AZAD NƏBİYEV

AZƏRBAYCAN XALQ ƏDƏBİYYATI

(II hissə)

Azərbaycan Respublikası
Təhsil Nazirinin 26.11.2001-ci il
tarixli 1145 saylı əmri ilə ali mək-
təb tələbələri üçün dərslik kimi
təsdiq edilmişdir

BAKI – «Elm» – 2006

Elmi redaktoru: akademik **Bəkir NƏBİYEV**

Rəy vermişdir: AMEA-nın müxbir üzvü,
prof.**N.CƏFƏROV**

filologiya elmləri doktoru,
prof. **Hüseyn İsmayılov**

Redaktoru: filologiya elmləri namizədi
Ülkər NƏBİYEVA

İSBN 5-8066-1336-4

Azad Mövlud oğlu Nəbiyev. «Azərbaycan xalq ədəbiyyatı», II hissə (orta əsr və yeni dövr folklor yaradıcılığı), 685 səh., Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 2006.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxbir üzvü, Bakı Dövlət Universiteti Folklor kafedrasının müdiri, professor Azad Nəbiyev «Azərbaycan xalq ədəbiyyatı» dərsliyini yazıb bitirmişdir. Dərsliyin birinci hissəsi 2002-ci ildə «Turan» nəşriyyatı tərəfindən çap edilmişdir. Həmən hissədə müəllif folklor və folklor nəzəri irsi barədə geniş məlumatdan sonra «Qədim dövr xalq ədəbiyyatı» adı altında ən qədim dövrlərdən XIII əsrə qədərki folklor yaradıcılığı barədə bəhs etmişdir.

Dərsliyin II hissəsində isə XIII-XVII əsrləri əhatə edən orta əsrlər və XVIII-XX yüzilliklərdə yaranıb formalaşan ağız ədəbiyyatı təhlilə cəlb olunur. Burada aşıq yaradıcılığı və aşıq məktəbləri, dramatik üslubun janrları, xalq nəsri, məhəbbət dastanları, eposçuluğa qayıdış və yeni dövr folklor yaradıcılığı məsələləri əhatə olunmuşdur.

Dərslik ali məktəblərdə folklorşünaslıq ixtisasına yiyələnən tələbə, müəllim, magistr, aspirant və mütəxəssislər üçün nəzərdə tutulmuşdur.

N 470206000 Qrifli nəşr

655(07)-2005

© Azad Nəbiyev, 2006

NƏŞRƏ BİR NEÇƏ SÖZ

Azərbaycan xalq ədəbiyyatının «Orta əsrlər dövrü» b.e. XIII-XVIII əsrlərini əhatə edir. «Qədim dövr şifahi ədəbiyyat» mərhələsinin b.e. əvvəl onuncu yüzillikdən başlayıb bizim eranın XII yüzilliyinə qədər davam edən yaradıcılıq ənənələri XIII əsrin ilk onilliklərinə hazır şəkildə özünü yetirdi. Orta əsrlərin mədəni yüksəlişi üçün ciddi zəmin hazırladı. Xüsusilə XII əsrin sonlarında ozan yaradıcılığının süqutu, onun öz yerini aşıq ifaçılığı institutuna verməsi, elə həmin mərhələdə xalq şerinin öncül mövqeyə çıxması və erkən orta əsrlər həyatında bir sıra ictimai-siyasi faktorların öz fəaliyyətini yeni istiqamətə səmtləndirməsi xalq yaradıcılığının tarixi yüksəlişinə mühüm təkan verdi. Yazılı ədəbiyyatın, xüsusilə ərəbdilli ədəbiyyatdan sonra öncül mövqeyə çıxan farsdilli ədəbiyatla yanaşı, cəmiyyətdə yeni bir ədəbiyyat – xalq dilinə və ənənələrinə əsaslanan ağız ədəbiyyatı meydana çıxmağa başladı. Əslində X-XII əsrlərin yaradıcılıq ənənələri, xüsusilə Nizami kimi böyük ədəbi dühanın xalq əfsanə, rəvayət, atalar sözü və müdrik kəlamlarını öz yaradıcılığında ön plana çəkməsi, xalq ədəbiyyatını bir neçə cəhətdən aktuallaşdırdı, onu xalqın bədii düşüncəsində öncül mövqeyə çıxardı. Elə bu dövrdə ozan yaradıcılığı öz imkanlarını yeni ifaçılıq institutuna vermək zərurəti ilə üz-üzə qaldı. Ozan yaradıcılığında, ümumilikdə isə şifahi düşüncənin özündə yeniliklərə aparan güclü bir meyl yüksələn xətt üzrə hərəkətə gəldi. Cəmiyyətdə nüfuzedici gücü ilə seçilən islamda parçalanma özünü göstərməyə başladı, sözün ifa qüdrəti, məfkurə dəyəri artdı, onun ayrı-ayrı islam təriqətlərinin əlində təbliğat vasitəsinə çevrilmə imkanı genişləndi. Təkkədərviş ənənələri, şaman görüşləri, hürufi və sufi baxışlarının cəmiyyətdə bir-birini üstələmə meylləri gücləndi. Bu, ozan institutunun süqutundan sonrakı mərhələ idi. Ozan yaradıcılığının tarixi nailiyyətləri – peşəkar ifa və improvizatorçuluq ənənələrini sındırılıb tamamilə başqa istiqamətlərə yönəltmə meyli yüksələn xətlə davam etməkdə idi. İslam və onun müxtəlif təriqətlərə bölünmüş dəyərləri ozanın tarixi nailiyyətlərini milli yaddaşdan silməyə böyük qüvvə ilə hazırlaşdığı tarixi məqamda cəmiyyətdə yeni bir qüvvə özünü göstərməyə başladı. Bu, geniş yaradıcılıq imkanlarına malik olub ozan ənənələrinə söykənən azərbaycançılıq estetik düşüncəsi idi.

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

Aşıq yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif dövrlərin və qaynaqların zəngin materialı araşdırıcıları orta əsrlər dövrü ağız ədəbiyyatının məhsuldar bir dövrünü öyrənmək imkanı ilə üz-üzə qoyur. Bu, xalq ədəbiyyatının tarixi yüksəlişi və inkişafının təzadlı mərhələlərlə bağlı bir dövrüdür. Bu yaradıcılığın meydana çıxmasında yüzlərlə ustad sənətkar, professional ifaçı və improvizatorçular, aşıqlar, el şairləri, bədii söz ustaları iştirak etmişdir. Həm də onlar müxtəlif ocaqlarda, mühitlərdə, dörd qüdrətli aşıq məktəbində cəmləşib orta əsrlərin qüdrətli aşıq sənətini yaratmışlar. Bu, Azərbaycan xalqının şifahi düşüncəsinin qüdrətli sinkretik yaradıcılıq nailiyyəti, heç bir xalqda təkrar olunmayan milli mədəni sərvətidir. O, ağız ədəbiyyatının, xalqın şifahi bədii təfəkkrünün təntənəsi, dünyanı heyrətləndirə biləcək cahanşümül tarixi bədii nailiyyətidir. Ağız ədəbiyyatının bütün sonrakı tərəqqisi, xalq nəsri, yeni dövr yaradıcılıq ənənələri həmin qaynağa söykənir, ondan baş alıb gəlir, həmin zəmin üzərində inkişaf edib yüksəlir. Bu sinkretik yaradıcılığın genzisi, evolyusiyası və poetikası xalqımızın mədəni yüksəlişi və tərəqqisinin başlıca meyl və istiqamətləri ilə sıx bağlıdır. Ona görə də onun ətraflı və çoxcəhətli öyrənilməsinə ehtiyac böyükdür.

Təqdim edilən dərslikdə zəngin və çoxcəhətli Azərbaycan folkloruna yanaşma geniş kontekstdədir. Burada orta əsrlər və yeni dövr folklor yaradıcılığının həm forma, məzmun, janr problemləri, həm də yaranma yolları, ona təsir edən proseslər diqqət mərkəzinə çəkilmişdir. Dərslikdə orta əsrlərdə meydana gələn folklor yaradıcılığı – aşıq şeiri, xalq nəsri, drammatik üslubun janr müxtəlifliyi dastan yaradıcılığı mühüm başlıca problemləri ilə nəzərdən keçirilir.

Burada eyni zamanda yeni dövr folklor yaradıcılığının yaranma və yayılma çevrəsi müəyyən edilir. Xanlıqlar dövrü folklorumuzun əsas xüsusiyyətləri, şifahi düşüncədə şəhər folklorunun yaranması, yeni dövrün ağız ədəbiyyatında onun bədii əksinin müxtəliflikləri barədə müxtəsər məlumatlar verilir.

«Azərbaycan xalq ədəbiyyatı» dərsliyinin ikinci hissəsi də əvvəlki birinci hissə kimi geniş dövrün nəzəri problemlərini əhatə etdiyindən

bir sıra mühüm məsələlərə burada da müxtəsər münasibət əks olunmuşdur.

Bəhs olunan məsələləri tələbələrin diqqətinə daha geniş formada çatdırmaq, materialın mənimsənilmə imkanını yüksəltmək üçün bədii nümunələrə yeri gəldikcə üstünlük verilmişdir.

Ümumilikdə, dərsliyin hər iki hissəsi ilə bağlı irad, arzu və təkliflərini bildirən oxuculara müəllif qabaqcadan öz minnətdarlığını bildirir. Onların hamısı dərsliyin ikinci nəşrində nəzərə alınacaqdır.

Müəllif

I BÖLMƏ

ORTA ƏSRLƏR DÖVRÜ FOLKLOR YARADICILIĞI

1. AŞIQ POEZİYASI VƏ XALQ NƏSRİNİN ERKƏN QAYNAQLARI

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

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

anın ilk dastanlarını türklər söylədikləri kimi, ilk nəğmələrini də türklər oxumuş, ilk yazılarını da məhz türklər yazmışlar» (2,s.5). Məhz bu gün Azərbaycan ağız ədəbiyyatının bütün tarixi yüksəlişini – yaranma və formalaşma mərhələlərini, poetik, dramatik və xalq nəsri üslublarını məhz həmin qaynaqlarda götürüb onların tarixi inkişafını ardıcıllıqla izləməliyik. Çünki uzun müddət mötəbər mənbələr kimi baxdığımız, səy və ciddiyyətlə arayıb araşdırdığımız qədim yunan, bulqar, monqol, ərəb, fars, Hind-Avropa mənbələrinə, türk kulturoloji dəyərləri tarixən öz ilkin törəmə qaynaqlarından qəlpələnib səpələnmişdir. «Türklərin mükəmməl bir etnos-xalq olaraq formalaşması eramızdan əvvəl birinci minilliyin ortalarına təsadüf etsə də həmin formalaşma prosesinin etnokulturoloji, sosial siyasi baxımdan zəngin iki-üç min illik bir dövrü əhatə etməsi o qədər də böyük şübhə doğurmur» (2,s.3).

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

Əski türk estetik düşüncəsi mənəvi mədəniyyətin cahanşümül nailiyyəti kimi xalq şerini, oyun-tamaşa mədəniyyətini, peşəkar təhkiyəyə əsaslanan xalq nəsrini meydana çıxara bilmişlər. Ağız ədəbiyyatının ən qədim nümunələrinin – əski ritual və ənənələrin, mərasim və əmək nəğmələrinin, sayaçı sözü və holavarların, balıqçı-hanaçı-kümçü nəğmələrinin, üç-dörd hecalı, yeddilik və barmaqhesabı şerin vətəni də bu çöllər, yaşıl vadilər, alp çəmənlikləri, bağ-bağatlı diyarlar olmuşdur. Qədim türklərin ilk ovçuluq, atçapma və oxatma, kəndirbaz və gözbağlıca tamaşalarını yaratdığı yerlər də bu çöllük və dağlıq regionlardan uzaqlarda deyildir. Türklər dağlar aşıb yeni-yeni torpaqlara qədəm qoyduqca

öz qopuzunun nəğməsini, oyun və tamaşasını da yeni məskunlaşdığı ellərə aparmış, o yerlərin təbiətini, mənəvi-siyasi ab-havasını bədii düşüncəyə çevirib şerə, nəsrə gətirmişdir.

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

Qurğu çuvaç quruldu,
Tüqüm tikip uzuldu,
Süsi otun uzuldu,
Kançuk kaçar, ol tutar

Xaqan yurdu quruldu
Bayraq qaldırıb, təbil vuruldu
(Düşmən) qoşunu ot kimi biçildi
Sərkərdəsi qaçar, onu tutarıq
(2,s.62,64)

Mərasim türkülərində isə yazın gəlişinə sevinmişlər:

Kar-buz qamuq ərişdi,
Tağlar suvil akışdı,
Köksin bulut örüşdi,
Kayquk bolup əgrişür.

Qar buz hamısı əridi,
Dağların suyu axdı.
Mavi bulud yüksəldi,
Qayıq kimi silkələnir. *(2,s.91,93)*

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

Tönqür kadın buluştı,
Kırkın takı koluştı,
Emdi tişim kamaştı
Altı Turumtayımı.

Dönür qayında tapışdıq
Qız alınıb verildi.
İndi dişim qamaşdı,
Aldı Turunbayımı. *(2, s.111,)*

Və ya:

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

Niyə onunla tanış oldum,
Qucaqlaşıb qovuşdum,
Çox yumşaq davrandım
Baharımı məhv etdi. *(2, s.111,112)*

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

Tanq Tenqri	Tan tanrı,
Yıldıq, yıpardıq,	Ətirli, rayihəli.
Yazukluq, yazukluğ	Parlaq işıqlı
Tanq Tenqri,	Tan Tanrı
Tanq Tenqri	Tan Tanrı. *(2,s.122,123)*

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

- obalarda yaranaraq kütlələrin əhval-ruhiyyəsini əks etdirən xalq şeri;
- siyasi-mədəni mərkəzlərdə yaranaraq xaqanların, hərb-dövlət - xadimlərinin qəhrəmanlığını, müdrikliyini əks etdərn saray şeri;
- siyasi-mədəni mərkəzlərdə yaranaraq xalq arasında təbliğinə çalışılan, əsasən, gəlmə dünyagörüşlərini xalqa anlaşıqlı bir texnologiya ilə təqdim edən dini-mistik şer» *(2,s.51-52)*.

Bizə belə gəlir ki, qədim türk şerinin qismən dürüst hesab edilə biləcək bu təsnifatında xalq və aşıq şerinin tarixi törəmə, əlamətlərini əks etdirən göstəricilər də yox deyildir. Belə ki, ilkin orta əsrlərin başlanğıcında ozan improvizatorçuluğunun öz yerini professional aşıq institutuna vermə ərəfəsində obalarda xalqın əhval-ruhiyyəsini əks etdirən xalq şeri ilə xaqanların dövlət xadimləri və ümumiyyətlə cəmiyyətin aparıcı, qabaqcıl adamlarının əxlaqi dəyərlərini əks etdirən saray şerinin çarpazlaşması prosesi

baş vermişdir. Həmin faktor aşıq ifaçılığı institutunun sürətli formalaşmasında mühüm amil olduğu kimi, aşıq şerinin yaranmasında da əhəmiyyətli rol oynamışdır. Həm də bu yaradıcılıq prosesi erkən orta əsrlərdən xeyli əvvəl meydana çıxmışdır. Ümumilikdə isə aşıq yaradıcılığının bütün sonrakı dövr yüksəlişi onun qədim türk xalq şeri zəminə əsaslandığını göstərir. Bu, eyni zamanda qədim türk şifahi və yazılı şerinin orijinallığı ilə bağlı birtərəfli mülahizələrə də aydınlıq gətirir – qədim türk şer zəmini olmasaydı orta əsrlərin qüdrətli aşıq yaradıcılığı bu dərəcədə şöhrətli inkişaf yoluna çıxa bilməzdi.

Azərbaycan ağız ədəbiyyatında nəzəri cəlb edən xalq nəsrinin ilk nümunələrinə də yenə qədim türk ədəbi qaynaqlarında təsadüf edilir. «Qədim türk ədəbiyyatında şerdən fərqli olaraq nəsrin ilk nümunələri xeyli gec – I minilliyin ortalarından sonra meydana çıxır». (2,s.241) Müəllif bu müddəasında yenə türklərin ədəbi abidələrinə əsaslanaraq yazır ki, «Qədim türk nəsrinin şah əsərləri Göytürk imperiyasının son dövrlərində – VII əsrin sonu VIII əsrin ilk onilliklərində Orxon çayı hövzəsində «bəngü taşlar»a («əbədi daşlar») həkk olunmuş kitabələrdir. Qədim türk (run) əlifbası ilə yazılmış həmin kitabələrdən tarix etibarı ilə birincisi Ongin (VII əsrin 80-ci illərinin sonu 90-cı illərinin əvvəli), ikincisi Tonikik (VIII əsrin ilk onilliyinin sonu, ikinci onilliyinin əvvəlləri), üçüncüsü Kül tiqin (732), dördüncüsü isə «Bilgə xaqandır» (2,s.241).

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

Azərbaycan xalq nəsri öz başlanğıcını qədim türk nəsrindən almaqla zəngin təhkiyəçilik ənənələrini yaratmışdır. Onun dramatik üslubun yaranmasına təsiri də əhəmiyyətli dərəcədə olmuşdur. Ona görə də ağız ədəbiyyatında bu üslubların yaranma tarixini və yüksəlişini məhz yarandığı qaynaqlarda götürüb araşdırmalara cəlb etmək gərəklidir. XX yüzilliyin tədqiqat metodologiyası təəssüf ki, başqa ictimai fikir sahələrində olduğu kimi, xalqımızın şifahi yaradıcılığını da özünəməxsus tarixi-xronoloji ar-

dıcıllıqla ümumtürk kontekstində araşdırmağı əngəlləmişdir. Bu isə aşıq yaradıcılığı kimi, xalq nəsri və drammaturgiyasını da erkən qaynaqlara əsaslanan zəminindən bizi uzun illər iraqda saxlamışdır.

Azərbaycan türklərinin ağız ədəbiyyatının mühüm tərkib hissəsini təşkil edən orta əsr və yeni dövr folklor yaradıcılığı həmin erkən qaynaqlarla sıx bağlıdır. Bu gün istər aşıq yaradıcılığının, oyun-tamaşa mədəniyyətinin, istərsə də milli xalq nəsrinin və dastan yaradıcılığının başlıca istiqamətlərini həmin qaynaqlardan ayrı götürüb öyrənmək mümkün deyildir.Ona görə də istər aşıq yaradıcılığının, istərsə də xalq nəsrinin yaranıb inkişaf etdiyi çoxəsrlik yaradıcılıq ənənələrini yalnız erkən qaynaqlara əsaslanmaqla geniş elmi-nəzəri, müqayisəli tipoloji tədqiqatlara cəlb etmək gərəkdir. Hər iki yaradıcılıq ənənəsinin bəhrələndiyi ən mühüm qaynaq qədim türk şifahi şeiri və nəsridir. Azərbaycan türkləri həmin zəngin mədəniyyət nəhrindən bəhrələnməklə özlərinin təkrarolunmaz aşıq şeiri və xalq nəsrini yarada bilmişlər. Aparılan müşahidə və araşdırmalar bu həqiqəti bütün çoxcəhətliliyi ilə əks etdirməkdədir.

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

ƏDƏBİYYAT

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

2. AŞIQ SƏNƏTİ HAQQINDA

Oğuz türklərinin tarixi yüksəliş mərhələsində ozan institutu üzərinə götürdüyü başlıca funksiyalardan birini – yeni superetnosun (azərbaycanlıların) müstəqil şəkildə formalaşıb 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 hüdudunu əhatə etməklə milli düşüncədə hökmran mövqe qazandı.

Bu ifaçılıq institutu uzun zaman hüdüdünda 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 nəsildən-nəslə ötürən bu düşüncə Şərq və Qərb 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-

qarışan, 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 yarımdan artıq bir müddət ərzində ümumdünya mədəniyyətinin inkişafına özünəməxsus töhfələr verən, müstəqil Azərbaycan dövlətinin ən qədim sələfi Atropaten dövləti ərazisində meydana gəlmişdir (1, s.5).

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

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

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

Atropaten ərazisində gəlmə və yerli etnosların qarşılıqlı differensiyası maraqlı yaradıcılıq prosesini formalaşdırmışdır. Türklərin özü ilə gətirdikləri prototürk düşüncəsi - məsələn, yarımçıq türk panteonu, qədim türk mifoloji sistemi, tanrıçılıq görüşləri və s. burada qədim türk, türk-Atorpaten 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 eranın II-III yüzilliklərinə gedib çıxır. Erkən azərbaycançılıq qaynaqlarına əsaslanan Azərbaycan mifologiyası qarşılıqlı təmas prosesində prototürk və türk mifoloji sistemindən bir sıra mühüm elementlər - obrazlar, süjetlər və s. qəbul etsə də onu bütövlükdə təkrar etməmiş, ondan xeyli fərqli çalarlar yaratmış, İran mifologiyasından isə əsaslı şəkildə fərqlənmişdir. Bu fərqləri isə məsələn, Altay mifologiyası ilə türkmən mifologiyasındakı fərqlər kimi qəbul etmək olar.

Özünməxsusluğu bütün çalarlarda davam etdirib yaşadan azərbaycanlılar superetnos kimi şifahi 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 obyekti 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 türkçülüyün, 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 forma-

laşması üçün münbit zəmini – superetnosun güclü epik və poetik təfəkküründə formalaşdırmışdır.

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

Superetnosun öncül mövqeyinə əsaslanan ozan institutu yeni tarixi şəraitdə mifoloji düşüncədən daha ciddi həyat faktına əsaslanan epos düşüncəsinə keçidin əsasını qoydu. Ozan institutu etnosların qarşılıqlı diferensiasiyasında erkən milli zəmində yaratdığı və topladığı ənənələri qıpçaq və oğuz türkləri ilə qarşılıqlı çarpazlaşma prosesində daha kamil mərhələyə yüksəldə bildi ki, bu da ona sonradan qüdrətli qıpçaq və oğuz eposçuluğunu yaratmaq iqtidarı verdi. Əslində bu, ozan institutunun eyni yaradıcılıq ənənəsinə əsaslanan professional improvizatorçuluğu idi. Bu, zaman keçdikcə qıpçaq-oğuz estetik düşüncəsini, məişətini, milli, mənəvi-əxlaqi dəyərlərini və mentalitetini əks etdirən fərqlər əsasında bir-birindən seçilməyə və ayrılmağa başladı. İlk mərhələdə qıpçaq və oğuzların epik təfəkküründə vahid sinkretizm yarandı. Hun-qıpçaqların və oğuzların birgə həyatı, qonşuluq münasibətləri, qarşıdurmaları, bir-birinə qənim kəsilmələri epik təfəkkürdə öz bədii əksini tapdı. Əbu-Bəkr ət Dəvadarinin haqqında məlumat verdiyi oğuznamələr məhz bu dövrün məhsulu idi. Bu dövrdə artıq ozan institutu oğuz estetik düşüncəsinə söykənməklə özünün qismən inkişaf etmiş mərhələsini keçirirdi. Bu yüksəlişin ilkin təşəkkülü isə ayrı-ayrı xaqanların və cəngavərlərin şücaətini vəsf eləyən qəhrəmanlıq nəğmələri ilə başlayıb qədim türk dastanları ilə başa çatırdı.

Epos düşüncəsinin təkamülündə ozan sənəti etnosun böyük etik-estetik və poetik imkanlarını üzə çıxardı, ozan peşəkar improvizatorçu tipini qəti şəkildə formalaşdırdı. Onun etnosun tanrısı, öncəgörücüsü, 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 çıxa bilmirdi (3,s.180). Cəmiyyət, ictimai fikir isə ozan institutunun özündən bir yeniləşmə gözləməkdə davam edirdi. Bu, yenilik isə qlobal xarakter daşımalı 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 oğuzanamə-

lərdən 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, rəqsdə, 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 istilası 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 reperturaında «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 sərgüzəştləri yeni dövr türk eposunda tamamilə təzə şəkildə əks olunmağa başlayır. Artıq cəmiyyətdə ozan institutu

öz funksiyalarını itirməyə, yeni ifaçılıq sənəti - aşıq sənəti meydana gəlməyə başlayır.

Rekonstruksiya prosesini sürətləndirən səbəblərdən biri yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, ərəb xilafətinin işğal etdiyi ərazilərdə qəhrəmanlığa və cəngavərliyə səsləyən hər cür 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 mürtəce siyasətinə qarşı da fəal mübarizə mövqeyində idilər (6,s.22-40).

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

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

Ərəb xilafəti qarşıya qoyduğuna heç də tam nail ola bilmədi. Ən başlıcası isə bu 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 çağırdığını 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 ya-

randı, milli mədəniyyətin tərəqqi sürəti ləngiməklə cəmiyyətin tərbiyəedicilik funksiyaları zəifləməyə başladı.Milli düşüncədə bir durğunluq yarandı. Qarşıdan gələn təhlükəni yaxşı başa düşən bir sıra katiblər məşhur mədəni abidələri, o cümlədən «Kitabi-Dədə Qorqud»u yazıya köçürüb xilafətin cəngindən xilas etməyə təşəbbüs göstərdilər. Bu dövrdə Zərdüşt və Alban mədəniyyətinin bir çox dəyərli abidələri dağdıldı. 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 qaldırıb inkişaf etməkdə olan yeniləşmə meyli ərəb irticasıyla qarşılaşmada ozanın yeni sənətkar tipinə çevrilmə zərurətini gündəmə gətirdi. Ozan ənənələri zəminində peşəkar ifaçılığın yeni tipi – aşıq 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 istilahlar** meydana çıxardı ki, onlar barədə

mütəxəssislər müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı qənaətlərə gəlməklə ümumiyyətlə aşıq 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 arxaikləşmiş, 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 «işığı» dəbilqə kimi vermişlər (9, 27). S.Əlizadə bu sözlə bağlı daha ətraflı tədqiqat apararaq, müxtəlif mülahizələrə münasibət bildirərək «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşıq//işıq sözünün döyüşçülərin döyüş zamanı başına geydiyi «dəmir başlıq» olduğunu göstərir (11,s.18-25). Göründüyü kimi, «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı aşıq//işığın aşıq sənəti ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Sənət mənasında qəbul edilən aşıq 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 aşıq 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 aşıq sənətinə» çevrilməyə başladı (12,s.71). M.Qasımlının bu mülahizəsinin ərazi baxımından dürüstləşdi-

rilməsinə ehtiyac vardır. Belə ki, aşıq 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 aşiqlik düşüncəsini elə qüdrətli bir əxlaq tərzi kimi cəmiyyətə təlqin etdi ki, bu aşiqliyi vəsf eləyən sənətkarlar xalq içərisində böyük şöhrət qazandılar. Zaman keçdikcə həmin aşiqlər təkcə allahın böyüklüyünü, ədalətliyini və gözəlliyini deyil, onun yaratdığı dünyanın, təbiətin, insanın, xüsusən qadının gözəlliyini Allah vergisi və allah icadı kimi vəsf etməyə başlayan **aşıqları** yetirdi. Hələ erkən orta əsrlərdə peşəkar ifaçılıqda bir-birinə yaxın iki üslub formalaşdı. Biri sufi dünyagörüşü ilə bağlı düşüncəni və allaha sevgini ifa edən **aşiqlər**, ikincisi isə allahın yaratdığı qüdrəti – təbiəti, insan gözəlliklərini vəsf eləyən **aşıqlar** idi. Unutmaq olmaz ki, aşıqlar uzun müddət xalq arasında sufi görüşlərinə əsaslanan qələndərilərin üzərlərinə götürdükləri «işıq» adı ilə də tanınmışlar. (13,s.175) «İşıq»la «aşiq»in bir-birinə qovuşub «aşıq»ı yaratması isə tamamilə mümkün ola bilən proses idi. İ.V.Qordlevski bunu vaxtilə düzgün duyaraq yazırdı: «Ola bilsin ki, burada iki sözün: «işık» (türkcə atəş) və «aşik» (ərəbcə allahın eşqi ilə yanan) sözlərinin kontaminasiyası baş vermişdir (13, s.175)

Kontaminasiyadan sonrakı təkamül mərhələsində «aşıq» sözünün sənətin adına çevrilməsi, ozan ifaçılığının bütün xüsu-

siyyətlərini üzərinə götürüb dildə vətəndaşlıq hüququ qazanaraq bu günə heç bir deformasiyaya uğramadan gəlib çıxması isə söz yaradıcılığında ənənəvi hadisədir.

Aşıq sənətinin bütövlükdə öz sələfindən ona miras qalmış improvizatorluq və ifaçılıq mədəniyyəti tələbləri əsasında yenidən qəliblənib 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 aşıq 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 aşıqlıq dərvişilik zəminində formalaşmadı, bu sənət öz əzəli ənənələrinə sadiq qaldı, ozan sənəti daxilində baş vermiş intibah onun istiqamətini peşəkar ifaçılıq səmtinə yönəltdi.

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

Aşıq sənəti özündə allaha aşiqliklə allahın yaratdıqlarına aşiqliyi 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 aşıq sənəti cəmiyyətdə özünün ilkin tanınma mərhələsinə qədəm qoydu.

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

Sufi görüşlərin aşıq poeziyasında sürətlə artan əksi, aşiqliyin yeni tarixi şəraitdə aşıqlığı üstələmə cəhdi, bu yaradıcılığın mərsiyə, növhə, dərviş ifaçılığı təsiri altına düşmə, onların içərisində assimiliyasiya 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, təkkə-dərviş üslubundan imtina edərək ondan ayrıldı, şaman baxışlarından uzaqlaşdı, özünün ozan ənənəsinə məxsus peşəkar improvizatorçu və ifaçılıq funksiyalarını əsaslı şəkildə bərpa etdi. Cəmiyyətdə bütün ənənəvi görüşlərdən fərqli, bu günə qədər özünü qoruyub saxlayan yeni ifaçılıq tipi – 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 şəkilərini 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-çağıran improvizatorçu sənətkarlar idi. Əslində ozan sənətini rekonstruksiya edən aşıqlar bununla aşıq sənətinin bünövrə daşını qoydular. **İkincisi,** həmin sənətkarlar eyni zamanda xalq nəsrini - peşəkar nağılçılığı 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 nəsri tipi idi. Struktur tərkibinə, kompozisiya quruluşuna görə əslində oğuznamənin modern formasıydı. Repertuar ifası baxımından özündən əvvəlki formalara məxsus müəyyən əlamətləri saxlasa da, aşıq repertuarında tamam 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 çevrilməsi, yaxud həmin havacat üzərində yeni saz havalarının yaranması prosesi ilə bağlı idi. Bu özü də aşıq sənətində mürəkkəb və çoxcəhətli bir yaradıcılıq pilləsiydi.

Aşıq sənətində yaranmağa başlayan yeni saz havalarının ilkin qaynağı qopuz havalarıyla bağlıydı. Ozan peşəkar improvizatorçuluğu aşığa rekonstruksiya edildiyi kimi, qopuz havaları da eyni prosesi keçirmişdir. İlkin yaradıcılıq mərhələsində cəngavərlik və qəhrəmanlıqla bağlı saz havaları silsiləsi törəmişdir. Qopuzun bir çox həngi, cəngi və döyüşhəngiləri, barış və savaş havaları, insanları hərbə çağıran, 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** aşıq repertuarının yaranması, məhəbbət dastanlarının peşəkar ifaya daxil edilməsi ilə bağlı oldu. Bu dövrdə aşiqanə duyğuları ifadə edən saz havaları silsiləsi yarandı, aşıq havaları öz ilkin qopuz qaynaqlarından ayrılıb müstəqil yaradıcılıq mərhələsinə qədəm qoydu. **Üçüncü mərhələ** isə XVII-XVIII əsrlər aşıq sənətinin intibahı dövrü ilə bağlı idi. Bu dövrdə aşıq sənəti özünün cahanşümül inkişafını yaşadı. Həm forma, məzmun, poetik siqlət, həm də ayrı-ayrı sənət sahələri ilə sinkretizmdə yeni yüksəliş özünü göstərdi. Saz havalarının variantlaşması və aşıq məktəbləri üzrə yeni zəncirvari törəniş mərhələsi başladı. Anadolu, Şirvan, Təbriz və Göyçə aşıq məktəblərində yeni-yeni aşıq havaları yarandı, onların sənətkarlıq baxımından təkmilləşməsi özünü göstərdi. Aşıq sənətində peşəkar ifaçılığın sinkretizmi güclənməyə, onun professional sənət sahəsi kimi yüksəlişinə təkan verdi. Aşıq məktəblərində 100-dən artıq saz havası və onların hər birinin onlarla variantı yarandı. Aşıq sənətində müxtəlif istiqamətli güclü yaradıcılıq prosesləri başladı, bütün bunlar isə ona milli məişət həyatının bütöv şəkildə özündə əks etdirməyə imkan verdi.

Bunlar isə ümumilikdə aşıq sənətini yeni mərhələyə yüksəltdi.

Bu gün aşıq 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 aşıq sənətinin mövcud olduğunu təsdiqləyən faktları kifayət qədər mühafizəkarlıqla qoruyub saxlamışdır. Bunlardan biri M.Kaşğarinin «Divani-lüğət-it-türk» əsəridir. Burada xalqımızın zəngin ağız ədəbiyyatının elə dəyərli nümunələri xatırlanır ki, onların bir çoxu aşıq yaradıcılığının məhsuludur. Məsələn, qoşma şəkli. Məlumdur ki, bu şer şəkli şifahi poeziyamızda meydana çıxıb və bu günə qədər aşıq repertuarnıda özünə layiqincə yer tutmaqdadır. «Lüğət…»də onun mənşəyilə bağlı verilmiş qeydin özü göstərir ki, hələ XI əsrdə qoşma yeni yaranan aşıq repertuarında mövcud imiş (14, s.127). Digər bir

mənbə Nizami Gəncəvi irsidir. Nizami əsərələrində də aşıq yaradıcılığı ilə bağlı müxtəlif musiqi alətlərinin adına təsadüf edilir. Onlar içərisində diqqəti ən çox cəlb edən sazdır. Şairin əsərlərində bir neçə yerdə sazın adına rast olunur. Bütün bu kimi bir sıra digər faktlar XI-XII əsrlərdə Azərbaycanda sazın qopuzdan ayrılıb müstəqil musiqi aləti kimi xalq arasında yaşadığını göstərir.

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

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

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

ƏDƏBİYYAT

1. Алиев И. Очерк истории Атропатены, Баку, 1989, с.5
2. Жирмунский В.М. Огузский георический епос, М.-Л., 1953
3. Mirəli Seyidov. Varsaq sözü haqqında. Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri. VII cild, Bakı, 1954, s.175-185
4. Nəbiyev A. Qopuzla sazın əlaqəli havaları haqqında, «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, Bakı,1976, 19 oktyabr
5. Набийев А.М. Взаимосвйази азербайджанского и узбекского фолклора, Баку, 1986
6. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1956

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

3. AŞIQ YARADICLIĞININ BAŞLICA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Erkən orta əsrlərdə oğuz türklərinin estetik düşüncəsinə daxil olan aşıq dövrünün qabaqcıl adamı, epik və lirik təfəkkürün ozandan sonrakı yaradıcılıq mərhələsini bütöv şəkildə üzərinə götürən peşəkar ifaçı idi. Aşıq 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-çağıran, 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 aşılayan 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 danışıq 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 zəminə 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 cıxarır. 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. Avtobioqrafik 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 aşıq yaradıcılığı, bu dövrün Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Sarı Aşıq və onlarla sonrakı dövrün sənətkarlarının yaradıcılığı ən azı iki-üç yüz il xalqın dilində yaşadıqdan sonra yazıya alınmışdır. Sonrakı sənətkarların yaradıcılığının yazıya köçürülmə arasındakı zaman müddəti azalsa da onları da xalq yenə yaddaşdan yazıya vermişdir. Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Aşıq Hüseyn Bozalqanlının və bir çox digər sənətkarların yaradıcılığı buna nümunədir. İstər orta əsr, istərsə də XX əsrin ilk onilliklərinə qədər-

ki 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 ərazidə 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 sərhəddlər 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 fərqinə görə onu xalq yaradıcılığından ayırmaq ümumilikdə mümkün olmadığı kimi, bu yaradıcılığı ağız ədəbiyyatı ilə yazılı poeziya arasında ortaq bir təfəkkür modeli kimi götürmək də doğru olmazdı. Çünki o, ayrıca və fərqli estetik, yaxud mənəvi-əxlaqi dəyərlər yaratmır, yalnız xalq ənənələrinə və milli-psixoloji qaynaqlara söykənməklə inkişaf edir.

Aşıq 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 aşıq yaradıcılığının cilalanmasında, nəsldən-nəslə ötü-

rülməsində, folklor mətnlərinin variantlaşmasında özünə məxsus yeri və payı vardır. Onları bir-birinə qarşı qoymaq, hansınınsa xidməti üzərinə kölgə salmaq yanlışlıqlara aparıb çıxarardı. Çünki onların hamısı ümumilikdə aşıq 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 aşıq sənəti irsini mənimsəmə səviyyəsinə görə aşıqları aşağıdakı qruplara ayırmaq olar:

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

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

İkinci tip ustad aşıqlar isə qüdrətdən çalıb oxumaq vərdişi alanlar, butalanma yolu ilə sənətə gələnlərdir. Onlar ilk öncə saz çalıb söz qoşmağı bacarmırlar. Yatmış halda, yuxuda ikən onlara badə 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, beləri 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 bilmə-

diyi 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 aşıq çıxmazdı, çıxsaydı da məğlub olardı.

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

Aşıqların **ikinci qrupuna ifaçı aşıqlar** daxildir. Aşıq 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, Aşıq Ələsgər, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı, Aşıq Bilal, Aşıq Mirzə, Aşıq Əsəd belələrinin sazını əlindən alıb meydandan 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 aşıq sənətinin xalq arasında geniş şəkildə yayılmasında, onun qorunub saxlanmasında və sonrakı nəsillərə ötürülməsində ifaçı aşıqların əməyi böyük ol-

muşdur. Onların aşıq 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 istedanının 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 aşıq məktəbi el şairi - söz qoşub düzən sənətkarların vətəni kimi tarixən çox səciyyəvidir. On illərlə bundan qabaq aşıq 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 aşıq şerində müxtəlif üslublarda yazıb-yaradan, kamil mədrəsə təhsili almış sənətkarlar da el şairi kimi təqdim edildi. Ümumiyyətlə, aşıq tarixən ictimai-siyasi həyatda baş verən dəyişikliklərdən kənarda 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, Aşıq Valeh, Molla Cümə və başqaları belə bir sənət yolu keçmişlər. Aşıq 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 aşıq 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 aşıq statusuna elə bir xələl gətirə biləcək, yaxud onun hansısa bir ölçüsünə zərər vuracaq hal hesab edilə bilməz. Əksinə, bu, aşıq yaradıcılığının məzmun dolğunluğuna təsir göstərən bir amil kimi dəyərləndirilməkdədir. Aşığın cəmiyyətdəki aparıcı mövqeyi əslində bu sənətkarların yazılı mədəniyyətə meylli olduğunu göstərir. Məhz bu baxımdan el şairlərinin **ikinci tipini** yazı-pozu ilə məşğul sənətkarlar təşkil edir.

Həm yazı-pozu bilməyən, həm də müəyyən təhsil görən şəxslər aşıq poeziyasını məzmun etibarı 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 genişlənmişdir. 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 təktək 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 Padarlını, 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 müəlliflərıdır. Yaradıcılıqlarının müəyyən mərhələsində ayrı-ayrı səbəblərlə bağlı, xüsusilə M.P.Vaqif şerinin təsiri altında xalq şerinə müraciət etmiş və bu sahədə də qələmlərini sınamışlar.

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

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

Aşıq sənəti yarandığı gündən daim inkişafda, dinamikada və tərəqqidədir. Baş verən bir çox dəyişikliklər – pozitiv və ya neqativ məzmumundan asılı olmayaraq aşıq yaradıcılığında özünü əks etdirir. Ətrafda baş verənləri aşıq 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 meyllidir. 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 aşıq poeziyasında klassik ənənələr unudulmağa, deformasiyaya uğramağa, əsrin ikinci yarısından sonra isə tam pozulmağa, aşıq şerinə yeni məzmun gəlməyə başlayır.

Lakin bu vəziyyət aşıq sənətinin yayıldığı bütün bölgələr üçün səciyyəvi deyildir. Anadolu, Təbriz aşıq məktəblərində klassik ənənələrin mühafizəsi ötən əsrdə də güclü olmuşdur. Bu isə cəmiyyətdə baş verən hadisələrin aşıq yaradıcılığına bilavasitə təsiri ilə bağlıdır. Məsələn, Şimali Azərbaycanda son yetmiş ildə baş verən hadisələr aşıq sənətində klassik ənənələrin pozulub yenisi ilə əvəzlənməsinə səbəb olmuşdur. Güney Azərbaycanda isə aşıq hələ orta əsrlərə məxsus ənənələrini daha mühafizəkarlıqla qoruyub saxlaya bilmişdir. Yaxud, qruplara və tiplərə ayırdığımız aşıqların hər bir tipi belə rekonstruksiyalardan kənarda qala bilməmişdir. Məsələn, əsərləri bu günə əlyazmaları ilə gəlib çatan, lakin özünü aşıq adlandıran Molla Cümə yaradıcılığında klassik ənənələr nə qədər mühafizəkarlıqla qoruyub saxlanmışsa, bunu aşıq, şair, el şairi titullarının heç birindən imtina etməyən Şair Məmmədhüseyn, Aşıq Şəmşir, Mikayıl Azaflı, Aşıq Soltan, yaxud Şirvan və Borçalı aşıqlarının heç birinə şamil etmək olmaz. Demək, müasirləşən təkcə aşıq 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 təbliğatçı və təşviqatçıya» 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 aşıq, tamamilə məhv edilib sıradan çıxarıla bilmədi. O, özünə məxsus bir çox xüsusiyyətləri qoruyub saxlamağa nail oldu.

Altımışıncı illərin əvvəllərindən başlayaraq aşıq 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 aşıq məktəblərində klassik ənənələr bərpa edilməyə, soykökə qayıtma prosesi genişləndi.

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

Aşıq yaradıcılığı hələ ta qədimdən şifahi ənənələr üzərində kökləndiyindən onun axarını müəllifli ədəbiyyatla bağlamaq heç cür mümkün olmamışdır. Aşıq poeziyasında bütün deyilən və deyilməyən göstəricilərə baxmayaraq müəlliflik şərtidir. O, bir çox çalarlarda xalq yaradıcılığı ənənələrinin kölgəsində qalır. Bugünkü aşıq əgər bədahətən dediyi və ya qoşduğu qoşmanı təpədən-dırnağa klassik aşıq ənənələri – aşıq ifa tərzi və üslubu, aşıq şer şəkli və musiqisi ilə cilalayıb tamaşaçı audıtoriyasına 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 aşıq sənəti ilə bağlılığına şübhə olmayan Molla Qasım, Vanlı Köçər, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Aşıq Ələsgər, Xaltanlı Tağı, Molla Cümə və başqaları tərəfindən yaradılmışdır.

Çoxəsrlik inkişaf yolu keçib gələn bu yaradıcılıq müxtəlif dövrlərdə özünü mühafizə edib saxlamaqla müasirləşmələrdən də kənarda qalmamışdır. Aşıq yaradıcılığına müasirləşmə dövrün tələbi kimi daxil olmuşdur. Yazı mədəniyyətinin

yüksəlişinin şifahi ənənələri üstələməsi əslində improvizatorçu aşıqla xalq şeri üslubunda yazıb-yaradan şairlərin yaradıcılıq sərhədlərini bir-birinə qarışdırmışdır. El şairi isə onlar arasında ortaq mövqe tutan, bir sıra hallarda isə yaradıcılıq ənənələri ilə fərqli poetik dəyərlər yaradan sənətkar mövqeyini formalaşdırımışdır ki, bu da dərin rişələrlə yenə gedib aşıq sənəti qaynaqları ilə bağlanır. Məsələn, Yunis İmrəni, Qurbanini, Molla Cüməni nə qədər şair kimi təqdim etsək də onların aşıqla şair arasındakı fərqini yenə, xalqın şifahi ənənəyə əsaslanan «el şairi» anlayışı tamamlayır. Çünki istər dil, poetik üslub, istərsə də forma, məzmun və ənənə baxımından onlar aşıq şeri qaynaqlarına gedib qovuşur. Geniş anlamda aşıq şerini təmisl edən sənətkarın bu ənənəni şifahi, yaxud yazılı şəkildə davam etdirməsindən, daha dürüst desək, şerlərini şifahi və ya yazı yolu ilə yaradıb yaymasından asılı olmayaraq, onları xalq yaradıcılığı ənənələrindən qoparıb yazılı ədəbiyyatın nümayəndələri sırasına keçirmək təbii ki, mümkün olmur. Aşıq yaradıcılığının bu meyarını təkcə orta əsr və yeni dövr sənətkarlarına deyil, eyni zamanda sovet dövrünün yetirməsi olan ən yeni dövr aşıqlarına da aid etmək gərəkdir. Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Aşıq Ələsgərin şerləri bizə şifahi yolla gəlib çatmışdır, onların ifadə tərzi, deyim üslubunun gözəlliyi etnik düşüncə üçün o qədər doğma olmuşdur ki, milli yaddaş yüziki-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, təpədən dırnağa qədər aşıqdır. (5,s.15) Bu XX əsr aşıq 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 aşıq şerində az və ya çox yazılı üslubu olan, qoşma, gəraylı yazıb sənəti zinətləndirən sənətkarlardır. Onların heç birini aşıq 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, aşıq yaradıcılığı şifahi və müəlliflik üslubuna söykənməsindən asılı olmayaraq, cəmiyyətin diqqət mərkəzində durmuş, daim dövrün və zamanın ən ümdə problemlərini əks etdirmişdir. Ona görə də aşıq 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 aşıq sənəti öz sələfi ozan ənənələrini qoruyub saxlamaq, modernləşdirmək funksiyalarında çıxış edirdisə, XVII-XVIII əsrlərdə bu funksiyalar bütövlükdə öz fəaliyyətini dayandırır. Aşıq poeziyasının intibah modeli yaranır, onun fəaliyyət funksiyaları milli mədəniyyətin yeni tarixi nailiyyətini – intibahını doğurur. Azərbaycan intibahının yüksəlişində fövqəladə 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, repres-

siyalar 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 tərzi bərpa olunmağa başladı. Hər bir aşıq məktəbi öz ilkin, özünəməxsus ifa tərzini, aşığı müşahidə edən musiqiçi dəstəsini, aşıq məktəbinin milli repetuarını bərpa etməyə başladı. Məsələn, Şirvan məktəbində aşığı müşahidə edən dəstə – balabançı, nağara (qoşa nağara) və ney üçlüyündən ibarət idisə, Göyçə-Gəncəbasar aşıqları tək, - fərdi ifaçılığa üstünlük verirdilərsə, bu klassik ənənələr yenidən bərpa edilməyə başladı. Yaxud Şirvan aşığının repertuarında nağılçılıq müəyyən

dərəcədə, bəzən də üstələyici yer tuturdusa, o da ifada öz yerini bərpa elədi. Tovuz aşıları isə repertuarını ancaq aşıq şeri və dastan nümunələri ilə yükləyirdisə həmən ənənəyə də qayıdış özünü göstərdi.

İkinci xüsusiyyət ifaçı fərd və ya fərdlərin struktur tərkibi ilə bağlıdır. Elə aşıq 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, Aşıq Ədalətin, Aşıq Zakir Bayramovun və b. peşəkar ifaçılıq repertuarını formalaşdırır. Belə repetuarlarda tək bir aşıq saz çalma məharətini nümayiş etdirir (Aşıq Ədalət), yaxud tək bir aşıq özü saz çalıb oxuyur və s. Bütün bunlar isə ayrı-ayrı aşıq məktəblərinin repertuar rəngarəngliyi idi. Onların hər birinin öz gözəlliyi olduğu kimi, aşıq məktəblərində də hər birinin özlərinə məxsus yeri vardır.

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

Müxtəlif aşıq 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 aşıq sənətinə füsünkar bir gözəllik verir (6,s.509-520).

Ən yeni dövr folklor yaradıcılığı mərhələsində ağız ədəbiyyatının bütün üslubları, janrları və sahələri kimi, aşıq poeziyasında güclü özünəqayıdış prosesi başlamışdır. Bu isə onun yazılı ədəbiyyatın içərisində getdikcə əriyib yox olacağı, milli yaddaşdan silinəcəyi barədəki illyuziyaları təkzib edir. Ola bilsin iyirmi birinci yüzillikdə dünya miqyasında baş verən qloballaşma və inteqrasiya qovşağında milli dəyərlərimizi aşıq yaradıcılığı başqa institutlardan daha üstün sürətlə mühafizə edib qoruyacaqdır. Ona görə də aşıq yaradıcılığını milli-mənəvi dəyərlər, xüsusilə azərbaycançılıq ənənələri ilə güclü bağlılıq çevrəsində ayrı-ayrı məktəblər, etik-estetik, mədəni-kulturoloji və etnopsixoloji dəyərləri əks etdirmək baxımından öyrənib dünya miqyasında tanıtmaq bu gün son dərəcə vacib və zəruridir.

ƏDƏBİYYAT

1. Köprülü F. Ədəbiyyat araşdırmaları. III nəşr, İstanbul, 1989, s.329
2. Короглу Х.Г., Набийев А.М. Закономерность трансформации озанского творчества в ашыкское в новых исторических условиях. «Азербайджанский героический эпос», Баку,1996, с.27-32
3. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları. (orta əsrlər). Bakı, 1972
4. Nəbiyev A. Ozan-aşıq 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.

4. AŞIQ MƏKTƏBLƏRİ

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

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

Məlum olduğu kimi, erkən orta əsrlərdən başlayaraq Azərbaycanda aşıq yaradıcılığının meydana gəlməsi, onun qısa tarixi müddətdə geniş ərazidə yayılması, hər bir regionda özünəməxsus yerli etnik xüsusiyyətlərlə cilalanması, dini, fəlsəfi görüş və baxışlar, ayrı-ayrı təriqətlərlə bağlanması, şərti olaraq bir-birindən fərqli xüsusiyyətlər daşıması onları müxtəlif aşıq

məktəbləri adı altında araşdırmağın vacibliyini gündəmə gətirir. Çünki xalqımızın ədəbi-mədəni yüksəlişinin mühüm bir mərhələsinin demək olar ki, bütün başlıca funksiyalarını bu məktəblər öz üzərinə götürmüş və həmin dövrdə ədəbi fikri intibah düşüncəsi səviyyəsinə yüksəldə bilmişlər (5,s.72).

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

Erkən orta əsrlərin başlangıcında islamın ayrı-ayrı təriqətlərə parçalanıb zəiflədiyi, təriqətlərin aparıcı məfkurə uğrunda mübarizədə önə çıxmağa təşəbbüs göstərdiyi məqamda hər bir aşıq məktəbi müəyyən regional xüsusiyyətlərlə yanaşı, islami dəyərlərin ümumi məzmun çevrəsini də özündə əks etdirdi. Ozan yaradıcılığı ənənələrini davam etdirməklə islam dəyərlərindən də üz döndərmədi. Hər bir məktəb müəyyən yaradıcılıq üslublarını qoruyub saxlamaqla daha geniş ərazilərə yayıldı və yeni-yeni aşıq mühitlərinə parçalandı. Aşıq ənənələrinin forma, məzmun, repertuar ümumiliyini saxlamaqla yaranan mühitlər aşıq məktəbi ənənələrinin formalaşmasına, daha qəti şəkildə özünü müəyyənləşdirməsinə imkan verdi. Bir aşıq məktəbi daxilində onun ifaçılıq ənənələrini, repertuar özəlliyini əks etdirən mühitlər həmin məktəbin özünməxsusluqlarını daha fəal qoruyub davam etdirməyə imkan verdi. Məsələn, Şirvan aşıq məktəbi özünün tarixi yüksəlişi mərhələsində Şamaxı,

Şabran, Xaltan, Dərbənd, Şəki-Zaqatala, Salyan-Muğan və b. aşıq mühitlərini yaratdı.

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

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

Ayrı-ayrı aşıq mühitləri üçün ənənəvi olan aşıq dəstələrinin ifa repetuarında bir tərəfdən antik xorların, - muzaların ifa tərzi ilə erkən orta əsrlərin təkkə-dərviş ifa üslubunun sinkretizmi özünü göstərirdi. Aşıq sənətinin sinkretizmi isə onun çoxşaxəli, bir-birindən müəyyən özəlliklərlə seçilən və ayrılan ifa tərzlərini doğururdu. Bütün bunlar isə müxtəlif ifa üslublarını seçən, repertuar özəllikləri yaradan aşıq məktəbləri üzrə müxtəlifliklər yaradırdı. Bunlar o qədər geniş, bir-birindən ayrılan idi ki, onları yalnız aşıq məktəbləri üzrə qruplaşdırıb araşdırmaq mümkündür. Aşıq məktəblərinin hamı üçün müştərək əlaqələri, onların bəhrələndiyi qaynaqların eyniliyi və ümumiliyi də həmin məktəbləri vahid yaradıcılıq kontekstində, ümumtürük və ümumazərbaycan düşüncəsi daxilində öyrənmək zərurətini gündəmə gətirir. Digər tərəfdən, aşıq məktəbləri yeddi yüz ildən artıq bir müddətli inkişaf yolu keçmişdir. Bu şifahi sözün cəmiyyətdə yaşadığı, təkamül mərhələləri keçirdiyi, tənəzzül mərhələləri ilə əlamətdar olduğu, müəyyən dövrlərdə yüksələn və enən xəttlərlə özünü nümayiş etdirdiyi bir tarixdir. Aşıq yaradıcılığı təbii ki, həmən zaman hüdudunda müxtəlif səviyyələri əks etdirmişdir. Aşıq məktəbləri məzmun,

poetik dəyər, forma, şəkil baxımından olduğu kimi, ifa, repertuar, yaradıcılıq imkanları baxımından da müxtəlif səviyyəli olmuşdur. Onların məktəb səviyyəsinə yüksəlişini şərtləndirən ictiami-siyasi şərait və dövr, ifaçı sənətkarlar müxtəlif olduğu kimi, eyni zamanda ayrı-ayrı yüzliklərdə yaradıcılıq ənənələrinə görə bir-birindən ayrılmışlar. Bütün bunlar isə milli təfəkkürdə zaman-zaman baş verən hadisələrlə şərtlənmişdi. Bir aşıq məktəbi çevrəsində baş verən tarixi, ictimai-siyasi şəraiti bütün aşıq məktəbləri və ya mühitləri üçün eyniləşdirmək təbii ki, mümkün deyildir. Hər bir aşıq məktəbi müxtəlif dövrlərdə onu yaradan, yaşadıb və davam etdirən sənətkarların yaradıcılıq ənənələrinə uyğun şəkildə araşdırılmalıdır. Bütün bunlarla yanaşı, aşıq məktəbləri lirik və epik təfəkkürün inkişafını tənzimləyən bir sıra başqa hadisələrlə bilavasitə bağlı olmuşdur. Bu çoxcəhətlikləri aşıq məktəblərinin hər biri həm ayrı-ayrılıqda, həm də birlikdə əks etdirməkdədir.

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

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

"Aşıq məktəbi"nin məna çalarını inkar etmək üçün «Molla Nəsrəddin»çilərlə «Füyuzat»çıları müqayisə edərək «gerçək tarixi prosesə» söykənmək təklif edilir. Doğrudan da «Molla Nəsrəddin»çilərlə «Füyuzat»çıların döyüşü, qarşıdurması milli mədəniyyətin tərəqqisinin vacibliyinə yönəldilən formaca fərqli, məzmunca eyni məfkurə baxışıydı, uzun zaman həmən

görüşlərin düşmən hesab edilməsi də kökündən yanlış idi. Onların hər ikisi gerçək tarixi proses kimi meydana çıxmışdı. Haqlı olaraq hər biri milli tərəqqiyə nail olmağın müxtəlif məfkurəvi baxışlarının sistemini ortaya qoymuşdu. Zaman bu həqiqəti bir daha təsdiqlədi.

Bu məfkurə məktəblərindən bir neçə yüz il əvvəl milli tərəqqiyə məfkurə vasitəsilə deyil, sənətin yüksəlişi ilə bağlı nail olmağın mümkünlüyünü cəmiyyətə aşıq yaradıcılığı təlqin etməyə başlamışdı. Bir qədər dərinə getsək, sənətin yüksəliş yolu ilə milli tərəqiiyə nail olmanın özünün mahiyyətində də dəyərli məfkurə elementləri yox deyildi. Həm də müxtəlif təriqətlərin, görüş və baxışların mübarizəsində azərbaycançılığın (7,s.4) işartılarını özündə əks etdirən güclü bir milli məfkurə yaranıb formalaşmaqda idi. Aşıq yaradıcılığında başlayan bu sənət yüksəlişini məhz aşıq məktəbləri inkişaf etdirib yeni mərhələyə yüksəldə bildi. XVII-XVIII əsr aşıq poeziyasında baş verən intibah öz dərin kökləri ilə həmin qaynaqlardan bəhrələnirdi. Bütün bunlar isə indiyədək aşıq yaradıcılığında öyrənilməmiş hadisələrdir. «Aşıq məktəbi»ni yarada bilən böyük hadisələr idi ki, uzun illər biz onları öyrənməkdən, azərbaycançılığın ilkin tarixi köklərinə diqqət yetirməkdən uzaq olmuşuq.

Azərbaycan mədəniyyəti tarixində sənətin yüksəlişi, sənət məktəblərinin yaranması (şifahi və yazılı ənənədə) milli tərəqqini orta əsrlərdə yeni mərhələyə yüksəldən vacib faktorlardan idi. Ona görə də Azərbaycan aşıq məktəblərini tarixi inkişaf mərhələləri, özünəməxsus özəllikləri, peşəkar ifaçılıq ənənələri və üslubları çevrəsində, əhatə etdiyi mühit, yaxud mühitlər səviyyəsində gerçək həqiqətlər zəminində öyrənmədən XX əsr ədəbi məktəblərinin tarixi zəmininin həqiqi axarını müəyyənləşdirmək qeyri-mümkündür. Çünki xalqın maariflənməsinə və kulturoloji durumunun yüksəlməsinə xidmət edən bütün maarifçilik görüşləri və məfkurə məktəbləri özündən xeyli əvvəlki dövrün sənət yolu vasitəsi ilə gələn, yüksələn milli tərəqqinin zəminində yaranıb meydana çıxmışdı. Uzun illər məfkurə etibarı ilə «Molla Nəsrəddin» və «Füyuzat»ın bir-

birinə qarşı qoyulması məhz onların orta əsr sənət ənənələrindən, azərbaycançılıq görüşlərindən kənarda öyrənilməsi ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, məfkurə məktəblərinin yaranıb formalaşmasını, milli tərəqqinin yüksəlişi zəmininə yönəltmə zərurətinin açıqlanmasında ağız ədəbiyyatının tərəqqiyə aparan yüksəlişin cahanşümül nüfuzedicilik rolu nəzərə alınmamışdı. Avropa intibahının kökündə bu intibahı hərəkətə gətirən qüvvənin xalq yaradıcılığı qaynaqları ilə bağlılığı qəti şəkildə qoyulurdusa (8,s.151), Azərbaycanda milli tərəqqinin yüksəlişini təmin edən qaynaqların içərisində aşıq yaradıcılığının önə çəkildiyini deyə bilmərik. Halbuki, Azərbaycanda baş verən analoji prosesdə orta əsr anadilli klassik şerimizlə yanaşı, aşıq yaradıcılığı mühüm rol oynamışdır. Onun fəal mövqeyi isə öz dövrü üçün bütün məfkurəvi görüşlərin önündə gedən, onları azərbaycançılıq istiqamətinə yönəldən aşıq sənətinin adı ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. Aşıq yaradıcılığı bütün bu öncül fəaliyyətini Azərbaycan türklərinin geniş ərazilərə yayıldığı regionlarda aşıq məktəbləri vasitəsilə həyata keçirə bilmişdir. Bu məktəblərin Azərbaycan xalqının sənət və məfkurə istiqamətində tərəqqisini sürətləndirən fəaliyyəti geniş və intəhasızdır. Məsələn, Anadolu aşıq məktəbi dövrünün bütün təriqət baxışları qovşağında təsəvvüf-sufi görüşlərinə söykənmək, ozan yaradıcılıq ənənələrinin davamçısı kimi çıxış etməklə həm sənət, həm də məfkurə istiqamətində azərbaycançılığı yeni mərhələyə yüksəltdi. Yunis İmrə sənətin məfkurə və poetik yönümünü müəyyən etdi, aşıq poeziyasının mövzu, məzmun qəliblərini müəyyənləşdirdi, onun şəkli müxtəlifliklərinin yönümünü səmtləndirdi. Şirvan aşıq məktəbi isə aşıq musiqisinə yeni məzmun gətirməklə ona özünəməxsusluq verdi, bu musiqinin yeni çalarlarını yaratdı; Təbriz aşıq məktəbi aşıq şerini sənətkarlıq baxımından cilaladı, aşığın dastan repertuarına yeni məzmun gətirdi. Göyçə məktəbi aşıq və el şairlərinin yeni nəslini formalaşdırmaqla, aşıq sənətinin yeni poetik ifa qüdrətini açıqladı, aşıq ifaçılığının fərqli düzümünü sıraladı. Bunların isə hər biri peşəkar ifaçılıq məktəbi yaratmaq üçün kifayət qədər fərqli və yeni istiqamət, sənət imkanlarının

yüksəlişi üçün zəruri mərhələlər idi. Bu göstəricilərin hər biri ayrılıqda ifaçılıq və yaradıcılıq məktəbi formalaşdırmağa kifayət qədər əsas verir, milli tərəqqinin yüksəlişini şərtləndirən amillər kimi cəmiyyətdə aparıcı mövqeyi ilə fərqlənirdi. Hər bir məktəbə məxsus mühitdə və ya mühitlərdə isə bu göstəricilərin fəaliyyəti daha fəal və mütəhərrik idi.

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

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

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

sıra mənəvi-əxlaqi, etik-estetik dəyərləri qəlibində yeni yüksəliş yoluna çıxara bilmişdir.

a) ANADOLU AŞIQ MƏKTƏBİ

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

Aşıq sənətində özünü göstərən **ikinci istiqamət** isə ozanların ifaçılıq və improvizatorçuluq ənənəsini yeni şəkildə davam etdirən, sufi-dərviş-təkkə görüşlərinə o qədər də meyl göstərməyən peşəkar yaradıcılıq ənənələrini inkişaf etdirən sənətkarların - aşıqların adı ilə bağlıydı. Bu istiqamət Qafqazdan başlayaraq Şimali və Cənubi Azərbaycanı, eləcə də İqdir-Qars daxil olmaqla Qərbi Azərbaycanı bütöv şəkildə əhatə edirdi.

Sənətin bu iki istiqaməti elə həmin mühitdə formalaşmağa başlayan, bu gün İranın öz adına daha çox çıxmaq istədiyi muğam sənətinin təşəkkülü ilə paralel şəkildə yüksəlişdə idi. Hər iki sənət eyni qaynaqdan – islam dəyərlərindən, sufi-

dərviş-təkkə qaynaqlarından bəhrələnib şaxələnirdi. «Aşiqlə» «işığın» çarpazlaşması (10,s.53-57) bu sənəti yeni dilemma qarşısında qoydu. İlahi eşqi tərənnüm edən aşiqlərlə, böyük xaliqin yaratdığı gözəllikləri – təbiət və insan gözəlliklərini vəsf eləyən aşiqları bir ifaçılıq institutunda birləşdirmək zərurəti gündəmə gəldi (10,s.58). Sənətdə baş verən kontaminasiya yuxarıda qeyd edilən iki istiqaməti - üslubu birləşdirib aşıq sənətini formalaşdırdı (10,s.53-63). Bu kontaminasiya aşıq yaradıcılığındakı mövzu, məzmun və ifaçılıq pərakəndəliyinə son qoydu, onu yeni inkişaf mərhələsinə yüksəltdi.

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

Qopuz musiqi aləti zəminində simli musiqi alətlərinin yeni silsiləsinin meydana çıxma prosesi baş verdi və uzun zaman hüdudunu əhatə elədi. Bu dövr ümumilikdə müxtəlif tipli musiqi alətlərinin yenidən təkmilləşmə, işlənmə dövru kimi də əlamətdar oldu (11,s.34). Şərq, eləcə də dünya xalqlarının tarixən yaratdığı simli musiqi alətlərinin oxşarlığı həqiqətini ortaya qoydu (11,s.83). Belə bir tarixi şəraitdə muğam ifaçılığının yeni tipli musiqi alətləri yarandı və o, xalq musiqisinin digər şəkillərindən fərqli yeni musiqi tipi kimi meydana çıxdı. Muğam sənəti özünün musiqi ansamblını – tar, ney və nağara üçlüyünü yaratdı. Muğam musiqisi islami dəyərlər, mərsiyyə, növhə ritmləri üzərində bərqərar olub formalaşdı və böyük sürətlə Qafqaz, Mərkəzi Asiya və İran ərazisinə yayıldı (11,s.42).

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

Muğam Anadoluda yaranıb Şirvanda özünün təkamül mərhələsini keçirmişdir. Bu mərhələnin yüksəlişi Osmanlı və Şivanşah dövlətçilik ənənələri, onların muğama geniş meydan vermələri, muğam məclisləri keçirmələri və dövrün muğamın

xeyrinə işləyən bir sıra milli-kulturoloji dəyərləri bu sənətin inkişafında mühüm rol oynamışdır (12,s.63).

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

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

Anadolu məktəbi ilkin təşəkkül mərhələsində peşəkar ifaçılığı öz ətrafında sıx birləşdirdi. Anadolunun bir sıra saz şairləri, xalq şeri üslubunda qoşub-düzən el sənətkarları bu məktəbin ətrafında cəmləşdilər (9,s.66). Tarixi kontaminasiyadan sonra da burada təsəvvüf, sufi görüşlərinin tərənnümü güclü idi. XIII-XIV yüzilliyin əvvəllərində Yunis İmrənin şəxsində məktəb özünün kamil yaradıcılıq mərhələsinə yüksəldi. Anadolu aşıq məktəbi həm forma-məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından yeni inkişaf mərhələsini yaşamağa başladı. Yunis İmrənin ideyaları bu məktəbin aparıcı istiqamətlərini təşkil etdi. Xalq şeri ənənələri, gəraylı, qoşma, təcnis və başqa formalardan türk dilinin şirin ləhcəsində istifadə Yunis İmrə poeziyasına xüsusi bir qüdrət verdi. Dünyəvi eşqin, ilahi gözəlliklərin, allaha qovuşmaq səadətinin tərənnümü kimi baxışların xalq arasında təbliği bu məktəbi daha da gücləndirdi.

Aşıq məktəbinin həmin dövrdə şöhrətlənməsində Yunis İmrə şəxsiyyəti, onun aşıq yaradıcılığı və sənəti ilə əlaqəsi barədə hələ açıqlana bilməmiş bir çox mübahisəli məsələlər qalmaqdadır. Anadilli şeirimizə yeni forma, məzmun və poetik siqlət gətirən Yunis İmrənin həyatı və yaradıcılığı ilə bağlı bir sıra məsələlər açıq qaldığı kimi, onun şifahi poeziyamızın inkişafındakı yeri və rolu barədə də hələ birmənalı fikir yoxdur. Məlum olanı odur ki, Yunis İmrə öz yaradıcılığında sufi dünyagörüşünə əsaslanmaqla xalq şerinə yeni məzmun gətirmiş, özü-

nəqədərki görüş və təsəvvürlərin fövqünə yüksələrək aşıq şerini ədəbi məktəb səviyyəsinə yüksəldə bilmişdir. Bəzən şair, bəzən də aşıq kimi təqdim edilən Yunis İmrə Anadolu aşıq məktəbinin əsasını qoymuşdur.

Anadolu aşıq məktəbinin yarandığı dövr türk tarixinin ziddiyyətlər və təzadlarla dolu illərinə təsadüf edir (13,s.126). Həmən dövrdə Anadolu əhalisi böyük çətinliklər, qıtlıqlar, daxili çəkişmələr məngənəsində uzun zaman idi ki, əzab çəkirdi. Bir tərəfdən ölkədəki dərəbəylik, ayrı-ayrı bəyliklərə bölünmüş torpaqları ələ keçirmək uğrunda gedən müharibələr, digər tərəfdən ölkədə monqol zülmünün getdikcə kəskinləşməsi kəndliləri var-yoxdan çıxarırdı. Zülmə dözməyən xalq arasında etirazlar getdikcə artır, ölkənin müxtəlif ərazilərində üsyanlar başlayırdı. Onlardan ən böyüyü **Baba İsaq Üsyanı (1237-1238)** idi. Üsyançılar yerli idarəçilik qaydalarına etiraz əlaməti olaraq Sivaş, Amasiya əyalətlərini tutmuşdular. Bu üsyan kortəbii xarakter daşıdığına görə çox çəkmədən amansızlıqla yatırıldı. Dörd mindən çox üsyançı qılıncdan keçirildi, Baba İsaq isə 1240-cı ildə edam edildi (14,s.106).

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

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

Yunis İmrənin qeybindən xeyli sonra Anadolu aşıq məktəbi bir müddət təriqət görüşlərinin təsiri altında qalsa da XIV əsrin sonlarından yeni aşıq şeri ənənələri burada özünü göstərməyə başladı. Qələndərilərin ifaçılığı, yaradıcılıq repertuarında aşığa

transilə kütləvi hal aldı (10,s.53-60). Anadolu aşıq şerində yeni məzmun, üslub və formalar getdikcə dərinləşdi. Aşıq məktəbinin repertuarında ozan yaradıcılığı üstün mövqeyə keçməyə başlaydı. Zaman keçdikcə burada həmin ənənələr daha möhkəm şəkildə bərqərar oldu. Aşıq bir şəxsiyyət kimi cəmiyyətdə öncül mövqeyə çıxdı. Dövlət aşığın cəmiyyətdə təlqinedici, nüfuzedici fəaliyyətindən istifadə edərək onları dövlətin bir sıra idarəedicilik strukturlarında yerləşdirdilər. Osmanlı «dövləti aşıqlardan orduda və xalq arasında mövcud hakimiyyətə inam yaradan, qələbə, zəfər, yenilməzlik aşılayan qüvvətli vasitə kimi istifadə etdiyindən» (24,s.157-158) aşığın cəmiyyətdə mövqeyi getdikcə möhkəmləndi. Aşıqlar saraylarda, döyüşən ordularda, hökmdarların nüfuzlu məclislərində öncül mövqeyə çıxır, milli etik-estetik düşüncənin peşəkar ifaçılığında aparıcı təmsilçilərinə çevrilirdilər.

Bu dövrdə Anadolu aşıq məktəbində yeni bir yaradıcılıq ənənəsi özünü göstərməyə başladı. Aşıq repertuarında epik üslubla lirik üslubun çarpazlaşması yolu ilə dastan nümunələri formalaşır və əski türk dastançılığına qayıdış özünü göstərir. Amma buradakı məzmun qəhrəmanlıq süjetinə deyil, sevgi macəralarına əsaslanırdı. Yeni məhəbbət dastanı tipi meydana çıxır, repertuarda ifa sinkretizmi yaranırdı. Bu, Anadolu məktəbinin aşıq yaradıcılığı tarixində **ən mühüm və böyük nailiyyətlərindən biri idi.** Həmin yaradıcılıq çox çəkmədən aşıq repertuarında mühüm üstünlük qazandı. Aşıqların dastançı tipi yarandı, onların ifaçı aşıqlardan əsaslı fərqləri üzə çıxdı və beləliklə orta əsr dastançılığının əsası qoyuldu. Digər tərəfdən, aşıq məktəbinin özünün yeni tarixi şəraitdəki durumu müəyyənləşdi, onun peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq istiqamətində formalaşması qəti şəkildə yekunlaşdı. Bu həmən mərhələ idi ki, Anadolu aşıq məktəbində ifaçı aşıqların repertuarında Yunis İmrə ənənələri davam etdirilməklə yanaşı, ayrı-ayrı dini təriqətlərin və din xadimlərinin tənqidi önə çıxmışdı. Bu cəhət XIV əsrin sonlarında **Qayğısız Abdalın** (1370-1429) yaradıcılığında özünü daha çox göstərirdi. Bu, islami görüşlərin cəmiyyətdə möhkəm bərqərar olduğu, hər hansı etirazın ağır

inkvizisiya cəzaları ilə qarşılaşdığı bir dövr idi. Lakin müxtəlif təriqətlərin davamçıları kimi, Qayğısız Abdalı da heç kim öz ideyalarından çəkindirə bilmir. Onun yaradıcılığında din xadimlərinin tənqidi əsas yer tuturdu. İslam təriqətləri yamanlanır, aşığın yaradıcılığında insan azadlığının tərənnümü özünü daha çox göstərməyə başlayırdı. Qayğısız Abdal bir şerində özbaşınalıqların həddini aşmasından allaha şikayət edirdi:

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

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

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

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

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

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

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

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

Pir Sultan Abdalın aşıq şerinə gətirdiyi kəskin etiraz motivləri getdikcə müxtəlif sənətkarların yaradıcılığında özünü daha geniş göstərməyə başladı. Onların sırasında Qazax Abdal (XVI), Qul Hümmət (XVI), Aşıq Hüseyn (XVI-XVII), Alıoğlu (XVIII) Şəsil Əhməd (XIX) və başqaları öz yaradıcılıqlarında dövrün ictiami ədalətsizliklərini kəskin tənqid etməyə başladılar. Osmanlı sultanlarının xalqın başına gətirdiyi zülm aşıq şerinin ümumi mövzusuna çevrildi. Sənətdə yavaş-yavaş Yunis İmrə ənənələri deformasiyaya uğramağa başladı. Pir Sultan

Abdalın təkkə şerindəki şikayət motivləri sonrakı dövrdə yazıb-yaradan el şairləri ilə yanaşı, aşıqların yaradıcılığında da özünü əks etdirməyə başladı. Təsadüfi deyil ki, Yunis İmrə təsiri ilə yaradıcılığa başlayan Aşıq Hüseyn artıq ömrünün sinli çağında ədalətin olmamasından gileylənməklə ümumilikdə, ədalət və həqiqət axtarışına çıxır, giley-güzarını belə ifadə edirdi:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yaxud:

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

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

XIX əsr Anadolu məktəbini məzmunca zənginləşdirən qüdrətli söz ustalarından biri də **Dadaloğlu (1785-1868)** idi. Dadaloğlunu öz müasirlərindən fərqləndirən bir çox xüsusiyyətlər Anadolu aşıq məktəbinə məxsus olub XIX əsrdə onun daha geinş ictimai məzmun dəyərlərinə yüksəlişini əks etdirməklə

yanaşı, eyni zamanda sənətkarlıq baxımından yeni inkişaf yolu keçdiyini göstərir.

Dadaloğlu yaradıcılığı öz məzmununa görə müxtəlfi qruplara ayrılır. Onun güclü məhəbbət lirikası hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır. Öz müasirlərindən fərqli olaraq Dadaloğlu real eşqi tərənnüm edən, öz məşuqəsini həyatda, insanlar içərisində axtaran bir sənətkar idi. Onun vəsf elədiyi gözəl nə huri idi, nə pəri, nə də qılman. Elat içərsinidən çıxmış, zamanın acı qovğaları ilə üzləşmiş bir elat qızı idi. Aşıq onun gözəlliyini də doğma Anadolunun təbiəti ilə müqayisə edir, sevdiyi gözəlin el içində böyüyüb yetişdiyini, «fələyin bütün gərdişlərindən hali olduğunu» söyləyir. Bir sıra təsvirlərində Dadaloğlu Aşıq Ələsgərə yaxınlaşırdı. Onun poetik qüdrəti səviyyəsinə yüksələ bilməsə də real gözəlliyi bütün çalarlarında vəsf eləyir, insan gözəlliyinin ecazkar mənzərəsini yaradırdı. Dadaloğlu eyni zamanda Anadolu təbiətinin gözəl peyzajlarını yaradan, ana təbiətin təbii gözəlliklərini şerə köçürən sənətkardır. Maraqlıdır ki, Dadaloğlu təkcə təbiəti tərənnüm etməklə kifayətlənmir, onunla dialoqa girir, təbiət gözəlliklərinin silsilə mənzərəsini yaradırdı. Bu gözəlliklərlə üz-üzə dayanıb onlarla danışır, onlara dil öyrədir və bu deyişmələri bütün detalları ilə şerə köçürürdü.

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

Feodal zülmü, dövlət qoşun bölmələrinin əfşarlara qarşı ədalətsiz mövqeyini Dadaloğlu böyük ürək yanğısı ilə qarşılayırdı. Zülmün ərşə dayandığını deyən Dadaloğlu bütün müasirlərindən fərqli olaraq əfşarları Cövdət Paşa və Dərviş Paşanın rəhbərliyi altındakı ordulara qarşı vuruşmağa çağırır. Bu, əslində XIX əsr Anadolu aşıq poeziyasında yeni motiv idi, öz

mahiyyəti etibarı ilə o, ölkədə yeni ictiamai münasibətlər və idarəedicilik sistemi yaratmağa çağırış demək idi:

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

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

Yetər hey ağalar, bu sitəm yetər,
Kurçağa varınca quğular ötər,
Gelin, qız qalmadı, hep sayrı yatar,
Sahil yerdə açılmiyor gülümüz.

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

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

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

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

Keçəlbaz gəldi nerdə qışladı,
Ufacıq evlərə nələr işlədi.

Tazə gelin, böyük qızdan başladı,
Ölüm də gözəli çeverə bənzər. (20,s.92)

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

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

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

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

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

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində burada Aşıq Qurbaninin, Aşıq Əlsəgərin yaradıcılıq ənənələri özünü göstərdiyi kimi, Təbriz, Göyçə və Şirvan məktəblərinin təsiri də hiss edilməyə dərəcədə artmağa başladı. Bir sıra Anadolu aşıqlarının Qurbani, Ələsgər, Xəstə Qasımın və b. şerlərinə nəzirələri, yaxud onların istifadə etdikləri mövzuların təkrarı özünü göstərməyə başladı. Bu dövrlərdə Anadolu məktəbinin Rəcəb Hifzi,

Aşıq Zülali, Sabit Müdami, Camal Xoca kimi görkəmli nümayəndələri aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində söz düzüb qoşmağa başladılar. «Bu sənətkarların yaradıcılığı yaşadıqları dövrün ictimai-siyasi mənzərəsini əks etdirməklə yanaşı, sevgi, gözəllik, vəfa, ilqar anlayışına yeni incilər vermişdir. Deyim tərzi, ifadə vasitəsi, uzun illərdən bəri aşıq şerində işlənən tanış rədiflər, bəzən bu şerləri o qədər doğmalaşdırır ki, sanki onlar Göyçə ədəbi məktəbinin yetirmələrinin qələmindən çıxmışdır, onları haçansa oxumuşuq» (22,s.3).

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

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

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

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

Ürkütmə, incitmə, ay zalım ovçu,
Çox yorğundur bu dağların maralı,
Yeddi ildir, ovlağında gəzirəm,
Yeddi yerdən yaralıdır, yaralı. (21, s13)

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

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

«Yoxsul» qoşmasında deyir:

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

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

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

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

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

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

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

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

Hifzi, çox əyilmə, qəddin əyərsən,
Fələk qoymaz qol-budağın göyərsən.

Könül, çox ucalma qəbrə gedərsən,
Bir ovuc torpaqdır, yerin alçaqdır. (21,s.33)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zülal der: çox şanlıdır,
Dalğası dumanlıdır.
Sizə tökülən çaylar,
Zəhərldir, qanlıdır.
Ağ dəniz, Qara dəniz,
Ölər, ələ vermərіz . (21,s.81-82).

Aşıq Zülali Anadolu aşıq şerində həsrət və qəriblik duyğusunu yüksək poetik səpgidə tərənnüm edən sənətkar kimi

geniş araşdırılmalı sənətkarlardan biri olub yaradıcılığı bu gün böyük maraq doğurur.

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

Aşiqanə şerlərində Müdami Ata gözəlliyi vəsf eləyən qüdrətli söz ustasıdır. O da öz sələfləri kimi sufi dünyagörüşünə bağlı sənətkardır. Vəsf elədiyi gözəlin bu dünyada müvəqqəti olmasından qəm yeyir, onun axirət dünyasının daha şən keçəcəyinə inansa da bu ideyanın üzərində elə möhkəm dayana bilmir. Gözəlinin bugünkü dünyasını, real həyatını və gözəlliklərini vəsf eləyir, onu «yer üzünün incisi» adlandırır. «Ayırma», «Olmayınca», «Ram olur mənə», «Dünya», «Əfşar qızı», «Məni» və b. şerlərində bu cəhət diqqəti cəlb edir.

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

Ta Orta Asiyadan başıb gəlmişik,
Bu yurd arasına, yolumuz bizim.
Çoxaldığca qərbi, şərqi almışıq,
Dərbənddə var Dəmirqapımız bizim.

Bir örnəyi aldıq Ceyhundan, Nildən,

Sözüm həqiqətdir dəruni-dildən.
Suriyadan, İraqdan, hətta Babildən
Kürreyi ərz tutdu, qanımız bizim.

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

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

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

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

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

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

…Dədəm oğuz əslimizdə,
Qəhrəmanlıq nəslimizdə,
Sabit Müdam vəsfimizdə

Coşan seldir, Arpaçayı. (21,s.49)

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

XX əsrin əvvəllərində yaradıcılığında mistik-dini poeziya ilə dünyəvi şerin çarpazlaşdığı qüdrətli el sənətkarlarından biri də **Camal Xoca (1882-1957)** idi. Camal Xoca Qarsın Kağızman qəzasının Camışlı kəndində dünyaya gəlmiş və bütün ömrü boyu bu kənddə yaşamışdır. O, burada mədrəsə təhsili almış, «Quran»ı öyrənmiş, sonra da zəmanəsinin qüdrətli bir ruhanisi kimi onu tədris eləməyə başlamışdır. Həyatının ilk gənclik illərində dini-mistik şerlər yazan, əruzun ən müxtəlif bəhrlərində söz qoşan Camal Xoca nəqşibəndi təriqətinin təsirindən uzaqlaşaraq xalq şeri üslubunda şerlər yazmağa başlayır. Anadolu aşıq məktəbi ənənələrinə yaxınlaşır, əslində onu qəbul edir. Bu məktəbin təsiri altında tamamilə yeni üslublu şerlər yazmağa başlayır, qısa müddətdə Anadolunun şöhrətli el şairlərindən birinə çevrilir. Lakin şerlərində tez-tez dini, təriqət görüşlərinin təsiri altında formalaşmış fikirlər də özünə yer tapır. Dünyanın faniliyi, insanın bu dünyada bir qonaq olması, əvvəl-axır Allahın dərgahında öz əbədi güzəranına qovuşacağı barədə dini-mistik fikirlər onun şerlərinin başlıca qayəsidir. Bu baxımdan Camal Xocanın «Min üç yüz yetmiş üç», «Gecələrdə», «Yer yedi, yedi», «Müdami», «Dəyərsən», «Ağlar», «Gəlmədədir», «Allah-allah» və b. şerləri xüsusilə maraq doğurur.

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

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

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

Xoca Camal Anadolu aşıq məktəbində öz dəsti-xətti, üslubu ilə seçilən sənətkarlardan biri kimi qalmaqdadır. Lakin o, XX əsr Anadolu aşıq məktəbinin ümumi inkişaf xəttini təmsil eləmir. Həmin əsrin 30-cu illərindən başlayaraq aşıq poeziyasına yeni bir nəfəs gəlməyə başladı. XVII-XVIII əsr aşıq poeziyasındakı qabaqcıl ənənələr Anadolu aşıqlarının yaradıcılığında təkrar olunmağa başladı. Tərkidünyalıq dünyagörüşünü dövrün qabaqcıl demokratik baxışları əvəz etdikcə aşıq poeziyası özü də də məzmun çevrəsində təzələnir, yeni-yeni şəkilləri əhatə edir, sənətkarlıq cəhətdən daha mükəmməl bir poeziyaya çevrilirdi. Yunis İmrə, Qayğısız Abdal, Pir Sultan, Qaracaoğlan, Dərtli, Seyrani, Quloğlu, Dəli Boran, Dadaloğlu və başqa bu kimi ustad sənətkarların ənənələri yenidən dirçəlməyə başladı. Bu cəhət Aşıq Alı İzzət, Aşıq İhsani, Aşıq Şah Turpa, Aşıq Hüseyn Çıraqman və başqalarının yaradıcılığındı özünü aydın göstərirdi. Dövrün görkəmli sənətkarlarından olan Aşıq Veysəl isə xalq arasında daha böyük şöhrət qazanmışdı. Müasirləri kimi, Aşıq Veysəl yaradıcılığında da kökə qayıtma qüvvətli idi.

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

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

Anadolu aşıq şerində yeni mərhələ olan bu dövr sənətkarların, eləcə də Aşıq Veysəl yaradıcılığının ayrıca tədqiqata ehtiyacı vardır. Çünki bu dövr öz spesifik xüsusiyyətləri ilə bir çox cəhətdən seçilir. Əgər Şirvan aşıq məktəbi sovet ideologiyasının təsiri ilə klassik ənənələrindən qismən uzaqlaşıb, məzmun

cəhətdən nə qədər kasıblaşmışdısa, Anadolu aşıq şeri həmən dövrdə tərkidünyalıq görüşlərindən təmizlənib yetgin ictimai məzmunla zənginləşməsini davam etdirə bilmişdi. Bu isə aşıq məktəbinə daha geniş etiraz motivlərinin, eləcə də mövzu, məzmun və üslub müxtəlifliyinin gəlməsi ilə əlamətdar olmuşdur.

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

YUNİS İMRƏ (1240-1320). (ƏDƏBİ PORTRET)

Anadolu aşıq məktəbinin yaradıcısı və qüdərtli simalarından olan Yunis İmrə dünən olduğu kimi, bu gün də müasirdir və laməkandır. Doğum və ölüm tarixi dürüst məlum deyildir. Lakin aparılan çoxsaylı araşdırmalar onun XIII yüzilliyin ortaları, XIV yüzilliyin ilk rübündə yaşayıb yaratdığını təsdiqləyir.

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

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

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

XI-XII əsrlərdə Anadoluda aşıq şerində təmiz türk dilində şer qoşub düzmək ənənəsi formalaşmışdı. Bir sıra saz şairləri canlı danışıq dilinə üstünlük verir, qoşub-düzdüyü şerləri yeni üslubun tələblərinə uyğunlaşdırmağa çalışırdılar. Yuxarıda deyildiyi kimi, ilahi eşqi tərənnüm edənlərin çevrəsi genişlənir, ozan yeni tarixi prosesdə aşığa çevrilirdi. Təbii ki, bu dövrdə «aşıq sevənlər» – İmrələr//Əmrələr yaranırdı, onların böyük əksəriyyəti sonradan sufi dünyagörüşlərinə yiyələnərək aşiqliyi qəbul etdilər. Ehtimal ki, Yunis də həmin ənənələrə söykənərək sənət yoluna gəlmiş, bu yolun yolçusundan mövlanasına qədər bir yüksəliş keçmişdir. Yunis İmrənin aşıqlığı ilə dərvişliyi arasında bir çarpazlaşma özünü göstərməkdədir. Sufiliyi qəbul

etməklə, təkkə-dərviş ənənələrinə – ilahi eşqin aşiqlik düşüncəsinə qovuşan Yunis İmrə dərvişlikdən aşıqlığa doğru ayrılan yolun yolçusu olmuş, Anadolu aşıq məktəbinin əsasını qoymuş və burada yasəviçilik ənənələrinin ardıcıl davamçılarından biri kimi şöhrətlənmişdir.

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

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

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

O cənnətin irmaqları,
Axar allah deyə-deyə.
Çıxıb islam bülbülləri,
Oxur «allah» deyə-deyə.
***
…Kimi yeyər, kimi içər,
Mələklər min rəhmət saçar.
İdris, Nəbi xələt biçər,
Biçər, allah, deyə-deyə.
***
İşıqdandır dirəkləri.

Gümüşdəndir yarpaqları.
Uzandıqca barmaqları
Bitər, allah deyə-deyə.
***
Haqqa aşiq olan kişi,
Axar gözlərinin yaşı.
Nurlu olur, içi, dışı,
Söylər, allah deyə-deyə.
***
Miskin Yunus, var get daha,
Bu günü qoyma sabaha.
Sübh də üz tutub dərgaha,
Gedər, allah deyə-deyə. (23,s.14)

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

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

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

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

Yunis İmrə dövlətə, mala, şöhrətə, sana aldanmamağa çağırırdı. Çünki bunların heç birini insan özüylə axirət dünyasına

aparmır. Dünya malından ötürü zülm etməməyi, zalımlıq göstərməməyi, dünyada heç nəyin daimi və əbədi olmadığı qənaətini təsdiqləyirdi:

Hanı mülkə mənim deyən,
Köşkü saray bəyənməyən?
İndi bir evdə yatarlar,
Daş olubdur üstünləri.
***
…Hanı o şirin sözlülər,
Hanı o günəş üzlülər?
Birdəncə qeyb oldu onlar,
Heç görünməz nişanları.
***
…Nə qapı vardır, girəsi,
Nə yemək vardır, yeyəsi,
Nə işıq vardır, görəsi,
Gecə olub gündüzləri.
***
Bir gün sənə də ey Yunus,
«Mənim» dediklərin qalar.
Səni də bu hala salar,
Necə ki, saldı bunları. (23,s.62)

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

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

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

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

Yunis İmrə islam görüşləri, sufi baxışları və təkkə ənənələri ilə nə qədər bağlı olsa da o dövrünün qabaqcıl dünya görüşünü mənimsəyən, onu öz poeziyasında yüksək sənətkarlıqla əks etdirən qüdrətli bir söz ustasıdır. O, təriqətləri qəbul etsə də, sufi əxlağını islamın ən aparıcı dünyagörüşü kimi mənimsəsə də, ilahi eşqi vəsf eləyən bir sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. O, nə təriqət yaratmış, nə də qəbul etdiyi təriqətlərə aludəçilik göstərmişdir. Bir sufi aşıq kimi, öz yaradıcılığı ilə Anadoluda yaşəviçlik ənənələrini davam etdirmişdir. O, dövrü üçün mürəkkəb siyasi şəraitdə Anadolu türkcəsinin yeni mərhələyə yüksəlməsində tarixi rol oynamışdır. Onun yaşadığı dövrdə ərəb, bəzi hallarda isə fars dili rəsmi dövlət dili hesab olunur, bütün dövlət işləri həmin dillərdə aparılırdı. Sonralar Aşıq Paşanın dediyi kimi, bu dövr türkün öz dilinə etibar etmədiyi bir dövr idi. Belə bir tarixi məqamda Anadoluda xalq şeri üslubunda anadilli poeziya yarandı, xalq içərisindən çıxan sənətkarlar türkün şirin ləhcəsində öz ana dillərində zəngin bir şeriyyət yaratmağa başladılar. Bu işdə Əhməd Fəqih, Səyyad Həmzə, Xoca Dehqani, Gülşəhri, Aşıq Paşa və başqaları

mühüm tarixi rol oynadılar. Onlar anadilli şerin divan ədəbiyyatını yaratdılarsa, Yunis İmrə canlı xalq dilini şer, sənət dili səviyyəsinə yüksəldə bildi. O, bu dildə yeddilik və onbirlik şəkillərinin ölməz nümunələrini qəliblədi, heca vəznli şeri əruzun ənənəvi ölçüləri ilə bir sıraya çıxara bildi:

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

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

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

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

Yunis İmrəynən Anadolu aşıq məktəbi özünün başlıca yaradıcılıq ənənələrini formalaşdırdı.

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

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, IV c., s.139
2. Поспелов Г.Н. Теорийа литературы, M., 1978
3. Mir Cəlal. Ədəbi məktəblər, Bakı, 2004
4. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti, Bakı, 1983
5. Rəfili Mikayıl. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, Bakı, 1958
6. Koroğlu X.Q., Nabiyev A.M. Azerbaydjanskiy qeroiçeskiy epos, Baku, 1996, s.22-40
7. Nəbiyev A. Estetik düşüncədən milli ideologiyaya, «Azərbaycan» qəzeti, 27 may 2002
8. Коккьяра Дж. История фолклористики в Европе, M., 1960
9. Köprülü F. Türk saz şairləri, Ankara, 1962
10. Nəbiyev A. Ozan-aşıq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. Bakı Universitetinin Xəbərləri Humanitar Elmlər Seriyası. Bakı, 2002, №3, s.53-63
11. Azərbaycan musiqi alətləri, Bakı, 1956
12. Азербайджанские мугамы, M., 1947
13. Türkiyə tarixi, I c., (1018-1300), Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara, 1990
14. Çetin Yetkinez. Etnik və Toplumsal Yönlriylı Türk Hareketleri ve Devrimleri, I c., İstanbul, 1974
15. Masa Ansiklopediyası, İstanbul, 1972
16. Bektaşi gülləri, İstanbul, 1973
17. Pir Sultan Abdal. Hayatı. Sanatı, Sirleri, ikinci basılış, İstanbul, 1969
18. Dertli və Seyrani. Sanati. Eseri, başkı hazırlayan Cahit Öztelli, İstanbul, 1964
19. Dadaloğlu. Şerləri. İstanbul, 1996
20. Türk xalq şeri antologiyası. İstanbul, 1972
21. Anadolu aşıqları. Bakı, 1993
22. Aşıq Veysəl. Dostlar Banı Hatırlasın. 4-cü başqı, İstanbul. 1974
23. Yunis İmrə. Güldəstə, Bakı, 1992
24. M.Qasımlı. Aşıq sənəti. Bakı, 1996

b) ŞİRVAN AŞIQ MƏKTƏBİ

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

Şirvan toponimi barədə müxtəlif fikirlər vardır. «Həmin toponimə bir sıra ölkələrin yer adlarında – türk Kürdüstanında, Şimali İraqda, Cənubi Azərbaycanda (qərb hissəsində) Xoydan cənubda və Xorasan yaxınlığında təsadüf edilir. Bu toponim İraq tayfalarından birinin adı kimi də xatırlanır» (1,s.13). İraq atlasında Şirvan bir tayfanın yaşadığı ayrıca bölgə kimi göstərilir (2,s.64). Başqa bir mülahizəyə görə Şirvan Ənuşirəvan şahın adı ilə bağlı «Şirlər ölkəsi», yaxud «Süd gölü» ölkəsi adlarıyla əlaqələndirilir (3,s.34-35). Şirvanşahların orta əsr tarixinin araşdırıcısı V.F.Minorskiyə görə «Şirvanı Şərqi Qafqazın Xəzərin cənub sahillərindəki qədim yaşayış məntəqələri ilə əlaqəsi olan bir sıra adlar sırasına daxil etmək mümkündür (Gilan, Deylam)» (3,s.35). Başqa bir mənbədə isə Şirvanın şirvanşahlığın qədim mərkəzlərindən olduğu və onun XVII əsrin sonlarına qədər mövcud olması təsdiqlənir. Şirvanın tarixi-coğrafi xarakteristikası tarixşünas S.Aşurbəyli tərəfindən daha geniş əhatə olunmuşdur (1,s.13-18).

Bizim eranın VI əsrindən adı çəkilən ərazidə yaranmış Şirvanşahlar dövləti min ildən artıq bir müddətdə fəaliyyət göstərmiş, Azərbaycan xalqının mədəni-tarixi, sosial-iqtisadi yüksəlişində mühüm rol oynamışdır. Şirvanşahlar dövlətinin

tarixi bugünkü milli tarixşünaslığın ən az öyrənilmiş sahələrindən biri olsa da, dünya tarixşünaslığının hələ də diqqət mərkəzindədir. Qafqazda, eləcə də bütün Yaxın Şərqdə orta əsrlərin qüdrətli feodal dövlətlərindən olan, qədim dövrlərdən geniş ərazidə mədəni tərəqqinin yüksəlişində mühüm tarixi rol oynayan Şirvanşahların tarixdəki rolunun geniş şəkildə açıqlandığını söyləmək olmaz.

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

Yuxarıda deyildiyi kimi, «Azərbaycançılıq b.e.ə. IV əsrdə müstəqil Azərbaycan dövlətinin ən qədim sələfi olan Atropaten dövləti ərazisində meydana gəlmişdir» (4,s.54). Bu dövlət isə ərazinin türk mənşəli daha qədim sakinləri olan kutilərin, manilərin, başqa gəlmə tayfalarla qaynayıb-qarışması sayəsində meydana çıxan «atarpatakana» adlı super etnosun yaşadığı və xeyli sonra «Atropaten» adlanan qədim dövlətin tərkibində aparıcı mövqeyə malik olmuşdur (5,s.5). Azərbaycanlılar tarixin yeni səhifəsində yerli və gəlmə türk etnosların qarşılıqlı təmasından doğub törəyən, onların bir sıra mənəvi-əxlaqi dəyərlərini qəbul edib yeni estetik dəyərlərlə zənginləşdilər. “Atropaten ərazisində gəlmə və yerli etnosların qarşılıqlı differensiasiyası maraqlı yaradıcılıq prosesini formalaşdırmışdır.

Türklərin özü ilə gətirdikləri prototürk düşüncəsi, - məsələn, yarımçıq türk panteonu, qədim türk mifoloji sistemi, tanrıçılıq görüşləri və s. burada qədim türk, türk-Atropaten sinkretizmində yeni superetnosu (azərbaycanlıları) formalaşdırdı. Bu superetnos öz erkən soykökünü böyük mühafizəkarlıqla türk və İran mənşəli etnosların mədəni düşüncəsindən – dilindən, mənəvi dəyərlərindən fərqli dil və mədəni dəyərlər yaratdı. Yeni superetnosun formalaşdığı mədəni-kulturoloji vahidlər heç bir assimilliyyasiya prosesinə uğramadan tarixən özlərinə məxsus məskunda (ərazidə) azərbaycanlıları və onlara məxsus yüksək estetik düşüncəni – azərbaycançılığı bərqərar etmişdir (4,s.54). Azərbaycan tarixşünaslığında xalqımızın etnik soykökü, türklərin bu günkü ərazilərə gəlmələri, Azərbaycan xalqının yaranması ilə bağlı fikir ayrılıqları vardır (6,s.17-40).

Azərbaycançılığın Atropaten ərazisindən kənar, daha fərqli etnos və tayfaların differensiasiyasının nəticəsi olması, burada hun-qıpçaq və oğuz türklərinin başlıca yaradıcı funksiyalarda çıxış etdiyini ehtimal edən mülahizələr də vardır (7,s.91-110). Həmin mülahizələrdə Azərbaycan xalqının formalaşmasında hun-qıpçaq və oğuz türkləri ilə yanaşı, adı hələ qəti şəkildə dürüstləşdirilməyən «bir sıra azsaylı qeyri-türk mənşəli etnoslar»ın da iştirak etdiyi göstərilir (7,s.110). Azərbaycan xalqının Atropaten ərazisində differensiasiya prosesində iştirak edən həmin «azsaylı qeyri-türk mənşəli etnosların» kimliyi, onların azərbaycanlıların yaranmasındakı differensiasiyasının başlıca istiqamətlərinin dürüstləşdirilməsi təbii ki, azərbaycançılığın Atropatenlə tarixi əlaqəsini aydınlaşdırmaqda yeni həlledici arqumentlər olardı.

Tarixi mənbələr isə göstərir ki, türk-monqol tayfaları Şimali Avropaya bizim eradan əvvəl yox, bizim eranın ilk əsrlərində gəlmişlər (8,s.152). Hunların Azərbaycan ərazisinə gəlişiylə bağlı mülahizələrdə isə «b.e. minilliyinin yarısına qədər bu ərazilərdə heç bir hunnun olmadığı məlumdur. Xunlar isə hunnlar deyildi». Onlar b.e. II əsrinin 50-60-cı illərində Volqa sahillərinə qədər gəlib çıxmışlar» (6,s.289-291). Bütün bu faktlar işığında müxtəlif soylu, müxtəlif dilli etnosları Şimal

qapısından qəbul edib bu ərazini Azərbaycan xalqının formalaşması və qarşılıqlı differensiasiyasının qaynar ocağına çevirən Şirvan irəli sürülən ehtimal və fərziyyələrin həqiqətə nə dərəcədə uyğun olmasından, tarixi faktların onu hansı səviyyədə təsdiq etməsindən asılı olmayaraq Azərbaycan xalqının formalaşdığı, milli Azərbaycan dövlətçiliyinin mükəmməl əsasının qoyulduğu ərazilərdən biridir. B.e. ilk yüzilliklərindən Şirvanda, onun geniş hissəsini əhatə edən Atropaten ərazisində qeyri-türk tayfalarının bu regionun qədim türk mənşəli, yaxud həmin ərazilərə gəlib-qayıdan köçəri türk tayfaları ilə qarşılıqlı differensiasiyası mövcud olmuş, bunun nəticəsində də yeni superetnos olan azərbaycanlılar meydana çıxmışlar. Uzun tarixi müddət ərzində onlar daha geniş ərazilərə səpələnib yayıldıqca həmin ərazilərdə ümumazərbaycan mədəniyyətinin əsasını qoymuşlar. VI əsrdən başlayaraq Şirvanşahlar dövlətinin yaranması isə mədəniyyətin tarixi yüksəlişinə həlledici təsir göstərmiş, memarlıq, rəngkarlıq, musiqi sənəti ilə yanaşı söz sənətinin, xüsusilə ozan yaradıcılığının inkişafına münbit zəmin hazırlamışdır.

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

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

Professor M.H.Təhmasib haqlı olaraq yazırdı ki, V-VII əsrə qədərki ədəbiyyat tariximizdən bu gün əlimizə hər hansı bir nümunənin gəlib-çatmaması o demək deyildir ki, həmin dövrlərdə ədəbi düşüncəmizin meydanları sözsüz, ədəbi-bədii ənənəsiz olmuşdur, əksinə, həmən əsrlərdə bədii sözümüzün ən gözəl nümunələri yaranıb yayılmışdı, onlar sadəcə olaraq gəlib bu günümüzə çatmamışdır (10,s.25). Bu həqiqəti bir sıra ərəb tarixi qaynaqları ilə yanaşı, qədim mədəniyyətmizdən xəbər verən ədəbi-bədii mənbələr də təsdiq etməkdədir. M.Kaşqarinin «Divani lüğət-it türk» əsərindən məlum olur ki, hələ XI əsrdə şifahi poeziyamızın kamil şəkli formaları, məsələn, atalar sözü, məsəl, qoşma, gəraylı və s. dildə işlək şəkillərdən olmuşdur (11,s.232). F.Köprülü isə VIII-XI əsrlərdə Anadoluda saz şairlərinin özünəməxsus sənətkarlıq ənənələrinə malik olduqlarını göstərirdi (9,s.143). Həmin mülahizələri yeni faktlarla zənginləşdirməyə cəhd edən M.H.Təhmasib isə məntiqinin gücünə əsaslanaraq yazırdı: «Zəmanəmizə qədər yaşayıb gəlmiş bir sıra nümunələr sübut edir ki, Nəsimi dövründə (yəni XIV əsrdə – A.N.) xalqımızın kollektiv yaradıcılığının məhsulu olan mərasim nəğmələri də, dastan yaradıcılığının əsas növləri də, bayatı, gəraylı, qoşma formalarında yaranıb-yaşayan xalq şeri mövcud imiş» (12,s.4). Türk xalq şerinin son vaxtlarda açıqlanan qaynaqları, xüsusilə ozan sənəti əsasında aşıq ifaçılığı institunun yaranma tarixiylə bağlı qaynaqlar bu mülahizələrin doğruluğunu bir daha təsdiq etməkdədir (4,s.53).

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

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

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

saray ətrafında birləşən şairlər içərisində İzzəddin Şirvani və başqaları özlərinə böyük şöhrət qazanmışdılar.

XII əsrdə yaradıcılıq ənənələri ilə dünya poetik düşüncəsində yeni mərhələ yaradan **Nizami Gəncəvi (1141-1209)** Azərbaycan şerində mühüm hadisə idi. Nizami yaradıcılığı Azərbaycanın Şərqin qüdrətli poetik ənənələrinin beşiyi olduğunu təsdiq etdi. Maraqlı məsələlərdən biri Nizaminin Şirvan poetik ənənələri ilə bağlılığıdır. Sufi qaynaqları ilə sıx əlaqəli olan əxilik təriqətinin ardıcıl tərəfdarı olan Nizami Gəncəvi sarayı qəbul etməsə də şahlara öz əsərlərini göndərmiş, I Axistanla səmimi münasibətlər yaratmışdı (13,s.27,35).

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

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

XIII əsrdə Anadoluda şifahi yaradıcılıq ənənələrinin güclənməsi, xüsusilə Yunis İmrənin yaradıcılığında təsəvvüf-sufi dünyagörüşün bədii əksi, Anadolu aşıq məktəbinin meydana gəlməsi Şirvanda şifahi yaradıcılığa təkan verdi.

Klassik poetik ənənələrin, xüsusilə anadilli şerin yüksəlişi ilə yanaşı, burada aşıq yaradıcılığı yeni mərhələyə yüksəldi.

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

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

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

Anadolu aşıq ənənələri məhdud çərçivədə qalmadı, sürətlə yaxın və uzaq ellərə yayıldı, ilk mükəmməl törənişini isə Şirvanda tapdı. Şirvan məktəbi həmən dövrdə burada yeni yaradıcılıq ənənələri bərqərar etdi, **Molla Qasımın (1230-1325)** şəxsində forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəldi. Yunis İmrənin müasiri olmuş Molla Qasım haqqında bizə az məlumat gəlib çatmışdır. Lakin gəlib çatanların özü onun yaşadığı dövr və yaradıcılıq yolu ilə bağlı bir sıra faktları dürüstləşdirməyə kifayət edir.

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

Salman Mümtazın repressiyasından sonra anadilli şerimizin yaranma tarixi açıqlanarkən tədqiqatçının məlum səbəblərlə bağlı araşdırmalarına geniş istinad edilməmiş, Həsənoğlunun yaradıcılığı diqqət mərkəzində saxlanılmış, Molla Qasımın üzərindən sükutla keçilmişdir. Bu ənənə təəssüf ki, sonralar da davam etmişdir. Hətta aşıq poeziyasının yaranma tarixi kimi çox vacib bir məsələnin müəyyənləşdirilməsi zamanı Molla Qasım «yada düşməmişdir». Bunun başqa bir səbəbi isə təbii ki, Molla Qasımın təsəvvüf, sufi görüşlərlə bağlılığı ilə əlaqədar olmuşdur. Lakin sonralar, xüsusən ötən əsrin 80-ci illərindən başlayaraq aşıq yaradıcılığı tədqiqatçıları bu məsələyə yeri gəldikcə toxunmuş, ona bu və ya digər şəkildə münasibət bildirmişlər. Öz araşdırmalarında qəti fikir söyləməyə həmişə ehtiyatlı yanaşması ilə fərqlənən M.H.Təhmasib belə bir fikirdəydi ki: «Əgər Salman Mümtaz düz deyirsə, yəni Şirvanlı Qasım doğrudan da Yunis İmrə ilə, Həsənoğlu ilə müasir olmuşsa, biz el tərzində yaranan şerimizin, xüsusilə yüksək sənətkarlıqla yazılmış təcnislərimzin də tarixini çox qədimlərdə axtarmalıyıq…

… Şübhəsiz ki, Şirvanlı Qasım nə qədər müdrik və istedadlı sənətkar olsa da bu dili (Azərbaycan dilini – A.N.) bir və ya

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

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

Son illərdə Molla Qasımın istər Türkiyədə, istərsə də Azərbaycanda tapılıb üzə çıxarılan şerləri Molla Qasımın XIII əsr Şirvan aşıq məktəbinin yaradıcılığından olduğunu təsdiqləməkdədir (16,s.104-144). Molla Qasımın son vaxtlarda Şirvandan, daha dəqiq desək Şamaxı, Dərbənd, Quba və Şəki rayonları ərazisindən yazıya alınmış daha beş təcnisi, iki deyişməsi, on üç gəraylısı, bir ustadnaməsi, bir vücudnaməsi və bir duvaqqapması, eləcə də müxtəlif araşdırıcılar, xüsusən Ağalar Mirzə, Aşıq Haşım və başqaları tərəfindən yazıya alınmış şerləri vardır (18,s.3-12). S.Mümtaz da Molla Qasımın bir təcnisini, iki gəraylısını çap etmişdir. Sonradan isə təəssüf ki, onlar da müxtəlif nəşrlərdə ayrı-ayrı sənətkarların, ya da naməlum aşıqların adı ilə çap edilmişdir.

Molla Qasımın nəşr olunmamış və hələ əlyazmalarda olan təcnis, gəraylı, qoşma, deyişmə, ustadnamə və vücudnamələri

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

Molla Qasımın lirikasında lirik Mən çox qürurlu və bəşəridir. O, hər gördüyünü gözəl hesab etmir, gözəli xoş qılıqlı, lətif danışıqlı, saf qəlbli kimi təsəvvür edir. Şirvan aşıq şeri ənənəsinə uyğun olaraq sevgilisinə allah tərəfindən verilmiş gözəlliklərin, - ala gözlərin can almasını, gül çöhrəsini, al yanağını, bal dodağını, gözəl dərhanını tərif etmir.Bunu öz şəstinə sığışdırmır. Onu huriyə, qılmana, mələkə də bənzətmir. Sevdiyi gözəlin gözəllik çalarlarını faş eləyib onu dilə-dişə salmır, gözələ yalnız böyük sevgisini, varlığı ilə bağlılığını yetirir. Eyni zamanda şəxsiyyətini sevgilisi qarşısında kiçiltmir, «üzünü sevdiyi gözəlin ayağı altında payəndaz» eləmir. Həyatda, dolanaşıqda olduğu kimi, sevgisində də özünü dəyanətli, məğrur və qürurlu tutur. **Üçüncü** cəhət isə Molla Qasımın şerlərində öz dövrü, yaşayış yeri, dostları, ailə üzvləri və s. bağlı müəyyən avtobioqrafik məlumatlara yer verməsidir. Məsələn, «Ay ağa haray» təcnisi bu cəhətdən maraq doğurur. Buradan görünür ki, Molla Qasım, müasiri Yunis İmrə kimi, dövrünün qabaqcıl görüşlərinə bələd olan, Kabuldan Dəməşqə qədər gəzib Şərqin zəngin mədəniyyətinə yiyələnən, şer, sənət, poeziya aləmində özünəməxsus yeri, tutumu olan sənətkar kimi çox geniş bir ərazidə tanınmışdır. Molla Qasım «Şirvanlı Qasım», «Şikəstə Qasım», «Qasım», «Molla Qasım» təxəllüsləri ilə şerlər yazmış, onun Şərq ölkələrində ad-sanı, Yunis İmrənin Qafqazdakı şöhrətindən az olmamışdır. Molla Qasım XIII əsr Azərbaycan aşıq şerinin ən kamil nümunələrini yaratmışdır.

Əhdü-ləmyəzəl, vahidü-yekta,

Salma məni gözdən ayağa haray!
Müntəha qovruldum tənəli sözdən,
Pərvanə tək yandım, ayağa haray!

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

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

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

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

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

Aşığın həyatı müşahidəsi qüvvətlidir. O bir tərəfdən real həqiqətlərə, digər tərəfdən sufi görüşlərinə əsaslanmaqla hərənin yerini və məşğuliyyətini aydın görür. İnsanın böyük tanrıdan

verilmiş canının möhnətdə olmasına acıyır. Bir günlük eyş-işrətin zövq-səfasının ötəri olduğuna işarə vurur, cəmiyyətdə insanın ziddiyyət və təzadlardan, əzab və işgəncələrdən azad olub son anda torpağa qovuşaraq heçdən başqa bir şey olmadığına inanır:

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

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

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

Molla Qasımın Sənəmi ismi məlum olmayan sevgilidir. Aşığın dərdiməndolduğunu gözəl bilən sevgili Sənəm də onu sevən aşiğin – dərdiməndidir. Sevilən gözəlin adını pünhan saxlanmaq Şirvan məktəbinə məxsus xüsusiyyət olub sonralar Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin, Mirzə Bilalın və başqalarının yaradıcılığında davam etdirilmişdir.

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

Şirvan aşıq məktəbi ənənələrini ardıcıllıqla qoruyub saxlayan onlarla adı bu günə gəlib yetməyən söz sənətkarları içərisində daha şöhrətlisi Şirvanlı Dədə Kərəm və Dədə Yedgar də vardır.

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

Dədə Kərəmin şəxsiyyəti, onun aşıq yaradıcılığındakı iştirakı T.Xalisbəylinin yazdığı kimi, bu gün Azərbaycan aşıq yaradıcılığının öyrənilməsində həllini gözləyən mühüm problemdir. Bu bir tərəfdən aşıq sənətinin orta əsrlər dövrünün bizə az məlum bir dövrünü öyrənməyə, digər tərəfdən Şirvan dastançılığı ənənəsində «Əsli-Kərəm»in yaradıcısı ilə bağlı bir sıra müəmmalara aydınlıq gətirməyə imkan verərdi.

Şirvan aşıq məktəbinin Molla Qasımdan sonrakı dövrdə söz qoşub düzən böyük söz ustası **Dədə Yedgar (1310-1370)** hesab

edilir. Hər iki sənətkar barədə ilk məlumat və toplama işləri folklorşünas M.Mürsəlova məxsusdur. Dədə Yedgar barədə gəlib çatan məlumatlara görə o, XIV əsrdə Şirvanşah sarayında böyük rütbə sahibi olmuş, özünün qırx nəfərlik dəstəsi ilə bir sıra döyüşlərdə qoşun qabağında gedən sərkərdə kimi tanınmışdır. Onun ətrafındakı qırx igidi də özü kimi qəhrəman, saz çalıb söz qoşan olmuşdur. O, şah ordusunun cavanları üçün ölkənin ən say-seçmə gözəllərini gördüyü yerdəcə tutub atının tərkinə qoyaraq saraya gətirmişdir. Dədə Yedgarla bağlı xalq arasında çoxlu rəvayətlər vardır, bir sıra dastanlarda isə onun adına təsadüf edilir.

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

Şirvan məktəbi bu dövrdə aşıq yaradıcılığı üçün ənənəvi olmayan bir sıra başqa fərdi xüsusiyyətləri ilə də əlamətdar oldu. **Birincisi,** aşıq sənətinin bəhrələndiyi islami qaynaqlar Şirvanda yuxarıda qeyd edildiyi kimi, sənətin yeni bir sahəsini – muğamı meydana çıxardı. Bu sənət əslində özünün başlıca törəniş ahəngini Quran ayə və surələrinin oxunuş ritmindən, mərsiyə və nohələrin ifa üslubundan götürdü. Muğamın aşıq yaradıcılığından ayrılması sonuncunun ozan ifaçılığı üslubu əsasında yeni improvizələrini yaratdı, onun özünə məxsus istiqamətdə inkişafını şərtləndirdi. **İkincisi,** bu dövrdə anadilli xalq şeri üslubu ərəb-fars poeziyasından gəlmə ənənələri saraydan kənar mühitdə – xalq arasında üstələməkdə yeni vüsət aldı, sürətli yüksəliş mərhələsinə qədəm qoydu. **Üçüncüsü,** uzun tarixi zaman hüdudunda Şirvanda yaranan epik ənənə – aşıq repertuarına daxil oldu.

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

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

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

Şirvan aşıq məktəbi yeni-yeni ənənələrlə zənginləşirdi. Bu dövrdə aşıq sənətində yayılan başqa bir fərdi xüsusiyyət də formalaşmağa başlayırdı. Bu da peşəkar aşıq ifaçılığına muğamın təsiri idi. Şirvanda muğamla aşıq sənətinin ayrılıb özünəməxsus sərhədlər yaratması onlar arasında ziddiyyətli, barışmaz münasibətlərə gətirib çıxarmadı. Əksinə, aşıq sənəti həm ifaçılıqdan, həm də yeri gəldikcə muğam elementlərindən bəhrələndi. Aşıqlar ifalarına muğam elementləri daxil etdikləri kimi, muğam ustaları da aşıq şerinin bir sıra seçmə şəkillərinin muğam üstündə oxunma ənənəsini formalaşdırdılar. Bütün bunlarla yanaşı, yazılı klassik poeziyanın yüksəlişi özünü göstərməyə başladı. Klassik üslubda yaranan anadilli şerimizə aşıq yaradıcılığı, xalq şeri güclü təsir göstərməyə başladı. XIV əsrin böyük sənətkarı Nəsiminin yaradıcılığında bu təsiri görməmək mümkün deyildir (12,s.2). Həmən dövrdə Şirvan elmin, mədəniyyətin və sənətin beşiyi kimi bütün Yaxın və Orta Şərqdə böyük şöhrət tapmışdı. Bunun mühüm səbəblərindən biri Şirvanşahlar dövlətinin elmin, mədəniyyətinin və sənətin inkişafına göstərdiyi qayğı ilə bilavasitə bağlı idi (1,s.216-230).

Həmin dövrdə Şirvan aşıq məktəbi bir sıra şöhrətli sənətkarları ilə tanınırdı. Onlardan adı bizə gəlib çatan Mövlanə Şirvani, Sədi Şirvani, Ağa Həsən Pirsaatlı, Baba bəy Kirdi-

mani, Sultan xan Alpani, Xurşud bəy Bakuvi və başqalarını göstərmək olar. Təəssüf ki, Şirvanın bu ustad aşıqlarının hər birindən bu günə bir-iki gəraylı, təcnis və qoşma gəlib çatmışdır.

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

Şirvan aşıq məktəbinin XV yüzillikdə tanınmış nümayəndələrindən biri **Aşıq Köçər (1420-1480)** idi. Xalq şeri üslubunda söz qoşub-düzən Aşıq Köçər el arasında «Vanlı Göyçək», «Vanlı Köçər» təxəllüsləri ilə məşhur olmuşdur. Gözəl qəddqaməti, mehriban, yaraşıqlı çöhrəsi, güclü zil səsi olan bu sənətkar Şirvanda banlı//vanlı (zil səsli, zəngüləli) bir sənətkar kimi bu gün də yaddaşlarda yaşamaqdadır.

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

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

Vanlı Köçərin bizə sonralar aşıqlar tərəfindən ustadnamə və duvaqqapmalarla bəzədilmiş, bir neçə qoşma, gəraylı, dəyişməsinin daxil olduğu, aşığın öz sağlığında yaranması

güman edilən bir dastanı (19,s.17-29), bir neçə gəraylısı gəlib çıxmışdır. «Vanlı Göyçək» dastanının başqa bir mətni isə dilçi T.Əhmədovun namizədlik dissertasiyasının sonunda «Əlavələr» adı altında verilmişdir. Burada ustadnamə və duvaqqapmalar yoxdur, o, Şirvan dastançılıq ənənələrinə uyğun olaraq şifahi nitqdə uzun müddət qalmış və canlı danışıq dilindən yazıya alınmışdır.

Bir sıra mənbələrdə Aşıq Köçərin XIII əsrə aid edilməsinə baxmayaraq, bizə belə gəlir ki, bu sənətkar Molla Qasımdan sonrakı mərhələdə Şirvanda onun ənənələrinin davamçılarından olmuşdur. XIV əsrin əvvəlləri XV əsrin sonlarına qədərki dövrdə yaşayıb yaratmışdır. Aşıq Köçərin şerləri toplanılıb çap edilmədiyi kimi, haqqında tədqiqat işləri də aparılmamışdır. «Vanlı Göyçək» dastanının nəşrindən sonra aşığın bir neçə şeri axtarılıb üzə çıxarılmışdır. Onlardan biri də «Dünya» gəraylısıdır. Yunis İmrə və Molla Qasımın yaradıcılıq ənənələri Aşıq Köçərdə də nəzərə çarpır, sufi görüşləri onun yaradıcılığında da özünü göstərir. Lakin şerinin poetik strukturu, dili artıq qismən işlənmiş, cilalanmış dildir və XV yüzillikdən əvvəlki dövrün dil xüsusiyyətlərinə oxşarlığı azdır:

Gəl sənnən xəbər alayım
Süleymannan qalan dünya.
Əzəl al etdin aldatdın,
Sonrasında yalan dünya.

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

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

Poetik parçada orta əsr xalq şerimizə məxsus üsulb və yaradıcılıq ənənəsi nəzərə çarpır. Buradan göründüyü kimi, Aşıq Köçər də öz sələfləri kimi dünyanın gəldi-gedər olmasından

gileylidir. Lakin onun dünyagörüşündə sufizmin qüdrətli allah sevgisi səngimişdir. Bu sevgi insanı gözəlliklərə səmtləmiş, onun ötüb-keçən həqiqətlərdən biri vəsfinə gətirib çıxarmışdır. Şirvan aşıq məktəbi üçün ənənəvi xüsusiyyətlərdən biri də insani duyğuların, həyat həqiqətlərinin öz rəgində, çalarında, heç bir bər-bəzəksiz, məcazi görüş və baxışlardan uzaq şəkildə, real həyat gerçəklikləri üzərində tərnnüm edilməsidir. Şirvan aşıq məktəbinin bu qəbildən olan yaradıcılıq ənənəsində sufi əxlağına məxsus bənzətmələr gözə çarpmır, real həyat faktları poetik qəlibə çevrilir:

Bahar fəsli yaz olanda,
Xoş bir nəğmə tütar bülbül.
Qönçə gülün həsrətindən
Dərdə, qəmə batar bülbül.

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

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

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

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

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

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

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

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

Təəssüf ki, Şirvan aşıq məktəbinin tarixi inkişafının bu mərhələsində onun tədqiqatçılarının diqqətindən uzun illər yayınmış və həmin dövrdə klassik üslubda yazan, hərdən də xalq şeri şəkillərinə müraciət edən Şirvan şairləri yanlış olaraq aşıq, yaxud el şairi kimi təqdim edilmişdir. Uzun illər bu yanlışlıq davam etmiş, Şirvanın bir çox şöhrətli sənətkarı şair kimi yox, aşıq, el sənətkarı kimi öyrənilmişdir (22,s.24-46). Həmin ənənə bu günümüzə qədər davam etmiş, şerin, sənətin, musiqinin vətəni olan Şirvanın mədəniyyəti kiçik bir çevrədə, həm də təhrif olunmuş səpgidə xatırlanmışdır. XVI əsrdə burada aşıq şerinin az qala sıradan çıxmasına səbəb olan ictiami-siyasi şəraitə diqqət yetirilmədən bu dövrün Şirvan aşıq şeri ənənələri yanlış nəzəri qəliblərə salınmış, həm də bu yanlışlıqlar ara vermədən Şirvan aşıq məktəbinin gah mühit, gah da regional ifaçılıq ənənəsinin davam etdirildiyi coğrafi ərazi kimi qələmə verilməsinə gətirib çıxarmışdır (23,s.32-34).

XV əsrin sonlarından başlayaraq Səfəvi dövlətinin Şirvanşahlığa, Şirvan mədəniyyətinə qarşı yetirdiyi mürtəce siyasət nəticəsində Şirvan aşıq məktəbi sökülüb dağılmağa başlamış və süquta uğramışdır. Həmən dövr barədə danışılarkən Şirvanda aşıq sənətinin çiçəklənməsi, yaşayıb-yaradan

sənətkarların sadəcə olaraq «bizə gəlib çatmadığı» barədə əsassız hökmlər verilmişdir. Həqiqətdə isə Şirvan aşıq məktəbi təxminən yüz illik bir dövrü əhatə edən tarixi zaman müddətində süqut etmişdir.

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

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

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

Şirvan məktəbi XVI əsrin sonu, XVII əsrin əvvəllərindən Səfəvi dövlətinin zəifləməsilə əlaqədar yenidən dirçəlməyə

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

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

Təəssüf ki, Şirvan məktəbinin XV əsr taleyi çox zaman diqqətdən yayınır, tədqiqatçılar həmin dövrü bir sıra hallarda tamamilə yanlış şəkildə təqdim edirlər. Hətta bəzi tədqiqatçılar Şirvan aşıq məktəbi, onun formalaşma və yüksəliş tarixini şah Xətainin Şirvanı yerlə yeksan etdikdən sonra oraya köçürdüyü tayfaların adı ilə bağlamağa cəhd edirlər. Tarixdən məlumdur ki, Şirvana köçürülən tayfaların bir sıra adət-ənənələrini, ifaçılıq mədəniyyətini burada yaşayan, bəzilərinin «etnik» adlandırdığı, lakin əslində bu ərazinin qədim avtoxonları olanlar qəbul etmədilər. Köçürülən tayfaların özləri ilə gətirdikləri Şirvan aşıq məktəbini «yeni boyalarla» bəzəyə bilmədi, əksinə, Şirvanda qanlı toqquşmalara səbəb oldu. Son nəticədə isə onlar yerli avtoxonlar tərəfindən assimilliyasiya edildilər. Əgər Şirvan aşıq məktəbində gedən yaradıcılıq prosesləri deyilən kimi olsaydı, onda Şirvan aşıq sənətinin fərdi əlamətləri silinib gedər, o, Göyçə, yaxud Təbriz aşıq məktəbindən fərqli durum formlaşdıra bilməzdi. Şirvanın şöhrətli aşıq-

larının həmin gəlmə tayfaların nəslindən olması mülahizəsi də tamamilə yanlışdır. «Şah Xətainin Şirvana yolladığı bu tayfaların aşıqları Şirvana təkcə klassik ozan-aşıq sənəti, gətirməmişdilər. Onlar yerli aşıq sənətinə təkkə-səfəviyyə ruhları ilə də təsir edirdilər» (23,s.103) mülahizəsi ilə razılaşmaq olmaz. Şirvanda ozan sənəti XII-XIII əsrlərdə artıq aşıq sənətinə keçidi əslində başa çatdırmışdı. XVI əsrdə bu əraziyə köçürülən tayfalar Şirvana ifaçılıq sənətinin klassik «ozan-aşıq sənəti» gətirə bilməzdi. Şirvan aşıq sənətinin beşiyi, bu sənətin qaynalandığı tarixi ərazilərdən biri idi. Bütün bu yaradıcılıq üslubları öz inkişafında Şirvanda hələ VI əsrdən bərqərar olan dövlətçilik ənənələrinə əsaslanırdı. Səfəviliyin Şirvan mədəniyyətinə və ümumiyyətlə Şirvanşahlığa vurduğu zərbə son nəticədə Səfəvi dövlətini süquta apardı və Azərbaycanın xanlıqlara parçalanmasına gətirib çıxardı.

Şirvan aşıq məktəbi üçün zəruri olan bir sıra mühüm xüsusiyyətləri açıqlamaq əvəzinə, bu məktəbi kiçik regional mühit kimi götürmək də mədəniyyət tariximizdə onun rolunu təhrif edir, Şirvan məktəbini yanlış ölçü və qəliblərdə şərhə aparır, illyuziyalara söykənib onun həqiqi tarixini açıqlamağa imkan vermir. Bu isə Şirvanın zəngin epik və poetik folklor nümunələrinin kifayət qədər toplanılıb nəşr edilməməsi, bu sahədə tədqiqat işlərinin müasir nəzəri tələblər əsasında öyrənilməməsinin nəticəsidir.

Bunun **başqa bir səbəbi** də Şirvanda güclü yaradıcılıq ənənələrinə məxsus epik təfəkkürün, məsələn, peşəkar nağılçılığın, dastançılığın aşıq yaradıcılığı ilə eyni qaynaqda götürülüb araşdırılmasıdır. Klassik üslubda şer yazan Şirvan şairlərinin iki-üç xalq şeri üslubunda yazılmış, həm də çox kobud təhriflərlə yazıya alınmış, yaxud klassik formanı yanlış olaraq aşıq şeri kimi təqdim etmək yolu ilə üzdəniraq «el şairi» yaradıb, onu aşıq şerinin yaradıcıları kimi təqdim etmək də işə az zərər vurmamışdır.

Şirvan aşıq məktəbinin fərdi inkişaf xüsusiyyətlərinin nəzərə alınmaması da müəyyən təhriflərə səbəb olmuşdur. Onlardan biri də Şirvan aşığının repertuarına nağıl süjetlərinin daxil

olması, sonradan isə onların məhəbbət dastanlarına rekonstruksiyası ilə bağlı idi.

Bu, Şirvanda yaranmış güclü epik ənənənin başlıca qaynağıdır. XVI əsrdən başlayaraq aşıq repertuarında peşəkar nağılçılıq ön plana çıxdı. Ustad aşıqlar repertuarlarını nağıllar əsasında qurmağa başladılar. Bu isə çox keçmədən aşıq repertuarında yeni söyləmə tipini - məhəbbət dastanının ifa formasını meydana çıxardı, Şirvan aşıqlarının repertuarında iki üslubu – **poetik ifaçılığı** və **epik dastançılığı** formalaşdırdı. XVII əsrin əvvəllərində bu məktəb klassik ənənələrini sürətlə bərpa etməyə başladı. İlk növbədə Şirvan saz sənəti professional ifaçılıq səviyyəsinə yüksəldi. Müğamın təsiri, yaxud müşahidəsi onun məzmun xüsusiyyətinə elə bir xələl gətirmədi, əksinə, ona fərdilik, özünəməxsusluq verdi. Şirvan məktəbi XVI əsrə qədərki bir sıra saz-söz ifaçılığı ənənələrini yenidən repertuara qaytardı, onları dövrün tələblərinə uyğun şəkildə yenidən cilaladı.

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

Haşım, Ustad Mirzə kimi sənətkarlar xalq şerini dirçəltməyə başladılar.

Çox keçmədən Şirvan aşıqlarının yeni yaranan nəsli həmin ənənələri davam və inkişaf etdirdilər. XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində el içərisində tanınan şöhrətli sənətkarlar yetişdi ki, onlardan biri **Aşıq İslam (1780-1840)** idi**.** Aşıq İslam Şirvanın Kolanı kəndində dünyaya göz açmış, bütün ömrü boyu burada yaşamışdır. Yazı-pozu bilməyən, bədahətən söz qoşan bir sənətkar olmuşdur. Aşıq şerinin ən müxtəlif şəkillərində şerlər qoşub düzmüşdür. Aşıq İslamın «Qiyamət», «Gözəldi», «Gəlir», «Yamandı» kimi gəraylı və qoşmaları vardır. Aşıq İslam həm də təcnis ustası olmuş, bədahətən yaratdığı «Qızyetər», «Qadan alım», «Yetmədi» kimi təcnisləri dilləri gəzmiş, Şirvan xanəndələri onun şerlərinin bir çoxunu sonralar muğam üstündə oxumuşlar. Aşıq İslamın «Dünya» gəraylısı belə nümunələrdən idi:

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

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

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

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

Aşıq İslamın müasirlərindən biri də **Məlikballı Qurbandır (1790-1865).** Ayrı-ayrı tədqiqatlarda «şair», «el şairi» hesab edilən Məlikballı Qurban indiki Göyçay rayonunun Məlikballı kəndində dünyaya gəlmiş və ömrü boyu həmən kənddə yaşamışdır. Mükəmməl mədrəsə təhsili almış, xalq şeri üslubunda söz qoşub düzən aşıqlardan olmuşdur. Klassik üslubda şerlər yazsa da xalq şeri şəkillərindən daha çox istifadə etmişdir. Məlikballı Qurbanı aşıq şeri tərzində yazan ustad sənətkar hesab edən F.Qasımzadə onun sənətkarlıq məharətini yüksək qiymətləndirmişdir.

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

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

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

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

Şirvan aşıq şerinin bu mərhələsində klassik aşıq üslubunun, xüsusilə Molla Qasım şeri ənənələrinin bərpası da açıq şəkildə diqqəti cəlb edir. Aşıq yaradıcılığında dünyəvi düşüncə ön plana keçməyə başlayırdı. Özü də bu xüsusiyyət XIX əsrin ortalarından getdikcə güclənməyə başladı, Aşıq Orucun, Aşıq Kəri-

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

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

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

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

Aşıq Musa Şirvanda aşıq sənətinin şöhrətli davamçılarından olmuşdur. Onun yaradıcılığında dövrün ictimai-siyasi hadisələrinə etiraz güclüdür. Şerləri geniş toplanıb çap edilməmişdir. Ancaq bir çox qoşma və gəraylısı şivahi dildə hələ qal-

maqdadır. Onun «Dilbər», «Ana Kür», «Gülümleyla», «Apardı», «Qalmadı» kimi şerləri dillərdə əzbərdir.

