

AZƏRBAYCANDA AŞIQ SƏNƏTİ

Azad Nəbiyev
(Bakı Dövlət Univesitəsi)

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

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

Ozan institutu öz repertuarında oğuz eposçuluğunun bütün sonrakı mərhələlərində öncül mövqeyini – süjetin kompozisiya quruluşundan tutmuş, buradakı sinkretizmi, bəşəri dəyərlərin ifadə tərzini, türkün tarixi taleyini, bədii mətnin poetik siqləti və s. kimi eposşünaslıq üçün zəruri ölçüləri qoruyub saxladı. Eyni zamanda oğuz eposu sonradan yaranıb formalaşan, bəzən daha qüdrətli improvizatorçuluq ənənələri üçün ilkin ədəbi bir zəmin, qaynaq oldu. Bunun mühüm və başlıca başqa bir cəhəti də oğuz eposunun yarandığı ərazidə onun ozan sənətinin estetik dəyərlərini əhatə edən, türk düşüncəsi ilə qaynayıb-qarı-

şan, heç bir asmilliyasiyaya uğradıla bilməyən qüdrətli estetik düşüncəyə – azərbaycançılığa söykənməsi idi.

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

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

Özünəməxsusluğu bütün çalarlarda davam etdirib yaşadan azərbaycanlılar superetnos kimi şifahi danışıq dilini də daim qoruyub saxlamışlar. Hətta bir sıra yüzilliklər ərzində Midiya dövləti tərkibində yaşasalar belə azərbaycançılıq ənənələrini və dilini itirməmişlər. Elə buradaca tarixşünaslıqda bu günə qədər diskussiya obyektinə olan azərbaycançılığın mənşə xüsusiyyətinin dürüstləşdirilməsinə aydınlıq gətirə biləcək işartılar görünməkdədir: yerli müxtəlif dilli (qafqazdilli) etnoslar qədim türk, qıpçaq və oğuz türkləri ilə qarşılıqlı təmasda

superetnos kimi formalaşan azərbaycanlılar sonralar hansı dövlətin ərazisində və tabeliyində yaşamalarından, hansı tayfa, xalq, millətlə daha sıx mədəni-iqtisadi və siyasi əlaqələrdə olmalarından asılı olmayaraq azərbaycançılıq ənənələrini böyük mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamış, nə türkçülüyn, nə də irançılığın ifrat nüfuz çevrəsinə düşüb assimilliyasiya olunmamışdır.

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

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

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

Superetnosun öncül mövqeyinə əsaslanan ozan institutu yeni tarixi şəraitdə mifoloji düşüncədən daha ciddi həyat faktına əsaslanan epos düşüncəsinə keçidin əsasını qoydu. Ozan institutu etnosların qarşılıqlı diferensiasiyasında erkən milli zəmində yaratdığı və topladığı ənənələri qıpçaq və oğuz türkləri ilə qarşılıqlı çarpazlaşma prosesində daha kamil mərhələyə yüksəldə bildi ki, bu da ona sonradan qüdrətli qıpçaq və oğuz eposçuluğunu yaratmaq iqtidarını verdi. Əslində bu, ozan institutunun eyni yaradıcılıq ənənəsinə əsaslanan professional improvizatorçuluğu idi. Bu, zaman keçdikcə qıpçaq-oğuz estetik düşüncəsini, məişətini, milli, mənəvi-əxlaqi dəyərlərini və mentalitetini əks etdirən fərqlər əsasında bir-birindən seçilməyə və ayrılmağa başladı. İlk mərhələdə qıpçaq və oğuzların epik təfəkküründə vahid sinkretizm yaranmışdı. Hun-qıpçaqların və oğuzların birgə həyatı, qonşuluq münasibətləri, qarşılıqlı münasibətləri, bir-birinə qənim kəsilmələri epik təfəkkürdə öz bədii əksini tapdı. Əbu-Bəkr ət Dəvadarinin haqqında məlumat verdiyi

oğuznamələr məhz bu dövrün məhsulu idi. Bu dövrdə artıq ozan institutu oğuz estetik düşüncəsinə söykənməklə özünün qismən inkişaf etmiş mərhələsini keçirirdi. Bu yüksəlişin ilkin təşəkkülü isə ayrı-ayrı xaqanların və cəngavərlərin şücaətini vəsf eləyən qəhrəmanlıq nəğmələri ilə başlayıb qədim türk dastanları ilə başa çatırdı.

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

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

Soy kökündə ozana məxsus xüsusiyyətləri qoruyub saxlayan bu ifaçılar müxtəlif tayfalar və xalqlar arasında bir-birindən fərqli üslublar, ifa tərzləri yaratmaqla türk dastançılıq ənənəsini formalaşdırdılar. Ozanın aşığa transformasiyası mürəkkəb yaradıcılıq prosesi olub müxtəlif ictimai-siyasi amillərlə şübhəsiz ki, sıx bağlı olmuşdur. Bu, eyni zamanda ozan institutunun öz daxilində, xüsusilə repertuar məzmununda, ifa tərzində, musiqi ifaçılığında və s. baş verən intibahlarla da şərtlənirdi. Kulturoloji düşüncə və ozan institutu üçün ənənəvi olan ifaçılıq (eyni zamanda musiqi ifaçılığı) III-IV əsrlərdən başlayaraq cəmiyyətdəki hökmran mövqeyini VIII-XI əsrlərə qədər böyük mühafizəkarlıqla davam etdirməkdə idi. Demək olmaz ki, həmin yüzilliklər ərzində cəmiyyətin ifaçılıq mədəniyyətində yeniliklər, tərəqqilər üçün zəmin və şərait yox idi. Təbii ki, bu dövrdə müxtəlif ifaçılıq üslubları yaranırdı və yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, nə qədər ciddi-cəhd göstərsələr də onlar, məsələn, varsaq sənəti müstəqil ifaçılıq institutu kimi formalaşa bilmir, oğuz türkləri içərisində geniş intişar tapmadan müəyyən regional qəliblər törədir, ozanın təqlidçiliyi çevrəsindən kənara çıxma bilmirdi (3,s.180). Cəmiyyət, ictimai fikir isə ozan institu-

tunun özündən bir yeniləşmə gözləməkdə davam edirdi. Bu, yenilik işə qlobal xarakter daşmalı idi. Yəni ozanın musiqisindən, musiqi alətindən tutmuş ifaçılıq mədəniyyətinin, repertuar çevrəsinin yeniləşməsini əhatə etməliydi.

