk bölgəsi olduğu üçün Azərbaycan aşiq sənətinin zor gücünə tənəzzülə uğradılaraq sıradan çıxarılan birinci aşiq mühiti də məhz onun taleyinə düşmüşdür.

Sıradan çıxarıldıqdan xeyli keçsə də İrəvan aşiq mühiti çoxəsrlik fəaliyyəti boyunca tarixi məxəzlərə və folklor qaynaqlarına pozulmaz izlər sala bilmişdir. “İrəvan çuxuru”, “İrəvan gözəlləməsi” kimi saz havalarının mövcudluğu mühitdəki bəstəçilik və ifaçılıq mədəniyyətinin inkişaf səviyyəsi barədə xeyli təsəvvür verir. İrəvanda saz-söz məclislərinin qurulması, yaxın-uzaq mahallarda özünə güvənən aşıqların saz götürüb həmin məclislərə gələrək sənət meydanında min bir sınağa girməsi bir çox dastanın süjet xəttinə yerimşdir. Məsələn,

“Yetim Aydın” dastanında əsərin qəhrəmanı Yetim Aydın saz-söz sənətinin ən kamil biliciləri olan Dədə Qürbət, Dədə Güclü və Dədə Heykəllə məhz İrəvanda qarşılaşır. O, sənət imtahanından qalib çıxır və üstəlik özündən qabaq buraya deyişməyə gəlib, uduzub, əsir düşən otuz doqquz aşığı da xilas edir. **Şübhəsiz ki, dastan təfəkkürü bu yeri-İrəvan və onun sənət meydanlarını boşuna xatırlatmır. Onların arxasında müəyyən mədəni- tarixi zəmin dayanır. “Yetim Aydın” dastanında İrəvanın aşıqlar (özü də ustad aşıqlar!) məkanı kimi epik yaddaşa həkk olunması aşıqlığın şəhər sənəti dönməsi barədə aydın təsəvvür ortaya qoyur. Təbriz, Tiflis, Gəncə, Dərbənd sırasında İrəvan şəhərinin də ticari-mədəni mərkəz olaraq aşıqlığın bir sənət kimi inkişafında mühüm rol oynaması sözü gedən dastan epizodunda özünün dolayı təsdiqini tapır. Yuxarıda adı sadalanan digər şəhər adlarımızın “Qurbani”, “Abbas-Gülgəz”, “Aşiq Qərib”, “Valeh-Zərnigar” dastanlarında azman aşıqlar məkanı kimi xüsusi bir vurğuyla diqqət önünə çəkilməsi də eyni səbəbə söykənir.**

Ötən yüzilliklər ərzində İrəvanda güclü aşiq mühitinin tarixi mövcudluğunu əsaslandırان dəlillərdən biri də bu regionda Azərbaycan aşıqlarının təsiri altında çoxsaylı erməni aşıqlarının meydana gəlməsi və uzun müddət fəaliyyət göstərməsidir²⁶¹. Bəllidir ki, erməni aşıqlarının böyük əksəriyyəti Azərbaycan türkcəsində çalıb-oxuyur, hətta həmin dildə şerlər, hekayətlər düzüb qoşurdular. Əslən irəvanlı olan və ömrünün əksər qismini orada keçirən erməni yazıçısı Xaçatur Abovyanın XIX yüzillikdə apardığı müşahidə bu baxımdan çox qiymətlidir: **“Kərəmin, Aşiq Qəribin, Keşişoğlunun mahnılarını, hekayətlərini söyləyən aşıqlar sazlarını iş sa-**

261. Y.Ramazanov. Azərbaycan dilində yazıb-yaradan erməni aşıqları, s.1

lib elə oxuyurdular ki, istəyirdin nə yeyəsən, nə içəsən, bir saz da sən əlinə alıb gecəli-gündüzlü dağı-daşı dolanasan, özün də o günləri keçirəsən”²⁶². Əlbəttə, erməni yazıçısında bu duyğuları İrəvan aşiq mühitinin ötən yüzilliklərdən daşınaraq XIX yüzilliyədək gələn ecəzkar qüdrəti oyatmışdı.

ÇILDIR AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin klassik ifaçılıq ənənələrini və təşəkkül dövrü repertuarını həssas bir mühafizəkarlıqla qoruyan Çıldır aşiq mühitinin yerinə yetirdiyi tarixi vəzifə də bənzərsizdir. On səkkizinci yüzilliyin axırlarına qədər geniş hüddüdlü bir mahal kimi Osmanlı dövləti daxilində öz mədəni-coğrafi bütövlüyünü saxlayan qədim Çıldır mahalı on doqquzuncu yüzillikdə rus işğalı nəticəsində ikiye parçalanmış, daha sonra isə ərazinin işğal olunmuş kəsimi Gürcüstan və Ermənistan arasında paylaşılmışdır. Beləliklə də XIX-XX yüzilliklər ərzində Çıldır mahalı üç bölümdən ibarət olmuşdur:

1. Mahalın Şərqi Anadolu da - Türkiyə ərazisində qalan və indi də “Çıldır” adı daşıyan hissəsi;

2. Ermənistan qatılan Ağbaba və Qızılqoç kəsimi. Bunlar sonradan Amasiya və Qukasyan rayonları adlanmışdır;

3. Gürcüstana qatılan və “Məsxət - Cavaxətiyə” adı verilən bölüm.

Tarixi Çıldır mahalı anlayışı bu üç bölümün bütövlüyündən ibarətdir. Çıldır aşiq mühiti də həmin irimiqyaslı ərazidə qərar tapmışdır. Borçalı və Qars aşiq mühitləri arasında yerləşən Çıldır aşiq mühiti özündə həm Azərbaycan, həm də

262. X.Abovyandan cətilən bu sitat İ.Abbasovun “Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində” Bakı, “Elm”, 1977 kitabından s.127 götürülmüşdür.

Anadolu aşıqlığının özəlliklərini cəmləşdirmişdir. Ümumi nisbətdə Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus xüsusiyyətlər - ifa tərzı və repertuar şəbəkəsi daha qabarıqdır. Təksazlı ifaçılığa əsaslanan bu mühit aşığılaşmış ozanlar qrupuna daxildir. Bardaş qurub oturaraq çalib-oxumaq ənənəsi də Çıldır aşıqlarının ifaçılığında müəyyən yer tutmuşdur.

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

Azərbaycan aşiq sənətinin ənənəvi musiqi repertuarı Çıldır aşiq mühitində də ana axarı təşkil etmiş, bununla belə, bu mühitdə digər mühitlərdə müşahidə edilməyən xeyli sayda saz havası mövcud olmuşdur: “Ağbabayı”, “Deyişmə”, “Diyarbəkirı”, “Qaracaoglan”, “Qurdoğlu”, “Köynəbaşı”, “İfxanı”, “Güləndamı”, “İsgəndəri”, “Otalı”, “Otuz biri”, “Xoşdamağı”, “Çuxuroba”, “Çıldır divanı”, “Çalpapaq”, “Şahsevəri”, “Sümmanı”, “Şenlik Mirzəcanısı”²⁶³. Bu saz havaları Çıldır mühitində bəstəçiliyə tarixən güclü meyl olduğunu göstərir. Ənənəvi havaların çalğısı zamanı yerli çalarların əlavə olunması və yeni güllərin vurulması da Çıldır ifaçılığı üçün səciyyəvi keyfiyyətdir.

Çıldır aşiq mühiti neçə-neçə tanınmış saz-söz sənətkarı yetirmişdir. Onların içərisində Xəstə Həsən uzun bir sənət yolunun binasını qoyan ustad kimi seçilir. XVIII yüzillikdə yaşayıb yaradan bu qüdrətli söz sərrafı yüzlərlə aşiq şerinin və bir neçə dastanının yaradıcısıdır. O, öz dövründə dəfələrlə Qul Qarani, Usta Polad, Ömər, İlfani, Səfili kimi istedadlı aşıqlarla

263. Azad Ozan Kərimli. Çıldır aşiq məktəbi haqqında bilgilər. “Azərbaycan musiqisi” məcmuəsi, Bakı, 1994, s. 130

sənət yarışmasına girmiş və saz-söz xiridarı olduğunu sübuta yetirmişdir.²⁶⁴ Xəstə Həsənin sənət ocağı Çıldır aşiq mühitində yaxın zamanlara qədər davam etmişdir. Belə ki, ustadşagird ənənəsi vasitəsi ilə bu ocağın saz-söz yatırı **Xəstə Həsəndən Aşiq Nuruya, Aşiq Nurudan Aşiq Şenliyə, Aşiq Şenlikdən Aşiq Nəsibə (Kor Nəsib), Aşiq Nəsibdən isə Ağbabalı Aşiq İsgəndərə təhvil verilmişdir.** Bu sənətkarların digər şagirdləri olsa da aparıcı axar yuxarıdakı xətt üzrə getmişdir.

Xəstə Həsən ocağının ərsəyə gətirdiyi Aşiq Şenlik Çıldır mühitindən çox-çox uzaqlarda da saz-söz sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. Çoxsaylı qoşma, gəraylı, tənisi, divani və müxəmməslərdən başqa o, bir neçə dastan və aşiq hekayəti də düzüb qoşmuşdur. Onun yaratdığı bir çox dastanlar, o cümlədən də məşhur “Lətif şah” dastanı klassik dastançılıq ənənəsinin uğurlu davamıdır. Bu dastan təkcə Çıldır və onun çevrəsində deyil, uzaq mahallarda da aşıqların repertuarında önəmli yer tutmuşdur.

Şenlik saz havaları da bəstələmişdir. Bunların içərisində “Çıldır divanisi” və “Şenlik Mirzəcanisi”ni ayrıca qeyd etmək lazım gəlir. Sənət dərslərini Aşiq Şenlikdən alan Kor Nəsib ustadlarına layiq bir aşiq olmuşdur. Saz dünyasının kamil bilicisinə çevrilən bu qüdrətli sənətkarın qarşısına çıxmağa nadir aşıqların cəsarəti çatmışdır. Onun Aşiq Ələsgərlə məşhur deyişməsi ağır sənət sınaqlarından sayılır. Kor Nəsibdən sonra Xəstə Həsən ocağına onun şagirdi Ağbabalı İsgəndər (1915-1992) sahib olmuşdur. Çıldır aşiq mühitinin bütün siqlətini sinəsinə toplamış bu ustad sənətkar ən zəngin saz və musiqi repertuarına malik aşıqlardan biri olsa da lazımınca qiymətləndirilməmişdir. Ağbabalı İsgəndər Xəstə Həsən ocağının so-

264. V.Hacıyev. *Folklorumuzun üfüqləri*. Bakı, “Yazıçı”, 1991, s. 22

nuncu böyük nümayəndəsi idi. Güclü hafizəyə malik olan bu misilsiz söyləyici-ifaçının repertuarı demək olar ki, yazıya alınmadan itirilmişdir. Onun sənət yolunu davam etdirən oğlu Fağfur Ağbabalı bu gün Çıldır aşıqlıq ənənəsini Bakıda öz tələbələrini öyrətməklə yaşatmaq istəyir.

Xəstə Həsən ocağının Aşiq Şenlik xətti ilə davam edən axarında Aşiq Süleyman, Aşiq Məhmət, Aşiq Əsgər, Çorru Məhəmməd, Aşiq Balakəşi, Aşiq Əhməd, Şıxməhmudlu Usta Abdulla və başqa bu kimi istedadlı sənətkarlar da yetişmişdir.²⁶⁵

Çıldır aşiq mühiti bu mahal daxilində və ona yaxın çevrədə yaşayan gürcü və ermənilərə dərin təsir göstərmişdi. Onların arasında aşiq sənətini mənimsəmək istəyi yaranmışdır. Bu təsirlənmədə Xəstə Həsənin və Aşiq Şenliyin sənətkar şəxsiyyəti xüsusi rol oynamışdır. XVIII-XX yüzilliklərdə Aşiq Ruhani, Aşiq Şeydayi, Aşiq Şivğa, Aşiq Zeyni, Aşiq Feydayi, Aşiq Pəkdayi, Aşiq Niko, Səfil Lado, Aşiq Eto və başqa gürcü aşıqları məhz Çıldır aşiq mühitindəki sənət iqliminin təsiri altında çalıb - çağırılmışlar²⁶⁶. Çıldıra yaxın çevrə sayılan Gümrüdə onlarla erməni aşığı da həmin tarixi dövrdə eyni musiqi və söz repertuarı əsasında çalıb oxumuş və Azərbaycan türkcəsində şerlər, hekayətlər qoşmuşlar²⁶⁷.

Rus imperiyasının antitürk siyasəti nəticəsində Çıldır mahalının Gürcüstana verilən kəsimində 1944-cü ildə aparılan etnik təmizləmədə türklərin zorla Qazaxıstan və Orta Asiyaya sürgün olunmasından sonra indi Məsxət-Cavaxətiyə adlanan ərazidə fəaliyyəti o qədər də hiss edilməyən bir neçə qoca gürcü aşığı istisna olunmaqla aşiq mühiti yoxdur. Həmin əra-

265. Q.Vəliyev. *Aşiq Şenliyin həyatı, mühiti və poetik yaradıcılığı (filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı)*, Bakı, 1992, s. 10

266. V.Hacıyev. *Folklorumuzun üfüqləri*, s. 72

267. Y.Ramazanov. *Azərbaycan dilində yazıb-yaradan erməni aşıqları*, s. 91

zidən sürgün olunan əhali ilə bircə qürbətlərə səpələnmiş Çıldır aşıqlarının bir qismi Qazaxıstanın rayonlarında fəaliyyət-lərini davam etdirirlər.

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

Mahalın Şərqi Anadoluda qalan hissəsində aşıq mühiti hələ də yaşamaqdadır. Lakin iyirminci yüzillikdəki siyasi şə-rait uzun zaman ərzində gediş-gəlişin, mədəni-məişət əlaqə-lərinin qarşısını aldığından mahalın Türkiyədəki hissəsi ilə Sovet İttifaqındakı kəsimpləri arasında hər hansı bir ilişki qu-rulmamış, bu da Türkiyədəki Çıldır aşıq mühitinin Anadolu aşıq sənətinə uyğunlaşmamasına səbəb olmuşdur²⁶⁸. Bununla belə oradakı çağdaş Çıldır aşıq mühiti Azərbaycan aşıq sənə-tinə məxsus repertuarı xeyli dərəcədə qoruyub saxlayır. Də-yişiklik daha çox ifaçılıq prinsiplərində nəzərə çarpır.

DƏRBƏND AŞIQ MÜHİTİ

Mərkəzi Dərbənd mahalı və Dağıstanın onun çevrə-sindəki Tabasaran və Rutul rayonları olmaqla əhatə dairəsini Azərbaycan Respublikasının Quba-Xaçmaz və Şeki-Zaqatala hüdudlarınacan uzadan Dərbənd aşıq mühiti də tarixən Azərbaycan aşıq sənətinin başlıca regionları sırasında dayanmışdır. Zəngin iqtisadi-siyasi həyat yaşayan bu qədim mahal yüzillər boyunca mühüm mədəni-ticari mərkəz və söz-
268. E.Aslan. Çıldır Aşığı Şenlik: həyatı, şerləri və hekayələri. Ankara, 1975, s.14

sənət diyarı kimi də şöhrətlənmişdir: Abbas Tufarqanlının orta çağlarda söylədiyi:

*Düysü əkilib Gilandan gəlir,
Sürüsü çəkilib Muğandan gəlir,
Çindən, Hindistandan, Yəməndən gəlir
Darçını, mixəyi, hili Dərbəndin, -*

misralar heç də təsadüfən dilə gətirilməmişdir.

Əski çağlardan üzü bəri Azərbaycan mədəniyyəti digər bölgələrdə olduğu kimi Dərbənddə də elm, incəsənət və ədə-biyyatın çoxşaxəli şəbəkəsi daxilində yaşamış və inkişaf et-mişdir. Qaynaqlar Dərbənddəki türk mədəniyyətinin çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir. “Kitabi-Dədə Qor-qud” boylarında, “Koroğlu” dastanında, eləcə də digər folklor örnəklərində adı və qaynar həyatı qürurla vurğulanan Dəmir-qapı Dərbəndə başqa cəhətlərlə yanaşı, uzun bir zaman ərzin-də yaradılan milli-mənəvi sərvətlər, o cümlədən də saz-söz sənəti xüsusi hörmət gətirmiş və nüfuz qazandırmışdır. Türk etnik-mədəni sisteminin əsas təmsilçilərindən biri sayılan Də-də Qorqudun qəbrinin Dərbənddə olması barədəki tarixi rəva-yət də bu mühitin milli mənəvi dəyərlərlə zənginliyini təs-diqləyir.

Əski çağlarda olduğu kimi orta əsrlərdə də türk-islam kontekstində gedən başlıca mədəni - siyasi hadisələr Dər-bənddə öz geniş əksini tapmışdır. Buna görə də təsəvvüf dün-yagörüşünün yayılıb möhkəmlənməsində, sufi-dərviş ocaqla-rının meydana gəlməsində və ən nəhayət, bu mənəvi-siyasi və mədəni-estetik istiqamətin qanunauyğun davamı kimi aşıq sənətinin təşəkkül tapma prosesində Dərbənd və onun çevrəsinin son dərəcə mühüm rol oynaması təbiidir. Hələ XV-XVI yüzilliklərdə Şah İsmayıl Xətayinin babası Şeyx Cüneyd

və atası Şeyx Heydərin Dərbənd və onun ətrafında sufi-dərviş ocaqları qurmaları və bu yolda şəhid olmaları sonrakı mərhələdə regionun mənəvi-ürfani ovqata köklənməsinə güclü təkan vermişdir²⁶⁹. İndi də Dərbənddə ziyarətgah kimi müqəddəs tutulan “Qırqlar piri” orta əsrlərin sufi-dərviş sistemində məxsus bir ocaqdır. Bu ocaq həmin mərhələnin epik yaradıcılığında - orta əsr dastanlarında işlək mövqeyə malik olan təsəvvüf səciyyəli simvolik “qırqlar” obrazı ilə birbaşa bağlıdır. Haqq aşığıdır:

Sidqimi bağladım qırqlar pirinə...

və ya

Qırqlar məclisindən bədə içmişəm -

deyə ilahi vergiyə sahib olduqlarını rəmzi-ürfani “qırqlar” obrazı ilə əlaqələndirmələri də “Qırqlar piri”nin (olsun ki, bu adda pir sufi-dərvişliyin güclü olduğu bölgələrin əksəriyyətində var) sufi-dərviş-aşıq ocağı kimi qavranılmasından irəli gəlir. “Dərbənddə qırqlar, Şirvanda sıxlar köməyin olsun” - alqış-duasında da “qırqlar” obrazı Dərbəndlə birgə folklor təfəkkürünə yerləşmişdir. Əlbəttə, bütün bunlar Dərbənddə təkkə ocağına söykənən aşiq mühitinin formalaşması üçün lazımi mənəvi-ürfani zəminin tarixi mövcudluğunu şərtləndirir.

Aşıqların mənəvi-ürfani himayədar kimi qəbul etdikləri Həzrət Əlinin Qafqazın ən qocaman dini ocağında - Dərbənd cümə məscidində namaz qılması barədəki rəvayət də sözü gedən çevrədə təriqətə bağlılıqdan doğmuşdur. Abbas Tufar-

269. O.Əfəndiyev. *Azərbaycan Səfəvilər dövləti. Bakı, Azərnaşr, 1993 s. 36*

qanlı XVII yüzillikdə düzüb qoşduğu məşhur şeərində də bu məsələyə məqsədli şəkildə işarə etmişdir:

*Cümə məscidində qılırlar namaz,
Ağam Əli olub orda pişnamaz,
Bu sözləri söylər binəva Abbas,
Məhəmməd dəstində əli Dərbəndin.*

Yazılı mənbələrdə Dərbənd aşiq mühitinə məxsus XVI yüzilliyin saz-söz sənətkarı Bayat Abbasın yüksək poetik tutumlu qoşma və gəraylılarına rast gəlinir ki, bu da həmin mühitdəki yaradıcılıq ənənəsinin dərin köklərindən xəbər verir²⁷⁰. Mühitin sənət cazibəsi orta yüzilliklərin Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgülablı Valeh kimi ustad aşıqlarını müxtəlif vaxtlarda çəkib Dərbəndə gətirmişdir. Onlar Dərbənd sənətkarları ilə qarşılaşmış və kifayət qədər yüksək səviyyəli saz-söz sınaqlarından çıxmalı olmuşlar. Bu sənət sınaqları “Abbas-Gülgəz”, “Xəstə Qasım”, “Valeh-Zərnigar” dastanlarının Dərbəndlə bağlı bölümlərində öz geniş əksini tapmışdır. “Valeh-Zərnigar” dastanında Aşıq Zərnigarın Dərbənddə saz-söz meydanına gələn otuz doqquz aşığı sorğu-sualla bağlayıb sazlarını da əllərindən alması barədə söz açılır. Güman ki, burada müəyyən mübaliğə vardır. Amma bu mübaliğənin yaranmasına Dərbəndin saz-söz cazibəsi, orada aşiq sənətinə həssaslığın və tələbkərlığın yüksək olması imkan açmışdır. Valehin qarşılaşdığı Zərnigar xanım özü də tarixi şəxsiyyət olmuşdur. Onlar daha sonra evlənmiş və Qarabağda yaşamışlar.

XVII-XVIII yüzilliklər arasında Dərbənddə yaşayıb yaratmış Məsum Əfəndinin də güclü poetik istedad sahibi olduğu duyulmaqdadır. Günümüzə gəlib çatan şeərləri və “Mə-

270. M.Yarəhmədov. *Azərbaycan-Dağıstan ədəbi əlaqələri tarixindən. Bakı, “Elm”, 1985, s.78-82*

sum-Diləfruz” dastanı onu aşılıq elminin dərin bilicisi olan ustad sənətkar kimi səciyyələndirir. Dərbənd aşiq mühiti adı çəkilən sənətkarlarla yanaşı sənət aləminə Dərbənd mahalından olan Yersulu aşiq Emin, Səfilli Məmməd, Xalid Qaradağlı, Əhməd Hümeydi, Vəlikəndli Fətəli, Aşiq Qonaqbəy, Aşiq Tahirbəy, Aşiq Niftulla kimi görkəmli saz-söz ustaları da bəxş etmişdir. Dərbənd çevrəsində yaşayıb yaradan Ehraqılı Rəcəb (Rutul), Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala), Molla Cümə (Şəki), Xaltanlı Tağı, Aşiq Soltan, Aşiq Qəndab (Quba) və başqaları da bu mühitə məxsus sənətkarlardır. Dərbəndə yaxın bölgələrdəki Dağıstan (ləzgi, dargin, avar, saxur və s.) aşıqları da ifaçılıq prinsiplərinin, söz və musiqi repertuarının tam eyniliyinə görə Dərbənd aşiq mühitinə daxildir²⁷¹. Onların böyük əksəriyyəti Dərbənd aşiq mühitinin təsiriylə Azərbaycan türkcəsində söz düzüb qoşmuş, bir ənənə olaraq məclisləri də bu dildə aparmışlar. Hətta onların öz dillərində yaratdıqları dastan və şerlərin strukturunda və poetik sistemində də Azərbaycan aşiq sənətinin güclü təsiri olmuşdur²⁷².

Dərbənd mühitinə mənsub aşıqların ifaçılığı saz-balaban, bir sıra yerlərdə isə saz-balaban-nağara müştərəkliyinin müşayiəti ilə çalılıb-oxumaq üstündə qurulmuşdur. Oxu tərzinin Şirvan ifaçılığına bənzəri çoxdur. Boğaz qaynatmaları zamanı muğam çalarlarına da müəyyən qədər yer verilir. Ən çox istifadə olunan cürə sazdır. Mühitin Balakən-Zaqatala kəsimində saz əvəzinə tamburdan da istifadə edilmişdir. Tamburlu aşıqlara balaban-nağara qoşulmur. Onlar aşıqlığın

271. *M.Yarəhmədov. Azərbaycan-Dağıstan ədəbi əlaqələri tarixindən, s. 160-173*

272. *A.Vaqidov. Folklor i zarojdanie darqinskoy literaturı. Maxaçkala. 1972, s. 59*

aşıqlaşmış (əslində axıradək aşığılaşmayıblar) ozanlar qanadına daxilirlər²⁷³.

Dərbənd aşiq mühiti əsasən təkkə ənəsinə söykəndiyi üçün hərəkətə - rəqs və gəzişmələrə meyllidir. Saz bəstəçiliyi o qədər də güclü deyildir. Şirvan ifaçılığının musiqi repertuarına da daxil olan “Dərbəndi” adlı saz havası vardır. Bu mühitin ərsəyə gətirdiyi başqa bir hava - “Quba Kərəmi” isə əksər aşiq mühitlərinin musiqi repertuarına daxil olmuşdur.

Dərbənd aşiq mühiti ənənəvi-ışlək dastanlardan başqa bir sıra klassik dastanları da öz repertuarında qoruyub saxlamaqla seçilir. Digər mühitlərdə o qədər də nəzərə çarpmayan “Yetim Aydın”, “Bikəs”, “Adıgözəl”, “Ovçu Pirim”, “Seyfəlmülük”, “Səfilli Məmməd” dastanları da bu qəbildəndir. “Aşiq Qərib”, “Abbas-Gülgöz”, “Valeh-Zərnigar” kimi məşhur ənənəvi məhəbbət dastanlarının isə bu mühitdə özünəməxsus cizgilərlə seçilən variantlarına təsadüf edilir. Bundan əlavə, Dərbənd mühitinə məxsus aşıqların söz repertuarında təsəvvüf dünyagörüşünə bağlı olan poetik nümunələr xüsusi üstünlüyə malikdir ki, bu da həmin çevrənin mənəvi yaşam biçimində təriqət sisteminin uzun müddət ərzində aparıcı fəlsəfi-ürfani istiqamət kimi davam etməsinin nəticəsidir.

Bu mühitdə ərsəyə gələn Məsum Əfəndi (Dərbənd) Ehraqılı Rəcəb (Rutul), Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala) və Molla Cümə (Şəki) poetik yaradıcılıqda böyük uğurlar qazanmışdır. Onların ifaçılıq qabiliyyəti barədə elə bir bilgi qalmasa da yaradıcılıqlarının bitkinliyi, bədii-üslubi əlvanlığı, məzmun-mündəricə əhatəsinin genişliyi diqqəti çəkir. Bu sənətkarların təhsilli olması duyulur. Bu səbəbdən də onların şerlərində klassik yazılı ədəbiyyatdan gələn dil və üslub əla-

273. *Ola da bilər ki, baxışlardır. Çünki Azərbaycanın həmin bölgəsi əsasən qıpçaq kökənli türk soylarıdır. Qıpçaqların ozan biçimindəki sənətkar tipi isə baxışdır.*

mətləri, poetik deyimlər gözə çarpır. Molla Cümə aşiq şerinə bir sıra yeni formalar da gətirmişdir. Həmin formalar, xüsusən də cinaslı şer qəlibləri klassik şerq poetikasıdan yaradıcı şəkildə bəhrələnmə hesabına düzəldilmişdir.

Dərbənd aşiq mühiti XX yüzilliyin ortalarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. Hazırda yalnız Dərbənd dövrəsindəki iki kənddə (Yersu və Marağa) aşiq sənəti öz nüfuzunu müəyyən qədər qoruyub saxlayır. Quba, Xaçmaz, Şəki, Zaqatala və Qaxda aşıqlara seyrək şəkildə təsadüf olunur. Azərbaycan aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında, eləcə də adı çəkilən regionda türk etnik-mədəni sisteminin aparıcı mövqə qazanmasında misilsiz xidmətləri olan Dərbənd aşiq mühiti sıradan çıxan tarixi mühitlər cərgəsinə qoşulmaq ərəfəsindədir.

QARABAĞ AŞIQ MÜHİTİ

Tarixi taleyi Dərbənd və Naxçıvan aşiq mühitlərinə bənzəyən Qarabağ aşiq mühiti də özünəməxsus sənət keyfiyyətləri ilə zəngin olan bir saz-söz bölgəsi kimi tanınmışdır. Aşiq adının Qarabağda toponim səviyyəsinə qalxması da (Beyləqanda "Aşıqlı" adında kənd vardır) mahalın tarixi keçmişində aşiq sənətinin mühüm yer tutmasına dəlalət eləyir.^{273a} Bu mühitin sənət həyatı XVI-XVIII yüzilliklər arasında daha qaynar və canlı keçmişdir. Qaradağ və Qarabağ aşiq mühitlərinin yetirməsi olan Qurbanı (XVI yüzillik), Lələ (XVII yüzillik), Abdalgülablı Valeh (XVIII yüzillik) kimi qüdrətli saz-

273a. *Orasını da qeyd edək ki, Qarabağda "Ozan" adında tayfa bölümünün (oymaq-tirə) olması da tarixi qaynaqlarda öz əksini tapmışdır: Otuziki tayfasının "Ozan" oymağı. Bu oymaq Arasbar sancağında... Bərdə sancağında qışlayır."* Bax:

Gəncə-Qarabağ mahalının müfəssəl dəftəri. (XVII əsr Osmanlı vergi dəftərləri əsasında hazırlayan Hüsniyyəddin Qaramanlı), B., "Şuşa", 2000, c.461.

söz ustalarının da göstərilən tarixi çevrədə yaşayıb-yaratması təsadüfi deyildir. Coğrafi məskunluq baxımından birbaşa Qarabağa bağlılığı olmasa da XVII yüzilliyin görkəmli saz-söz ustası Sarı Aşiq da Qarabağ və Qaradağ aşiq mühitləri çevrəsinə daxildir. Sözü gedən yaradıcı ustalardan əlavə həmin mərhələdə bir çox qüvvətli ifaçı aşıqlar da Qarabağ mühitini şöhrətləndirmişdir. Aşiq Valeh XVIII yüzillikdə özündən öncəki istedadlı saz-söz ifaçılarının məharətindən söz açaraq, onların ləyaqətli davamçısı olması ilə təsadüfən qürrelənmir:

*Mənəm Aşiq Məhəmmədin novbatı,
Aşiq Cünun, Aşiq Güllü nabatı.
Aşıqlıqda hər kəsdənin övladı
Valeh ilə bərabərsə de gəlsin*²⁷⁴.

