

**MAHMUD ALLAHMANLI**

**ŞAMAN, OZAN  
VƏ AŞIQ**

**BAKI-2002**

**Elmi redaktoru:** Paşa Əfəndiyev,  
*filologiya elmləri doktoru, professor*

**Rəyçilər:** Mürsəl Həkimov,  
*filologiya elmləri doktoru, professor*  
Nazilə Məmmədova,  
*filologiya elmləri namizədi*

**A-31. Şaman, ozan və aşiq.**  
“Ağrıdağ” nəşriyyatı, Bakı-2002, 332 səh.

Kitabda türk mənəvi dünyası, aşiq sənətinin tarixi inkişafı, ibtidai düşüncənin qədim layları, türk şamançılığı, ozan mədəniyyəti, dastan sənəti, qədim və müasir dastanların spesifikasiyası, şamanın, ozanın və aşığın sənətkar funksiyası inkişafda açılma məqsədi daşıyır.

**A 4604000000**  
**064-2002**

**elansız**

© “Ağrıdağ” nəşriyyatı. 2002

## **BU NƏ SİRRİ-XUDADIR**

Xalqın keçib gəldiyi yola nəzər salmaq, inkişaf istiqaməti haqqında düşünmək, bu yolun haradan başlayıb hara getdiyini, qalxıb-enmə proseslərini öyrənib əsaslı qənaətlərə gəlmək araşdırmaların ən dəyərlisidir. Onu da qeyd etmək ki, aparılan araşdırmaların böyük bir qismi birbaşa və dolayısı ilə həmin amala xidmət edir. Bu sırada əsas məsələlərdən biri başlıca olanın ortaya çıxarılmasıdır. Böyük nəhrdə hər hansı uğurun, əldə olunan yəninin öz yeri var. Xalq bütün varlığı, tarixi keçmiş, bu günü ilə bütövdür. Həmin bütövü şərtləndirən faktorlar isə çoxistiqamətli. Onlardan başlıcası, ən öndə dayananı mənəvi mədəniyyətdir ki, bunun da formalaşması uzunmüddətli prosesdir. Hər hansı bir xalqın mənəvi mədəniyyəti böyük zaman müddətində formalaşır, xalqın düşüncə süzgəcindən keçir. Bu sırada xalq yaradıcılığı xüsusilə yaşarlıdır. Orada zamanın çox qədim çağlarından bu günə qədərki hadisələrin bədii fonu, düşüncəsi, daha doğrusu ritual düşüncədən profan düşüncəyə qədər böyük və çoxqatlı lay var.

Bizim nəzərimizdə xalqların mövcudluğunda, mənəvi keyfiyyətlərin yaşantısında elə incə məqamlar var ki, o, qanla, sümüklə, ana südü ilə daşınır. Bunun hansısa formada bütövlükdə sıradan çıxması ölmür. Azərbaycanda düşüncəsində bu hal daha davamlıdır. Xalq yaradıcılığı özlüyündə həmin vəziyyəti xüsusi ecazkarlıqla əks etdirir. Türkün xarakterini, türkçülüyn sınırlarını qədim türk dastanlarından, əfsanə və rəvayətlərindən də öyrənmək olur. Mənəvi mədəniyyətin davamlığı, uzunmüddətli yaşarlığı türk düşüncəsində çox üzdədir. Məişət və mövsüm mərasimləri buna nümunədir. Ozan-aşiq sənəti isə müstəsna. Dünya mədəniyyətində ozan sənəti şəriki olmayan yaradıcılıq sahəsidir. Özlüyündə bu sənət yunanların aedləri, rapsodları, ispanların vaqantları, almanların minnezingerləri, fransızların trubadur-

ları, ukrainlərin kobzarları ilə səsləşir. Lakin burada bir sıra köklü görünən fərqliliklər var. Ən başlıcası həmin yaradıcılıq sahəsinin müəyyən zaman daxilində mövcudluğudur. Belə ki, bunların böyük əksəriyyətində öz dövrünü başa vurma hadisəsi var. Məsələn, vaqantların, minnezingerlərin, trubadurların fəaliyyəti təxminən iki yüz illik bir zaman müddətini keçmir. Digər böyük fərqlilik həmin sənətkarların fəaliyyətindəki kurtuaz ədəbiyyatı olma xüsusiyyəti ilə bağlıdır. Onlar ümumini, bütövlükdə xalqı, onun problemlərini deyil, ayrı-ayrı zadəganları, onların fəaliyyətini, qəhrəmanlığını, hiss və duyğularını təbliğ edirdilər. Aşıq yaradıcılığında isə bu tamamilə başqa istiqamətlidir. Aşıq xalqın anası olma funksiyasını yerinə yetirir. Bu xalq anası olmanın sərhədlərini sona qədər cızmaq mümkün deyil. Aparılan araşdırmalar da həmin qənaəti diqtə edir. Çünki burada xalqın varlığı, düşüncəsi, tarixi inkişaf yolu, adət-ənənəsi incəliklərilə, təfərrüatı ilə daşınır.

Ozan sənətinin tarixi türk xalqlarının bəlkə də yaşı qədərdir. Bu isə ən birincisi bir neçə səbəblə bağlıdır. Başlıcası ilkin olanın davamlılığıdır. İnsan təbiəti elədir ki, öz keçmişindən uzaqlaşa bilmir. Bütün rahatlığını nə qədər sabaha can atsa da dünyəninə tapır. Digər istiqamətdə sinkretik düşüncə onun davamlılığını və çox-çox qədimlərlə bağlılığını göstərir. İbtidai mədəniyyətdə sənətin sinkretikliyi başqa formada yaşantını çətinləşdirir. Dünya ədəbi-nəzəri fikrinin son zamanlar əski çağlara olan marağı, ibtidai mədəniyyətin öyrənilməsinə artan meyl də bunu təsdiqləyir. Ümumiyyətlə araşdırmalarda genezis məsələsi başlıca olandır. Lakin onun yüzə-yüz dəqiqliyi isə mümkünsüz məsələdir. Ancaq burada ümitsizliyə qapılmaq da doğru deyil. Çünki genezis məsələsində ehtimalsız ötürülmə olmur. Ozan sənətinin genezisi də eynilə belədir. Aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları bu istiqamətdə xeyli mülahizələr yürütmüşlər və yəqin ki, yenə də yürüdüləcəkdir. Çünki elin anası olma elə sadə məsələ deyil.

Burada elin bütövlükdə varlığını əks etdirə bilmə funksiyası var. Bu funksiyanın bir istiqamətdə görünüşü dastanlarda aydın şəkildə özünü göstərir. Məsələnin mahiyyətinə vardıda sənətin və sənətkarın analıq funksiyası ortaya çıxır. Bədi nümunələrdə bunun görünüşü “Dədə Qorqudun kitabı”nda daha aydınlıqla və heç nə ilə əvəz olunmayacaq məqamdadır. Qədim türk dastanlarında həmin hal müdrik qoca tipində müşahidə olunur. Məsələn “Oğuz Kağan” dastanında Uluğ Türk. Dədə Qorqud ozanlığın ali nümayəndəsidir. Orada (dastan nəzərdə tutulur) bütöv bir obrazlar sistemi, hadisələrin özünəməxsusluqla, etnoqrafik çalarları maksimum əks etdirəcək keyfiyyət var. Bu baxımdan “Dədə Qorqudun kitabı” əvəzsizdir. Dastanda çoxistiqamətli düşüncə tərzini var və heç bir bədi nümünə ilə müqayisəyə gəlməyəcək poetik sənət abidəsidir. Burada Dədə Qorquda qədərki həyat tərzini haqqında düşünmək üçün kifayət qədər material tapmaq olar. Ozan sənəti də həmin fakt bolluğunda bir istiqamətdir.

Bizim müasir dövrdə aşıq adı ilə tanıdığımız sənətin indisi ilə bugünəqədərki inkişafı heç şübhəsiz ziqzaqlarla, enib-qalxmalarla doludur. Bunun isə səbəbi bir tərəfdən sənətin problemləri ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən xalqın taleyi ilə əlaqəlidir. Aşıq yaradıcılığı hal-hazırda bu adla bütövdür. Lakin onun tarixi taleyində, adında ona şərək olacaq, tam mənası ilə hal-hazırkı düşüncəni əks etdirməsə də müəyyən dərəcədə, hətta bəzən bütövlükdə yaşadacaq adlar və mərhələlər var. Çünki həmin tarixi mərhələlərlə, onun ayrı-ayrı faktorları ilə bugünkü mərhələ arasında heyrətediləcək yaxınlıq da bunu təsdiqləyir. Heç şübhəsiz şaman, ozan, varsaq, aşıq müəyyən fərqlərlə görünən biri digərinin davamıdır. Bunların tam eyniyyətini görmək və bu haqda düşünmək də imkandan xaricdir. Lakin onlardakı yaxınlıq, birinin başqası üzərində pərvəriş tapması çox mühüm, maraqlı, həm də diqqət çəkən mədəniyyət hadisəsidir. Həmin adların doğurduğu fərqliliklər də mövcuddur. Məsələn, şamanla ozanı, eləcə

## AŞIQ YARADICILIĞININ GENEZISİNDƏ QAM-ŞAMAN DÜNYAGÖRÜŞÜ VƏ VARSAĞIN SƏNƏT MÖVCUDLUĞU

də ozanla aşığı bütün ölçülərdə eyni görmək mümkün deyil. Eyniyyət sənətin mahiyyətində, aşığın tarixi analıq funksiyasındadır. Sayalar bu sırada daha çox fərqlənir. Düşüncə, ağsaqqallıq səlahiyyəti, ilkin düşüncəni əks etdirmə və digər ikinci dərəcəli çalarları ilə həmin funksiyanı əks etdirir.

Türklər “ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir” deyirlər. Min illəri, tarixin ağır çağlarını ulularımız ozanla keçiblər. onunla birgə yaşayıblar. Ozanlar bu gün adi şəraitdə gördüyümüz aşıqlar olmayıb. Minləri, milyonları səfərbər edib xalqı arxasınca aparacaq, onu çətinliklərdən, bələlardan çıxaracaq qəhrəmana tapşırıb. Alp-ərənlər ən ağır məqamda Dədə Qorqud timsallı ozanına güvənib, onun xeyir-duasına son ümidini bəsləyib. Şaman davulu, şaman mərasimi isə adi halda tamamilə başqa funksiyanı yerinə yetirib. Bu çoxçalarlı düşüncə tərzində arxaik düşüncənin, mifik zamanın hadisələri, prosesləri yaşayır. Ona görə də bunlara sinxron və diaxron istiqamətdə baxmaq gərəkdir. Ümumiyyətlə aşiq adı ilə tanıdığımız sənətin hələ dəqiqləşdirilməli, mübahisəli görünən, fikir ayrılıqları ilə müşahidə olunan çox məqamları var. Bu ziddiyyətlərin ayrı-ayrı mərhələlərdə görünüşü də çoxdur. Məsələn, araşdırıcılar arasında türk düşüncə tərzində şamanlıqla bağlı ikili münasibət hələ də söngimək bilmir. Ozanlıqda isə problem başqa istiqamətlidir. Belə ki, bu mərhələ son dövürə qədər bir qaçaraqlılıqla öyrənilib, olsa-olsa məqalə səviyyəsini adlaya bilmirdi. Aşiq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələnin isə tədqiq olunma baxımından daha çox bəxti gətirib. Ayrı-ayrı sənətkarların həyat və yaradıcılığı tədqiq edilib, əsrlər üzrə araşdırılıb. Bizim isə məqsədimizdə bu sənətin inkişaf tarixini, hardan başlayıb hara getməsi istiqamətini öyrənmək olub. Bu istiqamətdə tədqiqatçı həmkarlarıma, oxuculara nəse deyə bilmişəmsə rahatam.

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

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



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

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

Aşıq sənəti uzun, həm də tarixin ağır dolaylarında keşməkeşli bir yol keçmişdir. Genezis məsələsində daha çox həmin məqamlara fikir verilməlidir. Təbii ki, bunun üçün qamlara, şamanlara, ozanlara diqqət yetirmək lazımdır. Bunların tarixini izləməklə, fəaliyyət sistemini, sənətin ecazkarlıq sirlərini araşdırmağa cəhd etməklə aşıq yaradıcılığının ilkin mərhələsini öyrən-

məyə istiqamətlənmiş oluruq. Eyni zamanda, qam-şaman//ozan//aşiq keçidlərinə də xüsusi fikir vermək və onlardakı səciyyəvi əlamətləri aşkarlayıb ümumi qanunauyğunluqları üzə çıxarmaq lazımdır. Bu baxımdan aşıq yaradıcılığı nümayəndələri ilə, müasir mərhələdə aşıqların fəaliyyət sistemi ilə qədim dastanlarda, daha doğrusu, ozan dastanlarında, qam-şaman ayinlərində icra olunub özünün tərəvətini qoruyub saxlayan ecazkarlıqlara diqqətlə yanaşılmalıdır. Birinci olaraq onu qeyd etməliyik ki, hər bir mərhələdə bu şəxslər (həm qamlar, həm də ozanlar) böyük məhəbbətlə qarşılınıb, ilahidən xəbər verən kimi hörmət-izzət sahibi olublar. Onların dediyi ağısaqqal sözü haqqın hikməti kimi qəbul olunub şəkk götürilməmişdir.

#### **a). Qam-şaman dünyagörüşü və onun kökündəki funksiya daşıyıcılığının əhatəliliyi**

Qam-şaman ümumtürk mədəniyyəti tarixində bütöv bir dünyagörüşdü. Onun bu gün üçün görünən və görünməyən tərəflərinin araşdırılması vacib olan məsələdir. Böyük bir tarixi mərhələni əhatə edən bu dünyagörüşdə bütün türk xalqlarının şerikli mədəniyyəti öz təcəssümünü tapır. V.V.Radlov gerçəkdən yakutlarla altaylıların bu inanca daha qədimdən bağlı olduğunu vurğulayır (197. s.5). Abdülqadir İnan (2.s.13-150), M.Arcal (27.s.48-54) da bu fikirdə olub məsələnin mahiyyəti ilə bağlı dəyərli mülahizələr yürütmüşlər. Yeri gəlmişkən, digər bir cəhət də qeyd edək ki, qam-şaman mədəniyyəti yalnız xalqların müstəqilliyi vaxtına qədərki mədəniyyət dövrü ilə də qurtarmır. Eyni zamanda, sonrakı mərhələlərdə də bütün mənəvi mədəniyyət sistemində öz payı var. Bu baxımdan qam-şaman dünyagörüşünün açılması olduqca vacibdir. Biz bu ümumi dünyagörüş sistemində məqsədimizlə bağlı olan tərəfləri açıqlamağa çalışacağıq. Qaldı onun bütövlükdə öyrənilməsinə, bu, çox ağır və zor olan

problem müəyyən qrup tədqiqatçıları nəslinin ardıcıl işi müqabilindədir.

Şamanlıq ümumi mədəniyyət fonunda türk xalqlarının tarixi üçün müxtəlif anlamlarda başa düşülür. Ən birincisi bir din kimi, daha sonra ümumtürk mədəniyyəti tarixində bütöv bir mərhələ kimi. Birincini araşdırmadan öncə ikinci tərəflə bağlı müəyyən məsələlərə aydınlıq gətirmək məqsədimizə müqabilidi. Ümumtürk mədəniyyəti ifadəsi özü həmən mərhələnin araşdırıcıları tərəfindən birtərəfli qarşılanmayıb. "Mütəxəssislərin bildirdiyi kimi, bu, Orta Asiya dini inancları başda buddizm olmaq üzrə əski hind, İran, yunan, yəhudi əfsanələri ilə, bəlkə əski türk inanclarından bəziləri də bura qatılıb, Moğol dövründə peydahlanan bir qism hekayətlərin bir-birinin içinə girməsindən təşəkkül etmiş olduğu üçün bunlardan Altay, yakut şamanlarındakı əsl təsəvvürü, yəni şaman türkün dini düşüncəsi bilib nəticə çıxarmaq həmən-həməni imkansız görünməkdədi" (124.s.287). Bunun da müəyyən səbəbləri var. Ancaq şübhəsizdir ki, bu, türk xalqlarının tarixində bir səhifədir. Özü də türk xalqlarının mənəvi dünyası, bütün varlığı ilə bağlı olan bir səhifədir. Biz bu səhifənin bütün olaylarını işıqlandırmaq imkansızlığımızı nəzərə alıb onu geniş və dar mənada başa düşürük. Geniş mənada şamanizm bizim fikrimizə, türk mədəniyyətində bütöv bir mədəniyyət sisteminin, dünyagörüşü əhatə edir. Dar mənada ozan-aşıq sənətinin sələfi kimi anlaşılır.

Qam-şaman görüşləri türk xalqlarının mifoloji baxışlarının, bir qədər sonra dinin söykəndiyi baxışların, eləcə də bədii və estetik baxışların rəvac tapması üçün əsas şərt rolunu oynamışdır. Lakin bu müləhizələr sistemində qam-şaman dünyagörüşünün özünün də türk mədəniyyət tarixində müəyyən bir tarixi dövrün mədəniyyəti olması fikrini təsdiqləməkdən də yan keçirik. Çünki qam-şaman mədəniyyətinə qədər türk xalqları ümumi mədəniyyət fonunda müəyyən yol qət etmişlər. Bu, türk xalqla-

rının tarixində ilkin mədəniyyət mərhələsidir.

Bu dünyagörüşün açıqlanması çox mətləblərin üstünü açır. Ən birincisi "qam-şaman görüşləri hər şeydən qabaq ata-baba, ailə, ilkin soy görüşləri, inamları ilə ilişgəli olmuşdur" (205.s.15). Çünki bu görüşlər ümumi mədəniyyətdən, ümumi dünyagörüşdən kənarında deyil, bir növ onun çuxasından çıxmışdır. Ona görə də həmin mədəniyyətlə birgə öyrənmək, onun sərhədlərini müəyyənləşdirməyə çalışmaq və bir mərhələ kimi baxmaq daha düşünülmüş yoldur. Düzdür, bu ilkin mədəniyyətin müəyyən məqamları öz ilkinliyini qoruyub saxlasa da, müəyyən bir hissəsi qam-şaman dünyagörüşündə əriyib yox olmuşdur.

Qam-şaman dünyagörüşündən bəhs edən tədqiqatçıları birləşdirən bir ümumi cəhət var ki, bu da onların gəldiyi insan və təbiət qənaətidir. Bütün tədqiqatçıları bunu təsdiqləyir ki, qam-şaman dünyagörüşünün kökündə insan və təbiət durur. Məsələn, Türkün Tanrının ona verdiyi yaada daşını boynundan asıb istənilən vaxt təbiətə təsir edə bilməsi (48.c.8.s.42) möhz bununla ilişgəli idi. Biz bu fikirlər sistemində qamçılığın insanın təbiətə şüurlu münasibət bəsləməsi mərhələsinin məhsulu olması ideyasını qəbul edirik. Bunu şamanlığın din, mədəniyyət tarixi kimi araşdırılmasından gələn nəticələr də təsdiqləyir. "Belə bir görüşü üzə çıxarmaq üçün insanın ilk təkəkkürü, yaşayış tərzini araşdırılmalıdır" (205.s.16.). Bu təkəkkür sistemində insanın hələ tam kəmilləşməmiş ağılı, hissi durur.

Bu ağılı isə sonrakı yaşayış mərhələlərində hər şeyi öz yerinə qoymaq istiqamətində zənginləşir. Biz müləhizələrimizi təsdiqləmək məqsədilə yuxarıda dediklərimiz istiqaməti-şamanizm din və şamanizm ozan-aşıq sənəti təzisləri kimi açıqlamağa çalışacağıq. Ən əsas qənaətimiz isə onun aşığı sənətinin sələfi olmaq məqamlarını tədqiq etməkdir. Sual oluna bilər ki, burada digər prolemlərin açıqlanması nə ilə bağlıdır? Bizə belə gəlir ki, bu problemləri müəyyənləşdirmədən şamanların aşığı mədə-

niyyəti tarixinin kökündən dayanması ideyasını təsdiqləmək o qədər də inandırıcı olmaz. Həm də bu məsələlər onların insan həyatında, eləcə də mədəniyyətdə tutduğu yeri müəyyənləşdirir. Çünki bir şeyi əvvəlcədən deyək ki, şamanlar ictimai həyatın bütün sahələrinə köklü şəkildə təsir edə bilmək qabiliyyətinə malik idi.

Xalqların ümumi təsəvvür anlayışında inamların yeri şübhəsizdir. Şamanizmdə ictimai həyata, bütün ətraf mühitə təsir etmək qabiliyyətinin formalaşması da məhz bununla bağlıdır. "Qam mərasimi və ayin icraçısıdır; əsas vəzifə musiqi, rəqs və söz sehri magiya ilə lazım olan ruhu çağırır gətirmək və həmin ruhdan keçirilən mərasimin niyyətinə uyğun şəkildə istifadə etməkdir" (153.s.21). Kütlənin onlara inam gətirməsi heç də sadəcə hadisələrin gedişinin nəticəsi olmayıb animizmin, maqizmin, totemizmin inkişafının sonrakı məhsuludur. Bu mərhələlərin özünün müəyyən cəhətləri şamanizmdə əksini tapır. Məsələn, uyğur əfsanələrindən birində göstərilir ki, Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə Bukanın atalarından biri isti havada ayaqlarını çıxarıb ağac kölgəsində yatır. Az keçmir ki, bir quş gəlib ağaca qonur və orada ötməyə başlayır. Məcburiyyət qarşısında qalır qalxır. Quşu qovmaq istəyir. Quş isə düşüb bir neçə dəfə ona toxunur. Bu zaman onu tutub başını üzümə istəyəndə görür ki, ağacdən bir ilan ona doğru gəlir. O, quşu buraxır. Soy-kökünə isə inam gətirməyi tapşırır. Uyğurların bu quşa bir tanrı gözü ilə baxması (50.s.86) görüldüyü kimi inamdan irəli gəlir. Birbaşa hifzediciliklə bağlı olan bu hadisədə görünən və görünməyən tərəfləri ilə diqqəti cəlb edən köklü problemlər var. Həmin problemlərin isə şaman dünyagörüşündə təbəssümü təbii və təsadüfi hal deyildi. Şamanizm din olaraq bütün bu təsəvvürlərin ümumi toplusudu. Hətta yürüdəcəyimiz mülahizələrin sırasında bütün olanları qabaqlayaraq şamanizmin "monqollar zamanında türklər arasında yayıldığı" (70,s.58.) mülahizəsi ilə bəzi bəzi daha əvvəlki

dövrələrlə ilişikli olduğunu zənn edirik. Bunu ən bitirici şamanların söykəndiyi və xalq arasında yaydığı ayrı-ayrı quşlarla, heyvanlarla bağlı söyləmələr, əcdad olmaq təsəvvürü, inam gətirmələr göstərir. Bu cür ilkin təsəvvürlərin şamanizmdə təbəssümü təbii idi. Çünki o ümumi dayaqlardan kənarında deyil. Özünəqədərki mədəniyyətin əsasında yaranmışdı.

Qamçılığın kökündə duran əsas məsələlərdən biri mifdir. Mif isə öz növbəsində ilkin həyat təsəvvürlərinin fonunda durur. İnsanlar təbiətlə qarşılaşmada biliklərini artırdıqca mifik təsəvvürlər yaddaşın arxa planına keçir. "Mifik təfəkkür analıq ixtiyarını, səlahiyyətini, aparıcı rolunu itirdi. Mif təfəkkürü ayrı-ayrı soyların, qəbilə birləşmələrinin, hətta xalqların fikri axarında cəmiyyətin inkişaf qatı ilə ilişgəli olaraq yavaş-yavaş, hətta hərdən hiss olunmadan mürgüləyir, orada da donub qalır. tək-cə yaddaşlarda yaşayır. Deməli mif hər bir xalqda ayrı-ayrı vaxtlarda müəyyən çağın baxışdır" (205.s.20.). Bir ilin, bir neçə on ilin hadisəsi olmayan bu mərhələ təbii ki, uzun bir prosesdə formalaşmış yaranırdı. Eyni zamanda bu təsəvvürlərin mövcudluğunda, onun nizamında ağsaqqal səlahiyyəti yad deyil. "Mif kimi və yaranmasının ilk çağları onu yaradan soy-qəbilə üzvlərindən fərqlənən təbii bilgidilər, müdriklər çıxmış, onların ilk adları təbəssüf ki, bizə gəlib çatmamışdır. Ola bilər ki, qam onların ilkin adıdır" (205.s.20.). Doğrudan da, bu mülahizəyə diqqət yetirdikdə, hadisələri saf-çürük edib təhlilini apardıqda müəyyən dərəcədə obyektiv olan qam-şaman həqiqəti ilə qarşılaşırıq". Əgər qaynaqların verdiyi bilgilər doğru isə, o zaman aydın olur ki, həmin yer ilahəsi İtoğa Gumancada Xam adlandırılmışdır ki, bu da elə şaman, baxtı olan Kam//Qam adlarının eynidir" (55.s.32.). Bəlkə də bu bilgilər qam-şamana qədər müəyyən adlarla adlanmışdır. Bu istisna deyil. Ancaq maraqlı cəhət qəbilə, tayfa, soy içərisində yaranmaqda olan dünyagörüşə təkən vermək, mövcudluğu təsdiqləyib xalqın inam yerinə çevirə bilməkdir. Bu bilgilər məhz

qam-şaman inamlarının əsasında durub, bir növ onlarla bağlı dünyagörüşü formalaşdırmışdır. Hətta sistemdə elə bir nüfuz yarada bilmişlər ki, bu da türk mədəniyyətinin mövcudluğunda bütün sahələri əhatə edə bilmişdir. Bununla da həmin qəbilə, tayfa ağsaqqalı dini, dünyəvi rəhbər səviyyəsinə qalxmışdır.

İbtidai insanlar ölüm yayan başlanğıca həmişə qələbə cəhdində olmuşlar. Bütün çarpışmalar, olum və ölüm mübarizəsi əcdadlarımızın yaşayışını təmin etmək idealı ilə ilişgəlidir. "Dədə Qorqud" dastanlarındakı Dəli Domrul bu əksliyin önəmli ifadəsidir. Təbii ki, bu obrazın daha qədim sələfləri şaman ayinlərində mövcud olmuşdur. Şamanizm daha qədim bilgilərin sonrakı təcəssümüdür. Animizm, antropomorfizm, totemizmin çiyinləri üstündə dünyaya göz açan şamanizm sələflərinə nisbətən mütərəqqi xüsusiyyətlərə malik olub onlardakı müsbət cəhətləri özündə birləşdirmişdir. Bu mənada şamanizm türk xalqlarının həyatında böyük mədəniyyətin təcəssümüdür.

Şamanizm türk xalqlarının tarixini, mədəniyyətinin keçib gəldiyi inkişafı öyrənmək üçün əsas qaynaqdır. Biz bu qaynaqları vərəqlədikcə onun mifik təsəvvürlərlə bağlılığını və şamanizmin mövcudluq şəraitində bütöv bir dünyagörüşü əks etdiyini görürük. Bu mənada şamanizm - din, şamanizm - mədəniyyət tarixi və ən dar mənada şamanizm bugünkü aşılıqdır. Ona görə də şamanizmdən müxtəlif istiqamətlərdə araşdırmalar aparılmalıdır. Biz qədim şamanların sonuncu nümayəndəsi və ən böyük ustası kimi Dədə Qorqudu (müəyyən oxşarlıq məqamında) görürük. Türk xalqlarının bütün təsəvvürlərinin, dini, fəlsəfi, mədəni baxışlarının dərin qatlarını onda müşahidə edirik. Fikirlərimizin sonuncu söykənci kimi bu gün də müəyyən adamlara deyilən dərviş, şaman təbiəti adı da təsadüfi deyim olmadığını göstərir.

Əvvəla, bu dünyagörüşün sonrakı mərhələlərinə diqqətli olmağı xatırlatmaq istəyirik. Çünki qədim insanların ümumi tə-

səvvürləri genişləndikcə onların mədəniyyət deyilən bilgilərində də şaxələnmə yaranır. Sanki qollu-budaqlı bir ağacı xatırladan bu dünyagörüş (şamanizm) gətdikcə şaxələnilir. Daha doğrusu, özündən müxtəlif qollar ayırır. Özü isə müəyyən müddət hamısında təmsil olunursa, sonralar daha çox birinə meyillənir və onun təcəssümü kimi adlanır. Bu mənada şamanizm haqqında tədqiqatçıların fikir ayrılıqlarını təbii qəbul edirik. Ancaq bizim məqsədimizin əsasında şamanın qədim ozan, indiki aşiq sənətinin sələfi olması və onun indikinə nisbətən daha geniş əhatəliyə malikliyi durur.

Mifik dünyagörüşlə şamanlıq arasında olan bağlılıq sonuncu mərhələdə bugünkü reallıqla da bağlıdır. Çünki bunlar hər biri digərinin müəyyən davamı olub izlərini əvvəlki, özündən sonrakında bu və ya digər dərəcədə yaşatmağa çalışır. "Yəni mifoloji varlıq heç bir yerdə öz funksiyasını itirmir" (56.c.10.s.30). Bu mənada nağıllarımız, türk xalqları üçün ortaq dastan mədəniyyəti əsaslı mənbədir. Onlarda belə izlərin saxlanması əhəmiyyətilə şayandır. "Koroğlu" dastanı bu baxımdan səciyyəvidir. Dastan miflə reallıq arasında dayanır. Son olaraq reallığa daha çox meyilli olan əsas qəhrəman obrazı mifik dünyagörüşdən qidalanır, ilahi qüvvələrdən güc alır (qılınc, Qırat, Qoşabulaq) xalqın varlığının, mübarizəsinin təmsilçisinə çevrilir. Şaman olaraq hər şeyi, hadisələri əvvəlcədən duyub hiss etmək fitrinə malik olur, çalib-oxuyur, qarşısındakını müxtəlif vəziyyətlərdə inandırır. Real şəraitdə belə bir inamın bəslənməsi isə bunların ümumtürk dünyagörüşündən kənar olmaları ilə əlaqədardır. Yəni bizim bu qeyri-ədiliyin təsvirinə inamımızın kökündə türk xalqlarının mifik dünyagörüşü dayanır. Müəyyən qatları bugünkü Koroğlu üzünə köçürməklə onları xatırlayır. Mifik dünyagörüşdə, eləcə də şamanlıqda ideallaşdırma meylli də olmuşdur. Belə məqamlarda onlar inandırmaya çalışmışdır ki, ulu babaları ilahi, yarımilahi olaraq qeyri-adi fiziki və mənəvi güclə görünürlər. Bu mənada biz yenə Dədə Qorqudu və bir qədər sonrakı mərhələ



nin varisi kimi Koroğlunu xatırlamalı oluruq. Çünki hər iki komponentdə böyük bir tarixin olayları dayanır. Onların müqayisəsində isə müəyyən məqamlar; ilahilikdən yarımilahliliyə və insanlığa doğru yolun gəlişi və birində digərinin izləri görünür.

Qam-şaman dünyagörüşündə maraqlı doğuran cəhətlərdən biri də onların ruhlar dünyası ilə ilişgəli olmasıdır. “Şaman hər şeydən əvvəl özü xüsusi üsulları vasitəsilə qazandığı ekstaz halı içində ruhunun göylərə yüksəlmək və ya yer altına enmək və orada gəzib dolaşmaq üzrə bədənindən ayrıldığını hiss edən bir eşqin ustasıdır. Bu əsnada bir adət halına düşməkdən uzaq, əksinə, özü ruhları və hökmü altına alaraq ölümlərlə, şeytanlarla, cin və pərilərlə iltifat qurmağa müvəffəq olur” (124.s.287-288). Özünəməxsus çalarları ilə diqqət mərkəzində duran ruh dünyası anlayışında mimik hərəkətlər var. Bu hərəkətlər vasitəsilə şamanlar istəyini, nə demək istədiyini bildirməyə çalışırdı. Burada isə olduqca böyük məharət tələb olunur. Çünki qam-şaman qarşısındakını ən adi halda ruhlarla əlaqə saxladığına inandırmalı idi. Əks təqdirdə təsəvvürlərin məhv olması, hadisələrin puçluğu dayanır. Biz isə bundan deyil, bu təsəvvürlərin həqiqətə şayanlığından söhbət açmağa çalışacağıq.

Ruhlarla əlaqədə qam-şamanlar artıq bütün sirli mövcudata sahib olmaq imkanı qazanır. Ən əvvəl ona maraqlarını açır, onlarla əlaqə saxladığının səbəblərini göstərir. Ruhlar da öz növbəsində bu gəlişdə onlara kömək edərək bəlalardan qurtuluş yolunu göstərir. Bu mənada şamanlar ruhlarla mövcud cəmiyyət arasında əlaqələndirici rolunu oynayır. Lakin onu qeyd etmək ki, şamanların işi tək bununla bitmir. Əgər bu fikirdə dayansa biz onda onların fəaliyyət dairəsini xeyli məhdudlaşdırmış olarıq. Qam-şamanlar cəmiyyətin idarəedicisi, ağsaqqalı, yolgöstəronüdür. Məsələn, əski çağlarda kağan eyni zamanda türk din xadimi qamın da funksiyasını öz üzərinə götürür. Şaman özünəməxsus hərəkətləri ilə vəcd anına yaxınlaşır, müəyyən mərasim və nəğ-

mələrini icra edir. Elə bir an gəlib çatır ki, o, artıq ruhlara yaxınlaşır. Onun ruhu bədənəndən ayrılaraq göylərdəki və ya yerin altındakı ruhlarla təmas qurur. Gəlişin səbəbini söylədikdən sonra insanların dərdi-sərini, düşdüyü bəlaları onlara deyir. Onlar da öz növbəsində bəlalardan qurtuluş yolunu göstərir. Təzədən şaman ruhu bədənə qayıdır. Bu kiçik, lakin olduqca böyük məna kəsb edən epizodda qədim insanların inanmaları dayanır. Qədim insanlar ən ağır anlarda düşülən vəziyyətdən qurtuluş ümidilə yaşamışlar. Məhz yaranan mərasimlərin özündə də bu görünür. Ona görə də şamanlıq qədim insanların keçib gəldiyi inkişaf yolunda təbii axarlı bir hadisədir. Bundan sonra isə onun köklərinin açılması istiqamətində iş görülməlidir. Şamanizm din olmaqdan öncə xalqın inamıdır. Bu inam dinə doğru, daha dəqiq desək, təsəvvürlərin sistemləşməsi istiqamətində böyük bir yol keçmişdir. Əlbəttə, belə bir topluluğun mövcudluğu xalqın olduqca təbii olan qarşılışmalarından keçir. Belə məqamlarda onlar müxtəlif vəziyyətlərin şahidi olur. Ağsaqqal bildiyi qam-şaman düşüncəsini öyrənməyə cəhd edirdilər. Qam-şaman təsəvvürlərinin mövcudluğunun və ali bir mövqeyə çıxışının səbəbi məhz xalqın inamını qazanmaqla əlaqəlidir. Belə olan şəraitdə bu bilgi və təsəvvürlərin dinə doğru inkişafı baş vermişdir. Şamanizmin din səviyyəsinə gəlməsi tədqiqatçılar arasında müəyyən fikir ayrılığına səbəb olsa da, biz bir şey yada salmaq istəyirik ki, bu toplu fikirlərin inkişafı dini təsəvvürlərin, daha dəqiq desək, son anda şamanizm dininin yaranmasına getmək deyilsə, bəs nədir? Təbii ki, bunu bütöv din şəklində qəbul etmək çətindir. Ancaq yazılmamış qanunları, qayə və istiqamətləri etibarilə dinə yaxındır. Dinin mövcudluğu şəraitinə yaxınlaşan bu toplumsal inanclara qeyd-şərtsiz əməl olunması da, fikrimizi təsdiqləyir.

Qam-şamanların iç və dış aləmdəki fəaliyyəti çətin keçirilən bir aktyor tamaşası idi. Sonra isə qarşısındakını inandırmalı idi. Hər iki tərəf inanmalı idi ki, qam-şaman hansı münasibətləşə

ruhlarla əlaqə saxlayır. Təbəqələşmənin mövcud olduğu şəraitdə bu ayinlər yenə xalq arasında yaşamağa başladı. Ancaq fərq isə onda idi ki, bu mərasimlər artıq təbəqələrin fəaliyyət sahəsinə çevrilməyə istiqamətləndi. Bunlar cəmiyyətin siniflərə bölünməsi şəraitində miflərin bölünməsi hadisəsi ilə bağlıdır. Xaqanlar, sərkərdələr haqqında yaranan əfsanələr buna nümunədir. Orada isə daha çox tanrılar göy xaqanların ulu babası kimi göstərilir. Əski inamlarda da bu cür hal var. Siniflərə bölünmə çağlarında baş verən bu inamlar öz başlanğıcını daha qədim inamlardan götürür. Əski türklərin inamlarında bir qədər diqqətli olsaq görürük ki, göy yerdən daha çox müqəddəsdir. Bu inam sonralar islam dinində də özünə yer tapır. İslamda yer insanların məkanı, yeri kimi göstərilirsə, göy ancaq mələklərə aid edilir. “Əski türklərdə göy yerdən heç şübhə yox ki, daha çox müqəddəsdir” (52.c.2.s.116). Məhz xaqanların miflərdə tanrıları, göyü özlərinə ulu baba hesab etməsi təsadüfi deyil. “Oğuznamə”dəki günəşdən gələn qız buna əsaslı nümunədir. Eləcə də qurdun onqon kimi miflərdə göstərilməsi maraqlı və araşdırmalı məsələdir. “Bunun başlıca səbəbi odur ki, xaqan, böyük sərkərdədə özünü qəbilənin, qəbilə birləşməsinin, hətta düşmənin gözündə ululaşdırmaq istəyirdi” (205.s.43.). Qam-şaman görüşlərinin bu olsa-olsa bir tərəfi ola bilər. Ancaq ümumi məqsəd bütöv təsəvvür yaratmaq idi və bu istiqamətdə də işlər gedirdi. Onu da qeyd edək ki, biz bununla həmin parçalanmadan yan qaçmırıq. Sadəcə olaraq məqsəd həmin hadisənin mahiyyətin açmaq, şamanizmin din, mədəniyyət tarixi, ozan-aşıq sənətinin səlfi olmaq missiyasını göstərməkdir. Qaldı ki, aşağı təbəqələr arasında şaman ayinlərindən söhbət edərkən bir cəhət də qeyd etmək istərdik ki, onların fəaliyyətində naturfəlsəfə meylləri də var. Belə ki, qam-şaman ruhlarla əlaqə saxlamaqdan əlavə, eyni zamanda təbii otlar vasitəsilə də onlar bəzən müvəffəqiyyət qazanaraq xalqı özlərinə inandıra bilmişlər. Bütün bunlar müasir aşıqların ulu babaları he-

sab etdiyimiz qam-şamanların dünyagörüşünün əhatəliliyini göstərir. Qam-şaman qəbilənin, soyun ağsaqqalı, başbiləni idi. Bu isə təbii ki, onun xalq arasındakı nüfuzu ilə əlaqədardır. Çünki qam-şaman olmaq, qəbilənin rəhbəri səviyyəsinə yüksəlib, ağsaqqalı sayılmaq o qədər də asan məsələ deyildi. Bunun üçün təbiət etibarilə şaman olmaq lazım idi. Qeybdən xəbər verən yarımtanrı səviyyəsinə yüksəlmək, elin-obanın dərdisərinə çarə qıla bilmək bacarığı gərəkdi. Ən azı bizim ilahi, müdriklər müdriki Dədə Qorqud həmin şamanların varisi, sonuncu nümayəndəsi idi. Onun xarakterindəki nuranilik, qeyri-adi keyfiyyətlər, ilahidən xəbər vermək xüsusiyyəti bir daha bunu aydın şəkildə göstərir.

Şaman dini ağsaqqal idi. Dini ayinlər (hansı ki, bu ayinlərin yaradıcısı onlar olmuşlar) onlar tərəfindən icra olunur və əhalidə inam yaratmaq, dünyaya, təbiətə qarşı olacaqlarda müəyyən bəlalərin qarşısını almaq məqsədi daşıyırdı. Hansı ki, “Xəstələnən kimsələrə şofa verməsi, ölümlərin istəklərini yerinə yetirərək zərərələrini önləməsi, insanların dərd və diləklərini ərz etmək üzrə göydəki və ya yer altındakı tanrıların yanına gedərək araçılıq tapa bilməsi” (124.s.288) onların fəaliyyətində aparıcılıqla görünür. Şamanizmde dini ayinlər toplusu səciyyəsi var. Çünki orada xalqın din səviyyəsinə yüksələcək, qanun kimi geniş kütlə tərəfindən qəbul olunub əməl ediləcək cəhətlər var. Xalq ən birincisi şamanlara inam gətirmişdi. Şamanlar xalqın tək dini yox, mədəni dünyagörüşünü özündə yaşadırdı. Bir növ yaranan inamdan çox, şamanın özünə hörmət bəslənirdi. Din səviyyəsinə yüksəlməməsi isə bizə belə gəlir ki, oradakı pərakəndəliklə bağlı idi. Ancaq tarixin sonrakı mərhələlərində şamanların bütöv dünyagörüşündə bir növ meyllənmə nəzərə çarpır. O, daha çox ümumtürk dünyagörüşündəki parçalanmadan ayrılaraq ozan-aşıq sənətinə doğru meyllənir. Lakin bu meyllərin özü də uzun bir tarixi prosesdir. Bu parçalanmada şaman mədəniyyəti bütün məqam-

larda öz təsir dairəsini saxlayıb qalsa da, artıq müstəqillik istiqamətində mədəniyyətin müxtəlif sahələrini cilovlaya bilmir. Ozan sənəti, islam dini kimi tarixi zərurətlər meydana çıxır. Ozan sənətindən aşıq sənətinə keçidin özü də tarixi reallıqlardan kənarda deyil.

Türk xalqlarının əski dininin şamanizm olduğunu söylərkən (L.Rasonyi), bəziləri büt-pərəstlik olduğunu bildirmişlər (N.Rosental, M.Remzi). Lakin Münəccimbaşı isə bir qədər cəsarətlə qədim türklərdə heç bir dinin olmadığını söyləyir. Ancaq biz bu fikirlərin müxtəlifliyi içərisində şamanlarla bağlı olan inanlara qayıdıb onun xalqın ümumi həyatında oynadığı rolu göstərərək bir daha din səviyyəsində fırlanmaq ehtimalını qəbul etməyə çalışırıq. “Fəqət son araşdırmalar bu görüşlərin tamamilə yanlış olduğunu, xəzərlərin və digər türk boylarının böyük bir çoxluğunu şamanizm ilə bir ilgilərinin bulunmadığını ortaya qoymuşdur” (217.s.117). Bu fikirdə qəbul olunmayan cəhət şamanizmin türk xalqlarında mövcudluğu məsələsidir. Biz bundan təbii ki, qaça bilmərik. Ancaq məsələ onun hansı şəraitdə mövcudluğundan və xalqın həyatında rolundan gedə bilər. Hikmət Tanyu isə məsələyə tamamilə başqa bir mövqedən yanaşır: “Bizdə çox zaman Altay və yakut mənəvi inancının (bir taqım əsərlərə görə şamanlığın), bütün olaraq əski türk dini şəklində mifoloji və xalq inancları ilə qarışdırılaraq mənimsəmək yanlışdır. Əski türk dinini şamanlıq şəklində görməyə çalışmaq mümkün deyildir. Biz əski türk dinini şamanlıq deyiləmməyəcəyini, totemizm adının qatılmayacağını, ona sadəcə “Tək Tanrı dini” deyiləcəyini, bir baxıma hanıflar kimi bir inanc içində bulduqlarını ortaya qoymaqdayıq” (115.s.9). Burada dolaylı və mübahisəli fikirlər çoxdur. “Türk inancı ilə şamanlıq arasında heyrət ediləcək yaxınlıq var” (124.s.289) qənaəti də bu məsələ ətrafında düşünməni tələb edir. Biz ən birincisi şamanlığın əski türk təsəvvürləri, inancları ilə din olmağa gəlincə varlığı fikrindəyik. Şamanlar şaman

ayınlarını yaradanlardan öncə mövcuddu. Bu, sadəcə olaraq təbiət etibarilə başqalarından seçilmək, sistemli şəkildə çatdırmaq idi ki, şamanlar da bunu icra edirdilər. Biz ən əvvəl şamanların mövcudluğunu qəbul etməliyik. Və bizə belə gəlir ki, bundan qaçmaq da mümkün deyil. Ancaq başqa bir məsələ (bu əsas olanı) onların xalqın həyatında hansı rolu oynamasıdır. Bundan sonra demək olar çox məsələlər aydınlaşacaq. Qam-şamanlar eyni zamanda (törənlərin-mərasimlərin) yayıcıları olmuşlar. Bu törənlər çağlar uzaqlaşdıqca müəyyən müstəqilliyə doğru istiqamətlənir, müxtəlif ayınlar icra edən meydan aktyorunu yaradırdı. Təbii ki, bu ümumtürk dünyagörüşündə müstəqilliyin mövcudluğuna doğru getmək idi. Belə bir müstəqillik həmin törənə uyğun geyimi və musiqini də formalaşdırırdı. Bütün bunların hamısında öz xeyrinə istifadə etmək xarakteri vardı. Məhz şamanların icra etdiyi bu ayınların müstəqilliyə doğru istiqamətlənməsi də bununla bağlıdır. “İnsan mifdən öz xeyrinə istifadə edirdi. Heç uzağa getmədən bir acı tarixi olayı bir daha yada salaq. Hun xaqanı sərkərdələri xristianlığı qəbul edir və qamçılığa-şamanlığa qarşı mübarizə aparırlar.

Bu olayın ciddi tarixi-toplu misal səbəbləri var. Onlardan biri də odur ki, ilk mif ümuminin mənafeyinə yarayırdı, din, özü də xristian dini (ilk xristianlıq aşağı təbəqəyə xidmət edirdi. Sonralar hakim təbəqə onu özünə xidmət etməyə yönəltdi.) İlahimlərə xidmət edirdi; istismarı qanunlaşdırırdı” (205.s.42.). Bu artıq tarixi olayın siniflərə bölünməsi mərhələsi ilə əlaqədar məsələdir. Cəmiyyətin siniflərə bölünməsi mərhələsində miflərin özündə də parçalanma gedir. Bu mərhələdə xaqanların həyatı, fəaliyyəti haqqında yaranan miflərdə özünü tanrılaşdırma duyğusu nəzərə çarpır.

Qam-şaman qəbilə, tayfa birləşməsinin ən adi halda ağsaqqalıdır. Bunun üçün bir şeyi xatırlatmalıyıq ki, onlar ən birincisi özləri haqqında mifin yaradıcılarıdır. Bu miflərdə ən sadə həqi-



qət böyük inamın yaradılmasıdır. Məsələn, Ulu Türk adının uyğur şaman dualarında hamı ruh kimi çəkilməsi sübut edir ki, o da başqa əcdadlar kimi qəm olub həm də dünyanın hakimidir. (166.c.1.s.67-69). İkili təsəvvürlər axınında təbii ki, qəm-şamanın sözü vardı. Bu deyim isə əsas idi, çünki zaman-zaman qopub gələn çağlarda şaman öz ağsaqqallıq rolunu oynayır. İnsanın, eləcə də dünyanın yaranması haqqında olan miflərin içində daxil olanacaq yol getmişdir. Bu mənada şaman Ülgenlə ilişgəli olmaq məqamında dayanır. Ülgenin insanlara üz tutub, “var olana yox deməyin, var olana yox deyəndə yox olur təkrarı da miflə düşünməyə inkişafı əks etdirir” (228.s.88-100). Məlum olduğu kimi, Ülgen ilk insanın (türk miflərində) yaradıcısıdır. O, ağ çiçəkdən insan yaratmışdır. Qardaşı Erlik də ona baxıb bu işi görür. Lakin Ülgen onun yaratdığı insanları qaraldır. Erlik - kişilik, ərlək deməkdir. Bununla da özünü yerüstü, qardaşını yeraltı dünyanın tanrısı etdi. Sonrakı Altay mifləri onu ölümlərin hakiminə çevirmişdir. Bəzi miflərdə ölümü yenən Yamantaq onu yeraltı dünyaya göndərir. Bütün bu məsələlərin mahiyyətində dünyaya münasibət durur. Ülgenin və Erlikin yaddaşından keçən yaratış mifi qəm-şamanlarda yaşanır.

Türk xalqlarında yer qadın başlanğıcıdır. Bir növ törəyici rolunu oynayır. Nəmət, bolluq yaradır. Bu isə göylə mayallanmada baş verir. (“*Ağ oğlan*” *əfsanəsində ağacın içindən çıxan tuluq döşlü, döşünü çiyyənlərinə atan qadın Umay*). Bu böyük inam qəm-şamanların da yaddaşından keçərək türk dünyagörüşündə dayanır. Onun dayaqları isə bizim təsəvvür edəcəyimiz dini anlayışı, daha doğrusu din olmaq fikrinə gətirir. “Bu xalqların (uyğurların) islamdan qabaqkı dinləri olan şaman dinində “Uçmaq dedikləri cənnət də bir işiq aləmidir” (91.s.243-235).

Qəm-şaman ayinləri müxtəlif məqsədlərlə keçirilmişdir. Dağ başında, çay kənarında, aşırımlarda yaşayan qəbilələrin yerli yiyəsi ruhuna keçirdikləri ayinlər müxtəlif bələlərdən qurtuluş

məqsədi daşmışdır. Bu mərasimin özünün səciyyəvi cəhətləri var. Belə ki, qədim insanlar bu mərasimi keçirərkən qurbanlıq heyvanı obanın qabağına gətirir, sonra xoş iy, ətir buraxan otu yandırır. Ondan sonra qurbanlıq üç dəfə obanın başına dolandırılır, ağzına müqəddəs bulağın suyundan tökülür. Bu su ilə heyvanın başından başlayıb quyruğuna kimi yuyurlar. Çatısına isə rəngli parçalar bağlayıb sürüyə buraxırlar. (81.s.189.). Məsələ bunun mahiyyətindədir. Yəni bu ayinlərin dinlə aşiq sənəti arasındakı bağlılığı əsas olaraq vurğulanır. Bütün bunların arxasında duran inanclar qədim şamanların qəbilə, soy birləşmələrindəki nüfuzunu göstərir. Və belə bir qənaətin yaranmasına əsas verir ki, bu qəbilə-soy birləşmələrin yaradıcısı təfəkkürünü təşkil edən şamanlar zaman-zaman ictimai həyata nüfuz etmək qabiliyyətini özlərində saxlamışlar.

Qədim mənbələrdə qadın və kişi olması fərqi də varılmır. Ancaq onların öz ayinlərini necə icra edə bilməsi məsələsi əsas götürülür. A.Qumilyov şamanların dini şəxs olmasını qeyd edərək onların dünyəvi missiyasına da toxunur: “513-cü ildə Çindəki cücan səfirliyinə “mirvari bəzəkli büt şaman Xuiqyan başçılıq edirdi. Bu köçərilərin tarixində ilk təsadüf idi ki, dini şəxs dünyəvi missiya ilə çıxış edirdi” (159.s.28.) Müəllifin burada şamanların dini şəxs olması fikrini irəli sürməsi diqqətəlayiqdir. Bu mülahizədə şamanın din nümayəndəsidir. Bu da öz növbəsində şamanların hansı dinə mənsub olması məsələsini ortaya çıxarır. Təbii ki, şamanların tədqiqatçılar tərəfindən (əgər din qəbul edilərsə) qəbul olan şaman dini vardır. Məhz o dinin yaradıcısı və yayıcıları da onlar idi. Məsələnin ikinci tərəfinə gəldikdə şamanın təkcə dini şəxs deyil, dünyəvi şəxs kimi qəbilənin bütün işlərində aparıcı olması əsasdır. Müəllif gənc şaman qızdan bəhs edərkən yazır: “Cücanların düşürgəsində Due-xun adlı gənc şaman qız yaşayırdı. O, müalicə edir və cadügorliklə məşğul olurdu. (Yəni ruhların köməyi ilə şamanlıq edirdi) və Çeunu həmişə



şaman qıza inanırdı” (159.s.28.). Burada gənc şaman qızın fəaliyyəti aydın şəkildə nəzərə çarpır. Onun müalicə qabiliyyəti, cadügerliyi göstərilir. Maraqlı məsələ onun Çin sarayında öz bacarıq və qabiliyyəti ilə nüfuz qazanmasıdır. Ucqar şimala sıxışdırılmış nqanasanlar ildə iki dəfə payızda qütb qışı başlamamışdan əvvəl və yanvarın sonunda günəşə, işığa qurban gətirirdilər. Buryatlarda tanrıya verilən qurbanlarda ağ şaman aparıcı kimi çıxış edərsə, qara şaman seyrçi rolunda görünürdü. (124.s.284-289). Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd edək ki, ağ və qara geyimli şaman olma onların cəmiyyətdə mövqeyi ilə əlaqəli idi. Bəylərin, kağanların ağ (xüsusi) geyim, ağ şamanın ağ paltar, ağ atlı olması ona olan münasibəti açıqlayır. (78.s.14-36).

Çingiz xan Bodonçar nəslinin ən yaşısına ağ paltar, ağ at vərib onu ən yüksəkdə oturdur. (143.s.166). Ağ şamanın xostəliyi darıxma, kədərdir. O da vergini yuxuda (qara şamanda olduğu kimi) alır. (22.s.122). Demək olar bütün mərasimlər onun başçılığı ilə keçirilir. “Təmiz çum” mərasimi şaman tərəfindən icra olunur. Kainatın yaradıcısı səma ruhu, onun işçisi Koi (günəş) dünyaya rəhbərlik edir. Günəşin şüaları sap kimi nəzərə çətdirilir və bitkilərin ruhu bu saplar vasitəsilə günəşlə ünsiyyətə girir. L.Y.Şterberqin bu məsələlərə diqqəti xüsusilə maraqlıdır. Biz digər bir cəhəti də qeyd etmək istəyirik ki, “hər bir tayfa ümumxəlif ali ruhəni qüvvəsi-işiq və səma ilahəsi ilə birlikdə kiçik tayfa allahlarına da malikdirlər. Onlar “tos dərəcəli ruhlar sırasındadırlar, yəni əbədi həqiqət mövcudların ruhudur. “Kosmoslarla ölmüş adamların ruhu ilə heç bir ümumi cəhəti yoxdur” (159.s.95.). Müasir Altay şamanistləri ruhları iki qismə ayırırlar: “tos əbədi mövcudluq ruhları və “yaadan neme (yaradılmış bir şey) - ölmüşlərin ruhları. Yalnız toslarda dini ehtiram göstərilir, mərhum şeytan hesab olunur. Baykalətrafi buryatlarda 99 tanrıya sitayiş vardır. Burada maraqlı olan cəhət hər tayfanın öz tanrısına sitayiş etməsidir. Ən vacib cəhət isə buryat şamanının müali-

cə vaxtı və yaxud da hər hansı bir ayini icra edərkən, məsələn, yağış çağırarkən köməkçi ruha müraciət etməsidir. Dua olunarkən tanrıya üz tutub əcdadların ruhundan yardım istəyirdi.

Şamanlardakı cadügerlik Firdovsinin “Şahnamə”sində də özünə yer tapır (120.s.52-59). Əsərdə göstərilir ki, həlledici döyüş ərəfəsində Bəhram Çubin dəhşətli yuxu görür. O, görür ki, türklər şirə çevriliblər, qoşunları darmadağın edilib, düşmənlər isə Ktezifonun yolunu tutublar, o özü isə at istəyə-istəyə piyada gedir. Nəhs əlamətlərə baxmayaraq, Bəhram döyüşə girir. Türklər cadügerliyə əl atırlar. Onlar göy üzünə alov tullayır, həmin alovdan dəhşətli külək və qara buludlar yayılır. Buludlardan isə farsların başına ox yağmağa başlayır. Bəhram isə qışqıraraq bunun yalan olduğunu söyləyir. Farsların qələbəsilə qurtaran bu döyüşdə cadügerlər əsir alınır. Bu dəhşətli yuxunu Bəhrama göndərdiklərini etiraf edirlər. Burada məsələ türk əfsanəsindən şairin hansı məqamda istifadə etməsi deyil, əsas məsələ cadügerlərin müxtəlif vaxtlarda, ən çətin anlarda məsələyə müdaxilə etməsidir. Bu isə onların cəmiyyət daxilində aparıcı rolunu göstərir. Məsələyə şamanların fəaliyyətində cadügerliyin təcəssümünü əlavə etdikdə onda deməliyik ki, şaman nüfuzu cəmiyyətdə aparıcı mövqeyə malik idi. Bunun kökü isə cadügerlik vasitəsilə havanı idarə etməyin mümkünlüyünə gətirir. L.Qumilyov yazır: “6-12-ci əsrlərdə türklərdə və monqollarda bu etiqadların mənşəyinin necəliyindən asılı olmayaraq söhbət qətiyyətin köməkçi ruhların çağırılmasından deyil, simpatik magiyadan gedir, yəni turkyut terminologiyasından istifadə etsək, biz burada kamani (şamanı) deyil, yaadaçını (cadügeri) görürük” (159.s.102.).

Sonra müəllif sözünə davam edərək yazır: “Yaada haqqında ilk məlumat 7-ci əsrdə yaşamış naməlum suriyalı rahibin xronikasından öz əksini tapır. Yaada sözünün özü fars dilindən götürülmüş və cadüger, sehrbaz mənalarında işlənir. “Şaman sözünün İranda məlum olmasına baxmayaraq, Firdovsi türk cadügerlərini

məhz “yaada adlandırır” (159.c.102). Zemarkın başçılığı ilə türkyüt xanının yanına yollanan səfirliklə (568-ci il) bağlı əhvalat da diqqəti cəlb edir. Bu adamlar Zemarkın yanına gəlir. Bütün əşyalarını yığıb sonra sidr budaqlarından tonqal qalayaraq iskit dilində sözlər pıçıldayırlar. Eyni zamanda zəng səslənməyə, qaval zərbələri eşidilməyə başlayır. Sidr budağı fırlandıqca odun hərəkətindən çatıldaıyır.

Cəzb vəziyyətində olan adamlar isə hədə-qorxu gələrək yanan ruhları qovurlar. Bütün bundan sonra Zemarkı tonqal üstündən keçirib təmizləyirlər. Burada müəyyən qamlıq ünsürləri var ki, bu da cəzbolma və qaval çalmasıdır. Eyni zamanda burada bəd ruhlar odun vasitəsilə qovulur. Bu isə daha çox magiyalıqdır. L.Qumilyovun təbirincə desək “odun köməyi ilə qovmaq təsəvvürü Avstraliyadan tutmuş Bavariyaya qədər geniş bir ərazidə yayılmışdır və heç bir cəhətdən müstəsna və orijinal sayıla bilməz” (159.s.103). Oda sitayiş forma və mənə etibarilə ruhlara çağırışları ilə ziddiyyətli. İranda odu murdarlamamaq üçün üzə örtük taxılırdısa, türkyütlərdə od vasitəsilə şər qüvvələr qorxudulurdu. Birincidə od dini sitayiş obyektı, türklərdə magiya vasitəsi idi. Bütün bu müqayisələr şamanların mürəkkəb təbiətini açır. Onlarda struktur müxtəlifliyi aşılır. Bütün bunların müqabilində L.Qumilyovun bir fikri ilə barışmaq olmur: “6-7-ci əsrlərdə türkyütlərdə bu sistem mövcud deyildi. İstər “kam termini, istərsə də “kamlenic özü ilk dəfə 12-ci əsrdə qeydə alındığından Cənqariya və Altay türkləri arasında kamlanıya 7-12-ci əsrlər arasında meydana çıxması fikrinə üstünlük verilməsi zəruridir. Həqiqətən də 6-9-cu əsrləri əhatə edən epoxa Mərkəzi və Orta Asiya xalqlarının mədəniyyətində böyük sıçrayışlarla səciyyəvidir” (159.s.104). Ancaq bu hadisələrin təsvirində inandırıcı səslənmir. Ən birincisi məsələnin mahiyyətində və hadisələrin təsvirinə fikir verdikdə qeyri-inandırıcılıq nəzərə çarpır. Çünki həmin dövrdə təsəvvürlərin müqayisəsində ağıla batma-

yan şeylər görünür. Bu ola bilsin ki, həmin dövrdə yaşaya bilər. Ancaq 6-9-cu sıçrayışlar əsərində mövcudluğu məsələsinə inanmaq bir qədər çətindir. Prof. T.Bünyadov aşıq sənətinin mənşəyi məsələsindən danışarkən yazır: “Bir məsələ aydındır ki, aşıq sənətinin özülünü, bünövrəsini ibtidai icma quruluşunun inkişaf etmiş mərhələsində araşdırıb axtarmaq lazımdır” (67.s.101). Müəllifin aşıq sənətinin mənşəyi məsələsini qədim bir dövrə bağlaması müəyyən mənada təbii olaraq qam-şamanları nəzərdə tutması ehtimalı ilə səsləşir. Belə olan vəziyyətdə biz şamanizmin daha qədimlərlə bağlılığı məsələsini qeyd etməliyik.

Sonra T.Bünyadov sözünə davam edərək yazır: “Etnoqrafik müşahidələrə əsaslanaraq güman etmək olar ki, aşıq sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar” (67.s.102). Aşıq sənətinin qədim tarixi izlərinin araşdırılması bizə bu sənət haqqında daha çox düşünməyə imkan yaradır. Hətta ayrı-ayrı nümunələrində bu izlərinin mövcudluğunun aşkarlanması məsələni araşdırmağa sövq edir. Qeyd edək ki, aşıq yaradıcılığı ilə bağlı nümunələrin bizə çatan ən qədimi XII-XIII əsrlərə aid olunur. Ancaq yenə də onun çox-çox qədimlərlə bağlılığı məsələsini qəbul edib, daha qədim nümunələrini axtarmaq fikri başımızdan çıxmır. Çünki tapılan nümunələrin yüksək sənətkarlığı onun qədimliyinə və özündən əvvəl mövcud olan ənənənin varlığını söyləməyə dəlalət edir. Burada şamanların aşıqlara qədər olan fəaliyyəti də diqqətimizdən kənarında deyildir. Təbii ki, aşığın birdən-birə mövcudluğu məsələsini də söyləməkdən kənardayıq. Ancaq məsələ bunlar arasındakı keçidlərdəki vəziyyətin aşkarlanması məsələsidir. Bugünkü aşıqlar dünənki ozan, dünənki ozanlar ondan əvvəlki şaman olublar. Bunlar hər hansı bir şəraitdə ağsaqqallığını, elin-obanın başbiləni ola bilmək nüfuzunu qoruyub saxlayıblar. Bunlar ilk əvvəl bütün mərasimlərin icraçıları, xalqın düşünən beyni, bələlərdən mühafizəçiləri olmuşlarsa, mədəniyyətin sonrakı inkişaf etmiş mərhələlərində bir qədər təsir dairəsini zəif-

lətsə də, nüfuzunu qoruyub saxlaya bilməmişdir. Hikmət Tanyu şamanlığın din kimi mövcud ola bilmədiyini göstərir: “Göy kəlməsinin bir sifət olaraq uca və ulu anlamlarında başa düşülməsini arzu edirik. Və dini böyləcə tanımaq gərəkdirsə, bunu “UCA TANRI, ULU TANRI dini olaraq vurğulamağın gərəkliyinə işarə etmiş olarıq” (115.s.9-12.). Bu mülahizənin ancaq bir tərəfini - şamanlıqla bağlı olan hissəsini diqqətə çatdırmaq istərdik. Şamanların ayinləri, xalq arasında keçirdikləri mərasimlər nüfuzunu göstərir. Ancaq bir cəhəti qeyd edək ki, bu mülahizədə onların özünün belə mövcudluğuna şübhə var. Şübhəsiz şamanlar xalq arasında belə güclü nüfuzla mövcud idilərsə, onların müəyyən inanc yerləri də mövcud idi. Və müəyyən inanclar əsasında xalqa təsir edirdilər. Altay türklərinin bir duasına baxaq: “Yetmiş dağımızı, yer və suyumuzu, hər kəsin atası bəy Ülgeni (yer tanrısı) Erliki çağırırıq” (52.c.2.s.116.). Burada tanrıdan öncə yurdun dağı, suyu çağırılır. Ancaq onu da qeyd edək ki, əski türklərdə göy yerdən heç şübhə yox ki, daha çox müqəddəsdir. Bu sonrakı mərhələlərdə, islamın mövcudluğu şəraitində də özünü göstərir. İslam dinində əvvəl qeyd etdiyimiz kimi yer insanın məkanı, göy isə ancaq mələklərə aiddir. Bütün bunlar qədim insanların təsəvvüründə mövcud olub bizə gələn inanclardır. Şaman dualarındakı bu cür əhatəlilik, həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmək xüsusiyyəti bizə onun din ola bilmək qüdrətini təsdiqləməyə imkan verir. Başqa təqdirdə bu qədər nüfuzun müqabilində onların başqa bir dinin təbliğatçısına, yayıcısına çevrilə bilmək inandırıcı deyil. Olsa-olsa əsas həqiqət ondan ibarət ola bilər ki, şamanlar ancaq özünüqədər xalq inanclarının əsas dayaqlarından tutmaqla belə bir nüfuz qazana bilməmişlər. İnandırıcı olan budur. Yəni təsiri birdən-birə onların içinə gətirib belə bir nüfuz qazana bilmək mümkünsüzdü.

Şamanlar cəmiyyətində zamana musiqiçilər idilər. Onlar öz nəğmələrini gözəl çalıb oxumaq qabiliyyətinə malik olmuşlar. Məhz

bunun vasitəsilə onlar ətraf mühitə nüfuz edə bilirdilər. B.Ögel bu münasibətlə yazır: “Burada samur kürklər, bəyaz gecələr, altunla işlənmiş və çiçəklərlə süslənmiş qumaşlar yapılır. Onlar gümüş və ya bayırdan borular yaparlar. Bu borulara su doldurub bir-birlərinə üfürürlər. Bəzən də sunu əllə atıb əylənərdilər. Dediklərinə görə, böylə yaparaq pis ruhları yox edərlərmiş. Bu yolla xəstəlikləri də özlərindən uzaqlaşdırarlarmış. Onlar gözintiyə yapmağı və uzun səyahətlərə çıxmağı çox sevər. Gözintiyə çıxanlar yanlarından musiqi alətlərini də əskik etməzdilər” (51.c.1.s.109.). Burada şamanların ilkin təsəvvürlərin sonrakı mərhələdə, eləcə də, bu gün ilə əlaqəliyi göstərilmişdir. Bəd ruhların, həm də xəstəlik yarada biləcək ruhların qovulması diqqətə daha çox çəkir. Qədim zamanlardan bu hallara qarşı mübarizə aparmış və onlar barədə düşünməli olmuşlar. Su burada vasitə rolunu oynayır. Su ilə əylənmə buna ən yaxşı nümunədir. Müəllifin burada diqqət yetirdiyi digər bir cəhət ayinləri icra edən şamanların yaxın-uzaq əyalətlərə səyahətləridir. Onlar bu baxımdan öz səyahətləri ilə dərvişləri xatırladırlar. Müəyyən mənada onlara yaxınlaşır. Bizi belə gəlir ki, dərvişlər sonrakı dövr şamanların davamıdır. Ənənəvi olan keçidlərdə isə demək olar bütün təməli ilə aşuqlarla birləşir. Yəni aşuqlar da özlərinin musiqisi ilə müəyyən məclislər keçirir, səyahətlər edir. Məhz bütün bu demək olar dastan yaradıcılığı belə səyahətlər üzərində qurulmuşdur. Bu səyahətlərdə eyni zamanda məqsəd qəbilənin, soyun qarşısında qabiliyyət və bacarıq nümayiş etdirmək idi. Məclislər eldə-obada geniş kütlə arasında keçirilir. Əhali ora yığılıb çalğıya, oxumaya qulaq asır. Bir növ onlara özlərinin qeyri-adiliyini tələq edirdilər. Məsələn, Aşıq Valehin Dərbənd səfəri (14.s.356-381), Xəstə Qasımın Dağıstan səfəri (122.s.56-61), Aşıq Alının Türkiyə səfəri (113.s.34-37) və s. Bütün bunlar məhəbbət etibarilə dəyişsə də, (müəyyən mənada) sonrakı mərhələlərdə (daha çox sevgi arxasınca getmək səciyyəsi daşmışdır)

əsas özülünü saxlamışdır. Bu bir növ vasitə olmuşdur. Məsələnin əsas tərəfi sənətin qeyri-adiliyini, nüfuzunu nümayiş etdirmək idi.

Böyük dövlət törənlərində böyük rahib hökmdarın özü idi. Hökmdar özü də təbii ki, bir çox ali keyfiyyətləri özündə birləşdirməklə hakimiyyəti əla ala bilirdi. Şamanlar isə onun ən yaxın ideoloqu vəzifəsində çıxış edirdi. Məsələn, kağanın türk din xadimi qamın funksiyasını yerinə yetirə bilməsi Qamğan oğlu Bayındır, eləcə də bir qədər fərqli Oğuzun qanlıq funksiyasını Ulu Türkün yerinə yetirməsi bu tiplidi. XII əsrdə monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi üsyanın başında duraraq Buxaraya daxil olub bir müddət oranı idarə edir. (47.c.2.s.545-547). Monqolların "Gizli tarix"ində Çingiz xan Bodonçar nəslinin ən yaşlısına - Usuna "bəki" ünvanını verməklə ona ağ paltar geyindirib ən yüksəkdə oturur və monqolun bütün məsələləri (mərasimləri) onun tərəfindən müəyyənləşir. (194.s.239-240). Geniş kütlənin hakimiyyətin arxasınca getməsində və bu iki zümrə arasında əlaqələndirici və bəzən üsyankarlıq vəzifəsində olurdu. Bu şamanların aşağı kütlənin vəziyyəti ilə əlaqəsindən irəli gəlib, qəbilənin, soyun ağsaqqallığını həyata keçirirdi. Hacı Bektaş Vəlinin ürfan təlimini başa vurduqdan sonra Sarı Saltukun belinə taxta qılınc bağlayıb yay və 7 ox verməsi məsələnin sonrakı mərhələdə sufi sınağında davamıdır. (232.s.45). Çin hökmdarının qadın şamanı yanında saxlayıb sonra onun dara çəkilməsi bununla əlaqədardır.

İslamiyyəti qəbul edən türklərdə də şamanizmin özünəməxsus izləri ilə qarşılaşırıq. Bu izlər daha çox dərvişlərin təbiətində, fəaliyyətində yaşayır. B.Ögel bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: "İslamiyyəti qəbul edən türklərdə şamanizmin ən önəmli izləri ilk dərvişlərin istədikləri zaman bir heyvan və ya quş şəklinə girə bilmələridir. Məsələn, "Keyikli bab . Bu dərvişlər keyikə minərlər və təpələrində keyik buynuzları bulunan şapkalar taxırdı" (50.s.19). Bu dərvişlər onu da qeyd edək

ki, "tökə rahib və sehrbaz" deyildilər. Eyni zamanda on minlərlə kütləni öz arxasınca apara biləcək nüfuz sahibləri idilər. Bu mənada şamanların soy-qəbilə arasındakı nüfuzuna diqqətlə yanaşılmalıdır. 24 oğuz boyunun simvol quşları da bu baxımdan maraqlıdır. İlk türk, müsəlman dərvişlər zaman-zaman bir quş donuna girə bilmək bacarığına malik olublar. Məsələn, Yasəvinin (Əhməd) durna donuna, Hacı Bəktəşi Vəlinin göyərçin donuna, Abdal Musanın keyik donuna girə bilməsi qeyd olunur. Hacı Bektaş göyərçin donunda Anadoluya gələrkən Doğrul baba (Anadoluda dərviş) doğan donuna girərək onu yaxalamaq istəmiş. Bu zaman Hacı Bektaş insan şəklinə düşüb Doğrul babanın boğazından yapışır. O isə yalvarıb otəyinə üz sürmüşdür. (50.s.36.). Bu əfsanə nə qədər əfsanə səciyyəsi daşsa da, həqiqət işığından xali deyildir. Burada çünki müəyyən şəxslərin fəaliyyəti göz önündə canlanır. Belə olan tərzdə onun qeyri-adiliyini qəbul edib haqqında düşünməli oluruq. İkincisi isə məsələ bu əfsanənin yaradılmasında deyil, onun qəhrəmanının qabiliyyətinə olan inamdadır. Xalq həmişə öz qəhrəmanını kimə daha çox rəğbətlidirsə onu qeyri-adi görkəmdə səciyyələndirməyə çalışmışdır. Məhz Hacı Bəktəşinin də belə bir görkəmdə təsviri təbiidir. Şamanların bu inamı mərasimlərin özündə də rəngarəngdir. Belə ki, "Orta Asiya və Sibir inanclarına görə onqon sayılan bu heyvanlar insanlara xoşbəxtlik verdikləri kimi, bədbəxtlik də verirdi" (50.s.35). Məsələn, xəstəliklər onlardan da gələ bilirdi. Bunun qarşısını almaq üçün "şaman quruda, dənizdə, havada yaşayan heyvanların şəkillərini bir araya gətirərək onlardan yardım diləyirdi. Bu hadisələr zamanı şaman qurd dərisini sol yanına alır, sağ yanında isə balıq, ilan, ayı bulundururdu" (50.s.35). Burada məsələ bəlanın qarşısını kəsmək, xalqı düşülən dərddən qurtarmaq idi. Bu ayinlərin keçirilməsi isə bu növ qurtuluş üçün dilə tutmaq məqsədindən başqa bir şey deyildi. Bu isə U.Holmberqin "Totemizmin ən gerçək izlərini şaman əlbisələrində görürük" fikrinə gəlib çıxır. Əski Çin qaynaqları



rında bu məsələylə bağlı heç bir məlumat yoxdur. “Əski Çin qaynaqlarına görə, göytürk dövləti içində və Altay dağlarında oturan Tarduş türklərinin atası qurd başlı bir insan imiş” (50.s.36). Biza belə gəlir ki, bu əski türk totemizmi ilə əlaqəlidir. “Qurd isə Yakut şamanlarının ən önəmli əfsun heyvanlarından” (50.s.42). Bununla da qurdun, digər heyvanların türk xalqlarının həyatında oynadığı rol açıqlanır. Bu isə təbii olaraq şaman dünyagörüşündən keçib gəlir. İnanclara görə, “Altaylardakı Tələüt türklərinin Mərküt adlı qəbiləsi bir qara qartaldan, Yurtas adlı qəbiləsi bəyaz başlı bir qartaldan törəmişdi. Yuti qəbiləsinin atası isə qoyun” (50.s.47) hesab edilir. Bütün bunlar qədim türklərin əcdadolma görüşlərini əks etdirir. Bu görüşlərin isə çoxu şaman ayinlərində öz əksini tapmışdır. Təbii ki, şaman dünyagörüşünün mövcudluğu əcdadolmanın mövcudluğundan keçir. Məhz ona görə də buriyat şamanlarının aşağıdakı mülahizələri inandırıcıdır.

Dovşan bizim qoşucumuz,  
Qurd bizim xəbər gətiricimiz,  
Keyik şəklinə girdiyimiz,  
Qartal elçimiz olan heyvanlardı (50.s.47).

Orta Asiya və Sibir şamanizminə görə qartal tanrının bir elçisi hesab olunur. Uyğur əfsanələrində də bu cür hallar var. “Tonyukukun soyundan gələn uyğur vəziri Bilgə-Bukanın atalarından biri” (50.s.36) ilə bağlı söylənilən əfsanə buna misaldır. Əfsanə sosiyyəsi daşıyan bu hadisənin özündə bir həqiqət işığı var. Bu işıq şaman dünyagörüşündən qopub gələn həyatı bir həqiqətdir. Quşun xeyirxahlığı, insana uzatdığı kömək əli qədim dualist dünyagörüşün müsbət tərəfinin əksidir. İnsanlar özlərinə yaxın bildiyi və xeyirxahlıq gördüyü bütün canlılara müsbət münasibət bəsləyib əcdad gözüylə baxmağa çalışmışlar. Onlardakı xarakterik xüsusiyyətləri özlərində yaşatmağa və ona bənzəməyə cəhd etmişlər. Məsələn, şamanların müxtəlif quş və heyvan şəklinə düşə bilmələri və bu gün quşlara bəslənən mü-

nasibət də bunu göstərir. Göyərçini, qaranquşu öldürmək bu gün xalq arasında günah hesab edilir. Hətta uşaqlara el arasında başa salınır ki, onu incitsən sənə qarğaya bilər. Bunun qarğışına keçmək isə çox qorxulu hesab olunur. Qartal isə dağların şahı sayılır və ona böyük hörmətlə yanaşılır. Belə bir münasibətin kökləri çox-çox qədimlərə gedib çıxır. Bu inancların şamanlar bir növ yaşadıcısı olmuşlar. Ona qədər isə uzun bir yol gəlmişdir. Animizim, totemizim mərhələsi keçilmişdir. Şamanlar isə müəyyən mərhələdə onların yaşadıcısı, həm də müqəddəs yaşayıcısı olmuşlar.

Şaman inamında ağaca tapınmanın izləri də yox deyildir. “Şaman inamında hər bir şamanın bir ağacı var. Bu ağacın kökü dünyada deyil, göyün başlandığı yerdən başlayır. Yakut şamanlarında bu ağaca da Turuu adı verilirdi. Gənclər şaman olmağa niyyətlənərkən həmişə bir ağac dikərlər. Və bu ağac böyüdükcə rütbələri də artır. Şamanların ölümü ilə birgə ağacları da yox edilir. Təbii olaraq bu inamın əsasları var. Yakut mitologiyasına görə, tanrı göydə ilk şamanı yaratdığı zaman (Yakut şaman inamlarına görə ilk şamanın adı Arkıdır. (195.c.4.s.52) Onun evinin qapısının önündə səkkiz güşəli bir ağac dikmişdi” (50.s.93). Olduqca maraqlı məsələdir. Biz burada şamanın kütlə dünyagörüşünü daha diqqətə çəkməyi qarşımıza qoyduğumuz üçün birçün onu demək istəyirik ki, bugünkü ağaclarla, məsələn, dağdağan, qoz, əncir ilə əlaqədar inanclar öz kökləri etibarilə həmin tarixdən, bəlkə də daha qədimdən gəlir. Xalq yaşayışında köməklik gördüyü bütün canlılarda özü ilə bağlılıq aramış və ona inam gətirmişdi.

Bizim ötəri olaraq toxunduğumuz bu məqamlar olduqca inandırıcı olub məsələnin mahiyyətini açmaq məqsədi daşıyır. Məsələ isə şamanların yaşadığı dövrdə onun nüfuzunu indiki vaxt üçün aydınlaşdırmaqdan, bir sıra mübahisəli məsələləri işıqlandırmaqdan ibarətdir. Fəruq Sumər yazır: “Oğuzlar bu mənəvi şəxsiyyətlərə böyük hörmət bəsləyirdilər. Hətta onların

oğuzların davaları və qanları üzərində hökm sahibləri olduqları bildirilir ki, bu ifadədən mənəvi şəxsiyyətlərin el üzərində nə qədər əhəmiyyətli təsir və nüfuzları olduğu ortaya çıxır. Elə bizim Qorqud Ata da (Dədə Qorqud), bu hakimlərdən biri idi. Təbiblik edən, gələcəkdən xəbər verən, hər hansı bir təşəbbüsün uğurlu olub-olmayacağını bildiren, dini mərasimləri idarə edən bu şəxsiyyətlərə oğuzların qam, yoxsa başqa bir ad, məsələn, ata verdikləri bilinmir” (214.s.64). Burada məsələ bu yaradıcı şəxslərin qam, yoxsa başqa bir adla adlanmasında deyil, onların xalq arasındakı nüfuzundan gedir. Bir yurdun-obanın ağsaqqalı olan bu şəxslərin qeyri-adi dərəcədə hökm sahibləri olduqları göstərilir. Onların qeybdən xəbər verməsi, nəyin uğurlu olub-olmamasını deyə bilməsi də diqqəti cəlb edən cəhətdir. Başqa bir məsələni də yeri gəlmişkən qeyd etmək istəyirik. Beyhakinin bildirdiyinə görə, Səlcuq bəylərinin yanında ulduzlar elmini bilən bir mövlanzadə vardı. Onun söylədiyi bu sözlər doğru çıxmışdı. Bu mövlanzadə Döndənakan vuruşması zamanı Səlcuqlara tez-tez “bir az dözüün zəfər sizin olacaqdır demiş, günorta Qoznəvi ordusu tar-mar olanda Toğrul, Böytü, Musa və Çağrı bəylər atlarından düşərək ona səcdə etmişlər. (214.s.64.). Bütün bunlar şamanların tarixin müxtəlif olaylarındakı nüfuzunu, aşağı və yuxarı təbəqələr arasındakı təsiredici qabiliyyətini göstərir. Bunları açıqlamaqda məqsədimiz bugünkü aşuqların sələfi hesab etdiyimiz qam-şamanlar haqqında bütöv təsəvvür yaratmaqdır. Məsələ isə onların dini şəxs, şamanizmin din ola bilmək problemindən gedir. Biz də şamanizmin din ola bilmək səviyyəsində durduğunu etiraf etməkdəyik. Bu şəxslər hər biri dünyəvi şəxsiyyətlər olub təsiredici nüfuzla malik idilər. Bu təsir sonrakı mərhələlərdə ozanlarda, aşuqlarda özünü qoruyub saxlaya bilmişdir. Məhz bu gün aşuqlara deyilən “el aşığı”, “haqq aşığı”, “aşuq elin anasıdır” kimi ifadələr daha çox diqqəti cəlb edir və həmin tarixin dərin qatlarından gələn nüfuzu qoruyub saxlamaq məqsədi

güdüür. Bəs bu qam-şaman anlayışları arasındakı fərq nədədir? Onlarda elə bir ayrılıq nəzərə çarpırmı? B.Ögel “qam sözünün türklərdə şaman olduğunu” söyləyir. H.Dizdaroğlu da müəyyən mənada bu fikri təsdiqləyir: “Bu xalq sənətkarlarına müxtəlif türk xalqları tərəfindən ayrı-ayrı adlar verilmişdir. Altay türkləri kam, qırğızlar baksı (bakşı, baxşı), yakutlar Oyun, Tunquzlar şaman, Oğuz türkləri də ozan deyərldi. Hansı adla anılırsa anılınsınlar, hansı türk xalqına münsub olursa olsunlar görüşləri eyni idi” (77.s.189.). Folklorşünas alimin bu dedikləri fikrin təsdiqi və onlar haqqındakı mülahizələri ümumiləşdirmək baxımından diqqətəlayiqdir. “Qafqaz, İran və Anadoluda “qamçıdan mifoloji mərasim aləti kimi istifadə edilməsiylə bağlı tarix qaynaqlarında hələlik konkret bir bilgiyə rast gəlinməsə də, onun ilkin ibtidai mərhələyə məxsus səciyyəsinin bəzi əlamətləri adı çəkilən bölgələrin elat danışığında nəzərə çarpır” (53.s.23.). Məsələ bu hadisədə görüşlərin eyniliyindədir. Yəni hansı adla adlanmasından asılı olmayaraq bu sənətkarlar bütün türk xalqlarında eyni dünyagörüşü təlqin etmişlər.

Türklərin “Yaradılış” və digər dastanlarında şamanlığın bir din və bir sənət sahəsi kimi təəcəssümü var. Şaman inanclarında bugünkü inanclarla səs-səçək birləşdirici cəhətlər çoxdur. Hətta onun islam dini ilə bağlılığı bu gün bir problem olaraq qalır. Şaman dinini və inanclarını açmaq istiqamətində iş aparan Ə.Heyot yazır: “Şaman dini göydəki nur aləminə, yer üzünə, yerin altındakı qaranlıqlar aləminə inanır” (70.s.56.).

Göy əski türklərdə müqəddəs, yerdən daha önəmli təqdim olunmuşdu. İslam dinində də yer insanların məkanı, yaşayış yeri ridir. İnsanlar orada öz yaşayışlarını qurur, yaxşılıq və pislilik kimi müxtəlif dualist hadisələrlə qarşılaşırlar. Göy isə dediyimiz kimi, ancaq mələklərə məxsusdur.

Şaman inanclarına görə göy 17 təbəqədən ibarətdir. Orada ancaq yaxşılıqlar, xeyirxah ruhlar var. Pis ola biləcək heç nə gö-

zə dəyir. Hər şey öz qaydasındadır. Belə bir zənginliklə dolu bir aləmin hakimi bütün canlıların yaratıcısı Ülgendir. Biz bu məsələlərə müəyyən məqamlarda toxunduğumuz üçün onun şərhinə keçmirik. Maraqlı cəhət şamanlıqda göy nə qədər təmiz, yaxşılıqlarla, xeyirxah ruhlarla doludursa, yerin təkisi bir o qədər pis, bəd ruhlarla doludur. Əsas məsələ isə pis ruhların yeraltı aləmdə etdikləri pislərə görə yerin dərin qatlarına düşməsidir. Yəni burada pislərin özünün də dərəcəsi var. Yeraltı aləm dörd və ya yeddi təbəqə halında qaranlıqlar aləmidir. Bu aləmin hakimi Erlikdir. O, şeytan və ya canavar kimi şaman inanlarında təcəssüm olunur. Daha çox diqqəti cəlb edən isə yer aləmidir. Burada həm göydəki yaxşı ruhlar, həm də yerin altındakı pis ruhlar yaşayır. Onların hər ikisinin məskənidir. Belə ki, yer üzərində insanlar, müxtəlif başqa canlılar və mələklər olur. Burada yeraltı aləmdən göndərilmiş ruhlar, cinlər var. Hər iki qüvvə haqqın nahaqla mübarizəsi kimi əbədi mübarizədir. Şamanlığa görə yer üzündəki yaxşı ruhlar yaxşılıqlarının dərəcəsinə görə bir quş şəklində göyün təkinə yüksəlirlər. Bura cənnətdir. Hər şey göyün yuxarı qatına yaxınlaşdıqca daha çox yaxşılaşır. Yeraltı qatda isə pis ruhlar əqrəb, əfi donunda olub etdikləri günahlara görə yaşayırlar. Prof. İ.Qəfəsoğlu “əski türklərin dini əqidələrinin üç nöqtədə toplandığını-təbiət qüvvələri, atalar dini, Gök-tanrı” (124.s.289-304) göstərir.

Şaman inanlarında dağ, çay, ağac və s. kimi şeylərin ruhları olduğu qeyd olunur. Bu da animizm ilə bağlı məsələdir ki, qədim əcdadların bütün varlıqların arxasında ruh görmək xüsusiyyətini təcəssüm etdirir. “Kainatı bir ruhlar dünyası olaraq bilən əski türklərdə dini inancın təməllərindən birini ruhun əbədiyyəti təşkil edir və bu səbəblə qurbanlar kəsilərdi” (124.s.295). Bu ruhlar arasında günəş, ay, ulduz və bir sıra başqa ruhlar ilahi ruh adlandırılmışdır. Göytürklərin, uygurların, eləcə də hunların bir hissəsinin (Asiya hunlarının) əcdadlarına qurban kəsilməsi məlum

dur. Onlar təbiət qüvvələrinə də qurbanlar kəsir, inam gətirərdilər. Böyük hun imperatoru Tanhunun günəşə və aya səcdə etməsi hadisəsi xüsusi araşdırılmalı məsələdir.

Orxon yazılı abidələrində iki müqəddəs yerin olduğu qeyd olunur ki, bunlardan biri hökumətin mərkəzi Tamiğ (Tamiğ suyunun sərçəsməsi) göytanrıya qurban kəsilən yerdirsə, digəri Otugendir. Əski türklərdə ölüyə həmişə hörmətlə yanaşılmışdır. Göytürklər, hunlar müqəddəs hesab etdiyi yerlərdə əcdadlarının ruhuna qurbanlar kəsər, onları xoş şaman deyimləri ilə xatırladılar. qəbirlərin ziyarəti, tez-tez oraya getmək ənənəsi böyük hörmətin əlamətidir (199.s.28-29). Şamanlığın din səviyyəsinə yüksələ bilməməsi fikrini irəli sürən və türklərdə ancaq “Göy tanrı inancının” olduğu qeyd edən tədqiqatçıların mülahizələrini ümumiləşdirən C.Heyət “Göy tanrı dini həmin şaman dinidir” (70.s.58) deyərək maraqlı mülahizə irəli sürür. Burada böyük həqiqət var ki, bu da türk yaddaşının mühafizəkarlığı ilə bağlı olmasıdır. Yəni mövcudluq sistemində onlar çətin dəyişilə biləcək inanlarını belə asanlıqla dəyişdirə bilməzdilər. Gök-tanrı-şaman anlayışında birləşdirici tərəflərə də xüsusi diqqətlə yanaşılmalıdır. Gök-tanrı bütün yaratıcıların başı, uluların ulusu idisə şaman elin-obanın ağsaqqalı, müdriklər müdriki, tanrının yerə olan elçisi idi. Bu mənada bu iki anlamı bir-birinə qarşı qoyub təhlil etmək də düzgün deyildir. Metə Çin imperatoruna göndərdiyi məktubda tanrı tərəfindən taxtda oturub zəfərləri üçün ona borclu olduğunu söyləyir. Bu böyük hökmdar səviyyəsində dinin nüfuzunu, aparıcı rolunu göstərir. Tanrıya içilən andlar da cyni qəbildəndir. Həm kağan, həm də şaman ağ keçə üstündə oturub göyə qaldırılıb günəşin hərəkəti istiqamətində doqquz dəfə dövrə vurulur. (158.s.70). Göytürk dastanlarında yellərə və yağışlara hökm edən gəncin arvadları yaz və qış tanrısının qızıdır. Hətta bu xaqanlığın qurulması da tanrının istəyi ilə olmuşdur. Bütün bu inanlar tanrının əbədiyyəti qəbul edən mənəvi qüdrət oldu-

ğunu və şamanların bu qüdrətin ən yaxını hesab edildiyini müəyyənləşdirir.

Qədim türk dastanları (61.s.5-37) da şamanlığın və onun inam və etiqadlarının yaşanması baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. Bizo belə gəlir ki, xalqın həyatının, məişətinin ən mühüm hissəsini əks etdirən bu dastanların əsas yaradıcısı şamanlar olmuşlar. Bu barədə sonralar dastan bölməsində danışacağımız üçün biz məsələlərə ətraflı şəkildə toxunuruq. Bir onu qeyd etmək istəyirik ki, bütöv bir dünyagörüşü, tarixi mərhələni əks etdirən bu dastanlar şamanlıqla bağlı müəyyən izləri qoruyub saxlamışlar. Din kimi yuxarıda qeyd etdiyimiz əlamətlər açıqlanır. Bu dastanlar içərisində “Yaradılış” daha çox maraq doğurur. Orada dünyanın yaranması Ağ ana deyilən mübarək bir qadının yarat kəlməsilə insanların yaranması və həm də insanın tanrıya bənzər şəkildə yaranması maraqlı məsələlərdir. Bütün dünyagörüşlərin ilkin mənbəyini təşkil edən bu inamlar tarixin müxtəlif məqamlarda gedişinə özünün təsirini göstərə bilmişdir. İlkin mərhələdə insanların bəsit olan dünyagörüşündə duran maraq və yaratmaq həvəsi, daha yüksəklərə qalxmaq istəyi dastanlarda ətraflı şəkildə təsvir edilir. Hətta maraqlı cəhət tanrının çox-çox yüksəkdə durması ilə insanın ona yaxınlaşması məsələsidir. İlk insan yaranandan sonra o göy üzündə tanrıya yaxın yerdə uçmağa başlayır. Və hətta müəyyən məqamdan sonra ondan yüksəkdə uçmaq fikri yarandıqda şaman dünyagörüşündə buna yol verilmir. Tanrı hər şeyin birincisi, insanın ona çatmaq meyli göstərməsi diqqətəlayiq məsələdir. Sonrakı gedişlərdə hər təbəqənin özünün mövcudluq maraqları göstərilir. Göydəki nur aləmi tanrının, yeddinci qat Gün Ananın, altıncı qat isə Ay Atanın yaşayış yeri oldu. Qədim türklərin haqqında bütöv bir məlumat verən bu dastanı V.Radlov Altay şamanlarının dilindən yazıya almışdır. Dastanın yaradıcısı və yaşadıcısı şamanlar olmuşdur. Şaman dünyagörüşünün əsas məqamları burada təsvir olunub sonrakı

dastanların meydana gəlməsi üçün bir təkan səciyyəsi daşıyır. Məhz onların ümumilikdə araşdırılması bizim üçün çox maraqları açıqlayır. Burada isə belə bir ötəri toxunmamız şamanın dini ata, şamanın bugünkü aşuqların sələfi olmaq məsələsini bir qədər açıqlamaqdır.

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

Bir qədər fikrimizi sadələşdirib desək əgər şamanlar həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz edib xalqın bütün dərəcə-sərinin bilicisi təsiri bağışlayırsa (o həm müğənni, həm təbib, həm ruhani ata, həm gələcəkdən xəbər verən peyğəmbər və s. səciyyə daşıyırsa) sonrakı mərhələdə bu rəngarənglik azalır. Bu isə ayrı-ayrı sənətin müstəqillik istiqamətilə bağlıdır. M.Allahverdiyev maraqlı mülahizələr yürüdərək məsələnin mahiyyəti istiqamətində müəyyən işlər görməyə çalışır: “Şamanlarda uşaq istənilir, dua edilir, xəstələri sağaltmaq mərasimi olur. “Dədə Qorqud”da isə həyat, məişət məsələlərinin xarakteri şərh olunur. Şaman uşaqlar yenicə anadan olanda bəd ruhları qovmaq üçün mərasim düzəldir, onları xilas edir. Dədəm Qorqud isə uşaqlar böyüyüb qəbilə üçün xeyirli bir iş gördükdə və ya şücaət göstərdikdə onlara ad verir, xeyir-dua edib cəmiyyət və xalq üçün faydalı olmağa çağırır.

Dədə Qorqud ictimaiyyətin mənəvi inkişafı nəticəsində şamanlardan ayrılıb onlara xas olan bir sıra cəhətləri əvvəlcə ilahi



sifətlə, sonra kahin kimi davam etdirmişdir. Tarix boyu Dədə Qorqudla şamanlar bir-birilə rəqabətdə olmamışlar. Lakin mənəvi inkişaf, yeni ideal və ictimai tələblə əlaqədar təsnifləşmə getmişdir ki, bu da Azərbaycanda şamanları sıradan çıxarmışdır” (24.s.51.). Biz şamanlarla Dədə Qorqud keçidini müəyyən məqamlarda təhlil etdiyimiz üçün burada ancaq bir məqamı nəzərə çatdıracağıq. “Yakut dastanlarına görə də ikinci həqiqi ad yay çəkib ox atmağa başlarkən verilirdi” (56.c.10.s.31). Hadisələrin gedişi və ən sadə təhlili göstərir ki, şamanlarla Dədə Qorqud arasındakı elə bir ciddi sədd olacaq ayrılıq yoxdur. Bir növ ikinci daha təkmil dövrün məhsulu olub püxtələşmələrlə nəzərə çarpır. Ümumtürk mədəniyyətinin əsasları üzərində öz dayaqlarını tapan şamanlığın sonrakı dövr davamı ozanlıqdır. Məhz ona görə də şamanlara məxsus olan xüsusiyyətlərin böyük əksəriyyətini hələ də ozanlarda görürük.

Şamanlardakı uşaq istəmə ilə Dədə Qorquddakı uşaq istəmə, eləcə də nağıllarda təsvir olunan uşaq istəmə arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Çünki hər biri eyni təfəkkürün qaynaqlarında tapınır. Məhz ona görə də şamanlardakı tanrıya dua ilə Dədə Qorquddakı Duxa Qocanın övladsızlığı, Baybecan və Baybura xanın övladı olması üçün bəylərin duası, nağıllardakı almanın övladı olmayan və bu həsrətlə yaşayan padşaha övlad gətirmək ehtimalı arasında elə bir fərq yoxdur. Məsələn İis bu mədəniyyət tarixinin başqa bir formada, yeni şamanlıqdan ozanlıqğa gedən yolda davamıdır. Şamanlıqda əhatəlik, həyatın hər hansı sahəsinə nüfuz edə bilmək xarakteri görünürsə, bu ozanlıqda nisbi səciyyə daşıyaraq daralır. Daha doğrusu, həyatın müxtəlif sahələrində müstəqilləşmə gedir və Dədə Qorqud son anda öz qopuzunun sahibi olur. Düzdür, o, hələlik bir sıra keyfiyyətlərini adqoyma, oğuz elini müxtəlif bələlərdən qurtarma, hadisələri əvvəlcədən duyub xəbər vermə kimi xüsusiyyətləri özündə saxlayırsa, ancaq inkişafın daha sonrakı mərhələlərində elə köklü şəkildə

görünür. Dədə Qorqudun Baybura oğlu Beyrək üçün Baybecan qızı Banıçığəyə elçilik səhnəsi diqqəti daha çox cəlb edir. Burada yeri gəlmişkən bir şeyi də qeyd edək ki, beşikkəsmə və ya beşik deyikliyi olma əhvalatı da var. Bu tamamilə başqa məsələ olub ayrıca araşdırılmalı olduğu üçün ona toxunmur. Təkcə onu demək istəyirik ki, bu adət indi də eldə-obada qalmaqdadır. Yəni xalq arasında belə bir inam varsa, əgər həmin adətə əməl olunmazsa işin sonunda nəşə fənalıq var. Haqqında danışdığımız bu ali məqamda Dədə Qorqud ilə Dəli Qacar arasındakı epizodik səhnə ozanın hələ şamandakı qüdrətini özündə saxladığını və təsiretmə qabiliyyətini göstərir. Bu adi əhvalatın sonrakı ecazkarlığı folklorşünas prof. M.Həkimovun da nəzər-diqqətini cəlb edir: “Dədə Qorqud ilə Dəli Qacarin sonrakı drammatizmi Ozan Qorqudun schrbaz, möcüz, kərəmət sahibi olduğu artıq şamanlıqla məqama yetir” (110.s.45). Deməli, bütün bunlar daha qədim mədəniyyət layından sonrakı mədəniyyət layına, yəni şamanlıqdan ozanlıqğa ötürülür.