Ozan institutu nə qədər mühafizəkar idisə, bir o qədər yenilikçiydi. Onun yenilikçiliyi müxtəsər və pərakəndə oğuznamələrdən qüdrətli eposlara qədərki yaradıcılıqda özünü əks etdirirdisə, III-IV əsrlərdən başlayaraq qolça qopuzu dəri teldən sarı simə keçirmək, onun müxtəlif ölçülərini yaratmaq, türk xalqları içərisində analoji musiqi alətlərini formalaşdırmaq və daim təkmilləşdirmək kimi nəhəng yaradıcılıq ənənələri ilə bağlı idi. Bütün həngiləri, cəngiləri, döyüşhəngiləri qopuzun üç telində böyük ecazkarlıqla səsləndirən ozan, ifaçılıqda, rəqsədə, estetik düşüncənin peşəkar improvizəsində də qüdrətli ənənə yarada bildi. Sonradan qopuzdan saza keçid mərhələsində bütün bunlar artıq peşəkar ifaçılıqda zəngin kökə və ənənəyə malik ifa modelləri oldu (4,s.3).

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

XII-XIII əsrlərdən «Dədə Qorqud»un yazılı taleyi başlayır. Epik düşüncədə o, bütöv halda arxaikləşir, milli yaddaşdan itməyə başlayır. Lakin ozan institutunun yetirdiyi və formalaşdırdığı dastançılıq ənənəsi məhv olub sıradan çıxmır, milli yaddaşda daha da güclənir. «Dədə Qorqud» süjet, motiv və obrazları epik təfəkkürdə yenidən işlənib türk estetik düşüncəsinə səpələnməyə başlayır. «Dağa ova çıxma», «Qız arxasınca getmə», «Döyüş meydanında doğmalarının bir-birini tanıması», qəhrəmanın övladsızlığı, övlad əldə etmənin müxtəlif tipləri, qəhrəmanın doğulması, qız sevməsi, evlənməsi, nişanlının öz toyuna gəlib çıxması, qəhrəmanın cahangirliyi, epik-romantik sər-

güzəştləri yeni dövr türk eposunda tamamilə təzə şəkildə əks olunmağa başlayır. Artıq cəmiyyətdə ozan institutu öz funksiyalarını itirməyə, yeni ifaçılıq sənəti - aşıq sənəti meydana gəlməyə başlayır.

Rekonstruksiya prosesini sürətləndirən səbəblərdən biri yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ərəb xilafətinin işğal etdiyi ərazilərdə qəhrəmanlığa və cəngavərliyə səsləyən hər cür mübarizə vasitəsinə qarşı amansız mövqeyi idi. İslama qarşı qüvvələri səfərbər edən, milli müstəqillik, vətəni qorumaq çağırışlarını gücləndirən qaynaqlardan olan ozan yaradıcılığı bütövlükdə cəngavərlik və qəhrəmanlıq repertuarı idi. Vətəni qorumağa övladlarını səfərbər edən ozanlar ərəb zorakılığına və işğalına, onun mürtəcə siyasətinə qarşı da fəal mübarizə mövqeyində idilər (6,s.22-40).

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

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

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

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

Xalqın improvizatorçu sənətkarlarına qarşı cihad elan edildi. Ozan sənəti islam xilafətinin təzyiqi altında sarsılmağa başladı. Onun süqutu ilə peşəkar ifaçılıqda müəyyən boşluq yarandı, milli mədəniyyətin tərəqqi sürəti ləngiməklə cəmiyyətin tərbiyəedicilik funksiyaları zəif-

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

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

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

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

İkinci fərq oğuznamə epik modelini təkmilləşdirərək yeni dastan formasına keçidlə bağlı oldu. Bu, öz strukturuna görə ozan ifasından fərqli, yeni, modern forma idi. Aşıq öz improvizəsini ustadnamə, duvaqqapma və yaratdığı bir sıra başqa ənənəvi şer şəkilləri ilə bəzəyə bildi.

Ozan institutundan yeni professional ifaçılıq sənətinə keçid eyni zamanda **yeni istilahlər** meydana çıxardı ki, onlar barədə mütəxəssislər müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı qənaətlərə gəlməklə ümumiyyətlə aşiq sənətinin mənşəyi, yaranması, inkişafı, qayəsi və mahiyyəti barədə müxtəlif fikirlər irəli sürmüşlər. Onlardan birincisi **aşıq** sözü idi. M.H.Təhmasib haqlı olaraq, yazır ki, «bu söz bizdə vaxtı ilə bir sıra mənalarda işlənmiş, indi bəzisi arxaıkləşmiş, bəzisi isə hələ də yaşamaqdadır» (9, s.27). Aşığın düymə, dəbilqə, oyun işıq mənaları da vardır. V.V.Bartold onu «şlem» şəklində tərcümə etmiş (10, s.87),

M.Kaşğari və V.V.Radlov «işığ» dəbilqə kimi vermişlər (9, 27). S.Əlizadə bu sözlə bağlı daha ətraflı tədqiqat apararaq, müxtəlif mülahizələrə münasibət bildirərək «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşiq//işıq sözünün döyüşçülərin döyüş zamanı başına geydiyi «dəmir başlıq» olduğunu göstərir (11,s.18-25). Göründüyü kimi, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşiq//işığın aşiq sənəti ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Sənət mənasında qəbul edilən aşiq nisbətən sonrakı hadisədir. M.H.Təhmasib tədqiqatının bir yerində aşığı ərəbcə «eşq» sözünün faili olan «aşiq»in dil qanunlarına uyğunlaşmış şəkli və sənət sinkretizmi kimi qəbul etmək ehtimalında məsələyə bir qədər yaxınlaşsa da, (9,s.27) aşığın və aşiq sənətinin meydana gəlmə tarixi şəraitinin araşdırılması hələ ki, açıq qalmaqdadır.