Qarabağ mühitinin yetirməsi olan Aşiq Məhərrəmin öz ifaçılıq qabiliyyəti ilə yaxın şerq ölkələrinə səs saldığı, orada onun həsrətinin çəkildiyi də Valeh misralarında iz qoymuşdur:

*Bu dünyada heç görməmişdi kəm,
Aşiq Əli oğlu Aşiq Məhərrəm,
Həsrətin çəkirdi Rum, həm də Əcəm,
Əlində tütəyi-balaban hanı?*

Sənətin tarixi nüfuzunun nəticəsidir ki, Qarabağ aşiq mühitində yetişmiş sənətkarlardan ikisinin-Qurbanının və Lələnin məzarları pir-ocaq səviyyəsində müqəddəsləşdirilmiş və ziyarətgaha çevrilmişdir. Cəbrayıl rayonunun Diri kəndində

274. *Nümunəni folklorçu M.Alahmanlı Aşiq Valehin kötürkəsi aşiq Xaspoladdan 1986-cı ildə yazıya almışdır. Şer parçasında adı çəkilən Aşiq Məhəmməd Aşiq Valehin doğma babasıdır. "Şair Məhəmməd" adı ilə də tanınmışdır.*

və Füzuli rayonunun Əhmədallar kəndində “Haqq aşığının qəbri” adıyla məşhur olan həmin məzar-ziyarətgahlara yüzillər boyudur ki, müşkülləri asana çevirən, ağır dərdlərə əlac qılan, övlad həsrəti çəkənlərə övlad bəxş edən, xəstələrə şəfa verən bir ocaq kimi üz tutulur. Şübhəsiz ki, aşıq qəbri ilə bağlı müqəddəsləşdirmə düşüncəsinin, şəfakar ocaq sayaraq ona sığınma duyğusunun meydana gəlməsi haqq aşığının ilahi ələmlə əlaqəliliyi bərdəki mifoloji-ürfani təsəvvürlə ilgilidir. Sözü gedən təsəvvürün güclü olması və haqq aşığının qəbrini ocaq-ziyarətgah səviyyəsinə qaldırması bu duyum və düşüncə sisteminin orta çağ Qarabağ mühitində münbit zəmin üzərində dayandığından soraq verir. Bu həm də onu göstərir ki, Qarabağ aşıq mühiti təriqət axarında yaranmışdır və aşıqlığın təkkə ocağına söykənən qanadına daxildir. “Qurbani” dastanının rəmzi-ürfani səciyyə daşması, Abdalgülablı Valeh yaradıcılığında təsəvvüf simvolikasının qabarıq yer alması mühitin tarixi mənzərəsindəki təkkə-təriqətin əhatəsi ilə birbaşa bağlıdır.

Qarabağ mühitində aşıqlığın dərin ürfani-estetik köklərə, xüsusən də təriqət ənənəsinə bağlılığı Valehin:

Adıma pay gəlir qadir mövladan,

Bu torpaqda aşıqlar binası var.-

misralarında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. “Adıma pay gəlir qadir mövladan” misrası ilə Valeh özünün vergili aşiq-haqq aşığı olduğuna da işarə etmişdir. Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalgülablı) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan “abdal” sufi-dərviş kəlməsinin yer alması da orada aşıqlığa rəvac verən təriqət ocağının tarixi məskunluğunu təsdiqləyir. “Valeh” təxəllüsündə təsəvvüfi səciyyənin (ilahi eşqə valeh-vurgun olmaq) qabarıq olması da onun söykəndiyi ənənənin tarixi məzmununda sufi-dərviş simvolikasının mühüm yer tutmasından xəbər verir.

Qarabağ aşıq mühiti coğrafi mövqeyinə və tarixi-siyasi

vəziyyətinə görə Gəncəbasar, Göyçə və Qaradağ aşıq mühitləri ilə daha çox qarşılıqlı sənət münasibəti saxlamışdır. Maraqlıdır ki, rəvayətə görə Qurbani əslən Qaradağ mahalındandır: şerlərindən birində “Qaradağdan Qarabağa gəlmişəm” misrasını da çox güman ki, bu səbəbdən işlətməmişdir. Qurbaninin Gəncə səfərinin dastan yaddaşına keçməsi isə Qaradağ-Qarabağ-Gəncəbasar xətti boyundakı qarşılıqlı sənət münasibətlərinin tarixi axarını əks etdirən əlamət kimi səciyyəvidir. Aşiq Ələsgərin oğlu Aşiq Talibin söylədiyinə görə, ta keçmişlərdən üzü bəri payız və qış aylarında Göyçə aşıqları aran Qarabağa enər, mahalın kəndlərində çalıb-çağırar, yaxşı da qazanarmışlar²⁷⁵. Aşiq Ələsgərin özü də dəfələrlə Qarabağa səfər etmiş və hətta Valeh ocağı Abdalgülablıda çoxsaylı məclislər keçirmişdir. Onun bu kənddən olan Aşiq Abbasqulu və Aşiq Nəcəfqulu ilə qurduğu saz-söz yığnaqları şirin bir hekayət kimi dillər əzbərinə çevrilmişdir²⁷⁶. Göyçə aşıqlarının Qarabağda çoxsaylı saz-söz məclisləri keçirməsi mahalın tarixən saza xüsusi həssaslıq göstərməsinin əlaməti olmaqla yanaşı Qarabağ-Göyçə sənət əlaqələrinin dinamikliyini əks etdirmək baxımından da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Çox ehtimal ki, “Aran gözəlləməsi” saz havası “Göyçə gözəlləməsi”nə qarşılıq olaraq (tutuşdur: “Göyçə”-dağ” və “Aran”-Qarabağ”) Qarabağda Göyçə-Qarabağ sənət əlaqəsinin nəticəsində yaradılmışdır. Göyçə-Kəlbəcər-Tərtər-Bərdə-Beyləqan-Ağcabədi xətti boyundakı tarixi axar Göyçə və Qarabağ aşıq mühitləri arasında oxşar ifaçılıq və repertuar müstəqilliyinə səbəb olmuşdur. Yuxarıda adı çəkilən Qaradağ və Gəncəbasar aşıq mühitləri ilə də demək olar ki, eynən belə bir sənət bağlılığı mövcud olmuşdur. Bu səbəbdən də Qarabağ aşıq mühitinin ifaçılığı həmin mühitlər-

²⁷⁵ Bu bilginə 1993-cü ildə İslam Ələsgər vermişdir.

²⁷⁶ F.Şuşinski, *Azərbaycan xalq musiqiçiləri*. Bakı, “İşıq” 1985, s.95-97

də olduğu kimi saz-balaban müştərəkliyinə əsaslanır. Dastançılığın və söz yaradıcılığının güclü olduğu bu mühitdə saz bəstəçiliyi də müəyyən yer almışdır: “Qarabağ dübeyti”, “Qarabağ qaytağı”, “Qarabağ qaytarması” saz havalarının adı, eləcə də Qurbani “Divani”ləri və Abdalgülablı Valeh barmaqlarına məxsusluğu söylənilən “Ayaq Sarıtel”, “Orta Sarıtel”, “Baş Sarıtel” silsilə havaları bunu söyləməyə əsas verir²⁷⁷. Bu gün xanəndə repertuarına yerləşmiş “Sarı bülbül”, “Haxşına qurban mən olum”, “Ay qadası”, “Qaçaq Nəbi”, “Apardı sellər Saranı” sırasından olan onlarla mahnı məhz həmin havaların xanəndə üslubuna uyğunlaşdırılmış şəkildir.

Qarabağ aşiq mühiti Şuşadan hərəkətlənən muğam-qəzəl üslubunun güclənməsi ilə on səkkizinci yüzilliyin sonlarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. On doqquzuncu yüzillikdə Qarabağda əvvəlki ənənənin davamı olaraq Maralyanlı aşiq Pəri kimi istedadlı saz-söz sənətkarı yetişsə də, artıq bu dövrdə mahalın sənət ovqatı saz-qoşma biçimindən muğam-qəzəl üslubuna doğru xeyli aralanmışdı. İyirminci yüzillikdə Qarabağ aşiq mühitinin Göyçə-Kəlbəcər xəttinə söykənən hissəsində-Tərtər və Beylaqanda aşiq sənəti yaşamaqda davam etmişdir. İstisna hal kimi Abdalgülablı Valeh ocağında da sənət ənənəsi qorunub saxlanmışdır. Aşiq Valehin kötürkəsi Aşiq Xaspolad Ağdamın Abdalgülablı kəndində çalib-çağırılmış və yaradıcı aşiq kimi bir neçə dastan qoşmuşdur. Göyçənin süqutundan sonra Qarabağ aşiq mühitinin tənəzzülü daha da güclənmişdir. Əldə olan son bilgiyə (1993-cü il) görə Qarabağda yeddi aşiq vardır. Bu aşıqların orta yaş göstəricisi əlli beşdən yuxarıdır.²⁷⁸

Göstərilən yaş ölçüsünü və regionda ustad-şagird ənənəsinin fəaliyyətsizliyini nəzərə almaqla bu qənaətə gəlmək olar ki, Qarabağ aşiq mühiti öz tarixi mövcudluğunun sonuncu

277. M.Həkimov. *Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı*. S.219-230

278. Bax: *Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin Arxiv*; qovluq № 17

mərhələsini yaşayır. Bununla belə, Qarabağ aşiq mühiti tənəzzüləqədərki uzunmüddətli zaman məsafəsində - təşəkkül və inkişaf çağlarında mədəni-mənəvi həyatın bir çox istiqamətlərinə güclü təsir göstərə bilmişdir. Belə ki, Qarabağdan pərvazlanan bir çox təsniflərin, eləcə də xalq mahnılarının melodik axarı saz havalarından qaynaq götürmüşdür. Çalğı-melodiya və oxu tərzinə görə sənət incisi sayılan ecazkar “Qarabağ şikəstəsi”nin özü də bir zamanlar bu mahalda aparıcı mövqeyə malik olmuş aşiq-saz üslubunun yadigarıdır. Sıravı müqayisə nəticəsində də müəyyənləşdirmək mümkündür ki, **“Qarabağ şikəstəsi” “Çoban bayatı” saz havası ilə eyni melodik qəlib üzərində intişar tapmışdır.** Çox olsun ki, “Qarabağ şikəstəsi” əvvəllər saz-balaban müştərəkliyinin müşayiəti ilə aşıqlar tərəfindən çalınıb oxunmuş, daha sonra regionda xanəndəlik üslubunun güclənməsi nəticəsində xanəndə ifaçılığına adlanmışdır. Hazırda Urmiya aşiq mühitində “Qarabağı” adı altında çalınan havanın “Qarabağ şikəstəsi” ilə eyni musiqi biçiminə malik olması və bu hava üstündə oxunan bayatıların “Qarabağ şikəstəsi”ndəki mətnlə (məlum bayatılarla!) səsleşməsi də başqa bir əsasa bağlı deyildir.

Bir sıra aşiq mühitlərində hələ də aşıqların musiqi repertuarında işləkliyi saxlayan “Qaradağ şikəstəsi” (Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti), “Şirvan şikəstəsi” (Şirvan aşiq mühiti) bəstələrinin “Qarabağ şikəstəsi” ilə yaxın melodik uyurlığa malik olması da hər üç şikəstənin saz kökünə bağlılığından irəli gəlir. Bundan əlavə, Qaradağ və Şirvan şikəstələrində olduğu kimi “Qarabağ şikəstəsi”ndə də oxu materialını təşkil edən mətnlər el bayatılarından ibarətdir ki, həmin nümunələr də əsasən saz mühitinə məxsus poetik biçimlərdir. Bu və buna bənzər çoxsaylı tutuşdurmalar göstərir ki, muğam üslubu Qarabağ aşiq mühitinin bir çox sənətkarlıq çalarlarını, o cümlədən də oxu və çalğı tərzindəki incəlikləri mənimsəyərək öz melopoetik sistemini zənginləşdirmişdir.

ŞİRVAN AŞIQ MÜHİTİ

Ərazi əhatəsinə görə ən irimiqyaslı mühitlərdən biri olan Şirvan aşiq mühiti özünəməxsus ifaçılıq və yaradıcılıq yolu keçmişdir. O, Azərbaycan aşiq sənətinin bölgə keyfiyyətlərinə görə ən çox seçilən mühitdir. Oxu və çalğı üslubunda xanəndə tərzini qabarıq görüntülərlə əks etdirdiyinə görə Şirvan aşiq mühitinin musiqi repertuarı ənənəvi aşiq repertuarından xeyli dərəcədə fərqlidir. Belə ki, bu mühitdə aşiq tərzilə xanəndə tərzinin qovuşduğu olan "Pişrov" havaları (on ikiyə yaxın belə hava var), "Şikəstə"lər (doqquz şikəstə havası mövcuddur), "Şəşəngi"lər (sayı üçdür) müşahidə edilir ki, həmin havalar sırf bölgə səciyyəlidir. Adı çəkilən havaların saz-balaban-nağara və qoşa nağara müştərəkliyi olmadan tək sazla - solo şəkildə ifasının mümkün olmaması da havanın məhz aşiq tərzilə xanəndə tərzinin sintezindən yarandığını göstərir. Bununla belə, Şirvan aşiqalarının musiqi repertuarında yerli havalarla yanaşı bütövlükdə Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus olan klassik saz havaları ("Müxəmməs", "Dübeyti", "Kərəmi", "Koroğlu" havaları) və s. da mühüm yer tutur.

Musiqi repertuarından fərqli olaraq Şirvan aşiq mühitinin saz repertuarı digər mühitlərdən regional əlamətlərlə seçilmir. Ənənəvi klassik aşiq dastanları, eləcə də saz-söz ustalarının poetik irsi burada da söz yükünün əsasını təşkil edir. Bir sıra hallarda bəzi dastanların ("Abbas-Gülgöz", "Xəstə Qasım", "Ali-xan-Pərixanım", "Şah İsmayıl" və s.) süjet xəttində variant dəyişiklikləri nəzərə çarpır ki, bu da aşiq mühitlərinin əksəriyyəti üçün səciyyəvidir və folklor mətninin şifahi şəkildə mövcudluğundan irəli gələn təbii bir haldır. Maraqlıdır ki, Şirvan aşiq mühiti kənardan gələn təsir nəticəsində saz havalarının tarixi melodik axarının dəyişiklik

keçirərək yeni məcraya yönəlməsinə yol verdiyi halda, söz repertuarının qorunmasında kəskin mühafizəkarlıq nümayiş etdirir. Mühitdəki söz repertuarının çağdaş mənzərəsi göstərir ki, Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi təşəkkülündə mühüm rol oynayan "Yetim Aydın", "Göyçək Rza", "Seyfəlmülük", "Seydi-Pəri", "Adıgözlə" kimi rəmzi-ürfani dastanlar başqa mühitlərdə arxaikləşərək işləkliyini itirsə də Şirvan aşiqaları tərəfindən indi də söylənilir. "Qurbani" dastanının orta çağ təsəvvüf simvolikası ilə zəngin olan Zəncan versiyasının Şirvanda qorunması da mühitin klassik aşiq repertuarına mühafizəkarlıqla yanaşmasından irəli gəlir²⁷⁹.

Şirvan regionu orta yüzilliklərdə sufi-dərviş ocaqlarının, təkkə-təriqət ənənəsinin geniş yayıldığı ərazilərdən biri olduğu üçün orada aşiq sənətinin təşəkkül taparaq güclü inkişaf keçirməsinə münbit mədəni-tarixi şərait mövcud olmuşdur. Əsasən sufi şeyxlərinin qəbirlərindən ibarət olan Şirvan pir-ocaqlarının çoxsaylılığı və bu ocaqlara əhalinin əksər hissəsinin sidq-ürəkdən tapınması məhaldə təkkə-təriqət sisteminin tarixi gücü barədə müəyyən təsəvvür verə bilər²⁸⁰. Təkkə kökənli digər aşiq mühitləri kimi Şirvan aşiq mühiti də öz təşəkkül prosesini bu sistem daxilində keçirmişdir. Şirvan aşiqalarının rəqsə-ekstatik hərəkətlərə güclü meyl göstərməsi, ifa zamanı coşğun templi çalğı və oxuya üstünlük verməsi, habelə musiqi alətləri topluluğunun saz-balaban-qoşa nağara və s. müşayiətinin sənət normativinə çevrilməsi təkkə mərasimlərindən qalma əlamətlərdir²⁸¹.

279. M.H.Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları orta əsrlər* s.337

280. M.Nemət. *Azərbaycanda pirlər*. Bakı, *Azərnəşr*, 1992, s.68-69; Ə.Cəfərzadə, S.Qəniyev. *Şamaxı*. Bakı, "Səda", 1994, s.52-53

281. Qeyd: Bu müləhizə söylənərkən iyirminci yüzillikdə həmin topluluğa yersiz olaraq əlavə musiqi alətləri (qarmon, klarnet və s.qatılması) istisna edilir.

Şirvanda ustad sənətkar kimi tanınan mərhum aşiq Mahmud Ələsgəroğlunun (Qobustan rayonunun Şıxzerli kəndi) mənsub olduğu sənət ocağı barədə verdiyi məlumat Şirvan aşiq mühitinin təkkə-təriqət sisteminə bağlılığı baxımından olduqca qiymətlidir. Aşığın söylədiyinə görə, onların nəslinin kökü Sofi Həmid soyuna söykənir²⁸². Sofi Həmid öz möcüzatları ilə məşhur olan sufi şeyxi olub və hal-hazırda onun qəbri Şirvanın ən sınaqlı ziyarətgahlarından biridir²⁸³. Çox ehtimal ki, Sofi Həmid ocağına mənsub sufi-dərvişlər təriqət ayin və mərasimlərinin icrasında musiqidən-sazın da iştirak etdiyi musiqi topluluğundan istifadə etmişlər. Onlar həmin mərhələdə simvolik aşıqlığı-haqq aşıqlığını həyata keçirmişlər. Buna görə də onların aşıqlığı rəmzi-ürfani səciyyəyə malikdir. Sofi Həmid ocağının rəmzi-ürfani aşıqlığı Göyçədə Miskin Abdal ocağının yerinə yetirdiyi tarixi vəzifəyə tam uyğun gəlir. Aşıqlığın sənət tipi səciyyəsi alması bu qəbildən olan təkkə-təriqət ocaqlarının tarixi-estetik evolyusiyası ilə bağlıdır. Bu mənada Şirvanda aşiq sənətinin biçim-lənməsində digər təkkə-təriqət ocaqları ilə yanaşı Sofi Həmid ocağı da mühüm rol oynamışdır. Yeri gəlmişkən, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Şirvanın əsas aşiq ocaqlarından biri sayılan Şıxzerli kəndinin adındakı “Şıx” (“Şıx” əslində” “Şeyx” sözünün canlı danışıq biçimidir) komponenti də bu yerin tarixən təriqətlə sıx bağlılığının nişanəsidir. Şirvan aşiq mühiti ifaçılıq ənənəsi baxımından quzey Azərbaycandakı aşiq mühitlərinə nisbətən güney Azərbaycandakı mühitlərə daha yaxındır²⁸⁴. Saz-balaban-nağara, bəzən də qoşanağara müştə-

282. Bu bilgini 1993-cü ildə Qobustanın Şıxzerli kəndində mərhum Aşiq Mahmud Ələsgəroğlu vermişdir.

283. M.Nemət. *Azərbaycanda pirlər*, s.68

284. *Şirvan aşiq mühiti quzey Azərbaycandakı mühitlərdən yalnız Dərbənd aşiq mühiti ilə uzlaşır.*

rəqliyinə əsaslanan ifa tərzinin oxşarlığı, söz repertuarındakı bəzi variant çarpazlaşmalarının mövcudluğu mühitlərarası tarixi əlaqədən gələn qabarıq əlamətlərdir.

Qonşuluqdakı Qarabağ və Gəncəbasar mühitlərinə nisbətən bir qədər aralı məsafədə dayanan güney Azərbaycan mühitlərinə, xüsusən də Qaradağ - Təbriz əhatəsindəki aşiq mühitinə yaxınlıq və bağlılığın tarixi-estetik səbəbi nədir? Qaynaqlardan əldə edilən bilgilərə əsaslanaraq bu barədə aşağıdakı mülahizələri yürütmək mümkündür:

a) Qaradağ-Muğan-Şirvan xətti boyundakı coğrafi şərait gediş-gəliş üçün əlverişli imkan açmışdır. Buna görə də həmin bölgələrin iqtisadi və mədəni həyatı, o sıradan da aşiq mühitləri bir-biri ilə yaxından bağlı olmuşdur.

b) Səfəvilər zamanında Təbriz-Şirvan münasibətlərini nizamlamaq üçün həyata keçirilən demografik tədbirlər - Azərbaycanın güneyindən bir qisim tayfa və elatların köçürülərək Şirvanda yerləşdirilməsi də öz həlledici təsirini göstərmişdir²⁸⁵. Həmin tayfa və elatlara mənsub olan aşıqlar güneydəki aşiq mühitlərinə məxsus ifaçılıq ənənəsini və söz repertuarını özləri ilə gətirərək Şirvanda yaymışlar²⁸⁶. Hazırda Şirvanın əsas aşiq kəndləri sırasında öndəki yerlərdən birini alan Şamlı, Carlı-Cəyirli, Kolanı, Padar, Quşçu, Təklə və başqa kəndlər Səfəvilər zamanında güneydən Şirvana gətirilən tayfa və elatların adlarını daşıyırlar.

Şirvan aşiq mühiti Şirvan bölgəsi hüduqlarından xeyli kənara da nüfuz etdiyindən onun əhatə dairəsini ad götürdüyü mahalla çərçivələmək mümkün deyildir. Belə ki, Muğan böl-

285. O.Əfəndiyev, *Azərbaycan Səfəvilər dövləti*, s.189-190

286. Görünür, “Qurbanı” dastanının Zəncan versiyası da Şirvan aşiq mühitinə məhz belə daxil olmuşdur.

gəsinin - Salyan, Sabirabad, Beləsuvar və başqa bu kimi ərazilərin aşığı sənəti də ifaçılıq keyfiyyətlərinə görə Şirvan aşığı sənətinin tərkibinə daxildir. Maraqlıdır ki, bir çox hallarda Şirvan aşığı mühitindəki sənət həyatının qaynarlığını Salyan aşığılarının ifaçılıq və sənətkarlıq məharəti təmin etmişdir. Bu baxımdan Şirvan aşığı mühiti geniş anlam kəsb edir.

Təşəkkül dövründən üzü bəri Şirvan aşığı mühiti yüzrlərlə saz-söz sənətkarı yetirmişdir. Bəzən **Şirvan aşığılığının ilk azman siması kimi Şirvanlı Molla Qasımın adı önə çəkilir.** İlk dəfə ədəbi kimliyi və şerləri Salman Mümtaz tərəfindən 1926-cı ildə təqdim edilən Şirvanlı Molla Qasımın Şirvan aşığı mühitinə bağlılığı o qədər də inandırıcı deyildir. Salman Mümtaz Yunis Əmrənin bir şerində “Molla Qasım” adını çəkməsinə və ondan ehtiyat etməsinə istinad edərək Molla Qasımın XIII yüzillik çevrəsində yaşadığını güman etmişdir:

*Dərviş Yunis bu sözü ayri-büyrü söyləmə,
Səni siynəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir*²⁸⁷.

Şirvanlı Molla Qasımın cümg və ya təzkirələrdə qüdrətli sənətkar kimi adının keçməməsi onun nəhəng ədəbi şəxsiyyət (özü də Yunis Əmrəni sınağa çəkə bilən!) olmadığını göstərir. Burada bir məsələnin də üstündə durmaq lazım gəlir. “Molla” sözü və ad-titulu Azərbaycan və Anadolu arealında nə zamandan işlənir? Ərəbcənin “imla” (yazı yazan) kəlməsindən olan “molla” sözünün sözü gedən areallarda XV yüzillikdən tez işlənmədiyi görünməkdədir. Bu səbəbdən də Salman Mümtazı çaşıdıran “Molla Qasım” məsələsi heç cür Yunis Əmrə zamanına düz gəlmir. Şeirdə adı keçən “Dərviş Yunis” da Yunis Əmrə yop, XV əsrə aid olan Aşiq Yunisdir.

287. S.Mümtaz, *Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları*. Bakı, “Yazıçı”, 1986, s.354

Əldə olan Molla Qasım şerlərinin yazıya alınma zamanı bilinmədiyindən bu qaynaqların ədəbi-tarixi dəyərini konkretləşdirmək çətindir. Onun şerlərinin, xüsusən də qoşma və təcnişlərinin poetik mənzərəsi bu örnəklərin XVII-XVIII əsrlərə məxsusluğu təsəvvürünü yaradır: Molla Qasım təcnişləri o qədər cilalı və kamildir ki, onların XVII-XVIII əsrlərdən tez bu şəkildə biçimlənməsi imkansız görünür. Ən nəhayət, **Şirvanlı Molla Qasımın şerlərinin nəinki Şirvan aşığı mühitinə, hətta Azərbaycan aşığılığının hər hansı digər mühitinə məxsus sənətkarların söz repertuarında yaşamaması onun Azərbaycan aşığılığına bağlı olmadığını söyləməyə əsas verir.** Şirvanlı Molla Qasım adma təqdim olunan şerlər aşığı repertuarında Xəstə Qasımın şerləri kimi yaşayır. Görünür, bir müddət Şamaxıda yaşamış Xəstə Qasımın şerləri “Şirvanlı Molla Qasım” möhürü ilə hansısa bir cümgdə qeydə alınmış və dolaşıqlıq da burada yaranmışdır.

Əldə olan bilgiyə görə Şirvan aşığılığının ilk tanınmış nümayəndəsi olan Şirvanlı aşığı Dostunun on altı on yeddinci yüzillikdə yaşadığı təxmin edilir. On yeddi - on səkkizinci yüzilliklər arasında Şamaxıda Aşığı Baba Şirvani, Aşığı Rüstəm, Aşığı Saleh kimi ustad sənətkarlar şöhrət qazanmışlar²⁸⁸. On doqquzuncu yüzillikdə Şamaxı, Ağsu, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, İsmayilli və başqa nahiyələrdən Aşığı Səməd, Aşığı Mürsəl, Şıxzerli aşığı Bilal, Padarlı aşığı Zəki, Nabırlı aşığı Badam, Şilyanlı aşığı Soltan, Cöyürlü aşığı Fərman saz-söz aləmində ad çıxartmışlar. Şirvan aşığı mühiti iyirminci yüziliyə Aşığı Mirzə Bilal, Aşığı Şamil, Aşığı Əhməd, Aşığı Şakir, Aşığı Pənah, Aşığı

288. *Şirvan aşığılarının müxtəlif sənətkar nəsiləri barədəki bu və bundan sonrakı bilgiler folklorçu S.Qəniyevin hazırladığı xüsusi xronoloji göstəricidən Bax: Şirvan aşığıları hazırlayan S.Qəniyev, Bakı, 1992, s.103-112 götürülmüşdür.*

Bəylər, Aşıq Məmmədağa, Aşıq Hacallı, Aşıq Xanış, Aşıq Rza Qobustanlı, Mahmud Ələsgəroğlu sənətini bəxş etmişdir. Hazırda onların ifaçılıq və yaradıcılıq ənənəsini Abbas Musaxanlı (Qobustan), Aşıq Barat, Aşıq Xanmusa (Şamaxı), Aşıq Əvəz, Aşıq Yanvar (İsmayılı), Aşıq Haşım (Quba), Aşıq İxtiyar (Salyan), Aşıq Fərhad, Aşıq Əhliman (Ucar), Aşıq Ağammurad (Şamaxı), Aşıq Məhəmməd Şirvanlı (Ağsu) Əli Tapdıqoğlu, Vüqar Mahmud oğlu və başqaları ləqayətlə davam etdirirlər.

İfaçılıq keyfiyyətlərinə görə XX yüzillikdə Şirvan aşıq məktəbinin əsas istiqamətləndirici Aşıq Şakir Hacıyev olmuşdur. Onun çalğı və oxu biçimi onlarla Şirvan aşığının sənət aləminə gəlməsinə təkan vermişdir. Aşıq Şakirin ifa etdiyi aşıq mahnıları xanəndə repertuarında da geniş yer almışdır.

Şirvan aşıq mühiti regionda muğam üslubunun güclənməsi səbəbindən XIX-XX yüzilliklərdə çalğı və oxu tərzini bir qədər dəyişdirmək məcburiyyətində qalmış və xeyli dərəcədə xanəndəçiliyə meyllənmişdir. Sovet hakimiyyəti dönməndə ideologiyadan gələn bayağı və şit çalarlar kolxoz, pambıq, kommunist partiyasının tərənnümləri və s. da klassik ifaçılıq və yaradıcılıq ovqatına müəyyən xələl gətirmişdir. Bununla belə, sənətin ana axarı sıradan çıxmamış və öz tarixi mahiyyətinin əsas cizgilərini qoruya bilmişdir. Şirvan aşıq mühiti ustad-şagird ənənəsini yaşadan çağdaş mühitlərdən biri olduğu üçün öz tarixi mövcudluğunu davam etdirmək imkanına malikdir.

BORÇALI AŞIQ MÜHİTİ

Ustad-şagird münasibətlərini tarixi ənənədən gələn münbit zəmin üzərində mühafizə etmək baxımından Borçalı aşıq mühitinin sənət mənzərəsi də xüsusi maraq doğurur. Zəngin repertuar yükünə və yüksək səviyyəli ifaçılıq məha-

rətinə malik olan bu mühitdəki sənət qaynarlığının qorunub saxlanılmasında aşıqlığın birindən digərinə ötürülməsi prinsipinin ciddiliyi və davamlılığı əsas təkanverici qüvvədir. Folklor yaddaşının verdiyi bilgiyə görə digər aşıq mühitlərinə nisbətən Borçalı aşıq mühitində şagirdlərin öz ustadlarından xeyir-dua alıb sərbəst aşıqlığa başlaması prosesi daha çox vaxt aparmışdır. Bu ənənə indinin özündə də qismən gözlənilir.

Borçalı aşıq mühiti təşəkkül tərzinə görə Azərbaycan aşıqlığının təkkə kökənli tipindən daha çox aşıqlaşmış ozanlar qanadına daxildir. Düzdür, bu mühitdə təkkə ənənəsinin də müəyyən əlamətləri vardır, daha doğrusu, mühitin söz repertuarında təkkə şəri, eləcə də rəmzi-ürfani söyləmələr digər mühitlərdə olduğu kimi üst qatda yer alır. Bununla yanaşı, təkkədən gələn ovqat oxu, çalğı və davranış tərzində görüntülü cizgilərlə nəzərə çarpır.

Oxu, çalğı və davranış tərzində ekstaz yaradan ünsürlərin aparıcı olması ilə səciyyələnən təkkə kökənli aşıqlardan fərqli olaraq burada oxu və çalğının ləngərliliyi, bir növ ağırtaxtalılığı, bundan əlavə, aşığın az hərəkətliliyi qabarıqdır ki, bu da ozan ifaçılıq ənənəsindən qalma keyfiyyətlərdir. Əslində Borçalı aşıqlarının təksaz ifaçılar olması da onların ozan ənənəsinə söykəndiyini göstərir. Bəllidir ki, ozanlar təkcə qopuzla çalıb oxuyurdular. Təkkə ocağına birbaşa bağlılığın olmamasına görədir ki, Borçalı aşıq mühiti yaradıcı mühitdən daha çox ifaçı mühit kimi səciyyəvidir. Çalğı və oxu kamilliyinə görə digər mühitlərin bir çoxundan aşkar üstünlüklə seçilən Borçalı aşıq mühitində ötən yüzilliklər ərzində Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgülablı Valeh, Dollu Mustafa, Aşıq Ələsgər, Hüseyn Şəmki, Hüseyn Bozalqanlı səviyyəsində yaradıcı aşıqların müşahidə edilməməsi bu baxımdan heç də təsadüfi deyildir. Bu faktın ciddi argument olduğunu qüvvətləndirən belə bir cəhəti də diqqət önündə

saxlamaq lazımdır ki, mühitin tarixi mənzərəsində “haqq aşığı” statusuna malik sənətkar demək olar ki, yoxdur. Əslində təşəkkülün tipi və prinsipi baxımından bu tamamilə təbii bir haldır. Çünki Borçalı aşığı mühiti öncə də deyildiyi kimi, təkkə ocağından çıxan aşıqlardan daha çox təkkə-təriqət sisteminin dolayı təsiri nəticəsində sonradan aşığılaşmış ozanlardan təşkil olunmuşdur. “Haqq aşığı” ad-titulu isə təkkə ocağına və Həzrət Əli kultuna sıx bağlılıq (“Haqq aşığı” statusu aşığıqda bir qayda olaraq Həzrət Əli tərəfindən verilir. Borçalı mühiti isə məzhəbi yöndən Həzrət Əli ilə o qədər də bağlı deyildir) tələb etdiyindən aşığılaşmış ozanlar mühitində bu statusun yer almaması tarixi baxımdan məzhəb və sənət qanunauyğunluğu daxilindədir.

