

**Azad Nəbiyev**

**AZƏRBAYCAN  
AŞIQ MƏKTƏBLƏRİ**

*- 9554 -*

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin  
İşlər İdarəsi  
**PREZİDENT KİTABXANASI**  
**Bakı - «Nurlan» - 2004**

*Bakı Dövlət Universitetinin  
85 illik yubileyinə ithaf olunur*

*Redaktor:*  
**Paşa Əfəndiyev**  
*filologiya elmləri doktoru, professor*

*Rəyçilər:*  
**Əminə Eldarova**  
*sənətsünaslıq namizədi*

**Ağalar Mirzə**  
*əməkdar incəsənət xadimi*

**Azad Nəbiyev. Azərbaycan aşiq məktəbləri.  
Bakı, «Nurlan», 2004. – 312 səh.**

Görkəmli folklorşünas, Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, professor Azad Nəbiyevin «Azərbaycan aşiq məktəbləri» kitabı aşiq yaradıcılığını öyrənmək sahəsində yeni istiqamətdir. Müəllif burada aşiq yaradıcılığı tarixinə müxtəsər nəzər salmış, Anadolu, Şirvan, Təbriz və Göyçə aşiq məktəblərini ilk dəfə tədqiqatə cəlb etmişdir.

Ali məktəb tələbələri üçün dərslik kimi nəzərdə tutulmuş əsərdən magistratura, aspirantura və doktoranturada, orta və orta ixtisas məktəblərində oxuyanlar, eləcə də bütün folklor həvəskarları istifadə edə bilərlər.

N  $\frac{4603000000}{N(098) - 2004}$  **Qriffli nəşr**

©«Nurlan», 2004

## NƏŞRƏ BİR NEÇƏ SÖZ

Azərbaycan xalq ədəbiyyatının orta əsrlər dövrü b.e. XIII-XVIII əsrlərini əhatə edir. «Qədim dövr şifahi ədəbiyyat» mərhələsinin eradan əvvəl onuncu yüzillikdən başlayıb bizim eramın XII yüzilliyinə qədər davam edən yaradıcılıq ənənələri XIII əsrin ilk onilliklərinə özünü hazır şəkildə yetirdi. Orta əsrlərin zəngin yaradıcılıq yüksəlişi üçün ciddi əsas hazırladı. Xüsusilə XII əsrin sonlarında ozan yaradıcılığının süqutu, onun öz yerini aşiq ifaçılığı institutuna verməsi, elə həmin mərhələdə xalq şerinin öncül mövqeyə çıxması və erkən orta əsrlər həyatında bir sıra ictimai-siyasi faktorların öz fəaliyyətini yeni istiqamətə səmərəndirməsi xalq yaradıcılığının tarixi yüksəlişinə mühüm təkan verdi. Yazılı ədəbiyyatın, xüsusilə ərəbdilli ədəbiyyatdan sonra öncül mövqeyə çıxan farsdilli ədəbiyyatla yanaşı, cəmiyyətdə yeni bir ədəbiyyat – xalq dilinə və ənənələrinə əsaslanan ağız ədəbiyyatı meydana çıxmağa başladı. Əslində X-XII əsrlərin yaradıcılıq ənənələri, xüsusilə Nizami kimi böyük bir ədəbi simanın xalq əfsanə, rəvayət, atalar sözü və müdrik kəlamlarını öz yaradıcılığında ön plana çəkməsi, xalq ədəbiyyatını bir neçə cəhətdən aktualaşdırdı, onu xalqın bədii düşüncəsində öncül mövqeyə çıxardı. Elə bu dövrdə ozan yaradıcılığı öz imkanlarını yeni ifaçılıq institutuna vermək zərurəti ilə üz-üzə qaldı. Ozan yaradıcılığında, ümumilikdə isə şifahi düşüncənin özündə yeniliklərə aparan güclü bir meyl yüksələn xətt üzrə hərəkətə gəldi. Cəmiyyətdə nüfuzədicü gücü ilə seçilən islamda parçalanma özünü göstərməyə başladı. Cəmiyyətdə sözün ifa qüdrəti, məfkurə dəyəri artdı, onun ayrı-ayrı islam

təriqətlərinin əlində güclü təbliğat vasitəsinə çevrilmə imkanı genişləndi. Təkkə-dərviş ənənələri, şaman görüşləri, hürufi və sufi baxışlarının cəmiyyətdə bir-birini üstələmə meylləri özünü göstərməyə başladı. Bu, ozan institutunun süqutundan sonrakı mərhələydi. Ozan yaradıcılığının tarixi nailiyyətləri – peşəkar ifa və improvizatorçuluq ənənələrinin sındırılıb tamamilə başqa istiqamətlərə yönəlmə meylli yüksələn xətlə davam etməkdə idi. İslam və onun müxtəlif təriqətlərə bölünmüş dəyərləri ozanın tarixi nailiyyətlərini milli yaddaşdan silməyə böyük qüvvə ilə hazırlaşdığı tarixi məqamda cəmiyyətdə yeni bir qüvvə özünü göstərməyə başladı. Bu, geniş yaradıcılıq imkanlarına malik olub ozan ənənələrinə söykənən azərbaycanlıq estetik düşüncəsi idi.

Həmin qüvvə orta əsrlərin başlanğıcında artan sürətlə hərəkətə gəldi, cəmiyyətdə ozan ənənələrinin yeni tarixi şəraitdə davamını öz üzərinə götürdü. Ozan yaradıcılığının aşırıq professional ifaçı və improvizatorçu institutuna transilə imkanlarını reallaşdırdı, ağız ədəbiyyatının inkişafını yeni səmtə istiqamətləndirə bildi. Bu geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq prosesində aşırıq professional ifaçılıq meydana çıxdı. O, orta əsr Azərbaycan cəmiyyətinin bir çox mənəvi-əxlaqi, sosial-iqtisadi və kulturoloji yüksəliş istiqamətlərini öz üzərinə götürdü.

Aşırıq yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif dövrlərin və qaynaqların zəngin materialı araşdırıcıları orta əsrlər dövrü ağız ədəbiyyatının məhsuldar bir dövrünü öyrənmək imkanı ilə üz-üzə qoyur. Bu, xalq ədəbiyyatının tarixi yüksəlişi və inkişafının təzadlı mərhələlərlə bağlı bir dövrüdür. Bu yaradıcılığın meydana çıxmasında yüzlərlə ustad sənətlər, professional ifaçı və improvizatorçular, aşırıqlar, el şairləri, bədii söz ustaları iştirak etmişdir. Həm də onlar müxtəlif ocaqlarda, mühitlərdə, dörd qüdrətli aşırıq məktəbində cəmləşib orta əsrlərin aşırıq sənətini

yaratmışlar. Bu, Azərbaycan xalqının şifahi düşüncəsinin qüdrətli sinkretik yaradıcılıq nailiyyəti, heç bir xalqda təkrar olunmayan milli mədəni sərvətidir. O, ağız ədəbiyyatının, xalqın şifahi bədii təfəkkürünün təntənəsi, dünyanı heyretləndirə biləcək cahənşümül tarixi bədii nailiyyətidir. Ağız ədəbiyyatının bütün sonrakı inkişafı, xalq nəsrinə, yeni dövr yaradıcılıq ənənələri həmin qaynağa söykənir, ondan baş alıb gəlir, həmin zəmin üzərində inkişaf edib yüksəlir. Bu sinkretik yaradıcılığın genezisi, evolyusiyası və poetikası xalqımızın mədəni yüksəlişi və tərəqqisinin başlıca meyl və istiqamətləri ilə sıx bağlıdır. Ona görə də onun geniş və çoxcəhətli öyrənilməsinə ehtiyac böyükdür.

## AŞIQ POEZİYASI VƏ XALQ NƏSRİNİN ERKƏN QAYNAQLARI

Ağız ədəbiyyatında poetik ifadənin qəlib və ölçülərinin yaranması mürekkəb və uzun çəkən bir proses idi. Orta əsrlərə qədərki dövrdə yuxarıda deyildiyi kimi, türk şerinin poetik formaları daha əvvəlki dövrlərin şifahi və yazılı qaynaqlarında bizə gəlib çatmışdır. Qədim türk şerinin əzəli qaynaqlarından bəhs edən İ.V.Stebleva Orxon-Yenisey abidələrində onların izlərini axtarır, həmin nümunələrdəki bölgü sistemi ilə yanaşı, mətnə xüsusi füsunkarlıq gətirən poetik strukturlardan söz açırdı (1, s.65-109). Yaxud orta əsrlərin başlanğıcından ağız ədəbiyyatında yeni bədii üslub – xalq nəsrinə mükəmməl və modern şəkildə üzə çıxır, onun ilkin formaları isə ayrı-ayrı qədim türk yazılı abidələrində özünü göstərirdi. Ən başlıcası isə – həm poetik və dramatik, həm epik düşüncənin yekunu kimi meydana çıxan xalq nəsrinə üslubu sonrakı dövr ağız ədəbiyyatının yüksəlişinin aparıcı istiqamətlərinə çevrilirdi.

Azərbaycan ağız ədəbiyyatının əski tarixinə nəzər salanda bir həqiqət öz əlvanlığı ilə bütün cəhətlərdən bərq vurmaqdadır; türk etnik qrupuna daxil olan xalqların – istər altayların, qırğızların, istər özbək, qazax və türkmənlərin, istərsə də Azərbaycan türkləri və ya hər hansı digər başqa türk xalqlarının ağız ədəbiyyatı vahid arealda, qədim türklərin formalaşdığı və yayıldığı coğrafi regionda meydana gəlib inkişaf yolu keçmişdir. Bu yaradıcılıq ənənəsi bütün əski türk kulturoloji dəyərlərini, barbar mədəniyyəti dövrünün başlıca mədəni nailiyyətlərini və mifoloji baxışlarını özündə cəmləndirir. Türklərin yayılma arealı barədə məlumatlar yeni deyil, qədim tarixi mənbələrdə əks olunan, tarixin yaddaşında yaşayan və bu gün də əhatə dairəsi kimi qəbul edilən bir arealdır. «Qədim türklərin vətəni ilk orta əsrlərdən bəri Türküstan kimi tanınan geniş çöllərdir. Şimalda Köqmən (Sayan) dağlarına, Sibir meşələrinə; Cənubda Tibetə; Şərqdə Sakit okeana, Sarı dənizə; Qərbdə isə Aral gölünə, Xəzər dənizinə, sonralar isə Qərbi Avropaya uzanan bu çöllərdə türk atlısının ayaq səslə-

rini qədim dövrlərin tarixçiləri hələ də eşidirlər. Arxeoloji araşdırmalar göstərir ki, haqqında söhbət gedən geniş coğrafiyada türklərdən öncə hər hansı etnos-xalq tərəfindən ardıcıl şəkildə yaradılmış maddi mədəniyyətin izlərinə təsadüf edilmir. Və həmin coğrafiyanın ilk dastanlarını türklər söylədikləri kimi, ilk nəğmələrini də türklər oxumuş, ilk yazılarını da məhz türklər yazmışlar» (2, s.5). Məhz bu gün Azərbaycan ağız ədəbiyyatının bütün tarixi yüksəlişini – yaranma və formalaşma mərhələlərini, poetik, dramatik və xalq nəsrinə üslublarını məhz həmin qaynaqlarda götürüb onların tarixi inkişafını ardıcılıqla izləməliyik. Çünki uzun müddət mötəbər mənbələr kimi baxdığımız, səy və ciddiyətlə arayıb araşdırdığımız qədim yunan, bulqar, monqol, ərəb, fars, Hind-Avropa mənbələrinə, türk kulturoloji dəyərləri tarixən öz ilkin törəmə qaynaqlarından qəlpələnib səpələnmişdir. «Türklərin mükəmməl bir etnos-xalq olaraq formalaşması eramızdan əvvəl birinci minilliyin ortalarına təsadüf etsə də həmin formalaşma prosesinin etnokulturoloji, sosial siyasi baxımdan zəngin iki-üç min illik bir dövrü əhatə etməsi o qədər də böyük şübhə doğurmur» (2, s.3).

Təbii ki, türk tarixinin şərəfli səhifələrini yaradan Göytürk imperiyası mükəmməl ümumtürk estetik düşüncəsi kimi, ümummilli mədəniyyətin də beşiyi olmuşdur. Zaman-zaman inkişaf edib şifahi nitqdə yaşayan bu mədəniyyət estetik düşüncəni bədii şəkildə əks etdirən üslublar yaratmış və həmin dəyərli üslublar əsasında yaranan bədii nümunələr bu gün türkün qədim şer və nəsr nümunələri kimi tarixdə qalmışdır. Bir də ona görə ki, həmin üslublar ağız ədəbiyyatının yaranmasının mühüm sütunları kimi, şifahi bədii dəyərləri iki-üç minillik bir dövrdə çiyinlərində götürüb bu günə yetirmiş, həm də zaman-zaman onu cilalamış, zənginləşdirmiş, kamil estetik dəyər məcmuuna çevirə bilmişdir.

Əski türk estetik düşüncəsi mənəvi mədəniyyətin cəhanşümul nailiyyəti kimi xalq şerini, oyun-tamaşa mədəniyyətini, peşəkar təhkiyəyə əsaslanan xalq nəsrini meydana çıxara bilmişdir. Ağız ədəbiyyatının ən qədim nümunələrinin – əski ritual və ənənələrin, mərasim və əmək nəğmələrinin, sayacı sözü və holavarların, balıqçı-hanaçı-kümçü nəğmələrinin, üç-dörd hecalı, yeddilik və

barmaqhesabı şerin vətəni də bu çöllər, yaşıl vadilər, alp çəmənlikləri, bağ-bağatlı diyarlar olmuşdur. Qədim türklərin ilk ovçuluq, atçapma və oxatma, kəndirbaz və gözbağlıca tamaşalarını yaratdığı yerlər də bu çöllük və dağlıq regionlardan uzaqda deyildir. Türklər dağlar aşıb yeni-yeni torpaqlara qədəm qoyduqca öz qopuzunun nəğməsini, oyun və tamaşasını da yeni məskunlaşdığı ellərə aparmış, o yerlərin təbiətini, mənəvi-siyasi ab-havasını bədii düşüncəyə çevirib şərə, nəsrə gətirmişdir.

Zəngin şifahi söz mədəniyyəti yaradan türklər bu sərvəti zaman-zaman qətrə-qətrə, kəlmə-kəlmə icad etmişlər. Yeni məskən saldığı torpaqlarda ilk öncə özlərinin ovçuluq və maldarlıq görüşlərini, mərasim və etiqad nəğmələrini, sevgi düşüncələri, ailə-məişət həyatı, müdrilik dünyası, savaşı, döyüş, yürüş əxlağı ilə bağlı ilk türkülərini yaratmışlar. Türklər döyüş türkülərində elləri qəhrəmanlığa səsləmişlər:

Qurğu çuvaç quruldu, Tüqüm tikip uzuldu, Süsi otun uzuldu, Kançuk kaçar, ol tutar	Xaqan yurdu quruldu Bayraq qaldırıb, təbil vuruldu (Düşmən) qoşunu ot kimi biçildi Sərkərdəsi qaçar, onu tutarıq (2, s.62, 64)
--------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Mərasim türkülərində isə yazın gəlişinə sevinmişlər:

Kar-buz qamuq ərişdi, Tağlar suvil akışdı, Köksin bulut örüşdi, Kayquk bolup əgrişür.	Qar buz hamısı əridi, Dağların suyu axdı. Mavi bulud yüksəldi, Qayıq kimi silkələnir. (2, s.91, 93)
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ailə-məişət türkülərində isə özlərinin maldar həyatını - köçəri və oturaq məişətlərini, ailə-məişət düşüncəsini, fərəh və peşimançılıqlarını vəsf etmişdir:

Tönqür kadın buluştı, Kırkın takı koluştı,	Dönür qayında tapışdıq Qız alınib verildi.
-----------------------------------------------	-----------------------------------------------

Emdi tişim kamaştı  
Altı Turumtayımı.

İndi dişim qamaşdı,  
Aldı Turunbayımı.  
(2, s.111)

Və ya:

...Nelüq anqar biliştim,  
Küçşüp takı kavuştum,  
Tüzünlüqin kayıştım,  
Alktı məninq yayımı.

Niyə onunla tanış oldum,  
Qucaqlaşib qovuştum,  
Çox yumşaq davrandım  
Baharımı məhv etdi.  
(2, s.111, 112)

Sonrakı mərhələdə türk tanrıçı şeri yarandı. Qədim türk şerinə məxsus forma və şəkli xüsusiyyətlər burada özünü nə qədər qoruyub saxlasa da o, öz struktur tərkibinə görə tam yeni, modern forma idi.

Tanq Tenqri  
Yıldıq, yıpardıq,  
Yazukluq, yazukluğ  
Tanq Tenqri,  
Tanq Tenqri

Tan tanrı,  
Ətirli, rayihəli.  
Parlaq işıqlı  
Tan Tanrı  
Tan Tanrı.

(2, s.122, 123)

Türk buddist şerində isə forma təhrifi ön plana keçməklə şerə yeni məzmun gəldi. Səkkiz misra düzümünə üstünlük burada diqqəti cəlb edir. Buddaya ibadət bu şerlərin başlıca məzmununu təşkil edir. Qədim türk şeri bizə müxtəlif mənbələrdə gəlib çatmışdır. Onun şifahi və yazılı nümayəndələrinin olması barədə türkologiyada fikir müxtəlifliyi mövcuddur. «Qədim türk şeri biri digərindən həyat tərzi, mənəvi-estetik zövqü, dini-ideoloji düşüncələri etibarilə bu və ya digər dərəcədə fərqlənən şərait, yaxud mühitlərdə yaranmışdır ki, bu baxımdan belə bir təsnifat aparmaq mümkündür:

obalarda yaranaraq kütlələrin əhval-ruhiyyəsini əks etdirən xalq şeri;

siyasi-mədəni mərkəzlərdə yaranaraq xaqanların, hər-b-dövlət xadimlərinin qəhrəmanlığını, müdrikliyini əks etdərən saray şeri;

siyasi-mədəni mərkəzlərdə yaranaraq xalq arasında təbliğinə çalışılan, əsasən, gəlmə dünyagörüşlərini xalqa anlaşılıq bir texnologiya ilə təqdim edən dini-mistik şer» (2, s.51-52)

Bizə belə gəlir ki, qədim türk şerinin qismən dürüst hesab edilə biləcək bu təsnifatında xalq və aşiq şerinin tarixi törəmə əlamətlərini əks etdirən göstəricilər də yox deyildir. Belə ki, ilkin orta əsrlərin başlanğıcında ozan improvizatorçuluğunun öz yerini professional aşiq institutuna vermə ərəfəsində obalarda xalqm əhval-ruhiyyəsini əks etdirən xalq şeri ilə xaqanların dövlət xadimləri və ümumiyyətlə cəmiyyətin aparıcı, qabaqcıl adamların əxlaqi dəyərlərini əks etdirən saray şerinin çarpazlaşması prosesi baş vermişdir. Həmin faktor aşiq ifaçılığı institutunun sürətli formalaşmasında mühüm amil olduğu kimi, aşiq şerinin yaranmasında da əhəmiyyətli rol oynamışdır. Ümumilikdə isə aşiq yaradıcılığının bütün sonrakı dövr yüksəlişi onun qədim türk xalq şeri zəmininə əsaslandığını göstərir. Bu, eyni zamanda qədim türk şifahi və yazılı şerinin orijinallığı ilə bağlı birtərəfli mülahizələrə də aydınlıq gətirir – qədim türk şer zəmini olmasaydı orta əsrlərin qüdrətli aşiq yaradıcılığı bu dərəcədə şöhrətli inkişaf yoluna çıxıb bilməzdi.

Azərbaycan ağız ədəbiyyatında nəzəri cəlb edən xalq nəsrinin ilk nümunələrinə də yenə qədim türk ədəbi qaynaqlarında təsadüf edilir. «Qədim türk ədəbiyyatında şerdən fərqli olaraq nəsrin ilk nümunələri xeyli gec – I minilliyin ortalarından sonra meydana çıxır». (2, s.241) Müəllif bu müddəasında yenə türklərin ədəbi abidələrinə əsaslanaraq yazır ki, «Qədim türk nəsrinin şah əsərləri Göytürk imperiyasının son dövrlərində – VII əsrin son VIII əsrin ilk onilliklərində Orxon çayı hövzəsində «bəngü taşlar» («əbədi daşlar») həkk olunmuş kitabələrdir. Qədim türk (run) əlifbası ilə yazılmış həmin kitabələrdən tarix etibarlı ilə birincisi Ongin (VII əsrin 80-ci illərinin sonu 90-cı illərinin əvvəli), ikincisi Tonikik (VIII əsrin ilk onilliyinin sonu, ikinci onilliyinin

əvvəlləri), üçüncüsü Kül tiqin (732), dördüncüsü isə «Bilgə xaqandır» (2, s.241).

Qədim türk nəsrinin bu, ilk növbədə şifahi (sonradan isə yazıya alınan) nümunələri ağız ədəbiyyatımızda xalq nəsrinin başlanğıc qaynağı kimi uzun müddət diqqətdən kənar qalmış xalq nəsrinin öyrənilmə tarixinə cəlb edilməmişdir.

Azərbaycan xalq nəsrini öz başlanğıcını qədim türk nəsrindən almaqla zəngin təhkiyəçilik ənənələrini yaratmışdır. Ona görə də ağız ədəbiyyatında bu üslubun yaranma tarixini və yüksəlişini məhz yarandığı qaynaqda götürüb araşdırmalara cəlb etmək ən düzgün elmi istiqamətdir. XX yüzilliyin tədqiqat metodologiyası təəssüf ki, başqa ictimai fikir sahələrində olduğu kimi, xalqımızın şifahi yaradıcılığını da özünəməxsus tarixi-xronoloji ardıcılıqla ümumtürk kontekstində araşdırmağı əngəlləmişdir. Bu isə aşiq yaradıcılığı kimi, xalq nəsrinin də erkən qaynaqlara əsaslanan zəminindən bizi uzun illər irəqda saxlamışdır.

Azərbaycan türklərinin ağız ədəbiyyatının mühüm tərkib hissəsini təşkil edən, sonradan həmin zəmində yaranıb yüksələn xalq şeri və aşiq poeziyasının ilkin qaynağı qədim türk şeri olduğu kimi, peşəkar nağılcılığın başlanğıcı da məhz qədim türk şifahi nəsr qaynaqlarıdır. Bu gün istər aşiq şeri şəkillərinin, oyun-tamaşa mədəniyyətinin, istərsə də milli xalq nəsrinin başlıca istiqamətlərini həmin qaynaqlardan ayrı götürüb öyrənmək mümkün deyildir.

Azərbaycan ağız ədəbiyyatında aşiq poeziyası və xalq nəsrinin qüdrətli yüksəlişi bilavasitə onun qədim və zəngin türk kulturoloji qaynaqları ilə sıx bağlıdır.

## ƏDƏBİYYAT

1. Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI-VII вв. М., 1968
2. N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004, s.322

## AZƏRBAYCAN AŞIQ SƏNƏTİ

Oğuz türklərinin tarixi yüksəliş mərhələsində ozan institutu üzərinə götürdüyü funksiyaları – yeni superetnosun (azərbaycanlıların) müstəqil şəkildə formalaşdırıb əsaslı təkamül mərhələsi keçirməsi üçün lazım olan ən kiçik milli-etnik dəyərdən tutmuş, ən böyük epik-cəngavərlik və alplıq hadisəsinə qədər zəruri mənəvi-estetik dəyərləri formalaşdırıb başa çatdırdı. Bu yaradıcılıq ənənəsi geniş əraziyə yaydığı kimi, çoxsaylı, müxtəlif tərkibli, eləcə də yaddilli etnoslar arasında ona nüfuz qazandırdı. Həmin etnosların onu bu və ya digər şəkildə qəbul və ya təbdil etməsinə nail oldu. Geniş zaman həddünü əhatə etməklə milli düşüncədə hökmran mövqə qazandı.

Bu ifaçılıq institutu uzun zaman həddində formalaşmış zəngin ənənələr və mənəvi-əxlaqi dəyərlər üzərində meydana gəlmişdi. Məlumdur ki, xalqımızın tarixən məskunlaşdığı ərazilərdə əski çağlardan sivil ölçülər qəlibində bir estetik düşüncə meydana gəlib inkişaf mərhələsi keçirmişdir. Özünün törəmə və tərəqqi modelinin formalaşmasında yerli etnosların təkamülündəki estetik dəyərlərə söykənən, onların ilkin formulalarını – adət-ənənə, başqa əxlaqi dəyərlərini qəbul edib nəsildən-nəslə ötürən bu düşüncə Şərqi və Qərbi mədəniyyətinin aparıcı meyl və istiqamətləri qovşağında bəşəri dəyərlərlə yanaşı, özünəməxsus yeni çalarlarla, - milli həyat detalları, süjet, motiv, obrazlar sistemi və yaradıcılıq ənənələri ilə də zənginləşdi.

Ozan institutu öz repertuarında oğuz eposçuluğunun bütün sonrakı mərhələlərində öncül mövqeyini – süjetin kompozisiya quruluşundan tutmuş, buradakı sinkretizmi, bəşəri dəyərlərin ifadə tərzini, türkün tarixi talayını, bədii mətnin poetik sifəti və s. kimi eposşünaslıq üçün zəruri ölçüləri qoruyub saxladı.

Eyni zamanda oğuz eposu sonradan yaranıb formalaşan, bəzən daha güdrətli improvizatorçuluq ənənələri üçün ilkin ədəbi bir zəmin, qaynaq oldu. Bunun mühüm və başlıca başqa bir cəhəti də oğuz eposunun yarandığı ərazidə onun ozan sənətinin estetik dəyərlərini əhatə edən, türk düşüncəsi ilə qaynayıb-qarışan, heç bir asmilliyasizmə uğradıla bilməyən güdrətli estetik düşüncəyə – azərbaycançılığa söykənməsi idi.

Azərbaycançılıq b.e. əvvəl IV əsrdə yaranıb Cənubi Azərbaycan, İran Kürdüstanı, Şimali Azərbaycanın böyük bir hissəsini əhatə edən, zəngin mədəniyyətə və iqtisadiyyata malik, üç əsr yarımından artıq bir müddət ərzində ümumdünya mədəniyyətinin inkişafına özünəməxsus töhfələr verən, müstəqil Azərbaycan dövlətinin ən qədim sələfi Atropaten dövləti ərazisində meydana gəlmişdir (1, s.5).

Qədim Atropaten ərazisində midiyalılarla yanaşı, bu ərazilərin daha əvvəlki sakinləri – kutilərin, lulilərin, manilərin, hürritlərin və başqalarının qaynayıb-qarışma prosesi başlamışdır ki, nəticədə bizim eradan qabaq axırıncı yüzillikdə burada sonradan Azərbaycan adını almış «Atarpatkana» adlı yeni tipli etnos formalaşmışdır (1, s.5-42).

Qaynayıb-qarışma birtərəfli olmamışdır. Bu proses yerli başqadilli etnoslarla yanaşı, ərazinin həmin antropogenetik zonada formalaşan, yaxud bundan qismən sonrakı mərhələdə həmin əraziyə gələn türkmənşəli etnoslar arasında mövcud olmuşdur.

Bu etnos həmin ərazidə yaşayan yerli, eləcə də sonradan buraya gələn etnoslarla daha sıx ünsiyyətdə olmuş, onlarla fəal qaynayıb-qarışmış, prototürk mədəni düşüncəsinin bir çox elementlərini bu gələn etnoslardan qəbul etmişdir.

Atropaten ərazisində gəlmə və yerli etnosların qarşılıqlı differensiyası maraqlı yaradıcılıq prosesini formalaşdırmışdır. Türklərin özü ilə gətirdikləri prototürk düşüncəsi - məsələn,

yarımçıq türk panteonu, qədim türk mifoloji sistemi, tanrıçılıq görüşləri və s. burada qədim türk, türk-Atorpaten sinkretizmində yeni superetnosu (azərbaycanlıları) formalaşdırmışdır. Bu superetnos öz erkən soykökünü böyük mühafizəkarlıqla davam etdirməklə türk və İran mənşəli etnosların mədəni düşüncəsindən – dilindən və mənəvi dəyərlərindən fərqli dil və mədəni dəyərlər yaratmışdır. Yeni superetnosun formalaşdırdığı mədəni-kulturoloji vahidlər heç bir assimilyasiya prosesinə uğramadan tarixən özlərinə məxsus məskunda (ərazidə) azərbaycanlıları və onlara məxsus yüksək estetik düşüncəni – azərbaycançılığı bərqərar etmişdir. Elə buna görə də bu gün Azərbaycan danışq dilinin tarixi bizim eramın II-III yüzilliklərinə gedib çıxır. Erkən azərbaycançılıq qaynaqlarına əsaslanan Azərbaycan mifologiyası qarşılıqlı təmas prosesində prototürk və türk mifoloji sistemindən bir sıra mühüm elementlər - obrazlar, süjetlər və s. qəbul etsə də onu bütövlükdə təkrar etməmiş, ondan xeyli fərqli çalarlar yaratmış, İran mifologiyasından isə əsaslı şəkildə fərqlənmişdir. Bu fərqləri isə məsələn, Altay mifologiyası ilə türkmən mifologiyasındakı fərqlər kimi qəbul etmək olar.

Özünməxsusluğu bütün çalarlarda davam etdirib yaşadan azərbaycanlılar superetnos kimi şifahi danışq dilini də daim qoruyub saxlamışlar. Hətta bir sıra yüzilliklər ərzində Midiya dövləti tərkibində yaşasalar belə azərbaycançılıq ənənələrini və dilini itirməmişlər. Elə buradaca tarixşünaslıqda bu günə qədər diskussiya obyektini olan azərbaycançılığın mənşə xüsusiyyətinin dürüstləşdirilməsinə aydınlıq gətirə biləcək şərtlər görünməkdədir: qədim türk, qıpçaq və oğuz türkləri ilə qarşılıqlı təmasda superetnos kimi formalaşan azərbaycanlılar sonralar hansı dövlətin ərazisində və tabeliyində yaşamalarından, hansı tayfa, xalq, millətlə daha sıx mədəni-iqtisadi və siyasi əlaqələrdə

olmalarından asılı olmayaraq azərbaycançılıq ənənələrini böyük mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamış, nə türkçülüyn, nə də irançılığın ifrat nüfuz çevrəsinə düşüb assimilliyasiya olunmamışdır.

Azərbaycan dili və estetik düşüncəsi zaman-zaman inkişaf edib yüksəlmiş, zəngin şifahi və yazılı mədəniyyət yaratmışdır. Bu mədəniyyət bünövrə daşını b.e. əvvəl sonuncu yüzillikdən başlayaraq ozan institutunu yaratmaqla oğuz eposçuluq ənənəsini formalaşdıraraq «Kitabi-Dədə Qorqud»la özünün yüksək inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur.

Ozan institutu yeni superetnosun epik və estetik düşüncə modelini yaratmış, dünyanı dərk etmə təcrübəsindəki tarixi uğurlarını yekunlaşdırmış, erkən mifoloji baxışlarının formalaşması üçün münbit zəmini – güclü epik və poetik təfəkkürünü formalaşdırmışdır.

Superetnosun qıpçaq hunları və oğuzlarla yəni tarixi differensiasiyası onun güclü təkamülünə səbəb olmuş, bütün qarşılaşmalar qovşağında öz müvazinətini saxlayaraq assimilliyasiya edilməmişdir. Eyni zamanda o, yaşadığı ərazidə superetnos kimi başqadilli etnoslar üzərində türkçülük ənənələrinin daha əsaslı nüfuzunu bərqərar etmişdir.

Superetnosun öncül mövqeyinə əsaslanan ozan institutu yeni tarixi şəraitdə mifoloji düşüncədən daha ciddi həyat faktına əsaslanan epos düşüncəsinə keçidin əsasını qoydu. Ozan institutu etnosların qarşılıqlı diferensiasiyasında erkən milli zəmində yaratdığı və topladığı ənənələri qıpçaq və oğuz türkləri ilə qarşılıqlı çarpazlaşma prosesində daha kamil mərhələyə yüksəldə bildi ki, bu da ona sonradan qüdrətli qıpçaq və oğuz eposçuluğunu yaratmaq iqtidarı verdi. Əslində bu, ozan institutunun eyni yaradıcılıq ənənəsinə əsaslanan professional improvizatorçuluğu idi. Bu, zaman keçdikcə qıpçaq-oğuz estetik düşüncəsini,



məişətini, milli, mənəvi-əxlaqi dəyərlərini və mentalitetini əks etdirən fərqlər əsasında bir-birindən seçilməyə və ayrılmağa başladı. İlk mərhələdə qıpçaq və oğuzların epik təfəkküründə vahid sinkretizm yarandı. Hun-qıpçaqların və oğuzların birgə həyatı, qonşuluq münasibətləri, qarşıdurmaları, bir-birinə qənim kəsilmələri epik təfəkkürdə öz bədii əksini tapdı. Əbu-bəkr ət Dəvadarinin haqqında məlumat verdiyi oğuznamələr məhz bu dövrün məhsulu idi. Bu dövrdə artıq ozan institutu oğuz estetik düşüncəsinə söykənməklə özünün qismən inkişaf etmiş mərhələsini keçirirdi. Bu yüksəlişin ilkin təşəkkülü isə ayrı-ayrı xaqanların və cəngavərlərin şücaətini vəsf eləyən qəhrəmanlıq nəğmələri ilə başlayıb qədim türk dastanları ilə başa çatırdı.

Epos düşüncəsinin təkamülündə ozan sənəti etnosun böyük etik-estetik və poetik imkanlarını üzə çıxardı, ozan peşəkar improvizatorçu tipini qəti şəkildə formalaşdırdı. Onun etnosun tanrısı, öncəgörüçüsü, xaqam, sərkərdəsi, başbiləni və nəhayət söz qoşub söy söyləyəni qəliblərini qəliblədi.

Daim təkamül mərhələsində çıxış edən ozan institutu ümumilikdə peşəkar ifaçılığın və improvizatorçuluğun mükəmməl əsasını yaratdı. Türk qövmünün həmin zəmində söz cəbbəxanasını formalaşdırmaqla türk və onun tərkib hissəsi olan oğuz qəhrəmanlıq eposunu yaratdı. Zaman keçdikcə türk qəhrəmanlıq eposunu yeni-yeni çalarlar, ənənələrlə formalaşdırdı, oğuz, qıpçaq, Altay eposları yarandı. Onların hər birinin türk tarixi alpq taleyini özündə əks etdirə bilən ənənələri mövcuddur və onların bir çoxu əsaslı fərqlərlə əlamətdardır (2, s.127-137).

Soy kökündə ozana məxsus xüsusiyyətləri qoruyub saxlayan bu ifaçılar müxtəlif tayfalar və xalqlar arasında bir-birindən fərqli üslublar, ifa tərzləri yaratmaqla türk dastançılıq ənənəsini formalaşdırdılar. Ozanın aşığa transformasiyası mürəkkəb yara-

dıcılıq prosesi olub müxtəlif ictimai-siyasi amillərlə şübhəsiz ki, sıx bağlı olmuşdur. Bu, eyni zamanda ozan institutunun öz daxilində, xüsusilə repertuar məzmununda, ifa tərzində, musiqi ifaçılığında və s. baş verən intibahlarla da şərtlənirdi. Kulturoloji düşüncə və ozan institutu üçün ənənəvi olan ifaçılıq (eyni zamanda musiqi ifaçılığı) II-III əsrlərdən başlayaraq cəmiyyətdəki hökmran mövqeyini VIII-XIX əsrlərə qədər böyük mühafizəkarlıqla davam etdirməkdə idi. Demək olmaz ki, həmin yüzilliklər ərzində cəmiyyətin ifaçılıq mədəniyyətində yeniliklər, tərəqqilər üçün zəmin və şərait yox idi. Təbii ki, bu dövrdə müxtəlif ifaçılıq üslubları yaranırdı və yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, nə qədər ciddi-cəhd göstərsələr də onlar, məsələn, varsaq sənəti müstəqil ifaçılıq institutu kimi formalaşa bilmir, oğuz türkləri içərisində geniş intişar tapmadan müəyyən regional qəliblər törədir, ozanın təqlidçiliyi çevrəsindən kənara çıxa bilmirdi (3, s.180). Cəmiyyət, ictimai fikir isə ozan institutunun özündən bir yeniləşmə gözləməkdə davam edirdi. Bu, yenilik isə global xarakter daşmalı idi. Yəni ozanın musiqisindən, musiqi alətindən tutmuş ifaçılıq mədəniyyətinin, repertuar çevrəsinin yeniləşməsinə əhatə etməliydi.

Ozan institutu nə qədər mühafizəkar idisə, bir o qədər yenilikçi idi. Onun yenilikçiliyi müxtəsər və pərakəndə oğuznamələrdən qüdrətli eposlara qədərki yaradıcılıqda özünü əks etdirirdisə, II-III əsrlərdən başlayaraq qolça qopuzu dəri teldən sarı simə keçirmək, onun müxtəlif ölçülərini yaratmaq, türk xalqları içərisində analoji musiqi alətlərini formalaşdırmaq və daim təkmilləşdirmək kimi nəhəng yaradıcılıq ənənələri ilə bağlı idi. Bütün hənqiləri, cəngiləri, döyüşhənqiləri qopuzun üç telində böyük ecazkarlıqla səsləndirən ozan, ifaçılıqda, rəqsədə, estetik düşüncənin peşəkar improvizasiyasında da qüdrətli ənənə yarada bildi. Sonradan qopuzdan sazə keçid mərhələsində bü-

tün bunlar artıq peşəkar ifaçılıqda zəngin kökə və ənənəyə malik ifa modelləri idi (4, s.3).

Göründüyü kimi, ozan institutu tarixi keçid mərhələsinə bu kimi yenilikləşmələrlə gəlirdi və transformasiyaya onun özünün daxilində güclü bir meyl yüksəlməkdə idi. Təbii ki, cəmiyyətin ictimai həyatında baş verən hadisələr, xüsusilə ərəb istilasısı və bunun arxasınca gələn islamlaşma ozanın aşığı çevrilmə prosesinə əsaslı təkan oldu (5, s.272-274). Bu dövrdə şifahi yaradıcılıqda ozan ənənəsi zəifləməyə başladı. Əgər diqqət yetirilsə görmək mümkündür ki, IX-X əsrlərdən sonra ozan repertuarında «Kitabi-Dədə Qorqud»dan sonra ikinci qüdrətli yaradıcılıq nümunəsi gözə dəymir. Ozan institutu yalnız yaratdıqlarını təkmilləşdirir, onların xalq arasında kütləviləşməsinə təşəbbüslərdə davam edirdi.

IX-X əsrlərdən «Dədə Qorqud»un yazılı taleyi başlayır. Epik düşüncədə o, bütöv halda arxaikləşir, milli yaddaşdan itməyə başlayır. Lakin ozan institutunun yetirdiyi və formalaşdırdığı dastançılıq ənənəsi məhv olub sıradan çıxmır, milli yaddaşda daha da güclənir. «Dədə Qorqud» süjet, motiv və obrazları epik təfəkkürdə yenidən işlənib türk estetik düşüncəsinə səpələnməyə başlayır. «Dağa ova çıxma», «Qız arxasınca getmə», «Döyüş meydanında doğmalarının bir-birini tanıması», qəhrəmanın övladsızlığı, övlad əldə etmənin müxtəlif tipləri, qəhrəmanın doğulması, qız sevməsi, evlənməsi, nişanlının öz toyuna gəlib çıxması, qəhrəmanın cahangirliyi, epik-romantik sərgüzəştləri yeni dövr türk eposunda tamamilə təzə şəkildə əks olunmağa başlayır. Artıq cəmiyyətdə ozan institutu öz funksiyalarını itirməyə, yeni ifaçılıq sənəti - aşıq sənəti meydana gəlməyə başlayır.

Rekonstruksiya prosesini sürətləndirən səbəblərdən biri yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ərəb xilafətinin işğal etdiyi ərazilərdə qəhrəmanlığa və cəngavərliyə səsləyən hər cür müba-

rizə vasitəsinə qarşı amansız mövqeyi idi. İslama qarşı qüvvələri səfərbər edən, milli müstəqillik, vətəni qorumaq çağırışlarının gücləndirən qaynaqlardan olan ozan yaradıcılığı bütövlükdə cəngavərlik və qəhrəmanlıq repertuarı idi. Vətəni qorumağa övladlarını səfərbər edən ozanlar ərəb zorakılığına və işğalına, onun mürtəce siyasətinə qarşı da fəal mübarizə mövqeyində idilər (6, s.22-40).

Təsadüfi deyil ki, bu işğala qarşı qalxmış üsyan və onun görkəmli başçısı Cavidan haqqında xalq arasında qısa tarixi müddət ərzində müxtəlif qəhrəmanlıq nəğmələri yarandı. Bu nəğmələri az sonra ozan repertuarında Cavidanın və Babəkin rəşadətləri barədə rəvayətlər əvəz elədi.

Xürrəmilər hərəkatının məğlub olması ərəblərin qəti və tarixi qələbəsi yox, əslində yeni ictimai-tarixi zəmində ilk güclü məğlubiyyəti idi (7, s.21).

Ərəb xilafəti qarşıya qoyduğuna heç də tam nail ola bilmədi. Ən başlıcası isə bu ərəzidə yaşayan etnosları məhv etmək, onların dilini, mədəniyyətini bütövlükdə sıradan çıxarmaq məramını həyata keçirə bilmədilər. Lakin bununla yanaşı, ərəb xilafəti yerli tayfaların çoxəsrlik mədəniyyətinə ciddi zərbə vurdu, onun ictimai-siyasi və sosial həyatının istiqamətini dəyişməyə müvəffəq oldu. Bu ərəzidə yayılan etnosların olub-qalan çoxəsrlik mədəniyyətini yerlə-yeksan etdi (8, s.127).

Ozan yaradıcılığı belə bir şəraitdə öz ənənəsini yaşada bilmədi, onun repertuarında qəhrəmanlıq süjetlərini davam etdirməsi artıq mümkün olmadı. Ərəb xəlifələri ozan institutunun xalqı onlara qarşı mübarizəyə çağırdığını yaxşı başa düşdüydən onu elə ilk gəlişlərindən yasaq elan etdilər.

Xalqın improvizatorçu sənətkarlarına qarşı cihad elan edildi. Ozan sənəti islam xilafətinin təzyiqi altında sarsılmağa başladı. Onun süqutu ilə peşəkar ifaçılıqda müəyyən boşluq yarandı,

milli mədəniyyətin tərəqqi sürəti ləngiməklə cəmiyyətin tərbiyəedicilik funksiyaları zəifləməyə başladı. Milli düşüncədə bir durğunluq yarandı. Qarşıdan gələn təhlükəni yaxşı başa düşən bir sıra katiblər məşhur mədəni abidələri, o cümlədən «Kitabi-Dədə Qorqud»u yazıya köçürüb xilafətin cəngindən xilas etməyə təşəbbüs göstərdilər. Bu dövrdə Zərdüşt və Alban mədəniyyətinin bir çox dəyərli abidələri dağıldı. Ozan sənəti də məhv edilən dəyərlər sırasında oldu. Lakin ozan institutunun bu tarixi tənəzzülü ifaçılıq sənətini və peşəkar improvizatorçuluğu tamamilə sıradan çıxarıb milli yaddaşdan silə bilmədi.

Yeni tarixi şəraitdə epik ənənə dövrün ictimai-siyasi tələblərinə uyğunlaşmalı idi. Ozan sənətinin daxilində baş qaldıraraq inkişaf etməkdə olan yeniləşmə meyli ərəb irticasıyla qarşılaşmada ozanın yeni sənətkar tipinə çevrilmə zərurətini gündəmə gətirdi. Ozan ənənələri zəminində peşəkar ifaçılığın yeni tipi – aşığı sənəti meydana çıxdı.

Bu kontominasiya prosesində sələf–xələf ənənəsi pozulmadı. Yeni sənət özündən əvvəlki institutun başlıca xüsusiyyətlərini – dastan qoşmaq, qoşqunu musiqi ilə oxumaq, ifa zamanı rəqs etmək, fikri pantomim hərəkətlər – qaş, göz, bədən hərəkətləri ilə tamamlamaq və b. xüsusiyyətləri olduğu kimi mühafizə edib saxladı.

Təzə sənət tipini əvvəlkindən ayıran fərqlər meydana çıxdı. Birincisi **repertuar fərqi** idi. Yeni peşəkar improvizatorçu olan aşıqlar öz repertuarına ayrı-ayrı oğuz bəylərinin, cəngavər və şöhrətli döyüşçülərin qəhrəmanlığını deyil, elin igid oğul və qızlarının sevgi-məhəbbət duyğularının bütöv mənzərəsini gətirdilər.

**İkinci fərq**, oğuznamə epik modelini təkmilləşdirərək yeni dastan formasına keçidlə bağlı oldu. Bu, öz strukturuna görə ozan ifasından fərqli, yeni, modern forma idi. Aşığı öz improvi-

zəsini ustadnamə, duvaqqapma və yaratdığı bir sıra başqa ənənəvi şer şəkilləri ilə bəzəyə bildi.

Ozan institutundan yeni professional ifaçılıq sənətinə keçid eyni zamanda **yeni istilahlər** meydana çıxardı ki, onlar barədə mütəxəssislər müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı qənaətlərə gəlməklə ümumiyyətlə aşığı sənətinin mənşəyi, yaranması, inkişafı, qayəsi və mahiyyəti barədə müxtəlif fikirlər irəli sürmüşlər. Onlardan birincisi **aşığı** sözü idi. M.H.Təhmasib haqq olaraq, yazır ki, «bu söz bizdə vaxtı ilə bir sıra mənalarda işlənmiş, indi bəzisi arxaikləşmiş, bəzisi isə hələ də yaşamaqdadır» (9, s.27). Aşığın düymə, dəbilqə, oyun aşığı mənaları da vardır. V.V.Bartold onu «şlem» şəklində tərcümə etmiş (10, s.87), M.Kaşğari və V.V.Radlov «aşığı» dəbilqə kimi vermişlər (9, 27). S.Əlizadə bu sözlə bağlı daha ətraflı tədqiqat apararaq, müxtəlif mülahizələrə münasibət bildirərək «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşığı//ışıq sözünün döyüşçülərin döyüş zamanı başına geydiyi «dəmir başıq» olduğunu göstərir (11, s.18-25). Göründüyü kimi, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşığı//ışıqın aşığı sənəti ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Sənət mənasında qəbul edilən aşığı nisbətən sonrakı hadisədir. M.H.Təhmasib tədqiqatının bir yerində aşığı ərəbcə «eşq» sözünün faili olan «aşığı»in dil qanunlarına uyğunlaşmış şəkli və sənət sinkretizmi kimi qəbul etmək ehtimalında məsələyə bir qədər yaxınlaşsa da, (9, s.27) aşığı və aşığı sənətinin meydana gəlmə tarixi şəraitinin araşdırılması hələ ki, açıq qalmaqdadır.

Çox geniş coğrafi regionda böyük ictimai-siyasi, ideoloji və hərbi üstünlüklərə malik ərəb xilafəti bütün maneələrə, müqavimətlərə baxmayaraq işğal etdiyi ərazilərdə özlərini qısa tarixi müddətdə möhkəmlədə bildilər. Xilafətə qarşı müqavimət həmin regionlarda bir qədər səngidi. Ölkədə zor gücünə islamlaşma başladı. Bu proses bütün milli, mənəvi-əxlaqi dəyərlər kimi, ozan institutunu da sıradan çıxardı, onu yasaqladı, bu im-

provizatorçuluq ənənəsi ilə bağlı düşüncəni milli yaddaşdan silməyi qarşısına məqsəd qoydu. İslam əxlaqının sürətli irəliləyişi cəmiyyətdə çox şeyi dəyişdi, şüurlarda yüzilliklərlə kök salan dəyərləri əvəzlədi və artan sürətlə şüurlarda hökmran mövqeyə keçməyə başladı. «...Ozan sənəti Qafqaz-İran və Anadoluda duruş gətirə bilməyərək İslam mədəniyyətinin güclü təsiri altında aşiq sənətinə» çevrilməyə başladı (12, s.71). M.Qasımlının bu mülahizəsinin ərazi baxımından dürüsləşdirilməsinə ehtiyac vardır. Belə ki, aşiq sənətinin yaranma prosesi Anadoludan başlayıb Şimali və Cənubi Azərbaycanı, eləcə də Qafqaz-İran ərazisinin farslara aid olmayan regionlarını əhatə edə bilmişdi.

VIII-IX əsrlərdən başlayaraq islam ideoloqları arasında meydana çıxan çəkişinə və zidiyyətlər islam qaydalarını yeniləşdirmək, onları müəyyən mənada yumşaltmaq meyilləri ilə bağlı yeni-yeni təriqətlər meydana gətirməyə başladı. Bunlar içərisində sufilik xalq arasında daha geniş yayıldı, onun qüdrətli ideoloqları sufiliyi yetgin dünyagörüşə çevirə bildilər. Həllac Mənsur, Əhməd Yasəvi, Mövlanə Cəmaləddin Rumi və başqaları sufi düşüncəsində daha irəli gedərək tanrıya, allaha aşıqlıq düşüncəsini yaratdılar. Sufi ideologiyasına görə Allah yaratdığı, can verdiyi, həyat verdiyi insana bu canı əmanət vermişdir, bir gün həmin insan öz tanrısına qovuşmağa məhkumdur. Sufilik allah sevgisini və allaha aşıqlıq düşüncəsini elə qüdrətli bir əxlaq tərzini kimi cəmiyyətə təlqin etdi ki, bu aşıqlıyı vəsf eləyən sənətkarlar xalq içərisində böyük şöhrət qazandılar. Zaman keçdikcə həmin aşıqlar təkcə allahın böyüklüyünü, ədalətliyini və gözəlliyini deyil, onun yaratdığı dünyanın, təbiətin, insanın, xüsusən qadının gözəlliyini Allah vergisi və allah icadı kimi vəsf etməyə başlayan **aşıqları** yetirdi. Hələ erkən orta əsrlərdə peşəkar ifaçılıqda bir-birinə yaxın iki üslub formalaşdı. Biri sufi

dünyagörüşü ilə bağlı düşüncəni və allaha sevgini ifadə edən **aşıqlar**, ikincisi isə allahın yaratdığı qüdrəti – təbiəti, insan gözəlliklərini vəsf eləyən **aşıqlar** idi. Unutmaq olmaz ki, aşıqlar uzun müddət xalq arasında sufi görüşlərinə əsaslanan qələndərilərin üzərlərinə götürdükleri «ışiq» adı ilə də tanınmışlar. (13, s.175) «İşıq»la «aşiq»in bir-birinə qovuşub «aşiq»ı yaratması isə tamamilə mümkün ola bilən proses idi. İ.V.Qordlevski bunu vaxtilə düzgün duyaraq yazırdı: «Ola bilsin ki, burada iki sözün: «ışık» (türkcə atəş) və «aşik» (ərəbcə allahın eşqi ilə yanan) sözlərinin kontaminasiyası baş vermişdir (13, s.175)

Kontaminasiyadan sonrakı təkamül mərhələsində «aşiq» sözünün sənətin adına çevrilməsi, ozan ifaçılığının bütün xüsusiyyətlərini üzərinə götürüb dildə vətəndaşlıq hüququ qazanaraq bu günə heç bir deformasiyaya uğramadan gəlib çıxması isə söz yaradıcılığında ənənəvi hadisədir.

Aşıq sənətinin bütövlükdə öz sələfindən ona miras qalmış improvizatorluq və ifaçılıq mədəniyyəti tələbləri əsasında yəndən qəliblənilib formalaşması isə bilavasitə islam etiqadları əsasında baş vermişdir. Bütün bu hadisələr çox mürəkkəb bir yaradıcılıq dövrü keçirmişdir. Sufi, dərviş görüşlərinin cəmiyyətdə hökmran olduğu, dərvişçiliyin geniş yayıldığı bir zamanda aşiq sənəti ozan ənənələrini davam etdirməklə heç bir səmtə sapsmadan öz yolu ilə getmiş, müxtəlif etiqad və təriqətlərin təsirinə qapılıb milli ifaçılıq və improvizatorçuluq xüsusiyyətlərini itirməmişdir.

Sufi əxlaqının başlıca dəyərlərini əks etdirməsinə baxmayaraq aşıqlıq dərvişilik zəminində formalaşmadı, bu sənət öz əzəli ənənələrinə sadıq qaldı, ozan sənəti daxilində baş vermiş intibah onun istiqamətini peşəkar ifaçılıq səmtinə yönəltdi.

Bu sənət qam-şaman təsirindən də tamamilə kənar qaldı. Ozanın öncəgörməliyi, baş verəcək hadisələrdən qabaqcadan

xəbər verməsi və s. ona keçdi. Bütün bunlara görə bəzən aşiq oyunbaz, tamaşa göstərən, şaman, gözbağlıca və s. hesab edilir, yaxud onunla eyniləşdirilir. Bəzən də qam-şaman ozan və aşiq sənətindən yanlış olaraq əvvələ keçirilir, onun məzhəkəçiliyi daha ilkin hesab edilir. Lakin aşiq öz poetik imkanları ilə bütün bu kimi ifaçılardan yüksəkdə dayanan, ali mənəvi-əxlaqi və estetik dəyərlər yaradan sənətkardır.

**Aşiq sənəti özündə allaha aşıqlıqla allahın yaratdıqlarına aşıqlıyı birləşdirib vəsf etdi, cəmiyyət içərisində islam dəyərlərinə xidmət edən bir ifaçılıq sahəsi kimi şöhrətləndi.**

Aşiqin aşığa kontaminasiyası bu sənətin məzmun və mahiyyətinə yeni məna gətirdi. Onun daha da dərinləşməsinə, dünyəvi dəyərlərlə zənginləşməsinə, yeni poetik səviyyəyə yüksəlməsinə səbəb oldu. Məzmundakı fərqlər mahiyyətdə də özünü göstərməyə başladı. XI əsrin sonu, XII əsrin əvvəllərində artıq aşiq sənəti cəmiyyətdə özünün ilkin tanınma mərhələsinə qədəm qoydu.

Formalaşmaqda olan aşiq sənətinin də ilkin mərhələsində ilahi eşqin tərənnümü öncül mövqedəydi. Sonralar Əhməd Yəsəvinin ardıcılları bu düşüncənin modernləşdirdilər. Aşiq poeziyasına bu yeni düşüncə uzun zaman öz təsirini göstərdi, daha doğrusu zaman-zaman cilalanıb forma, məzmun və poetik dəyər baxımından sürətli təkamül mərhələsi keçib aşiq sənətini öz təsiri və nüfuzu çevrəsində saxlaya bildi. Bu ənənə aşiq sənətində öz üslubunu formalaşdırdı. XIII-XIV əsrlərdə həmin üslub əsasında Yunis İmrə Anadolu aşiq məktəbinin əsasını qoydu. Yunis İmrənin həm Şirvanda, Anadoluda, həm də Təbrizdə ardıcılları meydana çıxdı. Onlar aşiq poeziyasında sufi dünyagörüşü ənənələrini davam etdirdilər.

Sufi görüşlərin aşiq poeziyasında sürətlə artan əksi, aşıqlıyın yeni tarixi şəraitdə aşıqlığı üstələmə cəhdi, bu yaradıcılığın

mərsiyə, növhə, dərviş ifaçılığı təsiri altına düşmə, onların içərisində assimilyasiya olunma, dünyəvi dəyərlərdən, real gözəllikləri əks etdirmə imkanlarından məhrum olma təhlükəsini meydana çıxardı.

Aşiq sənətinin yaşayıb davam etməsi, ozan ənənələrinin modernləşdirilməsi üçün zəruri olan tarixi məqamda İslamda baş verən təriqət parçalanmaları, qarşıdurma və təbəddülatlar aşiq sənətinə öz tarixi yüksəliş yolunu qəti şəkildə müəyyənləşdirməyə imkan verdi. O, təkkə-dərviş üslubundan imtina edərək ondan ayrıldı, şaman baxışlarından uzaqlaşdı, özünün ozan ənənəsinə məxsus peşəkar improvizatorçu və ifaçılıq funksiyalarını əsaslı şəkildə bərpa etdi. Cəmiyyətdə bütün ənənəvi görüşlərdən fərqli, bu günə qədər özünü qoruyub saxlayan yeni ifaçılıq tipi – aşiq institutunu yaratdı. Onun hüdudları, əhatə dairəsi genişləndi. XI əsrdən yaranmağa başlayan şer şəkilləri, - gəraylı, qoşma, tənqis kimi formalar aşiq repertuarında daha geniş yer tutmağa, təhkiyə üslubuna əsaslanan nöqletmə ön plana keçməyə başladı. Bu mərhələdə aşiq institutu öz üzərinə iki funksiyanı götürdü və orta əsrlərdə onların hər ikisini öz yüksək tərəqqi səviyyəsinə çatdırmağa bildi. **Birincisi**, aşiq repertuarını ölçülü, qəlibli, poetik tələblərə cavab verən yeni-yeni şer şəkilləri ilə zənginləşdirdi. Yeddi hecalı şerin zəminində səkkizlik, onbirlik şerin müxtəlif şəkllərini yaratdı, ozandan fərqli olaraq özünü həmin poetik nümunələrin peşəkar ifaçısı kimi şöhrətləndirdi. Bu ifaçılar həqiqətən həm şer qoşub düzən, həm də onları öz sazının müşayiəti ilə çalıb-çağırən improvizatorçu sənətkarlar idi. Əslində ozan sənətini rekonstruksiya edən aşıqlar bununla aşiq sənətinin bünövrə daşını qoydular. **İkincisi**, həmin sənətkarlar eyni zamanda xalq nəsrini - peşəkar nağıllığı yeni mərhələyə yüksəltdilər. Ozanın repertuarındakı qəhrəmanlıq süjetlərindən imtina edib onları məhəbbət motivləri ilə əvəz etməyə

başladılar. Bununla kifayətlənməyərək repertuara yeni məhəbbət dastanı formasını gətirdilər. Uzun zaman müddətində repertuarda bu dastan tipinin clialanmasına nail oldular. O, oğuznamələrdən fərqli yeni xalq nəsrı tipi idi. Struktur tərkibinə, kompozisiya quruluşuna görə əslində oğuznamənin modern formasıydı. Repertuar ifası baxımından özündən əvvəlki formalara məxsus müəyyən əlamətləri saxlasa da, aşiq repertuarında tam yeni ifa idi. Musiqinin, rəqsin, peşəkar ifaçılığın sinkretizmində bir sıra yeniliklərlə əlamətdardı.

Bu dövrdə aşiq sənətinin daxilində baş verən başqa mühüm intibahlardan biri qopuzun saza, qopuz havalarının saz havalarına çevrilməsi, yaxud həmin havacat üzərində yeni saz havalarının yaranması prosesi ilə bağlı idi. Bu özü də aşiq sənətində mürəkkəb və çoxcəhətli bir yaradıcılıq pilləsiydi.

Aşiq sənətində yaranmağa başlayan yeni saz havalarının ilkin qaynağı qopuz havalarıyla bağlıydı. Ozan peşəkar improvizatorçuluğu aşığa rekonstruksiya edildiyi kimi, qopuz havaları da eyni prosesi keçirmişdir. İlkin yaradıcılıq mərhələsində cəngavərlik və qəhrəmanlıqla bağlı saz havaları silsiləsi törəmişdir. Qopuzun bir çox həngi, cəngi və döyüşhəngiləri, barış və savaş havaları, insanları hərbə çağırən, həmrəylik, səfərbərlik bildirən havalar sazın ifasında səslənməyə başlamışdır. Bu havalər peşəkar ifadə yeni musiqi aləti olan sazın tələblərinə uyğun cilalanma prosesini də elə özünün törəniş mərhələsində keçirə bilmişdir.

Saz havaları törəməsinin **ikinci mərhələsi** aşiq repertuarının yaranması, məhəbbət dastanlarının peşəkar ifaya daxil edilməsi ilə bağlı oldu. Bu dövrdə aşıqanə duyğuları ifadə edən saz havaları silsiləsi yarandı, aşiq havaları öz ilkin qopuz qaynaqlarından ayrılıb müstəqil yaradıcılıq mərhələsinə qədəm qoydu. **Üçüncü mərhələ** isə XVII-XVIII əsrlər aşiq sənətinin intibahı

dövrü ilə bağlı idi. Bu dövrdə aşiq sənəti özünün cahansümül inkişafını yaşadı. Həm forma, məzmun, poetik siqlət, həm də ayrı-ayrı sənət sahələri ilə sinkretizmdə yeni yüksəliş özünü göstərdi. Saz havalarının variantlaşması və aşiq məktəbləri üzrə yeni zəncirvari törəniş mərhələsi başladı. Anadolu, Şirvan, Təbriz və Göycə aşiq məktəblərində yeni-yeni aşiq havaları yarandı, onların sənətkarlıq baxımından yüksəlişi özünü göstərdi. Aşiq sənətində peşəkar ifaçılıq sinkretizminin güclənməsi, onun professional sənət sahəsi kimi yüksəlişinə təkan verdi. Aşiq məktəblərində 100-dən artıq saz havası və onların hər birinin onlarla variantı yarandı. Aşiq sənətində müxtəlif istiqamətli güclü yaradıcılıq prosesləri başladı, bütün bunlar isə ona milli məişət həyatını bütöv şəkildə özündə əks etdirməyə imkan verdi.

Bütün bunlar isə aşiq sənətini yeni mərhələyə yüksəltdi.

Bu gün aşiq sənəti tədqiqatçılarının əlində XI-XII əsrlər dövrü ilə bağlı konkret şəxsiyyətlərin yaradıcılıq fəaliyyəti ilə bağlı elə bir məlumat yoxdur. Lakin XI-XII əsrlərin bizə gəlib çatan elə mötəbər qaynaqları vardır ki, onlar bəhs açılan dövrdə xalq arasında aşiq sənətinin mövcud olduğunu təsdiqləyən faktları kifayət qədər mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamışdır. Bunlardan biri M.Kaşğarının «Divani-lüğət-it-türk» əsəridir. Burada xalqımızın zəngin ağız ədəbiyyatının elə dəyərli nümunələri xatırlanır ki, onların bir çoxu aşiq yaradıcılığının məhsuludur. Məsələn, qoşma şəkli. Məlumdur ki, bu şer şəkli şifahi poeziyamızda meydana çıxıb və bu günə qədər aşiq repertuarında özünə layiqincə yer tutmaqdadır. «Lüğət...»də onun mənşəyilə bağlı verilmiş qeydin özü göstərir ki, hələ XI əsrdə qoşma yeni yaranan aşiq repertuarında mövcud imiş (14, s.127). Digər bir mənbə Nizami Gəncəvi irsidir. Nizami əsərlərində də aşiq yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif musiqi alətlərinin adına təsadüf edilir. Onlar içərisində diqqəti ən çox cəlb

edən sazdır. Şairin əsərlərində bir neçə yerdə sazın adına rast olunur. Bütün bu kimi bir sıra digər faktlar XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda sazın qopuzdan ayrılıb müstəqil musiqi aləti kimi xalq arasında yaşadığını göstərir.

Aşıq sənəti XI-XII əsrlərdə erkən təşəkkül dövrünü yaşamış, islamın müxtəlif təriqətləri içərisində yalnız sufi görüşlərə söykənməklə ozan ənənələrini davam etdirmişdir. Cəmiyyətin aparıcı ideyası və ideoloji düşüncəsinin daşıyıcısı funksiyasını üzərinə götürməyə başladıqca o, aşıq sənətini meydana çıxarmağa səmtlənmiş, dərvişçilik və şamançılıq ənənələrindən fərqli mövqe formalşdırmış, müxtəlif dövrlərdə meydana çıxan regional ifaçılıq ənənələrini kölgədə qoyaraq sürətli tərəqqi yoluna çıxmışdır.

Çox geniş ərazilərdə yayılan aşıq sənəti XIII əsrdən aşıq məktəbləri şəklində müxtəlif regionlara məxsus ictimai-siyasi, əxlaqi və estetik dəyərləri özündə əks etdirmişdir.

Azərbaycan aşıq sənəti özünə məxsus fərdi xüsusiyyətlər və cizgilər yaratmış, zaman-zaman onları inkişaf etdirib cilalamışdır.

## ƏDƏBİYYAT

1. Алиев И. Очерк истории Атропатены, Баку, 1989, с.5
2. Жирмунский В.М. Огузский георический эпос, М.-Л., 1953
3. Mirəli Scyidov. Varsaq sözü haqqında. Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri. VII cild, Bakı, 1954, s.175-185
4. Nəbiyev A. Qopuzla sazın əlaqəli havaları haqqında, «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, Bakı, 1976, 19 oktyabr
5. Набиев А.М. Взаимосвязи азербайджанского и узбекского фольклора, Баку, 1986

6. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1956
7. Bünyadov Z. О термине «Хуррам», Azərb. SSR EA xəbərləri (ictimai elmlər bölməsi), 1959, №5; З.И.Ямпольский. Восстание Бабека, Баку, 1941
8. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1958
9. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), Bakı, 1972
10. «Книга Моего Деда Коркуда», В.В.Бартолд, Баку, 1951 с.87
11. Əlizadə S. Bir daha «Dədə Qorqud» kitabındakı aşıq/işiq sözü haqqında. «Dədə Qorqud» jurnalı, Bakı, 2002, №1(2), s.18-25
12. Qasımlı M. Aşıq sənəti, Bakı, 1996,
13. Гордлевский И.В. Государство Селджукидов Малой Азии, М.-Л., 1941
14. Kaşğari M. «Divani-lüğət-it-türk», I c., Ankara, 1972

## AŞIQ YARADICILIĞININ BƏZİ SPESİFİK XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Erkən orta əsrlərdə oğuz türklərinin estetik düşüncəsinə daxil olan aşıq dövrünün qabaqcıl adamı, epik və lirik təfəkkürün ozandan sonrakı yaradıcılıq mərhələsini bütöv şəkildə üzərinə götürən peşəkar ifaçı idi. Aşıq cyni zamanda sənətin sinkretizmini davam etdirib yaşadan, söz qoşub saz çalan, qoşulan nəğmələri məhərdə oxuyan, dastan qoşan, saz havaları yaradan, bütün havacatı öz sazında çalıb-çağırın, söylədiyi nağılı, dastanı müxtəlif rəqslər, pantomim mizanlar – qaş, göz, bədən hərəkətləri ilə bəzəyən, sazla sözün vəhdətini yaradan, öz dinləyicisinə yüksək mənəvi-əxlaqi və estetik dəyərlər aşılaman improvizatorçudur.

Aşıq yaradıcılığı tarixən şifahi şəkildə yaranıb yayılan söz sənətidir. Onu xalq yaradıcılığı ilə bağlayan cəhətlərlə yanaşı, bu yaradıcılıqdan ayıran xüsusiyyətlər də yox deyildir. (1, 127)

Aşıq poeziyasının xalq yaradıcılığının tərkib hissəsi olduğunu təsdiqləyən arqumentlərin sayı çoxdur. Onların böyük əksəriyyəti aşıq poeziyasının xalq yaradıcılığı qaynaqlarından süzülüb gəldiyini göstərməkdədir. **Birincisi**, aşıq poeziyası şifahi şəkildə yaranır, canlı xalq danışığı dilinə əsaslanır. Bu dilin bədii imkanlarını açıqlayır, onun geniş yaradıcılıq gücünə malik olduğunu əks etdirir.

**İkincisi**, xalq şeri şəkillərinə, həmin şerin şəkli xüsusiyyətləri, poetik ölçüləri zəmininə əsaslanır, onlar üzərində yaranıb inkişaf edir.

**Üçüncüsü**, aşıq folklor yaradıcılığı sistemində – fərd-kollektiv-fərd-kollektiv prosesində fərd funksiyasını yerinə yetirir. Burada fərdi əvəzləyən aşığın iştirakı yalnız qeyri-anonimliyi ilə fərqlənir. Elə bu xüsusiyyət xalq yaradıcılığı ilə aşıq poeziyasını bir-birindən ayıran başlıca fərqi üzə çıxarır. Bu isə aşıq yaradıcılığının tarixi təkamülü prosesində daha bir sıra başqa özünəməxsusluqlar vardır ki, onların da fərdi sıra düzümü vardır.

**Birincisi**, yuxarıda deyildiyi kimi, xalq yaradıcılığı anonim, aşıq yaradıcılığı isə müəlliflidir. Aşıq şerində müəllifin adı hər bir poetik parçanın sonuncu bəndinə möhürlənir, həmin bənd «möhürbənd» hesab edilir. Aşıq yaradıcılığının zaman və məkan hüdudu da əksər hallarda məlum olur. Məsələn, Qurbaninin yaşadığı dövr, zaman məlum olduğu kimi, Aşıq Ələsgərin, Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin, yaxud Aşıq Şakirin və başqa sənətkarların dövrü, yaradıcılığı barədə məlumatlar qorunub saxlanır. Bundan əlavə, aşığın şəxsiyyəti ilə bağlı bir sıra başqa məlumatlar da müxtəlif rəvayətlər vasitəsi ilə sonrakı nəsillərə

çatdırılır. Avtobioqrafik dastanlar isə belə məlumatları qismən daha bütöv şəkildə yaşada bilir.

**İkincisi**, aşıq poeziyasının bütün nümunələri heç də bədahe-tən yaranmır, bir sıra aşıq şeri şəkilləri bizə yazılı şəkildə gəlib çatmışdır. Yeni dövr folklor yaradıcılığı mərhələsindən sonra bu ənənə xüsusilə güclənmiş, sovet dövründə isə daha kütləvi hal almışdır.

Aşıq yaradıcılığını ağız ədəbiyyatının ümumi mündəricəsindən ayırmağa imkan verən daha bir neçə başqa xüsusiyyət də göstərmək olar. Lakin bütün bunlara baxmayaraq o, tarixən yaranıb formalaşması üçün mühüm, başlıca şərt olan şifahi ənənəni inkişafının ayrı-ayrı mərhələlərində qoruyub saxlamış və artan sürətlə davam etdirmişdir. Bu, aşığın həm peşəkar ifaçılığında, improvizatorçuluğunda, həm də sənət sinkretizminin mühafizəsində və repertuar zənginliyində özünü göstərir. Həmin çoxcəhətlik fonunda diqqət yetirdikdə aydın görünür ki, **aşıq yaradıcılığı təpədən-dırnağa folklor hadisəsidir**.

Orta əsrlərin zəngin və qüdrətli aşıq yaradıcılığı, bu dövrün Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Sarı Aşıq və onlarla sonrakı dövrün sənətkarlarının yaradıcılığı ən azı iki-üç yüz il xalqın dilində yaşadıqdan sonra yazıya alınmışdır. Sonrakı sənətkarların yaradıcılığının yazıya köçürülmə arasındakı zaman müddəti azalsa da onları da xalq yenə yaddaşdan yazıya vermişdir. Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Aşıq Hüseyn Bozalqanlının və bir çox digər sənətkarların yaradıcılığı buna nümunədir. İstər orta əsr, istərsə də XX əsrin ilk onilliklərinə qədərki aşıqların yaradıcılığında yazılı ənənə ilə bağlı elə bir güclü təsir yoxdur. Aşıq poeziyası həmin dövrlərdə də erkən kökləri və dayaqları üzərində inkişafını davam etdirmişdir. İstər aşığın bədahe-tən söz deməsi, onun öncəgörməsi, improvizatorçuluq məharəti, istərsə də nağıl, dastan söyləməsi, müxtəlif tipli rəqsləri, panto-



mim mizanları və s. bütünlüklə folklor ənənələrinə söykənir. Təbii ki, bu gün aşiq sənətinin bir sıra klassik mizanları unudulub sıradan çıxmış, deformasiyalara uğramışdır. Onun müəyyən ənənələri sovet dövründə təhrif edilmişdir. Aşiq yaradıcılığının folklordan ayrılma prosesi nəzərə çarpmağa başlamışdır. Lakin eyni zamanda aşiq sənətində ötən yüzillikdə Şimali Azərbaycanda baş verən keyfiyyət dəyişikliklərinin hamısını Güney Azərbaycanına şamil etmək olmaz. Bu bölgədə aşiq sənəti öz klassik ənənələrini daha mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamışdır. Aşığın folklordan ayrılma prosesi güneydə şimal ərəzidə olduğundan daha ləng getmişdir. Son onilliklərdəki milli özünəqayıdış həmin prosesi artıq dayandırmış və ona dövrün bir sıra yeni xüsusiyyətlərini əlavə etmişdir.

Ağız ədəbiyyatı ilə aşiq yaradıcılığı arasındakı açılan və ya açılmayan, görünən və görünməyən ümumilik və fərqlər təbii ki, onlar arasında müəyyən sərhədlər və fərdiliklər də yaradır. Ona görə də aşiq yaradıcılığını mərasim və uşaq folkloru kimi ağız ədəbiyyatının əlahiddə, ayrıca bir sahəsi kimi öyrənmək daha doğru olardı. Çünki bir neçə xüsusiyyət fərqi görə onu xalq yaradıcılığından ayırmaq ümumilikdə mümkün olmadığı kimi, bu yaradıcılığı ağız ədəbiyyatı ilə yazılı poeziya arasında ortaq bir təfəkkür modeli kimi götürmək də doğru olmazdı. Çünki o, ayrıca və fərqli estetik, yaxud mənəvi-əxlaqi dəyərlər yaratmır, yalnız xalq ənənələrinə və milli-psixoloji qaynaqlara söykənməklə inkişaf edir.

Aşiq yaradıcılığını davam etdirmək, yaşatmaq, ifa etmək məharəti imkanlarına görə aşıqlar müxtəlif qruplara və yarımqruplara ayrılırlar. Bütün hallarda həmin proses şifahi ənənəyə əsaslanır. Sənəti yaşadan bütün aşıqlar ifa mədəniyyəti imkanından asılı olmayaraq sənətin daşıyıcılarıdır. Onların hər birinin aşiq yaradıcılığının cilalanmasında, nəsldən-nəslə ötürülmə-

sində, folklor mətnlərinin variantlaşmasında özünə məxsus yeri və payı vardır. Onları bir-birinə qarşı qoymaq, hansımsa xidməti üzərinə kölgə salmaq yanlışlıqlara aparıb çıxarardı. Çünki onların hamısı ümumilikdə aşiq sənətinə həyat verən, onu yaşadıb etnik düşüncədəki yerinin pozulmalığını qoruyan sənətkarlardır. (2, s.27-32)

İmprovizə və ifaçılıq, eləcə də yaradıcılıq imkanlarına, mənəvi-əxlaqi, estetik dəyərlərin ifa qüdrətinə və aşiq sənəti irsini mənimsəmə səviyyəsinə görə aşıqları aşağıdakı qruplara ayırmaq olar:

**Birinci qrupa** daxil olanlar **ustad sənətkarlardır**. Onlar geniş yaradıcılıq və ifaçılıq imkanlarına malikdilər. Aşiq sənətinin sirlərinə dərinləndən bələd olub, bədahətən söz deyən, saz havalarını məharətlə ifa edən, aşiq və dastan repertuarlarını dərinləndən mənimsəyən, şəgird yetişdirən sənətkarlardır. Bu aşıqlar da iki tipə ayrılır. **Birinci tipə** məxsus olanlar **sənətə ənənəvi yollarla yiyələnənlərdir**. Onlar öz həvəs, zəhmət və istedadlarının gücü ilə aşiq sənətinin sirlərinə yiyələnib kamil mərhələyə çatır, ustad yanında dərs alır, ölkələr gəzir, məclislər aparır, dünyəvi, xüsusilə islami dəyərləri dərinləndən öyrənir, clin-obanın yol göstərəni, baş biləni, məsləhətçisi olurlar.

Bu tip aşıqlar aşiq sənətinin sirlərini öz ustadlarından öyrənir, sonralar da öz şəgirdlərinə də sənəti bütöv şəkildə mənimsətməyə böyük həvəs, diqqət və qayğı göstərirlər.

**İkinci tip** ustad aşıqlar isə qüdrətdən çalıb oxumaq vərdişi alanlar, butalanma yolu ilə sənətə gələnlərdir. Onlar ilk öncə saz çalıb söz qoşmağı bacarmırlar. Yatmış halda, yuxuda ikən onlara bədə içirilir, üç gün üç gecədən sonra yuxudan ayılan kimi saz istəyirlər. Deyildiyinə görə onlara yuxuda vergi və buta verilir, onlar öz butalarının arxasınca gedir, sözün gücü ilə ən böyük çətinlikləri aşır, məqsədlərinə çatmaq üçün sözlə bütün

maneələri dəf edirlər. Onlara öncəgörməlik verilir, belələri insanların qəlbindən keçənləri duymaq məharəti ilə şöhrətlənirlər. Xalq arasında onlara «haqq aşığı» deyilir.

Ustad aşıqlar qarşısında qoyulan tələblər böyük idi. Əvvəla, bu tip sənətkarların çala bilmədiyi saz havası, söyləyə bilmədiyi dastan olmamalıydı. Belə ustadın yanında şəgird dayananlar da bütün bu kimi sənətkarlıq bacarığına yiyələndikdən sonra müstəqil şəkildə məclis apara bilərdilər. Butalananlar isə daha şöhrətli sənətkarlar idi. Məclislərdə onların qabağına aşiq çıx-mazdı, çıxsaydı da məğlub olardı.

Ustad sənətkarların hər iki tipi improvizatorçu idi. Onlar orta əsr aşiq sənətinin forma və məzmunca tarixi yüksəlişinin əsasını qoymuş, aşiq yaradıcılığını sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəlməsini təmin etmişlər.

Aşıqların **ikinci qrupuna ifaçı aşıqlar** daxildir. Aşiq sənətinin yaşadılmasında, xalq içərisində kütləvi şəkildə yayılmasında, ustad sənətkarların qoşub-düzdüklərinin qorunub saxlanmasında bu aşıqların əvəzsiz xidmətləri vardır. Bu tip aşıqlar özləri saz havası, nağıl, dastan, şer şəkilləri yaratmışlar. Onlar yalnız özlərindən əvvəlki ustadların və şöhrətli müasirlərinin yaratdıqlarını diqqət və qayğıyla qoruyub saxlayır, məclislərdə ifa edirlər. İfaçı aşıqlar içərisində də qüdrətli sənətkarlar az olmamışdır. Onlar xalqın zəngin milli mədəniyyətinə tarixən böyük qayğı ilə yanaşmış, çalışmışlar ki, hər hansı folklor mətnini heç bir dəyişikliyə uğratmadan milli yaddaşda olduğu kimi ifa etsinlər. İfaçı aşıqların bir çoxu təhrifi bağışlanılmaz hesab edir, deyilənləri doğru, dürüst ifa etmələri, ustadların sözünü yaşatmaları ilə böyük iftixar hissi keçirirdilər. İfaçı aşıqlar içərisində deyilənləri təhrif edən, saz və söz mədəniyyətini qoruyub saxlamağa o qədər də səriştəsi olmayanlara da təsadüf edilir. Onlar xalq ədəbiyyatına, milli folklor irsinə əslində böyük ziyan

vurmuş hesab edilərdilər. Vaxtilə ustad sənətkarlar, məsələn, Aşiq Ələsgər, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı, Aşiq Bilal, Aşiq Mirzə, Aşiq Əsəd belələrinin sazını əlindən ahb meydandan çıxarar, onlara aşıqlığı yasaq edər, ya da yenidən ustad yanına şagirdliyə göndərərdilər. Xalq özü də belə aşıqları qəbul etməz, onların saz çalıb məclis aparmasına o qədər də meydan verilməzdi.

Bütün təhriflərinə baxmayaraq aşiq sənətinin xalq arasında geniş şəkildə yayılmasında, onun qorunub saxlanmasında və sonrakı nəsillərə ötürülməsində ifaçı aşıqların əməyi böyük olmuşdur. Onların aşiq sənətinin kütləviliyini, özünə məxsus ənənələrini qoruyub saxlamaq sahəsindəki rolu da əvəzsizdir.

Aşıqların **üçüncü qrupuna el şairləri** daxil edilir. Təəssüf ki, bu gün folklorşünaslıqda bəzən el şairinin statusu təhrif olunur. Hələ qədimdən el şairi yazı-pozu bilməyən, heç bir təhsil almayan, öz fitri istedadının gücü ilə söz qoşan sənətkarlar hesab edilirdi. Onlar el şairlərinin **birinci tipi** idi. Belə sənətkarlar saz çalmağa, məclis aparmağa da meyl göstərməzdi. Lakin qoşub düzdükləri şerlər xalqın dilindən düşməzdi. Bu tipli sənətkarlar xalq arasında dünən də olmuşdur, bu gün də vardır. Göycə aşiq məktəbi el şairi - söz qoşub düzən sənətkarların vətəni kimi tarixən çox səciyyəvidir. On illərlə bundan qabaq aşiq şeri şəkillərində yazıb yaradan el şairləri bu gün eyni adla öz peşəsini davam etdirməkdədirlər.

Sonrakı mərhələlərdə el şairi anlayışının məzmun çevrəsi bir qədər genişləndi. Xüsusilə Şirvan aşiq şerində müxtəlif üslublarda yazıb-yaradan, kamil mədrəsə təhsili almış sənətkarlar da el şairi kimi təqdim edildi. Ümumiyyətlə, aşiq tarixən ictimai-siyasi həyatda baş verən dəyişikliklərdən kənar qalmamışdır. Əksinə, həmin dəyişikliklərdə fəal iştirak etmişdir. Orta əsrlərdən üzü bəri gəldikcə aşığın yazı-pozu bilib-bilməməsinin aşiq

lıq şərti kimi qəbul edilməsi əslində aradan qalxmağa başlayır. XIX əsrin ikinci yarısından dövrünün qabaqcıl adamları olan aşıqlar yazı-pozuya meyl göstərməyə, zaman keçdikcə daha mükəmməl təhsil almağa meylli olmuşlar. O dövrlərin mükəmməl təhsili isə əsasən mədrəsə təhsili olub yazı-pozu öyrənməkdən, sonralar isə müstəqil şəkildə dünyəvi və islami dəyərlərə, biliklərə yiyələnmək ənənəsi ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, Qurbani, Aşiq Valeh, Molla Cümə və başqaları belə bir sənət yolu keçmişlər. Aşiq Ələsgərin də yazı-pozu bilib-bilməməsi məsələsində vahid fikir yoxdur. Aşığın yaradıcılığı onun da mükəmməl mədrəsə təhsili aldığı göstərməkdədir.

Sonrakı zamanlarda da bu ənənələr davam etdirilmişdir. O taylı – bu taylı Azərbaycanın XX əsrin ikinci yarısından sonrakı aşiq sənəti nümayəndələrinin böyük bir qismi əsasən müəyyən təhsil görmüş adamlar olmuşdur. Bu günün özündə də həmin ənənə artan sürətlə davam etməkdədir. Demək, yazı mədəniyyətinə yiyələnilib-yiyələnməmək aşiq statusuna elə bir xələl gətirə biləcək, yaxud onun hansısa bir ölçüsünə zərər vuracaq hal hesab edilə bilməz. Əksinə, bu, aşiq yaradıcılığının məzmun dolğunluğuna təsir göstərən bir amil kimi dəyərləndirilməkdədir. Aşığın cəmiyyətdəki aparıcı mövqeyi əslində bu sənətkarların yazılı mədəniyyətə meylli olduğunu göstərir. Məhz bu baxımdan el şairlərinin **ikinci tipini** yazı-pozu ilə məşğul sənətkarlar təşkil edir.

Həm yazı-pozu bilməyən, həm də müəyyən təhsil gören şəxslər aşiq poeziyasını məzmun etibarlı ilə olduğu kimi, forma və şəkil baxımından da zənginləşdirmişlər. Onların adı ilə bağlı çoxlu şer nümunəsi yaranıb peşəkar ifaçılığa verilmişdir. (3,127)

El şairi statusunun bəzi hallarda başqa şəkildə yozulub təhrif edilməsinə təsadüf edilir. Bəzi tədqiqatlarda xalq şeri üslubun-

da tək-tək şerlər yazan, aşiq poeziyası ilə bir o qədər də əlaqəsi olmayan maarifçi ziyalı qadmlar da el şairi, qadın aşiq kimi təqdim edilir. Bu cəhət Şirvan aşiq məktəbinin adı ilə bağlı tədqiqatlarda özünü daha çox göstərir. Şirvan şairlərinin böyük bir qismi XIII əsrdən başlayaraq XVIII əsrə qədər klassik poetik üslubla yanaşı, tək-tək hallarda xalq şeri şəkillərində də müəyyən nümunələr yaratmışlar. XVIII əsrdə Molla Pənah Vaqifin yaradıcılığının, eləcə də sonralar Qarabağ ədəbi mühitinin təsiri ilə bu ənənə Şirvanda genişlənməmişdir. Xalq şerinə müraciət poeziyaya, sənətə meyl edən bir sıra qadın sənətkarların yaradıcılığında da özünü göstərməyə başlamışdır. Təəssüf ki, bu gün həmin sənətkarlar, eləcə də xalq şeri üslubunda tək-tək şerləri olan, klassik üslubda yazıb yaradan Şirvan şairləri də el şairi sırasına daxil edilir.