Çox geniş coğrafi regionda böyük ictimai-siyasi, ideoloji və hərbi üstünlüklərə malik ərəb xilafəti bütün maneələrə, müqavimətlərə baxmayaraq işğal etdiyi ərazilərdə özlərini qısa tarixi müddətdə möhkəmlədə bildilər. Xilafətə qarşı müqavimət həmin regionlarda bir qədər səngidi. Ölkədə zor gücünə islamlaşma başladı. Bu proses bütün milli, mənəvi-əxlaqi dəyərlər kimi, ozan institutunu da sıradan çıxardı, onu yasaqladı, bu imprvizatorçuluq ənənəsi ilə bağlı düşüncəni milli yaddaşdan silməyi qarşısına məqsəd qoydu. İslam əxlaqının sürətli irəliləyişi cəmiyyətdə çox şeyi dəyişdi, şüurlarda yüzilliklərlə kök salan dəyərləri əvəzlədi və artan sürətlə şüurlarda hökmran mövqeyə keçməyə başladı. «...Ozan sənəti Qafqaz-İran və Anadoluda duruş gətirə bilməyərək İslam mədəniyyətinin güclü təsiri altında aşiq sənətinə» çevrilməyə başladı (12,s.71). M.Qasımlının bu mülahizəsinin ərazi baxımından dürüsləşdirilməsinə ehtiyac vardır. Belə ki, aşiq sənətinin yaranma prosesi Anadoludan başlayıb Şimali və Cənubi Azərbaycanı, eləcə də Qafqaz-İran ərazisinin farslara aid olmayan regionlarını əhatə edə bilmişdi.

VIII-IX əsrlərdən başlayaraq islam ideoloqları arasında meydana çıxan çəkişmə və zidiyyətlər islam qaydalarını yeniləşdirmək, onları müəyyən mənada yumşaltmaq meylləri ilə bağlı yeni-yeni təriqətlər meydana gətirməyə başladı. Bunlar içərisində sufilik xalq arasında daha geniş yayıldı, onun qüdrətli ideoloqları sufiliyi yetgin dünyagörüşə çevirə bildilər. Həllac Mənsur, Əhməd Yasəvi, Mövlanə Cəmaləddin Rumi və başqaları sufi düşüncəsində daha irəli gedərək tanrıya, allaha aşiqlik düşüncəsini yaratdılar. Sufi ideologiyasına görə Allah

yaratdığı, can verdiyi, həyat verdiyi insana bu canı əmanət vermişdir, bir gün həmin insan öz tanrısına qovuşmağa məhkumdur. Sufilik allah sevgisini və allaha aşılıq düşüncəsini elə qüdrətli bir əxlaq tərzi kimi cəmiyyətə təlqin etdi ki, bu aşılıqı vəsf eləyən sənətkarlar xalq içərisində böyük şöhrət qazandılar. Zaman keçdikcə həmin aşılıqlar təkcə allahın böyüklüyünü, ədalətliyini və gözəlliyini deyil, onun yaratdığı dünyanın, təbiətin, insanın, xüsusən qadının gözəlliyini Allah vergisi və allah icadı kimi vəsf etməyə başlayan **aşılıqları** yetirdi. Hələ erkən orta əsrlərdə peşəkar ifaçılıqda bir-birinə yaxın iki üslub formalaşdı. Biri sufi dünyagörüşü ilə bağlı düşüncəni və allaha sevgini ifadə edən **aşılıqlar**, ikincisi isə allahın yaratdığı qüdrəti – təbiəti, insan gözəlliklərini vəsf eləyən **aşılıqlar** idi. Unutmaq olmaz ki, aşılıqlar uzun müddət xalq arasında sufi görüşlərinə əsaslanan qələndərilərin üzərlərinə götürükləri «işıq» adı ilə də tanınmışlar. (13,s.175) «İşıq»la «aşılıq»ın bir-birinə qovuşub «aşılıq»ı yaratması isə tamamilə mümkün ola bilən proses idi. İ.V.Qordlevski bunu vaxtilə düzgün duyaraq yazırdı: «Ola bilsin ki, burada iki sözün: «ışık» (türkcə atəş) və «aşık» (ərəbcə allahın eşqi ilə yanan) sözlərinin kontaminasiyası baş vermişdir (13, s.175)

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

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

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

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

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

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

Formalaşmaqda olan aşiq sənətinin də ilkin mərhələsində ilahi eşqin tərənnümü öncül mövqedəydi. Sonralar Əhməd Yasəvinin ardıcılları bu düşüncəni modernləşdirdilər. Aşiq poeziyasına bu yeni düşüncə uzun zaman öz təsirini göstərdi, daha doğrusu zaman-zaman cilalanıb forma, məzmun və poetik dəyər baxımından sürətli təkamül mərhələsi keçib aşiq sənətini öz təsiri və nüfuzu çəvrəsində saxlaya bildi. Bu ənənə aşiq yaradıcılığında öz üslubunu formalaşdırdı. XIII-XIV əsrlərdə həmin üslub əsasında Yunis İmrə Anadolu, Molla Qasım Şirvan aşiq məktəbinin əsasını qoydu. Onların həm Şirvanda, Anadoluda, həm də Təbrizdə ardıcılları meydana çıxdı.

Ancaq təssüf ki, bu gün dünyanı heyrləndirən aşiq yaradıcılığının mənşəyindən bəhs edərkən hələ sovet ideologiyasını qəbul etmədiyi mövqedən çıxış etmək ənənəsinə əsaslanma davam etdirilərək aşiq poeziyasının üç yuzillik tarixi təhrif edilir. Yanlış olaraq aşiq şeirinin yaranma tarixi XVI yuzillikdə yaşamış Aşiq Qurbanidən götürülür. Bu təhrif isə tədqiqatçıların aşiq yaradıcılığının mükəmməl tarixini bərpa etmək imkanını məhdudlaşdırır.