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

Aşıq şeri şəkillərində yazıb-yaradan şöhrətli qadın-sənətkarlarından biri **Gövhər Şirvani (1810-1856)** idi. Bəzi tədqiqatlarda el şairi kimi verilən Gövhər Şirvani XIX əsrdə xalq şeri üslubunu geniş yayan sənətkarlardan olmuşdur. Şirvan ədəbi mühiti üçün həmin dövrdə bu, klassik üsluba qarşı qoyulub getdikcə daha geniş yayılmaqda idi. Gövhər Şirvani yaradıcılığında Şirvanşahlığın süqutu ilə bağlı tarixi hadisələrə müraciət güclüdür. O, Şirvanın qanlara boyanma tarixini xatırladıqca onun keçmiş ağır günlərini dilə gətirir, el sənətkarlarını öz tarixini unutmamağa çağırırdı:

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

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

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

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

Bu dövrdə Şirvanda aşıq şeri şəkillərində söz qoşan iki tanınmış qadın sənətkarı barədə də qeyd etməyə ehtiyac vardır. Bunlardan biri **Güllübəyimdir (1820-1876)**. Güllübəyim Şamaxıda varlı tacir ailəsində anadan olmuş, mükəmməl mədrəsə təhsili görmüş, dünyəvi elmlərdən xəbərdar olmuş, klassik şeri dərindən mənimsəmişdir. Atası ilə Hələbə, İraqa getmiş, bu ölkələrdə təhsil almış, 1855-ci ildə atasının vəfatından sonra Şamaxıya qayıdıb burada üç sinifli məktəb açmış, həmən məktəbdə dünyəvi elmləri – o cümlədən, nücum, ilahiyyat, təbiət elmlərini tədris etmişdir. Bu məktəb Şamaxıda on beş ildən artıq fəaliyyət göstərmişdir. Güllübəyim klassik üslubda da şerlər yazmışdır. Yaradıcılığında xalq şeri şəkilləri üstünlük təşkil etmiş, onların bir çoxu dillərə düşərək bu günümüzə gəlib çatmışdır. Əlimizdə Güllübəyimin çap edilmiş şerlərindən başqa beş qoşması, üç gəraylısı vardır. Bu nümunələr göstərir ki, dərs keçmək, məktəb açmaq üstündə Güllübəyimin başı bəlalar çəkmiş, həyat yoldaşı sürgün edilmiş, özünə də məktəbdarlıq etmək yasaq olunmuşdur. Şamaxı ruhaniləri Güllübəyimə qarşı hər cür fitva vermişlər. Bütün bu kimi çətin

halını sənətkar əsasən dövründən narazılıq ifadə edən şerlərində əks etdirmişdir:

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

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

Şirvanda qadın aşıq yaradıcılığı ənənəsinin formlaşmasında **Minabəyimin (1867-1895)** də əməyi az olmamışdır. O, məhəbbətinə qovuşmaq üçün etiraz səsini qaldıran, əlinə saz alıb sevgilisini haraylayan «zalım dünyanın ədalətsizliklərinə» qarşı çıxan Şirvanın ilk qadın aşıqlarından olmuşdur. Öz əmisi oğluna butalanan Minabəyim butasına qovuşmağa nə qədər cəhd etsə də Şamaxı ruhani mühiti buna imkan verməmiş, Minabəyim sevgisi yolunda özünü fəda etmişdir.

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

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

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

XALTANLI TAĞI (1796-1899).
(ƏDƏBİ PORTRET)

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

Tağı Hacıməhəmməd oğlu Tağıbəyli Xaltan kəndində dünyaya gəlmiş, burada da ilk mükəmməl mədrəsə təhsili almışdır. Atası Hacı Məhəmməd dövrünün qabaqcıl baxışlı ziyalılardan olub İstanbulda tibb və ilahiyyat təhsili almış, bir müddət Dərbənddə ruhanilik etdikdən sonra ömrünün ixtiyar çağında Xaltan kəndinə qayıtmış, burada ömrünün sonuna qədər yaşamışdır. Hacı Məhəmməd uzun illər arıçılıqla məşğul olmuşdur.

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

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

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

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

Böyük sənətkarın iki oğlu, üç qızı olmuş, onlar isə aşığın boya-başa yetdiyi torpaqda Xaltanlı Tağı şəcərəsini günümüzə qədər davam etdirib yaşatmışlar.

Xaltanlı Tağı dövrünün qüdrətli söz ustası, aşıq havalarının yaradıcısı və peşəkar ifaçısı olmuşdur. O, Şirvan aşıq məktəbini forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltmiş, aşıq şerinin Molla Qasım ənənələrini yeni tarixi şəraitdə davam etdirmişdir. Onun aşıq poeziyasında özünü göstərən ilahi gözəlliyin, real insan gözəlliklərinin, böyük yaradanın insana verdiyi canın bir gün onun dərgahına qaytarılacağı, insanın dünyada müvəqqəti olması bərdəki dünyagörüşü əslində bir sıra məqamlarda Molla Qasımın sufi dünyagörüşü ilə çarpazlaşır. Aşiqliklə aşıqlıq arasında körpü salan Xaltanlı Tağı onları qovuşdurur, ozan sənətinin peşəkar improvizatorçu ənənələrindən bəhrələnərək şerinə yeni məzmun verir. Xaltanlı Tağının şeri Şirvan aşıq məktəbində yeni sözdür. Uzun ömür sürən aşıq yüksək poetik dəyərli, geniş məzmunlu bir lirika yaratmışdır. Bu lirikada həm Azərbaycanın gözəl təbiəti, burada yaşayan xalqların məişət həyatı, həm bu dövrdə baş verən sinfi ziddiyyətlər, hakim təbəqələrin – bəylərin, pristavların özbaşınalığı, eləcə də aşığın özünün həyat hadisələrinə, dünyanın gərdişinə münasibətini əks etdirən fəlsəfi-didaktik şerləri mühüm yer tutur.

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

Tağının şerlərinin yaranmasından iki yüz ildən artıq bir müddətin keçəmsinə baxmayaraq hələ də xalqın dilində dolaşmaqdadır. Onların yalnız kiçik bir qismi folklorşünas

A.Mirzə tərəfindən çap olunub tədqiqata cəlb edilmişdir (30,s.158).

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

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

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

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

…Qızılgüllər qönçələnib oyanıb,
Ağacları baş əyibən dayanıb,
Budaqları al-qırmızı boyanıb,
Nügədinin solu-sağı, nə gözəl!

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

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

Xaltanlı Tağı dövrünün görkəmli şəxsiyyətlərini, tanımış din xadimlərini, divan adamlarını xatırlayır, onların mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən söz açır. Bu cəhətdən onun Şeyx Şamil, onun oğlu Sədiyə və başqalarına həsr etdiyi qoşmaları, gəraylıları yaddaqalandır.

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

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

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

Şeyx Şamilin ordusuna yazılıb müharibələrdə iştirak etmək istəyən aşıq bu canlı döyüşlərin insan həyatına son qoyduğunu, azadlığın çox uzaqda qaldığını gördükdə ordudan azad edilib öz mübarizəsini sözlə, sazla davam etdirmək istəyir. Şair təbli bir insan ölüm, can, həsrət və ayrılıq saçan müharibələrə tab gətirə bilmir və Şeyx Şamilə müraciət edərək deyir:

Bu səfərlik insaf eylə
Tövbə, bir dəxi gəlmərəm.

Doldursan da hücrənə sən,
Qaymağı, yağı gəlmərəm.

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

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

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

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

Gərək olmayasan, ağıl möhtacı,
Olsan, bu dünyada əziyyətin var.
Qaldırsan yıxılanı, doydursan acı,
Sanarsan Kəbəyə ziyarətin var. (29 ,s.117)

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

Qüdrətli sənətkar aşıq şerinin 20-dən çox şəklində dillər əzbəri olan dəyərli poetik nümunələr yaratmış, 30-a yaxın saz havasının, qırxdan artıq məhəbbət dastanının yaradıcısı olmuşdur. Xaltanlı Tağı dövrünün böyük müxəmməs, təcnis, gəraylı və qoşma ustası hesab edilmişdir. Onun ustadnamələri

Şirvan aşıqlarının repertuarında bu gün də mühüm yer tutmaqdadır. Aşıq öz vücudnamələrində insanın həyat yolunun bütöv mənzərəsini yaratmaqla aşıq şerin vücudnamə ustası kimi şöhrətlənmişdir:

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

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

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

Həyat həqiqətinə sadiq olan sənətkar hər yaşın şöhrətini və möhnətini şerə gətirir, insanın gözü qarşısında mənalı bir ömrün şəcərəsini, - hər yaşın özünə məxsus xüsusiyyətini ibrət üçün yaddaşa həkk edir. Böyük sənətkar bu dünyada bir yaxşı əməlin əbədiliyinə sığınıb haqqın dərgahına qovuşmağın mümkünlüyünü özündən sonrakı nəsillərə car edir:

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

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

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

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

Xaltanlı Tağıdan sonra Şirvan məktəbində aşıq şeri yeni mərhələ yaşadı. Doğrudur, əsrin sonlarına yaxın aşığın repertuarında müxtəlif dastan nümunələri meydana gəlsə də – xüsusilə «Güllü-Tağı», «Molla Nur» aşıq repertuarında geniş yayılsa da aşığın Yaxın Şərq ölkələrinə səyahəti ilə bağlı Şirvandan uzaqlaşması bu aşıq məktəbində bir durğunluq yaratdı. Xaltanlı Tağının şerləri repertuardan düşməsə də cəmiyyətin özündə baş verən proseslər, xüsusilə çarizmin milli ucqarlarda, o cümlədən Azərbaycanda yürütdüyü müstəmləkə siyasəti aşıq şerinə yeni məzmun gətirdi. Repertuara qəhrəmanlıq və qaçaqçılıq nəğmələri daxil olmağa başladı. Bununla yanaşı, Şirvan ədəbi mühitində klassik ənənələr güclənməyə, və onlara əsaslanan ədəbi məclislər yaranmağa başladı. Bu şöhrətli bu məclislərdə klassik poetik üslubdan, xüsusilə əruzun müxtəlif bəhrlərindən istifadə yolu ilə qüdrətli Şirvan şairləri meydana çıxdı, dövrün tələblərinə uyğun olaraq onların müəyyən qismi xalq şeri üslubunda da hərdən şerlər yazmağa başladılar. Təəssüf ki, Şirvan məktəbinin bəzi tədqiaqtçıları onları el şairi qrupuna daxil etməklə məktəbin inkişaf istiqaməti və xüsusiyyətlərini təhrif etmiş, bu isə bir sıra hallarda bu məktəbə qarşı bir mənalı olmayan münasibətin formalaşmasına səbəb olmuşlar (23,s.17-26). Bunun bir səbəbi də həmin araşdırıcıların mərasim folkloru informatorlarını, Şirvanın klassik üslubda yazan şöhrətli şairlərini yanlış olaraq aşıq, yaxud el şairi kimi təqdim etmələri ilə bilavasitə bağlı olmuşdur (23,s.27-60).

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

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

Aşıq Rəcəbin lirikasında təbiət gözəllikləri ilə yanaşı, lirik duyğuların tərənnümü mühüm yer tutur. Molla Qasım və Xaltanlı Tağı ənənələrinin öz dövründə layiqli davamçısı olan Aşıq Rəcəbin fəlsəfi-didaktik şerləri məzmun dolğunluğu və poteik dəyəri ilə seçilir. Aşıq Rəcəb təbiət gözəllikləri ilə insan duyğu-

ları arasında təzad yaradır, ziddiyyətlərin çarpazlaşması arxasında özünün dərdli könlünün çırpıntılarını şerə gətirir:

Baxmamışam yarasına,
Əzəl dərdin çarasına,
Qızılgülün arasına,
Qanadını salan bülbül. (30,s.21)

Aşıq lirik hisslərin tərənnümündə zərif və həssasdır:

Bir nazlı canana, incə dilbərə,
Bir zaval yetirən şahi-sərvərə,
Bir nazik bədənli pəri-peykərə,
Bir şux sitəmkara muştaq olmuşan. (32,s.32)

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

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

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

Molla Cümə (1860-1920). Şirvan məktəbinin qüdrəti və əzəməti ondadır ki, onun geniş ərazilərə yayılmış müxtəlif aşıq mühitlərində bir-birindən istedadlı sənətkarlar yetişmiş, onlar

həmin məktəbin ətrafında birləşsələr də hər biri ayrılıqda bir məktəb olmuşdur. Molla Cümə də belə xoşbəxt sənətkarlardan idi.

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

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

Min üç yüz otuz iki
Tarixdədir indi sənə.
Altımışa çatmış yaşım
Sevda sərdə durar yenə…

Tamamilə mümkündür ki, aşıq hələ əlli beş – əlli altı yaşında öz sinninin altımışa çatmış olduğunu söyləmiş olsun. Bu faktı təsdiqləyən əlimizdə olan bir sıra başqa materialları da əsas götürərək Molla Cümənin doğum atrixini biz 1860-cı ildən hesablamağı həqiqətə daha yaxın hesab edirik. «Molla Cümə molla olmamışdır, savadlı, elmli, bilikli olduğu üçün ona molla demişlər» (32,s.293). Şəki-Balakən-Qax-Zaqatala aşıq mühitlərinin forma, şəkil və məzmun etibarı ilə cilalanmasında əvəzsiz xidmətləri olan Molla Cümə 1920-ci ilin yazında müəmmalı şəkildə yoxa çıxmış, bir neçə gündən sonra onun ermənilər tə-

rəfindən qətlə yetirildiyi məlum olmuşdur. Molla Cümə doğulduğu Layiski kəndində dəfn edilmişdir.

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

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

Gedibən zimistan bahar yetişdi,
Abi-leysan yağıb dağlar bəzənir.
Bülbülün canına qəhər ilişdi,
Açılıb qönçələr, bağlar bəzənir. (31,s.107)

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

Maral gözlüm, ovçusundan küsübsən
Süzüb gələn çöllərinə dolanım.
Durna kimi nə tel, cığa düzübsən,

Nazik, incə bellərinə dolanım.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Molla Cümə yaradıcılığında sevgili əl çatmazdır, adi həyat həqiqətidir. Aşığın bütün yaradıcılığının cövhəridir. Hər gün gördüyü, hər an sevdiyi, bütün həyatı boyu həsrətindən ah-fəryad etdiyi, vüsalına qovuşa bilmədiyi sevgilisinin əsl adını aşıq bir dəfə də olsa dilinə gətirmir. İsmi Pünhan adı ilə onu dönə-dönə vəsf eləyir. Əslində Molla Cümə şerinin cövhəri, aşığın poetik qüdrətinin qaynağı, onlarla poetik düzümü, hələ öyrənilməmiş silsilə şer şəkillərinin səbəbkarı İsmi Pünhandır.

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

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

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

Hilal qaşa nə lazımdır ol sürmə,
Meyli qırıb məndən üzün çevirmə.
Cümə deyər, hər yetənə sirr vermə,

Dost mehriban ya bir olar, ya iki. (31,s.101)

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

Şirvan aşıq məktəbi XIX əsrin ikinci yarısında bir-birinin ardınca qüdrətli söz ustaları yetirmişdir. Onlar lirik-aşiqanə şeri yeni mərhələyə yüksəltməklə, aşıq ənənələrini təkmilləşdirmiş, aşıq şerinin müxtəlif mühitlər içərisində kütləviləşməsində mühüm rol oynamışlar. Həmin dövrdə başqa aşıq məktəblərində olduğu kimi, Şirvanda da sənətin şagird-ustad ənənəsi, sənətkarların yanına cavanların gəlib bil neçə il şagird dayanmaqla aşıqlıq sənətini öyrənməsi geniş yayılmışdı. Belə sənətkarlar içərisində **Şirvanlı Əzizin (1865-1921)** (o bəzən yanlış olaraq xankəndli Əzi kimi də təqdim edilir) adı el içərisində hörmətlə çəkilir. Şirvanın bir çox sənətkarının – Aşıq Daşdəmirin, Aşıq Xeyrulla, Aşıq İsa, Aşıq Həmdulla və başqalarının aşıqlıq sənətini ondan öyrəndiyi göstərilir.

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

Həmən dövrdə Ağdaş aşıq mühitində Aşıq İsmayıl, Kolanı Aşıq Mürsəl də aşıq sənətinin tanınmış nümayəndələrindən olmuşlar.

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

Bu dövrdə aşıq sənəti böyük sınaqlar qarşısında qalmalı oldu. Qoyulan tələblər ciddi idi – aşıqlar yeni dövrdə klassik ənənələrindən əl çəkib sovet dövrünün kollektiv təbliğatçısına və təşviqatçısına çevrilməli, öz yaradıcılığında yeni sosialist həyatının nailiyyətlərini tərənnüm etməliydilər. İyirminci illərin sonunda Azərbaycan aşıqlarını qarşıya qoyulmuş belə bir dilemmadan **Aşıq Mirzə Bilal (1870-1937)** xilas elədi.

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

Aşıq Bilal lirik şerin də gözəl nümunələrini yaradır. Onun lirikası həzin və incədir:

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

İctimai məzmunlu şerlərində daha üsyankar və barışmazdır. O, təkcə idarəedici təbəqələrə qarşı çıxmır, hakim sinifin idarəçiliyinin çürük və qüsurlu olduğunun göstərir.

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

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

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

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

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

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

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

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

Aşıq Şərbət «Carhanlı» təxəllüsü ilə tanınmış, ilk şerlərini də həmin təxəllüslə nəşr etdirmişdir. «Sevgilim», «O ala gözlər», «Şamaxılı qız», «Bilmə nadan», «Vətən torpağı» və b. şerlərində aşıq şeri ənənələrinin layiqli davamçılarından biri kimi şöhrətlənmişdir.

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

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

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

Yaxud:

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

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

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

Şirvan aşıq məktəbi ənənələrini əlli ildən çox qoruyub saxlayan başqa bir sənətkar isə **Aşıq Abbas (1917-1983)** idi. Onun yaradıcılığı bir sıra başqa Abbasların söz dünyası ilə qovuşub çarpazlaşsa da o, öz ustad müdrikliyini saxlamış, qoca çağlarında ömrünü mənalı və xoşbəxt keçirməsilə daim fəxr etmişdir:

Neçə nər igidim itdi dünyadan,
Türfə gözəllərin getdi dünyadan,
Mən oldum dünyadan bircə kam alan,
Ələnib saçıma qar, qocalmışam. (33,s.117)

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

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

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

Öz dövrü üçün xalq arasında geniş yayılan bu mahnı Aşıq Qurbanxanı dünyaya tanıtmışdı. Yaxud aşığın başqa bir mahnısı da xalq arasında geniş yayılmışdı. Oynaq ritmi, məharətli ifası ilə heç vaxt yaddan çıxmayan bu mahnı təkcə Qurbanxa-

nın yaradıcılığında deyil, Şirvan aşıqlarının repertuarında unudulmayan yeni bir hadisə idi:

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

Bu, aşıq şerində yeni forma olmaqla yanaşı, həmçinin öz oynaqlığı və ritmiylə də təkrarolunmaz, qüdrətli bir ifa idi.

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

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

Sən Milin, Muğanın öz qardaşısan,
Odlar diyarının təməl daşısan,
Dünya tarixinin bir sirdaşısan,
Bilən yoxdur, sənin yaşını Şirvan. (30,s.48)

Aşıq Bəylərin yaradıcılığında sovet dövrü üçün ənənəvi xüsusiyyətlərin tərənnümü ön planda idi. Müasirləri kimi, o da

sosialist həyatının nailiyyətlərinə lirikasında xüsusi yer verirdi. Lakin bütün bunlarla yanaşı, Aşıq Bəylər Şirvanın klassik dastanları və saz havalarını repertuarında mühafizəkarlıqla saxlayıb yaşadan sənətkarlardan idi. Onun gur, şaqraq səsində böyük həyatsevərlik, Şirvan torpağının gözəlliklərinə dərin sevgi və məhəbbət vardı. Bu məhəbbət Aşıq Bəylərin sözündən və sazından çar olub Azərbaycanda və ondan çox-çox uzaqlarda ona böyük şərəf və şöhrət gətirmişdi.

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

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

Aşıq Şakir silahı yerə qoyub əlinə saz götürdü, ordudan qayıdan günün sabahı onun məlahətli səsi Şirvan torpağına yayıldı. Şirvanlılar «Şakir davadan qayıdıb» deyə onun pişvazına gəldilər. Aşıq Şakir onları sazla-sözlə qarşıladı, doyunca çaldı-çağırdı. Dedilər Şakirə davada vergi verilib; Aşığın vergisi həqiqətən haqdan idi. Bu vergi ona davada verilmişdi, o, bu füsünkar ifaçılığı Şirvan aşıqlarının repertuarından götürmüşdü. Ulu tanrı isə ona elə burada – Şirvanda xarı bülbül cəhcəhəsi, ustad ifaçılıq məharəti, gözəl qamət, yaraşıqlı çöhrə, insanların qəlbinə yol tapa biləcək xoş bir ülfət bəxş eləmişdi. Aşıq Şakirə bu qüdrət haqqdan verilmişdi. Müharibəyə gedən-

də o, bir sirri anasından gizlətmişdi. Əhd elmişdi ki, davadan salamat qayıtsa, gecə-gündüz çalıb-çağıracaq, xalqının xidmətində dayanacaqdır. O, əhdinə ömrünün son gününə qədər sadiq qaldı. Ötən illər Aşıq Şakirin ömründə silinməz izlər qoydu. O, respublikanın Əməkdar mədəniyyət işçisi fəxri adına layiq görüldü, neçə-neçə ölkələrdə Azərbaycanı təmsil elədi, 1955-ci ildə Azərbaycan Ali Sovetinin deputatı seçildi, geniş ictimai fəaliyyətə başladı, müxtəlif təltiflərə layiq görüldü.

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

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

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

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

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

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

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

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

Aşıq Şakir aşıq şerinin klassik üslubunu qoruyub saxlayan, onu yeni tarixi şəraitdə inkişaf etdirən bir sənətkar idi. Aşıq sənətinin tamamilə deformasiyaya uğrayıb sıradan çıxdığı bir dövrdə, aşığın «kollektiv təbliğatçıya və təşkilatçıya» çevirdiyi zamanda Aşıq Şakir bu sənətə yeni nəfəs gətirdi, onu məhv olub sıradan çıxmaq təhlükəsindən qorudu. Şirvan aşıq məktəbində Molla Qasımın, Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin, Aşıq Bilalın ənənələrini bərpa edə bildi. O, Şirvan saz havalarının bir çoxunu yenidən işlədi, onlara təzə xallar əlavə etdi. Repertuarında yaşatdığı 50-dən artıq saz havasına yeni həyat verdi, onların bir çoxunu Şirvan məktəbi tələblərinə uyğunlaşdırdı. Bu yaradıcılıq prosesini o, öz müasirləri, Şirvan aşıq məktəbinin yeni dövr ustad sənətkarları – Aşıq Bəylər, Aşıq Məmmədağa, Aşıq Xanmusa,Aşıq Barat, Aşıq Qurbanxan, Aşıq Yadulla, Aşıq Əhməd, Aşıq Soltan, Aşıq Pənah və baş-

qaları ilə birlikdə həyata keçirdi. Cavan Şakir Şirvanın ağsaqqal sənətkarına çevrildi. Öz ustadnamələri, vücudnamələri, qoşma və gəraylıları ilə respublikanın hüdudlarından çox-çox uzaqlarda – Orta Asiya respublikalarında, Tümendə, İraqda, Yaxın və Uzaq Şərqdə şöhrətləndi. (26,s.17-89)

Aşıq Şakirin şəxsində yeni mərhələyə yüksələn Şirvan məktəbi öz ifaçılığını sonrakı illərdə də layiqincə davam etdirdi. Bu məktəbin Dərbənd, Quba-Şamaxı, Şəki-Zaqatala-Balakən, Salyan-Muğan mühitlərində meydana çıxan sənətkarlar ustad Şakirin ənənələrini ləyaqətlə davam etdirməkdədirlər. Dərbəndli Aşıq Soltan və Qəndabın yaradıcılığındakı milli özünəqayıdış Şirvan şeri ilə sıx bağlı idi. Yaxud Qubalı Aşıq Haşım Balasıyevin Şirvan saz-söz ənənələri üzərində köklənən geniş və çoxcəhətli yaradıcılığı, bədahətən söz deməyi, öncəgörməyi və s. bu məktəbin yeni dövr tarixi yüksəlişi ilə bağlıdır. Aşıq məktəbinin Salyan-Muğan mühitinin qocaman sənətkarı **Aşıq Əhməd (1922-2010)** əlli ildən artıqdır ki, bu mühitin ənənələrini özündən sonrakı nəsillərə ləyaqətlə ötürür, onları davam etdirib zənginləşdirir. "O, Şirvan aşıq məktəbinin ənənələrini davam etdirir, saz havalarını təkmilləşdirir, həm də özünəməxsus ustalıqla ifa edir» (34,s.7).

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

Qışı qardı, yazı güllü-çiçəkli,

Təbiət naxışlı, cənnət bəzəkli,

Ağ bulud çalmalı, duman örpəkli,

Qız-gəlin tək həyası var dağların.(34,s.7)

Yaxud:

Sözünün odundan alışan, sönməz,

Ağılsız söysə də, ağıllı dinməz.

Atılan güllə tək söz geri dönməz,

Hədəfi tutmasa, danışma, dilim. (34,s.24)

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

Şirvan məktəbi Azərbaycan aşıq məktəbləri içərisində yaranma zamanına və dövrünə, ədəbi mühitlərə bölünmə çevrəsinə, aşıq şerinin yaranma və inkişaf vüsətinə görə ən qədim məktəblərdən biridir. O, aşıq şeri şəkillərinin meydana gəldiyi, ən başlıcası ozanın aşığa rekonstruksiyası prosesini özündə yaşadıb yeni aşıq ifaçılıq institutunun formalaşmasını Anadoludan sonra şərtləndirən məktəblərdən biri, yaxud birincilərindəndir. Burada aşıq sənəti özünün uzun yüzilliklər ərzində inkişaf mərhələsini keçirmiş, saz havalarını yaratmış, dastançılıq ənənələrini formalaşdırmışdır. Aşıq yaradıcılığının son səkkizyüzillik tarixinin müxtəlif cəhətlərini, problemlərini, ziddiyyət və təzadlarını, qadağalarını ondan kənarda öyrənmək təbii ki, mümkün deyildir. Bu məktəbin özünə məxsus xüsusiyyətlərinin kifayət qədər öyrənildiyinə də hökm vermək tezdir. Bu ilkin mülahizələrlə də Şirvan məktəbinin tədqiqinin başa çatdığını, yaxud onun ətrafındakı fikir ayrılığının aradan qalxdığını söyləmək olmaz. Çünki qısa bir tarixi zamanda bu işi tam başa çatdırmaq təbii ki, imkan xaricindədir. Çünki Şirvan məktəbinin ayrı-ayrı sənətkarları – Molla Qasım, Dədə Kərəm, Aşıq Köçər, Xaltanlı Tağı, Molla Cümə, Mirzə Bilal,

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

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

ZAQATALA AŞIQ MÜHİTİ

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

Azərbaycanda bir sıra qabaqcıl baxışlar, milli oyanışa təkan verən ədalətsizlik və bərabərsizliklərə etiraz aşıq yaradıcılığı vasitəsilə yayıldı və ictimai fikrin formalaşmasında mühüm rol oynadı.

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

Üçüncüsu, aşıq məktəbləri azərbaycanlılarla azsaylı etnosların qarşılığı diferensasiyasını formalaşdırdı. Bu isə azsaylı xalqlara öz milli dilini, adət-ənənəsi, əxlaqi dəyərlərini qoruyub saxlamaqla aşıq yaralıcılığı ənənələrinə qoşulmağa imkan

verdi. Azərbaycanda əvəzi olmayan ənənə birliyi formalaşdı. Azsaylı xalqlar öz dillərini, mədəniyyətlərini saxlamaqla öz tarixi torpaqlarında modern düşüncənin yeni aparıcısı olan aşıq məktəbləri ətrafında birləşə bildilər. Bu gün Azəraycan aşıq mətəbləri, xüsusilə Şirvan və Təbriz məktəbləri ətrafında birləşən talış, tat, haput, dağlı, qırız, xınalıq ümumilikdə əllidən artıq azsaylı xalq həmin yaradıcılığ prosesinə qoşuldu. Bununla həmin xalqlar öz milli etnik mədəniyyətlərini qoruyub saxlamaqla yanaşı, iştirak etdikləri aşıq mühitlərini özünəməxsus çalarlarla zənginləşlədirilər. Şirvan aşıq məktəbi üçün ənənəvi olan belə mühitlərdən biri də Qax-Balakən-İsmayıllı–Zaqatala ərazilərini əhatə edən Zaqatala aşıq mühitidir.

Bu region Azərbaycan respublikasının Şimal-Qərbində, Böyük Qafqaz sıra dağlarının ətəklərində yerləşir. Cənubdan Gürcüstan, Şimaldan Dağıstanla həmsərhəddir. Bu regionda bir sıra qədim tayfaların, xüsusilə massagetlərin, kimmerlərin, albanların tarixən yaşadığı məlumdur. Bu aşıq mühitinin əhatə etdiyi ərazidə 30-a yaxın azsaylı xalqın və etnik qrupun nümayəndəsi yaşayır. Onların içərisində saxurlar, yəhudilər, dağlılar, kabardinlər, tatlar, laklar, darginlər, qırızlar, haputlar və b. üstünlük təşkil edir. Lakin bütün bu kimi azsaylı xalqlar regionda öz dilini, etnik mədəniyyətini qoruyub saxlamaqla hələ ta qəlimdən Azərbaycan dilini mükəmməl öyrənmiş, bu dil əsrlərdən bəri onların mühüm işlək dillərindən olmuşdur. Aşıq ənənələrinin Zaqatala mühitində yayılması azsaylı xalqların bu dildə yaradıcılıq ənənələrinin inkişafına təkan vermişdir. Zaqatala aşıq mühiti hələ Varxiyanlı Məhəmmədə qədər özünün zəngin ənənələrini yaratmışdır. Şirvan aşıq sənətinin modern modeli bu mühitdə özünün standart qəlibində qalmış, sökülüb parçalanmamış, onu bir sıra özünəməxsusluqlarla zənginləşdirmişdir. Burada aşıq havalarının ifasında ayra-ayrı etnik qruplara məxsus azsaylı xalqların, ifa tərzlərinin bənzərliyinə tez-tez təsadüf olunur. Burada müğam ənənələrinin təsiri zəifdir. Xalq ifalarında, həsrət, qürbət duyğularını ifadə edən musiqi notları daha qulağagəlimlidir. Bütün bunlarla yanaşı, aşıq mühitində aşıq yaradıcılığının zəngin ənənələri özünü göstərir.

Onlar Aşıq Məhəmməd Varxiyanlı kimi bir sənətkarın yetinşməsində mühüm rol oynamışdır.

Aşıq Məhəmmədə qədərki mühitə diqqət yetirəndə Aşıq Arabın, Kor Nəzirin, Aşıq Sarətin, Cümcümaxlı Vəlinin, talalı Aşıq Bəkirin, varxiyanlı Aşıq Hüseynin, carlı Aşıq Könlünün, Əliabadlı Hüseynin və başqalarının zəngin yaradıcılıq ənənələrinə malik olduqlarını görmək mümkündür. Zaqatala aşıq mühitində ustad-şagird ənənəsi güclüdür. Bir sıra sənətkarlar müxtəlif dövrlərdə bir neçə şagird yetirmiş, onlar isə Zaqatala-Balakən-İsmayıllı-Şəki aşıq mühitlərinə səpələnmiş, bölgədə aşıq yaradıcılığı ənənələrini davam və inkişaf etdirmişilər. Ustad-şagird ənənələri aşıq mühitində bir tərəfdən aşıq yaradıcılığına silsilə yeniliklər gətirmiş, canlı Azərbaycan dilinin azsaylı xalqlar arasında işləkliyini təmin edirmişsə, digər tərəfdən burada yaranan aşıq şerinin sənətkarlıq cəhətdən kamilləşməsinə təsir göstərmişdir. Bu cəhət Əliabadlı Aşıq Hüseynin, Aşıq Abdullanın, Aşıq Bədirin yaradıcılığında aydın görmək olar. Aşıq Əzizxanan şagirdi olan qantaxlı Aşıq Arabın lirik şerlərində Şirvan məktəbinin təsiri güclü idi. Onun «Öldü», «Gördüm», «Bu gələn», «Baxın», «Yoxdur», «Mənim» kimi bu günə gəlib çatan şerlərində milli həyat və məişətin təsiri güclü olduğu kimi bu numunələrdə sənətkarlıq baxımından da bir kamillik nəzərə çarpır:

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

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

Söz açdım gənclikdən, sevgidən, yardan,
Araba dik baxıb, dil açdı birdən.

Söylədi, oğlum var, incimə məndən.
Mən onu mehriban bir ana gördüm.

Eyni xüsusiyyətləri «Aşıq Kamal» təxəllüsü ilə tanınan dağıstanlı Aşıq Dibronun yaradıcılığında görmək mümkündür. Aşağı Tala kəndindən olan Aşıq Dibronun bizə «Olmaz», «Nə gözəl», «Dünya», «Qızlar», «Yar sorağında», «Görmədim» kimi şerləri gəlib çatmışdır. Onlarda aşığın ağır həyatdan, əzablı şevdadan şikayəti özünü göstərir. Təbiət gözəlləklərinin tərmnümü də aşığın yaradıcılığında xüsusi yer tutur.

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

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

Yaxud:

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

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

Aşığın müxtəlif illərdə yaratdığı qoşma, gəraylı və divanilərinin böyük hissəsi toplanmamışdır. Lakin müəyyən qism çap edilən nümunələr Aşıq Dalğının dövrünün ustad sənətkarı ol-

duğunu göstərir. Onun «Söz də bilməz», «Deməsəydim», «Pəri», «Yanımda gəl gəz» şerlərində aşıq şerinin klassik ənənələri özünü göstərir. Şirvan aşıq məktəbinin Dərbənd mühitinə məxsus Aşıq Rəcəbin Dalğın şerinə təsiri güclüdür. Onun şerində vəfasız gözəllərdən şikayətlə yanaşı, vəfalı insanların tərənnümü özünü daha güclü nümayiş etdirir. Bu cəhətdən aşığın «Bülbül, Sən ağlama, qoy mən ağlayım», «Necə oldu», «Gövhərim», «Ay qız» və başqa şerləri diqqəti cəlb edir. Aşıq Dalğın bir çox ustad sənətkarlara, xüsusilə Molla Qasıma, Xaltanlı Tağıya, Molla Cüməyə, Aşıq Ələsgərə, Aşıq Hüseyn Bozalganlıya müxtəlif nəzirələr yazmışdır. Bu cəhətdən onun Aşıq Ələsgərin «Dağlar» şerinə yazdığı nəzirə diqqətə çarpandır.

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

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

Aşıq mühitinin çağdaş dövrünün tanınmış sənətkarı **Aşıq Mədətdir**. O, 1934-cü ildə Varxiyan (hazırki Bəhmədli) kəndində anadan olmuşdur. Aşıq aşıq mühitindəki yerini, ənənəyə uyğyn olaraq belə təsvir edir.

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

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

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

Aşıq Mədətin dövrün son hadisələrinə, xüsusilə Qanlı Yanvar, Xocalı soyqırımı, erməni seperatizmi və s. bağlı qoşub-düzdüyü şerlərdə həmən hadisələri törədənləri «əli qanlı canilər» kimi təsvir edir. Aşıq «Ağlama» gəraylısında gələcəyə nikbinliklə baxır, ədalətin əvvəl-axır qalib gələcəyinə ümid bəsləyir:

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

Şirvan məktəbinin, Şəki – Zaqatala, İsmayıllı - Balakən aşıq mülütləri barədə son vaxtlarda güclü toplama və araşadırma işləri aparılır. İstedadlı və cəfakeş folklorşünas Zümrüd Səmədovanın bu sahədəki uğurlu axtarışları mühitin aşıq kartotekasının yaxın gələcəkdə tam tərkibdə tərtib ediləcəyinə, aşıq mühitinin geniş və ətraflı araşdırılacağına ümüdlər verir.

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

Ə D Ə B İ Y Y A T:

1. S.Aşurbəyli. Qosudarstvo Şirvanşaxov. Baku, 1993
2. Suse Axmad. Baqdad. Atlas (ərəb dilində), Z., 1952
3. Минорский В.Ф. История Ширвана и Дербенда X-XЫ вв. М., 1963

4. Nəbiyev A.M. Ozan-aşıq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. «Bakı Universitetinin Xəbərləri», Humanitar Elmlər Seriyası, 2002, №3, s.54
5. Алийев И. Очерк истории Атропатены, Баку, 1979
6. Алийев Играр. О некоторых вопросах этнической истории азербайджанского народа. Баку, 2002
7. N.Cəfərov. Azərbaycançılığa giriş. Bakı, AzAtaM, 2002.
8. Баскаков Н.А. Введение в изучение тюркских языков. М., 1969
9. Köprülü F. Türk edebiyyatında aşık tarzının menşe ve tekamülü. Milli telebüler mecmuasi. İstanbul, 1331 (h), №1,s.24-26
10. Təhmasib M.H. V-VII əsrə qədərki ədəbiyyatımız haqqında, «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, EA nəşri, I c., Bakı, 1960
11. Kaşkari M. Divani-lüğət-it-türk, I c., Ankara, 1972
12. Təhmasib M.H. Nəsimi və xalq poeziyası, «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 11 avqust 1978
13. Qasımlı M. Aşıq sənəti. Bakı, 1996
14. Salman Mümtaz. El şairləri. Bakı, 1927
15. Təhmasib M.H. Bir tarixi həqiqətin eposdakı izləri, …Tədqiqlər…, VI kitab, 1982
16. Xəlilov N. Molla Qasım haqqında həqiqətlər. «Folklorşünaslıq məsələləri», V kitab, Bakı, 2002, s.109-144
17. S.Mümtaz. Molla Qasım və Yunis İmrə. «İnqilab və mədəniyyət» jurnalı 1929, №1
18. Şirvan aşıqları (XIII-XX əsrlər), əlyazma, A.Nəbiyevin şəxsi arxivi, qovluq 2
19. «Vanlı Göyçək», Azərbaycan dastanları, Bakı, 1977, s.119-129
20. Şirvanın qadın şairləri. Bakı, 1994
21. El çələngi. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası, Bakı, 1983
22. Cəfərzadə Ə. Azərbaycan poeziyasında xalq şeri üslubu, I və II kitablar, Bakı, 1981, 1999
23. Qəniyev S. Şirvan folklor mühiti (I kitab), Bakı, 1997

24. Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, 1974
25. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c., Bakı, 1983
26. Qəniyev S. Adım Aşıq Şakir, mahalım Şirvan, Bakı, 2001
27. M.Qəhrəmanova. Çarhanlı Aşıq Şərbət, «Mədəniyyət dünyası». Bur.VII, Bakı, 2003
28. «Güllü və Tağı» dastanı, toplayıb nəşrə hazırlayan Ağalar Mirzə, Bakı, 2002
29. Ağalar Mirzə. Xaltanlı Tağı, Bakı, 1999
30. Şirvan aşıqları. Bakı, 1987
31. Molla Cümə. Toplayıb nəşrə hazırlayan P.Əfəndiyev, Bakı, 1995
32. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992
33. Hər budaqdan bir yarpaq, Bakı, 1980
34. Namazov Q. Ulu Şirvanın saz-söz ustası – Aşıq Əhməd, «İtən sazım», Bakı, 1995
35. Aşıq Bilal. İlk baharım, gəl görüm, Bakı, 1982

v) TƏBRİZ AŞIQ MƏKTƏBİ

Azərbaycan xalqının erkən orta əsrlərdən yaradıb inkişaf etdirdiyi aşıq sənətinin tarixi yüksəlişində özünə məxsus yeri və çəkisi olan yaradıcılıq qaynaqlarından biri də güney regionun geniş çoğrafi ərazisini əhatə edən Təbriz və Təbrizətrafı regiondur. XIV əsrin sonu, XV əsrin əvvəllərindən başlayaraq burada mövcud aşıq ənənələri qüvvətlənməyə, ozan sənəti zəminində yaranıb formalaşan aşıq şerinin yüksəlişi özünü göstərməyə başlamışdır. Bir tərəfdən Anadlolu və Şirvan məktəblərinin təsiri, digər tərəfdən Təbrizin Azərbaycanın mədəni mərkəzlərindən biri kimi çiçəklənməsi, burada şifahi və yazılı ədəbiyyatın inkişafına hələ orta əsrlərdən xeyli əvvəl münbit zəmin yaratmışdı. Təbriz aşıq məktəbi həm də zəngin tarixi-ədəbi əsaslara söykənirdi. XII-XIII əsrlərin ozan-aşıq rekonstruksiyası, aşıq sənətinin qam-şaman, təkkə-dərviş ənənələrindən uşaqlaşıb yeni istiqamətə yönəlməsi sayəsindəki tərəqqini bu regiondakı **ədəbi** qaynaqlar rəğbətlə qarşılamaqla yanaşı, çox çəkmədən həmin tərəqqinin aparıcılarına çevrilmişdilər.

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

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

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

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

Təbriz aşıq məktəbi qısa tarixi müddətdə həm forma və məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından mühüm irəliləyiş yoluna çıxdı. Xalq arasında geniş yayıldı, müxtəlif dövrlərdə özünün ustad sənətkarlarını yetirdi. Bir sıra hallarda ayrı-ayrı böldgələrdə yayılmış klassik ənənələri–qəzəl və qəsidə yaradıcılığını üstələdi. F.Köprülüzadənin yazdığı kimi, «Saray və üləma mühafilində İran müqəllidi şairlərin qəzəl və qəsidələri, məhəlli qüvvələri ilə dərbəyi dairələrində aşıqların dastan və qoşmalarda üstün hesab edilir və daha çox oxunulurdu» (2,s.6). Xalqın ağız ədəbiyyatına bu marağı isə onun zəhmətkeş insanlar içərisində geniş yayılmasının başlıca səbəblərindən idi. Bu isə aşıq yaradılıcılığının öz təbiəti və xüsuiyyəti, həyat həqiqətlərini daha aydın və real lövhələrdə əks etdirmə ənənələri ilə bağlı idi. Elə həmin zərurət aşıq ənənələrinin geniş coğrafi ərazilərdə sürətlə yayılmasının başlıca səbəblərindən idi ki, Təbriz aşıq şeri üçün də bu, səciyyəvi bir xüsusiyyət oldu. Təbriz məktəbi **onun başlıca ifaçılıq** və yaradıcılıq ənənələrini əsas götürməklə müxtəlif mühitlərə ayrıldı. Hər bir mühit mənsub olduğu

aşıq məktəbinin bir sıra başlıca yaradıcılıq və ifaçılıq xüsusiyyətəlrini qoruyub saxlamaqla özünəməxsus fərdi özəlliklərini yaradıb yaşatdığı regionun adı altında şöhrətləndi. Onları təxmini olaraq aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

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

Məlum təsnifatlardan kiçik fərqlərlə seçilən bu aşıq mühitləri əslində Təbriz aşıq şeri ənənələrinin geniş bir ərazidə yayılıb özünəməxsusluqlarla zəngin olduğunu bir daha nümayiş etdirir (3, s.163-165). M. İbrahimovun yazdığı kimi, «Aşıq poeziyası yaradıcılıq metodu və üslubu cəhətdən ən az öyrənilmiş sənətdir. Bu sahədə olan boşluğu doldurmaq və aşıq poeziyasının realist yaradıcılıq xüsusiyyətlərini meydana çıxarmaq, inkişafına təkan vermək üçün onun haqqında çoxdan yaranmış bəzi birtərəfli təsəvvürlərdən uzaqlaşmaq lazımdır» (4,s.5). Təbriz aşıq məktəbinin müxtəlif mühitlərinin yaranması ilk növbədə milli mədəni həyatda mühüm hadisə, sonrakı tərəqqi və yüksəlişin ilkin zəmini idi. Bu məktəblərin hər birinin ayrıca, müstəqil şəkildə öyrənilməsinə mühüm ehtiyac vardır. Aşıq məktəbləri və mühitləri hələ ki, nə qədər sıradan çıxmamışdır, ilk növbədə onları toplayıb üzə çıxarmaq və heç olmasa ilkin tədqiqatlara cəlb etmək gərəkdir.

Güney Azərbaycanda Təbriz məktəbi ətrafında yaranan aşıq mühitlərində peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq formalaşmışdır. Onları Təbriz məktəbinə məxsus vahid ifaçılıq üslubları birləşdirir. Eyni zamanda aşıq mühitləri bir-birindən repertuar, ifaçılıq və dastan yaradıcılığı baxımından da fərqlənir. Məsələn, Təbriz aşıq məktəbi «Koroğlu» və avtobioqrafik dastanların, eləcə də lirik ifaçılıq üslubunun zənginliyi ilə əlamətdardırsa, Urmiya mühitində aşıq şeri şəkillərinin nümayişi,

Sərab və Qaradağ mühitində isə repertuarda klassik dastanlar – «Əsli-Kərəm», «Aşıq Qərib», «Şah İsmayıl» və nağıl motivləri zəminində yaranan tacir-zadəgan həyatından bəhs edən nümunələr üstünlük təşkil edir. Mühitlər arasında fərqlər geniş olduğu kimi, ümumiliklər də əhatəlidir. Bu aşıq məktəbi mühit çevrəsi etibarı ilə məktəblərin ən böyüyü olduğu kimi, mənəvi–əxlaqi və estetik dəyərləri əks etdirmək baxımından da mükəmməli, əhatəlisidir. O, nə ayrıca müstəqil məktəb, yaxıd aşıq mühitləri məcmuu kimi, nə də yarandığı və o inkişaf etdiyi dövrlər-yüzilliklər üzrə kifayət qədər araşdırılmışdır. Bu məktəbə məxsus poetik–üslübi dəyərlər, saz havaları, dastançılıq ənənələri, xüsusilə məktəbin iyirminci yüzillikdəki eniş və yüksəlişləri, ayrı-ayrı ustad sənətkarların yaradıcılıq xüsusiyyətləri **kifayət qədər araşdırılmamışdır**. Bunun başlıca səbəblərindən biri də Güney Azərbaycanda hələ XIX əsrin 30-cu illərrindən başlayaraq fars şovinizminin Azərbaycan dili, folkloru və digər mədəni dəyərləri üzərinə qadağalar qoyması ilə bağlıdır. Aşıq yaradıcılığı bu mühitlərdə hələ ki, ağızda yaşama mərhələsini keçirir. Bu ərazidə hələ Azərbaycan folklorunun tək-tək hallar istisna edilərsə, kütləvi şəkildə yazıya alınıb nəşri işinə başlanmamışdır. Ağız ədəbiyyatı həmin mühitlərdə öz bakirə gözəlliyini qoruyub saxlamaqdadır. Milli dili və mədəniyyəti yaşadan, onu fars şovinizminin hər cür assimilliyasından qoruyan ağız ədəbiyyatı eyni zamanda azərbaycançılıq adət-ənənə və etik düşüncəsini qorumaq funksiyalarını həyata keçirir. Xüsusilə son yüzilliklərdə toplanan və nəşr edilən materialların son dərəcə az olması bu məktəbin müxtəlif mühitləri barədə təbii ki, geniş müşahidələr aparmaq imkanını məhdudlaşdırır. Çünki Təbriz məktəbinin, onun ayrı-ayrı mühitlərinin materiallarını yazıya alıb çap etmədən, dialekt xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirmədən, yaradıcılıq nümunələri üzərində müqayisəli araşdırmalar aparmadan mühüm elmi nəticələrə gəlmək mümkün deyildir.

Təbriz aşıq məktəbi və mühitlərində, xüsusilə İran aşıqları adlandırılan ifaçıların reppertutarında İran musiqisinin güclü, nüfuzedici təsiri fəaliyyətdədir. Bu, bir sıra mühitlərdə saz ha-

valarının tarixi ənənələrinin pozulmasına və təhrifinə gətirib çıxarmışdır. Bu gün özlərini «İran aşıqları» adlandıran bir sıra ifaçılar və xüsusilə hakim zümrə tərəfindən dəstəklənən və bütün İran ərazisində aşıq musiqisi və yaradıcılığı kimi təbliq olunan ifaçılıq üslubu aşıq sənətini öz erkən köklərindən və qaynaqlarından uzaqlaşdırmaq, onu farslaşdırmaq məqsədinə xidmət edir. Bununla yanaşı, azərbaycanlıların geniş yayıldığı və yaşadıqları ərazilərdə aşıq sənəti özünəməxsus şəkildə inkişaf edib yüksəlməkdədir. O, geniş bir ərazidə xalqın zəngin mənəvi dəyərlərinin yayılmasına kömək edir, orada yaşayanları birləşdirir. Uzaq düşən ellər arasına körpü salır. Təbriz aşıq məktəbinin ayrı-ayrı mühitləri ilə Şirvan, Anadolu aşıq ənənlərində bir çox eynilik, oxşarlıq və uyğunluqları qoruyub saxlayır. Məsələn, Zəncanda yayılan saz ifaçılığı ilə Şirvan aşıq ansablı arasındakı oxşarlıqlar bir-birini tamamlayır. «Zəncan aşıq müitinin ifaçılığı saz, balaban və qaval üçlüyü üzərində qurulmuşdur» (3,s.233) ki, bu da Şirvan aşıq ansablı ilə eyni kökdən bəhrələnməkdən başqa bir şey deyildir. Eyni hal Təbriz, Qarabağ, Urmiya mühitləri üçün də ənənəvidir. Qaşqay aşıq mühitində isə fərdi saz ifaçılığı ilə Göyçə və Gəncəbasardakı fərdi ifaçılıq aşıqların repertuarında oxşar şəkildə yer tutur. Yaxud aşıq repertuarı şer şəkillərindən istifadə imkanlarına görə bir-birindən fərqləndiyi kimi, eyni ifa üslubu - təcnis, deyişmə söyləmək, yaxud gözəlləmə ifaçılığı məharətinə görə bir-birinə yaxınlıqlarını da nəzərə çarpdırır.

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

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

XV əsrin ikinci yarısından yeni yüksəliş mərhələsinə qədəm qoyan Təbriz aşıq məktəbinin XVI əsrə qədərki ənənələri, yaradıcılıq xüsusiyyətləri, şəxsiyyətləri barədə bizə kifayət qədər məlumat gəlib çatmamışdır. Məlum olan odur ki, Anadolu-Şirvan aşıq ənənələri, ayrı-ayrı ifaçı sənətkarların qoşub-düzdüyü saz və söz dəyərləri Təbrizdə də geniş yayılmışdı. Yunis İmrə, Molla Qasım ənənələri Azərbaycanın bu bölgəsində də aşıq şerinin bəhrələndiyi, onu forma, məzmun və şəkli xüsusiyyət etibarı ilə irəliyə aparan istiqamətlərdən idi. XIII -XIV əsrlərdə Anadolu aşıq məktəbində baş verən proseslər, xüsusilə ozan ənənələrini davam etdirmək yolu ilə yüksələn tarixi inkişaf Təbriz ifaçılıq mühiti tərəfindən əslindlə hazır model kimi qəbul edilmişdi. Aşıq Qurbaninin yaradıcılığı göstərir ki, XVI əsrə qədər Təbrizdə həm peşəkar ifaçılıq, həm dastançılıq, həm də aşıq şeri şəkillərindən, onun geniş yayılmış gəraylı, qoşma, təcnis və divanı, müxəmməs və s. formalarından istifadə üstün idi. Aşıq Qurbaniyə məhz buna görə Təbriz məktəbinin ilk nümayəndəsi, yaxud yaradıcısı kimi baxmaq təbii ki, mümkün deyildir. Qurbani yaradıcılığı göstərir ki, ona qədər Təbrizdə aşıq şeri ən azı yüz ildən artıq bir dövr ərzində təkamül mərhələsi keçmişdir. Bu, təkcə Qurbani şerinin poetik dəyərlərində, məzmun zənginliyində deyil, eyni zamanda əhatə etdiyi mənəvi-əxlaqi, etik-estetik və kulturoloji durum çevrəsnində özünü göstərir. Qurbani estetk düşüncəsi Təbriz aşıq məktəbi üçün təkcə XVI əsrə məxsus dəyərlər deyil, daha əvvəlki yüzilliklərdə yaranıb formalaşan milli-mənəvi və əxlaqi görüşləri əhatə edir.

Təbriz aşıq şerinin Qurbaniyə qədərki dövrü, törəniş və formalaşma mərhələləri barədə bu gün konkret faktlarla danışmaq mümkün olmasa da Qurbani öz yaradıcılığı ilə təkcə Təbriz aşıq sənətində deyil, ümumazərbaycan mədəniyyətində milli intibahın ilkin zəminini hazırlayan sənətkar kimi çox dəyərlidir. Qurbani özü bir məktəbdir. Onun şəxsində Təbriz aşıq

yaradıcılığı forma, məzmun, ifadə tərzi, ana dilinin poetik imkanlarından istifadə məharəti sayəsində yeni mərhələyə yüksəldi, məktəb dərəcəsinə qalxa bildi.

Qurbaninin şəxsində Təbriz aşıq məktəbi Azərbaycan mədəniyyəti tarixində aşağıdakı cahanşümül funksiyaları həyata keçirdi: Azərbaycan ümumxalq danışıq dilini yüz illərlə nizamı pozula bilməyən bir mərhələyə yüksəltdi və bununla Azərbaycan canlı danışıq dilini qəti şəkildə formalaşma mərhşələsinə çatdırdı; xalq danışıq dilini ağır ləhcəçilik və bir sıra başqa təsirlərdən təmizlədi; Aşıq yaradıcılığı barədə yanlış mülahizə, görüş və baxışları dağıtdı, onu məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhəlyə yüksəltdi; Aşıq yaradıcılığının təkkədərviş və saman ənənələrindən qəti şəkildə ayrılıb ozan ənənələri istiqaəmtində çoxşaxəli –sinkretik sənət kimi formalaşmasını istiqamətləndirdi.

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

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

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

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

Qurbani ömrünün sonrakı illərində Şah İsmayıl ordusunda onun yaxın tərəfdaşı, ordu sazanda və gərənayçı dəstəsinin başçısı olmuş, ordunun bir sıra döyüşlərində bilavasitə öndə getmiş, Şah İsmayılın öz tarixi məğlubiyyətindən sonra saraydan uzaqlaşmışdır. Qurbani Şah İsmayıldan sonra ömrünün on ilindən çoxunu Türkiyədə sürgündə keçirmişdir. Bu barədə tədqiqatçılar arasında fikir ayrılığı vardır.

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

Tədqiqatiçı Q. Kazımov haqqında bəhs açılan divanidən gətirilən misalların:

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

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

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

İkincisi, Qurbani həyatında iki dəfə böyük məhrumiyyətə düçar olmuş, birinci dəfə yerli bəylərbəyləri – vəzirlər onu sürgünə göndərmiş, bu sürgündən Şah İsmayıl onu azad edib Təbrizə, öz yanına - saraya gətirmişdir. İkinci dəfə isə təxminən şahın ölümündən on il sonra – 1534-36-cı illərdə Sultan Süleyman böyük ordu ilə Azərbaycana hücum edir. Bu zaman bir sıra qızılbaş əmiləri Sultan Süleymanın tərəfinə keçirlər. Sultan qışı Bağdadda keçirdikdən sonra Təbrizə qayıdır və yerli hakimlər də burada sultanın tərəfinə keçir. Onlar Şah İsmayılın bir sıra başqa tərəfdarları ilə birgə Qurbanini də özləri ilə Türkiyəyə aparırlar. Q. Kazımovun Qurbani həyatına dair

bütün bu faktların dürüst mənzərəsini müəyyən edir, onunla razılaşmamaq təbii ki, çətindir (7,s.19).

Üçüncüsü, Q.Kazımov Qurbaninin doğum və ölüm tarixini dürüstləşdirməyə, əslində onu müəyyənləşdirməyə imkan verən faktları ortaya qoyur. O, haqlı olaraq Qurbaninin doğumunu 1464-cü il tarixi ilə əlaqələndirilməsinə ehtiyatla yanaşır. Bu tarixin «1477-ci ilə aid etmək daha həqiqətə uyğundur» (7, s.13) deyir, Lakin Şah İsmayıla ilk şerini yazarkən Qurbani daha cavan idi. Lap elə Şah İsmayılın həmyaşıdı idi. Lakin öz həmyaşıdı olan Qurbani ilə Gəncəyə gedərkən yol üstü ilk tanışlığı, Qurbaninin ona şer həsr etməsi şahda bu cavan barədə yüksək təəssürat yaratmışdı. Şahı riqqətə gətirən bir tərəfdən Qurbaninin şeri idisə, ikinci tərəfdən sənətkarın həddən artıq gəncliyi, ona isti münasibəti, bir növ tərəfdaşlıq münasibəti bəsləməsi ilə bağlılığıydı. Şahla Qurbaninin zahiri görkəmində də müəyyən uyğunluq, bənzərlik var idi. Şah Qurbaninin ona səmimiyyətini sezməmiş deyildi. Bu isə Qurbaninin istiqanlığından doğurdu və şah da bunu sezib onu dəyərləndirmişdi. Ona görə də gənc sənətkarın şikayətini alarkən onu nəinki dustaqlıqdan azad edir, eyni zamanda Diridən Təbrizə gətirir. Şübhəsiz ki, burada Şah İsmayılın Qurbani sənətinə rəğbəti də az rol oynamamışdır. Bütün bu və digər faktlar Qurbaninin 1477-ci ildə də deyil, 1483-cü ildə dünyaya göz açdığını söyləməyə əsas verir. Aşığın sonrakı avtobioqrafik məlumatları isə onun ölüm tarixinin 1557-ci ilə aid olduğunu söyləməyə əsas verir.

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

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

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

Tərbiz aşıq məktəbi də öz kökü və qayəsi etibari ilə ozan ənənəsi davamçılarının yolunu tutmuş, qam–şaman, təkkədərviş qaynaqlarından yan keçərək ozan ifaçılıq institutunun davamçısı kimi çıxış etmiş, Anadolu və Şirvan məktəblərinin aparıcı meyl və istiqamətlərinə əsaslanmışdır.

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

Üçüncüsi, Qurbaninin aşıq şerinə gətirdiyi yeni estetik düşüncə, təkcə Tərbiz ədəbi mühiti üçün deyil, ümumazərbaycan həyatı üçün zəruri və vacib idi. Qurbani yaradıcılığının ilkin mərhələsində nə qədər sufi-təkkə dünyagörüşünə yaxın idisə, ömrünün sonrakı illərində, xüsusilə cəmiyyətdəki əksilikləri gördükcə ilkin görüşlərindən qismən də olsa uzaqlaşa bildi. Qurbani bütün yaradıcılığı boyu ilahi sevgini, böyük yaradana

inam duyğularını vəsf elədi, bununla yanaşı, cəmiyyətin təzadlarına, əksiklərinə də göz yummadı, bütün ziddiyətləri gördüyü çevrədə şerə gətirdi.

Qurbaninin aşıq yaradıcılığında ən böyük xidməti, cəmiyyət həyatına öz sələflərinə məxsus baxışı sındırması oldu. O, Yunus İmrə, Molla Qasım, Aşıq Köçər və başqaları kimi, cəmiyyətdəki ziddiyyət və ədalətsizlikləri görəndə «allaha təfəkkür, hamı öz əməllərinə görə Allahın dərgahında cavab verəcək» deyə əksiklər qarşısında aciz qalmadı. Həmin zidiyyətləri şerə gətirdi, dövrün ədalətsizliklərini qamçıladı, qazilərin, bəylərbəylərinin haqsızlıqlarını şahlara yetirib onları islaha çağırdı. Qurbani dövrünün təkcə pozulub, sökülüb dağılmaqda olan mənəvi dəyərlərinin müdafiəsinə qalxmadı. O, sinfi ədalətsizliklərə, əxlaqi pozulmalara, vəfa, etibar, sədaqət kimi dəyərlərin təhrifinə qarşı çıxdı. Bütün bunlarla Qurbani milli təfəkkürə yeni dərketmə, oyanma gətirdi ki, XVII-XVIII əsrin Azərbaycan intibahı bütünlükdə həmin məcradan yol götürüb, qaynaqlanıb özünün törəniş və yüksəliş mərhələsini yaratdı.

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

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

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

Axşamdan yağan qar çıxıbdır dizə,
Kəsilib bulaqdan yolu qızların.

Sənəyi doldurub qoyanda düzə
Üsüdü barmağı, əli qızların. (7,s.64)

Yaxud:

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

Özünün məşhur bir qoşmasında isə təbiətin gözəlliklərdən qübarlanıb sevgisini toza basacağından ehltiyatlanır:

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

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

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

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

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

Qurbani şeri lirik hiss və duyğuların təzə ifadə məcmuu olub eyni zamanda aşıq şerinin yeni tipidir. Bütün görüş və təssəvvürlərdən uzaq, real həyat gözəlliklərinin bədii tərənnümü,

təbiət gözəlliyi ilə insan gözəlliyi harmoniyasını özündə əks etdirən estetik düşüncədir.

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

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

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

Qurbani der, «könlüm bundan sayrıdır,
Nə etmişəm, yarım məndən ayrıdır?
Ayrılığmı çəkib, boynu əyridi,
Heç yerdə görmədim düz bənövşəni».

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

Qurbani barədə aparılan tədqiqatlarda onun yaradıcılığına tam və dürüst qiymət verildiyini söyləmək olmaz. Bir sıra obyektiv və subyektiv səbəblərlə bağlı, Qurbani şerinin toplanılma səviyyəsi, aşıq poeziyasının metodologiyası ilə əlaqədar aşığın yaradıcılığına olan birtərəfli münasibət mövcud olmuşdur. Qurbani hələ də bir çox hallarda şair, el şairi kimi təqdim edilmişdir (7,s.365). Onun yaradıcılığının da təriqət ədəbiyyatının təsiri altında yaranıb inkişaf etdirildiyi qənaəti təsdiq-

lənmişdir. Bu isə dünən olduğu kimi, bu gün də aşıq ədəbiyyatı ilə bağlı elmi–nəzəri konsepsiyanın meydanda olmaması, aşıq yaradıcılığının təriqət görüşlərindən ayrılıb tamamilə yeni bir istiqamətdə – azərbaycançılıq yönümündə istiqamətləməsinin, onun Azərbaycan intibahının formalaşmasındakı tarixi rolunun kifayət qədər müəyyənləşdirilməməsi və s. bağlıdır. S. Mumtazdan sonra Qurbani irsinin öyrənilməsində yeni mərhələ açan Q.Kazımov bir mülahizəsində də tamamilə haqlıdır: «İndi biz Qurbanini də «aşıq» adlandırırıq, ənənəvi olaraq aşıqlar cərgəsində qeyd edirik, aşıq sənətinin yaradıcısı kimi qiymətləndirirk» (9, s.64). Nə qədər ki, biz Yunis İmrəni, Molla Qasımı, Aşıq Köçəri, Qurbanini və onlarla başqalarını el şairi, yaxud şair adlandırıb aşıq yaradıcılığının meydana gəlməsi və aşıq məktəblərinin formalaşmasında onların tarixi xidmətlərini açıqlaya bilməmişik, Azərbaycan aşıq yaradıcılığının həqiqi tarixini dürüstləşdirə bilməyəcəyik. Qazi Burhanəndin, Nəsimi və ya Fuzili bizə müxtəlif əlyazmalarında şair kimi gəlib çatmışdır. Qurbani isə şifahi yaddaşdan yazılıb götürülmüşdür, özü də yaşadığı dövrdən ən azı üç yüz əlli ildən sonra… Bəs nə üçün biz şifahi poetik təfəkkürümüzün qüdrətli yaradıcısını müxtəlif ciddi-cəhdlərlə ədəbiyyatımızın yazılı qoluna calaq etmək istəyirik. Əgər bu Xətaiyə hansısa bir şöhrət gətirməyə lazımdırsa, Xətainin buna ehtiyacı yoxdur. Yox, əgər Qurbaninin böyük poetik düşüncə sahibi kimi təqdim etmək məqsədi daşıyırsa bu da elə uğurlu seçim deyildir. Qurbaniyə Təbriz aşıq məktəbinin yaradıcısı olmaq bizcə şairlikdən daha böyük ucalıq gətirir. Bir də hər sənətkarı öz qaynağında öyrənməklə həqiqətə daha çox yaxınlaşmaq olar.

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

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

Onlar təkcə Təbriz aşıq şerini deyil, ümumilikdə Azərbaycan aşıq şerini yeni yüksəliş yoluna çıxardı. Onu təriqət dəyərlərinin tərənnümü yönümündən əsaslı şəkildə uzaqlaşlıb peşəkar ifaçılıq istiqamətinə yönəltdi. XVII əsr aşıq şeri sırf təbiət və insan gözəliklərini tərənnümü ilə əlamətdar oldu. Aşıq dini-islamı və təriqət dəyərlərindən uzaqlaşıb real gözəlliklərin, yüksək mənəvi-əxlaqi görüşlərin tərənnümçüsünə çevrildi. Aşıq poeziyasında ümumilikdə bütün qabaqcıl baxış və görüşlər azad sevgi, insan hüquqsuzluğu, sevgili uğrunda mübarizənin tərənnümü ətrafında cəmləşdi, cəmiyyətin aparacı dəyərlərini özündə əks etdirdi. Aşıq şeri, eləcə də müxtəlif məzmunda yaranan məhəbbət dastanları orta əsrlərdə artıq qəhrəmanlıq epik düşüncəsinin həyata keçirdiyi funksiyaları üzərinə götürdü. Cəmiyyətdəki mövcud ədalətsizliklərə, zidiyyət və təzadlara qarşı qılınc qəhrəmanlığını lirik düşüncənin kəsərli sözü, qüdrətli poetik vüsəti əvəz etməyə başladı. Cəmiyyətdəki ədalətsizliklərin bütün sistemini aşıq yaradıcılığı kiçik poetik nümunələrdən tutmuş iri həcmli məhəbbət dastanlarında açıb göstərdi. Orta əsrin milli-məişət həyatından başlamış, ictimai-siyasi əhvalı, idarəçilik, dövlətçilik ənənələri orta əsr aşıq yaradıcılığında özünü göstərməyə başladı. Elə həmin qaynaqlarda idarəçiliyin sökülüb-dağılması, sinfi ziddiyyətlərin kəskinləşməsi, orta əsr azərbaycanlısının həqiqi vəziyyətinin tərənnümü özünü göstərdi. Qabaqcıl baxışlar, ədalətsizliklərlə etiraz, ən nəhayət isə poetik nümunələrdə, xüsusilə dastan yaradıcılığında xalq içərisindən çıxmış lirik təbli sənətkarların, haqq aşiqlərinin idarəçiliyin ayrı-ayrı nüfuzlu adamları ilə qarşılaşdırılmasında xalqın nümayəndəsinə üstünlük verilməsi aşıq yaradıcı-

lığında mühüm keyfiyyət dəyişiklikləri yaratdı. Xalq öz həqiqi vəziyyətinin əksini aşıq şerində tapdıqca, ona daha da yaxınlaşır, istəyirdi ki, cəmiyyətdəki əsl vəziyyəti aşığın dili ilə dünyaya car etsin. Aşığın yaratdığı bədii dəyərlərdə öz etiraz səsini daha ucadan səsləndirsin, onu bütün dünyaya yaysın. Bu aşıq yaradıcılığından milli intibaha gedən yolun, enyi zamanda aşıq poeziyasında realizmin başlanğıcı, aşıq şerində ictimai məzmunun ilk ruşeymi idi. Həyatı bu şəkildə, real cizgilərdə əks etdirmək «aşıq poeziyasının həm mündəricəsinin həyatiliyində, xalqın mübarizəsini, gündəlik həyatını, arzularını əks etdirilməsində, həm də lirik qəhrəmanın real psixoloji cizgilərlə təsvirində, poetik formasının xalqa yaxın olmasında özünü göstərmişdir». (4,s.13).

XVII əsrin aşıq poeziyası üçün ənənəvi yaradıcılıq şifahi poeziyadakı bir sıra təriqət görüşlərini süzgəcdən keçirib cilaladı. Aşıq yaradıcılığının ozançılıq zəminində formalaşan ənənələrini qəti şəkildə yekunlaşdırdı. Bütün bu kimi dəyərləri özündə əks etdirən sənətkarlardan biri də Aşıq Abdulla (Sarı Aşıq) oldu.

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

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

Sarı Aşığın Qaradağ mahalı ilə bağlılığı da tədqiqatçıları az düşündürməmişdir. M.H. Təhmasib Sarı Aşığın XVII əsrdən xeyli əvvəl, A.Məmmədova XVII əsrdə yaşadığını deyir (11,s.22), P. Əfəndiyevə görə «Sarı Aşıq lap azı XVI əsrin əvvəllində yaşamışdır» (10, s. 265). Bu günümüzə gəlib çatan başqa bir mənbə Sarı Aşığın XVII əsrin birinci rübündə çox qısa, lakin mənali ömür yaşadığını göstərir (8,s.12). Sənətkarla bağlı mühüm məsələlərdən biri də onun Təbriz məktəbi ilə bağlılığıdır. Sələfi Qurbani kimi, Aşıq Abdulla da XVII əsrin əvvəllərində Qaradağda dünyaya gəlmiş, ilk uşaqlıq illərini də burada yaşamışdır. On beş, on altı yaşlarında o, öz valideynləri ilə daha varlı əyalət hesab edilən, xüsusilə maldarlıqdan daha yaxşı gəlir götürən Qarabağın Zəngəzur mahalının Həkəri çayı yaxgınlığındakı Güləbürd kəndinə köçüb gəlmişlər. Təzkuraçi Ə. Qaracadağı yazır ki, «Sarı Aşıq Qaradağ mahalındandır» (12,s.123). Bəzi tədqiqatçıların yanlış olaraq Ə.Qaracadağinin göstərdiyi Qaradağ mahalını Həkəri çayı sahilində xarabalıqları qalmış eyni adlı toponimlə eyniləşdirmələri aşığın vətəni ilə bağlı mülahizələrdə yanlışlıqlara gətirib çıxarmışdır. Əvvəla, Ə.Qaracadağı böyük Qaradağ mahalı ilə Həkəri sahilindəki kəndi və ya kəndləri qarışıq sala bilməzdi. Əgər həqiqətən Həkəri sahilində son illərə qədər Qaradağ adlı kənd olmuşdursa bu da təəccüblü deyildir. Çünki Qaradağ mahalından Həkəri sahillərinə köçənlərin doğma mahallarının adını özlərinin köçüb gəldiyi yeni salınmış kəndə qoyması türk etnosları üçün tamamilə mümkün bir haldır. Görünür, Aşıq Qurbaninin taleyi üçün səciyyəvi həyat Sarı Aşığın da ömründən yan keçməmiş, o da öz ilk sevgisini gəlib Həkəri sahilində

tapmışdır. Dərbənd əlyazmasında verilən bir məlumat da bu faktı təsdiq etməkdədir. Əlyazmada deyilir: «Abdulla Güləburda butasının dalınca gəldi, özü ilə ata-anasını da gətirdi, Yaxşını qərib aşığa verməyib axirət dünyasını itirənlər peşman oldular. Yaxşının ayağı altında Abdullanı torpağa qoydular. Üstündə günbəz tikdilər. Ancaq insaf eləyib Yaxsını günbəzə gətirib aşığa tapşırmadılar. Sağlam canlar nahaq yerə hayıf oldu» (13,s.24) Bu məlumat Aşıgın həyatına aydınlıq gətirmək üçün bizcə kifayət qədər yetərlidir. Oradan məlum olur ki, Abdulla Güləburda butası Yaxsının arxasınca gəlib çıxmış, sevgilisinin ölümündən sonra burada da vəfat etmişdir. Övladlarının arxasınca gələn ata-ana da həmin kənddə yurd salmış, aşığın vəfatından bir nesə gün sonra əvvəlcə anası, sonra isə atası dünyasını dəyişmiş, Güləburd eli onları yanaşı dəfn etmişdir. Məzarları üstündə ucaldılan günbəzin də XVII əsrə aid edilməsi bizcə həqiqətə daha uyğundur.

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

Sarı Aşıq dövrünün ustad sənətkarı kimi Əzizi, Əmani bayatısını həm forma, həm də məzmun cəhətdən zənginləşdirmişdir. Ondan sonra da bayatı yaradıcılığı davam etdirilmiş, onun yaratdığı nümunələrin böyük qismi zəngin bayatı nəhrində üslubunu, məzmununu, deyim tərzini dəyişib başqalaşmış, el variantları ilə qaynayıb qarışmışdır. Ona görə də bu gün yaradıcılıqda Sarı Aşığın bayatılırını seçib ayırmaq, dürüstləşdirmək mümkün deyildir. Onların bir çoxu şifahi nitqdə yeddi–səkkizinci repertuar həyatını yaşayır. Bütün bu nümunələr, xüsusilə sonuncu yüzillikdə ilkinlik deyim formasından qopub Sarı Aşıq faciəsinin baş verdiyi coğrafi ərazinin adı ilə

bağlanmışdır. Aşığın «Yaxşı-Yaman» (14,s.125-147) dastanı da elə bu mərhələdə meydana gəlmiş, XVII əsrin aşıq repertuarına daxil olmuşdur. Sarı Aşığın yaradıcılığı sonrakı mərhələdə də sürətlə xalq qaynaqları ilə qaynayıb qarışımışdır. Ona görə də bu gün aşığa məxsus nümunələri seçib qorumaq və xalqın bayatı yaradıcılığından fərqləndirmək çox vacibdir.

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

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

Sən qərib aşığın qibləgahısan,
Məlamət mülkünün padişahısan
Aşığı-sadiğin sən pənahısan
Səadətin Sürəyyaya yetişdi (16,s. 89)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aşığın bu şerləri göstərir ki, Sarı Aşıq hələ xalq şerinin XYI əsrin anadilli ənənələrini davam etdirmişdir. İstər istifadə etdiyi şer şəkillərində yazdığı qoşma və gözəlləmələr, istərsə də təcnis və gəraylılar sənətkarın orta əsrin Təbriz ədəbi mühiti üçün ənənəvi olan ölçü və qəliblərinin, təşbeh və bənzətmələrin, eləcə də ədəbi dil normalarının təsiri altında olduğunu göstərir. Bu nümunələr eyni zamanda aşığın yaşadığı dövrün ədəbi ənənələrini araşdırmağa imkanlar açır. Bizcə bu, Aşığın yaradıcılığının birinci dövrünə məxsus idi. Yaxşını tapıb butasına qovuşması onu yeddi hecalı şerin klassik ənənələrinə qaytardı və bu şer şəklini xalq arasında geniş yayılan bir forma kimi şöhrətləndirdi. İlk öncə Aşıq bayatını qəti şəkildə dörd misra qəlibindlə qəliblədi. Öz sələfləri Əzizi, Əmani ənənələrini yeni mərhələyə yüksəltməklə yeddi hecalı bu şer şəklinin həm formasına, məzmununa, həm də ifadə çalarlarına silsilə yeniliklər gətirdi. O, bayatıya təzə deyim tərzi, psixoloji məqamın əksi, insan gözü qarşısında həyat faktının bədii təcəssümünün heyrətamiz gözəlliklərinin ifadəsini gətirdi. Sarı Aşıq bayatıda ritmik səslər və poetik səs komplekslərinin çoxmənalı cinas qa-

fiyələrinin, dolğun ictimai məzmunun əsasını qoydu. O, bayatılara elə bir poetiklik gətirdi ki, burada forma ilə məzmun gözəlliyi çarpazlaşdı. Məsələn: «Vəfalı dost tək-tək ələ düşər, özünə belə dost axtar-tap» - fikrini çoxları demişlər. Aşıq isə onu belə yüksək bir poetik çalarda ifadə edir:

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

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

Mən aşıq bu dağilən
Gül sınmış budağilən
Sənə yaxşı deməzlər
Mən ölsəm bu dağ ilən

Yaxud:

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

Və ya:

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

Belə bayatılardan birində isə aşıq klassik poeziya ənənələrinə uyğun olaraq üzünü sevdiyi gözəlin ayağı altında payəndaz olmasını, üzünün həmişə onun ayağı altında qalması üçün tərsinə dəfn olunmasını vəsiyyət etmişdir:

Mən aşıq tərsinə qoy,
Tər təni tər sinə qoy,
Yaxşını qibləsinə
Aşığı tərsinə qoy (17,s.56-61).

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

«… Aşıqlar onun üslubunda bayatı deməyə və yazmağa çalışmışlar. Mədədi, Məzlum, Məhbub, Hüyseyni, Salih, Bikəs, Məhzun, Müştaq, hətta XIX əsrdə Zakir kimi sənətkarlar da aşıq tərzində bayatı yazmışlar» (17,s.58).

XVII əsrdə Sarı Aşıqdan sonra Təbriz məktəbi yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoydu. Bu dövrdə Azərbaycanın siyasi və mədəni həyatında böyük dəyişikliklər baş vermişdi. Xüsusilə XVII əsrin sonuna yaxın Şah Abbasın hakimiyyətə gəlməsi (1587-1629) ölkədə iqtisadi və siyasi vəziyyəti daha da ağırlaşdırdı. Şah Abbas hakimiyyətə gəlməklə Səfəvi dövlətindən miras qalan azərbaycançılıq ənənələrini sürətlə pozmağa, ölkəni müharibələr girdabına çevirməyə, fars dilinin sarayda olduğu kimi, butun ölkədə hakim mövqeyə keçirməyə başladı. Azərbaycan xalqının qədimdən məlum zəngin mədəniyyətinə, dilinə qarşı fars təsiri güclənməyə, saray idarəçiliyi farsların əlinə keçməyə başladı. Ölkənin paytaxtı Təbrizdən İsfəhana köçürüldü, burada şahın adı ilə bağlı salınmış Abbasabadın qısa müddətdə şöhrətlənməsi üçün geniş miqyaslı tədbirlər həyata keçirilməyə başladı. Xalq ölkədə uzun illərdən bəri davam edən müharibələrə, aclıq, qıtlıq və yoxsulluğa etiraz etməyə başladı. Getdikcə özbaşınalıq, dərəbəylik hökm sürməyə, xalqın bütün bu kimi dözülməz həyat şəraitinə etirazı güclənməyə başladı. Təbriz aşıq şerində bütün kimi ağır həyat şəraitinə etiraz özünü göstərməyə başladı. Din xadimlərinin, mollaların, qazilərin xalqın başına gətirdikləri ədalətsizliklər aşıq şerində özünü güclü şəkildə əks etdirdi. Dini təriqətlərdən, islami görüşlərdən, eləcə də sufi dəyərlərindən aşıq şeri sürətlə uzaqlaşmağa başladı. Azad məhəbbətin, təmiz duyğuların aşıq şerinə gəlişi özünü daha fəal nəzərə çarpdırdı. Cəmiyyətin özbaşınalıqlarına, din xadimlərinin riyakarlıqlarına, şah idarə üslubuna, qadın hüquqsuzluğu, insan kölələyinə qarşı yüksələn və genişlənən etiraz ilk növbədə aşıq yaradıcılığında özünü göstərdi.

AŞIQ ABBAS TUFARQANLI (1585-1650) (ƏDƏBİ PORTRET)

Təbriz aşıq məktəbi həmən dövrdə **Aşıq Abbas Tufarqanlının (1585-1650)** şəxsində özünün qüdrətli sənətkarını yetirdi. Aşıq Abbas barədə rəsmi mənbələrdə bu günə az məlumat gəlib çatmışdır. Sənətkarın həyat və yaradıcılığı ilə bağlı ən dürüst fakt isə məhz aşığın öz əsərlərində qorunub saxlanmışdır. H.Araslının yazdığına görə, mənbələrdə Tufarqan qəsəbəsi Xarxan adı ilə qeyd olunur. Buna şübhə edən araşdırıcı adın müəyyən əfsanə ilə bağlı olduğunu deyir. «Həmin qəsəbədən Dəhərqanlı adı ilə tanınan çox adam çıxdığını soyləyir. Lakin bunların heç birinin Tufarqanlı şöhrətini daşımış Abbas qədər məşhurlaşa bilməmişdir» qənaətinə gəlir (17,s.53). A.Dadaşzadəyə görə «…Aşığın doğulduğu yer Təbriz yaxınlığındakı Tufarqan kəndidir. Aşıq Abbas məhz buna görə Tufarqanlı adı ilə tanınmışdır. … müxtəlif yazılarda Tufarqan sözü Divarqan və ya Tufarqan kimi də işlədilmişdir» (19,s.3). Aşıq qoşmalarının birində özünü belə təqdim edir.

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

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

Şifahi şəkildə yayılan bütün bu kimi məlumatların nə dərəcədə dürüst olduğuna hökm vermək olmaz. Məlum olan odur ki, Abbas Tufaqanlı bizə ustad sənətkar kimi gəlib catmışdır və indiyədək bütün araşdırımalarda da o, Təbriz aşıq məktəbinin nümayəndəsi kimi təqdim edilmişdir. Hər bir aşığı, eləcə də qüdrətli söz ustası Abbas Tufarqanlını bir sıra tədqiqatçılar şair hesab etməklə ona böyük ehtiram göstərsələr də Aşiq Abbasın XVII əsrin aşıq poeziyasında yaratdığı yeni tarixi yüksəliş, bu poeziyanı intibah yoluna yüksəltməsi ona daha böyük qüdrət bəxş edir. Şifahi poeziyanın inkişafındakı tarixi xidmətləri aşıq poeziyasında XVII əsr intibahının onun adlı ilə yüksəlişinə əsas vermişdir.

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

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

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

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

Aşıq Abbasın xalq poeziyasına gətirdiyi bu ənənə ondan sonra yüksələn xətt üzrə inkişaf etmiş, müxtəlif aşıq məktəbləri üçün ənənəvi yaradıcılıq üslubuna çevrilmişdir.

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

Özündən kiçiyi işə buyurma,
Sözün yerə düşər heç miqdar olmaz.
Hər nə ki, kar görsən, öz əlinlə gör,
İnsan öz işində cəfakar olmaz.
***
Özündən böyüyün saxla yolunu,
Düşən yerdə soruş ərzi-halını,
Amanat, amanat qonşu malını,
Qonşu yox istəyən, özü var olmaz.
***
Soruşsan qul Abbas, halın necədir?
Gündüzlərin ay qaranlıq gecədir,
Sərv ağacı hər ağacdan ucadır,
Əsli qıtdı, budağında bar olmaz. (16,s.83)

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

Ay həzərat bir zamana gəlibdir,
Ala qarğa şux tərlanı bəyənməz.
Oğullar atanı, qızlar ananı,
Gəlinlər də qaynananı bəyənməz.
***
Adam var ki, çox işlər eylər irada,
Adam var ki, yetə bilməz murada.
Adam var ki, çörək tapmaz dünyada,
Adam var yağ yeyər, balı bəyənməz.
***
Adam var dolanar səhranı, düzü,

Adam var, döşürər gülü, nərgizi,
Adam var geyməyə tapammaz bezi,
Adam var al geyər, şalı bəyənməz.
***
Adam var dəstinə verəsən güllər,
Adam var gözünə çəkəsən millər,
Tufarqanlı Abbas, başına küllər,
Nə günə qalmısan, qarı bəyənməz. (16,s.91)

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

Qədəm qoyub yar yanına gələndə,
Elə gəl, elə get, yol inciməsin.
Şəkər ləblərindən, mənə busə ver,
Dodaq tərpənməsin, dil inciməsin.
***
…Bülbül fəğan eylər gül həvəsindən,
Qoşa nar asılıb yar sinəsindən,
Elə gəl, elə get bağ-bərəsindən
Bülbüllər hürküşüb gül inciməsin.
***
Gözəllər içində sən qızıl güllər,
Dolansın başına şeyda bülbüllər,
Əsmə səba yeli, titrəmə çöllər,
Cığalar tərpənib tel inciməsin (16,s.81)

Aşıq Abbas cinas qafiyələrdən məharətlə istifadə edən, qüdrətli təcnis ustası kimi də tanınır. Onun gəraylı və təcnislərində mürəkkəb sənətkarlıq nümayiş etdirilir. Bu nümunələrin bir çoxu aşığın vəfatından sonra Təbriz məktəbinin davamçıları tərəfindən XVII əsrin sonu, XVIII əsrin əvvəlrində yaradılmış «Abbas-Gülgəz» dastanında öz əksini tapmışdır. Bəzi araşdırıcılar avtobioqrafik dastanların – aşıqların öz həyatları, sevgi macaraları ilə əlaqədər dastanların onların sağlıqlarında özləri

tərəfindən yaradıldığını söyləyirlər. Əslində isə bir çox başqa aşıqların adı ilə yaranan dastanlar kimi, «Abbas-Gülgəz» də Aşıq Abbasın ölümündən sonra onun şerləri əsasında aşığın xatirəsini əbədiləşdirmək məqsədilə yaranıb yayılmışdır.

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

Təbriz aşıq məktəbi bu dövrdə ifaçılıq və dastançılıq istiqamətində mühüm uğurlar əldə etdi, bir çox dastanlar aşıq repertuarına gəldi. Aşıq yaradıcılığı Abbas Tufarqanlının yaradıcılığı ilə cəmiyyət daxilindəki aparıcı nüfuzunu bərpa elədi, ozanın tarixən həyata keçirdiyi funksiyaları üzərinə götürdü. Cəmiyyət həyatında baş verən bütün ziddiyyət və təzadların geniş spektirini özündə əks etdirə bildi. Bu dövr aşıq yaradıcılığının mühüm və başlıca cəhəti milli həyatı bütün təzadları ilə, realistcəsinə əks etdirməsində, milləti qəflət yuxusundan oyadıb, zülmə və zülmkarlara qarşı mübarizəyə səsləməsində idi. Bu mərhələdə aşıq yaradıcılığı sürətlə islami dəyərlərdən, təriqət görüşlərindən, eləcə də hürufi və sufi baxışlardan uzaqlaşmağa başladı. Aşıq poeziyasında riyakar və harun din xadimlərinin tənqidi özünü əks etdirdi. Aşıq yaradıcılığı bütün bu kimi keyfiyətləri ilə ictimai fikirdə yaranan intbahın əsasını qoydu. Bu ənənələri sonrakı mərhələdə Təbriz aşıq məktəbi ləyaqətlə davam və inkişaf etdirdi.

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

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

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

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

müəyyən qisminin Xəstə Qasımın adına çıxılmasına gətirib çıxarmışdır. Toplyaıcı M.Mahmudbəyovun bu yanlışlığı tuta bilməməsi və onu daha da dərinləşdirməsi uzun illər Molla Qasımın adı üzəriniə kölgə salmışdır. Bu yanlışlıq Xəstə Qasımın yaradıcılığına, həyat yolunun işıqlandırılmasına da az zərər vurmamışdır. Hətta Xəstə Qasımın Şirvana gəlməsi, bir müddət Şamaxıda yaşaması, Ləzgi Əhmədlə deyişməsi və s. kimi yanlış mülahizələrin meydana çıxmasına gətirib çıxarmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, Xəstə Qasım Tikməndaşdan kənara çıxmamış, elə Araz ətrafı kəndlərdə yaşamış, Təbriz aşıq məktəbi ənənələrinin ardıcıl davamçılarından biri olmuşdur.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Xəstə Qasım Təbriz aşıq şerini sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəltdi. Azərbaycan dilinin yeni poetik imkanlarını üzə çıxardı, aşıq şerinə təcnisin yeni tiplərini gətirdi. Poetik ifanı qüdrətli aforistik ifadələr, bənzətmələr, məcazalarla zənginləşdirdi, Qıfılbənd və bağlama şəkillərini işlək formalara çevirdi, onlara dərin fəlsəfi-didaktik məzmun bəxş elədi. Xəstə Qasım qoşma şəklinin yeni formalarını yaratdı. Öz ustadnamə,

cahannamə və vücüdnamələrində qəmli könlündən qopub gələn kədərə ictimai məzmun verdi, onu dövrün və idarəciliyin xalqa qarşı yönəldilən işgənclərindən törənib yayıldığını göstərdi:

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

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

Qocaqdan olubsan, qocaq olginən,
Qadadan, baladan uzaq olginən,
Aşiq ol, çomərd ol, qocaq olginən,
Demə varım çoxdu, pulum yaxşıdı.

Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,
Canı çıxsın, özü çəksin odunu,
Yaxşı igid yaman etməz adını,
Çünkü yaman addan ölüm yaxşıdı. (15,s.121)

Xəstə Qasımın şerlərində nakam bir sevginin sorağı haraylanır. Aşıq öz məhəbbətini dönə-dönə axtarır, özünü məşuqəsi yolunda fəda edir, onun vəfazıslığından ürək ağrısı ilə danışır:

Bivəfasan, heç görmədim vəfan, yar!
Tifil ikən çox çəkmişəm cəfan, yar!
Mən öləndə kimlər sürər, səfan, yar?!
Fərş döşənmiş ağ otaqlar, qal indi… (15,s.114)

Xəstə Qasımın öz üslubu, yaradıcılıq ənənəsi vardır. O, psixoloji məqamları məharətlə açır, insanı fikir dünyası ilə üz-üzə qoyur. Bu isə təksə Xəstə Qasım yaradıcılığı üçün yox, ümumilikdə XVIII əsr Təbriz aşıq məktəbi üçün səciyyəvi xüsusiyyət idi. Təbriz aşıq məktəbi XVIII əsrdə özünün sənətkarlıq cəhətdən yeni yüksəliş mərhələsini yaşayırdı.

Bu cəhət Xəstə Qasımın yaradıcılığında da özünü aydın şəkildə nümayiş etdirir. Aşıq təkçə yayılmış yaradıcılıq ənənələrinə uyğun müxtəlif şer şəkillərindən istifadə etmir, həm də şerinin görkəmini rədiflər, təkrirlər, cinas qafiyələr və s. bəzməklə ona təkrarolunmaz füsunkarlıqlar gətirir. «Sənəm» bu cəhətdən aşığın yeni poetik icadıdır:

…Tər qəmzən, tər xədəng, tər sinəsində,
Tər atmış tər peykan tər sinəsində,
Tər aşmış, tər narın, tər sinəsində,
Tər dəyməz, tər saxlar, tər gülər Sənəm… (15,s.111).

Xəstə Qasımın yaradıcılıg ənənlərindən danışərkən asığın həyat və yaradıcılığın öyrənilməsi üçün mühüm əhəmiyyəti olan iki məsələni də qeyd etmək gərəkdir.

Birincisi, aşığın təxəllüsü ilə bağlıdır. Araşdırıcıların böyük əksəyyirəti bu fikirdədir ki, Xəstə Qasımın şerlərində tez-tez işlətdiyi «xəstə» sözü onun səhhəti ilə yox, cəmiyyətdəki ictimai vəziyyəti – kasıblığı, yoxsulluğu, ağır həyat şəraiti ilə bağlıdır. Əslində bu ikinci mövqe sovet tədqiqat metodoloqiyasından irəli gəlir. Uzun illər həmin metodoloji tələbə uyğyn olaraq ədəbiyyatşünaslarımız bir çox ədəbi tarixi simaları eyni zümrəyə – yoxsul təbəqəyə aid etməli olmuşlar. Bizcə, bu yanlış nəzəri baxış olmuşdur, indi bir çox başqaları kimi Xəstə Qasıma yeni metodoloji meyarlarla yanaşmaq gərəkdir. Onun tez-tez şerlərində işlətdiyi «xəstə könlüm», «xəstə halım», «xəstə cismim» və s. ifadələri həqiqi mənada onun gənc yaşlarında uğradığı xəstəliklə əlagədar olmuşdur. Bir sıra məlum rəvayətlərə görə, hətta onun öz şevgilisinə qovuşa bilməməsinin səbəbi də elə xəstəliyi olmuşdur. Aşığın müxtəlif şerlərində «Xəstə düşdüm, yetəmmədim vüsala» misrasındakı fikrin müxtəlif variantlarda təkrar edilməsi də bizcə buna müəyyən mənada dəstək verir. Aşıqla bağlı son vaxtlarda yazıya alınmış rəvayətlərdə aşığın o qədər də uzun olmayan ömrünün xəstəliklər içərisində keçirdiyi daha çox vurğulanır (8,s.32-33).

İkinci mühüm məsələ, Xəstə Qasımın yaradılıcığında iki sənətkar üslubunun nəzərə çarpmasıdır. Aşığın çap olunmuş şerlərinə nəzər yetirsək görərik ki, burada bir tərəfdən XVIII əsr Təbriz aşıq məktəbinə məxsus canlı xalq dili, aşıq şeirinin yeni poetik tərkibləri və üslubları, intibah düşüncəsinə məxsus dəyərlər əks olunur. Digər tərəfdən XIII-XIV əsrlərin Şirvan məktəbinə məxsus ənənə, dünya, həyat və insanın axirət məqamları barədəkı sufi görüşləri özünü göstərir. Xəstə Qasım yaradıcılığını Təbriz aşıq məktəbinin yeni tarixi ölçüləri istiqamətində nəzərdən keçirdikdə onların bir çoxunun XYII-XYIII əsrlərdən xeyli qabaqkı dövrlərlə bağlandığını, aşığın ümumi dünyagörüşü və yaradıcılıq ənənələri ilə uyuşmadığını görmək olur. Bu gün Xəstə Qasımın adına çıxılan şerlərin bir çoxunun ona məxsus olmadığı aydın nəzərə çarpır. Müqayisələr göstərir ki, ötən əsrlərdən başlayaraq yuxarıda qeyd edildiyi kimi, diqqətsizlik üzündən Molla Qasımla Xəstə Qasımın şəxsiyyəti birbiri ilə qarışdırılmışdır. Bu isə həm aşıq yaradıcılığının öyrənilmə tarixinə, həm də hər iki sənətkarın yaradıcılığını üzə çıxarıb onlara düzgün qiymət vermək işinə əngəl olmuşdur. İlkin müşahidələr göstərir ki, Molla Qasımın «Dünya», «Gördüm», «Necə ola», «Olmaz», «Getdi», «Yayılan məni», «Qalıbdı», «Sənəm gəl», «Süsən» kimi qəraylı və qoşmaları yanlış olaraq Xəstə Qasımın adına verilmişdir (16,s.99-112). Molla Qasımın yaradıcılıq yolunun geniş şəkildə öyrənilməsinə, onun şerlərinin ayrıca toplanılıb çap edilməsinə aşıq yaradıcılığı tariximizi ədalətli şəkildə öyrənmək baxımından ciddi ehtiyac vardır.

Xəstə Qasımdan sonra Təbriz aşıq məktəbi yaradıcılıq ənənələrinin aşıq mühitlərində yayılma sürəti səngimədi. Onun yaradıcılıq ənənələri aşıq mühitlərində surətlə yayıldı, bütövlükdə sənətin genişlənməsinə səbəb oldu. Ayrı-ayrı aşıq mühitlərində Aşıq Nemət (XVIII əsrin sonu), Aşıq Məhəmməd (XIX), Aşıq Cəfər (XIX), Aşıq Nəcəf Binisli (XIX-XX), Aşıq Qəşəm (XX) kimi görkəmli sənətkarlar yetişdi. Araşdırmalar göstərir ki, təkcə «Təbriz-Qaradağ aşıq məktəblərində» beş yüz əllidən çox aşıq saz çalıb söz qoşur. Həmin ənənələri davam etdirən qırxa yaxın aşıq Tehranda fəaliyyət göstərir (3,s.228). Yaxud Urmiya aşıq mühitinin Xoy, Maku, Səlmas, Sulduz ocaqları həmin ənənələri davam etdirməkdədir.

Urmiyə aşıq mühiti də tarixi ənənələrə malik olub hələ XVIII əsrdən formalaşma mərhələsi keçmişdir. Dollu Mustafanın şəxsində formalaşan aşıq mühiti sonrakı yüzilliklərdə Dollu Məhəmməd (XVIII), Aşıq Cavad (XIX), Aşıq Fərhad (XIX), Aşıq Dehqan kimi sənətkarlar yetirmişdir ki, bu gün həmin mühitin ayrıca tədqiq olunmasına ehtiyac duyulur. Bu sahədə aparılan ilkin araşdırmalar artıq Təbriz aşıq məktəbi ətrafında yaranan aşıq mühitləri, onların aşıq sənətinin yayılmasındakı rolu barədə kifayət qədər ilkin materialları açıqlamağa imkan vemişdir (3,s.50-120).

Zəncan və onun ətraf bölgələrində yaranan aşıq ocaqları bu mühitə bir sıra gözə çarpan özəlliklər gətirmişdir. Eyni sözləri Xorasan, Qaşqay, Savə və başqa aşıq mühitləri barədə də demək olar. Onların hər birində XVIII-XX yüziliklər ərzində onlarla sənətkar yetişmiş və aşıq sənətini özlərinə məxsus özəliklərlə zənginləşdirə bilmişlər. Onlar istər peşakar ifaçılıq, istər improvizatorçuluq, istərsə də dastan yaradıcılığı baxımından Təbriz aşıq məktəbinə silsilə yeniliklər gətirmişlər. Bu gün Təbriz məktəbinin aşıq mühitləri özlərinin yüksəliş dövrünü yaşayır. Bu proses bir çox yeni keyfiyyətlərlə əlamətdardır. Bir sıra aşıq mülütlərində klassik ənənələr özünün bütöv göstəricilərini qoruyub saxlamaqla yanaşı, müəyyən aşıq ocaqlarında, xüsusilə Tehran və Tehranətrafı ərazidə aşıq sənəti bütün modern göstəricilərdə-peşakar ifaçılıqdan tutmuş saz havalarının ifasına qədər güclü deformasiyaya uğramaqdadır. Həmin meyl muğamın təsiri ilə aşıq sənətini bütovlükdə assimiliyasiyaya məruz qoymaq, yaxud onun başlıca xüsusiyyətlərini sıradan çıxarmaq istiqamətinə yönəlmişdir. Bu isə kiçik bir cevrəni əhatə edir və ümumilikdə Azərbaycan aşıq sənəti üçün elə bir ciddi təhlükə törətmir. Çünki Təbriz məktəbi onun ayrı-ayrı mülitləri yeni özünəqayıdış - klassik aşıq sənəti ənənələrinin bərpa durumunu yaşayır. Belə bir şəraitdə isə aşıq sənətini ümummilli düşüncədən kənaşlaşdırmaq mümkün olmayan bir xülyadır.

Təbriz aşıq məktəbi və onun ayrı-ayrı mühitləri tarixi ənənələrə malikdir, onları bu gün Güney Azərbaycanda fəalliyət göstərən beş mindən artıq sənətkar davam etdirib yaşatmaqdadır. Ona görə bu mühitlərin hər biri ayrıca toplanılıb öyrənilməyə möhtac olduğu kimi, Təbriz məktəbi, onun ayrı-ayrı aşıq mühitlərinin də geniş tədqiqatlara cəlb olunması zəruridir.

ƏDƏBİYYAT

1.Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), Bakı,1972.

2.Köpürlüzadə F. «Milli Tətəbbölər» məcmuəsi, İstanbul,1913,1c.,№1-6-9

3.Qasımlı M. Aşıq sənəti, Bakı,1996

4.İbrahimov M. Aşıq poeziyasında realizm, Bakı,1966

5.Mümtaz S. «Qızıl Şərq», jurnalı,1923, XYII-XYIII əsr Azərbaycan №3

6.Araslı H. XYII-XYIII əsr Azərbaycan ədəbiyyat tarixi, Bakı, 1956.

7.Qurbani. Tərtib edən Q.Kazımov, Bakı,1990

8.Nəbiyev A.M. Şəxsi arxiv. Aşıq yaradıcılığı qovluğu, №2

9.Kazımov Q. Qurbani və poetikası, Bakı, 1996.

10. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.

11.Bayatılar. Tərtib edəni A.Məmmədova, Bakı, 1977.

12. Əndəlib Qaracadağı. Nəğmələr. 1811.

13. Mümtaz S. Aşıq Abdulla, Bakı, 1927

14. Məhəbbət dastanları, Bakı,1977.

15.Mümtaz S. El şairləri, Bakı,1935.

16. Azərbaycan aşıqları və el şairləri, I c., Bakı, 1983.

17. Araslı H. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi və problemləri, Bakı, 1998

18. «Yaxşı və Yaman» Azərbaycan xalq dastanları, Bakı, 1983

19.Dadaşzadə A. Abbas Tufarqanlı, Bakı, 1973

20 Folklorşünaslıq məsələləri, V buraxılış, Bakı, 2002

21. Əfəndiyev P. Azərbaycan folklorşünaslığı (müntəxəbat), Bakı, 2000

q) GÖYÇƏ AŞIQ MƏKTƏBİ

Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəbləri Azərbaycanda aşıq yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynadı. Aşıq sənəti xalqın ən geniş dairələri içərisinə nüfuz etdi, saz-söz sənəti xalqın arzu və istəklərini, əxlaqi dəyərlərini, qabaqcıl görüşlərini, zülmə, istismara, ədalətsizliyə qarşı etirazını özündə əks etdirdi. Bütün bunlar aşıqların telli sazında çaldığı məlahətli, insanı düşündürən, bir az həlim, bir az qəmli, bir az da döyüşkən ruhlu havalarda, təbiət gözəlliklərinin vəsfində, məhəbbət duyğularını tərənnüm edən xoş avazlarında özünü göstərdi.

Xalqın qəlbinə, məişətinə, duyğu və istəklərinə yaxın olan bu nəğmələr zaman-zaman onun iliyinə, qanına işlədi, kütlələri qəflət yuxusundan ayıltdı, onu oyanışa, yüksəlişə və intibaha çağırdı. Aşıq yaradıcılığının cəmiyyətdəki bu böyük nüfuzedici rolunu sonradan H.Zərdabi çox düzgün qiymətləndirirdi: "Bir baxın bizim aşıqlar toylarda oxuyanda qulaq asanlara. Bu zaman bu qulaq asanlar elə hala gəlirlər ki, istilahi-türk, ətini kəssən də xəbəri olmaz. Elə ki, sonra toy qurtardı, aşıqlar evinə getdi, beş-on gün uşaqlar gecə-gündüz küçələrdə gəzəndə aşıqdan eşitdiyi qafiyələri oxuya-oxuya gəzirlər və bir-birinin qələtini düzəldirlər" (1, s. 240). Göründüyü kimi, aşıq yaradıcılığı xalq arasında sürətlə yayılırdı, onun oxuduğu təkcə poetik nümunələr deyil, Azərbaycan həyatının aynası olan nağıl və dastanlar da xalq arasında eyni zövq və həvəslə yayılıb genişlənirdi. "Aşıq poeziyası xalqa daha yaxın olduğuna görə, orta əsrlərdə yazılı ədəbiyyata məhz demokratik, realist meylləri gücləndirmək ruhunda təsir etmişdir. Daha doğrusu, xalq yaradıcılığı ilə yazılı ədəbiyyat arasında bir keçid, möhkəm bir körpü olmuşdur..." (2, s. 12).

Aşıq məktəbləri xalq kütlələrini dövrün qabaqcıl sənətkarları ətrafında birləşdirməklə bu sənətin özünün geniş ərazilərə yayılmasında, onun sənətkarlıq baxınından müxtəlif ədəbi mühitlərdə təkmilləşdirilməsində mühüm rol oynamışdır. Xüsusilə Təbriz aşıq məktəbinin təsiri ilə bu məktəbə yaxın reqionlarda müxtəlif aşıq mühitləri yaranmış, onlar ayrı-ayrı yüzilliklərdə özlərinin ustad sənətkarlarını yetirmişlər. Tarixi zaman hüdudunda həmin mühitlər eyni zamanda Anadolu və

Təbriz məktəblərinin ədəbi nailiyyətlərindən bəhrələnmiş, onların saz-söz ənənələrini bu və ya digər şəkildə özlərində ehtiva edə bilmişlər. Bu mühitlərin bir qismində Anadolu, başqa qismində isə Təbriz sənət ənənələrinin güclü olmasına baxmayaraq, onlar ifaçılıq, repertuar, improvizə xüsusiyyətlərinə görə hər iki məktəbdən fərqli yeni üslub formalaşdırmışlar. Geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq imkanları, islami dəyərləri və onun təriqət baxışlarını əks etdirmə səviyyəsi, təkkə-dərviş görüşlərindən uzaqlaşıb, qam-şamançılıqdan təmizlənib ozan ifaçılıq ənənəllərini, təbiət və insan gözəlliklərinin real mənzərəsini əks etdirmək, aşıq yaradıcılığında dünyəvi görüşləri özünəməxsus bir sənətkarlıqla ifa məharəti ilə seçilən aşıq mühitləri XVIII əsrin sonralarından şərti olaraq Göyçə aşıq məktəbi adı altında birləşmiş oldu. Göyçə aşıq məktəbi İrəvan, Dərələyəz, Zəngəzur və Gəncəbasar tarixi-coğrafi rayonlarını əhatə edib Qərbi Azərbaycan ərazisində meydana gəlmişdir. Bu aşıq məktəbi özünün yüksəliş mərhələsində Cıldır və İqdir kimi aşıq mühitlərini Anadolu məktəbinin təsirindən qoparıb özündə birləşdirmiş, çox geniş bir ərazidə aşıq sənətinin yüksəklişinə təkan verə bilmişdir. Həmin aşıq mühitlərinin bir qismi bu gün müxtəlif tarixi səbəblərlə bağlı parçalanıb sıradan çıxmış, başqa qismi isə ermənilərin Azərbaycan torpaqlarının işğalı nəticəsində azərbaycanlıların tam tərkibdə deportasiyası nəticəsində süqut etmişdir. Lakin buna baxmayaraq onların aşıq yaradıcılığı tarixindəki şərəfli yeri və mövqeyi itirilməmiş, hələ də öz əhəmiyyətini saxlamışdır. Başqa aşıq məktəbləri kimi, Göyçə məktəbi, onun Azərbaycan aşıq yaradıcılığındakı yeri yalnız son vaxtlarda bütöv şəkildə ayrıca tədqiqat obyekti olmuşlar (5, s.12-503). Onun ayrı-ayrı nümayəndələri barədə aparılan ilk tədqiqat işlərində müfəssəl məlumatlar verilmiş, həmin məktəbin bir çox görkəmli nümayəndələri haqda araşdırmalar aparılmışdır. Bu sahədə H.Əlizadənin, S.Mümtazın, H.Zeynallının, H.Araslının, M.H.Təhmasibin, Ə.Axundovun, H.İsmayılovun və başqalarının xidməti az olmamışdır.

Göyçə aşıq məktəbi dörd mərələdə tədqiqata cəlb edilmişdir. **Birinci mərhələ** 30-cu illərdən 60-cı illər dövrünü əhatə edir.

Həmən mərhələdə yuxarıda adları çəkilən araşdırıcılar Göyçə aşıqlarını yazıya alıb ilk tədqiqatlara cəlb etmişlər. Məktəbin yaranma dövrü, inkişaf istiqamətləri, ayrı-ayrı sənətkarları barədə ən zəruri məlumatları elm aləminə təqdim etmişlər. **İkinci mərhələ** keçən əsrin 70-ci illərindən başlayıb tanınmış folklor tədqiqatçısı, Aşıq Ələsgərin nəvəsi İslam Ələsgərovun adı ilə bağlıdır. Bu fədakar insanın əməyi sayəsində XIX əsr Göyçə aşıqları, ümumiyyətlə Göyçə aşıq məktəbi, onun yaradıcıları və davamçıları barədəki məlumatlar dürüstləşdirilmiş, həmin regionun aşıq mühitləri, orada yaşayıb yaradan sənətkarlar barədə geniş məlumatlar verilmişdir (3, s.23-25).

Aşıq məktəbinin öyrənilməsinin üçüncü **mərhələsi** Göyçə aşıq məktəbinin XX yüzillikdəki tarixi yüksəlişinin araşdırıcısı Z.Məhərrəmovun toplayıcılıq və araşdırıcılıq fəaliyyəti ilə əlaqədardır (4, s.6-120). Bu tədqiqat işi iyirminci yüzilliyin sonuncu onilliyinə aid olub Göyçə məktəbinin inkişafının tarixi-xronoloji materialını əhatə edir.

Göyçədə aşıq yaradıcılığının süqutu, bu ərazidə səksəninci illərin sonlarından başlayaraq azərbaycanlıların deportasiyası ilə bağlıdır Göyçə məktəbinin araşdırılmasının sonuncu – **dördüncü mərhələsi** aşıq məktəbinin yaranıb formalaşdığı coğrafi ərazidən azərbaycanlıların deportasiyasından sonrakı mərhələdə meydanı gəlmiş və bu günün özündə də davam etməkdədir (5,s.3-382).

Təbii ki, aşıq məktəbinin öyrənilməsinin hər bir mərhələsi Göyçədə aşıq yaradıcılığının yaranıb yüksəlməsini bir sıra yeni, dəyərli faktlarla zənginləşdirmiş, bütövlükdə onun Azərbaycan aşıq yaradıcılığındakı yerini müəyyənləşdirməyə imkan vermişdir.

Keçən əsrin 20-30-cu illərində həm Azərbaycanın Tədqiq və Tətöbbə cəmiyyətinin, həm də ayrı-ayrı folklor toplayıcılarının Göyçədə apardıqları elmi ekspedisiyalar zamanı bu regionda yayılmış aşıq yaradıcılığı nümunələri üzə çıxarılmışdır. Xüsusilə H.Əlizadənin toplayıcılıq fəaliyyəti sayəsində Göyçə məktəbi, onun ayrı-ayrı aşıq mühitlərinin görkəmli saz-söz ustalarının yaratdıqları aşıq şeri nümunələri yazıya alınıb çap olun-

muşdur. Bu iş sonralar da davam etdirilmiş və bir çox ustad sənətkarın yaradıcılığı üzə çıxarılmışdır (6, s.121-128). XX əsrin əllinci illərinə qədər Göyçə aşıq şeri müxtəlif folklorşünaslar tərəfindən toplanılmış, ayrı-ayrı nəşrlərə ön söz, müqəddimələr yazılmış, tək-tək sənətkarlar barədə müxtəlif tədqiqatlar aparılmışdır. Lakin Göyçə aşıq şeri 60-cı illərin ortalarından başlayaraq sistemli araşdırmalara cəlb edilmişdir. Bu saəhədə ilk təşəbbüs İ.Ələsgərovun adı ilə bağlıdır (3,s.3-250).

İ.Ələsgərovun tədqiqatında ümumilikdə aşıq məktəbi ilk dəfə araşdırılmışdır. Bu tədqiqatın bir mühüm dəyəri Göyçə məktəbinin elmi mahiyyətini şərh etmək olmuşsa, digər cəhəti yaranma dövrü, xüsusiyyətləri, həmin ərazidə aşıq ənənələrinin formalaşması barədəki mülahizələri ilə yanaşı, onun bu məktəbə daxil olan aşıqların şerlərini toplayıb nəşr etməsi, bu işdə baş vermiş yanlışlıqların aradan qaldırılması, ustad sənətkarların bir çox şerinin başqalarının adına çıxılması və əksinə, şöhrətli söz ustalarının şerlərinin bir-birinə qarışdırılmasının qarşısını almaq təsəbbüsləri ilə bağlı olmuşdur.

Göyçə aşıq məktəbini üçüncü araşdırılma mərhələsində onu daha tam təqdim etməyə təsəbbüs göstərilmişdir. Burada folklorşünas Z.Məhərrəmov aşıq məktəbinin tarixi qaynaqlarına bir daha nəzər yetirmiş (4,s.6-13), XX əsrdə aşıq məktəbinin tarixi yüksəlişini zəngin faktiki materiallarla əsaslandıra bilmişdir.

Göyçə aşıq şerinin öyrənilməsinin **dördüncü mərhələsi** yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ötən əsrin 90-cı illərindən başlanmışdır. Tədqiqatda Göyçədə XVIII yüzilliklərdə yaşamış və folklorşünas Hüseyn İsmayılovun tədqiqatında Özan Heydər, Özan Cəlil, Özan İbrahim, Dərdli Nəsib, Qul Mahmud, Şımpırlı Sevgili kimi aşıqlar barədə geniş məlumatlar verilir. Aparılan tədqiqat işində Göyçə aşıq məktəbinin təşəkkülü, inkişafı və yüksəlişi yeni fakstlar əsasında açıqlanır. (5, s.7-507).

Göyçə aşıq məktəbinin Msikin Abdaldan sonrakı dövlərdə yaşamış qüdrətli aşığı Ağ Aşıqdır. XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvələrində dövrünün şöhrətli sənətkarı kimi tanınmışdır. Bütün ömrünü Göyçədə yaşamış, burada XIX əsrin əvvələrində

özünün saz-söz məktəbini yaratmışdır. **Aşıq Allahverdi (1780-1832)** qısa, lakin mənalı ömür sürmüş, Göyçə aşıq məktəbinin əsasını qoymuş, onun ilkin ənənələrini yaratmış, onları yaxın və uzaq ellərdə özlərinə məxsus xüsusiyyətlərə malik mühitlər şəkilində yayılmasında mühüm rol oynamışdır. Göyçədən xeyli uzaqlarda - Gəncəbasarda, İrəvan, Dərələyəz, Zəngəzurda Allahverdi Aşıq kimi tanınan bu sənətkarın yanına adları çəkilən uzaq ellərdən aşıqlığı öyrənmək üçün şagirdiyə gələrdilər. Allahverdi Aşıq eyni zamanda saz düzəldən, onun pərdələrini nizamlayan, şagirdlərinə məharətli saz çalmaq vərdişi aşılayan sənətkar olmuşdur. Deyildiyinə görə, müxtəlif bölgələrdən gəlmiş otuzdan artıq şagirdindən biri də Aşıq Alı olmuşdur. Aşıq Alı Allahverdi Aşığın yanında iki il şagirdlik etmişdir. O, bədahətən söz qoşan, əllidən artıq saz havasında çalıb-çağıran, öz sənətinə ciddi və tələbkar bir adam olmuşdur Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərindən istifadə etmişdir, qoşma, qəraylı ilə yanaşı, sənətkarlıq cəhətdən kamil qıfılbənd və bağlamalar da yaratmışdır. Allahverdi Aşığın yadda qalan gözəlləmələri də vardı. O, təriqət görüşlərindən uzaq olsa da ilahiyyat elminin nailiyyətləri ilə tanış olmuş, öz şerlərində dini-mistik, mifoloji obrazlardan, deyimlərdən bəhrələnmişdir. Aşıq şerinə məxsus məcaz, bənzətmə və təşbehlərdən uğurla istifadə etmiş, aşıq məktəbinin özünə məxsus şer üslubunu yaratmışdır. Allahverdi Aşığın bu yaradıcılıq üslubu sonradan onun şagirdləri tərəfindən davam etdirilmişdir. Həmin ənənələri Aşıq Ələsgər XIX əsrin ikinci yarısından yeni mərhələyə yüksəltmişdir.

Allahverdi Aşıq sevdiyi gözəlin portret çizgilərini çəkən, onu bədii obraza çevirib bütöv görkəmi, psixoloji vəziyyəti ilə oxucusuna və ya dinləyicisinə təqdim etməyi bacarırdı:

Bir maral baxışlı, tərlan cilvəli,
Özünü göstərib, güldü qayıtdı.
Pünhanı göstərdi mah cəmalını
Çəkdiyim qəm yükün, bildi qayıtdı.

Seyr etmişəm gözəllərin çoxunu,
Görməmişəm belə boyu-buxunu.

Müjqanından çəkib xədəng oxunu,
Yaralı sinəmə çaldı, qayıtdı.

Qəfil qonub gözlərimə sataşdı,
Dərdli könül eşq oduna tutuşdu.
Damüstudən qıya baxıb ötüşdü,
Ağ Aşığı oda saldı, qayıtdı. (7, s.30)

Allahverdi Aşıqla əsası qoyulan Göyçə aşıq məktəbinin ənənələri qonşu və yaxın ərazilərə sürətlə yayılmağa başladı. Borcalı, Gəncəbasar aşıq mühitlərini, onların içərisində məhəlli xüsusiyyətlərlə cilalanan Qazax-Tovuz-Ağstafa-Şəmkir ocaqlarını formalaşdırdı. Zaman keçdikcə bu məktəbin mühitlərində və ocaqlarında Təbriz və Anadolu aşıq ənənələrindən fərqli üslub bərqərar oldu. Peşəkar ifaçılıq bütün təriqət görüşlərini üstələdi, aşıq repertuarında lirik duyğuların, təbiət gözəlliklərinin, vətən və torpaq sevgisinin tərənnümü mühüm yer tutdu.

Göyçə aşıq məktəbinin demək olar ki, bütün mühitləri üçün səciyyəvi olan ifaçılıq mədəniyyəti yeni yüksəliş mərhələsinə qovuşdu. Otuzdan artıq saz havası yarandı, aşıqlar bu havalar üzərində yeni-yeni qoşma və gəraylılar oxumağa başladılar. Müxtəlif mühitlərdə bu havalara təzə zəngulələr əlavə olundu, onların müxtəlif pərdələrdə oxunma rəngarəngliyi genişləndi. Aşıq havaları kiçik dəyişikliklər və improvizələrdə yeni adlar qazandı, müxtəlif ifaçı sənətkarlar saz pərdələrində öz məharətlərini göstərməyə, fərqli ifa üslublarına meyl etməyə başladılar.

XVIII əsrin ikinci yarısından Göyçə aşıq məktəbi bir-birinin ardınca qüdrətli söz ustaları, el şairləri, ayrı-ayrı ifaçı sənətkarlar yetirmiş, onların hər biri Göyçə məktəbinin formalaşmasında, sənətkarlıq cəhətdən püxtələşməsində mühüm rol oynamışlar (3, s.120-123) Ağkilsə, Ağbulaq, Zod, Qaraqoyunlu, İnəkdağı, Böyük Mərzə, Kiçik Mərzə, Şişqaya, Subatan, Batacan, Qoşabulaq və onlarla başqa kəndlərdə meydana çıxan saz-söz sənətkarları aşıq sənətinin yüksəlişinə təkan vermiş, burada peşəkar ifaçılıq ənənələrinin yüksəlişində iştirak etmişlər.

Göyçə aşıq məktəbinin belə böyük sənətkarlarından biri də **Aşıq Alıdır (1808-1910)**. Aşıq Alı 1808-ci ildə Qızılvənd kəndində anadan olmuş, 1910-cu ildə elə həmin kənddə dünyasını dəyişmişdir. Təxminən 30-35 yaşlarında Bəsti adlı bir qohumu ilə evlənmiş, ömrünün axırına qədər onunla yaşamışdır. Deyilənə görə, Aşıq Alının övladı olmamışdır. Dövrünün tanınmış sənətkarı olan Aşıq Alı Ələsgərin ustadı olmuş, zəngin yaradıçılıq ənənələri ilə mahalda böyük ad-san qazanmışdır. Lakin H.Əlizadənin vaxtilə yazdığı kimi, aşığın irsindən çox "az nümunə qalmışdır" (6, s.263). Bir çox şeri bu günə P.Əfəndiyevin göstərdiyi kimi, "əlyazmaları vasitəsilə" gəlib çatmışdır. Sonralar şair Hüseyn Arifin böyük ciddi-cəhdlərinə baxmayaraq Aşıq Alının kiçik bir qism şerlərinin orijinala yaxın nümunələri toplanıb çap olunmuşdur (10, s.7-63). Aşıq Alının adına bir çox saxta şer nümunələri toplanılıb çap edilsə də Aşıq Alı ruhu həmin çirkabı öz üzərindən atmışdır. Sonralar da bu zərərli ənənə davam etdirilmiş, Aşıq Alının səfərləri ilə bağlı müxtəlif dastanlar uydurulmuşdur ki, onların da sənətkarını həyatı ilə əslində heç bir əlaqəsi yoxdur.

Aşıq Alı lirik duyğuların böyük nəğməkarı idi. O, insanın hiss və həyəcanlarını nəzmə çəkir, həyat həqiqətlərinin yüksək poetik tərənnümündə insan qəlbinin saflığı, büllurluğu ilə könülləri vəcdə gətirir, sadə, şirin bir dillə qəmini, kədərini dünyaya car edirdi:

Yar yanında günahkaram,
Doğru sözüm yalan oldu.
Yeriş etdi qəm ləşkəri,
Könlüm şəhri talan oldu.

Bax bu qaşa, bax bu gözə,
Yandı bağrım, döndü közə.
Keçən sözü vurma üzə,
Keçən keçdi, olan oldu.

Aşıq Alı sənə qurban,
Gəl eyləmə bağrımı qan.
Uçdu əldən tülək tərlan,

Sar da kəklik alan oldu. (7,s.24)

Aşıq Alının lirikası son dərəcə həzin, dünya həqiqətlərini vəsf eləyən bir lirikadır. O, məzmunca dolğun, mənaca dərindir. Aşıq Alı bir insanın, bir fərdin deyil, dünyanın qəmini çəkən, dünyəvi dərdləri tərənnüm edəndir. O, insanların qovuşacağı yaza - böyük yaradanın dərgahına bir gün gəlib qovuşacağına əmindir, ona görə də ölümü haqq kimi qəbul edir, insanları dünya nemətlərinə çox da həris olmamağa çağırır, hər şeyin müvəqqətiliyinə onları inandırmaq istəyir. Bu, təriqət görüşlərindən uzaqlaşıb dünya həqiqətlərini repertuarına gətirən Göyçə aşıq məktəbi üçün yeni və ənənəvi bir baxış idi ki, onu Aşıq Alı şerində bütöv və kamil halda görürük:

Gəşt eylədim bu dünyanı dolandım,
Əllini keçirdim yüzə nə qaldı?
Ayaq getdi, əl ötürdü, diş yedi,
Baxmaqdan savayı gözə nə qaldı?

Ölüm haqdı çıxmaq olmaz əmirdən,
İpək tora həlqə salma dəmirdən!
Aydır, gündür, gəlir keçir ömürdən,
Tələsirik, görən yaza, nə qaldı?

Havaya baxıram, hava məxşuşdu,
Gəzdiyim oylaqlar yadıma düşdü.
Bir gün eşidərsən, Alı da köçdü,
Sındı telli sazı, təzə nə qaldı? (10,s.76)

Aşıq Alının "Bənzərsən", "Bu gün", "Dedi", "Dolandırır", "Düşər", "Keçdi", "Qızların" və başqa qoşmaları, "Ayağ almasın", "Başabaş» təcnisləri, divaniləri onun dövrünün qüdrətli söz ustası olduğunu göstərir. Aşıq Alının adı Göyçə aşıq şerinin sənətkarlıq baxımından yüksəliş mərhələsi ilə bilavasitə bağlıdır. O, aşıq məktəbini məzmun etibarı ilə təriqət təsirlərindən təmizlənib ozan ifaçılığı ənənələri səmtinə yönəlməsində, dünyəvi görüşlərin aşıq şerinə gəlməsində mühüm rol oynamışdır. O, aşıq şerinə məzmun gözəlliyi, məna dərinliyi,

lirik duyğuların yüksək poetik tərənnümünün ən yaxşı nümunələrini gətirmişdir. Göyçə aşıq şerində real insan gözəlliklərini əks etdirən lövhələr yaratmışdır. Aşıq Alı Göyçə aşıq yaradıcılığında fəlsəfi-didaktik şerin bakir ölçü və rəliblərini formalaşdırmış, özündən sonra gələn sənətkarlar onu yardıcıllıqla davam etdirmişlər. Aşıq Alı milli dəyərlərə, xüsusilə islami baxışlara yaxından bələd olmuş, bu böyük dəyərin insanları birliyə, səadətə, ədalətə çağıran görüşlərini bər-bəzəksiz öz elinə, camaatına təlqin etmiş, insanları düzlüyə və rəhmə çağırmışdır. Ustad sənətkarın öz dövründə qoşub düzdüklərinin böyük əksəriyyəti bizə gəlib çatmasa da o, Təbriz, Anadolu, bir sıra hallarda Şirvan aşıq məktəblərinin müəyyən əlamət və xüsusiyyətlərini mənimsəməklə aşıq şerində yeni ənənələr yaradıb onu Göyçə aşıqlarına ərmağan edə bilmişdi. Aşıq Alının bizə gəlib çatan az bir qism şeri onun qüdrətli sənətkar olmasını təsdiqləməyə kifayət edir.

Aşıq Alı tərəfindən əsası qoyulan yaradıcılıq ənənələri Göyçəyə bədahətən yaranan şer silsiləsi, şairlik səriştəsi gətirdi. Göyçə yazı da, qışı da füsunkar gözəlliklərlə dolu bir məkan idi. Onun xəfif mehi, buz bulaqlarının sərin suyu başdan-ayağa sözlü-nəğməli, ruhlara süzülüb axan bir şeriyyət idi. Bu şeriyyət ana təbiətinə vurğun cavanları, Göyçə gözəllərinə aşiq onlanları saza-sözə bağladı, şair elədi, aşıqlıqla şairliyi çarpazlaşdırdı. Göyçənin Şair Məmmədhüseyn, Şair Almməmməd, Şair Aydın və başqa bu kimi sənətkarları burada aşıq ənənələrini təkcə bərqərar etmədilər, eyni zamanda onun Göyçə məktəbinə məxsus donunu biçdilər. Əvvəlkilərdən fərqli, daha poetik bir yaradıcılıq ənənəsi formalaşdırdılar.

Şair Məmmədhüseyn (1800-1841) əslində təpədən-dırnağa qədər xəlqi el sənətkarıydı. Yazı-pozu bilmirdi, mədrəsə təhsili görməmişdi, bədahətən söz qoşub düzürdü. Qəddi-qamətli, bir az qururlu, bir az da təkəbbürlü və utancaq idi. Gözəl saz çalması vardı, amma Göyçədə onun sazla oxuduğunu görən olmamışdı. Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində söz qoşar, el içində gəraylı, qoşma, təcnis ustası kimi tanınardı. Gəraylıları emosional, insanı düşündürən idi:

Gül bağçadan boylanan yar,
Boyna qurban mən olum.
Özün Gülzar, elin gülzar,
Hüsnünə heyran, mən olum.

Ağladarsan, ağlat özün,
Cağladarsan, cağlat özün,
Dağladarsan, dağlat özün,
Sinəsi al qan, mən olum.

Məmmədsöyün səndən doymaz,
Özgələrə məhəl qoymaz.
Əzabını əzab saymaz,
Tək sənə mehman mən olum (11, s.31-32).

Şair Məmmədhüseynin divaniləri, təcnisləri, qoşmaları əslində onun xalq şeri üslubunda bədahətən söz qoşan el şairi olduğunu göstərir.

Daha güclü təbə, şairlik istedadına malik **Şair Almәmməd (1800-1868)** də Göyçə şerində yenilikçi sənətkar kimi tanınırdı. O da yazı-pozu bilməyən, bədahətən söz qoşub-düzən el şairi idi. Onun gözəl qoşmalarından, divanilərindən nümunələr bu günə də gəlib çatmışdı. Nəsillikcə söz qoşan, sənətkar olan şair Almәmməd Göyçə aşıq mühitinin formalaşmasına az əmək sərf etməmişdir. Onun qoşmalarında lirik təsvir öz gözəlliyi ilə seçilir:

Varıb dost köyünə mehman gedəndə,
Süzülür sinəmdən tər şirin-şirin.
Bu yerlərin əcəb seyrangahı var,
Gətirir bağçalar, bar şirin-şirin.

Bir qəmər taylıdı, ləbləri püstə,
Həsrətin çəkməkdən olmuşam xəstə.
Bir ləhzə başımı al dizin üstə,
Can verim yolunda yar, şirin-şirin.

Məhəmmədəm, sənə qurban olum yar,
İzin versən, qol boynuna salım, yar,

Gəlmişəm ki, bir mehmanın olum yar,
Budağından dərim nar, şirin-şirin (11, s. 39-40).

Çox vaxt «Məhəmməd» təxəllüsü ilə yazan Şair Almәmmədin Azərbaycan aşıq poeziyasına ikinci böyük töhfəsi Aşıq Ələsgər oldu. O, oğlanları Ələsgərin və Məhəmmədin sənətkar kimi yetişməsinə az əmək sərf etmədi.

Göyçənin "Şair" təxəllusu ilə yazıb-yaradan başqa bir ustad sənətkarı **Şair Aydın (1825-1915)** idi. O da aşıqlıqdan daha çox el şairliyinə yaxın idi. Saz çalıb oxumazdı. Folklorşünas İ.Ələsgərovun verdiyi məlumata görə, Göyçə aşıq məktəbinə Şair Aydın məcazi düşüncə, incə yumor gətirən, bamәzəliyi ilə seçilən xüsusi bir qolun yaradıcısı idi. Z.Məhərrəmov öz tədqiqatında Şair Aydına daha geniş yer verir, onun çoxcəhətli yaradıcılıq ənənələrinə malik bir sənətkar kimi Göyçə aşıq yaradıcılığında haqlı olaraq xüsusi mövqeyə malik olduğunu göstərir. Sürgün həyatı görən, çətin günlər yaşayan Şair Aydının şerlərində ədalətsizliklərə etiraz güclüdür. Elə buna görə bəzi tədqiqatçıların sənətkarın Göyçə şerinə hələ gənc yaşlarından ədalətsizliklərə qarşı mübarizə motivinin gətirməsinə daha çox haqq qazandırması birzcə təbii hesab edilməlidir:

Üzün qara olsun, ay çərxi-fələk,
Kimləri gör kimə möhtac eylədin.
Qızılı tullayıb zibilliklərə,
Sən misi götürüb bir tac eylədin.

Şair Aydın eyni zamanda incə ruhlu, zərif təbiətli gözəllik aşiqi idi. Aşıq poeziyasında gözlər haqqında çox yadda qalan deyimlər var, ancaq Aydının poetik ifadəsi mənalı və unudulmazdır:

Göz var ki, adamın qəlbini sıxar,
Göz də var aşiqin evini yıxar.
Aydınam, yadımdan öləndə çıxar,
Canımı odlara yaxan gözlərin (7,s.17).

Göyçə aşıq məktəbinin formalaşmasında müəyyən mərhələni təşkil edən bu geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq ənənələrini sonrakı dövrlərdə Şair Məhəmmədin (1857-1937), Şair Əbdülə-

zimin (1873-1943), Şair Bəhmənin ((1901-1980), Şair Aqilin (1907-1942), Şair Həşimin (1912-1989), Şair Əbülfətin (1914-1941) və başqalarının yaradıcılığında görürük. Bu sənətkarlar istər XIX, istərsə də XX yüzillikdə Göyçə aşıq məktəbi ənənələrinin yaranıb formalaşmasında olduğu kimi, onun inkişafında, qorunub saxlanmasında, eləcə də digər aşıq mühitlərinə yayılıb genişlənməsində mühüm rol oynamışlar.

XIX əsrin ikinci yarısından sonra Göyçə aşıq şerinin mövzu, məzmun və sənətkarlıq baxımından yeni mərhələyə yüksəlməsində Ələsgər şəcərəsinin mühüm rolu olmuşdur.