Anadilli şerimizin zənginləşməsində bu gün adı bizə məlum olan və ya olmayan Şirvan şairləri Şirvanda klassik və xalq şeri üslubunda yaranan poeziyanın daşıyıcılarıdır. Onların hər birinin özünəməxsus yaradıcılıq yolu və ənənəsi vardır. Odur ki, bu sənətkarların bir çoxunu, - lap elə Abdulla Padarlı, Mucrim Kərimi, Kəbinəni və onlarla başqalarını aşiq və ya el şairi hesab etmək doğru olmazdı. Klassik poeziyadakı yeri və rolu müəyyənləşdirilməklə yalnız şərti olaraq onları həm də xalq şeri üslubunda yazan sənətkarlar hesab etmək mümkündür. Çünki həmin qrupa daxil olanlar özləri də iki yerə ayrılır. **Birincisi**, klassik üslubda yazıb-yaradan, dövrün ab-havasına uyğun olaraq xalq şerinə müraciət edənlərdir. Onların bir çoxu klassik vəzndə yazılmış şöhrətli əsərlərin müəllifləridir. Yaradıcılıqlarının müəyyən mərhələsində ayrı-ayrı səbəblərlə bağlı, xüsusilə M.P.Vaqif şerinin təsiri altında xalq şerinə müraciət etmiş və bu sahədə də qələmlərini sınamışlar.

**İkincisi isə**, öz nakam məhəbbətindən, qürbət həyatı keçirməsindən, ədalətsizliklərlə üzləşməsindən, eləcə də övlad həsrəti, övlad hüznü və s. ilə bağlı doğan kədərdən gileyli sənətkarlar tərəfindən yaranan tək-tək nümunələrdir. Onların bir çoxu klassik və xalq şəri şəkillərində o qədər də şöhrətli yaradıcılıq yolu keçməmişlər. Yaxud belələri içərisində daha şöhrətli sənətkarlar da olmuşdur. Lakin, bütün bunlara baxmayaraq, onlar da, aşığı və ya el şairi səviyyəsinə yüksələ bilməmişlər. Odur ki, bu tipli yaradıcıları da, xalq şəri üslubunda yazıb-yaradan sənətkarlar kimi qruplaşdırmaq daha doğru olardı.

Aşığı yaradıcılığının bir sıra özünəməxsusluqlarının öyrənilib dürüstləşdirilməsi müəyyən dərəcədə onun inkişaf yolunun düzgün müəyyənləşdirilməsindən başlayır. Bu mənada onun ənənələrə görə qruplaşdırılması və hər bir qrup sənətkarın bu ənənənin inkişafındakı yerinin müəyyənləşdirilməsi son dərəcə vacibdir. (4, 53-63)

Aşığı sənəti yarandığı gündən daim inkişafda, dinamikada və tərəqqidədir. Baş verən bir çox dəyişikliklər – pozitiv və ya neqativ məzmunundan asılı olmayaraq aşığı yaradıcılığında özünü əks etdirir. Ətrafda baş verənləri aşığı şəri qədər müntəzəm və mükəmməl ifadə edən ikinci bir bədii təfəkkür modeli nəzərə çarpır. XIV-XVI əsrin aşığı özündən əvvəlki əsrin aşığından nə qədər fərqlidirsə, XVII-XVIII əsrin aşığı bir o qədər açıq dünyagörüşlü, təzadlarla barışmaz, döyüşkən mövqeli, intibaha meyillidir. XIX əsrin sənətkarı isə yenilikçi, çevik və dinamikdir, hadisələrin mahiyyətinə varan, daxili aləmə məharətlə nüfuz edən, insani gözəllikləri dəyərləndirəndir, ənənələrə qayıdan, yaddaşda onları bərpa edəndir. XX əsrin aşığı poeziyasında klassik ənənələr unudulmağa, deformasiyaya uğramağa, əsrin ikinci yarısından sonra isə tam pozulmağa, aşığı şerinə yeni məzmun gəlməyə başlayır.

Lakin bu vəziyyət aşığı sənətinin yayıldığı bütün bölgələr üçün səciyyəvi deyildir. Anadolu, Təbriz aşığı məktəblərində klassik ənənələrin mühafizəsi ötən əsrdə də güclü olmuşdur. Bu isə cəmiyyətdə baş verən hadisələrin aşığı yaradıcılığına bilavasitə təsiri ilə bağlıdır. Məsələn, Şimali Azərbaycanda son yetmiş ildə baş verən hadisələr aşığı sənətində klassik ənənələrin pozulub yenisi ilə əvəzlənməsinə səbəb olmuşdur. Güney Azərbaycanda isə aşığı hələ orta əsrlərə məxsus ənənələrini daha mühafizəkarlıqla qoruyub saxlaya bilmişdir. Yaxud, qruplara və tiplərə ayırdığımız aşığıqların hər bir tipi belə rekonstruksiyalardan kənar qala bilməmişdir. Məsələn, əsərləri bu günə əl-yazmaları ilə gəlib çatan, lakin özünü aşığı adlandıran Molla Cümə yaradıcılığında klassik ənənələr nə qədər mühafizəkarlıqla qoruyub saxlanmışsa, bunu aşığı, şair, el şairi titullarının heç birindən imtina etməyən Şair Məmmədhusəyn, Aşığı Şəmşir, Mikayıl Azafı, Aşığı Soltan, yaxud Şirvan və Borçalı aşığıqlarının heç birinə şamil etmək olmaz. Demək, müasirləşən tək-cə aşığı ənənələri, saz havaları deyil, həm də həmin ənənələrin daşıyıcıları olan ifaçıların özüdür. Bu proses XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ənənələrin pozulması istiqamətində getmişdir. Aşığın «kollektiv təbliğətçi və təşviqətçiyə» çevrildiyi bir ölkədə baş verən hadisələrin təsiri ilə aşığın öz kökündən, ənənələrindən uzaqlaşdırılıb sosialist həyatını vəsf eləyən bir ifaçıya çevrilməsi özü, ənənələrin qısa tarixi məqamda köklü şəkildə sındırılması idi. Bununla belə, milli düşüncədə aşığı, tamamilə məhv edilib sıradan çıxarıla bilmədi. O, özünə məxsus bir çox xüsusiyyətləri qoruyub saxlamağa nail oldu.

Altımisinci illərin əvvəllərindən başlayaraq aşığı yaradıcılığı üçün yaranmış yeni tarixi şərait onun daxilindəki milli özünüqayıdışı hərəkətə gətirdi. Doxsanıncı illərdən bu qüvvə daha ar-

tan sürətlə yüksəlməyə başladı, daha müstəqil, demokratik dəyərlərə söykəndi. Ayrı-ayrı aşiq məktəblərində klassik ənənələr bərpa edilməyə, soykökə qayıtma prosesi genişləndi.

Xalq şeri üslubu bu gün müasir poeziyanın aparıcı istiqamətinə çevrilmişdir. XIX əsrin ikinci yarısından Nəbatinin, Qasım bəy Zakirin və b. yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan bu ənənə aşiq şerinin sərhədlərini müəyyən mənada pozmuş, çox şairi aşiq, çox aşığı şair eləmişdir. Bu qarışıq yaradıcılıq prosesində həqiqi aşıqlar da yetişmiş, onlar öz ənənələrini qoruyub saxlamış, el şairi, şair və aşiq yaradıcılığı sərhədlərinin gözlənilməsinə əsasən nail ola bilmişlər. Müəllifli ədəbiyyatın inkişaf səviyyəsi və təsirindən asılı olmayaraq aşiq yaradıcılığı bütün təsirlərə sinə gələrək öz yolu ilə irəliləmiş, müəyyən tarixi-ənənəvi xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamaqla forma, məzmun və poetik dəyərlərini də zənginləşdirə bilmişdir. Aşiq sənəti öz ənənələrini həm yaradıcılıq, həm də ifaçılıq istiqamətində davam etdirə bilmişdir.

Aşiq yaradıcılığı hələ ta qədimdən şifahi ənənələr üzərində kökləndiyindən onun axarını müəllifli ədəbiyyatla bağlamaq heç cür mümkün olmamışdır. Aşiq poeziyasında bütün deyilən və deyilməyən göstəricilərə baxmayaraq müəlliflik şərtidir. O, bir çox çalarlarda xalq yaradıcılığı ənənələrinin kölgəsində qalır. Bugünkü aşiq əgər bədahətən dediyi və ya qoşduğu qoşmanı təpədən-dırnağa klassik aşiq ənənələri – aşiq ifa tərzii və üslubu, aşiq şer şəkli və musiqisi ilə cilalayıb tamaşaçı auditoriyasına təqdim edərsə, onu hansısa formal əlamətə görə müəllifli ədəbiyyatla bağlamağa əsas yoxdur. Çünki bu forma bədii düşüncədə yeni hadisə deyildir, onun poetik modelləri məhz şifahi düşüncədə aşiq sənəti ilə bağlılığına şübhə olmayan Molla Qasım, Vanlı Köçər, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Aşiq Ələsgər,

Xaltanh Tağı, Molla Cümə və başqaları tərəfindən yaradılmışdır.

Coxəsrlilik inkişaf yolu keçib gələn bu yaradıcılıq müxtəlif dövrlərdə özünü mühafizə edib saxlamaqla müasirləşmələrdən də kənarda qalmamışdır. Aşiq yaradıcılığına müasirləşmə dövrünün tələbi kimi daxil olmuşdur. Yazı mədəniyyətinin yüksəlişinin şifahi ənənələri üstələməsi əslində improvizatorçu aşıqla xalq şeri üslubunda yazıb-yaradan şairlərin yaradıcılıq sərhədlərini bir-birinə qarışdırmışdır. El şairi isə onlar arasında ortaq mövqe tutan, bir sıra hallarda isə yaradıcılıq ənənələri ilə fərqli poetik dəyərlər yaradan sənətkar mövqeyini formalaşdırmışdır ki, bu da dərin rişələrlə yenə gedib aşiq sənəti qaynaqları ilə bağlanır. Məsələn, Yunis İmrəni, Qurbanini, Molla Cüməni nə qədər şair kimi təqdim etsək də onların aşıqla şair arasındakı fərqi yenə, xalqın şifahi ənənəyə əsaslanan «el şairi» anlayışı tamamlayır. Çünki istər dil, poetik üslub, istərsə də forma, məzmun və ənənə baxımından onlar aşiq şeri qaynaqlarına gedib qovuşur. Geniş anlamda aşiq şerini təmsil edən sənətkarın bu ənənəni şifahi, yaxud yazılı şəkildə davam etdirməsindən, daha dürüst desək, şerlərini şifahi və ya yazı yolu ilə yaradıb yaymasından asılı olmayaraq, onları xalq yaradıcılığı ənənələrindən qoparıb yazılı ədəbiyyatın nümayəndələri sırasına keçirmək təbii ki, mümkün olmur. Aşiq yaradıcılığının bu meyarını təkcə orta əsr və yeni dövr sənətkarlarına deyil, eyni zamanda sovet dövrünün yetirməsi olan ən yeni dövr aşıqlarına da aid etmək gərəkdir. Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Aşiq Ələsgərin şerləri bizə şifahi yolla gəlib çatmışdır, onların ifadə tərzii, deyim üslubunun gözəlliyi etnik düşüncə üçün o qədər doğma olmuşdur ki, milli yaddaş yüz-iki-üç yüz ildən artıq zaman hüdudunda onları təzə-tər şəkildə qoruyub bu günə yetirə bilmişdir. Bu, çox az-az xalqların yaradıcılığı üçün səciyyəvi ola bil-

cək hadisədir. Və yaxud bunun tamam əksinə olan başqa bir hadisə... Məlumdur ki, Molla Cümənin şerləri bizə əlyazma şəklində gəlib çatmışdır. Paşa Əfəndiyev onun yaradıcılığının mühüm bir qismini çap edə bilmişdir. Tədqiqatçının üzərində işlədiyi iki böyük əlyazma da hələ nəşrini gözləyir. Molla Cümə özünün dediyi kimi, nə şair, nə də el şairidir, təpədən dırnağa qədər aşıqdır. (5, s.15) Bu XX əsr aşiq yaradıcılığında hələ öyrənilməmiş bir hadisədir, Azərbaycan dilinin intəhasız imkanlarını üzə çıxaran fenomendir. Onun xələfləri – Şair Vəli, Çoban Əfqan, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı, Xəyyat Mirzə, Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə Bayramov, Aşiq İslam, Aşiq Qurban Sadıqov, Aşiq Bilal, Aşiq Bəylər, Aşiq Əhməd, Aşiq Şakir, Aşiq Cəlal, Aşiq Pənah, Aşiq Ağalar, Aşiq Şərbət, Aşiq Haşım və başqaları da aşiq şerində az və ya çox yazılı üslubu olan, qoşma, gəraylı yazıb sənəti zینətləndirən sənətkarlardır. Onların heç birini aşiq sənətindən qoparıb el şairi, yaxud şair kimi cəmiyyətə təqdim etmək mümkün deyildir. Çünki bu sənətkarların hər birinin adının arxasında qüdrətli ifaçılıq məktəbi dayanmış kimi, hər birinin də özünə məxsus repertuarı, üslubu və yaradıcılıq ənənəsi vardır. Bu ustad aşıqların ənənələri dünən olduğu kimi, bu gün də yaşayır, sabah da ən azı yaddaşda yaşayacaqdır.

Demək, aşiq yaradıcılığı şifahi və müəlliflik üslubuna söykənməsindən asılı olmayaraq, cəmiyyətin diqqət mərkəzində durmuş, daim dövrün və zamanın ən ümdə problemlərini əks etdirmişdir. Ona görə də aşiq yaradıcılığı ağır ədəbiyyatının ayrıca bir sahəsi kimi öyrənilməlidir. Çünki o, folklorun bütün başqa sahələri içərisində öz fərdi xüsusiyyətləri ilə seçilməkdədir. Onların bir qismi, klassik ənənələrə bağlıdırsa, başqa bir qismi onun özündə gedən proseslərlə əlaqədardır. Əgər XII-XVI əsrlərdə aşiq sənəti öz sələfi ozan ənənələrini qoruyub

saxlamaq, modernləşdirmək funksiyalarında çıxış edirdisə, XVII-XVIII əsrlərdə bu funksiyalar bütövlükdə öz fəaliyyətini dayandırır. Aşiq poeziyasının intibah modeli yaranır, onun fəaliyyət funksiyaları milli mədəniyyətin yeni tarixi nailiyyətini – intibahını doğurur. Azərbaycan intibahının yüksəlişində fəvqəladə əhəmiyyəti olan, cəhanşümlü nailiyyətlərə gətirib çıxaran bu hadisə indiyədək nə etik-estetik, nə sosial-mədəni, ədəbi-poetik, nə də ictimai-fəlsəfi baxımdan araşdırılmışdır.

Ötən əsrin 30-cu illərinin ikinci yarısından milli düşüncədə aşığın deformasiya prosesi başladı. Onun bütün yaradıcılıq intellekti milli mənin təhrifinə istiqamətləndirildi. Aşiq sənətinə milli düşüncədə yad meyllər, ölçülər, gəliblər daxil edildi, onun baxış və təsir trayektoriyası təhrif olundu. Məqsəd aşiq yaradıcılığının formal zahiri əlamətlərini saxlamaqla, onun məzmununu qondarma sosialist həyatının təbliğinə istiqamətləndirmək idi. Bunun üçün əl atılan bütün zorakılıqlar, repressiyalar əslində nəticəsiz qalmadı. Aşiq ifaçılıq institutu öz soy kökündən sızıb gələn türkcülük, islamçılıq, bərabərlik və azadlıq dəyərlərini kütlələrin şüuruna ötürmək, milli Məni formalaşdırmaq imkanlarını dayandırdı, sosialist həyatının bir sıra gözə dəyən ilkin nailiyyətlərinin tərənnümü mövqeyinə keçdi. Lakin milli məni, milli düşüncəni inkar etmədi, özünü soy kökünə, əcdad düşüncəsinə qarşı qoymadı, tarixən əldə edilmiş nailiyyətlərdən, ənənələrdən uzaqlaşmadı, sadəcə olaraq repertuarını sovet dövrünün tələblərinə uyğunlaşdırmalı oldu.

Ötən əsrin 20-80-cı illəri ərzində aşıqlara bir sıra istiqamətlər verildi, onun yönünün dəyişdirilməsinə təşəbbüslər göstərildi. Ancaq aşiq yaradıcılığı düşüdü bataqlıqda «zərərsiz bir düşüncəyə» çevrildi, burada özünü bütün yalançı meyl və təsirlərdən qoruya bildi. Bütövlükdə sənətin düşüdü bu vəziyyətdə aşiq məktəblərinə də təsirini göstərdi. Onlarda bir süqut aydın

nəzərə çarpdı. Bu dövrdə istər Anadolu, istərsə də Təbriz aşiq məktəblərində də ictimai-siyasi şəraitlə bağlı uzun sürən durğunluq yarandı və o, aşiq məktəblərində XX əsrin 90-cı illərinin əvvəllərinə qədər davam etdi. Yetmiş illik deformasiya dövrü kimi yadda qaldı. Bu mərhələdə aşiq yaradıcılığı bir çox dəyərlərini, xüsusiyyətlərini itirib yenilərini qazandı, ümumilikdə isə xalq arasında kütləviliyini qoruyub saxladı.

Doxsanıncı illərdən deformasiya mərhələsinin başa çatması ilə aşiq yaradıcılığında yenidən güclü bir özünəqayıdış yarandı. Ayrı-ayrı aşiq məktəblərində bir-birindən fərqli xüsusiyyətlər özünü daha güclü şəkildə göstərməyə başladı. (2, 34-39) Onlar isə aşağıdakı şəkildə diqqəti cəlb etdi.

**Birinci xüsusiyyət** – ayrı-ayrı aşiq məktəblərində klassik ifa tərzini bərpa olunmağa başladı. Hər bir aşiq məktəbi öz ilkin, özünəməxsus ifa tərzini, aşığın müşahidə edən musiqiçi dəstəsini, aşiq məktəbinin milli repertuarını bərpa etməyə başladı. Məsələn, Şirvan məktəbində aşığın müşahidə edən dəstə – balabançı, nağara (qoşa nağara) və ney üçlüyündən ibarət idisə, Göycə-Gəncəbasar aşıqları tək, - fərdi ifaçılığa üstünlük verirdilərsə, bu klassik ənənələr yenidən bərpa edilməyə başladı. Yaxud Şirvan aşığının repertuarında nağılılıq müəyyən dərəcədə, bəzən də üstələyici yer tuturdu, o da ifadə öz yerini bərpa elədi. Tovuz aşıqları isə repertuarını ancaq aşiq şəri və dastan nümunələri ilə yükləyirdisə həmin ənənəyə də qayıdış özünü göstərirdi.

**İkinci xüsusiyyət** ifaçı fərd və ya fərdlərin struktur tərkibi ilə bağlıdır. Elə aşiq məktəbi vardır ki, o, aşığın tək, eləsi də vardır ki, kollektiv – bir neçəsinin ifasını məqbul hesab edir. Eləsi də vardır ki, yalnız aşığın saz havalarının ifa məharətinin nümayiş etdirilməsinə üstünlük verir. Məsələn, Aşiq Ədalətin, Aşiq Zakir Bayramovun və b. peşəkar ifaçılıq repertuarını for-

malaşdırır. Belə repertuarlarda tək bir aşiq saz çalma məharətini nümayiş etdirir (Aşiq Ədalət), yaxud tək bir aşiq özü saz çalır oxuyur və s. Bütün bunlar isə ayrı-ayrı aşiq məktəblərinin repertuar rəngarəngliyi idi. Onların hər birinin öz gözəlliyi olduğu kimi, aşiq məktəblərində də hər birinin özlərinə məxsus yeri vardır.

Repertuar fərqi başqa bir cəhətə isə onun quruluşu ilə əlaqədar idi. Müxtəlif aşiq məktəblərində ifa repertuarının quruluşu bir-birindən fərqlidir. Şirvan aşiq məktəbində bu daha qabarıq nəzərə çarpır. Burada aşıqdan qabaq xanəndə oxuyur, ondan sonra isə aşiq meydana çıxır, bir xeyli saz havalarından çalır məclisi əyləndirir, öz ifa məharətini göstərir, sonra isə dastan söyləməsinə keçir. Daha əzəllərdə isə Şirvan aşıqları müxtəlif nağıllarla sözbə başlar, aşiq repertuarında nağılların dastanlaşma prosesi davam edirdi. Başqa bir aşiq məktəbi daha şöhrətli məhəbbət dastanlarının, Təbriz məktəbində isə «Koroğlu»nu söyləməyə üstünlük verirdi. Bütün bunlar isə aşiq repertuarlarının özünəməxsus ənənələrinin və təravətinin qorunub saxlanmasına böyük kömək edirdi.

Müxtəlif aşiq məktəblərində tarixən bir-birindən fərqli və oxşar ənənələr fəaliyyətdə olmuşdur. Onların hər birinin özü-nəməxsusluğu var, heç biri digərini inkar etmir, əksinə, bir-birini tamamlayır və ümumilikdə aşiq sənətinə füsunkar bir gözəllik verir (7, s.509-520).

Ən yeni dövr folklor yaradıcılığı mərhələsində ağız ədəbiyyatının bütün üslubları, janrları və sahələri kimi, aşiq poeziyasında güclü özünəqayıdış prosesi başlamışdır. Bu isə onun yazılı ədəbiyyatın içərisində getdikcə əriyib yox olacağı, milli yaddaşdan silinəcəyi barədəki illyuziyaları təkzib edir. Ola bilsin iyirmi birinci yüzillikdə dünya miqyasında baş verən qloballaşma və inteqrasiya qovşağında milli dəyərlərimizi aşiq yaradıcı-

lıǵı başqa institutlardan daha üstün sürətlə mühafizə edib qoruyacaqdır. Ona görə də aşiq yaradıcılıǵını milli-mənəvi dəyərlər, xüsusilə azərbaycançılıq ənənələri ilə güclü bağlılıq çevrəsində ayrı-ayrı məktəblər, etik-estetik, mədəni-kulturoloji və etnopsixoloji dəyərləri əks etdirmək baxımından öyrənib dünya miqyasında tamtmaq bu gün son dərəcə vacib və zəruridir.

### ƏDƏBİYYAT

1. Köprülü F. Ədəbiyyat araşdırmaları. III nəşr, İstanbul, 1989, s.329
2. Короглу Х.Г., Набиев А.М. Закономерность трансформации озанского творчества в ашыкском творчестве в новых исторических условиях. «Азербайджанский героический эпос», Баку, 1996, с.27-32
3. Тəhmasib М.Н. Azərbaycan xalq dastanları. (orta əsrlər). Bakı, 1972
4. Nəbiyev A. Ozan-aşiq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. Bakı Universitetinin Xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası. 2002, №3, s.53-63
5. Molla Cümə. Nəşrə hazırlayan P.Əfəndiyev. Bakı, 1995, s.342
6. Nəbiyev A. Ozan sənəti. Mənşəyi, təkamülü və formalaşması. «Azərbaycan xalq ədəbiyyatı», Bakı, 2002, s.678

### AZƏRBAYCAN AŞIQ MƏKTƏBLƏRİ

Nəzəri fikirdə «məktəb», «ədəbi məktəb», yaxud «aşiq məktəbi» nisbətən son dövrlərdə yaranan anlayışdır. «Ədəbi məktəb» bəzən ədəbi cərəyan kimi də başa düşülür. Onların hər ikisi əslində «ideologiyası, dünyagörüşü, estetik prinsipləri, həyatı əks etdirmə üsulları bir-birinə yaxın olan yazıçıların yaradıcılıq birliyi» kimi qəbul edilir (1, s.139). Bu, həmin yaradıcılığın «ideya-bədii xüsusiyyətlərində – mövzu, süjet və qəhrəmanların seçilməsi, bədii ifadə vasitələri və dil xüsusiyyətlərində təzahür edir. (1, s.139). «Ədəbi məktəb» bir sıra ümumi anlayışların məcmuunu əhatə etməklə yanaşı, müxtəlif dünyagörüş və baxışları, üslubları, ifadə və ifa tərzlərini, bədii materiala, eləcə də sənətə yönələn fəlsəfi baxış və görüş kateqoriyalarını, eləcə də bədii yaradıcılığın daha bir sıra digər göstəricilərini bir-birindən fərqləndirmək məqsədi ilə işlədilir.

«Ədəbi cərəyan», yaxud «ədəbi məktəb» anlayışları bəzən «metod», «bədii metod» sinonimləri ilə də əvəzlənir, mahiyyət etibarını ilə onlar arasına bərabərlik işarəsi qoyulur. Lakin onlar arasındakı fərqlərin mövcudluğu şəksizdir, bu fərqlər ayrı-ayrı milli ədəbiyyatlarda xüsusilə qabarıq nəzərə çarpır (3, s.27-120). «Məktəb» anlayışı dünya ədəbi təcrübəsində də eyni funksiyada çıxış edir. Xalqların milli-mənəvi dəyərlərindən müxtəlif dövrlərdə və mərhələlərdə istifadənin həmin xalqın tarixi yüksəlişindəki rolunun artmasında öz əhəmiyyətini əks etdirir. Demək, «məktəb» ədəbi düşüncədə çox geniş anlayışdır, başqa xalqlarda olduğu kimi onun, Azərbaycan ədəbiyyatında da kifayət qədər ənənəvi bir tarixi vardır (4, s.76). Bu tarix isə öz ilkin kökləri etibarını ilə şifahi yaradıcılıq qaynaqlarında yaranıb inkişaf etmişdir.



Məlum olduğu kimi, erkən orta əsrlərdən başlayaraq Azərbaycanca aşığı yaradıcılığının meydana gəlməsi, onun qısa tarixi müddətdə geniş ərazidə yayılması, hər bir regionda özünəməxsus yerli etnik xüsusiyyətlərlə cilalanması, dini, fəlsəfi görüş və baxışlar, ayrı-ayrı təriqətlərlə bağlanması, şərti olaraq bir-birindən fərqli xüsusiyyətlər daşması onları müxtəlif aşığı məktəbləri adı altında araşdırmağın vacibliyini gündəmə gətirir. Çünki xalqımızın ədəbi-mədəni yüksəlişinin mühüm bir mərhələsinin demək olar ki, bütün başlıca funksiyalarını bu məktəblər öz üzərinə götürmüş və həmin dövrdə ədəbi fikri intibah düşüncəsi səviyyəsinə yüksəldə bilmişlər (5, s.72).

Aşığı məktəblərində islami dəyərlərin, ayrı-ayrı təriqət görüşlərinin, təsəvvüf baxışlarının, sufi dəyərlərinin, allaha və alahın yaratdığı mənəvi dəyərlərə qovuşma müxtəlifliyi diqqəti cəlb edir. Hər bir məktəbin ifa tərz, repertuar ənənəsi bir-birindən müəyyən əlamətlərlə fərqlənir. Məsələn, Anadolu aşığı məktəbi Yunis İmrənin yaradıcılığında təsəvvüf görüşlərini, sufi baxışlarını ifadə edən qüdrətli yaradıcılıq məktəbi idisə, zaman keçdikcə onun özünün daxilində allaha aşığılıq düşüncəsindən allahın yaratdığı real, təbii, gözlə görünən, dərk edilib səcədə olunan gözəlliklərin tərənnümünə meyl yaranmağa başladı. Və getdikcə aşığı yaradıcılığında real gözəlliklərin tərənnümü üstün mövqə qazandı. Aşığı poeziyasındakı realizmin kökünü məhz bu görüşlərdə, aşığı məktəblərinin bu qovşağında aramaq gərəkdir.

Erkən orta əsrlərin başlangıcında islamın ayrı-ayrı təriqətlərə parçalanıb zəiflədiyi, təriqətlərin aparıcı məfkurə uğrunda mübarizədə önə çıxmağa təşəbbüs göstərdiyi məqamda hər bir aşığı məktəbi müəyyən regional xüsusiyyətlərlə yanaşı, islami dəyərlərin ümumi məzmun çevrəsini də özündə əks etdirdi. Ozan yaradıcılığı ənənələrini davam etdirməklə islam dəyərlə-

rindən də üz döndərmədi. Hər bir məktəb müəyyən yaradıcılıq üslublarını qoruyub saxlamaqla daha geniş ərazilərə yayıldı və yeni-yeni aşığı mühitlərinə parçalandı. Aşığı ənənələrinin forma, məzmun, repertuar ümumiliyini saxlamaqla yaranan mühitlər aşığı məktəbi ənənələrinin formalaşmasında, daha qəti şəkildə özünü müəyyənləşdirməsinə imkan verdi. Bir aşığı məktəbi daxilində onun ifaçılıq ənənələrini, repertuar özəlliyini əks etdirən mühitlər həmin məktəbin özünəməxsusluqlarını daha fəal qoruyub davam etdirməyə imkan verdi. Məsələn, Şirvan aşığı məktəbi özünün tarixi yüksəlişi mərhələsində Şamaxı, Şabran, Xaltan, Dərbənd, Şəki-Zaqatala, Salyan-Muğan və b. aşığı mühitlərini yaratdı.

Erkən orta əsrlərdən başlayaraq azərbaycançılıq ənənəsinə əsaslanan dörd aşığı məktəbi və bu məktəblərin özlərinə məxsus aşığı mühitləri yarandı (6, s.21-27). Aşığı məktəbləri fərdi xüsusiyyətlərini elə törənişlərinin ilkin mərhələsində formalaşdırma bildilər.

Aşığı sənətində, onun ifa mədəniyyətində, repertuarında fərqli meyl, istiqamət və ifa tərzlərinin üzə çıxması bu yaradıcılığın özünün təbiəti, daxili potensialı ilə bağlıydı. Bu, sinkretik sənət idi. Burada milli və peşəkar ifaçılığın çox müxtəlif elementləri, ünsürləri ilə yanaşı, Avropadan gələn yeni, daha modern musiqi ifaçılığı da cəmləşmişdi. Onun mənşəyində nitqə qədərki pantomim hərəkətlər, him-cimlər, qaş-göz, bədən hərəkətləri ilə yanaşı, antik ifaçılığın bir sıra digər elementləri də mövcud idi.

Ayrı-ayrı aşığı mühitləri üçün ənənəvi olan aşığı dəstələrinin ifa repertuarında bir tərəfdən antik xorların, - muzaların ifa tərz, ilə erkən orta əsrlərin təkkə-dərviş ifa üslubunun sinkretizmi özünü göstərirdi. Aşığı sənətinin sinkretizmi isə onun çoxşaxəli, bir-birindən müəyyən özəlliklərlə seçilən və ayrılan ifa tərzlə-

rini doğururdu. Bütün bunlar isə müxtəlif ifa üslublarını seçən, repertuar özəllikləri yaradan aşiq məktəbləri üzrə müxtəlifliklər yaradırdı. Bunlar o qədər geniş, bir-birindən ayrılan idi ki, onları yalnız aşiq məktəbləri üzrə qruplaşdırıb araşdırmaq mümkündür. Aşiq məktəblərinin hamı üçün müştərək əlaqələri, onların bəhrələndiyi qaynaqların cənubiyi və ümumiliyi də həmin məktəbləri vahid yaradıcılıq kontekstində, ümumtürük və ümumazərbaycan düşüncəsi daxilində öyrənmək zərurətini gündəmə gətirir. Digər tərəfdən, aşiq məktəbləri yeddi yüz ildən artıq bir müddətli inkişaf yolu keçmişdir. Bu şifahi sözün cəmiyyətdə yaşadığı, təkamül mərhələləri keçirdiyi, tənəzzül mərhələləri ilə əlamətdar olduğu, müəyyən dövrlərdə yüksələn və enən xəttlərlə özünü nümayiş etdirdiyi bir tarixdir. Aşiq yaradıcılığı təbii ki, həmin zaman hüdudunda müxtəlif səviyyələri əks etdirmişdir. Aşiq məktəbləri məzmun, poetik dəyər, forma, şəkil baxımından olduğu kimi, ifa, repertuar, yaradıcılıq imkanları baxımından da müxtəlif səviyyəli olmuşdur. Onların məktəb səviyyəsinə yüksəlişini şərtləndirən ictimai-siyasi şərait və dövr, ifaçı sənətkarlar müxtəlif olduğu kimi, eyni zamanda ayrı-ayrı yüzliklərdə yaradıcılıq ənənələrinə görə bir-birindən ayrılmışlar. Bütün bunlar isə milli tənəkkürdə zaman-zaman baş verən hadisələrlə şərtlənmişdi. Bir aşiq məktəbi çevrəsində baş verən tarixi, ictimai-siyasi şəraiti bütün aşiq məktəbləri və ya mühitləri üçün cənublaşdırmaq təbii ki, mümkün deyildir. Hər bir aşiq məktəbi müxtəlif dövrlərdə onu yaradan, yaşadı və davam etdirən sənətkarların yaradıcılıq ənənələrinə uyğun şəkildə araşdırılmalıdır. Bütün bunlarla yanaşı, aşiq məktəbləri lirik və epik tənəkkürün inkişafını tənzimləyən bir sıra başqa hadisələrlə bilavasitə bağlı olmuşdur. Bu çoxcəhətlikləri aşiq məktəblərinin hər biri həm ayrı-ayrılıqda, həm də birlikdə əks etdirməkdədir.

Aşiq məktəbləri aşiq sənətini bir çox cəhətdən zənginləşdirmiş, ona silsilə yeniliklər gətirmiş, onu oğuz türklərinin qüdrətli ifaçılıq institutu kimi şöhrətləndirmişdir. Aşiq yaradıcılığını bir sıra təsir və assimilliyasiyalardan qorumuş, onu mərsiyəçilik, dərvişçilik, qam-şaman ifaçılığının yan keçib ozan ənənələrini yeni tarixi şəraitdə yaşadan peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq institutu səviyyəsinə yüksəldə bilmişlər.

Son zamanlarda «aşiq məktəbi» anlayışına bir mənalı olmayan münasibətlər də nəzərə çarpır. Bir sıra hallarda «aşiq məktəbi» az qala inkar edilir. «Məktəb»in yalnız məfkurə, ideya, düşüncə ilə bağlı meydana gəlməsi prosesinə üstünlük verilir. «İstər ədəbi mühitdə, istərsə də sənət aləmində «məktəb» anlayışının arxasında son dərəcə böyük hadisələrin dayanması, əsas şərt sayılır» deyə fikirlər irəli sürülür (24,s.160-164).

«Aşiq məktəbi»nin məna çalarını inkar etmək üçün «Molla Nəsrəddin»çilərlə «Füyuzat»çıları müqayisə edərək «gerçək tarixi prosesə» söykənmək təklif edilir. Doğrudan da «Molla Nəsrəddin»çilərlə «Füyuzat»çıların döyüşü, qarşıdurması milli mədəniyyətin tərəqqisinin vacibliyinə yönəldilən formaca fərqli, məzmunca cyni məfkurə baxışındaydı, uzun zaman həmin görüşlərin düşmən hesab edilməsi də kökündən yanlış idi. Onların hər ikisi gerçək tarixi proses kimi meydana çıxmışdı. Haqlı olaraq hər biri milli tərəqqiyə nail olmağın müxtəlif məfkurəvi baxışlarının sistemini ortaya qoymuşdu. Zaman bu həqiqəti bir daha təsdiqlədi.

Bu məfkurə məktəblərindən bir neçə yüz il əvvəl milli tərəqqiyə məfkurə vasitəsilə deyil, sənətin yüksəlişi ilə bağlı nail olmağın mümkünliyünü cəmiyyətə aşiq yaradıcılığı təlqin etməyə başlamışdı. Bir qədər dərinə getsək, sənətin yüksəliş yolu ilə milli tərəqqiyə nail olmanın özünün mahiyyətində də dəyərli məfkurə elementləri yox deyildi. Həm də müxtəlif təri-

qətlərin, görüş və baxışların mübarizəsində azərbaycançılığın (7, s.4) şərtlərini özündə əks etdirən güclü bir milli məfkurə yaranıb formalaşmaqda idi. Aşıq yaradıcılığında başlayan bu sənət yüksəlişini məhz aşıq məktəbləri inkişaf etdirib yeni mərhələyə yüksəldə bildi. XVII-XVIII əsr aşıq poeziyasında baş verən intibah öz dərin kökləri ilə həmin qaynaqlardan bəhrələ-nirdi. Bütün bunlar isə indiyədək aşıq yaradıcılığında öyrənil-məmiş hadisələrdir. «Aşıq məktəbi»ni yarada bilən böyük ha-disələr idi ki, uzun illər biz onları öyrənməkdən, azərbaycançı-lıqın ilkin tarixi köklərinə diqqət yetirməkdən uzaq olmuşuq.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində sənətin yüksəlişi, sənət məktəblərinin yaranması (şifahi və yazılı ənənədə) milli tərəq-qini orta əsrlərdə yeni mərhələyə yüksəldən vacib faktorlardan idi. Ona görə də Azərbaycan aşıq məktəblərini tarixi inkişaf mərhələləri, özünəməxsus özəllikləri, peşəkar ifaçılıq ənənələri və üslubları çəvrəsində, əhatə etdiyi mühit, yaxud mühitlər səviyyəsində gerçək həqiqətlər zəminində öyrənmədən XX əsr ədəbi məktəblərinin tarixi zəmininin həqiqi axarını müəyyən-ləşdirmək qeyri-mümkündür. Çünki xalqın maariflənməsinə və kulturoloji durumunun yüksəlməsinə xidmət edən bütün ma-arifçilik görüşləri və məfkurə məktəbləri özündən xeyli əvvəlki dövrün sənət yolu vasitəsi ilə gələn, yüksələn milli tərəqqinin zəminində yaranıb meydana çıxmışdı. Uzun illər məfkurə eti-barı ilə «Molla Nəsrəddin» və «Füyuzat»ın bir-birinə qarşı qo-yulması məhz onların orta əsr sənət ənənələrindən, azərbay-cançılıq görüşlərindən kənarında öyrənilməsi ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, məfkurə məktəblərinin yaranıb formalaşmasını, milli tərəqqinin yüksəlişi zəmininə yönəltmə zərurətinin açıqlan-masında ağız ədəbiyyatının tərəqqiyə aparan yüksəlişin cahan şümül nüfuzedicilik rolu nəzərə alınmamışdı. Avropa intibahı-nın kökündə bu intibahı hərəkətə gətirən qüvvənin xalq yaradı-

cılığı qaynaqları ilə bağlılığı qəti şəkildə qoyulurdusa (8, s.151), Azərbaycanda milli tərəqqinin yüksəlişini təmin edən qaynaqların içərisində aşıq yaradıcılığının önə çəkildiyini deyə bilmərik. Halbuki, Azərbaycanda baş verən analoji prosesdə orta əsr anadilli klassik şerimizlə yanaşı, aşıq yaradıcılığı mühüm rol oynamışdır. Onun fəal mövqeyi isə öz dövrü üçün bütün məfkurəvi görüşlərin önündə gedən, onları azər-baycançılıq istiqamətinə yönəldən aşıq sənətinin adı ilə bila-vasitə bağlı olmuşdur. Aşıq yaradıcılığı bütün bu öncül fəaliy-yətini Azərbaycan türklərinin geniş ərazilərə yayıldığı regi-onlarda aşıq məktəbləri vasitəsilə həyata keçirə bilmişdir. Bu məktəblərin Azərbaycan xalqının sənət və məfkurə istiqamə-tində tərəqqisini sürətləndirən fəaliyyəti geniş və intəhasızdır. Məsələn, Anadolu aşıq məktəbi dövrünün bütün təriqət baxış-ları qovşağında təsəvvüf-sufi görüşlərinə söykənmək, ozan ya-radıcılıq ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etməklə həm sənət, həm də məfkurə istiqamətində azərbaycançılığı yəni mərhə-ləyə yüksəltdi. Yunis İmrə sənətin məfkurə və poetik yönümü-nü müəyyən etdi, aşıq poeziyasının mövzu, məzmun qəliblərini müəyyənləşdirdi, onun şəkli müxtəlifliklərinin yönümünü səmtləndirdi. Şirvan aşıq məktəbi isə aşıq musiqisinə yeni məzmun gətirməklə ona özünəməxsusluq verdi, bu musiqinin yeni çalarlarını yaratdı; Təbriz aşıq məktəbi aşıq şerini sənət-karlıq baxımından cilaladı, aşıqın dastan repertuarına yeni məz-mun gətirdi. Göycə məktəbi aşıq və el şairlərinin yeni nəslini formalaşdırmaqla, aşıq sənətinin yeni poetik ifa qüdrətini açıq-ladı, aşıq ifaçılığının fərqli düzümünü sıraladı. Bunların isə hər biri peşəkar ifaçılıq məktəbi yaratmaq üçün kifayət qədər fərqli və yeni istiqamət, sənət imkanlarının yüksəlişi üçün zəruri mərhələlər idi. Bu göstəricilərin hər biri ayrılıqda ifaçılıq və yaradıcılıq məktəbi formalaşdırmağa kifayət qədər əsas verir,

milli tərəqqinin yüksəlişini şərtləndirən amillər kimi cəmiyyətdə aparıcı mövqeyi ilə fərqlənirdi. Hər bir məktəbə məxsus mühitdə və ya mühitlərdə isə bu göstəricilərin fəaliyyəti daha fəal və mütəhərrik idi.

Aşıq məktəblərinin hər birinin özünəməxsusluğu onun fərdi yaradıcılıq ənənələri ilə bağlı olub heç bir qarşılıqlı təzad yaratmır. Onlar ümumilikdə aşıq yaradıcılığının müxtəlif özəlliklərini əks etdirir, bir-birini tamamlayır. Bütövlükdə isə aşıq sənətinə xüsusi bir gözəllik bəxş edir. Bu məktəblərin hər biri aşıq yaradıcılığını zənginləşdirməklə yanaşı, eyni zamanda onları forma, məzmun, ifa üslubu və tərzi, milli həyatı əks etdirmək baxımından bir-birindən ayırır.

Azərbaycan aşıq yaradıcılığı genetik qaynaqlar, inkişaf istiqamətləri və meylləri, eləcə də poetik dəyərlər baxımından araşdırılmağa möhtac olduğu kimi, xalqın geniş əraziyə səpələnmiş milli-etnik mədəniyyətini, onun inkişafının başlıca istiqamətlərini öyrənmək cəhətindən də çox önəmlidir. Bu çoxcəhətliyyətin ümumi mənzərəsini isə milli aşıq sənətini müxtəlif regionlar üzrə əks etdirən aşıq məktəbləri, hər bir məktəbin tərkib hissəsi olan aşıq mühitlərinin geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq ənənələri tamamlayır.

«Məktəb», yaxud «aşiq məktəbi» anlayışlarının məzmun çarındakı şərtlilikləri tədqiqat zamanı təbii ki, diqqətdən yayındırmaq olmaz. Çünki XIII-XIV, yaxud XVI-XVIII əsrlərdə yaranan sənət məktəblərinin milli tərəqqi və maarifçilik yönümü ilə XIX-XX əsrlərin ədəbi məktəblərinin məfkurə görüşlərini bir-birindən əsaslı fərqlər ayırır. Bu fərqlər sənətlə məfkurə və milli tərəqqinin yüksəlişinə yanaşma yolları baxımından da bir-birindən seçilir. Eyni zamanda onların hər birinin milli-mədəni tərəqqidə özünə məxsus yeri və payı vardır. Bu geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq prosesində Azərbaycan aşıq məktəbləri ifa

və improvizə təkamülü ilə ilkin tərəqqi funksiyalarını üzərinə götürmüş, onları orta əsrlərin bir sıra mənəvi-əxlaqi, etik-estetik dəyərləri qəlibində yeni yüksəliş yoluna çıxara bilmişdir.

## ANADOLU AŞIQ MƏKTƏBİ

Bu aşıq məktəbi XIII-XIV əsrlərdə Anadoluda meydana gəlmişdir. XI-XII əsrlərdə ozanın aşığa transformasiyasından sonra formalaşma mərhələsini yaşayan aşıq yaradıcılığı Anadoluda ilk öncə özünün ilkin təşəkkül mərhələsini keçirdi (9, s.34). Həmin mərhələ xalq şeri ənənələrinin, yeni yaranmağa başlayan saz havalalarının, bütün bunları öz repertuarına gətirən əski saz şairlərinin repertuarı ilə bağlıydı. Aşıq yaradıcılığı həmin zəmində inkişaf edib formalaşırdı. Bu dövrdə aşıq sənətində **iki istiqamət** özünü göstərirdi. **Birincisi**, Yasəviçilər tərəfindən yayılıb geniş intişar tapan, kökündə təsəvvüf görüşlərini əks etdirən, sufi görüşləri ilə çarpazlaşıb xalq içərisində allaha aşıqlıq etiqadını vəsf eləyən ifaçılıq idi. İlkin mərhələdə sufi-dərviş görüşlərinə söykənən bu ifaçılıq tərzi XIII-XIV əsrlərdə məzmun və sənətkarlıq baxımından özünün yeni inkişaf mərhələsini yaşadı. İlahi gözəlliklərin, allaha qovuşma etiqadının tərənnümü burada daha böyük vüsət aldı, onun başlıca məzmun mündəricəsinə çevrildi. Osmanlı dövlətinin bu sənəti dəyərləndirməsi, ona yüksək qiymət verməsi və yayılmasına şərait yaratması xalq içərisində aşığın nüfuzunun artmasına mühüm təsir göstərdi.

Aşıq sənətində özünü göstərən **ikinci istiqamət** isə ozanların ifaçılıq və improvizatorçuluq ənənəsini yeni şəkildə davam etdirən, sufi-dərviş-təkkə görüşlərinə o qədərə də meyl göstərməyən peşəkar yaradıcılıq ənənələrini inkişaf etdirən sənətkarların - aşıqların adı ilə bağlıydı. Bu istiqamət Qafqazdan baş-

layaraq Şimali və Cənubi Azərbaycanı, eləcə də İqdir-Qars daxil olmaqla Qərbi Azərbaycanı bütöv şəkildə əhatə edirdi.

Sənətin bu iki istiqaməti elə həmin mühitdə formalaşmağa başlayan, bu gün İranın öz adına daha çox çıxmaq istədiyi muğam sənətinin təşəkkülü ilə paralel şəkildə yüksəlişdə idi. Hər iki sənət eyni qaynaqdan – islam dəyərlərindən, sufi-dərviş-təkkə qaynaqlarından bəhrələnib şaxələnirdi. Aşıqlə-işığın çarpazlaşması (10, s.53-57) bu sənəti yeni dilemma qarşısında qoydu. İlahi eşqi tərənnüm edən aşıqlərlə, böyük xalığın yaratdığı gözəllikləri – təbiət və insan gözəlliklərini vəsf eləyən aşıqları bir ifaçılıq institutunda birləşdirmək zərurəti gündəmə gəldi (10, s.58). Sənətdə baş verən kontaminasiya yuxarıda qeyd edilən iki istiqaməti - üslubu birləşdirib aşiq sənətini formalaşdırdı (10, s.53-63). Bu kontaminasiya aşiq yaradıcılığında mövzu, məzmun və ifaçılıq pərakəndəliyinə son qoydu, onu yeni inkişaf mərhələsinə yüksəltdi.

Muğam sənəti isə cəmiyyətdə getdikcə milli tərəqqini sürətləndirən faktorların güclü təsiri ilə xalq sənətinin orijinal sahəsi kimi öz müstəqil, ənənəvi inkişaf yolunu müəyyənləşdirdi.

Qopuz musiqi aləti zəminində simli musiqi alətlərinin yeni silsiləsinin meydana çıxma prosesi baş verdi və uzun zaman hüdudunu əhatə elədi. Bu dövr ümumilikdə müxtəlif tipli musiqi alətlərinin yenidən təkmilləşmə, işlənmə dövrü kimi də əlamətdar oldu (11, s.34). Şərq, eləcə də dünya xalqlarının tarixən yaratdığı simli musiqi alətlərinin oxşarlığı həqiqətini ortaya qoydu (11, s.83). Belə bir tarixi şəraitdə muğam ifaçılığının yeni tipli musiqi alətləri yarandı və o, xalq musiqisinin digər şəkillərindən fərqli yeni musiqi tipi kimi meydana çıxdı. Muğam sənəti özünün musiqi ansamblını – tar, ney və nağara üçlüyünü yaratdı. Muğam musiqisi islami dəyərlər, mərsiyyə, növ-

hə ritmləri üzərində bərqərar olub formalaşdı və böyük sürətlə Qafqaz, Mərkəzi Asiya və İran ərazisinə yayıldı (11, s.42).

Muğam sənətinin mənşə xüsusiyyətləri barədə müxtəlif mülahizələr vardır. Son vaxtlarda daha tez-tez onu İran qaynaqları ilə bağlamağa, muğamın yaranma zəminini İran təmayüllü istiqamətlərə yönəltməyə cəhdlər göstərilir (12, s.104). Bu, tamamilə yanlış mövqedir.

Muğam Anadoluda yaranıb Şirvanda özünün təkamül mərhələsini keçirmişdir. Bu mərhələnin yüksəlişi Osmanlı və Şirvanşah dövlətçilik ənənələri, onların muğama geniş meydan vermələri, muğam məclisləri keçirmələri və dövrün muğamın xeyrinə işləyən bir sıra milli-kulturoloji dəyərləri bu sənətin inkişafında mühüm rol oynamışdır (12, s.63).

Muğam musiqisinin ayrı-ayrı xalları və zəngülələri hansısa bir xalqın əski musiqi ritmləri, yaxud dəyərləri üzərində deyil, «Qurani-Kərim»in qıraət ritmi – «Şur» üzərində gələn ifa tərzii ilə bağlıdır. Bu ifanın ilkin ritmləri məhz Anadolu ifaçılıq məktəbində yaranmış, həmin region muğam sənətinin meydana gəldiyi tarixi ərazi kimi şöhrətlənmişdir. Bu sənətin sonrakı təkamülü də Anadolu-Şirvan ifaçılığı ilə sıx bağlı olmuşdur.

Anadolu qaynağında formalaşma mərhələsi keçirən muğam və aşiq sənəti zəngin ifaçılıq ənənələri yaratmış, onların hər biri özlərinə məxsus fərqli inkişaf yolu ilə davam edib yüksəlmişdir.

**Anadolu aşiq məktəbi** ilkin təşəkkül mərhələsində pəşəkər ifaçılığı öz ətrafında sıx birləşdirdi. Anadolunun bir sıra saz şairləri, xalq şeri üslubunda qoşub-düzən el sənətkarları bu məktəbin ətrafında cəmləşdilər (9, s.66). Tarixi kontaminasiyadan sonra da burada təsəvvüf, sufi görüşlərinin tərənnümü güclü idi. XIII-XIV yüzilliyin əvvəllərində Yunis İmrənin şəxsində məktəb özünün kamil yaradıcılıq mərhələsinə yüksəldi. Anado-

lu aşiq məktəbi həm forma-məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından yeni inkişaf mərhələsini yaşamağa başladı. Yunis İmrənin ideyaları bu məktəbin aparıcı istiqamətlərini təşkil etdi. Xalq şeri ənənələri, gəraylı, qoşma, tənris və başqa formalarından Azərbaycan dilinin şirin ləhcəsində istifadə Yunis İmrə poeziyasına xüsusi bir qüdrət verdi. Dünyəvi eşqin, ilahi gözəlliklərin, allaha qovuşmaq səadətinin tərənnümü kimi baxışların xalq arasında təbliği bu məktəbi daha da şöhrətləndirdi.

Aşiq məktəbinin həmin dövrdə yeni mərhələyə yüksəlməsində Yunis İmrə şəxsiyyəti, onun aşiq yaradıcılığı və sənəti ilə əlaqəsi barədə hələ açıqlana bilməmiş bir çox mübahisəli məsələlər qalmaqdadır. Anadilli şerimizin yüksəliş mərhələsində aşiq şerinə yeni forma, məzmun və poetik siqlət gətirən Yunis İmrənin həyatı və yaradıcılığı ilə bağlı bir sıra məsələlər açıq qaldığı kimi, onun şifahi poeziyamızın inkişafındakı yeri və mövqeyi barədə də hələ birmənalı fikir yoxdur. Məlum olanı odur ki, Yunis İmrə öz yaradıcılığında sufi dünyagörüşünə əsaslanmaqla xalq şerinə yeni məzmun gətirmiş, özünəqədərki görüş və təsəvvürlərin fəvqünə yüksələrək aşiq şerini ədəbi məktəb səviyyəsinə yüksəldə bilmişdir. Bəzən şair, bəzən də aşiq kimi təqdim edilən Yunis İmrə Anadolu aşiq məktəbinin əsasını qoymuşdur.

Anadolu aşiq məktəbinin yarandığı dövr türk tarixinin ziddiyyətlər və təzadlarla dolu illərinə təsadüf edir (13, s.126). Həmin dövrdə Anadolu əhalisi böyük çətinliklər, qıtlar, daxili çəkişmələr mənəşəsində uzun zaman idi ki, əzab çəkirdi. Bir tərəfdən ölkədəki dərəbəylik, ayrı-ayrı bəyliklərə bölünmüş torpaqları ələ keçirmək uğrunda gedən müharibələr, digər tərəfdən ölkədə monqol zülmünün getdikcə kəskinləşməsi kəndliləri var-yoxdan çıxarırdı. Zülmə dözməyən xalq arasında etirazlar getdikcə artır, ölkənin müxtəlif ərazilərində üsyanlar

başlayırdı. Onlardan ən böyüyü **Baba İsak üsyanı (1237-1238)** idi. Üsyançılar yerli idarəçilik qaydalarına etiraz əlaməti olaraq Sivas, Amasiya əyalətlərini tutmuşdular. Bu üsyan kortəbii xarakter daşdığına görə çox çəkmədən amansızlıqla yatırıldı. Dörd mindən çox üsyançı qılıncdan keçirildi, Baba İsak isə 1240-cı ildə edam edildi (14, s.106).

Üsyanların ara vermədiyi Anadolu bu dövrdə böyük iqtisadi və siyasi böhran içərisində idi. Bu böhran 1200-ci illərin sonuna qədər davam etdi, türk tarixində bir sıra qırğınlar, qətlər, irtica və fəlakətlərlə yadda qaldı (13, s.125).

Yunis İmrə məhz Anadolu həyatının çox qarışıq bir dövründə, ayrı-ayrı təriqətlərin nüfuz uğrunda mübarizə apardığı tarixi məqamda Anadolu aşiq məktəbinin inkişaf yolunu səmtləndirdi, onu bütün təriqət dəyərlərinin təsirindən qoruyub özünəməxsus inkişaf yolu ilə irəliləməsinə nail oldu. Bu dövrdə o, öz yaradıcılığı ilə sufi dünyagörüşünün poetik düşüncədə qüdrətli ifadəsini, eləcə də Anadolu aşiq məktəbinin milli-mənəvi və əxlaqi dəyərlər yönündə formalaşmasını əslində başa çatdırdı.

Yunis İmrənin qeybindən xeyli sonra Anadolu aşiq məktəbi bir müddət təriqət görüşlərinin təsiri altında qalsa da XIV əsrin sonlarından yeni aşiq şeri ənənələri burada özünü göstərməyə başlaydı. Qələndərilərin ifaçılığı, yaradıcılıq repertuarında aşığa transilə kütləvi hal aldı (10, s.53-60). Anadolu aşiq şerində yeni məzmun, üslub və formalar getdikcə dərinləşdi. Aşiq məktəbinin repertuarında ozan yaradıcılığı üstün mövqeyə keçməyə başlaydı. Zaman keçdikcə burada həmin ənənələr daha inöhkəm şəkildə bərqərar oldu. Aşiq bir şəxsiyyət kimi cəmiyyətdə öncül mövqeyə çıxdı. Dövlət aşığın cəmiyyətdə təlqin edici, nüfuz edici fəaliyyətindən istifadə edərək onları dövlətin bir sıra idarəedicilik strukturlarında yerləşdirdilər. Osmanlı «dövləti aşıqlardan orduda və xalq arasında mövcud hakimiyyət

yətə inam yaradan, qələbə, zəfər, yenilməzlik aşılayan qüvvətli vasitə kimi istifadə etdiyindən» (24, s.157-158) aşığın cəmiyyətə mövqeyi getdikcə möhkəmləndi. Aşıqlar saraylarda, döyüşən ordularda, hökmdarların nüfuzlu məclislərində öncül mövqeyə çıxır, milli etik-estetik düşüncənin peşəkar ifaçılıqda aparıcı təmsilçilərinə çevrilirdilər.

Bu dövrdə Anadolu aşiq məktəbində yeni bir yaradıcılıq ənənəsi özünü göstərməyə başladı. Aşiq repertuarında epik üslubla lirik üslubun çarpazlaşması yolu ilə dastan nümunələri formalaşır və əski türk dastançılığına qayıdış özünü göstərir. Amma buradakı məzmun qəhrəmanlıq süjetinə deyil, sevgi macərələrinə əsaslanırdı. Yeni məhəbbət dastanı tipi meydana çıxır, repertuarda ifa sinkretizmi yaranırdı. Bu, Anadolu məktəbinin aşiq yaradıcılığı tarixində **ən mühüm və böyük nailiyyətlərindən biri idi**. Həmin yaradıcılıq çox çəkmədən aşiq repertuarında mühüm üstünlük qazandı. Aşıqların dastançı tipi yarandı, onların ifaçı aşıqlardan əsaslı fərqləri üzə çıxdı və beləliklə orta əsr dastançılığının əsası qoyuldu. Digər tərəfdən, aşiq məktəbinin özünün yeni tarixi şəraitdəki durumu müəyyənləşdi, onun peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq istiqamətində formalaşması qəti şəkildə yekunlaşdı. Bu həməən mərhələ idi ki, Anadolu aşiq məktəbində ifaçı aşıqların repertuarında Yunis İmrə ənənələri davam etdirilməklə yanaşı, ayrı-ayrı dini təriqətlərin və din xadimlərinin tənqidi önə çıxmışdı. Bu cəhət XIV əsrin sonlarında **Qayğusuz Abdalın (1370-1429)** yaradıcılığında özünü daha çox göstərirdi. Bu, islami görüşlərin cəmiyyətdə möhkəm bərqərar olduğu, hər hansı etirazın ağır inkvizisiya cəzaları ilə qarşılaşdığı bir dövr idi. Lakin müxtəlif təriqətlərin davamçıları kimi, Qayğusuz Abdal da heç kim öz ideyalarından çəkindirə bilmir. Onun yaradıcılığında din xadimlərinin tənqidi əsas yer tuturdu. İslam təriqətləri yamanlanır, aşığın

yaradıcılığında insan azadlığının tərənnümü özünü daha çox göstərməyə başlayırdı. Qayğusuz Abdal bir şerində özbaşınalıqların həddini aşmasından allaha şikayət edirdi:

Qıldan körpü yaratmışsan,  
Gəlsin qullar, keçsin deyə.  
Hələ biz şöylə duralım,  
İgid isən keç, a Tanrı. (16, s.27)

Qayğusuz Abdal dövründəki özbaşınalıqlara və qanunsuzluqlara barışmaz mövqeyini ifadə etmiş, bəzən məcazi vasitələrlə cəmiyyətdə baş venrənlərə tənqidi münasibətini bildirmişdir:

Cümlə kaplum-bağalar,  
Qanadlanmış uçmağa.  
Kərtənkələ dirilmiş,  
Kırım suyun keçməğa. (16, 51)

Anadolu dini görüş və təriqətlərin dəyişdiyi, inkişaf edib kök saldığı regionlardan biri idi. XV-XVI əsrlərdən başlayaraq burada şiəlik yayılmağa başlayır. Səfəvi dövlətinin başçısı Şah İsmayılın xilaskar obrazı aşiq şerində əks olundu. Bu dövrdə yaşayıb-yaradan qüdrətli aşıqlardan biri də **Pir Sultan Abdal idi (1490-1598)**. XVI əsr Anadolu aşiq poeziyasında kəskin ictimai məzmun, Osmanlı dövlətinin idarəçilik üslubuna etiraz, Səfəvi dövlətinə meyl ilk dəfə güclü şəkildə Pir Sultan Abdalın yaradıcılığında öz əksini tapmışdır.

XV əsrin sonu XVI əsrin əvvəllərində Anadoluda şiəliyin güclənməsinə qarşı Osmanlı dövləti təsirli tədbirlər görməyə başladı. Şiəliyi qəbul edənlər Şah İsmayıl bu təriqətin yaradıcısı, özlərinin xilaskarı kimi baxır, bu işə dövrün qabaqcıl ideyalarını əks etdirən aşiq ədəbiyyatında da öz əksini tapırdı. Şiə-

liyin Anadoluda böyük vüsət aldığı görən Sultan Səlim Yavuz 1514-cü ildə Çaldıran döyüşündən qabaq 40 min nəfəri şiəliyi qəbul etdiyinə və bu təriqətə meyl göstərdiyinə görə edam etdirir. (4, s.192). Bu qanlı hadisəyə Pir Sultan öz yaradıcılığında etiraz səsini ucaltmışdı:

Bu il, bu dağların qarı əriməz,  
Əsər badi-səba, yel bozuk-bozuk.  
Türkmən qalxıb yaylasına yürüməz,  
Yıxılmış aşiret, il bozuk-bozuk. (17, s.42)

Bu dövrdə bir-birinin ardınca baş alıb gedən qanlı toqquşmalar, xüsusilə İran və İraq üzərinə 1534-1548-1549-cu illərdəki hücumlar Osmanlı dövlətinin özünü də daxildən sarsıtmağa başladı. Sultan Süleymanın ölümündən sonra isə ölkədə vəziyyət daha da ağırlaşdı. 1576-cı ildən Osmanlı dövləti durğunluq dövrünü yaşamağa başladı. Yenə də üsyanlar güclənməkdə idi. Xüsusilə 1576-1610-cu illərdə geniş ərazini əhatə edən Cəlalilər üsyanı az qala bütün Zaqafqaziyamı bürüdü və bu üsyan çox çətinliklə yatırıldı. Bütün bu hadisələr Anadolu aşığı məktəbinə olduğu kimi, eləcə də bütöv aşığı sənətinə yeni ictimai məzmun gətirdi. İslamın sünni-şiəliyə parçalanması, ayrı-ayrı təriqətlər arasındakı ziddiyyət, bəzi hallarda isə kəskin qarşıdurmalar aşığı sənətində islami dəyərlərə ağır zərbə vurdu. Bu sənətin yönümünün dəyişməsinə təsir göstərdi. Onu yeni məzmunla zənginləşdirdi, islami dəyərlərdən köklü şəkildə qopub yeni ictimai məzmun daşmasına gətirib çıxardı.

Pir Sultan Abdalın aşığı şerinə gətirdiyi kəskin etiraz motivləri getdikcə müxtəlif sənətkarların yaradıcılığında özünü daha geniş göstərməyə başladı. Onların sırasmda Qazax Abdal (XVI), Qul Hümət (XVI), Aşığı Hüseyn (XVI-XVII), Ahoğlu

(XVIII) Şəsil Əhməd (XIX) və başqaları öz yaradıcılıqlarında dövrün ictimai ədalətsizliklərini kəskin tənqid etməyə başladılar. Osmanlı sultanlarının xalqın başına gətirdiyi zülm aşığı şerinin ümumi mövzusunda çevrildi. Sənətdə yavaş-yavaş Yunis İmrə ənənələri deformasiyaya uğramağa başladı. Pir Sultan Abdalın təkkə şerindəki şikayət motivləri sonrakı dövrdə yazıb-yaradan el şairləri ilə yanaşı, aşığıların yaradıcılığında da özünü əks etdirməyə başladı. Təsadüfi deyil ki, Yunis İmrə təsiri ilə yaradıcılığa başlayan Aşığı Hüseyn artıq ömrünün sinli çağında ədalətin olmamasından gileylənməklə ümumilikdə, ədalət və həqiqət axtarışına çıxır, giley-güzarını belə ifadə edirdi:

Zəmanə insanmda fitnə törətdi,  
Söyləməz gerçəyi, yalan düzən var.  
Ədəb qalxdı, həya qalxdı, nə qaldı?  
Övladmdan, uşağından bezən var. (16, s.35)

Dövrünün ictimai ədalətsizliklərinə qarşı bu dövrdə etiraz səsini qaldıran sənətkarlardan biri də Aşığı Dərdli İbrahim (1772-1845) idi. O, torpağı əlindən alınmış kəndliyi. Bir müddət Anadolu ətrafında gəzib-dolanıb bir parça çörək pulu qazanan Dərdli İbrahim az sonra İstanbula gəlir və müxtəlif dövlət vəzifələrində çalışır. Lakin öz taleyindən daim narazı olan aşığı burada da bir sıra ədalətsiz, qanlı hadisələrin şahidi olur. Dərdli İbrahim insan azadlığı və hüquqları uğrunda insanın özünün mübarizə aparmalı olduğunu söyləyirdi:

Vaxtı mürur edər haram əhlinin,  
«Mədət səndən ey şah, ey şah» deyərək.  
Riza halətində, niyaz babında,  
Keçdi ömrüm, «eyvah, eyvah» deyərək. (18, s.35)



XVII-XVIII əsrlərdə Anadolu aşığı yaradıcılığında özünü göstərən forma və məzmun yenilikləri din xadimlərini razı salmır, onlar aşığı sənətini bütövlükdə «şeytan işi» adlandıraraq ona qarşı çıxır, aşıqları cəzalandırmağa, sazı yasaq eləməyə meyli göstərirdilər. Bu elə bir mərhələ idi ki, artıq Anadolu aşığı məktəbi islami görüşlərin tərənnümündən, ilahi eşqin vəsfindən uzaqlaşdı və yeni məzmun kəsb etməyə başlamışdı. Belələrinə cavab olaraq Aşığı İbrahim Dərdli deyirdi:

Telli sazdır bunun adı,  
Nə ayət dinlər, nə kadı.  
Bunu çalan anlar kendi,  
Şeytan bunun nerəsində?

Abdəst alsan, aldın deməz,  
Namaz qılsan, qıldın deməz,  
Kadı kimi haram yeməz,  
Şeytan bunun nerəsində? (18, s.26)

Anadolu aşığı məktəbinin XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış görkəmli sənətkarlarından biri də **Seyranidir** (1807-1866). Seyrani pöçziyasında ictimai məzmun güclüdür. O, Anadolu məktəbinin çətin tarixi şəraitdə ictimai məzmunlu şerin yeni mərhələsinə yüksəlməsində mühüm rol oynamışdır. Cəmiyyətdə baş verən özbaşınalılar – dini zorkalıqlardan tutmuş, qərarçilik, rüşvət-xorluq, məmur riyakarlığı baş alıb gedirdi. Ona görə də ölkəyə başçılar təyin edəndə əvvəlcə onların hansı qabiliyyətin və insanlığın sahibi olduğunu öyrənməyin vacibliyi aşığı şerində qabardılırdı. Çünki bu özündən müştəbeh adamlar cəmiyyətdə əsl dərəcəyəliyələrin başlıca səbəbkarları idilər:

Kiçik loğma ilə dolmaz avurdu,  
Nə yaman insanı kəsti, kavurdu.  
Cahamın külünü gögə sovurdu,  
Keçdi sədarətə hayvan olanlar. (18, s.44)

Seyrani başqa bir şerində isə vəzir vəzifəsinə təyin edilmiş adamların tamahkarlığından, acgözlüyündən söz açır, onların əsl simasını açıb xalqa göstərirdi:

Bitməz oldu harmanların eyisi,  
Xurma dadı verir ərik-qayısı.  
Sədr-əzəm etsən əgər seyisi,  
Ölmüş eşşək arar, nalın sökəcək. (18, s.84)

Seyrani öz dövrünün psixologiyasını, ictimai vəziyyətini, ümumi əhvali-ruhiyyəsini bütün incəlikləri ilə əks edir, sələfi Yunis İmrənin aşığı şerinə gətirdiyi ənənələri qoruyub saxlayırdı.

XIX əsr Anadolu aşığı məktəbi üçün səciyyəvi olan ictimai məzmun Seyraninin də yaradıcılığından qızıl bir xətt kimi keçir. Qazıların ədalətsizliyi, məmurların özbaşınalığı, din xadimlərinin tənqidi bu sənətkarın yaradıcılığında daha kəskin notlarda özünü göstərirdi.

Meydana gəlmiş dövrlərdən islami dəyərləri vəsf eləyən Anadolu məktəbi artıq XIX əsrdə bir sıra islam institutlarına, din xadimlərinin xalqla rəftar qaydalarına qarşı çıxır, onlara ən kəskin tənqidi münasibət bildirirdi. Məsələn, Seyraninin bir şerində deyilirdi:

Nəçin qərib oldu hikmi-şəriət,  
Kadının, müftinin yediyi rüşvət,  
İçkidən, zinadan cahilə noubət,  
Verməyir hafizi-quran olanlar?

Yaxud:

Şeyxülislama sor, ey alicenab  
Savaba günah der, günaha savab.  
Füqarə hakkında xeyirli cavab  
Söyləyəcək dillər, sözlər qurumuş. (18, s.84-85).

Seyrani yaradıcılığında qazi məhkəmələrindən fərqli olaraq, yeni tipli məhkəmələrin yaranmasına rəğbət özünü göstərsə də, onları başdan-ayağa bürüyən rüşvətxorluğun tənqidi də kəskin-dir. Seyrani cəmiyyətdəki ədalətsizliklərin bütöv sisteminə qarşı çıxır, cəmiyyətə «ədalət havasının vacib olduğunu» cəsarətlə söyləyirdi. Bu işə Anadolu aşiq məktəbinin XIX əsr yüksəlişində yeni hadisə idi.

XIX əsr Anadolu aşiq məktəbini həm forma, həm də məzmunca zənginləşdirən qüdrətli söz ustalarından biri də **Dadaloğlu** (1785-1868) idi. Dadaloğlunu öz müasirlərindən fərqləndirən bir çox xüsusiyyətlər Anadolu aşiq məktəbinə məxsus olub XIX əsrdə onun daha geniş ictimai məzmun dəyərlərinə yüksəlişini əks etdirməklə yanaşı, cyni zamanda sənətkarlıq baxımından yeni inkişaf yolu keçdiyini göstərir.

Dadaloğlu yaradıcılığı öz məzmununa görə müxtəlif qruplara ayrılır. Onun güclü məhəbbət lirikası hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır. Öz müasirlərindən fərqli olaraq Dadaloğlu real eşqi tərənnüm edən, öz məşuqəsini həyatda, insanlar içərisində axtaran bir sənətkar idi. Onun vəsf elədiyi gözəl nə huri idi, nə pəri, nə də qılman. Elat içərsinidən çıxmış, zamanın acı qovğaları ilə üzleşmiş bir clat qızı idi. Aşiq onun gözəlliyini də doğma Anadolunun təbiəti ilə müqayisə edir, sevdiyi gözəlin el içində böyüyüb yctişdiyini, «fələyin bütün gərmişlərindən hali olduğunu» söyləyir. Bir sıra təsvirlərində Dadaloğlu Aşiq Ələsgərə yaxınlaşırdı. Onun poetik qüdrəti səviyyəsinə yüksələ bil-

məsə də real gözəlliyi bütün çalarlarında vəsf eləyir, insan gözəlliyinin ecazkar mənzərəsini yaradırdı. Dadaloğlu cyni zamanda Anadolu təbiətinin gözəl peyzajlarını yaradan, ana təbiətin təbii gözəlliklərini şerə köçürən sənətkardır. Maraqlıdır ki, Dadaloğlu tək-cə təbiəti tərənnüm etməklə kifayətlənmir, onunla dialoqa girir, təbiət gözəlliklərinin silsilə mənzərəsini yaradırdı. Bu gözəlliklərlə üz-üzə dayanıb onlarla danışır, onlara dil öyrədir və bu deyişmələri bütün detalları ilə şerə köçürürdü.

Dadaloğlu yaradıcılığında milli məişət geniş lövhələrdə əks olunur. Türk kəndlisinin ağır güzəranı, bir qarnı ac, bir qarnı tox həyatı, gündəlik qayğıları, müharibələrdə, ara verməyən üsyanlarda keçən ömrü Dadaloğlunun şerində əsas bədii notları təşkil edir. Onun yaradıcılığı məhdud çərçivədə qalmır, Anadolu aşiq məktəbinə fəlsəfi-didaktik bir məzmun gətirir. Bu məzmunun əhatə dairəsi isə geniş və intəhasız olub türkün əzabkeş tarixi taleyini əhatə edir.

Feodal zülmü, dövlət qoşun bölmələrinin əfşarlara qarşı ədalətsiz mövqeyini Dadaloğlu böyük ürək yangısı ilə qarşılayırdı. Zülmün ərşə dayandığı deyən Dadaloğlu bütün müasirlərindən fərqli olaraq əfşarları Cövdət Paşa və Dərviş Paşanın rəhbərliyi altındakı ordulara qarşı vuruşmağa çağırır. Bu, əslində XIX əsr Anadolu aşiq poeziyasında yeni motiv idi, öz mahiyyəti itibarı ilə o, ölkədə yeni ictimai münasibətlər və idarəedici-lik sistemi yaratmağa çağırış demək idi:

Belimizdə qıluncumuz girmani,  
Daşı dələr mizrabımın temrani.  
Haqqımızda dövlət etmiş fərmanı,  
Fərman padışahın, dağlar bizimdir. (19, s126)

Aşığın yaradıcılığında vətən və qürbət, əfşarların başına gətirilən müsibətlər, dövlətdən və qoşun başçılarından narazılıq ön plandadır. Dadaloğlunun «Açılmayır gülümüz» şerində vətən həsrəti öz yüksək bədii əksini tapmışdır:

Yeter hey ağalar, bu sitəm yeter,  
Kurçağa varınca quğular öter,  
Gelin, qız qalmadı, hep sayrı yatar,  
Sahil yerdə açılmıyor gülümüz.

Esmiyor qarbişi mucuğu çökər,  
Atırdır gecəsi, üvezi yakar,  
İçilməz suları, yosunlu olar,  
Yaylaya yuxarı dönsün yolumuz. (20, s.143)

Dadaloğlu zülmün ərşə dayandığını böyük cəsarətlə söyləyir, «öz yolunu azmış məmurlardan» qorxmur, həqiqəti onların üzünə deyirdi:

Dadaloğlu söylər sizə adını,  
İndidən yox bilsin haşım kendini.  
Bağlasalar parçalaram bendimi,  
Yatacağam bilsəm belə zindanda. (20, s.49)

Dadaloğlu eyni zamanda cəmiyyətdə baş verən hadisələrə laqeyd qalmamış, cəmiyyəti bürüyən ağır xəstəliklərə – vəbaya, qızdırmaya, yatalağa qarşı ölkədə heç bir mübarizə aparmayan hakimlərin xalqın acı taleyinə laqeydliyini kəskin tənqid etmişdir:

Keçəlbaz gəldi nerdə qışladı,  
Ufacıq evlərə nələr işlədi.

Tazə gelin, böyük qızdan başladı,  
Ölüm də gözəli çevərə bənzer. (20, s.92)

1864-1865-ci illərdə, eləcə də sonrakı onilliklərdə Anadolunu bürüyən aclıq, yoxsulluq və xəstəliklər minlərlə insanın həyatına son qoyur. Bu işə Dadaloğlunun böyük ürəkyağışı ilə qoşduğu aşıq şerlərində öz əksini tapırdı.

Üsyan etmiş əfşarların başçısına – Kazanoğluna divan tutulması əleyhinə üsyana qalxmış qadınların kişilərlə birlikdə döyüşməsi aşığın yaddaşında əbədi həkk olunmuş, o, bu hadisəni təkcə əfşarların deyil, türkün böyük faciəsi kimi qələmə almışdır:

Kara çadır işmi tutar,  
Altun tabağ pasını tutar.  
Kazanoğlu ölmeyilən,  
Avşar qızı yaşını tutar? (21, s.195)

Anadolu aşıq poeziyası XIX əsrdə həm ictimai məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından özünün yüksək zirvəsinə qədəm qoydu. Aşıq poeziyasında nəzərə çarpan bu ənənə XIX əsrin ikinci yarısından başlayaraq XX əsrin demək olar ki, sonlarına qədər davam etdi. Bu dövrdə aşıq məktəbinin yeni-yeni mühitləri meydana çıxdı, həmin ərazilərdə saz-söz sənəti özünün yüksək inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu – Anadolu məktəbinə məxsus bütün xüsusiyyətlər həmin mühitlərdə başlıca cəhətlərini saxlamaqla yeni məzmun və poetik dəyərlərlə zənginləşməyə başladı.

Dadaloğlu şerinin təsirilə Anadolu aşıq məktəbində ictimai məzmunlu şerin tarixi yüksəlişi özünü uzun müddət davam etdirdi.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində burada Aşıq Qurbanın, Aşıq Ələsgərin yaradıcılıq ənənələri özünü göstərirdi kimi, Təbriz, Göycə və Şirvan məktəblərinin təsiri də hissediləcək dərəcədə artmağa başladı. Bir sıra Anadolu aşıqlarının Qurbani, Ələsgər, Xəstə Qasımın və b. şerlərinə nəzirləri, yaxud onların istifadə etdikləri mövzuların təkrarı özünü göstərməyə başladı. Bu dövrlərdə Anadolu məktəbinin Rəcəb Hifzi, Aşıq Zülali, Sabit Müdami, Camal Xoca kimi görkəmli nümayəndələri aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində söz düzüb qoşmağa başladılar. «Bu sənətkarların yaradıcılığı yaşadıkları dövrün ictimai-siyasi mənzərəsini əks etdirməklə yanaşı, sevgi, gözəllik, vəfa, ilqar anlayışına yeni incilər vermişdir. Deyim tərzi, ifadə vasitəsi, uzun illərdən bəri aşıq şerində işlənən tanış rədiflər, bəzən bu şerləri o qədər doğmalaşdırır ki, sanki onlar Göycə ədəbi məktəbinin yetirmələrinin qələmindən çıxmışdır, onları haçansa oxumuşuq» (22, s.3).

XX əsrin sonlarından başlayaraq Anadolu aşıqları məhəbbət lirikasının ən yadda qalan nümunələri ilə yanaşı, fəlsəfi-didaktik və ictimai məzmunlu şerin də dəyərli nümunələrini yaratdılar. Həm də bu şerlərdə Molla Qasımın, Xaltanlı Tağının, Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Şəmkirli Hüseynin, Ağdabanlı Qurbanın yaradıcılığında olduğu kimi, onlarda da zamanədən, dövrün ədalətsizliklərindən şikayətlə yanaşı, «zalım fələyin işteklərinə» güclü etiraz da özünü göstərməyə başladı. Bu cəhətdən Aşıq Zülalinin yaradıcılığı daha önəmlidir:

Gəl yetiş Əflatun, halım çox yaman,  
Başımdan çıxmaqda atəşli duman.  
Lütfi-kərəmindən etmədin ehsan,  
Məni dəftərdən sildin, ey fələk! (20, s.36)

Aşıq məktəbləri üçün bir sıra hallarda ənənəvi olan mövzulara müraciət əslində zamanın tələblərindən irəli gəlirdi. Türkün başına gətirilən müsibətlər bütün bölgələrdə mahiyyət etibarilə eyni səciyyəli olduğundan bu kimi oxşar motivlər aşıq poeziyasının ənənəvi mövzularından biri kimi aşıq məktəblərində özünü tez-tez göstərirdi.

XX əsrin əvvəllərində Anadolu aşıq məktəbinin tanınmış nümayəndələrindən biri olan **Rəcəb Hifzinin (1893-1918)** yaradıcılığı məhz bu cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edirdi. O, Şərqi Anadolunun Qars vilayətinin Kağızman qəzasında anadan olmuşdur. Çox az ömür sürməsinə baxmayaraq Rəcəb Hifzinin həyatı maraqlı hadisələrlə zəngin olmuşdur. O, hələ dörd yaşında ikən dünyaya göz açdığı Torpaqqala məhəlləsində mədrəsəyə getmiş, doqquz yaşında burada mükəmməl mədrəsə təhsili alaraq hafizlik rütbəsinə yiyələnmişdir. Çox gənc yaşlarında nəqşibəndi təriqəti qəbul etmiş, buna baxmayaraq xalq şəri şəkillərində aşıqanə şerlər qoşub-düzmüşdür. Onda bəda-hətən söz demək istedadı yüksək idi. O, bir tərəfdən hələ öz sufi görüşlərini davam etdirən təriqət dərvişləri ilə qaynayıb-qarışırdısa, digər tərəfdən Anadolu aşıq ənənələrini mənimsəyir və öz yaradıcılığında onlardan istifadə edirdi. Rəcəb Hifzi lirik və epik şerinin ən gözəl nümunələrini yaratmış, qoşma, gəraylı, divani və başqa şəkillərdən istifadə etməklə XX əsr Anadolu aşıq məktəbinə böyük nüfuz qazandırmışdır. «Ürkütmə», «Gələn olmaz», «Hanı», «Səhər yelləri», «Kim idi», «Gözəl», «Könül», «Mən qəribəm», «Sahibim yox», «Qurban olduğum» və s. kimi qoşmalarda insan gözünün görüb oxşadığı gözəllikləri böyük ecazkarlıqla qələmə alır, təbiət hadisələri ilə insan estetik düşüncəsi arasında körpü salır, bu qoşalığı ustalıqla mənalandırırdı:

Ürkütmə, incitmə, ay zalım ovçu,  
Çox yorgundur bu dağların maralı,  
Yeddi ildir, ovlağında gəzirim,  
Yeddi yerdən yaralıdır, yaralı. (21, s.13)

Aşıq Hifzi yaralı maralla küskün taleyi arasında paralellər axtarır, təriqətçi sufi görüşlərinə sadıq qalaraq son məqamda «təqdir allahındır, kimdən kəsərəm» deyərək öz acı taleyi ilə razılaşır.

Bununla belə, Aşıq Hifzi bütün yaradıcılığı boyu islam təriqəti görüşlərinin təbliğatçısına, yaxud aludəçisinə çevrilmir, bəzən bu təriqətlərin əsaslarına etiraz edir, bəzən də Quran ayələrinin yoxsulun dəridinə əlac edə bilmədiyini söyləyir.

«Yoxsul» qoşmasında deyir:

Yolda tapar bir Xorasan xalısın,  
Üstünə toplayar üç-beş balasın,  
Nə qədər oxusa Quran ayasın,  
Tapammas dərdinə dərmanı yoxsul.

Evində tapılmaz ələyi, sacı,  
Durar yol üstündə, istər yol bacı.  
Qarşılar şahları, verməz xəracı,  
Alan yox əhndən fərmanı yoxsul. (21, s.30-31)

Rəcəb Hifzinin səmayiləri – gəraylıları daha oynaq və şuxdur. Onlarda böyük həyatsevərlik, aşıq-məşuqluq sevdası, bu dünyanın gözəlliklərinə aludəlik, saf-ülvü duyğuların tərənnümü mühüm yer tutur. «Mərhaba», «İshaq quşları», «Çiçəyi», «Düşərmi» və b. buna canlı misaldır. Aşıq «Yerlər» səmayisində keçmişə qayıdır, ilk gənclik illərini xatırlayıb bir də həmin yerləri görmək, həmin duyğuları yaşamaq istəyini ifadə edir:

Yadıma məzə düşürür,  
Yar ilə gəzdiyim yerlər.  
Bal, şəkərdən şirin-şərbət,  
Ləbindən əzdiyim yerlər.

Seyr et, zinəti-zeyninə,  
Bənzər cənnətin cyninə,  
Yarın ördək, qaz boynuna,  
Sarılb sevdiyim yerlər. (21, s.46-47)

Lakin Aşıq Hifzi həmişə nikbin, həyatsevər deyildir. Dünya-görüşündəki sufi etiqaadı onu tez-tez tərki-dünya edir, dünya nemətlərindən uzaqlaşdırıb ruhi aləmə qovuşdurur:

Oyan, ey gözlərim xabi-qəflətdən,  
Aləm rövşən oldu, gündür, şəfəkdir.  
Gündə yüz min qatar gəlibən keçir,  
Fanidir, dünyadan köçməksə haqdır.

Ömrüm bir bahardır, cismim bir yarpaq,  
Bir gün xəzəl olar, təkər al yarpaq,  
Ayağım altında basdığımı torpaq,  
Aqibət başımdan üst olacaqdır.

Hifzi, çox əyilmə, qəddin əyərsən,  
Fələk qoymaz qol-budağın göyərsin.  
Könül, çox ucalma qəbrə gedərsən,  
Bir ovuc torpaqdır, yerin alçaqdır. (21, s.33)

Anadolu aşıq məktəbində aşıq yaradıcılığı XX əsrin əvvəllərində özünün yeni mərhələsinə qədəm qoydu. Bu, hər şeydən əvvəl təriqət və islam görüşlərindən tamamilə uzaqlaşmış dünyə-

vi dəyərləri, dövrün təzadlarını və əksliklərinin tərənnümündə özünü göstərməyə başladı. Bu baxımdan **Aşıq Zülalinin (1873-1959)** yaradıcılığı diqqəti daha çox cəlb edir. Yusif Zülali Qarşın Pofos qəzasının Cysqan (indiki Zülali) kəndində anadan olmuşdur. O, Anadolu aşıqlarının söylədiyi nağıl və dastanlara uşaqlıqdan həvəs göstərmiş, söz qoşub saz çalmağı öyrənmişdir. O, gənc yaşlarından Varxanali Aşıq Abbasa şagirdlik etmiş, aşıq sənətinin sirlərini ondan öyrənmişdir. Aşıq Şenlik və Aşıq Sumani ilə görüşmüş, bütün Anadolunun saz-söz qaynaqlarını dolanmış, ustad aşıqlarla görüşüb deyişmişdir. Aşıq Zülali ömrünü Afyonun Əmirdağı kəndində başa vurmuş, Anadolu aşıq məktəbinin mövzu və məzmunca zənginləşməsində özünəməxsus bir yer tutmuşdur. Aşıq Zülalinin lirikasında vətən, onun təbii gözəllikləri, qəhrəmanlıq, ayrılıq və həsrət motivləri əsas yer tutur. Anadolu aşıq məktəbi ənənələrinə sadiqlik ruhunda bu sənətə gəlmiş, dünyanın fani olması, əvvəl-axır insanın haqqa qovuşacağını təlqin eləyən sufi dünyagörüşə bütün yaradıcılığı boyu sadiq qalmışdır:

Bu gedişlə mənzilinə məsudə  
Varmayan da qəmli, varan da qəmli.  
Nə yığırsan dünya malın biludə,  
Yığmayan da qəmli, yığan da qəmli. (21, s.52)

Bədbin motivlər aşığın müxtəlif illərdə yazdığı "Bizi", "Qəmli", "Bir köşkdə oturduq nazlı yar ilə", "Bilməsi gerek", "Könül, heç usanmaq yoxmudur səndə", "Əzrayıl", "Ey fələk" və başqa şeirlərində daha çox diqqətçəkəndir.