Sufi görüşlərin aşiq poeziyasında sürətlə artan əksi, aşıqlığın yeni tarixi şəraitdə aşıqlığı üstələmə cəhdi, bu yaradıcılığın mərsiyə, növhə, dərviş ifaçılığı təsiri altına düşmə, onların içərisində assimilyasiya

olunma, dünyəvi dəyərlərdən, real gözəllikləri əks etdirmə imkanlarından məhrum olma təhlükəsini meydana çıxardı.

Aşıq sənətinin yaşayıb davam etməsi, ozan ənənələrinin modernləşdirilməsi üçün zəruri olan tarixi məqamda İslamda baş verən təriqət parçalanmaları, qarşıdurma və təbəddülatlar aşıq sənətinə öz tarixi yüksəliş yolunu qəti şəkildə müəyyənləşdirməyə imkan verdi. O, tək-kə-dərviş üslubundan imtina edərək ondan ayrıldı, şaman baxışlarından uzaqlaşdı, özünün ozan ənənəsinə məxsus peşəkar improvizatorçu və ifaçılıq funksiyalarını əsaslı şəkildə bərpa etdi. Cəmiyyətdə bütün ənənəvi görüşlərdən fərqli, bu günə qədər özünü qoruyub saxlayan yeni ifaçılıq tipi – aşıq institutunu yaratdı. Onun hüdudları, əhatə dairəsi genişləndi. XI əsrdən yaranmağa başlayan şer şəkilləri, - gəraylı, qoşma, təcnis kimi formalar aşıq repertuarında daha geniş yer tutmağa, təhkiyə üslubuna əsaslanan nəqletmə ön plana keçməyə başladı. Bu mərhələdə aşıq institutu öz üzərinə iki funksiyanı götürdü və orta əsrlərdə onların hər ikisini öz yüksək tərəqqi səviyyəsinə çatdıra bildi. **Birincisi**, aşıq repertuarını ölçülü, qəlibli, poetik tələblərə cavab verən yeni-yeni şer şəkilləri ilə zənginləşdirdi. Yeddi hecalı şerin zəminində səkkizlik, onbirlik şerin müxtəlif şekillərini yaratdı, ozandan fərqli olaraq özünü həmin poetik nümunələrin peşəkar ifaçısı kimi şöhrətləndirdi. Bu ifaçılar həqiqətən həm şer qoşub düzən, həm də onları öz sazının müşayiəti ilə çalıb-çağırən improvizatorçu sənətkarlar idi. Əslində ozan sənətini rekonstruksiya edən aşıqlar bununla aşıq sənətinin bünövrə daşını qoydular. **İkincisi**, həmin sənətkarlar eyni zamanda xalq nəsrini - peşəkar nağılcılığı yeni mərhələyə yüksəltdilər. Ozanın repertuarındakı qəhrəmanlıq süjetlərindən imtina edib onları məhəbbət motivləri ilə əvəz etməyə başladılar. Bununla kifayətlənməyərək repertuara yeni məhəbbət dastanı formasını gətirdilər. Uzun zaman müddətində repertuarda bu dastan tipinin clialanmasına nail oldular. O, oğuznamələrdən fərqli yeni xalq nəsrı tipi idi. Struktur tərkibinə, kompozisiya quruluşuna görə əslində oğuznamənin modern formasıydı. Repertuar ifası baxımından özündən əvvəlki formalara məxsus müəyyən əlamətləri saxlasa da, aşıq repertuarında tamən yeni ifa idi. Musiqinin, rəqsin, peşəkar ifaçılığın sinkretizmində bir sıra yeniliklərlə əlamətdardı.

Bu dövrdə aşıq sənətinin daxilində baş verən başqa mühüm intibahlardan biri qopuzun saza, qopuz havalarının saz havalarına çevril-

məsi, yaxud həmin havacat üzərində yeni saz havalarının yaranması prosesi ilə bağlı idi. Bu özü də aşiq sənətində mürəkkəb və çoxcəhətli bir yaradıcılıq pilləsiydi.

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

Saz havaları törəməsinin **ikinci mərhələsi** aşiq repertuarının yaranması, məhəbbət dastanlarının peşəkar ifaya daxil edilməsi ilə bağlı oldu. Bu dövrdə aşiqanə duyğuları ifadə edən saz havaları silsiləsi yarandı, aşiq havaları öz ilkin qopuz qaynaqlarından ayrılıb müstəqil yaradıcılıq mərhələsinə qədəm qoydu. **Üçüncü mərhələ** isə XVII-XVIII əsrlər aşiq sənətinin intibahı dövrü ilə bağlı idi. Bu dövrdə aşiq sənəti özünün cəhanşümul inkişafını yaşadı. Həm forma, məzmun, poetik siqlət, həm də ayrı-ayrı sənət sahələri ilə sinkretizmdə yeni yüksəliş özünü göstərdi. Saz havalarının variantlaşması və aşiq məktəbləri üzrə yeni zəncirvari törəniş mərhələsi başladı. Anadolu, Şirvan, Təbriz və Göyçə aşiq məktəblərində yeni-yeni aşiq havaları yarandı, onların sənətkarlıq baxımından təkmilləşməsi özünü göstərdi. Aşiq sənətində peşəkar ifaçılığın sinkretizmi güclənməyə, onun professional sənət sahəsi kimi yüksəlişinə təkan verdi. Aşiq məktəblərində 100-dən artıq saz havası və onların hər birinin onlarla variantı yarandı. Aşiq sənətində müxtəlif istiqamətli güclü yaradıcılıq prosesləri başladı, bütün bunlar isə ona milli məişət həyatının bütöv şəkildə özündə əks etdirməyə imkan verdi.

Bunlar isə ümumilikdə aşiq sənətini yeni mərhələyə yüksəltdi.