Bu məqam sonrakı mərhələlərdə çox az məqamlarda haqq aşığı şəklində özünü qoruyub saxlayır. Məsələn, “Qurbani” dastanında Qurbani, “Abbas və Gülgöz”də Abbas və s. Ancaq bunların özündə də sıxılma gedir. Digər bir cəhəti qeyd edək ki, ümumi mahiyyəti etibarilə onlarda yenə də şaman təbiəti görünür. Bu təbiətin digər bir üzündə dərvişlik, əli ruhənlik dayanır. Yəni araşdırmalar, müqayisələrin ardıcılığı onların hər ikisinin şamanlıqda qovuşması ehtimalını hasil edir. Bu qeyd etdiyimiz bütövlüyü Dədə Qorqudun təmsalında tamamlaya bilərik. O həm ilahi ağsaqqal, ozan, həm dərviş kimi Dəli Qacar tək dəli-doluya qısa bir zaman ərzində dərs verə bilər. “Şübhəsiz ozan Dədə Qorqud burada artıq şamanın xələfidir” (110.s.46.) deyən prof.M.Həkimov onların tam eyni olmadığı qənaətinə də gəlir. Bizim isə bu məqamda qəbul edəcəyimiz odur ki, tarixin müəyyən gedişlərində şaman özünə xas olan ümumiliyi itirir. Ancaq

daha alilərini dərvişliklə ozanlıqda saxlayır. Müəllifin digər bir fikri də onun şamanları dini görüşlərlə bağlamasıdır. “Ozan Dədə Qorqud qədim şamana nisbətən idraki davranış baxımından bizə daha yaxındır.

Qədim zamanlar Zərdüşt ayinlərinin təbliğində dini görüşlərdən tam ayrılmadığı halda, Dədə Qorqud onlardan üstün mövqedə duraraq qəbilə arasında dünyəvi hisslər aşılayan, əməli, praktiki tədbirlər görə bilən yaradıcı düha, sənətkar olmuşdur. O, müdrik şəxsiyyət kimi kütləvi mərasimlərdə yol göstərən bilici, tədbirli və istedadlı söz ustası kimi tanınmışdır. Dədə Qorqud şamanlardan daha çox faydalı işlər görmüşdür. O, qəbiləni fəlakətdən qurtarır, əmin-amanlıq, qəhrəmanlıq ideyaları aşılayır, qəbiləyə çətin anlarda rəhbər olur” (110.s.47). Bu fikirlər şamanı ancaq dini rəhbər kimi səciyyələndirir. Halbuki bu dini rəhbər olma olsa-olsa şamanlığın ancaq bir hissəsidir. Biz onun həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmə qabiliyyətindən, dünyəvi rəhbər olma imkanlarından dönə-dönə danışmışıq. (Əlavə üçün bax: 47.78.143). Şamanda olan ali keyfiyyətlərin böyük oksəriyyəti Dədə Qorqudda cəmləmişdir. Folklorşünas M.Həkimovun saya /şaman/ ozan paralelizminə də diqqət yetirmək maraqlıdır. Müəllif müasir aşığıların ulu sələflərini izləyərkən bu məsələyə də diqqət yetirir. Ancaq biz isə sayaların qədimliyini təsdiq etməklə qöyünçülüqlə, sağınla bağlı yaranması mülhizəsini təsdiqləyən tədqiqatçıların tərəfindəyik. Əlavə olaraq onu da deyək ki, sayalar türk təfukkürünün daha qədim dövrü ilə bağlıdır. Onları şaman-ozan paralelizmində eyniləşdirmək bizim üçün çətin-dir. Biz müəllifin fikirlərindən birçə yeri qeyd etmək istəyirik: “Saya sözü ayrı-ayrı soylarda, oba-oymaqlarda şamanların və ondan xeyli sonra təşəkkül tapıb əsl el sənətkarı kimi formalaşan ozanların, varsaqların ən ulu əcdadlarıdır” (110.s.44). Biz sayanı ancaq yaradıcı təfəkkürdə əcdad hesab edirik, daha sənətdə yox. Çünki başqa bir məsələni də qeyd edək ki, sayalarda şamanlar-

da, ozanlarda müşahidə etdiyimiz ohatəlilik yoxdur. Bu baxımdan şamanla ozan paralelizmi saya ilə şaman paralelizminə daha yaxın görünür. Şaman vərəsəliyini sonrakı mərhələdə bir istiqamətdə ruhani, dərviş daşıyarsa, digər bir istiqamətdə ozan daşıyır. Bu daşımalar sonrakı mərhələdə nə qədər ayrılırsalar da özündə yenə kökdən gələn yaxınlıq qalır. Yəni dərvişdə ozanlıq, ozanda dərvişlik təbiəti görünür. Aşıq yaradıcılığı tədqiqatçısı prof. M.Həkimov aşığın inkişaf tarixini izləyərkən nəticə etibarilə belə qənaətə gəlir ki, “bu gün başa düşdüyümüz el nəğməkarı aşığın inkişaf tarixini cəmiyyətin ibtidai dövründə saya-sayaçılarda, sonralar isə şamanlar, uğur dədələr, uğur ustadlar, varsaqlar, ozanlar və ən nəhayət aşığılar xəttində izləməliyik” (110.s.47). İbtidai dövrlərə gedib çıxan bu qədim yaradıcılıq sahəsində bir az dəqiqləşməyə ehtiyac olan, faktik cəhətdən hələ təsdiqlənməyən müəllifin şaman və varsaqların yaşadığı tarixi mərhələ arasında uğur dədə, uğur ustadların mövcudluğu məsələsidir. Bəlkə belə bir adla tapınma olubdur. Ancaq hələlik onların fəaliyyətini bu adla tapındıran materialla rastlaşmırıq.

Bu adın mövcudluğu hələ ki, maraqlıdır. Bir də ki, onların təsdiqlənməsi olarsa hansı istiqamətdə yaşaması və hansı səbəbdən zərurət olaraq doğması araşdırılmalı vacib məsələdir. Biz isə mülhizələrimizi bu barədə yürütməkdən uzaq olaraq (bu barədə danışmağı məqsəddə çevirməmişik) mövcud məsələyə qəyutmağı daha üstün tuturuq. Şamanların səciyyəvi xüsusiyyətlərindən bəhs edən M.Allahverdiyev yazır: “Şaman mərasimlərində iştirakçılar müxtəlif fikir və düşüncələrin, mühakimələrin vasitəsilə bəlamı özündən uzaqlaşdırmağa çalışır, fəlakətlərin səbəbləri haqqında ağlabatan nəticəyə gəlirlər. Şaman-qam mərasimlərində kütlənin ağsaqqalı, kahini, başbiləni kimi “oyun adı ilə çıxış edən kahinlər “oyun açmaqla, mərasim təşkil edib keçirməklə kütlənin əqidəsini təkmilləşdirir, qüvvələndirir, mənəvi ehtiyacını təmin edir, müşkül məsələlərin həlli ilə məşğul olur-

lar. Onlar mərasim zamanı tamaşaçılar arasında gözlərini yumur, hiss və duyğularının səsinə qulaq asır (öz-özünə), nəhayət ilahidən gələn xəbərə müvafiq dərdlənir və ya sevinib sıçramağa, şadlanmağa başlayır. Çevrədəki görünməz varlığı oyandırır və hərəkətə gətirir, pis ruhları ürküdür, yaxşı ruhlara yol açır” (24.s.47.). Şaman oyun mərasiminin bütün mürəkkəbliyi həm ətrafa təsir etmək, həm də özündə hadisənin doğruluğuna inam yaratmaq duyğusu açıq-aydın şəkildə nəzərə çarpır. Bu “Oyuna” əvvəlcə şaman inamdan gəlir. Sonra mühiti, yəni qeyrilərini inandırmağa çalışır. Biz şaman dünyagörüşündə özü ilə mühit arasındakı müxtəlif məqamlardakı mövcudluğundan da yan qaçmırıq.

Burada adi kütlə inamı ilə şaman inamı üst-üstə düşür. Və ruhların mövcudluğu anlamında onlarla əlaqə yaratmağın mümkünlüyü görünür. Bu böyük inamın mahiyyəti məhz belə bir dünyagörüşdə nizamlanır. Bu həqiqətdə bir haqq yolu, təmizlənmə yolu idi. Böyük bir tamaşaçılar qrupunun orada toplaşması, şamanın oyunun müəyyən mərhələsində gözünü yumub ruhlara əlaqə yarada bilməsi maraqlı məsələlərdəndir. Şamanizm dünyagörüşü mürəkkəb qaynaqlarla səsleşən bir dünyagörüşdür. Bu əhatəlilik onların cəmiyyətə nüfuz etmək bacarığı ilə ələqəlidir. Demək olar ki, burada ulu sələflərimizin bilgiləri öz oksini tapır. Bir növ özünəqədərki sələflərinin əldə etdiyi həyat təsəvvürlərinin başlanğıcıdır. Bu başlanğıcda onun baxışları toplanmışdır. Banarlı bu əhatəliliyin şamanlarda təcəssümünü belə qeyd edir: “Yaşadıqları dövrlərə uyğun olaraq geyindikləri qiyafələrdə, görək çaldıqları sazlarda dəyişiklik olmasını rəğmən bu şairlər də islamiyyətdən öncə ən ibtidai musiqi alətlərindən, qopuz isimli milli saz qədər türlü sazlarla bir arada şerlər tərənnüm etmişlər; sehrbazlıqdan həkimliyə qədər türlü vəzifələr görmüşlərdir. Tanrılara türlü məqsədlərlə qurban təqdim etmək, fənalıqlar, xəstəliklər, ölümlər kimi fəna cinlər tərəfindən gələn bəlalara əfsunla mənə olmaq, xəstəlikləri yaxşı etmək, bəzi ölümlə-

rin ruhunu səmaya, bəzilərini yerin dibinə yollamaq, müqəddəs ölümlərin xatirələrini şer tərənnümləri ilə yaşatmaq kimi bir çox ədəvlər hamısı bu ilk şairlərin gördükləri işlər arasında idi. Şair bu vəzifələri yaparkən həyəcana gəlib sıçrayıb oynar, öz sazlarından çıxan səslərə uyğun ayaq uydurar və yenə eyni səslərlə uyğun şerlər tərənnüm edərək özünü seyr edən dinləyicilər üzərində bir təsir buraxardı” (45.c.1.s.25). Burada şamanların əllərində musiqi alətlərinin olması və bununla oyun mərasimlərini icra etməsi aydın şəkildə qeyd olunur. Bu məsələnin bir tərəfidir. O tərəfidir ki, şamanların əllərində həmişə qopuz olmuşdur. Şamanın xüsusi geyim forması yoxdu, ancaq davulu var. (25.s.28.). Məhz onun vasitəsi ilə xalqın qəlbinə təsir etməni xeyli dərəcədə gücləndirmişlər. Bu sonrakı inkişafda öz nüfuzunu qoruyub saxlayaraq, müqəddəslik anlamında qala bilmişdir. Biz bu müqəddəsliyi saza qədər, saz da daxil olmaqla məqamlarını yeri gəldikcə açıqlayacağımız üçün toxunuruq.

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

İkincisi, xalqın qəlbinə qopuz kimi musiqi sədələrində təsir etmək. Məhz hər ikisi aparıcı amil kimi diqqəti cəlb edir. İkinci-də türk təfəkkürü üçün səciyyəvi olan şifahilik, şəriyyət, musiqilik çalarları əsas təşkil edirsə, birincidə bu çalarlarda tərənnüm edən tanrıya (Göy Tanrı, Göy Türk) inam dayanır. Məhz ona görə də bu, hər iki tərəfin şaman təfəkküründə bir-birilə bağlılığını nəzərə alıb tədqiq etmək lazımdır. Təsirediciliyin gücü də on-

dadır. Dədə Qorqud timsalında araşdırıb müqayisə etdiyimiz bəzi şeyləri sonrakı mərhələdə Dədə Qorqudda görmürük. Demək sonrakı mərhələlərdə artıq ixtisaslaşma gedir. Əsas cəhətləri özündə saxlamaqla (peyğəmbərlik, ozanlıq) bir sıra sahələrin onda olmadığını görürük. Digər maraqlı cəhət N.S.Banarlının qeyd etdiyi “sehrbazlıqdan həkimliyə qədər türlü yol” keçməsidir.

Cəmiyyətin inkişafının ilkin mərhələsi ilə sinifli cəmiyyət formalaşması arasında özünü göstərən əfsun, sehr şaman məclislərində əsas aparıcı motivlərdən biri kimi maraq doğurur. Biz bu mürəkkəb dünyagörüşdə kahinlik çalarlığı ilə əfsanə arasında elə bir sədd qoymadan ümumi şəkildə danışmağa daha çox üstünlük veririk. Çünki “kahinlər allahlar və ruhlar aləmi ilə insanlar arasında vasitəçi” (19.c.5.s.303) hesab olunmuşlar. Göründüyü kimi, kahinlər müəyyən mənada elə şamanların özü olmuşlar. Yəni şamanlıq elə bir əhatəliliyə malikdir ki, onun bir hissəsini də kahinlik təşkil edir. Məhz xəstəliklərin əfsun, sehr vasitəsilə müalicəsi, eləcə də gələn bələlərin qarşısının bu yolla alınması şaman dünyagörüşündə maraqlı məsələlərdir. İlk şamanlar əsasən falçı olmuşlar. Sehrbazlıqdan həkimliyə keçib gələn bu yol nəinki tarixin ayrı-ayrı dolaylarında itib qalmamış, hətta bu gün də xalqın müxtəlif adət-ənənələrində, xəstəliklərin müalicəsində də özünü göstərməkdədir. Məsələn, xalq arasında qorxunun götürülməsi, qurbanların kəsilməsi, evdəf müxtəlif nəzir-niyazların verilməsi həmin inanmlarla ilişgəlidir. Və yaxud da şaman əfsanələrindən birində bəd ruhların xəstəlik gətirməsi belə təsvir olunur: “Buzovları xəstələndirib öldürən ruh məni böyüdübdür. O, mənim anamdır. Mən yalnız ondan xahiş edə bilərəm. Şaman elə beləcə pəyəyə girib dodağının altında nəsə pıçıldar, sonra da pəyədən çıxıb deyərmiş: - Anam sizin xahişinizi qəbul etdi” (218.s.4). Epizodik olan bu parça şamanlarda müxtəlif xəstəliklərə olac tapmanı göstərir. Tuva şamanı xəstəni sağaltmağa gələndə toxmaqlarını atmaqla fala baxırdı və xəstənin yaşayıb-

yaşamayacağını deyirdi. Burada təbii əlacdan daha çox inam var. Bu inanmlara görə bələləri, xəstəlikləri gətirən bəd ruhlardır. Onu isə ancaq xeyirxah ruhlar bacarıqları sayəsində qova bilirlər. Məhz yuxarıda gətirdiyimiz nümunədə buzovlara gətirilən xəstəlik ancaq bəd ruhların əli ilə baş verir. Lakin xeyirxah ruhların əlilə həmin bəla aradan qaldırılır. Bu, yalnız müəyyən xəstəlikləri deyil, bütün baş verən bələləri əhatə edir və eyni zamanda onun əlacının şamanlar vasitəsilə mümkünlüyünü göstərir. Tanrıya qurban kəsmək adət ilə bugünkü qurban kəsmək adəti arasında (qurbanlıq bayramı) olan yaxınlığın ən başlıca əlaməti inamdadır. Bundan əlavə, fənalıq, xəstəlik, ölüm kimi hallar bəd ruhların, cinlərin vasitəsilə həyata keçirilirsə, xeyirxah ruhlar ondan güclü olaraq əfsunlar vasitəsilə qarşılaşdırılır. Onların istənilən fənalıqlar etməsinə yol verilmir.

Bu mərasimlərin keçirilməsində şaman oyunları ilə müasir aşıqların, sehrbazların arasında bir yaxınlıq nəzərə çarpır. Belə bir vəziyyətin olması isə ümumtürk dünyagörüşü və bu dünyagörüşün möhkəmliyi ilə bağlıdır. Tarixi kökləri ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan bu inanmların o ucu ilə bu ucu arasındakı zaman və mahiyyət kəsimində elə bir dəyişiklik görünmür. Məsələni bir qədər açıqlamaq üçün şaman oyunlarındakı hərəkətlərlə müasir aşıqların hərəkətlərinə fikir vermək kifayətdir. Şamanların musiqi havasına uyğun oxumaları, əyək hərəkətləri, oynamaları da bunu göstərir. B.Çobanzadə aşıqların qədim bir tarixə malik olan keçmişini bu cür xarakterizə edir: “Bugünkü Azərbaycan aşıqları çox əski və uzun bir silsiləyə malikdirlər. Onlar öz mənşələrini daha türklərin şamanizm dövründəki qəbilə şairləri olan “ozanlardan” alırlar. İslam dövründə sufi şairlər olaraq əqidələrinin, dini hökumət, şəriət dövləti prinsiplərinin xalq arasında kökləşməsinə böyük yardımları olmuşlar. Bunlar yalnız xalq şairi deyil, eyni zamanda onların dilmanc, müəllim və tərbiyəçisidir. Toylarda, hər dürlü yığıncaqlarda mövqeyi olan aşıqlar öz fi-

kir və duyğuları ilə xalqı həyəcana gətirir və öz məcaz və görüşlərini onlara aşılaya bilirlər” (76.s.21). Göründüyü kimi, şamanlardakı sehrbazlıq, əfsun kimi xüsusiyyətlərin aşılardakı çalmaq, oynamaq, oxumaq kimi sinkretiklik ilkin məqamından bu günə qədər davamlı şəkildə dayanmışdır. Öz mənşeyini şamanizmdən alan aşıqlar bu gün də nüfuzunu qoruyub saxlaya bilmişlər. Daha doğrusu, sənəti, ağılı və onların birgə təcəssümü ilə bu müqəddəs sənətin ən birincisi şərəfini uca tutmaqla buna nail olmuşlar. Sənətin, şamanlığın gücü bütün məqamlarda, tarixin ən ağır çağlarında bir növ ideya aparıcısı funksiyasını daşımasıdır. Məhz B.Çobanzadənin islam dövründəki bu vəziyyəti daha çox vurğulaması da bunu təsdiqləyir. Bir növ şamanlardakı ruhlarla, tanrıyla ünsiyyət yaratmaq yaxınlığı ilə sufilerdə Allahla əlaqə yaratmaq, ona qovuşmağa cəhd göstərmək istiqamətində məsələnin mahiyyətində nə qədər fərq olsa da, müəyyən yaxınlıq nəzərə çarpır. Məsələn, şamanın qamlıq vaxtı dəmir zireh geyməsi (158.s.70) sufinin mərasimindən keçərkən silah qurşamasına bənzəyir. Bu isə şamanizmin köklü bir dünyagörüşü olub bütün mərhələlərdə təsiredicilik nüfuzunu göstərir.

Ancaq heç bir ideologiya, heç bir xaqanların nüfuzuna sığınmayan bu ulu sənət həmişə özünün sabitqədəmliyində duraraq əyilməmişdir. Olsa-olsa dünyaya meydan oxuyan xaqanlar onların məqsədləri namində istifadə etmişlər. Bu mənada şamanlığın nüfuz və qüdrəti inkaredilməzdir. Q.Namazov “Aşığın sazı və sözü” kitabında şamanların belə bir nüfuza malik olmasını açıqlayaraq yazır: “Şamanlar və qamlar öz nəğmə və nağıllarında Göy Türkün iradəsini oğuz qəbilələri içərisində yaymışlar. Buna görə də onların nəğmə və nağılları ilahələr tərəfindən təcəllə edildiyi üçün müqəddəs sanılmış, şamanlar və qamlar da bu təcəllanın sahibi kimi hörmət və nüfuza malik olmuşlar” (178.s.12). Şamanların nüfuzunun əsas səbəbi onun qeyri-adiliyində, mümkün olmayanları mümkün etməsində, çoxlarının ba-

şa düşmədiklərini onların başa düşüb həll edə bilməsində idi. Bu mənada şamanların qəbilə nüfuzu getdikcə çoxalır və bilici, qeyri-adi hadisələri dərk etmə qabiliyyəti cəmiyyətdə qəbul olunur. Ona görə də onların keçirdikləri ayinlər gündəlik məişət hadisələrinə qədər gedib çıxır.

Onların söylədikləri ayinlər ilin bütün fəsilləri, toy və yas mərasimləri əmin-amanlıq, döyüş səhnələri, alp-ərənlərin öyümü, xaqanların qüdrəti və s.-lə bağlı olmuşdur. Var-dövlət ayini ilə bağlı maraqlı və çox da bədii olan anamlar vardır. Bu anamlarda ulu tanrıya müraciət olunur. Böyüklərin duası ilə qoyun-quzuların birinin on olması, öndə Ayın, arxada Günəşin parlaması, öndə uşağın, arxada malın basması arzulanır. Bu cür arzularının özündə bir səmimilik var:

“Ulu tanrının gözü ərişsin. Böyüklərin duası bərəkətiylə quzulu qoyunların çox olsun. Cıvcıvlı qara toyuğun çox olsun. Önündə ay parlansın, arxada Günəş parlansın. Yüksək yerlərdə evini qurasan. Ön ətəyini uşaq bassın, arxa ətəyini mal bassın. Dörd yaşında heyvanın balalansın. Geydiyən paltar kirlənməsin. Yaşın əbədi olsun. Günəş dolaşa bilməyən Tunc dağım, Ay dolaşa bilməyən Altun dağım, sürü-sürü mallara bərəkət verən sən-sən” (152.s.29). Bu cür inamlar şamanlığın çox qədim olan mənşeyini, tarixi köklərini göstərir, ozana qədərki inkişaf əlaqəsini müəyyənləşdirir. Şaman olmanın və bu prinsiplərə əməl etmənin özünün xüsusi qanunauyğunluqları olmuşdur. Qoyulan tələblərin mahiyyətində uzun bir tarix keçməsinə baxmayaraq, aşiq sənətindəki sənətin şərəfini üstün tutma prinsipləri ilə səsleşir. Şamanlığa yenidən qədəm qoyan gənc qəbiləyə və ruhlara sədaqətlə xidmət edəcəyinə and içir. İxtiyar bir şamanın qarşısında ona inam gətirilirdi. B.Ögel bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: “Şamanlıq məsləkinə yeni gələcək gənc şaman adayları bir “and törəni” yaparlardı. Bu and törəni sırasında öz qəbilələrinə və ruhlara doğruluqla xidmət edəcəkləri üzərində andı içər-

lərdir. Bu and ixtiyar bir şaman başkanlığında yapıldı. Gənc şamanların hamısı bir dağ başına çıxarlardı” (51.c.1.s.205). Burada bizi maraqlandıran digər bir cəhət də vardır ki, bu da andın dağ başında içilməsidir. Türklərdə dağ ucalıq rəmzi kimi xatırlanmışdır. Həmişə də ona can atılmışdır. Eyni zamanda bu ucalıqda bir təmizlik, tərəvət aranmış və allaha yaxınlıq hiss olunmuşdur. B.Ögel bu məsələ ilə əlaqədar fikirlərini davam etdirərək yazır: “Doqquz dəliqanlı və doqquz qız böyük şamanın sağında və solunda yer alırlardı. And içəcək şamana bir şaman cübbəsi geydirilirdi, əlində də at qılları ilə süstlənmiş bir əsa (və ya baston) verilir. Yaşlı şaman uzun and formaları söylər və şaman adayı da bunları təkrarlardı. Bu törənlərdə çox əski türk inanışları yer almaqdadır:

a) Törənlərin dağ üzərində yapılması uca dağların tanrıya ən yaxın yerlər olmasından irəli gəlməkdədir. b) Doqquz qız və doqquz erkək şamanın böyük şamanın sağ və solunda yer alması da mənalıdır. Yer, göyün qatları ilə da 9 bürcün sayları da 9dur; v) “Cübbə sahibi olma” altay şamanlarında ancaq qoruyucu ruhların buyruğu ilə ola bilər. Bu paralelliyə baxaraq “at quyruqlu əsa və ya baston da tanrı və ya ruhların bir ərməğanı ola bilər” (51.c.1.s.205). Tamamilə rəmzlərlə süstlənmiş bu mərasimin qədim tarixi köklərində qədim və olduqca dərin bir mahiyyət var. Hələ mərasimin bir dərin qatlarını açmazdan əvvəl ən birincisi onu qeyd etmək lazımdır ki, bundan sonra həmin gənc şamanlığa başlaya bilərdi. Bu, bir növ ağsaqqal xeyir-duası olub müasir dövr aşiq yaradıcılığında ustadnamələrlə müəyyən məqamlarına görə səsləşməkdədir. Ancaq fərqli cəhətlərində diqqəti cəlb edən məsələ mərasimin uca dağ başında keçirilməsi və doqquz oğlan və doqquz qız şamanın (gənc) qoca şamanın sağ və solunda dayanmasıdır. Hər ikisində müqəddəslik duyulmaqdadır. Bir növ bununla qoca şaman yeni fəaliyyətə başlayacaq şamanın fəaliyyətinə zəmanət verir. Dağda həmişə ululuq, allaha

yaxınlıq hiss olunmuşdur. Məhz ona görə də andıçmə məqamlarında, eləcə də daha başqa vəziyyətlərdə həmişə dağa pənah gətirilmişdir. Məsələn, çelkan şamanı davul qayıрмаğa icazə almaq üçün Hami dağı Çü Süyürdə yayla qamlıq edir və ruhların xeyir-duasından sonra davul düzəldir. Qamlıq etdiyi yay isə “ırık adlanır” (193.c.1.s.168). Sınaq mərasimindən keçən şamana qılnc verilməsi də maraqlı məsələ olub həm tayfanın, həm də həmin tayfadan olan döyüşçülərin başçısı olmasını göstərir (78.s.40)). Tarixin müəyyən mərhələsində bəyin dini, şamanın hərbi başçı olması arxa plana keçir.

Mərasimdən keçən şamana taxta qılnc, yay, ox verilir. Altay şamanlarında şamanın yanından yay-ox asması simvolik səciyyəli idi. Türküstanda şaman kişi, qadın fərqiindən asılı olmayaraq xəstəni sağaltmağa gedəndə yanlarından taxta qılnc asardılar. Bundan əlavə Türküstanda sart şamanları əllərində qılnc, qamçı tutmaqla şamla fala baxması maraqlı hadisədir (165.c.5.s.8-9). Bütün bunlar şamanın tarixi prosesdə funksiya əhatəliyini vurğulayır. Şaman mərasimində də eynilə belədir. Tanrıya əlaqə, ünsiyyət yaratmaq məqamında bu, çox önəmli hesab edilib şamanın gələcək fəaliyyəti üçün bir növ rüsxətdir. Başdan-başa rəmzlərlə boyanmış şamanın özü də müqəddəslik içindədir. Məhz belə bir verginin verilməsi və müqəddəsliyə qovuşma və inam yeri ola bilmə hamısı onunla əlaqədardır. Doqquz rəqəmindəki rəmzlərdə də bir müqəddəslik mövcuddur. Belə bir müqəddəsliyin içindən çıxan gənc şaman bir növ fəaliyyəti üçün zəmanət alır və özü də müqəddəsləşir.

Xaqanların böyük savaşılarında dağ başında ağ və qırmızı bayraqlarla dayanması və bu bayraqlara uğur duasının oxunması da dağ kultu ilə əlaqədardır. F.Köprülüzadə isə bu məsələnin digər bir cəhətini üstün tutaraq yazır: “Əski türk orduları məchul mil-lətlər fəthinə çıxdıqları zaman ordudakı şairlər əski türklərin ən sevimli musiqi aləti olan qopuzlarla əski qəhrəmanlıq dastanları

söylərlər. “Oğuzxan” və “Qara xan” mənki bələrini xaki ozanlar, yəni bir nəvi manilər inşa edərlərdi” (147.s.29). Bu nümunə özlüyündə yenə şamanların xalqın qədim həyatında nə dərəcədə böyük rol oynamasını göstərməkdədir. Ümumi məişət hadisələrində, rahatlıq dövründə xalqın adət-ənənələrini tərənnüm edib onu yaşadan, şənləndirən bu çalğıcı şamanlar ağır müharibələr dövründə orduda onların döyüş əhvali-ruhiyyəsinin yüksəldilməsində xüsusi rol oynayırdı. Tarixi keçmişini, tarixin müxtəlif məqamlarında möcüzə səviyyəsinə çatacaq qəhrəmanların qəhrəmanlığını söyləməklə bir növ onları bu şücaəti təkrarlamağa çağırır. Eyni zamanda qabaqda böyük zəfərlərin gözlədiyindən xəbər verir. Bütün bunlar şamanın ictimai həyatda rolunu müəyyənləşdirməkdən əlavə, bu sənətin özünün də yerini aydınlaşdırır. Məsələn, Qamuatanın tarixi şəxsiyyət kimi funksiya daşıyıcılığı, siyasi və dini fəaliyyəti, eləcə də monqollara qarşı şaman Mahmud Tarabi (XIII) (47.c.2.s..545-547), türklərin İdigeyi (194.s.239-240) və s. Bir növ böyük əhatəlilik məqamına malik olan bu sənətin ruhanilikdən, dərvişlikdən ozanlığa qədər böyük bir gəlişli mövcudluğunu göstərir. Məhz belə bir əhatəliliyin adı haldan kənarda olub ilahiliklə bağlanması da özlüyündə inandırıcı görünür. “Yəni xalq arasında dolaşan bir çox mənki bələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldikləri saz çalib şer söyləməyi də ilahi vəsitələrlə, yəni ya bir mürşidin, pirin, yaxud Xızr peyğəmbərin rəyada və həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anladır” (147.s.152). Bütün bunlar yenə də şamanlığın bir din məqamında mövcudluğunu və çox əski zamanlardan əsrlər boyu tanrıya inamı təlqin etməklə yanaşı, cəmiyyətdə ozanlıq funksiyasını da yüksək səviyyədə aparıcı məqamda yerinə yetirdiklərini aşkarlayır. Məhz şaman sonrakı mərhələlərdə ozanlarda gördüyümüz kimi tanrı ilə kütlə arasında bir növ əlaqələndirici funksiyasını yerinə yetirmişdir.

Bəs onda bu ad-titulun müəyyən məqamlarda dəyişməsi nə

ilə əlaqədardır? Biz bu məsələnin üstündə o qədər də ətraflı dayanmağı məqsədəuyğun saymayıb ancaq onu demək istəyirik ki, ictimai həyatın inkişafı bütün sahələrə sirayət etdiyi kimi, şamanlığın mahiyyətdən kənarda addəyişməsinə də səbəb olmuşdur. Əlbəttə, burada bir qəbilənin digərinə nisbətən uzun zaman müddətində aparıcı mövqeyə çıxması da səbəbdır. Məhz varsaqların mövcudluğu da özlüyündə bununla əlaqədardır.

### **b). Varsağın bir sənət kimi mövcudluq və tarixilik məqamı**

Varsağın mənşəyi, mövcud olduğu tarixi şərait haqqında müəyyən qədər məlumatlar, elmi araşdırmalar mövcuddur. Tədqiqatçılar bu sözün etimologiyası və inkişaf məqamları ilə bağlı müxtəlif mülahizələr yürütmüşlər. Biz isə onun həmin əhatəliyinə o qədər də əhəmiyyət vermədən müasir aşuqların sələfləri olması problemini araşdırmağa çalışacağıq. Tarixi prosesdə türk xalqlarının inkişafı elə bir astanaya gəlib çatır ki, bütöv ümumtürk mədəniyyətində müstəqilləşmə getməyə başlayır. Şamanlıq sinkretizmindəki bu xüsusiyyət müxtəlif bilgiləri, insanların dünya, təbiət haqqında düşüncələrini formalaşdırmaq üçün şərait yaratdı. Bu ixtisaslaşmada ilkin mənbə kimi şamanlığın müəyyən məqamları varsaqlarda təcəllə tapmağa üz qoydu. Yəni şaman öz genişmiqyaslı fəaliyyət məqamında yerini varsaqla əvəzlədi. Biz burada bir şeyi də unutmuruq ki, varsaq şaman dünyagörüşünün bir hissəsidir və ona axıra qədər belə də baxırıq. Bu dünyagörüşdə ancaq onu qeyd etməyə üstünlük verdik ki, şaman dinlə dərvişlik məqamında bulunan bir sənətdir. Həmin sənətin çalarlarında olan zənginliyin bir hissəsini tarixini müəyyən mərhələsində varsaqla yaşatmışlar və həmin mərhələdə varsaqların yerini, fəaliyyət dairəsini, türk mədəniyyət tarixindəki mövqeyini açıqlamaq başlıca məsələdir. Ad-titul işlənmələrində müəy-



yən paralellik də mövcuddur. Məhz bu mövcudluğun müəyyən əlamətləri şaman-varsaq eyniliyində yaşamaqdadır. Eyni zamanda sonrakı inkişaf mərhələlərində şaman öz yerini kifayət qədər geniş miqyasda olmasa da varsağa vermişdir. Artıq varsaq qəbilə ad-titulundan çıxaraq həmin qəbilənin bugünkü aşiq sənətinin adını daşımışdır. Həm də bu sözün müxtəlif mənə çalarları yaranmağa başlamışdır. “Bir çox əski mənbələrə görə “varsaq” sözünün mənalarını əsasən beş yerə bölmək olar: 1. Qəbilə adı. 2. Yer adı. 3. Qəbiləyə məxsus əşya adı. 4. Şer forması və hava (melodiya) adı. 5. Sənətkara verilən ad” (203.s.301.). Yuxarıda dediyimiz kimi, biz bu ad müxtəlifliyində varsağı sənətkar, varsağını isə həmin sənətin nümayəndələrinin düzib-qoşduğu şer nümunəsi kimi qəbul edirik və onların mövcudluğu şəraitini açıqlamağa üstünlük veririk.

Ümumtürk mədəniyyətinin inkişafı tarixində bu qəbilənin əsaslı rolu vardır. Bu onun poetik dünyagörüşündən yaradıcı qabiliyyətinə qədər uzun bir yol keçir. Varsaq türk tayfaları içərisində ozan-aşiq sənətinin yaşadıcı və yaradıcısı olmaları ilə daha çox seçilir. Bu ulu sənətin müəyyən mərhələdə yaşaması və inkişafı onların adı ilə bağlıdır. Folklorşünas Q.Namazov bu qəbilənin türk xalqları tarixində rolunu xarakterizə edərək yazır: “Varsaq tayfası Şah İsmayıl Xətai dövrünə qədər nüfuzlarını qoruyub saxlasalar da, digər türk dilli qəbilələr kimi vahid hakimiyyət tərkibində ərimişlər” (177.s.10). Bunu ilkin mərhələ üçün qəbul etsək də bir cəhəti qeyd etmək istəyirik ki, bu tayfa öz nüfuzu, ictimai-siyasi həyatda aparıcı mövqedə olması ilə tarixin müəyyən məqamlarında həmişə nəzər-diqqəti cəlb etmişdir. Məhz hələ əvvəlki mərhələdə onların mövqeyini səciyyələndirmədən öncə yenə bir cəhəti qeyd etmək istəyirik ki, Şah İsmayıl hakimiyyətinin, vahid Azərbaycan dövlətinin qurulmasında bu qəbilənin xüsusi rolu olmuşdur. Bu gün bizi maraqlandıran isə onların modəniyyət tarixindəki rolu və fəaliyyətidir. Varsaq türk

qəbilələrindən birinin adıdır. Bu qəbilə türk mədəniyyət tarixində özlərinin fəaliyyəti, yaradıcı qabiliyyəti ilə yaşamaq hüququ qazanmışdır. B.Atalay varsaqların yaşadığı ərazini belə qeyd edir: “Varsaq, ya da Farsaqlar Məraşdan İcələ təkin uzanan ərazilərdə yaşayan, yazı Məraş, Əlbistan yaylalarında, qışı Çuxurobadə keçirən bir türk əşirətidir. Varsaqlar da, Afşarlar da ta Səlcuqlar zamanında yerləşmişlərdi” (59.c.14.N5). Müəllifin aydın şəkilə qeyd etdiyi bu fikirlərdə varsaqlar haqqında bütöv bir təsvir yaranır. Məsələnin maraqlı cəhəti onların Səlcuqlar dövründə həmin əraziyə gəlişidir. Bizə isə belə gəlir ki, varsaq qəbiləsi türk tayfaları arasında özünəməxsus yer tutmaqla daha qədimlərdən bu ərazilərdə yaşamışlar. Bunun ən birincisi bu sənətin adını daşıyan və tayfanın adı ilə yaşayıb fəaliyyət göstərən varsaqlar təsdiqləyir. “Vaxtilə, yəni hələ IV-V əsrlərdə də Varsaqlar adı daşımış sənətkarların simasında incəsənətin bir sıra sahələri toplanmışdır. O, çalır, oxuyur, artistlik və rəqs edirmiş. Belə sənətkarlar bu gün də bizim aramızda yaşamaqdadır. Biz bunlara aşiq deyirik. Beləliklə, biz varsaq sözünün Azərbaycanda yer, ərəzi, qəbilə adı olduğunu iddia etməklə bərabər, bir qədər tez də olsa, bu nəticəni çıxarmaq istəyirik ki, vaxtilə Varsaq çalır-oxuyan, rəqs edən, tamaşalar göstərən sənətkarlar mənasında da işlənmişdir. Bu mənada varsaqlar bugünkü aşıqların əcdadlarıdır” (206.c.7.s.175-185). Əgər biz burada varsaq sənətinin IV-V əsrlərdə mövcudluğunu qəbul etsək, bu qəbilənin, daha doğrusu, bu adla tanınan tayfanın fəaliyyətini daha qədimlərlə əlaqələndirməliyik.

Təbii ki, ictimai həyat hadisələrində tayfa ilə, onun adıyla bağlanan sənət hər hansı tarixdə möhürlənəcək iş arasında müəyyən zaman fərqi olur. Həmin fərq məhz təbii ki, varsaq tayfasının fəaliyyət tarixində də özünü göstərmişdir. Yəni onlar bu sənətin yaradıcıları olmaqdan çox-çox öncə fəaliyyət göstərmişlər. Həmin fəaliyyətin müəyyən məqamında onların müasir aşiq-

ların sənətilə həmahəng olacaq sənətləri yaranmışdır. Bu sənətin əgər biz IV-V əsrlərdə mövcudluğunu qeyd ediriksə və Şah İsmayıl Xətai dövründə varsaqların hakimiyyətdəki nüfuzunu və eyni zamanda Səfəvilər dövlətinin yaranmasında rolunu təsdiqləyiriksə, əlavə olaraq varsaqların şah qoşunlarının önündə çalğılarını da təsdiqləməklə onların uzun bir inkişaf yolu keçdiyini etiraf etməli oluruq. Məhz belə bir uzun zaman çərçivəsində şübhəsiz ki, ictimai-siyasi həyatda “el ağsaqqalı”, “el müdriki” rolunu oynayan varsaqlar eyni zamanda zəngin yaradıcılıq yolu keçmişlər. Həmin zənginliyin ancaq müəyyən bir qismi, daha doğrusu müəyyən bir hissəsi, olduqca çox az olanı gəlib əlimizə çatmışdır. Biz bu əlimizə çatmada ən birincisi onlara məxsus şer formasının indi də yaşamasını qeyd etməklə eyni zamanda müxtəlif çalarlı fəaliyyət sistemini də unutmuruq. Ancaq çox təəssüflər olsun ki, həmin adla tanınan sənətkarlara olduqca az rast gəlirik. Belə bir yaradıcı tapıntının olması bizə çox şeyləri açıqlayar və müəyyən məsələlərin araşdırılmasında köməyimizə çatacaqdır. Ancaq məyusluqdan yaxa qurtaran bircə şey var ki, bu da olanların bizdə müəyyən təsəvvür yaratmasıdır.

Varsaqla baxşının, şamanın, qamın, ozanın, aşığın arasında mahiyyət etibarilə elə bir əsaslı fərq yoxdur. Ümumtürk dünyagörüşü üçün eyni səciyyəli olan bu adlar ancaq türk təfəkkürünün məhsuludur, onun süzgəcindən keçib təşəkkül tapmışdır. Bu adların ümumi adlanma fərqi, yəni addəyişməsi şamanın müəyyən məqamdan sonra öz yerini baxşıya, varsağa, ozana verməsi türk xalqlarının inkişafındakı müstəqilliklə əlaqəli olan mərhələdir. Həmin mərhələdə həyatın müxtəlif sahələrində nəzərə çarpan müstəqillik ozan-aşıq sənətində də özünü göstərir. Və varsaq sənətinin də belə bir yolla üz tutulması təbiidir. Ancaq davamlılıq baxımından türk əşirətlərində yaşayan ozan-aşıq adlarını üstələyə bilməyib sonrakı mərhələlərdə olsa-olsa bu məfhumu tarix üçün müəyyən anamlarda qoruyub saxlaya bilmişdir.

Bunu şərtləndirən amillər içərisində varsaq qəbiləsinin yaşadığı ərazidə aparıcı mövqeyə malik olması və sonrakı prosesdə getdikcə türk qəbilələri arasında əriyib getməsilə izah etmək olar.

Varsaq/ozan/aşıq adlarının ümumi ərazi yayılma istiqamətinə nəzər salsaq belə bir qənaət hasil etmək olar ki, bu sənəti yaşadanlar daha çox indiki Azərbaycan (hər iki), Anadolu istiqamətində yaşayıb fəaliyyət göstərmişlər. B. Atalay varsaq tayfasının yaşadığı ərazinin Məraşdan İcələ təkin uzanan ərazi olduğunu, Çuxurobada yaşadıklarını qeyd edir. (59.c.14.N5). Müəllifin bu fikri qeyd ediyimiz kimi, varsaq tayfaları haqqında aydın təsəvvür yaraşdır. Mübahisəli görünən onların Səlcuqlar dövründə Anadoluda yerləşməsidir. Bizə belə gəlir ki, bu müəyyən dəqiqləşmə tələb edən məsələ olub, müəllifin ancaq Səlcuqlar dövrünə qədər də həmin ərazidə yaşamasını qeyd etməsidir. Ola bilsin bu tayfa həmin dövrdə türk tayfaları arasında xeyli dərəcədə fərqlənə bilmişdir. Ancaq söhbət bu adla tanınan sənətin mahiyyətini izah etməkdən gedirsə onda qeyd etməliyik ki, tədqiqatçıların mülahizəsində bu IV-V əsr şəklində vurğulanır. Təbii ki, bunun köklü əsasları var. Ən birincisi biz sonralar da qeyd edəcəyimiz müqayisəli araşdırmalar və onun tipik nümunəsi kimi “Dədə Qorqud” dastanlarının mövcudluğu və tarixin ayrı-ayrı məqamları ilə səsələşməsi varsağın çox qədimlərlə, yeni başlanğıcının özəndən əvvələ gedib çıxdığını göstərirsə, müəyyən mərhələsinin də ozanla birgə fəaliyyətdə olduğunu ehtiva edir. Çünki hər hansı mövcudatın özünün yaranma və fəaliyyət dövrləri vardır. Həmin zaman çərçivəsində işlər görülür, sənət inkişaf edir, yaşayır və tarixin yaddaşına hopur. Varsaqlar da aşağı özlərinin çalğısı, poetik şəkili şer yaratmaları ilə bu yerə gəlib çıxıb bilmişdir. Məsələnin yenə də həmin Anadoluya yerləşmə dövrü probleminə gəldikdə türk tayfalarının müxtəlif istiqamətlərdə tarix boyu axını məlumdur. Ona görə də müəllifin bu cür qeydində bir həqiqət olduğunu başa düşmək olar. Türk tay-

faları həmin dövrlərdə sabitləşmə mərhələsi keçirirdi. Varsaq tayfaları da onlardan biri idi. Ancaq bu o demək deyildi ki, bu tayfa Səlcuqlar dövrünə qədər tarix səhnəsində görünməmişdir. Halbuki Səlcuqlardan əvvələ və sonraya nəzər saldıqda tarixin müxtəlif məqamlarında onların türk dövlətlərinin hakimiyyətlərində, fəaliyyətlərində aparıcı mövqelərdən birini tutması aydınlaşır. Məhz Şah İsmayıl Xətai dövründə varsaqların belə bir fəaliyyəti aydın şəkildə qeyd olunur. Əhməd Kəsrəvi bu tayfanı Səfəvilərin hakimiyyəti ələ almasına və dövlətin qurulmasına kömək edən tayfalardan biri kimi qeyd edərək yazır: “Səfəvilər türk ellərindən idilər. Şah İsmayıl ayağa qalxdıqda Ustaclu, Şamlu, Təkəli, Varsaq, Rumlu, Zülqədər, Əfşar, Qacar ellərindən başqa, Azərbaycanın Qərəcədağından da bir sıra dəstələr ona kömək etdilər” (141.s.28).

Bütün bunlar varsaqların türk xalqının həyatında, mədəniyyət tarixində mövqeyini aşkarlayır. Bu yuxarıdakı mülahizələrimizlə şamanlığın-qamlığın türk xalqlarının yaşayış istiqamətində mövcud olan ilk mütəşəkkil yaradıcılıq sahəsi olması qənaətində durmaqla varsaq, yanşaq, ozan, aşiq sənətinin sonrakı inkişafı əlaqəliliyini də təsdiqləyirik. Ancaq bu sənətin əkiz qardaş olması ehtimalını da bir mənada qəbul etməyi unutmadıq. Bu isə türk xalqlarında həmin adların eyni vaxtda yaranması ehtimalına şübhəylə yanaşib müəyyən regionalıq fəaliyyəti çərçivəsində və yaxud ümumtürk təfəkkürünün vahidlik, düşüncə, təxəyyül yaxınlığı kimi qəbul etdik. Bu mənada həmin adların ayrılıqda böyük bir sənət, böyük bir dövr kimi araşdırılması vacibdir. Biz də bu vacibliyi nəzərdə tutaraq öndərlərimizin bu sahədəki fikirlərini qüvvətləndirmək mənasında müəyyən müqayisələr aparmağa üstünlük vermişik. Ən birincisi qeyd etmək istədiyimiz bu adlar sistemində bir məsələ var ki, bu da onların hamısında müqəddəsləşdirmə xüsusiyyətinin olmasıdır. Yəni qam - şaman sənətində bizim geniş şəkildə müşahidə etdiyimiz müqəddəsləş-

dirmə aşiq sənətinə qədər uzun bir yol gəlir. Dədə Qorquda qopuzun mübarək sayılması, müasir aşığa elin ağsaqqalı, elin anası adının verilməsi məhz bununla bağlıdır. Məsələn, “Kitabi - Dədə Qorqud “ dastanlarında qopuz əlində olan adamın bağışlanması, haqq aşığı olma əhvalatı və s. Varsaqların da belə bir nüfuzla yaşayıb ömrünü başa vurmaları, varsaq adında çoxmənalı çalılarının olması eyni mənəbədəndir. Yəni bu adın çoxmənalılığını M. Seyidovun dediyi kimi qəbul edirikse onda bir cəhədi də etiraf etməliyik ki, bu adlar hamısı həmin xalqın həyatında mühüm rol oynayan sahələrlə əlaqəlidir. Qısa şəkildə desək, varsaq- aşiq sənəti, varsaq- şer növü varsaq- qəbilə adından başlayıb yer, sənət adına kimi yol gəlir.

İlkin mənada qəbul edilib etiraf edilməli olanı bu sənətin, daha doğrusu varsaq sənətinin məhz həmin adla tanınan qəbiləyə məxsusluğudur. Şübhəsiz ki, bu ondan da kənara getməmişdir. Bu həmin qəbilənin təfəkkür zənginliyi, mənəvi mədəniyyətində müstəqillik meyli ilə bağlı olan bir haldır. Burada təsdiqlənməli bir cəhət var ki, bu da onların türk qəbilələri içərisində tarixin müxtəlif məqamlarında həm də yaradıcı təfəkkür baxımından aparıcı mövqeyə çıxması ilə əlaqəlidir. Məhz belə bir mövqeyə çıxıb zamanın ağır unuttuqan yaddaşına öz varlığını diqtə etmə o qədər də asan məsələ deyildir. Varsaqların bu cür uğurlu fəaliyyəti bu xalqların həyatında çox mübarək sayılan haldır. Onlar bütün sahələrə gücü, qüvvəti ilə hökm edə bildikləri halda, zamanın yaddaşına ancaq bacarıqları, sənət qabiliyyətləri ilə yazıla bilirdilər. IV-V əsrlərdə Azərbaycan ərazisində yaşayan varsaq tayfaları VII-VIII əsrlərə qədər böyük yol keçmişdi. Ona görə VII-VIII əsri qeyd edirik ki, bu əsr ozan sənətinin inkişaf dövrü kimi təsdiqlənir. Deməli burada maraqlı cəhət bu adların bir- birilə əvəzlənmə məqamları ilə bağlıdır. Daha açıq desək bu addəyişmə sənətdə köklü fərqlərlə nəzərə çarpmışdı? Sonra bir qədər ətraflı danışacağımız bir məsələni

indidən yeri gəlmişkən qeyd edək ki, yox elə bir dəyişikliklə xarakterizə olmur, olsa - olsa ancaq müəyyən təkmil dəyişmələr istiqamətində iş getmişdi. Ciddi nəzərə çarpmayacaq əlamətlər sənətin köklü problemi deyil. Bu başa düşdüyümüz ciddilik heç bir türk xalqlarının ozan - aşiq sənətində nəzərə çarpmır. Ancaq təsdiqlənəcək bu əlamətlər onun bu adlar sistemində yaradıcı təxəyyülə bağlılığıdır. Araşdırmalarımız da həmin məqamların açıqlanmasına xidmət edir. Biz varsaq sözünün etimologiyasına da toxunmaq fikrində deyilik. Bu sahədə müəyyən mülahizələr söylənib. Son nəticədə varsaq- varsağ "həssaslığı olan "işini bilən, şərəf hissənə malik olan adam" (203.s.250.) kimi səciyyələnilib. Bu isə şübhəsiz həmin qəbiləyə məxsus olan keyfiyyətləri əks etdirir.

Türk xalqlarının mədəniyyət tarixində varsağın xüsusi rolu vardır. Bu bir tayfanın, qəbilənin adı olmadan sənət olmağa qədər dürlü bir yol keçmişdir. Məhz bu anlamlar arasında da yeni mənalar kəsb etmə nəzərə çarpir. Ancaq yenə də özünün dəyərlərini həmin adlarda saxlamışdı. Folklorşünaslıqda belə bir fikir dolaşmaqdadır ki, "Azərbaycanın ilk söz, musiqi, bəlkə də rəqs sənətkarlarının əski adlarından biri də varsaq olmuşdur" (203.s.296.). Türk mədəniyyəti tarixində özünə əsaslı yer tapmış bu əski sənətkar qədim, həm də köklü bir qəbilənin adı ilə bağlı olub orna yaşamaq hüququ qazanmaqda xeyli dərəcədə kömək etmişdi. Bu köməklik yuxarıda müəyyən məqamlarda qeyd etdiyimiz iki məqamdan daha çox irəli gəlir. Onlardan birincisi müasir aşiqaların sələfi olmasıdır, digəri isə şer biçimidir. Məhz bu iki xüsusiyyət həmin tayfanın başına əbədi yaşamaq çələngi qoymuşdur. Varsaq sözünün açıqlanmasında digər cəhəti də qeyd etmək istəyirik ki, eyni zamanda bu tayfanın türk xalqlarının həyatında oynadığı rol da mühümdür. Onların tarixin müəyyən məqamında aparıcı mövqeyə çıxması, ədəbiyyatında, mədəniyyətinə köklü hökmlər verə bilməsi də elə ümumtürk dünya-

görüşünün yaşaması ilə əlaqədardır. Məhz ən aşağı Qafqazda yaşayan xalqların mədəni həyatına təsirinin qeydi və açıqlanması kifayətdir. Bir çox xalqların mədəniyyətində vətəndaşlıq hüququ qazanan varsağın Qafqaz xalqlarında söz, musiqi, rəqs birləşdirən bir sənət məfhumu kəsb edərək yaşaması o qədər də mürəkkəb məsələ deyildir. Hələ bunların üstünə ilk teatr ünsürlərinin gəlinməsi bizə çox məsələləri açıqlayır. Bu adın belə bir çalarlarda daha da çoxmənalılıq kəsb edərək özbəklərə, uyğurlara, türkmənlərə, türklərə, tatarlara yol açması təsadüfi deyildir. Çətin və mürəkkəb yol keçmiş varsaq sözü çox əski tarixə malik olub bir tayfanın, qəbilənin mədəniyyət və dünyagörüşündən başlayıb ümumtürk mədəniyyətinə qədər uğurlu yol keçmişdir. Araşdırmalı və maraqlı olan da məhz bu iki yolun arasındakı qazanılan dəyərlərdir.

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

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

rik. “Qədim Azərbaycanda böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölənin günü camaatı bir yerə toplayırdılar. Bu toplantıya yuğ deyirdilər. Yuğlama kütləvi ağlamaq deməkdir. Toplananlar üçün ehsan yeməyi verərdilər, xüsusi dəvət olunmuş yuğçular isə iki simli qopuz çalıb oxuyurdular. Yuğçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliyindən danışib onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyirdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı” (106.c.2.s.392.). Xüsusi dəvət olunmuş yuğçuların fəaliyyətindəki sinkretiklik və qopuzun nüfuz dairəsinin aparıcılığı da varsaq-ozan sənətindəki ümumtürk dünyagörüşündən kənarında deyildir. Məhz sinkretikliyin tarixin daha əvvəlki dövrlərdə mövcudluğunu M.Kalankaytuklu da göstərir. Qafqazda və Azərbaycanda ölü basdırma adətini belə xarakterizə edir: “Qılınc və bıçaqla parçalanmış meyidlər üzərində təbil və zənglər çalır. yanaqlarda və əzalarda qanlı çapıqlar qılınc ilə vuruşurlar. Qəbristanlıqda o yan-bu yana qaçışaraq kişi-kişi ilə dəstə-dəstə çarpışır, atlarla müxtəlif istiqamətə yürüş edirlər. Bəziləri ağlayır, hönkürür, bəziləri isə iblisinə adətlərinə görə rəqs edirlər. Onlar geniş mənada oyunlar, rəqslər oynayırdılar və oxuyurdular...” (175.s.91.). Bu cür sinkretizm türk xalqlarının mədəniyyətinin inkişafının ilkin mərhələsindən indiyə qədər müəyyən sahələrdə özünü saxlamaqla uzun yol gəlmişdir. Eyni zamanda burada bir səciyyəvilik də var ki, bu da özünü aşiq sənətində davam etdirmişdir. Buradakı təsvirlər bir tərəfdə təbil, cəng, digər tərəfdə at çapılması, qılınc döyüşü, digər bir tərəfdə isə rəqs, oyun maraqlı məsələdir. Belə çoxcəhətli və qarışıq təsvirdə yəqin ki, qəhrəmanın igidliyi tərənnüm olunur. Bizi bu sinkretiklik məqamında özünə çəkən məhz oyunun, rəqsin olmasıdır. Bu rəqs, oyun bütün məqamları ilə demək olar aşiq sənətindəki rəqs və oyunla səsləşir. Başdan-başa tamaşa səciyyəsi daşıyan bu mərasimdə araşdırılmalı olan çox cəhətlər var.

Onun mahiyyətinin açılması isə bizə belə gəlir ki, aşiq sənətilə sıx əlaqəyə gətirib çıxaracaq. Daha doğrusu, “meydan tama-

şalarının ilkin yaradıcıları müəllifləri və aktyorları ehtimal ki, varsaqlar, ozanlar, yanşaqqlar və s. olmuşlar” (203.s.301.). Əlbəttə çox qədim tarixə malik olan bu tamaşa ünsürlü mərasimlərin ilkin başlanğıcında varsaq, ozan, yanşaq durması ehtimalından biz bir qədər uzaq olub ancaq onların orada iştirakını da inkar etmirik. Bu məsələlərdə təbii ki, xalqın, kütlənin ümumi təfəkkürün aparıcılığı qənaətdəyik. Həm də burada belə bir cəhəti unutmuruq ki, bu ümumtürk təfəkküründə müəyyən yaradıcı adamların fəaliyyəti məqamında inkişaf edib formaya düşürdü. Şübhəsiz ki, belə bir şəkllə düşmədə varsağın, ozanın mühüm rolu olmuşdur. Ozan-aşiq sənəti elə çalarlı, əhatəli bir sənət olmuşdur ki, bu həyatın bütün sahələrinə nüfuz etmək qabiliyyətinə malik idi. Məhz belə əhatəliliyin araşdırılması ayrı bir problem olduğu üçün biz ancaq ona toxunmaqla kifayətlənirik.

Varsaq adının eranın IV-V əsrlərindən işlənməsi məsələsini təsdiqlədikdən sonra onun XIV-XV və hətta XVI əsrlərə qədər öz nüfuzunu saxlaması fikrində də dururuq. Bu qəbilə həmişə özünün güclü nüfuzu ilə hakimiyyətə təsir edə bilmişdir. Uzun Həsənin, Sultan Muradın hakimiyyəti illərində onların qaldırdıqları üsyan buna nümunədir. Bu əhatəli və müxtəlif çalarlara malik olan adın başlanğıcında tayfanın nüfuzu, türk xalqlarının həyatına təsir edə bilmək xüsusiyyəti dayanır. Hətta söhbət nüfuzdan gədirsə onların Şah İsmayıl Xətəinin dövründə onun hakimiyyətinin möhkəmlənməsində mühüm rolu olmuşdur. Məhz türk xalqlarının mühüm bir hissəsi olan Azərbaycanda dövlətçiliyin inkişafında böyük rol oynamış bu qəbilə eyni zamanda da Azərbaycan xalqının mədəniyyət tarixində də aparıcı mövqelərdən birində dayanan tayflardan olmuşdur. Belə bir tarixi inkişaf prosesində varsaqların bir tayfa kimi fəaliyyəti, Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında rolu onların daha çox bu ərazi ilə bağlılığını göstərir. Deməli varsaq sənəti, varsaq adı ilə bağlı yaranan müxtəlif əşya adları da bu ərazi ilə əlaqəli olub öz yayılma isti-

qamətini Azərbaycan-Anadoludan götürmüşdür. Ümumiyyətlə, varsaq sənətinin araşdırılması maraqlı məsələlərin ortaya çıxması ilə nəticələnir. Türk xalqlarının bir parçası olan varsaqların türk xalqlarına verdiyi töhfə də bu tayfanın tarixi keçmişinin öyrənilməsi problemini doğurur. Yəqin ki, tədqiqatçılar bu problemin öyrənilməsi zamanı daha maraqlı məsələlərlə qarşılaşacaqlar.

Varsaq sənətində olan addəyişmənin maraqlı cəhətləri var. Biz yuxarıda qeyd etdik ki, bu adla tanınan tayfa Azərbaycan xalqının ictimai-siyasi həyatında mühüm rol oynamışdır. Məhz onun belə aparıcılığının nəticəsi idi ki, mədəniyyətin inkişafına da mühüm izlər qoya bilmişdir. Bu onların türk xalqları üçün şeriksiz olan aşiq-varsaq sənətində özünü daha çox göstərir. Onu da qeyd edək ki, aşiq-varsaq addəyişməsi Azərbaycanla əlaqəlidir. Belə ki, bu sənətin bizim folklorda özünə hələ daha çox yer tapamı varsaq/ozan/yanşaq/aşiq adlarıdır. Şübhəsiz ki, addəyişmələrin köklü səbəbləri var. Yeri gəldikcə onları açıqlamağa çalışacağıq. Biz burada ancaq onu qeyd etmək istəyirik ki, bu addəyişmə daha çox sənətin özünün inkişafı, tarixin müxtəlif məqamlarında müxtəlif qəbilə və tayfaların bu sənətin inkişafına göstərmək istədikləri təsirlə əlaqəlidir. Məhz ona görə də davamlılıq məqamından ən birincisi dəyişməz qalan sənət idi. O da zamanın ağır döylərlərdən bu xalqın ruhunu, hissini, duyğusunu əks etdirdiyi üçün birgə keçib gəlirdi.

Varsaqların Azərbaycanda mərkəzi hakimiyyətin qorunub saxlanması bəhs edən tədqiqatçılar Şah İsmayıl Xətai dövründə onların fəaliyyətindən daha açıq-aydın şəkildə söhbət açmışlar. Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində mühüm rol oynayan tayfalar sırasında onların "Ustaclı, Şamlı, Təkəli, Baharlı, Zülqədər, Əfşar, Qacar və Varsaq türk qəbiləsinə arxalanırdılar" (126.s.59). Petruşevski də XIV-XV əsr Azərbaycanda ictimai-siyasi vəziyyəti xarakterizə edərkən bu tayfa-

nın adını xüsusi olaraq vurğulayır. "Şah İsmayıl bayrağı altında qızılbaş tayfalarının Ustaclı, Şamlı, Rumlu, Təkəli, Zülqədər, Əfşar, Qacar, Varsaq qəbilələrindən və həmçinin Qaracadağ dərvişlərindən ibarət 7 min qazi toplaşmışdı" (189.c.1.s.229). Varsaqların türk qəbiləsi olmasını İslam Ensiklopediyası (129.c.12.s.112), Bəsim Atalay (58.s.236) da təsdiqləyir. Bütün bunların hamısının əsasında bir fikir durur, o da ondan ibarətdir ki, varsaqlar türk dilli qəbilə olub Şah İsmayıl Xətai hakimiyyətinin möhkəmlənməsində aparıcı rol oynamışlar. Eyni zamanda bunların hələ IV-V yüzillikdən öncə Qafqazda yaşaması ideyasının da doğruluğunu təsdiqləməklə bu zaman müddətində onların uzun və maraqlı olan fəaliyyəti aşkarlanır. Belə bir zaman çərçivəsində onların siyasi həyatda olan nüfuzu tamamilə başqa bir problem olub məhz onların özünün xalqın tarixinə həkk edəcəyi bir neçə şey varsa onlardan biri varsaq adı ilə tanınan sənətin mövcudluğudur.

Varsaq çoxmənalı söz olub, onun mənə başlanğıcında qəbilə adı bildirməsi durur. Sonradan bu ifadə müxtəlif çalarlar qazanmışdır ki, onlardan biri də onun söz və musiqi sənəti mənası kəsb etməsidir. Varsaq bir sənət sahəsi kimi formalaşdıqdan sonra onun şer forması kimi xüsusi çalarlara malik olması inandırıcı təsir bağışlayır. Artıq bu sənət özünün müəyyən inkişaf mərhələsinə çatdıqda, müstəqil yaradıcılıq sahəsi kimi maraqlı doğruduqdan sonra onun istedadlı nümayəndələri yetişib bu sənəti daha da inkişaf etdirməyə başlayırlar. Varsağın təkə aşiqin bir adı, yaxud da şer forması olması xüsusiyyəti yoxdur, eyni zamanda bu hava kimi də diqqəti cəlb edir. Deməli, varsaq bir şer forması anlamında işlənmişdir. Bəzən varsaqların həm şer forması, həm də aşiq havası olması qeyd olunur. Məsələn, Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazılır: "Varsağı aşiq havası. Qədim aşıqların, varsaqların adı ilə bağlı olduğu güman edilir. Aşiq poeziyasında mövcud bütün on bir he-

calı şer formaları (qoşma, təcnis və s.) varsağı üstündə ifa oluna bilər. XV-XVIII əsrlərdə, xüsusilə geniş yayılmışdır” (18.c.2.s.410.). Burada aydın olduğu kimi, varsağı ancaq aşıq havası kimi səciyyələnir və XV-XVIII əsrlərdə daha geniş yayılması göstərilir. Bizim tədqiqatımız üçün daha çox maraqlı doğuran cəhət varsağının aşıq sənəti kimi səciyyələnməsidir. Demək varsaq tarixin hansısa mərhələsində aşıq sənəti kimi mövcud olmuş və bu varlığında türk xalqının tarixinə özünün töhfəsini verərək geniş və əhatəli bir sənətdə mövcud ola bilmişdi. Bu araşdırma varsağın aşıq sənətinin müəyyən tarixi mərhələdə adı, aşıq havası və şer növü haqqında mövcudluğunu təsdiqləyir. Belə bir əhatəli mənə çalarlarına malik bu söz sual doğur; necə olmuşdur ki, tarixin müəyyən məqamında sənət adına çevrilmişdir? Onun musiqi havası və şer forması o qədər də mübahisəli və qeyri-adi görünməməsi, aşıq sənəti adı bir qədər araşdırma tələb edən məsələdir. Bu məsələnin müəyyən məqamlarına toxunmuşuq və yeri gəldikcə də toxunacağıq. İndi isə məqsəd onun mahiyyətini açmaqdan ibarətdir.

Varsaqların bir tayfa kimi mövcudluğunu təsdiqlədikdən sonra V-VI əsrlərdən və bəlkə də daha qədimdən Azərbaycan-Anadolu istiqamətində yaşaması qənaətini hasil etdikdən sonra bu sənətin hansı tarixi məqamlarda mövcudluğu məsələsi də maraqlı doğurur. Əvvəla, əsas mətləb keçməzdən qabaq onu qeyd edək ki, varsaqlar bir tayfa kimi Səfəvilər dövlətinin formalaşmasında əsas rol oynadıqdan sonra digər tayfalar kimi ümumi dövlətdə əriməyə başladılar. Bununla da onların türk xalqlarının keçməkcəli fəaliyyətində olan rolu demək olar bir növ tamamlanır. Varsağı melodiyasının, varsağı şer növünün həmin mərhələdə daha çox xatırlanması isə müşahidə olunur. Bu isə artıq dövlətin, xalqın tarixinə belə bir formada daxil olub tayfa fəaliyyətinin yekunlaşdığını göstərir. Eyni zamanda bu o demək deyil ki, varsaq bir tayfa kimi yox olub gedir. Xeyr, olsa-olsa ümumi tay-

façılıq vəziyyətindən çıxıb dövlətçilikdə əriyir. Varsağı adı ilə bağlı nümunələrin ən çox bizə çatması da həmin tarixi məqamla bağlıdır. Ona kimi olan mərhələdə isə onun fəaliyyəti daha çox mənbələrdə tayfa adı ilə göstərilir. Ancaq bizə belə gəlir ki, mülahizələrin və araşdırmaların doğurduğu ehtimallar bu sənətin çox-çox əvvəllərlə, eramızın ən azı V-VI əsrləri ilə əlaqəli olduğunu göstərir.

Tarixin ağır dolaylarından keçib gələn bu ad özünün müxtəlif çalarları ilə diqqəti cəlb edir. Araşdırıcılar yeri gəldikcə həmin məqamlara diqqət yetirmiş və bu anlamın başlanğıcı ilə sonrakı inkişafı arasındakı nizamı açmağa çalışmışlar. Şəmsəddin Samidən Mirəli Seyidova qədər böyük bir ziyalı qrupunun marağında dolaşan bu ad ən çox tayfa və şer-musiqi sənəti kimi davamlılıq qazana bilmişdir. Biz isə bu məqamlara ötürü, daha doğrusu, məqsədimiz müqabilində toxunmaqla əsas qayəmizi açıqlamağa çalışırıq. “Varsaq qəbiləsinin söz və musiqi sənəti də qəbilənin adı ilə adlanmışdır” (203.s.307.) deyən tədqiqatçı bu ad keçidindəki cyniliyin şübhəsiz ki, təbiiliyini də qəbul edir. Ancaq onu da deyək ki, bu müxtəlif sənət, peşə və başqa adların eyni vaxtda varsaq adı ilə adlanması şübhəsizdir. Biz bunun ancaq tarixi prosesdə çalarlığını qəbul edirik. Nüfuzlu və dövlətdə aparıcı mövqedə olan tayfalardan biri kimi seçilən bu qəbilə zaman-zaman müxtəlif sahələrdə də nüfuz etməyə başlamışdır. Məsələn, mətləbdən uzaq düşməmək üçün qam-şaman dünyagörüşünün bir ucunda dayanan varsaq sənətini qeyd etmək istəyirik. Əsas olan kimi onu da qeyd etməliyik ki, bu anlamın müxtəlif çalarlarını vərəqləyərkən tayfa, şer növü və çalğı aləti, sənət kimi ilk öncə diqqət mərkəzində durduğunu göstərməliyik.

Varsağın ilkin başlanğıcında tayfa olma mövcudluğu dayandır. Yəni varsaqlar bir tayfa kimi mövcud olub bütün yaşayışını, varlığını türk tayfaları içərisində təsdiqlədikdən sonra özünün mənəvi dəyərlərini də təsdiqləməyə çalışır. Bu mənəvi dəyərlər



türk mədəniyyət sistemində elə bir mərhələyə gətirib çıxarır ki, böyük dünyagörüşdə mövcud olmaq izlərini qoyur. Bunun üçün ən əsaslı olanı varsaqların bir tayfa kimi gücü, bacarığı, birliyi idisə, digər bir cəhət heç də əsas saydığımızdan geri qalmayan ozanlığın inkişaf xəttində dayanan varsaq sənəti idi. Bu sənət tarixi kökləri, məqamları ilə kifayət qədər açılmamışsa, hər halda haqqında da az deyilməmişdir. Mənbələr, türk saz sənəti araşdırıcıları bu sənətin inkişafını müəyyən dərəcədə yeri gəldikcə işıqlandırmağa çalışmışlar. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan dünyagörüşünün bir hissəsi olub, onun müəyyən tarixi məqamdakı davamı və mərhələsidir. Biz bunları türk təfəkkür sistemində və rəsəlik kimi qəbul edirik və ümumtürk dünyagörüşündən ayırırıq. Uzun, həm də ağır dolaylarda türk təfəkkür sistemini cilalayan bu sənət eyni zamanda türkün bu günündən dürlü gələcəyinə də yol açmışdır. Ancaq bir tayfa məqamında dayanan varsaq sənəti heç də tayfa çərçivəsində məhdudlaşmış qalmır. Böyük bir magistrala, türkün böyük mədəniyyət magistralına çıxır. Özünün isə bu gedişdə nəyə qadir olduğunu göstərir.

Bəs varsaqlarla qam-şaman, ozan, yansaq, aşiq arasında elə bir köklü fərq varmı? Bu ad dəyişmələri nə ilə bağlıdır? Bu məsələlər həmin tarixi məqamları və sənətin özünün inkişafını müəyyən dərəcədə izləyəndə aydın şəkildə sezilir. Biz isə ən birincisi qeyd etmək istəyirik ki, bunlar arasında türkün ümumi dünyagörüşü baxımından elə bir əsaslı fərq yoxdur. Olsa-olsa sənətin özünün dəyərlərində fərq ola bilər. Bu da etiraf edək ki, var. Ancaq həmin fərqi mahiyyəti bizi bir də onunla rahatlayır ki, bu incəliklərdə sənətin qaralıq olan məqamları aşkarlanır. Qam-şaman dünyagörüşündən danışarkən qeyd etdik ki, bu dünyagörüşün əhatəliliyi və çalarları ilə bütün türk təfəkkür sistemini birləşdirən ilgələr, məqamlar var. Daha doğrusu dini dünyagörüşdən bədii yaradıcılığa qədər böyük bir yolu özündə yaşadır. Lakin bu sonrakı mərhələlərdə belə qalmır. Artıq sənətin müxtəlif

sahələrinin müstəqilləşməsi məqamında müəyyən dəyişikliklər baş verir. Məhz varsaq sənəti də bu müstəqilləşmədə çıxış edir. Bugünkü çalarlıq həmin sənətdə də özünü göstərir. Yəni aşiq sənətindəki çalmaq, oxumaq, oynamaq varsaqlarda da eyni olmuşdur. Sadəcə olaraq tarixilik baxımından müqayisə olsa daxili təkmilləşmə keçirmişdir. Varsaq sənəti qam-şaman, ozan, aşiq sənəti ilə əkidir, eyni bətdən çıxmışlar. Mahiyyəti ilə heç bir güclü fərq nəzərə çarpmayan bu sənətdə inkişaf və çalarlıq baxımından fərq ola bilər. Bu da ümumtürk təfəkküründəki çalarlıq xüsusiyyəti, yaradıcılıq axtarışları ilə əlaqədardır. Varsaq şer forması kimi XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərində Yunis Əmrənin yaradıcılığında özünü geniş şəkildə göstərir. Lakin əlimizdə olan bu nümunə onun başlanğıcına zəmanət vermir. Çünki varsaq sənəti, bu sənətin inkişaf və əhatəliliyi onun böyük bir inkişaf yolunda durduğunu təsdiqləyir. A.Krımiski də Yunis Əmrənin həmişə köçərilərin sadə xalq vəznə olan varsaqlardan istifadə etdiyini göstərir (150.s.263-264). Varsağın şer növü kimi onların müstəqilləşmə meylə, sənətə, ədəbiyyata olan marağı idi. Böyük ideal dəyərlərlə yaşayıb türk təfəkkür sistemində mövcudluğunu təsdiqləməyə çalışan bu tayfa qam-şaman dünyasından yeni bir düşüncəyə üz qoyur. Bu həmin mərhələ idi ki, türkün ümumi dünyagörüşündə müstəqilləşmə istiqamətində, yəni ayri-ayrı peşə sahələrinin inkişafına qədəm qoyduğu bir dövr idi. Bütün sahələri özündə cəmləşdirən ilkin türk təfəkkürü tayfa çalarlarına da nüfuz etməyə başlayırdı. Artıq müxtəlif sənət sahələrində bilgilərin çoxalması həmin sahələrin müstəqilləşməsinə əsas verirdi. Belə bir şəraitdə türk tayfalarından birinin varsaqların öz ana sənətlərini yaratması təbii idi. Qam-şaman dünyagörüşündə formalaşmış zaman-zaman yol gələn bu tayfa elə də qam-şaman musqisindən fərqlənməyən varsaq sənətini yaratdılar.

Varsaqların varsaq sənətini yaratmasında heç də problem olan bir şey yoxdur. Bunlar sadəcə olaraq milli təfəkkürün əsa-

sında milli mədəniyyətin inkişafına, bir qədər də irəli getməsinə kömək etmiş oldular. Xalqın, millətin böyük dünyagörüşündə varsaq kimi özünü təsdiqləməyə çalışmışlar. Burada tayfanın özünün varlığını təsdiqləmək şərəfi dayanır və qəbahət hesab olunan da elə bir şey yoxdur, əksinə sevinməli haldır. Demək olar siyasi həyatdakı fəaliyyətindən daha çox iki şeylə - varsaq sənəti və varsaq şer forması ilə yaşamaq hüququ qazandılar. Varsaq sənət kimi qam-şaman sənətindən o qədər də fərqlənə bilmədi. Sadəcə olaraq bir tayfa miqyasında ixtisaslaşa bildi. Lakin onu da unutmayaq ki, bu hər tayfa miqyasında olan ixtisaslaşma, tayfa taleyinə nəsbət olan xoşbəxtlikdən deyildi. Necə ki, oğuzların sonrakı mərhələdə qazandıqları müvəffəqiyyətdə var.

Türk təfəkkür sistemində bütün çalarları az qala özündə cəmləşdirən qam-şaman dünyagörüşünün ixtisaslaşma mərhələsində bir növ varsaqlara da inkişaf üçün şərait yaratdı. Varsaq sənəti məhz belə bir mərhələnin məhsuludur. Qam-şamanlarda olan çalarlıq, çoxsahəlik müəyyən mənada varsaqlarda da özünü saxladı. Daha doğrusu, varsaqlar qam-şamanlardan gələn ruhaniliklə daha çox dərvişliyi əsas tutdular. Din olmaqdan çox dərviş oldular. Xalqın dərvişlik missiyasını ön xəttə gətirdilər. Eyni zamanda varsaqların təbiətində bir inqilabi ruh, hərbi motiv də dolaşır. Bu varsaq sənətinin seçilən, qabarıq görünən tərəfidir. Yəni varsaqların müstəqilləşməsinə daha çox ön plana çəkən onların çalğılarında döyüş, mübarizə, qəhrəmanlıq əzminin daha çox olmasıdır. Məhz ümumtürk mədəniyyətinin çiçəklənmə mərhələsindən qopub gələn bu sənət tək bir tayfanın uğuru, nailiyyəti olmayıb, böyük türk dünyasının müvəffəqiyyəti idi. Həm də belə bir nüfuzun qazanılıb yaşaması tək bir tayfanın miqyasında dayanmaqla bitmir. Görünür bu tayfa tarixin müəyyən məqamlarında təkçə mədəni həyatda deyil, eyni zamanda ictimai-siyasi həyatda da aparıcı mövqeyə qalxa bilmişdir. Biz yuxarıda müəyyən mərhələlərdə məsələn, Şah İsmayıl dövründə varsaq-

ların ictimai-siyasi həyatda rolundan, tayfa kimi formalaşmış əsas mövqedə dayanmasından mənbələrin dediklərini məqsədimiz müqabilində desək də, eyni zamanda bir şeyi də unutmadıq ki, heç də ondan əvvəlki dövrlərdə belə bir böyük arenada yaşamaq hüququ qazanan varsaqlar az nüfuz sahibi olmamışlar. Şübhəsiz ki, bu da onların varsaq sənətinin bir sənət kimi yaşayıb inkişafına kömək etmişdir.

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

Məhz digər bir cəhəti də qeyd edək ki, bu sənət yalnız bir tayfa miqyasında dolaşmış qalmayıb. Kiçik Asiyada, Zaqafqaziya-da, Orta Asiyada öz sənətkarları ilə sevilib müsbət qarşılanmışdır. Təhmasib Qulu Gül belə sənətkarlardan olmuşdur. Eləcə də bu sənətin Məhəmməd bəy, Çayiri, Qaracaoğlan kimi qüdrətli nümayəndələri olmuşdur. “Varsaq sözünün sənətkar mənası haqqında məlumat azdır” (203.s.315.). Müəllifin etiraf etdiyi bu sənət haqqındakı yazılar çox azdır. Bu da müəyyən mülahizələrin, fikirlərin açıqlanmasına imkan vermir. Şübhəsiz ki, bunun özünün köklü səbəbləri var. Ancaq azı IV-V əsrdən Qafqazda yaşayan bir tayfanın hansısa tarixi mərhələdə müstəqilləşmə meylli, yəni yaradıcılıq tapıntıları, böyük əzmlə qazanmağa çalışdıqları müvəffəqiyyət cəhdi o qədər də az deyildi. Varsaq sənəti türk mədəniyyətinə olan töhfədir. Bu töhfənin dəyəri isə ümumtürk mədəniyyətinin müvəffəqiyyət dəyəri ilə ölçülə bilər. Söz yox ki, onun sənət kimi mövcudluğu və tipikliyi kifayət qədər açıqlanmayıb. Ancaq bir həqiqət var ki, varsaq sənəti türk xalqlarının həyatında onun mövcudluğunu təmin edən əmil kimi diqqəti cəlb edir.

İlkin mərhələdə önəmli yer tutan qam-şaman müəyyən mərhələdə, daha doğrusu, təfəkkür zəngilləşməsinin baş verdiyi, bliklərin çoxaldığı vaxtda müəyyən sahələri müstəqilləşmə üçün güzəştə getməyə məcbur olur. Bu zaman əsas xətti, qam-şaman çalğıçılığını özündə saxlamağa çalışdılar və buna da nail olundu. Tarixi inkişaf, ayrı-ayrı tayfaların mübarizəsi onları öz sənətlərini yaratmağa gətirib çıxardı. Bu sənətin sahibləri, məsələn, Azərbaycandakı aşuqlar, özbəklərdəki baxşılar qədim şamanlardan elə bir köklü dəyişikliklə irəli gedə bilmədilər. Sadəcə olaraq tayfa-xalq keçidində müəyyən adlar üzərində dayanmağa başladılar.

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

Varsaq sənəti bir sənət, yaradıcılıq sahəsi kimi ədəbi-ictimai aləmdə özünü təsdiqləmişdi. Böyük nüfuza, türk xalqlarının həyatında artan hörmətə malik olan varsaq tayfası yalnız fiziki güccü, qüvvəti ilə deyil, ağılı, dərrakəsi ilə də marağa səbəb olur. Varsaq kimi müqəddəs sənəti yaradıb yaşadırlar. Məhz müqayisələrdən ilkin anda yada gələni varsaqdan ozana keçid mərhələsidir. Yəni oğuz tayfalarının ictimai-siyasi şəraitdə nüfuzunun artması, oğuzların fəaliyyət və yaradıcılıq çaralarında ozan sənətinin təbii parlaması da bunu göstərir. Varsaq qəbiləsinin IV-V əsrdən gec olmayaraq, türk tayfalarının ictimai-siyasi həyatındakı fəallığı və XVI əsrə qədər davamı bu sənətin eyni zamanda, müəyyən mənada bu vaxt ərzində inkişafını da göstərir. Tə-

bii ki, o qədər də az olmayan bu mərhələdə heç də varsaq sənəti az inkişaf yolu keçməmişdir. Bu sənətin bizə çatan nümayəndələrinin yaradıcılıq uğurları çox mətləbləri açıqlayır. Həm də daha çox onu deyir ki, tək bir qəbilə məhdudiyyətində qalmayıb böyük miqyasda - Qafqazda yaşayan bu tayfanın Türkmən, Kiçik Asiya, Hindistana da təsir etdiyini təsdiqləyir. Varsaq sənətinin ayrı-ayrı nümayəndələri öz sənətləri ilə məhz ətraf regionlarda da fəaliyyət göstərmiş, çalıb-oxumaları həmin ərazidə yaşayan əhalinin də ictimai-siyasi fəallığına təsir etmişdir. Bu tayfa türk qəbilələri içərisində əridikdən sonra da varsaq sənəti yaşayır. Yəni bu tayfaya məxsus olan sənətkarlar böyük hərbi meydanlarında kütlə arasında xalqın əhvali-ruhiyyəsini yüksəltməyə çalışmaqda yanaşı, özlərinin sənətinin nüfuzunu da qoruyub saxlayırdılar. Bu gün varsağı hava, varsağı şer növü kimi həmin tayfanın yaşayışından türk mədəniyyətinə olan töhfədir.

Digər hava və şer şəkilləri kimi varsağı da türk mədəniyyətində yaşayıb işlənir və ustad sənətkarlar öz yaradıcılıqlarında bundan istifadə edirlər. Türkmənlərdə bu sözün müxtəlif hallanması var. Bu hallanma bizdə yanşaq sözünün müəyyən məqamları ilə eyniləşir. Türkmənlər təlxəyə, masqaraçıya, komik rollarda çıxış edən söz ustasına, komik aktyora meydanlarda çıxış edənə varsaq deyirlərmiş. Türkmənlərdə bu gün də həmin adamlara varsağıçı deyirlər. (200.ş.860). Varsağın yaşamaq arenası genişlənərək türk xalqlarında müxtəlif mənə çalarları qazanır və həmin mənə çalarlarında da yaşayır. Burada bir maraqlı cəhəti də unutmaq olmaz ki, bizdə geniş şəkildə qeyd etdiyimiz meydan artistləri ağıçılarla türkmənlərin meydan artistləri arasında müəyyən məqamlarda yaxınlıq görünür. Fərq isə varsaqların şən həyatı ilə bağlı olan çıxışlarındadır. Varsaq sözünün işlənməsini mənbələr də təsdiqləyir. Varsaq-varsaq şəklinin işlənməsinə baxmayaraq, mənə çalarlı etibarilə eynidir. V əsr erməni tarixçisi M.Xorcəsi də bu sözü çalan, oxuyan sənətkar mənəsində iş-

lədir: “Bir gün Syunikin Baqur nahiyəsinin başçısı onu şam yeməyinə dəvət etdi. Şərab içib şadlıq etdikləri vaxt Drdat ol- ləri ilə gözəl çalan Naziniq adlı bir qadın gördü. Drdat onu xoş- ladı və Bakura dedi: “Bu varsağı mənə ver” (203.s.316). Eyni zamanda kitabda varsağın oxumasından da söhbət gedir”. O, öz vaxtını varsaqlara mahnı oxutmaqla, sərxoşluqla keçirirdi” (203.s.19). Bu varsaqlar haqqında bütöv və ətraflı məlumat ve- rir. Eyni zamanda müəllifin bu məlumatı varsaqların çox-çox qədimlərdə yaşadığını təsdiqləyir. Bu nüfuzun qazanılması üçün isə sənətin özünün inkişafı, müəyyən mərhələyə qədər təkmilləşmə keçməsi lazım idi. V əsrdə özünün yüksək inkişaf mərhələsini yaşayan varsaq sənəti təsadüfi deyil ki, XVI ərsə qədərki bütün mərhələlərdə saray və xalq arasında öz nüfuzu- nu qoruyub saxlaya bilmişdir. “IV-V əsr tarixçisi Paftos buzand (erməni) varsaq sözünü qusan, təlxək sözü ilə yanaşı işlədir. S.Malxasyans da varsaq sözünü belə izah edir: “Varsaq 1. Məc- lislərdə ictimai yerlərdə rəqs edən, oxuyan qadın, qusan. 2. Yüngül əxlaqlı, ədəbaz qadın, mimos, təlxək” (203.s.316- 317). Bu iki izah arasında yerlə göy qədər fərq var. Görünür bu tarixin müxtəlif məqamlarında sözün qazandığı mənə çalarları ilə bağlı olub bir tərəfdə çalılıb oxumaq, müdriliklik ifadə etmiş- sə, digər tərəfdə təlxəklik səciyyəsi daşmışdır. Ancaq söz yox ki, bütün tarixi məqamlarda öz ağılı, dərrakəsi, müdrkiliyi ilə seçilən varsaqlar bu sənəti yaşadıb inkişaf etdirmişlər.

Mənbələrin qeyd etdiyi bu müxtəliflik təsadüfi deyil, ona təbii bir hal kimi də baxmaq lazımdır. Çünki bu sənətin mahiy- yətində, ana xəttində dayanan böyüklük bu sənətdən müxtəlif məqsədlər üçün istifadə edənləri də kənarlaşdırmırdı. Təbii ki, tarixi məqamlarda böyük adlardan yarınmalar olmuşdur, varsaq adından da ola bilərdi. Biz digər bir cəhəti də qeyd edək ki, müsbət mənada komiklik kimi başa düşdüyümüz təlxəklik onu da deməyi lazım edir ki, yüngüllük mənasına sonralar gəlib çıxmışdır. Çünki varsaqlardan əvvəl də, sonra da mahiyyət eti-

barilə eyni olan bu sənətdə müxtəlif çalarları özündə birləşdir- mə halı olmuşdur. Şübhəsiz ki, şamanlarda olan komikliklə varsaqlarda, aşılarda olan komiklik, xalq tamaşası səciyyəli səhnələr az deyildir. Ancaq həmişə nə varsa hamısı sənətin müqəddəsliyini, şərəfini qorumaq məqsədilə edilmişdir. Var- saqlarda da, şübhəsiz, belə olmuşdur.

Maraqlı cəhət budur ki, erməni tədqiqatçıları da varsaq sö- zünün mənə çalarlarını açıb özünüküləşdirməyə çalışmışlar. Bu minvalla H.Acaryan “Ensiklopedik lüğət, Q.Qoyan “Qədim erməni teatri, “Hayqazyanlar lüğəti əsərində varsaq sözünü er- məni sözü kimi əsaslandırmağa çalışsalar da, ancaq tam mənə- da yəqinləşdirib yekun nəticə əldə edə bilmirlər. M.Seyidov bu sözü müqayisələr və etimoloji əsaslandırmalarla tam aydın- lığı ilə türk sözü olduğunu dəqiqləşdirir: “Varsaq varsaq türk dilli sözdür və bu gün də bir çox türk dillərində və dialektlərin- də çoxmənalı söz kimi işlənir” (203.s.318). Varsağın türk dil- lərinə məxsus söz olub müxtəlif çalarlar qazanması və erməni- lərə keçməsi bu adla tanınan tayfanın türk tayfaları arasında ge- niş nüfuz malik olması ermənilərin tarixin müxtəlif məqamlar- ında bu xalqın müvəffəqiyyətlərindən istifadə etmək cəhdin- dən və onların mədəniyyəti əsaslarında öz mədəniyyətlərini formalaşdırmaq məqsədindən başqa bir şey deyil. Bu sənətin belə bir şöhrət qazanması və söz çalarları ilə qarşılanması bizə bu tayfanın eyni zamanda həmin ərazilərdə, yəni Qafqazdan Hindistana qədərki arenada nüfuzunu göstərir. Onu da qeyd edək ki, bu söz öz mənə çalarlarından daha çox sənət və şer forması olmaq xüsusiyyəti ilə şöhrətlənmiş və tayfaya nüfuz gətirmişdir. Varsaq sənəti dünyəvi mahiyyətli bir sənətdi. Şü- bhəsiz ki, tarixin müxtəlif dolaylarında o həmişə gülərlə qar- şılanmamış, dünyəviliyin təqib olunduğu məqamlarda güclü təsirlərə məruz qalmışdır. Həmin təzyiqlərin müqabilində gö- rünən ad dəyişmələri, hallanmalar buna nümunədir. Bu nü- munə (ilkin varsaqlar nəzərdə tutulur), sonrakı dövr müəy-

yən varsaq qadınlara olan münasibətdir. Təbii ki, unutmaq olmaz qam-şamanlarda da qadın və kişilərdən olmaq fərqi yoxdur. Bir o var ki, onlar öz sənətlərinə nə dərəcədə yiyələnirlər. Digər bir cəhət isə bunlara olan belə münasibət tarixin müəyyən keçidlərində öz dünyagörüşlərini yaratmaq duyğusundan irəli gəlir. Bir tərəf qarşıya qoyulan məqsədə çatmaq üçün bütün vasitələrdən istifadə etməli idi. M.Seyidov da bu məsələyə biganə qalmayıb. “Varsaq” sözünün “əxlaqsız və xoşagəlməz” mənalarında işlənməsi Zaqafqaziyada xristianlığın, islamiyyətin şüurlara möhkəm kök salması ilə əalqələndirilməlidir” (203.s.319). Bir qədər kəskin deyilmiş bu fikir varsaq sənətinin güclü nüfuzuna təsir etmək üçün atılan addımı təsdiqləyir. Məhz belə bir səbəbdəndir ki, varsaq sözü bəzən varsaq sözündə sonralar gördüyümüz kimi müxtəlif mənfi səciyyəli mənə daşıyır. Bu baxımdan varsağın “boşboğaz, gəvəzə, yersiz danışmaq kimi mənə çaralarına diqqət yetirmək kifayətdir. Nəbatinin bu sözü hədyan söyləmək yerində işlətməsini “Olsun” rədifli qəzəlində də görürük.

Cənnətin huru qusiri sənin olsun, zahid,  
Varsağı söyləmə, qoy dust mənə yar olsun.

Tam aydın bir çalarla görünən bu mənə Xəlifə Məhəmməd Tağıdā da eynilə görünür.

Deyir: kişi çox danışma varsağı,  
İki qurşdur tənəkin yarpağı.  
Alsan xəbər soğanı, sarmısağı,  
Pet qəpikdir, pet qəpikdir, pet qəpik.  
(83.s.97).

Bu mənə çaralarını qazanmaq digər səbəblərlə də əlaqədar-  
dır. Sənətin dərinliklərinə bələd olmayan, yeri gəldi-gəlmədi dan-  
ışan, məclis aparmaq istəyib lakin bu qabiliyyətə yiyələnmə-

yən varsaqlar da sənətin adına ucuzluq gətirmişlər. Bu gün aşiq sənətində olan tələb şübhəsiz ki, varsaqlarda da olub yaşağın, varsağın şərəfini qorumağa xidmət etmişdir. Məhz uzun bir tarixi dövrü keçib gələn bu sənətin böyüklüyü, nüfuzu nəticəsi idi ki, müxtəlif xalqların dilinə gedib çıxıb bilib, həm də tək bir mənada deyil, həmin xalqlarda müxtəlif çaralarda yaşaya bilib. Varsaq sözünün boşboğaz, gəvəzə, mənəsi indi də dialektlərdə yaşayır. Zaqatala, Şamaxı, Lənkəran və s. dialektlər buna nümunədir. Varsağın özbək dilində də bu cür adlanmasına rast gəlinir. Zaqatalada saxurların dilində bu mənə özünü daha çox göstərir.

Varsaq böyük sənətdir, türk xalqlarının mədəniyyət tarixində qazandığı müvəffəqiyyətin ən uğurlarındandır. Bu sənətin türk mədəniyyətinə, türk ədəbiyyatına gətirdiyi töhfə də böyükdür. Tarixi mənbələrin ara-sıra qeyd etdikləri və çox soyuqqanlıqla qarşıladığı bu sənətin keçib gəldiyi inkişaf yolu və qazandığı mənə çaraları onun daha çox araşdırmalarla üzleşəcəyini də göstərir.

Bu sənətin mədəniyyət tarixində qala biləcəyini təsdiqləyən atributlardan biri də varsağın şer forması kimi mövcudluğudur. Belə formanın xüsusiyyətlərini açıqlamağa keçməzdən əvvəl ən birincisi, onu qeyd edək ki, bu forma varsaq sənətinin əsasında onun ruhuna, musiqi ritminə, bu ritmin ana xəttinə uyğun olaraq yaradılıb. Biz bu sənətin böyük çaralarında bu formanın olmasına adi bir hal kimi baxırıq. Onu da unutmuruq ki, bu formanı elə varsaq tayfasının yaradıcı nümayəndələri yaratmışlar. Necə ki, müxtəlif tayfaların adı ilə adlanan şer formaları, musiqi havaları var, məsələn, Əfşari-ovşarı, Qaytağı-qaytağı, Gəray-gəraylı, bayat-bayatı adı ilə adlanmalar kimidir. Bunlar onu göstərir ki, tayfalar həmişə öz adlarını böyük hörmətlə tutub müxtəlif adlarla yaşatmağa çalışmışlar. Türk dünyagörüşü, mənəviyyəti üçün uğurlu olan musiqiyə, şerə məhəbbət də, bu adla adlanma da bundan irəli gəlir. Varsaq adı da belə bir yol keçmişdir. Bu gün

də Cənubi Azərbaycanda varsağı havası geniş yayılmışdır. Türk ədəbiyyatında şer fomrası kimi istifadə edilir. İran bəstəkarı Xalili bu havanı xalq çalğı aləti üçün işləmişdir. Övliya Çələbi İbdal xanın musiqi istedadından danışarkən varsağı havasını onun çox yüksək ustalıqla ifa etdiyini qeyd edir. Şəmsəddin Sami, V.V.Radlov, M.F.Köprülzadə, S.Mümtaz və başqaları da varsağının türk dilli xalqlarda hava adı olmasından söhbət açır, onun yüksək ritmə, oynaq çalarlıq xüsusiyyətinə malik olmasını bir daha açıq şəkildə göstərirlər.

Varsağın bu keşməkeşli tarixində maraq doğuran məsələlərdən biri də bu adla tanınan sənətkarların eyni adla şer forması, varsağı yaratmalarıdır. Bu şübhəsiz ki, sənətin inkişafının müəyyən mərhələsində, nisbətən sonrakı dövrlərdə yaranmışdır. Hal-hazırda Azərbaycan ədəbiyyatında, daha doğrusu, Şimali Azərbaycan ədəbiyyatında bundan demək olar istifadə olunmur. Xalq şer forması kimi özünə yer tapmış olan bu forma Türkiyədə işlənməkdədir.

Hər bir formanın özünəməxsus yaranma və formalaşma tarixi olduğu kimi, varsaq şer şəklinin də formalaşmış təşəkkül edən bir dövrü olmuşdur. Bu şer formasının bizə məlum olan dövrü XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaratmış Yunis Əmrə ilə bağlıdır. Bu isə həmin formanın inkişafının görünən dövrüdür, görünməyən dövrü isə yəqin ki, hələ bir qədər də əvvəllərə gedib çıxır. “Orta əsrlərdə Azərbaycan xalq şeri formasında və doğma heca vəznində yazıb-yaradan sənətkarların bəziləri varsağı şer formasına biganə qalmamışlar. Varsağı qoşma, bayatı və b. doğma formalarla yan-yanı yaşayırdı” (203.s.311). Bu fikirlərdən aydın olur ki, varsağı bir şer fomrası kimi böyük şan-şöhrət qazanıb xalq şeri formasında yazıb yarananların diqqətini cəlb etmişdir. XVI-XVII əsr təzkirəçisi Sadiqi “Məcmuəlxəvvas adlı əsərində şair Məhəmməd bəyin varsağı formasında şer yazmaqla məşhurlaşdığını göstərir. “Koroğlu” dastanındakı qoşmaların bəziləri varsağı şəklində yazılıbdır. XV-XVIII

əsrlərdən bəhs edən tədqiqatçılar həmin dövrdə “varsəğilərin çox işlək, dəbdə olan bir forma olduğunu qeyd edirlər” (116.c.2.s.14). Bu formanı daha çox açıqlamazdan əvvəl onun haqqında olan mülahizələrə nəzər salmaq kifayətdir. Lüğətlərdə, ayrı-ayrı alimlərin məqalələrində qeyd etdik ki, varsağı müxtəlif mənə çalarları ilə yanaşı, şer forması kimi də işlənir. Bu sözün təhlil olunan çalarları ilə birgə forma kimi mövcudluğu da müxtəlif xalqlarda yaşamışdır.

Ədəbiyyat yaradıcıları ondan yeri gəldikcə istifadə edib yüksək səviyyəli poetik nümunələrini yaratmışlar. Alim, lüğətçi L.Budaqov varsağın türkməncə şer forması, qəzəl demək olduğunu söyləyir (64.s.301). Buradan isə türkmənlərdə bu sözün şer mənasında daha geniş anlayışa malik olduğu bir daha təsdiqlənir, yəni poeziya mənası daşıyır. Bu fikri V.V.Radlov da eynilə təsdiqləyir (198.c.4.s.1961). İslam Ensiklopediyası da varsağın şer forması kimi şərh edir (129.c.12.s.127). Türk ədəbiyyatşünaslarından Kamal Qəribəoğlu “Ədəbiyyat biliciləri batıda və bizdə, ədəbi axınlar” adlı kitabında klassik və xalq şeri formaları haqqında ətraflı söhbət açır. Müəllif yazır: “Varsağı qoşmaya bənzəyən, fəqət türkü cinsindən olan bir nəzm türüdür. Bunun da səmai, türkü kimi özəl bir bəstəsi vardır. Daha çox güney bölgəsində və Torosların quzey ətəklərində yerləşmiş bulunan Varsaq (Farsaq) türkmənlərin ərəsində yaşayan xalq şairlərimizin meydana gətirdikləri şerlər bu türün içinə girir” (157.s.85). Sonra müəllif sözüünə davam edərək şerin forma xüsusiyyətləri haqqında yazır: “Varsağı da səkkizlik ölçüsüylə yazılmaqdadır. Qafiyələnmiş şekli qoşma və səmailər kimidir. Yalnız behey, birə kimi ünləmələr misralara qarışır və misraların anlatını erkəncə bir əda tapır”. “Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğətində” isə göstərilir: “Varsağı bəzi Şərq xalqlarının ədəbiyyatında, xüsusilə şifahi yaradıcılığında işlənən şer formalarından biri. Qədim Azərbaycan qəbilə birləşmələrinin birinin adı ilə bağlıdır. Varsaq adlı musiqi-

qi aləti və el sənətkarı olduğuna dair də fikir var. Orta əsrlərdə çox vaxt lirik-məhəbbət, təsəvvüf mövzularında və nəsihətamiz ruhda olmuşdur. Səkkiz hecalı, dörd misralıq, bir neçə bəndlik şeridir. Qafiyələri abab, qqqb, dddb... Bir çox hallarda sərt, coşqun əhvali-ruhiyyə ifadə edir və brə, behi nidaları ilə başlanır” (85.s.32). Göründüyü kimi, varsağılar digər formalar kimi özünün mövzu əhatəliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Yəni orada bir tərəfdən lirik məhəbbət motivləri, nəsihətamiz xarakter əks olunursa, digər tərəfdən sərt, coşqun ruh əsas motiv kimi diqqəti cəlb edir. Məsələn, Qaracaoğlanın bir varsağına diqqət yetirək:

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

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

Varsağının şer forması kimi işlənməsini F.Köprülüzadə belə xarakterizə edir: “Varsaqların bir az qaba erkək bir lisanla və da im bir əda ilə yazılması şərtidir. Vəzn etibarilə varsaqlarda tək müəyyən bir qayda yoxdur. Bizim aşıqlar bəzən on birli varsaqlar tertib etməklə bərabər, ən ziyadə səkkizlikləri söyləmişlərdi” (148.s.275).