Deyildiyinə görə, Ələsgər ocağının əsası onun babası - **Aşıq Allahverdi** tərəfindən qoyulmuşdur. O, XVIII əsrin ortalarında Göyçəyə Anadolu aşıq ənənələrini, xüsusilə peşəkar ifaçılığı gətirən ilk sənətkarlardan olmuşdur. Şerləri, yaratdığı saz havaları barədə bu günə elə bir məlumat gəlib çatmamışdır. Ayrı-ayrı şerləri də müxtəlif aşıqların qoşub-düzdüyü ilə qaynayıb-qarışmışdır. Aşıq Allahverdinin "Məhəmməd" təxəllüsü ilə də tanınan, əsl adı isə İ.Ələsgərovun dediyi kimi, "Əliməhəmməd" olan oğlu, Ələsgərin atası Şair Almәmməd yuxarıda deyildiyi kimi, dövrünün tanınan sənətkarlarından olmuşdur. Göyçə aşıq yaradıcılığı məhz Şair Almәmməd ocağından şölələnmiş, təkcə bu şəcərədən Göyçədə on altı tanınmış sənətkar pöhrələnmişdir. Onların müəyyən qismi Ələsgərə qədərki aşıq mühitini formalaşdırıb belə bir qüdrətli sənətkarın yetişməsi üçün ədəbi zəmin yaratmışdısa, başqa bir qismi aşıq məktəbinin XX əsrin qovğalı-qadalı sovet dövrü mərhələsində öz ənənələrinin qorunub saxlanmasında fərqlənmişlər.

Aşıq Ələsgərə qədərki mərhələdə yaranan ənənələrin yaşadılmasında Şair Almәmmədin ikinci oğlu Şair Məhəmməd də müəyyən rol oynamışdır. O, 1857-ci ildə Ağkilsədə dünyaya gəlmiş, ömrünün böyük bir hissəsini burada yaşamış, 1918-ci ildə ermənilərin Azərbaycanda törətdikləri qanlı qətlamlar zamanı bir müddət gedib Kəlbəcərdə yaşamış, sonra yenidən Göyçəyə qayıdıb ömrünün axırına qədər dəyirmançılıq edib külfətini saxlanmışdır (3, s.90).

Şair Məhəmməd bədahətən söz deyən olmuşdur. Onun yaradıcılığı vaxtında yazıya alınıb nəşr edilməsə də şerləri uzun illər yaddaşlarda yaşamışdır. Aşığın "Ay qız", "Ay Sənəm, Sənəm", "Deyər sana", "Düşsün", "Məni", "Olan canım" kimi onlarla qoşmaları, "Birdi", "Sənin" kimi gəraylıları, bir çox müxəmməsləri və başqa şer nümunələri məlumdur (3, s.90-98).

Xalq şerinin müxtəlif şəkillərində söz qoşub-düzən Şair Məhəmməd eyni zamanda dastançı aşıq kimi məşhur olmuş və Ələsgər şeri ənənələrini layiqincə davam etdirmişdir. Onun "Məhəmməd və Sərvüxuraman" dastanı uzun illər aşıqların repertuarından düşməmişdir. 1937-ci ildə Göyçədə vəfat etmiş və Aşıq Ələsgərin qəbri yanında dəfn edilmişdir.

Ələsgər ocağının davamçıları içərisində aşığın böyük oğlu **Aşıq Bəşirin** xidmətləri də az olmamışdır. Aşıq Bəşir 1867-ci ildə Ağkilsə kəndində anadan olmuşdur. Uşaqlıqdan saz çalıb söz qoşmağa meyl göstərsə də peşəkar ifaçı sayılmamışdır. Çoxlu şer qoşub-düzmüş, ilkin mədrəsə təhsili almışdır. 1934-cü ildə Kəlbəcərin Yanşaq kəndində vəfat etmiş, elə orada da dəfn olunmuşdur. Şerlərindən bəzi nümunələr seçilib çap edilmişdir. Qoşma, gəraylı və müxəmməslərində dövrandan, ağır yaşayışdan giley, ədalətsizliklərdən şikayət başlıca mövzusudur. O, eyni zamanda gözəl peyzaj ustası, lirik şerin peşəkar yaradıcısı olmuşdur (3, s.107-110).

Aşıq Ələsgər ocağının qüdrətli ifaçılarından biri də **Aşıq Qurbandır (1870-1915).** O, Ələsgərin qardaşı Məşədi Salahın oğludur. Aşıq Ələsgərin şagirdi olmuşdur. Gözəl qaməti, məharətli məclis aparması olmuş, el içərisində çox sayılıb seçilmişdir. Şer qoşmaqla yanaşı gözəl saz çalmış, Şirvan məktəbinin ifaçılıq ənənələrini Göyçəyə gətirmiş, xüsusilə yerli saz havaları ilə muğamı çarpazlaşdırmış və bu sahədə böyük şöhrət qazanmışdır. Şerlərinin az bir qismi bizə gəlib çatmışdır. Təcnis, gəraylı və müxəmməsləri uzun illər aşıqların dilindən düşməmişdir. Yaradıcılığında dünyəvi görüşlərin, əxlaqi dəyərlərin tərənnümünə daha çox yer vermişdir. Gəlimli-gedimli dünyanın gərdişi onu bir sənətkar kimi çox düşündürmüşdür:

Qurbət eldə baş yastığa gələndə,
Qəribin yadına ay, ana düşər.
Əcəl yetirəndə, vaxt təng olanda,
Ona haqq rizası əyana düşər.

Ələsgər ocağının yetirməsi və onun yaradıcılıq ənənələrinin layiqli başqa bir davamçısı da **Şair Əbdüləzimdir** (1873-1943). Əbdüləzim Aşıq Ələsgərin ortancıl oğludur. Heç bir təhsil görməyən, lakin sözə-sənətə uşaqlıqdan meyl salan Şair Əbdüləzim şifahi şerin klassik ənənələrini layiqincə davam etdirmiş, aşıq şerinin işlək şəkillərində nümunələr yaratmışdır. Bu cəhətdən onun «Göstərir», «Çəkə bilməz», «Keçdi», «Mən oldum» kimi qoşmaları, təcnis və divaniləri diqqəti cəlb edir. Şair Əbdüləzim Göyçədə qıfılbənd ustası kimi daha şöhrətli sənətkar hesab edilirdi. Onun qıfılbəndlərində islami dəyərlər, dünyanın vəfasızlığı, insanın tez-gec axirət dünyasına qovuşacağı, dövlətin, malın, varidatın əbəs olması fikri tələqin edilirdi. Məsələn:

Bu dünyada o nədi ki,
Dövlətdən, maldan şirin;
Zəhməti zəhərdən acı,
Ləzzəti baldan şirin?

Hansı bağdı, necə ağacdı,
İki cür meyvəsi var;
Kalı dəymişindən şirin,
Dəymişi kaldan şirin?

Bu dünya o dünyadı ki,
Dolu gələn boş gedər.
Əcəl gələr, ağrı yetər,
Ağıl çaşar, huş gedər,

Yaranandan ölənətək,
İnsanata xoş gedər.
Dalı qabağından şirin,
Qabağı daldan şirin.

Əbdüləzim, deməynən ki,
Dünya sənə qalacaq;
Canı verən borc veribdi,
Axır bir gün alacaq.

Soyacaqlar libasını,
Gül irəngin solacaq;
Beş arşın ağ olasana,
Yaşıldan, aldan şirin (11, s. 121-122).

Şair Əbdüləzimin yaradıcılığında Anadolu məktəbinin təsiri, xüsusilə sufi görüşlər nəzərə çarpır. Ələsgər ocağı sənətkarlarının yaradıcılığı üçün ənənəvi bir hal kimi diqqəti çəkən bu xüsusiyyət Göyçə aşıq məktəbinin özü üçün də səciyyəvidir. Belə ki, ona daxil olan sənətkarların yaradıcılığında Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərinə məxsus cəhətlərə tez-tez təsadüf edilir. Əgər aşıq musiqisində Şirvan-Göyçə aşıq havalarının bir sıra ənənəvi ifaçılıq üslublarının çarpazlaşması baş verirsə, aşıq şeri yaradıcılığında bu, mövzu və məzmun çalarlarının qovuşmasında özünü göstərir. Bir sıra hallarda Təbriz məktəbinə məxsus ifa üslubu heç bir deformasiyaya uğramadan Göyçə aşıqlarının repertuarında əks olunur.

Göyçə aşıq məktəbi Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı ilə özünə məxsus yeni üslub – həm aşıq musiqisi ifaçılığında, həm də peşəkar improvizə istiqamətində özünəməxsusluq yaratsa da, başqa aşıq məktəblərinin yaradıcılıq ənənələrindən güclü şəkildə bəhrələnmişdir. Özü də bu, iki istiqamətdə baş vermişdir. **Birincisi,** Göyçə aşıq məktəbi Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərindən qəbul etdiyi bir sıra yaradıcılıq və ifaçılıq ənənələrini olduğu kimi öz repertuarına daxil edirdi. **İkincisi**, Göyçə aşıqları kənar məktəblərdən qəbul etdiklərini yenidən yaradıcılıq süzgəcindən keçirir, cilalayır, ona özünəməxsus xallar əlavə edir, bir sıra hallarda isə onları tamamilə yeni ənənə kimi repertuarlarında formalaşdırırdılar. Ələsgər ocağı sənətkarları ikinci xüsusiyyətdən daha çox istifadə edirdilər. Bu cəhət öz genetik kökü etibarı ilə Ələsgər ocağı ilə bağlı olub sonradan regionun başqa aşıq mühitlərində söz qoşub saz çalan Aşıq

Əsəd, Növrəst İman, Şair Aqil, Aşıq Məhərrəm, Şair Əbülfət, Aşıq Saleh, Aşıq İsmayıl, Aşıq İmran, Aşıq Murad Niyazlı və başqalarının yaradıcılığı üçün seciyyəvidir. Həmin ənənəni davam etdirən iki sənətkarın həyatı isə faciə ilə başa çatmışdır. Bunlardan biri coşğun aşıqlıq təbi ilə seçilən, məharətli saz və söz ustası **Növrəst İmandır (1903-1934).** O, Aşıq Ələsgərin qardaşı Məşədi Salahın oğludur. 30-cu illərdə aşıq yaradıcılığına sovetlərin birmənalı münasibət bəsləmədiyi, köhnə fikirlərin cəmiyyətdən təcrid edilməyə başladığı bir zamanda Göyçədən çıxıb Bakıya gəlmişdir. Dövrünün yaxşı yazı-pozu bilən adamı olan Növrəst İman elə həmin illərdə Quba qəzasına işləməyə göndərilmiş, şəhər təsərrüfatının Kolxoza Yardım Komitəsində katib vəzifəsində çalışmışdır. Bir müddət sonra o, hərbi işə göndərilmiş və deyildiyinə görə 1934-cü ildə Xaçmaz Dəmir Yol Stansiyasında günün günorta çağı qəflətən vəfat etmişdir.

Növrəst İmanın şerlərinin kiçik bir qismi toplanılıb çap olunmuşdur (3, s. 185-195).

Göyçənin qüdrətli ifaçılıq məharətinə malik başqa bir sənətkarı – **Aşıq Nəcəf (1881-1918)** də öz istedadının qurbanı olmuşdur. Ermənilər Aşıq Nəcəfin kürəyinə qaynar samavarı bağlayıb onu əzablı bir ölümə məhkum etmişlər (12, s. 174).

Aşıq Ələsgər ənənələrinin layiqli davamçılarından biri də **Aşıq Talıbdır (1877-1970)**. Aşıq Talıb Ələsgərin kiçik oğludur. Sənətkarın zəngin yaradıcılığının üzə çıxarılmasında onun böyük əməyi vardır. Ömrünün müəyyən hissəsini atasının şerlərini toplayıb çap etməyə həsr etmiş, onların dürüstləşdirilməsi, aşıqların dilindən deyilən variantların üzə çıxarılması üçün əlindən gələni etmişdir. Aşıq Talıb eyni zamanda özü də, saz çalıb söz qoşan bir sənətkar kimi Göyçədə böyük nüfuz sahibi olmuşdur. Məclislərdə o, həmişə ustad kəlamlarından, söyləmələrindən söz açmış, Aşıq Ələsgərin ənənələrini Göyçə aşıq məktəbində layiqincə davam etdirmişdir. Aşıq Talıbın şerlərinin bir qismi toplanılıb çap edilmişdir. Onlar içərisində «Başına döndüyüm», «Görmürəm», «Gülə-gülə», «Xoş gəlib», «Qadan alım» kimi qoşmaları, çoxsaylı qəraylı, təcnis və divaniləri vardır. Maraqlı cəhətdir ki, Göyçə aşıq məktəbinin bütün başqa sənətkarlarından fərqli olaraq, Aşıq Talıbın üslubu Ələsgər üslubuna bənzərliyi ilə seçilir. Bu, divani və təcnislərdə diqqəti daha çox cəlb edir. Məsələn, «Ay ağasına» təcnisində oxşarlıq heyratamiz dərəcədədir:

Ağa nökərini yaxşı saxlasa,
Nökər can yandırar, ay ağasına.
Ürəkdə təpər yox, dizdə taqət yox,
Az qalır, qalxanda ayağa sına.

Ha çağırram, cavab vermir ayarım,
Deyən məni gözdən salıb a, yarım.
Saxlamışam namus, qeyrət, ay arım
Salmaram heç yerdə, ay ağa, sına.

Bahar olcaq dağda bitər lala hey,
Qumru dillər qismət oldu, lala hey!
Mail olub gözlərinə, lala hey,
Talıb dəxil düşüb ay ağasına (11, s. 29).

Göründüyü kimi, Aşıq Talıbın təcnis üslubu Ələsgər üslubunun elə bil yeni şəkildə təkrarıdı. Bu, istər söz və səs komplekslərindən istifadədə, istərsə də təcnisin ümumi struktur sistemində özünü göstərir. Göyçə aşıq şerinin bir çox sənətkarına məxsus təcnis qəlibi Ələsgərə məxsus modelin yeni səs, cinas söz və səs komplekslərinə əsaslanan təkrarıdır. Aşıq Talıbın təcnislərində bu cəhət özünü daha aydın göstərir.

Göyçə aşıq məktəbinə məxsus xüsusiyyətlərdən biri də ayrı-ayrı ifaçı və improvizatorçu sənətkarların «Şair» təxəllüsündən istifadə etməsidir. İlk baxışda bu təxəllüs şairliklə aşıqlıq arasında bir səddə bənzəyir, ona görə də, bəzən bu, araşdırıcıları çaşdırır.

Göyçə məktəbinə məxsus bir sıra sənətkarların «Şair» təxəllüsü onların aşıq yaradıcılığındakı xidmətləri üzərinə gölgə salmır. Onları şifahi yaradıcılıq ənənəsindən uzaqlaşdırıb yazılı poeziyanın yaradıcıları sırasına keçirmir. Özlərinə «Şair» təxəllüsü qəbul edənlərin bir çoxu yazı-pozu bilməyən sənətkarlardır. Onlar saz çalıb məclis aparmağa o qədər meylli deyillər,

peşəkar ifaçılıqları ilə yox, bədahətən söz demələri, klassik nümunələri yaddaşda saxlamaları ilə daha çox seçilirlər. Bu sənətkarlar əslində aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində yüksək poetik nümunələr yaradanlar, geniş anlamda el şairi funksiyasını öz üzərinə götürüb aşıq şerini yeni-yeni xallarla zənginləşdirən sənətkarlardır. Onlar Göyçə məktəbində aşıq yaradıcılığını daim nəsillərin gündəmində saxlayır, onun milli yaddaş üçün aktuallığını qoruyur, müxtəlif zaman hüdudunda aşıq şeri şəkillərini mühafizə edir. Şair Məmmədhüseyn, Şair Məhəmməd, Şair Əbdüləzim, Şair Rəhman, Şair Həşim və başqaları bu qəbildən olan söz ustalarıdır.

Göyçə aşıq məktəbinə məxsus başqa bir xüsusiyyət isə yazıpozu bilən, təhsil alan, müasir dövrün ədəbi ənənələrinə yaxından bələd, uzun zaman ərzində aşıq şeri üslubunda şer yazan, müxtəlif şer şəkillərində bir sıra yadda qalan nümunələri olan, lakin xalis aşıq yaradıcılığı ənənələrindən uzaq, o qədər yüksək şairlik istedadı olmayan adamları da məktəb ətrafında birləşməsidir. Göyçə aşıq məktəbində bələləri, son vaxtlarda üstünlük təşkil edir. Onlar nə kamil aşıq, nə də yazılı poeziyada öz səsi, nəfəsi, sözü ilə tanına bilənlərdir. Onlar bu gün aşıq yaradıcılığı üçün real təhlükədir.

Göyçə məktəbi Azərbaycan aşıq yaradıcılığının ən cavanıdır. Özündən əvvəlki aşıq ənənələri burada müxtəlif zaman hüdudunda müəyyən nüfuzedici təsirə malik olmuşdur. Hər bir məktəbin qabaqcıl ənənəsindən bəhrələnən Göyçə sənətkarları eyni zamanda özünün fərdi ifa mədəniyyətini, peşəkar improvizatorçuluq üslubunu yaratmışdır. Bu məktəb tarixən peşəkar ifaçılıq və improvizatorluğu ilə fərqlənmiş, Aşıq Ələsgərin şəxsində özünü yüksək yaradıcılıq mərhələsinə çatdıra bilmişdir. Əvvəlki heç bir aşıq məktəbini Göyçə məktəbinə qarşı qoymağa lüzum olmadığı kimi, bəzi tədqiqatlarda Anadolu, Şirvan və Təbriz məktəblərinin tarixi ədəbi nailiyyətlərini qarşıqarşıya qoymağa da əsas yoxdur.

Göyçə aşıq məktəbi tarixən Azərbaycanda mövcud ifaçılıq və aşıq yaradıcılığı ənənələri üzərində meydana gəlib inkişaf etmişdir. Onu həmən məktəblərdən təcrid edilmiş vahid kimi,

yaxud Azərbaycan aşıq yaradıcılığının erkən qaynaqlarından biri kimi götürmək yanlışlıq olardı. Bu məktəblər tarixən birbiri ilə qarşılıqlı əlaqə və zənginləşmə prosesində olmuşdur, öz fərdi ifa mədəniyyətlərini yaratmaqda bir-birinin nailiyyətlərindən zaman-zaman bəhrələnmişlər. Aşıq məktəblərində yaranan sənət nümunələri estetik dəyəri, məzmunu və sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə həmişə bədii təfəkkürün aparıcı, qabaqcıl meyllərini özündə əks etdirmişdir.

Göyçə aşıq məktəbi, onun ayrı-ayrı ustad sənətkarları son illərdə təhriflərə nə gələr məruz qalsalar da qütrətli yaradıcılıq ənənələri ilə bu gün aşıq poeziyasına əbədi bir gözəllik, həyatsevərlik bəxş etməkdədir. Belə sənətkarlardan biri də Aşıq Ələsgərdir.

AŞIQ ƏLƏSGƏR
(ƏDƏBİ PORTRET)

Aşıq Ələsgər (1821-1926) Göyçə mahalının Ağkilsə kəndində anadan olmuşdur. Onun uşaqlığı çətin şərait, ağır güzəran içərisində keçmişdir. Atası Almәmməd aşıq mühitində böyümüşdü, yazda əkinçilik, qışda dülgərliklə məşğul olurdu. Böyük külfəti vardı. Böyük oğlu Ələsgər həddi-buluğa yetəndə Almәmməd onu həmkəndlisi Kərbalayı Qurbana verdi ki, ailənin güzəranı bir az yaxşılaşsın. Ancaq dərd üstünə dərd gəldi. Ələsgər nökərçiliyində öz ilk məhəbbətini tapdı, bir könüldən min könülə Kərbalayı Qurbanın qızı Səhnəbanıya vuruldu. Səhnəbanının atası bu işə razı olsa da, əmisi Məhərrəm qardaşı qızını öz oğlu Mustafaya aldı.

Ələsgərin dərdini dağıtmaq üçün onu Qızılvənd kəndinə, Aşıq Alının yanına aparıb böyük sənətkara şagird verdilər. Sevdalı Ələsgər Alı mühitində Aşıq Ələsgərə çevrildi. Qısa müddətdə saz çalıb oxuması, ustad aşıqların repertuarını ifa etməsi ilə Göyçədə şöhrətləndi. Cavanlıqdan saz tutub bədahətən söz deməsi, Səhnəbanıya qoşub-düzdüyü şerlər onu aşıq sənətinə bağladı. Bir müddət sonra Aşıq Alıdan halallıq alıb müstəqil aşıq kimi məclis aparmağa başladı. Qırx yaşınadək

Göyçədən başlayıb bütün Azərbaycanı gəzib-dolaşdı. Kəlbəcərin Yanşaq kəndinə gəlib Anaxanım adlı qadınla evləndi.

Aşıq Ələsgər üzün və mənalı ömrünü Ağkilsədə keçirmiş, müxtəlif illərdə qısa müddətə Kəlbəcərdə yaşasa da burada qərar tutmayıb doğma Göyçəyə qayıtmış və təxminən 105 yaşında burada haqqın dərgahına qovuşmuşdur.

Yüksək təbə, aşıqlıq məharətinə malik Aşıq Ələsgər Göyçə aşıq sənətini yeni mərhələyə yüksəltmiş, onu forma, məzmun, şəkli cəhətdən genişləndirmiş və zənginləşdirmişdir. Aşıq Ələsgər özünəqədərki aşıq ənənələrini təqlidçilik, təsvirçilik, məhdud tərənnümçülük səviyyəsindən yüksək milli-mənəvi, əxlaqi dəyərləri əks etdirən, sənətkarlıq cəhətdən kamil mərhələyə yetirə bilmişdir. O, XVII-XVIII əsr aşıq yaradıcılığında baş verən intibahı, azad, müstəqil düşüncəni, qabaqcıl baxışları – zülm, istibdad dünyasına, ədalətsizliyə etirazını, dünyanın psixoloji durumunu, insanın hiss və həyəcanını, iç aləmini poeziyaya gətirmiş, şerlərində görən, duyan, düşünən, sevən insanın mükəmməl bədii obrazını canlandırmışdır. Aşıq Ələsgər bu düşüncəni yaradıcılığında ayrı-ayrı şer şəkillərinə səpələmiş, sözün geniş deyim və məna çalarlarını açıqlamış, özünün qoşma, qəraylı, divani, müxəmməs, deyişmə, təcnis və onlarla başqa şer şəkillərində yüksək sənətkarlıq məharəti nümayiş etdirmişdir. Aşıq Ələsgər müxtəlif şəkli xüsusiyyətlərə malik cinas qafiyələrdə, təcnis tiplərində sözün qüdrətli sehrini yaratmış, Azərbaycan dilinin geniş, çoxcəhətli poetik imkanlara malik olduğunu nümayiş etdirmişdir.

O, danışıq dilinin zəngin söz cəbbəxanasını üzə çıxarıb xalqın istifadəsinə vermişdir. XIX-XX əsr Azərbaycan aşıq yaradıcılığının təxminən yüz ilə yaxın dövrünü əhatə edən bir mərhələsinin məzmun və sənətkarlıq baxımından tarixi yüksəlişinin zirvəsində durmuşdur.

Azərbaycanın Homeri olan Aşıq Ələsgər irsinin hələ tam toplanılıb öyrənildiyinə hökm vermək, təbii ki, mümkün deyildir. Ustad sənətkarın ədəbi irsinin nəşr edilməsinin ilk mərhələsi H.Əlizadənin adı ilə bağlıdır (13, s.221). Ondan sonra bu işlə Aşıq Talıb və aşığın nəvəsi İ.Ələsgərov məşğul olmuşdur.

Bundan sonra isə Nizami adına Ədəbiyyat institutu 1963 və 1972-ci illərdə Aşıq Ələsgərin şerlərinin qismən mükəmməl nəşrlərini hazırlamışdır. Aşığın anadan olmasının 180 illiyi ilə əlaqədar ələsgərşünas alim İslam Ələsgərov daha bir mükəmməl nəsr hazırlayaraq gənc nəsli aşığın irsi ilə tanış edə bilmişdir (14,s.7-14). Bundan əlavə, müxtəlif toplularda, antologiyalarda Aşıq Ələsgər irsinə kifayət qədər diqqət yetirilmişdir. Aşığın həyat və yaradıcılığının tədqiqi sahəsində də müəyyən işlər görülmüşdür. H.Araslı, M.İbrahimov, F.Qasımzadə, O.Sarıvəlli, M.H.Təhmasib, S.Paşayev, P.Əfəndiyev və başqaları müxtəlif dövrlərdə Aşıq Ələsgər yaradıcılığı barədə dəyərli tədqiqatlar aparmışlar. Sənətkarın həyat və yaradıcılığının ilkin tədqiqi isə Ə.Axundov, Ş.Qasımova, İ.Ələsgərov və başqaları tərəfindən aparılmışdır. Bu tədqiqatlarda aşığın həyatı, yaradıcılığı, sənətkarlıq xüsusiyyətləri barədə dəyərli fikirlər irəli sürülmüşdür. Onu ilk dəfə ali və orta məktəblərin ədəbiyyat tarixi dərsliklərinə daxil edilməsi akademik M.F.Qasımzadənin adı ilə bağlıdır. Aşığın yaradıcılığını diqqətlə nəzərdən keçirən F.Qasımzadə sənətkarın yazı-pozuya bələdliyini, ümumiyyətlə zəngin dünyagörüşə, geniş erodusiyaya malik olduğunu göstərirdi. Böyük tədqiqatçıya görə Aşıq Ələsgər mükəmməl mədrəsə təhsili görmüşdü, onun şerləri, bu şerlərdəki bəzi məqamlar bunu təsdiq edir. Ələsgərlə bağlı başqa tədqiqatçılar, o cümlədən aşığın nəvəsi İ.Ələsgərov aşığın yazı-pozuya bələd olmadıqlarını göstərirlər. Bizcə F.Qasımzadənin müşahidələri daha dürüstdür. Ələsgər şerini tam mətndə götürəndə onun əski yazı sisteminə bələd olması aydın nəzərə çarpır.

Aşıq Ələsgər lirik şerin böyük yaradıcısıdır. O, elə qüdrətli lirika yaratmışdır ki, özündən həm əvvəl, həm də sonra aşıq şeri belə bir zirvəyə yüksələ bilməmişdir. Bu lirikanın gözəlliyi əgər bir tərəfdən Aşıq Ələsgərin həyata baxışı, dünyagörüşü, milli-mənəvi dəyərlərə və şifahi yaradıcılıq ənənələrinə bələdliyi ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən onun fitri istedadı, sənətkarlıq məharəti, Azərbaycan dilinin zəngin poetik imkanlarını üzə çıxarmaq səriştəsiylə əlaqədardır. Ələsgər təkcə Azərbaycan dilinin gözəlliklərini şerə gətirmir, bu dilin səs xəzinəsinə baş

vurur, onun ahəng, ritm rəngarəngliyini, səs və söz komplekslərinin çoxcəhətliyini şerində əks etdirir.

Aşığın bir sənətkar kimi köksündən car olan söz gözəllilkləri müxtəlif məzmun çevrəsi yaradır – onun təbiət lirikasını, məhəbbət duyğuları silsiləsini və fəlsəfi–didaktik şerlərini əhatə edir.

Bütün bunlardan qabaq o, özünün belə bir gözəllik nəğməkarı olmaq səlahiyyətini qazanır, söz demək sahibliyinə yiyələnməyin vacibliyini göstərir. Aşığın dünyagörüşünə görə cəmiyyətdə belə mövqe, nüfuz qazanmadan, öndərlik səlahiyyətinə yiyələnmədən ustad sənətkar məqamına yüksəlmək mümkün deyildr:

Aşıq olub diyar-diyar gəzənin,
Əvvəl, başda pür kəmalı gərəkdir.
Oturub-durmaqda ədəbin bilə,
Mərifət elmində dolu gərəkdir.

Xalqa həqiqətdən mətləb qandıra,
Şeytanı öldürə, nəfsin yandıra.
El içində pak otura, pak dura,
Dalısınca xoş sədalı gərəkdi.

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

Arif ola, eyham ilə söz qana,
Naməhrəmdən şərm eyləyə, utana.
Saat kimi meyli haqqa dolana,
Doğru qəlbi, doğru yolu gərəkdi.

Ələsgər haqq sözün isbatın verə,
Əmələn mələklər yaza dəftərə,
Hər yanı istəsə baxanda görə
Təriqətdə bu sevdalı gərəkdi (14, s. 124).

Bu, Aşıq Ələsgərin sənətkara verdiyi qiymət, onun qarşısında qoyduğu tələbdir. Yalnız bu tələblərə cavab verənlər aşıqlıq kimi mühüm səlahiyyətə yiyələnə bilərlər. Gözəlliyi görmək, onu vəsf eləmək üçün «hər yanı baxanda görmək istəyən» özü, islam dəyərlərinə əməl etməli, qəlbi təmiz, ilqarı düz olmalıdır. Yalnız aşığın şerində saydığı mənəvi dəyərlərə yiyələnən insanlar belə bir yüksək səlahiyyətə yetə bilərlər. Aşıq Ələsgər özü bütün bu tələblərin sözün həqiqi mənasında fövqündə idi. Ona görə də tanrı ona gözəlliyi görmək, önü öz biçimində, donunda, öz rəngində vəsf eləmək məharəti vermişdir.

Aşıq Ələsgər Azərbaycan təbiətinin gözəlliklərini şerə gətirir, onu əsrarənqizliyi ilə bütöv şəkildə – qalasi, zirvəsi, süsəni, sünbülü, laləsi ilə canlı bədii obraza çevirirdi. Bu gözəllik mücəssəməsini həyatın bir gözəllik çaları kimi əzizləyib vəsf eləyirdi:

Bahar fəsli, yaz ayları gələndə,
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.
Yoxsulu, ərbabı, şahı, gədanı,
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.

Xəstə üçün təpəsində qar olur,
Hər cür çiçək açır, laləzar olur.
Çeşməsindən vbi-həyat car olur,
Dağıdır möhnəti, məlalı dağlar,

…Gahdan çiskin tökər, gah duman eylər,
Gah gəlib-gedəni peşiman eylər.
Gahdan qeyzə gələr, nahaq qan eylər,
Dinşəməz haramı, halalı dağlar (14, s. 59).

Aşıq təbiətin gözəllikləri içərisində insan obrazını görür, bu gözəlliyə yaraşıq olan insanın qəlbinin dərinliklərində əks olunan dərin kədərdən söz açır.

Aşığın gözəli onun gözünün gördüyü, könlünün sevdiyi sadə, mehriban, namuslu, izzətli, həyalı, yaraşıqlı, boylu-buxunlu elat qızları, kənd gözəlləridir. Ələsgərin təsvirində onlar zahirən olduğu kimi, daxilən də gözəldirlər. Böyük sənətkar bu gö-

zəlliyin elə detallarını açıqlayıb vəsf eləyir ki, onun bütün çalarları göz önündə canlanır. Aşıq Ələsgərin məhəbbət dünyasında Güllünün, Xurşudun, Müşkünazın, Tellinin, Bəyistanın, Şəkərin, Mələyin öz yeri vardır, onların hər birinin şəxsində Azərbaycan gözəlinin bədii obrazı ümumiləşdirilir:

Səni gördüm, əl götürdüm dünyadan,
Ala gözlü, qələm qaşlı Güləndam.
Alma yanağını, ay qabağını,
Görən kimi, ağlım çaşdı, Güləndam.

Tovuz kimi şux bəzənib durubsan,
Ala gözə siyah sürmə vurubsan.
Sağ ol səni, yaxşı dövran qurubsan,
Bu dünyanın sonu puçdu, Güləndam.

Heç demirsən, Ələsgərim hardadı,
Səbəb nədi, gülün meyli xardadır.
Mənim gözüm sənin kimi yardadı,
Hər cəfası, mənə xoşdu Güləndam (14, s. 89).

Ustad sənətkarın şerində məşuqə yoxdur, sevilən var, sevən var, bu sevgi uğrunda özünü fəda edən var. Aşığın dünyasında sevgidən böyük heç nə yoxdur. Bəzi tədqiqatçılar son vaxtlarda aşığı müxtəlif təriqətlərlə bağlamağa, öz şerində yeri gəldikcə dini obrazlara, islamı dəyərlərə müraciət etməsindən çıxış edərək onu sufiliklə əlaqələndirməyə ciddi-cəhd göstərirlər. Lakin Ələsgər şerinə diqqət yetirdikdə burada bütün təriqət dəyərlərindən uzaq, təmiz, ülvi, dünyəvi bir məhəbbətin tərənnüm edildiyini aydın görmək olur:

Camalın göyçəkdi, bayram ayından,
Görən doymaz qamətindən, boyundan.
Layiq deyil, qurban kəsim qoyundan,
Sana qurban canım, getmə amandı.

Özünü sevdiyi gözəlin yolunda qurban verməyə hazır olan aşıq üçün sevgilisindən pak, müqəddəs, can qurban etməli heç nə yoxdur. Şerində tez-tez təkrar etdiyi bu dünyagörüşlə aşıq

əslində hər cür təriqət görüşlərinin fövqünə yüksəlir. Aşıq Ələsgərin lirik dünyasında böyük yaradanın ərzə bəxş etdiyi gözəlliyin tərənnümü öndədir. O da bir sənətkar kimi dünyanın vəfasızlığını, hər şeyin ötəri olduğuna duyur, dərk edir, lakin onları təriqət görüşü qəlibində şerə gətirmir. Gözəlliklərin bütöv mənzərəsini yaradır, vəsf elədiyi gözəli nə pəriyə, nə huriyə, nə də qılmana bənzədir, sözdən elat qızının gözəllik donunu biçir, onu bütün təbii cizgilərində vəsf eləyir. Sevgilisini təbiətin gözəllikləri – gülü, çiçəyi, süsəni, sünbülü, nərgizi ilə bəzəyir, gözəlliklərin qarşılaşdırılmasından insanın ruhunu oxşayan bir təzad yaradır:

Səhər-səhər bağda gəzən nazənin,
Dəstinlə qönçəni üz, qadan alım.
Süsəndən, sünbüldən, lalə, nərgizdən,
Siyah tellərinə düz, qadan alım.

Bu, Azərbaycan aşıq poeziyasında sevgilinin gül-çiçəklə bəzənmiş ən dolğun və təkraredilməz bədii obrazıdır. Aşığın könül verdiyi adi bir elat qızının özünə gül-çiçəkdən vurduğu bəzəkdir. Ənniksiz, kirşansız, sürməsiz, boyaqsız bu gözəl aşığın qəlbini odlara yaxır, bir könüldən min könülə vurulan sənətkar onu həmişə öz yanında görmək istəyir:

Göyərçinsən, eyvanıma qonasan,
Ərz eləyim, dərdi-dilim qanasan,
Əyri telli, yaşılbaşsız sonasan,
Gəl bizim ellərdə üz qadan alım.

Aşıq Ələsgər klassik şer ənənələrinə dərindən bələd sənətkar idi. O, öz sələfləri Sarı Aşıq, yaxud Molla Pənah Vaqif kimi üzünü sevdiyi gözəlin ayağı altında payəndaz etmirdi, daha zərif, daha incə bənzətmədən istifadə edərək sevdiyi gözəli həmişəlik gözlərinin üstə gəzməyə çağırırdı. Özü də bu çağırışda heç bir təriqət görüşünə, islam dəyərlərinə söykənmir, sadəcə olaraq sevgilisinin onun dərdini bilməsini, gözünün yaşını silməsini istəyirdi. Bu, aşıq şerində yeni deyim tərzi, yeni ifadə üslubu idi:

Aşıq Ələsgərin qədrini bilsən,

Ağlayıb çeşminin yaşını silsən,
Əgər qədəm qoyub bir bizə gəlsən,
Yerin var göz üstə, gəz, qadan alım (14, s. 102).

Aşıq Ələsgərin məhəbbət lirikası təmiz duyğular, bakirə hissələr məcmunudur. Bu şerin sənətkar məharəti ilə sıralanmış elə nizamı vardır ki, o, yaddaşlara əbədi həkk edilir, sırası unudulmur, qatarı pozulmur. Ələsgər şeri məhz bu keyfiyyətinə görə uzun illər yaddaşlarda qalmış, yazıya alınarkən çox cüzi dəyişikliyə uğramışdır. Eyni xüsusiyyəti sənətkarın fəlsəfi-didaktik şerlərində görmək mümkündür. Ələsgər dünyanın nizamını aydın dərk eləyən, yaxşılıq və yamanlığın, mərdlik və namərdliyin, savab və günahın, ədəb və ərkanın son məqamını duyan, görən, insanları düzlüyə, xeyrə səsləyən filosof sənətkardır. Onun fəlsəfəsi milli əxlaq dəyərlərinə, didaktik düşüncəyə söykənir. Keçdiyi həyat yolundan, görüb-götürdüyü əməllərdən boy alıb gəlir, xalq fəlsəfəsi və dününcəsi qaynaqlarından qaynaqlanır, sadə, lakin dərin və hikmətli bir məzmun daşıyır. Bu fəlsəfə düzlük və həqiqət üzərində qurulur, xoş münasibət, can deyib can eşitmək, yoldan çıxanı düz yola çağırmaq düşüncəsinə söykənir. Onsuz da nahaq iş görən öz divanını əvvəl-axır görəcəkdir:

«Can» deməklə candan can əysik olmaz,
Məhəbbət artırar, mehriban eylər.
«Çor» dəyənin nəfi nədi dünyada,
Abad könlü yaxar, pərişan eylər.

Nakəs adam danışıqda saz olar,
Kərəmdən kəm, səxavətdən az olar,
Nüftədən qarışan şeytibaz olar,
Mərd də sığışdırmaz, nahaq qan eylər.

Bir gün Mansır qalxar, gələr toxmaq-yay,
Dağları atmağa eylər haqqı-say,
Seçilməz məhşərdə nə şah, nə gəday,
Xaliqi-ləmyəzəl haqq divan eylər.

Mən istərəm, alim, mömin yüz ola,

Meyli haqqa doğru, yolu düz ola,
Diliylə zəbanı üzbəüz ola,
Ələsgər yolunda can qurban eylər (14, s. 77).

Aşıq Ələsgərin bütün bu kimi görüşlərlə bağlı yaranan fəlsəfi-didaktik şerlərində zamanın zülm, ədalət, sinfi ayrıseçkilik kimi məsələlərinə açıqlanan münasibət islam görüşləri çevrəsində həllini tapır. Sələflərinin şerindəki zülmə və ədalətsizliyə etirazı, bəzi tədqiqatlarda iddia edildiyi kimi, Ələsgər heç də yeni mərhələyə yüksəldib hansısa zümrəni, sinfi devirməyə səsləmir, hakimləri insanlarla insafla, mürvətlə rəftar etməyə çağırır. Bütün nəsihətamiz baxışlarında o, islami dəyərlərə söykənir, xalq diplomatiyasından çıxış edir.

Şerdə ibrətamiz fikirlərdən, aforizmlərdən, atalar sözü və məsəllərdən istifadə, bu böyük sənətkarın bütün yaradıcılığı boyu nəzərə çarpır. Bu isə aşıq yaradıcılığı üçün ənənəvi xüsusiyyətdir. Tarixən ozan institutu kimi, aşıq institutu da cəmiyyətdə tərbiyəedicilik funksiyaları ilə seçilmişdir. İstər ozanlar, istərsə də onların davamçıları olan aşıqlar cəmiyyətdə daim öncül olmuş, bir sıra milli adət-ənənələrin, dəyərlərin təkcə qoruyucusu yox, eyni zamanda daşıyıcısı, xalqın fikrinə, düşüncəsinə, yaddaşına təlqinçisi olmuşlar.

Aşıq Ələsgər öz elinə, torpağına və vətəninə bağlı bir sənətkardır. Vətən və torpaq sevgisi onun yaradıcılığında güclüdür. O, elinin təbii gözəlliklərinin vurğunu, onların özünəməxsus incəliklə vəsf edən bir aşıqdır. Böyük sənətkarın dili ilə doğma yurdun qıjıltı ilə axan çaylarından aşıq poeziyasına bir çoşqunluq, dumduru sərin bulaqlarından bir şəffaflıq, «saatda yüz çiçək açan yaylaqlarından ətirli, təmiz bir hava gəlmişdir» (14, s. 37).

Azərbaycanın təbii gözəllikləri Aşıq Ələsgərin «Dağlar», «Yaylaq», «Şah dağı» və başqa şerlərində özünü əks etdirir.

Cəmiyyətin həyatında baş verən ən mühüm hadisələrə aşıq münasibət bildirmiş, xalqı arxasınca aparmışdır. Bu cəhətdən 1905-ci və 1918-ci illərdə ermənilərin xalqımızın başına gətirdikləri müsibətləri o, yaradıcılığında həyəcanla əks etdirir. Bi-

rinci dünya müharibəsi illərində xalqımızın düşdüyü çətin vəziyyəti «Qalmadı» qoşmasında belə təsvir edir:

Bağlanıb zavodlar, kəsilib qəndlər,
Qaynamır samovar, artıbdı dərdlər.
Niyə ağlamasın yazıq övrətlər,
Söküldü döşəklər, yorğan qalmadı (14, s. 104).

Aşıq Ələsgər aşıq şeri şəkillərindən məhsuldar istifadə edən, həm də hər bir şer şəklində xüsusi bədii məharət göstərən sənətkardır. O, istər təbiətin tərənnümündə, istər məhəbbət lirikasında aşıq şerinin gəraylı, qoşma, müxəmməs və başqa şəkillərindən elə ustalıqla istifadə edir ki, həmin formalar aşığın hissini, həyəcanını bütöv bədii lövhəyə çevirməyə imkan verir. Məsələn, Aşıq Ələsgərin gəraylıları öz ritmi, misradaxili bölgüsü, qafiyələri, rədifi, təkriri ilə başqalarından seçilir. Onun bir çox gəraylısı könlündə sevgilisi ilə ixtilatıdır:

Gözəl sənin nə vədəndi,
Kəsilib qısa tellərin?
Kələğayı əlvan, qıyğacı,
Üstündən başa tellərin.

Yanaqların güldü, solmaz,
Oxlasan, yaram sağalmaz,
Qaşın cəllad, gözün almaz,
Bağırımı kəsə tellərin.

Bağban ağlar bar ucundan,
Alma, heyva, nar ucundan,
Ələsgər tək yar ucundan,
Batıbdı yasa tellərin (14, s. 263).

Ustad aşıq bəzən gəraylıya bəzək vurur, onun müxtəlif tiplərini yaratmaqla təkrarolmaz sənətkarlıq məharəti nümayiş etdirir. «Bax, bax» dildönməz gəraylısı Ələsgərin aşıq şerinə gətirdiyi yeniliklərdən biridir:

Əyi, biya, biya, bequ,
Bequ, biqof, ağa, bax, bax.
Həyyi, həqqü hakim sənsən,

Həyyə bax, bu bağa bax, bax.

Gözüm sağı, sübh ayağı,
Geyək ağı, gəzək bağı,
Hamı sevib bu sayağı,
Qaymağa, həm yağa, bax, bax.

Əziz ayə, müəmmayə,
Gərək sayə, bu məvayə.
Səbəb sənsən bu qövğayə
Böyük Ağa, sağa bax, bax (14, s. 267).

Aşıq Ələsgər qoşmanın da poetik imkanlarından məharətlə istifadə etmiş, sələflərinin ənənələrindən bəhrələnməklə bu əski şer şəklində məna gözəlliyini forma əlvanlığı, oxşar səs və söz komplekslərinin ahəngi ilə tamamlamışdır:

Gərşənbə günündə, çeşmə başında,
Gözüm bir alagöz xanıma düşdü.
Atdı müjgan oxun, keçdi sinəmdən,
Cadu qəmzələri qanıma düşdü.

Aşıq sözünü obrazlı şəkildə ifadə etməkdə, hissini, duyğusunu gözəlliyini vəsf elədiyinə çatdırmaqda çox mahirdir. O, elə bir baxışdan könül verən, aşıq olandır. Lirik məni düşdüyü vəziyyətdən çıxaran isə onun kamil əxlaqı, milli adət-ənənələrə dərindən bələdliyidir. Qoşmanın ikinci bəndində bulaq başında rastlaşdığı gözəlin portretini cızmaqda davam edir, həlim təbiətli bu elat qızının psixoloji dünyasına enir, onun zahiri gözəlliyi ilə daxili dünyasındakı paralelləri şərə gətirir:

İşarət eylədim, dərdimi bildi,
Gördüm həm gözəldi, həm əhli-dildi.
Başını buladı, gözündən güldü,
Güləndə qadası canıma düşdü.

Aşıq Ələsgər öz sevgisini elə oradaca aşiq olduğu gözələ işarət eləyəndə aldığı qəfil, gözlənilməz cavabdan sarsılır, elə bil ki, qol-qanadı sınıb yanına düşür:

Ələsgərəm, hər elmdən halıyam,
Dedim: sən təbibsən, mən yaralıyam.
Dedi: nişanlıyam, özgə malıyam,
Sındı qol-qanadım, yanıma düşdü (14, s. 72).

Aşığın qol-qanadını sındıran, söz-söhbətinə görə onu utandıran tərif elədiyi gözəlin nişanlı olmasıdı. Xalqın etnik düşüncəsində nişanlı qız müqəddəs idi. «Kitabi-Dədə Qorqud»da Banuçiçəyin nişanlı olduğu illərdə hamı onu elin əziz övladı, bacısı saydığı kimi, Aşıq Ələsgər də gözəlin nişanlı olduğunu bilən kimi, sözünün mabədini söyləmədən tərif etdiyi gözələ elin vəfalı bir qızı kimi baxmalı olur. Aşıq Ələsgərin lirikasında bu tipli təzadlı, süjetli poetik nümunələrə tez-tez rast gəlmək mümkündür. Bu isə məhz Göyçə aşıq məktəbinə Ələsgərin gətirdiyi yenilikdir ki, ondan sonra da müxtəlif aşıq mühitlərində bu ənənə davam etdirilmişdir.

Aşıq Ələsgər poetik icadın zirvəsinə təcnis yaradıcılığı ilə yüksəlmişdir. Özündən həm əvvəl, həm də sonra qoşub-düzənlər içərisində bu zirvəyə ikinci bir sənətkarın gəlib çatması hələ müşahidə olunmamışdır. Aşıq Ələsgər təcnis yaradıcılığı ilə poetik ifadənin ən uca zirvəsinə yüksələ bilmişdir.

O, təcnisin yeni şəkillərini və tiplərini yaratmaqla onu aşıq şerinin işlək formasına çevirmiş, müstəzad təcnis, cığalı təcnis, ayaqlı təcnis, dodaqdəyməz təcnis, dildönməz və başqa şəkildə ölməz poetik nümunələr yaratmışdır. Ələsgər cinas qafiyənin ən müxtəlif formalarından istifadə etməklə Azərbaycan dilinin intəhasız poetik imkanlara malik olduğunu göstərmiş, dilimizin zəngin büllur qaynaqlarını əyani şəkildə nümayiş etdirmişdir. Onun hər bir təcnisi dərin məna və məzmuna, sənətkarlıq məharətinə, Azərbaycan dilinin gözəlliyini əks etdirən söz və səs çalarları ilə zəngindir. Hər bir təcnisi böyük ictimai məzmuna, mənəvi-əxlaqi dəyərə və qüdrətli sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik, dünya həqiqətlərindən xəbər verən böyük bir əsərdir. «Başa-baş» təcnisi buna yaxşı nümunədir:

A bimürvət həsrətini çəkməkdən,
İllər ilə xəstə düşdüm başa-baş.

Mən aşiqəm başa-baş,
Oxu dərsin başa-baş.
Eşqindən səməndərəm,
Oda yandım başa-baş.
«Can» deyənə «can» deginən mərdana,
Baş qoyanın qoy yolunda başa-baş.

Səndən ayrı haçan geysəm al, inci,
Geyinibsən, yar, qəddinə al, inci.
Mən aşiqəm al inci,
Gey qəddinə al, inci
Dosta xəyanət olmaz,
Qurma mana al, inci!
Bir canım var, alacaqsan, al inci!
Bir busə ver, sövda vuraq başa-baş.

Ələsgərəm, dərdim budu, ay ağa!
Eynim yaşı neysan kimi a yağa.
Mən aşiqəm, ay ağa,
Piltə yanar, a yağa.
Mərd sözün üzə söylər,
Heç yanışmaz ayağa.
Gah daş olan, gah da düşər ayağa,
Kimsə varmaz fələk ilə başa-baş (14, s. 185).

Göyçə aşıq məktəbi ustad Ələsgərin şəxsində forma, mövzu və məzmun baxımından cilalandı, sənətkarlıq cəhətdən özünün zirvəsini yaşadı. Ondan sonra da Göyçə məktəbi ustad sənətkarın ənənələrini davam etdirdi. Bu üslub və ənənə müxtəlif mühitlərə yayıldı. Qüdrətli sənətkarlar yetişdi. Lakin onların heç biri Ələsgər zirvəsnə yüksələ bilmədi.

Ötən əsrin yetmişinci illərindən başlayaraq ölkəmizdə özünəqayıdışa güclü şəkildə meyl göstərilməsi Göyçədə də nəzərə çarpacaq dərəcədə idi. Mərkəzdən xeyli uzaqda, mətbuatdan, televiziya və yaradıcı təşkilatlardan qismən kənarda qalan Göyçədə şifahi ənənələr, xüsusilə aşıq yaradıcılığı güclənməkdə idi. Müstəqilliyə, azadlığa meyl, gözəl təbiət, çətin güzəran burada aşıq yaradıcılığını kütləviləşdirirdi. Kəmiyyət artımı – saz

tutub söz qoşan aşıq və el şairlərinin sayı çoxaldı, aşıq məktəbinin sənətkarlıq səviyyəsi isə getdikcə deformasiyaya uğradı. O qədər də aşıqlıq məharəti göstərə bilməyən, vaxtilə Aşıq Talıb, Şair Bəhmən, Şair Söyün və s. kimi ustad sənətkarların yanında məclislərə buraxılmayan, müəyyən güzəran üçün çalıb-çağıran ifaçıların meydanı genişləndi. Onlar Göyçə məktəbinin tarixi ənənələrini təhrif etməyə, Aşıq Ələsgər tərəfindən qoyulan sənət tələblərinə rəxnə salmağa, bir sıra yad baxışları aşıq repertuarına gətirməyə meyl göstərdilər. Rəvayətçiliyi, o qədər də uğurlu olmayan dastançılığı bu aşıq məktəbinin tarixi ənənələri kimi təqdim etməyə təşəbbüs etdilər. Bu, ötən əsrin 90-cı illərində Qərbi Azərbaycandan əhalinin sonuncu deportasiyası ilə bağlı aşıq məktəbinin süqutundan sonra daha da gücləndi.

Göyçə aşıq məktəbinin növbəti tarixi yüksəlişi şübhəsiz ki, onun yenidən bərpasından, deportasiya edilənlərin öz tarixi torpaqlarına qayıdıb aşıq məktəbini bərpa etməsindən sonra başlayacaqdır. O zaman ustad sənətkarlar bu məktəbin sındırılmış, təhrif edilmiş ənənələrini yenidən tarixin yaddaşında axtarmalı olacaqdır.

GÖYÇƏ MƏKTƏBİNİN MÜHİTLƏRİ

Anadolu, Şirvan və Təbriz aşıq məktəbi ənənələri geniş ərazilərdə yayılıb müxtəlif aşıq mühitləri yaratdığı kimi, Göyçə məktəbi də yaranıb formalaşdıqdan sonra yaxın və uzaq ərazilərə öz yaradıcılıq ənənələrini yaydı və onu davam etdirən mühitlər yaratdı. İrəvan, Ağbaba, Çıldır, Dərələyəzdə aşıq yaradıcılığı özünün yeni-yeni sənətkarlarını yetirdi. Həmin mühitlərdə aşıq sənəti sürətlə yayıldı, istər aşıq musiqisini ifa etmək, istərsə də aşıq şeri şəkillərində söz qoşub düzmək ənənəyə çevrildi. Təbiət gözəllikləri, lirik hiss və duyğuların tərənnümü də özünü göstərməyə başladı. XIX əsrin ikinci yarısından bu mühitlərldə aşıq şerində ədalətsizliyə, zülm və çətin güzərana etiraz motivləri nəzərə çarpacaq dərəcədə yüksəldi.

Bu mühitlərin müxtəlif dövrlərdə özlərinə məxsus yaranma tarixi vardır, təəssüf ki, bəzi tədqiqatlarda bu tarixi əvvəllərə - XV-XVI yüzilliklərə aparmağa meyl göstərilir. Xüsusilə son vaxtlarda Göyçə aşıq mühitlərini formalaşma tarixi təhrif edilir. XVI-XVII əsrlərdə Göyçədə aşıq mühitlərinin «özlərinin ən qaynar və parlaq dövrlərini yaşadığının» iddia edilməsi təbii ki, həqiqətə uyğun deyildir. Bu regionlarda aşıq sənətinin yayılması, xalqın saza-sözə meyl göstərməsi hələ aşıq mühitinin formalaşması kimi qəbul edilə bilməz. Məsələn, Naxçıvanda aşıq sənəti xalq arasında yayılmışdı, hətta tək-tək saz çalıb söz qoşan sənətkarlar da yetişmişdi. Lakin burada daha geniş yayılmış mərasim folkloru mühiti mövcud olduğundan aşıq yaradıcılığı müstəqil mühit formalaşdıra bilmədi. Təbii ki, buna təsir göstərən başqa amillər də mövcud idi Naxçıvanda aşıq yaradıcılığının formalaşması üçün ilkin tarixi zəminin mövcud olmaması başlıca səbəblərdən idi. Tarixən saz-söz ənənəsi olan ərazilərdə aşıq mühitləri yaranıb formalaşırdı. Bu baxımdan İrəvan, Dərələyəz, Ağbaba-Çıldır, Borçalı, Gəncəbasar regionlarında saz-söz ənənələrinin kifayət qədər tarixi əsası mövcud idi. Ona görə də Göyçə məktəbinin, xüsusilə Aşıq Ələsgərin adı ilə bağlı ifa və yaradıcılıq üslubu, aşıq məktəbinə məxsus ölçü və tələblər bu ərazilərdə asanlıqla qəbul edildi, müvafiq aşıq mühitlərini formalaşdırdı. Naxçıvanda isə aşıq ənənələri enən və yüksələn istiqamətlərdə yayıldı, sabitləşib müstəqil mühit yarada bilmədi.

1. Göyçə məktəbinin **Borçalı mühiti** isə geniş regional xüsusiyyətləri əhatə etdi, özündə Başkeçid, Qarayazı və Qaraçöp ərazilərində yayılmış yaradıcılıq ənənələrini birləşdirdi. Göyçə məktəbinin peşəkar saz ifaçılığı bu mühitdə üstün mövqeyə keçdi. Kəlbəcər-Laçın ərazisində demək olar ki, heç bir dəyişikliyə uğramadan bütün sənətkarlıq imkanları ilə təkrarlandı. Bu mühit aşıqlarının repertuarı və ifaçılıq üslubu tarix boyunca Göyçə aşıqlarından fərqlənməmişdir (12, s.175). Aşıq Şəmşirin yaradıcılığı bunu sonralar bir daha təsdiq etdi. Əgər bunun bir səbəbi region yaxınlığı ilə əlaqədar idisə, başqa mühüm cəhəti də ümumiyyətlə Aşıq Ələsgər ocağının Kəl-

bəcərlə əlaqəsi, aralarındakı qohumluq münasibətləri və yaradıcılıq üslublarının çarpazlaşmasıyla bağlıydı.

2. Dərələyəz, İrəvan, Çıldır mühitləri ilə bağlı son vaxtlarda aparılan araşdırmalar onların tarixi formalaşması, yüksəlişi, ayrı-ayrı aparıcı sənətkarları barədə ilkin məlumatları əldə etməyə imkan vermişdir (12, s.157-251). Lakin həmin mühitlərin müasir vəziyyəti, bir çoxunun məlum səbəblərlə bağlı süqutu, aşıq mühitinin sökülüb dağılması, Çıldır aşıq mühitinin tarixi taleyi-ikiyə parçalanması, Ağbaba-Qızılqoç, Gürcüstana qatılan Cavaxatiya bölgəsinin böyük bir hissəsində, eləcə də Çıldırın bu gün Şərqi Anadolu ərazisində yayılan aşıq ənənələrinin yüksələn, süqüt edən, enən taleyi Azərbaycan aşıq yaradıcılığının hələ öyrənilməmiş səhifələri olaraq qalmaqdadır.

Göyçə aşıq məktəbi öz fəaliyyətini, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, artıq dayandırmışdır. Lakin bu gün Göyçə mühitlərinin təsnifi davam etməkdə, qeyri–peşəkar informatorlarından, özünü «aşıq» adlandıran səriştəsiz adamlardan Göyçə folklorunun «toplanması» davam edir. Bu informatorlar peşəkar folklor daşıyıcıları olmadığından məktəbin tarixi ənənələrini təhrif edirlər. Elə mühitlər var ki, bu gün tarixin səhnəsində qalmayıblar, lakin onlara məxsus yaradıcılıq ənənələri yaşamaqdadır. Elə mühitlər də vardır ki, ənənələrinin təhrif edilib soldurulması onları milli yaddaşda unutdurmuşdur. Bu gün Göyçə aşıq yaradıcılığı ikinci təhlükə ilə üz üzüzdür.

3. Aşıq məktəbinin geniş ərazilərdə yayılmış mühitlərindən biri də **Gəncəbasardır**. O, tarixən xalq yaradıcılığının geniş yayıldığı bir sıra regionlarda hətta islam dəyərlərinin sındırıb sıradan çıxara bilmədiyi ənənələri bu günün özündə davam etdirməsi ilə nəzəri cəlb edir. Şəmkir-Tovuz-Gədəbəy-Qazax-Ağstafa boyunca uzanıb gedən, Daşkəsəndən ötüb bütün Gəncə və Gəncəətrafı əraziləri əhatə edən Gəncəbasar aşıq mühitində saz-sözə rəğbət üstünlük təşkil edir.

Göyçə aşıq ənənələrinin XIX əsrin ikinci yarısından həmin əraziyə yayılması buradakı potensial yaradıcılıq imkanlarını hərəkətə gətirmiş və geniş ərazini əhatə edən bir aşıq mühiti formalaşdırmışdır. Gəncəbasar mühitində yerli-regional xüsu-

siyyətlərlə yanaşı, Göyçə və Şirvan məktəblərinin təsiri də özünü göstərir. Burada başlıca üslub yüksək məharətli fərdi saz ifaçılığı və aşıq şeri şəkillərindən istifadədir. **Borçalı** mühitində söz qoşmaq, şairlik ənənəsi geniş yer tutursa, burada saz ifaçılığı da üstünlük təşkil edir. Bu ərazidə aşıq sənəti ənənələrinin formalaşması zaman-zaman yüksəlişdə olan yaradıcılıq prosesinin Gəncəbasar sənətindən gələn peşəkar ifa kompleksi – rəqs, şux hərəkətlər, saz-balaban müşahidəsi, bəzən də pantomim mizanlara məxsus ifa üslubu ilə tamamlanır. Burada yaşayanlar içərisində təriqət görüşləri, eləcə də islami dəyərlər tarixən o qədər güclü olmamışdır.

Gəncəbasar aşıqlarının sənət məclislərində bir nəfəsə sürətli deyişmə və ya saz ifaçılığı ilə bağlı məharət nümayiş etdirmə tarixən yayılan ənənələrdəndir. Bunun Gəncəbasar mühitinə yayılması da tamamilə mümkün olan prosesdir, onun sufi görüşləri və ya təkkə-dərviş qaynaqları ilə əlaqəsi yoxdur.

Gəncəbasar mühiti dastançılıq baxımından o qədər geniş imkanlara malik deyildir. Lakin burada XIX əsrin ikinci yarısından poetik yaradıcılıq ənənələrinin yüksəlişi özünü göstərir. Bu aşıq mühitinin Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Aşıq Əlixan, Aşıq Əkbər, Aşıq Mirzə Bayramov, Aşıq Avdı, Aşıq Cəlal, Aşıq İsfəndiyar, Mikayıl Azaflı və onlarla başqa ustad sənətkarları aşıq şerinin forma və məzmunca yeni tarixi yüksəlişində, «Koroğlu» süjetinin, qaçaqçılıq dastanlarının yaranıb aşıq repertuarında yer tutmasında mühüm rol oynamışlar. Çağdaş mərhələ yeni ifaçı sənətkarlar nəslini yetirmişdir ki, onlar aşıq yaradıcılığını bu gün ləyaqətlə davam etdirilməsində özlərinə məxsus başqa xüsusiyyətlər də nəzərə çarpmaqdadır. Onlardan ikisi üzərində dayanmağa ehtiyac vardır. **Birincisi**, bu mühitin aşıq məktəbi funksiyalarını bəzən üzərinə götürmə halları müşahidə edilməkdədir. Borçalı mühitinin təsiri ilə burada da bəzən şairlik ənənələrinin güclənməsi, peşəkar saz ifaçılığının, xüsusilə Aşıq Ədalət və Aşıq Zakir Bayramovun təkrarolunmaz ifa üslubunun yaranması Gəncəbasar mühitinin məktəb səviyyəsinə yüksəlişinə əsas verir. Lakin məktəb funksiyasına məxsus bir sıra başqa ölçülərin, xüsusilə fərdi yaradıcılıq ənə-

nələrinin formalaşması baxımından Gəncəbasar mühiti hələ özünün yüksəliş mərhələsindədir. Belə bir prosesin hazırki səviyyəsi onun özünə məxsus ifa və repertuar yaratmaq, daha dolğun ənənələr formalaşdırmaq imkanını gündəmdə saxlayır.

Gəncəbasar aşıq mühitində nəzərə çarpan **ikinci** xüsusiyyət onun özünün də mikromühitlərə və yaradıcılıq ocaqlarına ayrılması, onun ümumilikdə parçalanıb xırdalanma durumu ilə əlaqədardır. Mühitin müxtəlif ərazilərində aşıq yaradıcılığının inkişaf səviyyəsi bir-birindən xeyli fərqlidir. Məsələn, Tovuz ilə Gədəbəy, Kəlbəcər, yaxud Şəmkir, eləcə də Ağstafa ərazisində yayılan aşıq yaradıcılığı ənənələri həm mövzu, məzmun, həm də sənətkarlıq baxımından bir-birindən müxtəlifliklərlə səciyyələnir. Fərqlər isə getdikcə artır, hər bir ərazidə fərdi yaradıcılıq üslubu formalaşır. Bu isə yeni-yeni xırda mühitlərin törəməsi üçün ilkin zəmin yaradır, Gəncəbasar aşıq mühitinin məktəbə çevrilmə imkanlarını azaldır.

Aşıq yaradıcılığı daim hərəkətdə, dinamikadadır. Cəmiyyətin həyatında baş verən proseslər, ictimai-siyasi faktorlar bu hərəkətin istiqamətlərini daim dəyişir və istiqamətləndirir. Bu aşıq mühitinin təkmilləşmədə, tərəqqi və dinamikada olması onun daxilində gedən yaradıcılıq proseslərinin yönümünün cəmiyyətin inkişafına uyğun səmtlənməsi ilə bağlıdır. Odur ki, Gəncəbasar aşıq mühitinin tarixi taleyini – məktəb səviyyəsinə yüksəlməsi və ya parçalanmasını onun özündə baş verən proseslər müəyyən edəcəkdir.

4. QARABAĞ MÜHİTİ

Qarabağ aşıq mühitinin Göyçə məktəbi tərkibində təsnif edilməsi son dərəcə şərti olub yalnız coğrafi ərazi göstəricisinə əsaslanır. O, həm tarixi mövqeyinə, həm yaradıcılıq ənənələrinin əhatə dairəsinə görə Göyçə mühitindən xeyli fərqlənir. Onun törəmə zəminində Təbriz aşıq ənənələri əsas rol oynamışdır. Bu mühitin tarixi yüksəlişində Şirvan məktəbinin dəstixəttinin nüfuzedici təsiri də inkaredilməzdir. Bəzi müşahidələr isə Göyçədə tarixən aşıq ənənələrinin yayılmasında, müəyyən

özəl ənənələrin formalaşmasında Qarabağ mühitinin təsirinin nəzərə çarpacaq dərəcədə mühüm olduğunu göstərməkdədir.

Uzun müddətdən bəri Azərbaycan aşıq yaradıcılığı ənənələri küll halında araşdırılmamış, məktəb-mühit bölümü nəzərə alınmamışdır. Aşıq yaradıcılığı tarixi yüzilliklərin, yaxud həmin dövrlərdə yaşayan tək-tək şəxsiyyətlərin həyatı əsasında öyrənilmiş, ayrı-ayrı regionlarda onun inkişaf istiqaməti və meyllərinin açıqlanmasına demək olar ki, diqqət yetirilməmişdir. Bu isə eyni mülahizə və fərziyyələrin aşıq ədəbiyyatı tədqiqatlarında dönə-dönə təkrarlanmasına səbəb olmuşdur. Qaynaqlara kifayət qədər diqqət yetirilməməsi bəzi tədqiqatlarda hətta aşığın yaranma və formalaşma tarixini üç-dörd min il bundan əvvəllərdə axtarmağa təşəbbüslər göstərilmişdi. Bu isə hər şeydən əvvəl oğuzların geniş ərazilərdə yayılıb özlərinə məxsus ifaçılıq-improvizatorçu institutları yaratması ənənələrinin diqqətdən kənarda qalması ilə bilavasitə bağlı olmuşdur.

Ozan-aşıq ifaçılığı bu günkü ərazilərə birdən-birə gəlib çıxmamışdır. Cəmiyyətin həyatında baş verən hadisələrlə sıx bağlı şəkildə, ayrı-ayrı mənəvi-əxlaqi dəyərlər, o cümlədən islam və islam təriqəti dəyərləri yaranıb qəbul edildikcə, oğuzların yaşadığı ərazilərdə ifaçılıq institutları yayılma, formalaşma, təkamül mərhələsi keçirmişdir.

Ona görə də bu gün həmin regionlarda yayılan və yüksələn aşıq yaradıcılığının ilkin qaynaqlardan süzülüb gələn ənənələrlə yanaşı, ayrı-ayrılıqda, hər birinin özünəməxsus fərdi üslubu, yaradıcılıq fərqləri, sənətkarlıq dəyərləri əsasında öyrənmək vacibdir. Bu istiqamətdə Qarabağ aşıq mühiti xüsusi maraq doğurur. Bir də ona görə ki, bu mühit hazırda da məlum səbəblərə görə öz fəaliyyətini dayandırmışdır. Fəaliyyətdə olduğu dövrlərdə onun daxilində mühüm yaradıcılıq prosesləri getmiş, aşıq musiqisi ilə muğamın çarpazlaşması, müəyyən dövrdə muğamın üstün mövqeyə keçib aşıq ənənələrini zəiflətməsi nəzərə çarpacaq dərəcədə olmuşdur.

Qarabağ aşıq mühitinin Göyçə aşıq yaradıcılığına təsiri, Təbriz məktəbi ənənələrinin hələ XVI əsrin sonu XVII yüzilliklərdən başlayaraq burada özünü göstərməsi məlumdur. Bu isə

şübhəsiz ki, Aşıq Qurbaninin Təbriz aşıq ənənələrini Qarabağ mühitinə gətirməsi, Qarabağın Təbriz məktəbinin daxil olan Qaradağ aşıq mühiti ilə tarixi əlaqələrinin bilavasitə təsiri ilə bağlı idi. Bütün bunlarla yanaşı, Qarabağ mühiti XVIII əsrdə Aşıq Valehin şəxsində yeni mərhələyə yüksəldi, özünəməxsus fərdi yaradıcılıq üslubunu formalaşdırdı. Qurbaninin Təbriz məktəbindən gətirdiyi ənənələr olduğu kimi qəbul edilmədi. Onlar Qarabağ mühitində yeni cilalanma mərhələsi keçib fərdi yaradıcılıq xüsusiyyətləri ilə zənginləşdi. Özünün ilkin törənişində Aşıq Qurbani, Lələ kimi ustad sənətkarların üslubu əsasında fərdi yaradıcılıq istiqamətini formalaşdırdı.

Qarabağ aşıq şeri **Aşıq Valehin (1729-1822)** şəxsində özünün tarixi yüksəlişini yaşadı və demək olar ki, XVIII əsrin əvvəllərində şöhrətli Qarabağ aşıq mühiti yaxın və uzaq ellərdə tanınıb qəbul edildi. Bu mühitin formalaşmasını son vaxtlarda Aşıq Qurbaninin adı ilə bağlamağa daha çox meyl göstərilir. Lakin unutmaq olmaz ki, Aşıq Qurbaninin ilk gənclik illərindən həyatı və yaradıcılığı Qaradağ-Təbriz yaradıcılığı ənənələri ilə bağlı olmuşdur. Ömrünün son illərində Q.Kazımovun axtarışlarına əsaslanıb Aşıq Qurbaninin Diri kəndinə qayıdıb gəldiyini təsdiqləmiş olsaq belə, bu, Qurbanini Qarabağ aşıq mühitinin yaradıcısı kimi götürməyə kifayət qədər əsas vermir. Çünki Qurbani yuxarıda deyildiyi kimi, ilk öncə Qaradağ hüdudlarından çıxmışdı, onun bütün yaradıcılıq imkanları Qaradağ-Təbriz aşıq ənənələri üzərində köklənmişdi. Qurbaniyə Qarabağda birmənalı münasibət olmasa da, o bu mühitdə kifayət qədər tanınırdı, onun bir sənətkar kimi Qarabağ aşıq mühitində qabaqcıl ənənələrin yayılmasında rolu böyük idi. Qismən sonralar, xüsusilə Qurbaninin vəfatından sonra Qarabağda onun yaradıcılıq ənənələri özünün geniş intişarını tapdı. Aşıq Valehin bir sənətkar kimi formalaşmasında Qurbani ənənələri az rol oynamadı.

Aşıq Valeh Qarabağın şəfalı güşələrindən biri olan Abdal-Gülablıda dünyaya gəlmiş, uzun ömr sürərək burada yaşamış, həmən kənddə də torpağa tapşırılmışdır. Onun ölüm tarixi baş daşında qeyd olunmuşdur: «Kərbəlayı Səfi ibn Məhəmməd.

1232-ci ildə (yeni tarixlə 1822-ci ildə – A.N.) vəfat etmişdir. Baş daşına isə belə bir bənd həkk edilmişdir:

«Valeh» ləqəbimdir, Səfidir adım,
Allahı sevənlər budur muradım,
Qəbrim yol kənarında irzillah,
Hər görən desin bir qulfulallah».

Aşığın qəbri Abdal-Gülablının Salam təpəsi qəbiristanındadır. Bura təpə üstü olduğuna görə görünür aşıq həmin yerdə dəfn olunmasını özü vəsiyyət etmişdir. Aşıq Valehin doğum tarixi dürüst məlum deyildir, bir vücudnaməsinə istinadən onun yüz il yaşadığı ehtimal edilir:

Yüz yaşında oldum piri-natəvan,
Gələnlə, gedənlə, qonşuya yaman (16, s.273).

Lakin o da məlumdur ki, vucudnamə avtobioqrafik göstərici deyil, aşıq şerinin şəkillərindən biridir. Adətən vucudnamələr orta və əhli yaşda yazılır, burada uzun ömr sürəcəyini güman edən sənətkarlar o dünyadakı həyatlarından da bəzən söz açırlar. Son dövrlərin araşdırmaları göstərir ki, Aşıq Valeh 89-90 yaş yaşamış, 1732-ci və ya 1733-cü ildə anadan olmuşdur (17, s.4). Başqa bir mənbəyə görə isə aşığın 1729-cu ildə anadan olduğu ehtimal edilir (18, s.3). Biz bu tarixi daha dürüst hesab edirik.

Aşıq Valehin şerləri hələ ötən əsrin əvvəllərində H.Qayıbov, F.Köçərli tərəfindən toplanılıb nəsr edilmişdir (16, s.273). Sonralar isə bu sahədə Ə.Axundovun, F.Mehdinin və başqalarının fəaliyyəti əhəmiyyətli olmuş, Aşıq Valehin şerləri, «Valeh və Zərnigar» dastanı toplanılıb nəsr edilmişdir. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, «Valeh və Zərnigar» avtobioqrafik dastanlar qrupuna daxildir. Dastanda Valehlə Zərnigar arasındakı deyişmə Valehin Zərnigarı məğlub edib onu Dərbənddən özü ilə Qarabağa gətirməsindən bəhs edilir. Buradakı poetik nümunələr, o cümlədən deyişmələr sonradan Aşıq Valehin şerləri kimi verilmişdir. Lakin bizə görə bu, həqiqətə uyğun deyildir. «Valeh və Zərnigar» dastanının üslubu, struktur tərkibi

XIX əsrin ikinci yarısından o yana keçmir. Çox güman ki, dastan XIX əsrin sonralarına yaxın, bəlkə də XX əsrin əvvəllərində Qarabağ aşıq şeri ənənələrinə, eləcə də Aşıq Valehin irsinə bələd sənətkarlar tərəfindən yaradılmışdır. Dastan sənətkarlıqca XVII-XVIII əsrin dastançılıq tələbləri səviyyəsinə qalxa bilmir, onun sonrakı dövrlərdə yarandığı aydın nəzərə çarpır. Ola da bilər ki, «Valeh və Zərnigar» yaddaşda yaşayan kiçik bir süjet əsasında sonradan aşıqlar tərəfindən işlənmişdir.

Günümüzə Aşıq Valehin bir sıra gəraylı, qoşma, müxəmməs, cahannamə, vücudnamə, deyişmə, mənzum məktub və həcvləri gəlib çatmışdır. Bütün bu nümunələrdə Qarabağ mühitinə mənsub milli məişət, sənətkarın qabaqcıl dünyagörüşə malik olması, Şərq ədəbiyyatına və klassik irsə yaxından bələdliyi diqqəti cəlb edir.

Öz ustadı Aşıq Səmədi şerlərində dönə-dönə xatırlayan, ona ehtiram bildirən Aşıq Valeh incik düşdüyü din xadimlərinə, ədalətsiz idarəedicilərə də yeri gəldikcə münasibətini bildirir. Aşıq Valehin müasiri olduğu M.P.Vaqif yaradıcılığına rəğbəti böyükdür. Lakin «…M.P.Vaqifin müasiri olan sənətkarın şerlərində eşq və sevgi motivlərinə – gözəllərin tərənnümünə, al yanaqların, püstə dodaqların, sərv boyların, incə bellərin, qara tellərin təsvirinə az rast gəlinir – («Valeh və Zərnigar» dastanındakı şerlər istisna edilərsə). Onun şerlərində ictimai-siyasi motivlər, dünya, zaman, insan və s. haqqında fəlsəfi mühakimələr, haqsızlıq, ədalətsizlik əleyhinə etiraz, dindarların, mollaların tənqidi mühüm yer tutur (18, s.5). Elə buna görə də dövrün digər sənətkarlarında olduğu kimi, Aşıq Valehdə sufi, təkkə-dərviş görüşləri axtarmaq, aşıq yaradıcılığının hətta XVII-XVIII əsrlərdən sonrakı mərhələlərini həmən görüşlərlə bağlamaq əsassızdır. Aşıq Valehin bir çox şeiri bizə təhriflərlə gəlib çıxsa da onun coşğun lirikaya malik olması, dövrünün ən oynaq, ritimli şerinin yaradıcılarından biri kimi xalq arasında tanınması şübhəsizdir. Bu cəhətdən aşığın «Olum» dəraylısı təbii və yaddaqalandır:

Ay ana, bu bir cüt sonanın
Hansına qurban mən olum?

Süzgün baxıb can alınan,
Hansına qurban mən olum?

Könül bağladım bir ada,
Dərd tapdım həddən ziyada,
Hər ikisi mələkzada
Hansına qurban mən olum?

Cüt dolaşan nazlı xanım,
Xoş avazlı mehribanım.
Valeh deyər, var bir canım,
Hansına qurban mən olum?.. (18,s.17)

Aşığın sabaha ümidi nikbindir. O, insanları bir gün öz arzularına qovuşacağına inandırmağa çalışır. «Laləzar yurdların virana qalmasından, zülümkar insanların şah taxtında oturması»ndan pərişan olmur, onların da bəxtinə qüdrətdən bir gün pay gələcəyinə dərin inam bəsləyir. Əslində Aşıq Valeh zəmanəyə, ədalətsizliklərə etirazını bildirir, ağır güzəranın keçib gedən olmasına ümid edərək xalqa təsəlli verir:

Könül gəl əl götür bu qəm-qüssədən,
Sənin də yurdunda toy olar bir gün.
Vaxt olar ötüşüb keçər bu dövran,
Fəsli bahar gələr, yay olar, bir gün!

Düşübdür dövranın tubu borana,
Laləzar çəmənlər qalıb virana.
Fəsil çönər, davar dönər arana,
Buzlaqlar əriyib çay olar, bir gün!

Namərdlər alıbdır vaxtı araya,
Zülümkar şah oğlu gəlib saraya,
Hayqırma, harayın çatar haraya?
Zalımlar evində vay olar bir gün!

Qəm yemə, a Valeh, olar bir zaman,
Şənliyə bürünər bu çöl, bu orman,
Bizim də elimiz olar çıraqban,
Qüdrətdən qəlbinə pay olar bir gün (18,s.36).

Aşıq Valeh yaradıcılığında Qarabağ mühitinin bir sıra eybəcərlikləri tənqid olunur. Xüsusilə, din xadimlərinin ədalətsizliklərini, onların saza, sözə bəslədikləri düşmən münasibəti aşıq tez-tez qoşma və gəraylılarında hədəfə götürür.

Aşıq Valehin yaradıcılığı tam toplanmadığı kimi, onun həyata baxışlarını əks etdirən lirikası da hələ öz sirrini folklorşünaslığın üzünə kifayət qədər açmamışdır. Bu gün aşıq mühitində Aşıq Valehdən sonra yeni ənənələrin yarandığı, Qarabağın muğamın pərvəriş tapdığı sənət ocağına çevrildiyi, mühitin sənət qaynaqlarında baş verən, bir çox halda biri digərini üstələyən yaradıcılıq üslublarının tarixi çarpazlaşması hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır.

Şübhəsiz ki, mədəniyyətimizin tarixi üçün dəyərli qaynaqlardan olan Qarabağ aşıq mühitinin geniş arealda öyrənilməsinə bu gün ehtiyac duyulur. Çünki bu mühit bir tərəfdən mövcud ənənələr əsasında zənginləşməklə öz-özünü tanıtmış, digər tərəfdən Şirvan və Təbrizdə yayılmış aşıq ənənələrinin təkmilləşməsinə təsir göstərmişdir. Digər tərəfdən Qarabağın aşıq mühiti peşəkar ifaçılıq və improvizatorçuluq ənənələrini mugam ifaçılığına güzəştə getmişdir. Bu, Azərbaycan mədəniyyəti tarixində xüsusi yeri olan Qarabağ aşıq mühitinin özünə məxsus spesifik xüsusiyyətidir.

Bu mühitin diqqəti çəkən başqa bir cəhəti də XIX əsrdən burada **qadın aşıq sənətkarlığının** yayılmasıdır. Bu ənənə XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvələrində özünü Şirvan məktəbində göstərsə də o, öz mükəmməl yüksəlişini Qarabağ mühitində tapmışdır. Qadın aşıqların bizə gəlib çıxan ilk nümayəndələrindən biri **Ağabəyim ağa** idi. O, Şuşada dünyaya göz açmışdı. Qarabag xanı İbrahim xanın qızıdır. Tehrana Fətəli xana ərə verilmiş, ilk baxışda təmtəraqlı bir həyat sürmüşdür. Lakin Ağabəyim ağa daim qurbət dərdi çəkmiş, heç vaxt Qarabağı yaddan çıxarmamışdır. Müxtəlif illərdə «Ağabəyim» təxəllüsü ilə bayatılar, qoşmalar yazmış, onların bəzi nümunələrini vətənə də göndərə bilmişdi. Onun bayatılarının muğam üstündə oxunuşu bütün Azərbaycanda dillər əzbəri olmuşdur:

Mən aşiqəm, qara bax,
Qara salxım, qara bağ.
Tehran cənnətə dönsə
Yaddan çıxmaz Qarabağ (17,s.32).

Ağabəyimin torpaq, vətən deyib haray qoparan şerləri qadın aşıq poeziyasının yaranmasına, onun qurbət, övlad həsrəti, qardaş dərdi, zülm, ədalətsizliyin ərşə dayanması ilə bağlı fəryadları ümumilikdə qadın azadlığının yüksəlişinə mühüm təkan olmuşdur. Müxtəlif aşıq məktəblərində qadın aşıq poeziyasının meydana gəlməsinə və özünə məxsus bir yolla inkişaf etməsinə təsir göstərmişdir.

Qadın aşıq poeziyası ənənələrinin kamil yüksəliş yolu yenə Qarabağ aşığ mühitindən başlamışdır. Araz sahili Maralyanda dünyaya göz açan **Aşıq Pəri** öz yaradıcılıq yüksəlişini Şuşada tapdı. Çox qısa bir müddətdə Q.Qasımzadənin dediyi kimi, Qarabağda şöhrətləndi və məşhur sənət adamlarının diqqətini cəlb etdi. Qarabağ şairləri ilə deyişmələrində fitri istedada, coşğun təbə malik bir sənətkar olduğunu göstərdi. Aşıq Pəri öz məhəbbəti yolunda canını qurban verən, insan azadlığı və hüquqlarını aşıq poeziyasına gətirən ilk qadın sənətkarıdır. Uğursuz məhəbətindən qileyli Aşıq Pəri şeri ümumilikdə dünyanın ədalətsizliklərinə güclü etiraz motivləriylə zəngindir. Zəmanəsində haqq, ədalət axtaran, naşı əlindən fəryad qoparan sənətkarın həyatı kimi, yaradıcılığı da iztirab, həsrət, göz yaşı motivlərindən azad deyildir:

Dad eylərəm, haray naşı əlindən,
Yandı ciyər eşq atəşi əlindən.
Mən nə deyim, gözüm yaşı əlindən.
Üzüşər sonalar, göllər oynaşır. (20,s.19)

Aşıq Pəri ömrünün sonuna qədər aşiqinə qovuşmaq ümidini öz lirikasında həsrətlə yaşatdı. O, sevgilisinin ölümü ilə həyatının başa çatdığını, bu həsrətin ömür boyu onu gözüyaşlı qoyduğunu dərin bir kədərlə vəsf eləyirdi:

Bir dilbər pəriyə Pəri qan ağlar,

Çəkilib sinəmə düyünlər, dağlar.
Ölübdü bülbülüm, lal olub dağlar,
Saralıb, savılıb güllər, ağlaram. (20, s.32)

Aşıq Pəri xalq poeziyasındakı etiraz mötivlərinə yeni təkan verdi, onu haqsızlığa, ədalətsizliyə qarşı güclü ittihama çevirdi. O, təkcə Qarabağ mühitində deyil, ümumiyyətlə Azərbaycan aşıq şerində qadın yaradıcılığı ənənəsinin genişlənməsinə səbəb oldu. Bu ənənə bu günün özündə də davam etdirilməkdədir. Narınc xatunun uzun illərdən bəri yaradıb davam etdirdiyi «Aşıq Pəri» məclisinin yüzə yaxın qadın sənətkarı dünyanın müxtəlif ölkələrində aşıq sənətinin gözəlliklərini nümayiş etdirir, Azərbaycanın saz-söz sənətini layiqincə təmsil edirlər.

Aşıq Pəri davamçılarının şöhrətlənməsi yeni ənənə deyildir. Bu hələ XIX əsrdən baş alıb gələn, müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı aşıq mühitlərində Aşıq Bəsti, Aşıq Mahxanım, Aşıq Məhtab, Aşıq Qızyetər, Aşıq Fatma, Aşıq Həmayıl, Aşıq Püstə, Aşıq Zeynəb, Aşıq Nabat və onlarla digər qadın aşığın sənət meydanında ad-san qazanmasına səbəb oldu. Bu ənənə Şirvan aşıq məktəbində, xüsusilə Şamaxı mühitində geniş yayıldı. Gəncəbasar mühitində Gülarə və Dilarə Azaflı bacılarının şəxsində yeni-yeni istedadlı ifaçılar yetişdi.

Qadın aşıq yaradıcılığının bəzi tədqiqatçıların bir sıra yanlış mülahizələri bu sənət qolunun tarixi inkişafının müəyyənləşməsində müəyyən durğunluq yaratsa da həmin istiqamət folklorşünaslığın ümumilikdə diqqət mərkəzində qalmaqdadır. Görkəmli folklor toplayıcısı S.Paşayevin xidməti sahəsində Aşıq Bəstinin şerləri toplanıb işıq üzü gördü və onun yaradıcılığı barədə ətraflı tədqiqat aparıldı. (19, s.35).

Bəstinin taleyi də Aşıq Pərinin taleyi kimi uğursuz olmuşdur. Aşıq Bəsti bədahətən söz deyən, deyişdiyi aşıqları məğlub edən, böyük fitri istedada malik sənətkar olmuşdur. Sevgilisi Əyyub nahaq işin qurbanı olmuşdur. Aşıq Bəsti bundan sonra heç kəsə könül verməmiş, sevgilisinin müqəddəs ruhunu şerində vəsf eləmiş, ömrünün sonuna qədər ilk məhəbbətini xatırlamışdır. Aşıq Bəsti illərlə ağlamaqdan kor olmuş, lakin buna

baxmayaraq sazı yerə qoymamış, məclislərdən çəkilməmişdir. Aşıq Bəsti oynaq ritimli, kiçik ölçülü şerin mahir ustası olmuşdur:

Bir qəmli bülbüləm,
Güllər inanmır.
Məcnunsuz Leyliyəm,
Ellər inanmır.

Göz yaşım sel olur,
Göllər inanmır.
Bir qərib yolçuyam,
Yollar inanmır.

Aşıq Bəsti mənəm,
Ellər inanmır.
Sinnim doxsan olub,
İllər inanmır. (19, s.26)

Aşıq Bəsti yaradıcılığında həyat ziddiyyətlərinin qarşılaşdırılmasından yaradılan təzadların, füsunkar təbiət gözəlliklərinin tərənnümü güclüdür. Aşıq Bəsti şeri sənətkarlıq xüsusiyyətləri, sadəliyi, aydın və rəvanlığı ilə də seçilir.

Qarabağ mühitində yaranıb özünün inkişaf yolunu müəyyənləşdirən, başqa aşıq məktəblərində qadın aşıq yaradıcılığının forma, məzmun və sənətkarlıq baxımından cilalanmasını istiqamətləndirən bu ənənə aşıq yaradıcılığında müstəqil bir istiqamət kimi öyrənilməkdədir.

Qarabağ aşıq mühiti sonrakı dövrlərdə Aşıq Valeh kimi sənətkarlar yetirə bilməsə də burada aşıq ocağının söndüyünü də söyləmək olmaz. Başqa mühitlərdən fərqli olaraq bu regionda aşıq sənətinin muğamla yeni çarpazlaşma prosesi baş vermiş, qüdrətli muğam sənətinin tarixi yüksəlişi fonunda aşıq yaradıcılığı arxa plana keçmişdir. Lakin aşıq mühiti pozulub sıradan çıxmamış, özünün süqutuna qədər əzəli ənənələrini yaşatmışdır. Bu mühüm yaradıcılıq prosesində Aşıq Xaspoladın, onun ətrafında cəmlənən ifaçı aşıqlar dəstəsinin – Aşıq Nəbi, Aşıq Məhəmməd və b. xüsusi əməyi olmuşdur.

Aşıq məktəbləri və mühitləri Azərbaycanda orta əsrlərdən başlayaraq zəngin şifahi mədəniyyətin yaranmasına xidmət etmiş, hər bir məktəb və mühit özünə məxsus ifaçılıq, improvizatorçuluq ənənələri və sənətkarlıq dəyərləri ilə bir-birindən fərqlənmişdir. Bu gün orta əsr şifahi mədəniyyət tariximizi, aşıq poeziyasının XVII-XVIII əsrlərdəki intibahını öyrənmək üçün, aşıq məktəbləri və mühitləri arasındakı ümumi və fərqli cəhətləri müəyyənləşdirməyə mühüm ehtiyac vardır.

ƏDƏBİYYAT

1. Zərdabi H. Seçilmiş əsərləri, Bakı, 1960
2. İbrahimov M. Aşıq poeziyasında realizm. Bakı, 1966
3. Ələsgərov İslam. Aşıq Ələsgər və XIX əsr Göyçə aşıqları, namiz. dis. BDU-nun kitabxanası, Bakı, 1972
4. Məhərrəmov Ziyəddin. XX əsr Göyçə aşıq mühiti, Bakı, 1997
5. İsmayılov H. Göyçə aşıq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları, Bakı, 2002
6. Əlizadə Hümmət. El şairləri. Bakı, 1935
7. Göyçə folkloru antologiyası, Bakı, 1999
8. Miskin Abdal, Bakı, 2001
9. Göyçəyə folklor ekspedisiyasının materialları, 1976–79-cu illər (A.Nəbiyevin şəxsi arxivi, qovluq 3, s. 21-23)
10. Aşıq Alı, nəşrə hazırlayan H.Arif, Bakı, 1975
11. Sazlı-sözlü Göyçə, toplayıb tərtib edəni və ön sözün müəllifi İslam Ələsgər, Bakı, 1999
12. Qasımlı Məhərəm. Aşıq sənəti, Bakı, 1996
13. H.Əlizadə. Aşıq Ələsgər, Bakı, 1934; 1935
14. Aşıq Ələsgər, çapa hazırlayan İ.Ələsgərovdur, Bakı, 1999
15. Жирмунский В.М. Огузский героический эпос. М., 1962
16. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı 1992
17. A.Nəbiyev. Şuşa-Ağdam rayonlarına fərdi ekspedisiya materialları. «Aşıq Valleh» qovluğu, 1983, s. 4
18. Aşıq Valleh. Alçaqlı, ucalı dağlar, Bakı, 1970
19. Lalə, Aşıq Bəstinin şerləri, toplayanı və ön sözün müəllifi S.Paşayevdir. Bakı, 1970

20. Aşıq Pəri, Bakı, 1997
21. «Kitabi-Dədə Qorqud» (sadələşdirilmiş mətn). Bakı,2000

AŞIQ YARADICILIĞININ ÜSLUB VƏ ŞƏKLİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bədii təfəkkürdə yeni hadisə olan aşıq yaradıcılığının xalq içərisində geniş yayılmasının və sevilməsinin başlıca səbəblərindən biri də onun üslubu və şəkli gözəlliyi ilə bağlıdır. Özünün törəniş mərhələsində cəmiyyətdə o qədər də dəyərləndirilməyən, bir sıra hallarda aşağı təbəqənin, kiçik zümrənin üslubu hesab edilən xalq üslubu aşıq şerinin hələ yaranma və təkammül mərhələsində böyük poetik imkanlara malik olduğunu göstərdi. Ərəbdilli və farsdilli poeziyanın "Şahnamə"lər, "Xəmsə"lər yaradıb öz zərif və oynaq bəhrləri ilə dünyanı heyran qoyduğu bir zamanda, xalq şeri üslubu böyük ədəbiyyatların üslubuna çevirlməmişdi. O, öz imkanlarını açıb hələ üzə çıxarmamışdı. Xalq şerinin zəncirvarı şəkildə yaranıb yayılan bir-birindən gözəl forma, şəkil və tipləri hələ milli yaddaşda öz bakirəliyini yaşamaqda idi. Azərbaycan dili inkişaf etdikcə, xalq arasında əsas danışıq dilinə, Yaxın və Orta Şərqdə işlək, anlaşılan dillərdən birinə çevrildikcə onun ifadə imkanları da artıb yüksəlirdi. Azərbaycan xalq şeri üslubunun yaranma tarixi ana dilimizin xalq arasında yayılıb üstün mövqeyə keçməsindən başlayır. Xalq şerindəki erkən lirik üslub aşıq şeri üslubunun sələfidir.

Şöhrətli yaradıcılıq ənənələrinə malik xalq poeziyası "çox qədimlərdən özünə məxsus bir yolla tarixə yoldaşlıq edib hadisə və faktları poetik vasitələr və üslublarla zəmanəmizə gətirib çıxarmışdır" (1,s.221). Bu poetik vasitə və üslubların Azərbaycan xalq şerində özünə məxsus ritm yaradan vasitələri - alliterasiyası, affonansı, qafiyə, rədif və təkrarlar sistemi vardır. O, eyni zamanda vəzn ölçüsü, misra daxili bölgüsü, səs və söz kompleksləri ilə insanı valeh edir (2,s.17-19).

Bütün bu üslub gözəlliyi təbii ki, birdən-birə meydana çıxmamış, canlı xalq dili inkişaf edib yüksəldikcə o da tərəqqisini davam etdirmiş, əski dastanlardan, oğuz hekayətlərindən süzülərək üzü bəri gəlmiş, zaman-zaman lirik üslubun ölçü və qəliblərini yaratmışdır. Estetik düşüncənin bu böyük və mühüm hadisəsi bütün təfərrüatı ilə elm üçün açıqlanmadığı kimi, qədim oğuznamələrdə, o cümlədən "Kitabi-Dədə Qorqud"da epik üslubla lirik üslubun çarpazlaşmasının ümumi mənzərəsi də hələ dürüst və qəti nəticələrə gətirib çıxarmamışdır.

Ozandan aşıqa keçidin ilkin mərhələsində milli repertuardakı boşluğun yerini lirik üslubun ayrı-ayrı azhecalı şəkilləri tutsa da, onlar yaranan boşluğu doldura bilmədi. Hətta yeddi hecalı şer silsiləsi də repertuardakı bütövlüyü bərpa etmək imkanına malik olmadı. Lirik üslubun daxilində güclü yaradıcılıq potensialı mövcud idi, müəyyən zaman hüdudunda o hərəkətə gəldi. Bu prosesə təsir edən başqa amillər də şübhəsiz ki, meydana çıxdı və həmin potensialı hərəkətə gətirdi. Həmin hərəkətverici qüvvə aşıq yaradıcılığının islam dəyərləri ilə əlaqədar meydana gəlməsi, böyük yaradana aşiqlik sevdası ilə sıx vəhdətdəydi. Onun bir çox elementləri isə artıq epik ənənədə mövcud idi:

Yucalardan yucasan,
Kimsə bilməz necəsən,
Görklü tənri,
Neçə cahillər səni
Göydə arar
yerdə istər.
Sən xub möminlər könlindəsən,
Daim turan cəbbar tanrı
Baqi qalan səttar tənri... (3,s.81)

Aşıq yaradıcılığı ilk öncə bu hazır qəlibləri qəbul etdi, qədim türk poetik tərkiblərinə əsaslandı, həmin poetik zəmində özünün yeni yaradıcılıq üslubunu formalaşdırıb onu davam etdirdi. Poetik üslubun ən böyük nailiyyəti qədim türk şeri vəzninə əsaslanması oldu. Bu son dərəcə mürəkkəb və çətin proses idi. Eyni zamanda poetik təfəkkürlə sıx bağlı olub xalq arasındakı erkən ənənələrə söykənirdi.

Poetik üslub Azərbaycan danışıq dilinin bədii imkanlarına əsaslandı, ərəb-fars dillərinin güclü təzyiqi altında milli düşüncə materialına söykənən qüdrətli bir ifadə modeli yarada bildi. Bir sıra hallarda barmaq hesabı vəzn adlandırılaraq ma-

hiyyəti kiçildilsə də bu vəzn milli mədəniyyətin xalq təfəkkürü ilə bağlı çox ağır bir tərəfini neçə yüz ildən bəri öz çiynində daşıya bildi. Zaman keçdikcə o, lirik üslubun xalq yaradıcılığı dayaqlarını möhkəmlətdi, yeni-yeni ölçülər, şəkillər formalaşdırdı. İki hecadan başlayaraq 15-17 hecaya qədəri əhatə edən müxtəlif şəkillər yaratdı. Heca vəzninin çoxcəhətli yaradıcılığı heç də bütün qüdrət və əzəməti ilə bizə gəlib çatmadığı kimi, yarandığı əski dövrlər barədə məlumatları da bu günə yetirə bilmədi.

Bizə məlum olanı odur ki, heca vəznli şerin ilk mükəmməl mümunələri X-XI əsrlərdə xalq arasında bəlli idi (4,s.327-328). Yeddi və səkkiz hecalı şerlər isə daha qədimlərdən, bir sıra hallarda isə əski türk dastanları vasitəsilə bizə gəlib çatmışdı (4,s.321). Heca vəznli şeri türkü adlandıran M.Kaşqari, bu sözün "qoşmaq" məsdəri ilə bağlı olduğunu da göstərirdi (4,s.367). Türk xalqları içərisində bu gün heca sistemindən asılı olmayaraq bir çox şer şəkili "koşku", "qoşqu", "kuşik", «quşqu» və başqa adlarla tanınır (5,s.160). Məsələn, özbək xalq poeziyasında onun səkkiz, on bir, on iki, on üç hecalı nümunələrinə də təsadüf edilir (5,s.167).

Azərbaycan xalq şerində isə bu qəlibin hələ XI-XII əsrlərdə müəyyən kamil formalarının olduğu ehtimal edilir. Çünki XIII-XIV əsrlərdə Yunis İmrənin, Molla Qasımın yaradıcılığı həmin formanın xalq şeri üçün yeni olmadığını göstərir. XIII-XIV əsrlərin ədəbi-bədii mənzərəsi belə ehtimalı təsdiqləyir ki, XI-XII əsrlər xalq şeri şəkilləri, eləcə də məhəbbət dastanları daxilində şer şəkillərinin yaranması üçün münbit zəmin olmuşdur.

Sözlərin tələfüz müxtəlifliyindən başlayaraq məna çalarlarının ayrılmasına doğru irəliləyiş baş vermişdir. Cinas qafiyəyə əsaslanan yeddilik qəlibdən eyni məzmunlu, ölçülü səkkizlik və onbirlik forma (təcnis) törəmişdir. Şer şəkillərinin yaranması uzun zaman hüdudunu əhatə etmişdir. Yeni şəkillərdə ilahi gözəlliyin əsrarəngliyi, təbiət və insan gözəlliyi özünü əks etdirmişdir. Yeddi hecaya keçid bədii təfəkkürdə nə qədər böyük

hadisə idisə, səkkizliyin yaranması şer şəkillərinin zəncirvari şəkildə törəmisini şərtləndirdi.

XII-XIII əsrlərdə xalq şeri şəkilləri əsasında yeni bir yaradıcılıq sahəsinin əsası qoyuldu. Bu, aşıq şerinə fərqli formalar gətirməklə yanaşı, eyni zamanda onu yeni məzmun dəyərləri ilə zənginləşdirdi. Aşıq şeri şəkillərinin geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq mərhələsi başladı. Sonralar isə bu müxtəliflik tədqiqatçıların diqqətini cəlb etdi. Türk xalq şeri barədə F.Köprülünün, T.Kovalskinin, S.V.Steblevanın, F.Korşun və başqalarının araşdırmaları meydana çıxdı. Azərbaycanda da bu sahədə M.Cəfər, Ə.Mirəhmədov, A.Axundov, M.Əliyev, Ə.Eldarova və başqaları dəyərli işlər gördülər. Amma bütün bunlarla yanaşı hələ də aşıq şerinin bir sıra şəkillərinin şəkli xüsusiyyəti, törəmə spesifikası, janr göstəriciləri barədə bir sıra mülahizələrin dürüstləşdirilməsinə, janr, forma, şəkil və başqa xüsusiyyətlərin araşdırmasına, aşıq şeri şəkilləri müxtəlifliyi və onu yaradan səbəblərin açıqlanmasına ehtiyac vardır.

Aşıq poeziyasının işlək şəkillərindən biri **gəraylıdır.**

Gəraylı səkkiz hecalı, üç, beş, yeddi, bəzən daha artıq bənddən ibarət olub adi və ya çarpaz qafiyələrə əsaslanan şer şəkilidir. Onun qafiyə sistemi belədir - birinci bənddə misralar ya çarpaz qafiyələnir, ya da 1-3 sərbəst, 2-4-cü misralar həmqafiyə, sonrakı bəndlərin 1-2-3-cü misraları həmqafiyə, 4-cü misrası isə birinci bəndin sonuncu misrası ilə qafiyələnir. Sonuncu bəndə möhürbənd deyilir. Burada gəraylını söyləyənin adı verilir. Aşıq şerinin çoxşəkilli gözəlliyi və forma müxtəlifliyi qəraylıdan başlayır.

Onun etimologiyası barədə müxtəlif mülahizələr vardır (6,s.244-245). Ən dürüstü isə onun nəsl, tayfa adı ilə bağlı olmasıdır. Xalq şerinin şəkilləri hələ çox əvvəllərdən tayfalar içərisində yaranmışdır. Bu yaradıcılıq prosesində tək-tək ailələr, ailə üzvləri, eləcə də peşəkar ifaçılardan ibarət fərdlər iştirak etmişlər. Bir çox hallarda həmin ifaçı fərdlər düzdükləri, qoşduqları, icad etdikləri saz havalarına, poetik söz düsturlarına öz soy, nəsl, tayfa və yer adlarını, bəzən də öz ad və titullarını

vermişlər. Bizcə, qəraylı poetik söz düsturunun tarixi-etimoloji kökündə də eyni hadisə dayanır.

Gəraylı xalq şerindən aşıq şerinə gəlmişdir. Poetik təfəkkürdə o, daha əvvəl yaranan şeri şəkillərindəndir. Aşıq poeziyasında onun ilk nümunələrinə XIII-XIV əsrlərdə yaşamış Molla Qasımın yaradılığında təsadüf olunur:

Müsabirdən güzar etdim,
Əcayib mərdüman gördüm,
Qaranlıq torpaq altında
Yatır cismlə, can gördüm.

Yoluxdum bir günahkarə,
Günahından üzü qarə,
Mətaindən ziyan varə,
Binayət peşiman gördüm.

Sınıq saxsı kimi başlar,
Çürümüş ol qələm-qaşlar,
Tökülmüş inci tək dişlər,
Yanır pirü cavan gördüm.

Yumulmuş şol ala gözlər,
Qiyamət yolunu gözlər.
Hanı şirin-şəkər sözlər
Dəhanı bizəban gördüm.

Çürümüş şol gül əndamı,
Tanımaz sübh ikən iqamı,
Alıbdır çöhrəsin hamı
İlan gördüm, sayan gördüm.

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

Budur əhli sifətini,
Bəyan etdin, sən ey Qasım!
Oturma yol qırağında
Dəxi süpdür haman gördüm (7,s.135).

Bu, aşıq poeziyasında Molla Qasımın yaratdığı və bizə gəlib çatan ilk gəraylıdır. Sufi dünyagörüşlə bağlı sənətkar insanın son aqibətini xatırlamaqla onu dünya gözəlliklərini dərk etməyə, xeyrə, yaxşılığa çağırmaqla o dünyanın aqibətindən xəbərdar edir.

Gəraylı dünyanın gözəlliklərini, sevinc, iztirab və kədərini, insanın əhvali-rühiyyəsini, psixoloji dünyasını ifadə edən şer şəkillərindən olub aşıq şerində və dastan yaradığılıqında geniş yayılmışdır. Folklorşünaslıqda kəraylı şəkli barədə müxtəlif mülahizələr vardır (8,s.244).

Türk araşdırıcılara bəzən onu "qoşmanın daha əski variantı olan varsağı şəkli hesab edirlər" (9,s.200).

F.Köprülzadə isə on bir hecalı şeri də səkizliklə qarışdırıb varsağı ilə təhlil edir (8,s.200).

Bir-birini bu kimi təkzib edən mülahizələr Azərbaycan folklorşünaslığında da özünü göstərir. Gəraylı şerinin müxtəlif şəkilləri vardır. Bəzən bu şəkillər formal əlamətlərə görə şişirdilir, bəzən də onların etimologiyası barədə uyğun olmayan mülahizələr eşidilir. Gəraylının aşağıdakı başlıca tipləri vardır.

Təcnis gəraylı. Təcnis gəraylı bu şəklə məxsus bütün xüsusiyyətləri özündə qoruyub saxlayır. 8 hecalı, üç, beş, bəzən yeddi bəndli ölüb 4+4 və ya 3+5, 5+3 daxili bölgüsünə əsaslanır. Gəraylı möhürbənd və ya tapşırma ilə tamamlanır. Azərbaycan aşıq şerində müxtəlif sənətkarlar tək-tək hallada bu tipə müraciət etmişlər.

Cinas qafiyəli bayatılarda olduğu kimi, təcnis gəraylılarda da formaca eyni, lakin müxtəlif məna ifadə edən sözlərdən istifadə olunur, məna məzmunu tamamlayır, cinas qafiyələr şerə xüsusi bir bədii təravət gətirir. Məsələn, Aşıq Alının gəraylı təcnisinin bir bəndində oxuyuruq:

Düşər bir gün Alı yada
Rəva bilməz ram al yada,
Ya qaib ol, ram ol, ya da
Olsun qeyrət, ar azada (14,s.25).

Cığalı gəraylı. Aşıq şerinin az işlək şəklidir. Tək-tək aşıqların yaradıcılığında özünü göstərir. Burada gəraylı şəkli əsas götürülür, qafiyə və bölgü gəraylıda olduğu kimi təkrarlanır. Cığa misralar arasına girir, hərdən tək misradan, hərdən də iki misradan sonra verilir. Bəzən də üç misradan sonra cığa verilir, dördüncü misra ilə bənd tamamlanır. Məsələn, Aşıq Hüseyn Cavanda bu şəklə üstünlük verilir:

Məhəbbət sarayı uçsa
Qəlb alışar, dil vay eylər...
Könül pərvaz edib uçsa,
Gəzər yarını,
Vəfadırnı,
Öz didarnı,
Tapmasa bil, vay eylər.

Aşıq yarını görməsə,
Siyah tellərini hörməsə,
Açılan gülün dərməsə,
Gül tökülər,
Əğyar gülər.
Bel bükülər
Ciğa ağlar, tel vay eylər.

Ovçu itirsə maralı,
Kəsilər səbri, qərarı
Gəzər düzü, gəzər yalı,
Ürək yanar,
Yarın anar,
Dərdin qanar,
Çəmən sızlar, cöl vay eylər. (11,s.44)

Sallama gəraylı. Bu şer şəkli ilk dəfə folklorşünas P.Əfəndiyev tərəfindən Molla Cümənin şerləri içərisindən aşkar edilmişdir. İlk baxışda P.Əfəndiyevin yazdığı kimi, sallama şəkli cığalı gəraylıya bənzəyir. Lakin diqqət yetirdikdə onlar arasında əsaslı fərqlər nəzərə çarpır. Başlıca fərq şəkli xüsusiyyətdədir. Bir çox gəraylılarda cığa bəndin sonunda gəlir, deyilən fikri tamamlayır, sonra isə onu cığa ilə bəzəyir. Molla Cümədə isə cığa dörd hecadan və dörd misradan ibarət olub sonuncu misra yerində işlənir, şerə gözəllik verməklə, mənaya yeni çalar gətirir, bənd isə aşiqi istəyə yetirən güclü bir nəqarat funksiyasını yerinə yetirir:

Sonalar köllərə cuma,
Sözüm yetirdim tamama,
Dost qoynuna Molla Cuma,
Qolun salar,
Qurban olar,
Busə alar,
Üz vay eylər!.. (6,s.244).

Mürvəti gəraylı. Gəraylının aşıq poeziyasında daha qədim tiplərindən bir mürvəti gəraylıdır. Bu nümunədə gəraylıya məxsus poetik struktur təhrif edilir. Yalnız səkkiz heca prinsipi, ikinci və dördüncü misraların pərakəndə qafirəsi saxlanılır. Gəraylı nəfəsçəkmədən, birnəfəsə söylənildiyindən bəzən ona nəfəsçatmaz da deyilir. Müxtəlif aşıqların yaradıcılığında özünü göstərir. Məsələn, həmən şəkilin Aşıq Bəstidə belə bir nümunəsinə rast gəlirik:

Söylə, loydənmi gəlirsən,
Yollarına qurban olum!
Ağcınqıldan gül dərdinmi,
Əllərinə qurban olum!

Daşbulaqdan su içdinmi,
Dillərinə qurban olum!
Bəzənibmi Tamanqala
Çöllərinə qurban olum!

Açıbmı Maralçiçəyi,
Güllərinə qurban olum!
Tərtərim qan-qan deyirmi,
Sellərinə qurban olum!

Dağlara bahar gəlibmi
İllərinə qurban olum! (11,s.71)

Göründüyü kimi, "qurban olum" xitabının müxtəlif misralarda təkrarı şerə gözəllik verir və yeni gəraylı tipinin özünəməxsus strukturunu formalaşdırır.

Müxəmməs gəraylı. Gəraylının maraqlı tiplərindən biri də müxəmməs gəraylıdır. Bu gəraylı şəkli nisbətən sonralar, on bir hecalı şer yarandıqdan, müxəmməs şəkli aşıq poeziyasında işlək mövqe qazandıqdan sonra müxəmməsin təsiri ilə meydana gəlmişdir. Poetik yaradıcılıqda yeddi hecalı şerin, xüsusilə daha çox əzizləmə mənası daşıyan layla və ağıların nəqərat formasından istifadə edilmişdir. Bir sıra hallarda gəraylının birinci bəndinə məxsus poetik struktur sındırılmış, sonrakı bəndlərin üç misrasından sonra nəqarət verilmişdir:

Gedin deyin xan çobana,
Gəlməsin bu il Muğana,
Muğan batıb nahaq qana,
Apardı sellər Saranı,
Bir ala gözlü balanı (11,s.45-46).

Dildönməz gəraylı. Gəraylı şəklinin maraqlı tiplərindən biri də dildönməz gəraylıdır. Mənşə etibarı ilə dildönməz gəraylı ilə dildönməz təcnislər arasında müəyyən dərəcədə uyğun səslərdən istifadə yaxınlığı vardır. Lakin dildönməz gəraylı səs və söz komplekslərindən istifadənin daha əzəli forması kimi diqqəti cəlb edir və dildönməz təcnisin onun zəminində meydana çıxdığını söyləməyə əsas verir.

Aşıq şerində tək-tək ustad aşıqlar bu şəklə müraciət etmişdir. Məsələn, Aşıq Ələsgər yaradıcılığında onun kamil bir nümunəsinə rast gəlirik:

Əxi, biya, biya, bequ
Bequ, biqof, ağa, bax, bax.
Həyyi, həggü, hakim sənsən,
Həyyə bax, bu bağa bax, bax.

Gözüm sağı, sübh ayağı,
Geyək ağı, gəzək bağı,

Hamı sevib bu sayağı,
Qaymağa, həm yağa bax, bax.

Əziz ayə, müəmayə,
Gərək sayə bu məvayə,
Səbəb sənsən bu qovqayə
Böyük Ağa, sağa, bax-bax (12,s.267).

Göründüyü kimi, bu gəraylıda ağızda dil heç bir tərəfə dönmür, ustad sənətkar səs və sözlərdən məharətlə istifadə etməklə xüsusi sənətkarlıq nümayiş etdirir.

Türk şerinin tədqiqatçıları səkkiz hecalı bu şer tipini geniş toplayıb nəşr etməklə yanaşı, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, onu varsağı, səmai, səkkizlik və b. adlar altında araşdırmalara cəlb etmişlər. Bu sahədə F.Köprülüzadə, P.N.Boratav, M.F.Qırzıoğlu, E.Başgöz, H.Dizdaroğlu, A.Tərzibaşı, A.Axundov, M.Əliyev və başqaları dəyərli mülahizələr irəli sürmüşlər. Təbii ki, bunların bir qismi mübahisəli olduğu kimi, eyni zamanda gəraylının yeni-yeni şəkilləri barədə məlumatlarla da zəngindir. Aparılan müşahidələr gəraylının xalq arasında 20-yə qədər tipinin mövcud olduğunu göstərir. Onlar içərisində "Əliflam gəraylı", "Müxəmməs gəraylı", "Qaytarma gəraylı", "Dübeyti gəraylı" və başqalarını göstərə bilirik (6,s.145-160).

Azərbaycan aşıq şerində səkkiz hecalı poetik sistem şəkil müxtəlifliklər ilə yanaşı, özünəməxsus məna və məzmun gözəlliklərini ifadə etmək baxımından da təqdir olunmalıdır. Ən incə, köyrək hiss və duyğular, insanın daxili aləmi, onun psixoloji məqamlarının bütöv lövhələri bu şer şəklində poetik və obrazlı ifadəsini tapır. Məsələn, Nigarın övladsızlıq dərdini əks etdirən gəraylıda olduğu kimi:

Necə baxım ev-eşiyə,
Yaralı könlüm üşüyə,
Toz bürümüş boş beşiyə,
Şirin layla çalan yoxdur (13,s.19).

Yaxud məşuqənin, sevgilinin vəfasızlığını ifadə edən başqa bir nümunə də buna yaxşı misaldır:

Ay ağalar, ay qazılar,
Yar yaman aldatdı məni.
Əl atdım yar ətəyinə
Yar, kənara atdı məni,

Tor atdım çeşmim gölünə,
İlişdi sonam telinə,
Düşdüm dilbilməz əlinə,
Aldı, ucuz satdı məni.

Qurbanidi mənim adım,
Adəm atadı bunyadım,
Şeş atdım, çahar oynadım,
Axır fələk uddu məni. (18,s.41)

Bu tipli gəraylıların coşğun qəhrəmanlıq, cəngavərlik və vətənsevərlik duyğularını ifadə edən nümunələri də vardır. Belə gəraylılarda yüksək döyüş ruhu özünü göstərir:

Haydu dəlilərim, haydu,
Yeriyin düşmən üstünə
Havadakı şahin kimi
Tökülün al qan üstünə (13,s.140).

Gəraylılardakı estetik düşüncə milli kökdən və qaynaqlardan süzülüb əxlaqi dəyərə çevrilərək poetik düzümdə sıralanır.

Gəraylıda estetik gözəlliklərin əhatə dairəsi intəhasızdır. Onun bir çox digər mühüm məziyyətləri ilə yanaşı, daha bir dəyəri isə səkkiz hecadan on bir hecalı şerə keçidin zəminini - heca, qafiyə, rədif, eləcə də səs və söz sistemlərinə əsaslanan səkkiz və onbirlik şerin daxili strukturunu hazırlayıb ortaya qoymasıdır.

Yeddi hecadan səkkizliyə adlama bədii təfəkkürdə nə qədər böyük hadisə idisə, səkkiz hecadan on birliyə keçid geniş düşüncə modelinin yaranması, bədii təfəkkür hüdudlarının genişlənməsi idi. On bir hecalı şer bütöv hiss və duyğu məqamlarını daha geniş lövhələrdə dərk və ifadə etmək imkanı verdi. O, xalq şeri düzümündə özünü qoşma adı ilə tanıtdı.

Qoşma. Qoşma, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, qoşmaq məsdərindən yaranmışdır. Xalq şeri şəkilləri sırasında M.Kaşqariyə inansaq, X-XI əsrlərdən xalq arasında işlək şəkillərdən olmuşdur. Şifahi dildə "qoşmaq"ın əski variantı olan "quşqu", "qoşqu" daha qədimlərdən xalq arasında yayılmış, elə bu gün daşıdığı mənanı ifadə etmişdir. "Qoşqu düzmək" bir az da mənfi mənada başa düşülən "quşqun quşmaq"la eyni kökdən törəmişdir. Qoşma bütün bunların təfəkkürdə modernləşmiş yeni formasıdır. Geniş bədii imkanlara, həyatı dərk və ifadə formalarının müxtəlifliyinə görə o, xalq şerində böyük ifadə imkanlarına malik olmuşdur. Aşıq yaradıcılığına da buradan keçmişdir.

Qoşmanın iki tipi mövcuddur. Kiçik fərqlər əsasında o, adi və çarpaz qafiyəli qoşmalara ayrılır. Gəraylıda olduğu kimi, adi qoşmanın birinci bəndinin 1-3-cü misraları sərbəst, 2-4-cü misraları həmqafiyə, sonrakı bəndlərin 1-2-3-cü misraları həmqafiyə, 4-cü misrası isə birinci bəndin sonuncu misrası ilə həmqafiyə olur. Çarpaz qafiyəli qoşmada isə birinci bənd çarpaz qafiyələnir - yəni 1-3, 2-4-cü misralar həmqafiyə olur. Sonrakı bəndlərin qafiyə sistemi isə adi qoşmada olduğu kimi təkrarlanır. Qoşma 11 hecadan, üç, beş, yeddi, on bir, on üç, bəzən də on yeddi bənddən ibarət olur.

Qoşmada insanın hiss və duyğuları yüksək bədii ifadəsini tapır, onun daxili aləmi, xarici görkəmi, təbiət gözəllikləri və s. vəsf olunur. Molla Qasımın, Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Aşıq Ələsgərin, Xaltanlı Tağının, Molla Cümənin və b. sənətkarların yaradıcılığında çox işlənən şəkillərdən biridir. Aşıq yaradıcılığında onun kamil nümunələri vardır. Məsələn, Aşıq Ələsgərdə:

Ay ariflər, bu dünyanın üzündə,
Təzəcə açılan güllər sevinsin.
Bir əyri çalmalı, xumar gözlünün,

Zülfünü dağıdan yellər sevinsin.

Gəlsin bahar fəsli, açılsın yazlar,
Göllərə tökülsün ağ quba qazlar.
Bəyzadə oğlanlar, xanzadə qızlar
Yar ilə danışan dillər sevinsin!

Qurbaniyəm, mən sevərəm Narıncı,
Yar-yar deyib oldum axır zarıncı.
Almanı, heyvanı, narı, turuncu,
Əl atıban dərən əllər sevinsin! (18,s.43)

Qoşma aşıq yaradıcılığında işlək şəkillərdən olub demək olar ki, ustad sənətkarların tez-tez müraciət etdiyi şəkillərdəndir. Onun Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında da kamil nümunələri vardır:

Ay camaat, gəlin tərif eləyim,
Nə əcəb düşübdür yeri Dərbəndin.
İskəndər əlilə olub bərqərar,
Çəkilibdir bürcü-barı, Dərbəndin.

Gəlmiş idim, bu Dərbənddə qalmağa,
Bir tülək tərlana əl uzatmağa,
Düşmən öldürməyə, qisas almağa,
Qoçaq olur igidləri Dərbəndin.

Dərbənd dediklrri, bağçadır,bağdır,
Alt yanı dəryadır, üst yanı dağdır.
Abbas deyər: əcəb meyəvli çağdır
Xəstəyə şəfadır narı Dərbəndin (14,s.44)

Aşıq yaradıcılığında qoşma geniş və müxtəlif məzmun çevrəsini əhatə etmiş, onun imkanlarından istifadə edən sənətkarlar özlərinin mənəvi-əxlaği, fəlsəfi-didaktik görüşlərini, öyüd, nəsihət və digər əxlaqi dəyərləri onun vasitəsilə geniş yaya bilmişlər.

Qoşma qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarında da istifadə edilən şer şəkillərindəndir. O, həm ana dilində yazan bir çox klassik şairlərin, həm də müasir şer yaradıcılarının tez-tez müraciət etdiyi şəkillərdəndir.

Qoşmanın növləri. Qoşma və onun növləri barədə folklorşünaslıqda müxtəlif mülahizələr vardır. Müəyyən araşdırıcılar qoşma prinsipi ilə yaranan bir sıra şəkilləri ustadnamə, vücudnamə, cahannamə, müsibətnamə və s. müstəqil şer şəkli hesab edirlər. Hətta ayrı-ayrı antologiyalara da onlar beləcə daxil edilir. Şəkli xüsusiyyət etibarilə qoşmadan ancaq bəndlərinin sayı ilə fərqlənən bu nümunələrlə qoşma arasındakı uyğunluq və eyniliklər əsəsan nəzərdən yayınır. Başqa qrup tədqiqatçılar isə belə hesab edirlər ki, qoşma məzmun cəhətdən də rəngarəng olub müxtəlif növlərə ayrırır. Ustadnamə, vücudnamə, cahannamə və s. qoşma strukturunu daşıyan on bir hecalı şer şəkilləri yalnız qoşmanın növləri hesab edilməlidir. Öz quruluşuna və poetik sisteminə görə həmin nümunələr qoşmaya məxsus bütün xüsusiyyətləri əhatə edir. Fərq yalnız məzmunda və bəndlərin sayında nəzərə çarpır. Həm də bir sıra ustad aşıqların fəlsəfi-didaktik məzmunlu şerləri məhəbbət dastanlarının əvvəlində veriləndə o ustadnamə hesab edilir, aşıq şerləri içərisində isə qoşma kimi tanınır. Təbii ki, onlarda aşığın zamana, dövrə, içtimai hadisələrə münasibəti, dünyagörüşü, qabaqcıl baxışları əks olunur. Bütün dəyərlər isə həmin poetik nümunələrdə məzmunda əksini tanır, qoşmaya məxsus əlamətlər formal olaraq qorunub saxlanır. Ona görə də bu şer şəkillərini yalnız qoşmanın növləri hesab etmək mümkündür. Çünki onlar formaca qoşmadan yuxarıda deyildiyi kimi, yalnız bəndlərinin sayı ilə fərqlənir, başqa zahiri əlamət fərqi nəzərə çarpmır. Əsas fərq isə məzmunda özünü göstərir. Elə buna görə də qoşma müxtəlif növlərə ayrılır. Qoşmaların bir növü kimi ən məşhuru ustadnamədir.

Ustadnamə ağsaqqal, böyük sözü, böyüyün nəsihəti, məsləhəti mənasında başa düşülməlidir. Adətən məhəbbət dastanlarının əvvəlində üç ustadnamə bir-birinin arxasınca verilir. Bu isə dastana forma yaraşığı verən, onu gözəlləşdirən, hadisəni

tamaşaçıların, dinləyicinin, oxucunun diqqət mərkəzinə çəkən, bir az da dastanda baş verəcək əhvalatlardan qabaqcadan üstüörtülü şəkildə soraq verən nümunələrdir. Dastanın əvvəllində verilən ustadnamələrin hər birində insan fəzilətlərindən, əxlaqi dəyərlərdən söz açılır.

Ustadnamələr içtimai-fəlsəfi və didaktik şerlər əsasında formalaşır. Onlar deyildiyi kimi, ayrı-ayrılıqda aşıq yaradıcılığında müstəqil qoşmalar kimi yayılmışdır. Məsələn, Abbas Tufarqanlının məhşur qoşmasına nəzər salaq:

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

… Adam var, çölləri gəzər gənahı
Adam var, tanımaz gözəl allahı.
Adam var ki, bilməz, o bismillahı,
Adam var ki, yol-ərkanı bəyənməz.

Adam var, dolanar səhranı, düzü,
Adam var döşürər, güli-nərgizi
Adam var, geyməyə tapammaz bezi,
Adam var, al geyər, şalı bəyənməz.

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

Adam var, dəstinə verəsən güllər
Adam var, gözünə çəkəsən millər,
Tufarqanlı Abbas başına küllər,
Nə günə qalmısan, qarı bəyənməz (14, s.24).

Qoşmanın bütün poetik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirən bu nümunələr məhəbbət dastanlarının əvvəlində veriləndə ustadnamə kimi təqdim edilir, daha doğrusu, qoşma repertuarda ustadnaməyə çevrilir.

Ustadnamələrin nəsillərin tərbiyəsində, milli-mənəvi dəyərərimizin qorunub saxlanmasında, fəlsəfi-didaktik şerin xalq arasında yayılmasında böyük rolu olmuşdur. Bütün poetik quruluşu, qafiyə və bölgü sistemi ilə qoşmanın eyni olan ustadnamə sonralar aşıq yaradıcılığında müstəqil şer şəkli kimi yayılmışdır.

Vücudnamə. Qoşma poetik sisteminə əsaslanan, onun ölçülərində yaranan və qoşmanın tipi kimi tanınan şer şəkillərindən biri də vücudnamədir. Vücudnamələrdə insanın ana bətnindən başlayaraq ömrünün sonuna qədərki, bəzən də axirət dünyasındakı həyatının əsas əlamətləri özünü əks etdirir. Bu poetik modeldə də qoşmaya məxsus bütün ölçü və qəliblər gözlənilir. Bəndlərin sayı bəzən artıq olsa da, ümumi məzmunda bir ibrətamizlik nəzərə çarpır.

Azərbaycan aşıq poeziyasında bir sıra aşıqların yaradıcılığında vücudnamələrə təsadüf edilir. Onun ən kamil nümunəsinə Xaltanlı Tağının yaradıcılığında rast gəlirik:

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

Haqq məni eylədi müfti-anaya,
Güzar etdim qeyri-mehmanxanaya.
Süzüldüm qətrədən, düşdüm araya,
Ləpə çəkdi məni qırağa gəldim.

Qırx gün qaldı o qətrələr duruldu,
İki qırxımda rəngim təqayür oldu.
Üç qırxımda mənə mələk buyruldu,
Dörd qırxda qan idim qaltağa gəldim.

Beş qırxa yetəndə verildi canım,
Damar, sümük, ilik, ətdi üryanım.
Altı qırxda zühur etdi sübhanım,

Yeddi qırxda kökdən budağa gəldim.

Köçüb o mənzildən gəldim fənaya,
Mənə ad qoyuban tutdular dayə.
Düşdüm nanu-nəmək abi-həvaya,
Gəzib əldən-ələ, qucağa gəldim.

Bir yaşımda məni hamı eşitdi,
İki yaşda cismim, özüm bərkidim.
Üç yaşında ətim, sümüyüm bitdi,
Dörd yaşımda qalxıb ayağa gəldim.

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

Qırx yaşına yetcək qazandım nanı,
Saxlayıban təmin etdim mehmanı.
Əlli yaşda endim bir pilləkanı,
Düşüb gün-gündən aşağı gəldim.

Altmışda sinisalım bitirdim,
Saqqalım ağardı, sözüm itirdim.
Yetmişə yetəndə əsa götürdüm,
Söykəyib özümü dayağa gəldim.

Səksən yaşındasa belim varmadı,
Laxlayıb ağzımda dişim qalmadı.
Doxsana yetəndə gözüm görmədi,
Qapını tapmadım, ocağa gəldim… (15,s.139-140).

Xalq içərisində vücudnamələr ustad aşıqların adı ilə bağlı söylənmişdir. Abbas Tufarqanlının, Aşıq Valehin, Molla Cümənin və başqalarının da yadda qalan vücudnamələri vardır.

Qoşmanın ölçü və qəlibləri əsasında yaranan başqa bir şer şəkli isə cahannamədir. **Cahannamələr** şöhrətli aşıqlar tərəfindən yaradılır, bir ölkənin, obanın, mahalın tarixinə, yaxud obanın, ölkənin həyatında baş verən mühüm tarixi hadisənin, faktın xatırlanmasına, dəyərləndirilməsinə, həmən dövrdə öl-

kədə tərəqqinin, dolanacağın gedişinə və s. həsr olunur. Cahannanmələrdə aşıqların baş vermiş bütün bu hadisələrə, eyni zamanda vəsf elədiyi ölkə, oba, mahal və geniş mənada dünya kimi götürülən böyük anlayışlara müstəqil münasibəti ifadə edilir. Aşıq Ələsgərin, Molla Cümənin yaradıcılığında cahannamələrə təsadüf edilir. Cahannamənin hərfi mənada və geniş məzmunda yaxşı nümunələri isə Xaltanlı Tağının yaradıcılığında diqqəti çəkir. Onun "Dünya", "Dünya haqqında", "Dünyanın" tərifi və "Cənnətməkan Quba" adlı beş cahannaməsi məlumdur. Onlardan ikisini folklorşünas A.Mirzə "Dünyanın tərifi" adı altında nəsr etmişdir. Həmin nümunələrdən birinə nəzər salaq:

Necə vilayətin mədhi dilimdə,
Əvvəli Həştərxan, məşhuri-cahan...
Cahanda məşhurdur Şuşanın mülkü,
Yük tutur bəzirgan, işləyir karvan.

Gülşəni seyr edən çəkməz əndişə,
Aynəbənd evləri tamamən şüşə,
Qumuq, Qaytaq, Ağbil, bir də Ağuşə,
Axtayla Dağıstan, həm Tabasaran.

Tabasaranın çöhrəsi gur bazarı,
Dəmirqapı Dərbənd dərya kənarı.
Qudyalın qalası onunla yarı,
Bakıdır mədəni daşıyır Şirvan.

Şirvanın şöhrəti, şirin dili var,
Şəkinin mancılıq mədaxili var,
Salyanın aləmə bəlii Küru var,
Suda sənə qurur, ilişir heyvan.

İlişir heyvanın əzilir başı,
Hər yerdə sayılır Gəncənin daşı.
Qarabağın çayı, çörəyi, aşı,
Zübtədün əyan, gələndə mehman (15, s. 115-116).

Aşıq yaradıcılığında qoşmanın bütün bu kimi növləri ilə yanaşı, müxtəlif **tipləri** də vardır. Onlar içərisində qoşayarpaq qoşmanı, ayaqlı qoşmanı (buna qoşma-müstəzad da deyilir), təkrar misralı qoşmanı, dodaqdəyməz qoşmanı və başqalarını misal göstərmək olar.

Qoşayarpaq qoşmaya aşıq şerində az-az hallarda təsadüf edilir. Onun başlıca xüsusiyyəti hər bir misranın öz daxilində qafiyələnməsi, çoşğun poetik sistem yaratmasıdır. Məsələn, Aşıq Rəcəbin bir qoşması buna misaldır:

Bir əli sazlının, şirin sözlünün,
Bir xoş avazlının, gülər üzlünün,
Bir quba qazlının, ala gözlünün
Bir fitnə-fetlinin daqı məndədir (14, s. 29).

Göründüyü kimi, burada hər misranı öz daxilində ikiyə ayırıb parçalamaq da olur. Tək-tək təsadüf olunan bu şəkil isə qoşmaya xüsusi gözəllik verir.

Qoşma şəklinin maraqlı bir tipi də **ayaqlı qoşmadır.** Ayaqlı qoşmada hər bəndin sonunda ayaq gəlir. Məsələn, Xəstə Qasımda ayaqlı qoşmanın nümunəsi belədir:

İki dərya xoş görünmür gözümə,
İki qırx dörd gəlməz ərin dizinə,
Xəstə Qasım, bu şerinə, sözünə
Qazı, molla, müctəhidlər qaldı mat,
Tapmada kəlmat (16, s. 17).

Təkrar misralı qoşmalarda əvvəldə deylən misralarda biri, yaxud qoşmanın iki misrasından sonra arada gələn kiçik ölçülü bəndlərdə eyni misra təkrar olunur. Məsələn, Molla Cümədə belədir:

Dostluğun billəm,
Sən bizə gəlsən,
Dərdindən ölləm
Sən bir gəlsən.

Ağlayıb gülləm,
Göz yaşım silləm,
Qurban kəsilləm
Sən bizə gəlsən (17, s. 23).

Dodaqdəyməz qoşmada isə dodaqlanan samitlər – b, p, m iştirak etmir. Xaltanlı Taqı, Aşıq Alı, Aşıq Məhəmməd, Aşıq Şakirin və Mirzə Bilalın yaradıcılığında ona təsadüf edilir.

Yetişçəyin nazlı yarın yanına,
İstəyir ki, qatsın qanın qanına.
Naşı səyyad gəlsə tərlan yanına,
Tez çaşar xəyalı ha gələ-gələ (14, s. 49).

Qoşma şer şəkili haqqında türk xalqları içərisində tədqiqat işləri aparılmış, onun müxtəlif şəkillərinin ayrı-ayrı adlar altında müxtəlif xalqlarda geniş yayıldığı göstərilmişdir. Bu baxımdan Ə.Abidin tədqiqatları öz ilkinliyi və nəzəri səviyyəsi ilə diqqəti cəlb edir (6, s. 57-58). Sonralar da bu istiqamətli araşdırmalar davam etdirilmişdir.Ə.Mirəhmədov,Ə.Eldarova, F.Qasımzadə, P.Əfəndiyev, M.Həkimov, M.İracoğlu və başqaları bu barədə müxtəlif fikirlər söyləmişlər.

Türk təriqatçılarından F.Körpülzadənin, R.Aaratın, rus şərqşünaslırından V.M.Jirmunski, T.Kovalski, İ.V.Stebleva və başqaları qoşma şer şəkli, onun yaranması və yayılması barədə maraqlı mülahizələr irəli sürmüşlər (2, s. 117-132).

Qoşma şer şəkillinin daha bir neçə müxtəlif tipi barədə mülahizələr də ortadadır qoşma-şərqi, qoşma-türkü, zəncirbənd (cığalı qoşma) (buna Heydəri qoşma da deyilir), «hərf üstü qoşma» və s.