Borçalı aşığı mühiti öz sənət şəbəkəsini yalnız adını daşıdığı mahalın coğrafi hədudları ilə çərçivələmir. Borçalı mahalından əlavə qonşu Başkeçid, Qarayazı, Qaraçöp regionları da sənət ahəngindəki uyğunluğa görə bu mühitin adı altında fəaliyyət göstərir. Qazax mahalının da böyük bir kəsimi Borçalı aşığı mühitinə məxsus sənət ənənəsinə bağlıdır. Tarixi baxımdan yanaşdıqda buraya iyirminci yüzilliyə qədərki Tiflis ərazisini də əlavə etmək olar. Sözü gedən irimiqyashı çevrədəki aşığı mühitin adı tarixən şərti şəkildə “Tiflis”, “Tiflis şəhəri”, “Tiflis mahalı” biçimində də getmişdir. Adətən, məşhur aşığı mühitlərinin adlarına dastanların süjet xəttində sıx-sıx rast gəlinir. Təbriz, Zəncan, Urmu, Naxçıvan, İrəvan, Dərbənd, Qarabağ, Gəncə adlarının dastanlarda tez-tez çəkilməsi, hətta bəzi dastanların yurd yerlərinin həmin ərazilərdəki əhvalat və hadisələrlə bağlanması bu səbəbdəndir. Sadalanan yer adları sırasında “Tiflis” adının da xüsusi fəallıq kəsb etməsi bəlli bir həqiqətdir. Bu folklor faktına söykənərək belə bir mülahizə yürütmək mümkündür ki, orta çağ kontekstində “Tiflis”, “Tiflis şəhəri”, “Tiflis mahalı” folklorik

biçimləri ilə dastan yaddaşına yerləşmiş tarixi-estetik qənaət indiki anlamda başa düşülən Borçalı aşığı mühitini ehtiva etmişdir. Başqa sözlə, folklor qaynağındakı “Tiflis” təsəvvürü müəyyən şərtlilik daxilində çağdaş “Borçalı aşığı mühiti” sənət şəbəkəsinin demək olar ki, əvəzedicisidir.

Borçalı aşığı mühiti tarixi-mədəni şəraitə uyğun olaraq Gəncəbasar, Göyçə, Urmiya, Çıldır və Qars aşığı mühitləri ilə daha sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. Təşəkkül tərzindəki oxşarlığa görə Anadolu aşığı sənətinə bağlılığı da mövcuddur.

Borçalı aşığı mühitin özünəməxsus ifaçılıq biçimi qazanmasında Urmiya aşığı mühitindən gələn təsirin mühüm rolu olmuşdur. Bu sıradan XIX yüzillikdə Urmiyanın Dol Dizəsi kəndindən gələn Dollu Abuzərin mənsub olduğu mühitin çalğı və oxu tərzini Borçalıya yeritməsi ən həlledici məqamlardan birini təşkil edir. Dollu Abuzər sənət şəcərəsinə daxil olan aşığı Əhməd Sadaxlının öz ustadları ilə bağlı təqdim etdiyi bilgi maraqlı bir mənzərə ortaya çıxarır.

Əhməd Sadaxlı (XX-XXI yüzillik) - Borçalı

↑

Hüseyn Saracılı (XX yüzillik) - Borçalı

↑

Quşçu İbrahim (XIX-XX yüzillik) - Borçalı

↑

Dollu Abuzər (XIX yüzillik) - Urmiya

↑

Dollu Mustafa (XVIII yüzillik) - Urmiya

↑

Avdal (XVIII yüzillik) - Urmiya

↑

Xəstə Qasım (XVIII yüzillik) - Təbriz-Qaradağ

Deməli, Borçalı aşığılığının əsas ləmslərindən (oxu-çalğı tərz) olan Hüseyn Saracılı ləmsinin kökləri Dollu Abuzər xətti ilə Xəstə Qasıma qədər gedib çıxır. Borçalı aşığılarının repertuarında yer alan bir çox unikal saz havalarının ("Dol hicranı", "Mansırı", "Qürbəti Kərəm", "Bəhməni" və s.) hansı xəttlə bu mühitə daxil olduğunu yuxarıdakı sənət şəcərəsi aydın göstərir. "Xəstə Qasım" dastanının və şerlərinin bu mühitdəki aktivliyi də ustada ehiram prinsipinin inikasından başqa bir şey deyildir. Çıldır Aşıq Şenlik və onun çevrəsinin, eləcə də Aşıq Sadiq Sultanov (Dərəçiçək) ifaçılığı da Borçalıdakı saz-söz iqliminin qaynar mənəvi həyata çevrilməsində əvəzsiz rolu olmuşdur. Sadiq Sultanov-Əmrah Gülməmmədov-Kamandar Əfəndiyev ifaçılıq ənənəsi güclü bir məktəbin yaranmasına və bu məktəbin Borçalı hüdd-larından kənardakı mühitlərə, o cümlədən də güney Azərbaycanı aşığı ifaçılığına təsir göstərməsi günümüzün gerçəklidir. (Borçalı mühitinin sözü gedən istiqamətdəki tarixi və çağdaş mənzərəsi Tinatin Məmmədovanın "Borçalı aşığı mühiti" adlı tədqiqat işində (1999) öz geniş əksini tapmışdır).

İfaçılıqda digər musiqi alətlərindən istifadəyə yol verilmədiyi səbəbindən Borçalı aşığı mühitində sazın melodik imkanlarının genişləndirilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Təsədüfi deyildir ki, iri tavar sazlarda çalıb oxumaq ənənəsi əsasən bu mühitdə qərarlaşmışdır. Sazın texniki baxımdan gücləndirilməsi-onun yeni simlər və pərdələrlə zənginləşdirilməsi istiqamətində ustad sənətkar Əmrah Gülməmmədovun apardığı islahatların Borçalıda baş verməsi də regionun saza məxsusi həssaslıq göstərməsinin əlaməti kimi səciyyəvidir. Aşıq Əmrah iyirminci yüzilliyin ortalarında tədrici təkamül yolu ilə sazın simlərinin sayını artıraraq doqquzdən on birə, pərdələrini isə on üçdən on səkkizə qaldırmışdır.

Sazın texniki gücünün artırılmasında da Borçalı aşığı

mühiti əhəmiyyətli rol oynamışdır. Bu sıradan da Əmrah Gülməmmədovun çalğı üslubunun yaratdığı ənənəni ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Yüksək sənətkarlıq keyfiyyətlərinə malik olan bu çalğı üslubu az zaman içərisində Azərbaycan aşığı mühitlərinin əksəriyyəti tərəfindən mənimsənilmişdir.

Borçalı aşığı mühitinə məxsus sənətkarlar klassik ha-vaların məharətli ifaçısı olmaqla yanaşı, saz bəstəçiliyi ilə də məşğul olmuş, "Məmmədbağırı", "Başxanımı", "Sultanı", "Qəribi", "Mansırı", "Mixəyi", "Fəxri", "İbrahimi", "Qarakəhəri", "Dol hicranı", "Faxralı müxəmməsi", "Faxralı Dilqəmi", "Bəhməni", "Borçalı yurd yeri" kimi orijinal havalar yaratmışlar.

Aşıq ifaçılığındakı ənənəvi musiqi repertuarına özünəməxsus mühafizəkarlıqla yanaşan bu mühitdə bir sıra hallarda klassik saz havalarının variant çalarlarına da rast gəlinir²⁸⁹. Bəzən variant çalarları saz havasının ad dəyişməsinə də gətirib çıxarır. Məsələn, çalğıdakı variant çalarına görə ənənəvi "Göycəgülü" Borçalıda "Başkeçid gözəlləməsi", "Kərəm gözəlləməsi"- "Əhmədi Kərəm", "Hüseyni" - "Dastanı", "Qəhrəmanı"- "Həcəri" adlarıyla tanınır. Əslində bir melodik mətnin-saz havasının müxtəlif adlar altında çalınması digər aşığı mühitlərində də müşahidə edilir. Hava adlarının sayının saz havalarının özlərindən bir neçə dəfə çox olması məhz bu səbəbdən - mühitlərə məxsus yerli - regional adların yaranmasından irəli gəlmişdir²⁹⁰.

Çalğı və oxu tərzində özünəməxsus melodik-üslubi keyfiyyətlər nümayiş etdirən Borçalı aşığı mühitinin saz repertuarında da bölgə koloritini və yerli sənətkarların yaradıcılığına məxsus bəzi özəllikləri sezmək mümkündür. "Koroğlu"

289. *Borçalı aşığı mühitinə məxsus havalar və variant çalarları barədə bilgini bizə Aşıq Aslan Kosalı və folklorçu Elxan Məmmədli vermişdir.*

290. *M. Həkimov. Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı, s. 219-230*

dastanının digər aşiq mühitlərində müşahidə edilməyən bir sıra qolları, “Cahangir-Mələksima”, “Şəhri-Mehri”, “Zərqəmşah”, “Güllər Pəri”, “Yetim Hüseyn”, “Şah İsmayılın ata mülkü”, “Səmədağa” kimi bölgə səciyyəli dastanlar, habelə Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Səadət Buta və başqa sənətkarlarla bağlı hekayət və söyləmələr bu qəbildəndir. Borçalı mühitində Azərbaycan aşiq sənətinin Dost Pirməmməd, Qul Allahqulu, Dollu Abuzər, Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Sadıq Sultanov, Quşçu İbrahim, Əmrah Gülməmmədov, Aşiq Sona, Hüseyn Saraclı, Alxan Qarayazlı, Kamandar Əfəndiyev, Nurəddin Qasımlı, Aşiq Göyçə, Əhməd Sadaxlı kimi ustadları çalıb-çağırmışdır. Aslan Kosalı, Məhəmməd Sadaxlı, Kövrək Murad, Ziyəddin Keşəli, Aşiq Gülabı, Aşiq Tərmeyxan, Aşiq Telli və onlarla başqa saz-söz ustaları bu gün mahalın sənət ənənəsini ustadların adına və ruhuna yaraşan bir ləyaqətlə davam etdirirlər. Əldə olan son bilgiyə (2003-cü il) görə hazırda regionda fəaliyyət göstərən aşıqların sayı otuzdan yuxarıdır. Bir çox aşiq mühitlərinin dağıldığı və ya tənəzzülə uğradığı iyirminci yüzillikdə Borçalı aşiq mühiti milli-etnik həyat tərzinin kənar müdaxilələrə yol verməməsi Azərbaycan respublikasının ərazisindən kənarda - indiki Gürcüstanda qaldığı üçün orada yad etnik-mədəni təsirdən özünü qoruma meyli güclüdür nəticəsində öz tarixi qaynarlığını qoruya bilmişdir.

XX yüzilliyin sonralarından etibarən Borçalı aşiq mühitinə məxsus sənətkarların bir qismi öz mühitlərindən kənarda - Bakı, Gəncə, Sumqayıt kimi mərkəzi şəhərlərdə də fəaliyyət göstərməkdədirlər.

GƏNCƏBASAR AŞIQ MÜHİTİ

Qüzey Azərbaycandakı aşiq mühitləri sırasında həm yerinə yetirdiyi tarixi-mədəni funksiyaya, həm də sənətin çağdaş mənzərəsində tutduğu aparıcı mövqeyə görə Azərbaycan Respublikasının qərbində qərarlaşmış aşiq mühiti xüsusi nüfuz və hörmət sahibidir. **Bu aşiq mühitinin sənət şəbəkəsini əhatə edən coğrafi hədudlar Goranboy-Daşkəsən-Göygöl-Gəncə-Şəmkir-Tovuz-Gədəbəy-Qazax böyündəki irimiq-yaslı ərazini çevrələyir.** Sözü gedən ərazini tam dəqiqliyi ilə ifadə eləyə biləcək tarixi-coğrafi adın olmadığını nəzərə alaraq oradakı aşiq mühitini şerti şəkildə “Gəncəbasar aşiq mühiti” adlandırmaq məqsədyönlüdür. Borçalı, Göyçə və Qarabağ aşiq mühitlərinə söykəyi olan Gəncəbasar aşiq mühiti öz ətrafında üç yüzdən yuxarı kəndi cəmləşdirir. Bu gün də əksəriyyətində saza böyük həssaslıq duyulan həmin oymaqlarda tarixən aşıqsız bir toy-düyün belə keçirilməmişdir. Gəncəbasar mühitinə ana axarını təşkil edən Tovuzda hətta elə kəndlərə (Bozalqanlı, Xatınlı, Əlimərdanlı, Azaflı, Öysüzlü və s.) rast gəlinir ki, orada hər evdə ən azı bir saz var. Bu kəndlərdə saza-sözə bağlılıq o qədər güclüdür ki, uşaqdan böyüyə hamı, hətta qız-gəlinlər də saz çalıb oxumağı bacarırlar.

Azərbaycan türklüyünün etnik tərkib baxımından ən duru bölgələrindən biri olan Gəncəbasar oğuzlara məxsus dil, ruh və folklor koloritinin son dərəcə güclü qorunduğu regionlardan biri olduğu üçün milli-mənəvi özümlüyün yaşayıb inkişaf keçirməsindən ötrü burada münbit zəmin mövcuddur. Bu səbəbdən də əski ozan sənətinin, daha sonra isə aşiq sənətinin Gəncəbasarda bir çox qüvvətli ocaqlar yaratması təbiidir. “Ozanlar məhəlləsi” Gəncə yer adının bu regionda olması, orta çağlarda Gəncədə söz və musiqi məclisləri qurulması bölgədəki sənət ənənəsinin qədim çağlara bağlanan dərin köklə-

rindən soraq verir.

Gəncəbasar aşiq mühiti Azərbaycan aşıqlığının əsasən “təkkə kökənli aşıqlar” qanadına daxildir. Düzdür, burada “aşıqlaşmış ozanlar” xətti də müəyyən yer tutur: xatırlamaq kifayətdir ki, ozan sənətinin təmsilçisi olan Dədə Yediyarın hə-rəkətlərində (məsələn, Qurbani ilə Gəncədəki deyişmələrində) aşıqlaşmaya cəhd edildiyi açıq duyulur. Bununla belə, Gəncəbasarda aşıqlığın təkkədən-sufi-dərviş ocağından təməl götürən axarı daha qabarıq olmuş, hətta onların güclü təsiri altında bu bölgənin aşıqlaşmış ozanları da sənətin təkkədən gələn ovqatına köklənmişdir.

Gəncəbasarda sufi-dərviş ocağının hansı səviyyəli tarixi mövqeyə malik olduğunu Aldədə ziyarətgahının el arasındakı hazırki nüfuz göstəricisindən də müəyyənləşdirmək mümkündür. Tovuz rayonu ərazisində olan bu ziyarətgah orta çağın ən güclü sufi-dərviş ocaqlarındandır. Miskin Abdal (Göyçə) və Sofi Həmid (Şirvan) ocaqlarının qurucuları kimi bu ocağın qurucusu da, şübhəsiz ki, sufi ideoloqudur. Ocaq onun adına bağlı olduğu üçün “**Aldədə ocağı**” adlanır. Digər təriqət ocaqlarında olduğu kimi “Aldədə ocağının” da möcüzat-kəramət göstərmə qabiliyyəti barədə çoxsaylı rəvayətlər el arasında gəzib doladır. Aldədənin kəramətlərindən söz açan rəvayətlərlərdən birində deyilir ki, Aldədə möcüzatına şəkk eləyən bir neçə adam onun yanına gəlib möcüzatı öz gözləri ilə görmək istədiklərini bildiriblər. Aldədə böyük bir tonqal qaladır. Tonqalın alovları ərşə dayananda o, körpə bir quzunu qucağına alıb ocağın içinə girir. Baxanlar düşünür ki, Aldədə qucağındakı quzu qarışıq yanıb kül olacaq. Üstündən bir xeyli keçir. Ocaq yanıb külə dönür. Adam boyu qalanmış külü aralayır ki, görsünlər Aldədə yanıb nə hala düşüb. Bir də görür ki, Aldədə külü yarıb qırağa çıxdı. Qucağındakı quzu da dipdiridir. Baxırlar ki, Aldədənin saç-saqqalı, quzunun da tü-

kləri qırov içindədi. Hamı onun kəraməti önündə diz çökür.

Aşiq Ələsgərin sözü gedən rəvayətlərin ərsəyə gəlməsindən xeyli sonralar - on doqquzuncu yüzillikdə Aldədə möcüzatına ayrıca diqqət yetirməsi də xalq arasında bu ocağa böyük inam və ehtiramdan irəli gəlirdi:

Aldədədə olur möcüzat zühür...

“Aldədə” çox ehtimal ki, ocaq sahibi şeyxin rəmzi-ürfani adıdır. Onun əsil adı yəqin ki, başqadır. Əslində “Aldədə” rəmzi-ürfani səciyyəyə malik ad-titul qovuşuğudur. “Dədə” sufi - dərviş (ələvi - səfəvi) sistemində şeyxlik mərtəbəsi göstəricilərindən biridir. “Al” komponenti isə ruhlar dünyasına-ilahi aləmə bağlılıq əlamətinin əksətdiricisidir. Orta yüzilliklərdə bu qəbildən olan rəmzi-ürfani ad-titullar “haqq aşıqlı-yı” statusunun çoxsaylı simvolik göstəriciləri sırasına daxil olmuşdur. Miskin Abdal və Sofi Həmid ocaqları kimi Aldədə ocağı da aşıqlığın “haqq aşıqlı-yı” - ilahi eşq aşıqlı-yı mərhələ-sini hazırlamışdır. Bu ocaqdan çıxan dərviş-aşıqlar tədricən sənətkar-aşıqlara çevrilmişdir. Olsun ki, aşıqlığın Gəncəbasarın başqa kəsimlərinə nisbətən Tovuzda daha qüvvətli olması oranın süfi-dərviş ocağına-Aldədəyə birbaşa bağlanmasından irəli gəlir. Bu çevrədə Avdal, Avdalı, Sofulu, Sofular, Miskinli, Yekallar, Öysüzlü kimi təriqət məzmununu daşıyan toponomik göstəricilərin-yer-kənd adlarının mövcudluğu və məhz həmin kəndlərdə aşıqlığa güclü meyl göstərilməsi də Gəncəbasar aşiq mühitinin təkkə kökənli olmasına dəlalət eləyir.

İfaçılığın saz-balaban müştərəkliyinə əsaslanması, çilgin-yüyrək oxu tərzinə üstünlük verilməsi, ifa zamanı ekstatik hərəkətin-rəqsin qabarıqlığı da Gəncəbasar aşiq mühitində təkkə-təriqət ocağından gələn mərasim normativlərinin izləri kimi yaşayır. Mikayıl Azaflı iyirminci yüzilliyin qırxıncı

illərində ustadı Aşıq Əsədın öz dilindən eşitmişdir ki, bir zamanlar aşıqlar üzbəüz durub saatlarla coşğun tərzdə çalıb-çağırar, axırda vəcdə gələrək qızmış sac üstünə çıxıb saz çalacaqla daha cılığın tərzdə oxuyar və sonra yerə enərmişlər. Qızmış sac onların yalın ayağını zərrəcə yandırmazmış²⁹¹.

Musiqi, temperamentli oxu və rəqs vasitəsilə ekstaz vəziyyətinə gələrək qeyri-adi hərəkətlər eləyə bilmək (möcüzat göstərmək!) də təkkə mərasimlərindən, genetik baxımdan isə qam-şaman kompleksindən gəlmə keyfiyyətdir.

Təkkə kökənindən gəlidiyi üçün Gəncəbasar aşığı mühiti ifaçılıqda yüksək peşəkarlıq qabiliyyəti nümayiş etdirməklə bərabər poetik yaradıcılığa da xüsusi diqqət yetirmişdir. Yəhya bəy Dilqəm, Hüseyn Şəmki, Hüseyn Bozalqanlı, Öysüzlü Səməd, Xınnalı Qasım, Seyfəli Pənah, Əlimərdanlı Nəcəf, Xəyyat Mirzə, Həsən Mülküllü, Məftun Əziz, Mikayıl Azaflı, Şıxlı Məhəmməd kimi yaradıcı sənətkarların öz mühitlərindən çox-çox uzaqlarda saz-söz xiridarı sayılması, düzüb-qoşduqları şerlərin dildən-dilə, eldən-elə yayılması, bir çox aşığı rəvayət və söyləmələrinin, eləcə də "Dilqəm", "Aşığı Hüseynin Naxçıvan səfəri", "Hüseynlə Bəyçoban", "Öysüzlü Səməd", "Məftun-Leyla" və s. dastanların onların adına bağlanması Gəncəbasar aşığı mühitinin yaradıcı mənzərəsindən sorğu verir.

Diqqət çəkən yaradıcı keyfiyyətlər sırasında mühitin sənət həyatında aşığı dəyişmələrinin tarixən xüsusi fəallığa malik

291. Mikayıl Azaflı bu bilginə bizə 1989-cu ildə Tovuzda vermişdir. Eyni bilginə 1993-cü ildə Şəmkirdə Murad Niyazlıdan da almışıq. Maraqlıdır ki, yanar odu, ocağı, tonqalı öz iradəsinə tabe etdirmək keyfiyyəti odundorviş ocaqlarının məskun olduğu ələvi-bəktəşi-səfəvi arealı boyunca hər yerdə müşahidə olunur. Tarixi semantika qam-şaman dünyagörüşünə söykənən belə rəvayətlərə Qafqaz, İran və Anadoluda sıx-sıx rast gəlinir. Bax: Ahkem Yanar Ocak. Alevi-Bəktəşi inanclarının islam öncəsi izləri. İstanbul, 2003, s.166-170.

olması faktını da vurğulamaq lazım gəlir. Dəyişmələrə meylin güclüliyü və söz repertuarının bu qəbildən olan nümunələrlə zənginliyi Gəncəbasar aşığı mühitində poetik məharətin tarixi göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də dərin təsəvvüf bilgisinin əksətdiricisidir. Çünki həmin dəyişmələrin böyük əksəriyyəti fəlsəfi-ürfani məzmunla malikdir və qarşıdakının klassik aşığılıq normativinə hansı səviyyədə uyğun gəldiyini, yəni təkkə-təriqət sisteminə bağlılıq və bələdlilik dərəcəsini müəyyənləşdirmək məqsədi daşıyır. Buna görə də bu mühitdə biçimlənmiş dastan, rəvayət və söyləmələrin süjet axarında dəyişmələrin əsas yer tutması, ən başlıcası isə həmin dəyişmələrdə təriqətlə bağlı sorğu-suallara geniş meydan verilməsi təbiiidir.

Dəyişmələrdən əlavə, aşığı şəri şəkillərinin çeşidli biçimlərinin yaranmasında, xüsusən də tənəsin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində Gəncəbasar sənətkarları mühüm rol oynamışdır. İsmayıl Sadıxlı, Mikayıl Azaflı, Vəli Miskinli, Şıxlı Məhəmməd, Xalıqverdi Bozalqanlı, Bisavad Teymur, Goranboylu Səfər, Səlim Sınədoğdu, Kəmsavad kimi sənətkarların tənə yaradıcılığına gətirdiyi yeniliklər sözü gedən aşığı şəri şəklinin struktur və poetik sistemini əhəmiyyətli dərəcədə kəmilləşdirmişdir. Gəncəbasar mühitinin yaradıcılıq çevrəsi fəlsəfi və aşiqanə məzmunla malik lirik, cyni zamanda lirik-epik nümunələri əhatə etməklə yanaşı, bəhəddirlik-əronlik motivləri daşıyan el hekayətlərini, tarixi-qəhrəmanlıq dastanlarını özündə cəmləşdirir. Başqa nümunələri xatırlatmadan öncə, orasını ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, "Koroğlu" dastanının əsas ocaqlarından biri məhz Gəncəbasar aşığı mühitidir. "Koroğlu" dastanının ifaçılığında misilsiz qabiliyyətinə görə bu mühitdə bir qisim ustad aşığı müxtəlif zamanlarda məxsusi olaraq "Koroğlu aşığı"- "Koroğluxan" deyilmişdir. Aşığı Əsəd Bozalqanlı, Qaraçıoğlu İbrahim, Aşığı Qara Mövləyev, Aşığı İslam Yusifov, Aşığı Mirzə Bayramov, Aşığı İmran Həsənov, Aşığı Mahmud

Məmmədov, Aşıq Ələsgər Tağıyev Gəncəbasar aşığılığında “Koroğlu aşığı”-“Koroğluxan” titulu qazanan qüdrətli sənətkarlardır. Onlar güclü və temperamentli səs tipinə malik olduqlarından oxuyan zaman səsləri uzaq məsafədən eşidilmişdir. Belə aşıklardan bir çoxu zilə çəkərək səs gücünə “otuzluq lampa” adlanan neft çırağını söndürə bilmişdir. Gəncəbasarda saz-söz meydanında hərbi-zərbə gəlmə üsullarından birinin zil səslə “Misri” üstündə “Koroğlu” oxumaq olması da təsadüfi deyildir.

Tamamilə təbiidir ki, “Koroğlu” dastanının Vəli Xuluflu (1927 və 1929) və Hümmət Əlizadə (1941-ci il) tərəfindən hazırlanmış ilk nəşrlərindəki və ən nəhayət, altmışıncı illərdə M.H.Təhmasib tərəfindən hazırlanmış mükəmməl akademik nəşrindəki materialların demək olar ki, əksəriyyəti Gəncəbasar aşığı mühitinə mənsub sənətkarların repertuarından toplanılmışdır.

XIX-XX yüzilliklərində Çar Rusiyasının Azərbaycandakı müstəmləkəçilik siyasətinə qarşı çıxan, haqsızlığı-ədalətsizliyi qəbul etməyərək qaçaqçılıq yolu tutan el bəhədirləri haqqında Gəncəbasar aşıkları çeşidli dastanlar düzüb qoşmuşlar. Mahalda igidliyi, mərdliyi ilə ad çıxardan qaçaqların hünər və şücaətləri “Qaçaq Tanrıverdi”, “Qandal Nağı”, “Dəli Ah”, “Qaçaq Kərəm”, “Qaçaq Süleyman” dastanlarında öyülüb təriflənmişdir²⁹².

İstər “Koroğlu” dastanının, istərsə də adı çəkilən qaçaq dastanlarının Gəncəbasar aşıklarının repertuarında mühüm və işlək bir mövqe tutması bu mühitdəki aşığılığın tarixən həm də hərbi-siyasi mərasimlərdə çalib-çağırın, ordunun eyni zamanda xalqın döyüş-mübarizə ovqatını yüksəldən meydan aşığılığı olduğunu göstərir. Yaradıcılığa meylin güclü olması səbəbinə görə ki, Gəncəbasar mühiti sənət və ruh baxımından

292. R.Rustamzadə. *Azerbaydžanskije istoriko-qeroičeskie dastani. Avtoreferat dis. na soisk. uç. st. doktora filol. nauk, Baku, 1988, s.44-45*

aşıqlara çox yaxın olan istedadlı el şairləri ilə zəngindir. Təkcə iyirminci yüzillikdə burada Xəyyat Mirzə, Kəmsavad, Molla Səməd, Bisavad Teymur, Mülkülü Həsən, Məftun Əziz, Salahlı Paşa, Kar Hüseyn, İsmayıl Katib, Şair Cavad, Miskinli şair Vəli, Goranboyu Səfər, Bimar İsgəndər və başqa onlarla el şairləri saz kökü üstündə söz düzüb-qoşmuşdur. Əslində on səkkizinci yüzillikdə Vaqif və Vidadi də Gəncəbasar mühitinə (Qazax) məxsus el şairliyindən qalxaraq yazılı ədəbiyyata bağlanmışlar. Aşıqlar arasında “Vaqif” dastanının və “Vaqifi” saz havasının, habelə Vidadi və Vaqif şerlərinin geniş yayılması da onların Gəncəbasar mühiti ilə el şairi kimi birbaşa əlaqəsini təsdiqləyir.

Azərbaycan aşığı sənətinə Aşıq Ovalar, Aşıq Şıvıldıq, Aşıq Cəfərqulu, Aşıq Məmmədqulu (XVII-XVIII yüzilliklər), Küvəndikli Əhməd, Hüseyn Şəmkirli, Öysüzlü Səməd (XIX yüzillik), Hüseyn Bozalqanlı, Əlimərdanlı Nəcəf, Mirzə Bayramov, Əsəd Rzayev, Şair Vəli, Qaraçıoğlu İbrahim, Aşıq Zülfüqar, İslam Yusifov, Qara Mövlayev, Teymur Morullu, Şıxlı Məhəmməd, Xatunlu Ələkbər, Azafli Mikayıl, Əkbər Cəfərov, Murad Niyazlı, İmran Həsənov, Avdı Qaymaqlı, Cəlal Qəhrəmanov, Aşıq Əskinaz, Kərəm İncəli, Xanlar Məhərrəmov (XX yüzillik) kimi saz-söz ustaları bəxş edən Gəncəbasar aşığı mühitində hazırda Ədalət Nəsimov, Ələsgər Tağıyev, Mahmud Məmmədov, İsfəndiyar Rüstəmov, İdris Xınnalı, Əli Quliyev, Hacı Çaylı, Nəsrəddin İsmayilov, Əlixan Niftəliyev, Fəzail Miskinli, Aşıq Nemət, Altay Şınıxlı, Ulduz Sönmez, Solmaz Kosayeva, Gülarə Azafli, Zülfüyyə Aşıqlı, Lətifə Çəsməli Qələndər Zeynalov, Dəmir Vəliyev, Sərdar Məmmədli və başqa istedadlı sənətkarlar çalib-çağırırlar. Bütövlükdə götürdükdə isə, Azərbaycan aşığı sənətinin əsas yaradıcı və ifaçı qüvvələrinin toplaşdığı çağdaş Gəncəbasar aşığı mühitində yetmişə yaxın aşığı fəaliyyət göstərir.