Burada maraqlı görünən cəhət varsaqların sabit bir ölçüsünün olmasıdır. Tədqiqatçıların açıq şəkildə göstərmədiyi bir cəhət burada aydın şəkildə qeyd olunur. Varsağılıarın varsaq tayfa-

sına məxsus olması məsələsi yuxarıda dediyimiz kimi anlaşılan məsələdir. Məsələnin maraqlı və araşdırılmalı olan cəhəti bu sözün çox mənahlığıdır.

Varsaqların həyatında müxtəlif əşyaların varsağı adı ilə adlanması bu tayfaların mövcudluğundan başlayıb türk tayfaları arasında əriyib itincəyə qədər davam edir. Belə inkişaf şəraitində bizim marağımıza səbəb olan varsağın ozan-aşiq, varsağın hava və şer forması kimi sıralanmasıdır. Şübhəsiz ki, bu sıralanmada birinin digərindən nə dərəcədə qabaq gəlməsi məsələsini dəqiqləşdirmək o qədər də asan məsələ deyildir. Ancaq ilkin ağıla gələni varsağın sənət adından şer növü və musiqi-hava adı qazanmasına gedən yoldur. Varsaq şer şəkli kimi öz inkişafını daha çox müasir Türkiyə ərazisi və müəyyən qədər Orta Asiya ilə bağlayır. Bu şer şəklində böyük alimimiz F.Köprülüzadənin mülahizələrindən aydın göründüyü kimi, sabit ölçü sistemi yoxdur. Mövzu rəngarəngliyi ilə də seçilir. Ancaq bu forma üçün bir cəhəti yaddan çıxarmayaq ki, burada döyüş əzmi ilə təmiz hissələrin səmimiyyəti toqquşur. Sanki türk alp-ərənlərinin böyük qəhrəmanlıqlar dövrü ilə dinc yaşayış dövrünün qovuşuğunda yaranmışdır. Məhz belə bir qədimliyi digər şer şəkilləri ilə müqayisədə F.Köprülüzadə xarakterizə edərək yazır: “Türkü, türkməni, varsağı, deyiş, qayabaşı, üçləmə kimi sırf musiqilik baxımından verilən və bəziləri bu havaların etnik mənşəyini göstərən şəkillər, sonra qoşma, mani kimi digər şəkillər bunu qüvvətləndirməkdədir” (147.s.164).

Bu mülahizə müəllifin xalq ədəbiyyatının inkişafı ilə əlaqədar bir sıra mülahizələrə aydınlıq gətirir. Bu gün Azərbaycan aşiq ədəbiyyatında varsağının bir şer, sənət, hava növü kimi işlənməsi yox dərəcəsidədir. Tarixin müəyyən məqamında geniş nüfuz dairəsi ilə əhəmiyyətli yer tutan varsağın bu gün belə bir vəziyyətə gəlib çıxması tarixi şəraitlə bağlıdır. Bu şərait bir tərəfdən aşığın böyük nüfuzunun artması ilə əlaqədardırsa, digər



bir cəhət tarixin müəyyən mərhələsində ozanın artan nüfuzu olmuşdur. Ozan sənətinin türk mədəniyyətinə girişi və qüdrəti şübhəsiz çox şeyləri öz təsir dairəsində saxladığı kimi, varsağa da kölgə salmağa başladı. Bu işə təbii olan hadisə olub sənətin inkişafı ilə əlaqədardı.

Varsaq türk mədəniyyəti tarixinə polad tökmələrlə yazılmış mərhələdir. Bu mərhələni türk mədəniyyət tarixindən danışanlar istəyərdən, istəməyərdən xatırlayacaqlar. Biz də bu mülahizələrin əhəmiyyətinə marağımızı göstərib müxtəlif mənbələrə diqqət yetirib məsələnin mahiyyətini açıqlamağa çalışdıq. Onun bir musiqi havası kimi işlənməsini böyük maraq dairəsində xatırladıq. Bu gün varsağı havasının məhdud dairədə işlənməsi nəzərə çarpırsa bu adın hallanması Türkiyədə daha çox nəzərə çarpır. "Həmçinin türk mənbələri bu şer növünün adının Güney Anadolu bölgəsində yaşayan Varsaq türkmənlərinin adı ilə adlanması qənaətindədir" (110.s.12). Varsaqların bir tayfa kimi mövcudluğu istiqamətində nisbətən konkretlik göstərən müəllif müasirlik baxımından çıxış edir və onun yayılma istiqamətinə nəzər salmadan bu adla adlanmanın şer formasındakı məqamını açmağa başlayır. Biz varsaq sənətinin miqyasını bir tayfa miqyasından və ondan kənarda aramaqla türk mədəniyyət tarixində tutduğu yeri açıqlamağa çalışmışıq. Bu istiqamətdə düşünməyimiz isə ona hələ böyük tədqiqlər həsr etməyin gərəkliliyini göstərir. H.Dizdaroğlunun özündən əvvəlki araşdırmalara əsasən irəli sürdüyü mülahizələr də xüsusi maraq doğurur. "Varsağı sözcüyü qədim qaynaqlarda və Azərbaycanda çox ilgi görmüş bir çox saz şairləri varsağı biçimində şerlər yazmışlar". Bütün bunlar varsağın çox qədimlərlə səsleşdiyini və bir şer şəkli olmasını təsdiqləyir. Varsağların qoşma və gəraylı formada olmasını tədqiqatçılar ardıcıl şəkildə qeyd edirlər. Bəs fərqli cəhət, bu şəklin özünəməxsus xüsusiyyəti nədir? Prof. V.Vəliyev onu bəzən təkrar misralı qoşma kimi göstərir: "Əksər aşığıların yaradıcılığında təsadüf olunan

bu xüsusiyyət həm qoşmalar, həm də gəraylılara aiddir. Lakin indiye qədər onlardan ətraflı şəkildə bəhs olunmamışdır. Klassik yazılı poeziyamızda bu cür qoşmalar "Varsağı" adlandırılır" (230.s.182). Sonra müəllif sözüne davam edərək yazır: "Bu qoşma formasının əlaməti belədir, birinci bəndi 2-4, qalan bəndin isə sonuncu misraları olduğu kimi təkrar olunur" (230.s.182). Bu misralardakı təkrarlar ümumi ideyanın açılmasına, məzmunun məna çalarlığına xidmət edir. Müəllif kitabda bu cür mülahizələrini davam etdirərək yazır: "Bəlkə də həmin havalar təkrar misralar üzərində qurulduğuna görə onu yaradan qəbilənin adı ilə (bayatılar kimi) onlara varsağılar demişlər" (230.s.183). Varsaq sözünün etimologiyasının çalarlarının araşdırılması müəllifin bu fikrinin doğruluğunu təsdiqləyir. Ədəbiyyatda da müəyyən məqamlarda qısa şəkildə söhbət açılan varsağın geniş mənada məna çalarlarının araşdırılması hələ kifayət qədər açıqlanmasa da, bunun varsaq tayfasının adı ilə bağlılığı şübhəsizdir.

Böyük bir mədəniyyət tarixinə malik olan bu tayfanın adı ilə adlanan müxtəlif adlanmalar bizə onun keçib gəldiyi inkişaf yolunu izləməyə də əsas verir. Ə.Yerevanlı da bu forma haqqında danışarkən maraqlı olan bir cəhəti qeyd edir: "Varsağı, gəraylı, öyütləmə, dodaqdəyməz, diltərpenməz müxtəlif məzmunlu olsalar da, öz şəkli xüsusiyyətlərinə görə qoşmanın eynidirlər" (233.s.299). Digər bir xüsusiyyəti də qeyd etmək lazımdır ki, şəkli xüsusiyyətləri etibarilə də müəyyən fərqlər var. Bu fərqlər dodaqdəyməzdə dodaqların bir-birinə toxunmadığı, diltərpenməzdə dilin tərpenmədiyi və s. kimi zahiri əlamətlərlə şərtlənir. Ona görə də belə adlanmalarda onlardakı zahiri incəliklərə daha çox fikir vermək lazımdır. Folklorşünas M.H.Təhmasib də varsaq sözünün şer, mahnı olması fikrinə münasibətini bildirərək yazır: "Varsağının aşığı şeri və yaxud da aşığı mahnısı formalarından biri olduğu məlumdur" (223.s.62). Bütün bu deyilənlər varsağın çox böyük inkişaf yolu keçdiyini və türk mədəniyyəti tari-

xində şərəfli bir yer tutduğunu göstərir. Demək bu bir tayfa adından inkişafa başlayıb ümumtürk mədəniyyətində özünə uğurlu bir yer almaq dərəcəsinə gəlib çıxmışdır. Məhz ona görə də bu ad müasir aşiq ad-titulunun müxtəlifliklərini açmaq, onun inkişafını izləmək baxımından əhəmiyyətlidir. Bütün türk dünyasını əhatə etmək dərəcəsinə gəlib çıxan bu ad hər hansı təsirdən uzaq olaraq müxtəlif dəyişmələrdə tərəvətini saxlaya bilmişdir. “Azərbaycan folklorşünaslarının son dövrdə axtarıları nəticəsində xalq sənətini inkişaf etdirən sənətkarlara türkdilli qəbilələr içərisində işıq, varsaq, ozan, dədə, ağsaqqal, yanşaq və s. kimi dalar verildiyi müəyyən edilmişdir” (91.s.234).

Türk mədəniyyəti tarixində varsağın bu cür mənə çalarları ilə yaşaması heç də təsadüfi olan hal deyildir. Çünki xalqların tarixi inkişafı ancaq doğmaları yaşadır. Varsaq da bu cür doğmalıda bulunan sözcükdür. Bu varsaq tayfasının qüdrətindən boy alıb böyük bir inkişaf yolu keçmişdir. Hayana çevirsək, hansı istiqamətdə müqayisələr aparsaq bu sözlərin başlanğıcı və bu sənətin söz çalarlarının inkişafı varsaq tayfasının adına gəlib çıxır. Demək bütün bunlar onu göstərir ki, varsaq tayfası türk tayfaları içərisində xüsusi qüdrətə və böyük nüfuzə malik bir tayfadır. Onun ictimai-siyasi həyatdakı nüfuzu, türk mədəniyyətindəki uğurları türkün inkişafına böyük rəvac vermişdir. Varsaq tayfasının mədəniyyətimizə verdiyi töhfələr və sonrakı inkişafda rolunun onun türk tayfalarının ümumi mədəniyyətinin inkişafına təsirini və rolunu müəyyənləşdirir.

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

## OĞUZ MƏDƏNİYYƏTİNDƏ OZANIN SƏNƏT VƏ SƏNƏTKAR FUNKSİYASI

### a). Oğuzun və ozanın mövcudluğunda salnamə təfərrüatı

Türkün ümumi dünyagörüşündə ən aparıcı mövqeydə dayanan və ən çox fərqlənən bir dünyagörüş var ki, bu da oğuzlarla bağlıdır. Biz ümumi məqsədi əsas tutaraq tarixilikdən bir qədər yayınmaqla oğuzların türk mədəniyyətinə nələri verməsini açıqlamağa çalışacağıq. Elmi ədəbiyyatda, tarixi mənbələrdə oğuzlarla bağlı müəyyən qədər məlumatlar var. Bizi ən başlıcası bu istiqamətdə oğuzların ozanlıq sənəti düşündürür. Bu ad oğuzlarla, onların həyatı, məişəti, alplıq, ərənlik tarixi ilə bağlıdır. Ümumtürk mədəniyyətində bütöv bir mərhələdir. Bu mərhələnin müxtəlif tərəfləri müxtəlif istiqamətdə işıqlandırılmışdır. Ozan sənətinin mövcudluğu oğuzların adı ilə bağlıdır. Bir növ oğuz mədəniyyətinin nailiyyəti olub ümumtürk mədəniyyətinə verdiyi bəxşeyişdir. İstər varsaq, istərsə də ondan daha qədim olan onunla bahəm yaşayan qam-şaman, eləcə də ozan, yanşaq, aşiq eyni çevrənin məhsullarıdır. Onların ayrılıqda və ya bütövlükdə araşdırılması isə bütöv bir dünyagörüşün vərəqlənməsidir. Onu da qeyd edək ki, bu dünyagörüşün birləşdirici və fərqləndirici cəhətləri də diqqəti cəlb edən önəmli məsələdir. Bu isə bizim başa düşdüyümüz şəkildə desək ayrı-ayrı tayfa və qəbilələrin müstəqilləşmə meylı və ümumi mədəniyyətdə özünü təsdiqləmə cəhdi ilə bağlı məsələdir. Biz qam-şamanı varsaqdan, varsağı ozandan, ozanı yanşaqdan, aşıqdan və heç birini bir-birindən kökü şəkildə fərqlənən mədəniyyət hadisəsi də hesab etmirik. Bunlar biri digərinin çiyinləri üzərində təşəkkül tapıb, biri digərindən doğmuşdur. Hələ bunların üzərinə özbəklərin baxışını və başqa türk xalqlarının bu istiqamətdə gördüyü işləri əlavə et-

mirik. Bu uzun və maraqlı ad şəcərəsində hər birinin öz yeri var və türk mədəniyyətinin müxtəlif dövrlərini yaşadır. Tarixin do-  
laylarında birinin bəxtinin digərindən daha çox gətirməsindən  
asılı olmayaraq, hamısı böyük əhəmiyyətə malikdir. Ancaq fərqi  
yoxdur. Onlar haqqında müəyyən mülahizələr, düşüncələr yürüt-  
mək üçün imkanlar var və araşdırmalar da bu qənaətləri dərin-  
ləşdirməyə imkan verir. Varsaqlarla ozanlar arasındakı elə bir  
köklü hadisəni də açıqlamaq mümkün deyil. Bunlar tarixin mü-  
əyyən mərhələsini əl-ələ verib yaşamışlar. Bu varsağın ozana,  
ozanın varsağa verdiyi nailiyyətlərlə bağlıdır və bu gün də hər  
ikisinin nailiyyəti aşığıda yaşayır. Bəzən aşığa varsaq və yaxud  
da ozan gəlib deyə ifadələr işlənir. Bunu biz elə bir köklü məsə-  
lə yox, həmin uzaq yaddaşın müəyyən yaşayışı kimi görürük.

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

Tarixi mənbələr, bu abidə və əfsanələrdə gizlənən həqiqət  
bizə çox şeyləri açmağa imkan verir. Məsələnin mahiyyətini də

elə bu istiqamətdə araşdırmaq mümkündür. Əvvəlcə onu qeyd  
edək ki, bu abidə hansı dövrün məhsuludur və hansı dövrdə ya-  
zıya alınmışdır? Burada eyni zamanda görüən digər bir cəhət  
türk təfəkküründə şifahiliyə olan meyllilikdir. Həmin xüsusiyyət  
isə ozanların el-el, oba-oba gəzməsini və həmişə xalqla birgə ol-  
masını göstərir, necə ki, bugünkü aşığılarda onları görürük. Məhz  
ozanlarda öz nəğmələrini, söyləmələrini (burada daha çox das-  
tan nəzərdə tutulur) uzun müddət şifahi şəkildə yaşatmışlar. Bəl-  
kə heç yazıya almaq barəsində düşünməyiblər. "Dədə Qorqud"  
kitabının yazıya alınması ozanlıqda tamamilə başqa bir mərhələ-  
dir. Bu mərhələyə qədər ozan sənəti özünün ən yüksək inkişaf  
səviyyəsinə çata bilmişdir. Yazıya alınma mərhələsi ozanlıqda  
ikinci mərhələdir ki, bu həm birincini, həm də ikincini yaşadır.  
Özünü yaşatmaqda isə daha çox birinci mərhələnin xüsusiyyətl-  
əri qorunur və eyni zamanda yazıya alma dövrünün əlamətlərini  
əks etdirir. Onda digər bir məsələ də ortaya çıxır. Bu dastan  
hansı dövrün məhsuludur? Sualın qoyuluşunda bir qədər mürək-  
kəbli nəzərə çarpsa da, ən sadə olanı budur ki, dastan birinci  
mərhələnin məhsuludur. Belə olan şəraitdə tarixi həqiqətlərə  
müraciət etməli oluruq. Həqiqətlərin bir üzü də reallıqlara daya-  
nır. İlk anda Faruq Sümərin bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: "XI  
əsrdən həm də türklər adlandırılan oğuzların Türkiyə türkləri ilə  
Azərbaycan, İraq və Türkmənistan türklərinin əcdadları olduqları-  
nı bilirik. Səlcuq və Osmanlı xanədanının da onlardan çıxdığı-  
nı xatırlatsaq oğuzların dünya tarixində çox mühüm bir rol oyna-  
mış türk qövmü olduğu ortaya çıxar (214.s.6). Müəllifin verdiyi  
bu məlumat oğuzlar haqqında təsəvvürümüzü bir daha genişləndir-  
dirək onların böyük bir ərəzidə həyat tərzini müəyyənləşdirir.  
Burada bir cəhəti də unutmayaq ki, sonradan türkmən adlandırıl-  
an oğuzların bu cür addəyişmələrə məruz qalması onların geniş  
ərəzidə mövcudluğundan başlayıb tayfaların müstəqilləşmə  
meylindən irəli gəlmişdir. Oğuzlar türkün bir parçası olub

ümumtürk anlamında tayfa səciyyəsi daşıyır, həmin tayfa ki, onlar istənilən məqamda dövlətçilik prinsipləri ilə nizamlanmağa hazır idilər. Bu isə onlardakı mədəniyyətin, mənəvi zənginliyin böyük dəyərlərlə bağlılığını geniş şəkildə göstərir. Oğuzlar haqqında olan araşdırmalarda belə bir fikir var ki, onlar VII əsrin ikinci yarısı ilə VIII əsrin birinci yarısı arasında Tula çayı boyunca yaşayırdılar. Məhz F.Sümər də onların bu dövrdə göytürk imperatorluğunun yaranmasında mühüm rol oynadıklarını qeyd edir, hətta ikinci ünsür kimi göstərir (214.s.9).

Cı.Heyət də “Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış” adlı kitabında eynən bu fikirləri verir: “Oğuzlar türk ellərinin ən mühümlərindəndir. Bu günkü türklərin əksəriyyəti, yəni qərb türkləri (İran, Türkiyə, Azərbaycan, Türkmənistan, İraq və Balkan türkləri) oğuzların övladlarıdır” (70.s.26). Oğuzlar islamın gəlişi ilə daha çox çiçəklənmə keçirə biliblər. Onların şərəfli, şanlı tarixinin əsas mərhələsi islamın gəlişi ilə bağlıdır. Səlcuqlar və Osmanlı kimi dövlətlərin yaranması həmin tarixi mərhələ ilə əlaqədardır. Lakin bu o demək deyil ki, burada islam amili əsasdır. Xeyr. Əsas olan tarixi reallığın yaratdığı imkandır ki, oğuzlar ondan istifadə eyləyə bilmişlər. Ağır elli oğuz tayfası hələ VI əsrdə Selenqa və Tula çayları bölgəsində yaşayırdılar. VI əsrin ortalarına yaxın mərhələdən müstəqil olub özlərinin xanlığını yarada bilmişlər. Bizə belə gəlir oğuzlardan yadigar qalan “Dədə Qorqudun kitabı” da elə həmin tarixi mərhələnin, bəlkə də ondan bir qədər əvvəlində hadisələrini əks etdirib yaşadır. Məhz ağıla batanı ilkin anda budur. Son anda da elə bundan o yana keçmir. Bütün mülahizələrimiz də elə həmin tarixi mərhələni əhatə edir. Göytürklərin böyük imperatorluğu dövründə oğuzlar öz müstəqilliyini saxlaya bilməyib İltərişə məğlub oldular. Tarixi mənbələr oğuzların sonrakı mərhələdə də, belə ki, göytürklərin siyasi xələfi kimi anılan uyğurların dövlətinin yaranmasında da əsas rolu oynadığını göstərilir. Bu tayfa heç bir türk tay-

fasının görə bilmədiyini işləri dünya tarixində görə bilmişdir. Belə ki, onlar monqol istilası dövründə və ondan sonra özlərinin varlığını, tarixi mədəniyyətini, qoruya biləcək yeganə türk tayfası olmuşlar.

Məlum olduğu kimi, oğuz eli iki qola ayrılmışdır ki, bunlardan birinə bozok, digərinə isə üçoklar deyilir. Yeri gəlmişkən bir cəhəti də qeyd edək ki, bu anlam “Kitabi-Dədə Qorqud”da İç oğuz, Dış oğuz adı ilə səciyyələnilir. “Dədə Qorqudun bizə görünən qatlarından əlavə onun iç qatları da var ki, biz oradan daha dərin mətləbləri açıqlamağa çalışacağıq. Bunu isə aparılan tədqiqatların bugünkü eninə və dərininə olan mahiyyəti göstərir. K.Abdullayev “Gizli Dədə Qorqud” adlı kitabında məhz bu məsələnin müəyyən cəhətini nəzərdə tutaraq yazır: “Dastan indi təsəvvür edilən çox-çox qədim dövrün məhsuludur və heç şübhəsiz ki, yaradılan dastanla yazılan dastan bir-birinin eyni deyil. Yazılan dastanda yaradılan dastanın ancaq bəzi əlamətləri qala bilərdi” (5.s.4). Doğrudan da belədir. Bizim bu gün mənbə kimi istifadə etdiyimiz yazılan dastandır. Biz yaradılan dastanın işartılarını ancaq yazılan dastandan öyrənirik. Ancaq hər iki halda əvəzsiz olan bu dastan müxtəlif sөpkilərdə mənbə rolunu oynayır. Biz bu işartılarla tarixin daha dərin qatlarına yol tapa bilirik. Bu qatların halbuki görünən tərəfi yazılan dastanda XI-XII əsrlərlə səsleşir. Ancaq biz bu səsleşmənin özündə duran ozan səsini, ozan çalgısını eşitmək amalında bulunuruq. Bu dastanın yazıya alınmasından çox-çox əvvəl mövcudluğu məsələsini aydınlaşdırmaq üçün əvvəlcə oğuz tayfalarının fəaliyyət sistemində nəzər salınmalıdır. Bu barədə tədqiqatçı alimlərin çoxlu fikirləri var. Biz düynün açıqlanması və məqsədimizin əsaslığını nəzərdə tutub A.Məmmədovun bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: “Dədə Qorqud oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fəthatlarından daha qədimlərə, bəlkə də təxminən min il əvvələ mənsubdurlar. Maraqlıdır ki, “Dədə Qorqud” oğuzların oğuzluğunu möcüzəvi

şəkildə hifz edə bilmişdir. Çox böyük qətiyyətlə demək olar ki, dastanın əksər boylarının variantları eramızın VI əsrindən çox-çox əvvəl formalaşmışdır” (167.s.37). Bu mülahizə fikrimizin dəqiqləşməsi və oğuz səltənətinin mövcudluq tarixinin müəyyənləşməsi işində dəyərlidir. Əgər biz burada oğuzların VI əsrdən min il əvvələ mənsub olduğunu qəbul ediriksə, halbuki bu daha qədimlərlə bir sıra tədqiqatçıların əsərlərində öz əksini tapır, onda oğuz dastanlarının və bu dastanların yaradıcılarının da çox əski zamanlarla səsleşdiyini qəbul etməliyik. Oğuz dünyagörüşü üçün ən əhəmiyyətli məsələ onu özündə yaşadan əsaslı bir mənbənin olmasıdır. Əgər biz şamanda, varsaqda müəyyən söyləmələr, əhvalatlarla, daha çox isə şaman əfsanələri ilə qarşılaşıb onun Dədə Qorqud timsallı nümayəndəsini görmürüksə, ancaq oğuzlarda oğuzun və ozanın başbiləni ilə qarşılaşırıq. Hələ onun mənəvi dünyasını, adət-ənənəsini yaşadan, hətta bütün varlığı ilə əks etdirən dastanı demirik. Əlbəttə sadə şəkildə demiş olsaq belə bir dastanın formalaşması bir günün, beş günün işi deyildi, buna qərinələr lazımdı. Dədə Qorqud abidəsi də belə bir uzun zaman müddətində zəmanəmizə gəlib çıxmışdır. Elə zaman problemi dastanda bir kəsərli problem olaraq qalır. Əvvələ tayfanın mövcudluğu zamanı, dastanın yaranma zamanı (buna ozanın fəaliyyət zamanı kimi də baxmaq olar), bir də dastanın yazıya alınma zamanı. Biz bunların hamısına mələm zamandan, dastanın yazıya alınması zamanından baxırıq. Bu dondurulmuş və mütəhərrik olmayan zamandır ki, dastanın yazıya alınması ilə tamamlanır. Məhz dastanın X-XII əsrin abidəsi olması fikrində bulunanlar da həmin zamanı nəzərdə tutub ondan çıxış edirlər. Ancaq dastan o dövrlə, yeni yazıya alındığı vaxtla ondan əvvəlki böyük bir tarixi proseslərin miqyasında dayanır. Həqiqət və oğuzun məşğuliyyəti onun daha çox qədimliyində tapınır. Belə bir zaman çərçivəsində qorqudsünaslarda da Dədə Qorqud oğuzları ilə heradotun “skif” (iskid) adlandırdığı tayfa birləşmələri

arasındakı eyniliyi görürük (71). Bu qənaət A.Məmmədovun “Oğuz səltənəti” kitabında da öz əksini tapır. Müəllif skif-işkuz-oğuz paralellərində bir yaxınlıq görür və son məqamda bunların eyniliyi qənaətinə gəlir. Oğuzun tarixi dünyagörüşü onun mənəvi dünyagörüşü ilə sıx əlaqəlidir. Bu dünyagörüşün müxtəlif zaman laylarında qəbilə və tayfa dünyagörüşü dayanır. Biz bu dünyagörüşdə nizamlı, sistemli bir dünyagörüş görürük ki, həmin cəmiyyətin tipik səciyyəsi dastanda özünün geniş əksini tapmışdır. Burada düşmən üstünə gediş və qayıdıdından başlayıb ən sadə məşğuliyyətə qədər, yəni gündəlik qayğılardan ov əyləncələrinə qədər hər şey bütün təfərrüatı ilə verilmişdir. Bəs oğuzların Azərbaycanla bağlılığı məsələsi necədir və onlar hansı vaxtlardan buraya qədəm qoymuşlar?

A.Məmmədov uzun araşdırmalardan sonra işğuzların (oğuzların) eradan əvvəl VII əsrdən Azərbaycana daxil olmasını göstərir (167.s.35.). Y.V.Çomənzəminlinin də əsərlərindəki hadisələrdən təxminən V əsrlə bağlılığı görünür (75). Oğuzların ümumi məşğuliyyəti, məskunlaşma səviyyəsi və bunların tarixi səbəblərdə qeydi “Dədə Qorqud”la bağlıdır. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarındakı həyat tərzinin və müxtəlif vəziyyətlərin təsviri də bunu təsdiqləyir. Ona görə də bu əsər bədii sənət nümunəsi olmaqdan əvvəl tarixi yaddaşdır. Biz bu yaddaşın ayrı-ayrı sınırlarından ulularımızın həyatını, tarixi keçmişini vəərəqləyirik. Məhz ona görə də məsələnin ilkin başlanğıcı üçün oğuzların türk olub bu ərazi ilə bağlılığını təsdiqləmək ideyası ortaya çıxır. Yəne A.Məmmədovun bir fikri ilə razılaşmalı oluruq: “Qədim yunanlarla oğuzların əlaqəsini araşdırmaq, işkuzların türk olduqlarını aşkarlamaqda bizim köməkçimiz “Dədə Qorqud”dur” (167.s.35). “Dədə Qorqudla bağlı bir məsələni yenə qeyd edirik ki, bu tarixi mənbədə yazıya alınma dövrü ilə yaranma, formalaşma dövrü müəyyənləşməlidir. Bu isə ozanlığın müəyyənləşməsi deməkdir. Məsələnin birinci tərəfi yazıya alınma

tərəfi məlumdur. Yəni burada tədqiqatçıların gəldiyi ümumi qənaət var. Ancaq o biri tərəf bir qədər ciddi araşdırmalar tələb edir. Oğuzların özünün yaşayışı, həyat tərzilə bağlı M.İ.Artamanın, N.İ.Baskakovun, İ.M. Dyakonovun, A.M.Xazanovun, L.Qumilyovun, F.Sümərin, A.Məmmədovun, İ.Əliyevin və başqalarının müəyyən məqamlarda bir-birilə üst-üstə düşən və düşməyib ziddiyyət təşkil edən fikirləri var. Haqqında danışmaq istədiyimiz məsələ isə hadisələrin ikinci tərəfi ilə əlaqəli məsələdir. Bu isə “Türkdilli xalqların, xüsusilə azərbaycanlıların təkamül tarixində böyük rol oynamış oğuzlar qədim və yeni oğuzlar adı ilə iki dövrdə yaşamışlar: qədim oğuzlar isə XI-XIII yüzilliklərdə türk xalqlarının birləşməsində başlıca rol oynamışlar” (177.s.12). Bizə belə gəlir ki, dastan ən azı VI əsrə qədərki tarixi mərhələnin məhsuludur. XI-XII əsrlərdə isə onun yazıya alınması dediyimiz kimi dondurulmuş tarixidir. Təbii ki, həmin yazıya alma dövründə həmin tarixi mərhələnin izləri, özünün artımları, islamla bağlı bütün məsələlər öz əksini tapmışdır. Hakim islam ideologiyasının belə bir möhürü heç təsadüfi deyil, islamın nüfuz etmək məqsədilə atılmış addımdır. A.Məmmədov oğuzların haqqında söhbət açarkən bu məsələyə də çox ciddi yanaşır: “Dədə Qorqud” dastanlarının islamdan əvvələ aid olduğuna dair müəyyən fikirlər olmuşdur. Kitabı köçürənlər və ya onun üzərində müəyyən əməliyyatlar aparənlər onun məzmununu İslam örtüyünə daha qalın bürüməyə çalışmışlar” (167.s.37). Lakin bu örtükdə nə qədər ciddi-cəhd nəzərə çarpsa da yenə elə bir köklü dəyişiklik nəzər çarpmır.

Araşdırmalarda dastanın mahiyyəti, tarixin dərin qatları ilə bağlı olan məlumatlar bir daha aşkarlanır. Bu dastan da türklərin alplıq, ərənlilik dövrünün məhsuludur. Necə ki, biz başqa qədim türk dastanlarında, “Şu”, “Törəyiş”, “Boz qurd” və başqa dastanlarda görürük. Bunların hər birinin özünün səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə birgə birləşdirici tərəfləri də var. Həmin tərəflər türkün

milli psixologiyasında özünü göstərən xüsusiyyətlərlə bağlıdır. Həm də bu psixologiyanın eyniyyəti dastandakı hadisələr arasındakı uyarlıqlar bizə onu da deməyə əsas verir ki, bu tarixi abidələr bir-birindən o qədər də uzaq olmayan bir dövrün məhsuludur. Daha doğrusu “Dədə Qorqud” dastanındakı qəbul etdiyimiz tezislə, yəni yazıya almadan çox-çox əvvəlki dövrün məhsuludur tezisilə səsleşir. Oğuz adının mövcudluğu məsələsi də problemin həlli üçün vacibdir. Oğuz/Ozan yaxınlıqları da məsələnin həllində köklü problem kimi diqqəti cəlb edir. Belə olan şəraitdə tarixi mənbələrdə oğuz adının gedişini də izləməli oluruq. Türklərlə bağlı ən dəqiq məlumatlara Orxon və Yenisey kitabələrində rast gəlirik (199.s.43-329). Xatirə səciyyəli bu kitabələrin tarixi əhəmiyyəti inkar olunmazdır. Əgər Orxon kitabələri VIII əsrin yadigarıdırsa, Yeniseydəki VII əsrlə əlaqədar olduğu güman edilir. Oğuz adına da bu kitabələrdə rast gəlinir. Ulu Kəm çayına tökülən Barlıq çayı sahilindəki bu kitabədə belə bir sətir verilir: “Öz Yiğən Alp Turan altı Oğuz budunda üç yigirmi (yaşında) adırıldım”. Buradan altı boy halında olan oğuzların Barlıq çayı ətrafında yaşadığı anlaşılır. F.Sümər həmin dövrün VII əsrin birinci yarısı və ya ortaları olduğu qənaətidir (214.s.5-432). “Altı oğuz budunda” ifadəsi altı oğuz eli mənasındadır. VII əsrin ikinci yarısından isə Tula çayı ətrafında doqquz oğuz eli şəklində mövcudluğu göstərilir. Onu da qeyd edək ki, Gültəkin və Bilgə Kağanla bağlı kitabələrdə “Üç oğuz süsü” (Üç oğuz qoşunu) adlı bir anlam da verilir. Buradan isə o zamanlar oğuzların üç oğuz və digəri altı oğuz olmaqla iki qola ayrıldıqları anlaşılır. F.Sümər bu məsələləri son anda belə dəyərləndirir: “Zənnimizcə kitabə yazılarkən (yəni VII əsrin birinci yarısında və ya ortalarında) oğuzların altı boydan ibarət olduqlarını düşünmək daha doğru olar” (214.s.28). Bu məsələ “Cami-ət-təvarix”də də aydın şəkildə göstərilir. Yəni orada oğuzların 24 boyda bərabər şəkildə olmaqla oğuzların altı övladından törəmişdir. Tarixi mənbələr



bir daha onu deməyə əsas verir ki, bu 24 ağır elli oğuz boyları da altı oğuz boyu altında yaşamışlar. Yəni oğuzun altı övladının idarəçiliyi ilə həyat sürüb, gün-güzəran keçirmişlər. Bir də bu oğuz boyları üçün onqon olmaq xüsusiyyəti var. Hər dörd oğuz boyu üçün bir onqon müəyyənləşdirilmişdir ki, bu da fikrimizi təsdiqləyir. Barlıq tərəfdə Öz Yiğən Alp Turan (on üç yaşında vəfat edib) kitabəsindən başqa daha üç kitabə də aşkar edilmişdir ki, bunlar Koni Tiriğ, Bayna Sanqun oğlu Külüğ Çur və üçüncüsü adı oxunmayan bir bəyə həsr edilmişdir. Bütün bunların hamısının oğuz bəyləri ilə bağlı əhvalatlardan danışılır.

Kutluğun böyük işə başladığı vaxtdan mənbələr oğuzların başında “Boz Kağan” adlı bir kağanın olduğu anlaşılır. Bu əsnada xaqan Kunı Sngünü Çinə, Tonra Səmi kıtayların yanına ittifaq üçün göndərir. Lakin müvəffəqiyyət qazanmayıb asılı olmaq səviyyəsinə çatdıqları vaxtlarda da göytürklər onlarla hörmət və ehtiramla davranmışlar. Kitabədə belə bir yer də var ki, Tonyukuk “Türk Bilgə Kağan türk sir budunıq oğuz budunıq iyüdü olurur”. Mənası isə Türk Bilgə Kağanın türk budunu yaxşı idarə edir anlamıdır. Kitabədə eyni zamanda müxtəlif müraciətlər də vardır ki, bunlar da oğuzlarla bağlı məsələləri aşkarlayır. Onların birində belə deyilir: “Doqquz oğuz bəgləri, xalqı bu süzümü yaxşıca eşit, möhkəmcə dinlə!” (199.s.77). Bütün bunlar oğuzların siyasi sistemdə olan nüfuzlarını, hakimiyyət idarəçiliyində hətta başqa türk tayfalarına (onların təşkil etdiyi dövlətə) tabe oldukları vaxtda da yenə öz nüfuzlarını qoruyub saxladıklarını aydın şəkildə göstərir. Başqa bir cəhət isə Sırdərya ətrafında oğuz qövminin olması ilə bağlıdır. Belə ki, onların qərb istiqamətdə mövcudluğu probleminin açıqlanması məsələsi də var. Sırdərya ətrafındakı oğuz elinin boz-ox və üç-ox adı ilə iki yerə ayrılması var. Bunu Oğuzun adı ilə bağlı əfsanə də təsdiqləyir. Eyni zamanda oğuzların müqəddəs abidəsi “Dədə Qorqud”da da iç oğuz, Dış oğuz adı ilə göstərilən bölgü də bunu bəyan edir. Sır

dərya oğuzları ilə Şərqi türk oğuzları arasındakı dil anlamlarındakı fərqlər də onların inkişaf yolunda qədimliklərini təsdiqləyir. Çünki bəzən onlar bir-birini çox çətin başa düşürlər. Oğuzların hansı şəraitdə mövcudluğu ilə əlaqədar tarixi mənbələrin verdiyi məlumatlar da əhəmiyyətlidir. Əbdülqazinin “Şəcəreyi-tərakimə”sində türkmən rəvayətləri verilir. Orada oğuzların yurdu kimi Kazqurd ilə birlikdə Karaçukdan da bəhs edilir. Bu rəvayətin və xatirələrin birində peçeneqlərin Toymadıq adlı padşahının Salur Qazanın atasını məğlub edərək xatununu əsir aldığından danışılır. Üç il sonra Qazanın atası Enkiş naibini hədiyyə ilə Toymadığın yanına göndərərək arvadını xilas etmişdir. Bu əhvalat müəyyən məzmunu, qayəsi etibarilə “Dədə Qorqud”dakı “Salur Qazanın evinin yağmalanması” boyundakı Qazanın arvadının əsir edilməsi ilə həmahəngdir. Lakin birində böyük qəhrəmanlıqla azad olunma, düşməndən qisas mərdi-mərdana alınb geri qayıdırırsa, baxmayaraq ki, dastanda bədiilik öz işini görmüşdür, digərində naibinin hədiyyələrlə göndərilməsi qurtuluş yolu kimi görünür. Hər halda hər ikisində sonluq müsbətdir. Ozan dilindən, ozan yüyreyindən keçib. Bu müqayisələr bizi isə bir şeyi deməyə sövq edir ki, hər iki nümunə öz kökü etibarilə eyni mənbəyə bağlıdır. Haqqında söhbət açdığımız mənbədə Salur Qazanın 30-40 minlik qoşunla bəcəne elinə yürüş edib onları qırdığı və bir neçəsinin böyük yalvərişlərdən sonra qurtulduğu göstərilir. Bu məlumatların türkmən oğuznamələri ilə əlaqəli olması aydınlaşır. Ancaq çox təəssüflər olsun ki, həmin oğuznamələr bizə gəlib çatmamışdır. Onlardan bir gün hər hansı birinin aşkarlanması bu sahədə çoxlu mülahizələrin, müxtəlif mətləblərin açıqlanması deməkdir. Ancaq yenə də min təəssüf ki, hələ bu olmayıb. Nə yaxşı ki, bu gün bu qaranlıq mətləblərin üstünə işıq salan “Dədə Qorqud dastanı var. “Dədə Qorqud”un yazıya alınma dövründə də oğuzların əksəriyyəti köçəri həyat sürürdülər. Bunu dastandakı təsvirlərin böyük bir qismi təsdiqləyir. Ancaq

bu məsələni hələ geniş şəkildə təhlilə keçməzdən əvvəl onu demək istəyirik ki, həmin tarixi mərhələləri keçib gələn oğuz eli 24 boydan ibarət idi. Bu Əbdülqazinin göstərdiyimiz əsərinin ikinci hissəsində də qeyd olunur. Hər bir boyun başında əsilzadələr dururdu ki, bunlar da bəy adı ilə tanınırdılar. Oğuznamələr həmin bəylərin ətrafında 40 nəfərdən ibarət silahdaşlar olduğunu da göstərir. İbn Fədlan bu oğuz bəylərinin çox varlı olduğunu və hətta bəzilərinin 100 min qoyuna, 10 min ata malik olduğunu gözləri ilə gördüyünü yazır. Oğuz tayfalarının həyat tərzində möhkəm bir nizam vardı. Bu isə aşağıdan yuxarıya və yuxarıdan aşağıya hamı tərəfindən riayət olunan bir tarazlıq idi. Bir növ həmin adətlər mütləq hakim tərəfindən nizamlanırdı. Onlar isə fiziki güclə deyil, mənəvi dəyərlərlə dəyərlənən, qeyri-adi qabiliyyət və ilahi təmaslı şəxsiyyət idilər. Oğuzlar bu mənəvi şəxsiyyətlərə böyük hörmətlə yanaşırdılar. Hətta onların oğuzların davası və qan düşmənçiliyi üzərində hökm sahibi olduqları göstərilir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında tez-tez rastlaşdığımız Dədə Qorqud da belə mənəvi hakimlərdəndir. Gələcəkdən xəbər verən, bütün olacaqları əvvəlcədən söyləyən, bir növ oğuz dərddən-bələdan hifz edən Dədə Qorqud ancaq müəyyən məqamlarda görünür. Onun dilində, duasında ilahi nəfəs olduğu təsdiqlənir. Bu isə bizim əvvəllər də söhbət etdiyimiz və yenə də qayıdacağımız şaman ilahiyyəti ilə əyniləşir. Belə bir eyniliyin mövcudluğu isə türkün ümumi dünyagörüşü, mənəvi dəyərlərinin dərin qatları ilə bağlı məsələlərdir ki, biz bunu varsaqda, son dövrdə aşıqların müəyyən hərəkətlərində, təbiətlərində də müşahidə edirik. Məhz bütün bu məqamları açıqlamaq yolunda bulunan F.Sümər yazır: “Təbiblik edən, gələcəkdən xəbər verən, hər hansı təşəbbüsün uğurlu olub-olmayacağını bildiren, dini mərasimləri idarə edən bu mənəvi şəxsiyyətlərə oğuzların qam, yoxsa başqa bir ad (məsələn ata) verdikləri bilinmir. Ata sözü onlar haqqında hörmət ifadə edən söz idi, yoxsa onlar üçün xü-

susi bir ad idi? - Bu xüsus tam aydın deyil” (214.s.64). Ancaq müəllifin bu dediyinə bircə şeyi də əlavə etmək istəyirik ki, ata hər adama, hər yoldan ötənə verilmirdi. Bu ad altı yaşayanlar isə böyük nüfuz sahibi, bütün elatın ağısaqqalı olan nurlu şəxsiyyətlər idi. Oğuzun mövcudluğunda maraq doğuran məsələlərdən biri də tayfa ayrılımlarıdır. Məhz mənbələrin tez-tez qeyd etdiyi Oğuz/Uz oxşarlığı buna misaldır. M.Seyidov bu ad keçidlərində həmin məsələləri ciddi bir problem kimi qeyd edir və onları bir türk tayfası kimi dəyərləndirir. F.Sümər bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yazır: “Oğuzlardan mühüm bir elat XI əsrin ortalarında Qara dənizin şimalındakı torpaqlarda göründü. Rus salnaməçiləri bunları tork, Bizans qaynaqları isə uz adlandırmışdır” (214.s.78). Oğuz/Uz eləcə də ozan/uzan anlamları arasındakı yaxınlıq bizə çox mətləbləri aşkarlayır. Ən əsaslısı isə onların eyni mənbədən qidalandığı aydın görünür. Rusların isə təkə uzlara tork deməsi maraqlıdır. Bunun özü ayrıca araşdırmanın mövzusu olub biz ancaq məsələnin mahiyyəti ilə bağlı tərəfləri nəzərdə tuturuq. Uzların Qara dənizin şimalına qıpçaqlar tərəfindən sıxışdırılması son mərhələdə onların Dunay boyuna və Balkanlara gəlib çıxmasına səbəb olmuşdur. Mənbələrdən görüldüyü kimi, X əsrin əvvəllərindən Oğuz elindən elatlar halında ayrılımlar başlanmışdı. Bu isə oğuzlarda oturaqlığın ilkin əlaməti idi. Lakin yenə də müəyyən bir hissə özünün əvvəlki ənənəsinə sadıq qalaraq köçəriliyi davam etdirir. Kem çayına tökülən Barlıq çayı sahilindəki oğuzların altı boydan, Tula çayı sahilində oğuzların doqquz boydan ibarət olmasını əvvəllər də qeyd etmişdik. Manqışlaq, Yaxın Şərqi, Balkanlar istiqamətində yaşayan oğuzlar böyük bir ərazini əhatə etmişdilər. Tarixi kökləri itibarilə bir-birilə möhkəm təmasda olan oğuz boyları müəyyən müstəqillik istiqamətində də iş aparmışlar. By ayrılımlarında olan yaxınlıq və uzaqgörənliklə müşahidə olunan müstəqilləşmə təbəddülatı bütün çərçivələrdə sezilir. Məhz altı, doqquz oğuz

boylarının mövcudluğu məqamı ilə həmahəng bir 24 boylu oğuz elatı da vardı. Bu elat XI əsrdə Sırdərya oğuzları adı ilə qeyd olunmuşdur. M.Kaşğari bu boyların 22-nə aid bir siyahı da verir. Oğuz boyları ilə bağlı bütöv bir siyahı Rəşidəddin tərəfindən verilmişdir (184.s.10-61).Bəs M.Kaşğari ilə Rəşidəddinin bu siyahısındakı fərq nə ilə bağlıdır? Göründüyü kimi, M.Kaşğari bəzi xüsurlarda digərlərindən fərqlənən iki boyu xalaç adlandıqı üçün ayırmışdır. Rəşidəddinin qeyd etdiyi 24 boy boz-ok və üç-ok adı ilə iki qola ayrılmışdı. Bu ad anamlarında inandırıcı olan və olmayan müxtəlif məlumatlar var. Biz onları ancaq müqayisələrin, tarixi fakt və əfsanələrin əsasında dəqiqləşdirmə ilə düzgün hesab edirik. Bu iki qoldan oğuz elində hakim olanı boz-ok olmuşdur. Bu səbəbdən əfsanələrin dili ilə danışmış olsaq bozokların səciyyələndirici keyfiyyəti yay, üç-oklarınkı isə oxdur. Tarixi mənbələrdə görünən bir faktı da xatırlatmaq yerinə düşər ki, bu da Toğrul bəyin Nişapura girərkən qolunda gərilmiş bir yay, belində isə üç ox vardı. Bu tarixi məqamın təkrarlanması istiqamətində atılan addım idi. Çox-çox qədimlərdə oğuzun övladlarının (hər iki arvadından olanların) gətirdikləri böyük reallıqların bu və ya digər formada yaşanması idi. Deyərdim ki, bu ululara mövcudluğunu eşitdirmək və saxlamaq mənasında bir rəmz idi. Məhz ona görə də hakimiyyətin daha çox əsasını təşkil edən və dəyərləndirilən boz-oklar Oğuzun sağında, üç-oklar isə yaxınlığın səviyyəsinə və yerinə görə solunda durmuşlar. Məhz türklərdə sağ tərəfin özünə daha yaxın hesab edilməsi boz-okların və üç-okların Oğuzun yanında yerini və mövqeyini şərtləndirir. Onu da qeyd edək ki, “Dədə Qorqud” dastanlarında üç-oklar daha üstün tutulur.

Oğuz dünyasının açıqlanmasında diqqəti cəlb edən məsələlərdən biri də onqon xüsusiyyətidir. Biz qam-şaman dünyagörüşünü, onun tarixi köklərini açıqlayarkən bu məsələyə toxunmuşduq. İndi fikrimizin daha da aydınlaşması, qam-şamanla ozanın

təbəddülatında bulunan bu məsələyə bir daha qayıtmaq lazım bildik. Həm də onu da qeyd edək ki, açıqlanma onların arasındakı yaxınlığı, tarixi kökləri bir daha göstərir. Rəşidəddin onqon seçilən heyvan və ya quşun müqəddəs sayıldığını, incidilmədiyini, ətinin yeyilmədiyini bildirir və onqon sözünün türk dilində müqəddəslik demək olan oynukdan yarandığını vurğulayır. Məsələnin mahiyyətində duran əsas cəhət hər dörd boydan birinə hansısa bir quşun onqon olması ilə əlaqədardır. Onqon kimi göstərilən yırtıcı quşlar şahin, qartal, uç, sunqur, dovşancıl və çakırdır. Mənbələr şahinin türk dili ilə bağlılığını təsdiqləmişdir. Qartal isə qaraquşa deyirlər. Dovşancıq da öz bəzəyi ilə qartal oxşayır, lakin bir qədər ondan kiçikdir. Sunqur isə toğruldan kiçik, lakin doğandan daha böyük quşdur. Uça gəlincə bu quş barəsində məlumatlar yox dərəcəsidir. Çakır da doğan cinsindən bir quş olub şahindən fərqlənir. Bununla yanaşı oğuzların ziyafətlərdə oturacağı yer, yeyəcəyi ət barəsində də məlumatlar vardı. Bütün bunlar oğuzların həyatında nizamlayıcı vasitələrdi, necə ki, hər dörd boyun bir onqonu olub. Məhz belə bir şortləndirici amillər oğuz dünyasını nizamlayır, onlar haqqında olan təbəddülatın reallığını əks etdirir. Oğuzların hər boyunun onqon ola bilmək amalına varması və yeyəcəyi ovun ətinin qisminin dəqiqliyi bizi bir daha ozan dünyasındakı nizama əlaqələndirir. Məhz “Dədə Qorqud”da müşahidə olunan bu nizamın ilkin əlamətləri məclislərin təşkili ilə əlaqəlidir. Yəni həmin məclislərdə, məsələn, Bayındır xanın müəyyən vaxtlarda keçirdiyi şadanalıq və yaxud da Dədə Qorqud çalçağı, olunan mizan-ölçü bizi bir daha dəqiq ölçülərlə nizamlanmaların mövcud olduğunu təsdiq etməyə çağırır. Rəşidəddinin verdiyi siyahıya görə boylar Oğuz xanın 24 növünün olması ilə əlaqəlidir, hətta bir qədər dəqiq desək ondan törəmişdir. Kaşğari də eynilə bu fikirdədir, onların adlarının da ulu babalarının adları ilə adlanmalarını göstərir. Ulu Zülqərneynin Türküstan səfəri zamanı Türkmən adının necə alınmasını da

aydınlaşdıran bir hekayə danışır. Bütün bunlar boyların çox qədimlərlə səsleşdiyini, onların keçirdiyi mərasimlərin tarixi köklərini, eləcə də onqon olma xüsusiyyəti ilə bağlı təbəddülatlar bizə ozanın köklərinin qədimliyini və mənşəyinin bu cür tarixi qaynaqlarla əlaqəli axtarılmasını təsdiqləyir. Belə olan şəraitdə bizim toxunacaqlarımız problemin köklərinin XI-XII əsrlərlə bağlılığı o qədər də inandırıcı deyil, sadəcə olaraq müəyyən tarixi mərhələnin araşdırılması kimi qəbul olunmalıdır. Bu isə bizim fikrimizcə dastanın dondurulmuş, yazıya alınma mərhələsidir. Məhz belə bir dondurulmuş mənbənin olması isə bu barədə mülahizələrin meydana alması üçün imkan yaradır. Belə olan şəraitdə bəs şifahilik dövrü hayanda qalır? Məsələnin əsas maraqlı, yaddaqalan, açıqlanmalı tərəfi bundadır. Biz bunu müəyyən qədər açıqlamaq cəhdində bulunduq. Və bunun üçün də yenə ən birinci mənbə kimi yazıya alınma dövründə dondurulan notlardan yapışıyıq. Çünki həyat, zamanın ağır keşməkeşləri bir tayfayı, bir mədəniyyəti, bir xalqı əlpliy dövründə yer üzündən silə bildiyi kimi, böyük bir mədəniyyəti də yox edə bilmişdir.

Məhz belə bir bəlaya tuş olanlar azmı olmuşdur? Türk mədəniyyətində ən davamlı və ən taleyi üzünə açıq olan mədəniyyətlərdən biri oğuz mədəniyyətidir. Çünki nadir abidəylə dünyanın yaddaşına həkk ola bilən bu tayfa özü haqqında da çox məlumatları qoruyub saxlaya bilmişdir. Böyük hun imperiyasından, Çin və daha bir çox tarixi parlaq səhifəli keçmişdən bunları görmürük. Ancaq bütöv bir təfsilata “Dədə Qorqud”un kitabında, ozan ənənəsində rastlaşıyıq. Qamlardan, şamanlardan varsaqlardan gələn bu zənginlik özünü daha çox ozanlıqda tapır. Bu isə yenə yuxarıda dediyimiz müəyyən qəbilə nizamı ilə əlaqəli məsələdir. Türk dastan dövründə həmişə özünü qoruyub saxlamışdır, hətta sonrakı dövrlərdə də qorunub saxlanmışdır. Osmanlı dövlətində sağ və sol kimi ikili qol üzrə düzlənmə də eyni hadisələrlə, eyni mənbə ilə əlaqəlidir, necə olur ki, iç oğuz, dış oğuz

ayrılmaları var. Obaların mövcudluğu məsələsindən söhbət gəndə onu da qeyd etməliyik ki, zənnimizcə onları dəqiqləşdirmək bir qədər çətindir. Ancaq ağıqoyunluların və qaraqoyunluların həmin obalardan olması fikri inandırıcıdır. Oğuzların 24 boydan ibarət olması sonrakı dövrdə də rəmzləşmə səciyyəsinə gətirib çıxarmışdır. Bu oğuz qəbilələrinin nüfuzları, mədəniyyət təsirləri ilə bağlıdır. Məsələn, Rum eli 24 sancağa, Diyarbəkir əyaləti 8 yurdluq, beş ocaqlıq olmaqla 24 sancaq idi. Mərv ölkəsində yaşayan təkə adı ilə məşhur olan türkmən oymağı da məlumatlara görə 24 sancağa ayrılırdı (214-215.). Bütün bunlar oğuz dünyasında 24 rəqəminin rəmzləşməsi ilə səciyyələnir, bu dünyada möhkəm nizamın atributudur. Belə bir prosesin gedişi Oğuz dünyagörüşündə gedən və formalaşan prosesin heç də kiçik zaman mövcudluğundan irəli gəlmədiyini göstərir. Bunu yenə də tarixin öz yaddaşına düşən məlumatlardan əvvəl “Dədə Qorqud” dastanı da təsdiqləyir. “Dədə Qorqud oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fəthatlarından daha qədimlərə, bəlkə də təxminən min il əvvələ mənsubdurlar” (167.s.37). Ehtimal şəkildə irəli sürülən bu məlumat dərin dəyərlərlə, kitabın özündə aydın şəkildə nəzərə çarpan faktlarla əlaqəlidir. Oğuz-yunan əlaqələri bu faktların səciyyəsində işıqlanır. Oğuz/iskid bağlılığı mənbələrin iskid şəkildə qeydləri ilə çox zaman səciyyələnir. İskid dilinin sərhədlərini aşıb hətta Yunanıstana qədər eradan əvvəllərdə gedib çıxması (86.N48. 1989) da düşündürücü problemdir. Bunlar oğuzların nüfuz dairəsini və təsiredicilik qabiliyyətini açıq şəkildə əks etdirir. Oğuzun mövcudluq məsələsində onunla bağlı əfsanələri də qeyd etməliyik. Hətta bu əfsanələrin özündə də oğuzdan sonra yaranma ehtimalı görünür. Oğuz dünyanın bütün olaylarından keçib yaşayışını və gələcək nəslini müəyyən real inamlarla bağlayır. Bu məqamda əfsanələrə keçməzdən əvvəl bircə şeyi xatırlatmaq istəyirik ki, bu da “Dədə Qorqud” dastanında Təpəgözün öldürülməsidir. Burada tarixin çox

qədim çağlarını özündə yaşadan motivlər görünməkdədir. Hətta hər şey əlac qıla bilən Dədə Qorqud bu bəlanın qarşısında imkansızdır. Demək olar onun gücü xaricindədir. Bu Oğuzun tann yanında hansısa səhvindən baş verib bağışlanır. Çox ağır anlara qədər gəlib çıxan fəlakət yenə oğuzun Təpəgözə bu və ya digər yaxınlıq məqamında duran Basat tərəfindən həyata keçirilir. O Basat ki, anası Qaba Ağac, atası Qoğan Aslandır. Məhz belə bir bəla adi insanın imkanları xaricindədir. Digər bir cəhəti də hələlik qeyd edək ki, Oğuzun övladlarının mövcudluğu problemi ilə Basatın mövcudluğu arasında bir yaxınlıq görünür. Məsələn, mifik səciyyəli evlənmə mərasimi heç də adi təbəddülatın nəticəsi deyil. İkinci evlənmə ilə bağlı əhvalatda göstərilir ki, bir gün Oğuz ova çıxır. Gəlib bir gölün yanında dayanır. Gölün ortasında bir ağac görür. Həmin ağacın koğuşunda bir qız yalqız oturmuşdu. Olduqca gözəl bir qız idi. Gözü göydən göy, saçı çay axınına bənzər idi. Dişləri isə mirvari kimi idi. Göründüyü kimi Oğuzun ikinci arvadından olan uşaqları ilə Basatın olumu arasında o qədər də elə ciddi fərq yoxdur. Qadının ağacla əlaqəsi, ağaca tapınma problemi bizi dünya ağacı eyniyyətində dayanmağa və sonrakı dövrlərdə də, hətta islamın güclü ideoloji cərəyan olduğu şəraitdə də belə bir mövcudluğun varlığını və ondan istifadə edildiyini deməyə əsas verir. Oğuzun ikinci arvadından olan övladları da öz mövcudluğu ilə ağacla bağlıdır. Göy, Dağ, Dəniz adı ilə fəaliyyətə başlayan bu qardaşların mövcudluğunda ağac dayanır. Hansı ki, Basatın ana mövcudluğunda da Qaba Ağac dayanır. Məhz bunlar təkcə Oğuzun özünün inamı yox, bütün Oğuz dünyasının tapındığı inam olub onun ən fəal atributu olan ozanlarda da təsdiqlənir. Bunun üzərinə sonrakı məqamlarda ozanla bağlı rəvayətləri də gəldikdə oğuz və ozan arasındakı yaxınlığı görəcəyik. Oğuzun isə hələlik ağac koğuşundan olan arvadının məsələsinə qayıdaq. Bu cür mövcudluq problemi Oğuzun sonrakı mərhələdə yaşayışını, gələcək bəlalara üzləşmədə

adi insanın imkanı xaricində olanları bunların etmək qabiliyyətinə malikliyinə göstərmək üçündür. Məhz ona görə də belə bir təkrarlanma sonrakı mərhələlərdə özünə yaşamaq hüququ qazandırmaya çalışmaq cəhdi ilə bir çox əfsanə və rəvayətlərə yol tapmışdır. Bu ümumiyyətlə dünyagörüşlərin müəyyən formada istiqamətlənməsi məqamından başlayıb ta ideologiya səviyyəsinə qədər gəlib çıxır. Hətta islam kimi geniş bir dünyagörüşdə də nəzərə çarpır. Ağacın əcdad olmaq atributu sonrakı mərhələlərdə də özünü göstərir. Oğuzun və Oğuz dünyasının təsiredicilik qabiliyyətindən, nüfuz dairəsinin genişliyindən və möhkəmliyindən irəli gələn məsələdir. Belə olan vəziyyətdə orta əsrlərdə bu əfsanənin müxtəlif variantlarının mövcudluğu maraqlıdır. Məsələn, islamın tüğyan elədiyi bir vaxtda Əbdül Qazi bu əfsanənin mifik tərəflərin mümkün dərəcədə kənara qoyub reallıqlarla bağlı tərəflərin ön xəttə çıxarmışdı. Əfsanədə qeyd olunur ki, Oğuz xanın bəylorindən biri yürüşə çıxarkən öz arvadını da götürdü. O, vuruşda həlak oldu, arvadı qurtardı və iki çayın arasında xaqanı haqladı. O, hamilə idi, doğuş sancıları başladı. Soyuq gün idi, sığınmaq üçün ev yox idi. O, çürük ağacın koğuşunda bir uşaq doğdu. Bu barədə xana məlumat verdilər. Xan dedi: - Onun atası mənim gözüümün qabağında öldü. Onun himayəçisi yoxdur. Onu oğulluğa götürdü. Xan ona qıpçaq adı verdi. Onu da qeyd edək ki, mənbələr qıpçaq sözünün qədim türklərdə içi boş olan koğuşlu ağaca deyildiyini göstərir. Türk tayfalarından birinin məhz bu adla adlanması və Oğuzun arvadlarından birinin övladlarının ağac koğuşu ilə bağlılığı bu haqda geniş araşdırmalar aparmaq üçün əsas verir. Ümumiyyətlə türkün tarixinin bütün mərhələlərində ağaca tapınma onun müqəddəsləşdirilməsi amalı olub. Oğuzun bu tapınması isə problemin başlanğıcıdır. Ulu soy-kökün qarşısında duran məsələ sonrakı mərhələlərdə bir çox ağacların müqəddəsləşdirilməsinə gətirib çıxarmışdır. Məsələn, hal-hazırda ayrı-ayrı rayonlarımızda qoz, dağdağan, əncir ağacla-

rına gətirilən inam da bununla bağlıdır. Tarixi yaddaşdan bizə gələn belə bir inam vardır ki, bu ağacları nə kəsmək olar, nə də yandırmaq. Onlar ocaqdır, onları yandırmaq isə sınaqdır. Bu cür düşüncənin formalaşması təbii ki, bir günün, beş günün işi deyil, müəyyən zaman daxilində bu cür fikir-inamlar yaranır. Məhz bu inamın mövcudluğunun müəyyən məqamında da Oğuz inamı durur. O Oğuz ki, bütün türkün başlanğıcıdır. Onun arvadının birinin günəş şüası ilə enməsi odla, ocaqla, şüa ilə əlaqədardırsa, digərinin mövcudluğu ağacla əlaqəlidir. Türkün mövcudluğunda bu iki cəhət əsasdır və bütün məqamlarda da əsas kimi qeyd olunur. Çünki mövcudluq atributu olaraq bir tərəfdə Oğuz, digər tərəfdə isə şüa ilə, işıqla, günəşlə göndərilmiş ilahi gözəllikli pəri və yaxud da su amili ilə bağlı koğuş ağacda olan qız durur. Bu Oğuzun gələcəyidi, onun gələcəyinin mövcudluğu məsələsidi.

Burada Oğuzun ikinci arvadı ilə bağlı olan məsələyə toxunduq və onun islam dünyagörüşünə müəyyən məaqlarda təsiri məsələsini qeyd etdik. Bəs onun ozan, qopuz problemi ilə bağlılığı məsələsində bunun nə dərəcədə təsiri görünür. Məsələnin tam mahiyyətinə keçməzdən əvvəl bircə onu qeyd etmək istəyirik ki, türkün inamında duran tut və qoz ağacından hazırlanan bu müqəddəs alət ağacın özü ilə birgə inamı da gətirmişdir. Bu barədə sonralar danışacağımız üçün təfəsilatə keçmirik. Yenə qayıdırıq Oğuzun birinci arvadının övladları məsələsinə, hətta ki, burada da maraqlı tərəflər var. Oğuzun birinci arvadı işıqla bağlıdır. Bu da dünyanın ikiliyi, xeyirlə şərin mübarizəsi təmsalında Oğuzun xeyir rolunda çıxışı ilə əlaqəlidir. Əhvalatda göstərilir ki, Oğuz bir gün tanrıya tapındı. Qaranlıq çökmüşdü. Bu əsnada göydən göy bir şüa endi. Günəşdən işıqlı, aydan parlaq idi. Oğuz şüaya doğru getdi və yaxınlaşanda onun içində bir qız olduğunu gördü. Qız yalnız oturmuşdu. Qeyri-adi dərəcədə gözəl idi. Onun başında qütb ulduzuna bənzər xal vardı. Qız o qədər gözəl idi ki, güləndə mavi göy də gülür, ağlayanda ağlayırdı (186.s.27-

28). Oğuzun evləndiyi bu qızın mifik səciyyəli görkəmi ilə Oğuzun özünün görkəmi arasında olduqca güclü yaxınlıq var. Bu yaxınlıq eynilə onun övladlarına keçir. Hər ikisində işıq, günəş, od atributu var. Hər ikisi zülmətin əksi rolunda çıxış edir. Məhz onun mübarizə amalında dayandığı övladlarının Ay, Ulduz, Günəşlə bağlılığında da nəzərə çarpır, elə günəşə doğru da müəyyən yaş həddinə, özünü dərk etmə məqamına çatdığı məsələsində görünür. Bir növ Oğuzun qopuzu da aşkarlanmada işıqla, odla bağlıdır və xeyir qüvvə təmsalında çıxış edir. İşıq, od, günəş xeyirin təmsilçisidir. Oğuzun mifoloji anlamında nəsil artımı üçün və əks qüvvələrlə mübarizə apara bilmək qabiliyyətini özündə cəmləşdirmək üçün ona lazım idi. Heç bir təsadüflə bağlılığı olmayan Oğuzun birinci arvadından olan övladlarının da bu atributu təşkil etməsi təbiidir və oğuzun gələcək mövcudluğu üçün lazımdır.

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

Onların hər ikisini ağsaqqalığa edə bilmək amalı birləşdirir. Fərq isə ikincidə alplığı tərənnüm etmə xüsusiyyətidir, daha onun özündə qəhrəmanlıq göstərmə qabiliyyəti olmur, nisbətən təkmil formada görünür. Oğuzun özünün dünyaya gəlişi, vuruşu və bu istiqamətdə apardığı işlər elin qəhrəmanlıq, mübarizə əzminə bulunacağından xəbər verir. Oğuz və gərgədan qarşılıqlı xeyirlə şərin mübarizə qarşılıqlıdır. Oğuz xeyir atributu, gərgədan isə şərin simvoludur. Aparılan mübarizə nəticə etibarilə müsbətə meyillidi. İnsanların gününü-güzərənini qara edən gərgədan həmişə gecə peyda olur. Oğuzun bağladığı heyvanları da gecə yeyir. Ancaq oğuz isə bu bədheybət varlığın arxasınca səhər gedir. Bu qarşılıqlı bir növ sadə dualizmin nümunəsi olub daxilində dərin düşündürücü amillər var. Əsərin özü bu cəhətdən maraqlıdır. Bir gün Oğuz gərgədanı ovlamaq istədi. O, oxla,

ayla, qılıncla ova çıxdı. Bir maral tutdu. Bu maralı söyüdü bu daqları ilə ağaca bağladı və getdi. Bundan sonra səhər açıldı. Dan sökülərkən Oğuz qayıtdı və gördü ki, gərgədan maralı aparıb. Yenə bir ayı tutdu. Onu qızıl bel bağı ilə bağladı getdi. Bundan sonra səhər açıldı. Oğuz yenə dan sökülərkən gəldi, gördü ki, gərgədan ayını aparıb. (186.s.24). Oğuz bu mübarizədə öz düşməninə qalib gəlir. O, vuruşmada məcburiyyət qarşısında qalıb düşməni öz silahı ilə (onun silahı-gücü elə qaranlıqda idi) öldürür. Ağacın altında qaranlığı gözləməli olur. Çünki Oğuzun Oğuz olması üçün bu lazım idi. Azman Oğuz da son anda onu gəcə qarşılamaq olmur. Gərgədan şər simvolunda daha güclü görünür. Məhz ona görə də bütün işlərini gecə görür. Son qarşılaşmada onu (gərgədanı) öldürür. Bu cür çətin işin öhdəsindən ancaq Oğuz gələ bilirdi, necə ki, "Dədə Qorqud"da Təpəgözün öhdəsindən Basat gəlir. Çünki onların hər ikisinin qarşılığında yaxınlıq var. Məhz bu yaxınlığın nəticəsidir ki, adi insanın görə bilmədiyi işi onlar görə bilir. Məsələn, Basatın Aslanla kök, nəsil qohumluğu ilə Təpəgözün insanla olan bağlılığı arasında elə bir problematik ola biləcək məsələ yoxdur. Eləcə də Oğuzla gərgədan arasındakı bu münasibətdə fərq yoxdur. Oğuzun mövcudluğu ilə bağlı rəvayətə nəzər yetirdikdə məsələ daha da aydınlaşır. Ən əski əsəirdə Oğuzun anası Ay Kağan, atası öküzdür. Məhz Oğuzun qeyri-adi keyfiyyətlərdə oturmağı onu tayfanın üzərinə gələcək bəlalardan qurtuluş üçün lazım olan hazırlıq mərhələsidir. Təpəgöz, Oğuz, Basat keyfiyyətlərində bir bağlılıq görünür. Bunların hər biri adi izdivacın olmağından deyil, bir tərəfi hansısa insan olmayan varlığın mövcudluğundan və insanla əlaqəsindən yararır. Fərqi yoxdur ki, istər xeyir, hami rolunda çıxış etsin, istərsə də, bədlilik, fəlakətlik funksioneri olsun. Hər birində bu izdivaclardan törənən insanlar üçün ya olmaz bədbəxtlik, ya da tayfanın, qəbilənin başına gələn müsibətdən qurtuluşun açarı rolunda çıxış edir. Belə bir səviyyədə hər şeyi, bütün olacaqları əv-

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

Bəs Basat kimdir, o hansı kontekstdə Oğuzla birləşir? Adi halda Basat çox sadə, təsiredicilik məqamında dayanmır. Ancaq hadisələrin gedişi böyük fəlakətlərin mövcudluğu ilə nəticələndikdə Basata ehtiyac duyulur. O, Arazun halal-hümmət oğludur. Adi insandır, anası da, atası da insandır. Oğuz elindədir. Ancaq burada digər başqalarından fərqləndirici cəhət var ki, bu da onun saxlanması ilə bağlıdır. Belə ki, hadisə zamanı Arazun oğ-



lancığı düşmüş, bir aslan isə onu götürüb saxlamışdır. Diqqəti cəlb edən digər maraqlı cəhət isə qurd yox, uşağı aslanın saxlamasıdır. Sonrakı hissələrdə Oğuzun at ilxısından insan yerışı, at xislətli bir varlığın at basıb qan sümürdüyünü görür. Bunu camaata çatdırırlar. Aruzun həmin vaxt onun ola biləcəyi ağına gəlir. Çünki qaçışda itirmişdi. Oğuz igidləri onu tutub qəbiləyə gətirir. Ancaq xeyli vaxt başqa şəraitdə böyüməsi ona imkan vermir ki, buradan ayrılınsın. Şərait yaranan kimi yenə də geri qayıdır. Elin ağsaqqalı, nəsihəti, çalğısı nəticəsində o özünü dərk edir və burada qalmalı olub oğuz cavanlarına qarışır. Burada əsas maraqlı cəhət ozanın, qopuzun təsiredicilik məqamıdır. Yəni oğuz elinin bu müqəddəs varlığı qopuz qeyri-adilik məqamında Basata təsir edib, onu dəyişdirə, yolundan döndərə bilir. Ancaq elə böyük fəlakətlər gətirən Təpəgözə heç bir köməkliyi dəymir. Heç bu haqda düşünülür, çünki Basatla Təpəgöz arasında mövcudluq fərqi var. Basat insan övladı olub bəslənmə fərqi var, genində insana xas olan xüsusiyyətlər yaşanır. Ancaq Təpəgözdə bu bir qədər fərqli olub yarımınsan fonunda dayanır və ona təsir etməyin yolu da çətinləşir. Burada ümumi anlaşmada Oğuz//Basat//Təpəgöz düzümü yaranır. Qeyri-adi keyfiyyətlər məqamında onlar biri digərindən fərqlənir. Təbiəti və ağılı etibarilə Oğuzun yaradıcı və yaşadıcısı simvolunda çıxış edən Oğuz da bir növ qeyri-adilik məqamında dayanıb tayfanı nizamlayır. Boz -okları sağ yanına, üç-okları sol yanına çağırır və həmçinin yerini müəyyənləşdirir.

Oğuzla bağlı əfsanədə maraqlı cəhətlərdən birisi Oğuzun yanındakı Ağsaqqal müdrik Ulu Türk adlı bir qocanın olmasıdır. Bu da öz eyniyyəti, fəaliyyət imkanları ilə Dədə Qorquda oxşayır. Sanki müəyyən paralellərlə müqayisədə üst-üstə düşür. Müdriklik, ağsaqqallıq əlamətləri ilə eyni nöqtədə çıxış edir. Ulu Türkün yuxusu Oğuzun taleyini müəyyənləşdirir, gələcək olacaqlarda onun fəaliyyət sistemini nizama salır. Bu müdrik bir gecə yuxusunda bir altun yay, üç gümüş ox görür. Yay günbatan-

dan, gündoğana kimi uzanmışdı. Yuxusunu Oğuzla danışan Ulu Türk həm də bu yuxunun Oğuzla xoşbəxtlik gətirəcəyini bildirir. Göy Tanrıya bunun üçün dua edir. Oğuz oğlanlarını çağırıb böyüklərinə (Gün, Ay, Ulduzu) gündoğana, kiçiklərinə də (Göy, Dağ, Dəniz) günbatana gedin deyir. Yay üç yerə bölüb böyük oğlanlarına, üç oxu da çağırıb kiçik oğlanlarına verir. Son andakı qurultaydakı nitqi də bir növ Oğuzun özü haqqında məlumat və övladlarına necə olmaq, yurdu necə qorumaq vəsiyyəti səciyyəsi daşıyır. “Ey oğullar! Mən çox yaşadım, çox cənglər gördüm. Çox mizri, çox ox atdım. At üstündə çox dolaşdım. Düşmənlərimi ağlatdım, dostlarımı güldürdüm. Mən Göy Tanrıya borcumu ödədim, yurdumu sizə verirəm”. Bu Oğuzun ahıllıq çağlarında oğullarına vəsiyyəti, bir növ Qazanla Uruz arasında olan keçidə bənzəyir, Qanlı Qoca ilə də eyni səciyyəlidir. Sonrakı dövrlərdə Koroğlu ilə oğlu arasındakı anlaşq da eyni mənbədən qidalanır və xalqın gələcək yaşayış, mübarizə yolunu müəyyənləşdirir.

Əgər biz oğuz-skif eyniliyini qəbul edirikse bir məsələyə də xüsusi diqqətlə yanaşmalıyıq. Bu da onların mədəni dünyasının təşəkkülü və təcəssümündə müəyyən mərhələlərin aşkarlanmasıdır. Bizə gəlincə isə oğuz-skif eyniliyi bir qədər mübahisəli və araşdırma tələb edən məsələdir. Hər halda bunları ümumtürk mədəniyyətində bir-birinə bağlayan fəltər inkar edilməzdir. Mədəniyyətlərin skif olması məsələsi də maraqlı məsələdir, yəni türk dünyasının açılması baxımından müsbətdir. B.B.Piotrovski skiflərin Zaqafqaziyanın çox qədim sakinləri olduğunu göstərməklə onların bu əraziyə gəlişini üç mərhələyə bölür: Birinci eramızdan əvvəl VIII əsrin axırlarına qədər olan ən qədim dövr, ikinci eramızdan əvvəl VII əsrin ortalarında şimaldan gələn skiflər, üçüncüsü eramızdan əvvəl VI əsrin ortalarında axemenişlər hakimiyyəti zamanı Orta Asiyadan gələn saklar (160.s.23.). Skif-oğuz eyniyyətində ən çox qəbul olunan bunların o qədər də bir-

birindən uzaq olmayan birliyi. Bütün bunlar Oğuzun çox əski zamanlardan mövcudluğunu və çox qədim dünyagörüşlə bağlılığını əks etdirir. Bizim haqqında söhbət açdığımız ozan da belə dünyagörüş sistemində mövcud olub, olduqca qədim olan tarixi qaynaqlarla bağlıdır. Biz oğuzun, eləcə də onun bütün mənəvi dünyasının yaşadıcısı olan ozanın varlığını Oğuzun tarixi keçmişində, onunla bağlı mövcud əfsanələrdə və real həqiqətlərdə, yəni yazılı abidələrdə görürük. Təxəyyülün işi isə bunun bir hissəsidir.

Ozanın bütün mövcudluq məqamını aşkarlamaq üçün müraçət etdiyimiz tarixi məqamlar bizə çox mətləbləri aşkarlamağa əsas verir. Belə bir vəziyyətdə biz Basatın Təpəgözü öldürdüyü boyla türklərin qurddan törəyişlə əlaqəli söylənən əfsanələrinə diqqət verməyi məqsəduyğun bilirik. Bu əfsanələrdən birində dişi qurd, digərində erkək qurd ön plana gətirilir. İstər Basatın dünyaya gəlişində və yaşayışında olan təsiredici amillər, istərsə də Təpəgözün dünyaya gəlişi tam eyniyyətdə olan məsələlərdir. O mənada tam eyniyyətdədir ki, bunların hər ikisi bütün məqamları ilə adi insandan fərqlənir. Oğuz da belə keyfiyyətlərə malikdir. Onun zahiri görkəmi ən adi şəkildə dediklərindən fərqlənir. Həm də o, Oğuz elinin başlanğıc nümayəndəsi, yaradıcısı kimi görünür. Ondən olan övladlar isə müəyyən məqamlar etibarilə Oğuz səviyyəsində görünürsə, ancaq onun fikirlərinin daha çox ifadəçisi rolunda çıxış edirlər. Türkün əsasında duran qurd anlamı da bu eyniyyətdədir. Əfsanədə göstərilir ki, hunların bir qolu qonşular tərəfindən son nəfərinə qədər qırılır. Onlardan yalnız doqquz yaşlı oğlan uşağı xilas ola bilir. Onun da əllərini, ayağını düşmənlər kəsib bataqlığa atmışlar. Bataqlıqda dişi qurd oğlandı hamilə olur. Oğlanı tapıb öldürürlər. Dişi qurd Altay dağlarına qaçır və orada on oğlu olur. Nəsil artır və bir neçə nəsil artımından sonra Asyan-Şe bütün oymaqla birlikdə mağaradan çıxır və Jujan xanın tabeliyini qəbul edir. Bu əfsanə Altay türklə-

rinin Qərb hunlarından törədiyini göstərir (159.s.81).

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

Basatla Təpəgöz qarşılaşmasında maraq doğuran cəhətlərdən biri Təpəgözün son anda narahatçılığıdır. Yəni o, heç ağına gətirməzdi ki, bu cür ölümle qarşılaşacaq. Onu özlüyündə ən çox düşündürən Oğuzla qarşılaşmasında olan mərdi-mərdanə ölmədi. Lakin Basatın əlində ölməyi heç cür qəbul edə bilməyən Təpəgöz bunun səbəbini etdiyi günlərdə, qız-gəlinin gözünü yaşlı qoymasında və s.-də görür.

"Ağ saqqallı qocaları çox ağlatmışam. Ağ saqqallı qarışı (qarğışı) tutdu ola, gözüm səni. Mücağı (möçüyü) qararmış yigitcikləri çox yemişəm. Yigitlikləri tutdu ola gözüm səni. Əlcigəzi xınalı qızçıqazları çox yemişəm, Qarışçıları (qarğışları) tutdu ola gözüm səni" (142.s.121).

Göründüyü kimi, Təpəgözün etirafı ilə ozan Dədə Qorqudun müdrikliyi arasında keçilməsi o qədər də asan olmayan bir bağ-

lılıq var. Bu, Dədə Qorqud müqəddəsliyinə, elin inam və etiqadına əks getməyin nəticəsi kimi səslənən etirafdır. Dədə Qorqudun adı halda yolundan sapdıra bildiyini Təpəgözdə etdirə bilməməsi onun son anda etirafından görünür. Bütün bunlar oğuz dünyasının açılışında köklü məsələlərdir. Necə ki, 558-ci ildə türk xanına elçiliyə gəlmiş Zemarxın alovla təmizlənməsində günahlardan keçiddir (159.s.85-86). Bütün bunların təcəssümündə bircə şey dayanır, o da Oğuz-ozan dünyasında daxili zənginliyin açılışdır. Biz Oğuz/Dədə Qorqud paralelini də müstəsna hal kimi qəbul etmirik. Burada təbiiyin əlamətləri, Oğuzun özündə türkün görmək istədiyi keyfiyyətlərin böyük bir məcmusu toplanmışdır. Türk bir qədər qapalı şəkildə verdiyi aliliyin müəyyən hissəsini Oğuzda göstərməyə çalışırsa, burada yenə Qazan/Bayındır xan/Dədə Qorqud paralelliyi ilə Oğuz eyniyyəti müəyyən məqamları ilə üst-üstə düşür. Əgər Oğuzun qəhrəmanlıq keyfiyyəti Qazanda təkrarlanırsa, müdriklik keyfiyyəti, elin ağsaqqalı, yolgöstərəni ola bilmək məharəti Dədə Qorqudda əks olunur. Biz Dədə Qorqudu müəyyən məqamları ilə Oğuzun özü kimi görürük. O Oğuz ki, bütün məqamlarda elin ağsaqqalı rolunda çıxış edir və heç də Oğuzun gördüyü işlərdən az iş görmür. Hansı ki, igidlərin xeyir-duası, gələcək fəaliyyəti bir növ əvvəlkilərin qəhrəmanlığı ilə tarazlaşır. Bütün bu müqayisələr bizə ozan dünyasının açıqlanması üçün xeyli köməklik göstərir.

### **b). Ozanın bədiilik məqamında çəkisi və aparıcı görünüşü**

Oğuz dünyasının tərkib hissəsi olan ozanlıq oğuzun mənəvi dünyasının zənginliyidi. Oğuzla ozanın eyniyyətində bir zənginlik təşəkkül tapır, Oğuzun mənəvi yaşayışını, fiziki görkəmini saxlayır. Bir növ atadan oğula estafet rolunu oynayır. Qam-şaman dünyagörüşündəki müşahidələrimizlə varsaq-ozan dünya-

görüşi arasındakı elə bir köklü görünəcək fərq də yoxdur. Bir də ki, bu fərqdən çox birləşdirici amillər var. Bu amillər isə türk dünyasının təkəkkür davamlılığında tapınır. Yəni şamanın, varsağın, ozanın qidalandığı mənbə eynidir, hər üçü eyni bulağın gözündən su içiblər. Bu məqamda biz iki əfsanəni xatırlatmaq istəyirik. Birincidə göstərilir: “Uzlar çox qədimdə yaşamışlar. Özü də bədencə çox iri imişlər. İndiki adamlar onların yanında milçəkdən də balaca görünürmüş.

Günlərin bir günü uzların biri insan tutur, çəkməsinin boğazına qoyub evinə aparır. Evdə çəkməsinin boğazından insanı çıxarıb anasından soruşur: - Ana, bu nədir? Anası cavab verir: - Oğul, bu, bizim gələcək nəslimizdi. Gələcəkdə nəslimiz cırlaşib belə olacaq. Uğuz anasına deyir: - Ana, inanmıram bizim nəslimiz belə olsun. Mən bunu sınaıyacağam. Buna bir torbada arpa verəcəm, əgər aparıb mənim atımın başına sala bilsə, sən dediyinə inanaram. Sala bilməsə cücü-mücüdü. Uğuz insana bir torba arpa verib deyir: - Apar bu torbanı tövlədə atın başına sal. İnsan torbanı atın yanına aparır. At o qədər böyük imiş ki, insanın boyu onun dırnağına da çatmır. İnsan fikir eləyir. Müşkürüb arpanı tərpedir. At arpa səsini eşidəndə başını aşağı əyir, yemək istəyəndə insan torbanı onun başına keçirir. Uğuz gəlib görür ki, insan torbanı atın başına keçirib. Uğuz anasına deyir: - Ana, doğru deyirsən, burlat gələcəkdə bizim yerimizi tutacaqlar” (17.s.241).

Bu əfsanə Oğuz haqqında bütöv təsəvvür yaratmaqla onun keçmişi ilə bu günü haqqında məlumat verir. Qədim Oğuz qəbirləri, respublikamızın müxtəlif yerlərində aparılan arxeoloji qazıntılar və s. Oğuzun qədim görkəmini bərpa etməyə imkan yaradır. Eyni zamanda əfsanədəki həqiqət tülünün doğruluğuna da bizi inandırır. Burada diqqətimizi çəkən Oğuzun çox qədim tarixi qatlarını əks etdirmə məqsədidir. Təbii ki, əgər biz ozanın tarixini araşdırmağı qarşımıza məqsəd qoymuşuqsa, bu çətin və

ağır problemin həllində ilk əvvəl Oğuzdan yapışib Oğuzun özünün tarixini dəqiqləşdirməliyik. Ona görə ki, ozan Oğuzun bir hissəsidir, onun ruhundan, mənəvi dünyasından qopub ayrılmışdır. Tarixi inkişafın müəyyən mərhələsindəki nailiyyətdir. Ona görə də ozan sənətini “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarının yazıya alınma dövrü ilə deyil, onun şifahi təşəkkül dövrü ilə daha çox tanıyıyıq. Ozanın qızıl dövrü kimi qəbul etdiyimiz Oğuzun Qafqazda ilkin təşəkkül dövrü, yəni ən azı eradan əvvəl VIII əsrin axırları ilə səsleşir. “Dədə Qorqud” da ozanlığın tipik nümunəsi kimi bu dövrlə yazıya alma dövrü arasındakı böyük bir epoxanın ümumiləşdirməsidir. Biz ozan sənətinin müxtəlif məqamlarını araşdırarkən tez-tez Dədə Qorquda müraciət etməyimizi təbii sayırıq və onu ozanın tipik nümayəndəsi hesab edirik. Belə olan məqamda uğuzla bağlı əfsanə düynününün açıqlanması naminə Ozanla bağlı əfsanəyə də diqqət yönəltməyi məqsədəuyğun bilirlik: “Bir kişi və onun arvadı ölümdən çox qorxurdular. Bunlar insan ölməyən bir ölkə axtarmağa başladılar. Gəzə-gəzə gəlib ozanlar yaşayan kəndə çıxdılar. Onlara dedilər: - Bu kənddə yaşayanlar ölmür. Həmişə çalib çağırırlar. Kişi ilə arvad çox şad olub bu kənddə qalmalı oldular. Bu kənddə yaşayan ozanlarda belə bir qayda vardı ki, burada yaşayanlar gərək ölümdən qorxmıyaydılar. Bunlarda ölüm söhbəti yox idi. Kişinin arvadı ölümdən qorxdüğünü bunlara açıb söylədi. Bu söhbət ozanların xoşuna gəlmədi. - Bu ölüm gətirən arvad haradan gəldi? - deyə yığışıb arvadı öldürdülər. Əri evdə yox idi. O, evə gələndə ozanlar bir qazan gətirib kişinin qabağına qoydular. Kişi bu qazanda arvadının meyidini gördü, dedi: - A köpək qızı, Nə işin vardı ozanda,

Ətin qaynasın qazanda.

Kişi burada ozanlarla yaşadı, ölüm söhbətini heç yada salmadı” (17.s.241-242).

Bu əfsanə, rəvayətlər Ozanın həqiqət tülündə təcəssümüdür.

Türk xalqlarının mənəvi dünyasının təkamülündə bu sənətdə böyük müvəffəqiyyətdir ki, xalqın sabahının müəyyənləşməsi də ən çox onunla bağlıdır. Ona görə də ozan sənətini oğuz dünyasının təşəkkülü ilə birgə götürmək lazımdı. “Uzaq keçmişlərdə hələ qəbilə, tayfa şənlik mərasimlərində, toy məclislərində igidlərin şəninə qopuz-saz çalıb ad qoyan, neçə-neçə ərgənləri bir-birinə qovuşduran ozan-aşıqlar ayrı-ayrı dövrlərdə türkdilli xalqlar arasında müxtəlif ad-titullar ilə adlandırılmışdır” (110.s.10). Müxtəlif adlarla adlanmanın səbəbi bir tərəfdən tarixi zərurətlə bağlıdırsa, digər tərəfdən tayfaların artan nüfuzu ilə əlaqəlidir. Oğuz türklərinin ozan dedikləri bu sənətkarlar ulu bir yolun yolçusu olub tarixi inkişafın əsaslı mərhələlərində özlərinin bir tərəfdən dövlətçiliklərini qoruyub saxlamaqla müvəffəq olmuşlarsa, digər tərəfdən ozanın nüfuzu ilə tanınmışlar. Məhz təsadüfi deyildir ki, türklərdə işlənən “ozanları hayqırmayan millət yetim kimidir” anlamı bu sənətin geniş dairədə oğuz həyatına nüfuz etdiyini təsdiqləyir.

Ozan sənətinin ən qüdrətli nümayəndəsi Dədə Qorquddur. Onunla biz ozan dünyasının bütün qatlarına nüfuz edə bilirlik. Eyni zamanda qeyd edək ki, ozan sənəti ilə bağlı nə varsa demək olar ki, Dədə Qorqudun şoxsində, onun yaradıcılıq fəaliyyətində gəlib çatmışdır. Bu mənada oğuz dünyası Dədə Qorquda, öz növbəsində Dədə Qorqud da özünə eynilə bərcudur. Varsaq, şaman haqqında olan məlumatlar bir-birindən fərqli şəkildə müəyyən pərakəndəliklə çatmışsa da, ancaq ozan haqqında olan məlumatların özündə müəyyən bütövlük var. Bu mənada ozan dünyagörüşünü aşkarlıq üçün vərəqləməyə “Dədə Qorqud” kimi dastan kitabımız var. Bu əlimizdə olandır. Ondan kənarada olan isə onunla bağlı müxtəlif el söyləmələri, bayatı, məsəl deyimləridir. Biz ozan/varsaq, sonra danışacağımız aşiq sənətinin uyarlığı və ozan sənətində tutarlığını birbaşa dastanların özü ilə qiymətləndiririk. Qam-şaman dünyasına, eləcə də müasir aşiq yara-

dıcılığına ən yaxın olanı və ən yaxın görünəni ozan sənətidir. Bir növ keçid rolunu oynayır. Həm də bir cəhəti də qeyd edək ki, müqayisə zamanı onlar arasındakı oxşarlıqların üzə çıxması əlaqə yaxınlığının müəyyənləşdirilməsi üçün də ozan sənəti ölçüdür. Biz qam-şamanla aşığın müqayisə etməkdən, eləcə də bütün istiqamətlərdə mülahizələr yürüdüb müəyyən nəticələrə gəlməkdə qam-şamanla ozanı müqayisə etməyi daha üstün tuturuq. Ozan bunların hər ikisinə daha yaxın, daha münasib olandır. Lakin onu da qeyd edək ki, heç də bu o demək deyil ki, qam-şamanla aşıq arasında elə bir müqayisə olunmaz çətinlik var. Biz ən birincisi, heç nəyə toxunmadan onu demək istəyirik ki, dərvişlik əlaməti bu gün də aşığın təbiətində, varlığı etibarilə aşıq olanda daha çox nəzərə çarpır. Eyni zamanda fəaliyyəti etibarilə də uzun zamanlar keçməsinə baxmayaraq, ciddi olan elə də fərq yoxdur. Əsas olanı ondadır ki, qam-şamandakı əhatəlilik tarixi inkişafın sonrakı mərhələlərində demək olar daralır. Ozan sənətində həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz etmək bacarığı aşıqda sanki bir qədər zəifləyir. Artıq aşıq ixtisaslaşma keçir, özünə nisbətən uzaq görünən sahələri buraxıb yaxın olanı saxlayır. Tanrının bəxş etdiyi ali keyfiyyətlər şamandan ozana, ozandan aşığa zəifləyir, bir növ haqq aşığı olmaq səviyyəsində qalır.

Ozan sənəti tarixin konkret məlum məqamlarından başqa bizə məlum olmayan çox qədim dövrlərinin də əks etdirir. Məlum dövr əvvəllər qeyd etdiyimiz kimi, Oğuzun Dədə Qorqudda görünən mərhələsidir ki, bu haqda mənbələr də kifayət qədər məlumat verir. Onun bu məlumatlar səviyyəsində araşdırılması təqdirdir. Ancaq "Dədə Qorqud"da bir qədər gizli, yəni tarixin daha qədim mərhələsi ilə bağlı dövrü də var. Biz bunu müəyyən məqamları ilə oğuz həyatının və onun mənəvi dünyasının ən yüksək yaşadıcısı olan ozan sənətində görürük. Bu sənət türk xalqlarının tarixində mədəniyyətin qızıl mərhələsi deyilən mərhələnin təəcəssümüdür. "Dədə Qorqud" isə onun əvəzsiz nümu-

nəsidir. Məhz ona görə də bu nümunə dolayısı ilə türk xalqlarının uzaq keçmişini təəcəssüm etdirir. Biz ozan sənətinin tarixini varsağın mövcudluq tarixindən kənarda hesab etmirik. Demək olar varsaqların ictimai həyatda mövcud olduqları vaxtın eyni məqamında ozanlar da yaşayıb fəaliyyət göstərmişdir. Lakin tarixi məqamın müəyyən mərhələsində ozan sənəti aparıcılığı ilə cəmiyyətə daha çox nüfuz edə bilmişdir. "Dədə aşıqlar sözün həqiqəti və geniş mənasında sənətin hələlik öz müstəqillik sahələrinə bölünməmiş vahid vəziyyətini, yaxud mərhələsinin əsas xüsusiyyətlərini özlərində yaşatmışlar. Yəni onlar həm şair, həm dastançı, həm bəstəkar, həm də yaratdıqlarını ifa etməyi bacaran məharətli xalq sənətkarları olmuşlar. Məsələn üçün sovet dövrünün dədə hesab edilən aşığın Aşıq Əsəd, XIX-XX əsrlərin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımlı, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVI əsrin Dədə Yadiyarı, nəhayət bizcə bunların hamısından daha qədim olan Kərəm dədəsi və başqaları ancaq sənətin sinkretizmi ilə əlaqədar olan ustalar, dədələrdir. Belə dədələrin ən görkəmli, ən əzəmətli, ən məşhuru şübhəsiz Dədə Qorquddur" (221.s.29.). Bu fikir aşıq sənətindəki çoxsahəliliyi, müxtəlif sənət sahələrini dədələrin özündə birləşdirməsini göstərir. Bu gün də əhatəlilik baxımından diqqəti cəlb edən bu sənət yenə qədimlikdən bəri özündə olanları yaşadıb saxlayır. Ancaq onu da qeyd edək ki, bu təkcə dədələr üçün yox, bütün aşıq yaradıcılığı nümayəndələri, daha doğrusu, aşıqlar tərəfindən olandır. Bizim fikrimizi çəkən müəllifin dədələrin dədəsi Dədə Qorqudu onların ən əzəmətli kimi göstərməsidir. Ozan sənətinin qüdrətli nümayəndəsi olan Dədə Qorqud ozanlığın ümumiləşdirilmiş nümunəsidir. Ozanın əsas çalğı aləti qopuzdur. Əgər varsağın varsaqdırsa ozanın qopuzdur. Bizə belə gəlir ki, bunlar arasında o qədər də köklü fərq yoxdur. Hətta tarixilik baxımından sazla qopuz arasında da elə fərq yoxdur. Olsa-olsa bir-birindən keçdiyi inkişaf yolu ilə fərqlənir.

Ozan sənəti Oğuz həyatının ən birinci olan təcəssümçüsü və yaşadıcısıdır. Dədə Qorquddan göründüyü kimi ozan elin ağsaqqalı, bilicisi kimi maraq doğurur. Dastanda müdriklik səlahiyyəti daşıyan ozan oğuz elinin bütün fəaliyyətində öndə gedir, bir növ onların həyatını nizamlayır. Bayındır xan Qazan xanla bir sırada olub ancaq müdriklik məqamında bulunur. Oğuz bəylərinin şərəfinə söz düzüb qoşur. Məsələn, “Bəkil oğlu Əmranın boyunu bəyan edər” boyunda oxuyuruq: “Dədəm Qorqud gəlibən sadlıq çaldı. Bu oğuznaməyi düzdü, qoşdu, Bəkil oğlu Əmranın olsun! - dedi. Qazilər başına nə gəldiyini söylədi” (142.s.133.). Bu parça Dədə Qorqudun, ümumiyyətlə ozanın dastandakı funksiyasını, oğuz elindəki müdriklik imkanlarını müəyyənləşdirir. Burada Qazan xan oğuzun vuran qolu, Bayındır xan baş ağsaqqalı rolunda görünürsə, Dədə Qorqud müqəddəslik simvolu kimi təsdiqlənir. Son anda alp-ərənlərin göstərdiyi şücaət müqabilində dastan düzüb qoşur, söz deyir. Onu elin qəhrəmanı kimi öyür. Məhz müəyyən məqamları ilə Dədəm Qorqud Bayındır və Qazan ağsaqqallığından uca dayanır. Digərləri kimi o da ozan məsləhətinə ehtiyac duyub onunla hesablaşmalı olur, dediklərini qəbul edir.

Oğuz dünyasında oğuzun yeri və rolu alilik məqamındadır. O, oğuzun başına gələn bəlaları, onun qurtuluşunu göstərir. Dəmək olar oğuzun bir üzvü rolunda çıxış edir. Necə ki, “Dədə Qorqud” dastanlarında görürük. “Dədə Qorqud” bütövlükdə bir cəmiyyəti xatırladır, ən adi halda elə özü cəmiyyətin təsviridir. Onun müxtəlif münasibətləri həm daxildə, Həm də xaricdə əksini tapır. Ozan da bu cəmiyyətdə yeri olan bir üzvdür. O, həyatın bütün ağrılarını oğuz həyatında görüb müşahidə edir.

Ozan sənətinin “Dədə Qorqud” dastanlarında Dədə Qorquddan başqa Dəli Ozan adında bir nümayəndəsi də var. Bu da çalır, oxuyur, ozan qiyafəsində heç də o qədər də geri qalmayan məclislər aparır. Eləcə də “Uşun Qoca oğlu Səgrək boyunu bə-

yan edər” boyunda Səgrəyin əlində qopuz olması oğuz elində alp-ərənlərin, ümumiyyətlə cəmiyyətin qopuza olan münasibəti aydınlaşır. Qəhrəmanın ən mühüm şərti kimi qopuz çalmağı bacarması və cəmiyyət tərəfindən qopuzun müqəddəslik rəmzi kimi qiymətləndirilməsi xüsusi maraq doğurur. Ən son məqamda belə qəhrəman düşməninin əlində qopuz gördükdə onu qılınclamır. “Dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə bağışlayır. Qopuz cəmiyyət miqyasında qəbul olunmuş müqəddəslik atributudur. Hətta ona qarşı münasibət tanrı yanında münasibəti göstərir. Qorqud isə onun ali nümayəndəsidir. Cəmiyyət daxilində də buna riayət olunur.