Aşıq Zülali xalq şerinin qoşma, gəraylı, deyişmə və b. Şəkillərindən istifadə etməklə dolğun didaktik-fəlsəfi poeziya silsiləsi yaratmışdır. Aşığın lirikasında kasıblıq, yoxsulluq, aclıq,

səfalət mənalandırılır, insan övladının hamısının dünya nemətlərindən bərabər istifadə etməli olması qənaəti təsdiqlənir. Lakin aşıq bu həqiqətə inanmır, dünyanın özünü də insan övladına düşən bir qismət kimi qiymətləndirir, öz qismətilə son məqamda razılaşmaq məcburiyyətində qalır.

Aşıq Zülalidə vətənpərvərlik və vətəndaşlıq duyğusunun tərənnümü poetik və əlvandır, axıcıdır, məftunedicidir:

Türk oğluyuq, ərlərik,  
Kimsəyə baş əymərik.  
Bir damla suyumuzu  
Düşmənlərə vermərik.  
Ağ dəniz, Qara dəniz,  
Bizi unutmayın siz.

Dağlarınız hızlıdır,  
Sularınız duzludur.  
Turğutlar, Barbaroslar,  
Sinənizdə gizlidir.  
Ağ dəniz, Qara dəniz  
Sizdən yardım gözləriz..

Dağlarımız başından,  
Axar qara daşından,  
Fərat nəhri tökülür,  
Vətənin göz yaşından.  
Ağ dəniz, Qara dəniz,  
Sizdən növbə gözləriz.

Zülal deyir: çox şanlıdır,  
Dalğası dumanlıdır.  
Sizə tökülən çaylar,  
Zəhərdir, qanlıdır.

Ağ dəniz, Qara dəniz,  
Ölər, ələ verməriz . (21, s.81-82).

Aşıq Zülali Anadolu aşiq şerində həsrət və qərıblıq duyğusunu yüksək poetik səpgidə tərənnüm edən sənətkar kimi geniş araşdırılmalı sənətkarlardan biri olub yaradıcılığı bu gün böyük maraq doğurur.

Anadolu aşiq məktəbinin XX əsr qüdrətli sənətkarlarından biri də **Sabit Müdami** (1918-1968) idi. Müdami də Pafos qəzasında dünyaya göz açmışdı. Uşaqlıq və ilk gənclik illəri Dəmir-döyər kəndində keçmiş, burada mədrəsə təhsili almış, «Qurani-Kərim»i mükəmməl öyrənərək ondan dərslər deməklə məşğul olmuşdur. Lakin bu dövr həyatı çox da uzun sürməmiş, ilk gənclik illərində Şəmsinur adlı bir qıza vurulmuş, onun məhəbbəti ilə şer düzüb-qoşmağa başlamışdır. Aşıq şeri üslubunda qoşduğu şerlərdə dünyəvi dəyərləri tərənnüm etmişdir. İlk sevgisindən uğursuzluğa tuş gələn Aşıq Müdami şer yaradıcılığında çox tez şöhrətlənir. Dini mövzuda və klassik üslubda yazdığı şerlərlə yanaşı, o, aşiq şeri şəkillərində də gözəl nümunələr yaradır. Nağıl motivləri əsasında yaratdığı məhəbbət dastanları «Əlişir və Gül», «Seyfi Yülyəzən», «Yetim Vəzir Dürrü Qılan» və başqaları ona böyük şöhrət qazandırır. Müdami xalq arasında «Ata», «Müdami ata» təxəllüsləri ilə də tanınmışdır.

Aşıqanə şerlərində Müdami Ata gözəlliyi vəsf eləyən qüdrətli söz ustasıdır. O da öz sələfləri kimi sufi dünyagörüşünə bağlı sənətkardır. Vəsf elədiyi gözəlin bu dünyada müvəqqəti olmasından qəm yeyir, onun axirət dünyasının daha şən keçəcəyinə inansa da bu idcyanın üzərində elə möhkəm dayana bilmir. Gözəlinin bugünkü dünyasını, real həyatını və gözəlliklərini vəsf eləyir, onu «yer üzünün incisi» adlandırır. «Ayır-

ma», «Olmayınca», «Ram olur mənə», «Dünya», «Əfşar qızı», «Məni» və b. şerlərində bu cəhət diqqəti cəlb edir.

Müdami Ata öz kökünə bağlı sənətkardır. Onun üçün türkün keçib gəldiyi bütün torpaqlar doğmadır, türkün yaşadığı hər bir qarış ona əzizdir:

Ta Orta Asiyadan daşib gəlmişik,  
Bu yurd arasına, yolumuz bizim.  
Çoxaldığca qərbi, şərqı almışiq,  
Dərbənddə var Dəmirqapımız bizim.

Bir örnəyi aldıq Ceyhundan, Nildən,  
Sözüm həqiqətdir dərni-dildən.  
Suriyadan, İraqdan, hətta Babiləndən  
Kürreyi ərz tutdu, qanımız bizim.

...Müdami, çox şükür dinimiz islam,  
Gün kimi münəvvər şərqdən qərbə tam.  
Adamsız düşməndən alar intiqam,  
Hər b edər tufənglə, topumuz bizim (21, s.125-126)

Müdami poeziyasında türkün milli qüruru, qəhrəmanlığı, dönməzliyi böyük ruh yüksəkliyi ilə tərənnüm edilir. O, xalqını düşmən qarşısında məğlubedilməz görmək istəyir. Lazım gələrsə bir qarış torpağı uğrunda top-tufənglə vuruşmağa hazır olduğunu bildirir. Qəhrəmanlıq və cəngavərlik «igidlik və şücaət türkün aqınıdadır» deyən Müdami onun əzəli və əbədi qəhrəmanlığını vəsf eləyir.

Aşığın poeziyasında təbiətin tərənnümü xüsusi yer tutur. O, bəzən təbiətin kiçik bir parçasını götürüb mənalandırır, onun elə incə görünüşlərini göz önünə çəkir ki, insan gözü qarşısında təbiətin füsunkar gözəlliklərinin silsilə mənzərəsi yaranır:

Hər tərəf zümrüdü, yaşıl,  
Nə gözəldir Arpaçayı.  
Sular axar mışıl-mışıl  
Cənnət eldir, Arpaçayı.

Qışda qara bürünənnər,  
Yazda gülə hörülənlər.  
O üfüqdə görünənlər  
Sıra dağdır, Arpaçayı.

...Səni öyər cümlə dəhan,  
Bir mənzərən dəyər cahan  
Səlim, Pofos, Qars, Ərdahan,  
Gölə, Çıldır, Arpaçayı.

...Dədəm oğuz əslimizdə,  
Qəhrəmanlıq nəslimizdə,  
Sabit Müdam vəsfimizdə  
Coşan seldir, Arpaçayı. (21, s.49)

Müdamı Ata əruz vəznində klassik şerlərlə yanaşı, öyüd və nəsihətlə dolu mənzumələr, dini şerlər - mərsiyə və nohələr də yazmışdır. O, şöhrətli bir sənətkar kimi bütün mənalı ömrünü xalq sənətinə həsr etmişdir.

XX əsrin əvvəllərində yaradıcılığında mistik-dini poeziya ilə dünyəvi şerin çarpazlaşdığı qüdrətli el sənətkarlarından biri də **Camal Xoca (1882-1957)** idi. Camal Xoca Qarsın Kağızman qəzasının Camışlı kəndində dünyaya gəlmiş və bütün ömrü boyu bu kənddə yaşamışdır. O, burada mədrəsə təhsili almış, «Quranı» öyrənmiş, sonra da zamanəsinin qüdrətli bir ruhanisi kimi onu tədris eləməyə başlamışdır. Həyatının ilk gənclik illərində dini-mistik şerlər yazan, əruzun ən müxtəlif bəhrələrində

söz qoşan Camal Xoca nəsiibəndi tərziyyətinin təsirindən uzaqlaşaraq xalq şəri üslubunda şerlər yazmağa başlayır. Anadolu aşiq məktəbi ənənələrinə yaxınlaşır, əslində onu qəbul edir. Bu məktəbin təsiri altında tamamilə yeni üslublu şerlər yazmağa başlayır, qısa müddətdə Anadolunun şöhrətli el şairlərindən birinə çevrilir. Lakin şerlərində tez-tez dini, tərziyyətinin təsiri altında formalaşmış fikirlər də özünə yer tapır. Dünyanın faniyi, insanın bu dünyada bir qonaq olması, əvvəl-axır Allahın dərgahında öz əbədi güzəranına qovuşacağı barədə dini-mistik fikirlər onun şerlərinin başlıca qayəsidir. Bu baxımdan Camal Xocanın «Min üç yüz yetmiş üç», «Gecələrdə», «Yer yedi, yedi», «Müdamı», «Dəyərsən», «Ağlar», «Gəlmədedir», «Allalı-allah» və b. şerləri xüsusilə maraqlı doğurur.

El sənətkarının yaradıcılığında ümumilikdə ayrılıqdan, sevgi uğursuzluğundan, ağır güzərandan, həsrətdən doğan bir kədər var. Bu kədər bəşəri kədərdir, təkəcə aşiqin şəxsi dərdi, iztirabı deyil, türkün ağır məişət həyatından doğan bir kədərdir. İnsanın güzəranının yamanlığı, onun ağır həyatı Xoca Camalı yandırır yaxır:

Bu dünyaya göz açanlar,  
Ağlar gəldi, ağlar getdi.  
Hər doğulan etdi feryad,  
Ağlar gəldi, ağlar getdi. (21, s.155)

Bu kədər onun sonrakı dövr yaradıcılığında da özünü göstərir və ümumilikdə sənətkarın yaradıcılığının başlıca mahiyyətinə çevrilir.

Xoca Camal Anadolu aşiq məktəbində öz dəsti-xətti, üslubu ilə seçilən sənətkarlardan biri kimi qalmaqdadır. Lakin o, XX əsr Anadolu aşiq məktəbinin ümumi inkişaf xəttini təmsil eləmir. Həmin əsrin 30-cu illərindən başlayaraq aşiq poeziyasına



yeni bir nəfəs gəlməyə başladı. XVII-XVIII əsr aşığı poeziyasındaki qabaqcıl ənənələr Anadolu aşığılarının yaradıcılığında təkrar olunmağa başladı. Tərkidünyalıq dünyagörüşünü dövrün qabaqcıl demokratik baxışları əvəz etdikcə aşığı poeziyası özü də məzmun çevrəsində təzələnir, yeni-yeni şəkilləri əhatə edir, sənətkarlıq cəhətdən daha mükəmməl bir poeziyaya çevrildi. Yunis İmrə, Qayğısız Abdal, Pir Sultan, Qaracaoğlan, Dərtli, Seyrani, Quloğlu, Dəli Boran, Dadaloğlu və başqa bu kimi ustad sənətkarların ənənələri yenidən dirçəlməyə başladı. Bu cəhət Aşığı Alı İzzət, Aşığı İhsani, Aşığı Şah Turpa, Aşığı Hüseyin Çıraqlıman və başqalarının yaradıcılığında özünü aydın göstərirdi. Dövrün görkəmli sənətkarlarından olan Aşığı Veysel isə xalq arasında daha böyük şöhrət qazanmışdı. Müasirləri kimi, Aşığı Veysel yaradıcılığında da kökə qayıtma qüvvətli idi.

Yeni dövr Anadolu aşığıları poetik düşüncədə özlərinin klassik üslubuna qayıtmaqla Anadolu məktəbinin zəngin tarixi ənənələrini bərpa edir, bu məktəbin yeni dövr şerinin məzmun istiqamətini müəyyənləşdirirdilər. Aşığı Veysel şerlərinin birində oxuyuruq:

Neyim nə olacaq, əldə neyim var,  
Qaracaoğlan, Dərtli, Yunis soyum var. (22, s.34).

Anadolu aşığı şerində yeni mərhələ olan bu dövr sənətkarların, eləcə də Aşığı Veysel yaradıcılığının ayrıca tədqiqata ehtiyacı vardır. Çünki bu dövr öz spesifik xüsusiyyətləri ilə bir çox cəhətdən seçilir. Əgər Şirvan aşığı məktəbi sovet ideologiyasının təsiri ilə klassik ənənələrindən qismən uzaqlaşmış, məzmun cəhətdən nə qədər kasıblaşmışdısa, Anadolu aşığı şeri həmin dövrdə tərkidünyalıq görüşlərindən təmizlənib yetgin ictimai məzmunla zənginləşməsinə davam etdirə bilmişdi. Bu isə aşığı

məktəbinə daha geniş etiraz motivlərinin, eləcə də mövzu, məzmun və üslub müxtəlifliyinin gəlməsi ilə əlamətdar olmuşdur.

Göründüyü kimi, Anadolu aşığı məktəbi özünün tarixi yüksəlişində bir çox qüdrətli sənətkarlar yetirdi. Amma onlar içərisində neçə yüzillikləri ötür keçməsinə baxmayaraq Yunis İmrə zirvəsi hələ də bütün zirvələrdən ucadır, yenməzdir və güman edirəm ki, bundan sonra da uzun yüzilliklər ərzində bu ucalığını qoruyub saxlayacaqdır.

**Yunis İmrə (1240-1320).** Anadolu aşığı məktəbinin yaradıcısı və qüdrətli simalarından olan Yunis İmrə dünən olduğu kimi, bu gün də müasirdir və laməkandır. Doğum və ölüm tarixi dürtüst məlum deyildir. Lakin aparılan çoxsaylı araşdırmalar onun XIII yüzilliyin ortaları, XIV yüzilliyin ilk rübündə yaşayıb yaratdığını təsdiqləyir.

Yunis İmrənin türk dünyasının hansı bucağında dünyaya gəldiyi, hansı ölkəsinin qucağında uyuduğu məlum deyildir. Onun məzarının müxtəlif yerlərdə olduğu iddia edilir. Yunis İmrənin qəbri ilə bağlı rəvayətlər çoxdur, əslində böyük sənətkarın beş yerdə, o cümlədən Azərbaycanın Qax bölgəsində qəbri olduğu güman edilir. Onların hansı Yunis İmrənin həqiqi qəbridir, məlum deyildir. «Bəzi dəlil və rəvayətlərə söykənərək bunlardan Əskişəhər – Sarıgöydəki məzar Yunis İmrənin həqiqi məzarı olaraq qəbul edilmiş və burada bir xatirə düzəldilərək 6.05.1949-cu ildə bir təntənəli mərasim qurulmuşdur. Son illərdə Yunis İmrənin qaramanlı olduğu da iddia edilir» (23, s.61).

Yunis İmrənin tərcümeyi-halı barədə əldə ətraflı məlumat yoxdur. Bir sıra rəvayətlərə görə o, yazıb-oxumaq bilməmişdir. Bizə gəlib çatan şerlərinin bir qisminə bunu təsdiqləyən faktlara da təsadüf edilir. Onun bütün bilik və mərifətinin, savad və elminin ilahi varlıqla bağlı olması, şerlərinin haqdan gəlməsi,

cəmiyyətdə nüfuz etibarını ilə Həzrəti-Məhəmməd peyğəmbər-ələhissəlam bərabərinə yüksəldilməsinə də təsadüf edilir. Aşıq Çələbi öz təzkirəsində Yunis İmrə barədə deyirdi: «Gərçi-ümmidi, amma dəbistani – Xuda sebakxanıdır» (oxuyub-yazan deyildi, ancaq Tanrı məktəbini keçmişdir). Yazıb-pozmaq bil-məsə də dövrünün bu böyük nəğməkarı islam-sufi və təkkə dəyərlərini dərinlən mənimsəmiş, bir əxlaqi dəyər kimi sufiliyi qəbul etmişdi. Müxtəlif dövrlərdə yazdığı şerlərində təsəvvüf və sufi görüşlərini aydın ifadə etmiş, daim dünyəvi dəyərlərə yiyələnməklə, özünün dediyi kimi, «Rumu, Şamı» - Anadolu və Suriyanı dolanıb gəzməklə bütün «yuxarı elləri» də – Azərbaycanı və İrani dolaşmış, hər çiçəkdən bir zərrə bal yığmaqla dövrünün ustad sənətkarı səviyyəsinə yüksəlmişdir. Yunis İmrənin həyatı ilə bağlı başqa bir qrup mülahizələrdə isə onun mükəmməl mədrəsə təhsili alması, Konyada oxuması, Mövlənə ilə də burada rastlaşıb tanış olması, ərəb və fars dillərini dərinlən öyrənməsi ehtimalları irəli sürülür. Lakin bu mülahizələri təsdiqləyən elə ciddi bir fakt hələ ki, ortada yoxdur. Tarixdə «İmrə» təxəllüslü bir çox aşıq və şairin olması, onların da müəyyən qisminin şerlərinin Yunis İmrənin adı ilə çarpazlaşması da baş vermişdir. Lakin əsl Yunis İmrə bütün İmrələr içərisində öz səsi, üslubu, parlaq zəkası, aydın əqidəsi ilə bərq vurub seçilir, sələflərindən və xələflərindən ayrılıb özünü tanıdır.

XI-XII əsrlərdə Anadoluda aşıq şerində təmiz türk dilində şer qoşub düzmək ənənəsi formalaşmışdı. Bir sıra saz şairləri canlı danışığı dilinə üstünlük verir, qoşub-düzdüyü şerləri yeni üslubun tələblərinə uyğunlaşdırmağa çalışırdılar. Yuxarıda deyildiyi kimi, ilahi eşq tərənnüm edənlərin çevrəsi genişlənir, ozan yeni tarixi prosesdə aşığa çevrilirdi. Təbii ki, bu dövrdə «aşığı sevənlər» – İmrələr//Əmrələr yaranırdı, onların böyük

əksəriyyəti sonradan sufi dünyagörüşlərinə yiyələnərək aşığı qəbul etdilər. Ehtimal ki, Yunis də həmin ənənələrə söykənərək sənət yoluna gəlmiş, bu yolun yolçusundan mövlanasına qədər bir yüksəliş keçmişdir. Yunis İmrənin aşığı ilə dərvişliyi arasında bir çarpazlaşma özünü göstərməkdədir. Sufiliyi qəbul etməklə, təkkə-dərviş ənənələrinə – ilahi eşqin aşığı düşüncəsinə qovuşan Yunis İmrə dərvişlikdən aşığığa doğru ayrılan yolun yolçusu olmuş, Anadolu aşıq məktəbinin əsasını qoymuş və burada yasəviçilik ənənələrinin ardıcıl davamçılardan biri kimi şöhrətlənmişdir.

Yunis İmrə yaradıcılığının başlıca cövhəri Allah eşqinin tərənnümüdür. Yaradıcılığının ilk dövrlərindən sufi-dərviş dünyagörüşü Yunis İmrəni islam qaynaqları ilə bağlamış, özünü «gözü yaşlı, bağı başlı» (yaralı) bir müsəlman dərvişi hesab edən bu eşq insanı dünyaya qovğa üçün deyil, sevda üçün gəldiyini fəş etmişdir. O, bütün türk qardaşlarını, bütün Anadolunu vəhdəti-vücuda – Allahın təkliyinə və böyüklüyünə itaətə çağırır, ondan başqa heç kəsinin olmadığını söyləyirdi:

Sənsən Kərim, sənsən Rəhim,  
Allah sənə verdim, əlim.  
Səndən səva yox bir kəsim,  
Allah sənə verdim əlim. (23, s.24)

İmrəyə görə insanın, eləcə də bütün dünyanın pənahı Allahdadır. Axan suların da, əsən küləklərin də yeganə sahibi və idarəedicisi Allahdır. İmrənin Allaha etiqadı o qədər böyük və əzəmətlidir ki, buna şübhə yeri yoxdur. Yunis İmrənin bu etiqadı ətrafında yüzlər və yüz minlərlə insan birləşir, Allaha şəkilsizlik və itaət əxlağını formalaşdırır:

O cənnətin ırmaqları,  
Axar allah deyə-deyə.  
Çıxıb islam bülbülləri,  
Oxur «allah» deyə-deyə.

\*\*\*

...Kimi yeyər, kimi içər,  
Mələklər min rəhmət saçar.  
İdris, Nəbi xələt biçər,  
Biçər, allah, deyə-deyə.

\*\*\*

İşıqdandır dirəkləri.  
Gümüşdəndir yarpaqları.  
Uzandıqca barmaqları  
Bitər, allah deyə-deyə.

\*\*\*

Haqqa aşiq olan kişi,  
Axar gözlərinin yaşı.  
Nurlu olur, içi, dıışı,  
Söylər, allah deyə-deyə.

\*\*\*

Miskin Yunus, var get daha,  
Bu günü qoyma sabaha.  
Sübh də üz tutub dərgaha,  
Gedər, allah deyə-deyə. (23, s.14)

Yunis İmrə bütün dünyaya Allahın yaratdığı bir möcüzə kimi baxırdı. Varlığın, dünyaya gəlişin səbəbini isə Allaha və onun yaratdığı gözəlliklərə bəslənən, yönələn ilahi bir sevgi ilə bağlayırdı. Yunis İmrəyə görə, bu sevgini insanın qəlbinə Allah özü vermişdir. Bu sevgi insana canla bir qəlibdə qovuşub, can Allahın dərgahına üz tutanda, sevgi də onun vücudundan uçub həməən dərgaha qovuşacaqdır:

Mən gəlmədim dava üçün,  
Mənim işim sevda üçün.  
Dostun evi könüllərdir,  
Könüllər yanmağa gəldim. (23, s.41)

İmrə sözün həqiqi mənasında öz eşqinə sadıq, sədaqətli bir insandır. O, insan xoşbəxtliyinin mənasını düzlükdə, doğruluqda görür, riyakarlığın, yalançılığın sonunun fəlakət olma qənaətini təsdiqləyir:

Yalançılıq eyləməyin,  
Eşqə yalan söyləməyin,  
Bilin yalan söyləyənin,  
Axır yeri zindandır. (23, s.49)

Yunis İmrə dövlətə, mala, şöhrətə, sana aldanmamağa çağırırdı. Çünki bunların heç birini insan özüylə axirət dünyasına aparmır. Dünya malından ötürü zülm etməməyi, zalımlıq göstərməməyi, dünyada heç nəyin daimi və əbədi olmadığı qənaətini təsdiqləyirdi:

Hanı mülkə mənim deyən,  
Köşkü saray bəyənməyən?  
İndi bir evdə yatarlar,  
Daş olubdur üstünləri.

\*\*\*

...Hanı o şirin sözlülər,  
Hanı o günəş üzlülər?  
Birdəncə qeyb oldu onlar,  
Heç görünməz nişanları.

\*\*\*

...Nə qapı vardır, girəsi,  
Nə yemək vardır, yeyəsi,

Nə işıq vardır, görəsi,  
Gecə olub gündüzləri.

\*\*\*

Bir gün sənə də ey Yunus,  
«Mənim» dediklərin qalar.  
Səni də bu hala salar,  
Necə ki, saldı bunları. (23, s.62)

Yunis İmrə insanlara dünyanın müvəqqəti olduğunu anlatmağa, onları bu müvəqqəti dünyada zordan, zülmədən əl çəkməyə çağırırdı. Çünki bu müvəqqəti dünyada əbədi və əzəli duyğular da var. İnsan köçür, onlar isə əbədi olaraq qalır, yaşayır. Bunlar **haqdır, ədalətdir, nurdur, insafdır, mürvətdir, vicdandır**. Ona görə də aşiq insanları bu həqiqətlərdən xəbərdar olmağa, cahillikdən əl çəkməyə çağırırdı:

Dünyaya gələn köçər,  
Bir-bir şərbətin içər.  
Bu bir körpüdür keçər,  
Cahillər onu bilməz.. (23, s.68)

Şerlərində ilk baxışda miskin, küskün, dərddli, kədərli görünən, nə doğulduğu ocağı bilinən, nə məzarı görünən Yunis İmrə türkün o qədər böyük, xoşbəxt sənətkarıdır ki, türk dünyasının hər hansı bucağından baxsan oranı şairin gülzarı, oymağı olduğunu görərsən. Yunis İmrənin cismi zərrə-zərrə, qəlpə-qəlpə qəlpələnib türk gülzarına səpələnib, ruhu can quşunu allahın dərghahına qanadlamb, yeddi yüz ildən artıqdır ki, onun sözü, nəğməsi türkün dilində-dodağımdadır. Yunis İmrə gör necə xoşbəxt sənətkardır ki, yeddi yüz ildir qoşquları türk ulsularını, obalarını dolaşa-dolaşa, bütün dünyaya, yaxın və uzaq, doğma və qərib ellərə, ölkələrə yayılmaqdadır:

Eşq dənizi mənəm, mən,  
Dənizlər heyran mənə.  
Dərya mənim qətrəmdir,  
Zərrələr ünman mənə. (23, s.49)

Yunis İmrə islam görüşləri, sufi baxışları və təkkə ənənələri ilə nə qədər bağlı olsa da o dövrünün qabaqcıl dünya görüşünü mənimsəyən, onu öz poeziyasında yüksək sənətkarlıqla əks etdirən qüdrətli bir söz ustasıdır. O, təriqətləri qəbul etsə də, sufi əxlağını islamın ən aparıcı dünyagörüşü kimi mənimsəsə də, ilahi eşqi vəsf cləyən bir sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. O, nə təriqət yaratmış, nə də qəbul etdiyi təriqətlərə aludəçilik göstərmişdir. Bir sufi aşiq kimi, öz yaradıcılığı ilə Anadoluda yasəviçlik ənənələrini davam etdirmişdir. O, dövrü üçün mürəkkəb siyasi şəraitdə Anadolu türkcəsinin yeni mərhələyə yüksəlməsində tarixi rol oynamışdır. Onun yaşadığı dövrdə ərəb, bəzi hallarda isə fars dili rəsmi dövlət dili hesab olunur, bütün dövlət işləri həmin dillərdə aparılırdı. Sonralar Aşiq Paşanın dediyi kimi, bu dövr türkün öz dilinə etibar etmədiyi bir dövr idi. Belə bir tarixi məqamda Anadoluda xalq şeri üslubunda anadilli poeziya yarandı, xalq içərisindən çıxan sənətkarlar türkün şirin ləhcəsində öz ana dillərində zəngin bir şeriyət yaratmağa başladılar. Bu işdə Əhməd Fəqih, Səyyad Həmzə, Xoca Dehqani, Gülşəhri, Aşiq Paşa və başqaları mühüm tarixi rol oynadılar. Onlar anadilli şerin divan ədəbiyyatını yaratdırsa, Yunis İmrə canlı xalq dilini şer, sənət dili səviyyəsinə yüksəldə bildi. O, bu dildə yeddilik və onbirlik şəkillərinin ölməz nümunələrini qəliblədi, heca vəznli şeri ərurun ənənəvi ölçüləri ilə bir sıraya çıxara bildi:

Danışmamaq gərəksə,  
Danışmağın xasıdır.  
Layiqli söz danışmaq,  
Könüllərin pasıdır.

Könüllərin pasını  
Əgər silmək istəsən,  
Elə bir söz söylə ki,  
Sözlərin qızasıdır.

«Küllü-haqq» dedi tanrı,  
Sən də sözü doğru de.  
Bu gün yalan danışan,  
Sabah utanasıdır. (23, s.29)

Yunis İmrə dördlük, yeddilik, on birlik şəkillərinə yeni poetik imkanlar verdi, onları aşiq dilində işlək şəkillərə çevirdi. Aşiq şerində yeni ölçülər və qəliblər yaratdı.

Yunis İmrəynən Anadolu aşiq məktəbi yeni mərhələyə yüksəldi, özünün başlıca yaradıcılıq ənənələrini formalaşdırdı.

Anadolu aşiq məktəbi Yunis İmrənin şəxsində aşiq poeziyasının qəliblərini yaratdı, onun forma, məzmun mündəricəsini müəyyənləşdirdi. Özündən sonrakı aşiq məktəblərinin meydana gəlməsinə, formalaşmasına həlledici təsir göstərdi, bədii fikirdə peşəkar ifaçılıq institutunun yeni modelini yaratdı. O, eyni zamanda ozan ifaçılığının milli yaddaşda arxaikləşməsinə, öz yerini aşiq yaradıcılığına vermə dövrünü başa çatdırdı. Aşığın ifaçı-sənətkar statusunu cəmiyyətdə qəti şəkildə bərqərar etdi.

## ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, IV c., s.139
2. Поспелов Г.Н. Теория литературы, М., 1978

3. Mir Cəlal. Ədəbi məktəblər, dokt.dis. Bakı, 1949
4. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti, Bakı, 1983
5. Rəfil Mikayıl. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, Bakı, 1958
6. Короглу Х.Г., Набиев А.М. Азербайджанский героический эпос, Баку, 1996, с.22-40
7. Nəbiyev A. Estetik düşüncədən milli ideologiyaya, «Azərbaycan» qəzeti, 27 may 2002
8. Кокяра Дж. Истори фольклористики в Европе, М., 1960
9. Köprülü F. Türk saz şairləri, Ankara, 1962
10. Nəbiyev A. Ozan-aşiq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. Bakı Universitetinin Xəbərləri Humanitar Elmlər Seriyası. Bakı, 2002, №3, s.53-63
11. Azərbaycan musiqi alətləri, Bakı, 1956
12. Азербайджанские мугамы, М., 1947
13. Türkiyə tarixi, I c., (1018-1300), Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1990
14. Çetin Yetkinez. Etnik və Toplumsal Yönürlü Türk Hərəketləri və Devrimləri, I c., İstanbul, 1974
15. Masa Ansiklopediyası, İstanbul, 1972
16. Bektaş gülləri, İstanbul, 1973
17. Pir Sultan Abdal. Hayatı. Sanatı, Sirləri, ikinci basılış, İstanbul, 1969
18. Dertli və Seyrani. Sanatı. Eseri, başkə hazırlayan Cahit Öztelli, İstanbul, 1964
19. Dadaloğlu. Şerləri. İstanbul, 1996
20. Türk xalq şeri antologiyası. İstanbul, 1972
21. Anadolu aşıqları. Bakı, 1993
22. Aşiq Veysel. Dostlar Banı Hatırlasın. 4-cü başqı, İstanbul. 1974
23. Yunis İmrə. Güldəstə, Bakı, 1992
24. M.Qasımlı. Aşiq sənəti. Bakı, 1996

## ŞİRVAN AŞIQ MƏKTƏBİ

Aşiq yaradıcılığının özünəməxsus tarixi təkamül və inkişaf mərhələsi keçdiyi qədim mədəniyyət mərkəzlərindən biri də Şirvanıdır. Şirvanın inzibati-ərazi bölgüsü orta əsrlərdən çox-çox qabaq həmin ərazini əhatə edən istila və talanlarla bağlı tez-tez dəyişsə də o, özünün ilkin ərazisinin böyük bir hissəsini əsasən qoruyub saxlaya bilmişdir. «Müxtəlif dövrlərdə Şirvanın bir hissəsi Atropaten dövlətinin tərkibində olmuş, Şirvanın Şimal hissəsi isə Cənubi Dağıstanın şəhər və yaşayış məntəqələrinin sərhəddinə qədər uzanıb getmişdir» (1, s.13). Şirvan ən qədim mənbələrdə Xəzərin qərb sahilı boyu Kür çayından cənuba uzanıb gedən, orta əsrlərdən əvvəlki Ağvan, yaxud Qafqaz Albaniyasının böyük bir hissəsini əhatə edən ərazi kimi təqdim edilir (1, s.13).

Şirvan toponimi barədə müxtəlif fikirlər vardır. «Həmin toponimə bir sıra ölkələrin yer adlarında – türk Kürdüstanında, Şimali İraqda, Cənubi Azərbaycanda (qərb hissəsində) Xoydan cənubda və Xorasan yaxınlığında təsadüf edirlər. Bu toponim İraq tayfalarından birinin adı kimi də xatırlanır» (1, s.13). İraq atlasında Şirvan bir tayfanın yaşadığı ayrıca bölgə kimi göstərilir (2, s.64). Başqa bir mülahizəyə görə Şirvan Ənuşirəvan şahın adı ilə bağlı «Şirlər ölkəsi», yaxud «Süd gölü» ölkəsi adıyla əlaqələndirilir (3, s.34-35). Şirvanşahların orta əsr tarixinin araşdırıcısı V.F.Mironskiye görə «Şirvanı Şərqi Qafqazın Xəzərin cənub sahillərindəki qədim yaşayış məntəqələri ilə əlaqəsi olan bir sıra adlar sırasına daxil etmək mümkündür (Gilan, Deylam)» (3, s.35). Başqa bir mənbədə isə Şirvanın şirvanşahlığın qədim mərkəzlərindən olduğu və onun XVII əsrin sonlarına qədər mövcud olması təsdiqlənir. Şirvanın tarixi-

coğrafi xarakteristikası tarixşünas S.Aşurbəyli tərəfindən daha geniş əhatə olunmuşdur (1, s.13-18).

Bizim eramın VI əsrindən adı çəkilən ərazidə yaranmış Şirvanşahlar dövləti min ildən artıq bir müddətdə fəaliyyət göstərmiş, Azərbaycan xalqının mədəni-tarixi, sosial-iqtisadi yüksəlişində mühüm rol oynamışdır. Şirvanşahlar dövlətinin tarixi bugünkü milli tarixşünashğın ən az öyrənilmiş sahələrindən biri olsa da, dünya tarixşünaslığının hələ də diqqət mərkəzindədir. Qafqazda, eləcə də bütün Yaxın Şərqdə orta əsrlərin qüdrətli feodal dövlətlərindən olan, qədim dövrlərdən geniş ərazidə mədəni tərəqqinin yüksəlişində mühüm tarixi rol oynayan Şirvanşahların tarixdəki rolunun geniş şəkildə açıqlandığını söyləmək olmaz.

Məlumdur ki, Şirvan çox qədimdən Şimaldan Dərbənd və Dariyal keçidləri vasitəsilə Azərbaycan ərazisinə qədim köçəri və oturaq tayfaların ilkin axınlarını qəbul edən ərazilərdəndir. Məhz burada yerli tayflarla Qafqaz, irandilli və prototürk tayfaların ilkin təması və qarşılıqlı əlaqə prosesləri baş vermişdir. Son dövrlərdə bir sıra araşdırıcıların ayrı-ayrı mülahizələrində bu tarixi yaradıcılıq prosesi əsassız olaraq inkar edilir. Şirvan ərazisində müxtəlif dilli etnosların qarşılıqlı differensiasiyası təhrif edilir, həmin proseslər xeyli sonralara, həm də başqa regionlara köçürülür. Məhz bu ərazidə Azərbaycan xalqının və Azərbaycan dilinin yaranması üzərinə kölgə salınır, Azərbaycan dilinin təşəkkül və formalaşma qaynaqları yanlış qəliblərə ötürülür, azərbaycançılığın tarixi yaradıcılıq ənənələri nəzərdən qaçırılır, bir sıra hallarda isə tam təhrif edilir. Bu isə əslində Şirvanda yaranıb meydana gəlmiş milli-mənəvi və əxlaqi dəyərlərin inkarına aparıb çıxarır.

Yuxarıda deyildiyi kimi, «Azərbaycançılıq b.e.ə. IV əsrdə müstəqil Azərbaycan dövlətinin ən qədim sələfi olan Atropaten

dövləti ərazisində meydana gəlmişdir» (4, s.54). Bu dövlət isə ərazinin türk mənşəli daha qədim sakinləri olan kutilərin, manilərin başqa gəlmə tayfalarla qaynayıb-qarışması sayəsində meydana çıxan «atarpatakana» adlı super etnosun yaşadığı və xeyli sonra «Atropaten» adlanan qədim dövlətin tərkibində aparıcı mövqeyə malik olmuşdur (5, s.5). Azərbaycanlılar tarixin yeni səhifəsində yerli və gəlmə türk etnosların qarşılıqlı təmasından doğub törəyən, onların bir sıra mənəvi-əxlaqi dəyərlərini qəbul edib yeni estetik dəyərlərlə zənginləşdilər. «Atropaten ərazisində gəlmə və yerli etnosların qarşılıqlı differensiasiyası maraqlı yaradıcılıq prosesini formalaşdırmışdır. Türklərin özü ilə gətirdikləri prototürk düşüncəsi, - məsələn, yarımçıq türk panteonu, qədim türk mifoloji sistemi, tanrıçılıq görüşləri və s. burada qədim türk, türk-Atropaten sinkretizmində yeni superetnosu (azərbaycanlıları) formalaşdırdı. Bu superetnos öz erkən soykökünü böyük mühafizəkarlıqla türk və İran mənşəli etnosların mədəni düşüncəsindən – dilindən, mənəvi dəyərlərindən fərqli dil və mədəni dəyərlər yaratdı. Yeni superetnosun formalaşdığı mədəni-kulturoloji vahidlər heç bir assimilliyasiya prosesinə uğramadan tarixən özlərinə məxsus məskunda (ərazidə) azərbaycanlıları və onlara məxsus yüksək estetik düşüncəni – azərbaycançılığı bərqərar etmişdir (4, s.54). Azərbaycan tarixşünaslığında xalqımızın etnik soykökü, türklərin bu günkü ərazilərə gəlmələri, Azərbaycan xalqının yaranması ilə bağlı fikir ayrılıqları vardır (6, s.17-40).

Azərbaycançılığın Atropaten ərazisindən kənar, daha fərqli etnos və tayfaların differensiasiyasının nəticəsi olması, burada hun-qıpçaq və oğuz türklərinin başlıca yaradıcı funksiyalarda çıxış etdiyini ehtimal edən mülahizələr də vardır (7, s.91-110). Həmin mülahizələrdə Azərbaycan xalqının formalaşmasında hun-qıpçaq və oğuz türkləri ilə yanaşı, adı hələ qəti şəkildə

dürüstləşdirilməyən «bir sıra azsaylı qeyri-türk mənşəli etnoslar»ın da iştirak etdiyi göstərilir (7, s.110). Azərbaycan xalqının Atropaten ərazisində differensiasiya prosesində iştirak edən həmin «azsaylı qeyri-türk mənşəli etnosların» kimliyi, onların azərbaycanlıların yaranmasındakı differensiasiyasının başlıca istiqamətlərinin dürüstləşdirilməsi təbii ki, azərbaycançılığın Atropatenlə tarixi əlaqəsini aydınlaşdırmağa yeni həlledici argumentlər olardı.

Tarixi mənbələr isə göstərir ki, türk-ımonqol tayfaları Şimali Avropaya bizim eradan əvvəl yox, bizim eranın ilk əsrlərində gəlmişlər (8, s.152). Hunların Azərbaycan ərazisinə gəlişiyə bağlı mülahizələrdə isə «b.e. minilliyinin yarısına qədər bu ərazilərdə heç bir hunun olmadığı məlumdur. Xunlar isə hunlar deyildi». Onlar b.e. II əsrinin 50-60-cı illərində Volqa sahillərinə qədər gəlib çıxmışlar» (6, s.289-291). Bütün bu faktlar işığında müxtəlif soylu, müxtəlif dilli etnosları Şimal qapısından qəbul edib bu ərazini Azərbaycan xalqının formalaşması və qarşılıqlı differensiasiyasının qaynar ocağına çevirən Şirvan irəli sürülən ehtimal və forziyyələrin həqiqətə nə dərəcədə uyğun olmasından, tarixi faktların onu hansı səviyyədə təsdiq etməsindən asılı olmayaraq Azərbaycan xalqının formalaşdığı, milli Azərbaycan dövlətçiliyinin mükəmməl əsasının qoyulduğu ərazilərdən biridir. B.e. ilk yüzilliklərindən Şirvan da, onun geniş hissəsini əhatə edən Atropaten ərazisində qeyri-türk tayfalarının bu regionun qədim türk mənşəli, yaxud həmin ərazilərə gəlib-qayıdan köçəri türk tayfaları ilə qarşılıqlı differensiasiyası mövcud olmuş, bunun nəticəsində də yeni superetnos olan azərbaycanlılar meydana çıxmışlar. Uzun tarixi müddət ərzində onlar daha geniş ərazilərə səpələnib yayıldıqca həmin ərazilərdə ümumazərbaycan mədəniyyətinin əsasını qoymuşlar. VI əsrdən başlayaraq Şirvanşahlar dövlətinin yaranması

isə mədəniyyətin tarixi yüksəlişinə həlledici təsir göstərmiş, memarlıq, rəngkarlıq, musiqi sənəti ilə yanaşı söz sənətinin, xüsusilə ozan yaradıcılığının inkişafına münbit zəmin hazırlamışdır.

Şirvan qədim dünyanın bir sıra inkişaf etmiş mədəni ölkələri ilə tarixi əlaqələrdə olmuş, Şərq və Qərb mədəniyyətinin aparıcı nailiyyətləri ilə yaxından tanış olmuşdur (1, 281).

Ərəb istilalarının bu ərazilərdəki qədim mədəniyyətlərin olub-qalanını yerlə-yeksan etməsi, bütün milli, maddi və mənəvi mədəniyyət nümunələrinə, o cümlədən ozan yaradıcılığına yeni ictimai-tarixi şəraitdə son qoyması tarixi bir həqiqət kimi unudulmazdır (9, s.123).

Professor M.H.Təhmasib haqlı olaraq yazırdı ki, V-VII əsrə qədərki ədəbiyyat tariximizdən bu gün əlimizə hər hansı bir nümunənin gəlib-çatmaması o demək deyildir ki, həmin dövrlərdə ədəbi düşüncəmizin meydanları sözsüz, ədəbi-bədii ənənəsiz olmuşdur, əksinə, həmin əsrlərdə bədii sözümlərin ən gözəl nümunələri yaranıb yayılmışdı, onlar sadəcə olaraq gəlib bu günümüze çatmamışdır (10, s.25). Bu həqiqəti bir sıra ərəb tarixi qaynaqları ilə yanaşı, qədim mədəniyyətimizdən xəbər verən ədəbi-bədii mənbələr də təsdiq etməkdədir. M.Qaşqarının «Divani lüğət-it türk» əsərindən məlum olur ki, hələ XI əsrdə şifahi poeziyamızın kamil şəkli formaları, məsələn, atalar sözü, məsəl, qoşma, gəraylı və s. dildə işlək şəkillərdən olmuşdur (11, s.232). F.Köprülü isə VIII-XI əsrlərdə Anadoluda saz şairlərinin özünəməxsus sənətkarlıq ənənələrinə malik olduklarını göstərirdi (9, s.143). Həmin mülahizələri yeni faktlarla zənginləşdirməyə cəhd edən M.H.Təhmasib isə məntiqinin gücünə əsaslanaraq yazırdı: «Zəmanəmizə qədər yaşayıb gəlmiş bir sıra nümunələr sübut edir ki, Nəsimi dövründə (yəni XIV əsrdə – A.N.) xalqımız kollektiv yaradıcılığının məhsulu

olan mərasim nəğmələri də, dastan yaradıcılığının əsas növləri də, bayatı, gəraylı, qoşma formalarında yaranıb-yaşayan xalq şeri mövcud imiş» (12, s.4). Türk xalq şerinin son vaxtlarda açığlanan qaynaqları, xüsusilə ozan sənəti əsasında aşiq ifaçılığının institunun yaranma tarixiylə bağlı qaynaqlar bu mülahizələrin doğruluğunu bir daha təsdiq etməkdədir (4, s.53).

Anadolu ədəbi mühitində yeni təşəkkül mərhələsi keçən aşiq institutu tarixən çox qısa müddətdə pərvəriş tapdı. Bir sıra ictimai-tarixi, siyasi və sosioloji səbəblərlə bağlı yaxın və uzaq ellərdə əks-səda verdi. Anadolu ictimai həyatına qismən yaxın və oxşar sosial şərait Şirvanşahlar dövləti ərazisi üçün də səciyyəvi idi. Burada yaranıb yüksələn xalq yaradıcılığı ənənələri anadilli şerimizin şifahi və yazılı qollarının formalaşmasına həlledici təsir qaynaqları kimi özünü göstərir.

XI yüzillikdən başlayaraq Azərbaycanda poeziya ənənələri güdrətli yüksəliş dövrünə qədəm qoydu.

Şirvanşahlar sarayı ətrafında tanınmış saray şairləri cəmləşdi. Sufi görüşləri ilə məşhur **Baba Kuhi ibn Bakuyə** özünün sufi şerlərindən ibarət divanını yaratdı (1, s.219). Fələki və Xaqani Şirvanilər Azərbaycan şerinin ilk güdrətli nümunələrini qələmə aldılar. «XII əsrdə III Mamçöhr və I Axistanın dövründə Şirvanşahlar sarayında Azərbaycan poeziya məktəbi meydana çıxdı ki, onun da başçısı «şairlər şahı» (məlik-əş-şüəra) Nizam ad-Din Abu-l-Ala Gəncəvi idi. O, cyni zamanda III Maniçöhrün saray şairi və Şirvanşahların baş nədimi – məsləhətçisi hesab edilirdi». (1, s.219). Bu dövrdə saray ətrafında birləşən şairlər içərisində İzzəddin Şirvani və başqaları özlərinə böyük şöhrət qazanmışdılar.

XII əsrdə yaradıcılıq ənənələri ilə dünya poetik düşüncəsində yeni mərhələ yaradan **Nizami Gəncəvi (1141-1209)** Azərbaycan şerində mühüm hadisə idi. Nizami yaradıcılığı Azər-



baycanın Şərqi qüdrətli poetik ənənələrinin beşiyi olduğunu təsdiq etdi. Maraqlı məsələlərdən biri Nizaminin Şirvan poetik ənənələri ilə bağlılığıdır. Sufi qaynaqları ilə sıx əlaqəli olan əxilik təriqətinin ardıcıl tərəfdarı olan Nizami Gəncəvi sarayı qəbul etməsə də şahlara öz əsərlərini göndərmiş, I Axistanla səmimi münasibətlər yaratmışdı (13, s.27, 35).

XI-XII əsrlər Şirvanda anadilli şerin, xalq şeri üslubunun, aşiq sənətinin tərəqqi edib yüksəlməsi ilə də əlamətdar idi. Həsənoğlu anadilli şerin ilk yazılı nümunələrini yaratdığı kimi, Şirvanşahlar sarayı ozan yaradıcılığı zəminində meydana çıxan aşiq ifaçılığı institutunun formalaşmasında fəal rol oynadı. Anadolu ədəbi mühitindən fərqli olaraq, şifahi ənənələrin yaranıb yayılması Şirvanda özünəməxsus bir yolla inkişaf edirdi. Saray həmin ənənələri – xüsusilə saz-söz ənənələrini istiqamətləndirirdi. Şirvanşahlar sarayında xüsusi sazanda dəstələri formalaşmağa başlamışdı. Onların repertuarı sürətlə ozan repertuarından ayrılıb yeni istiqamətə yönəlirdi. Aşiq sənətinin peşəkar ifaçılıq institutu kimi formalaşmasında saray mühitinin təsiri xüsusilə güclü idi. XI-XII əsrlərdə Şirvanşahlar sarayında xüsusi ozan dəstələri fəaliyyət göstərirdi. Osmanlı dövləti kimi, Şirvanşahlar dövləti də aşiq sənətinə xüsusi diqqət yetirir, bu peşəkar ifaçıların cəmiyyətdəki nüfuzuna önəm verirdilər (14, s.157-159).

XI-XII əsrlərdə Şirvanda saz sənəti, xalq şeri şəkilləri kütləviləşmiş və xalqın milli məişətinə daxil olmuşdu.

XIII əsrdə Anadoluda şifahi yaradıcılıq ənənələrinin güclənməsi, xüsusilə Yunis İmrənin yaradıcılığında təsəvvüf-sufi dünyagörüşün bədii əksi, Anadolu aşiq məktəbinin meydana gəlməsi Şirvanda şifahi yaradıcılığa təkan verdi. Klassik poetik ənənələrin, xüsusilə anadilli şerin yüksəlişi ilə yanaşı, burada aşiq yaradıcılığı yeni mərhələyə yüksəldi.

Yunis İmrə məktəbinin təsiri ilə Şirvanda aşiq məktəbi meydana çıxdı, özünəməxsus saz-söz ənənələri formalaşdı.

Şirvan aşiq məktəbi XIII-XIV əsrlərdə özünün peşəkar ifaçılıq və dastançılıq repertuarını bərqərar etdi. Ozan üslubu zəminini əsas götürməklə o, təkkə-dərviş, qam-şaman ənənələrindən tamamilə fərqli ifaçılıq və improvizatorçuluq institutu kimi şöhrətləndi. Yunis İmrənin, eləcə də Anadolu aşiq məktəbinin bir sıra qabaqcıl sufi görüşləri bu məktəbin həm ifaçılıq, həm də dastançılıq repertuarında özünü göstərməyə başladı. Xalq şerinin aparıcı şəkilləri ayrı-ayrı ifaçı aşıqların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçdiyi kimi, ənənəvi nağıl süjet və motivləri də aşiq ifasına daxil olub məhəbbət süjetləri kimi yaradıcılıq mərhələsi yaşadı. «Şah İsmayıl», «Əsli-Kərəm», «Aşiq Qərib» və başqaları bu cəhətdən peşəkar repertuarda daha çox yer tutmağa başladı.

Şirvan aşiq ənənələrinin ədəbi məktəb səviyyəsinə yüksəlməsində Şirvanın onlarla adı bəzə gəlib çatmayan saz-söz sənətkarlarının yaradıcılığının mühüm əhəmiyyəti oldu (9, s.24-26). Bunu, eyni zamanda aşiq yaradıcılığının başlanğıcı kimi götürülən və XVI əsrdə bəzə gəlib çatan Qurbani şerinin forma, məzmun, sənətkarlıq xüsusiyyətləri, eləcə də adı şairliklə aşiqlik arasında qüdrətli bir yaradıcılıq ənənəsi kimi şöhrətlənən, əslində isə hələ öyrənilməmiş qalmaqda davam edən Yunis İmrə sənəti də təsdiq etməkdədir.

Anadolu aşiq ənənələri məhdud çərçivədə qalmadı, sürətlə yaxın və uzaq ellərə yayıldı, ilk mükəmməl törənişini isə Şirvanda tapdı. Şirvan məktəbi həmin dövrdə burada yeni yaradıcılıq ənənələri bərqərar etdi, **Molla Qasımın (1230-1325)** şəxsinə forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəldi. Yunis İmrənin müasiri olmuş Molla Qasım haqqında bəzə az məlumat gəlib çatmışdır. Lakin gəlib çatanların özü

onun yaşadığı dövr və yaradıcılıq yolu ilə bağlı bir sıra faktları dürüsləşdirməyə kifayət edir.

Molla Qasım barədə ilk məlumatı Salman Mümtaz vermişdir (15, s.107). Aşıq yaradıcılığının ciddi toplayıcısı və tədqiqatçısı olan S.Mümtaz Molla Qasımın iki tənisini və bir gəraylısını «El şairləri» (15, s.109-110) kitabında çap etdirmişdir. Sonra isə aşığın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqat işlərinin aparılmasını vacib hesab edən S.Mümtaz ilk müşahidə və mülahizələrini özünün «Molla Qasım və Yunis İmrə» (18, s.1) məqaləsində ümumiləşdirmişdir. Həmin məqalədə müəllif Molla Qasımın Yunis İmrənin müasiri olmaqla yanaşı, onun Həsənoğlu ilə bir dövrdə yaşayıb yaratdığını qeyd etmişdir. Salman Mümtaz Molla Qasımın «el şairi» adlandırsa da onun öz dövründə anadilli şerimizin görkəmli bir nümayəndəsi kimi təqdim etmiş, xalq şeri üslubunda qoşub düzdüyü şerlərlə xalq içərisində şöhrətli bir sənətkar kimi tanındığını göstərmişdir (18, s.21).

Salman Mümtazın repressiyasından sonra anadilli şerimizin yaranma tarixi açıqlanarkən tədqiqatçının məlum səbəblərlə bağlı araşdırmalarına geniş istinad edilməmiş, Həsənoğlunun yaradıcılığı diqqət mərkəzində saxlanılmış, Molla Qasımın üzərindən sükutla keçilmişdir. Bu ənənə təəssüf ki, sonralar da davam etmişdir. Hətta aşıq poeziyasının yaranma tarixi kimi çox vacib bir məsələnin müəyyənəşdirilməsi zamanı Molla Qasım «yada düşməmişdir». Bunun başqa bir səbəbi isə təbii ki, Molla Qasımın təsəvvüf, sufi görüşlərlə bağlılığı ilə əlaqədar olmuşdur. Lakin sonralar, xüsusən ötən əsrin 80-ci illərindən başlayaraq aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları bu məsələyə yeri gəlincə toxunmuş, ona bu və ya digər şəkildə münasibət bildirmişlər. Öz araşdırmalarında qəti fikir söyləməyə həmişə ehtiyatlı yanaşması ilə fərqlənən M.H.Təhmasib belə bir fikirdəydi

ki: «Əgər Salman Mümtaz düz deyirsə, yəni Şirvanlı Qasım doğrudan da Yunis İmrə ilə, Həsənoğlu ilə müasir olmuşsa, biz el tərzində yaranan şerimizin, xüsusilə yüksək sənətkarlıqla yazılmış tənislərimizin də tarixini çox qədimlərdə axtarmalıyıq...

... Şübhəsiz ki, Şirvanlı Qasım nə qədər müdrik və istedadlı sənətkar olsa da bu dili (Azərbaycan dilini – A.N.) bir və ya bir neçə ildə təkbaşına yarada bilməzdi» (12, s.IV). M.H.Təhmasibin S.Mümtaza şübhə ilə yanaşmasının hansı münasibətlə bağlı meydana çıxdığını söyləmək çətindir. Çünki o, S.Mümtazın Sarı Aşıq, Qurbani, lətifələr və onlarla bu qəbildən olan başqa toplama işlərinə və nəzəri mülahizələrinə istinad edəndə elə bir tərddüdü göstərməmişdir. Əgər müəllifin bu tərddüdü məqalənin yazıldığı dövrdə Molla Qasımın sufi görüşləri, allahsevərliyi siyasi baxımdan məqbul deyildisə, M.H.Təhmasib «Əgər S.Mümtaz düz deyirsə» şübhəsi ilə bir növ özünü qorumaq mövqeyi tutmuş, bununla da aşıq yaradıcılığının təxminən üç yüz illik tarixi üzərinə kölgə salmış və Şirvanlı Qasımın şəxsiyyət kimi ikili münasibət formalaşdırmışdır. Bunun başqa bir səbəbi isə SMOMPK məcmuəsində yol verilmiş tarixi yanlışlıqla əlaqədar ola bilərdi. Həmin dolaşlıq Molla Qasımın şəxsiyyətilə Xəstə Qasımın eyniləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Son illərdə aşıq yaradıcılığının mənşəyi və təkamülü ilə bağlı bu mühüm məsələ ətrafında aparılan araşdırmalar nəhayət ki, dolaşlıqlığın aydınlaşdırılmasına, Molla Qasımın dövrü və yaradıcılığı üzərinə salınmış kölgəni qismən də olsa aradan qaldırılmasına imkan vermişdir (16, s.103-144).

Son illərdə Molla Qasımın istər Türkiyədə, istərsə də Azərbaycanda tapılıb üzə çıxarılan şerləri Molla Qasımın XIII əsr Şirvan aşıq məktəbinin yaradıcılığından olduğunu təsdiqləmək-

dədir (16, s.104-144). Molla Qasımın son vaxtlarda Şirvandan, daha dəqiq desək Şamaxı, Dərbənd, Quba və Şəki rayonları ərazisindən yazıya alınmış daha beş tənisi, iki deyişməsi, on üç gəraylısı, bir ustadnaməsi, bir vücudnaməsi və bir duvaq-qapması, eləcə də müxtəlif araşdırıcılar, xüsusən Ağalar Mirzə, Aşıq Haşım və başqaları tərəfindən yazıya alınmış şerləri vardır (18, s.3-12). S.Mümtaz da Molla Qasımın bir tənisini, iki gəraylısını çap etmişdir. Sonradan isə təəssüf ki, onlar da müxtəlif nəşrlərdə ayrı-ayrı sənətkarların, ya da naməlum aşıqların adı ilə çap edilmişdir.

Molla Qasımın nəşr olunmamış və hələ əlyazmalarda olan tənisi, gəraylı, qoşma, deyişmə, ustadnamə və vücudnamələri bir neçə cəhətdən diqqəti cəlb edir. **Birincisi**, bu poetik nümunələrdə XIII-XIV əsr xalq şerinə məxsus dil, üslub, gözələ xitab, gözəlliyin tərənnümü ilə bağlı ənənələr qorunub saxlanmışdır. **İkincisi**, onlarda sufi dünyagörüş – bütün gözəlliklərin yaradana məxsusluğu, dünyanın faniliyi, gözəlliyin allahın vergisi olub verilən və alınan olması, insan ən gözəl məkanını allahın dərgahında görməsi və s. öz əksini tapmışdır. Bu cəhətdən Molla Qasımın Yunis İmrə ilə əqidə yaxınlığı, onun müasiri olması və yaradıcılıqları arasında ənənəvilərin mövcudluğu diqqəti cəlb edir.

Molla Qasımın lirikasında lirik Mən çox qürurlu və bəşəridir. O, hər gördüyünü gözəl hesab etmir, gözəli xoş qılıqlı, lətif danışıqlı, saf qəlbli kimi təsəvvür edir. Şirvan aşiq şeri ənənəsinə uyğun olaraq sevgilisinə allah tərəfindən verilmiş gözəlliklərin, – ala gözlərin can almasını, gül çöhrəsini, al yanağını, bal dodağını, gözəl dərhanı tərif etmir. Bunu öz şəstinə sığışdırır. Onu huriyə, qılmana, mələkə də bənzətmir. Sevdini gözəlin gözəllik çalarlarını faş eləyib onu dilə-dişə salmur, gözələ yalnız böyük sevgisini, varlığı ilə bağlılığını yetirir. Eyni za-

manda şəxsiyyətini sevgilisi qarşısında kiçiltmir, «üzünü sevdini gözəlin ayağı altında payəndaz» eləmir. Həyatda, dolanaşqda olduğu kimi, sevgisində də özünü dəyanətli, məğrur və qürurlu tutur. **Üçüncü** cəhət isə Molla Qasımın şerlərində öz dövrü, yaşayış yeri, dostları, ailə üzvləri və s. bağli müəyyən avtobioqrafik məlumatlara yer verməsidir. Məsələn, «Ay ağa haray» tənisi bu cəhətdən maraqlı doğurur. Buradan görünür ki, Molla Qasım, müasiri Yunis İmrə kimi, dövrünün qabaqcıl görüşlərinə bələd olan, Kabuldan Dəməşqə qədər gəzib Şərqi zəngin mədəniyyətinə yiyələnən, şer, sənət, poeziya aləmində özünəməxsus yeri, tutumu olan sənətkar kimi çox geniş bir ərazidə tanınmışdır. Molla Qasım «Şirvanlı Qasım», «Şikəstə Qasım», «Qasım», «Molla Qasım» təxəllüsləri ilə şerlər yazmış, onun Şərqi ölkələrində ad-sanı, Yunis İmrənin Qafqazdakı şöhrətindən az olmamışdır. Molla Qasım XIII əsr Azərbaycan aşiq şerinin ən kamil nümunələrini yaratmışdır.

Əhdü-ləmyezəl, vahidü-yekta,  
Salma məni gözdən ayağa haray!  
Müntəha qovruldu təneli sözdən,  
Pərvanə tək yandım, ayağa haray!

Sevdigim al geymiş, ələ yapışır,  
Bu sınıq könlümüz ələ yapışır.  
Bizdə bir nişan var ələ yapışır,  
Müxənnəs yapışır, ayağa haray!

Kabuldan gəldün sən Dəməşq elinə  
Bülbül ərzi-hahn demiş gülünə.  
Şikəstə Qasımın demiş külünə,  
Sən özün yetiş gəl, ay ağa haray!

Şirvanlı Qasımın sevgilisinə müraciətində, çağırışında da bir ağayanaqlı özünü göstərir ki, təkcə bu təcnişi onu XIII-XIV əsrin təcniş ustası olmasını təsdiqləməyə kifayət edir. Təcnişin üslubu nə Qurbaninin, nə Abbas Tufarqanlının, nə də Xəstə Qasım üslubuna bənzəmir. Bu hər üç qüdrətli sənətkardan əvvəlki dövrdə, yazıb yaratmış Həsənoğlu, Y.İmrə, Q.Burhanəddin, bir az da İ.Nəsiminin üslubuna yaxınlaşır.

Molla Qasımın şəxsiyyəti onun gəraylılarında da özünü göstərir. Əyilməz və qürurlu, dərin məhəbbətlə sevən sənətkarın orta əsrlərin ustad aşığılarının heç birində nəzərə çarpmayan, təkrarlanmayan deyim tərzini, ifadə üslubu, məzmun gözəlliyi adamı valeh edir. Molla Qasım filosof sənətkardır. O, bütün gözəlliklərin ötür keçəcəyinə, insanların danışan şirin dilinin susacağına və onun bir gün öz əbədi məkanına, - allahın dərğa-hma qovuşacağına əmindir. Molla Qasım bu şerlərində sırf sufi dünyagörüşü ifadə edir.

Yumulmuş sol ala gözlər,  
Qiyamət yolunu gözlər.  
Hanı şirin, şəkər sözlər  
Dəhanı bizəban gördüm.(14, s.122)

Aşığın həyatı müşahidəsi qüvvətlidir. O bir tərəfdən real həqiqətlərə, digər tərəfdən sufi görüşlərinə əsaslanmaqla hələnin yerini və məşğuliyyətini aydın görür. İnsanın böyük tanrıdan verilmiş canının möhnətdə olmasına acıyır. Bir günlük eys-ışrətin zövq-səfasının ötürü olduğuna işarə vurur, cəmiyyətdə insanın ziddiyyət və təzadlardan, əzab və işgəncələrdən azad olub son anda torpağa qovuşaraq heçdən başqa bir şey olmadığına inanır:

Kimi eys ilə işrətdə,  
Kimi zövq ilə söhbətdə,  
Kimi rənc ilə möhnətdə,  
Qatı halın yaman gördüm! (14, s.122)

Şirvanlı Qasım aşiq poeziyasında bir sıra xitab, deyim, rədif, təşbeh və s. ilk yaradıcılarından. Onun poetik dəyərlərdən istifadəsi XVI əsrə qədərki xalq şerinin ümumi üslub və ifadə tərzini əhatə edir. Onu da demək lazımdır ki, bu şerlərdə hələ XV-XVIII əsr aşiq poeziyasına məxsus axıcılıq, rəvanlıq, poetiklik yoxdur. Şirvanlı Qasımın istər əlimizdə olan hələ nəşr olunmamış qoşma və gəraylılarında, istərsə də S.Mümtaz və başqa nəşrlərin çap etdirdiyi nümunələrdə müəyyən arxaik şəkil, bölgü və ifadə əlamətləri nəzərə çarpır. Onlarda osmanlı-türk dili ləhcəsi ilə yanaşı, ərəb-fars sözlərinin, tərkiblərinin, söz birləşmələrinin iştirakı fəaldır. Bu nümunələrdə eyni zamanda anadilli şerinin ilk bakirə deyimləri özünün poetik əksini tapır. «Sənəm», «Pəri», «Gözəl» və b. ifadələr aşiq şeri üçün ənənəvi forma və şəkli gözəlliklər yaradır. Bu poetik gözəlliklərin lap təzə-tər deyimləri məhz Molla Qasımın adı ilə bağlıdır. Onun «Sənəm»i həm poetik ifadə sisteminə, həm də forma və məzmun əhatəsinə görə həmin rədifdə yaranan daha ilkin formadır ki, onu sonrakı yüzilliklərin heç bir sənətkarının yaradıcılığı ilə eyniləşdirmək olmaz:

Kəlbintək qapında payibəndəm mən,  
Sanma ki vəfada ya Sənəm, Sənəm.  
Özün ki bilirsən dərdiməndəm mən,  
Yetməzsən dərdimə ya Sənəm, Sənəm.(14, s.135)

Molla Qasımın Sənəmi ismi məlum olmayan sevgilidir. Aşığın dərdimənd olduğunu gözəl bilən sevgili Sənəm də onu se-

vən aşığın – dərdiməndidir. Sevilən gözəlin adını pünhan saxlanmaq Şirvan məktəbinə məxsus xüsusiyyət olub sonralar Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin, Mirzə Biləlin və başqalarının yaradıcılığında davam etdirilmişdir.

Bu kimi xüsusiyyətlər Molla Qasımın əldə olan başqa şerlərində də nəzərə çarpır. XIII-XIV əsr Şirvan aşığı şerinin bir sıra elə səciyyəvi xüsusiyyətləri həmin poetik nümunələrdə özünü göstərir ki, onlar Molla Qasımdan sonra da layiqincə qorunub saxlanmış, aşığı məktəbinin yeni yaradıcılıq ənənələrinin formalaşmasına, peşəkar ifaçılıq və dastan yaradıcılığı repertuarının yeni tarixi şəraitə uyğun inkişaf yoluna düşməsinə həlledici təsir göstərmişdir.

Şirvan aşığı məktəbi ənənələrini ardıcılıqla qoruyub saxlayan onlarla adı bu günə gəlib yetməyən söz sənətkarları içərisində daha şöhrətli Şirvanlı Dədə Kərəm və Dədə Yedgar də vardır.

**Dədə Kərəmin (1290-1355)** Molla Qasımın şagirdi olduğu ehtimal edilir. O, Şirvan məktəbinin dastan qolunu yaratıb yadsanlardan hesab olunur. Bir sıra dastanların Şirvan aşığı məktəbində məhz Dədə Kərəmin reperutarında yaranıb formalaşdığı söylənilir. Bəzi mənbələrdə isə Dədə Kərəm ölməz tarixi şəxsiyyət hesab edilir, XIV əsr Şirvan aşığı şerinin və dastan yaradıcılığının geniş bir mərhələsi onun adı ilə bağlanır. Güman edilir ki, aşığın şerləri bu günə yalnız «Əsli-Kərəm» dastanı vasitəsilə gəlib çatmışdır. Dastanın isə Şirvan aşıqları tərəfindən sonrakı yüzilliklərdə yaradıldığı ehtimal olunur. Ona görə də «Əsli-Kərəm» şerlərinin bu gün yeni istiqamətdə tədqiqinə ehtiyac duyulur.

Dədə Kərəmin şəxsiyyəti, onun aşığı yaradıcılığmdakı iştirakı T.Xalisbəylinin yazdığı kimi, bu gün Azərbaycan aşığı yaradıcılığının öyrənilməsində həllini gözləyən mühüm problemdir.

Bu bir tərəfdən aşığı sənətinin orta əsrlər dövrünün bizə az məlum bir dövrünü öyrənməyə, digər tərəfdən Şirvan dastançılığı ənənəsində «Əsli-Kərəm»in yaradıcısı ilə bağlı bir sıra müəmmalara aydınlıq gətirməyə imkan verərdi.

Şirvan aşığı məktəbinin Molla Qasımdan sonrakı dövrdə söz qoşub düzən böyük söz ustası **Dədə Yedgar (1310-1370)** hesab edilir. Hər iki sənətkar barədə ilk məlumat və toplama işləri folklorşünas M.Mürşelova məxsusdur. Dədə Yedgar barədə gəlib çatan məlumatlara görə o, XIV əsrdə Şirvanşah sarayında böyük rütbə sahibi olmuş, özünün qırx nəfərlik dəstəsi ilə bir sıra döyüzlərdə qoşun qabağında gedən sərkərdə kimi tanınmışdır. Onun ətrafındakı qırx igidi də özü kimi qəhrəman, saz çalıb söz qoşan olmuşdur. O, şah ordusunun cavanları üçün ölkənin ən say-seçmə gözəllərini gördüyü yerdə tutub atınm tərkinə qoyaraq saraya gətirmişdir. Dədə Yedgarla bağlı xalq arasında çoxlu rəvayətlər vardır, bir sıra dastanlarda isə onun adına təsadüf edilir.

Bütün bu kimi peşəkar ifaçıların şəxsində Şirvan aşığı məktəbi özünün tarixi yüksəliş mərhələsinə qədəm qoydu, yeni yaradıcılıq mərhələsi keçən aşığı institutu ifaçılıqda ozan ənənələrini bərpa etməklə təzə repertuar yaratdı, aşığın improvizatorçuluq funksiyam formalaşdırdı.

Şirvan məktəbi bu dövrdə aşığı yaradıcılığı üçün ənənəvi olmayan bir sıra başqa fərdi xüsusiyyətləri ilə də əlamətdar oldu. **Birincisi**, aşığı sənətinin bəhrələndiyi islami qaynaqlar Şirvanda yuxarıda qeyd edildiyi kimi, sənətin yeni bir sahəsini – muğamı meydana çıxardı. Bu sənət əslində özünün başlıca töreniş ahəngini Quran ayə və surələrinin oxunuş ritmindən, mersiyyə və nohələrin ifa üslubundan götürdü. Muğamın aşığı yaradıcılığından ayrılması sonuncunun ozan ifaçılığı üslubu əsasında yeni improvizələrini yaratdı, onun özünə məxsus istiqamətdə inkişaf

fını şərtləndirdi. **İkincisi**, bu dövrdə anadilli xalq şeri üslubu ərəb-fars poeziyasından gəlmə ənənələri saraydan kənar mühitdə – xalq arasında üstələməkdə yeni vüsət aldı, sürətli yüksəliş mərhələsinə qədəm qoydu. **Üçüncüsü**, uzun tarixi zaman hüdunda Şirvanda yaranan epik ənənə – aşıq repertuarına daxil oldu.

Peşəkar ifaçılıqda baş verən bu kimi hadisələr aşıq repertuarına da təsirini göstərdi, onu ozan repertuarından qəti şəkildə ayıran, fərqləndirən bir qəlibə saldı. Bir sıra ənənəvi nağıl süjetləri repertuara gəldi, aşıq ifasında məhəbbət dastanı tipini formalaşdırdı.

Epik ənənə ilə lirik üslubun çarpazlaşması milli düşüncədə mühüm hadisə oldu, aşıq repertuarına bir-birindən fərqli məzmun çalarını əhatə edən silsilə məhəbbət sərgüzəştləri, dini əfsanə və rəvayətlərin axını gəldi. Aşıq ifasında müxtəlif tipli məhəbbət dastanları yaranmağa başladı.

Aşıq repertuarı XIV-XV əsrlərdə Şirvanda yüksələn xətt üzrə inkişaf edirdi. Dastan yaradıcılığı ilə yanaşı, aşıq şerində ictimai həyatın lirik tərənnümü də özünü davam etdirir, müxtəlif poetik və qəlibli şer şəkilləri aşıqların repertuarında möhkəmlənirdi. Aşıqlar ifalarına lirik şəkillərlə yanaşı, müxtəlif dastan nümunələri də daxil edir, beləliklə aşıq sənətkarlıq imkanlarının əhatə dairəsi genişlənir, onun cəmiyyətdəki nüfuzu və mövqeyi getdikcə yüksəlirdi.

Şirvan aşıq məktəbi yeni-yeni ənənələrlə zənginləşirdi. Bu dövrdə aşıq sənətində yayılan başqa bir fərdi xüsusiyyət də formalaşmağa başlayırdı. Bu da peşəkar aşıq ifaçılığına muğamın təsiri idi. Şirvanda muğamla aşıq sənətinin ayrılıb özünəməxsus sərhədlər yaratması onlar arasında ziddiyyətli, barışmaz münasibətlərə gətirib çıxarmadı. Əksinə, aşıq sənəti həm ifaçılıqdan, həm də yeri gəldikcə muğam elementlərindən bəhrələndi.

Aşıqlar ifalarına muğam elementləri daxil etdikləri kimi, muğam ustaları da aşıq şerinin bir sıra seçmə şəkillərinin muğam üstündə oxunma ənənəsini formalaşdırdılar. Bütün bunlarla yanaşı, yazılı klassik poeziyanın yüksəlişi özünü göstərməyə başladı. Klassik üslubda yaranan anadilli şerimizə aşıq yaradıcılığı, xalq şeri güclü təsir göstərməyə başladı. XIV əsrin böyük sənətkarı Nəsiminin yaradıcılığında bu təsiri görməmək mümkün deyildir (12, s.2). Həmin dövrdə Şirvan elmin, mədəniyyətin və sənətin beşiyi kimi bütün Yaxın və Orta Şərqdə böyük şöhrət tapmışdı. Bunun mühüm səbəblərindən biri Şirvanşahlar dövlətinin elmin, mədəniyyətinin və sənətin inkişafına göstərdiyi qayğı ilə bilavasitə bağlı idi (1, s.216-230).

Həmin dövrdə Şirvan aşıq məktəbi bir sıra şöhrətli sənətkarları ilə tanınırdı. Onlardan adı bizə gəlib çatan Mövlanə Şirvani, Sədi Şirvani, Ağa Həsən Pirsəath, Baba bəy Kirdimani, Sultan xan Alpani, Xurşud bəy Bakuvi və başqalarını göstərmək olar. Təəssüf ki, Şirvanın bu ustad aşıqlarının hər birindən bu günə bir-iki gəraylı, təcnis və qoşma gəlib çatmışdır.

Həyatının böyük bir hissəsini qürbətdə keçirən **Mövlanə Şirvaninin «Durnalar»**, **Sədi Şirvaninin «Ay mədəd, ay mədəd»**, **Ağahəsən Pirsəathının «Şirvanın yolları, tozdu, dumandı, ay ellər zindanda halım yamandı»** misraları ilə başlayan «Yamandı» qoşması, **Sultan xan Alpaninin «Bu dünyada üç gözələ aşıqəm, biri ağdı, biri aldı, biri göy»** misraları ilə başlayan «Aşıqəm» qoşması və s. kimi poetik parçalar məlumdur. Həmin nümunələrdə XIV-XV əsr Şirvan ədəbi-əxlaqi və estetik fikri üçün ənənəvi olan motivlərin tərənnümü nəzərə çarpır.

Şirvan aşıq məktəbinin XV yüzillikdə tanınmış nümayəndələrindən biri **Aşıq Köçər (1420-1480)** idi. Xalq şeri üslubunda söz qoşub-düzən Aşıq Köçər el arasında «Vanlı Göyçək», «Vanlı Köçər» təxəllüsləri ilə məşhur olmuşdur. Güzəl qədd-

qaməti, mehriban, yaraşlıq çöhrəsi, güclü zil səsi olan bu sənətkar Şirvanda banlı/vanlı (zil səslı, zənguləli) bir sənətkar kimi bu gün də yaddaşlarda yaşamaqdadır.

Yunis İmrə və Molla Qasım ənənələrinin davamçılarından hesab edilən Aşıq Köçər dövrün sufi dünyagörüşünü mənimsəmiş, Şirvanda yasəviçilik ənənələrinin yayılıb genişlənməsində müəyyən rol oynamışdır.

Vanlı Köçərin tərcümeyi-halı barədə ziddiyyətli fikirlər mövcuddur. Bəziləri onun XIII-XIV əsrlərdə yaşadığını, Yunis İmrə və Molla Qasımın müasiri olduğunu söyləyir, başqaları isə Aşıq Köçəri XIV-XV əsrlərin sənətkarı kimi dəyərləndirir. Bir başqa araşdırıcı isə onu XVII əsrdə yaşamış erməni şairi Naha-pet Kuçakla eyniləşdirir, bütün yaradıcılığını, o cümlədən «Vanlı Göyçək» dastanını bu erməni şairinin adına çıxır. Son illərin axtarışları isə Aşıq Köçərin XV əsrdə Şirvanda yaşayan söz ustası olduğunu söyləməyə daha çox əsas verir.

Vanlı Köçərin bizə sonralar aşıqlar tərəfindən ustadnamə və duvaqqapmalarla bəzədilmiş, bir neçə qoşma, gəraylı, dəyişməsinin daxil olduğu, aşığın öz sağlığında yaranması güman edilən bir dastanı (19, s.17-29), bir neçə gəraylısı gəlib çıxmışdır. «Vanlı Göyçək» dastanının başqa bir mətni isə dilçi T.Əhmədovun namizədlik dissertasiyasının sonunda «Əlavələr» adı altında verilmişdir. Burada ustadnamə və duvaqqapmalar yoxdur, o, Şirvan dastançılıq ənənələrinə uyğun olaraq şifahi nitqdə uzun müddət qalmış və canlı danışq dilindən yazıya alınmışdır.

Bir sıra mənbələrdə Aşıq Köçərin XIII əsrə aid edilməsinə baxmayaraq, bizə belə gəlir ki, bu sənətkar Molla Qasımdan sonrakı mərhələdə Şirvanda onun ənənələrinin davamçılarından olmuşdur. XIV əsrin sonları, XV əsrin ortalarına qədərki dövrdə yaşayıb yaratmışdır. Aşıq Köçərin şerləri toplanılıb çap edilmədiyi kimi, haqqında tədqiqat işləri də aparılmamışdır.

«Vanlı Göyçək» dastanının nəşrindən sonra aşığın bir neçə şeri axtarılıb üzə çıxarılmışdır. Onlardan biri də «Dünya» gəraylısıdır. Yunis İmrə və Molla Qasımın yaradıcılıq ənənələri Aşıq Köçərdə də nəzərə çarpır, sufi görüşləri onun yaradıcılığında da özünü göstərir. Lakin şerinin poetik strukturu, dili artıq qismən işlənmiş, cilalanmış dildir və XV yüzillikdən əvvəlki dövrün dil xüsusiyyətlərinə oxşarlığı azdır:

Gəl sənən xəbər alayım  
Süleymanın qalan dünya.  
Əzəl al etdin aldatdın,  
Sonrasında yalan dünya.

Çox səfəli çağlar gördüm,  
Çox ucalı dağlar gördüm.  
Çoxları da ağlar gördüm,  
Kimdi səndə gülən dünya.

Vanlı Köycər qaldı naçar,  
Hər kəs öz əkdin biçər.  
Gələn qonar, qonan köçər  
Kimdi səndə qalan dünya. (21, s.285)

Poetik parçada orta əsr xalq şerimizə məxsus üsulb və yaradıcılıq ənənəsi nəzərə çarpır. Buradan görüldüyü kimi, Aşıq Köçər də öz sələfləri kimi dünyanın gəldi-gedər olmasından gileylidir. Lakin onun dünyagörüşündə sufizmin qüdrətli allah sevgisi səngimışdir. Bu sevgi insanı gözəlliklərə səmtləmiş, onu ötüb-keçən həqiqətlərdən birinin vəsfinə gətirib çıxarmışdır. Şirvan aşiq məktəbi üçün ənənəvi xüsusiyyətlərdən biri də insani duyğuların, həyat həqiqətlərinin böz rəgində, çalarında, heç bir bər-bəzəksiz, məcazi görüş və baxışlardan uzaq şəkildə,

real həyat gerçəklikləri üzərində təmnüm edilməsidir. Şirvan aşığı məktəbinin bu qəbildən olan yaradıcılıq ənənəsində sufi əxlağa məxsus bənzətmələr gözə çarpmır, real həyat faktları poetik qəlibə çevrilir:

Bahar fəslə yaz olanda,  
Xoş bir nəğmə tütər bülbül.  
Qönçə gülün həsrətindən  
Dərdə, qəmə batar bülbül.

Gəzdi adım dodaqlarda,  
Bir yar gördüm bu bağlarda.  
Səhər çağı budaqlarda,  
Nə dincələr, yatar bülbül.

Mən yetmişəm gül bəndinə,  
İnanma hərçayı fəndinə.  
Vanlı Göyçəyin dərdinə  
Nalə çəkib qatar bülbül. (21, s.23)

Bununla yanaşı, Aşığı Köçərin gəraylılarında XIII-XIV əsr Yunis İmrə və Molla Qasım ənənələrinin təsiri də yox deyildir. Lakin bu həqiqətən öləri təsirdir, Aşığı Köçərlə sələflərini nəçə-neçə onilliklərin bir-birindən ayırdığını əks etdirməkdədir:

Ay ərənlər, müsəlmanlar,  
Zinət vermişdir qəlyana.  
İşvəli, nazlı gözləri,  
Alıbdır qönçə, dəhana.

Sərindən ənsiməz duman,  
Ani çəkər yaxşı, yaman.  
Xidmətində huri-qılman,  
Pillələr paki-rəndəkə.

Vanlı Göyçək sinə qoşdu,  
Ahu-zarım həddin aşdı.  
Arağğa bir söz düşdü,  
Dəhandan yaxşı-yamanə. (19, s.21)

Aşığı Köçərin bizə bütün bunlardan başqa sevgilisi Pərzad xanımla bir nəçə deyişməsi də gəlib çatmışdır. Qoşma və gəraylı şəklində deyilmiş həmin nümunələr bir daha sənətkarın orta əsr aşığı şəri ənənələri ilə bağlı olduğunu göstərir (19, s.17-29).

Aşığı Köçərdən sonra Şirvan aşığı məktəbi, özünün bir sıra mahir sənətkarlarını yetirsə də onların heç biri öz sələfləri səviyyəsinə yüksələ bilməmiş, XV əsrin sonlarından başlayaraq Şirvanda aşığı şəri ənənələri zəifləməyə başlamışdır.

Təəssüf ki, Şirvan aşığı məktəbinin tarixi inkişafının bu mərhələsində onun tədqiqatçılarının diqqətindən uzun illər yayınmış və həmin dövrdə klassik üslubda yazan, hərdən də xalq şəri şəkillərinə müraciət edən Şirvan şairləri yanlış olaraq aşığı, yaxud el şairi kimi təqdim edilmişdir. Uzun illər bu yanlışlıq davam etmiş, Şirvanın bir çox şöhrətli sənətkarı şair kimi yox, aşığı, el sənətkarı kimi öyrənilmişdir (22, s.24-46). Həmin ənənə bu günümüze qədər davam etmiş, şerin, sənətin, musiqinin vətəni olan Şirvanın mədəniyyəti kiçik bir çevrədə, həm də təhrif olunmuş səpgidə xatırlanmışdır.

XV əsrin sonlarından başlayaraq Səfəvi dövlətinin Şirvanşahlığa, Şirvan mədəniyyətinə qarşı yetirdiyi mürtəce siyasət nəticəsində Şirvan aşığı məktəbi sökülüb dağılmağa başlamış və süquta uğramışdır. Həmin dövr barədə danışılarkən Şirvanda aşığı sənətinin çiçəklənməsi, yaşayıb-yaradan sənətkarların sadəcə olaraq «bizə gəlib çatmadığı» barədə əsassız hökmlər verilmişdir. Həqiqətdə isə Şirvan aşığı məktəbi təxminən yüz



illik bir dövrü əhatə edən tarixi zaman müddətində süqut etmişdir.

XV əsrin sonlarından başlayaraq Şirvan dövlətinin getdikcə süquta uğraması, Səfəvilərin Şirvan üzərinə hücumları, burada aparılan qətləmlər, qırğınlar, məhv edilmiş şirvanlıların kəlləsindən minarələr ucaldılması və s. nəticə etibarilə Şirvanşah dövlətçiliyinə qəti şəkildə son qoydu. Şirvanda bir neçə yüz il ərzində yaranmış zəngin mədəniyyət məhv edildi, o cümlədən Şirvan aşığı sənətinə sarsıdıcı zərbə vuruldu. Burada islam tərqi-qəti yeni istiqamətə yönəldildi. İslamın parçalanması, sünni məzhəbinə qarşı yeridilən mürtəce siyasət son nəticədə şiəliyin möhkəmlənməsini reallaşdırdı və səfəvilərin bu əraziyə qarşı amansız irticaları yeni mərhələyə yüksəldi. S.Aşurbəylinin yazdığı kimi, «1538-ci ildən sonra Şirvanşahlar faktiki olaraq süqut etdi. O, tarixi arenada qüdrətli bir dövlətə çevrilən səfəvi ordularının zərbələri altında davam gətirə bilmədi və «bu dinastiyadan adından başqa hətta heç bir iz qalmadı» (1, s.303).

Təbii ki, həmin dövrdə Şirvan aşığı sənəti öz çətin dövrünü yaşayırdı. Çünki səfəvilər Şirvana düşmənin münasibəti bəsləyir, Şirvan özünə tabe etmək üçün ən ağır, işkəncəli tədbirlərə əl atırdılar.

Bu dövr Şirvanda fəaliyyət göstərən bütün yaradıcılıq institutları, o cümlədən ozan sənəti əsasında formalaşmış yeni yüksəlmiş yoluna çıxan aşığı institutu əslində fəaliyyətini dayandırmışdı. Yerli aşığılar bura köçürülən tayfaların özləri ilə gətirdikləri ənənələri – ifaçılıq mədəniyyətini, o cümlədən aşığı üslublarını qəbul etmədilər. Sənətin yönümünü müəyyənləşdirmək və qətiləşdirmək uğrunda mübarizə davam edir, Şirvan məktəbi hələ öz süqut dövrünü yaşayırdı. Təxminən yüz ildən artıq bir zamanı əhatə edən mərhələnin özünəməxsus ziddiyyət və təbəd-dülatlarının ayrıca öyrənilməsinə şübhəsiz ki, ehtiyac duyulur.