Aşıq şerində bu şəklin geniş imkanlara malik olması ilə yanaşı, onun aşıq repertuarında daim aparıcı mövqe tutduğu, müxtəlif aşıqların tez-tez bu şəkildən istifadə etdikləri də məlumdur.

Qoşma əsasında şifahi poeziyamızda 50-dən artıq şer növü, şəkli, tipi yaralmışdır ki, bu da onun geniş poetik imkanlara malik olduğunu, xalq şerinin bədii-poetik və sənətkarlıq cəhət-

dən yeni mərhələyə yüksəlməsində həlledici rol oynadığını göstərir.

Aşıq poeziyasında qoşma əsasında yaranan şəkillərdən biri də təcnisdir.

Təcnis şeir şəkili. Təcnis XIII-XIV əsrlərdən aşıq şeri şəkilləri içərisində özünü göstərir. Təkcə Molla Qasımın, Yunis İmrənin yaradıcılığında bu şəklin özünü müstəqil və yetkin forma kimi əks etdirməsi belə bir həqiqəti təsdiqləyir ki, aşıq yaradıcılığının hələ ilk mərhələsində – XI-XII əsrlərdə şer şəkilləri, o cümlədən qoşma və onun geniş yayılmış təcnis şəkli mövcud olmuş, özünün ilkin inkişaf mərhələsini keçirmişdir. Bir sıra türk tədqiqatçıları, o cümlədən F.Köprülzadənin «türk saz şairləri» hesab etdiyi sənətkarların bir çoxu xalq şeri şəkillərindən hələ XI-XII əsrlərdə istifadə etmişlər. Bu dövrdə aşıq şeri xalq şeri ənənəsi əsasında formalaşma, onun bir sıra xüsusiyyətlərini və ənənələrini qəbul etmək yolu ilə inkişaf edib yüksəlməyə başlamışdı. Onunla bağlı tədqiqatlarda mübahisə doğuran problemlərdən biri xalq şeri üslubunda düzüb-qoşan sənətkarlarla aşıq arasında bir uçrum yaradılmasıdır. Elə bu səbəbdən də aşıq yaradıcılığının tarixi XIII əsrdən deyil, XVI əsrdən götürülmüşdür. O da düşündürücüdür ki, XVIII-XIX əsrlərdə Şirvanda xalq şeri üslubunda yazıb yaradan sənətkarlar aşıq yaradıcılığı ənənəsi ilə bağlanır, amma XIII-XIV əsrlərdə söz qoşub düzən Yunis İmrə bu yaradıcılıq çevrəsinə bir sıra hallarda daxil edilmir. Əslində o, yaşadığı dövrdə xalq şerini təkcə forma və məzmun baxımından yeniləşdirmədi, onu türk dilinin ifadə imkanları fövqünə yüksəltdi, geniş bir yaradıcılıq üslubunun əsasını qoydu.

Yunis İmrə bu sahədə ayrıca bir məktəb yaratdı, xalq şerinin mükəmməl formaları onun poeziyasında özünün yüksək zirvəsinə qalxdı, poetik kamilliyə yetdi. Aşiqliklə aşıqlıq qovşağında çarpazlaşma mərhələsi keçən aşıq yaradıcılığının söykəndiyi mühüm qaynaqlardan biri də Yunis İmrənin istifadə etdiyi ənənələr idi. Folklorşünas İ.Abbasov XII-XIV əsrlərdə xalq şeri üslubunda yazıb-yaradan sənətkarlardan bəhs edərkən ötəri şəkildə bu məsələyə toxunur: «Bu sənətkarlar xalq

şerinin nümayəndələri olsalar da onları aşıq ədəbiyyatından ayırmaq mümkün deyildir». Bu, çox dəqiq müşahidə idi. Təəssüf ki, sonralar dövrün tədqiqatçıları aşıq poeziyasının genezisi ilə bağlı məsələlərin öyrənilməsində həmin vacib məsələyə diqqət yetirməmişlər.

Şifahi yaradıcılıq qaynaqları içərisində XI-XIII əsrlərdə xalq şeri üslubunda yaranan şerlər ilkin qaynaqlar olmuş, əslində elə aşıq yaradıcılığının yaranmasında onlar fəal iştirak etmiş və ozan sənəti ənənələrinin yeni şəkildə rekonstruksiyasını şərtləndirmişlər. Yazılı ədəbiyyatda İ.Həsənoğlu, Q.Bürhanəddinin anadilli şerin əsasını qoymasına mühüm təsir göstərən xalq şeri eyni zamanda XI-XIII əsrlərdə aşıq yaradıcılığının bünövrə daşını müəyyənləşdirmişdir. Bu gün zaman-zaman inkişaf edib yüksələn, yeni-yeni şəkilləri törəyən aşıq şeri bizə belə bir uzun zaman hüdudunda gəlib çatmışdır. Əsrlərlə ölçülən bu zaman hüdudu aşıq şeri şəkillərini mükəmməl formaya salmış, onların qüdrətli yaradıcılıq ənənələrini şərtləndirmişdir.

Şifahi dildə on bir hecalı şerin təcnis forması hələ orta əsrlərdən başlayaraq işlək qəlibə düşmüşdür. Mürəkkəb qafiyə sisteminə əsaslanan təcnisin silsilə şəkilləri yaranmışdır. Tədqiqatçılar təcnisi bəzən müstəqil növ və ya müstəqil şer şəkli hesab edirlər. Bu isə bir sıra hallarda onun qoşma mənşəli xüsusiyyətlərinin diqqətdən kənarda qalmasına gətirib çıxarır. Təcnisin on bir hecalılıq, misradaxili bölgü, rədiflərdən istifadə yolu ilə mənanı şiddətləndirmək və s. kimi qoşmaya məxsus xüsusiyyətləri nəzərdən qaçırılır. Əslində, təcnis qoşmanın cinas qafiyələr əsasında yaranan bir növüdür. Ona görə də təcnisə müstəqil şer şəkli kimi deyil, qoşmanın cinas qafiyəli növü kimi yanaşmaq, onun şəkli gözəlliklərinin hər birinin poetik özünəməxsusluqlarını öyrənmək gərəkdir.

Təcnis oxşar səs və söz komplekslərindən qurulan poetik sistemdir. O, həm Azərbaycan dilinin zənguləli səs sisteminə əsaslanan böyük poetik imkanlarından, həm də cinas sözlərin zəngin məna çalarlarından xəbər verir. Təcnisin gözəlliyi təkcə onun cinas qafiyərində deyil, eyni zamanda misra daxilində uzun və qısa pauzalarında, təkrir və rədiflərində, oxşar səs və

söz komplekslərində, həqiqətlərlə ziddiyyətlərin, müəyyənliklərlə qeyri-müəyyənliklərinin qarşılaşdırmasındadır. Məsələn, Aşıq Ələsgərin bir təncisi bu baxımdan nəzəri daha çox cəlb edir:

El yeridi, yalqız qaldın səhrada
Çək əstərin, çal çatığın çata-çat.
Hərcayılar səni saldı irağa –,
Həsrət əlin yar əlinə çata-çat.

Qışda dağlar al geyinər, yaz qara,
Sağ dəstinlə ağ kağıza yaz qara.
Əsər yellər, qəhr eyləyər yaz qara,
Daşar çaylar, gələr daşlar çata-çat.

Ələsgərin xəddi çıxdı çal indi,
«He»yi «ye»yə, «dal»ı «re»yə çal indi.
Hərcayının kəlləsindən çal indi
Çal çəngəlin, çək ciyərin çata-çat (12, s. 180).

Burada insanı valeh edən təkcə cinas qafiyələrdən, səs və söz komplekslərindən yaranan məna gözəlliyi deyil, həm də təbiətin rənglərinin, təzadları, müəyyənlik və qeyri-müəyyənliklərinin insanın ruhunu oxşamasıdır. Aşıq Ələsgər qüdrətli bir sənətkar kimi yaratdığı poeziyaya həyatın özünü gətirir, onu insan gözü qarşısında canlandırır, insanın taleyi ilə bağlayır, oxşar səs və söz gözəlliklərinin simfoniyasını yaratmaqla öz dinləyicisinin psixikasına təsir göstərir, onu tərənnüm etdiyi gözəlliyin ağuşuna alır, təbiətin füsankar mənzərəsində insanın ülvi duyğularını görür, bu duyğuları təbiət gözəllikləri kontekstində vəsf eləyir:

Qeyz eyləyər, çən çəkilər dağlara,
Qəhrindən elləri ay eylər qıj-qıj.
Qarşı gəlsə həsrət çəkən yar, yara
Ağlı çaşar, qəlbi ay eylər qıj-qıj (12, s. 179).

Təcnis ustad sənətkarlara ayrı-ayrı həyat lövhələrinin adi insan gözünün seçmədiyi məqamlarını, anlarını, həyat hadisə-

ləri və faktlarını mənalandırıb açmağa, gözəgörünməz gözəllikləri adiləşdirməyə imkan verən şer şəklidir. Burada sənətkar təbiət hadisələrindən tutmuş, insan qəlbinin ən kövrək duyğularını kamalının qüdrətinə və ilhamının zövqünə tabe etdirə bilir, insanın kölə, hüquqsuz həyatının özünü mənalandırır, yer üzünün əşrəfi, bütün gözəlliklərin yaradıcısı ulu tanrının ən böyük əsəri olan insanın taleyini göz önünə gətirir, onu yüksək dəyərləndirir. Demək, bəzən təcnis haqqında irəli sürülən birtərəfli fikirlərlə razılaşmaq mümkün olmur ki, təcnis şerdə yalnız söz oyunu, oxşar səs və söz gözəlliklərinin xaotik rəngarəngliyidir. Əksinə, təcnisin oxşar səs və söz komplekslərinin məcmuunda dərin məzmun, məna, estetik gözəlliklər mənzərəsi yaradan, insan qəlbinə gözəlliklər və zərif duyğular təlqin eləyən bir şəkil olması nəzəri daha çox cəlb edir. Həm də bu gözəlliklər təcnisin tək bir formasında deyil, zəncirvari şəkildə yayılıb aşıq şerinə səpələnən bir-birindən oynaq, ahəngli, ritimli şəkillərini əhatə edir. Aşıq yaradıcılığında isə onların sayı iyirmidən artıqdır. Bunlar içərisində aşağıdakı şəkillərə daha tez-tez təsadüf edilir.

DODAQDƏYMƏZ TƏCNİS. Təcnisin bu tipi dodaqlanmayan b-p-m samitlərinin iştirakı olmadan yaranır. Tək-tək aşıqlar həmin şəkildən istifadə etmişlər. Dodaqdəyməz təcnisin ən yaxşı nümunələrini Aşıq Ələsgər yaratmışdır. Onun «A yağa-yağa», «Ay eylər qıj-qıj», «Çata-çat», «Narın üz», «Sinisin» kimi dodaqdəyməz təcnisləri vardır. Aşıq Hüseyn Bozalqanlı, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı da bu şerin bir neçə nümunəsini yaratmışdır. Dodaqdəyməz təcnislər də onun başqa tipləri kimi, aşığa sözün bədii imkanlarından istifadə etməklə öz məharətini nümayiş etdirmək imkanı verir. Onun sənətkarlıq səviyyəsini müəyyən edir:

Gəldi yaz ayları, həsrət çəkər xak,
Deyər: - Neysan gələ a yağa-yağa.
Lənət şeytana – de, şər işdən əl çək,
Şeytan səni salar ayaq-ayağa.

Səyyad dəryalarda alar cəng ələ,
Həsrət çəkər: çiskin gələ, çən gələ,

Əzayıl sinəni çəkər çəngələ,
Qəssab qəşş eləyər, ay ağa, ağa.

Keçən zəncər gər erkəkdi, gər dişi,
Dəllək çağır, çəkdirəsən gər dişi!
Qəzanın qədəri, çərxin gərdişi,
Sərsəri tez salar ayağa, ayağa.

Ələsgərdən çəkilirsən o yana,
Gizlin sirrin nahaq saldın əyana.
Çırağın ki, ilahidən a yana,
Ehtiyacın nədi a yağa, yağa!? (12, s. 178).

Aşıq şerində sənətkarlıq nümunəsi kimi nümayiş etdirilən dodaqdəyməz təcnis bir çox aşıqların apardıqları məclislərdə daim böyük maraqla qarşılanmışdır. Müxtəlif səslərin iştirak etmədiyi, yaxud ancaq ayrı-ayrı səslər üstə qurulan təcnislər dilin ecazkar fonetik gözəlliklərini öyrənmək baxımından əhəmiyyətli olub müxtəlif tiplidir. Təkcə Molla Cümənin yaradıcılığında onların sayı otuzdan yuxarıdır.

AYAQLI TƏCNİS. Ayaqlı təcnis ayaqlı qoşma yaradıcılığı yolu ilə törəyir. Hər bəndin sonuna ayaq əlavə edilir. Məzmunu, ruhu etibarilə cəngavərlik, qəhrəmanlıq əhvalı aşılayır. Söylənildiyinə görə, ayaqlı təcnisi aşıqlar deyişmədən qabaq hərbə-zorbanın əvvəlində oxumaqla müsahibinə sərt mövqe nümayiş etdirmək məqsədi güdərdilər. Ustad sənətkarların yaradıcılığında bu şer şəkli özünü daha tez-tez göztərir:

…Aşıq gərək bu meydanda bir qala,
Eşq odunu bir ətəklə, bir qala!
Ələsgərdi Xeybər kimi bir qala,
Bacara bilməzsən dur yerində kəs,
Danışma əbəs (12, s. 189).

Bu tip təcnislərin yaranmasındakı şəkli forma qoşmadan götürülmüşdür. Ustad aşıqlar onu ayaqlı qoşma strukturunu

tətbiq etmək yolu ilə yaratmışlar. Aşıq şerində az-az yaransa da o, hökm, qətiyyət bildirən şəkil kimi geniş yayılmışdır.

ƏVVƏL-AXIR TƏCNİS. Bu şəkil müəyyən hərf üstündə yaranan təcnis formasıdır. Əsasən XX əsr aşıq poeziyasında özünü göstərir. Həm forma, həm də məzmun hər bir bənddə gözlənilir, poetik tələblərə xələl gətirilmədən hər misra eyni hərflə başlayır, həmən hərflə də başa çatır. Bu, dilin səs və söz imkanlarından istifadə məharətini əks etdirməyə xidmət etmişdir. «Əvvəl – axır» təcnisin ən yaxşı nümunələrinin yaradıcılarından biri Molla Cümədir. Aşığın «Z» səsi ilə başlayıb qurtaran belə təcnislərindən bir parçaya diqqət yetirək:

Zaval yoxdur, sənə ördək, sənə qaz,
Zaman keçir, yaz hovuzunda yüz ha yüz.
Zənbur avazına dönübdür avaz,
Ziyanım var, çək boğazım yüz ha yüz (17,s. 185).

Bu tipli təcnislər deyişmə, söz güləşdirmə zamanı əsasən bədahətən deyilmiş və uzun illər xalqın yaddaşında yaşamışdır. Şer şəkli insanda dərin bilik, hazırcavablıq, bədahətən söz demə məharətini artırmış, onun düşünmə imkanlarını genişləndirmişdir. Ümumilikdə təcnisin aşıq şerində bu tipli on altıdan artıq şəklinə təsadüf edilir ki, bunların da bir çoxu hələ tədqiq olunmamışdır. Aşıqlar sözdən istifadə məharətini nümayiş etdirmək, daha dərin mənaları ifadə etmək üçün daim bu şəklə müraciət etmiş, elə həmin məqsədlə də zaman-zaman yeni-yeni təcnis şəkilləri yaratmışlar.

CIĞALI TƏCNİS. Bu şəkil təcnisin daha çox yayılmış tipidir. Belə təcnis şəkli hər bəndin iki misrasından sonra araya dörd kiçik hecalı cığa əlavə etmək yolu ilə yaranır. Cığa özü də cinas qafiyə əsasında düzəlməli və bənddəki ümumi mənanın tamamlanmasına xidmət etməlidir. Xəstə Qasımın, Aşıq Hüseynin, Aşıq Ələsgərin belə təcnisləri dildə daha məşhurdur. Aşıq Ələsğərin cığalı təcnisindən bir parçaya diqqət yetirək:

Ay bimürvət həsrətini çəkməkdən,
İllər ilə xəstə düşdüm başa-baş.

Mən aşığam başa-baş,
Oxu dərsin başa-baş.
Eşqindən səməndərəm,
Oda yandım başa-başa.

Can deyənə can deginən mərdana
Baş qoyanın qoy yolunda başa-baş (12, s. 185).

Sözün poetik imkanlarından istifadə məharəti göz qabağındadır. Göründüyü kimi, təcnisin içərisindən seçilmiş bir bənd əslində iki yerə bölünmüş və araya cığa əlavə edilmişdir. Burada cığa vəsf olunan ülvi bir duyğunu nəyinki parçalayır, onu ani olaraq ləngidir, araya əlavə etdiyi cığa ilə təcnisdəki baş mənanı şiddətləndirir, onun tamamlanmasına, daha geniş məna çalarlarının üzə çıxmasına imkan yaradır. Səkkiz misra daxilində beş dəfə təkrarlanan «başa-baş» sözü hər yerdə bir mənanın dolğunluğuna xidmət edir. Bəndin əvvəlində illər ilə sevgilisinin həsrətini çəkməkdən xəstə düşmə halını bəyan edən aşıq bəndin sonunda xəstə düşməsinə təəssüflənmir. Yolunda baş qoyan sevgilisi üçün baş qoymağa hazır olduğunu, bir lirik mən kimi sevgilisi yolunda hər cür cəfalara dözmək istədiyini bildirir.

Zahirən təcnisin bütün tipləri sözün poetik gözəlliklərini nümayiş etdirən şer şəkilləri kimi nəzərə çarpır. Lakin diqqət yetirdikdə məlum olur ki, təcnis şəkilləri eyni zamanda daha dərin məna yüklərinin aparıcısı kimi milli kulturoloji düşüncənin nəsillərarası daşıyıcısıdır.

AŞIQ ŞERİNİN BAŞQA ŞƏKİLLƏRİ. Aşıq şerində onbir hecalı şerin törədicisi hesab edilən qoşma daha bir sıra başqa şəkillərin, formaların və qoşma tiplərinin də yaradıcısıdır. On bir hecalı şerin bütün şəkilləri qoşma zəminə əsaslanmaqla yeni şəkli gözəlliklər ifadə edir. Bəzi hallarda qoşma ölçülərinə əsaslanmaqla yaranan yeni tip özü də müəyyən şəkillərə parçalanır. Belə şəkillərdən biri **deyişmədir**.

Deyişmə törəniş etibarı ilə yeni şəkil deyildir. O, dramatik ənənənin dərin qatlarından süzülüb gələn dialoq formasından

baş almış, epik ənənədə yeni yaradıcılıq mərhələsi keçirmişdir. Onun dramatik və epik təfəkkürdə moderin qəlibləri mövcuddur. Məsələn:

«- Qazdarım, qazdarım!
- Bəli!
- Gəlin!
- Neyçin?
- Axşam düşür.
- Nolar?...»,
- Qurdlar sizi yeyər…
Bu mükəmməl bir dialoqun nümunəsidir.
Analoji formanı «Kitabi-Dədə Qorqud»da da görürük:
«**Bəri gəl sənə**, ağam Qazan!
Dəniz kibi qaralıb, gələn nədir?
Od kibi işıldayıb, ilduz kimi parlayub,
gələn nədir?...»
Qazan aydır:
Bəri gəl sənə, arslanım, oğul!
Qara dəniz kimi dalğalanıb gələn
düşmən qoşunudur!
Gün kimi işıldayıb gələn
Düşmənin başındakı işığıdır…» (13,s.80).

Lirik ənənədə deyişmə təkamül mərhələsi keçmiş və müxtəliftiplilik yaratmışdır. Bütün bu əski formalar isə aşıq yaradıcılığında mükəmməl şəklə düşmüşdür. Onlardan biri, aşığın məşuqəsi ilə söhbətini nəzmə çəkməsidir. Buradakı məqam daha incədir. Aşıq ilk öncə sevgilisi ilə dialoqunu yaddaşa köçürür, sonra isə «dedim-dedi» formasında poetik düşüncəyə çevirir. Bu şerin ən yetgin nümunələrinə hələ Qurbaninin yaradıcılığında rast gəlirik:

Dedim: Dilbər, getmə bir də danışaq,
Dedi: Sözün yoxdu, bəhanədi bu!
Dedim: Bir nəzər qıl aşiq halına,
Dedi: Əcəb dəli, divanədi bu.

Dedim: Ey vay, halım yaman olubdu,
Dedi: Qəmdən belin kaman olubdur.
Dedim: Vallah sinəm meydan olubdu,
Dedi: Mən bilmərəm, xəzanədi bu.

Dedim: Qoy gözümə, qıvrım tellərin,
Dedi: Lazım deyil, vəhşi güllərin.
Dedim: Sən bizimsən, biz də ellərin,
Dedi: Əbəs sözdü, əfsanədi bu.

Dedim: Sənə aşiq olan can budu,
Dedi: Sənin eşqin axan bir sudu.
Dedim: Cavan ömrüm çürüyüb odu,
Dedi: Odu sönən külxanədi bu.

Dedim: Qurbaniyəm, yarın adına,
Dedi: Elə sənsən düşən yadıma.
Dedim: Mən ha yandım, eşqin oduna,
Dedi: Şama yanan, pərvanədi bu (18, s. 48-49).

Aşıq yaradıcılığının sonrakı mərhələsində də aşıqlar bu formadan istifadə edərək yadda qalan poetik nümunələr yaratmışlar. Gəraylı üstündə yaranan deyişmələr də vardır.

Aşıq poeziyasında deyişmənin poetik cəhətdən daha dolğun başqa bir şəkli də **güllü qafiyədir**. Bəzən onu qoşma adı altında da verirlər. Bu şəkildə aşıq tək məşuqəsi ilə deyil, ümumiyyətlə nəzərində tutduğu insanlarla öz baxışlarını müqayisə edir və onu deyişməyə salır:

Dedim: Qulac nədir? – Dedi: Qolumdu.
Dedim: Uzaq nədir? Dedi: Yolumdu.
Dedim: Əmrah kimdir? Dedi: Qulumdu.
Dedim: Gəlsən gedək? Söylədi: Yox, yox».

Deyişmənin başqa bir tipi isə aşıqların **ustad-şagird ənənələri, məclis həyatı ilə** bağlıdır. Bu barədə az yazılmamışdır. Bəzi tədqiqatçılar onu üç-dörd, başqaları isə beş mərhələli şer şəkli

kimi təqdim etmişlər. Əslində isə deyişmələr ustad aşıqlar arasında sənətkarlıq imkanlarını sınağa çəkmək, bilikləri nümayiş etdirmək, müəyyən mübahisəyə son qoymaq, aşıqlığına layiqlik dərəcəsini müəyyənləşdirmək məqsədi daşımışdır. Bəzən müəyyən məsələlər ətrafında mərc edib aşıqları deyişdirmək ənənəsi də olmuşdur.

Deyişmə formaları ümumilikdə müxtəlif olmuşdur. **Birincisi**, aşıqın özü, könlündə tutduğu xəyali obraz və ya sevgilisi, yaxud əli yetmədiyi bir adamla deyişməsidir. Belə nümunələrə məhəbbət dastanlarında, Molla Cümənin və b. aşıqların yaradıcılığında təsadüf olunur. **İkinci tip deyişmə** isə hansısa sənətkara, aşiqə bir neçə bənd qıfılbənd yollayıb onlara cavab istəməkdir. Bu, həm şifahi, həm də yazılı yolla edilir. P.Əfəndiyev yazır ki, bu tipli nümunələr əsasən yazılı ədəbiyyatdan şifahi poeziyaya keçmişdir. Müəllif onun ilk nümunələrinin Q.Bürhanəddin, Xətai, Əmani, M.P.Vaqif və başqalarının yaradıcılığında geniş yayıldığını göstərir (6, s. 248). Həmən yaradıcılıq ənənəsini tamamilə əksinə inkişaf edən – şifahi poeziyadan gəlmə kimi də qəbul etmək olar. Çünki aşıq şeri şəkillərinin yaradıcılıq mərhələsi XI əsrdən başlamış, XVII-XVIII əsrlər isə intibah dövrü kimi aşıq yaradıcılığının bir çox şəkli gözəllikləri şifahi repertuarda yaşadıqdan sonra unudulub getmişdir. Yazılı poeziya isə bir müddətdən sonra şifahi düşüncədə adi çəkilən şəkilləri bərpa edə bilərdi. Deyişmənin **üçüncü tipi isə** məclislərdə, yığnaqlarda iki aşıqın bir-birini deyişməyə **dəvət etməsidir**. Belə deyişmələr aşıq yaradıcılığında geniş yayılmışdır və əsasən aşağıdakı mərhələlərdən ibarət olur.

Birincisi, tərif və ya şəbədə mərhələsidir. Məclis aparan aşıqa söhbətin şirin yerində sual verirlər ki, «Ustad, filan aşığı tanıyırsanmı?» Aşıq çaldığı havanı, oxuduğu sözü tamamlayıb səbrlə yenə bir-iki havacatla məclisi əyləndirdikdən sonra verilən suala cavab verir, adı çəkilən sənətkarı tanıyıb-tanımadığını söyləyir. Sonra həmən aşığa rəğbəti varsa onu tərif eləyir, ədəbindən-ərkanından, sənətkarlığından söz açır. Axırda da onun bir sözünü, yaxud çalğısını çalıb ehtiramını bildirir. İkinci halda isə aşıq adı çəkiləni şəbədəyə qoyur, onun sənətkar

olmadığını deyib sözünü, çalğısını yamanlayır. Məclis aparan biləndə ki, haman adam məclisdədir, bir az ehtiyatlı tərpənir, sözünə-söhbətinə sərhəd qoyur. Bəzən həmən tərif elədiyi aşıqı məclisə çağırır, bəzən də əksinə olur. Tərif edilən və ya şəbədəyə qoylan aşıq sazı döşünə basıb məclisə özü çıxır, məclis aparanı deyişməyə çağırır. Bir sıra hallarda isə qarşı tərəf əhvalatı sonradan eşidir, onu deyişməyə dəvət edir.

«Dəvət» adlanan ikinci mərhələdə ədəb-ərkan qaydalarını gözləmək, nahaq söz danışmaq, başqasının qeybətini qırmağın yaxşı iş olmadığı xatırlanmaqla tərəflər dialoqa dəvət olunur. Bir-birinin dəvətini alan sənətkarlar məclisdə üz-üzə dayanıb özlərini təqdim edirlər. Hörmət əlaməti olaraq bəzən salam-kəlamdan sonra biri digərini məclis əhlinə təqdim edir, onun kimliyi barədə məlumat verir. Bəzən bu məlumatlar atmacalı, bəzən də hörmətli-izzətli təqdimatlar olur. Sonra saz havalarının nümayişi başlayır. Buna aşıqlar «Ustad ifaçılığı» mərhələsi deyərdilər. Hər iki tərəf özünün ustad sənətkar olduğunu bildirmək üçün yeddi saz havası çalmaqla məclis üzvlərinin rəğbətini qazanmalı idi. Burada kim daha çox alğış qazansaydı növbəti mərhələdə sözü əvvəl o deməliydi.

Deyişmənin **üçüncü mərhələsi** hərbə-zorbasıdır. Bu mərhələ aşıqların öz tərəfi-müqabillərinə psixoloji təsir göstərib meydanda məğlub olacaqlarına əminlik nümayiş etdirmələri kimi nəzərə çarpır. Hər iki tərəf bir-birinə hərbə-zorba gəlib özünü biabırçılıqdan qurtarmağı, elə bu başdan meydanı tərk etməyi məsləhət görərdi. Lakin heç biri digərini eşitməyib məclisi davam etdirərdi.

Dördüncü mərhələ sual-cavab, bilik nümayişi mərhələsidir. Burada əsasən dini görüşlərə, islami dəyərlərə bələd olma, aşığın hazırcavablığı, dünyagörüşü, aşıq sənətinin klassik ənənələrinə yiyələnmə məharəti nümayiş etdirilərdi. Bu mərhələdə qıfılbəndlərdən daha çox istifadə edilərdi. Məsələn:

Sual:

O nəydi ki, zərrəsindən ay oldu?
O nəydi ki, qətrəsindən çay oldu?

O nəydi ki, bu dünyada hey oldu?
O kim idi, ona qəbir qazar hey?

Cavab:

O gün idi zərrəsindən ay oldu,
O ümmandı, qətrəsindən çay oldu.
Xızır idi, bu dünyada hey oldu,
Cəbrayıldır, ona qəbir qazar hey!

Bundan sonra isə aşıqlar bir-birini müxtəlif şer şəkilləri, başqa qıfılbənd və bağlamalarla imtahana çəkərdilər.

Deyişmənin **sonuncu, beşinci mərhələsi sazbənd** – məğlub edilən aşığın sazının əlindən alınıb məclisdən çıxarılması idi. Bu, məclisin çətin, mürəkkəb, bir az da gərgin mərhələsi hesab edilir. Bir sıra hallarda məğlub tərəf əvvəlcədən zəifliyini hiss edib məclisi özü tərk edərdi, bəzən qarşı tərəfi özünə ustad hesab edib işi xoşluqla yola verər, şirin dili işə salıb məğlubiyyəti etiraf edərdilər. Bəzən isə məğlub olan aşığın sazını əlindən aldıqdan sonra məclis aparmaq ona yasaq edilər, aşıq ustad sənətkar yanına şagirdliyə göndərilərdi.

Azərbaycan aşıq poeziyasında deyişmənin dəyərli nümunələri vardır. Onlar içərisində «Ləzgi Əhmədlə Molla Qasımın deyişməsi» daha məşhurdur. Yeri gəlmişkən demək lazımdır ki, bu deyişmə uzun müddət Xəstə Qasımın adı ilə verilmişdir. Faktın dəqiqləşdirilməsi isə bir sıra yeni problemləri gündəmə gətirmişdir.

Bütün başqa deyişmələrdə olduğu kimi, burada da Molla Qasımla Ləzgi Əhməd bir-birini bağlamaq üçün qıfılbənddən istifadə edirlər.

Molla Qasım:

Ləzgi Əhməd, heç vəsfindən doymazlar,
O nədir ki, götürərlər, qoymazlar.
Kimlərdir ki, məzarı yox, yumazlar,
Bu nə qonhaqondur, bu nə köçhaköç?

Ləzgi Əhməd:

Molla Qasım, heç vəsfindən doymazlar,
O, ölüdür, götürərlər, qoymazlar.
Zərdüştlərdir, ölülərin yumazlar,

Dünya qonhaqondur, ölüm köçhaköç.

Göründüyü kimi, deyişmə aşıqdan hazırcavablıqla yanaşa, dərin bilik, məlumat tələb edən şer şəkillərindəndir. Deyişmənin məzmunu kimi, strukturu da onun XIII-XIV əsrlərdə yarandığını ehtimal etməyə, deyişmənin Xəstə Qasımla deyil Molla Qasımla Ləzgi Əhməd arasında söyləndiyini güman etməyə əsas verir.

Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Xaltanlı Tağının, Aşıq Rəcəbin Molla Cümənin və başqa aşıqların yaradıcılığında belə nümunələrə tez-tez təsadüf edilir. Aşıq Hüseynin Aşıq Ələsgərlə deyişməsi hər iki sənətkarın sinli vaxtlarında düşdükləri vəziyyəti məzəli bir şəkildə, zarafatla bir-birinə söylədiklərini göstərir.

Aşıq Ələsgər:

Hərcayının, dilbilməzin ucundan,
Dönə-dönə mən ziyana düşmüşəm
Doymaq olmaz gözəllərin boyundan,
Pərvanə tək yana-yana düşmüşəm.

Aşıq Hüseyn:

Qırxlar piri özü verib dərsimi,
Şair cərgəsində sana düşmüşəm,
Arif məclisində, alim yanında
Neçə dəfə imtahana düşmüşəm.

Aşıq Ələsgər:

Dövlətim çox oldu, qıymadım pula,
Kor oldu gözlərim, yanaşdım dula,
Nə ölür, nə itir, canım qurtula
Məcnun təki biyabana düşmüşəm.

Aşıq Hüseyn:

Bir zaman əlimdə zil, dəm saz oldu,
Gözəllər mənimlə üzbəüz oldu.
Suyum artıq gəldi, tozhatoz oldu,
İndi isə yumşalıb una dönmüşəm.

Aşıq Ələsgər:

Ələsgər keçibdi namus, arından,

Aləm yata bilməz ahu-zarından.
Boşasam, qorxuram oğlanlarımdan,
Boşaya bilmirəm, qana düşmüşəm (12,s.251)

Müraciət, xitab, məzmun və məna çalarlarına görə deyişmələr geniş və rəngarəngdir. Onların bütün bu xüsusiyyətlər baxımından ayrıca öyrənilməsinə şübhəsiz ki, ehtiyac vardır.

MÜXƏMMƏS. Hər misrası on altı hecadan, hər bəndi beş misradan ibarət şer şəklinə müxəmməs deyilir. Bu şəkil aşıq poeziyasında geniş yayılmışdır. Həm orta əsr, həm də sonrakı dövrün aşıqları ondan geniş istifadə etmişlər. Müxəmməsi bəzən klassik poeziyadan gəlmə hesab edənlər də vardır. Lakin aşıq şerinə bizcə bu, xalq poeziyasından gəlmiş, orta əsrlərdə ondan mükəmməl şəkildə istifadə olunmuşdur. Müxəmməsin də bir neçə tipii vardır. Lakin aşıqların ən çox istifadə etdiyi müxəmməs şəklinin özü, onun cığalı, zəncirvari, ayaqlı şəkilləridir.

Müxəmməslərin müxtəlif formalarından sonu xoşbəxtliklə başa çatan dastanlarda duvaqqapma kimi istifadə edilir. Duvaqqapma müstəqil şer şəkli deyildir. Oynaq ritmi, şux vəzni, insanlarda xoş ovqat yaratma xüsusiyyətinə görə dastanların axırında uğur arzulayan, insanlara xoşbəxtlik gətirən bir şer şəkli kimi müxəmməsdən istifadə etmişlər. Bir çox aşıqlar toyları da müxəmməs havası üstündə oxuduqları həmən şer şəkilləri ilə tamamlayırlar.

Müxəmməs əslində 16 hecalıdır. Aşıqlar onu iki yerə bölüb oxuyurlar. Bəzən bəndlərin sayı çox olur. Aşıq şerində bu formadan tez-tez istifadə olunur. Məsələn, Xəyyat Mirzənin «Oynayır» müxəmməsinə diqqət yetirək:

Ay qonaq, bir bəri bax,
Gör necə dilbər oynayır.
Gül zərif dəstə dərib
Dəstində güllər oynayır.
Nazilə ağ üzünə
Düzübdür tellər, oynayır,
Səsinə, həvəsinə
Car çəkib ellər oynayır.

Bu xına, ərəb xına
Gör nə yaxıb əllərinə.
Mərdana dal gərdənə,
Naxış düzüb tellərinə.
Bu kəmər, gümüş kəmər,
Qurşayıbdır bellərinə,
Bu vaxtda ağ otaqda
Qoyub samavar oynayır… (14, s. 153-154).

Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi, Aşıq Ələsgər də müxəmməsin kamil nümunələrini yaratmışlar.

CIĞALI MÜXƏMMƏS müxəmməsin geniş yayılmış şəkillərindən biridir. Cığalı müxəmməsdə cığa bəzən ikinci, və ya üçüncü misradan, tək-tək hallarda isə bəndlərdən sonra gəlir. Bəzən belə müxəmməsə yanlış olaraq, ayaqlı müxəmməs də deyirlər. Ayaqlı müxəmməslərdə ayaq hər bəndin sonunda cəmi bir qırıq misradan ibarət olur. Cığa da ayaq kimi müxəmməsə şəkli gözəllik verir, onun hər bəndində deyilən fikrin tamamlanmasına, yaxud aydınlaşdırılmasına xidmət edir. Molla Cümədən bir nümunəyə diqqət yetirək:

Zindanda qoyub bülbülü, vermə qönçəni xarə,
Vəsfin yazılıb, yer üzündə oxunur bab-bab,
Gizli sirlərini anlayıbdır bir neçə əhbab,
Qovrulmaz bağrım kimi, od üstə kəbab,
Ay dili şirin, ləbi şəkkər, dəhani qəndab,
Allahı sevərsən, danış görüm bir neçə cavab.
Cavabın xoşdur,
Qəfəsdə quşdur,
Cigərin daşdır,
Gözlərin yaşdır,
Eşqin ataşdır (17, s. 275).

Molla Cümə yaradıcılığında müxəmməsin bir-birindən fərqli daha bir neçə tipi vardır ki, onları araşdırmaq gərəkdir.

DİVANİ. Aşıq poeziyasında tez-tez rast gəldiyimiz şəkillərdən biri də divanidir. Divani 15 hecalı olur. Hər bəndi dörd

misradan, misradaxili bölgüsü 7+8 və ya 8+7 şəklində olub misralar müvafiq olaraq 8+7, yaxud əksinə, sındırılıb bəndə düzüləndə 4+4, 3+4, yaxud 4+3 bölgüsü yaranır. Bölümün hər düzümü fasilələrə ayrılır. İlk baxışda çətin, uzun görünən şer şəkili, çox rəvan və asan söylənir, oxunur, ifa edilir və yadda qalır.

Divaninin də müxtəlif tipləri vardır. Bunlar içərisində cığalı divani, dodaqdəyməz divani, bağlama divani, qıfılbənd divani, zəngirləmə divani, mərsiyə divanı, nohə divani və b. daha çox tanınır. Professor P.Əfəndiyevə görə «divanilər də qoşma kimi məzmununa görə müxtəlif – lirik, nəsihətamiz, çağırış, hərbə-zorba xarakterli və s. olur» (6, s. 251).

Divanilər eyni zamanda təmiz lirik hiss və duyğuları – ayrılıq, həsrət, etibar, ümid və s. əhatə edir. Molla Cümə divaniləri bu cəhətdən müxtəlif tipli olub divani ölçülərinə yeni baxış tələb edir. Məsələn:

Könlüm əsla qərar etməz, bu yerə gəlməsə,
Taqətim yox səbr etməyə, intizarə gəlməsə.
İsmi Pünhan əhd eyləmiş, bir gecə mehmanınam,
Yəqin billəm namərd imiş, ol ilqarə gəlməsə.

Tifil ikən mən bir badə pir əlindən almışam,
Ol səbəbdən şirin canım, eşq oduna salmışam.
Müntəzirəm yollarına, nigaranlı qalmışam,
Yaş yerinə axıdaram qan, didarə gəlməsə.

Molla Cümə eşq əhlidir, aşiqlər atasıdır,
Mədrəsədə dərs oxuyur, fikrində butasıdır.
Hər yetənə sirr danışmaq pis dilin xatasıdır,
Özüm gərək namə yazam o dilbərə, gəlməsə (17, s. 241).

Göründüyü kimi, burada misralar sındırılmamışdır. Divani Molla Cümə barədə avtobioqrafik materialla da zəngindir.

Divaninin bir çox şəkillərindən aşıqlar məharətlə istifadə etmişlər. Elə şəkil müxtəlifliyi də vardır ki, ona yalnız Molla

Cümə yaradıcılığında təsadüf edilir. Aşıqlar bu şer şəklindən geniş istifadə etmişlər.

TƏSNİF. Aşıq şerinin yayılmış şəkillərindən biri də təsnifdir. Ona hələ Molla Qasım və Yunis İmrə yaradıcılığında rast gəlməyimizə baxmayaraq yayılmış formalarının toplanılıb öyrənilməsinə son dövrlərdə başlanmışdır. Bir çox aşıqların – Aşıq Alının, Aşıq Məhəmmədin və b. yaradıcılığında təsnif formasına təsadüf edilir.

Təsniflərə uşaq folkloru nümunələrində də rast gəlirik. Məsələn:

Altında xalça,		Güzgüdə düymə,
Çalır kamança,	Və ya:	Tozunu silmə.
On dənə xonça		Xonçada tirmə,
Gələr qızımçün…		Gələr qızımçün. (20,s.37). (20,s.37)

Bu şer şəkli güman ki, uşaq folklorundan aşıq poeziyasına keçmiş, burada özünə yeni həyat qazanmışdır. Aşıqlar onun oynaq vəznini daha da cilalamışlar. Təsniflərdə mövzu müxtəlifdir. İbrətamiz məzmunla yanaşı, bu nümunələrdə kinayə, oxşama, əzizləmə, satirik məqamlar da özünü göstərir. Məsələn, Aşıq Alının bir təsnifinə nəzər salaq:

Bəylərim varsız,	Elmi dayazlar
Gözəlsə arsız,	Kamaldan azlar,
İgid vüqarsız	Hədyan avazlar,
Yamandır, yaman.	Yamandır, yaman.
Oğlun naqisi,	Xəsisin varı,
Zənənin pisi,	İgidin xarı,
Namərd kölgəsi	İfritə qarı
Yamandır, yaman.	Yamandır, yaman (11, s. 24).

Təsniflərin maraqlı poetik strukturu, qafiyə sistemi, misradaxili bölgüsü, ritmi, alletrasiyası var. Onun ölçü qəlibi də maraq doğurur. Şübhəsiz ki, bu ölçünü yeddi hecaya qədərki şer şəkilləri ilə birlikdə araşdırmalara cəlb etmək vacibdir.

Azərbaycan aşıq poeziyasında zəncirvari törəmə spesifikasına malik şer şəkillərinin öyrənilib başa çatdığına təbii ki, hökm vermək olmaz. Təxminən 150-dən artıq şer şəklinin bir çoxu müxtəlif saz havaları üzərində kökləndiyindən onları saz pərdələri üstündə oxunan variantları ilə araşdırmalara cəlb etmək gərəkdir. Digər tərəfdən saz pərdələri üstündə köklənməyən bir sıra şer şəklinin hər birinin də onlarla variantı hələ peşəkar ifadadır. Bu yaradıcılıq prosesinin qədimdən zəncirvari şəkildə törəyib artdığını və silsilə müxtəlifliklər yaratdığını da unutmaq olmaz. Odur ki, sonsuzluğa aparan bu çoxvariantlığı riyazi qaydada – Lütvi-zadə metodu ilə öyrənmək ehtiyacı gündəmə çıxır. Çünki bütün şer şəkilləri fərdi ifa səciyyəlidir. Onların hər birində fərdi üslub nəzərə çarpır, ifaçılar həmin havalara öz mizanlarını vurmağa cəhd etməklə yeni forma, şəkil və hava yaradırlar. Ona görə də, aşıq şeri şəkillərinin repertuardakı dəstinin intəhasızlığını müəyyənləşdirmək üçün onların hər birinin sonsuzluğa səmtlənən variantlarını tam halda yalnız Lütvi-zadə metodu ilə müəyyənləşdirməyin mümkünlüyü imkanı məlum olur. Bu isə iki mühüm istiqamətin açıqlanmasına – Azərbaycan dilini poetik imkanlarının intəhazırlığını və xalq şeri zəminində əsaslanan şer şəkillərinin forma müxtəlifliyini üzə çıxarmağa imkan verir. Məsələn, aşıq şerinin son nəşr variantları, xüsusilə Molla Cümənin yaradıcılığında misra, bənd və poetik sistem tərkibində oxşar və müxtəlif səs dəyişmələrinin tək bir aşıqla deyil, eyni zamanda aşıq poeziyasının özündə geniş şəkildə mövcud olduğunu göstərir. (21,s.40-96) Riyazi metodun tətbiqi aşıq şerri şəkillərinin daim törəmədə olan sonsuz yaradıcılıq imkanlarının ümumi mənzərəsini müəyyənləşdirməyə də şübhəsiz ki, geniş imkanlar verərdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Qorki M. Ədəbiyyat haqqında, M., 1953
2. İracoğlu M.Azərbaycan xalq şerinin şəkilləri, Bakı, 2001

3. Kitabi-Dədə Qorqud, Bakı, 1988
4. Kaşkari M. Divani-lüqətit-it türk, (özbək dilində), Daşkənd,1960, 3 cilddə, I cild
5. Набиев А.Взаимосвязи Азербайджанского и узбекского фольклора, Баку, 1986
6. Əfəndiyev P.Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992
7. Salman Mümtaz. El şairləri, Bakı, 1935
8. Koprülzadə F. Ədəbiyyat araşdırmaları, Ankara, 1968
9. Dizdaroğlu H.Xalq şerində türkülər, Türk xalq ədəbiyyatı, «Dil və ədəbiyyat». Ankara, 1947, №3
10. Azərbaycan aşıqları və el şairləri, I c, Bakı 1983
11. Telli saz ustadları, Bakı, 1964
12. Aşıq Ələsgər. Əsərləri, tərtib və ön söz İ.Ələsgərovundur, Bakı, 1999
13. Kitabi-Dədə Qorqud. Nəşrə hazırlayan H.Araslı, bakı, 1962
14. Aşıqlar, Bakı, 1957
15. Xaltanlı Tağı, toplayıb tərtib edən A.Mirzə, Bakı, 1999
16. Xəstə Qasım, tərtib edən S.Paşayev, Bakı, 1975
17. Molla Cümə. Şerlər, toplayıb tərtib edəni P.Əfəndiyev, Bakı, 1995
18. Qurbani, tərtib, ön söz Q.Kazımovundur, Bakı, 1990
19. Kitabi-Dədə Qorqud, sadələşdirilmiş mətn A.Nəbiyevindir, Bakı, 2000
20. Nəğmələr, alqışlar, inanclar, toplayan və nəşrə hazırlayan A.Nəbiyevdir. Bakı, 1986
21. Л.Заде. Понятие лингвистического и его применение к принятию приближенных решений. М., 1976

II BÖLMƏ

DRAMATİK ÜSLUBUN JANRLARI

XALQ DRAMLARI

Erkən orta əsrlərin yetirdiyi aşıq ifaçılığı institutu ilə yanaşı, elə həmin dövrlərdə Azərbaycanda dramatik üslubun yeni tarixi yüksəlişi də özünü göstərməyə başladı.

Mərasim elementləri ilə zəngin meydan tamaşaları inkişafın müəyyən mərhələsində yeni-yeni görüş, etiqad və rituallarla bərabər, oyun-tamaşa təqlid ünsürləri, «hadisələri, söhbətləri, səsləri, hərəkətləri dramalaşdırmaq» (1, s. 24) xüsusiyyəti ilə dolğunlaşmağa başladı. Meydan tamaşalarından fərqli olaraq hərəkətlərin sözlə əvəzlənmə prosesi artan sürətlə genişləndi. Tamaşa qəhrəmanlarının həvəsləndirilməsi, onların tərif olunması, yaxud ayrı-ayrı təbiət hadisələri, mövsüm-mərasim rituallarını vəsf eləyən nəğmələr əvəzinə açıq havada keçirilən tamaşalarda sadə mükalimə – müxtəlif məzmunlu dialoq və monoloqlar, «Dedim-dedi» təhkiyəsinə əsaslanan dramatik parçalar xalq arasında üstünlük təşkil etməyə başlayırdı. Bu, meydan tamaşalarından xalq dramlarına keçidin ilkin başlanğıc mərhələsi idi.

Bu mərhələ eyni zamanda bir sıra silsilə oyun-tamaşa mədəniyyəti nümunələri, açıq havada və bəzən də xalqın asudə vaxtlarında «qapalı tamaşa-məzhəkə meydançalarında» keçirdiyi onlarla ritual-tamaşa, əyləncə, masqarabaz və digər yaz-qış xalq mərasimi tamaşaları ilə zəngin idi.

Xalq dramlarının sonrakı təkamülü oyun, mərasim-tamaşa və xalq bayramı ritualları ilə bağlı oldu. Elə buradaca qeyd etmək lazımdır ki, xalq dramı strukturunun kökündəki adət-ənənə, təqvim-ritual görüşlərində Mərkəzi Asiya, eləcə də Şərq və Qərb xalqlarının təqvim ritualı ənənələrinin peşəkarlıq, bənzərlik və eynilik elementləri diqqəti daha çox cəlb edir. Bununla belə N.N.Çebaksarovun yazdığı kimi, hər bir xalqın mədəni düşüncəsində təkraredilməzliklər mövcuddur ki, onlar yalnız həmin xalqın özünə məxsusdur (2, s. 147). Bu tədqiqat istiqaməti sonradan S.A.Tokarevin müqayisəli-tipoloji araşdırmasının əsasını təşkil etmiş (3, s. 55), ən nəhayət N.S.Konradın Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin tarixi və tipoloji yaxınlığı barədəki sistemli baxışlarının əsasında dayanmışdır (4, s. 49).

Meydan tamaşaları zəminində yaranıb formalaşan Azərbaycan xalq dramlarında məhz Şərq və Qərb mədəniyyəti elementlərini əks etdirmək, ortaq ənənəvi mərasim və ritual görüşləri qaynaqlarından bəhrələnmək diqqəti cəlb edir. Xalq dramları adət-ənənə və ritual görüşlərindən qopub orta əsrlərin milli məişət həyatını əks etdirdikcə belə tarixi və müqayisəli-tipoloji oxşarlıqlar çevrəsini davam etdirmişdir (5, s. 3-7).

Xalq dramlarının sonrakı inkişafını şərtləndirən, onu bir növ tamamlayan, xalq dramı modelini formalaşdıran amil oyun-tamaşa bədii formulu olmuşdur.

Oyun-tamaşa modeli xalq dramına pontomim hərəkətlərdən tutmuş rəqs, musiqi, orta əsrin məişət detallarını və onun bütöv yetkin bədii formulunu gətirdi. Orta əsrlər dövrü xalq dramını yeni məzmunla tamamladı. Dövrün bütün ədalətsizlikləri və eybəcərlikləri xalq dramında tənqid hədəfinə çevrildi. Uzun onilliklər ərzində xalq daramı orta əsrlərin təzad və ziddiyyətlərini əks etdirən, ictimai şüurun yüksəlişinə və mədəni tərəqqinin təntənəsinə xidmət edən ifa və repertuar mədəniyyətini qoruyub saxladı. O, özünün tarixi inkişafında oyun-tamaşa elementlərinin silsilə ifa sistemini yaratdı, Azərbaycan xalq teatrı və milli dramçılığın təməl daşını qoymuş oldu.

Erkən orta əsrlər dövründən yeni yüksəliş yoluna qədəm qoyan dramatik üslub hərəkətlə sözün, rəqsin və musiqinin sinkretizmində formalaşmış meydan tamaşaları daha konkret məzmun çevrəsini əhatə edən tamaşa tiplərini formalaşdırmağa başladı. Yeni janr tipində söz, mükalimə, peşəkar təhkiyəçiliyə əsaslanan dialoq və monoloqlar öncül mövqeyə çıxdı. Təbiət qüvvələri, səma cisimləri, eləcə də ilin ayrı-ayrı fəsilləri, xüsusən Yaz və Qış insan cildində təsəvvür edilməyə başladı. Onların iştirakı yeni tipli ibtidai dramlar tamaşa obyektinə çevrilməyə başladı. Daha mükəmməl süjetlər xalq dramlarının məzmununa daxil oldu. Kortəbii ifa, süjetsiz, meydan tamaşaları konkret məzmunla zənginləşməyə başladı. Tamaşaçının gözü qarşısında hər hansı vaqeə, əhvalat, yaxud hadisə tamaşaya çevrildi. Meydan tamaşalarına məxsus kütləvi el şənlikləri, bayram mərasimi tamaşaları ayrı-ayrı ifaçıların repertuarında özünü əks etdirdi: «…Azərbaycanlılar dram sözünü oyun

məhfumu ilə ifadə etmişlər (oyun, oyunbaz, oyunbazlıq); indi də bu söz öz mənasını itirməmişdir… Dramaturgiyanın əsl ibtidai ünsürlərini qədim insanın məişət, etiqad, təbiətlə mübarizələrinin hər sahəsində tapmaq mümkündür» (1, s. 24).

Xalq dramı ibrətamiz həyat faktını və ya hadisəsini tamaşaçı gözü qarşısında bütün təfərrüatı ilə əks etdirmək imkanına yiyələndi. «Xalq dramları və tamaşalar qədim azərbaycanlıların müxtəlif münasibətlərlə təşkil etdikləri mərasimlərdən doğub inkişaf etmişdir. Mövsüm və məişət mərasimlərinin hər birində biz bu və ya digər dərəcədə dram ünsürləri tapa bilərik. Bu ünsürlər, şübhəsiz zaman keçdikcə daha da inkişaf etdirilmiş və təkmilləşdirilmişdir. Beləliklə də həqiqi mənada sırf dram xüsusiyyətlərinə malik tamaşalara ayrılıb müstəqil şəkildə yaşamağa başlamışdır» (8, s. 100-101).

Milli düşüncədə xalq dramının meydana gəlməsi sinfi ziddiyyətlərin qarşı-qarşıya dayandığı dövrün, əməkçi xalqın yalnız sözün gücü ilə hakim sinfə bu və ya digər şəkildə öz etirazını bildirmə vasitəsi idi. Hegelə görə «dram artıq daxilən inkişaf etmiş milli həyatın məhsulu idi» (7, s. 331).

Xalq dramlarında ictimai düşüncədən daha çox estetik düşüncə aparıcı mövqeydə idi. Ona görə də cəmiyyət hadisələrinə gülüş, yaxud acı təəssüf və istehza ilə yanaşma güclüydü. Elə bu keyfiyyətinə görə araşdırıcılar xalq dramlarını faciəvi və komik dramlar kimi iki qrupa ayırırdılar.

1. <u>Faciəvi dramlar</u>. Xalq dramlarında faciəvilik şərti anlayışdır. Bir sıra araşdırıcılar bu şərtiliyi qəbul etmir, xalq dramlarındakı faciəviliyi nəzərə almadan göstərirlər ki, «Şərqdə faciə janrının qıtlığı daim görülmüş və duyulmuşdur (10, s. 214). Bu məsələyə münasibət bildirən Y.Qarayev həmin tezisi təsdiqləməklə, eyni zamanda bunun səbəbini belə şərh edirdi: «Bu şərqlilərin fərdi-fitri təbiəti ilə deyil, Şərqin ictimai vəziyyəti ilə bağlı bir məsələ» (12, s. 9) idi.

Azərbaycan xalq yaradıcılığında meydan tamaşasını xalq dramının, milli teatrın başlanğıcı kimi deyil, onu Avropa modeli hesab edənlər təbii ki, ciddi yanlışlıqlara yol verirlər. Faciəvi elementlər nəyinki orta əsrlərin xalq dramlarında, hətta mərasim,

oyun-tamaşa məzmununda yaranan, mərasim və məişət ritualI görüşlərini əks etdirən nümunələrdə özünü geniş şəkildə göstərir.

Sonu faciə ilə başa catan bütün mərasim, təqvim etiqadı ritualları, xalq oyunları, səbih və dini tamaşalar, hüzn, yas, kədər ifadə edən yuğ tamaşalarında faciəvi elementlər aparıcı məzmun çevrəsindədir. Bütün bunlar isə Azərbaycanda xalq teatrının çox qədimdən mövcud olduğunu göstərir. Təbii ki, onları bu gün başa düşdüyümüz xalq dramı, yaxud tamaşa məzmununda yox, faciə faktını qeyd edən, rəsmiləşdirən mərasim, yığnaq, məclis mənasında başa düşmək gərəkdir. Ə.Haqverdiyev bu barədə yazırdı: «Qədim Azərbaycanda ölən böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölən günü camaatı bir yerə toplayırdılar… Toplananlar üçün qonaqlıq düzələrdi, xüsusilə dəvət edilmiş «yuğçular» isə iki simli qopuz çalıb oynayardılar. Yuğçular əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliklərindən danışıb onu tərifləyərdilər. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyər, toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı» (13, s.113). Faciəvi etiqadlara və mərasim tamaşalarına Orxon-Yenisey abidələrində, «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarında və başqa şifahi ədəbiyyat nümunələrində rast gəlmək mümkündür.

Mənşə etibarilə qədim azərbaycanlılara məxsus təqvim ilinin son beş günü də ruhları yadetmə etiqadları ilə bağlı olmuşdur. 365 günlük ilin son beş günü ancaq ruhları yad etmə, bununla bağlı mərasimlər keçirməyə həsr edilərdi. M.Adilov bu beş günün mənasını açaraq onun qədim yas mərasimi etiqadları ilə bağlı olduğunu göstərirdi (14, s. 27). M.H.Təhmasib də «Atababa günü» mərasiminin zərdüştilər içərisində geniş yayıldığını və yad etmə düşüncəsi üzərində qurulduğunu təsdiqləyirdi.

Sonrakı illərdə Azərbaycanda faciəvi motivlər üzərində qurulmuş şəbih, dərviş və dini tamaşalarda eyni motiv özünü qoruyub saxlamışdı.

Sovetlər dövründə Azərbaycanda xalq dramının bu tipinə diqqət yetirilməmişdir. Onun toplanma, nəsr və tədqiqi müəyyən səbəblərlə bağlı diqqətdən kənarda qalmışdır. Amma buna baxmayaraq XX əsrin 50-ci illərinin sonuna qədər xalq arasında bu tipli tamaşa və dramlar həvəskar ifaçıların repertuarda qalmaqda idi.

Faciəvi xalq dramlarının məzmununda özünü göstərən islama qədərki və islam etiqadları ilə bağlı görüşlər kifayət qədər öyrənilməmişdir. Bu isə şifahi ənənədə yaranıb formalaşan xalq dramı modelinin hələ bir çox cəhətdən öyrənilmə zərurətini qarşıya qoyur.

Faciəvi dramın dünya xalqları içərisində oxşar analoji modeli mövcuddur. Belə ki, qədim yunanlar öz xalq dramlarını Allahların ölümü süjeti üzərində qururdular. Bu tamaşalarda bütün tamaşadaxili əhvalatlar, nəğmə, mərasim və rituallar ölmüş qəhrəmanın şərəfinə söylənərdi. Azərbaycanda yaranan xalq dramlarında da bu məzmun dəyəri qorunub saxlanmışdır. Hələ qədim düşüncədə ölən şöhrətli qəhrəmanların şərəfinə düzəldilən «yuğ və ya yuğlama» tamaşa-mərasimləri islam təsəvvürlərində yeni, həm də qismən modern forma ilə əvəz olundu. Şəbih tamaşaları, faciəvi sonluqlarla başa çatan bir sıra başqa dini tamaşalar xalq dramını yeni tarixi şəraitdə əvəzləyə bildi, bu günə qədər bir sıra təhriflərə baxmayaraq xalq arasında özünün mövqeyini və strukturunu qoruyub saxladı.

Faciəvi dramın bir tipi kimi ilk şəbih tamaşası b.e. VIII əsrində qeydə alınmışdır. Bu tamaşa İmam Hüseynin qəbri üstündə şiələr tərəfindən Əli və onun övladlarının şərəfinə düzəldilmişdir.

Xalq arasında getdikcə geniş vüsət alan və islamda sünni-şiə qarşıdurmasını kəskinləşdirən bu tipli tamaşaları IX əsrdə Əliyə ehtiram əlaməti kimi Bağdad xəlifəsi Mütəfəkkail (847-851) qadağan edir. Şiələr isə xalq arasında bu süjeti daha dramatikləşdirir, onu «Kərbəla faciəsi», «İkram faciəsi» və başqa adlarla daha mükəmməl faciə kimi yayıb siyasi mübarizə vasitəsinə çevirirlər (15, s. 90).

2. **<u>Komik dramlar</u>**. Şifahi yaradıcılıqda xalq dramlarının özünü göstərən ikinci tipi komik dramlarıdır. Erkən orta əsrlərdən başlayaraq onlar cəmiyyətin müxtəlif ictimai zümrələrinə məxsus neqativ məzmunu tamaşaçı gözü qarşısında əks etdirən bədii nümunələr kimi formalaşmışdır. Onlar da açıq havada, xüsusi tamaşa meydanlarında tamaşaçı gözü qarşısında nümayiş etdirilmişdir. XVII əsrin əvvəllərindən başlayaraq XX əsrin birinci yarısına qədər müntəzəm olaraq repertuarda yaşayan bu

tamaşalar xalq arasında geniş yayılmışdı. Onları aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1. Mərasim və oyun-tamaşa zəminində əsaslanan xalq dramları
2. Ailə-məişət dramları
3. İctimai məzmunlu dramlar
4. Dini dramlar.

Mərasim və oyun-tamaşa zəminində əsaslanan xalq dramlarının bu tipi daha komik səciyyəli olub estetik düşüncənin qədim layını əhatə edir. «Mərasimlərlə bağlı… xalq dramlarında real ünsurlər daha çox diqqəti cəlb edir» (1, s. 31). Bu nümunələrdə təqvim görüşləri, mərasim etiqadları güclüdür. Bir sıra hallarda oyun strukturuna əsaslansa da onlarda dram elementləri üstünlük təşkil edir. Bəzən bu tipli tamaşaların dram elementləri diqqətdən qaçırılır, xüsusilə epik üslubun təhkiyə elementləri nəzərə alınmadan onlar oyun adı altında təqdim edilir (1, s. 25-45). Lakin oyun sözsüz tamaşadır. Burada təhkiyə iştirak etmir. Oyunu rəqs, musiqi sinkretizmi, pontomim hərəkət və müxtəlif mizanlar şərtləndirir. Elə ki, tamaşaçı gözü qarşısında icra edilən oyuna təhkiyə, mükalimə elementləri daxil olur, oyun meydan tamaşası və ya xalq dramı modelini qəbul edir. Oyunun drama çevrilməsi tamaşa mətnində sözün iştirak səviyyəsi ilə şərtlənir. Əgər oyun modelində söz, nəğmə musiqini müşayət edən səs və söz kompleksləri həvəsləndirmə, alqış, tərif səviyyəsindədirsə həmən oyun meydan tamaşası çevrəsi hüdudu ilə məhdudlaşır. Elə ki, mətnə təhkiyə – əhvalat və hadisənin təsviri təfərrüatı daxil oldu, tamaşa süjetləşdi, onda mətnin hansı məzmun hüdudunu əhatə etməsindən asılı olmayaraq o, xalq dramı strukturunu formalaşdırır. Burada mərasim oyun-tamaşa elementləri ayrı-ayrı peşə və məşğuliyyət əlamətlərinə əsaslanmaqla qurulur. Onlarda da sənətin müxtəlif sahələri özünü güclü şəkildə nümayiş etdirir. «Kosa-Kosa», «Kosa gəlin» və b. nümunələrdə bu cəhət özünü daha çox göstərir. «Kosa-Kosa» tamaşası bir çox hallarda oyun kimi təqdim edilir, lakin diqqət verildikdə buradakı mükalimənin təsiri ilə həmən oyunun mükəmməl bir xalq dramına çevridiyini aydın görmək olur.

Bu xalq dramında rəmzi obrazlar iştirak edir. Qışı təmsil edən Kosa, Yazı əks etdirən Keçi antropomorfik obrazlardır. Qış ölümə məhkumdur. Yaz isə dirilmə, yenidən insanlara xoşbəxtlik gətirmək əzmindədir. Elə bu düşüncə tamaşanı xalq arasında kütləviləşdirir, onu mövsüm mərasimi strukturundan mükəmməl xalq dramına çevirir.

Bu xalq dramlarının maraqlı bir xüsusiyyəti də əmək, məşğuliyyət və insanın gündəlik həyatını öz məzmun çevrəsində birləşdirməsidir. Zaman keçdikcə, bu ənənə yüksələn xətt üzrə davam etmiş, xalq dramlarının bu tipində müəyyən əxlaqi dəyərlər ön plana çəkilməklə oyun-rəqs-tamaşa elementlərinin dram elementlərinə çevrilməsi prosesi güclənmişdir. Hansısa bir süjetdə tənbəllik, yalançılıq, böhtançılıq, oğurluq və s. tənqid edilməklə həmin kiçik süjet üzərində şux əhval-ruhiyyə, komizm və incə bir yumor hakim olmuşdur. Bunu «Kosa gəlin», «Kosa-Kosa», «Qaragöz», «Şəbih oyunu», «Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş» və b. xalq dramı nümunələrində də görmək olur. Məsələn, «Tənbəl qardaş» xalq dramında, insanları zəhmətə alışdırmaq, öz alın təri ilə yaşamağı təbliğ etmək, müftəxor və tənbəl adamları yamanlamaq ön plandadır (16, s. 5). «Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş» xalq dramı isə müftəxorluqla yaşamağın, kiminsə əməyinə şərik olmaqla dolanmağın qeyri-mümkünlüyünü praktiki şəkildə tamaşaçının gözü qarşısında canlandırır. Burada göstərilir ki, iki qardaş məhsul becərmək üçün torpaq icarəyə götürür, torpağı əkib biçməyə başlayırlar. Ancaq ilk gündən kiçik qardaş özünü tənbəlliyə vurub əlini ağdan-qaraya vurmur. Məhsul yığılıb başa çatanda kiçik qardaş gəlir ki, öz payını alıb getsin. Ancaq böyük qardaş ona pay vermir. Bir variantda onu vurub öldürür, başqa bir variantda isə qardaşına yaza qədər borc taxıl verməklə onu tərbiyə edir. Xalq dramında qoyulan problemə münasibət bildirən C.Cəfərov yazır ki, «…bu xalq dramında «gülüş» bəzən çox ciddiləşir, acı bir kinayəyə, satiraya çevrilərək ictimai və əxlaqi qüsurları qamçılayır (15, s. 5).

Mərasim-oyun-tamaşa zəminində əsaslanan xalq dramlarının yaranma dövrü barədə qəti hökm vermək mümkün deyildir. Bəzi tədqiqatlarda onlar əcdadlarımızın ilkin təsəvvürləri ilə

bağlanır, başqa qism araşdırmalarda isə onların formalaşmasında atəşpərəst təsəvvürləri önə çəkilir. Bu mülahizələrin hər ikisində müəyyən həqiqət vardır. **Birincisi**, ulu əcdadlarımız müəyyən tarixi zaman kəsimində təbii ki, mərasim-oyun-tamaşa mədəniyyətini yaratmışdır. Bu ümumilikdə onun dünyanı dərki prosesində icra etdiyi mərasim-ritual düşüncəsi ilə sıx bağlı olmuşdur. Həmin mərasim-oyun-tamaşa mədəniyyətinin təkmil inkişafı isə sözsüz ki, erkən görüş və etiqadlar mərhələsində mükəmməl bədii modellərə çevrilməmişdir. Bu yaradıcılıq prosesinin birinci çiçəklənmə mərhələsi isə atəşə sitayiş etiqadlarından başlayıb zərduştilik təsəvvürləri ilə tamamlanmışdır.

Azərbaycan xalqının mərasim-oyun-tamaşa düşüncəsi zərduştiliyin oda, atəşə, günəşə etiqadı ilə başlayıb həqiqətə və yaradıcı əməyə sədaqəti ilə başa çatmışdır. Bu gün bir sıra hallarda müasir məişət dramı elementlərinin axtarıldığı bir çox xalq dramlarının kökündə Zərdüştun əmək və həqiqət etiqadları dayanır. Təbiətin dəyişməsi, yeni əmək mövsümünün başlanması, təbiətdə insan həyatı üçün zəruri olan vasitələrlə, - xüsusilə od, su, yel, torpaqla bağlı ritualların kökündə Zərdüşt etiqadları dayanır ki, onların da bir çoxu tamaşa və dram elementləri ilə zəngindir. Bu gün bəzən çox müasir görünən, tədqiqatçıların bir çoxunun orta əsrlərə məxsus xalq dramı hesab etdikləri meydan tamaşası və xalq dramlarında da zərdüştiliyin əmək tərbiyəsi düşüncəsi diqqəti cəlb edəndir. Məsələn, «Tənbəl qardaş» dramı xalqın insanları əməyə məhəbbət ruhunda tərbiyə etməsi üçün bir tərbiyə vasitəsi kimi çox əzəli köklərə malikdir (15, s. 5).

Bu görüşün daha qədim kökündə də zərdüşt təsəvvürü göz önündədir. Zərdüştilər içərisində əməkdən qaçma, işdən yayınma, tənbəllik və lənglik ən zərərli, insanı məhvə aparan bir keyfiyyət hesab edilirdi. Ona görə də bu kimi məsələlər ən qədim dövrün xalq dramlarında bu və ya başqa məzmunda özünü göstərirdi.

3. <u>Ailə-məişət dramları</u>. Xalq dramlarının bu tipi qismən sonralar yaranmış, orta əsrlərdə özünün çiçəklənmə mərhələsini yaşamışdır. Bu nümunələrdə ailə-məişət həyatı əsas yer tutur. İslam görüşləri nisbətən zəiflədikdən, qazilərin, din xadimlərinin islam dəyərlərindən bir vasitə kimi istifadə etməyə başladığı, sin-

fi ziddiyyətlərin, feodal-patriarxal münasibətlərin kəskinləşdiyi mərhələdə yaranıb yayıldığı ehtimal edilir.

Ailə-məişət dramlarında sadə əmək adamları ilə qazilərin, yerli feodal və bəylərin qarşıdurması, narazılıqları, ağa-nökər ziddiyyətləri, ailə-nigah, məişət həyatı məsələləri özünü göstərir. «Qazi namaz üstədir», «Səməd qazidən qisasın aldı», «Nəcəf və Bağır», «Aşna», «Bic nökər», «Dəyirmançı və qadın», «Xəlil öldü», «Üç bacının kələyi» və başqa xalq dramları orta əsr məişət həyatı üçün ənənəvi xalq tamaşalarıdır.

Bu xalq dramlarında qoyulan problem **iki şəkildə** özünü göstərir. Onların **birinci tipində** xalqın məişət həyatı, ticarət əlaqələri, düzlük, doğruçuluq münasibətləri ön planda idi. Bu tamaşalar tez-tez nümayiş etdirilir, onlarda xalqa doğruçuluq, düzlük kimi yüksək əxlaqi keyfiyyətlər aşılanırdı.

Xalq dramlarının **ikinci tipində** isə ailə-məişət həyatı məsələləri tamaşada göz önünə çəkilirdi. Onlarda açıq-saçıqlıq daha öndə idi. Komik təsvirlərin daha çoxunda məişət həyatının eybəcərlikləri tənqid edilirdi. Ə.Sultanlı belə fikirdə idi ki, xalqın milli repertuarında belə tamaşalar möhkəm yer tuta bilməmişdi. Lakin əslində bu əksinə idi. Açıq-saçıqlığı ilə fərqlənən tamaşalar milli repertuarda üstün mövqedə idi. Çünki bu tamaşalar cəmiyyətin yaralı məqamlarını tənqid edirdi. C.Cəfərov haqlı olaraq yazırdı ki, «bu xalq dramlarında «gülüş» bəzən çox ciddiləşir, açı bir kinayəyə, satiraya çevrilərək ictimai və əxlaqi qüsurları qamçılayır» (15, s. 4-5).

Xalq dramlarının bu tipində tamaşaçını əyləndirmək, onun fikrini tənqid hədəfinə yönəltməklə tənqid obyektini gülüşlə islah etmək, tərbiyələndirmək mövqeyi aparıcı istiqamətdəydi. Həmin neqativ düşüncəyə dərin ikrah hissi yaratmaq diqqət mərkəzində idi. Bu məqamı yaxşı duyan akademik M.Arif yazırdı ki, «Tapdıq çoban», «Maral oyunu», «Kaftarkus» və s. kimi bu yüngül məişət süjetlərindən ibarət geniş bir repertuara malik olan «Kilimarası oyunu» hər şeydən əvvəl güldürmək və əyləndirmək məqsədi daşıyır» (16, s. 146).

Xalq dramları öz dövrü üçün böyük tərbiyə vasitəsi idi. Hətta bir sıra açıq-saçıq epizodlarda milli məişətə yad elementlər tənqid ediləndə onların cəmiyyətə uyuşmayan qeyri-etik cəhətlə-

ri tamaşaçının gözü qarşısında əks olunur, onu öz gözü ilə görən insanlar həmin əməlləri pisləyirdilər.

İctimai həyatın müxtəlif cəhətlərini əks etdirən nümunələrdə satirik gülüş güclü idi. Həmin gülüş eybəcərlikləri doğuran cəmiyyət qaydalarına, idarə üslubuna, hakim təbəqəyə qarşı yönəlirdi.

Məsələn, elə «Səməd qazidan qisas aldı» dramında olduğu kimi. Bu dramın süjeti sadə, məzmunu aydın, konflikti isə kəskin ziddiyyətlər əsasında qurulmuşdur. Dramın məzmunu belədir: bir qazi nökər tutur, işlədir və haqqını vermir, iş qurtarandan sonra onu döyüb evindən qovur. O, İman adlı başqa bir nökəri də bir il işlədir və haqqını vermir. İman kəndlərinə qayıdıb əhvalatı danışarkən həmyerlisi Səməd deyir ki, məni onun yanına aparsan qazidən qisasınızı alaram. Anasının etirazına baxmayaraq, o, gəlib qaziya nökər olur. Əvvəlcədən qaziya bildirir ki, atamı söysən hər söyüşə beş manat alacam. Beləliklə, Səməd işə başlayır. Qazi deyir, get küpün qulpundan tut gətir, Səməd gedib təzə küpün qulpunu sındırıb gətirir. Qazi acıqlanır, onu söyür. Səməd isə qaziya cərimə verəcəyini bildirir. «Buzovun quyruğundan tut, gətir» dedikdə isə, buzovun quyruğunu kəsib gətirir. Qazi qəzəblənib onu döyür və ağır söyüşlərlə söyür. Səməd deyir ki, atamı iki yüz dəfə söymüsən, hər söyüş üçün də beş manat verməlisən. Bu da dilindən verdiyin kağız. Onlar dalaşırlar, camaat gəlib Səmədin haqlı olduğunu təsdiqləyir. Hadisələr neçə dəfə təkrar olunduqdan sonra camaat qazini məzəmmət edib meydançadan qovur.

Xalq dramında qoyulan məsələ sadə olduğu kimi, həm də mürəkkəbdir. Burada ziddiyyət qazi ilə əməkçi xalqın nümayəndəsi arasındadır. Bu ziddiyyətlərin kəskinləşməsi isə cəmiyyətin içərisində getdikcə yayılır və sinfi ziddiyyətlərin meydana çıxmasına səbəb olur.

Bu tipli xalq dramlarında bir tərəfdən insanlar ədalətə dəvət edilirsə, digər tərəfdən zalımlara etiraz, onları ifşa etmək, xalqın təkidi ilə tutduqları vəzifədən uzaqlaşdırmaq ideyası özünü göstərir. Feodal-patriarxal münasibətləri dövrünü yaşayan Azərbaycan mühiti üçün bu çox vacib məsələ, milli oyanışın başlanğıcı, azadlıq mübarizəsinin ilkin mərhələsi idi. Həm də belə dramlar tək deyildi.

Bu dramdakı oxşar motivləri «Qazi namaz üstədir», «Nəcəf və Bağır» və b. nümunələrdə də görmək mümkündür.

Xalq dramlarında arvadın öz ərini aldatması, ona xəyanət etməsi ilə yanaşı, ayrı-ayrı hiyləgər, pozğun adamların qadınların avamlığı, sadəlövlüyü üzündən onların başına müsibətlər gətirməsi də öz əksini tapmışdır.

Bu nümunələrdə bir çox hallarda xalq həyatında baş verən səciyyəvi hadisələr, insan xarakterinin müxtəlifliyi, Azərbaycan ailəsinin və qadının tarixi taleyi və faciəsi özünü göstərir.

«Aşna» dramında qadınla aşnanın əri öz evindən uzaqlaşdırmaq üçün qurduğu kələkdən bəhs olunur. Avam, fağır bir insan olan ər elə öz nadanlığının qurbanı olur. Ərinin avamlığından istifadə edən arvad aşnası ilə axırda elə şərait yaradır ki, ər evini və arvadını tanımır. Bu dramda kəskin kinayə, incə yumor, ürəkağrıdıcı bir satira ailənin elə incə münasibətlərinə toxunur ki, onlar hamı üçün vacib və ibrətamizdir.

«Bic nökər» dramında isə hadisələr buradakının tamam əksinədir. Ailənin başçısı arvadını pis əməllərdən uzaqlaşdırmaq, onu düz yola qaytarmaq istəyir. O, çirkin bir oğlan uşağını nökər tutur. Arvad bir gün ərini zəhərləmək istəyəndə bu nökər əhvalatı kişiyə xəbər verir. Kişi arvadı öldürüb nökərlə qardaş olur.

Xalq dramlarında qoyulan məsələlər mövzu etibarı ilə geniş tərbiyəvi-əxlaqi məzmuna malik idi. Onlarda bir həyat faktı bəzən bütün çılpaqlığı ilə tamaşaçının gözü qarşısında canlandırılırdı. Bu nümunələr dramaturgiyamızın yaranmasından xeyli əvvəl məişət hadisələri əsasında xalqın düşüncəsində yaranmışdı və xalq gözü qarşısında baş verən həyat faktını əks etdirirdi. İnsanları həyatın təzad və ziddiyyətləri ilə üzləşdirirdi (15, s. 172).

«Dəyirmançı və qadın» dramı da belə həyat faktına söykənirdi. Dramın M.Allahverdiyevin yazdığı kimi, «üç variantı vardır» (14, s. 173-174). Birinci varianta görə süjet varlılarla kasıblar, ikinci və üçüncü variantlarda isə dəyirmançı ilə qadın arasındakı münasibətləri əks etdirir.

Birinci variantda dəyirmana dənini ülütməyə gələn gözəl bir qadını (digər variantda kəndli kişini) varlı bir bəy dənini üyütməyə qoymur. Dəyirmanın suyunu kəsib əkininə buraxır. Ara-

da narazılıq düşür, varlı kişi kəndlini və dəyirmançını döyüb qovur. Dən üyüdülməmiş qalır. Xalqda kəndlini ac saxlayan varlıya nifrət və qəzəb ifadə olunur. İkinci variantda isə dəyirmançı gözəl gəlinə bəhanə edir ki, «dənin yaşdır», «növbə çoxdur», «gərək gecə qalıb dəni qurudasan». Qadın dəyirmançını ölümlə hədələyir, acıq eləyib gedəndə dəyirmançı onu yoldan qaytarır, həqiqətən «novad»ın çox oluğunu söyləyir. Dəni unla dəyişir. Üçüncü variantda isə yenə gözəl bir qadın dəyirmana dən gətirir, dəyirmançıdan növbə istəyir. Dəyirmançı da ona acıqla deyir:

Olmaz, xanım, olmaz,
Su gəlib noya dolmaz
Hamıya novad olsa,
Sənə heç novad olmaz.

Sonra isə dəiyrmançı ilə qadın arasında dəyişmə olur, inad edən qadın gecəni dəyirmanda qalıb dənini üyüdür. Bir varinata görə qadınla dəyirmançı çox mehriban ünsiyyətin əsasını qoyurlar. Teatrşünas M.Allaheverdiyevin soraq verdiyi başqa bir varianta görə isə, qadın gecə dəyirmanda qalıb dəni üyüdür, sonra da dəyirmançının üstünə qışqırır, hədələyir, onu ləyaqətsizlikdə təqsirləndirir və unu götürüb gedir (14, s. 174).

Ailə-məişət həyatı ilə bağlı xalq dramlarında qazi, molla, axund kimi adamlar kəskin tənqid hədəfinə çevrilirdi ki, bu da XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəllərində bir sıra ədəbi nümunələrdə özünü göstərirdi. Hakim zümrənin əxlaqsızlığı, əməkçi xalqa yuxarıdan baxması belə xalq dramlarında kəskin satiraya məruz qalırdı. «Axund və lotu», «Boranı satan», «Molla dəridən çıxdı», «Dəvə oyunu» və başqa nümunələrdə bu kimi məsələlər ön plandadır. Həmin nümunələrin bir çoxunda lətifəçilik meylləri nəzərə çarpırdı. Bu da göstərirdi ki, ailə-məişət dramlarının yaranmasının müəyyən mərhələsində lətifələrdən, bir sıra hallarda isə lap elə «Molla Nəsrəddin»in adı ilə bağlı lətifələrdən istifadə edilmişdir. Məsələn, «Molla dəridən çıxdı» dramını buna misal göstərmək olar. Çobanın arvadına vurulan Molla bir gün çoban evdə olmayanda onun yanına gəlir. Elə söhbətin şirin yerində doqqaz açılır, çoban evə qayıdır. Molla özünü itirib böyük bir motalın içinə girir. Çoban isə bu iri dərini nökərin çiyninə verib satmağa aparır. Hər dəfə çomaxla dəriyə vuranda molla haray qoparır. Dərini açanda isə oradan Molla çıxır.

Göründüyü kimi, xalq lətifəsi drama çevrilmiş, tamaşaçının gözü qarşısında mollanın əsl siması xalqa göstərilmişdir. «Dəvə oyunu» dramında isə lətifəçiliklə oyun elementləri birləşib xalq dramını yaratmışdır. Doğrudur, burada da xalq dramı tələbləri o qədər də gözlənilmir. Lakin o, ibrətamiz məzmunlu bir nümunə kimi diqqəti cəlb edir. Dramda göstərilir ki, ölkəyə (kəndə, şəhərə) qonaq gəlir. Onu qonaqqarşılayanlar çəkirlər kəndin (şəhərin) baş meydanına. Dəvə də tənbəllik eləməyib başlayır meydanda onu lağa qoyan, söyən, ələ salanları, hay-küy qoparanları qovmağa, üzünə tüpürməyə, dişləməyə, üstünə hayqırmağa və s.

Dəvəni birtəhər sakit eləyən dəvəçi adamların haqqını kəsən ağaları, günah işlər görən mollaları soruşur. Onları tapıb meydana gətirirlər. Dəvəçi də əvvəlcə onları lağa qoyur, sonra şərəflərinə acıtmalar söyləyir. Həmin acıtmalarda onların insafsızlığı, xəsisliyi, özgə malına göz tikməsi, başqalarının qız-gəlininə sataşmaları və s. ələ salınırdı. Xalq dramının tamaşaya qoyulmasına hazırlıq görülür, o, əsl xalq teatrı kimi geniş auditoriyaya təqdim edilirdi (14, s. 172).

«Aktyorlar tamaşanı **bədahtən** uzadıb istədikləri qədər davam etdirərdilər. Dəvə rolunda çıxış edən aktyorlar boğazından zınqırov asır, dəvəçi dizlərini, qollarını hislə, kömürlə qaraldır, başlarına ya **züllə** papaq qoyur, ya da çalma çəkirdilər. Yaxud da qoyun dərisindən papaq **qoyur və uzun çuxa** geyirdilər. Onlar oynaq gülüş əsasında bəzən çox ciddi məqsədlər ortaya atır, xalqın ürək sözlərini ifadə edirdilər. Tamaşaçılar dəvəçiyə etiraz edib, «yer yoxdur» – deyəndə o üzünü ağalara tutub kəndxuda ilə Möhsün ağa kəndin bütün torpağını tutublar, daha mənə haradan yer olsun, - deyə tamaşaçıların ürək sözlərini söyləyərdilər.

«Dəvə oyunun»da məişət həyatı məsələlərinə də üstüörtülü şəkildə toxunulardı. Qız-gəlinə kəc gözlə baxanlar dəvəçinin çox kəskin ifşasına məruz qalardı» (14, s. 174). Bu nümunələrdə ictimai məzmun bəzən mətnaltı, bəzən də açıq-aşkar ifadə olunardı. Lakin bütün bu kimi ictimai məzmun dərinliyinə baxmaya-

raq, xalq dramlarının bu tipi ümumilikdə milli məişət və əxlaq məsələləri hüdudundan kənara çıxa bilmədi, sadəcə olaraq yeni məzmunlu dramlar üçün bir növ münbit zəmin hazırladı.

4. İctimai məzmunlu dramlar. İctimai məzmunlu dramlar qismən sonrakı dövrlərdə meydana çıxdı. Xalq tamaşalarının müxtəlif tipləri törəyib formalaşdıqdan sonra insan təbiətinin xəsislik, tənbəllik və digər məişət həyatı məsələləri meydan tamaşalarında başlıca mövzu kimi özünü göstərdi. Sinfi ziddiyyətlərin getdikcə kəskinləşməsi, idarəetmənin zorakı yollarla möhkəmlənməsi orta əsrlərin hələ başlanğıcında meydan tamaşalarında ictimai məzmunun müəyyən əlamətlərini özündə əks etdirməyə başladı. Zaman keçdikcə onlar daha da dərinləşdi və xalq dramlarında da əks olunmağa başladı.

İctimai məzmunlu tamaşa nümunələrində oyun-tamaşa, mövsüm və mərasim elementlərindən istifadə geniş idi. Xalq özünəməxsus oyun-tamaşa və ritual düşüncəsində ictimai məzmun ştrixlərini əks etdirməyə daha çox meyl etməyə başladı.

«Gül vermə», «Şah bəzəmə», yaxud «Şah oyunu» Azərbaycanda geniş yayılmışdı, tamaşa və bayramlarda tez-tez nümayiş etdirilirdi. Naxçıvanda, Qəbələdə, Qubada, Dərbənddə, Axtıda, Qayakənddə vaxtaşırı tamaşaya qoyulurdu. Novruz bayramı münasibətilə şah taxtı bəzədilər və şah seçilərdi. Seçilən şah el arasında xüsusi nüfuza malik olmalıydı. Şahın vəziri, vəkili, cəlladı, xidmətçisi və fərraşı da onunla birlikdə seçilərdi. Tamaşa başlayanda Şah hamını sakitliyə, ciddiliyə, həqiqət tərəfdarı və vətənpərvər olmağa çağırar, ədalətli olmağı əmr edərdi. Sonra kimisə meydanda axtarar, tapa bilməyəndə əmr edərdi ki, onu gətirsinlər. Bu gətirilən adamlar adətən incidilir, sual-cavab edilir və cərimə olunurdular. Tamaşa vaxtı eyni zamanda müxtəlif məzhəkələr, oyunlar göstərilər, küsülülər barışdırılar, borclular borcunu ödəyər, hamı mehribançılığa, vətəni, torpağı qorumağa çağrılardı. Vətənə xəyanət eləyən adamlar möhkəmcə cəzalandırılardı. Bir sıra variantlarda üç gün davam edən bu tamaşanın sonunda kosa gəlib çıxar, adamları əyləndirərdi. Tamaşada belə fikir ifadə edilərdi ki, gələn Şahbəzəməyə qədər hər kəs ədaləti pozsa, onunla gələn dəfə haqq-hesab çəkiləcəkdir (15, s. 149-150).

«Şahbəzəmə» və ya «Şah oyunu»nun milli yaddaşda qalan daha əzəli variantlarında Şahın hüquqları daha geniş idi. Belə ki, xalq tərəfindən üç gün müddətinə hansısa kənddə (şəhərdə) seçilən, yaxud bəzədilmiş taxta çıxan Şah hətta dövlət məmurlarını vəzifədən götürür, qanuni hökmdarı (təbii ki, kənd, şahar dairəsində) idarəetmədən uzaqlaşdırar, dustaqları zindanlardan azad edər, qanunsuz verilmiş qərarları ləğv edərdi. Hətta mərasim, üç günlük tamaşa qurtardıqdan sonra «Şahın» qəbul etdiyi, icra etdiyi qərarlar dəyişilməzdi. Bəzi mənbələrə görə isə hətta həmin tamaşalarda üç günlük şah müəyyən adamları vəzifələrə təyin edərdi.

Mənşə etibarı ilə eyni kökə, yüksək ictimai məzmuna malik «Gül vermə» dramının da əski tarixi vardır. O da «Şahbəzəmə» kimi tamaşa – oyun və musiqi detalları ilə zəngin olub yazla bağlı göstərilən meydan tamaşalardandır. Ancaq bu tamaşa xalq arasında «Novruzdan sonrakı tamaşalar» qrupuna daxildir.

İctimai məzmunlu xalq dramlarının müxtəlif oyunlar əsasında yaranma ənənəsi də mövcuddur. Belə ki, ayrı-ayrı xalq dramları yuxarıda deyildiyi kimi, müxtəlif oyun və lətifələri səhnələşdirmək yolu ilə tamaşa repertuarını zənginləşdirərdi (8, s. 106-107).

Bunlar içərisində «Keçəl oyunu», «Keçəl», «Xanım və hambal», «Əmanətə xəyanət olmaz», «Dinmə ver», «Sözün hara, işin ora», «Tənbəki oyunu», «Xan-xan» və başqaları öz məzmun dolğunluğu ilə seçilir. Bəzi hallarda «Xan-xan» oyununu «Xan bəzəmə» və ya «Şah oyunu» ilə eyniləşdirmək təşəbbüsləri də olmuşdur. Lakin «Xan-xan»ın bir sıra meydan tamaşaları və xalq dramları ilə müəyyən yaxınlığı, uyğunluğu və oxşarlığı olsa da, o, xalq oyunu əsasında yaranan müstəqil xalq dramıdır. «Şah bəzəmə»dən fərqli olaraq seçilən xan taxta çıxan kimi elan edir ki, ölkəyə yeni hakim gəlmişdir, o, ölkədəki ədalətsizliklərə ədalətli divan qurur. Kimin şikayəti varsa gəlsin». Demək buradakı «xan» ədaləti bərpa etmək üçün şikayətçiləri qəbul edir. Xalqı incidənlərin isə sayı-hesabı yox idi. Orta əsrin demək olar ki, bütün idarəetmə məmurları – axundlar, qazilər, mollalar, sələmçilər, quldurlar, kəndxudalar, hakimlər və s. «xalqı incidən və soyan zümrə idi. «Xan» bütün bunlara qarşı xalqın müdafiəçisi və ümidi idi. P.Əfəndiyev bu dramın oyun variantının bir

sıra rayonlarda toy mərasimlərində icra edildiyini göstərir: «…Azərbaycanın bir çox rayonlarında toy məclisində «Xan-xan» adı ilə məşhur olan bu oyun oynanılır. Oyunda iştirak edənlər aşıq atırlar – Xan, Vəzir (və ya Vəkil) seçilir. Xan hündür bir yerdə oturur. Vəzir – «ölkəyə yeni hakim gəlmişdir, ədalətlə divan edir, kimin şikayəti varsa, gəlsin» - deyə, elan edir (8, s. 52). Sonra isə divan başlayır. Akademik M.Arif bu tamaşadan bəhs edərkən göstərir ki, «Xan-xan» oyunu bəzən o qədər ciddi bir rəng alırdı ki, hökümət adamları özləri belə «bir saatlıq xəlifənin» hökmünə boyun əyməyə məcbur olurdular. Çox vaxt oyun dərəbəylik qayda və qanunlarını, hakimlərin azğınlığını tənqid edən bir səhnəyə çevrilirdi» (16, s. 52).

Bu tipli dramlar Azərbaycanda yeni içtimai fikrin meydana çıxmasında, maarifçilik ideyalarının yaranıb inkişaf etməsində əhəmiyyətli rol oynamışdı. O, eyni zamanda özündən sonrakı dövrdə yaranan bədii nümunələrdə, xüsusən xalq dram və tamaşalarında içtimai məzmunun qorunub saxlanmasına, onun artan sürətlə yüksəlib genişlənməsinə də öz müsbət təsirini göstərmişdir.

«Keçəl» oyunu əsasında yaradılmış xalq dramlarında da ictimai məzmun güclüdür. Burada iki qardaş, qardaşların atası, qazi, gənclər və xalqın nümayəndələri iştirak edir. Keçəl özünəməxus geyimdədir, üz-gözündən yazıqlıq, kasıbçılıq yağır. Birinci qardaş cəld və işgüzar, ikinci qardaş isə tənbəl və yatağandır. Kiçik qardaş gəlir, tamaşaçının gözü qarşısında başını atıb yatır. Başlayır möhkəm xoruldamağa. Böyük qardaş bu xorultuya gəlib çıxır, qardaşının başına su tökür, onu silkələyir, bir təhər oyadıb iş üstünə qoyur. Kiçik qardaşı yenə tənbəllik tutur, tapşırılan işi yerinə yetirmir, yıxılıb yatır. Böyük qardaş gəlib görür ki, qardaşı yenə tapşırdığı işi yerinə yetirməyib. Onu axtarıb tapır, məzəmmət edir. Bu vaxt anaları gəlib çıxır, məsləhət eləyirlər ki, kiçik qardaşı qazıya nökər versinlər. Qazi keçəli işlədir, muzdunu vermir, sonra böyük qardaş ona nökərçilik edir, qazi onun da başına eyni oyunu gətirir. Lakin keçəl qardaşlar qazidən öz ağıllarının gücü ilə haqlarını alır, onu el içində rüsvay edirlər.

Bu, ictimai zülmə qarşı xalq dramlarında əks olunan ilk ictimai düşüncə nümunəsi idi. Əslində xalq dramında ağalar dünyasının

ədalətsizliklərinə güclü etiraz vardı. Bu isə xalqı mübarizəyə çağıran ilk süjetlərdən idi. Sonrakı illərdə yaranan milli teatr təbii ki, öz repertuarında ciddi problematik süjetlərə xalq dramlarının bu ilkin etirazından başlayan motivlərindən keçmişdir. Ə.Sultanlının bu tipli xalq dramlarında zəhmətkeş kütlənin «öz istismarçılarına belə şaqraq qəhqəhələrlə gülməkdən zövq almışdır» (1, s. 54) fikri ilə o qədər də razılaşmaq mümkün olmur. Çünki bu tipli xalq dramlarında əməkçi kütlənin gülüşü daha ciddi, acınacaqlı idi. Bu gülüş təkcə istismarçılara qarşı deyil, insanı kölə balına salan cəmiyyətə, idarə üsuluna, eləcə də nadan idarəedicilər, - qazilər, axundlar yetirən ictimai mühitə qarşı yönəlmişdi.

Xalq dramları Azərbaycanda az toplanılıb nəşr edildiyi kimi, ayrıca tədqiqat obyekti də olmamışdır. Xüsusilə onun nəzəri əsasları, poetik dəyərləri, janr xüsusiyyətləri, daramatik üslub tərkibindəki yeri və mövqeyi, janrlaşma spesifikası diqqətdən kənarda qalmışdır.

İstər Ə.Sultanlının, istərsə də ondan sonrakı dövrdə bu problemi öyrənən tədqiqatçıların əsərlərində, o cümlədən M.Allahverdiyevin araşdırmalarında xalq dramlarının müxtəlif yüzilliklərdə yayılmış ayrı-ayrı nümunələrinin milli teatrın yaradılmasındakı rolu kifayət qədər ətraflı şərh edilmişdir. Bununla yanaşı, dramatik üslubun xalq dramı müxtəlifliyinin öyrənilib başa çatdığına hələ hökm vermək təbii ki, mümkün deyildir. Onun müxtəlif təsnifat qruplarının öyrənilməsinə bu gün xüsusi ehtiyac hiss olunur. Onlardan biri də dini dramlardır.

5. <u>Dini dramlar</u>. Xalq dramlarının maraqlı tiplərindən olan dini dramlar çox qədimdən xalq arasında mövcud olmuş, ayrı-ayrı görüş və təriqətlərdən, zərdüşt və müsəlman mədəniyyəti qaynaqlarından bəhrələnərək müxtəlif zaman kəsimində yaranmış, yayılmış və bir çoxu artıq bu gün yaddaşlardan silinib getmişdir. Dini tamaşaların – dramların yaranıb inkişaf etməsi təbii ki, qədim Şərqin faciələri ilə bağlı olmuşdur. Bunun bu gün hansı qaynaqdan – zərdüştlikdən, yoxsa ondan əzəlki daha əski yaradıcılıq qaynaqlarından baş alıb gəldiyini müəyyənləşdirmək hələ ki, imkan xaricindədir. Çünki Hegelin yazdığı kimi «Şərq bəşəriyyətin uşaqlıq dövrüdür və o həmişəlik donub qalmışdır»

(9, s. 271). Dini dramların daha əski variantlarla əlaqəsi olan, özündə dini etiqadı əks etdirən və bizə gəlib çatan ən ilkin tamaşa modeli isə yuğ və yaxud yuğlamadır (12, s.72).

Bu, ölən adam üçün düzəldilən yas mərasiminin qədim bir tipidir. O nə meydan tamaşası, nə də xalq dramıdır. Lakin həmin mərasimdə sonradan meydana çıxacaq dini dramların müəyyən elementləri mövcuddur. M.H.Təhmasib həmin mərasimin sonrakı davamı olan «Ata-baba günü»nün «Avesta» ilə bağlılığını göstərərkən onun insanın vəfat faktı üzərində qurulduğunu təsdiqləyirdi.

Sonrakı dövrlərdə bütün bu görüşlər müəyyən ictimai-siyasi səbəblərlə bağlı milli yaddaşdan qismən pozuldu, islam görüşlərinin təsiriylə yeni yas mərasimi ənənələri yarandı, səbih, dərviş tamaşaları yeni modern düşüncə kimi cəmiyyətin məişət həyatına daxil oldu. Amma xalq arasında dini dramlar əski məzmununu özündə saxlayan bədii nümunələr kimi yaddaşdan tam silinmədi, zərdüşt və müsəlman mədəniyyəti düşüncəsi içərisində özünü müəyyən dərəcədə qoruyub saxladı. Ona görə də dini dramları bu gün iki qrupda götürmək lazımdır:

1. İslamaqədərki təsəvvürləri əks etdirən dini dramlar
2. İslamdan sonrakı düşüncə ilə bağlı meydana çıxan xalq dramları.

1. İslama qədərki təsəvvürləri əks etdirən dini dramlar sırasında zərdüştilik təsəvvürlərilə bağlı tamaşa və dram süjetləri hələ də öyrənilməsinə xüsusi diqqət tələb edir. Onların tam mətnləri əldə olmadığı kimi, icra formaları da yaddaşdan silinib getmişdir. Bunların yaddaşda bərpa prosesi hələ müşahidə olunmur. Lakin mərasim etiqadları ilə bağlı dramlar barədə bunu demək mümkün deyildir. İstər Novruz, istərsə İsfəndərməz (Qadınlar bayramı), Güləkən, Səddə, Mehrikan və b. bayramlar, İlaxır çərşənbə şənlikləri silsiləsi ilə bağlı xalq arasında hələ bir sıra xalq dramları elementlərinin yaddaşda yaşadığı müşahidə edilməkdədir.

Müsəlman mədəniyyəti qaynaqları ilə bağlı dramlar isə xalq içərisində geniş yayılmışdır. Onlardan biri də «**İsmayılın qurban kəsilməsi**» dramıydı.

Xalq dramı övladsızlıq və Allaha etiqadla övlad əldə etmək motivi üzərində qurulmuşdur. Amma dramın personajları adi insanlar deyil, İbrahim peyğəmbər və peyğəmbər övladıdır.

İbrahim peyğəmbər ahıl yaşında övladsızlıqdan çox pərişan olub böyük yaradana iltifat edib niyyət edir ki, əgər mənə bir övlad versən on altı yaşında onu sənin dərgahında qurban kəsərəm. Böyük yaradan İbrahimxəlil peyğəmbərə bir övlad verir, Peyğəmbər onun adını İsmayıl qoyur. Uşaq on altı yaşına çatanda peyğəmbərə əhdi xatırlanır. İbrahimxəlil peyğəmbər İsmayılı minbir ətirlə ətirləyib, ona təzə libas geydirir. Özünə iti kəsən qılınclar düzəldib əhdini yerinə yetirmək üçün Mina dağına üz tutur.

Dramda İsmayılın anası ilə vidalaşması, peyğəmbərlə söhbəti insanı vəcdə gətirən epizodlar kimi çox düşündürücüdür. Dramda İsmayılın qurban kəsilməsi yer üzünün əşrəfi olan insanın qurban kəsilməsi üzərinə yasaqlıq qoyulması baxımından daha təsirlidir. İbrahim peyğəmbər əhdini yerinə yetirərkən qılınc əlində taxtaya çevrilir, böyük yaradandan bəşər övladına İsmayıl qurbanlığı göndərilir.

Bu dramın müxtəlif variantlı tamaşaları yaddaşlarda qalmaqdadır. Bu gün də o, Qurban bayramı günlərində müxtəlif regionlarda icra edilir, insanı böyük yaradanın birliyi etiqadına qovuşdurur.

2. Dini dramların ikinci tipi isə yuxarıda qeyd edildiyi kimi, **islam görüş və etiqadları ilə bağlı şəbili tamaşalarıdır**. Şəbih tamaşalarının özünə məxsus yaranma tarixi vardır. Onların ilk nümunələri Əlinin və Hüseynin adı ilə bağlı olub onların məzarı üstündə ağıçıların iştirakı ilə keçirilmiş tamaşalardır. Bunun da maraqlı tarixi vardı.

Məhəmməd peyğəmbər Əleyhissəlamın vəfatından sonra (632-ci il) onun qaynatası Əbubəkrlə yeznəsi və əmisi oğlu Əli hakimiyyətə gəlməli idi. Əbubəkr iki il xəlifə olmuşdu. O, öləndən sonra yerinə Ömər, sonra isə Osman xəlifə təyin edildi. Osman dövründə ölkədə ziddiyyətlər kəskinləşdi. O, öldürüldü, Əli taxta çıxdı. Əlinin ölümündən sonra Həsən xəlifəlikdən imtina etdi. Müaviyə hakimiyyətə gəldi. Həsən isə Mədinəyə getdi və orada vəfat elədi.

Müaviyə Əlinin ölümündən sonra paytaxtı Dəməşqə köçürdü, orada 19 il hakimiyyətdə oldu. Müaviyə öldükdən sonra oğlu Yezid onun yerinə keçdi. Həmin vaxtda Əlinin oğlu

Hüseyn Mədinədə sürgündə idi. Tərəfdarlarının çağırışı ilə Kufəyə gedən Hüseyn çevriliş etmək məqsədi ilə tərəfdarlarıyla Kərbəla yaxınlığında mühasirəyə düşür, Yezidin hüzuruna əsir kimi getmək istəmir, 72 yoldaşı ilə döyüşə girir və şəhid olur.

VIII əsrdə Abbasilər hakimiyyətə gələn kimi, şiyələr Hüseynin qəbri üstə Əli və onun övladları ilə bağlı şəbih düzəldirlər.

IX əsrdə Bağdad xəlifəsi Mütəfəkkil (847-851) Əliyə ehtiram əlaməti kimi bu tamaşaları yasaq edir. Şiyələr isə zaman keçdikcə Kərbəla hadisələrini tərifləyir, böyüdür və bunu siyasi mübarizə vasitəsinə çevirirlər (15, s. 90).

Zaman keçdikcə bu tamaşalar geniş vüsət almağa, daha təntənəli keçirilməyə başlayır. Onlar Azərbaycanda da böyük təbliğ vasitələrindən biri kimi geniş ərazilərə yayılır.

Xalq dramları Azərbaycan şifahi yaradıcılığında dramatik üslubu təkcə yeni mərhələyə yüksəltmədi, son nəticədə Azərbaycan dramaturgiyası və teatrının meydana çıxma zəminini yaratdı.

ƏDƏBİYYAT

1. Əli Sultanlı. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, 1964.
2. Н.Н.Чебоксаров. Народные представления и образы, журн. «Этнография», М., 1947, с. 39.
3. Тернер Б. Символ и ритуал, М., 1983, 277 с.
4. Н.И.Конрад. Запад и Восток, М., 1966.
5. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. М., 1989.
6. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı,1992.
7. Heqel. Əsərləri, XIV c., (rus dilində), M., 1958.
8. Qarayev Yaşar. Faciə və qəhrəman, Bakı, 1965.
9. Ə.Haqverdiyev. Seçilmiş əsərləri, III c., Bakı, 1983.
10. M.Adilov. Niyə belə deyirik? Bakı, 1974.
11. M.Allahverdiyev. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı,1970.
12. Ç.Cəfərov. Azərbaycan dram teatrı. Bakı, 1951.
13. M.Arif. Xalq oyun və mərasimlərində teatr və tamaşa ünsürləri, Seçilmiş əsərləri, III c., Bakı, 1970.
14. A.Nəbiyev. Azərbaycan folklorunun janrları, Bakı, 1983

III BÖLMƏ

AZƏRBAYCAN XALQ NƏSRİ

XALQ NƏSRİNİN MƏNŞƏYİNƏ DAİR

Xalq ədəbiyyatında lirik, dramatik üslub kimi epik üslubun da özünə məxsus yaranma dövrü, təkamülü və janrlaşma mərhələsi vardır. Bu tarixin konkret olaraq nə vaxt başladığı, hansı ənənələr əsasında təşəkkül tapıb inkişaf etdiyi barədə qəti söz demək mümkün olmasa da hər halda bizə gəlib çatan qaynaqlara söykənməklə onlar haqqında müəyyən mülahizələr irəli sürmək mümkündür.

Uzun müddət xalq nəsrinin erkən qaynaqlarını, ilkin qatını öyrənmədən onunla bağlı bir sıra tədqiqatlar aparılmış, əfsanə, rəvayət, nağıllarımız müxtəlif qütblərdən araşdırılmışdır. Onların mənşəyi məsələsinə gəldikdə isə müxtəlif dünyagörüşlərdən çıxış edib müəyyən mülahizələr irəli sürülmüşdür. Xalq nəsrinin mövzu və məzmun, janr problemləri, sənətkarlıq xüsusiyyətləri və s. kimi az əhəmiyyəti olmayan məsələlər diqqət mərkəzinə çəkilmiş, mənşə və genezis məsələlərini üstələmişdir.

Epik üslubun poetik imkanları çevrəsində xalq nəsri heç də lirik üslubdan geri qalmamış, əksinə, həyatı daha geniş lövhələrdə əks etdirmiş, tarixi həqiqətlərin bədii donunu məharətlə biçmiş, lirik-epik üslubun çarpazlaşma fövqündə isə ozan və aşıq yaradıcılığı meydana çıxıb intisar tapmışdır. Ən qüdrətli eposlar, orta əsrlər həyatını əks etdirən məhəbbət dastanları və ən nəhayət yeni dövr ağız ədəbiyyatının yaranmasında epik üslub öz imkanlarını əsirgəməmişdir.

Bu üslubun ilk yaradıcılıq imkanları isə xalq nəsrini doğurmuşdur. Azərbaycan xalq nəsrinin bizə gəlib çatan nümunələri qədim türk ədəbi qaynaqlarında əks olunmuş və qorunub sonrakı nəsillərə ötürülmüşdür. «… Qədim türk ədəbiyyatında şerdən fərqli olaraq nəsrin ilk nümunələri xeyli gec – I minilliyin ortalarından sonra meydana çıxır» (1, s. 24). Bu qaynaqlar uzun müddət elmə məlum olmadığı kimi, aşkarlandıqdan sonra yazılı ədəbi abidələr kimi dəyərləndirilmiş, onların yazıya qədərki taleyi diqqət önünə çəkilməmişdir. Məlumdur ki, qədim türk şeri kimi, nəsri də ilk öncə şifahi yaradıcılıq mərhələsi keçmiş, onu yaradan tayfaların ağız ədəbiyyatının şifahi düşüncəsi kimi bir tale yaşa-

mış, müəyyən mərasim və hadisələrlə bağlı daş kitabələrə həkk edilmişdir «Qədim türk nəşrinin şah əsərləri Göytür imperiyasının son dövrlərində – VII əsrin sonu VIII əsrin ilk onilliklərində Orxon çayı hövzəsində «böngü-taşlar»a («əbədi daşlar») həkk olunmuş kitabələrdir. Qədim türk (run) əlifbası ilə yazılmış həmin kitabələrdən tarix etibarı ilə birincisi Ongin (VII əsrin 80-ci illərinin sonu, 90-cı illərin əvvəli), ikincisi Tonikik (VIII əsrin ilk onilliyinin sonu, ikinci onilliyinin əvvəlləri), üçüncüsü Kül tigin, dördüncüsü isə «Bilqə xaqan»dır (1, s. 241).

1. Qədim türk nəsrinin bu, **ilk növbədə** şifahi (sonradan isə yazıya alınan) nümunələri Azərbaycan ağız ədəbiyyatında xalq nəsrinin ilkin qaynağı kimi bir neçə cəhətdən diqqəti cəlb edir. **İlk öncə** onların müəyyən qismində ağı və ya yas mərasimi folklor elementləri qorunub saxlanmışdır. **İkincisi**, bu tipli nümunələrdə lirik üslubda yaranan və ağızda yayılan mətnlərin təhkiyə üslubu ilə yazılışı diqqəti cəlb edir. **Üçüncüsü**, yuxarıda adları qeyd edilən və son dövrlərin digər daş kitabələrindəki yazı mətnləri struktur tərkib etibarı ilə şifahi mətnin yazıya alınmış ən qədim forması kimi özündə şifahiliyə məxsus xüsusiyyətləri qoruyub saxlaya bilmişdir. Bu, mətnin ümumi həcmində, cümlə quruluşunda, ifadə tərzində və s. özünü göstərir.

Azərbaycan xalq nəsri ilkin başlanğıcını həmin mənbələrdən – qədim türk nəsri qaynaqlarından götürməklə özünün yeni təkamül mərhələsini yaşamışdır. Epik təhkiyəyə əsaslanaraq ən kiçik həyat faktı və hadisələrindən tutmuş, ən böyük faciə və tarixi həqiqətləri özündə bədii şəkildə əks etdirən peşəkar nağılçılığı formalaşdırmışdır. V.Y.Proppun yazdığı kimi, «professional nağılçılıq güclü epik təfəkkürə, yaradıcılıq ənənələrinə, süjet, motiv və obraz zənginliyi qaynaqlarına söykənməklə tarixi faktı bədii həqiqət şəklində təqdim etmək iqtidarına malik olur. Belə yaradıcılıq qaynağında epik təfəkkürün hüdudları daha da genişlənir, aydınlaşır, tarixi gerçəklik müxtəlif şəkillərdə və bədii formalarda yaranır. Epik təfəkkürün bu ifadə formaları daha mükəmməl məzmunda üzə çıxır» (2, s. 43).

Göründüyü kimi, peşəkar nağılçılığın yaranması və inkişafı elə asan və rahat yol keçib gəlməmişdir. Bu yolu keçən bir sıra başqa

xalqların peşəkar ifaçılığında olduğu kimi, Azərbaycan nağılçılığı da inkişafının müxtəlif dövr və mərhələlərində ayrı-ayrı dünyagörüş və təriqətlərin, əxlaqi dəyərlərin, müxtəlif dini görüşlərin hökmoran olduğu şəraitdə irəliyə doğru inkişaf yolu keçmişdir. Bütün bunlar isə bu gün mətnaltı və mətnüstü gerçəkliklər, adət-ənənə, etiqad, ritual və bayramlar, tarixi faktlar və həqiqətlər şəklində xalq nəsri nümunələrində özünü qoruyub saxlamışdır.

Azərbaycan xalq nəsrinin toplanma, nəşr və tədqiqinin tarixi elə uzaq keçmişi əhatə etmir. Xalq nəsrimizin Azərbaycanda ilk nəşri XIX əsrdə rus dilində tərcümə edilmiş «Drevyannaya krasavitsa» nağılından başlanmışdır.

Ötən yüzillikdə xalq nəsrinin ən seçmə nümunələri yazıya alınıb müxtəlif dillərə tərcümə edilib dünyaya yayılmışdır. Onun mif, əfsanə, rəvayət, lətifə, nağıl, dastan və başqa nümunələrinin hər birinin özünə məxsus yazıya alınma və öyrənilmə tarixi yaranmış, hər birinin xalq nəsrində yeri və mövqeyi formalaşmışdır.

1. Qədim türk qaynaqlarından baş alıb gələn xalq nəsrinin ilk nümunələrindən biri **miflərdir**. Onlar eyni zamanda dünyanı dərk edən ulu əcdadların erkən bədii düşüncəsidir Dərsliyin birinci hissəsində bu barədə geniş danışıldığından əvvəldə dediklərimizi təkrar etməmək üçün oxucu diqqətini həmin mənbəyə yönəltməklə kifayətlənirik (3, s. 129-216).

2. Əfsanələr. Əfsanə olmuş, yaxud olması mümkün olan bədii həqiqətlər, astral təsəvvürlər, həyat və cəmiyyət hadisələrilə bağlı həyat faktına əsaslanır. Bu nümunələrdə müasir dövr və həyat üçün nümunəvi olan, insana estetik zövq verən, onu düşündürən, dövrün əksilikləri və ziddiyyətləri ilə insanı üz-üzə qoyan həyat materialına əsaslanır. Əfsanələrdə epik düşüncənin dərin qatlarında yaşayan bədii dəyərlər üzə çıxır. Dünya haqqında, onun dünəni, bugünü, təbiət gözəllikləri, zoomorfik baxışlar, dini görüşlər və s. özünü göstərir. Əfsanələrdə bürc anlayışları, insan taleyinin məlum on iki bürclə bağlılığı, insan və səma etiqadları ilə bağlı təsəvvürlər də əks olunur.

Əfsanələr şifahi yaddaşda, yazılı tarixi qaynaqlarda, sələmələrdə, səyyahların əsərlərində, bədii əsərlərin süjet tərkibində yaşamaqdadır. Azərbaycan əfsanələrinin qədim nümunələri hesab

edilən Midiya əfsanələri tarix kitabları tərkibində – Heredotun «Tarix» əsəri vasitəsilə bu günə gəlib çatmışdır (4, s.146-151). Azərbaycan ağız ədəbiyyatı əfsanələrlə tarixən zəngin olmuşdur. Nağılların tərkibində, bəzən nağıl, əfsanə kimi öyrənilən bu nümunələrin bizə gəlib çatanı 1822-ci ildə çap edilmiş «Şirvan» və «Sabran» toponomik əsərləridir. Bu əfsanələr qədim Şirvan torpağının gözəl məkanı olan, bu gün tarixin səhifəsindən silinib torpaqlara gömülən «Şirvan» və «Sabran» səhərləri ilə bağlıdır.

Sonrakı illərdə əfsanələr geniş şəkildə toplanılıb nəşr edilmiş, bu işdə rus ziyalılarından V.M.Sısayev, A.P.Fituni, A.Baqri, Y.A.Poxomov, eləcə də Y.V.Çəmənzəminli və başqaları mühüm işlər görmüşlər. Folklorçu T.Fərzəliyev əfsanələr barədə maraqlı müşahidələr aparmışdır. Bu sahədə V.Vəliyevin, P.Əfəndiyevin əməyi də qeyd edilməlidir.

Əfsanələrin ötən əsrin 70-ci illərindən sonrakı mərhələdə toplanılıb nəşr edilməsi və tədqiqi S.Paşayevin adı ilə bağlıdır. Müxtəlif dövrlərdə bu janrın təsnifinə ayrı-ayrı tədqiqatçılar təşəbbüslər göstərilmişlər.

Əfsanələrin təsnifi. Əfsanələr müxtəlif illərdə ayrı-ayrı tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmiş, onunla bağlı bir-birindən xeyli fərqli təsnifatlar üzə çıxmışdır (5, s. 164-173). Bütün bunlar janra müxtəlif baxımdan yanaşma ilə bağlı olmuşdur. Bizim müşahidələr isə əfsanələri konkret zəmində təsnif etmək, onları mövzu və məzmun çalarlarını daha yaxın kontekstdə öyrənməyin vacibliyini nəzərə alaraq onları aşağıdakı kimi təsnif etməyin mümkün olduğunu göstərir.

a) Astral təsəvvürlər, səma cisimləri və bürclərlə bağlı əfsanələr.

b) Bitki və heyvanat aləmi ilə əlaqədar əfsanələr.

v) Toponomik əfsanələr.

q) Tarixi şəxsiyyətlər, el, tayfa və qövm adı ilə bağlı əfsanələr.

d) Dini əfsanələr.

a) **Astral təsəvvürlər, səma cisimləri və bürclərlə bağlı əfsanələr** bu janrın ən qədim nümunələrindən hesab edilir. Çünki həmən əfsanələrdə xalqın kosmoqonik təsəvvürləri, səma cisimləri ilə

bağlı antropomorfik görüşləri, eləcə də ayrı-ayrı bürclər, insan xarakterinin və taleyinin həmin bürclərlə bağlı yaranıb formalaşma təsəvvürləri özünü geniş əks etdirir. Bu əfsanələrdə Ay oğlan, Günəş qız şəklində təsvir olunur, onların bir-birinə vurulması, bir inciklik üzündən Ayın Günəşdən ayrı düşməsi insan münasibətləri cevrəsinə endirilir. Ayın üzündəki ləkənin Günəşin ona vurduğu sillənin yeri kimi təsəvvürlər Ay-Günəş əfsanələrində özünü göstərir. Bu tip əfsanələr içərisində Zöhrə, Ülkər əfsanələri qədim əcdadların astral təsəvvürlərə qədimdən bələd olduğunu, bürclərlə bağlı təsəvvürlərdə isə 12 ayı əhatə edən bürclər altında dünyaya gələn insanların xarakteri, bəxt və taleyinin həmin bürclərlə bağlılığı onların əsasını təşkil edir. Məsələn, «Qoç» bürcü altında doğulan insanların təbiəti, həyatı və taleyi arasındakı oxşarlıqlar, Buğa, yaxud Əqrəb bürcü altında doğulanların xarakteri, taleyi və həyatı bir-birindən əsaslı şəkildə fərqlənir. Bu əfsanələrin başqa bir əhəmiyyəti də müəyyən Bürc altında doğulan insanın hansı bürclər altında dünyaya gələn adamlarla uğurlu və ya uğursuz nigahından xəbər verməsidir.

Əfsanələrdə həqiqətlər bir çox məqamlarda çarpazlaşır və insan taleyinin başlıca göstəricisinə çevrilir, səma cisimləri tərəfindən idarə olunur.

Bu əfsanələr çox qədimdən məlum ulduz fallarının açılmasında, ulduzların səma düzümü itirilmiş karvan yollarının tanılmasında, tale yozumlarının dürüstləşdirilməsində və s. insanlara köməklik göstərmişdir. Onlar eyni zamanda astronomiya və astrologiya elmlərinin predmeti kimi də qədimdən diqqət mərkəzində olmuş, insanların dünyanın sirlərinə bələd olmasına kömək etmiş, onlara dünyəvi biliklərə yiyələnməkdə müəyyən istiqamət vermişdir.

b) **Bitki və heyvanat aləmi ilə əlaqədar əfsanələr**. Azərbaycan əfsanələrinin geniş bir qolunu bitgi və heyvanat aləmi ilə bağlı əfsanələr təşkil edir. Onların yaranması daha qədim simvolik və zoomorfik görüşlərlə bağlı olub əcdadın dünyanı dərk etməsi ilə əlaqədar olmuşdur. Təbiəti dərk etdikcə təkamül yoluna çıxan əcdadın sivil mədəniyyətə doğru inkişafı müxtəlif tapınma və inanclara etiqadlarla əlamətdar idi. Ayrı-ayrı bitkilərin rəmzləş-

dirilməsi, onlara uğur və uğursuzluq rəmzi kimi baxılması, bu münasibətlə bağlı bitki aləminə, gül, çiçək və ümumilikdə təbiətin yaşıl florasına birmənalı olmayan münasibət formalaşdırmışdı. Təbii ki, zaman geçdikcə, müəyyən dini görüş və təriqətlər biri-birini əvəz etdikcə onlara münasibət də dəyişmiş, müxtəlifləşmiş və yeni təsəvvür hüdudlarını əhatə etmişdir. Məsələn, daha qədim təsəvvürlərdə, zərdüştilik görüşlərində Yasəmən ağacı və çiçəyi uğur, xoşbəxtlik və səadət hesab edilirdi. Qədim türk döyüşçülərinin döyüş libasında, baş geyimlərində uğur rəmzi hesab edilən yasəmən rəmzi həkk edilərdi. Amma sonrakı təsəvvürlərdə o, öz əski mənasını dəyişib hüzn ifadəçisinə çevrildi. Yasəmənin Həzrət Əlinin cənazəsi və qəbri üzərinə qucaq-qucaq qoyulması onun kədər rəmzinə çevrilməsinə, hüzn məzmunu əhatə etməsinə səbəb olmuşdur. Ümumilikdə isə şifahi yaradıcılıqda belə məzmun rekonstruksiyası tez-tez təsadüf edilən hadisədir. Bununla belə, bir çox əfsanələrdə rəng simvolizmi məzmunu sabitliyi qorunub saxlanmış və bütöv halda sonrakı nəsillərə ötürülmüşdür. Bu baxımdan Ağ gül, Qırmızı gül, Sarı gül əfsanələrində qədim rəng simvolikası dəyişməz qalmışdır. Gəlinbarmağı lalə, Qızboyu çiçəyi, Bənövşə gülü və başqa çiçəklərlə bağlı əfsanələrdə də eyni xüsusiyyət özünü göstərir.

Bu tip əfsanələrin birində deyilir: «Şah oğlu Şapur meşədə gözəl bir pəriyə rast gəlmişdi. Onu görən kimi ağlı başından çıxıb atın üstündən yerə çırpılmış, qız isə onu götürüb meşədəki komasına gətirmişdi. Şahoğlu Şapur özünə gələndə qızı yanında, özünü isə onun kasıb komasında gördü. Ayağa durub qızdan soruşdu:

- De görüm, sən kimsən, nə üçün bu meşədə tənha yaşayırsan?

Qız dedi:

- Mən bu meşələri salan Ürfan bağbanın qızıyam. Dünyaya gələndə anam dünyadan köçdü, atam məni on üç il gözünün üstündə saxlayıb böyütdü, ancaq o da dünyadan nakam getdi, məni bir yana çıxara bilmədi, meşədə tək qoydu. İndi mən bu yerlərdə gəzib özümə güzaranlıq axtarıram.

Şahoğlu Şapur bir könüldən min könülə meşə qızına vuruldu. Ancaq qız cır-cındır içindəydi. Şahoğlu onu bu görkəmdə

saraya aparmaq istəmədi. Yanındakı lələsini çağırıb ətəyinə bir ovuc qızılı tökdü. Dedi ki, göz açınca şəhərə qayıdıb bu qıza zər-ziba, paş-paltar alıb gələrsən. Səni burada gözləyirəm. Şahoğlunun lələsi atına süvar oldu. Doğrudan da bir göz yumub açınca deyilənləri alıb geri qayıtdı. Şahoğlu paltarları qıza verib komadan çıxdı. Bir az sonra içəridən səs gəldi:

- Şahoğlu, içəri gələ bilərsən.

Şahoğlu Şapur içəri keçdi, az qaldı ki, yenidən huşu başından çıxsın. amma sevincdən özünü saxlaya bilməyən qız bir qəhqəhə çəkdi. Onun ağzından cənnət ətirli güllər ətrafa səpələndi. Şahoğlu ətirdən məst oldu, amma huşunu itirmədi, qızdan soruşdu:

- Bu nə gülüdür, mən belə gözəl gül görməmişəm, onun adı nədir:

Qız dedi:

- Bu gülə gızılgül deyirlər. İndi onlar meşəyə səpələnib hər yanı ətrə qərq edəcəklər.

Güllər meşəyə yayıldı. Şahoğlu Şapur dedi:

- Daha getmək məqamıdır. Dur, mən də sənin adını Qızılgül qoydum.

Şahoğlu Şapur Qızılgülü saraya gətirdi, onunla xoşbəxt ömür sürdü. Şah arvadı həmişə güləndə əlvan qızılgüllər ağzından ətrafa töküldü, hər yer qızılgülə büründü. O gündən də Qızılgül Şahoğlu Şapurun sarayından bütün dünyaya yayıldı» (6, s. 42-43).

Bitgi aləmi ilə bağlı əfsanələrin əhatə dairəsi genişdir, həm də onlar müxtəlif qruplara bölünür. Onlar içərisində dəmir kimi möhkəm ardıc ağacı, palıd, dağdağan, dəmirağacı, fındıq, zoğal, sərinlik gətirən çinar, ağcaqayın, vələs, cənnət meyvələri yetirən, tut, əncir, portağal, limon və müxtəlif ağaclarla bağlı əfsanələr geniş yayılmışdır.

Əfsanə yaradıcılığında zoomorfik əfsanələr geniş yer tutur. Burada quşlar və heyvanlar barədəki süjetlər daha qədim görüş və etiqadlarla bağlıdır. Zoomorfik əfsanələrin müəyyən qismi totemist görüşlərlə bağlı olsa da sonrakı əski təsəvvürlərdə də zoomorfik əfsanə yaradıcılığı davam etmişdir. Müxtəlif tipli quşlar, heyvanlar haqqındakı əfsanələrdə müxtəlif etiqadlar özünü qoruyub saxlaya bilmişdir. Bu, Simurq, Zümrüd, Hüma,

Ənqa, Göyərçin, Səməndər quşu və başqa quşlarla yanaşı, dovşan, at, it, qurd, öküz və sait heyvanlarla bağlı əfsanələrdə də özünü göstərir. B.Ögəl zoomorfik əfsanələri bu janrın gədim nümunələri tipinə aid edirdi (7, s. 343).

v) **Toponimik əfsanələr**. Əfsanələrin bu tipi qismən sonrakı dövrlərin yaradıcılıq nümunələridir. Onlar da öz növbəsində – yer, çay, göl, dağ, yaşayış məskəni, qala, şəhər və s. bağlı müxtəlif qruplara ayrılır. Bu əfsanələr müəyyən tarixi fakta əsaslanır, zaman və məkan qeyri-müəyyənliyi ilə fərqlənir. Eyni zamanda onlarda xalqın öz adət-ənənələrini qorumağa, onların pozulmazlığını təmin etməyə meyl güclüdür. Mühafizəkar mövqe bir çox əfsanələrdə başlıca cəhət kimi diqqəti cəlb edir. Məsələn, «Çoban və qoyun sürüsü», «Camış daşı əfsanəsi», «Qız qeyrəti», «Yesxurman daşı», «Lələ əfsanəsi», «Bələk daşı» (8, s. 263-285) və başqa nümunələrdə milli-mənəvi dəyərlərin mühafizəsi güclüdür.

Əfsanə dövrü və zamanı üçün mədəni dəyərlərin nəsillərarası ötürücüsü idi. Onlarda bəzən inanclar sistemi əhatə edilir, yaxud hansısa böyük və geniş əxlaq tərzinin, dini dünyagörüşün dəyərləri əks olunurdu. «Divlər qəsri» və başqa əfsanələr zərdüştilik görüşlərini yaddaşda yaşatmaq etibarı ilə çox önəmlidir. Yaxud «Dədə günəş» və ya «Aldadə əfsanələri» də eyni baxımdan diqqət çəkəndir. Əfsanə nümunələrindəki mühafizəkar düşüncənin hüdudu geniş və intəhasızdır. Yer adları ilə bağlı yaranan əfsanələr də bu qəbildəndir. «Qəzvin», «Gəncə», «Sumqayıt», «Çənlibel», «Göyçə Gölü», Padar, Ərəblər kəndi, Əmirhacıyan və başqa toponimlərdə bir sıra tarixi fakt və həqiqətlər qorunub saxlanmış, yer adları ilə bağlı çoxlu əfsanələr yaranmışlar. Bu əfsanələr hər şeydən əvvəl xalqın bədii təfəkküründün məhsulu kimi yaranıb zaman-zaman nəsillərə yoldaş olmuşdur. «Ağ çay», «Qara çay», «Həzrət Baba», «Şah dağ», «Xızır» əfsanələrində xalq özünün tarixi həyatının müxtəlif görüntülərini yaddaşa həkk etmişdir.

Xalq arasında el, nəsil, tayfa adları ilə də bağlı əfsanələr də yayılmışdır. Onlar içərisində Bayat, Avşar, Selcanboyat və b. yaddaşda daha tər qalmışdır

Toponimik əfsanələrin yaranmasında bəzən ayrı-ayrı fərdlər, onların həyatı ilə bağlı müxtəlif epizodlar iştirak edir. Məsələn, bir əfsanədə deyilir ki, «Sum adlı bir cavan özünü dəniz qırağı bataqlıqda qərq edən sevgilisinin dalınca gedir. Anası onun arxasınca düşüb haray çəkir ki, «Sum, qayıt, Sum, qayıt», ancaq uşaq geri dönmür, sevgilisinin yanında bataqlıqa qərq olur. O vaxtdan həmin yerin adı Sumqayıt adlanır» (6, s. 7-11).

Toponimik əfsanələrin başqa bir qrupunu Qalalarla bağlı əfsanələr təşkil edir. Öz növbəsində onlar da müxtəlif məzmunu əhatə edir – **Mühafizə və istehkam xarakterli qalalar, Qız qalaları və Dəfngah məqsədi ilə tikilmiş qalalar**. Hər üç qala tipi ilə bağlı əfsanələr bir-birinə qarışsa da ayrı-ayrılıqda onların hər birinin özünəməxsusluğu qorunub saxlanmışdır.

Mühafizə, istehkamı və müşahidə ilə bağlı tikilmiş qalalar yüksək dağ zirvələrində ucaldılır, qəhrəmanlıq və müdafiə məqsədinə xidmət edir. Bu baxımdan Çıraqqala, Qübbə Qala, Dərbənd qala, Bəzz qalası ilə bağlı əfsanələr tarixin yaddaşında böyük qəhrəmanlıqları qoruyub saxlamış və zaman etibarı ilə daha uzaq keçmişin hadisələri ilə əlaqədardır. Çıraqqala, Qübbə Qala (Quba qalası), Dərbənd qala isə müdafiə xarakterli vahid qala kompleksləridir. Bu əfsanələrdə buntürklərin və hunların Azərbaycan ərazisinə hücumları, xalqın qanına qəltan edilməsi, zorakılıq və zülmə qarşı müdafiə başlıca motiv kimi diqqəti cəlb edir. Bir əfsanədə deyilir: «… Kahinlər gecəni Çıraqqalada keçirdilər. Dərbənd qalasını keçən buntürklər Dariyel keçidini ötüb sürətlə cənuba doğru irəliləyirdilər. Qübbə qalanın çıraqları enib qalxırdı. Bu o demək idi ki, düşmən oraya yaxınlaşmaqdadır. Çıraqqalanın kahinləri çıraqları söndürüb aşağı endilər. Ordu Şimala doğru hərəkətə başladı. Quruçay yatağında qanlı döyüşlər oldu. Qatır üstündə yarımçılpaq, üzü-gözü qançır olmuş, dil bilməyən, din bilməyən buntürklər əvvəlcə düşmənə həmlə etdi. Yesir etdiyi üçdörd igidi əvvəlcə parçalayıb qanını içdi, sonra isə şişə çəkdi, od qaladı, tonqal üstə dövrə vurdu, sübh həmləsinə isə dözə bilmədi, tələm-tələsik anlaşılmayan sözlərlə adamlarını geri hayladılar. Ölənləri basdırmadılar, yaralıların başını kəsib leşini qatır üstə qoyub geri qaçmağa başladılar. Bunlar söz bilməyən vəhşilər idi.

Adamların gözü qarşısında öz qadınları ilə yaşayır, sonra isə onları başqalarına ötürürdülər» (6, s. 72-74).

Bəzz qalası ilə bağlı əfsanələrdə isə Babək və onun igidliklərindən bəhs edilir. Bu əfsanələrdə tarixi-qəhrəmanlıq gerçəkliyi qismən daha çox qorunub saxlanmışdır.

Toponimik əfsanələrin qalalarla bağlı ikinci qrupunu «Qız qalası» əfsanə silsilə təşkil edir. Onların məzmunu belə qruplaşdırılır: sevgili qızın şərəfinə tikilən qalalarla bağlı əfsanələr; qəhrəmanlıqla vuruşub düşməni məğlub edən qızın şərəfinə yaranan əfsanələr və nəhayət atanın öz qızına, yaxud qızın atasına vurulması ilə bağlı əfsanələr. Bu mövzuda C.Cabbarlı özünün məşhur «Qız və ölüm» poemasını yazmışdır.