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

Boyda oxuyuruq: “Oğlan sərmərdi, uru durdu. Qılıncının belcəğine yapışdı ki, bunt çırpı, gördü ki, əlində qopuz var, aydır: - Mərə kafir, Dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə çalmadım - dedi. Əgər əlində qopuz olmasaydı, ağambaşı səni iki para qıldım” (142.s.140). Bu xüsusiyyət bütün türk xalqlarında ənənəvi olaraq qorunur. Sonrakı mərhələlərdə də qəhrəmanın hertərəfli olması, qeyri-adiliyi üçün ən mühüm əlamətlərdən biri onun qopuzla rəftar edə bilməsidir. Bir növ qopuz igidiliyin atributlarından biri rolunda çıxış edir. Sanki onun müəyyən mənada vasitəçisinə çevrilir. Biz sonrakı dövr dastan yaradıcılığında da, məsələn, “Koroğlu” dastanında da eynən bunun şahidi oluruq. Koroğ-

lunun qeyri-adi gücü, qeyri-adi atı, qeyri-adi qılıncı olduğu kimi qeyri-adi də səsi, nəre çəkmək qabiliyyəti, saz çalmaq bacarığı vardır. Məhz o da müəyyən məqamlarda bundan yerinə görə istifadə edir, hətta elə də olur ki, səsi, şer düzüb, dastan söyləməsi ilə düşmənin marağına səbəb olur. Lazım olan məqama qədər ondan istifadə edir, çalır, oxuyur. Bu təsadüfi hal deyil, dastanda hadisələrin gedişindən də nəzərə çarpan bir təbiilik var. Yəni qəhrəman təbii olaraq düşmənlə qarşılaşmaq ənənəsində bulunursa, təbii olaraq saz çalmaq ənənəsində də bulunur. Koroğlunun şəxsiyyət kimi şer qoşub, saz çalması hadisəsini müəyyən mənbələr təsdiqləsə də, ən birincisi onun ilk öncə təsəvvürə gələn xarakterik xüsusiyyətlərindən biri də çalıb oxumağı bacarmasıdır. Biz Koroğlunu qəhrəman və aşiq kimi iki istiqamətdə araşdırılmada görürük. Düzdür, dastanda Koroğlunun, eləcə də oğuz qəhrəmanlarının şücaəti ön xətdə durursa, ancaq qopuz çala bilmək bacarığı da əsas xətt kimi görünür. Hətta müəyyən məqamları ilə igidliyi tamamlayır. Daha doğrusu, qəhrəmana (o bəlkə də qopuz çala bilməyib) qopuz çalmaqla milli fon verir. Həmin keyfiyyətlərin əsasında da işıqlandırmaq imkanı yaranır.

“Qanlı qoca oğlu Qanturalı boyu”nda isə məsələnin başqa bir tərəfi ilə qarşılaşırıq. Trabzon təkurunun qızını almaq istəyən Qanturalı sınaqdan keçirilir. Məlumdur ki, bu sınaq adı sınaq deyildir. Bunu Qanturalı da, qız tərəfi də yaxşı bilir. Ancaq bir məsələ var ki, bunsuz qızın ərə verilməsi mümkün deyil. Qız özü də sınaq yeridi. Yəni hər iki tərəf kimlə evləndiyini bilməli idi. Burada isə daha dərin olan bir narahatçılıq var. Qəhrəman tərəf igidinin sınaqdan necə çıxacağı narahatçılığındadır. Qanturalını isə sınaq deyil, istəyinə çatmaq düşündürür. Bu məqamda onun ən çox güvəndiyi qopuzdur. O, ətrafındakı igidlərin narahatlığını daha yaxşı dərk edir və bu mənada da onlara üz tutub “hey qırxeşim, qırx yoldaşım! Niyə ağlarsız! Qolça qopuzu götürün öyün məni! - dedi” (142.s.37). Yəni məsələnin bir tərəfinə fikir verək

ki, qopuzla olan inam və qopuz son anda belə qəhrəmanın güvənc yeridir. Qəhrəman sanki qopuzdan güc alır, onunla uluların, müqəddəslərin imdadına sahib olur. Qopuz çalğısında həmin ruhların onun köməyinə gəlib qəhrəmanın qələbəsini təmin edir. Bu nümunə oğuzda qopuzun rolunu, onun müqəddəslik çalarlarında mövcudluğunu göstərir. Qəhrəman şücaətini də tanrının adı ilə bağlayaraq “tanrım imdad verdi, mən qalib gəldim deyə çıxış edir. Bütün günahların bağışlanmasında məhz Dədəm Qorqud qopuzuna səni bağışlayıram deməklə qopuzla Dədəm Qorqud arasındakı məsafə yaxınlığını, inam, etiqad bəsləmək fikrini bəyan edir. Bütün bunlar oğuz həyatında qopuzla gətirilən inam və etiqadı şərtləndirir. Məhz “Baybecan oğlu Bamsı Beyrək boyu”ndakı Dəli ozan obrazı, eləcə də Dədəm Qorqudun fəaliyyət məqamları ozanın nüfuzunu, Dədəm Qorqudla Dəli ozan arasındakı o qədər də nəzərə çarpmayan məsafə yaxınlığını aydınlaşdırır. Qorqudla Dəli ozan paraleli hadisənin mahiyyətini açmaqdan çox ozanlığın mövcudluq məqamlarını aşkarlayır.

Qəhrəmanın qopuz çalma problemi “Dədə Qorqud” dastanlarında bütöv bir ardıcılıq təşkil edir. Sonrakı mərhələlərdə yaranan qəhrəmanlıq dastanlarında bu problemin mövcudluğu ənənəvilikdən, türkün təfəkkür tərzindəki dayanıqlı yaddaşdan irəli gəlir. Məsələn, “Dirsəxan oğlu Buğacın boyu”nda Dirse xan öz səhvini anladıqdan sonra qırx igidin əlindən ancaq qopuz çalıb qəhrəmana (oğlu Buğaca) üz tutduqdan sonra qurtula bilir. Dastanda ozan obrazının bu və ya digər təsvirinə ən çox (epizodik təsvirinə) “Baybura oğlu Bamsı Beyrək boyu”nda rast gəlirik. Bu boyda Dədə Qorqud müdrək el ağsaqqalı kimi daha çox açıqlanır. Bayandır xandan tutmuş bütün qəhrəmanlara qədər hamısı onunla hesablaşır. Bu Dədə Qorqudun qopuzla ozan arasındakı nüfuzunu, daha doğrusu, oğuzun qopuzla və ozana olan məhəbbətidir. Ümumi şəkildə bizə çatan Dədə Qorquda daha çox möhürlənib. Ola bilsin digər mənbələr də vardır. Ancaq Dədə Qor-



qud qopuzu xatirinə bağışlanma ancaq qopuzunun nüfuzu ilə əlaqədar məsələdir. Burada digər bir cəhət də vardır ki, qopuzun özünün müqəddəsliyi ilə Dədə Qorqudun müdrikliyi tarazlaşır və aparıcı bir amil kimi cəmiyyətin özündə ölçüyə çevrilir. Eyni zamanda dastandakı ozanın nüfuz və qabiliyyət dairəsini əks etdirən epizodik parçalar arasında Dədə Qorqudun Dəli Qarcarla qarşılaşması səhnəsi daha çox diqqət doğurur. Bayandır xan da daxil olmaqla bütün hamı cəmiyyətin ağsaqqalları Dəli Qarcarın bacısına elçilik məsələsini düşünməli olurlar. Və yenə də ilkin ağıla gələni bu işin öhdəsindən ancaq Dədəm Qorqud gələ bilər məsələsidir.

Bu ayrılıqda Bayandır xanın, yaxud da Qaxan xanın, eləcə də Aruzun və digərlərinin başına gələn fikir deyil, bu çətinliyin yarandığı anda hamının qəbul etdiyi, özü də ilkin qəbul etdiyi problemdir. Bu oğuzun ozan müstəvisində olan nüfuzu ilə əlaqəli olandır. Hadisənin gedişinin müəyyən məqamında ozan, daha doğrusu, Dədə Qorqud adı insan səciyyəsi daşıyır. Onun keçmiş başlı Keçər aygırı, toğlu başlı Duru aygırı özü ilə hər ehtimalla qarşı götürməsi adiliyin və tədbirli olmağın əlamətidir. Lakin hadisənin sonrakı gedişində o özünün adilikdən çıxıb qeyri-adilikdə dayanan və heç nədən fərqlənməyən, lakin tanrıya qopuzla daha yaxın olmaq xüsusiyyətini əks etdirir. Onu da əlavə edək ki, ozan probleminə dənışarkən məsələləri daha çox Dədə Qorqud üzərində qurmağımız təsadüfi deyil. Bu ozanın oğuzdakı nüfuzunu, onun bütün paralellərində cəmiyyətin aşağıdan yuxarıya, yuxarıdan aşağıya qopuzla, ozana olan məhəbbətini ki, həmin dəyərlər Dədə Qorqudda öz əksini tapır. Dədə Qorqudla cəmiyyət arasında elə bir qeyri-adi dərəcədə fərqləndirici cəhət də yoxdur, olanlar sadəcə olaraq insana məxsus ali keyfiyyətlərdir. Hamısı da adiliyin əlaməti kimi bu çərçivədə əks olunur. Fərq isə cəmiyyətin qəbul etdiyi ali keyfiyyətdə Dədə Qorqudun olan mövcudluğudur. Daha doğrusu, Dədə Qorqudun qeyri-adili-

yə, tanrıya hamımızdan fərqli olan yaxınlığıdır. Məhz dastanın özündə olan bu təcəssümün ön plana gətirilməsi, hətta xanlar xanı Bayandır xanın da ona hər çətin məqamda duyduğu ehtiyac, qılıncı, topu, gürzü ilə dünyalar dağından (bu dağıtma oğuzun şərafətini qoruma məqsədindən irəli gəlir) alp-ərənler Dədə Qorqudun yanında çox kiçik görünür. Söz yox ki, onlar gücü, qüvvəti ilə bəlkə Dədə Qorquddan (məsələn, Dəli Qarcarda bunu görürük) qat-qat güclüdür. Ancaq bir el ağsaqqalı, bir el müdriki, eyni zamanda ozan kimi elin müqəddəsidir. Bu adı oğuzdan çıxıb onun düşmənlərinə qədər çox uzun bir yolu əhatə edir. Bu Dədə Qorquddan çox türkən, oğuzun özünə olan məhəbbəti, özünü qiymətləndirməsinin bir şərtidir. Məhz yuxarıda dediyimiz kimi, Qorqud aygır götürməsində və tədbirli tərپənməsində çox adı görünür. Ancaq hadisələrin sonrakı gedişində hər şey əyan olur. Bayandır xanın Dədə Qorqudu bu çətin elçiliyə göndərməsinin səbəbi aydınlaşır.

Dastandakı Dədə Qorqud/Dəli Qacar qarşıdurması təsadüfi deyil. Çox epizodik olan hadisə eyni zamanda Qorqudun, qopuzun kəramətini, adı şəkildə Allaha yaxınlığını əks etdirir. Sual olunur, bir başqa oğuz nümayəndəsi bu vəziyyətdən heç nəsiz qurtula bilirdimi? Şübhəsiz yox və ona görə də Qorqudun getməsi və işi layiqincə yoluna qoyması lazım idi. Dastanda, eləcə də qəhrəman-ozan, qılınc-qopuz problemi müəyyənləşir. Vaciblik olan yerdə qopuz daha çox tutulur. Bu dastan boyu ərənlərin qılınc oynatmasında, kürz tutmasında və uzun-uzadı oğuzun apardığı zəfərli döyüşlərlə, ozanın epizodik olan təsvirlərində də görünür. Sanki oğuzun ağsaqqalı, müdrik məsləhətçisi rolunda çıxış edir. Düzdür o, döyüşlərdə özü birbaşa iştirak edib nəyi necə etmək haqqında məsləhətlər vermir. Gəlib igidi öyməsi və qəhrəmanlığı müqabilində ad verməsi, işini alqışlaması ilə hadisələrə rəvac verir, birbaşa razılığını bildirir. Bu mənada Dədə Qorqud ozan kimi elin ilhamvericisidir.

Yenə bir məsələyə, Dədə Qorqudun tanrıya olan yaxınlığı məsələsinə qayıdaq. Dəli Qacar qılını əlinə alıb çalmaq istərkən deyir: “Çalarsan əlin qurusun” (142.s.53.) Bundan başqa qurtuluş yolu da yoxdur. Bu hadisə tərəflərin gücünü, ozanla tanrı arasındakı parametr yaxınlığını əks etdirmək baxımından uğurludur. Hadisənin bu cür gedişi Dəli Qacar kimi ipə-sapa yatmayan igidi haqq yoluna qaytarır, bir növ başına ağıl qoyub cəmiyyət qanunlarında nizamlayır. Bunu Dəli Qacarin Dədə Qorquda qurtuluş üçün yalvarışı da göstərir. Eyni zamanda sonrakı mərhələdəki elçilik üçün də razılıq alır. “Dədə qız qarındaşımın yoluna mən nə istərsəm verəmişəm?” Bu artıq adi şərtidir. Həm də ağıllı adamın razılığıdır. Dəli Qacarin bu vəziyyətə düşməyi bir növ onu ağıllandırma səciyyəsi daşıyır və eyni zamanda Dədə Qorqudun qüdrətini əks etdirir. “Mədəd, aman, əlaman! Tanrının birliyinə yoxdu güman. Sən mənim əlimi sağaldı gör, tanrının buyruğu ilə peyğəmbərin qövmü ilə, qız qardaşımı Beyrəyə verəyin - dedi” (142.s.53). Budur həqiqətin açarı, tərbiyənin adi keçilməzlikdə olan gücü də bundadır. Dədə Qorqud gücü ilə Dəli Qacar ipə-sapa yatmaqlığı bundadır. Dədə Qorqud duası adı insanın allaha yalvarışı, imdadı deyil, onun tanrı ilə məsafə və ünsiyyət yaxınlığıdır. Sonrakı mərhələlərdə haqq aşığı məfhumunda cəmlənən bu xüsusiyyətlər ilk əvvəl şamanda, dərvişdə özünü göstərir. Biz müəyyən məqamları ilə şaman haqqında danışdıq, aşığıla bağlı problemdə də buna toxunacağıq. İndi isə dastanda Beyrəklə ozan arasındakı maraqlı epizodik səhnəyə diqqət yetirək.

“Beyrək Oğuzla gəldi. Baxdı gördü bir ozan gedər. Aydır. Mərə ozan, nə yerə gedərsən? Ozan aydır: - Bəy yigit, dünyə gedirəm. Beyrək aydır: - (Ozan) dünyə kimin? - Yalançıoğlu Yalınçıq (derlər bir kişindir) - dedi. - Mərə kimin nəsin alır? Ozan aydır: - Xan Beyrəyin adaxlısı (Banıçıqəyi) alır - dedi. Beyrək aydır: - Mərə ozan! Qopuzunu mana vergil! Atımı sana verəyim.

Saxla, gələm bahasın gətirəm, alam - dedi” (142.s.60-61). Burada ozanla qəhrəman arasındakı mükəllimənin səmimiyyəti və razılıqla qarşılınması ilk anda tərəflərin bir-birinə inamı ilə bağlıdır. Beyrəyin Yalançı oğlu Yalınçıqın toyuna gəlməsi və bunu ozanın dilindən eşidib o məclisi aparmaq üçün izn alması hadisəyə təkdir. Məsələ öz inkişaf xəttini burada tapır. Ozan-qəhrəman münasibətləri burada aşkarlanır. Hər iki tərəf çox asanlıqla razılaşırlar. Burada heç də qəhrəmanın ozandan ehtiyatlanması ehtimalı da görünmür. Sadəcə olaraq tərəflər bir-birini başa düşür. Bu vəziyyət, daha doğrusu beynəlxalq süjet hesab edilən ər öz sevgilisinin toyunda hadisəsi sonrakı dövr dastan yaradıcılığı üçün də materiala çevrilir. “Aşiq Qərib” dastanı bunun bariz nümunəsidir. Hər ikisində eyni amal var, necə ki, Aşiq Qərib də “Tanrım mədəd verdi, uçdum da gəldim” xətti əsas götürülür. Bizi maraqlandıran isə hadisənin necə gedişi deyil, qəhrəmanın ozan paltarında məclisə daxil olmasıdır. Bu onun məqsədə çatmaq üçün lazım olan yoludur. Çünki hər ikisi bilir ki, qopuz naminə hörmətlə qarşılınacaq, məqsədə çatmaq üçün məclisə daxil ola biləcəklər. Elə məclisdəkilərə də bu lazımdır. Qəribə aşığıla büta ilə əlaqədar gəlmişdir. O, bəlkə əvvəl aşiq da olmayıb, saz da çala bilməyib. Ancaq bu Beyrəkdə nisbətən başqa şəkildədir, belə ki, səhnəyə real şərait yarandıqdan sonra ozan kimi dəxli olur. Beyrəyin Qərib paralelində dinc dövrün məhsulu kimi görünən bu dastanda Qərib vurub-tutan igid timsalında deyil, ağıllı, kamalın gücü ilə sevgilisinə çatmalıdır. Beyrəkdə isə ağıllı, kamaldan başqa güc də əsasdır. Bu ona imkan verir ki, vəziyyətə görə hər birindən yeri gələndə istifadə edə bilsin.

Oğuz qəbiləsi türk mədəniyyəti tarixində böyük nailiyyətlərlə tanınır. M.Seyidov oğuzların çox əski mədəniyyətə malik türkdilli qəbilə birləşməsi silsiləsindən olduğunu göstərir (204.s.5-496). Onların həyat təzi, məişəti, mənəvi dünyası isə Oğuznamələrdə əks olunmuşdur. “Kitabi - Dədə Qorqud” da

oğuznamələrə daxildir. Onların da yaradıcısı və yayıcısı ozanlar olmuşlar. Folklorşünas prof. V.Vəliyev ozanların mövcudluğu tarixini belə səciyyələndirir: “Bizim folklorumuzda “Ozan” adı “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı ilə əfsanəvi “Oğuznamə” qəhrəmanı Dədə Qorqudla əlaqədardır” (230.s.419). Ozanlar oğuz həyatından çıxıb oğuzun bütün dünyagörüşünü əks etdirmək cəhdində olmuşlar. Zaman keçdikcə bu materiallar, tarixi həqiqətlər əfsanə tülünə bürünmüş, bir qismi yarıməfsanə, digər bir qismi yarımhəqiqət tülündə gəlib bizə çatmışdır. Ancaq məsələ bundan ibarətdir ki, onun mahiyyətində duran əsas məsələlər bu tülü atdıqdan sonra incəlenir. Hər şey öz yerini tapır, tarixi həqiqətlər üzə çıxır. Prof. V.Vəliyev ozanın keçdiyi tarixi yolu “Kitabi-Dədə Qorqud”dan çox-çox əvvəllərlə bağlayaraq yazır: “Ümumiyyətlə bəzi tarixi mənbələrə istinad edərək qədim türk qəbilələrindən bəhs edən tədqiqatçılar göstərirlər ki, ozan adı ilə məşhur olan sənətkarlar hələ Atilla dövründən başlayaraq, Səlcuqlar da daxil olmaqla XV yüzilliyə qədər saraylarda, xalq şənliklərində, hərbi yürüslərdə qopuz çalmış, qəhrəmanı vəsf etmişlər. Beləliklə, ozan-dədə-aşıq adları bir müddət paralel işlənsələr də XVI əsrə kimi el sənətkarları əsasən “Ozan” adlandırılmışdır” (230.s.150.). Biz də bu ad-titulların müəyyən dövr yanışı işləndiyini qəbul edirik. Onların nüfuz dairəsi onu da deyək ki, tarixin müəyyən məqamlarında birinin digərini üstələməsi ilə keçmişdir. Məsələn, ozanın, varsağın, aşığın daha çox nüfuzu müəyyən mənada qəbilələrin, bu sənəti yaşadanların nüfuzu ilə əlaqəlidir. Məhz ozanın malik olduğu böyük və uzunmüddətli nüfuz da bununla əlaqəlidir.

Ozannın təxminən VIII-X əsrlərdə işlənməsi də təxmin şəkildə tədqiqatçılar tərəfindən qeyd olunur (91.s.235). Ozanlarla bağlı xalq arasında yaşayan mahnılar, yer adları tarixin müxtəlif məqamlarındakı möhürlərdir. Lakin bu da o demək deyildir ki, ozan adı bu gün işlənmir. Hətta bəzən “əsl ozandır” və yaxud da

“ozana oxşayır”, aşığa ozan deyilməsinə rast gəlinir. Bütün bunlar əvəzlənmədəki ad fərqiindən asılı olmayaraq onların mahiyyət eyniliyini, tarix etibarilə əkizliyini göstərir. Ozanlar məhəlləsi (Gəncədə) uzaq bir tarixin yaddaşındadır. Mahnıda da bu adların işlənməsi özünü qoruyub saxlamışdır.

Evimə ozan gəlibdi,  
Pərgarı pozan gəlibdi  
Gündüz olan işləri  
Gecələr yozan gəlibdi. (43.s.63).

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

Ozan sənəti türk xalqlarının müştərək mədəniyyət dövrünün məhsuludur. Bu varsaqda da cəynən belədir. Türk xalqları öz mənəvi dəyərlərini demək olar ki, daha çox bununla tapmışlar və gələcək nəsle ali keyfiyyətlərini qan yaddaşı kimi bununla aşılammışlar. Altay türklərinin qam, qırğızların baxşı, yakutların oyun, tuquzların şaman adlandırdığı bu sənətin kökündə bir eynilik, bir mənbədən qidalanma dayanır. Tarixi inkişafın sonrakı mərhələlərində bu qəbilələrin siyasi nüfuzu, mədəniyyət sahəsində əldə etdiyi nailiyyətlər onların mənəvi inkişafına da kömək etmişdir. Məhz müxtəlif adlarla türk qəbilələri içərisində nüfuz qazanan bu sənət sonrakı mərhələlərdə bir-birilə müəyyən inzi-bati bölgü ilə ayrılısalar da, mahiyyətində eyniyyəti qoruyub saxlamışlar. Türklərin şərikli mədəniyyətində də bu dəyərlər ayrı-ayrı qəbilələrin inkişafında daha çox irəli gedə bilməmişdir. Ozan sənətindəki bu müvəffəqiyyət məhz oğuz qəbilələrinin istər si-

yasi, istərsə də mədəni uğurlarından uzaqda deyil. Bu sənətin qədim tarixini, kökləri etibarilə çox qədimlərlə səsleşdiyini göstərən mənbələrdən biri də aşıqların özlərinin dediyi fikirlərdir. Belə mülahizələr daha çox aşiq deyişmələrində, ustadnamələrdə öz əksini tapmışdır. Bu sənətin qədim tarixi Aşiq Qəribin “Olubdur” rədifli qoşmasında da qeyd olunur.

Ay ustadlar, alın verim cavabı,

Aşılıq Adəmdən icad olubdur.

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

Aşılıq Adəmdən icad olubdur,

Ol Adəm atanın nəvəsiyəm mən. (43.s.48).

Burada məsələnin ikinci tərəfi deyil, bizim üçün maraqlı olanı bu sənətin Adəmlə bağlılığı, onun fəaliyyət dövrü ilə əlaqələndirilməsidir. Bədii fonda verilmiş bu misralarda sözsüz ki, aşılığın qədim tarixi göstərilir, eyni zamanda insanın dünyaya ilkin gəlişi mərhələsində mövcudluğu qeyd olunur.

Ozanla bahəm işlənən istilahlər içərisində “ata”, “dədə” sözləri də xüsusi olaraq qeyd olunur. “Ozan-aşılıqlar ayrı-ayrı dövrlərdə müxtəlif ad-titullar ilə adlandırılmışlar: Saya, Ağsaqqal, Dədə, Ata, Lələ, Pir, Ustad, Pirbaba, Nurbaba, Uğur ustad, Varsaq, Ozan, İşiq, Ustad, Aşiq və s”. (110.s.10.). Bu istilahların şübhəsiz ki, özünün daşdığı mənə olmuşdur. Onlar hamısı müasir aşığın tarixin daha qədim mərhələlərindəki sələfləri deyil. Məsələn, sayaların mövcudluğunda hiss olunan nəğməkarlıq aşığın çalib-oxuduğu nəğməkarlıq deyil, bu sənəti onun yaşatmağına olsa-olsa dədə, ata, ağsaqqaldakı kimi kömək etməkdir, onun dəyərlərini adi insandan daha fərqli şəkildə qiymətləndirə bilmişdir. Prof. M. Həkimov ozandan əvvəl ata, dədə istilahının mövcudluğu üzərində dayanır. Ata və dədə adı ilə qəbul etdiyimiz bu ad altında tanınanlar saz, qopuz çalmaqdan daha çox öz müdriqliyi, ağılı, dərrakəsi ilə elin-obanın hörmətini qazanmışlar.

Bəlkə də onlar heç saz çala bilməmişdir. Yaxın-uzaq keçmişimizə dədə adı ilə tanınan Dədə Qasım, Dədə Ələsgər, Dədə Yedigər və bunların başı Dədə Qorqud qopuz-saz sənətinin mahir ustaları olmaqdan əvvəl yaradıcı təbiətlərindəki yüksək istedad və bacarıqları ilə, ağılı və dərrakəsi ilə bu adı qazanmışlar. Məhz bu ad-titulları bütövlükdə ozanın mənasını daşıyan məfhum kimi deyil, onun bir hissəsi kimi başa düşmək daha məqsədə uyğundur.

Ozanlar həmişə xalqın başbiləni, xeyir və şərinin ağıllı məsləhətçisi olmuşlar. O, oğuzun bütün müşkülünü həll edər, çətin və ağır bəlalardan qurtuluş yolunu göstərirdi. Dastanın müqədimə hissəsində “Rəsul əleyhüssəlam zamanında yaxın Bayat boyundan Dədə Qorqud Ata derlər bir ər qopdu. Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə olardı, qaibdən dürlü xəbərlər söylərdi. Haqq-tala onun könlünə ilham edərdi” (142.s.14). Burda ilkin görünən Rəsul əleyhüssəlamdan Qorqud Dədənin bir qədər əvvəl mövcudluğu məsələsidir. Hadisələrin müxtəlif istiqamətlərdə şərhli, oğuzun mövcudluğu ilə bağlı tarixçilərin mülahizələri və dastanın yaranması hər biri bir-biri ilə möhkəm əlaqəli problemlərdir. Qorqud Dədənin mövcudluğuna qədər şübhəsiz oğuz eli mövcud olmalıydı və müəyyən inkişaf yolu keçməliydi (burada mədəniyyətin inkişafı da nəzərdə tutulur). Dastan da təbii ki, Qorqud Dədədən əvvəl deyil, onun dövründə yaranıb sonrakı mərhələlərdə ancaq formalaşma keçirə bilərdi. Lakin bir cəhəti də unutmayaq ki, qəhrəmanlıq dastanları bir günün, beş günün hadisələrini deyil, uzun tarixi mərhələnin məhsulu və təcəssümüdür. “Bu dastanlar ayrı-ayrı ozanlar tərəfindən, ayrı-ayrı vaxtlarda yaradılmış əsərlərdir” (13.s.54). Orada konkretlik aramaq, hansısa tarixi mərhələni qeyd etmək inandırıcılıqdan bir qədər uzaqdır. Təbii ki, görünən tərəfdə müəyyən tarixi mərhələnin izləri ola və yaşaya bilər, hətta bütövlükdə bir dövr əks olunur. Ancaq bu əhatə dairəsi etibarilə xalqın böyük mübarizə

dövrünü, uzun tarixi keçmişini əks etdirə bilər. Dastanda bütöv bir tarixi dövr yaşayır. Məhz oğuz elinin həyatını, məişətini əks etdirən bu dastan Oğuzun bütün dastan yaranana qədərki mübarizəsini özündə yaşadır. Dədə Qorqud isə Oğuzun keçmişinin, tarixinin bilicisidir. Dastanda bu keçmiş demək olar bütün aydınlığı ilə əks olunur. Bu hadisələrin bir ucu Dədə Qorqud dövrünü əks etdirirsə, digər bir ucu ondan xeyli qədimlərdə mövcud olan oğuzun həyatını yaşadır. “Təsvir olunan hadisələr də çox əsgü yüzilliklərin tarixi hadisələri ilə səsleşir” (208.s.29). Eyni zamanda dastanda sonrakı dövrün artırmaları da vardır.

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

“Mərə ozan! Qara qıyma gözlərin cöngəlməsəydi, Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana. Üzünü qara saç örtməsəydi, Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana. Qont-qont biləklərin solmasaydı, Ağam Beyrək deyərdim, ozan, sana. Apul-apul yürüşündən, Aslan kimi duruşundan, Qanrılıban baxışından Ağam Beyrəyə bən-zədərdim, ozan, səni. Sevindirdin, yerindirmə, ozan, məni!”(142.s.63-64).

Dastanda maraqlı cəhət ozanla Beyrəyin bağlılığı məsələsi-

dir ki, yenə burada bacısının dilindən deyilən “ağam Beyrək gə-dəli bizə ozan gəldiyi yox məsələsidi. Bu fikir Beyrəyin ozanlı-ğına inamı, eyni zamanda məhəbbətini ifadə edir. Həm də burda şübhə yeri qalmır ki, Beyrəyin qopuza olan məhəbbəti onun ozanlığına gətirib çıxarır. Təbii ki, oğuzda bu sənətin qüdrəti oğuz qəhrəmanlarının özündə də bu sənətə həvəs yarada bilərdi. Ola bilsin onların çoxusu, hətta qopuz çala bilənlərin bir hissəsi bu sənətə mükəmməl yiyələne bilməsin, məhəbbət xatirinə mü-əyyən səviyyədə öyrəne bilsinlər, ancaq qəhrəman və ozan problemi bütün dastan boyu və dastandakı uzun zaman kəsimin-də diqqət doğuran məsələdir. Onu da deyək ki, Basatın meydan-da saz çalıb oxuması və toyu olanın məclisdəkilər üçün (ozan tə-rəfindən oynamağa dəvət olunması) qərribə görünür. Qərribəliyən məqamı isə Qısırca Yengənin, Boğazca Fatmanın Basatın nişan-lısı kimi ortaya çıxmasıdır. Çünki həqiqətdə onlar ozanı tanımır-lar. Basat isə nə etdiyini çox yaxşı bilir. Məhz özünün dediyi ki-mi sevgisinə onun əsas məqsədi çatmaqdan əlavə oğuzda dostu-nun, düşmənin kim olmasını bilməkdi. Artıq bu məqamda o öz məqsədinə çatdığını bilir, indi tamamilə başqa məqsədə əl atır. Türkün ümumi dünyagörüşü üçün bu yol ozanlığın nüfuzundan keçir. Bəlkə adi şəkildə məclisə daxil olmağın çətinliyi məqa-mında başqa cürə daxil olmaq mümkün deyildi. Oğuzun başqa qəhrəmanları da, Beyrək də yaxşı bilir ki, məclisə başqa cürə da-xil olmaq mümkün deyil. Burada əsas qabarıq şəkildə görünən ozana olan münasibətdi. Qəhrəman ozan qiyafəsində məclisə daxil olur, oğuzdan fəaliyyəti üçün razılıq da almışdı. Məhz ona görə də hər iki istiqamətdə ozana hörmət edilir. Burada Beyrə-yin ozanlığı ilə Dədə Qorqudun ozanlığı arasında böyük məsafə fərqi var. Oğuzun tanrı inamı ilə Dədə Qorqudun inamı arasında da müəyyən məsafə fərqi var. Bu oğuz qəhrəmanlarının Dədə Qorqudun özlərindən tanrıya daha yaxın olması ilə əlaqələndirilir. Məhz ona görə də tanrı onun səsini daha tez eşidir (fikir ver Də-

li Qarcarla Dədə Qorqudun qarşılaşması səhnəsi), qaibdən daha inamlı xəbərler verir. Dəli Qarcar kimi bir qəhrəmanın ipə-sapa yatırılmağı da bunu göstərir. Bu mənada türkün inamları silsiləsində qopuza bağlılıq araşdırılmalı, həm də uzun tədqiqlər aparılmalı tələb edən problemlərdir. Dədə Qorqudun böyüklüyü tanrı böyüklüyündən və onun işığı altında yaranan böyüklükdü ki, xalq da bunu ona vermişdi, daha doğrusu oğuz tərəfindən də qəbul edilmişdi. Bütün qəhrəmanlar fəaliyyətində ağıldan, gücdən öncə bunu görürlər. “Basatın Təpəgözü öldürdüyü boy”da Basatla Təpəgözün qarşılaşması səhnəsində müxtəlif çətin sınaqlardan çıxmağı ilk öncə “tanrım qurtardı inamı ilə bağlıdır. Şübhəsiz ki, bu inamla da düşmənin üzərinə gedir. Hal-hazırda dilimizdə işlənən “ya Allah”, “Tanrı, özün kömək ol” inamı da bu qaynaqlarla əlaqəlidir. Boyda oxuyuruq: “Təpəgöz künbədə əlin soxdu, elə qacıdı kimi, künbəd ziru-zəbər oldu. Təpəgöz aydır: - Oğlan, qurtuldunmu? Basat aydır: -Tanrım qurtardı” (142.s.122).

Eyni ardıcılıqla davam edən üzük, qılinc, xəncərlə bağlı sınaqlarda Təpəgözün sorğusuna Basat “tanrım qurtardı deyə cavab verir. Bu qəhrəmanın özünə və tanrıya inamı ilə əlaqəli olub onun igidliyindən öncə dayanan inamdı. Basat öz təmizliyi ilə, tanrı yanında uzaqlığı ilə oğuzla gələn bəlanın qarşısını ala bilər. Əgər Qorqud müəyyən qədər vəziyyəti yumşaldırsa, Basat onu sənə çatdırır. Şübhəsiz ki, bu Təpəgözün güzəştindən keçib gələn ölümdür. Təpəgöz bu günahların son ucunda nələr dayandığını yaxşı dərk edir, ancaq yenə də oğuzla əhdini pozub istəyini həyata keçirmək ümidi ilə yaşayır. Bu cür ölümü özünə sığışdırmır və son anda düşünür ki, bu onun tutduqları günahların nəticəsidir.

Təpəgözün son andakı dərkdi adı dərk deyil, ölüm ayağında olan dərkdi. Dədə Qorqudun gəlişindən, razılığından sonra əhdi pozmaq ümidi ilə yaşayan bir mövcudatın dərkidi. O şübhəsiz ki, tutduqları müqabilində belə bir ölümlə qarşılaşacağını bildiyi

haldə yenə əməlinə əl çəkmir, son ana qədər bu istəklə yaşayır.

Ozan sənətinin tarixən qədimliyini müəyyənləşdirərkən söykənəcək mənbələr sırasında bu sözün özünün mənşəyinin, etimologiyasının öyrənilməsi də az əhəmiyyət kəsb etmir. Aşiq sənəti tədqiqatçılarının və bu sahədə araşdırmalar aparan folklorşünasların maraqlı müşahidələri var. Bu sırada ozan-uzan xəttinin izlənməsi qədimliyi ilə daha da maraqlıdır. Əhməd Tələt (94.s.75), Faruq Sümər (215.s.192-193) ozan sözünün us, os kökündən olduğunu qeyd edirlər. F.Köpürlü də bu sözü müxtəlif məqamları ilə açmağa çalışır. O da ozan sözünün “us”, “uz” köklərindən əmələ gəlib baxıcı, bilici, ağıllı və həmçinin şair mənasında işləndiyini qeyd edir. Müəllif “Ədəbiyyat araşdırmalarında bu sözün müxtəlif çalarlarını götürür və ozan sözünün ozmaq kökündən əmələ gəldiyini ehtimal edir. Ozmanı isə qabaqda gəlmək, irəli keçmək mənasında olduğunu deyir (149.s.142). Bütün bunlar ozanın ümumi mahiyyətini, ozanın yerinə yetirdiyi funksiyam əhatə etmək məqsədi daşıyır. Ozanın dünyagörüşündə dayanan və fəaliyyət xəttində ardıcıl şəkildə izlənen bilicilik, baxıcılıq və həmçinin şairlik xüsusiyyətlərinin birgə mövcudluğu onun nüfuzunu və qəbilə içərisində oynadığı rolu göstərir. Məhz ozanın daha qədim variantı kimi görünən us - uz söz kökünün bu mənada əvvəllər mövcudluğu və ozan adında daha müvəffəqiyyətli təşəkkülü böyük inkişafın nəticəsilə əlaqəlidir. Bəlkə tarixilik baxımından Sayalarla eyni məqamda dayanan us - uzlar hələlik böyük bir keçmişin işartılarıdır. “Avesta”da heyvanları tərənnum və təbliğ edən sayacıların da fəaliyyətinin əsasında ozana, şamana məxsus olan bəzi xüsusiyyətlər dayanır (30.s.40-69). Onların fəaliyyəti ibtidai təsəvvürlərin əhatəsindən çıxan ərəfədə də şamanın, ozanın fəaliyyəti üçün münbit şərait yaratmışdır. Sayaların fəaliyyətinin əsasını heyvandarlıq təşkil edir və demək olar ki, bu sahə ilə bağlı nəğmələri də, keçirilən

mərəsimləri də yaradan və təşkil edən onlardır. Qədim Cığamış (İran) şəhərində tapılmış saxsı qab üzərindəki musiqi məclisinin təsviri də diqqəti cəlb edir. Oradakı çalğıcılar dəstəsi ilə, şəhər məclislə yanaşı daha çox diqqəti cəlb edən ozanın önündə dayanan keyikin buynuzlarını yanındakı adama doğru əyməsidir. Bu da Sayalarla o zamanlar arasındakı tarixi bağlılığı göstərir. Çünki bunlar ümumi təfəkkürün müxtəlif məqamlı təzahürləridir. Tarixin qədim dövrlərində inkişafın ümumi səviyyəsi ilə uyğun olaraq müxtəlif də çalarlar qazanır. Məhz yuxarıdakı fikir etnoqraf T.Bünyadovun mülahizələrində də özünə geniş yer tapmışdır: “Etnoqrafik müşahidələrə əsaslanaraq güman etmək olar ki, aşığı sənətini daha çox maldar tayfalar yaratmışlar. Ona görə də bu sənətin ilkin izlərini maldar tayfaların adı ilə bağlasaq o qədər də səhv etmiş olmarıq”(67.s.102). Maldar tayfalarla aşığın bağlılığı, onların keçirəcəyi mərasimlərdə aparıcı səviyyəsində çıxışı bizə Sayalarla aşığılar arasındakı əlaqəni, ancaq əlaqəni söyləməyə əsas verir. “Saya, Ağsaqqal, Dədə, Ata, Lələ, Uğurustad, Pirustad, İşıq, Varsaq, Ozan ad-titulları dövrümüze qədər özlərini yaşatmışlar” (111.s.5). Həm də sayaların bu günə qədərki fəaliyyətini nəzərə almaq aşığın onun bətnindən qopub fəaliyyətə başlaması mülahizəsini də söyləməyə əsas verir. Bütün bunlar bir növ onu göstərir ki, aşığı sayaların tarixin müəyyən inkişaf səviyyəsində qazandığı müvəffəqiyyətdir.

Saya da, aşığı da nəğməkardır. Onların hər ikisi öz nəğməsini rübabına uyğun ifa etmişlər. Ancaq fərqli sayalardakı ibtidailiyin qorunub qoyunçuluqda, heyvandarlıqda saxlanmasıdır. Aşığı-ozan isə bir növ sayaçılıqdan, tərəkəmə təbiətindən əhalinin gur olan hissəsinə daxil olur, oturaq həyat üçün səciyyələnir. Belə olan şəraitdə artıq müstəqilləşmə gedir. Saya ilə ozan öz sərhədlərini müəyyənləşdirir. Bir növ sonrakı mərhələlərdə şaman-ozan-aşığı keçidlərində bu daha təkmil səciyyə daşıyır. Artıq zaman keçdikcə ibtidai formanın müəyyən əlamətləri seçilir, han-

sısı yaddaşın qatlarında varaqlanır. Ozan sənətindəki əhatəlilik və sinkretizm çalarları bu sənətin müxtəlif xüsusiyyətlərini də işıqlandırmaya əsas verir. Davamlılıq və tarixi yaddaşı qorumaq baxımından bu sənət bizə çox şeyləri deyib və həmin sinkretikliyin müxtəlif məqamları haqqında müəyyən məlumatlar öyrəne bilirik. “Ümumiyyətlə, ozan sözü türk mənbələrində böyük, təbib, oyunçu, şərqiçi, çalğıcı, məclis aparan, qopuzla şer söyləyən və XV əsrin ortalarına qədər sənətin bir çox sahələrini özündə birləşdirən sənətkar kimi dönə-dönə xatırladılır”(110.s.66). Bütün bunlar ozanın ümumi səciyyəsini, oğuzda yerinə yetirdiyi funksiyanı şərtləndirir. Müşahidə etdiyimiz bu çalarlıq şamanda özünün daha geniş əksini tapıb. Ozanda bir qədər müstəqilləşmə səciyyəsi daşıyır. Ancaq bu müstəqilləşmə də nisbidir, çünki ozanın gördüyümüz nüfuzunda bu sahələr hər biri ümumi tamlıqdan kənarda deyil.

Qaldı ozanın qədim anlamında düşünülməli mülahizələrə, “uz”, “uzan” variantı daha qədimdir. Ona görə də ozanın tarixi keçmişinin dərinliklərini vərəqləyərkən yenə bu variantdan danışmaq lazımdır. Düzdür, sinkretiklik bu sənətin ilkinliyi, ibtidai dövrü ilə bağlıdır, ancaq sözün özünün etimoloji tərəfləri də buna köməklik göstərən əlamətlərdir. Bu mənada “müasir aşığın sələfi olan ozan sənəti sinkretizminin ən bariz əlamətlərini özündə yaşadan bir sənətkar olmuşdur” (222.s.195). Bu sənətin qədimliyi və ilkinliyi bir sıra əlamətlərini özündə yaşadan sinkretizmin ad anlamı “uz”, “uzan” da tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif məqamlarda xatırladılır. Hətta “ozan” sözünün “uzan” olması da göstərilir. Ancaq sözün ilkin mahiyyətinin nə olmasına baxmayaraq, əvvəlcə onu deməliyik ki, oğuzun dünyasının xalq təəcəssümü ozanla tanınmışdır, bir növ onda ağsaqqallıq, idarəçilik simvolu ön xəttə diqqəti cəlb edir. Ozan məfhumunun dərin laylarını açmağa çalışan M.H.Təhmasib yazır: “Bizcə ərəb əlifbası ilə “əlif”, “vav”, “zey”, “mun”dan ibarət olan bu söz əslində



ozan deyil, uzandır, yaxud daha qədimlərdə bu şəkildə olmuşdur (222.N5.1959). Müəllifin sözün qədim tarixini izləyib bu ehtimalda olması o qədər də şübhəli görünür. Bu sözün inkişafı sonradan qazandığı əlamətlərlə bağlıdır. Daha sonra müəllif sözün bir qədər də qədim tarixini açmaq cəhdi ilə çalışır. "Bizcə, bu söz istilahnın kökü "uz"dur. "Uzan" isə bu kökdən əmələ gəlmiş "faildir ki, əslində düzəldən, uyğunlaşdırən, yəni qoşan yarıdan deməkdir". "Uz"un hansı mənə daşması bir qədər qaranlıq olsa da, ozamn daşdığı mənə aydın və anlaşılıqdır. Hətta bəzi tədqiqatçılar uzun tayfa adı kimi də qələmə verirlər. Biz isə bunun tayfa mənəsi anlamında dayanmadan uz-uzan-ozan xəttinin sözün inkişafı kimi mövcudluğunu qəbul edirik və uz-uzan anlamında mövcudatın nə və hansı tərəfi olduğunu gələcək tədqiqatçıların araşdırma qənaəti hesab edirik.

Əgər uz tayfa adıdırsa, yəni uzlar şəklində mövcuddursa, onda uzan da ondan törəmədir, həmin tayfaya məxsus sözdür. Bəs onda ozana çevrilmə nə ilə və hansı məqamla bağlıdır. Çünki sözün inkişafında bu gün bizim üçün ən davamlısı və qəbul olunanı ozandır. Böyük bir türk tayfasının mənəvi dünyasının daşıyıcısıdır. Bu tayfanın bugünkü yaşayışı və tarixi keçmişinin yaddaşı bu adla bağlıdır. Əgər "uz"la "uzan" arasında bir davamlı yaxınlıq varsa, oğuzla-ozan arasında elə bir ciddi bağlılıq yoxdur. Bu oğuzun lüğətində müxtəlif mənəli sözlərdir. Əgər biz uz-uzan-ozan inkişafını qəbul ediriksə, onda uzlarla oğuzlar arasındakı yaxınlıq, bəlkə də eyniyyəti barədə düşünməliyik. Hər halda sözün uz-uzan-ozan xəttində inkişafı inamlıdır. Uzun yenə qeyd edək ki, tayfa adındakı mövcudluğu isə tamamilə başqa məsələdir. Bütün bunlar ozan dünyasının tarixi qatlarıdır və ondan da bizə şübhəli, mübahisəli şərtlər gəlib çatmışdır ki, mübahisələr və mülahizələr üçün meydan açır, ancaq heç bir yana aparıb çıxarmır.

Ozanın fəaliyyəti qam-şamana nisbətən bizə və bizim bu gü-

nümüze daha yaxın görünür. Çünki fəaliyyətin tarixi etibarilə də təkmil dövründə dayanıb bizə yaxın olanı ozandır. Biz ilk əvvəl ondan keçib şamana getməliyik. Şaman ozana qədər böyük bir inkişaf dövrü keçmişdir. Ancaq onun müəyyən cəhdləri o demək deyil ki, yadlaşmış təfəkkürdən çıxmışdır. Xeyr. Tarixi inkişafda bu sinkretikliyin bəzi xüsusiyyətləri müstəqilləşmə qazanmışdır. Ozanda isə onun ən təkmil, ən əsas keyfiyyətləri qorunub saxlanmışdır. Bu əlamətlər bir növ müəyyən məqamları ilə maqlarla da birləşir. Onların da fəaliyyətində saatlarla danışmaq, həyat, məişət məsələləri ilə tanış etmək xüsusiyyəti görünür. Maqlar müəyyən çarları ilə şamandakı xüsusiyyətləri öz təbiətində daşıyır. İnsanlara təsir edib, onları həyat hadisələr çərçivəsində fəaliyyət göstərməyə sövq edir. Bir növ təsiredicilik vasitəsi, kütlənin həyat fəaliyyətini nizamlama funksiyası daşıyır. Lakin ozanın zahiri görkəmi ilə maqların görkəmi arasında böyük fərq vardır. Bu fərq onların ümumi fəaliyyətindəki yaxınlıqdan uzaqda deyil.

Ozanın tarixinin araşdırılması şamanla ozan arasında möhkəm bağlılığın mövcudluğunu göstərir. Fərq isə əvvəllər də dediyimiz kimi ancaq inkişafı ilə bağlıdır. Yəni şamanda müşahidə etdiyimiz bir sıra xüsusiyyətlər ozanda təkmil şəkildə alır. Ona görə də ozana şamanın müəyyən mərhələsi və daha inkişaflı tarixi kimi baxmaq lazımdır. Məhz şamanın bəzi cəhətlərinin Dədə Qorqudda müşahidə olunması da bunu bir daha təsdiqləyir. "Məlum olduğu kimi Dədə Qorqud müqəddəsdir. Onda sehrkarlıq əlamətləri var, onu vurmaq olmaz. O, ağıllı, baş bilən, hər şeyə ad verən, çətinliklərdən baş çıxaran müqəddəs bir şəxs kimi təsvir edilir. O, dua oxuyur, arzu və istəyi yerinə yetirirdi. Bütün bu keyfiyyətlər şamanlarda da olmuşdur" (24.s.118). Dədə Qorquddakı bu xüsusiyyətlərin əksəriyyəti sonrakı dövr əsərlərində də təkrarlanır. Haqq aşığı kimi bütün çətinliklərdən qurtula bilir, bələlərin kökünü görüb ona əlac qıla bilir. Bu isə tanrıya yaxın-

lığı, Xızrdan, dərvişdən pay almaqla bu keyfiyyətlərə yiyələnməkdən irəli gəlir. Bizim haqqında danışdığımız bu ideallıqlar qeyri-adilik kimi şamandan aşığa uzun bir yol gəlir. Məhz “Dədə Qorqud mənşəcə şamanla əlaqədar olsa da o, müstəqil fəaliyyət göstərmiş, xalqın mənəvi inkişafına fəal təsir göstərmişdir” (24.s.19). Mənşə ilə əlaqədar olmaqdan əlavə, mahiyyət etibarilə əlaqədar olmaq ehtimalı da çox güclüdür. Çünki bütün fəaliyyət sistemi arasındakı yaxınlıqlar da bunu gösətərir.

Xalq arasında dolayan əfsanə və rəvayətlər də bu sənətin qədimliyindən xəbər verir. Sazla bağlı söylənən əfsanə və rəvayətlər eyni zamanda bu sənətdəki müəyyən məqamları da açıqlamağa imkan yaradır. Onlar qopuzun, sazın çox-çox qədimlərlə bağlılığını bir daha aydınlaşdırır. Prof. M.Həkimov bu rəvayətlərdən dördünün adını çəkir (118.s.360-369). Əlbəttə bu rəvayətlərin hər birində müəyyən həqiqət işığı, bu günümüz üçün dəyərli məlumatlar var. Əgər ozan-aşiq sənəti haqqında heç bir məlumatımız olmadığı halda, bu rəvayət və əfsanələr kifayət qədər bilgi verə bilərdi. Çox xoş ki, ozan sənəti xalqın yaddaşında daha çox kök salıb yaşayan sənətdir. Biz bu sənətin müxtəlif məqamlarını adi yaşayışımızda görüb bilirik. V.M. Jirmunski qopuzla bağlı maraqlı bir əfsanə vermişdir. Orada qopuzun necə düzəldilməsi haqqında söhbət açılır. Əfsanədə göstərilir ki, Dədə Qorqud ecəzkar bir musiqi aləti düzəltmək bərədə düşünür. Ancaq onu necə və nədən qayıрмаğı bilmir. Buna görə də çox düşünməli olur və meşəyə gəlir. Şeytanlar Dədə Qorquddan məsələni öyrənirlər. Dədə Qorqud onlardan ayrılıb özünü meşədən çıxan kimi göstərir. Özü isə güman edir ki, ağacların xüsusiyyətini yaxşı bilən şeytandan nəsə köməklik almaq olar. Beləcə ağacların arasında gizlənib lazım olanları şeytandan öyrənir. Şeytan isə qopuzu necə yaratmaq haqqında bir-birinə danışır: “Bunun üçün o gərək vəhşi qaban tərəfindən sındırılmış ləx-jid ağacından qol qayırsın. Onun üzərinə bozlaşan dəvə gönü çəksin. Yaxşı kişnə-

yən day quyruğundan isə tel hazırlasın. Onları quru balqabaq da-yaq üzərində möhkəmləyib, sonra da tellərə sasık-kuray yapışqanı sürtsün. Qopuzu ancaq belə düzəltmək olar” (133.s.552-554). Bu öz mahiyyəti etibarı ilə qədim hind abidəsi “Tutina-mədəki “Musiqi elminin mənşəyi, musiqi alətləri, onların ixtira edilməsi və hazırlanması” haqqındakı hekayətlə eyni tiplidir (237.s.115-120). Göründüyü kimi burada tam təfərrüat var. Qopuzun düzəldilməsi səciyyətləndirilir. Əfsanə xarakterli bu hekayədə şeytanın bir növ qopuzdan daha əvvəl və onun digər tərəfdən mövcudluğunun Dədə Qorqudla bağlılığı məsələnin görünən tərəfidir. Əks tərəfdə ikinci, yəni daha dərin qatda qopuzun Dədə Qorquddan çox-çox əvvəl mövcudluğu ehtimalı sezilir. Onun Dədə Qorqudla bağlılığı isə sənətdə nüfuzu, qopuzda ilahiləşməsi ilə əlaqədardır. Məhz bu rəvayət qopuzu necə düzəltmək haqqında ətraflı məlumat verməkdən əlavə, onun qədimliyini də saxlayır. Dədə Qorqudla bağlılığının digər bir cəhəti də onun müdrikliyinin ilkinlik səlahiyyətilə əlaqəlidir.

Qopuzun mövcudluğu ilə sazın mövcudluğu arasında elə bir fərq yoxdur, fərq olsa-olsa ozanla aşiq arasındakı fərq qədərdir. Ancaq Jirmunskinin verdiyi bu rəvayət onun daha qədim və nisbətən fərqli düzəldilməsini əks etdirir. Bu şübhəsiz ki, Orta Asiya ilə əlaqəli olan söyləmədi. Azərbaycanda isə mənə və mahiyyət etibarilə buna yaxın olan bir sıra söyləmələr var. Məsələn, onlardan biri “Süleyman və saz”dır. Hekayədə göstərilir ki, “Həzrəti Süleyman bərk yuxusuzluq xəstəliyinə tutulur. Gündoğanla günbatan arasındakı bütün cindarlara, şamanlara, sehrçilərə, falçı və loğmanlara əlac üçün müraciət edilir. Heç bir kömək tapılmır. Həzrəti Süleymanın xəstəliyi hamıdan çox arvadı Bəhimsağını narahat edir. O, cinlər padşahının qızıdır, şeytandan dərş almışdır. Allahın dərşahından qovulandan sonra, cinlər padşahına pənah gətirən şeytan Bəhimsağiyə çox şeyləri öyrətmişdi”. Lakin bu bələya əlac qıla bilmirdi. Şeytana üz tutub ondan

kömək istəyir. Burada əsas maraq doğuran cəhət şeytanın cavabıdır.

– "Cineyi-cənnət! Cineyi-Bəhimsaği! Müruri Qafgaha ətəklərində Arı-Aranda bəni-insan məxluqatı yaşayır, həmin soyda Uğur dədə adlı bir bəni-insan da var. O, söylər, yumlar ustadıdır. Onun sehrli sazı var. Uğur dədə sazını dilləndirəndə istədiyi canlıları uyudur, istəmədiyini oyadır. Vəhşilər belə sazın nayında uyuyurlar. Qafgahada məskən salmış evrənlər onun sazının seyrindən həmişəlik uyumuşlar. Yazıda-yabanda işləyənlər, yuxu yozanlar, ağsaqqallar, ağbirçəklər Uğur dədəni əzizləyir, onu bilici baba adlandırırlar. Uğur dədənin buyruğu, çağırışı əsasdır" (110.s.75-76.). Bu rəvayət öz ümumi məzmunu etibarilə bir növ əfsanə və rəvayət tülündə hamımızın yaddaşına hakim olan Dədə Qorqudu xatırladır. Uğur dədə ilə Dədə Qorqud arasında danılmaz oxşarlıqlar görünür. Bir növ Dədə Qorquddakı eczaklıq xüsusiyyətləri, bəlalara əlac qılıb qurtuluş yolu göstərmə qabiliyyəti sələfi hesab ediləcək Uğur dədədən mirasdır. Vərəsəlik hüququnda tapınan bu keyfiyyətlər eynilə sonrakı dövr haqq aşığına doğru yol alır, ancaq bu yolda da bir özünəməxsusluq görünür, yəni haqq aşığı müəyyən dərəcədə bu keyfiyyətləri sintez olunmuş şəkildə daşıyır. Burada diqqəti cəlb edən əsas məsələ Uğur və Dədə Qorqud paralelidir. Biri əfsanə donunda, o biri məlum dəstənin daxilində reallığa tam yaxın olan şəkildə çatmışdır. Fərqi yoxdur, hər ikisində eyniyyət, möhkəm yaxınlıq, birini təkrarlamaq və eyni dövrün məhsulu olmaq xüsusiyyəti nəzərə çarpır. Di gəl Uğur dədənin mövcudluğu mərhələsi ilə ozanın mövcudluğu arasında böyük zaman fərqi var. Belə bir səyyar zamanda davamlı oxşarlıq ozanın tarixi keçmişdən üzübəri ibtidai formasını necə də möhkəm şəkildə qoruduğunu göstərir. Qafgaha isə qısaldılmış şəkildə Qafqazın kahaları mənasındadır. Biz bütün bunların dərəcəsini dərk edirik və onun mahiyyətində əfsanə tülündən başqa bir mühüm həqiqət tülündə olduğunu

nu qeyd edirik və tədqiqatçılar üçün Uğur dədənin araşdırılmalı fakt olması məsələsini irəli sürürük. Bütün bunlar, eyni zamanda bu tip haqqında danışmadığımız digər əfsanə və rəvayətlər ozan sənətinin çox qədim tarixlə səsələdiyini və uğurlu bir təkmil yol keçdiyini göstərir.

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

İlahi qüvvələrə olan şaman, ozan yaxınlığı və bu yaxınlıqda kömək diləmə, uğur istəyi daha çox hadisənin özü ilə əlaqəlidir. Biz yuxarıda Təpəgöz Basat qarşılaşmasında, Dədə Qorqud - Dəli Qarcar səhnəsində belə bir vəziyyətin tipik səciyyəsi ilə qarşılaşırıq. Həm döyüşdə iştirak etmə, həm də döyüşqədərki səhnələr - saz çalma, dastan söyləmə və s. xüsusiyyətlər ozanla kütlə arasındakı inamın səciyyəsidir və bu inamda onlar qələbə-

nin yaxınlığını görürdülər. Biz oğuzun dastan dövrünü səciyyələndirərkən bu məsələlərə daha çox toxunacağıq. Həmin mərhələ türkən alplıq dövrü, qızıl dövrüdür. İlahi nəfəslə yuxarıda dediyimiz qarşılama F.Köpürlüzadənin qeydlərində də özünə yer tapır: “Türkçə yazan təkkə şairlərinin öz mənzumələrinə şər deməyərək ilahi nəfəs adını vermələri də həp bu düşüncənin məhsuludur(147.s.169). Ona görə də bu ilahi nəfəsin işığında onlar böyük amallar uğrunda mübarizə aparıb lazımı nə varsa ona nail olacağına inanırdılar, çünki bunlar ilahi nəfəsdən süzülüb gəlirdi. Məhz aşiq kəlməsinin mövcud olduğu bir şəraitdə də belə vəziyyət özünü göstərir. “İştə mahiyyətini və təkamülü üzərində müəssir olan ictimai şərtləri ən ümumi tərzdə xülasəyə çalışdığımız bu təkkə ədəbiyyatından keçən müxtəlif ünsürlər aşiq tərzinin təşəkkülü üzərində amil olmuşdur: məsələ X?I əsrdən sonra saz şairləri üçün artıq ümumiyyətlə, aşiq kəlməsinin istifadəsi və əski oğuz şair çalğıcılarına verilən ozan təbirinin ancaq təzyif və təhzil ifadə etməsi təkkə ədəbiyyatının təsiri altında olmuşdur” (147.s.169). Ozanın böyük bir tarixi mərhələni fəth edib gəlməsi şəraitində təbii ki, ozanın güclü nüfuzu, təsir qabiliyyəti mühüm rol oynamışdır. Bu mərhələdə deməli ozan lazım idi. Lakin ictimai münasibətlərin inkişafı və dəyişməsi, digər tərəfdən tarixi şəraitin özünün doğurduğu şərait aşiqin də mövcudluğuna şərait yaratdı. Ozanla aşiq arasında bir yansıma da vardı ki, bu da qam (şaman) ozan dünyagörüşünün mühüm hissəsi kimi maraqlıdır. İndi türkən bir qızıl dövrü var, bu onun alplıq dövrüdür. Bu dövrün təcəssümü isə türkən qədim dastanlarında həkk olunmuşdur ki, bu problemin öyrənilməsi xüsusi maraq doğurur.

## TÜRKÜN DASTAN SƏNƏTİNİN MÖVCUDLUQ VƏ İNKİŞAF İSTİQAMƏTİ

Türkən mənəvi dünyasını əks etdirən bədii nümunələr həm də onun alplıq dünyasının əksidir. Təsadüfi deyildir ki, türk at belində dünyaya gəlmişdir deyirlər. Bəzən qurddan törəyişi misalı söylənir. Belə söyləmələr çoxdur. Biz bunlardan ancaq ikisini xatırladacağıq. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki at və qurd gərəmi onun mahiyyətini təşkil edir, qərbə və şərqə olan səfərlər məhz bu anlamda baş verib. Oğuz xanın qonaqlıqda söylədiyi “boz qurd savaşı səsi olsun”, “günəş bayrağımız və göy çadırımız olsun” anlaşımlarında olan həqiqət türkən tarixinin təcəssümüdür, bir növ bu kəlamalarda onun gələcək yolu müəyyənləşdirilir. Həm də bu müəyyənləşdirilən yolda vərəsəliyi, nəslin gələcək taleyinin müəyyənləşdirilmə əlamətləri də tam aydınlığı idə dərk olunandır. Tədqiqatçıların son qənaətlərindən hasil olanı budur ki, türklər miladdan öncə 1700-cü ildə Altay və Tyanşan dağları ətrafında yaşayıb sonra qərb və şərq istiqamətində yayılmışlar. Ata köçü olan bu dövr ancaq tarixi izləri ilə xatırlanır. Türk ellərinin əsas köçləri miladdan sonraya aiddir. Lakin bu o demək deyildir ki, türkən milada qədər heç bir köçü olmayıb. Xeyr. Türkən həyatının əsasında onun köçləri durub. Bir növ müxtəlif bozqırlarda yaşayışını təmin etmək səciyyəsi onun köçlərinə ehtiyac yaratmışdır. Məsələn, Böyük Göktürk xaqanı Bilgə Kağan çinliləri təqlid edib böyük şəhərlərin ətrafında divar çəkmək istəyəndə Tonyukuk ona mane olarq deyir: “Biz bozqır milləti olmuşuq, müvəffəqiyyətimiz də bunda olmuşdur. Qüvvətli olduğumuz zaman hücum edərik, zəif olduğumuzda bozqıra geri çəkilerik”. Böyük türk vəzirinin ağılı və zəkası türkən həyat və yaşayış tərzini çox müvəffəqiyyətli dərk edir. Bütün tarix boyu dərk edilən həqiqət onların köçləri, həyatda olan gücdür. Türk həyat və yaşayış tərzini əks etdirən dastanlar da həmin dövrün məhsuludur.

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

Türkün miladdan sonrakı köçləri eynilə miladdan əvvəlki köçlərinin davamıdır. Miladın birinci əsrinin sonundakı Qazaxıstan və Türkünstan bozqırlarına olan köçlər, Avropaya yenidən başlayan köçlər, eləcə də Əfqanıstan, Hindistan istiqamətində olan köçlər, hətta İran və Anadoluya gəlişləri tarixi kökləri etibarilə maraqlıdır. Hər iki dövr istər miladdan əvvəl və istərsə də miladdan sonrakı mərhələ türkün alplıq dövrü kimi səciyyələnir. Məhz bu səciyyələnmə təsadüfi deyil ki, türkün dastanlarının formalaşması ilə xarakterizə olunur. "Orta Asiya və Qazaxıstan xalqlarının dastan ənənələri yeni e.ə. əsrlərə gedib çıxır" (120.s.96). Hətta İslamın gəlişi mərhələsində türkün "İslamın qılıncı adlanması" fikri də təsadüfi deyil. Ona görə də türkün alplıq dövrü böyük bir mərhələni, hətta oturaq həyatın müəyyən mərhələsi də daxil olmaqla uzun bir dövrü əhatə edir. Alplığın istər miladaqədərki, istərsə də miladdan sonrakı dövrü bəzən türkün qızıl dövrü kimi səciyyələnir. Bu tarixi mərhələnin hər iki layı türkün yaddaş kitabı dastanlara hopmuşdur. Müəyyən qədər sonrakı dövrlərdə yazıya alınıb ciddi araşdırmalar üçün problemə çevrilsə də, bu nümunələrin əvəzsiz əhəmiyyəti var. Biz bunun mahiyyətini daha çox dastançılıq baxımından açmaq məqsədini qarşımıza qoysaq da sözsüz ki, tarixi izlərin qeydindən də yan keçə bilmərik. Ona görə də müəyyən məqamlarda məsələyə aydınlıq gətirmək üçün tarixiliyi əldə bayraq yox, məsələnin açılması xatirinə unutmayaçaq. Dünya ağalığına yiyələnmək məqamında bulunan Atilla haqqındakı əfsanələrin səciyyəsi ilə dastan səciyyəsi arasındakı oxşarlıqlar da bunları açıqlayır. Əfsanə tülündə ən çox görünəni savaşı tanrısı Arəşin qılıncı-

nı bir çobanın tapıb Atillaya verməsi epizodudur. Məhz ona görə də öz qeyri-adiliyyətlə əfsanəyə doğru meyillənir. Məsələ onun bədii motivlərlə cilalanması yönündədir. Hadisələr elə ki, onun qeyri-adiliyini təsdiqləyir, istər ağıl, istər fiziki, istərsə də cəngavərlik və qələbə baxımından onda məğlubedilməzliyinin səbəbləri müxtəlif formalarda görünməyə başlayır. Necə ki, Asiya hunlarının qüdrətli sərkərdəsi Metədə bunu görürük. Dastan türk xalqlarının bütöv bir hissəsini, yaradıcılıq məqamını əks etdirir. Türk xalqlarında bədii təfəkkür daha çox bu istiqamətə meyilli olmuşdur. Onu da deyək ki, dastan yaratmaq ənənəsi təkcə türklərin deyil, dünya xalqlarının bədii salnaməsində, "Bilqamıs" dastanında da (60.s.8-98) özünü göstərən hadisədir. Bu skandinav dastanlarında da təkrarlanır (209.s.7-245). Fərqi isə ondadır ki, türklər bu formaya daha çox meyilli olmuşlar. Onlar həyatının bütün məqamlarını, tarixi dönüşləri, inam və etiqadlarını, yaşayış və mövcudluqlarını bu formada bədiiləşdirməyə çalışmışlar. Ona görə də dastançılıq ənənəsi türklərdə çox qədim, həm də doğma olan məsələdir. Türk xalqlarının həyatının təcəssümü olan bu nümunələr eyni zamanda türklərin köç dövrlərini, qərbə və şərqə yaşayış və dövlətlərini gücləndirmək məqsədilə axınlarını da əks etdirir.

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

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

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

rı ilə bağlıdır və biz bu məqamların yaşayış tərzində yerini açmaq məqsədindəyik.

Türk dastanlarının yaranma tarixi türkün yaşayış tarixinin əksidir. Deməli bunlar özlüyündə böyük bir tarixi mərhələni yaşadır. Məhz ona görə də bu, əsaslı mənbə rolunu oynayır. Ümumiyyətlə, qədim tarixi mənbə rolunu oynayacaq materiallar azdır, bunlar əsasən yazılı məktublar, Çin mənbələri, yeraltı qazıntılar və onlardan əlavə bədii tülə bürünmüş dastanlarda gizlənən tarixdir. Məhz ona görə də bununla tarixi mənbə kimi davranmaq lazımdır. Çünki bunlardan bədii tülü çox ehtiyatla çıxardıqda ancaq həmin tarixi faktlar qalır, dastanlardan hansını götürsən bu aydın görünür. Bəzən bu dastanları islamdan əvvəl və sonra yaranan adı ilə iki yerə bölürlər. Bunun özü də uğurlu bölgüdür. O cəhətdən ki, hər birində konkret tarixi mərhələ var. Düzdür, islamdan əvvəlki dastanlarda da islam səciyyəsi vermək meylı olub, ancaq yenə bütün hadisələr bu səciyyədən daha uzaqdırlar.

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

dən uzaq bir hal var. Burada əsas olanı türkün qədim tarixinin qatlarının açılmasıdır, öncə diqqət də buna yönəlib.

Dastan öz-özlüyündə bədii sənət nümunəsidir, lakin ona bu günlə mövcudluq zəminində dayanan uzun zaman çərçivəsindən baxdıqda ən əvvəl türkün bədii təfəkkür tərzinə diqqət yetirməliyik. Bəlkə öncə hadisənin baş verdiyi zamanla elə bədii sənəmə zamanına diqqət yetirək. Bu zaman hadisə ilə bədii zaman arasında yaxın və uzaq məsafələr görünür. Bizim maraq dairəmizdə olanı bədii zamanın özüdür və ən çox diqqəti də yaxın zamana yetiririk. Çünki həmin zaman bizə özlüyündə uzaq zamanı diqqət edir. Bu mənada dastandakı mövcud tarixi hadisələrin aşkarlanması böyük əhəmiyyətə malikdir. Türkün dastan yaradıcılığında böyük bir silsilə var. Bu hadisələrin gedişi baxımından düzülərkə “Yaradılış”la başlayır. Təbii ki, insanlığın mövcudluq vəziyyətini xarakterizə edən bu dastanda daha çox əfsanə tülü görünür. Çünki hadisənin özü də bu səciyyəlidir. Sonrakı mərhələdə mövcud məqamlar tarazlanır. Əfsanə olmaq halı artıq epizodik vəziyyətdə olur. “Yaradılış” dastanında dünyanın əfsanə tülünə bürünməsi, onun ancaq tanrıdan və sudan ibarət olması göstərilir. Dastanda tanrı simasında Kayra xan obrazı verilir. O, bu cür vəziyyətdən sıxılır və dalğalanan suyun dalğaları arasında Ağ Ana obrazı görünür və onun yarat deməsi ilə tanrıya yaxın bənzərdə bir varlıq yaranır. Bu hadisənin epizodik yaxınlığında Kayra xanla Ağ Ana obrazı görünür. Sonrakı mövcudluqların başlanğıc nöqtəsi olan bu iki varlıq yaradıcı mövqeyindən çıxış edərək bir-birini dərk etmə xəttində bulunur. Məhz bunların hər biri qarşılıqlı güzəştlərlə özünəbənzər varlıqları yaradır. Kayra xan belə güzəştlə eyni zamanda özünə tabe olmayanı yaradır. Bu yaradılarda bir növ sərhədsizlik görünür ki, daha çox heç nəyə tabe olmamaq vəziyyəti yaranır. Belə olan halda tanrı Kayra xan yaratdığına yerini göstərir. Burada əsas məsələ mövcudluğun paralelizmidir, tanrı isə ona bənzər varlığın görünmə-

sindən ta insanların yaranışına qədər olan böyük haldır. Tanrı cəzasına gələn varlıq artıq dünya düzümündə yerini tapır, çünki o, ümumi topluda çox işlər törədə bilər. “Yaradılış” dastanı təkcə türkün mövcudluğu deyil, bütövlükdə insanlığı əks etdirir. Tanrı timsalında çıxış edən Kayra xanla onun yaratdığı şeytan arasında bütöv bir varlıq silsiləsi dayandır. Burada dünyanın yaradılışı haqqında tam təsəvvür əldə etmək olur. Onu da öyrənmək olur ki, qədim insanların dünya haqqında məlumatları böyük bir gedişin axarında formalaşdır.

Tanrı əmri, tanrı qüdrəti bu dastanın özülündə duran məsələdir. Ona ən yaxın olanı hadisələrin gedişində Ağ Ana hesab olunur. Onun iltiması ilə tanrı özünə yaxın olan varlığı yaradır. Lakin hadisələrin gedişi tanrı ilə ilkin yarananın əks qütblərində durduğunu, bəzən müəyyən məqamlarda ondan irəli getmək istədiyini müşahidə etdikdə yoluna qayıtmağı məsləhət görür. Bu alınmayanda onu dünyanın alt qatına, üçüncü qatına göndərir.

Dastan timsalında bulunan bu hadisələrlə əfsanə motivləri arasında xarakter yaxınlığı var. Çünki hadisələrin təsviri, elə mövzuların özü də bu səciyyəlidir. Məhz tanrının yaratdığı varlığı dənizin dibinə göndərərək oradan torpaq gətirməsi ilə onun böyü əmri arasında baş verən hadisə islamla ondan əvvəlki dünyagörüşdəki uyğunluğu əks etdirir və nəticə etibarilə tanrının dünyanı heç nədən xəlq etməsi anlamı məydanı çıxır. Yene hadisələrin ümumi axarında şeytanın təbiətindəki mənfi hallar aşkarlanır. Elə şeytan şeytan olaraq bu gün təsəvvür etdiyimiz şəkildə görünür. Tanrının dərsəri ona kar etmir, dəyişə bilmək əlaməti heç cürə görünmədikdə, məsələn, tanrıdan uçub qabağa keçmək məqamında suya düşüb boğulması və yaxud da dənizin dibindən torpaq gətirəndə tanrının böyü əmrindən sonra onun az qala boğulması kimi hadisələr onu dəyişdirə bilmir. Son anda o, özünə əbədi məhkumluq qazanır. Bu, dünyanın düzülüşü idi. Hadisələrin təsvirindən çox kimin və nəyin harada dayanması məsələsi-



di. “Yaradılış” dastanında maraqlı doğuran məsələlərdən biri nəsil ağacı məsələsidir. Burada insanlığın ikinci başlanğıcı (birinci başlanğıc şeytan hesab olunarsa) olan ağacı göyərdir. Doqquz şaxəli bu ağac doqquz insanın yaranmasına səbəb olur (Maraqlıdır doqquz oğuz qəbiləsi). Məsələ bunun real və qeyri-real olmasında deyil. Diqqətimizi çəkən əsas cəhət onun həqiqət tərəfi və bir də bədii fonudur. Yəni ikinci tərəf formal olaraq hadisənin mahiyyətini saxlamaq səciyyəsinə dayanır, birinci tərəf isə tarixi həqiqətlər məqamını qoruyur, daha doğrusu, qədim türkün dünyaya haqqında düşüncələrinin bədii fonu kimi görünür. Ona görə də qədim təsəvvürlərlə əlaqələnən bu bilgiler böyük zaman müddətində eynilə təmlığı, yəni dünyanın necə yaranması, tanrı qüdrəti, onun göyün on yeddinci qatında oturub dünyanı nizama salması, yerin üçüncü və yeddinci qatı kimi təsəvvürlərin təsadüfi deyil, müəyyən qədim anlayışlarla bağlı həqiqət tərəfləri var. Məhz ona görə də “Yaradılış” sadəcə olaraq dastan deyil, eyni zamanda dünya anlamında bütöv bir təsəvvür sisteminin məhsuludur. Qədim insanlar bu müddətli zamanda qazandığı və qazanmaq istədiyi bilginin bezi incəliklərini burada əks etdirmişdir.

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

Tarixi hadisələrin əksi baxımından “Əfrasiyab dastanı daha çox diqqəti cəlb edir. Çünki burada ən birincisi məlum olan tari-

xi obraz var. Biz bu obrazın xarakterik xüsusiyyətləri ilə dastan xüsusiyyətində eyniyyət görürük. Əski türk xaqanı Əfrasiyab (daha çox Alp Ər Tunqa kimi məşhurdur) türkün salnamə tarixində şərəfli yer tutan qəhrəmandır. O, Turan hökmdarı kimi dünya tarixində məşhurdur. Taciklər onu Əfrasiyab kimi tanımışlar. M.Kaşğari “Divani-lüğət-it türk” kitabında, Balasaqunlu Yusif “Qutadku bilik” kitabında bu barədə müəyyən məlumatlar vermişlər. Bizim eradan əvvəl VII əsrdə hökmranlıq etmiş bu qəhrəman böyük müvəffəqiyyətlər qazanıb dünya ağalığı məqamında vuruşmuşdur. İranlılarla ardıcıl olaraq bir neçə dəfə aparılan müharibədə o, böyük qələbələr qazanmış və son anda iranlılarla döyüşdə məğlub edilərək öldürülmüşdür. Bütün bunlar hadisənin tarixi tərəfidir. Bundan əlavə əhvalatın dastan olmaq tərəfi də vardır. Məsələyə bu istiqamətdən yanaşdıqda onun qeyri-adi gücü, tarixi məqamları dastan boylarında görünür. Məlum olduğu kimi dastan tarixi hadisələrin tam əksi deyil, ancaq köməkçi rolunda çıxışdır. Qəhrəman hadisəyə bir növ özü istiqamət verir, müəyyən nailiyyətləri məqamında çıxış etməklə tarixin yaddaşında mənən yaşamaq hüququ qazanır, belə ki, obrazlaşır, tam səlahiyyətləri ilə bədii əsər yaddaşında əbədiləşir. Türkün alplıq tarixində əvəzsiz nailiyyətləri ilə seçilən Alp Ər Tunqa onun bədii yaddaşına da eynən bu cür yol tapmışdır. Eradan əvvəl VII əsrdə Saqa türklərinin qəhrəmanı olan Alp Ər Tunqa bütün türk qəhrəman probleminə kodlaşır, Turan dünyasının mədəni qəhrəmanı kimi səciyyələnir. Söz yox ki, bu dastan konstruksiyasında da eyni xüsusiyyəti özündə saxlayır. Burada qəhrəmanın qeyri-adiliyi məhz əfsanə motivlərinə xeyli yaxındır, yəni qəhrəman özünün mədəni görkəmi ilə əfsanə motivlərinə yaxınlaşır. Təbii ki, bu onun dözümlülüyü, qeyri-adi qabiliyyəti, gücü, bacarığı və hamısının nəticəsi olan uğurları ilə əlaqəlidir.

Oğuz dastanları içərisində qəhrəman probleminin qoyuluşu

və əksi baxımından ən çox diqqəti çəkəni “Oğuz Kağan” dastanıdır. Burada “Yaradılış”la “Oğuz Kağan” paraleli arasında olduqca nəzərə çarpan yaxınlıq var. Bu dastanın mahiyyətində duran təsvirlərə keçməzdən əvvəl, onun variantlılıq məsələsini qeyd etmək istərdik. Şübhəsiz əsas xətt hər ikisində eyniyyət təşkil edir. Sadəcə olaraq müəyyən məsələlərdə ikinci variant, daha doğrusu, sonrakı dövr formalaşan nüsxə transformasiya olunub, İslamın özündən gələn İslam adət-ənənəsinə uyğun xüsusiyyətlərə qələm gəzdirilib. Bu dastanın tarixiliyinə təsir etmək iqtidarında olan hadisə deyil, İslamın dastanı özünə doğmalaşdırması məsələsidir. C. Heyət Oğuz xanı türklərin cəddi hesab edir (70.s.67). Eyni zamanda Oğuz xanla Mete arasında yaxınlıq ehtimalı verilir və hətta Metenin Oğuz xan olması iddiası ilə bulunanlar da olur. Burada təsadüfi heç nə yoxdur. Çünki hər ikisi türkün dönməz alplarıdır. Ancaq bircə məsələ var ki, Oğuz həqiqət motivində Mete ola bilər. Onun qeyri-adilik məqamları bəzən üst-üstə düşürsə, bəzən ayrılır (bu dastan motivində belə görünür, müşahidələrimiz də dastan əsasında). Oğuz yaratıcı fonda bir tərəfdən də Dədə Qorqudla yaxınlaşır. Bir növ Oğuz Dədə Qorqudun dinc variantıdır. Onun da hadisələri duymaq, vəziyyəti qiymətləndirmək, eləcə də ad qoymaq xüsusiyyəti var. Məsələn, çayı keçmək üçün (İtil çayını) orduya bacarıqlı bir bəy yol göstərir, ağac kəsib suya salır və özü də suyun üzündə sahilə çıxır. Bundan sonra Oğuz ona qıpçaq adını verir. Eləcə də Qarluq adının verilməsi, xalac və s. bununla əlaqəlidir. Ancaq bu qəhrəmanın hər şeyə qadir, ağıl və zəka ctibarilə qüdrətini göstərir.

“Oğuz Kağan” dastanı bütövlükdə türkün qədim dünyagörüşü, bu görüşün alt və üst qatları özünün tamlığı ilə dastanda təcəssüm olunur. Ona görə də ona müəyyən dövrün (yəni yarandığı tarixin) deyil, bütöv bir epoxanın təcəssümü kimi baxmaq lazımdır. Əsərin ilkin oxunuşunda özünü göstərən Oğuzun ictimai

cəmiyyətdəki dəyərləri onun mifik dünyagörüşü ilə əlaqəlidir. Oğuz ilkin oxunuşda adiləklə, qeyri-adiliyin hüdudları daxilində daha çox müqəddəslik fonunda görünür. Çünki bu Oğuzun qeyri-adilikdən adiliyə, ilahi tanrı yaxınlığından adi insanlığa qarışmasına doğru bir istiqamət idi. Ona görə də biz Oğuzu sadəcə bir boyun, qəbilənin başçısı deyil, böyük bir ulusun, qövmün yaratıcısına yaxın hesab edirik.

Mövcud elmi fikirdə qərb və şərq variantı ilə qruplaşdırılan “Oğuz Kağan” dastanı dastançılıq və dastançılıqdakı transformasiyanın əksliyi baxımından qiymətlidir. Şərq variantında Türkiyə, Uzaq Şərq, qərb variantında Azərbaycan və Ön Asiya formalarında mövcud olan bu dastan mahiyyət etibarilə bir-birindən o qədər də fərqlənmir. Dastanın əlyazması Paris milli kitabxanasındadır, mətni 1936-cı ildə Banq və Rəşid Nəhməti Arat tərəfindən Türkiyədə nəşr olunmuşdur. Qərb variantı ilə Şərq variantı arasında təxminən 1500 illik zaman fərqi var. Şərq variantında bu Çin qaynaqlarının Mete haqqında verdiyi yarım tarixi əfsanədir. Qərb variantında isə Rəşidəddinin və başqalarının yazdığı əsərlərdir. Bunların hər ikisində türkün qüdrəti, şanlı tarixi əks olunur (186.s.5-89). Türkün dastana gəlişi ilə qəhrəmanlıq prinsip etibarilə çox yaxındır. Çünki o tarixə təsadüfi deyil, qəhrəmanlıq anlamında yaxınlaşır və zaman çərçivəsində bədii təfəkkürün qəhrəmanlıq növləri ön xəttə keçir. Beləliklə, qəhrəmanlıqla bədii təfəkkür arasında yaxınlaşma baş verir.

Dastanın əsasında duran başlanğıc motiv Ay Kağanın gözü-nün parlaması ilə dünyaya gələn oğlunun sonrakı fəaliyyətinə olunan işarədir. O qədər də qeyri-adi görünməyən bu motiv “Yaradılış” dastanındakı Ağ Anaya bənzəyir. Hər ikisi başlanğıc, yaradılışla köməkçi, daha doğrusu, dünyaya gətirən rolunda çıxış edir. Bu göz parıldaması adi parıltı deyil, Ay Kağanla müqayisədə o da adi fonda dayanmır. Ona görə bunların cyniyyətinə diqqətli olub Oğuzun doğuluşunda olan sonrakı fəaliyyətə fikir ver-

mək gərəklidir. Onu da qeyd edək ki, Oğuz//Metə paralelindəki yaxınlıq türk təfəkkür tərzindəki qoruyuculuqla bağlı olub dastan təfəkküründə eyni formanın davamıdır. Hətta bəzən tədqiqatçıların araşdırmalarında Oğuzla Metənin eyniləşdirilməsi də nəzərə çarpır. Oğuzun doğuluşundakı qeyri-adilik məqamı onun zahiri görkəminə də güclü təsir göstərir. Dastanda onun üzü göy rəngli, ağı od qırmızı, gözləri ala, saçları və qaşları qara idi. Zahiri görkəmdəki bu xüsusiyyət türkün keyfiyyətləri olub onun gələcək fəaliyyətində daha çox nəzərə çarpacaq əzmini əks etdirir. Oğuzun qəhrəman formasına gəlişi də çox asan və sürətlə baş verir. 40 gün ərzində at minib qəhrəman olan Oğuzun belə qısa müddətli zamanda qeyri-adiliklə qarşılınması o qədər də asan və sadə deyil. Ancaq bu türkün öz qəhrəmanını adilikdən çıxarmaq istiqamətində tutduğu yoldu. Yəni türk gələcək fəaliyyətini müəyyənləşdirən qəhrəmana adilikdən daha çox qeyri-adilik əlaməti kimi baxır. Oğuzun əlamətdar keyfiyyətlərindən biri də onun qeyri-adilikdə bulunub, bir qədər döqiq desək çıxış edib 40 günlüyündən yüyürüb yeriməsi, at minməsi, bir qəhrəman kimi özünü göstərmək istiqamətində atdığı addımlardı. Burada rəmzi səciyyəli 40 gün rəqəmi ümumilikdə qəhrəman haqqında təsəvvür yaradır, bir növ onun gələcək fəaliyyətini nizamlayır. Belə rəqəm dünya xalqlarında müxtəlif olub, müxtəlif şəkildə özünü göstərir. Türk ədəbiyyatında da müxtəlif şəkildə nəzərə çarpan bu rəqəmlər özünü daha çox nağıl konstruksiyasında saxlayır. Ancaq yenə qeyd edək ki, bu gün də işlənən bu rəqəmlər müqəddəslik işarələri kimi müxtəlif dastan, rəvayət və s. formalarda da yol açır. Dastan konstruksiyasında bu forma bir qədər passivləşir, amma yenə öz rolunda çıxış edərək sabitqədəmliyini həmişə saxlayır, daha doğrusu, fəallaşır, bir qəhrəmanın əfsanə donu geyməsindən başlayıb bizim adi həyatımıza sirayət edən qırx gün sınaq müddətinə qədər yol keçir, məsələn, uşağın 40-ı, ölünün qırxı və s. Oğuzla açılan bu qapı onun gələ-

cək fəaliyyətinə xidmət edir. Qəhrəmanın bir dəfə ana südünü əmib geri durması, çiy ət, aş istəməsi də təsadüfi deyil. Bu, türkün dastan gedişləridi. Adi hal kimi nəzərə çarpan bu xüsusiyyət daha çox mürəkkəb bir görünüşdə özünü göstərir. Yeni türk istədiyi qəhrəmanlıq xəttində Oğuzla bir ortaya çıxır, bir növ Metənin real qəhrəmanlıq konstruksiyasında təkrarlanıb onun əfsanəvi formasında Oğuzda yaşayır. Məhz ona görə də araşdırıcıların Metə//Oğuz xəttində yaxınlıq, hətta eyniyyət görməsi o qədər də qeyri-adi hal deyil. Metə müəyyən mənada Oğuzun real həyatı variantıdır. Belə olanda dastan variantında çıxış edən Oğuz elə dastanla reallıq arasında bulunan obrazdır.

Hələ çox erkən görünən Oğuz xalqı müxtəlif bələlərin ağzından qurtarır. Başlanğıc kimi canavar//Oğuz qarşılıdırması başlayır. Ən birincisi, bu qarşılıdırma onun qəhrəman kimi qüdrətini açmağa xidmət edir. Ona görə də o, az bir vaxt içərisində xalqa böyük bələlər gətirən canavarla qarşılaşır və onu məhv edir. Bu, belə də olmalı idi. Çünki Oğuzun qəhrəman kimi görənməsi üçün bu addım atılmalıydı. Əgər birinci addımda Oğuz türkün istədiyi çiy əti istəyib süddən imtina edərsə (çiy ət türkün köçəri-lik fəaliyyəti ilə əlaqəli idi. Atın qarının altına bağlanan bu ət onun vəziyyətinin sağlamlaşmasına xidmət edir. İslam variantında bu tamam başqa konstruksiyada görünür, daha doğrusu, İslamın qəbuluna cəhddi) bu canavarla qarışlaşma onun ikinci addımıdır.

Dastanda Oğuzun şəcərə məsələsi də çox maraqlı şəkildə görünür. Qəhrəman bu əlamətlərdən sonra öz qeyri-adiliyindən cəmirmir. Hadisələr eyni xətt boyunda inkişaf edir, yeni Oğuz sadəcə qəhrəman olmaqdan əlavə mifik kodun atributları sırasında dayanır. Onun nəsil şəcərəsi də Oğuzun özü ilə birləşərək davam edir. Məsələn, Oğuz tək qəhrəman olmaqdan əlavə, eyni zamanda qəhrəman yetişdirici, tərbiyəçi kimi də diqqəti cəlb edir. Bu, onun ilkin yalvarışında görünür, daha doğrusu, Oğuzun gecə yal-

varışında tanrıya inamından süzülüb gələn qızla ailə qurmali olur. Görünür, bu, Oğuzun adı yer övladı ilə izdivacından daha çox ona tanrı göndərişiyə gələn qız lazım idi. Və Oğuzun sonrakı fəaliyyəti də bunun üçün gərəkli idi. Eyni zamanda burada maraqlı görünən digər bir cəhət onun passiv formada deyil, fəallıqla çıxış idi. Yəni o, gecənin ortasında durub tanrıya üz tutur və tanrı gecədə (onu da deyək ki, gecə türkün yaddaşında şər əlamətidir) eşidib işıqla birgə qız göndərir. Qızdan çox işıq onun gələcəyi idi. Çünki bu adı işıq deyil, ona lazım olan gələcəyinə doğru yol idi. İkinci arvadı da maraqlı cəhət burasındadır ki, ağacın koğuşundan görünür. Bu iki xüsusiyyət işıqla və bir də ağacın koğuşu ilə gəlmiş Oğuzdan çox türkün fəaliyyət görünüşüdür. Oğuzun evlənməsi zamanı onun rastlaşdığı gözəllər inamlarını, soy-kökün inkişaf istiqamətini müəyyənləşdirir. Onun günəş şüasıyla gələn gözəldən olan oğlanları Gün, Ay, Ulduz, ağac koğuşunda olan qızdan doğulan övladları Göy, Dağ və Dəniz türkün sıralanmasında hərə öz yerini tutur və hərənin də öz yerinə yetirəcəyi vəzifə var. Bu adlanmalar türkün təfəkkür yaddaşı ilə əlaqəli olub fəaliyyət sistemini müəyyənləşdirir. Oğuz özü də adi halda görünür, onun ayağı öküz ayağına, beli qurd belinə, kürəyi samur kürəyinə, köksü ayı köksünə bənzədilir. Məhz belə bənzəmə bir tərəfdən Oğuzun zahiri görkəmini müəyyənləşdirirsə, digər tərəfdən nəsil ağacı məsələsində bu xüsusiyyətin onun övladlarından da yan keçmədiyini göstərir. Məhz Oğuzun qocalıq anında (islam variantında 116 il yaşamışdır) övladlarını şorq və qərb istiqamətə ova göndərməsi səhnəsini xatırlayaq. Burada Oğuz onları ilkin düşünülen mənada sınağa göndərmişdir. Sözüün həqiqi mənasında böyük bir qövmün taleyi həll olurdur. Rahatlıq isə şüa ilə gələn arvaddan olanların, eləcə də ağac koğuşundakı qadından olan övladların özünü doğrultmasıdır. Mahiyyətin açılışı isə birincilərin ovdan qızıl yay, ikincilərin isə ox gətirmələridir. Məhz bundan sonra əminlik yaranır

və Oğuz nəslin taleyini onlara tapşırmağın mümkünlüyünü qəbul edib rahatlanır. Bu cür hadisənin sonrakı mərhələlərdə müxtəlif şəkildə təkrarı özünü göstərir, məsələn, Koroğlu ilə oğlu arasındakı əhvalat, eləcə də ondan bir qədər əvvəl yaranan “Dədə Qorqud” dastanları. Türkün ümumi təfəkkür tərzində qəbul olunan məsələ yayın hakimiyyət, oxun isə qabiliyyət rolunda çıxışdır. Oğuz da bu cür sıralanmanı əsas tutaraq boz ok və üç ok adı ilə birinciləri sağ tərəfində, ikinciləri sol tərəfində əyləşdirir. Onu da əlavə edək ki, sağ türk üçün daha çox yaxınlıq, həm də inam əlamətidir. Məhz qurultay çağırış qəbilə arasında belə bir bölgünün aparılması artıq türkün idarə olunmasında dövlətçilik sisteminin bərqərar olmasıdır. Dastan özünün yüksək təsvirləri, epizodik hadisələrin göstərilməsi xüsusiyyəti ilə əhəmiyyət kəsb edir.

Dastanda Oğuz//Kıyat qarşılıqlı Oğuzun qəhrəmanlıq imkanlarının açılışı üçün kifayət edir. Kıyat atları, adamları yeyir, bir növ “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı Təpəgöz tipli varlıqdır. Belə mifoloji varlıqlar özünün mövcudluğu etibarilə daha çox insanla qarşılıqlı görünür. Digər mədəni və qeyri-mədəni mövcudluq məsələsində o heç nəyin fərqi varmır, ancaq öz mənfəəti müqabilində çıxış edərək onları məhv edib yeməklə dolanır. Oğuz o qədər də sadə qəhrəman deyildir. Daha çox Kıyat qarşılıqlı məsələsində əksini tapan bu mifoloji konstruksiyasında əksini tapan div, həm də digər dəhşətli varlıqlarla eyni sırada çıxış edir. Burada insan və ona az və ya çox dərəcədə yaxın olan başqa varlıqların qarşılıqlı məsələsi görünür. Bu məsələdə çətinliyi sözsüz qəhrəman həll edir, həm də bu çətinlik adı çətinlik olmayıb olduqca mürəkkəb fonlu bir məsələdir, ən birincisi, bu qeyri-naməlum olan heyvanın bütün varlıqlara qənim kəsilməsidir. “Dədə Qorqud”da bu nisbətən razılıqla yola salınırsa, daha doğrusu, bu, özü də müvəqqəti səciyyə daşıyır, çünki Təpəgöz müxtəlif bəhanələrlə qoyulan razılıqları

pozmağa çalışır. Yenə problemi, Oğuzun kökünün kəsilmə qorxusunu Basat aradan qaldırır. Kıat elin yaxşı gününü qara edir, atları, adamları yeyir. Başqa qəhrəman yox, məhz Oğuz bu bəlanı aradan qaldıra bilərdi. Ona görə də o, bütün yaraq-qalxanını götürüb onunla qarşılaşmaq fikrinə düşür. Bu məqsədlə də ova çıxır, maral tutur və onu söyüd çubuqları ilə bir ağaca bağlayıb gedir. Hadisə, yəni Oğuzun gəlişi və gedişi dan söküləndə baş verir, Kıatınkı isə gecə, qaranlıq düşəndən sonra olur. Bu cür hadisənin gedişi ayda da eynilə təkrarlanır, onun yekunu isə Oğuzun Kıatı oturub gözləməsidir. Beləliklə, bu səhnələr təbii ki, Oğuzun qələbəsi ilə yekunlaşır. Oğuz mifoloji kontekstdə durmaqdan daha çox reallığa yaxın olan mədəni qəhrəmandır. Problemin açılışı sadəcə olaraq qeyri-mədəni sistemlə qarşılaşmada Oğuzun özünü təsdiqləməsi üçün gərəklili görünür. Adilikdən bir qədər aralandığı üçün o, daha güclü düşmənlərlə qarşılaşmalı olur, qövmin bütün çətinlikləri onun çiyinlərində durur. Burada böyük əksliklərin qarşıdurması görünür, yəni Kıatdan çox onun gecə gəlişi ilə Oğuzun gündüz gəlişi durur. Təbii Oğuz bu qarşıdurmada özü tərəfindən məcburiyyət qarşısında məlum səddi keçməli olur. Bu da onun dəyərliliyi ilə əlaqəlidir. Bütün məsələlərdə bu ikili mübarizə, daha doğrusu, xeyir-şər, gecə-gündüz döyüşü mədəni qəhrəmanın açılışında bir qədər mağmun görünür. Məsələn, ola bilsin Kıat və ya Təpəgöz (söz yox ki, bütün müqayisələrdə Kıat Təpəgözü bənzəyir) mədəni qəhrəman təmsalında görünən Oğuzdan və yaxud da Basatdan güclüdür. Ancaq yenə də bir məsələ var, digər cəhətlərdə mədəni qəhrəman daha yüksəkdə duraraq daha yaxşı şəraitdə qələbənin mümkün olacağı məqamlarda rəqibi qarşılayır.

Oğuz Kağan ilkin başlanğıc kimi uyğurun kağanıdır, onun özü də deyir ki, “mən uyğurun kağanı oldum, indi də dünyanın dörd tərəfində dünyanın kağanı olmağım gərəkdir” (101.s.127). Günəşi bayraq, göyü çadır hesab edən Oğuz qurdu savaş rəmzi bilir.

Onun bu məqsədində yenə sağ tərəfində olanlar ona mülayim, yaxın görünülər, məsələn, Altun kağan belə bir vəziyyəti bilib ona çoxlu daş-qaş, qızıl-gümüş göndərib bir bayraq altında birləşdiyini bildirir. Ümumiyyətlə, sağ türk təfəkkür tərzində yaxınlıq atributudur, bir növ arxa, kömək rolunda çıxış edir. Ona görə də bütün bunlar təkcə yaddaş yaxınlığı deyil, daxili zərurətin fəaliyyət yaxınlığı ilə əlaqəlidir. Müqayisə üçün nəzər yetirdikdə sol tərəfdə olanlar, məsələn, Urum kağan Oğuzla cəngicidala çıxır, böyük savaqlar qurur. Oğuzun Cürcit (Mancuriya), Tanğut (Hindistan), Şağam (Suriya), Baraka (Misir) tərəflərə yürüşü məhz belə bir səfərdi. Bu səfərdə qələbə rəmzi qurdu. O da evləndiyi qız kimi dan yeri söküləndə işıq süası ilə gəlir. Göy tüklü, göy yelkəli bu erkək qurd türkün gen yaddaşı ilə bağlıdır. Məhz ona görə də yolgöstərən rolunda çıxış edən bu qurd görünən kimi Oğuz alaçığını yığışdırıb savaş üçün yola düşür. Çünki artıq qələbə görünürdü. Mifoloji təfəkkürdən doğan bu çağırış eyni zamanda türkün hamisi, anası rolunda da görünür. Qurdun türk mifologiyasında müharibə allahı rolunda çıxışı onun çoxcaqlı funksiyasını bəyan edir. Məsələn, “Koroğlu”da “adım qurd oldu, qurd oldu” (79.s.333) anlamı da bu düşüncənin ardıcıl davamıdır. Eləcə də şamanlarda nəzərə çarpan qurdun pis ruhlarla mübarizəsi buna nümunədir.