Mühitin ifaçılıq və yaradıcılıq tarixində özünəməxsus mövqeyi olan saz-söz sənətkarları çoxdur və onların əksəriyyətinin zəngin sənət şəcərəsi vardır. Gəncəbasar mühitinin ifaçılıq tarixində misilsiz xidmətləri olan mərhum ustad Aşıq Əkbərin (Tovuz) mənsub olduğu sənət şəcərəsi də bu qəbildəndir:²⁹³

Aşıq Əlixan Niftəliyev XX- XXI yüzillik
↑
Aşıq Əkbər Cəfərov XX yüzillik
↑
Bozalqanlı Qədir XX yüzillik
↑
Aşıq Mirzə Bayramov XX yüzillik
↑
Aşıq Hüseyn Bozalqanlı XIX-XX yüzillik
↑
Bozalqanlı Məmmədqulu XIX yüzillik
↑
Bozalqanlı Cəfərqulu XVIII-XIX yüzillik
↑
Aşıq Şıvıldıq XVIII yüzillik
↑
Aşıq Ovalar XVII-XVIII yüzillik ²⁹⁴
↑

.....?

Yaradıcılıqda özünəməxsus dəsti-xətti olan Gəncəbasar aşıq mühiti bəstəçilik və peşəkar saz ifaçılığında da ad çıxart-

293. Aşıq Əkbərin, eləcə də digər Gəncəbasar aşıqlarının sənət şəcərəsi ilə bağlı geniş bilgi əldə etmək üçün bax: Azad Ozan Kərimli. *Tauzskaya škola aşıqov Azerbaydjana. Avtoreferat dissertatsii na soisk. uç.step.kand. iskustv.*, Baku, 1995, s.16-19

294. Aşıq Ovaların əslən güney Azərbaycandan-Qaradağ mahalından olduğu söylənilir

mışdır. “Dilqəmi”, “Aşıq Söyünü”, “Zülfüqar dübeyti”, “Azafli dübeyti”, “Vaqifi”, “Qazax səbzəsi”, “İncəgülü”, “Əkbər qaragözü”, “Səlminazi” və başqa neçə-neçə saz havası bu bölgəyə məxsus sənətkarların barmaqlarından yadigardı²⁹⁵. Bundan əlavə, bir çox havaların yerli-məhəlli çalarlarla süslənən variantları Gəncəbasar ifaçılığı üçün səciyyəvidir²⁹⁶.

Klassik saz havalarının mahir ifaçılığı sahəsində Ədalət Nəsimov, Əli Quliyev, Xanlar Məhərrəmov, Zəhid Aslanov, Cəlal Qəhrəmanov Fəzail Miskinli, Nemət Qasımlı, Azər Xanlarov və Zülfüyyə Aşıqlının xüsusi məharət və orijinal fərdi-üslubi keyfiyyət nümayiş etdirməsi bu mühitdə sənətin çox yönlü inkişaf istiqamətlərinin münbit estetik zəminə və zəngin tarixi ənənəyə söykəndiyini göstərir.

Ümumən türk mədəni sistemi üçün xarakterik olan komponentlərin kompleksliyi Gəncəbasar aşıq mühitindəki çox yönlü inkişafın stabil və uzunömürlü olmasını təmin etmişdir. Belə ki, ifaçılıq və bəstəçiliyin kamil bir biçimə düşməsində aşığın istedadı ilə yanaşı, onun əlindəki sazın yüksək melodik və estetik imkanlara malik olması vacibdir. Bu isə tam mənası ilə saz bəndliyin inkişaf səviyyəsindən, xeyli dərəcədə də saz bəndin fərdi qabiliyyətindən-ustadlıq məharətindən asılıdır. Gəncəbasarda aşıq sənətinin özü kimi saz bəndlik də zəngin təcrübə və ənənəyə malik olduğundan komponentlərin kompleksliyi yaranmış və bu da inkişafın sistemliyini şərtləndirmişdir. Özü də Gəncəbasar saz bəndliyinin soracağı regional hədudlardan çox-çox uzaqlara yayılmış və tarixən bir qayda olaraq, qonşu Göyçə, Borçalı, Qarabağ və Şirvan mahallarının aşıqları öz sazlarını bu mühitin saz bəndlərinə düzəltmişlər.

Gəncəbasar saz bəndliyinin yüksək səviyyəyə malik ol-

295. M.Həkimov. *Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı*, s.219-230

296. A.Ozan Kərimli. *Tovuz aşıq məktəbinin saz havaları toplusu. Bax: “Azərbaycan musiqisi” məcmuəsi*, Bakı, 1994, s.69-70

ması və ətraf mahallarda onun böyük şöhrət tapması dastan yaddaşında da iz qoymuşdur. "Qurbani" dastanında Qurbani Gəncəyə gələn kimi sazənd dükənina gedir və usta Bədələ deyir:

" - Usta, mənə elə bir saz ver ki, öz-özünə süxənvərlik eləsin.

Ustanın buna acığı tutub dedi:

-Yox, sənə elə bir saz verim ki, özü pul qazansın, gətirib səni də saxlasın. Bu bir tikə uşağın danışdığı sözə bax.

Qurbani dedi:

-Usta, niyə acığın tutur. Bax, o asılan sazı deyirəm.

Usta, qəzəblənib dedi:

-Dədə Yediyar kimi usta aşiq o sazı çala bilmir, indi sən çalacaqsan? Get, hələ ağzının qatığını sil!

Qurbani dedi:

- Sən o sazı mənə ver, gerisi ilə işin yoxdu.

Usta Bədəl sazı alıb acıqlı-acıqlı Qurbaniyə verib dedi:

-Al, əgər bu sazı dindirə bilsən, pulsuz sənə bağışlaram, dindirə bilməsən vay sənin gününə!

Qurbani sazı alıb basdı döşünə, zilini zil, bəmini bəm eylədi, saz süxənvərlik eləməyə başladı. Usta Bədəl bunu görəndə lap heyran qalıb dedi:

-Oğul, o sazı sənə bağışladım²⁹⁷.

Tarix boyundakı qabiliyyətli ustalarının məharəti ümumiləşmiş halda dastan yaddaşında yaşayan Gəncəbasar sazəndliyi iyirminci yüzillikdə Usta Xudunun (Tovuz) əlindən çıxan sazlarla şöhrətlənmişdir. Çağdaş sazəndlikdə və aşıqlar arasında "Xudu sazı" deymi yaxşı səsi olan, zövqlü, yaraşıqlı saz anlamının əvəzedicisi yerində işlənir. Gəncəbasarda Usta Xudu və onun sazəndlik məktəbinin davamçıları

297. *Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri dastanlar - (tərtib edən B.Abdulla), Bakı, "Yazıçı", 1987, s.192*

olan övladları və çoxsaylı şagirdlərindən başqa Sazənd Qəzənfər (o həm də gözəl ifaçı və yaradıcı aşiq kimi tanınır), İsmayıl Mahir, Usta Sirac, Sazənd Vilayət kimi ustalar da sazəndlik sənətinin yaşayıb yayılmasında xeyli əmək sərf etmişlər. Sazəndliyin uzun zamandan bəri davam edən sənət uğurları Gəncəbasar mühitində aşiq sənətinin yaradıcılıq, bəstəçilik və ifaçılıq istiqamətlərinin kompleks inkişafına güclü təkan verən başlıca qüvvələr sırasındadır.

Aşiq sənətinə lazımı qayğı və diqqətin göstərilməməsinə baxmayaraq çağdaş Gəncəbasar aşiq mühiti öz tarixi qaynarlığını yerli-regional imkanlar daxilində olsa da qoruyub saxlamaqdadır.

GÜNEY MÜHİTLƏRİ

Güney aşıqlığının ümumi mənzərəsi və əsas mühtiləri barədə ötən əsrin doxsanıncı illərinin ortalarında ilk təqdimat və təsnifatı verərkən bildirmişdik ki, oradakı sənət xəzinəsinin dərinəndən öyrənilməsinə ehtiyac böyükdür. Sonrakı illərdə əlimizə düşən imkanlardan istifadə edərək bu yöndəki bilgi və təhlillərimizi artırmağa çalışmışıq. Türkiyədən və İrandan bizim səsimizə səs verən Əli Kafkasiyalı, İlqar İmamverdiyev, Çingiz Mehdiqur, Camal Ayrımlı və Hüseyn Vahid Feyzullahi kimi dəyərli tədqiqatçılar da xeyli müddətdir ki, İrandakı aşıqlığın araşdırılması ilə yaxından ilgilənməkdədirlər. Camal Ayrımlının Urmiyə aşiq mühitinə dair qiymətli tədqiqatı, Hüseyn Vahid Feyzullahinin "Azərbaycan müasir aşıqları" kitabı, Əli Kafkasiyalının "İran türkləri aşiq mühtiləri" (Ərzurum, 2006) adlı sanballı monoqrafiyası, eləcə də İ.İmamverdiyevin "Azərbaycan və İran türklərinin aşiq sənətinin qarşılıqlı əlaqələri" mövzusunda dissertasiya işi bu istiqamətdə əldə olunmuş uğurlu nəticələr sayıla bilər. Saz havalarının tədqiqi və tədrisi

yönündə yorulmadan çalışan Cingiz Mehdiপুরun, "Qopuz-saz məktəbi" (Təbriz) dərslisi də xüsusi elmi dəyərə malikdir.

Bizim müəyyənləşdirdiyimiz təsnifat üzrə tədqiqat aparan Ə.Kafkasiyalı topladığı yeni materiallar və elmi müşahidələr əsasında İrandakı aşiq mühitlərini aşağıdakı şəkildə təsbit etmişdir: **Təbriz-Qaradağ; Urmiya; Sulduz-Qarapapaq; Zəncan, Qum-Savə; Xorasan-Türkmənsəhra və Qaşqay aşiq mühitləri.** Göründüyü kimi, bizim təsnifat əsasən saxlanılmış, əlavə olaraq isə **Sulduz-Qarapapaq** aşiq mühitinin mövcudluğu irəli sürülmüşdür. İ.İmamverdiyev isə mövcud təsnifatı aşağıdakı şəkildə dəyişdirmişdir: **Qaradağ-Təbriz; Urmiya-Xoy; Həştərud-Miyandab-Marağa; Zəncan-Xürrəmdərə; Tehran-Kərəc; Savə-Qum; Həmədan; Qaşqay; Xorasan aşiq mühitləri.** İ.İmamverdiyevin təsnifatında müəyyən dolaşıqlıq nəzərə çarpır ki, bu da bir sıra məqamlarda məktəb və mühit anlayışlarının qarışdırılması ilə bağlıdır. Bu məsələyə biz bir qədər sonra yenidən münasibət bildirəcəyik.

Üst-üstə götürdükdə İrandakı mühitlərdə fəaliyyət göstərən çağdaş aşiqaların sayı təqribi hesablamalara görə iki mindən yuxarıdır. Ə.Kafkasiyalı, İ.İmamverdiyev və H.Feyzullahi öz əsərlərində onların bir qisminin siyahısını vermişdir. Müqayisə üçün xatırladaq ki, Qafqazdakı çağdaş aşiqaların sayı yüz iyirmi-yüz otuz arasındadır.

Güneydəki Azərbaycan aşiq mühitlərinin istər tarixi, istərsə də çağdaş baxımdan geniş şəbəkəli mədəni-estetik səciyyəsinə vermək o qədər də asan deyildir. İndiyə kimi güney mühitləri ilə bağlı sistemli toplama və araşdırma işlərinin aparılmaması, uzun müddət şimala cənub arasında gediş-gəlişə icazə verilməməsi, hətta dəmir pərdələrin qismən aradan qaldırıldığı indinin özündə də Azərbaycan alimlərinin cənubu sərbəst şəkildə öyrənmək imkanından məhrum olması səbəbindən güneydəki aşiq mühitlərinin dolğun elmi görüntüsünü yaratmaq çox

çətinidir. Bununla belə, əldə olan toplama, nəşr və tədqiq işlərinə, son illərdə Bakıya gələn cənub aşiqalarının yaratdıqları təsəvvürlərə, tarixi-ədəbi qaynaqlardakı bilgilərə və 1995-ci ildən başlayaraq çeşidli zamanlarda elmi səfərlərimdən əldə etdiyim qənaətlərə əsaslanaraq müəyyən mülahizələr yürütmək olar. Sözsüz ki, güneydəki aşiq mühitlərinin hər biri barədə gec-tez irimiqyaslı araşdırmalar aparılacaq və türk mədəniyyətinin son dərəcə qiymətli olan həmin nöqtələri öz elmi-tarixi dəyərini alacaqdır. İndilik ortaya çıxarılan fakt və mülahizələrin zaman keçdikcə yeni bilgilər əsasında dəqiqləşdirilməsi və inkişaf etdirilməsi zəruridir.

QARADAĞ - TƏBRİZ AŞIQ MÜHİTİ

Güneydəki aşiq mühitlərinin əhatə dairəsi və mədəni-tarixi zənginlik baxımından daha çox diqqət çəkəni **Qaradağ-Təbriz aşiq mühitidir.** Məşhur Savalan və Səhənd dağları dövrəsindəki mahalları əhatə eləyən bu mühit tarixən olduğu kimi çağdaş anlamda da güney aşıqlığının mərkəzi sayılır. Buraya Savalan dağı ətrafındakı Əhər, Kəleyvər, Sərab, Şəbüstər mahalları və Səhənd dağı çevrəsindəki Marağa, Sərəskənd, Mərənd yaşayış məskənləri daxildir. Təbriz aralıq-keçid regionu kimi Savalan və Səhənd çevrələri arasında yerləşmişdir.

Adı çəkilən regionlardan aşıqlığa daha sıx bağlı olanları Təbriz, Əhər, Kəleyvər, Şəbüstər, Meşkin və Sərəskənddir. Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti tarixən bu bölgələrdən çıxan istedadlı sənətkarlarla şöhrətlənmişdir. Tufarqanlı Abbasın, Xəstə Qasımın burada yetişməsi, Qurbaninin, Sarı Aşığın əslən Qaradağlı olması, bir çox klassik xalq dastanlarının ("Xəstə Qasım", "Abbas-Gülgəz", "Nəcəf-Pərizad", "Aşiq Qərib" və s.) yurd yerinin Qaradağa bağlanması Təbriz-Qaradağ aşiq mühitində saz-söz sənətkarlığının tarix boyundakı

yüksək səviyyəsindən soraq verir.

Mühitin ənənəvi repertuarını 45-50 dastan təşkil edir. Digər mühitlərdə müşahidə olunanlarla yanaşı, "Qulam-Kəmtər", "Şikari", "Əlişah", "Xudadat", "Güneyli Nəcib usta", "Molla Əliynən Rafi", "Kəlbi-Səlbi", "Hatəm şah" kimi regional səciyyəli dastanlar da mövcuddur. Hətta "Əsli-Kərəm", "Abbas-Gülgöz", "Aşıq Qərib", "Xəstə Qasım", "Alıxan-Pərixanım", "Şah İsmayıl" sırasından olan bir çox dastanın da bu mühitdə olduqca kamil və tutumlu variantları vardır. Təbriz-Qaradağ aşığı "Abbas-Gülgöz" dastanının üç həftə boyu (hər axşam üç saat olmaqla) söylənə biləcək tutumda olduğunu bildirirlər. Mühitin söz repertuarında "Koroğlu" dastanının mühüm yer tutması (burada "Koroğlu"nın təqribən 14 qolu söylənir) Təbriz-Qaradağın əsas "Koroğlu" ocaqlarından biri olduğunu da göstərir. Xatırladaq ki, XIX əsrdə yazıya alınmış "Koroğlu" nüsxələri ("Xodzko" və "Tiflis" nüsxələri) də Təbriz-Qaradağ aşığı mühiti ilə birbaşa bağlıdır.

Söz repertuarındakı əlvanlıq və zənginlik eynilə musiqi repertuarında da öz əksini tapmışdır. Ənənəvi klassik saz havalarından əlavə bu mühitə məxsus "Qaradağ şikəstəsi", "Təbriz dubeyti", "Qaradağ təcnisi", "Ceyranı Kərəm", "Doxabəyi", "Qürbəti", "Narıncı", "Qaytarma", "Şəqayiqi" kimi havalar burada saz bəstəçiliyinə xüsusi diqqət yetirildiyini təsdiqləyir. Aşıq Əziz Şahnazi bölgəsəl səciyyə daşıyan Təbriz-Qaradağ havalarının iyirmidən yuxarı olduğunu söylədi (1995-ci il). İfaçılıq və bəstəçiliyin yüksək səviyyədə olmasını səciyyələndirən əlamətlərdəndir ki, Təbriz-Qaradağda təkcə "Divanı" havalarının beş növü ("Şahxətayi divanisi", "Sadə divanı", "Qoca divanı", "Urmanı divanı", "Osmanlı divanisi") vardır. Eyni çoxsaylılıq və rəngarənglik "Koroğlu havaları", "Kərəm havaları", "Gözəlləmə" silsilələri üçün də səciyyəvidir.

İyirminci yüzilliyin ortalarından etibarən Təbriz-Qaradağ

aşıq mühitində Bakı radiosundan səsləndirilmiş aşığı havalarının təsiri özünü göstərmişdir. Aşıq Şakir, Aşıq Əkbər, Aşıq Kamandar və Ədalət Nəsimov ifa tərzini Təbriz-Qaradağ aşığılarında nəzərəcərpacaq iz buraxmışdır. Bunu yuxarıda sözü gedən saz havalarının siyahısından da sezmək mümkündür. Əli Kafkasiyalı Təbriz-Qaradağ aşığı mühitində ifa olunan 142 saz havasının adını müəyyənləşdirmişdir.

Üçlük halında - saz, balaban, qaval müştərəkliyi ilə çalib-oxuma ənəsinə malik olan Təbriz-Qaradağ aşığılarının həm Gəncəbasar və Göyçənin, həm də Şirvan və Dərbəndin çalğı və oxu tərzinə yaxınlığı qabarıqdır. İfa zamanı rəqsə və çevik gəzişmələrə üstünlük verilir. Zil və yüyrek oxu biçimi bu çevrənin aşığıları üçün daha səciyyəvidir.

Aşıqlıq professional sənət səciyyəsi daşıdığı üçün onun daimi fəaliyyətini təmin və təşkil edən mərkəz rolunu tarixən karvansara və mədəni-ticari mərkəzlərdəki çayçı-qəhvələr oynamışdır. Sovet dövründə Qafqazlarda və Orta Asiyada sıradan çıxarılmış həmin ənənə bir qədər məhdud şəkildə olmuş olsa da İran və Anadoluda indi də yaşamaqdadır. Aşıqların professional səviyyələrini yüksəltmək və yaxud nümayiş etdirmək, eləcə də toy-düyünə getmək üçün müştəri cəlb etmək, qazanc əldə etmək məqsədi ilə toplaşdıqları "Aşıqlar qəhvəsi" ("Aşıq çayxanası") Təbriz-Qaradağ mühiti üçün də səciyyəvidir. İslam inqilabına qədər təkcə Təbrizdə doqquz - on "Aşıq qəhvəsi" fəaliyyət göstərmişdir. İndi onların sayı beşdir:

Aşıq İsmayıl Qəmbərinin çayçı-qəhvəsi;

"Gülüstan" çayçı-qəhvəsi;

Hacı Rəhimin çayçı-qəhvəsi;

Gəncəli çayçı-qəhvəsi;

Ayət Qəmbəri çayçı-qəhvəsi.

Bunlardan başqa Əhər, Mərənd, Marağa və Sərabda da aşığıların toplaşdığı çayçı-qəhvələr vardır.

Aşıqlığa yiyələnmə ustad-şagird ənənəsinə söykənir. Təbriz-Qaradağ, eləcə də digər güney mühitlərində aşıq sənətinə kütləvi marağın nəticəsidir ki, iri yaşayış məskənlərində könüllülərdən ibarət saz sinifləri təşkil olunur və orada aşıq şagirdlərə çalmaq və oxumaq qaydalarını öyrədir. Bu üçül klassik ustad-şagird ənənəsi qədər effektiv olmasa da sazın və aşıq ifaçılığının geniş yayılmasında, kütləviləşməsində mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Təkkə kökənli aşıq mühiti olduğu üçün təriqət məzmunu daşıyan poetik örnəklər Təbriz-Qaradağ aşıqlarının repertuarında əsas qatlardan birini təşkil edir. Quzey Azərbaycandakı aşıq mühitlərindən fərqli olaraq Təbriz-Qaradağ aşıqları Nəsimi, Xətayi, Füzuli, Nəbati və Seyid Nigarinin təriqət şeirlərini də ifa edirlər.

Azərbaycan aşıq sənətinin əsas "haqq aşıq"larını yetirmiş Təbriz-Qaradağ mühiti təşəkküldən üzü bəri həm ifaçı, həm də yaradıcı mühit kimi fəaliyyət göstərmişdir. Ötən çağlarda olduğu kimi iyirminci yüzillikdə də bu mühitdə qüdrətli sənətkarlar ortaya çıxmışdır. Şəbüstərli aşıq Qəşəm, Aşıq Əli Təbrizli, Əziz Şahnazi, Rəsul Qurbani, Mərəndli Tağı, Kərkərli Məhəmməd, Həsən İsgəndərli, Qafar İbrahimi, Yədullah Şəkibi, İsmayıl Qəmbəri, Vəli Abdi, İman Daniş, Yaqub Binisli, Aşıq Polad, Çingiz Mehdiqur, Çingiz Biriya, Məhbub Xəlili, Novruz Çəməni, Aşıq Fərhad təkcə mənsub olduqları Təbriz-Qaradağda deyil, güney Azərbaycanın bütün mahallarında sayılıb seçilmişdir. Sonralar Gəncəbasar aşıq mühitində (Goranboy) fəaliyyət göstərsə də Aşıq Hüseyn Cavan da bu mühitin yetirməsi kimi şöhrətlənmişdir. İyirminci yüzillikdə güneyin ən qüdrətli aşığı sayılan Aşıq Qəşəmin sənət şəcərəsi Təbriz-Qaradağ aşıqlarının ana axarı kimi qəbul edilə bilər ki, bu da həmin şəcərənin Tikmədaşlı Xəstə Qasıma bağlanması ilə əlaqədardır:

Aşıq Qəşəm Güneyli (XX yüzillik)

↑

Aşıq Nəcəf Binisli (XIX-XX yüzillik)

↑

Aşıq Məhəmməd (XIX yüzillik)

↑

Aşıq Cəfər (XIX yüzillik)

↑

Aşıq Nemət (XVIII-XIX yüzillik)

↑

(XVIII yüzillik)299

↑

Xəstə Qasım (XVIII yüzillik)

↑

.....298

Son zamanların təqribi bilgisinə görə Təbriz-Qaradağda çalılıb-çağırılan çağdaş aşıqların sayı beş yüz əllidən yuxarıdır²⁹⁹.

Bu mühitə məxsus altmışa yaxın aşıq hazırda Tehrandə və Kərəcdə sənət fəaliyyətini davam etdirir. Onların mənsub olduqları ana mühitlə daimi əlaqələri vardır. Toy-düyün aparmaq üçün tez-tez Təbriz və Qaradağa dəvət olunurlar. Bu səbəbdən də hələlik Tehran və Kərəcin ayrıca aşıq mühiti sayılması doğru deyildir.

Həm Tehrandə, həm də Kərəcdə aşıqların toplaşdıqları çayçı-qəhvələr vardır. Bu çayçı-qəhvələrdə say çoxluğunu Təbriz-Qaradağ aşıqları təşkil etsələr də Urmiya, Zəncan aşıqları

298. Bu bilgini Aşıq Qəşəmə şagirdlik eləmiş Aşıq Yaqub Binisli bizə verərkən sənət şəcərəsinin Xəstə Qasımdan sonrakı nümayəndəsinin adını xatırlaya bilmədi (17 may 1995-ci il, Təbriz)

299. 1995-ci ilin yazında Qaradağda elmi səfərdə olarkən mən özüm Şəbüstərin Binisi, Dizəcxəlil, Xamnə və Nəzərli kəndlərində otuzdan yuxarı çağdaş peşəkar aşığın yaşayış yurtdığını müəyyən edə bildim.

da müəyyən yer tuturlar. Tehran və Kərəcdən savayı Urmiya, Zəncan aşiq mühitlərində fəaliyyət göstərən Təbriz-Qaradağ aşıqları da orada mənsub olduqları mühitin ifaçılıq ənənəsini yaşadırlar.

URMIYA AŞIQ MÜHİTİ

Söz repertuarı Təbriz-Qarabağ mühitindən o qədər seçilməsə də ifaçılıq prinsipləri, auditoriya-dinləyici çevrəsi ilə münasibətləri, fəaliyyət formaları və musiqi yükü baxımından bir sıra qabarıq özəlliklərə malik olan Urmiya aşiq mühiti güneyin əsas aşiq ocaqları sırasında yer alır. Xoy, Maku, Səlməs, Sulduz və Urmiyanın özünü əhatə edən bu mühit Azərbaycan aşiq sənəti ilə Anadolu aşiq sənəti arasında bir keçid - körpü rolunu oynayır. Urmiya mühiti təkkə kökənli aşıqlarla aşığılaşmış ozanların qovuşuğa malik olduğu sənət çevrəsidir.

Mühitin çağdaş ifaçılıq biçimlərində qovuşuğun bu nisbəti orijinal mədəni-tarixi keyfiyyət kimi aşkar şəkildə görünməkdədir. Belə ki, Urmiya aşıqlarının hərəkətli-rəqsli ifaçılıqla yanaşı bardaş quraraq çalib oxumaq vərdişinə sahib olması sözü gedən qovuşuğun əyaniliyidir. Təksaz ifaçılığa əsaslanan bu mühitin çalğı biçimi Anadolu aşıqlarının (xüsusən də Qars, Amasiya-Çıldar, Sivas, Ərzurum və İqdir çevrəsinin) çalğı biçimiylə xeyli dərəcədə səsləşir. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, Urmiya mühitinə məxsus saz havalarının ahəngində Anadolu saz haavalarına bənzər melodik axarın duyulması kənardan gələn təsirdən daha çox, içəridə-mühit daxilində baş verən, yəni Urmiya aşıqlığını meydana çıxaran iki axarın-təkkə kökənli aşıqlıqla aşığılaşmış ozanlığın qovuşmasıyla bağlı bir məsələdir.

Urmiya aşıqlarının səs tipində çağdaş türkmən baxşılarının

oxu tərzinə - boğaz qaynatmalarına yaxınlıq, daha dəqiq desək, oxşarlıq müşahidə edilir ki, bu da mühitdə əski ifaçılığın - ozan ifaçılıq ənənəsinin xeyli dərəcədə qorunub saxlanıldığını göstərir.

Urmiya aşıqları sazi bir ibadət vasitəsi olaraq da dəyərləndirməkdədirlər. Bu cəhət həm də təkkə kökənində-sufi-dərviş sisteminə digər mühitlərə nisbətən daha mühafizəkarlıqla yanaşmanın əlamətidir. Yaxın zamanlara - XX əyüzilliyin ortalarına qədər Urmiya aşıqları toy-düyün məclislərindən əlavə saz götürüb xanəgaha-təkkə ocağına gedər və orada ilahilər oxuyarmışlar.³⁰⁰ Maraqlıdır ki, indinin özündə də bir qisim ələvi-dərvişlər Urmiyada məclis quraraq tənbur çalır, həzrət Əli şəninə mahnılar oxuyur və rəqs edirlər.

Zəngin söz və musiqi repertuarına malik olan Urmiya aşiq mühitində dastan ifaçılığına ayrıca diqqət yetirilir. Bəzən bir neçə gün çəkən toylar və dastan gecələri indi də Urmiyanın bir çox yerlərində, xüsusən də aşiqsevər kəndlərində ənənə olaraq davam etməkdədir.

Mühitin söz repertuarındakı dastanların sayı 40-45 arasındadır. Ən yüksək repertuar göstəricisi Aşiq Dehqana məxsusdur (qırx beş dastan, yetmişə yaxın söz havası və min beş yüzdən yuxarı aşiq şeiri). Klassik dastanlarla yanaşı burada "Kəmtər", "Qulam-Heydər", "Əhməd-İbrahim", "Kəlbə" kimi regional səciyyəli dastanlar da söylənilir. Əsas "Koroğlu" ocaqlarından sayılan Urmiyada dastanın on qolu vardır.

14 pərdəli, 7 simli sazların üstünlük təşkil etdiyi Urmiya mühitində bəstəçiliyə güclü meyl göstərildiyindən burada çox sayda yerli saz havası müşahidə edilir: "Hicranı", "Hələbi", "Şəkəriyə", "Qürbəti", "Xoy Əmrahısı", "Ovçu gəraylısı", Ta-

^{300.} Bu bilginə Urmiya Universitetinin müəllimi Cəmal Ayrımlı bizi vermişdir.

ciri", "Rəvzəgəraylı", "Səmayı", "Siyastabulu", "Möhtərəmi", "Urmani divanisi", "Şərqi", "Urmiya gözəlləməsi" və s. bu kimi havalar zəngin melodik tərkibə malik sənət nümunələridir. Bu havaların əksəriyyəti zil kökə bağlıdır və temperamentli-coşğun oxu tərzii tələb edir. Ümumiyyətlə, Urmiya aşığıları digər mühitlərə məxsus aşığıların ifaçılığından daha çox yüksək səslili itii oxu biçimi ilə seçilir. Bu səbəbdən də onların ifaçılığında yardımçı melopoetik mətnlər olduqca seyrəkdir.

Urmiyada təkkə ənənəsinin davamı kimi aşığıların toy-düyündən əlavə qəhvəyə - çayçıya yığışaraq məclis qurmaları, qəhvə - çayçıya toplaşanların qarşısında çalib-oxumaları bir ənənə olaraq indii də yaşamaqdadır. Mərasimə başlayan aşığılar növbə ilə çalib-oxuyur və get-gedə məclisi qızıdırırlar. Müəyyən mərhələdən sonra çayçıya toplaşanlar da aşığılara qoşulub sıra ilə oxumağa başlayırlar.³⁰¹ Ekstaz-coşğunluq əhvalında olan məclis saatlarla davam edir. Burada təkkədə keçirilən "səma" məclislərinin əlamətləri aşkar görülməklə nəzərə çarpır: məclisdəkilər məclis-mərasim axarının təsir və təşviqiylə ona qoşulur, ekstaz halına gəlir, oxuyur. Bundan başqa oxu mətnlərində təriqət məzmunlu nümunələr də kifayət qədər yer alır ki, bu da qəhvə-çayçıda təkkə ənənəsinin davam etdirildiyini, daha doğrusu, onun geniş kütlə arasına çıxarıldığını göstərir.

Urmiya şəhərində "Aşığılar qəhvəsi" adı altında üç çayçı fəaliyyət göstərir. Xoy, Səlməs və Miyandab şəhərlərində də aşığıların cəmləşdiyi çayçı-qəhvələr vardır. Buraya gələn saz-söz sevnələr çay içə-içə və ya sulu qəlyan (nərgilə) çəkə-çəkə aşığıları dinləyər və zövqlərinin oxşanmasına cavab olaraq aşığına nəmər verərlər.

301. Qeyd etmək yerinə düşər ki, bu ənənəyə Borçalı aşığı mühitində də rast gəlinir. Görünür, sözü gedən məclis ənənəsi Borçalıya Urmiya aşığılığından (Dollu Abuzər xətti ilə) adlanmışdır.