Bu gün aşiq sənəti tədqiqatçılarının əlində X-XII əsrlər dövrü, konkret şəxsiyyətlərin yaradıcılıq fəaliyyəti ilə bağlı elə bir məlumat yoxdur. Lakin XI-XII əsrlərin bizə gəlib çatan elə mötəbər qaynaqları vardır ki, onlar bəhs açılan dövrdə xalq arasında aşiq sənətinin mövcud olduğunu təsdiqləyən faktları kifayət qədər mühafizəkarlıqla

qoruyub saxlamışdır. Bunlardan biri M.Kaşğarının «Divani-lügət-it-türk» əsəridir. Burada xalqımızın zəngin ağız ədəbiyyatının elə dəyərli nümunələri xatırlanır ki, onların bir çoxu aşiq yaradıcılığının məhsuludur. Məsələn, qoşma şəkli. Məlumdur ki, bu şer şəkli şifahi poeziyamızda meydana çıxıb və bu günə qədər aşiq repertuarında özünə layiqincə yer tutmaqdadır. «Lügət...»də onun mənşəyilə bağlı verilmiş qeydin özü göstərir ki, hələ XI əsrdə qoşma yeni yaranan aşiq repertuarında mövcud imiş (14, s.127). Digər bir mənbə Nizami Gəncəvi irsidir. Nizami əsərlərində də aşiq yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif musiqi alətlərinin adına təsadüf edilir. Onlar içərisində diqqəti ən çox cəlb edən sazdır. Şairin əsərlərində bir neçə yerdə sazın adına rast olunur. Bütün bu kimi bir sıra digər faktlar XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda sazın qopuzdan ayrılıb müstəqil musiqi aləti kimi xalq arasında yaşadığını göstərir.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aşıq yaradıcılığını ağız ədəbiyyatının ümumi mündəricəsindən ayırmağa imkan verən daha bir neçə başqa xüsusiyyət də göstərmək olar. Lakin bütün bunlara baxmayaraq o, tarixən yaranıb formalaşması üçün mühüm, başlıca şərt olan şifahi ənənənin inkişafının ayrı-ayrı

mərhələlərində qoruyub saxlamış və artan sürətlə davam etdirmişdir. Bu, aşığın həm peşəkar ifaçılığında, improvizatorçuluğunda, həm də sənət sinkretizminin mühafizəsində və repertuar zənginliyində özünü göstərir. Həmən çoxcəhətlilik fonunda diqqət yetirdikdə aydın görünür ki, **aşıq yaradıcılığı təpədən-dırnağa folklor hadisəsidir.**

Orta əsrlərin zəngin və qüdrətli aşığı yaradıcılığı, bu dövrün Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Sarı Aşıq və onlarla sonrakı dövrün sənətkarlarının yaradıcılığı ən azı iki-üç yüz il xalqın dilində yaşadıqdan sonra yazıya alınmışdır. Sonrakı sənətkarların yaradıcılığının yazıya köçürülmə arasındakı zaman müddəti azalsa da onları da xalq yenə yaddaşdan yazıya vermişdir. Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Aşıq Hüseyn Bozalqanlının və bir çox digər sənətkarların yaradıcılığı buna nümunədir. İstər orta əsr, istərsə də XX əsrin ilk onilliklərinə qədərki aşıqların yaradıcılığında yazılı ənənə ilə bağlı elə bir güclü təsir yoxdur. Aşıq poeziyası həmin dövrlərdə də erkən kökləri və dayaqları üzərində inkişafını davam etdirmişdir. İstər aşığın bədahətən söz deməsi, onun öncəgörməsi, improvizatorçuluq məharəti, istərsə də nağıl, dastan söyləməsi, müxtəlif tipli rəqsləri, pantomim mizanları və s. bütünlüklə folklor ənənələrinə söykənir. Təbii ki, bu gün aşıq sənətinin bir sıra klassik mizanları unudulub sıradan çıxmış, deformasiyalara uğramışdır. Onun müəyyən ənənələri sovet dövründə təhrif edilmişdir. Aşıq yaradıcılığının folklordan ayrılma prosesi nəzərə çarpmağa başlamışdır. Lakin eyni zamanda aşıq sənətində ötən yüzillikdə Şimali Azərbaycanda baş verən keyfiyyət dəyişikliklərinin hamısını Güney Azərbaycanına şamil etmək olmaz. Bu bölgədə aşıq sənəti öz klassik ənənələrini daha mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamışdır. Aşığın folklordan ayrılma prosesi güneydə şimal ərəzidə olduğundan daha ləng getmişdir. Son onilliklərdəki milli özünəqayıdış həmin prosesi artıq dayandırmış və ona dövrün bir sıra yeni xüsusiyyətlərini əlavə etmişdir.

Ağız ədəbiyyatı ilə aşıq yaradıcılığı arasındakı açıqlanan və ya açıqlanmayan, görünən və görünməyən ümumilik və fərqlər təbii ki, onlar arasında müəyyən sərhədlər və fərdiliklər də yaradır. Ona görə də aşıq yaradıcılığını mərasim və uşaq folkloru kimi ağız ədəbiyyatının əlahiddə, ayrıca bir sahəsi kimi öyrənmək daha doğru olardı. Çünki bir neçə xüsusiyyət fərqi görə onu xalq yaradıcılığından ayırmaq ümumilikdə mümkün olmadığı kimi, bu yaradıcılığı ağız ədəbiyyatından ayırmaq da mümkün deyildir.

yatı ilə yazılı poeziya arasında ortaq bir təfəkkür modeli kimi götürmək də doğru olmazdı. Çünki o, ayrıca və fərqli estetik, yaxud mənəvi-əxlaqi dəyərlər yaratmır, yalnız xalq ənənələrinə və milli-psixoloji qaynaqlara söykənməklə inkişaf edir.

Aşiq yaradıcılığını davam etdirmək, yaşatmaq, ifa etmək məharəti imkanlarına görə aşıqlar müxtəlif qruplara və yarımqruplara ayrılırlar. Bütün hallarda həmin proses şifahi ənənəyə əsaslanır. Sənəti yaşadan bütün aşıqlar ifa mədəniyyəti imkanından asılı olmayaraq sənətin daşıyıcılarıdır. Onların hər birinin aşiq yaradıcılığının cilalanmasında, nəslədən-nəslə ötürülməsində, folklor mətnlərinin variantlaşmasında özünə məxsus yeri və payı vardır. Onları bir-birinə qarşı qoymaq, hansınsa xidməti üzərinə kölgə salmaq yanlışlıqlara aparıb çıxarardı. Çünki onların hamısı ümumilikdə aşiq sənətinə həyat verən, onu yaşadıb etnik düşüncədəki yerinin pozulmalığını qoruyan sənətkarlardır. (2,s.27-32)