Oğuzun dünyanın dörd tərəfində kağan olmağı daha çox qurdun gəlişi, yolgöstərici rolunda çıxışı ilə reallaşır. Bu inama görə onun tanrıdan aldığı əmrdir ki, xaotik şəkildə olan dünyanı nizama salsın. Dastanda epizodik səciyyəli hadisələr sırasında diqqət cəlb edən cəhətlər onun müxtəlif səciyyəli səfərləridir. Yəni Oğuz bu gedişdə İtil çayını keçmək üçün adamların ağılından istifadə etməli idi, eləcə də bu tipli hadisələr təbii ki, səfər zamanı görünürdü. Məhz ona görə də qırpaq, qarluq və qanqa kimi adların ortaya çıxması mədəni qəhrəmanın həyat düzümü ilə bağlı olan məsələdir. Dastanda ağsaqqal rolunda çıxış edən Uluq

Türk bir növ Oğuzun idarəciliyində köməkçi, ağıllı məsləhətçi rolunda görünür. Məhz onun gördüyü yuxu sonrakı mərhələdə xaqanlığın idarəciliyini əks etdirir. Ümumiyyətlə, türkün anlamında yuxunun müxtəlif yozumları olmuşdu. Hətta bəzən yuxuya qəhrəmanın ölümü kimi də baxılmışdır. Bu müxtəliflik türkün qədim yaddaşındakı duallıqla bağlıdır. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud”da Qaraca Çobanın yuxusu baş verəcək hadisənin əvvəlcədən əyan olması kimi görünür və yaxud da Koroğlu Qıratı verib qayıdandan sonra üç gün üzü üstə yatır və digər bir cəhəti də qeyd etməklə kifayətlənək ki, aşiq dastan yaradıcılığında verilən bütün ali xüsusiyyətlər, haqq aşığı olmaq vergisi, buta və s. yuxu ilə gəlir.

“Oğuz Kağan”da ağ saqqallı Uluq Türkün gördüyü yuxu eyni motivlidir. Onun deməsi ki, tanrı şərqdən qərbə doğru dünyanı sənin əmrinə verəcəkdir. Bir növ bu ağsaqqalın yerdə tanrının elçisi çıxışında təsiri bağışlayır. Bundan sonra Oğuz işini və buyruğunu dərk edib oğlanlarına tapşırıq verir.

“Oğuz Kağan dastanı türk dastançılığında ən mükəmməl olandır. Lakin buna baxmayaraq türkün qədim dastan yaradıcılığında öz səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə diqqət mərkəzində duran “Boz qurd”, “Ergenekon”, “Törəyiş”, “Köç” kimi dastanlar da var. Bu dastanlar hər biri özlüyündə bütöv bir tarixi mərhələnin öksidir. Şübhəsiz onun yaradıcıları isə müasir aşıqların sələfləri, daha çox ozanlardır. Yaşadıcı məsələsinə gəldikdə burada bir qədər mürəkkəblik, yeni şəriklik məsələsi ortaya çıxır. Çünki əgər yaradıcı sənətkarlar yaratmaqdan başqa el arasında məclislərdə onu çalıb oxuyurlarsa, məsələ tək bununla bitmir, eləcə də yaddaş adamları da onun qoruyucularına çevrilir. Ən azı adi halda onu müəyyən yerlərdə danışır. Bu dastanların tarixi əhəmiyyətini, türkün tarixi keçmişi üçün mənbə ola bilmək xüsusiyyətini əvvəllər də qeyd etmişik. Ancaq burada bizi maraqlandıran məsələ türkün yaradıcılığa verdiyi əhəmiyyətdir. Çünki türkün

mənəvi mədəniyyətində bu forma ən yönümlü məsələdir, bütün çətin olan məqamlar, tarixi keşməkeşlər demək olar burada hopmuşdur. Ona görə də dastan sadəcə təbəddülat, bədii forma deyil, eyni zamanda tarixi abidədir.

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

“Türk dastanla dünyaya göz açıb, necə ki, at, qılınc, qalxan onun üçün əsas idi, onsuz yaşamaq mümkün deyildi, eləcə də dastan gərəkliydi. Türk əgər at belində qılınc, qalxan toqquşması ilə həyatını, yaşayışını təşkil edib əsəbini sakitləşdirirdisə, eləcə də dastanla boş vaxtlarında rahatlanırdı. Bir növ bunlar birbirini əvəzləyirdi. Yəni dastan onun döyüş şücaətini rahat vaxtda özünə göstərəcək ekran idi. Eyni zamanda, bu böyük tarixi məktəb idi. O mənada böyük tərbiyə məktəbi idi ki, onda qəhrəmanlığı aşılamaq xüsusiyyəti vardı. Məhz bizim gördüyümüz və aydın şəkildə dərk etdiyimiz bu poetik səciyyəli nümunələr dastan-

çılıq tarixinin qədim qatlarını özündə yaşadır. Ona görə də onəli yapışmağın lazım gəldiyi bu nümunələri dastançılıq baxımından dönə-dönə təkrarlamalıyıq və həmin dövr türkün dastançılığında qızıl dövr kimi qiymətləndirilməlidir. “Oğuz Kağan” dastanının İslam şəklinə gəldikdə biz onu da birinci sırada qəbul etməliyik ki, dastançılıqda variantlılıq təbiidir. Belə olan vəziyyətdə “Oğuz Kağanın dastanının İslam variantına da müsbət hal kimi baxmalıyıq. Mahiyyət etibarilə bunların arasında elə də ciddi fərq yoxdur. Əsas görünən ona sonradan artırılan islami çalarlarıdır. Bu da islamı yaymaq məqsədindən irəli gəlir. Çünki türk bu yaymada təbiiliyi qəbul edirdi. İslam variantında demək olar əsas qayə islamın yayılması idi. Kayra xanın oğlu burada bir növ rüpor rolunu oynayır və böyük amal tapşırığıyla gələn övlad ananın südünü əmməkdən imtina edir. Üç gündən sonra məcburiyyət qarşısında qalib ana tanrı dininə gəlir. Uşaq ad məsələsində də çox fəal görünür, çünki o, hazırlıqlı gəlmişdi. Bu dünyada onun yerinə yetirəcəyi tapşırıq vardı. Adının Oğuz olmasını xəbər verməsində də bu aydın görünür. Hətta əmisi qızını da tanrı dininə gəlmədən qəbul edib evlənmir. Qəhrəmanın bu istiqamətdə inkişafı bu variantda islamı yaymaq, onun nüfuz və şərəfini qorumaq səciyyəsi daşıyır. Belə bir vəziyyətdə hətta o, atası ilə düşmən cəbhədə dayanmalı olur. Oğuzun bu cür fəaliyyəti İslamın gəlişi və onun nüfuzü ilə bağlıdır. Əks təqdirdə müvəffəqiyyətin çətinliyi durur. Məhz Oğuz xaqan İslam üçün türkün qüdrətli olduğu şəraitdə doğmalaşmalı idi. Bu doğmalılıq da təbii ki, türkün mənəvi sərvətləri üzərində cərrahiyyə əməliyyatından keçirdi. Eynilə sonrakı mərhələdə “Dədə Qorqud”da və aşiq yaradıcılığında görəcəyik.

“Yaradılış”, “Şu”, “Əfrasiyab”, “Oğuz Kağan” dastanları bütövlükdə türkün qəhrəmanlıq salnaməsidir. Türkün dastan yaradıcılığında əvəzsiz inci olan bu nümunələr epizodların təsvir səciyyəsi və hadisələrin mahiyyətinin açılması xüsusiyyətilə ol-

duqca əhəmiyyətliyədir. Bugünkü dastan yaradıcılığından heç də fərqlənməyən bu nümunələr dastan sənətimizin tarixi inkişafını izləmək baxımından əhəmiyyətliyədir. Adlarını çəkib haqqında danışdığımız, eləcə də danışmadığımız göytürk, uyğur dastanları tarixi dəyərləri ilə dastançılığın mükəmməl nümunələridir. Göytürk dastanları adı ilə qeyd olunan “Boz qurd”, “Ergenekon” qədim mənbələrdə özünə yer tapa bilmişdir. Hətta hadisələrə diqqətlə fikir verdikdə daha qədim dövrlərin məhsulu olduğu aydınlaşır. “Boz qurd” dastanında türk yox olmaq qorxusundan çıxaran boz qurdun himayəçiliyindən söhbət açılır. Türkün mifoloji dünyagörüşündə çox dəyərli rola malik olan bozqurd hifzedici rolunda çıxış edir. Eyni zamanda məsələ ilə bağlı müxtəlif rəvayətlər danışılır ki, bunların hamısı onun türkə yaxınlığını ifadə edir. Boz qurdun əcdad, xilaskarlıq missiyası türk dastan və rəvayətlərində daha geniş yer tutur. “Boz qurd” və “Ergenekon” bu sırada həm hamilik, həm də əcdad olmaq funksiyasını yerinə yetirir. “Boz qurd” dastanında qurdun ana olmaq gücü böyük təhlükələrdən qorumaq əməlinə dayanır və əsasən göytürkləri məhv olmaq təhlükəsindən uzaqlaşdırır. Əsas kökdən ayrılıb müstəqilliyini elan edən göytürklər sonradan dəhşətli fəlakətlərlə qarşılaşırlar. Bu qardaşların birinin anası dişi qurd idi (onlar 16 qardaş olmuşlar). Burada qurd və insan eyniləşməsi və qurdun müəyyən məqamlarda ön xəttə çıxıb hifzedici rolunda çıxışı da ha maraqlıdır. Məsələn, Bonyakin (qıpçaq knyazı) gecədən xeyli keçmiş düşərgədən çıxıb qurd kimi ulaması və qurdun ona cavab verməsi qələbə müjdəsi idi. Məhz bu hadisə rus knyazı David Volinskinin uqorlar üzərində qələbəsini təmin edir. Eləcə də əvvəl söhbət açdığımız “Oğuz Kağan” dastanında qurdun göydən şüa ilə düşməsi və Oğuzla yolgöstərici rolunda çıxış etməsi bizdə Oğuzla qurd eyniyyəti ehtimalı yaradır və funksiya etibarilə onların heç də bir-birindən o qədər də fərqlənmədiyini göstərir. “Boz qurd” dastanında bu xilaskarlıq daha çox əcdad olmaq



funksiyasında özünü göstərir. Çünki artıq düşmənin hücum edib göytürkləri aradan götürməsi və onlardan ancaq qurddan olanın qalıb nəsil artımı ilə yenidən türkün bu qəbiləsini qoruyub yaşatması da eyni mənbəni açıqlayır. Burada həm də onu əlavə edək ki, türk və qurd paralelliyində onlar sanki eyni tutulur və eyni funksiyanı daşıyırlar. Hətta dünyaya hökm etmək planı da eyni mənbədənir.

Dastanda olan başqa rəvayət yenə türkün dişi qurd nəslində mövcudluğunu göstərir. Xəzər sahilində (Qərb dənizi) hunların bir qövmü yaşayır və onlar düşmənin bir hücumu ilə qəfil yox olurlar. Buradan bir uşaq xilas olur, onun da ayaqları və əlləri sındırılıb qamışlığa tullanır. Həmin uşağı bir dişi qurd gəlib əmizdirib saxlayır. Qurd düşmənlərin təzədən gəlməsi ehtimalından uzaqlaşmaq üçün Altay dağlarının sarpllarına çəkilir. Onunla evlənib hamilə olur və on oğlu olur. Bu təsvir epizodik səciyyədən daha çox türkün yaddaşındakı qurdla bağlılığı əks etdirir. Qurdla insan yaxınlığında hətta bəzən insanın qurdla izdivacı timsalında nəslin qorunması və törəməsi kimi vəziyyətlər ortaya çıxır. Buradan da qurdun ana olmaq, xilaskarlıq və əcdad funksiyası görünür. Ona görə bu geniş funksiyanın açımı bizdə türkün qədim yaddaşındakı layları açmağa imkan verir. Çünki əgər belə olmasaydı, birinci onu dağlara çəkilib yox olmaqdan hifz edən və bundan əlavə böyük bir zaman keçidindən sonra dağlardan endirən də qurd olmuşdur (Fərqi yoxdur Asinçe də qurddan olandır). Oğuzla yol göstərən, onun döyüşdə qələbə nərahatçılığını aradan götürüb əminlik yaradan da qurd olmuşdur. Çadırın qabağında qurdun görünməsi və ulaması, eləcə də Oğuzla birgə ordunun önündə hərəkət etməsi onun mədəni qəhrəman timsalında eyni funksiya daşdığını göstərir. Qurdun türkün genefonuna yaxınolma xüsusiyyəti məhz onun qoruyuculuğu funksiyasından çıxışını reallaşdırır. Ona görə də indi də qurda xeyirxahlıq rəmzi kimi baxılır. Hətta buryatlarda ağ qurda olan inam,

onun tanrının övladı hesab olunması, üzünü göyə tutub ulaması zamanı tanrıdan yemək diləməsi kimi anlamlar məhz maraqlı təsəvvürlərin nəticəsidir. Qoyuna qurd soxulanda yaxşı xüsusiyyət kimi yozulması da türkün qurda olan inamı ilə əlaqəlidir.

Məhz onu da əlavə edək ki, bu dastan qurd haqqında olan rəvayətlərin daha qədim dastanlaşmasından yaranıb. “Ergenekon” dastanı da boz qurdun türkə yaxınlığını əks etdirən dastandır. Bu dastan türk dastançılığında mükəmməlliyi ilə səciyyələnir. Onun bu cəhətini daha çox “Boz qurd” dastanı ilə müqayisədə deyirlər. Ümumiyyətlə, dastançılıq baxımından bu əsər öz məziyyətləri ilə diqqət mərkəzində durur. Onda bütöv bir bitkinlik var. Dastan göytürklərin həyatını, tarixdə yerini əks etdirir. Dastanda göstərilir ki, göytürklər qədər türk elləri arasında qüvvətli yox idi, ellər birləşib onların üzərinə hücum edirlər. Lakin yenə məğlub olurlar. Düşmən tərəf ikinci dəfə hiylə işlədib qəfil geri çəkirlər və sonra göytürkləri öz yurdlarından çıxarıb məhv edirlər, kişilərini qırıb, uşaqlarını əsir edib aparırlar. Göytürk xaqanının Göyan adında kiçik oğlu və Tusuz adında qardaşı oğlu sağ qalır. Onlar imkan tapıb öz yerlərinə qayıdır və bir neçə mal-qara götürüb burada qalmağın çətinliyini başa düşərək təhlükəsizlik üçün yüksək dağa qalxırlar. Orada yaşayıb böyük var-dövlət, sərvət sahibi oldular. Özləri də artıb çoxaldılar. Artıq həmin ərazidən çıxmaq lazım idi. Bəbaların bura gəlişinin müəyyən məqamlarını yadlarında saxlayan göytürklər onların əsl vətəninə aşağı bozqırlar olduğunu bilib bu barədə düşünməyə başladılar. Burada bütün təsvirlər özü dastan səciyyəli olub hadisələr bitkinliyi ilə seçilir. Biz türk xalqlarının həyatında mühüm bir tarixi mərhələni məhz bu dastanın vasitəsilə öyrənirik. Necə deyərlər, “köklərini dünyanın, kainatın yaradılışına qədər uzadan dastanlar vardı” (225.c.1.s.35). Burada ümumiyyətlə iki amil diqqətə cəlb edir, onlardan biri dastanın tarixi məqamları özündə səciyyələndirə bilməsi məqamıdır, digəri dastançılığa xas olan bədii-

likdir. Türkün şərəfli tarixinin bütün məqamları demək olar ya-  
zıya düşməmişdir. Bəlkə də onun buna heç vaxtı və ehtiyacı da  
yox idi. Heç bu haqda da düşünməmişdir. Çünki o, öz tarixini at  
belində yazırdı. Həm də yaxın tarix yaddaşlarda həqiqətdən əf-  
sanələşməyə doğru yol almışdı. Türk də bu yolda zaman keçdik-  
cə əfsanələşirdi. Ancaq müəyyən tarixi məqamlar (bu, istisna sa-  
yıla bilər) onunla ərazi, iqtisadi, siyasi baxımdan yaxın olan döv-  
lətlər tərəfindən kitabelər yazılırdı. Bu şanlı tarixin yazılışı za-  
man keçdikcə üzə çıxır və türkün əfsanəvi keçmişindən real hə-  
yatına doğru bir yol başlayır. Biz bunu real faktlar kimi çox qiymətləndiririk. Eyni zamanda onu da unutmuruq ki, yarıməfsanə-  
vi bir məqamda dayanan tarix də var ki, bu da dastanlardı. Biz  
bunu bütün dastanlara şamil edə bilərik (burada qədim dastanlar  
nəzərdə tutulur). Onların əfsanə məqamlarını götürdükdə real ta-  
rixi olan hissə qalır ki, bu da türkün tarixidir. Haqqında danışdığımı  
z “Ergenekon” dastanı buna təbii misaldır.

Türklərin böyük hərbi səfərləri və qəfil geri çəkilmələri,  
uğursuzluqları da olub. Məhz həmin səfərlərin ümumi səciyyəli  
bir məqamı da “Ergenekon” dastanıdır. Dastanda hadisələr təbii  
ki, çox qədim dövrləri əks etdirir. Bu dövrün neçə şanlı keçidlə-  
ri dastan yaddaşından kənarda qalıb. “Ergenekon”da isə onun an-  
caq bir məqamı, yəni dünyadan yox olmaq təhlükəsində bulu-  
nan məqamı qeyd olunur. Burada dağın (Ergenekon dağ kəməri  
deməkdir) qeyri-adi dərəcədə çətin çıxışla xarakterizə olunması  
və qoca dəmirçinin dəmir yatağını əridib yol salmaq məsləhəti  
türkün böyük tarixində uluların yol salmaq, xeyrat vermək ama-  
lı ilə əlaqəlidir. Eyni zamanda türkün adətləri sırasında bayram  
keçirilməsində xüsusi diqqəti cəlb edir. Müşkülünü həll edən  
xalq məsələ, “Ergenekon”da dağdan yolun salınması üçün mə-  
dənin (dəmir) əridilməsi günü bayram kimi qeyd olunur.

Dastanda maraqlı olan cəhət isə həmin məqamda adı keçən  
qəbilənin başında Burteçenenin durması qeyd olunur. Mahiyyəti

etibarilə bu söz türk xalqlarına monqolcadan keçib (boz qurd an-  
lamındadır). Burada da yenə türkü bu cür müşküldən qurtaran,  
ona kömək əli uzadıb yol göstərən kimi çıxış edən boz qurddur.  
Burada da boz qurdun xilaskarlığı və türkün önündə rəhbərlik  
məqamında bulunması görünür. Təbii ki, əcdad məqamında özü-  
nü göstərən boz qurdun belə bir çətin vəziyyətdə görünüşü təsa-  
düfi deyil. Məhz hökmdar simvolunda çıxış edən Burteçene za-  
manında bu vəziyyətdən qurtuluş vardı və ona görə də həmin  
məqamda oradan çıxmaq mümkün idi. Ola bilsin ki, ondan əvvəl  
də bu barədə düşünülürdü. Ancaq real vaxt üçün Burteçene lazım  
idi. Göy türk adı ilə qeyd olunan “Bozqurd”, “Ergenekon” das-  
tanları dastançılığın inkişafı tarixində çox mühüm yer tuturlar.  
Bundan əlavə uyğur dastanı adı ilə qeyd olunan dastanlar da var.  
Bu “Törəyiş” və “Köç” dastanıdır. Hər ikisi də ənənəni yaşat-  
maq, türk dastan xəzinəsində dəyərli keyfiyyətlər kəsb etmək  
baxımından əhəmiyyətlidir.

“Törəyiş” dastanında qoyulan problem də özünün ümumi  
mahiyyəti etibarilə “Bozqurd” və “Ergenekon”la yaxınlaşır. Yə-  
ni burada da boz qurd həlledici obraz rolunda çıxış edərək bir  
növ hadisənin fəal iştirakçısına çevrilir. Onun dastanda hansı for-  
mada olması başqa məsələdir. Amma əsas cəhət boz qurdun ye-  
nə çox yüksək tutulmasıdır. O, adi obrazdan daha çox qeyri-adi-  
liyin yükünü daşıyır. Heç bir insanın öynəmədiyi və yaxud da ye-  
rinə yetirə bilməyəcəyi bir funksiyayı yerinə yetirir. Dastanda  
tarix onun yazılışından xeyli qabağa çəkilir. Orada göstərilir ki,  
əski hun xalqlarından birinin qeyri-adi gözəllikdə iki qızı olur.  
Belə ehtimal edilir ki, onu ancaq allahlar tanrıyla evlənmək üçün  
yaradır. Yaşayışları da bir qədər fərqli olan bu qızlar (şəhərin kə-  
narında qəsrde yaşayırlar) tanrının boz qurd şəklində gəlişi ilə  
ailə qururlar. Uyğurların dünyaya gəlişi bu hadisə ilə əlaqəlidir.  
Türk xalqları arasında öz yerini, mövqeyini müəyyənləşdirən uy-  
ğurların belə bir mənbə ilə bağlılığı təsadüfi deyil. Bu cür ənənə

var, biz göytürklərdən danışarkən onların da mövcudluğunun əsasında bu cür oxşar hadisəni qeyd etmişdik. Bu xalqın öz tarixini və keçmişini rəmzləşdirmə istəyi ilə bağlı olan hadisədir. Türk xalqlarının bütün ümumi birliyində bu cür hadisələr həmişə özünü göstərmiş və onu da deyək ki, ümumi tapınmada boz qurd qədər onlara yaxın olanı yoxdur. Demək olar bütövlükdə bütün türk xalqlarının başlanğıcı kimi həmişə boz qurd əsas götürülür. Bu həmin xalqın tarixi keçmişini vərəqlədikdə ya dastanlarda, ya da əfsanə və rəvayətlərdə və s. hansısa formada qorunub saxlanılır. Ümumiyyətlə, orada heç də cansıxıcı təkrarlıq xüsusiyyəti də yoxdur. Əksinə bir-birindən fərqli bədii rəngarənglik var. Bu isə onların qədim köklərindəki eyniyyətin müxtəlif formalarda görünüşüdü. “Köç” dastanında da həmin yaxınlığın müxtəlif məqamlarını görürük. Ümumiyyətlə, bütün məqamlarda hansısa bir qövmin (türk qövminin) başına bəla gələrsə bu ancaq boz qurdun hardansa özünü yetirib hansı formada xilaskarlıq rolunu oynamasından sonra qurtulur.

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

Xaqanlığın hansısa məqamında qoyulan səhvədən böyük fəlakət gəlir. Bu dastanda uyğurlarla çinlilər arasında gedən döyüş

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

Dastanların bölgü sistemində də bir müxtəliflik var. Tədqiqatçılar daha çox tarixilik əsasında bunları qruplaşdırırlar. Məsələn, qədim türk dastanları və islamdan sonrakı əski dastanlar (70.s.75) adı ilə qruplaşdırılır. Təbii ki, islamın gəlişindən sonra digər sahələrdə olduğu kimi, dastançılıqda da islamlaşma xüsusiyyəti geniş şəkildə özünü göstərməyə başladı. Böyük və güclü dayaqlarla şərqi mədəniyyət tarixinə nüfuz edən bu mədəniyyət

yət müterəqqi nə vardısıa hamısında özünüküləşdirmə aparmağa başladı. Bu deformasiyada nə qədər olsa da yenə millilik çarları hiş olundu. İslamın mövcudluğu şəraitində yaranan dastanlar kimi qeyd olunan dastanlar da vardır. Bu nisbətən mücərrəd mahiyyət kəsb edir. Çünki onların mahiyyətində qoyulan hadisələrin hamısında daha qədimlərlə səsleşmək xüsusiyyəti vardır. Məsələn, götürək “Dədə Qorqud” dastanını. Heç cürə inanmaq olmur ki, bu islami ideyaların təsiri altında yaranıb. Bunu sadəcə olaraq mücərrəd mülahizələr deyil, dastanın özündəki təsvirlər, eyni zamanda qoyulan məsələlərin mahiyyətindəki dəyəqlər da bunu əks etdirir. Bir onu demək olar ki, burada da özünüküləşdirmə getmişdir. Belə bir xüsusiyyət müəyyən məqamları etibarilə “Satuq Buğra”, “Manas”, “Çingiznamə” kimi dastanlarda da hiss olunur. 135 səhifəni əhatə edən “Satuq Buğra xan” dastanı X əsrin əvvəlində fəaliyyət göstərmiş qaraxanlı hökmdarına həsr olunmuşdur. Dastanda hökmdarın fəaliyyəti ön xəttə işıqlandırılır. “Qədim türk bahadırlıq dastanları türk hökmdarları və xaqanları haqqında yaradılmışdır” (94.s.45). “Manas” dastanı da özünün səciyyəvi xüsusiyyəti etibarilə maraqlıdır. Manas qəhrəmandır, hələ beşikdə ikən dil açıb atasına müsəlman olmağı deməsi “Oğuz Kağan” dastanının islam variantı ilə səsleşir. Bu dastan yayımı və mahiyyət etibarilə böyük bir ərazini, Orta Asiya xalqlarını əhatə edərək müştərək ədəbiyyata çevrilmişdir. İlkən başlanğıcda on min misra olan bu dastan əlavələrlə iki yüz minə çatmışdır. Fərqi yoxdur, onun bu qədər artımına, əslində özü də dastanın həmin region xalqlarının həyatına nüfuzədi təsiri var. “Manas” dastanı müsəlmanlığın yayılması məqsədinə çox yaxındır. Hadisələrin müəyyən bir qismi də bunu göstərir. Ər Manas çinliləri və saratları məğlub etmişdir. Lakin bütün bunlarla yanaşı, dastanın əsas qayəsində daha dərin qatlar dayanır. Hadisələrin ümumi gedişində əksini tapan cizgilər çox maraqlı detallarla müşahidə olunur, necə ki, “Dədə Qor-

qud”da əksini tapıb. “Dədə Qorqud” çox-çox qədim dövrlərin hadisələri ilə əlaqəli olub, zaman keçdikcə müxtəlif mərhələlərdə baş verən aparıcı hadisələri də özündə əks etdirmişdir.

Beləliklə, dastan qısa dövrün hadisələrinin əksi deyil, böyük bir tarixi mərhələnin bədii salnaməsidir. On iki boy və bir müqəddimə ilə əlimizdə olan bu boylara sonrakı artırmalar da tarixiliyi baxımından dəyərlidir. Dastanda qoyulan problemlərin bir hissəsini təşkil edən bu tarixilik böyük bir qövmün keçib gəldiyi həyat yolunun salnaməsidir. Buradakı bədii zamanla real zaman arasında böyük bir səyyar yolu vardır. Əgər onun bir ucunda əfsanələrlə əlləşən, dünya haqqında o qədər də dərin bilgisi olmayan insanların ilkin təsəvvürləri dayanırsa (bu məchul zamandı) onun məlum qatında islamın gəlişi və yayımı olan bir zaman dayanır. Belə bir böyük zaman qatında dayanan bu dastan türkün ümumi dünyasının təcəssümüdür. Boylarda və müqəddimədə qeyd olunan tarix məsələni, Rəsuləyhişşəlam dövrü görünən tarixdi, lakin Dədə Qorqudun zahiri görkəmi və bir ağsaqqal kimi fəaliyyət görünüşü bizə dastanın çox qədimlərlə səsleşdiyindən xəbər verir. Dastanda Basatın Təpəgözü öldürməsi ilə girişin yazıldığı dövr arasında olan zamanın uzun məsafə ölçüsü türkün keçib gəldiyi yoldur. Hər bir boy öz keyfiyyət əlamətləri ilə səciyyələnir. Dastanın islami şəkllə yaxınlaşması da müsəbət hal kimi təqdird olunmalıdır, çünki islam gəlişində böyük ideologiya ilə nüfuz edirdi və müşkül olan xüsusiyyətlərin aradan götürülməsində sintezlə kifayətlənirdi. Məhz burada da eynən belədir. Ona görə də “Kitabi-Dədə Qorqud”un islam dastanları sırasında göstərilməsi inandırıcı hesab oluna bilməz. Sadəcə olaraq yenə onu demək lazımdır ki, islamın gəlişində bu dastan daha çox dəyişdirilmə məqsədində olmuşdur. “Çingiznamə” dastanı Çingiz xanın dünyaya gəlişi ilə fütuhətə arasındakı fəaliyyətini əks etdirir. Dastan XV əsrin sonlarında nəslrə yazıya köçürülmüşdür. Burada Teymurun da həyatından və fəthlərindən qatılan hissələr var.

Orta Asiyada yaranan bu dastan Çingiz xanın bir hökmdar kimi fəaliyyətindəki reallıqlara söykənir. Böyük fatchin əfsanəvi fəaliyyəti real hadisələr fonunda müxtəlif bədii boyalarla əks etdirilir. Ümumiyyətlə, türkün dastan dövrü səciyyəsi ilə işıqlandırılan bu mərhələ bütöv bir tarixi mərhələdir. Çingiz xan da günəş işığı ilə tanrı qurdun uşağı olaraq doğulmuşdu. Bu bir növ uyğurların “Törəyiş” dastanı ilə səsleşməkdədir.

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

## OZANDAN AŞIĞA KEÇİD VƏ AŞIĞIN SONRAKI İNKİŞAFI

### a). Ozanın aşığa transformasiyasında sənətin və qəhrəmanın kodlaşması

Böyük bir dünyagörüşün, bütöv bir mənəvi dəyərlərin incəliklərini özündə əks etdirən aşiq sənəti zamanın çox dərin qatlarından keçib gəlmişdir. Bu gün aşiq adı ilə haqqında danışdığımız bu sənətin kökündə sayalar, qamlar, şamanlar, varsaq və ozanlar durur. Bütün tədqiqatlar bunların eyni kökdən çıxıb, maye və qayəsi etibarilə heç də bir-birindən o qədər də uzaq olmadığını göstərir. Eyni zamanda bu sıraya “Avesta”da qatın müəllifini (o, özünü mantaran adlandırır) də müəyyən məqam yaxınlığı baxımından əlavə etmək olar. Zaman və tarixin, mənəviyyatın çox dərin qatlarından boy göstərən aşiq yaradıcılığı bu gün də həmin dərinliyi yaşadır. Məhz ona görə də türklüyün atributu səviyyəsində dayanan bu sənət zaman-zaman müqəddəs hesab olunmuşdur. Böyük bir qövmin and yeri olan bu sənət xaricdən və daxildən küfr oxunanda yenə milləti arxasınca aparmaq imkanını özündə saxlamışdı. “Aşiq elin anasıdır” (Mahmudbəyov) anlamı da məhz aşığın funksiya daşıyıcılığından, mənəvi müqəddəslik dəyərlərini qoruyub onu ifadə edə bilməsindən irəli gəlmişdi. Dədə Qorquda, Koroğluya və bu gün aşıqlığın yüksək keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirən ustalara olan münasibət (ilahi münasibət) məsələnin mahiyyətini açıqlayır, aşığın xalqın mənəvi mövcudluğunda tutduğu yeri aydınlaşdırır. El arasında belə bir fikir var ki, əgər türksənə saz çalmısan. Hətta məclisdə yaxın yoldaşlardan biri osmanlı türkünə sazı uzadaraq türk saz çalar deyə müraciət etdi və sənə çala bilmirsən dedi. Bu kiçik epizoddan türkün saza olan münasibəti və dediyimiz aparıcılıq imici duyulmaqdadır. Məhz Dədə Qorqudun simvolik təmsilçi

rolu, onun reallıq olması fikri bir yana qalsın, bizdə böyük dünyagörüşün dərin qatlarında ən çıpaq şəkildə sazın tuta biləcəyi yeri göstərir. Sazın Dədə Qorqud şəxsinə böyük dəyər qazanması və xalqın müqəddəslik simvoluna çevrilməsi məlumdur. Məsələn, Qorqud Dədəmizin qopuzunu hər iki tərəf, həm oğuz eli, həm də düşmən tərəf çox böyük ehtiyatkarlıqla qarşılayır. Böyük bir xofla ona yanaşılır və müqəddəslik məqamı kimi hörmət edilir. Dəli Qarcarın həddi aşması, cızığından çıxması cəzalanma ilə görk edilir və nəticədə o, haqq yoluna qayıdib ilahi qüdrəti etiraf edir. Qayıtmasaydı şübhəsiz daha ciddi cəzalanma ilə görk oluna bilərdi. Bu epizodik hadisə Məhəmməd peyğəmbəri qətlə yetirmək istəyən Səraçenin cəhdi ilə eyni tiplidir. Dastanda digər qəhrəmanlardan fərqli olub ən sınımazı hesab edilən Dəli Qarcar da bu müqəddəsliyi qəbul edirsə, digər qəhrəmanlar “Qorqud qopuzu xatirinə səni bağışlayıram, yoxsa iki çalardım” deyirsə, heç də ötəri bir halın sonsuzluğu kimi düşünülməməlidir. H.Zərdabinin “Bizim nəğmələrimiz” (236.N6.1906) adlı məqaləsi bu sənətin çox incə məqamlarını açıqlamaq baxımından əhəmiyyətliyədir. Ədibin aşığa olan münasibəti “ətini kəsən də xəbəri olmaz” fikrinə böyük bir həqiqət var. Bu həqiqəti aydın görüb dərk etmək üçün heç də uzağa deyil, aşığın olduğu məclislərə gedib qulaq asmaq və görmək lazımdır. Eyni zamanda tam dərk üçün ucqar bir kənddə aşıq məclisində oturmaq kifayətdir.

Bura türklərdə olan bir kəlamı - “ozanları hayqırmayan milət yetim kimidir” qənaətini də artırmaq istəyirik. Ən çətin anda qurtuluş yolunun Ozan tərəfindən göstərildiyinə, ozanın xilaskar qüdrətinə inam dastanlarımızda özünə möhkəm yer tutmuşdur. Oğuz qövmünü yeddi dəfə qaçmaqdan saxlayan Təpəgöz sonra peşmançılıq çəksə belə, son anda ancaq Dədə Qorqudla hesablaşmalı olur. Bu cür hesablaşma Təpəgözdən daha çox Oğuzla lazımlı idi, çünki onun məğlubıyyəti, sınıması məhz Dədə Qorqudla

qoyulur, yekunlaşdırılması üçün isə Basat lazım olur. Biz diqqəti dastanda Basat qəhrəmanlığına deyil, Dədə Qorqud - Ozan qüdrətinə, sənətkar missiyasına ayrılmış xüsusi rola yönəltmək istəyirik. Dədə Qorqudun sehrli qüdrətini sənətkarın inkişafının sonrakı mərhələlərində də izləmək mümkündür. Məsələn, müqayisələr dəvəşlik, sufilik və haqq aşığı arasında daha ciddi bağlılıqların olduğunu təsdiqləyir. Haqq aşığı ilə Dədə Qorqudun qüdrəti, ecazkarlığı arasında elə də uzaqlıq yoxdur. Bu sadəcə olaraq qopuzla sazın transformasiyası qədər olub ondan o yana gedə bilmir. Haqq aşığı məsələsini də yeri gəldikcə açıqlamağa çalışacağıq. Bu o qədər də sadə göründüyü şəkildə qəbul olunması məsələ deyil, kökləri isə şübhəsiz ilkin forma ilə əlaqəli olub islamın gəlişində yeni forma almışdı. Və özünü daha çox yeni şəraitdə məhəbbət dastanlarında haqq aşığı kimi tanınan Qurbani-də, Abbas Tufarqanlıda, Sarı Aşıqda, bir sıra başqalarında göstərməkdədir. Məsələ onun kimdə görünməsində deyil, tarixin ağır məqamlarında hansı dəyərlərlə yenidən görünməyindədir. Çünki xalqın yaddaşına hopmuş bu dəyərlər onun ruhunda, qanında yaşayır və zamanın ən çətin anlarında bu və ya digər şəkildə görünür (məsələn, necə olur ki, ozan aşığa çevrilir).

Xalq düşüncəsinin “canlı kitabı olan aşıqlar”ın (123.s.21) böyük mədəniyyət sistəsində özünü təsdiqləyici əlamətləri də yox deyildir. Yəni sayə, qam, şaman, varsaq, ozan adı ilə qəbul edilərkən haqqında danışdığımız bu sənətin müəyyən dövrünü də aşıq yaradıcılığı tutur. Ümumilikdə ictimai-siyasi hadisələrin gedişində (hələ mənəvi tərəfi bir yana qalsın) bu sənətin mövqeyini izlədikcə həmişə ön xəttə dayanır. Ona görə də bu adla tapınmada ümumi mündəricə, mahiyyət etibarilə yaxınlaşsalar da təbii ki, ayrılımlar da yox deyildir. Biz burada təbii olan inkişafdən əlavə zamanın diqtəsini də unutmamalıyıq. Aşıq sənətinin mahiyyətində nə qədər qoruyuculuq, hifzətmə özünü saxlasa da zamanın diqtəsindən uzaq düşmə halları yox deyildi. Bu mənada aşı-

ğın dinc dövrün, rahatlıq mərhələsinin məhsulu olması ideyası inamlıdır. Belə bir mövcudluq daha çox ozanların və aşıqların, eləcə də bu sistemdə duran qam-şaman və varsaqların fəaliyyətini izlədikdə aydın görünür. Ancaq bu yeniləşmədə gəndən gələn xüsusiyyətin təkrarlanması halları da müşahidə olunur.

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

Aşığın qəhrəman öyümü ilə onun döyüşçü forması arasında tarixilik məqamından elə də qabarıq görünən bir fərq yoxdur. Tarixin daha əvvəlki qatlarını vərəqlədikdə bu məqamların əvvəllər də mövcudluğunu görürük. Bu mənada aşıq və qəhrəman problemi eyniyyətli və yaxın olan məsələdir. Məsələn, görünən tərəfi ilə bizə XVI-XVII əsrin hadisəsini xatırladan, lakin mahiyyəti, dərin qatları ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan Koroğlunun “Koroğlu der, mən aşığam” deməsi çox maraqlı və diqqətə şayandır (145.s.3-167). Buraya Atilla ordularında çalğıcıların daha doğrusu bu çalğıcıların əsas hissəsinin aşıqların soləfləri ol-

masını da əlavə etsək aşığın necə geniş arenada fəaliyyət göstərdiyini qəbul etmiş olarıq. Hətta Atillanın dəfn mərasimində böyük çalğıcılar qrupunun da mövcudluğu göstərilir. Y.V.Çəmənzəminli yazır: “Düşərgədə, təpə başında ipək çadır altında qoydular. Hun süvarilərinin ən gözəllərini seçdilər, təpələri dolanaraq gözəl ağılara Atillanı mödh etməyə başladılar; hunların şəhid padşahı, qoçaq millətlər padşahı, qoçaq millətlər hökmdarı Mi-naşuq oğlu Atilla görünməmiş qüvvətlə iskid və german ölkələrinə malik idi. Şəhərləri istila etdikdə iki Roma imperatorluğunu da qorxutdu” (74.c.3.s.79). Diqqət etdikdə Atilla ordusundakı çalğıcılar dəstəsi ilə Atilla dəfni arasındakı çalğıcılar dəstəsi arasında elə bir köklü fərq yoxdur. Fərq olsa-olsa onların həmin mərasimə aparıcılıq məqamından gedir. Biz matəmdə aparıcılığı yuğçulara, ağı deyənlərə veririksə, (Ə.Haqverdiyev də bu mərasimə çalğıcıların iştirakını qeyd edir. İkisimli qopuzun çalınmasını vurğulayır) (106.c.1.s.392) qopuzun mövcudluğunu da unutmur. Bu da qopuzun müəyyən tarixi məqamda xalqın bütün ictimai həyatına nüfuz etməsini, onun türk övladının dolanışığından başlamış matəm mərasimi də daxil olmaqla ömrünün bütün mərhələlərində insanın yol yoldaşı olduğunu göstərir.

Bütün bu məsələlərin mahiyyətini açmaq istəyəndə biz onu daha əsas tuturuq ki, “xalq ədəbiyyatını tədqiq edərkən mənbə məsələsindən bəhs olunduqda çətinliklərə rast gəldiyi bu şəbəbdəndir. Müəllifi bəlli olmayan, zaman və məkana az tabe olan bir ədəbi məhsul tətbiq və tətəbbü çərçivəsinə də çətin sığar” (74.c.3.s.58). Biz burada aşıq yaradıcılığının müəllifliyindən daha çox bu sənətin mənşəyini və bu mənşənin dərin qatlarında (qam-şaman və ondan əvvəl olan sayalar) tədqiq və tətəbbüyə çətin gələn məsələləri düşünürük. Bütün adlanmalar - istər qam-şamanla ozan, varsaq, istərsə də bunların son varisi aşıqlar, eləcə də Orta Asiya xalqlarında baxşı, akın və s. hamısı eyni köklə bağlıdır. Bunların bir-birini əvəzləməsi, birinin digərinə



nisbətən ictimai mühitdə aparıcı mövqeyə çıxması, üstələməsi daha çox real zəminə əsaslanır. Bu keçidlərdə ən əsas səbəb kimi Oğuzun mədəni dünyasında baş verən transformasiyanı qeyd edə bilərik. Artıq alplıq dövründən oturaqlığa qədər yol keçən türk mədəni dünyasında da aşığa doğru istiqamətlənirdi. Baş verən yerdəyişmə birdən-birə deyil, tədrici səciyyə daşıyırdı. Başqa cür də mümkün deyildi, olanlar, məhz “Koroğlu” dastanı bu tədrici dəyişmədə aşıqlıq zamanında alplığın yaşayışıydı.

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

da belədir (80.s.299-370). Bütün bunlar tarixin müəyyən qatlarındakı enmə və qalxmaların yaddaşdakı davamıdır, ozanlığın aşıqlıqda yaşayışıdır. Oğuzun alplıq dövrünün başa çatması (Oğuz yabqu dövlətindəki daxili çəkişmələr) artıq mövcud olan, oğuzun ozanı əvəzləyəcək aşığını hazırlayır. “Koroğlu” yeni dövrün oğuznaməsidir. Aşıqların ifadə etdiyi bu dastanda aşıqanə motivlərlə qəhrəmanlıq motivləri uzlaşıb, dövlət yaratmaq ideyası sosial ədaləti bərpa etmək ideyası ilə əvəzlənib. Oğuz dövrünün başa çatması ozanların səhnədən çıxması nəticə etibarilə oğuznamələrin də repertuardan çıxmasına səbəb oldu” (101.s.32). Oğuzun, eləcə də ozanın səhnədən çıxmasında iki amil əsas idi; bunlardan biri köçərlikdən oturaqlığa dönüş, bozqırlardan enmə idisə, ikincisi isə güclü islamın gəlişi və onun yeritdiyi ölçülü ideologiya idi. Tədrici gələn bu prosesdə birinci xüsusiyyət oğuzun daxilində inkişafdən doğan problemlər ortaya çıxarır. Cəmiyyətin daxilində müəyyən narazılıqlar yaranır, məsələn, İç oğuzla Dış oğuzun arasındakı savaş, eləcə də bu savaşqədərki mərhələdə Dəli Dondarın Qazanı üç dəfə yığması, Bəkilin Bayındır və Qazan xanla narazılığından sonra Gürcüstana köçü və s. kimi məsələlər cəmiyyət daxilindəki ayrılıqların əlamətidir. Bunu heç də Oğuzun fəlakəti kimi yox, inkişafın özünün zərurəti kimi qəbul etmək daha doğrudur. Məhz bu nizam nə qədər fərqli olsa da yənidən “Koroğlu”da təkrarlanır” (144.s.264-285). Qəhrəman səviyyəsindən daha çox cəmiyyət səviyyəsinə doğru gedişi xatırladır və Koroğlu da Bayındır, Qazan və Dədə Qorqud sintezi səviyyəsində dayanır. Bu cür təkrarlanma Koroğludan sonrakı dövrdə, bizə daha yaxın olan XIX əsrdə bir qədər fərqlərlə təkrarlanır. Bu təkrarlarda artıq əfsanəvi cizgilərdən əlavə real həyat həqiqətləri və bunların daha əsas olan qaçaqcılıq adı ilə tanınan qaçaq hərəkəti dayanır.

Hadisə öz mahiyyəti, yaranış və doğuşu etibarilə tarixi hadisədir. Orada əfsanəvi boyalara çox az yer verilir. Ancaq hadisə-

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

Onlardan biri islamın gəlişi, digəri türkün oturaqlığı ilə ozanın düşüncə və yaradıcılıq axtarışlarında son nailiyyətləri idi. Güclü olan hər iki faktor bir-birilə əlaqələndir. Qəhrəmanlıqdan rahat həyata keçiddə artıq mənəvi dəyərlərin özündə də aşınma

gedir. Düzdür, aşınmanın hansı dərəcədə getməsindən asılı olmayaraq xalq yenə də əvvəlki həyatı, gen yaddaşı ilə əlaqəni kəsə bilmir və müəyyən tarixi məqamlarda ona müraciət edir. Onu özünün ehtiyat variantı kimi saxlayır və bir növ həmin məqamdan o qədər də uzaqlaşmaq fikrində olmur. Və lazım gələndə ona müraciət edir. Qaldı məsələnin digər tərəfinə, islamın gəlişi müəyyən dəyərləri də özü ilə gətirirdi. Hər hansı nəzarəti altında saxladığı xalqın mənəvi dəyərlərində aşınma işi aparırdı. Ona görə də türkün böyük mənəvi dünyasında aşığa qarşı da müəyyən istiqamətdə iş görməyə başladı. Təbii ki, ərəb dilli poeziyanın, eləcə də böyük bir dövrü əhatə edən klassik ədəbiyyatda yazıbyaratma ənənəsi məhz belə bir təsirin, islam faktorunun gəlişi ilə əlaqələndir. Mədəniyyətdə xüsusi mərhələ olan bu dövr hələ müxtəlif istiqamətdə açıqlanmasını gözləyir. Böyük ədəbiyyata birdən-birə bu dərəcədə nüfuz edən islam faktoru bəzi məqamlarda çox ehtiyatkarlıqla davranmanı üstün tuturdu. Artıq ozanın aşıq olma variantında işlərin aparılması əsas idi. Ona görə də tədricən ozandan aşığa keçid başlayırdı. Tədqiqatçıların aşıq sözünün mahiyyətini açmaq istiqamətindəki atdıqları addımlar həmin keçiddə islamın roluna işıq salır. Bu sahədə müxtəlif mülahizələr vardır, onların əsasında iki istiqamət durur. Bunlardan biri ərəbdən keçmə, digəri türkün qramatik qanunauyğunluqlarına əsasən mövcudluğu. Bunların hər ikisi inkarolunmaz faktordur. Aşıq faktorunun ərəb sözü ilə bağlılığı islamın bütün mədəniyyətlərdə (burada ərəblərin ilkin istila dövrü atdığı addımlar nəzərdə tutulur) özünü küləşdirmə meyliyidi. Belə ki, islam ideologiyası qədəm qoyduğu ərazidə öz mədəniyyətini aşılamaq məqsədilə çıxış edirdi və bu istiqamətdə də məqsədyönlü addımlar atılırdı. Məsələn, Azərbaycanda ərəbdilli poeziyanın mövcudluğu və ədəbiyyatda aparıcı istiqaməti təşkil etməsi təsadüfi deyildi. Onu da deyək ki, birdən-birə təsadüflə nə ana dilində yazmaq qəbahət hesab olunardı, nə də yad dildə yazıbyarat-

maq ənənəviləşib fəxr sayılırdı. Bu yuxarıdan aşağıya xan-xavanların sarayından tutmuş ondan kənarda yaradan bütün yazarlara qədər az qalır gəlib çatırdı. Aşığın isə hələ böyük bir aşınmada bu cür məruzluğu xalqın sənət qoruyuculuğunda aqressivliyini, hifzediciliyini göstərir.

Bir cəhəti də qeyd edək ki, hakim mədəniyyət (kənardan gələn mədəniyyət) elə məqamlar vardı ki, tam mənası ilə dəyişikliyi edə bilmirdi. Məhz belə məqamlarda ehtiyatkarlıqla addımlar atmaq məcburiyyətində qalırdı. Əgər poeziyada ərəb dilində yazmaq ənənəviləşirdisə, aşıqda ancaq ad dəyişməsi ilə kifayətlənirdi. Bu xalqın mədəniyyətinə, köklü dəyərlərinə nüfuz etməkdən, etmək istəyindən irəli gəlirdi. Məsələn, “Kitabi Dədə Qorqud”da islamla bağlı artırmalar, eləcə də Novruz bayramında islamlaşdırma meyli bununla bağlı idi (183.s.3-8). Yad mədəniyyət tam aşılmanın mövcud olmadığı şəraitdə müəyyən məqsədyönlü addımlarla özünü küləşdirmə aparmaqla, nisbətən dəyişmələrlə kifayətlənirdi. Ozanda da uzaqbaşı nəticə etibarilə ozanın aşıq olması ilə kifayətlənirdi. Daha doğrusu hər iki mədəniyyət qarşılıqlı güzəştlərlə təbii axarda razılaşırdılar və onun böyük bir mədəniyyət adını daşması ilə barışıldı. Eyni zamanda yerli mədəniyyət onu da sərbəst buraxmayıb özünü küləşdirmə istiqamətində addımladı, aşıq aşığa çevrildi. Görkəmli Roma şairi Hörsasi demişkən, “Əsir edilmiş Yunanıstan öz qalib gəlmiş düşməni əsir etmişdir” (212.s.306). Folklorşünas alimimiz M.H.Təhmasib aşıq sözünün kökündə türk sözü “aşın” durduğunu söyləyir (221.s.41). Müəllif “ozanın” aşığa çevrilməsini çox mürəkkəb tarixi proses (221.s.40-41) kimi xarakterizə edir: “Aşıq titulu, ad-sözü şübhəsiz ki, ərəbin eşq sözü ilə bağlıdır. Bizcə, aşıq ad-titulu bəzən düşünülüyü kimi, heç də ancaq və ancaq ərəbin eşq sözünün faili olan aşıqın bizim dil qanunlarımıza uyğunlaşmış forması deyildir.

“Aşıq”ın kökü, yuxarıda deyildiyi kimi, ərəbcənin “eşqi”,

“aşığı”ın kökü isə, bizcə, türkcənin indi artıq tamamilə arxaikləşmiş olan qədim “aş”dır” (s.41). Müəllifin bu kökün əsasında çox da uzaq olmayan nəğmə kimi aşıla durduğu qənaəti də inandırıcıdır və bu söz eyni mənada özbəklərdə də qalmaqdadır. Akad. V.V.Radlov da “aşula”-nı melodiya və nəğmə kimi mənalandırıb, bir nəğmənin adı olduğunu qeyd edir. Müəllif varsığının mənalarından birinin də “aşula” olduğunu yazır. Müləhizələr və faktlar “ozan”ın aşığa keçidinin mürəkkəb, maraqlı bir proses olduğunu göstərir. Aşıq ad-titulu bir tərəfdən qədim ənənəyə söykənərək türkün “aşula”sından bəhrələnsə, digər tərəfdən islamın təzyiqi ilə ərəbin “aşığı”ının təsirinə məruz qalır. Nəticə etibarilə bu sənət üçün bütün xüsusiyyətləri əks etdirə biləcək bir anlamda dayanır. Bu isə türkün alplıqdan oturaqlığa keçmək məqamında olan hərtərəfli razılıq idi. Ərəb mədəniyyəti ilə doğma mədəniyyətin gedişində ortaya çıxan məsələydi. Başqa tədqiqatçı alimlərin də bu sahədə fikirləri var. F.Köpürlü isə aşıq yaradıcılığından danışarkən deyir: “Aşıq xalq arasında, ümumiyyətlə saz şairlərinə verilən bir addır. Yenə xalq arasında dolayan bir çox məcmuələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldiklərini, saz çalıb şer söyləməyi də ilahi vasitələrlə - yəni ya bir müridin, pirin, yaxud Xızır peyğəmbərin rüyada və ya həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anlayır” (147.s.152). Aşıq haqqında müəllifin verdiyi bu izahda müəyyən islami məqamlar var və bu məqamlar özlüyündə aşıq yaradıcılığında islamın rolunu aşkarlayır.

Aşığın inkişaf yolunun izlənməsi və öyrənilməsi baxımından bu fikirlər daha dəyərlidir. Aşıqda məhəbbət cismani eşqdən mənəvi ruhani eşq dərəcəsinə qədər yüksəlir. Bu yüksəlişdə hər iki tərəfin tarazlığı bir növ inkişaf meyillidi, daha çox cismanilikdən ilahiliyə doğru. Bu yüksəlişin özündə haqqa, haqq aşığına çevrilmə və bu istiqamətə meyillənmə əlamətləri var. Məhz bu aşıq/aşıq adında da mənə qatı kimi sezilməkdədir. Ona görə də

tədqiqatçıların müəyyən qismi ozandan aşığa keçidi və bu sözün etimologiyasını, tarixi təfərrüatları açanda eşq kəlməsini də aşıq sözünü səciyyələndirən bir söz kimi göstərirlər. Bu da hər şeydən əvvəl məhəbbət dastanlarının sayının çoxalması, məhəbbət mövzusunda şerhərin artması tədrici onu ifadə edənlərə həmin adın verilməsi ilə nəticələnmişdir. Aşıq//aşiq paralelində işiq anlamı da uzaq deyil. H.Dizdaroğlu, M.F.Köpürlü, V.Qordlevski bu sözün açılışında “ışıqdan yaranışa daha çox üstünlük verirlər. Hətta təriqətlərin mövcud olub inkişafa başladığı məqamda bu adın (aşığın) daha çox möhkəmlənmə keçdiyini qeyd edirlər. O dövrün ictimai-siyasi vəziyyətini xarakterizə etdikdə böyük nüfuzlu malik bu təriqətçiliyin Azərbaycanda (bəktaş, qələndəri, sufi, hürufi) təcəllisi və nüfuzu aparıcı məqamda idi. Bu təriqətlərin də yolu eşqdən (ilahi eşqdən) keçirdi. Aşığın haqqa qovuşması da bu meylin nəticəsidir. İlahi eşq, ilahi məhəbbət sufi dünyagörüşündən daha çox həyati dünyagörüş idi. O, həyatilikdən təriqətçiliyə doğru inkişafdaydı. İslamın haqqa yaxınlaşma yolunda atdığı addımlardı. Məhz aşığın da bu yolda aşiq//eşq//işiq fonunda görünməsi və aparıcı mövqeyə çıxması əsas idi. Ancaq maraqlı cəhət bu kütləvi təriqətçilikdə aşığın özünəməxsusluğunu qoruyub saxlamasıdır. Yəni şamanda, ozanda olan haqqa yaxınlaşma ilə aşiqda olan haqqa yaxınlaşma arasında elə bir ciddi fərq görünmədir. Hər ikisində yol ağsaqqallıqdan, əlin-öbənün ağır günündə dərdinə əlac qılmadan (necə ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”da görürük, məsələn, Dədə Qorqudun Təpəgözlə razılaşması) keçir. Sonrakı məqamlarda söhbət açacağımız haqq aşığı olma ilə (daha çox onun yerinə yetirdiyi funksiya nəzərdə tutulur) şaman olmanın imkanları, eləcə də Dədə Qorqudun tanrı yaxınlığı eyni istiqamətli məsələlərdir. Məhz aşiq adının da bu forma-yə gəlişi ümumi tapınmada gəlinən qənaət kimi görünür. Bizim aşiq yaradıcılığında müşahidə etdiyimiz eşq həyati və ilahi eşq fonunda görünən məhəbbətdir. Bir növ başa düşəcəyimiz iki şəx-

sin sadəcə olaraq məhəbbətindən daha yüksəkdə dayanan məhəbbətdir. Bu mənada aşiq yaradıcılığı böyük inkişafı xarakterizə edən və əhatəlilik məqamında hamısını özündə birləşdirən sənətdir. Məhz addəyişmələrində aşığın mövcudluğuna da bu cür baxmalıyıq. “Koroğlu”da da “aşiq deyiləm, işığam” misrası da bu araşdırmaların nəticə etibarilə eyni məqamlı olduğunu göstərir. Aşığın bu cür müxtəlif istiqamətli yozumu onun həyatiliyi ilə ilahi nəfəsə qovuşğunun nəticəsi kimi görünür.

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

Aşiq yaradıcılığında ilahi nəfəsin, sufi dəyərlərin mövcudluğu təzə olan da deyil, bunu qaynaqlar və araşdırmaların nəticəsi də göstərir. Eyni zamanda, bütün tədqiqatlarımız boyu bircə gəldiyimiz qənaət var ki, aşiq yaradıcılığı mahiyyəti etibarilə kökdən o qədər də uzaqlaşmamışdır. Biz bu sistemdə Şirvan aşıqlarını (gördüyümüz) nəzərdə tutmuruq və onları bu sistemə daxil

etmirik. Səbəbləri haqqında sonra danışacağımız üçün burada məsələnin mahiyyətinə elə bir yer də vermirik. Bircə onu deyirik ki, mövcud olan şəraitdə Şirvan aşığı mühiti var və bunun özü də araşdırılmalı, həm də kökdən və uğurlu inkişafdən uzaq düşən xətdir. Bu bərdə də 60-cı illərin mübahisəsi var. Bizim düşüncələrimizdə şaman//ozan//aşığı keçidində aşığın mühafizəkarlığı və improvizatorluğu məsələsi də problem kimi görünür. Daha doğrusu, aşığı tarixi inkişafın müəyyən qatında ozanın bütün səlahiyyətlərini üzərinə götürməli oldu, həm də mövcud şəraitin problemləri ilə təmas yaratmaq məcburiyyətində qaldı. Burada daha çox islam faktoru nəzərdə tutulur. Deməli, sadə şəkildə başa düşüləni və aşığı yaradıcılığı tədqiqatçıların qənaətlərindən hasil olanı budur ki, birincisi, aşığı yaradıcılığı ənənənin əsasında mövcud olanı qoruyub saxlamaqla inkişafın özündə transformasiya olunmağa başladı, ikincisi, aşığı islamın gəlişindən sonra islami xətdən də yan keçə bilmədi və bir növ islamlaşma səciyyəsi daşdı (məsələn, ozanın ərəb mənşəli sözlə əvəzlənməsi və yaxud da addəyişmədə hər iki tərəfin özününkü hesab edəcəyi məfhumun başlığa çıxarılması). Təbii ki, islamın gəlişi kortəbii irticaçılıq da deyildi. Olanı bu idi ki, əsas qatlarda özünüküleşdirmə aparsın və nə qədər tez həyata keçirə bilsə bu onun xeyrinə olandı. Aşığıda da bu xətdən bəhrələndi, tədrisi olaraq sonrakı inkişaf üçün (öfuraqlıq dövrü) səciyyəvi olanlar mövzuya çevrildi. Nəticə etibarilə aşığı ifadəsi türk sözü “aşılamaq” və “aş” anlamı ilə, ərəblərin “aşığı” eşq sözü arasında mövzuya çevrildi. Hər iki halda inandırıcı olandır: aşılamaq//öyrətmək və aşığı. Və hər iki məfhumda mahiyyət, yəni bugünkü sənətin əsas istiqamətləri səciyyələnilir. Lakin qarşılıqlı güzəştə meyillilik məqamı daha çox başlanğıc olanın mühafizəkarlığıdır və digər türk xalqlarında bu addəyişmədə mühafizəkarlığın mövcudluğu müxtəlifdir, məsələn, “baxşı”da bu özünü tamamilə başqa cür göstərir və daha güclü görünür.

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

#### **b). Aşığı adı ilə tanınmadan sonrakı inkişafın bəzi məqamları**

Ozandan aşığı keçidin başa çatmasından sonra (bu proses fikrimizcə X-XVI əsrə qədər olan bir dövrü əhatə edir) artıq aşığı özünəməxsusluğa daha çox can atır. Ozanın vərəsəlik hüququna da xələf kimi sahib çıxmaqla müstəqillik yoluna qədəm qoyur, köhnə dünyagörüşün yeni ideyalarla, yeni formalarla əvəzlənməsi və daşınması qayğısında olur. Beləliklə də aşığı adı ilə tanınmadan sonrakı dövr başlayır. Aşığın nüfuzu və onun sənətinə hörmət məsələsinə gəldikdə bu çox tutarlı olan məsələdir. Ona verilən “haqq aşığı”, “el aşığı”, “aşığı elin anasıdır” anlamaları böyük mahiyyətin əksidir. F.Köpürlü onlardakı ilahi qaynaqlarla bağlılığa daha çox üstünlük verir, “bunlar xalqın tələqqisinə görə xalq aşığıdır və ilahi qaynaqları daima ilahidir” (147.s.152) deyir. Onların məhəbbət mövzuları da eyni qaynaqlarla bağlıdır. İlahidən gələn isə daha uca və daha müqəddəs tutulur. “Məhəbbət mövzusu aşığı poeziyasının əsasını təşkil edir” deyən

prof. V.Vəliyev “ən qədim dövrlərdə ozan adı ilə məşhur olan bu sənətkarlar sonralar “aşiq” adlanmışdır”(230.s.149) qənaətinə gəlir. Müəllifin ozandan aşığa keçməsi məsələsini də ən əvvəl məhəbbətlə, daha doğrusu aşığın aparıcı mövzusu ilə bağlaması da məsələnin tam həlli deyil. “Məhəbbət dastanlarının sayının çoxalması, məhəbbət mövzusunda şerlərin artması tədricən onu ifa edənlərə həmin adın verilməsi ilə nəticələnmişdir” (230.s.150). Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi ozandan aşığa keçid tarixi inkişaf səciyyəli hadisədir və qalanlar hadisənin reallaşması üçün vasitədir. Məhəbbət mövzusu da vasitələr sırasında olub daha güclü və daha zor olandır. Ü.Hacıbəyov aşığı xalqa hamıdan yaxın olan hesab edir və yazır: “Aşiq ərəb sözü olub aşiq deməkdir. Əsil aşıqlar indiki aşıqlardan fərqlənmişlər; onlar məhəbbətin təsirilə şer və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi şəxslər olmuşlar. Sonralar aşiq adı əsil aşıqlar haqqında dastanlar danışan, həm də öz hekayəsini sazın müşayiəti altında mahnılarla izah edən şəxslərə verilmişdir. Əfsanəvi aşıqlar kimi bu şəxslər də geniş şöhrət qazanmışlar” (109.s.205). Müəllifin aşığı ərəb sözü hesab etməsi və “əsil aşığın əfsanəvi səciyyə daşması barədə” fikri daha çox diqqəti cəlb edəndir. Əsil aşığın bu cür səciyyəli olması isə öz növbəsində həqiqətə daha yaxın olandır və ilahi nəfəslə bağlı görünəndir.

Aşığın ilahi nəfəsdən “reəliizmin n̄tündəricəsi” n̄ə enməsi bir növ onun böyüklüyünə olan zərbə idi. Ü.Hacıbəyovun çox doğru olaraq tutduğu və sonradan onu ikinci planda əsil aşıqlar haqqında əfsanə və hekayələri danışanlara deyilməsi məhz XX əsrin beləsi kimi hiss edərəkdən və etməyərəkdən deməsindədir. Necə ki, rəhbərə, partiyaya, pambığa şer yazdırıldı, yazılmadı. Burada itirən yazan oldu, zərbəni də daha çox yazan götürdü. Sənət isə belə təsirlərdə sıxılma keçirdi və nəticə etibarilə özünə qayıdacağını, nüfuzun bərpa olunacağını gözlədi. Əsil aşıqların mahını və hekayələrini ifa edənlərdən daha aşağıda duran aşıqla-

rın meydana gəlməsinə imkan yaratdı. Burada dediyimiz kimi, itirən yalnız sənət yox, həm də sənətkar oldu.

Aşığın hökmdarların, xan-xavanların sarayına cəlb olunması ilə ilahi nəfəsdə sıxılma getdi. Bir növ sərgərdanlıqdan çıxan azad aşiq məhdudiyyətlə üzləşdi. Lakin qeyd edək ki, saraylar aşığın qüdrətini əlindən ala bilmədi, sadəcə olaraq müəyyən qrup saray aşıqlarının, ilahi nəfəsdən uzaq aşıqların formalaşmasına şərait yarandı. İlahi qabiliyyət və ilahi nəfəslə əlaqəliyin sayəsində nələrə qadir olduğunu müəyyən məqamlarda göstərməklə böyük nüfuzunu saxladı (məsələn, Abbas Tufarqanlımın zəhər quyusuna salınması (14.s.261-309), Aşiq Qəribin “Xudam qanad verdi uçdum da gəldim”) qüdrəti (11.s.421-463). Onu da deyək ki, geniş mənada saray mühitinə müsbət münasibət bəsləyirik. Eyni zamanda, saraya çəkilmədə bir növ aşıqlar hökmdarın gərəyinə çevrildi. Ondan ilhamverici kimi istifadə olundu. Böyük döyüşlərdə onların qoşqularından, dastanlarından oxundu və döyüş əhvali-ruhiyyəsi gücləndirildi. Geniş kütlə də, ordu da öndə gedən bu sənətkarların çağırısından bir növ güc aldılar. Bu, Atılladan, bəlkə də ondan əvvəldən Şah İsmayıl qədər davam edən ənənədir, sonralar da olmuşdur. Bizə belə gəlir ki, Şah İsmayıl Xətai dövründə belə bir yolun seçilməsi düşünülmüş olardı. Çünki o, hiss adamı və təriqətçi idi. Ona görə də belə bir ilahi nəfəsə, haqqa yaxınlığa inanıb düşünülmüş şəkildə bu addımı atmışdır.

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

İki əlim qızıl qanda,

Çox günahlar vardı məndə,  
Ya ilahim, kərəm səndə,  
Düşkün qula kərəm eylə (219.s.30).

Eyni zamanda dərvişlibas aşıqların da bu cür məqamlarda onunla birgə addımı ceviz anından keçib gələn məqamıdır. Təriqətçilik də elə ondakı böyük dəyərlərlə bağlıdır. O, hökmdar olduğu qədər dərviş, dərviş olduğu qədər də şair idi və bunların ümumi qovuşuğunda el sənətkarı kimi görünürdü (219.s.7-176). Ona görə də hökmdar//dərviş//şair problemi Şah İsmayıl şəxsinde araşdırılmalı və sələflərinə doğru genişləndirilməli problemdir. Bu gün də müəyyən adamların, eləcə də bir qrup aşıqların ceviz anlarında olması və daha çox bu məqamda ola bilməsi bununla bağlıdır. Necə ki, Ü.Hacıbəyovun dediyi “əfsanəvi aşıqlar” vardı. Məlum olduğu kimi onlara olub-olacaqları bilmək və duymaq fitrəti verilir. Məsələn, Aşıq Qərib, Qurbani, Abbas Tufarqanlı və s. Bunların hamısı mövcud dünyaya müəyyən tapşırıqla, daşıyacağı mənəvi yüklə göndərilir. Şah İsmayıl Xətai də belə bir tapşırıqın yiyəsidir. Koroğlu da aşığa və Şah İsmayıla daha yaxın olanı idi. Məhz ona görə də onların tarixi şəxsiyyət olması ilə missiya yerinə yetirən obraz olması arasında elə bir düşündürücülüyə ehtiyac qalmır və hər iki hal bir-birinə qarışır. Daha doğrusu, müəyyən məqamdan sonra tarixi şəxsiyyətin missiya daşıyan obraza çevrilməsi prosesi gedir. Qeyd etdiyimiz kimi onlar müəyyən tapşırıqla göndərilir və lazımı məqamda mühitdəki fərqli keyfiyyətləri qabardılıb aparıcı mövqeyə çıxarılır. Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Aşıq Avdı, Aşıq Ədalət və s. dərvişlibas aşıqlarıdır. Bu sadələnməni çoxaltmaq və digər başqaları ilə əvəz etmək də olar. Birinci iki sənətkarı yaşayışında görməsək də yaradıcılığında ilahi məqamı müşahidə edə bilirik. Sonuncu iki sənətkar isə müasirimizdir və bunun mövcudluğunu gündəlik həyatımızda hiss edirik. Onlar oxuyanda H.Zərdabının “ətini kəssən də xəbəri olmaz” kəlamı yaddaşımızı döyəcəyir və ceviz anındakı vəziyyətlərin təkrarı görünür.

Həqiqət olan bir məsələ var ki, “onlar məhəbbətin təsirilə şer və musiqi qoşmaq istedadına malik əfsanəvi aşıqlar olmuşlar” (109.s.205). Burada olan məhəbbət ilahi məhəbbətdən real məhəbbətə (iki şəxsin məhəbbətində də ilahi nəfəsin cizgiləri var) və əksinə gedişlərdə olanda. Hər iki halda başlanğıc ilahi nəfəslə məhəbbətdir. Məhz ona görə də ozanın aşığa keçidi o qədər də biri digərini ehtiva edən deyil, sadəcə olaraq ceviz olanın və yaxud da keyfiyyətin başqa məqamda (qəhrəmanlıqdan çox məhəbbət) qabardılmasıdır. Necə ki, “məhəbbət dastanlarının lirik qəhrəmanı aşiq olduğundan sonra o, şair və aşiq olur” (230.s.152). Doğrudan da maraqlıdır, onlar indiyə qədər əlinə bir dəfə saz almadığı halda bu məhəbbətə düşər olduğundan sonra saz çalır, şer yazır, hətta olacaqlardan da xəbər verə bilir. Bu təbii ki, hər kəsə verilmir, ancaq tanrı yükünü daşıya bilənlərə verilib və onlar isə tək-tək olur. Dərviş kimi yaşayır, nəğməsinə aşiq kimi qoşub oxuyur. Haqq aşığı təbiət etibarilə dərviş olanda. Məhz ona görə də Füzuli məhəbbəti ilə Qərib məhəbbəti, Koroğlu məhəbbəti və digər bu silsiləyə daxil olan məhəbbətlər arasında sədd olacaq elə bir keçilməzlik də yoxdur. Hadisələr nəticə etibarilə ilahi məhəbbətdə dayanır. Maraqlı orasıdır ki, saz çalmaq, şer yazmaq, dərvişlibas olmaq çox zaman sevgi ilə birgə verilir. Bu, həmişə belə təlmur, bəzən başlanğıcdan da gəlir (məsələn, Dədə Qorqudda, Oğuzda və onun sevgisində). Ancaq sonradan verilənin özündə də bir başlanğıc var və o, sonradan sevgilə qabardılır. Nümunə üçün “Novruz və Qəndab” dastanına nəzər salaq.

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



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

Dərviş Novruzun cavabında dedi:

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

- Ağa dərviş, yandım, mənə əlac!

Dərviş barmağını gözünün qabağına tutub dedi:

- Oğul, barmağımın arasından bax gör kimi görürsən?

Novruz dedi:

- Uzaq-uzaq yollar görürəm” (9.s.153-154).

Bu nümunədə məhəbbət tanrı sevgisidi, görməzə-bilməzə olan məhəbbətdi, alın yazısıdı. Məhz ona görə də aşiq/dərviş və hər ikisinin mövcudluğunda dayanan yol onların keçmişinə və mahiyyət yaxınlığına olan vasitədir. Bu yolda Yusif və Züleyxa faktoru və sonradan onun daha çevik forması olan dərviş modeli var. Məhz taleyin göstərilməsi və qəhrəmanın oyan olmuş tale arxasınca göndərilməsi real və reallığa doğru gedişli ilahi bir yüklə yüklənir (Qurbani, Qərib, Kərəm və başqaları bu tiplidir). Eyni zamanda, aşiq yaradıcılığı üçün bunun başqa konstruksiyalı olanları da var. Məsələn, Valeh də Zərnigar xanımı görməyib, ancaq onun məktubunu oxumuşdu. Arxasınca Dağıstana gəlib deyişməsi və ailə qurması Kərəm konstruksiyasına yaxın olmaqdır (41.s.77-85). Bu “Koroğlu”da, “Kitabi-Dədə Qorqud”da da var. Məsələn, Koroğlunun və dəlilərin sevgi arxasınca gedişi, eləcə də Bamsı Beyrəyin məhəbbəti eyni köklüdür. Bütün bunlar və bu kimi şərtlər ozanın aşığa keçidində təkəverici amildi. Onu da deyək ki, ozandakı o müdriklik, ilahi nəfəs yükünü aşıqda daha çox dədələr çəkir. Bununla demək olar ozan ad çəkisində olan ağırlıq aşıqda bir növ dədələrlə bölüşdürüldü. Bu baxımdan dədə anlamı bəzi məqamları ilə ozanın yükünü daşıyır. Məsələn,

Dədə Qorqudda dədə funksiyası bunun başlanğıc simvoludur və sonrakı mərhələlərdəki mövcudluğu da eyni tiplidir. Dədə Alı, Dədə Ələsgər, Dədə Şəmşir və s. Bu sistem özlüyündə bütöv bir dünyagörüşünü yaşadır. Sistemin bir ucunda Dədə Qorqud, bir ucunda isə son dövrün dədələşən və dədələşməkdə olan müdrikləri durur. Bu adın tək aşıqlara verilməsi də əsas deyil, ola bilsin aşiq olmayan başqalarına da bu ad deyilsin. Ancaq əsas olan budur ki, daha çox aşıqla, el şairi ilə bağlıdır. Bu isə Dədə sözünün ehtiva etdiyi ağısaqqallıq, müdriklik, ağıryanalıq və yaradıcı keyfiyyətlərin toplusu ilə bağlıdır. Dədə sözünün açımına gəldikdə bu mahiyyət etibarilə bizə yaxın olmaqdır. Hətta bu gün bəzi ailələrdə ataya da dədə deyilir. Bu, elə dediyimiz böyüyüm, ağısaqqalım, yaradanım deyimlərinin ifadəsidir. Prof. V.Vəliyev yazır: “Bu söz hal-hazırda Azərbaycan dilinin lüğət tərkibində, xalq danışığı dilində “ata”, “böyük” mənasında işlənir. Bir neçə yüz il bundan əvvəl “dədə” ad-titulu hər şəxsə verilməmişdi. “Dədə” o şəxs hesab edilmişdir ki, xalq onu müdrik, ağısaqqal, başbilən kimi tanımışdır” (230.s.149).

Burada yuxarıda dediyimiz kimi məsələyə birtərəfli yanaşılır. Məsələnin isə iki tərəfi var, birincisi, sözün inkişaf xəttində bizə başlanğıc kimi görünən Dədə Qorqud olmaq məqamı, yəni dədənin yaradıcı olma (dediyimiz kimi hər yaradıcı olana da dədə deyilmir, dədə Qorqud olana və onun yükünü daha çox daşıya bilənə deyilir) qabiliyyətdirsə, ikincisi sadə şəkildə desək, dədənin övlad atası olmasıdır. Bunların nəticə etibarilə mahiyyətində elə bir köklü görünən problem də yoxdur. Çünki hər ikisində bir-birinə yaxın olan böyüklük, yaradıcı olmaq, öyrətmək anlamı var (məhz uşağı atası yaradır, böyüdür, öyrədir və yol göstərir). Biz onu da inkar etmirik ki, dədənin mahiyyətində sinədən söz demək, yaratmaq qabiliyyəti də var. Bu, dədədəki cizgilərin açılışında bir məqamdır, lakin digər keyfiyyətlərin mövcudluğu və daha doğrusu, birgə mövcudluğu ilə dədə olma mümkündür.

Məsələn, “Koroğlu”da “Koroğlu dedədir, çıxma sözündən” nəsihəti Koroğlunun mövcud şəraitdə hamıdan fərqli olan dəyərlərlə görünüb uca tutulması halıdır. Prof. P.Əfəndiyev dedə sözünün mövcudluq məqamını belə səciyyələndirir: “Dədə isə ozanlığı ilə bərabər, həm də müdrik bilici, müşkül işləri yoluna qoyan bir el ağsaqqalı olmuşdur” (91.s.235). Bütün bunlar dedədə aşığa olan yolun o qədər də keçilməz olmadığını göstərir. Daha doğrusu, dedə ilə aşiq arasındakı mahiyyət yaxınlığını əks etdirir. Bu yaxınlıq ozanda özünü daha tamlığı ilə göstərə bilir. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud”da Dədə Qorqud və digər əlində qopuz olan qəhrəmanların təsviri. Sonrakı dövr aşığın görkəmindəki dəyişmələr nüfuz dairəsinə elə bir güclü təsir göstərmədi, daha çox aşığı dedə olmaq imkanından uzaqlaşdırdı və saz çalmaq çoxalsa da, dedə olan çoxalmadı. Daha çox saza həvəs artdı. Həqiqi aşiq olanlar özünü təsdiqləyə bildilər. Ü.Hacıbəyovun “Əfsanəvi aşıqlar”ı dedə hesab olundu. Dədənin, ozanın, aşığın yolu sərgərdanlıqdan, dərvişlikdən keçir. Onların təbiətində bir gəzərgilik var. Aşığın, ustad el sənətkarlarının saraya dəvət olunması, onun çərçivəyə salınması qanadının sındırılmasıdır. Bu sahədə olan cəhdlər aşığa olan münasibətin nəticəsi kimi görünməkdə, ancaq nəticə etibarilə çətin ola biləndir. Bunun ali nümunəsi Qurbani ilə Şah İsmayıl Xətai arasındakı yaxınlıqda nəzərə çarpır.

Bu yaxınlıq nəticə etibarilə saraya gəlişdən çox-çox yüksək də durur. Məhz ona görə də “mürşüdi kamilim, şeyx oğlu şahim” deyən aşığın saraya gəlişi yoxdu və bu haqda çox güman ki, nə Qurbani, nə də Şah İsmayıl Xətai düşünülmüşdür. Bir daha təkrar edək ki, biz saray mühitinə müsbət münasibətdə olanıq və onun müterəqqi keyfiyyətlərini əsas kimi nəzərdə tuturuq. Bu mühitə sarayın yaradıcıya, sənət adamlarına rəğbət və qayğısı kimi baxırıq. Aşiq üçün isə bu yolagəlimli məsələ deyil. Çünki aşığın təbiətindəki gəzərgilik onun saraya gəlişinə əngəl törədir. Məhz

sonrakı dövr ustad aşıqlarla saray arasında da əlaqə və yaxınlığın şahidi olur. Aşiq Valehlə Qarabağ xanlığı arasındakı yaxınlıq, yaradıcılıq əlaqələri və s. Bu aşığın cilovlanması, yaradıcılıq imkanlarının azalması deyil. Bu, eyni zamanda son dövr vəzifə sahiblərinin aşığa sifarişlə yazdırdığı şerhlərin də yaxınlığı deyil. Məhz ona görə də bunların (bu cür yazılmaların) ömrü oxunub qurtarana qədərki vaxtdan, on yaxşı şəkildə müəllifinin cismani ömründən o yana getmədi. “Hökmdarlar, xanlar və başqa taxt-tac sahibləri ən yaxşı aşıqları saraya cəlb etməyə çalışmış və onları saray musiqiçisi kimi öz yanlarında saxlamışlar. Saraylarda aşıqlar yarışa girərmişlər. Öz ifaçılıq məharəti ilə fərqlənən və verilən müdrik suallara ağıllı cavablar verən aşıqlar birincilik qazanmış” (109.s.205). Biz sarayda fəaliyyət göstərən aşıqların istedadına şəkk gətirmirik, ancaq sarayın diqtəsi onları Abbas Tufarqanlı yolundan sapdırdı. Nəticə etibarilə “öz sənətinə sadıq qalanlar” (Ü.Hacıbəyov), sənətə ancaq sənət kimi baxıb xalqın sevimlisinə çevrilə bilənlər dedə kimi xalq arasında şöhrətləndi. M.H.Təhmasib “dədə” adının mövcudluq və səciyyələnmə məqamlarından danışaraq yazır: “Dədə aşıqlar sözün həqiqi və geniş mənasında sənətin hələlik öz müstəqil sahələrinə bölünməmiş vahid vəziyyətini, yaxud mərhələsinin əsas xüsusiyyətlərini özlərində yaşatmışlar. Yəni onlar həm şair, həm dastançı, həm bəstəkar, həm də öz yaratdıqlarını ifa etməyi bacaran məharətli xalq sənətkarı olmuşlar. Misal üçün sovet dövrünün dedə hesab olunan Aşiq Əsədi, XIX-XX əsrin Ələsgəri, XVIII əsrin Dədə Qasımi, XVII əsrin Turab Dədəsi, XVI əsrin Dədə Yediyarı, nəhayət, bizcə bunların hamısından daha qədim olanı Kərəm dədəsi və başqaları ancaq sənətin sinkretizmi ilə əlaqədar olan ustadlar, dədələrdir” (221.s.29). Biz dedə adı ilə ozan, aşiq arasında olan yaxınlığı qəbul edirik, ancaq bu sözün təkə onlara, yeni ozana və yaxud da aşığa aid olmasını və onlara verilə biləcəyini qəbul etmirik. “Ozandan əvvəl işlənən ata, dedə sözləri

(110.s.15) ancaq ozanın, aşığın bu ada layiq olacağı tərzdə onlara verilmişdi. Dədə əhatəlilik və müdriklik baxımından daha yüksək görünəndi. Ozan bu keyfiyyətləri özündə daşımaq qüdrətinə malik olduqda dədə olur. Məhz ona görə də nəticə etibarilə dədənin özünün də böyük funksiya daşıyıcısı olduğunu və bu yüklün ağırlığının el sənətkarı ozanda, aşıqda daha çox cəmləşdiyinin şahidi olur. Şah İsmayıl Xətai

Qaibdən dəlil görünür,

Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin -

deməklə dədənin daha türlü məqamlarda mövcudluğunu göstərmək istəyində olmuşdur. Yekun olaraq misal gətirdiyimiz və gətirməyib üstündən keçdiyimiz bütün nümunələr dədələrin çox qədimlərlə bağlılığını və mənə yaxınlığında ozana, aşığa meyli olduğunu göstərir. Bu isə məhz ozandakı, aşıqdakı böyüklük, müdriklik məqamları ilə bağlıdır. "Aşıq kənd əhalisinin həm alimi, həm məsləhətçisi, həm də başçısıdır" (95.N79.1968). Bütün bunlar istər dədə ilə bircə, istərsə də ayrılıqda geniş əhali arasında aşığın nüfuzunu göstərir.

Aşığın qüdrətini şərtləndirən amillər içərisində diqqəti cəlb edən məsələlərdən biri onun ədəb-ərkanındırsa, digər bir cəhət onun sənətdəki improvizatorluğu ilə bağlıdır. Bu improvizatorluq məsələsi aşıqlıqda keyfiyyət - yaradıcılıq xüsusiyyətidir. Aşıq yaradıcılığında diqqəti cəlb edən əsas məsələ də bundan ibarətdir. Məhz bu xüsusiyyət özlüyündə aşıq yaradıcılığının mənşəyi haqqında düşünmək üçün əsas verir. Aşıqda olan improvizasiya və sinkretizm məsələnin tutarlı və aparıcı tərəfidir. Bədahətən söz demək və məclisin ümumi ruhuna, ahənginə uyğun yaradıcılıq manevri edə bilmək aşığın nüfuzu və sənət qüdrəti ilə bağlı məsələdir. Ustalar bu səviyyəni qorumaq üçün təbii bir yol seçmişlər, bu da deyişmə söhnələrinin yaranmasıdır. Aşıq deyişmələrində bir sıra keyfiyyət əsas götürülür; birincisi və əsas olanı aşığın fitri istedadıdır. İkincisi, zəngin zəka sahibi olmaq məsə-

ləsidir. Daha sonra isə ustaddan kamil dərs almaq və məclisə hazır olmaq yol-ərkanıdır (112.s.207-210). Demək burada iki əsas olan xüsusiyyət: fitri istedad və sonradan qazanılan ustaddan dərs almaq məsələsi var. Məhz bu xüsusiyyətlər aşığın mahiyyətini, sənətdəki özünəməxsusluq və tarixilik məsələsini açıqlamaq üçün bir amil ola bilər. Aşıq yaradıcılığının mənşəyi də daha çox burada: sinkretizmdə və deyişmələrdə açıqlanır. Sinkretizm aşıq yaradıcılığında ilkin və əsas olardı. Ona görə də buna ciddi və axtarış məqamında baxmaq lazımdı. Aşıq sənətinin ilkin inkişaf mərhələsinin araşdırılması məsələsi bir növ xalqın qədim dövrlərdə mənəvi dəyərlərinə işıq salmaq deməkdi. Ancaq ağır və böyük zəhmət tələb edən bu məsələdə tədqiqatçıların araşdırmaları heç də kor-koranə, gecənin zülmətində olan gediz deyil. Burada söykənəcək və yüksək dəyərlərlə öz keçmişini yaşadan aşıq sənətinin özü və onunla bağlı araşdırmalar, eyni zamanda ümumi mədəniyyətin nailiyyətlərini araşdırma məqsədi var. Aşıq yaradıcılığında mənşə faktorunu daha çox əks etdirən sinkretizmdir. Məlum olduğu kimi, aşıq yaradıcılığı çoxçalarlı, sənətin bir sıra sahələrini özündə birləşdirən yaradıcılıq sahəsidir. Yəni onda çalmaq, oxumaq, rəqs, aktyorluq, şairlik və s. kimi xüsusiyyətlər cəmləşmişdir. Bir həqiqət var ki, "aşıq musiqisi şer, musiqi və rəqsin sintezindən ibarətdir" (91.s.233). Məhz bu cür çalarlıq aşıq sənətinin hal-hazırkı məqamına qədər yaşayır. Bu isə onun olduqca qədim olan tarixi ilə əlaqədardır. Qədim insanlar heç nəyin mümkün olmadığı şəraitdə, olum və ölüm məqamında yaşadığı anlarda böyük çətinliklər qarşısında qalmışlardı. Ona görə də onlar yaşayışlarını böyük çətinliklər bahasına qoruduqları kimi, nailiyyətlərini də böyük çətinliklərlə qazandırdılar və qazandıqlarını da çox böyük ciddi-cəhdlə saxlayırdılar. Bu mənada aşıq yaradıcılığı bizə gen yaddaşı kimi görünür. Bir-cə məsələni qeyd edək ki, əgər belə olmasaydı, geniş kütlə yorğun-arığın, yuxusuz gecələrini yatmayıb axşamdan səhərə qədər

ona qulaq asmazdı. Daha doğrusu, əylənə bilməzdi. Bunun səbəbi bizcə həmin kütlənin mənəvi dünyasına, varlığına yaxınlıqıdır. Eyni zamanda ilkin dünyagörüşlə bu gün arasında olan zaman məsafəsində elə bir fərqləndirici keyfiyyətin olmamasıdır. Yəni aşığı yaradıcılığında mütərəqqi mühafizəkarlıq idi. Bu mühafizəkarlıqda məsələnin ikinci tərəfi də var, bu da ondan ibarətdir ki, aşığı axşamdan səhərə qədər, hətta bəzən bir neçə gün (məsələn, Aşığı Ələsgər Qazax rayonunun Salahlı kəndində Annax bəyin toyunda bir həftə çalib oxuyur) məclis aparır (33.s.201). Bu hər iki tərəfin (həm məclis apararı aşığı, həm də dinləyənin) sənətə olan yaxınlığı, mənəvi varlığını əks etdirməsi ilə bağlıdır.

Aşığı yaradıcılığında sinkretizmin mövcudluğu, onun mənşəyini, ilkinliyini yaşadan başlıca amil kimi görünür. Oxumaq, çalmaq, bəstələmək, rəqs və ilkin başlanğıc olaraq yazmaq, bütün bunlar özlüyündə müstəqil yaradıcılıq sahələridir. Sonrakı inkişaf mərhələlərində də bu müstəqillik tam aydınlığı ilə qəbul olundu. Belə bir bütövlüyün mövcudluğunu biz yalnız aşığıda görürük. Bu həmin aşığılardı ki, qədim zamanlarda təsəvvürlərin ibtidai məqamlarında bütöv bir mədəniyyət dəyərlərini özündə yaşadırdı. Aşığı sənəti ilə xalq öz ruhuna yaxın olanı yaratmışdı. Onun şairi də, çalğıçısı da, rəqqasəsi də, oxuyanı da aşığı idi. Hətta bunların üzərinə inamları və onların təcəssümünü də gətirsek nə qədər əhatəliyə malik olduğunu görürük. Bütün cür əhatəliliyin müəyyən bir hissəsi aedlərdə, rapsodlarda, roman və alman trubadurlarında, minnezingerlərində nəzərə çarpır. (Ətraflı məlumat üçün bax: 212;190;191). Onu da qeyd edək ki, bu əhatəlilik heç bir xalqda bu qədər geniş görünmür. Aşığı bunların daha başlanğıcıdır. Mövcud olan bir fikri də qeyd edək ki, bütün xalqlar eyni mərhələni müxtəlif vaxtlarda və müxtəlif şəkildə (daha çox bir-birinə yaxın olan şəkildə) keçirlər. Həmin məqamları da sonrakı mərhələlərdə bu və ya digər şəkildə yaşadırlar. Aşığılarda da eynən belədir. İlkin təsəvvürlər, ilkin nailiyyətlər qorunur. Bütün

müvəffəqiyyətlər bu nailiyyətlərin üzərində təcəlli edir. Məsələnin tamamilə başqa bir tərəfi də var. Bu da aşığın müxtəlif məqamda, ya buta verildikdən sonra ilahi nəfəslə, ya da adi görkəmdə və ya tamamilə başqa formada görənəməsidir. Marafılıdır ki, heç bir yerdə oxumağı, yazmağı öyrənməyən, bacarmayan aşığı böyük bilgilər sahibi olur. Bədhətən söz demək qabiliyyətinə malik olur, məclis aparır. Burada məsələnin digər bir tərəfi də ortaya çıxır və improvizasiya da ümumi məsələnin tərkib hissəsi kimi görünür.

Sinkretizm və improvizasiya hər ikisi özlüyündə tutarlı və araşdırılmalı məsələdir. Bunların bir şəxsədə cəmlənməsi isə qeyri-adiliklə əlaqələndir və nəticədə bütə məsələsinə gətirib çıxarır. Daha doğrusu hamı ilə eyni sudan, eyni havadan qidalanan bu şəxs nəticə etibarilə ikinci dəfə həyata gəlir və qeyri-adi xüsusiyyətlərə malik olur. Bu isə həqiqi aşığı, haqq aşığına aid olan məsələdir. Aşığı Ələsgərin dediyi kimi “özəl başdan pür kamalı gərəkdin” timsalında nəzərə çarpır. Bu ancaq Ələsgər ola biləndə görünür və dərk olunur. Bülbül aşığı yaradıcılığında bu əhatəliliyi belə xarakterizə edir: “Aşığıların sənətkarlığının ən valehedici xüsusiyyəti onların yaradıcılığının sintetik olması, sözlə musiqini, oxumaqla rəqs etməyi birləşdirəsidir. Onlar həm yaradıcı, həm də ifaçı-improvizator, şair, rəqqas və musiqiçidirlər” (66.s.18). Səy məsələsi də problemin bir hissəsi kimi görünür və daha qədim olan kimi nəzərə çarpır. Bir növ bu adla bağlı danışanların nəğməkar kimi yozumu daha inandırıcı və ağlabatan və həm də aşığı yaxın kimi görünür. C.Heyət “bu mahnıları ifa edənlər qoyunçu çobanlardır” deyər vurğulayır (69.s.134). Aşığı//səy və yaxud da səy// aşığı xətti elə sinkretizmə bərabərdir. Bu hər iki sənətin mövcudluğunda eyni zamanda bir eyniyyətin izləri nəzərə çarpır. Ona görə də səy aşığı xəttini birgə izləmək daha müqabilədir. Həqiqətin sadə tərəfi ondan ibarətdir ki, sayalar qoyunçuluqla bağlıdır. Arxeoloji qazıntılarda da (bax:

T.Bünyadovun araşdırmalarına) qoyun otaran çobanın əlində saza bənzər alət görünür. Eyi zamanda mövcud ədəbiyyatda çobana xeyirxahlığın simvolu kimi bəslənən münəsbət də məsələnin mahiyyətinə yaxınlığı ifadə edir. El məsəlində “acdın çobana” deyimi bu yaddaşın dərin qatlarındakı münəsbəti açıqlayır. Bunların hamısında bir yaxınlıq nəzərə çarpır və “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı Qaraca Çobanın xarakterindəki xeyirxahlığın təkrarlanması görünür. Məsələn, “Əsli və Kərəm”də Kərəmlə çobanın söhbəti (14.s.70-166) və s. Böyük bir mədəniyyətin dərin qatlarına işıq salan bu ad sistemini M.Seyidov (207.N8,1961), M.Həkimov (110.s.36) “Say, “Saya, “Sayaçı, “San, “Sanmaq, “Sanmaq kimi qəbul edir. Biz bu ardıcılıqda ilkin olan üçün (207.N8.1961) qəbul edirik və birbaşa qoyunçuluqla bağlı olma fikrində dayanırıq.

Bu nəğmələrin ifadəsini isə “saya” kimi qəbul edirik. Eyni zamanda bu nəğmələrin yaradıcısının da onlar olduğu fikrindəyik. M.Seyidov bütün bunların mahiyyətində qoyunçuluq və qoyuna tapınma durduğunu söyləyir və müasir dövrdə Azərbaycanda və eləcə də Sibirdə və onun ətrafında yaşayan xalqların həyatında izlərinin mümkünlüyü qənaətinə gəlir (207.N8.1961). Bu araşdırmaların son ucunda prof. M.Həkimovun daha inandırıcı və fikrimizcə daha uğurlu qənaətləri dayanır. Bu da müəllifin sayanı qədim Azərbaycanlıların təfəkküründə Allahı, peyğəmbər, çobanlar ilahəsi, məclislər aparən sənətkar aşiq olması qənaətində durmasıdır və bizim fikrimizə müqabil duran da budur. Maraqlı dairəmizdə isə saya - aşiq xətti dayanır. Hər ikisi eyni yolda görünür və sayanın fəaliyyət sistemi ilkin araşdırmalarda qəbul etdiyimiz formadan çıxıb bir növ şaman, qam, ozan, varsaq, aşiq ardıcılığında daha qədim görünən qənaəti ilə nəticələnməyə gəlir. Biz Sayanı daha çox Dədə Qorqud paralelində və son məqamda bu gün dastanlarımızdakı çoban timsalında görürük. Bunlar özləri də həmişə eyni nöqtədən, xeyirxah olmaq məqa-

mından çıxış edirlər. Bu sistemdə hal-hazırda uca dağlar başında öz sürüsünü otarıb tütəyilə çoban mahnısını oxuyan çobanlar dayanır (“Kitabi-Dədə Qorqud”dakı Sarı Çoban da bu silsiləyə daxildir). Araşdırmalar Sayanın ilkin və başlanğıc olduğunu göstərir. M.Həkimov bu sözün inkişafda müxtəlif mənə məqamlarını açıqlayır və onlardan bir neçə nümunə verir: “Saya ətəyi, peyğəmbər ətəyi”, “Soydan hərəkət, sayadan bərəkət”, “Saya yaradan, soy qurandır” (110.s.38). Burada sayanın yaradıcı, tanrı funksiyası görünür. Şübhəsiz bu inam bizə Saya ilə bağlılığın daha qədimliyini göstərir. Bir növ “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı Dədə Qorqud və bəylərin alqış və qarğış inamlarını xatırladır və bu sistemin ilkin olanı kimi görünür. Bu isə, təbii ki, soyun mövcudluq funksiyasında sayanın rolu ilə bağlı olardı. Əvvəllər (şamanda, ozanda) qeyd etdiyimiz paylanma halı burada bir daha aydın nəzərə çarpır. Saya - tanrı, Saya - peyğəmbər, Saya - pir, Saya - sənətkar, Saya - ağsaqqal, müdrik kimi paralellərdə durur. Bunların hal-hazırda ən tutarlısı və daha inandırıcı görünəni Saya - çoban anlamıdır: “Sayanın varı davar, dağın varı qar”, “Saya sözü, qurd gözü iti olar”. Bu sözün mahiyyəti, daşdığı mənə yükü ilə bağlı F.Köçərlinin (210.N41.1910), M.Arifin (28.c.3.1970), M.H.Təhmasibin (13.c.1.s.5-37) mülahizələri var və hər birində eyni məqamda dayanan bir cəhət var ki, bu da onun qoyunçuluqla əlaqədar olmasıdır. F.Köçərli bunu nə dəvə, nə də aşiq hesab edir. Ancaq müəyyən vaxtda, (payızın axırında və qışda) evləri gəzib, ev heyvanlarını tərənnüm edib mahnılar oxuyan kimi qələmə verir.

M.Arif sayaların çoban paltarları geymiş şəkildə evləri gəzdiyini göstərir. Ə.Axundov isə məsələni daha geniş şəkildə qoyur və sayaları saya mahnılarını yaradan və ifa edən çobanlara deyildiyini göstərir. M.Təhmasib “sayaçı sözlərini ozan mərasim nəğmələrindən biri” hesab edir. Göründüyü kimi, son olaraq bu iki müəllifin qənaətləri sayanın yaradıcı mənasında görünməsi dü-

şüncələrimizə daha müqabil görünür. Bütün müəlliflər tərəfindən qəbul olunan bir məsələ var ki, saya nəğmələri qoyunçuluqla bağlıdır. Sayanın özünün qədim və yaradıcı kimi görünməsi və eyni zamanda onların keçirdiyi mərasimin ozan mərasiminin bir hissəsi olması mülahizələri dəqiqləşdirmək və inkişaf etdirmək üçün gərəklidir. Saya - ozan - aşığı xəttində sayanın çalarlığı və nəğmələrindəki əks olunma məqamları da bunu təsdiqləyir:

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

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

Saya işığı,  
Nurdu Saya işığı.  
Uğurlu o soydu ki,  
Görüb Saya işığı.

(110.s.39).