Şirvan məktəbi XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərindən Səfəvi dövlətinin zəifləməsi ilə əlaqədar yenidən dirçəlməyə başladı. Həmin dövrdə muğam sənəti özünün yüksəlmiş dövrünü yaşayırdı. Əsrin ortalarından başlayaraq Şirvan şairlərinin ənənəvi ədəbi məclisləri meydana çıxdı. Burada Nəsimi ənənələri davam etdirilir, anadilli yazılı şerimizin yeni tarixi yüksəlmiş mərhələsi başlayırdı. Bütün bunlar isə öz yolunu və üslubunu qəti şəkildə müəyyənləşdirib yenidən dirçəliş yoluna düşməyə başlayan aşığı sənətinə təbii ki, təsir göstərməyə bilməzdi. Ən başlıca təsir qaynaqları isə muğam və ozan ifaçılığı idi. Bu iki istiqamətin üslub gözəllikləri aşığı sənətinin rüşələrinə işlədi, Şirvan aşığı məktəbinin yeni tarixi yüksəlmiş mərhələsi üçün zəruri spesifik xüsusiyyətləri yaratdı. Bunlar isə əsasən aşağıdakı cəhətlərlə şərtlənirdi.

Yeni dirçəlməyə başlayan aşığı məktəbi ilk növbədə Şirvan sənətinin pozulmuş ənənələrini bərpa etdi, onun mövzu və məzmun çevrəsini özünə qaytardı, Şirvana köçürülən tayfaların bu regionda yaymaq istədiyi saz-söz tərzini öz sənət çevrəsində assimilyasiya etdi. İstər ifaçılıq, istərsə də lirik şer yaradıcılığı sahəsində Şirvana gəlmə üslub və ifa tərzlərindən imtina edildi. Şirvanın ənənəvi aşığı və musiqi repertuarı bərpa olundu.

Təəssüf ki, Şirvan məktəbinin XV əsr taleyi çox zaman diqqətdən yayınır, tədqiqatçılar həmin dövrü bir sıra hallarda tamamilə yanlış şəkildə təqdim edirlər. Hətta bəzi tədqiqatçılar Şirvan aşığı məktəbi, onun formalaşma və yüksəlmiş tarixini şah Xətəinin Şirvanı yerlə yeksan etdikdən sonra oraya köçürdüyü tayfaların adı ilə bağlamağa cəhd edirlər.

Tarixdən məlumdur ki, Şirvana köçürülən tayfaların bir sıra adət-ənənələrini, ifaçılıq mədəniyyətini burada yaşayan, bəzilərinin «etnik» adlandırdığı, lakin əslində bu ərazinin qədim avtonomları olanlar qəbul etmədilər. Köçürülən tayfaların özləri

ilə gətirdikləri Şirvan aşiq məktəbini «yeni boyalarla» bəzəyə bilmədi, əksinə, Şirvanda qanlı toqquşmalara səbəb oldu. Son nəticədə isə onlar yerli avtoxonlar tərəfindən assimilliyasiya edildilər. Əgər Şirvan aşiq məktəbində gedən yaradıcılıq prosesləri deyilən istiqamətdə olsaydı, onda Şirvan aşiq sənətinin fərdi əlamətləri silinib gedər, o, Göycə, yaxud Təbriz aşiq məktəbindən fərqli durum formalaşdırma bilməzdi.

Şirvanda ozan sənəti XII-XIII əsrlərdə artıq aşiq sənətinə keçidi əslində başa çatdırmışlar. XVI əsrdə bu ərəziyə köçürülən tayfalar Şirvana ifaçılıq sənətinin klassik «ozan-aşiq sənəti» gətirə bilməzdi. Şirvan aşiq sənətinin beşiyi, bu sənətin qaynaqlığı tarixi ərəzilərdən biri idi. Bütün bu yaradıcılıq üslubları öz inkişafında Şirvanda hələ VI əsrdən bərqərar olan dövlətçilik ənənələrinə əsaslanırdı. Səfəvilinin Şirvan mədəniyyətinə və ümumiyyətlə Şirvanşahlığa vurduğu zərbə son nəticədə Səfəvi dövlətini süquta apardı və Azərbaycanın xanlıqlara parçalanmasına gətirib çıxardı.

Şirvan aşiq məktəbinin fərdi inkişaf xüsusiyyətlərinin nəzərə alınmaması da müəyyən təhriflərə səbəb olmuşdur. Onlardan biri də Şirvan aşığının repertuarına nağıl süjetlərinin daxil olması, sonradan isə onların məhəbbət dastanlarına rekonstruksiyası ilə bağlı idi.

Bu, Şirvanda yaranmış güclü epik ənənənin başlıca qaynağıdır. XVI əsrdən başlayaraq aşiq repertuarında peşəkar nağılılıq ön plana çıxdı. Ustad aşıqlar repertuarlarını nağıllar əsasında qurmağa başladılar. Bu isə çox keçmədən aşiq repertuarında yeni söyləmə tipini - məhəbbət dastanının ifa formasını meydana çıxardı, Şirvan aşıqlarının repertuarında iki üslubu – **poetik ifaçılığı** və **epik dastançılığı** formalaşdırdı. XVII əsrin əvvəllərində bu məktəb klassik ənənələrini sürətlə bərpa etməyə başladı. İlk növbədə Şirvan saz sənəti professional ifaçılıq səviyyəsinə yüksəldi.

Müğamın təsiri, yaxud müşahidəsi onun məzmun xüsusiyyətinə elə bir xələl gətirmədi, əksinə, ona fərdilik, özünəməxsusluq verdi. Şirvan məktəbi XVI əsrə qədərki bir sıra saz-söz ifaçılığı ənənələrini yenidən repertuara qayıtdı, onları dövrün tələblərinə uyğun şəkildə yenidən cilaladı.

Aşiq Köçərdən sonra Şirvan aşiq məktəbində yuxarıda deyilənmiş səbəblərlə bağlı yüz ildən artıq dövrdə bir süqut özünü göstərdi. XVII əsrin ortalarından aşiq şeri ənənələri güclənməklə ayrı-ayrı sənətkarlar burada heç bir kənardan gəlmə təsirinə düşmədən özlərinə məxsus klassik üslubu bərpa etməyə başladılar. Bu Aşiq Salehin (XVII), Karkər Əhmədin (XVIII), Məlikballı Qurbanın (XVIII) və başqlarının yaradıcılığında özünü göstərdi. Əgər XVII-XVIII əsrlər Azərbaycanda başqa aşiq məktəbləri üçün intibah mərhələsi kimi əlamətdar oldusa, Şirvanda bu xeyli ləngidi. Həmin dövrdə Şirvan məktəbində nağılılıq və dastançılığın yüksəlişi davam etdi. Burada aşiq repertuarında bir çox nağıllar, - «Tahir-Zöhrə», «Əsli-Kərəm», «Yusif-Züleyxa», «Məhr və Mah», «Şah İsmayıl» və başqları dastanlaşma prosesi keçdi. Aşiq repertuarına tacir-zadəgan həyatı ilə bağlı süjetlər daxil oldu. «Seyfəlmülk», «Şəhriyar» və b. aşiq repertuarında geniş yer tutdu. Yalnız XVIII əsrin ortalarından Şirvanda aşiq şerinin yeni yüksəlişi başladı. Padar Surxay, Yetim Həsən, Şabranlı Haşım, Ustad Mirzə kimi sənətkarlar xalq şerini dirçəltməyə başladılar.

Çox keçmədən Şirvan aşıqlarının yeni yaranan nəslə həmin ənənələri davam və inkişaf etdirdilər. XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində el içərisində tanınan şöhrətli sənətkarlar yetişdi ki, onlardan biri **Aşiq İslam (1780-1840)** idi. Aşiq İslam Şirvanın Kolanı kəndində dünyaya göz açmış, bütün ömrü boyu burada yaşamışdır. Yazı-pozu bilməyən, bədahətən söz qoşan bir sənətkar olmuşdur. Aşiq şerinin ən müxtəlif şəkillərində

şerlər qoşub düzmüşdür. Aşiq İslamın «Qiyamət», «Gözəldi», «Gəlir», «Yamandı» kimi gəraylı və qoşmaları vardır. Aşiq İslam həm də təcnis ustası olmuş, bədahətən yaratdığı «Qızıyetər», «Qadan alım», «Yetmədi» kimi təcnisləri dilləri gəzmiş, Şirvan xanəndələri onun şerlərinin bir çoxunu sonralar muğam üstündə oxumuşlar. Aşiq İslamın «Dünya» gəraylısı belə nümunələrdən idi:

Neçə şahı, şahzadəni,  
Al taxtından salan dünya.  
Neçə-neçə Rüstəm Zalı,  
Al qoynuna alan dünya.

Gələnləri qonaq alan,  
Gedənləri yola salan,  
Yazı yazıb, yazı pozan,  
Yalın qalan yalan dünya.

İrizləri itməz olan,  
Qovğaları bitməz olan,  
Özü vanb getməz olan,  
Qalan yeri talan dünya. (18, s.26)

Aşiq İslam bir sıra mənbələrdə yanlış olaraq Çürük İslam təxəllüsü ilə təqdim edilmişdir. Onun adı eyni zamanda dastançı aşiq kimi də xatırlanır. Bir sıra klassik dastanların – «Seyfəlmülük», «Tahir-Zöhrə», «Əsli-Kərəm»in peşəkar ifalarından hesab olunur.

Aşiq İslamın müasirlərindən biri də **Məlikballı Qurban** (1790-1865). Ayrı-ayrı tədqiqatlarda «şair», «el şairi» hesab edilən Məlikballı Qurban indiki Göyçay rayonunun Məlikballı kəndində dünyaya gəlmiş və ömrü boyu həmən kənddə yaşamışdır. Mükəmməl mədrəsə təhsili almış, xalq şeri üslubunda

söz qoşub düzən aşıqlardan olmuşdur. Klassik üslubda şerlər yazsa da xalq şeri şəkillərindən daha çox istifadə etmişdir. Məlikballı Qurban aşiq şeri tərzində yazan ustad sənətkar hesab edən F.Qasımzadə onun sənətkarlıq məharətini yüksək qiymətləndirmişdir.

Məlikballı Qurbanın lirikası həzin və zərifdir. O, real həyatı, təbii gözəllikləri daha canlı vəsf eləyir, insan hiss, emosiya və duyğularının tərənnümünə şerlərində üstünlük verirdi:

Sinəsi ağ ola, üzü meydanlı,  
Qübbə tək məmələr zər giribanlı.  
Beli nazik ola, sağrısı canlı,  
Qəddü-qamət sərvü-sənubər olsun.

Şirvan aşiq məktəbi XVIII-XIX əsrlərdə özünəməxsus yaradıcılıq ənənələrini yenidən səmtləndirərək təkke-dərviş və sufi düşüncəsindən əslində yan keçməyə ciddi cəhd göstərirdi. Bir tərəfdən Şirvanda güclü olan bu ənənələr, digər tərəfdən həmin regionda formalaşan klassik şer üslubu Şirvan aşiq məktəbinə təsirini göstərməyə bilmirdi.

Şirvan mühitinin bütün mənəvi-əxlaqi və dini dəyərləri aşiq yaradıcılığında özünü əks etdirirdi. İslami dəyərlər bu dövrdə nüfuzedicisi idi. Təkke-dərviş, qam-şaman təsirindən özünü məharətlə kənar qoyan aşiq yaradıcılığı bir sıra hallarda bilavasitə ilahi dəyərləri əhatə edirdi. Bu dövrlərdə yaşamış Aşiq İman, Aşiq Mustafa, Aşiq Əmrah və başqa sənətkarların yaradıcılığı baxımdan diqqətçəkəndir.

Şirvan aşiq şerinin bu mərhələsində klassik aşiq üslubunun, xüsusilə Molla Qasım şeri ənənələrinin bərpası da açıq şəkildə diqqəti cəlb edir. Aşiq yaradıcılığında dünyəvi düşüncə ön plana keçməyə başlayırdı. Özü də bu xüsusiyyət XIX əsrin ortala-

rından getdikcə güclənməyə başladı, Aşıq Orucun, Aşıq Kərimin, Aşıq Həşimin və b. yaradıcılığı üçün daha əlamətdar oldu. Zaman keçdikcə Şirvan məktəbində klassik ənənələr nəzərə çarpacaq dərəcədə artmağa başladı. Kürdəmir-Şamaxı, Şəki-Zaqatala-Balakən, Səlyan-Neftçala, Quba-Dərbənd aşıq mühitlərində onların yeni-yeni davamçıları yetişdi. Həmin sənətkarlar aşıq şeri şəkilləri ilə yanaşı, repertuarlarına ayrı-ayrı nağıl nümunələrini daxil etdilər. Aşıq şerinin peşəkar ifaçıları isə müxtəlif şer şəkillərindən öz repertuarlarında daha geniş istifadə etməyə başladılar.

Şirvan aşıqları saz havalarmın özlərinə məxsus variasiya və variantlarını yaratmaqla, Şirvan aşıq sənəti üçün ənənəvi olan aşıq musiqisini inkişaf etdirdilər. Bu gün Şirvanda oxunan saz havalarmın bir çoxu, daha dəqiq desək, otuz altısı ancaq həmin dövr aşıqlarının adı ilə bağlı yaranan havalər hesab edilir. Onlar içərisində «Şirvan şikəstəsi», «Saritorpaq şikəstəsi», «Koroğlu zəngisi», «Şirvan dübeyti», «Şirvan gözəlləməsi» və başqaları aşıq repertuarında bu gün də əsas yer tutur.

XIX əsr aşıq yaradıcılığında yeni məzmun yüksələn xətt üzrə inkişaf edirdi. Bu dövrdə onlarla aşıq şeri üslubunda yazan sənətkar müxtəlif məzmunlu şerlərində dövrün ədalətsizliklərinə qarşı çıxır, zəmanəsinin özbaşınalıqlarına etiraz səsinə ucaldırdı. Belələri içərisində Kolanı Mustafa, Mustafa Padar, Məşədi Mustafa, Aşıq Soltan, Udulu Musa və onlarla başqa sənətkarı göstərmək olar. Bir sıra hallarda onlar həmin dövrlərdə yaşayıb-yaradan el şairləri ilə qarışdırıldığı kimi, özləri də bir-biri ilə dəyişik salınır. Məsələn, Kolanı Mustafa ilə Məşədi Mustafa mənəbərdə eyni şəxsiyyət hesab edilir (23, s.128-129). Halbuki, onlar müxtəlif illərdə Şirvanın saz tutub söz qoşan qüdrətli aşıqlarından olmuşlar.

Bu dövrün xalq içərisində tanınmış aşıqlarından biri **Aşıq Musa (1800-1853)** idi. Tədqiqatçılar bəzən onu Molla Musa, Udulu Musa kimi də verirlər.

Aşıq Musa Şirvanda aşıq sənətinin şöhrətli davamçılarından olmuşdur. Onun yaradıcılığında dövrün ictimai-siyasi hadisələrinə etiraz güclüdür. Şerləri geniş toplanıb çap edilməmişdir. Ancaq bir çox qoşma və gəraylısı şivahi dildə hələ qalmaqdadır. Onun «Dilbər», «Ana Kür», «Gülümleyla», «Apardı», «Qalmadı» kimi şerləri dillərdə əzbərdir.

XIX əsr Azərbaycan aşıq şeri daha mühüm bir hadisə ilə əlamətdar oldu. Aşıq yaradıcılığında qadın sənətkarların ifa üslubu meydana çıxdı. Bu ənənə ilk dəfə Şirvanda özünü göstərdi, çox çəkmədən başqa aşıq mühitlərinə yayıldı. Şirvanda meydana gələn qadın sənətkarları saz tutub söz qoşan aşıqlardan xeyli fərqli xüsusiyyətlərə malik idilər. Onlar klassik üsluba bələd olan, əruz vəznində qəzəl və qəsidələr yaradan sənətkarlar içərisindən çıxıb xalq şerinə meyl edən, bu üslubda təktük şerlər yazan sənətkarlar idi. Onların hamısını qadın aşıqlar sırasına daxil etmək doğru olmazdı. Bu sənətkarlar hələ XVIII əsrin əvvəllərindən Şirvanda klassik vəzndə şer yazır, zaman keçdikcə həmən üslub aşıq şeri ilə çarpazlaşmağa başlayırdı. Ənənələr getdikcə genişlənir, XIX əsrin əvvəllərində iki üslubda yazma ənənəsi genişlənirdi. Bu ənənə Gövhər Şirvaninin, Güllübəyimin, Minabəyimin və başqalarının şəxsində özünü göstərirdi. XIX əsrin ikinci yarısından aşıq şeri üslubunda yazan qadın aşıqların meydana çıxmasına həmin sənətkarların təsiri az olmamışdır.

Aşıq şeri şəkillərində yazıb-yaradan şöhrətli qadın-sənətkarlarından biri **Gövhər Şirvani (1810-1856)** idi. Bəzi tədqiqatlarda el şairi kimi verilən Gövhər Şirvani XIX əsrdə xalq şeri üslubunu geniş yayın sənətkarlardan olmuşdur. Şirvan ədəbi mü-

hiti üçün həmin dövrdə bu, klassik üsluba qarşı qoyulub getdikcə daha geniş yayılmaqda idi. Gövhər Şirvani yaradıcılığında Şirvanşahlığın süqutu ilə bağlı tarixi hadisələrə müraciət güclüdür. O, Şirvanın qanlara boyanma tarixini xatırladıqca onun keçmiş ağır günlərini dilə gətirir, el sənətkarlarını öz tarixini unutmamağa çağırırdı:

Zalım fələk, səni görüm yanasan,  
Qanlara boyandı daşı Şirvanın.  
Duman gəlib Fit dağımı bürüdü,  
Bəlalər çəkibdi başı Şirvanın. (20, s.22)

Gövhərin öz şəxsi həyatından gileyini əks etdirdiyi bədii parçalarda qadın yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan mövzular, - həsrət, kədər, zor ilə ərə verilmə, ər evindəki narahat həyat öz əksini tapır və beləliklə Şirvan aşiq şerində milli həyatı əks etdirən mövzular gündəmə gəlirdi:

Bacım Xavər, bir fəqirəm,  
Gəl soruşma əhvalımı.  
Zorla ərə gedən gündən,  
Kəsdilər qilü-qahmı. (20, s.23)

Gövhər xanımın yaradıcılığında gördüyümüz bu kimi motivlər XIX əsr qadın aşiqlərinin yaradıcılığı üçün ənənəvi idi. Bu mövzular sonradan xalq şeri üslubunda yazan Xavər və Xədicə Şirvanilərin, Püstəbəyimin, Minabəyimin, Şirinbəyimin və başqalarının yaradıcılığında da özünü göstərirdi.

Bu dövrdə Şirvanda aşiq şeri şekillərində söz qoşan iki tanınmış qadın sənətkarı barədə də qeyd etməyə ehtiyac vardır. Bunlardan biri **Güllübəyimdür (1820-1876)**. Güllübəyim Şamaxıda varlı tacir ailəsində anadan olmuş, mükəmməl mədrəsə

təhsili görmüş, dünyəvi elmlərdən xəbərdar olmuş, klassik şeri dərindən mənimsəmişdir. Atasını ilə Hələbə, İraqa getmiş, bu ölkələrdə təhsil almış, 1855-ci ildə atasının vəfatından sonra Şamaxıya qayıdıb burada üç sinifli məktəb açmış, həmin məktəbdə dünyəvi elmləri – o cümlədən, nücum, ilahiyyat, təbiət elmlərini tədris etmişdir. Bu məktəb Şamaxıda on beş ildən artıq fəaliyyət göstərmişdir. Güllübəyim klassik üslubda da şerlər yazmışdır. Yaradıcılığında xalq şeri şekilləri üstünlük toşkil etmiş, onların bir çoxu dillərə düşərək bu günümüzdə gəlib çatmışdır. Əlimizdə Güllübəyimin çap edilmiş şerlərindən başqa beş qoşması, üç gəraylısı vardır. Bu nümunələr göstərir ki, dər keçmək, məktəb açmaq üstündə Güllübəyimin başı bəlalər çəkmiş, həyat yoldaşı sürgün edilmiş, özünə də məktəbdarlıq etmək yasaq olunmuşdur. Şamaxı ruhaniləri Güllübəyimə qarşı hər cür fitva vermişlər. Bütün bu kimi çətin halını sənətkar əsasən dövründən narazılıq ifadə edən şerlərində əks etdirmişdir:

Əymisən cavan belimi,  
Kəsmisən dəyəni dilimi,  
Uçurmusan bülbülümü,  
Bəs gedim hayana fələk?

Güllübəyimin əsas narazılığı din xadimlərindən və idarəedici adamlardan olmuşdur. Onun etiraz səsinə xalqın ağır güzəranından doğan bir kədər, ədalətsiz fərmanlara qarşı etiraz vardır. Bu sənətkarın yaradıcılığının başqa dəyərli cəhəti də aşiq şeri ilə çarpazlaşdırılmasında, Şirvanda qadın aşiq yaradıcılığının formalaşmasına əsaslı təsir göstərməsindədir.

Şirvanda qadın aşiq yaradıcılığı ənənəsinin formalaşmasında **Minabəyimin (1867-1895)** də əməyi az olmamışdır. O, məhəbbətine qovuşmaq üçün etiraz səsinə qaldıran, əlinə saz alıb

sevgilisini haraylayan «zalım dünyanın ədalətsizliklərinə» qarşı çıxan Şirvanın ilk qadın aşıqlarından olmuşdur. Öz əmisi oğluna butalanan Minabəyim butasına qovuşmağa nə qədər cəhd etsə də Şamaxı ruhani mühiti buna imkan verməmiş, Minabəyim sevgisi yolunda özünü fəda etmişdir.

Minabəyimin yaradıcılığında Şirvan aşiq məktəbinin klassik ənənələrinin təkrarı özünü göstərir. Nakam sevgisindən gileyi olan aşiq (artıq onu belə adlandırmaq olar) repertuarına allahın sevgisini gətirir, sufi dünyagörüşünü şerlərində vəsf eləyir.

Minabəyimin şəxsində aşiq yaradıcılığının yeni bir qolu – qadın aşiq yaradıcılığı qəti şəkildə bərqərar olur ki, bu da sonradan həm Şirvan, həm də başqa aşiq mühitlərində XVIII əsrin əvvəllərində Dostubəyim tərəfindən əsası qoyulan qadın aşiq yaradıcılığı ənənəsinin yeni şəkildə davamı, Aşiq Pəri, Aşiq Bəsti kimi sənətkarların bəhrələnilib formalaşdığı bir qaynaq idi.

Şirvan aşiq şeri XIX əsrin sonuncu rübündən başlayaraq forma və məzmun baxımından yeni yüksəliş ərəfəsində idi. Aşiq şeri özünün bu yüksəlişini Xaltanlı Tağının şəxsində tapdı, Molla Cümənin sənəti ilə yeni mərhələyə yüksəldi.

**Xaltanlı Tağı (1796-1899).** XIX əsr Şirvan aşiq məktəbinin tarixi yüksəlişində Xaltanlı Tağı mühüm rol oynadı. O, təxminən 1796-cı ildə Quba bölgəsinin Xaltan kəndində anadan olmuş, 1899-cu ildə Kərbəlada vəfat etmiş, Məhəmməd Füzulinin məzarının yaxınlığında dəfn edilmişdir. Xaltanlı Tağı el arasında «Tağı», «Aşiq Tağı», «Qubalı Tağı» təxəllüsləri ilə tanınmışdır.

Tağı Hacıməhəmməd oğlu Tağıbəyli Xaltan kəndində dünyaya gəlmiş, burada da ilk mükəmməl mədrəsə təhsili almışdır. Atası Hacı Məhəmməd dövrünün qabaqcıl baxışlı ziyahlardan olub İstanbulda tibb və ilahiyyat təhsili almış, bir müddət Dərbənddə ruhanilik etdikdən sonra ömrünün ixtiyar çağında Xal-

tan kəndinə qayıtmış, burada ömrünün sonuna qədər yaşamışdır. Hacı Məhəmməd uzun illər arıçılıqla məşğul olmuşdur.

Bir sıra araşdırıcıların güman etdiyi kimi, Tağı Hacıməhəmməd oğlu Xaltana heç bir ölkədən köçüb gəlməmiş, Tağıbəyililər nəslində burada şöhrətli yerli nəsilərdən olmuş, onlar dedəbaba loğmanlıq və ruhaniliklə el arasında şöhrət qazanmışlar. Tağının böyük qardaşı Hacı Nağı Fətəli xanın baş loğmanı olmuş, Quba-Dərbənd bölgəsinin şöhrətli əttarı və cərrahı kimi tanınmışdır. İstanbulda tibb təhsili almışdır.

Tağı uşaqlıq illərindən saza-sözə mehr salmış, tez-tez Xaltanın, Qubanın, xüsusən Dərbəndin aşiq məclislərində olmuş, bir müddət Dərbənd xanlığının saz-söz məclislərinin şöhrətli aşığı kimi ad çıxarmışdır.

Xaltanlı Tağı ilk gənclik illərində Dərbənddə yaşayan Güllübəyim adlı qıza butalanmış və butasının arxasınca gedib onu Xaltana gətirmişdir. Bu şərəfə aşiq «Güllü-Tağı» (29, s.5-36) avtobioqrafik dastanını yaratmışdır. Bundan sonra Xaltanlı Tağı el içərisində haqq aşığı hesab edilmiş, ona dərin ehtiram bəslənilmişdir.

O, bütün Mərkəzi Asiya, Yaxın və Orta Şərqi ölkələrini gəzmiş, Ərzurumda, Qarsda, İstanbulda məclis aparmış, Hələbdə, Şamda olmuşdur.

Böyük sənətkarın iki oğlu, üç qızı olmuş, onlar isə aşıq bəyaz-ya-başaya yetdiyi torpaqda Xaltanlı Tağı şəcərəsini günümüzə qədər davam etdirib yaşatmışlar.

Xaltanlı Tağı dövrünün qüdrətli söz ustası, aşiq havalarının yaradıcısı və peşəkar ifaçısı olmuşdur. O, Şirvan aşiq məktəbini forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltdirmiş, aşiq şerinin Molla Qasım ənənələrini yeni tarixi şəraitdə davam etdirmişdir. Onun aşiq poeziyasında özünü göstərən ilahi gözəlliyin, real insan gözəlliklərinin, böyük yarananın

insana verdiyi canın bir gün onun dərgahına qaytarılacağı, insanın dünyada müvəqqəti olması bərdəki dünyagörüşü əslində bir sıra məqamlarda Molla Qasımın sufi dünyagörüşü ilə çarpazlaşır. Aşıqlıqla aşılıq arasında körpü salan Xaltanlı Tağı onları qovuşdurur, ozan sənətinin peşəkar improvizatorçu ənənələrindən bəhrələnərək şerinə yeni məzmun verir. Xaltanlı Tağının şeri Şirvan aşığı məktəbində yeni sözdür. Uzun ömür sürən aşığı yüksək poetik dəyərli, geniş məzmunlu bir lirika yaratmışdır. Bu lirikada həm Azərbaycanın gözəl təbiəti, burada yaşayan xalqların məişət həyatı, həm bu dövrdə baş verən sinfi ziddiyyətlər, hakim təbəqələrin – bəylərin, pristavların özbaşınalığı, eləcə də aşığın özünün həyat hadisələrinə, dünyanın gərdisinə münasibətini əks etdirən fəlsəfi-didaktik şerləri mühüm yer tutur.

Aşığın məhəbbət lirikası kövrək və düşündürücüdür. Xaltanlı Tağı məhəbbət şerlərini əsasən gənclik illərində, - butalandığı dövrlərdə qoşmuşdur. Bu şerlərdəki duyğular zərif və ülvi, bir az da ilahi sevgini əks etdirir. Tağının gözəli aşığı pocziyasında gördüyümüz başqa gözəllərdən də fərqlidir. Tanrının verdiyi təbii gözəlliklərlə bənzəmişdir, ağıllı, kamallı, danışıq, duruşu, yerışı və baxışı ilə adamı valeh edir.

Tağının şerlərinin yaranmasından iki yüz ildən artıq bir müddətin keçəmsinə baxmayaraq hələ də xalqın dilində dolaşmaqdadır. Onların yalnız kiçik bir qismi folklorşünas A.Mirzə tərəfindən çap olunub tədqiqatə cəlb edilmişdir (30, s.158).

Böyük sənətkarın lirikası elə ilk tədqiqatlarda yüksək dəyərləndirilmiş, müxtəlif dövrlərə və qruplara ayrılmış, bu lirikanın Şirvan aşığı məktəbi üçün ənənəvi xüsusiyyətləri açıqlanmışdır. A.Mirzə haqlı olaraq yazır ki, «Aşığı Tağı öz ədəbi sələflərindən fərqli olaraq təsvir etdiyi lövhələrin müqayisəsində əsl dəyəri ortalığa çıxarmaqda maraqlıdır» (29, s.39).

Xaltanlı Tağının lirikasında təbiət gözəlliklərinin başdan-başa vəsfi insanı valeh edir. O, təbiətə heç nə əlavə etmir, hər şeyi öz rəngində təsvir edir, doğma Azərbaycanın təbii gözəlliklərini bir rəssam gözü ilə şerə köçürür:

Xaliq xəlq edəndə cümlə-cahamı,  
Xoş yaradıb bu torpağı, nə gözəl.  
Dəlisoy çayları, şərbət suları  
Çəmənini, çəlimi, dağı, nə gözəl!

Dingi, dəyirmanı, dəmiri, daşı,  
Hər seyri-səfası, çörəyi, aşı,  
Həyəti-bacası, mülki, maaşı,  
Təzə-tər bostanı, tağı, nə gözəl!

...Qızılğüllər qönçələyib oyanıb,  
Ağacları baş əyibən dayanıb,  
Budaqları al-qırmızı boyanıb,  
Nügədinin solu-sağı, nə gözəl!

...Tağı deyər, vəsfin söyləmə, nəhayət  
Meyvəcətin çəkər bütün vilayət.  
Cavan oğlanları əhli-səxavət,  
Əziz saxlar hər mehmanı, nə gözəl! (29, s.146-147)

Aşığı gözəllik içərisində səxavətli insanları görür, gözəlliklərin məcmuunda gözəllik axtarır və onu şerə gətirir. İstər məhəbbət, istərsə də təbiət mövzusunda qoşduğu nəğmələrində yüksək bir vətəndaşlıq duyğusu özünü göstərir.

Xaltanlı Tağı dövrünün görkəmli şəxsiyyətlərini, tanımış din xadimlərini, divan adamlarını xatırlayır, onların mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən söz açır. Bu cəhətdən onun Şeyx Şamil, onun

oğlu Sədiyə və başqalarına həsr etdiyi qoşmaları, gəraylıları yaddaqalandır.

Xaltanlı Tağı poeziyasında fəlsəfi-didaktik şerlər daha geniş yer tutur. Bu şerləri aşiq yarıyaşdan sonra, ahılıq dövründə yazmışdır. İslami dəyərlərə hələ gənclik çağlarında yiyələnən sənətkar zaman keçdikcə dünyanın müvəqqəti, ömrün fani olduğunu dərk etdikcə özü də müdrikləşmiş, nəsihətamiz şerlərə üstünlük vermişdir. Aşiq insanı böyük tanrının dünyaya müvəqqəti bəxş etdiyi ən ulu gövhər kimi mənalandırmış, onun da dünyada daimi olmamasına təəssüflənmiş, gəlimli-gedimli dünyaya həqiqətini vəsf eləməklə islami görüşlərə dərinədən bağlı olduğunu göstərmişdir.

Xaltanlı Tağının son dövr yaradıcılığında dünya həqiqətlərinə belə müdrik bir insanın nəsihətedici şəxsiyyəti nəzəri cəlb edir. O, qanlı müharibələr törədən, insanlara fəlakət gətirən çar ordusunun, rus generallarının özbaşınalıqlarına etiraz səsinə ucaldır, düşmənlə qeyri-bərabər döyüşlərdə dağılı hərəkətinin böyük sərkərdəsi Şeyx Şamilə yeri gəldikcə nəsihətlər verir, hər kəsin təqsirini öz boynuna qoymağı və beləliklə cəmiyyətdə ədaləti bərpa etməyi tövsiyə edir:

Alim olan bilər aşiq halını,  
Unutma könlündən bir illahını.  
Hər kəsin boynuna qoy günahını,  
Olsun təqsirinə qail, əfəndi. (29, s.148)

Şeyx Şamilin ordusuna yazılıb müharibələrdə iştirak etmək istəyən aşiq bu canlı döyüşlərin insan həyatına son qoyduğunu, azadlığın çox uzaqda qaldığını gördükdə ordudan azad edilib öz mübarizəsini sözlə, sazla davam etdirmək istəyir. Şair təbli bir

insan ölüm, can, həsrət və ayrılıq saçan müharibələrə tab gətirə bilmir və Şeyx Şamilə müraciət edərək deyir:

Bu səfərlik insaf eylə  
Tövbə, bir dəxi gəlmərəm.  
Doldursan da hücrənə sən,  
Qaymağı, yağı gəlmərəm.

Bu dağlara yağan qarmı?  
Bizə düşən ahu-zarmı?  
Bu hücrədə fağır varmı?  
Tutub sorağı gəlmərəm.

Sənsən ərənlər soyundan,  
Qurtar məni bu oyundan.  
Şamil, sənin mən kuyundan  
Edib fərağı, gəlmərəm. (29, s.153)

Göründüyü kimi, Xaltanlı Tağı Şeyx Şamilə öz inadlı mübarizəsindən çəkirdi bilməsə də bu qanlı döyüşlərdə iştirak etmək ona bir insan kimi çətin gəlir. Ona görə də tezliklə əl qoyduğu işdən peşman olur, bir də belə döyüşlərə qayıtmağı tövbə edir.

Aşiqin dünya haqqında, insanın ömrü, həyat yolu və qocalığı ilə əlaqədar vücutnamələri onun sağlam, mənalı həyatından xəbər verir. Bununla belə dünyagörmüş sənətkar cəmiyyətin hər cür ziddiyyət və təzadlarını, əzab və işkəncələrini görmüş müdrik bir insan kimi müasirlərinə üzünü tutub deyir:

Gərək olmayasan, ağıl möhtacı,  
Olsan, bu dünyada əziyyətin var.



Qaldırsan yıxılanı, doydursan acı,  
Sanarsan Kəbəyə ziyarətin var. (29, s.117)

Mənalı ömrü insanlara yaxşılıqda görən aşiq adamlara gərəy olmağı, əldən tutmağı Kəbəyə ziyarətə getməyə bərabər hesab edirdi.

Qüdrətli sənətkar aşiq şerinin 20-dən çox şəklində dillər əzbəri olan dəyərli poetik nümunələr yaratmış, 30-a yaxın saz havasının, qırxdan artıq məhəbbət dastanının yaradıcısı olmuşdur. Xaltanlı Tağı dövrünün böyük müxəmməs, tənqid, gəraylı və qoşma ustası hesab edilmişdir. Onun ustadnamələri Şirvan aşiqlərinin repertuarında bu gün də mühüm yer tutmaqdadır. Aşiq öz vücudnamələrində insanın həyat yolunun bütöv mənzərəsini yaratmaqla aşiq şerinin vücudnamə ustası kimi şöhrətlənmişdir:

...Abi-atəş, xak-baddan cəm oldum,  
Adəm dəryasından sorağa gəldim.  
Şərin biətindən, dinin şertindən,  
Ana vücudunda yarpağa gəldim.

...On doqquz yaşında söylədim, dindim,  
İyirmi yaşında riyadan döndüm,  
Otuz tamam oldu, hünərə mindim,  
Qisasım kimdə var, almağa gəldim.

Qırx yaşma yetcək qazandım nani,  
Saxlayıban təmin etdim mehmanı,  
Əlli yaşda endim bir pilləkani  
Düşüb gün-gündən aşağı, gəldim. (29, s.139-140)

Həyat həqiqətinə sadıq olan sənətkar hər yaşın şöhrətini və möhnətini şerə gətirir, insanın gözü qarşısında mənalı bir öm-

rün şəcərəsini, - hər yaşın özünə məxsus xüsusiyyətini ibrət üçün yaddaşa həkk edir. Böyük sənətkar bu dünyada bir yaxşı əməlin əbədiyyətinə sığmıb haqqın dərgahına qovuşmağın mümkünliyünü özündən sonrakı nəsillərə car edir:

Ağ aləm dibində meydan quruldu,  
Rəsul Səfi olub ümmət ayrıldı.  
Açıldı qapılar, rüsxət verildi,  
Sidqimi bağlayıb ol həqqə, gəldim. (29, s.141)

Xaltanlı Tağı yaradıcılığında bəşəri dəyərlər, dünyəvi görüşlər güclüdür. Vətən, ana torpaq həsrəti, sevgili məhəbbəti onun qəlbini necə ehtiraza gətirib sözünü rəvnəqləndirirsə, insanın həsrət dolu uc kədər dünyası da onu bir o qədər qorxudur, düşündürür və kədərləndirir:

Bu dünyada üçcə şeydən qorxuram,  
Bir ayrılıq, bir yoxsulluq, bir ölüm.  
Heç birindən bil ki, könlüm xoş deyil,  
Bir yoxsulluq, bir ayrılıq, bir ölüm. (29, s.149)

Xaltanlı Tağı Şirvan aşiq məktəbinə qüdrətli ictimai məzmunla yanaşı, füsunkar ifaçılıq ənənəsi, məşuqənin qürurlu tərifinin yaddan çıxmayan formalarını gətirmişdir. Bunlar isə Şirvan aşiq məktəbinin Tağıdan sonrakı mərhələsində əbədi simvollarla çevrilib aşiq şerinin başlıca tərənnüm və ifa tərzini formalaşdırmışdır.

Xaltanlı Tağıdan sonra Şirvan məktəbində aşiq şeri yeni yüksəliş mərhələsi yaşadı. Doğrudur, əsrin sonlarına yaxın aşiqin repertuarında müxtəlif dastan nümunələri meydana gəlsə də – xüsusilə «Güllü-Tağı», «Molla Nur» aşiq repertuarında geniş yayılsa da aşiqin Yaxın Şərq ölkələrinə səyahəti ilə bağlı Şir-

vandan uzaqlaşması bu aşiq məktəbində bir durğunluq yaratdı. Xaltanlı Tağının şerləri repertuardan düşməsə də cəmiyytin özündə baş verən proseslər, xüsusilə çarizmin milli ucqarlarda, o cümlədən Azərbaycanda yürütdüyü müstəmləkə siyasəti aşiq şerinə yeni məzmun gətirdi. Repertuara qəhrəmanlıq və qaçaqçılıq nəğmələri daxil olmağa başladı. Bununla yanaşı, Şirvan ədəbi mühitində klassik ənənələr güclənməyə, və onlara əsaslanan ədəbi məclislər yaranmağa başladı. Bu şöhrətli bu məclislərdə klassik poetik üslubdan, xüsusilə əruzun müxtəlif bəhərlərindən istifadə yolu ilə qüdrətli Şirvan şairləri meydana çıxdı, dövrün tələblərinə uyğun olaraq onların müəyyən qismi xalq şeri üslubunda da hərdən şerlər yazmağa başladılar. Təəssüf ki, Şirvan məktəbinin bezi tədqiqatçıları onları el şairi qrupuna daxil etməklə məktəbin inkişaf istiqaməti və xüsusiyyətlərini təhrif etmiş, bu işə bir sıra hallarda bu məktəbə qarşı bir mənalı olmayan münasibətin formalaşmasına səbəb olmuşlar (23, s.17-26). Bunun bir səbəbi də həmin araşdırıcıların mərasim folkloru informatorlarını, Şirvanın klassik üslubda yazan şöhrətli şairlərini yanlış olaraq aşiq, yaxud el şairi kimi təqdim etmələri ilə bilavasitə bağlı olmuşdur (23, s.27-60).

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, XVI əsrdə Şirvanda baş verən siyasi hadisələr, xüsusilə Səfəvi dövlətinin Şirvanşahlığa qarşı yürütdüyü mürtəccə siyasət, - şirvanlıları qılıncdan keçirib bu dövləti yer üzündən silmək cəhdləri burada aşiq sənətinin süqutunu şərtləndirdi. Ona görə də XVI əsrdə Şirvana köçürülən tayfaların repertuarındakı yüksəlişdən danışmaq mümkün deyildir. Həmin dövr Şirvan məktəbinin tənəzzülü və süqutu dövrü idi. Bu həqiqəti hər hansı səbəblərlə bağlı gizlətmək və ya üstündən sükutla keçmək tarixi təhrif etməkdən başqa bir şey ola bilməz.

Şirvanda aşiq sənətinin yeni tarixi yüksəlişi XVII əsrin ikinci yarısından başladı. Sürətli yüksəliş yoluna qədəm qoyan aşiq sənəti yenidən Şirvan məktəbinin ənənələrinin bərpası ilə əlaqədar oldu. Aşiq məktəbi özünün həqiqi yüksəlişini Xaltanlı Tağının şəxsində tapmaqla özünün klassik ifaçılıq ənənələrini bərpa etdi, onu yeni cəhətlərlə zənginləşdirdi. Xaltanlı Tağından sonra bu məktəbin ənənələri yaddaşdan silinmədi, ustad sənətkarlar onun yolunu davam etdirdilər. Zəngin poetik ənənələri ilə tanınan Nəimi, Nəsimi, Fələki Şirvani və onlarla başqa şöhrətli şairi olan Şirvanda yenidən heç bir yazı-pozu bilməyən el şairləri, aşıqlar nəslə yaranmağa başladı ki, onlardan da bir çoxunun düzüb qoşduğu şerlər günümüze gəlib çatdı. Belə sənətkarlardan biri də **Aşiq Rəcəb (1845-1935)** idi. Aşiq Rəcəb Quba qəzasının Dərbənd nahiyəsinin Ehrəng kəndində, Samurun sahilində anadan olmuş, dövrünün şöhrətli aşıqlarından hesab edilmişdir. Aşiq Rəcəb hələ sağlığında el arasında haqq aşığı kimi tanınmışdır. Şirvan məktəbinin Quba-Dərbənd mühitlərində aşiq şerinin inkişafında böyük xidmətləri olmuşdur. O, demək olar ki, bütün şekillərdə söz qoşub-düzmüş, bədahətən deyilən şerin böyük yaradıcısı hesab edilmişdir.

Aşiq Rəcəbin lirikasında təbiət gözəllikləri ilə yanaşı, lirik duyğuların tərənnümü mühüm yer tutur. Molla Qasım və Xaltanlı Tağın ənənələrinin öz dövründə layiqli davamçısı olan Aşiq Rəcəbin fəlsəfi-didaktik şerləri məzmun dolğunluğu və poetik dəyəri ilə seçilir. Aşiq Rəcəb təbiət gözəllikləri ilə insan duyğuları arasında təzad yaradır, ziddiyyətlərin çarpazlaşması arxasında özünün dərdli könlünün çırpıntılarını şerə gətirir:

Baxmamışam yarasına,  
Əzəl dərdin çarasına,

Qızılgülün arasma,  
Qanadını salan bülbül. (30, s.21)

Aşıq lirik hissələrin tərənnümündə zərif və həssasdır:

Bir nazh canana, incə dilbərə,  
Bir zaval yetirən şahı-sərvərə,  
Bir nazik bədənli pəri-peykərə,  
Bir şux sitəmkara muştəq olmuşan. (32, s.32)

Aşıq Rəcəb təbiətin təsvirində də həqiqətlə təzadları qarşılaşdırma yolu ilə gedərək insan duyğularını ehtizaza gətirir:

Qızılgül sənə mayildi, istəyir görə, bənövşə,  
Qoymazlar ömrü uzana, gözəllər dəre bənövşə.  
Şuxluq ilə oyanıbsan sədr üstə sərə, bənövşə,  
Əcayibdi, qoxun bənzər müşkə, ənəbərə, bənövşə,  
Bağlamışam dəstə-dəstə, aparım yarə, bənövşə. (30, s.26)

XX əsrin əvvəlləri Şirvan aşıq məktəbi özünün sənətkarlıq baxımından yüksəliş dövrünü yaşayırdı. Əsrin əvvəllərindən aşıqları da demokratiya, yeni həyat quruluşunun tərənnümünə qoşmağa cəhd göstərsələr də Şirvan aşıqları klassik ənənələrinin tərənnümündən əl çəkmir, daha böyük ciddi-cəhdlə yaradıcılıqlarını sənətkarlıq baxımından təkmilləşdirməkdə davam etdirirdilər. Şəki-Zaqatala-Balakən aşıq mühitlərinin ustgah sənətkarı olan Molla Cümə bu cəhətdən daha çox diqqəti mərkəzindəydi.

**Molla Cümə (1860-1920).** Şirvan məktəbinin qüdrəti və əzəməti ondadır ki, onun geniş ərazilərə yayılmış müxtəlif aşıq mühitlərində bir-birindən istedadlı sənətkarlar yetişmiş, onlar həmin məktəbin ətrafında birləşsələr də hər biri ayrılıqda bir

məktəb olmuşdur. Molla Cümə də belə xoşbəxt sənətkarlardan idi.

Cümə Saleh oğlu Orucov 1860-cı ildə indiki Şəki rayonunun Rayski kəndində dünyaya göz açmış, mükəmməl mədrəsə təhsili görmüşdür. Aşığın tərcümeyi-hali, doğum ili ayrı-ayrı tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif şəkildə göstərilir. Aşığın şerlərini ilk dəfə nəşrə hazırlayan H.Əlizadə və S.Mümtaz da dəqiq bir tarix göstərmirlər. Aşığın ən səliqəli və ciddi tədqiqatçısı olan P.Əfəndiyev Molla Cümənin şerlərinə əsaslanaraq onun doğum tarixini «1854-cü il» kimi göstərir. Bizdə olan bir sıra materiallar, xüsusən Şəkiyə ekspedisiyalar zamanı aşığın yeni tərtib olunmuş tərcümeyi-halma görə, «Molla Cümə öldürülərkən onun altı yaşda olduğu» kimi təsvir edilmişdir. «Həmin qış bir şəkili tacir ona Dərbənddən bu münasibətlə dörd kisə un göndərmişdi; həmin undan Molla Cümənin əhsanına da işlədildi» (31,12-14).

Professor P.Əfəndiyev mülahizəsində aşığın doğum tarixini müəyyənləşdirmək üçün M.Cümənin belə bir şerinə istinad edir:

Min üç yüz otuz iki  
Tarixdədir indi sənə.  
Altı yaşda çatmış yaşım  
Sevda sərdə durar yenə...

Tamamilə mümkündür ki, aşıq hələ əlli beş-əlli altı yaşda öz sinninin altı yaşda çatmış olduğunu söyləmiş olsun. Bu faktı təsdiqləyən əlimizdə olan bir sıra başqa materialları da əsas götürərək Molla Cümənin doğum tarixini biz 1860-cı ildən hesablamalıyıq. «Molla Cümə molla olmamışdır, savadlı, elmi, bilikli olduğu üçün ona molla demişlər» (32, s.293). Şəki-Balakən-Qax-Zaqatala aşıq mühit-

lərinin forma, şəkil və məzmun etibarını ilə cilalanmasında əvəzsiz xidmətləri olan Molla Cümə 1920-ci ilin yazında müəmmalı şəkildə yoxa çıxmış, bir neçə gündən sonra onun ermənilər tərəfindən qətlə yetirildiyi məlum olmuşdur. Molla Cümə doğulduğu Layiski kəndində dəfn edilmişdir.

Şirvan aşığı məktəbinin klassik ənənələrini davam etdirib yeni mərhələyə yüksəldən, onu poetik dəyərlərlə zənginləşdirən Molla Cümə aşığı şerinin ölməz nümunələrini yaratmışdır. İlk gənclik illərindən aşığı yaradıcılığına mehr salan, xalq şeri şəkillərində qoşub-düzən Molla Cümə zaman keçdikcə lirik-aşıqanə, fəlsəfi-didaktik şerin ən yaxşı nümunələrini yaratmış, təkcə məlum şəkillərdə düzüb-qoşmamış, özü yeni-yeni şer şəkilləri yaratmış, Azərbaycan dilinin bədii imkanlarından istifadə etməklə aşığı poeziyasına misli-bərabər olmayan bir poetik düşüncə gətirmişdir.

Molla Cümə lirikasında Azərbaycanın təbii gözəllikləri, xalqımızın zəngin adət-ənənələri, yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərləri öz əksini tapmışdır. Aşığın sənət dünyasında bütün Azərbaycan – onun təbiət gözəlliklərindən tutmuş əxlaqi dəyərlərinə qədər hər şey bir övlad məhəbbətilə vəsf olunur. Şirvan aşığı məktəbində Xaltanlı Tağı azərbaycançılığı öz düşüncəsində yaradıb dünyaya yayan «ycəriyə Azərbaycan idisə», Molla Cümə danışan Azərbaycan idi». O, ilk öncə təbiət aşığı idi. Onun təbiət lirikası həzin, zərif və düşündürücüdür. Aşığı təbiətin gözəgörməz gözəlliklərini görür, onun qüsursuz peyzajlarını yaradır, hər anı, məqamı, hadisəni mənalandırır, insanın ruhunu oxşayan, ona estetik zövq verən gözəlliklər silsiləsini göz önünə çəkir:

Gedibən zimistan bahar yetişdi,  
Abi-leysan yağdı dağlar bəzənir.

Bülbülün canına qəhər ilişdi,  
Açılıb qönçələr, bağlar bəzənir. (31, s.107)

Aşığın lirik təbii güclü, ifadə tərzii qüdrətli, tərənnüm etdiyi gözəlliyin məzmun çaları genişdir:

Maral gözlüm, ovçusundan küsübsən  
Süzüb gələm çöllərinə dolanım.  
Durna kimi nə tel, cığa düzübsən,  
Nazik, incə bellərinə dolanım.

Mən qəribi gəl özünə yar eylə,  
İltifat et, şəfqətini var eylə,  
Gəl yanma düşmənləri kor eylə,  
Danış, şirin dillərinə dolanım. (31, s.42)

Molla Cümə təbiətlə damşmağa, təbii gözəllikləri şerə gətirib mənalandırmağa, öz lirik hiss və duyğularını təbiətin gözəllikləri ilə qoşalaşdırmağa üstünlük verir, bənzətmələrlə təzadlar yaradır, misradaxili bölgülərə gözəllik verir, daxili bölgülər, qafiyələr, rədiflər silsiləsi yaradır.

Qaşlarım çəkmə, kəklik tək səkmə,  
Bu belimi bükmə, amandır, aman.  
Ceyran kimi ürkmə, cigərim sökmə.  
Göz yaşını tökmə, amandır, aman.

Molla Cümə təbiətlə dialoqa girə, daşla, ağaqla, çiçəklə danışa bilir, onlarla əhvallaşır, ziddiyyətləri qabardaraq öz daxili dünyası ilə onlar arasında bənzərliklər axtarır və onları məharətlə obrazlaşdırır bilir:

Bircə oxu görüm necə səsin var,  
Qızılgül üstünə xoş həvəsin var,  
Nə peşman durursan, yoxsa yasın var,  
Məşəqqətmi gəlib il sənə bülbül.

Aşıq «Gül», «Bülbül», «Qızılgül», «Kəklik», «Ceyran», «Laçın» və başqa şerhlərində poetik rəmzlərdən məharətlə istifadə edə bilir. Molla Cümə səslərdən sehr yaratdığı kimi, onların oxşar, şirin ritmindən füsunkar bədii düzüm qurur, insanı məftun edən səs gözəllikləri silsiləsi formalaşdırır:

Əziz hüsnün əziz gördüm, əziz mən,  
Əzizimsən, əziz İsmi Pünhamm.  
Əziz, səni əziz sevdim, əzizmə.  
Əzizimsən, əziz İsmi Pünhanım

Əziz olmaz, gözəl, sən tək əziz can,  
Əziz qurban, əziz, sənə əzizcan,  
Əziz aman, əziz bidad, əziz can,  
Əzizimsən, əziz İsmi Pünhanım.

Əziz Cümə, əziz dadar, əzizlər,  
Əziz, eşqə əziz simsar əziz sən.  
Əziz, danış, əziz göstər əziz sən,  
Əzizimsən, əziz İsmi Pünhanım. (31, s.197)

Molla Cümə yaradıcılığında sevgili əl çatmazdır, adi həyat həqiqətidir. Aşığın bütün yaradıcılığının cövhəridir. Hər gün gördüyü, hər an sevdiyi, bütün həyatı boyu həsrətindən ah-fəryad etdiyi, vüsalmə qovuşa bilmədiyi sevgilisinin əsl adını aşıq bir dəfə də olsa dilinə gətirmir. İsmi Pünhan adı ilə onu döndənə vəsf eləyir. Əslində Molla Cümə şerhinin cövhəri, aşığın

poetik qüdrətinin qaynağı, onlarla poetik düzümü, hələ öyrənilməmiş silsilə şer şəkillərinin səbəbkarı İsmi Pünhandır.

İsmi Pünhan Molla Cümə lirikasında mənəvi-əxlaqi dəyər, saflıq, dəyanət, vəfa, sədaqət mücəssəməsidir. Onun adı aşığın lirikasından qızıl bir xətt kimi keçir. İsmi Pünhana qoşduğu onlarla şerdə aşıq sevgilisini ideallaşdırır, onu ölməz poetik obraza çevirir. Gözələ məxsus, məşuqə üçün ənənəvi olan bütün əxlaqi dəyərləri onun obrazında cəmləşdirir:

İsmi Pünhan, neyçün məndən küsübsən,  
Yaxşı-yaman ya bir olar, ya iki.  
Bu gün ölsəm hamı deyər hayıfdir,  
Canı yanan ya bir olar, ya iki.

Sən söləsən, dörd yanımda fanaram  
Bülbülünəm, gülşənindən kənam,  
Hər məclisdə od tutuban yanaram,  
Dərdim qanan ya bir olar, ya iki.

Hilal qaşa nə lazımdır ol sürmə,  
Meyli qırıb məndən üzün çevirmə.  
Cümə deyər, hər yetənə sitr vermə,  
Dost məhriban ya bir olar, ya iki. (31, s.101)

Molla Cümənin həyat və yaradıcılığı, onun aşıq şerhinə gətirdiyi yeniliklər, yaratdığı ayrı-ayrı şer şəkilləri bu gün xüsusi tədqiqata möhtacdır. Onların araşdırılması təbii ki, folklorşünaslığımıza bir sıra yeni mülahizələr gətirəcəkdir.

Şirvan aşıq məktəbi XIX əsrin ikinci yarısında bir-birinin ardınca qüdrətli söz ustaları yetirmişdir. Onlar lirik-aşıqanə şeri yeni mərhələyə yüksəltməklə, aşıq ənənələrini təkmilləşdirmiş, aşıq şerinin müxtəlif mühitlər içərisində kütləviləşməsində

mühüm rol oynamışlar. Həmin dövrdə başqa aşiq məktəblərində olduğu kimi, Şirvanda da sənətin şagird-ustad ənənəsi, sənətkarların yanına cavanların gəlib bil neçə il şagird dayanmaq-la aşılıq sənətini öyrənməsi geniş yayılmışdı. Belə sənətkarlar içərisində **Şirvanlı Əzizin (1865-1921)** (o bəzən yanlış olaraq xankəndli Əzi kimi də təqdim edilir) adı el içərisində hörmətlə çəkilir. Şirvanın bir çox sənətkarının – Aşiq Daşdəmirin, Aşiq Xeyrulla, Aşiq İsa, Aşiq Həmdulla və başqalarının aşılıq sənətini ondan öyrəndiyi göstərilir.

Şirvanlı Əziz gözəl saz çalan və söz qoşan sənətkar olmuşdur. O da özünün aşiqanə şerlərində sevdiyi gözəlin həqiqi adını çəkməmiş, onu müəyyən simvollarla ifadə edərək lirik şerimizin gözəl nümunələrini yaratmışdır. Yaradıcılığı kifayət qədər yazıya alınıb toplanmamışdır (23, s.117-121).

Həmən dövrdə Ağdaş aşiq mühitində Aşiq İsmayıl, Kolanı Aşiq Mürsəl də aşiq sənətinin tanınmış nümayəndələrindən olmuşlar.

Müxtəlif aşiq mühitlərini təmsil edən bu sənətkarlar ümumlikdə Şirvan aşiq sənətinin ifaçıları idi, bu sənəti tək-cə nəsildən-nəslə ötürməklə kifayətlənmir, onu zaman-zaman təkmilləşdirir, yeni-yeni saz havaları, şer şəkilləri ilə bəzəyir, müxtəlif nağılları repertuara gətirməklə onların dastan variantlarını yaradırdılar. Bütün başqa aşiq məktəblərində olduğu kimi, iyirminci illərin sonlarından başlayaraq Şirvan aşiqləri də yeni sosialist həyatın tərənnümünə cəlb edilir, onlardan da yeni həyatı vəsf edən əsərlər tələb edilirdi.

Bu dövrdə aşiq sənəti böyük sınaqlar qarşısında qalmalı oldu. Qoyulan tələblər ciddi idi – aşiqlər yeni dövrdə klassik ənənələrindən əl çəkib sovet dövrünün kollektiv təbliğatçısına və təşviqatçısına çevrilməli, öz yaradıcılığında yeni sosialist həyatın nailiyyətlərini tərənnüm etməliydilər. İyirminci illə-

rin sonunda Azərbaycan aşiqlərini qarşıya qoyulmuş belə bir dilemmadan **Aşiq Mirzə Bilal (1870-1937)** xilas elədi.

Aşiq Mirzə Bilal 1870-ci ildə Şamaxının Qəşəd kəndində dünyaya gəlmişdir. Hələ uşaqlıqdan atasının yaxın dostu Molla Veysdən yazıb-oxumağı öyrənmiş, sonradan isə Şamaxının tanınmış adamlarından olan əmisi onu Seyid Əzimin yeni açılmış məktəbinə qoymuşdu. Aşiq Mirzə Bilal burada mükəmməl təhsil almışdır. Elə burada oxuduğu illərdə o, Şirvan ədəbi məclislərinə gedib-gəlir. Az sonra saz çalıb-oxumağa meyl salaraq öz gözəl ifaçılıq məharəti ilə bütün Şirvana səs salır. Dünyanın vəfasızlığından, zülmün ərşə dayanmasından, hakimlərin ədalətsizliyindən və s. bəhs edən şerləri ilə yaxın və uzaq ellərdə tanınır.

Aşiq Bilal lirik şerlərin də gözəl nümunələrini yaradır. Onun lirikası həzin və incədir:

Gözün cəllad, kirpiklərin kamandı,  
Vüsalından ayrı düşmək yamandı,  
Bir busə ver ləblərdən, amandı,  
Ciyər oldu para-para sevgilim. (35, s.20)

İctimai məzmunlu şerlərində daha üsyankar və barışmazdır. O, tək-cə idarəedici təbəqələrə qarşı çıxmır, hakim sinifin idarəçiliyinin çürük və qüsurlu olduğunu göstərir.

Aşiq Bilal sovet hakimiyyətinin aşiq sənəti qarşısına qoyduğu tələbləri yalnız klassik ifa üslubunu qoruyub saxlamaq yolu ilə həyata keçirməyin mümkün olduğunu söyləyirdi. Aşığa görə, «sənətkar özünün çalıb-çağırmağından, özünə məxsus şəkildə oxumağından ayrılıb yeni dona girsə ona heç kəs qulaq asmaz və inanmaz» deyirdi.

Şirvan aşığı sənətinin klassik üslubuna sadıq qalan Aşığı Bilal sovet dövründə aşığı sənətinin məhv olub sıradan çıxmasının qabağını almaq üçün onu yeni tarixi şəraitə uyğunlaşdırdı, aşığı repertuarına ilk dəfə olaraq sosialist həyatını tərənnüm edən motivlər gətirdi. Qoşma, gəraylı və müxəmməslərində sosialist həyatının ilkin nailiyyətlərini tərənnüm elədi. Bu, Aşığı Bilalın yeni dövr aşığı yaradıcılığı mərhələsində ön böyük xidmətlərindən idi.

Mirzə Bilal təkcə ustad ifaçı, xalq dastanlarımızın görkəmli yaradıcısı kimi deyil, həm də aşığı şerinin müxtəlif şekillərində qoşub-düzən coşğun təbli bir sənətkar kimi xalqın yaddaşında bu gün də yaşamaqdadır.

Aşığı Bilal ömrünün ahıl çağında – 1937-ci ildə heç bir gühnahı olmadan həbs edilib güllələnmiş, 1956-cı ildə ölümündən sonra bəraət almışdır.

Aşığı Bilaldan sonra onun ardıcılları Şirvan məktəbinin ənənələrini davam etdirdilər. Aşığı Şamil, Çarhanlı Aşığı Şərbət, Aşığı Abbas, Aşığı Qurbanxan və b. onun saz-söz ənənələrini layiqincə qoruyub saxlamış, bu sənəti yeni-yeni xüsusiyyətlərlə zənginləşdirmişlər.

Aşığı Şamil öz yaradıcılığı ilə Şirvanın saz-söz mülkünə yeni havalər, yeni təsvirlər, ifadə vasitələri gətirməklə yanaşı, cyni zamanda lirik düşüncənin bütöv lövhələrini sözə çevirib milli yaddaşa həkk etmişdir:

Gözəllər gözəli, xublar əzəli,  
Xoş sifət, xoş surət, xoş sığal gərək.  
Alma yanaqları lalə boyanmış,  
Sevən yarın ləblərində bal gərək. (33, s.44)

Şirvan aşığı şerinin iyirminci yüzillikdə ardıcıl davamçılarından biri **Aşığı Şərbət Cəfərovdur (1909-1981)**. Aşığı Şərbət qədim Şamaxının Çarhan kəndində anadan olmuş, uşaq vaxtından saza-sözə, sənətə bağlanmışdır. 30-cu illərin əvvəllərindən saz çalıb oxumağı, məclis aparmağı ilə bütün Şirvanda məşhur olmuşdur. Elə həmin illərdən qoşub-düzdüyü şerlər dillər əzbəri olmuş, bir çox şeri o dövrün mətbuatında çap edilmişdir.

Aşığı Şərbət «Çarhanlı» təxəllüsü ilə tanınmış, ilk şerlərini də həmin təxəllüslə nəşr etdirmişdir. «Sevgilim», «O ala gözəllər», «Şamaxılı qız», «Bilmə nədan», «Vətən torpağı» və b. şerlərində aşığı şeri ənənələrinin layiqli davamçılarından biri kimi şöhrətlənmişdir.

İkinci Aşıqlar qurultayının nümayəndəsi, bir sıra aşığı festivalının laureatı olan Şərbət Çarhanlı lirik şerinin, xüsusilə Şirvan gözəlləmələrinin adlı yaradıcısı olmuşdur. Ustadı Aşığı Bilalın repressiyasından sonra Şərbət Çarhanlı bir müddət sənətdən uzaqlaşsa da çox keçmədən yenə Şirvanın sazlı-sözlü ifaçılıq dünyasına qayıtmış, müasirləri Aşığı Məmmədəğa, Aşığı Şakir və başqaları ilə birlikdə uzun illər aşığı sənətinin peşəkar ifaçılarından biri kimi şöhrətli həyat yolu keçmişdir. Şərbət Çarhanlı az toplanılıb çap edilmişdir. Lakin onun repertuarında Şirvan aşığı şerinə məxsus ənənələr həmişə qorunub saxlanmışdır. O, lirik-aşıqanə şerlərlə yanaşı, ustadnamə, vücudnamə, qoşma, gəraylı, təcnis ustası kimi də tanınmışdır, aşığı şerinin 20-dən artıq şeklinə şer qoşmuşdur. Aşığı Şərbət bu sənətlə məşğul olmaqla yanaşı, müxtəlif rayonlarda müəllimlik etmiş, ölkədə keçirilən mədəni tədbirlərdə fəal iştirak etmişdir (27, s.269-276).

Aşığı Şərbət şerində vətən və onun təbii gözəllikləri, səmimi hiss və duyğular, sevgi, həsrət kimi düşüncə özünün yüksək poetik ifadəsini tapır:

Boy at, ucal, əziz vətən,  
Gözüm səndədir, səndədir.  
Dillən, danış telli sazım  
Sözüm səndədir, səndədir. (19, s.49)

Yaxud:

Səhər şəhi düşsə, şux olar torpaq,  
Bulutlar ağlasa, nəm qalar torpaq,  
Ey səma yelləri siz verin soraq,  
O dağlar başında tufan olanda. (18, s.48)

Aşığın «Gözlər» qoşması bu gün də Şirvan aşıqlarının repertuarından düşməmişdir:

Siyah suyun şana alıb darasın,  
Məşuq gərək aşiqinə yarasın,  
Sən bilirsən bu dərdimin çarasın,  
Təbib olsun dərdə şələlə gözlər. (18, s.50)

Şirvan aşıq məktəbi ənənələrini əlli ildən çox qoruyub saxlayan başqa bir sənətkar isə **Aşıq Abbas (1907-1966)** idi. Onun yaradıcılığı bir sıra başqa Abbasların söz dünyası ilə qovuşub çarpazlaşsa da o, öz ustad müdrikliyini saxlamış, qoca çağlarında ömrünü mənalı və xoşbəxt keçirməsilə daim fəxr etmişdir:

Nəçə nər igidim itdi dünyadan,  
Tüfə gözəllərin getdi dünyadan,  
Mən oldum dünyadan bircə kam alan,  
Ələnib saçına qar, qocalmışam. (33, s.117)

Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində düzüb-qoşan Aşıq Abbas ustadnamələrin böyük yaradıcılarından olmuş, bir sıra hallarda onun ustadnamələri Tufarqanlı Abbası şeri ilə qarışdırılmışdır.

Bu dövrdə öz yaradıcılığında aşıq şerinin ənənəvi mövzularına yeni həyat verən **Aşıq Qurbanxan (1912-1993)** idi. Onun yaradıcılığı coşqun, oynaq bir ritmiliklə bağlıdır. Ustad aşıq böyük məharətlə səkkizlik şeri daha musiqili bölümlərə ayırır, onu həzin bir nəğməyə çevirib aləmə yayırdı:

... Səhərin dan ulduzusan,  
Aşığın söhbət-sazısan,  
Görən kimin qızısan,  
Səndən ayrılı bilmirəm,  
Güldən ayrılı bilmirəm,  
Yardan ayrılı bilmirəm... (30, s.43)

Öz dövrü üçün xalq arasında geniş yayılan bu mahnı Aşıq Qurbanxanı dünyaya tanıtmışdı. Yaxud aşığın başqa bir mahnısı da xalq arasında geniş yayılmışdı. Oynaq ritmi, məharətli ifası ilə heç vaxt yaddan çıxmayan bu mahnı təkcə Qurbanxanın yaradıcılığında deyil, Şirvan aşıqlarının repertuarında unudulmayan bir yeni hadisə idi:

Nə qaradır gözün, ay qız,  
Bir günəşdir üzün ay qız,  
Tükənməsin sözün, ay qız,  
Dodaq gülsün, dil oynasın.  
Ay qız, sən oyna,  
İncə bel oynasın.  
Ağ üzündə,  
Tel oynasın... (30, s.56)



Bu, aşığı şerində yeni forma olmaqla yanaşı, həmçinin öz oynaqlığı və ritmiylə də təkrar olunmaz, qüdrətli ifa idi.

Şirvan aşığı məktəbinin yeni dövr şöhrətli sənətkarları içərisində **Aşığı Bəylər Qədirovun** da (1922-1986) xüsusi yeri vardır.

Aşığı Bəylər qüdrətli ifvçılıq mədəniyyətinə malik sənətkar olmuşdur. Vətən torpağının tərənnümü onun başlıca mövzularındandır. Aşığın yaradıcılığında təmiz məhəbbətin, saf duyğuların, yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərlərin tərənnümü Bəylər ön plandadır. Şirvan torpağı onun lirikasında yüksək poetik şəkildə mənalandırılıb dəyərləndirilirdi:

Sən Milin, Muğanın öz qardaşın,  
Odlar diyarının təməl daşın,  
Dünya tarixinin bir sirdaşın,  
Bilən yoxdur, sənin yaşını Şirvan. (30, s.48)

Aşığı Bəylərin yaradıcılığında sovet dövrü üçün ənənəvi küsiyyətlərin tərənnümü ön planda idi. Müasirləri kimi, o da sosialist həyatının nailiyyətlərinə lirikasında xüsusi yer verirdi. Lakin bütün bunlarla yanaşı, Aşığı Bəylər Şirvanın klassik dastanları və saz havalarını repertuarında mühafizəkarlıqla saxlayıb yaşadan sənətkarlardan idi. Onun gur, şaqraq səsinə böyük həyatsevərlik, Şirvan torpağının gözəlliklərinə dərin sevgi və məhəbbət vardı. Bu məhəbbət Aşığı Bəylərin sözündən və sazından çar olub Azərbaycanda və ondan çox-çox uzaqlarda ona böyük şərəf və şöhrət gətirmişdi.

**ŞİRVANIN XARI BÜLBÜLÜ.** Şirvan aşığı məktəbinin ikinci Cahan müharibəsindən sonrakı dövrdə ən böyük sənətkarlarından biri Aşığı Şakir Hacıyev (1922-1979) idi. O, Şamaxının Xəlilli kəndində anadan olmuşdur.

Uşaq illərindən saza-sözə maraqlı Şakir Hacıyev oğlu Şamaxının nəğməli dünyasında boy atıb böyüdükcə, buradakı coşğun yaradıcılıq ənənələri ilə tanış olmuş, ustad sənətkarlardan olan Aşığı Bilal, Çarhanlı Aşığı Şərbət, Aşığı Mürsəl və onlarla başqa sənətkarların saz-sözünə könül verib əbədilik bu sənətə bağlanmışdır. Hələ uşaq illərindən Aşığı Mürsələ şagirdlik eləyən Aşığı Şakir müharibə başladıqdan az sonra hər şeyi yarımçıq qoymalı oldu. Qardaşları ilə birlikdə orduya getdi. 1941-1946-cı illər ərzində döyüş cəbhələrində şücaətlər göstərdi, iki dəfə ağır yaralandı, amma düşməni məhv etmək əzmi qırılmadı, qələbə sevincini gördü, ordudan sinəsi ordenli, medallı qayıtdı.

Aşığı Şakir silahı yerə qoyub əlinə saz götürdü, ordudan qayıdan günün sabahı onun məlahətli səsi Şirvan torpağına yayıldı. Şirvanlılar «Şakir davadan qayıdıb» deyərək onun pişvazına gəldilər. Aşığı Şakir onları sazla-sözə qarşıladı, doyunca çalmaq istəyirdi. Dedilər Şakirə davada vergi verilib; Aşığın vergisi həqiqətən haqdan idi. Bu vergi ona davada verilmişdi, o, bu füsunkar ifaçılığını Şirvan aşığılarının repertuarından götürmüşdü. Ulu tanrı isə ona elə burada – Şirvanda xarı bülbül cəhcəhəsi, ustad ifaçılıq məharəti, gözəl qamət, yaraşlıq çöhrə, insanların qəlbinə yol tapa biləcək xoş bir ülfət bəxş etmişdi. Aşığı Şakirə bu qüdrət haqdan verilmişdi. Müharibəyə gedəndə o, bir sirri anasından gizlətməmişdi. Əhd etmişdi ki, davadan salamat qayıtsa, gecə-gündüz çalmaq-çağıracaq, xalqın xidmətində dayanacaqdır. O, əhdinə ömrünün son gününə qədər sadıq qaldı. Ötən illər Aşığı Şakirin ömründə silinməz izlər qoydu. O, respublikanın Əməkdar mədəniyyət işçisi fəxri adına layiq görüldü, neçə-neçə ölkələrdə Azərbaycanı təmsil etdi, 1955-ci ildə Azərbaycan Ali Sovetinin deputatı seçildi, geniş ictimai fəaliyyətə başladı, müxtəlif təltiflərə layiq görüldü.

Aşıq Şakirin insanı valeh edən zəngülələri o taylı-butaylı Azərbaycana yayıldı. Kremlin Qurutaylar sarayından bütün dünyaya car oldu.

Ölüm qəfil gəldi. 1979-cu ilin aprel ayının 10-da Aşıq Şakir sonuncu dəfə sazını əlinə aldı, çox sevdiyi «Şirvan şikəsətəsi»ni çaldı. Aşığın bu çalğısı bütün Şirvan torpağına yayıldı, dağlarda əks-səda verdi, göylərə bülənd olub ulu tanrının Aşıq Şakirə verdiyi əmanəti haqqın dərğahına qovuşdurdu.

Aşıq Şakir sovet dövründə Şirvan aşiq məktəbinin tarixi ənənələrini qoruyub saxlayan, sənətkarlıq və ifaçılıq baxımından onu yeni xüsusiyyətlərlə zənginləşdirən sənətkarlardan biri, yaxud birincilərdən idi. O, Şirvan aşiq musiqisini muğamla yeni tarixi şəraitdə elə cilaladı ki, bu musiqi aşığın sazında ecəzkar gözəlliklər silsiləsi yaratdı, onu əlçatmaz zirvəyə yüksəltdi, həmin zirvə bu gün də Şirvan musiqisində və sözündə əlçatmaz yüksəklik olaraq qalmaqdadır.

O, Şirvan aşiq yaradıcılığı və musiqisi ilə bağlı bir vaxt deyilənlərin əsassızlığını bir daha təsdiq etdi. Şirvan və Təbriz məktəbləri üçün ənənəvi olan bu musiqi mədəniyyətinin aşiq sənətinin ilkin qaynaqları ilə bağlı olduğunu göstərdi.

Aşıq Şakir sənətə peşəkar ifaçılığın yeni, təkrarolunmaz modern formasını gətirdi. Elə bir yeni forma ki, o, yalnız Şirvan aşiq məktəbinə, bu məktəbin yeni dövr yaradıcısı Aşıq Şakirə məxsusdur. Bu ifa sənətkarının özünün qoşub düzdüyü «Bircə-bircə»dən başlayıb, «Dur gəl, nazlana-nazlana»sı ilə inkişaf edərək «Səhər-Səhər» silsiləsi ilə tamamlandı:

Boylananda qızıl günəş  
Üfüq yanar səhər-səhər.  
Seyrək uçan buludlar da,  
Al boyanar səhər-səhər.

Ceyran qaçar oylaqlara,  
Sürü qalxar göy dağlara,  
Quşlar yaşıl budaqlara,  
Uçub qonar səhər-səhər.

Çəmən gülər, çiçək gülər,  
Otlar üstə şəh tökülər,  
Külək əsər, göy zəmilər,  
Paraqlanar səhər-səhər... (30, s.63)

Aşıq Şakir aşiq şerinin klassik üslubunu qoruyub saxlayan, onu yeni tarixi şəraitdə inkişaf etdirən bir sənətkar idi. Aşıq sənətinin tamamilə deformasiyaya uğrayıb sıradan çıxdığı bir dövrdə, aşığın «kollektiv təbliğatçıya və təşkilatçıya» çevirdiyi zamanda Aşıq Şakir bu sənətə yeni nəfəs gətirdi, onu məhviyyətə qoyub sıradan çıxmaq təhlükəsindən qorudu. Şirvan aşiq məktəbində Molla Qasımın, Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin, Aşıq Bilalın ənənələrini bərpa edə bildi. O, Şirvan saz havalarmın bir çoxunu yenidən işlədi, onlara təzə xallar əlavə etdi. Repertuarında yaşatdığı 50-dən artıq saz havasına yeni həyat verdi, onların bir çoxunu Şirvan məktəbi tələblərinə uyğunlaşdırdı. Bu yaradıcılıq prosesini o, öz müasirləri, Şirvan aşiq məktəbinin yeni dövr ustad sənətkarları – Aşıq Bəylər, Aşıq Məmməd-ağa, Aşıq Xanmusa, Aşıq Barat, Aşıq Qurbanxan, Aşıq Yadulla, Aşıq Əhinəd, Aşıq Soltan, Aşıq Pənah və başqaları ilə birlikdə həyata keçirdi. Cavan Şakir Şirvanın ağsaqqal sənətkarına çevrildi. Öz ustadnamələri, vücudnamələri, qoşma və gəraylıları ilə respublikanın hüdudlarından çox-çox uzaqlarda – Orta Asiya respublikalarında, Tümdə, İraqda, Yaxın və Uzaq Şərqdə şöhrətləndi. (26, s.17-89)

Aşıq Şakirin şəxsində yeni mərhələyə yüksələn Şirvan məktəbi öz ifaçılığını sonrakı illərdə də layiqincə davam etdirdi. Bu məktəbin Dərbənd, Quba-Şamaxı, Şeki-Zaqatala-Balakən, Salyan-Muğan mühitlərində meydana çıxan sənətkarlar ustad Şakirin ənənələrini ləyaqətlə davam etdirməkdədirlər. Dərbəndli Aşıq Soltan və Qəndabın yaradıcılığında milli özünəqayıdış Şirvan şəri ilə sıx bağlı idi. Yaxud Qubalı Aşıq Haşım Balasıyevin Şirvan saz-söz ənənələri üzərində köklənən geniş və çoxcəhətli yaradıcılığı, bədahətən söz deməyi, öncəgörməyi və s. bu məktəbin yeni dövr tarixi yüksəlişi ilə bağlıdır. Aşıq məktəbinin Salyan-Muğan mühitinin qocaman sənətkarı Aşıq Əhməd əlli ildən artıqdır ki, bu mühitin ənənələrini özündən sonrakı nəsillərə ləyaqətlə ötürür, onları davam etdirib zənginləşdirir. "O, Şirvan aşıq məktəbinin ənənələrini davam etdirir, saz havalarını təkmilləşdirir, həm də özünəməxsus ustalıqla ifa edir» (34, s.7).

Aşıq Əhmədin yaradıcılığında heyat lövhələri öz təbiiliyində, bütövlüyündə və tamlığında vəsf olunur, milli dəyərlər qorunub saxlanır, sənətkarın özünəməxsus lirik duyğuları yetərincə əksini tapır. Bu xüsusiyyətlər təbiət lövhələrinin təsvirində olduğu kimi, əxlaqi dəyərlərin tərənnümündə də özünü göstərir. Məsələn:

Qışı qardı, yazı güllü-çiçəkli,  
Təbiət naxışlı, cənnət bəzəkli,  
Ağ bulud çalmah, duman örpəkli,  
Qız-gəlin tək həyası var dağların.(34, s.7)

Yaxud:

Sözünün odundan alısan, sönməz,  
Ağılsız söysə də, ağıllı dinməz.

Atılan güllə tək söz geri dönməz,  
Hədəfi tutmasa, damşma, dilim. (34, s.24)

Şirvan aşıq məktəbi öz ətrafında yaradıcılıq ənənələri ilə zəngin mühitlər yaratdı, hələ neçə-neçə onilliklər bundan əvvəl həmin mühitlərdə formalaşan yaradıcılıq ənənələri sayəsində bir çox ustad sənətkarlar yetişdi. Bu mühitlərin hər biri Şirvan məktəbinin başlıca xüsusiyyətlərini özündə yaşatmaqla yanaşı eyni zamanda onları zənginləşdirdi. Məsələn, bu gün başqa mühitlərlə yanaşı, Göyçay-Zərdab-Ağdaş, Beyləqan-Biləsuvar və b. mühitlərinin hər biri Şirvan məktəbinin ənənələrini yaşatmaqla yanaşı, özlərinə məxsus fərdi xüsusiyyətlərdən də xali deyillər. Onların hər birinin fərdi ifaçılıq üslubu vardır. Həmin mühitlərə məxsus onlarla sənətkar bu gün Şirvan məktəbinin ləyaqətli davamçıları kimi tanınırlar.

Şirvan məktəbi Azərbaycan aşıq məktəbləri içərisində yaranma zamanına və dövrünə, ədəbi mühitlərə bölünmə çevrəsinə, aşıq şerinin yaranma və inkişaf vüsətinə görə ən qədim məktəblərdən biridir. O, aşıq şəri şəkillərinin meydana gəldiyi, ən başlıcası ozanın aşığa rekonstruksiyası prosesini özündə yaşadıb yeni aşıq ifaçılıq institutunun formalaşmasını Anadoludan sonra şərtləndirən məktəblərdən biri, yaxud birincilərindəndir. Burada aşıq sənəti özünün uzun yüzilliklər ərzində inkişaf mərhələsini keçirmiş, saz havalarını yaratmış, dastançılıq ənənələrini formalaşdırmışdır. Aşıq yaradıcılığının son səkkizyüzlük tarixinin müxtəlif cəhətlərini, problemlərini, ziddiyyət və təzadlarını, qadağalarını ondan kənarda öyrənmək təbii ki, mümkün deyildir. Bu məktəbin özünə məxsus xüsusiyyətlərinin kifayət qədər öyrənilməsinə də hökm vermək tezdir. Bu ilkin mülahizələrlə də Şirvan məktəbinin tədqiqinin başa çatdığını, yaxud onun ətrafındakı fikir ayrılığının aradan qalxdığını

söyləmək olmaz. Çünki qısa bir tarixi zamanda bu işi tam başa çatdırmaq təbii ki, imkan xaricindədir. Çünki Şirvan məktəbinin ayrı-ayrı sənətkarları – Molla Qasım, Dədə Kərəm, Aşıq Köçər, Xaltanlı Tağı, Molla Cümə, Mirzə Bilal, Aşıq Şakir, Aşıq Pənah, Aşıq Əhməd və onlarla başqalarının – yaradıcılığı toplanıb tam halda nəşr edilməmişdir. Üstəlik Şirvan aşıq musiqisi barədə hələ də elmdə birmənalı olmayan mülahizələr qalmaqdadır. Bu məktəbin tədqiq səviyyəsi qənaətbəxş vəziyyətdə deyildir. Şah Xətai və Şirvan mədəniyyəti, onun Şirvanşah mədəniyyətinə vurduğu zərbələr kifayət qədər açıqlanmamışdır. Bu məktəbin aşıq sənətinin yaranıb formalaşmasındakı yeri təəssüf ki, etnik tariximizdən tamam xəbərsiz bəzi «araşdırıcılar» tərəfindən əsaslı şəkildə təhrif edilmişdir. Xəzərətərafı ərazidə, eləcə də Şirvanın böyük bir hissəsində yaşayanları qeyri-türk hesab etməklə bölünmüş Azərbaycanı yenidən türklərin və qeyri-türklərin yaşadığı ərazilərə parçalamaq, həmin əraziyə əsl oftixonların bu gün gəlib çatması və bu ərazinin həqiqi sahibi olduqlarını iddia olunmasının heç bir tarixi əsası və perspektivi yoxdur. Bu üzdənəraq tarixçilərin qeyri-türk hesab etdiyi Xəzərətərafı, eləcə də Şirvan ərazisində yayılan etnoslar hələ VI əsrdən milli Azərbaycan dövlətini – Şirvanşahları yaratmış, azərbaycançılığı formalaşdırmış, həmin ərazidə zəngin Azərbaycan mədəniyyəti yaratmışlar. Aşıq yaradıcılığı özü də məhz həmin mədəniyyətin tərkib hissələrindən biri kimi yaranıb meydana çıxmışdır. Bu ərazinin aborogenləri heç vaxt torpaqlarını qoyub qaçmamış, çox işğalçı sərkərdələr və ordular bu torpaqlarda baş qoyub getmişlər. Ona görə də hər kəs etnik tarixi həqiqətlərdən bəhs edərkən ilk öncə çevrilib keçmişə, dünənə nəzər salıb kimliyinə bir daha bələd olduqdan sonra Azərbaycan xalqının etnik tarixi ilə bağlı məsələlər ətrafında qələm işlətməlidir.

Şirvan aşıq məktəbinin yaranıb formalaşmasının əsl tarixi isə bu ərazidə yaranıb yüksələn azərbaycanlıların tarixindən başlayır. Şifahi yaradıcılıq ənənələri həmin ərazidə yüksələn azərbaycançılığa daim yoldaş olmuş, müxtəlif yüzilliklərdə özünə məxsus dəyərlərlə onu zənginləşdirib epik yaddaşa əbədlilik həkk etmişdir.

## ZAQATALA AŞIQ MÜHİTİ

Şirvan aşıq məktəbinin yaranma və inkişaf xüsusiyyətlərindən və repertuar zənginliyindən bəhs edəndə onun iki mühüm xüsusiyyəti üzərində dayanmağa ayrıca ehtiyac vardır. **Birincisi**, hələ orta əsrlərdən başlayaraq Şirvan məktəbi öz qabaqcıl görüş və ənənələrini, ifacılıq mədəniyyətini məhdud cərcivədə saxlamadı, onu Şirvan dövlətinin əhatə etdiyi ərazilərin şərhədləri çevrəsində yaya bildi. Aşıq sənəti təkcə Şirvanın mərkəzi ərazilərində deyil, mərkəzi rayonlardan xeyli uzaqlarda yayıldı və özünəməxsus repertuar müxtəlifliyi yaratdı. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, əslində aşıq sənətinin bu tipli yayılma spesifikasiyası aşıq mühitlərinin meydana gəlməsinin ilkin əsasını qoydu, onların özünəməxsusluqlarını formalaşdırdı. Aşıq məktəbləri cəmiyyətdə baş verən ictimai-siyasi dəyişikliklərə munasibət ifadə etməklə, onları həmin məktəb ənənələri əsasında yaranan mühitlərdə yayılmasını təmin etdi. Aşıq məktəblərinin istər islamı dəyərlərin, istərsə də sonrakı mərhələlərdə qabaqcıl dünyəvi görüşlərin, milli-mənəvi əxlaqi dəyərlərin xalq arasında yayılmasında və qorunub saxlanmasında böyük rolu oldu.