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

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

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

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

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

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

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

Aşıqların **ikinci qrupuna ifaçı aşıqlar** daxildir. Aşiq sənətinin yaşadılmasında, xalq içərisində kütləvi şəkildə yayılmasında, ustad sənətkarların qoşub-düzdüklərinin qorunub saxlanmasında bu aşıqların əvəzsiz xidmətləri vardır. Bu tip aşıqlar özləri saz havası, nağıl, dastan, şer şəkilləri yaratmırlar. Onlar yalnız özlərindən əvvəlki ustadların və şöhrətli müasirlərinin yaratdıqlarını diqqət və qayğıyla qoruyub saxlayır, məclislərdə ifa edirlər. İfaçı aşıqlar içərisində də qüdrətli sənətkarlar az olmamışdır. Onlar xalqın zəngin milli mədəniyyətinə tarixən böyük qayğı ilə yanaşmış, çalışmışlar ki, hər hansı folklor mətnini heç bir dəyişikliyə uğratmadan milli yaddaşda olduğu kimi ifa etsinlər. İfaçı aşıqların bir çoxu təhrifi bağışlanılmaz hesab edir, deyilənləri doğru, dürüst ifa etmələri, ustadların sözünü yaşatmaları ilə böyük iftixar hissi keçirirdilər. İfaçı aşıqlar içərisində deyilənləri təhrif edən, saz və söz mədəniyyətini qoruyub saxlamağa o qədər də səriştəsi olmayanlara da təsadüf edilir. Onlar xalq ədəbiyyatına, milli folklor irsinə əslində böyük ziyan vurmuş hesab edilərdilər. Vaxtilə ustad sənətkarlar, məsələn, Aşiq Ələsgər, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı, Aşiq Bilal, Aşiq Mirzə, Aşiq Əsəd belələrinin sazını əlindən alıb meydanından çıxarar, onlara aşıqlığı yasaq edər, ya da yenidən ustad yanına şəgirdliyə göndərərdilər. Xalq özü də belə aşıqları qəbul etməz, onların saz çalıb məclis aparmasına o qədər də meydan verilməzdilər.

Bütün təhriflərinə baxmayaraq aşiq sənətinin xalq arasında geniş şəkildə yayılmasında, onun qorunub saxlanmasında və sonrakı nəsillərə ötürülməsində ifaçı aşıqların əməyi böyük olmuşdur. Onların aşiq

sənətinin kütləviliyini, özünə məxsus ənənələrini qoruyub saxlamaq sahəsindəki rolu da əvəzsizdir.

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

Sonrakı mərhələlərdə el şairi anlayışının məzmun çevrəsi bir qədər genişləndi. Xüsusilə Şirvan aşiq şerində müxtəlif üslublarda yazıb-yaradan, kamil mədrəsə təhsili almış sənətkarlar da el şairi kimi təqdim edildi. Ümumiyyətlə, aşiq tarixən ictimai-siyasi həyatda baş verən dəyişikliklərdən kənar qalmamışdır. Əksinə, həmin dəyişikliklərdə fəal iştirak etmişdir. Orta əsrlərdən üzü bəri gəldikcə aşığın yazı-pozu bilib-bilməməsinin aşıqlıq şərti kimi qəbul edilməsi əslində aradan qalxmağa başlayır. XIX əsrin ikinci yarısından dövrünün qabaqcıl adamları olan aşıqlar yazı-pozuya meyl göstərməyə, zaman keçdikcə daha mükəmməl təhsil almağa meylli olmuşlar. O dövrlərin mükəmməl təhsili isə əsasən mədrəsə təhsili olub yazı-pozu öyrənməkdən, sonralar isə müstəqil şəkildə dünyəvi və islami dəyərlərə, biliklərə yiyələnmək ənənəsi ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, Qurbani, Aşiq Vahid, Molla Cümə və başqaları belə bir sənət yolu keçmişlər. Aşiq Ələsgərin də yazı-pozu bilib-bilməməsi məsələsində vahid fikir yoxdur. Aşığın yaradıcılığı onun da mükəmməl mədrəsə təhsili aldığını göstərməkdədir.

Sonrakı zamanlarda da bu ənənələr davam etdirilmişdir. O taylı – bu taylı Azərbaycanın XX əsrin ikinci yarısından sonrakı aşiq sənəti nümayəndələrinin böyük bir qismi əsasən müəyyən təhsil görmüş adamlar olmuşdur. Bu günün özündə də həmin ənənə artan sürətlə davam etməkdədir. Demək, yazı mədəniyyətinə yiyələnib-yiyələnməmək aşiq statusuna elə bir xələl gətirə biləcək, yaxud onun hansısa bir ölçüsünə zərər vuracaq hal hesab edilə bilməz. Əksinə, bu, aşiq yara-

dıcılığının məzmun dolğunluğuna təsir göstərən bir amil kimi dəyərləndirilməkdədir. Aşığın cəmiyyətdəki aparıcı mövqeyi əslində bu sənətkarların yazılı mədəniyyətə meyli olduğunu göstərir. Məhz bu baxımdan el şairlərinin **ikinci tipini** yazı-pozu ilə məşğul sənətkarlar təşkil edir.

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

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

Anadilli şerimizin zənginləşməsində bu gün adı bizə məlum olan və ya olmayan Şirvan şairləri Şirvanda klassik və xalq şeri üslubunda yaranan poeziyanın daşıyıcılarıdır. Onların hər birinin özünəməxsus yaradıcılıq yolu və ənənəsi vardır. Odur ki, bu sənətkarların bir çoxunu, - lap elə Abdulla Padarlı, Mücrim Kərimi, Kəbinəni və onlarla başqalarını aşıq və ya el şairi hesab etmək doğru olmazdı. Klassik poeziyadakı yeri və rolu müəyyənləşdirilməklə yalnız şərti olaraq onları həm də xalq şeri üslubunda yazan sənətkarlar hesab etmək mümkündür. Çünki həmin qrupa daxil olanlar özləri də iki yerə ayrılır.