Saza və sözə ciddi tələbkərliliklə yanaşılan Urmiya mühitində Dollu Mustafa, Balovlu Miskin, Dollu Məhəmməd, Aşığı Fərhad, Aşığı Rüstəm, Rəvzəçaylı, Aşığı Əbdürrəhim, Aşığı Lütfləli, Aşığı Əli Qırmızıbaş, Aşığı Aslan Xoylu, Aşığı Dərviş, Aşığı Dehqan kimi qüdrətli sənətkarlar yetişmişdir. Bunların içərisində Dollu Mustafa (XVIII-XIX yüzillik) və Balovlu Miskin (XIX yüzillik) yaradıcı sənətkarlardır. Hər iki aşığın kamil poetik nümunələrdən ibarət zəngin bədii irsi çağdaş Urmiya aşığılarının repertuarında qorunub saxlanılır. Mühitin çağdaş ustadı Aşığı Dehqanın sənət şəcərəsi Azərbaycan aşığılığına aparıcı axarlardan birini yaratmış Dollu Mustafaya bağlanır:

Aşığı Dehqan (XX yüzillik)

↑

Aşığı Fərhad (XIX-XX yüzillik)

↑

Aşığı Cavad (XIX yüzillik)

↑

Dollu Məhəmməd (XVIII-XIX yüzillik)

↑

Dollu Mustafa (XVIII-XIX yüzillik)

↑

.....?302

Böyük sənət ənənəsinə və zəngin ifaçılıq təcrübəsinə malik olan Urmiya aşığılığının çağdaş qaynar həyatında Aşığı Dehqan, Aşığı Manaf, Aşığı Cavanmərd, Aşığı Məhəbub, Aşığı Əli Qarağacı, Aşığı Bulud, Aşığı Zülfəli, Aşığı İsmiəli, Aşığı Nədim, Aşığı Qəmbər və başqa istedadlı saz-söz ustaları mühüm

302. Sənət şəcərəsi barədə bilginii Aşığı Dehqan özü vermişdir. O, Dollu Mustafadan öncəki ustadın adını xatırlaya bilmədi (21 may 1995-ci il, Urmiya)

rol oynayırlar. Bu aşıqların bir qismi Aşıq Dərviş, bir qismi isə Aşıq Dehqan ifaçılıq məktəbinə mənsubdurlar. Hazırda Dehqan aşiq məktəbinin ardıcılıarı daha çoxdur.

Mahalın Balov, Dol Dizəsi, Aşnabad, İqdir, Əngənə kəndləri əsas "aşiq ocaqları" sayılır. Bu kəndlərin yaxınlığında "İmamzadə", "Qəribhəsən", "Xəlifə Məhəmməd", "Əli Pəncəsi" kimi sınaqlı pir-ziyarətgahların mövcudluğu orta yüzilliklərdə həmin nöqtələrdə güclü sufi-dərviş ocaqlarının fəaliyyət göstərməsi ilə bağlıdır ki, daha sonra orada aşiq məskənlərinin yaranması da bu tarixi prosesin qanunauyğun nəticəsidir.

Yuxarıda adları çəkilən kəndlər arasından "Dol Dizəsi" kəndini ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Aşıq sənətinin yaranışından üzü bu yana ta indiyə qədər bu kənddə iki yüzdən yuxarı aşığın yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi söylənilir. Azərbaycan aşıqlığında qüdrətli ustadlar kimi xatırlanan Dollu Mustafa, Dollu Məhəmməd, Dollu Abuzər bu ocağın yetirmələridir. Dollu Mustafaya şagirdlik edən Dollu Abuzərin sonralar Borçalı aşiq mühitində aparıcı ifaçılıq axarlarından birini yaratması da bu baxımdan təsadüfi deyildir. Qafqazın digər aşiq mühitlərində müşahidə edilməyən "Dol Hicranı" saz havası da çox güman ki, Dollu aşıqlara məxsus bəstədir və Borçalıya Dollu Abuzər tərəfindən gətirilmişdir. Bu hava Urmiya aşiq mühitində sadəcə olaraq "Hicranı" adı ilə tanınır. Borçalıda geniş yayılmış "Bəhməni", "Qürbəti" - "Qürbəti Kərəm", "Mansırı" havaları da eyni xətlə Urmiya mühitindən gətirilmişdir.

Urmiya aşiq mühitinin saz-söz iqlimi digər Azərbaycan mahallarına yayılmaqla yanaşı bu ərazidə, yaxud bu əraziyə yaxın regionda məskun olan yabançı etnosların (kürd, erməni və aysoruların) arasına da nüfuz edə bilmişdir. Ötən yüzilliklərdə Azərbaycan türkcəsində çalıb-çağıran çoxsaylı erməni

aşıqlarının xeyli qisminin Urmiyada yaşayıb-yaratması da bu səbəbdəndir. Bunların içərisində XVIII yüzillikdə yaşamış Salmalı Qul Ərtun öz ustadnamələri ilə çox məşhurdur.

Bu mühit daxilində aysorulara məxsus sənətkarlar da yetişmişdir. Hazırda Urmiya şəhərində yaşayan qocaman sənətkar - Aşıq Yusif aysoru aşiqlərinin oradakı son nümayəndəsidir. O, aşiq sənətinin dərin bilicilərindən biri sayılır.

Urmiyanın cənub zolağı boyunda - **Sulduz mahalında "Qarapapaq aşiqləri"** adı ilə tanınan el aşiqlərinin ifaçılığı ana axarla Urmiya aşıqlığına bağlanmış olsa da bir sıra özəlliklərə də malikdir. Sulduz Qarapapaqları Qazax-Borçalı mahalındakı tərəkəmə-qarapapaqlarla eyni tayfadırlar. Sulduzdan Qazax-Borçalıya, oradan isə Qars və Ərzuruma, daha sonra isə yenidən Sulduza tarixi tərəkəmə köçləri barədə qaynaqlarda bilgilər vardır. Sulduz camaatı arasında da bu barədə çoxsaylı söhbətlər gəzir. Sulduz mahalının böyük bir düzənlik hissəsinin "Buzçölü" adlanması da heç şübhəsiz ki, Borçalı-Bozçalı ilə tarixi bağlılıqdan irəli gəlir.

Saz, düzələ (ikiyanlı tütəkdir - M.Q.), dümbək üçlüyünə əsaslanan Qarapapaq ifaçılığının oxu biçimi zil kökə bağlı el nəğməçiliyi tərzindədir. Qarapapaq aşiqlərinin oxu və çalğı biçimi həmin çevrədəki kürd elatlarına güclü təsir göstərdiyindən kürd saz-söz sənətkələri də eynilə onlar kimi çalıb çağırırlar. Bu baxımdan Qarapapaq-Sulduz aşiqlərinin müəyyən bir ifaçılıq məktəbi kimi səciyyələndirmək mümkündür. Onların ayrıca bir aşiq mühiti yaratdığını söyləmək üçün isə bir qədər daha təfərrüatlı müşahidə və tədqiqatlar aparmaq lazımdır.

Qarapapaq aşiqləri arasından Aşıq Mahmudi, Aşıq Riza, Aşıq Əkbər, Solət Qasımi, Qulam Çiyanə kimi istedadlı ifaçılar çıxmışdır. İfaçılıqdakı özəlliyə baxmayaraq Qarapapaq aşiqlərinin söz və musiqi yükü Urmiya aşiqlərinin repertuarından demək olar ki, fərqlənmir. "Sulduzu", "Sulduz gözəllə-

məsi", "Yel-yel" kimi regional səciyyəli havaları da vardır. Hazırda Qarapapaq aşıqlarının sayı on beşə yaxındır. Ümumən çağdaş Urmiya mühitindəki aşıqların sayı isə yüz əlli-yüz altmış arasındadır. Tarixi ənənənin mühafizəkarlıqla qorunması baxımından bu mühitin yerinə yetirdiyi missiya əvəzsizdir.

ZƏNCAN AŞIQ MÜHİTİ

Güneydəki aşiq mühitlərinin ən qaynar nöqtələrindən biri də Zəncan və onun çevrəsindəki Əbhər, Xürrəmdərə, Sultaniyə, Qeydar, Niydəc bölgələrində qərarlaşmışdır. Əsas qüvvələri Xürrəmdərə və Əbhərdə cəmləşən Zəncan aşiq mühitinin ifaçılığı saz, balaban və qaval (dəf) üçlüyü üzərində qurulmuşdur.

Zəncan aşiq mühitinin diqqətçəkici özəlliklərindən biri balabançı və qavalçının da mərasimin uyğun yerində aşiq ilə bərabər oxumasıdır. Bu mühitdə fəaliyyət göstərən balabançı və qavalçıların əksəriyyəti gözəl səsə malikdir. Onlar dastanların və aşiq şeirlərinin də yaxşı biliciləri kimi tanınırlar. Hətta bəzi balabançı və qavalçılar el-camaatın və sənət adamlarının təhriki ilə sonradan aşıqlıq eləyirlər.

İfaçılıq biçimi və repertuar yükü buradakı aşıqlığın təkkə kökəsinə söykəndiyini göstərir. Mühitdəki çağdaş aşıqların sayı dəfci və balabançılarla birlikdə iki yüz əllidən çoxdur. Təkcə Xürrəmdərənin Əmilər kəndində otuzdan yuxarı aşiq yaşayır³⁰³.

303. *Zəncan, Savə, Xorasan və Qaşqay aşiq mühitləri barədə bilgiləri güney Azərbaycanı olan folklorçu Mənuşar Əzizdən, Doktor Cavad Heyətdən, Aşiq Dehqan və Aşiq Yaqub Binislidən almışıq. Son illərdə Əli Kafkasiyalı və İlqar İmamverdiyevin sözü gedən mühitlərlə bağlı hazırladıqları tədqiqatların nəticələrindən, eləcə də əldə etdiyimiz audio və videolentlərdən faydalanılmışdır.*

Zəncan aşıqlığının təşəkkülündə barələrində dastan qoşulmuş Aşiq Şirin və Aşiq Yusif Camal adlı orta çağ aşıqlarının mühüm xidməti olmuşdur. Zəncan mühitinin əsas aşiq ocaqlarından sayılan Xürrəmdərədən çıxmış Aşiq Şirin haqqındakı "Şirin və Birçək xanım" dastanı orta çağ dastançılığına məxsus olan klassik standartlara tam cavab verir. "Yusif Camal" dastanı da öz poetik mükəmməlliyi ilə seçilir. Aşiq Şirin və Yusif Camal ənənəsinin davamçıları olaraq Zəncan və onun çevrəsində Aşiq Nəcəfəli, Aşiq Xanmurad, Aşiq Lütfuli, Aşiq İbrahim Şahsevən, Aşiq Fətullah Rizayi, Aşiq Teyyub, Aşiq Qalamrza Davudi və başqa onlarla görkəmli sənətkar el arasında böyük şöhrət qazanmışdır. Bu gün həmin ənənəni Gülabəli Davudi, Teyyub Süleyman, Aşiq Əkbər Zəncani, Aşiq Əmrullah, Aşiq İltifat, Mirzağa Süleymani, Rəsul Əsədi, Pərviz Süleymani kimi saz-söz ustaları ləyaqətlə davam etdirməkdədirlər.

Zəncan aşıqlarının repertuarında qırxa yaxın dastan vardır. Repertuardakı ən işlək dastanlar aşağıdakılardır: "Zəncanlı Qurbani", "Xəstə Qasım", "Əsli-Kərəm", "Abbas-Gülgəz", "Şirin və Birçək xanım", "Qərib-Şahsənəm", "Tahir-Zöhrə" və s. Bu mühitdə "Koroğlu"nın doqquz qoluna rast gəlinir. Repertuardakı əlliyyə yaxın saz havasının az qala yarısı regional səciyyəlidir: "Ağabəyi", "Fərzayi", "Fərxəngöglü", "Kəllahi", "Xalxal şikəstəsi", "Vəlicani" və s.

Zəncan aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin klassik söz və musiqi repertuarını mühafizə etməklə yanaşı yerli-regional xüsusiyyətləri əks etdirən özəlliklərə güclü meyl etməsi ilə seçilir. Yaradıcı keyfiyyətin güclü olması səbəbindəndir ki, "Qurbani" dastanının ənənəvi süjeti bu mühitə məxsus sənətkarlar tərəfindən köklü şəkildə dəyişdirilmiş və nəticədə dastanın yeni bir versiyası - "Zəncanlı Qurban" ortaya çıxmışdır.³⁰⁴ "Xəstə Qasım" dastanının Zəncan aşıqlarının reper-

tuarında yer alan variantı da indiyə qədər bilinən süjetdən, habelə poetik mətnlərdən (Xəstə Qasımın şeirlərindən) xeyli fərqlidir³⁰⁵.

Zəncan aşığı mühitində də aşığıları çayçı-qəhvədə dinləmək ənənəsi yaşanmaqdadır. Zəncan, Əbhər, Xürrəmdərə və Qeydarda çoxsaylı "Aşıqlar qəhvəsi" fəaliyyət göstərir. Təkcə Zəncan şəhərində altı aşığı çayxanası vardır. Bu çayçıların əksəriyyəti aşığıların özlərinə məxsusdur.

SAVƏ AŞIQ MÜHİTİ

İranın Savə-Həmədan-Qum bölgəsini çevrələyən Savə aşığı mühiti başda xalac tayfası olmaqla (yerli əhali buranın böyük bir qisminə "Xələcistan" deyirlər) əsasən tərəkəmə-türkmanların məskun olduqları geniş bir coğrafiyada qərarlaşmışdır. Tərəkəmə həyatının əlaməti olaraq bu mühitə məxsus aşığılarda çayçı-qəhvələrdə çalib-oxumaq ənənəsi yoxdur. Aşıqlar əsasən toy-düyün, şadlıq yığnaqlarında, rəsmi toplanılarda, mədəni-kütləvi tədbirlərdə çalib-çağırırlar.

Aşığın musiqi aləti bu mühitdə "çökür" (çoqur) adıyla tanınır. Doqquz simli, doqquz aşığı, doqquz qabırğalı bu musiqi aləti Təbriz-Qaradağ, Zəncan sazlarının demək olar ki, eynidir. Pərdə düzümündə fərqlilik vardır. Çökür orta çağlarda türkman ellərində saza verilmiş adların fonetik variantlarından biridir. "Çokur", "çoqur", "çukur", "çaqur", "çağır" və başqa səslənmə variantları da vardır.

Savə-Qum aşığıları, adətən, üçlük halndakı ifaçılığa üstün-

304. M.H.Təhmasib. *Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər)*, s. 355

305. Bu bilgini bizə Xəstə Qasım irsinin toplayıcısı-Günəy Azərbaycanında yaşayan folklorçu Hüseyn Siyami 1994-cü ilin yazında Bakıda vermişdir. O, "Xəstə Qasım" dastanının Zəncan variantını toplayıb digər variantlarla birlikdə (beş variant əldə etmişdir) nəşrə hazırlamışdır.

lük verirlər. Aşıq-çökürçü, balabançı və qavalçı. "Qaval" a "dairə", qavalçıya isə "dairəçi" deyirlər. Saz və balaban müştərkiliyinə əsaslanan ikili ifaçılığa da meyl göstərirlər. Təksaz ifaçılıq çox az nəzərə çarpır. Zəncan aşığı mühitində olduğu kimi burada da ifa prosesində qavalçı-dairəçi və ya balabançının aşığa qoşularaq oxuması ənənəsi geniş yayılmışdır. Tarixən ustad-şagird ənənə xətti ilə öyrədilən aşığılıq hazırda daha çox "Çökür sinifləri" deyilən xüsusi saz məktəblərində tədris olunur. Aşıq Hüseynəli Hüseyninin təşkil etdiyi "Çökür evi" bu baxımdan çox iş görür. Bu mərkəzdə ildə iyirmiyə yaxın çökürçü-aşıq hazırlanır. Dədə-baba üsulu ilə ustad yanında öyrənənlər də vardır.

Savə-Qum aşığı mühitində "Koroğlu" dastanının on qolu da daxil olmaqla qırxa yaxın dastana rast gəlinir. Bunlardan "Telimxan", "Əsəd Nizam", "Xundablı Məhcür", "Xan Əsgər", "Qərəgli Məmməd", "Bəhram xan", "Qurban xan" kimi sırf yerli mühitin məhsulu olan nüsxələri ayrıca qeyd etmək lazımdır. Güclü improvizə və bəstəçi keyfiyyətlərə malik olan bu aşığı mühitindəki saz havaları da öz orijinallığı ilə seçilir: "Savəgülü", "Həmədan gəraylısı", "Həmədan dübcəyisi", "Zərgəri", "Rudbarı", "Türkmani", "Mehtərxani" və s. Bu mühitə məxsus ifaçılıq ənənəsində "Kələkilər" ("Yorğun Kələki", "Kəllə Kələki", "Kosalar Kələki", "Köç Kələki", "Qon Kələki" və "Dəvəzəngi Kələki"), "Leylanalar" ("Bir ayaq", "İki ayaq", "Üç ayaq", "Dörd ayaq", "Beş ayaq" və s.) adlanan özünəməxsus silsilə havalar da regional-məhəlli səciyyənin əsas göstəricilərindəndir.³⁰⁶

XVIII yüzilliyin görkəmli el sənətkarı Telimxan da bu mühitin münbit saz-söz zəmini üzərində yetişmişdir. Telimxanın şeirləri və adına bağlı olan dastan bu mühitin sənət ba-

306. A.Kafkasiyalı. *İran türkləri aşığı muhitləri*, Ərzurum, 2006, s.208-209

xımından kimlik pasportudur. Təsadüfi deyildir ki, Qum-Savə aşıqlarının məclislərində böyük əksəriyyətlə məhz Telimxanın sözləri oxunur. Telimxanın şeirləri poetik tutumu və fəlsəfi-ürfani dərinliyi ilə diqqəti çəkir. İslami dəyərlərin və sufi-dərviş sisteminin mükəmməl bilicisi olan bu böyük söz ustasının nəhəng poetik irsi (təqribən iyirmi min misradır) mərhum folklorçu Əli Kəmalî tərəfindən toplanılsa da hələlik çap edilməmişdir.

Savə-Qum aşığı mühitində tarixən fəaliyyət göstərən Məhəmmədəli Sofular, Məhəmmədhəsən Səngəkli, Yusif Verqanlı, Aşığı Əzizxan, Sidqəli Rizayi kimi görkəmli saz-söz ustalarının sənət yolunu hazırda Əhməd Rəhməti, Heydər Mahmudi, Hüseynəli Hüseyni, Balaxan Bayat, Qiyas Cabbari, Əli Ramazani, Taki Muhid, Məhəmmədi Bağiri, Məhəmmədi Əfşar, Səfər Danəki və başqaları uğurla davam etdirirlər. Balabançı, qavalçı, neyçi və zurnaçılar (savəlilər zurnaya "saz" deyirlər) də daxil olmaqla Savə-Qum aşığı mühitində üç yüzdən yuxarı çağdaş sənətkar fəaliyyət göstərir. Bunların böyük əksəriyyəti gənc və orta yaşlardadırlar. Savə-Qum çevrəsindən əlavə Məşhəd, Kərac və Tehran şəhərlərinə də toy-düyün məclislərinə dəvət olunurlar. Toylara dəstə halında (aşığı üçlüyündən əlavə zurnaçı və dəfçi ilə) gedirlər. Ritmik havalara keçilərkən zurnaçı və dəfçini ön plana çıxarırlar.

Savə-Qum aşıqlarının Zəncan mühiti ilə sıx sənət əlaqələri mövcuddur.

XORASAN AŞIQ-BAXŞI MÜHİTİ

Qədim türk mədəniyyətinin əsas beşiklərindən olan Xorasan mahalında da zəngin keçmişə malik aşığı mühiti mövcuddur. Orta Asiya ilə İran və Əfqanıstan türklüyü arasında əsas körpü - bağ rolunu oynayan Xorasan mahalı tarixən öz sufi

şeyxləri, təkkə ocaqları ilə ad çıxartmış bir bölgə olduğundan orada bəlkə də bütün regionlardan daha öncə təkkə kökənlili aşığılığın intişar tapması üçün münbit zəmin yaranmışdır. Orta çağ məhəbbət dastanlarında haqq aşıqlarının yuxuda ikən "Xorasan ərənləri"ndən dərs almaları, yaxud da Xorasan ərənlərinin əlindən bədə alıb içmələri heç də təsadüfən xüsusi şəkildə vurğulanmır. Aşığılığın mənəvi-ürfani statusunun hazırlanmasında Xorasan ocağına məxsus sufi şeyxlərinin mühüm rol oynaması yuxarıdakı ürfani-mifoloji qələbin biçimlənməsinə və dastan strukturunda stabil mövqə qazanmasına səbəb olmuşdur.

Xorasan aşığı mühiti digər aşığı mühitlərindən fərqli olaraq sırf aşığılıq ənənəsinə söykənmir. Buradakı saz-söz sənəti daha çox baxşı ifaçılığına bağlıdır. Çağdaş türkmən baxşılarının söz və musiqi repertuarı ilə Xorasan baxşılarının repertuarı və ifaçılıq prinsipləri demək olar ki, üst-üstə düşür. Lakin Xorasan mühiti uzun bir zamandır ki, İran türklərinə məxsus aşığı mühitləri ilə qarşılıqlı sənət əlaqələri şəraitində yaşadığından orada aşığılığın təsiri kifayət qədər güclüdür. Xorasan baxşılarının repertuarında Möhdimqulu, Yunus Əmrə, Qaracaoğlan şeirlərinin müştərək yer alması, "Əsli-Kərəm", "Aşığı Qorib", "Tahir-Zöhrə" kimi sırf aşığı dastanlarına aktiv şəkildə müraciət edilməsi, ifaçılıqda "Şah Xətayi", "Təcnis", "Muxəmməs" kimi aşığı mənşəli havalara xüsusi önəm verilməsi bu mühitin də **şərti anlamda "aşığı mühiti"** adlanmasına imkan açır.

Xorasan baxşılarının musiqi aləti ikisimli dübardır. Baxşını kiyakçı (kamançalan) və dilli düdük (balabanın uzun forması) çalan heyət müşayiət edir. Baxşı üçlüyü bardaş quraraq çalib oxuyur. Onlarda çayçı-qəhvədə çalib oxumaq ənənəsi yoxdur.

Xorasan aşığılığı aşığı sənətinin Türkünəstanə yeriməsinə güclü mənəvi təkanlar vermişdir. Kökü Xorasan ərənlərinə bağlı

olan Aşıq Aydın ocağının Türküstanda qərar tutaraq möhkəmlənməsi, türkmən baxşılarının onu özlərinə pir-ustad hesab etmələri bu mənəvi təkanların qanunauyğun nəticəsidir. Türkünstanla sıx sənət əlaqələri yaratdıqlarından türkmən və Xarəzm baxşılarının ifaçılığına aşıq melopoetik üsurləri daxil olduğu kimi Xorasan ifaçılarının oxu və çalğı tərzinə də türkmən baxşılarının təsiri adlanmışdır. Görünür, elə bu səbəbdəndir ki, Xorasan və çevrəsindəki bəzi oğuz-türkman kəsimlərində "aşiq" və "baxşı" ad-titulları yanaşı işlənir və çox asanlıqla biri digərinin əvəzedicisinə çevrilə bilər. Bu, bir başqa tərəfdən də Xorasan aşıq mühitinin Azərbaycan aşıq sənəti ilə türkmən baxşı sənəti arasında keçid-körpü rolunu oynadığını sübut edir.

Ozan-aşıq-baxşı üçlüyünün sintezi kimi biçimlənən Xorasan mühitinin çağdaş həyatını Qulamhüseyn Cəfəri, Qurban Süleymani, Qaffargəldi Nəjad, Məhəmməd Hüseyni, Kılıç Ənbəri, Məmməd-hüseyn Yeganeh, Cüməqulu Qurbani və başqaları ləyaqətlə təmsil edirlər. Bir sıra baxşılar, həm türkcə, həm kürdcə, həm də fars və ya əfqanca oxumağı bacarırlar. Bu, bölgədəki etnik tərkibin mozaikliyinə ifadəsi olaraq ortaya çıxmışdır.

Aşıqlığın mənəvi-ürfani statusunun hazırlanmasında mühüm rol oynayan Xorasan mühiti sənət statusuna keçiddən sonra ilkin mərhələdəki səviyyədə güclü mövqeyə sahib ola bilməmişdir. Bunun başlıca səbəbi orta çağların sonlarına doğru Xorasanda türk iqliminin səngiməyə başlaması və Xorasandakı təkkə ocaqlarının (Xüsusən də Hacı Bəktəş Vəliyə bağlı olan "Bəktəşi ocağı"nın) hərəkət edərək Qafqaz və Anadoluya yerləşməsidir.³⁰⁷

307. V.İ. Basılov. *Kult svyatix v islame*, s. 63-64

QAŞQAY AŞIQ MÜHİTİ

Güney mühitləri arasında aşıqlığın təkkə kökənindən daha çox aşığılaşmış ozanlar qanadına bağlı olan bir mühit mövcuddur: Qaşqay aşıq mühiti. Bu mühiddə aşıqlar, adətən, bir yerdə dayanaraq (çox zaman bardaş qurub oturaraq) çalıb oxuyurlar. Aşığın musiqi aləti setardır. Keçmiş aşıqlar "çaqur" çalarmış. Aşığı ney və dümbəkçalan müşayiət edir. Bir sıra müasir ifaçılar skripka və violadan da istifadə edirlər. Qaşqay setarları fars setarlarından fərqlidir. Zil köklərdədir, mizrabla çalınır. Onların repertuarında fəlsəfi-ürfani səciyyə daşıyan söz və musiqi yükü cüzi yer tutur. Bu mühiddə xalq mahnıları tərzində olan oynaq el nəğməçiliyi repertuarın aparıcı axarını təşkil edir. İndi də atlı həyat tərzini keçirən Qaşqay tayfalarının məskunlaşdığı irimiq yaşlı Qaşqay-Şiraz (burada dörd milyona yaxın qaşqay türkü məskundur) regionunda aşıq sənətinin saz bəstəsi üzərində el nəğməçiliyi olması etnik-mənəvi yaşam biçimindən irəli gələn təbii-tarixi qanunauyğunluqdur. Qaşqay aşıqlarının ifaçılıq baxımından Xorasan aşıqlarına və türkmən baxşılarna bənzərliyi çoxdur.

Qaşqay aşıqlarının repertuarında "Koroğlu" dastanı və "Koroğlu" havaları xüsusi yer tutur. Tərəkmə-elat həyatı keçirən, cəsurluğu, bəhadrılığı ilə məşhur olan qaşqayların ruhunda koroğluluğun olması oradakı aşıqlığa da təbii şəkildə sirayət etmişdir.

Savə aşıqlığının ərsəyə gətirdiyi "Telimxan və Şahsənəm" məhəbbət dastanı başda olmaqla "Əsli-Körəm", "Qərib-Sənəm", "Tahir-Zöhrə", "Şah İsmayıl-Gülzar" dastanları da qaşqay aşıq repertuarının əsas yüküdür.

Qaşqay aşıqlığı Davud Nəkişə ailə ocağından olan neçə-neçə ustad aşıqla şöhrətlənmişdir. Onlardan əlavə Məmməd-hüseyn Kəyani, Həbib Görkinpur, Məhəmməd Bəhməni, Al-

lahqulu Görkinpur, Qulaməli Görginpur, Mustafa Görginpur və başqa saz-söz ustaları sözü gedən mühitdə sənət ənənəsini yaşatmaqdadır.

AŞIQ İFAÇILIQ MƏKTƏBLƏRİNDƏ YARDIMÇI MELOPOETİK VASİTƏLƏRDƏN İSTİFADƏ ÜSULLARI

Azərbaycan aşiq mühitlərinin ortaq və özəl ifaçılıq keyfiyyətləri qazanmasında bir sıra digər mədəni-estetik amillərlə yanaşı oxu-ifa prosesinin özündən doğan, onun daxili tələbatı nəticəsində ortaya çıxan yardımçı melopoetik vasitələr də mühüm mövqeyə malikdir. Bəllidir ki, bir çox hallarda aşığın oxuduğu mətnin tutumu, yəni qoşma, təcnis və ya gəraylının həcmi çalman saz havasını tam doldura bilmir. Havacatın ölçüsü oxu materialından böyük olduğuna görə əlavə vasitəyə - köməkçi söz və ya ifadələrə, melodik səs təkrarlanmalarına və bədii artırmalara ehtiyac yaranır. Bu məqsədlə ayrı-ayrı aşiq mühitlərində müxtəlif səviyyələrdə işlədilən **eydirmə, qaytarma, gül qafiyə, şırğa və cığa-yedəklər** fəallıq dərəcəsinə görə fərqlənir. İfa prosesindəki mövqeyindən asılı olaraq həmin məqamların hər birinin özünəməxsus həcm əhatəsi və bədii-üslubi funksiyası müəyyənləşir.

Aşiq ifasında çalınan saz havasıyla oxu mətnini melodik tarazlığa gətirmək üçün mətnin hansısa bir sözünü adətən, misranın ikinci yarısındakı sözlərdən birini avazlı şəkildə uzatmaq sait səsi boğazda şirin-şirin qaynatmaq, misra boyundakı söz və ya ifadəni, yaxud da misranın özünü təkrarlamaq hesabına boşluğu doldurmağa cəhd göstərilir. Ustadlar aşıqlıq elmini öz şagirdlərinə öyrədərkən bu melopoetik məqamları **eydirmə** sözü avazla uzatmaq və **qaytarma** söz, ifadə və ya misra təkrarı adlarıyla tanıdılar. Eydirmə və qaytarma çağdaş

aşiq mühitlərinin əksəriyyətində fəal işləkliyə malikdir. Müşahidə göstərir ki, bu ifa axarı təksaz aşiq mühitlərində daha güclüdür. Təksaz mühitlər bunun müqabilində ifa zamanı yardımçı poetik parçalara üstünlük verilməsi ilə seçilir.

Eydirmə və qaytarma məqamları saz havasıyla oxu mətnini melodik tarazlığa gətirməyə xidmət etməklə yanaşı, həm də ifa sənətkarlığını nizama salır. Bunlardan sonra gələn gül qafiyə, şırğa və cığa-yedəklər isə yerdə qalan əlavə boşluğu doldurmaq baxımından havacatın imkan və tələbinə uyğun olaraq üslubi-semantik vəzifəni öz üzərinə götürür.

Sadalanan melopoetik vasitələrdən, xüsusən də yardımçı mətn parçalarından bütün aşiq mühitlərində eyni dərəcədə istifadə olunmur. Bu baxımdan melopoetik vasitələrin və yardımçı poetik mətnlərin ayrı-ayrı aşiq mühitlərindəki istifadə müxtəlifliyini şərtləndirən səbəbləri üzə çıxarmaq və onların bədii-estetik zəminini müəyyənləşdirmək zəruridir.

Aşiq oxuması zamanı musiqini melodik tarazlığa gətirmək üçün istifadə olunan ən fəal artırma fiquru - **gül qafiyədir**. Gül qafiyəyə elmi ədəbiyyatda bəzən "güllü qafiyə" də deyilir³⁰⁸. Biz aşiq leksikonundan götürdüyümüz "gül qafiyə" deyimini termin kimi daha dəqiq hesab edirik və onu işlətməyi məqsədəuyğun sayırıq.