Qalalarla bağlı əfsanələrin **üçüncü** qrupu daha əzəli təsəvvürlərlə bağlıdır. Bizə gəlib çatan nümunələrdən görünür ki, onlar qədim dəfngah məqsədləri üçün istifadə edilmişdir. Qalaların memarlıq quruluşu, qalanın uca zirvəsinin geniş meydançа şəklində olması, burada ruhların göylərə tapşırılması, sonrakı mərhələdə isə cənazələrin yandırılması ilə bağlı olduğunu düşünməyə əsas verir. Son vaxtlarda qala memarlığı məsələlərini öyrənən tədqiqatçıların həmin istiqamətli araşdırmaları da bu baxımdan önəmlidir. Göründüyü kimi, toponomik əfsanələrin bütün qrup və tipləri mənəvi-əxlaq dəyərlərlə yanaşı, xalqın tarixi təkamül mərhələsindəki bir sıra həqiqətləri öyrənmək baxımından da əhəmiyyətlidir.

q) **Tarixi şəxsiyyətlər, el, tayfa, qövm adı ilə bağlı əfsanələr**. Tarixi şəxsiyyət, el, tayfa, qövm həyatı ilə bağlı da çoxlu yaradıcılıq nümunələri vardır. Onların böyük əksəriyyətində Azərbaycana gəlmiş tarixi şəxsiyyətlərin həyatı, buradakı böyük məğlubiyyətləri, xəzinələrinin və sərvətlərinin bu ərazidən apara bilməməsi, onları Şirvanda torpağa basdırması və s. təsvir edilir. Bunlar içərisində Gültəkin, İskəndər, II Dara, Cavidan, Babək, Cavanşir və başqa tarixi şəxsiyyətlərin adı ilə bağlı əfsanələr əksəriyyət təşkil edir. bu əfsanələrin xalq içərisində daha geniş yayılan nümunələri **İskəndər əfsanələridir**. Bəzən soruşulur ki, onların Azərbaycan əfsanələri ilə əlaqəsi nədədir? Hər şeydən əvvəl bu əfsanələr İskəndər Zülqərinə ləğəbi ilə tanınan, dünya hökmdarlığı iddiasına düşən şahın Azərbaycana yürüşləri, buradakı tarixi məğlubiyyəti ilə bağlıdır. Onlarda İskəndərin Azərbaycana gəlməsi, Şirvanın qadın hökmdarı ilə qarşılaşması, döyüşdə məğlub olması, işğal etdiyi ərazilərdən topladığı varidatı və xəracı Şamaxının Güllüxan və Beşbarmaq dağının ətrafındakı kəndlərin ərazisində basdırmasından bəhs olunur (9, s. 4-5). İskəndərlə bağlı **ikinci qrup** əfsanələrdə onun buynuzlu olması, Dərbənd qalasını, Şirvan darvazasını tikdirməsi, dirilik suyunun arxasınca getməsi və bu suyu səhv saldıqdan sonra səfərlərinin birində öz qılıncının altında ölməsi ilə əlaqədardır. Əfsanələrin **üçüncü qrupu** İskəndərin ölümündən sonra onun haqqında Azərbaycanda yayılanlardır. Onların böyük əksəriyyətində İskəndərin Şirvana gəlməsi, burada uğursuzluqları, son məqamda Şirvanın qadın hökmdarına məğlub olduqdan sonra buynuzunun burada qalması, onun sərvətini axtaranları müxtəlif şəkildə cəzalandırmasından bəhs edir. Bu isə belə bir mənəvi dəyəri cəmiyyətə təlgin edir ki, **zülm və qan tökməklə əldə edilən sərvətdən xeyir tapmaq mümkün deyildir, sərvət zəhmətlə qazanıldıqda halal olur və nəsli xoşbəxtliyə qovuşdurur.**

Bu qrupa daxil olan əfsanələr içərisində tayfa, ulus, el adları ilə bağlı nümunələr də az deyildir. «Oğuz əfsanələri», bayat və başqa tayfaların tarixinin müxtəlif dövrləri ilə bağlı nümunələr bu baxımdan maraqlıdır. Məsələn, «Dədə Qorqud»la bağlı əfsanələrin birində deyilir: «Dədə Qorqud Əzrayılın əlindən qaçıb dənizin ortasındakı quru bir torpaqda məskən salmışdı. Qopuzunu əlindən yerə qoymurdu ki, Əzrayıl ona yaxın düşə bilməsin. Qopuzu yerə qoyan kimi Əzrayıl onun çiyninə qonub canını alacaq, Oğuz qəhrəmanlarının şadlıqları Dədə Qorqudsuz qalacaqdı. Ona görə də Əzrayıl dərviş cildinə düşdü. Bu cilddə də iyirmi il qabaq Dədə Qorqudun süfrəsində duz-çörək yediyindən ona toxunmayıb çıxıb getmişdi. İndi yenə həmin libasda Dədə Qorquda yaxınlaşanda Dədə Qorqud onu tanıdı, Əzrayılın libasını dəyişib canını almağa gəldiyini başa düşdü. Ancaq özünü itirmədi, dedi:

- And verirəm səni iyirmi il bundan əvvəl kəsdiyimiz duz-çörəyə, hələ mənə yaxın durma, oğuz elini başsız qoyma.

Əzrayıl gülümsəyib Dədə Qorquddan uzaqlaşdı:

- Bu dəfə də əlimdən səni kəsdiyimiz duz-çörək xilas elədi. Get yaşa, bir də özün məni çağıranda gələcəyəm qoca – deyib qeybə vardı» (6, s. 21-22).

Bu tip əfsanələrin daha maraqlı nümunələri içərisində tarixi mənbələrdən bizə yazılı şəkildə gəlib çatanları da vardır. Midiya əfsanələri adı altında tanınan həmən əfsanələr xəyanətin qurbanı olan Midiyanın süqutunda günümüzlə səsləşən bir sıra tarixi həqiqətləri də özündə yaşatmaqdadır.

d) **Dini əfsanələr**. Janrın geniş yayılmış nümunələrindən biri də dini əfsanələrdəndir. Onların tarixi də qədimdir. Bu tarix təkcə islam dəyərlərini yox, ondan əvvəlki zərdüşt və sonrakı müxtəlif etiqadları, eləcə də müsəlman mədəniyyəti görüşlərini əhatə edir. Dini əfsanələr müxtəlif mərasimlərdə, dərviş toylarında, Məhəmməd peyğəmbər əleyhissəlamın mövludu və meracı məclislərində əöylənilir, insanlara yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərlərin aşılanmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir. Lakin istər zərdüşt, istərsə də başqa təriqət və görüşləri əks etdirən əfsanələr xalq arasında müasir mərhələdə o qədər də ənənəvi deyildir. Ənənvi olan müsəlman mədəniyyəti, islam görüşləri, ayrı-ayrı peyğəmbərlərin və imamların adı ilə bağlı ibrətamiz süjetlərdir. Bunlarda yaxşılıq, xeyirxahlıq, gözəlliyi görüb qiymətləndirmək və başqa mənəvi keyfiyyətlər əks olunur. Dini əfsanələrdəki dəyərlər insanlar arasındakı münasibətləri yaxşılaşdırmağa, allahın birliyinə olan etiqadı yüksəltməyə xidmət edir. Onların bir çoxu dini kitabların, eləcə də ilahiyyət düşüncəsinin başlıca məzmun çevrəsi ilə də bağlıdır. Dini əfsanələrin böyük qismi Adəm və Həvvanın, Nuh, Süleyman, Musa, İbrahim və Məhəmməd peyğəmbər əleyhissəlamın adı ilə bağlı olub bir çox ibrətamiz hekayətləri əhatə edir. Adəm və Həvva, İsa peyğəmbər əfsanələri törənişlə bağlı olub insanın yaranması, qeyri-adi doğuluşu ilə əlaqədar bir-birindən fərqli əfsanələr silsiləsi yaratmışdır. İbn əl-Möhtəbərin yazdığı kimi, insanın 124 min peyğəmbər haqqında yaranmış olduğu yarımtarixi, yarıməfsanəvi hekayətlər müxtəlif gözəlliklər çevrəsini əhatə edir, insanı ülvi duyğulara çağırır. Onlarda ayrı-ayrı zaman kəsimlərində mövcud dini təriqət və əxlaqi dəyərlər qorunub saxlanmış, peyğəmbərlərin ibrətamiz həyatının müxtəlif hadisə və

məqamları öz əksini tapmışdır. Məsələn, Həvvanın Adəmin qabırğasından yaranması, Adəmin cənnətdən qovulması, Musanın sehirli əsası haqqında əfsanələr daha əzəli təsəvvürləri əhatə edir.

«Nuhun tufanı» əfsanəsi ilə dünyanın su altında qalması, Nuhun xilaskar funksiyası, insan nəslinin qorunmasını öz üzərinə götürülməsini əhatə edir. Yaxud İsa peyğəmbərin dünyaya gəlməsi, xristianlıq tarixində onun tarixi mövqeyi ilə bağlı müxtəlif əfsanələr vardır ki, bəzən onların bir çoxu İsanın həyatının müxtəlif faktlarını təkzib edir. Amma bütün bunlara baxmayaraq bu əfsanələr xristian ideologiyasının başlıca və aparıcı istiqamətlərinin qorunub saxlanmasına xidmət edir (10, s. 6).

Dini əfsanələrin bir çoxunda bəşəri dəyərlər, insanın tarixi taleyi, cəmiyyətdəki yeri və mövqeyi, insan şəxsiyyətinin dəyərləndirilməsi özünü əks etdirir. Bu bədii nümunələr içərisində dünyəvi və bəşəri səciyyə daşıyan «İsmayılın qurban kəsilməsi» əfsanənin xüsusi yeri vardır.

Əfsanədə deyilir ki, İbrahim Xəlil peyğəmbər səlavatullahın (xristianlıqda Avraamın) övladı yox idi. O, ahıl yaşa gəlib çatmışdı. Gecə yatıb yuxuda görür ki, Allahtala ona bir övlad vermişdir. Bundan sonra o, əhd eləyir ki, həqiqətən bir övladı olsa onu 13 yaşına çatanda Allahın yolunda qurban kəsəcəkdir. Vədə tamam olur, İbrahim peyğəmbərin bir oğlu olur, adını İsmayıl qoyur. İsmayıl bir gecə yuxuda görür ki, atası vədini unudub, etdiyi əhdi yaddan çıxarmışdır. Uşaq bunu peyğəmbərə xatırladır. İbrahim peyğəmbər vədini unutmasından pərişan olur və vədini yerinə yetirmək üçün hazırlıq görüb Ərafat dağına üz tutur. O, İsmayılı qurban kəsərkən əlindəki qılınc taxtaya dönür. Allahtala İsmayılın əvəzinə yerə qurbanlıq qoç göndərir.

Əfsanənin dərin fəlsəfi və əxlaqi dəyəri vardır. Burada Allaha etiqad, onun varlığına və ədalətinə inam başlıca motiv kimi diqqəti cəlb edir. Əfsanənin ikinci mühüm dəyəri isə insanın qurban deyilməsi və qurban kəsilməsi üzərinə yasaqlığın qoyulmasıdır. Dini əfsanələrdə cəmiyyətin idarəçilik qaydalarının, əxlaq dəyərlərinin qorunub saxlanmasının təbliği güclüdür. Bu tip əfsanələrin böyük qismində yüksək estetik dəyərlər nəinki təqdir edilir, eyni zamanda əxlaqi dəyərlərin pozulması, cəmiyyətdə zərərli ənənələ-

rin, bəd əməllərin, əxlaq pozğunluqlarının baş alıb getməsi, böyük-kiçiyin tanınmaması, Allahın qoyduğu düz yoldan, pozitiv əxlaqdan uzaqlaşmanın son nəticədə cəmiyyətin özünün məhv olmasına, dağılıb sıradan çıxmasına səbəb olduğu göstərilir. Bu cəhətdən dünya xalqlarının əfsanə yaradıcılığında olduğu kimi, Azərbaycan əfsanələri içərisində də xüsusi yeri olan «Böyük daşqın», «Nuhun tufanı» əfsanəsi diqqəti cəlb edir.

Dünya xalqları içərisində müxtəlif variantlarda yayılmış Böyük daşqın əfsanəsinin coğrafiyası genişdir. E.Taylor yazır ki, «bütün dünyada mifmi, əfsanəmi adlandırmalı olduğumuz bu hekayət geniş yayılmışdır. Rəvayətin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqələri və onların səbəblərini, yaxud onun mənşə səbəblərini öyrənməzdən əvvəl bu əfsanələrin yayılma coğrafiyası üzərində dayanaq. Asiyadan başlayaq. Burada biz onun Vavilion, Fələstin, Suriya, Friqii, qədim və müasir Hindistanda, Birmada, Malayziya yarmadası və Kamçatkada yayılmış variantlarını tapmışıq. Burada görünür ki, Cənubi Asiyada daşqın haqqında yaranmış rəvayətlər Qərbi, Mərkəzi və Şimali Asiyada yayılan qədim əfsanə və hətta yazılı ədəbiyyatda özünü geniş şəkildə qoruyub saxlamamışdır. Avropada daşqın haqqında əfsanənin xüsusiyyəti Asiyada olduğundan daha genişdir. Onlar Qədim Yunanıstanda məlum idi. Eyni zamanda Yelsdə litvalılar arasında, Cənubi Rusiyada köçkün siqanlar və voqulovlar arasında tapılmış əfsanələr də vardır.

Böyük daşqının Azərbaycanla bağlılığı barədə ilk dəfə SMOMPK məcmuəsində məlumat verilmişdir. Burada deyilir:

Azərbaycanda bu əfsanənin daha başqa bir variantı da vardır. Həmin varianta görə Nuh dünya daşqınında öz gəmisi ilə gəlib Qafqaz sıra dağlarının Şimali-Şərqində ən yüksək bir yaşayış məskəni – Möhüc kəndini tapır. Gəmisini Möhüc qayasında bu gün də qalmaqda olan 1,5x1,5 metr ölçülü halqaya bənd edir, bütün gəmidəkilər dağ zirvəsinin yaşıl vadisinə çıxıb burada məskunlaşırlar. Əfsanəyə görə Nuh, onun qızı və arvadı buradakı Pir Abcabar məqbərəsində dəfn edilmiş, Nuhun gətirdiyi insan nəsli buradan yaranıb, artmış və dünyaya səpələnmişdir (12, s. 170-171).

Göründüyü kimi, dini əfsanələrdə dünya, onun yaranması, ilk insanın dünyanı dərk etməsi ilə bağlı miflərdən fərqli bir düşüncə də öz əksini tapmışdır ki, onları ilk növbədə geniş şəkildə toplayıb nəşr və tədqiq etmək gərəkdir.

3. Rəvayətlər. Xalq nəsrinin formalaşmasında mühüm rol oynayan, epik üslubun konkret ifadə imkanlarından istifadə yolu ilə yaranan janrlardan biri də rəvayətlərdir. Rəvayətlər «Deyirlər», «Söyləyirlər», «Rəvayət edirlər ki» formal kəlmələrlə başlayır və ibrətamiz həyat faktını əhatə edir.

Folklorşünaslıqda çox zaman rəvayətlərin özünəməxsus janr xüsusiyyəti, mövzu və məzmun dəyəri nəzərə alınmadan onlar əfsanələrlə eyniləşdirilir (13, s. 188-196), yaxud ona bərabər tutulur (14, s. 378). Bu barədə inqilaba qədərki tədqiqatçılar da maraqlı mülahizələr irəli sürmüş, əfsanə ilə rəvayətin ümumi və fərqli xüsusiyyətlərə malik olduğunu göstərməklə yenə onları ayrıca qruplarda tədqiqata cəlb etməmişlər (15, s. 3). «Belə bir şəraitdə əfsanə termini rəvayətdən və şifahi nəsrin başqa janrlarından dəqiq şəkildə ayrılmalıdır» (13, s. 188). Xalq nəsrində əfsanənin özünəməxsus xüsusiyyətləri və spesifik cəhətləri olduğu kimi, rəvayətin də fərdiləşən cəhətləri az deyildir. Rəvayətlərdə uzaq və yaxın dövrün tarixi həqiqətləri özünəməxsusluğu qorumaqla bədii təfəkkürə məxsus konkretliyi qoruyub saxlayır. Rəvayətlər konkret bir təhkiyə hadisəsini, faktını və ya söyləməsini əhatə edir, ibrətamiz sonluqla başa çatır.

Müxtəlif dövrlərdə yaşamış hökmdarların, tacirlərin, xaqanların, həyatından söylənən rəvayətlərin arxasında cəmiyyətin idarə olunması üçün zəruri ictimai-siyasi ədalət, estetik ideal, humanist dünyagörüş əks olunur. Məsələn, belə rəvayət edirlər ki, bir ölkədə padışah ədalətsiz işlər görürmüş. Müdrik qoca kəfənini boynuna salıb padışahın hüzuruna gəlir və onun ədalətsizliyini üzünə söyləyir. Qoca deyir ki, mən bir güzgüyəm, səni olduğun kimi özünə göstərdim. İndi istəyirsən bu güzgünü vur sındır, istəyirsən orada gördüklərini islah et» (16, s.). Padışah qocanın sözündən nəticə çıxarıb ölkəni ədalətlə idarə etməyə başlayır. Bu rəvayətdən N.Gəncəvi «Sirlər xəzinəsi»ndə ibrətamiz hekayət kimi istifadə etmişdir.

Rəvayətlərdə cəmiyyət həyatının aktual problemləri, onu sağlamlaşdırmaq, estetik dəyərlərə etimad meylləri, normal düşüncə və ibrətamiz əxlaq özünü göstərir. Əfsanələrdən fərqli olaraq rəvayətlərdə mifikləşmə və əfsanəviliyə meyl yoxdur, onlar həcmcə konkret və yığcamdır. Rəvayətləri aşağıdakı kimi təsnif etmək mümkündür:

a) Əxlaqi-ibrətamiz rəvayətlər.

b) Toponomik rəvayətlər.

v) Dini rəvayətlər.

Əgər **birinci qrup** rəvayətlərdə başlıca məqsəd dinləyiciyə əxlaqi-ibrətamiz keyfiyyətlər aşılamaqdırsa, **ikinci qrup** nümunələr əsasən xalq həyatı, məişəti, çay, dağ, kənd və s. adları ilə bağlı meydana gələnlərdir. Məsələn, Beşbarmaq dağı, Həzrət Baba, Pirabcabar, Selcanboyat, Pirsaat və sairlə bağlı rəvayətləri buna misal göstərmək olar.

Dini rəvayətlərdə də ibrətamiz yekun nəzərə çarpandır. Onlar içərisində ayrı-ayrı peyğəmbərlər, müqəddəs ocaqlar, axund və qazilər barədə konkret hadisə və ya fakta əsaslanan rəvayətlər vardır. Belə nümunələrdə təhkiyəyə üstünlük verilir, ibrətamizlik önə çəkilir. Məsələn, «Süleyman peyğəmbər yol ilə gedərkən onun mühafizi qabaqda iylənmiş it cəsədi görür, peyğəmbərə yolunu dəyişməyi məsləhət görür. Süleyman peyğəmbər isə yolunu dəyişmir. Cəsədin yanından keçərkən mühafizinə üzünü çevirib deyir:

- Bax gör, itin ağ dişləri günəşin şəfəqləri altında necə də gözəldir» (17, s.46). Süleyman peyğəmbərin adı ilə bağlanan bu rəvayətdə insan gözünün çirkablar içərisində gözəllik axtarmağa, gözəllik görməyə çağırışı çox güclüdür.

a) Əxlaqi-ibrətamiz rəvayətlər. Yuxarıda deyildiyi kimi, bu qrupa daxil olan rəvayətlərdə tərbiyəedicilik, ibrətamizlik güclüdür. Xalq nəsrinin bu janr tipində yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərlərin təlqini güclüdür. Cəmiyyətdə mövcud əxlaq qaydalarının gözlənilməsi, yasaqlar və qadağalara əməl etmək zərurəti öz dolğun məzmunu ilə seçilir. Yaxşı və yamana, xeyrə və şərə münasibət burada qətiləşib cəmiyyətə təlğin edilir. Rəvayətlərdə fakt və hadisələrə birmənalı münasibət özünü göstərir. Bəzən qoyulmuş

yasaqın cəmiyyət qaydalarına uyğun gəlməməsi elə mətnin özündə diqqəti cəlb edir, burada təhrifin zərəri və onun aradan qaldırılma zərurəti açıqlanır. «Şah və çoban» rəvayətində bunu aydın görürük: «… Bir padışah bütün ahıl və qoca adamları artıq hesab edib ölkədən çıxarmışdı. Ölkə müdrik və ağıllı qocalardan təmizlənmişdi. Bir gün Şah sübh tezdən oyanıb eşitdi ki, ölkə düşmən qoşunu tərəfindən üzük qaşı kimi dövrəyə alınmışdır. Şaha xəbər gəldi ki, düşmən adamları saray meydanında bir dairə çəkib cavab istəyirlər. Əgər üç günə cavab verilməsə təslim olmalıyıq. Vəzir, vəkil yığışdı, tədbir tökdü, bir şey çıxmadı. Bir Şahhüseyn çoban vardı, əhvalatı eşidib şahdan xəlvəti evdə sandıqda saxladığı atasına danışdı. Atası gülüb dedi ki, ona cavab verməyə nə var ki? Sabah sürünü aparanda cibinə bir kömür qoy, o çevrəni ikiyə böl, çıx get işinə, düşmən dağılıb gedəcək. Çoban belə də elədi, düşmən çəkilib getdi. Bir həftədən sonra gəlib yenə meydanda bir çevrə çəkib, içərisinə bir ovuc buğda tökdü. Çoban əhvalatı atasına danışanda atası dedi:

– Qayıdanda bazardan üç xoruz al gətir, hinə at, ac saxla. Vədə tamam olan günü aparıb buraxarsan dairənin üstünə» (18, s. 196).

Çoban Şahhüseyin belə də edir, ölkə talandan xilas olur, Şah çobanı soruşub sualların və cavabların mənasını soruşur. Çoban cavab verə bilmir, həqiqəti söyləyir. Qocanı saraya gətirib cavabları soruşurlar. Qoca deyir:

- Birincisi sualda düşmən deyirdi ki, torpaqlarınızın hamısı bizimdir. Biz çevrəni iki yerə bölüb dedik ki, torpaqların yarı sizin, yarısı bizimdir. İkinci dəfə dedilər ki, qoşunumuz çoxdur, hücum edib torpaqlarınızı tutarıq. Biz də cavab verdik ki, bizim igidlərimiz sizi dənləyər.

Padışah səhvini başa düşüb bütün valideynləri ölkəyə qaytardı, çünkü elmli, kamallı adamları olmayan ölkənin gələcəyi yoxdur (18, s. 201). Bu kimi məsələlər rəvayətlərdə əsas mövzudur.

b) Toponimik rəvayətlər. Bu tipli rəvayətlər də spesifik xüsusiyyətlərə malikdirlər. Onlarda ancaq hansı bir toponomik fakt əks olunur, həmin əsasda hadisənin təhkiyəyə cəlb edilməsi, əfsanəvi, epik-romantik təsvirə çəkilməsi yoxdur. Məsələn,

«Göy-Göl», «Maral göl», «Xızı», Siyəzən, Quba, Oğuz yurdu və sair kimi toponimlərin yaranması barədəki tarixi fakt rəvayətin başlıca məzmununa əhatə edir.

Bu tipli toponimlər dağ, dərə, çay, bulaq, qaya, kənd, şəhər, el, oba və s. bağlı yaranmışdır. Məsələn, «Qızbənövşə bulağı», «Əriyən qaya», «Oğlan-qız» daşı» və s. bağlı nümunələrdə toponiuma məxsus xüsusiyyətlər özünü göstərir. «Daş qız» rəvayətində deyilir:

«Bir gün Oğuzun qonağı gəlir. Evdə çay qoymağa su olmur. Fatı nəvəsini Qaraçaya göndərir. Qız gəlib görür ki, uşaqlar çayın boğazına yığılıb çilingağac oynayırlar. Səhəngini yerə qoyub onlara qoşulur.

Anası ha gözləyir, qız gəlmir. Durub onun dalınca gedir. Görür ki, qız çilingağac oynayır. Gedib səhəngi doldurur. Qıza deyir ki:

- Səni görüm daşa dönəsən.

Qız dönüb daş olur. İndi Qaraçayın həmən yerinə «Daşqız yeri» deyilir (19, s, 139). Göründüyü kimi, rəvayətdə ancaq baş vermiş fakt öz bədii əksini tapmışdır. Hadisə əlavə yaradıcılıq ənənəsinə məruz qalmamışdır.

Toponomik rəvayətlərin başqa bir xüsusiyyəti də diqqəti cəlb edir. Yer, kənd, dərə, təpə, oba, təyfa, mahal adı ilə bağlı yaranan nümunələrin bir çoxu sonradan şəxs adına, musiqi, aşıq şeri şəkli, saz havasının adında özünü göstərir. Məsələn, Kəngərli, Şaxtaxtlı, Qaraçaylı, Kürçaylı və s. şəkildə toponiumlar soy, nəsl adına çevrilə bilir. Yaxud varşağı, simayi, qəraylı adları da mənşə etibarı ilə eyni yaradıcılıq ənənəsinə məruz qalmışdır.

Toponimik rəvayətlər quruluşuna görə fərqlənir. Onlar daha qısa, konkret məzmuna malikdirlər. Qoyulmuş qaydalardan çıxmaq yasaq edilir, yasaqlıq pozulanda isə fəlakət baş verir. «Dambatan bulağı» rəvayəti bu ibrətamizliyi özündə qoruyub saxlamışdır: «… Nəql edirlər ki, qədim zamanlarda bir varlı kişi var imiş. Onun gözünün ağı-qarası bircə qızı var imiş. Bu qız çox gözəl idi. Qızı kəndin gözəl oğlanına nişanlamışdılar. Bir gün kişinin arvadı ölür. Onun çox gözəl bir kəməri var idi. Kişi deyir ki, bu kəmər kimin belinə gəlsə onu alacağam. Kişi çox gəzir, kəmər heç kimin belinə gəlmir. Bir gün qız kəməri belinə bağlayır. Kəmər qızın belinə çox gözəl gəlir. Atası bunu görür və sözünün üstündə duraraq qızını almaq qərarına gəlir. Qız ağlayıb şivən edir, ancaq bir fayda olmur. Atası qızı alan gecə qız yalvarır ki, evimiz suya dönsün. Qızın evi bulağa çevrilir. Bu yaxınlara qədər bulağın içində damın tirləri görünürmüş deyirlər. Həmin vaxtdan bu bulağa Dambatan deyirlər» (8, s. 66). Rəvayətdən görünür ki, cəmiyyətdəki yasaqlıqların pozulması xoşagəlməz hadisələrə səbəb olur. Buradakı «çevrilmə» isə cəmiyyətdə qeyri-adi qüvvələrin yasaq və qadağalar üzərindəki himayəçiliyi ilə bağlıdır.

Rəvayətlərin təsnifi ilə məşğul olun bir sıra tədqiqatçılar əslində toponomik səciyyə daşıyan xalq nəşri nümunələri etnoloji və sair adlar altında təsnif edilirlər. Əslində etnosun mənşəyi ilə bağlı hesab edilən nümunələr elə müxtəlif yer, tayfa, etnos adı ilə bağlı olub toponomik düşüncə çaları çevrəsindədir.

v) Dini rəvayətlər. Bu qəbildən olan rəvayətlərin kökündə müxtəlif dini görüş və etiqadlar dayanır. Dövrün tələbinə məxsus tarixilik onlarda diqqəti çəkir. Dini rəvayət olmuş, baş vermiş hadisə zəminə əsaslanır, məzmun etibarı ilə müxtəlif tiplərə ayrılır. Onlarda vəfa, sədaqət, hökmdara itaət, var-dövlət, ağıl, nəfs və bir çox digər fəlsəfi-didaktik məzmun önə çəkilir. Bunlarla yanaşı məzmun çevrəsinə görə də bir-birindən seçilirlər. Məsələn, dini rəvayətlərin böyük bir qismi peyğəmbərlərlə bağlı olub səma kitabları vasitəsilə günümüzə gəlib çatmışdır. Bir dini rəvayətdə deyilir: «İbn Ömər deyir (Allah ondan razı olsun). Peyğəmbər ə.s. deyib ki, ədalətli adamların behiştdə nurdan sarayları olacaqdır, onlar burada qohum-qardaş, xidmətçiləri ilə birlikdə olacaqlar. Şahlara ən çox lazım olan möminlikdir, çünki ölkə, şah və din iki qardaş kimidirlər. Məmləkətdə qarışıqlıq olanda dində də dolaşıqlıq yaranır, müflislər, bədməzhəblər baş qaldırır, şahları hörmətdən salır və necə deyərlər müxalifət güclənər.

Sultan Sövri (Suri) deyir: «Sultanların ən yaxşısı odur ki, elm adamı ilə oturub-dura, alimlərin ən pisi odur ki, sultanla durub-otura». Göründüyü kimi, burada peyğəmbər ə.s. kəlamları rəvayət yerində işlənmişdir. Dini məzmun çevrəsində təsnif edilməsinə baxmayaraq nümunədə həm tarixilik, həm ibrətamizlik qorunub

saxlanmışdır. Rəvayətlərin başqa bir qrup nümunələrində etnosun inkişafının bütöv dövrü, xalqın dünyagörüşünün geniş mənzərəsi əksini tapmışdır: «Deyirlər ki, Ömər ibn Əbdüləzizin (Allah ona rəhmət eləsin) hökmranlığı dövründə qıtlıq düşdü, xalq çətinlik çəkdi. Ərəb qəbilələrindən biri onun yanına gəlib sızlayıb dedi: «Ya əmirəlmömin, biz öz ətimizi, qanımızı qəhətlikdə yedik, yəni yemək tapmadığımız üçün özümüz arıqladıq, rəngimiz saraldı. İndi bizim sizin beytülmala ehtiyacımız vardır. Bu mal da sənindir, ya Allahındır, ya Allah bəndələrinin. Əgər Allah bəndələrinindirsə, demək bizimdir, Allahındırsa, Allahın ona ehtiyacı yoxdur, sənindirsə bizə sədəqə et ki, bu çətinlikdən qurtaraq, dərimiz bədənimizdə quruyub qalmasın. Allahtala da yaxşı iş görənlərə mükafat verəcəkdir.

Ömər ibn Ələzizin ürəyi yandı, gözü yaşla doldu, dedi: «Sizin dediyiniz kimi edəcəyəm». Dərhal əmr etdi, onların işini düzəldib, arzularını yerinə yetirdilər. Durub getmək istədikdə Ömər ibn Əbdüləziz (Allah ona rəhmət eləsin) dedi: «Ay camaat, hara gedirsiniz, adamların sözlərini mənə çatdırdığınız kimi, mənim də sözlərimi Allah-talaya çatdırın, mənə dua edin.

Ərəblər üzlərini göyə çevirib dedilər: «İlahi, sənə and veririk öz izzətinə, Ömər ibn Əziz sənin bəndələrinə nə edibsə, sən də ona elə et!». Duanı tamam edən kimi bulud gəldi, qurşad dolu yağdı, biri Ömərin sarayının kərpiclərindən birinə dəyib onu sındırdı, içərisindən bir kağız çıxdı. Orada yazılmışdır: «Bu cəhənnəm odundan qurtarmaq üçün böyük Allahın Ömər Əbdüləzizə göndərdiyi bərəkətdir» (20, s. 70).

Dini əfsanələrin mövzu çevrəsi genişdir. Onların böyük qismi islam dini, onun ayrı-ayrı xadimləri, eləcə də Məhəmməd peyğəmbər əleyhissəlam və onun ətraf və yaxınları ilə bağlı meydana çıxmışdır. Həmin rəvayətlərdə əxlaqi-ibrətamiz cəhətlər, yüksək ali dəyərlərin insanların düzlüyə, doğruluğa, həqiqətə və böyük yaradana etiqadı başlıca yer tutur. Şübhəsiz ki, bu nümunələrin müxtəlif təsnifat prinsipləri üzrə ayrıca tədqiqinə ehtiyac vardır.

Epik üslubun bədii imkanlarından konkret məna və məzmunu ifadə etmək üçün lokanik istifadə yolu ilə yaranan xalq nəsri nümunələrindən biri də **lətifələrdir**.

4. **Lətifə** ərəbin lətif sözündən olub xoş söz, munis deyim, zərif ifadə mənalarını əks etdirir. Şifahi təfəkkürdə onun janr kimi formalaşmasının tarixi IX yüzillikdən sonrakı dövrlərə təsadüf edir. İlk mərhələdə lətifələr türk yazılı nəsrinin təhkiyə formasında yayılmışdır. Ərəb istilasından sonra isə Şərq qaynaqları, xüsusilə ərəb şifahi düşüncəsində geniş yer tutan, başlıca təhkiyə, nəql etmə, nəsihətamizlik yunksiyalarını üzərinə götürən **lətaiflərlə** – xalq arasında insanları güldürən sözlər çarpazlaşmış və milli epik düşüncədə onun formalaşma prosesi başlamışdır.

Lətifə cəmiyyət həyatındakı ziddiyyət və əksilikləri – gerilik, cəhalət, nadanlıq, pislik, yamanlıq, tamahkarlıq, zülm və riyakarlığı gülüş yolu aradan qaldırmağa, cəmiyyəti xeyrə, yaxşılığa, təkamülə istiqamətləndirməyə çağıran xalq nəsri nümunələrindəndir. Burada tərbiyəedicilik və islahedicilik güclüdür. Lətifələr cəmiyyətdə adi həyatın mizan-tərəzisini pozan halların güzgüsüdür. Milli əxlaqda, etik düşüncədə yabancı hallar nəzərə çarpanda, üzə çıxanda ilk öncə lətifələrdə onlara cəmiyyətin münasibəti əksini tapır. Xalq gerilik və qəbahətlərə ilk öncə lətifələrdə münasibət açıqlayır. Bu münasibət isə özünü sözün poetik imkanlarından istifadə formasına görə üç şəkildə nəzərə çarpır. Onlara münasibət isə folklorşünaslıqda bir mənalı deyildir. Belə ki, bəzi araşdırıcıların fikrincə, lətifələrdə xalq gülüşün üç tipindən istifadə edir. Həqiqətən də xalq nəsrinin əfsanə, rəvayət janrlarından fərqli olaraq lətifələrdə gülüş başlıca atributdur. Həm də dünyanın bir sıra xalqlarında (Avropa və amerikalılarda) lətifə epik təsəvvür hüdudunda o qədər də əhəmiyyəti olmayan kulturoloji dəyərdir. Elə buna görə də bir sıra tədqiqatlarda, eləcə də yazılı ədəbiyyatda gülüşün üç tipi üzərində dayanılır və bədii ədəbiyyatda ictimai məzmunlu, satirik və yumoristik gülüş kimi qruplarda təsnif edilir (21, s. 40). Gülüşün **birinci** tipinin yazılı ədəbiyyatda, məsələn, satirik üslublarda yazılan əsərlərdə, komediyalarda, dram və melodramlarda iştirakı barədə mülahizələrə münasibət bildirmədən onun xalq nəsrindəki yerini dürüstləşdirmək vacibdir. Lətifə janr və məzmun çevrəsinə görə qısa və konkretdir. Əksər hallarda açıq və ya mətnaltı gülüşlə müşahidə olunur. lakin lətifə-

lərin elə qədim nümunələri də vardır ki, onlar janrın ənənəvi ölçü tələblərindən kənara çıxır, bəzən nağıla bənzər funksiyaları əhatə edir. Belə nümunələrdə lətifəyə məxsus gülüş atributu da arxa plana keçir. İctimai həyatın tənqidi daha nəzərə çarpan olur. **Ona görə də mühitin lətifələrdə kəskin tənqidini ictimai məzmunlu gülüş kimi yox, cəmiyyət həyatında baş verənlərin xalq nəsrində tənqidi kimi təqdim etmək daha doğru olardı**. Məsələn, Bəhlul Danəndə lətifələrinin böyük qismi məhz bu qəbildən olub cəmiyyət həyatındakı idarəçiliyin tənqidi ilə əlamətdardır. Həmin nümunələrdə bu tənqidin çevrəsi ictimai məzmunlu gülüş hüdudlarından daha geniş və əhatəlidir.

Azərbaycan lətifələrində **satirik** və **yumoristik** gülüşün iştirakına gəlincə onlarda tənqiddən daha öncə tərbiyəedicilik üstündür. Xalq hər iki gülüşün gücündən istifadə yolu ilə cəmiyyətdə islahedicilik funksiyasını həyata keçirməyi qarşıya qoymuşdur. Orta əsrlərin sonunda yaranan bir sıra lətifələr isə maarifçi dünyagörüşün yaranmasında fəal mövqe nümayiş etdirir. Lətifə bədii təfəkkürdə daim dinamikada olan janrlardandır. O, dünən yaranıb yaddaşa yazıldığı kimi, bu gün, sabah da yaradıcılıq prosesini davam etdirmə funksiyasını qoruyub saxlamaqdadır. Hər dövrün, ictimai-siyasi həyatının cəmiyyətdə baş verən pozitiv və neqativ göstəricilərini lətifə qədər əks etdirən ikinci folklor janrına təsadüf edilmir.

Toplanma və nəsr tarixindən. Azərbaycanda lətifələrin yazıya alınıb nəsr edilməsi tarixi «Kavkaz» qəzetindən başlayır. Sonralar XIX əsrin rusdilli başqa qəzet və furnallarında, «Severnıye pçolı», «Novoye obozreniye»də, SMOMPK məcmuəsində və başqa mətbuat səhifələrində də lətifələr çap olunub oxucular a çatdırılmışdır.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yaranan demokratik mətbuat «Babeyi-Əmir», «Kəşkül», «Məktəb», «Rəhbər», «Arı», «Dəbistan», «Şərqi-Rus», «Molla Nəsrəddin» jurnalları lətifələrin müxtəlif nümunələrini çap etmişdir.

İlk lətifə toplusu isə 1908-ci ildə Ə.Müznib tərəfindən nəşr olunmuşdur. O, sonralar da lətifələrin toplanma və nəşr işləri ilə məşğul olmuş, bir sıra regional, lətifələrlə yanaşı Bəhlul Danəndə

və Molla Nəsrəddin lətifələrinin beş yüzdən artıq nümunəsini toplamışdı. Ötən əsrin 20-ci illərində H.Zeynallı ilk lətifələr toplusunu (1927) geniş ön çöz, qeyd və şərhlərlə çapa hazırlamışdır.

Sonralar isə həmən nəşrin qismən təkmilləşdirilmiş mətnlərini1939-cu ildən başlayaraq M.H.Təhmasib nəşr etdirmişdir. Lətifələrin tədqiqi ilə T.Fərzəliyev, N.Seyidov, İ.Abbasov, V.Vəliyev P.Əfəndiyev və b. məşğul olmuş, janrın müxtəlif istiqamətlərdən öyrənilməsi bu gün də davam etdirilməkdədir. Son illərdə lətifələrin müxtəlif nümunələri ayrıca kitabçalar halında nəşr olunmuşdur. Bunlar içərisində «Bəhlul Danəndə», «Abdal Qasım», «Şəki lətifələri» daha əhəmiyyətli nəşrlər kimi diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan lətifələrinin təsnifi ilə bağlı da müəyyən işlər görülmüşdür. Bu sahədə H.Zeynallının M.H.Təhmasibin, N.Seyidov və T.Fərzəliyevin dəyərli mülahizələri olsa da janrın hələ tam şəkildə öyrənilib başa çatdığını demək olmaz. Bu isə ilk növbədə lətifələrin hələ küll halında toplanılıb yazıya alınmaması ilə bağlıdır. H.Zeynallıdan sonra onlar toplanmaqdan daha çox yenidən işlənmələrlə məruz qalmışdır. Xüsusilə «Molla Nəsrəddin» lətifələrinə daha çox əl gəzdirilmişdir. Müxtəlif tipli lətifələrin toplanması da pərakəndə şəkildə davam etdirilmişdir. Ona görə də janrı dürüst təsnif etmək hələ ki, mümkün deyildir. Toplama işlərinin indiki nəşr səviyyəsində isə onları şərti olaraq belə qruplaşdırmaq mümkündür:

a) Bəhlul Danəndə lətifələri.
b) Molla Nəsrəddin lətifələri.
v) Regional lətifələr.

Regional lətifələr də öz növbəsində aşağıdakı qruplara ayrılır:

a) Şəki lətifələri;
b) Qarabağ və Abdal Qasım lətifələri;
v) Ayrım lətifələri;
q) Ləzgi lətifələri;
d) Müxtəlif məzmunlu lətifələr.

Təbii ki, bu bölgü özü də lətifə yaradıcılığını tam əhatə etmir. Xalq arasında sovet işçiləri, orta və yüksək çinli məmurlar, hökümət adamları, tibb, poçt işçiləri, hərbçilər və başqaları

ilə bağlı çoxlu lətifə vardır. Burada isə onların yalnız bir neçə qrupu üzərində dayanmaq imkanı vardır.

a) Azərbaycanda yayılan lətifələrin bizə gəlib çatan ən qədim nümunəsi **Bəhlul Danəndənin** adı ilə bağlıdır. Bu lətifələr həcmcə bir qədər geniş, ictimai həyat hadisələrini daha əhatəli əks etdirəndir. Qədim türk yazılı abidələri içərisində lətifə ölçülərinə qismən yaxınlaşan təhkiyə mətnləri daş kitabələr üzərində həkk olunsa da onların hələ lətifə kimi formalaşdığını söyləmək çətindir. Amma bu bir həqiqətdir ki, həmin daş kitabələrdəki lətifə modeli sonradan şifahi nitqə güclü təkan vermiş və epik təfəkkürdə xalq nəsrinin bu qüdrətli ifadə modelini yaratmışdır. Daş kitabələrdəki öz dövrü üçün yeni olan həmin yazıların lətifənin başlanğıc mərhələsinin nümunəsi, onu kitabələrə həkk edənlərin isə türkün ilk lətifə ustası olma ehtimalı daha əsaslı arqumentlərdən hesab etmişdir (22, s. 142).

Amma erkən orta əsr qaynaqlarında, xüsusən ərəb tarixçisi Əl Biruninin tarix əsərlərində adı xatırlanan ilk lətifə ustası Bəhlul Danəndədir (23, s. 41-46). Folklorşünas Nurəddin Seyidovun yazdığı kimi, «Bəzi lətifə və rəvayətlərdən görünür ki, Bəhlul Danəndə VIII əsrdə yaşamış və Harun ər-Rəşidin qardaşı olmuşdur. Harun ər-Rəşidin xəlifəliyinin ilk illərində onun dövlət aparatında çalışanların çoxu iranlı bərməkilər imiş. O zaman elm, mədəniyyət və incəsənətin çiçəkləndiyi dövr idi. Bağdadda gözəl arxitekturalı bər-bəzəkli binalar tikilir, elmə, poeziyaya, misiqiyə fikir verilirdi. Lakin bir az sonra xəlifə bərməkilərə şübhə ilə yanaşmağa başlayır, onların bəzilərini zindana saldırır. Bir-birinin ardınca xalq üsyanları başlayır, guya belə bir vaxtda Bəhlul Danəndə ortaya çıxıb xalqın mənafeyini müdafiə edirmişdir» (24, s. 4-5).

Bəhlul Danəndə lətifələrinə fikir verdikdə bu nümunələrdə cəmiyyətdə baş verən hadisələrə, xüsusən hökmdarların, padşahların ədalətsizliyinə qarşı güclü etiraz əlaməti görünür. Harun ər-Rəşidin adı bir qrup lətifə istisna edilərsə, heç də hər yerdə şəxsləndirilmir.

VIII əsrin sonlarından xalq arasında sürətlə yayılmağa başlayan Bəhlul Danəndə lətifələri görünür, ərəblərin istilası ilə

bağlı Azərbaycanda yayılmış, sonrakı əsrlərdə onlar yerli koloritdə cilalanmış və milli lətifə kimi rekonstruksiyaya məruz qalmışdır. Yeni yaradıcılıq prosesi keçirən nümunələrin müstəqil janr kimi formalaşmasında qarşılıqlı əlaqələrin mühüm rolu olmuşdur. Xalqın qüdrətli yaradıcılıq təfəkkürü Bəhlul Danəndənin adını yaddaşdan nəyinki silmiş, əksinə, müxtəlif məzmunlu lətifələr içərisində onun adını yaşatmış və bu adla bağlı bir çox yeni nümunə cilalayıb milli yaddaşa həkk etmişdir.

Təbii ki, bu proses geniş zaman hüdudunu əhatə etmiş, müxtəlif məzmunlu lətifələrin Bəhlul Danəndənin adı ətrafında birləşdirilməsinə səbəb olmuşdur. Bütün bunlarla yanaşı, həmin lətifələr öz fərdi xüsusiyyətlərini, mövzu, məzmun və poetik dəyərlərini qoruyub saxlamışdır.

Eyni zamanda onların yaranmasında müxtəlif məzmunlu lətifələr əsas rol oynamışdır. Lakin Bəhlul Danəndə hazırcavab, ağıllı, müdrik söz ustasının prototipi kimi təkcə Azərbaycanda deyil, həm də Yaxın Şərqdə mahir gülüş ustası kimi tanınmışdır. Onun adı ilə bağlı lətifələr özünəməxsus fərdilik qazanmış, bir çoxu başqa tip lətifələrlə qaynayıb qarışsa da, ilkinlik xüsusiyyətini itirməmiş, hekayət xarakteri daşıması, ictimai-didaktik mahiyyəti, lətifəçiliyə məxsus üslubu ilə nəzəri cəlb etmişdir. Onların hamısında heç də gülüşlə tərbiyəçilik ənənəsi, yaxud kəskin satira və yumor müşahidə olunmur. Əksinə, Bəhlul Danəndə məlum həqiqəti mahir söz ustası kimi elə ümumiləşdirib ona dolğun ictimai məzmun verir ki, xalqın qüdrətli kamalına heyran qalmaya bilmirsən. Məsələn, aşağıdakı lətifəyə diqqət yetirək: «İki kəndli yer şumlayırmış. Bir axşam işdən sonra üz-üzə gəlirlər. Kəndlinin biri o birinə deyir:

- Sən mənim torpağımı da öz torpağına qatmısan.

O biri kəndli isə deyir:

- Yox, sən mənim torpağımı oğurlamısan.

Onlar o qədər mübahisə edirlər ki, axırı vuruşası olurlar. Bu zaman Bəhlul yol ilə keçirmiş, kəndlilərin dalaşdığını görüb onların yanına gəlir. Məsələdən hali olub deyir:

- Siz iki addım geri çəkilin, mən torpaqdan soruşum, görüm onun bu haqda fikri nədir?

Kəndilər geri çəkilirlər. Bəhlul əyilib qulağını yerə söykəyir. Bir azdan sonra qalxıb deyir:

- Torpaq deyir ki, onlar yalan danışır, mən onların deyiləm, onlar ikisi də mənimdir.

Kəndlilər bir ağızdan deyirlər:

- Bu necə olur ki, biz torpağın oluruq?

Bəhlul deyir:

- Torpaq demək istəyir ki, ey insanlar, siz məndən əmələ gəlibsiz, sonra da ölüb torpağa qarışacaqsınız, iki qarış yer üstündə nahaq bir-birinizi qırırsınız».

Lətifədən çıxan nəticə ibrətamiz və müasirdir. Bəhlul Danəndə sözünü gülüşlə yox, acı təhkiyə ilə söyləyir, bütün insanları bu acı həqiqəti dərk etməyə çağırır. Bəhlul Danəndənin hikmətində dərin humanizm, insanlara hələ duyub dərk edə bilmədiyi bir həqiqəti anlatmağa yönəlmiş kədərli bir fəryad var.

Bəhlul Danəndə lətifələrinin mövzusu genişdir. Burada ölkəni idarə etməkdən tutmuş, ədalətsizlik, günahkarlıq, əxlaqsızlıq, mənəvi paklıq, riyakarlıq, varidat hərisliyi və sair kimi bir çox mənəvi-əxlaqi məsələlər əks olunmuşdur. Özü də bunların bir çoxu milli həyat və məişətlə elə bağlanmışdır ki, onların milli hüdudlardan kənarda meydana gəlməsinə, başqa regionda, ölkədə və ya diyarda yarandığına inana bilmirsən. Ona görə də yenidən Bəhlul Danəndə dünyasına qayıdır, bir daha onun tarixlə əlaqəsi, ərəb dünyası ilə bağlılığına diqqət yetirir və düşünürsən ki, doğrudanmı rəvayətlərdə deyildiyi kimi, Bəhlul Danəndə ərəb xəlifəsinin qardaşıdır? Bəlkə o, daha əvvəlki təsəvvürlərdə yaşayan, sonralar isə Bəhlul Danəndənin adı ilə çarpazlaşan başqa bir söz ustasının dəsti-xəttində yaranan hikmətdən törəmişdir.

Hər halda Bəhlul Danəndə lətifələrində milli üslubun, yaradıcılıq ənənəsinin, xalq hikmətinin aydın, solmaz izləri onları daha erkən çağlara aparıb çıxarır, qədim türk xalq nəsri qaynaqlarından süzülüb gələn estetik dəyərlərlə çarpazlaşır.

b) Lətifələrin ikinci qrupu Molla Nəsrəddinin adı ətrafında cəmləşmişdir. Xalq arasında geniş yayılan bu lətifələr öz konkretliyi, dolğun məzmunu ilə seçilir. Molla Nəsrəddin lətifələrindəki gülüş xarakterinə görə satirik və yumoristik məzmun

daşıyır. Onların bir çoxunda cəmiyyətin islaholunmaz ədalətsizliklərinə lətifəçi kəskin satirik gülüşlə gülür. Məsələn, «Dava yorğan davasıydı», «Yolum bəlkə o yana düşdü» və s. kimi nümunələrdə cəmiyyətdəki özbaşınalıqlar, oğurluq, ədalətsizlik kəskin satirik üslubla tənqid olunur. Gülüş cəmiyyətdə dərəbəylik yaradan idarə üslubuna qarşı yönəldilmişdir. Lakin Molla Nəsrəddin gülüşü təkcə ifşaedicilik mahiyyəti daşımır, o eyni zamanda tərbiyəedicilik, islahedicilik gücünə malikdir. Xalq etiraz etdiyi milli məişət, əxlaq, idarə üslubu və s. kimi qaydalara və normalara gülüşlə etirazını bildirir.

Bu lətifələrdəki tərbiyəedicilik bir sıra zərərli davranış normalarının aradan qalxmasına köməklik göstərmiş, cəmiyyətin sağlam inkişafını şərtləndirmiş, qeyri-sağlam nə zərərli adət-ənənələrin xalq arasında yayılmasına qarşı çevrilmişdir. Bu günün özündə də bütün başqa növ xalq lətifələri kimi, Molla Nəsrəddin lətifələri də tərbiyəedicilik dəyərini itirməmişdir (25, s. 14-180).

Dünya xalqları içərisində böyük gülüş ustası kimi tanınan Molla Nəsrəddinin adına Orta Asiyada, Zaqafqaziyada, Balkan ölkələrində, İranda, Türkiyədə rast gəlmək olur. O, Şərq xalqlarının içərisində Xoca, Xacə, Əfəndi, Molla və b. adlarla şöhrətlənmiş və otuzdan artıq xalq içərisində yayılmışdır. Vaxtilə bu gülüş ustasının yaradıcılığı və adı V.A.Qordlevskinin də diqqətini cəlb etmiş, onunla bağlı tədqiqatında belə bir qənaətə gəlmişdir ki, Molla Nəsrəddin Şərq xalqlarının gülüş ustasıdır.

V.A.Qordlevski bu fikrini sonradan daha da inkişaf etdirmiş, Şərq xalqları içərisində müxtəlif adlarla yayılan Molla Nəsrəddin lətifələrinin yüksək dəyərləndirmişdir, lakin lətifə yaradıcısı kimi Molla Nəsrəddinin şəxsiyyəti məsələsi tədqiqatdan kənarda qalmışdır. Molla Nəsrəddini bütün Şərqdə şöhrətləndirən, onu ölkələrdən-ölkələrə aparan lətifələrindəki xalq həyatına bağlılıq, təxminən oxşar həyat şəraiti keçirən xalqların məişəti üçün müştərək olan səciyyəvi cəhətlər idi. Elə ona görə də Molla Nəsrəddin lətifələri Azərbaycan hüdudlarından sürətlə Şərqə və Avropaya yayılmağa başladı, standart modelini saxlamaqla müxtəlif xalqların milli-məişətinin qəhrəmanına çevrildi.

V.A.Qordlevskinin ənənəvi gülüş ustası hesab etdiyi Molla Nəsrəddin şübhəsiz ki, birdən-birə şöhrətlənməmiş, lətifə ustası kimi peşəkar nağılçılığa əsaslanan yaradıcılıq yolu keçmişdir. Lətifələr müxtəlif milli zəminə məxsus repertuarlara düşmüş, yenidən cilalanmış, onu yaradan hər bir xalqın milli təfəkkürü ilə bağlanmışdır. Onların müxtəlif xalqlar içərisində yayılmasının başlıca səbəbi məhz bununla bağlı olmuşdur. Ötəri deyilən, xalq həyatının dərinliklərindən süzülüb gəlməyən hansı sözü, kəlməni qonşu xalq, tayfa qəbul edərdi, onu yenidən işləyərdi, özünün milli həyatı və məişəti ilə bağlayardı? Demək, Molla Nəsrəddinin adı ilə bağlı lətifələr getdikcə şöhrətlənmiş, tədricən bütün Şərqə yayılmış, xalqlarının müştərək obrazına çevrilmişdir.

Molla Nəsrəddin lətifələrinin Şərqdə və Qərbdə yayılmasının əsas səbəbi isə xalqların tarixi yerdəyişmələri – müxtəlif hadisələrlə bağlı miqrasiyalarla əlaqədar olmuşdur. Bu lətifə vahidlərinin Şərq və Qərbdə yayılmasında orta əsr Karvan və İpək yolunun rolu da az olmamışdır. Onlar əslində həmin yollar boyu ölkələrə yayılmış, müxtəlif xalqlar onun müxtəlif prototipləri əsasında özlərinin gülüş ustalarını yaratmışlar. Bu gün hind mənbələrində rast gəldiyimiz gülüş ustasının prototipi ona görə Molla Nəsrəddini xatırladır ki, orta əsr tacirləri hələ erkən çağlarda Hindistana gedib-gəlmələri zamanı bu lətifələri oradakı karvansaraylarda «qoyub gəlmişlər». Onları yaşadanlar içərisində qədim Hindistandakı soydaşlarımızın – türk etnoslarının rolunu da inkar etmək olmaz. Elə həmin ticarət yolu vasitəsilə bu lətifələr Türkistana, Osmanlı imperiyası ərazisinə yayılmış, oradan Balkan dövlətləri vasitəsilə Avropaya yol almışdır. Lətifələrimizin bu səpgidə yayılması, başqa xalqların söz sərvəti ilə qaynayıb qarışması qarşılıqlı zənginləşmə, əlaqə və təsirə məruz qalması şübhəsiz ki, onun coğrafiyasını genişləndirmişdir. Lakin bu lətifələrin yarandığı ilkin ocaq hələ kifayət qədər öyrənilməmiş, onların yaranma və yayılma mənzərəsi dürüstləşdirilməmişdir. V.A.Qordlevskiyə görə, bu lətifələrin ilk əsası XIII əsrdə yaşamış böyük mütəfəkkir Marağa, rəsədxanasının banisi Xacə Nəsrəddin Tusi tərəfindən qoyulmuş və Molla Nəsrəddinin prototipi də məhz Xacə Nəsrəddin Tusi

olmuşdur. Bu mülahizə sonradan Azərbaycanda M.Sultanov, M.H.Təhmasib və başqaları tərəfindən də təsdiqlənmişdir. Başlıca arqumentlərdən biri isə lətifələrdə kosmoqonik və astroloji düşüncənin geniş şəkildə əksi idi. M.Sultanovun «Molla Nəsrəddinin prototipi kimdir?» məqaləsində də eyni mülahizənin əsaslandırılmasına meyl güclüdür. Bu isə Molla Nəsrəddin lətifələrindəki bir sıra faktların Nəsrəddin Tusinin həyat və fəaliyyəti ilə səslənməsi ilə bağlanırdı.

Tarixdə isə belə uyğunluqlar, fakt oxşarlıqları çox olur, ancaq sonradan onlar daha güclü məntiqlə, fakt və mülahizələrlə təkzib edilir. Məsələn, elə «Şah İsmayıl» dastan qəhrəmanının prototipi barədə folklorşünaslıqda fikir ayrılığı mövcuddur. Molla Nəsrəddinin prototipi ilə bağlı ehtimallara nəzər yetirdikdə bütün söylənənlərə ehtiramla yanaşı, məsələnin qoyuluşuna etiraz doğuran məqamlar da üzə çıxır. Məsələn, Molla Nəsrəddinin lətifələrində astrologiyanın lağa qoyulmasından çıxış edib onların Nəsrəddin Tusinin adı ilə bağlanması o qədər də inandırıcı səslənmir. Çünki Azərbaycan folklorunda astral təsəvvürlərin əksini təkcə XIII əsrlə məhdudlaşdırmaq olmaz. Onlar epik təfəkkürümüzün erkən qaynaqları – mifoloji təsəvvürlər və astral görüşlərlə də daha çox əlaqələndirilir.

Molla Nəsrəddinin prototipinin Nəsrəddin Tusi olmasını təsdiqləmək üçün belə bir lətifəyə də istinad edilir ki, guya molla möhür düzəltdirmək istəyərkən xərci az olsun deyə möhürün üstündə iki hərf – «X» və «S» yazmağı xahiş edir. M.H.Təhmasibin ehtimalına görə onun açılışı «Həsən» idi və bu ad da Tusinin əsl adı «Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Həsən» adına uyğun gəlirdi. Əvvəla, Nəsrəddin Tusinin özünə möhür düzəltdirmək üçün hər halda imkanı olardı və adını möhrə dürüst yazdırardı. O ki, qaldı tarixdən bizə gəlib çatan «Həsənlərə», onların sayı, hədsizdir, «Bu Həsənin» Molla Nəsrəddinin prototipi olan «Həsənlə» əlaqəsinin olmadığını göstərən tarixi faktları da meydana qoymaq olar. Digər tərəfdən, yaşadığı dövrdə «Həsən» adından daha çox «Məhəmməd» adı ilə şöhrətlənən Tusinin möhrü üzərində «Həsən» yazdırması o qədər də inandırıcı görünmür. Çünki Tusinin möhürə «Məhəmməd»i

yazdırması ona daha böyük şöhrət gətirə bilərdi. Həm də mənbələrə görə o, bu ad altında daha çox tanınırdı.

Bu fakta onu da əlavə etsək ki, Orta Asiya muzeylərinin birində Nəsrəddin Tusinin adı ilə bağlı hesab olunan möhürün üstündə «Məhəmməd» yazısı qeydə alınmışdır, onda təbii ki, bu və ya digər ehtimallar əsasında Molla Nəsrəddinin şəxsiyyəti barədə qəti hökmə, qənaətə gəlməyin hələ tez olması aydın görünür. Digər tərəfdən Molla Nəsrəddin lətifələri bizə yarandığı şəkildə gəlib çatmamış, onların hər biri əsrlərin dolabında yenidən işlənmiş, müxtəlif tip lətifələr hesabına zənginləşmə prosesi keçirmiş, bir-biri ilə çarpazlaşıb müxtəlif variantlara düşmüşdür. Bütün bunlar isə Molla Nəsrəddinin adı ilə bağlı lətifələrin yaradıcısı barədə başqa mülahizələrin də yaranmasına əsas vermişdir.

Molla Nəsrəddin lətifələrinin müxtəlif adlar altında yayılmasına baxmayaraq, onlar eyni məzmuna və məqsədə xidmət edir. V.A.Qordlevski ehtimal edir ki, «Xalq yaddaşı XIII əsrdəki monqol istilası ilə XV əsrdəki Teymur istilasını qarışdırmışdır. Görünür, Teymurun və Molla Nəsrəddinin adları daha parlaq olub və ona görə də folklor onların adı ilə bağlı süjetləri hökmdarların və zarafatçıl söz ustalarının adı ilə bağlamışdır». Demək, əgər Molla Nəsrəddinin prototipini hətta Nəsrəddin Tusi hesab etmiş olsaq belə, onun lətifələri içərisində Əmir Teymurla bağlı lətifələr yarana bilməzdi. Elə bu məsələ ilə əlaqədar Molla Nəsrəddin lətifələrinin yayılma və yazıya alınma, nəşr işləri ilə bağlı başqa bir həqiqəti də xatırlatmaq gərəkdir. Bu da onlarda Əmir Teymurun adı ilə bağlı sonrakı yaradıcılıq işi məsələsidir.

Molla Nəsrəddin lətifələrinin toplanma və nəşrinin ilkin mərhələsində Əmir Teymurun adı ilə bağlı elə çox lətifəyə təsadüf olunmur (25, s. 180-181).

Lətifəçilərin repertuarında Əmir Teymur adı geniş işlənmir, lətifələrdə adı çəkilənlər isə dövrün zalım hökmdarlarıdır. Ancaq lətifələrin 1939-cu il nəşrlərindən başlayaraq mətnlərdəki hökmdar, padşah, şah və xan sözləri çox yerdə Əmir Teymurun adı ilə əvəz olunmuş, yaxud da mətndə bu adın işlənməsinə üstünlük verilmişdir. Bu isə janrın öyrənilməsi işinə, burada tarixi həqiqətlərin bədii əksi məsələsinə öz mənfi təsirini göstərmiş, bir sıra lətifələrin məzmun dəyərinin təhrifinə gətirib çıxarmışdır. Ona görə də Molla Nəsrəddin lətifələri ilə bağlı aparılmış dəyərli tədqiqatların əhəmiyyətini azaltmadan, onların yeni baxış tələb etdiyini də söyləmək lazımdır.

Molla Nəsrəddin lətifələrinin yaranması, ilkin nəşrlərdəki şəxs adları və qəhrəmanın prototipi barədəki mülahizələrin yekunlaşdığını da söyləmək olmaz. Amma bütün bunlarla yanaşı janrın struktur sistemi və erkən modeli onun Azərbaycan hüquqlarından kənarda yaranmadığını təsdiqləyir.

Bu nümunələrin Azərbaycanda yaranmasını təsdiqləyən güclü faktorlardan biri regionda geniş yayılan lətifəçilik ənənəsidir, Onun Azərbaycanda geniş yayılması burada lətifəçiliyin tarixən mövcud olduğunu göstərir. Belə ki, müxtəlif ölkələrdə tək-tək lətifəçi adına rast gəlmək mümkündür. Məsələn, İraq türkmanları arasında yayılan lətifələrin əksəriyyəti Mollanın adı ilə əlaqələndirilir ki, bunların da bir çoxu kərkük dialektində Molla Nəsrəddin lətifələri zəminində yenidən işlənmənin nəticəsidir. Eyni mülahizə Orta Asiya, eləcə də başqa türk xalqları üçün də səciyyəvidir. Həmin nümunələrlə müxtəlif tip lətifələrin qaynayıb qarışması baş verdiyi kimi, milli həyat faktlarının da onlarda əksi prosesi getmişdir.

v) Lətifələrin böyük bir qrupunu **regional lətifələr** təşkil edir. Azərbaycanın regionlarında yayılmış müxtəlif tipli və məzmunlu lətifələr əslində Bəhlul Danəndə və Molla Nəsrəddin lətifələri məcmunu tamamlayıb ümumazərbaycan lətifələrini yaratmışdır.

Ayrı-ayrı regionlarda yayılan, müxtəlif şəxslərin, yaxud tayfaların adı ilə şöhrətlənən həmin nümunələrdə gülüşün, baməzəliyin, gülüşlü söz deyiminin geniş imkanları özünü əks etdirir. Onlarda məqsəd gülüşlə təkamülə nail olmaqdır. İnsanın xətrinə dəymədən, qəlbini sındırmadan, sözün yarımzarafat, yarım gerçək mənalarını açıqlamaq yolu ilə yaranan lətifəçilik mədəni düşüncənin, insanlar arasındakı yaxın, doğma, lətif münasibətin qorunub saxlanmasının vasitəsi idi. Sözdən bu kimi geniş və rəngarəng gülüş vasitəsilə istifadə isə öz kökü etibarı ilə türk xaqan düşüncəsindən süzülüb gələn güclü bir yaradıcılıq ənənəsidir.

Bütün bunlar isə göstərir ki, Azərbaycanda tarixən mövcud olmuş dövlətçilik ənənələri lətifə yaradıcılığı üçün münbit zəmin yaratmış, Şirvan, Şəki, Qarabağ, Təbriz, Ordubad, Urmiyə, Sərab tarixən məzəli şirin lətifələrin vətəni kimi şöhrətlənmişdir.

Azərbaycan epik intelektinin genişliyi lətifə yaradıcılığı sahəsində maraqlı mənzərə formalaşdırmış və həmin ənənəni fasiləsiz hərəkətini təmin etmişdir. Burada Bəhlul Danəndə, Molla Nəsrəddin lətifələri ilə yanaşı, «Tağı-Nağı», Şəki lətifələri, Ayrım lətifələri, ləzgi lətifələri kimi dəyərli, toplanıb nəşr edilməsinə xüsusi ehtiyac olan lətifələr geniş yayılmışdır. Müəyyən adlar altında yaranan lətifələrin tarixiliyi əslində şərti mahiyyət daşımış, həmin nümunələrdə anonimlik bir çox halda tarixiliyi üstələmişdir. Tarixi dönəmini qoruyub bu günə yetirən lətifələr də xalqın hafizəsində geniş yer tutmuşdur. Onlar içərisində Abdal Qasımın adı ilə yayılan nümunələr xüsusilə seçilir.

Abdal Qasım lətifələrinin yaranma və yayılma, zənginləşmə prosesi bu gün də davam edir. Lətifə ustası tarixi şəxsiyyət olub, Qarabağda yaşadığından onun adı ilə bağlı yayılan nümunələrdə yerli mühit üçün səciyyəvi həyat tərzi, hadisə və faktlar özünü göstərir. Özünəməxsus dolğun məzmun, kəskin satirik gülüşlə müşahidə olunur. Dövrünün ziddiyyətləri, ədalətsizlik və haqsızlıqlar, oğurluq və soyğunçuluq, xüsusilə mal oğurluğu və başqa milli məişət detalları onların əsas mövzusunu təşkil edir.

«Hacı dayı»nın adı ilə tanınan **Şəki lətifələri** isə gülüşün «vətəni» olan bir regionun sırf milli spesifik xüsusiyyətlərini əks etdirməkdədir. Burada yayılan lətifələr həm də müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı gülüş ustalarının adı ilə əlaqələndirilir. Zarafatçıllıq, məzəlilik, sadəlövhlük və mehribanlıq bu nümunələrin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Bir sıra hallarda Hacı dayı Bəhlul Danəndə, Molla Nəsrəddindən də, lap elə qabrovalıdan da oxucusunu çox güldürüb düşündürür. Lakin Hacı dayını biz nə kifayət qədər özümüz tanıyırıq, nə də onu dünyaya tanıda bilmişik. Halbuki Hacı dayı lətifələri mövzu və məzmunu etibarı ilə qlobal dünyaya təqdim edilməyə tamamilə layiqdir.

q) «Müxtəlif mövzulu lətifələr» adı altında toplanmış nümunələr göstərir ki, ümumiyyətlə Azərbaycanda lətifə dünən də,

bu gün də xalq arasında geniş yayılmış və onun məişətinə əsaslı şəkildə daxil olmuşdur.

İndinin özündə də lətifəçilik yaşayır və hətta müasir dünyamızın ən ümdə məsələlərini əhatə edir. Bu isə hər şeydən əvvəl xalqın həlim, mehriban təbiətindən, humanist dünyagörüşündən, ibrətamiz əxlaqından, ictimai həyat hadisələrinə aydın mövqeyindən irəli gəlir. Xalq lətifələrindəki bamәzəlik, fikrin arifanə ifadəsi bütün xalqa məxsus bir cəhət kimi nəzərə çarpır. Bu, adı çəkilən lətifələrdə olduğu kimi, kifayət qədər toplayıb nəşr edə bilmədiyimiz Tağı və Nağının, Şirvan məshəkəçilərinin və b. lətifələrində də üstünlük təşkil edir.

Azərbaycan xalq lətifələrini vahid kontekstdə, milli lətifəçilik ənənəsi əsasında öyrənilməsi, onların ümumi siqlətinin üzə çıxarılmasına, mövzu və məzmun dairəsinin müəyyənləşdirilməsinə imkan verərdi. Ona görə də lətifələrimizin bu və ya digər cəhətdən toplanma, nəşr məsələlərinin genişləndirilməsinə, onların əski türk düşüncəsi ənənələri ilə tarixi-tipoloji baxımdan araşdırılmasına ehtiyac duyulur.

5. Nağıllar. Azərbaycan xalq nəsrinin zəngin poetik qəlib və ölçülərini, şifahi nitqin ifadə gözəlliklərini əks etdirən, geniş həyat faktı və hadisələrini əhatə edən nümunələrindən biri də nağıllardır.

Nağıl xalq nəsrinin müəyyən təhkiyə prinsipinə, böyük bir dövrün geniş epik lövhəsini, yaxud hər hansı fərdin həyatının müəyyən bir anının, məqamının, və ya həyatının geniş bir dövrünü əks etdirməyə imkan verən nəqletmədir. «Nağılların öyrənilməsi üçün elm böyük işlər görmüşdür. Nağıllar haqqında son dərəcə geniş, əhatəli ədəbiyyat mövcuddur. Tək bircə göstərilən əsərlərin, dünyada çap edilən nağıl məcmuələrinin və aparılan tədqiqatların biblioqrafik göstəricisi bir neçə cildi əhatə edir… Elə xalqlar da vardır ki, öz nağıllarını çox az şəkildə toplayıb çap edə bilmişlər. Onların toplama işi hələ başa çatdırılmamışdır» (26, s. 26).

V.Y.Propun göstərdiyi «öz nağıllarını az toplamış, yaxud hələ toplayıb başa çatdırmamış xalqlar» qrupuna bizi də müəyyən

dərəcədə aid etmək olar. Nağıllarımızın toplanma və nəşr tarixinə nəzər saldıqda, burada ikili vəziyyət nəzərə çarpır. 30-cu illərin birinci yarısına qədər çap edilmiş nağıllarda özünü göstərən bir sıra motivlər sonrakı nəşrlərdə xeyli işlənib dəyişdirilmiş, bir növ sovet dövrü ideologiyasına uyğunlaşdırılmışdır. Sehirli nağıllardakı zərdüştilik və və islam dəyərləri, ədalətli şah obrazları təhrif olunmuş, məişət həyatının bir sıra obrazları nağıllara gətirilmiş, ümumiyyətlə nağıllardakı qədim etiqadlardan gəlmə, nağılçılıq üçün tarixən səciyyəvi formula yaradan-hökmdar ənənəsi sındırılmışdır. Bütün hökmdarların, o cümlədən Şah Abbasın axmaq, əyyaş və ağılsız obrazları süjetlərin mərkəzinə keçirilmişdir. «Şah Abbasın «cənnət məkan» deyimi də nağıllardan əsaslı şəkildə təmizlənmişdir. Bütün bunlar və digər bir sıra başqa səbəblər nağılların nəşrinə yenidən qayıtmaq zərurətini aktuallaşdırmışdır. Onların təsnifatında da müəyyən aydınlaşdırmalara ehtiyac yaranmışdır. Məsələn, bu gün alleqorik və heyvanlar haqqındakı nağılların uşaq nağılları ilə sərhədləri dürüstləşdirilməmişdir. Nağıllarımızın Aarne-Andreyev Kataoğu üzrə sıra düzümü dəqiqləşdirilmədiyi kimi, onların motiv, mövzu və məzmun baxımından qruplaşdırılması da aparılmamışdır. Nağıllardakı cild və cins dəyişmə, müxtəlif çevrilmə xüsusiyyətləri üzrə sıralanma, əlyazma katAlıqlarının tərtibi işinə başlanmamış, onların hamısı milli nağılçılığın problemləri kimi qalmaqdadır. Nağılların toplanması XIX əsrin ikinci yarısından başlayıb, bugünə qədər davam etməkdədir. İlk Azərbaycan nağılı «Derevyannaya krasavitsa» XIX əsrdə rus dilində nəşr edildikdən sonra nağıllarımız həm rusdilli mətbuatda, həm də dövrün məşhur nəşrlərində işıq üzü görmüşdür. Ən coşğun toplanma və nəşr mərhələsi 1923-1939-cu illər arasında olmuşdur. Bu dövrdə həm Azərbaycanı Tədqiq və Tətöbbə Cəmiyyəti xətti, həm də fərdi toplama yolu ilə çoxlu nağıl yazıya alınıb nəşr edilmişdir. Təəssüf ki, indi onların informator mətnləri əldə yoxdur. Güman ki, onların bir çoxu 37-nin represiyalı dövründə yandırılmışdır, yaxud hansısa arxivin qapalı fonduna atılmışdır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ötən əsrin 40-cı illərinə qədərki mətnlər yenidən işləmələrə məruz qalmış, onların bir çoxu öz

toplayıcılarının adı ilə yox, başqa adlar altında nəşr olunmuşdur. Nağıllarımızın üzərindəki bu «ağ ləkələr» hələ silinib getməmişdir. Ancaq Y.V.Çəmənzəminlinin, H.Zeynallının, Ə.Müznibin, A.Baqrinin, H.Əlizadənin, Ə.Sübhanverdixanovun və onlarla başqalarının yazıya alıb çap etdirdiyi nağıllar üzərində Azərbaycanda dəyərli tədqiqatlar da aparılmışdır. Nağılların müxtəlif dövrlərdə bir-birindən fərqli təsnifatları verilmişdir ki, əslində onların bir çoxu da rus folklorşünaslığındakı təsnifatların Azərbaycan nağıllarına tətbiqi ilə bağlı olmuşdur. Onların böyük qismində A.Aarne-Andreyev, İ.P.Saxarov, A.N.Afanasyevin və A.V.Vladimirovun bölgüləri əsas götürülmüşdür. Azərbaycan nağılları bu təsnifatlarda bəzən funksional, bəzən də mövzu və məzmun xüsusiyyətlərinə görə qruplaşdırılmışdır. Azərbaycan nağıllarının ilkin təsnifatları Ə.Müznib, A.Baqri, Y.Çəmənzəminli və H.Zeynallı tərəfindən verilmişdir. Nağıl mətnləri toplanılıb nəşr edildikcə təsnifatlar daha da konkretləşmiş və Azərbaycan nağıllarının əhatə etdiyi məzmunu əks etdirməyə başlamışdır. Bu baxımdan M.H.Təhmasibin, N.Seyidovun, P.Əfəndiyevin, V.Vəliyevin, O.Əliyevin təsnifatları dövrün nağılçılıq tədqiqatlarında nağılların bölgü prinsipinə müxtəlif baxışlılıq yaratmış, onların ayrı-ayrı istiqamətlərdən tədqiqinə imkan vermişdir. Bununla belə, nağılların təsnifatının qətiləşdiyinə də konkret hökm verməyin mümkün olduğunu söyləmək olmaz. Məsələn, «tarixi nağıl» adı ilə təqdim edilən bir çox nağıl süjetləri müəyyən dövrün məişətini əks etdirdiyi kimi, müstəqil satirik nağılın mövcudluğu da elə dürüst bölgü deyildir. Eyni zamanda qeyri-müəyyənliklər heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarla alleqorik, yaxud uşaq nağılları arasında da özünü göstərir. Onların Azərbaycan nağılları sırasında sərhədlərinin dəqiqləşdirilməsinə hələ ehtiyac duyulmaqdadır.

Azərbaycan nağılları ilə bağlı bütün bu kimi təsnifat fərqləri təbii ki, onları daha yeni prinsiplər əsasında qruplaşdırılmasına həm də ilk öncə mövzu və məzmun çevrəsi əsas götürülməklə qruplara ayrılmasına ehtiyac olduğunu göstərir. Biz də əvvəllərdə irəli sürdüyümüz qruplaşdırmaların dürüstləşdirilmə-

sinə ehtiyac oluğundan Azərbaycan nağıllarını aşağıdakı təsnifini daha dürüst hesab edirik:

I. Heyvanlar haqqında nağıllar
a) ilkin təsəvvürləri və totemist görüşləri əks etdirən nağıllar
b) alleqorik nağıllar
II. Sehirli nağıllar
III. Məişət nağılları
IV. Uşaq nağılları

Bu təsnifat nağıl yaradıcılığında özünü göstərən bütün süjetləri fərqli spesifik xüsusiyyətlərinə uyğun tədqiqata cəlb etməyə daha geniş imkan yaradır. İlk növbədə heyvanlar aləmindən bəhs edən süjetlərin daxili spesifikasını, müxtəlif dövrlərin təsəvvürlərinə görə onların qruplaşdırılmasını, insanın dünyanı dərk etmə mərhələsində təbiətə və təbiət canlılarına münasibəti, əhilləşən və əhilləşməyən heyvanlara insanların münasibətini öyrənməyə imkan yaradır.

Heyvanlar haqqında nağılların sonrakı dövr böyük qismində güclü alleqoriya özünü göstərməkdədir. Alleqorik nağıllar heyvanlar haqqındakı nağıllar içərisində xüsusi mövqeyə malik olduğu kimi, eyni zamanda peşəkar nağılçılıqda ayrıca mərhələ təşkil edir. Ona görə də həmin qrup nağılların bu istiqamətdə araşdırılması reallıqlara daha uyğundur. Yaxud, sehrli nağıllardakı təsəvvürlərin, obraz və motivlərin bir çoxu zərdüştilik görüşləri və başqa təriqət baxışları ilə bağlıdır. Folklorşünaslıqda Y.V.Çəmənzəminli istisna olunmaqla sehirli nağılın bu qaynaqlarının aşkarlanması istiqamətində elə böyük işlərin görüldüyünü də söyləmək mümkün deyildir.

Məişət nağıllarımıza münasibətdə bir sıra hallarda abstrakt təsəvvürlərlə üz-üzə qalmışıq. Nağılların realist və ya qeyri-realist bölgülərinə uymuş, məişət həyatının tarixi, satirik, yaxud tərbiyəedici cəhətlərini təsnifat prinsiplərinə çevirmiş, bir sıra hallarda sovet ideologiyasının təsiri ilə nağıllarımızdakı ədalətli şahları, hökmdarları axmaq, ağılsız şəklə salıb tariximizi təhrif etmişik. Ona görə də bir sıra başqa folklor nümunələri kimi, nağıllarımız da yenidən toplanılıb nəsr olunmaqla yanaşı, müasir istiqamətli tədqiqatlara da möhtacdır.

a) Heyvanlar haqqında nağıllar. Bu tip nağıllarda qədim əcdadımızın dünyanı dərk etmə mərhələsinə məxsus baxışları özünü əks etdirmişdir. Və bir çox xalqların həyatında ənənəvi olan süjet, motiv və heyvan obrazları bizim nağıllarımızda da baş obraza çevrilmişdir. Bunlar epik təfəkkürün təbiət və təbiət qüvvələrinə münasibətin əks olunduğu mərhələdə meydana gəlmişdir. Onların bir çoxu rəmzləşdirmə, fetişləşdirmə, magiya, əfsun, totemist düşüncə dövrlərinin məhsuludur.

Totemizm hələ heyvan qarşısında zəif və aciz olan silahsız insanın dünyagörüşüdür. Zaman keçdikcə insan özündən güclü qüvvələrə, eləcə də heyvanlara qarşı silahlandıqca, hətta onları özünə ram etməyə, əhilləşdirməyə, onlardan istifadə etməyə, vəhşilərindən isə uzaqlaşmağa başladıqca onlara münasibət dəyişmişdir. Bütün bu inkişaf prosesinin özü insan təfəkküründə, həyatında, məişətində baş verən dəyişikliklər heyvanlar haqqındakı nağıllarda əksini tapmışdır. Təbii ki, onların bir qismi unudulub getmiş, müxtəlif səbəblərlə əlaqədar bizə gəlib çatmamışdır. Heyvanlar haqqında daha əvvəl yaranan nağıllar içərisində vəhşi heyvanlar, xüsusən canavar, tülkü və s. diqqəti cəlb edir. Bu nağıllarda insanın yırtıcı heyvanlara qalib gəlmək əzmi ümumiləşdirilir. Onlarda belə qüvvələrə qarşı duran insan, bəzən də onun şəxsində insanların müqəddəs hesab etdiyi əşya, totem dayanır. Bu totemlər bizim xalqın düşüncəsində əsasən, qurd, keçi, ilan, dovşan və s. ibarətdir.

Heyvanlar haqqında maraqlı nağıllardan biri də «Tülkü ilə qurd»dur. Nağılda tülkü ilə qurdun dostluğundan bəhs edilir. Tülkü əslində qurda /canavara/ qarşı qoyulur. Dostunun ağılsızlığını görən tülkü canavarı qış vaxtı evindən qovur və bələliklə, onun məhvinə səbəb olur.

Yaxud «Hiyləgər keçi» (27, s. 14) nağılında keçinin ağlı sahəsində tülkü, canavar və ayı kimi vəhşi heyvanlar ələ salınır, dana və qurd təhlükədən uzaqlaşır. Burada xalqın hələ silah işlədə bilmədiyi, vəhşi heyvanlara qalib gəlmək əzmi ilə yaşadığı dövrlərdəki təsəvvürlər ümumiləşdirilmişdir. İbtidai təsəvvür üçün ənənəvi olan bu nağıllarda başlıca motiv insanların təbiət üzərində hökmranlıq düşüncəsini həyata keçirmək idi. Ayrı-ayrı təbiət heyvanlarını əhil-

ləşdirməkdə, onları öz dostu, köməkçisi, yardımcısı hesab etməkdə məqsəd əslində insanın yaşayışını irəlilətmək idi.

Heyvanlar haqqındakı nağıllarda totemist dövrün təsəvvürləri daha güclüydü. Bu baxımdan «Ovçu Pirim» nağılı maraq doğurur. Nağılda totem ilandır. Süjetdə bir tərəfdən ilana etiqad əks olunursa, digər tərəfdən həmin totemist təsəvvürün inkarı özünü göstərir. Elə ki, Ovcu Pirim bu inamı inkar edir – ilanın sirrini verir, onda fəlakətə düçar olur. Ona görə ki, inkar edilən totemin güclü intiqamı var. Bu motiv əsgi nağıl süjetlərində özünü qoruyub saxlayır. Əgər «Göyçək Fatma»da ögeylik süjeti bir cəhətdən hərəkətdədirsə, başqa tərəfdən inkar olunmuş totemin intiqamı hadisələrin mərkəzindədir.

Heyvanlar haqqındakı nağıllarda güclü alleqoriya da vardır. Bu, əcdadın əqli inkişafına müəyyən mərhələdə mühüm təsir göstərmişdir, bu gün də alleqoriyanın əqli inkişafdakı pozitiv rolu inkaredilməzdir. V.P.Anikinə görə, «Heyvanlar haqqında nağıllardakı alleqoriya ictimai şüuru sürətləndirmiş, qədim insanı ibrətamiz həqiqətlərlə üz-üzə qoymuş və beləliklə alleqoriya insanın təkamülündə mühüm mərhələ olmuşdur» (13, s. 71). Bu təkamül bizim heyvanlar haqqındakı alleqorik nağıllarda da özünü göstərir. Məsələn, «Bir it ağzında sümük parçası ilə körpü ilə gedirdi. Suya baxanda gördü ki, orada da bir it ağzında sümük parçası aparır. Özünü suya atdı ki, həmin sümüyü də ələ keçirsin. İt sudakının öz kölgəsi olduğunu bilmədi. Çayda boğulub öldü» (28, s. 6). Yaxud: «İki keçi çay üzərindən salınmış dar bir körpüdə kəlləkəlləyə gəldi. Heç biri o birisinə yol vermək istəmədi. Kəllələşdilər, hər ikisi suya düşdü və boğulub öldü» (28, s. 11).

Göründüyü kimi, birinci alleqoriyada insan acgözlüyün, ikincisində isə tərsliyin insan həyatı üçün təhlükəli hal olduğunu görür və bundan ibrət alaraq acgözlük və tərslik kimi pis əxlaqi keyfiyyətlərdən öz davranışında azad olur. Demək, alleqorik bədii detal insanı təkcə düşündürmür, eyni zamanda onu tərbiyə edir, xarakter və xasiyyətinin formalaşmasına təsir göstərir. Ona görə də heyvanlar haqqında olan nağıllara adi ədəbi fakt kimi baxmaq yox, onların nüfuzedici rolunu öyrənmək

vacibdir. Çünki bu nağıllarda insanlar arasındakı münasibətlər heyvanlar üzərinə köçürülüb cəmiyyətə təqdim edilir.

Nağılçılıqda heyvanlar haqqında nağılların yeri və spesifik xüsusiyyətləri özünə məxsus şəkildədir. Onların müəyyən qismində əski təsəvvürlər və alleqoriya güclü olduğu kimi, müəyyən qismində təmsilçilik də mövcuddur. Bu nağılların dünya nağılları ilə müştərək və fərqli cəhətləri də az deyildir. Eyni zamanda, başqa xalqların bu tipli nağılları ilə ümumilik və oxşarlıqları olsa da milli nağılçılıqla bağlı kökləri dərindir.

b) Sehirli nağıllar. Nağıllarımızın böyük bir qismi sehirli nağıllardır. Onların özünəməxsus xüsusiyyətləri, əlamətləri, obrazlar sistemi vardır.

Bu nağıllar sehirli süjetlər üzərində qurulur, onlarda sehirli obrazlar əsas rol oynayır, nağıl qəhrəmanlarının son anda qarşılarına çıxan qorxunc qüvvələrə qalib gəlib məqsədlərinə çatır. İnsan ağılı və kamalı, onun cəngavərliyi və qorxmazlığı əlindən tutub irəliyə, məqsədə qovuşmağa doğru aparır. Bu mübarizədə sehirli qüvvələr qarşısında aciz qalan insana kömək edən də yenə insan əqli, onun biliyi və kamalının qüdrətindən güc alan əməlidir.

Hər xalqın sehirli nağılı bu xalqın dünəni, keçmişi, erkən təsəvvürü, adət-ənənəsi, müəyyən tarixi məqamdakı ictimai mövqeyini sistemli halda özündə yaşadan mədəniyyət vahidləridir. Onları öyrənmək sehirli dünyaya daxil olmaq, eyni zamanda həmin süjeti yaradan xalqın mənəvi-psixoloji və tarixi inkişaf xüsusiyyətlərini, əsgi dünyagörüş, adət-ənənələrini araşdırmaq, bir sıra silsilə problemin başlanğıcında dayanmaq deməkdir. Vaxtilə A.N.Vesolovski «Müqayisəli mifologiya və onun metodu» məqaləsində yazırdı: «… Siz miflərin, sehirli nağılların morfoloji məzmununu araşdırmaq istəyirsinizmi?.. Nağıllarımızı bütövlükdə götürün, onda əks olunan müxtəlif motivləri araşdırın, həmin xalq nağılları ilə onu əlaqədə götürün, onun psixoloji durumunu, xalqa məxsus fərdiliyini müəyyənləşdirin, sonra isə onların başqa xalqların nağılları ilə müqayisəsinə keçin» (29, s. 92).

Hər bir sehirli nağıl onu yaradan xalqın sırf milli kulturoloji vahididir, ona görə əvvəlcə bu vahidin struktur tərkibini müəyyənləşdirmək, onu milli zəmində yaranmış digər kulturoloji vahidlərlə

müqayisə etmək gərəkdir. Bu, ümumilikdə hər bir xalqın sehirli nağıl süjetlərinin əhatə dairəsini, - obraz, motiv, süjet tərkibini müəyyənləşdirməyə, milli təfəkkürdə sehirli nağılın yeri və mövqeyini, bağlı olduğu dünyagörüşü dürüstəlşdirməyə gətirib çıxardır.

Epik təfəkkürdə yaranmış sehirli nağıl süjeti hüdudlarını, onun başlıca qütblərini müəyyənləşdirmədən təbii ki, onu başqa xalqların nağılları ilə müqayisə edib ciddi nəticələrə gəlmək mümkün deyildir.

Azərbaycanda bütövlükdə sehirli nağıl kulturoloji vahidi tam şəkildə aşkarlanmamış, o, genetik, tipoloji, mənəvi-psixoloji və tarixi baxımdan kifayət qədər öyrənilməmişdir. Çünki yaranma zəminə görə o mürəkkəb sxemlidir. Mətnlərin struktur tərkibində genetik kodu aşkarlamaq ciddi araşdırma, xüsusən türk xalqlarının peşəkar nağılçılıq ənənəsinin erkən qaynaqlarını müəyyənləşdirməyi tələb edir. Müşahidələr göstərir ki, Azərbaycan sehirli nağıllarının struktur tərkibi üç mərhələdə formalaşmışdır. Onların **birincisi** qədim oğuz mədəniyyəti ilə bağlı meydana gəlmişdirsə, **ikinci** mərhələ zərdüştilik, **üçüncüsü** isə müsəlman mədəniyyəti qaynaqlarında yaranmışdır.

Bizə gəlib çatan nağılların heyvanlar haqqındakı süjetlərində türk dünyagörüşü ilə bağlı təsəvvürlərin müəyyən qismi erkən formasında bu günə gəlib çatsa da sehirli və məişət nağılları barədə bunu demək olmaz. Sehirli nağıllar zərdüşt təsəvvürləri ilə bağlıdır. Onları həmən təsəvvürlərdən kənar tədqiqata cəlb etmək uzun müddət ərzində sehirli nağıl modelinin genetik kökünü yanlış şərhinə gətirib çıxarmışdır. Zərdüştiliyin epik düşüncədə ən geniş əksi sehirli nağıllarda mühafizə edilmişdir. Məişət nağıllarında isə bu düşüncə haçalanır. Şah Abbasla bağlı silsilə nağıllarda müxtəlif əsgi təsəvvürlər sintetik formada özünü göstərir. Məişət nağıllarında isə orta əsr milli həyat materialı artıq sinxron şəkildə üzə çıxır. Nağılçılıq üçün maraqlı başqa proses isə özünü uşaq nağıllarında göstərir. Bu süjetlərdə sintetik düşüncə tək-tək hallarda nəzərə çarpsa da türk nəsri ənənəsi başlıca gözə görünən dünyagörüş funksiyasında çıxış edir.

Nağıllarımızın soy kökündə bu dünyagörüşlərin izlərini, onların milli nağıl süjetlərinin formalaşmasına təsirini öyrənmək,

hər mərhələnin nağılçılıqdakı özünəməxsus payını müəyyənləşdirmək isə vacibdir. Onların hər birini digərindən fərqləndirmək üçün milli nağılçılığın müxtəlif dövr və mərhələlərindəki ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi mühitinin özünəməxsusluğunu əsas götürmək mühüm şərtdir.

Qədim oğuz və islam dünyagörüşü zəminində yaranıb formalaşan milli nağıl kulturoloji vahidləri təbii ki, rəngarəng struktur tərkiblərdə təzadlı, ziddiyyətli, bir-birini inkar və təsdiq edən transformasiyalara, yenidənişlənmə və rekonstruksiyalara məruz qalmışdır. Dövrün dini, iqtisadi və sosial təbəddülatları fonunda müxtəlif səviyyəli assimilyasiya prosesləri keçirmişdir. Milli zəmində sehirli nağıl modelinin müəyyənləşdirilməsi, onlara məxsus strukturun bir çox xüsusiyyətinin açıqlanmasına imkan vermişdir. Nağılların mənşəyi, tarixi kökləri barədə danışarkən V.Y.Propp göstərirdi ki, sehirli nağılları cəmiyyətin dini, sosial və iqtisadi təbiətindən ayrı şəkildə götürmək olmaz» (2, s. 41).

V.Y.Proppa görə, hələ sinifsiz cəmiyyətdən başlayaraq fəaliyyətdə olan müxtəlif institutlar sehirli nağılların yaranma köküdə iştirak etmiş, müxtəlif ictimai-iqtisadi formasiyaların inkişafı bu institutların tərəqqisi ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. Ona görə də sehirli nağıl sistemlərini hansısa peşəkar ifaçılıq improvizəsi kimi deyil, xalqın çoxəsrlik tarixi prosesində yaranan, onun erkən təsəvvürləri, dini görüş və etiqadları ilə bağlı olub sonrakı inkişaf mərhələsindəki sosial-iqtisadi, mənəvi-əxlaqi faktorlar əsasında formalaşan kultoroloji vahidlər kimi götürmək gərəkdir.

Azərbaycan nağıllarının strukturu birdən-birə formalaşmamış, onun müəyyən dövrləri və mərhələləri olmuşdur. Müxtəlif dini görüş və əxlaq tərzləri, cəmiyyətin demoqrafik müxtəlifliyi, tarixi miqrasiyaları, qəbilə, tayfa və hətta etnoslararası etnopsixoloji təsəvvürləri sehirli nağıl süjetlərinin struktur tərkibinin formalaşmasına təsir göstərən amillərdən olmuşdur.

Azərbaycan sehirli nağıllarının strukturunu və onun milli nağılçılıqdakı yerini müəyyənləşdirmək üçün hər şeydən əvvəl nağıllarda baş verən hadisələr dövrünün cəmiyyətin sosial institutları ilə əlaqəsini, xalqın əsgi adət və ənənələri ilə bağlılığını, habelə mif və nağıl motivləri ilə qarşılıqlı əlaqəsini araşdırmaq gərəkdir.

Sehirli nağıl kulturoloji vahidləri, bəzən iddia edildiyi kimi, heç də ibtidai və ya primitiv süjet və obrazlar məcmuundan ibarət deyildir. Hər bir süjet və motivin özünəməxsus milli zəmini olduğu kimi, fərdi formalaşma və inkişaf tarixi vardır. Sovet dönəmində müəyyən xalqa məxsus nağılı başqa etnik qrupa və ya xalqın adına çıxmaq meylləri formalaşmışdır. Başqa xalqın nağıl süjetləri əsasında milli nağıl yaratmaq, təbdil, iqtibas adı ilə nağıl süjetlərini özünküləşdirmək və əslində hansısa bir xalqın nağıllarını kiçik dəyişikliklərlə mənimsəmək kimi zərərli meyllər yaranmışdı. Bu cəhətdən erməni folklorçuları öndə gedirdilər. Məsələn, səkkiz cilddən ibarət erməni nağıllarının təxminən altı cildi Azərbaycan nağıllarının tərcüməsindən ibarətdirsə təbii ki, bu xalqın nağıl yaradıcılığı barədə söz demək imkanı məhduddur.

Nağılların struktur tərkibə görə təhlili başqa maraqlı həqiqətləri də üzə çıxarmağa imkan verir. Azərbaycan xalqının sehirli nağılları onun qədim zərdüştilik görüşlərini daha mühafizakarlıqla qoruyub saxlamışlar. İndi onları ermənilər öz adlarına çıxarkən mətnlərdəki zərdüşt dünyagörüşünü olduğu kimi saxlamaqla tarixi keçmişlərindən xəbərsiz olduqlarını nümayiş etdirmişlər ki, bu da ermənilərin tarixən ümumiyyətlə şifahi yaradıcılıq ənənələrinin mövcud olmadığını təsdiqləyir.

Sehirli nağıllarımızda yaşayan qüdrətli fantaziya bu xalqın zəngin epik təfəkküründən məhsulu kimi yalnız bu xalqa məxsusdur. O, bütün etik dəyərlər içərisində milliliyini qoruyub saxlayır, çox-çox uzaqlardan bərq vurub xalqımızın müəyyən dövr həyatını, estetik ideallarını, dünyaya görüş və baxışlarını əks etdirir. Sehirli nağılların estetik qayəsi tərəqqiyə, təkamülə, insan xəyalının irəliyə doğru inkişafını sürətləndirən amallara söykənir. Bu nağıllarda insanı fərəhə qovuşduran, məqsədinə yetirən yeni düşüncə məcmuunun estetik mahiyyəti pozitiv xarakterlidir.

Sehirli düşüncə təkcə insanı məramına yetirən fiziki güc, döyüş qüdrəti, müqəddəs qüvvələrin yardımından ibarət deyildir. O, eyni zamanda insanın itirilmiş ümidinin, tanrıdan verilən payının özünə qaytarılmasını reallığa çevirən, xeyir (təmənnasız) və şər (təmənnalı) qütblərə malik dəyərlərə malikdir. Aşağıda iki sehirli nağılın süjetinə diqqət yetirək:

«Biri var idi, biri yox idi. Bir padışah var idi. Onun gözləri neçə vaxt idi kor olmuşdu. Çox loğmanlar gəlmiş, ancaq heç kəs padışahın gözlərini sağalda bilməmişdi. Yenə bir gün loğman padışahın gözlərinə baxır və deyir:

- Paddışah sağ olsun, gözlərinin dərmanı var, ancaq o, əlçatmaz yerdədir» (30, s. 140). O, padışahın gözünün dərmanını dedi, padışahın gözləri açıldı, özü isə heç bir təmənna ummadı.

Başqa bir nağılda isə oxuyuruq: «Biri var idi, biri yox idi, bir padışah var idi. Bu padışahın malının, dövlətinin sanı yox idi. Ancaq özündən sonra evinin çırağını yandıran bir uşağı yox idi. Bu fikir padışahı salmışdı dərdə. Bir gün bir dərviş gəldi qapıya. Baxdı ki, padışah çox fikirdədi. Dedi: - Padışah sağ olsun, nə olub sənə, de, bəlkə dərdinə çarə elədim.

Padışah dedi:

- Eh, bütün həkimlər, təbiblər yığıldı, bir çarə eləyə bilmədilər, sən neyləyəcəksən?

Sən de, padışah, bəlkə mnə çarə elədim…

Padışah açıb dərdini danışdı. Dərviş ona üç alma verib dedi:

- Hərəsinin bir üzünü özün ye, o biri üzünü də hər arvadının birinə ver. Doqquz aydan sonra hər arvaddan bir oğlun olar. Ancaq bu şərtlə ki, oğlanlarından biri mənimdir».

Birinci sehirli təsəvvür xeyir məqamlı (təmənnasız) olub insanı əbədi səadətə qovuşdurur. **İkincisi isə** Şər məramlı (təmənnalı) olub insanı yeni fəlakətlərə sürükləyir. İkincidə sehirli qüvvə aldadıcıdır, müvəqqətidir. Pay verən dərvişin məqsədi məkrlidir, çünki, o, müəyyən zamandan sonra gəlib verdiyi uşaqları tək-tək aparıb özünə yem edəcəkdir. Bu məram «Məlikcümşüdün nağılında» «danışan kəllə» həqiqətində daha geniş əksini tapmışdır.

Sehirli nağıllarda xalqın humanist təbiəti, xeyirxah duyğu və əməlləri kök salmışdır. Xalqın kimliyini öyrənmək istəyərkən nağıllara nəzər salınsa, Azərbaycan xalqının özünü bütövlükdə görmək mümkündür. Elə «Sehirli şamdan» belə etik dəyərləri kifayət qədər əhatə edir.

«Seşirli şamdan» türk nağıl yaradığılığı üçün ənənvi süjetlərdəndir. Hələ nağılların ilk təsnifçisi Hannın katAlıqunda qeydə alınan süjetlərdən biri kimi o, tarixin yaddaşına erkən dövr-

ləri əks etdirən süjet kimi daxil olunmuşdur. Ərəblərin «Min bir gecə» nağıllarında da əksini tapmışdır. Süjetin qısa məzmunu belədir: Atanın gözlərinin dərmanı olan Xallı balığın qanı üçün padışahın oğlu böyük bir dəstə ilə «Ağ dəryanın» /Aralıq dənizinin – A.N./ qırağına gəlir. Xallı balıq tora düşür, amma dil açıb yalvarır ki, onu buraxsın. Padışahın oğlu balığı tordan buraxır, ata bunu biləndə oğlunu torpağından qovur. Heç bir peşəsi olmayan padışah oğlu Ağ dəryanın kənarında cavan bir oğlana rast gəlir. Cildini dəyişib həkim libasına düşən Xallı balıq padışah oğlunun yaxşılığının əvəzini çıxır. Onun varlı bir padışahın qızı ilə evlənməsinə səbəb olur. Qanından da verir ki, atasının gözləri açılsın (30. s. 14).

Göründüyü kimi, süjet insanın xeyirxah əməlinin təntənəsi ilə yekunlaşır. Gözü görməyən padışaha loğman xeyirxahlıq edir, padışahın oğlu dil açıb ona yalvaran balığa xeyirxahlıq edir. Xallı balıq yeddi il danışmayan qıza və onun atasına xeyirxahlıq edir, son nəticədə isə cildini dəyişmiş Xallı balığın köməyi ilə ona yaxşılıq etmiş padışah oğlu xoşbəxtliyə qovuşur, atasının gözləri açılır, gözəl sevgilisi ilə vətənə qayıdan padışah oğlu taxt-tac sahibi olur.

Hadisələrin mərkəzində xeyirxahlıq dayanır, hamı öz əməlinə görə xoşbəxtliyə qovuşur. Deməli, animist təsəvvürün köməyi ilə yaranan süjetdə böyük tərbiyəedicilik gücü qorunub saxlanmışdır.

Nağıl yaradıcılığında balıq mifinin iştirakı dünya xalqları əzilə yaradıcılığının daha erkən dövrlərlərilə əlaqələndirilir. V.Y.Proppun yazdığı kimi «balıqla mübarizə ilanla mübarizənin birinci pilləsidir» (26, s. 14).

Bu süjetin əvvəlində padışahın gözlərinin dərmanının balığın qanı ilə əlaqələndirilməsi özü də süjetin yaranma dövrü barədə müəyyən təsəvvür yaradır. Mətndən görünür ki, bu balıqla insan arasındakı mübarizənin başlanğıcıdır. Padışah oğlunun balığı tordan azad etməsi balıq anqonuna inamın sarsılmağa başladığı mərhələ üçün səciyyəvi idi. Elə həmin nağılın özündə başqa bir motiv – dülgərin ağacdan düzəltdiyi qıza dərzinin paltar tikməsi, həkimin can verməsi də türk dünyasının

oğuz mifləri ilə sehirli düşüncənin çarpazlaşma məcmuudur (30, s. 46). Mif motivi yeni repertuarda nağıl süjetinə çevrilir.

«Sehirli şamdan»da həkimin şamdana, daha doğrusu qızın dilini açmaq üçün sehirrli şamdana söylədiyi hekayətə bir qədər ətraflı diqqət yetirək:

«… Günlərin bir günündə bir dülgər, bir dərzi, bir həkim yoldaş olub yol gedirlər. Bir qədər gedib meşədə axşamlayırlar… Növbə ilə yatmalı olurlar… Dülgər əlinin məharətini göstərmək üçün ağacdan bir qız heykəli düzəltdi… Dərzi ona paltar tikdi… Həkim ona can verdi…» (30, s.).

Oğuz haqqındakı miflərin birində isə oxuyuruq ki, «Oğuzun ağacdan düzəlmiş heykəli qoz ağacının altında idi. Ona Boz öküz can vermişdi». Kiçik mif detalının nağılın struktur tərkibində iştirakı süjetin yaranma yoluna işıq saçır və deformasiyalara uğramış süjet tərkibinin mətndəki can vermə, həyata gətirmə animizmi tarixi kökünü müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Sehirli nağıl süjetlərimizdə bu tipli motivlər hələ kifayət dərəcədə öyrənilməmişdir. Arxaik struktur detallardan çıxış edib sehirli nağıl sistemində hər hansı süjet və motivin yerini müəyyənləşdirmək müasir mərhələdə ən yeni və maraqlı araşdırma metodu hesab edilə bilər. Bu isə hər bir struktur detalın soy kökü ilə bağlılığını aşkarlayardı.

Azərbaycan sehirli nağıllarında o qədər müxtəlif epizod və motiv, süjet, obrazlar mövcuddur ki, onların tarixi əsasını, milli nağılçılığa daxil olma dövrü və səbəblərini araşdırmadan süjetin hansı görüş və əxlaq tərzi, ənənə və baxışlarla bağlı olduğunu müəyyənləşdirmək çətindir. Ona görə də sehirli nağılların süjet və obrazlar sistemi özü ayrıca bir araşdırma obyektidir. Bu baxımdan «Sənavər padışahın nağılı» üzərindəki müşahidələr xronoloji sintetik səciyyə daşıyır. Övladı olmayan padışah dərvişin verdiyi almadan yeyəndən sonra vədə tamamında həqiqətən üç arvadının hər birindən bir oğlu olur. Dərviş dediyi vaxtda uşaqlardan birinin arxasınca gəlir və bununla ənənəvi süjet pozulur. Xoş məramlı dərviş transformasiyaya uğrayraq mənfi rəmzə çevrilir. Padışah vədini pozsa da dərviş

küçədə çovkan oynayan Məlikcümşüdü aldadıb özü ilə aparır. Elə buradaca süjetə dünya xalqlarının nağıl yaradıcılığı üçün orijinal obraz olan Danışan kəllə daxil olur. Məlikcümşüdün yanı ilə diyirlənib gedən Kəllə dərvişin sirrini və bəd əməllərini oğlana söyrəyir. Artıq burada dərvişin tam səciyyəsi açılır. O, nağıllarda rast gəldiyimiz «pay verən, pay istəməyən» dərvişlərdən fərqli şər obraz xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir. Əslində, dərviş insan cildinə düşmüş Təpəgözün xələfidir, kəlləgöz məkrindədir. Bu tipli dərvişlərin səciyyəsində daha başqa görüşlər də cəmlənmişdir. O, hiyləgər, ilk baxışda isə xeyirxahdır. Kəlləgözün gücdən düşmüş, insan xilqətinə yaxınlaşmış, dünya sehrinə bələd olmuş, yaxud insan həyatı üçün zəruri sehirli meyvələrin qüdrətinə yiyələnmiş daha mənhus bir tipdir. «Danışan kəllə» dərviş kininin nəhayətsizliyindən doğan bədii obrazdır. Dərviş o qədər amansızlıqlar edir ki, bunun müqabilində danışan kəllə dilə gəlir. Neçə-neçə qətllərə son qoymaq üçün dərvişin məkrini Məlikcümşüdə göstərir. Epizodik mifik obraz olan Kəllə hardasa dünya nağıllarında rast gəldiyimiz Can quşu, Ruh, Göyərçin və b. obrazlarla qoşalaşır. Lakin Danışan kəllə bütün başqalarından fərqli olaraq zülmün sonsuzluğuna rəvac vermir, onun zərərsizləşdirmə sirrini insan övladına açır. Bu həm də Danışan kəllənin məkrli bədxahdan qisas məqamı və insanları şər qüvvədən xilas etmə istəyi ilə bağlıydı.

Süjetdə sehirli nağıllar üçün ənənəvi şücaətə malik, Quş, At və Aslan obrazları animist təsəvvürlərin bədii təfəkkürdə ifadəsinin simvolu kimi səslənir. Bütün süjet boyu onların köməyi ilə mifik və yarımmifik qıvvələr Məlicümşüdün qarşısında aciz qalır. Sehirli düşüncədə estetik dəyərlər sındırılır. İnsan ağlı, kamalı və cəldliyi ilə sehirli nağıl motivlərilə orta əsr nağıl süjetlərinin çarpazlaşması diqqəti cəlb edir. Bunun özünəməxsus dinamikası açıqlanır. Birdən-birə erkən təsəvvürlə başlayan əhvalat, yaxud hekayətiin təhkiyəsindən sonra orta əsr həyatı üçün səciyyəvi həyat repertuara daxil olur. Bir çox halda isə o, sehirli süjet çərçivəsindən çıxıb orta əsr həqiqətinə əsaslanır. Hadisənin müəyyən məqamında cild dəyişmə, cinsdəyişmə, yaxud mifik səciyyəli başqa vahidlər orta əsr faktı təhkiyəsini əvəz edir. Sehirli qarılar bir çubuq vurmaqla igid pəhləvanı daşa

döndərir, yaxud sehirli quşun köməyilə daş dönüb adam olur. Elə Sənavər padışahın başına gələn əhvalat da insanın göyərçinə, itə çevrilməsi, sonradan isə onların yenidən adam cildinə qayıtması, hadisənin zəncirvari təkrarı sehirli nağıllardakı qüdrət və hikmətin əzəməti ilə bağlıdır. Bütün bu çevrilmələr, sehr və əfsunlar, mifik və yarımmifik qüvvələrin nağıllardakı iştirakı, onların müxtəlif məkan və zaman daxilində fəaliyyəti milli nağıl yaradıcılığına məxsus bir sıra başqa keyfityyətləri isə zərdüştilik görüşləri ilə bağlanır. Onların heç birini pozmaq, saxtalaşdırmaq, bu xalqın əlindən alıb başqasının ünvanına yazmaq olmaz.

Sehirli nağılları da süjetin sxem quruluşuna, mövzu, məzmun göstəricilərinə görə qruplaşdırılmasına da ehtiyac vardır. Çünki onlar zirdüştiliklə bağlı olduğundan dünya xalqlarının mürəkkəb süjetli sxeminə əsaslanır. Burada isə həm erkən türk dəyərləri ilə bağlı süjet və motivlərə, həm qədim atəşpərəst və müsəlman mədəniyyəti əxlağından gələn adət, ənənə, etiqad normalarına rast gəlinir. Həm də onlar pərakəndə formada deyil, vahid kompleksdə, dolğun bədii ornamentlərdə epik təfəkkürdən süzülərək peşəkar nağılçılığa gəlmiş, qüdrətli sehirli təsəvvür kimi milli yaddaşda möhkəmlənmişdir.

Sehirli düşüncənin nağıllardakı əhatə hüdudu intəhasızdır. O, çoxsaylı mürəkkəb sxemlərə, zəncirvari şəkildə bölünən və ayrılan motivlərə, obraz və süjetlərə malikdir. Hər birinin müəyyən zaman və məkan daxilində bu gün üçün hələ sirr olan anlamı, mənası, özünəməxsus dünyası və əhatə dairəsi vardır. Sehrli düşüncə ilə cilalanan bu milli dəyər bir də ona görə qiymətlidir ki, o, dünənimiz, keçmişimiz olub xalqın erkən təsəvvürləri ilə bağlı yaranmış zəngin kulturoloji qaynaqdır. Ona görə də bu qaynağı xalqın tarixi, etnik dünyası, müxtəlif əxlaq normaları və dünyagörüşləri kontekstində götürmək gərəkdir.

«Məlik Məhəmməd» nağılı. Sehirli təsəvvürləri qeyri-müəyyən zaman və məkan daxilində göstərən, milli estetik dəyər kateqoriyalarını sistemli şəkildə əks etdirən sehirli nağıllardan biri də «Məlik Məhəmməd»dir.

Nağıl süjeti əbədi həyata qovuşmaq istəyi üzərində qurulsa da zərdüşt dünyagörüşünün bir çox etiqad, məram və amalları-

nı əks etdirməkdədir. Bunlar isə ümumilikdə taxt-tacın gözqamaşdıran şöhrəti, ata-övlad və qardaş sədaqəti, Ağ dünya, Qara dünya həqiqəti – Ölüm və Olum dərketməsi, ən nəhayəti isə insanın dünya varlıqlarının bir cismi kimi zamanın gəlib-gedən yolunun müvəqqəti yolçusu olma həqiqətinin təsdiqidir.

«Məlik Məhəmməd» nağılının ilk mükəmməl nəşri Y.V.Çəmənzəminlinin 1912-ci ildə toplayıb nəşr etdirdiyi mətndən başlayır. Ötən əsrin səksəninci illərində bizim tərəfimizdən yazıya alınmış, ancaq nəşrinə hələ macal tapmadığımız eyni adlı mətnlə başa çatır. Bunlardan əlavə müxtəlif illərdə, ayrı-ayrı toplayıcı və tərtibçilər müxtəlif vaxtlarda nağılı çap etmişlər. Amma bütün nəşrlərdən fərqli olaraq onun yeni yazıya alınmış mətnində əsgi düşüncə qorunub saxlandığı kimi, mətləbə aydınlıq gətirən yeni detallar da vardır ki, onlar süjetdə qoyulan başlıca ideyanı anlamağa daha çox yardım göstərir.

«Məlik Məhəmməd» nağılı zərdüştiliyin belə bir baş tezisini təsdiqləyir ki, **yer üzündə əbədi həyat yoxdur**. Amma buna baxmayaraq insan çox qədimdən əbədi dünyaya qovuşmaq üçün Dirilik suyu, Sehirli köpük, Sehirli alma düşüncəsi yaratmış, onlar vasitəsilə əbədi həyata qovuşmağın mümkünlüyünü güman etmişlər. Ancaq tək bir Xızırdan başqa bu həqiqətə qovuşan başqa birisi olmamışdır.

«Məlik Məhəmməd»də də hökmdar əbədi həyata qovuşmaq üçün gətirib həyətində sehrli alma yetirən ağac əkir. Meyvələr yetişən vaxt onlar ağacdan dərilib aparılır. Bundan pərişan olan padışah əhvalatı oğlanlarına danışır. Padışahın oğlanları meyvə yetişən vaxt onun keşiyini çəkmək qərarına gəlirlər. Ancaq nə böyük, nə də ortancıl qardaş oğrunu tuta bilir. Səhərə yaxın gözlərini yumub bir az dincəlirlər, ayılanda görürlər ki, meyvə dərilib aparılmışdır. Növbə kiçik qardaş Məlik Məhəmmədə çatanda kiçik qardaş da görür ki, yuxusu gəlir. Ancaq çeçələ barmağını yarıb duz tökür ki, yuxu onu aparmasın. Səhərə yaxın, Məlik Məhəmməd görür ki, iki qara div gəlib almanı ehmalca ətəyinə (qarın dərisinə) dərib tökdü və bağın başındakı ağzına dəyirman daşı qoyulmuş quyuya tərəf getdi. Məlik Məhəmməd qılınc çəkib divin birini yaralayır, o birisi

div isə cəld tərpənib dəyirman daşını qaldırıb yaralı divi özü ilə birgə zülmət dünyasına aparır. Məlik Məhəmməd hay salıb adamları səsləyir ki, onu quyuya sallasınlar. Adamlar yığışır, əvvəlcə Böyük, sonra isə Ortancıl qardaşlar divin arxasınca quyuya sallanmaq istəyirlər. Ancaq heç biri quyunun ortasındakı istiyə dözmür, Kiçik qardaş Məlik Məhəmməd quyuya sallanır və divlərin arxasınca gəlib onların sarayına çıxır. Görür ki, dərilmiş almalar qızıl məcməidə divlər padışahının qarşısında qoyulmuşdur. Divi öldürüb məcməinin üstünə örtük salıb onu özüylə götürür. Fürsət tapıb Ağ qoçun dalına tullanır, alma məcməisini əlində möhkəm tutmaq istəyəndə əli qoçun buynuzundan qopur, Ağ qoç onu Qara qoçun arxasına tullayır. Qara qoç onu qara dünyaya aparır. Burada o böyük çətinliklərlə üzləşir və ən nəhayət yenə gəlib yeraltı dünyaya endiyi quyunun dibinə çıxır. Qardaşlar gözəl qızları quyudan çəkib çıxarır, növbə Məlik Məhəmmədə çatanda xəyanət edir, ipi kəsib onu əbədi olaraq zülmət dünyada qoymaq istəyirlər. Ancaq çox çəkmədən Məlik Məhəmməd xeyir qüvvələrin köməyi ilə işıqlı dünyaya yetir, dərviş libasında atasının sarayına gəlir. Anası Məlik Məhəmmədi tanıyır, qızları çağırıb zənnini onlara söyləyir. Hər üç qız da Məlik Məhəmmədi tanıyır, onu padışahın hüzuruna aparırlar. Burada Məlik Məhəmməd üstü örtüklü alma məcməisini padışahın hüzuruna qoyub deyir:

- Ata, sənin arxasınca göndərdiyin almaları divlərin əlindən alıb gətirmişəm. Mətləbinə yetişə bilərsən.

Ancaq padışah almaların üstündəki örtüyü götürmür. Əmr edir, toy başlayır, qırx gün qırx gecə toy çalınır. Axırıncı gün padışah böyük məclis düzəldir, qızları bir-bir məclis üzvləri qarşısına çıxarır və soruşur:

- Siz məclisdəki cavanların hansına ərə getmək istəyirsiniz?

Hər üç qız bir ağızdan deyir:

- Məlik Məhəmmədə.

Padışah qızların hər üçünün kəbinini Məlik Məhəmmədə kəsdirir. Bədxah qardaşları isə məclisdən çıxarıb birini külüngə dağ çapmağa, ikincisini isə əkin əkmə işinə göndərir.

Toy başa çatıb Məlik Məhəmməd üç gözəllə murada yetəndən sonra padışah məcməinin üstündəki örtüyü götürüb görür ki, almaların hamısı çürümüşdür.

Üç gündən sonra padışah qırmızı geyib taxta çıxır, taxt-tacını Məlik Məhəmmədə verdiyini bütün ölkəyə car çəkdirir (6, s. 140).

Nağıldan göründüyü kimi, padışah əmin olur ki, əbədi həyat yoxdur, insanın əbədiyət üçün çalışması isə mənasızdır. Əsl əbədiyyət haqqın, ədalətin, xeyrin təntənəsindədir. «Məlik Məhəmməd» süjetinin bu qədim versiyasında ölüm cəzası da yoxdur, əməlin islahı vardır. Padışah paxıl övladlarını ölümlə cəzalandırmır, onları ağır əmək meydanına göndərir ki, burada zəhmət çəkib, tər töküb mənən təmizlənsinlər, həyatın acı-şirininə, əzab və əziyyətinə bələd olub daxilən şərdən uzaqlaşıb xeyrə sığınsınlar. Bütün bu kimi görüşlər isə zərdüştiliyin hamı üçün bərabər olan uca və ali etiqadları idi.

«Məlik Məhəmməd» nağılı göründüyü kimi zərdüşt təsəvvürləri ilə bağlı olduğu kimi, bu əsgi dünyagörüşün ayrı-ayrı atributlarını tam halda yaşadıb bu günə yetirən, sehirli nağılın ölçü və qəliblərinin epik düşüncənin dərin qatlarında yaranıb yayıldığını göstərən nağıllarımızdandır. Bu modern düşüncə isə sehirli nağıllarımızın «Məlik Cümşüd», «Şahzadə Mütəllib», «Hatəmin nağılı», «Şəms-Qəmər», «Sehirli tütək», «Sehirli üzük», «Xallı balıq və Şah oğlu», «Ax-vax», «Qaraqaşın nağılı», «Sehirli at» və digər nümunələrində geniş yayılmışdır. Təsadüfi deyildir ki, Y.V.Çəmənzəminli sehirli nağıllarımızda qədim azərbaycanlıların zərdüştiliklə bağlı təsəvvürlərin intəhasız dərəcədə geniş olduğunu göstərir, onları ayrıca təsnifat qrupunda öyrənməyi zəruri hesab edirdi. Çünki sehirli nağıllarda iki həqiqət üz-üzə dayanmış, hər biri isə özlüyündə öz əməlində haqlı olma iddiasındaydı. Sehirli nağıllar bu qüdrətli fəlsəfənin Xeyriin təntənəsi ilə başa çatdığını təsdiqləməkdədir. Y.V.Çəmənzəminli yazırdı: «…Məlik Məhəmmədin fəlsəfəsi təbiətdəki ikiliyi təsvir eləyir. Bir tərəfdə Hürmüzlə və onun xəlq etdiyi nur, əbədi həyat, haqq və ədalət, o biri tərəfdə də Əhriman və güruhi» dayanır. Bu qarşılıqlı çarpışmada isə qələbə əksər hallarda Hürmüzün tərəfində olur. Sehirli nağıllardakı həqiqətlər də onun qələbələrinin epik təfərrüatıdır.

v) Məişət nağılları. Məişət həyatından bəhs edən nağıllara məişət nağılı deyilir. Bu tipli nümunələr nağılçılıqda müəyyən yer tutur, əsasən orta əsrlərdən sonrakı dövrləri əhatə edir. Ancaq sehirli nağıllardakı sənətkarlıq səviyyəsi məişət nağıllarında özünü göstərmir. Müəyyən mərhələdə məişət nağıllarında sehirli süjetlərdən, motiv və obrazlardan istifadə edilir. Ancaq bu, orta əsr peşəkar nağılçılığının ilkin mərhələsində baş verən hadisə idi. Yaxud elə həmin mərhələdə sehirli nağılın məişət nağılına çevrilmə prosesi ilə də bağlı ola bilərdi. V.Y.Propa görə, nağılın yeni məzmun əsasında formalaşması cəmiyyətin ictimai-siyasi və sosial həyatında baş verən dəyişikliklərlə bilavasitə bağlı olmuşdur. Amma müəyyən keçid dövrlərində, məsələn, nağılçılıqda sehirli süjetlərin öz yerini məişət süjetlərinə vermə, peşəkar ifada sehirli süjetin hələ nüfuzedici gücə malik olduğu mərhələdə məişət süjetləri tərkibində iştirak etdiyini görürük. Məsələn, «Yetim İbrahimlə Sövdəgərin nağılı»nda Xurşud xanımın divlərin əsirliyində olduğunu görürük. İbrahim vuruşub onu divlərin əlindən azad edir. Bundan sonra isə hadisələr məişət çərçivəsinə keçir, süjet xətti Şah, Sövdəgər və Yetim İbrahim arasında davam edir (31, s.).

Nağılların böyük qismində əsas qəhrəmanlar xalq içərisindən çıxmış sadə, kasıb adamlar – pinəçi, dərzi, nalbənd, papaqçı və başqalarıdır. Onlar zülm və ədalətsizliyə dözməyib cəmiyyətdə öz etiraz səsini ucaldırlar. Çox çəkmədən şahlara, padışahlara, hökmdarlara qarşı çıxış edir, xalqın zülmə qarşı mübarizəsinə başçılıq edirlər. «İlyasın nağılı, «Dərzi şagirdi Əhməd», «Ağ atlı oğlan», «Daşdəmirin nağılı», «Naxırçı qızı Gülmahın nağılı» və başqa nümunələr bu cəhətdən diqqəti cəlb edir.

«Naxırçı qızı Gülmahın nağılı»nda Şahoğlu Gülmaha elçi göndərir. Ancaq Gülmah ona getməyə razı olmur. Soruşur ki, Şahoğlunun sənəti varmı? Məlum olur ki, cavanın bir sənəti yoxdur. Gülmah təklif edir ki, Şahoğlu əvvəlcə gəlib mənim yanımda xalca toxumağı mükəmməl öyrənsin, sonra toya razılıq verərəm. Şahoğlu belə də edir. Xeyli sonra Gülmahla ailə qurur.

Çox keçmədən qoca şah vəfat edir, oğlu Şahlıq taxtına çıxır. Bir gün təzə padışah paltarını dəyişib vəzirlə birlikdə şəhəri

gəzməyə çıxır. Ucqarda bir meyxanəyə yetişəndə onları hörmətlə qarşılayıb içəri dəvət edirlər. İki otaqdan keçib üçüncüyə addayanda döşəmə qalxır. Hər ikisi zirzəmiyə düşürlər. Padışah görür ki, burada şaqqalanmış adamların cəsədi asılıb. Başa düşür ki, meyxanədə adam ətindən yemək verirlər. Vəzirinə susmağı tapşırır. Meyxanənin sahibi onların yanına gəlib sonuncu xahişlərini soruşanda padışah deyir:

- Yaxşı, ağa, sən bizim ətimizdən nə qədər qazanacaqsan?

Meyxana sahibi:

- Hərənizdən yüz tümən – deyir.

Padışah deyir:

- Mənim elə sənətim var ki, sən ondan ayda min tümən qazana bilərsən. Bəlkə bizi öldürtməyəsən, ömrümüzün axırına qədər yanında qalaq, hər ay bizdən min tümən gəlir götürəsən?

Meyxana sahibi biləndə ki, onlar gözəl xalça toxumağı bacarırlar, razı olur.

Zirzəminin bir küncündə padışahla vəzir bir aya elə xalça toxuyurlar ki, meyxana sahibi xalçaya baxıb deyir ki, bunu heç üç min tüməndən aşağı vermərəm. Ancaq bu pulu mənə kim verər ki?

Padışah deyir:

- Sən xalçanı sarayın qabağına apar, onu ancaq padışahların almağa gücü çatar.

Meyxana sahibi xalçanı sarayın qabağına gətirir. Gülmah uzaqdan xalçanı görüb tanıyır, dörd min tümən verib onu alır. Baxıb görür ki, padışah dustaq olduğu yerin nişanını xalçanın üzərində vermişdir. Gecənin bir vaxtı qoşun gedib meyxananı dövrəyə alır və padışahı zirzəmidən azad edib saraya gətirir. O gündən padışah ölkədə sənət öyrənməyin vacibliyi barədə fərman verir (6, s. 140-145).

Məişət nağıllarında keçəllər, kosalar, mehtərlər biclik, hazırcavablıq rəmzi kimi maraq doğurur. Təsadüfi deyil ki, M.H.Təhmasib keçəli məişət nağıllarının orijinal surəti adlandırıb. Çünki bu tipik obraz məişət nağıllarında müxtəlif məqamlarda nəzərə çarpır. Həmişə də öz ağılı, bacarığı ilə düşmənini üstələyir.

XX yüzilliyin ilk qərinəsindən sonra toplanılıb nəşr edilən məişət nağıllarında yuxarıda qeyd edildiyi kimi, şahlara, hökmdarlara birmənalı olmayan münasibət nəzərə çarpır. Onlar həm nağıl mətnlərində, həm də aparılan tədqiqat materiallarında ağılsız, axmaq, zalım və rəzil adamlar kimi göstərilir. Bu sovet dövrü ideologiyasının təsiri olub, tarixi həqiqətin təhrifindən başqa bir şey deyildir. Azərbaycan xalqının tarixində çox ədalətli hökmdar və şahlar olmuş, uzun onilliklər ərzində rəiyyəti ədalətlə idarə etmişlər. Onların ümumiləşdirilmiş obrazının təhrifinə nə qədər ciddi-cəhd göstərilsə də məişət nağıllarında da ədalətli şah qismən də olsa qorunub saxlanmışdır.

Azərbaycan nağılçılığında bəzən tarixi nağıl qəhrəmanı hesab edilən Ənuşirəvan, Şah Abbas və başqalarının ədalətli hökmdarın obrazı nəzəri cəlb edəndir. Orta əsr milli məişətiin bir sıra görünən və görünməyən cəhətləri əslində məişət nağıllarındakı şah obrazlarının simasında ümumiləşdirilmişdir ki, onlarda xalqın mənəvi-əxlaqi və estetik dəyərləri özünü göstərməkdədir.

Nağılların təsnifi zamanı astral süjetlərdən bəhs edən nümunələr bəzən astral nağıl kimi də təqdim edilir. Bu zahiri əlamətdir. Peşəkar nağılçılıqda sehirli süjetin yaranması və inkişafı ilə bağlı bir çox təsəvvür, dünyagörüş və baxışlar sehirli təsəvvür anlamında cəmləşmişdir. Nağılçılar onlarda bütün animist, antropomorfik, astral təsəvvürləri sehirli nağıl modelində əks etdirmişlər. Ay, Günəş, Zöhrə, Ülkər və ya Şəms, Qəmərlə bağlı silsilə süjetlər həmin qəlibə daxil edilmişdir. Həm tarixi, həm də astral mənşəli nağıllarda peşəkar nağılçılıqla bağlı tipoloji eyniliklər diqqət çəkəndir. Ancaq bütün bunlar xalq nəsrinin tarixi inkişaf qanunları ilə şərtlənir, epik təfəkkürün təkamülünün hərəkətverici qüvvəsi kimi diqqəti cəlb edir.

q) Uşaq nağılları. Azərbaycan nağıllarının maraqlı qruplarından biri də uşaq nağıllarıdır. Onların əhatə çevrəsi genişdir. Bir çox tədqiqatlarda heyvanlar aləmindən bəhs edən nağılların bir çoxu, əsgi təsəvvürləri, zoomorfik və totomistik görüşləri əks etdirən süjetlər də uşaq nağılı, yaxud onun zehni və fiziki inkişafına təsir göstərən süjetlər kimi götürülür (32, s. 47).

Bəzən də uşaq psixologiyası, onun dünyagörüşü və inkişafı ilə bağlı olanları da uşaq nağılı hesab edirlər. Ancaq müşahidələr göstərir ki, uşaqların ayrı-ayrı yaş dərəcələri ilə bağlı müxtəlif sə-

pgili nağıllar vardır ki, onlar sırf uşaqlarla, onların həyatı dərketmə imkanları hüdudu ilə bağlı meydana gəlmişdir. Uşaq məişəti Keçi, Toyuq, Cırtdan, Qırmızıpapaq, Qoyun, Xoruz, Tənbəl it, vəfalı At, hiyləgərlik rəmzi olan Tülkü, şər rəmzi Qurd və başqa heyvanlar aləmi ilə bağlı obrazlarla zəngindir. Bu aləmi əhatə edən nağılların yaranmasında həm alleqorik, həm də başqa qədim təsəvvürlərin, totemistik görüşlərin sinktertizmi özünü göstərir. Onların yaranma, yayılma və ifa repertuarı da özünəməxsus fərdiliklərlə səciyyələnir. Digər tərəfdən həmən nağılların təsir gücü də qeyri-adi olub uşaqların müxtəlif bilik və maraq çevrəsini əhatə edir. Məsələn, bu baxımdan daha ənənəvi olan «Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm» nağılına diqqət yetirək: «Biri varmış, biri yoxmuş, Allahdan başqa heç kəs yox imiş. Bircə Keçi var imiş, bu Keçinin də üçcə balası. Birinin adı Şəngülüm, birinin adı Şüngülüm, birinin adı Məngülüm». Xalq nəsrinin ətirli bədii rayihəsi artıq həyatdan Xeyir və Şəri, yaxşılıq və yamanlığı, qorxu və vahiməni yenicə dərk etməyə başlayan körpənin diqqətini bir mənbəyə – Keçi balalarının əhvalatına, onların tənhalığına, Analarından başqa heç bir köməkləri olmamasına yönəldilir. Mətndə daha sonra oxuyuruq: «… Bu keçi hər gün gedib meşədə və çöldə otlarmış. Balaları da qapıları bağlayıb evdə oturarlarmış». Burada keçilərə animist münasibət bəslənir, insan taleyi Ana keçinin, körpə taleyi isə balaların üzərinə köçürülür. «Keçi otlamaqdan qayıdanda qapının dalından çağırarmış:

Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm!
Açın qapını, mən gəlim!
Ağzımda su gətirmişəm,
Döşümdə süd gətirmişəm.
Buynuzumda ot gətirmişəm…

Bunları eşidən kimi, balaları tez qapını açarlarmış və anaları onları doyuzdurub yenə gedərmiş çölə-bayıra otlamağa.

Bir gün Keçi getcək, Qurd gəlib durur qapının ağzında və başlayır çağırmağa…

… Balaları elə bilir ki, bunları çağıran analarıdır. Cəld qapını açırlar.

Qurd içəri girib Şəngülüm və Şüngülümü tutub yeyir, amma Məngülüm qaçıb evin küncündə gizlənir. Qurd onu görməyir.

… Axşam Anası evə gələndə Məngülüm başlarına gələnləri anasına nağıl eləyir. Onda Keçi gedib Qurdu tapır, onunla döyüşür, buynuzu ilə vurub onun qarnını yırtır, balalarını azad edib evinə gətirir. Qurd isə hey bağıra-bağıra qalır:

- Vay, qursağım vay!..

Keçi isə cavabında ara vermədən söyləyir:

Şəngülümü, Şüngülümü yeməyəydin,
Vay qursağım deməyəydin» (32, s. 49).

Uşaqların diqqət mərkəzində günahsız balaların taleyi dayanır, onlarda hadisə böyük təəssüf doğurur, Qurdun zülmü, ədalətsizliyini qəzəblə lənətləyir. Ananın ədalətli intiqamı körpələrin qəlbini riqqətə gətirir.

Uşaqlar eyni psixoloji məqamı «Ovçu Pirim», «Göyçək Fatma», «Pıspısa xanım və Siçan Solub bəy» və digər nağılları dinləyərkən yaşamalı olur. Bu nağıllar bir tərəfdən uşaqların dünyagörüşünün, həyata baxışının formalaşmasına kömək edirsə, digər tərəfdən onların mənəvi-əxlaqi və estetik dəyərlərlə zənginləşməsinə əsaslı təsir göstərir.