Azərbaycanda bir sıra qabaqcıl baxışlar, milli oyanışa təkan verən ədalətsizlik və bərabərsizliklərə etiraz aşıq yaradıcılığı

vasitəsilə yayıldı və ictimai fikrin formalaşmasında mühüm rol oynadı.

**İkincisi**, Azərbaycan ərazisi, xüsusilə Şirvan azsaylı xalqların burada tarixən kompakt yaşadığı ərazilərdən idi. Onlar həmin regionda uzun yüzilliklər ərzində türkmənşəli etnoslarla yanaşı yaşamışlar. Aşıq məktəblərinin ikinci mühüm tarixi xidmətlərindən biri isə həmin etnosların azərbaycançılıq ənənələri ətrafında sıx birləşdirə bilməsindəydi.

**Üçüncüsü**, aşıq məktəbləri azərbaycanlılarla azsaylı etnosların qarşılığı diferensiasiyasını formalaşdırdı. Bu isə azsaylı xalqlara öz milli dilini, adət-ənənəsi, əxlaqi dəyərlərini qoruyub saxlamaqla aşıq yaradıcılığı ənənələrinə qoşulmağa imkan verdi. Azərbaycanda əvəzi olmayan ənənə birliyi formalaşdı. Azsaylı xalqlar öz dillərini, mədəniyyətlərini saxlamaqla öz tarixi torpaqlarında modern düşüncənin yeni aparıcısı olan aşıq məktəbləri ətrafında birləşə bildilər. Bu gün Azərbaycan aşıq məktəbləri, xüsusilə Şirvan və Təbriz məktəbləri ətrafında birləşən talış, tat, haput, dağlı, qırız, xınalıq ümumilikdə əllidən artıq azsaylı xalq həmin yaradıcılıq prosesinə qoşuldu. Bununla həmin xalqlar öz milli etnik mədəniyyətlərini qoruyub saxlamaqla yanaşı, iştirak etdikləri aşıq mühitlərini özünəməxsus çalarlarla zənginləşdirilər. Şirvan aşıq məktəbi üçün ənənəvi olan belə mühitlərdən biri də Qax-Balakən-İsmayılı-Zaqatala ərazilərini əhatə edən Zaqatala aşıq mühitidir.

Bu region Azərbaycan respublikasının Şimal-Qərbində, Böyük Qafqaz sıra dağlarının ətəklərində yerləşir. Cənubdan Gürcüstan, Şimaldan Dağıstanla həmsərhəddir. Bu regionda bir sıra qədim tayfaların, xüsusilə massagetlərin, kimmerlərin, albanların tarixən yaşadığı məlumdur. Bu aşıq mühitinin əhatə etdiyi ərazidə 30-a yaxın azsaylı xalqın və etnik qrupun nümayəndəsi yaşayır. Onların içərisində saxurlar, yəhudilər, dağlılar, ka-

bardinlər, tatlar, laklar, darginlər, qırızlar, haputlar və b. üstünlük təşkil edir. Lakin bütün bu kimi azsaylı xalqlar regionda öz dilini, etnik mədəniyyətini qoruyub saxlamaqla hələ ta qədimdən Azərbaycan dilini mükəmməl öyrənmiş, bu dil əsrlərdən bəri onların mühüm işlək dillərindən olmuşdur. Aşıq ənənələrinin Zaqatala mühitində yayılması azsaylı xalqların bu dildə yaradıcılıq ənənələrinin inkişafına təkan vermişdir. Zaqatala aşıq mühiti hələ Varxiyanlı Məhəmmədə qədər özünün zəngin ənənələrini yaratmışdır. Şirvan aşıq sənətinin modern modeli bu mühitdə özünün standart qəlibində qalmış, sökülüb parçalanmamış, onu bir sıra özünəməxsusluqlarla zənginləşdirmişdir. Burada aşıq havalarının ifasında ayrı-ayrı etnik qruplara məxsus azsaylı xalqların, ifa tərzlərinin bənzərliyinə tez-tez təsadüf olunur. Burada müğam ənənələrinin təsiri zəifdir. Xalq ifalarında, həsrət, qürbət duyğularını ifadə edən musiqi notları daha qulağagəlimlidir. Bütün bunlarla yanaşı, aşıq mühitində aşıq yaradıcılığının zəngin ənənələri özünü göstərir. Onlar Aşıq Məhəmməd Varxiyanlı kimi bir sənətkarın yətinməsində mühüm rol oynamışdır.

Aşıq Məhəmmədə qədərki mühitə diqqət yetirəndə Aşıq Arəm, Kor Nəzirin, Aşıq Sarətin, Cümcümaxlı Vəlinin, talalı Aşıq Bəkirin, varxiyanlı Aşıq Hüseynin, carlı Aşıq Könlünün, Əliabadlı Hüseynin və başqalarının zəngin yaradıcılıq ənənələrinə malik olduqlarını görmək mümkündür. Zaqatala aşıq mühitində ustad-şagird ənənəsi güclüdür. Bir sıra sənətkarlar müxtəlif dövrlərdə bir neçə şagird yetirmiş, onlar isə Zaqatala-Balakən-İsmayılı-Şəki aşıq mühitlərinə səpələnmiş, bölgədə aşıq yaradıcılığı ənənələrini davam və inkişaf etdirmişlər. Ustad-şagird ənənələri aşıq mühitində bir tərəfdən aşıq yaradıcılığına silsilə yeniliklər gətirmiş, canlı Azərbaycan dilinin azsaylı xalqlar arasında işləkliyini təmin edirmişsə, digər tərəfdən burada

yaranan aşiq şerinin sənətkarlıq cəhətdən kamilləşməsinə təsir göstərmişdir. Bu cəhət Əliabadlı Aşiq Hüseynin, Aşiq Abdullanın, Aşiq Bədirin yaradıcılığında aydın görmək olar. Aşiq Əzizxanan şagirdi olan qantaxlı Aşiq Arabın lirik şerlərində Şirvan məktəbinin təsiri güclü idi. Onun «Öldü», «Gördüm», «Bu gələn», «Baxın», «Yoxdur», «Mənim» kimi bu günə gəlib çatan şerlərində milli həyat və məişətin təsiri güclü olduğu kimi bu nümunələrdə sənətkarlıq baxımından da bir kamillik nəzərə çarpır:

Vətən torpağının meyvə bağında,  
Alma, heyva dərən bir sona gördüm.  
Başında ağ çalma, ayağında məst,  
Bürünmüş ipəkdən ağ dona gördüm.

Qara gözləriylə qıyğacı baxdı,  
Eşqi ürəyimi yandırdı, yaxdı.  
Al yaşıl güllərdən telinə taxdı  
Elə bil günəşlə yan-yana gördüm.

Söz açdım gənlikdən, sevgidən, yardan,  
Araba dik baxıb, dil açdı birdən.  
Söylədi, oğlum var, incimə məndən.  
Mən onu mehriban bir ana gördüm.

Eyni xüsusiyyətləri «Aşiq Kamal» təxəllüsü ilə tanınan dağistanlı Aşiq Dibronun yaradıcılığında görmək mümkündür. Aşağı Tala kəndindən olan Aşiq Dibronun bizə «Olmaz», «Nə gözəl», «Dünya», «Qızlar», «Yar sorağmda», «Görmədim» kimi şerləri gəlib çatmışdır. Onlarda aşığın ağır həyatdan, əzablı sevdadan şikayəti özünü göstərir. Təbiət gözəlliklərinin tərənnümü də aşığın yaradıcılığında xüsusi yer tutur.

Zaqatala aşiq mühitində bu gün də aşiq şeri ənənələri davam etməkdədir. Xüsusilə, ötən əsrin doxsanıncı illərindən başlayaraq aşiq yaradıcılığına qayıdış özünü göstərməkdədir. Burada peşəkar ifaçılıqla yanaşı, aşiq havalarının ifasında yeni, fərqli xüsusiyyətlər nəzərə çarpmaqdadır. Bu cəhətdən **Varxiyanlı Aşiq Dalğının** yaradıcılığı diqqəti cəlb edir. Aşiq Dalğın (1929– 1981) Zaqatala mühitində ilk öncə «Cahangir» təxəllüsü ilə şerlər yazmış, sonradan isə «Dalğın» adı ilə şöhrətlənmişdir. Cahangir Dalğın yaradıcılığının ilk illərində bayatı ustası kimi şöhrətlənmişdir. Onun bayatlarında regionun zəngin təbiəti, təmiz məhəbbət duyğuları əks olunurdu.

Çar qalaya çən dolur,  
Ora gedən bənd olur.  
Çar qalaya baxanda,  
Gözlərim qannan dolur.

Yaxud:

Şirəkin şirniləri,  
Şirindir şirin narı  
Sovqatlar sizə qalsın,  
Göndərin bizim yarı.

Həyatının müəyyən hissəsi Zaqatalanın Çar qalası ilə bağlı olan Cahangir Dalğının yaradıcılığında ümumiyyətlə bu kənd tez-tez xatırlanır.

Aşığın müxtəlif illərdə yaratdığı qoşma, gəraylı və divanilərinin böyük hissəsi toplanmamışdır. Lakin müəyyən qism çap edilən nümunələr Aşiq Dalğının dövrünün ustad sənətkarı olduğunu göstərir. Onun «Söz də bilməz», «Deməsəydim», «Pəri», «Yanımda gəl göz» şerlərində aşiq şerinin klassik ənənələri özünü göstərir. Şirvan aşiq məktəbinin Dərbənd mühitinə məxsus Aşiq Rəcəbin Dalğın şerinə təsiri güclüdür. Onun şerində

vəfasız gözəllərdən şikayətlə yanaşı, vəfalı insanların tərənnümü özünü daha güclü nümayiş etdirir. Bu cəhətdən aşığı «Bül-bül, Sən ağlama, qoy mən ağlayım», «Necə oldu», «Gövhərim», «Ay qız» və başqa şerləri diqqəti cəlb edir. Aşiq Dalğın bir çox ustad sənətkarlara, xüsusilə Molla Qasıma, Xaltanlı Tağıya, Molla Cüməyə, Aşiq Ələsgərə, Aşiq Hüseyn Bozalganlıya müxtəlif nəzirələr yazmışdır. Bu cəhətdən onun Aşiq Ələsgərin «Dağlar» şerinə yazdığı nəzirə diqqətə çarpandır.

Cüyürlü, ceyranlı yaylıqlarına,  
İlk dəfə düşübdür, güzarım dağlar.  
Bizdəki təbiət başqa nemətdir,  
Sizlə qürrələnir vətənim dağlar.

Aşiq Dalğın aşiq şerinin müxtəlif şəkillərində bədii nümunələr yaratmışdılar. Onların bir çoxu aşiq mühitinin özünəməxsus inkişaf yolunu, sənətkarlıq səviyyəsini öyrənməyə imkan verir.

Aşiq mühitinin çağdaş dövrünün tanınmış sənətkarı **Aşiq Mədətdir**. O, 1934-cü ildə Varxiyan (hazırkı Bəhmədli) kəndində anadan olmuşdur. Aşiq aşiq mühitindəki yerini, ənənəyə uyğun olaraq belə təsvir edir.

Yurdum Varxiyandır, Mədətdir ismim,  
Vaxt olar torpağa qarışar cismim.  
Sinəmdə telli saz, görünər rəsmim,  
Məni sevənlərə bir yadigardır.

Aşiq Mədət Zaqatala – Balakəni zonasında saz tutub söz qoşan, ağır məclislər aparan tanınmış el sənətkardır. Öz müasirləri kimi, o da təbiət və məhəbbət mövzusunda çoxlu şerlər yazmış, dünyanın min bir gəlişini-gedişini vəfs eləmişdir. Aşiq Mədətin repertuarında da çox gözəllər tərif edilmiş, «üzü qalın

dünyanın» min-bir ədalətsizlikləri şerə düzülüb milli yaddaşa verilmişdir. Bütün bunlar isə aşiq mühitinin müasir durumunu, simasını öyrənməyə, sələflərin ənənələrini müasir mərhələdə hansı səviyyədə davam etdiyini öyrənməyə imkan verir.

Aşiq Mədətin dövrün son hadisələrinə, xüsusilə Qanlı Yanvar, Xocalı soyqırımını, erməni seperatizmi və s. bağlı qoşubdüzüdü şerlərdə həmmən hadisələri törədənəri «əli qanlı canilər» kimi təsvir edir. Aşiq «Ağlama» gəraylısında gələcəyə nikbinliklə baxır, ədalətin əvvəl-axır qalib gələcəyinə ümid bəsləyir:

İnşallah, gülərsiniz gün gələr,  
Azad boya-başa, catar körpələr.  
Mədət sizə qonaq gələr, dincələr,  
Şuşa, Laçın, Kəlbəcərim, ağlama.

Şirvan məktəbinin, Şeki – Zaqatala, İsmayılı - Balakən aşiq mülütləri barədə son vaxtlarda güclü toplama və araşdırma işləri aparılır. İstedadlı və cəfakəş folklorşünas Zümrüd Səmədovanın bu sahədəki uğurlu axtarışları mühitin aşiq kartotekasının yaxın gələcəkdə tam tərkibdə tərtib ediləcəyinə, aşiq mühitinin geniş və ətraflı araşdırılacağına ümüdlər verir.

Azərbaycan aşiq yaradıcılığında xüsusi yeri və çəkisi olan Şirvan aşiq məktəbini bu kimi ayrı-ayrı mühitlər üzrə öyrənilməsi, adını çəkdiyimiz, yaxud çəkə bilmədiyimiz aşiq mühitlərinin özünəməxsusluqlarının araşdırılıb üzə çıxarılması şübhəsiz ki, aşiq məktəbini daha ətraflı və geniş şəkildə öyrənməyə imkan verəcəkdir.

## Ə D Ə B İ Y Y A T:

1. С.Ашурбейли. Государство Ширваншахов. Баку, 1993
2. Suse Axmad. Baqdad. Atlas (ərəb dilində), Z., 1952

3. Минорский В.Ф. История Ширвана и Дербенда X-XI вв. М., 1963
4. Nəbiyev A.M. Ozan-aşıq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. «Bakı Universitetinin Xəbərləri», Humanitar Elmlər Seriyası, 2002, №3, s.54
5. Алиев И. Очерк истории Атропатены, Баку, 1979
6. Алиев Играр. О некоторых вопросах этнической истории азербайджанского народа. Баку, 2002
7. N.Cəfərov. Azərbaycançılığa giriş. Bakı, AzAtaM, 2002.
8. Баскаков Н.А. Введение в изучение тюркских языков. М., 1969
9. Köprülü F. Türk edebiyatında aşık tarzının menşə və tekmülü. Milli telebülər mecmuasi. İstanbul, 1331 (h), №1, s.24-26
10. Təhmasib M.H. V-VII əsrə qədərki ədəbiyyatımız haqqında, «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, EA nəşri, I c., Bakı, 1960
11. Kaşkari M. Divani-lüğət-it-türk, I c., Ankara, 1972
12. Təhmasib M.H. Nəsimi və xalq poeziyası, «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 11 avqust 1978
13. Qasımlı M. Aşıq sənəti. Bakı, 1996
14. Salman Mümtaz. El şairləri. Bakı, 1927
15. Təhmasib M.H. Bir tarixi həqiqətin eposdakı izləri, ...Tədqiqlər..., VI kitab, 1982
16. Xəlilov N. Molla Qasım haqqında həqiqətlər. «Folklorşünaslıq məsələləri», V kitab, Bakı, 2002, s.109-144
17. S.Mümtaz. Molla Qasım və Yunis İmrə. «İnqilab və mədəniyyət» jurnalı 1929, №1
18. Şirvan aşığı (XIII-XX əsrlər), əlyazma, A.Nəbiyevin şəxsi arxivi, qovluq 2
19. «Vanlı Göyçək», Azərbaycan dastanları, Bakı, 1977, s.119-129
20. Şirvanın qadm şairləri (Top, tər.ed. Ə.Cəfərzadə, S.Qəniyev). Bakı, 1994
21. El çələngi. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası, Bakı, 1983
22. Cəfərzadə Ə. Azərbaycan poeziyasında xalq şeri üslubu, I və II kitablar, Bakı, 1981, 1999
23. Qəniyev S. Şirvan folklor mühiti (I kitab), Bakı, 1997
24. Qasımdadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, 1974
25. Azərbaycan aşığı və el şairləri. I c., Bakı, 1983
26. Qəniyev S. Adım Aşıq Şakir, mahalım Şirvan, Bakı, 2001
27. M.Qəhrəmanova. Çarhanlı Aşıq Şərbət, «Mədəniyyət dünyası». Bur.VII, Bakı, 2003
28. «Güllü və Tağı» dastanı, toplayıb nəşrə hazırlayan Ağalar Mirzə, Bakı, 2002
29. Ağalar Mirzə. Xaltanlı Tağı, Bakı, 1999
30. Şirvan aşığı (Top.tər.edən S.Qəniyev). Bakı, 1987
31. Molla Cümə. Toplayıb nəşrə hazırlayan P.Əfəndiyev, Bakı, 1995
32. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992
33. Hər budaqdan bir yarpaq, Bakı, 1980
34. Namazov Q. Ulu Şirvanın saz-söz ustası – Aşıq Əhməd, «İtən sazım», Bakı, 1995
35. Aşıq Bilal. İlk baharım, gəl görüm, Bakı, 1982

## TƏBRİZ AŞIQ MƏKTƏBİ

Azərbaycan xalqının erkən orta əsrlərdən yaradıb inkişaf etdirdiyi aşiq sənətinin tarixi yüksəlişində özünə məxsus yeri və çəkisi olan yaradıcılıq qaynaqlarından biri də güney regionun geniş coğrafi ərazisini əhatə edən Təbriz və Təbrizətrafi regi-



ondur. XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəllərindən başlayaraq burada mövcud aşiq ənənələri qüvvətlənməyə, ozan sənəti zəminində yaranıb formalaşan aşiq şerinin yüksəlişi özünü göstərməyə başlamışdır. Bir tərəfdən Anadololu və Şirvan məktəblərinin təsiri, digər tərəfdən Təbrizin Azərbaycanın mədəni mərkəzlərindən biri kimi çiçəklənməsi, burada şifahi və yazılı ədəbiyyatın inkişafına hələ orta əsrlərdən xeyli əvvəl münbit zəmin yaratmışdı. Təbriz aşiq məktəbi həm də zəngin tarixi-ədəbi əsaslara söykənirdi. XII-XIII əsrlərin ozan-aşiq rekonstruksiyası, aşiq sənətinin qam-şaman, təkkə-dərviş ənənələrindən uşaqlaşmış yeni istiqamətə yönəlməsi sayəsindəki tərəqqini bu regiondakı **ədəbi** qaynaqlar rəğbətlə qarşılamaqla yanaşı, çox çəkmədən həmin tərəqqinin aparıcılarına çevrilmişdilər.

XV əsirin ikinci yarısından Təbrizdə formalaşmaqda olan aşiq ənənələri özlərinə məxsus yeni yaradıcılıq üslublarını yaratmağa başladı. Burada aşiq yaradıcılığı forma, məzmun, ifadə üslubu və tərzini, poetik dəyərlər baxımından yeni mərhələyə yüksəlmişdi. Ən başlıca tərəqqi aşiq yaradıcılığının canlı xalq dilinə yaxınlaşması, ərəb-fars tərkibindən, osmanlı türkcəsinin müxtəlif dialekt və şivələrindən təmizlənməsi, xalq danışığı dilinin aşiq şerində üstün mövqeyə keçməsiylə bağlıdır. Canlı Azərbaycan dili şifahi poeziyada əks olunmaqla digər ölçü və qəlibləri də aşiq repertuarına daxil olunmağa başladı. Həmin mərhələdə Təbrizdə yayılan aşiq yaradıcılığında bir sıra ənənəvi xüsusiyyətlər nəzərə çarpmaqdadır. **Birincisi**, aşiq sənəti peşəkar ifaçılığın modern formasını qəbul etməklə islami dəyərlərin Anadolu məktəbinə məxsus ifadə tərzini bərqərar etdi. Burada daha köklü dayaqalara malik dərvişçiliyin məzmun dəyərlərindən bəhrələnməklə onun ifaçılıq üslubu və formalarından sürətlə uzaqlaşdılar. **İkincisi**, ozan ənənələrini davam etdirən aşiq institutu qam-samançılıq üzərində öz nüfuzedici mövqeyini bərpa et-

di. Bu isə Təbriz aşiq məktəbinin ilk mühüm nailiyyəti oldu. Aşiq institunun geniş ölçülərinin qəbul edilib formalaşması, orta əsrlərin başlanğıcında milli düşüncənin aparıcı mövqeyə çıxması, ən nəhayət hər cür şamançılıq təsirindən, dərvişçiliyin nüfuz dairəsindən çıxıb sırf azərbaycançı poetik təfəkkürü ifadə edən yaradıcılıq institutu kimi bərqərar olmasını şərtləndirdi. Bu, həmin dövrün onlarla sənətkarının Təbriz aşiq məktəbi üçün hazırladığı erkən ədəbi zəmin idi. Bu gün adları və soy adları bizə gəlib çatmış həmin sənətkarlar Təbriz aşiq şerini forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəlmiş, Anadolu və Şirvanda ozanın aşığa çevrilməsindən sonra aşiq yaradıcılığının sürətli yüksəlişinə təkan vermişdir. Həmin zəminə əsaslanan Aşiq Qurbani özünəqədərki ədəbi-poetik ənənələr zəminində XVI əsrdə Təbriz aşiq məktəbinin əsasını qoymuşdur.

Bu məktəbə qədərki yaradıcılıq qaynaqları üçün səciyyəvi olan bir cəhət də diqqət yetirmək gərəkdir. Həmin dövr M.H.Təhmasibin yazdığı kimi, bir sıra islam təriqətlərinin müxtəlif səbəblərlə bağlı öz kökündən qopub islamı parçalamaq və onun böyük qolu hesab etdikləri şiəlik ətrafında birləşməsi dövrü idi (1, s.272). Bu isə şəriət-təriqət-həqiqət kimi sufi dünyagörüşünə məxsus mərhələləri keçib allalun dərghasına qovuşmaq həqiqəti ilə bağlıydı. Təbriz aşiq ənənələrinin ilk öncə bu düşüncəni qəbul etməsi, az sonra isə ona qovuşub bu etik düşüncəni milli əxlaqi dəyər səviyyəsinə yüksəltməsinin iki böyük nəticəsi oldu. **Birincisi**, Təbriz aşiq sənəti onu assimilliyasiya edə biləcək bütün dəyərlərdən əsaslı şəkildə ayrılıb peşəkar ifaçılıq yolunu formalaşdırdı. **İkincisi**, isə yayıldığı geniş ərazini öz nüfuz dairəsində saxlaya bilən qüdrətli Təbriz aşiq məktəbini yaratdı. O, XVI əsrdən başlayaraq orta əsr Azərbaycan mənəvi-əxlaqi, etik-estetik dəyərlərini üç istiqamətdə

yüksəlişini təmin etdi. **Birinci**, Təbriz aşiq məktəbində ozan yaradıcılıq qaynaqları zəminində güclü aşiq musiqisi sinkretizmi yarandı. Anadolu və Şirvan musiqisinin bir sıra əlamət, xüsusiyyət və ifa tərzlərindən istifadə edilməklə aşiq musiqisi yeni mərhələyə yüksəldi. **İkincisi**, zəngin xalq şeri şəkilləri əsasında özünəməxsus poetik dəyərlərə malik aşiq poeziyası yarandı. XVI əsrdə Qurbaninin yaradıcılığı ilə zəngin ədəbi məktəb səviyyəsinə yüksəldi. Təbriz aşiq şerinin tarixi, ədəbi-poetik yüksəlişi mərhələsində şəriət-təriqət-həqiqət görüşlərini dünyəvi dəyərlər əvəz etməyə, bəşəri ideallar aşiq şerinə gəlməyə, həqiqətin kamil əxlaqi dəyər kimi vəsf olunması və bütün bunların zəminində isə Azərbaycan mədəniyyəti, sənəti və ədəbiyyatında intibahın başlanmasına mühüm təsir göstərdi. **Üçüncüsü**, bu məktəb eyni zamanda Şirvan məktəbində nəzərə çarpan milli dastan yaradıcılığını repertuara gətirdi, qısa tarixi müddətdə onu yeni mərhələyə yüksəldə bildi. Şirvan məktəbindən fərqli olaraq Təbriz aşıqları dastanları, nağılları repertuara daxil edib onları yenidən işləmək yolu deyil, birbaşa sevgi macərələrini dastanlaşdırmaq ənənəsini seçdi. Bu yaradıcılıq prosesində epik-lirik üslubun çarpazlaşması yolu ilə Şirvan aşıqlarından müəyyən ölçülərlə fərqlənən yeni dastan tipini formalaşdırmağa bildi.

Təbriz aşiq məktəbi qısa tarixi müddətdə həm forma və məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından mühüm irəliləyiş yoluna çıxdı. Xalq arasında geniş yayıldı, müxtəlif dövrlərdə özünün ustad sənətkarlarını yetirdi. Bir sıra hallarda ayrı-ayrı bölgələrdə yayılmış klassik ənənələri-qəzəl və qəsidə yaradıcılığını üstələdi. F.Köprülüzadənin yazdığı kimi, «Saray və üləma mühafilində İran müqəllidi şairlərin qəzəl və qəsidələri, məhəlli qüvvələri ilə dərbəyi dairələrində aşıqların dastan və qoşmalarda üstün hesab edilir və daha çox oxunulurdu» (2, s.6).

Xalqın ağız ədəbiyyatına bu marağı isə onun zəhmətkeş insanlar içərisində geniş yayılmasının başlıca səbəblərindən idi. Bu isə aşiq yaradıcılığının öz təbiəti və xüsusiyyəti, həyat həqiqətlərini daha aydın və real lövhələrdə əks etdirmə ənənələri ilə bağlı idi. Elə həmin zərurət aşiq ənənələrinin geniş coğrafi ərazilərdə sürətlə yayılmasının başlıca səbəblərindən idi ki, Təbriz aşiq şeri üçün də bu, səciyyəvi bir xüsusiyyət oldu. Təbriz məktəbi **onun başlıca ifaçılıq** və yaradıcılıq ənənələrini əsas götürməklə müxtəlif mühitlərə ayrıldı. Hər bir mühit mənsub olduğu aşiq məktəbinin bir sıra başlıca yaradıcılıq və ifaçılıq xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamaqla özünəməxsus fərdi özəlliklərini yaradıb yaşatdığı regionun adı altında şöhrətləndi. Onları təxminən olaraq aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1. Qaradağ aşiq mühiti.
2. Urmiya aşiq mühiti.
3. Zəncan aşiq mühiti.
4. Həmədan aşiq mühiti.
5. Savə aşiq mühiti.
6. Xorasan aşiq mühiti.
7. Sərab aşiq mühiti.
8. Qaşqay aşiq mühiti. (3, s.164).

Məlum təsnifatlardan kiçik fərqlərlə seçilən bu aşiq mühitləri əslində Təbriz aşiq şeri ənənələrinin geniş bir ərazidə yayılıb özünəməxsusluqlarla zəngin olduğunu bir daha nümayiş etdirir (3, s.163-165). M. İbrahimovun yazdığı kimi, «Aşiq poeziyası yaradıcılıq metodu və üslubu cəhətdən ən az öyrənilmiş sənətdir. Bu sahədə olan boşluğu doldurmaq və aşiq poeziyasının realist yaradıcılıq xüsusiyyətlərini meydana çıxarmaq, inkişafına təkan vermək üçün onun haqqında çoxdan yaranmış bəzi birtərəfli təsəvvürlərdən uzaqlaşmaq lazımdır» (4, s.5). Təbriz aşiq məktəbinin müxtəlif mühitlərinin yaranması ilk növbədə

milli mədəni həyatda mühüm hadisə, sonrakı tərəqqi və yüksəlişin ilkin zəmini idi. Bu məktəblərin hər birinin ayrıca, müstəqil şəkildə öyrənilməsinə mühüm ehtiyac vardır. Aşıq məktəbləri və mühitləri hələ ki, nə qədər sıradan çıxmamışdır, ilk növbədə onları toplayıb üzə çıxarmaq və heç olmasa ilkin tədqiqatlara cəlb etmək gərəkdir.

Güney Azərbaycanda Təbriz məktəbi ətrafında yaranan aşıq mühitlərində peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq formalaşmışdır. Onları Təbriz məktəbinə məxsus vahid ifaçılıq üslubları birləşdirir. Eyni zamanda aşıq mühitləri bir-birindən repertuar, ifaçılıq və dastan yaradıcılığı baxımından da fərqlənir. Məsələn, Təbriz aşıq məktəbi «Koroğlu» və avtobioqrafik dastanların, eləcə də lirik ifaçılıq üslubunun zənginliyi ilə əlamətdardır. Urmiya mühitində aşıq şeri şəkillərinin nümayişi, Sərab və Qaradağ mühitində isə repertuarda klassik dastanlar — «Əsli-Kərəm», «Aşıq Qərib», «Şah İsmayıl» və nağıl motivləri zəminində yaranan tacir-zadəgan həyatından bəhs edən nümunələr üstünlük təşkil edir. Mühitlər arasında fərqlər geniş olduğu kimi, ümumiliklər də əhatəlidir. Bu aşıq məktəbi mühit çevrəsi etibarlı ilə məktəblərin ən böyüyü olduğu kimi, mənəvi-əxlaqi və estetik dəyərləri əks etdirmək baxımından da mükəmməl, əhatəlisidir. O, nə ayrıca müstəqil məktəb, yaxıd aşıq mühitləri məcmuu kimi, nə də yarandığı və o inkişaf etdiyi dövrlər-yüzliliklər üzrə kifayət qədər araşdırılmışdır. Bu məktəbə məxsus poetik-üslubi dəyərlər, saz havaları, dastançıhıq ənənələri, xüsusilə məktəbin iyirminci yüzillikdəki eniş və yüksəlişləri, ayrı-ayrı ustad sənətkarların yaradıcılıq xüsusiyyətləri **kifayət qədər araşdırılmamışdır**. Bunun başlıca səbəblərindən biri də Güney Azərbaycanda hələ XIX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq fars şovinizminin Azərbaycan dili, folkloru və digər mədəni dəyərləri üzərinə qadağalar qoyması ilə bağlıdır. Aşıq yaradıcı-

lığı bu mühitlərdə hələ ki, ağızda yaşama mərhələsini keçirir. Bu ərazidə hələ Azərbaycan folklorunun tək-tək hallar istisna edilərsə, kütləvi şəkildə yazıya alımb nəşri işinə başlanmamışdır. Ağız ədəbiyyatı həmin mühitlərdə öz bakirə gözəlliyini qoruyub saxlamaqdadır. Milli dili və mədəniyyəti yaşadan, onu fars şovinizminin hər cür assimilliyasından qoruyan ağız ədəbiyyatı eyni zamanda azərbaycançılıq adət-ənənə və etik düşüncəsini qorumaq funksiyalarını həyata keçirir. Xüsusilə son yüzilliklərdə toplanan və nəşr edilən materialların son dərəcə az olması bu məktəbin müxtəlif mühitləri barədə təbii ki, geniş müşahidələr aparmaq imkanını məhdudlaşdırır. Çünki Təbriz məktəbinin, onun ayrı-ayrı mühitlərinin materiallarını yazıya alıb çap etmədən, dialekt xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmədən, yaradıcılıq nümunələri üzərində müqayisəli araşdırmalar aparmadan mühüm elmi nəticələrə gəlmək mümkün deyildir.

Təbriz aşıq məktəbi və mühitlərində, xüsusilə İran aşıqları adlandırılan ifaçıların repertuarında İran musiqisinin güclü, nüfuzədiçi təsiri fəaliyyətdədir. Bu, bir sıra mühitlərdə saz havalarının tarixi ənənələrinin pozulmasına və təhrifinə gətirib çıxarmışdır. Bu gün özlərini «İran aşıqları» adlandıran bir sıra ifaçılar, xüsusilə hakim zümrə tərəfdən dəstəklənən, bütün İran ərazisində aşıq musiqisi və yaradıcılığı kimi təbliq olunan ifaçılıq üslubu aşıq sənətini öz erkən köklərindən və qaynaqlarından uzaqlaşdırmaq, onu farslaşdırmaq məqsədinə xidmət edir. Bununla yanaşı, azərbaycanlıların geniş yayıldığı və yaşadığı ərazilərdə aşıq sənəti özünəməxsus şəkildə inkişaf edib yüksəlməkdədir. O, geniş bir ərazidə xalqın zəngin mənəvi dəyərlərinin yayılmasına kömək edir, orada yaşayanları birləşdirir. Uzaq düşən ellər arasına körpü salır. Təbriz aşıq məktəbinin ayrı-ayrı mühitləri ilə Şirvan, Anadolu aşıq ənənələrində bir çox eynilik, oxşarlıq və uyğunluqları qoruyub saxlayır. Mə-

sələn, Zəncanda yayılan saz ifaçılığı ilə Şirvan aşiq ansablı arasındakı oxşarlıqlar bir-birini tamamlayır. «Zəncan aşiq müitinin ifaçılığı saz, balaban və qaval üçlüyü üzərində qurulmuşdur» (3, s.233) ki, bu da Şirvan aşiq ansabı ilə eyni kökdən bəhrələnməkdən başqa bir şey deyildir. Eyni hal Təbriz, Qaradağ, Urmiya mühitləri üçün də ənənəvidir. Qaşqay aşiq mühitində isə fərdi saz ifaçılığı ilə Göyçə və Gəncəbasardakı fərdi ifaçılıq aşıqların repertuarında oxşar şəkildə yer tutur. Yaxud aşiq repertuarı şer şəkillərindən istifadə imkanlarına görə bir-birindən fərqləndiyi kimi, eyni ifa üslubu - təcnis, deyişmə söyləmək, yaxud gözəlləmə ifaçılığı məharətinə görə bir-birinə yaxımlıqlarını da nəzərə çarpdırır.

Şirvan saz və söz ənənələri bu gün Təbriz məktəbi, onun ayrı-ayrı mühitləri üçün bir çox ənənəvi-tipoloji uyğunluqlarla əlamətdardır. Bu isə çox geniş şəkildə müxtəlif aşiq mühitlərində özünü göstərməkdədir. Tarixən fərdi saz ifaçılığı ilə əlamətdar Təbriz aşiq musiqisində bu gün Şirvan ifaçılığı ənənələri uyğun mövqeyə keçmişdir. Hər bir aşiq mühiti ötən zaman hüdudunda müstəqil ifaçılıq ənənələri və üslubları yaratmışdır. Onların ən başlıca yaradıcılıq meyli və istiqamətləri isə Təbriz məktəbinin tarixi yaradıcılıq qaynaqlarına əsaslanır.

Müxtəlif aşiq mühitləri arasında fərqli ənənə, ifa, improvizə uyğunluqları isə onların başlanğıcını götürdüyü Təbriz aşiq məktəbi nəhri ilə əlaqədardır.

XV əsrin ikinci yarısından yeni yüksəliş mərhələsinə qədəm qoyan Təbriz aşiq məktəbinin XVI əsrə qədərki ənənələri, yaradıcılıq xüsusiyyətləri, şəxsiyyətləri barədə bizə kifayət qədər məlumat gəlib çatmamışdır. Məlum olan odur ki, Anadolu-Şirvan aşiq ənənələri, ayrı-ayrı ifaçı sənətkarların qoşub-düzdüyü saz və söz dəyərləri Təbrizdə də geniş yayılmışdı. Yunis İmrə, Molla Qasım ənənələri Azərbaycanın bu bölgəsində də aşiq

şerinin bəhrələndiyi, onu forma, məzmun və şəkli xüsusiyyət etibarlı ilə irəliyə aparan istiqamətlərdən idi. XIII -XIV əsrlərdə Anadolu aşiq məktəbində baş verən proseslər, xüsusilə ozan ənənələrini davam etdirmək yolu ilə yüksələn tarixi inkişaf Təbriz ifaçılıq mühiti tərəfindən əslində hazır model kimi qəbul edilmişdi. Aşiq Qurbaninin yaradıcılığı göstərir ki, XVI əsrə qədər Təbrizdə həm peşəkar ifaçı, həm dastançılıq, həm də aşiq şeri şəkillərindən, onun geniş yayılmış gəraylı, qoşma, təcnis və divanı, müxəmməs və s. formalarından istifadə üstün idi. Aşiq Qurbaniyə məhz buna görə Təbriz məktəbinin ilk nümayəndəsi, yaxud yaradıcısı kimi baxmaq təbii ki, mümkün deyildir. Qurbani yaradıcılığı göstərir ki, ona qədər Təbrizdə aşiq şeri ən azı yüz ildən artıq bir dövr ərzində təkamül mərhələsi keçmişdir. Bu, təkə Qurbani şerinin poetik dəyərlərində, məzmun zənginliyində deyil, eyni zamanda əhatə etdiyi mənəvi-əxlaqi, etik-estetik və kulturoloji durum çevrəsində özünü göstərir. Qurbani estetik düşüncəsi Təbriz aşiq məktəbi üçün təkə XVI əsrə məxsus dəyərlər deyil, daha əvvəlki yüzilliklərdə yaranıb formalaşan milli-mənəvi və əxlaqi görüşləri əhatə edir.

Təbriz aşiq şerinin Qurbaniyə qədərki dövrü, törəniş və formalaşma mərhələləri barədə bu gün konkret faktlarla danışmaq mümkün olmasa da Qurbani öz yaradıcılığı ilə təkə Təbriz aşiq sənətində deyil, ümumazərbaycan mədəniyyətində milli intibahın ilkin zəminini hazırlayan sənətkar kimi çox dəyərlidir. Qurbani özü bir məktəbdir. Onun şəxsinə Təbriz aşiq yaradıcılığı forma, məzmun, ifadə tərzini, ana dilinin poetik imkanlarından istifadə məharəti sayəsində yeni mərhələyə yüksəldi, məktəb dərəcəsinə qalxa bildi.

Qurbaninin şəxsinə Təbriz aşiq məktəbi Azərbaycan mədəniyyəti tarixində aşağıdakı cəhətlərlə funksiyaları həyata keçirdi: Azərbaycan ümumxalq danışığı dilini yüz illərlə nizami

pozula bilməyən bir mərhələyə yüksəltdi və bununla Azərbaycan canlı danışq dilini qəti şəkildə formalaşma mərhələsinə çatdırdı; xalq danışq dilini ağır ləhcəcilik və bir sıra başqa təsirlərdən təmizlədi; Aşıq yaradıcılığı barədə yanlış mülahizə, görüş və baxışları dağıtdı, onu məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltdi; Aşıq yaradıcılığının təkkə-dərviş və saman ənənələrindən qəti şəkildə ayrılıb ozan ənənələri istiqamətində çoxşaxəli – sinkretik sənət kimi formalaşmasını istiqamətləndirdi.

Təbriz aşiq məktəbinin XVI əsrdə yaranması və inkişafı bütövlükdə Qurbaninin adı ilə bağlı olub, bu məktəbin tarixi yüksəlişini təmin etdi. Təbriz aşiq məktəbinin XVI əsrdə yaşayan və bizə gəlib çatan ilk nümayəndəsi **Aşıq Qurbanidir (1483-1557)**. Aşıq Qurbaninin doğum və ölüm tarixi şərti şəkildə qəbul olunmuşdur. Bu barədə məlum olan nəzəri mülahizələrdə belə bir ümumi fikir öz əksini tapmışdır ki, Qurbani Şah İsmayıl Xətəinin müasiri olmuş, yaradıcılığının əsas dövrü onun hakimiyyəti illərinə düşmüşdür. Uzun illər belə bir fikir meydana olmuşdur ki, Qurbani Güney Azərbaycanın Diri kəndində dünyaya göz açmışdır. Son dövrlərdə aşığın irsinin öyrənilməsi sahəsində professor Q.Kazımovun çoxcəhətli araşdırmalarından məlum olmuşdur ki, Qurbani Şimali Azərbaycan ərazisində – Cəbrayıl rayonunun Diri kəndində anadan olmuş, ilk gəncliyini burada keçirmiş, aşıqlıq sənətinin sirlərinə həmin regionda yiyələnmiş, Şah İsmayıl Qafqaza gələrkən onu qarşılayan, vəsf eləyən cəngavərlər sırasında olmuşdur. Çox güman ki, şaha ithaf etdiyi, bu gün bizə gəlib çatmayan bir sıra şerlərində gənc hökmdara aludəçilik göstərməsi, sahə bəylərbəyində qısqanclıq yaratmış, elə buna görə də Qurbaninin əl-qolunu qandallayıb «gözü yaşlı Xudafərinə» keçirib sürgün etmişlər. Qurbaninin həyatı ilə bağlı bu fakt S. Mumtaz tərəfindən

daha dürüst şərh edilir. «Şahın vəzirlərindən birinə xoş gəlmədiyindən, Qurbanini qolu bağlı Qaradağ tərəfindən - Xudafərin körpüsündən keçirdərək İrana sürgün etmişlər. Qurban da əhvalatı şerlə yazıb Şah İsmayıl yolladığından onu şah bağışlayıb azad etmişdir» (5, s.17).

Qurbaninin Şah İsmayıl münasibəti ilə əlaqədar müxtəlif fikirlər vardır. Onun sürgün edilmə səbəbləri barədə danışan H. Araslıya görə, Qurbaninin düşmənləri onu, Şah Xətəinin həyata keçirdiyi tədbirlərə qarşı çıxdığını göstərməklə «onu şialiyə düşmən bir adam kimi qələmə vermiş, həbs olunmasına, qolu bağlı halda Arazın üstündəki Xudafərin körpüsündən keçirib şah divanına aparılmasına nail olmuşlar» (6, s.9-31). M.H. Təhmasib isə fikrini daha aydın şərh edərək yazır ki, Şah İsmayıl hakimiyyətinin ilk illərində onun hakimiyyətinə təhlükəli görünən müridləri, ayrı-ayrı təriqətlərə məxsus şəxsləri təqib edib zindanlara atırmış. Güman ki, Qurbaninin «qara vəzir» adlandırdığı yerli bəylərbəylər fürsətdən istifadə edib onu da şahın əleyhidarlarına qatıb sürgünə göndərmişlər. Lakin Qurbani Şah İsmayıl müraciət edəndən sonra Şah onu tanımış, şair təbli bir insan olduğuna görə aşığı zindandan azad etmişdir. (7, s.21).

Bizə gəlib çatan bir sıra başqa məlumatlardan isə aydın olur ki, Qurbani elə həmin illərdə Diri kəndini tərk edir. Saray mühitinə gəlir. Təbriz ədəbi mühitinin qaynağına düşür. O, bir sıra şerlərini bu qaynar mühitin – yazılı üslubla şifahi ənənənin paralel inkişaf etdiyi, Azərbaycan xalq dilinin yazılı poeziyada önül mövqeyə keçdiyi bir dövrdə yaratmışdır.

Qurbani ömrünün sonrakı illərində Şah İsmayıl ordusunda onun yaxın tərəfdaşı, ordu sazanda və gərənayçı dəstəsinin başçısı olmuş, ordunun bir sıra döyüşlərində bilavasitə öndə getmiş, Şah İsmayılın öz tarixi məğlubiyyətindən sonra saray-

dan uzaqlaşmışdır. Qurbani Şah İsmayıldan sonra ömrünün on ilindən çoxunu Türkiyədə sürgündə keçirmişdir. Bu barədə tədqiqatçılar arasında fikir ayrılığı vardır.

M.H.Təhmasib Qurbani şerlərinə istinad edərək S. Mumtazdan sonra hadisəyə münasibət bildirərək yazır ki, həmin şerlərdən biri «Çaldıran müharibəsində Xətəinin əsir düşmüş hərəminin güclə ərə verilməsi ilə bağlıdır».

Tədqiqatçı Q.Kazımov haqqında bəlis açılan divanidən gətirilən aşağıdakı beytlərin:

Kufə əhli bihəyalar şərmi həyanı atdılar.  
Adəm yolundan çıxıb, bir-birini aldatdılar.  
Qazilərə rüşvət verib, şəri batıl etdilər.  
Bir divan ki, divan deyil, ədalət divan görək...

Sultan Səlim Yavuzun Taclıbəyimin zorla ərə verməsi ilə əlaqədar deyil, şahın ölümü ilə bağlı yazıldığını göstərir. (7, s.18). Son vaxtlarda isə Taclı bəyimin əsir düşmə faktı ümumilikdə təsdiqlənmir. Elə həmin tədqiqatında (7, s.9-12). Q. Kazımov daha bir neçə başqa mühüm məsələyə də aydınlıq gətirir.

**Birincisi**, Qurbaninin Cəbrayılın Diri kəndində doğulub ilk gənlik illərini orada keçirməsi, ömrünün son illərində Türkiyə sürgünündən sonra doğma kəndə qayıtması və orada da vəfatı ilə bağlı faktıdır. Müşahidələr göstərir ki, Təbriz aşiq məktəbinin yaradıcısı, onu orta əsrlərdə yeni mərhələyə yüksəldən Qurbani vaxtı ilə Cəbrayıl Qaradağdan köçüb gəlsə də, Dirini özünə vətən saymış, gənliyinin ilk illəri kimi ömrünün son illərini də burada keçirmişdir (8, s.21).

**İkincisi**, Qurbani həyatında iki dəfə böyük məhrumiyətə düçar olmuş, birinci dəfə yerli bəylərbəyləri – vəzirlər onu

sürgünə göndərmiş, bu sürgündən Şah İsmayıl onu azad edib Təbrizə, öz yanına - saraya gətirmişdir. İkinci dəfə isə təxminən şahın ölümündən on il sonra – 1534-36-cı illərdə Sultan Süleyman böyük ordu ilə Azərbaycana hücum edir. Bu zaman bir sıra qızılbaş əmiləri Sultan Süleymanın tərəfinə keçirlər. Sultan qışı Bağdadda keçirdikdən sonra Təbrizə qayıdır və yerli hakimlər də burada sultanın tərəfinə keçir. Onlar Şah İsmayılın bir sıra başqa tərəfdarları ilə birgə Qurbanini də özləri ilə Türkiyəyə aparırlar. Q. Kazımov Qurbani həyatına dair bütün bu faktların təxmini mənzərəsini müəyyən edir ki, onunla razılaşmamağa əldə hələlik elə bir ciddi əsas yoxdur (7, s.19).

**Üçüncüsü**, Q.Kazımov Qurbaninin doğum və ölüm tarixini dürüstləşdirməyə, əslində onu müəyyənləşdirməyə imkan verən faktları ortaya qoyur. O, haqq olaraq Qurbaninin doğumunu 1464-cü il tarixi ilə əlaqələndirilməsinə ehtiyatla yanaşır. Bu tarixin «1477-ci ilə aid etmək daha həqiqətə uyğundur» (7, s.13) deyir. Lakin Şah İsmayılın ilk şerini yazarkən Qurbani daha cavan idi. Lap elə Şah İsmayılın həmyaşıdı idi. Lakin öz həmyaşıdı olan Qurbani ilə Gəncəyə gedərkən yol üstü ilk tanışlığı, Qurbaninin ona şer həsr etməsi şahda bu cavan barədə yüksək təəssürat yaratmışdı. Şahı rıqqətə gətirən bir tərəfdən Qurbaninin şeri idisə, ikinci tərəfdən sənətkarın həddən artıq gəncliyi, ona isti münasibəti, bir növ tərəfdaşlıq münasibəti bəsləməsi ilə bağlılığıydı. Şahla Qurbaninin zahiri görkəmində də müəyyən uyğunluq, bənzərlik var idi. Şah Qurbaninin ona səmimiyyətini sezməmiş deyildi. Bu isə Qurbaninin istiqanlılığından doğurdu və şah da bunu sezib onu dəyərləndirmişdi. Ona görə də gənc sənətkarın şikayətini alarkən onu nəinki dustaqlıqdan azad edir, eyni zamanda Diridən Təbrizə gətirir. Şübhəsiz ki, burada Şah İsmayılın Qurbani sənətinə rəğbəti də az rol oynamamışdır. Bütün bu və digər faktlar Qurbaninin 1477-

ci ildə də deyil, 1483-cü ildə dünyaya göz açdığını söyləməyə əsas verir. Aşığın sonrakı avtobioqrafik məlumatları isə onun ölüm tarixinin 1557-ci ilə olduğunu qismən təsdiqləyir.

Q.Kazımovun Qurbaninin məzarını Diri kəndində aşkarlaması, böyük sənətkarın yeni şerlərini toplayıb üzə çıxarması Qurbani yaradıcılığının yenidən araşdırılmasına ehtiyac olduğuna diqqət yönəlmiş, aşiq sənəti tariximiz üçün əhəmiyyətli olan bir sıra vacib məsələləri gündəmə gətirmişdir. Bunun başlıca istiqamətlərindən biri isə heç şübhəsiz bədii sözün yeni mərhələyə yüksəlməsinə və Azərbaycan intibahının meydana çıxmasına XVI əsrdən başlayaraq ciddi zəmin yaradıldığını göstərməsidir.

Ümumilikdə isə Qurbaninin yaradıcılığı aşiq şerinin yüksəlişi üçün bir neçə cəhətdən əhəmiyyətli mərhələdir.

**Birincisi**, Qurbani Şimali Azərbaycanda dünyaya göz açsa da o, Güney Azərbaycanın saz-söz mühiti ilə daha çox bağlı olmuş, buradakı yaradıcılıq ənənələrini mənimsəmiş, öz yaradıcılığı ilə Təbriz aşiq şerini məktəb səviyyəsinə yüksəldə bilmişdir. Qurbani həm öz improvizatorçuluğu, həm lirik şerinin ustad yaradıcısı kimi özünə böyük şöhrət qazandırmışdır. O, aşiq şerinin XVI əsr üçün tamam yeni olan formasını yaratmış, onu məzmun, mündəricə baxımından olduğu kimi, şəkli cəhətdən və dil baxımından da təkmilləşdirə bilmişdir. Öz yaradıcılığının mahiyyət və məzmun çalarlarının intəhasızlığı ilə o, Təbriz aşiq şerini ən azı iki yüz ilə yaxın dövrülük ənənələrə malik olduğunu, Azərbaycan aşiq yaradıcılığının erkən qaynaqlarından bəhrələnib pərvazlandığını nümayiş etdirmişdir.

Təbriz aşiq məktəbi də öz kökü və qayəsi itibarı ilə ozan ənənəsi davamçıların yolunu tutmuş, qam-şaman, təkkə-dərviş qaynaqlarından yan keçərək ozan ifaçılıq institutunun da-

vamçısı kimi çıxış etmiş, Anadolu və Şirvan məktəblərinin aparıcı meyl və istiqamətlərinə əsaslanmışdır.

**İkincisi**, şifahi yaradıcılıqda əsasən Qurbaninin şəxsinde yaranıb yüksələn Təbriz məktəbi şifahi ənənəyə gətirdiyi bir çox qabaqcıl baxış və ideyalarla cəmiyyətdə yeni görüşlər sistemini doğurmuş, milli təfəkkürdə intibah düşüncəsinin formalaşmasına təkan vermişdir. Bu yaradıcılıq prosesinin əgər bir tərəfində XVI əsr anadilli şerinin davamçıları Fuzili, Xətai və başqaları dayanmışdısa, başqa bir tərəfində isə xalqın qabaqcıl düşüncəsini intibah mərhələsinə yaxınlaşdıran aşiq yaradıcılığı durmuşdu.

**Üçüncüsü**, Qurbaninin aşiq şerinə gətirdiyi yeni estetik düşüncə, təkcə Təbriz ədəbi mühiti üçün deyil, ümumazərbaycan həyatı üçün zəruri və vacib idi. Qurbani yaradıcılığının ilkin mərhələsində nə qədər sufi-təkkə dünyagörüşünə yaxın idisə, ömrünün sonrakı illərində, xüsusilə cəmiyyətdəki əksilikləri gördükcə ilkin görüşlərindən qismən də olsa uzaqlaşa bildi. Qurbani bütün yaradıcılığı boyu ilahi sevgini, böyük yaradana inam duyğularını vəsf elədi, bununla yanaşı, cəmiyyətin təzadlarına, əksliklərinə də göz yummadı, bütün ziddiyyətləri gördüyü çevrədə şerə gətirdi.

Qurbaninin aşiq yaradıcılığında ən böyük xidməti, cəmiyyət həyatına öz sələflərinə məxsus baxışı sındırması oldu. O, Yunus İmrə, Molla Qasım, Aşiq Köçər və başqaları kimi, cəmiyyətdəki ziddiyyət və ədalətsizlikləri görəndə «allaha təfəkkür, hamı öz əməllərinə görə Allahın dərgahında cavab verəcək» deyərək əksliklər qarşısında aciz qalmadı. Həmin ziddiyyətləri şerə gətirdi, dövrün ədalətsizliklərini qamçılıdı, qazilərin, bəylər-bəylərinin haqsızlıqlarını şahlara yetirib onları islahə çağırıldı. Qurbani dövrünün təkcə pozulub, sökülüb dağılmaqda olan mənəvi dəyərlərinin müdafiəsinə qalxmadı. O, sinfi ədalətsizliklərə, əxlaqi pozulmalara, vəfa, itibar, sədaqət kimi dəyərlərin

təhrifinə qarşı çıxdı. Bütün bunlarla Qurbani milli təfəkkürə yeni dərkətmə, oyanma gətirdi ki, XVII-XVIII əsrin Azərbaycan intibahı bütünlükdə həmin məcradan yol götürüb, qaynaqlanıb özünün törəniş və yüksəliş mərhələsini yaratdı.

Azərbaycan intibahı özünün ilk rüşeymlərini - inkişaf məcrasını, aşiq yaradıcılığının erkən qaynaqlarından götürdü. Onu XVII-XVIII əsrlərin yüksək zirvəsinə çatdıran yol isə XVI əsr Təbriz aşiq məktəbindən, onun böyük yaradıcısı olan Qurbani-dən başladı.

Qurbani aşiq yaradıcılığına həm yeni, qabaqcıl dünyagörüş, peşəkar dastançılıq, ecazkar lirik ənənə, həm də dolğun poetik dəyərlər gətirdi. O, Azərbaycan aşiq şeirinə ülvi duyğuların, lirik hissələrin, zəngin təbiət gözəlliklərinin tərənnümünü gətirmişdir. Qurbaninin şəxsində Təbriz aşiq məktəbi fəlsəfi-didaktik və ictimai məzmunlu düşüncənin yeni mərhələsini formalaşdırmışdır.

Qurbaninin təbiət lirikası insan gözəlliyi ilə vəhdətdədir. O, ana torpağın ətirini, rəngini serə gətirəndə, onu sevgilisi ilə vəhdətdə götürür, lirik duyğularının, titrək hissələrinin bütöv lövhəsini yaradır:

Axşamdan yağın qar çıxıbdır dizə,  
Kəsilib bulaqdan yolu qızların.  
Sənəyi doldurub qoyanda düzə  
Üşüdü barmağı, əli qızların. (7, s.64)

Yaxud:

Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən  
Başı çənli, qarlı dağlar, qal indi!  
İçən olmaz dərdə dərman suyundan,  
Axar sular, tər bulaqlar, qal indi (7, s.111)

Özünün məşhur bir qoşmasında isə təbiətin gözəlliklərdən qubarlanıb sevgisini toza basacağından ehtiyatlanır:

Dəstələ züflərin yerə dəyməsin,  
Yollar qubarlanar, toz dəyər sənə. (7, s.79)

Qurbaninin lirikası XVI əsr aşiq şeirində yeni poetik düşüncə idi. Onu nə məzmun, nə poetik dəyər, nə də bədii struktur baxımından Azərbaycan aşiq şeirinin başlanğıcı, yaxud aşiq yaradıcılığının ilkin dövr nümunəsi hesab etmək olmaz:

Dindirirəm, niyə dinmirsən ay qız?  
Bir zaman lal olu, dil sənə qurban!  
Gülüb neştər ilə tökdün qanıma,  
Nazik əllərlə, sil, sənə qurban!

Maral gedər otlar dağın içində,  
Piltə şölə verər yağın içində,  
Bağbani dindirdim bağın içində,  
Açılan lalələr, gül sənə qurban

Yazıq Qurbaniyəm, ay gülü-xəndan,  
Bir cüt ay baş verib, çıxıb yaxandan,  
Bir busə istədim, ağ üz də xaldan,  
Açıqlandı dedi: «Al sənə qurban!» (7, s.82)

Qurbani şeri lirik hiss və duyğuların təzə ifadə məcmuu olub eyni zamanda aşiq şeirinin yeni tipidir. Bütün görüş və təsəvvürlərdən uzaq, real həyat gözəlliklərinin bədii tərənnümü, təbiət gözəlliyi ilə insan gözəlliyi harmoniyasını özündə əks etdirən estetik düşüncədir.



Qurbani yaradıcılığma məxsus bu xüsusiyyət aşığın bir sıra başqa şerlərində olduğu kimi, «Bənövşə»də özünün yüksək poetik əksini tapır. Qurbani təbiət gözəlliyi ilə insan gözəlliyi arasında bənzərlik axtarır, onların hər ikisini təbiətin töhfəsi kimi poetikləşdirir, gözəlliklər arasında bərpabərlik qoyub, insan gözəlliyinin solmaz lövhəsini yaradır:

Başına döndüyüm, bağa gəl, bağa,  
O gözəl hüsnündən bağa nur yağa.  
Dəstə-dəstə dərib taxar buxağa,  
Bənövşə qız iylər, qız bənövşəni.

Qurbani bir çox başqa poetik nümunələrində olduğu kimi, burada da təbiətin yaratdığı gözəlliklər içərisində didaktik bir məzmun axtarır, onu poetik düşüncəyə gətirib ictimai məzmunu çevirir.

Qurbani deyir, «könlüm bundan sayrıdır,  
Nə etmişəm, yarım məndən ayrırıdır?  
Ayrılığımı çəkib, boynu əyridi,  
Heç yerdə görmədim düz bənövşəni».

Qurbaninin bu tipli lirik fəlfəsi-didaktik şerləri içərisində «İstərəm», «Ləblərin», «Üzüldü», «Xoş gəldin», «Deyiləm», «O zalımdadı», «Qal olu», «Eylədim», «Salatm», «Bəhanədir bu», «Deyibdir», «Candan eylədin» və başqaları diqqəti xüsusilə cəlb edir. Bu nümunələr məzmun baxımından olduğu kimi, sənətkarlıq cəhətdən də XVI əsr aşığı yaradıcılığında yeni hadisə idi.

Qurbani barədə aparılan tədqiqatlarda onun yaradıcılığına tam və dürüst qiymət verildiyini söyləmək olmaz. Bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblərlə bağlı, Qurbani şerinin toplanılma səviyyəsi, aşığı poeziyasının metodologiyası ilə əlaqədar

aşığın yaradıcılığına olan birtərəfli münasibət mövcud olmuşdur. Qurbani hələ də bir çox hallarda şair, el şairi kimi təqdim edilmişdir (7, s.365). Onun yaradıcılığının da təriqət ədəbiyyatının təsiri altında yaranıb inkişaf etdirildiyi qənaəti təsdiqlənmişdir. Bu isə dünən olduğu kimi, bu gün də aşığı ədəbiyyatı ilə bağlı elmi-nəzəri konsepsiyanın meydanda olmaması, aşığı yaradıcılığının təriqət görüşlərindən ayrılıb tamamilə yeni bir istiqamətdə – azərbaycançılıq yönümündə istiqamətlənməsinin, onun Azərbaycan intibahının formalaşmasındakı tarixi rolunun kifayət qədər müəyyənləşdirilməməsi və s. bağlıdır. S. Mumtazdan sonra Qurbani irsinin öyrənilməsində yeni mərhələ açan Q.Kazımov bir mülahizəsində də tamamilə haqlıdır: «İndi biz Qurbanini də «aşığı» adlandırırıq, ənənəvi olaraq aşığılar cərgəsində qeyd edirik, aşığı sənətinin yaradıcısı kimi qiymətləndiririk» (9, s.64). Nə qədər ki, biz Yunis İmrəni, Molla Qasımı, Aşığı Köçəri, Qurbanini və onlarla başqalarını el şairi, yaxud şair adlandırıb aşığı yaradıcılığının meydana gəlməsi və aşığı məktəblərinin formalaşmasında onların tarixi xidmətlərini açıqlaya bilməmişik, Azərbaycan aşığı yaradıcılığının həqiqi tarixini dürütləşdirə bilməyəcəyik. Qazi Burhanədin, Nəsimi və ya Fuzili bizə müxtəlif əlyazmalarında şair kimi gəlib çatmışdır. Qurbani isə şifahi yaddaşdan yazılıb götürülmüşdür, özü də yaşadığı dövrdən ən azı üç yüz əlli ildən sonra... Bəs nə üçün biz şifahi poetik təfəkkürümüzün qüdrətli yaradıcısını müxtəlif ciddi-cəhdlərlə ədəbiyyatımızın yazılı qoluna calaqlı etmək istəyirik. Əgər bu Xətaiyə hansısa bir şöhrət gətirməyə lazımdırsa, Xətainin buna ehtiyacı yoxdur. Yox, əgər Qurbaninin böyük poetik düşüncə sahibi kimi təqdim etmək məqsədi daşıyrsa bu da elə uğurlu seçim deyildir. Qurbaniyə Təbriz aşığı məktəbinin yaradıcısı olmaq bizcə şairlikdən daha böyük ucalıq gətirir. Bir

də hər sənətkarı öz qaynağında öyrənməklə həqiqətə daha çox yaxınlaşmaq olar.

Qurbani yaradıcılığı ilə Təbriz aşığı ənənələrini məktəb səviyyəsinə yüksədə bildi, aşığı şerini forma, məzmun baxımından olduğu kimi, sənətkarlıq cəhətdən də yeniləşdirdi. Təbriz məktəbinin sənətkarlıq tələblərini formalaşdırdı, hələ öz sağlığında aşığı məktəbinə dastançılıq ənənələrini gətirdi. XVI əsrin sonlarında Təbriz aşığı məktəbi həmin zəmin üzərində inkişaf edib zənginləşdi.

Burada aşığı sənəti həm musiqi, peşəkar ifaçılıq, həm də dastançılıq sahəsində özünün yeni yüksəlişini yaşadı. Təbriz məktəbi peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq institutu kimi qısa tarixi müddətdə şöhrətləndi. Bu dövr Təbriz məktəbinin yaradıcılıq ənənələrində bir sıra yeni istiqamətlər özünü göstərməyə başladı. Onlardan ən başcası aşığı şerinin özündə, onun məzmun mahiyyətində, yaradıcılıq ənənələrində və tərənnüm çevrəsində baş verən keyfiyyət dəyişikləri idi.

Onlar təkcə Təbriz aşığı şerini deyil, ümumilikdə Azərbaycan aşığı şerini yeni yüksəliş yoluna çıxardı. Onu təriqət dəyərlərinin tərənnümü yönümündən əsaslı şəkildə uzaqlaşdırıb peşəkar ifaçılıq istiqamətinə yönəltdi. XVII əsr aşığı şeri sırf təbiət və insan gözəlliklərini tərənnümü ilə əlamətdar oldu. Aşığı dini-islamı və təriqət dəyərlərindən uzaqlaşdırıb real gözəlliklərin, yüksək mənəvi-əxlaqi görüşlərin tərənnümçüsünə çevrildi. Aşığı poeziyasında ümumilikdə bütün qabaqcıl baxış və görüşlər azad sevgi, insan hüquqsuzluğu, sevgili uğrunda mübarizənin tərənnümü ətrafında cəmləşdi, cəmiyyətin aparıcı dəyərlərini özündə əks etdirdi. Aşığı şeri, eləcə də müxtəlif məzmununda yaranan məhəbbət dastanları orta əsrlərdə artıq qəhrəmanlıq epik düşüncəsinin həyata keçirdiyi funksiyaları üzərinə götürdü. Cəmiyyətdəki mövcud ədalətsizliklərə, ziddiyyət və təzadla-

ra qarşı qılınca qəhrəmanlığını lirik düşüncənin kəserli sözü, qüdrətli poetik vüsəti əvəz etməyə başladı. Cəmiyyətdəki ədalətsizliklərin bütün sistemini aşığı yaradıcılığı kiçik poetik nümunələrdən tutmuş iri həcmli məhəbbət dastanlarında açıb göstərdi. Orta əsrin milli-məişət həyatından başlamış, ictimai-siyasi əhvalı, idarəçilik, dövlətçilik ənənələri orta əsr aşığı yaradıcılığında özünü göstərməyə başladı. Elə həmin qaynaqlarda idarəçiliyin sökülüb-dağılması, sinfi ziddiyyətlərin kəskinləşməsi, orta əsr azərbaycanlısının həqiqi vəziyyətinin tərənnümü özünü göstərdi. Qabaqcıl baxışlar, ədalətsizliklərlə etiraz, ən nəhayət isə poetik nümunələrdə, xüsusilə dastan yaradıcılığında xalq içərisindən çıxmış lirik təbli sənətkarların, haqq aşıqlarının idarəçiliyin ayrı-ayrı nüfuzlu adamları ilə qarşılaşdırılmasında xalqın nümayəndəsinə üstünlük verilməsi aşığı yaradıcılığında mühüm keyfiyyət dəyişiklikləri yaratdı. Xalq öz həqiqi vəziyyətinin əksini aşığı şerində tapdıqca, ona daha da yaxınlaşır, istəyirdi ki, cəmiyyətdəki əsl vəziyyəti aşığı dili ilə dünyaya çatdırarsın. Aşığın yaratdığı bədii dəyərlərdə öz etiraz səsini daha ucadan səsləndirsin, onu bütün dünyaya yayсын. Bu aşığı yaradıcılığında milli intibaha gedən yolun, yeni zamanda aşığı poeziyasında realizmin başlanğıcı, aşığı şerində ictimai məzmunun ilk ruşeymi idi. Həyatı bu şəkildə, real cizgilərdə əks etdirmək «aşığı poeziyasının həm mündəricəsinin həyatiliyində, xalqın mübarizəsini, gündəlik həyatını, arzularını əks etdirilməsində, həm də lirik qəhrəmanın real psixoloji cizgilərlə təsvirində, poetik formasının xalqa yaxın olmasında özünü göstərmişdir» (4, s.13).

XVII əsrin aşığı poeziyası üçün ənənəvi yaradıcılıq şifahi poeziyadakı bir sıra təriqət görüşlərini süzgəcdən keçirib cilaladı. Aşığı yaradıcılığının ozançılıq zəminində formalaşan ənənələri-

ni qəti şəkildə yekunlaşdırdı. Bütün bu kimi dəyərləri özündə əks etdirən sənətkarlardan biri də **Aşıq Abdulla (Sarı Aşıq)** oldu.

Aşıq Abdullanın (1603-1635) həyat və yaradıcılığı ilə bağlı bir sıra məsələlər hələ ki, dəqiqləşdirilməmiş qalmaqdadır. 1927-ci ildə S. Mümtaz aşığın ilk kitabını çap etdirdikdən sonra folklorşünaslıqda bu sənətkara maraq artmış, bir sıra tədqiqatçılar onun haqqında dəyərli mülahizələr irəli sürmüşlər (10, s.262-269). Bütün bunlarla yanaşı, aşığın yaşadığı dövr, doğum və ölüm tarixi, təxəllüsü, mənsub olduğu aşıq məktəbi barədə hələ də fikir müxtəlifliyi qalmaqdadır. Həmin məsələlər ətrafında çoxillik müşahidə, axtarış və tapıntılar nəticəsində gəldiyimiz qənaətlər aşığın həyat və yaradıcılığı ilə əlaqədar müəmmalara müəyyən dərəcədə aydınlıq gətirməyə imkan verir. **Birincisi**, Abdulla aşığa atası Məhəmməd tərəfindən verildən adır. Butalanmasından çonra xalq arasında haqq aşığı kimi şöhrətlənən sənətkara Sarı Aşıq adı ona sarımtıraş xarici görkəmi ilə əlaqədar verilmiş və Aşıq bu adla xalq arasında tanınmışdır.

Sarı Aşıq bayatı ustaları Əzizi və Əmanidən sonra bayatı üstündə söz qoşan, bu şer şəklinin modern formasını yaradan sənətkar olmuşdur. Sarı Aşıq Dərbənddən əldə etdiyimiz bir əlyazmada göstərilirdi kimi XVII əsrin əvvəllərində, 1603-cü ildə anadan olmuş, 1635-c ildə vəfat etmişdir (8, s.26). Sarı Aşığın qoşub düzdüyü bayatılar şifahi nitqdə yaşamaqla onun müasirləri - xüsusən aşıqlar və el şairləri tərəfindən böyük mühafizəkarlıqla sonrakı nəsillərə ötürülmüşdür.

Sarı Aşığın Qaradağ mahalı ilə bağlılığı da tədqiqatçıları az düşündürməmişdir. M.H.Təhmasib Sarı Aşığın XVII əsrdən xeyli əvvəl, A.Məmmədova XVII əsrdə yaşadığını deyir (11, s.22), P.Əfəndiyevə görə «Sarı Aşıq lap azı XVI əsrin əvvəllində yaşamışdır» (10, s.265). Bu günümüze gəlib çatan başqa bir mənbə Sarı Aşığın XVII əsrin birinci rübündə çox qısa, la-

kin mənalı ömür yaşadığını göstərir (8, s.12). Sənətkarla bağlı mühüm məsələlərdən biri də onun Təbriz məktəbi ilə bağlılığıdır. Sələfi Qurbani kimi, Aşıq Abdulla da XVII əsrin əvvəllərində Qaradağda dünyaya gəlmiş, ilk uşaqlıq illərini də burada yaşamışdır. On beş, on altı yaşlarında o, öz valideynləri ilə daha varlı əyalət hesab edilən, xüsusilə maldarlıqdan daha yaxşı gəlir götürən Qarabağın Zəngəzur mahalının Həkəri çayı yaxınlığındakı Güləburd kəndinə köçüb gəlmişlər. Təzkürəçi Ə.Qaracadağı yazır ki, «Sarı Aşıq Qaradağ mahalındandır» (12, s.123). Bəzi tədqiqatçıların yanlış olaraq Ə.Qaracadağının göstərdiyi Qaradağ mahalını Həkəri çayı sahilində xarabəqləri qalmış eyni adlı toponimlə eyniləşdirmələri aşığın vətəni ilə bağlı mülahizələrdə yanlışlıqlara gətirib çıxarmışdır. Əvvəla, Ə.Qaracadağı böyük Qaradağ mahalı ilə Həkəri sahilindəki kəndi və ya kəndləri qarışıq sala bilməzdi. Əgər həqiqətən Həkəri sahilində son illərə qədər Qaradağ adlı kənd olmuşdursa bu da təəccüblü deyildir. Çünki Qaradağ mahalından Həkəri sahillərinə köçənlərin doğma mahallarının adını özlərinin köçüb gəldiyi yeni salınmış kəndə qoyması türk etnosları üçün tamamilə mümkün bir haldır. Görünür, Aşıq Qurbaninin taleyi üçün səciyyəvi həyat Sarı Aşığın da ömründən yan keçməmiş, o da öz ilk sevgisini gəlib Həkəri sahilində tapmışdır. Dərbənd əlyazmasında verilən bir məlumat da bu faktı təsdiq etməkdədir. Əlyazmada deyilir: «Abdulla Güləburda butasının dalınca gəldi, özü ilə ata-anasını da gətirdi, Yaxşını qərrib aşığa verməyib axirət dünyasını itirənlər pəşman oldular. Yaxşının ayağı altında Abdullanı torpağa qoydular. Üstündə günbəz tikdilər. Ancaq insaf eləyib Yaxşını günbəzə gətirib aşığa tapşırmadılar. Sağlam canlar nahaq yerə hayıf oldu» (13, s.24) Bu məlumat Aşığın həyatına aydınlıq gətirmək üçün bizcə kifayət qədər yetərlidir. Oradan məlum olur ki, Abdulla Güləburda butası

Yaxsının arxasınca gəlib çıxmış, sevgilisinin ölümündən sonra burada da vəfat etmişdir. Övladlarının arxasınca gələn ata-ana da həmin kənddə yurd salmış, aşığın vəfatından bir nesə gün sonra əvvəlcə anası, sonra isə atası dünyasını dəyişmiş, Gülburd eli onları yanaşı dəfn etmişdir. Məzarları üstündə ucaldılan günbəzin də XVII əsrə aid edilməsi bizcə həqiqətə daha uyğundur.

Sarı Aşıq ilk gənclik illərinə qədər Təbriz aşıq məktəbinin sazlı-sözlü Qaradağ mühitində yaşamış, uğursuz butasının arxasınca Qarabağa gəlmiş və əbədi bu torpaqda uyumalı olmuşdur. Amma buna baxmayaraq, Sarı Aşıqı heç cür Təbriz aşıq məktəbindən qoparıb Göyçə məktəbinin Qarabağ mühitinə bağlamaq mümkün deyildir. **Birincisi**, ona görə ki, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, aşıq Qaradağ mühitində boya-başa çatmış, butalanmış, qırx gün «Yaxşı» deyib çalıb – çağırıqdan sonra butasının arxasınca Qarabağa yola düşmüşdür...

Sarı Aşıq dövrünün ustad sənətkarı kimi Əzizi, Əmani bayatısını həm forma, həm də məzmun cəhətdən zənginləşdirmişdir. Ondan sonra da bayatı yaradıcılığı davam etdirilmiş, onun yaratdığı nümunələrin böyük qismi zəngin bayatı nəhrində üslubunu, məzmununu, deyim tərzini dəyişib başqalaşmış, el variantları ilə qaynayıb qarışmışdır. Ona görə də bu gün yaradıcılıqda Sarı Aşıqın bayatılarını seçib ayırmaq, dürüstləşdirmək mümkün deyildir. Onların bir çoxu şifahi nitqdə yeddi-səkkizinci repertuar həyatını yaşayır. Bütün bu nümunələr, xüsusilə sonuncu yüzillikdə ilkinlik deyim formasından qopub Sarı Aşıq faciəsinin baş verdiyi coğrafi ərazinin adı ilə bağlanmışdır. Aşıqın «Yaxşı-Yaman» (14, s.125-147) dastanı da elə bu mərhələdə meydana gəlmiş, XVII əsrin aşıq repertuarına daxil olmuşdur. Sarı Aşıqın yaradıcılığı sonrakı mərhələdə də sürətlə xalq qaynaqları ilə qaynayıb qarışmışdır. Ona görə də bu gün

aşığa məxsus nümunələri seçib qorumaq və xalqın bayatı yaradıcılığından fərqləndirmək çox vacibdir.

Sarı Aşıqın bayatı yaradıcılığı üç mərhələdə yaranmış və aşığın həyatının müxtəlif dövrlərinin mərhələlərini əks etdirir. **Birinci mərhələ** - Aşığa Yaxsının buta verilməsi, onun butasının arxasınca gəlmə və onu tapması dövrünü əhatə edir. **İkinci mərhələ** Yaxsını tapıb onunla sevişdiyi, **üçüncü mərhələ** isə Yaxsının vəfatından sonrakı dövrdür.

Şəxsi həyatındakı uğursuz sevgidən doğan kədər Abdulla Qaradağlı Sarı Aşığa, söz qoşub saz çalan sənətkardan haqq aşığına, böyük bayatı ustasına çevirmişdir. Aşıq Abdulla XVII əsr Təbriz məktəbinin müxtəlif xalq şeri şekillərində söz qoşan sənətkarı kimi tanınmışdır. Onun bir sıra qoşma, gəraylı və təcnisləri də xalq arasında yayılmışdır. Onların bir çox seçmə nümunələrini vaxtilə S.Mumtaz çap etmişdir (15, s.137-147). Bu şerlərin demək olar ki, əksəriyyəti Aşıqın yaradıcılığının ikinci dövrünə aiddir. Həmin nümunələrdə də Yaxsı sevdası özünü başlıca motiv kimi göstərir. Bu baxımdan aşığın «Yetişdi», «A.Yaxsı», «Var», «Gözlərin», «Gəlmədin» və başqa şerləri maraq doğurur. Onların bir qisminə aşığın həyatı ilə bağlı avtobioqrafik məlumatlarla yanaşı, Yaxsı ilə sevgisinin müəyyən cəhətləri də özünü əks etdirir. «Yetişdi» qoşması Aşıqın butasının arxasınca gəlməsi, onu tapması və sevgisini Yaxsıya bildirməsindən sonrakı dövrün nümunəsi kimi diqqəti cəlb edir. Burada Aşıq özünün qərib olduğunu bildirməklə Qaradağdan butasının dalınca gəlməsinə də müəyyən işarə vurur:

Sən qərib aşıqın qibləgahısan,  
Mələmət mülkünün padişahısan  
Aşıqı-sadiğin sən pənahısan  
Səadətın Sürəyyaya yetişdi (16, s. 89)

«Sən qərib aşığın qibləgahısan» misrası Aşıq Abdullanın Güləburda sevgilisinin ardınca gəlməsinə açıq işarədir. «A Yaxşı» qoşmasında da sənətkarın yaradan tərəfindən Yaxşıya aşiq olması, yəni Yaxşının ona buta edilməsi vurğulanır:

Məni sənə aşiq etdi yaradan,  
Səyrəgibi haqq götürsün aradan,  
İstəyirsən xəbər tutgil Saradan,  
Yollarında mənəm, sail, a Yaxşı.

Buradakı «İstəyirsən xəbər tutgil Saradan» misrasındakı Saranın kimiliyi də maraq doğurur. Əlimizdə olan bir rəvayətə görə Sara Aşıq Abdullanın anasıdır. Oğluna elçi gedəndən və ilk tanışlıqdan Yaxşı ilə səmimi münasibət yaradan ana xeyli müddət aşiqlə məşuq arasında ünsiyyət yaratmış, tez-tez Yaxşılığın evinə gedib-gəlmiş, Yaxşı ölən günü ağlamaqdan gözləri tutulmuşdur.

Aşığın tənisləri də el arasında geniş yayılmışdır. Bu nümunələr tənisin şəkli xüsusiyyətlərini öyrənmək baxımından da maraq doğurur. Eyni zamanda Molla Qasımdan başlayaraq yaranan təniz şəklinin Təbriz aşiq məktəbində yayılmış forma müxtəlifliyi ilə müqayisə etməyə əsas verir. P.Əfəndiyev aşığın tənislərindən birindən kiçik parça verərək onun haqqında müxtəsər bir şərh verir:

«Gözüm görcək səni, istər kam ala,  
Burqəin yüzündən dağıdır, Yaxşı.  
Fələk qoymaz kimsə yetsin kamala,  
Baxma bu kec-rəvin dağıdır Yaxşı,  
Ərzi-halım sənə əyandı qərəz!

Bu təniz beş bənddən ibarətdir. Sonra gələn bütün dörd bəndin birinci üç misrası həm qafiyə, həm də cinasdır. Qalan bütün bəndlərin dördüncü misraları birinci bənddə olan «dağlar» sözü «yaxşı» rədifli ilə mənalandırılır. Birinci bəndin beşinci misrasında olan «əyandı qərəz» bütün bəndlərin beşinci misralarında təkrar edilir»(10, s.269).

Aşığın gözəlləmələri göstərir ki, o dövrün poetik ənənələrinə bələd olmuş, XVIII əsrə qədərki şerimizin klassik üslub və yaradıcılıq formasını dərindən mənimsəmişdir.

Vədə verib mənə gəlləm demişdin,  
Gözüm qaldı intizarda gəlmədi.  
Sənsiz mənəm ağlamaqdı munisim,  
Mənsur kimi qaldım darda gəlmədin.

Əlif qəddin əydi hicran mələli,  
Necə kim eyləmiş qaşın hilalı,  
Saldı mənə qəmə zülfün xəyalı  
Məni qoydun əşkibarda, gəlmədin.

Mən elə Aşıqəm, ey vədə xilaf,  
Nizeyi-ahımdan çərx olar şikar,  
Belə olar, ay bımürvət, nainsaf?!  
Getdi əldən ixtiyar da, gəlmədin.

Aşığın bu şerləri göstərir ki, Sarı Aşıq hələ xalq şerinin XVI əsrin anadilli ənənələrini davam etdirmişdir. İstər istifadə etdiyi şer şəkillərində yazdığı qoşma və gözəlləmələr, istərsə də təniz və gəraylılar sənətkarın orta əsrin Təbriz ədəbi mühiti üçün ənənəvi olan ölçü və qəliblərinin, təşbeh və bənzətmələrin, eləcə də ədəbi dil normalarının təsiri altında olduğunu göstərir. Bu nümunələr eyni zamanda aşığın yaşadığı dövrün

ədəbi ənənələrini araşdırmağa imkanlar açır. Bizcə bu, Aşığın yaradıcılığının birinci dövrünə məxsus idi. Yaxşını tapıb butasına qovuşması onu yeddi hecalı şerin klassik ənənələrinə qaytardı və bu şer şəklini xalq arasında geniş yayılan bir forma kimi şöhrətləndirdi. İlk öncə Aşiq bayatını qəti şəkildə dörd misra qəlibindlə qəliblədi. Öz sələfləri Əzizi, Əmani ənənələrini yeni mərhələyə yüksəltməklə yeddi hecalı bu şer şəklinin həm formasına, məzmununa, həm də ifadə çalarlarına silsilə yeniliklər gətirdi. O, bayatıya təzə deyim tərzini, psixoloji məqam əksi, insan gözü qarşısında həyat faktının bədii təcəssümünün heyrətamiz gözəlliklərinin ifadəsini gətirdi. Sarı Aşiq bayatında ritmik səslər və poetik səs komplekslərinin çoxmənalı cinas qafiyələrinin, dolğun ictimai məzmunun əsasını qoydu. O, bayatılara ehtiyatlı bir poetiklik gətirdi ki, burada forma ilə məzmun gözəlliyi çarpazlaşdı. Məsələn: «Vəfalı dost tək-tək ələ düşər, özünə belə dost axtar-tap» - fikrini çoxları demişlər. Aşiq isə onu belə yüksək bir poetik çalarda ifadə edir:

Aşiqəm bağda dara,  
Zülfünü bağda dara.  
Vəfalı bir dost üçün  
Rumu gəz, Bağdad ara (11, s.57)

Sarı Aşığın bayatılarının bir qismi avtobioqrafik səciyyə daşıyır. Həmin nümunələrdə bu və ya digər şəkildə aşığın həyatının, sevgi macarasının bir cəhəti, detallı, yaxud məlum bir obrazı xatırlanır:

Mən aşiq bu dağılən  
Gül sınımış budağılən  
Sənə yaxşı deməzlər  
Mən ölsəm bu dağılən

Yaxud:

Dərdin yamana gələ.  
Aşiq yamana gələ  
Yaxşı yaxşıya gedə,  
Yaman yamana gələ

Və ya:

Aşiq aşın bişdi gəl  
Bişib yerə düşdü gəl  
Yaxşı günün yolçusu,  
Yaman günə düşdü gəl. (13, s.16-17)

Belə bayatılardan birində isə aşiq klassik poeziya ənənələrinə uyğun olaraq özünü sevdiyi gözəlin ayağı altında payəndaz olmasını, özünün həmişə onun ayağı altında qalması üçün tərsinə dəfn olunmasını vəsiyyə etmişdir:

Mən aşiq tərsinə qoy,  
Tər tərni tər sinə qoy,  
Yaxşını qiblesinə  
Aşığı tərsinə qoy (17, s.56-61).

Sonrakı illərdə müasirləri aşığın xatirəsini onun bayatıları əsasında qoşub düzdükləri «Yaxşı və Yaman» dastanında əbədiləşdirmişlər (14, s.172-195).

«... Aşıqlar onun üslubunda bayatı deməyə və yazmağa çalışmışlar. Mədədi, Məzlum, Məhəbub, Hüseyini, Salih, Bikəs, Məhzun, Müştəq, hətta XIX əsrdə Zakir kimi sənətkarlar da aşiq tərzində bayatı yazmışlar» (17, s.58).

XVII əsrdə Sarı Aşıqdan sonra Təbriz məktəbi yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu. Bu dövrdə Azərbaycanın siyasi və mədəni həyatında böyük dəyişikliklər baş vermişdi. Xüsusilə XVII əsrin sonuna yaxın Şah Abbasın hakimiyyətə gəlməsi

(1587-1629) ölkədə iqtisadi və siyasi vəziyyəti daha da ağırlaşdırdı. Şah Abbas hakimiyyətə gəlməklə Səfəvi dövlətindən miras qalan azərbaycançılıq ənənələrini sürətlə pozmağa, ölkəni müharibələr girdabına çevirməyə, fars dilinin sarayda olduğu kimi, bütün ölkədə hakim mövqeyə keçirməyə başladı. Azərbaycan xalqının qədimdən məlum zəngin mədəniyyətinə, dilinə qarşı fars təsiri güclənməyə, saray idarəçiliyi farsların əlinə keçməyə başladı. Ölkənin paytaxtı Təbrizdən İsfəhana köçürüldü, burada şalın adı ilə bağlı salınmış Abbasabadın qısa müddətdə şöhrətlənməsi üçün geniş miqyash tədbirlər həyata keçirilməyə başladı. Xalq ölkədə uzun illərdən bəri davam edən müharibələrə, achq, qıtlıq və yoxsulluğa etiraz etməyə başladı. Getdikcə özbaşınahq, dərəbəylik hökm sürməyə, xalqın bütün bu kimi dözülməz həyat şəraitinə etirazı güclənməyə başladı. Təbriz aşiq şerində bütün kimi ağır həyat şəraitinə etiraz özünü göstərməyə başladı. Din xadimlərinin, mollaların, qazilərin xalqın başına gətirdikləri ədalətsizliklər aşiq şerində özünü güclü şəkildə əks etdirdi. Dini təriqətlərdən, islami görüşlərdən, eləcə də sufi dəyərlərindən aşiq şeri sürətlə uzaqlaşmağa başladı. Azad məhəbbətin, təmiz duyğuların aşiq şerinə gəlişi özünü daha fəal nəzərə çarpdırdı. Cəmiyyətin özbaşınahlıqlarına, din xadimlərinin riyakarlıqlarına, şah idarə üslubuna, qadın hüquqsuzluğu, insan kölələyinə qarşı yüksələn və genişlənən etiraz ilk növbədə aşiq yaradıcılığında özünü göstərirdi.