Gül qafiyələr qoşma və gəraylı bəndinin misra qırımlarında-yarımmisralarda və ya misra,qoşamisra, cləcə də bənd aralarında işlədilir. Müşayiət etdiyi mətnin məzmun dairəsinə uyğun seçildiyi üçün gül qafiyələr aşiq ifası zamanı təqdim olunan oxu materialının bədii-estetik təsirini nəzərəcarpacaq dərəcədə artırır. Məsələn, gözəlləmə üstündə oxunan qoşma bəndinin üçüncü misrası ilə dördüncü misrası arasında gül qafiyənin bədii sistemə vurduğu naxışa diqqət yetirək:

308.M.Həkimov. Aşiq şerinin növləri. Bakı, API nəşriyyatı, 1987,s.37-38

*Bundan sonra öpüb qucmaq çağıdır,
ay gedən ey-eyy...
gül bədən ey-eyy...
bal dadan ey-eyy...
aldadan ey-eyy...
ixtilat keçibdir, söz vaxtı deyil³⁰⁹.*

Burada onsuz da gözəl olan mətn parçası gül qafiyələr hesabına daha da tərəvətlənir. Aşıq səsinin məlahətini və həzin saz musiqisinin cazibədarlığını da əlavə etdikdə ifa zamanı bu mənzərədən doğan bədii nüfuzetmənin necə emosional təsirə malik olduğu aydınlaşır.

Gül qafiyələrin bir qismi sırf müraciət-iltimas xarakterində olur və bədii-semantik tutumdan daha çox ekspressiv-emosianallıq keyfiyyəti nümayiş etdirir:

*Balam a neynim,
Sonam a neynim,
Gedən a neynim.
Canan a neynim,
Gülüm a neynim...*

Yaxud:

*Gülüm,
Bülbülüm,
Canan ey,*

309. Bu və bundan sonra veriləcək gül qafiyə, sırğa və cığa-yedəklər Azərbaycanın demək olar ki, əksər çağdaş aşıq mühiyyətlərini təmsil edən aşağıdakı aşıqların ifası dinlənildikdən seçilmişdir: Hüseyn Cavan, Hüseyn Saracılı, Əmrəli Gülməmmədov, Kamandar Əfəndiyev, Mikayıl Azaflı, Əkbər Cəfərov, Ədalət Nəsimov, İmran Həsənov, Şakir Hacıyev, Pənah Pənahov, Bəylər Məmmədov, Aşıq Dehqan, Aşıq Qəşəm Güneyli, Mahmud Məmmədov, Əlixan Niftəliyev, Murad Niyazlı, İdris Xınnalı, Hüseyn Xalaoğlu, İsfəndiyar Rüstəmov, Mahmud Ələsgəroğlu, Nəsrəddin İsmayilov, Məhərrəm Hüseynli, Hacı Çaylı, Kərəm İncəli və s.

*Sonam ey,
Gəl qadan alım,
Mən qadan alım...*

Gül qafiyəyə hədsiz aludəçilik göstərməyin, ondan aşırı şəkildə istifadə edib ifrata varmağın tənbehi məşhur bir el məsəlində çox dəqiq ünvan tapmışdır: “Aşığın sözü qurtaranda başlayır “balam, a balam” deməyə. Əlbəttə, heç şübhəsiz ki, bütün başqa frazemlərdə olduğu kimi bu kəlamın mənə çalarlarının həddləri də böyük və çoxşaxəlidir. Lakin bununla belə, onun ilk təkanı məhz aşıq oxumasında gül qafiyədən ustalıqla və qədərincə istifadə məsələsi ilə bağlıdır. Odur ki, ustadlar gül qafiyəni yalnız məqamında işlətməyi doğru saymışlar. Özü də istifadə etdikləri güllərin oxuduqları digər sözlərlə səsleşməsinə, üzvi əlaqəyə girməsinə, onları həm məzmun-mündəricə cəhətdən, həm də bədii-üslubi baxımından tamamlamasına xüsusi diqqət yetirmişlər. Belə ki, məsələn, yardan gileyli aşıq qoşmasının misra aralarına vurulan gül qafiyələr əsas mətnə olduğu kimi kövrək, həzin, həsrətli məzmun çərçivəsində dayanmalıdır:

*Ay zalım, zalım,
Yamandı halım,
A dərdin alım,
Xəstədi canım.
Gətir dərmanım...*

Gözəl təsvir-tərənnümüno həsr olunmuş aşıq şerinin gül qafiyə məqamlarından istifadə olunan nümunələr isə şux, nikbin, yüksək ovqat yaradan söz və deyimlərdən düzəlməlidir. Bu tipli gəraylı bəndinin gül qafiyəsi qoşma bəndinin gül qafiyəsinə nisbətən yığcam olur, çünki onun müşayiət etdiyi mətnin özü də ölçü baxımından yığcamdır. Gözəlləmə gəraylının bənd boylarını izləyən gül qafiyə:

*A beybəfa,
Vermə cəfa,
Gəl insafa,
Sürək səfa....*

Gözelləmə-qoşmanın həmin məqamdakı gül qafiyəsi:

*Dağlar maralı,
Gəzmə aralı,
Rəngim saralı,
Mənəm yaralı,
Kəsmə qəralım,
A dərdin alım...*

Təqdim olunan nümunələrdən də göründüyü kimi gül qafiyələr adətən müraciət üstündə qurulur və kövrək, həzin, yalvarış-iltimas səciyyəli söz-deyimlərdən təşkil olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, "Güllü qafiyə" saz havası da zərif xallarla, incə güllərlə zəngin olduğundan məhz belə adlanır. Lakin həmin saz havasının adı oxu materialına ad vermək üçün əsas sayıla bilməz, çünki bu cür adqoyma - janr müəyyənləşdirmə heç bir konkret nəzəri-filoloji prinsipə əsaslanmır.

Gül qafiyələr misra sıralanmasına görə hər hansı mə-lum həddə daxilində fəaliyyət göstərmir, daha doğrusu, say qəlibi burada çox vaxt beyt səviyyəsindən kənara çıxır. Yardımcı mətn başlanğıc kimi götürülən ilk qafiyəni məzmun baxımından davam etdirən uyğun qafiyələrin bəzən altı-yeddi sıra təşkil edənə qədər uzadılmasından yaranır:

*Yeri ceyran,
Dərdə dərman,
Olum mehman,
Alım qadan,
Aman-aman,
Sənə qurban...*

Bununla belə bəzən bənd səviyyəli elə qafiyələrə rast gəlinir ki, onlar misra düzümünə görə qoşma və ya gəraylı bəndinin sıralanmasını a - a - a - b xatırladır, fərqli yalnız bölgü prinsipləri ilə bağlı ortaya çıxır:

*Gedən yar, a
Beilqar, a
Zülfü-mar, a
Bel a olmaz. b*

Yaxud:

*Aman ay gözəl, a
Canan ay gözəl, a
Sonam ay gözəl, a
Yeri ceyranım. b*

Quruluş əlamətlərinin bəzi cizgiləri sicilləmələri xatırlatsa da gül qafiyələr yaranma səbəbinə və yerinə yetirdiyi üslubi-semantik vəzifəyə görə özünəməxsus fiqurdur. Onlar funksiyaca xalq mahnı və təsniflərinin nəqaratlarına da müəyyən qədər uyğun gəlir. Hətta həmin nəqaratların bir qismi gül qafiyəyə məxsus az hecalı misra sadalamalarını xatırladır. Bu mənada "Əraq təsnifi"ndəki nəqarata diqqət yetirmək kifayətdir:

*Yasəmənim,
Nazik tənim,
Gəl baharım,
Nazlı yarım,
Ey gözləri şəhla,
Ey qaməti rəna.³¹⁰*

310. Azərbaycan xalq mahnıları və təsnifləri. tərtib edən Q.Naməzəliyev Bakı, "İşıq", 1979, s.89

Ötəri tutuşdurmaya əsasən də bu nəqaratla aşiq oxumasının gül qafiyəsi arasındakı ilkin uyğunluqdan sonra gələn ciddi üslubi fərqləri müəyyənləşdirmək mümkündür. Belə ki, misal gətirilən nəqaratdakı bir sıra leksik vahidlər tən, bahar, şəhla, rəna və deyim tərzii "nazik tənim", "ey qaməti rəna" gül qafiyə üçün yararlı material ola bilməz. Çünki aşiq oxumasında bu söz və deyimlərlə nisbətdə daha xəlqi, daha canlı deyim tərzinə üstünlük verilir. Buradakı qafiyə sistemi də a - a - b - b - v - v gül qafiyə sıralanmasından xeyli dərəcədə fərqlidir.

Xalq mahnı və təsniflərinin nəqaratıyla aşiq oxumasındakı gül qafiyələr arasında nəzərə çarpan əsas ayrıclardan biri də budur ki, hər bir mahnı və təsnifin nəqaratı yalnız onun özünə məxsusdur. Başqa mətnlərdə onlara müraciət olunmur. Gül qafiyə isə bu istiqamətdə xeyli sərbəstdir, daha doğrusu, mətndən daha çox saz havasıyla hesablaşır və həm öz işlənmə yerinə, həm də tezliyinə görə saz havasıyla oxu materialı arasındakı tənəsübdən asılıdır. Bununla belə, nümunə gətirilən təsnif nəqaratı və ona bənzər məqamlar, çox güman ki, aşiq ifaçılığının təsiri ilə muğam üslubuna yerimişdir.

Gül qafiyələrdən istifadə Gəncəbasar, Qaradağ-Təbriz, Borçalı, Urmiya aşiq mühitlərində xüsusi aktivlik kəsb edir. Adı çəkilən aşiq mühitləri ilə müqayisədə Şirvan, Dərbənd, Savə və Qaşqay mühitlərinin ifaçılığı bu fiqurlara bir qədər az meyl göstərir.

Aşiq oxumasını müşayiət edən başqa bir yardımçı poetik məqamı **şırğa** təmsil edir. Şırğa daha çox beyt səviyyəsində fəaliyyət göstərirdi üçün ona Gəncəbasar, Qaradağ-Təbriz aşiq mühitlərində "cütlemə" də deyirlər. Nadir hallarda bənd səviyyəli şırğalara da təsadüf olunur. Bu məqamı əks etdirən nümunələri gül qafiyələrdən fərqləndirən başlıca cəhət də məhz misra sayı ilə bağlıdır. Burada xüsusi biçim, yeni misra

hüdudu həmişə gözlənilir. Gül qafiyələr oxu materialının misra aralarında da gələ bildiyi halda, şırğalar bir qayda olaraq bənd aralarında işlənilir. İfa zamanı yerinə yetirdiyi melopoetik vəzifə eynilə gül qafiyənin funksiyası kimidir. Oxu prosesinə elə şırğalar cəlb olunmalıdır ki, onların hər biri əlavə olunduğu bəndlə məzmun baxımından müəyyən qədər tamamlansın, çatdırılan mətləbi emosional çalarlarla xeyli dərəcədə qüvvətləndirə bilsin. Məsələn, "Azaflı dübeyti" üstündə oxunan "Qoca qartal" gərayısını müşayiət edən şırğaları ustad Mikayıl Azaflı Gəncəbasar aşiq mühiti aşağıdakı sənətkarlıqla yerləşdirirdi:

*Qoca qartal, nə gəzirsən,
Dağlar qoynunda, qoynunda?!
Bala gördüm anasının
Ağlar qoynunda, qoynunda*

*Mələmə, quzum, mələmə
Gözlərini sürmələmə.*

şırğa

*Niyə qəlbin qaralıbdı,
Gül üstünü xar alıbdı,
Şamamalar saralıbdı,
Tağlar qoynunda, qoynunda.*

*Niyə getdin qana-qana,
Məni qoydun yana-yana.*

şırğa

Yaxud:

*Niyə getdin gülə-gülə,
Hər dərdimi bilə-bilə.*

şırğa

*Azaflıyam, dilə gəlməz,
Uçdu sonam, gülə gəlməz,*

*Ötən günlər ələ gəlməz,
Çağlar qoynunda, qoynunda.*

*Oyan ovçu, ovun keçdi,
Sağlam cana qada düşdü.* } şırğa 311

Ümumiyyətlə, şırğalara daha çox gəraylı formasındakı mətnlərdə üz tutulur. Məhəbbət mövzusunda gözəl təsvir-təbənnüm edən umu-küsülü mətnlərin bənd aralarında istifadə olunan aşağıdakı qaliblər öz işləkliyi ilə seçilir:

*Yağı gözlər, yağı gözlər,
Çəkmə mənə dağı gözlər.*

*Oğlan, dur gəl sabah oldu,
Yandı bağrım, kabab oldu.*

*Oğlan, dur get xoruz banlar,
Anam gəlib bizi danlar...*

Bəzi havaların özlərinə məxsus elə şırğalar vardır ki, bu havalara oxunan qoşma və gəraylı mətni bir sənət ənənəsi olaraq həmin şırğalarla bəzənməlidir. Məsələn, "Naxçıvanı" havası üstündə oxunan qoşma bəndi aşığı mühitlərinin əksəriyyətində adətən, aşağıdakı şırğadan naxış götürür:

*Harya getdi baxtı qara, gəlmədi,
Qönçə qismət oldu xara, gəlmədi.*

Yaxud "Aşığı Söyünü" havası üçün:

311. Mətn və onu müşayiət edən şırğalar aşığın sağlığında onun şəxsi ifası dinlənilərək yazıya alınmışdır. 1988-ci il.

*A yeri-yeri, dost, qadan alım,
Yaman söz aradan kəs, qadan alım -*

şırğası səciyyəvidir. "Göycəgülü", "Şahsevəni", "Ovşarı", "Kərəm gözəlləməsi" havalarında

*Ay qız, ay qız, ağrın alım,
Gəzmə yalqız, ağrın alım -*

və ya

*Alma bizim yerdə, nar bizim yerdə,
Könlün nə istəsə, var bizim yerdə -*

şırğalarından istifadə olunması ustadlardan qalma sənət ənənəsi kimi gözlənilir. "Baş Sarıtel", "Cəlili", "Mirzəcanı" havalarında oxunan gözəlləmə mətnlərinin bənd aralarına daxil olan şırğa ayaq uzatmağa meyl göstərir:

*A yeri, yeri, ay bizim elli,
Nənəm sənə qurban, ay şirin dilli,
Ay incə belli,
Ay gümüş telli.*

Burada uzatmanın bir səbəbi şırğanın iltimas-yalvarış xarakterli müraciətlə bitməsədirsə, digər səbəbi şırğanı tələb edən müvafiq saz havasının həmin məqamdakı harmonik axarıdır. Belə şırğa müəyyən mənada gül qafiyə keyfiyyəti də qazanır.

Təksaz aşığı mühitlərində Borçalı, Urmiya, Çıldır daha aktiv bir tərzdə işləklik qazanan şırğaların saz-balaban, saz-balaban-qaval və saz-balaban-nağara müştərəkliyinə əsaslanan mühitlərdə mövqeyi qismən zəifdir. Bunun səbəbi saz havası ilə oxu materialı arasındakı melodik tarazlığın əlavə musiqi

alətləri ilə yaradılmasına cəhd edilməsidir.

Aşıq oxumasının yardımçı poetik mətnləri içərisində **cığa-yedəklərin** də xüsusi yeri vardır. Gül qafiyə və şırğalar kimi cığa-yedəklər də aşıq ifasının təsir qüvvəsini gücləndirməyə xidmət etməklə yanaşı, eyni zamanda oxu materialı ilə havacat arasındakı boşluğu doldurub ifa prosesini tənzimləməkdir. Cığa-yedəklər bayatılardan ibarət olur. Cığalı təcnislərdəki cığaları-bayatıları aşıqlar öz aralarında “cığa-yedəklər” adlandırırlar. Cığa-bəzək, yaraşıq anlamı daşıyır. Molla Pənah Vəqifin:

*Ucu tər cığalı siyah tellərin
Hərdən tamaşası hayıf ki, yoxdur -*

misralarındakı “cığa” sözü də həmin semantik tutumu özündə əks etdirir.

Digər cığalardan fərqli olaraq yedək-cığalar yalnız oxu zamanı ortaya çıxır və bunlar ifaçı aşığın öz zövqünə uyğun bəyənib seçdiyi bayatılarıdır. Bəllidir ki, aşıq şerindəki digər cığalar məsələn, cığalı təcnis, cığalı müxəməs və s. şer müəllifinin öz yaradıcılıq məhsuludur və qafiyə baxımından tərkibinə daxil olduğu şer in bədii sistemi ilə uzlaşmalıdır, cığalı təcnislərdə isə bu uzlaşma həm də cinəşli şəkildə qurulmalıdır. Halbuki yedək-cığalardan bu əlamətlərin heç biri tələb olunmur.

İrəlində gətirilmiş nümunələrdən aydınca görünürdü ki, gül qafiyə və şırğaların çox hissəsi şux, nikbin məzmunə malikdir. Bunun əksi olaraq, yedək-cığalar kədərli, gileyli, həsrətli məzmun yükü daşıyırlar. Mətnlə paralel dayanmaq prinsipindən çıxış edərək yedəklərin kövrək, qəmli, həsrətli aşıq şerlərinin bənd aralarına daxil olduğunu və həmin tipli də havayla oxunduğunu təbii hesab etmək lazımdır. Kərəm

həsrətini ifadə eləyən yanıqlı qoşma bəndinin cığa-yedəyi də həmin mətnin ovqatıyla səsləşən təsirli el bayatısı olmalıdır. Borçalı aşıq mühitini təmsil edən mərhum aşıq Hüseyn Saracılı belə cığa-yedəkləri seçib oxumaqda əvəzsiz ustalıq göstərirdi. Unudulmaz sənətkar “Yanıq Kərəmi” üstündə:

*Uca dağlar başın qar aldı getdi,
Bayqunun məskənin sar aldı getdi,
Kimlər ki, yar sevdi, yar aldı getdi,
Mənimki də qara gəldi, belə bax -*

bəndinə

*...ağla qandı,
Gözlərin ağla qandı,
Mən dərdli, sən yaralı,
Görək kim ağlaqandı -*

bayatısını;

Yaxud, “Dilqəmi” üstündə

*O qızıl gülləri dərməyən Dilqəm,
Dərrib pünhan yerə sərməyən Dilqəm,
Yarı bu dünyada görməyən Dilqəm,
Yarəb, o dünyada görüşərmə?! -*

bəndinə -

*...el yoludu,
Bu gələn el yoludu:
Başımda bulud oynar,
Gözlərim sel yoludu -*

bayatısını uyğun yedək sayırdı və mətnə bu cür əlavə bağ

vurarkən onun oxuması çox təsirli alınırdı.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, oxu prosesinin mənzərəsindən də görüldüyü kimi cığa-yedək funksiyası yerinə yetirən bayatıların əksəriyyətində ənənəvi ön qəliblərindən (əzizim, mən aşiq, eləmi və s.) istifadə olunmur. Müxtəlif aşiq mühitlərində ayrı-ayrı ustad sənətkarların bu məsələ ilə bağlı verdiyi izahat aşağıdakı kimidir: əsas oxu mətnindən, məsələn, qoşma bəndindən cığaya keçid zamanı bəndin son misrası ilə cığanın əvvəli az qala birləşmiş-qovuşmuş tərzdə oxunur. Bu zaman ifadəki çətinlik və ağırlığı azaltmaq lazım gəlir. Bu səbəbdən də xüsusi vurğu tələb edən ön qəliblərin əzizim, mən aşiq, eləmi və s. cığa-yedəklərdə işlənməməsi zərurəti ortaya çıxır. Maraqlıdır ki, aşıqlar cığa üçün seçib işlətdikləri bayatıları "saz bayatıları" da adlandırırlar. Çox ehtimal ki, bir çox bölgələrdə Borçalı, Kerkük, Qars, Ağbaba-Çıldır və s. ön qəlibi olmayan bayatıların xalq arasında geniş yayılması və hətta biçim normativinə çevrilməsi aşiq ifaçılığındakı saz bayatılarının təsiri ilə əlaqədardır. Zənnimizcə, bu qəbildən olan bayatıların elmi ədəbiyyatda "saz bayatıları" adlandırılması daha düzgündür.

Cığa-yedəklər daha çox saz havasının ovqatı ilə bağlı olduğundan aşiq mühitlərinin əksəriyyətində, demək olar ki, eyni fəallıq dərəcəsinə malikdir. Nisbətlə götürüldə təksaz mühitlərdə, xüsusən də Urmiya və Borçalı aşiq mühitində bu yardımçı melopoetik fiqurun işlənmə imkanı bir qədər genişdir. Bunun səbəbi həmin mühitlərdə həzin ifa tərzinə üstünlük verilməsidir.

Yardımçı melopoetik mətn və vasitələrin Azərbaycan aşiq mühitlərinin ifaçılıq üslubundakı bölgə xüsusiyyətlərini və yerli koloriti üzə çıxarmaq baxımından xüsusi əhəmiyyəti var. Mühitlərarası tarixi əlaqə və təsirin mədəni-estetik biçim qazanmasında, o cümlədən Azərbaycan aşiq sənətinin çoxşə-

xəli yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləriylə zənginləşməsində də bu melopoetik ənənə mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycanın tarixi və çağdaş aşiq mühitləri təşəkkül-dən üzü bu yana nə qədər regional yaradıcılıq və ifaçılıq xüsusiyyətləri kəsb etmiş olsa da, vahid etnik-mədəni sistemdən - milli-mənəvi bütövlüyün ana axarından ayrılmazdır.

AŞIQ REPERTUARI

Aşiq sənəti dərinlərdən gələn köklü ənənə hadisəsi olduğundan onun irimiqyaslı və ağır çəkili informativ yük daşması təbiidir. Şifahilik prinsipinə əsaslanan və ustad-şagird ənənə xətti boyunca daşınan aşiq informativ yükü digər folklor informasiyaları (az işlək olan ən kiçik mifoloji hissəciklərdən, folklor zərrəciklərindən tutmuş ən işlək ənənəvi nümunələrə-cən) bütövlükdə etnos və ya onu təşkil edən böyük əksəriyyət tərəfindən daşındığı halda, aşiq informativ yükü (aşığa-qədərkə mərəhələdə isə ozan informativ yükü) etnosun xüsusi qabiliyyət və istedadla malik olan müəyyən nümayəndələri - peşəkar söyləyicilər-aşıqlar (tarixən ozanlar) tərəfindən daşınır.

Mifoloji mətnlər, əfsanələr, rəvayətlər, mərasim nəğmələri, bayatılar, atalar sözləri, tapmacalar, nağıllar, lətifələr və başqa bu qəbildən olan folklor nümunələri etnosun hər bir sırayı üzvü tərəfindən söylənə, ifa və icra oluna bildiyi üçün onlar etnosun daşdığı ümumi folklor informasiyasını təmsil və təşkil edirlər. Nadir istisna məqamlarını çıxmaq şərti ilə sözü gedən folklor informativ yükünün ifası və daşınması üçün peşəkar informator-söyləyici tələb olunmur. Halbuki ozan və aşiq informativ yükü peşəkar söyləyici vasitəsi ilə daşınır. Doğrudur, bu informativ yük barədə etnosun sırayı üzvlərində müəyyən təsəvvür olur, hətta onun bəzi parçaları (ayrı-ayrı aşiq şerləri, dastanların bir sıra epizod və məqamları) popul-

yarlaşaraq el-camaat arasında da oxunur və ya danışılır. Bununla belə, həmin informativ yükün söyləniş-ifa özəlliyi mürəkkəb və spesifik bir kompleks vasitəsi ilə gerçəkləşə bildiyindən onun xüsusi qabiliyyətə malik adamlar, yəni peşəkar folklor informatorları (ozan, aşiq) tərəfindən daşınması təbii-tarixi proses kimi ortaya çıxmışdır. Buna görə də onlar etnik-mədəni sistem daxilində özünəməxsus statusa malikdirlər. Ənənəvi folklor informativ yükünü (tapmacasından, atalar sözündən tutmuş nağıl və lətifəsinə qədər) etnos uşağıdan böyüyəcəni ümumi şəkildə daşdığı üçün müəyyən arxaikləşmə hallarına və bir sıra itkilərə baxmayaraq bütövlükdə bu yükün sıradan çıxma, unudulma ehtimalı azdır. Ozan və ya aşiq informativ yükünün daşınmasında isə vəziyyət başqa cürdür. Bu informativ yükün daşınmasında əsas aparıcı qüvvə kimi bütövlükdə etnos yox, onun özəl statuslu nümayəndələri-peşəkar folklor informatorları çıxış edir. Ozan oğuznaməçiliyi və ya aşiq dastançılığı bunun bariz ifadəsidir. Peşəkar folklor informatoru (məsələn ozan) ilə bağlı ənənə qırılan kimi onun daşdığı əsas informativ yük də tədricən aradan qalxmağa başlayır. Ozanların tarix səhnəsində öz fəaliyyətlərini dayandırmasını onların daşdıqları informativ yükü (ozan qoşqu və söyləmələrini, o cümlədən də Dədə Qorqud boylarını) də söndürür. Peşəkar söyləyici-ifaçıdan az sonra el-camaat yavaş-yavaş həmin mətnləri unutmağa başlayır, etnosun ümumi yaddaşı ozan informativ yükünü onun özü olmadan çox da uzağa apara bilmir. XVI yüzillikdə ozanlıq sona yetir. Təqribən bir əsr sonra - XVII yüzillikdə artıq ozan informativ yükü (oğuznamələr, o cümlədən də Dədə Qorqud boyları) etnik yaddaşda yalnız qırıq-kəsik parçalar və xırda qalıntılar halında gözü çarpır. Halbuki neçə yüz illər öncədən gələn tapmacalar, bayatılar, atalar sözləri, nağıllar və s. etnik yaddaşda yaşamaqda və daşınmaqda davam edir.

Peşəkar folklor söyləçisinin sıradan çıxması ilə ona bağlı olan informativ yükün çevrədə zəifləməsi və tədricən unudulmağa doğru getməsi ayrı-ayrı aşiq mühitlərinin simasında da müşahidə olunmaqdadır. Məsələn, tarixən güclü aşiq informativ yükünə malik olan Dərbənd, Naxçıvan, Qarabağ aşiq mühitlərində iyirminci əsrin ikinci yarısından etibarən aşıqlığın sönməsi və ya sönmək dərəcəsinə gəlməsi aşıqlıqla bağlı əsas informasiyaların, o cümlədən də dastanların həmin mühitlərdə unudulmasına gətirib çıxarmışdır. Sözü gedən mahallarda peşəkar folklor informatorlarının fəaliyyətdən qalmasından əslində o qədər də çox yox, təqribən 30-40 il keçməsinə baxmayaraq, artıq həmin dövrlərdə aşiq informativ yükü el-camaat yaddaşındakı təkam-seyrək rəvayət, aşiq şəri və dastan qırıqlarından ibarətdir. Göründüyü kimi, etnos tərəfindən ümumilikdə daşınan ənənəvi folklor informativ yükü peşəkar söyləyici-informatorun fəaliyyət aktivliyindən çox asılıdır.

Bəs aşiq informativ yükünün başlıca səciyyəsi nədən ibarətdir və onun əhatə dairəsinə nələr daxildir? **Aşıqlığın qaynaqlarından (qam-şaman mədəniyyəti və sufi-dərviş sistemindən) gələn mifoloji və təriqət səciyyəli mərasim icraçılığının həm birbaşa-kontakt, həm də qovuşuq-transformativ komponentləri aşiq informativ yükünün alt qatında dayanır.** Aşıqlığın özülünü-təməlini təşkil edən və ilkin tarixi semantikasını ifadə edən bu qat aşiq informativ yükünün təkcə söz və havacatdan ibarət olmadığını göstərir. **Aşığın folklor sənətkarı statusunda qərarlaşana qədər keçirdiyi evalyusion dəyişiklik və irəliləyişlər zamanı mənimsədiyi yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləri də onun informativ yükünü şərtləndirən amillər sırasındadır. "Aşıq-folklor sənətkarı" statusunun sabitləşməsindən (XVI-XVII əsrlər) üzü bəri aşıqlığın bütün sənət təcrübəsi**

(ifaçılıq, bəstəçilik, poetik irs və s.) də informativ yükü yeni-yeni orijinal qatlarla zənginləşdirmişdir. Beləliklə, aşiq informativ yükü elə əslində bir kompleks olaraq aşıqlığın özüdür. Bu baxımdan yanaşdıqda aşiq informativ yükünü onun təqdim tərzinə görə aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmaq olar:

- a) *Sözlə çatdırılan informativ yük;*
- b) *Saz-havacatla çatdırılan informativ yük;*
- v) *İfa-davranış və hərəkətlə (rəqs) çatdırılan informativ yük.*

Şübhəsiz ki, aşiq öz sənətkar tipinə görə sinkretik mahiyyətdə olduğu üçün göstərilən informativ yük qruplarını ayrı-ayrılıqda deyil, qovuşuq şəkildə özündə cəmləşdirir. Daha doğrusu, o, söz, musiqi və davranış-hərəkət informasiyalarını bir-birilə qovuşduraraq vahid bir informasiyaya-aşiq informativ yükü halma gətirir.

Aşiq normativ yükü konkret bir aşığın, konkret bir sənətkarın fəaliyyətində təcəssüm tapdığı zaman onun repertuarına çevrilir. İnformativ yük dərinlərdən-ənənə təcrübəsindən diaxronik planda bir bütöv olaraq gəlir və çağdaş aşıqların fəaliyyətində istedad və səviyyəyə görə bu və ya digər tutumda əks olunur. Həmin tutum aşığın repertuarıdır. Aşiq informativ yükü bütövlükdə aşıqlığın sənət təcrübəsini ehtiva edir, buraya ənənədən başqa, ayrı-ayrı aşiq mühitlərinin özəllikləri də daxildir. Bu səbəbdən də aşiq repertuarı ümumi aşiq informativ yükünün müəyyən hissəsidir. Aşiq repertuarı konkret bir sənətkarda aşiq informativ yükünün hansı ölçüdə, hansı tutumda inikas etməsinin göstəricisidir. Məsələn, informativ yük kimi Azərbaycan aşıqlığında mövcud olan dastanların sayı konkret bir ustad aşığın repertuarındakı dastanların sayından təqribən iki dəfə çoxdur. Sənətkarlar qa-

biliyyət, istedad və səviyyələrinə görə heç də biri-birinin eyni, təkrarı olmadığı üçün aşiq repertuarları arasında informativ yükü əhatə baxımından müəyyən fərqlər mövcuddur.

Aşiq repertuarı aşiq informativ yükünü üç istiqamətdə gerçəkləşdirir və buna görə də üç qismə ayrılır:

- Söz repertuarı*
- Havacat (musiqi) repertuarı*
- Davranış-hərəkət repertuarı.*

Söz repertuarı aşığın söyləyici funksiyasını yerinə yetirmək üçün yaddaşında cəmləşdirdiyi bədii-poetik mətnlər bazasıdır. Bu mətnlər aşiq şerlərini, aşiq rəvayətlərini, dastanları, nəsihətamiz əhvalatları, müdrik kəlamları, məsəl, dodaqqaçdı və qaravəlliləri əhatə edir.