Birincisi, klassik üslubda yazıb-yaradan, dövrün ab-havasına uyğun olaraq xalq şerinə müraciət edənlərdir. Onların bir çoxu klassik vəzndə yazılmış şöhrətli əsərlərin müəllifləridir. Yaradıcılıqlarının müəyyən mərhələsində ayrı-ayrı səbəblərlə bağlı, xüsusilə M.P.Vaqif

şerinin təsiri altında xalq şerinə müraciət etmiş və bu sahədə də qələmlərini sınıamışlar.

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

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

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

Lakin bu vəziyyət aşiq sənətinin yayıldığı bütün bölgələr üçün səciyyəvi deyildir. Anadolu, Təbriz aşiq məktəblərində klassik ənənələrin mühafizəsi ötən əsrdə də güclü olmuşdur. Bu isə cəmiyyətdə baş verən hadisələrin aşiq yaradıcılığına bilavasitə təsiri ilə bağlıdır. Məsələn, Şimali Azərbaycanda son yetmiş ildə baş verən hadisələr aşiq sənətində klassik ənənələrin pozulub yenisi ilə əvəzlənməsinə səbəb olmuşdur. Güney Azərbaycanda isə aşiq hələ orta əsrlərə məxsus ənə-

nələrini daha mühafizəkarlıqla qoruyub saxlaya bilmişdir. Yaxud, qruplara və tiplərə ayırdığımız aşıqların hər bir tipi belə rekonstruksiyalardan kənarda qala bilməmişdir. Məsələn, əsərləri bu günə əlyazmalarla ilə gəlib çatan, lakin özünü aşiq adlandıran Molla Cümə yaradıcılığında klassik ənənələr nə qədər mühafizəkarlıqla qoruyub saxlanmışsa, bunu aşiq, şair, el şairi titullarının heç birindən imtina etməyən Şair Məmmədhüseyn, Aşiq Şəmşir, Mikayıl Azafli, Aşiq Soltan, yaxud Şirvan və Borçalı aşıqlarının heç birinə şamil etmək olmaz. Demək, müasirləşən təkcə aşiq ənənələri, saz havaları deyil, həm də həmin ənənələrin daşıyıcıları olan ifaçıların özüdür. Bu proses XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ənənələrin pozulması istiqamətində getmişdir. Aşığın «kollektiv təbliğətçi və təşviqətçiyə» çevrildiyi bir ölkədə baş verən hadisələrin təsiri ilə aşığın öz kökündən, ənənələrindən uzaqlaşdırılıb sosialist həyatını vəsf eləyən bir ifaçıya çevrilməsi özü, ənənələrin qısa tarixi məqamda köklü şəkildə sındırılması idi. Bununla belə, milli düşüncədə aşiq, tamamilə məhv edilib sıradan çıxarıla bilmədi. O, özünə məxsus bir çox xüsusiyyətləri qoruyub saxlamağa nail oldu.

Altıncı illərin əvvəllərindən başlayaraq aşiq yaradıcılığı üçün yaranmış yeni tarixi şərait onun daxilindəki milli özünüqayıdışı hərəkətə gətirdi. Doxsanıncı illərdən bu qüvvə daha artan sürətlə yüksəlməyə başladı, daha müstəqil, demokratik dəyərlərə söykəndi. Ayrı-ayrı aşiq məktəblərində klassik ənənələr bərpa edilməyə, soykökə qayıtma prosesi genişləndi.

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

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

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

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

Demək, aşığı yaradıcılığı şifahi və müəlliflik üslubuna söykənməsindən asılı olmayaraq, cəmiyyətin diqqət mərkəzində durmuş, daim dövrün və zamanın ən ümdə problemlərini əks etdirmişdir. Ona görə də aşığı yaradıcılığı ağız ədəbiyyatının ayrıca bir sahəsi kimi öyrənilməlidir. Çünki o, folklorun bütün başqa sahələri içərisində öz fərdi xüsusiyyətləri ilə seçilməkdədir. Onların bir qismi, klassik ənənələrə bağlıdırsa, başqa bir qismi onun özündə gedən proseslərlə əlaqədardır. Əgər XII-XVI əsrlərdə aşığı sənəti öz sələfi ozan ənənələrini qoruyub saxlamaq, modernləşdirmək funksiyalarında çıxış edirdisə, XVII-XVIII əsrlərdə bu funksiyalar bütövlükdə öz fəaliyyətini dayandırır. Aşığı poeziyasının intibah modeli yaranır, onun fəaliyyət funksiyaları milli mədəniyyətin yeni tarixi nailiyyətini – intibahını doğurur. Azərbaycan intibahının yüksəlişində fəvqəladə əhəmiyyəti olan, cahanşümül nailiyyətlərə gətirib çıxaran bu hadisə indiyədək nə etik-estetik, nə sosial-mədəni, ədəbi-poetik, nə də ictimai-fəlsəfi baxımdan araşdırılmışdır.

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

Ötən əsrin 20-80-cı illəri ərzində aşıqlara bir sıra istiqamətlər verildi, onun yönümünün dəyişdirilməsinə təşəbbüslər göstərildi. Ancaq aşıq yaradıcılığı düşdüyü bataqlıqda «zərərsiz bir düşüncəyə» çevrildi, burada özünü bütün yalançı meyl və təsirlərdən qoruya bildi. Bütövlükdə sənətin düşdüyü bu vəziyyət aşıq məktəblərinə də təsirini göstərdi. Onlarda bir süqut aydın nəzərə çarpdı. Bu dövrdə istər Anadolu, istərsə də Təbriz aşıq məktəblərində də ictimai-siyasi şəraitlə bağlı uzun sürən durğunluq yarandı və o, aşıq məktəblərində XX əsrin 90-cı illərinin əvvəllərinə qədər davam etdi. Yetmiş illik deformasiya dövrü kimi yadda qaldı. Bu mərhələdə aşıq yaradıcılığı bir çox dəyərlərini, xüsusiyyətlərini itirib yenilərini qazandı, ümumilikdə isə xalq arasında kütləviliyini qoruyub saxladı.