Uşaq nağılları içərisində ayrı-ayrı heyvanlarla bağlı süjetlər, məsələn, - «Dovşan», «Acgöz ayı balaları», «Tülkü və Şir», «İt və pişik, «Şir balası», «Aslanın nağılı» və s. kimi həcm etibarı ilə kiçik, lakin uşaq psixologiyasına yaxınlıq baxımından geniş məna çalarına malik uşaq nağılları vardır. Bütün bunlar isə uşaq nağıllarının spesifik xüsusiyyətlərə malik olduğunu göstərməklə, onların ayrıca təsnifat qrupunda öyrənilməsinin vacibliyini üzə çıxarır.

ƏDƏBİYYAT

1. N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı, Bakı, 2004.
2. В.Я.Пропп. Сказки, Мифология, второй выпуск, М., 1969.
3. A.N.Nəbiyev. Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı, 2004.
4. Геродот. История в четырех томах, М., 1967.
5. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.
6. Əfsanələr, əlyazma şəxsi arxivimizdə saxlanır, qovluq 6, s. 42-43.

7. Bahəddin Ögəl. Türk mitologisi, II cild, Ankara, 1995.
8. S.Paşayev. Azərbaycan xalq əfsanələri, Bakı, 1988.
9. Легенды, Bakı, rus dilində, «Azərbaycanı öyrənmə cəmiyyəti», 1925.
10. А.Н.Афанасьев. Народные русские легенды, Казань, 1914.
11. Ъ.Фрейзер. Фольклор в Ветхом Завете, М., 1986.
12. A.Nəbiyev. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı (dərslik) I cild, Bakı, 2002.
13. В.П.Аникин, Я.Г.Круглов. Русское народное поэтическое творчество, М., 1983.
14. Пропп В.Я. Легенда, Русское народное творчество, М.-Л., 1955.
15. Афанасьев А.Н. Предисловие к сборнику «Народные русские легенды, Казань, 1914.
16. A.Nəbiyev. Azərbaycan-özbək folklor əlaqələri, Bakı, 1978.
17. N.Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi, Bakı, 1953.
18. А.Набиев. Типология и взаимосвязи азербайджанского и узбекского фольклора, dok.dissertasiyası, Gürcüstan EA Ş.Rustaveli adına Ədəbiyyat İnstitutunun Kitabxanası, Tbilisi, 1980.
19. Sehirli sünbüllər, toplayanı A.Nəbiyev, Bakı, 1992.
20. Əbu Əli Nizamülmülk. Siyasətnamə, Bakı, 1986.
21. Поспелов Н.С. Основы литературоведения, М., 1947.
22. Малов С.Ю. Памятники древнетюркской письменности, М.-Л., 1951.
23. Əl-Biruni. Əsgi xalqlardan qalmış yadigarlar (ərəb dilində), Təsvir, L, 1947.
24. N.Seyidov. Ön söz, «Bəhlul Danəndə», Bakı, 1967.
25. Molla Nəsrəddin lətifələri, Bakı, 1964.
26. В.Я.Пропп. Русская сказка, М., 1984.
27. Azərbaycan nağılları, I c., Bakı, 1967.
28. Uşaq nağılları, Bakı, 1974.
29. А.Н.Веселовский. Сравнителная мифология и ее метод. Seç.əsərləri, I c., M., 1938.
30. Azərbaycan xalq nağılları, «Dünya uşaq ədəbiyyatı» seriyası. Tərtib edəni A.Nəbiyevdir, Bakı, 1988.
31. Azərbaycan nağılları, I-III cildlər. Tərtib edən A.Nəbiyev və b.Bakı, 2001-2003.
32. A.Nəbiyev. Azərbaycan uşaq folkloru, Bakı, 2002.

IV BÖLMƏ

AZƏRBAYCAN MƏHƏBBƏT DASTANLARI

MƏHƏBBƏT DASTANLARININ MƏNŞƏYİNƏ DAİR

Aşıq yaradıcılığının ayrı-ayrı məktəblər əsasında yaranıb inkişaf etməsi şifahi sözün ifadə imkanlarını genişləndirdi. Canlı danışıq dilinin cilalanmasında xalq şerinin müxətlif şəkillərinin yaranmasına, aşıq şerinin mövzu və məzmunca zənginləşməsinə əsaslı təsir göstərdi. Sözün ecazkar qüdrətinin sirlərinə zaman-zaman daha yaxından bələd olan saz-söz ustaları özlərinin repertuar zənginliyinə daim ciddi cəhd göstərməkdə idilər.

Aşıq poeziyasının geniş və çoxcəhətli inkişafı tərəqqi və çiçəklənməsi üçün erkən zəmin kimi qədim türk şerinin hazır modern forması mövcud idi (1,s.6-8). Aşıq şeri türk xalq şerinin bu ənənələrinə əsaslanaraq özünün yeni forma, məzmun çevrəsini formlaşdırmışdı. Yunis İmrə, Molla Qasım, Aşıq Köçər, Dədə Kərəm, Qurbani, Abbas Tufarqnalı kimi sənətkarların şəxsində, həm də yaranıb formalaşan Anadolu, Şirvan və Təbriz aşıq məktəblərinin ənənələri zəminində aşıq şeri özünün zəngin forma müxtəlifliyini yaratdı. Bu isə orta əsrlərin aşıq yaradıcılığı şəkillərini meydana çıxarıb onların sıra düzümünü müəyyən etdi.

Qədim türkün epik təfəkküründə daha qüdrətli bir yaradıcılıq ənənəsi - xalq nəsri formalaşmışdı. Onun erkən nümunələri kimi milli yaddaşda qədim türk dastanı tipi – «Alp Ər Tonqa», «Şu», «Oğuz Xaqan», «Ərgənəkon» və b. qalmışdı (2,s.483-507). Yazılı qaynaqlarda isə «Onigin», «Tonikik», «Gül tigin» və «Bilgə xaqan» bizlərə gəlib çatmışdı (1,s.10-11).

Tarixi yaradıcılıq ənənələrinin çarpazlaşması, alplıq və cəngavərlik həyatı, qəbilə və tayfa münasibətlərinin kəskinləşməsi dövrünün bədii düşüncəsi isə türkün epik yaddaşında yeni bir hadisəni – eposçuluğu formalaşdırmışdı (3,s.147).

Türk xalqlarının eposçuluq ənənələri məhdud çərçivədə qalmamışdı. Bir tərəfdən qüdrətli oğuz eposçuluğunu yaradan türklər, eyni zamanda Altay və Mərkəzi Asiyada bu yaradıcılıq ənənəsini davam və inkişaf etdirərək «Manas», «Alpamış», «Maaday Qara» və onların silsilə variantlarını yaratmışdılar (3,s.176). Bu eposların bir çoxunda türk xalqları üçün ənənəvi süjetlərdən olan övladsızlıq, qeyri-adi doğuluş, qeyri-adi nikah

və toy, ərin öz toyuna gəlib çıxması, dağ və dağlarda qəhrəmanlıq, doğulan uşağın itrilməsi və sonradan tapılması, övlad əldə etmənin müxtəlif formaları, qız arxasınca getmə, döyüş meydanında döğmaların üz-üzə gəlməsi və bir-birini tanıması kimi daha bir sıra oxşar motivlər yeni yaradıcılıq mərhələsi keçmişdi. Bununla belə, oğuz eposu ilə qıpçaq eposunu bir-birindən ayıran və fərqləndirən cəhətlər də az deyildir. **Ən başlıca fərq yaradıcılıq ənənələrindəydi. Qıpçaq eposu, - Mərkəzi Asiya, Altay və Türküstan eposları da daxil olmaqla epik-romantik yaradıcılıq ənənəsinə əsaslanır.** Burada kunqrat, altay və qırğız, türkmən, eləcə də bütün digər tayfaların həyatı ilə bağlı tarixi həqiqətlər epik-romantik yaradıcılıq ənənəsi arxasında epikləşir. Oğuz eposu isə **tarixi-epik** yaradıcılıq ənənəsinə uyğun olaraq yaranıb inkişaf edirdi. Əgər Mərkəzi Asiya eposu qəhrəmanlıq sərgüzəştləri, İrəm bağı, sehrli qüvvələr, yeraltı dünya səltənənti və s. bağlı epizodları əhatə edirsə oğuz eposu real qəhrəmanlıq hadisələri və epizodlarına əsaslanırdı.

Baxşı yaradıcılığının yekunu kimi Mərkəzi Asiya eposu yaddaşda hələ yekunlaşıb başa çatmamışdır.

«Manas» baxşı repertuarında yaradıcılıq mərhələsini davam etdirməkdədir. Bu regionun eposçuluq ənənəsindəki epik-romantik yaradıcılıq üslubu sonrakı dövr dastan yaradıcılığı üçün eyni, oxşar və analoji koordinatlarda davam etməkdədir.

Oğuz eposunda isə mənzərə bir qədər fərqlidir. Ozan improvizatorçuluq institutunun süqutu ilə onun bir çox funksiyaları aşıq ifaçılığı isntitutuna transilə edilmiş və «Dədə Qorqud» silsiləsi bu yaradıcılığın zirvəsi kimi yaddaşa yazılmış, orta əsrlərinə başlanğıcında isə yazıya alınıb kitaba çevrilmişdir. Bütövlükdə «Dədə Qorqud» hafizədən silinmiş, onun ayrı-ayrı süjet, motiv və obrazları türk eposuna səpələnmişdir. «Dədə Qorqud»un sonrakı dünya səyahəti yalnız onun yazılı taleyi ilə bağlı olmuşdur.

Erkən orta əsrlərin başlanğıcında ozan improvizatorçuluq institutunun süqutu aşıq yaradıcılığının meydana gəlməsini reallaşdırdığı bir zamanda aşıq repertuarında ozan ənənələri zəminində əsaslanan, lakin ondan tamam fərqli bir yaradıcılıq hadisəsi olan dastan yaradılığı meydana çıxdı. «Aşıq» kimi

«dastan» da çoxmənalı sözdür. O, sadə bir söz olaraq həm bacarıq, məharət, hiylə nümayiş etdirən, həm də qəhrəmanlıq, sevgi macərasını əks etdirən əhvalat deməkdir.

Dastan eyni zamanda bir istilah kimi musiqi havası, melodiya və b. mənalarda da işlənməkdədir.

Dastan sözünün belə ikinci dərəcələi mənaları çoxdur. Özü də bu mənalar həmişə sabit olmamışdır. Müxtəlif əsrlərdə bu mənaların bəzisi tez-tez və geniş şəkildə işlənmiş, bəziləri isə hətta tamamilə unudulmaq dərəcəsinə çatmışdır. Lakin belə mənalar nə qədər çox olsa da, dastandan bütün əsrlərdə daha çox ədəbi istilah kimi istifadə edilmiş, indi də edilməkdədir. Dastan həm nağıl, həm povest, həm də şifahi roman deməkdir. Geniş mənada isə ümumiyyətlə bədii əsər mənasını daşıyır…

«…Bu sözü əhvalat, hekayət, macəra, tərifnamə, tərcümeyi-hal, eyni zamanda rəvayət, hətta xalq romanı, xalq kitabı mənalarını da daşımışdır» (4,s.57).

Dastan eyni zamanda «boy», qol, qissə, nağıl adları ilə adlandırılmış, zaman keçdikcə onun janr xüsusiyyəti başqa ədəbi nümunələrlə müqayisədə araşdırılıb öyrənildikcə o, spesifik xüsusiyyətlərə malik bədii nümunə kimi xalq ədəbiyyatında elə dastan adı ilə sabitləşmişdir. «Həmişə olmuş əhvalat, baş vermiş hadisə, tarixi həqiqət kimi» qəbul edilmişdir (4,s.61).

Təbii ki, aşıq repertuarında yaranan və erkən orta əsr şifahi yaradıcılığının mühüm hadisəsi olan dastanla epos arasında ümumi, müştərək, bənzər xüsusiyyətlər olduğu kimi, onları bir-birindən ayıran cəhətlər də mövcuddur. Ümumiliklər göz qabağındadır: həm epos, həm də dastan bədii improvizə vahididir, şifahi bədii düşüncənin məhsuludur, yaddaşda yaşayaraq müəyyən zaman hüdudlarını aşmış, hər ikisi tək-tək hallar istisna edilərsə epik ənənəyə, peşəkar təhkiyə üslubuna əsaslanır. Oğuznamələrlə dastanların struktur tərkibirndə, süjet, motiv və obrazlar sistemində də ümumilik və bənzərliklər yetərincədir.

Fərqlər də nəzərəçarpacaq dərəcədə eposla dastanın sərhədlərini müəyyənləşdirməyə imkan verir. Ən başlıca fərq göstəricisi ozanla aşıq yaradıcılığı arasındakı improvizatorçuluq ənənələrində özünü göstərir. Ozan repertuarı cəngavərlik, alp-

lıq və qəhrəmanlıq məzmununu əhatə edir. Aşıqların dastan nümunəsi isə sevgi macarasına, faktına və həqiqətinə əsaslanır.

Epos böyük bir qəbilənin, tayfanın, elin müəyyən tarixi dövrdəki mənəvi-əxlaqi, etik-estetik, sosial, ictimai-siyasi və milli düşüncə layını, dövlətçilik ənənələrini özündə əks etdirir. Dastan isə ilk öncə fərdi keyfiyyət göstəricilərinin məcmuudur. Eposda qəhrəmanlar silsiləsi fəaliyyətdədir, dastan isə baş qəhrəmana qarşı duran və ona kömək edən obrazlarla əhatə olunur. Epsoda bütün elat hamını birləşdirən vahid bir məram – elin, tayfanın şərəf və ləyaqətinin qorunmasına sərəfbərdir. Belə nümunələrdə baş qəhrəman döyüşən, vuruşan, öz mənliyini, bütövlüyünü, vətəninin sərhədlərini, məişət və birgəyaşayış qaydalarını, əxlaq və rəftar normalarını qoruyub saxlamaq üçün hər cür cəfalara dözməyə hazır olan bütöv tayfa, eldir, xalqdır. «Kitabi-Dədə Qoqud»un ən yenilməz, ən böyük, baş qəhrəmanı Oğuz eli olduğu kimi…

Məhəbbət dastanlarında isə baş qəhrəman fərddir. Cəmiyyətdə azad sevgi, xoşbəxt həyat, toxunulmaz insan hüquqları uğrunda, onları pozub tapdalayan hökmdarlara, din xadimlərinə, tacir-zadəganlara və sadəcə olaraq sosial üstünlüklərə malik rəqiblərə qarşı dayanan Aşıq Abbaslar, Dədə Kərəmlər, Aşıq Qəriblər, Aşıq Abdullalar, Aşıq Valehlər və başqalarıdır. Məhəbbət dastanlarında ictimai məzmun nə qədər yüksək olsa, buradakı hadisələr cəmiyyət həyatının ən müxtəlif cəhətlərini nə qədər intəhasızlıqla əks etdirsə də o, epos düşüncəsi səviyyəsinə yüksələ bilmir. Ziddiyyət və təzadları, əksilikləri qoyulmuş yasaqlıqlar sərhədində əks etdirməklə kifayətlənir.

Epos daha geniş dünyagörüşlər məcmuu kimi özündə müxtəlif baxışları, təzad və ziddiyyətləri əks etdirməklə cəmiyyətin sarsıntı və irəliləyişlərini də əhatə edir.

Son vaxtlarda epos və dastan əhatə dairəsinin müəyyənləşdirilməsi, onlar arasındakı tarixilik və sənətkarlıq məsələlərinin açıqlanmasının önə çəkilməsinə diqət yetirilir (5,s.24?). Şübhəsiz ki, epos yaradıcılığı ənənəsi sonrakı dövrün dastançılığında özünü forma, şəkil, süjet, motiv və obrazların yenidən işlənməsi və s. geniş şəkildə göstərə bilmişdir (5,s.24?).

Dastan yaradıcılığının eposla qarşılıqlı təmasının, xüsusiyyətinin müşahidəsi də onunla bağlı mövcud mülahizələrə yeni baxışı nəzərə çarpdırır.

Məhəbbət dastanlarının tarixi yüksəlişinin yeni mərhələsində ictimai-siyasi və sosial münasibətlərin kəskinləşmə məqamında yenidən epos yaradıcılığı mühiti yarana bilər və «Koroğlu» buna ən yaxşı nümunədir. Araşdırıcıların göstərdiyi kimi, XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində Təbriz aşıq məktəbində fövqəladə hadisə baş verir – məhəbbət dastanlarının törəniş məkanında, - Təbriz aşıqlarının repertuarında eposçuluq ənənələri yenidən bərqərar olmağa və oğuz eposunun yeni tipi meydana gəlməyə başlayır.

Aşıq repertuarında məzmun çevrəsinə görə «Koroğlu» eposdur, janr xüsusiyyətlərinə görə dastan formasına yaxın yeni epos tipidir. «Koroğlu»nun struktur sxemində eposçuluq modelindən istifadə güclüdür, onun eyni zamanda dastan tələbləri əsasında yarandığı da aydın nəzərə çarpır, epik yaradıcılıqda qəhrəmanlıq eposunun yeni forması kimi səciyyələnir. Ümumilikdə isə etnik düşüncədə yeni eposçuluq hadisəsi olan «Koroğlu» aşıq repertuarının yaratdığı təzə, sonradan hələ ki, təkrar olunmayan yaradıcılıq nümunəsidir. O, eposçuluğun aşıq yaradıcılığına yenidən qayıtdığını göstərir. Təbriz koroğluxanlarının repertuarında yaranıb müxtəlif aşıq məktəbləri içərisində yayılan, türk xalqları içərisində fərqli variant və versiyalar yaradan «Koroğlu»da oğuz eposçuluğu ənənəsi o qədər güclüdür ki,bu onu adi qəhrəmanlıq çərçivəsindən çıxarıb dünya xalqlarının yaratdığı qüdrətli eposlar sırasına yüksəldə bilmişdir. Bu, Azərbaycan aşıq yaradıcılığının özünəməxsus potensial yaradıcılıq, improvizatorçuluq, eləcə də poetik imkanlara malik olduğunu göstərir. Maraqlı cəhətlərdən başqa birisi isə Azərbaycan aşıq repertuarı «Koroğlu»nu yetirdikdən sonra məhəbbət dastanları yaradıcılığına son qoymamışdır. Öz repertuarında «Koroğlu» ilə yanaşı klassik və öz dövrü üçün müasir dastan nümunələrinin improvizəsini davam etdirmişdir.

Aşıq şerinin müxtəlif şəkillərində orta əsr milli həyatı bütün genişliyi və çoxcəhətliyi ilə əks etdirildisə, məhəbbət dastanları

xalq həyatının təzad və ziddiyyətlərini, inkişaf istiqamət və meyllərinin bütöv lövhələrini özündə ifadə etdi. Məhəbbət dastanlarının müxtəlif tipləri yarandı. Xalq nağıllarının seçmə nümunələri aşıq repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçib dastanlaşdı. Orta əsrlərin məişət dünyası ilə bağlı tacir-zadəgan həyatı, insanların taleyi ilə bağlı süjetlər əsasında da aşıqlar bir-birindən fərqli dastanlar yaradıb repertuarlarına daxil etdilər. Əslində bütün bu geniş və çoxcəhətli yaradıcılıq prosesi milli dastançılığa təkcə yeni mövzu, məzmun gətirmədi, onu estetik dəyərlərlə zənginləşdirdi, sənətkarlıq etibarı ilə daha kamil mərhələyə yetirdi.

Xalqın bir sıra mühüm mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri, etik-estetik baxışları, geniş dünyagörüşü dastan yaradıcılığında özünü göstərə bildi.

DASTANLARIN TƏSNİFİ

Aşıq yaradıcılığı orta əsr Azərbaycan milli həyatını əks etdirən zəngin bir mənəvi mədəniyyət yaratdı ki, xalq həyatının ən kiçik etik düşüncə elementindən tutmuş ən böyük və bəşəri əxlaqi dəyəri burada özünü cəmləşdirdi. Dastanlar xalqın bir neçə əsrlik milli-məişət həyatını bütün gözəllikləri və əlvanlıqları ilə yanaşı, təzad və ziddiyyətləri ilə özündə əks etdirə bildi. Azərbaycan dastanları orta əsr milli həyatını bu gün bütöv görkəmi ilə göstərən elə qüdrətli yaradıcılıq sahəsidir ki, onu hər bir tarix kitabından, salnamə nümunələrindən daha aydın səpgidə vərəqləyib keçmişimizdən xəbər tutmaq mümkündür. Təbii ki, dastan yaradıcılığı tarix əsəri yox, öncül bədii düşüncənin məhsuludr. O isə orta əsrlərdə insan həyatı və taleyinin keşməkeşli bir növrağı ilə bizi tanış etməyə imkan verir. Ona görə də orta əsrlərin bu dəyərli nümunələrini folklorçularımız əzab və səbrlə toplayıb nəşr etmiş və bu gün də onu davam etdirməkdədirlər. Bütün bu nümunələrə incəliyinə qədər bələd olmaq üçün isə onları dövrləşdirmək, mövzu-məzmun çalalarına görə qruplaşdırmaq və təsnif etmək də zəruridir. Dastanların təsnifi yeni problem deyildir. Qədim dövrün eposlarını və dastanlarını öyrənən araşdırıcılar ilk növbədə onları mənzum və mənsur olmasına görə qruplaşdırmağı məqsədə uyğun hesab etmişlər (6,s.127). Azərbaycan folklorşünaslığında

bu ilk təsnifat sonradan dastanları qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları kimi iki qrupda götürməyə əsas vermişdir. Məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud» mənsur, məhəbbət dastanları isə mənsur və mənzum üslubların birgə iştirakı ilə bağlı yaranan dastanlar kimi götürülmüşdür (6, s.47). Sonralar isə rus folklorşünaslığında işlənən lirik və epik növ anlayışı bir başa xalq ədəbiyyatına tətbiq edilmişdir. Dastanlar toplanılıb öyrənildikcə daha mürəkkəb təsnifatlar aparılmış və hər bir təsnifat qrupunun özünün də ayrı-ayrı bölgüləri qeydə alınmışdır. Azərbaycan dastanları ilk dəfə daha mükəmməl şəkildə M.H.Təhmasib tərəfindən təsnif edilmişdir. Həmən təsnifat keçmiş sovet postməkanında yaşayan xalqların eposlarının təsnifi prisiplərinə əsaslansa da hələ bizim dastan yaradıcılığımız üçün öz elmi əhəmiyyətini itirməmişdir. M.H.Təhmasib dastanları belə təsnif edirdi:

1. Qəhrəmanlıq dastanları.
2. Məhəbbət dastanları.
3. Ailə-əxlaq dastanları (4,s.108-112).

Öz dövrü, dastanlarımızın toplanma və tədqiqat səviyyəsi üçün qismən daha məqsədyönlü hesab edilən bölgüyə üç istiqamətdə münasibət bildirməyə ehtiyac vardır. Çünki M.H.Təhmasib həmin təsnifatda qəhrəmanlıq dastanlarının özünü də üç qrupa ayırır.

1. Qədim bahadırlıq nağılları, sehrli nağıllar və əsatiri görüşlərlə səsləşən qəhrəmanlıq dastanları.
2. Tarixi hadisələrlə səsləşən qəhrəmanlıq dastanları.
3. Adi qəhrəmanlıq dastanları.

Araşdırıcı oğuz eposuna daxil bir qism dastan silsiləsini – xüsusən «Basatın Təpəgözü öldürməsi» boyunu və «Koroğlu»nun «Alı kişi» qolunu təsnifatın birinci qrupuna daxil dastan nümunəsi kimi geniş təhlilə cəlb edir. Bu nümunələrdəki əsatiri məqamlardan, alplıq və cəngavərliklərlə bağlı motivlərdən çıxış edərək onları qədim əsatiri görüşlərlə bağlı dastan hesab edirdi. Ümumilikdə isə «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» barədə qənaətini belə yekunlaşdırır: «…Dədə Qorqud» boyları da, «Koroğlu» qolları da əsasən tarixi qəhrəmanlıq dastanlırıdır». (4,s.174). Tədqiqatının böyük bir hissəsində isə M.H.Təhmasib hər iki eposu xal-

qın tarixi qəhrəmanlıq həyatı ilə bağlı meydana gələn dastan kimi təqdim edir. Araşdırıcı «adi qəhrəmanlıq dastanları»nı təsnifat qrupunda göstərsə də onların üzərində ayrıca dayanmır. Ehtimal etmək olur ki, M.H.Təhmasib «adi dastan» dedikdə yeni dövr qəhrəmanlıq dastanlarını nəzərdə tutur. Onlar isə XIX əsr yeni dövr folklor yaradıcılığı ənənələri əsasında yaranan qaçaqçılıq dastanlarıdır ki, həmin nümunələr barədə «Yeni dövr folklor yaradıcılığı» bölməsində ətraflı danışılacaqdır.

M.H.Təhmasib təsnifat qrupunda məhəbbət dastanlarının daha mürəkkəb qruplaşmasını irəli sürür. Onları aşağıda göstərilən üç əsas qrupda götürməyi təklif edir:

1. Məhəbbətlə qəhrəmanlıq hüdudunda dayanan dastanlar.
2. Əsl məhəbbət dastanları.
3. Məcazi məhəbbətə həsr edilən dastanlar

Əsl məhəbbət dastanı adlandırdığı nümunələri isə aşağıdakı qruplara ayırır:

A) nağıllarla bağlı məhəbbət dastanları
B) qədim eposla bağlı məhəbbət dastanları
V) yazılı ədəbiyyatla bağlı məhəbbə dastanları
Q) orijinal məhəbbət dastanları.

«Məcazi məhəbbətlə» əlaqədar nümunələri isə «astral və rəmzi dastanlar» (4,s.112) kimi iki yerə ayırır.

M.H.Təhmasibin təsnifatında dastanların əlahiddə üçüncü tipi isə «Ailə-əxlaq dastanları» kimi götürülür (4,s.112). Müəllif özü də təkrar-təkrar xatırladır ki, «…bu, tam düzgün, dəqiq, dolğun və hərcəhətli təsnifat deyildir. Lakin toplama və nəşr işlərinin bu günkü səviyyəsində bundan artığı da hələlik mümkün deyildir» (,s.112). Araşdırıcı bu mülahizəsində tamamilə haqlı idi. Dövrü üçün az əhəmiyyətli olmayan bu təsnifatın dastan yaradıcılığımıza yanaşma hüdudları geniş və əhatəlidir. Digər tərəfdən, həmin təsnifat milli eposçuluğun yazıya alınma və öyrənilmə dövründə dastan yaradıcılığna küll halında yanaşmağa imkan vermiş, dastançılığa ümumi baxış formalaşdırmış və özündən sonrakı mərhələdə dastanlarımızın öyrənilməsi və təsnifi üçün dəyərli bir qaynaq kimi öz əhəmiyyətini bu gün də itirməmişdir.

Məlumdur ki, son dövrlərdə eposşünaslıqda dastan mətninə müxtəlif yanaşma yolları və metodları tətbiq edilmiş, daha real, mətni öyrənməyə istiqamət verən bölgü və təsnifatlara üstünlük verilməyə başlanmışdır. İstər strukturalistlər, eləcə də V.Y.Propp məktəbinin ardıcılları və davamçıları, istərsə müqayisəli-tipoloji araşdırmaların baniləri və davamçıları – V.M.Jirmunski, X.H.Zərifov, X.H.Koroğlu və başqaları etnik mahiyyət, estetik dəyər və məzmun göstəricilərinə, süjet, motiv və obrazlararası bənzərlik və oxşarlıqlara görə eposları təsnif etməyin daha çox məqsədəuyğun olduğunu göstəmişlər. Bir sıra mülahizələrdə «epos» anlayışına münasibət müxtəlifdir. Məsələn, V.M.Jirmunski ehtimal edir ki, bizə gəlib çatan qədim altay eposu hələ epos deyil, ancaq qəhrəmanlıq nağılıdır və bu mülahizə haqlı olaraq İ.V.Puxov tərəfindən tənqid edilmişdir» (7,s.151). S.V.Kiselyova görə əks etdirdiyi qədim elementlərə görə Altay eposu VI-VIII əsrlərin yaradıcılıq məhsuludur (8,s.548). O, eyni zamanda eposun yaranmasını altayların qədim qəhrəmanlıq həyatı ilə bağlayır və belə bir mülahizə irəli sürür ki, epos xalqın, bütövlükdə qəhrəmanlığın bədii salnaməsidir, sonrakı dövrün dastan yaradıcılığı isə romantik ənənəyə əsaslanan məhəbbət macəralarının epik-lirik bədii əksidir (7, s.552). Eposla dastan yaradıcılığı məsələlərinə S.V.Puxov da aydınlıq gətirməyə təşəbbüs edir. Tarixi inkişaf qanunlarından çıxış edən S.V.Puxov göstərir ki, xalqların tarixi qəhrəmanlıq, bahadırlıq və alplıq ənənələri epos materialını, sonrakı dövrlərin tayfa həyatının sevgi macəraları epik-romantik dastan yaradıcılığını formalşdırmışdır».

Təbii ki, epos düşüncəsi türk təfəkküründə daha geniş anlamda götürülməli, onun erkən orta əsrlərdən Azərbaycan aşıqlarının repertuarında dastançılığın meydana çıxarmasındakı tarixi rolu dürüstləşdirilməlidir. Çünki epik düşüncədə baş verən ən mühüm eposçuluq hadisələri ümumdünya eposu kontekstindən kənarda yox, onunla bilavasitə sıx vəhdətlə, yaxud onun təsiri ilə həyata keçmişdir. Belə bir mülahizə daha əsaslı səslənir ki, «Dünya epos mədəniyyətinin üzvü tərkib hissəsi olan türk epos mədəniyyəti üç mərhələdən keçir:

1. Qədim türk epos mədəniyyəti
2. Orta əsrlər türk epos mədəniyyəti
3. Yeni dövr türk epos mədəniyyəti

Qədim türk epos mədəniyyəti e.ə. I minilliyin ortalarından b.e. I minilliyinin ortalarına qədərki dövrü əhatə edir. Həmən mədəniyyətin yazıya transformasiyası isə I minilliyin ikinci yarısına (V-X əsrlərə) düşür» (10,s.3). Bu, türk eposunun yaranması barədə son dövrün ən dürüst məlumatı kimi az əhəmiyyətli deyildir. Çünki Azərbaycan eposu, eləcə də əslində onun zəminində yaranan orta əsr dastançılığı həmin dövrün ədəbi qaynaqları ilə sıx şəkildə bağlıdır. Bununla belə, yaranan türk mədəni dəyərlərinin hüdudu da məhdud deyildi, türk mədəniyyətinin geniş coğrafiyasını əhatə edirdi. Bu yaradıcılıq ümumtürk etnosunun tarixi ədəbi nailiyyəti idi və tədqiqatçı N.Cəfərov onun coğrafiyasına, məzmun çevrəsinə uyğun olaraq təzahür formaları arasındakı müxtəlifllikləri coğrafi faktorlara əsaslanaraq bir-birindən fərqləndirməyin zəruriliyi üzərində dayanır və onların təzahür formalarının mövcud sistemlərinin mənzərəsini təsdiqləyir:

1. Mərkəzi Asiya, yaxud Türküstan eposu
2. Şimal-Qərb, yaxud qıpçaq eposu
3. Cənub-Qərb, yaxud oğuz eposu (10,s.3).

Bu şərti qruplaşmaya daxil edilən eposların mədəni düşüncədəki durumu təbii ki, bir-birindən xeyli fərqlidir və bu barədə kifayət qədər tədqiqatlar aparılmışdır. N.Cəfərovun dediyi kimi «Mərkəzi Asiya, yaxud Türküsstan eposu, nə də Şimal-Qərb, yaxud qıpçaq eposu formalaşdığı mərhələdə yazıya alınıb kitaba çevrilməmişdir. Cənub-Qərb, yaxud oğuz eposu isə türk-oğuz xalqlarının (birinci növbədə Azərbaycan xalqının) mədəniyyəti tarixinə «Kitabi-Dədə Qorqud»u vermişdir» (10,s.3).

Sözün həqiqi mənasında «Kitabi-Dədə Qorqud» oğuz türklərinin böyük bir dövrünün, həm də sivil mədəniyyətə doğru inkişafının, milli dövlətçilik ənənələrinin formalaşdığı, icmanın parçalanıb söküldüyü bir dövrün mədəni abidəsidir. Bu, oğuz eposçuluğunun ən yüksək zirvəsi və bir növ həm də cahanşümül yekunudur. «Kitabi-Dədə Qorqud» yaradıcılığının qaynaqlandığı əzəli mənbə qədim türk dastanları, süquta uğrayıb yekunlaşdığı

mərhələ isə oğuznamələrdir. «Oğuznamələr həm məzmununa, həm də ideya-estetik xarakterinə görə əslində «Türknamə»lər olub, ümumən türk epik təfəkkürünü əks etdirir» (10,s.3).

Bununla belə epik təfəkkürdə oğuznamələrin müəyyən qisminin həm də eposçuluğdakı iştirakını nəzər salsaq görərik ki, onların müəyyən qismi epik təfəkkürdə eposçuluq elementlərinə yiyələnib oğuz eposunun formalaşmasında müəyyən mövqe nümayiş etdirmişlər.

Oğuznamələrin oğuz eposundan həm əvvəl, həm də sonra mövcudluğunu nəzərə alsaq onu da görərik ki, epik təfəkkürdə bir çox halda onlara oğuz eposunun formalaşmasının iştirakçısı funksiyasını yerinə yetirmişlər. Və bu yaradıcılıq prosesi getdikcə enməkdə olan xəttlə XVIII əsrə qədər davam etmişdir. Həm də onlar ənənəvi inkişafını davam etdirərək müstəqil törəniş formasını qoruyaraq orta əsr məhəbbət dastanları ilə müvazi şəkildə öz inkişaflarını davam etdirmişlər. «Məhəmmədi-əmsali», «Məhəmmədi-türkani» və başqaları kimi onlar eposçuluq ənənələrinin təsiri ilə deformasiyaya uğramadan öz ilkinliyini – «Dədə Qorqud» müqəddiməsindəki oğuznamə struktur tərkibini əsasən mühafizə edə bilmişlər.

Bununla belə, ozan sənəti «Kitabi-Dədə Qorqud»la özünün eposçuluq yaradıcılığının zirvəsinə yüksəlmişdir. Bu, ozanların həm ilk, həm də son mükəmməl eposu idi. «Kitabi-Dədə Qorqud»dan əvvəl analoji tipli ilkin oğuz eposu «Qaraoğlu» idisə ondan sonrakı mərhələdə ozan sənətinin öz yerini yeni professional ifaçılıq institutu olan aşıq yaradıcılığına verməsilə, epik təfəkkürdə «Dədə Qorqud»un digər anoloji nümunəsi təkrar oluna bilmədi. Çünki epos düşüncəsini bütün təfərrüatı ilə əhatə edə biləcək ozan professional ifaçılıq institutu artıq süquta uğramışdı və öz yaradıcılıq imkanlarını itirmişdi. Onun başlıca ənənələri zəminində yaranan aşıq yaradıcılığı isə epos hüdudları çərçivəsini ozan yaradıcılığı qədər əhatə edə bilməyən ictimai düşüncəni yalnız sevgi və məhəbbət motivləri məzmununda əks etdirmək iqtidarında idi. Ona görə də **birinci minilliyin sonu, ikinci minilliyin ilk yüzilliklərindən Azərbaycan xalqının estetik düşüncəsində epos dövrü əsasən başı çatdı**. Erkən orta əsrlərdən

başlayaraq dastan yaradıcılığı, yaxud orta əsr dastançılığı üzə çıxdı. O, dövrün bir çox milli-mənəvi dəyərlərini, zamanın həyat və əxlaq tərzini - birgəyaşayış qaydalarından tutmuş dövlətçilik ənənələrini özündə geniş ölçülərdə əks etdirə bildi.

Bununla yanaşı, o, xalqın epos yaradıcılığı ənənələrini bütövlükdə təkrar eləyə bilmədi. Çünki epos etnosun həyatında baş verən bütün təbəddülatları, pozitiv və neqativ əxlağı, sivil inkişafa doğru gedən cəmiyyətin ictimai göruş və baxışlarını özündə əks etdirirdi. Eposun baş problemi ziddiyyət və təzadlarını acı və ağrılarını, inkişaf və tərəqqinin başlıca istiqamətlərini bütün aydınlığı ilə əks etdirməsində idi.

Orta əsr dastan yaradıcılığının baş problemi isə sevən Aşiqin, fərdin, lirik Mənin məhəbbəti, taleyi idi. Eposdan fərqli olaraq bu dastanlarda cəmiyyət hadisələrinə birbaşa müdaxilə yox idi. Cəmiyyət hadisələri aşiqin məhəbbəti fövqündə, sevgi hadisəsi və ya macərasının arxıasında müəyyən cizgilərdə, əlamətlərdə nəzərə çarpırdı. **Eposda hadisələr qlobal problemlərin, məhəbbət dastanlarında isə şəxsi, fərdi münasibətlərin zəminində yapranıb inkişaf edirdi**. Onlar arasında müəyyən səddlər olduğu kimi, fərqlər və ümumiliklər də az deyildir. Bununla belə, dastançılıq milli eposçuluğun sonrakı dövr özünəməxsus inkişafının davamıdır. Həm də bu oğuz türklərinin eposçuluğuna və dastançılığına məxsus xüsusiyyətdir. Mərkəzi Asiya və qıpçaq eposu üçün isə müştərək yaradıcılıq ənənəsi – epik-romantik yaradıcılıq üslubu səciyyəvidir. Onlar arasında fərq o qədər də ayrılıqlara aparmır, çünki o, öz yaradıcılıq prosesini bu günün özündə də davam etdirməkdədirlər. Oğuz eposu isə tarixi həqiqətləri əks etdirəmək qüdərtinə görə daha mükəmməldir. O, bütövlükdə yaddaşda arxaikləşmişdir, qəlpələri – süjet, motiv və obrazları dastan yaradıcılığına səpələnmiş və epik düşüncədə çox pərakəndə şəkildə qalmışdır. «Kitab» isə onu bütövlükdə bərpa edib yaddaşa tam halda qaytara bilmişdir. Mərkəzi Asiya və ya qıpçaq eposunun isə yazılı kitaba çevrilmiş talyei yoxdur. O, hələ yaradıcılıq dövrünü başa vurmamışdır, «Manas», «Alpamış», «Maday Qara» və b. kimi yeni yaradıcılıq mərhələsinə daxil olmuş və hələ improvizədə yaşamaqda davam edir.

Oğuz türklərinin eposu epik düşüncəyə əhatəli, geniş spektrə malik bir çərçivədə hələ «Kitab»dan əzəlki mərhələdə səpələnmiş, nağıl, əfsanə, adi məhəbbət sərgüzəşti, tacir-zadəgan sevgi macərası, oxşar təfəkkür modeli, insan taleyi ilə əlaqədar və s. bağlı süjetlər kimi yayılmışdır, aşıq reperpertuarında nağıldan, əfsanədən ayrılıb dastana çevrilmişdir.

Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin qarşılıqlı təması və zənginləşməsi prosesində eposların yeni inkişaf mərhələsi keçməsi, süjet, motiv və obrazların qarşılıqlı təması, insan psixikasının dünyanın hansı ölkəsində yaşamadan asılı olmayaraq oxşar mədəniyyətlər (süjetlər) yaratması, insan taleyi ilə bağlı süjetlərin dünya səyahəti heç şübhəsiz ki, bizim dastan yaradıcılığımızda da özünü müəyyən şəkildə əks etdirməkdədir. Bütün bunlar isə epos və dastan düşüncəsində özünü müxtəlif formalarda, şəkillərdə əks etdirdiyi kimi, həmin məzmunu əhatə edən nümunələr də ayrıca təsnifatlarda əksini tapmalıdır.

M.H.Təhmasib tərəfindən əsası qoyulan milli eposşünaslıq ötən onilliklərdə özü də xeyli inkişaf edib zənginləşmişdir. Eposun həm mətn nümunələrinin nəşr vairantları – «Koroğlu», «Kitabi-Dədə Qorqud» və qaçaq dastanları, həm də onları öyrənən nəzəri araşdırmaların sayı və keyfiyyəti xeyli genişlənmişdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»un 1300 illik yubileyi bu sahədə görülən işlərə bir növ əsrin sonunda yekun vurdusa, eyni zamanda eposşünaslığı yeni mərhələyə yüksəltdi.»Dədə Qorqud» kitabının və ümumilikdə milli eposun öyrənilməsini sürətləndirdi. Təbii ki, bu da oğuz eposunun və dastan yaradıcılığının öyrənilməsinin yeni mərhələsi kimi əlamətlər olacaq, bir sıra daha mükəmməl nəşrlərin, onlar barədə yeni mülahizələrin, bölgü və təsnifatların üzə çıxmasına imkanlar açacaqdır.

Dastan yaradıcılğımızın bu günkü toplanma, nəşr və tədqiq səviyyəsi isə onların daha bir təsnifat qrupunu açıqlamağa imkan verir. Təbii ki, bu təsnifat da əslində, sələflərin epos düşüncəsinə ümumi baxış prinsiplərinə əsaslanır, elə ciddi fərqlər ortaya qoymur, sadəcə olaraq bir sıra baxışları dürüstləşdirmək, ardıcıllığı bərpa etmək və müəyyən məsələlərə elmin müasir problemləri baxımından aydınlıq gətirməyə xidmət edir. Əvvəla

qeyd etmək gərəkdir ki, bizə gəlib çatan dastan təsnifatları 30-40-cı illər sovet folklorşünaslığının nailiyyətləri zəminində əsaslanırdı. Onların bir çoxu ümumtürk kontekstini əhatə etmək əvəzinə Qərb eposu ölçülərinə, eposşünaslıqda qəbul edilmiş ənənəvi, bir sıra hallarda isə formal ölçülərə söykənirdi.

Azərbaycan eposunun təsnifat qəlibi isə bilavasitə ümumtürk düşüncəsi ilə bağlıydı, fərdi xüsusiyyətləri ilə Şərq və Qərb eposlarından müəyyən xüsusiyyətləri ilə seçilirdi. Xüsusilə onlarda alpçılıq və cəngavərlik, qəbilə və tayfa düşüncəsi, sivilizasiyaya doğru inkişaf, yeni sivil ənənələrlə yanaşı, əski qaydaların qorunub saxlanması güclü idi. Ona görə də türkün təmiz qəhrəmanlıq, alplıq düşüncəsini, bakirə əxlağı üzərində özünün yaratdığı mədəni dəyərləri intibah düşüncəsi kimi qələmə verib onun inkişafını qabaqlamaq düzgün olmazdı. Bütün xalqları sovet xalqı kimi formalaşmağa hazır və ya buna yaxın mərhələdə olduğunu təqdim etmək yanlış idi. Hər bir xalqın eposu onun tarixini bədii cizgilərdə əks etdirən ədəbi-bədii salnamələr idi, onları elə görünən məzmun çevrəsində də qruplaşdırmaq gərəkdir. Bu prinsip əsasında bizcə dastanlarımızı aşağıdakı kimi təsnif etmək mümkündür:

1. Qəhrəmanlıq eposu

a) əsatir qalıqdları, qədim alplaq və cəngavərlik əxlağı görüşlərini əks etdirən süjetlər;

b) əski törəniş, birgə yaşayış və ibtidai dövlətçilik ənənələrini əks etdirən süjetlər

v) qəbilə-tayfa dövrü məişət həyatını, tayfadaxili və tayfaxarici ziddiyyətləri əks etdirən süjetlər

q) tarixi hadisələr və tarixi şəxsiyyətlərin adı ilə səsləşən süjetlər

d) adi qəhrəmanlıq hadisələri ilə bağlı süjetlər

2. Məhəbbət dastanları

a) nağıl motivləri əsasında yaranan dastanlar

b) adi məhəbbət dastanları

v) avtobioqrafik dastanlar

1. Aşiq-məşuq dastanları
2. Butalanma yolu ilə yaranan dastanlar

q) Tacir-zadəgan həyatı və yazılı ədəbiyyatdan gəlmə süjetlər əsasında yaranan dastanlar.

3. Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan məhəbbət dastanları

a) Qəhrəmanlıq dastanlarının özünəməxsus yaranma və inkişaf yolu vardır. Bu günə gəlib çatan bir çox süjetlərə diqqət yetirdikdə aydın görünür ki, onların müəyyən qismi dağa sığınma, dağa ova çıxma, dağda gözəl pəriyə, dərvişə, şahzadəyə, ən nəhayət düşmənə rast gəlmə, dağdan yol istəmə, dağdan güc alma və s. kimi motivlər yaranış etibarı ilə daha əzəli olub qədim əsatir və cəngavərlik rəvayətlərində özünü göstərir. Onlar qədim dövrün əsatir və əfsanələrinə səpələnmiş, türklər içərisində geniş yayılıb sakral bir düşüncə kimi yaddaşa həkk olunmuşdur. Qədim türk dastanlarının bizə tam və bütöv halda gəlib çatmadığını nəzərə alsaq həmin düşüncənin onlarda geniş əşkildə yayıldığını görmək mümkündür.

b). Əski törəniş, birgə yaşayış və ibtidai dövlətçilik ənənələrini əks etdirən süjetlər, günümüzxə müxtəlif oğuznamələrdə gəlib çatmışdır. «Basatın boyu», «Dirsə xan» boyu, «Beyrək boyu»nda əks olunan bir çox hadisələr həmən dövrün süjetlərinin yenidən işlənmiş formaları kimi diqqəti cəlb edir. Bu cəhətdən Təpəgözlə bağlı boyda daha arxaik düşüncə qorunub saxlanmışdır. «Dəli Domrul» İslamdan əvvəlki görüşlərlə zəngindir. «Can əvəzinə can vermə», «Əzrailin can alma səlahiyyətsizliyi» və s.dir. «Dirsə xan» boyunda isə ibtidai dövlətçilik ənənələri nəzərə çarpmaqdadır. Bu tipli süjetlər ilk öncə müstəqil süjet vahidi kimi mövcud olsalar da ozan repertuarında işlənməyə məruz qalmış və öz ilkinliyini itirmişdir. dastan qruplaşmalarında onların ayrı-ayrı geniş, yaxud kiçik parçaları isə özünü aydın nişan verməkdədir.

v) Qəbilə-tayfa ziddiyyətləri və mübarizələri dövrü epos yaradıcılığının ən məhsuldar mərhələsidir. İstər Avropa xalqlarının, məsələn, qədim yunanların, istərsə də türk xalqlarının qəhrəmanlıq eposu onların qəbilə və tayfa birlikləri dövrü zid-

diyyətlərini geniş epik lövhələrdə əks etdirməkdədir. Qədim yunanların bu erkən qarşıdurmaları Troya müharibələrindən bəhs edən yunan eposu süjetlərini yaratdığı kimi, İç oğuzla Dış oğuz arasındakı ziddiyyətlər «Dədə Qorqud» süjetlərində öz əksini tapmışdır. Ona görə istər yunanlar, istərsə türklər uzun təzad və ziddiyyətlərin üz-üzə dayandığı həmin dövr epos süjetlərinin yaranması ilə bağlı bir çox dünya xalqları üçün ənənəvi olan oxşarlıqlarla əlamətdardır. Həmən dövr eyni zamanda qəbilə və tayfaların hələ barbar mədəniyyəti mərhələsində yaşadığı, çalıb-çapdığı, ölüb-öldürdüyü, eyni zamanda həmin cəmiyyətin özündə sivil mədəniyyətə doğru inkişafın işartılarının gözə çarpmağa başladığı bir dövrdür. Epik yaradıcılıqda onun tarixi görünüşündən çox, bədii təfərrüatı epos yaradıcılığında əksini tapır. Ona görə də eposda tarixilikdən daha çox milli həyatın və məişətin, adət-ənənə və ritualların, etnosun ictimai-sosial vəziyyətinin, özünü cəmləşdirib millət, xalq kimi formalaşmaq əhvalının bədii əksi daha güclüdür.

Eposçuluq ənənəsinin bu mərhələdki süjetlərində əsatir qalıqları, qədim alplıq və cəngavərlik görüşləri, bir sıra hallarda cəhaliyyət dövrünün əxlaq və rəftar qaydalarının özünü göstərməsi tamamilə təbiidir. Onların eposda, eləcə də sonrakı dövrlərin hətta dastan yaradıcılığı vasitəsilə bu günə gəlib çatan motivləri də az deyildir.

Azərbaycan eposunun başlıca dəyərlərini isə tayfa və qəbilə dövrü oğuz həyatının məişəti, tayfadaxili və tayfaxarici ziddiyyətləri əhatə edən süjetlər təşkil edir. Onların içərisində arxaik təsəvvürləri, ümumilikdə isə türk xalqlarının tarixi inkişaf spesifikasını əks etdirən motiv, obraz müxtəlifliyi aydın nəzərə çarpmaqdadır ki, onların geniş mənzərəsi «Kitabi-Dədə QOrqud» boylarında əksini tapmışdır.

q) **Tarixi hadisələr və şəxsiyyətlərlə bağlı yaranan dastanlarda isə etnosun ictimai-sosial həyatında baş verən hadisələrin məcmuunda meydana çıxıb müstiəqillik və azadlıq mübarizəsini şərtləndirən hadisələr dayanır.** Belə eposlar xalqların şifahi yaradıcılığında adətən zəngin yaradıcılıq ənənələrinin, peşəkar improvizatorçuluq və ifaçılıq institutlarının meydanda olduğu

tarixi şəraitdə üzə çıxa bilir. «Koroğlu» məhz belə bir tarixi şəraitdə aşıq repertuarında yaranan, üzə çıxan tarixi hadisələrin fövqündə eposlaşan şifahi abidələrdəndir.

d) Adi qəhrəmanlıq hadisələri əsasında yaranan dastançılığın tarixi isə elə də çox uzaqlara gedib çıxmır.

Onlar XIX əsrin ikinci yarısından sonra meydana çıxan, imperiya siyasətinə və yerli zülmə qarşı tuşlanan hadisələr, eləcə də Şimali Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti, Cənubda isə Məşrutə hərəkatı ilə bağlı hadisələri əhatə edir.

2. Məhəbbət dastanları

Məhəbbət dastanlarının yaranma və repertuarlaşma prosesi isə ozan ifaçı-improvizatorçuluq institutundan sonrakı mərhələdə meydana çıxan və min ilə yaxın dövrü əhatə edən ənənələri olan peşəkar aşıq ifaçılığı ilə bağlıdır. Hər bir dastan müstəqil süjetə, məzmuna, obrazlar sisteminə və ifaçılıq ənənəsinə malik müstəqil improvizə vahididir. Onların hər biri şifahi yaradıcılıq nümunəsidir və hər biri fərdi yanaşma tələb edir.

Məhəbbət dastanları məhəbbət süjeti ətrafında yaranır, iki və daha çox gənc arasındakı sevgi münasibətləri üzərində qurulur, aşiq və məşuqə kömək edən və ya qarşı duran obrazlar arasındakı hadisələri əhatə edir. Aşiqin məşuqəsinə qovuşub xoşbəxt olduğu, aşiqin öz sevgilisinə cismən yox, mənən qovuşduğu və nəhayət, aşiqin öz sevgilisinin dərdi və həsrəti ilə dünyasına son qoyulduğu dastanlar var. Aşıqların repertuarında dastanlar **iki mənbədən qaynaqlanıb dastanlaşma prosesi keçirmişdir. Birincisi,** məlum ən məşhur nağıllar aşıqların repertuarına düşməklə məhəbbət dastanı kimi işlənmişdir. **İkincisi,** aşıqlar eşitdikləri, şahidi olduqları aşiq və məşuqların məhəbbəti əsasında dastanlar qoşub düzmüşlər.

Bu tipli məhəbbət dastanlarının yaranmasında ustad aşıqların yaradıcılıq imkanları əsas rol oynamışdır. Qüdrətli yaradıcılıq imkanlarına malik aşıqlar daha ölməz məhəbbət dastanları yaratmışlar. Zəif sənətkarlıq imkanına malik aşıqların qoşub-düzdüyü nümunələr də aşıq repertuarında yenidən cilalanmış, işlənib daha mükəmməl şəklə düşmüşdür. Ona görə də

məhəbbət dastanlarını qəhrəmanlıqla məhəbbət hüdudunda dayanan və ya əsl məhəbbət dastanları kimi qruplara ayırmaq məqbul deyildir. Çünki məhəbbətlə qəhrəmanlıq hüdudunda dayanan dastanlar nağıl motivləri əsasında aşıq repertuarında elə əsl məhəbbət süjeti kimi dastanlaşma mərhələsi keçərək cilalanmışlar. Ona görə də onları bir-birindən ayrı qrupda götürməyə bizcə ehtiyac yoxdur. Yaxud təsnifat qrupları üçün daha vacib bir məsələni də qeyd etmək gərəkdir. «Məcazi məhəbbət dastanları» qrupuna daxil edilən astral və rəmzi dastanlar üzərində də düşünmək gərəkdir.

Ümumilikdə götürdükdə əsl məhəbbət dastanı ilə məcazi məhəbbət dastanı arasında elə bir fərq yoxdur. Əsl məhəbbət dastanları təmiz sevgi üzərində qurulan aşiqanə dastanlardır. Belə nümunələrdə aşıq və məşuqlar eyni və qonşu obada, mahalda, yaxınlıqda yaşayan, bir-birini görüb sevən cavanlardır. Burada dastan yaradıcılığı üçün zəruri zaman və məkan hüdudu məlumdur – müəyyən bir zaman müddətində, müəyyən bir məkan daxilində iki cavan bir-birinə aşiq olur, bu sevgi macarası üzərində məhəbbət dastanı yaranır. Məcazi məhəbbət dastanı adı altında təqdim edilən nümunələrdə isə əsl məhəbbət dastanlarında görünən obyekt və subyekt xeyli fərqlidir. Bir də görürsən ki, məsələn, nəzir-niyaz, qurban demə yolu ilə dünaya gələn Qurbani gecə yatır, ona yuxuda buta verilir. **Buta fövqəlbəşər qüvvənin insan övladına qeyri-adi şəraitdə bəxş etdiyi bir istedad, məhəbbət duyğusudur.** O da önəmlidir ki, adətən yuxuda badə içən qəhrəman üç, beş, yeddi gündən sonra özünə gəlir, saz çalmaq, söz qoşmaq məharətini nümayiş etdirir, çalıb-çağırır, hansısa yaxın və ya uzaq bir ölkədə tanınmış bir şəxsin – qazının, padişahın, tacirin qızına butalandığını bildirir. Bu məhəbbət ilk baxışda məcazi məhəbbət kimi nəzərə çarpsa da mahiyyət etibarı ilə daha ülvidir, möhkəmdir. Çünki butalanan aşiqləri heç bir vasitə ilə öz məqsədindən döndərmək mümkün olmur. Aşiq axıra qədər məşuqəsinin arxasınca getməkdə qərarlı olur. Bu məqsədlə şər qüvvələrlə qarşı vuruşur, şahlar, hökmdarlarla üz-üzə dayanır, sözün gücü və qüdrəti ilə bütün çətinliklərə qalib gəlib sevgilisinə qovuşur. Bu məhəbbət nəy-

inki məcazi, əksinə, çətinliklər, əzab və əziyyətlərlə dolu, aşiqi öz sevgisi uğrunda mübarizələrə aparın ən real bir məhəbbətdir. Ona görə butalanma yolu ilə başına eşq sevdası enən aşiqlərin məhəbbəti ilə bağlı dastanları rəmzi yox, elə real məzmunla bağlı dastanlar qrupunda araşdırmaq daha doğru nəticələrə aparıb çıxarardı. Yaxud, astral dastan tipləri üzərində də düşünmək yerinə düşərdi. Əslində real həyatda astral dastan yoxdur. Astral təsəvvürlər mif və əfsanələr üçün daha ənənəvidir. Səma cisimlərinin iştirak etdiyi və ya səmada baş verən hadisələri əks etdirən dastan süjetləri yunan eposu üçün müəyyən dərəcədə səciyyəvi olsa da onu Azərbaycan məhəbbət dastanlarına tətbiq etmək mümkün olmur. Çünki yunan eposundan fərqli olaraq, istər «Tahir-Zöhrə»də, istərsə də «Şəms-Qəmər»də yer xaricində mövcud qüvvələr iştirak etmədiyi kimi, hadisələr də yerdən uzaqda – səmada allahlar və ya başqa qüvvələr arasında yox, yerdə adi nağılvari səpgidə cərəyan edir. Hər iki dastanda astral obrazlara məxsus elementlər iştirak edən surətlərin yalnız adında, ad göstəricisi sistemində özünü göstərir. «Tahir-Zöhrə»nin bir variantına nəzər salaq:

«Qaraman hökmdarı olan Hatəm Sultanın Zöhrə adında bir qızı olur. O, Tahir adlı əmisi oğlu eyni vaxtda dünyaya gəlir, yanaşı yaşayıb böyüyür və eyni mollaxanada oxuyurlar. Müxətlif variantlarda Zöhrə yetkinlik yaşına çatandan sonra öz gözəlliyi ilə qızlar içərisində seçilir. Qara Vəzir onu oğluna almaq istəyir. Ayrı-ayrı variantlarda Zöhrəni almaq istəyənlər müxtəlifdir. Onlar sırasında Molla Bədəl də, keçəl də vardır. Bu obrazları eyni bir xarakter – pislik, hiyləgərlik, yamanlıq və şər keyfiyyətlər birləşdirir. Qızını öz kasıb qardaşının oğlu Tahirə vermək istəməyən Hatəm Sultan qardaşını öldürtdürür, Tahiri də ölkədən sürgün etdirir.

Qərib ölkələri gəzib dolaşan Tahir bir tacirin qızına rast gəlir. Nərgiz adlı bu qız Tahirə aşiq olur. Lakin Tahir ilk sevgisini unuda bilmir, sevgilisi Zöhrəyə qovuşmaq ümidi ilə dünyanı dolaşıb vətəninə gəlib çıxır. Zöhrə bu xəbəri eşidib çox sevinir. Onu gizlətmək qərarına gəlir. Sandığa qoyur, dəryada gizlədir. Bir gün sandığın ipi öz bəndindən çıxır və dəryada üzə-üzə Çin

ölkəsinə gəlib çıxır. Tahirin başına gələnlərdən xəbər tutan çin şahzadəsi Banunun köməyi ilə Tahir öz sevgilisinə qovuşur (4,s.332).

Dastanın müxtəlif variantları vardır. Hər bir variantda hadisə və obrazlar bu və ya digər şəkildə dəyişsə də ümumi məzmuna xələl gəlmir.

Bütün variantlardan aydın görünür ki, dastan müəyyən nağıl motivləri əsasında meydana gəlmiş, bəzi məqamlarda orta əsrlərin tacir-zadəgan dastan nümunələri ilə çarpazlışmışdır. Xüsusilə Tahirin bəzirgan Xanverdi ilə rastlaşması, onun qızı Nərgizlə tanışlığı, bəzirgan qızının Tahirə aşiq olması, Tahirin isə Zöhrəni yaddan çıxara bilməyib vətəninə dönməsi ənənəvi nağıl motivinin tacir-zadəgan dastanlarının motivi ilə çarpazlaşdığını əyani şəkildə nümayiş etdirir. Amma buna baxmayaraq dastan süjeti yenə ənənəvi nağıl motivi ilə tamamlanır. Xilaskar funksiyasını həyata keçirən xeyirxah şahzadə Banu aşiq və məşuqun bir-birinə qovuşmasına kömək edir.

Göründüyü kimi, nağılın ümumi məzmununda, nə də o qədər də sadə olmayan kompozisiya quruluşunda nə astral qüvvə, hadisə və ya obraz, nə də astral süjet iştirak edir. Dastandakı bütün hadisələr qədim bir nağılı dastan repertuarında rekonstruksiya edən peşəkar improvizatorçunun özünəməxsus ifaçılıq ənənsinə uyğun inkişaf edir və nağıl sonluğu ilə də tamamlanır.

Dastanın astral ədəbi nümunə hesab edilməsi isə süjetdə iştirak edən obrazların ad göstəricisinin mənşəyi ilə bağlıdır ki, bunun da dastan məzmunu ilə əslində heç bir əlaqəsi yoxdur. Məsələn, Zöhrənin astral Zöhrə mifik düşüncəsi ilə elə bir əlaqəsi dastanda nəzərə çarpmır, buradakı hadisələr öz adi həyat axarında davam edir. Dastan obrazlarının heç biri astral obrazlara məxsus dağıdıcı və ya yaradıcı, yaxud hər hansı tənzimləyici qüvvəyə malik deyildir. İlk baxışda dastan qəhrəmanlarının astroloji obrazların adı ilə eynilik təşkil etməsi isə heç də «Tahir-Zöhrə»ni nağıl motivləri əsasında yaranmış dastan qrupundan qoparıb astral dastan kimi təqdim etməyə əsas vermir. Çox dəyərli tədqiqatının sonunda M.H.Təhmasibin gəldiyi son qənaət də bunu bir daha təsdiq eləyir: «… dastanın

baş qəhrəmanı Tahir-Tair astroloji xüsusiyyətlərinə görə Ətrar ulduzuna , Tair zirvəsinə, Tirə və Müştəriyə çox bənzəyir. Lakin uzun araşdırmalar belə bir qənaətə gətirib çıxardı ki, o, bu deyilənlərin heç biri deyil, bizim Tahir-Tair ayın adlarından biridir» (4,s.324).

Türk dastan yaradıcılığı nümunələri üzərində aparılan çoxillik müşahidələr Zöhrənin də ad göstəricisindən başqa dastan mətnində astral təsəvvürləri ilə elə bir əlaqəsi olduğunu təsdiqləmir. Zöhrə peşəkar nağılçılığın yetirdiyi, dastançı aşıqların repertuarında qüdrətli məhəbbət düşüncəsi qəhrəmanına çevrilmiş xalqın sevimli bədii obrazıdır.

Məhəbbət dastanlarının təsnifat qrupunda bəzən yazılı ədəbiyyatdan gəlmə dastanlar da ayrıca təsnif edilir. Elə «Tahir-Zöhrə», Mehr-Müştəri», «Yusif və Züleyxa», «Mehr və Mah». «Gül Sənubər», «Seyfəlmülük», «Şəhriyar» və başqa dastanların bir sıra hallarda yazılı ədəbiyyat vasitəsilə dastan yaradıcılığına gəldiyi göstərilir (4,s.331-333). Əslində isə həmin dastanların bir çoxu türk xalqlarının orta əsr dastan yaradıcılığına səpələnmiş variantları xalq arasında geniş yayılmışdır. Müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı şairlər həmin dastan süjetləri əsasında özlərinin epik poemalarını yaratmışlır. Həmin dastan süjetlərinin bir çox xalq variantları isə vaxtında yazıya alınıb qoruna bilməmişdir. Ona görə də bu gün həmin dastan süjetlərinin yazılı ədəbiyyat nümunələrində, məsələn «Seyfəlmülük», «Yusif-Züleyxa», «Mehr və Müştəri», «Gül və Sənubər», «Şəhriyar» və başqa yazılı ədəbiyyat nümunələrində süjetin başlıca mahiyyətini təşkil etməsindən çıxış edərək onların yazılı ədəbiyyatdan gəlmə ehtimalı irəli sürülür (4,s.331-333). Təbii ki, şifahi yaradıcıdıcılığın, xüsusən dastançılığın orta əsrlərdə tarixi yüksəlişini nəzərə alsaq XVII-XIX əsrlərdə epik şerin, bir sıra şöhrətli sənətkarların yaradıcılığında ənənəvi epik poemalara çevrilən dastanların yenidən şifahi yaradıcılığa qayıtma yolu özlüyündə tamamilə başadüşüləndir.

M.H.Təhmasibin dastanların təsnifat qrupunda üçüncü bölgünü «Ailə-əxlaq dastanları» təşkil edir. Araşdırıcı məişət həyatı üçün zəruri olan əxlaq məsələlərini əhatə edən dastanları ayrıca

bir qrpuda götürməyin vacibliyini nəzərə alaraq belə bir təsnifat qrupu təklif etmişdir. Həmin qrupda tədqiq etdiyi dastanlarda həqiqətən məişət düşüncəsi üçün zəruri əxlaq qaydaları - bacı-qardaş, ər-arvad, valideyn-övlad, dost-qardaş, mərd-namərd, etibar-xəyanət və s. kimi cəmiyyət həyatı üçün zəruri olan məsələlərin dastanlarda ön plana çəkildiyini göstərir. M.H.Təhmasib «Ailə-əxlaq dastanları» bölgüsünü təklif etməklə həmin qrup dastan silsiləsindəki əxlaq məsələlərini ön plana çəkməyə çalışmışdır. Çünui bu öz dövründə «dövlətin kiçik bir tipi olan ailənin» sağlam inkişafının istiqamətlənməsinə müəyyən dərəcədə olan yardım idi. Həmin təsnifat qrupunda təqdim edilən məhəbbət süjetlərinin başlıca məzmunu isə insan taleyi, onun ailə həyatı, ailədaxili davranış və rəftar normaları və s. ilə bilavasitə bağlı idi. Həm də bu qaydalar hər bir xalqın milli ənənələri və dəyərləri çevrəsindəydi. İnsanın hansı ölkədə, hansı qitədə, hansı işdə və şəraitdə yaşamasından asılı olmayaraq bir çox hadisələr insanın həyatında oxşar şəkildə təkrar oluna bilər. Fin alimləri K.Kroon və onun yetirməsi A.Aarne insan həyatında təkrar olunan belə süjetləri səyyar süjetlər hesab edib onların çevrəsini də müəyyənləşdirirdilər. Övladsızlıq, nişanlının öz toyuna gəlib çıxması, ögey ana, qızın nahaqdan böhtana düşməsi, ailə xəyanəti və s. (7,s.103,105 və s.). Bütün bunlar isə dünya xalqlarının həyatında özünü təkrarlayan ənənəvi süjetlərdir və dünya eposuna onlar müxtəlif şəkildə səpələnmişdir. Azərbaycan dastan yaradıcılığı da dünya eposunun ayrılmaz tərkib hissəsi kimi onun bir çox yaradıcılıq ənənələrini özündə ehtiva etməkdədir. Təbii ki, Azərbaycan eposu kimi dastan yaradıcılığı da bütün dünyanı əhatə edən qarşılıqlı əlaqə və təsir, tipoloji uyğunluqlardan kənarda qalmamışdır.

Burada da təbii ki, dünya eposundan, gəlmə, hamı üçün oxşar və müştərək süjetlər vardır, onları bu gün elə öz adı ilə adlandırıb təsnif etmək gərəkdir. Zahiri əlamətə görə məhəbbət süjeti hesab edib onları məhdud ailə-əxlaq çərçivəsinə salmaq epik düşüncənin dünya xalqları ilə əlaqələrini nəzərdən qaçırmağa, onu bir qədər təcrid edilmiş qəlibdə təqdim etməyə gətirib çıxarardı. Azərbaycan dastanlarının elə tipləri vardır ki, iki

gəncin bir-birinə qovuşması məhəbbətlə deyil, təsadüfi rastlaşma, tuş gəlmə, qarşıya çıxma, səfər üstündə zəruri şəraitlə bağlı nikaha girmə və s. kimi təsadüflərlə bağlıdır. Bu isə həmin dastnaları yarandığı zəmində, aşığın repertuarında olduğu kimi, milli yaradıcılıq ənənələri zəminində öyrənməyi vacib hesab edir. Çünki bu gün epik düşüncəyə müdaxilə etmək, onun daha qədim təsəvvürlərlə zənginliyini sübuta yetirmək naminə bir sıra müasir etiqad və motiləri daha qədimlərə aparıb çıxarmaq meylləri milli eposun və dastan yaradıcılığının ümumilikdə təhrifinə, son nəticədə isə milli dəyər kimi əhəmiyyətini itirməsinə aparıb çıxara bilər. Ona görə də hər bir süjet, motiv kimi ən böyük dastan nümunələrini də öz kökü, həqiqi zəmini üzərində öyrənmək daha düzgündür. Epik düşüncənin elə bu çoxcəhətliyini, genetik qaynaqlarını və inkişaf yollarını həqiqi zəmində öyrənməyə, türk epik təfəkküründün intəhasız hüdudlarını müəyyənləşdirməyə geniş imkanlar açır. Məhəbbət dastanlarının təsnifat qrupları üzrə müxtəlif tipləri isə onların zəngin ənənələrə malik olduğunu gösətrir. Haqqında danışılan silsiləyə daxil olan dastanların məhz yeni istiqamətdə, dünya xalqlarının epik düşüncəsində yaranan və yayılan ənənəvi süjetlər sırasında araşdırmaq dastan yaradıcılığını geniş ölçülərdə araşdırılmasına imkan verərdi.

a. Məhəbbət dastanlarının ən geniş və maraqlı nümunələrini nağıl motivləri əsasında yaranan dastanlar təşkil edir. Bu dastan tipi aşıq repertuarında müxtəlif nağıl süjetlərinin, motiv və obrazlarının qəhrəmanlıq və məhəbbət dastan süjetləri ilə çarpazlaşması yolu ilə yaranmışdır. Belə dastanlarda həm nağıl, sehr, həm də qəhrəmanlıq və məhəbbət motivləri vardır. Əslində belə dastanlar nağılçılıqdan götürülüb sintetik yolla yaranan dastan tipidir. Onlarda müasirlik ruhu güclüdür və təsvir olunan bir sıra obrazların prototipini ilk növbədə cəmiyyətdə axtarmaq mümkündür.

«Tahir-Zöhrə», «Şəms-Qəmər», «Gül Sənubər», «Dilsuz-Xəzəngül», «Təhmiraz», «İbrahim», «Adıgözəl», «Kəlbinin dastanı» kimi nağıllar əsasında aşıq repertuarında dastanlaşan nümunələrdə nağıl elementlərinin mühafizəsi güclüdür. Eyni

zamanda onların repertuar həyatı uzunömürlü və davamlıdır. Başqa bir cəhəti isə, ustad aşıqlar tərəfindən yaranan bu dastanların aşıq repertuarında olduğu kimi yaşadılması, heç bir əlavə və dəyişikliyə məruz qalmamasıdır. Məhəbbət dastanlarının, xüsusilə nağıl motivləri əsasında yaranan nümunələr, Təbriz-Şirvan aşıqlarının repertuarında uzun müddət ifaçı aşıqlar tərəfindən ustad sənətkarların yaratdığı variantlarda yaşamasıdır. Tək-tək hallarda xalq içərisində böyük nüfuz sahibi olan sənətkarlar belə məşhur dastanlarının variantlarını yarada bilər, repertuarda yaşayan mətnə müəyyən dəyişikliklər edə bilərdilər. Belə dastanlardan biri «Şah İsmayıl»dır. Nağıl motivləri ilə dastan süjetlərinin çarpazlaşması yolu ilə yaranan məhəbbət dastanlarından biri kimi «Şah İsmayıl» dastanıdır. O, aşıq repertuarında xüsusi yer tutur. Dastanın «Şah İsmayılTaclı», «Şah İsmayıl-Gülzar», «Şah İsmayıl-Ərəbzəngi», «Şah İsmayıl-Rəmdar pəri» (4,s.180) və başqa variantları vardır. Daha bir variant bu sətirlərin müəllifi tərəfindən toplanılıb nəşr edilmiş və tədqiqat zamanı yeri gəldikcə istinad ediləcəkdir (8,s.457).

Bütün bu variantların isə özünəməxsus məzmunu və süjeti vardır. Onlar «Şah İsmayıl» süjetinin ümumi məzmunu, meydana gəlməsi, dastanlaşması, tarixlə əlaqəsi barədə maraqlı mülahizələr doğurur.

Dastanın mənşəyinə dair. Dastanın bütün variantlarında müəyyən fərqlərə, əlavə və əksiltmələrə baxmayaraq ənənəvi süjet nağılçılıqdan gəlmə motivlər qorunub saxlanmışdır. Dastan süjetinin mənşəyi haqqında üç mülahizə mövcuddur.

Birincisi budur ki, dastan qəhrəmanı Şah İsmayılın prototipi I Şah İsmayıldır (9,s.87). Süjetin ilk tədqiqatçılarından olan H.Araslı bu fikrini bəzən qəti hökm, bəzən də ehtimal şəklində təsdiqləyir. Nisbətən sonrakı tədqiqatlarında isə yazır: «Bəlkə də qədim bir dastan qəhrəmanı Şah İsmayıl adlandırılmışdır (10,s.65). Lakin H.Araslı birinci mülahizəsini əsaslandırmaq üçün bir sıra anAlıji müqayisə və paralellər aparır. Şah İsmayılın tərcümeyi-halı, hökmdarın həyatı, ilk gənclik illəri, ailə münasibətləri ilə bağlı faktları xatırladır. Birinci mülahizəsini təsdiqləməyə daha çox faktı cəlb edir. Xətainin

xalq içərisində böyük hörməti olmasına istinad edərək süjetin onun adı ilə bağlı yarandığını söyləyir.

Süjetin yaranması barədə **ikinci** mülahizə dastan qəhrəmanının prototipinin II Şah İsmayıl olmasıdır (4,s.187-190). M.H.Təhmasib bu məsələdən bəhs edərkən yazır ki, tarixi Şah İsmayılla dastan qəhrəmanını bir-birindən uzaqlaşdıran cəhətlərlə yanaşı, yaxınlaşdıran cəhətlər də vardır. Belə cəhətlər isə çoxdur, özü də tutarlıdır (4,s.187).

M.H.Təhmasib həmin cəhətlər üzərində dayanır və dəlillərlə dastan qəhrəmanının prototipinin I Şah İsmayıl olmadığını söyləyir və qənaətlərini belə ümumiləşdirir.

a) Şah İsmayıl Xətainin atası şah deyil, şeyxdir. Özü də elə bir hörmət, nüfuz sahibi olmuşdur ki, Səfəvi dövləti təsis edildikdən sonra onun bu dastanda olduğu kimi, rəzil, düşgün, əxlaqsız, qansız, vəhşi bir şah kimi təsvir edilməsinə inanmaq mümkün olmur. Belə bir təşəbbüs Şeyx Heydər kimi bir atanı təhqir etmək, Aləmşah xatun kimi nüfuzlu, hörmətli bir ananı təhqir etmək, Xətainin özünü bütün Səfəvi Xənadanını təhqir etmək demək idi;

b) Şah İsmayıl Xətainin igidliyi, mərdliyi, cəngavərliyi məlumdur. Dastan qəhrəmanı Şah İsmayıl isə o qədər də qibtə edilcək bir qəhrəman deyil. Əksər variantlara görə o, gecə Ərəbzəginin yataq otağına girir, onun qız olduğunu bilir, səhər də bundan istifadə edərək onu məğlub edir.

v) Məlum olduğu üzrə Xətai həm də simaca, davranış və ədalarına görə son dərəcə gözəl imiş. Halbuki əksər variantlarda o, gözlərini yerinə qoyub göyərçin lələyi ilə sağaltdığı zaman səhvən sağı-sola, solu-sağa qoyur, buna görə də çəp qalır. Hətta inqilabdan qabaq toplanılıb 1889-cu ildə nəşr edilmiş variant (11,s.55) bu sözlərlə qurtarır: «O çox yaxşı şah oldu, amma çəpgöz qaldı».

Bütün bu və ya digər mülahizələr dastan qəhrəmanının şəxsində Şah Xətai oxşarlığını axtarmağın əsassızlığı aydın nəzərə çarpır. Əgər dastan qəhrəmanı həqiqətən Şah Xətainin prototipi olsaydı, onun həyatının, tərcümeyi-halının heç olmasa bir sıra aparıcı, diqqəti cəlb edən xüsusiyyətləri dastanda öz əksini tapardı.

Dastan qəhrəmanının adının Şah Xətainin ismi ilə üst-üstə düşməsi isə heç də onların eyni şəxsiyyət olduğunu təsdiqləməyə kifayət qədər əsas vermir.

Ad eyniyyəti prinsipi əsasında tarixi faktlara yanaşmaq, müəyyən tarixi şəxsiyyətlərin adları arasındakı oxşarlıqlardan çıxış edib şəxsiyyətləri eyniləşdirmək o qədər də inandırıcı görünmür. Elə bu məsələdən bəhs edən M.H.Təhmasib yazır: «Əgər bu süjetin prototipini müəyyənləşdirmək üçün mütləq ad eyniyyətinə əsaslanmaq lazımsa, onda bizcə, bu sürət II Şah İsmayıla daha çox bənzəyir» (4,s.187).

M.H.Təhmasibin dastan qəhrəmanının prototipinin I Şah Təhmasibin oğlu II Şah İsmayılın olması barədə gətirdiyi faktlar da maraq doğurur. Bu mülahizələr ümumilikdə H.Araslının dastan qəhrmanının prototipinin Şah İsmayıl Xətai olması məsələsini bir növ yekunlaşdırır. Daha yeni arqumentlərin ortağa çıxmasına əsas verir.

Məsələn, M.H.Təhmasib göstərir ki, dastan qəhrəmanı Şah İsamyıl doğrudan da şah oğludur. II Şah İsmayıl də I Şah Təhmasibin oğlu idi.

Dastandakı ata ilə I Şah Təhmasib arasında da müəllif İ.P.Petruşevskiyə əsaslanıb müəyyən bənzərliklər görür;

Dastan qəhrəmanı kimi, II Şah İsmayılın da atası tərəfindən cəzalandırıldığını göstərir. II Şah İsmayıl atasının əmri ilə 20 ilə yaxın siyasi məhbuslar və vətən xainləri üçün tikilmiş Qəhqəhə qalasında həbsdə olmuşdur;

II Şah İsmayıl da taxta atasının ölümündən sonra keçmişdir. I Şah Təhmasibin arvadlarından birinin müəyyən ehtimallara görə Ərəbzəngi tərəfindən zəhərləndiyi rəvayət edilir;

II Şah İsmayılın taxta çıxarılmasında bacısı Pərixan əsas rol oynamışdır;

Dastanda Şah İsmayıl Gülzar xanıma buta edilir. Onun atasının adı Nemətdir. II Şah İsmayıl da 1555-ci ilə Şah Nemətulla Yezdinin qızın almışdır. M.H.Təhmasib daha sonra tarixlə yaxından səslənən dəlillər gətirib II Şah İsmayılla dastan qəhrəmanı arasındakı oxşarlıqları təsdiqləməyə təşəbbüs göstərir. Xüsusilə bu faktlar içərisində B.Venyaminovun 1882-ci ildə

nəşr edilmiş variantına əsaslanması diqqəti xüsusilə cəlb edir. Həmən mətnə görə də dastan qəhrəmanı ilə II Şah İsmayıl arasındakı oxşarlıqları müəyyən dərəcədə təsdiqləməyə imkan verən məlumatları önə çəkir. Lakin müəllif bununla da kifayətlənməyib A.A.Raxmaninin məlum variantına müraciət edir və bir sıra tarixi faktları müqayisə etməklə süjet qəhrəmanı ilə II Şah İsmayıl arasındakı ümumiliklər üzərində dayanır.

Lakin bütün faktlar və oxşarlıqlar göz qabağındadır. Süjet qəhrəmanının I Şah İsmayıl və II Şah İsmayılla əlaqələndirilməsinə, hətta bir sıra tarixi faktlar əsasında az qala irəli sürülmüş mülahizələrin təsdiqlənməsinə hökm vermək cəhdlərinə baxmayaraq yenə həmin tədqiqatçıların **üçüncü** bir fikri meydana çıxır. Şah İsmayılı tarixi şəxsiyyətlərlə əlaqələndirməyə çalışanlar özləri irəli sürdükləri mülahizələrin əsaslı olmasına şübhə ilə yanaşırlar. Elə buna görə də özlərindən daha əvvəllərdə dastan qəhrəmanı barədə söylənənlərə istinad edirlər. Məsələn, İ.Hikmətin mülahizələrinə əsaslanmağa üstünlük verirlər. «…Şah İsmayıl» ismində bir kitab vardır ki, bunun qəhrəmanı da Oğuz xandan başqa bir şey deyildir. Şah İsmayıl da on beş yaşına qədər adsız qalır, ona da babası düşmən olur, o da Oğuz xan kimi üç qızla evlənir. Bu dörd misal müqayisəsindən Oğuz xan mənqəbəsinin müştərək bir şəkli çıxarıla bilir» (12,s.69).

M.H.Təhmasib tədqiqatının sonrakı hissəsində İ.Hikmətin Şah İsmayıl, Oğuz xan və Əfrasiyab arasındakı müştərəklik, oxşarlıq və bəzən eynilik təsəvvürü yaradan mülahizələrinə əsaslanaraq daha yeni bir qənaətə gəlir. O, **üçüncü mülahizəsində** «Şah İsmayıl»ın yaranma və inkişafını daha əvvəlki dövrlərlə bağlayır və bu mülahizədə də əsaslandığı faktlar və həqiqətlər azlıq təşkil eləmir. Əvvəlan, müəllif oğuz qəhrəmanlıq eposu ilə «Şah İsmayıl» süjeti arasındakı oxşarlıqlar üzərində dayanaraq yazır: «Doğrudan da süjetin hər iki Şah İsmayıldan daha qədim olduğunu göstərən əlamətlər də çoxdur (4,s.190). Müəllif bu əlamətlərin əsasında və sonda fikrini belə yekunlaşdırır ki, «dastan qəhrəmanının adının əvvəlindəki «şah» sözü şahlıq titulu deyil; Şah İsmayıl bu adamın sadəcə adıdır (4,s.190). Müəllif daha sonra adların əvvəlinə «şah» sözü ar-

tırmaq yolu ilə yaranan adları xatırladır və bir sıra başqa tarixi şəxsiyyətlərin adının da eyni yolla yarandığını təsdiqləyir. Sadəcə olaraq bu fikrə onu əlavə etmək lazımdır ki, dilimizdə «şah» sözü ilə söz yaratma, xüsusən şəxs adları yaratma prosesi güclü olmuşdur. «Şah» təkcə şəxs adlarının əvvəlinə deyil, həm də sonuna əlavə olunmaqla müxtəlif şəxs adları yaranmışdır ki, onların da heç birinin Şah Xətai ilə əlaqəsi olmamışdır. Məsələn Əlişah, Babaşah, Gülşah və s. Onu da demək lazımdır ki, bu adların tələffüzündə vurğu ikinci sözün son saiti üzərinə düşür və bu tipli şəxs adları birlikdə yazılır. Həm də bu zaman «h» səsi tələffüzdən çıxır. Süjet qəhrəmanının adının da tələffüz zamanı bu prinsipə tabe olması onun mənasını dəyişir. Dilin bir sıra fonetik hadisələrinə uyğun olaraq «şah» sözünün axırındakı «h» və ya «x» kimi tələffüz edilən səsin danışıqda düşməsi və ya zəif tələffüzü tamamilə mümkündür. Süjet qəhrəmanının adının aşıq repertuarında «Şaismayıl» kimi tələffüzü də tamamilə mümkün fonetik hadisə kimi aşıq dili üçün səciyyəvi hadisədir. Onu da demək lazımdır ki, dilimizdə şəxs adları içərisində yaşamaqda olan bu adın yazılışı və tələffüzü analoji oxşarlıqla şərtlənir.

M.H.Təhmasib dastanda bir sıra ən qədim inam və etiqadlarla bağlı motivlərdən sonrakı əsrlərdə şüurlu arxaizasiya yolu ilə istifadə edilməsinin ağlasığmaz olduğunu qeyd edir (4,s.191). Əslində bu, arxaizasiyalardan istifadə deyildir. Süjetin özündə vaxtilə fəal şəkildə işlənmiş **elementdir** ki, o, uzun əsrlərdən bəri öz parçalanmasını qoruyub bu günə qədər yaşaya bilmişdir.

Ümumilikdə götürdükdə isə bu ənənələr oğuz eposu üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdəndir. Uşağın qaranlıqda saxlanması, ona əsasən xəmir körəklərin verilməsi, işıqdan gizlədilməsi, yer altında xüsusi təlimlər keçməsi, gözdən, nəzərdən qorumaq üçün uşağın yalnız bir-iki dayəyə tapşırılması, uşağın sənət, peşə, elm öyrədən adamlardan başqa heç kəsə göstərilməməsi və s. oğuz eposunda, xüsusilə nağıl yaradıcılığında tez-tez təsadüf olunan hadisələrdir.

M.H.Təhmasib türk alimi Əbdülqadir İnana əsaslanaraq belə adətlərin moğol-uyğur-türklərdə hələ qədimdən məlum

olduğunu göstərir və hətta qədim moğol-uyğur süjetlərindən bir nümunə də verirdi (4,s.191).

«Şah İsmayıl» süjetinin müxtəlif variantlarında oğuz eposu ilə səsləşən elementlər çoxdur. Bunlar bir tərəfdən «Şah İsmayıl» süjetinin ümumi strukturunda, məzmununda, ayrı-ayrı surətlərində nəzərə çarpırsa, digər tərəfdən müxtəlif obrazların səciyyəsində özünü göstərir. Ən başlıca cəhətlər isə aşağıdakılar kimidir:

1. Şah İsmayılla Oğuz xan arasındakı anAlıji oxşarlıqlar «Şah İsmayıl»ın oğuz dastan ənənəsi ilə əlaqədar olduğunu bir çox xüsusiyyətlərdə özünü göstərirdi.

a) «Şah İsmayıl»da oğuz eposunda olduğu kimi əfsanəvi-mifik at obrazı vardır və onun da doğulması xüsusi ənənəyə əsaslanır.

b) Şah İsmayıl düşmənlərini, xüsusən Ərəb Zəngini açıq döyüşdə qolunun gücü ilə məğlub edir; əksər variantlarda isə onun qız olduğunu bildikdən sonra məğlub edə bilir. Rəmdar Pəri və Gülzar obrazları ilə «Dədəm Qorqud» qəhrəmanları arasında oxşarlıqlar nəzərə çarpır.

2. «Şah İsmayıl» süjetinin kompozisiya quruluşu da «Dədə Qorqud»un strukturu ilə bir çox cəhətdən səsləşir.

a) burada süjetdaxili ziddiyyətlər «Dədə Qorqud»da olduğu kimi tayfa, dövlət daxilindəki parçalanma ilə bağlıdır. Cərəyan edən hadisələrdən görünür ki, «Şah İsmayıl»ın konflikti Səfəvi dövləti hüdudlarından kənar, bir az da əvvəlki dövrlərə məxsus olub oğuz mühiti üçün daha səciyyəvidir.

b) nəhayət, Şah İsmayılın taxta çıxması ilə süjetin tamamlanması, hadisələrin qəbilə-tayfa çərçivəsində cərəyan etdiyini göstərir. Bu cəhət də oğuz eposu ənənəsinə uyğun gəlir.

«Şah İsmayıl» dastan süjetinin yaranması ilə Şah Xətai dövrü arasında zaman etibarı ilə də uzun bir dövr vardır. Ona görə də bu süjetin yaranma və inkişaf tarixini Şah İsmayılların həyatı ilə müqayisədə deyil, Oğuz xan və onun həyatı, qədim oğuz qəbilə-tayfa münasibətləri kontekstində öyrənmək bizə görə daha məqsədəuyğundur. Çünki «Şah İsmayıl» müxtəlif çarpazlaşmalara məruz qalmış, aşıqların repertuarında uzun illər yaşayıb müxtəlif variantlara düşmüş, öz erkənliyinin bir

çox xüsusiyyətini itirmişdir. Burada arxaik əlamətləri saxlayan motiv və hadisələrin böyük bir qismi əslində ciddi rekonstruksiyaya uğramışdır. Bir sıra yeni variantlar yaranmış, onların hər birində isə oğuz eposu üçün ənənəvi xüsusiyyətlər təhrif olunmuşdur. Lakin bütün bu variantlar ümumilikdə «Şah İsmayıl»ın mənşə xüsusiyyətlərini araşdırmağa imkan verir.

Aparılan müşahidələr isə belə bir qənaəti təsdiqləyir ki, həqiqətən xalq içərisində qədimdən «Şah İsmayıl» adlı arxaik qəhrəmanlıq süjeti mövcud olmuş, qəbilə-tayfa ziddiyyətlərini əhatə etmişdir. Həmin süjet oğuz eposu ənənsi əsasında yaranmış və çox qədimdən türk tayfaları içərisində yayılmışdır.

«Şah İsmayıl»ın oğuz türklərinin qədim məişət süjetlərindən biri kimi yayıldığını təsdiqləyən yaradıcılıq ənənəsi ilə bağlı bir sıra digər məsələləri də önə çəkmək olar. Məsələn, «Şah İsmayıl»ın kompozisiya quruluşu oğuz eposu ilə bir çox cəhətdən səsləşir. Buradan görünür ki, şöhrətli bir qəbilə və ya tayfada dünyaya gəlmiş qəhrəman uşaqlıqdan cəngavər kimi böyüdülmüşdür. Tayfa başçısının, yaxud qəbilə ağsaqqalının ehtimal ki, tək oğul övladı olan uşaq cəngavərliyin sirlərinə yiyələndikdən sonra ona ad verilmişdir. Yenilməz cəngavər tayfada öz şücaəti ilə ad çıxarır. Lakin tayfa və ya qəbilə üçün fəlakət olan Rəmdar Pəri və Ərəbzəngi ilə tayfa üzvləri bacarmır. Şah İsmayıl ilk öncə bu qüvvələri zərərsizləşdirib sıradan çıxarmalı idi.

«Qaraoğlu»da və «Kitabi-Dədə Qorqud»da Kəlləgözün qəbiləyə, tayfaya fəlakət gətirməsi ilə Rəmdar Pərinin şəxsiyyəti arasında müəyyən oxşarlıqlar nəzərə çarpır. Şah İsmayıl ilk öncə tayfa üçün öz xilaskar funksiyasını yerinə yetirməli idi. Basat oğuzu Təpəgözdən xilas etdiyi kimi, Şah İsmayıl da elini bu iki təhlükəli düşməndən azad etməli, onları həm də öz yolundan götürməli idi.

Şah İsmayıl buna ilk öncə nail olur, ancaq sələflərindən fərqli bir şəkildə Şah İsmayılın ilk rəqibi Rəmdar Pəridir. O, sehrli nağıllarda gördüyümüz tipik sehrli obrazdır. Onun səciyyəsində daha arxaik dövrün əlamətləri nəzərə çarpır. Amma buna baxmayaraq Şah İsmayıl Rəmdar Pərini sözün əsl mənasında məğlub edib özünə tabe edir. Amma onunla nikaha girmir.

Türk tayfaları içərisində qədimdən məğlub edilmişi himayəyə götürmək ənənəsi mövcud idi. Buna görə Rəmdar Pəri Şah İsmayıla məğlub olduqdan sonra ona tabe olmalı idi. Belə də olur. Rəmdar Pəri Şah İsmayılla təslim olduqdan sonra sehrli gücü sınır. Sehrli nağıl qəhrmanı kimi onun yeni keyfiyyətləri üzə çıxır. Rəmdar Pəri Şah İsmayılın öz sevgilisinin arxasınca getmək istədiyini bildikdə onu öz məqsədindən daşındıra bilmir. Rəmdar Pəri əslində öz əvvəli bütün sehr və əfsunkarlıq xüsusiyyətlərini itirir. Şah İsmayıla dayaq verə biləcək yardımçı qüvvəyə çevrilir. Rəmdar Pəridən sonra Ərəbzəngi ilə qarşılaşan, ona təslim olan Ərəbzəngi də öz cəngavərlik qabiliyyətini itirir. O da məğlub edilmiş qəhrəman kimi öz əhdini Şah İsmayıla söyləyir və məğlubluq məqamından sonra o adiləşir.

Basat Təpəgözü öldürüb oğuzu fəlakətdən xilas etdiyi kimi, Şah İsmayıl da öz elini Rəmdar Pəri və Ərəbzəngidən əslində xilas edib sevgilisinin arxasınca gedir. Həm Rəmdar Pəri, həm də Ərəbzəngi Kəlləgözün müxtəlif səciyyəli variantları və ya tipləri idi. Çünki onların hər ikisi Təpəgöz kimi insanlığa asidir, qana hərisdir. İnsan fəlakətləri üzərində özlərinə xoşbəxtlik axtarırlar. Özü də hərəsi fərqli şəkildə. Ərəbzənginin qisasçılığı üzərinə götürməsinin ictimai-siyasi əsası vardır. Əslində Ərəbzəngi də qana susayan yol cəngavəridir. Lakin hələ cəmiyyətdə, onun əməli bir növ əsaslandırılıb yumşaldılmışdır. Azman Təpəgöz təsəvvürü Ərəbzəngi ilə əvəzlənmişdir. Rəmdar Pəri də nağıl mənşəli personaj kimi Təpəgöz mənşəlidir. Lakin yumşaldılmış, sehrli motivlərlə cilalanıb müxtəlif sehrli funksiyaların daşıyıcısına çevrilmişdir. O da mənşəyi etibarı ilə kəlləgöz siqlətlidir. Lakin nağılçı repertuarı onu da dəyişib yumşaltmışdır. Rəmdar Pərinin sehrkarlıq funksiyaları Şah İsmayıla mənən təslim olduqdan sonra pozulub dağıdır.

Bu kimi arxaik təsəvvürlər Gülzar süjetində də nəzərə çarpır. Burada tez-tez təsadüf olunan antropomorfik təsəvvürlər – insanın ceyran və ya ceyranın insan cildinə düşməsi, kor edilmiş qəhrəmanı göyərçinlərin sağaltması diqqəti daha çox cəlb edir.

Dastanda Şah İsmayılın kor olması da qədim motivlərdən olub türk xalqları içərisində daha erkən təsəvvürlərlə bağlıdır.

Bir sıra süjetlərdə kor kişilərin övladları qəhrəman olur. Başqa qrup süjetlərdə isə gözü çıxarılan insanların övladları bahadır kimi yetişir. Bu motiv Qafqaz xalqlarının eposunda onun soy kökündə dayanır. Amiraninin atasının bir gözünü ovda vurub çıxarırlar. «Koroğlu» dastanında Alı kişinin kor edilməsi də eyni mənşə ilə bağlıdır. «Kor kişinin oğlu» türk tayfaları içərisində də müxtəlif variantlarda yayılmış, bir sıra qəhrəmanların soy kökünün başlıca motivi kimi özünü göstərmişdir.

«Şah İsmayıl» dastanında bütün bu kimi motivlərin iştirakı belə bir qənaətə gətirir ki, süjet qədimdən müstəqil şəkildə yaşamış və xalq arasında geniş yayılmışdır. Dastanın sənətkarlıq baxımından mürəkkəb kompozisiyası olduğu kimi, maraqlı obrazlar aləmi də vardır.

Dastanda surətlər aləmi. «Şah İsmayıl» əski görüş və təsəvvürləri, qəbilə və tayfa həyatının müxtəlifliklərini əks etdirən məhəbbət dastanlarından biridir. Burada milli nağılçılıq ənənələri ilə dastançılıq çarpazlaşmış, qəhrəmanlıq ənənələri ilə sevgi motivləri bir-birinə qaynayıb qarışmışdır. Ayrı-ayrı bədii obrazların səciyyəsində bəzən elə kiçik, xırda arxaik detallar əks olunmuşdur ki, onlar dastanın yaranma və yayılma dövrü, tarixi şəxsiyyətlərlə əlaqəsi, repertuar həyatı, yayılma arealı barədə dəyərli həqiqətləri açıqlamağa imkan verir. Eyni zamanda bu tipli faktlar ayrı-ayrı bədii obrazların arxasında gizlənib surətin öyrənilməsi fonunda öz açıqlamasını gözəlyir.

Bu baxımdan dastanın surətlər aləmi maraq doğurur. «Şah İsmayıl» dastanında iştirak edən surətlər öz səciyyəsinə görə üç yerə ayrılır. **Birinci qrupa** Ədil Şah, Şah İsmayıl, Gülzar, Rəmdar Pəri, Ərəbzəngi kimi surətlər daxildirsə, **ikinci qrupa** molla, qarı, vəzir, Xoca Əziz daxildir. **Üçüncü qrupa** isə süjetdə daha erkən görüşlərlə bağlı olan cəngavər at – Qəmərday, cildini dəyişən ceyran, Şah İsmayılın gözlərini sağaldan göyərçin obrazları daxildir. Bütün bunlar isə ümumilikdə erkən təsəvvürlərlə bağlı süjetin obrazlar aləmini əhatə edir.

Dastanda iştirak edən bütün obrazlar Şah İsmayılla əlaqədardır. Süjetin əvvəlində, yuxarıda deyildiyi kimi, Şah İsmayılın böyüməsi, tərbiyə edilməsi heç bir qəhrəmanlıq və məhəb-

bət dastanında rast gəlmədiyimiz bir mühitdə baş verir. Tərbiyə forması mənşəyinə görə çox qədimdir. Bir sıra məqamlarda isə anaxanlıq dövrünə gedib çıxır.

Şah İsmayılın Gülzar xanımla rastlaşması və onun arxasınca getməsi məhəbbət dastanlarında rast gəldiyimiz buta arxasınca getmədən çox əvvəldir. Bu epizod qəhrəmanlıq, ovçuluq görüşləri ilə daha çox bağlıdır. Əksər tədqiqatçılar «Şah İsmayıl»ı məhəbbət dastanları qrupuna daxil etmişdir. M.H.Təhmasib də qəhrəmanlıqla məhəbbət dastanları arasında müəyyən sərhədlər müəyyənləşdirsə də, «Şah İsmayıl»dakı bəzi qəhrəmanlıq epizodları üzərində geniş dayansa da ümumilikdə onu məhəbbət dastanları bölgüsünə daxil edir.

«Şah İsmayıl»da dastançılıq ənənələrinin daha qədim izləri özünü göstərir. Belə ki, Şah İsmayılın Gülzarla rastlaşma epizodunda totemist təsəvvürlər üstünlük təşkil edir. Bir sıra Şərq xalqlarının nağıllarında nişanlının müxtəlif heyvan cildlərində qəhrəmanın qabağına çıxması qədim totemist təsəvvürlərlə bağlıdır. Bu tipli süjetlər əslində ayrı-ayrı qəhrəmanların, alpların meşə pəriləri, nisbətən sonrakı təsəvvürlərdə isə ilanqızlar, yaxud ilan-pərilərlə sərgüzəştləri ilə əlaqədar evlənmə motivi ilə bağlı olmuşdur. Şah İsmayılın Gülzarla rastlaşma epizodu da məhəbbət dastanı ənənəsindən daha çox bu tipli qəhrəmanlıq sərgüzəşti səciyyəsi daşıyır.

Dastanın baş qəhrəmanı Şah İsmayılı müxtəlif cəhətlərdən şərh etdik. Onun tarixi şəxsiyyət olan hökmdar Şah İsmayıllarla əlaqəsinin olmadığına qismən də olsa yəqinlik yarandı. Demək Şah İsmayıl qədim oğuz elinin Basat tipli bir qəhrəmandır. Onun şəxsində, - obrazının səciyyəsində qəhrəmanlıq sevgi-məhəbbət motivləri ilə əvəzlənməyə başlamışdır. Bu eyni zamanda cəmiyyətin həyatında, qəbilə və tayfa münasibətləri mərhələsində yaranan mənəvi irəliləyiş, tərəqqi ilə də müəyyən dərəcədə bağlı ola bilər. «Kitabi-Dədə Qorqud»da sevgi-məhəbbət motivi yoxdur. Qız arxasınca getmək, qız gətirmək, beşikkərtmə olmaq vardır. Bu isə M.H.Təhmasibin dediyi kimi, hələ məhəbbət demək deyildir (4,s.395). «Şah İsmayıl»da isə məhəbbət, qadına sevgi bununla bağlı qız arxasınca gedib onu

elə gətirmə vardır. Əslində bu, qılınc qəhrəmanının məhəbbət, sevgi qəhrəmanına çevrilməsidir. V.Y.Propp onu qədim nağıl süjetləri üçün «ənənvi motiv» adlandırırdı (13,s.157). Ona görə də Şah İsmayıl bədii obraz kimi yeni münasibət və hadisələrin cəmiyyət içərisində qəhrəmanlıq süjetlərinin öz yerini məhəbbət məzmununa verdiyi dövrün qəhrəmanıdır, bu obrazın xarakter xüsusiyyətləri hələ itib getməmişdir. O, sözün gücündən istifadə vərdişlərinə hələ yiyələnmə mərhələsindədir. Öz məhəbbətinə qovuşmaq üçün mübarizədə o, qəhrəmanlıq göstərmək imkanından da hələ məhrum deyildir. Diqqət versək görərik ki, Şah İsmayıl ətraf eli görməyə gedəndə də, sevgilisi Gülzar xanımın arxasınca yola düşəndə də yar-yasağı üzərində olan qəhrəmandır. Onun libası aşıq libası deyil, cəngavər paltarıdır.

Şah İsmayıl bütün zahiri qəhrəmanlıq əlamətlərinə baxmayaraq mənən zərif, kövrək, incə qəlbli, həssas bədii obrazıdır. Bu cəhət Rəmdar Pəri və Ərəbzənginin məğlub olduğu epizodlarda, onun Rəmdar Pərinin anasıyla deyişmələrində, taxta çıxma epizodlarında özünü aydın göstərir. Bunlar isə Şah İsmayılın taxt-tac uğrunda mübarizə aparan qəhrəmandan daha çox öz sevgilisinə qovuşmaq uğrunda çalışan bədii obraz olduğunu göstərir.

Bütün bunlarla yanaşı, İsmayılın başqa bir tarixi qaynaqda «qurban kəslimək» məqamı, son anda isə əvəzinə qurbanlığın göndərilməsi bu adı cəmiyyətdə bir qədər müqəddəsləşdirilmiş, ona tanrıdan bir yenilməzlik bəxş etmişdi. Şiə təriqətləri isə bu münasibətləri daha yeni boyalarda bəzəmiş, islam xadimləri isə daha əzəli təsəvvürləri süjetdən çıxarıb onu səfəviliklə bağlamağa cəhd göstərmişlər Bütün bu kimi təşəbbüslərə baxmayaraq dastanda isldamdan əvvəli təsəvvürlərin bütün izləri silinib getməmişdir. Bu əlamətləri qismən bütöv şəkildə əks etdirən dasatn qəhrəmanlarından biri **Rəmdar Pəridir**. Onun şəxsində bir sıra sehrli nağıl süjetlərinə məxsus xüsusiyyətlər, qədim görüş və etiqadların izləri gözə dəyməkdədir. Ən başlıcası isə burada zərdüştiliklə bağlı görüşlərə daha sıx-sıx təsadüf olunur.

Eposun bizə gəlib çatan bir sıra variantlarında zərdüştiliyin sarsılmağa başladığı, islamın bərqərar olması dövrünün zid-

diyyətləri özünü əks etdirir. Rəmdar Pəri ilə bağlı bir epizod bu baxımdan xüsusi maraq doğurur.

Rəmdar Pəri qalaçaya girən Şah İsmayıla deyir:

« – Şahzadə, mən hind xanlarından Nəcəf xanın qızı Rəmdar Pəriyəm. Rəml atıb gələcəyi, keçmişi bilirəm. Özümün də yeddi qardaşım var. Hind şahının oğlu məni istədi. O, bütpərəst olduğundan qardaşlarım məni ona verm ədilər. İndi hind padışahının oğlu qoşun çəkib, məni zor ilə almaq üçün davaya gəlib. Qardaşlarım ölməyə razıdırlar, məni ona verməyə razı deyillər. Ona görə də Hind şahının oğlunun davasına gediblər. Qardaşlarım bir tərəfdədi, Hind padışahı da qoşunla bir tərəfdədi. Bu saat mən baxtıqaranın üstündə qılınc qırğınıdı» (14,s.147).

Göründüyü kimi, dastandakı hadisələr daha əzəli görüşləri – bütpərəstliklə islam dövrü, zərdüştliyin sarsılıb sıradan çıxdığı zamanı əhatə edir. Rəmdar Pərini ona görə Hind şahının oğluna vermirlər ki, o, bütpərəstdir. Dastanda hətta Rəmdar Pəri «qardaşlarının bu yolda ölməyə razı olduqlarını» bildirir.

Buradan aydın görünür ki, süjetdəki hadisələr təxminən X-XI əsrdən yaxın deyildir. Cəmiyyətdə artıq islam bərqərar olmuşdur. Onun tərəfdarları, ardıcılları artıb genişlənmişdir. Şah İsmayıl eli, tayfası da artıq islamı bütöv şəkildə qəbul etmişdir. Dastanın bir yerində oxuyuruq: «Şah İsmayıl Rəmdar Pəridən bu sözü eşidib, qeyrəti cuşa gəldi, Qəmərdayın belinə qalxdı, özünü meydana yetirdi. Gördü, yeddi qardaş bir yanda, Hind padışaıhının oğlanları da qoşun ilə bir yanda səf çəkiblər. Özözünə dedi: «Mən atımı düz meydanın ortasına sürüb salam verəcəyəm. Hansı tərəf salamımı alsa, o tərəfə kömək edəcəyəm».

Elə buradan görünür ki, Şah İsmayıl allahın adını tanıyanlara kömək etmək fikrindədir. Məlum olduğu kimi, «salam» böyük yaradanın min bir adından biri olub, müsəlmanlar arasında əsas anlaşma və ünsiyyət vasitəsi olmuşdur.

Şah İsmayılın atəşpərəstlərə münasibəti, döyüşdə onları məğlub edib Rəmdar Pəriyə sahib olması, onun islama münasibəti süjetin mənşə xüsusiyyətinin müəyyənləşdirilməsində əhəmiyyəti məsələlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

Rəmdar Pəri obrazı öz səciyyəsinə görə ikili xarakterdədir. Bir tərəfdən burada daha erkən təsəvvürlərlə bağlı baxışlar əks olunursa, digər tərəfdən Rəmdar Pəri real zəminə yaxınlaşır. Bu surətin səciyyəsində bir tərəfdən zərdüşt ənənələri, digər tərəfdən türk tayfaları üçün səciyyəvi peşəkar nağılçılıq formaları – qabaqcadan baş verəcək hadisələrdən xəbər vermək, rəml atmaq, sözün, sehrin gücü ilə çətinlikləri aradan qaldırman təşəbbüsləri nəzərə çarpır.

Qədim xaldey və yəhudi mədəniyyətləri üçün ənənəvi olan həmin formaların türk mədəniyyəti tarixində arxaik vahidlər kimi qədimdən mövcud olduğunu göstərir. Bu baxımdan Rəmdar Pəri türk eposunun ən arxaik obrazıdır. Bir sıra xüsusiyyətlərinə görə o, öz ilkinliyini mühafizə etsə də, Selcan xatun və Ana xatun («Dirsə xan» boyu) süjetlərindəki hadisələrlə çarpazlaşır. Bir sıra hallarda isə erkən nağıl süjetlərindəki qalaça qızları ilə eyni mənşəli olduğunu nəzərə çarpdırır.

Qalaça qızları öz səciyyəsinə görə yarımmifikdir. Onlar qəhrəmanlara yol göstərir, ərə gedib onlara kömək edir, çətinliklərə düşərkən onları vəziyyətdən çıxarmaq üçün sehr açıb, sehr qurur onları ağır məqamlardan xilas edirlər. Bir sıra hallarda insan mənşəli, müəyyən məqamlarda isə pəri mənşəli obraz kimi çıxış edirlər. Tipoloji xüsusiyyətləri etibarı ilə, qədim nağıl motivlərindən istifadə formaları baxımından Rəmdar Pəri süjetinin Şah Xətai dövründən ən azı bir neçə əsr əvvələ yarandığını göstərir. Bütün görüş və etqidlarla çarpazlaşmasına baxmayaraq Rəmdar Pəri mənşəcə etibarı ilə şər qaynaqdan, - məsələn, Kəlləgöz qaynağından baş alıb gəlsə də o, nağılçılıqda cilalanıb təmizlənir, şər səciyyəli yarımmifik obrazdan təmiz xilqətli sevgiliyə yaxınlaşır, xarakterində insani keyfiyyətlər formalaşır nağıl qəhrəmanından məhəbbət süjeti obrazına çevrilir.

Ərəbzəngi obrazı. «Şah İsmayıl» dastanının yadda qalan bədii obrazlarından biri Ərəbzəngidir. Folklorşünaslıqda bəzi mülahizələrdə o,amazonka mənşəli, bəzən də cəngavər qadın obrazı kimi izah edilmişdir. Ərəbzəngi barədə maraqlı mülahizələrdən biri M.H.Təhmasibindir. Müəllif yazır ki, «…bu surətin adı da çox maraqlıdır. Ziya Gök Alp bu adı «Zəni-gav» kimi qəbul edərək, qədim totemist görüşlərlə əlaqələndirirdi.

Məlum olduğu üzrə, bir sıra xalqlarda ilk insan, yaxud ilk padışahlar Göv – padışah, Göyümərs, Buğra xan və sairədə olduğu kimi, öküzlə əlaqələndirilmişdir (4,s.192). Bu isə süjetin ümumilikdə Oğuz xanla bağlı yaranma ehtimalını irəli sürən İsmayıl Hikmət, Ziya Gög Alp kimi ədəbiyyatşünaslırın tədqiqatında öz əksini tapmışdır.

Bu sözün «deyəsən, «adamcıl», «adam əti yeyən» mənası da vardır… Zəngi sözünü daha başqa mənalarda da başa düşmək mümkündür. Bizdə bu söz, tayfa, qəbilə, kənd, çay adı kimi indi də işlənməkdədir. Lakin bu cəsur qəhrəman qızın adının sonundakı «zəngi» deyəsən qaraulbaşı, sərhəd keşikçisi, qalabəyi mənasındadır. Dastandakı Ərəbzəngi isə düzdür, bunların heç biri deyildir. Lakin onun qalaçada yaşamasını əsaslandırmaq məqsədilə düzəldilmiş «yalançı tərcümeyi-hallar sonra uydurlmuşdur» (4,s.193).

«Şah İsmayıl» süjetinin Oğuz xanla bağlı yaranması şəksizdir. Bir sıra ilkinlik xüsusiyyətlərinin müxtəlif transformasiyalara uğramasına, şifahi nitqdə süjetin bir-birinə yaxın və ya fərqli variantlarda yayılmasına baxmayaraq Oğuz xanla bağlı epizod, motiv və ştrixlər demək olar ki, bütün variantlarda mühafizə olunmuşdur. Ərəbzəngi də məhz oğuz mühitində yaranıb meydana çıxan qəhrəman qadın obrazlarından biri də ola bilər. O da Kəlləgöz qaynağından bəhrələnib formalaşsa da cəmiyyətin sivil inkişafı yönümündə müxtəlif görüş və təsəvvürlərin təsirinə məruz qalmamış deyildir. Həmin təsir Ərəbzəngini zaman-zaman yumşaltmış, tarixi amazonkalıqdan şərəfli qadın cəngavərinə çevirə bilmişdir. Diqqət yetirəndə aydın olur ki, Ərəbzənginin ən böyük istəyi qənim kəsildiyi, düşmən olduğu insan cəmiyyətinə qayıtmaqdır. O, bunun üçün nə qədər vuruşmuş, neçə-neçə qəhrəmanın qarşısına çıxmış, «kaş bu mənə qalib gələydi, məni yıxaydı, ona ərə gedəydim» deyə ürəyində acı-acı ağrı çəkmişdi. Ancaq tuş gəldiyi igidlərin heç biri ona qalib gəlib Ərəbzəngini öz arzusuna qovuşdura bilməmişdi.

Ərəbzənginin cəmiyyətə qayıtmaq istəyi onu Təpəgözlə eyniləşdirir. Göründüyü kimi, Ərəbzəngi də cəmiyyətdə yaşamış, bu həyatın şirinliyini görmüşdür. O da Təpəgöz kimi cəmiyyətdən imtina edib kənara çəkilmişdir. Təpəgözlə Ərəbzəngi ara-

sındakı oxşarlıqlar müəyyən fərqlərlə əlamətdardır. Təpəgöz daha yırtıcıdır. Onun da qəlbinin bir güşəsində cəmiyyətdən ayrılmağa peşimançılıq vardır. Ərəbzəngi isə cəmiyyətə qayıtmaq fürsətini gözləməkdədir. Bu fürsəti ona Şah İsmayıl verir. Özü də maraqlıdır ki, sirri açılandan sonra Ərəbzəngi nə Şah İsmayıla müqavimət göstərir, nə də ümumiyyətlə onun şəxsiyyətində cəngavərlikdən əsər-əlamət qalır. Bu baxımdan Ərəbzəngi amazonkalara daha çox bənzəyir.

Son vaxtlarda aparılan müşahidələrə görə, amazonkaların yaşadığı regionlardan biri də Qafqaz dağlarıdır, onlar burada yayılıb yaşamış, qədim dövrlərdən ovçuluqla məşğul olmuşlar.

Qafqazda yayılan amazonkalar da bütün bu deyilənlərdən o qədər fərqli deyildir. Məlum olanı odur ki, onlar da getdikcə cəmiyyətə daha yavuq düşməyə cəhd göstərmişlər. Məsələn, bir məlumata görə döyüşdə məğlub olub silahı əlindən alınmış, cəzalandırılmış amazonka qızlar qəhrəman cəngavərlərlə izdivaca girdikdən sonra öz və cəngavər səciyyəsini itirib sakit, işgüzar, çoxuşaqlı ev qadınlarına çevrilir və uzun ömür sürürdülər (15,s.286). Ərəbzəngi bu görüşlər nəticəsində dəyişib və dastan repertuarında yeniləşmələrə məruz qalmamış deyildir.

Bununla belə, Ərəbzəngi qəhrəman qadının bir tipi kimi bu günün özündə də hələ maraq çevrəsindədir. Cənubi və Şimali Afrikada yayılan amazonkalarla Qafqaz dağlarında yaşayanlar bir-birindən o qədər də fərqlənmir.

Dastan yaradıcılığının bu əski obrazının amazonka mənşəyilə bağlılığı türk xalqlarının mifologiyasında da onun əzəl çağlardan mövcud olduğunu göstərir. Amazonka yunan mifologiyasında **Ares və Harmoniyadan** törəmiş cəngavər qadındır. O, Femiksira (Kiçik Asiya) şəhərinin Fermodont çayı, yaxud Qafqaz dağları Miotidi (Azov dənizi) sahillərində məskən salmışdır. Onlar müəyyən vaxtlarda qonşu və uzaq tayfalardan olan kişilərlə öz nəslini davam etdirmək üçün ailə qururlar. Doğduqları oğlan uşaqlarını ya öldürür, ya da başqa adamlara tərbiyə etməyə verirlər. Qız övladlarını isə özlərində saxlayırlar. Amazonkalar özlərini hazırladıqları döyüş silahları ilə si-

lahlanır, qızlarının sol döşünü yandırardılar ki, silahdan daha yaxşı istifadə edə bilsinlər (16,s.187).

Yunan mifologiyasında Amazonkanın mifik mövqeyi daha fəaldır. Hətta Afina şəhərinin salınması belə onların adı ilə bağlanır.

Amazonkalar haqqındakıf miflərdə anaxanlıq dövrünün izləri də açıq nəzərə çarpır. Onların Qafqaz dağlarının ətəyində, eləcə də Kiçik Asiyada, Azov dənizi sahillərində ilkin məskənlərə malik olması anaxanlıq dövrünün bu cəngavər qadını barədə başqa fərziyyələr də doğurur. Bəlkə də Qafqaz dağları ətəklərində anaxanlıq dövrünün sərhəd keşikçisi, dəstə başçısı, qoşun böyüyü «olan» bu cəngavər qadınlar etnosların ataxanlığa qədərki basılmaz sərkərdəsi olmuşdur. Çünki türk etnosları içərisində Ana xanın öz qəbiləsindən kiməsə ərə getməyə haqqı yox idi. O, başqa qəbilədən, obadan, etnosdan olan kişiyə ərə gedə bilərdi. Türk etnosları hələ anaxanlıq dövründə ailədaxili kəbinin ən müxtəlif formalarından imtina etmişdi. Ana xaqan ancaq qız doğmalıydı. Oğlu olanda onu başqa qəbiləyə göndərər, ya qızla dəyişər, ya da elə orada tərbiyə etdirərdi. Amazonkaların bütün bu xüsusiyyətləri onun türk etnoslarının Qafqazda yayılmış qalıqları içərisində anaxanlıq dövründə qüdrətli ordu başçısı kimi şöhrətləndiyini güman etməyə də əsas verir. Süjetin yunan hafizələrinə axınına gəldikdə isə onu demək olar ki, Amazonka zaman keçdikcə mifikləşdirilmiş, onun real zəmindən uzaqlaşdırılmasına meyl göstərilmişdir. Qədim sakların mifologiyasında olduğu kimi, bir sıra başqa personajlar, məsələn Təpəgöz süjetləri kimi, türk hafizələrindən Qərbə yayılmış, yunanlar onu özlərinə məxsus şəkildə yenidən işləmişlər. Müəyyən süjet və motivlər Şərq-Qərb qaynaqlarında gedib-qayıtmalara məruz qalsalar da amazonkalıqla bağlı süjetlərdə mifizim belə prosesdən kənarda qalmamışdır. Bu da hər şeydən əvvəl anaxanlığın sarsılması, öz yerini ataxanlığa verməsilə bağlı olmuşdur.

Ərəbzəngi barədə mülahizələr içərisində padşahların öküzlə əlaqələndirilməsi barədəki mülahizələr də yuxarıda qeyd edildiyi kimi, maraq doğurur. Oğuz miflərində insanın yaranması, əski türk panteonunun yaranması Boz öküzlə bağlandığı kimi,

öküz mifizmi bir sıra başqa xalqların mifologiyalarında da ayrı-ayrı padışah adlarının soy kökündə özünü göstərir. Köyümərs və s. Türk alimlərindən Ziya Kök Alp, Əbdülqadir İnan və başqaları da Ərəbzənginin «Zəni-gav» totemist baxışı ilə bağlayıb onun öküz mifizmilə əlaqəsindən bəhs etmişlər. Bunun eyni zamanda «Qadın padışah» məna yozumu da vardır ki, o da öz kökü etibarilə anaxanlıq, əski türk panteonunun yaradıcısı Boz öküzlə bağlıdır.

Ərəbzənginin mənşə etibarə ilə türk etnoslarına məxsus cəngavər qadın, sərkərdə və padışah mənalarının açılması üçün anaxanlıq dövrü mədəniyyət formulalarını aşkarlamaq vacibdir.

«Şah İsmayıl»ın surətlər aləmində obrazların müəyyən zaman və məkan daxilində çarpazlaşma prosesi getmişdir. Epik dastançılıq üçün ənənəvi olan bu yaradıcılıq oğuz eposunun bir sıra başqa şifahi abidələrində olduğu kimi, «Şah İsmayıl»da da özünü nəzərə çarpdırmaqdadır.

Dastanda maraq doğuran obrazlardan biri də **Ədil şahdır.** Bu obrazın özündə də zərdüştilikdən islama keçid dövrünün bir sıra xüsusiyyətləri nazarə çarpır. Belə ki, qədim əfsanə və rəvayətlərdə, dastanlarında ailədaxili kəbinin müəyyən izəlri nəzərə çarpmaqdadır. Bu, əsasən süjetin qədimliyi ilə izah edilir. Əfsanə və nağıllarda, bəzən dastan yaradıcılığında da nəzərə çarpan bu izlərə müxtəlif yanaşmalar mövcuddur. Belə motivlər bəzən qondarma, yanlışlıq və s. kimi təqdim edilir. Lakin məlmudur ki, Qafqaz, eləcə də bu günkü Azərbaycan ərazisi qədim antropogenez zonalardan biridir. Burada ən əqdim mədəniyyətlərin izləri yaşamaqdadır. Quruçay mədəniyyəti həmin regionda dünyanın ən qədim yadigarlarından biri olan Azıxantropu aşkarlamağa imkan vermişdir. Nəhayət Azərbaycan ərazisində qədimdən müxtəlif dini təriqətlər və dünyagörüşlər, o cümlədən zərdüştilik adət və ənənələri mövcud olmuşdur. Zərdüştilik həyatı və əxlaqı ilə bağlı müəyyən motivlərin dastanlarımızda əksi də bu mənada təbiidir.

Dini görüş və təriqətlərin təsiri ilə süjetlər də məzmun deformasiyasına uğrayıb, köhnəsi dəyişilib yenisi ilə əvəz olunmuşdur.

«Şah İsmayıl»dakı Ədil şah motivi özünəməxsus əzəli qəhrəmanlıq elementlərini bir çoxunu itirmiş, zərdüştilik və ondan sonrakı ailədaxili münasibətlərin təsirinə məruz qalmışdır. O epik düşüncənin son yadigarlarından biri kimi diqqəti cəlb etməkdədir. Sonrakı tarixi mərhələdə «Qaraoğlu», «Şah İsmayıl» ilə başlayan «Dədə Qorqud»la yüksək yaradıclıq səviyyəsinə çatan oğuz eposu dövrün ictimai-siyasi şəraitlə bağlı olub aşıq repertuarında yeni improvizə mərhələsi keçmişdir. Elə həmən süjetlərdə daim yeni improvizələrə məruz qalan, eyni zamanda öz qədim mənşə xüsusiyyətlərini qoruyub saxlayan **Ədil şah süjetinin** obrazlar sistemində özünəməxsus bir yer tutur.

Ədil şah dövrünə məxsus şahlıq xüsusiyyətləri ilə yanaşı, eyni zamanda oğuz eposunun bir sıra ənənəvi xüsusiyyətlərini də yuxarıda deyildiyi kimi, özündə qoruyub saxlamaqdadır. Belə ki, o şahdır, oğuz nəslindəndir. Oğuzların belə böyük bir obrazının dastana daxil olması, burada müxtəlif deformasiyalara uğraması tamamilə mümkün haldır.

Mühafizə edilən elementlər içərisində ənə mühümü Ədil şahın övladsızlığıdır. Bir insan, hökmdar və ən nəhayət oğuz oğlu kimi onun borcu nəslini artırmaqdır. Gələcəkdə öz yerində qəhrəman bir oğuz oğlu qoyub getməkdir. Lakin özündən asılı olmayan səbəblərə görə o, bu mənəvi borcunu həyata keçirə bilməməsindən xiffət çəkir. Çox tədbirlərə əl atır (müxtəlif variantlarda), lakin arzusuna qovuşa bilmir. Yenə köməyə gələn dastançılıq ənənələrindən məlum müdrik qoca olur. Əvvəla, bu qoca öz məram və məqsədinə görə başqalarından seçilir. O təmənnasız olaraq Ədil şahın dərdinə şərik olur. Heç bir qeyd-şərtsiz şaha alma verir, qabığını atına verməyi tövsiyə edib qeybə varır. Bir sıra elementlərinə görə o, Xızırı xatırladır. Çünki bütün başqa pay verib, pay alan dərvişlərdən, qocalardan Ədil şaha «pay verən» daha kamildir.

Məlumdur ki, bu yolla dünyaya gələn övladalar qəhrəman olur, atalarının taxtının layiqli varisləri kimi tanınırlar.

Süjetdə Ədil şahın oğlunun gözlərini çıxartdırması isə oğuz eposunun orta əsr dastançılıq ənənəsinə uyğun gəlmir. Bu tip motivlərin yaranması güman ki, «atalar-oğullar» süjetinin so-

nrakı törəmələridir. Onlar içərisində ata ilə oğulun döyüş meydanında üz-üzə gəlməsi və tanımayıb bir-biri ilə döyüşməsi, atanın övladına qısqanclığı və s. buna misaldır. Lakin kor olma//kor etmə motivinin mənşə xüsusiyyəti daha əzəli təsəvvürlərlə əlaqədardır. O, türk xalqlarının bir sıra qəhrəmanlıq süjetlərinin əsasını təşkil edir. Buradakı kor etmə yalnız Şah İsmayılın gələcək qəhrəmanlıqlarından xəbər, soraq verə biləcək bir motiv kimi süjetə daxil ola bilərdi. Yuxarıda deyildiyi kimi, bir gözü, yaxud hər iki gözü kor edilənlər, yaxud onların övladları gələcəkdə böyük süjetlərinin qəhrəmanına çevrilirlər. Bu mənada «Şah İsmayıl»da Ədil şahın oğlunun gözəlrini çıxartdırmasına əslində dastançılıqda təhrif olunmuş motiv kimi baxmaq gərəkdir. Çünki Şah İsmayıl döyüşdə yox, düşmən tərəfindən deyil, **məhz öz atasının hökmü ilə gözü çıxardılır. Bu milli eposçuluqda təhrif olunmuş süjet kimi səciyyələndirilir.** Təhrif olunma isə müxtəlifdir. Ən başlıcası süjetin arxaikliyi, müxtəlif repertuarlara düşməsi və ayrı-ayrı dövrlərin tarixi həqiqətləri ilə çarpazlaşması ilə bağlıdır. Oğuz eposunun dərin qatları ilə bağlı olan «Şah İsmayıl» da məhz belə tarixi yaradıcılıq prosesi keçirmiş, müxtəlif dövrlərin tarixi qəhrəmanlarının tərcümeyi-halı ilə toqquşmuş, sonrakı variantlarda onu tarixi Şah İsmayılın adı ilə bağlamaq meyllərinə məruz qalmış və beləliklə yarımtarixi, yarıməfsanəvi süjet kimi aşıqların repertuarlarda yaşayıb bu günə gəlib çatmışdır.

Ədil şahı bütün məlum variantlarda olduğundan fərqli şəkildə göstərən bir variant da vardır. Bu varianta görə Şah İsmayılın gözlərini atası Ədil şah yox, yolda quldurlar çıxarırlar. Şah İsmayıl Rəmdar Pərini, Ərəbzəngini və Gülzar xanımı onun əlindən almaq istəyən quldurları aldadıb qızları atasının sarayına göndərir. Quldurlar bunu biləndə Şah İsmayılın gözlərini çıxardıb onu quyuya salırlar. Bu varianta görə Ədil şah öz qoşunu ilə gəlib quldurları qırır. Şah İsmayılı onları əlindən xilas edir. Burada da göyərçin Şah İsmayılın gözlərini sağaldır.

Ədil şah sarayda qırx gün qırx gecə toy edib Şah İsmayılı taxta çıxarır. Gətirdiyi qızların hər birinin önündən igid sərkərdələrini keçirib soruşur:

- Kimə ərə getmək istəyirsiz?

Qızların hər üçü cavab verirlər:

- Şah İsmayıla.

Ədil şah hər üç qızı – Gülzar xanımı, Rəmdar Pərini və Ərəbzəngini Şah İsmayıla nigah eləyir. Ənənəvi süjetdə olduğu kimi, şahın taxta çıxmasıyla dastan başa çatır.

Burada molla, vəzir, Xoca Əziz surətlərinin səciyyəsi də ümumilikdə baş qəhrəmanla bu və ya digər dərəcədə əlaqəlidir. Süjetin **üçüncü** qrup qəhrəmanları kimi onlar da dastanı maraqlı hadisələrə zənginləşdirir.

«Şah İsmayıl»da erkən animizmin əlamətləri də əks olunmuşdur. İlk baxışda sevgilinin **ceyran cildinə** düşməsi və nişanlının gözünə görünməsi bu qəbildəndir. Amma hadisələrin sonrakı inkişafında onun xüsusi bir məqsədə xidmət etdiyini gördükdə bunun kortəbii deyil, düşünülmüş, bilərəkdən cilddəyişmə olduğunu gördükdə onun dastan priyomu kimi meydana çıxdığını görürük. Elə həmin görüşlərlə bağlı yaranmış **göyərçin** obrazının özü də milli eposun arxaik atributlarındadır. Türk xalqlarının epik yaradıcılığında silsilə zoomorfik obrazlar vardır. Onlar içərisində B.Ögəlin göstərdiyi kimi, quşlar xüsusi yer tutur. Bunların bir çoxu qəhrəmanlara bu və ya digər dərəcədə köməklik edir, onun qələbəsinin tamamlanmasına yardım göstərir. Onlar içərisində zümrüdlər də var, qarğalar da, bülbüllər də, tutuquşular da, bayquşlar və başqaları. Bunların ən əzəlisi isə göyərçin hesab olunur.

Daha qədim təsəvvürlərlə bağlı Göyərçin təkcə düyna eposunun ənənəvi obrazıdır. Türk tayfaları içərisində göyərçinlə bağlı antropomorfik təsəvvürlər qədimlərlə bağlıdır. Həm də o bir neçə mərhələ keçmişdir. İlkin təsəvvürlərlə Göyərçin həyat-yaşayış rəmzi olmuşdur. Qədim şumerlərə görə bu həyat rəmzi insanın bətnində buğ şəklində yaşamış, həyat başa çatdıqda isə duman, buğ şəkilli bu həyat rəmzi göy quş şəklində insanın bətnindən qoparaq uçub getmişdir. Demək ilk antropomorfik göy quş həyatla, yaşayışla, insan mənşəyilə bağlı olmuşdur. Bundan sonrakı inkişaf mərhələsində antropomorfikləşən göy quş, artıq göyərçin şəklinə düşmüş və can quşu antropomorfik

surətini yaratmışdır. Şumerlərdə insanın can quşu göyərçin cildinə girmiş göy quş şəkltndədir (16,s.9).

Göyərçinin daha başqa elə cəhətləri vardır ki, onlar müəyyən obrazların mənşə xüsusiyyətinin açılmasına köməklik göstərir. Məsələn, sehrli nağıllarımızda gördüyümüz divin göyərçinlə bağlılığı məhz ruh, can quşu anlamı ilə əlaqədardır. Erkən təsəvvürlər də göyərçin artibutunun bir qütbü insanla, həyatla, real qüvvələrlə bağlıdır. Divin can quşunun göyərçin şəklində olması, daha əski divlərin insanın dostu, xeyirxahı kimi çıxış etməsi göyərçin atributunun əski çağlarda insanla bağlılığını, divin isə insan mənşəli olduğunu təsdiqləyir. Göyərçinin təkamülü sonrakı mərhələdə də davam etmişdir. Bu quş türk tayfaları içərisində əmin-amanlıq, barışıq, sülh anqonu kimi də rəmzləşdirilmişdir. Əgər dava meydanına göyərçin qonsaydı barışıq olardı. Göyərçin qismən sonrakı təsəvvürlərdə xəbər aparan, rabitəçi mənasını daşımış, onun adı dostluq, xeyirxahlıq rəmzi hesab edilmişdir. Bir sıra dünya nağıllarında olduğu kimi, Azərbaycan nağıllarında da göyərçinlər cüt bacılar, yaxud ərarvaddırlar. Onlar yolu itirənlərə yol göstərir, suyun, xeyrə aparın yolun irizini nişan verir. Bir sıra nağıllarda isə «Şah İsmayıl»da olduğu kimi, kor olmuş//kor edilmiş qəhrəmanların gözünün sağalmasında xilaskar funksiyalarında çıxış edir. Göyərçin obrazları antropomorfizmin ən arxaik formalarını özündə əks etdirir. Onlar cildini dəyişir, adam kimi danışır, magik və sehrli qüvvələrin sirlərinə bələd olur, ən başlıcası isə şər qüvvələrə qarşı mübarizədə qəhrəmana köməklik göstərir. «Şah İsmayıl» dastanında göyərçin antropomorfizmi məhz bu mənada dastanın ilkin sxemini bərpa etməyə, onun erkən yaradıcılıq ənənələri əsasında formalaşan bir sıra cəhətlərini üzə çıxarmağa imkan verir. Eyni xüsusiyyəti dastanındakı **at** obrazında görmək mümkündür. Erkən qəhrəmanlıq süjetlərində cəngavərlik atributları aydın müəyyənləşdirilmişdir. Cəngavərin atı, silahı onun cəngavərliyini tamamlamalıdır. «Şah İsmayıl»da qəhrəmanın silahı erkən orta əsrin silahlarıdır. Buradakı cəngavəoliyə hazırlıq epzidolarından görünür ki, Şah İsmayıl ox atmaq, kəmənd salmaq və s. kimi döyüş ənənələrinə uşaqlıqdan yiyələnmişdir.