Ənənədən bəlli olduğu kimi, aşiq görüb-götürmə prinsipindən çıxış edərək öz repertuarını zənginləşdirmək üçün əldə edə bildiyi bütün vasitə və imkanlardan istifadə edir. Bununla belə, sənət şəcərəsi boyunca daşınan mətnlər ustadşagird ənənə xətti ilə həmin şəcərəyə mənsub olan hər bir aşığın repertuarında əsas - ana mətnlər kimi yer alır. Buna görə də eyni sənət şəcərəsinə mənsub olan aşıqların söz repertuarındakı əsas mətnlər (məsələn, orta çağ dastanları), demək olar ki, biri-birindən fərqlənmir. Gəncəbasarda "Aşiq Ovalar", Göyçədə "Ağ Aşiq", Borçalıda "Dollu Abuzər", Təbriz-Qaradağda "Xəstə Qasım", Urmiyada "Dollu Mustafa" sənət şəcərələri daxilindəki aşıqların söz repertuarındakı əsas mətnlər bir-birinə yaxın olmalıdırlar. Təbriz-Qaradağda "Xəstə Qasım" şəcərəsini təmsil edən aşıqlar 45-50 arasında dastan bilir. Bu şəcərədən olan Əhər aşığı ilə Mərənd və ya Sərab aşığının təqdim etdiyi mətn az qala biri-birinin eynidir. Yaxud Göyçə aşiq mühitinə mənsub Ağ Aşiq-Aşiq Alı-Aşiq Ələsgər və onun

şagirdləri sənət şəcərəsindəki aşıqların söz-mətn repertuarı həm say, həm də məzmun əhatəsinə görə ciddi fərq və variantiv ayrıntılar vermir. Bu sənət şəcərəsindəki aşıqların söylədiyi dastanlar (“Qurbani”, “Abbas-Gülgöz”, “Əsli-Kərəm”, “Aşıq Qərib” və s.), eləcə də digər mətnlər təxminən eyni repertuar (Ağ Aşıqdan-Aşıq Alıdan-Aşıq Ələsgərdən gəlmə) göstəricilərinə malik olmalıdır. **Əgər bu gün Aşıq Alın adı na 400 təcnis (əslində bütövlükdə Azərbaycan aşığılığında üst-üstə 400 təcnis yoxdur!) çap olunursa (bax: Aşıq Alı. Təcnislər, Bakı, 1998), yaxud, Miskin Abdalın (XVI əsr) adına yüzə qədər şer, bir neçə dastan uydurulub və həmin mətnlər sözü gedən sənət şəcərəsinə mənsub aşıqların repertuarında müşahidə edilmirsə, deməli, həmin şerlər və dastanlar aşiq informativ yükünün yox, “toplayıcı” qələminin məhsuludur.**

Eyni aşiq mühiti və eyni sənət şəcərəsi həmin çevrəyə daxil olan aşıqların repertuarındakı mətnlərin say göstəricisi və məzmun əhatəsində ciddi fərqlər olması imkanını vermir. Bu baxımdan mətnlərin (məsələn, das-tanların) variantiv fərqləri eyni mühit və eyni şəcərə daxilində çox az müşahidə olunur. Əsas variantiv ayrıntılar fərqli mühitlər və ya fərqli sənət şəcərələri üzrə ortaya çıxır. **Çünki variantiv fərqlər aşıqlararası deyil, daha çox mühitlər və şəcərələrarası fərqlərdir.** Məsələn, “Abbas-Gülgöz” dastanını Borçalı aşiq mühitinə mənsub ayrı-ayrı aşıqlar söylədikləri zaman elə bir ciddi fərq gözü çarpmır. Ancaq həmin mühitin “Abbas-Gülgöz”i Şirvandakı “Abbas-Gülgöz”dən, Şirvandakı “Abbas-Gülgöz” isə Təbriz-Qaradağdakından ciddi variantiv fərqlər ortaya qoyur.

Aşıq repertuarı ənənəvi mətnlərlə yanaşı, regional-məhəlli mətnlərdən də təşkil olunur. Bunlar ayrı-ayrı aşiq mühitlərinə məxsus regional səciyyəli dastanlar, dastan-rəvayətlər və aşiq şerləridir. Borçalı aşıqlarının repertuarında yer alan

“Səmədağa”, “Cahangir”, “Zərqəmşah” dastanları həmin regiondan kənara yayılmamışdır. Məftun Əzizlə bağlı dastan-rəvayətlər, əsasən, Tovuz aşıqlarının repertuarındadır. Balıqlu Miskin və Dollu Mustafanın sözlərini daha çox Urmiya aşıqları oxuyurlar və s.

Aşıq repertuarının əsas söz-mətn ehtiyatı dastanlardır. İnformativ yük kimi Azərbaycan dastanlarının təqribi say göstəricisi yüzə yaxındır. Aşıq repertuarındakı ən yüksək göstərici isə 45-50 arasındadır. Müxtəlif zamanlarda aparığımız sorğuya görə, ən çox dastan Təbriz-Qaradağ və Urmiya aşıqlarının repertuarındadır. 1996-cı ildə sorğumuza cavab olaraq Təbrizdə 74 yaşlı Aşıq Məhəmməd Mərəndi repertuarındakı 50-yə yaxın, Urmiyada 65 yaşlı Aşıq Dehqan 40-a yaxın dastanın adını söylədi. Hər iki aşığın bildiyi dastanların təqribən 20 faizi regional səciyyəli idi. **Borçalı aşıqları 30-35, Gəncəbasar aşıqları 25-30, Şirvan aşıqları 20-22 dastan yükünə malikdirlər.** Regional dastan göstəricisi Şirvan, Borçalı və Göyçə aşıqlarının repertuarında (15-20 faiz) daha çox müşahidə olunur. Müxtəlif aşiq repertuarının ümumi mənzərəsi göstərir ki, yayılma miqyasına və işləklik dərəcəsinə görə əsas, aparıcı mətnlər orta çağ dastanlarıdır: “Koroğlu”, “Qurbani”, “Abbas-Gülgöz”, “Aşıq Qərib”, “Xəstə Qasım”, “Əsli Kərəm”, “Tahir-Zöhrə”, “Novruz-Qəndab”, “Şah İsmayıl-Gülzar” və s.

Aşıqlıq ənənəsinə görə, sərbəst, müstəqil aşiq statusuna sahib olmaq üçün iddiaçının (şagirdin) “Abbas-Gülgöz” dastanını tam şəkildə bilməsi və ustad qarşısında bütün dastançılıq qayda-qanunları ilə söyləyərək xeyir-dua alması mühüm şərtlərdən biridir. Bütövlükdə Azərbaycan dastanları içərisində süjet zənginliyinə, struktur mükəmməlliyinə və poetik dolğunluğuna görə əvəzi olmayan bu dastanda təkə iki yüzdən yuxarı aşiq şeri vardır. Həmin şerlər aşiq şeri şəkillərinin

böyük əksəriyyətini əhatə etdiyindən müstəqil aşiq olmaq istəyən iddiaçının öz qabiliyyətini sübut üçün bu unikal imtahan-sınaq mətnində hər cür imkanlar vardır. Bundan əlavə, “Abbas-Gülgəz” dastanı aşıqlığın tarixi-semantik planda bağlı olduğu təriqət-təsəvvüf ideyalarının inikası və daşınması baxımından da kamil bir bütövlük nümayiş etdirdiyindən “aşıqlıq”ın rəmzi-məcəzi mahiyyətini mənimsətmək (orta çağlarda isə həm də xalqa təlqin etmək) üçün bu əsər bir sənət meyarı-məktəb kimi götürülür. Bu səbəbdən Abbas Tufarqanlının haqq aşıqlığını sübut üçün söylədiyi şerlərin ideya-məzmun əhatəsinə və təsəvvüf simvolikasma bürünmüş poetik sistemini dastanın süjet axarı boyunca sərrast şərh-açıqlamalarla aydınlaşdıran aşiq həm ümumən islam, həm də sufi-dərviş mənəvi dünyası ilə bağlı zəngin biliklər toplusunu da (Quran surə və ayələrini, hədisləri, islam böyükləri ilə bağlı məlumat və hekayətləri, dini-irfani rəmz və işarələri) öz repertuarında yerləşdirir. Təsədüfi deyildir ki, aşıqların yekdil qənaətinə görə, **“aşıqlığın” padşahı “Abbas” (yəni “Abbas-Gülgəz” dastanı), vəziri isə “Qurbanidir”**.

Aşiq repertuarı özündə altı yüz - yeddi yüz, bəzən də minə yaxın şer cəmləşdirə bilir. Əlbəttə, bunların böyük əksəriyyəti dastan şerləridir. Təbrizli Aşiq Əziz Şahnazi min qatara qədər aşiq şerini hafizəsində gəzdirdi (1996-cı il). Tovuzda aşiq Mahmud Məmmədovun repertuarında yeddi yüz qatardan artıq şer vardır. Onun dediyinə görə, keçmiş ustad aşıqlar min qatardan az şer bilmirdilər. Hafizə fenomeni baxımından Ədalət Nəsimovun repertuarı unikal hadisə sayıla bilər. Ustad sənətkar iki mindən çox şeiri hafizəsində daşıyır.

Aşiq repertuarındakı aktiv və dominant şer şəkilləri qoşma və gəraylılardır. Digər şəkillərdə olan şerlər həm sayca, həm də işləklik baxımından qoşma və gəraylılardan geridə qalır. Aşıqların bayatıya müraciəti isə özünəməxsus səciyyə

daşıyır. Bayatılar aşiq repertuarında sərbəst mətn kimi yalnız “Çoban bayatı” saz havası üstündə oxunur. Qalan bütün hallarda qoşma və qoşma qəlibi üzərindəki biçimlərin ifası zamanı bəndlər arasına yardımçı melopoetik mətn kimi daxil edilir. Şerin məzmun və poetik ovqatına uyğun seçilən həmin bayatılar aşiq leksikonunda “cığa” (bəzək, yaraşlıq anlamındadır) adlanır. Oxunan mətnin saz havası boyundakı melodik keçidlər cığa-bayatılardan başqa gül-qafiyə (“A bivəfa, vermə cəfa, gəl insafa, sürək səfa”) və şırğa (“Yeri-yeri, ay bizim elli; Nənəm sənə qurban, ay şirin dilli”, “Niyə getdin qana-qana; Məni qoydun yana-yana” və s.) kimi yığcam qəlib-deyimlərlə də uzlaşdırılır.

Öz repertuarındakı dastandan kənar şerləri, yəni müstəqil aşiq şerlərini təqdim edərkən aşiq kimin sözlərini çalib oxuyacağını bildirir və həmin şerin nə münasibətlə düzülüb-qoşulduğunu söyləyir. Şerin yaranması ilə bağlı yığcam hadisə - süjetdən ibarət olan bu söyləmə aşıqların “yurd” adlandırdıkları xüsusi tip rəvayətdir. Aşiq şerlərinin böyük əksəriyyəti müəyyən bir yurd-rəvayətlə bağlıdır. Şerin çatdırılmasında yurd-rəvayətdən əlavə hər bəndin avazlı ifasından sonrakı deklamativ söylənişi və ayrı-ayrı misralara şərh-açıqlama (aşıqlar özləri buna “tərcümə” deyirlər) verilməsi də repertuarın təqdimində xüsusi rol oynayır.

Məclisin ahənginə və söhbətin məqamına uyğun olaraq aşıqlar lətifə, qaravəlli, məsəl və başqa bu qəbildən olan çevik-oynaq örnəklərə müraciət edərək onların yaratdığı şux ovqatla mərasimin dinamizmini artırmağa çalışırlar. Hər hansı bir situasiyada aşığın hazırcavablıq göstərərək vəziyyətdən çıxması, yaxud da qəfildən yaranan müxtəlif səpgili gərginlikləri sovuşdura bilməsi üçün də repertuarda belə mətnlər ehtiyatının olması zəruridir.

AŞIĞ MƏCLİSİNİN QURULUŞU

Azərbaycan aşıqlarının söz repertuarını təşkil edən bədii-poetik mətnlərin düzülüşü tarixi-ənənəvi ardıcılıq prinsipinə söykənir. Belə ki, aşıq saz-söz məclisini total-bütöv bir mərasim olaraq üç mərhələyə ayırır:

Başlanğıc

Gedişat,

Sonluq-qapanış

Məclisin başlanğıcında mərasim iştirakçıları salamlandıqdan və mərasim qurucusuna (məsələn, toy sahibinə) alqış-dualar söyləndikdən sonra “Ya ilahi, ya rəsul, ya mövlam, şahimərdan, səndən mədəd!” yalvarış-müraciəti ilə haqqın dərgahına üz tutularaq “Baş divanı” çalınır və ustad aşıqlardan birinin fəlsəfi-ıfrani məzmununda bir divanisi oxunur. Görünür, bu səbəbdən də bir çox ustad aşıqlar həmin mərhələni “həqiqətnamə” adıyla da çağırırlar. “Həqiqət” vəhdəti-vücut fəlsəfəsinə görə haqq dərgahını ifadə edən təsəvvüf məqamıdır. Ustad-şagird ənənəsində “aşılığın qapısı” olaraq nişanlanan və məclis-mərasim başlamağın birinci və dəyişməz şərti kimi qəbul edilən bu məqamdan sonra yenə də başlanğıc mərhələnin tərkib hissəsi kimi üç ustadnamə deyilməsi və təcnis oxunması vacibdir.

Başlanğıc mərhələsindəki mətnləri aşıq özü seçir, mərasim iştirakçılarının bu mərhələyə müdaxilə etməsi məqbul deyildir. Görünür, bu mərhələ tarixi semantikasına görə aşığın haqq divanına - İlahi, Tanrı dərgahına üz tutduğu, ruhlar Aləmi ilə rabitəyə girdiyi mifoloji-təsəvvüfi mahiyyətdə bir akt olduğu üçün ona kənardan müdaxilənin yolverilməzliyi barədə statik bir təsəvvür yaranmış və bu da aşılıq ənənəsində günümüzə qədər mühafizəkarlıqla qorunmuşdur. Çağdaş aşıqların çox az bir qismi sözügedən mərhələnin tarixi-semantik mahiyyəti barədə müəyyən təsəvvürə malik olsa da, ümumən aşılıqda ənənəvi “Başlanğıc”ın norma və tələbləri ciddi şəkildə yerinə yetirilməkdədir.

Şirvan aşıqlarının sənət ənənəsində “Başlanğıc” fərqli üsulda qurulur. Burada məclisin girişi “peşrov” şəklində tələffüz olunur “piş-rah” (yəni yolun başı, başlanğıc) nəğmələrindən qurulur. Adətən, yumşaq, bəm və zərif oxu tərzli “peşrov”ların məclisə bir zəmin hazırlamaq məqsədi daşdığı görünməkdədir.

“Başlanğıc”dan sonra gələn və məclis-mərasimin əsas hissəsini təşkil edən “Gedişat” aşığın məclis iştirakçıları ilə ünsiyyətə girərək tədricən məclis-mərasimə qaynayıb qarışma prosesidir.

Burada həm aşığın özünün seçdiyi, həm də məclis əhlinin istədiyi, təklif-sifariş etdiyi mətnlər oxunur və ya söylənir. Gözəlləmə, bəhadrılıq və dini-təriqət ruhlu poetik parçaları aşıq öz repertuarının imkanları daxilində “Gedişat” boyu məclisin ovqat və istəyinə uyğun olaraq iştirakçılara çatdırır. Çevrədəkilərin xüsusi həssaslıq göstərdikləri bir sıra poetik mətnlər (o cümlədən də saz havaları) “Gedişat”ın müxtəlif məqamlarında bir neçə dəfə təkrarən oxuna-ifa oluna bilər.

“Gedişat” məclis-mərasimin əsas zamanını əhatə etdiyindən aşığın söz repertuarının əsas hissəsi də məhz burada gerçəkləşmək imkanı tapır. Aşıq şerinin çeşidli şəkilləri, deyişmələr, dastan-rəvayətlər, qaravəlli və lətifələr, dastanlar, bir sözlə, repertuarın lirik və epik söz ehtiyatı yerinə və məqamına görə işə salınır.

Klassik standartla görə, aşıq repertuarının söz ehtiyatı aşığa bir neçə gün (hətta bir həftə) məclis aparmaq imkanı verəcək tutumda olmalıdır. Bu sıradan özü mərasim daxilində mərasim olan dastanların repertuarın mətn düzümündəki yeri də diqqətçəkicidir. Şübhəsiz ki, saz-söz məclisinin əsas-mərkəzi hadisəsi dastan söylənilməsidir. Klassik ənənədə dastana-qədərki çal-çağır və söyləmələr “Gedişat”ın gündüz, dastan söylənilməsi ilə axşam bölümünə yerləşdirilmişdir. Aşıqların “filan dastan üç axşamlıq (beş axşamlıq) söhbətdir” ifadəsini işlətməsi də, olsun ki, elə bu səbəbdəndir.

“Gedişat”ın “gündüz bölümü” hay-küylü, gurultulu keçdiyi

halda “axşam bölümü” nisbətən sakit keçir. Belə ki axşam bütün mərasim iştirakçıları dastan dinləməyə yığılır. Toyun müddətindən asılı olaraq (üç və ya beş axşam) aşiq söyləyəcəyi dastanın müddətini (hər axşam üç və ya beş saat olmasını) müəyyənləşdirir. O, vəziyyətdən asılı olaraq bəzən dastanın bir sıra hissələrini yığcamlaşdıraraq söyləyir. Dastan söylənərkən uyğun məqamlarda yorğunluğu aradan qaldırmaq və ya gərginliyi azaltmaq üçün qaravəlli, lətifə və atmaca-replikalardan istifadə olunur. Toy axşamlarından fərqli olaraq, payız və qış dönməsində evlərdə keçirilən dastan axşamları (adətən, hər axşam üç saat olmaqla) daha uzun çəkir. Məsələn, “Abbas-Gülgəz” dastanı on beş-iyirmi axşam söylənilə bilər.

Saz-söz məclisinin **“Sonluq-qapanış”** mərhələsi də bədii-poetik mətnlər baxımından özəl cizgilərə malikdir. **Ozan oğuznaməçiliyindəki “Yum vermə” - alqış-dua etmə aktının funksional semantikasi** (şübhəsiz ki, “yum vermə” semantemi xeyirxah, yaxşı ruhları çağırır onların himayəsi altında olmaq məqsəd-məramı daşıyan qam-şaman akt-seansının tərkibindəki əsas ünsürlərdən biridir) burada eynilə davam edir. Aşığın mərasim qurucusuna (məsələn, toy sahibinə) və məclis iştirakçılarına ünvanlanan xüsusi alqış-duası (bəy tərifı və məclis əhlinin tərifı) ilə məclis özünün **“Sonluq-qapanış”** mərhələsinə keçir. Bu mərhələ geniş planda elə “yum vermə” (söz və musiqi magiyası ilə məclisi yummaq-qapamaq)- alqış-dua aktıdır. “Sonluq-qapanış”da aşiq çoxsaylı bədii-poetik nidalardan ibarət olan xeyir-duasını verərək oynaq ritm və şux ovqata malik “Müxəmməs” oxumaqla məclis-mərasimi tamamlayır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, **mərasim içində mərasim (toy içində toy)** kimi çıxış edən dastanların son-luğundakı **“Duvaqqapma”** (yəqin ki, **“dua-qapama”** ifadəsinin şəkil dəyişməsidir) ümumən saz-söz məclisinin yekunu olan **“Müxəmməs”**lə eyni semantik vəzifəni yerinə yetirir. Hər iki halda alqış-dualarla xeyirxah-himayəçi ruhlar çağırılır.

NƏTİCƏ

Kökü əski çağların mifik dünyagörüş sisteminin ibtidai təfəkkür və təxəyyül imkanlarına söykənən türk mənəvi mədəniyyətinin yaranış və biçimlənməsində, daha sonra isə müxtəlif sivilizasiya mərhələləri boyunca qorunub gələcəyə daşınmasında aşiq sənəti və onun bağlandığı ilkin qaynaqlar mühüm tarixi-estetik rol oynamışdır.

Qədim türkün o qədər də yaxşı baş açmadığı ətraf mühitə, təbiət hadisələrinə, gerçəklikdəki qeyri-adi proseslərə sadələşdirən - ibtidai münasibəti musiqi müşayiəti ilə qurulan mifoloji mərasim icraçılığını ortaya çıxarmış, xüsusi tərzdə söylənən söz alqış-dualar, yalvarışlar və harmonik-ecazkar səs musiqi vasitəsi ilə təbiətə təsir etmək, təbiəti idarə edən ruhları rəhmə gətirmək, ələ almaq inamı etnos daxilində mifoloji-mənəvi quruculuğa təkan vermişdir. Gələcəkdən xəbər vermək, bədbəxtliyin, təhlükənin qarşısını almaq, xəstəliyi sağaltmaq, müşkülləri həll etmək, uğur qazanmağın yolunu göstərmək və s. bu kimi keyfiyyətlər mifoloji mərasim icraçılığını ibtidai cəmiyyətin əsas nüfuz mərkəzinə çevirmişdir. Söz, musiqi və rəqs üçlüyünü sinkretik şəkildə özündə cəmləşdirən mifoloji mərasim icraçıları - qam-şamanlar onlar müxtəlif türk tayfalarında “ozan”, “baxşı”, “oyun”, “pərixan”, “falbin” və s. kimi çoxvariantlı adlar altında fəaliyyət göstərmişlər ruhlar aləmi, Tanrı dünyası ilə əlaqəsi olan müqəddəslər sayılmış və tayfa başçısı, dini-ruhani rəhbər, el ağsaqqalı vəzifələri onlara tapşırılmışdır. Bu mərhələdə musiqi və sözdən istifadə edən mifoloji mərasim icraçısı qabarıq şəkildə olmasa da müəyyən mənada həm də musiqiçi-folklor sənətkarıdır. Cəmiyyətdə ibtidaidən aliyə doğru gedən sivilizasiya irəliləyişlər nəticəsində mifoloji mərasim icraçılığına məxsus bir sıra keyfiyyətlər tayfa başçılığı, ruhani rəhbər və s. aradan getdikcə musiqiçi-folklor sənətkarı keyfiyyəti tədricən güclənməyə başlamış, bir müddət sonra mifoloji mərasim ic-

raçılığı arxa plana keçərək bir çox hallarda hətta folklor sənətkarlığından tamamilə ayrılaraq öz yerini musiqiçi-folklor sənətkarına vermişdir. Əvvəlcə qam-şaman kompleksi daxilində həmin sistemə uyğun tərzdə fəaliyyət göstərən ozan bu səbəbdən sonrakı mərhələdə “musiqiçi-folklor sənətkarı” statusunda çıxış etmişdir. Bununla belə, o, birinci mərhələyə məxsus funksiyasının bəzi cəhətlərini növbəti mərhələdəki fəaliyyətinin tərkib hissəsində məs: ad qoyma, alqış-dua etmə, qabidən xəbər vermə və s. saxlamışdır.

Bahadırlığı oğuzlara məxsus yaşam biçimi kimi təbliğ və təlqin edən ozan-qopuz ənənəsi türklərə yaratdıqları tarixin bədii salnaməsi olan “Oğuznamə”ləri bəxş etmişdir. İslamdan öncə qaynar sənət həyatı keçirən ozanlar islamın gəlişindən sonra öz mövcudluqlarını qorumaq üçün uzun zaman çarpışmış və XVI-XVII yüzilliklərə qədər sənət meydanında duruş gətirə bilmişlər. İslamaqədərki dünyagörüşlə - qam-şaman sistemi ilə əlaqəsi olduğuna görə ozan sənəti hakim ideologiya tərəfindən küfr sayılmış və sıxışdırılmışdır. Türklər həmin dövrdə atlı həyat tərzini keçirdiklərindən bu proses ləng getmiş və uzun sürmüşdür. Ozan sənətini orta çağ sosial-siyasi iqliminin meydana gətirdiyi yeni və alternativ sənət-aşıq sənəti sıradan çıxarmışdır.

Erkən orta çağlarda hakimiyyət uğrunda gedən siyasi mübarizə nəticəsində yaranan təriqət sisteminin qurduğu sufi-dərviş ocaqları ayin və mərasimlər keçirmək, eləcə də öz ideyalarını yaymaq üçün musiqi, söz və rəqs üçlüyündən istifadə etmək zərurəti qarşısında qalmışlar. Bu zaman qam-şaman mərasimlərinin mövcud təcrübəsi islami məzmun aşılaraq sufi mərasimlərinə tətbiq edilmişdir. “Vücut” deyə rəmzləşdirilən Tanrı ilə vəhdətə girənə, haqqa-ilahiyə qovuşana qədər ilahi eşq aşığı - “haqq aşığı” yolunu tutan sufi dərvişlər həmin mərasimlərdə musiqi alətində çalib təriqət məzmununu daşıyan mahnılar oxuya-oxuya rəqs edərək ekstaz vəziyyətinə girmişlər: həmin dərviş-aşıqlar təkkə ocağından başlanan bu fəaliyyət-

lərini sonrakı mərhələdə missiya yayıcıları kimi daha geniş arenada - çayçı-qəhvələrdə, karvansarlarda, meydanlarda, müxtəlif toplantılarda davam etdirmişlər. Təqib və işgəncələrə məruz qalsalar da onlar yerinə yetirdikləri missiyadan əl çəkməmişlər.

Təkkədən çıxan dərviş-aşıqların fəaliyyətinə dini-ruhani vəzifə icraçılığı da daxil olmağa başlamışdır. Təriqət ideyalarının təbliği sadəcə camaatın asanlıqla qəbul edəcəyi folklor mətnləri - heca şeirləri, rəvayətlər, hekayətlər, dastanlar yaratmağı günün zərurətinə çevirmişdir. İlkən aşiq yaradıcılığı örnəkləri belə yaranmışdır.

Özləri də təriqətə-sufi-dərviş sisteminə bağlı olan Səfəvilərin hakimiyyətə gəlməsindən sonra XVI yüzillik dərviş-aşıqların dövlət tərəfindən himayə olunması onlara etnoqrafik toy-düyn və hərbi-siyasi mərasimlərdə də geniş təmsil olunmaq imkanı vermişdir. Təkkə mərhələsindən uzaqlaşdıqca dərviş-aşıqların “musiqiçi-folklor sənətkarı” keyfiyyəti güclənmiş və fəaliyyətin əsas axarı bu istiqamətə yönəlmişdir. Bu mərhələdən etibarən “aşiq” çağdaş anlamda qavranılan sənətkar statusunun daşıyıcısıdır. Beləliklə də aşığıın sənətkar statusunadək üç əsas mərhələdən keçdiyi aydınlaşır:

1 Birinci mərhələdə “aşıqlıq” ideyası ortaya çıxır. XI-XII yüzilliklərdə türk sufiliyinin banisi Əhməd Yəsəvinin yaratdığı “Yəsəvilik” və ondan çıxan təriqət qolları “ilahi eşq aşığı”ni, “haqq aşığı”ni ideya və obraz kimi sufi-dərviş ocaqlarında - təkkələrdə möhkəmləndirir.

2 İkinci mərhələdə “aşıqlıq” ideyası təkkədən - sufi-dərviş ocağından çıxarılaraq xalq arasına yeridilir. Bu mərhələdə “aşiq” titulu daşıyanlar dini-ruhani vəzifə icraçılığı və “ilahi eşq aşığı”nin təbliği ilə məşğul olan missioner dərviş-aşıqlardır. Olduqca uzun sürən və məşəqqətli keçən bu mərhələ XIII-XV yüzillikləri çevrəliyin.

3 Üçüncü mərhələdə “aşıqlıq” dini-ruhani vəzifə

icraçılığından “musiqiçi-folklor sənətkarı” statusuna keçir. O, yeni statusa keçməklə yanaşı təkkə ocağından götürdüyü missiyanı - təriqət təbliğini də davam etdirir. “Aşıqlıyın” “aşılığa” - sənətkar statusuna keçməsi XV-XVI yüzilliklər arasına düşür.

Aşığın sənətkar statusu qazanmasından sonra bir müddət aşiq sənəti ilə ozan sənəti yanaşı yaşamışdır. Rəqəbətli şəkildə gedən bu yanaşı yaşama aşığın ozanı sənət meydanından çıxartmasıyla nəticələnmişdir. Qam-şaman kompleksinin dolayı təcrübəsi ilə islam zəminli təriqət sisteminin (əsasən ələvi, bəktəşi və səfəvi qollarının) üzvi sintezini təmsil edən aşiq sənəti orta çağın türk-islam mədəniyyətinə daha çox uyğun gəldiyindən onun ozan sənətini üstələməsi təbii tarixi proses olmuşdur. Aşiq sənəti xalq arasında əsas nüfuza sahib olub hegemonluğu ələ aldıqdan sonra ozanların bir qismi aşıqlaşmış, bir qismi isə aşıqlığı qəbul etməyərək sənət aləmini tərk etmişdir. Bu səbəbdən də aşıqlar təşəkkül baxımından iki tipə ayrılır:

1 Təkkə kökənli aşıqlar. Bunlar sufi-dərviş ocağına bağlı olan və “aşılığa” “aşılıkdən” gələn sənətkarlardır.

2 Aşıqlaşmış ozanlar. Bunlar təkkə kökənli aşıqların təsiri ilə aşıqlığı qəbul edənlərdir.

Aşıqlaşmış ozanlar yeni sənəti qəbul edərkən əvvəlki sənət ənənələrindən heç də tamamilə ayrılmamışlar. Onlar ozan ifaçılığının bir sıra davranış xüsusiyyətlərini bardaş qurub saz çalmaq və oxumaq, rəqsə meyl eləməmək, oxu və çalğı biçiminin əski melodik ünsürlərini yeni sənət daxilində qoruduqlarından aşıqlaşmış ozanların ifaçılıq ənənəsi təkkə kökənli aşıqlardan seçilmişdir. Göstərilən xüsusiyyətlərə əsasən çağdaş aşiq mühitlərində təkkə kökənli aşıqlarla aşıqlaşmış ozanlar xəttinə mənsub ifaçılıq biçimlərini fərqləndirmək mümkündür.

Ozan-aşiq keçidindən sonra aşiq sənəti biri-birindən o qədər də uzaq olmayan iki yaxın qola ayrılmışdır.

1 Səfəvi dövlətinin himayəsində olan və bu dövlətin

mədəni-siyasi həyatını təmsil edən **Azərbaycan aşiq sənəti.**

2 Osmanlı dövlətinin himayəsində olan və bu dövlətin mədəni-siyasi iqlimində fəaliyyət göstərən **Anadolu aşiq sənəti.**

Hər bir dövlətin mədəni-siyasi iqlimi oradakı aşiq sənətini özünə uyğunlaşdırmış, ona dövlət mənafeyindən gələn məzmun aşılamışdır. Bunu Azərbaycan və Anadolu aşiq sənətlərinin orta çağa məxsus söz və musiqi repertuarının tarixi mənzərəsi də göstərir.

İki yaxın qola ayrılmanın başqa bir səbəbi də aşıqlığın təşəkkül tipi ilə bağlı olmuşdur: Azərbaycan aşiq sənəti daha çox təkkə kökənli aşıqlardan təşkil olunduğu halda, Anadolu aşiq sənəti əsasən aşıqlaşmış ozanları əhatə edən bir sənət çevrəsidir. Aşıqlıq Anadoluya Azərbaycandan adlamışdır və Azərbaycan aşıqlığının təsiri altında Anadolu ozanları aşıqlaşmışlar, bu səbəbdən də ozan-aşiq keçidi Anadoluda Azərbaycandan xeyli sonra başa çatmışdır. Anadolu aşıqlığı Azərbaycan aşıqlığına nisbətən ozan sənətinə daha yaxındır.