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

Birinci xüsusiyyət – ayrı-ayrı aşıq məktəblərində klassik ifa tərzini bərpa olunmağa başladı. Hər bir aşıq məktəbi öz ilkin, özünəməxsus ifa tərzini, aşığın müşahidə edən musiqiçi dəstəsini, aşıq məktəbinin milli repertuarını bərpa etməyə başladı. Məsələn, Şirvan məktəbində

aşığı müşahidə edən dəstə – balabançı, nağara (qoşa nağara) və ney üçlüyündən ibarət idisə, Göyçə-Gəncəbasar aşığı tək, - fərdi ifaçılığa üstünlük verirdilərsə, bu klassik ənənələr yenidən bərpa edilməyə başladı. Yaxud Şirvan aşığının repertuarında nağılılıq müəyyən dərəcədə, bəzən də üstələyici yer tuturdusa, o da ifadə öz yerini bərpa elədi. Tovuz aşığı isə repertuarını ancaq aşiq şeri və dastan nümunələri ilə yükləyirdisə həməən ənənəyə də qayıdış özünü göstərdi.

İkinci xüsusiyyət ifaçı fərd və ya fərdlərin struktur tərkibi ilə bağlıdır. Elə aşiq məktəbi vardır ki, o, aşığın tək, eləsi də vardır ki, kollektiv – bir neçəsinin ifasını məqbul hesab edir. Eləsi də vardır ki, yalnız aşığın saz havalarının ifa məharətinin nümayiş etdirilməsinə üstünlük verir. Məsələn, Aşiq Ədalət, Aşiq Zakir Bayramovun və b. peşəkar ifaçılıq repertuarını formalaşdırır. Belə repertuarlarda tək bir aşiq saz çalma məharətini nümayiş etdirir (Aşiq Ədalət), yaxud tək bir aşiq özü saz çalır oxuyur və s. Bütün bunlar isə ayrı-ayrı aşiq məktəblərinin repertuar rəngarəngliyi idi. Onların hər birinin öz gözəlliyi olduğu kimi, aşiq məktəblərində də hər birinin özlərinə məxsus yeri vardır.

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

Müxtəlif aşiq məktəblərində tarixən bir-birindən fərqli və oxşar ənənələr fəaliyyətdə olmuşdur. Onların hər birinin özünəməxsusluğu var, heç biri digərini inkar etmir, əksinə, bir-birini tamamlayır və ümumilikdə aşiq sənətinə füsunkar bir gözəllik verir (6,s.509-520).

Ən yeni dövr folklor yaradıcılığı mərhələsində ağız ədəbiyyatının bütün üslubları, janrları və sahələri kimi, aşiq poeziyasında güclü özünəqayıdış prosesi başlamışdır. Bu isə onun yazılı ədəbiyyatın içərisin-

də getdikcə əriyib yox olacağı, milli yaddaşdan silinəcəyi barədəki illyuziyaları təkzib edir. Ola bilsin iyirmi birinci yüzillikdə dünya miqyasında baş verən qloballaşma və inteqrasiya qovşağında milli dəyərlərimizi aşığı yaradıcılığı başqa institutlardan daha üstün sürətlə mühafizə edib qoruyacaqdır. Ona görə də aşığı yaradıcılığını milli-mənəvi dəyərlər, xüsusilə azərbaycançılıq ənənələri ilə güclü bağlılıq çəvrəsində ayrı-ayrı məktəblər, etik-estetik, mədəni-kulturoloji və etnopsixoloji dəyərləri əks etdirmək baxımından öyrənilən dünya miqyasında tanıtmaq bu gün son dərəcə vacib və zəruridir.

ƏDƏBİYYAT

1. Köprülü F. Ədəbiyyat araşdırmaları. III nəşr, İstanbul, 1989, s.329
2. Короглу Х.Г., Набиев А.М. Закономерность трансформации озанского творчества в ашыкское в новых исторических условиях. «Азербайджанский героический эпос», Баку,1996, с.27-32
3. Тəhmasib М.Н. Azərbaycan xalq dastanları. (orta əsrlər). Bakı, 1972
4. Nəbiyev A. Ozan-aşığı transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. Bakı Universitetinin Xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası. 2002, №3, s.53-63
5. Molla Cümə. Nəşrə hazırlayan P.Əfəndiyev. Bakı, 1995, s.342
6. Nəbiyev A. Ozan sənəti. Mənşəyi, təkamülü və formalaşması. «Azərbaycan xalq ədəbiyyatı», Bakı, 2002, 678 s.
7. Алиев И. Очерк истории Атропатены, Баку, 1989, с.5
8. Жирмунский В.М. Огузский георический эпос, М.-Л., 1953
9. Mirəli Seyidov. Varsaq sözü haqqında. Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri. VII cild, Bakı, 1954, s.175-185
10. Nəbiyev A. Qoruzla sazın əlaqəli havaları haqqında, «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, Bakı,1976, 19 oktyabr
11. Набиев А.М. Взаимосвязи азербайджанского и узбекского фольклора, Баку, 1986
12. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1956
13. Буньядов З. О термине «Хуррам», Azərb. SSR EA Xəbərləri (ictimai elmlər bölməsi),1959, №5; З.И.Ямпольский. Восстание Бабека, Баку, 1941
14. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1958
15. Təhmasib М.Н. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), Bakı, 1972
16. «Книга Моего Деда Коркуда», В.В.Бартольд, Баку, 1951 с.87
17. Əlizadə S. Bir daha «Dədə Qorqud» kitabındakı aşığı/işığı sözü haqqında. «Dədə Qorqud» jurnalı, Bakı, 2002,№1(2), s.18-25
18. Qasımlı M. Aşığı sənəti, Bakı, 1996,

19. Гордлевский И.В. Государство Сельджукидов Малой Азии, М.-Л., 1941
20. Kaşğari M. «Divani-lüğət-it-türk», I c., Ankara, 1972

Summary

ASHIG POETRY IN AZERBAIJAN

Azad Nəbiyev
Baku State University

The article presented here deals with the origin, means of development, schools, and formation features of Ashig poetry – a mysterious part of Azerbaijani folklore. It tells about the transformation of folklore to Ashig poetry and its artistic features.

The article also introduces new views about the sources of Ashig and Ozan poetry, their interaction and specific features.