Təbriz aşiq məktəbi həməən dövrdə **Aşiq Abbas Tufarqanlı-nın (1585-1650)** şəxsində özünün qüdrətli sənətkarını yetirdi. Aşiq Abbas barədə rəsmi mənbələrdə bu günə az məlumat gəlib çatmışdır. Sənətkarın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı ən dürüst fakt isə məhz aşiqin öz əsərlərində qorunub saxlanmışdır. H.Araslının yazdığına görə, mənbələrdə Tufarqan qəsəbəsi Xarxan adı ilə qeyd olunur. Buna şübhə edən araşdırıcı adm

müəyyən əfsanə ilə bağlı olduğunu deyir. «Həmin qəsəbədə Dəhərqanlı adı ilə tanınan çox adam çıxdığını soyləyir. Lakin bunların heç birinin Tufarqanlı şöhrətini daşımış Abbas qədər məşhurlaşma bilməmişdir» qənaətinə gəlir (17, s.53). A.Dadaşzadəyə görə «...Aşiq doğulduğu yer Təbriz yaxınlığındakı Tufarqan kəndidir. Aşiq Abbas məhz buna görə Tufarqanlı adı ilə tanınmışdır. ...müxtəlif yazılarda Tufarqan sözü Divarqan və ya Tufarqan kimi də işlədilmişdir» (19, s.3). Aşiq qoşmalarının birində özünü belə təqdim edir.

Mən sənə can dedim, sən də mənə can,  
Alish eşq oduna mənim kimi yan.  
Adım Aşiq Abbas, yerim Tufarqan  
Gahdan ağla, gahdan yada sal məni (16, s.39).

Aşiq Abbasın şerləri bizə şifahi qaynaqlarda gəlib çatmışdır. H.Əlizadə onun 80 şerini ilk dəfə oxuculara tədim etmiş, bundan sonra isə aşiqin dövrü, həyat və yaradıcılığı ilə bağlı «Abbas və Gülgeç» dastanı sənətkarın həyatı ilə bağlı məlumatları bizə çatdırmışdır. «Tədqiqatçıların dediyinə görə, Aşiq Abbas mükəmməl mədrəsə təhsili görmüş, ərəb və fars dillərini öyrənmiş, aşiq şerindən başqa klassik şer üslubunda qəzəl, qəsidə, rübailər də yazmışdır. Lakin bunlar zaman keçdikcə unudulmuşdur»(10, s.258).

Şifahi şəkildə yayılan bütün bu kimi məlumatların nə dərəcədə dürüst olduğuna hökm vermək olmaz. Məlum olan odur ki, Abbas Tufarqanlı bizə ustad sənətkar kimi gəlib çatmışdır və indiyədək bütün araşdırmalarda da o, Təbriz aşiq məktəbinin nümayəndəsi kimi təqdim edilmişdir. Hər bir aşiqi, eləcə də qüdrətli söz ustası Abbas Tufarqanlı bir sıra tədqiqatçılar şair hesab etməklə ona böyük ehtiram göstərsələr də Aşiq Abbasın

XVII əsrin aşığı poeziyasında yaratdığı yeni tarixi yüksəliş, bu poeziyanı intibah yoluna yüksəltməsi ona daha böyük qüdrət bəxş edir. Şifahi poeziyanın inkişafındakı tarixi xidmətləri aşığı poeziyasında XVII əsr intibahının onun adlı ilə yüksəlişinə əsas vermişdir.

Aşığı Abbas şeri XVII əsr Azərbaycan ictimai-siyasi həyatının, məişətinin güzgüsüdür. O, zəmanəsinin qabaqcıl baxışlı bir sənətkarı kimi dövrünün bütün ziddiyyət və təzadlarını görmüş, ölkədəki idarəedicilik sisteminin özbaşlıqlarından başlayaraq Azərbaycan həyat və məişətinin ən kiçik detallarını müşahidə edərək onları şerinə gətirmişdir. Aşığı Abbas mənəvi-əxlaqi dəyərləri, adət-ənənələri, xalqın qabaqcıl görüş və baxışlarını şerində əks etdirməklə, mənəvi-psixoloji məqamlara da yeri gəldikcə öz yaradıcılığında üstünlük vermişdir. Abbas Tufarqanlı insanın daxili hiss və duyğularının tərənnümünə daha çox meyli göstərmiş, Azərbaycan təbiətini bütün gözəlliyi və zərifliyi ilə şerinə köçürmüşdür.

Budur gəldi bahar fəslü  
Dağların lala vaxtıdır.  
Açılıbdır qızılgüllər  
Bülbülün bala vaxtıdır. (16, s.63).

Aşığı Abbas təbiətlə qubarlı könlünü vəhdətdə götürür, bu gözəlliklərin çevrəsinə ictimai məzmun gətirirdi:

Duman gəl get bu dağlardan,  
Dağlar təza bar eyləsin.  
Nə gözlərim səni görsün,  
Nə könlüm qubar eyləsin. (16, s.68).

Aşığı Abbasın xalq poeziyasına gətirdiyi bu ənənə ondan sonra yüksələn xətt üzrə inkişaf etmiş, nüxtəlif aşığı məktəbləri üçün ənənəvi yaradıcılıq üslubuna çevrilmişdir.

Aşığı Abbas XVII əsr aşığı şerində fəlsəfi-didaktik düşüncənin yaradıcılarından biridir. Onun bir sıra ustadnamələrində dövrün haqsızlıqlarına etirazla yanaşı, xalqın adət-ənənələrinə ehtiram özünü göstərir. Aşığı sağlam düşüncənin, təmiz əxlaqın, yüksək dəyərlərin tərənnümçüsüdür:

Özündən kiçiyi işə buyurma,  
Sözün yerə düşər heç miqdar olmaz.  
Hər nə ki, kar görsən, öz əlinlə gör,  
İnsan öz işində cəfakar olmaz.

\*\*\*

Özündən böyüyün saxla yolunu,  
Düşən yerdə soruş ərzi-halını,  
Amanat, amanat qonşu malını,  
Qonşu yox istəyən, özü var olmaz.

\*\*\*

Soruşsan qul Abbas, halın necədir?  
Gündüzlərin ay qaranlıq gecədir,  
Sərv ağacı hər ağacdən ucadır,  
Əsli qıtdı, budağında bar olmaz. (16, s.83)

Aşığı Abbasın cəmiyyətə münasibəti birmənalı deyildir. O, mədəni yüksəlişi, ictimai tərəqqini alqışlayır, amma ayrı-ayrı adamların əxlaq qaydalarını pozub milli dəyərlərdən uzaqlaşmasına, insanlar arasında sinfi ziddiyyətlərin dərinləşməsinə, eqoizmin etik düşüncəni üstələməsinə etiraz edir. «Bəyonməz» şeri bu cəhətdən diqqəti cəlb edir:



Ay həzərat bir zamana gəlibdir,  
Ala qarğa şux tərlanı bəyənmez.  
Oğullar atanı, qızlar ananı,  
Gəlinlər də qaynananı bəyənmez.

\*\*\*

Adam var ki, çox işlər eylər irada,  
Adam var ki, yetə bilməz murada.  
Adam var ki, çörək tapmaz dünyada,  
Adam var yağ yeyər, balı bəyənmez.

\*\*\*

Adam var dolanar səhranı, düzü,  
Adam var, döşürər gülü, nərgizi,  
Adam var geyməyə tapammaz bezi,  
Adam var al geyər, şalı bəyənmez.

\*\*\*

Adam var dəstinə verəsən güllər,  
Adam var gözünə çəkəsən millər,  
Tufarqanlı Abbas, başına küllər,  
Nə günə qalmısan, qarı bəyənmez. (16, s.91)

Aşıq Abbas təmiz və ülvi məhəbbətin böyük tərənnümçüsüdür. Onun məhəbbət lirikası saf duyğular, təmiz hisslər, düzlük, doğrücülük, vəfa və sədaqət simvölüdür. Aşıq Abbas psixoloji məqamlardan bədii lövhə yaradır, sözün gözəllik qatlarını açır, insan duyğularının sözdən sehrini yaradır:

Qədəm qoyub yar yanına gələndə,  
Elə gəl, elə get, yol inciməsin.  
Şəkər ləblərindən, mənə busə ver,  
Dodaq tərənəməsin, dil inciməsin.

\*\*\*

...Bülbül fəğan cəylər gül həvəsindən,  
Qoşa nar asılıb yar sinəsindən,

Elə gəl, elə get bağ-bərəsindən  
Bülbüllər hürküşüb gül inciməsin.

\*\*\*

Gözəllər içində sən qızıl güllər,  
Dolansın başına şeyda bülbüllər,  
Əsmə səba yeli, titrəmə çöllər,  
Cığalar tərənib tel inciməsin (16, s.81)

Aşıq Abbas cinas qafiyələrdən məharətlə istifadə edən, qüdrətli təniz ustası kimi də tanınır. Onun gəraylı və tənizlərində mürəkkəb sənətkarlıq nümayiş etdirilir. Bu nümunələrin bir çoxu aşığın vəfatından sonra Təbriz məktəbinin davamçıları tərəfindən XVII əsrin sonu, XVIII əsrin əvvəlində yaradılmış «Abbas-Gülgöz» dastanında öz əksini tapmışdır. Bəzi araşdırıcılar avtobiografik dastanların – aşıqların öz həyatları, sevgi macaraları ilə əlaqədar dastanların onların sağlıqlarında özləri tərəfindən yaradıldığını söyləyirlər. Əslində isə bir çox başqa aşıqların adı ilə yaranan dastanlar kimi, «Abbas-Gülgöz» də Aşıq Abbasın ölümündən sonra onun şerləri əsasında aşığın xatirəsini əbədiləşdirmək məqsədilə yaranıb yayılmışdır.

Aşıq Abbas XVII əsr Azərbaycan aşıq şcrində sənətkarlıq baxımından mühüm yaradıcılıq ənənələrinin əsasını qoymuşdur. O, Qurbanı ilə yüksələn aşıq şcrinə qabaqcıl dünyagörüş, ictimai məzmun gətirdi. Dövrün ədalətsizliklərinə etirazı yeni bir mərhələyə yüksəltdi. Onu həm məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından təkmilləşdirdi. Aşıq yaradıcılığında hələ XVI əsrdən özünü göstərən oyanışı hərəkətə gətirdi və Azərbaycan aşıq poeziyasını intibah yoluna çıxardı.

Təbriz aşıq məktəbi bu dövrdə ifaçılıq və dastançılıq istiqamətində mühüm uğurlar əldə etdi, bir çox dastanlar aşıq repertuarına gəldi. Aşıq yaradıcılığı Abbas Tufarqanlınm yaradıcılığı

ilə cəmiyyət daxilindəki aparıcı nüfuzunu bərpa elədi, ozanın tarixən həyata keçirdiyi funksiyaları üzərinə götürdü. Cəmiyyət həyatında baş verən bütün ziddiyyət və təzadların geniş spektrini özündə əks etdirə bildi. Bu dövr aşiq yaradıcılığının mühüm və başlıca cəhəti milli həyatı bütün təzadları ilə, realistsinə əks etdirməsində, milləti qəflət yuxusundan oyadıb, zülmə və zülmkarlara qarşı mübarizəyə səsləməsində idi. Bu mərhələdə aşiq yaradıcılığı sürətlə islami dəyərlərdən, təriqət görüşlərindən, eləcə də hürufi və sufi baxışlardan uzaqlaşmağa başladı. Aşiq poeziyasında riyakar və harun din xadimlərinin tənqidi özünü əks etdirdi. Aşiq yaradıcılığı bütün bu kimi keyfiyyətləri ilə ictimai fikirdə yaranan intbahın əsasını qoydu. Bu ənənələri sonrakı mərhələdə Təbriz aşiq məktəbi ləyaqətlə davam və inkişaf etdirdi.

Aşiq Abbas Tufarqanlı milli düşüncədə bir cerviliş yaratdığı kimi, Azərbaycan danışiq dilinin inkişafında, bu dilin geniş poetik imkanlarının üzə çıxarılmasında mühüm rol oynadı. Həmin ənənələr üzərində inkişaf edən XVIII əsr aşiq poeziyası sonralar aşiq yaradıcılığında ənənəvi ölçü və qəlibləri davam etdirməklə onu yeni şəkli gözəlliklərlə zənginləşdirdi.

XVIII əsrdə Təbriz aşiq məktəbinin başqa görkəmli davamçılarından biri isə **Xəstə Qasım (1720-1779)** oldu.

Xəstə Qasım barədə bizə geniş məlumat gəlib çatmamışdır. S.Mümtaz və H.Əlizadənin verdikləri məlumatlara sonralar əlavə edilmişdir. Bu aşiqin Cənubi Azərbaycanın Tikmədaş kəndində doğulması onun şerlərindən məlum olmuşdur. Mənbələrə görə aşiqin qəbri də elə doğulduğu kənddədir, hətta qəbirüstü daşın üzərində «1779» tarixi qeyd edilmişdir ki, araşdırıcılar onu Xəstə Qasımın ölüm tarixi kimi qəbul edirlər (10,s.269).

Xəstə Qasımın şerlərini hələ XIX əsrin sonlarında M.Mahmudbəyov toplayıb çap etdirmiş, SMOMPK-da (19-cu buraxılış) aşiqin bir çox şerlərini Azərbaycan dilində xüsusi transkripsiya ilə vermişdir. Bundan sonra M.Mahmudbəyov Şamaxının Tircan kəndində Aşiq Orucdan «Molla Qasım» («Xəstə Qasım») dastanını toplayıb «Kaspi» qəzetində (1895, №137) çap etdirmişdir (10, s.269). Vaxtilə M.Mahmudbəyovun topladığı mətndə Aşiq Orucdan gələn yanlışlıq Molla Qasımla Xəstə Qasımın şəxsiyyətinin qarışdırılmasına gətirib çıxarmış və bütün sonrakı tədqiqatlarda bu yanlışlıq davam etmişdir (20, s.130-131) M.Mahmudbəyovun toplayıb çap etdirdiyi dastanda göstərilir ki, Araz çayı üzərində olan Tikmədaşda Nəsrullah şah yaşayırdı. «Nəsrullah şah öldəndən sonra 18 yaşlı yeganə oğlu Qasım qalmışdı. Qasım o zaman məktəbdə oxuyurdu. Həmin məktəbdə, həm də Tikmədaşın hökmdarı Alı xanın 14 yaşlı qızı Mələk Sima də oxuyurdu...» (21, s. 24) Göründüyü kimi, M.Mahmudbəyovun « Molla Qasım » adı ilə çap etdirdiyi dastanın məzmununu Tikmədaş kəndində baş verən hadisələr - Nəsrullah şahın oğlu Qasımla Tikmədaşın hökmdarı Alı xanın qızı Mələk Sima anasındakı məhəbbət məcarası təşkil edir. Bu hadisələrin Şirvanla heç bir əlaqəsi yoxdur. Dastanı söyləyən Aşiq Orucun Molla Qasımla Xəstə Qasımı bir-birinə qarışdırması müxtəlif dövrlərdə yaşamış iki qüdrətli aşiqin yaradıcılığı barədə silsilə yanlışlıqların meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Hətta Molla Qasımın adı ilə bağlı bir sıra əhvalatların, aşiqin müxtəlif dövrlərdə yazdığı şerlərinin müəyyən qisminin Xəstə Qasımın adına çıxılmasına gətirib çıxarmışdır. Toplayıcı M.Mahmudbəyovun bu yanlışlığı tuta bilməməsi və onu daha da dərinləşdirməsi uzun illər Molla Qasımın adı üzərinə kölgə salmışdır. Bu yanlışlıq Xəstə Qasımın yaradıcılığına, həyat yolunun işıqlandırılmasına da az zərər vurmamışdır. Hətta Xəstə

Qasımın Şirvana gəlməsi, bir müddət Şamaxıda yaşaması, Ləzgi Əhmədlə deyişməsi və s. kimi yanlış mülahizələrin meydana çıxmasına gətirib çıxarmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, Xəstə Qasım Tikmədaşdan kənara çıxmamış, elə Araz ətrafı kəndlərdə yaşamış, Təbriz aşiq məktəbi ənənələrinin ardıcıl davamçılarından biri olmuşdur.

O ki, qaldı Ədalət Tahirzadənin Qəbələ rayonunun Həməzəli kəndindəki Şıx Baba pirindən əldə etdiyi 12 vərəqli cüngdəlikdə çap olunmuş qoşmaya, bu qoşma Xəstə Qasımın yox, Molla Qasımındır (10, s.270).

Molla Qasıma məxsus bir sıra qoşma, gəraylı və deyişmələrin Xəstə Qasımın adına çıxılması bu sənətkara elə bir şöhrət gətirməmişdir. Əksinə, aşiqin yaradıcılığına ikili münasibət doğurmuşdur. Molla Qasımın şerlərini Xəstə Qasımın poetik nümunüləri içərisindən asanlıqla seçib ayırmaq mümkündür. Xəstə Qasımın adına çıxılan Ləzgi Əhmədlə deyişmə də bu qəlbədən olub aşiqin yaradıcılığı ilə o qədər də səsleşmir. Deyişmənin Molla Qasımla Ləzgi Əhməd arasında olma ehtimalı onun Xəstə Qasımın məxsusluğundan daha artıqdır.

Araşdırmalar göstərir ki, Xəstə Qasımın Tikmədaşdan kənara çıxmaması, Şamaxıya, Dərbəndə səfərlər etməsi, Ləzgi Əhmədlə deyişməsi həqiqətə uyğun deyildir. Təbriz məktəbinin böyük ardıcıllarından olan Xəstə Qasım Tikmədaşda dünyaya göz açmış və bütün ömrünü də burada keçirmiş, doğma kənddən heç bir yana çıxmada burada zəngin bədii irs yaratmışdır.

Xəstə Qasımın yaradıcılığı geniş və çoxcəhətlidir. Vətən və qürbət aşiqin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Şerlərindən görürük ki, uzun müddət qəriblikdə qalan sənətkar Vətənini dərin məhəbbətlə sevmiş, onun hər qarısını vəsf eləyib əzizləmişdir.

Obalarımız səf-səf olub yüklənir,  
Başı ala qarlı dağlar qal indi .  
Biz içmədik abi-kövsər suyundan,  
Soyuq sular, tək bulaqlar, qal indi. (16, s.98)

Bu qəbildən olan şerləri göstərir ki, Xəstə Qasım ömrünün gənclik illərində Vətənindən, sevgilisindən ayrı düşmüş, bu həsrəti uzun zaman qəlbində yaşatmışdır. Bəzi rəvayətlərə görə, aşiq dustaqlıq həyatı keçirmiş, başqalarına görə isə yaşadığı dövrdə Azərbaycanı ayaq altına almış müharibələr zamanı Tikmədaşdan ayrı düşmüşdür. Bu ayrılıqdan doğan kədər onun yaradıcılığında aydın nəzərə çarpır:

Xəstə Qasım tamam oldu sözlərim,  
Eşq ucundan kabab oldu közlərim,  
Qərib yerdə, yad ölkədə gözlərim,  
Vətən deyib ağla, ağlar qal indi.

Ümumilikdə, Xəstə Qasımın yaradıcılığında kədər güclüdür. Bu kədərin müəyyən qismi aşiqin şəxsi həyatından doğurdusa, başqa böyük bir hissəsi dünyanın əksliklərindən, zülm və ədalətsizliklərdən, tənhaq, xəstəlik, yoxsulluq üzündən doğan kədər idi. Aşiqin yaradıcılığında həyatın çətinliklərindən baş alıb gələn və insan qəlbini ehtizaza gətirən bir kədər var. Bu, sənətkarın bütün yaradıcılığı boyu nəzərə çarpır, Xəstə Qasımın ayrılıq, həsrət və sevgi iztirablarının başlıca qayəsini təşkil edir:

Xəstə Qasım, kəsilibdi xitabım,  
Qızılığdən çəkilibdi gülabım.  
Büllur qaşlı, qızıl üzül kitabım,  
Yoxdur zərli qələmdanın əlimdə.

Xəstə Qasım Təbriz aşiq şerini sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltdi. Azərbaycan dilinin yeni poetik imkanlarını üzə çıxardı, aşiq şerinə tənisin yeni tiplərini gətirdi. Poetik ifanı qüdrətli aforistik ifadələr, bənzətmələr, məcazlarla zənginləşdirdi, Qıfılənd və bağlama şəkillərini işlək formalara çevirdi, onlara dərin fəlsəfi-didaktik məzmun bəxş elədi. Xəstə Qasım qoşma şəklinin yeni formalarını yaratdı. Öz ustadnamə, cahannamə və vücudnamələrində qəmli könlündən qopub gələn kədərə ictimai məzmun verdi, onu dövrün və idarəciliyin xalqa qarşı yönəldilən işgəncələrindən törənib yayıldığını göstərdi:

Dəli könül, məndən sənə əmanət,  
Demə bu dünyada halım yaxşıdı.  
Bir gün olar, qohum-qardaş yad olar,  
Demə ulusum var, elim yaxşıdı.

\*\*\*

Bir məclisə varsan özünü öymə,  
Şeytana baç verib, kimsəyə söymə,  
Qüvvətli olsan da, yoxsulu döymə,  
Demə ki, zorluyam, qolum yaxşıdı.

\*\*\*

Qocaqdan olubsan, qocaq olginən,  
Qadadan, baladan uzaq olginən,  
Aşiq ol, çomərd ol, qocaq olginən,  
Demə varım çoxdu, pulum yaxşıdı.

\*\*\*

Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,  
Canı çıxsın, özü çəksin odunu,  
Yaxşı igid yaman etməz adını,  
Çünkü yaman addan ölüm yaxşıdı. (15, s.121)

Xəstə Qasımın şerlərində nakam bir sevginin sorağı haraylanır. Aşiq öz məhəbbətini dönə-dönə axtarır, özünü məşuqəsi yolunda fəda edir, onun vəfəzışğımdan ürək ağrısı ilə danışır:

Bivəfasan, heç görmədim vəfan, yar!  
Tifil ikən çox çəkmişəm cəfan, yar!  
Mən öləndə kimlər sürər, səfan, yar?!  
Fərş döşənmiş ağ otaqlar, qal indi... (15, s.114)

Xəstə Qasımın öz üslubu, yaradıcılıq ənənəsi vardır. O, psixoloji məqamları məharətlə açır, insanı fikir dünyası ilə üz-üzə qoyur. Bu isə təksə Xəstə Qasım yaradıcılığı üçün yox, ümumilikdə XVIII əsr Təbriz aşiq məktəbi üçün səciyyəvi xüsusiyyət idi. Təbriz aşiq məktəbi XVIII əsrdə özünün sənətkarlıq cəhətdən yeni yüksəliş mərhələsini yaşayırdı.

Bu cəhət Xəstə Qasımın yaradıcılığında da özünü aydın şəkildə nümayiş etdirir. Aşiq təkcə yayılmış yaradıcılıq ənənələrinə uyğun müxtəlif şer şəkillərindən istifadə etmir, həm də şerinin görkəmini rədiflər, təkrirlər, cinas qafiyələr və s. bəzməklə ona təkrar olunmaz füsunkarlıqlar gətirir. «Sənəm» bu cəhətdən aşığın yeni poetik icadıdır:

...Tər qəmzən, tər xədəng, tər sinəsində,  
Tər atmış tər peykan tər sinəsində,  
Tər aşmış, tər narın, tər sinəsində,  
Tər dəyməz, tər saxlar, tər gülər Sənəm... (15, s.111).

Xəstə Qasımın yaradıcılıq ənənələrindən danışarkən aşığın həyat və yaradıcılığının öyrənilməsi üçün mütlüm əhəmiyyəti olan iki məsələni də qeyd etmək gərəkdir.

**Birincisi** aşığın təxəllüsü ilə bağlıdır. Araşdırıcıların böyük əksəyyirəti bu fikirdədir ki, Xəstə Qasımın şerlərində tez-tez işlətdiyi «xəstə» sözü onun səhhəti ilə yox, cəmiyyətdəki ictimai vəziyyəti – kasıblığı, yoxsulluğu, ağır həyat şəraiti ilə bağlıdır. Əslində bu ikinci mövqe sovet tədqiqat metodologiyasından irəli gəlir. Uzun illər həmin metodoloji tələbə uyğun olaraq ədəbiyyatşünaslarımız bir çox ədəbi tarixi simaları eyni zümərəyə – yoxsul təbəqəyə aid etməli olmuşlar. Bizcə, bu yanlış nəzəri baxış olmuşdur, indi bir çox başqaları kimi Xəstə Qasımın yeni metodoloji meyarlarla yanaşmaq gərəkdir. Onun tez-tez şerlərində işlətdiyi «xəstə könlüm», «xəstə halım», «xəstə cismim» və s. ifadələri həqiqi mənada onun gənc yaşlarında uğradığı xəstəliklə əlagədar olmuşdur. Bir sıra məlum rəvayətlərə görə, hətta onun öz sevgilisinə qovuşa bilməməsinin səbəbi də elə xəstəliyi olmuşdur. Aşığın müxtəlif şerlərində «Xəstə düşdüm, yetəmmədim vüsala» misrasındakı fikrin müxtəlif variantlarda təkrar edilməsi də bizcə buna müəyyən mənada dəstək verir. Aşıqla bağlı son vaxtlarda yazıya alınmış rəvayətlərdə aşığın o qədər də uzun olmayan ömrünün xəstəliklər içərisində keçirdiyi daha çox vurğulanır (8, s.32-33).

**İkinci mühüm məsələ**, Xəstə Qasımın yaradıcılığında iki sənətkar üslubunun nəzərə çarpmasıdır. Aşığın çap olunmuş şerlərinə nəzər yetirsək görürük ki, burada bir tərəfdən XVIII əsr Təbriz aşıq məktəbinə məxsus canlı xalq dili, aşıq şeirinin yeni poetik tərkibləri və üslubları, intibah düşüncəsinə məxsus dəyərlər əks olunur. Digər tərəfdən XIII-XIV əsrlərin Şirvan məktəbinə məxsus ənənə, dünya, həyat və insanın axirət məqamları barədəki sufi görüşləri özünü göstərir. Xəstə Qasım yaradıcılığını Təbriz aşıq məktəbinin yeni tarixi ölçüləri istiqamətində nəzərdən keçirdikdə onların bir çoxunun XYII-XYIII əsrlərdən xeyli qabaqkı dövrlərlə bağlı olduğunu, aşığın ümumi dünyagörü-

şü və yaradıcılıq ənənələri ilə uyuşmadığını görmək olur. Bu gün Xəstə Qasımın adına çıxılan şerlərin bir çoxunun ona məxsus olinadığı aydın nəzərə çarpır. Müqayisələr göstərir ki, ötən əsrlərdən başlayaraq yuxarıda qeyd edildiyi kimi, diqqətsizlik üzündən Molla Qasımın Xəstə Qasımın şəxsiyyəti bir-biri ilə qarışdırılmışdır. Bu isə həm aşıq yaradıcılığının öyrənilmə tarixinə, həm də hər iki sənətkarın yaradıcılığını üzə çıxarıb onlara düzgün qiymət vermək işinə əngəl olmuşdur. İlk müşahidələr göstərir ki, Molla Qasımın «Dünya», «Gördüm», «Nəcə ola», «Olmaz», «Getdi», «Yayılan məni», «Qalıbdı», «Sənəm gəl», «Süsən» kimi qərayılı və qoşmaları yalnız olaraq Xəstə Qasımın adına verilmişdir (16, s.99-112). Molla Qasımın yaradıcılıq yolunun geniş şəkildə öyrənilməsinə, onun şerlərinin ayrıca toplanıb çap edilməsinə aşıq yaradıcılığı tariximizi ədalətli şəkildə öyrənmək baxımından ciddi ehtiyac vardır.

Xəstə Qasımdan sonra Təbriz aşıq məktəbi yaradıcılıq ənənələrinin aşıq mühitlərində yayılma sürəti sənətkarə. Onun yaradıcılıq ənənələri aşıq mühitlərində sürətlə yayıldı, bütövlükdə sənətin genişlənməsinə səbəb oldu. Ayrı-ayrı aşıq mühitlərində Aşıq Nemət (XVIII əsrin sonu), Aşıq Məhəmməd (XIX), Aşıq Cəfər (XIX), Aşıq Nəcəf Binisli (XIX-XX), Aşıq Qəşəm (XX) kimi görkəmli sənətkarlar yetişdi. Araşdırmalar göstərir ki, təkcə «Təbriz-Qaradağ aşıq məktəblərində» beş yüz əllidən çox aşıq saz çalıb söz qoşur. Həmin ənənələri davam etdirən qırxa yaxın aşıq Tchrandada fəaliyyət göstərir (3, s.228). Yaxud Urmiyə aşıq mühitinin Xoy, Maku, Səlməs, Sulduz ocaqları həmin ənənələri davam etdirməkdədir.

Urmiyə aşıq mühiti də tarixi ənənələrə malik olub hələ XVIII əsrdən formalaşma mərhələsi keçmişdir. Dollu Mustafanın şəxsində formalaşan aşıq mühiti sonrakı yüzilliklərdə Dollu Məhəmməd (XVIII), Aşıq Cavad (XIX), Aşıq Fərhad (XIX),

Aşıq Dehqan kimi sənətkarlar yetirmişdir ki, bu gün həmin mühitin ayrıca tədqiq olunmasına ehtiyac duyulur. Bu sahədə aparılan ilkin araşdırmalar artıq Təbriz aşıq məktəbi ətrafında yaranan aşıq mühitləri, onların aşıq sənətinin yayılmasındakı rolu barədə kifayət qədər ilkin materialları açıqlamağa imkan vermişdir (3, s.50-120).

Zəncan və onun ətraf bölgələrində yaranan aşıq ocaqları bu mühitə bir sıra gözə çarpan özəlliklər gətirmişdir. Eyni sözləri Xorasan, Qaşqay, Savə və başqa aşıq mühitləri barədə də demək olar. Onların hər birində XVIII-XX yüzilliklər ərzində onlarla sənətkar yetişmiş və aşıq sənətini özlərinə məxsus özəlliklərlə zənginləşdirə bilmişlər. Onlar istər peşakar ifaçılıq, istər improvizatorçuluq, istərsə də dastan yaradıcılığı baxımından Təbriz aşıq məktəbinə silsilə yeniliklər gətirmişlər. Bu gün Təbriz məktəbinin aşıq mühitləri özlərinin yüksəliş dövrünü yaşayır. Bu proses bir çox yeni keyfiyyətlərlə ələmətdardır. Bir sıra aşıq mühlülərində klassik ənənələr özünün bütöv göstəricilərini qoruyub saxlamaqla yanaşı, müəyyən aşıq ocaqlarında, xüsusilə Tehran və Tehranətrafi ərazidə aşıq sənəti bütün modern göstəricilərdə-peşakar ifaçılıqdan tutmuş saz havalarının ifasına qədər güclü deformatsiyaya uğramaqdadır. Həmin meyl muğamın təsiri ilə aşıq sənətini bütövlükdə assimilyasiyaya məruz qoymaq, yaxud onun başlıca xüsusiyyətlərini sıradan çıxarmaq istiqamətinə yönəlmişdir. Bu işə kiçik bir çevrəni əhatə edir və ümumilikdə Azərbaycan aşıq sənəti üçün elə bir ciddi təhlükə törətmir. Çünki Təbriz məktəbi, onun ayrı-ayrı mühitləri yeni özünəqayıdış - klassik aşıq sənəti ənənələrinin bərpa durumunu yaşayır. Belə bir şəraitdə isə aşıq sənətini ümummillili düşüncədən kənaşlaşdırmaq mümkün olmayan bir xülyadır.

Təbriz aşıq məktəbi və onun ayrı-ayrı mühitləri tarixi ənənələrə malikdir, onları bu gün Güney Azərbaycanda fəalliyət

göstərən beş mindən artıq sənətkar davam etdirib yaşatmaqdadır. Ona görə bu mühitlərin hər biri ayrıca toplanılıb öyrənilməyə möhtac olduğu kimi, Təbriz məktəbi, onun ayrı-ayrı aşıq mühitlərinin də geniş tədqiqatlara cəlb olunması zəruridir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), Bakı, 1972.
2. Köpürlüzadə F. «Milli Tətəbböler» məcmuəsi, İstanbul, 1913, 1c., №1-9-6
3. Qasımlı Məhərrəm. Aşıq sənəti, Bakı, 1996
4. İbrahimov M. Aşıq poeziyasında realizm, Bakı, 1966
5. Mümtaz S. «Qızıl Şərq», jurnalı, 1923, XYII-XYIII əsr Azərbaycan №3
6. Araslı H. XYII-XYIII əsr Azərbaycan ədəbiyyat tarixi, Bakı, 1956.
7. Qurbani. Tərtib edən Q.Kazımov, Bakı, 1990
8. Nəbiyev A.M. Şəxsi arxiv. Aşıq yaradıcılığı qovluğu, №2
9. Kazımov Q. Qurbani və poetikası, Bakı, 1996.
10. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.
11. Bayatılar. Tərtib edən A.Məmmədova, Bakı, 1977.
12. Əndəlib Qaracadaği. Nəğmələr. 1811.
13. Mümtaz S. Aşıq Abdulla, Bakı, 1927
14. Məhəbbət dastanları, Bakı, 1977.
15. Mümtaz S. El şairləri, Bakı, 1935.
16. Azərbaycan aşıqları və el şairləri, I c., Bakı, 1983.
17. Araslı H. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi və problemləri, Bakı, 1998
18. «Yaxşı və Yaman» Azərbaycan xalq dastanları, Bakı, 1983
19. Dadaşzadə A. Abbas Tufarqanlı, Bakı, 1973

20 Folklorşünaslıq məsələləri, V buraxılış, Bakı, 2002

21. Əfəndiyev P. Azərbaycan folklorşünaslığı (müntəxəbat), Bakı, 2000

## GÖYÇƏ AŞIQ MƏKTƏBİ

Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəbləri Azərbaycanda aşiq yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynadı. Aşiq sənəti xalqın ən geniş dairələri içərisinə nüfuz etdi, saz-söz sənəti xalqın arzu və istəklərini, əxlaqi dəyərlərini, qabaqcıl görüşlərini, zülmə, istismara, ədalətsizliyə qarşı etirazını özündə əks etdirdi. Bütün bunlar aşıqların telli sazında çaldığı məlahətli, insani düşündürən, bir az həlim, bir az qəmli, bir az da döyüşkən ruhlu havalarda, təbiət gözəlliklərinin vəsfində, məhəbbət duyğularını tərənnüm edən xoş avazlarında özünü göstərdi.

Xalqın qəlbinə, məişətinə, duyğu və istəklərinə yaxın olan bu nəğmələr zaman-zaman onun iliyinə, qanına işlədi, kütlələri qəflət yuxusundan ayıldı, onu oyanışa, yüksəlişə və intibaha çağırırdı. Aşiq yaradıcılığının cəmiyyətdəki bu böyük nüfuzədiçi rolunu sonradan H.Zərdabi çox düzgün qiymətləndirirdi: “Bir baxın bizim aşıqlar toylarda oxuyanda qulaq asanlara. Bu zaman bu qulaq asanlar clə hala gəlirlər ki, istilahi-türk, ötinə kəsən də xəbəri olmaz. Elə ki, sonra toy qurtardı, aşıqlar evinə gəttdi, beş-on gün uşaqlar gecə-gündüz küçələrdə gəzəndə aşıqdan eşitdiyi qafiyələri oxuya-oxuya gəzirlər və bir-birinin qələtinə düzəldirlər” (1, s.240). Göründüyü kimi, aşiq yaradıcılığı xalq arasında sürətlə yayılırdı, onun oxuduğu təkçə poetik nümunələr deyil, Azərbaycan həyatının aynası olan nağıl və dastanlar da xalq arasında eyni zövq və həvəslə yayılıb genişlənirdi. “Aşiq poeziyası xalqa daha yaxın olduğuna görə, orta əsrlərdə yazılı ədəbiyyata məhz demokratik, realist meylləri

gücləndirmək ruhunda təsir etmişdir. Daha doğrusu, xalq yaradıcılığı ilə yazılı ədəbiyyat arasında bir keçid, möhkəm bir körpü olmuşdur...” (2, s.12).

Aşiq məktəbləri xalq kütlələrini dövrün qabaqcıl sənətkarları ətrafında birləşdirməklə bu sənətin özünün geniş ərazilərə yayılmasında, onun sənətkarlıq baxımından müxtəlif ədəbi mühitlərdə təkmilləşdirilməsində mühüm rol oynamışdır. Xüsusilə Təbriz aşiq məktəbinin təsiri ilə bu məktəbə yaxın regionlarda müxtəlif aşiq mühitləri yaranmış, onlar ayrı-ayrı yüzilliklərdə özlərinin ustad sənətkarlarını yetirmişlər. Tarixi zaman hüdunda həmin mühitlər eyni zamanda Anadolu və Təbriz məktəblərinin ədəbi nailiyyətlərindən bəhrələnməmiş, onların saz-söz ənənələrini bu və ya digər şəkildə özlərində cəvabca bilmişlər. Bu mühitlərin bir qismində Anadolu, başqa qismində isə Təbriz sənət ənənələrinin güclü olmasına baxmayaraq, onlar ifaçılıq, repertuar, improvizə xüsusiyyətlərinə görə hər iki məktəbdən fərqli yeni üslub formalaşdırmışlar. Geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq imkanları, islami dəyərləri və onun tərifi baxışlarını əks etdirmə səviyyəsi, təkçə-dərviş görüşlərindən uzaqlaşmış, qam-şamançılıqdan təmizlənilib ozan ifaçılıq ənənələrini, təbiət və insan gözəlliklərinin real mənzərəsini əks etdirmək, aşiq yaradıcılığında dünyəvi görüşləri özünəməxsus bir sənətkarlıqla ifadə etməsi ilə seçilən aşiq mühitləri XVIII əsrin sonralarından şərti olaraq Göycə aşiq məktəbi adı altında birləşmiş oldu. Göycə aşiq məktəbi İrəvan, Dərələyəz, Zəngəzur və Gəncəbasar tarixi-coğrafi rayonlarını əhatə edib Qərbi Azərbaycan ərazisində meydana gəlmişdir. Bu aşiq məktəbi özünün yüksəliş mərhələsində Cıldır və İqdir kimi aşiq mühitlərini Anadolu məktəbinin təsirindən qoparıb özündə birləşdirmiş, çox geniş bir ərazidə aşiq sənətinin yüksəkliyinə təkən verə bilmişdir. Həmin aşiq mühitlərinin bir qismi bu gün müxtəlif

tarixi səbəblərlə bağlı parçalanıb sıradan çıxmış, başqa qismi isə ermənilərin Azərbaycan torpaqlarının işğalı nəticəsində azərbaycanlıların tam tərkibdə deportasiyası nəticəsində süqut etmişdir. Lakin buna baxmayaraq onların aşiq yaradıcılığı tarixindəki şərəfli yeri və mövqeyi itirilməmiş, hələ də öz əhəmiyyətini saxlamışdır. Başqa aşiq məktəbləri kimi, Göycə məktəbi, onun Azərbaycan aşiq yaradıcılığında yeri hələ bütöv şəkildə ayrıca tədqiqat obyektinə olmamışdır. Ancaq onun ayrı-ayrı nümayəndələri barədə yazılan tədqiqat işlərində müfəssəl məlumatlar verilmiş, həmin məktəbin bir çox görkəmli nümayəndələri haqda araşdırmalar aparılmışdır. Bu sahədə H.Əlizadənin, S.Mümtazın, H.Zeynallının, H.Araslının, M.H.Təhmasibin, Ə.Axundovun və başqalarının xidməti az olmamışdır.

Göycə aşiq məktəbi dörd mərhələdə tədqiqata cəlb edilmişdir. **Birinci mərhələ** 30-cu illərdən 60-cı illər dövrünü əhatə edir. Həmin mərhələdə yuxarıda adları çəkilən araşdırıcılar Göycə aşıqlarını yazıya alıb ilk tədqiqatlara cəlb etmişlər. Məktəbin yaranma dövrü, inkişaf istiqamətləri, ayrı-ayrı sənətkarları barədə ən zəruri məlumatları elm aləminə təqdim etmişlər. **İkinci mərhələ** keçən əsrin 70-ci illərindən başlayıb tanınmış folklor tədqiqatçısı, Aşiq Ələsgərin nəvəsi İslam Ələsgərovun adı ilə bağlıdır. Bu fədakar insanın əməyi sayəsində XIX əsr Göycə aşıqları, ümumiyyətlə Göycə aşiq məktəbi, onun yaradıcıları və davamçıları barədəki məlumatlar dürüstləşdirilmiş, həmin regionun aşiq mühitləri, orada yaşayıb yaradan sənətkarlar barədə geniş məlumatlar verilmişdir (3, s.23-25).

Aşiq məktəbinin öyrənilməsinin üçüncü mərhələsi Göycə aşiq məktəbinin XX yüzillikdəki tarixi yüksəlişinin araşdırıcısı Z.Məhərrəmovun toplayıcılıq və araşdırıcılıq fəaliyyəti ilə əlaqədardır (4, s.6-120). Bu tədqiqat işi iyirminci yüzilliyin so-

nuncu onilliyinə aid olub Göycə məktəbinin inkişafının tarixi-xronoloji materialını əhatə edir.

Göycədə aşiq yaradıcılığının süqutu, bu ərazidə səksəninci illərin sonlarından başlayaraq azərbaycanlıların deportasiyası ilə bağlıdır Göycə məktəbinin araşdırılmasının sonuncu - **dördüncü mərhələsi** əsasən H.İsmayılovun adı ilə bağlı olub aşiq məktəbinin yaranıb formalaşdığı coğrafi ərazidən azərbaycanlıların deportasiyasından sonrakı mərhələdə meydana gəlmişdir. Bir neçə yüzilliyi əhatə edən tədqiqat işləri bu günün özündə də davam etməkdədir (5, s.3-382).

Təbii ki, aşiq məktəbinin öyrənilməsinin hər bir mərhələsi Göycədə aşiq yaradıcılığının yaranıb yüksəlməsini bir sıra yeni, dəyərli faktlarla zənginləşdirmiş, bütövlükdə onun Azərbaycan aşiq yaradıcılığında yerini müəyyənləşdirməyə imkan vermişdir.

Keçən əsrin 20-30-cu illərində həm Azərbaycanın Tədqiqat və Təvəbbə cəmiyyətinin, həm də ayrı-ayrı folklor toplayıcılarının Göycədə apardıqları elmi ekspedisiyalar zamanı bu regionda yayılmış aşiq yaradıcılığı nümunələri üzə çıxarılmışdır. Xüsusilə H.Əlizadənin toplayıcılıq fəaliyyəti sayəsində Göycə məktəbi, onun ayrı-ayrı aşiq mühitlərinin görkəmli saz-söz ustalarının yaratdıqları aşiq şeri nümunələri yazıya alınıb çap olunmuşdur. Bu iş sonralar da davam etdirilmiş və bir çox ustad sənətkarın yaradıcılığı üzə çıxarılmışdır (6, s.121-128). XX əsrin əllinci illərinə qədər Göycə aşiq şeri müxtəlif folklorşünaslar tərəfindən toplanılmış, ayrı-ayrı nəşrlərə ön söz, müqəddimələr yazılmış, tək-tək sənətkarlar barədə müxtəlif tədqiqatlar aparılmışdır. Lakin Göycə aşiq şeri 60-cı illərin ortalarından başlayaraq sistemli araşdırmalara cəlb edilmişdir. Bu sahədə ilk təşəbbüs İ.Ələsgərovun adı ilə bağlıdır (3, s.3-250).



İ.Ələsgərovun tədqiqatında ümumilikdə aşiq məktəbi ilk dəfə ətraflı araşdırılmışdır. Bu tədqiqatın bir mühüm dəyəri Göycə məktəbinin elmi mahiyyətini şərh etmək olmuşsa, digər cəhəti yaranma dövrü, xüsusiyyətləri, həmin ərəzidə aşiq ənənələrinin formalaşması barədəki mülahizələri ilə yanaşı, onun bu məktəbə daxil olan aşıqların şerlərini toplayıb nəşr etməsi, bu işdə baş vermiş yanlışlıqların aradan qaldırılması, ustad sənətkarların bir çox şerinin başqalarının adına çıxılması və əksinə, şöhrətli söz ustalarının şerlərinin bir-birinə qarışdırılmasının qarşısını almaq təsəbbüsləri ilə bağlı olmuşdur.

Göycə aşiq məktəbini üçüncü araşdırılma mərhələsində onu daha tam təqdim etməyə təsəbbüs göstərilmişdir. Burada folklorşünas Z.Məhərrəmov aşiq məktəbinin tarixi qaynaqlarına bir daha nəzər yetirmiş (4, s.6-13), XX əsrdə aşiq məktəbinin tarixi yüksəlişini zəngin faktiki materiallarla əsaslandırma bilmişdir.

Göycə aşiq şerinin öyrənilməsinin **dördüncü mərhələsi** yuxarıda qeyd edildiyi kimi ötən əsrin 90-cı illərindən başlanmışdır. Bu dövrdə Göycədə XVIII yüzilliklərdə yaşamasına hökm verilən Özan Heydər, Özan Cəlil, Özan İbrahim, Dərdli Nəsim, Qul Mahimud, Şımpırlı Sevgili kimi aşıqlar barədə daha geniş məlumatlar verilir. Lakin onların aşiq məktəbindəki rolu kifayət qədər əsaslandırılmır. Bu sənətkarların adına çıxılmış bədii nümunələrdəki üslub XX yüzilliyin aşiq üslubundan o yana keçmir.

Göycə məktəbinin ciddi toplayıcıları və araşdırıcıları H.Əlizadə, Ə.Axundov, M.H.Təhmasib, İ.Ələsgərov, S.Paşayev və başqaları bu məktəbin XVIII əsrdən qabaqkı nümayəndələri barədə məlumat əldə edə bilmədikləri üçün bir sıra təkkə-dərviş mərkəzlərinin nümayəndəsi hesab edilən, xalq arasında daha çox təriqət nümayəndəsi kimi tanınan şəxsləri aşiq məktəbinin

banisi, yaradıcısı kimi təqdim etməkdən çəkinmişlər. Təəssüf ki, son vaxtlarda Göycə aşiq məktəbi ilə bağlı tədqiqatlarda və toplama işlərində yanlış mülahizələr özünə yer tutur. Bu isə Göycə aşiq məktəbinin yaranma tarixini, onun müxtəlif aşiq mühitləri ilə bağlılığını öyrənmək işinə əngəllər törədir, bir sıra ustad sənətkarların aşiq məktəbinin inkişafındakı rolunu dürüstləşdirməyə imkan vermir. Məsələn, son vaxtlarda Göycə aşiq şerinin XVIII əsr inkişafında xüsusi mövqeyi olan Aşiq Allahverdinin (Ağ Aşığın) yaradıcılığını Ağ Aşiq adı ilə tanınan bir sıra digər sənətkarlarla eyniləşdirirlər. XIX əsrin əvvələrində Göycədə dünyaya göz açan bu sənətkar nə mərəndli, nə də dərələyəzli Ağ Aşıqdır. Onun qeyri millətdən olan kor Ağ Aşıqla da heç bir əlaqəsi yoxdur. O, Ə.Şamilovun daha dəqiq dediyi kimi, Aşiq Alının ustadı olmuş, müəyyən zaman ərzində Aşiq Məhəmməd adı ilə şer qoşub-düzmüş, bir çox Göycə saz havalarını yaratmış, dəyirmançılıq peşəsinə görə Ağ Aşiq kimi tanınmış sənətkardır (9, s.21-23).

O, deyildiyi kimi, Anadolu və Təbriz aşiq şerindən sıx-sıx bəhrələnmiş, XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvələrində dövrünün şöhrətli sənətkarı kimi tanınmışdır. Bütün ömrünü Göycədə yaşamış, burada XIX əsrin əvvələrində özünün saz-söz məktəbini yaratmışdır. **Aşiq Allahverdi (1780-1832)** qısa, lakin mənalı ömür sürmüş, Göycə aşiq məktəbinin əsasını qoymuş, onun ilkin ənənələrini yaratmış, onları yaxın və uzaq cəhəzlərdə özlərinə məxsus xüsusiyyətlərə malik mühitlər şəkilində yayılmasında mühüm rol oynamışdır. Göycədən xeyli uzaqlarda – Gəncəbasarda, İrəvan, Dərələyəz, Zəngəzurda Allahverdi Aşiq kimi tanınan bu sənətkarın yanına adları çəkilən uzaq cəhəzlərdən aşıqlığı öyrənmək üçün şagirdiyə gələrdilər. Allahverdi Aşiq eyni zamanda saz düzəldən, onun pərdələrini nizamlayan, şagirdlərinə məhərdli saz çalmaq vərdişi aşılaman sənətkar olmuş-

dur. Deyildiyinə görə, müxtəlif bölgələrdən gəlmiş otuzdan artıq şagirdindən biri də Aşıq Alı olmuşdur. Aşıq Alı Allahverdi Aşığın yanında iki il şagirdlik etmişdir. O, bədahətən söz qoşan, əllidən artıq saz havasında çalıb-çağırən, öz sənətinə ciddi və tələbkər bir adam olmuşdur. Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərindən istifadə etmişdir, qoşma, qəraylı ilə yanaşı, sənətkarlıq cəhətdən kamil qıfılbənd və bağlamalar da yaratmışdır. Allahverdi Aşığın yadda qalan gözəlləmələri də vardı. O, təriqət görüşlərindən uzaq olsa da ilahiyyat elminin nailiyyətləri ilə tanış olmuş, öz şerlərində dini-mistik, mifoloji obrazlardan, deyimlərdən bəhrələnməmişdir. Aşıq şerinə məxsus məcaz, bən-zətmə və təşbehlərdən uğurla istifadə etmiş, aşıq məktəbinin özünə məxsus şer üslubunu yaratmışdır. Allahverdi Aşığın bu yaradıcılıq üslubu sonradan onun şagirdləri tərəfindən davam etdirilmişdir. Həmin ənənələri Aşıq Ələsgər XIX əsrin ikinci yarısından yeni mərhələyə yüksəltmişdir.

Allahverdi Aşıq sevdiyi gözəlin portret çizgilərini çəkən, onu bədii obraza çevirib bütöv görkəmi, psixoloji vəziyyəti ilə oxucusuna və ya dinləyicisinə təqdim etməyi bacarırdı:

Bir maral baxışlı, tərən cilvəli,  
Özünü göstərən, güldü qayıtdı.  
Pünhanı göstərdi mah cəmahın  
Çəkdiyim qəm yükün, bildi qayıtdı.

Seyr etmişəm gözəllərin çoxunu,  
Görməmişəm belə boyu-buxunu.  
Müjganından çəkib xədəng oxunu,  
Yaralı sinəmə çaldı, qayıtdı.

Qəfil qonub gözlərimə sataşdı,  
Dərddi könül eşq oduna tutuşdu.

Damüstüdən qıya baxıb ötüşdü,  
Ağ Aşığı oda saldı, qayıtdı. (7, s.30)

Allahverdi Aşıqla əsas qoyulan Göycə aşıq məktəbinin ənənələri qonşu və yaxın ərazilərə sürətlə yayılmağa başladı. Borcalı, Gəncəbasar aşıq mühitlərini, onların içərisində məhəlli xüsusiyyətlərlə cilalanan Qazax-Tovuz-Ağstafa-Şəmkir ocaqlarını formalaşdırdı. Zaman keçdikcə bu məktəbin mühitlərində və ocaqlarında Təbriz və Anadolu aşıq ənənələrindən fərqli üslub bərqərar oldu. Peşəkar ifaçıq bütün təriqət görüşlərini üstələdi, aşıq repertuarında lirik duyğuların, təbiət gözəlliklərinin, vətən və torpaq sevgisinin tərənnümü mühüm yer tutdu.

Göycə aşıq məktəbinin demək olar ki, bütün mühitləri üçün səciyyəvi olan ifaçılıq mədəniyyəti yeni yüksəliş mərhələsinə qovuşdu. Otuzdan artıq saz havası yarandı, aşıqlar bu havalarda üzərində yeni-yeni qoşma və gərayhlar oxumağa başladılar. Müxtəlif mühitlərdə bu havalara təzə zəngülələr əlavə olundu, onların müxtəlif pərdələrdə oxunma rəngarəngliyi genişləndi. Aşıq havaları kiçik dəyişikliklər və improvizələrdə yeni adlar qazandı, müxtəlif ifaçı sənətkarlar saz pərdələrində öz məharətlərini göstərməyə, fərqli ifa üslublarına meyli etməyə başladılar.

XVIII əsrin ikinci yarısından Göycə aşıq məktəbi bir-birinin ardınca qüdrətli söz ustaları, el şairləri, ayrı-ayrı ifaçı sənətkarlar yetirmiş, onların hər biri Göycə məktəbinin formalaşmasında, sənətkarlıq cəhətdən püxtələşməsində mühüm rol oynamışlar (3, s.120-123) Ağkilsə, Ağbulaq, Zəd, Qaraqoyunlu, İnekdağı, Böyük Mərzə, Kiçik Mərzə, Şişqaya, Subatan, Batacan, Qoşabulaq və onlarla başqa kəndlərdə meydana çıxan saz-söz sənətkarları aşıq sənətinin yüksəlişinə təkan vermiş, burada peşəkar ifaçılıq ənənələrinin yüksəlişində iştirak etmişlər.

Göycə aşiq məktəbinin belə böyük sənətkarlarından biri də **Aşiq Alıdır (1808-1910)**. Aşiq Alı 1808-ci ildə Qızılwend kəndində anadan olmuş, 1910-cu ildə elə həmin kənddə dünyasını dəyişmişdir. Təxminən 30-35 yaşlarında Bəsti adlı bir qohumu ilə evlənmiş, ömrünün axırına qədər onunla yaşamışdır. Deyilənə görə, Aşiq Alınm övladı olmamışdır. Dövrünün tanınmış sənətkarı olan Aşiq Alı Ələsgərin ustadı olmuş, zəngin yaradıcılıq ənənələri ilə mahalda böyük ad-san qazanmışdır. Lakin H.Əlizadənin vaxtilə yazdığı kimi, aşığın irsindən çox “az nümunə qalmışdır” (6, s.263). Bir çox şeri bu günə P.Əfəndiyevin göstərdiyi kimi, “əlyazmaları vasitəsilə” gəlib çatmışdır. Sonralar şair Hüseyn Arifin böyük ciddi-cəhədlərinə baxmayaraq Aşiq Alının kiçik bir qism şerlərinin orijinala yaxın nümunələri toplanıb çap olunmuşdur (10, s.7-63). Aşiq Alının adına bir çox saxta şer nümunələri toplanıb çap edilsə də Aşiq Alı ruhu həmin çirkabı öz üzərindən atmışdır. Sonralar da bu zərərli ənənə davam etdirilmiş, Aşiq Alının səfərləri ilə bağlı müxtəlif dastanlar uydurulmuşdur ki, onların da sənətkarını həyatı ilə əslində heç bir əlaqəsi yoxdur.

Aşiq Alı lirik duyğuların böyük nəğməkarı idi. O, insanın hiss və həyəcanlarını nəzmə çəkir, həyat həqiqətlərinin yüksək poetik tərənnümündə insan qəlbinin saflığı, bəllurlüğü ilə köülləri vəcdə gətirir, sadə, şirin bir dillə qəmini, kədərini dünyaya çar edirdi:

Yar yanında günahkaram,  
Doğru sözüm yalan oldu.  
Yeriş etdi qəm ləşkəri,  
Könlüm şəhri talan oldu.

Bax bu qaşa, bax bu gözə,  
Yandı bağırim, döndü közə.  
Keçən sözü vurma üzə,  
Keçən keçdi, olan oldu.

Aşiq Alı sənə qurban,  
Gəl eyləmə bağırimi qan.  
Uçdu əldən tülək tərhan,  
Sar da kəklik alan oldu. (7, s.24)

Aşiq Alının lirikası son dərəcə həzin, dünya həqiqətlərini vəsf eləyən bir lirikadır. O, məzmunca dolğun, mənaca dərinidir. Aşiq Alı bir insanın, bir fərdin deyil, dünyanın qəmini çəkən, dünyəvi dərdləri tərənnüm edəndir. O, insanların qovuşacağı yaza - böyük yaradanın dərğahına bir gün gəlib qovuşacağına əmindir, ona görə də ölümü haqq kimi qəbul edir, insanları dünya nemətlərinə çox da həris olmamağa çağırır, hər şeyin müvəqqətiliyinə onları inandırmaq istəyir. Bu, təriqət görüşlərindən uzaqlaşb dünya həqiqətlərini repertuarına gətirən Göycə aşiq məktəbi üçün yeni və ənənəvi bir baxış idi ki, onu Aşiq Alı şerində bütöv və kamil halda görürük:

Gəşt eylədim bu dünyanı dolandım,  
Əllini keçirdim yüzə nə qaldı?  
Ayaq getdi, əl ötürdü, diş yedi,  
Baxmaqdan savayı gözə nə qaldı?

Ölüm haqdı çıxmaq olmaz əmirdən,  
İpək tora həlqə salma dəmirdən!  
Aydır, gündür, gəlir keçir ömürdən,  
Tələsirik, gören yaza, nə qaldı?

Havaya baxıram, hava məxşuşdu,  
Gəzdiyim oylaqlar yadıma düşdü.  
Bir gün eşidərsən, Alı da köçdü,  
Smdı telli sazı, təzə nə qaldı? (10, s.76)

Aşıq Alının “Bənzərsən”, “Bu gün”, “Dedi”, “Dolandırır”, “Düşər”, “Keçdi”, “Qızların” və başqa qoşmaları, “Ayağ almasın”, “Başabaş» təcnisləri, divaniləri onun dövrünün qüdrətli söz ustası olduğunu göstərir. Aşıq Alının adı Göycə aşıq şerinin sənətkarlıq baxımından yüksəliş mərhələsi ilə bilavasitə bağlıdır. O, aşıq məktəbini məzmun etibarını ilə təriqət təsirlərindən təmizlənilib ozan ifadəliliyi ənənələri səmtinə yönəlməsində, dünyəvi görüşlərin aşıq şerinə gəlməsində mühüm rol oynamışdır. O, aşıq şerinə məzmun gözəlliyi, mənə dərinliyi, lirik duyğuların yüksək poetik təbənnümünün ən yaxşı nümunələrini gətirmişdir. Göycə aşıq şerində real insan gözəlliklərini əks etdirən lövhələr yaratmışdır. Aşıq Alı Göycə aşıq yaradıcılığında fəlsəfi-didaktik şerini bakir ölçü və rəliblərini formalaşdırmış, özündən sonra gələn sənətkarları onu yarıdıcılıqla davam etdirmişlər. Aşıq Alı milli dəyərlərə, xüsusilə islami baxışlara yaxından bələd olmuş, bu böyük dəyərin insanları birliyə, səadətə, ədalətə çağıran görüşlərini bər-bəzəksiz öz elinə, camaatına təlqin etmiş, insanları düzlüyə və rəlimə çağırmışdır. Ustad sənətkarın öz dövründə qoşub düzdüklərinin böyük əksəriyyəti bizə gəlib çatmasa da o, Təbriz, Anadolu, bir sıra hallarda Şirvan aşıq məktəblərinin müəyyən əlamət və xüsusiyyətlərini mənimsəməklə aşıq şerində yeni ənənələr yaradıb onu Göycə aşıqlarına ərmağan edə bilmişdi. Aşıq Alının bizə gəlib çatan az bir qism şeri onun qüdrətli sənətkar olmasını təsdiqləməyə kifayət edir.

Aşıq Alı tərəfindən əsası qoyulan yaradıcılıq ənənələri Göycəyə bədahətən yaranan şer silsiləsi, şairlik səriştəsi gətirdi.

Göycə yazı da, qışı da füsunkar gözəlliklərlə dolu bir məkən idi. Onun xəfif mehi, buz bulaqlarının sərin suyu başdan-ayağa sözlü-nəğməli, ruhlara süzülüb axan bir şeriyət idi. Bu şeriyət ana təbiətinə vurğun cavanları, Göycə gözəllərinə aşıq onları saza-sözə bağladı, şair elədi, aşıqlıqla şairliyi çarpazlaşdırdı. Göycənin Şair Məmmədhusəyn, Şair Alməmməd, Şair Aydın və başqa bu kimi sənətkarları burada aşıq ənənələrini təkcə bərqərar etmədilər, eyni zamanda onun Göycə məktəbinə məxsus donunu biçdilər. Əvvəlklərdən fərqli, daha poetik bir yaradıcılıq ənənəsi formalaşdırdılar.

**Şair Məmmədhusəyn (1800-1841)** əslində tərpedən-dırnağa qədər xəlqi el sənətkarıydı. Yazı-pozu bilirdi, mədrəsə təhsili görməmişdi, bədahətən söz qoşub düzürdü. Qəddi-qamətli, bir az qururlu, bir az da təkəbbürlü və utancaq idi. Gözəl saz çalması vardı, amma Göycədə onun sazla oxuduğunu görən olmamışdı. Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində söz qoşar, el içində gəraylı, qoşma, təcnis ustası kimi tanınardı. Gəraylıları emosional, insanı düşündürən idi:

Gül bağçadan boylanan yar,  
Boyna qurban mən olum.  
Özün Gülzar, elin gülzar,  
Hüsnünə heyran, mən olum.

Ağladarsan, ağlat özün,  
Cağladarsan, cağlat özün,  
Dağladarsan, dağlat özün,  
Sinəsi al qan, mən olum.

Məmmədsöyün səndən doymaz,  
Özgələrə məhəl qoymaz.

Əzabını əzab saymaz,  
Tək sənə mehman mən olum (11, s.31-32).

Şair Məmmədhüseynin divaniləri, təcnisləri, qoşmaları əslində onun xalq şeri üslubunda bədahətən söz qoşan el şairi olduğunu göstərir.

Daha güclü təbə, şairlik istedadına ınalığa **Şair Alməmməd (1800-1868)** də Göycə şerində yenilikçi sənətkar kimi tanınırdı. O da yazı-pozu bilməyən, bədahətən söz qoşub-düzən el şairi idi. Onun gözəl qoşmalarından, divanilərindən nümunələr bu günə də gəlib çatmışdı. Nəsillikcə söz qoşan, sənətkar olan şair Alməmməd Göycə aşiq mühitinin formalaşmasına az əmək sərf etməmişdir. Onun qoşmalarında lirik təsvir öz gözəlliyi ilə seçilir:

Varıb dost köyünə mehman gedəndə,  
Süzülür sinəmdən tər şirin-şirin.  
Bu yerlərin əcəb seyrangahı var,  
Gətirir bağçalar, bar şirin-şirin.

Bir qəmər taylıdı, ləbləri püstə,  
Həsretin çəkməkdən olmuşam xəstə.  
Bir ləhzə başımı al dizin üstə,  
Can verim yolunda yar, şirin-şirin.

Məhəmmədəm, sənə qurban olum yar,  
İzin versən, qol boynuna sahm, yar,  
Gəlmişəm ki, bir mehmanın olum yar,  
Budağından dərim nar, şirin-şirin (11, s. 39-40).

Çox vaxt «Məhəmməd» təxəllüsü ilə yazan Şair Alməmmədin Azərbaycan aşiq poeziyasına ikinci böyük töhfəsi Aşiq Ələsgər

oldu. O, oğlanları Ələsgərin və Məhəmmədin sənətkar kimi yetişməsinə az əmək sərf etmədi.

Göycənin "Şair" təxəllüsü ilə yazıb-yaradan başqa bir usta sənətkarı **Şair Aydın (1825-1915)** idi. O da aşılıqdan daha çox el şairliyinə yaxın idi. Saz çalıb oxumazdı. Folklorşünas İ.Ələsgərovun verdiyi məlumata görə, Göycə aşiq məktəbinə Şair Aydın məcazi düşüncə, incə yumor gətirən, bəmərəliyi ilə seçilən xüsusi bir qolun yaradıcısı idi. Z.Məhərrəmov öz tədqiqatında Şair Aydını daha geniş yer verir, onun çoxcəhətli yaradıcılıq ənənələrinə malik bir sənətkar kimi Göycə aşiq yaradıcılığında haqlı olaraq xüsusi mövqeyə malik olduğunu göstərir. Sürgün həyatı gören, çətin günlər yaşayan Şair Aydının şerlərində ədalətsizliklərə etiraz güclüdür. Elə buna görə bəzi tədqiqatçıların sənətkarın Göycə şerinə hələ gənc yaşlarından ədalətsizliklərə qarşı mübarizə motivinin gətirməsinə daha çox haqq qazandırması birzəcə təbii hesab edilməlidir:

Üzün qara olsun, ay çərxi-fələk,  
Kimləri gör kimə möhtac eylədin.  
Qızılı tullayıb zibilliklərə,  
Sən misi götürüb bir tac eylədin.

Şair Aydın cyni zamanda incə ruhlu, zərif təbiətli gözəllik aşiqi idi. Aşiq poeziyasında gözlər haqqında çox yadda qalan deyimlər var, ancaq Aydının poetik ifadəsi mənalı və unudulmazdır:

Göz var ki, adamın qəlbini sıxar,  
Göz də var aşiqin evini yıxar.  
Aydımam, yadımdan öləndə çıxar,  
Canımı odlara yaxan gözlərin (7, s.17).

Göycə aşiq məktəbinin formalaşmasında müəyyən mərhələni təşkil edən bu geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq ənənələrini sonrakı dövrlərdə Şair Məhəmməd (1857-1937), Şair Əbdüləzimin (1873-1943), Şair Bəhmən ((1901-1980), Şair Aqilin (1907-1942), Şair Həşimin (1912-1989), Şair Əbülfətin (1914-1941) və başqalarının yaradıcılığında görürük. Bu sənətkarlar istər XIX, istərsə də XX yüzillikdə Göycə aşiq məktəbi ənənələrinin yaranıb formalaşmasında olduğu kimi, onun inkişafında, qorunub saxlanmasında, eləcə də digər aşiq mühitlərinə yayılıb genişlənməsində mühüm rol oynamışlar.

XIX əsrin ikinci yarısından sonra Göycə aşiq şerinin mövzu, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəlməsində Ələsgər şəcərəsinin mühüm rolu olmuşdur.

Deyildiyinə görə, Ələsgər ocağının əsası onun babası - **Aşiq Allahverdi** tərəfindən qoyulmuşdur. O, XVIII əsrin ortalarında Göycəyə Anadolu aşiq ənənələrini, xüsusilə peşəkar ifaçılığını gətirən ilk sənətkarlardan olmuşdur. Şerləri, yaratdığı saz havaları barədə bu günə elə bir məlumat gəlib çatmamışdır. Ayrı-ayrı şerləri də müxtəlif aşıqların qoşub-düzdüyü ilə qaynayıb-qarışmışdır. Aşiq Allahverdinin "Məhəmməd" təxəllüsü ilə də tanınan, əsl adı isə İ.Ələsgərovun dediyi kimi, "Əliməhəmməd" olan oğlu, Ələsgərin atası Şair Alməmməd yuxarıda deyildiyi kimi, dövrünün tanınan sənətkarlarından olmuşdur. Göycə aşiq yaradıcılığı məhz Şair Alməmməd ocağından şölələnmiş, təkcə bu şəcərədən Göycədə on altı tanınmış sənətkar pöhrələnmişdir. Onların müəyyən qismi Ələsgərə qədərki aşiq mühitini formalaşdırıb belə bir qüdrətli sənətkarın yetişməsi üçün ədəbi zəmin yaratmışdısa, başqa bir qismi aşiq məktəbinin XX əsrin qovğalı-qadalı sovet dövrü mərhələsində öz ənənələrinin qorunub saxlanmasında fərqlənmişlər.

Aşiq Ələsgərə qədərki mərhələdə yaranan ənənələrin yaşadılmasında Şair Alməmmədin ikinci oğlu Şair Məhəmməd də müəyyən rol oynamışdır. O, 1857-ci ildə Ağkilsədə dünyaya gəlmiş, ömrünün böyük bir hissəsini burada yaşamış, 1918-ci ildə ermənilərin Azərbaycanda törətdikləri qanlı qətləmlər zamanı bir müddət gedib Kəlbəcərdə yaşamış, sonra yenidən Göycəyə qayıdıb ömrünün axırına qədər dəyirmançılıq edib külfətini saxlamışdır (3, s.90).

Şair Məhəmməd bədahətən söz deyən olmuşdur. Onun yaradıcılığı vaxtında yazıya alınıb nəşr edilməyə də şerləri uzun illər yaddaşlarda yaşamışdır. Aşığın "Ay qız", "Ay Sənəm, Sənəm", "Deyər sana", "Düşsün", "Məni", "Olan canım" kimi onlarla qoşmaları, "Birdi", "Sənin" kimi gəraylıları, bir çox müxəmməsləri və başqa şer nümunələri məlumdur (3, s.90-98).

Xalq şerinin müxtəlif şekillərində söz qoşub-düzən Şair Məhəmməd eyni zamanda dastançı aşiq kimi məşhur olmuş və Ələsgər şeri ənənələrini layiqincə davam etdirmişdir. Onun "Məhəmməd və Sərvüxuraman" dastanı uzun illər aşıqların repertuarından düşməmişdir. 1937-ci ildə Göycədə vəfat etmiş və Aşiq Ələsgərin qəbri yanında dəfn edilmişdir.

Ələsgər ocağının davamçıları içərisində aşığın böyük oğlu **Aşiq Bəşirin** xidmətləri də az olmamışdır. Aşiq Bəşir 1867-ci ildə Ağkilsə kəndində anadan olmuşdur. Uşaqlıqdan saz çalıb söz qoşmağa meyl göstərsə də peşəkar ifaçı sayılmamışdır. Çoxlu şer qoşub-düzmüş, ilkin mədrəsə təhsili almışdır. 1934-cü ildə Kəlbəcərin Yanşaq kəndində vəfat etmiş, elə orada da dəfn olunmuşdur. Şerlərindən bəzi nümunələr seçilib çap edilmişdir. Qoşma, gəraylı və müxəmməslərində dövrədən, ağır yaşayışdan giley, ədalətsizliklərdən şikayət başlıca mövzudur. O, eyni zamanda gözəl peyzaj ustası, lirik şer peşəkar yaradıcısı olmuşdur (3, s.107-110).

Aşıq Ələsgər ocağının qüdrətli ifaçılarından biri də **Aşıq Qurbandır** (1870-1915). O, Ələsgərin qardaşı Məşədi Salahın oğludur. Aşıq Ələsgərin şagirdi olmuşdur. Gözəl qaməti, məharətli məclis aparması olmuş, el içərisində çox sayılıb seçilmişdir. Şer qoşmaqla yanaşı gözəl saz çalmış, Şirvan məktəbinin ifaçılıq ənənələrini Göycəyə gətirmiş, xüsusilə yerli saz havaları ilə muğamı çarpazlaşdırmış və bu sahədə böyük şöhrət qazanmışdır. Şerlərinin az bir qismi bizə gəlib çatmışdır. Təcnis, gəraylı və müxəmməsləri uzun illər aşuqların dilindən düşməmişdir. Yaradıcılığında dünyəvi görüşlərin, əxlaqi dəyərlərin tərənnümünə daha çox yer vermişdir. Gəlimli-gedimli dünyanın gərdişi onu bir sənətkar kimi çox düşündürmüşdür:

Qurbət eldə baş yastığa gələndə,  
Qəribin yadına ay, ana düşər.  
Əcəl yetirəndə, vaxt təng olanda,  
Ona haqq rizası əyana düşər.

Ələsgər ocağının yetirməsi və onun yaradıcılıq ənənələrinin layiqli başqa bir davamçısı da **Şair Əbdüləzimidir** (1873-1943). Əbdüləzim Aşıq Ələsgərin ortancıl oğludur. Heç bir təhsil görməyən, lakin sözə-sənətə uşaqlıqdan meyl salan Şair Əbdüləzim şifahi şerin klassik ənənələrini layiqincə davam etdirmiş, aşıq şerinin işlək şəkillərində nümunələr yaratmışdır. Bu cəhətdən onun «Göstərir», «Çəkə bilməz», «Keçdi», «Mən oldum» kimi qoşmaları, təcnis və divaniləri diqqəti cəlb edir. Şair Əbdüləzim Göycədə qıfılənd ustası kimi daha şöhrətli sənətkar hesab edilirdi. Onun qıfıləndlərində islami dəyərlər, dünyanın vəfasızlığı, insanın tez-gec axirət dünyasına qovuşacağı, dövlətin, malın, varidatın əbəs olması fikri təlqin edilirdi. Məsələn:

Bu dünyada o nədi ki,  
Dövlətdən, maldan şirin;  
Zəhməti zəhərdən acı,  
Ləzzəti baldan şirin?

Hansı bağdı, necə ağacdı,  
İki cür meyvəsi var;  
Kalı dəymişindən şirin,  
Dəymişi kaldan şirin?

Bu dünya o dünyadı ki,  
Dolu gələn boş gedər.  
Əcəl gələr, ağrı yetər,  
Ağıl çaşar, huş gedər,

Yaranandan ölənətək,  
İnsanata xoş gedər.  
Dalı qabağından şirin,  
Qabağı daldan şirin.

Əbdüləzim, deməynən ki,  
Dünya sənə qalacaq;  
Camı verən borc veribdi,  
Axır bir gün alacaq.

Soyacaqlar libasını,  
Gül irəngin solacaq;  
Beş arşın ağ olasana,  
Yaşıldan, aldan şirin (11, s. 121-122).

Şair Əbdüləzimin yaradıcılığında Anadolu məktəbinin təsiri, xüsusilə sufi görüşlər nəzərə çarpır. Ələsgər ocağı sənətkarlarının yaradıcılığı üçün ənənəvi bir hal kimi diqqəti çəkən bu xü-

susiyyət Göycə aşiq məktəbinin özü üçün də səciyyəvidir. Belə ki, ona daxil olan sənətkarların yaradıcılığında Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərinə məxsus cəhətlərə tez-tez təsadüf edilir. Əgər aşiq musiqisində Şirvan-Göycə aşiq havalarının bir sıra ənənəvi ifaçılıq üslublarının çarpazlaşması baş verirsə, aşiq şəri yaradıcılığında bu, mövzu və məzmun çalarlarının qovuşmasında özünü göstərir. Bir sıra hallarda Təbriz məktəbinə məxsus ifa üslubu heç bir deformasiyaya uğramadan Göycə aşıqlarının repertuarında əks olunur.

Göycə aşiq məktəbi Aşiq Ələsgərin yaradıcılığı ilə özünə məxsus yeni üslub – həm aşiq musiqisi ifaçılığında, həm də peşəkar improvizə istiqamətində özünəməxsusluq yaratsa da, başqa aşiq məktəblərinin yaradıcılıq ənənələrindən güclü şəkildə bəhrələnmişdir. Özü də bu, iki istiqamətdə baş vermişdir. **Birincisi**, Göycə aşiq məktəbi Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərindən qəbul etdiyi bir sıra yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələrini olduğu kimi öz repertuarına daxil edirdi. **İkincisi**, Göycə aşıqlarını kənar məktəblərdən qəbul etdiklərini yenidən yaradıcılıq süzgecindən keçirir, cilalayır, ona özünəməxsus xallar əlavə edir, bir sıra hallarda isə onları tamamilə yeni ənənə kimi repertuarlarında formalaşdırırdılar. Ələsgər ocağı sənətkarları ikinci xüsusiyyətdən daha çox istifadə edirdilər. Bu cəhət öz genetik kökü etibarlı ilə Ələsgər ocağı ilə bağlı olub sonradan regionun başqa aşiq mühitlərində söz qoşub saz çalan Aşiq Əsəd, Növrəst İman, Şair Aqil, Aşiq Məhərrəm, Şair Əbülfət, Aşiq Saleh, Aşiq İsmayıl, Aşiq İmran, Aşiq Murad Niyazlı və başqalarının yaradıcılığı üçün səciyyəvidir. Həmin ənənəni davam etdirən iki sənətkarın həyatı isə faciə ilə başa çatmışdır. Bunlardan biri coşğun aşıqlıq təbi ilə seçilən, məharətli saz və söz ustası **Növrəst İmandır (1903-1934)**. O, Aşiq Ələsgərin qardaşı Məşədi Salalun oğludur. 30-cu illərdə aşiq yaradıcılığı-

na sovetlərin birmənalı münasibət bəsləmədiyi, köhnə fikirlərin cəmiyyətdən təcrid edilməyə başladığı bir zamanda Göycədən çıxıb Bakıya gəlmişdir. Dövrünün yaxşı yazı-poza bilən adamı olan Növrəst İman elə həmin illərdə Quba qəzasına işləməyə göndərilmiş, şəhər təsərrüfatının Kolxoza Yardım Komitəsində katib vəzifəsində çalışmışdır. Bir müddət sonra o, hərbi işə göndərilmiş və deyildiyinə görə 1934-cü ildə Xaçmaz Dəmir Yol Stansiyasında günün günorta çağı qəflətən vəfat etmişdir.

Növrəst İmanın şerlərinin kiçik bir qismi toplanılıb çap olunmuşdur (3, s.185-195).

Göycənin qüdrətli ifaçılıq məharətinə malik başqa bir sənətkarı – **Aşiq Nəcəf (1881-1918)** də öz istedadının qurbanı olmuşdur. Ermənilər Aşiq Nəcəfin küreyinə qaynar samavarı bağlayıb onu əzablı bir ölümə məhkum etmişlər (12, s.174).

Aşiq Ələsgər ənənələrinin layiqli davamçılarından biri də **Aşiq Talıbdır (1877-1970)**. Aşiq Talıb Ələsgərin kiçik oğludur. Sənətkarın zəngin yaradıcılığının üzə çıxarılmasında onun böyük əməyi vardır. Ömrünün müəyyən hissəsini atasının şerlərini toplayıb çap etməyə həsr etmiş, onların dürüsləşdirilməsi, aşıqların dilindən deyilən variantların üzə çıxarılması üçün əlindən gələni etmişdir. Aşiq Talıb eyni zamanda özü də, saz çalıb söz qoşan bir sənətkar kimi Göycədə böyük nüfuz sahibi olmuşdur. Məclislərdə o, həmişə ustad kəlamlarından, söyləmələrindən söz açmış, Aşiq Ələsgərin ənənələrini Göycə aşiq məktəbində layiqincə davam etdirmişdir. Aşiq Talıbın şerlərinin bir qismi toplanılıb çap edilmişdir. Onlar içərisində «Başına döndüyüm», «Görmürəm», «Gülə-gülə», «Xoş gəlib», «Qadan alın» kimi qoşmaları, çoxsaylı qəraylı, tənqis və divaniləri vardır. Maraqlı cəhətdir ki, Göycə aşiq məktəbinin bütün başqa sənətkarlarından fərqli olaraq, Aşiq Talıbın üslubu Ələsgər üslubuna bənzərliyi ilə seçilir. Bu, divani və tənqislərdə diqqəti



daha çox cəlb edir. Məsələn, «Ay ağasına» təcnisində oxşarlıq heyratamız dərəcədədir:

Ağa nökerini yaxşı saxlasa,  
Nökər can yandırar, ay ağasına.  
Ürəkdə tərər yox, dizdə taqət yox,  
Az qahr, qalxanda ayağa sına.

Ha çağırırım, cavab vermir ayarım,  
Deyən məni gözdən salıb a, yarım.  
Saxlamışam namus, qeyrət, ay arım  
Salmaram heç yerdə, ay ağa, sına.

Bahar olcaq dağda bitər lala hey,  
Qumru dillər qismət oldu, lala hey!  
Mail olub gözlərinə, lala hey,  
Tahb dəxil düşüb ay ağasına (11, s. 29).

Göründüyü kimi, Aşıq Talıbın təcni üslubu Ələsgər üslubunun elə bil yeni şəkildə təkrarıdır. Bu, istər söz və səs komplekslərindən istifadədə, istərsə də təcni ümumi struktur sistemində özünü göstərir. Göycə aşıq şerinin bir çox sənətkarına məxsus təcni qəlibi Ələsgəro məxsus modelin yeni səs, cinas söz və səs komplekslərinə əsaslanan təkrarıdır. Aşıq Talıbın təcnişlərində bu cəhət özünü daha aydın göstərir.

Göycə aşıq məktəbinə məxsus xüsusiyyətlərdən biri də ayrı-ayrı ifaçı və improvizatorçu sənətkarların «Şair» təxəllüsündən istifadə etməsidir. İlk baxışda bu təxəllüs şairliklə aşıqlıq arasında bir səddə bənzəyir, ona görə də, bəzən bu, araşdırıcıları çaşdırır.

Göycə məktəbinə məxsus bir sıra sənətkarların «Şair» təxəllüsü onların aşıq yaradıcılığında xidmətləri üzərinə gölgə

salmır. Onları şifahi yaradıcılıq ənənəsindən uzaqlaşdırıb yazılı poeziyanın yaradıcıları sırasına keçirmir. Özlərinə «Şair» təxəllüsü qəbul edənlərin bir çoxu yazı-pozu bilməyən sənətkarlardır. Onlar saz çalıb məclis aparmağa o qədər meyilli deyillər, peşəkar ifaçılıqları ilə yox, bədahətən söz demələri, klassik nümunələri yaddaşda saxlamaları ilə daha çox seçilir. Bu sənətkarlar əslində aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində yüksək poetik nümunələr yaradanlar, geniş anlamda el şairi funksiyasını öz üzərinə götürüb aşıq şerini yeni-yeni xallarla zənginləşdirən sənətkarlardır. Onlar Göycə məktəbində aşıq yaradıcılığını daim nəsilərin gündəmində saxlayır, onun milli yaddaş üçün aktuallığını qoruyur, müxtəlif zaman hüdudunda aşıq şeri şəkillərini mühafizə edir. Şair Məmmədhusəyn, Şair Məhəmməd, Şair Əbdüləzim, Şair Rəhman, Şair Həşim və başqaları bu qəbildən olan söz ustalarıdır.

Göycə aşıq məktəbinə məxsus başqa bir xüsusiyyət isə yazı-pozu bilən, təhsil alan, müasir dövrün ədəbi ənənələrinə yaxından bələd, uzun zaman ərzində aşıq şeri üslubunda şer yazan, müxtəlif şer şəkillərində bir sıra yadda qalan nümunələri olan, lakin xalis aşıq yaradıcılığı ənənələrindən uzaq, o qədər yüksək şairlik istedadı olmayan adamları da məktəb ətrafında birləşdirməsidir. Göycə aşıq məktəbində belələri, son vaxtlarda üstünlük təşkil edir. Onlar nə kamil aşıq, nə də yazılı pocziyada öz səsi, nəfəsi, sözü ilə tanına bilənlərdir. Onlar bu gün aşıq yaradıcılığı üçün real təhlükədir. Belələri zahirən aşıq şerinə bənzəyən, özlərindən üç yüz – beş yüz il əvvəl Azərbaycan tarixində baş verən hadisələr barədə indiyədək heç bir aşıq məktəbində qeydə alınmayan rəvayətlər, dastanlar uydurur, bəzi tarixi şəxsiyyətlərin adı ilə bağlı təhqiramiz əhvalatları folklor nümunəsi kimi təqdim edirlər. Eyni zamanda, bir sıra adlardan, məsələn, Miskin Abdalın adından şer və dastanlar yazıb onlara

üzdənirəq «pasportlar» düzəldirlər. Əsl xalq ədəbiyyatı nümunəsilə bu hədyanları seçib ayıra bilməyənlər aşiq yaradıcılığı adına deyilən bu «çirkəbləri» ağız ədəbiyyatının bakirə nümunələri ilə qaynayıb-qarıdırmaq istəyirlər. Belə folklor «toplayıcılarının» başqa bir qəbahəti isə müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı toplayıcılar tərəfindən toplanılıb nəşr edilmiş nümunələri kiçik əlavə və düzəlişlərlə çap edib Göycə məktəbinin adına çıxmaları və beləliklə Göycə aşiq məktəbinin ümumi yaradıcılıq ənənələrini təhrif etmələridir. Bununla isə onlar gələcəkdə Göycə məktəbinin tarixən müstəqil aşiq məktəbi kimi mövcudluğunu şübhə altında qoymuş olurlar.

Təpədən dırnağa qədər saz-söz vətəni olan Göycənin, səmi duyğuların, təmiz hissələrin, gözəlliklərin və əksliklərin tərənnümçüsü olan Göycə aşiq məktəbinin belə «haram» yaradıcılığa ehtiyacı yoxdur. Belə «folklorçuluq» Göycə aşiq məktəbinə təkə dayaz məzmun, bayağı düşüncə gətirmir, eyni zamanda Göycənin tarixən zəngin və büllur yaradıcılıq ənənələri üzərinə kölgə salır.