Sufi-dərviş ocaqları öncə İran ərazisində - indiki güney Azərbaycanda Xorasan, Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan çevrələrində qurulduğundan ilkin aşiq mühitləri də həmin tarixi-coğrafi regionlarda yaranmışdır. Daha sonra bir tərəfdən sufi-dərvişlər təkkə ocaqlarıyla, bir tərəfdən də sənətkar-ustad aşıqlar saz-sözləriylə güneydən quzeyə İrandan Qafqaza hərəkət etmiş, təriqət təbliği ilə bərabər aşıqlığı yaymışlar. Aşıqlığın Qafqaza güney Azərbaycandan gəlişini Qafqazdakı çağdaş Azərbaycan aşiq mühitlərinə məxsus ustad sənətkarların sənət şəcərəsi onların əksəriyyətinin sənət şəcərəsi dörd-beş ustaddan sonra İrandan gəlmiş bir aşığa bağlanır və orta çağ dastanlarının süjetində əsas yer tutan aşiq səfərləri Qurbaninin, Xəstə Qasımın, Tufarqanlı Abbasın güneydən-Təbriz-Qaradağdan Qarabağa, Gəncəyə, Dərbəndə səfərləri folklorlaşmış tarix faktı kimi özündə yaşadır. Bir sıra aşiq mühit-

lərinin yaranmasında məs: Şirvan və Dərbənd göstərilən tarixi-estetik axarlarla yanaşı Səfəvilər zamanında həyata keçirilən demoqrafik tədbirlər də ciddi rol oynamışdır.

Aşıqlıq sənət statusu qazandığı ilkin dövrlərdə bir şəhər sənəti kimi ortaya çıxmışdır. Əsasən iri ticarət mərkəzi olan şəhərlərdəki ictimai toplaşım yerlərində - çayxana və karvansaralarda çalib-çağıran aşıqlar məhz ticari-mədəni sfera içərisində professional-peşəkar sənətkarlara çevrilmişlər. Bu baxımdan ilkin professional aşıqlar Təbriz, Urmiya, Dərbənd, Gəncə, Şamaxı, Tiflis, Ərdəbil, Marağa, Mə-rənd, Naxçıvan, Səlməs, Xoy, İrəvan kimi şəhərlərdə fəaliyyət göstərmişdir. Aşıqların el-elat arasına, kəndlərə yayılıb yerləşməsi prosesi şəhərdən sonrakı dönmə aiddir. Bu, missioner aşıqların XVI-XVIII yüzilliklərdəki fəaliyyətinin nəticəsində baş vermişdir.

Sənətin ana axarına sadıq qalmaqla tarixi-mədəni şəraitdən asılı olaraq regional yaradıcılıq və ifaçılıq özəlliyi kəsb edən aşıq mühitləri Azərbaycan aşıqlığını zəngin və çoxçeşidli sənət şəbəkəsinə çevirmişdir. Özünəməxsus əhatə dairəsi, mədəni-estetik iqlimi və inkişaf mərhələləri olan bu mühitlər tarixi mövcudluğun dinamikasını müəyyən itkilər bahasına olsa da on altı tarixi aşıq mühitindən doqquzu - altısı güneydə, üçü isə qüzeydə çağdaş mühit kimi fəaliyyət göstərir yaşatmaqda davam edir.

Aşıq sənəti türklüyün əski çağlardan gələn milli-mənəvi gücünün qorunmasında və etnosun perspektiv fəaliyyət üçün istiqamətlənməsində müqayisəyəgəlməz miqyasda potensial imkanlara malikdir.

HISTORICAL-SEMANTICS OF ASHIG ART

Prof. dr. M.P.Gasimli

Ashig art and its primary sources are of great historical-aesthetic importance in creation and formation of Turkic spiritual culture the root of which based on potentials of elementary thinking and imagination of mythic outlook in ancient times, and later in preservation and conveyance to future during the different stages of civilization.

Naivy - elementary attitude of ancient Turk towards the external environment, natural events and extraordinary process of reality which he couldn't realize well enough had caused execution of mythic by musical accompany. To influence on nature by means of the word in special style (greeting-prayers, beggings) and harmonic-miraculous sound (music) to cause mercy of the spirits which govern nature had stimulated mythic-spiritual activity within the ethnos. The qualities of foreseeing, preventing unfortune, catastrophe, recovering, resolving problems, showing the way of succeeding etc. transformed execution of mythic rituals into the main respectful centre of the primary society. Executors of mythic rituals gam-shamans, who syncretically had combined poetic word music and dance in themselves (in different Turkic tribes they acted under the names such as "ozan", "bakhshy", "oyun", "parikhan", "falbin" etc.) were considered saint persons who had contacts with the world of spirits and God. They were appointed heads of tribes, religious-sacred leaders and elders of people. In this stage the executor of mythic ritual who used music and poetic word is somehow may be considered a folk-musician. As the result of civilized progress which embraces increasing from elementary level higher one some analitics which the executor of mythic rituals (head of tribe religions - sacred leader, etc.) had possessed had been done away day by day and soon they became stronger as folk-musicians. Later execution of mythic rituals had been substituted by performing of folk-musi-

cian. At first Ozan who was carrying appropriate activity within gam-shaman complex had become folk-musician later. Nevertheless he has kept some features of the function of the first stage (e.i. naming, greeting-prayers, beggings, praying, informing etc.)

The Ozan-gopuz tradition which propagandizes warrior heroism as a mode of living endowed Turks "Oghuzname"s having been literary annals of them. Ozans who had vivid life of arts before Islam had struggled, to preserve their existence for a long time and could stand in the field of arts till XVI-XVII centuries. As Ozan arts had some correlations with pre-islamic outlook - gam-shaman system it was considered eretic and persecuted for ruling ideology. As Turks were nomadic at that time the process was prolonged. But nevertheless the new and alternative ashig art having been occurred by the medieval social-political atmosphere had substituted ozan art.

Sufi-darvish centres having been organized by tarigat (section way) system as a result of political struggle for authority had necessity to use music, poetic word and dance - three components of art in combination in order to carry rituals and ceremonies and to propagandize their ideas as well. At that time the existing experience of gam-shaman ceremonies having been mixed up with Islamic content had been applied to sufi ceremonies.

Until uniting with "Vujud" that symbolized Tengry (God), joining "hagg-ilahi" (truth-divine) Sufi-darvish who was following "ilahi eshg" (divine love) gained ecstasy position playing musical instrument was singing tarigat (section-way) songs and dancing. The same darvish-ashigs, their activity as a mission of propagandist at later continued it in tagga centres in larger arenas - in tea-houses and cafeterias, squares, different assemblies. They had not given up to fulfil their mission though were persecuted and tortured.

Activity of darvish-ashigs containing religious spiritual execution and mission of propagandist began to include folk artistism. Propaganda of tarigat ideas arouse creation of folk texts - syllabic verses, tales, stories, epic poems that common people

could conceive easily necessity of that time. The examples of the first ashig activity had been created in such way.

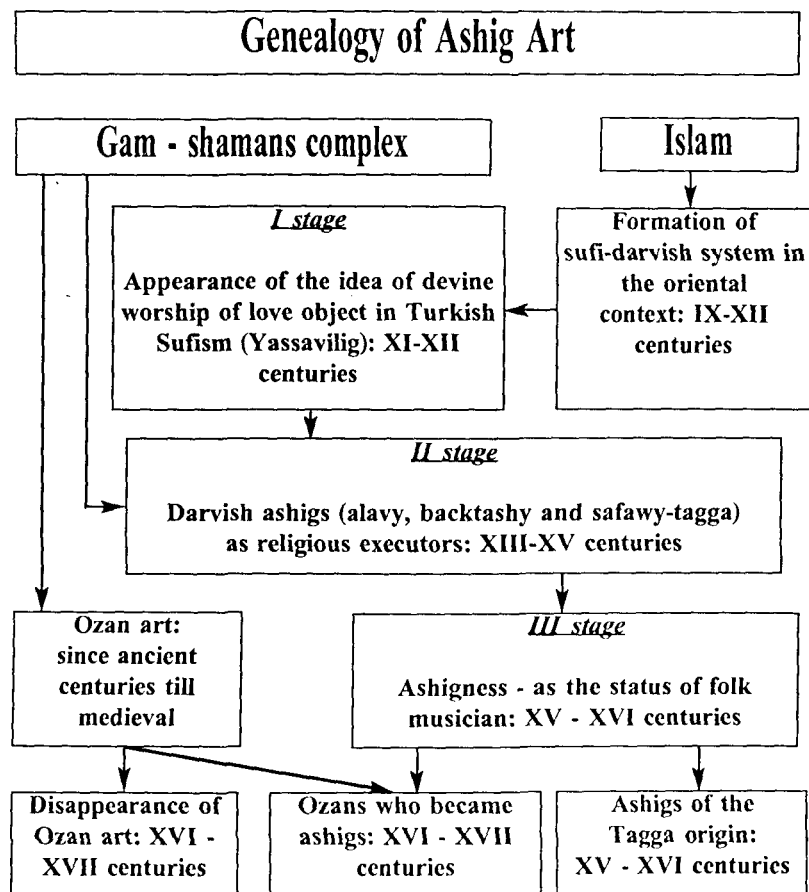
The Safawids who themselves were closely connected with tarigat-sufi-darvish system as well having got the throe of, ruling (1501) they began to protect darvish-ashigs' activity at the state level. It had enabled darvish-ashigs to be represented in ethnographic (wedding parties) and military-political ceremonies in a large scale. As they separated farther and farther from the tagga stage the quality of folk musician had been strengthened and their main activity had run through that direction. Since this stage "ashig" has got the status of "artist" in its modern meaning. Thus the status of ashig promoted three main stages of development until he had become an artist.

1) At the first stage the idea of worship of love object (ashiglik) appears. In the XI-XII centuries the founder of Turkish Sufism Ahmad Yassavy by creating the section "Yas-savilig" and the branches which came out of it (such as "alav-ilig", "becktashilig" and "safawiyya") strengthened "divine worship of object love, "truth" as an idea and image in the sufi-darvish centres-taggas.

2) In the second stage the idea of worship of love object moving out through sufi-darvish centre becomes popular. At this time those who carry the title "ashig" are missionary-darvish-ashigs having been and propagandizing "truth love" religions executors. The stage which had lasted enough for a long time and experienced much difficulties embraced XIII-XIV centuries.

3) In the third stage the religions post worship of love object as a executor promotes to the status of "folk musician". At the same time he continues his mission of section propagandizing which he had acquired in the tagga section transforming worship of love object into "ashig" took place in the XVI-XVII centuries.

After having got the status of artist the art of ashug and the art of ozan co-existed. As a result of this co-existing ozan had been driven out by ashig. As it embodies the organic syn



tez of the indirect practice of gam-shaman it was natural-historic process that the art of ashig dminated over the art of ozan complex and the tarigat system based on Islam which is more appropriate to the medieval tirkic - islamic culture.

After the art of ashig had got the most popularity and become hegemony the part of ozans transformed into ashigs but

others left the arena of art refusing to change their primary mission. And that is why ashigs are divided into two groups according to their formation:

1) The ashigs originated from tagga. These are artists who are connected with sufi-dervish centre and became ashigs thanks to their worship of love object (ashigliq).

2) The ashig art of Anadolu that existed in Ottoman guardianship state and acted in the climate of that state.

The political-cultural atmosphere (environment) of each state made the ashig art that was within its own borders to be adapted according to the appropriate state favour and get respecting content. It is illustrated by the his-torical panarama of medieval poetic and music repertoire of ashig arts of Azerbaijan and Anadolu as well.

The other reason of difference between two branches is also connected with the type of formation of ashig art: the Azerbaijani ashig art compiled rather ashigs of taqqa origination, but Anadolu ashig art embraced the sphere of ozans having become ashigs. The art of ashig stepped into Anadolu from Azerbaijan and Anadolu ozans have become ashigs under the influence of Azerbaijan ashig art. That's why transmitting of ozan-ashig in Anadolu was over much later than in Azerbaijan. Anadolu ashig art is closer to the ozan art than Azerbaijani ashig art.

As first of all sufi-darvish centres were organized in the territory of Iran-South Azerbaijan of our days (embracing Khorasan, Tabriz, Garadagh, Urmiya, Zanzan) the first ashig environments (schools) were created in those historical-geographical regions. Later from one hand sufi-darvishes together with their tagga centres and from on other hand master-ashigs with their poetic-music art moved from South to North - from Iran to cancauses pro-pogandizing tariquat and expanding ashig art at the same time. It is proved by the historical facts of gene-

ology of master ashigs (the geneology of major of them is related with a ashig from Iran after four or five masters birth) and ashig travellings which are of great importance in the plot of medieval folk epic stories (travellings of Gourbany, Khasta Gassym, Tuffarganly Abbas from South-Tabriz, Garadagh to Garabagh, Ganja, Darband). Information of same ashig environments (schools) (e.i. Shirvan and Dar-band). It is of great improve as histoirical-aersthetic trends touched above as well demographic being carried during Safawids' ruling.

Ashig art had got the status art still in its first periods of appearing. Ashigs - playing, singing and dansing. Mainly in the large commercial centres of towns which included such public places like chay-khanas (tea-houses) and karvansarays (otels) became professional masters namely in commercial-cultural sphere. From this point of view the first professional ashigs carried activity in the towns such as Tabriz, Urmiya, Darband, Ganja, Shamakhy, Tiflis, Ardabil, Maragha, Marand, Nakhchivan, Salmas, Khoy, Iravan. The process of emigrating of ashigs towards rural people and inhabiting in the villages takes places after town period. It happened as a result of activity of missioner ashigs in XVI-XVIII cen-turies.

Ashig environments which was true to the main trend of the art and depended on the historical-cultural conditions made Azerbaijan ashig art rich and complicated not acquiring regional activity and acting peculiarity. These envirements having got own sheres, cultural-aesthetic atmospheres and stages of development continue to embody dynamics of historic existence despite of some loss (nine ashig environments in South and three of them in North carry activity as nowadays envirement).

The ashig art has got numerous, potenciales in pre-serving ancient national-spiritual power of Turkic people and directing prospective activity of ethnos.

*профессор, д-р
Мәхәррәм Гасымлы*

ИСТОРИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА АШЫКСКОГО ИСКУССТВА

Ашыкское искусство и связанные с ним первоисточники сыграли важную историко-эстетическую роль в создании и становлении, а впоследствии сохранении на протяжении различных этапов цивилизации и донесении до будущего тюркской нравственной культуры, опирающейся на уходящие корнями в древние мифические мировоззренческие системы первобытное мышление и воображение.

Древние тюрки, неосмысленно воспринимающие окружающую их среду, природные явления, с их наивно-первобытным отношением к необычным процессам действительности, создавали мифологическое обрядовое исполнение, построенное на музыкальном сопровождении. Высказываемое особым образом слово (хвалебные молитвы, просьбы) и гармонично-чудотворная музыка были средством воздействия на природу, а вера в милосердие духов, управляющих природой, во взаимодействие с ними давала толчок мифологически-нравственному становлению в самом этносе. Предсказание будущего, устранение несчастья и опасности, исцеление больных, преодоление трудностей, указание пути к успеху и прочие подобные качества способствовали превращению мифологически-обрядового исполнения в центр влияния первобытного общества. Синкретически вобравшие в себя трио слова, музыки и танца мифологически-обрядовые исполнители - гам-шаманы (в различных тюркских племенах они действовали под многовариантными именами - "озан", "бахши", "оюн", "перихан", "фалбин" (прорицатель) считались священными людьми, имеющими контакт с миром духов, с божьим миром, потому-то их избирали вождями племен, религиозно-духовными руководителями, поручая им должности народных акса-

калов. На данном этапе исполнитель, пользуясь словом и музыкой мифологического обряда, в определенном значении, хотя и не явственно, также является музыкантом-фольклорным творцом. В результате эволюции общества от первобытного к высшему мифологически-обрядовое исполнение, утрачивая некоторые свои качества (главенство в племени, религиозное руководство и т.д.), постепенно усиливает качества музыканта-фольклорного творца и со временем мифологически обрядовое исполнение переходит на задний план, уступая место музыканту-фольклорному творцу (во многих случаях совсем обособляясь от него). Озан, сначала действующий по системе гам-шаманского комплекса, по этой же причине впоследствии выступал в статусе музыканта-фольклорного творца. Вместе с тем на последующих этапах он сохранил некоторые функциональные свойства начального этапа (например: имянаречение, похвальные молебны, извещение свыше и т.д.).

Озано-гопузская традиция, внушая и пропагандируя богатство как образ жизни огузов, одарила тюрок созданной ими художественной летописью истории "Огузнаме". Ведущие в доисламский период бурную творческую деятельность озаны с приходом ислама вели длительную борьбу за самоутверждение вплоть до XVI-XVII веков и смогли выстоять на творческой авансцене. Озанское искусство за связь доисламского мировоззрения с гам-шаманской системой притеснялось господствующей идеологией, считаясь антирелигиозным. Так как в тот период тюрки вели кочевой образ жизни, этот процесс замедлился на длительное время. Озанское искусство было вытеснено новым и альтернативным ашыкским искусством, принесенным социально-политическим веянием средних веков.

В раннем средневековье, в результате политической борьбы за власть, возникли суфийские дервишские очаги - плод сектантской системы, которые были принуждены посредством трио слова, музыки и танца распространять свои идеи, а также проводить обрядовые ритуалы; тогда же существующий опыт гам-

шаманских обрядов, насыщенный религиозным содержанием, был внедрен в суфийские обряды. Суфии-дервиши, до воссоединения с "божественной истиной" следовавшие по пути "божественной любви", обретая контакт с богом, олицетворяемым как "тело", играя на музыкальных инструментах, исполняли ритуальные песни сектантского содержания, и, сопровождая обряды танцами, входили при этом в экстаз. Эти дервиши - "носители любви", начав свою деятельность в очагах-тэкке, в последующие периоды расширили арену как распространители миссии, продолжая ее в чайханах-кофейнях, каравансараях, на площадях, различных сборищах. Несмотря на преследования и пытки, они не переставали выполнять свою миссию.

Деятельность дервишей-романтиков, выходцев из тэкке, начала дополняться религиозно-духовным должностным исполнением. Чтобы довести до простых людей идеи сектантской пропаганды, использовались фольклорные тексты - четверостишия, легенды, рассказы и создание дастанов, ставшие потребностью дня. Так возникли первые образцы ашыкского творчества.

После прихода к власти Сефевидов (XVI век), склонных к системе сектантства суфийских дервишей и покровительства государства дервишам-ашыкам, создалась широкая возможность их представительства на этнографических (свадьбах, весельях) и военно-политических мероприятиях. Дервиши-романтики отделились от этапа тэкке, их качество "музыкантов-фольклорных творцов" набирало силу, и основное течение их деятельности имело именно эту направленность. Начиная с этого этапа, "ашык" в современной трактовке стал носителем данного статуса. Таким образом, выделяется 3 основных этапа, предшествующих ашыкству, обретшему творческий статус:

1. На первом этапе возникает идея "ашыкства". Течение "ясевизм", созданное основоположником турецкого суфизма Ахмедом Ясеви, разветвляющиеся от него сектантские понятия "божественной любви" и "любви истинной" усиливаются в тэкке - очагах дервишей-суфиев как образ и идея.

2. На втором этапе идея "влюбленности", выведенная из суфийско-дервишского очага-тэкке, доводится до народа. На данном этапе носителями титула "ашык" становятся миссионеры дервиши-романтики, наряду с религиозно-духовными обязанностями проповедующие "божественную любовь" - "любовь истинную". Этот затянувшийся период охватывает XIII-XV века.

3. На третьем этапе "романтик" от должности религиозно-духовного исполнителя переходит в статус "музыканта-фольклорного творца". Перейдя в новый статус, он продолжает миссию сектантского проповедника, принесенную из очага-тэкке. Переход от творческого статуса "романтика" к "ашыку" происходит между XV и XVI веками.

Основная суть перехода озан - ашык в том, что озанское искусство, покинув историческую авансцену, уступило место ашыкскому искусству. Здесь речь идет не столько о трансформации в смысле изменения состояния и вида одного искусства и его перехода в состояние другого (например, ряд озанов под влиянием ашыков стал ашыками), а о замене одного искусства (озанское искусство) другим (ашыкское искусство) по причине некоторых историко-политических и идеологических событий. Как бы эти искусства ни были схожими по историко-культурной функции, мировоззрения и идеологические системы держали их в состоянии соперничества друг с другом. Ашыкское искусство в составе гам-шаманства посредством суфийско-дервишской системы, хотя и заимствовало многие качества, принадлежащие озанскому искусству, все же не воспринимало себя непосредственным преемником и первоисточником озанского искусства. В этом смысле озанское искусство не напрямую, а косвенно может считаться предшественником ашыкского искусства (от гам-шаманского комплекса до суфийской секты, и далее к ашыкству).

После того, как ашык приобрел статус творца, ашыкское и озанское искусство некоторое время уживались рядом. Это

совместное соперничество завершилось вытеснением ашыком озана с исторической сцены. Ашыкское искусство, представляющее собой органический синтез косвенного опыта гам-шаманского комплекса и основы исламской сектантской системы, более соответствовало тюркско-исламской культуре и поэтому его преимущество над озанским искусством являлось естественным историческим процессом. Завоевав признание народа, ашыкское искусство обрело гегемонию, вследствие чего определенная часть озанов трансформировалась в ашыков, а озаны, не воспринявшие ашыкство, покинули мир искусства. Поэтому с точки зрения становления ашыки разделяются на два типа:

1. Ашыки обители-тэкке. Это ашыки, связанные с очагом дервишей-суфиев, творцы, перешедшие из романтизма в ашыкство.

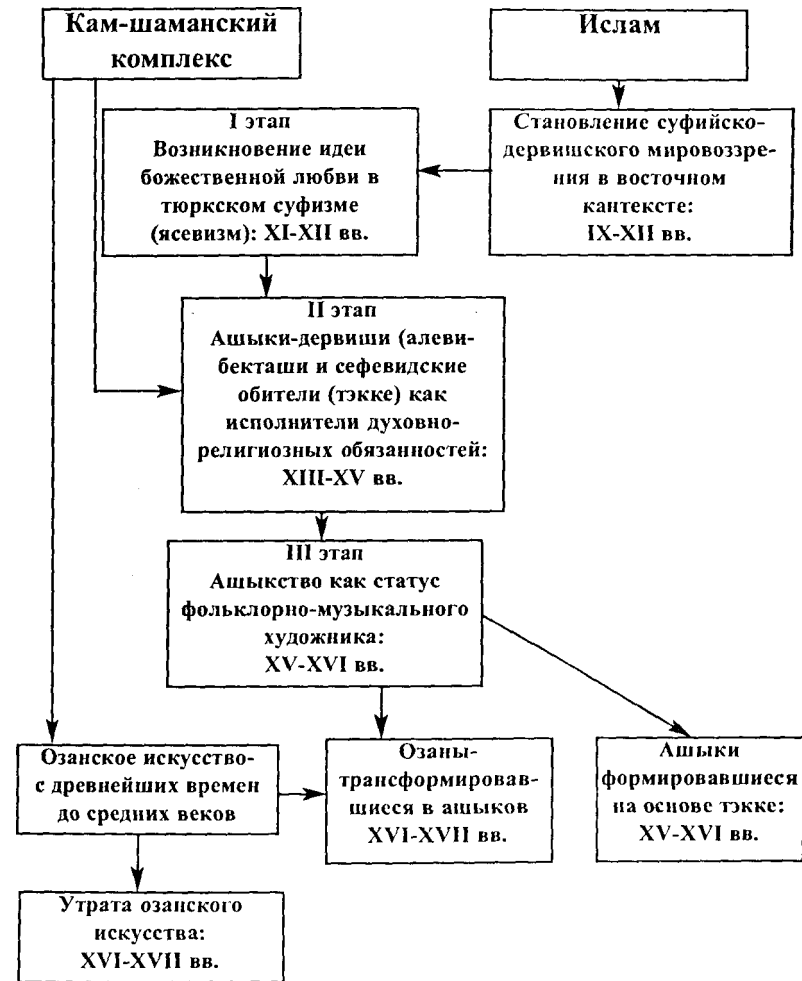
2. Озаны, ставшие ашыками. Это принявшие ашыкство под влиянием ашыков обители-тэкке.

Ставшие ашыками озаны, приняв новое искусство, полностью не избавились от начальных традиций своего искусства. Они своими исполнительскими традициями отличались от ашыков обители-тэкке, так как смогли сохранить в составе нового искусства элементы древних мелодий, манеру пения и исполнения, в том числе некоторые особенности поведения озанского исполнения (сидя, скрестив ноги, петь и играть на сазе, не иметь склонности к танцу). На основании указанных особенностей можно в современной ашыкской среде различать исполнительское построение ашыков обителей-тэкке и озанов, ставших ашыками.

После озано-ашыкского перехода ашыкское искусство разделилось на не столь различные, близкие по духу две ветви:

1. Азербайджанское ашыкское искусство, имеющее покровительство Сефевидского государства, представляющее его культурно-политическую жизнь.

2. Анатолийское ашыкское искусство под патронажем Османского государства, которое функционировало в куль-



турно-политическом климате государства.

Культурно-политический климат каждого государства прививал своему ашыкскому искусству содержание, которое способствовало интересам данного государства и было подчинено ему. Это показывает и историческая картина музыкального

репертуара и стихов азербайджанского и анатолийского ашыкского искусства средних веков.

Другая причина разделения на две близкие ветви связана со становлением ашыкского типа: если азербайджанское ашыкское искусство создавалось в основном ашыками обители-тэкке, анатолийское ашыкское искусство включает в свою культурную орбиту ставших ашыками озанов. Ашыкство в Анатолию перешло из Азербайджана и анатолийские озаны стали ашыками под влиянием азербайджанского ашыкства, поэтому переход от озанов к ашыкству завершился в Анатолии намного позже, чем в Азербайджане. Анатолийское ашыкство более близко к озанскому искусству, нежели азербайджанское.

Так как вначале суфийские дервишские очаги создавались на территории Ирана - бывшего Южного Азербайджана (включая города Хорасан, Тебриз-Гарадаг, Урмию и Зенджан), то первые ашыкские школы возникали именно в этом историко-географическом регионе. Впоследствии, с одной стороны, дервиши-суфии обители-тэкке, с другой же стороны, устады-ашыки со своим сазом и словом, пробираясь с юга на север - из Ирана на Кавказ, вместе с религиозной пропагандой распространяли и ашыкство. Приход ашыкства на Кавказ из Южного Азербайджана увековечивает в себе, как фольклоризированный исторический факт, родословная творчества устатов-ашыков, присущая современным ашыкским школам Азербайджана на Кавказе, и путешествия ашыков, занимающие основное место в сюжетах средневековых дастанов (здесь имеются в виду путешествие Гурбани, Хаста Гасыма, Туфарганлы Аббаса с юга - Тебриз-Гарадага в Гарабаг, Гянджу, Дербенд). В возникновении многих ашыкских школ (ширванской и дербендской) серьезную роль сыграли как указанные историко-эстетические течения, так и претворяемые в жизнь демографические мероприятия времен Сефевидов.

Завоевавшее в начальный период статус искусства,

ашыкство стало городским искусством. Ашыки, исполнявшие свои произведения в основном в крупных торговых городах - в чайханах и каравансараях, оттачивали свое мастерство, становились профессионалами именно в торгово-культурной среде. В том числе первые профессионалы-ашыки функционировали в Тебризе, Урмии, Дербенте, Гяндже, Шемахе, Тифлисе, Ардебиле, Мараге, Маранде, Хое, Салмасы, в городах Нахичевань и Иревань. Процесс распространения ашыков в народных массах, их утверждение в селах относится к послегородскому периоду. Это произошло в результате деятельности ашыков-миссионеров в XVI-XVIII веках.

Ашыкские школы, сохраняя верность истокам своего искусства, в зависимости от историко-культурной ситуации, следуя собственным региональным методам творчества и исполнения, превратились в богатую и многогранную сеть искусства. Эти школы, имеющие своеобразную сферу влияния, культурно-эстетическую среду и этапы развития, продолжают динамику своей истории, невзирая на некоторые потери (из 16 исторических ашыкских школ как современные школы функционируют 9 - шесть на юге, три на севере).

Ашыкское искусство обладает несоизмеримым потенциалом для защиты национально-нравственной силы, идущей с древних времен тюркизма, и целенаправленности перспективной деятельности этноса.

KITABIN İÇİNDƏKİLƏR

Giriş.....	5
Aşiq sənətinin genetik qaynaqları	8
Qam-şaman kompleksi	9
Ozan və qopuz ənənəsi	25
Türk etnik düşüncəsində "Qorqud" obrazının mifoloji və tarixi statusu.....	65
Oğuz arealında ozan və baxşı münasibətlərinin tarixi semantikasi	73
Aşiqlik: tarixi səciyyəsi və təşəkkül mərhələləri.....	85
"İlaqq aşığı" fəlsəfi-ürfani obrazının ortaya çıxışı	91
Ozan-aşiq keçidi	96
"Aşiq" və "İlaqq aşığı" sənətkar ad-titulu kimi	104
Qopuz-saz transformasiyası	116
Aşiq sənətində təsəvvüf simvolikasının sinkretik təzahürü	125
Aşiq sənəti və orta çağ mərasimləri	154
Aşiq mühitləri	165
Aşiq sənətində "mühit" və "məktəb" anlayışlarının yeri	170
Göyçə aşiq mühiti	178
Dərələyəz aşiq mühiti	188
Naxçıvan aşiq mühiti	192
İrəvan aşiq mühiti	196
Çıldır aşiq mühiti	198
Dərbənd aşiq mühiti	202
Qarabağ aşiq mühiti	208
Şirvan aşiq mühiti	214
Borçalı aşiq mühiti	220
Gəncəbasar aşiq mühiti	227
Günəy mühitləri	237
Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti	239
Urmiyə aşiq mühiti	244
Zəncan aşiq mühiti	250
Savə aşiq mühiti	252
Xorasan aşiq-baxşı mühiti	254
Qaşqay aşiq mühiti	257
Aşiq ifaçılıq məktəblərində yardımçı melopoetik vasitələrindən istifadə üsulları.....	258
Aşiq repertuarı	271
Aşiq məclisinin quruluşu.....	280
Notico.....	283
Historical-Semantics of Ashug Art	289
İstoriçeskaya semantika aşiqskoqo iskusstva.....	295

MƏHƏRRƏM PAŞA OĞLU QASIMLI
“OZAN - AŞIQ SƏNƏTİ”
Bakı, “Uğur”, 2011. 304 səh.

Kompüter tərtibatçısı: **Namiq ALIYEV**
Korrektor: **Yeganə MƏMMƏDLİ**

Yığılmağa verilib: 11.07.2011
Çapa imzalanıb: 20.07.2011
Kağız formatı 60x84, 1/16
Çap vərəqi: 19
Tiraj:2000

**Kitab “Uğur” mətbəəsində
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.**