Qəmərday isə onun qan qardaşıdır. Ədil şah yediyi almanın qabığını atına vermişdi. Elə əski çağlardan yaranan «at igidin qardaşıdır» məsəli də həmin görüşlərlə bağlı meydana çıxmışdır. Burada Qəmərday yeni at tipi kimi çıxış edir. O nə dərya cinsindən, nə də bozqır at nəslindəndir. Qəmərday sehirli alma ilə bağlı olduğuna görə o, daha geniş mifik anlamla əlaqədardır. Bu tipli at obrazları folklorumuzda «qanadlı at», «uçan at», «cəngavər at» obrazları ilə tarixi çarpazlaşmaya məruz qaldığından onların bir çox səciyyəvi cəhəti ya tamam unudulub getmiş, ya da at mifizmininin başqa komponentləri ilə çarpazlaşmışdır. Elə bu səbəbdən də qeyri-adi doğuluşla dünyaya gələn Qəmərdayın cəngavər at bütövlüyü, onun qəhrəmanlığı bütöv halda dastanda görünmür.

Yaradıcılıq prosesində cəngavər atın milli məişət, qəhrəmanlıq həyatı ilə əlaqəsi, habelə türk tayfaları içərisində onun fəal mövqeyi oğuz eposunda at obrazının mövqeyini zaman keçdikcə daha da möhkəmləndirmiş, onu milli dastançılığın əsas atributlarından birinə çevirmişdir. Bu məsələdən bəhs edərkən özbək folklorşünası H.T.Zərifov yazır ki, özbək eposunda at obrazının bu dərəcədə mükəmməl işlənməsi Orta Asiyanın təbii şəraiti, bu yerdə yaşayan xalqların tarixi həyatı ilə bağlıdır. Şübhəsiz ki, oğuz eposunda cəngavər atın tarixi əsasında milli məişət həyatı əsas rol oynamışdır. Bununla birlikdə türk xalqlarının tarixi cəngavərliyi, döyüşkənliyi, onun təbiətindəki mərdanəlik və yenilməzlik milli təfəkkürdə cəngavər atın yaranmasını şərtləndirən amillərdən olmuş, cəngavərliyin əsas komponentlərindən biri kimi qəhrəmanın yaxın köməkçisi, qələbə uğurunun himayəçisi, bir sıra süjetlərdə isə yarımmifik səciyyəli hami kimi mənəvi tələbatla bağlı meydana çıxmışdır. Elə bununla bağlı oğuz eposunda cəngavər atın müxtəlif səciyyəli tipləri yaranmışdır. Ayrı-ayrı təsəvvürlər, görüşlər, etimoloji köklərlə bağlı yaranan cəngavər atlar milli eposda eyni məram ətrafında birləşmiş, qəhrəmanlıq mübarizələrinin yüksək bədii tərənnümünə, epos konfliktlərinin rəngarəngliyinə səbəb olmuş, qəhrəmanın qələbə hamisi funksiyasında çıxış etmişdir.

Nağıl motivləri sonrakı mərhələlərdə də dastançılığın inkişafına təsir göstərmişdir. Bir sıra hallarda isə daha əzəli təsəvvürlərdən olan astral baxışlarla çarpazlaşıb yeni süjetlər doğurmuşdur.

Azərbaycan dastançılığında animist təsəvvürlər də mühüm yer tutur. Astral baxışlara əsaslanan həmin dünyagörüş səma cisimlərini – Ayı, Günəşi və ümumilikdə yeddi planeti – səyyarəni insan cildində təsəvvür etdi, onları da öz iradəsinə tabe etməyin mümkünlük həqiqətini təsdiqlədi. Yaranan mif və əfsanələrlə kifayətlənməyən insan bədii təfəkkürü sonrakı mərhələlərdə eyni istəklə bağlı öz taleyini bürclərlə bağlı şərh etməyə təşəbbüs göstərdi. Astral düşüncə eposa daxil oldu. Nağıl motivləri daha geniş ölçülərdə epik düşüncəyə səpələndi və epik təfəkkürdə daha modern formalar yarandı.

b. Adi məhəbbət dastanları

Məhəbbət dastanlarının maraqlı tipini adi məhəbbət dastanları təşkil edir. Bu dastanlar iki gənc arasında baş verən adi məhəbbət hadisəsini əhatə edir. Dastanın əvvəlində gənclərin bir-birinə nə beşikkərtmə, göbəkkəsmə, nə də ad etmə və butalanma hadisəsinə təsadüf edilir. V.Y.Propp vaxtilə yazırdı ki, «dastan yaradıcılığı strukturunda bir sıra yaradıcılıq ənənələri – övlad əldə etmə, körpə ikən ad etmə və s. imrovizatorçu sənətkarların sonrakı əlavələridir. Məhəbbət dastanlarının daha qədim nümunələri adi məhəbbət hadisələrindən kənarda deyildir. Bir-birini toy, adqoyma və ya hər hansı başqa mərasimdə, məclislərdə, el arasında, bulaq başında, cıdır və ya döyüş meydanında görən gənclər bir-birinə aşiq olur, onlar arasındakı sonrakı görüşlər və macarələr əsasında yaranan məhəbbət hadisəsi zəminində improvizatorçu sənətkarlar dastan yaradırlar. Belə bədii nümunələrdə hadisə adi məhəbbət çərçivəsində baş verirdi» (17,s.286). Adi sevgi münasibətlərini əhatə edən belə dastanlarda təbii ki, aşıqlar yeri gələndə nağıl motivlərindən, eposa məxsus süjetlərdən istifadə etməklə dastana daha münasib bədii don geydirməklə onu yenidən işləyərək dinləyicisinə təqdim edirdi. Bu yaradıcılıq prosesində dastançılığa verilən bütün tələblərlə yanaşı, onun sənətkarlıq cəhətdən kamilliyinə də xüsusi diqqət yetirilirdi.

Bu tip dastanlar həcm etibarı ilə o qədər də geniş olmur. Əsasən Anadolu və Şirvan aşıq məktəblərinin repertuarında özünü göstərirdi. Onlara misal olaraq «Fərhad və Şirin», «Leyli və Məcnun», «Vanlı Göyçək», «Abdulla və Cahan», «Məhəmməd və Güləndam», «Abbas» və başqa dastanları misal göstərmək olar.

Belə dastanlarda aşiq və məşuqun bir-biri ilə rastlaşması qeyriadi bir şəraitdə baş verir. Bir sıra hallarda isə yaranan şəraitlə bağlı onların rastlaşması mümkün olur. Məsələn «Leyli və Məcnun» dastanında Məcnun anadan olandan sonra gecə-gündüz ağlayır. Münəccimlər deyirlər ki, onu elə bir məsum insanın qucağına vermək lazımdır ki, ağlamağı kəssin. Uşağı bulaq başına gətrirlər, özündən bir yaş böyük Leylinin qucağına verirlər. Uşağın ağlamağı kəsir. Məcnunun atası Leylini də öz evində Məcnunla birlikdə böyüməsinə razılıq verməyi uşağın valideynlərindən xahiş edir. Leyli ilə Məcnun birlikdə böyüməyə başlayır, onların sevgisi də elə burada üzə çıxır. Göründüyü kimi, ərəb əfsanəsindən gələn süjet aşıq repertuarında yenidən işlənmiş, aşıqlar Leyli və Məcnunun məhəbbəti ilə bağlı adi həyat hadisəsinə əsaslanan maraqlı bir dastan yaratmışdır (18,s.273-318). Doğrudur, burada da nağıl və dastançılıq üçün ənənəvi süjetlərdən yeri gəldikcə istifadə edilmişdir. Ancaq adi məhəbbət dastanı ölçüləri bütün süjet boyu qorunub saxlanmışdır.

Adi məhəbbət hadisəsi ölçüsündə olan dastanlara məxsus xüsusiyyətləri bütöv şəkildə özündə əks etdirən bu dastan aşıq repertuarında müxtəlif variantlarda yayılmış və çox qədimdən aşıqlar arasında geniş şöhrət tapmışdır. Bizə belə gəlir ki, dastan süjeti Azərbaycan aşıqlarının repertuarında hələ XI-XII əsrlərdə mövcud olmuşdur. Süjetin ərəb şifahi ədəbi qaynaqlarından, xüsusən əfsanə yaradıcılığından şifahi təfəkkürə gəlmə ehtimalı həqiqətə daha yaxındır. Ərəb xilafəti işğal etdiyi ərazilərdə yayıldıqca öz şifahi təfəkkür məhsullarını, xüsusən nağıl və əfsanələrini işğal etdiyi ərazilərdə tanıtmağa təşəbbüsdə idilər. İslam dəyərləri ilə yanaşı ərəb şifahi mədəniyyətinin ən seçmə nümunələrinin axını da bu dövrdə güclü idi. Bizə belə gəlir ki, Nizami Gəncəvi də istifadə etdiyi əfsanə, rəvayətləri ərəbdilli ədəbi qaynaqlardan götürmüşdü.

Dastan yaradıcılığında «Xosrov və Şirin», «Leyli və Məcnun», hətta «İskəndərnamə»nin bir çox motivləri erkən orta əsrlərin başlanğıcında Azərbaycan şifahi yaradıcılığı qaynaqlarında daha geniş çevrədə yayılmaqla, xalqımızın əski qəhrəmanlıq və məhəbbət süjetləri ilə sıx qarşılıqlı əlaqə və təmasda idi. Bu süjetlərin Nizami yaradıcılığından peşəkar dastançılığa gəlməsi barədə də folklorşünaslığımızda müəyyən ehtimallar mövcuddur. Məhəbbət dastanlarının təsnifatında yazılı ədəbiyyatdan gəlmə dastanlar ayrıca təsnif edilir (4,s.112). Lakin burada bir məsələyə diqqət yetirmək vacibdir ki, Nizami Gəncəvi kimi böyük sənətkar hətta ərəb əfsanələrindən götürdüyü «Leyli-Məcnun» mövzusu üzərində işləyərkən onu türk şifahi düşüncəsi ilə elə cilalamışdır ki, həmin əfsanənin ərəb qaynaqları ilə bağlılığından əslində elə ciddi əsər-əlamət qalmamışdır. Eləcə də sonrakı dövrlərdə araşdırıcıların haqqında söz açdığı «Yusif-Züleyxa», «Vərqa-Gülşa», «Şəhriyar», «Seyfəlmülük» və s. kimi yaranması yazılı ədəbiyyatla bağlı olan onlarla dastan süjeti ilk öncə şifahi təfəkkürün qüdrətli yaradıcılıq nümunəsi kimi cəmiyyət həyatında şifahi şəkildə mövcud olmuşdur. Müxtəlif dövrlərin şöhrətli sənətkarları həmin mövzularla öz yaradıcılıqlarını gələcək nəsillərin yaddaşına əbədi həkk edə biləcək epik dastanlar yaratmağa cəhd göstərmişlər. Çünki onları yaradan sənətkarların poetik dühasının qüdrətindən asılı olmayaraq, istər «Leyli-Məcnun»u, «Xosrov və Şirin»i, «Vərqa-Gülşən»i, istərsə də daha sonrakı dövrlərin məhsulu olan «Şəhriyar»ı, «Seyfəlmülük»ü erkən mərhələdə şifahi yaradıcılıq hüdudlarından qoparıb ayrı-ayrı sənətkarların poetik dühası ilə bağlamaq həqiqətə yaxın deyildir. Burada həmin məhəbbət süjetlərinin yalnız xalq yaradıcılığından yazılı ədəbiyyata və oradan yenidən şifahi yaradıcılığa qayıtma ənənəsini qəbul etmək bizcə daha doğrudur.

Adi məhəbbət dastanları içərisində yolda, səfərdə, döyüş meydanında, bulaq başında yatmış, yaxud yaralanıb huşunu itirmiş qəhrəmana rast gəlib onun sinəsi üstünə məktub qoymaq, yaxud yaralı isə yarasını bağlayıb üzərində ad və ya ünvan göstəricisi olan nişan əlamətli əşyaların (üzüyün, yaylığın və s.)

qoyulması, qəhrəmanın yuxudan ayıldıqdan, yaxud yarası sağaldıqdan sonra həmin nişanın arxasınca getməsi, həmin qızı görüb sevməsi, onunla xoşbəxt olma motivi də adi məhəbbət dastanları hüdudundan kənara çıxmır. Məsələn, «Abdulla və Cahan» dastanında Cahan xanım Abdullaya yatmış halda rast gəlir, ona aşiq olur, barmağındakı üzüyü çıxarıb Abdullanın barmağına taxır ki, ayılanda axtarıb onu tapsın, sinəsinin üstünə də bir kağız yazıb qoyur. Abdulla lələsi ilə çox çənə-boğaz olandan sonra valideynlər işə qarışır. Cahan xanımın Camal bəyin qızı olduğu məlum olur. Çox əhvalatlardan sonra Abdulla sevgilisinin arxasınca gedir, onu tapır, böyük çətinliklərlə qarşılaşır, son nəticədə isə sevgilisinə qovuşur (19,s.225-252).

Dastanda Abdullanın əzab-əziyyətə düçar olması, döyüşlərə girməsi, vəzirlər, xanlarla üz-üzə gəlməsinə baxmayaraq çətinliklər dəf olunur. Aşiq və məşuq öz sevgisinə qovuşur.

Adi məhəbbət dastanı hadisəsindən kənara çıxmayan «Məhəmməd və Güləndam»da isə hadisələrin pərakəndəliyinə baxmayaraq süjet adi axarı ilə davam edir:

Şah Abbasın adamları ovda Məhəmmədə rast olurlar, onu tutub saraya gətirirlər. Oğlanın mərdanəliyi şahın xoşuna gəlir. Kimsəsiz olduğunu biləndə onu anasıyla birlikdə sarayda qalıb yaşamasını istəyir. Belə də olur.

Bir gün Məhəmməd yenə ova çıxır. Döyüşdə bir cəngavər qızla rastlaşır. Qız onun başını qılıncla vurub yarır. Məhəmməd bir müddət evə qayıtmağa utanır, lakin şah adamları tutub onu saraya gətirirlər. Ondan soruşurlar ki, başın niyə sarıqlıdır,deyir atdan yıxılmışam. Ancaq açandan sonra məlum olur ki, bu, qılınc yarasıdır. Anası deyir: « - Vay oğul, nə üçün Əlvan dağına getdin ki, Güləndama başını çapdırıb gəldin?» (19,s.358). Bundan sonra süjetin yeni inkişaf mərhələsi başlayır, müxtəlif obrazlar silsiləsi, Qara div, qəhrəman Nağı obrazları süjetə daxil olsa da hadisələr Məhəmməd və Güləndamın sevgi xətti ilə davam edir. Şah Abbasın ciddi-cəhdi sayəsində Güləndam sonda saraya gəlib çıxır, şah ona öz məhəbbətini elan edəndə Güləndam çox tutarlı cavab verir və Şah Ab-

bas fikrindən daşınır, Güləndamla Məhəmmədə, eləcə də Nağı ilə Gözələ toy edib onları bir-birinə qovuşdurur (19,s.345-388).

Süjetdə nağıllarda gördüyümüz sehrli motivlərdən, qəhrəmanlıq əhvalatlarından istifadə edilsə də hadisələr iki gənc arasındakı sevgi macərasından kənara çıxmır.

Bizə məlum məhəbbət dastanlarının bir çoxunda sevgi macərası beşikkərtmə, göbəkkəsmə və dünyaya gəlməzdən əvvəl bir-birinə adlanan gənclər arasında baş verir. Həmin dastanlardakı məhəbbət də adi çərçivədə davam edir. Bəzən bu tipli dastanlarda sevgililər uzun müddət biri-birini tanımır, təsadüf nəticəsində rastlaşıb aşiq olurlar. Bəzən verilən vəd pozulur. Tərəflərdən biri varlı, digəri kasıb, yaxud ailədaxili, qardaşlar arası ziddiyyətlər, eləcə də din və təriqət müxtəlifliyi nəticəsində sevənlərin qovuşması baş tutmur. İlqar pozulan məqamların bütün süjetlərində tərəflər xoşbəxt ola bilmir. Şərti pozan tərəf xoşbəxtliyə nə qədər yaxın görünsə də, bu məqsəd həyata keçmir. Bu tipli dastanlarda baş verən bütün süjetlər öz inkişafında adi məhəbbət hadisəsi çərçivəsindən kənara çıxmır. Bəzi hallarda aşıq repertuarında deformasiya baş verir. Süjetə qeyri-peşəkar sənətkarların repertuarında yeni konfliktlər əlavə olunur. **Göbəkkəsmə, beşikkərtmə, yaxud dünyaya gəlməzdən əvvəl bir-birinə adlanan gənclər arasında yenidən bir butalanma da uydurulur. Bu, əslində dastan yaradıcılığının təhrifidir**. Belə deformasiyalar iki halda baş verir. **Birincisi,** adı çəkilən kateqoriyadan olan gənclər əslində nişanlı timsalında olurlar. Oğuz cəmiyyətində isə nişanlı qız toxunulmaz hesab edilirdi. Ona başqa elçi göndərilməsi yasaq olduğu kimi, həmin qəbildən olan qızların (lap elə öz göbəkkəsməsinə) butalanması qeyri-mümkün hadisə idi. V.Y.Proppun yazdığı kimi, «epik-romantik, yaxud lap elə adi sevgi dastanlarında iki, yaxud üç əsaslı kompozisiya quruluşu yoxdur. Əgər övladlar hələ dünyaya gəlməzdən əvvəl bir-birinə deyiklidirsə bütün süjetdə hadisələr onlar arasındakı adi məhəbbət əsasında inkişaf edib son aqibətə doğru davam etməlidir» (17,s.167).

Belə dastanlar üçün qeyri-adiliklər səciyyəvi funksiyalar daşımır. «Seydi-Pəri» dastanı bu təhrifləri əks etdirmək baxımın-

dan dahi çox diqqəti cəlb edir. Dastan adi məhbbət hadisəsi üzərində qurulur. Ustadnamə ilə başlayır və üç deyimdən sonra iki qardaş Məhəmməd və Əhməd arasında aşağıdakı mükalimənin şahidi oluruq: «…Məhəmməd tacirin Seydi adında bir oğlu var idi, Əhməd tacirin də Məryəm xanım adlı bir qızı. Bir gün Əhməd tacir Məhəmməd tacirə dedi:

- Mənim bir qızım var, sənin bir oğlun. Niyə varımızı özgə yesin. Mən qızımı sənin oğluna verirəm.

Bəli, qızı oğlana ad elədilər, nişanladılar. Hər iki qardaş bir-birinə ilqar verib, ilqar aldılar.

İlahinin qəzyəsidi, yaranan dünyada qalmayacaq, Məhəmməd tacir dünyadan köç eylədi, dünya ilə hallalaşıb getdi. Məhəmməd tacir öləndən sonra Əhməd tacir qızını Seydiyə vermədi. Seydi on iki, on üç yaşına çatdı. Ayaqyalın, başaçıq çox pis günlər keçirdi» (19,s.178-179). Göründüyü kimi, adi məhəbbət süjeti əsasında qurulan dastanda iki valideyn arasındakı ilqarın pozulması, deyikliləri bir-birindən ayrı salır. Dastançılıq ənənəsinə görə deyiklisinə qovuşmaq üçün Seydinin bundan sonra mübarizəsi başlamalı idi. Amma ənənə pozulur, Seydi başqa qıza butalanır. Onun deyiklisi Məryəm isə tamam yaddan çıxır. Məhəbbət dastanının sonu qəhrəmanlıq nəğmələri ilə tamamlanır ki, onların da bir çoxu əksər hallarda Koroğlu nəğmələri ilə səsləşir. Göründüyü kimi, bəzən dastan strukturu aşıq repertuarında təhrif edilir. Belə ki, bir-birinə addanan aşiq və məşuqların hansısa birinin ikinci dəfə aşiq olması və ya butalanması mövcud dastançılıq ənənələrinə uyğun deyildir. Burada süjetin aşıq repertuarında deformasiyası göz qabağındadır. Bu isə mətnin ustad sənətkarın repertuarından yazıya alınmadığını göstərir. Ümumilikdə, adi məhəbbət dastanı süjetlərinin aşıq repertuarında butaya aludəçiliyi bir çox hallarda məzmun təhrifinə gətirib çıxarır. Bu isə məhəbbət dastanlarının məzmun çevrəsində pərakəndəlik yaradır. Eyni zamanda dastan yaradıcılığının ümumi məzmun səviyyəsini təhrif edir. Ona görə dastanların yazıya alınması və akademik nəşrlərə daxil edilməsi zamanı təbii ki, elmi ekspertiziyaların aparılması, hər bir dastanın ekspertizadan keçirildikdən sonra nəşrə daxil etmək daha doğru olardı. Əks təqdirdə dastan yaradıcılığında qeyri-peşəkar

ifaçılardan toplanılıb nəşrə hazırlanan mətnlər anlaşılmaz bir xaos yaradır ki, bu da ümumilikdə milli dastançılığın poetik siqlətinə, bədii dəyərlərinə müəyyən mənada mənfi təsir göstərir. Hər hansı süjetdə ənənənin deformasiyası ümumi məzmuna xələl gətirir. Belə deformasiyaya məruz qalan dastanlardan biri də «Əsli-Kərəm»dir. Bu, adi məhəbbət dastanlarının aşıq repertuarında yayılmış qismən əski nümunələrindən biridir. Burada hadisələr Gəncədə baş verir. Gəncə xanı Ziyad xan və onun vəziri Qara Keşiş övladsızdır.

Bir gün onlar bağçada oturub dərdləşirlər ki, başlarına nə çarə qılsınlar:

«Ziyad xan dedi:

- Keşiş, nə sənin övladın var, nə mənim. Öləndən sonra bizim çırağımızı kim yandıracaq? Gəl fağır-füğəranın qarnını doyuraq, nəzir-niyaz verək, bəlkə allah bizə bir övlad verdi. Özü də indidən arada şərt qoyaq:

Keşiş dedi:

- Nə kimi şərt desən razıyam, təki övladımız olsun.

Ziyad xan dedi:

- Əgər mənim qızım, sənin oğlun oldu, mən qızımı sənin oğluna verim; yox, sənin qızın, mənim oğlum oldu, sən qızını mənim oğluma ver.

Keşiş razı oldu. Kağız yazıb, qol qoyduqdan sonra hərə öz otağına getdi.

Vaxt keçdi, «Ziyad xanın bir oğlu, Qara Keşişin də bir qızı dünyaya gəldi. Oğlanın adını Mahmud, qızın adını Məryəm qoydular… Uşaqlar böyüyüb səkkiz yaşına çatdılar. Ziyad xan oğlunu molla yanına qoydu. Qara keşiş də qızını özü oxutmağa başladı» (18,s.8-9).

Göründüyü kimi, süjet oğuz eposunun övladsızlıq motivi ilə başlayır. Burada həm övlad əldə etmənin «Buğac» boyunda gördüyümüz nəzir-niyaz vermək, acların qarnını doyurmaq, allaha dua etmək yolu ilə övlad əldə etmək motivi var, həm də əhd edib gələcək övladların «Kitabi-Dədə Qorqud»da gördüyümüz kimi, bir-birinə verilmə əhdi var.

Bir sıra dastan süjetlərində rast olduğumuz kimi, burada da on beş yaşına qədər Mahmudla Məryəm bir-birini görmür. Sonra ova çıxan Mahmudun tərlanı Məryəmin bağına uçub gedir, Qara Keşişin bağında Mahmudla Məryəm rastlaşır və bir-birinə aşiq olurlar. Burada heç bir butalanma hadisəsi baş vermir. Doğrudur, aşıq bir neçə yerdə Mahmudun öz butasının arxasınca getdyini dilə gətirsə də burada buta məqamı açılmır, dastan adi məhəbbət süjeti olaraq qalır. Mahmud və Məryəmin adının müəmmalı şəkildə dəyişməsinə baxmayaraq, bu adların dəyişməsi sona qədər dastanda müəmmalı qaldığı kimi Kərəmə çevrilmiş Mahmudun haqq aşiqinə çevrilmə məqamı da aydınlaşmamış qalır. Hətta bəzi variantlarda Əslinin arxasınca kəndbəkənd, şəhrbəşəhər gəzən Kərəmin haqq aşığına çevrilməsi butalanma məqamə ilə haqq aşığına çevrilmədən xeyli fərqli xüsusiyyətlərlə nəzərə çarpır. Burada Kərəm haqq aşığı qüdrətinə badə içməkdən daha çox, Əsliyə olan böyük aludəçiliyi sayəsində yüksələ bilir.

Dastanın bir-birindən belə fərqli variantları az deyildir (4,s.280-283). Onların hər biri müəyyən fərqli cəhətlərlə seçilsə də ümumilikdə bütün variantları məzmun eyniliyi birləşdirir. Hətta Türküstan variantlarında da süjet elə bir deformasiyaya uğramır. «Əsli-Kərəm»in mənşə xüsusiyyətlərindən bəhs edən V.M.Jirmunski və H.T.Zərifov vaxtilə yazırdı: «…Bir çox başqa dastanlar kimi «Əsli-Kərəm» də ilk öncə Azərbaycan aşıqlarının repertuarında yaranıb meydana çıxmış, sonralar isə yaxın və uzaq türk ellərində yaşayan improvizatorçu sənətkarlar onun öz yaradıcılıq ənənələrinə uyğun variantlarını yaratmışlar» (20,s.216). «Əsli-Kərəm»in bu gün Azərbaycan xalqı içərisində ondan artıq, türklərdə 8, qazax, türkmən, özbək, qaraqalpaq, kumık, dargin və b. türk xalqları içərisində iyirmidən çox variantı vardır. Özbək və türkmənlər içərisində isə XVIII və XIX əsrlərdə həmin mövzularda epik poemalar da yazılmışdır. «Dastanın başlanğıcı variantlarda müxtəlif şəkildədir» (4,s.279). Hələlik ilk nəşr variantı hesab edilən 1892-ci il nəşrində Mahmud şəhər mollasının, Məryəm isə keşişin övladıdır. Bu variantda aşiq-məşuqlar Kərəmin ağzından tökülən oddan alışırlar. Aşıq Əli variantına görə od sazın simindən qopub Kə-

rəmin üstünə düşür. (21,s.7-11). Aşıq Mahmud variantına görə od Kərəmin ahından qopub Əslinin üstünə düşür. Türkmən variantında od Kərəmə bağışlanan xələtdən, özbək variantına görə Əslinin gün altında qalıb qızışmış ipək örpəyindən düşür. Variantların həm əvvəli, həm sonu fərqli hadisələrlə başlayıb müxtəlif səciyyəli hallarla başa çatsa da ümumi əsas məzmun bütün variantlarda qorunub saxlanılır.

Dastanın toplanma, nəşr və tədqiqinin də tarixi zəngindir. Başqa dastanlardan fərqli olaraq «Əsli-Kərəm» aşıq repertuarındakı daha uzun ömürlü olmuşdur. Bütün sonrakı dövrlərdə onun nəşr variantları barədə əldə elə bir məlumat olmasa da o, aşıq repertuarında yaşamış, əsrləri aşaraq günümüzə gəlib çata bilmişdir. T.Xalisbəyliyə görə Kərəm özü ustad sənətkar olmuş, bu dastanı da öz adına bağlamışdır. (22,s.103). Başqa bir mənbədə isə göstərilir ki, Dədə Kərəmin şəxsiyyəti, onun aşıq repertuarındakı iştirakı, bu gün Azərbaycan aşıq yaradıcılığının öyrənilməsində həllini gözləyən problemlərdəndir. Başqa bir mənbədə isə ehtimal edilir ki, Dədə Kərəm Molla Qasımın müasiri olmuşdur, «bir sıra dastanların Şirvan aşıq məktəbində məhz Dədə Kərəmin repertuarında yaranıb formalaşdığı söylənilir. Bəzi mənbələrdə isə Dədə Kərəm ölməz tarixi şəxsiyyət hesab edilir, XIV əsr Şirvan aşıq şerinin və dastan yaradıcılığının geniş bir mərhələsi onun adı ilə bağlanır. Güman edilir ki, aşığın şerləri bu günə yalnız «Əsli-Kərəm» dastanı vasitəsilə gəlib çatmışdır. Dastanın isə sonrakı yüzilliklərdə Şirvan aşıqları tərfindən yaradıldığı ehtimal olunur» (23,s.104).

Azərbaycanda «Əsli-Kərəm» geniş yayılmış dastanlardan olmuşdur. Onun barədə hələ ötən əsrlərdə dəyərli mülahizələr söylənilmiş, bu məhəbbət dastanı din ayrılığının törətdiyi facəiləri özündə əks etdirən «xalq romanlarından» hesab edilmişdir. Ötən əsrin həllə əvvəllərində N.Nərimanov dastanla bağlı maraqlı mülahizələr irəli sürmüşdür. 1913-cü ildə Ü.Hacıbəyov həmən mövzuda özünün məşhur operalarından birini yazmışdır. Bu gün də operamızın səhnəsində qalmaqda olan «Əsli-Kərəm» haqqında dünya mətbuatında dəyərli fikirlər söylənilir, bu əsər dünya opera sənətinin incilərindən biri kimi dəyərləndirilir. Elə buna

görə də son onilliklərdə ermənilər təkcə «Əsli-Kərəm»i deyil, eyni zamanda onunla bağlı operanı, eləcə də Ü.Hacıbəyovun bir çox əsərlərini öz adlarına çıxmağa ara vermədən cəhdlər göstərməkdədirlər. Tarixi saxtalaşdırmaq və təhrif etmək isə mümkün olmayan bir işdir (24,s.17-18). Xalq yazıçısı Elçinin dastan mövzusunda yazdığı «Mahmud və Məryəm» tarixi romanı bu həqiqəti bir daha təsdiq etməkdədir. Elçin erkən dövr tariximizin ən dərin qatlarına enərək Gəncə xanın oğlunun məhəbbət faciəsini təkcə şəxsi faciə kimi deyil, Azərbaycan xalqına qarşı yüzilliklər ərzində məkrli düşmənçilik mövqeyində olan ermənilərin ardıcıl düşmənçilik siyasətindən doğan milli faciə kimi təqdim edir (25,s.312). Əslində yazıçı haqlı olaraq bu günün özündə də qabaqcıl dünyanı ermənilərin məkrli terrorundan özünü qorumağa çağırır. «Əsli-Kərəm»lə bağlı son illərdə yeni-yeni tədqiqat tişləri də meydana gəlməkdədir. Həmin araşdırmalarda Məryəmin alban qızı olması, əslində ermənçiliklə heç bir əlaqəsi olmayan süjetin sonralar üzdən iraq tarixi saxtalaşdırıcılar tərəfindən mənimsənildiyi zəngin faktlarla əsaslandırılır. E.Heydərovun bu tədqiqatında bir sıra mübahisəli məsələlərə aydınlıq gətirilir (26,s.9-23).

«Əsli-Kərəm» adi məhəbbət dastan tələblərinə bütün ölçülərdə cavab verən, aşıq repertuarında uzun ömürlü taleyi olan, süjet, kompozisiya kamilliyi, məzmun zənginliyi, oğuz eposçuluğu ənələrini özündə müxtəlif səpgilərdə əks etdirən nümunələrdən biridir. Dastan ilk öncə Gəncə regionuna yaxın olan, hələ XI-XII əsrlərdən onunla sıx mədəni əlaqələri ilə tanınan Şirvanda myedana gəlmişdir. Ehtimal ki, bu süjet aşıq institutunun meydana gəldiyi ilk mərhələdə aşıq repertuarında improvizə vahidinə çevrilmişdir. Və ilk dövrlərdən din ayrılığı motivi üzərində qurulmuşdur. Ancaq buradakı din ayrılığı heç də erməni-müsəlman dini münasibətləri çəvçivəsində deyildir. Buradakı ziddiyyət son dayaqları islam görüşləri tərəfindən sarsıdılan xristian, alban-müsəlman münasibətləri ilə daha çox bağlıdır. Qara Keşiş Ziyad xanın vəziridir. O erməni ola bilməzdi. Çünki ermənilər bu əraziyə Balkanlardan köçüb gəlmə, Xacen knyazlığı tərkibində yaşama, sonralar isə həmin ərazidən qovulma tarixlərləri ilə məşhurdurlar (26, s.3-25). Gəncə xanlığı tarixən alban

coğrafiyası tərkibində olduğundan uzun müddət burada xanın vəzirinin, yaxud eşik ağasının alban olması mümkün ola bilən həqiqətdir. Bizə belə gəlir ki, artıq xristianlığı süquta uğradığını qəti şəkildə təsdiqləyən Qara Keşiş yeni dini əxlaqı - islamı qəbul etməyərək ondan yaddan çıxmayan son intiqamını almaqda qərarlıdır. Bu, daha qlobal intiqam olduğundan tarixin yaddaşından silinməmiş, müxtəlif deformasiyalara məruz qalaraq dastan süjetində bu günə gəlib çıxmışdır. Ermənilər Azərbaycan ərazisinə gəlişi çox sonralar idi (25,s.7-41). Əsli-Kərəm hadisəsi isə gəlmələrin axınından bir neçə yüz əvvəl mövcud olmuşdu. Ermənilərin Azərbaycan xalqına qarşı iddiaları regional səciyyəli idi. Milli mədəniyyəti – mifologiyası, şifahi yaradıcılığı, musiqisi, milli mətbəxi və s. olmayan ermənilər Azərbaycan ərazilərinə gəldikdən xeyli sonra onlara tarixi sığınacaq verənlərə qarşı iddialı olmuşlar (24,s.30-31).

Albanlarla müsəlmanlar arasındakı ziddiyyətlər isə öz mahiyyətinə görə daha qlobal idi. Müsəlmanlar albanların yaşadıqları əraziləri işğal etmiş, orada yaşayanları öz dinlərindən əl çəkib islamı qəbul etməyə məcbur etmiş, onlara məxsus maddi və mənəvi mədəniyyətin qalan-qalmazını da yerlə-yeksan etmişlər. Ona görə də Qara Keşiş Kərəmə qarşı daha qəzəbli və rəzildir.

Digər tərəfdən erməni milli psixologiyasında qeyr-millətdən olan şəxsə qız vermədə belə məkrli münasibət onun başqa şifahi yaradıcılıq nümunələrində müşahidə olunmur. Əksinə, ermənilər belə izdivaclara geniş rəvac verir, bir sıra hallarda isə ermənilərin nəslini artırmaq naminə bütün rəsmi kəbin-nikah mərəsimlərindən imtina edirdilər. Hələ ermənilərin qədim tarixində hakim və hökmdar zümrəyə ermənilərin nikahsız ərə getmə səlahiyyəti bir çox mənbələrdə qəbul edilən, etiraz doğurmayan hadisə idi. Dastanda da Kərəm hakim zümrədən idi, Gəncə xanı Ziyad xanın oğluydu. Ona görə erməni təbiəti belə fürsəti əldən verə bilməzdi. Çünki Qara Keşiş Əslini Kərəmə verməməklə təkcə bu hadisənin günahkarına çevrilmir. Həm də rahatlığını, vəzir rütbəsini itirir. Bütün bunlar isə erməni psixologiyası üçün ənənvi xüsusiyyətlər kimi qəbul edilə bilməz. Bu qəzəb və kinin kökündə daha dərin ziddiyyətlər da-

yana bilərdi. «Əsli-Kərəm» hadisəsi tarixin daha dərinlərinə gedib çıxan ziddiyyətlər üzərində qurulmuşdur ki, alban-müsəlman münasibətləri bu məqamda daha çox önə çəkilə bilən-dir.

Dastandakı poetik nümunələr də bunu müəyyən dərəcədə təsdiqləyir. Mətnin diqqətli müşahidəsi iki mülahizə ortaya çıxarır. **Birincisi** odur ki, qədimdən aşıq repertuarına düşən «Əsli-Kərəm» hadisəsini improvizatorçu sənətkarlar yenidən işəlmiş, onu milli repertuarın şah süjeti kimi uzun zaman ərzində rekonstruksiyalardan mühafizə edə bilmişlər. Lakin bütün mühafizəkarlığa baxmayaraq dastandakı alban izi zaman-zaman ermənilşdirilməklə süjet müasirləşdirilmiş və öz repertuar həyatını davam etmişdir. **İkincisi isə,** ənənəvi süjet yenə qədim alban qaynaqları ilə bağlı Gəncə xanlığı dövrünün məşhur məhəbbət süjeti ilə çarpazlaşmışdır. İki gəncin məhəbbəti ilə bağlı yaranan peotik nümunlər aşıq improvizəsinə daxil olmuş, yeni məhəbbət hadisəsinin bədii tərənnümü ənənəvi süjetin bir çox tarixi məqamları üzərinə kölgə sala bilmişdir. Bununla belə, dastanın poetik strukturu, həm Kərəmin, həm Əslinin dilindən verilən poetik cəhətdən mükəmməl bədii nümunələrin bir aşığa, yaxud aşıq məktəbi repertuarına məxsus olması diqqəti cəlb edir. Bu aşıq dövrün müəyyən tarixi şəxsiyyəti, məsələn, elə Dədə Kərəm özü də ola bilərdi.

Bir daha dastanın strukturuna nəzər saldıqda görürük ki, Ziyad xanın övladsızlığı əsasında yaranan süjetin başlanğıcı vəziri Qara Keşişlə dünyaya gələcək uşaqların adlanması razılığı ilə başlayır. Ancaq övladlar uzun zaman bir-birini tanımadan böyüyürlər. Kərəm Məryəmi görən kimi ona aşiq olur, biləndə ki qız onun deyiklisidir, izdivaca tələsir. Burada bir məqama diqqət yetirmək yerinə düşərdi. Qara Keşiş bu görüşün nə vaxtsa baş tutacağını gözləyirdi. Ona görə Məryəmi öz bağından kənara çıxmağa qoymurdu. Bəlkə də o, bütünlükdə bağı sehirləmişdi. Çünki bu bağçada Kərəmin tərlanı Məryəmin qucağına gəlib düşür, bu bağçada Mahmud Kərəmə, Məryəm Əsliyə çevrilir. Onlar arasındakı ilk deyişməyə diqqət yetirəndə artıq qarşılıqlı yaxınlaşmanın, aşiqliyin bütün xüsusiyyətlərinin həmin bağda baş verdiyini görürük:

Ay gözəl qız, sədd afərin əslinə,
Ala gözlüm, tərlanımı gətir ver!
Mənəm o tərlanın ovçu səyyadı,
Ala gözlüm, tərlanımı gətir, ver!

Bu xitabdakı «sədd afərin əslinə» müraciətində Məryəmin şəxsiyyəti, kimliyi ilə bağlı mətnaltı məzmun özünü göstərir və elə həmən məqamda bu məzmun şəxslənir – Məryəm Əsliyə çevrilir.

Bu «əsli» xitabında, onun əsasında isə Məryəmin Əsliyə çevrilməsində də xristianlığa, Məryəmin alban olmasına bir işarə var. Əslində Mahmud da alban idi. Ancaq o, islamı qəbul edib albanlıqdan uzaqlaşmışdı. Məryəm isə öz əslini, xüsusilə atası Ziyad xan Vəzirinin şəxsində qoruyub saxlamışdı. Qara Vəzir Məryəmi saxladığı bağı sehrləmişdi ki, ora yad, özgə baxış düşüb, qədəm qoyub qızını yoldan çıxara bilməsin. Hətta öz deyiklsi Mahmud da bu sehri sındıra bilməsin. Mahmud isə özünə, öz keçmişinə, albanlıqdan qalmış Kərəm adını özünə qaytarmaq, Məryəmi isə öz əslində görmək bacarığı ilə bağın sehrini sındırır və deiykləsinin qəlbini fəth edə bilir. Məryəmin Kərəmə verdiyi ilk cavabında onun deyiklisinə münasibəti aydınlaşır:

Mən bilirəm bu tərlanın işini,
Kərəm eylə, tərlanını gəl apar.
Tərlan gərək yesin ovun döşünü,
Kərəm eylə, tərlanını gəl apar (18,s.11)

Elə həmin görüşdə aşiq-məşuqun adı dəyişir, dastan yaradıcılığında az-az təsadüf edilən üzük-yaylıq dəyişdirilməsi baş verir. Ziyad xana oğlunun pozulmuş əhvalı bəlli olanda o, Qara Keşişi yanına çağırıb vədini yadına salır. Qara Keşiş toy tədarükü görmək üçün üç ay möhlət istəyir. Vədə tamam olanda gəlib görürlər ki, lələ köçüb yurdu qalıb. Bu epziddan sonra Kərəm lələsi Sofi ilə birlikdə kəndbəkənd, şəhərbəşəhər Əslinin arxasınca onun irizinə düşür.

Əslinin dalınca düşüb onu axtaran Kərəm oğuz eposu üçün ənənəvi olan bir sıra epizodları elə bil təkrarlayır. Yol üstündə rastlaşdığı qızlar içərisində Əsliyə bənzər görəndə sazı döşünə basıb deyir:

Sallana-sallana yolun üstünə
Çıxan dilbər, məni candan eylədin.
Quba qaz yerişli, şahin baxışlı,
Baxan dilbər, məni candan eylədin.
***
Şahin kimi gör nə gəlir üstümə,
Xub yaraşır qızıl güllər dəstinə,
Baxışları durub canım qəsdinə,
Baxan dilbər, məni cannan eylədin.
***
Tərlan görsə hürküşəcək sonalar,
Qorxum budu – qeyri gölə qonalar.
Ağ əllərə, əlvan-əlvan hənalar
Yaxan dilbər, məni cannan eylədin.
***
Kərəmin dərdinə ağalayar göylər,
Gəlib gedənlərə dərdini söylər.
Könül Əsli xandan qeyrisin neylər?
Duran dilbər məni candan eylədin. (18,s.35-36)

Bundan sonrakı səfərində Kərəm karvanbaşıdan, durnalardan, oba əhlindən, Kür qırağında gəzən gözəllərdən, yollardan, çisgin-dumandan, dağdan, meşədən, çaydan, körpudən, ceyrandan, neçə-neçə qocadan, qız-gəlindən Əslini xəbər alır. Dağlarda dumana, çaylarda selə, aranda yağışa düşür, ancaq öz inadından dönmür. Çətin məqamda bir nurani qoca onların imdadına yetir. Burada Kərəmin ceyran-cüyürlə, yaralı ceyran balası, durna qatarı, danışan kəllə ilə söhbəti dastan süjetinin qədimliyindən xəbər verir. Bu kimi epizodlara «Kitabi-Dədə Qorqud»da, «Leyli-Məcnun»da və başqa əski cəngavərlik dastanlarında təsadüf edilir ki, bunlar da ümumilikdə süjetin əski qaynaqlarla bağlılığına dəlalət edir.

«Əsli-Kərəm»in kompozisiya quruluşunun ən maraqlı məqamlarından biri də dastanın sonunda Qara Keşişə ölkəsində sığınacaq verən Süleyman paşanın Kərəmin haqq aşığı olmasına inandığından sonra onu Əsliyə qovuşdurmaq istəyinin boşa çıxmasıdır.

«…Vəzir baxdı ki, Əsli yazıb: «Kərəmə rəhmin gəlsin. O mənə aşiqdi, mən də ona. Atam bizə zülm eləyir». Vəzir işi belə görəndə Paşaya dedi:

- Paşa, Kərəm haqq aşığıdır. Biz gərək Əslini keşişdən alıb ona verək

Keşiş dad-fəryad elədi ki:

- Kərəm haqq aşığı-zad deyil.

Paşa dedi:

- Biz onun haqq aşığı olub-olmadığını yoxlarıq» (s.96).

Kərəm ağır sınaqlardan qalib çıxır. Paşa onun haqq aşığı olmasına inandıqdan sonra Keşişdən Əslini Kərəmə verməyi tələb edir. Keşiş yenə hiyləyə əl atıb bir gün möhlət istəyir. Paşa Qara Keşişə möhlət verir, ancaq Əslini sarayda qızların yanında saxlayır. «Keşiş çox hiyləgər, özü də sehrkar idi. Tez qıza qırmızı xaradan bir don hazırlatdı. Döşünə tilsimbənd düymələr tikdirdi. Üçüncü gün Əslinin yanına gələb öz əlilə donu ona geydirdi, sonra da dedi:

- Qızım mən çox şadam ki, sən öz muradına çatdın. Xoşbəxt ol! Ancaq sənnən axırıncı bir xahişim var. Babalım boynuna, əgər düymələri sən özün açsan. Qoy dümələri Kərəm açsın» (18,s.108).

Toy başa çatandan sonra düyməni açan Kərəm yanıb kül oldu «Əsli Kərəmin külünü ovuclayıb başına tökdü. Sən demə külün içində hələ qor qalıbmış, Əslinin saçı od aldı. Anası onu söndürmək üçün qapıya qaçdı ki, içəri girsin. Əsli tez qapını daldan bağladı. Keşişin arvadı qışqırdı. Hamı tökülüb gəldi. Nə qədər elədilər qapını açа bilmədilər. Əsli də yanıb kül oldu. Kərəmin külünə qarışdı» (18,s.109).

Göründüyü kimi, «Əsli-Kərəm»in kompozisiyası bir tərəfdən oğuz eposu qaynaqlarından baş alırsa, buradakı yaradıcılıq ənənələri adi məhəbbət süjeti çərçivəsində olub öz sevgisi uğrunda mübarizə aparan insanın təbiət qüvvələrindən, rast olduğu insanlardan mərhəmət umub öz məqsədinə doğru addımbaddaım irəlilədiyini görürük. Evi yağmalanmış Qazan bəy də öz varidatına, dustaq edilmiş anası, xatunu, oğlu Uruz və varidatının arxasınca da belə təbiətə – suya, ağaca və s. müraciət edərək, Şöklü Məliyin irizi ilə gedib onun məskəninə çıxmışdı. Burada yaradıcılıq ənə-

nəsi oxşar, mübarizə məqsədi isə fərqlidir. Bunun səbəbi isə aydındır. «Əsli-Kərəm» aşıq ifaçılıq institutunun repertuarında yaranmışdır. Bu isə o deməkdir ki, burada sevən aşiqlər arasındakı məhəbbət süjeti improvizə edilə bilərdi. Bu zaman ustad ifaçı, improvizatorçu oğuz eposunun bütün ənənələrindən yaradıcılıqla istifadə etməkdə tam sərbəstdir. Dastan süjetinə diqqət yetirdikdə yenə burada oğuz eposçuluq ənənələrindən başqa dastanlara nisbətdə daha çox istifadə edildiyi nəzərə çarpır. «Əsli-Kərəm»in kompozisiyası eyni zamanda onu oğuz eposuna çox yaxınlaşdırır. Burada isə alban elementləri tədqiqatçıların diqqətini o qədər məşğul etməsə də onların sırası seyrək deyildir. Bu gün oğuz eposunda şumer izlərindən çox qədim alban mədəniyyətinin təsiri özünü gerçək şəkildə göstərir. Bu, təkcə oğuz məişəti və həyatında yox, eyni zamanda ayrı-ayrı qəhrəmanların soy kökündə, oğuz eli tikintilərinin memarlıq üslubunun təsvirində və s. özünü qoruyub saxlaya bilmişdir.

«Əsli-Kərəm»də də bu tipli qaynaqların əksi güclüdür. Elə təkcə bir o fakt düşündürücüdür ki, erməni psixologiyasında müsəlmana ərə getmək həm tarixi, həm etnoqrafik düşüncədə əslində pozitiv qəbul edilən, arzu olunan dəyər kimi yaşamışdır. Əslinin Kərəmə qovuşması erməni əxlağında neqativ qəbul edilən düşüncə hesab edilə biləcək səviyyədə deyildir. Tarixi həqiqətlər bunun hələ ki, tam əksini təsdiqləyir. Alban din xadiminin özünü inkar edib, xristianlığı atıb islamı qəbul edənə qız verməsi isə belə kəskin qəzəb və nifrətin qaynağı olması tamamilə mümkündür. Həm də keşişin Əslini götürüb getdiyi ölkələrin sırasına diqqət yetirdikdə onların erməni qriqoriançılığına yox, özlərinə daha yaxın hesab etdikləri xristian kilsələrinin hələ dağılıb sökülmədiyi istiqamətlərə getdiyi aydın nəzərə çarpır. Bütün bu kimi tarixi həqiqətləri müxtəlif görümlərdən əks etdirməsinə baxmayaraq, «Əsli-Kərəm» aşıq repertuarında əzəmətli yaradıcılıq prosesi keçmiş, sənətkarlıq baxımından kamiiləşib püxtələşmiş, din ayrılığı görüşlərini əks etdirən adi məhəbbət dastanı kimi bu günə gəlib çatmışdır.

ƏDƏBİYYAT

1. N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004, 322 s.
2. A.Nəbiyev. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. Bakı, 2002, 678 s.
3. В.М.Жирмунский. Тюркский героический эпос. М., 1974
4. M.H.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, 1972
5. X.Koroğlu. Oğuz qəhrəmanlıq eposu. Bakı, 2004
6. H.Zeynallı. Azərbacan nağıları haqqında. Bakı, 1919.
7. В.М.Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1961, с.151
8. С.В.Киселев. Древняя история Южной Сибири. М., 1951, с.548
9. Пухов С.В. Алтайский народный героический эпос. «Маадай Гара». М., 1973, с.14
10. N.Cəfərov. «Qədim (ümum) Türk eposu: genezisi, tipologiyası. «Türk dastanlarının edebi keçmişi: Türk dastanları». Bakı, 2004, 348 s.
11. A.Аарне. Указатель сказочных сюжетов, Спб, 1910
12. Şah İsmayıl. Azərbaycan ədəbiyyatı antologiyası, 6 cild də. I cild. Folklor nümunələri. Ankara, 1996
13. H.Araslı. XVII-XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, 1956
14. H.Araslı. Aşıq yaradıcılığı. Bakı, 1960
15. SMOMPK məcmuəsi. №7, şöbə II, 1889, s.55
16. İsmayıl Hikmət. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I c. Bakı, 1927.
17. В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки, М., 1962.
18. Əsli-Kərəm. Azərbaycan dastanları, III cild. Bakı, 1967, 261
19. Azərbaycan dastanları, II c., Bakı, 1967.
20. В.М.Жирмунский, Х.Т.Зарифов. Узбекский народный героический эпос. М-Л, 1947.
21. N.M.Cəfərli. Azərbaycan məhəbbət dastanları, Bakı, 1997.
22. T.Xalışbəyli «Əsli-Kərəm» dastanı. mam.dis. Bakı, 1983.
23. A.Nəbiyev. Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı, 2004.
24. A.Nəbiyev. Milli təşəbbüskeşlik, yoxsa erməni saxtakarldığı, Bakı, 2002.
25. Elçin. Mahmud və Məryəm. Bakı, 2002.
26. A.Nəbiyev. Qardaş xalqın nağıl dünyası. Özbək xalq nağılları. Bakı, 1989

V) AVTOBİOQRAFİK DASTANLAR

Azərbaycan məhəbbət dastanlarının geniş yayılmış nümunələrindən birini də avtobioqrafik dastanlar təşkil edir. Burada «avtobioqrafik» termini şərti mənada qəbul edilməlidir. Yəni müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı ustad sənətkarların özlərinin tərcümeyi-halı ilə bağlı yaratdıqları, yaxud həmin sənətkarların şerləri əsasında sonradan aşıq məktəblərinin repertuarında yaranıb yayılan dastanlar. Onların hər birinin öz xüsusiyyəti olduğu kimi, özünəməxsus işlənmə və repertuarda yaşama ənənəsi də mövcuddur.

Aşıqların öz tərcümeyi-halı barədə dastan yaratması barədə folklor tədqiqatlarında müxtəlfi mülahizələr vardır. Hətta bir çox folklor tədqiqatçıları avtobioqrafik dastanların yaranma dövrünü nəzərə almadan onların eyni aşıqların özü tərəfindən yarandığına hökm verirlər. Folklorçularımızın belə bir mülahizəsi də vardır ki, «Koroğlu» eposu da, «Qurbani», «Valeh və Zərnigar» və başqa dastanlar da ilkin mərhələdə avtobioqrafik şəkildə yaranmışdır. Amma bu mülahizələri təsdiq eləyən əsaslı faktlar ortada yoxdur. İrəli sürülən mülahizələr isə ehtimal, bəzən də o qədər əsaslandırılmamış ehtimalardan o yana getmir. Bu tip dastanları eyni aşığın şerləri əsasında sonrakı mərhələlərdə yarana bilməsi həqiqətə qismən yaxın olsa da burada da diskusiya doğura bilən mülahizələr az deyildir. Bütün bunlara belə bir ehtimalı da əlavə etmək mümkündür ki, ümumilikdə bu tipli dastanların yaranması müxtəlif aşıq məktəblərinə məxsus xüsusiyyət olub şöhrətli sənətkarların adı ilə bağlı olmuşdur. Məsələn «Qurbani»nin müxtəlif versiyalarının XVI-XVII əsrdə yaranıb üç yüz – üç yüz əlli il repertuarda, yaxud milli yaddaşda yaşadığına heç cür inanmaq mümkün deyildir. Çünki aşıq repertuarları hər yüz ildən bir təzələnir, yeni yüzilliyə keçən aşıq şeri, yaxud dastan mətni həmən dövrün ictimai-siyasi, sosial və kulturoloji tələblərinə uyğun yenidən işlənir. Çünki bu bədii nümunələrin yazılı qaynağı yoxdur, onlar nəsillərdən-nəsillərə ancaq şifahi yaddaş vasitəsi ilə ötürülür. Şifahi yaddaş isə daim dinamikada, hərəkətdədir. Bu prosesdə motivin, ifadənin, deyimin,

süjetin başlıca mahiyyəti saxlanır, poetik mətn, yaxud dastan süjeti tamamilə yenidən işlənir. Həmən yaradıcılıq qovşağında nə Qurbani, Abbas Tufarqanlı, nə də Aşıq Valeh, yaxud Sarı Aşıq kimi tanıdığımız Aşıq Abdulla və başqaları isə yaradıcılıq prosesindən kənarda qalır. Ona görə də həmin sənətkarların adı ilə bağlı dastanlarda dəqiq tarixi avtobioqrafik göstəricilər tamam unudulub getmiş, yalnız dövr, zaman və tarixi faktları qoruyub saxlayan daha böyük göstəricilər müəyyən qismdə mühafizə edilmişdir. Məhz həmən göstəricilər əsasında şərti olaraq dastanların bu tipi avtobioqrafik hesab edilir. O ki, qaldı həmən dastanların aşıqların özü tərəfindən yaradılmasına və onların bu günə gəlib çatmasına buna inanmaq çətindir. Məsələn, H.Araslı yazır ki, «Aşıq Qərib» dastanı XVII əsrdə yaşayan eyni adlı sənətkarın özü haqqında yaratdığı dastandır. Amma bunu təsdiq eləyən faktlar isə ortada kifayət qədər deyildir. «Aşıq Qərib»dəki bir çox süjet dünya eposundan gəlmədir, onların bir çoxu oğuz eposunda yenidən işlənmişdir, həm də bu ənənəvi süjetin aşıq repertuarına düşmə və repertuarlaşmasına təsir göstərən müxtəlif amillər var. Ona görə də Aşıq Qəribi, yaxud Abbas Tufarqanlını haqq aşığı edib dastandakı şerləri onların adına çıxmaq metodoloji yanlışlıqdır.

Avtobioqrafik dastanlarda ən başlıca göstərici ünvanın – şəxsiyyətin məlum olmasıdır. Bu tipli dastanlarda hadisə, əhvalat və ya süjetin kimin həyatı, sevgisi və ya məhəbbəti ilə bağlı olduğu məlumdur. Bir çox hallarda hadisənin baş verdiyi məkan da bəlli olur. Amma bütün hadisənin hansı zaman dönəmində baş verdiyi şərtdir. Həmin dastanlarda aşıq və məşuqun dilindən verilən poetik nümunələrin, dastanın yurd yerinin söyləməsinin kompozisiya daxilindəki yeri də şərtidir. Həm də avtobioqrafik göstəricilər gözlənilməkə yüzilliklər ərzində bütün şərtiliklər dəyişib başlıca süjeti saxlanmaqla rekonstruksiya edilə bilər. Burada başqa göstəricilər – müxtəlif din xadimi və dini dəyərlərə, dövrün idarəçilik qaydalarına, müxtəlif hökmdarlara və şahlara münasibət dəyişə bilər. Və ən nəhayət dastanın aşıq repertuarında ifaçılıq sənətkarlığı da müxtəlif aşıq məktəbi üslublarına uyğunlaşa bilər.

Avtobioqrafik dastanlarda ünvan məlumdur. Dastanın kimin həyatı, sevgisi və məhəbbəti ilə bağlı olduğu əsasən məlum olur. Bu dastanın əhatə etdiyi problemin məzmununa, süjetin sənətkarlıq xüsusiyyətinə, orada fərdi və ictimai problemlərin qoyuluşuna, dövrün idarəçilik qaydalarını əks etdirmə səviyyəsinə və s. görə bir-birindən fərqlənir. Elə dastanlar vardır təkcə iki fərdin şəxsi məhəbbəti çərçivəsindən kənara çıxıb cəmiyyətin ziddiyyət və təzadlarını, mənəvi və əxlaqi dəyərlərini özündə əks etdirir. «Qurbani», «Abbas-Gülgəz», «Yaxşı-Yaman», «Hüseyn-Reyhan» və onlarla başqa məhəbbət dastanlarındakı süjet tək fərdi səciyyə daşımır. Onlar eyni zamanda dövrün ictimai səciyyəsi, idarəçilik üslubu, şah-hökmdar və rəiyyət problemlərini əhatə edir.

Eyni zamanda elə məhəbbət dastanları vardır ki, təkcə iki fərdin şəxsi məhəbbəti çərçivəsindən kənara çıxıb cəmiyyətin ziddiyyət və təzadlarını, mənəvi və əxlaqi dəyərlərini özündə əks etdirir. «Qurbani», «Abbas – Gülgəz», «Yaxşı-Yaman», «Hüseyn-Reyhan» və onlarla başqa məhəbbət dastanlarında süjet təkcə fərdi səciyyə daşımır. Onlar eyni zamanda dövrün ictimai səciyyəsini, idarəçilik üslubu, şah-hökmdar və rəiyyət problemlərini əhatə edir.

Eyni zamanda elə məhəbbət dastanları da vardır ki, aşıq-məşuq münasibətləri çərçivəsindən o qədər də kənara çıxmır. Onlar içərisində «Valeh və Zərnigar», «Güllü-Tağı», «Rəcəb-Şərəbanı», «Şəmkir-Sənubər», «Soltan və Qəndab», «Bəhmən və Humay» və başqalarını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Ona görə də avtobioqrafik dastanları aşıq-məşuqu və butalanma yolu ilə yaranan dastanlar kimi iki qrupda götürmək olar.

1. Aşiq-məşuq dastanları. Bu tipə daxil olan məhəbbət dastanlarında adi məhəbbət hadisəsinə məxsus bir sıra xüsusiyyətlər özünü qoruyub saxlayır. Başqalarından fərqli olaraq həmin nümunələrdə nağıl motivləri, xüsusilə sehirli və əsatiri qüvvələr, onların müxtəlif obrazları gözə dəymir. Sözün gücü, sözdən istifadə yolu ilə aşıq və məşuq bir-birinə qovuşur, məhəbbətin tərənnümü onların başlıca mahiyyətini təşkil edir. Sevən aşiqların taleyi bu tipli dastanlarda müxtəlif səpgidə başa çatır. **Birinci**

halda dastanda cəmiyyətdəki mövcud qaydaların fövqünə yüksələn məhəbbət macarası elə həmin qaydaların qurbanı olur. Məsələn, cəmiyyətin mövcud qayda-qanunlarının pozulduğu, müəyyən edilmiş ənənələrdən kənara çıxıldığı, xüsusilə islami dəyərlərə məhəl qoyulmadığı hallarda aşıq və məşuqun biri-birinə qovuşması baş tutmur. Buna təsir göstərən başqa səbəblər də üzə çıxa bilir. Məsələn, ata öz qızını qardaşı oğluna, yaxud yaxın adamına vermək istəyəndə, kasıb zümrəyə məxsus olan aşiq varlı təbəqədən olan rəqiblə üz-üzə gəldikdə iş çətinliyə düşür, sevgililər biri-birinə qovuşa bilmirlər. **İkinci halda** isə adi aşiq-məşuq son nəticədə çətinliklər, maneələr müqabilində olsa da biri-birinə qovuşur, vüsal verib vüsal alırlar. Eyni zamanda onların sevgi macarası cəmiyyət qaydalarının əleyhinə istiqamətlənə biləcəyi həddə yüksəlmir. Müəyyən rəqib, yaxud rəqiblər onlara mane olmaq istəyirlər. Yalnız sözün gücü, dözümlülük, sədaqət, aşıq-məşuq məhəbbətinin pozulmazlığı, bir sıra hallarda isə cəmiyyətin nüfuzlu, xeyirxah adamlarının köməyi və qayğısı ilə aşiqlar biri-birinə qovuşurlar. Burada da mənəvi və əxlaqi tələblərin pozulmazlığı mühüm rol oynayır. Məsələn, qız öz vədəsindən dönmür, pula, vara, şöhrətə aldanmır, eyni zamanda dövrün aşıq və məşuquna məxsus ölçülərdən kənara çıxmır. Sevgilisinin yolunu gözləyir, hiylə-şərə aldanmır, nişanlı, yaxud addı qıza məxsus qaydalara riayət edir.

Aşıq də öz sevgilisindən ayrılmaq üçün edilən bütün cəhdləri rədd edir, digər varlı, gözəl qızlarla evlənmək təkliflərini rədd edir, hətta bəzən deyilən uydurma və böhtanları açıqlayıb sevgilisinin təmiz adını qoruyur.

Hər iki tip məhəbbət dastanlarında orta əsrin dastan tələblərinə verilən ölçülər qorunub saxlanılır. Bir sıra hallarda onlar həcm etibarı ilə yığcam , poetik siqlət və yaradıcılıq baxımından kamil olurlar. Aşıq repertuarında belə nümunələrin ifası genişdir. Şirvan aşıq məktəbi üçün ənənəvi yaradıcılıq xüsusiyyətlərinə malikdir. Folklor araşdırıcısı S.Paşayev belə bir mülahizələrində haqlıdır ki, Şirvan aşıqlarının dastanları yığcam və konkret hadisələri əhatə edir, sənətkarlıq baxımından kamil və

dolğundur (28, s. 141). Həqiqətən aşiq-məşuq dastanlarının hər iki tipinin vətəni Təbriz və Şirvn aşıq məktəbləridir.

Birinci qrupa şamil etdiyimiz dastanların ən kamil nümunəsi «Leyli-Məcnun»dur. Erkən orta əsrlərdən Şirvan aşıqlarının repertuarında yaşayan «Leyli-Məcnun»un genezisi barədə müxtəlif mülahizələr vardır. Onların birisinə görə, bir çox əfsanələr, o cümlədən «Leyli-Məcnun» Nizami Gəncəvinin əsərindən xalq ədəbiyyatına keçmişdir (29, 321). Ümumiyyətlə, bəzən belə bir mülahizə folklorşünaslıqda özünü göstərir ki, orta əsrlərin sonlarında yazılı ədəbiyyatda özünü göstərən bir çox epik poemalardan aşıq-məşuq süjetləri dastan yaradıcılığına keçmişdir. Əslində isə orta əsrlərdə bunun tamam əksinə olan başqa proseslər mövcud olmuşdur. Azərbaycan cəmiyyətində ərəb və farsdilli ədəbiyyatın geniş yayıldığı həmən dövrlərdə xalq arasında ərəb və fars qaynaqlarından keçən əfsanə və rəvayətlərin müəyyən dərəcədə rekonstruksiyası gedirdi. Ərəbin ən məşhur folklor süjetləri Azərbaycanda yenidən işlənirdi. Ərəb xilafətinin nümayəndələri də bunda maraqlı idi, çünki ərəb xilafəti öz estetik düşüncəsini beləliklə işğal etdiyi ərazilərdə köklü şəkildə təbliğ edirdi. Bu süjetlər içərisində isə «Leyli-Məcnun» xüsusi yer tuturdu. Xalq yaradıcılığı yazılı ədəbiyyatdan qabaq bütün bu gəlmə süjetləri yenidən işləyirdi. Sonralar yaranan yazılı ədəbiyyat, Nizami Gəncəvidən başlayan dünyəvi poeziya başqa dünya xalqları ilə yanaşı, özünün şifahi yaradıcılığına da müraciət edirdi. Məsələn, elə Nizami yaradıcılığında İsgəndər və Xızırla bağlı müxtəlif xalqların əfsanələri ilə yanaşı, böyük şair hər iki obrazı işləyərkən türk xalqlarının yaddaşındakı əfsanələrə daha çox üstünlük vermişdir.

Məlumdur ki, ərəb və farsdilli ədəbiyyatın yaranıb inkişaf etdiyi tarixi bir zamanda şifahi ədəbiyyatın ona təsiri güclü idi. Çünkü bu ədəbiyyat özü erkən orta əsrlərdə Şərq və Qərb süjetləri, mif və əfsanələri ilə kifayət qədər qarşılıqlı cilalanma mərhələsi keçmişdi. Bir tərəfdən qədim Hind eposu və «Kəlilə-Dimnə» süjetləri, digər tərəfdən Şərqin cəmiyyət qaydaları və əxlaq mühitini canlı lövhələrdə əks etdirən «Min bir gecə» xalq hekayətləri Azərbaycan şifahi ədəbiyyatını Şərqin qüdrətli söz

cəbbəxanasına çevirmişdi. Bir sıra dünya süjetləri oğuz eposunda yeni təkamül mərhələsi keçirmiş, şifahi repertuarda milliləşmişdi. Bunlar içərisində xalqa yaxınlığı və kütləviliyi ilə seçilən süjetlərdən biri də yuxarıda deyildiyi kimi, «Leyli-Məcnun» idi. Nizami Gəncəvi dünya mədəniyyətinə yaxından bələd sənətkar idi. Bununla belə o, ən böyük tarixi qəhrəmanlıq dastanlarını yaradarkən öz xalqının estetik idealına istinad etmişdir. Adi aşiq-məşuq süjetlərini qüdrətli zəkası ilə cilalayıb epik poemalara çevirmiş, onlara əbədi yaşar həyat vermişdir. Bu bir həqiqətdir ki, həmin epik süjetlər hələ Nizami mövzularına çevrilənə qədər özünün epik söylənmə taleyini yaşamış, yazılı ədəbiyyatda olduğundan tamam fərqli adi aşiq-məşuq dastanı kimi xalq arasında şöhrətli süjetlərdən olmuşdur.

Ərəb əfsanə yaradıcılığından orta əsr aşıq repertuarına düşən «Leyli-Məcnun» epik təfəkkürdə məzmun dəyəri saxlamaqla tamamilə yenidən işlənmişdir. Bu süjetə milli dastan yaradıcılığı ənənələrinin müəyyən təsiri özünü göstərsə də ümumilikdə hadisələr adı sevgi çərçivəsindən kənara çıxmamışdır. Cəmiyyət qaydaları fövqünə yüksələn bu məhəbbəti elə cəmiyyətin insan hüquqlarını buxovlayan qaydaları yasaqlayır, aşiqlərin faciəsi əslində cəmiyyətin ədalətsiz qaydalarının məntiqi yekunu kimi təqdim edilir. Təbii ki, bu gün aşıqların repertuarından yazıya alınan «Leyli-Məcnun» erkən orta əsrlərin başlanğıcında yaranan dastan deyildir. Ötən səkkiz yüz il ərzində onun onlarla variantı yaranıb rekonstruksiyaya uğrayaraq tamam dəyişmişdir, yeni şəklə və varianta düşmüşdür. Bəlkə də bizə gəlib çatan variant bu məzmunda yarananların ən zəifi, Nizami əsəri təsirinə daha çox məruz qalanıdır. Bununla belə, o aşıq repertuarının süjetidir.

Dastanda qəhrəmanın dünyaya gəlmə motivi oğuz eposundan qaynaqlanır. Bağdadda baş verən hadisələr tacir-zadəgan süjeti çərçivəsində cərəyan etsə də Qeys dünyaya nəzir-niyaz yolu ilə gəlir.

Burada Qeysin «ağlaması» başqa məzmuna köçürülür. Onu bulaq başına gətirib qadınların qucağına vermək, kimin qucağında ağlamağı kəssə onu Qeysə dayə tutmaq istəyirlər.

Qeys özündən bir az böyük Leylinin qucağında rahatlıq tapır. O, Mahmud paşanın qızı Leyli idi Xacə Abdulla Soltan Mahmuddan xahiş edir ki, Leylini də versin müəyyən vaxta qədər uşaqlar birlikdə böyüsünlər. Soltan Mahmud razılıq verir. Bu, Azərbaycan dastançılığında təsadüf olunmayan yad motivdir. Onun dünya eposunda da oxşarı, qarşılığı və bənzəri yoxdur. Çox güman ki, o, ərəb mənşəlidir, süjet ərəb mədəniyyətindən rekonstruksiyası zamanı olduğu kimi də saxlanılmışdır.

Uşaqlar birlikdə böyüyüb məktəbə gedirlər. Bir gün Qeys Leyliyə diqqətlə baxıb ondan bir busə alır. Bunu görən imansız qarı Soltan Mahmuda xəbər aparır ki, sənin qızın Qeyslə qolboyun olub gəzir. Leyli ilə Qeysin ayrı düşməsinə səbəb olan bu hadisə əsasında ziddiyyətlər getdikcə kəskinləşir. Leyli ilə Məcnunun məhəbbəti dillərə düşür, anası bu işdən xəbər tutub Leylini məktəbə qoymur. Qeys bundan çox pərişan olur. Xalq arasında ona «Məcnun» adı verirlər.

Ancaq Məcnunun atası Abdulla Soltan Mahmuda elçi gedir. Ağsaqqalların sözündən çıxa bilməyən Mahmud nəhayət deyir ki:

«… - Eybi yoxdur, mən razıyam. Əgər Məcnunluq adını üstündən götürsə, mənim qızım, qurbandı sənin oğluna» (18, s. 291).

Bundan sonra hadisələr getdikcə çətin məqama istiqamətlənir. Məcnun Leylinin eşqi ilə çöllü-biyabana düşür, ona kömək eləmək istəyən Zeyd və Nofəl kimi xeyirxah adamların köməyindən imtina edir, ən son nəticədə Leylinin ölüm xəbərini eşidib onun qəbrinin üstə gəlir, aşiq-məşuğun sevən ruhu biribirinə qovuşur (18, s. 273-278).

Dastanın bu variantında Nizami əsərinin təsiri güclüdür. Hiss edilir ki, aşıq əhvalatın bir çox məqamını məlum mənbə əsasında düzüb qoşmuşdur.

«Leyli-Məcnun»un Aşıq Haşımdan səksəninci illərdə yazıya alınmış, hələlik nəşr edilməmiş başqa bir variantında isə hadisə xeyli fərqlidir.

Burada Məcnunun adı Şahbazdır. O, Şirvan hökmdarı İbrahimin çobanı Mahmudun oğludur. Leyli ilə bir gündə dünyaya gəlmişdir. Alaçıqda doğulub böyüyür. Bir gün Şirvanşah İbra-

him səfərə çıxarkən yolda Mahmud Çobanla rastlaşır. Çobandan Şirvanşah İbrahim içməyə sərin bir şey istəyir. Mahmud Çoban ona bir sərnic sərin ayran verir, özünü də alaçığa dəvət edir. Şirvanşah yorulmuşdu, atının başını çəkib alaçığa düşür. Elə burada Yusif gözəllikdə olan Şahbazı görür. Uşaq onun xoşuna gəlir, ona təzə libas bağışlayır və vəzirinə əmr edir ki, bu uşağı saraya göndərsin, qızı Leyli ilə birlikdə dayələr tərəfindən oxudulub tərbiyə edilsin. Şahbazın xoş günləri başlayır. Gənclər on altı yaşa qədər birlikdə oxuyur, hər günü birlikdə keçirir, birbirini dərin məhəbbətlə sevirlər. Ancaq xoşbəxtlik uzun çəkmir Şirvanşah vəfat edir, onun yerinə Məhəmmədəli şah taxta çıxır. O, Leylini öz oğluna almaq istədiyinə görə Şahbazı yenidən atası Çoban Mahmudun alaçığına qaytarır. Məhəmmədəli xanın oğlu Şah Məlik Leylinin Şahbazı sevdiyini yaxşı bilirdi. Ona görə də həmişə atasının toy təklifini təxirə salırdı. Şahbaz el içində artıq Məcnun kimi şöhrətlənmişdi. Atası Çoban Mahmud şahın elçi daşı üstündə gedib oturanda deyir ki, sən gəl Leylini Məcnunun əlindən alma. Heç sənin oğlun da bu işdə könüllü deyildir. Şah Çobanı çağırıb deyir ki:

«… Mən Leylini sənin oğluna verərəm. Ancaq gərək əvvəlcə sən çobanlığı buraxıb əyan olasan. Bunu mən edim. Sən isə Şahbazı divanəlikdən qurtar, ona Məcnunluqdan, dağla, daşla, heyvanlarla danışmaqdan əl çəkdir. Bizi eldə rüsvay eləmə. Bundan sonra gəl, Leylini verdim sənin oğluna…» (30, s. 49).

Şirvanşah Çoban Mahmudu Şirvana əyan təyin edir. Ata işlərini qaydaya saldıqdan sonra obasına qayıdır. Şahbazı hadisədən hali edir. Ancaq Şahbaz heç nə deməyib yenidən çöllərə düşür, ceyranla, kəkliklə, sığırla həmdəm olur. Anası öz qohumu Nilufər və Seydini götürüb Məcnunu axtarır, onu bir çökə ağacının altında tapır. Onlar Məcnunu evə gətirir, bir neçə gündən sonra övliya üstünə aparırlar. Məcnun bütün azar-bezarını övliya üstündə yatıb yuxuya qaldığı günün sabahı orada qoyub dostları Nilufər və Seydi ilə birlikdə Leylinin arxasınca gedir. Ancaq onun ölüm xəbərini eşidib qəbirstanlığa gəlir, onun qəbri üstündə canını Allaha tapşırır. (30, s. 3-74). Bu variant xalq əfsanəsinin yenidən işlənməsi yolu ilə yaranmışdır. Öz bədii dəyəri

və xalq şeri şəkillərindən istifadə, hadisələrin təbiiliyi baxımından nəşr variantından çox seçilir. Bədii nümunələrdə, xüsusən Məcnunun taleyindən, qara bəxtindən şikayət etdiyi poetik mətnlərdə anası ilə dialoqunda, Leylinin ölümünü eşidib fəryad çəkməsində, ona kömək etmək istəyən vəzirə dediyi alqışlardan, eləcə də atası və dostları ilə qucaqlaşıb vidalaşma və Leylinin qəbri üstündə keçinmə epizodlarında dərin bir kədər vardır. Bu kədər söylədiyi müsibətnamədə adi məhəbbətdən doğan faciənin yüksək bədii təsviri kimi diqqəti cəlb edir. Burada qeyri-adi qüvvələr yox, real həyat və həyat hadisələri, adi insan münasibətləri, aşiq və məşuqun duyğu və sevgisi vəsf olunur.

Azərbaycan dastan yaradıcılığında bu tipli adi məhəbbət, aşiq-məşuq sevgisi ilə bağlı dastanlarının sırası seyrək deyildir. Onlar qədim vaxtlardan aşıq repertuarına gəlmiş, yüksək insani duyğuları vəsf eləyən dəyərlər kimi şifahi yaradıcılıqda variantdan-varianta düşərək yaşamışdır. «Fərhad və Şirin», «Abdulla və Cahan», «Vanlı Göyçək», «Güllü və Tağıl» və başqa dastanlar hətta bir sıra avtobioqrafik detalları əks etdirməsinə baxmayaraq adi məhəbbət əhvalatı əsasında qurulmuşdur. Həmin dastanlarda adi məhəbbət dastanı ölçü və qəliblərini dəyişməmiş, süjet aşiq və ya məşuq sevgisi çərçivəsində davam edir. Özü də onlarda, xüsusən «Vanlı Göyçək»də bir sıra arxaik detalların qorunub saxlanmasına baxmayaraq, onların aşıq repertuarında yaranıb yayılması elə uzaq tarixlə bağlı deyildir. Bununla belə, aşıq repertuarında daha əzəli dövrlərin motivlərini özündə saxlayan «Vanlı Göyçək» diqqəti daha çox cəlb edir. Şirvan aşıqlarının repertuarında müxtəlif variantlarda yayılan bu süjetin Aşıq Köçərin adı ilə bağlılığı ilə bərabər, Şirvan dastançılığı üçün ənənəvi olan xüsusiyyətlər də qorunub saxlanır. Xüsusilə qadın hökmdarı olan Pərizad xanımın sevgisi adi məhəbbət çərçivəsindədir. Şirvan aşıq məktəbində yaranmış başqa bir dastanda da adi məhəbbət hadisəsi öndədir. Belə ki, Şirvan məktəbinin davamçılarından olan Xaltanlı Tağının həyatı ilə bağlı «Güllü-Tağı» da qarşılıqlı sevgi süjetin əsasında dayanır. Tağının dastan yaratmaq imkanları nə qədər geniş olsa da o, bundan istifadə etmir. Öz avtobioqrafiyası ilə bağlı süjeti real zə-

mindən uzaqlaşdırmır. Bura nə astral düşüncə, nə sehirli obraz gətirir, adi məhəbbət macarasının lirik-epik təsviri süjetin əsasında dayanır. Dastan mətni göstərir ki, onun yaranması və aşıq repertuarında ifasının tarixi o qədər də əzəl deyildir. Bu dastanın aşıq repertuarına gəlişi XX yüzillikdən əvvələ keçmir. Hətta burada aşiq-məşuqun bir-birinə buta edilməsinə baxmayaraq hadisələr adi məhəbbət hadisəsi dövrəsində davam edir. Bütün bunlar isə dastanın Xaltanlı Tağının özü tərəfindən yaranma ehtimalını azaldır. Ola da bilər ki, Şirvan dastan repertuarında tarixən mövcud olan süjet yaddaşlarda dəyişikliklərə uğrayıb unudulmuş, müasir aşıqlar yadda qalan motivlər əsasında onu yenidən repertuarda bərpa etmişlər. Ümumiyyətlə bu üslub aşıq məktəbləri üçün tarixən ənənəvi olmuşdur. Ancaq son onilliklərdə həmən ənənə də pozulub dağılmağa başlamışdır.

«Güllü-Tağı» dastanı da övladsızlıq motivi ilə başlayır. Yaşlı çağında övladı olmayan atanın allaha diləyi həyata keçir, onun bir oğlu dünyaya gəlir. Atasının üzünü görməyən uşağın adını Tağı qoyurlar. Dastanda Tağının butalanması ötəri olaraq önə çəkilsə də əslində yarımçıq qalır. Sonradan aşıq kimi şöhrətlənən Xaltanlı Tağının Güllüyə olan məhəbbəti «Güllü-Tağı» dastanının üzə çıxmasına səbəb olur (31, s. 156-187). Həcm etibarı ilə o qədər də böyük olmayan dastan Xaltanlı Tağının şerləri ilə bəzənmişdir.

«Güllü-Tağı»nın başqa bir variantına görə Güllü Dərbənd gözəlidir. Bir toyda Tağı Güllünü görür və ona aşiq olur. Arada butasız təmiz bir sevgi yaranır. Tağının məşhur loğman olan atası toy edib Güllünü oğluna alır. Bu varianta görə ahıl yaşında Güllünü itirən Aşıq Xaltandan baş götürüb gedir, ölkələr gəzir, ellər dolaşır və Kəbədə vəfat edir (32, s. 3-26).

Aşiq-məşuq dastanlarından danışarkən onların bir neçə başqa xüsusiyyətini də qeyd etmək gərəkdir.

Onların bir çoxu ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlərin, aşıqların, xalq qəhrəmanlarının, el ağsaqqallarının adı ilə bağlı yaranır və məclislərdə həmin adamların adına ehtiram əlaməti kimi aşıq repertuarında yaşayır. Onların repertuar həyatı region əhəmiyyətlidir. Əsasən həmin şəxslərin yaşadıqları regionlarda

aşıqların yaddaşında yaşayır. Məsələn, «Tuti bikə», «Vaqifin dastanı», «Xan qızı» və başqa nümunələr kimi. Həmin dastanların aşıq məktəbləri arasında yayılması o qədər də ənənəvi deyildir. Məsələn, «Vaqifin dastanı» yaxud «Xan qızı» Qarabağ aşıq mühiti üçün ənənəvi idisə, Şirvan aşıqlarının yaddaşında uzun repertuar həyatı yaşayıb aşıq məktəbi hüdudundan kənara çıxaraq ümumazərbaycan dastanı ola bilmədi. Yaxud M.P.Vaqifin adı nə qədər el arasında tanınsa da o da Qarabağ aşıqlarının yaddaşında yaşamaqla öz repertuar həyatını başa vurdu.

İkinci xüsusiyyət ondan ibarətdir ki, belə dastanlarda kəskin ziddiyyət, gərgin konflikt yoxdur və demək olar ki, onların bütün nümunələri aşıq-məşuqun təmiz sevgisi üzərində qurulur. Sonda isə onlar müəyyən çətinliklərə qalib gəlib bir-birlərinə qovuşurlar. Bu dastanların iştirakçıları azdır, süjeti aşiq-məşuqun məhəbbəti çərçivəsindən kənara çıxmır. Həm də hadisələr sevgililərin həyatının yalnız aşıglik dövrünü əhatə edir. «Vaqifin dastanı»nda bu ənənə pozulsa da sonrakı hadisələrin süjetə aşıq dilindən kənar əlavələr olduğu aydın nəzərə çarpır.

Bu tipli dastanların daha uzun ömürlü olanı aşıqların adı ilə bağlananlardır. Aşıqlar görünür sənətə olan sayğıları ilə bağlı onları repertuarlarına daha çox daxil edib yaşatmışlar.

Bu tipli dastanların demək olar ki, hamısı ustadnamə ilə başlayıb xoşbəxt sonluqdan xəbər verən duvaqqapma ilə başa çatır. Onların bir çoxu şifahi repertuarda yaşayır, tək-tək hallarda toplanıb nəşr olunanı da vardır. Hətta, elə ustad sənətkarlar olmuşdur ki, öz sevgi macaraları barədə dastan yaradıb nəsli üçün yadigar etmiş, ancaq bu nümunələrin ifa və nəşri üzərinə yasaqlıq qoymuşlar. Bütün bunlara baxmayaraq aşiq repertuarında onlar adi məhəbbət dastanlarının bir tipi kimi geniş yayılmışdır.

«Valeh-Zərnigar» dastanı. Adi məhəbbət dastanlarının zəminində yaranan və Aşıq Valehin həyatı ilə bağlı bir sıra faktları özündə əks etdirən bu dastan da ustadnamələrlə başlayıb duvaqqapmalarla başa çatır. Hadisələr ümumilikdə Aşıq Valehin Zərnigarın arxasınca gəlməsi, onunla deyişməsi və aşıqların çox ehtiyat etdiyi Zərnigara qalib gəlib, onu bağlayıb qoyulmuş şərti udması üzərində qurulur. Şərti Zərnigar qoymuşdu

– hər kəs onu bağlasa həmin adama ərə gedəcəkdir. Belə də olur. Aşıq Valeh Zərnigara qalib gəlir və onu nigah eləyib yaşadığı elə – Qarabağın Abdal Gulablı kəndinə gətirir.

«Valeh və Zərnigar» dastanının iki variantı məlumdur. Birinci variant 1937-ci ildə «Dastanlar» kitabında çap edilmişdir. İkinci variant isə deyilənə görə 1944-cü ildə Laçın rayonunun Əhmədli kəndinin sakini Aşıq Məşədi Dadaşdan yazıya alınmışdır. Mətnlərin müqayisəsindən görünür ki, süjet Qarabağ aşıqlarının repertuarında əsrin əvvəllərində mövcud olmuş, aşıqlar onu repertuarlarında müxtəlif variantlarda yaşatmışlar. Haqqında danışılan və o qədər də mükəmməl olmayan son variantda dastan yaradıcılığı üçün ənənəvi olan bir sıra motivlərə – bir neçə yerdə Aşıq Valehin haqq aşığı olmasına, onun öncə görməsinə təsadüf edilsə də burada butalanma yoxdur. Qəhrəmanlıq süjetlərinə, bir sıra hallarda isə nağıl motivlərinə bağlılıq diqqəti daha çox cəlb edir. Bunu isə süjetin əvvəlində Zərnigarla bağlı müəyyən qism hadisələrdə görmək mümkün olur. Belə ki, süjetin başlanğıcında dastanın adında göstərilən sənətkarın yeri, şəxsiyyəti, yetirməsi Aşıq Səməd, onunla incikliyi epizodlarından sonra hadisələr Valehlə Zərnigarın tanışlığına şərait yaradır. Aşıq Səməd Dərbəndə gəlib çıxır, onu Zərnigarla dəyişməyə məcbur edirlər və bu söz yarışında Aşıq Səməd məğlub olur. Elə buradaca Zərnigarla bağlı məlumatlar açıqlanır. Məlum olur ki, Zərnigarda Ərəbzəngiyə məxsus xüsusiyyətlər vardır. Dastanda deyilir:

«… Bu Zərnigara hər yerdən elçi gəlirdi. Amma Zərnigar belə şərt qoymuşdu ki, hər kəs məni bağlasa, ona gedəcəyəm, bağlaya bilməsə, boynunu vurduracağam. Bütün mahallardan aşıqlar dəstə-dəstə tökülüb gəlirdi. Zərnigar hamısını bağlayıb zindana salırdı. Hər dəfə zindanda qırx aşıq tamam olanda boyunları vurulurdu. Odur ki, Zərnigar xanım adam kəlləsindən minarə saldırmışdı. Özü də dünyanın hər tərəfinə kağız yazıb öz fikrini bildirmişdir.

Atası, yaxın adamları nə qədər deyirdilər ki, belə şey olmaz, bu adamları az qırdır, Zərnigar sözünün üstündə möhkəm durub heç kəsin sözünü qəbul eləmirdi. Onun sözü söz idi. Hər hansı aşıqla dəyişməmişdən əvvəl deyirdi:

- Aşıq, mən şərtimi kəsirəm. Hərgah sən məni bağladın, istəyirsən özün məni al, istəyirsən öldür. Elə ki, mən səni bağladım dərhal boynunu vurduracam» (18, s. 260-261).

Elə oradaca Zərnigarın daha bir xüsusiyyətilə tanış oluruq ki, bu da onu Ərəbzəngiyə oxşatmaq üçün aşığın işlətdiyi başqa bir bəzəməsidir. Ərəbzəngi qırx quldurun başını kəsdiyi kimi, o da qırx aşığı bağlayıb zindana salır, qırx nəfərlik say tamam olduqda hamının boynunu vururdu (18, s. 261-262). Göründüyü kimi, aşıq repertuarını bəzəmək, dinləyici diqqətini özünə cəlb etmək, Zərnigarın aşıqlıq məharətini yüksəkliyə qaldırmaq üçün qədim nağıl motivini qəhrəmanı ilə bağlayır, dastanın bir növ «peşrovunu» yaradırdı.

Sonrakı epizodlar aşiq-məşuqun görüşünü hazırlamaq məqsədinə xidmət edir ki, bu da orta əsr məhəbbət dastanlarımızda tez-tez rast gəlinən kompozisiya quruluşuna uyğundur. Görüşə hazırlıq bir neçə mərhələdə həyata keçirilir, klassik ədəbiyyatdan gəlmə dastanlarda gördüyümüz epizodları xatırladır. **Birinci mərhələ** Zərnigarın Aşıq Valehə məktub yazması, məktuba öz şəklini qoyması və aşıqın elə şəklə baxmaqla Zərnigara aşiq olması ilə başa çatır. Əslində süjetin şəkil görmə vasitəsilə aşiq olma motivi məktubla müraciətdən daha qədim olub folklor yaradıcılığı üçün ənənəvi süjetlərdən hesab edilir, ən əski variantına isə «Xosrov və Şirin»də təsadüf olunur.

İkinci mərhələ aşığın öz nişanlısı Sənəmdən Dərbəndə getmək üçün icazə istəməsi, **üçüncü** mərhələ səfərə hazırlığı, **dördüncü** mərhələdə aşığın Məsum Əfəndinin qızı Xətayi xanımla sevgi macarası və nəhayət **sonuncu beşinci** mərhələ Dərbəndə gəlib çatması, Zərnigarla deyişib onu məğlub edərək birlikdə geriyə qayıtmalarıdır. Bu mərhələlərin hər birində aşığın özünəməxsus fərdi keyfiyyəti açıqlanır, onun həqiqi haqq aşığı olması təsdiqlənir.

Dastanın kompozisiya quruluşu əslində bilərəkdən elə qurulmuşdur ki, aşığın öncə görməsi, hazırcavablığı, şəklinə vurulub arxasınca yola düşdüyü qıza sədaqəti ardıcıl şəkildə lirik-epik lövhələrdə canlandırılsın.

Valeh-Zərnigar qarşıdurması iki qüdrətli söz ustasının bilik nümayiş etdirməsinin, sözün gücünə və taleyin qismətinə tuş gəlmənin ən məharətli bədii əksidir.

Zərnigarla geriyə qayıdan Aşıq Valeh Xətayini də Abdal Gülablıya gətirir, amma doğma kəndində onun yolunu gözləyən Sənəm dastanın sonunda görünmür. Aşıq repertuarında yaşayan bizə məlum başqa variantlara görə Valeh Zərnigar və Xətayi ilə geri qayıtdıqdan sonra ilk öncə Sənəmin ayağına gedir, tutduğu əmələ görə ondan bağışlanma diləyir, sonda isə qızların hər üçü ilə evlənir. Üç gəlinin hər üçündən üç oğul övladı dünyaya gəlir. Əhvalat adi məhəbbət dastanları üçün ənənəvi olan duvaqqapma ilə başa çatır, iki aşıq arasındakı gözəl bir sevgi macarası o zamandan aşıqların dilinə düşür.

Bu tipli dastanlar, yuxarıda deyildiyi kimi, regional xarakterli olduğundan onlarda regiona məxsus yer, şəxs, dağ, çay və başqa adların qorunub saxlanması, təsviri, bir-birini əvəzləməsi güclüdür. Dastanın həm strukturu, həm də aşıq repertuarındakı ifa üslubu onun aşıqlar tərəfindən çox-çox sonralar yarandığını güman etməyə əsas verir. Dastançı aşıqlar süjetə nə qədər əlavələr etsələr də, Valehi sınaqdan keçirən epizodlarda süjeti zənginləşdirməyə, Zərnigara Ərəbzəngiyə məxsus xüsusiyyətlər verməyə cəhd göstərsələr də süjet sonuncu yüzillikdə yaranan, adi aşiq-məşuq münasibətlərini əks etdirən dastan səviyyəsində qalır.

Naməlum aşıqların şerləri ilə Aşıq Valehin yaradıcılığı da, bir sıra başqa dastanlarda olduğu kimi, burada çarpazlaşır. Ona görə də şərti olaraq hətta avtobioqrafik dastan kimi qəbul edilməsinə baxmayaraq, onlarda verilən poetik nümunələri bir neçə yüz il önə aparıb həmin aşıqların yaradıcılığı kimi təqdim etmək həqiqətə uyğun hesab edilə bilməz. Çünki tipindən asılı olmayaraq yaranan və şifahi şəkildə bizə gəlib çatan bu nümunələr aşıq repertuarında onlarla dastançı aşığın yaradıcılığı ilə çarpazlaşmış və hər dəfə yeni-yeni rekonstruksiyalara məruz qalmışdır.

2. Butalanma yolu ilə yaranan dastanlar

Məhəbbət dastanlarının böyük bir qismində aşıq və məşuq arasındakı məhəbbət büta vermək yolu ilə yaranır. Bir-birini

görməyən, tanımayan, adətən uzaq ellərdə yaşayan iki cavanın görüşməsi, sevişməsi, vüsala yetmək üçün bir-birini axtarıb tapması, maneələrə qalib gəlib biri-birinə qovuşması butanın başlıca mahiyyətini təşkil edir. Bizə gəlib catan qaynaqlarda «buta», mülayim, xoş qılıqlı, nurani qocalar tərəfindən cavanlara yuxuda «badə» içirmək yolu ilə verilir, aşiq-məşuqun surətləri biri-birinə tanıdılır, ünvanları bildirilir. «Buta» adətən cəmiyyətdə sağlam, on beş-on altı yaşlı gənclərə verilir. Onlar uzaq ölkələrdə yaşayan tacir, zadəgan, hökmdar və ümumilikdə yüksək zümrəyə məxsus şəxslərin övladlarına, gözəl, təmiz, xeyirxah qızlara verilir. Yuxuda badəni icmək istəməyən cavanlara onun mahiyyəti belə anladılır ki, bu adi badə deyildir, nurdur, sevgililəri bir-birinə qovuşduran eşq badəsidir. Badəni içdikdən sonra aşiqə ünvan təkrarlandırılır, daraq, güzgü, yaxud əlin barmaqları arasından kimin görüldüyü soruşulur. Sevgilisinin adı, yaşadığı şəhər, məşuqəsinin kimin qızı olması yaddaşına bir daha həkk edilir. Sonra isə müdrik qocanın cavanlara badəni ayıqda və ya yuxuda içirməsindən asılı olmayaraq qeybə varır. Bu «eşq badəsi» paylayan müdrik qoca türk xalqlarının folklorunda tez-tez rast gəldiyimiz obrazlarla çarpazlayır. Bir çox xüsusiyyətlərinə görə müştərək görüntülər yaradan həmin obrazı gah Xızır, gah Əli Şahi-Mərdan, gah Qırxlar, gah da «pay verib pay almayan» dərviş, müdrik qoca və s. qeyri-müəyyən, daha əski təsəvvürləri özündə əks etdirən, bütün görüntülərində özünəməxsusluğu qoruyub saxlayan bədii obraz kimi görürük. Bu müdrik qoca həddi-buluğa çatanlara yuxuda və ya ayıqda tuş gəlir. Onun görüntüsü hər iki halda yadda qalır. O, «eşq badəsini» içirdikdən sonra heç nə ummadan, tələb etmədən qeybə varır. Bütün məqamlarda görüntüsü yadda qalan müdrik qocalar eyni zahiri əlamətlərə malikdir, onun görkəmi məlum süjetlərin heç birində dəyişmir. Sadəcə olaraq həmin «müdrik qoca» aşıqların təqdimatında müxtəlif adlarla adlandırılır. Ancaq bu adların heç biri həmin obrazın həqiqi şəxsiyyətini əks etdirmir.

İçirilən badə, mifik anlam çərçivəsindədir, adi şərab və ya şərbət deyildir. O, insana bəxt, tale, qismət və bütün bunların məcmuunda gözəl sevgili bəxş etmək qüdrətinə malikdir. O bə-

zən aşiqə daha başqa keyfiyyətlər də bəxş edir ki, onlar butaya qovuşmada müəyyən yardımcı funksiyalara malikdir. Bunlar isə saz çalmaq, söz demək, öncəgörmə, dağa, qalaya, suya söz vasitəsilə təsir göstərib onları özünün məramına tabe etdirmək xüsusiyyətlərini əhatə edir. Bu da «eşq badəsi»nin eyni zamanda müqəddəs köpük kimi «Qoşa bulaq» mənşəli olması görüntüsünü yaradır. «Koroğlu» eposundan məlum olur ki, «Qoşa bulağ»ın ildə bir dəfə «çağlayan köpüyü» həyatvericilik funksiyası daşıyır, konkret mənada Alı kişinin çıxarılmış gözünün dərmanı hesab edilir. O həm də Koroğlu nərəsinə əzəmət və qeyri adilik verəndir. Və nəhayət Koroğluya aşıqlıq və aşiqlik bəxş edən qudrətdir. Qoşabulağın köpüyü müəmmalı, qeyri-adi törənişdir. Onun yerini soraq verən Alı kişi də müdrik qocadır. O, əfsanəvi atların sirrini bilən, ildırım parçasından Misri qılınc düzəltdirən, əli ilə onu yoxlayıb ustanın səhvini düzəldən, Qoşabulağın sirrinə yiyələnən, nəhayət bu bulağın köpüyünün ona yetməməsi ilə həyatının sonunu görən sakral obrazdır. Alı kişinin şəxsində müəyyən məqamlarda müdriklik elementləri yox deyildir. O, müəyyən məqamlarda «pay verib pay almayan» sakral qocanın «müdrikliyi ilə çarpazlaşır. O, çeşmənin yerini deyir, Rövşəni bu sudan içməyə və ondan özünə gətirməyə göndərir.

«Qoşabulağın köpüyü ilə «eşq badəsi» arasında oxşarlıqlar nəzərə çarpır. M.H.Təhmasib yazır ki: «… bu buta vermə», yəni iki müsəlman gəncin bir-birinə baxmaq, sevişmək, sonra da görüşmələrini qanuniləşdirmə tədbiri bir yaradıcılıq priyomu olaraq özünə görə xüsusi inkişaf mərhələsi keçmişdir». Müəllifin hadisənin «müsəlman gənc» arasında baş verdiyini xüsusi vurğulamasını «buta vermə»nin müsəlman dünyagörüşü ilə bağlılığına işarə kimi də başa düşmək mümkündür. Amma M.H.Təhmasib bununla belə «buta»nın izlərini Nizaminin «Xosrov və Şirin»ində, Xətainin «Dəhnamə»sində Aşiqin xəstələnməsi və Hatifdən gələn səsdəki həqiqəti misal göstərir (4, s. 71).

Məlumdur ki, «Xosrov və Şirin»də atası tərəfindən cəzalandırılan Xosrov yatır və yuxuda babası ona dörd gövhər əldə edəcəyini söyləyir. «Bu dörd gövhərdən biri **at**, biri **taxt**, biri

gözəl **Şirinin** simasında **buta**, biri də Barbər din simasında nəğməkar, … çalmaq, oxumaq, yaratmaq qüdrəti – simvoludur» (4, s. 70). Müdrik qocanın şəxsiyyəti ilə bağlı M.H.Təhmasibin mülahizələrində onun Xızır, Əli ilə əlaqəsi ehtimalları bu obrazı yenə də İslam görüşləri ilə əlaqəli götürmək meylini nəzərə çarpdırır. M.H.Təhmasibə görə «yuxuda buta almaq qəhrəmanın daxili aləmini, bütün varlığını kökündən dəyişdirir, onu tamamilə yeni məzmunlu, yeni mənalı insana çevirir. Əksər dastanlarda qəhrəmanın butadan əvvəlki mənliyi ilə, butadan sonrakı mənliyi bir-birinə tam mənası ilə zidd olur. Misal üçün, hələ buta almamış Qurbaninin əlindən demək olar ki, heç bir iş gəlmir» (4, s. 72-73). Bununla belə, yenə M.H.Təhmasib yazır ki: «Qəhrəmanların yuxuda bir-birini görüb aşıq olmaları çox qədim ədəbi priyomlardandır. Bu motivə hələ yeni eradan qabaqkı IV əsrin rəvayət və əfsanələrində də təsadüf edilməkdədir. Zərirlə Odaditenin məhəbbət macarası haqqında əsəri buna misal göstərmək olar» (4, s. 68).

Demək «buta vermək» regional, yaxud məhəlli motiv deyildir. Dünya eposunda, xüsusilə yunan eposunda «yuxuda görüb aşiq olma və onun arxasınca getmə» daha əzəllərdən mövcud olmuşdur. Amma «yuxuda məşuqəni görüb onun arxasınca getmək» «yuxuda buta verilmə ilə» bir-birindən fərqli xüsusiyyətlərə malikdir və bizə belə gəlir ki, «buta» daha qədimdir. Əslində «yuxuda məşuqəni görüb onun arxasınca getmə» röyadır. Burada aşiq-məşuqun həyatda əsl yeri, yurdu, ismi məlum deyildir. Deyiklinin, göbəkkəsmənin, yaxud müəyyən səbəblərlə əlaqədar yaranan ayrılığa son qoymadır. Burada aşığın rast olduğu yuxuda görülən kimi yozulur və onlar arasındakı məhəbbət həmən yuxu ilə əlaqələndirilir. Butası arxasınca gedən aşıq isə yolda bir neçə gözəl qıza rast gəlir, hətta onlarla bir müddət əylənir, aşiqə var-dövlət, taxt-tac təklif edilir. Ancaq aşiq bunların heç birinə bənd olmayıb butasının arxasınca yolunu davam etdirir. Bir sıra hallarda isə səfər üstü rastlaşdığı gözəllər aşiqə öz butasına qovuşmaqda kömək edirlər. Aşiq isə butasına qovuşub geri qayıdarkən bu xeyirxah, gözəl qızları da özüylə götürüb vətəninə aparır, özünə arvad edir və s.

Butaya və ya butalanmaya ədəbi priyom kimi yox, müəyyən tarixi əsası olan hadisə kimi də baxmaq olar. Çünki butalanma təktək insanların həyatında baş verən real hadisədir, insana öncəgörməlik və digər xüsusi qabiliyyət bəhş edən etnopsixoloji məqamdır və o, çox qədimlərdən xalq arasında yayılmışdır. Bəlkə də elə bu kütləvi yayılma onu sonradan aşıqların ədəbi priyomuna çevrilmişdir. «Buta» vermək, buta arxasınca getmək türk eposunda yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ənənəvi hadisədir. V.M.Jirmunski və X.T.Zərifovun yazdığına görə «… türk eposunda həm insanlara səfərdə kömək edən, əl tutan Xızır, həm də Əli – Şahi-Mərdan və Qırxlar var. Onların hər biri xilaskarlıq funksiyalarına malikdirlər. Bir də üzərində yaradanın əli olan, müəyyən qüvvələr nə qədər çalışsalar da məhv edə bilmədiyi günahsız cavanları xoşbəxtliyə qovuşduran müdrik qocalar var (20, s. 347).

İstər Xızır, Əli-Şahi Mərdan, Qırxlar və müxtəlif nağıl və dastanlarda oxşar görkəmdə görünən müdrik qocalar üçün müştərək olan bir məqam – xilaskarlıq funksiyası mövcuddur. Bunlar içərisində ən qədimi adsız – sadəcə olaraq pay verib pay ummayan, müxtəlif məqamlarda şahlara, hökmdarlara övlad, həddi-buluğa yetənlərə sevda payı verəndir. Bütün bu və digər fakt və hadisələr ehtimal etməyə əsas verir ki, «buta», «butavermə» yuxarıda deyildiyi kimi, daha qədim təsəvvürlərlə bağlı olub insana «bəxt vermə», «bəxt yazma», yaxud «gecikmiş bəxtin insana, gəncə, cavana qaytarılması, verilməsi» kimi də başa düşülə bilər. Buta verən müdrik qoca, həm də nağıl və dastanlarımızda insanlara övlad payı verən xilaskardır, Xızırdan, Əli – Şahi-Mərdandan, Qırxlardan daha əzəldir. Bəlkə də Böyük yaradanın, yaxud onun mələklərindən birinin insan gözünə görünən, röyasına girən pərdəli görüntüsüdür. Çünki onun həyata keçirdiyi funksiya adları çəkilən müdriklərin hamısından fövqəldir. Fövqəllik isə yalnız tanrıya məxsus keyfiyyətdir və bunu məhəbbət dastanlarında aydın görürük. «Buta» insana verilən «gecikmiş bəxt», «sonradan yazı»lan tale yazısıdır. M.Cəfərlinin dediyi kimi: «Bu, - başagələn tale deməkdir… Orta əsr məhəbbət dastanlarımızın struktur əsası olan buta tale samentemini simvolizə edir. Talenin yazı (alın

yazısı) aspekti təsəvvüfdə xüsusi simvolikaya malikdir. Bu mənada Buta-Tale semantimidir» (33, s. 88).

Aşıqlar çox qədimdən xalq arasında «qismәti, yaxud gecikmiş qismәti sahibinə yetirmək» ənənəsini butaya çevirmiş, həm də bu qismət payını «müdrik qoca»nın əlində badə şəklində ümumiləşdirmişdir. Dastanlarımızda tez-tez görünən «müdrik qoca»nın konkret şəxsiyyəti məsələsinə gəldikdə isə müqəddəslərin heç birinin – nə Xızırın, Həzrət Əlinin, nə də Qırxların onun prototipi olması qənaətinə gəlməyə əsas vermir. Bu «müdrik qoca» adları çəkilən şəxsiyyətlərin yaranması ilə bağlı etiqadların hamısından qədimdir. Bizcə o, ilk növbədə **Böyük yaradanın, yuxarıda deyildiyi kimi özüdür**. Böyük yaradan adı ilə bağlı həqiqəti insanlara yetirmək üçün «müdrik qoca» görüntüsündə insanın gözünə görünür. Bu qoca eyni zamanda müxtəlif qiyafələrdə Allahın vergisini, sözünü onun bəndəsinə yetirən Həzrət Cəbrayıla da bənzəyir. Həzrət Cəbrayıl bütün məqamlarda Böyük yaradanın kəlamlarını, göstərmələrini, gecikmiş qismət payını göstərilən ünvana yetirən, həmişə də röyada və həyatda «müdrik qoca» görüntüsündə insan gözünə görünən mələyкələrdəndir.

Avtobioqrafik məhəbbət dastanlarının böyük bir qismi məhz «buta arxasınca getməklə» başlayır. «Qurbani», «Abbas-Gülgəz», «Seydi-Pəri», «Abdulla-Cahan», «Məsum və Dilәfruz», «Abbas», «Müğum Şah», «Novruz», «Şahzadə Əbülfəz» və başqa dastanlarda aşiq-məşuq məhəbbəti «buta verməklə» bəzədilir, genişləndirilir və sənətkarlıq baxımından kamil yaradıcılıq nümunəsinə çevrilir. Bu dastanların yaranmasında M.H.Təhmasib iki yaradıcılıq yolunun mövcud olduğunu göstərir. **Birincisi**, dastanların bir qismi aşıqların özləri barədə yaratdıqlarıdır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ikincisi, sonrakı mərhələdə bu aşıqların şerləri əsasında onların adı ilə bağlı qoşulanlardır. M.H.Təhmasib bu dastanların yaranmasından bəhs edərkən yazır ki, «aşıq yaradıcılığı ilə, aşıq mühiti ilə, görkəmli aşıqların həyatı ilə az-çox tanış olanların hamısı bilir ki, bədahətən söz demək qabiliyyətinə malik bütün görkəmli aşıqların tərcümeyi-halı müxtəlif əhvalatlar, macaralarla dolu olur. Belə aşıqlar çoxları ilə görüşüb-deyişir, … deyişmələrə

dəvət edilir. Hər bir əhvalat isə dillərə düşür» (4, s. 86) və dastanlaşır. Demək, avtobioqrafik dastanların bir qismi bu yaradıcılıqdan sonrakı mərhələdir. Bu, elə yaxın müddət olmaya da bilər. Həmən tipli məhəbbət dastanlarının yaranmasında aşığın şerləri yaddaşda yaşayan nümunələr əsasında formalaşır. Demək, aşığın avtobioqrafik dastana daxil edilmiş nümunələri həm yaranış, həm də sonrakı repertuar taleyində hər ifada dəyişmiş və yeni yaradıcılıq ənənələri ilə cilalanmışdır.

M.H.Təhmasib dastanların yaradıcılıq mərhələsində onların nəzmə çəkilib yaddaşda saxlanmaq yolu ilə mühafizə edildiyini də göstərir (4, s. 87). Müəllif Ukrayna yazıçısı V.Yana istinad edərək yazır ki, «yazı bilməyən monqol sərkərdələri başqa yerlərə çatdırılması lazım gələn mühüm xəbər və məlumatları təhrif edilməsin deyə nəğmə şəklinə salıb çaparlara əzbərlədər, sonra da doqquz dəfə təkrar etdirərdilər. Folklorşünas N.P.Andreyevə istinad edərək isə göstərdi ki, «… Yunanıstan rapsoddarından biri, Fornelə demişdir ki, mən oxumaq, yazmaq bilmirəm. Ona görə də bu əhvalat yadımdan çıxmasın deyə nəzmə çəkmişəm» (7, s. 87). Göstərilən halların hər birində folklor mətninin, yaxud orada təsvir edilən həyat həqiqətinin qorunması başlıca şərtdir. Bu mənada avtobioqrafik məhəbbət dastanı adlandırılan nümunələrdə nəql olunan bütün hadisələri mütləq həqiqət kimi qəbul etmək doğru deyildir. Təbii ki, avtobioqrafik dastanlar da hər şeydən əvvəl tarixi faktın bədii əksidir. Bu baxımdan nə «Qurbani», «Abbas-Gülgəz» nə də «Valeh və Zərnigar», yaxud «Yaxşı-Yaman», «Güllü-Tağı» və başqa avtobioqrafik dastanların tam tarixi həqiqətləri əks etdirən tərcümeyi-hal süjeti kimi qəbul etmək həqiqətə uyğun deyildir. Bu baxımdan bir sıra tədqiqatlarda, hətta rəmzi dastan kimi təqdim edilən «Qurbani»də (eləcə də «Diri versiyasında») tarixi faktların dürüst qorunub saxlandığını iddia etmək inandırıcı deyildir. Dastan Qurbaninin adı ilə bağlı dövrü və hadisələri yalnız bədii şəkildə əks etdirə bilər. Buradakı bir çox epizod və hadisələr heç şübhəsiz ki, aşıqların sonrakı bədii improvizəsidir. Dastandakı poetik nümunələrin aqibətinə də birmənalı münasibət bildirmək çətindir. Əvvəla, Qurbani şeri

bizə ötən yüzilliklər ərzində orijinal variantlardan çox-çox fərqli şəkildə gəlib çatmışdır. Heç şübhəsiz ki, bu yaradıcılıq milli yaddaş üçün nə qədər toxunulmaz hesab edilsə belə, onlar yarandığı şəkildə bu günə gəlib çıxa bilməzdi. Qurbani şeri əsasında onun adı ilə bağlı avtobioqrafik dastanın yaranması isə son yüzilliyin hadisəsindən o qədər də əzələ keçə bilməz. Əgər bu ən azı XIX-XX yüzilliklərdə aşıq yaradıcılığında baş vermişdirsə, demək Qurbani şeri dastançı aşıqların yaradıcılığında uzun yaradıcılıq prosesi keçmişdir. Əgər dastan yaddaşlara həkk edilib süjet pozulmazlığını, mütləq orijinallığını öz dövründə qoruyub saxlaya bilsəydi belə XVII-XVIII əsrlərdə aşıq şerinin intibahı mərhələsində yüzillik repertuar həyatını başa vurub yeni işlənmələrə möhtac idi. Bütün ötən yüzillikdə «Qurbani»nin hər hansı variantının mütləq pozulmazlığının qorunub saxlanması, şifahi yaradıcılıq üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən hesab edilən hal deyildir. Bütün başqa məhəbbət dastanları kimi, «Qurbani» də dastanın aşığın özü tərəfindən yaradılması mülahizəsinə inansaq, yenə onun bir neçə aşıq nəslinin repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçməsi şəksizdir.

«Qurbani» M.H.Təhmasib tərəfindən geniş və qismən mükəmməl tədqiqata cəlb edilmiş, aşığın həyatı və dövrü ilə bağlı bir sıra dəyərli ümumiləşdirilmələr aparılmışdır (4, s. 333-376).

Bu araşdırmada dastanla bağlı dəyərli mülahizələr bu gün də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Xüsusilə dastanın demək olar ki, əksər versiyaları təhlilə cəlb edilmiş, dastan mətni, onun repertuara düşməsi, Qurbaninin şerlərindən istifadə və süjetin Şah İsmayıl dövrü hadisələri ilə bağlılığı maraqlı faktik hadisələr əsasında şərh olunmuşdur. Bununla belə, «Qurbani» dastanı ilə bağlı mövcud iki mülahizəyə münasibət bildirmək zəruridir. **Birincisi**, dastanın məcazi dastan kimi təsnif edilməsidir. Əvvəli butalanma ilə başlayıb sonu qəbiristanlıqda Qara vəzin ifşası ilə sona yetən və xoşbəxt sonluqla yekunlaşan, Pəri ilə Qurbaninin bir-birinə qovuşmasını vəsf eləyən süjetin məcazi məzmuna malik olduğunu heç cürə qəbul etmək mümkün deyildir. **İkinci** variantda Pərini rəqib əlindən alıb gətirəcəyini gözləyən

Qurbanini ilanlarla dolu bir məkanda - Mazanna pirində ilanın vurub öldürməsində də heç rəmzilik yoxdur.

Göründüyü kimi, variantlarda hadisələr sürətlə dəyişir, onların hər biri müxtəlif üslubları əks etdirir və bir sıra başqa fərqli xüsusiyyətləri nəzərə çarpdırır.

«Qurbani» dastanının əldə edilmiş variantları **üç müstəqil versiya** təşkil edir. … Bunları şərti olaraq Gəncə versiyası, Diri versiyası və Zəncan versiyası adlandırırlar. Gəncə versiyasının dörd, Diri versiyasının dörd, Zəngan versiyasının isə iki variantı vardır» (4, s. 334). Bu variantların hər biri Qurbani-Pəri məhəbbətini, bütövlükdə isə Qurbaninin həyat və məhəbbətinin başlıca cəhətlərini özündə cəmləşdirmişdir. Formal əlamətlərinə görə süjeti «butalanma yolu ilə yaranan» dastanlar qrupuna da daxil etmək olardı. Ancaq burada Qurbaninin həyatı, yaradıcılığı, Səfəvi hakimiyyəti dövrünə düşən hadisələrin tarixlə bağlılığı, «Qurbani»ni avtobioqrafik dastanı hesab etməyə daha çox əsas verir. «Tahir-Zöhrə»də, «Seyfəlmülük»də, lap elə «Şah İsmayıl» və başqa dastanlarda rəmzi obrazlara, müraciət və xitablara, məcazi məqamların xatırlanmasına və ya onlardan istifadəyə tək-tək hallarda olsa da təsadüf edilir. Bütün bunlar, həmin dastanları öz təsnifat qrupundan çıxarıb astrallaşdırmadığı kimi, «Qurbani»də məcazi vasitələrdən tək-tək hallarda istifadə də onu avtobioqrafik məhəbbət dastanları sırasından qoparmır. Bu mənada süjetdə müxtəlif məqamlarda özünü göstərən elə həmin görüş, etiqad və baxışlar da dastanı «məcazi məhəbbət dastanı» kimi formalaşdıra bilmir. Məhəbbət dastanlarının zəngin silsiləsində ümumilikdə məcazi məhəbbət dastanı az dərk edilən, gözə az görünən və qəbul edilməzdir.

«Qurbani» dastanının versiya və variantlarını, bir də aşığın Süleyman Rustəm və Məmməd Rahim, Salman Mümtaz, Hümmət Əlizadə, Səttar Axundov, Qəzənfər Kazımov tərəfindən toplanıb çap edilən bütün qurbanişünaslıq materiallarını bir daha nəzərdən keçirdikdən sonra yaranan iki qənaəti təkrarlamaq vacibdir. **Birincisi**, H.Araslıdan üzü bəri gələn bir çox tədqiqatçıların, Qurbaninin Şah Xətai ilə münasibətlərinin, xüsusən onun hökmdarla yaxınlığının, ona şer həsr etməsinin təsdiqini

sübuta yetirən faktların hələ yetərincə olmaması diqqətdən yayınmamalıdır. Döyüşdə hökmdarın cəngavər xanımının əsir düşməsi və güclə ərə verilməsi, bunun şaha psixoloji cəhətdən mənfi təsir göstərməsi, Qurbaninin öz şerində həmin faktı şerə gətirməsi həqiqətə uyğun deyildir. Qurbaninin həmin şeri Şahın ölümü ilə bağlı yazılmışdır. Buraya təkcə onu əlavə etmək gərəkdir ki, son vaxtlarda açıqlanan bir sıra mötəbər mənbələr Şah Xətainin xanımının döyüş meydanında, eləcə də ondan sonrakı savaşlarda əsir düşməsi faktını əsaslı şəkildə təkzib edir.

İkinci bir mülahizə isə Qurbaninin şairliyi ilə bağlıdır. Qurbani yaradıcılığını, onun təbiət, fəlsəfi-didaktik şerlərini, dastan yaradıcılığını geniş öyrənib yüksək qiymətləndirən tədqiqatçıların hamısında bəzən mətnaltı, bəzən də açıq-aşkar onun dövrünün şairi, yaxud el şairi olması, yazılı ədəbiyyatla bağlılığı barədə ehtimallar yox deyildir. Onlar isə belə bir fikri əsaslandırmağa istiqamətlənmişdir ki, Qurbani dövrünün eyni zamanda tanınmış, şöhrətli şairi olmuşdur. Ancaq hələ ki, bu mülahizəni təsdiqləyən fakt – Qurbaninin – üç şeri istisna olmaqla onun məmbələrdə bu günə gəlib çıxan əlyazma nüsxələri qeydə alınmamışdır. Yuxarıda deyildiyi kimi, Qurbaninin aşıqlığı heç də ona şairliyindən az şöhrət gətirməmişdir. Qurbani şeri üzü intibaha gedən aşıq poeziyasının böyük və geniş bir dövrünü sonrakı yüzilliklərə ləyaqətlə ötürən qüdrətli bir yaradıcılı idi.

Avtobioqrafik məhəbbət dastanları içərisində «Yaxşı-Yaman», «Valeh və Zərnigar», «Soltan və Qəndab», «Yəhya bəy Dilgəm», «Şəmkir-Sənubər», «Rəhman-Humay» və başqalarında dastanı söyləyən aşığın həyatı ilə yanaşı, dövrün ümumi əhvali-ruhiyyəsi də özünü göstərir. Onların aşıq repertuarındakı mövqeyi konkret ifaçı sənətkarların adı ilə əlaqələndirilmişdir. Məsələn, diqqət yetirilsə «Yaxşı-Yaman» dastanında dövrün ictimai qaydalarına, idarəçilik üslubuna etiraz özünü göstərir. «Qurbani»də Şaha ehtiram bəslənsə də, burada bəylərbəylərin, yerli hakimlərin idarəçiliyinə də etiraz vardır. Elə ötən onilliklərdə şöhrətli ədəbi nümunələr kimi tanınan «Vaqifin dastanı», «Zakirin dastanı», «Xan qızı» və başqalarında da dövrün ziddiyyət və təzadlarının, ədalətsizliklərinin tənqidi

güclüdür. Bütün bunlar isə avtolbioqrafik dastanların hamısı üçün müştərək belə bir cəhəti üzə çıxarır ki, digər dastanlardan fərqli olaraq onlarda Aşiqin məhəbbət macarasını cəmiyyət hadisələri fonunda dastana köçürmək ənənəsi güclüdür. Bu dastanların eyni zamanda, başqa bir xüsusiyyəti isə cəmiyyətin bütün zümrələrinin əxlaq göstəricilərini bütöv şəkildə əks etdirməsidir. Orta əsr Azərbaycan mühitinin təzad və ziddiyyətlərinin göstəricisi olan avtobioqrafik dastanların kamil nümunələrindən biri də «Abbas-Gülgəz»dir.

«Abbas-Gülgəz» dastanı. Aşıq repertuarından yazıya alınmış dastan barədə ilk məlumat H.Əlizadəyə məxsusdur. 1935-ci ildə nəşr etdirdiyi «Aşıqlar» kitabında o, Abbas Tufarqanlının şerlərinə geniş yer vermiş, onun barədə verdiyi məlumatda həm də onun dastançı sənətkar olduğunu qeyd etmişdir. Bu məlumatdan görünür ki, H.Əlizadənin əlində aşığın yaradıcılığı, dövrü, Şah Abbasla əlaqələri barədə kifayət qədər məlumat olmuşdur:

«Aşıq Abbas gənc yaşlarında məşhur Məhəmməd xanın bacısı Gülgəz pərini sevir. Gülgəz pərinin arxasınca Təbrizə gedir. O tərəfdən Şah Abbas da qızın gözəllik sorağını aldığından öz pəhləvanı Bacəni Təbrizə qızı gətirməyə göndərir. Aşıq Abbas hələ Təbrizə çatmamış Bacən zorla qızı Şah Abbasa aparır. Aşıq Abbas Təbrizə gəlib əhvalatı bilər-bilməz yenə Gülgəzin arxasınca İsfahana yola düşür…» (4, s. 30).

Məlum olduğu kimi, Aşıq Abbasın Gülgəz Pəri ilə sevgi macarası müxtəlif rəvayət və dastanların mövzusuna çevrilmiş, aşıqlar onları və Abbas Tufarqanlıya məxsus olduğu güman edilən şerləri bir-birinin arxasınca düzərək «Abbas-Gülgəz»in müxtəlif variantları yaratmışlar. M.H.Təhmasib bütün bu variantları müqayisə edərək dastanla bağlı bu günün özü üçün əhəmiyyətini qoruyub saxlayan bir çox maraqlı mülahizələr irəli sürmüşdür. Onun gəldiyi nəticələrə görə, «Abbas-Gülgəz» butalanma yolu ilə yaranan dastanlardandır. Buta verilmiş Abbas Şah Abbasın onun sevgisinə maneəçilik məqsədi ilə törətdiyi əngəlləri aradan aqldırır. M.H.Təhmasib bütün bu möcüzələri göstərməkdə Aşıq Abbasa Əlinin kömək etməsinə haqlı olaraq şübhə ilə yanaşır. Yazır ki, bütün bu əhvalatların

«… ya gərək … bir dastan epizodları olduğunu qəbul edək, ya da ki, Əlinin öldükdən on əsr sonra belə əcayib bir möcüzələr yaratdığına inanaq» (4, s. 258). Müəllifin fəhmi onu dastanın bütün variantlarını nəzərdən keçirdikdən sonra qənaətə gətirir ki, «Abbas və Gülgəz» Abbas Tufarqanlının öz məhəbbəti ilə əlaqədar yaratdığı dastandır. O, burada Şah Abbas dövrünün dərəbəyliklərini, bir hökmdar kimi Şah Abbasın zalım, qaniçən olduğunu göstərir. Aşıq Abbasın həqiqətən dastançı aşıq olmasını təsdiqləmək üçün müəllif İdris Qubadovun «Abbas» dastanına, eləcə də aşığın bir çox poetik nümunələrinə istinad edərək hökmünü qətiləşdirir. Hadisələri sırf tarixi fakt kimi götürməyə cəhd edən və bunu öz güclü məntiqi ilə təsdiq etməyə çalışan müəllif Aşıq Abbasa bəslədiyi dərin rəğbətin əks qütbündə Şah Abbası qoyur. Onun mənən çürük, şəxsiyyətsiz insan kimi Aşıq Abbasla barışmaz mövqeyini tədqiqatının mərkəzinə çəkir. Bir çox çap olunmuş, yaxud əlyazma nüsxələr əsasında Abbas-Gülgəz məhəbbətinin incə məqamlarını təhlilə cəlb edir, buta-tale-qismətin bütün hallarda öz sahibini tapmalı olması həqiqətini təsdiqləyir. Bu ciddi mülahizələr içərisində hələ də aydınlaşdırılmasına ehtiyac olan iki məsələyə münasibət bildirmək yerinə düşərdi. **Birincisi**, Abbas Tufanqanlının dastanın yaradıcısı olması ehtimalı, onun aşıq-şair-dastançı olmasına hökm verilməsi üçün bizə belə gəlir ki, hələ kifayət qədər fakt yoxdur. Hətta «Abbas» dastanı, onlarla belə başqa nümunə məlum əldə olsa belə, Aşıq Abbasın dastançı aşıq olduğunu təsdiq etməyə kifayət edə bilməz. «Abbas-Gülgəz»in əldə olan demək olar ki, bütün variantları yeni dövr aşıq yaradıcılığı repertuarından o yana gedib çıxa bilmir. Abbas Tufarqanlının şairliyini, yazılı ədəbiyyatın yaradıcılarından olduğunu təsdiqləyən əlyazma həqiqəti də hələ ki, ortada yoxdur. Hətta akademik H.Araslının Abbas Tufarqanlının klassik üslubda müxtəlif şerlər yazması və onların it-bata düşməsi, bu günə gəlib yetməməsi barədəki mülahizələri də bu faktı həqiqətə yaxınlaşdıra bilmir. Çünki neçə yüzilliklər əvvəl klassik üslubda yazıb-yaradan onlarla qüdrətli şairin əlyazmaları günümüzə gəlib çatdığı halda, elə uzaq keçmişin yetirməsi ol-

mayan Abbas Tufarqanlının əlyazmalarının itirilməsi, bizə gəlib çata bilməməsi inandırıcı görünmür.

İkincisi, «Abbas və Gülgəz» dastanın mətnində Şah Abbas obrazına münasibət birmənalı deyildir. Məlumdur ki, bir çox xalq nağıl və dastanlarda onu «cənnət-məkan» adlandırmışlar. Mətnin özündə də dövrün təzad və ziddiyyətlərinə etiraz olsa da eyni zamanda Şah Abbasa müəyyən məqamlarda pozitiv münasibət vardır. Elə bu münasibətin ən böyüyü şahın Pərini Aşıq Abbasa qovuşdurmasıdır. Süjetinin mətnaltı düşüncəsində Şah Abbasın haqqa, ədalətə, eyni zamanda böyük rəğbəti olması da nəzərə çarpacaqdır. Amma bütün bunlar dastanın müxtəlif araşdırmalarında azacıq da olsa açıqlanmadığı kimi, M.H.Təhmasibin tədqiqatında da Şah Abbasa münasibət mətn çərçivəsindən kənarda belə son dərəcə neqativ ölçülərdədir. Görünür, sovet dövründə nəşrə hazırlanan dastan mətnlərində və araştırmalarında bu, hakim ideologiyadan gəlmə təsir idi ki, «Abbas-Gülgəz» də ondan yan keçə bilməmişdir. Həmin ideologiya təkcə Şah Abbasa yox, ümumiyyətlə milli keçmişlə bağlı bütün idarəçilik süjetlərindəki hökmdar zümrəsinə düşmən idi. Xalqın psixologiyasını dəyişərək özündən əvvəlki idarəçilik formalarına neqativ münasibət formalaşdırmaqla milli dəyərləri gözdən salmaq, yalnız xalqları uydurma sovet mədəniyyəti bayrağı altında birləşdirmək məqsədi daşıyırdı.

Aşıq Abbas obrazı. O, avtobioqrafik süjetlərə məxsus xüsusiyyət və keyfiyyətləri bütün məqamlarda «butalanma» tələblərinə uyğun həyata keçirən dastan qəhrəmanıdır. Elə dastanlar vardır ki, onlarla hətta iki qat ənənəvilik – besikkərtməlik, göbəykəsməlik, əhdi-peymanın müxtəlif formaları ilə yanaşı, dastan hadisəsinin müəyyən məqamında bir ötəri «butalanma» da baş verir. Aşıq, «yüyrək dastan dili ilə» ölkələr gəzir, obalar dolaşır, çox şəhərlərə varid olur, müxtəlif hadisələrə şahid olub nəhayət mətləb üstə gəlib çıxır. «Abbas-Gülgəz»də isə hadisələr konkret məkan və zaman daxilindədir. Süjet ənənəvi dastançılıq zəmininda başlayıb butaya doğru inkişaf edir. Tufarqanda yaşayan Xoca Mayılın Abbas adlı ağıllı bir oğlu var idi. Xoca Mayıl birdən, qəfil düşüb ölür. Anası onu oxumaq üçün Molla yanına apa-

rır, uşağını oxutmaq istəyir. Elə buradaca improvizatorçu fürsət tapıb orta əsr dini təhsil sisteminin qüsurlarını açır. Molla bir gün Abbasın şikəstə oxumasını eşidib onu falaqqaya salır: «Molla … Abbasın ayağını falaqqaya saldı. Ayaqlarına o ki, var döydü ki, ayaqlarının bir qabıq dərisi getdi» (18, s. 115). Bundan sonra Abbas məktəbə getmədi. Bir gün dostu ilə gəzməyə çıxır. Hər iki uşaq cavan bir ağacın altında uzanır, gözlərini yuxu aparır, axşamacan burada yatıb qalırlar. Dostu gözünü açanda görür Abbas hələ yatır. Nə qədər çalışır, onu ayılda bilmir. Elə yuxuluyuxulu evə aparırlar. Hərə bir söz deyir. Bir qarı isə Abbasın nəbzini yoxlayıb «eşq badəsi içirdilib, sabah ayılar» deyib çıxıb gedir. Abbas ayıldı, saz istədi və Təbrizdə Pəri xanıma aşıq olduğunu bildirdi. Sazını götürüb bütasının arxasınca yola düşdü. Batmanqılıncın aşıqlarının iştirak etdiyi məclisə gəlib çıxdı. Onun Pərinin qardaşı olduğunu bildikdə elə butasının üstünə gəlib yetdiyini başa düşdü. Batmanqılınc Abbasın haqq aşığı olduğunu bildikdə vəzirin maneəçiliyinə baxmayaraq Pərini Aşıq Abbasa nişanlayır. Anasının xəstəlik xəbərini eşidən Aşıq Abbas Tufarqana qayıdır.

Arada ötən müddətdə bir məclisdə Şah Abbasın adamları ona Pərinin gözəlliyindən xəbər verir. Şah Abbas Dəli Becanı Pərinin arxasınca göndərir ki, onu İsfahana şah hərəmxanasına gətirsin.

Abbas da yolda hadisədən xəbərdar olub kəcavənin arxasınca düşür. Bir quyunun başına gəlib çıxırlar. Pəri Abbası görüb ağlayır və Dəli Becana Abbasın onun nişanlısı olduğunu söyləyir. Elə Aşıq Abbasın haqq aşığı kimi ilk sınağı buradan başlayır, özünü daha güclü şəkildə göstərir. Başqa məhəbbət dastanlarından fərqli olaraq, Aşıq Abbas ilk çətinliklərdən hansısa dost-tanış, yaxud xalq adamının köməyi ilə deyil, fövqəlbəşər qüvvənin yardımı ilə xilas olur.

«Becan elə Abbası çoxdan axtarırdı. Sarı Qoca ilə sözü bir yerə qoydular ki, Abbası quyuya salıb öldürsünlər. Tez yaxşı süfrə düzəltdilər. Abbası da çağırıb dil-ağız eləyib dedilər:

- Abbas padişah əmridir. Sənin nişanlını aparırıq. Bizdə günah yoxdur. Sən heç qorxma. Biznən gedərsən. Şah Abbas rəhimkar bir adamdır. Sana baxıb nişanlını özünə verər. Heç qəm

etməginən. İndi gəl, sən hamımızdan cavansan, səni quyuya sallayaq, bir az su çək, içək, sonra yola düzələk» (18, s. 152).

Elə buradaca aydın görünür ki, Aşıq Abbası aradan götürmək istəyirlər. Belə də olur. Onu quyuya salır, yekə bir daşı da quyunun ağzına qoyub yola düzəlirlər. Burada Aşıq Abbasın haqq aşığlığının ilk sınağı özünü göstərir. Aşıq Abbası quyudan çıxarmaq üçün adamları köməyə çağırmağa gedən Xoca Yaqub qayıdıb gələnə qədər möcüzə baş verir.

«Bu vaxt Abbas nə gördü? Darda qalanların dadına yetən Şahi Mərdan (Əli) budu, gəldi. O saat əlini atıb quyunun ağzındakı daşı götürüb atdı bir tərəfə və dedi:

- Abbas, qorxma, səbr elə, nicat taparsan.

Bunu deyib, əlini uzatdı, Abbası quyudan çıxardıb qoydu kənara» (18, s. 154).

Şahi Mərdanın darda qalanları xilas etməsi burada bir daha açıqlanır. Özü də qeyd etmək gərəkdir ki, müqəddəs qüvvələr Aşıq Abbasın ətrafındadır. Onlar bəzən görünən, bəzən də görünməyən şəkildə çıxış edir, bir-birindən fərqli görüntülər yaradırlar. İkinci epizodda Aşıq Abbasın qarşısında göy əmmaməli, göy libaslı, göy atlı çıxır. Zahiri təsviri onun Qəribi Şahsənəmə yetirən Xızıra oxşadığını göstərir. Gözünü yumub açınca Abbası İsfahana yetirən atlının Xızır olması aşığa məlum olur. Bu müxtəlif görüntülərin kimliyini bilməsə də Aşıq Abbas yaradanın ona kömək etməsinin şahidi olur. Ona görə də Şah Abbas Aşıq Abbasdan onun kimliyini, ölümdən necə xilas olduğunu soruşanda aşıq özünü belə təqdim edir.