Göycə məktəbi Azərbaycan aşiq yaradıcılığının ən cavandır. Özündən əvvəlki aşiq ənənələri burada müxtəlif zaman həddində müəyyən nüfuzədicə təsirə malik olmuşdur. Hər bir məktəbin qabaqcıl ənənəsindən bəhrələnen Göycə sənətkarları eyni zamanda özünün fərdi ifa mədəniyyətini, peşəkar improvizatorçuluq üslubunu yaratmışdır. Bu məktəb tarixən peşəkar ifaçılıq və improvizatorluğu ilə fərqlənmiş, Aşiq Ələsgərin şəxsinə özünü yüksək yaradıcılıq mərhələsinə çatdırabilmişdir. Əvvəlki heç bir aşiq məktəbini Göycə məktəbinə qarşı qoymağa lüzum olmadığı kimi, bəzi primitiv tədqiqatlarda canfəşanlıqla Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərinin tarixi ədəbi nailiyyətlərini qarşı-qarşıya qoymaq, xalqımızın tarixən azərbaycançılıq ənənəsi əsasında yaratdığı zəngin ağız ədəbiyyatını

tayfalar və regionlar arasında parçalamaq, bölünmüş Azərbaycanı yenidən bölmək də zərərli hərəkətlərdən başqa bir şey deyildir.

Göycə aşiq məktəbi tarixən Azərbaycanda mövcud ifaçılıq və aşiq yaradıcılığı ənənələri üzərində meydana gəlib inkişaf etmişdir. Onu həmənlə məktəblərdən təcrid edilmiş valid kimi, yaxud Azərbaycan aşiq yaradıcılığının erkən qaynaqlarından biri kimi götürmək yanlışlıq olardı. Bu məktəblər tarixən bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqə və zənginləşmə prosesində olmuşdur, öz fərdi ifa mədəniyyətlərini yaratmaqda bir-birinin nailiyyətlərindən zaman-zaman bəhrələnməmişlər. Aşiq məktəblərində yaranan sənət nümunələri estetik dəyəri, məzmunu və sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə həmişə bədii təfəkkürün aparıcı, qabaqcıl meyillərini özündə əks etdirmişdir. Son vaxtlarda yuxarıda deyildiyi kimi, bu ənənələr bəzən təhrif edilir. Göycə məktəbinin, onun ayrı-ayrı ustad sənətkarlarının adına mövzu, məzmun və sənətkarlıq baxımından aşağı səviyyəli dastanlar uydurulur, onlar ifaçılıq və dastan söyləmək sənəti olmayan, «aşıqlardan» ara vermədən «toplanılıb» çap edilir.

Bu isə nəzəri araşdırmalara da təsir göstərir, onları cılızlaşdırır. Göycə məktəbinin yanlış ölçülərdə təqdim edilməsinə, onun dastançılıq ənənələrinin şişirdilib, ifaçılıq ənənələrinin kölgədə qalmasına gətirib çıxarır.

Azərbaycan aşıqlarının, eləcə də Aşiq Ələsgərin sufi görüşlərlə bağlanması, bu istiqamətdə o qədər də mötəbər olmayan mülahizələrə istinad edib folklorşünashğın tarixi nailiyyətlərindən yan keçmək meylli nəzərə çarpır. Bunlar isə Göycə aşiq məktəbinin öyrənilməsi ətrafında dürüstləşdirilməsinə ehtiyac olan problemlər yaradır. Şübhəsiz gələcək tədqiqatlar bu yanlış fikirlərə, bir sıra zərərli illüziyalara aydınlıq gətirəcəkdir.

Göycə aşiq məktəbi, onun ayrı-ayrı ustad sənətkarları son illərdə təhriflərə nə gələr məruz qalsalar da qütrətli yaradıcılıq ənənələri ilə bu gün aşiq poeziyasına əbədi bir gözəllik, həyatsevərlik bəxş etməkdədir. Belə sənətkarlardan biri də Aşiq Ələsgərdir.

**Aşiq Ələsgər (1821-1926)** Göyçə mahalının Ağkilsə kəndində anadan olmuşdur. Onun uşaqlığı çətin şərait, ağır güzəran içərisində keçmişdir. Atası Alməmməd aşiq mühitində böyümüşdü, yazda əkinçilik, qışda dülgərliklə məşğul olurdu. Böyük külfəti vardı. Böyük oğlu Ələsgər həddi-buluğa yetəndə Alməmməd onu həmkəndlisi Kərbalayı Qurbana verdi ki, ailənin güzəranı bir az yaxşılaşsın. Ancaq dərd üstünə dərd gəldi. Ələsgər nökrəçiliyində öz ilk məhəbbətini tapdı, bir könlüden min könlü Kərbalayı Qurbanın qızı Səhnəbanıya vuruldu. Səhnəbanının atası bu işə razı olsa da, əmisi Məhərrəm qardaşı qızını öz oğlu Mustafaya aldı.

Ələsgərin dərini dağıtmaq üçün onu Qızılwend kəndinə, Aşiq Alının yanına aparıb böyük sənətkara şagird verdilər. Sevdalı Ələsgər Alı mühitində Aşiq Ələsgərə çevrildi. Qısa müddətdə saz çalıb oxuması, ustad aşıqların repertuarını ifa etməsi ilə Göycədə şöhrətləndi. Cavanlıqdan saz tutub bədahətən söz deməsi, Səhnəbanıya qoşub-düzdüyü şerlər onu aşiq sənətinə bağladı. Bir müddət sonra Aşiq Ahdan halallıq alıb müstəqil aşiq kimi məclis aparmağa başladı. Qırx yaşnadək Göycədən başlayıb bütün Azərbaycanı gəzib-dolaşdı. Kəlbəcərin Yanşaq kəndinə gəlib Anaxanın adlı qadınla evləndi.

Aşiq Ələsgər üzün və mənəli ömrünü Ağkilsədə keçirmiş, müxtəlif illərdə qısa müddətə Kəlbəcərdə yaşasa da burada qərar tutmayıb doğma Göycəyə qayıtmış və təxminən 105 yaşında burada haqqın dərgahına qovuşmuşdur.

Yüksək təbə, aşıqlıq məharətinə malik Aşiq Ələsgər Göycə aşiq sənətini yeni mərhələyə yüksəltmiş, onu forma, məzmun, şəkli cəhətdən genişləndirmiş və zənginləşdirmişdir. Aşiq Ələsgər özünə-qədərki aşiq ənənələrini təqlidçilik, təsvirçilik, məhdud tərənnümçülük səviyyəsindən yüksək milli-mənəvi, əxlaqi dəyərləri əks etdirən, sənətkarlıq cəhətdən kamil mərhələyə yetirə bilmişdir. O, XVII-XVIII əsr aşiq yaradıcılığında baş verən intibahı, azad, müstəqil düşüncəni, qabaqcıl baxışları – zülm, istibdad dünyasına, ədalətsizliyə etirazını, dünyanın psixoloji durumunu, insanın hiss və həyəcanını, iç aləmini poeziyaya gətirmiş, şerlərində görən, duyan, düşünen, sevən insanın mükəmməl bədii obrazını canlandırmışdır. Aşiq Ələsgər bu düşüncəni yaradıcılığında ayrı-ayrı şer şəkillərinə səpələmiş, sözün geniş deyim və mənə çalarlarını açıqlamış, özünün qoşma, qərayılı, divani, müxəmməs, deyişmə, təcnis və onlarla başqa şer şəkillərində yüksək sənətkarlıq məharəti nümayiş etdirmişdir. Aşiq Ələsgər müxtəlif şəkli xüsusiyyətlərə malik cinas qafiyələrdə, təcnis tiplərində sözün qüdrətli sehrini yaratmış, Azərbaycan dilinin geniş, çoxcəhətli poetik imkanlara malik olduğunu nümayiş etdirmişdir.

O, damşiq dilinin zəngin söz cəbbəxanasını üzə çıxarıb xalqın istifadəsinə vermişdir. XIX-XX əsr Azərbaycan aşiq yaradıcılığının təxminən yüz ilə yaxın dövrünü əhatə edən bir mərhələsinin məzmun və sənətkarlıq baxımından tarixi yüksəlişinin zirvəsində durmuşdur.

Azərbaycanın Homeri olan Aşiq Ələsgər irsinin hələ tam toplanılıb öyrənildiyinə hökm vermək, təbii ki, mümkün deyildir. Ustad sənətkarın ədəbi irsinin nəşr edilməsinin ilk mərhələsi H.Əlizadənin adı ilə bağlıdır (13, s.221). Ondan sonra bu işlə Aşiq Talib və aşıqın nəvəsi İ.Ələsgərov məşğul olmuşdur. Bundan sonra isə Nizami adına Ədəbiyyat institutu 1963 və

1972-ci illərdə Aşıq Ələsgərin şerlərinin qismən mükəmməl nəşrlərini hazırlamışdır. Aşığın anadan olmasının 180 illiyi ilə əlaqədar ələsgərşünas alim İslam Ələsgərov daha bir mükəmməl nəşr hazırlayaraq gənc nəsli aşığın irsi ilə tanış edə bilmişdir (14, s.7-14). Bundan əlavə, müxtəlif toplularda, antologiyalarda Aşıq Ələsgər irsinə kifayət qədər diqqət yetirilmişdir. Aşığın həyat və yaradıcılığının tədqiqi sahəsində də müəyyən işlər görülmüşdür. H.Araslı, M.İbrahimov, F.Qasımzadə, O.Sarıvəlli, M.H.Təhmasib, S.Paşayev, P.Əfəndiyev və başqaları müxtəlif dövrlərdə Aşıq Ələsgər yaradıcılığı barədə dəyərli tədqiqatlar aparmışlar. Sənətkarın həyat və yaradıcılığının ilkin tədqiqi işə Ə.Axundov, Ş.Qasımova, İ.Ələsgərov və başqaları tərəfindən aparılmışdır. Bu tədqiqatlarda aşığın həyatı, yaradıcılığı, sənətkarlıq xüsusiyyətləri barədə dəyərli fikirlər irəli sürülmüşdür. Onu ilk dəfə ali və orta məktəblərin ədəbiyyat tarixi dərslərinə daxil edilməsi akademik M.F.Qasımzadənin adı ilə bağlıdır. Aşığın yaradıcılığını diqqətlə nəzərdən keçirən F.Qasımzadə sənətkarın yazı-pozuya bələdliyini, ümumiyyətlə zəngin dünyagörüşə, geniş erodusiya malik olduğunu göstərirdi. Böyük tədqiqatçıya görə Aşıq Ələsgər mükəmməl mədrəsə təhsili görmüşdü, onun şerləri, bu şerlərdəki bəzi məqamlar bunu təsdiq edir. Ələsgərlə bağlı başqa tədqiqatçılar, o cümlədən aşığın nəvəsi İ.Ələsgərov aşığın yazı-pozuya bələd olmaqlarını göstərirlər. Bizcə F.Qasımzadənin müşahidələri daha dürüstdür. Ələsgər şerini tam mətnə götürəndə onun əski yazı sistemində bələd olması aydın nəzərə çarpır.

Aşıq Ələsgər lirik şerlərin böyük yaradıcısıdır. O, elə qüdrətli lirika yaratmışdır ki, özündən həm əvvəl, həm də sonra aşıq şeri belə bir zirvəyə yüksələ bilməmişdir. Bu lirikanın gözəlliyi əgər bir tərəfdən Aşıq Ələsgərin həyata baxışı, dünyagörüşü, milli-mənəvi dəyərlərə və şifahi yaradıcılıq ənənələrinə bələd-

liyi ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən onun fitri istedadı, sənətkarlıq məharəti, Azərbaycan dilinin zəngin poetik imkanlarını üzə çıxarmaq səriştəsiylə əlaqədardır. Ələsgər təkcə Azərbaycan dilinin gözəlliklərini şerə gətirmir, bu dilin səs xəzinəsinə baş vurur, onun ahəng, ritm rəngarəngliyini, səs və söz komplekslərinin çoxcəhətliyini şerində əks etdirir.

Aşığın bir sənətkar kimi köksündən car olan söz gözəllikləri müxtəlif məzmun çevrəsi yaradır – onun təbiət lirikası, məhəbbət duyğuları silsiləsini və fəlsəfi–didaktik şerlərini əhatə edir.

Bütün bunlardan qabaq o, özünün belə bir gözəllik nəğməkarı olmaq səlahiyyətini qazanır, söz demək sahibliyinə yiyələnməyin vacibliyini göstərir. Aşığın dünyagörüşünə görə cəmiyyətdə belə mövqe, nüfuz qazanmadan, öndərlik səlahiyyətinə yiyələnmədən ustad sənətkar məqamına yüksəlmək mümkün deyildir:

Aşıq olub diyar-diyar gəzənin,  
Əvvəl, başda pür kəmalı gərəkdir.  
Oturub-durmaqda ədəbin bilə,  
Mərifət elmində dolu gərəkdir.

Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,  
Şeytani öldürə, nəfsin yandıra.  
El içində pak otura, pak dura,  
Dalışınca xoş sədalı gərəkd.

Danışdığı sözün qiymətin bilə,  
Kəlməsindən ləli-gövhər süzülə,  
Məcəzi danışa, məcəzi gülə,  
Tamam sözü müəmmalı gərəkd.

Arif ola, eyham ilə söz qana,  
Naməhrəmdən şərm eyləyə, utana.  
Saat kimi meyli haqqa dolana,  
Doğru qəlbi, doğru yolu gərəkdi.

Ələsgər haqq sözün isbatın verə,  
Əməlin mələklər yazı dəftərə,  
Hər yanı istəsə baxanda görə  
Təriqətdə bu sevdalı gərəkdi (14, s.124).

Bu, Aşıq Ələsgərin sənətkara verdiyi qiymət, onun qarşısında qoyduğu tələbdir. Yalnız bu tələblərə cavab verənlər aşıqlıq kimi mühüm səlahiyyətə yiyələnə bilirlər. Gözəlliyi görmək, onu vəsf etmək üçün «hər yanı baxanda görmək istəyən» özü, islam dəyərlərinə əməl etməli, qəlbi təmiz, ilqarı düz olmalıdır. Yalnız aşığın şerində saydığı mənəvi dəyərlərə yiyələnən insanlar belə bir yüksək səlahiyyətə yetə bilirlər. Aşıq Ələsgər özü bütün bu tələblərin sözün həqiqi mənasında fəvqündə idi. Ona görə də tanrı ona gözəlliyi görmək, özü öz biçimində, dənunda, öz rəngində vəsf etmək məharəti vermişdir.

Aşıq Ələsgər Azərbaycan təbiətinin gözəlliklərini şerə gətirir, onu əsrarənqizliyi ilə bütöv şəkildə – qalası, zirvəsi, süsəni, sünbüllü, laləsi ilə canlı bədii obraza çevirirdi. Bu gözəllik mücəssəməsini həyatın bir gözəllik çaları kimi əzizləyib vəsf eləyirdi:

Bahar fəslı, yaz ayları gələndə,  
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.  
Yoxsulu, ərbaı, şahı, gədanı,  
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.

Xəstə üçün təpəsində qar olur,  
Hər cür çiçək açıq, laləzar olur.

Çəşməsindən vbi-həyat car olur,  
Dağıdır möhnəti, mələli dağlar,

...Gahdan çiskin təkər, gah duman eylər,  
Gah gəlib-gədəni peşiman eylər.  
Gahdan qeyzə gələr, nahaq qan eylər,  
Dinşəməz haramı, həlalı dağlar (14, s.59).

Aşıq təbiətin gözəllikləri içərisində insan obrazını görür, bu gözəlliyə yaraşlıq olan insanın qəlbinin dərinliklərində əks olunan dərin kədərdən söz açır.

Aşığın gözəli onun gözünün gördüyü, könlünün sevdiyi sadə, mehriban, namuslu, izzətli, həyalı, yaraşlıq, boylu-buxunlu elat qızları, kənd gözəlləridir. Ələsgərin təsvirində onlar zahirən olduğu kimi, daxilən də gözəldirlər. Böyük sənətkar bu gözəlliyin elə detallarını açıqlayıb vəsf eləyir ki, onun bütün çaları göz önündə canlanır. Aşıq Ələsgərin məhəbbət dünyasında Güllünün, Xurşudun, Müşkünazın, Tellinin, Bəyistanın, Şəkərin, Mələyin öz yeri vardır, onların hər birinin şəxsində Azərbaycan gözəlinin bədii obrazı ümumiləşdirilir:

Səni gördüm, əl götürdüm dünyadan,  
Ala gözlü, qələm qaşlı Güləndam.  
Alma yanağımı, ay qabağımı,  
Görən kimi, aqlım çaşdı, Güləndam.

Tovuz kimi şux bəzənib durubsan,  
Ala gözə siyah sürmə vurubsan.  
Sağ ol səni, yaxşı dövrən qurubsan,  
Bu dünyanın sonu puçdu, Güləndam.

Heç demirsən, Ələsgərim hardadı,  
Səbəb nədi, gülün meyli xardadır.  
Mənim gözüm sənə kimi yardıdı,  
Hər cəfası, mənə xoşdu Güləndam (14, s.89).

Ustad sənətkarın şerində məşuqə yoxdur, sevilən var, sevən var, bu sevgi uğrunda özünü fəda edən var. Aşığın dünyasında sevgidən böyük heç nə yoxdur. Bəzi tədqiqatçılar son vaxtlarda aşığı müxtəlif təriqətlərlə bağlamağa, öz şerində yeri gəldikcə dini obrazlara, islamı dəyərlərə müraciət etməsindən çıxış edərək onu sufiliklə əlaqələndirməyə ciddi-cəhd göstərirlər. Lakin Ələsgər şerinə diqqət yetirdikdə burada bütün təriqət dəyərlərindən uzaq, təmiz, ülvə, dünyəvi bir məhəbbətin tərənnümü edildiyini aydın görmək olur:

Camalın göyçəkdi, bayram ayından,  
Görən doymaz qamətindən, boyundan.  
Layiq deyil, qurban kəsim qoyundan,  
Sana qurban canım, getmə amandı.

Özünü sevdiyi gözəlin yolunda qurban verməyə hazır olan aşiq üçün sevgilisindən pak, müqəddəs, can qurban etməli heç nə yoxdur. Şerində tez-tez təkrar etdiyi bu dünyagörüşlə aşiq əslində hər cür təriqət görüşlərinin fəvqünə yüksəlir. Aşiq Ələsgərin lirik dünyasında böyük yaradanın ərzə bəxş etdiyi gözəlliyin tərənnümü öndədir. O da bir sənətkar kimi dünyanın vəfasızlığını, hər şeyin öteri olduğuna duyur, dərk edir, lakin onları təriqət görüşü qəlibində şerə gətirmir. Gözəlliklərin bütöv mənzərəsini yaradır, vəsf elədiyi gözəli nə pəriyə, nə huriyə, nə də qılmana bənzədir, sözdən elat qızının gözəllik donunu biçir, onu bütün təbii cizgilərində vəsf eləyir. Sevgilisini təbiətin gözəllikləri – gülü, çiçəyi, süsəni, sünbülü, nergizi ilə bə-

zəyir, gözəlliklərin qarşılaşdırılmasından insanın ruhunu oxşayan bir təzad yaradır:

Səhər-səhər bağda gəzən nazənin,  
Dəstinlə qönçəni üz, qadan alım.  
Süsəndən, sünböldən, lələ, nergizdən,  
Siyah tellərinə düz, qadan alım.

Bu, Azərbaycan aşiq poeziyasında sevgilinin gül-çiçəklə bəzənmiş ən dolğun və təkraredilməz bədii obrazıdır. Aşığın könlü verdiyi adi bir elat qızının özünə gül-çiçəkdən vurduğu bəzəkdir. Ənniksiz, kirşansız, sürməsiz, boyaqsız bu gözəl aşiqin qəlbini odlara yaxır, bir könlüdən min könlə vurulan sənətkar onu həmişə öz yanında görmək istəyir:

Göyərçinsən, eyvanıma qonasan,  
Ərz eləyim, dərdi-dilim qanasan,  
Əyri telli, yaşılbaşsız sonasan,  
Gəl bizim ellərdə üz qadan alım.

Aşiq Ələsgər klassik şer ənənələrinə dərinləndən bələd sənətkar idi. O, öz sələfləri Sarı Aşiq, yaxud Molla Pənah Vaqif kimi özünü sevdiyi gözəlin ayağı altında payəndaz etmədi, daha zərif, daha incə bənzətmədən istifadə edərək sevdiyi gözəli həmişəlik gözlərinin üstə gəzməyə çağırırdı. Özü də bu çağırışda heç bir təriqət görüşünə, islam dəyərlərinə söykənmir, sadəcə olaraq sevgilisinin onun dərini bilməsini, gözünün yaşını silməsini istəyirdi. Bu, aşiq şerində yeni deyim tərzini, yeni ifadə üslubu idi:

Aşiq Ələsgərin qədrini bilsən,  
Ağlayıb çeşminin yaşını silsən,

Əgər qədəm qoyub bir bizə gəlsən,  
Yerin var göz üstə, göz, qadan alım (14, s.102).

Aşıq Ələsgərin məhəbbət lirikası təmiz duyğular, bakirə hislər məcmunudur. Bu şerin sənətkar məharəti ilə sıralanmış elə nizamı vardır ki, o, yaddaşlara əbədi həkk edilir, sırası unudulmur, qatırı pozulmur. Ələsgər şeri məhz bu keyfiyyətinə görə uzun illər yaddaşlarda qalmış, yazıya ahnarkən çox cüzi dəyişikliyə uğramışdır. Eyni xüsusiyyəti sənətkarın fəlsəfi-didaktik şerlərində görmək mümkündür. Ələsgər dünyanın nizamını aydın dərk eləyən, yaxşılıq və yamanlığın, mərdlik və namərdliyin, savab və günahın, ədəb və ərkanın son məqamını duyan, görən, insanları düzlüyə, xeyrə səsləyən filosof sənətkardır. Onun fəlsəfəsi milli əxlaq dəyərlərinə, didaktik düşüncəyə söykənir. Keçdiyi həyat yolundan, görüb-götürdüyü əməllərdən boy alıb gəlir, xalq fəlsəfəsi və dününcəsi qaynaqlarından qaynaqlanır, sadə, lakin dərin və hikmətli bir məzmun daşıyır. Bu fəlsəfə düzlük və həqiqət üzərində qurulur, xoş münasibət, can deyib can eşitmək, yoldan çıxanı düz yola çağırmaq düşüncəsinə söykənir. Onsuz da nahaq iş görən öz divanını əv-vəl-axır görəcəkdir:

«Can» deməklə candan can əysik olmaz,  
Məhəbbət artırar, mehriban eylər.  
«Çor» dəyənin nəfi nədi dünyada,  
Abad könlü yaxar, pərişan eylər.

Nakəs adam danışıda saz olar,  
Kərəmdən kəm, səxavətdən az olar,  
Nüftədən qarışan şeytibaz olar,  
Mərd də sığıdırmaz, nahaq qan eylər.

Bir gün Mansır qalxar, gələr toxmaq-yay,  
Dağları atmağa eylər haqqı-say,  
Seçilməz məhşərdə nə şah, nə gəday,  
Xaliqi-ləmyəzəl haqq divan eylər.

Mən istərəm, alim, mömin yüz ola,  
Meyli haqqa doğru, yolu düz ola,  
Diliylə zəbanı üzbəüz ola,  
Ələsgər yolunda can qurban eylər (14, s.77).

Aşıq Ələsgərin bütün bu kimi görüşlərlə bağlı yaranan fəlsəfi-didaktik şerlərində zamanın zülm, ədalət, sinfi ayrıseçkilik kimi məsələlərinə açılan münasibət islam görüşləri çevrəsində həllini tapır. Sələflərinin şerindəki zülmə və ədalətsizliyə etirazı, bəzi tədqiqatlarda iddia edildiyi kimi, Ələsgər heç də yeni mərhələyə yüksəldib hansısa zümrəni, sinfi devirməyə səsləmir, hakimləri insanlarla insafla, mürvətlə rəftar etməyə çağırır. Bütün nəsihətamiz baxışlarında o, islami dəyərlərə söykənir, xalq diplomatiyasından çıxış edir.

Şərdə ibrətamiz fikirlərdən, aforizmlərdən, atalar sözü və məsəllərdən istifadə, bu böyük sənətkarın bütün yaradıcılığı boyu nəzərə çarpır. Bu isə aşıq yaradıcılığı üçün ənənəvi xüsusiyyətdir. Tarixən ozan institutu kimi, aşıq institutu da cəmiyyətdə tərbiyəedicilik funksiyaları ilə seçilmişdir. İstər ozanlar, istərsə də onların davamçıları olan aşıqlar cəmiyyətdə daim öncül olmuş, bir sıra milli adət-ənənələrin, dəyərlərin təkə qoruyucusu yox, eyni zamanda daşıyıcısı, xalqın fikrinə, düşüncəsinə, yaddaşına təlqinçisi olmuşlar.

Aşıq Ələsgər öz cline, torpağına və vətəninə bağlı bir sənətkardır. Vətən və torpaq sevgisi onun yaradıcılığında güclüdür. O, elinin təbii gözəlliklərinin vurğunu, onların özünəməxsus incəliklə vəsf edən bir aşıqdır. Böyük sənətkarın dili ilə doğma yurdun qijilti

ilə axan çaylarından aşiq poeziyasına bir çoxşunluq, dumduzu sərin bulaqlarından bir şəffafıq, «saatda yüz çiçək açan yaylaqlarından ətirli, təmiz bir hava gəlmişdir» (14, s.37).

Azərbaycanın təbii gözəllikləri Aşiq Ələsgərin «Dağlar», «Yaylaq», «Şah dağı» və başqa şeirlərində özünü əks etdirir.

Cəmiyyətin həyatında baş verən ən mühüm hadisələrə aşiq münasibət bildirmiş, xalqı arxasınca aparmışdır. Bu cəhətdən 1905-ci və 1918-ci illərdə ermənilərin xalqımızın başma gətirdikləri müsibətləri o, yaradıcılığında həyəcanla əks etdirir. Birinci dünya müharibəsi illərində xalqımızın düşdüyü çətin vəziyyəti «Qalmadı» qoşmasında belə təsvir edir:

Bağlanıb zavodlar, kəsilib qəndlər,  
Qaynamır samovar, artıbdı dərdlər.  
Niyə ağlamasın yazıq övrətlər,  
Söküldü döşəklər, yorğan qalmadı (14, s.104).

Aşiq Ələsgər aşiq şeri şəkillərindən məhsuldar istifadə edən, həm də hər bir şer şəklində xüsusi bədii məharət göstərən sənətkardır. O, istər təbiətin tərənnümündə, istər məhəbbət lirikasında aşiq şerinin gəraylı, qoşma, müxəmməs və başqa şəkillərindən elə ustalıqla istifadə edir ki, həmin formalar aşığın hissinə, həyəcanına bütöv bədii lövhəyə çevirməyə imkan verir. Məsələn, Aşiq Ələsgərin gəraylıları öz ritmi, misradaxili bölgüsü, qafiyələri, rədif, təkriri ilə başqalarından seçilir. Onun bir çox gəraylısı könlündə sevgilisi ilə ixtilatıdır:

Gözəl sənəin nə vədəndi,  
Kəsilib qısa tellərin?  
Kələğayı əlvan, qıyğacı,  
Üstündən başa tellərin.

Yanaqların güldü, solmaz,  
Oxlasan, yaram sağalmaz,  
Qaşın cəllad, gözün almaz,  
Bağırımı kəsə tellərin.

Bağban ağlar bar ucundan,  
Alma, heyva, nar ucundan,  
Ələsgər tək yar ucundan,  
Batıbdı yasa tellərin (14, s.263).

Ustad aşiq bəzən gəraylıya bəzək vurur, onun müxtəlif tiplərini yaratmaqla təkrarolmaz sənətkarlıq məharəti nümayiş etdirir. «Bax, bax» dildönməz gəraylısı Ələsgərin aşiq şerinə gətirdiyi yeniliklərdən biridir:

Əyi, biya, biya, bequ,  
Bequ, biqof, ağa, bax, bax.  
Həyyi, həqqü hakim sənsən,  
Həyyə bax, bu bağa bax, bax.

Gözüm sağı, sübh ayağı,  
Geyək ağı, gəzək bağı,  
Hamı sevib bu sayağı,  
Qaymağa, həm yağa, bax, bax.

Əziz ayə, müəmmayə,  
Gərək sayə, bu məvayə.  
Səbəb sənsən bu qövğayə  
Böyük Ağa, sağa bax, bax (14, s. 267).

Aşiq Ələsgər qoşmanın da poetik imkanlarından məharətlə istifadə etmiş, sələflərinin ənənələrindən bəhrələnməklə bu əs-



ki şer şəklində mənə gözəlliyini forma əlvanlığı, oxşar səs və söz komplekslərinin ahəngi ilə tamamlamışdır:

Gərşənbə günündə, çeşmə başında,  
Gözüm bir alagöz xanma düşdü.  
Atdı müjgan oxun, keçdi sinəmdən,  
Cadu qənzələri qanıma düşdü.

Aşıq sözünü obrazlı şəkildə ifadə etməkdə, hissini, duyğusunu gözəlliyini vəsf elədiyinə çatdırmaqda çox mahirdir. O, elə bir baxışdan könül verən, aşıq olandır. Lirik məni düşdüyü vəziyyətdən çıxaran isə onun kamil əxlaqı, milli adət-ənənələrə dərinləndən bələdliyidir. Qoşmanın ikinci bəndində bulaq başında rastlaşdığı gözəlin portretini cizmaqda davam edir, həlim təbiətli bu elat qızının psixoloji dünyasına enir, onun zahiri gözəlliyi ilə daxili dünyasındakı paralelləri şerə gətirir:

İşarət eylədim, dərdimi bildi,  
Gördüm həm gözəldi, həm əhli-dildi.  
Başını buladı, gözündən güldü,  
Güləndə qadası canıma düşdü.

Aşıq Ələsgər öz sevgisini elə oradaca aşıq olduğu gözələ işarət eləyəndə aldığı qəfil, gözlənilməz cavabdan sarsılır, elə bil ki, qol-qanadı sınıb yanına düşür:

Ələsgərəm, hər elmdən hahtyam,  
Dedim: sən təbibsən, mən yaralıyam.  
Dedi: nişanlıyam, özgə malıyam,  
Sındı qol-qanadım, yanıma düşdü (14, s. 72).

Aşığın qol-qanadını sındıran, söz-söhbətinə görə onu utandıran tərif elədiyi gözəlin nişanlı olmasıdır. Xalqın etnik düşüncəsində nişanlı qız müqəddəs idi. «Kitabi-Dədə Qorqud»da Banuçiçəyin nişanlı olduğu illərdə hamı onu elin əziz övladı, bacısı saydığı kimi, Aşıq Ələsgər də gözəlin nişanlı olduğunu bilən kimi, sözünün məbədini söyləmədən tərif etdiyi gözələ elin vəfalı bir qızı kimi baxmalı olur. Aşıq Ələsgərin lirikasında bu tipli təzadlı, süjetli poetik nümunələrə tez-tez rast gəlmək mümkündür. Bu isə məhz Göycə aşıq məktəbinə Ələsgərin gətirdiyi yenilikdir ki, ondan sonra da müxtəlif aşıq mühitlərində bu ənənə davam etdirilmişdir.

Aşıq Ələsgər poetik icadın zirvəsinə təcnis yaradıcılığı ilə yüksəlmişdir. Özündən həm əvvəl, həm də sonra qoşub-düzənlər içərisində bu zirvəyə ikinci bir sənətkarın gəlib çatması hələ müşahidə olunmamışdır. Aşıq Ələsgər təcnis yaradıcılığı ilə poetik ifadənin ən uca zirvəsinə yüksələ bilmişdir.

O, təcnisin yeni şəkillərini və tiplərini yaratmaqla onu aşıq şerinin işlək formasına çevirmiş, müstəzad təcnis, cıqalı təcnis, ayaqlı təcnis, dodaqdəyməz təcnis, dildönməz və başqa şəkildə ölməz poetik nümunələr yaratmışdır. Ələsgər cinas qafiyənin ən müxtəlif formalarından istifadə etməklə Azərbaycan dilinin intəhasız poetik imkanlara malik olduğunu göstərmiş, dilimizin zəngin büllur qaynaqlarını əyani şəkildə nümayiş etdirmişdir. Onun hər bir təcnisi dərin mənə və məzmunə, sənətkarlıq məharətinə, Azərbaycan dilinin gözəlliyini əks etdirən söz və səs çalarları ilə zəngindir. Hər bir təcnisi böyük ictimai məzmunə, mənəvi-əxlaqi dəyəərə və qüdrətli sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik, dünya həqiqətlərindən xəbər verən böyük bir əsərdir. «Başa-baş» təcnisi buna yaxşı nümunədir:

A bimürvət həsrətini çəkməkdən,  
İllər ilə xəstə düşdüm başa-baş.  
Mən aşiqəm başa-baş,  
Oxu dərsin başa-baş.  
Eşqindən səməndərəm,  
Oda yandım başa-baş.

«Can» deyənə «can» deginən mərdana,  
Baş qoyanın qoy yolunda başa-baş.  
Səndən ayrı haçan geysəm al, inci,  
Geyinibsən, yar, qəddinə al, inci.  
Mən aşiqəm al inci,  
Gey qəddinə al, inci  
Dosta xəyanət olmaz,  
Qurma mana al, inci!  
Bir canım var, alacaqsan, al inci!  
Bir busə ver, sövdə vuraq başa-baş.

Ələsgərəm, dərdim budu, ay ağa!  
Eynim yaşı neysan kimi a yağa.  
Mən aşiqəm, ay ağa,  
Piltə yanar, a yağa.  
Mərd sözün üzə söylər,  
Heç yanışmaz ayağa.  
Gah daş olan, gah da düşər ayağa,  
Kimsə varmaz fələk ilə başa-baş (14, s. 185).

Göyçə aşiq məktəbi ustad Ələsgərin şəxsində forma, mövzu və məzmun baxımından cilalandı, sənətkarlıq cəhətdən özünün zirvəsini yaşadı. Ondən sonra da Göyçə məktəbi ustad sənətkarın ənənələrini davam etdirdi. Bu üslub və ənənə müxtəlif mühitlərə yayıldı. Qüdrətli sənətkarlar yetişdi. Lakin onların heç biri Ələsgər zirvəsinə yüksələ bilmədi.

Ötən əsrin yetmişinci illərindən başlayaraq ölkəmizdə özünəqayıdısa güclü şəkildə meyl göstərilməsi Göycədə də nəzərə çarpacaq dərəcədə idi. Mərkəzdən xeyli uzaqda, mətbuatdan, televiziya və yaradıcı təşkilatlardan qismən kənarda qalan Göycədə şifahi ənənələr, xüsusilə aşiq yaradıcılığı güclənməkdə idi. Müstəqilliyə, azadlığa meyl, gözəl təbiət, çətin güzəran burada aşiq yaradıcılığını kütləviləşdirirdi. Kəmiyyət artımı nəzərə çarpır – saz tutub söz qoşan aşiq və el şairlərinin sayı çoxalır, aşiq məktəbinin sənətkarlıq səviyyəsi isə getdikcə deformasiyaya uğrayırdı. O qədər də aşıqlıq məharəti göstərə bilməyən, vaxtilə Aşiq Talıb, Şair Bəhmən, Şair Söyün və s. kimi ustad sənətkarların yanında məclislərə buraxılmayan, müəyyən güzəran üçün çalıb-çağırən ifaçıların meydanı genişləndi. Onlar Göycə məktəbinin tarixi ənənələrini təhrif etməyə, Aşiq Ələsgər tərəfindən qoyulan sənət tələblərinə rəxne salmağa, bir sıra yad baxışları aşiq repertuarına gətirməyə meyl göstərdilər. Rəvayətçiliyi, o qədər də uğurlu başlanğıcı olmayan dastançılığı bu aşiq məktəbinin tarixi ənənələri kimi təqdim etməyə təşəbbüs etdilər. Bu, ötən əsrin 90-cı illərində Qərbi Azərbaycandan əhalinin sonuncu deportasiyası ilə bağlı aşiq məktəbinin süqutundan sonra daha da gücləndi.

Göyçə aşiq məktəbinin növbəti tarixi yüksəlişi şübhəsiz ki, onun yenidən bərpasından, deportasiya edilənlərin öz tarixi torpaqlarına qayıdıb aşiq məktəbini bərpa etməsindən sonra başlayacaqdır. O zaman ustad sənətkarlar bu məktəbin sındırılmış, təhrif edilmiş ənənələrini yenidən tarixin yaddaşında axtarmalı olacaqdır.

## GÖYÇƏ MƏKTƏBİNİN AŞIQ MÜHİTLƏRİ

Anadolu, Şirvan və Təbriz aşiq məktəbi ənənələri geniş ərazilərdə yayılıb müxtəlif aşiq mühitləri yaratdığı kimi, Göycə məktəbi də yaranıb formalaşdıqdan sonra yaxın və uzaq ərazilərə öz yaradıcılıq ənənələrini yaydı və onu davam etdirən mühitlər yaratdı. İrəvan, Ağbaba, Çıldır, Dərələyəzdə aşiq yaradıcılığı özünün yeni-yeni sənətkarlarını yetirdi. Həmin mühitlərdə aşiq sənəti sürətlə yayıldı, istər aşiq musiqisini ifa etmək, istərsə də aşiq şeri şəkillərində söz qoşub düzmək ənənəyə çevrildi. Təbiət gözəllikləri, lirik hiss və duyğuların tərənnümü də özünü göstərməyə başladı. XIX əsrin ikinci yarısından bu mühitlərdə aşiq şerində ədalətsizliyə, zülm və çətin güzərana etiraz motivləri nəzərə çarpacaq dərəcədə yüksəldi.

Bu mühitlərin müxtəlif dövrlərdə özlərinə məxsus yaranma tarixi vardır, təəssüf ki, bəzi tədqiqatlarda bu tarixi əvvəllərə - XV-XVI yüzilliklərə aparmağa meyl göstərilir. Xüsusilə son vaxtlarda Göycə aşiq mühitlərini formalaşma tarixi təhrif edilir. XVI-XVII əsrlərdə Göycədə aşiq mühitlərinin «özlərinin ən qaynar və parlaq dövrlərini yaşadığını» iddia edilməsi təbii ki, həqiqətə uyğun deyildir. Bu regionlarda aşiq sənətinin yayılması, xalqın saza-sözə meyl göstərməsi hələ aşiq mühitinin formalaşması kimi qəbul edilə bilməz. Məsələn, Naxçıvanda aşiq sənəti xalq arasında yayılmışdı, hətta tək-tək saz çahb söz qoşan sənətkarlar da yetişmişdi. Lakin burada daha geniş yayılmış mərasim folkloru mühiti mövcud olduğundan aşiq yaradıcılığı müstəqil mühit formalaşdırma bilmədi. Təbii ki, buna təsir göstərən başqa amillər də mövcud idi Naxçıvanda aşiq yaradıcılığının formalaşması üçün ilkin tarixi zəminin mövcud olmaması başlıca səbəblərdən idi. Tarixən saz-söz ənənəsi olan ərazilər

də aşiq mühitləri yaranıb formalaşmışdı. Bu baxımdan İrəvan, Dərələyəz, Ağbaba-Çıldır, Borçalı, Gəncəbasar regionlarında saz-söz ənənələrinin kifayət qədər tarixi əsası mövcud idi. Ona görə də Göycə məktəbinin, xüsusilə Aşiq Ələsgərin adı ilə bağlı ifa və yaradıcılıq üslubu, aşiq məktəbinə məxsus ölçü və tələblər bu ərazilərdə asanlıqla qəbul edildi, müvafiq aşiq mühitlərini formalaşdırdı. Naxçıvanda isə aşiq ənənələri ənənə və yüksələn istiqamətlərdə yayıldı, sabitləşib müstəqil mühit yaramadı bilmədi.

Göycə məktəbinin **Borçalı mühiti** isə geniş regional xüsusiyyətləri əhatə etdi, özündə Başkeçid, Qarayazı və Qaraçöp ərazilərində yayılmış yaradıcılıq ənənələrini birləşdirdi. Göycə məktəbinin peşəkar saz ifaçılığı bu mühitdə üstün mövqeyə keçdi. Kəlbəcər-Laçın ərazisində demək olar ki, heç bir dəyişikliyə uğramadan bütün sənətkarlıq imkanları ilə təkrarlandı. Bu mühit aşıqlarının repertuarı və ifaçılıq üslubu tarix boyunca Göycə aşıqlarından fərqlənməmişdir (12, s.175). Aşiq Şəmşinin yaradıcılığı bunu sonralar bir daha təsdiq etdi. Əgər bunun bir səbəbi region yaxınlığı ilə əlaqədar idisə, başqa mühüm səbəbi də ümumiyyətlə Aşiq Ələsgər ocağının Kəlbəcərlə əlaqəsi, aralarındakı qohumluq münasibətləri və yaradıcılıq üslublarının çarpazlaşmasıyla bağlıydı.

**Dərələyəz, İrəvan, Çıldır** mühitləri ilə bağlı son vaxtlarda aparılan araşdırmalar onların tarixi formalaşması, yüksəlişi, ayrın-ayrı aparıcı sənətkarları barədə ilkin məlumatları əldə etməyə imkan vermişdir (12, s.157-251). Lakin həmin mühitlərin müasir vəziyyəti, bir çoxunun məlum səbəblərlə bağlı süqutu, aşiq mühitinin sökülüb dağılması, Çıldır aşiq mühitinin tarixi taleyi-ikiyə parçalanması, Ağbaba-Qızılqoç, Gürcüstana qatılan Cavaxatiya bölgəsinin böyük bir hissəsində, eləcə də Çıldırın bu gün Şərqi Anadolu ərazisində yayılan aşiq ənənələrinin yük-

sələn, süqüt edən, ənənə taleyi Azərbaycan aşıq yaradıcılığının hələ öyrənilməmiş səhifələri olaraq qalmaqdadır.

Göycə aşıq məktəbi öz fəaliyyətini, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, artıq dayandırmışdır. Lakin bu gün Göycə mühitlərinin təsnifi davam etməkdə, qeyri-peşəkar informatorlarından, özünü «aşıq» adlandıran səriştəsiz adamlardan Göycə folklorunun «toplanması» davam edir. Bu informatorlar peşəkar folklor daşıyıcıları olmadığından məktəbin tarixi ənənələrini təhrif edirlər. Elə mühitlər var ki, bu gün tarixin səhnəsində qalmaqdadır, lakin onlara məxsus yaradıcılıq ənənələri yaşamaqdadır. Elə mühitlər də vardır ki, ənənələrinin təhrif edilib soldurulması onları milli yaddaşda unudurmuşdur. Bu gün Göycə aşıq yaradıcılığı ikinci təhlükə ilə üz-üzədir.

Aşıq məktəbinin geniş ərazilərdə yayılmış mühitlərindən biri də **Gəncəbasardır**. O, tarixən xalq yaradıcılığının geniş yayıldığı bir sıra regionlarda hətta islam dövrələrinin sındırılıb sıradan çıxara bilmədiyini ənənələri bu günün özündə davam etdirməsi ilə nəzəri cəlb edir. Şəmkir-Tovuz-Gədəbəy-Qazax-Ağstafa boyunca uzanıb gədən, Daşkəsəndən ötüb bütün Gəncə və Gəncəətrafı əraziləri əhatə edən Gəncəbasar aşıq mühitində saz-sözə rəğbət üstünlük təşkil edir.

Göycə aşıq ənənələrinin XIX əsrin ikinci yarısından həmin əraziyə yayılması buradakı potensial yaradıcılıq imkanlarını hərəkətə gətirmiş və geniş ərazini əhatə edən bir aşıq mühiti formalaşdırmışdır. Gəncəbasar mühitində yerli-regional xüsusiyyətlərlə yanaşı, Göycə və Şirvan məktəblərinin təsiri də özünü göstərir. Burada başlıca üslub yüksək məharətli fərdi saz ifaçılığı və aşıq şeri şəkillərindən istifadədir. **Borçalı** mühitində söz qoşmaq, şairlik ənənəsi geniş yer tutursa, burada saz ifaçılığı da üstünlük təşkil edir. Bu ərazidə aşıq sənəti ənənələrinin formalaşması zaman-zaman yüksəlişdə olan yaradıcılıq prosesinin

Gəncəbasar sənətindən gələn peşəkar ifa kompleksi – rəqs, şux hərəkətlər, saz-balaban müşahidəsi, bəzən də pantomim mizarlara məxsus ifa üslubu ilə tamamlanır. Burada yaşayanlar içərisində təriqət görüşləri, eləcə də islami dövrələr tarixən o qədər güclü olmamışdır.

Gəncəbasar aşıqlarının sənət məclislərində bir nəfəsə sürətli deyişmə və ya saz ifaçılığı ilə bağlı məharət nümayiş etdirmə tarixən yayılan ənənələrdəndir. Bunun Gəncəbasar mühitinə yayılması da tamamilə mümkün olan prosesdir, onun sufi görüşləri və ya təkkə-dərviş qaynaqları ilə əlaqəsi yoxdur.

Gəncəbasar mühiti dastançılıq baxımından o qədər geniş imkanlara malik deyildir. Lakin burada XIX əsrin ikinci yarısından poetik yaradıcılıq ənənələrinin yüksəlişi özünü göstərir. Bu aşıq mühitinin Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Əlixan, Aşıq Əkbər, Aşıq Mirzə Bayramov, Aşıq Avdı, Aşıq Cəlal, Aşıq İsfəndiyar, Mikayıl Azafı və onlarla başqa ustad sənətkarları aşıq şerinin forma və məzmunca yeni tarixi yüksəlişində, «Koroğlu» süjetinin, qaçaqçılıq dastanlarının yaranıb aşıq repertuarında yer tutmasında mühüm rol oynamışlar. Çağdaş mərhələ yeni ifaçı sənətkarlar nəslini yetirmişdir ki, onlar aşıq yaradıcılığını bu gün ləyaqətlə davam etdirməkdədirlər.

Bu aşıq mühitinə məxsus başqa xüsusiyyətlər də nəzərə çarpmaqdadır. Onlardan ikisi üzərində dayanmağa ehtiyac vardır. **Birincisi**, bu mühitin aşıq məktəbi funksiyalarını bəzən üzərinə götürmə halları müşahidə edilməkdədir. Borçalı mühitinin təsiri ilə burada da bəzən şairlik ənənələrinin güclənməsi, peşəkar saz ifaçılığının, xüsusilə Aşıq Ədalət və Aşıq Zakir Bayramovun təkrar olunmaz ifa üslubunun yaranması Gəncəbasar mühitinin məktəb səviyyəsinə yüksəlişinə əsas verir. Lakin məktəb funksiyasına məxsus bir sıra başqa ölçülərin, xüsusilə fərdi yaradıcılıq ənənələrinin formalaşması baxımından Gəncəbasar

mühiti hələ özünün yüksəliş mərhələsindədir. Belə bir prosesin hazırkı səviyyəsi onun özünə məxsus ifa və repertuar yaratmaq, daha dolğun ənənələr formalaşdırmaq imkanını gündəmdə saxlayır.

Gəncəbasar aşığı mühitində nəzərə çarpan ikinci xüsusiyyət onun özünün də mikromühitlərə və yaradıcılıq ocaqlarına ayrılması, onun ümumilikdə parçalanıb xırdalanma durumu ilə əlaqədardır. Mühitin müxtəlif ərazilərində aşığı yaradıcılığının inkişaf səviyyəsi bir-birindən xeyli fərqlidir. Məsələn, Tovuz ilə Gədəbəy, Kəlbəcər, yaxud Şəmkir, eləcə də Ağstafa ərazisində yayılan aşığı yaradıcılığı ənənələri həm mövzu, məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından bir-birindən müxtəlifliklərlə səciyyələnir. Fərqlər isə getdikcə artır, hər bir ərazidə fərdi yaradıcılıq üslubu formalaşır. Bu isə yeni-yeni xırda mühitlərin törəməsi üçün ilkin zəmin yaradır, Gəncəbasar aşığı mühitinin məktəbə çevrilmə imkanlarını azaldır.

Aşığı yaradıcılığı daim hərəkətdə, dinamikadadır. Cəmiyyətin həyatında baş verən proseslər, ictimai-siyasi faktorlar bu hərəkətin istiqamətlərini daim dəyişir və istiqamətləndirir. Bu aşığı mühitinin təkmilləşmədə, tərəqqi və dinamikada olması onun daxilində gedən yaradıcılıq proseslərinin yönümünün cəmiyyətin inkişafına uyğun səmtlənməsi ilə bağlıdır. Odur ki, Gəncəbasar aşığı mühitinin tarixi taleyini – məktəb səviyyəsinə yüksəlməsi və ya parçalanmasını onun özündə baş verən proseslər müəyyən edəcəkdir.

## QARABAĞ AŞIQ MÜHİTİ

Qarabağ aşığı mühitinin Göycə məktəbi tərkibində təsnif edilməsi son dərəcə şərti olub yalnız coğrafi ərazi göstəricisinə əsaslanır. O, həm tarixi mövqeyinə, həm yaradıcılıq ənənələri-

nin əhatə dairəsinə görə Göycə mühitindən xeyli fərqlənir. Onun törəmə zəminində Təbriz aşığı ənənələri əsas rol oynamışdır. Bu mühitin tarixi yüksəlişində Şirvan məktəbinin dəstəxəttinin nüfuzedici təsiri də inkaredilməzdir. Bəzi müşahidələr isə Göycədə tarixən aşığı ənənələrinin yayılmasında, müəyyən özəl ənənələrin formalaşmasında Qarabağ mühitinin təsirinin nəzərə çarpacaq dərəcədə mühüm olduğunu göstərməkdədir.

Uzun müddətdən bəri Azərbaycan aşığı yaradıcılığı ənənələri küll hahında araşdırılmamış, məktəb-mühit bölümü nəzərə alınmamışdır. Aşığı yaradıcılığı tarixi yüzilliklərin, yaxud həmin dövrlərdə yaşayan tək-tək şəxsiyyətlərin həyatı əsasında öyrənilmiş, ayrı-ayrı regionlarda onun inkişaf istiqaməti və meyillərinin açıqlanmasına demək olar ki, diqqət yetirilməmişdir. Bu isə eyni mülahizə və fərziyyələrin aşığı ədəbiyyatı tədqiqatlarında dönə-dönə təkrarlanmasına səbəb olmuşdur. Qaynaqlara kifayət qədər diqqət yetirilməməsi bəzi tədqiqatlarda hətta aşığın yaranma və formalaşma tarixini üç-dörd min il bundan əvvəllərdə axtarmağa təşəbbüslər göstərilməmişdi. Bu isə hər şeydən əvvəl oğuzların geniş ərazilərdə yayıhb özlərinə məxsus ifaçılıq-improvizatorçu institutları yaratması ənənələrinin diqqətdən kənar qalması ilə bilavasitə bağlı olmuşdur.

Ozan-aşığı ifaçılığı bu günkü ərazilərə birdən-birə gəlib çıxmamışdır. Cəmiyyətin həyatında baş verən hadisələrlə sıx bağlı şəkildə, ayrı-ayrı mənəvi-əxlaqi dəyərlər, o cümlədən islam və islam təriqəti dəyərləri yaranıb qəbul edildikcə, oğuzların yaşadığı ərazilərdə ifaçılıq institutları yayılma, formalaşma, təkamül mərhələsi keçirmişdir.

Ona görə də bu gün həmin regionlarda yayılan və yüksələn aşığı yaradıcılığının ilkin qaynaqlardan süzülüb gələn ənənələrlə yanaşı, ayrı-ayrılıqda, hər birinin özünəməxsus fərdi üslubu, yaradıcılıq fərqləri, sənətkarlıq dəyərləri əsasında öyrənmək

vacibdir. Bu istiqamətdə Qarabağ aşiq mühiti xüsusi maraq doğurur. Bir də ona görə ki, bu mühit hazırda da məlum səbəblərə görə öz fəaliyyətini dayandırmışdır. Fəaliyyətdə olduğu dövrlərdə onun daxilində mühüm yaradıcılıq prosesləri getmiş, aşiq musiqisi ilə muğamın çarpazlaşması, müəyyən dövrdə muğamın üstün mövqeyə keçib aşiq ənənələrini zəiflətməsi nəzərə çarpacaq dərəcədə olmuşdur.

Qarabağ aşiq mühitinin Göycə aşiq yaradıcılığına təsiri, Təbriz məktəbi ənənələrinin hələ XVI əsrin sonu XVII yüzilliklərdən başlayaraq burada özünü göstərməsi məlumdur. Bu isə şübhəsiz ki, Aşiq Qurbaninin Təbriz aşiq ənənələrini Qarabağ mühitinə gətirməsi, Qarabağın Təbriz məktəbinin daxil olan Qaradağ aşiq mühiti ilə tarixi əlaqələrinin bilavasitə təsiri ilə bağlı idi. Bütün bunlarla yanaşı, Qarabağ mühiti XVIII əsrdə Aşiq Valehin şəxsində yeni mərhələyə yüksəldi, özünəməxsus fərdi yaradıcılıq üslubunu formalaşdırdı. Qurbaninin Təbriz məktəbindən gətirdiyi ənənələr olduğu kimi qəbul edilmədi. Onlar Qarabağ mühitində yeni cilalanma mərhələsi keçib fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətləri ilə zənginləşdi. Özünün ilkin törənişində Aşiq Qurbani, Lələ kimi ustad sənətkarların üslubu əsasında fərdi yaradıcılıq istiqamətini formalaşdırdı.

Qarabağ aşiq şeri **Aşiq Valehin (1729-1822)** şəxsində özünün tarixi yüksəlişini yaşadı və demək olar ki, XVIII əsrin əvvəllərində şöhrətli Qarabağ aşiq mühiti yaxın və uzaq ellərdə tanınıb qəbul edildi. Bu mühitin formalaşmasını son vaxtlarda Aşiq Qurbaninin adı ilə bağlamağa daha çox meyl göstərilir. Lakin unutmamaq olmaz ki, Aşiq Qurbaninin ilk gənclik illərindən həyatı və yaradıcılığı Qaradağ-Təbriz yaradıcılığı ənənələri ilə bağlı olmuşdur. Ömrünün son illərində Q.Kazımovun axtarışlarına əsaslanıb Aşiq Qurbaninin Diri kəndinə qayıdıb gəldiyini təsdiqləmiş olsaq belə, bu, Qurbanini Qarabağ aşiq mühitinin

yaradıcısı kimi götürməyə kifayət qədər əsas vermir. Çünki Qurbani yuxarıda deyildiyi kimi, ilk öncə Qaradağ hüdudlarından çıxmışdı, onun bütün yaradıcılıq imkanları Qaradağ-Təbriz aşiq ənənələri üzərində köklənmişdi. Qurbaniyə Qarabağda birmənalı münasibət olmasa da, o bu mühitdə kifayət qədər tanınırdı, onun bir sənətkar kimi Qarabağ aşiq mühitində qabaqcıl ənənələrin yayılmasında rolu böyük idi. Qismən sonralar, xüsusilə Qurbaninin vəfatından sonra Qarabağda onun yaradıcılıq ənənələri özünün geniş intişarını tapdı. Aşiq Valehin bir sənətkar kimi formalaşmasında Qurbani ənənələri az rol oynamadı.

Aşiq Valeh Qarabağın şəfalı güşələrindən biri olan Abdal-Gülabhdə dünyaya gəlmiş, uzun ömr sürərək burada yaşamış, həmən kənddə də torpağa tapşırılmışdır. Onun ölüm tarixi baş daşında qeyd olunmuşdur: «Kərbəlayı Səfi ibn Məhəmməd. 1232-ci ildə (yeni tarixlə 1822-ci ildə – A.N.) vəfat etmişdir. Baş daşına isə belə bir bənd həkk edilmişdir:

«Valeh» ləqəbimdir, Səfidir adım,  
Allahı sevənlər budur muradım,  
Qəbrim yol kənarında irzillah,  
Hər görən desin bir qulfulallah».

Aşiqin qəbri Abdal-Gülablının Salam təpəsi qəbiristanındadır. Bura təpə üstü olduğuna görə görünür aşiq həmin yerdə dəfn olunmasını özü vəsiyyəət etmişdir. Aşiq Valchin doğum tarixi dürüst məlum deyildir, bir vücudnaməsinə istinadən onun yüz il yaşadığı ehtimal edilir:

Yüz yaşında oldum piri-natəvan,  
Gələnlə, gedənlə, qonşuya yaman (16, s.273).

Lakin o da məlumdur ki, vucudnamə avtobioqrafik göstərici deyil, aşiq şerinin şəkillərindən biridir. Adətən vucudnamələr orta və əhli yaşda yazılır, burada uzun ömr sürəcəyini güman edən sənətkarlar o dünyadakı həyatlarından da bəzən söz açırlar. Son dövrlərin araşdırmaları göstərir ki, Aşiq Valeh 89-90 yaş yaşamış, 1732-ci və ya 1733-cü ildə anadan olmuşdur (17, s.4). Başqa bir mənbəyə görə isə aşığın 1729-cu ildə anadan olduğu ehtimal edilir (18, s.3). Biz bu tarixi daha dürüst hesab edirik.

Aşiq Valehin şerləri hələ ötən əsrin əvvəllərində H.Qayıbov, F.Köçərli tərəfindən toplanılıb nəsr edilmişdir (16, s.273). Sonralar isə bu sahədə Ə.Axundovun, F.Mehdinin və başqalarının fəaliyyəti əhəmiyyətli olmuş, Aşiq Valehin şerləri, «Valeh və Zərnigar» dastanı toplanılıb nəsr edilmişdir. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, «Valeh və Zərnigar» avtobioqrafik dastanlar qrupuna daxildir. Dastanda Valehlə Zərnigar arasındakı deyişmə Valehin Zərnigarı məğlub edib onu Dərbənddən özü ilə Qarabağa gətirməsindən bəhs edilir. Buradakı poetik nümunələr, o cümlədən deyişmələr sonradan Aşiq Valehin şerləri kimi verilmişdir. Lakin bizə görə bu, həqiqətə uyğun deyildir. «Valeh və Zərnigar» dastanının üslubu, struktur tərkibi XIX əsrin ikinci yarısından o yana keçmir. Çox güman ki, dastan XIX əsrin sonralarına yaxın, bəlkə də XX əsrin əvvəllərində Qarabağ aşiq şeri ənənələrinə, eləcə də Aşiq Valehin irsinə bələd sənətkarlar tərəfindən yaradılmışdır. Dastan sənətkarlıqca XVII-XVIII əsrin dastançılıq tələbləri səviyyəsinə qalxa bilmir, onun sonrakı dövrlərdə yarandığı aydın nəzərə çarpır. Ola da bilər ki, «Valeh və Zərnigar» yaddaşda yaşayan kiçik bir süjet əsasında sonradan aşıqlar tərəfindən işlənmişdir.

Günümüze Aşiq Valehin bir sıra gəraylı, qoşma, müxəmməs, cahannamə, vucudnamə, deyişmə, mənzum məktub və

həcvləri gəlib çatmışdır. Bütün bu nümunələrdə Qarabağ mühitinə inəsub milli məişət, sənətkarın qabaqcıl dünyagörüşə malik olması, Şərq ədəbiyyatına və klassik irsə yaxından bələdliyi diqqəti cəlb edir.

Öz ustadı Aşiq Səmədi şerlərində dönə-dönə xatırlayan, ona ehtiram bildiren Aşiq Valeh incik düşdüyü din xadimlərinə, ədalətsiz idarəedicilərə də yeri gəldikcə münasibətini bildirir. Aşiq Valehin müasiri olduğu M.P.Vaqif yaradıcılığına rəğbəti böyükdür. Lakin «...M.P.Vaqifin müasiri olan sənətkarın şerlərində eşq və sevgi motivlərinə – gözəllərin tərənnümünə, al yanaqların, püstə dodaqların, sərv boyların, incə bellərin, qara tellərin təsvirinə az rast gəlinir – («Valeh və Zərnigar» dastanından şerlər istisna edilərsə). Onun şerlərində ictimai-siyasi motivlər, dünya, zaman, insan və s. haqqında fəlsəfi mühakimələr, haqsızlıq, ədalətsizlik əleyhinə etiraz, dindarların, mollaların tənqidi mühüm yer tutur (18, s.5). Elə buna görə də dövrün digər sənətkarlarında olduğu kimi, Aşiq Valehdə sufi, təkkə-dərviş görüşləri axtarmaq, aşiq yaradıcılığının həтта XVII-XVIII əsrlərdən sonrakı mərhələlərini həmən görüşlərlə bağlamaq əsassızdır. Aşiq Valehin bir çox şerri bizə təhriflərlə gəlib çıxsada onun coşğun lirikaya malik olması, dövrünün ən oynaq, ritimli şerinin yaradıcılarından biri kimi xalq arasında tanınması şübhəsizdir. Bu cəhətdən aşığın «Olum» dəraylısı təbii və yaddaqalandır:

Ay ana, bu bir cüt sonanın  
Hansına qurban mən olum?  
Süzgün baxıb can alınan,  
Hansına qurban mən olum?

Könül bağladım bir ada,  
Dərd tapdım həddən ziyada,  
Hər ikisi mələkzadə  
Hansına qurban mən olum?

Cüt dolaşan nazlı xanım,  
Xoş avazlı mehribanım.  
Valeh deyər, var bir canım,  
Hansına qurban mən olum?.. (18, s.17)

Aşığın sabaha ümidi nikbindir. O, insanları bir gün öz arzularına qovuşacağına inandırmağa çalışır. «Laləzar yurdların virana qalmasından, zülümkar insanların şah taxtında oturmamasından» perişan olmur, onların da bəxtinə qüdrətdən bir gün pay gələcəyinə dərin inam bəsləyir. Əslində Aşıq Valeh zəmanəyə, ədalətsizliklərə etirazını bildirir, ağır güzəranın keçib gedən olmasına ümid edərək xalqa təsəlli verir:

Könül gəl əl götür bu qəm-qüssədən,  
Sənin də yurdunda toy olar bir gün.  
Vaxt olar ötüşüb keçər bu dövrən,  
Fəslə bahar gələr, yay olar, bir gün!

Düşübdür dövrənin tubu borana,  
Laləzar çəmənlər qalib virana.  
Fəsil çönər, davar dönər arana,  
Buzlaqlar əriyib çay olar, bir gün!

Namərdlər alıbdır vaxtı araya,  
Zülümkar şah oğlu gəlib saraya,  
Hayqırma, harayın çatar haraya?  
Zalımlar evində vay olar bir gün!

Qəm yemə, a Valeh, olar bir zaman,  
Şənliyə bürünər bu çöl, bu orman,  
Bizim də elimiz olar çıraqban,  
Qüdrətdən qəlbinə pay olar bir gün (18, s.36).

Aşıq Valeh yaradıcılığında Qarabağ mühitinin bir sıra eybəcərlikləri tənqid olunur. Xüsusilə, din xadimlərinin ədalətsizliklərini, onların saza, sözə bəslədikləri düşmən münasibəti aşıq tez-tez qoşma və gəraylılarında hədəfə götürür.

Aşıq Valehin yaradıcılığı tam toplanmadığı kimi, onun həyata baxışlarını əks etdirən lirikası da hələ öz sirrini folklorşünaslığın üzünə kifayət qədər açmamışdır. Bu gün aşıq mühitində Aşıq Valehdən sonra yeni ənənələrin yarandığı, Qarabağın muğamın pərvəriş tapdığı sənət ocağına çevrildiyi, mühitin sənət qaynaqlarında baş verən, bir çox halda biri digərini üstələyən yaradıcılıq üslublarının tarixi çarpazlaşması hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır.

Şübhəsiz ki, mədəniyyətimizin tarixi üçün dəyərli qaynaqlardan olan Qarabağ aşıq mühitinin geniş arealda öyrənilməsinə bu gün ehtiyac duyulur. Çünki bu mühit bir tərəfdən mövcud ənənələr əsasında zənginləşməklə öz-özünü tanıtmış, digər tərəfdən Şirvan və Təbrizdə yayılmış aşıq ənənələrinin təkmilləşməsinə təsir göstərmişdir. Digər tərəfdən Qarabağın aşıq mühiti peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq ənənələrini muğam ifaçılığına güzəştə getmişdir. Bu, Azərbaycan mədəniyyəti tarixində xüsusi yeri olan Qarabağ aşıq mühitinin özünə məxsus spesifik xüsusiyyətidir.

Bu mühitin diqqəti çəkən başqa bir cəhəti də XIX əsrdən burada **qadın aşıq sənətkarlığının** yayılmasıdır. Bu ənənə XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində özünü Şirvan məktəbində göstərsə də o, öz mükəmməl yüksəlişini Qarabağ mühitində



tapmışdır. Qadın aşıqların bizə gəlib çıxan ilk nümayəndələrindən biri Ağabəyim ağa idi. O, Şuşada dünyaya göz açmışdı. Qarabağ xanı İbrahim xanın qızıdır. Tehrana Fətəli xana ərə verilmiş, ilk baxışda təmtəraqlı bir həyat sürmüşdür. Lakin Ağabəyim ağa daim qurbət dərdi çəkmiş, heç vaxt Qarabağı yaddan çıxarmamışdır. Müxtəlif illərdə «Ağabəyim» təxəllüsü ilə bayatılar, qoşmalar yazmış, onların bəzi nümunələrini vətənə də göndərə bilmişdi. Onun bayatılarının muğam üstündə oxunuşu bütün Azərbaycanda dillər əzbəri olmuşdur.

Mən aşiqəm, qara bax,  
Qara salxım, qara bağ.  
Tehran cənnətə dönsə  
Yaddan çıxmaz Qarabağ (17, s.32).

Ağabəyimin torpaq, vətən deyib haray qoparan şerhləri qadın aşiq poeziyasının yaranmasına, onun qurbət, övlad həsrəti, qardaş dərdi, zülm, ədalətsizliyin ərşə dayanması ilə bağlı fəryadları ümumilikdə qadın azadlığının yüksəlişinə mühüm təkan olmuşdur. Müxtəlif aşiq məktəblərində qadın aşiq poeziyasının meydana gəlməsinə və özünə məxsus bir yolla inkişaf etməsinə təsir göstərmişdir.

Qadın aşiq poeziyası ənənələrinin kamil yüksəliş yolu yenə Qarabağ aşiq mühitindən başlamışdır. Araz sahilə Maralyanda dünyaya göz açan Aşiq Pəri öz yaradıcılıq yüksəlişini Şuşada tapdı. Çox qısa bir müddətdə Q.Qasımzadənin dediyi kimi, Qarabağda şöhrətləndi və məşhur sənət adamlarının diqqətini cəlb etdi. Qarabağ şairləri ilə deyişmələrində fitri istedadı, coşğun təbə malik bir sənətkar olduğunu göstərdi. Aşiq Pəri öz məhəbbəti yolunda canını qurban verən, insan azadlığı və hüquqlarını aşiq poeziyasına gətirən ilk qadın sənətkarıdır. Uğursuz məhəbb-

bətindən qileyli Aşiq Pəri şeri ümumilikdə dünyanın ədalətsizliklərinə güclü etiraz motivləriylə zəngindir. Zəmanəsində haqq, ədalət axtaran, naşı əlindən fəryad qoparan sənətkarın həyatı kimi, yaradıcılığı da iztirab, həsrət, göz yaş motivlərindən azad deyildir:

Dad eylərəm, haray naşı əlindən,  
Yandı ciyər eşq atəşi əlindən.  
Mən nə deyim, gözüm yaş əlindən.  
Üzüşər sonalar, göllər oynadır. (20, s.19)

Aşiq Pəri ömrünün sonuna qədər aşiqinə qovuşmaq ümidini öz lirikasında həsrətlə yaşatdı. O, sevgilisinin ölümü ilə həyatının başa çatdığını, bu həsrətin ömür boyu onu gözüyaşlı qoyduğunu dərin bir kədərlə vəsf eləyirdi:

Bir dilbər pəriyə Pəri qan ağlar,  
Çəkilib sinəmə düyünlər, dağlar.  
Ölübdü bülbülüm, lal olub dağlar,  
Saralıb, savılıb güllər, ağlaram. (20, s.32)

Aşiq Pəri xalq poeziyasındakı etiraz mötəvələrində yeni təkan verdi, onu haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı güclü ittihama çevirdi. O, təkcə Qarabağ mühitində deyil, ümumiyyətlə Azərbaycan aşiq şerində qadın yaradıcılığı ənənəsinin genişlənməsinə səbəb oldu. Bu ənənə bu günün özündə də davam etdirilməkdədir. Narınc xatunun uzun illərdən bəri yaradıb davam etdirdiyi «Aşiq Pəri» məclisinin yüzə yaxın qadın sənətkarı dünyanın müxtəlif ölkələrində aşiq sənətinin gözəlliklərini nümayiş etdirir, Azərbaycanın saz-söz sənətini layiqincə təmsil edirlər.

Aşiq Pəri davamçılarının şöhrətlənməsi yeni ənənə deyildir. Bu hələ XIX əsrdən baş alıb gələn, müxtəlif dövrlərdə ayrı-ay-

rı aşiq mühitlərində Aşiq Bəsti, Aşiq Mahxanım, Aşiq Məhtab, Aşiq Qızıyətər, Aşiq Fatma, Aşiq Həmayıl, Aşiq Püstə, Aşiq Zeynəb və onlarla digər qadın aşığın sənət meydanında ad-san qazanmasına səbəb oldu. Bu ənənə Şirvan aşiq məktəbində, xüsusilə Şamaxı mühitində geniş yayıldı. Gəncəbasar mühitində Gülarə və Dilarə Azafli bacılarının şəxsində yeni-yeni istedadlı ifaçılar yetişdi.

Qadın aşiq yaradıcılığının bəzi tədqiqatçıların bir sıra yanlış mülahizələri bu sənət qolunun tarixi inkişafının müəyyənləşməsində müəyyən durğunluq yaratsa da həmin istiqamət folklorşünaslığın ümumilikdə diqqət mərkəzində qalmaqdadır. Görkəmli folklor toplayıcısı S.Paşayevin xidməti sahəsində Aşiq Bəstinin şerləri toplanıb işıq üzü gördü və onun yaradıcılığı barədə ətraflı tədqiqat aparıldı. (19, s.35).

Bəstinin taleyi də Aşiq Pərinin taleyi kimi uğursuz olmuşdur. Aşiq Bəsti bədahətən söz deyən, deyişdiyi aşıqları məğlub edən, böyük fitri istedadla malik sənətkar olmuşdur. Sevgilisi Əyyub nahaq işin qurbanı olmuşdur. Aşiq Bəsti bundan sonra heç kəsə könül verməmiş, sevgilisinin müqəddəs ruhunu şerində vəsf eləmiş, ömrünün sonuna qədər ilk məhəbbətini xatırlamışdır. Aşiq Bəsti illərlə ağlamaqdan kor olmuş, lakin buna baxmayaraq sazı yerə qoymamış, məclislərdən çəkilməmişdir. Aşiq Bəsti oynaq ritimli, kiçik ölçülü şerin mahir ustası olmuşdur:

Bir qəmli bülbüləm,  
Güllər inanmır.  
Məcnunsuz Leyliyəm,  
Ellər inanmır.

Göz yaşım sel olur,  
Göllər inanmır.

Bir qərib yolçuyam,  
Yollar inanmır.

Aşiq Bəsti mənəm,  
Ellər inanmır.  
Sinnim doxsan olub,  
İllər inanmır. (19, s.26)

Aşiq Bəsti yaradıcılığında həyat ziddiyyətlərinin qarşılaşdırılmasından yaradılan təzadların, füsunkar təbiət gözəlliklərinin tərənnümü güclüdür. Aşiq Bəsti şeri sənətkarlıq xüsusiyyətləri, sadəliyi, aydın və rəvanlığı ilə də seçilir.

Qarabağ mühitində yaranıb özünün inkişaf yolunu müəyyənləşdirən, başqa aşiq məktəblərində qadın aşiq yaradıcılığının forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından cilalanmasını istiqamətləndirən bu ənənə aşiq yaradıcılığında müstəqil bir istiqamət kimi öyrənilməkdədir.

Qarabağ aşiq mühiti sonrakı dövrlərdə Aşiq Valeh kimi sənətkarlar yetirə bilməsə də burada aşiq ocağının söndüyünü də söyləmək olmaz. Başqa mühitlərdən fərqli olaraq bu regionda aşiq sənətinin muğamla yeni çarpazlaşma prosesi baş vermiş, qüdrətli muğam sənətinin tarixi yüksəlişi fonunda aşiq yaradıcılığı arxa plana keçmişdir. Lakin aşiq mühiti pozulub sıradan çıxmamış, özünün süqutuna qədər əzəli ənənələrini yaşatmışdır. Bu mühüm yaradıcılıq prosesində Aşiq Xaspoladın, onun ətrafında cəmlənən ifaçı aşıqlar dəstəsinin – Aşiq Nəbi, Aşiq Məhəmməd və b. xüsusi əməyi olmuşdur.

Aşiq məktəbləri və mühitləri Azərbaycanda orta əsrlərdən başlayaraq zəngin şifahi mədəniyyətin yaranmasına xidmət etmiş, hər bir məktəb və mühit özünə məxsus ifaçılıq, improvizatorçuluq ənənələri və sənətkarlıq dəyərləri ilə bir-birindən

fərqlənmişdir. Bu gün orta əsr şifahi mədəniyyət tariximizi, aşiq poeziyasının XVII-XVIII əsrlərdəki intibahını öyrənmək üçün, aşiq məktəbləri və mühtiləri arasındakı ümumi və fərqli cəhətləri müəyyənləşdirməyə mühüm ehtiyac vardır.

### ƏDƏBİYYAT

1. Zərdabi H. Seçilmiş əsərləri, Bakı, 1960
2. İbrahimov M. Aşiq poeziyasında realizm. Bakı, 1966
3. Ələsgərov İslam. Aşiq Ələsgər və XIX əsr Göyçə aşıqları, namiz. dis. BDU-nun kitabxanası, Bakı, 1972
4. Məhərrəmov Ziyəddin. XX əsr Göyçə aşiq mühiti, Bakı, 1997
5. İsmayılov H. Göyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları, Bakı, 2002
6. Əlizadə Hümmət. El şairləri. Bakı, 1935
7. Göyçə folkloru antologiyası, Bakı, 1999
8. Miskin Abdal, Bakı, 2001
9. Göyçəyə folklor ekspedisiyasının materialları, 1976–79-cu illər (A.Nəbiyevin şəxsi arxivi, qovluq 3, s. 21-23)
10. Aşiq Alı, nəşrə hazırlayan H.Arif, Bakı, 1975
11. Sazlı-sözlü Göyçə, toplayıb tərtib edən və ön sözün müəllifi İslam Ələsgər, Bakı, 1999
12. Qasımlı Məhərrəm. Aşiq sənəti, Bakı, 1996
13. H.Əlizadə. Aşiq Ələsgər, Bakı, 1934; 1935
14. Aşiq Ələsgər, çapa hazırlayan İ.Ələsgərovdur, Bakı, 1999
15. Жирмунский В.М. Огузский героический эпос. М., 1962
16. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı 1992
17. A.Nəbiyev. Şuşa-Ağdam rayonlarına fərdi ekspedisiya materialları. «Aşiq Valleh» qovluğu, 1983, s. 4
18. Aşiq Valleh. Alçaqlı, ucah dağlar, Bakı, 1970

19. Lalə, Aşiq Bəstinin şerləri, toplayam və ön sözün müəllifi S.Paşayevdir. Bakı, 1970
20. Aşiq Pəri, Bakı, 1997
21. «Kitabi-Dədə Qorqud», Bakı, 2000

### AŞIQ YARADICILIĞININ ÜSLUB VƏ ŞƏKLI XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bədi təfəkkürdə yeni hadisə olan aşiq yaradıcılığının xalq içərisində geniş yayılmasının və sevilməsinin başlıca səbəblərindən biri də onun üslubu və şəkli gözəlliyi ilə bağlıdır. Özü-nün törəniş mərhələsində cəmiyyətdə o qədər də dəyərləndirilməyən, bir sıra hallarda aşağı təbəqənin, kiçik zümərənin üslubu hesab edilən xalq üslubu aşiq şerinin hələ yaranma və təkamül mərhələsində böyük poetik imkanlara malik olduğunu göstərdi. Ərəbdilli və farsdilli poeziyanın “Şahnamə”lər, “Xəmsə”lər yaradıb öz zərif və oynaq bəhrləri ilə dünyam heyran qoyduğu bir zamanda, xalq şeri üslubu böyük ədəbiyyatların üslubuna çevirilməmişdi. O, öz imkanlarını açıb hələ üzə çıxarmamışdı. Xalq şerinin zəncirvari şəkildə yaranıb yayılan bir-birindən gözəl forma, şəkil və tipləri hələ milli yaddaşda öz bəkirəliyini yaşamaqda idi. Azərbaycan dili inkişaf etdikcə, xalq arasında əsas danışılacaq dilinə, Yaxın və Orta Şərqdə işlək, anlaşılacaq dillərdən birinə çevrildikcə onun ifadə imkanları da artıb yüksəlirdi. Azərbaycan xalq şeri üslubunun yaranma tarixi ana dilimizin xalq arasında yayılıb üstün mövqeyə keçməsindən başlayır. Xalq şerindəki erkən lirik üslub aşiq şeri üslubunun sələfidir.

Şöhrətli yaradıcılıq ənənələrinə malik xalq poeziyası “çox qədimlərdən özünə məxsus bir yolla tarixə yoldaşlıq edib hadisə və faktları poetik vasitələr və üslublarla zəmanəmizə gətirib

çıxarmışdır” (1, s.221). Bu poetik vasitə və üslubların Azərbaycan xalq şerində özünə məxsus ritm yaradan vasitələri – alliterasiyası, affonansı, qafiyə, rədif və təkrarlar sistemi vardır. O, eyni zamanda vəzn ölçüsü, misra daxili bölgüsü, səs və söz kompleksləri ilə insanı valeh edir (2, s.17-19).

Bütün bu üslub gözəlliyi təbii ki, birdən-birə meydana çıxmamış, canlı xalq dili inkişaf edib yüksəldikcə o da tərəqqisini davam etdirmiş, əski dastanlardan, oğuz hekayətlərindən süzülərək üzü bəri gəlmiş, zaman-zaman lirik üslubun ölçü və qəliblərini yaratmışdır. Estetik düşüncənin bu böyük və mühüm hadisəsi bütün təfərrüatı ilə elm üçün açıqlanmadığı kimi, qədim oğuznamələrdə, o cümlədən “Kitabi-Dədə Qorqud”da epik üslubla lirik üslubun çarpazlaşmasının ümumi mənzərəsi də hələ dürüst və qəti nəticələrə gətirib çıxarmamışdır.

Ozandan aşığa keçidin ilkin mərhələsində milli repertuardakı boşluğun yerini lirik üslubun ayrı-ayrı azhecalı şəkilləri tutsa da, onlar yaranan boşluğu doldura bilmədi. Hətta yeddi hecalı şer silsiləsi də repertuardakı bütövlüyü bərpa etmək imkanına malik olmadı. Lirik üslubun daxilində güclü yaradıcılıq potensialı mövcud idi, müəyyən zaman hüdudunda o hərəkətə gəldi. Bu prosesə təsir edən başqa amillər də şübhəsiz ki, meydana çıxdı və həmin potensialı hərəkətə gətirdi. Həmin hərəkətverici qüvvə aşığ yaradıcılığının islam dəyərləri ilə əlaqədar meydana gəlməsi, böyük yaradana aşıqlıq sevdası ilə sıx vəhdətdəydi. Onun bir çox elementləri isə artıq epik ənənədə mövcud idi:

Yucalardan yucasan,  
Kimsə bilməz necəsən,  
Görklü tənri,  
Neçə cahillər səni

Göydə arar  
yerdə istər.  
Sən xub möminlər könlindəsen,  
Daim turan cəbbar tanrı  
Baqi qalan səttar tənri... (3, s.81)

Aşıq yaradıcılığı ilk öncə bu hazır qəlibləri qəbul etdi, qədim türk poetik tərkiblərinə əsaslandı, həmin poetik zəmində özünün yeni yaradıcılıq üslubunu formalaşdırıb onu davam etdirdi. Poetik üslubun ən böyük nailiyyəti qədim türk şeri vəzninə əsaslanması oldu. Bu son dərəcə mürəkkəb və çətin proses idi. Eyni zamanda poetik təfəkkürlə sıx bağlı olub xalq arasındakı erkən ənənələrə söykənirdi.

Poetik üslub Azərbaycan danışmaq dilinin bədii imkanlarına əsaslandı, ərəb-fars dillərinin güclü təzyiqli altında milli düşüncə materialına söykənən qüdrətli bir ifadə modeli yarada bildi. Bir sıra hallarda barmaq hesabı vəzn adlandırılaraq mahiyyəti kiçildilsə də bu vəzn milli mədəniyyətin xalq təfəkkürü ilə bağlı çox ağır bir tərəfini neçə yüz ildən bəri öz çiyində daşıya bildi. Zaman keçdikcə o, lirik üslubun xalq yaradıcılığı daşqlarını möhkəmlətdi, yeni-yeni ölçülər, şəkillər formalaşdırdı. İki hecadan başlayaraq 15-17 hecaya qədərli əhatə edən müxtəlif şəkillər yaratdı. Heca vəzninin çoxcəhətli yaradıcılığı heç də bütün qüdrət və əzəməti ilə bizə gəlib çatmadığı kimi, yarandığı əski dövrlər barədə məlumatları da bu günə yetirə bilmədi.

Bizə məlum olanı odur ki, heca vəznli şerin ilk mükəmməl nümunələri X-XI əsrlərdə xalq arasında bəlli idi (4, s.327-328). Yeddi və səkkiz hecalı şerlər isə daha qədimlərdən, bir sıra hallarda isə əski türk dastanları vasitəsilə bizə gəlib çatmışdı (4, s.321). Heca vəznli şeri türkü adlandırılan M.Kaşqari, bu

sözün “qoşmaq” məsdəri ilə bağlı olduğunu da göstərirdi (4, s.367). Türk xalqları içərisində bu gün heca sistemindən asılı olmayaraq bir çox şer şəkili “koşku”, “qoşqu”, “kuşik”, «quşqu» və başqa adlarla tanınır (5, s.160). Məsələn, özbək xalq poeziyasında onun səkkiz, on bir, on iki, on üç hecalı nümunələrinə də təsadüf edilir (5, s.167).

Azərbaycan xalq şerində isə bu qəlibin hələ XI-XII əsrlərdə müəyyən kamil formalarının olduğu ehtimal edilir. Çünki XIII-XIV əsrlərdə Yunis İmrənin, Molla Qasımın yaradıcılığı həmin formanın xalq şeri üçün yeni olmadığını göstərir. XIII-XIV əsrlərin ədəbi-bədii mənzərəsi belə ehtimalı təsdiqləyir ki, XI-XII əsrlər xalq şeri şəkilləri, eləcə də məhəbbət dastanları daxilində şer şəkillərinin yaranması üçün münbit zəmin olmuşdur.

Sözlərin tələfüz müxtəlifliyindən başlayaraq mənə çalarlarının ayrılmasına doğru irəliləyiş baş vermişdir. Cinas qafiyəyə əsaslanan yeddilik qəlibdən eyni məzmunlu, ölçülü səkkizlik və onbirlik forma (təcnis) törəmişdir. Şer şəkillərinin yaranması uzun zaman hüdudunu əhatə etmişdir. Yeni şəkillərdə ilahi gözəlliyin əsrarəngliyi, təbiət və insan gözəlliyi özünü əks etdirmişdir. Yeddi hecaya keçid bədii təfəkkürdə nə qədər böyük hadisə idisə, səkkizliyin yaranması şer şəkillərinin zəncirvari şəkildə törəməsinə şərtləndirdi.

XII-XIII əsrlərdə xalq şeri şəkilləri əsasında yeni bir yaradıcılıq sahəsinin əsası qoyuldu. Bu, aşiq şerinə fərqli formalar gətirməklə yanaşı, eyni zamanda onu yeni məzmun dəyərləri ilə zənginləşdirdi. Aşiq şeri şəkillərinin geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq mərhələsi başladı. Sonralar isə bu müxtəliflik tədqiqatçıların diqqətini cəlb etdi. Türk xalq şeri barədə F.Köprülünün, T.Kovalskinin, S.V.Steblevanın, F.Korşun və başqalarının araşdırmaları meydana çıxdı. Azərbaycanda da bu sahədə M.Cəfər, Ə.Mirəhmədov, A.Axundov, M.Əliyev, Ə.Eldarova

və başqaları dəyərli işlər gördülər. Amma bütün bunlarla yanaşı hələ də aşiq şerinin bir sıra şəkillərinin şəkli xüsusiyyəti, törəmə spesifikasi, janr göstəriciləri barədə bir sıra mülahizələrin dürüstləşdirilməsinə, janr, forma, şəkil və başqa xüsusiyyətlərin araşdırılmasına, aşiq şeri şəkilləri müxtəlifliyi və onu yaradan səbəblərin açıqlanmasına ehtiyac vardır.

Aşiq poeziyasının işlək şəkillərindən biri gəraylıdır.

**Gəraylı** səkkiz hecalı, üç, beş, yeddi, bəzən daha artıq bənddən ibarət olub adı və ya çarpaz qafiyələrə əsaslanan şer şəkili-dir. Onun qafiyə sistemi belədir - birinci bənddə misralar ya çarpaz qafiyələnir, ya da 1-3 sərbəst, 2-4-cü misralar həm qafiyə, sonrakı bəndlərin 1-2-3-cü misraları həm qafiyə, 4-cü misrası isə birinci bəndin sonuncu misrası ilə qafiyələnir. Sonuncu bəndə möhürbənd deyilir. Burada gərayhm söyləyənin adı verilir. Aşiq şerinin çoxşəkilli gözəlliyi və forma müxtəlifliyi qəraylıdan başlayır.