Bu nümunələr Sayanın çox qədimlərlə bağlılığını və daşdığı yükü əks etdirir. Burada ən çox nəzərə çarpan və diqqətimizi çəkən sayanın yaradıcı, həm də müqəddəs, Qorqud səviyyəli yaradıcı kimi görünməsidir. Q.Namazov İranda Şuş dağının ətəyindəki araşdırmalar zamanı burada Cığamış şəhərinin (qədim Azərbaycan şəhəri) olduğunu söyləyən arxeoloqların tapdığı saxsı qablara diqqəti yönəldir (bu tapıntı b.c.ə. 6-cı minilliyə aid edilir). Saxsıdakı təsvirdə məclim göstərilir. Dəstənin ortasında

əzəmətli bir ozan əyləşib, sinəsində qopuz. Ozanın önündə dayanan keyik isə buynuzlarını yanda dayanan adama doğru əymişdir. Tədqiqatçı alim sözünə davam edərək yazır: “Dörd min il bundan qabaq, bizim eradan əvvəlki ikinci minillikdə gil üzərində başı çalmalı, yanında sürünün qoruyucusu köpək və sinəsində qopuz-saz olan çoban təsvir olunmuşdur. Nippurda Belu məbədində şumerlərə məxsus bu kiçik tarixi abidə göstərir ki, maldar tayfalar içərisində şaman, varsaq, ozan sənəti geniş yayılmışdır” (178.s.8). Burada bizim fikrimizi çəkən yenə ozanın (aşığın) sürüsü və sürünü qoruyan itlə təsvir edilməsidir. Bu aşığı - çoban xəttində yaxınlığın və tarixin daha dərin qatlarında mövcudluğunun bizə məlum olmayan, olsa da mübahisəli və bir qədər qaranlıq görünən məqamlarını açıqlayır. Bütün bunlar Saya - ozan eyniyyətini göstərir. “Koroğlu” dastanında bu Alı kişi müdrikiyində nisbətən fərqli şəkildə görünür. Nəticə etibarilə Sayalar ozanın daha ilkin təsəvvürlərində dayanır, bir növ onun sələfi rolunda çıxış edir. Sonrakı mərhələdə bir qədər fərqli görünür, yəni ozanın və çobanın yerinə yetirəcəyi funksiya ayrılıb tam müəyyənləşir və çoban - sənətkar problemi bir növ çobanın hal-hazırkı şəraitdə gördüyümüz tütəyində qərar tapır. Bu ixtisaslaşmada yenə çoban və ozan hər ikisi bir-birindən o qədər də fərqlənməyən funksiyalardan çıxış edir: müdriklilik, xeyirxahlıq, elin-obanın ağsaqqalı, hami olma keyfiyyətləri ilə görünür. Yəni Saya tarixin müəyyən mərhələsinə qədər bu cəhətləri bütün tamlığı ilə özündə yaşatmışdır. Sayada müqəddəslik, nuranilik, ozanlıq, başbirlənlik elə ozana qədərki böyük inkişafın məqamlarını açıqlayır. Sayanın dərviş, ozan, dədə, çoban funksiyası daha mürəkkəb, daha dərin qatları açıqlayır və ozana qədərki mərhələni səciyyələndirir. Müqayisə üçün Saya - ozan, Saya - dərviş, Saya - dədə xəttini də nəzərdən keçirmək olar. Yenə bunların əsasında Sayanın ağsaqqallığı, ozanlılığı, qoyunçuluğu dayanır. Hər üç keyfiyyət onun bütün tərəflərini açıqlayır, eyni zamanda ibtidai təsəv-

vürlərin, yaşayışın daha çətin vaxtlarının və bu çətinlikdə çobanın aparıcı mövqedə dayana bilməsini göstərir. Yeni sürü arxasında olan Səya çətinə düşənə kömək əli uzatmaqla pənahdar. yaşayışa yardımçı rolunu daşıyır, bir növ onu ölümün caynağından qoparır. Sayanın nəğməkar, dərviş, müdriklik simvolu ilə oğuzun nəğməkar, yaradıcı, dədə funksiyası eynidir. Ozanın sonrakı mərhələdə itirdiyi çobanlıq keyfiyyətidir. Sadə həqiqət ondan ibarətdir ki, sayalar qoyunçuluqla bağlılıqdan başqa heç nəyə güman yeri qoymur. Qoyunçuluğun isə tarixini Azərbaycanda 4 min il bundan əvvəllə, köçəri tayfalarla bağlayırlar (67.s.42). Beləliklə, sayanın qoyunçuluqla bağlılığı və qoyunçuluğun isə 4 min il bundan əvvəl Azərbaycanda köçəri tayfalar arasında mövcudluğu təbii ki, sayaların da həmin məqamlarda, yəni qoyunçuluğun mövcudluğu vaxtında fəaliyyətini təsdiqləyir. Bu, eyni zamanda o demək deyil ki, Sayalar öz aləminə qapanıb qalır, qoyunçuluqdan çıxıb bilmir. Təbii ki, qoyunçuluq məşğuliyyət, yaşayış və dolanacaq yeri idi. İlk mərhələdə insanlar məhz bu müvəffəqiyyətini qoruyub saxlayır və ona daha çox meyllənirdilər, eyni zamanda bu haqda bəhs edəcək nəğmələrini yaradırdılar. Məhz sayalardakı bu müqəddəsləşmə (allah və peyğəmbər inamı) həmin reallıqla, qoyunçuluğun insanlar arasında rolu və həm də bu nəğmələri yaradanların nüfuzu ilə əlaqədardır. Bütün bunlar Sayaların aşırı xəttində daha qədimliyini, ozan, varsaq, qam-şaman mərhələsində daşdığı funksiyaları əks etdirir.

Aşırı sənətinin bu cür qədimliyi və türk xalqlarının həyatında oynadığı rolu açıqlamaq baxımından məhz bu iki xəttin araşdırılması, sinkretizm və aşırının müxtəlif adlarla adlanması problemlərdə əsas olandır. Bu araşdırmalar bizim sayalar haqqında olan qənaətimizin doğruluğuna inamı bir daha təsdiqləyir. Biz aşırı sənətinin inkişafını, onun daha qədimlərlə bağlılığını açmaq üçün dəridən-qabıqdan çıxmaq cəhdində də deyilik və olmamışıq, sadəcə bir həqiqət var ki, faktları izləyib müqayisələr nəti-

cəsində özümüzdəki şübhə və qənaətləri doğruya, bir yana çıxarmaq istəmişik. Yeri gəlmişkən, N.Gəncəvinin “İsgəndərnamə” poemasında Əflatunun musiqi aləti düzəltməsi səhnəsi də bu tiplidir (104.s.538-541). Əfsanə tülünə bürünmüş bu hadisədə müəllif İsgəndərin mədəniyyətə, elmə rəğbətindən əlavə, dövrü üçün mövcud rəvayətləri də xatırlatmışdır. Bu xatırlamaların əsasında Ərəstu ilə Əflatunun musiqi aləti düzəltməyə çalışması diqqəti daha çox cəlb edir.

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

Böyük məhəbbət böyük mənəvi dəyərləri yaşadır və özü ilə bağlı tipik əhvalatların yaranıb ortaya çıxmasına əsas verir. Məsələn, əfsanələrin yaranması, eləcə də ilahi funksiyalar, Xızır, peyğəmbər faktoru, haqq aşığı olma və s. Ü.Hacıbəyovun dediyi kimi, bu böyük yükün daşıyıcıları, yaşadıcıları “əsl aşığılar” olmuşlar. Burada bizim haqq aşığı kimi başa düşdüyümüz aşığılarla yaşadıcı aşığılar arasında qəti olunması mümkün olan bir yol var. Bu yolun bütün məqamlarında isə sənətin şərəfini uca tutmaq dayanır. F.Köpürlü bu yolun müvəffəqiyyətini və mahiyyətini belə xarakterizə edir: “Aşırı xalq arasında ümumiyyətlə saz şairinə verilən addır. Yenə xalq arasında dolayan bir çox mənku-bələr, bunların maddi və cismani eşqdən mənəvi və ruhani eşq dərəcəsinə yüksəldiklərini, saz çalıb şer söyləməyi də ilahi vasitələrlə, - yəni ya bir mürşidin, pirin, yaxud Xızır peyğəmbərin rüyada və ya həqiqətdə təcəllisi ilə öyrəndiklərini anladır” (147.s.152). Burada müəllifin açıq şəkildə qeyd etdiyi maddi və cismani, bir də mənəvi və ruhani eşq faktoru var. Bu sənətin ta-

rixi boyu mövcud olan faktordur, reallıqla bağlandığı, daha doğrusu, reallığın üstünlük təşkil etdiyi məqamda mənəvi və ruhani eşq pərdə arxasında olan kimi sezilir, əksinə olan məqamda isə mənəvi və ruhani eşq faktoru üstünlük təşkil etdikdə reallıq arxasında sezilir. Yəni hər iki məqamda insanın reallıqla ilahilik arasındakı böyük və şərəfli yolu getmək yükü dayanır. Bu yükün isə daşıyıcıları daha çox haqq aşıqlarıdır. Onlarla bağlı yaranan miflər də məhz haqq aşığı olmaya xidmət edir. Bunun da aşiq sənətində mövcud olan səbəbləri var: ustad//şagird ənənəsi, bədahətən söz demə, deyişmə səhnələrinin mövcudluğu və məğlub zamanı sazın verilməsi və s. Əvvəla, bədahətən söz demə aşiq yaradıcılığında olduqca zor, həm də gərəkli bir problemdir.

Saz şairlərinin digər yazarlardan fərqi ondadır ki, onlar hər hansı bir istənilən məqamda, hər hansı qafiyə ilə bədahətən söz deyə bilirlər. Bu dastanlarda aşıqların səfərləri zamanı daha aydın görünür. Məsələn, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Kərəm və başqa sənətkarlarla bağlı yaranan dastanlar. Çətin sınaqlar, məqamlar vaxtı onlar bədahətən oxuyur, özləri üçün şöhrət və qurtuluş yolu cızırlar. Eləcə də Koroğlunun bədahətən şer demək bacarığı və s. bütün bunlar aşılıq üçün şərtidir. Aşiq Ələsgərin ağır yığnaqlarda, səfər zamanı müxtəlif vaxtlarda bədahətən dediyi şerlər məlumdur (105.s.442-492). Bədahətən söz demə bacarığı aşılıqda mühüm və başlıca şərtlərdən biridir. Bu xüsusiyyət onu başqalarından fərqləndirən və özü də aşığın nüfuzunu artıran keyfiyyətdir. Aşığın müxtəlif məqamlardakı çıxışı, deyişmə səhnələri, qarşılaşdığı hadisələrə yerində sazın və sözün nizarını ilə münasibəti və s. məsələlər başlıca şərt kimi görünür. Məsələn, "Koroğlu" dastanında Koroğlunun Bağdad səfəri zamanı çalib oxuması, lazım oluncaya qədər məclis aparması, eləcə də Bamsı Beyrəyin toyu olan qızın məclisini aparması və orada oxunan tərif və söyləmələr eyni qəbildəndir. Bu, həm də sənətin nüfuzu ilə bağlı məsələdir.

Aşılığın nüfuzunun qorunmasında əsas istiqamətlərdən biri də bədahətən söz demədi. Ağır yığnaqlar aparan, böyük səfərlərə çıxan ustad ən əvvəl sənəti mükəmməl bilməli, ustaddan dərslər almalı və daha sonra improvizasiya qabiliyyətinə malik olmalı idi. Məhz aşiq deyişmələri və bu deyişmələr zamanı qoyulan şərtlər (aşığın sazının əlindən alınması, məğlub aşığın ustadının çağırılması, bir daha aşılıq etməmək razılığı və s.) sənətin nüfuzunu qaldırmaqla bağlıdır (112.s.210-213). Eyni zamanda, bu formanın yazılı ədəbiyyata (deyişmənin) da keçməsi hadisəsi və özünü ona yaxın olan bir şəkildə göstərməsi də aşiq sənətinin ədəbiyyatın başqa sahələrinə təsiridir. Düzdür, klassik ədəbiyyatda bu forma tamamilə başqa məqsəd daşıyır və bəzən qarşı-qarşıya durub bədahətən söz deməkdən çox, dövrün bu və ya digər problemlərinə münasibət mənasında məktublaşma formasında ortaya çıxır. Məsələn, M.P.Vaqiflə M.V.Vidadinin məlum deyişməsi və digər məktublaşmaları, eləcə də şairin aşığa, aşığın şairə olan məktubu və s. Məsələn, S.Vurğunun Aşiq Şəmşirə, eləcə də Aşiq Hüseynə məlum müraciətləri və bunun ədəbiyyatda bir silsilə olması aşiq//şair xəttində də deyişmələrin, bədahətən söz demənin mövcudluğunu göstərir. Onu da deyək ki, bu hal əvvəldən də, M.P.Vaqif və Abdalgüləblı Valeh arasında da mövcud olmuşdur.

"Bədahətən söz demə xüsusiyyəti müğənni//aşiq xəttində də izlənməli məsələdir. Məsələn, Cəbbar Qaryağdıoğlunun məlum məşhur "İrəvanda xal qalmadı" mahnısı bədahətən deyimlərinin nümunəsidir (97.s.131-166). Bütün bunlar aşiq//şair//müğənni xəttinin izlənmə gərəkliliyini və aşiqdən hər iki istiqamətə (şairə və müğənniyə) təsir etməni göstərir. Bədahətən söz deməni aşılığın şərti kimi qəbul edirik və bu yeni deyim də deyil, həm aşıqlar, həm də aşiq yaradıcılığının tədqiqatçıları bunu təsdiqləyirlər. Bizim üçün burada olan maraqlı onun müxtəlif istiqamətlərdə açılmasıdır. Aşiq el anasıdır, o, el-el, oymaq-oymaq gəzir, ağır yığ-



naqlar aparır və bununla özünə hörmət qazanır, daha doğrusu, cəmiyyətdə özünün yerini təsdiqləyir. Bəzən küməindən aylarla səfərə çıxan aşıq təbii ki, sinəsində məlum bilgiləri gəzdirməklə yanaşı, bədahətən söz deməyə ehtiyac doğuran vəziyyətlərlə də qarşılaşırdı. Məsələn, Xəstə Qasımın Ləzgi Əhmədlə, Aşiq Valehin Dağıstan səfərində Zərnigar xanımla və bunlardan zaman etibarilə daha qədim görünən Kərəmin hər addımbaşı bədahətən oxuduğu mahnılar, eləcə də Aşiq Ələsgərin bədahətən dediyi şerlər və s. Aşiq bəzən sınağa çəkilirdi və onun yükü yoxlanırdı. Məhz bu sınaqda onu daha çox vəziyyətdən xilas edən söz deyə bilməsi idi. Eyni zamanda, bu xüsusiyyət haqq aşığı olmanın atributu kimi də görsənməkdədi və daha çox deyişmələrdə nəzərə çarpır. Bunların hamısı aşıq yaradıcılığının başlıca xüsusiyyəti hesab olunan improvizasiya kimi ədəbiyyatda araşdırılır.

Onu da qeyd edək ki, aşıq yaradıcılığında güclü mühafizəkarlıq nəzərə çarpır. Bu mütərəqqi olan mühafizəkarlıqdı ki, ancaq sənətin ümumi prinsipləri üçün hesablanır. Yəni yaradıcılıq mühafizəkarlığı yox, sənət mühafizəkarlığıdı. Bu da qanla yoğrulmuş bir şey kimi ustad təlimindən, sənətin sirlərini öyrənən gələcək aşığın qarşısında duran tələblərin yerinə yetirilməsindən irəli gəlir. Yəni aşılıqda ifrat sərbəstlik yoxdu, ifrat ədəb-ərkan var, həm də bu müsbət olan ifratdı. Məclisin özünün imkanları, xalqın mənəvi dəyərlərinin istəyi qədər olan sərbəstliyi aşiq məclislərində görmək olar. Necə ki, “oturub durmaqda ədəbin bilib, mərifət elmində ali olanlar” böyük məhəbbətə layiq olurlar. Məhz bu ədəb-ərkan böyük bir ənənədən, ustad təlimindən gəlirdi, razılıq olmayınca şagirdin məclisə çıxması mümkün deyildi. F.Köpürlü yazır: “Aşiq təşkilatında çıraqlıqdan başlayaraq aşiq oluncaya qədər keçirilməsi icabədən bir çox dərəcələri vardı. Bilxassə, böyük şöhrətli aşıqların ətrafında saz şairliyinə maraqlı, istedadlı bir çox gənclər çıraq olaraq toplanılar, ustadan

məxləs - yəni şerlərində kullanacaqları bir söz alarlar, aşiq olmaq üçün zəruri olan ədəbi və məsləki tərbiyəni gördükdən sonra məclislərə girməyə başlarlar, məmləkət içində uzun səyahətlərə çıxarlar, nəhayət aşiq olarlardı” (147.s.159). Göründüyü kimi, aşıq yaradıcılığında möhkəm bir nizam, mühafizəkarlıq dediyimiz məsələ nəzərə çarpmaqdadır. Bizə belə gəlir ki, bu sənət belə bir uzun yolu məhz mühafizəkarlıqla qət edə bilmişdir.

Ustad-şagird ənənəsi də aşıq yaradıcılığının əsas sütunu sırasındadır. Ustaddan dərs almayanın kamil hesab edilməməsi bu gün də aşıqlar tərəfindən vurğulanır. Onu da deyək ki, mövcud zamanda sənətin sirlərinə müstəqil yiyələnmək halları nəzərə çarpır və bunlar yox da deyildir. Ancaq bu həvəskarlar üçün örnəkdir, lakin onlar aşıq kimi ardıcıl fəaliyyət göstərmirlər və nisbətən dar çərçivədə çalib-oxuyurlar. “El anası”, “el nəğməkarı” adlananlar isə ustad təlimi görmüş, sazın köklərindən ta dastan söyləməsinə qədər böyük bir bilgi sahibi olanlardı. Biz aşığın nüfuz və şərəfinin qorunmasını iki cəhətdə - deyişmələrin aparılmasında və ustad-şagird təlimində görürük. Bunlar bir-birinə yaxın və uzaq olan problemlərdir. Mahiyyət etibarilə eyni məqsədə xidmət edir. Onu da deyək ki, aşılığın ümumi prinsipində belə bir yazılmamış qanun da var ki, hər bir ustad şagird götürüb sənətin sirlərini, daha doğrusu, bildiklərini öyrətməlidir. Bu prinsip aşılığın tarixi boyu bir ənənə kimi izlənilir. Ustad-şagird ənənəsində üç etap nəzərə çarpır; şagird götürülməsi, ustadın kamil dərs alma və müstəqil aşılığa başlama. Bu barədə prof. M.İ.Hökimovun ətraflı və gərəklili olan araşdırması var. Göstərdiyimiz mərhələnin hər biri özünün əsas cəhətləri ilə bütöv görünür. Məsələn, ustad ilkin başlanğıcda gələcək aşığın nəyə qadir olmağını, bütün xüsusiyyətlərini aydın bilməli və onun kimliyi haqqında təsəvvürü olmalı idi. Hər istəyən həvəskar şagird götürülmürdü. Onun istəyi, bacarığı birinci şərt kimi nəzərə alınır. Məhz aşıq yaradıcılığında Ağ Aşiq - Aşiq Alı - Aşiq Ələs-

gər kimi bir ustadlıq, şagirdlik ənənəsi var (169.s.6-119). Bu, aşıqlıqda qızıl xətt kimi nəzərə çarpır. Onların ədəb-ərkanı, ustada hörməti, şagirdə qayğısı bir məktəbdir. Aşiq Ələsgərin məşhur

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

kəlamı bu ənənənin ən yüksək və daha aydın açımıdır. Həmin ənənə Ələsgərin fəaliyyətində (30-a yaxın şagird götürüb aşıqlığın sirlərini öyrətməsi), ustadına və şagirdlərinə münasibətində daha qabarıq nəzərə çarpır. Ustadı Aşiq Alının gözləri tutarkən Aşiq Ələsgərin onu özü ilə məclislərə apardığı məlumdur. Eyni zamanda, şagird məsələsində yenə Aşiq Ələsgərin öz yetişdirmələrinə rəğbəti məsələsi də maraqlı doğurandı. Məsələn, onun Aşiq Əsəd və Aşiq Nəcəfə şagirdləri arasında daha rəğbətli olması, onlarla bağlı rəvayətlər bu gün də söylənir. Həmin rəvayətlərdən birində qeyd olunur ki, bir dəfə Aşiq Nəcəflə Aşiq Əsəd məclis aparırmış. Onların çalıb-oxuması, ədəb-ərkanı ustad Aşiq Hüseyn Bozarqanlıya xoş gəlir və soruşur ki, nə yaxşı ustadınız sizi tək buraxıb? Hər ikisi cavab verir ki, Dədə layiq bilməsə buraxmazdı. Doğrudan da belədir və sonrakı mərhələlərdə bu etimadın doğrulduğu da aydın görünür. Eyni zamanda digər məsələni də deyək ki, aşıqlıqda (bu, daha çox dastanlarda əks olunmuşdur) hansısa bir aşığın 39 aşığı bağlaması və qırxıncıya məğlub olması və hadisənin uğurlu yekunu da var. Belə bir xüsusiyyət nağıllarımızda, qəhrəmanlıq dastanlarımızda qəhrəmanın sınağında da görünür. Aşıqlıqda 39 aşığın bağlanması rəmzi və real görünən məsələdi, buna yaxın hallar da olmuşdur. Dərbənddə Zərnigar xanımın 39 aşığı bağlaması, Ərəbzənginin qala qurdurub məğlub olanların başını kəsməsi, Ləzgi Əhmədlə Xəstə Qasımın deyışməsi mahiyyət etibarilə daha dərin qatlarla bağlı olan məsələdir, bir növ aşıqlığın nüfuzu məsələsidi (Ərəbzəngidə, Koroğluda bu daha çox qəhrəmanlıqla səciyyələnir).

Koroğlunun təğyir-libas olması, aşıq paltarında məclis aparması və lazım olandan sonra qəhrəman kimi görünməsi məsələsi də düşündürücü və qəhrəman/aşıq xəttinin milli formada birləşməsi, həm də iki əsas olanın keyfiyyət birləşməsidir. “Koroğlunun Bağdad səfərində qəhrəmanın - Koroğlunun aşıqlığı elə igidliyi səviyyəsində görünür. Bütün bunlar aşıqlığın ədəb-ərkanındakı davamlılığı və təfəkkürlə real həyat arasında əlaqələnməni göstərir. Təbii ki, Koroğlu aşıq olmamışdan öncə qəhrəman idi və onun bütövlüyü üçün türkün ümumi psixologiyasını, mənəvi dəyərlərini özündə daşıyacaq digər keyfiyyətlər (aşılıq, şairlik) də lazım idi.

Aşiq yaradıcılığında ədəb-ərkandan gələn, sənətin şərəfi ilə əlaqəli bir mühafizəkarlıq da var ki, biz haqqında bəzi məqamlarda danışmışıq və onu aşıqlığın keyfiyyət xüsusiyyəti hesab edirik. Onu da qeyd edək ki, bu mühafizəkarlıq təkcə Azərbaycanda və aşıq sənətində deyil, bütün xalqların mənşəyi, tarixi kökləri ilə bağlı olan məsələlərdə mümkündür. Məsələn, altay qamlarında, yakut oyunlarında, ukrain kobzarlarında, almanların meserzingerlərində, ingilislərin menesrlərini, fransızların trubadurlarını və s. xatırlamaq kifayətdir (190.s.3-575). Bunların hamısında ilkin olanı, sənətin inkişafını kökdən uzaq düşməyə qoymayan bir qoruyuculuq, mühafizəkarlıq var. Bu, eyni zamanda, xalqların milli inkişafında özünəməxsusluq və özünəməxsusluq problemini də qoyur. Belə ki, aşıq yaradıcılığının türk xalqlarının ruhu, varlığı, ilkin dünyagörüşü ilə əlaqəsi məsələsi eynilə fransızların trubadurlarında, ingilislərin minestrələrində təkrarlanırsa (eləcə də başqa xalqlarda) bu sadə olan məsələ deyil və aşıq sənətinin şərəfinə də xələl gətirmir. Əksinə, daha maraqlı və daha çox araşdırmalar tələb edən problemlər doğurur. Nəticə etibarilə onda dayanır ki, necə türk öz varlığını, iç aləmini bu sənətdə vermişsə və bu sənət onların həyatına ilkin daxil olan, mənəvi və tarixi funksiya daşıyıcısı olan bir sənətdirə,

eləcə də ukrainlərin kobzarları, fransızların trubadurları və s. də odur. Bunun - yaxınlığın səbəbi müxtəlif xalqların eyni mərhələləri (məsələn, ibtidai düşüncə tərzinin mövcudluğu, odun əldə olunması, hansısa bir çalğı aləti yaratmaq və onun müşayiəti ilə oxu cəhdi və s.) keçməsi və həmin keçid yaxınlığıdır.

Bu oxşarlığın digər bir səbəbi xalqların qohumluğudur, yəni qohum xalqlar hansısa mərhələdə bir-birindən ayrılır və getdikcə daha müstəqil inkişaf edir. Onların məşğuliyyətində, fəaliyyətində əsaslı dəyişikliklər özünü göstərsə də, ilkinliyin əlamətləri var. Nümunə üçün türk xalqları sırasında özbəklərin, tunquzların, qazaxların, türkmənlərin baxşılara, akınlarına və sairəsinə baxmaq olar, burada elə də köklü fərqlərin olmadığı, sadəcə olaraq sonrakı inkişaf səciyyəolənən xüsusiyyətlərin görüldüyü müşahidə olunur. Eləcə də nisbətən uzaq görünən ukrain kobzarı ilə, alman meserzingerlərinə baxmaq olar. Burada da aşığı/kobzar//meserzinger arasında bir uyurluq görünür, lakin bu baxışda, akında olan qədər çox deyil və güclü nəzərə çarpmır. Bunun səbəbi ilkin bağlılıqdan sonrakı ayrılmanın tezliyi ilə əlaqədardır. Digər bir xüsusiyyət isə bu yaxınlığın xalqların qonşuluğunda və bu qonşuluqda bir-birinə təsirdən, yaradıcılıq və s. müvəffəqiyyətlərdən bəhrələnmədən irəli gəlmişdir (məsələn, gürcülərin mqosanları, ermənilərin qusanları). Yeri gəlmişkən, bir məsələni də qeyd edək ki, uşaq vaxtı tez-tez qaçaçı köçləri və qaraçı mərasimlərinə qulaq asardıq (təxminən 70-ci illər). Onların axşamüstü çadırların qabağına yığılıb məclis düzəltməsi, çalğıları (dınqırları), oxuları və ona qulaq asanların sevincinin həddi-hüdudunun olmaması, böyükdən-kiçiyə hamının diqqət kəsilməsi, bu çalğının onların mənəvi varlığını əks etdirməsi, istəyini deyə bilməsi ilə bağlı olan və kökləri ilə çox-çox qədimlərə gedib çıxan məsələdi. Bizim üçün sonralar aydınlaşdı ki, bu nə sevgidi. Eyni zamanda onu da deyək ki, bu sevgi türkün aşığa olan məhəbbətindən az deyildi. Təbii ki, adını çəkdiyimiz ukra-

inlər də, fransızlar da, almanlar da bu sevgini eyni cür yaşamışlar. Bütün bunları deməkdə məsələyə daha geniş yanaşmaq məqsədimiz var. Eyni zamanda mahiyyət məsələsində problemin bu cür müqayisəli araşdırılması daha uğurlu olandır. Belə müqayisələr problemə aydınlıq gətirmək, eyni zamanda aşığı sənətinin özünəməxsusluğunu açıqlamaq üçün də vacibdir. Prof. Bülbül bu məsələni xüsusi qeyd edərək yazır: “Adətən yaradıcılıq oxşayışı axtarışlarında aşığı yaradıcılığını rus xalq instrumental ifaçılarının, fransız trubadurlarının, skandinav bardlarının, alman minnezingerlərinin və ya meyserzingerlərinin və Şərq xalqlarının hafizlərinin yaradıcılığı ilə müqayisə edirlər” (66.s.139).

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

Folklorda aşığı məktəbləri adı ilə hallanmalar var. Lakin bu məktəblərin mövcudluq prinsipləri və məktəb nədir sualı açıqlanmır. Ancaq bir termin kimi ortaya atılıb. Nəticə etibarilə onun termin kimi folklorşünaslıqda özünə yer alması prosesi gedir. Onu da deyək ki, aşığı yaradıcılığının tarixində bir xətt üzrə inkişaf olub və məktəb səviyyəsində görünəcək elə bir istiqamət də olmayıb. Çünki qaynaqlarla bağlı olan hər hansı sahədə tamamilə yeni (məktəb səviyyəsində) nəşə demək o qədər də asan olan

deyil. Yazılı ədəbiyyatda bu müəyyən mənada özünü göstərir. Məsələn, klassik üslubda yazmadan xalq şer üslubuna keçmə (XVIII əsr Vaqif ədəbi məktəbi) ədəbiyyatın özündə dönüş idi. Özünü küləşdirmə prosesi getsə də ərəb və fars dilli poeziya Azərbaycan ruhuna çətinliklə (müəyyən həddə qədər) hopdu. Və haçansa ruhun, xalqın özünün varlığı ilə yoğrulmuş sənətin qayıdışı gözlənilirdi. Təbii ki, bu baş verməliydi. Qətiyyətlə deyə bilərik ki, ədəbiyyatın (şer nəzərdə tutulur) klassik nümunələri xalq şeri ruhunda yazılanlardı. Lakin biz sərbəst və əruz vəznini, bu formada yazılanları yox kimi də qəbul etmirik, nə də qüsurlu saymırıq. Ancaq xalqın ruhunu və varlığını əks etdirmək iqtidarına daha yaxın olan kimi görmürük və daha güclü, daha klassik nümunələrin yenə deyirik mövcudluğu xalq şeri üslubunda olandı. Bunu şərxünaslar şifahi şəkildə etiraf edir, ancaq yazıya nədənsə gətirmirlər.

Azərbaycan ədəbiyyatının varlığı və mövcudluğu nə əl nisbəsi ilə yazılanlardan, nə də sərbəst deyimdən keçir, sadəcə olaraq, bu iki xətt var və müəyyən tarixi şəraitlə bağlı ədəbiyyata, sənətə gəlib, bu gün də yaşayır. Onu da qeyd edək ki, biz bu iki xətti inkar etmək fikrində deyilik, əksinə, onu ədəbiyyatın özündə bu istiqamətdə məcburi gəlişdən sonra doğmalaşma gedən kimi qəbul edirik və uğurlarını da qiymətləndiririk. Eyni zamanda bir məsələni də qeyd edək ki, klassik üslub özlüyündə sərbəst üslubdan xalqa daha yaxın olandı. Bütün bunların və buna bənzər hadisələrin çoxu siyasi hadisələrlə bağlıdı və daha çox həmin məqamlarda bunu qaragüruhçular (futuroloq kimi görünmək istəyənlər) yerinə yetirir. Əsas xalqın özünün varlığı, ruhu ilə bağlı olanlar (eləcə də sənət) bir qədər geri çəkilir, daha doğrusu, bizim başa düşdüyümüz bir sadəlikdə mərkəzdən uzaqlaşma məcburiyyətində qalır, üzdən çox, içəridə yaşayır. Beləliklə, gəlişini, təzədən qayıdışını gözləyir, necə ki, Dədə Qorquda qədər ("Kitabi-Dədə Qorqud" da daxil olmaqla) olan sənət XVIII

ərsdə təkrarən zühur elədi və əsas aparıcı xəttə çıxıb bildi. Lakin bu o demək deyildi ki, həmin vaxta qədər xalq şeri ruhunda yazma yox idi. Xeyr, var idi, daha doğrusu, öz sakit məcrasında durub qayıdışını gözləyirdi. Təkcə onu deyək ki, M.P.Vaqif hadisəsindən sonra demək olar bütün sənətkarlar, hətta ömrü boyu klassik üslubda yazanlar da xalq şeri tərzində bədii nümunələr yaratmağa başladı, daha doğrusu, etirafa gəldilər. Məktəb bu idi, hadisə də bu idi. Yenə təkrar edirik, aşiq yaradıcılığında məktəb görmürük, biz ancaq mövcud olanları istiqamət kimi başa düşürük, onu da ümumi aşiq yaradıcılığının nailiyyəti hesab edirik. "Azərbaycan aşiq sənətinin bölgələrə ayrılması məsələsinə filoloji fikrin münasibəti biryönlü deyildi.

Son zamanlara qədər üstünlük təşkil edən mülahizə bölgələrdəki aşiq mühitlərinin "aşiq məktəbi" adlanmasıdır. Uzun illərdən bəridir folklorşünaslıqda "Borçalı aşiq məktəbi", "Tovuz aşiq məktəbi", "Şirvan aşiq məktəbi" və s. bu kimi deyimlər bir növ terminoloji qəlibə çevrilmişdir. Əslində sadalanan ifadələr elmi-nəzəri baxımdan yanlışdır və onların ehtiva etdiyi məlum sənətin sözügedən bölgələrdəki gerçək mənzərəsinə uyğun gəlmir. İstər ədəbi aləmdə, istərsə də sənət aləmində "məktəb" anlayışının arxasında son dərəcə böyük bir hadisənin dayanması, daha doğrusu, yaradıcılıqda yeni bir istiqamətin yaranması əsas şərt sayılır" (153.s.161). Qaldı mühit məsələsinə, aşiq yaradıcılığında bu araşdırılmalı məsələdir. Onu da qeyd edək ki, aşiq yaradıcılığında bir-birinə yaxın və uzaq olan çoxlu mühitlər var. Məsələn, Şəmkir aşiq mühiti, Tovuz aşiq mühiti, Borçalı aşiq mühiti, Qazax aşiq mühiti, Göyçə aşiq mühiti (bunlara ümumilikdə Qərb aşiq mühiti də deyirlər), Şirvan aşiq mühiti, Təbriz aşiq mühiti, Qaradağ aşiq mühiti və s. Bunları üç istiqamətdə - Qərb, Şirvan, Təbriz aşiq mühiti şəklində də araşdırmaq olar.

Mövcud Azərbaycan xəritəsində olan aşiq yaradıcılığının bu istiqamətdə araşdırılması, daha doğrusu, ümumilikdə mühit sə-

viyyəsinə öyrənilməsi daha uğurlu və daha real olardı. Aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları, eləcə də bu sahəyə yaxın olan folklorşünaslar nədənsə məsələyə problem kimi toxunmaq məqsədində olmamışlar. Məsələ ya ancaq ümumi aşıq yaradıcılığı, ya da ayrı-ayrı aşıqların həyatı və yaradıcılığı kimi monoqrafik və dissertasiya şəklində araşdırılmışdır. Bütün bunlar aşıq yaradıcılığının tədqiqi istiqamətində atılan addımlardı.

Araşdırmalar nəticə etibarilə nəyinsə hasil olmağı deməkdi. Tərtiblər (ustad sənətkarların, eləcə də ustalığa yaxın olan yaradıcı aşıqların çap olunan kitabları), monoqrafiyalar (M.Həkimovun, H.Araslının, M.İbrahimovun, O.Sarıvəllinin, V.Vəliyevin, Q.Namazovun, M.Qasımlının və başqalarının), dissertasiyalar (namizədlik və doktorluq), dərslilər (ali və orta ixtisas məktəbləri üçün yazılan dərslilər) aşıq yaradıcılığı ilə bağlı olan bölmələr bir istiqaməti təkrar səciyyəsi daşıyırsa, digər bir tərəfi axtarıla xatırlanır. Məsələn, Qurbani ilə bağlı olan kitabın tərtibi prinsipi uğurlu və ənənə kimi yaşayış baxımından gərəklidi (161.s.3-280). Burada gərəklili olan tərtibçi prof. Q.Kazımovun aşığın şerlərini mövcud variantları ilə göstərməsi prinsipidir. Qaldı böyük mənada başa düşdüyümüz aşıq yaradıcılığının mühit səviyyəsində götürülüb araşdırılması məsələsinə, hələ ki, bu zor olan məsələyə problem kimi meyl görünür. Tədqiqatçılar (aşiq yaradıcılığı araşdırıcıları) problemin mahiyyətində varınmaqdan, eyni zamanda daha köklü məsələlərə meyl göstərməkdən nədənsə ehtiyatlanırlar. Aşıq yaradıcılığı ilə bu və ya digər dərəcədə belə əlaqəsi olmayan (daha doğrusu ardıcıl əlaqəsi olmayan) yazarlar, ədəbiyyatşünas alimlər (məsələn, M.İbrahimov) ədəbiyyatın daha çox ümumi nəzəri prinsiplərini əsas tutaraq aşıq yaradıcılığını araşdırmaq cəhdində olur (125.s.3-84), halbuki, burada daha çox aşıq yaradıcılığının özünün meyar ölçüləri nəzərə alınmalıydı. Belə bir iş isə Aşıq Əsədə, Aşıq Bəylərə, Aşıq Pənaha və s. bu sırada olanlara hansısa kommunist rəhbə-

rin kolxoza, partiyaya şer yazdırmasına bənzəyir. Təbii ki, həqiqi yaradıcılıq bunları qəbul etmir. Onu da qeyd edək ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz ehtiyatlanma və digər başqa hallar müvəqqəti səciyyə daşıyır. Hər şey isə tarixi inkişafda yerinə qoyulur. Aşıq yaradıcılığında da şübhəsiz belədir.

Mühafizəkarlıq və ana xəttin əsas tutulub inkişafı baxımından daha çox diqqəti cəlb edən Qərb zonası aşıq mühitidir. Burada “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarımızı oxuyarkən təsəvvürümüzdə yaranan, daha dəqiq desək, dastandan formalaşan (diqqətə olunan) Dədə Qorqud görkəmi, müdrikliyi və ağır yana çalğısı, el ağsaqqalı ola bilməsi məsələsi, eləcə də “Koroğlu” dastanındaki müdriklik və ağsaqqallıq, eyni zamanda qəhrəmanlıq səviyyəsində görünən qəhrəmanlıq və aşıqlıq, eynilə Kərəm, Qərib, Abbas Tufarqanlı ilə bağlı yaranan təsəvvür daha çox hiş olunur. Daha doğrusu, “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı qopuza bağışlama, “Koroğlu”dakı “aşıqlığım bəsdə mənə” qururu, orta əsr aşıq yaradıcılığında haqq aşığı olma uralığı, ideali Qərb zonası aşıq mühitində qorunur. Məsələn, Aşıq Ədalətin çalğısı və bu zaman aldığı görkəm (hərəkət və üzündəki cizgilər, ağır analıq) ilə Dədə Qorqudun, Koroğlunun görkəmi arasında bir yaxınlıq görünür və eyni zamanda ilkin ağıla gələni də o olur ki, bu, nə Dədə Qorqudun, nə Koroğlunun, nə də Aşıq Ədalətin və ya bu sırada olan hər hansı bir aşığın görkəmidir, bu, ancaq ümumi aşıqlığın və onun əsas funksiyası olan “el anası” olmaq funksiyasının yaratdığı görünüşdü. Dədə Qorqudu oğuz elinin müşkülünü açan, Koroğlunu “gündoğandan ta günbatan mənimdi” deyən qəhrəman kimi təsəvvür ediriksə, onda onların ağıyana görkəmi, bir ağsaqqal kimi oturuşu-duruşu, kütləyə nümunə olması təsəvvürü yaranır. Biz bunu Qərb zonası aşıqlarının ədəb-ərkanında görürük, bu, müasiri olub məclislərində iştirak etdiyimiz Mikayıl Azaflıda, Aşıq Avdıda, Aşıq Kamandarda, Aşıq Əmrahda, Aşıq Hüseny Saraçlıda, Aşıq Cəlalda və başqalarında da eynən belə

olub. Bildiyimiz kimi, məclisdə aşığın ədəb-ərkanı osasdı. On-  
dan sapma isə yaxın vaxtlarda aşiq yaradıcılığını tərək etmək de-  
məkti.

Qərb zonası da yuxarıda dediyimiz kimi özlüyündə bir neçə  
mühitlərə bölünür. Bu daxili bölünmə kimi şərti səciyyə daşıyır.

Ümumilikdə mahiyyəti və çəkisi etibarilə böyük ağırlığı öz  
üzərinə götürür və özünəməxsusluq məsələsini çox ağırlıqla ke-  
çirir. Tovuz aşiq mühiti, Qazax aşiq mühiti, Şəmkir aşiq mühiti,  
Borçalı aşiq mühiti, Göyçə aşiq mühiti bütövlükdə Qərb aşiq mü-  
hitini səciyyələndirir. Bu sonuncu aşiq mühiti (Göyçə) ifaçılıq-  
dan çox yaradıcılıqla, özü də aşiq poeziyasının klassik nümunə-  
lərini yaratmaqla görünür. XVIII-XIX əsrdə Göyçə aşiq mühiti  
Qərb zonası aşiq yaradıcılığında aparıcı mövqeyə çıxma bildi və  
digər mühitləri də öz təsir dairəsində saxlamağa başladı. Bu, ən  
birincisi Göyçə aşiq mühitindəki məşhur üçlüyün (Ağ Aşiq, Aşiq  
Alı, Aşiq Ələsgər) sənət qüdrəti ilə əlaqəlidir. XVIII əsrdən baş-  
layan bu xətt (üçlüyün fəaliyyət xətti nəzərdə tutulur) XX əsrin  
son illərində də aparıcılığı qoruyub saxlayır. Təkcə onu demək  
kifayətdir ki, Ağ Aşığın "bir maral baxışlı, tərən cilvəli" misra-  
lı şerinin təsiri ilə onlarca sənət nümunəsi yarandı. Eləcə də Aşiq  
Alı ilə bağlanan rəvayətlər, Təcnis Alı, Şıx Alı, Loğman Alı, Də-  
də Alı deyimləri ustada olan münasibətin, xalq arasındakı mə-  
həbbətin nəticəsidir. Aşiq Ələsgər isə Göyçə aşiq mühitinin ta-  
cıdır, daha doğrusu, mühitin yaradıcılıq uğurlarındakı zirvədir.  
Bu təkcə Göyçə aşiq mühiti üçün deyil, ümumilikdə aşiq yaradı-  
cılığı üçün nailiyyətdir. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, Göyçə  
aşiq mühitinin tarixini bu üçlükdə ümumiləşdirmək və yekun  
vermək olmaz. Bu mühitin hələ Şah İsmayıl dövründə və ona ya-  
xın zaman kəsiyində yaşamış Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Mis-  
kin Abdal və s. kimi sənətkarları olmuşdur. Onların xalq arasın-  
da, eləcə də siyasi həyatdakı nüfuzu, hökmdar (Şah İsmayıl Xə-  
tai) - aşiq münasibətləri və mühitə təsir edə bilmək bacarığı kök-

lü məsələdir. Bu inkişaf "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı Göyçə gölü  
xəttindən (bu hələ bizə məlum olardı) və bəlkə də daha qədim-  
lərdən gələndi. Necə ki, qədim türk dastanlarında, əfsanə və rə-  
vayətlərdə, eləcə də aşiq deyişmələrində dolayısı ilə deyilir.  
Məhz Qərb aşiq mühitini və onun bir hissəsi olan Göyçə aşıqları-  
nın yaradıcılığının uğurlarını bu istiqamətdə, qaynaqlarla əla-  
qəli şəkildə öyrənmək gərəklidir. Və bizim nəzərimizdə Aşiq  
Ələsgərdən çox Aşiq Ələsgəri yetirən mühit irəlidi. Təbii ki, bu-  
rada mühit və fərd məsələsi diqqətdən qaçırılmazdır. Ancaq yenə  
məsələyə bir küll halında baxmaq gərəklidir. Aşiq Alını mərhum  
şairimiz H.Arifin kəşfi adlandırırlar. Əslində bu belə deyil, sadə-  
cə olaraq aşiq yaradıcılığı tədqiqatçılarının, toplayıcılarının, elə-  
cə də həvəskarlarının baxımsızlığı üzündən arxa plana keçmişdi,  
necə ki, bu gün Aşiq Avdı, Aşiq Hüseyn Saraclı, Aşiq Sadıq və  
s. kimi sənətkarlar cismani yoxluğundan sonra yavaş-yavaş arxa  
plana keçir. Əslində bu Aşiq Alının təzədən qayıdışı yox, buraxıl-  
mış səhvin düzəlməsi idi (31.s.7-136). Bunu aşiq yaradıcılığı-  
nın vurğunu H.Arif yerinə yetirdi.

Hələ 30-cu illərdə H.Əlizadə Aşiq Alıya, Aşiq Ələsgərə  
(onu da deyək ki, H.Əlizadə Aşiq Ələsgərin şerlərinin üç dəfə  
(1934, 1935, 1937) çap etdirmişdi) və dövrün digər ustad sənət-  
karlarına xüsusi diqqətlə yanaşmışdır. Yenə qeyd edirik H.Arifin  
"Aşiq Alını axtarıram" (29.N2.1968), "Aşiq Alı" ("Azərbaycan"  
jurnalı, 1969, N9) məqalələri bir növ aşiq yaradıcılığı üçün nara-  
hatlıq təbili oldu. Göyçə aşiq mühiti bu gün də həmin nüfuzu  
(məşhur üçlük nəzərdə tutulur) yaşayır. Aşiq Ələsgər isə bu aşiq  
mühitində zirvə hesab olunur. Bu mühit yaşamaqdan çox yarat-  
maqla səciyyələnir. Şerə və dastan yaradıcılığına meyl burada  
daha çox nəzərə çarpır. Prof. M.H. Təhmasib Göyçə aşiq mühi-  
tindəki bu özünəməxsusluğu belə səciyyələndirir: "Özünəməx-  
sus təbii gözəlliklərə malik olan Göyçə əsrlərdən bəri sazın və  
onun köməyi ilə yaradılan, müşayiəti ilə ifa edilib yaşadılan sö-

zün ən isti, ən mehriban ana qucaqlarından biri olmuş, indi də belədir, şübhəsiz ki, gələcəkdə də uzun müddət belə olacaqdır”(33.c.1.s.5).

XIX əsrdə zirvə hesab etdiyimiz Aşiq Ələsgər təkcə Göyçə mühiti üçün deyil, ümumilikdə Qərb zonası aşiq yaradıcılığı, eləcə də bütövlükdə aşiq yaradıcılığı üçün ölçətməzlik idi. XIX əsr və XX əsr aşiq yaradıcılığında onun təsiri duyulmaqdadır. Və S.Vurğun Aşiq Ələsgər yaradıcılığının sənətkarlığına daha çox fikir verməyin gərəkliyini vurğulayıb. Lakin bu o demək deyildir ki, Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərlə qapanır və Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərdən ibarətdir. Təbii ki, Göyçə aşiq mühiti Aşiq Ələsgərə qədər uğurla bir yol keçib və indi də bu yolu şərəflə davam etdirir. Göyçə aşiq mühitində Aşiq Ələsgərin sağlığında və ondan sonra fəaliyyət göstərmiş Aşiq Aydın, Aşiq Məhər, Aşiq Kazım, Əbülfəz, Aşiq Talib, Aşiq Müseyib kimi sənətkarlar olub və həmin mühitin yükünü çiyinlərində daşıyıb, özünəməxsus dəsti-xətti, yaradıcılıq üslubu ilə tanınıb şöhrətlənmişlər. Bu gün biz Aşiq Ələsgərin çalğısı haqqında real faktdan çıxış edə bilmirik, lakin əlimizdə olan şerləri, onunla bağlı mövcud olan dastanlar və ondan sonrakı aşiq yaradıcılığının istiqamət (şer və dastançılıq) Göyçə ədəbi mühitini səciyyələndirir (105.s.389-492). Yeri gəlmişkən klassik bir bayatını da xatırlamaq istərdik:

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

Göründüyü kimi, bu bayatı Ələsgər və Göyçə paralelini və bu paralellikdəki eyniyyəti səciyyələndirir. Nəticə etibarilə bütün müqayisələr, araşdırmalar bizə onu deməyə əsas verir ki, Göyçə aşiq mühiti aşiq yaradıcılığında daha çox məşhur üçlüklə tanınır və XX əsrin son rübündə də cismən Ələsgərin olmamasına bax-

mayaraq onun ruhu ətrafında dolaşır. Aşiq İman (Növrəs İman) Aşiq Ələsgər dühasının tamamilə başqa formada təzahürü idi (171.s.116-183). Heyf, min heyf ki, bu zühur layiqincə açılmadı. XIX əsr və XX əsr aşiq yaradıcılığı (ona görə bu iki əsr nəzərdə tutulur ki, həmin dövrlə bağlı əlimizdə daha çox material var) Şəmkir, Tovuz, Qazax, Borçalı aşiq mühitləri üçün də inkişaf baxımından səciyyəvi olmuşdur.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində Tovuz aşiq mühiti daha çox maraq doğurur. Son zamanlara qədər və bu gün də maraq doğuraraq qalır. Bircə onu deyək ki, Mikayıl Azaflı yaradıcılıq müdrikliyi, aşiq ədəb-ərkanı, bütövlükdə görünüşü ilə Dədə Qorqudun funksiya daşıyıcısı kimi görünür. Mikayıl Azaflı təbiəti etibarilə saz çalmaqdan öncə yaradıcılığa (şer yaradıcılığına) meyilli idi. Onun yaradıcılığında aşiq yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan ideyalılıq və obrazlılıq bir paralel kimi xüsusi maraq doğurur. Bu isə Tovuz ədəbi (aşiq) mühitindən fərqləndirir. Bu mühit daha çox çalib-oxumaqla səciyyələnir. H.Arifin “Mən beşikdə ikən telli sazınla, laylamı sən çaldın, ay Mirzə dayı” deyimində səciyyələnir. Məhz bu mühitin Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə, Aşiq Əkbər, Aşiq İmran kimi nəfəsli aşıqları vardı. Onların yüksək ifaçılığı həmişə diqqət mərkəzində olub və 40-50-ci illərdə nəfəsi ilə otuzluq lampaları keçirməsi bu gün də xatırlanır. Tovuz aşiq mühiti yaradıcılıq sahəsində o qədər də müvəffəqiyyət qazana bilməmişdi, şer sənətkarlığı nisbətən zəif görünürdü. Lakin çalğı, ifaçılıq və oxu baxımından daha çox seçilir. Yəni daha çox ifaçı, yaratmaqdan çox, yaşadıcı mühitdi. Onu da qeyd etmək ki, Tovuz mühitində şer yaradıcılığı baxımından el şairləri müstəsna və aşiq yaradıcılığında bu boşluğu onlar doldurmuşlar. Bu mühitdə yaradıcı təbiəti etibarilə Hüseyn Bozalqanlı - Mikayıl Azaflı xətti xüsusi maraq doğurandı və ayrıca araşdırma tələb edir. Lakin bu o demək deyildir ki, Tovuz aşiq mühitində yaradıcılıq yox dərəcəsidir. Sadəcə olaraq yüksək sənət nümunələ-

rinin yaranması, sözün bədii gücü baxımından zəif görünürlər. XX əsrin 50-ci illərindən sonra Mikayıl Azaflı bu sahədəki sıxıntını demək olar tamamilə aradan götürdü. Onun görkəmindəki ağsaqqallıq, fitri aşiq və şair olmaq keyfiyyəti (bunları daha aydın görmək üçün son dövr oxumalarına qulas asmaq, nəzərdən keçirmək kifayətdir) qabarıq şəkildə görünməyə başlamışdı.

Tovuz aşiq mühiti daha çox balabanla görünür. Bu eyni zamanda başqa mühitlərdə də nəzərə çarpır. Balabanın aşıqla mövcudluğunu tədqiqatçılar, folklorşünas alimlər müxtəlif cür qeyd edirlər. Əsas fikir isə ondan ibarətdir ki, balaban sazı daha çox rəvnəqləndirir və daha böyük məclislərdə, sazın imkanlarının məhdud olduğu məqamlarda ona köməkçi olur. Prof. P.Əfəndiyev aşiq yaradıcılığında balaban məsələsini belə qeyd edir: "Aşığın əsas çalğı aləti sazdır. Onu sazsız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Aşıqların yanında balaban çalan da olmuşdur. Əslində aşıqların balabançı ilə çıxış etməsi onların səsi, ifaçılıq manerası ilə əlaqədardır. Zəngin, yüksək səsə malik aşıqlar heç zaman balabanın müşayiəti ilə oxumamışlar" (91.s.229). Doğrudan da belədir. Biz balabanı aşığın qüsuru hesab edirik. Yəni balaban bu qüsuru ört-basdır etmək səciyyəsi daşıyır. Lakin bunu deməklə balabanı gözədən salmaq məqsədi də güdmürük, nə də sensasiya etmək fikrindəyik. Balaban özlüyündə xoşa gələndi. Ancaq məsələ aşıq sənətindən və bu sənətin hişzindən, sapıntılarından gəndəndə həqiqət olan budur ki, balaban sazın və oxunun imkanlarını məhdudlaşdırır, daha çox onun təsiretmə funksiyasını azaldır.

Tədqiqatçılar sazda bir vokallıq görmüşlər. Əgər belədirsə və bizə belə gəlir ki, sazda vokallıq olduğu məqamda balabana ehtiyac yoxdu. Prof. P.Əfəndiyev balabanın sazla birgə mövcudluğunu ifaçılıqla əlaqələndirir (bax: 91.s.229). Ancaq məsələ təkcə ifaçılıq məhdudluğu ilə bitmir, eyni zamanda burada aşığın havacatları çalma qüsurlarını da nəzərə almaq lazımdır. Ustad sənətkarlar bunu daha yaxşı bilirlər, ancaq bu məsələ nədənsə aşiq yaradıcılığında ətraflı şəkildə işıqlandırılmır. Bunları deməklə aşığın çalma və oxuma imkanlarını da məhdudlaşdırmırıq. Sadəcə olaraq bilgi azlığının, havacatları mükəmməl bilməməsinin və eyni zamanda şer repertuarlarının zəifliyi və bunun nəticəsi olan aşığın məclis xofu kimi görürük. Bu isə ustaddan mükəmməl təhsil görməməyin nəticəsidir. Onu da deyək ki, məsələni bütövlükdə belə də qoymaq düzgün deyil. Hətta bəzən mükəmməl ustad təhsili görmüş, çalğısı və oxusu ilə həmişə yüksək tutulan ustad sənətkar yanında da balaban olur. Bu isə yenə də təkrar edirik; aşiq yaradıcılığında qüsurlu meylin intişarından başqa bir şey deyildir. Eləcə də son dövrdə aşiq yanında nağara və zurna çalanların mövcudluğu məhz bu səciyyəlidir. Lakin folklorun öz xüsusi yolu ilə tarixə yoldaşlıq etməsi məsələsi var. Bu gün ustad sənətkarların, eləcə də folklorşünasların, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçılarının, həvəskarların bu sapma meyillərinin qarşısında susması, içinə çəkilməsi görünür. Onu da deyək ki, bu gün həmin adamların deməli olub, lakin demədiyini sabah tarix deyəcək. Tanrı bu vergisində (sazın mövcudluğunda) hər şeyi dəyərləndirib, lazımcına vermişdir. Daha ona sonrakı əlavələrin olunması artıqdır. Bu Qərb zonası aşiq mühitində o qədər də geniş şəkildə təzahür etməyən meyldi. Belə hallarda müvəqqətilik görünür.

Qərb zonası ozanlıq havası ilə dolu olardı və aşığın, qorqudluğun, koroğluluğun beşiyidir (burada daha çox aşıqlıq nəzərdə tutulur) və sazın ilkinliyinə daha çox yaxın görünür. Bir növ əvvəllər qeyd etdiyimiz mühafizəkarlıq, ilkinliyin, köklü bağlılığın qorunması burada daha çox nəzərə çarpır. Onu da qeyd edək ki, bu çalğıda (havacatlarda), məclis ədəb-ərkanında və oxuda xüsusilə özünü göstərir. Çalğıda bu çoxluq təşkil edir. Məsələn, Misridə, Koroğlu cəngisində bir ilin, beş ilin döyüşü və bu döyüşün sədasi deyil, bütöv bir xalqın, tarixin özünün savaşı var və çalı-



nan zaman həmin vəziyyəti yaşamaq kifayətdir. Eləcə də Kərəmidə olan sızıltı, Ruhanidəki, Dilqəmidəki ruh möcüzədi və olduqca dərin qatlarla bağlı olan məsələdi. Bu sadəcə olaraq bir xalqın tarixinin müxtəlif qatlarındakı iç aləminin bu havacatları yaşamasıdır. Məsələn, Qaraçı havası... Buna bəzən Qaraca da deyirlər. Bu havada olan əhvali-ruhiyyə sanki yetim-yesir, tək-tənha, ucsuz-bucaqsız səhrada hara getdiyini bilməyən, ancaq taleyin girdabında sürünən bir binəvanın günü-güzaranıdır. Eləcə də Zarıncı, Dilqəm və s. başqa havalar. Bunları isə balabana, son zamanlarda zurna, nağara dəstəsinə qoşanda təbii ki, havanın ümumi ruhunun tutulması mümkün deyil. Sazın bu cür çalğısı daha çox saza xəyanət kimi görünür. Bunun isə mühafizəkarlıqla səciyyələnən Qərb zonasında görünüşü daha ciddi narahatlıq doğurur. Gorus məktəb nəzarətçisi P.Vostrikov “bəzən aşığılar orkestrinin zurna, balaban və dəfdən ibarət olduğunu qeyd edir (211.c.42.s.9). Bütün bu deyilənlərin yekunu kimi bir daha təkrar edirik ki, əgər sazın özündə vokallıq varsa, onda təzodən vokallığın yaradılması artıqdır. Belə vəziyyət isə özünü Şirvan aşığılarında daha çox göstərir və demək olar ki, bu istiqamətə xüsusi üstünlük verilir.

Aşığı yaradıcılığında mütərəqqi olan hər şeyin tərəfdarıyıq, ancaq qərb zonası aşığılarında qüsurlu hal kimi qeyd etdiyimiz qüsurlar (nağarə, zurna, balabanın səzla birgə olması) və eyni zamanda bizim qəbul edə bilmədiyimiz digər ifrat cəhətlər Şirvan aşığı mühitində daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Biz bu mühitin Aşığı Bilal, Aşığı Şakir və bu mühitə yaxın Xaltanlı Tağı, Aşığı Soltan kimi nümayəndələrinin haqqında danışılanları və qiymətləndirməni müsbət hesab edirik. Lakin əgər onlar da məclis davranışında (daha çox oynama, rəqs nəzərdə tutulur) televiziya və məclislərdə gördüklərimiz tək hərəkət yaxınlığında olurlarsa, onda bu boğazdan yuxarı söz deməkdən, gözə küllüfünəkdən başqa bir şey deyildir. Şirvan aşığı mühiti ilə bağlı tam təfərrüata

malik olmaq üçün həmişə onları dinləmək marağında olmuşuq. Nəticə etibarilə bizdə hasil olan fikir ondan ibarətdir ki, bu mühitə ananın şikəst övladını xatırladır. Yuxarıda dediyimiz aşığı yaradıcılığında ağıryanılıqdan, el müdriyi olmaqdan, Dədə Qorqud görkəmindən, eləcə də Koroğluluqdan bir əlamət qalmır. Aşığı Ələsgərin “oturub-durmaq ədəbindən” əsər-əlamət görünür. Əgər aşığıların 3-cü qurultayında Nazim Hacıyevin “Aşığı yaradıcılığında önənə və novatorluq” mövzusunda çıxışından gələn novatorluq budursa və “yeni bir inkişaf mərhələsi”nə gediriksə burada fənalıq var. Ancaq onu da deyək ki, aşığı yaradıcılığının özünün yolu var, bu nə qurultaya, nə sosializmin diqtəsinə, nə də M.İbrahimovun realizminə yatandı. “Aşığı sənəti yaşayır. Onu yaşadanlar ilk növbədə bu sənətin qədim önənələrinə sadıq qalırlar. Bu önənədən qopanlar, sənətdən də qopur və el içərisində özlərinə ad-san tapa bilməyib unudulurlar” (91.s.451). Biz də aşığı yaradıcılığında novatorluğun tərəfdarıyıq, novatorluq isə mütərəqqi olandı. Müasir dövrdə Aşığı Ədalətin çalğısını novatorluq hesab edirik, daha Şirvan mühitindəki aşığıların məclis rəqslərini yox. Məlum olduğu kimi aşığı yaradıcılığının əsas sinkretik əlamətlərindən biri rəqsdir. Biz rəqs deyəndə aşığın məclis boyu gəstini, hər havaya uyğun hərəkətlərini nəzərdə tuturuq, daha Şirvan aşığılarının həqiqi mənada bayağı rəqslərini demirik.

Məclis aparan aşığın hərəkəti çox mühüm məsələdir, bu sənətkarın məclis davranışı, oxunun, cəyni zamanda dastan əhvalatının ümumi məzmununa uyğun aparılır. Məsəl üçün Aşığı Hüseyn Saraclının, Aşığı Ədalətin, Aşığı Kamandarın, Aşığı Xanların çalğısı, məclis davranışı ilə Şirvan zonası aşığılarının çalğısı (bu çalğıda ola bilsin ki, biri daha yaxşı, digəri zəif ola bilər) və bu çalğıya uyğun hərəkətlərini müqayisə edək. Ədalət bu çalğı ilə adi vəziyyətində qalmağına mən inana bilmirəm, o, bu çalğıda özündən çox havanı yaşayır, qorqudlaşır, koroğlulaşır, kərəmlə-

şir. Ancaq Şirvan aşiq mühitində bu görünür, daha çox onların davranışında çılğınlıq hökm sürür, havanın ümumi tempi, məclisin ahəngi unudulur. Sazla aşığın rəqsi (oxu: məclis boyu gərdiş, cövlan etmə) arasında bir hərc-mərclik yaranır, saz arxa plana keçir, sənətkar çalmaq, oxumaq, söyləməkdən çox məclisi oynamaqla, bir-iki mizrab vurduqdan sonra sazı əcaib şəkildə rəqs etdirməklə idarə edir. Bu müstəsna hal kimi nəzərə çarpsa şübhəsiz məsələyə belə ciddi münasibət bildirməzdik. Bu Şirvan aşiq mühitində əsas xüsusiyyətlərdən biri kimi özünü göstərdiyi üçün məsələnin problem kimi qaldırılmasına ehtiyac var. Şirvan aşiq mühiti ümumi ruhu etibarilə müəyyən məqamlarda muğama daha çox yaxınlaşır. Bu yaxınlıq bütövlükdə aşiq yaradıcılığında hiss olunur və sazın imkanları ilə əlaqədər, eyni zamanda müəyyən tarixi mərhələ ilə bağlıdır. Lakin Şirvan aşiq mühitində Muğam sənətinin inkişafı və onun daha güclü təsir dairəsi özlüyündə saza da təsirsiz qalmır. Bu isə bir növ muğamın müəyyən regionlarda nüfuzu ilə əlaqədərdir.

Ümumiyyətlə, aşiq/muğam xətti ayrıca araşdırılmalı məsələdir. Bu sahədə Ü.Hacıbəyovun, Bülbülün və başqalarının fikri var. Lakin daha problem kimi aşiq/muğam, aşiq/xanəndə xətti araşdırılmalı olardı. "Azərbaycanın əsas çalğı aləti olan müasir tar və kamança muğam ustalarından qalmışdır" (66.s.137). Biz bunların Azərbaycanın Şirvan, Mül-Muğan, Qarabağ zonasında daha geniş təşəkkül etdiyini görürük. Bunun tarixini isə islamın mövcudluğu ilə bağlayanların tərəfindəyik. Aşiq yaradıcılığının aparıcı mövqedə durduğu regionlarda muğamın təşəkkülü çox zəif nəzərə çarpir. Eləcə də Şirvan zonasında və digər ərazilərdə, yəni aşiq yaradıcılığı zəif olan regionlarda muğam sənəti daha çox inkişaf etmişdir və xalqın həyatına daha çox daxil olmuşdur. Bunu araşdırıcılar sənətkarlığın şəhər mədəniyyətindəki inkişafı ilə əlaqələndirirlər. Yəni nəticə etibarilə iri şəhərlərdə, sənətkarlığın inkişaf etdiyi yerlərdə muğam sənəti daha çox in-

kişaf etmişdir, bunun əksi olan yerlərdə isə, yəni ucqarlarda, qoyunçuluq və maldarlığın inkişaf etdiyi yerlərdə aşiq sənəti daha çox yayılmışdır. Burada Ü.Hacıbəyovun bir fikrini də xatırlatmaq istəyirik: "Aşiq ifaçılıq məharətini sxolastik mühitdə öyrənmir; ona təmiz hava, yaşıl çəmənlər, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəh-cəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir. Aşiq əsl azad rəssamdır"(109.s.206). Bu məsələnin bir tərəfidir, yəni aşığın saza təbiətlə, ilham mənbəyi ilə bağlı olan tərəfidir, ikinci tərəf isə müəllifin qeyd etdiyi "cyni muğamların nəhayətsiz təkrarından ibarət olub adamı bezikdirən tar-radio konsertləridir". Məsələnin ikinci tərəfi, şəhər həyatına yaxın olanı da budur. Biz bunu faciə kimi də qəbul etmirik, sadəcə olaraq Azərbaycan ərazisində müxtəlif musiqi maraqlarının mövcudluğu kimi düşünürük. Yəni əhalinin bir qrupu daha çox saza bağlı olmuşdursa, digər bir qrupu tarla, kamanla bağlı olmuşdur. Lakin bu o demək deyildir ki, sazın mövcudluğu tarın, kamanın (muğamın) olduğu yerdə yox səviyyəsindədir. Məsələyə bu cür də baxmaq, Azərbaycan musiqisində mövcud olan istiqamətləri qarşı-qarşıya də qoymaq düzgün deyildir. Hər ikisi milli mədəniyyətimizin (hansının daha qədimlərlə, hansının müəyyən mərhələ ilə bağlılığının fərqi yoxdur) mövcud nailiyyətidir. Birinin qaynaqlarla, digərinin özünüküləşdirmə ilə səciyyələnməsi problemin başqa tərəfidir. Biz bunu da ehtiva etmirik. Mövcud ədəbiyyatda Muğamın İran amili ilə bağlı olması məsələsi də yox deyildir. Tarixi realıq da bu istiqamətlidir, yəni Azərbaycanda fars faktoru (baxmayaraq ki, İran hakimiyyətinin başında zaman-zaman azərbaycanlılar durub) həmişə güclü olub, məsələn, fars dilli poeziya, fars təsirli musiqi və fars dilində dövlət sənədlərinin yazılması, məktəblərdə tədrisin ərəb-fars dilində aparılması və s. Nəticə etibarilə fars dilli musiqinin mövcudluğu görünürdü. Görünürdü ki, yavaş-yavaş xalqın məişətinə daxil olan bu musiqi ehtiva zaman gələcək ki, (məsələn, bugünkü zaman) özü-

nüsküləşmə ilə çıxış edəcək.

Biz muğamı özünüsküləşmiş kimi hesab edirik və doğru olan da budur. Ancaq bunu fars faktorundan daha çox ərəb faktoru hesab edirik. Muğam ümumi Şərq mədəniyyətidir, islamın gəlişi ilə onun nüfuzu altında daha çox yayılmışdı. Sadəcə olaraq müəyyən mərhələdə İran faktoru islam funksiyasını da üzərinə götürməklə daha güclü təsirediciliklə çıxış etmişdi. Bunun bir səbəbi siyasi təsirlə, hərbi güclə bağlıdır. Yadıma salağ islamın gəlişi ilə Azərbaycanda əl nisbəsi ilə yazan şairləri, onlar hətta ərəb dilində ərəb şairlərinin özündən güclü şerlər yazmışlar. Məsələn, Musa Şəhvatin Məbəd tərəfindən oxunan mahnısı Əməviəlr dövrünün “yüz ən yaxşı mahnısından biri” hesab olunurdu. Bütün bunları deməkdə məqsədimiz klassik üslubun gəlişi ilə muğamın gəlişi arasındakı mövcudluğun eyniyyətliyidir. Məhz ona görə də muğamın mövcudluğunu İran faktorundan çox islam faktorunda aramağ lazımdır. Məhəmməd peyğəmbərin, imamların Quranın ayələrini muğam üstündə oxuduqları da məlumdur. bütün bunlar Azərbaycan ərazisində muğamın mövcudluğunu müəyyənləşdirən faktorlardır. Klassik şer üslubunun gəlişi ilə (bu barədə əvvəllər danışmışıq), muğamın gəlişi ilə səciyyəlidir. Onu da nəzərə alağ ki, bunlar ilkinlik baxımından da yaxın talelidir və Azərbaycan həyatında da özünü bu cür göstərmişdir. Lakin bir məsələni də xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, bu təsir yabançı olaraq qalmır, əvvəldən axıra qədər diqtə olunma səciyyəsinə qoruyub saxlamır. Əksinə, Azərbaycan mədəniyyətində bəhrələnmə, yad təsiri özünüsküləşdirmə prosesi gedir. Bu daha çox başlanğıc kimi islamın qəbulundan sonra başlayır və ictimai həyatın bütün sahələrinə, eləcə də şerə, musiqiyə təsir edir.

Musiqidə (muğamda) Azərbaycan dilinin, musiqisinin qanunauyğunluqları nəzərə alınır, tar, kaman da muğam sənəti kimi Azərbaycanınkılşır (məsələn, Azərbaycan tarında on bir, İran

tarında 5 sim vardır). Eyni zamanda məsələyə bir qədər geniş yanaşaraq onu da deyək ki, tarın formasını (gövdəsi, qapağı, qolu) dəyişdirmiş, hətta İrandakından fərqli olaraq (İranda tar dizin üstə çalınır) tarı sinədə çalırlar. Tarın bu cür quruluşu Sadıqcanın və başqalarının adı ilə bağlıdır və nəticə etibarilə Azərbaycanda xanəndə sənətinin inkişafını göstərir. İmprovizasiya baxımından xanəndə sənəti ilə aşiq sənəti bir-birinə yaxınlaşır və bu daha qədim qaynaqlarda dayanan xalqın improvizasiya təbiəti ilə əlaqələndir. “Xanəndələr muğamların ifasının qədim Şərq mədəniyyətini ən saf şəkildə qoruyub saxlamışlar. Muğamı qanuniləşdirilmiş ənənvi üsulda 2-3 saat (həm də məharətlə improvizasiya edərək) oxumağ xanəndənin bir müğənni kimi ləyaqət meyarı idi” (66.s.137). Bütün bunlar Azərbaycanda xanəndə sənətinin doğmalaşdığını və inkişaf istiqamətini səciyyələndirir.

Klassik üslubda şerin Azərbaycana gəlişi ilə xanəndəliyin gəlişi eyniköklüdür. Bu problemin bir tərəfidir, əsas olan tərəfi isə bu gəlişdən sonrakı yaşayışıdır. Yəni xanəndə sənətindəki yerli koloritin nəzərə alınması və yeni istiqamətin güclənməsidir. Təbii ki, bu proses diqtənin (islamın diqtəsi nəzərdə tutulur) məcburiyyətindən sonra başlanır. Məhz aşiq yaradıcılığında gördüyümüz improvizasiya ilə xanəndə sənətindəki improvizasiya arasında elə bir köklü fərq də yoxdur, nəticə etibarilə hər ikisi xalqın improvizasiyalı təbiətilə bağlıdır. Məsələn, C. Qaryağdıoğlunun “İrəvanda xal qalmadı” mahnısı buna tipik nümunədir və belə yüksək sənət nümunələri müstəsna hallarda yaranır.

Xanəndə sənəti tarixi inkişaf prosesində Azərbaycan mühitində doğmalaşır, xalqın arzu və istəklərini, mənəvi dünyasını əks etdirir. Yeri gəlmişkən, bu sənətin daha çox zadəgan, yuxarı təbəqələrin həyatı, şəhərlə bağlılığını əks etdirən Bülbülün bir fikrini də qeyd edək: “Əsasən zadəgan-fəodal təbəqələrinə və şəhər əhalisinin varlı təbəqələrinə xidmət edən xanəndələr onların zövqünə uyğunlaşmışdılar” (66.s.135). Bütün bunlar özlüyün-

də Azərbaycan mövcudluğunda xanəndə//aşıq xəttini daha ətraflı şərh etməyə imkan verir. Eyni zamanda, onu da deməyə əsas verir ki, xanəndə sənəti təkcə şəhər həyatı, zadəgan sinfi ilə bağlı olmamışdır, əgər belədirsə, onda aşığın mövcud olduğu yerlərdə şəhər və zadəgan faktoru yox idi? Bu tam mənada belə deyildir, yəni bunu amil kimi nəzərə almaq olar, başqa səbəb isə islamın daha çox nüfuz dairəsində olması məsələsidir. Və bu nüfuzun güclü olduğu yerlərdə xanəndə sənəti daha aparıcı mövqedə dayanmış, həmin ərazidə isə aşığın mövcudluğu daxili məsələ kimi görünür, yəni orada yaşayan varlılar, zadəganlar, eləcə də şəhər əhalisi daha çox xanəndələrdən istifadə etmişdilər, kəndlərdə isə aşıq məclislərinə üstünlük verilmişdir. Bütün bunlar yenə deyirik ki, aşıq sənətindəki inkişafın təsiri ilə bağlıdır. Əsas səbəb isə islam faktorudur. Bunu aşığın elə özündə də axtarmaq lazımdır.

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

Aşıq yaradıcılığında problem olan məsələlərdən biri də mərhələlərdir. Bu problemin konkret bölgüsü aparılmayıb, sadəcə olaraq müxtəlif şəkildə; ən qədim dövrdə aşıq yaradıcılığı, orta əsr aşıq yaradıcılığı, XIX əsr aşıq yaradıcılığı, XX əsr aşıq yaradıcılığı (təxminən) və s. kimi araşdırmalar aparılır. Burada problemin əsas olmasından çox həmin dövrdə yaşayan aşıqların fəaliyyəti nəzərə alınır, daha doğrusu, dövrün özünün inkişaf səciyyəsi açıqlanmır və məsələyə üst qatdan görünən tərəfdən baxı-

lır. Əslində əgər belə bir bölgü aparılırsa və onun araşdırılması gedirsə, nəticə etibarilə həmin mərhələnin özünün inkişaf xüsusiyyətləri açılmalıdı. Məsələ aydınlaşmalıdı ki, bunu mərhələ kimi götürmək mümkündür, ya yox. Biz aşıq yaradıcılığının inkişaf tarixini iki istiqamətdə mərhələ kimi görürük. Birinci aşıq adına gəlincəyə qədər olan mərhələdir və bu da özlüyündə daxili mərhələlərə ayrılır (saya, şaman, varsaq, ozan), ikincisi isə aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələdir. Problemin birinci tərəfi ilə bağlı imkanımız daxilində əvvəldə danışdığımız üçün burada ona geniş yer vermirik, bircə onu demək istyirik ki, bu mərhələlərin hər biri böyük bir dövrlə, tarixi inkişaf və bu inkişafın özünün verdiyi imkanlarla səciyyələnir.

Aşıq yaradıcılığı da, yəni aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı mərhələ də çoxlu köklü problemlərlə səciyyələnir. Bunlar isə ümumilikdə bir problemin tərkib hissələridir və həmin konkret tarixi dövrlərdə aşıq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini öyrənmək səciyyəsi daşıyır. Burada ancaq ikinci mərhələnin bölgü və mərhələ kimi tədqiqi problemlərini açıqlamağa çalışacağıq və onu da qeyd etmək ki, türk xalqlarında bu sənətin müxtəlif adlarla tanınıb müstəqil inkişaf etdiyi bir mərhələ, xətt var ki, bu da ayrıca bir problemin mövzudur və bunu yaxın vaxtlarda problem kimi tədqiq etmək məqsədimiz var. İndi isə ancaq həmin müştərəklikdən sonrakı mərhələnin, qeyd etdiyimiz ikinci mərhələnin özünün daxili problemlərini öyrənməyə çalışacağıq. Qeyd etdik ki, aşıq yaradıcılığı da özlüyündə tədqiqatçılar tərəfindən müxtəlif mərhələlər şəklində göstərilməklə daxili problem kimi götürülür. Məsələn, aşıqşünas prof. M.Həkimov "Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı" (110.s.5-239) kitabında qədim və orta əsrlər adı ilə araşdırmalar aparır və orta əsrlər aşıq yaradıcılığı deyəndə Dədə Qorquddan Xəstə Qasıma qədər (Xəstə Qasım da daxil olmaqla) olan böyük bir mərhələni hesab edir. Prof. P.Əfəndiyev XIX əsr aşıq poeziyası (91.s.276-309), S.Paşayev

“XIX əsr aşiq yaradıcılığı (188.s.5-98), Q.Vəkilov, N.Məmmədova XIX əsr aşiq yaradıcılığına bir mərhələ kimi xüsusi əhəmiyyət verib araşdırmalar aparmışlar.

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

Aşiq adı ilə tapınmadan sonrakı dövr tarix etibarilə az olan zaman müddəti deyil, aşiq yaradıcılığı da bu müddət içərisində müxtəlif istiqamətli, ziqzaqlı bir inkişaf yolu keçmişdir. Burada

Bülbülün təbirincə desək, çoxlu xan aşıqlar mövcud olmuşdur və onlar dövrün problemlərini öz çiyinlərində daha çox hiss etmişlər. Bu böyük zaman mərhələsi (aşığın inkişaf zamanı nəzərdə tutulur) hələ məlum olanı XII əsrlə XX əsrin son astanasında bizim aşiq yaradıcılığı haqqında sevgimizi qələmə aldığımız dövrü və bundan sonra olacaq inkişaf istiqamətini əhatə edir. Bu böyük və uğurlu zaman çərçivəsində aşiq yaradıcılığı dürlü bir yol keçmişdir. Fərqlərin mövcudluğu, zamanın yükünü daşıyacaq istedadların fəaliyyəti müxtəlif tarixi mərhələlərdə müxtəlif problemlərlə özünü göstərir. Aşiq da el sənətkarı, adi halda bir fərd kimi bu ağırlığın altında irəliləyir. Lakin aşığın yükü daha ağır olur. Burada biz nə qam, nə şaman, nə də ozan funksiyasına dönmək fikrində deyilik və bu haqda əvvəllər daha ətraflı söhbət açmışıq, hətta yeri gələndə onların eyni səviyyədə müqayisəsinə də toxunmuşuq. Digər bir cəhətdən də baxşı, akın, mqosar istiqamətlərinin müqayisəsinə də bu məqamda vermək fikrimiz yoxdur. Ola bilsin məsələyə açılış baxımından bəzi məqamlarda toxunaq, ancaq bu ağır problemin geniş təhlilinə getmək fikrində deyilik. Bu sahədə ayrıca araşdırmalarımız var. Bundan sonra bəs problemin təhlili istiqaməti nədir? Hadisə (məsələlər) açılışının xətti nə məqsədi daşıyır? Təbii ki, bizim məqsədimizdə ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığının öyrənilməsi yoxdur. Bu, olduqca çox yazı tələb edəndə, həm də bəzi məqamlarda problemi ilə təkrarçılıq yaradacaq halları da əyan edir. Məsələn, Valeh-Zər-nigar xətti (14.s.323-356), Soltan-Qəndab xətti (8.c.5.s.265-311), eləcə də öndə Qərib-Şahsənəm xətti və s. Yaxud da ayrı-ayrı sənətkarların həyat və yaradıcılığının araşdırılması məsələsi var. Bu sahədə aşiq yaradıcılığının üzə ağıdır, belə ki, kifayət qədər aşıqların həyat və yaradıcılığı öyrənilib. Aşiqşünas prof. M.Həkimovdan bizə qədər tədqiqatçı araşdırmaları var və yəqin ki, bundan sonra da aparılacaqdır. Bu, öz növbəsində uğurlu haldır, yəni aşiq yaradıcılığının araşdırma istiqamətində şişməsi de-

məkdir və hardasa bir qayıdışın olacağı məqamda mahiyyət istiqamətində aparılacaq araşdırmalarda həmin yuxarıdakı ayrı-ayrı sənətkar haqqında olan yazılar hava, su kimi gərəklilə olacaq.

Ancaq indi real olan şəraitdə ikisindən sonra (oxuduqda) tədqiqatda bir düşkünlük yaranır, bu isə problem eyniyyətindən, hətta həmin sənətkarın yaradıcılığından ayrı-ayrı nümunələrə layiq olmadığı halda “klassik sənət nümunəsidir”, “yüksək istedadın məhsuludur”, “bunu hər aşiq yaza bilməz” kimi bayağı təkrarçılığa, yerində olmayan tərifə rast gəlirik. Məsələn, Aşiq Əsədin (34.s.12-158), Aşiq Mirzənin (42.s.89-90), Aşiq Pənahın (202.s.117-120), eləcə də digərlərinin yaradıcılığına, bu hətta fikrimizdə aşiq yaradıcılığında şah hesab etdiyimiz Qurbanı//Ələsgər səviyyəsində də görünür. Onda Alı ilə Vəlinin papağı dəyişik düşür. Bu gün gizlətmək lazım deyil, araşdırmalarda belə hallar var, daha çox ondan qaçmaq və hərənin qiymətini dəyəri səviyyəsində vermək lazımdı. Bizim yazımızın məqsədində isə papaq dəyişik salmaq yox, məsələyə daha çox ümumi şəkildə yanaşmaq məqsədi var. Ümumi xətt isə Əhməd Yəsəvidən (XII), Molla Qasımdan (XIII) ta İncəli Sadığa (XX) qədər bütöv bir dövrü, yəni XII əsrlə XXI əsrin qovuşacağı arasında dayanan bir zaman əhatə olunur. Burada ziqzaqlı gedişlər, zaman problemi və bu problemin doğurduğu bəzələr, yükün ağırlığı və daşınması var. Təbii ki, aşiq elin anası idisə, bu adı boynuna götürmüşdüsə, ağırlıq mərkəzi də onun çiyinlərində idi.

Mövcud ədəbiyyatda aşiq adı ilə tanınmanın təxmini vaxtı göstərilir. Burada dəqiq vaxt (il, gün səviyyəsində) da müəyyənləşdirmək mümkün deyildir. Bu, özlüyündə bayağı görünür və belə adlanmalar (məsələn, aşiq) uzun bir zaman müddətində baş verir. Aşiq yaradıcılığında az dərəcədə sezilən, lakin hələ bütövlükdə təsdiqlənib, tam şəkildə qəbul olunmayan aşiq adında diskussiyaların gedişində nəticə etibarilə tutarlı görünən bir faktor var (daha güclü görünəni deyirik) ki, bu da islamın aşığın möv-

rud olduğu yerlərdə hakimliyidir. Daha doğrusu, aşiq və islam faktorunun duruşu və bir-birilə mədəni dəyərlərdə razılaşmasıdır. Bu məsələyə əvvəllərdə toxunduğumuz üçün burada ötəri qeydlərimizlə kifayətlənməli oluruq, çünki bu məsələnin problem kimi qoyuluşu sonrakı məqamlarda ayrıca şəkildə öz əksini tapacaq. Burada fikrimizi çəkən isə Əhməd Yəsəvi (100.s.5-96), Yunis Əmrə, Molla Qasım (176.N1.1929) xəttinin açılışdır.

Mövcud ədəbiyyatda Yunis Əmrə müxtəlif istiqamətdə, gah klassik, gah da xalq ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi araşdırılır. Əslində bu, Yunis Əmrənin haqqının müəyyənləşmə axtarışdır və hər iki tərəf araşdırıcılar da özünü küləşdirmədən başqa bir yana çıxma bilməyəcəklər, daha usta tərpenənlər isə onu elə olduğu kimi iki istiqamətdə araşdırırlar, bütöv şəkildə götürə bilənlərdir. Bu, təkcə Yunis Əmrəyə yox, eyni zamanda digər iki yazara da aiddir. S.Mümtazdan Məmməd Aslana qədər bütün araşdırıcılarda Yunis Əmrə sufi şair, klassik şair, el sənətkarı kimi açılır. Həqiqətdə bu doğru olardı, ancaq burada sufiliyin (Yunis Əmrə sufiliyinin) kökündə duran islam faktoru daha çox gözə soxulur, bəs daha əvvəllərin buna yaxın olan dərvişliyi, onu da qeyd edək ki, bu üçlük tərpenənlər dırnağa dərvişdi. Ona görə də məsələyə daha geniş baxıb sənətkarın qiymətini olanında göstərmək lazımdı. Yunis Əmrə bir növ XIII-XIV əsrdə Qorqud (Dədə Qorqud) funksiyasını daşıyır, eyni zamanda o, bu daşıyıcılığında aşığın çəkisini də öz yükündə hiss edir. Folklorşünasların tədqiqlərində aşiq yaradıcılığından söhbət açarkən Əhməd Yəsəvi, Yunis Əmrə, Molla Qasım yaradıcılığında axtardığı və bərkərk tutub göstərməyə çalışdıqları bir neçə istiqamət var. Birincisi, bunların heca vəznində, sadə, aydın, xalq şəri üslubunda yazmalarıdır. İkincisi, onların yaradıcılığında aşığın adının işlənməsidir və daha çox da buna çalışırlar ki, bu ad hansı məqamdadır.

Üçüncüsü və bəlkə də mən deyərdim əsas olanı ruhun (ozan

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

On səkkiz bin ələmdə,  
Heyran bulğan aşiqlər.  
Tapmaq məşuq sorağı  
Sərsəm bulğan aşiqlər (91.s.239).

Tədqiqatçılar bu nümunəni aşiq sözünün işlənmə tarixi və eyni zamanda heca vəzninin inkişafı tarixini araşdırarkən nümunə gətirirlər. Bu hər iki problem (aşiq yaradıcılığı və heca vəznini) olduqca köklü və araşdırılmalı problemdir. S.Mümtaz "Molla Qasım və Yunis Əmrə (176.N1.1929) adlı məqaləsində bu iki ustad haqqında maraqlı olan bir məlumat verir: "Molla Qasım Həsənoğlu və Yunis Əmrənin müasiri, Azərbaycan şairidir. Müasiri olmasını Yunis Əmrənin aşağıdakı bir beyti təsdiq etməkdədir.

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

"Min kəlamlı Molla Qasım Şirvani" adı ilə xatırlanan bu us-

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

Kimi eyş ilə işrətdə,  
Kimi zövq ilə söhbətdə,  
Kimi rənc ilə möhnətdə,  
Qatı halın yaman gördüm.

(Molla Qasım)

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

(Yunis Əmra)

Bu müqayisədə XIII-XIV əsr Azərbaycan şerinin inkişafı və bu inkişafın ümumi istiqamətləri sosiyyələnilir. Nəzərə çarpan əsas məsələ isə xalq şeri üslubunun (heca vəzninin) həmin mərhələdə durumu məsələsidir. Biz nə Yunis Əmrəni, nə də Molla Qasımı aşiq hesab edirik və onun saz çalıb-çalmaması haqqında bir isbatlı noticə ilə yüklənən fikir də demirik. Ancaq bu şerinin

ümumi ruhu, məzmunu və forma dediyimiz görkəmi hər iki sənətkarın xalq ədəbiyyatına yaxınlığını, aşiq yaradıcılığına yüksək səviyyədə bələdliyini və ruhu etibarilə eyniyyətliyini göstərir. Məhz belə yaxınlığın nəticəsidir ki, folklor tədqiqatçıları hər iki sənətkardan aşiq yaradıcılığının qüdrətli nümayəndəsi kimi söhbət açır. Ancaq bir məsələni də qeyd edək ki, bu şerlər və onun yüksək səviyyəsi hər iki sənətkarı aşiq yaradıcılığına yaxınlaşdırır. Ola bilsin onlar saz da çalıb oxumuşlar, ancaq dar çərçivədə, yəni bu maraqları dairəsində olmuşdur. Ancaq bütövlükdə aşıqlıq etməsi, bir ustad kimi ağır yığnaqlar aparması görünür. Əsas görünən məsələ isə hər iki sənətkarın el şairi olmasıdır. Bu da aşiq yaradıcılığında məlum bölgünün üçüncü qolu ilə üst-üstə düşür.

Bunlar aşiq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini səciyyələndirir. Bu istiqamətin araşdırılmasına rəvac verən məsələlərdən biri də heca vəzninin inkişaf xəttinin izlənməsidir. Ədəbiyyat araşdırıcıları Orxon-Yenisey kitabələrini (VI-VIII), Mahmud Kaşğarının “Divani-lüğət-it türkünü” (XI), Balasaqunlu Yusifin “Qutadqu bilik” (XI), “Dastani-Əhməd Harami”ni (XIII), “Qisseyi Yusifi” (XIII) xalq şeri üslubunun, heca vəzninin nümunə daşıyıcısı kimi çox yüksək qiymətləndirirlər. Bunlar özlüyündə tarixən məlum olanlardı, yəni konkret olaraq bilirik ki, filan dövrün məhsuludu. Nümunələrin bir hissəsində isə tarix baxımından məchulluq var (bu xalq ədəbiyyatının bütün nümunələrində özünü göstərir) və onlar tərəddüdlü şəkildə tarixi faktları bizə deyir. Aşiq adı ilə tanınma dövrü haqqında danışırıq və həmin mərhələnin müxtəlif qaranlıqları ilə qarşılaşırıq. Yəni burada əsas məsələ kimi görünən aşığın mövcudluğu məsələsidir və bunun haqqında biz də, bizdən əvvəlki tədqiqatçılar da müəyyən mülahizələr yürüdüblər, gəlinən ən ümumi qənaət isə islamın mövcudluğu ilə əlaqələndirildi. Bu, müəyyən mənada qəbul olunandı.

Lakin bir məsələ də var ki, bu ad islam gələn kimi bir saa-

tın, bir günün içərisində dəyişdirilmədi. Əlbəttə bunun üçün müəyyən tarixi dövr, prosesin gedişi vardı. Həmin mərhələ aşiq yaradıcılığında məchul dövrüdü. Yəni bu ideologiyanın (islam ideologiyasının) gedişində hansı qarşıdurmada görünmüş və nəticə etibarilə aşiq adı ilə razılaşılmışdı. Onu da deyək ki, məsələ aşiq adı ilə tapınma ilə bitmir, cyni zamanda bu şerin özünə də müəyyən təsirlərlə müşahidə olunur, dastan yaradıcılığında haqq aşığı, haqq vergisinin Həzrəti Əli forması, buta məsələsi, yalvarış-la pay almanın tamamilə yeni tərəfləri ortaya çıxır.

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

Alp ər Tunqa öldümü,  
İsiz acun qaldımı,  
Özlək acin aldımı,  
İmdi yürek yırtılır.

Bu şerin tarixi bizə kitaba düşmə dövründən çox-çox qədimlərin notlarını deyir. Ondan yazıya alınma dövrünün məhsulu olmaqdan çox, qəhrəmanın ölümünə ağrı deyilən, yəni hadisənin baş verdiyi zamanın nümunəsi kimi danışmaq lazımdı. Hər iki məqamda əhəmiyyətli, birinci mərhələ üçün əhəmiyyəti ay-



dındır və bu əhəmiyyət “Şahnamə”dəki qədərdir. İkinci mərhələ üçün, yeni yazıya alınma dövrü üçün əhəmiyyəti bu günlə müqayisədədir. Belə ki, həmin tarixi dövrdə yazıya alınan nümunələrin azlığı məqamında bunun əhəmiyyəti olduqca böyükdür. Biz şübhəsiz ki, o dövr ədəbiyyatın bunlarla məhdudlaşması qənaətində deyilik, sadəcə olaraq əlimizə gəlib çatan bunlardır. Zaman öz işindəydi, ədəbiyyat da bu böyük nəhrdə təmkinli axarında davam edirdi və nəyin harada yerinə qoyulacağı da onun işi deyildi. Ədəbiyyatın boynuna düşən bir yazarlıq borcu vardı. Mahmud Kaşğari də, Əhməd Yasəvi də və bu yazının yazarı da bu borcu yerinə yetirir. Daha burada kimin nə qazanıb-itirəcəyi sonranın işidi. Böyük mənada problem kimi bu aşiq yaradıcılığında da belədir. Elə olur ki, bəzən yüzilliklərin mövcudluğu bədii nümunələrlə görünür. Bunu yuxarıda danışdığımız zamanın bədii nümunə yoxluqları da aydın şəkildə göstərir. Bütün bunlardan sonra nəticə etibarilə belə qənaətə gəlmək olar ki, aşiq yaradıcılığının inkişaf istiqamətini xalq şəri üslubunun (heca vəzninin) mövcudluğunda və bir də el şairi kimi yazarların yaradıcılığında daha çox axtarmaq lazımdır. Aşiq//aşiq paraleli və bu paralelin keçidləri də həmin problemə daxildir və daha çox ümumiyyətlə bayatılarda izlənilməlidir. Nəsimi də, Qazi Bühranəddin də və başqaları da xalq üslubunda yazdığı şerləri ilə bu problemin içindədir. Deməli bu dövr nə varsa hamısı klassik yazarlarla bayatı arasındakı yaradıcılıq arsenalında cəmlənir. Heca vəznində şerlərin yazılması eyni zamanda ruhu etibarilə aşiq yaradıcılığına yaxınlığı da əks etdirir. Bunu klassik ədəbiyyatdakı yazarların bu tipli şerləri də göstərir. Məsələn, Yunis Əmradan bir nümunəyə baxaq.

Mən Yunisi biçəreyəm,  
Dost əlində avareyəm,  
Başdan ayağa yareyəm,  
Gəl gör bənə eşq neylədi (234.s.49-50).

XIV əsrdə yaşayıb yaratmış Qazi Bühranəddinin yaradıcılığında bir nümunəyə baxaq.

Ərənlər öz yolunda ər tək gərək,  
Meydanda erkək kişi nər tək gərək,  
Yaxşı-yaman, qatı-yumşaq olsa xoş,  
Sərvərəm deyən kişi erkək gərək.

Nəsimidə xalq şəri üslubunda yazılmış bir nümunəyə də diqqət yetirək.

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

Ayrı-ayrı əsrlərdə yaşamış sənətkarların yaradıcılığında verdiyimiz bu nümunələr özlüyündə sənətkarlıq baxımından xüsusilə diqqəti cəlb edir. Lakin bir məsələni nəzərə almaq lazımdır ki, zaman etibarilə hərəsi ayrı-ayrı yüzilliyin nümunəsi olmasına baxmayaraq aşiq yaradıcılığının ümumi ruhunu əks etdirmək xüsusiyyəti ilə çox yaxın görünürlər. Bu üçlükdə Yunis Əmra aşiq yaradıcılığına daha yaxın görünərsə də, xalq üslubunda yazarların klassik nümayəndəsi kimi tanınsa da, Qazi Bühranəddin, İmadəddin Nəsimidə də aşiq yaradıcılığının təsir ruhu duyulur. Bu inkişaf sonrakı yüzillikdə Şah İsmayıl Xətai//Qurbani və eləcə də Ozan Heydər, Ozan İbrahimi, Miskin Abdal xəttində daha çox genişliyi ilə nəzərə çarpır. Bir növ aşiq yaradıcılığı bu dövrdə qapalılıq dairəsindən geniş arenaya çıxır və yuxarıda göstərdiyimiz Xətai//Qurbani mərhələsi ədəbiyyatda daha çox elə bu adlarda izlənilir. Bəs bu dövrə qədərki aşiq yaradıcılığında çox az nümunənin olması məsələsi nə ilə bağlıdır? Bu sual özlüyündə çox məsələləri doğurur və bir neçə səbəblə izah oluna bilər. Ən birincisi, bunu dövrün özü ilə, ideologiya qarşıdurması ilə izah etmək olar. İctimai-siyasi mühitdəki ab-hava isə şübhəsiz mühitdə çətinlik yaradırdı və bu çətinlikdə aşığın özünə yol aç-

ması hadisəsi də ləng gedirdi. Daha doğrusu, islam faktoru əsas səbəb kimi görünür və yaradıcılıq çəşnliyi yaranır. İkincisi, belə bir mürəkkəb şəraitdə ədəbiyyatın yolundakı əngəllərdən xilas olması üçün zamanın özünə duyulan ehtiyac vardı.

Üçüncüsü, aşiq yaradıcılığında şifahiilik idi ki, yeni şəraitdə hökm sürən tərəddüdlər eyni zamanda unutqanlıq da yaratmışdı. Ona görə də VII-XVI əsr zaman müddətində ozan//aşiq xəttində paralellik, birinin digərinə yerini verməsi və yeninin oturaqlığı, inkişafı o qədər də sadə məsələ kimi görünür. Bu mənada problemin açılışına həmin ərəfin öyrənilməsindən başlamaq lazım gəlir. Ozanın aşiq olması hadisəsi aşiqin islam tərəfindən razılaşdırılmış formasıdır. İslam ozanı qəbul edə bilmədi və edə də bilməzdi, ona nisbətən özünüküləşmiş, köhnə ilə müəyyən mənada sintez olunmuş öz xeyrinə olan yeni lazım idi. Bu köhnədə isə güclü mühafizəkarlıq olduğu üçün daşdan qamqalaq qoparmaq dərəcəsində güzəşt edilirdi. Bu isə zamanın uzun gedişində təhvil-təslim idi. Belə bir şəraitdə təbii ki, itirən sənət idi və sonrakı mərhələdə nələ qazanacağı hələlik müəmmə idi. Ola bilsin heç nəyə yaramayan bir çıxış formada da ortaya çıxaydı, onda məsələ qəlizləşirdi və qarşıdurma yenidən baş qaldırırdı, daha doğrusu, razılaşma pozulurdu. Ancaq böyük mühafizəkarlıq və köhnənin güclü hifzi, təzəni dabanbasaraq izləməsi yeninin uğuruna şərait yaratdı, nəticədə isə islamı bu yeni qəbul etmək məcburiyyətində qoydu. Aşiq yaradıcılığının islamın gəlişi ilə Qurbanı arasındakı zamanı bu mənada qəbul ediləndi. Bunu aşiqin tərəddüd və izdivac dövrü kimi də izah etmək olar. Belə olan şəraitdə aşiq öz tarixi yükünü bölüşdüdü və müəyyən mənada fəaliyyətinin bir hissəsini sufilərə verməli oldu, eyni zamanda böyük idealın daşınma razılaşması getdi. Belə olan şəraitdə ozan//sufi, aşiq//sufi xətti bir problem kimi daha maraqlı, daha aydın görünür. “Əhməd Yasəvi, Yunis Əmrə kimi şairlər və onların müasirləri eşqi, məhəbbəti geniş, ümumi mənada

götürür, onu xüsusi vergi, haqq vergisi kimi tələqqi edirdilər” (91.s.236). İslamla ozanın razılaşması prosesində əsas ağırlıq da bu dövrün üzərinə düşür və çətinlik isə daha çox Yunis Əmrənin çiyinlərində daşınır (235.s.16-223). Yunis İmrəni folklorşünaslar aşiq yaradıcılığının nümayəndəsi, yazılı ədəbiyyat araşdırıcıları klassik ədəbiyyat nümayəndəsi kimi göstərməyə çalışır. Bizim fikrimizcə isə Yunis İmrə bu bölgüyə sığışa bilən sənətkar deyil, o, bütövlükdə ümumtürk təfəkkürünün nailiyyətidir. Eyni zamanda Dədə Qorqudun ağısaqqallıq, müdriklik səlahiyyəti bir növ Yunis Əmrədə təkrarlanır və bundan sonra bu ənənəviliklə davam etdirilir, son anda bu funksiyanın daha böyük daşıyıcısı kimi Koroğluya ötürülür. Türk təfəkküründə, ümumiyyətlə aşiq yaradıcılığında bunlar eə köklü, eə dəyərlı problemlərdir ki, araşdırıqca yeni məsələlər ortaya çıxarır.

Yuxarıda danışdığımız bir məsələnin də aydınlaşmasına diqqət yetirək ki, bu da aşiqin aşığa keçməsi hadisəsidir. Aşiqin aşığa keçməsi sırf milliləşmə məqamlı prosesdi. Artıq böyük dəyişməyə razılıqdan sonra özünüküləşmə gedir və aşiq aşığa keçir. İndiki vəziyyətdə bu müəyyən dərəcədə bayatılarda hifz olunur, daha çox isə bu ikili vəziyyətin aşiq - aşiq deyiminin təbii tarazlığı yaranır.

Mən aşiq bu dağ haray,

Qəm məni budağ haray.