Onun etimologiyası barədə müxtəlif mülahizələr vardır (6, s.244-245). Ən dürüstü isə onun nəsl, tayfa adı ilə bağlı olmasıdır. Xalq şerinin şəkilləri hələ çox əvvəllərdən tayfalar içərisində yaranmışdır. Bu yaradıcılıq prosesində tək-tək ailələr, ailə üzvləri, eləcə də peşəkar ifaçılardan ibarət fərdlər iştirak etmişlər. Bir çox hallarda həmin ifaçı fərdlər düzdükləri, qoşduqları, icad etdikləri saz havalarına, poetik söz düsturlarına öz soy, nəsl, tayfa və yer adlarını, bəzən də öz ad və titullarını vermişlər. Bizcə, qəraylı poetik söz düsturunun tarixi-etimoloji kökündə də eyni hadisə dayanır.

Gəraylı xalq şerindən aşiq şerinə gəlmişdir. Poetik təfəkkürdə o, daha əvvəl yaranan şeri şəkillərindəndir. Aşiq poeziyasında onun ilk nümunələrinə XIII-XIV əsrlərdə yaşamış Molla Qasımın yaradılığında təsadüf olunur:

Müsabirdən güzar etdim,  
Əcayib mərdüman gördüm,  
Qaranlıq torpaq altında  
Yatır cismlə, can gördüm.

Yoluxdum bir günahkarə,  
Günahından üzü qarə,  
Mətəindən ziyan varə,  
Binayət peşiman gördüm.

Sınıq saxsı kimi başlar,  
Çürümüş ol qələm-qaşlar,  
Tökülmüş inci tək dişlər,  
Yanır pirü cavan gördüm.

Yumulmuş şol ala gözlər,  
Qiyamət yolunu gözlər.  
Hamı şirin-şəkər sözlər  
Dəhani bizəban gördüm.

Çürümüş şol gül əndamı,  
Tanımaz sübh ikən iqamı,  
Alıbdır çöhrəsin hamı  
İlan gördüm, sayan gördüm.

Kimi eyş ilə işrətdə,  
Kimi zövq ilə söhbətdə,  
Kimi rəng ilə möhnətdə,  
Qatı halın yaman gördüm.

Budur əhli sifətini,  
Bəyan etdin, sən ey Qasım!

Oturma yol qırağında  
Dəxi süpdür haman gördüm (7, s.135).

Bu, aşiq poeziyasında Molla Qasımın yaratdığı və bizə gəlib çatan ilk gəraylıdır. Sufi dünyagörüşlə bağlı sənətkar insanın son aqibətini xatırlamaqla onu dünya gözəlliklərini dərk etməyə, xeyrə, yaxşılığa çağırmaqla o dünyanın aqibətindən xəbərdar edir.

Gəraylı dünyanın gözəlliklərini, sevinc, izzirab və kədərini, insanın əhvali-rühiyyəsini, psixoloji dünyasını ifadə edən şer şəkillərindən olub aşiq şerində və dastan yaradılığında geniş yayılmışdır. Folklorşünaslıqda kəraylı şəkli barədə müxtəlif mülahizələr vardır (8, s.244).

Türk araşdırıcılara bəzən onu “qoşmanın daha əski variantı olan varsağı şəkli hesab edirlər” (9, s.200).

F.Köprülzadə isə on bir hecalı şeri də səkkizliklə qarışdırıb varsağı ilə təhlil edir (8, s.200).

Bir-birini bu kimi tokzib edən mülahizələr Azərbaycan folklorşünaslığında da özünü göstərir. Gəraylı şerinin müxtəlif şəkilləri vardır. Bəzən bu şəkillər formal əlamətlərə görə şişirdilir, bəzən də onların etimologiyası barədə uyğun olmayan mülahizələr eşidilir. Gəraylının aşağıdakı başlıca tipləri vardır.

**Təcnis gəraylı.** Təcnis gəraylı bu şəklə məxsus bütün xüsusiyyətləri özündə qoruyub saxlayır. 8 hecalı, üç, beş, bəzən yeddi bəndli ölüb 4+4 və ya 3+5, 5+3 daxili bölgüsünə əsaslanır. Gəraylı möhürbənd və ya tapşırma ilə tamamlanır. Azərbaycan aşiq şerində müxtəlif sənətkarlar tək-tək hallada bu tipə müraciət etmişlər.

Cinas qafiyəli bayatılarda olduğu kimi, təcnis gəraylılarda da formaca eyni, lakin müxtəlif məna ifadə edən sözlərdən istifadə olunur, məna məzmunu tamamlayır, cinas qafiyələr şerə xü-

susi bir bədii təravət gətirir. Məsələn, Aşıq Alının gəraylı təc-nisinin bir bəndində oxuyuruq:

Düşər bir gün Alı yada  
Rəva bilməz ram al yada,  
Ya qaib ol, ram ol, ya da  
Olsun qeyrət, ar azada (14, s.25).

**Cığalı gəraylı.** Aşıq şerinin az işlək şəklidir. Tək-tək aşıqların yaradıcılığında özünü göstərir. Burada gəraylı şəkli əsas götürülür, qafiyə və bölgü gəraylıda olduğu kimi təkrarlanır. Cığa misralar arasına girir, hərdən tək misradan, hərdən də iki misradan sonra verilir. Bəzən də üç misradan sonra cığa verilir, dördüncü misra ilə bənd tamamlanır. Məsələn, Aşıq Hüseyin Cavanda bu şəklə üstünlük verir:

Məhəbbət sarayı uçsa  
Qəlb alışar, dil vay eylər...  
Könül pərvaz edib uçsa,  
Gəzər yarını,  
Vəfadını,  
Öz didamı,  
Tapmasa bil, vay eylər.

Aşıq yarını görməsə,  
Siyah tellərini hörməsə,  
Açılan gülün dərməsə,  
Gül tökülər,  
Əğyar gülər.  
Bel bükülər  
Cığa ağlar, tel vay eylər.

Ovçu itirsə maralı,  
Kəsilər səbri, qəranı  
Gəzər düzü, gəzər yalı,  
Ürək yanar,  
Yarın anar,  
Dərdin qanar,  
Çəmən sızlar, cöl vay eylər. (11, s.44)

**Sallama gəraylı.** Bu şer şəkli ilk dəfə folklorşünas P.Əfəndiyev tərəfindən Molla Cümənin şerləri içərisindən aşkar edilmişdir. İlk baxışda P.Əfəndiyevin yazdığı kimi, sallama şəkli cığalı gəraylıya bənzəyir. Lakin diqqət yetirdikdə onlar arasında əsaslı fərqlər nəzərə çarpır. Başlıca fərq şəkli xüsusiyyətdədir. Bir çox gəraylılarda cığa bəndin sonunda gəlir, deyilən fikri tamamlayır, sonra isə onu cığa ilə bəzəyir. Molla Cümədə isə cığa dörd hecadan və dörd misradan ibarət olub sonuncu misra yerində işlənir, şerə gözəllik verməklə, mənaya yeni çalar gətirir, bənd isə aşıqı istəyə yetirən güclü bir nəqarat funksiyasını yerinə yetirir:

Sonalar köllərə cuma,  
Sözüm yetirdim tamama,  
Dost qoynuna Molla Cuma,  
Qolun salar,  
Qurban olar,  
Busə alar,  
Üz vay eylər!.. (6, s.244).

**Mürvəti gəraylı.** Gərayhının aşıq poeziyasında daha qədim tiplərindən bir mürvəti gəraylıdır. Bu nümunədə gəraylıya məxsus poetik struktur təhrif edilir. Yalnız səkkiz heca prinsipi, ikinci və dördüncü misraların pərakəndə qafirəsi saxlanılır. Gə-

raylı nəfəsçəkmədən, birnəfəsə söylənildiyindən bəzən ona nəfəşətməz də deyilir. Müxtəlif aşıqların yaradıcılığında özünü göstərir. Məsələn, həmənin şəkili Aşıq Bəstidə belə bir nümunəsinə rast gəlirik:

Söylə, loydənmi gəlirsən,  
Yollarına qurban olum!  
Ağcınqıldan gül dərdinmi,  
Əllərinə qurban olum!

Daşbulaqdan su içdinmi,  
Dillərinə qurban olum!  
Bəzənibmi Tamaqala  
Çöllərinə qurban olum!

Açıbmı Maralçiçəyi,  
Güllərinə qurban olum!  
Tərtərim qan-qan deyirmi,  
Sellərinə qurban olum!

Dağlara bahar gəlibmi  
İllərinə qurban olum! (11, s.71)

Göründüyü kimi, "qurban olum" xitabının müxtəlif misralarda təkrarı şerə gözəllik verir və yəni gəraylı tipinin özünəməxsus strukturunu formalaşdırır.

**Müxəmməs gəraylı.** Gəraylının maraqlı tiplərindən biri də müxəmməs gəraylıdır. Bu gəraylı şəkli nisbətən sonralar, on bir hecalı şer yarandıqdan, müxəmməs şəkli aşıq poeziyasında işlək mövqə qazandıqdan sonra müxəmməsin təsiri ilə meydana gəlmişdir. Poetik yaradıcılıqda yeddi hecalı şerin, xüsusilə daha çox əzizləmə mənası daşıyan layla və ağılardan nəqərat forma-

sından istifadə edilmişdir. Bir sıra hallarda gəraylının birinci bəndinə məxsus poetik struktur sındırılmış, sonrakı bəndlərin üç misrasından sonra nəqərat verilmişdir:

Gedin deyin xan çobana,  
Gəlməsin bu il Muğana,  
Muğan batıb nahaq qana,  
Apardı sellər Saranı,  
Bir ala gözlü balanı (11, s.45-46).

**Dildönməz gəraylı.** Gəraylı şəklinin maraqlı tiplərindən biri də dildönməz gəraylıdır. Mənşə etibarını ilə dildönməz gəraylı ilə dildönməz təcnişlər arasında müəyyən dərəcədə uyğun səslərdən istifadə yaxınlığı vardır. Lakin dildönməz gəraylı səs və söz komplekslərindən istifadənin daha əzəli forması kimi diqqəti cəlb edir və dildönməz təcnişin onun zəminində meydana çıxdığını söyləməyə əsas verir.

Aşıq şerində tək-tək ustad aşıqlar bu şəklə müraciət etmişdir. Məsələn, Aşıq Ələsgər yaradıcılığında onun kamil bir nümunəsinə rast gəlirik:

Əxi, biya, biya, bequ  
Bequ, biqof, ağa, bax, bax.  
Həyyi, həggü, hakim sənən,  
Həyyə bax, bu bağa bax, bax.

Gözüm sağı, sübh ayağı,  
Geyək ağı, gözək bağı,  
Hamı sevib bu sayağı,  
Qaymağa, həm yağa bax, bax.



Əziz ayə, müəmayə,  
Gərək sayə bu məvayə,  
Səbəb sənsən bu qovqayə  
Böyük Ağa, sağa, bax-bax (12, s.267).

Göründüyü kimi, bu gəraylıda ağızda dil heç bir tərəfə dönmür, ustad sənətkar səs və sözlərdən məharətlə istifadə etməklə xüsusi sənətkarlıq nümayiş etdirir.

Türk şerinin tədqiqatçıları səkkiz hecalı bu şer tipini geniş toplayıb nəşr etməklə yanaşı, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, onu varsağı, səmai, səkkizlik və b. adlar altında araşdırmalara cəlb etmişlər. Bu sahədə F.Köprülüzadə, P.N.Boratav, M.F.Qırzioğlu, E.Başgöz, H.Dizdaroğlu, A.Tərzibaşı, A.Axundov, M.Əliyev və başqaları dəyərli mülahizələr irəli sürmüşlər. Təbii ki, bunların bir qismi mübahisəli olduğu kimi, cyni zamanda gəraylının yeni-yeni şəkilləri barədə məlumatlarla da zəngindir. Aparılan müşahidələr gəraylının xalq arasında 20-yə qədər tipinin mövcud olduğunu göstərir. Onlar içərisində "Əliflam gəraylı", "Müxəmməs gəraylı", "Qaytarma gəraylı", "Dübeyti gəraylı" və başqalarını göstərə bilirik (6, s.145-160).

Azərbaycan aşiq şerində səkkiz hecalı poetik sistem şəkil müxtəlifliklər ilə yanaşı, özünəməxsus məna və məzmun gözəlliklərini ifadə etmək baxımından da təqdir olunmalıdır. Ən incə, köyrək hiss və duyğular, insanın daxili aləmi, onun psixoloji məqamlarının bütöv lövhələri bu şer şəklində poetik və obrazlı ifadəsini tapır. Məsələn, Nigarın övladsızlıq dərdsini əks etdirən gəraylıda olduğu kimi:

Necə baxım ev-çşiyə,  
Yaralı könlüm üşüyə,

Toz bürümüş boş beşiyə,  
Şirin layla çalan yoxdur (13, s.19).

Yaxud, məşuqənin, sevgilinin vəfasızlığını ifadə edən başqa bir nümunə də buna yaxşı misaldır:

Ay ağalar, ay qazılar,  
Yar yaman aldatdı məni.  
Əl atdım yar ətəyinə  
Yar, kənara atdı məni,

Tor atdım çeşmim gölünə,  
İlşdi sonam telinə,  
Düşdüm dilbilməz əlinə,  
Aldı, ucuz satdı məni.

Qurbanidi mənim adım,  
Adəm atadı bunyadım,  
Şeş atdım, çahar oynadım,  
Axır fələk uddu məni. (18, s.41)

Bu tipli gəraylıların coşğun qəlirəmanlıq, cəngavərlik və vətənsəvrlik duyğularını ifadə edən nümunələri də vardır. Bclə gəraylılarda yüksək döyüş ruhu özünü göstərir:

Haydu dəlilərim, haydu,  
Yeriyin düşmən üstünə  
Havadakı şahin kimi  
Tökülün al qan üstünə (13, s.140).

Gəraylılardakı estetik düşüncə milli kökdən və qaynaqlardan süzülüb əxlaqi dəyərə çevrilərək poetik düzümdə sıralanır.

Gəraylıda estetik gözəlliklərin əhatə dairəsi intəhasızdır. Onun bir çox digər mühüm məziyyətləri ilə yanaşı, daha bir dəyəri isə səkkiz hecadan on bir hecalı şerə keçidin zəminini – heca, qafiyə, rədif, eləcə də səs və söz sistemlərinə əsaslanan səkkiz və onbirlik şerin daxili strukturunu hazırlayıb ortaya qoymasındır.

Yeddi hecadan səkkizliyə adlama bədii təfəkkürdə nə qədər böyük hadisə idisə, səkkiz hecadan on birliyə keçid geniş düşüncə modelinin yaranması, bədii təfəkkür hüdudlarının genişlənməsi idi. On bir hecaşer bütöv hiss və duyğu məqamlarını daha geniş lövhələrdə dərk və ifadə etmək imkanı verdi. O, xalq şeri düzümündə özünü qoşma adı ilə tamtdı.

**Qoşma.** Qoşma, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, qoşmaq məsdərindən yaranmışdır. Xalq şeri şəkilləri sırasında M.Kaşqariyə inansaq, X-XI əsrlərdən xalq arasında işlək şəkillərdən olmuşdur. Şifahi dildə “qoşmaq”ın əski variantı olan “quşqu”, “qoşqu” daha qədimlərdən xalq arasında yayılmış, elə bu gün daşdığı mənanı ifadə etmişdir. “Qoşqu düzmək” bir az da mənfi mənada başa düşülən “quşqun quşmaq”la eyni kökdən törəmişdir. Qoşma bütün bunların təfəkkürdə modernləşmiş yeni formasıdır. Geniş bədii imkanlara, həyatı dərk və ifadə formalarının müxtəlifliyinə görə o, xalq şerində böyük ifadə imkanlarına malik olmuşdur. Aşıq yaradıcılığına da buradan keçmişdir.

Qoşmanın iki tipi mövcuddur. Kiçik fərqlər əsasında o, adi və çarpaz qafiyəli qoşmalara ayrılır. Gəraylıda olduğu kimi, adi qoşmanın birinci bəndinin 1-3-cü misraları sərbəst, 2-4-cü misraları həmqaafiyə, sonrakı bəndlərin 1-2-3-cü misraları həmqaafiyə, 4-cü misrası isə birinci bəndin sonuncu misrası ilə həmqaafiyə olur. Çarpaz qafiyəli qoşmada isə birinci bənd çarpaz qafiyələnir - yəni 1-3, 2-4-cü misralar həmqaafiyə olur. Sonrakı bəndlərin qafiyə sistemi isə adi qoşmada olduğu kimi təkrarla-

nr. Qoşma 11 hecadan, üç, beş, yeddi, on bir, on üç, bəzən də on yeddi bənddən ibarət olur.

Qoşmada insanın hiss və duyğuları yüksək bədii ifadəsini tapır, onun daxili aləmi, xarici görkəmi, təbiət gözəllikləri və s. vəsf olunur. Molla Qasımın, Qurbaninin, Abbas Tufarqanlıının, Aşıq Ələsgərin, Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin və b. sənətkarların yaradıcılığında çox işlənən şəkillərdən biridir. Aşıq yaradıcılığında onun kamil nümunələri vardır. Məsələn, Aşıq Ələsgərdə:

Ay ariflər, bu dünyanın üzündə,  
Təzəcə açılan güllər sevinsin.  
Bir əyri çalmalı, xumar gözlünün,  
Zülfünü dağdan yellər sevinsin.

Gəlsin bahar fəslə, açılısın yazlar,  
Göllərə tökülsün ağ quba qazlar.  
Bəyzadə oğlanlar, xanzadə qızlar  
Yar ilə danışan dillər sevinsin!

Qurbaniyəm, mən sevəyəm Narıncı,  
Yar-yar deyib oldum axır zarıncı.  
Almanı, heyvanı, narı, turuncu,  
Əl atıban dərən əllər sevinsin! (18, s.43)

Qoşma aşıq yaradıcılığında işlək şəkillərdən olub demək olar ki, ustad sənətkarların tez-tez müraciət etdiyi şəkillərdəndir. Onun Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında da kamil nümunələri vardır:

Ay camaat, gəlin tərif eləyim,  
Nə əcəb düşübdür yeri Dərbəndin.  
İskəndər əlilə olub bərqərar,  
Çəkilibdir bürcü-barı, Dərbəndin.

Gəlmiş idim, bu Dərbənddə qalmağa,  
Bir tülək tər lana əl uzatmağa,  
Düşməni öldürməyə, qisas almağa,  
Qoçaq olur igidləri Dərbəndin.

Dərbənd dedikləri, bağcadır, bağdır,  
Alt yanı dəryadır, üst yanı dağdır.  
Abbas deyər: əcəb meyəvli çağdır  
Xəstəyə şəfadır narı Dərbəndin (14, s.44)

Aşıq yaradıcılığında qoşma geniş və müxtəlif məzmun çevrəsini əhatə etmiş, onun imkanlarından istifadə edən sənətkarlar özlərinin mənəvi-əxlaqi, fəlsəfi-didaktik görüşlərini, öyüd, nəsihət və digər əxlaqi dəyərləri onun vasitəsilə geniş yaya bilmişlər.

Qoşma qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarında da istifadə edilən şer şəkillərindəndir. O, həm ana dilində yazan bir çox klassik şairlərin, həm də müasir şer yaradıcılarının tez-tez müraciət etdiyi şəkillərdəndir.

**Qoşmanın növləri.** Qoşma və onun növləri barədə folklorşünaslıqda müxtəlif mülahizələr vardır. Müəyyən araşdırıcılar qoşma prinsipi ilə yaranan bir sıra şəkilləri ustadnamə, vücudnamə, cahannamə, müsibətnamə və s. müstəqil şer şəklində hesab edirlər. Hətta ayrı-ayrı antologiyalara da onlar beləcə daxil edilir. Şekli xüsusiyyət etibarilə qoşmadan ancaq bəndlərinin sayı ilə fərqlənən bu nümunələrlə qoşma arasındakı uyğunluq və eyniliklər əsasən nəzərdən yayınır. Başqa qrup tədqiqatçılar isə belə hesab edirlər ki, qoşma məzmun cəhətdən də rəngarəng olub müxtəlif növlərə ayrılır. Ustadnamə, vücudnamə, cahannamə və s. qoşma strukturunu daşıyan on bir hecalı şer şəkilləri yalnız qoşmanın növləri hesab edilməlidir. Öz quruluşuna və

poetik sisteminə görə həmin nümunələr qoşmaya məxsus bütün xüsusiyyətləri əhatə edir. Fərq yalnız məzmununda və bəndlərin sayında nəzərə çarpır. Həm də bir sıra ustad aşıqların fəlsəfi-didaktik məzmunlu şerləri məhəbbət dastanlarının əvvəlində verildə o ustadnamə hesab edilir, aşıq şerləri içərisində isə qoşma kimi tanınır. Təbii ki, onlarda aşıq zamanına, dövrə, ictimai hadisələrə münasibəti, dünyagörüşü, qabaqcıl baxışları əks olunur. Bütün dəyərlər isə həmin poetik nümunələrdə məzmununda əksini tanır, qoşmaya məxsus əlamətlər formal olaraq qorunub saxlanılır. Ona görə də bu şer şəkillərini yalnız qoşmanın növləri hesab etmək mümkündür. Çünki onlar formaca qoşmadan yuxarıda deyildiyi kimi, yalnız bəndlərinin sayı ilə fərqlənir, başqa zahiri əlamət fərqi nəzərə çərmir. Əsas fərq isə məzmununda özünü göstərir. Elə buna görə də qoşma müxtəlif növlərə ayrılır. Qoşmaların bir növü kimi ən məşhuru ustadnamədir.

**Ustadnamə** ağsaqqal, böyük sözü, böyüyün nəsihəti, məsləhəti mənasında başa düşülməlidir. Adətən məhəbbət dastanlarının əvvəlində üç ustadnamə bir-birinin arxasınca verilir. Bu isə dastana forma yaraşığı verən, onu gözəlləşdirən, hadisəni tamaşaçıların, dinləyicinin, oxucunun diqqət mərkəzinə çəkən, bir az da dastanda baş verəcək əhvalatlardan qabaqcıdan üstüörtülü şəkildə soruq verən nümunələrdir. Dastanın əvvəlində verilən ustadnamələrin hər birində insan fəzilətlərindən, əxlaqi dəyərlərdən söz açıhr.

Ustadnamələr ictimai-fəlsəfi və didaktik şerlər əsasında formalaşır. Onlar deyildiyi kimi, ayrı-ayrılıqda aşıq yaradıcılığında müstəqil qoşmalar kimi yayılmışdır. Məsələn, Abbas Tufarqanlıın məşhur qoşmasına nəzər salmaq:

Ay həzərat, bir zamana gəlibdi,  
Ala qarğa şux tərənə bəyənmez .  
Oğullar atamı, qızlar ananı,  
Gəlinlər də qaynananı bəyənmez.

... Adam var, çölləri gəzər gənəhi  
Adam var, tanımaz gözəl allahı.  
Adam var ki, bilməz, o bismillahi,  
Adam var ki, yol-ərkanı bəyənmez.

Adam var, dolanar səhranı, düzü,  
Adam var döşürər, güli-nərgizi  
Adam var, geyməyə tapammas bezi,  
Adam var, al geyər, şalı bəyənmez.

Adam var, çox işlər, eylər irada,  
Adam var, yetə bilməz murada,  
Adam var ki, çörək tapmaz dünyada,  
Adam var, yağ yeyər, balı bəyənmez.

Adam var, dəstinə verəsən güllər  
Adam var, gözüne çəkəsən millər,  
Tufarqanlı Abbas başına küllər,  
Nə günə qalmısan, qarı bəyənmez (14, s.24).

Qoşmanın bütün poetik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən bu nümunələr məhəbbət dastanlarının əvvəlində verildə Ustadnamə kimi təqdim edilir, daha doğrusu, qoşma repertuarda Ustadnaməyə çevrilir.

Ustadnamələrin nəsillərin tərbiyəsində, milli-mənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanması, fəlsəfi-didaktik şerin xalq arasında yayılmasında böyük rolu olmuşdur. Bütün poetik quru-

luşu, qafiyə və bölgü sistemi ilə qoşmanın eyni olan Ustadnamə sonralar aşiq yaradıcılığında müstəqil şer şəkli kimi yayılmışdır.

**Vücutnamə.** Qoşma poetik sistemində əsaslanan, onun ölçülərində yaranan və qoşmanın tipi kimi tanınan şer şəkillərindən biri də vücutnamədir. Vücutnamələrdə insanın ana bətnindən başlayaraq ömrünün sonuna qədərki, bəzən də axirət dünyasındakı həyatının əsas əlamətləri özünü əks etdirir. Bu poetik modeldə də qoşmaya məxsus bütün ölçü və qəliblər gözlənilir. Bəndlərin sayı bəzən artıq olsa da, ümumi məzmununda bir ibrətə tamizlik nəzərə çarpır.

Azərbaycan aşiq poeziyasında bir sıra aşiqlərin yaradıcılığında vücutnamələrə təsadüf edilir. Onun ən kamil nümunəsinə Xaltanlı Tağmın yaradıcılığında rast gəlirik:

Abi-atəş, xak-baddan cəm oldu,  
Adəm dəryasından sorağa gəldim.  
Şərin biətindən, dinin şərtindən,  
Ana vücudunda yarpağa gəldim.

Haqq məni cələdi müfti-anaya,  
Güzar etdim qeyri-məhmanxanaya.  
Süzüldüm qətrədən, düşdüm araya,  
Ləpə çəkdi məni qırağa gəldim.

Qırx gün qaldı o qətrələr duruldu,  
İki qırxımda rəngim təqayür oldu.  
Üç qırxımda mənə mələk buyruldu,  
Dörd qırxda qan idim qaltağa gəldim.

Beş qırxa yetəndə verildi camım,  
Damar, sümük, ilik, ətdi üryanım.  
Altı qırxda zühur etdi sübhanım,  
Yeddi qırxda kökdən budağa gəldim.

Köçüb o mənzildən gəldim fənaya,  
Mənə ad qoyuban tutdular dayə.  
Düşdüm nanu-nəmək abi-həvaya,  
Gəzib əldən-ələ, qucağa gəldim.

Bir yaşında məni hamı eşitdi,  
İki yaşda cismim, özüm bərkidim.  
Üç yaşında ətım, sümüyüm bitdi,  
Dörd yaşında qalxıb ayağa gəldim.

... On doqquz yaşında söylədim, dindim,  
İyirmi yaşında riyadan döndüm.  
Otuz tamam oldu, hünərə mindim,  
Qisasım kimdə var, almağa gəldim.

Qırx yaşma yetcək qazandım nanı,  
Saxlayıban təmin etdim mehmanı.  
Əlli yaşda endim bir pilləkani,  
Düşüb gün-gündən aşağı gəldim.

Altmışda sinisalım bitirdim,  
Saqqalım ağardı, sözüm itirdim.  
Yetmiş yetəndə əsa götürdüm,  
Söykəyib özümü dayağa gəldim.

Səksən yaşmdasa belim varmadı,  
Laxlayıb ağızımda dişim qalmadı.  
Doxsana yetəndə gözüm görmədi,  
Qapını tapmadım, ocağa gəldim... (15, s.139-140).

Xalq içərisində vücudnamələr ustad aşıqların adı ilə bağlı söylənmişdir. Abbas Tufarqanlımın, Aşiq Valehin, Molla Cümənin və başqalarının da yadda qalan vücudnamələri vardır.

Qoşmanın ölçü və qəlibləri əsasında yaranan başqa bir şerşəklilik isə cahannamədir. **Cahannamələr** şöhrətli aşıqlar tərəfindən yaradılır, bir ölkənin, obanın, mahalın tarixinə, yaxud obanın, ölkənin həyatında baş verən mühüm tarixi hadisənin, faktın xatırlanmasına, dəyərləndirilməsinə, həmən dövrdə ölkədə tərəqqinin, dolanacağı gedişinə və s. həsr olunur. Cahannamələrdə aşıqların baş vermiş bütün bu hadisələrə, eyni zamanda vəsf elədiyi ölkə, oba, mahal və geniş mənada dünya kimi götürülən böyük anlayışlara müstəqil münasibəti ifadə edilir. Aşiq Ələsgərin, Molla Cümənin yaradıcılığında cahannamələrə təsadüf edilir. Cahannamənin hərfi mənada və geniş məzmununda yaxşı nümunələri isə Xaltanlı Tağmın yaradıcılığında diqqəti çəkir. Onun "Dünya", "Dünya haqqında", "Dünyanın" tərifləri və "Cənnətməkan Quba" adlı beş cahannaməsi məlumdur. Onlardan ikisini folklorşünas A.Mirzə "Dünyanın tərifləri" adı altında nəşr etmişdir. Həmin nümunələrdən birinə nəzər salaq:

Necə vilayətin mədhi dilimdə,  
Əvvəli Həştərxan, məşhuri-cahan...  
Cahanda məşhurdur Şuşanın mülkü,  
Yük tutur bəzircan, işləyir karvan.

Gülşəni seyr edən çəkməz əndişə,  
Aynəbənd evləri tamamen şüşə,  
Qumuq, Qaytaq, Ağbil, bir də Ağuşə,  
Axtayla Dağıstan, həm Tabasaran.

Tabasaranın çöhrəsi gur bazarı,  
Dəmirqapı Dərbənd dərya kənarı.  
Qudyalın qalası onunla yarı,  
Bakıdır mədəni daşıyır Şirvan.

Şirvanın şöhrəti, şirin dili var,  
Şəkinin mancılıq mədaxili var,  
Salyanın aləmə bəlii Kürü var,  
Suda sənə qurur, ilişir heyvan.

İlişir heyvanın əzilir başı,  
Hər yerdə sayılır Gəncənin daşı.  
Qarabağın çayı, çörəyi, aşı,  
Zübtədün əyan, gələndə mehman (15, s. 115-116).

Aşıq yaradıcılığında qoşmanın bütün bu kimi növləri ilə yanaşı, müxtəlif tipləri də vardır. Onlar içərisində qoşayarpaq qoşmanı, ayaqlı qoşmanı (buna qoşma-müstəzad da deyilir), təkrar misralı qoşmam, dodaqdəyməz qoşmam və başqalarını misal göstərmək olar.

**Qoşayarpaq qoşmaya** aşıq şerində az-az hallarda təsadüf edilir. Onun başlıca xüsusiyyəti hər bir misranın öz daxilində qafiyələnməsi, çoşğun poetik sistem yaratmasıdır. Məsələn, Aşıq Rəcəbin bir qoşması buna misaldır:

Bir əli sazlığın, şirin sözlünün,  
Bir xoş avazlığın, gülər üzünün,  
Bir quba qazlığın, ala gözlünün  
Bir fitnə-fetlmin dağı məndədir (14, s. 29).

Göründüyü kimi, burada hər misranı öz daxilində ikiye ayıraraq parçalamaq da olur. Tək-tək təsadüf olunan bu şəkil isə qoşmaya xüsusi gözəllik verir.

Qoşma şəklinin maraqlı bir tipi də **ayaqlı qoşmadır**. Ayaqlı qoşmada hər bəndin sonunda ayaq gəlir. Məsələn, Xəstə Qasımın ayaqlı qoşmasının nümunəsi belədir:

İki dərya xoş görünür gözümə,  
İki qırx dörd gəlməz ərin dizinə,  
Xəstə Qasım, bu şerinə, sözüne  
Qazı, molla, müctəhidlər qaldı mat,  
Tapmada kəlmət (16, s. 17).

Təkrar misralı qoşmalarda əvvəldə deyilən misralarda biri, yaxud qoşmanın iki misrasından sonra arada gələn kiçik ölçülü bəndlərdə eyni misra təkrar olunur. Məsələn, Molla Cümədə belədir:

Dostluğun billəm,  
Sən bizə gəlsən,  
Dərdindən ölləm  
Sən bir gəlsən.

Ağlayıb gülləm,  
Göz yaşım silləm,  
Qurban kəsilləm  
Sən bizə gəlsən (17, s. 23).

**Dodaqdəyməz qoşmada** isə dodaqlanan samitlər – b, p, m iştrak etmir. Xaltanlı Taqı, Aşıq Alı, Aşıq Məhəmməd, Aşıq Şakirin və Mirzə Bilalın yaradıcılığında ona təsadüf edilir.

Yetişçəyin nazlı yarın yanına,  
İstəyir ki, qatsın qanm qamna.  
Naşı səyyad gəlsə tərhan yanına,  
Tez çəşar xəyalı ha gələ-gələ (14, s. 49).

Qoşma şer şəkili haqqında türk xalqları içərisində tədqiqat işləri aparılmış, onun müxtəlif şekillərinin ayrı-ayrı adlar altında müxtəlif xalqlarda geniş yayıldığı göstərilmişdir. Bu baxımdan Ə.Abidin

tədqiqatları öz ilkinliyi və nəzəri səviyyəsi ilə diqqəti cəlb edir (6, s. 57-58). Sonralar da bu istiqamətli araşdırmalar davam etdirilmişdir. Ə.Mirəhmədov, Ə.Eldarova, F.Qasımzadə, P.Əfəndiyev, M.Həkimov, M.İracoğlu və başqaları bu barədə müxtəlif fikirlər söyləmişlər.

Türk təriqatçılarından F.Körpülzadənin, R.Aaratm, rus şərqşünaslarından V.M.Jirmunski, T.Kovalski, İ.V.Stebleva və başqaları qoşma şer şəkli, onun yaranması və yayılması barədə maraqlı mülahizələr irəli sürmüşlər (2, s.117-132).

Qoşma şer şəkillinin daha bir neçə müxtəlif tipi barədə mülahizələr də ortadadır qoşma-şerqi, qoşma-türkü, zəncirbənd (cığalı qoşma) (buna Heydəri qoşma da deyilir), «hərif üstü qoşma» və s.

Aşiq şerində bu şəklin geniş imkanlara malik olması ilə yanaşı, onun aşiq repertuarında daim aparıcı mövqe tutduğu, müxtəlif aşıqların tez-tez bu şəkildən istifadə etdikləri də məlumdur.

Qoşma əsasında şifahi poeziyamızda 50-dən artıq şer növü, şəkli, tipi yaralmışdır ki, bu da onun geniş poetik imkanlara malik olduğunu, xalq şerinin bədii-poetik və sənətkarlıq cəhətdən yeni mərhələyə yüksəlməsində həlledici rol oynadığını göstərir.

Aşiq poeziyasında qoşma əsasında yaranan şəkillərdən biri də təcnisdir.

**Təcnis şer şəkili.** Təcnis XIII-XIV əsrlərdən aşiq şeri şekilləri içərisində özünü göstərir. Təkcə Molla Qasımın, Yunis İmrənin yaradıcılığında bu şəklin özünü müstəqil və yetkin forma kimi əks etdirməsi belə bir həqiqəti təsdiqləyir ki, aşiq yaradıcılığının hələ ilk mərhələsində – XI-XII əsrlərdə şer şekilləri, o cümlədən qoşma və onun geniş yayılmış təcnis şəkli mövcud olmuş, özünün ilkin inkişaf mərhələsini keçirmişdir.

Bir sıra türk tədqiqatçıları, o cümlədən F.Körpülzadənin «türk saz şairləri» hesab etdiyi sənətkarların bir çoxu xalq şeri şekillərindən hələ XI-XII əsrlərdə istifadə etmişlər. Bu dövrdə aşiq şeri xalq şeri ənənəsi əsasında formalaşma, onun bir sıra xüsusiyyətlərini və ənənələrini qəbul etmək yolu ilə inkişaf edib yüksəlməyə başlamışdı. Onunla bağlı tədqiqatlarda mübahisə doğuran problemlərdən biri xalq şeri üslubunda düzüb-qoşan sənətkarlarla aşiq arasında bir uçrum yaradılmasıdır. Elə bu səbəbdən də aşiq yaradıcılığının tarixi XIII əsrdən deyil, XVI əsrdən götürülmüşdür. O da düşündürücüdür ki, XVIII-XIX əsrlərdə Şirvanda xalq şeri üslubunda yazıb yaradan sənətkarlar aşiq yaradıcılığı ənənəsi ilə bağlanır, anıma XIII-XIV əsrlərdə söz qoşub düzən Yunis İmrə bu yaradıcılıq çevrəsinə bir sıra hallarda daxil edilmir. Əslində o, yaşadığı dövrdə xalq şerini təkcə forma və məzmun baxımından yeniləşdirmədi, onu türk dilinin ifadə imkanları fəvqünə yüksəltdi, geniş bir yaradıcılıq üslubunun əsasını qoydu.

Yunis İmrə bu sahədə ayrıca bir məktəb yaratdı, xalq şerinin mükəmməl formaları onun poeziyasında özünün yüksək zirvəsinə qalxdı, poetik kamilliyə yetdi. Aşiqliklə aşıqlıq qovşağında çarpazlaşma mərhələsi keçən aşiq yaradıcılığının söykəndiyi mühüm qaynaqlardan biri də Yunis İmrənin istifadə etdiyi ənənələr idi. Folklorşünas İ.Abbasov XII-XIV əsrlərdə xalq şeri üslubunda yazıb-yaradan sənətkarlardan bəhs edərkən öləri şəkildə bu məsələyə toxunur: «Bu sənətkarlar xalq şerinin nümayəndələri olsalar da onları aşiq ədəbiyyatından ayırmaq mümkün deyildir». Bu, çox dəqiq müşahidə idi. Təəssüf ki, sonralar dövrün tədqiqatçıları aşiq poeziyasının gencisi ilə bağlı məsələlərin öyrənilməsində həmin vacib məsələyə diqqət yetirməmişlər.

Şifahi yaradıcılıq qaynaqları içərisində XI-XIII əsrlərdə xalq şeri üslubunda yaranan şerlər ilkin qaynaqlar olmuş, əslində elə aşiq yaradıcılığının yaranmasında onlar fəal iştirak etmiş və ozan sənəti ənənələrinin yeni şəkildə rekonstruksiyasını şərtləndirmişlər. Yazılı ədəbiyyatda İ.Həsənoğlu, Q.Bürhanəddinin anadilli şerin əsasını qoymasına mühüm təsir göstərən xalq şeri eyni zamanda XI-XIII əsrlərdə aşiq yaradıcılığının bünövrə daşını müəyyənləşdirmişdir. Bu gün zaman-zaman inkişaf edib yüksələn, yeni-yeni şəkilləri törəyən aşiq şeri bizə belə bir uzun zaman həddində gəlib çatmışdır. Əsrlərlə ölçülən bu zaman həddi aşiq şeri şəkillərini mükəmməl formaya salmış, onların qüdrətli yaradıcılıq ənənələrini şərtləndirmişdir.

Şifahi dildə on bir hecalı şerin təcnis forması hələ orta əsrlərdən başlayaraq işlək qəlibə düşmüşdür. Mürəkkəb qafiyə sisteminə əsaslanan təcnisin silsilə şəkilləri yaranmışdır. Tədqiqatçılar təcnisi bəzən müstəqil növ və ya müstəqil şer şəkli hesab edirlər. Bu isə bir sıra hallarda onun qoşma mənşəli xüsusiyyətlərinin diqqətdən kənar qalmasına gətirib çıxarır. Təcnisin on bir hecalılıq, misradaxili bölgü, rədiflərdən istifadə yolu ilə mənanı şiddətləndirmək və s. kimi qoşmaya məxsus xüsusiyyətləri nəzərdən qaçırırlar. Əslində, təcnis qoşmanın cinas qafiyələr əsasında yaranan bir növidir. Ona görə də təcnisə müstəqil şer şəkli kimi deyil, qoşmanın cinas qafiyəli növü kimi yanaşmaq, onun şəkli gözəlliklərinin hər birinin poetik özünəməxsusluqlarını öyrənmək gərəkdir.

Təcnis oxşar səs və söz komplekslərindən qurulan poetik sistemdir. O, həm Azərbaycan dilinin zəngin səs sistemində əsaslanan böyük poetik imkanlarından, həm də cinas sözlərin zəngin məna çalarlarından xəbər verir. Təcnisin gözəlliyi təkcə onun cinas qafiyələrində deyil, eyni zamanda misra daxilində uzun və qısa pauzalarında, təkrir və rədiflərində, oxşar səs və

söz komplekslərində, həqiqətlərlə ziddiyyətlərin, müəyyənliklərlə qeyri-müəyyənliklərinin qarşılaşdırmasındadır. Məsələn, Aşiq Ələsgərin bir təcnisi bu baxımdan nəzəri daha çox cəlb edir:

El yeridi, yalnız qaldın səhrada  
Çək əstərin, çal çatığın çata-çat.  
Hərcayılar səni saldı irəğa –,  
Həsret əlin yar əlinə çata-çat.

Qışda dağlar al geyinər, yaz qara,  
Sağ dəstinlə ağ kağıza yaz qara.  
Əsər yellər, qəhr eyləyər yaz qara,  
Daşar çaylar, gələr daşlar çata-çat.

Ələsgərin xəddi çıxdı çal indi,  
«He»yi «ye»yə, «dal»ı «re»yə çal indi.  
Hərcayının kəlləsindən çal indi  
Çal çəngəlin, çək ciyərin çata-çat (12, s. 180).

Burada insanı valeh edən təkcə cinas qafiyələrdən, səs və söz komplekslərindən yaranan məna gözəlliyi deyil, həm də təbiətin rənglərinin, təzadları, müəyyənlik və qeyri-müəyyənliklərinin insanın ruhunu oxşamasıdır. Aşiq Ələsgər qüdrətli bir sənətkar kimi yaratdığı poeziyaya həyatın özünü gətirir, onu insan gözü qarşısında canlandırır, insanın taleyi ilə bağlayır, oxşar səs və söz gözəlliklərinin simfoniyasını yaratmaqla öz dinləyicisinin psixikasına təsir göstərir, onu tərənnüm etdiyi gözəlliyin ağışına alır, təbiətin füsankar mənzərəsində insanın ulvi duyğularını görür, bu duyğuları təbiət gözəllikləri kontekstində vəsf eləyir:

Qeyz eyləyər, çən çəkilər dağlara,  
Qəhrindən elləri ay eylər qıj-qıj.



Qarşı gəlsə həsrət çəkən yar, yara  
Ağlı çaşar, qəlbi ay eylər qij-qij (12, s. 179).

Təcnis ustad sənətkarlara ayrı-ayrı həyat lövhələrinin adı insan gözünün seçmədiyi məqamlarını, anlarını, həyat hadisələri və faktlarını mənalandırır açmağa, gözəgörünməz gözəllikləri adiləşdirməyə imkan verən şer şəkli. Burada sənətkar təbiət hadisələrindən tutmuş, insan qəlbinin ən kövrək duyğularını kamalının qüdrətinə və ilhamının zövqünə tabe edə bilər, insanın kölə, hüquqsuz həyatının özünü mənalandırır, yer üzünün əşrəfi, bütün gözəlliklərin yaradıcısı ulu tanrının ən böyük əsəri olan insanın taleyini göz önünə gətirir, onu yüksək dəyərləndirir. Qurbani bu gözəlliyi bütün bədii çalarlarında duyur və belə ifadə edir:

Başına döndüyüm, ay qəşəng pəri,  
Adətdir, dərərlər yaz bənövşəni.  
Ağ nazik əlinlə bir dəstə bağla,  
Tər buxaq altından düz bənövşəni.

Tanrı səni xoş camala yetirmiş,  
Səni görən aşıq əqlin itirmiş.  
Mələklərmi dərmiş, göydən getirmiş,  
Heyf ki, dəriblər az bənövşəni.

Qurbani deyir: könlüm bundan sayrıdır,  
Nə etmişəm, yarım məndən ayrırıdır?  
Ayrılıqımı çəkib boynu əyridir,  
Heç yerdə görmədim, düz bənövşəni (18, s. 59).

Təbiətlə insan taleyinin bundan qüdrətli qarşılışdırılması mümkün deyildir. Qurbani insanın dərdi, həsrəti, kədəri ilə təbiətin gözəlliyini yan-yana qoyur, bənövşəni insaniləşdirir,

onunla həmdərd olduğunu dünyaya car edir. Demək, bəzən təcnis haqqında irəli sürülən birtərəfli fikirlərlə razılaşmaq mümkün olmur ki, təcnis şerdə yalnız söz oyunu, oxşar səs və söz gözəlliklərinin xaotik rəngarəngliyidir. Əksinə, təcnisin oxşar səs və söz komplekslərinin məcmuunda dərin məzmun, mənə, estetik gözəlliklər mənzərəsi yaradan, insan qəlbinə gözəlliklər və zərif duyğular təlqin eləyən bir şəkil olması nəzəri daha çox cəlb edir. Həm də bu gözəlliklər təcnisin tək bir formasında deyil, zəncirvari şəkildə yayılıb aşıq şerinə səpələnən bir-birindən oynaq, ahəngli, ritimli şəkillərini əhatə edir. Aşıq yaradıcılığında isə onların sayı iyirmidən artıqdır. Bunlar içərisində aşağıdakı şəkillərə daha tez-tez təsadüf edilir.

**Dodaqdəyməz təcnislər.** Təcnisin bu tipi dodaqlanmayan b-p-m samitlərinin iştirakı olmadan yaranır. Tək-tək aşıqlar həmin şəkildən istifadə etmişlər. Dodaqdəyməz təcnisin ən yaxşı nümunələrini Aşıq Ələsgər yaratmışdır. Onun «A yağa-yağa», «Ay eylər qij-qij», «Çata-çat», «Narın üz», «Sini-sin» kimi dodaqdəyməz təcnisləri vardır. Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı da bu şerinin bir neçə nümunəsini yaratmışdır. Dodaqdəyməz təcnislər də onun başqa tipləri kimi, aşığa sözün bədii imkanlarından istifadə etməklə öz məharətini nümayiş etdirmək imkanı verir. Onun sənətkarlıq səviyyəsini müəyyən edir:

Gəldi yaz ayları, həsrət çəkər xak,  
Deyər: - Neysan gələ a yağa-yağa.  
Lənət şeytana – de, şər işdən əl çək,  
Şeytan səni salar ayaq-ayağa.

Səyyad deryalarda alar cəng ələ,  
Həsrət çəkər: çiskin gələ, çən gələ,

Əzayıl sinəni çəkər çəngələ,  
Qəssab qəşş eləyər, ay ağa, ağa.

Keçən zəncər gər erkəkdi, gər dişi,  
Dəllək çağır, çəkdirəsən gər dişi!  
Qəzanın qədəri, çərxin gər dişi,  
Sərsəri tez salar ayağa, ayağa.

Ələsgərdən çəkilirsən o yana,  
Gizlin sirrini nahaq saldın əyana.  
Çırağın ki, ilahidən a yana,  
Ehtiyacın nədi a yağa, yağa!? (12, s. 178).

Aşıq şerində sənətkarlıq nümunəsi kimi nümayiş etdirilən dodaqdəyməz tənisi bir çox aşıqların apardıqları məclislərdə daim böyük maraqla qarşılanmışdır. Müxtəlif səslərin iştirak etmədiyi, yaxud ancaq ayrı-ayrı səslər üstə qurulan tənislər dilin ecəzkar fonetik gözəlliklərini öyrənmək baxımından əhəmiyyətli olub müxtəlif tiplidir. Təkcə Molla Cümənin yaradıcılığında onların sayı otuzdan yuxarıdır.

**AYAQLI TƏCNİS.** Ayaqlı tənisi ayaqlı qoşma yaradıcılığı yolu ilə törəyir. Hər bəndin sonuna ayaq əlavə edilir. Məzmunu, ruhu etibarilə cəngavərlik, qəhrəmanlıq əhvalı aşılayır. Söyləndiyinə görə, ayaqlı tənisi aşıqlar deyişmədən qabaq hər bə-zorbanın əvvəlində oxumaqla müsahibinə sərt mövqə nümayiş etdirmək məqsədi güdərildilər. Ustad sənətkarların yaradıcılığında bu şer şəkli özünü daha tez-tez göztərir:

...Aşıq gərək bu meydanda bir qala,  
Eşq odunu bir ətklə, bir qala!  
Ələsgərdi Xeybər kimi bir qala,  
Bacara bilməzsən dur yerində kəs,  
Danışma əbəs (12, s. 189).

Bu tip tənislərin yaranmasındakı şəkli forma qoşmadan götürülmüşdür. Ustad aşıqlar onu ayaqlı qoşma strukturunu təbii etmək yolu ilə yaratmışlar. Aşıq şerində az-az yaransa da o, hökm, qətiyyət bildiren şəkli kimi geniş yayılmışdır.

**ƏVVƏL-AXIR TƏCNİS.** Bu şəkli müəyyən hərf üstündə yaranan tənisi formasıdır. Əsasən XX əsr aşıq poeziyasında özünü göstərir. Həm forma, həm də məzmun hər bir bənddə gözlənilir, poetik tələblərə xələl gətirilmədən hər misra cəmi hərfə başlayır, həmmən hərfə də başa çatır. Bu, dilin səs və söz imkanlarından istifadə məharətini əks etdirməyə xidmət etmişdir. «Əvvəl – axır» tənisinin ən yaxşı nümunələrinin yaradıcılığında biri Molla Cümədir. Aşıq «Z» səsi ilə başlayıb qurtaran belə tənislərindən bir parçaya diqqət yetirək:

Zaval yoxdur, sənə ördək, sənə qaz,  
Zaman keçir, yaz hovuzunda yüz ha yüz.  
Zənbur avazına dönübdür avaz,  
Ziyanı var, çək boğazım yüz ha yüz (17, s. 185).

Bu tipli tənislər deyişmə, söz güləşdirmə zamanı əsasən bədahətən deyilmiş və uzun illər xalqın yaddaşında yaşamışdır. Şer şəkli insanda dərin bilik, hazırcavablıq, bədahətən söz demə məharətini artırmış, onun düşünmə imkanlarını genişləndirmişdir. Ümumilikdə tənisinin aşıq şerində bu tipli on altıdan artıq şəklinə təsadüf edilir ki, bunların da bir çoxu hələ tədqiq olunmamışdır. Aşıqlar sözdən istifadə məharətini nümayiş etdirmək, daha dərin mənaları ifadə etmək üçün daim bu şəkli müraciət etmiş, elə həmmən məqsədlə də zaman-zaman yeni-yeni tənisi şekilləri yaratmışlar.

**CİĞALI TƏCNİS.** Bu şəkli tənisinin daha çox yayılmış tipidir. Belə tənisi şəkli hər bəndin iki misrasından sonra araya

dörd kiçik hecalı cığa əlavə etmək yolu ilə yaranır. Cığa özü də cinas qafiyə əsasında düzəlməli və bənddəki ümumi mənanın tamamlanmasına xidmət etməlidir. Xəstə Qasım, Aşıq Hüseynin, Aşıq Ələsgərin belə təcnisləri dildə daha məşhurdur. Aşıq Ələsgərin cığalı təcnisindən bir parçaya diqqət yetirək:

Ay bimürvət həsrətini çəkməkdən,  
İllər ilə xəstə düşdüm başa-baş.

Mən aşığam başa-baş,  
Oxu dərsin başa-baş.  
Eşqindən səməndərəm,  
Oda yandım başa-baş.

Can deyənə can deginən mərdana  
Baş qayanın qoy yolunda başa-baş (12, s. 185).

Sözün poetik imkanlarından istifadə məharəti göz qabağındadır. Göründüyü kimi, təcnisin içərisindən seçilmiş bir bənd əslində iki yerə bölünmüş və araya cığa əlavə edilmişdir. Burada cığa vəsf olunan ülvə bir duyğunu nəyinki parçalayır, onu ani olaraq ləngidir, araya əlavə etdiyi cığa ilə təcnisdəki baş mənanı şiddətləndirir, onun tamamlanmasına, daha geniş məna çalarlarının üzə çıxmasına imkan yaradır. Səkkiz misra daxilində beş dəfə təkrarlanan «baş-baş» sözü hər yerdə bir mənanın dolğunluğuna xidmət edir. Bəndin əvvəlində illər ilə sevgilisinin həsrətini çəkməkdən xəstə düşmə halını bəyan edən aşiq bəndin sonunda xəstə düşməsinə təəssüflənmiş. Yolunda baş qoyan sevgilisi üçün baş qoymağa hazır olduğunu, bir lirik mən kimi sevgilisi yolunda hər cür cəfalara dözmək istədiyini bildirir.

Zahirən təcnisin bütün tipləri sözün poetik gözəlliklərini nümayiş etdirən şer şəkilləri kimi nəzərə çarpır. Lakin diqqət

yetirdikdə məlum olur ki, təcnis şəkilləri eyni zamanda daha dərin məna yüklərinin aparıcısı kimi milli kulturoloji düşüncənin nəsillərarası daşıyıcısıdır.

**AŞIQ ŞERİNİN BAŞQA ŞƏKİLLƏRİ.** Aşıq şerində onbir hecalı şerin törədiciyi hesab edilən qoşma daha bir sıra başqa şəkillərin, formaların və qoşma tiplərinin da yaradıcısıdır. On bir hecalı şerin bütün şəkilləri qoşma zəmininə əsaslanmaqla yeni şəkli gözəlliklər ifadə edir. Bəzi hallarda qoşma ölçülərinə əsaslanmaqla yaranan yeni tip özü də müəyyən şəkillərə parçalanır. Belə şəkillərdən biri **deyişmədir**.

Deyişmə törəniş etibarını yeni şəkil deyildir. O, dramatik ənənənin dərin qatlarından süzülüb gələn dialoq formasından baş almış, epik ənənədə yəni yaradıcılıq mərhələsi keçirmişdir. Onun dramatik və epik təfəkkürdə modərin qəlibləri mövcuddur. Məsələn:

«- Qazdarım, qazdarım!

- Bəli!

- Gəlin!

- Neyçin?

- Axşam düşür.

- Nolar?...»,

- Qurdlar sizi yeyər...

Bu mükəmməl bir dialoqun nümunəsidir.

Analoji formanı «Kitabi-Dədə Qorqud»da da görürük:

«**Bəri gəl sənə, ağam Qazan!**

Dəniz kibi qaralıb, gələn nədir?

Od kibi işıldayıb, ilduz kimi parlayub,

gələn nədir?...»

**Qazan aydır:**

Bəri gəl sənə, arslanım, oğul!

Qara dəniz kimi dalğalanıb gələn

düşmən qoşunudur!

Gün kimi işıldaıyb gələn

Düşmənin başındakı işığıdır...» (13, s.80).

Lirik ənənədə deyişmə təkamül mərhələsi keçmiş və müxtəlifliyi yaratmışdır. Bütün bu əski formalar isə aşiq yaradıcılığında mükəmməl şəkə düşmüşdür. Onlardan biri, aşığın məşuqəsi ilə söhbətini nəzmə çəkməsidir. Buradakı məqam daha incədir. Aşiq ilk öncə sevgilisi ilə dialoqunu yaddaşa köçürür, sonra isə «dedim-dedi» formasında poetik düşüncəyə çevirir. Bu şerin ən yetgin nümunələrinə hələ Qurbaninin yaradıcılığında rast gəlirik:

Dedim: Dilbər, getmə bir də danışaq,

Dedi: Sözüün yoxdu, bəhanədi bu!

Dedim: Bir nəzər qıl aşiq halına,

Dedi: Əcəb dəli, divanədi bu.

Dedim: Ey vay, hahm yaman olubdu,

Dedi: Qəmdən belin kaman olubdur.

Dedim: Vallah sinəm meydan olubdu,

Dedi: Mən bilmərəm, xəzanədi bu.

Dedim: Qoy gözümə, qıvrım tellərin,

Dedi: Lazım deyil, vəhşi güllərin.

Dedim: Sən bizimsən, biz də ellərin,

Dedi: Əbəs sözdü, əfsanədi bu.

Dedim: Sənə aşiq olan can budu,

Dedi: Sənin eşqin axan bir sudu.

Dedim: Cavan ömrüm çürüyüb odu,

Dedi: Odu sənən külxanədi bu.

Dedim: Qurbanıyəm, yarın adma,

Dedi: Elə sənsən düşən yadıma.

Dedim: Mən ha yandı, eşqin oduna,

Dedi: Şama yanan, pərvanədi bu (18, s. 48-49).

Aşiq yaradıcılığının sonrakı mərhələsində də aşıqlar bu formadan istifadə edərək yadda qalan poetik nümunələr yaratmışlar. Gəraylı üstündə yaranan deyişmələr də vardır.

Aşiq poeziyasında deyişmənin poetik cəhətdən daha dolğun başqa bir şəkli də **güllü qafiyədir**. Bəzən onu qoşma adı altında da verirlər. Bu şəkildə aşiq tək məşuqəsi ilə deyil, ümumiyyətlə nəzərində tutduğu insanlarla öz baxışlarını müqayisə edir və onu deyişməyə salır:

Dedim: Qulac nədir? – Dedi: Qolumdu.

Dedim: Uqaz nədir? Dedi: Yolumdu.

Dedim: Əmrah kimdir? Dedi: Qulumdu.

Dedim: Gəlsən gedək? Söylədi: Yox, yox».

Deyişmənin başqa bir tipi isə aşıqların **ustad-şagird ənənələri**, **məclis həyatı ilə** bağlıdır. Bu barədə az yazılmamışdır. Bəzi tədqiqatçılar onu üç-dörd, başqaları isə beş mərhələli şer şəkli kimi təqdim etmişlər. Əslində isə deyişmələr ustad aşıqlar arasında sənətkarlıq imkanlarını sınağa çəkmək, bilikləri nümayiş etdirmək, müəyyən mübahisəyə son qoymaq, aşıqlığına layiqlik dərəcəsinə müəyyənləşdirmək məqsədi daşmışdır. Bəzən müəyyən məsələlər ətrafında mərc edib aşıqları deyişdirmək ənənəsi də olmuşdur.

Deyişmə formaları ümumilikdə müxtəlif olmuşdur. **Birincisi**, aşığın özü, könlündə tutduğu xəyalı obraz və ya sevgilisi, yaxud əli yetmədiyi bir adamla deyişməsidir. Belə nümunələr məhəbbət dastanlarında, Molla Cümənin və b. aşıqların yaradıcılığında təsadüf olunur. **İkinci tip deyişmə** isə hansısa sənətkara, aşiqə bir neçə bənd qıfıl bənd yollayıb onlara cavab istəməkdir. Bu, həm şifahi, həm də yazılı yolla edilir. P.Əfəndiyev yazır ki, bu tipli nümunələr əsasən yazılı ədəbiyyatdan şifahi poeziyaya keçmişdir. Müəllif onun ilk nümunələrinin Q.Bürhanəddin, Xətai, Əmani, M.P.Vaqif və başqalarının yaradıcılığında geniş yayıldığını göstərir (6, s. 248). Həmin yaradıcılıq ənənəsini tamamilə əksinə inkişaf edən – şifahi poeziyadan gəlmə kimi də qəbul etmək olar. Çünki aşiq şeri şəkillərinin yaradıcılıq mərhələsi XVI əsrdən başlamış, XVII-XVIII əsrlər isə intibah dövrü kimi aşiq yaradıcılığının bir çox şəkli gözəllikləri şifahi repertuarda yaşadığından sonra unudulub getmişdir. Yazılı poeziya isə bir müddətdən sonra şifahi düşüncədə adi çəkilən şəkilləri bərpa edə bilirdi. Deyişmənin **üçüncü tipi** isə məclislərdə, yığnaqlarda iki aşiqin bir-birini deyişməyə **dəvət etməsidir**. Belə deyişmələr aşiq yaradıcılığında geniş yayılmışdır və əsasən aşağıdakı mərhələlərdən ibarət olur.

**Birincisi**, tərif və ya şəbədə mərhələsidir. Məclis aparan aşığa söhbətin şirin yerində sual verirlər ki, «Ustad, filan aşığı tanıyırsanmı?» Aşiq çaldığı havanı, oxuduğu sözü tamamlayıb səbrlə yenə bir-iki havacatla məclisi əyləndirdikdən sonra verilən suala cavab verir, adı çəkilən sənətkarı tanıyıb-tanımadığını söyləyir. Sonra həmin aşığa rəğbəti varsa onu tərifləyir, ədəbindən-ərkanından, sənətkarlığından söz açır. Axırda da onun bir sözünü, yaxud çalğısını çalıb ehtiramını bildirir. İkinci halda isə aşiq adı çəkiləni şəbədəyə qoyur, onun sənətkar olmadığını deyib sözünü, çalğısını yamanlayır. Məclis aparan biləndə ki,

haman adam məclisdədir, bir az cətiyatlı tərənir, sözü-nə söhbətinə sərhəd qoyur. Bəzən həmin tərif elədiyi aşığı məclisə çağırır, bəzən də əksinə olur. Tərif edilən və ya şəbədəyə qoyulan aşiq sazı döşünə basıb məclisə özü çıxır, məclis aparanı deyişməyə çağırır. Bir sıra hallarda isə qarşı tərəf əhvalatı sonradan eşidir, onu deyişməyə dəvət edir.

«**Dəvət**» adlanan **ikinci mərhələdə** ədəb-ərkan qaydalarını gözləmək, nəhaq söz danışmaq, başqasının qeybətini qırmağın yaxşı iş olmadığı xatırlanmaqla tərəflər dialoqa dəvət olunur. Bir-birinin dəvətini alan sənətkarlar məclisdə üz-üzə dayanıb özlərini təqdim edirlər. Hörmət əlaməti olaraq bəzən salam-kələmdən sonra biri digərini məclis əhlinə təqdim edir, onun kimliyi barədə məlumat verir. Bəzən bu məlumatlar atmacalı, bəzən də hörmətli-izzətli təqdimatlar olur. Sonra saz havalarının nümayişi başlayır. Buna aşıqlar «Ustad ifaçılığı» mərhələsi deyirdilər. Hər iki tərəf özünün ustad sənətkar olduğunu bildirmək üçün yeddi saz havası çalmaqla məclis üzvlərinin rəğbətini qazanmalı idi. Burada kim daha çox alğış qazansaydı növbəti mərhələdə sözü əvvəl o deməliyi.

Deyişmənin **dördüncü mərhələsi** hər-bə-zorbasıdır. Bu mərhələ aşıqların öz tərəfi-müqabillərinə psixoloji təsir göstərərək meydana məğlub olacaqlarına əminlik nümayiş etdirmələri kimi nəzərə çarpır. Hər iki tərəf bir-birinə hər-bə-zorba gəlib özünü biabırılıqdan qurtarmağı, elə bu başdan meydanı tərək etməyi məsləhət görürdi. Lakin heç biri digərini eşitməyib məclisi davam etdirirdi.

**Beşinci mərhələ** sual-cavab, bilik nümayişi mərhələsidir. Burada əsasən dini görüşlərə, islami dəyərlərə bələd olma, aşığın hazırcavablığı, dünyagörüşü, aşiq sənətinin klassik ənənələrinə yiyələnmə məharəti nümayiş etdirilirdi. Bu mərhələdə qıfıl bəndlərdən daha çox istifadə edilirdi. Məsələn:

**Sual:**

O nəydi ki, zərrəsindən ay oldu?  
O nəydi ki, qətrəsindən çay oldu?  
O nəydi ki, bu dünyada hey oldu?  
O kim idi, ona qəbir qazar hey?

**Cavab:**

O gün idi zərrəsindən ay oldu,  
O ümmandı, qətrəsindən çay oldu.  
Xızır idi, bu dünyada hey oldu,  
Cəbrayıldır, ona qəbir qazar hey!

Bundan sonra isə aşıqlar bir-birini müxtəlif şer şəkilləri, başqa qıfılənd və bağlamalarla imtahana çəkərdilər.

Deyişmənin **sonuncu, altıncı mərhələsi sazənd** – məğlub edilən aşığın sazının əlindən alınıb məclisdən çıxarılması idi. Bu, məclisin çətin, mürəkkəb, bir az da gərgin mərhələsi hesab edilir. Bir sıra hallarda məğlub tərəf əvvəlcədən zəifliyini hiss edib məclisi özü tərk edərdi, bəzən qarşı tərəfi özünə ustad hesab edib işi xoşluqla yola verər, şirin dili işə salıb məğlubiyəti etiraf edərdilər. Bəzən isə məğlub olan aşığın sazını əlindən aldıqdan sonra məclis aparmaq ona yasaq edilər, aşiq ustad sənətkar yanına şagirdliyə göndərilərdi.

Azərbaycan aşiq poeziyasında deyişmənin dəyərli nümunələri vardır. Onlar içərisində «Ləzgi Əhmədlə Molla Qasımın deyişməsi» daha məşhurdur. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, bu deyişmə uzun müddət Xəstə Qasımın adı ilə verilmişdir. Faktın dəqiqləşdirilməsi isə bir sıra yeni problemləri gündəmə gətirmişdir.

Bütün başqa deyişmələrdə olduğu kimi, burada da Molla Qasımla Ləzgi Əhməd bir-birini bağlamaq üçün qıfılənddən istifadə edirlər.

**Molla Qasım:**

Ləzgi Əhməd, heç vəsfəndən doymazlar,  
O nədir ki, götürərlər, qoymazlar.  
Kimlərdir ki, məzarı yox, yumazlar,  
Bu nə qonhaqondur, bu nə köçhaköç?

**Ləzgi Əhməd:**

Molla Qasım, heç vəsfəndən doymazlar,  
O, ölüdür, götürərlər, qoymazlar.  
Zərdüştəldir, ölülərin yumazlar,  
Dünya qonhaqondur, ölüm köçhaköç.

Göründüyü kimi, deyişmə aşiqdən hazırcavablıqla yanaşa, dərin bilik, məlumat tələb edən şer şəkillərindəndir. Deyişmənin məzmunu kimi, strukturu da onun XIII-XIV əsrlərdə yarandığını ehtimal etməyə, deyişmənin Xəstə Qasımla deyil Molla Qasımla Ləzgi Əhməd arasında söyləndiyini güman etməyə əsas verir.

Aşiq Ahım, Aşiq Ələsgərin, Xaltanlı Tağının, Aşiq Rəcəbin Molla Cümənin və başqa aşıqların yaradıcılığında belə nümunələrə tez-tez təsadüf edilir. Aşiq Hüseynin Aşiq Ələsgərlə deyişməsi hər iki sənətkarın sinli vaxtlarında düşdükləri vəziyyəti məzəli bir şəkildə, zarafatla bir-birinə söylədiklərini göstərir.

**Aşiq Ələsgər:**

Hərcayının, dilbilməzin ucundan,  
Dönə-dönə mən ziyana düşmüşəm  
Doymaq olmaz gözəllərin boyundan,  
Pərvanə tək yana-yana düşmüşəm.

Aşıq Hüseyin:

Qırqlar piri özü verib dərşimi,  
Şair cərgəsində sana düşmüşəm,  
Arif məclisində, alim yanında  
Neçə dəfə imtahana düşmüşəm.

Aşıq Ələsgər:

Dövlətim çox oldu, qıymadım pula,  
Kor oldu gözlerim, yanaşdım dula,  
Nə ölür, nə itir, canım qurtula  
Məcnun tək biyabana düşmüşəm.

Aşıq Hüseyin:

Bir zaman əlimdə zil, dəm saz oldu,  
Gözəllər mənimlə üz bəüz oldu.  
Suyum artıq gəldi, toz hatoz oldu,  
İndi isə yumşalıb una dönmüşəm.

Aşıq Ələsgər:

Ələsgər keçibdi namus, arından,  
Aləm yata bilməz ahu-zarından.  
Boşasam, qorxuram oğlanlarımdan,  
Boşaya bilmirəm, qana düşmüşəm (12, s.251)

Müraciət, xitab, məzmun və mənə çalarlarına görə deyişmələr geniş və rəngarəngdir. Onların bütün bu xüsusiyyətlər baxımından ayrıca öyrənilməsinə şübhəsiz ki, ehtiyac vardır.

**MÜXƏMMƏS.** Hər misrası on altı hecadan, hər bəndi beş misradan ibarət şer şəklinə müxəmməs deyilir. Bu şəkil aşıq poeziyasında geniş yayılmışdır. Həm orta əsr, həm də sonrakı dövrün aşıqları ondan geniş istifadə etmişlər. Müxəmməsi bəzən klassik poeziyadan gəlmə hesab edənlər də vardır. Lakin aşıq şerinə bizcə bu, xalq poeziyasından gəlmiş, orta əsrlərdə

ondan mükəmməl şəkildə istifadə olunmuşdur. Müxəmməsin də bir neçə tipii vardır. Lakin aşıqların ən çox istifadə etdiyi müxəmməs şəklinin özü, onun cıqalı, zəncirvari, ayaqlı şəkilləridir.

Müxəmməslərin müxtəlif formalarından sonu xoşbəxtliklə başa çatan dastanlarda duvaqqapma kimi istifadə edilir. Duvaqqapma müstəqil şer şəkli deyildir. Oynaq ritmi, şux vəznə, insanlarda xoş ovqat yaratma xüsusiyyətinə görə dastanların axırında uğur arzulayan, insanlara xoşbəxtlik gətirən bir şer şəkli kimi müxəmməsdən istifadə etmişlər. Bir çox aşıqlar toyları da müxəmməs havası üstündə oxuduqları həmənlər şer şəkilləri ilə tamamlayırlar.

Müxəmməs əslində 16 hecalıdır. Aşıqlar onu iki yerə bölüb oxuyurlar. Bəzən bəndlərin sayı çox olur. Aşıq şerində bu formadan tez-tez istifadə olunur. Məsələn, Xəyyat Mirzənin «Oynayır» müxəmməsinə diqqət yetirək:

Ay qonaq, bir bəri bax,  
Gör necə dilbər oynayır.  
Gül zərif dəstə dərib  
Dəstində güllər oynayır.

Nazilə ağ üzünə  
Düzübdür tellər, oynayır,  
Səsinə, həvəsinə  
Cər çəkib ellər oynayır.

Bu xına, ərəb xına  
Gör nə yaxıb əllərinə.  
Mərdana dal gərdənə,  
Naxış düzüb tellərinə.

Bu kəmər, gümüş kəmər,  
Qurşayıbdır bellərinə,  
Bu vaxtda ağ otaqda  
Qoyub samavar oynayır... (14, s. 153-154).

Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi, Aşıq Ələsgər də müxəmməsin kamil nümunələrini yaratmışlar.

**CİĞALI MÜXƏMMƏS** müxəmməsin geniş yayılmış şəkillərindən biridir. Cığalı müxəmməsdə cığa bəzən ikinci, və ya üçüncü misradan, tək-tək hallarda isə bəndlərdən sonra gəlir. Bəzən belə müxəmməsə yanlış olaraq, ayaqlı müxəmməs də deyirlər. Ayaqlı müxəmməslərdə ayaq hər bəndin sonunda cəmi bir qırıq misradan ibarət olur. Cığa da ayaq kimi müxəmməsə şəkli gözəllik verir, onun hər bəndində deyilən fikrin tamamlanmasına, yaxud aydınlaşdırılmasına xidmət edir. Molla Cümədən bir nümunəyə diqqət yetirək:

Zindənda qoyub bülbülü, vermə qönçəni xarə,  
Vəsfın yazılıb, yer üzündə oxunur bab-bab,  
Gizli sirlərini anlayıbdır bir neçə əhbab,  
Qovrulmaz bağırim kimi, od üstə kəbab,  
Ay dili şirin, ləbi şəkəkər, dəhani qəndab,  
Allahı seversən, danış görüm bir neçə cavab.  
Cavabın xoşdur,  
Qəfəsdə quşdur,  
Cigərin daşdır,  
Gözlərin yaşdır,  
Eşqin atasdır (17, s. 275).

Molla Cümə yaradıcılığında müxəmməsin bir-birindən fərqli daha bir neçə tipi vardır ki, onları araşdırmaq gərəkdir.

**DİVANİ.** Aşıq poeziyasında tez-tez rast gəldiyimiz şekillərdən biri də divanıdır. Divani 15 hecalı olur. Hər bəndi dörd misradan, misradaxili bölgüsü 7+8 və ya 8+7 şəklində olub misralar müvafiq olaraq 8+7, yaxud əksinə, sındırılıb bəndə düzüləndə 4+4, 3+4, yaxud 4+3 bölgüsü yaranır. Bölümün hər düzümü fasilələrə ayrılır. İlk baxışda çətin, uzun görünən şer şəkili, çox rəvan və asan söylənir, oxunur, ifa edilir və yadda qalır.

Divaninin də müxtəlif tipləri vardır. Bunlar içərisində cığalı divani, dodaqdəyməz divani, bağlama divani, qıfıl bənd divani, zəngirləmə divani, mərsiyə divanı, nohiə divani və b. daha çox tanınır. Professor P.Əfəndiyevə görə «divanilər də qoşma kimi məzmununa görə müxtəlif – lirik, nəsihətamiz, çağırış, hər bə-zorba xarakterli və s. olur» (6, s. 251).

Divanilər eyni zamanda təmiz lirik hiss və duyğuları – ayrılıq, həsrət, etibar, ümid və s. əhatə edir. Molla Cümə divaniləri bu cəhətdən müxtəlif tipli olub divani ölçülərinə yeni baxış tələb edir. Məsələn:

Könlüm əsla qərar etməz, bu yerə gəlməsə,  
Taqətim yox səbr etməyə, intizərə gəlməsə.  
İsmi Pünhan əhd eyləmiş, bir gecə mehmanınam,  
Yəqin billəm namərd imiş, ol ilqarə gəlməsə.

Tifil ikən mən bir badə pir əhindən almışam,  
Ol səbəbdən şirin canım, eşq oduna salmışam.  
Müntəzirəm yollarına, nigaranlı qalmışam,  
Yaş yerinə axıdaram qan, didarə gəlməsə.

Molla Cümə eşq əhlidir, aşıqlər atasıdır,  
Mədrəsədə dərs oxuyur, fikrində butasıdır.  
Hər yetənə sirr danışmaq pis dilin xatasıdır,  
Özüm gərək namə yazam o dilbərə, gəlməsə (17, s. 241).



Göründüyü kimi, burada misralar sındırılmamışdır. Divani Molla Cümə barədə avtobioqrafik materialla da zəngindir.

Divaninin bir çox şəkillərindən aşıqlar məharətlə istifadə etmişlər. Elə şəkil müxtəlifliyi də vardır ki, ona yalnız Molla Cümə yaradıcılığında təsadüf edilir. Aşıqlar bu şer şəklinə geniş istifadə etmişlər.

**TƏSNİF.** Aşiq şerinin yayılmış şəkillərindən biri də təsnifdir. Ona hələ Molla Qasım və Yunis İmrə yaradıcılığında rast gəlməyimizə baxmayaraq yayılmış formalarının toplanılıb öyrənilməsinə son dövrlərdə başlanmışdır. Bir çox aşıqların – Aşiq Alının, Aşiq Məhəmmədin və b. yaradıcılığında təsnif formasına təsadüf edilir.

Təsniflərə uşaq folkloru nümunələrində də rast gəlirik. Məsələn:

Altında xalça,  
Çalır kamança,  
On dənə xonça  
Gələr qızımçün...  
(20,s.37).

Və ya:

Güzdə düymə,  
Tozunu silmə.  
Xonçada tirmə,  
Gələr qızımçün.  
(20, s.37)

Bu şer şəkli güman ki, uşaq folklorundan aşiq poeziyasına keçmiş, burada özünə yeni həyat qazanmışdır. Aşıqlar onun oynaq vəznini daha da cilalamışlar. Təsniflərdə mövzu müxtəlifdir. İbrətəməz məzmunla yanaşı, bu nümunələrdə kinayə, oxşama, əzizləmə, satirik məqamlar da özünü göstərir. Məsələn, Aşiq Alının bir təsnifinə nəzər salaq:

Bəylərim varsız,  
Gözəlsə arsız,

Elmi dayazlar  
Kamaldan azlar,

İgid vüqarsız  
Yamandır, yaman.

Hədyan avazlar,  
Yamandır, yaman.

Oğlun naqisi,  
Zənənin pisi,  
Namərd kölgəsi  
Yamandır, yaman.

Xəsisin varı,  
İgidin xarı,  
İfritə qarı  
Yamandır, yaman (11, s. 24).

Təsniflərin maraqlı poetik strukturu, qafiyə sistemi, misradaxili bölgüsü, ritmi, alletrasiyası var. Onun ölçü qəlibi də maraqlıdır. Şübhəsiz ki, bu ölçünü yeddi hecaya qədərki şer şəkilləri ilə birlikdə araşdırmalara cəlb etmək vacibdir.

Azərbaycan aşiq poeziyasında zəncirvari törəmə spesifikasiyaya malik şer şəkillərinin öyrənilib başa çatdığına təbii ki, hökm vermək olmaz. Təxminən 150-dən artıq şer şəklinin bir çoxu müxtəlif saz havaları üzərində kökləndiyindən onları saz pərdələri üstündə oxunan variantları ilə araşdırmalara cəlb etmək gərəkdir. Digər tərəfdən saz pərdələri üstündə köklənməyən bir sıra şer şəklinin hər birinin də onlarla variantı hələ peşəkar ifadədir. Bu yaradıcılıq prosesinin qədimdən zəncirvari şəkildə törəyib artdığını və silsilə müxtəlifliklər yaratdığını da unutmaq olmaz. Odur ki, sonsuzluğa aparən bu çoxvariantlı riyazi qaydada – Lütvi-zadə metodu ilə öyrənmək ehtiyacı gündəmə çıxır. Çünki bütün şer şəkilləri fərdi ifadəyə malikdir. Onların hər birində fərdi üslub nəzərə çarpır, ifadələr həmin havalara öz mizanlarını vurmağa cəhd etməklə yeni forma, şəkil və hava yaradırlar. Ona görə də, aşiq şeri şəkillərinin repertuardakı dəstinin intəhasızlığını müəyyənləşdirmək üçün onların hər birinin sonsuzluğa səmmlənən variantlarını tam halda yalnız Lütvi-zadə metodu ilə müəyyənləşdirməyin mümkünlüyü imkan məlum olur. Bu isə iki mühüm istiqamətin açıqlanmasına – Azər-

baycan dilini poetik imkanlarının intəhazırlığını və xalq şeri zəmininə əsaslanan şer şəkillərinin forma müxtəlifliyini üzə çıxarmağa imkan verir. Məsələn, aşıq şerinin son nəşr variantları, xüsusilə Molla Cümənin yaradıcılığında misra, bənd və poetik sistem tərkibində oxşar və müxtəlif səs dəyişmələrinin tək bir aşıqla deyil, eyni zamanda aşıq poeziyasının özündə geniş şəkildə mövcud olduğunu göstərir. (21,s.40-96) Riyazi metodun tətbiqi aşıq şerri şəkillərinin daim törəmədə olan sonsuz yaradıcılıq imkanlarının ümumi mənzərəsini müəyyənləşdirməyə də şübhəsiz ki, geniş imkanlar verərdi.

### ƏDƏBİYYAT

1. Qorki M. Ədəbiyyat haqqında, M., 1953
2. İracoğlu M. Azərbaycan xalq şerinin şəkilləri, Bakı, 2001
3. Kitabı-Dədə Qorqud, Bakı, 1988
4. Kaşkari M. Divani-lüqətit-it türk, (özbək dilində), Daşkənd, 1960, 3 cildə, I cild
5. Набиев А. Взаимосвязь азербайджанского и узбекского фольклора, Баку, 1986
6. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992
7. Salman Mümtaz. El şairləri, Bakı, 1935
8. Koprülzadə F. Ədəbiyyat araşdırmaları, Ankara, 1968
9. Dizdaroğlu H. Xalq şerində türkülər, Türk xalq ədəbiyyatı, «Dil və ədəbiyyat». Ankara, 1947, №3
10. Azərbaycan aşıqları və el şairləri, I c, Bakı 1983
11. Telli saz ustaları, Bakı, 1964
12. Aşıq Ələsgər. Əsərləri, tərtib və ön söz İ.Ələsgərovundur, Bakı, 1999
13. Koroğlu, Bakı, 2003

14. Aşıqlar, Bakı, 1957
15. Xaltanlı Tağı, toplayıb tərtib edən A.Mirzə, Bakı, 1999
16. Xəstə Qasım, tərtib edən S.Paşayev, Bakı, 1975
17. Molla Cümə. Şerlər, toplayıb tərtib edən P.Əfəndiyev, Bakı, 1995
18. Qurbani, tərtib, ön söz Q.Kazımovundur, Bakı, 1990
19. Kitabı-Dədə Qorqud, sadələşdirilmiş mətn A.Nəbiyevindir, Bakı, 2000
20. Nəğmələr, alqışlar, inanclar, toplayan və nəşrə hazırlayan A.Nəbiyevdir. bakı, 1986
21. Л.Заде. Понятие лингвистической проблемы и его применение к принятию приближенных решений. М., 1976

## SON SÖZ ƏVƏZİ

Azərbaycan aşıq sənəti ümumilli sərəvətdir. Onun özünün yaranma dövrü, xüsusiyyətləri, mövzu və məzmun dəyərləri vardır. O, eyni zamanda sinkretik yaradıcılıqdır, xalq yaradıcılığının müxtəlif sahələrini özündə əks etdirir. Aşıq sənətində musiqi, rəqs, peşəkar ifaçılıq, improvizatorçuluq və ozan yaradıcılığına məxsus milli həyatı geniş şəkildə əks etdirən digər formalar cəmləşmişdir.

Təqdim edilən tədqiqatda ancaq aşıq yaradıcılığından, onun yaranma və yayılma xüsusiyyətlərindən, məktəb və mühitlərindən danışdıq. Aşıq müxtəlif yüzilliklərdə yaratdığı sözün seyrindən, qüdrətindən, ifa və improvizatorçuluq məharətindən söz açdıq. Aşıq yaradıcılığını da özündə ehtiva edən aşıq sənətinin üfqləri isə geniş və əhatəlidir. Ən azı min illik bir tarixi olan aşıq sənətini təbii ki, müxtəlif sənətlərin sinkretizmində, eləcə də ocaqlar, mühitlər, məktəblər üzrə tədqiqinə ehtiyac böyükdür.

Aşıq musiqisi bizdə hələ geniş tədqiqini tapmamışdır. Saz havalarını bütöv şəkildə nota yazmaq, onun variant xüsusiyyətlərini açıqlamaq, onları məktəblər, mühitlər və ocaqlar üzrə qruplaşdırmaq hələ qarşıda öz həllini gözləyən məsələlərdəndir. Aşıq musiqisini öyrənmək sahəsində Ü.Hacıbəyovun başladığı və Əminə xanım Eldarovanın inkişaf etdirdiyi tədqiqat istiqamətini davam etdirmək vacibdir. Bəzən aşıq poeziyasının tədqiqatçıları aşıq musiqisi barədə araşdırmalara meyli edirlər və ciddi yanaşmalara yol verirlər. Aşıq musiqisini öyrənmək üçün musiqişünas olmaq, saz havalarına, sazın pərdələrinə, musiqi nəzəriyyəsinin sirlərinə dərinləndirən bələd olmaq lazımdır.

Aşıq sənəti sinkretizmində nəzərə çarpan rəqs sistemi daha əski təsəvvürlərlə bağlıdır. Son vaxtlarda bəzən aşıq şamanla, aşıq meydanlardakı pantomim hərəkətlərindən başlayan bütün rəqs sistemini şamanizmlə bağlamağa meyli göstərilir. Yanlışlığı aradan qaldırmaq üçün aşıq məxsus sənətkarlıq xüsusiyyətinin təbii ki, ozan-aşıq ifaçılığı ənənəsi əsasında öyrənilməsinə ehtiyac vardır.

Aşıq sənətini bütün bu və ya digər istiqamətdə araşdırılması onun yalnız Azərbaycan xalqına məxsus bir sənət sahəsi kimi global dünyaya təqdim etməyə imkan verərdi. Bu isə muğam sənəti kimi, aşıq sənətini də dünya mədəniyyəti inciləri sırasına çıxarmağa, təkrar olunmaz ifaçılıq mədəniyyəti dəyərlərinə malik aşıq sənətini dünyaya tanıtmaya imkan verərdi.

## KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

Nəşrə bir neçə söz.....	3
Aşıq poeziyası və xalq nəsrinin erkən qaynaqları.....	6
Azərbaycan aşıq sənəti .....	12
Aşıq yaradıcılığının bəzi spesifik xüsusiyyətlərinə dair .....	29
Azərbaycan aşıq məktəbləri.....	47
Anadolu aşıq məktəbi.....	55
Şirvan aşıq məktəbi.....	90
Zaqatala aşıq mühiti .....	151
Təbriz aşıq məktəbi.....	159
Göyçə aşıq məktəbi.....	204
Göyçə məktəbinin aşıq mühitləri .....	244
Qarabağ aşıq mühiti.....	248
Aşıq yaradıcılığının üslub və şəkli xüsusiyyətləri .....	261
Son söz əvəzi.....	308

Azad Nəbiyev  
**AŞIQ MƏKTƏBLƏRİ**

Bakı - «Nurlan» - 2004

*Redaktor müavini: İ.Zeynalov*  
*Texniki redaktor: E.Əsgərov*  
*Çapçılar: E.Hacıyev, R.Quliyev*  
*Tərtibatçılar: S.İsmayılova, Ə.İsmayılova*  
*Kompüter dizaynı: Vaqif Nadirov*  
*Yığılmağa verilmiş 15.07.2004.*  
*Çapa imzalanmış 18.09.2004.*  
*Şərti çap vərəqi 19,5. Sifariş № 502.*  
*Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 500.*

---

*Kitab «Nurlan» nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsində*  
*yığılıb, səhifələnilib və hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.*  
*Direktor: prof. N.B.Məmmədli*  
*E-mail: nurlan1959@rambler.ru*  
*Tel: 497-16-32; 427-44-61; 850-311-41-89*  
*Ünvan: Bakı, İçəri Şəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.*