Könül istər, əl yetməz

Oyılməz bu dağ, haray.

Dediyimiz kimi burada sözün özünün doğmalaşması prosesi var, yəni bu təkə ərəbinki olmaqla bitmir, eyni zamanda onun təsir dairəsində olan xalqın dünyagörüşünə doğmalaşır. Beləliklə, aşiq yaradıcılığının VII əsrdən XVI əsrə qədərki mərhələsini ziqzaqlı gedişlərlə xarakterizə olunan bir mərhələ kimi qəbul edirik. Və daha çox diqqət mərkəzində olub araşdırılmalı bir dövr hesab edirik. Folklorşünasların isə Qurbanı aşiq yaradıcı-

lığının ilk nümayəndəsi hesab etməsi elmilikdən bir qədər uzaq görünür və eyni zamanda asan yolu getmək, özünü çətinə salmaq səciyyəsi daşıyır. Lakin bütün bunları deməkdə məqsədimiz Qurbani yaradıcılığına kölgə salmaq və aşiq yaradıcılığında onun yerinə şəkk gətirmək deyil. Təbii ki, Qurbaninin aşiq yaradıcılığında yeri danılmazdı. Biz burada ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığını araşdırmaq, aşiq yaradıcılığında yerini müəyyən-ləşdirməyə çalışmaq fikrində deyilik. Ayrı-ayrı sənətkarların həyatının, yaradıcılığının araşdırılması istiqamətində kifayət qədər işlər görülüb, şərləri toplularda və yaxud da kitablarda çap olunub. Bütün bunlar həmin sənətkarlar haqqında təsəvvür yaradır. Qurbani də bu sıradan olan sənətkarlardandır. Ancaq bizim üçün burada maraqlı olanı Qurbani - Xətai izlənməsidir və bu sıradan olan Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal yaradıcılığının öyrənilməsidir. Burada eyni zamanda hökmdar və sənətkar problemi də maraqlı doğuran məsələ kimi görünür. Əsas olanı budur ki, XVI əsrdə aşiq yaradıcılığı özündən əvvəlki zaman süstlüyünə baxmayaraq daha yüklü görünür və iki istiqamətdə: ideya və sənətkarlıq baxımından daha yüksəkdə dayanır.

XVI əsrdə aşiq yaradıcılığının taleyi daha çox gətirmişdi, çünki burada yüksək səviyyədə hökmdar qayğısı və sənətkar istedadı nəzərə çarpır. Birincisi onu qeyd edək ki, Şah İsmayıl Xətainin yaradıcı şəxs olması və yaradıcı adamlara məhəbbəti özlüyündə ədəbiyyatın inkişafına qayğı idi. Ona görə də onun fəaliyyətində dövlət işləri ilə yanaşı, ikinci bir xətt də xüsusi maraqlı doğurur. Yəni hökmdar şer yazır, yaradıcı adamları ətrafına toplayır, elmi, mədəniyyəti daha üstün tutur və hakimiyyət səviyyəsində "alimdir gözümdə ən uca insan" deyiminin doğruluğunu təsdiqləyir. Nəticə etibarilə həmin yaradıcılar tərəfindən "mürşid", "şeyx" kimi tez-tez xatırlanır. Şah İsmayıl Xətainin Azərbaycan tarixində, Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında müstəsna rolu var. O, bir növ heç bir süləfinin etmədiyi və bəlkə də

çiyətləmb edə bilmədiyi, bacarmadağı bir prosesə yekun vurdu, yüz illər boyu davam edən ərəb-fars təmayülünə daş çaldı. Milli mənləyin nə demək olduğunu özünə və özündən sonra gələnlərə anladı və anlayıb bu addımı atdı. Bu işə ədəbiyyatda, mədəniyyətdə böyük təlatüm idi. Hökmdarın Azərbaycan dilini dövlət dili elan etməsi, xalq şeri üslubunda şerlər yazması, məclislərində aşıqların olması və aşıqlarla xüsusi yaxınlıq bir növ ədəbiyyatda, mədəniyyətdə inqilab və ona qayğı idi. Qurbani yaradıcılığını tədqiq edən prof. Q.Kazımov məhz bu tempi yüksək ustalıqla tutaraq Füzuli - Xətai - Qurbani xəttini araşdırmağa çalışır. Müəllif problemi dövrün özü ilə əlaqəli götürərək yazır: "XVI yüzillik bədii ədəbiyyatın, rəssamlıq və nəqqaşlığın, elmin və mədəniyyətin, sosial-ictimai münasibətlərin sürətli inkişaf etdiyi, el sənətinin, sənətkarlığın yüksəldiyi, "Kitabi-Dədə Qorqud" kimi əzəmətli abidələrin yazıya alındığı, hər sahədə milli özünüdərkən, milli oyanışın gücləndiyi dövrdür. Bu dövr biri digərindən fəqrlənən, müxtəlif sənət zirvələrini fəth edən Füzuli, Xətai, Qurbani kimi böyük söz ustaları yetirdi" (161.s.3). Qurbani milli oyanışın məhsuludu. Klassik ədəbiyyatın Füzulidə qazandığını aşiq yaradıcılığı Qurbanidə qazandı.

Füzuli - Xətai - Qurbani xətti ədəbiyyatımızın, eləcə də bütövlükdə mədəniyyətimizin birgə araşdırılmasına ehtiyacı olan problemdir. Prof. Q.Kazımovun "Qurbani" kitabının ön sözündə hissə yazdığını araşdırmaya gətirmək və onun reallıqlarla bağlılığını ortaya çıxarmaq vacib olardı. Sonrakı əsrlərə səpələnən Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşiq, Xəstə Qasım, Ağ Aşiq, Aşiq Alı, Aşiq Oləsgör dühasının qüdrəti də bu bağlılıqdan qidalanır. Çünki ağır inkişaf xəttinin başlanğıcında dayanan Qurbani olduğu üçün və özü də istedadı ilə bütöv göründüyünə görə sonrakı xətdə onun təsiri duyulmaqdadır. Əhməd Yasəvidən, Yunis İmrədən, Molla Qasımdan başlayan inkişaf özünün başlanğıcında Dədə Qorqudu görürdüsə, sonrakı inkişafda Qurbanini yetirdi. Qur-

bani Füzuli - Xətai səviyyəsində Dədə Qorqudun varisidir. Azərbaycan xalqının inkişaf tarixində məhz bu baxımdan XVI əsr uğurlu yüzillikdi. Füzulinin klassik ədəbiyyatda, Xətainin qılinc və sözdə etdiyini Qurbani xalq yaradıcılığında edə bildi.

Biz Füzuli xəttini (102.s.3-193) tədqiqimizdə məqsədə çəvmədiyimiz üçün məsələyə Şah İsmayıl Xətai - Qurbani xəttində, eyni zamanda bu istiqamətdə Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdalı da əlavə etməklə baxacağıq (105.s.388-560). Bizim məqsədimizdə duran isə onların həyatını araşdırmaq deyil, sadəcə olaraq dövrə və dövrün özünün səviyyəsində problemə aydınlıq gətirməkdir. Füzuli də daxil olmaqla bunların hamısı bir dövrün yazarlarıdır. Bəziləri haqqında məlumat daha çoxdursa, bəziləri haqqında azdır. Ancaq bu çoxluğa, azlığa baxmayaraq elimizə çatanlar həmin sənətkarların qüdrətli zəka sahibi olduğunu göstərir. Hələ bu xəttə keçməzdən əvvəl Xətaidə nəzərə çarpan əsas məsələlərdən biri xalq şəri üslubuna üstünlük verməsidir (208.s.380-392). Bu onun milli ruhunun dərəcəsidir və tərəpədən dırnağa özünü küləşmə ilə çıxışından irəli gəlir. Bir növ həyata, ədəbiyyata, milli mədəniyyətə saray səviyyəsində verilən qiymət idi. Həqiqi mənada yüz illər boyu yol gələn özgələşmə meylli təfəkkürdə bir inqilab idi. Ona görə də Xətai poeziyasına heca vəznli şerlərinə öləri meyl kimi baxmaq ön əzi yanlışlıqdı. Xətai bu pöeziyaya milli ruhdan, ərəbin, farsın ölanından yox, xalqın özünü kündən gəlmişdi. Əks təqdirdə ictimai həyatda, eləcə də bədii yaradıcılıqda belə manevrlər edə bilməzdi. Xətaidə üç cəhət daha qabarıq görünür: hakimlik, şairlik, müdriklik. Əvvəlinci ikisi öz növbəsində sonuncuya borcludur, yəni Xətai bütün fəaliyyəti boyu müdrik görünür. Məsələn, onun şer yaradıcılığında müdriklik xəttinə nəzər salaq.

Xətai can arxına,  
Əhli-ürfan arxına.  
Mərifətdən su gəlib

Tökülür can arxına. (219.s.39).

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

İki əlim qızıl qanda,  
Çox günahlar vardı məndə,  
Ya ilahim, mədəd səndə  
Düşkün qula kərəm cələ (219.s.29).

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

Gövhərin keçməyən yerdə,  
Satma qardaş, kərəm eylə.  
Ləl daşını çay quşuna,  
Atma qardaş, kərəm eylə. (219.s.29)

Şah İsmayıl Xətai Azərbaycan dilini dövlət dili elan etməklə poeziyada mövcud istiqamətə zərbə vurdu və bununla bir növ şerin gələcək istiqamətini müəyyənləşdirdi. Qurbani, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal bir növ onun qüdrətinin mücəssəməsidir. Onların həyatı haqqında olan məlumatların, yaradıcılığının bizə çatan hissəsinin böyük bir qismi onunla əlaqədardır. Qurbani ilə bağlı əlimizdə kifayət qədər məlumat varsa, səd heyf ki, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal haqqında elə bir bilgi yoxdur. Olan da bir neçə şerdə və Şah İsmayıl dövründə yazayıb, onunla əlaqədə olması fikrindən o yana getmir. Onu da deyim ki, bu araşdırmalarda Xətai - Qurbani, Xətai - Ozan Heydər, Xətai - Ozan İbrahim, Xətai - Miskin Abdal xətti araşdırılmalı problemdir. Eyni zamanda buna bütövlükdə tədqiqat mövzusu kimi də baxmaq lazımdır. Qurbani - Xətai yaxınlığında aşağıdakı divanını qeyd etmək yerinə düşər:

Fələk, sənle əlləşməyə bir belə meydan gərək,  
Tut əlimi, fürsət sənin lütf ilə təhsan gərək,  
Getmiş idim mürşidimə, dərdimə dərman qıla,  
Mən nə bilim mən gəlinəcə xak ilə yeksan ola. (161.s.187).

Bu ən əvvəl sənətkar məhəbbətidi və digər müasirlərində olduğu kimi “mürşidim”, “şeyx oğlum” deyər xatırlamalar böyük mənada məhəbbətin ifadəsidir. Yuxarıdakı nümunədə isə məhəbbətdən çox yanğı var. Bu böyük ideallarla yaşayan bir insanın vaxtsız həyatdan getməsinə olan heyf-silənmədi. Bütün bunlar, dediyimiz və deməyib üstündən ümumiləşdirmə ilə keçdiyi-

miz hamısı Xətai bağlılığında dayanır. Azərbaycan dilinin dövlət dili elan edilməsi, şerlərini aydın, xalq başa düşəcəyi tərzdə yazması, heca vəzninə qayıdış və ona yaxın olanlar içərisində el sənətkarlarının, aşığın nüfuzu hamısı mədəni həyatda dönüşü göstərən məsələlərdi. Başlanğıc həmişə çətin olur, bu çətin olan başlanğıcı isə Xətai uğur və cəsarətlə keçmişdi. Bu gedişdə Qurbani, Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal kimi sənətkarlar ustad kimi maraqlı mərkəzində idi. Eyni zamanda onlara olan sevgi də adi sevgi, münasibət də adi münasibət deyildi, hamısı haqq aşığı, müdrik, nurani ağsaqqal, elin başbiləni, müqəddəslik simvolu kimi xatırlanmışlar. Məhz bunun nəticəsidir ki, Miskin Abdalın bu gün də yerini tam dəqiqliyi ilə müəyyənləşdirmək olmur. Çünki müqəddəslərin yeri olmur, onun üçün hara getdi ora yurddu (yaşadığı vətən miqyasında), ətrafındakılar isə bu sevgiyə pənah gətirir. Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal başlanğıc etibarilə Göyçə ilə bağlı sənətkarlardı. Ozan Heydər Göyçə mahalının Dəliqardaş, Ozan İbrahim Ozanlar, Miskin Abdal isə Sarıyaqub (Zörgorli) kəndindəndir. Bizə belə gəlir ki, XX əsr Göyçə aşıq mühiti məhz belə bir ənənənin nəticəsində və onun əsasında pərvəriş tapıb bu şərəfi yaşamışdır. Bu xətt aşıq yaradıcılığında xüsusi araşdırmaya ehtiyacı olan yaradıcılıq sahəsidir. Hər üç sənətkar haqqında ümumi şəkildə bizə gəlib çatan əsas məlumat ondan ibarətdir ki, Ozan Heydər Ozan İbrahimin, Ozan İbrahim isə Miskin Abdalın ustadı olub. Bu özlüyündə çox problemləri açıqlayır və əsas xəttin istiqamətini müəyyənləşdirir. Eyni zamanda onların bizə gəlib çatan şerləri də bir mənbə kimi maraqlı doğurur, dövrün ictimai-siyasi münasibətlərini, əsas fikri öyrənmək üçün bir mənbə rolunu oynayır.

Burada maraqlı olan bir məsələ də Ozan adı ilə tanınmadı və hələ XV əsrdə Ozanlar kəndinin olması (bu kənd 1919-cu ildə Andronik tərəfindən tamamilə darmadağın edilib) və bu adla iki sənətkarın həmin vaxtlarda fəaliyyət göstərməsi ozandan aşığa

keçidin tamamilə başa çatmadığını göstərir. Onu da deyək ki, kənd Dərəçiçək mahalının İrəvan baxarında olmuşdur (131.N32.1993). Bütün bunlar geniş mənada XV-XVI əsr aşığı yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Halbuki məlumat azlığında Qurbani sferasından çıxma bilmirik, dar mənada isə Göyçə mühitinin qaynaqlarının açılması üçün əvəzsizdi. Burada, yeri gəlmişkən, bir məsələni də qeyd edək ki, bu da Göyçə ədəbi mühiti ilə bağlıdır. Biz əvvəldə aşığı mühitləri haqqında danışarkən bu mühitə də aydınlıq gətirmək üçün fikirlərimizi və mövcud fikirləri verməyə çalışmışıq. İndi orada danışdığımız Ağ Aşığı - Aşığı Alı - Aşığı Ələsgər üçlüyünə Göyçə aşığı mühitinin kökündə duran bir üçlüyü də əlavə etməliyik, bu da Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal xəttidir. bütün məsələlərə aşığı yaradıcılığının ümumi problemi səviyyəsində baxırıq, çünki yazımızın imkanları ayrı-ayrı sənətkarlar səviyyəsində problemin qoyuluşuna əsas vermir. Bu ola bilsin, dolaşığığa gətirib çıxarsın. Ancaq aşığı yaradıcılığında paralellərin aparılması və məsələyə ümumi məqsəd baxımından yanaşılması uğurlu yoldur. Məhz yuxarıdakı üçlüyün müxtəlif dövrlərdəki müqayisələrinin aparılması aşığı yaradıcılığının tarixi inkişafını əks etdirir, yəni bu artıq Göyçə mühiti səviyyəsindən çıxır. Onu da deyək ki, bu müqayisələri müxtəlif istiqamətlərdə, aşağıdan yuxarı, yuxarıdan aşağı, eləcə də çarpaz istiqamətli aparsaq da, hamısında nəticə etibarilə eyni qənaət alınacaq. Alınacaq ki, aşığı yaradıcılığının inkişafı hansı istiqamətli olmuşdur.

Bu araşdırmalarımızda ortaya çıxan nəticə odur ki, tədqiqatçılar tərəfindən aşığı yaradıcılığının babası hesab olunan Qurbani XVI əsrdə tək deyildir, onunla bir dövrdə yaşamış və sənəti ilə eyni səviyyədə olacaq Ozan Heydər, Ozan İbrahim, Miskin Abdal var. Bütün bunlar eyni zamanda bir məsələyə də aydınlıq gətirir ki, Xətai sarayına yaxın olan və Xətai ordusunda xüsusi nüfuz sahibi olan çalğıçılar (aşığılar) dəstəsi də olmuşdur. Onlar dö-

yüş məqamında savaşı ruhlu havalar çalıb mahnılar oxuyar, ordu-nu döyüşə ruhlandırardılar. Məhz Xətai dövründə (həqiqətdə bu olub) mücərrəd danışılan bu problem bir qədər açılır və Qurbani sferasından çıxıb daha üç aşığı haqqında da düşünməyə əsas verir. Burada sadəcə olaraq Qurbaninin baba olmaq funksiyası bölüşdürülür, yəni bu ada onun digər şərikləri çıxır, həm də belə nəticəyə gəlməyə əsas verir ki, XV-XVI əsrdə aşığı yaradıcılığı özünün müqəddəs olacaq bir inkişaf mərhələsini yaşamışdır. Hətta neçə yüzillərdi yol gələn aşığı yaradıcılığı bu mərhələni fəth edə bilmir, olsa-olsa yüclü zənginləşmə keçirir. Prof. Q.Kazımov demişkən, bütün yönərdə "Dədə Qorqudun Qurbaninin başı üstündən saldığı işığı gücləndirilir (161.s.3). Daha doğrusu, Qurbaninin dediyi "dərd bilən dərd bilməzə giriftar eyləmək olmaz" deyiminin sferasında dolaşır və fikir yükü ilə bu böyük həqiqətin poetik çəkisini keçə bilmirik. Səd heyf, min dəfə səd heyf ki, Qurbaninin yüzdə biri qədər (şərləri və haqqında yazılanlar nəzərdə tutulur) müasirləri olan bu üçlük çap olunub, araşdırmaların mövzusunə çevrilməyib. Deyilənlər isə XX əsr uşaq nəsrinin tədqiqatçısı fil. elml. nam. Yaqub Babayevin bir neçə cümləlik müəmməsindən uzağı getmir. Yəqin ki, Aşığı Alını üzə çıxaran zaman və həyacan təbili bir vaxt da bu üçlüyün taleyinə yönələcək. Bu sırada olan sənətkarlarda deyim ucalığı yuxarıda qeyd etdik və Miskin Abdalın şərinin bir nümunə ilə bura aydınlıq gətirmək, eyni zamanda Qurbaninin yaradıcılığında yuxarıda verdiyimiz "dərd bilən, dərd bilməzə" yükünün daşını-şını göstərmək məqsədindəyik.

İnsan oğlu, kələk qurma,  
Kələyə, fəndə düşərsən.  
Nahaq yerə üzə durma,  
Zülmünən anda düşərsən.  
(172.N53.1991).

Bu deyimmin poetiklik (sənətçilik) tərəfindən başqa fikir yülkü məsələsi də var. Təbii ki, bu yük ahıllıq yaşayışının təcrübəsi və daşınıdır. Eyni zamanda dərvişmislal bir sənətkarın yol-ərkanıdır. Ona görə də bu cür problemlərə geniş və müqayisələrlə aydınlıq gətirmək olar, belə məqamlarda fərd də, ümumi yaradıcılıq da qazanır. Maralıq bir cəhət də var ki, bu üçlüyün digər iki nümayəndəsinin adında Ozan adının qorunusu var.

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

Özündə doğru bulmayan,  
Könlünə işiq salmayan,  
Məddahi-mövla olmayan,  
Mətləbdə şeytana yələr.

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

Bulundum dağda, aranda,  
Qibleyi-ərzim Turanda,  
İmanım-dinim Quranda,  
Haqq yolum yarpaq üstündə (131.N32.193).

Göründüyü kimi, bu yuxarıdakı yaxınlıq ruhi olan yaxınlıqdı, sanki ayrı-ayrı sənətkar tərəfindən yazılmış bu bəndlər bir sənətkarın təfəkkürünün məhsuludu. Əlbəttə, bu yaxınlığın səbə-

bini çox şeydə axtarmaq olar; məsələn, Ozan İbrahimin Ozan Heydərini şagirdi olması, onların eyni dövrdə yaşaması, yaradıcılıq təsiri və s., ancaq yenə deyirik ki, bunların hamısının başında duran bir məsələ var ki, onlar mənən çox yaxın olmuşlar. Bu iki ustaddan əlimizdə altı şeər vardır, onlardan ikisi Ozan Heydərə, qalan dördü Ozan İbrahimə məxsusdur. Ancaq bu şeərlərin mövcudluğu ilə kifayətlənmək olmaz, yəqin ki, onun da şeərləri ya hansısa aşiqin yaradıcılığı ilə qarışıq düşüb, ya da hansısa yaddaşda yaşayıb toplayıcısını gözləyir. Böyük ustadımız F.Köpürlü demiş: "Nə yazıq ki, xalqına aid şeərlərə əhəmiyyət verilməməsindən dolayı bu milli ədəbiyyat məhsullarından həmmən heç bir şey bizə gəlib çatmamış və o, səmimi nümunələr milli bəstələrilə bərabər məhv olub getmişdir" (147.s.30-31). Ancaq biz hər cür məyusluğun əleyhinəyik və eyni zamanda yaddaşda yaşanan sənət nümunələrindən də yaddaşla birgə torpağa gömrüldüyünü də yox hesab etmirik. Ozan İbrahimdən verdiyimiz bu nümunənin sonuncu misrası olan "haqq yolum yarpaq üstündə" deyimi ilə Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş məşhur divanisi arasında da yaxınlıq duyulmaqdadır, bu Qurbani deyimindəki "tabutu sərv ağacı, kəfəni yarpaq gərək" deyiminin yaxınlığıdır. Bütün bunlarla yanaşı, bizim qarşımızda duran problemin bir hissəsi də ideyalılıq məsələsidir, yeni araşdırmalarımız, sənətkarlar arasındakı yaradıcılıq paralelləri aparmağımız hamısı bizi ideyalılığa, mövzu yaxınlığına yönəldir və nəticə etibarilə bu problem haqqında düşünməyin vacibliyini göstərir.

Söz sənətinin (ədəbiyyatın) əsasında iki istiqamət dayanır və sənətkarın taleyi də (yaradıcı taleyi) bundan asılıdır, bu istiqamət hamımızın çox sadə başla düşəcəyimiz fikir və fikrin necə deyimidir. Ədəbiyyatın yolu və mövcudluğu buradan keçir. Bu, Dədə Qorqudda da, Qurbanidə də, Akif Səməddə də belədir. İdeyalılıqdan söhbət düşünməyə yuxarıdakı nümunələr haqqında onu da deyək ki, bu nümunələr ümumi ruhu etibarilə sufi dünyagörü-

şü ilə yaxınlaşır. Həm də bu dünyagörüş və ideya yaxınlığı elə məsələdir ki, onun arasında çin səddi də çəkmək olmur, eyni zamanda uzandıqca da uzanır. Eyni zamanda təriqətçilik duyğusu bu deyimdə sufilikdən gəlmə yox, sufiliyə dərvişlikdən gəlmədir. Çünki sufilikdən öncə dərvişlik, kahinlik vardı. Aşıqlar da (ulu babaları nəzərdə tutulur) öncə dərvişliyi özündə yaşatmışlar və burada dərvişliyin iqtibasından daha çox söz açmaq olar. Məsələn, bizə belə gəlir ki, Yunis Əmra sufi olmamışdan öncə dərviş idi. Bu məsələ “Aşiq, din və təriqət” kitabımızda geniş əksini tapdığı üçün burada onun şərhinə ehtiyac duymuruq. Yəni biz burada mahiyyəti açmaq, ardıcıl paralellər aparmaq yox, yuxarıdakı nümunələrdə sezilən mövcudluğu açmağa çalışırıq və hesab edirik ki, bunlara tarixi ardıcılıq yönündə baxmaq, türk tefəkküründəki doğmahlıqla birgə öyrənmək lazımdı. Aşiq yaradıcılığında əsas məsələ kimi yuxarıdakı fikri və fikrin necə deyimini qeyd etdik. Ümumiyyətlə, yaradıcılıq elə bu iki məsələdən asılıdır.

Aşiq yaradıcılığında tədqiqatçılar bu zənginliyi iki istiqamətdə: ictimai-siyasi motivlər və məhəbbətin tərənnümü kimi ümumiləşdirirlər. Bu bölgü özlüyündə aşiq yaradıcılığında zəngin mövzu istiqamətlərini müəyyənləşdirir və onun daxilində yarımbaşlıqların ayrılması ilə əhatə olunur. Məsələn, aşiq yaradıcılığında məhəbbət çox geniş təcəyyə daşıyır, bu iki gəncin başa düşülən izdivacından başlayıb övlad-valideyn (ata-ana) məhəbbətinə, vətən məhəbbətinə, təbiətin əsrarəngiz gözəlliklərinə, ilahi məhəbbətə qədər böyük bir mövzunu əhatə edir. Bu aşiq yaradıcılığının ana mövzudur və aparıcı xətt kimi yaradıcı sənətkarların hamısının dünyagörüşündə müxtəlif çalarlarla təzahür edir. Ümumiyyətlə, ideyalıq məsələsi ilə obrazlılığın (geniş mənada poetika məsələsi) eyniyyətində, daha doğrusu, birgə götürülməsinə üstünlük veririk. Bunlardan birinin (istər ideyalılığın, istərsə də sənətkarlığın) qüsuru, bir balaca axşamı əsərin naqisliyidir.

Ona görə də həmişə tam olanlar, bu iki cəhət taraz olanlar qazanırlar. Əks təqdirdə V. Belinskiyin “həyatda olduğundan gözəl görünmək” tezi özünü doğrultmur və zamanın hansısa burulğasında uçub dağılacağı, yox olacağı şübhəli idi. Aşiq yaradıcılığında ikinci istiqamət kimi tədqiqatçıların araşdırdığı siyasi motivlərin təcəssümüdür. Əvvəllərdə demişik ki, aşiq elin anasıdır, aşiq elin başbilənidir. Bu funksiya daha çox həmin siyasi motivli şerlərdə özünün əksini tapır. Təkrar edirik: daha çox el aşığı olmaq funksiyası siyasi motivli şerlərdə daşınır. Bununla digər mövzu istiqamətlərini kölgə altına salmaq fikrində də deyilik. Əgər belə olsaydı bəlkə də sənətdə bir cansıxıcılıq, bədii təsirin ağırlığı nəzərə çarpardı. Ona görə də istər ayrı-ayrı aşıqların, istərsə də bütövlükdə aşiq yaradıcılığına bir tam kimi baxmaq lazımdır. Məhz ona görə də tədqiqlərdə bu araşdırma prinsipi müsbətdir. Biz də bu prinsipi əsas tuturuq.

Siyasi motivli şerlərdə dövrün problemlərinin, zamanın özünün yükünün daşınması var. Çünki hər bir sənətkar müəyyən zaman müddətində yaşayıb yaradır və yaranan sənət nümunəsi də həmin sənətkarın yaşadığı dövrün tarixi reallığının əksidir. Məsələn, Qurbaninin Xətaiyə həsr olunmuş şerləri, Aşiq Şenliyin xalq hərəkatının (qaçaqlıq hərəkatı nəzərdə tutulur) nümayəndələri el qəhrəmanı Səməd bəylə İsmayıl həsr olunmuş şeri, 1918 və 1948-ci il Göyçə köçü ilə bağlı yazılan sənət nümunələri və s. Qeyd etdiyimiz kimi bunların hamısı mövzu etibarilə siyasi motivli şerlərdi və onların yaşarlığı üçün tarixi reallıqdan çox onun bədii ifadəsi lazımdı. Məhz deyə bilmək bacarığını əsas tutaraq Mirzə Cəlilin bir fikrini xatırlatmaq istəyirik: “Dünyada sözdən böyük yadigar yoxdur, zira ki, mal, mülk tələf olub gedir, amma söz qalır”. Bu deyim özlüyündə sözün poetikasının açılışının ifadəsidir. Sadə şəkildə hər şeyin bir sonluğunun mövcudluğu deyimində sözün mövcudluğu sığışdır. Çünki sözdə düşünən, daşınan bir varlığın daxili aləminin yaşayışı var. Bu gündən, dünəndən



sabaha, sabahdan bu günə, dünənə uzanan bir əlin bağlılığı var. Bu bağlılığın açılışı isə sırf poektika məsələsidir. Onun isə tam açılışı indiyə qədər olmayıb, nəzərimizdə bu cür nümunələr tanrı möcüzəsi kimidir. Dövrün siyasi yükünün daşınışında bütün sənətkarların yaradıcılığı dəyərli mənbədir. Təbii ki, el anası olan aşığı daha çox reallıqları, görüb müşahidə etdiklərini qələmə alır, bu mənada həmin nümunələr tarixilik və həmin dövrün siyasi ab-havasının açılışı baxımından əvəzsizdi. Məsələn, Qurbanidən bir nümunəyə diqqət yetirək.

Əgər şahdan bizə qəzəb olmasa,  
Qəzəb atəşindən əzab olmasa,  
Ortaqlıqda çuğul, kəzzab olmasa,  
Dünya bahar olar, boran-qar olmaz.  
(161.s.119).

Burada deyimin özünün sona qədər açılışı mümkün olmayan sirri var, bu sirr bizə belə gəlir ki, “yaradıcılıqda xəlqi olmaq istedadı” (fikir Belinskinindir) ilə daha çox əlaqəlidir. Eyni zamanda bu fikrə əlavə edəcəyimiz sözü yerli-yerində işlətmə bacarığıdır ki, bu yuxarıdakı nümunədə daha çox sezilir. Aşığı yaradıcılığında ideyalıq məsələsi özlüyündə dar və geniş mənada işlənir, dar mənada ideyalıq bir sənətkarın (aşığın) yaradıcılığı səviyyəsində başa düşülürsə, geniş mənada ideyalıq bütünlükdə aşığı yaradıcılığını əhatə edir. Hər iki istiqamətdə aşığı yaradıcılığında ideyalıq problemi müəyyən mənada araşdırılıb, lakin bu özü də problemin əhatə olunması səviyyəsində görünür, naqisliyi isə müxtəlif səbəblərlə bağlıdır. Problemin tam mənada öyrənilmə səviyyəsi nisbətən prof. M.Həkimovun, M.Qasımlının orta əsrlər səviyyəsində araşdırmalarında görünür. Sonra XIX əsr səviyyəsində müəyyən dərəcədə prof. S.Paşayev (188.s.5-89), fil.e.n. Q.Vəkilov (229.s.3-144) tədqiqat aparmışdır. Bu, problemin özünün böyüklüyü ilə bağlıdır, bizim üçün də ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığı səviyyəsində burada işləmək müşkül

görünür. Çünki belə bir tədqiqat aparma hər bir sənətkar səviyyəsində bir monoqrafik əsərin mövcudluğu deməkdi. Məsələn, Qurbani yaradıcılığında ideyalıq, Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşığı, Xəstə Qasım yaradıcılığında ideyalıq və s. Bu araşdırmalar sırasında biz Aşığı Valehin yaradıcılığında ideyalıq problemini tədqiq etmişik. İndi isə problemə ümumi şəkildə yanaşmaq məqsədindəyik. Eyni zamanda bu problemin açılışı məsələsində daha çox ümumiləşdirmələrə yer verməklə mahiyyəti açmağa çalışacağıq, eyni zamanda heç bir məhdudiyyətə, ardıcılığa məhəl qoymadan bizim üçün ümumi inkişaf prosesində problem kimi görünənlərə üstünlük veriləcək.

Aşığı, sənətkar ən əvvəl mühitin oğludur və bütün məsələlər bəşərilikdən tutmuş, dövrün reallıqlarına qədər hamısı mühitin yaradıcı təfəkküründən keçir, burada (yəni deyimdə) aşığı nə dərəcədə qazanır - o başqa problemdir və açmaq istədiyimiz də bu problemin ümumi səciyyəsidir. Aşığı yaradıcılığı bu mənada dövrün problemləri ilə daha çox yüklənib, Azərbaycan xalqının tarixi inkişafı, keçib gəldiyi yol, müxtəlif mərhələlərdə baş verənlər hamısı sənətkar dünyagörüşündən keçir, daha çox isə dövrün siyasi-ictimai ab-havasından narazılıqla təzahür edir. Məsələn, Qurbanidə bunun əksinə çox üstüörtülü deyimlərlə rast gəlinir.

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

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

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

İki ustadın böyük ustalılıqla və özünəməxsusluq, eyni zamanda oxşarlıqla nəzərə çarpan bu şerləri təkcə ideyalılıqla yüklənir, eyni zamanda burada obrazlı deyimin rolu danılmazdı. Bu şerə ənənənin davamı, Qurbanı yaradıcılığının təsiri kimi də baxmaq olar. Bütün hallarda hər iki sənətkarın yaradıcı qüdrəti ön xətdə dayanır. Bu müqayisələri ardıcılıq əsasında davam da etdirmək olar, ancaq hər şey burada açıldığına görə (fərdilik ənənədən bəhrələnmə, sözün poetik ifadəsi və son olaraq yaradıcının yaşadığı real tarixi şərait) belə bir davama lüzum görmürük. Qurbanı, Xəstə Qasımında aydın şəkildə nəzərə çarpan giley motivinin təcəssümünə və daha üsyankar görünüşünə Abbas Tufarqanlıda rast gəlirik. Abbas Tufarqanlının yaşadığı tarixi şəraiti, həmin dövrdə mövcud Şah Abbas və Abbas Tufarqanlı reallıqlarını ortaya qoyduqda təbii olan bir sonluq yaranır və sənətkar etirazının bu səviyyədə mövcudluğuna bəraət verməli olursan. “O, (Abbas Tufarqanlı - M.A.) şahların Azərbaycanı talamasına, var-yoxunu, sənətkarlarını zorla başqa yerlərə aparılmasına dözə bilmir, etiraz şəsini ucaldır, fəryad edir” (91.ş.260). Zülm, dövrün haqsızlıqları kəskinləşdikcə etiraz motivləri də güclənir, sənətkar bir növ el anası olmaq funksiyasını burada daha çox hiss edir.

Şah hökmüylə xan üstünə xan getdi,  
Ağla didəm, yaş yerinə qan getdi,  
Qol boşaldı, dil boşaldı, can getdi,  
Axır apardılar dara gəlmədi. (7.c.1.s.74).

Dövrün haqsızlıqları, ictimai bəlaların açılışı baxımından bu cür nümunələr əvəzsizdi. Aşıq yaradıcılığında bu bir silsilə təş-

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

Eyni zamanda qeyd etmək ki, Abbas Tufarqanlı bir aşıq və bundan əlavə bir fərd kimi bu bəlaları, haqsızlıqları şəxsi həyatında daha çox görür, bunu ustadın ayrı-ayrı şerləri və “Abbas və Gülgöz” dastanı da aydın göstərir. Ona görə də bu problemlər sırasındakı, yəni dövrün özünün ziddiyyətlərinin açımında Abbas Tufarqanlının taleyini elə bu iki istiqamətdə də, həm bir aşıq kimi başına gətirilənlər, həm də fərd, vətəndaş kimi də araşdırmaq olar. Abbas Tufarqanlının vətəndaş funksiyası ilə aşıqlıq funksiyasının çəkisi eyni deyil, o, artıq ikinci fərdlikdən çıxıb daha

ağır yükün daşıyıcısına çevrilir. Ancaq məsələ burasındadır ki, bu fərdiliyin və yaxud da ictimailiyin sərhədlərini Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında müəyyənləşdirmək olmur. Bunun isə son səbəbini daha çox Şah Abbasın kütləyə küfr oxunuşunda, ən sadə şəkildə isə “Aldanmış küvakib”də deyildiyi kimi “Şah Abbas cəbbarlığının ədna əlaməti bu idi ki, bir oğlunu öldürdü. İkisinin dəxi gözünü çıxartdı” həqiqətində idi. Belə bir problem məsələdə, daha doğrusu, mövcud tarixi şəraitin xalq və hökmdar probleminə aşiq xalqa bir tərəf kimi zülmün daşıyıcısı tərəfdə və bu özaba qarşı mübarizənin öncülü rolunda görünür. Onu da qeyd edək ki, bu mübarizə Koroğlunun “Mən özüm Aslan paşanı, hərəniz bir xan üstünə” prinsipi ilə aparılmışdır, daha doğrusu, üsulu ilə seçilir (Koroğluda bu mübarizə üsulunda saz və qılınc taraz görünür). İctimai münasibətlərin kəskinləşməsi, ədnalığın həddini aşması şerdə üsyankarlığa gətirib çıxarır. Nümunə üçün Qurbaninin müraciət səciyyəli “Yetirməsin” gəraylısına diqqət yetirmək kifayətdir. Ancaq bu, Qurbaninin müasirlərində (Ozan Heydər, Ozan İbrahimin Şah İsmayıl Xətaiyə müraciətləri nəzərdə tutulur), ondan sonrakı dövrdə Abbas Tufarqanlıda (burada daha kəskin şəkildə görünür), Aşiq Qəribdə, Kərəmdə, Aşiq Valehdə və başqalarında mövcudluğu ilə bir silsilə təşkil edir. Onu da deyək ki, sovet dövrü bu silsilədə mövcudluq görkəmi ilə seçilir və bu barədə bir qədər sonra daha ətraflı danışacağıq. İndi isə həmin tarixi reallıqların ağır yükü ilə yüklənmiş bir nümunəyə diqqət yetirək.

Vəzir, sənə qarğayıram,  
Haqq diləyin yetirməsin.  
Göydən min bir bəla ensə,  
Birin səndən ötürməsin.  
(161.s.49).

Bu, nifrətin, qəzəbin yükü ilə yüklənmiş adi bir insanla cəmiyyət arasında nəhayətsizliyin nümunəsidir. Gün-gündən artan

özab insanla cəmiyyət arasında tarazlığın pozulması belə bir qarğışa səbəb olmuşdur. Maraqlı olan budur ki, burada diləmənin əks qütbündə dayanan bir mənfilik var, bu da vəzirin əməli, tutduğu rəhmsizliyin qədəri ilə ölçülə bilər. Qurbaninin bu gəraylısını aşiq yaradıcılığında deyimən klassik nümunəsi kimi araşdırıcılar tez-tez nümunə gətirir. Eyni zamanda onu da deyək ki, “qəm yemə, qəm yemə, divanə könül” deyən sənətkarın “Vəzir, sənə qarğayıram” deyimini arasında zülmün nəhayətsizliyi etibarilə sonsuzluq səviyyəsində məsafə ölçüsü var. Dövrədən, zəmanədən şikayət motivləri bütün mərhələlərdə olub və aşiq yaradıcılığında bir istiqamət kimi nəzərə çarpır. Ən yaxşı halda isə daha doğrusu kompromis variantında (zamanla mühitin kompromisi və yaxud da hökmdarla rəiyyətin kompromisi) nəsihətçiliklə sonluqlanır. Və nəticə etibarilə Aşiq Ələsgərdən verdiyimiz nümunənin nəticəsini xatırladır.

Qafil könül, bu nə yoldu tutubsan,  
Sərf edirsən nə kamaldı dünyada?!  
Dövlətdə qul olub gül tək açılma,  
Çox sənin tək güllər soldu dünyada. (33.s.158).

Ümumiyyətlə, dünya, zaman problemi ədəbiyyatda sonsuzluq və sonsuzluqdan əlavə müraciət simvoludur. Bu, daha çox giley-güzar, dərk olunma və dərkətdirməyə cəhd məqamında görünür, nəticə etibarilə isə Koroğlunun “mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi” fəlsəfəsində dayanır. Bu mənə zəmanə arasındakı məsafə qədərində çox şey var və bütün dərk olunan da, olunmayan da hamısı, eləcə də görə-görə dərk etdiyimiz “gəlmi, gedimmi, son ucu ölümlü dünya” bu həqiqətdən keçir. Bu, nə mənə, nə Koroğlunun dərk etdiyi böyük anlayışdı, sadəcə şəkildə məndən Koroğluya qədər olan yoldu və insanın xislətində olan unutulmuş fərdi halında bəzən bu yolu unudur. Mahiyyət etibarilə Nuşirəvanın (“Nuşirəvan və bayquşların söhbəti” nəzərdə tutulur - 104.s.51-53) rolunda çıxışına gətirir və Ələsgərin “Fələk

bəhrəm edib çox nizamları”(33.c.1.s.158) həqiqətində təsdiqlənir. Ümumiyyətlə, ictimai-siyasi motivlər özlüyündə çoxlu yarımbaşlıqlarla mövcud olan problemləri özündə səciyyələndirir. Və bu problem tərəf etibarilə hər yerdə insanla əlaqəli götürülür. Bu, Dədə Qorqudun “gəlimli, gedimli, son ucu ölümlü dünya” həqiqətindən hökmdar Qazi Bürhanəddinin aşağıdakı dərkinə qədər böyük bir yol keçir.

Gələn birdi, gedən birdi, qalan bir,  
Gələn qalmaz, gedən gəlməz əcəb sirr,  
Bir əvvəl var, bir axır var - deyirlər,  
Yalan sözdü, nə əvvəl var, nə axır.

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

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

Yaxşı fikir elə, qafil dolanma,  
Qəlbini şeytandan yad elə, insan.  
Halal yaşa, bir kimsədən utanma,  
Yıxma könülləri, şad elə, insan.  
(122.s.20).

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

### c).Aşığın son əsrdəki yaradıcılıq meyilləri və sənət duruşu

Böyük Oktyabr sosialist inqilabı ilə qurulan cəmiyyət başlanğıcda da, sonluqda da həmişə birmənəli qarşılınmayıb, qılının köşhəkəs vaxtı mövcud hərəkət ayrı-ayrı fərdlərin narazılığında görünüb. Böyük Oktyabrdan sonrakı mərhələ əsrin son illərinə qədər xalqların həbsxana sisteminə yaşayışı kimi də xarakterizə olunur. Doğrudan da, gəlişinin ilk anlarından dağılışına qədər “qardaş respublikalar” siyasəti altında həmişə dərin bir uçurum yaradılıb və mədəniyyət də, ədəbiyyat da, nə varsa bütün hamısı bu uçuruma düşmək xofunda yaşayıb. Bu mənada ayrı-ayrı adamların, eləcə də ədəbiyyatın başı üzərindəki xofu ba-

şa düşmək çətin deyil. Onu da qeyd edək ki, bunu təkcə gürcü, eston, ukrain yox, eyni zamanda azərbaycanlı yazar da real həyatında yaşayırdı. Fərq isə imperiyanın münasibətində çox az ola bilərdi. Onu da qeyd edək ki, biz nə o sistemi, eləcə də ondan əvvəlki və sonakı siyasi vəziyyəti təhlil edib araşdırmaq məqsədindəyik, nə də inqilabdan sonrakı dövr ədəbiyyatın nailiyyətlərinin üstündən birdəfəlik xətt çəkmək fikrindəyik. Ən birincisi onu qeyd edək ki, biz həmin dövr ədəbiyyatını bütövlüyü ilə qəbul edirik. Ancaq burada bir sıra problem məsələlər var ki, bu da sistemin özü ilə bağlıdır və daha ağır isə sənətkarın (yaradıcının) rüpor olma məsələsidir. Bu ədəbiyyatın da, mədəniyyətin də faciə ilə üzləşməsi, ədnalıq bir dövrü yaşaması kimidir. Ancaq bütövlükdə məsələ belə də deyildir. Burada böyük ideologiyanın gördüyü iş qarşısında təbii inam da vardı və məsələyə bu cür baxanlar da (inananlar) az deyildi. Biz yetmiş illik sosializm sistemində ədəbiyyatın inkişafını elə mövcud olan kimi qəbul edirik, sadəcə olaraq sosializmin dağılışı şəraitində nəzərə çarpan ifrat solçuluq və ifrat sağçılıq meyillərinin olmasını isə zamanın özünün qüsuru kimi başa düşürük. Bütün məsələlərin çəşqinliq nöqtəsi ədəbiyyatın ifrat siyasiləşməsindən başlayır. Digər bir olanı da deyək ki, əks təqdirdə yaradıcının ya Sibir, ya da qəbir məsələsi də vardı. Otuz yeddinci il hadisələri və bütün yetmiş il bu kabusun içərisində fırlanıb.

Yaradıcının fiziki varlığı ilə yoxluğu arasında həmin zaman üçün elə bir məsafə fərqi yox idi. Bircə əsas olan var idi ki, bu da ideologiyanın qulu olmaq idi və bütün istiqamətlərdə də bu cür başa düşülürdü. Ona görə də həmin zamanı öz çətinlikləri ilə qəbul etmək və bu çətinlikdən yaradıcının çıxış yolu axtarışını, daha doğrusu, mövcud olanın yerinə gələcək yenini formalaşdırmaq istiqamətini meydana çıxarmaq lazımdı. Bu mürəkkəb, hədsiz dərəcədə ziddiyyətli gedişdə sistemə kortəbii inam gətirənlər daha çox itirdi. Düzü bunların içərisində inamdan əlavə riyə-

kar bir xidmət də vardı. Və millətin, xalqın mədəniyyətinin, varlığının təhlükəsi də daha çox burada hiss olunurdu. Onu da qeyd edək ki, bu istiqamətdə daha təhlükəli səbəblər var və onu da saymaq olar. Ancaq yenə sözümlərin əvvəlinə qayıdıram ki, məsələyə bütövlükdə yanaşmaq yolunu daha uğurlu olanıdır. Təbii ki, bu gün bu yetmiş ili, onun ədəbiyyatının bəzi məqamlarını biz saf-çürük ediriksə, sabah zaman hər şeyi öz yerinə qoyacaq. Bircə həqiqət var ki, tarix boyu sənət öz yükünü çəkib, daha tiranın, fironun sapdırmaları, qılıncı ona o qədər də əsər eləməyib. Böyük Oktyabr inqilabından sonrakı yetmiş illik dövr də belədir. Mövzumuzun qayəsi də bundan ibarətdir.

Məsələyə isə aşıq yaradıcılığının inkişafı istiqamətində aydınlıq gətirmək əsas məqsəd kimi qarşımızda durur. Daha doğrusu, Böyük Oktyabr sosialist inqilabından sonrakı mərhələdə aşığın el anası olma funksiyası və bunun daşınışı məsələsi əsas olan kimi qarşıda durur. Ən ağırlısı isə həmin dövr aşıq yaradıcılığında mövcud ideologiyanın bayağı şəkildə təcəssümüdür, yəni aşığın özünün yerinə yetirdiyi tarixi bir missiya vardı və aşıq bu missiyanı kənarında qoyub tamamilə başqa, özünə aid olmayan bir işlə məşğul idi. Daha doğrusu, sənətin siyasiləşməsi prosesi gətirdi. Bu mənada aşıq yolundan sapıb ideologiyanın quluna çevrilirdi. Lakin aşığın yolundan sapması hadisəsi bir istiqamət kimi nəzərə çarpır, burada kütləvilik getmir, nə ideologiya bütün varlığı ilə buna çalışır, nə də həqiqi aşıq kommunist ədəbiyyatının ifrat rüporuna çevrilmək üçün dərindən-qabıqdan çıxır. İdeologiya müəyyən olunmuş qaydada bütün hadisələrə birtərəfli yanaşır, zəif, ortabab aşığı ustad, qeyri-adi sənətkar kimi xalqa sıyıyır, eyni zamanda ona bərli-bəzəkli adlar verir, sinəsini müxtəlif orden və medallarla bəzəyir. Laureat, yazıçılar birliyinin üzvü, filan yarışın qalibi kimi daha çox diqqət mərkəzində saxlayır, əslində isə xan aşıqlar ideologiyadan kənarında saxlanır. Aşıqlar qulluğunun keçirilməsi də (1928, 1938, 1961, 1984) özlüyündə be-

lə bir səciyyə daşıyır və əsl həqiqətdə aşiq yaradıcılığına heç nə də vermədi. Nəticə etibarilə bir-iki monoqrafiya, toplu və məqalələrin çapı ilə yekunlaşdı. Ancaq aşiqin heç buna (qurultaya) ehtiyacı da yox idi. Çünki min illərdi yol gələn bu sənət çox belə “qayğılar” görmüşdü və qurultay daha çox yarımçıq aşiq olana lazım idi. Aşıqlar qurultayı özlüyündə bir növ bolşeviklərin qurultayına bənzəyirdi və pambıq planını doldurmanı səciyyələndirir, bu sosialist yarışlarının qalibi ilə (məsələn, Tərhan Musayeva, Şamama Həsənova, Sarvan Salmanovla (Mingəçevir qəhrəmanı)) yazıçılar birliyinə üzv olan və müxtəlif nişanlarla döşünü bəzəyən aşiqin arasında elə bir fərq yoxdu və bu mükafatlar da daha çox “xüsusi xidmətə” verilirdi.

Məsələni belə qabartmaqda məqsədimiz XX əsr aşiq yaradıcılığının üstündən hər şeyə göz yumub xətt çəkmək deyil. Təbii ki, bu dövr aşiq yaradıcılığı daha böyük dəyərlərlə səciyyələnir və zamanın ağır hadisələri, gedən proseslər, vətəndaş müharibəsi, 37-ci il hadisəsi (əslində bu, qırmızılının bütün hakimiyyəti boyu davam edib) Böyük Vətən müharibəsi dövrü, dinc quruculuq illəri və sonda M.Qorbaçovun yenidənqurması daha çox aşiqin yaradıcı taleyindən keçirdi. Ona görə də məsələyə geniş mənada baxmaq lazımdı və bizim marağımızda olan da tarixi prosesdə aşiqin müqəddəs funksiyasını necə yerinə yetirməsidir. Həqiqi aşiq çərçivə daxilində salınmağı, məkrli siyasətdə qul (nökər) funksiyasını qəbul eləmir. Bu mənada sovet dövrü aşiq yaradıcılığı ziddiyyətli mərhələdir. Hətta daha ağırlı olanı budur ki, folklor araşdırıcıları, aşiq yaradıcılığı tədqiqatçıları və digər bu sahəyə yaxın olan araşdırıcılar necə gəldi, ağına-bozuna baxmadan sözün çəkisini unudub, aşiqin özündən daha bərk tərif yağdırıblar (nümunə üçün mövcud ədəbiyyatı izləmək kifayətdir). Bütün bunlarla yanaşı aşiq yaradıcılığının, eləcə də ədəbiyyatın bu dövrdəki qədər öyrənilməsinə heç bir mərhələdə təsadüf etmirik. Lakin bu qayğının özündə də ozanın aşiq olması qədər

ideologiya faktoru var. Yəni tarixi proses çox ağır, millilik və heysiyyət məsələsini imperiyanın ayaqları altında qoyub keçirdi. Fikrimizdə aydınlıq yaratmaq üçün konkret nümunələrə də diqqət yetirmək olar və bu Aşiq Əsəddən Aşiq Pənaha qədər olan böyük bir xətdi və indi də bu meyl Şirvan aşıqlarının oxu və çağırılarını tərk edə bilmir.

Aşiq yaradıcılığında zaman-zaman ideyalılığın müəyyən istiqamətləri olub və aşiq yaradıcılığı bu istiqamətdə də zənginləşmə keçirib. Yəni aşiq yaradıcılığında funksionerlik problemi həmişə böyük uğurla həll olunub və “xalqa həqiqətdən mətləb qandırmaq” kimi müqəddəs yük daşınıb. Lakin dənəşətli bundadır ki, bu daşınmış bolşeviklərin (Lenin Bonç-Bruyeviçə deyir ki, atanı, cəhənnəm olsun Rusiya, mənə bolşevik lazımdı) əli ilə qarışdırılır ki, artıq yeni mövzuya ehtiyac duyulur, göz görə-görə gözə kül üfürülür, millətə küfr oxunur. Daha ağıllılar isə ölüm və Sibir kabusunda daha çox susmağa üstünlük verirlər. Beləliklə, aşiq yaradıcılığında yeni “əsas”, “aparıcı” mövzular yaranır. Bu mövzular partiyadan, bolşevikdən, plandan başlamış, Puşkin, Lermantov, Kaqanoviç, Moskva, on beş qardaş respublika, pambıq və s. adlar, mövzular, problemlərlə xarakterizə olunur. Həm də qərribə olan burasıdır ki, bu sənətkarların yaradıcılığında elə adlar (rus-erməni) var ki, bəlkə heç aşıqların bu haqda ortabab məlumatları da yox idi. Bu yolu ən yüyrək gedənlərdən biri Aşiq Əsəd olub. Aşiq yaradıcılığında maraqlıdır ki, Aşiq Əsəd bir ustad kimi xatırlanır. Və bizim onun bütün fəaliyyətində müsbət qiymətləndirdiyimiz ancaq oxusudu. Bunu xalq arasında olan söhbətlər də təsdiqləyir. Hətta otuzluq lampanı nəfəsilə söndürməsi Qərb zonası köndlərində bütün qocalar tərəfindən etiraf olunur. Ancaq nədənsə aşıqşünaslıqda olanı deməkdən çox, onu dolaşmaq meyli görünür. Aşiq Əsədin şerləri toplularda, ayrıca kitabça şəklində kifayət qədər çap olunub və əlimizdəki bu şerlər onun hansı yaradıcı qabiliyyətə malik olması haqqında tə-

səvvür yaradır. Yenə təkrar qeyd edirik ki, burada biz onun bir yaradıcı aşiq kimi şerlərindən söhbət açırıq (ifaçı aşiq kimi fəaliyyəti başqa məsələdi və ifaçılıqda qüdrətli sənətkar kimi qəbul edirik).

Aşiq Əsədin şerlərinin böyük əksəriyyətini partiyanın, Leninin, kommunizmin təbliği təşkil edir və qəribə olanı da burasıdır ki, bu sferadan çıxıb bilmir, həmişə də bir süniliklə, boğazdan yuxarı söz deməklə xarakterizə olunur. Ona görə də üstündən elə bir zaman keçməsinə baxmayaraq bu gün həmin nümunələr olduqca bayağı təsir bağışlayır, bədii nümunələrin yaranışı ilə unudulması arasında elə bir məsafə fərqi də nəzərə çarpmır. Əlbəttə elə yazılıb oxunduğu vaxtlarda da bu bayağılıq görünürdü. Bu mahnıların yaradıcıları tərəfindən oxunduğu məqamdan sonra gülüş hədəfinə çevrilməsi hadisəsi də mövcuddu. Belə hal təbii ki, aşığın tarixi missiyasını yerinə yetirməməsi və yaxud da yetirə bilməməsi məsələsidir. Yəni aşiq ideologiyasının təbliğatçısına, özü də olduqca bayağılıqla gedirsə el anası olmaq çəkisini itirirdi, bu isə özlüyündə fərdi şəkildə sənətkarın nüfuzuna nə qədər təsir edirdisə, sənətin də nüfuzuna bir o qədər təsir edirdi. Ancaq burada itirən daha çox fərd idi və sənətin tarixi yolu və xalqın gen yaddaşında el anası olmaq funksiyası qalırdı. Bu tip şerlərlə həmin sənətkarlar xalqa yox, partiya el anası edirdi, millətin yox, imperiyanın xidmətində dayanırdı. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi burada inam və ağa yanında üzuağ olma kimi ikili istiqamət var. Hər ikisi sənətkarın funksiya məhdudiyəti, onun qüsuru. Yenə təkrar edirik ki, biz burada aşığın şer yazmaq məsələsindən və nəyi yazmasından söhbət edirik. Bu tip sənətkarlar arasında ifası ilə diqqət mərkəzində olan sənətkarlar var və biz ifaçılıqdan kənar (bu mahnıların oxunuşu da elə bir təsirediciliklə səciyyələnmirdi) bu istiqaməti açıqlamağa çalışırıq. Ola bilsin ki, bu məsələdə (imperiyanın tənqidində) bizə ağız büzənlər olsun. Belə olan şəraitdə “parçala və hökm sür siyasə-

ti ilə itirilən Zəngəzur, Göyçə torpaqlarını, zaman-zaman mövcud yaylaqların imperiyanın siyasətində güdazaya getməsinə, Azərbaycan torpaqları hesabına yaradılan Ermənistan respublikasını, onun yaradılma məqsədini xatırlatmaq kifayətdi. Bu məqamda aşiq partiyadan, Kaqanoviçdən yox, Zəngəzur, Göyçə dərindən, itkilərimizdən yazmalı idi. Onu da qeyd edək ki, bu tip vətən yangılı şerlər də yaranırdı, vardı, ancaq bu, həmin problemin ifadəsi baxımından çox az idi. Belə olan vəziyyətdə kütləviləşmə səciyyəsi olmalı idi. Halbuki Aşiq Əsəd kimi usta sənətkarlar (bu, böyük bir qrupdur) dərdin böyüklüyünü unudub, yazılası mövzudan yazmayıb dördüncü beşilliyə, Şota Rustaveliyə şerlər həsr edib “can Moskva” deyə-deyə xalqı səhvə çəkirdi, “aşığın gördüyünü çağırması” məsələsi isə tamamilə kənar qalırdı.

Sən ürəklərin qanısın,  
Can Moskva, can Moskva!  
Ölkəmin güllü bağısın,  
Can Moskva, can Moskva!  
(34.s.15).

Aşiq yaradıcılığı məhz bu tip şerlərdə hom ideyalılıq, həm də obrazlılıq baxımından itkilərlə səciyyələnir. Təbii ki, bu aşiq yaradıcılığı üçün tipik nümunə sayıla bilməz, ancaq hər halda bu sənətin nümunəsidir.

Söz yox ki, bütün yərənənlər aşiq yaradıcılığının nümunəsidir, bədii baxımından. fikrin, deyimlərin alınması baxımından bütün yazılanların hamısı eyni səviyyədə ola da bilməz. Ancaq digər bir məsələ var ki, bu da aşığın yerinə yetirdiyi tarixi funksiyadır. Daha çox əsas olan da budur və bütün məsələlər (müsbət və mənfi mənada olan nə varsa) bunun çərçivəsində fırlanır. Yuxarıdakı nümunəyə əsaslanaraq deyək ki, bu aşiq yaradıcılığının mövzusu da deyil. Çünki aşığın yerinə yetirdiyi el anası missiyası vardı və bu cür yazmalar həmin prinsiplərə münasib də deyildi. Bir də ki, mövzuda, eləcə də aşiq yaradıcılığının mövzusu

olub-olmamada bir mücərrədlik var. Əgər yaradıcı mövzu seçə bilmirsə və yaxud da fikrini ifadə etməkdə çətinlik çəkirse, burada ümumilikdə sənətin heç bir günahı yoxdu, özlüyündə bu yaradıcının fərdi istedadı ilə bağlı məsələdi. Məhz yuxarıdakı parçada da iki cəhət özünü göstərir. Birincisi, bu tip mövzular aşiq yaradıcılığının mövzusu deyil (mövzu olma çox mürəkkəb və mübahisəli məsələdi, yəni bir ucda bu ayrışkıllıqla əlaqələnir, əslində biz onun əleyhinəyik. Yəni yaradıcı həyatın, daha çox yaşadığı zamanın oğludu və oradan da mövzu seçməli idi. Ancaq bəla burasıdı ki, aşiq (onu da hər aşiq etmirdi) mövzunu seçmirdi, eyni zamanda onu rahat buraxmaq da yoxuydu, bilərəkdən, bilməyərəkdən siyasətə çəkilirdi), hansısa partiya rəhbərinin göstərişi ilə yazılırdı. Məhz aşığın yolundan çıxması hadisəsi də budu. Sovet dövrü aşiq yaradıcılığında nəzərə çarpan və bizi narahatçılıqda saxlayan da bu məsələdi. Yəni aşiq üreynin səsi ilə yazmırdı, öz nəğməsini oxumurdu, hansısa bolşevikin diqtəsini edirdi, daha doğrusu, tutuquşu kimi ötdürülürdü. Fəciə də elə buradan başlayırdı və aşiq kolxoza, partiyaya, hətta yeri gəlsə onun itinə də nəğmə deyirdi. Bu, böyük mənada Rus bəlası idisə, burada aşığın, yaradıcının özünün günahı da vardı.

Real vəziyyətdə isə əsas ağırlıq aşığın üzərinə düşürdü, yəni aşiq öz adının çəkisini qorumurdu və Qırmızı Bayraq almağı daha üstün tuturdu. Ustad kimi də partiya və hökumət tərəfindən gözə soxulan bu aşıqlar idi. Ancaq əslində xalqın öz aşığı vardı və real şəraitdə istedad baxımından mövcud deyildisə, onun gəlişi gözlənirdi, qara camaat da onun haçansa gəlişinə göz dikmişdi. Mən şükür ki, sovet dövründə bu yolu getməyən və bu sapmadan qorunan aşıqlarımız olub (Nümunə üçün Növrəs İman, Aşiq Hüseyn Bozalqanlı, Aşiq Mirzə Bayramov, Aşiq Ədalət və s.). Bizim mövzumuzun problemi mütərəqqi cəhətlərin yox (bu barədə onsuz da yazan çoxdu), bu qüsurlu meyillərin açılmasıdır. İkinci cəhət sənətkarın deyimi məsələsidir. Məhz yuxarıda Aşiq

Əsəddən verdiyimiz nümunə bir cəhətdən elə bununla bağlıdır. Əgər sənətkar fikrini ifadə edə bilmirsə (mövzu seçə bilmirsə), yaradıcılıq istedadı yoxdursa, burada bolşevikin, partiyanın nə günahı var? Bu tamamilə başqa məsələdir, yəni fərdin bacarmadığı işdən yapışmasıdır. Yeri gəlmişkən, sovet dövrü aşiq yaradıcılığında nəzərə çarpan bir meyli də qeyd edərkən ki, aşiqsənsə mütələq yazmalısən. Məhz problem buradan yaranır, kələf buradan dolaşır. Bizə belə gəlir ki, tanrı hərəni bir tapşırıqla, bir yüklə dünyaya göndərir. Onu qoyub başqasından yapışanda “Əlinin papağı ilə Vəlinin papağı” dəyişik düşür. Aşiq sənətində də belədir. Yəni tarixi prosesdə mövcud prinsipi qoruyub saxlamaq lazımdı. Ola bilsin aşığın (məsələn, Aşiq Əsədin, Aşiq Mirzənin, Aşiq Pənahın və bu sırada çoxlarının adını çəkmək olar, bu ayrıca, həm də aşiq yaradıcılığında ağırlı problemdir) yaradıcı istedadı olmasın, ancaq ifaçı kimi diqqəti cəlb eləsin. Məsələn, Aşiq Əsəd, Aşiq Mirzə ifaçılıqda böyük sənətkarlar olub. Məhz məsələnin bu tərəfindən, olanı deməkdən yapışmaq lazımdı.

Onu da qeyd edərkən ki, partiyaya tək cə yaradıcı istedadı olmayanlar şər yazmayıb, həqiqi istedad sahibləri də yazıb. Ancaq həqiqi sənətkarlar rüporçuluq etməyib, sözünün, dediyinin çəkisini bilib, ağızına nə gəldi deməyib. Məhz sənətdə istedadın hifzediciliyi budur və istedad həmin yaradıcılığı sudan quru çıxara bilib. Yəni deyirik ola bilsin bu naqis nümunələr həmin məqamda böyük alqışlarla qarşılanıb (süniliklə), ancaq həqiqətdə yazan da, yazdıran da, hətta dinləyən də daxilən o əhvali-ruhiyyəni yaşamayıb, sadəcə olaraq məcburiyyət qarşısında zamanın diqtəsilə ona gedib. Bu təbii ki, yaradıcının günahı idi. Dərd burasıdı ki, sosializm sistemində sonuncu birincini keçirdi, zorla şair düzəldirdi. Bütün bunlar həqiqi sənətdən kənar məsələlərdi. Aşiq sənəti də, aşiq şər yaradıcılığı da öz müqəddəs işindəydi. Kələfi dolaşan isə zamanın özüydü, aşiq yaradıcılığı da bu dolaşmada əksayırdı. Ancaq etiraf olunmalı bir məsələ var ki, aşiq yaradıcı-



lığında bu cür nümunələr var və bu meyl çox güclü şəkildə mövcud olub. Ona görə də onun haqqında danışmaq lazımdı. Yenə Aşıq Əsəddən bir nümunəyə diqqət yetirək:

Bizim partiyanın adı gələndə,  
Ahıl-cahıl deyir can, a partiya!  
Balaca uşaqlar, məktəbli qızlar,  
Onlar da söyləyir, can, a partiya! (34.s.34).

Və yaxud da başqa bir nümunədə:

Gecə-gündüz el içində söylənir,  
Şirin gəlir dil-dəhana beşillik.  
Tikilir zavodlar, artır texnika,  
İlham verir hər insana beşillik.  
(34.s.36).

Bizə belə gəlir ki, zorla yarımçıq aşıq, şair olmaq olar, ancaq zorla xalqın yaddaşında qalmaq olmaz. Eləcə də bu şərlərlə zamanın qasırğasına tab gətirmək mümkün deyildir. Ola bilsin yazıldığı məqamlarda bu cür nümunələr oxunub və müəyyən məclis tərəfindən dinlənib. Ancaq ondakı sünilik, boğazdan yuxarı deyilmək məqamı və üstəgəl kiminsə, nəyinsə marağına və yaxud da diqtəsinə yazılma məsələsi həqiqi şer sferasına düşməni çətinləşdirir. Bu şerin də yolu deyil. L.Tolstoy “söz sənətini düymək, söz əzabını hiss etmək onu yaratmaq qədər çətin bir məsələdir” deyirdi. Bu çətin problemin müqabilində itirən ancaq yaranan və yaxud da duyan deyildi, əslində hər iki tərəf itirirdi. Mövcud şərait isə ancaq eyni bir inam yaratmaq, ağa qara de-dirtmək kimi məqsədli döyüşdə idi. İtirən isə hər iki tərəf idi, yəni yazan da, dinləyən də günah sahibi idi. Bütün bunlar özlüyündə mühitin yolunu sapmasına bənzəyir, ancaq çox xoş ki, bütövlükdə belə deyildi və haqqın yolunda dayanan, bu yolun yolçusu olan həmin istedad sahibləri vardı. Yuxarıdakı nümunələr

həqiqi yaradıcılıq nümunəsi deyil. Demək olar başdan-başa qü-surludur və burada poetikadan danışmaq özünə günaha batmaq kimi bir şeydi. Burada sözlər funksiya daşıyıcılığında duruş gətirmir, sadə olan şəkildə bir-birinə pərçimlənir. Burada bir günah fərdin, yaradıcının idisə (yəni o, bacarmadığı işdən yapışırdısa), digər bir günah mühitin idi və mühitdə zorla şair olmaq, zorla şair düzəltmək meyli vardı, onlar da xalqa istedad sahibi kimi sınırdı. Həqiqi sənət isə öz içində çökilib zümzümə edirdi. Deməkl qılını hər yerdə, hər zaman hazırda. Faciə burasıydı ki, bu istiqamətdə qorxulu bir ənənə yaranmışdı və bu xof olmadan da artıq vərdiskarlıq yaranırdı və yerindən duran elə partiya. Lenin deyib bu mövzuda şer yazmaq üçün qələmə sarınırdı. Dərdin ən böyüyü isə ədəbi tənqidin bu problemə biganəliyindəydi. O da bu tip mövzularda susmaq məcburiyyətindəydi (Onu da deyək ki, bu dövr ədəbiyyatın, aşıq yaradıcılığının uğurları danılmazdı və bütövlükdə sənətin mövzusu ancaq partiya, Lenin deyildi). Hətta bu xof indi də ədəbiyyatın, eləcə də aşıq yaradıcılığının başı üstündə fırlanmaqdadır.

XXI əsrin havasının üzümüzə toxunduğu və imperiya ideologiyasının dağıldığı bir şəraitdə belə araşdırıcılar məsələnin mahiyyətini açmaqdan ehtiyat clədilər. Hətta bizim ustadımız prof. P.Əfəndiyev məşhur dərslində (“Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı” dərsləri nəzərdə tutulur və bu, bizim nəzərimizdə tarixi xidmətdi) “marksizm-leninizm klassikləri şifahi xalq ədəbiyyatı haqqında” bölməsini çıxarmaqla (əslində bunu saxlayıb başqa məsələləri açmaq lazımdı, çünki onların həqiqi elmi dəyərli fikirləri var) və bir sıra kosmetik dəyişikliklərlə kifayətləndi. Ən yaxşı halda isə kiçik bir etirafdan keçdi, məsələnin mahiyyəti isə açıqlanmadı və yenə də Aşıq Əsədin, Aşıq Mirzənin, Aşıq Pənahın, Aşıq Bilalın, Aşıq Hüseyn Cavanın bu tip şərləri yüksək sənət nümunəsi kimi göstərildi. Təbii ki, bu, indi də problem olaraq qalır. Sosializm quruculuğunun təntənəsi dövrü-

nü əks etdirən nümunələr mahiyyəti və ümumi məqsəd etibarilə demək olar ki, yaradıcılığın əsas xəttində (həmin dövr) dayanır. Ayırı-ayrı şer nümunələrinin yazılışından, onun nəzəri təhlilindən bəhs edən məqalələrə qədər böyük bir material zənginliyi ilə əhatə olunan bu sahə eyni zamanda sosializmin müxtəlif illərdəki irtica hadisələri ilə də maraq doğurur.

Vətəndaş müharibəsi, sosializmin zəfər yürüşü, repressiya illəri (Lenin "Avropanı süngü ilə fəth etməyin vaxtı çatdığını" deməklə Polşa hadisəsində bu siyasətin sarsıldığını gördüyü zaman yenə repressiyadan əl çəkməməyi vurğulayırdı), Böyük Vətən müharibəsi, müharibədən sonrakı quruculuq dövrü, inkişaf etmiş sosializm mərhələsi (bu vaxt artıq imperiya siyasətinin iç üzünü məlum olurdu və aşiq yaradıcılığında hadisənin mahiyyətinə doğru meylin mövcudluğu zamanı idi) və sosializmin son olaraq dağılması ilə xarakterizə olunur. Aşiq yaradıcılığında bu dövrü məhz imperiyanın taleyindən keçən həmin hadisələr üzrə də qruplaşdırmaq olar. Ancaq təfəssilat vermədiyimiz üçün (bu, bizim məqsədimizdə də dayanmır) problemə ümumi şəkildə yanaşırıq. Və bu dövr üçün qəribə olan bir cəhət də var ki, yaranan nümunələri oxuduqca şerlərdə bir eyniyyət, bir ağırlıq nəzərə çarpır. Sanki ədəbiyyat beşillik plan yarışını, pambıq yarışını xatırladır. Aşiq Məhəmməd Qəhrəman oğlu bu yarışa iftixar hissi ilə səciyyələndirərək yazırdı:

Ay camaat, gəlin siz söyləyim,

Şuraların düz planı gəlibdi.

Burada bəlkə də müəllifin özü üçün də məlum olmayan bir anlaşılmazlıq var və bəlkə də müəllifin özü də bilmir ki, "şuraların düz planı" nə olan şeydi. Məhz bu cür yanılmalarla, özü də dediyini bilməməsi ilə, boğazdan yuxarı danışmağı ilə aşiq uduzurdu, qorquduq, koroğluluq, el anası olmaq funksiyasını pilləpillə itirirdi. Bizə belə gəlir ki, bu, imperiyanın siyasətində olan da deyildi. Daha doğrusu, ozanın aşığa keçidindən daha məkrli

idi. Belə ki, aşığa keçiddə ozan təhvil-təslimə uğurlu şəkildə çox az güzəştlərlə (islamın təzyiqi altında) gətirdiyi halda, imperiya siyasətində məqsəd aşığın müqəddəsliyini özü də bilmədən əlindən almaq idi və buna da nail olurdu. Nəticə etibarilə imperiyanın iflasa meyillənməsi və son anda dağılması bu prosesi dayandırdı və tarixi axarına qoydu. Təkrar edirik, ancaq yenə itirən aşiq oldu. Pambığa, neftə, 12 dekabra, nə bilim daha nəyə şer yazdırmaqla imperiya aşığı özünü küləşdirib öz monopoliyasına çevirirdi. Burada məqsəd ayırı-ayrı xalqlardakı milli dəyərləri gözdən salmaq, müqəddəs olan heç nə qoymamaq idi. Bir də ki, partiyaya, neftə, 12 dekabra şer yazan aşiq müqəddəs də ola bilməzdi. Ona görə də problemə birtərəfli yox, aşığın özünün fəlakətə gedişi kimi baxmaq lazımdı. Yəni bu məsələdə təkcə imperiya yox, eyni zamanda bir tərəf kimi aşiq də vardı. Məsələn, qocaman el sənətkarı Aşiq Əlinin "Pambıq" rədifli müxəmməsinə baxaq.

Pambığın zərbəçisi,

Dönməz qəhrəmanları var.

Tər tökən, iş bacaran,

Cən duyan canları var.

Yerləri qarış-qarış

Oləyon kotanları var.

Düşməni qarşı çıxan

Alıcı tərhanları var.

Özündən iraq cəllər

O fitnə-felləri pambıq.

Burada bizi şerin deyimindən çox onun mövzusu maraqlandırır. Çünki yaradıcılıqda mövzu seçmək də əsas şərt kimi diqqət mərkəzində olmalıdır. Rus ədibi İ. Bunin "şeri yazmaqdan öncə onun musiqisini yazmaq lazım gəlir" deyirdi. İllah da aşiq yaradıcılığında buna daha çox ehtiyac duyulur. Bir də ki, yaradıcılıq estetikası məsələsidir. Biz bunlara reallıq kimi baxırıq və bu gün

inana bilmirik ki, bu tip şerlər kiminsə ruhunu oxşasın (Əslində bu şerlər daha çox gülüşlə, tənqidlə xatırlanır (xalq arasında) ancaq bu tənqid yazıya gətirilmir). Hətta bizə belə gəlir ki, bu şerlər yazarları tərəfindən də səbəbsiz qüsurlu kimi etirafdan keçir. Əgər bu etirafsız görünürsə onda Aşıq Fətullanın 12 dekabr həsr etdiyi aşağıdakı şerə baxmaq kifayətdir.

Gözəl seçkilər seçildi

On iki dekabr günü.

Xoş gün, xoş söhbət keçildi,

On iki dekabr günü.

Bu şerdə nə ideyalılığın uğurundan, nə də obrazlı deyimdən danışmaq olar. Belə bir vəziyyətin olması isə sənətkarın mövzu məhdudluğu və fikrini ifadə edə bilməməsi hadisəsidir. Çünki sənətkar yazdığını və nəyi harada deməyin yerini bilməlidir. Bütün bunlar sovet dövrü aşıq yaradıcılığının keşməkeşli inkişafını, olduqca dərin olan problemlərlə mövcudluğunu göstərir. Halbuki bu aşıqlar imperiya siyasətində örtülü olanları açmaq cəhdində olmalı idi. El aşığının yolu da budur. Aşıq bu dövrdə öz nəğməsini oxumalı olduğu halda, başqasının (bəlkə heç özü də bilmirdi bu kimin mahnısı) mahnısını oxuyurdu. Halbuki oxunan imperiyanın mahnısı idi və yazılanlar isə tamamilə kənar qalmışdı. Aşıq gedən torpaqların nəğməsini oxumalıydı. Belə ki, imperiya siyasətində Azərbaycanın torpaqları hesabına ona qənim olan və olacaq bir respublika (Ermənistan) düzəldilirdi. Bu yoxdan var olmaq, peyda olmaq kimi bir şey idi. Azərbaycan xalqının tarixi torpaqları, elin-obanın yaylaq yerləri, yaşadığı kənd, şəhər hiss etdirilmədən imperiya siyasəti nəticəsində itirilirdi. Məhz yaradıcılıqda bu istiqaməti tutmaq, məsələnin mahiyyəti ilə xalqı tanış etmək lazım idi, ancaq buna gedilmirdi. Lakin bir cəhəti də deyək ki, əslində ustad sənətkarlarımız bu hadisələrə həmişə ürək ağrısı ilə yanaşıblar, nisgil və dərdlərini, problemin ağırlığını ayrı-ayrı şerlərində göstərirlər. Ancaq qüsurlu olan bu-

du ki, belə bir ağrı (faciə) kütləviləşmə ilə nəticələnmə bilmirdi. Məhz aşıq da, şair də, yazıçı da, alim də bu istiqamətdə iş görməli olduğu halda, tamamilə başqa istiqamətə, susmağa və imperiya siyasətini təbliğ etməyə “elə belə də olmalıdır” tezisini təsdiqləməyə xidmət edirdilər. Məhz bu gün (o gün açılmasa da) həmin problemlər yenə arxa planda dayanır, ağırlı olanı da budur. Halbuki məsələnin mahiyyəti olduğu kimi (necə varsa) bizə çatdırılmadı, heç olmasa indiki və gələcək nəsil üçün aydınlaşdırılmalı idi. Daha partiyani, Lenini, Kaqanoviçi, Molotovu, 12 dekabrı, konstitusiyani, pambığı və s. mədh edən şerləri təriflə təhlil edib yüksək sənət nümunəsi kimi verməyin vaxtı keçib və bu qüsurlu kimi etiraf edilib məsələyə daha realıqla baxmaq lazımdır.

Folklor araşdırıcıları məhz bu istiqamətlərə üstünlük verməli olduqları halda, susmağı sərfəli hesab etdilər. Kələf də burada dolaşır, aşıq da, şair də xalq qarışıq burada itirir. Ancaq bu gün susmağa baxmayaraq hər şey aydındı və həmin imperiyanın kəşməkəs vaxtında vətənpərvərlik hissilə yazılan bir para nümunələrin əldə bayraq edilməsi prosesi başlayıb və bu istiqamətdə proses davam edir. Biz bu problemə özlüyündə böyük mənada və iki istiqamətdə baxırıq. Birincisi, çarizmin mövcudluğu şəraitində “xalqlar həbsxanası” siyasətinin bədii ədəbiyyatda (aşığı yaradıcılığında) əksi. İkincisi, onun bu və ya digər formada davamı olan SSRİ şəraitində bu siyasətə etiraz mötəvəllərinin mövcudluğu. Hər iki halda Azərbaycan daha ağır olan bələlərin daşıyıcısı kimi görünür və imperiyanın özü üçün də təhlükə mənbəyi olduğuna görə daim təzyiqlə altında saxlanılır. Lakin aşıq yaradıcılığında imperiya siyasətində (hər iki halda) çitirazlarla, kəsərlə tənqidlə yüklənmiş nümunələr var və bu çar siyasəti XIX əsrin 60-cı illərində qaçaqlıq hərəkatının başlanmasından görünür. Ən sadə şəkildə qaçaqlıq hərəkatı bundan ibarət idi ki, mövcud şəraitlə barışa bilməyən bir el qəhrəmanı hansısa çinovniklərdən intiqamını alıb dağlara çəkilir və xalq tərəfindən himayə olunurdu.

Elin-obanın digər qəhrəman oğulları da məhz onlara qoşulurdu. Beləliklə, böyük bir imperiya ilə kiçik qruplar halında vuruşmalı olurdular. Ancaq bu hərəkət bir xalq səviyyəsində kütləviləşə bilmədi, rus şovinizminin siyasəti nəticəsində bir formadan başqa bir formaya keçilməklə aldadıldı. Daha dəqiq desək, çarla bolşeviklərin aldadıcı sövdələşməsi getdi və sonrakı mərhələdə qaçaq hərəkəti “qırmızıların” zoruna tab gətirmədi. Bu hərəkət özlüyündə müharibə dövrünə (Böyük Vətən mübaribəsi nəzərdə tutulur) qədər davam etmişdi. Azərbaycan xalqının tarixində isə ən maraqlı mərhələ kimi özünəməxsusluğu ilə səciyyələnir. Bu hərəkətin Qaçaq Nəbi, Qaçaq Tanrıverdi, Qandal Nağı, Qaçaq Kərəm və s. kimi qüdrətli nümayəndələri vardı və özünəməxsusluğu isə ondan ibarət idi ki, heç yerdən idarə olunmadan ayrı-ayrı dəstələr şəklində aparılırdı. “Qaçaq el saxlar” ifadəsi də məhz həmin hərəkəti xarakterizə edərək o dövrdə yaranmışdı.

Eyni zamanda xalq arasında onların əfsanələşməsi prosesi gedirdi, haqlarında çoxlu rəvayətlər, əhvalatlar danışılır, məclislərdə onlarla bağlı mahnılar oxunurdu. “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm”, “Qaçaq Tanrıverdi” (80.s.299-315) və s. məhz həmin qəhrəmanların adı ilə bağlı yaranmışdı. Eyni zamanda üstündən xeyli vaxt, neçə onillik keçməsinə baxmayaraq, yenə də bu hərəkətlə bağlı rəvayətlər böyük sevgi ilə danışılır, ayrı-ayrı əsərlərin mövzusunə çevrilir. Aşıqlarla qaçaqların arasındakı bağlılıq bir problem kimi maraq doğurur. Folklorşünas prof. R.Rüstəmzadə bu problemlə bağlı maraq doğuracaq araşdırmalar aparıb, ancaq bizə onun ümumi aşıq yaradıcılığı fonunda tədqiqi daha maraqlı görünür (201.s.3-171). Qaçaq hərəkətində diqqət doğuracaq məsələlərdən biri aşıq və qaçaq yaxınlığıdır. Hətta onu da deyək ki, qaçaqların arasında çox zaman aşıqlar da olmuşdu, yəni onlar bu hərəkəti sadəcə olaraq kənardan izləmir, eyni zamanda birbaşa iştirakçı idilər. Bu baxımdan hərəkətin açılması və onun aşıq yaradıcılığında özünə yer tapması öyrənilməli problemdir. XX

əsrin əvvəllərində yaşamış aşıqlarla qaçaqların demək olar bu və ya digər dərəcədə bağlılığı olub. Eyni zamanda onlara bir el qəhrəmanı kimi müraciət olunub, ayrı-ayrı şərlərin mövzusunə çevrilib. Məsələn, ustad Aşıq Ələsgərin “Dəli Alı” şəri bu baxımdan xüsusi maraq doğurur.

Süzəni götürüb minəndə ata,  
Fələk əhsən deyir, boya, būsata.  
Nərə çəkib təpinəndə soldata,  
Sel kimi axıdır qanı, Dəli Alı.

Namərdlər əlindən çəkirlər haşa,  
Namuslu iyidsən səni yüz yaşa.  
Tüfəngin gülləsi işləyir daşa,  
Tək qaytarır yüz düşməni, Dəli Alı. (32.c.1.s.89).

Aşıq Ələsgərin böyük sevgi ilə mədh etdiyi Dəli Alı xalq qəhrəmanıdır. El aşığının el qəhrəmanına məhəbbəti burada bir sonsuzluqla nəzərə çarpır və eyni zamanda bu fərdi məhəbbətdən uzaq olan bir insanın sevgisini xatırladır. Çünki qaçaq hərəkəti ictimai hərəkət olub, böyük bir zümrənin narazılığını ifadə edirdi. Ona görə də Aşıq Ələsgərin Dəli Alını öyümü heç cürə fərdiyyətçiliklə məhdudlaşa bilməz və burada ictimai olanın əksi daha çox nəzərə çarpır. Ola bilsin zahiri görkəmdə bu fərdin məhəbbəti kimi görünsün, ancaq əslində bəslə deyildir. Və yaxud da Aşıq Ələsgərin “Bəylərin” rədifli qoşmasına baxaq.

Markiz, mavzer, süzən, aynalı, berdon,  
Səhv düşdüm sayında, doqquzdu ya on.  
Meşoğunan patron, qutuynan piston.  
Yox kimsədən ehtiyatı bəylərin. (33.c.1.s.78)

Böyük coşğunluq məhəbbət və sevgilə deyilən bu misralar eyni zamanda dövrün siyasi ab-havasını, ictimai ziddiyyətlərin istiqamətini səciyyələndirir Etnoqrafik materialların zənginliyi ba-

xımından da bu nümunələr maraqlıdır. Eləcə də digər ustad sənətkarların yaradıcılığında qaçaqların qəhrəmanlığını əks etdirən bir-birindən poetikliyi ilə seçilən nümunələr var. Bu xalq yaradıcılığının bütün növlərində-aşiq şerlərindən bayatılara qədər müxtəlif bir çalarlıqla nəzərə çarpır. Hətta belə bir zənginlikdə həmin qəhrəmanların özlərinin yaradıcılığı (bir qismi yaradıcılıqla da məşğul olmuşdur, bir problem kimi araşdırılmalıdır. Bütün bunlar özlüyündə problemin əhatəliyini göstərir və hərəkatın öyrənilməsi üçün mənbə rolunu oynayır. XIX əsrdə başlayan qaçaq hərəkatı az qala 70-80 illik bir tarixi dövrlə sşciyyəldir. Pərakəndə, bir-birilə əlaqəsiz başlayan bu hərəkat xalqın tarixində şərəfli hərəkatdır və onun məhdudluğu isə dar çərçivədən çıxıb kütləviləşə bilməməsində idi. "Bütün XIX əsr boyu ölkədə, onun xaricində də ad çıxaran məşhur qəhrəmanlar fəaliyyət göstərmişlər. Həmin üsyan başçılarından Molla Nur, Yarəli, Molla Hacı Məhəmməd, Şəkili Məhəmməd Cavad oğlu, Adıgözəl, Dəli Alı, Qaçaq Kərəm, Qaçaq Tanrıverdi, Qandal Nağı, Qaçaq Nəbi və başqalarının adlarını çəkə bilərik.

Qaçaq xalqın içərisindən çıxmış, xalqı müdafiə etmiş, ona kömək əli uzatmışlar. Bütün bu xalq qəhrəmanları haqqında say-sız-hesabsız folklor nümunələri yaranmış və yaşamaqdadır. Həmin nümunələrdə bu igidlər qorxmaz, cəsur, mərd, ədalət sevən, hümanist, düşməne qarşı amansız, yoxsulların tərəfdarı kimi təsvir olunmuşlar. Bu nümunələr folklorumuza "qaçaq nəğmələri" adı ilə daxil olmuşlar" (91.s.365). Göründüyü kimi, bu hərəkat Azərbaycan miqyasında bir regionla məhdudlaşmayıb bütün əyalətləri əhatə edir. Eyni zamanda XIX əsr dastançılıq ənənəsi daha çox bu qəhrəmanların həyatının təcəssümü ilə xarakterizə olunur. Onu da deyək ki, bu təkcə Şimali Azərbaycan səviyyəsində getmirdi, eyni zamanda Cənubi Azərbaycanda "salari milli", "sərdari milli" adı ilə tanınan Səttarxan, Bağırxan məhz belə qəhrəmanlardandır. Səttarxanla bağlı yaranan dastan isə bu hadi-

sələrin aşiq yaradıcılığında təcəssümüdü.Səttarxan dastanının yaradıcısı Aşiq Hüseyn Cavan bu hadisələri realılıqla əlaqəli şəkildə verməklə bir növ tarixi hadisələri bədilik məqamında ümumiləşdirmişdir. Bu hərəkatın (qaçaq hərəkatı nəzərdə tutulur) qəhrəmanlarından biri də Qaçaq Nəbidir. Onun haqqında çoxlu rəvayətlər, əhvalatlar dolaşmaqdadır. Hətta dastandakı hadisələr bu realılıqların bir hissəsi kimi görünür. Ona görə də folklorlarda bu əhvalatların bütövlükdə toplanması bir problem kimi hələ də qalır. Yuxarıdakı mülahizələrimizdə qaçaqların aşiq-larla əlaqəsini, yaxınlığını qeyd etdik, eyni zamanda onu da dedik ki hətta aşıqlar birbaşa bu hərəkatın iştirakçısı idilər. Məsələn, Qaçaq Nəbi dəstəsində Aşiq Əhməd, Aşiq Atanın və Aşiq Abbasın olması hadisəsi buna nümunədi. Və bu hərəkatı Azərbaycan qəhrəmanlıq salnaməsində Koroğlu mərdliyinin davamı kimi görürük. Elə Koroğlu//Cünun xətti sonrakı mərhələdə qaçaq//aşiq xəttində yaşayır, eyni zamanda bu bir nəfərin, bir respublikanın taleyi səviyyəsində deyil, ikili Azərbaycanın bütövlüyü istiqamətində görünür. Yəni Qaçaq Nəbi, Qaçaq Tanrıverdi, Qaçaq Kərəm və hər hansı başqa qaçaq hərəkatının nümayəndəsi ilə Səttar xan, Bağır xan arasında elə bir keçilməzlik yoxdur. Onların hər biri eyni milli yüklə yüklənib, bir azadlıq fədaisi kimi olum və ölüm savaşına qalxmışlar. Bu mənada qaçaqlıq türkün qəhrəmanlıq salnaməsinin davamıdır. Alp-ər Tunqadan, Basatdan, Koroğludan gələn yoldur. Və bu yolda qurtuluşa, qəhrəmanın köməyinə ehtiyac və çağırış var. Məsələn, Qaçaq Nəbi dastanında oxuyuruq.

Nə zalım üzün var, ay qoca dünya,  
Zülmün orşə çıxdı, say qoca dünya,  
Tutdu fəqirlərə vay, qoca dünya,  
Keçdi şaşkalara körpəm, ay Nəbi,  
Hardasan, hardasan, hay-haray Nəbi. (10.s.58).  
Xalqın vəziyyəti ağırlaşanda, kimsə dara düşəndə qəhrəma-

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

Səməd bəylə İsmayılın seyrinə vardım,

Bu diyarı gəzə-gəzə, əfəndim.

Səməd bəy adında bir igid gördüm,

Vəsfini gətirdim saza, əfəndim.

Bu şer özlüyündə Koroğlunun “betər savaş haçaq olur” deyimini xatırladır. Təbii ki bu istiqlal, mücadilə savaşı idi. Koroğlu da, qaçaq hərəkətinin digər nümayəndələri də bu savaşın öncüləri olub onun istiqlalı uğrunda mübarizəyə qalxmışdılar. Koroğluda bu hərəkətin əksini verən nümunəyə baxaq:

Türk atının kəhərindən, göyündən,

Qaçaq minər yüyreyindən, yeyindən,

Bir çox igid xəbər aldı bəyindən,

Betər savaş haçaq olur, sultanım.

Azadlıq, müstəqillik arzusu və cəhdi ilə yaşayan bir xalqın yolu “betər savaştan” keçir. Babək də, Koroğlu da, Qaçaq Kərəm də hamısı bu savaşın qəhrəmanları idilər və bu yolda əbədi bir döyüşə qalxmışdılar. Lakin böyük maneələr və ən son anda imperiyanın marağı bu mübarizənin müsbət sonluğuna imkan

vermədi. Eyni zamanda imperiya istiqlal mübarizəsinin tam mənası ilə qarşısını da ala bilmədi. Xalq azadlıq mübarizəsində, imperiya isə bu mübarizənin qarşısını almaq haqqında tədbirlər düşünmək məcburiyyətində qaldı. Bu mübarizənin bədi əksi isə ədəbiyyatda, xalqın şifahi yaradıcılığında özünü geniş şəkildə göstərdi. Bir cəhəti də qeyd edək ki, yaranan nümunələr təkcə dastanlarla, aşiq qoşqları ilə məhdudlaşmırdı. Eyni zamanda xalq arasında onlarla el qəhrəmanları ilə bağlı çoxlu nəğmələr, bayatılar yaranıb oxunurdu. Məsələn, Qaçaq Kərəmlə bağlı yaranan bayatılar buna nümunədi. Bu nümunələrdə xalqın ümumi dünyagörüşü, adət-ənənəsi, eyni zamanda qəhrəmanın fərdi keyfiyyətləri ilə bağlı məsələlər ümumiləşdirilir. Kərəmin atası İsgəndər öldürüləndə (məlumat: Kərəmin atası İsgəndər 1884-cü ildə Sibirdən sürgündən qaçıb qaçaqlıq etməyə başlayır. Bir axşam onun evdə olmasından xəbər tutan məmurlar ətrafı mühasirəyə alırlar. İsrafil ağa İsgəndəri qaçmaq istəyərkən öldürür. Kərəm də bu atışmada İsrafil ağanın iki əmisini vurur. Gülgəz İsgəndərin bacısıdır) Zal qızı bir neçə bayatı oxuyur və bu ancaq böyük sevgidən yaranan yangının ifadəsi kimi bizə görünür.

Boz at,boyun burulaydı,

Yəhərin yan vurulaydı,

İgid İsgəndərim hanı?

Sənin belin qırılardı. -

Bu bir neçə bayatıdır və müxtəlif vəziyyətlə əlaqədar deyilməmişdi. Hadisələrin sıralanmasında bu nümunələr arasında möhkəm bağlılıq var. Məsələn, yuxarıdakı nümunədə qəhrəmansız qayıdan boz ata üz tutulur və qəhrəmanın ölümündə günahlandırılır. Sonrakı bayatıda isə oxuyuruq:

Boz at niyə getdi?

Nə dedik niyə getdi?

Evdən bir arxa gedər

İkisi niyə getdi?

Hadisədən sonra Boz at, İsgəndərin yarağı, xəncəri belində yox olur və bayatıda bu bir dərd kimi göstərilir, eyni zamanda bir arxa kömək kimi vurğulanır. Ən maraqlısı isə atın öz qəhrəmanının qəbrinin üstünə gəlib ağlaması hadisəsidir. Hər yan axtarılır və Kərəm gecə atasının qəbrinin üstünə gələrkən görürlər ki, Boz at qəbrin üstündə ağlayır. Bu hadisə özlüyündə maraqlı və düşündürücü məsələdir, eyni zamanda “Koroğlu”dakı at igrinin qardaşdır məsələni xatırladır. At və qəhrəman problemi araşdırılmalı və ədəbiyyatımızda faktlarla dolu olan məsələdir. Atın igrində yaxınlığı, ən çətin və ən ağır məqamlarda ona arxa olması, qəhrəmanı duyması məsələsi reallıqla bağlıdır. Hətta atın hissetmə qabiliyyəti ilə qəhrəmanı təhlükədən sovuşdurması faktları da vardır. İsrəfil ağa ilə bağlı söylənen rəvayətlərdə bu aydın şəkildə nəzərə çarpır. Hətta belə bir fikir var ki, o, öldürüldə özüne daha çox yaxın olan atını minməmişdi. Mahiyyətdən uzaqlaşmamaq məqsədilə atın qəhrəmana yaxınlığı və hiss etməsilə bağlı nümunə verdiyimiz bayatının başqa birinə də diqqət yetirək:

Eləmi, mən ağlayım,  
Lələmi mən ağlayım.  
Gecəni sən ağladın  
Səhəri mən ağlayım.

“Aşıqlar da, el şairləri də məhz bu kimi hadisələrin şahidi, iştirakçısı və eyni zamanda bədiə yaşadıcıları idi. Olduqca maraqlı, olduqca düşündürücü olan bu nümunədə atın hissetmə və vəziyyəti duymaq qabiliyyəti, sahibinin ağlama məqamı, onun yoxluğunu anlamaq anı var. Məhz ona görə də Basatdan Qaçaq Kərəmə qədər qəhrəmanın adı özüne daha yaxın bilməsi hadisəsi xüsusilə vurğulanır. Məsələn, “Baybura oğlu Bamsı Beyrək” də gələcək qəhrəmanın fəaliyyəti üçün hazırlıq görülərkən daha çox onun adı haqqında düşünülür.

Aşıq yaradıcılığında siyasi hadisələrin mövcudluğu həmişə

diqqət mərkəzində olub. Elə partiyanın, Leninin, sosializm ideologiyasının təbliği də siyasi məqsəd daşıyırdı. Lakin Demokl qılıncının insanların başının üstünü aldığı bir məqamda belə aşıq yaradıcılığı birmənalı qəbul olunmayıb. Belə ki, aşıq öz tarixi funksiyasını yerinə yetirməklə imperiyanın yeritdiyi siyasətə bərişməzlik mövqeyində dururdu. Bu dövrdə ən böyük bəla torpaq itkisi, xalqların departasiyası idi. Məhz Azərbaycan da imperiya siyasətində bu cür çətinliklərlə qarşılaşırdı, daha doğrusu, onun torpaqları hesabına başqa bir respublika yaradılırdı. Vəzifə hərəsləri, kreslo sahibləri bu məsələdə xalqa ürək-dirək verməklə (daha doğrusu, aldatmaqla) işini bitmiş hesab edirdi. Bir də bundan da dəhşətli olanı o idi ki, imperiya onun siyasətini həyata keçirəcək, daha doğrusu, tutuquşu olanı hazırladıqdan sonra onu kresloya öyləşdirib xalqın başbiloni, ən ağıllısı kimi (əslində həmin adamlar ağıl cəhətdən şikəst, rüpor idilər) təqdim olunurdu. Bu gün də belə adamlar kifayət qədərdir və bu iki yüz illik imperiya siyasətinin nəticəsidir. Ona görə də Zəngəzur, Göyçə və ümumiyyətlə, bütövlükdə itirilmiş torpaqlarımızın bəlasını daxilə axtarıb, sonra xarici faktorlara çıxmalıyıq. Millətin birinci şəxsi kreslo xatirinə “bu torpaqları mənə görə (erməniyə) bağışlağın”, - deyirsə, bizə belə gəlir ki, dərdin, milli xəyanətin bundan o yanısı yoxdu. Ona görə də problemin düzgün həlli üçün imperiya ideologiyasına (bu daha çox satqınlıq ideologiyasıdır) qarşı milli ideologiyayı qoyub yad ünsürlərə sipər çəkmək lazımdır. Eyni zamanda milli ideologiya bütün indiyə qədər olanların mahiyyətini açmaq istiqamətində kəsərli addımlar atmalıdır. Bu addımlar kütlə arasında olub, lakin ümumilikdə lazımi məqamlarda hərəkətə çevrilə bilmədiyi üçün müsbət nəticə verə bilməyib. Aşıq Ələsgərdən Hüseyn Arifə qədər böyük bir yaradıcı aləmdə məhz həmin xof, torpaq itkisi yanğı ilə vurğulanıb. İmperiya tərəfindən süniliklə düzəldilən millətlərin savaşı (məsələn, erməni-müsəlman davaları) ayrı-ayrı xalqları təzyiq altın-

da saxlamaq üçün ən yaxşı vasitə idi. Bu daha çox imperiyanın özü üçün təhlükə hiss olunduğu məqamlarda baş verirdi. Və məsələ daha zəif olanın bir güclünün üzərinə salıxdırılması məsələsi idi. Beləliklə də oyun (əslində bu imperiya üçün oyun idi) başlayırdı. Məhz Azərbaycan torpaqlarının itkisi, tarixi düşmənin qazanılışı da bu cür olmuşdu. Ona görə də erməni düşməndən çox, imperiya düşmənciliyi haqqında düşünmək və kimin kim olmasını aydınlaşdırmaq lazım idi. Lakin əsl həqiqətdə məslə açılmayıb, kələf daha çox dolaşdırılırdı. Bu da vətən yangısı ilə yaşayan bir sıra sənətkarların dərini bir neçə bəndlilik şerlə oxumasından o yana getmirdi. Necə ki, Aşıq Ələsgərin bunda inqilabını vurğulayan “Dağlar” şerində oxuyuruq:

Hanı mən gördüyüm qurğu-büsatlar?!  
Düşmənlər görsə tez bağı çatlar,  
Mələşmir sürülər, kişnəmir atlar,  
Niyə pərişandı halların, dağlar.

Hamı bu yaylaqda yaylayan ellər?!  
Görəndə gözümdən car oldu sellər...  
Seyr etmir köysündə türfə gözəllər,  
Sancılmır buxağa güllərin, dağlar.

“Hanı mərd iyidlər, boş qalıb yurdu?!“  
Səxavətdə Eldar nurəlanurdu,  
Erkək kəsib ağır məclis qururdu,  
Şülən çəkirdi malların, dağlar!

Gözəllər çeşməndən götürmür abı,  
Dad verəndə dəhanda kövsər şərabı,  
Xaçpərəstlə düşdü bunda inqilabı,  
Onunçün bağlandı yolların, dağlar!

Sarı Nərdən top-tüfəngin atılı,  
Qısır Murguz Şah dağına çatılı,  
Bir əmliyin bir tımənə satılı,  
Necəldü dövlətin, malların, dağlar!  
(33.c.1.s.87-88).

Aşıq yaradıcılığında bu mövzu kifayət qədər işlənmişdir və nəticə etibarilə həmişə diqqət mərkəzində olan problem kimi xüsusi maraq doğurmuşdur. Yuxarıda verdiyimiz bir neçə bənd şer içərisində şeri xatırladır və eyni zamanda bütöv bir səciyyə daşıyır. Ustad Aşıq Ələsgərin vurğuladığı bunda inqilabı əsrin əvvəllərindən başlayaraq azərbaycanlıların bütövlükdə departasiyasına qədər olan mərhələni, bədii ədəbiyyatda H.Arifin “Göyçənilər, dağılmayın Göyçədən” harayına qədər olan 70-80 illik bir dövrü əhatə edir. Yəni bu təsadüfi, pərakəndə aparılan bir proses olmayıb, düşünülmüş, planlı bir tədbir idi. Bunun qarşısının alınması isə ola bilən, lakin asan olmayan bir məsələ idi. Yuxarıda oturanların satqınlığı və xəyanəti xalqı elə çaşdırmışdı, kələfi elə dolaşdırmışdı ki, ondan baş açmaq olmurdu və əlac pərağı qorumağa qalmışdı. Ona görə də Göyçə nisgili, Göyçə dərdi ədəbiyyatda bu gün var və biz onu yaşayırıq, sabah isə ağırlığını, bu dərдин nə olmağını daha dərindən anlayacağıq və ondan sonra tutuquşu kimi ötmək lazım gəlməyəcək, artıq anadil olacağıq. Xəyanətin və xəyanətkarın böyüyünün çiyinimizdə daşındığını birmənalı qəbul edəcəyik. Bütün bunlar dediyimiz kimi, bir günün, beş günün işi deyil, baş verən tarixi prosesdi. Aşıq da vətəndaş kimi, el nəğməkarı kimi bu hadisələrin iştirakçısıdır. Ona görə də ustad sənətkarlar, mənəviyyatı olan adamlar bu itkini çox ağır qəbul ediblər. Hətta dərдин böyüklüyünə dözməyib (daha çox prosesin asanlılığına, təhvil-təslimə) həyatla vidalaşıblar. Digər bir hissəsi isə sızılılı bir ömür yaşayıb. Bütün bunlar aşıq yaradıcılığında özünə kifayət qədər yer tapıb. Dağların, yaylaqların füsunkar gözəlliyi, dağ-aran köçləri, sərçəşmələr və s. təs-



virlər məhz Göyçə aşiq mühitində daha çox nəzərə çarpır (bu mühit mövzu etibarilə müəyyən məqamlarda digər aşiq mühitlərindən seçilir).

Ən son olaraq müxtəlif illərdə düşünülmüş olaraq yaradılan erməni-müsəlman davaları aşiqaların yaradıcılığına nisgil qarışıq bir mövzu da əlavə edirdi. Onu da deyək ki, bu düşməyə qarşı mübarizədən, vətən savaşından doğan nisgil deyildi, əslində bu xarakterli mövzularda nisgil olmur, daha çox mübarizə, qəhrəmanlıq əzmi olur və yaradıcı özü də bu yüklə yüklənir. Vətəndaşdan yaradıcıya qədər hamı demək olar savaş əhvali-ruhiyyəsinə yaşayır, yaradıcılıqda isə inqilabi pafos güclənir. Ancaq erməni-müsəlman savaşının qırmızılının gəlişindən sonrakı mərhələsində bu görünür, vətəndaş da, yaradıcı da fəğirləşir, bir növ biçarə taleyi ilə bərişməli olur. Belə bərişmədə hər iki tərəf - həm vətəndaş, həm də yaradıcı günahkardı. Yəni hər iki tərəf vətəndaşlıq qeyrətindən geri çəkilib tarixi missiyanı qorumaq əvəzinə, başının çibinini qoruyur. Fəciə də, dörd də burrada böyüyür. Fədakarlıq nisgilə çevrilir, necə ki, aşiq yaradıcılığında (bolşeviklərin hakimiyyəti dövründə) bunu görürük. Aşığın əlacı bircə ona qalır ki, həsrət dolu mahnısını oxusun, necə ki, Aşiq Bəylər (Göyçəli) 1948-ci il köçhaköçündə “vətən küsmə məndən” deyər oxuyurdu. Halbuki vətən daha çox özünü günahkar bildirdi və yetirdiyi, böyütdüyü biçarələrin dönüklüyünü dözə bilirdi, “bir qarış qandan qorxub qaçmasına” (Koroğludan) ağrıyırdı.

Bu yaxın günlərdə köçüb gedərəm,  
Vətən, küsmə məndən, bax, küsmə məndən.  
Hər yanda tərifi sənə söylərəm,  
Belədir zamana, bax, küsmə məndən.

Hər kəsin öz eli, obası gərək,  
Hər kəsin öz yurdu, yuvası gərək,

Hər dərindən dərmanı, davası gərək,  
Bilirsən dərdimi, bax, küsmə məndən.  
(57.s.10).

Əslində köçmək yox, bir əbədi savaşa başlamaq lazım idi. Burada hərənin öz günahı var, aşığın isə “el anası” kimi öz tarixi missiyanı yerinə yetirə bilməməsi idi. Baxta, haqqa üz tutub bağışlanma gözləməkdənsə, cahada doğru getmək lazım idi. Dörd burasında idi ki, bu missiyanı öz boynuna götürüb qabağa düşən tapılmırdı, çünki imperiyanın siyastində buna yer yox idi və nəticə etibarilə bu siyaset alınmışdı. Bütün bunlar XX əsr aşiq yaradıcılığının inkişafını xarakterizə edir. Bu inkişafda son əsrin səksəninci illərinin axırlarında çox məsələlər açıqlandı və məlum oldu ki, kommunizm imperiyanın sırdığı nəşə müəmmadı, xalqlar isə qardaş deyil, milli ədavətin, problemlərin üstü Leninin “camaatın gözünü indidən elə qorxutmaq lazımdı ki, ən azı bir neçə onillik ərzində heç bir müqavimət bərdə fikirlişməyə belə heyləri qalmasın” (65.N32.1996) vandalizmi ilə basdırılıb. Deməli, belə çıxır ki, bu illərdə nə yaradıcının dediyi öz sözüdür, nə də aşığın oxuduğu mahnının əksəriyyəti öz mahnısıdır. Aldanmış və yaxud da bilərəkdən məcburiyyət qarşısında içinə çəkilməmiş imperiyanın xofudur və yaradıcı da çox vaxt bu aldatmanın iştirakçısı kimi görünür. 1922-ci il martın 19-da Leninin gizli müşavirədə dediyi bu fikir imperiyanın mövcud olduğu bütün vaxtlarda müəyyən fərqlərlə davam etdirilmişdi. Lakin yaradıcının daxili aləmindəki bəşəri ideyaları silə bilməmişdi və zorla yarananların da ömrü imperiyanın mövcudluğu qədər oldu, indi isə hər şey açılır. Bütün bunlar aşığın keçdiyi yolla əlaqəli və bir-başına onun iştirakı ilə olur. Və müəyyən müddət isə çaşqınlıqla, qaragüruhçuluqla, tərəddüdlərlə davam etməlidir, çünki bu doxsanıncı onilliyin başa çatmaq əvəzində belə görünür. Bütövlükdə isə aşiq yaradıcılığının tarixi inkişafda, “el anası” funksiyasını, tarixi missiyanı yerinə yetirmək əməlinə görürük.

## AŞIQ DASTANLARININ TƏMƏRGÜZLƏSMƏ VƏ İNKİŞAF HALI

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

“Yaradılış”dan “Kitabi-Dədə Qorqud”a qədər olan bütün

mövcud dastan strukturlarında daha çox qəhrəman, mühit və zaman probleminin təhlili və həlli qoyulur. Bütövlükdə türk qövmü bədii yaranış üçün buradan keçir, yəni tarixi prosesdə türkün alplığı da, sevgisi də, nəyi varsa hamısı bu dastanlara ötürülüb yaşadılır. Məsələn, Beyrək, Koroğlu milli qəhrəman kimi, Kərəm, Qərib və s. məhəbbət simvolu kimi eyni çəkiddə dayanır. Qədim türk dastanları ilə orta əsr məhəbbət dastanları arasında mərhələ fərqi görünür. Qədim dastanlar türkün qəhrəmanlıq salnaməsidir və bu özündə böyük bir tarixi mərhələni yaşadır. Onun yeni formada təəcəssümü isə orta əsr məhəbbət dastanları ilə başlayır və fərqi ozanla aşığın fərqi qəddərdir. Eləcə də Basatla Qərib arasındakı məsafə və düşüncə fərqi bu tiplidir. Məsələnin mahiyyətini folklor tədqiqatçıları (qədim türk dastanları ilə bağlı tədqiqlər minimum həddindədir) məhəbbət dastanlarını dinc quruculuq dövrünün məhsulu hesab edirlər. Bu özlüyündə bir həqiqətdir və problemin bir tərəfidir (72.s.5-256). Lakin məsələnin digər tərəfi ozan-aşıq keçidləri ilə bağlıdır və bunun da əsasında daha çox islam faktoru dayanır. Yəni ozan hansı səviyyədə aşıqla addəyişmə sövdələşməsinə gətmişdirsə, alplığı da sövdələşmədə iştiraka təhrik etmişdi. Nəticə etibarilə ozan öz funksiyasını aşığa tohvil-toslim etmək əlacında qalmışdı. Belə bir sövdələşmədə Basat da Qəriblə razılaşmaq məcburiyyətində idi. Bu sövdələşmənin təhrikçisi tək-cə folklorşünasların qeyd etdiyi dinclik yaşayış dövrü yox, birbaşa islam idi. Ona görə məsələyə daha geniş mənada baxmaq lazımdı.

Nümunə üçün “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında islamın mövcudluq problemini hadisələrin inkişafında izləmək kifayətədi. “Kitabi-Dədə Qorqud” türkün qədim dastanlarının sonuncu nümunəsidir. Lakin islamın gəlişindən sonrakı dövrdə baş verən artırmalar onun keçid rolunu, yəni birinci üçün son, ikinci üçün başlanğıc rolunu oynamasına əsas verir. Əslində isə bu özünün tarixilik faktoru ilə birinciyə daxildir. Demək “Kitabi-Dədə Qor-

qud”da qapalılıq (yəni birinci dövrün yekunlaşdırılması) və başlanğıc səciyyəsi var və hər iki halda dastan xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu o demək deyil ki, birinci mərhələ, yəni türkün qəhrəmanlıq dövrünü əks etdirən motivlərin ikinci mərhələdə mövcudluğu sıfır səviyyəsindədir. Əlbəttə, belə bir qənaətin olması ancaq inandırıcılıqdan uzaq ola bilər. Ona görə də məsələyə ideyanın aparıcılığı baxımından yanaşmaq lazımdı. Və türkün birinci mərhələdə aparıcı ideyası qəhrəmanlıqdı (163.s.15-471). Bunun haqqında əvvəldə kifayət qədər danışmışıq. Eyni zamanda aşiq yaradıcılığında da (ozandakının davamı kimi) bu istiqamətin mövcudluğu bütöv kimi görünür və aparıcı olmasa da, ikinci, üçüncü, beşinci kimi də deyil, təxminən, aparıcılığa yaxın olan səviyyədir. Hətta bəzi məqamlarda aparıcı kimi də görünür. Məsələn, “Koroğlu”nun Şərq xalqları arasında yayılacaq ikinci alternativinin olmamasına baxmaq kifayətdir. Məhz bu isə bizə xalqın ümumi təbiətində xarakterik olan keyfiyyət xüsusiyyətini açıqlayır. Sadəcə olaraq məsələnin mahiyyəti Dobrolyubovun dediyi kimi ən çətin məqamlarda xalq öz tarixi keçmişinə müraciət edir və qəhrəmanlıq salnaməsini xatırlatmaqla, həmvətənlərini, müasirlərini bu istiqamətə yönəldir. Ancaq özlüyündə Azərbaycan folklorşünaslığı üçün bu istiqamət həmişə mövcud olub və Azərbaycan tarixində də belədir.

Biz məsələyə geniş mənada, məsələnin ümumi mahiyyəti məqamında baxırıq və məhəbbət dastanlarının dinc quruculuq dövrünün məhsulu olması ideyası hadisələrin ümumi çalarında inandırıcı səslənir. Azərbaycan tarixi-coğrafi mövcud şəraitdənmi, hansısa səbəbdənmi müharibələrlə, döyüş səhnələri ilə zəngin olub və bütövlükdə dinc quruculuq anlayışı da problemin həlli deyildir. Hətta dastanların özündə (qəhrəmanlıq dastanları nəzərdə tutulur) böyük ümumiləşdirmələr var. Məsələn, “Koroğlu” dastanı ancaq Cəlalilər tarixinin səciyyələndirilməsi deyil və məsələyə bu cür baxılması yanlışlıq sayılardı. Geniş mənada

bu dastan bütöv bir epoxanı, türkün qəhrəmanlıq tarixini təkrarlarla səciyyələndirir və bu qəhrəmanlığın eyniyyətində qaldığını xatırladır. Ona görə də dastan bölgüsündəki folklorşünasların qənaəti inandırıcıdır və sadəcə olaraq burada ideyanın aparıcılığı əsas kimi götürülüb. Beləliklə, qəhrəmanlıq motivlərinin izlənməsi və bir xətt kimi özünü qoruyub saxlaması bütün mərhələlərdə nəzərə çarpır. Ancaq tarixi şəraitin aparıcılığı xəttin əsası olub-olmamasına təsir edir. Qaldı məsələnin islam tərəfinə bu zor olandı və aşağıdakı təsirlə müqayisə oluna bilər. Daha doğrusu, qəhrəmanlığın aparıcılıqdan ikinci, üçüncü yerə enməsi ozanla aşığın islam sövdələşməsi idi və burada zamanın öz diktəsi vardı. (Biz zamanı bütün mərhələlərdə təsirediciliyin əsas faktoru hesab edirik və başa düşürük ki, hər zamanın öz yükü, daşınışı var, mədəniyyət də, ədəbiyyat da, hətta onun əsas faktoru olan insan da buna xidmət edir.).

İslam bu diqtədə ən baş olanı idi və böyük bir tarixi mərhələ üçün (hətta elə bu gün də) yolu müəyyənləşdirdi. Və ümumi qənaətimizdə ozanı sınmaq məcburiyyətində qoydu (hərçənd ki, ozan sınincaya qədər optimal variant tapıb razılaşdı). Ozan artıq real mövcudluğu qəbul edib ona daha yaxın olanı (aşığı) vərəsə kimi yerində gördü və buna da getdi. Məhz məhəbbət dastanları da, məhəbbət motivli şerlər də yeni şəraitdə hər iki tərəfdən razılıqla qarşılandı. Bir də ki, həmin məqamda qəhrəmanlığa yön alınması lazım da deyildi. Aşiq onda görək islama qarşı (qəbul oluncaya və qəbul olunandan bir müddət sonraya qədər) çarpışmaların salnaməsini yazaydı. Bu isə ümumi razılaşmanın pozulması və aşığın yolunu azması, bədnam işlərlə məşğul olması demək idi. Daha doğrusu, belə bir hal mümkün də deyildi. Lakin bir cəhəti də qeyd edək ki, haqqında danışdığımız bu iki mərhələnin hər birinin tam qəhrəmanlıqla və yaxud da məhəbbətlə təcəssüm olması hadisəsi də mümkün deyil. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarındakı məhəbbət bir xətt kimi ardıcıl izlə-

nir və əsas motiv qəhrəmanlıqla yüklənsə də, burada sevginin özünün görünüşü də o qədər arxa planda dayanmır. Beyrək və Banuçiçək, Qazan xan və Burla xatun, Qantural və Selcan xatun məhəbbətinin qüdrəti elə qəhrəmanlıq timsalındadır. Bu böyük xətdə sonrakı mərhələdə baş verən ayrılımlar bir növ qəhrəmanlıq dastanlarında eynən davam etdirilirsə, lakin sırf məhəbbət dastanlarında qəhrəmanın güc, qüvvət atributları olmur. Burada vəziyyət tamamilə dəyişir. Yəni artıq lirik qəhrəmanın mübarizə simvolu fərqli görkəmdə görünür və əvvəlki dövrdə bunun izi daha çox Beyrəyin sazla birgə fəaliyyətində nəzərə çarpır. Məsələn, Beyrək saz çalır, məclisə daxil olur və öz sənət bacarığı ilə ozana layiq görkəmdə qəbul edilir. Beyrəkdə isə bu iki xüsusiyyət - ozanlıq və qəhrəmanlıq birgə götürülür. Onu deyək ki, Beyrək ozan oluncaya qədər bütöv bir yolu qəhrəmanlıqla gəlmişdi və daha çox qəhrəman kimi tanınır. Və bu gedişlərdə onun ozan olması müəyyən mərhələyə qədər görünür. Bu özlüyündə Koroğlunun səfərlərinə daha çox bənzəyir.

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

"Beyrək Oğuzagəldi. Baxdı, gördü bir özan gətdər.

Aydır: - Mərə, ozan, nə yerdə gedirsən?

Ozan aydır: - Bəy yigit, düyünə gedirəm.

Beyrək aydır: - (Ozan) düyün kimin?

- Yalançı oğlu Yalınçıq (derlər bir kişininidir) - dedi.

- Mərə, kimin nəsin alır?

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

Beyrək aydır: - Mərə ozan! Qopuzunu mana vergil.

(142.s.60-61).

Bu mətndə qəhrəmanın ozan funksiyasında çıxışı tarixi reallığın özündən gəlir. Artıq qəhrəmanlığın alternativivi və milli psixologiyanın daha bir tərəfinin (ozanlığın) məhəbbət timsalında görünüşü başlayır. sonrakı mərhələdə nisbətən zəif şəkildə "Koroğlu" dastanında bu xüsusiyyət davam etdirilir (bu mənada zəif olan deyirik ki, dastanda əsas motiv qəhrəmanlıqdı, məhəbbət isə aparıcılıqda arxa planda görünür). Bizə belə gəlir ki, "Koroğlu" və digər bu tip dastanlar folklorşünasların dediyi dinc quruculuq dövrünün deyil, qəhrəmanlıq salnaməsinin davamı olan nümunələrdir. Həqiqətdə də folklorşünaslar tərəfindən qəhrəmanlıq dastanı kimi birmənalı qəbul olunub. Və türkün şərəfli tarixinin davamıdır. Burada məhəbbətin qabardılması bir növ qəhrəmanın funksiyasının, daha geniş olan imkanlarının açılışına xidmət edir. Hər boyun mahiyyətində bir gözəlin, hansısa padşah, xan qızının Çənlibelə gəlişi gözlənilir. Bu isə gözəlin milli psixologiyada, gendə olan qəhrəmanlığa meyilliindən irəli gəlir. Yəni bütün həyatı təminatlarla yüklənmiş qız hər şeyi qəhrəmana, igidliyə qurban verir və hətta özü də bir qəhrəman kimi ona köməkçi olur. Müqayisə üçün "Kitabi-Dədə Qorqud"da Trabzon təkurunun qızı ilə "Koroğlu" dastanında "Telli xanımın Çənlibelə gətirilməsi" və yaxud da hər hansı qola baxmaq kifayətdi. Bunlar adi kasıb rəiyyət qızı deyillər və təmasda daha çox rəiyyətə mēyflənirlər. Həftə təsvirlərdə sarayların dəbdəbəsi, xanxavan məclisləri onlar üçün cansıxıcı görünür. Bu bir növ xanxavan höndəvərindən rəiyyət üçün daşınışıdı, daha geniş sferaya çıxmaq cəhdidi. Eyni zamanda bu yaradıcılıq nümunəsindən çox reallığın əksi kimi görünür və istəkdən çox məqsədə çevrilir. Bir də mövcud cəmiyyətdə qütbləşmələr sındırılır. Bu "Koroğlu" dastanında tamamilə başqa şəkildə özünü göstərir və Çənlibelin timsalında qurulur. Real cəmiyyətə alternativ olan müqəddəsliklə səciyyələnən bir mühitin mövcudluğu görünür və Mərca xanım da, Məhəbb xanım da, Zərnişan xanım da bu mühitə can atır.

Burada mövcud ideal mühitə can atmadan əlavə, qəhrəmana qovuşma hadisəsi də var və bu mühitin yaradıcısı da qəhrəmanlardı.

Deməli, burada daha çox qəhrəmanlığa can atma var. Məsələn, “Koroğlu”nun Ərzurum səfərində Telli xanım Koroğlunun yanından Aşiq Cünunun gəlməsi xəbərini böyük maraqla qarşılayır. “Ay qız, get onu buraya çağır, bir az Koroğludan desin görək nə təhər adamdı” (144.s.52). Bu bütün dastan boyu tipik olan haldı. Eyni zamanda maraqlı olan budu ki, padşah, xan ətrafındakılardan daha çox qadınlar buraya can atır. Digər cəhət isə Çənlibeldəki vəziyyətin, ümumiyyətlə, mühitin tarazlığındadır. Daha doğrusu, burada qadınların yüksək tutulması və qəhrəman səviyyəsində qəbul olunmasıdır. Məsələn, igidlərdən hansısa ağır səfərlərə yola düşərkən və yaxud hansısa bir tədbirdə dəlillər, Koroğlu, Cünun və Nigar xanım iştirak edir. Burada Nigar xanımın analıq və qadınlıq nüfuzunun çəkisi ilə cəmiyyətin digər hər hansı birinin nüfuz çəkisi arasında elə bir qeyri-adi fərq görünür, əslində bu sezilmir də, olsa-olsa ancaq ucalıq baxımından daha yüksək səviyyədə qadın ağısaqqal görünür. Ona görə də mövcud tarixi mərhələdə qəhrəmanlığın kodlaşması gedir. Bu isə türkün dastan yaradıcılığında ilkin önənin qorunuşudu. Onu da qeyd edək ki, qədim türk dastanlarında igidlik, qəhrəmanın ötkəmliyi heç nə ilə assosiativ əlaqəyə girmir.

Tarixi prosesdə bu yavaş-yavaş məhəbbətə güzəştə gedir və qəhrəmanın bütöv götürülməsinə cəhdin nəticəsi kimi görünür. Məsələn, qəhrəmanın məhəbbət sevdası, ailə qurmaq ehtiyacı, özünəlayiq gözəl axtarışları və s. ümumi xətdə yardımçı kimi görünür və bütövün açılmasına xidmət edir. “Kitabi-Dədə Qorqud”dan “Koroğlu”ya bu motiv güclənir. Getdikcə əsas motivin (qəhrəmanlığın) ən yaxın olam kimi görünür və bir növ əsər bununla daha bütöv kimi nəzərə çarpır. Sonrakı mərhələdə XIX əsr qaçaq hərəkatı ilə bağlı yaranan dastanlarda da qəhrəmanın bü-

tövlüyü məsələsi “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı və “Koroğlu”dakı ənənəyə əsaslanır. Əsərin əsasında qəhrəmanlıq və məhəbbət motivləri dayanır. Məsələn, “Qaçaq Nəbi” dastanında Nəbinin qəhrəmanlığı səviyyəsində olan bir məhəbbətin özünəməxsusluqla təcəssümü var və belə halda dastan qəhrəmanı daha da uca görünür. Eyni zamanda qadın qəhrəmanın təfərrüatı əsərdə ikinci bir xəttin, əsərin qəhrəmanı ilə bəhəm bir idealın da mövcudluğundan xəbər verir. Dastanda Həcər xanımın aktiv görünüşü əsas qəhrəmanın bərabərindədi və o bütün məqamlarda digər qəhrəmanlarla eyni nöqtədən, onlar bərabərində çıxış edir. Hətta bir qadın, bir ana məsləhəti, fikri daha uca qiymətləndirilir. Bu “Koroğlu”da da, “Qaçaq Nəbi”də də və s. dastanlarda da belədir. Bunlar cəmiyyət səviyyəsində zənginləşmənin dastançılıqda əksidi. Folklorşünasların qəhrəmanlıq dastanları adı ilə qeyd etdiyi bütün dastanlarda bu xəttin, yəni qəhrəmanın ailə səadətinin işlənməsi əsas xəttə yaxın olanlar sırasında birincidir və bir növ qəhrəman üçün tələyüklü məsələdir. Təsadüfi deyildir ki, “Qaçaq Nəbi” dastanında Həcər bütün məqamlarda daha çox vurğulanır və bir növ baş qəhrəmanın sirr yoldaşı kimi igidliyini tamamlayır, ona ən yaxın silahdaş kimi görünür. Bunu nəğmələrdə də aydın qeyd edilən hesab edirik. Məsələn,

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

Doğrudan da dastanı oxuyarkən bu əhval-ruhiyyə, yəni qadın qəhrəmanın daha cəsur olan təsəvvürü yaranır. Eləcə də “Koroğlu” dastanında “Həmzənin Qıratı aparması” səhnəsindəki Koroğlu ilə dəlillər arasındakı anlaşılmazlıq və onun Nigar xanım tərəfindən nizamı ilə səciyyəlidir. Təbii ki, cəmiyyət səviyyəsində kişi və qadın qəhrəmanın bərabərliyi həmişə vurğulanır, ancaq dastançılıqda qadın qəhrəmanın təsirediciliyi və uca tutulması nəzərə çarpır. Bunu adilik kimi də qəbul etmək olar, ancaq qəhrəmanlıq müstəvisində bu təsadüf və adi deyil. Bunun birçə

yolu var, o da həmin nüfuzun qazanılması və qorunuşudu. Əslində bu türkün tarixi üçün kənardan gətirilmə də deyil, zaman-zaman bütün ağır məqamlarda qadın qəhrəmanın mövcudluğu məsələsi olub. Bunun dastançılıqda bərpası da təsadüfi və kənardan gəlmə deyil. “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi” və bu silsiləyə daxil olan dastanlarda məhəbbətdən qəhrəmanlığa və əksinə olan istiqamətlənmə var. Bu da böyük bir müşkülün xalq səviyyəsində həllinə doğru atılan addımdı və yaxud da ona hazırlıqdı. Nigar xanımın da, Taclı bəyimnin də, Həcər xanımın da gəlişi bu məqsədi daşıyır. Beləliklə, qəhrəmanlıq dastanlarındakı məhəbbət böyük müşküllərin açılışına və qəhrəmanlığın davamlılığına xidmət edən əsas xətt səviyyəsində başa düşülən bir problemdir.

Bu, aşiq dastan yaradıcılığında qəhrəmanlıq motivlərinin işlənməsi prosesində məsələnin açıq görünən tərəfidir. “Koroğlu” dastanında qəhrəmanlığa, igidliyə canatma var və belə bir hal sonrakı dastan yaradıcılığında da nəzərə çarpır. Əvvəllərdə qeyd etdiyimiz kimi bu xətt daha çox XIX əsr qaçaq hərəkəti ilə bağlı yaranan dastanlarda özünün tipik əksini tapır. Qaldı məsələnin ikinci tərəfinə - qəhrəmanlıqla məhəbbət motivlərinin birgə işlənməsinə, bu artıq dastan yaradıcılığında müəyyən tarixi mərhələnin məhsuludu və məhəbbətin qəhrəmanlıqla paralelizmi (məsələn, “Şah İsmayil və Təclı xanım”) artıq dastan kompleksində zənginləşmə deməkdir. Problemin digər bir tərəfi sırf məhəbbət dastanları ilə bağlıdır və tədqiqatçıların dinc dövrün məhsulu kimi vurğuladıqları bədii nümunələrdi. Məhəbbət dastanlarında hadisələr sırf məhəbbət izdivacında, daha sadə şəkildə desək, iki gəncin sevgi macəraları üzərində qurulur. Bu məsələnin görünən tərəfi, lakin ikinci qatda cəmiyyətin problemlərinin təsviri dayanır. Məsələn, Kərəmin, aşiq Qəribin əhvalatında qəhrəmanın başına gələn və gətirilən bir şəxsin taleyində məhdudlaşmır, böyük mənada ictimai məzmun arxa planda, pərdəli

şəkildə verilən kimi görünür. Qəhrəmanlıq dastanlarında bu mübarizə birbaşa, açıq meydana olur. Ona görə də məhəbbət dastanlarında qəhrəmanın dünyaya gəlişindən bələlara düşər olduğu mübarizə dövrünə qədər (əslində bu elə onun dünyaya gəlişi və çətinliklə, nəzir-niyazla doğuluşunda da duyulur) olan hissə fərdi səciyyəli görünür.

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

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

zamanda bunu həmin mərhələnin sonuncu nümunəsi kimi qəbu edirik) “Kitabi-Dədə Qorqud”la aşiq dastanlarındakı aparıcı motivlərin üst-üstə düşməsi məqamları düşündürür. “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı mövzu və ideya istiqamələri aşiq dastanlarında, daha doğrusu aşığa keçid prosesinin yekunlaşmasında hazır formada çıxır. Artıq “Kitabi-Dədə Qorqud”da kompleks şəkildə qoyulan problemlərin aşiq yaradıcılığında müstəqilləşməsi gedir. Və dastançılıqda məhəbbət xəttinin güclənməsi görünür. Tədqiqatçıların hansı ki, “yüzdən artıq məhəbbət dastanları var” fikri məhz bu istiqamətin aparıcılığını vurğulayır. Bunu ən birincisi, aşığın özünün yeni formada gəlişi və özünü təsdiqləməsi kimi qəbul edirik. Yəni, aşiq ozandan qoparkən və yaxud da ozanın yerini əvəz edərək mövcudluğunu, vərəsəliyini öz üzərinə götürməklə işini bitmiş hesab etmirdi. Eyni zamanda yeninin (aşığın) də yeni kimi özünü təsdiqləməsi lazım idi. Onu da qeyd edək ki, ozandan aşığa keçid bir günün, beş günün məsələsi deyil, bu uzunmüddətli bir prosesdir. İkinci real tarixi şərait və islamın funksioner rolu da problemin bir tərəfidir və elə də sadə məsələ deyil. Beləliklə, problemin ağırlığı aşıqla ona daha güclü təsirdə görünən islamın üzərində hiss olunur. Məsələdə yaradıcı təkamül, daha doğrusu, inkişafın özünün doğurduğu yaradıcı axtarışları da səbəbdir. İslam bir faktor kimi etnik-mədəni dünya-görüşə köklü dəyişikliklərlə çıxış bilmədi, mahiyyət dəyişməzliyində qalmaqla, üçüncü, beşinci, onuncu olana özünüküləri verməklə əvəzlənmə apardı. Ən uzağı əvvəldə dediyimiz kimi ozanı aşiq etməyə gücü çatdı. Qalanı isə ondan aşağıda olanlardı, eləcə də dastanda buta məsələsi, Həzrəti Əlinin gələcək qəhrəmanın yuxusuna gəlməsi də qəhrəmana, eləcə də ailəyə övlad bəxş etməsi (onu gələcək taleyindən xəbərdar etməsi) və s. (Həzrəti Əlinin funksiyasını əvvəl dərviş oynayırdı). Eləcə də dastançılıqda məhəbbətin mövzu kimi əsas istiqamətə çevrilməsi halı vardı. Bütün bunlar etnik-mədəni sistemdə tək islam fak-

torunun gəlişinin də ayağına yazılmalı deyil. Burada cyni zamanda tarixi prosesin doğurduğu amillər də vardı. Koroğlu ilə Aşiq Abbasın mübarizəsi forma etibarilə, cyni zamanda dərəcəsinə görə, bir-birindən fərqlənir. Əslində bunların hər ikisi real quruluşa qarşı çevrilmişdir.

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

- Bunu niyə döyürsünüz? Nə günahın sahibidir?

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

Abbas döyülən adamdan soruşdu: - Adın nədir?

Döyülən adam dedi: - Qənbərdi.

Abbas adamlara dedi: - Bu atı alın, bunun borcunu çıxın, yaxı zığı azad eləyin” (14.s.265).

Burada qəhrəmanın müsbət keyfiyyətlərlə yüklənməsi məsələsi aydınlaşır, yəni Abbasın fəaliyyətində Dədə Qorqud, Qaraca Çoban kimi sələflərindəki xüsusiyyətlərin daşınışı görsənir. Belə epizodik hadisələr qəhrəmanın xarakter keyfiyyətini açıqlayır və bütövlükdə məqsədə xidmət edir. Yaxud da “Əsli-Kərəm”də tanrı əta qıldığı halda Qara keşiş əta qılmır. Maraqlıdır ki, elə Ziyad xanla əhdi də o təklif edib bağlamışdı. Məhz dastanda keşişin tipikləşməsi hadisəsi də budur. Bütün bunlar dastançılıqda Qara keşiş tipini yaradır və ümumi səciyyə daşıyır. Nəticə etibarilə əks halda Qara keşiş elə Qara keşiş olmazdı və məhz Kərəmin (Mahmudun) Kərəm olması üçün də Qara keşiş lazımdı. Əks halda hadisənin və qəhrəmanın tarazlaşması halı pozulur. Göründüyü kimi məhəbbət dastanlarında ictimai və sosial problemlərin daşınışı daha çox görünür və hadisələr bir növ bu problemlərin açılışını əks etdirmək səciyyəsi daşıyır. Və yaxud da “Aşiq Qərib” dastanında Aşiq Qəribin qəriblik funksiyasına baxaq. Aşiq Qəribin dərvişdən ənam alıncaya qədərki həyatı bacarıqsız, əlindən heç nə gəlməyən bir şəxsin həyatıdır. Atasından qəlan vər-dövləti çox çəkmir ki, İsfahan lotulərinə qumarda uduzur, evin yorğan-döşəyini oğurlatdırır, dəmirçi yanına gəlib orada da duruş gətirmir. Eləcə də papaqçının yanında qərar tapa bilməyib atasının qəbrinin üstünə gələrək “ilahi məni bu zillətdən qurtar” deməsi ilə ağlaya-ağlaya bihuş olması hadisəsindən hər şey başlayır və artıq Qərib bundan sonra qəriblik funksiyasını yerinə yetirir, əlindən heç nə gəlmədiyi halda Xacə Sənanın qızını almaq üçün qırx kisə qızılla şərtləşir, hətta ağır sınaqlara girir. Bütün bunlar folklorda Qəribin qəriblik funksiyasının atributlarıdır, yəni nəticə etibarilə bu gedişlər hamısı onun xarakterini for-

malaşdırır və mühitə qarşı mübarizəsində duruş gətirir. Bunun bir tərəfində dastançılıq üçün xarakterik olan və qeyri-adilliklə təcəssüm olunan keyfiyyət xüsusiyyətləri dayanırsa, digər tərəfində reallıqdan qidalanma durur. Qəhrəman reallıqla (yaşadığı mühitlə) mübarizədə (nəyə qadir olduğunu, gücünü) ortaya çıxarır. Məhz “Aşiq Qərib” dastanının gücü də Qəribin digər dastanlardan (məhəbbət dastanlarından) fərqli olaraq daha çox bir motiv üzərində kodlaşmasıdır. Bu başqa bir istiqamətdə “Əsli-Kərəm dastanında da özünü göstərir.

Onu da qeyd edək ki, bu kodlaşma o demək deyil ki, başqa dastanlarda baş vermir, sadəcə olaraq simvollaşa bilmir. Dastançılıq üçün bir sıra ortaq xüsusiyyətlər (məsələn, ilkin mərhələdə qəhrəmanın fərsizliyi, Əlidən və yaxud dərvişdən pay alma və s.) var ki, biz onu əsas məqam kimi qəbul edirik və onun az fərqlərlə təkrarını görürük. Məsələn, “Qurbani” dastanında el duası ilə müstəcab olma hadisəsi və qurbanlığın qəbul olması məsələsi var. Özlüyündə bu elə də sadə məsələ deyil və ən sadə tərəfi inamla bağlılığıdır. Qəhrəmanın inamla yüklənməsi və məchul hadisələr arxasınca gedişi ilə əvvəlki həyatı arasında bir təzad görünür. Məhz bu qəhrəmanın ilahi dəyərlərlə yüklənməsi. Fikrimizə aydınlıq gətirmək üçün “Qurbani” dastanında Qurbaninin öküzləri itirincəyə qədərki (birini canavara yedirir, birini bataqlıqda batırır) həyatı ilə yuxudan sonrakı həyatı arasında müqayisələr aparmaq kifayətdir. Qurbani bu yüklənmədə bacarığı etibarilə cəmiyyətdən aşağı səviyyədə durduğu halda sonrakı məqamlarda bütün bələlərə əlac qılma, mühitlə açıq mübarizə aparmaq məqamında durur. Eyni zamanda onu da qeyd edək ki, bu mübarizənin müsbət sonluğu da görünür, yəni nəticə əvvəlcədən qəhrəmana məlumdur. Çünki yuxuda mübarizənin qələbə ilə nəticələnməsi də görünmüşdü. Bu dastançılıq üçün səciyyəvidir, yəni qəhrəmanın qarşısında duruş gətirmə olsa-olsa keçici ola bilər, nəticə etibarilə hər şey onun xeyrinə olunur. Bu-



nun qəbul olunan tərəfi ən adi halda dərvişdən, Əlidən aldığı tapşırıqla yüklənməsidir. Qarşı tərəf onu bilməsə də qəhrəman üç günlük möhlətdən (yuxudan) sonra mətləbinə doğru gedir və hadisələrin nə ilə qurtaracağını elə başlanğıcdan bilir. Qurbaninin atası Mirzalı xanın “oğul, ölüsən o dünyadan danış, dirisən bu dünyadan” deyimi də ata üçün müəmmalı olan üç günlük yuxunun qəhrəman üçün aydınlığını açır.

Bütün bunlar mahiyyət etibarilə qəhrəmanlıq dastanlarında, məsələn, “Koroğlu”da Koroğlunun Nigarın arxasınca getməsinin zahiri tərəfini xatırladır. Koroğlu ilə Qərib və yaxud da Kərəm, hər hansı bir qəhrəman məhəbbətə doğru gedişləri etibarilə birbirinə bənzərdi, fərq yuxarıda dediyimiz kimi mübarizə üsullarındadır. Mahiyyət etibarilə bunların əsasında ictimai bəlalara etiraz dayanır. Koroğlu qılınc və sazın gücünə Nigarı Çənlibelə gətirib çıxara bilirsə (burada qadın qəhrəmanın köməyi də var), Qəribdə Şahsənəmə qovuşma sazin hesabına baş verir və dərviş də, Həzrəti Əli də sazı (qəhrəman birdən-birə qeyri-adi aşiq olur, daha doğrusu, haqq aşığı olur) ona bu yolda vasitə kimi təqdim edir. Deməli, saz dinc yolda mübarizə üçün əsas silahdır. Digər bir cəhəti də qeyd etmək ki, buta məsələsi özlüyündə bu və ya digər sahələrdə də, məsələn, cındarlıq, falçılıqda da müxtəlif şəkildə görünür. Aşıqda bunun verilməsi müəyyən mərhələdə və bir tərəfi məhəbbətlə əlaqəli şəkildə özünü göstərir. Bu bir problem kimi maraqlı və araşdırılmalı olmaqla aktuallığında qalmaqdadır. Və bizim ayrıca məqsədimizdə durmadığı üçün onun daha çox ilkin təsəvvürlərlə və ayrı-ayrı mərhələlərdə daha çox qabardılması halı ilə (bu ümumiyyətlə həmişə aktual olub) əlaqəli olub inamlarla bağlıdır, - tərəfini qeyd etməklə kifayətlənirik. İnam isə bütün hallarda zor məsələdir. Məhəbbət dastanlarında maraqlı cəhət aşığın bütün məqamlarda mədəni qəhrəmana çevrilməsidir. Bu, ümumiyyətlə, aşiq dastan yaradıcılığı üçün səciyyəvi haldır, yəni hadisələrin gedişində aşiq həmişə əsas yerdə

durur. Bütün əhvalatlar, ikinci, beşinci, onuncu dərəcəli epizodlar həmin əsasın bir hissəsi kimi çıxış edir və qəhrəmanın tamlığına xidmət məqsədi daşıyır. Burada cyni zamanda sənətkarın həyatının bədiiləşdirilməsi məsələsi də yox deyildir. Tədqiqatçıların tez-tez vurğuladıqları bu cəhət özlüyündə doğru olsa da, lakin tam mənası ilə aşığın həyatının əksi də deyil. Burada əsas xətdə yaradıcının taleyi dayansa da, bədii boyalarda bu sərhədlərin pozulması halı da baş verir. Daha doğrusu, olan nə varsa hamısı qəhrəmanla bağlıdır.

Aşıq dastan yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan və nəzərə çarpan xüsusiyyətlərdən biri əhvalat xarakteridir. Dastan yaradıcılığının tədqiqatçısı M.H.Təhməsin də bu sözün əhvalat hekayə, macərə, tərifnamə, tərcümeyi-hal, hətta tarix mənasında işlədiyini vurğulayır (221.s.57). Ümumiyyətlə, bu halların hamısının aşiq yaradıcılığında özünü göstərməsi şəxsizdir. Ancaq son dövrlərdə aşiq yaradıcılığında daha çox əhvalat səciyyəsi üstünlük təşkil edir və bir meyl kimi görünür. Yeri gəlmişkən bir məsələni də qeyd etmək ki, dastançılıqda daxili inkişaf prosesinin mövcudluğu danılmazdır. Belə ki, hekayə, əhvalat, macərəçilikdən bədii prosesdə dastan olmağa doğru bir istiqamət var və bunun baş verməsi hadisəsi qısa və böyük zaman müddətində ola bilər. Ümumiyyətlə, dastançılıqda əhvalat səciyyəsi özlüyündə bir xətdir və daha çox epizodik səciyyə daşıyır. Biz ümumi prosesdə onu tamın bir hissəsi kimi görürük və XIX əsr aşiq yaradıcılığından üzünə bəri bu günə qədər daha çox güclənən meyl kimi qəbul edirik. Məsələn, Aşıq Ələsgərin Qarabağ səfəri, Aşıq Ələsgərin Annax böyün toy əhvalatı, Aşıq Cəlalın Məhəmmədlə Güllərin deyişməsi əhvalatı (37.s.103-105) və s. Bunlar özlüyündə hamısı epizodik səciyyə daşıyır və böyük mənada başa düşdüyümüz dastanın bir hissəsi kimi görünür. Ən sadə şəkildə aşığın həyatının müəyyən bir məqamını əks etdirir. Macərəçilik də, tərcümeyi-hal, hadisə olmaq xüsusiyyəti də hamısı bunun içəri-

sində gedir. Daha doğrusu, araşdırmalarda bunların hər biri tədqiqat səciyyəli görünməyə də, hələlik ayrıca məqsədə çevrilmir. Dastançılıqda qeyd etdiyimiz kimi daxili inkişaf prosesi mövcuddur və ümumi qanunauyğunluqda “kiçik çaylar böyük çaylara qovuşur məsələni” xatırladır. Lakin bir məsələni də qeyd etmək ki, dastançılıqda ümumi sərhədlərin pozulması halı da mövcuddur. Məsələn, Aşıq Ələsgərin nə qədər qüdrətli ustad olmasına baxmayaraq, onun həyatının bütöv şəkildə dastanlaşması prosesi getmir. Onunla bağlı olanlar daha çox əhvalat səciyyəsi daşıyır və epizodik xarakterli görünür. Ola bilsin ki, bu uzunmüddətli zamanda baş versin və dastanlaşma hansı mərhələdəsə yekunlaşsın, ancaq hələ ki, bu yoxdur. Daha çox nəzərə çarpan aşığın bir ustad kimi sənətdə dastanlaşması və ideala çevrilməsidir. Ola bilsin ki, yenə təkrar edirik, sonrakı mərhələdə bu əhvalatların bir dastanda qovuşması prosesi getsin. Baxmayaraq ki, ustadın çoxlu yetişdirmələri var və folklorşünaslıqda da belə bir fikir var ki, ustad dünyasını dəyişdikdən sonra onun şerləri və həyatı şagirdləri tərəfindən dastanlaşdırılır.

Digər bir cəhəti də qeyd etmək ki, Aşıq Ələsgərin böyüklüyü müqabilində dastanlaşdırılması o qədər də asan və sadə məsələ deyil. Bu, olsa-olsa, tarixi prosesdə əfsanələşmə ilə baş verə bilər və belə bir proses də gedir. Qaldı dastançılıqda əhvalat məsələsinə, bu bütün aşıq yaradıcılığı və bütün aşıqlar üçün səciyyəvidir. Hətta ayrı-ayrı aşıq deyişmələri, məsələn, Aşıq Alının Dondarlı Aşıq Hümbətlə, Aşıq Ələsgərlə deyişməsi, Aşıq Əsədin Aşıq Nəcəflə, Aşıq Mirzə ilə deyişməsi və s. hamısında öz-lüyündə əhvalat olma xüsusiyyəti var. Və bütövlükdə bu gün daha çox nəzərə çarpan aşıq yaradıcılığında əhvalatçılıq xarakteridir. Lakin bu o demək deyil ki, dastanların yaranması prosesi yoxdur və tamamilə dayanıb. Aşıq yaradıcılığında dastanların yaranması özü bir prosesdir və olanı isə budur ki, sənətdə bu proses ağır gedişli və ləngərli prosesdir. Əhvalat isə onun içindədir

və onun bir növ müəyyən mərhələyə qədər müstəqil olan tərkib hissəsidir. (Ola bilsin ki, bu (əhvalat) elə müstəqil də qalsın). Deyişmələr də özlüyündə bu sıraya yaxındır. Və onun da bu və ya digər şəkildə dastana girişi gözlənilir.

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

## NƏTİCƏ

Aşıq yaradıcılığı türk xalqlarının mədəniyyət sistemində böyük dəyərlərlə tapınan bir dünyagörüşdür. Xalqın mədəni-ətnik inkişafını, adət-ənənəsini, tarixin ayrı-ayrı mərhələlərindəki prosesi və s. öyrənmək üçün bu bir mənbədir. Folklor araşdırıcılarının aşıq yaradıcılığının öyrənilməsi sahəsində gördüyü uğurlu işlər vardır. Bunlar aşıq yaradıcılığının tədqiqində bir istiqamətdir, problemin köklü şəkildə qoyuluşu üçün isə vasitədir. Aparılan araşdırmalar özündən daha köklü tədqiqat tələb edən problemlər doğurur və tədqiqatçını məsələnin mahiyyətinə doğru yönəldir.

Aşıq yaradıcılığı böyük mərhələlərlə xarakterizə olunur və problem iki istiqamətli görünür. Birincisi, bu mərhələ aşığın müxtəlif adlarla tanınmasında (məlum olduğu kimi aşıq sənəti aşıq adına gəlincəyə qədər müxtəlif adlarla adlanmışdır) özünü qabarıq şəkildə göstərir. İkincisi, aşıq yaradıcılığı aşıq adı ilə tanınmadan sonra da müxtəlif mərhələlərlə xarakterizə olunur. Hər iki halda bunlar problemdir, özü də ciddi araşdırmalar tələb edir. Məsələyə isə müxtəlif istiqamətlərdə aydınlıq gətirmək olar. Yəni onu ümumi problem şəklində də, ayrı-ayrılıqda da, mərhələlərlə də öyrənmək olar. Nəticə etibarilə hər iki istiqamətdə öyrənmə mahiyyətinin açılışına aparır və biz də problemə ümumi şəkildə yanaşmaqla ümumi daxilində ayrı-ayrı mərhələlərin tədqiqi istiqamətində baxmışıq. Araşdırmalar isə maraqlı qənaətlərə gətirib çıxarmışdır. Nəticə etibarilə hasil olanı budur ki, aşıq sənəti türk etnik-mədəni sistemində ilkin təsəvvürlərlə, magik məqamlarla bağlıdır. Ruhların mövcudluğunun daha güclü olduğu inamı şəraitində və hətta bu inamın formalaşdığı zamanda mədəni sistemdə (daha doğrusu kortəbii olan bədii təfəkkürdə) də sistemləşmə gedirdi. Beləliklə, proses hazır formada, daha doğrusu nisbətən təkmil şəkildə (sistemli yaradıcılıq sahə-

si nəzərdə tutulur) Sayanı ortaya qoydu. Bu, artıq təsəvvürlərin pərakəndəlikdən çıxıb sistemli şüklə düşməsi prosesinin başlanması mərhələsi idi. Sayanın mövcudluğu məsələsinə gəldikdə F.Köçərlinin, M.Arifin, Ə.Axundovun, M.Həkimovun və başqalarının bu sahədə yürütdükləri mülahizələr sözün açımı və mahiyyətin öyrənilməsində təşəbbüsdən o yana getmir. Lakin bu, özlüyündə böyük problemin müəyyənəlməsi istiqamətində daha arıdcılıqla araşdırmalar tələb edir və şəxsi mülahizələrimizdə gəldiyimiz qənaət ondan ibarətdir ki, sayalar türk mədəni dünyagörüşündə ilk sistemli təsəvvürdür. Onun təsirləri isə sonrakı dövrlərdə bütün çıpaqlığı ilə mədəni həyatda daha çox hiss olunmuş və nəticə etibarilə əsas olanı, ilkin qaynaqlarla bağlılığı hisz etməklə qoyunçuluq nəğmələri kimi gəlib bizə çatmışdır. Ancaq problemin mahiyyətində bu, sadəcə qoyunçuluq nəğmələri kimi görünür, eyni zamanda böyük bir xalqın dünyagörüş sisteminin ilkin sələfi kimi də nəzərə çarpır.

Qam-şaman dünyagörüşü məsələsinə gəldikdə onu qeyd etməliyə ki, tədqiqatçılar arasında (Əbdülqadir İnanın Bahəddin Ögclə qədər) fikir ayrılıqlarına baxmayaraq, etnik-mədəni sistemdə köklü və böyük bağlılıqla görünən məsələdi. Bunun görünüşü ən sadə şəkildə tarixi şəxsiyyətlərin, məsələn, Qamuatanın (bizim eradan əvvəl təxminən 550-ci illər) fəaliyyətində görünür. Onun kütlə arasında nüfuzu, maq//kahin ifma funksiyası özlüyündə elə şaman funksiyası ilə eyniyyət təşkil edir. Yəni təkrar qeyd edirik, bu, hələ b.e.ə. VI əsrin hadisəsi olub bir şəxsin mövcudluğunda gəlib bizə çatdı. Maqlıq//zərdüştlük//şamanlıq özlüyündə müəyyən fərqlərlə görünə bilər, lakin bunların əsasında bir eyniyyət (məsələn, sitayişlərində) dayanır. Qamuatanın şəxs adı kimi mövcudluğu da məsələnin daha əvvəllə bağlılığını və işlək məqamını vurğulayır. Onun şəxs adına gəlişinə qədərki dövrü özlüyündə uzunmüddətli zamandı. Bizim üçün isə əsas olanı qamın Azərbaycan həyatı, türk mədəniyyət

sistemi ilə bağlılığıdır. Tarixi şəxsiyyət kimi Qamuatanın funksiyaya daşıyıcılığı (bu, sadəcə olaraq onun şəxsində vurğulanır) qamın Azərbaycan reallığı ilə bağlılığını göstərir. Qamda elin ağsaqalı, bilicisi, bələlardan sovuşdurma və qurtuluş, daha doğrusu, əlac qılma, qeybdən xəbər vermə və s. əhatəli keyfiyyət xüsusiyyətləri var. Burada biz məsələnin ancaq bir tərəfini, qamlarla bağlı olanı deyirik və şamanın da bu sistemdə qamla eyni səviyyədə durduğu qənaətinə deyirik.

Saya//qam//şaman//maq//kahin, son olaraq münəccim bir istiqamət olaraq müəyyən məqamları etibarilə eyni xətdə dayanır. Onlarda cəmiyyətə təsir daha çox magik təsəvvürlərlə və reallığın idarəçiliyi ilə görünür. Məsələn, şaman bələları əvvəlcədən görür, qurtuluş yolunu göstərir, ona əlac qılır. Və bu, son olaraq bizim ana kitabımızdakı Dədə Qorqudun funksiya daşıyıcılığı ilə, keyfiyyət xüsusiyyətləri ilə üst-üstə düşür. Bütün bunlar qam-şamanın aşığın sələfi kimi daha əhatəli dünyagörüşdə mövcudluğunu və etnik-mədəni sistemdə aparıcı mövqeyini müəyyənləşdirir. Ozan isə bu ardıcılıqda daha təkmil görünür, bir növ özünəqədərkilərin nailiyyətləri üzərində pərvəriş tapır və Beyrəyin ozan funksiyasından Dədə Qorqudun ozan funksiyasına qədər əhatəli, fərqli və inkişafda nəzərə çarpır. Ona görə də mədəni-etnik sistemin açılışında bu keçidlərin müəyyənləşməsi olduqca aktuəldir. Ozan bir növ tarixi gedişdə məqam, kahinin funksiyasını da öz üzərinə götürməklə daha çox qam-şamanın və daha əvvəl olan Sayanın varisi kimi çıxış etdi, aparıcılıqda isə qopuza üstünlük verdi, bir növ ona sığındı. Lakin bir cəhəti də qeyd etmək ki, qamdan ozana keçid elə də görünən kimi sadə deyil, bu təkamülün daha ağırlı və daha çətinliklə gedən tərəfidir. Ozan tarixi prosesdə sayanın, qamın, maqın vərəsəlik hüququnu böyük çətinliklə, zəruri olan şərtlərlə və Oğuzun tayfa nüfuzu ilə ağır sövdələşmədə üzərinə götürdü. Ona görə də bunların hər birinə həm bir dünyagörüş, həm də bir tam kimi baxmaq

lazımdır. Bu sistemdə varsağın mövcudluğu daha çox keçici və sıxıntılarla müşahidə olunur və tayfa səviyyəsində (nüfuzu və mövcudluğu) dayanır. Lakin buna baxmayaraq, varsaq mədəni-etnik sistemdə mövcud olan və özünü təsdiqləmiş şəkildə görünəndi. Onun bu sistemdəki qamdan, ozandan fərqli olan funksiyaya daşıyıcılığı ilə varsaq anlamındaki çalarlığı arasında açılmalı olan çoxlu problemlər dayanır. Eyni zamanda nəticə etibarilə bunlar hamısı tarixi əvəzlənmədə öz yerini sonrakına verməklə dünyagörüş kimi qapanır və prosesdə əvəzlənmənin dərəcəsi ilə bir-birindən fərqlənirlər. Nəticə etibarilə ozan, cləcə də varsaq özünü aşığa təslim edir. Aşıq isə daha çox və demək olar bütövlükdə ozanın varislik funksiyasını daşıyır.

Aşıq sözünün bir etnonim kimi mənşəyinin açılışı, ozan sənətinin bu adla adlanmasının səbəbi, aşıqda islam faktorunun dərəcəsi və s. kimi məsələlər köklü problemlərdir. Eyni zamanda bu sənətin türk xalqlarının həyatında mövcudluq dərəcəsi və başqa xalqlarla müqayisəli öyrənilməsi aşığın meydana gətirən səbəbləri aşkarlayır. Onu da qeyd etmək ki, ozandan aşığa keçidlə, qopuzdan sazə keçidin dərəcəsi demək olar eynidi. Bunlar arasında fərq olsa-olsa inkişaf və tarixilik baxımından ola bilər. Qaynaqları və ruhu etibarilə ozan və aşıq eyni köklüdü. Prosesdə maraqlı doğuran ozandakı şer və dastan forması ilə aşıqdakı şer və dastan forması arasındakı böyük inkişaf fərqlərini ola bilər. Bu proses Dədə Qorqudla aşığın babası sayılan Qurbanı arasındakı zaman və inkişaf fərquində görünür və Qurbanıda hər şey şer də, dastan da hazır formada görünür. Halbuki, bu göydəndüşmə olmayıb müəyyən bir inkişafın nəticəsidir və heç də Qurbanı ilə zühur etməmişdir, olsa-olsa Qurbanı onun klassik nümunələrini yaratmış və daha da inkişaf etdirmişdir. Qurbanıya qədərki sənətin inkişafında (ozandan aşığa keçid və ondan sonrakı proses nəzərdə tutulur) bir məchulluq görünür. İslam faktorunun klassik ədəbiyyata təsir faktoru ilə aşığa təsir dərəcəsi arasında fərqlə-

rin müəyyənləşməsi və aşığda mühafizəkarlığın daha güclü mövcudluğu, klassik ədəbiyyatda isə ərəbdilli pəcəziya üzərində özününküləşmə aparılması ağır proseslərin gedişi ilə xarakterizə olunur. Aşığın aşığ olduqdan sonrakı dövrü isə bütöv bir mərhələdir. Bu bütöv özlüyündə ayrı-ayrı mərhələlərə ayrılır və daha çox isə əsrlərlə xarakterizə olunur. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Sarı Aşıq, Xəstə Qasım yaradıcılığının tədqiqi, onlarda deyim və ideyalılıq problemi və başlanğıc kimi Qurbani//Füzuli//Xətai paralelizmi, onun müqayisəsi və sonrakı inkişafda təsirinin öyrənilməsi maraqlıdır. Nəticə etibarilə bu inkişaf ayrı-ayrı mühitlərin formalaşmasına gətirib çıxardı. Yaranan mühitlərdə isə özünəməxsusluq daha çox qaynaqlardan uzaqlaşma, klassik üsluba meyillənmə və hər ikisi arasında qərartutma ilə göründü. Daha çox isə qaynaqlarla bağlanan və ondan o qədər də uzaqlaşmayan Qərb aşığ mühiti qazandı və demək olar sənətin inkişafı bütün ağırlığı ilə həmin mühitin çiyinləri üzərində duruş gətirdi. Qaldı Qərb mühitindəki daxili mühit məsələsinə, Göyçə aşığ mühiti daha böyük dəyərlərlə XIX-XX əsrdə ortaya çıxdı və demək olar ki, digər mühitləri də öz qanadları altında sıxdı, ozanın və aşığın inkişafında həqiqi vərəse kimi görsəndi. Mövcud aşığ mühitləri sırasında Qərb zonası aşığ mühiti yaradıcı təbiəti ilə xarakterizə olunur. Burada yaradıcı ruh daha güclü və aparıcı mövqedə dayanır.

Aşıq yaradıcılığının inkişafında XX əsr böyük ziddiyyətlərlə xarakterizə olunur. Daha çox isə bolşevik ideologiyasında süni qarşıdurmaların yaradılması, məsələn, aşığla din arasındakı uçurum və aşığın ideologiyanın quluna çevrilməsi (birinin uca tutulub, digərinin dəhşətli təqibi), hətta özü də bilmədən, yaradıcılıqda nökrəçilik missiyasının formalaşması (bu, sənətkarın faciəsidir) əsrin özündə gedən ağır proseslər idi. Aşıq ideologiyasının mənğənəsində sındırıldı, elin anası olmaq funksiyasını unudub pambığa, kolxoza, hansısa rəhbərə şər deyirdi. Bu, XX əsr

aşığ yaradıcılığında bir istiqamət idi, özü də güclü və ağırlı meyl idi. Digər bir istiqamət də vardı ki, bu da aşığ olanın sənətə sədaqəti idi və daha çox sənət onların çiyinlərində ağırlığını hiss edirdi. XIX-XX əsr aşığ yaradıcılığı ideyalılıq və obrazlılıq baxımından da zənginləşmə keçirir, aşığ şerində yeni-yeni formalar, sazda yeni hacavatlar yaranır. Dastançılıq baxımından aşığ yaradıcılığı zənginləşmə keçirir. Türkün qədim dastanlarından müasir dastanlara qədər olan bir zaman müddətində və dastan bolluğunda ciddi fərqlərlə təzahür edən meyllər görünür. Bütövlükdə qəhrəmanlıq səlnaməsini əks etdirən qədim dastanlar sonrakı mərhələdə məhəbbət qarışıq görünür, hətta bəzən məhəbbətin aparıcılığı əsas istiqamət kimi nəzər-diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda dastançılıqda bir əhvalat səciyyəsi də hiss olunur. Bu, artıq forma etibarilə daha bitkin və daha konkret olur, bir növ böyük dastanların daxilindəki epizod xarakteri daşıyır. Bütün bunlar aşığ sənətinin tarixi inkişafını və mədəni-etnik sistemdə aparıcı dəyərlərlə mövcudluğunu göstərir.

## KİTABİYYAT

1. Abbaslı M. Şah İsmayıl Xətai və folklor. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı, Elm, 1973, s.91-95 (elmi məqalələr toplusuna istinad)
2. Abdülqadir İ. Tarixdə və bu gün şamanizm. Ankara, 1954, s.13-150 (türk dilində çap olunan monoqrafiyaya istinad).
3. Abdülqadir İ. Türk dastanlarına gencl bir baxış. Ankara, 1954, s.3-76 (türk dilində çap olunan monoqrafiyaya istinad).
4. Abdullayev B.A. Haqqın səsi. Bakı, Azərənşr, 1989, 144 s. (monoqrafiyaya istinad).
5. Abdullayev K. Gizli Dədə Qorqud. Bakı, Yazıçı, 1991, 152 s. (monoqrafiyaya istinad).
6. Ağasıoğlu F. Qam-ata: "Dədə Qorqud" qəz., 10-17 dekabr, 1991, N26 (qəzetə istinad).
7. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c. Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı, Elm, 1983, 374 s. (topluya istinad).
8. Azərbaycan dastanları. V c. Tərtib edəni Ə.Axundov, Bakı, Elm, 1972, 445 s. (topluya istinad).
9. Azərbaycan dastanları. I c., Bakı, Azərbaycan EA-nın nəşriyyatı, 1965, s. 157 (bədii nümunəyə istinad)
10. Azərbaycan dastanları. Toplayanı A.Nəbiyev. Bakı, Yazıçı, 1977, s.3-59 (bədii nümunəyə istinad)
11. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Dastanlar. Tərtib edəni B.Abdullayev, Bakı, Yazıçı, 1987, 571 s. (topluya istinad).
12. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. Nağıllar. Tərtib edəni N.Seyidov, Bakı, Yazıçı, 1985, 506 s. (topluya istinad).
13. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I c. Bakı, Azərb.SSR EA, 1960, 589 s. (dərsliyə istinad).
14. Azərbaycan məhəbbət dastanları. Tərtib edənlər M.Təhməsimib, T.Fərzəliyev, İ.Abbasov, N.Seyidov, Bakı, Elm, 1979, 502 s. (topluya istinad).
15. Azərbaycan filologiya məsələləri. III c., Elm, 1991, 135-201 s.(elmi məqalələr toplusuna istinad)
16. Azərbaycan folkloru. Bakı, Sabah, 1994, 120 s. (elmi məqalələrə istinad).
17. Azərbaycan folkloru antologiyası. Tərtib edəni Ə.Axundov. Bakı, Elm, 1968, s.7-242 (tərtibə istinad)
18. Azərbaycan sovet ensiklopediyası. II c., Bakı, 1978, s.410 (ensiklopediyaya istinad)
19. Azərbaycan sovet ensiklopediyası. V c., Bakı, 1981, s.303 (ensiklopediyaya istinad)
20. Azerbaydjanskiy folklor. Tərtib edəni A.Nəbiyev, Bakı, Qonclik, 1990, s.328 (rus dilində toplu).
21. Alekseev V.P., Periş A.İ. İstoriya pervobitnoqo obhestva: M, Nauka, 1988, 564 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad).
22. Alekseev N.A. Şamanizm törkəzəçnıx narodov Sibirin. Novosibirsk, 1984, s.5-123 (rus dilində monoqrafiyaya istinad).
23. Anadolu aşıqları. Tərtib edəni K.Quliyeva. Bakı, Azərənşr. 1993, 166 s. (bədii nümunəyə istinad)
24. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı, Maarif, 1978, 233 s. (monoqrafiyaya istinad)
25. Anoxin A.V. Materialı po şamanstvu Altaev. Sobranie vo vremə puteşestviö po Äftaö v 1910-1912 qq. po poruçeniö russkoqo komiteta dlə izučeniö Sredney i Vostoçnoy Azii. I., 1944, s.18-35 (rus dilində məqaləyə istinad).
26. Aypara: Ramiz qızı. Aşiq şerində ustadnamə və təəssüf-namələrin poetikası. Bakı, Göytürk, 1997, 95 s. (monoqrafiyaya istinad)
27. Areal M. Türk tarixi və hüquq. İstanbul, 1954, s.48-54 (türk dilində monoqrafiyaya istinad).
28. Arif M. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, III c., Bakı, Elm, 1970, s.5-174 (elmi əsərə istinad)

29. Arif H. Aşıq Alını axtarıram. "Elm və həyat" jur. 1969, N9, s.53-54
30. Avesta. Bakı, Azərənşr, 1995, 102 s. (bədii nümunəyə istinad)
31. Aşıq Alı. Şerlər. Tərtib edənələr: Ə.Əmirov, Ş.Əsgərov, M.Həkimov, Bakı, Yazıçı, 1982, 141 s. (topluya istinad).
32. Aşıq Əkbər. Saz danışanda. Bakı, Yazıçı, 1982, 85 s. (şerlərə istinad).
33. Aşıq Ələsgər. I kitab. Toplayanı İ.Ələsgərov, Bakı, Elm, 1972, 299 s. (topluya istinad).
34. Aşıq Əsəd. Seçilmiş əsərləri. Toplayıb tərtib edənələr: B.Abdullayev, R.Xəlilov, Bakı, Elm, 1979, 161 s. (topluya istinad).
35. Aşıq Kamandar. Borçalı laylası. Bakı, Yazıçı, 1989, 140 s. (şerlərə istinad).
36. Aşıq Pəri məclisi. Aşıqlar. El şairləri. Tərtib edənələr: N.Xatun, M.Əhmədov, Z.Yaqub. Bakı, Yazıçı, 1991, 440 s. (topluya istinad).
37. Aşıq Cəlal Qəhrəmanov. Sədəfli saz, məni dindir. Bakı, Sabah, 1991, 159 s. (şerə istinad).
38. Aşıq Hüseyn Cavan. Şerlər. Azərənşr, 1962, 113 s. (şerlərə istinad).
39. Aşıq Xaspolad Gülabli. Tələh və Həqiqət. Bakı, Yazıçı 1990, 280 s. (şerlərə istinad)
40. Aşıq Hüseyn Şəmki. Tərtib edənəi Ə.Axundov. Bakı, Gənclik, 1971, 93 s. (şerlərə istinad)
41. Aşıq Vələh. Alçaqlı, ucağı dağlar. Toplayıb tərtib edənəi F.Mehdi, X.Mirzəyev. Bakı, 1970, 93 s. (şerlərə istinad)
42. Aşıqlar. Tərtib edənəi İ.Tapdıq. Bakı, Gənclik, 1970, 108 s. (şerlərə istinad)
43. Aşıq şerindən seçmələr. Toplayıb tərtib edənələr: H.Arif. M.Həkimov. Bakı, Gənclik, 1984, 196 s.(şerlərə istinad)

44. Balasaqunlu Yusif. Qutadgu bilik. Bakı, Azərənşr, 1994, 492 s. (bədii əsərə istinad)
45. Banarlı N.S. Rəsmi türk ədəbiyyatı tarixi. I c. İstanbul, 1971, s.5-25 (türk dilində kitabə istinad)
46. Bartold V.V. Orta Asiya tarixi haqqında dərslər. Ankara, 1975, s.59-174 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)
47. Bartold V.V. Soçinenie II t., M, 1963, s.3-547 (rus dilində kitabə istinad)
48. Bartold V.V. Soçinenie VIII t., M, 1973, s.5-48 (rus dilində kitabə istinad)
49. Bahəddin Ö. İslamiyyətdən öncə türk kəltür tarixi. Ankara, 1962, s.14-49 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)
50. Bahəddin Ö. Türk mitolojisi. Ankara, 1971, s.3-36 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)
51. Bahəddin Ö. Türk kəltür tarixinə giriş. I c., Ankara, 1990, s.3-109 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)
52. Bahəddin Ö. Türk kəltür tarixinə giriş. II c., Ankara, 1991, s.3-118 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)
53. Baxtin M.M. Gıstetika slovesnoqo tvorçestva. M, İsskustvo., 1979, s.423 (rus dilində elmi əsərə istinad)
54. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. Bakı, Gənclik, 1979, 227 s. (elmi məqalələrə istinad)
55. Bəydilli C. Qorqud adının ölümdən qaçma motivi ilə bağılığı. "Dədə Qorqud" jur. N1, 2001, s.27-35 (elmi məqaləyə istinad)
56. Bəydilli C. Qorqud atanın advermə funksiyası haqqında. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqıqlər. X c., Bakı, Səda, 2001, s.29-40 (elmi məqaləyə istinad)
57. Bəhmən Göyçəli. Vətən, küsmə məndən. Bakı, Elm, 1994, 190 s. (şerlərə istinad)
58. Bəsim Atalay. Türk dilində ekler və kökler üzərində bir dənəmə. İstanbul, 1942, s.234-236 (türk dilində əsərə istinad)

59. Bəsim Atalay. Fırqayı-İslahiyyə və Cövdət Paşa: Türk Yurdu dərgisi. c 14, sayı 5. 16 mart 1918 (türk dilində elmi məqaləyə istinad)

60. Bilqamıs dastanı. Bakı, Gənclik, 1985, 104 s. (bədii nümunəyə istinad)

61. Bozqurd. Tərtib edəni R.İsmayılov, Bakı, Azadlıq, 1992, 46 s. (bədii nümunəyə istinad)

62. Borev Öriy. Gsetika: M.Politizdat, 1988, 495 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

63. Borsunlu M. Bir zaman can deyib can eşidərdik. Bakı, Yazıçı, 1991, 216 s. (şerlərə istinad)

64. Budaqov L. Sravnitel'nye slovari turcükö-tatarskix nareçiy, 1871, s.301(rus dilində lüğətə istinad)

65. Buniç İ.L. Zoloto partii. "Müxalifət" qəz., 3 avqust 1996 (rus dilində məqaləyə istinad)

66. Bülbül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı, Elm, 1968, 226 s. (elmi məqaləyə istinad)

67. Bünyadov T.Ə. Əsrlərdən gələn səslər. Bakı, Azərənəşr, 1993, 264 s. (monoqrafiyaya istinad)

68. Cavadov Q.C. Əkinçilik mədəniyyətimizin sorğu ilə. Bakı, Azərənəşr, 1990, 168 s. (monoqrafiyaya istinad)

69. Cavad Heyət. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Azərənəşr, 1990, 165 s. (dərsliyə istinad)

70. Cavad Heyət. Türklərin tarix və mədəniyyətinə bir baxış. Bakı, Azərənəşr, 1993, 176 s. (monoqrafiyaya istinad)

71. Cəmşidov Ş.A. "Kitabi-Dədə Qorqud"'u vərəqləyər-kən. Bakı, Gənclik, 1979, 98 s. (monoqrafiyaya istinad)

72. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikasını. Bakı, Elm, 2000, 264 s. (monoqrafiyaya istinad)

73. Cinaslar. Tərtib edənlər: M.Aslan, E.Məmmədov. Bakı, Yazıçı, 1985, 151 s. (şerlərə istinad)

74. Çəmənzəminli Y.V. Əsərləri. III c., Bakı, Elm, 1977,

s.44-95 (elmi məqalələrə istinad)

75. Çəmənzəminli Y.V. Romanları. Bakı, Azərənəşr, 1968, s.8-121 (bədii əsərə istinad)

76. Çobanzadə B. Azərbaycan ədəbiyyatının yeni dövrü. Azərb.Döv.Ped.Eلمي Təd.İstitutunun nəşriyyatı (Dil-ədəbiyyat və sənaye-nəfisə şöbəsi). Bakı, 1930, s.27-31 (elmi məqaləyə istinad)

77. Dizdaroğlu H. Xalq şerində türklər. Türk dili, türk xalq ədəbiyyatı özəl sayısı. Aylıq dil və ədəbiyyat dərgisi. Ankara, 1968, s.174-186 (türk dilində kitabə istinad)

78. Duqarov D.S. İstoriçeskie korni beloqo şamanstva: (iz materialov obrədovoqo folklorə burət). M, 1991, s.14-48 (rus dilində elmi əsərə istinad)

79. Dünya: uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. Azərbaycan xalq dastanları. Tərtib edəni A.Vəfəli. Bakı, Gənclik, 1988, 580 s. (bədii nümunəyə istinad)

80. Dünya: uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. El çələngi. Tərtib edənlər: T.Forzəliyev, İ.Abbasov. Bakı, Gənclik, 1983, s. 274-374 (topluya istinad)

81. Dəkonov İ.M. Arxaıçeskie mifi vostoka: i zapada. M, Nauka, 1990, 247 s. (rus dilində monoqrafiya)

82. Dəkonov V.P. Reliqioznie kulgtı Tuvinüev. Sb.Pamətniki kulgturi narodov Sibiri i Severa: L, 1977, s.189-191 (rus dilində elmi əsərə istinad)

83. El şairləri. Toplayıb tərtib edəni S.Mümtaz. Bakı, Azərənəşr, 1935, s.97 (topluya istinad)

84. Eldarova Ə.M. Azərbaycan aşiq sənəti. Bakı, Elm, 1992, 168 s. (monoqrafiyaya istinad)

85. Ədəbiyyatşünaslığın terminləri lüğəti. Tərtib edəni Ə.Mirəhmədov. Bakı, Maarif, 1978, 199 s. (elmi lüğətə istinad)

86. Əlibəyzadə E. Qədim isgidlərin dili. "Azərbaycan müəllimi" qəzeti. 29 sentyabr 1989 (elmi məqaləyə istinad)



87. Əlimərdanlı Aşıq Nəcəf. Şerlər. Toplayanı R.Rüstəmzadə. Bakı, Gənclik, 1979, 55 s. (şerlərə istinad)
88. Əli Sələddin. Azərbaycan şeri və folklor. Bakı, Elm, 1982, 161 s. (monoqrafiyaya istinad)
89. Əlisə Nicat. Qızılbaşlar. Bakı, Azərənəşr, 1993, s.231 (romana istinad)
90. Əlisə Nicat. Nağıllara dönən tarix. Azərənəşr, 1993, 160 s. (monoqrafiyaya istinad)
91. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1992, 477 s. (dərsliyə istinad)
92. Əfəndiyev P.Ş. Folklorumuzun tədqiqi. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz. 14 yanvar, 1967 (elmi məqaləyə istinad)
93. Əfəndiyev P.Ş. Azərbaycan folklorşünaslığı. Bakı, ADPU-nun nəşriyyatı, 2000, 222 s. (müntəxabata istinad)
94. Əfəndiyev P.Ş. Dastan yaradıcılığı. Bakı, ADPU-nun nəşriyyatı, 1999, 166 s. (monoqrafiyaya istinad)
95. Əliyev R. Vətəndən uzaqlarda. "Kommunist" qəzeti. 31 mart 1968 (elmi publisistik məqaləyə istinad)
96. Firdovsi Ə. Şahnamə. Bakı, Yazıçı, 1987, 333 s. (bədi nümünəyə istinad)
97. Firidun Şuşinski. Azərbaycan xalq musiqçiləri. Bakı, Yazıçı, 1985, 478 s. (monoqrafiyaya istinad)
98. Freydenberq O.M. Mif i literaturə drevnosti. M, Nəuka, 1978, 603 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)
99. Frgzer D.D. Folklor v vətənom zavete. M, Politizdat, 1990, 542 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)
100. Füzuli B. Xoca Əhməd Yasəvi və xalq sufizminin bəzi problemləri. Bakı, ATU-nun nəşriyyatı, 1997, 101 s. (monoqrafiyaya istinad)
101. Füzuli B. Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz Kağan" dastanı. Bakı, Sabah, 1993, 194 s. (elmi, bədi nümünəyə istinad)
102. Füzuli M. Heyrət ey büt! Bakı, Gənclik, 1989, 224 s.

(bədi nümünəyə istinad)

103. German Vamberi. Əmir Teymur. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1991, 84 s. (elmi əsərə istinad)
104. Gəncəvi N. Bakı, Elm, 1985, 640 s. (bədi nümünəyə istinad)
105. Göyçə folkloru. Toplayıb tərtib edəni H.İsmayılov. Bakı, Səda, 2000, s.389-460 (topluya istinad)
106. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. II c. Bakı, Azərənəşr, 1957, s.389-392 (elmi məqaləyə istinad)
107. Xakimov M.İ. Azerbaydjanskoe srednevekovoe aşiqskoe tvorçestvo. Taşkənt, 1985, 71 s. (rus dilində doktorluq dissertasiyasının avtoreferatına istinad)
108. Hacıyev A. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, Zaman, 1999, 420 s. (dərsliyə istinad)
109. Hacıyev Ü. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985, s.183-216 (elmi məqalələrə istinad)
110. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı. Bakı, Yazıçı, 1983, 239 s. (monoqrafiyaya istinad)
111. Həkimov M.İ. Azərbaycan klassik aşıq yaradıcılığı. Bakı, API, 1982, 86 s. (monoqrafiyaya istinad)
112. Həkimov M.İ. Azərbaycan aşıq şer şəkilləri və qaynaqları. Bakı, Maarif, 1999, 376 s. (monoqrafiyaya istinad)
113. Həkimov M.İ. Azərbaycan xalq dastanları, əfsanə-əfsanəti və nağıl deyimləri. Bakı, Maarif, 1999, s.18-238 (topluya istinad)
114. Hikmət Tanyu. Tarix boyunca türklər və yəhudilər. İstanbul, 1972 s.7-45 (türk dilində elmi əsərə istinad)
115. Hikmət Tanyu. Türklərin dini tarixçəsi. İstanbul, 1978, s.5-27 (türk dilində elmi əsərə istinad)
116. Hikmət İsmayıl. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, II c., 1928, s.13-14 (dərsliyə istinad)
117. Hüseyn Nihal Adsız. Bozqurdlar. Bakı, Yazıçı, 1993,

486 s. (bədi nümünəyə istinad)

118. Xalqımızın deyimləri və duyumları. Toplayıb tərtib edən M.Həkimov, Bakı, Maarif, 1988, 384 s. (topluya istinad)

119. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi-nasiri. Bakı, Elm, 1989, 256 s. (elmi əsərə istinad)

120. Xəlilov P.İ. Türk xalqlarının və Şərqi Slavyanların ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1994, s.8-342 (dərsliyə istinad)

121. Xəstə Bayraməli. Mənim Göyçəm. Bakı, Yazıçı, 1987, 150 s. (bədi nümünəyə istinad)

122. Xəstə Qasım. 46 şer. Bakı, Gənclik, 1975, 63 s. (bədi nümünəyə istinad)

123. Xulufu V. El aşığı. Bakı, 1927, s. 21 (topluya istinad)

124. İbrahim Qəfəsoğlu. Türk milli kulturu. İstanbul, 1992, s.15-383 (türk dilində monoqrafiyaya istinad)

125. İbrahimov M. Aşiq poeziyasında realizm. Bakı, Elm, 1966, 84 s. (monoqrafiyaya istinad)

126. İvanov M.S. Oçerk istorii İrana: Qospolitizdat, M., 1992, s.57-59 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

127. İvanovna: Arnaut Fedora. Qaqaz folklorunda: mani növü (Türkiyə və Azərbaycan mani-bayatı örnəklərilə qarşılaşdırma). Bakı, 1999, 27 s. (namizədlük dissertasiyasının avtoreferatına istinad)

128. İmamverdiyev İ.C. Azərbaycan aşiq ifaçılıq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətləri. Bakı, 1994, 22 s. (namizədlük dissertasiyasının avtoreferatına istinad)

129. İslam ensiklopediyası. İstanbul, 1950, 12 cüz. s.112 (türk dilində ensiklopediyaya istinad)

130. İsmayılov M.Ə. Sənin ulu baban. Bakı, Azərənşr, 1989, 302 s. (bədi əsərə istinad)

131. İsmayılov H. Ozan İbrahim. "Ulu Göyçə" qəzeti, 14 sentyabr, 1993 (bədi nümünəyə istinad)

132. Jirmunski V.M. Skazanie ob Alpamişe boqatırskaə skazka: M, Nauka, 1973, s.14-76 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

133. Jirmunski V.M. Törkskiy qeroiçeski gpos. Leninqrad, 1974, s.552-554 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

134. Kazımov Q.Ş. Qurbani və poetikası. Bakı, N.Tusi ad.ADPU-nun nəşriyyatı, 1996, 198 s. (monoqrafiyaya istinad)

135. Karlov V.V. Vvedenie v gtnoqrafiö narodov SSSR. M. Moskovskoqo universitet, 1990, 160 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

136. Kamenskiy. Steblin M.İ. Mif. L., Nauka, 1976, 103 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

137. Kəmal Yahya. Ədəbiyyata dair. İstanbul, 1971, s.3-317 (türk dilində terminlər lüğətinə istinad)

138. Kerimov A.K. Tauzskaa şkola: aşiqov Azerbaydjana: Baku, 1995, 22 s. (rus dilində namizədlük dissertasiyasının avtoreferatına istinad)

139. Kəlikə və Dimnə. Bakı, Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, 1989, s.328 (bədi nümünəyə istinad)

140. Kərkük folkloru antalogiyası. Toplayıb tərtib edən Q.Paşayev, Bakı, Azərənşr, 1987, s.145-175 (bədi nümünəyə istinad)

141. Kəsrəvi Əhməd. Azəri və qədim Azərbaycan. Tehran, 1984, s.5-28 (fars dilində əsərə istinad)

142. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, Gənclik, 1978, 182 s. (bədi nümünəyə istinad)

143. Kozin S.A. Sokrovennoe skazanie. M-L., 1941, s.5-167 (rus dilində elmi əsərə istinad)

144. Koroğlu. Tərtib edən M.H.Təhmasib. Bakı, Gənclik, 1975, 364 s. (bədi əsərə istinad)

145. Koroğlu. (V.Xulufu nəşri). Bakı, Elm, 1999, 200 s. (bədi nümünəyə istinad)

146. Koroqlı X.Q. Vzaimosvëzi gposa: narodov Sredney Azii, İrana: i Azerbaydjana: M., Nauka, 1983, 335 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

147. Köpürlüzadədən Seçmələr. İstanbul, 1972, s.5-47 (türk dilində əsərə istinad)

148. Köpürlüzadə F. Türk ədəbiyyatında ilk mütəsəvvüflər. İstanbul, 1918, s.271-275 (türk dilində elmi əsərə istinad)

149. Köpürlüzadə F. Ədəbiyyat araşdırmaları. Ankara, 1966, s.139-142 (türk dilində elmi əsərə istinad)

150. Krımski A. İstoriı Turüii i ee literaturı. M., 1916, s.263-264 (rus dilində elmi əsərə istinad)

151. Qabusnamə. Bakı, Azərənşr, 1989, 237 s. (bədi nümunəyə istinad)

152. Qaraoğlu S.K. Türk ədəbiyyat tarixi. İstanbul, 1973, s.24-29 (türk dilində elmi əsərə istinad)

153. Qasımlı M. Aşiq sənəti. Bakı, Ozan, 1996, 258 s. (monoqrafiyaya istinad)

154. Qaçaq Usuf. Toplayanlar: Avtandil Ağbaba, Nizami Məmmədcanlı. Bakı, Yazıçı, 1994, 56 s. (bədi nümunəyə istinad)

155. Qeybullaev Q.A. K gtnoqenezu Azerbaydjanüev. Bakı, Elm, 1991, 552 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

156. Qədim Şərq ədəbiyyatı. Bakı, Azərbaycan ensiklopediyası. 1999, 583 c. (bədi nümunəyə istinad)

157. Qəriboğlu K. Ədəbiyyat bilgiləri batıda və bizdə. Ədəbi akınlar. İstanbul, 1977, 271 s. (türk dilində monoqrafiyaya istinad)

158. Qoldanova Q.R. Dolamistkie verovani burət. Novosibirsk, 1987, s.27-83 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

159. Qumilyov L.N. Qədim türklər. Bakı, Gənclik, 1993, 536 s. (monoqrafiyaya istinad)

160. Qumilev L.N. Drevnie törki. Moskva, 1967, s.23 (rus

dilində monoqrafiyaya istinad)

161. Qurbani. Tərtib edən Q.Kazımov. Bakı, BDU-nun nəşriyyatı, 1990, 280 s. (topluya istinad)

162. Qurbani. 55 şer. Tərtib edən A.Dadaşzadə. Bakı, Gənclik, 1972, 62 s. (topluya istinad)

163. Qüdrətov Dərgah. Türk xalqlarının tarixi. Bakı, Ümman, 2000, 496 s. (dərsliyə istinad)

164. Losev A.F. Filosofiya, mifolojiə, kulğtura: M.Politizdat, 1991, 525 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

165. Maıov S.E. Şamanstvo u sartov Vostoçnoqo Turkestanə. Sbornik muzcə Antropoloji i gtnoqrafii. t.V, vip.I, 1918, s.18-19 (rus dilində məqaləyə istinad)

166. Maıov S.E. Ostaki şamanstva: jeltix uyqurov - "Jivəə starina". vip. I, 1912, s.67-69 (rus dilində məqaləyə istinad)

167. Məmmədov A. Oğuz səltənəti. Bakı, Azərənşr, 1992, 300 s. (monoqrafiyaya istinad)

168. Məmmədov Ş. "Koroğlu"nın gürcü versiyası. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 25 noyabr 1987 (elmi məqaləyə istinad)

169. Məhərrəmov Ziyəddin. XX əsr Göyçə aşiq mühiti. Bakı, Azərbaycan ensiklopediyası, 1997, 124 s. (monoqrafiyaya istinad)

170. Məmmədova N. Ədəbiyyat dərslərində aşiq yaradıcılığının tədrisi. Bakı, ADPU, 1995, 25 s. (elmi metodik vəsaitə istinad)

171. Miskin Vəli, Növrəs İman. İki ustad. Toplayıb tərtib edən: Y.Babayev, İ.Sadıq. Bakı, Azərənşr, 1996, 192 s. (bədi nümunəyə istinad)

172. Miskin Abdal. Şerləri. "Kommunist" qəzeti, 18 aprel 1991 (bədi nümunəyə istinad)

173. Mif, folğklor, literatura: L.Nauka, 1978, 219 s. (rus dilində elmi məqalələr)

174. Mifolojiə drevneqo mira. M, Nauka, 1977, 456 s. (rus dilində elmi məqalələrə istinad)

175. Moisey Kalankaytuklu. Albaniya tarixi. Bakı, Elm, 1993, s.7-235 (tarixi əsərə istinad)

176. Mümtaz S. Molla Qasım və Yunis Əmrə. "Maarif və mədəniyyət" jur. 1929, N1, s.48-52 (elmi məqaləyə istinad)

177. Namazov Qara. Azərbaycan aşığı sənəti. Bakı, Yazıçı, 1984, 192 s. (monoqrafiyaya istinad)

178. Namazov Qara. Aşığın sazı və sözü. Bakı, Yazıçı, 1980, 155 s. (monoqrafiyaya istinad)

179. Nəbiyev Azad. Dastançılıqda bədii məharət. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 30 oktyabr 1970 (elmi məqaləyə istinad)

180. Nəbiyeva Ü.A. "Kitabi-Dədə Qorqud" və folklor ənənələri. Bakı, 2000, 22 s. (namizədlik dissertasiyasının avto-referatına istinad)

181. Niühe F., Freyd Z., Fromm G., Kamç A., Sartr J.P. Sumarki boqov. M., Politizdat, 1990, 398 s. (rus dilində elmi məqalələrə istinad)

182. Novik E.S. Obrəd i folklor v Sibirskom şamanizme. M., Nauka, 1984, 304 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

183. Novruz bayramı. Tərtib edəni A.Nəbiyev, Bakı, Yazıçı, 1990, s.3-8 (müqəddiməyə istinad)

184. Oğuznamə (Fəzullah Rəşidəddin). Bakı, Azərənəsr, 1992, 72 s. (tarixi-bədii nümunəyə istinad)

185. Oğuznamə. Bakı, Yazıçı, 1987, 223 s. (bədii nümunəyə istinad)

186. Oğuznamələr. Tərtibçilər: K.Vəliyev, F.Uğurlu. Bakı, BDU-nun nəşriyyatı, 1993, 92 s. (tarixi-bədii nümunəyə istinad)

187. Pamətniki knijnəqo gposə. M., Nauka, 1978, 271 s. (rus dilində elmi məqalələrə istinad)

188. Paşayev S. XIX əsr aşığı yaradıcılığı. H.Zərdabi ad.

GDPI, 1990, s.5-98 (elmi əsərə istinad)

189. Petruşevski İ.P. Vstuplenie İsmaila I Safavi (1499-1500). Sbornik statey po istorii Azerbaydjana: vip. I, Bakı, 1949, s.229 (rus dilində məqaləyə istinad)

190. Poeziə trubadurov, poeziə minnezinqerov, poeziə vaqantov. M, Xudoj.lit., 1974, 575 s. (rus dilində topluya istinad)

191. Poeziə vaqantov. M, Nauka, 1975, 606 s. (rus dilində topluya istinad)

192. Potapov L.N. Altayskiy şamanizm. L., Nauka, 1991, s.7-89 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

193. Potapov L.N. Qeroişeskiy gpos altayüev. Sovetskaə gtnoqrafiə N1, 1949, s.165-168 (rus dilində əsərə istinad)

194. Potanin Q.N. Vostoçnie motivi srednevekovğə v Evropeyskom gpose. M, 1899, s.118-240 (rus dilində əsərə istinad)

195. Priklonskiy V.L. Tri qoda v ökutskoy oblasti - Jivəə starina: vip.4, 1991, s.45-52 (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

196. Propp V.Ə. İstorişeskie korni volşebnoy skazki. L. Leningradskoqo Qosudarstvennoqo Universiteta, 1946, 237 s. (rus dilində monoqrafiyaya istinad)

197. Radlov V.V. Sibiryadan. II c., İstambul, 1956, s.5-17 (türk dilində elmi əsərə istinad)

198. Radlov V.V. Opıt slovarə turskix nareçiy. SPB, 1911, s.961 (rus dilində lüğətə istinad)

199. Rəcəbov Ə., Məmmədov Y. Orxon-Yenisey abidələri. Bakı, Yazıçı, 1993, 400 s. (monoqrafiyaya istinad)

200. Russko-turkmenskiy slovarğ. M., 1956, s.860 (rus dilində lüğətə istinad)

201. Rüstəmzadə R. El qəhrəmanları xalq ədəbiyyatında. Bakı, Gənclik, 1984, 171 s. (monoqrafiyaya istinad)

202. Sazım, sözü. Tərtib edəni M.Şükür. Bakı, Yazıçı, 1978, 140 s. (bədii nümunəyə istinad)

203. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları

rı. Bakı, Yazıçı, 1983, 326 s. (monoqrafiyaya: istinad)

204. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünər-kən. Bakı, Yazıçı, 1989, 496 s. (monoqrafiyaya: istinad)

205. Seyidov M. Qam-şaman və onun qaynaqlarına: ümumi baxış. Bakı, Gənclik, 1994, 232 s. (monoqrafiyaya: istinad)

206. Seyidov M. Varsaq sözü haqqında: Ədəbiyyat və dil institutunun əsərləri. VII c., Bakı, Elm, 1954, s.175-185 (elmi məqalələrə istinad)

207. Seyidov M. Qızıl döyüşçünün soy-etnik taleyi haqqında. "Ulduz" jur., 1961, N8, s.50 (elmi məqaləyə istinad)

208. Səfərli Ə., Yusifov X. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, Ozan, 1988, 632 s. (dərsliyə istinad)

209. Skandinav dastanları. Bakı, Gənclik, 1973, 253 s. (bə-dii nümunəyə istinad)

210. SMOMPK. vıp.41, 1910, s.1-10 (rus dilində elmi mə-qaləyə istinad)

211. SMOMPK. vıp.42, 1912, otd.2, s.9 (rus dilində elmi əsərə istinad)

212. Sultanlı Ə. Antik ədəbiyyat tarixi. Bakı.Kirov ad.ADU, 1958, 496 s.(dərsliyə istinad)

213. Sumbatzade A.S. Azerbaydjanüi, gtnoqenez i formiro-vanic naroda. Bakı, Elm, 1990, 304 s. (rus dilində monoqrafiya-ya: istinad)

214. Sümər Fəruq. Oğuzlar. Bakı, Yazıçı, 1992, 432 s. (elmi əsərə istinad)

215. Sümər Fəruq. İslam ensiklopediyası. İstanbul, 1926, s.192-193 (türk dilində lüğətə istinad)

216. Süleymanov O. Az-ya. Bakı, Azərnəşr, 1993, 304 s. (cl-mi-publisistik əsərə istinad)

217. Şaban Kuzqun. Xəzər və garay türkləri. Ankara, 1993, 367 s. (türk dilində monoqrafiyaya: istinad)

218. Şaman əfsanələri və söyəlmələri. Tərtib edənlər: F.Gö-

zəlov, C.Məmmədov. Bakı, Yazıçı, 1993, 144 s. (bədi nümunə-yə istinad)

219. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. Bakı, Azərnəşr, 1976, 197 s.(bədi nümunəyə istinad)

220. Şirvan aşığı. Tərtib edən S.Qəniyev. Bakı, N.Tusi ad. ADPU, 1993, 114 s. (bədi nümunəyə istinad)

221. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, Elm, 1972, 397 s. (monoqrafiyaya istinad)

222. Təhmasib M.H. Üç istilah. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 14 fevral 1959 (elmi məqaləyə istinad)

223. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Doktorluq dissertasiyası. S.M.Kirov adına ADU-nun ki-tabxanası, 1964, s.14-67 (dissertasiyaya: istinad)

224. Təhmasib M.H. Dastan yaradıcılığı haqda. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti. 4 fevral 1967 (elmi məqaləyə istinad)

225. Türkün qızıl kitabı. I kitab. Bakı, Yazıçı, 1992, 184 s. (monoqrafiyaya: istinad)

226. Usta: Abdulla: Şerlər. Bakı, Gənclik, 1976, 79 s. (bədi nümunəyə istinad)

227. Ustad aşığı (şerlər). Bakı, Gənclik, 1983, 148 s. (bə-dii nümunəyə istinad)

228. Verbiüküy V.İ. Altayskie inorodü. M., Nauka, 1903, s.88-100 (rus dilində elmi əsərə istinad)

229. Vəkilov Q. XIX əsr aşığı lirikası. Bakı, Maarif, 1993, 144 s. (monoqrafiyaya: istinad)

230. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı, Maarif, 1985, 414 s. (dərsliyə istinad)

231. Vəliyev K. Dastan poetikası. Bakı, Yazıçı, 1984, 223 s. (monoqrafiyaya: istinad)

232. Vilayətnamə. Minagibi Hacı Bektəş Vəli. İstanbul, 1958, s.7-54 (türk dilində elmi nümunəyə istinad)

233. Yerevanlı Ə. Azəri-erməni ədəbi əlaqələri. Yerevan,

Hayastan, 1968, 553 s. (Azərbaycan dilində monoqrafiyaya istinad)

234. Yunis Əmrə. Aşıq Veysəl. İki zirvə. Bakı, Yazıçı, 1982, 141 s. (bədi nümünəyə istinad)

235. Yunis Əmrə. Güldəstə. Bakı, Yazıçı, 1992, 232 s. (bədi nümünəyə istinad)

236. Zərdəbi H. Bizim nəğmələrimiz. "Həyat" qəzeti, №6, 1906 (elmi məqaləyə istinad)

237. Ziyaəddin N. Tutinamə. Bakı, Azərənşr, 1991, s.110-115 (bədi nümünəyə istinad)

## MÜNDƏRİCAT

<b>Bu nə sirri-xuxadır</b> .....	3
<b>Aşıq yaradıcılığının genezisində qam-şaman dünyagörüşü və varsağın sənət mövcudluğu</b> .....	7
a). Qam-şaman dünyagörüşü və onun kökündəki funksiya: daşıyıcılığın əhatəliliyi .....	9
b). Varsağın bir sənət kimi mövcudluq və tarixilik məqamı.....	53
<b>Oğuz mədəniyyətində ozanın sənət və sənətkar funksiyası</b> .....	85
a). Oğuzun və ozanın mövcudluğunda salnamə təfərrüatı .....	85
b). Ozanın bədiilik məqamında: çəkisi və aparıcı görünüşü ...	112
<b>Türk dastan sənətinin mövcudluq və inkişaf istiqaməti</b> .....	143
<b>Ozandan aşığa keçid və aşığın sonrakı inkişafı</b> .....	173
a). Ozanın aşığa transformasiyasında: sənətin və qəhrəmanın kodlaşması .....	173
b). Aşıq adı ilə tanınmadan sonrakı inkişafının bəzi məqamları.....	187
c). Aşığın son əsrdəki yaradıcılıq meyilləri və sənət duruşu ...	263
<b>Aşıq dastanlarının təmərküzləşmə və inkişaf halı</b> .....	290
<b>Nəticə</b> .....	308
<b>Kitabiyyat</b> .....	314

**Texniki redaktor:** Rəhilə Məmmədova  
**Korrektor:** Həsənağa Rəməzanlı

Məhmud Allahmanlı  
(*Məhmud Qara oğlu Allahmanlı*)  
**ŞAMAN, OZAN VƏ AŞIQ**  
(*Azərbaycan dilində*)  
“Ağrıdağ” nəşriyyatı. Bakı-2002.

**Yığılmağa verilmiş:** 27.05.2002-ci il

**Çapa imzalanmış:** 17.06.2002-ci il

**Formatı:** 84x108 1/16

**Tirajı:** 600 ədəd

**Həcmi:** 20,75 çap vərəqi.

**Sifariş** 424

**Qiyməti:** müqavilə ilə

Kitab ADPU-nun mətbəəsində hazır diopozitivlərdən  
ofset üsulu ilə çap edilmişdir.