Qalmışdım qəri-zəmində,
Guşimə bir nida gəldi.
Oyandım xab qəflətdən,
Məhəmməd Mustafa gəldi.

Dərin dəryaya dalmışdım,
Könlü zülmətə salmışdım.
Hamıdan dalda qalmışdım,
Baba İmamzada gəldi.

Özüm doğru, sözüm düzdü,
Bədən birdi, yara yüzdü.
Abbas, üzün nurlu üzdü,
Cəbrayıldan səda gəldi (18, s. 158).

Amma bütün bunlar rəqiblərə əsər eləmir. Aşıq Abbası zəhər quyusuna salırlar ki, tələf olsun. Burada da ona ilahi qüvvə köməyə gəlir, zəhər gilaba çevrilir, gözünü yumub açmaqla Abbas bu fəlakətdən də xilas olur.

« - Abbas, fikir eləmə! Gözlərini yum! Səni zəhər içində bəsləyən, sənə nicat da verəcək.

Abbas gözünü yumdu. Bir vaxt gözünü açıb, özünü Pəri xanımın bağında gördü» (18, s. 163).

Bu epizodda Abbası quyudan çıxaran mifik qüvvə elə quyuda zəhəri gilaba döndərəndir. Ancaq dastanda onun görüntüsü nəzərə çarpmır. O da Xızıra məxsus xilasedici funksiyalara malikdir. Amma Xızır gözəgörünəndir, xilaskarlığını başa vurub qeybə varandır. Burada isə xilaskar Abbasın gözünə görünmür, aşiq yalnız onun səsini eşidir, əmrlərinə tabe olur. Gözəgörünməzlik isə cənab rəbbin Həzrət Cəbrayıla verdiyi xüsusiyyətlərdəndir. Xilaskarlıq funksiyası daşıyan Həzrət Cəbrayılın təmasda olduğu insanlara bəxş etdiyi başqa digər əlamətlər – səbr, dözüm, nikbinlik, öz məqsədi uğrunda mübarizə əzmi və s. də vardır. Aşıq Abbasın şəxsində isə bütün bu keyfiyyətlərin cəmləşdiyi aydın görünür. Demək, yuxarıda deyildiyi kimi, ona kömək edən qüvvələr içərisində Xızırdan başqa qüvvələr də vardır. Onlar içərisində ən çox nəzərə çarpanı yenə Həzrət Cəbrayıl, yaxud gözə görünməyən daha müqəddəs bir görüntüdür.

Aşıq Abbas həyatda nikbindir, sevgisində vəfalıdır. Heç bir uğursuzluq onu sarsıda bilmir. Hazırcavab, ağıllı, uzaqgörəndir. Abbas xeyirxahdır.Yetim Qəmbərin döyüldüyünü görəndə borcunu ödəyib onu azad edir. Müsahibləri ilə rəftarında sadə və səmimidir, əzablara dözümlüdür. Bütün bunların arxasında Pəriyə qovuşacağına inamı da güclüdür. Elə bu mənəvi-əxlaqi bütövlüyünə görə bütün dini-mistik qüvvələr, yaxşı, xeyirxah adamlar onun tərəfindədi.

Dastanda Aşıq Abbasla Şah Abbas arasındakı konfliktin Aşıq Abbasın xeyrinə başa çatması tək onun qələbəsi yox, eyni zamanda xeyrin, yaxşılığın və ədalətin rəmzidir. Aşıq Abbas öz butasının yolundakı bütün maneələri dəf edir, ənənəvi süjetə uyğun olaraq son məqamda ona qovuşur.

Şah Abbasın aşiqin haqq aşığı olmasını qəbul etməsi, ona qarşı dayanan düşmən qüvvələrdən Şahı fərqləndirir. Əslində aşıq-məşuğun qovuşmasına Şah Abbas özü şərait yaradır və buna sevinir.

Gülgəz pəriyə aşiqliyin təsviri ilə başlayan dastanı Aşıq Abbas atın üzəngisini basıb gəlinlik kəcavəsinə ayaq basan Pərinin tərifi ilə başa çatdırır:

Qurban olum sinəndəki turunca,
Yetir sən dəstimi damana, Gülgəz!
Ay tək şölə salıb ayna qabağın
Əbruların bənzər kamana, Gülgəz!

Dedim: xanım sallan gedək bu bağa,
Gör necə sarmaşıb budaq-budağa!
Üz sürtüm üzünə, dodaq-dodağa,
Könül bu qəflətdən oyana, Gülgəz.

Basım niqabını, Gülgəzim atdan,
Sən məni qurtardın Alıvdan, oddan.
Oyatdın Abbası xabi-qəflətdən,
Tovuz kimi silkin bu yana, Gülgəz! (18, s. 166).

Aşıq Abbas dastanın sonunda yetgin bədii obraza çevrilir. O, bir neçə qüvvə üzərində qələbə çalmışdı, bütün əleydarlarının şərindən qurtarıb məqsədinə nail olmuş, Şah Abbasın rəğbətini qazanmış, Pərini hərəmxana həyatından xilas etmişdi. Bundan əlavə o, haqq aşığı kimi rəbbin yardımına söykənən aşıq idi. O, kamillik mərhələsinə yüksəlmiş, orta əsrin sevdalı saz-söz sənətkarına çevrilmişdi.

Gülgəz Pəri surəti. Dastan kompozisiyasının mərkəzində dayanan surətlərdən başqa birisi Gülgəz pəridir. O, sadə, ağıllı,

vəfalı, vara-dövlətə, şah cəh-cəlalına məhəl qoymayan, öz sevgilisinə əvvəldən axıra qədər sədaqət nümayiş etdirən elat gözəlidir. Aşıq Abbasın bütün uğurlarının başlanğıcı, ilham -vericisi Gülgəz Pəridir. Gözəlliyinə, yaxşı bir nəsildən olmasına baxmayaraq o, sadədir, qürrəsiz, qəbahətsiz bir el qızıdır. Orta əsr Azərbaycan qadınının yüksək mənəvi-əxlaqi dəyərləri onun şəxsində əks olunmuşdur. Gülgəz Pəridə Leyliyə bənzərlik də var. O, da cəmiyyətdə hüquqsuzdur, əslində alınıb satılandır. Şah Abbasın adamları Gülgəz Pərinin arxasınca gələndə onun rəyini soruşmurlar. Anasını əhvalatdan hali edib, bir az da ona hədə-qorxu gəlib Gülgəzi İsfahana aparırlar. Əslində Gülgəzi öz kölə həyatı ilə razılaşmamağa çağıran onun «butası»dır. Aşıq Abbası quyu başında, Şah sarayında, qızlar bağında və s. gördükdə Pəri bir anlıq kölə dünyasından uzaqlaşıb sanki fəallaşır, Abbasın səsinə hay, qəlbinə təsəlli verir. Onu qorumağa çalışır. Öz sevgisini gizlətmir, Aşıq Abbasın nişanlısı olduğunu, ona getmək istədiyini, açıq və ya pünhan şəkildə biruzə verir. Aşıq Abbasın sevgisindən bəlkə də Gülgəz Pərinin məhəbbəti daha artıqdır. Ancaq Abbas sərhədləri qırıb bütün ürəyindən keçənləri sazla, sözlə dilə gətirir. Gülgəz isə dövrün «qadınlıq» boyunduruğundan xilas ola bilmir. Bununla belə, onun Abbasa olan məhəbbəti heç də Abbasın Gülgəzə bəslədiyi sevgidən kəm deyil: Gülgəz istəmir ki, Aşıq onun dalınca gəlib qəzalara dücar olsun. Onu qorumaq üçün bəzən arxasınca gəlməsinə etiraz edir. Bununla belə, ümüdini itirmir. «O mənimdi, mən onunam ölüncə» deyib butalıq borcunu bütün ölçülərdə yerinə yetirir:

Əgər Abbas gələr olsa buraya,
Söyləgilən dalımızcan gəlməsin.
Öldürərlər, itirərlər arada,
Nahaq qanı üstümüzə salmasın.

Ay ağalar, bu dərd məndə qalınca,
İncəlincə, saralınca, solunca,
O mənimdi, mən onunam ölüncə
Mənnən qeyri ölkələri almasın.

Mən Pəriyəm, əlim yardan üzəli,
Yazıq canım bu dərdnən tez öləli,
Yetişsin dadıma Murtəza Əli
Üz çevirib İsfahana gəlməsin (18, s. 143).

Burada zərif bir qəlbin iztirabı, qada-qorxusu, sevgilisinin taleyindən doğan narahatçılığı, eyni zamanda gələcəyə möhkəm ümid özünü göstərir. Gülgəz «Abbas dərdinin ölüncə ondan getməyəcəyinə», onların daim birlikdə olacaqlarına əminlik nümayiş etdirir. Gülgəzin əli göylərdə, fəryadı, sədası qulaqlardadır. Pərinin anasına xitabında da onun daxili dünyası açılır, öz taleyindən, Abbasın varlığından olan nigarançılıq özünü aydın şəkildə göstərir:

Başına döndüyüm gül üzlü, ana,
Gəlməsin Abbasım, Allah kərimdi!
Dərdindən olmuşam dəli, divana,
Gəlməsin Abbasım, Allah kərimdi!

Fələk məni dərdə salıb güldürər,
Ağladıban çeşmin yaşın sildirər.
Becan kəmfürsətdi, gəlsə öldürər,
Gəlməsin Abbasım, Allah kərimdi!

Gülgəz Pəri saralıban solunca,
Qaynayıban peymanələr dolunca,
Qoy gəlməsin Məhəmməd bəy gəlincə,
Gəlməsin Abbasım, Allah kərimdi! (18, s. 146).

Gülgəzin saf məhəbbəti, butasına sədaqəti, təmiz və ülvü xilqəti Abbasın uğurunu səmtləndirir, onu xoşbəxtliyə qovuşdurur.

Gülgəz Pəri eyni zamanda XVII əsr Azərbaycan qadınının acı taleyini özündə cəmləşdirir. Aşıq yaradıcılığında həmən dövrdə intibaha doğru irəliləyişin izləri Gülgəz pərinin şəxsində nəzərə çarpacaq dərəcədədir. O, Leyliyə nə qədər bənzəsə də, ondan bir o qədər fəaldır. Yeri gəldikdə hüquqlarını başa düşən və onun uğrunda mübarizə aparandır. Bu isə aşıq yaradıcılığında özünü göstərən azadlıq ideyalarının genişlənməsi,

siniflər arasındakı ziddiyyətlərin aşıq şerində tənqidi, bir sıra hallarda isə bütövlükdə qabaqcıl dünyarüşün formalaşması, insanın öz hüquqları uğrunda yeni mübarizələr dövrünün başlanması ilə bilavasitə səsləşməkdədir.

Şah Abbas surəti. Dastanın surətlər sistemində Şah Abbasın xüsusi yeri vardır. Folklorumuzda bəzən təzadlı, ziddiyyətli, bəzən də ədalətli şəkildə təqdim edilən Şah Abbas ümumilikdə mürəkkəb xarakterə malik bədii obrazdır. Bir sıra nağıl və dastanlarda pozitiv mövqeyinə baxmayaraq tədqiqatlarda o, tam mənfi səciyyədə təqdim edilmişdir. Ən mənfi keyfiyyətlər, ən neqativ əxlaq həmin obraz ətrafında cəmləşdirilmişdir. Ümumilikdə isə sovet dövrünün ideoloji institutunun tələbləri tarixi hökmdarları – şahları, padişahları xalqa mənfi çalarlarda təqdim etmək, keçəli, mehtəri, çobanı və başqalarını onlara qarşı qoymaq, hakim zümrənin bu qismini bütün mənfi çalarlarda ədəbiyyatda əks etdirmək zərurətini qarşıya qoymuşdu. Bu, yazılı ədəbiyyatla yanaşı, şifahi yaradıcılığın da qarşısına qoyulan tələb idi. Ümumilikdə isə milli dəyərləri, tarixən cəmiyyətdə mövcud olan hökmdar, padişah şəxsiyyətini təhrif edib saxtalaşdırmaq təşəbbüsü ilə bağlıydı. Şifahi yaradıcılığımızın bir sıra başqa nümunələrində olduğu kimi, «Abbas-Gülgəz» dastanında da bu tendensiya özünü qoruyub saxlamışdır. Buna baxmayaraq məhəbbət dastanlarında konkret olaraq Şah Abbasa münasibət bir mənalı deyildir. Bütün mənfi cəhətləri ilə yanaşı, Şah Abbasın həm tarixdə, həm də dastan yaradıcılığında Şah adına layiq müsbət keyfiyyətləri az deyildir. Tarixi qaynaqlardan əlavə, ədəbi qaynaqlarda da bunu təsdiq edən faktlar kifayət qədərdir. Məsələn, «Abbas-Gülgəz»də Şah Abbas biləndə ki, Gülgəzin nişanlısı var, onun arxasınca gəlmişdir, özü də deyirlər haqq aşığıdır Şah Abbas əl saxlayır. **Birincisi**, Gülgəzi birbaşa hərəmxanaya göndərib özünə arvad etmir. **İkincisi**, Aşıq Abbası qəbul edib dinləyir, onunla həmsöhbət olur. Şah Abbasın aşığı zəhər quyusuna atması, deyilənləri yoxlamaq, aşığı sınaqlardan keçirmək, onu müxtəlif cür sınamaqdan ötrü dastançının yaradıcılıq priyomları, Şah Abbası tam mənfi, Aşıq Abbası isə sufi görüşlərinə bağlamaq meylləri ilə bilavasitə bağlıdır.

«Abbas-Gülgəz» dastanının kompozisiyası, burada aşığın şerlərindən istifadə forması ortaya belə bir mülahizə gətirir ki, ya bu dastan hələ XIX əsrin sonlarından aşıq repertuarında mövcud olmuş, bütün dastan naməlum bir sənətkar tərifindən Tufarqanlının adına bağlanmışdır, ya da ki, XX əsrin ilk onilliklərində aşığın şerləri əsasında ustad bir sənətkar tərəfindən qoşulub düzülmüşdür. Çünki dastanda Şah Abbasa münasibət sovet ideoloji tələblərinə çox yaxındır. Bununla belə, dastanın alt layında yenə ədalətli Şah Abbas obrazı nəzərə çarpamaqla son epizodlarda o, tam müsbət obraza təəssüratı yaratmaqdadır.

«… Şah Abbas vəzir-vəkili çağırıb dedi: - Abbas haqq aşığıdı, onun sevgilisini əlindən alsaq bəlaya düşərik. Bütün sınaqlardan çıxdı. Onu öldürməyib Pərini özünə verirəm, nə deyirsiniz?

Dedilər:

- Şah sağ olsun, hamımız razıyıq. Aşığı incitmək olmaz.

Şah əmr elədi, Abbası gətirdilər. Şah Abbas ona dedi:

- Aşıq, sevgilini özünə verirəm. Ya bizim ölkədə qal, ya da öz ölkənə get» (18, s. 171). Bu, Şah Abbasın normal əxlaqının baş göstəricisi, onun şəxsiyyətini müəyyən edən əsas amillərdən biridir. Şah Abbasın böyük sınaqlardan sonra da Gülgəzi hərəmxanada saxlamaq imkanı olduğu halda, «Abbas haqq aşığıdır, onun sevgilisini əlindən alsaq, bəlaya düşərik» deyə Gülgəzi Aşıq Abbasa verməsə şahın möhkəm şəxsiyyətindən, Şah Abbasın mənəvi keyfiyyətlərindən, onun əxlaq dünyasından xəbər verir, bir hökmdar kimi ədalətini geniş ölçülərdə yaddaşa həkk edir. Şah Abbasın bütün bu kimi dəyərləri qiymətləndirməsi, ədalətsizliyin insanı son məqamda bəlayə dücar etməsindən nigarançılığı, eləcə də dastanda onun ədalətini göstərən başqa epizodlar Şaha müəyyən pozitiv münasibət doğurur, onun şəxsiyyəti ilə bağlı məsələlərə əsaslı aydınlıq gətirmək lüzumunu ortaya çıxarır.

«Abbas-Gülgəz» butalanma yolu ilə yaranan məhəbbət dastanlarından biri kimi, «buta» və «buta vermə»nin insan taleyi, qisməti ilə bağlı tanrı vergisi olduğunu, ondan qaçılmağın mümkünsüzlüyünü bir daha təsdiqləyir.

q) Tacir-zadəgan həyatından bəhs edən və yazılı ədəbiyyatdan gəlmə dastanlar

Dünyada xalqların tarixən zəngin qarşılıqlı əlaqələri mövcud olmuş, onlar müxtəlif qaynaqlarlda əks olunmuş və günümüzə gəlib çatmışdır. Bu baxımdan qədim Azərbaycanın, həmin ərazidə olan dövlətlərinin Şərq, xüsusən Hindistan, Çin, eləcə də Qərb dövlətləri ilə əlaqələrinin genişlənməsi, ticarətin bərpası üçün qədim İpək və karvan yolunun işlək hala gəlməsi Azərbaycanda tacir-zadəgan həyatından bəhs edən dastanların yaranmasına səbəb olmuşdur. Orta əsrlərdə aşıq repertuarında ticarət əlaqələri, ayrı-ayrı tacir və zadəgan, onların övladları, başlarına gələn hadisələrə dastanlarda tez-tez təsadüf edilirdi. Ticarət əlaqələri genişləndikcə həmin epizodik süjetlər müstəqil dastanlara çevrildi və dastan yaradıcılığının yeni bir tipi – tacir-zadəgan həyatından bəhs edən dastanlar aşıqların repertuarında özünə yer tutmağa başladı. Onlardan «Yusif və Züleyxa», «Seyfəlmülük», «Mehr-Mah», «Şahzadə Sənubər», «Şəhriyar», «Gül və Sitəmkar», «Mahmehri-Xurşid» və başqalarını göstərmək olar. Bu dastanların qəhrəmanları əsasən ticarət adamlarıdır. Onların başına müxtəlif ölkələrdə əcayib hadisələr gəlir, bir ölkədən başqasına gedərkən dəryada gəmiləri tufana düşür, gedib qərib ölkələrə çıxır, yaxud tale onları acı-acı həqiqətlərlə üzləşdirirlər.

Bunların bir çoxu aşıq repertuarında ya tamamilə unudulmuş, ya da onların ayrı-ayrı epizodları pərakəndə şəkildə yaddaşlarda qalmışdır. Bu süjetlərin müəyən qismi orta əsrlərin ədəbi-mədəni qaynaqlarında yaşayaraq müxtəlif şairlərin diqqətini cəlb etmiş, bir çoxunun məzmunu əsasında şöhrətli şairlər epik əsərlər, poemalar yazmış, bir qismi isə elə şifahi yaddaşlarda qalmaqdadır (4, s. 240-244).

Tədqiqatçıların müəyyən qismi bu dastan süjetlərinin, eləcə də tacir-zadəgan dastanlarının mövzusunun yazılı ədəbiyyatdan, lap elə Nizami yaradıcılığından gəldiyini də mülahizə edirlər. Ancaq məsələ burasındadır ki, xalq ədəbiyyatı ən qədim bədii qaynaqlardan biridir. Bir çox əfsanə, rəvayətlər kimi, müəyyən ibrətamiz süjetlər də başlanğıcını xalq yaradıcılığından götürmüşdür. Şifahi düşüncə təkcə bədii sözün yox, eyni zamanda folklor süjet, motiv

və obrazlarının «cəbbəxanası» olmuşdur. Hər bir motiv buradan ozan-aşıq repertuarına düşmüş, cilalanıb yeni yaradıcılıq mərhələsi keçirmişdir. Süjetlərin yazılı taleyi də təsadüfi deyildir ki, həmən qaynaqlarla bağlıdır. Əgər «Fərhad-Şirin», «Leyli-Məcnun», «Vərga-Gulşa», «Yusif-Züleyxa», «Mehr-Mah», «Mehr-Müştəri», «Gül Sənubər» və başqa süjetlər xalqın epik təfəkküründə dastanlaşmasaydı, yüksək bədii səviyyəyə yetməsəydi, dövrün qabaqcıl baxışlı sənətkarları həmin qaynağa müraciət edib onlar əsasında özlərinin şöhrətli əsərlərini yarada bilməzdilər. Orta əsrlərin epik şərindən həmin əsərlərin yenidən şifahi yaradıcılığa tam, yetgin, geniş və mükəmməl halda qayıtması əslində mümkün olmayan yaradıcılıq prosesidir. Məsələn, aşıqlar belə bir təşəbbüs edib «Leyli-Məcnun»u Nizami yaradıcılığından yenidən dastana qaytarmağa cəhd göstərmişlər (18, s. 275-317). Bu isə xalq dastanı yox, Nizami əsərindən iqtibasdan başqa bir şey olmamışdır. Ümumilikdə, yazılı ədəbiyyatdan dastana qayıdış yoxdur, dastandan istifadə yolu ilə yazılı ədəbi nümunənin meydana çıxması ilə süjet öz şifahilik «funksiyalarını» itirir. Məhz elə buna görə də «Mehr-Mah»ın, «Vərqa və Gülşa»nın, «Vin və Ramin»in, «Şəhriyar» və başqa dastan süjetləri əsasında yaranmış orta əsr epik poemalarından dastana qayıdış nəzərə çarpmır. Aşıqların repertuarından artıq həmin süjetlər çıxarılmışdır. Ona görə də bu gün epik yaddaşda klassik ədəbiyyatdan gəlmə dastan yoxdur. Yazılı ədəbiyyatda epik poemalara çevrilmiş dastanlar vardır. «Şəhriyar», «Yusif-Züleyxa», «Mehr-Müştəri»də olduğu kimi. bu epik əsərlərdən sonra etnik yaddaş özündə yazılı nümunəni daha mühafizakarlıqla qoruyub saxlayır. Belə nümunələrdən biri də «Seyfəlmülük»dür.

«Seyfəlmülük» dastanı. «Seyfəlmülük» tacir-zadəgan həyatından bəhs edən dastanların tipik nümunəsidir. Bu dastan «… Şərqdə geniş yayılaraq ayrı-ayrı variantlarda ərəblərin, farsların, azərbaycanlıların, özbək və başqa xalqların həm yazılı, həm də şifahi ədəbiyyatında geniş yayılmışdır». «Respublika Əlyazmaları İnstitutunun mühafizə xəzinəsində «Seyfəlmülük» dastanının 10 əlyazma və 6 çap nüsxəsi saxlanmaqdadır. Əlyazmalar institutunun 1963-cü il kataloquna bunlardan ancaq dördü daxil edilmişdir…

Dastanın demək olar ki, bütün nüsxələri, dilindən, ədəbi növündən asılı olmayaraq Azərbaycanda və ya Qafqaz ərazisində (Ərəş, Axtı, Şəki və s.) yazılmışdır. Onun istər fars, istər türk, özbək və Azərbaycan variantları bir sıra əlavə və əksiltmələrə malik olsalar da süjetin ana xətti, əsas surətlərin adı və fəaliyyəti eynidir» (35, s. 5-6). «Seyfəlmülük»ün Azərbaycanda etnoqraf R.Məmmədovanın topladığı və Q.Qeybullayev tərəfindən lap son illərdə işlənib nəşrə hazırlanmış əlyazma mətni də məlumdur.

Süjetin qısa məzmunu belədir:

«Süleyman peyğəmbərin tabeliyində yaşayan və onun sarayında qonaq qalan «Misir şəhri» padşahı Saffan övladı olmadığından çox qəhərlənir. Bunu bilən Süleyman peyğəmbər onu arzusuna çatdırmaq məqsədilə öz vilayətinə göndərir. Bir il keçmiş Süleyman peyğəmbərin kəramətilə möcüzə yolu ilə Saffanın oğlu olur. Eyni vaxtda şahın vəzirinin də oğlu olur. Şahın oğluna Seyfəlmüluk, vəzirin oğluna Səid adı qoyurlrar. Bunlar iki qardaş kimi böyüyürlər. Bir-birinə doğma qardaşdan artıq mehriban olurlar. 12 yaşa çatanda şah onlara hədiyyə verir. Seyfəlmülükə qiymətli don və bir üzük, Səidə isə yəhərli bir at bağışlayır.

Həmin hədiyyə ilə də Seyfəlmülukun macəraları başlayır. Öz otağına çəkilib donu geymək istərkən, üzərində şəklini gördüyü gözəl qıza vurulur. Bu, pərilər padışahının qızı Bədiyyülcəmalın şəkli imiş. Bu donu və üzüyü Süleyman padışah pərilər vasitəsilə Saffana hədiyyə göndərmişimiş. Alimlər, vəzirlər, həkimlər yığışır. Seyfəlmülukun dərdinə çarə edə bilmirlər. Atası bir il möhlət alır, pərilər padışahı Şahbalın yaşadığı Gülüstani-İrəm ölkəsini tapır, dava ilə qızı gətirmək üçün qoşun gedir, tapmayıb geri dönürlər.

Seyfəlmüluk dostu Səidlə bir neçə yüz əsgər götürüb yola düşürlər. İraq-Xorasan-Buxara-Çin-Maçin və s. uzaq ölkələrə gedib çıxırlar.

Dəryada gedərkən tufan qopur, gəmiləri qərq olur. Səid və bir neçə yoldaşı itkin düşür. Seyfəlmülukun 300 nəfər yoldaşını adamyeyənlər tələf edir. O ancaq bir nəfərlə qaçıb canını qurtara bilir. Bu dəfə isə Zəngizar padışahının adamları bunları əsir edir. Bəşər övladı olan padışahın vasitəsilə oradan da qa-

çıb qurtarır. İki bələdçi ilə dörd ay dəryada gəmi ilə yol gedirlər. Meymunistan çəzirəsinə çatırlar. Oradan, daha sonra isə ağacayaqlılardan da güclə qurtarırlar. Bir çəzirəyə gəlirlər, yoladşlarından biri tələf olur. Başqa bir çəzirədə isə ikinci yoldaşını da bir vəhşi həlak edir, özünü isə bir qartal qəfil caynağına alıb havaya qalxır. Xeyli uçub bir meşədə yerə atır.

Buradan qaçıb qurtaran Seyfəlmüluk qorxunc bir divin qalasına gəlib çıxır. Sərəndib padışahının qızı Məlikəni (başqa variantda Dövlət xatunu) 12 illik əsarətdən qurtarır. Sən demə, bu qız Bədiyyülcəmalın süd bacısı imiş. Seyfəlmülukun dərdini bilib kömək edəcəyinə söz verir. Seyfəlmüluk Mələkəni bacı, Mələkə onu qardaş deyə çağırır. Onlar Sərəndabə yola düşürlər. Yolda Seyfəlmüluk gəmini aşırmaq istəyən nəhəngi öldürür.

Mələkənin anasının vasitəsilə Bədiyyülcəmalla Seyfəlmüluk görüşür. Qız da onu sevir, Gülüstani-İrəmə gəlirlər. Qızın bibisinin vasitəsilə Seyfəlmüluk Şahbal padışahının yanına gedir. O, xüsusi imtahandan sonra qızını Seyfəlmülukə verməyə razı olur.

Qilzim padışahının maneçiliyinə baxmayaraq, Seyfəlmüluk çətinlikdən xilas olur. Nizəbazlıqda şahzadələri basır – üç şahzadəni atdan salır; «dünyada abadlıq çoxdur, yoxsa xərabə?» - sualına, - xərabə, «ölü çoxdur, yoxsa diri?» sualına, - diri, «övrət çoxdur, ya kişi?» sualına övrət, - cavabını verir. «Qiyamət haçan olacaq», - sualına – Allah bilər, - deyə verdiyi cavab da xoşlarına gəlir. Çox içki içmək sınağından da yaxşı çıxır. Səidi də uzun ayrılıqdan sonra tapır.

Seyfəlmüluk qızı alır. Şahbal onu ağır cehizlə yola salır. Sərəndibdə Səidi də Mələkə ilə evləndirirlər. Ona da qiymətli cehiz verilir, yola düşürlər. Nəhayət, Misir vilayətinə (bir ifadəyə görə isə Misir şəhərinə) gəlirlər. Qırx gün, qırx gecə toy edirlər. Şahbalın verdiyi tutiya ilə Seyfəlmüluk ata-anasının kor olmuş gözlərini açır.

Macəranın axırı Azərbaycan xalq dastanlarına xas olan xoş bir sonluqla qurtarır. Seyfəlmüluk Bədiyyülcəmala, Səid Mələkəyə qovuşur. Seyfəlmüluk atasının şahlıq tacını qəbul edərək Səidi də özünə vəzir götürür» (35, s. 6-7).

Göründüyü kimi, «Seyfəlmüluk»də oğuz eposu üçün ənənəvi olan bir sıra süjet və motivlərlə yanaşı, nağılçılıqdan gələn ənənə də güclüdür. Bu mövzuda ayrı-ayrı şöhrətli şairlərin XVII-XIX əsrlərdə müxtəlif epik poemalar yazmasına baxmayaraq dastan süjeti aşıq repertuarında öz geniş əksini tapmamışdır. Dastanın müxtəlif dövrlərdə yazılmış variantları kimi, həmin mövzuda yazılmış poemaların da böyük əksəriyyəti hələ ki, əlyazma şəklində qalmaqdadır» (35, s. 5).

Tacir-zadəgan həyatından bəhs edən süjetlər əsasında yazılmış «Dastani-Əhməd Hərami», Məhəmmədinin «Şəhriyar» və başqa epik poemaları yazılı ədəbiyyatın şöhrətli əsərləri kimi tanınır.

Bu silsilədən olan «Mehr-Mah», «Vərqa-Gülşa», «Mehr-Müştəri», «Gül Sənubər» və başqa epik poemaların bir çoxu nəşr edilib özünün folklor qaynaqlarını və repertuar həyatını itirmiş, onların epikləşmiş məzmunu yalnız yazılı ədəbiyyat vasitəsilə bizə gəlib çatmışdır. Tacir-zadəgan həyatından bəhs edən, eləcə də klassik ədəbiyyatdan gələn dastan süjetləri barədə əhatəli tədqiqatlar aparılmamışdır. Ayrı-ayrı epik əsərlər barədə müəyyən mülahizələr yürüdülsə də, problem hələ öyrənilməmiş qalmışdır. Dastan yaradıcılığımızın bu mühüm sahəsi folklorun yazılı ədəbiyyatla qarşılıqlı əlaqələri və təsiri istiqamətində gələcəkdə öz geniş tədqiqatını gözləyir.

3. Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan dastanlar. Dastanların xalq içərisində geniş yayılmış üçüncü tipi ənənəvi süjetlər əsasında yarananlardır. Ənənəvi süjet anlayışı yeni deyildir. Əslində o, dünya eposu üçün səciyyəvi olan süjetləri əhatə edir. Yəni dünya eposunda özünü göstərən, bu və ya digər şəkildə oğuz eposuna keçib müxtəlif variantlar yaradan süjetlər kimi başa düşülür. Bunlar bütün dünyanı gəzən, ölkədən-ölkəyə keçən, region, milli sədd tanımayan, bütün insan tipləri üçün oxşar olan ənənələri əhatə edən süjetlərdir. Onların sırası sıx olduğu kimi, insan həyatında yayılma çevrəsi də genişdir. Övladsızlıq, övlad əldə etmə yolları, qeyri-adi doğuluş, toy, yas, ögey ana, nahaqdan böhtana düşmə, qız arxasınca getmə, qız alma, qız qaçırma və s. Bu süjetlərin məcmuu «geniş» olduğu kimi, yaranma yolları da

müxtəlif və fərqlidir. Onların müəyyən qismə əski görüş və etiqadları əhatə edir. Əksəriyyəti isə A.N.Andreyev katAlıqunda müstəqil süjetlər kimi qeydə alınmışdır (37, s. 123). Bir çoxu isə dünya eposu vasitəsilə müxtəlif xalqların epik düşüncəsinə səyyar süjetlər kimi daxil olmuşdur. Bütövlükdə onların dünyanı gəzməsi, hər bir xalqın şifahi yaradıcılığında oxşar şəkildə özünü göstərməsi onlara məxsus fərdi xüsusiyyətdir. Məsələn, A.N.Andreyevin süjet kataloqunda «Ögey ana» süjeti vardır. V.Y.Propp onu «dünyanı gəzən müstəqil süjeti» adlandırır. Çünki heç bir regional fərq və müxtəlifliklərdən asılı olmayaraq o, dünya xalqları içərisində məzmun mahiyyətini qorumaqla ayrı-ayrı adlar altında yayılmışdır. Məsələn, avropalılar onu «Zooluşka», azərbaycanlılar «Göyçək Fatma», özbəklər «Çoban qızı» və başqa adlar altında özününküləşdirmişlər.

Bu tip dastanların təsnifi ilə bağlı Azərbaycan folklorşünaslığında müxtəlif mülahizələr vardır. M.H.Təhmasib onları «Ailə-əxlaq dastanları» kimi götürür: «Dastanlarımızın **üçüncü növü** ailə-əxlaq dastanlarıdır. Biz bu dastanları ona görə ailəməişət deyil, ailə-əxlaq dastanları adlandırırıq ki, bunlarda ümumi məişət məsələlərindən daha çox, konkret əxlaq məsələləri qoyulur və dövrün səviyyəsinə, zəmanənin tələbatına, əsrin siyasi-ictimai məzmununa, fəlsəfi görüşlərinə müvafiq bir şəkildə həll edilir» (4, s. 377).

Müəllif bu təsnifatı ailə-əxlaq həyatı ilə bağlı dastanlar kimi verməkdə müəyyən dərəcədə haqlıdır. Bununla belə, xatırlatmaq gərəkdir ki, dastan yaradıcılığına bir sıra süjetlər dünya eposundan keçmiş və yeni şəraitdə xeyli fərqli variantlar yaratmışdır. Hətta oğuz eposunda görünən ənənəvi süjetlər yeni tarixi şəraitə uyğun tarixi fakt və hadisələrə uyğun «Beyrəklə bağlı süjet oğuz cəmiyyətinin problemləri ilə əlaqələndirilməklə, öz əski nişanlının öz toyuna gəlib çıxması motivini qoruyub saxlamışdır. Həm də əsrin siyasi-ictimai məzmunu, fəlsəfi görüşlərdən əvvələ keçmişdir. Yaxud M.H.Təhmasibin geniş təhlilə cəlb etdiyi «Alı xan – Pəri» süjeti ailə-əxlaq problemindən əvvəl qızın nahaqdan böhtana düşməsi zəminə əsaslanır və bu hadisə süjet boyu davam etdirilir. Hadisə konkret fakt üzə-

rində qurulur, müəyyən ölçü və qəliblərdə ailə-əxlaq məsələlərinə toxunulur. Bu, oğuz eposunun da baş prblemlərindən biridir, ümumilikdə götürsək ailə-əxlaq dastan yaradıcılığının mərkəzində dayanır. Çünki eli, vətəni, torpağı qorumaq, onun uğrunda vuruşmaq və ya şəhid olmaq özü əxlaqi görüşlə bağlıdır. Bütün məhəbbət dastanlarının əsas məzmunu açıq və ya dolayısı ilə yenə ailə və onun əxlağı mahiyyəti ilə əlaqəlidir.

Dastanların üçüncü tipini əhatə edən nümunələrdə bu ümumi məzmundan başqa bir də sadəlövhlük vardır. Məsələn, «Səlim şah» süjetində sadəlövhlük tənqid edilir. Bu, bütün dünyanı gəzən səyyar süjetlərdən biridir. Səlim şah elə sadəlövlüyü üzündən ilk öncə Şahlıq taxt-tacını, sonra oğlanlarını itirir. Başqa bir tacir isə onu aldadıb arvadı Əfruzu əlindən alır.

Dastandan çıxan nəticə ibrətamizdir. Allah öz istədiyi bəndəsini daim qoruyur, bəzən verdiklərini ondan geri qaytarır. Səlim şah hökmdarı ölmüş ölkəyə gəlib çıxır. Quş uçurdurlar, o da gəlib Səlimin başında oturur.

Dastan yaradılığı üçün ənənəvi olan «itmiş varidatın, itmiş övladın, itmiş taxt-tacın geri qayıtması» süjetinə uyğun olaraq Səlim şah da dastanın əvvəlində itirdiklərini geri qaytarır. Amma burada bir ibrətamiz məntiq, aparıcı düşüncə adamların yoluna işıq saçır – sadəlövhlük insanı hər şeydən məhrum edib çöllü-biyabana salar, insan gərək ayıq və uzaqgörən olsun.

«Lətif şah» dastanı isə övladsızlıq motivi ilə başlayır. Burada butalanma olsa da ənənəvi süjet tamamlanmır. Lətif şah öz butasının arxasınca gedərkən başqa qızlara aşiq olur. Ancaq butasına qovuşduqdan sonra başına qəzavü-qədər gəlir – dəryada gəmisi qərq olur, qərib bir ölkəyə gəlib çıxır. Burada isə hadisələr yenidən ənənəvi süjetə qayıdır. Padışahı ölmüş ölkədə uçurulan quş gəlib Lətif şahın başında oturur və o yenidən şahlıq taxtına çıxır. Burada Lətif şah taxt-tacdan istifadə etmir, butasına qovuşmaq üçün taxt-tac ona yardım edir. lətif şahın sadəlövhlüyü burada da onu çətinliklər qarşısında qoyur. Amma son nəticədə o, yenidən butasına qovuşur.

Bu dastanda da dünyəvi süjetlərdən biri – sadəlövhlüyün insani fəlakət qarşısında qoyması dastanın başlıca məzmununu

təşkil edir. Əgər adları çəkilən dastanlarda ənənəvi süjet hadisələrin ümumi məzmununda nəzərə çarparsa, elə nümunələr də vardır ki, orada hadisə bütövlükdə həmin baş motivin üzərində qurulur. «Alıxan – Pəri», «Novruz», «Aşıq Qərib» və b. dastanlar bu cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edir.

Əslində bu dastanlar səyyar süjetlər əsasında yaranan nağılların aşıq repertuarına gəlməsi ilə bağlı meydana çıxmışdır.

Onlar da övladsızlıq, övlad əldə etmə motivi ilə başlayır. Övladı olmayan tacir, hökmdar və padışahlar aclara kömək etmək, nəzir-niyaz vermək, ya da «pay verib pay almayan» dərvişlərin yardımı ilə övlad əldə edirlər. On beş-on altı yaşa çatanda onlara «buta» verilir, heç kəs onları öz istəyindən dönüb, butasından imtina etdirə bilmir. Bu gənclər butalarının arxasınca gedirlər. «Novruz» dastanında Novruza Misir padışahının qızı Qəndab buta verilir. O, butaya yetincə Gülşən xanım Şəhriyar xanımla rastlaşır, onları düşmən əlindən xilas edir. Bu dastanda Novruzun üzləşdiyi ən mənfur düşmən Kəlləgözdür. Amma buradakı Kəlləgözün sarsılmış, solğunlaşmış tipidir. Novruz elə ilk döyüşdə ona qalib gəlir, başını kəsib çantasına qoyaraq yola düzəlir. Bu vaxt qalaçada dustaq edilmiş qız Novruzu səsləyir. Novruz gəlib onu azad edir, bir neçə gün qalaçada qaldıqdan sonra Qəndabın arxasınca gedir.

Burada bir məsələyə diqqət yetirmək gərəkdir. Bütün süjet boyu Novruz öz butasının arxasınca gedən aşıqdır. Birdən-birə onun yolu üzərinə Kəlləgöz pəhlivan çıxır. Əlinə bir dəfə qılınc almayan Novruz Kəlləgözə qalib gəlir. Kəlləgözün bu məğlubiyyəti iki səbəblə bağlıdır. **Birincisi**, epik düşüncədə Kəlləgöz çoxdan unudulub sıradan çıxmış, adiləşmiş, adından başqa onda heç bir azmanlıq qalmamışdır. **İkincisi**, Kəlləgözə qalib gələn, heç bir qəhrəmanlıq rəşadəti olmayan Novruz yox, ona fövqəl qüvvə tərəfindən verilən «buta», istəyinə, qismətinə qovuşmaq taleyidir. Novruz öz butasına qovuşmalı olduğundan fövqəl qüvvə onun qarşısına çıxan bütün qüvvələrə qalib gəlməkdə Novruza kömək edir. «Xilasedicilik funksiyasına malik» bu qüvvə **üçüncü** dəfə Novruzun köməyinə gəlir: «… Dərviş onunla bərabər şahın hüzuruna gəldi. Şah vəziri görəndə buyurdu:

- Vəzir, deyəsən özün yoza bilməyib, yozucu gətiribsən? İndi, qoy yozucu yozsun:

Dərviş dedi:

- … Calal padışah, eşit və inan, sənin yuxunun yozumu belədir. Şamlar sənin oğlanların, qəfəsdəki bülbül Novruz, Gül də Qəndabdır. Haman şamı keçirən Qəndabdı. Əgər Qandabı Novruza verməsən, onda oğlanların öləcək, qızın da öləcək, taxtın tar-mar olacaqdır:

Padışah dedi:

- Tutun bu dərvişi.

Vəzir, vəkil ərz elədi ki, padışahımız bu, sən deyən dərvişlərdən deyil. Bu Yusifi Züleyxaya yetirən dərvişlərdəndir… İndi o iki sevgi görüşməsə, inan ki, o dərviş deyənlər olasıdır» (40, s. 169).

Azərbaycan dastanlarında yuxunun müxtəlif funksiyaları vardır. «Novruz» dastanında yuxu xilasedici qismində çıxış edir. Aşiq-məşuqun bir-birinə asan şəkildə qovuşmasına səbəb olur. Calal paşa həm yuxunun yozumundan, həm də onu yozub qeybə varan dərvişin vahiməsindən qorxuya düşüb Qəndabı Novruzdan ayırmır. O qədər də mürəkkəb kompozisiyası olmayan dastanda Novruz yurduna üç qızla – Gülşən, Şəhriyar və Qəndabla qayıdır ki, bu da «butanın» təhrifi, yaxud dastanın yarımçılığından başqa bir şey deyildir. Süjetdə eyni zamanda Kəlləgöz ənənəvi motivi yarımçıqdır. Dastan məhz həmin motivin süjetdə yarımçıq da olsa iştirakına görə ənənəvi dastanlar qrupuna daxil edilmişdir. Amma buradakı natamamlıq nağıl motivinin aşıq repertuarında lazımınca işlənməməsi, dastanın aşıq repertuarında sənətkarlıq baxımından yarımçıq improvizəsi ilə əlaqədardır. Aşıq yaradıcılığında belə dastanlaşma mərhələsində olan ədəbi nümunələr az deyildir. Mətnin tərtibi zamanı bütün bu kimi məsələlər diqqət mərkəzində olmalıdır. Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan başqa bir nümunədə isə nağıl motivinin dastanın bütün tələblərinə əməl edilməsi yolu ilə yarandığını görürük. Bu, «Alı xan» dastanıdır. Süjet günahsız qızın nahaqdan böhtana düşməsi motivi üzərində qurulmuşdur.

Alı xan dastanı. Ənənəvi dastançılığın tələblərinə uyğun olaraq da burada Hacı Səyyadın övladı yoxdur. O, Allaha dua edir

ki, ona bir züryət versin, on altı yaşına çatanda onu özü ilə götürüb həcc ziyarətinə aparacaqdır. Belə də olur. Hacı Səyyadın əkiz övladı olur – biri oğlan, biri qız. Oğlanın adını Məhəmməd, qızın adını isə Pəri qoyurlar. Elə həmin gün yoldan keçərkən Hacı Səyyad atılmış bir oğlan uşağına rast gəlir. Yazığı gəlib onu götürüb evinə gətirir ki, övladlarına qardaş olsun. Adın da Tapdıq qoyurlar. Vədə tamam olur, Hacı Səyyad, Məhəmmədi anasıyla birlikdə götürüb Həcc ziyarətinə yola düşür. Onlar səfərə çıxan kimi, qonşuluqda yaşayan ifritə bir qarı Tapdığı yanına çağırıb Pərinin onun bacısı olmadığını söyləyir. Üstəlik də deyir ki, sən elə onu alıb otursan yaxşı olardı. Bundan sonra Tapdıq xəyanət yoluna qədəm qoyur. Pəri ona «qardaş» deyib nə qədər yalvarırsa Tapdığa söz əsər eləmir.

Başına döndüyüm, qurban olduğum,
Çıxma yoldan, qardaş, aman günüdü.
Alışıb oduna, büryan olduğum,
Çıxma yoldan, qardaş, aman günüdü!

Mən tutaram ətəyindən dadınan,
Pərvanəyəm, qovrulmuşam odunan,
Məni rüsvay etmə bədnam adınan,
Çıxma yoldan, qardaş, aman günüdü!

Gələndə nə deyim mən o, hacıya,
Şirincə nemətim döndü acıya
Heç qardaş da kəc baxarmı bacıya,
Tapdıq, çıxma yoldan, aman günüdü!

Bu dərd qalar Pəri xanın canında,
Pərvanə tək yanar şamlar yanında,
Üzü qara durrux haqq divanında,
Çıxma yoldan, qardaş, aman günüdü! (40, s. 188)

Amma Tapdığın düz yola gəlmədiyini görən Pəri aftafanı onun başına elə çırpır ki, Tapdıq dığırlanıb pilləkanın dibinə düşür.

Başı-gözü sarıqlı Tapdıq Hacı Səyyadı qarşılamağa gedir, elə burada da Pəriyə böhtan atır ki, o, pis işlər görüb, sənin adını batırmışdır.

Bu işdən çox pərt olan, böhtanı yoxlayıb həqiqəti öyrənməyən Hacı Səyyad oğlu Məhəmmədi Pərinin qanlı köynəyini gətirməyə göndərir. Məhəmməd insaf edir, quş vurub Pərinin köynəyini qana batırıb atasına gətirir. Pərini meşədə kimsəsiz, lüt-üryan qoyur. Meşədə Alı xana rast olan Pərini o da xoşbəxt edə bilmir, ikinci dəfə Qara Vəzirin böhtanına tuş gələn Pəri son məqamda Budaq Çobana sığınıb günahsızlığını sübuta yetirmək imkanı əldə edir.

Dastanın yazıya alınmış və hələlik çap edilməmiş başqa bir variantı da vardır. Burada da hadisələr söylənən ənənəvi süjetə uyğun inkişaf edir. Rast gəldiyi gündən Budaq çobanla bacı-qardaş kimi yaşayan Pəri son epizodda bütün günahkarlara əslində ədalət məhkəməsi qurur, hamısının günahını üzünə deyib cəzasını verir. Dastanın son epizodundan bir parçaya diqqət yetirək:

«Bəli, Çoban qardaş indi intiqam məqamıdır. Gəl, əvvəlcə günahkarların cəzasını verək. Günahkarlardan birini buradan mənim rizam olmadan dişarı buraxsan Allah özü cəzanı versin…

Bax, **birinci günahkar** atam Hacı Səyyaddır. O, Tapdığın yalanına inanıb, onun sözünü yoxlamadan məni qanıma qəltan etmək əmrini verdi. Ancaq, övladlar ataları mühakimə etməzlər. Mən də onun günahından keçirəm, Allah isə özü bilər, burax onu getsin…

İkinci günahkar, qardaşım Məhəmməddir, onu da bağışlayıram, atam onu nəzir-niyazla əldə eləyib, bacıların ürəyi geniş olur, onu da burax, qoy atama həyan olsun.

Üçüncü günahkar, Alı xandır. Onun başı eyş-işrətə elə qarışmışdı ki, Vəzirin xəyanətini ağlına sığışdıra bilmirdi. Alı xan anlamayıb ki, **üç cür sərvəti** – namus məqamında olan **arvadı,** qeyrət məqamında olan **ana-bacını**, bir də güzaranlıq rəmzi olan **var-dövləti** heç kəsə etibar eləməzlər. Onu da burax getsin, namusdan kəmlərə ar olsun.

Bunların arasında iki cinayətkar da vardır. Hər ikisi qatildir. Biri məni böhtana salıb adıma ləkələyərək həyatımı pozan **Tapdıqdır**. Onun cəzası ölümdür. O birisi isə xanına xəyanət edib uşaqlarının başını kəsən **Qara vəzirdir**. Onun cəzası daha ağırdır. Onun da gərək başı kəsilsin.

Budaq Çoban hökmləri yerinə yetirdi.

Alı xan nə qədər yalvardısa Pəri ona yaxın durmadı. Qazini çağırdılar, Pərini Budaq Çobana nigah elədilər» (41, s. 3-65).

Göründüyü kimi, «Alı xan» dastanı ibrətamiz sonluqla başa çatır. Burada böhtan açılır, Pərinin günahsızlığı açıqlanır, heç kim məzəmmət və cəzadan yaxa qurtara bilmir. Dastanda işlənən motiv, süjet və obrazların dünya eposu üçün ənənəvi olan bir sıra məsələlərlə bağlılığı, xüsusilə oğuz eposu ilə əlaqəsi açıq epizodlarda nəzərə çarpmır. Dünya nağıllarından gələn motiv peşəkar nağılçılığa, oradan isə aşıq repertuarına düşür. Aşıq isə epos ənənələri qəlibində yeni motivli dastan yaradırlar. Burada oğuz bəyləri ilə Alı xan arasında müəyyən paralellər nəzərə çarpdığı kimi, Qaraca Çobanla Budaq Çoban, eləcə də Pəri ilə oğuz eposunun qadın qəhrəmanları arasında bənzərlik və ümumiliklər az deyildir.

«Alı xan» aşıq repertuarına oğuz eposundan yox, peşəkar nağılçılıqdan süzülüb gəlmişdir. Epik yaddaşda Dədə Qorqud motivləri unudulub getmiş, bir çoxu yazıya alınma dövründən sonra milli yaddaşdan pozulmuşdur. Ona görə orta əsrlərin məhəbbət dastanlarında bir başa «Dədə Qorqud»un ayrı-ayrı boylarından gəlmə motivlər axtarmaq düzgün olmazdı. Buradakı övladsızlıq, övlad əldə etmə, nişanlını öz toyuna gəlib çıxması və s. Dədə Qorqud epik düşüncəsi ilə yox, onu yaradan milli dastançılıq ənənələri ilə daha çox səsləşir.

Oğuz eposu motivləri orta əsr dastanlarında yenidən işlənərkən onlarda cəmiyyəti sağlamlaşdırmaq, tərbiyə etmək istiqaməti önə çəkilmişdir. Bir çox hallarda isə islam dəyərlərini xalqın düşüncəsinə daha möhkəm həkk etməyə cəhdlər göstərilmişdir. Bu süjetlərdə çox mürəkkəb hadisələrin fövqündə – insanlara kömək edən Xızır, Əli, «pay verib pay almayan dərvişlərin» şəxsində böhtançının bir zaman cəzalandırılma leytmotivində cəmiyyətdə ədalətin bərpası, zülmdən, ədalətsizliklərdən uzaqlaşmağa çağırış başlıca motivlərdən idi. Bütün başqa məhəbbət dastanları kimi, ənənəvi süjetlər əsasında yaranan dastanlar da da dövrün problemi, insanın taleyi öndə idi. Belə geniş məna və məzmun çevrəsinə malik dastanların başqa birisi isə «Aşıq Qərib»dir.

«Aşıq Qərib» dastanı. Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan, türk xalqları içərisində müxtəlif variantlarda yayılan dastanlar içərisində «Aşıq Qərib» xüsusi yer tutur. «Aşıq Qərib»in iki – «Qafqaz – Anadolu» və Türküstan versiyaları vardır. «Qafqaz – Anadolu» versiyası bütün Qafqazda, o cümlədən Azərbaycanda və Anadoluda yaranan otuzdan artıq variantı əhatə edir.

«Qafqaz-Anadolu» versiyasının ilk variantlarından biri M.Y.Lermontovun 1838-ci ildə yazdığı eyni adlı poemasının əsasını təşkil edir. İkinci variant 1882-ci ildə A.Mahmudbəyov tərəfindən yazıya alınıb. SMOMPK məcmuəsində nəşr olunmuşdur.

1916-cı ildə dastanın Gəncə variantı litoqrafiya üsulu ilə, 1937-ci ildə aşıqlardan «yazılmış» başqa bir variant «Dastanlar» toplusunda çap edilmişdir. Bütün variantlar bu qaynaqlardan bəhrələnmiş və «Qafqaz-Anadolu» versiyasının Türküstan hafizələrinə yetmiş süjeti əsasında XIX əsrin sonlarında «Türküstan» versiyası formalaşmışdır (44, s. 14). Hazırda Azərbaycanda dastanın 10 variantı nəşr olunmuşdur. Lakin bu variantlardan yalnız ikisi – Laçın rayonunun Əhmədli kəndindən 1939-cu ildə Aşıq Məşədi Dadaşdan və 1960-cı ildə Ə.Axundov tərəfindən toplanılıb 1962-ci ildə çap edilmiş variantlar tədqiqatlara daha çox cəlb edilmişdir. M.Y.Lermontovun istifadə etdiyi xalq variantı hələ çap edilmədiyi kimi SMOMPK-da, eləcə də sonralar nəşr olunmuş variantlar da müqayisəli tədqiqata cəlb edilməmişdir.

Azərbaycanda «Aşıq Qərib» az öyrənilmiş məhəbbət dastanlarındandır. Dastan haqqında H.Araslı, M.H.Təhmasib və S.Yaqubova tədqiqat aparmışlar. Onların əsas mahiyyəti belədir ki, dastan «Kitabi-Dədə Qorqud»un Beyrək boyunun təsviri altında yaranmışdır. H.Araslı və S.Yaqubova Aşıq Qəribi tarixi şəxsiyyət hesab edir, ona XVI əsrdə yaşayıb yaratmış tarixi şəxsiyyət kimi yanaşırlar. H.Araslıya görə «… bu dastan təbrizli Qərib təxəllüslü şairin (aşığın) qoşmaları əsasında düzəlsə də, bu şerlər ağızlarda dolaşdığından çox dəyişdirilib dastanın ümumi ahənginə uyğun bir şəkil almışdır» (42, s. 69). M.H.Təhmasib isə yazırdı ki, «… bu dastan XVI əsrin Qəribindən hələ çox qabaqlar, bir başqası tərəfindən də işlənmiş imiş…» (4, s. 220). S.Yaqubova

isə «Aşıq Qərib»in əldə olan bütün variantlarını nəzərdən keçirib bir sıra maraqlı mülahizələr irəli sürür. O, da H.Araslıya istinad edərək «Aşıq Qərib»in elə XVI əsrdə yaşamış şair-aşıq tərəfindən yarandığını təsdiqləyir (43, s. 23).

Görkəmli türk folklorşünası Fikrət Türkmən «Aşıq Qərib hikayəsi» adlı iri həsmli araşdırmasında dastana daha geniş planda yanaşır, onun haqqında yazılmış demək olar ki, bütün araşdırmaları nəzərdən keçirir. «Aşıq Qərib»in məzmun mahiyyəti və təşəkkülü, nəşr və mətn baxımından şərhi, hekayənin yaranmasına təsir göstərən qaynaqlar, xalq arasında və xalq nağıllarında Aşıq Qərib süjetləri geniş tədqiqata cəlb olunur. Burada eyni zamanda Misirdə üzə çıxarılan və eləcə də Türkiyədən kənarda yaranan dastan variantları barədə məlumat verilir. Bunlar isə Azərbaycanda «Aşıq Qərib»in çox məhdud, bir sıra hallarda isə yanlış kontekstdə – «Dədə Qorqud» süjetinin təsiri ilə yaranma mülahizələrini təkzib edir (44, s. 3-305). Dastanın ikinci mükəmməl tədqiqi X.H.Koroğlunun adı ilə bağlıdır. X.H.Koroğlu «Şahsənəm və Qərib»in türkmən variantını dünya epik düşüncəsi kontekstində araşdıraraq onun türk xalqları içərisində geniş yayıldığını göstərir.

«Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» variantları arasında müştərək olan cəhətlər az deyildir. Əslində «nişanlının toyuna gəlib çıxması» motivini Odiseylə bağlı meydana gəlib bir çox dünya xalqlarının şifahi yaradıcılığında özünü göstərdiyi məlumdur. F.Türkmən versiyalar və variantlar arasındakı bənzərlikləri ümumiləşdirərək belə bir nəticəyə gəlir ki, «… bütün Aşıq Qərib variantları (Şərq və Qərb) tək mənşədən yayılmışdır. Çeşidli variantlardakı değişiklər, o variantların mənsub olduğu böyük mahalın damğasından başqa bir şey deyildir. Bu damğada sosial, tarixi və məhəlli təsirlər vardır» (44, s. 30).

«Aşıq Qərib»in versiyalararası variantları biri-birindən nə qədər fərqlənsə də onlar «nişanlının öz toyuna gəlib çıxması» motivi əsasında birləşən, xalqların milli məişət həyatı materialları əsasında müxtəlif variantlarda işlənən, ənənəvi süjeti qoruyub saxlayan, inkişaf etdirib genişləndirən dastanlardandır.

Aşıq Qərib surəti. «Aşıq Qərib» dastanında əhvalat sadə bir süjet üzərində qurulur: Məmməd sövdəqarın Rəsul və Heydər adlı iki oğlu və bir qızı vardı. O, bir gün arvadını çağırıb vəsiyyət edir ki, varlı yerdən oğlanlarına qız alma və qızı da varlı yerə ərə vermə. Bunu deyib Sövdəqar ömrünü balalarına bağışlayır. Məmməd sövdəqarı dəfn edirlər. İsfahan lotuları gəlib məclisə çıxır, özlərini sövdəqərin dostu kimi qələmə verir, Rəsulla qumar oynayıb onun bütün var-yoxunu əlindən alıb aradan çıxırlar. Rəsul bir papaqçıya şəgird dayanır. Bir gün atasının qəbri üstə gedib onu ziyarət edir, o qədər ağlayır ki, yorulub əldən düşür, elə qəbrin üstündə yuxuya gedir.

Yuxuda Tiflisdə Xoca Sənanın qızı Şahsənəm ona buta verilir. Rəsul öz butasının arxasınca getməli olur. Başqa məhəbbət dastanlarında olduğundan fərqli Rəsul anasını, bacısını və kiçik qardaşı Heydəri də özü ilə götürür. Gəlib Tiflisə çatır və - bir qarıya rast olur. Qarı görəndə ki, Rəsul Sənəmin adını çəkdi, dedi ki, siz qalın burada, mən gedib Şahsənəmi muştuluqlayım. Elə buradaca qarı Rəsulu «Qərib» deyə çağırır və Rəsula «Aşıq Qərib» adı xoş gəlir, o bu adı üzərinə götürür. Tiflis meydanında özünə kirayə ev axtarmağa çıxır, qarı isə Şahsənəmi muştuluqlamağa gedir. Ancaq mənzil sövdəsinin baş tutmadığını görən Aşıq Qərib anası, bacısı və Heydəri məscidin həyətində qoyub Xoca Əhməd adlı karvanbaşının yanına gedir. Amma xoca ona mənzil vermir. Rəsul bir qəhvəxanaya girir, burada onu Dəli Mahmud xoş üzlə qarşılayır. Qəhvəxanada Aşıq Qərib Güloğlan adlı aşıqla deyişir, onu məğlub edir. Aşıq Qərib burada Təbrizdən butasının arxasınca gəldiyini, düşdüyü vəziyyəti əvvəlcə sözlə, sonra da sazla söyləyir. Hadisələr açılır, Şahsənəm Aşıq Qəribin gəlişindən xəbər tutur, onunla görüşür. Ancaq Şahsənəmin əmisi oğlu Şahvələdə nişanlandığını qarı Aşıq Qəribə xəbər verir. Qarının bu sözü Aşıq Qəribi sarsıdır. Ağca qızın köməyilə gəlib yenidən Şahsənəmlə görüşür. Şahsənəm əmisi oğluna xəbər göndərir ki, məni yeddi il gözləsin.

Hələbə gələn Aşıq Qəribin arxasınca Şahvələd Güloğlana pul verib tapşırır ki, gedib onu öldürsün. Burada süjet «Dədə Qorqud»dakı əhvalatı xatırlatsa da ondan xeyli fərqlənir. Gü-

loğlan Qəribin ölüm xəbərini Şahsənəmə qanlı paltarı ilə birlikdə yetirir. Ancaq yeddi il tamam olmayınca Şahsənəm buna inanmayacağını bildirir. Vaxt ötür, Aşıq Qəribi Əhməd Bəzirqan Hələbdə tapıb Şahsənəmin üzüyünü ona yetirir. Əhməd bəzirqanla Tiflisə qayıtmaq istəyən Aşıq Qəribi Hələb paşası saraya dəvət edir. O paşanın aşığı ilə dəyişir, onu məğlub edir. Paşa Aşıq Qəribin başına gələn hadisəni bildikdən sonra ona yeddi kisə qızıl verir.

Aşıq Qəribə Ağ atlı qoca yolda rast olur, onu gözünü yumub açınca Tiflisə yetirir. «Beyrək» boyunda olduğu kimi, Aşıq Qərib də bacısı, anası və qardaşı ilə rastlaşır, əvvəlcə onu tanımırlar, sonra Aşıq Qəribi tanıyırlar. Anası ona Şahsənəmin toy günü olduğunu bildirir. Bundan sonra tanınma mərhələsi başlayır.

Aşıq Qəribi əvvəlcə qəbul etmək istəmirlər. Ancaq onun uzaq yolu Xızırın köməyilə başa vurduğunu, dəlil kimi atının ayağının altından götürdüyü torpağın kor olmuş gözü açması və onun həqiqətən həmin torpağı anasının gözünə çəkməklə onun gözünün açılması Aşıq Qəribə olan etimadı artırır. Bütün bu epizodlar Beyrəyin öz toyuna gəlib çıxmasına bənzəsə də dünya eposunda ənənəvi süjetlərin sıra düzümü çərçivəsində davam edir. Onlarda nəzərə çarpan xüsusiyyətləri Şahsənəmin Qəribi görməsi və onu tanımasından sonra konflikt açılmağa doğru inkişaf edir, bütün həqiqətlərin üzə çıxmasında - Aşıq Qəriblə Şahsənəmin biri-birini tanıması süjetin əsas mərhələsinin başlanmasına səbəb olur. Aşıq Qərib Şahsənəmə qovuşmaq üçün bütün əzablara gözür. Axıra qədər ona sadiq qalır, bir sıra başqa dastanlarımızda gördüyümüz kimi, «butadan yayınmalara» yol vermir. Aşıq Qəribin həyatının elə bir mərhələsi təsvir olunur ki, o həm çətinlik və ağır güzarandan çıxma, həm buta arxasınca getmə, həm də böyük çətinliklərə qalib gəlib toy gününə qovuşma, yeni həyata çıxma ilə əlamətdardır. Süjetin əvvəlində atasının varidatı aldadılıb əlindən alınan Rəsulla sonda Xızırın başına sığal çəkib çətinliklərdən qurtardığı Aşıq Qərib arasındakı təkamül fərqi də böyükdür. Dastanın əvvəlində

Başına döndüyüm gül üzlü Sənəm,
Getdim, yar, əyləndim bəlkə gəlmədim.

Bu ayrılıq bizə haqdan verildi,
Getdim, yar, əyləndim, bəlkə gəlmədim.

deyərək butasına qovuşacağına nagüman olan Rəsul dastanın sonunda artıq muradına yetişən haqq aşığı kimi diqqəti cəlb edir:

Dön bəri, dön bəri, bir üzün görüm,
Çoxdandır ayrıldım, səndən, ax, Sənəm!
Bir-bir libasların tərif eyləyim,
Sən də geyin, qurşan, qalx, Sənəm

… Dillərdə dastandır Tiflis alması,
Min tümənə dəyər saçın hörməsi,
Yar, sənə gətirdim Hələb xınası,
Ağ ələ yaraşır, al bir yax, Sənəm.

Yüz minlərə dəyər üzün yaşmağı,
İncə belə bağla, qızıl qurşağı,
Ayağa geyibsən zərli başmağı,
Qərib deyir, dur almaya, bax Sənəm (39, s. 58-59).

Başqa nümunələrdə olduğu kimi, ənənəvi süjetlər əsasında yaranan dastanlarda da buta eyni zamanda kamillik mərhələsi, insan həyatında yeni dövrün başlanğıcıdır. Aşiqin öz məşuquna qovuşması burada yeni ailənin başlanğıcı kimi verilir. Aşıq Qərib isə məhəbbəti uğrunda bütün çətinliklərə dözən bədii obraz kimi diqqəti cəlb edir.

Dastandakı başqa obrazlar. Dastanda Aşıq Qəriblə yanaşı onu öz butasına qovuşduran obrazlar da fəaldır. Bunların ən birincisi **Şahsənəmdir**. Bu sevən bir cavan, öz butasına sədaqətli, vəfalı sevgilidir. Diqqət yetirdikdə aydın görmək olur ki, başqa buta qəhrəmanlarından fərqli Şahsənəm sevgilisinə qovuşmaqda daha fəaldır. O, hətta Banuçiçəkdən, buta verilmiş digər sevgili qızlardan xeyli fərqlənir. Şahsənəmin Aşıq Qəribə sevgisi sarsılmaz və dönməzdir, özünün dediyi kimi, əbədi və daimidir. Ötən illər ərzində gözü yollarda qalan Şahsənəm onsuz bir gün ürəkdən deyib-gülməmiş, bir dəfə Şahsənəm Qəribsiz gəzib dolaşmamışdır:

Canım sənə qurban Qaragöz Qərib,
Bir rahat olmadım, yar, sən gedəli.
Əynimə geymişəm, qəm libasını,
Deyib şadlanmadım yar, sən gedəli.

Evimizin dalı, xırda təpələr,
Orda yağış yağsa, burda səpələr,
Mücrümdə durur, almaz gübbələr,
Taxıb sallanmadım, yar, sən gedəli.

Qışlar gəldi keçdi, yazlar açıldı,
Görpə quzu anasından seçildi.
Yeddi ildə on dörd bayram keçildi,
Qərib dolanmadım yar sən gedəli.

Qəribin rəqibinə qalib gəlməsində Şahsənəmin köməyi az olmamışdır. Dastanda Aşıq Qəribin butasına qovuşmasında, ona yaxınlaşmasında, toy gününə qədər Hələbdən qayıdıb gəlməsində Şahsənəm mühüm rol oynamışdır. O, Aşıq Qəribin barmağına taxdığı üzüyü Əhməd bəzirqanbaşıya verib yalvarır ki, Hələbdə Qəribi tapıb onu Tiflisə yetirsin. Çünki yeddi illik müddət tamam olmaqdadır. Şahsənəmin Aşıq Qəribə bu sifarişi butaya qovuşmalı haqq aşığını hərəkətə gətirir, onun üçün bağlı qapıları açır. Hətta Aşıq Qəribi Hələbdə qalmaq təklifi ləngitmir, o, öz butasına qovuşmağa tələsir. Onu Şahsənəmə qovuşduran vədə vaxtı, onu toy gününə gətirib çıxaran isə Xızırdır. Xızır əbədi həyata qovuşan, çətin səfərlərdə, ağır məqamlarda öz kömək əlini darda qalan insanlara yetirən mifik obrazdır. O, Şərq xalqlarının – ərəb və türk dünyasının, islamiyyətdən əvvəl və sonrakı dövrünün törəniş, dirçəliş və yaşayış tanrısı, qismən sonrakı dövrlərdə isə həyat və əbədiyyat rəmzidir. Xızır «pay verib, pay ummayan» müdrik qoca, kasıb, ağ və göy əbalı dərviş, sadə bir yolçu, Ağ at üstündə insanlara tuş olan, insan röyasına ağ libasda girib baş verəcək təhlükələrdən, fəlakətlərdən onu xəbərdar edən, təmizqəlbli insanları haqq yoluna çıxaran, daim hərəkətdə olan obrazdır. Xızır insanlara bərəkət gətirən – təbiəti yaşıl dona bürüyən funksiyaların da daşıyıcısıdır. O, real-əfsanəvi-mifik xüsusiyyətlərə malikdir. Xızır böyük yaradanın beş mələyindən sonra qeyri-adi səlahiyyət funksiyalarının daşıyıcısı olan mifik obrazdır. O, rəbbin ərzdə görüntüsü yox, icraçısıdır. Şərq xalqlarının şifahi yaradıcılığında qəribləri, kimsəsizləri öz mətləblərinə qovuşduran, ənənəvi süjetlərin fövqündə dayanan bədii obrazdır. «Aşıq Qərib»də də Xızır Qəribin Şahsənəmə qovuşmasında başlıca, xilaskar funksiyasının daşıyıcısıdır.

Dastanda Aşıq Qəribin anası, bacısı, Ağca qız, müxtəlif tacir-sövdəgar və başqa surətlər süjeti bədii cəhətdən bəzəyən, onu tamamlayan və poetik cəhətdən zənginləşdirən obrazdır.

Onların hər biri dastanda özünün iştirakına, süjeti zənginləşdirmə xüsusiyyətinə görə biri-birindən fərqlənir. Hər biri yeri gəldiyi məqamda ayrıca bir lövhə yaradır, insana doğmalıq, yavuqluq, ülvilik bəxş edir, ümumilikdə isə insanları xeyrə səfərbər edir.

Dastandakı mənfi obrazların sənətkarlıq baxımından təqdimi başqa variantlara nisbətən zəifdir. İstər Şahvələd, Güloğlan, istərsə də onlara süjetdə köməklik göstərmək istəyənlər zəif təsir bağışlayır. Şahvələdin Şahsənəmə məhəbbəti də sönükdür. Bu isə dastanın bədii dəyərinə təsir göstərməyə bilmir.

Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan dastanlarda dünyyəvi süjetlər hadisələrin əsasında dayansa da aşıqlar onları milli həyata məxsus bədii boyalar, rənglərlə cılalamış, müxtəlif adətənənə və deyimlərlə zənginləşdirərək məhəbbət dastanlarının yeni bir tipi kimi xalqın yaddaşına həkk edə bilmişlər. Elə buna görə də «Aşıq Qərib» uzun tarixi zaman müddətində milli repertuarı bəzəmiş, onun müxtəlif versiya və variantları yaranmışdır. «Aşıq Qərib»in librettosu əsasında Z.Hacıyev «Aşıq Qərib», C.Cabbarlının librettosu əsasında Qliyer «Şahsənəm» operalarını yazmışdır. «Aşıq Qərib»in türkmən variantı əsasında K.Brunovun bir libretto mətni hazırlanmış və sonralar A. Şaposnikov və D.Ozerov həmin mətn əsasında opera yaratmışlar.

«Aşıq Qərib» dastan yaradıcılığının şah süjetlərindən biri kimi uzun yüzillikləri aşıb gələrək özünü milli yaddaşa əbədilik həkk etmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı. Bakı, 2004, 322 s.
2. A.Nəbiyev. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. Bakı, 2002, 678 s.
3. В.М.Жирмунский. Тюркский героический эпос. М., 1974.
4. M.H.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, 1972.
5. X.H.Koroğlu. Oğuz qəhrəmanlıq eposu. Bakı, 2004.
6. H.Zeynallı. Seçilmiş əsərləri, Bakı, 1986.
7. В.М.Жирмунский. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка. М., 1961, с. 151.
8. С.В.Киселев. Древняя история Южной Сибири. М., 1951, с. 548.
9. Пухов С.В. Алтайский народный героический эпос. «Маадай Гара». М., 1973, с. 14.
10. N.Cəfərov. «Qədim (ümum) Türk eposu: genezisi, tipologiyası. «Türk dastanlarının edebi keçmişi: Türk dastanları». Bakı, 2004, 348 s.
11. A.Аарне. Указатель сказочных сюжетов, СПб, 1910.
12. Şah İsmayıl. Azərbaycan ədəbiyyatı antologiyası. 6 cilddə. I cild. Folklor nümunələri. Ankara, 1992. nəşrə hazırlayan A.Nəbiyevdir.
13. H.Araslı. XVII-XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, 1956.
14. H.Araslı. Aşıq yaradıcılığı. Bakı, 1960.
15. SMOMPK məcmuəsi. VII buraxılış, II şöbə, 1889, s. 55.
16. İsmayıl Hikmət. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I c., Bakı, 1928.
17. В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки, М.,1986.
18. Şah İsmayıl. Azərbaycan dastanları, III cild. Bakı, 1967.
19. A.Nəbiyev. Qardaş xalqın nağıl dünyası. Özbək xalq nağılları. Bakı, 1989.
20. В.М.Жирмунский, Х.Т.Зарифов. Узбекский народный героический епос. М-Л, 1947.
21. Əsli-Kərəm. SMOMPK, V buraxılış, III şöbə, 1882, s. 67.
22. Tağı Xalilbəyli. «Əsli-Kərəm» dastanı haqqında bəzi qeydlər, LPİ-nin «Elmi məcmuəsi», Bakı, 1978.
23. A.Nəbiyeva. Azərbaycan aşıq məktəbləri. Bakı, 2004.
24. A.Nəbiyev. Milli təəssübkeşlik, yaxud erməni saxtakarlığı. Bakı, 2003.
25. Elçin. Mahmud və Məryəm, Bakı, 1987.
26. E.Heydərov. «Əsli kimdir», «Folklorşünaslıq məsələləri», IV buraxılış, 1995.
27. История Атропатены. Б., 1971.
28. Azərbaycan dastanları, B., 1978.

29. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.
30. «Leyli-Məcnun» dastanı, Azərbaycan dastanları, I c., 1967.
31. В.Я.Пропп. Русский героичексий эпос, М., 1986.
32. Azərbaycan dastanları, ikinci cild. EA nəşriyyatı. Bakı, 1986.
33. «Kitabi-Dədə Qorqud». ensikl. 2 cild, s. 225-252.
34. «Seyfəlmülük». Nəşrə hazırlayan S.Cəmşidov. Bakı, 1987
35. «Seyfəlmülük», əlyazma, şəxsi arxiv
36. A.H.Андреев. Каталог сказ. сюжетов.М., 1987.
37. Alı xan. Dastanlar. III cild, 1967.

V BÖLMƏ

EPOSÇULUĞA YENİ QAYIDIŞ

ORTA ƏSRLƏRİN SONLARINDA AŞIQ REPERTUARI

Azərbaycan dastan yaradıcılığı XVI-XVII əsrlərdə özünün yeni yüksəlişini yaşadı. Aşıq repertuarında məhəbbət dastanlarının müxtəlif tipləri və nümunələri meydana çıxdı. Orta əsr Azərbaycan cəmiyyətinin demək olar ki, ictimai-siyasi, əxlaqi və sosial həyatı onlarda özünü qəhrəmanlıq eposlarından fərqli şəkildə göstərə bildi. Əgər ozan yaradıcılığı oğuz həyatının təzad və ziddiyyətlərini döyüş meydanlarında, ayrı-ayrı qəhrəmanların cəngavərlik savaşlarında nümayiş etdirirdisə, aşıq yaradıcılığı erkən orta əsrlərdən başlayaraq cəmiyyətin mənəvi-əxlaqi inkişaf və təkamülünü aşıq repertuarına gətirdi. Məhəbbət dastanlarının müxtəlif təsnifat qruplarına ayrılan nümunələri cəmiyyətin problemlərini, orta əsrlərin ümumi əhvali-ruhiyyəsini, insan əxlağında baş verən bütün təbəddulatları, irəliyə inkişafı özündə birləşdirməyə başladı. Dastan yaradıcılığı intibaha doğru irəliləyən aşıq poeziyası, onun ayrı-ayrı nümayəndələri – Molla Qasım, Aşıq Köçər, Dədə Kərəm, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Aşıq Abdulla (Sarı Aşıq) və başqalarının yaradıcılığı ilə çarpazlaşdı. Bu dövrün xalq şerindəki qabaqcıl, humanist baxışlarla yanaşı, ayrı-ayrı zümrələrə birmənalı olmayan münasibət, zorakılığa,zülmə, işgəncələrə, cəmiyyətdəki ayrı-seçkiliklərə etiraz dastan yaradıcılığına da təsirini göstərdi. XVI-XVII əsrlərin aşıq poeziyasında din xadimlərinə, onların törətdikləri riyakarlıq və zorakılıqlara münasibət bu dövr sənətkarların yaradıcılığında da nəzərə çarpmağa başladı. Siniflərarası münasibətlərin kəskinləşməsi, cəmiyyətdə orta əsr inkivizasiyalarının tətbiqi, əsarətin yeni-yeni formalarının üzə çıxması, aşıq yaradıcılığında bütün bu ədalətsizlikləri aradan qaldıra biləcək qəhrəman obrazın yaranma zərurətini qarşıya qoydu. İstər XIII əsr Molla Qasımın, istərsə də sonrakı dövr sənətkarların yaradıcılığında zülmə etiraz motivləri içərisində bir ümidsizlik nəzərə çarpırdısa, «getdikcə yaman olan dünyanın» gələcəyindən nigarançılıq əks olunurdusa, artıq XVI əsrin sonlarında aşıq şerində cəmiyyət

idarəçiliyinə yeni münasibət özünü göstərirdi. Bu, Anadolu aşıqlarının yaradıcılığında daha güclü idi. Dadoloğlunun şerlərində nəzərə çarpan üsyankar ruh cəmiyyətdə narazılıqların son həddə çatdığını, Azərbaycanda və Anadoluda, eləcə də bütün Qafqaz və Kiçik Asiyada aclıq, qıtlıq əleyhinə kəndli qarşıdurmalarının genişləndiyini göstərirdi. Yaxın və uzaq ellərdə bir dərəbəylik yaranmışdı. Şəhərlərdə sənətkarların, qəssabların, tacir-bəzirganların güclü etiraz dalğası başlamışdı. Bir-birindən xəbərsiz bu və digər bölgələrdə baş verən kortəbii kəndi tərəkatları, şəhər yoxsullarının etiraz dalğası xalğın güzəranını pisləşdirir, onu daha çətin və dözülməz bir hala salırdı (2, s. 161).

Aşıq şeri, xüsusilə Anadolu aşıqlarının etiraz dalğalı poeziyası cəmiyyətin həyatında baş verən real vəziyyəti, mənafelərin toqquşduğu tarixi hadisələri, kəndli üsyanlarını, onların yatırılmasını yüksək bədii şəkildə əks etdirirdi. Belə bir dövrdə Pir Sultan Abdal deyirdi:

Zəmanə insanında fitnə törətdi,
Söyləməz gerçəyi, yalan düzən var.
Ədəb qalxdı, həya qalxdı, nə qaldı
Övladından, uşağından bezən var (1, s. 63).

Bu dövrdə xalqın ağır vəziyyətini açıq şəkildə əks etdirən aşıq şeri öz üsyankar ruhu etibarı ilə döyüşkən və mübariz idi.

İqtisadi münasibətlərin kəskinləşdiyi, sosial həyatın ağırlaşdığı belə tarixi şəraitdə - XV əsrin sonlarında Şah Abbas fütuhatına qarşı Şeyx Cəlalın güclü kəndli hərəkatı başladı. Xalq ümid edirdi ki, bu hərəkat ona xoşbəxtlik və rahat güzəran gətirəcəkdir. Ancaq o, özünü elə ilk onilliklərdə doğrultmadı. Cəlalilər hərəkatı yüz ilə qədər davam etdi. Kəndlilərə daha böyük bəlalar gətirdi, qıtlıq və aclıq ölkəni bürüdü, kəndli hərəkatlarının başçıları dəyişdi, şah taxtı əldən-ələ keçdi, ancaq xalq bu hərəkatlardan gözlədikləri nəticəni görə bilmədilər. Onda ümid qaldı yeri düşəndə əlinə keçən varidatı ac kəndlilərə, şəhər yoxsullarına paylayan tək-tək qəhrəmanların şücaətinə. Xalq onlar haqqında nəğmələr qoşdu, igidliklərinə dastan bağladı, onlar əfsanəvi atlara mindirildi, əlinə

sehirli silahlar verildi, səsinə qüdrət, sözünə aşiqlik məharəti bəxş edildi. Xalq öz etnik yaddaşında yaşatdığı əfsanəvi görüşləri belə qəhrəman obrazın üzərində cəmləşdirdi.

Milli repertuarda maraqlı yaradıcılıq prosesi baş verdi. Aşıq şerində özünü göstərən qabaqcıl intibah düşüncəsi dastan yaradıcılığına keçdi. XVII əsrin əvvəllərində aşıq repertuarında məhəbbət dastanlarından qəhrəmanlıq eposuna yeni keçid özünü göstərməyə başladı. Əsrin ortalarında artıq Təbriz aşıqlarının repertuarında qəhrəmanlıq nəğmələri və rəvayətləri özünün yeni həyatını yaşamağa başladı. Anadolu, Təbriz və Şirvan aşıqlarının repertuarında kəndli hərəkatı qəhrəmanlarının adına qoşulan nəğmələr dastanlaşma prosesi keçirdi və milli ifada yeni qəhrəmanlıq süjetləri yarandı. Onların ən şöhrətlisi isə «Koroğlu» oldu.

«Koroğlu» eposunun meydana gəlməsi. Aşıq yaradıcılığında qəhrəmanlıq eposuna qayıdış dövrün tələbi idi. Xalq düşdüyü çətin vəziyyətdən çıxmağın yolunu onun mənafeyini müdafiə edən ideal qəhrəman obrazının şəxsində axtarmalı oldu. Yaratdığı qəhrəmanının şəxsində milli yaddaşında yaşayan mühüm, xalq ruhuna yaxın süjetləri aradı. Aşıqlar Qafqazda yaşayan bir sıra xalqların şifahi yaradıcılığında geniş yayılmış, gürcülərin «Amirani», adıgeylərin «Nart», ləzgilərin «Sərvəli» eposlarında xatırlanan «Gözü kor edilmiş, yaxud ovda bir gözü çıxarılmış «qəhrəmanın oğulu» haqqındakı rəvayətlər»i seçdilər. Qafqaz və Şimali Qafqaz eposu üçün ənənəvi olan həmin süjeti yeni şəkildə işləyib Alı kişinin gözlərinin çıxarılması və qatildən intiqam ideyası əsasında yeni bir dastan süjeti yaratdılar. Qafqaz xalqları içərisində qədimdən düşməndən qisas almaq, qanı yerdə qoymamaq ənənəsi mövcud idi. Süjetlər silsiləsində qarşılıqlı çarpazlaşma o qədər geniş məna və məzmun zənginliyinə malik idi ki, aşıqlar yeni qəhrəmanın dünyaya gəlmə və uşaqlıq illərini elə həmin motiv üzərində köklədilər. Onun haqqında yeni nəğmələr qoşuldu, köhnə rəvayət və əfsanələr yenidən cilalanıb təzə məzmunda repertuara gətirildi. Süjetin baş qəhrəmanı – tək atlı, tək silahlı, övladsız qəhrəman eldən iraq düşüb dağlar qoynunda tənha bir məkana – quş

qonmaz, əl yetməz Cənlibeldə məskunlaşdırıldı. Bütün sonrakı qəhrəmanlıq rəşadətləri həmin obrazın ətrafında formalaşdırıldı, Koroğlu ləqəbi ilə tanınan qəhrəmana bəslənən xalq məhəbbəti onun adı ilə bağlı dastan silsiləsi yaratdı. XVII əsrin sonlarından bu süjetin aşıq repertuarına düşməsi Anadolu, Təbriz və Şirvan aşıqlarının repertuarına əsaslı təsir göstərdi. Aşıqların Koroğlu nəğmə və rəvayətlərini önə çəkməsi, dövrün ab-havasına uyğun olaraq aşıq yaradıcılığında yenidən qəhrəmanlıq motivlərini bərpa etdi. Xalq improvizatorçu sənətkarların ifasında «Koroğlu»nu dinləməyə daha böyük həvəs göstərdi, məhəbbət dastanlarının ifasını isə aşıqlar qismən arxa plana keçirməyə başladılar. Bu, bütün aşıq məktəblərinə məxsus əsas xüsusiyyət kimi özünü göstərdi və XVII-XVIII əsrlərdə «Koroğlu»nun qüdrətli epos kimi formalaşmasını şərtləndirdi.

Eposun həmin dövrlər arasında yaranma və yayılması bir sıra xüsusiyyətlərlə əlamətdar olmuşdur. **Birincisi,** süjet Anadolu, Təbriz və Şirvan aşıqlarının repertuarında oğuz eposu ənənələrinin epik yaradıcılıqda bərpası yönümündə özünü göstərmişdir. Bu, təkcə yaranan ayrı-ayrı dastan qollarının məzmununda deyil, həm də quruluşunda nəzərə çarpmaqdadır. **İkincisi**, aşıq repertuarı xalqın istəkləri yönümündə «Koroğlu»nu formalaşdırmağa səfərbər oldu. Təbriz məktəbi bu işdə öncüllüyü əldə saxlayaraq aşıqlar içərisində improvizatorçu koroğluxanlar yetirdi. Oğuz eposu ənənələrini etnik yaddaşda bərpa edən bu koroğluxanlar yadda qalan bütün ənənələri yenidən işləməklə onları kəndli hərəkatı dövrünün qəhrəmanlıq və cəngavərlikləri ilə bağlamağa nail oldular və bütün improvizə və ifa vahidlərini aşıq repertuarında birləşdirə bildilər. Bu sinkretizmdə kəndli hərəkatı dövrünün bütün bədii ifa və improvizə repertuarı cəmləşdi. Dövrün azadlıq ideyalarını tərənnüm edən fərdi ifaçıların, özünü saz-söz və qılınc qəhrəmanı hesab edən, bəzən üzərinə «Koroğlu» adını götürən improvizatorçu sənətkarlar da həmin sinkretizmdən kənarda qalmadı. Onlar vahid yaradıcılıq ənənəsi çərçivəsində sinkretizə olundu. Bununla, koroğluxanlar geniş və intəhasiz yaradıcılıq imkanları əldə etmiş oldular. **Üçüncü**, dövrün modern improvizə və ifa

imkanları ilə silahlanan koroğluxanlar öz qəhrəmanlarına daha böyük əzəmət və qüdrət vermək üçün güclü şəkildə epik yaddaşa qayıtdılar, qəhrəmana süjet boyu yeri gəldikcə əfsanəvi don biçdilər. Onu epik düşüncənin dərin qatlarında daşlaşıb qalmış mifoloji dəyərlərlə zənginləşdirib qəhrəmana əbədi yenilməzlik, əzəmət və qüdrət verdilər.

Koroğluxanlar adını üzərlərinə götürdükləri süjeti dastanlaşdırıb azadlıqsevər xalqın qəhrəmanlıq himninə çevirdilər. Müstəqilliyə, azadlığa çağırışla dolu olan, xalqın intibah düşüncəsini geniş ölçü və qəliblərdə əks etdirən bu himn türk xalqları içərisində müxtəlif versiya və variantlar şəklinə düşdü, yeni-yeni improvizələrə məruz qalıb dünyaya yayıldı.

«Koroğlu»nun versiya və variantları. Müasir mərhələdə «Koroğlu» eposu iki başlıca versiya – «Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyaları ətrafında mərkəzləşmişdir. Onlar müxtəlif dövrlərdə ayrı-ayrı tədqiqatçılar tərəfindən «Zaqafqaziya» və «Orta Asiya», yaxud «Qərb» və «Şərq» versiyaları adları altında da təqdim edilmişdir.

Eposu «Zaqafqaziya» versiya adı ilə təqdim etdikdə ona daxil olan bir sıra variantlar eyni süjet əsasında yaranan dastan hüdudundan kənarda qalır. Həmən ad Anadolu, türk, bolqar, bolqar türkləri, kürd və b. variantları əhatə edə bilmir. Burada eyni zamanda Azərbaycan eposunun güney bölgədə yaranıb yayılan improvizatorçu ənənələri də əhatə dairəsindən kənarda qalır.

«Orta Asiya» coğrafi bölümü isə eposun yaranmasından xeyli sonra meydana çıxmış və süjetin yaranıb yayıldığı coğrafi arealı dürüst əhatə etmir. Bu versiya tarixən mövcud Türküstan ərazisində meydana gəlmiş, variantlaşma prosesi də məhz həmin arealdan ətraf regionlara yayılmışdır. Ona görə də **ikinci** versiyanı da yarandığı tarixi arealın adı ilə «Türküstan versiyası» adlandırmaq həqiqətə daha uyğundur.

«Koroğlu» eposunun Şərq və Qərb versiyaları anlayışı dı süjetin yayılma çevrəsini dürüst əhatə etmir. Çünki həm Qərb, həm də Şərq çox geniş coğrafi əraziləri əhatə edir ki, onların bir çoxunda «Koroğlu»nun hansısa səviyyədə yayıldığını iddia etməyə hələ kifayət qədər əsas yoxdur.

Eposun versiyaları haqqında bəhs edərkən onların yaranma və yayılma xüsusiyyətləri ilə bağlı müxtəsər şəkildə bir neçə başqa mülahizənin üzərində də dayanmaq gərəkdir.

Versiya, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, süjetin hansı məzmun çevrəsində yaranıb yayıldığını əks etdirən göstəricidir. Məsələn, «Koroğlu»nun «Qafqaz-Anadolu» versiyasına daxil bütün variantlar qəhrəmanın atası Alı kişinin gözlərinin çıxarılması motivi üzərində qurulmuşdur ki, bu da ənənəvi motiv hesab edilir.

«Türküstan versiyası»nda isə bu ənənəvi motiv «qəhrəmanın gördan tapılması» kimi rekonstruksiya edilmiş və versiyanın bütün variantlarının mərkəzində dayanmışdır. Türkmən variantı əsasında formalaşan bu versiyaya türkmən, taçik, özbək, qazax, qaraqalpaq, udmurt, ərəb (Türküstan ərəbləri), tatar (Sibir tatarları) və b. variantlar daxildir (3, s. 27). «Qafqaz-Anadolu» variantları biri-birinə oxşar olduğu kimi, Türküstan variantları arasında da bənzərliklər çoxdur. Tacik variantı «Qurqulu» nəzmlə olub yeddi min misradan artıqdır. Ümumilikdə isə tacik variantı 50, türkmən variantı 14, qazax variantı 65 qoldan, özbək variantı isə 100-dən artıq dastandan ibarətdir (4, s. 101).

Mövcud versiyaların daha bir xüsusiyyətini də qeyd etmək lazımdır. «Qafqaz-Anadolu» versiyası ümumiliklə daha geniş variantlıdır. O, bir tərəfdən Azərbaycanda təşəkkül tapan eposun Anadolu və digər türk variantlarını yaratmışsa, eyni zamanda onların Qərbə hərəkətini istiqamətləndirmiş, macar, bolqar, bolqar türkləri variantlarının meydana çıxmasında mühüm nüfuzedici rol oynamaqla eposun Bessarabiya, Rumıniya, Moldovada yayılmasında və dünya eposları sırasına çıxmasında mühüm rol oynamışdır (3, s. 8, 43). Bu versiya eyni zamanda Qafqazda çox variantlığı ilə əlamətdar olmuşdur. Kumık, dargin, rəzgi variantları onun təsiri ilə iyirminci yüzillikdə yaranıb üzə çıxmışdır. Gürcü xalqı içərisində süjetin akademik Maar, İ.Şaişmelova, Borcalı, abxaz variantları qeydə alınmışdır. Ermənilər isə tarixi saxtalaşdırma yolu ilə gedərək A.Xodzko mətni əsasında özlərinin saxta variantını yaratmışlar (3, s. 64-67).

«Qafqaz-Anadolu» versiyasının «Koroğlu» süjetinin türkmən hafizələrinə, oradan isə bütün Türküstana yayılmasında mühüm rolu olmuşdur. Türkmən hafizələrinə «Koroğlu» improvizəsi bütövlükdə Azərbaycandan keçmişdir. Təbriz koroğluxanlarının repertuarını bəzəyən eposu türkmən baxşıları Türküstanda yayılmış çox keçmədən burada versiya öz yeni improvizə həyatını yaşamışdır. Baxşılar ənənəvi süjetdəki «kor edilmiş kişinin oğlunun göstərdiyi qəhrəmanlığı» görda dünyaya gələnin qəhrəmanlıq şücaətləri ilə əvəz etmişlər.

Azərbaycan eposunun Türküstan hafizələrinə çatmış süjeti baxşı və akınlarının repertuarında «qordan tapılmış qəhrəmanın sərgüzəştləri» kimi xeyli sonra yenidən rekonstruksiya olundu. Türküstan baxşılara epik-romantik yaradıcılıq ənənəsi əsasında onu yenidən işlədilər. Özlərinə məxsus nağıl və romantik süjetləri repertuara gətirib ölməz Türküstan qəhrəmanını, ideal dövlət başçısını, İrəm bağının gözəl qızı Ağa Yunis pəriylə izdivaca girən, Gülnar pəri və Misqal pəriləri Çambilə gətirən Göroğlunun epik-romantik obrazını yaratdılar.

Çox çəkmədən «Goroğlu» epik silsiləsi Türküstanda baxşıların çalıb-çağırdığı ən böyük qəhrəmanlıq sərgüzəştlərinə çevrildi, eldən-elə, obadan-obaya müxtəlif baxşı improvizələrində yayıldı. Bu gün türkün tarixi qəhrəmanlıqlar həqiqətinə söykənən, tarixi-ədəbi ənənələr əsasında yaranan «Koroğlu», onun təsiri ilə meydana çıxan, epik-romantik yaradıcılıq əsasında yenidən işlənən «Goroğlu» eposları hələ repertuardadır. Türkün epik düşüncəsində onların hər birinin isə özünə məxsus yeri vardır.

a) «Qafqaz-Anadolu» versiyası və onun variantları. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, eposunu «Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyaları bir-biri ilə nə qədər süjet, motiv, ideya və məzmun baxımından yaxın olsalar da dastançılıq ənənəsi, tarixi-ədəbi və epik-romantik yaradıcılıq üslubu etibarı ilə biri-birindən xeyli fərqlidir. Şübhəsiz ki, onların hər birini ayrı-ayrılıqda öyrənmək, araşdırmaq, onları yaradan milli zəmində tədqiqatlara cəlb etmək gərəkdir. Bu baxımdan eposun Azərbaycanda nəşr və tədqiq tarixi də, onun «Türküstan versiyası»nın müxtəlif variantlarındakı qəhrəman obrazlarla müqayisəsi də, hər iki versiyanın epos və

tarix, eləcə də müxtəlif yaradıcılıq üslubları kontekstində də öyrənilməsi günümüz üçün əhəmiyyətlidir.

Azərbaycan xalqının «Kitabi-Dədə Qorqud»dan sonra yaranan ikinci böyük eposu «Koroğlu»dur. XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan və onun yaxın çevrəsində baş verən ictimai-siyasi hadisələri, xüsusilə kəndli hərəkatları, Şeyx Cəlalın başçılığı ilə uzun onillikləri əhatə edən azadlıq müharibələrinin leytmotivi əsasında yaranan bu qəhrəmanlıq eposu Qafqazda, bütün Şərqdə, Orta Asiya xalqları içərisində, eləcə də Bessarabiyada, Rumıniyada, daha neçə başqa yaxın və uzaq xalqlar içərisində geniş yayılmışdır. Azərbaycan eposunda gördüyümüz «kor edilmiş qəhrəmanın oğlu» motivi ilə bağlı süjetlər Türküstan xalqlarının sonrakı dövr dastan yaradıcılığında «gordan tapılan qəhrəmanın üzərinə» köçürülmüş, beləliklə eposun tarixi həqiqətləri əks etdirən «Qafqaz-Anadolu», epik-romantik dastan üslubunu əhatə edən Türküstan versiyaları yaranmışdır.

Azərbaycan eposundakı «kor edilmiş kişinin oğlunun» göstərdiyi qəhrəmanlıqlar «Qafqaz-Anadolu» versiyasının bütün variantlarında baş motiv kimi qorunub saxlanmışdır. «Türküstan vesiyası da epik-romantik ənənənin daşıyıcısı kimi yaranıb variantlaşmışdır. Hər iki versiyanın müstəqil variantları ayrı-ayrı dövrlərdə yazıya alınmış, bir çoxu isə nəşr olunmuşdur.

«Qafqaz-Anadolu versiyası»nın elm aləminə məlum olması əslində İ.Şopenin «Koroqlu» - «Tatarskaya leqenda» və S.S.Pennin nəşrindən sonra başlamışdır (8, s. 11-106). Ayrı-ayrı variantların yazıya alınıb nəşr edilməsi isə sonrakı illərə, daha çox XX yüzilliyin ilk qərinələrinə düşmüşdür. Bu illərdə «Koroğlu»nun türklər, bolqar türkləri, axıska türkləri, kürdlər, ləzgilər, eləcə də İber-Qafqaz xalqları içərisində müxtəlif variantları da yaranıb yayılmışdır. B.A.Qarrıyevin yanlış olaraq «Cənubi Azərbaycan eposu» hesab etdiyi «Koroğlu» bütün Azərbaycanda aşıq repertuarını bəzəmiş və ayrı-ayrı illərdə, müxtəlif aşıqların repertuarından yazıya alınıb nəşr edilmişdir. Son vaxtlarda daha çox Qafqaz, yaxud Qərb versiyası adı ilə tədqiqatlara cəlb edilən bu versiyanın bu gün əlliyə qədər variantı qeydə alınmışdır (9, s. 252-257).

«Koroğlu»nu «Cənubi və ya Şimali Azərbaycan eposu» kimi götürmək, versiyanı variantlara parçalayıb bir-birinə qarşı qoymaq metodoloji yanlışlıqdır. Sadəcə olaraq eposun Güney və Quzey regionlarda yayılmış variantları mövcuddur və onların hamısı «kor kişinin oğlunun göstərdiyi qəhrəmanlıqlar» motivi ətrafında birləşmişdir. Eposun nəşr edilən ən əzəl variantı A.Xodzkoya məxsusdur. Bu gün həmin mətnin toplayıcısının məhz A.Xodzko olmasına da birmənalı münasibət bəslənilmir. Burada hələ dürüstləşdirməsinə ehtiyac olan məsələlər qalmaqdadır. Amma həqiqət həmin variantın Təbriz koroğluxanlarının repertuarında daha mükəmməl şəkildə yayılması və onlardan yazıya alınmasıdır.

«Koroğlu»nun Azərbaycanda ilk tədqiqatçılarından olan Paşa Əfəndiyev bu fikrində tamam haqdır ki, Təbriz aşıqları içərisində Koroğlu qəhrəmanlığını öz daimi repertuarına daxil edən, xalq arasında «koroğluxan» adlandırılan aşıqlar olmuşdur. Onlar eposun ən yaxşı ifaçılarıydı. «Koroğluxanlıq» Təbriz aşıq məktəbinə məxsus fərdi xüsusiyyət idi. Bu, başqa aşıq məktəblərinin repertuarında özünü elə əlvanlığı ilə göstərmir. Bununla belə, bu xüsusiyyətin digər aşıq məktəbində təkrarlanmasının «Koroğlu» süjetinin başqa region aşıqlarının repertuarı üçün yad olduğunu söyləməyə əsas vermir. «Koroğlu» ümumazərbaycan süjeti idi, burada yaranmışdı, buradan da bütün Qafqaza, Mərkəzi Asiyaya, Türküstana, eləcə də yaxın və uzaq ellərə yayılmışdı.

Süjet qismən sonrakı mərhələdə, xüsusilə on doqquzuncu yüzilliyin ikinci yarısından başlayaraq Güney Azərbaycanı aşıqlarının repertuarında deformasiyaya uğramağa başlamışdır. Həmin proses bu günə qədər davam etməkdədir. XIX yüzilliyin səksəninci illərində yenə Güney Azərbaycanında yazıya alınmış başqa bir əlyazma 28 məclisdən ibarət olub Koroğlu qəhrəmanlığının tamam başqa təfərrüatını əks etdirməkdədir (11, s. 210-248). Bu mətndə Koroğlu daha çox irançı və şahpərəstdir.

«Koroğlu»nun Güneydə sonrakı mərhələlərdə, xüsusilə iyirminci yüzillikdə yazıya alınıb çap edilmiş başqa variantı yoxdur. Bu gün Güney Azərbaycanı aşıqlarının repertuarını əsasən Şimali Azərbaycanda yayılmış Koroğlu əhvalatları bəzəyir. Bu isə heç

də o demək deyildir ki, güney aşıqlarının repertuarında başqa, yeni variant yoxdur. Burada xalq yaradıcılığının toplanması və nəşri işləri məlum səbəblərlə bağlı ləng gedir. Ona görə şübhə yoxdur ki, güneydə də müxtəlif və əhatəli variantlar mövcuddur. Lakin onların yazıya alınıb çap olunmasına hələ başlanmamışdır.

«Koroğlu» süjetinin variantlaşma və yayılma sxemində maraqlı proseslər gedir. Əgər Təbriz koroğluxanlarından tarixən toplanılıb nəşr edilən mətn «Koroğlu» versiya və variantlarının törəməsi üçün ilkin qaynaq olmuşdusa, indi, koroğluxanlıq şahlıq və ondan sonrakı dövrün ictimai-siyasi şəraiti ilə bağlı fəaliyyətini əslində dayandırmışdır, Şimali Azərbaycanda, xüsusilə Şəmkir-Gəncəbasarda və Şirvan aşıq məktəbinin müxtəlif mühitlərində eposun yaradıcılıq prosesi güclənmişdir. Bu hətta elə bir həddə gəlib çatmışdır ki, Güney Azərbaycanın aşıq mühitlərinin repertuarına onlar xalq variantları kimi daxil olmağa başlamışdır. Bu isə «Koroğlu»nun tarixən Azərbaycanda yaranıb yayıldığını, epik təfəkkürdə Koroğlu hadisənin ümumazərbaycan estetik düşüncəsinə məxsusluğunu təsdiqləyir. Şimali Azərbaycanda onun müxtəlif aşıq mühitlərinin repertuarındakı işlək funksiyası göstərir ki, «Koroğlu» qəhrəmanlıq tariximizin uzunəsrlik ədəbi şah süjeti kimi milli yaddaş üçün hələ ki, arxaikləşməyə məruz qalmayan bir tale yaşamaqdadır.

Bu gün müstəqil Azərbaycanın milli-mədəni sərvətləri sosialist metodologiyasından fərqli yeni baxışa möhtac olduğu bir vaxtda, bu mədəni sərvətin türkün tarixi taleyini, azadlıq və qəhrəmanlıq ideyalarını, ortaq türk dəyərlərini özündə qoruyub saxlayan cəhətlərini tədqiqatlara cəlb etmək zəruridir. Bu mənada «Koroğlu» bu gün xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

Azərbaycanda «Koroğlu»nun şöhrətli toplanma və nəşr tarixi ötən əsrin ilk onilliklərinə təsadüf edib Rza Zəkinin 1913-cü il nəşrindən başlayır.

1913-cü ildə Rza Zəki türk qaynaqlarından bəhrələnərək İ.Şopen və A.Xodzko nəşrlərindən fərqli bir mətn açıqladı. Bu nəşrin dəyəri orasındaydı ki, Rza Zəki «Koroğlu»nun ortaq türk kulturu arealında meydana gəldiyini diqqətə çatdırır, onun Azərbaycan xalqına məxsus olduğunu göstərir, süjetin

mükəmməl şəkildə nəşr etməyin vacibliyini gündəmə gətirirdi. Bu, dastanın nəşr ənənəsinin əsasını qoydu.

İyirminci illərdə fəaliyyət göstərən folklorşünaslar nəsli «Koroğlu»nun xalq içərisindən yazıya alınmış variantını toplayıb çapa hazırlamağa başladılar. Azərbaycanın Tədqiq və Tətöbbə Cəmiyyəti bu sahədə xeyli iş gördü. V.Xuluflu 1927 və 1929-cu illərdə eposun ilk nəşrlərini hazırladı. O, cəmiyyət xətti ilə aparılan ekspedisiyalar əsasında 1935-ci ildə eposun 20 qoldan ibarət daha mükəmməl bir nəşrini çapa hazırladı. 1936-cı ilin 25 dekabrında həmin əlyazma Matandarana «Mətndə ermənilərdən oğurlanmış qolları üzə çıxarmaq üçün» rəyə göndərildi. Həmin qolların bir çoxu düzəliş və redaktə ilə sonradan erməni mətbuatında «azərbaycanca və ermənicə çalıb-çağıran erməni aşıqlarından yazıya alınmış nümunələr» kimi çap edildi. Az sonra isə eposun erməni variantı üzə çıxdı (12, s. 3-271).

V.Xuluflu 1927-ci ildə iki qoldan ibarət «Koroğlu»nu nəşr etdirdikdən sonra 1929-cu ildə eposun daha bir mətnini çap etdirmiş, lakin bu nəşr nədənsə o qədər geniş yayılmamışdır. Tədqiqat Y.İsmayılovanın zəhməti sayəsində Elmlər Akademiyası kitabxanasının qapalı fondundan həmin nəşrin bir nüsxəsi tapılmış və 1999-cu ildə bizim səyimizlə həmin mətn yenidən çap olunmuşdur (13).

Burada diqqəti cəlb edən cəhət ilk mətnə yeni qolların əlavə olunması və Gürcüstan ərazisində yaşayan Axısta türkləri arasında yaşayan bir variantın eposa daxil edilməsidir. V.Xuluflunun bu nəşrinə eposun on yeni müstəqil qolu daxil edilmişdir. Mətnə bir sıra əlavələr verilmişdir ki, bunlar əsasən söyləyici və toplayıcılar barədə məlumatlardan ibarətdir (13, s. 3-141).

Müharibə ərəfəsində H.Əlizadə də «Koroğlu»nun bir variantını çap etdirmişdir (14). Şifahi yaradıcılığımızı böyük səy və qeyrətlə toplayıb çap edən, aşıq poeziyasının bir çox görkəmli nümayəndəsini yaddaşlardan toplayıb yazıya köçürən bu cəfakeş toplayıcının nəşri haqqında mətbuatda «boz bir yazı» çap etdildikdən bir həftə sonra Gəncəbasarda folklor materialı toplayan Hümmət Əlizadə üstünə at oğurluğu atılıb **həbs edildi**. Azad edildikdən iki həftə keçməmiş dünyasını dəyişdi. «Ko-

roğlu» eposunun nəşri tarixində bu nəşrin xüsusi yeri vardır. Mətn Aşıq Əsəddən yazıya alınmışdır. Ayrı-ayrı qolların adı, məzmunu və sıra düzümü baxımından digər nəşrlərdən fərqlənir. Mətnin sonunda «Koroğlu»nun əllidən artıq mətnlərə düşməyən qoşma və gəraylısı verilmişdr (14, s. 24-147).

Müharibədən sonrakı illərdə Azərbaycanın bolşevik rəhbərliyi panislamist və pantürkist dəyərlərdən saflaşdırılmış yeni bir «Koroğlu» hazırlayıb nəşr etmək tələbini qarşıya qoydu. Belə bir vaxtda M.H.Təhmasib eposu qoruyub saxlamaq naminə ayrı-ayrı aşıq variantları əsasında onun hələ bu gün də dövriyyədə olan işlənmiş variantını nəşrə hazırladı (12).

Həmin nəşr uzun müddət Azərbaycan oxucusunun diqqət mərkəzində oldu. «Koroğlu» qəhrəmanlığı barədə milli düşüncədə dərin iz qoydu. Süjetin mükəmməl işlənmiş variantı kimi şöhrətləndi. Mətnin dəyərli cəhətlərindən biri burada Koroğlu şerinin qorunmasıdır. Bəzi parçalara müəyyən əlavə və düzəlişlər edilsə də dastanın poetik siqləti həmin mətndə güclü şəkildə qoruna bilmişdir. Son onilliklərdə bu nəşrə qarşı bir çox əsassız ittihamlar da irəli sürülmüşdür. Ancaq, M.H.Təhmasib «Koroğlu»nu dövrün repressiya və qadağalarından qoruyub mühafizə etmək üçün onun işlənmiş variantını yaratmışdı. Folklor mətnlərinin işlənmiş variantları ənənəsi isə dünya təcrübəsində özünü doğrultmuşdur. Alman və rus nağıllarının eyni tipli nəşrləri bu gün də şöhrətli nəşrlərdən hesab olunur. Qrim qardaşlarının nağılları isə alman nağıllarının dünyada yayılmasında az rol oynamamışdır.

M.H.Təhmasib nəşrinin də mühüm əhəmiyyətli cəhəti vardır. Otuz ildən artıq ardıcıl şəkildə nəşr olunan bu variant yaxın və uzaq ellərə yayılmış, aşıq repertuarına düşmüş və aşıqlar Koroğlu qəhrəmanlığının xronoloji düzümünü həmin variant əsasında biçimləmişlər. Bu gün bir sıra aşıq məktəblərində yeni improvizə həyatını yaşayan «Koroğlu» süjeti təsadüfi deyildir ki, həmin nəşrə əsaslanır.

60-cı illərin ortalarında «Koroğlu»nun Moskvada «Dünya xalqların eposu» («Epos narodov SSSR») seriyasından nəşri planlaşdırıldı. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu Ə.Mirəhmədovun rəhbərliyi altında «Koroğlu»nun institut arxivində sax-

lanan aşıq variantları əsasında yeni nəşrini hazırlayıb mərkəzə göndərdilər. Əsassız irad və böhtanlarla əlyazma geri qaytarıldı. Həmən iş bir neçə ildən sonra yenidən görüldü, səliqəli bir nəşr hazırlandı, görkəmli folklorşünas X.H.Koroğlu da bu işə cəlb olundu, amma kitab yenə işıq üzü görmədi. Amma folklorçular «Koroğlu»nun bu mətnini sonralar çap edə bildilər (15) və dastanın nəşri üzərində işlərini davam etdirdilər.

Dastanın son onilliklərdəki nəşrlərindən biri Azərbaycanın YUNESKO yanında daimi nümayəndəsi R.Abutalıbovun fədakarlığı ilə ölkəmizə gətirilən mətn əsasında çap edilən **«Koroğlu»dur** (16).

Bu nəşr eposun xalqımıza məxsus olduğunu, bütün sonrakı variantların (o cümlədən Türküstan versiyası variantlarının) Azərbaycan qaynaqlarından bəhrələndiyini göstərən, «dünyanı Koroğlu həqiqətləri ilə heyrətləndirən» nəşrlərdən biri kimi koroğluşünaslıqda mühüm hadisə idi. Paris nüsxəsi kimi tanınan bu nəşr hamar, rəvan, işlənmiş variant deyil. «Koroğlu» burada şişirtmələrdən uzaq, söyləndiyi kimi yazıya alınan, qələm görməmiş bakirə bir mətndir. Aşıq repertuarının Koroğlu barədəki ilk müjdəsidir. Onun Koroğlu həqiqətlərini öyrənmək üçün əhəmiyyəti çoxdur.

Azərbaycan koroğluşünaslığına eposun daha bir əlyazma nüsxəsi də məlumdur. Bu Gürcüstan Respublikası Kekelidze adına Əlyazmalar İnstitutunun arxivində saxlanan Tiflis variantıdır. 28 məclisdən ibarət olan bu mətn haqqında hələ otuz il bundan əvvəl müxtəsər məlumat verilmişdir. X.H.Koroğlu isə əlyazmanı geniş təhlilə cəlb etmişdir (11, s. 210-248). Əlyazmanın fotofaksimelesi Azərbaycana gətirilmiş və üzərində nəşr edilmişdir. Bu nüsxə XIX əsrin sonlarına yaxın yazıya alınmış və bu zaman ənənəvi süjetin bir çox məqamlarda təhrif edilməsinə, iranpərəst və şahpərəst Koroğlu obrazının yaradılmasına meyl göstərilmişdir. Bu variant da yaxınlarda nəşr edilmişdir.

«Koroğlu» eposunun ayrı-ayrı qol və variantlarının yazıya alınıb nəşr edilmə işi sonralar davam etdirilmişdir. Xalq arasında yayılmış qollar və variantlar toplanılıb çap edilir, əsrin əvvəllərindəki nəşrlərə qayıdılır, onları latın qrafikasında yenidən çapa

hazırlayıb, folklorşünaslığın müasir tələbləri baxımından tədqiqatlara cəlb edirlər. Bu baxımdan gənc folklorşünas E.İmanquliyevanın eposun Abbas Rəcəbli tərəfindən 1937-ci ildə toplanmış və «Ədəbiyyat qəzeti»nin 1937-ci il 17, 21, 22, 27-ci saylarında çap edilmiş «Aşıq Cununla Telli xanım», «Dəmirçioğlunun Telli xanımı gətirməsi», «Koroğlunun Tuhat səfəri» qollarının ayrıca kitabça halında çap etdirməsi diqqətə layiqdir (17, s. 3-50). Bu nəşrin əhəmiyyətli cəhətlərindən biri Abbas Rəcəblinin «Koroğlu»nun toplayıcılarından biri kimi, P.Əfəndiyevdən sonra bir daha elm aləminə tanıtdırmasıdırsa, başqa əhəmiyyəti Aşıq Hüseyn Bozalqanlı barədə yeni məlumat verməsidir. Həmin məlumata görə Aşıq Hüseyn «Koroğlu»nun adı çəkilən qollarını XIX yüzillikdə yaşamış Aşıq Pənahdan öyrənmişdir. Bu informasiya «Koroğlu»nun Şimali Azərbaycan aşıqlarının repertuarında yayılması barədə dəyərli məlumat hesab edilməlidir.

«Koroğlu»nun son illərdə müxtəlif nəşrlərinin üzə çıxarılıb çap edilməsində gənc tədqiqatçılarından Ü.Nəbiyevanın, Y.İsmayılovanın, F.Qasımovun, M.Abdullayevanın xidmətlərini xüsusi qeyd etmək gərəkdir. Əgər Y.İsmayılova V.Xuluflunun eposun 1929-cu ilə nəşrini tapıb aşkarlamışsa, F.Qasımov yenə həmin toplayıcının 1927-ci il mətnini nəşrə hazırlamışdır. Azərbaycan-fransız folklor əlaqələrinin tədqiqatçısı olan M.Abdullayeva daha böyük bir iş görmüşdür. O, J.Sandın XIX yüzillikdə fransız dilinə tərcümə etdiyi «Koroğlu»nu Azərbaycan dilinə çevirib çap etdirmişdir (18, s. 7-51). Bu nəşr böyük fransız yazıçısı J.Sandın «Koroğlu»ya olan dərin məhəbbətini əks etdirməklə yanaşı, onu bütün Avropada tanıtmaq arzusunu əks etdirir. Tərcümə mətni «Koroğlu» eposu barədə bir sıra həqiqətləri aydınlaşdırmağa da imkan verir. **Birincisi**, J.Sand «Koroğlu» eposunun A.Xodzko tərəfindən ingilis dilinə tərcümə edildiyini təsdiqləyir, amma heç bir yerdə onun bu mətnin toplayıcısı olduğuna işarə vurmur. Mətnin müqayisəsi isə göstərir ki, ümumilikdə A.Xodzkonun əlində «Koroğlu» dastanının **üç mətn variantı** olmuşdur. Birinci variant onun ingilis dilinə tərcümə etdiyi mətnin daha mükəmməl söyləməsidir. **Bu, «Paris nüsxəsi» adı ilə çap edilən variant deyildir**.

«Paris nüsxəsi» Aşıq Sadığın adı ilə bağlı olan **ikinci nüsxədir**. A.Xodzko əlində olan **üçüncü** nüsxəni isə J.Sanda tərcümə üçün vermişdir. Burada Koroğlu qoca vaxtında erməni taciri ilə qarşılaşdırılır, qəhrəmanın həyatının sonu ənənəvi dastan yaradıcılığı çərçivəsindən çıxarılır. Buna görə də tərcümə mətnində tarixi qəhrəmanlıq ənənələrini təhrif edən bir sıra epizodlar ixtisar edilmişdir.

«Koroğlu» eposunun son illərdə çap olunmuş daha bir nəşrinin üzərində də dayanmağı vacib hesab edirik. Bunlardan biri bizim son iyirmi beş illik ekspedisiyalar zamanı yazıya alıb nəşr etdirdiyimiz variantdır. P.Əfəndiyevin yazdığı kimi, «Yeni nəşrə hazırlanmış variantın ən mühüm məziyyəti onun şifahi repertuardan dialektdə yazıya alınması, aşığın dilinə, dastan süjetinin ənənəvi strukturuna toxunulmamasıdır» (21, s.7).

Məlumdur ki, dünya qəhrəmanlıq eposunda dünya gəlimligedimlidir. Bizə məlum «Koroğlu» nəşrlərindəsə həmin ənənə təhrif edilmişdir. «Alı kişi» qolu A.Xodzkodan tərcümədir. «Koroğlunun qocalığı» isə sovet dövrü ideologiyasının təsiri ilə yaranmışdır. Xalq ədəbiyyatında əbədi həyat, qocalıb cavanlaşma istəyi var, amma onun həyata keçməsi yoxdur. «Koroğlu»nun dünya eposları sırasında özünə layiqli yer tutması üçün də burada eposuçuluq ənənələrinin gözlənilməsi vacibdir. Bizə məlum nəşrlərdə ənənənin pozulması – qəhrəmanın doğulması və bu qəhrəmanlığın sonunun təhrifi, xüsusilə Koroğlunun qocalıb sonradan cavanlaşması, - başa çatmış qəhrəmanlığın təkrarı eposçuluq ənənəsinin pozulması, sındırılması olub həqiqətə uyğun deyildir. Yeni nəşrin dəyərli cəhətlərindən biri bu təhrifi aradan qaldırmasıdır (21, s. 3-4).

Yeni variant 19 məclisdən və «Koroğlu»nun Türküstana getməsi» adlı bir əlavə qoldan ibarətdir. Burada qəhrəmanın dünyaya gəlməsi, anasının ölümü, ilk gənclik illəri və gələcək göyüşlərə hazırlaşması dünya eposçuluğu ənənələrinin davamı kimi inkişaf edir. Azərbaycan nəşrlərinin bir çoxunda A.Xodzkonun mətnindən gələn «Alı kişi» qolunun tərcümə ənənəsi yeni variantı söyləyən aşıqların repertuarında sındırılır. Süjet türk xalqlarının qəhrəmanlıq eposları – «Manas», «Alpamış»,

«Maday Qara» və başqalarını yaradan dastançılıq ənənəsinə uyğun şəkildə davam etdirilir. Qəhrəman doğulur, böyüyür, gələcək döyüşlərə hazırlıq mərhələsini yaşayır, şöhrətlənir və bu qəhrəmanlığın sonu ilə dastan tamamlanır.

Yeni variantda Dəmirçioğlu, Kürdoğlu qəhrəmanlığı, Koroğlunun övladsızlığı və s. bağlı epizodlar, hadisə və əhvalatlar diqqəti cəlb edir. Yeni nəşr «Rövşən» qolu ilə başlayır. Dünya eposçuluq ənənəsinə uyğun olaraq burada qəhrəmanın dünyaya gəlməsi, anası Gülcamalın övlad üstündə dünyasını dəyişməsi, Mehtər Alının Rövşəni böyütməsi, döyüşlərə hazırlaması əks olunur. Alı kişinin gözlərinin nahaq yerə çıxarılması Rövşəni mübarizəyə qaldırır, şəxsi intiqam almaqdan başlayan qisas çox çəkmədən ictimai xarakter alır. Koroğlunun vətən, torpaq və azadlıq uğrunda mübarizəsinə çevrilir. Ənənəvi süjetdəki hadisələr burada təkrarlanır. Rövşən «Koroğlu» ləğəbini qazanır. Çənlibeldə məskən salır, dəlilər başına yığışır. O, Nigarı, Telli xanımı, Eyvazı Çənlibelə gətirir, səfərlərə çıxır, ağır döyüşlər aparır və Çənlibelə həmişə qələbə ilə qayıdır. Burada təzə hadisələr, qəhrəmanlar, obrazlar vardır. Koroğlunun Dərbənd sərəfinin müəmmalarına da aydınlıq gətirilir. Qaraoğlan Çənlibelə gəlir, Qırat Hasan paşanı öldürür və s. Mətndə yüzdən artıq yeni qoşma və qəraylı verilir. Koroğlunun qılınc qəhrəmanlığı saz və söz qəhrəmanlığı ilə tamamlanır. «Koroğlunun ölümü» isə eposu təsirli epizodlarla zənginləşdirir, onun böyük şücaətlərin qüdrətli finalı kimi yekunlaşmasına səbəb olur. Burada dünyanın vəfasız, insanın isə gəldigedər olma həqiqəti təsdiqlənir. Hər məclisin sonunda Aşıq Cunun gəlib məclis qurur, dəlilərin şərəfinə söz qoşur ki, bu da oğuznamələrimizdə özünü göstərən məlum ənənədir. «Koroğlu» eposunun bu variantında hər qolun sonunda Aşıq Cunun hadisələri sona yetirir.

***

Əyri dolanbacında itdi igidlər,
Qoynundan dəstəyən getdi, igidlər.
Koroğlu dövranı bitdi, igidlər,
Bu ərzdən bir təkcə getmədi dünya.

***

Əcəl axır yetib gəldi haydı, hay,
Həsrətdər könlümü, dəldi, haydı hay,
Əzrayıl yolları bildi haydı, hay,
Bir sənin döyranın bitmədi dünya.

Bu sözlərlə əvvəli-axırı olan böyük bir qəhrəmanlıq sona yetir.

Göründüyü kimi, «Qafqaz-Anadolu» versiyası Azərbaycanda çox variantlı səciyyəyə malikdir, hər bir variantın koroğluşünaslıqda özünə məxsus yeri vardır. Bunların hər biri uzun illərin aşıq repertuarlarının izlənməsi, yaxud məlum aşıq variantları əsasında müxtəlif tipli nəşrlərin hazırlanması ilə bağlı olmuşdur.

Son vaxtlarda «Koroğlu» süjetinin mənşəyi, yaranma tarixi və s. bağlı yanlış tədqiqat istiqamətləri meydana çıxır. Onun dialektdə yazıya alınması naşıcasına yamanlanır. Eposu XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində baş verən tarixi hərəkatlardan uzaqlaşdırıb qədimləşdirməyə, əski təsəvvürlərlə bağlamağa, ona başdan-ayağa mifoloji don biçməyə təşəbbüslər göstərilir, bəzən də siyasi rənglərdə və çalarlarda şərh edilir. Lakin eposlar xalqların ötüb keçən tarixinin bədii salnaməsidir. Onları saxtalaşdırıb dövrün məhvərindən çıxarmaq doğru olmadığı kimi, onları siyasiləşdirmək, bu günün dövlətlərarası münasibətləri müstəvisinə çıxarmaq da türk tarixi həqiqətlərini təhrif etməkdən başqa bir şey deyildir.

«Koroğlu» öz dövrünün hadisələri və dövlətlərarası münasibətlərini bədii şəkildə əks etdirən qəhrəmanlıq salnaməsidir. Eposun bütün variantlarında türk qövmü kulturunun elə ulu dəyərləri özünü əks etdirmişdir ki, onlar hələ bundan sonra uzun zaman ərzində türkü birləşdirən, bir-birinə qovuşduran, ayrılıq və uçurumları ardan qaldıra biləcək estetik dəyərlər kimi fəaliyyətdə olacaqdır.

Türkün cəngavərlik və qəhrəmanlıq tarixində «Koroğlu»nun yeri pozulmazdır. Bu qəhrəmanlığın bir qütbündə əgər Koroğlu və onun dəliləri dayanırsa, o biri qütbündə Bolu bəy, Ələmqulu xan, Ərəb Reyhan, türk paşa və sultanları durur. Onlar özlərinin yenilməz igidlik və şücaətləri ilə türkün tarixi

qəhrəmanlıq ənənələrini yaşatmış və şərəfləndirmişlər. Eposda zəif, aciz qılınc qəhrəmanı yoxdur.

«Koroğlu»nun bütün variantları bir Şah süjetin – «kor edilmiş kişinin oğlu Rövşənin qəhrəmanlığından» baş alıb gəlmiş, zaman keçdikcə azadlıq, müstəqillik, insan hüququ ideyaları ilə zənginləşmişdir. Məhz bu mənada «Çənlibel» milli azadlıq ideyalarının fenomenal əxlaqi düşüncəsidir.

Türkün epos və dastan yaradıcılığını öyrənən akademik V.M.Jirmunski, H.T.Zərifov, F.Köprülü, D.Atsız, X.Koroğlu və b. onu türk epik təfəkküründə yeni hadisə hesab etmişlər. İ.Münşidən İ.Petruşevskiyə qədər dövrün ən böyük tarixçiləri isə Azərbaycan türklərinin bu böyük eposunu XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində türk torpaqlarında baş verən tarixi hadisələrlə əlaqədə olduğunu, onun ilk nəğmə və rəvayətlərinin də həmin dövrdə yaranıb formalaşdığını qeyd etmişlər. Akademik İ.S.Braqinski Türküstan versiyası variantlarının daha əzəl meydana çıxan «Qafqaz-Anadolu versiyası» əsasında yaranmasından bəhs edərkən deyirdi: «…Orta Asiya xalqları Azərbaycan hafizələrindən götürdükləri süjeti sonralar «Goroğlu», «Quruğlu», «Qurulla» və başqa adlar altında «gordan tapılan qəhrəmanın sərgüzəştləri kimi» dastanlaşdırmışdır» (5, s. 49).

Demək, «Koroğlu» eposu Azərbaycan xalqının epik düşüncəsinin elə qüdrətli yaradıcılıq ənənələri ilə bağlı olmuşdur ki, yarandığından xeyli sonra yaxın və uzaq ellərdə yayılmış, çoxsaylı variantlarla yanaşı, yeni müstəqil versiyalar yaratmışdır. Türküstan versiya baxşı və dastançıların Azərbaycan hafizələrindən onlara gəlib çatan Koroğlu hadisəsi əsasında sehirli nağıl yaradıcılığı ənənələri əsasında yaratdığı, epik-romantik ənənə əsasında dastanlaşdırdığı ən böyük silsilələrdən biridir. Bu versiyanın yaradıcılıq prosesi isə hələ də davam etməkdədir.

«Koroğlu» türkün mühüm kulturoloji dəyərlərini, türkçülük və azərbaycançılıq ənənələrini, onun tarixi taleyini – azadlıq və istiqlal mücadiləsini bütün təfərrüatı – ziddiyyət və təzadları ilə özündə əks etdirən böyük ədəbi abidədir. Onu bütövlükdə öyrənmək türkün orta əsr tarixinə, XVI-XVII yüzilliklər dövrü həyatına yeni bir baxış olardı.

b) «Koroğlu» və tarix. «Koroğlu»nun çox da böyük olmayan tarixi dövr ərzində geniş bir ərazidə yayılması, türk xalqları içərisində müxtəlif versiya və variantlarının yaranması onun tarixən hansı xalqa məxsus olduğunu, harada nə zaman yaradıldığını, eləcə də eposun baş qəhrəmanı Koroğlunun şəxsiyyəti ilə əlaqədar mülahizələri dürüstləşdirməyi qarşıya qoyur. Buna görə də eposun **qenezisi**, meydana çıxdığı **areal** və yayıldığı dövrün tarixi hadisələri ilə bağlılığını ilk öncə öyrənmək zərurəti meydana çıxır.

Tarixən məlumdur ki, XVI-XVII əsrlərdə Türkiyə və İran Azərbaycanda işğalçılıq müharibələri aparır, onlar isə xalqın tamamilə var-yoxdan çıxmasına səbəb olurdu.

Xarici və daxili düşmənlərin özbaşınalığına qarşı ölkədə etiraz getdikcə kəskin xarakter alır, yoxsullaşmış kəndlilərin üsyanları baş verir (23, s. 17), qısa tarixi müddət ərzində onlar əksər Azərbaycan kəndlərini əhatə edirdi. 1518-ci ildə Toqatda Şeyx Cəlalın rəhbərliyi ilə üsyan başlayır. Hakim təbəqələri, yerli feodalları və yadelli işğalçıları lərzəyə salan bu hərəkatın iştirakçıları sonradan tarixdə Cəlalilər adı ilə şöhrət qazanırlar. XVI əsrin sonlarında Cəlalilər hərəkatı genişlənərək İ.P.Petruşevskinin göstərdiyi kimi, «tez bir zamanda Kürdüstana və Azərbaycana da yayılmışdır» (23, s. 275).

İran və türk feodallarının bir sıra ciddi tədbirlərinə baxmayaraq Cəlalilər hərəkatı XVII əsrdə də davam etmişdir (23, s. 274). Əsrin əvvəllərində Şah Abbasın siyasəti üsyanın mübarizə formasını dəyişmiş və bu, üsyanın daha da güclənməsinə səbəb olmuşdu. Belə ki, 1610-cu ildə Azərbaycanda baş verən kürd həyəcanlarını, 1614-1615-ci illərdə Gürcüstan və Şirvanda, 1616-cı ildə Salmasda kürdlərin hərəkatını, 1625-ci ildə Qarabağda, 1629-cu ildə Talış kəndlilərinin üsyanını buna misal göstərmək olar (23, s. 275).

Azərbaycanda genişlənən kəndli hərəkatı 1610-1630-cu illərdə daha kəskin xarakter almışdır (24, s. 217).

«Koroğlu» eposunda təsvir edilən hadisələr məhz bu dövrlərdə baş vermişdir. Burada kəndli hərəkatı ilə əlaqədar bir çox fakt və hadisələr mühafizə edilib saxlanmışdır ki, bunlar epo-

sun XVI-XVII əsrlərdə Azərbaycanda baş verən kəndli hərəkatının təsiri, inkişaf leytmotivi əsasında meydana gəldiyini söyləməyə əsas verir. «Koroğlu» eposunun bu dövrün hadisələri ilə əlaqəsi barədə məlumat verən başqa tarixi məxəzlər də həmin faktı təsdiq edir, Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olması barədə ehtimalları təsdiqləyir.

Koroğlunun şəxsiyyəti haqqında məlumata ilk dəfə 1651-1662-ci ildərdə yazılmış salnamələrdə rast gəlirik (25, s. 121). Burada kəndli hərəkatından bəhs edilir və onun 23 nəfər görkəmli başçısının adı çəkilir (25, s. 67). Bu adlar içərisində Giziroğlu Mustafa bəylə yanaşı, Koroğlunun da adı vardır (25, s. 66). Bundan sonra XVII əsrdə Azərbaycana səyahətə gələn Övliya Çələbinin «Səyahətnamə» əsərində də Koroğlunun Azərbaycanda baş verən Cəlalilər hərəkatının iştirakçısı olduğu qeyd edilir və göstərilir ki, həmən dövrdə Koroğlunun adı xalq nəğməkarlarına və aşıqlarına yaxşı məlum idi (26, s. 283).

Burada Övliya Çələbi üç yerdə Koroğlu haqqında məlumat verir. İki yerdə dövrün aşıqları və şairlərindən danışarkən onun da adını çəkir. Üçüncü dəfə isə onu məşhur qaçaq, hər tərəfdə böyük hörmət sahibi olan qəhrəman kimi xatırlayır.

Koroğlunun adına ölümündən sonra da kəndli hərəkatı başçıları arasında ehtiram bəslənilmişdir. Övliya Çələbi XVII əsrin ortalarında Türkiyədə yaşayan Qara Heydəroğlu, Qatırçıoğlu, Gürcü Nəbi və b. Cəlalilər hərəkatı iştirakçıları arasında Koroğluya böyük məhəbbət bəslənildiyini qeyd edir.

Həmin faktı təsdiq edən başqa birisi isə, M.Nəiminin araşdırmasıdır (27, s. 211). Burada Koroğlu, onun dəstəsi, eləcə də qəhrəmanın ölümü ilə əlaqədar məlumat verilir. Həmin kitabda göstərilir ki, IV Məhmədin (Ovçu təxəllüslü) (1648-1692) hökmdarlığı illərində Koroğlu adında bir qəhrəman vardı. O, tez-tez yerli paşalara mübarizədə qalib gəlir və böyük şöhrət qazanır. Nəhayət Bolu şəhərində Süleyman ağa adlı birisi öz dəstəsilə qəfildən gecə Koroğlunun üstünə hücum edir, onu ayağından güllə ilə yaralayır. 40-50 nəfər dəlisini doğradıqdan sonra 5-6 nəfər yoldaşı ilə onu İstambula gətirir. O, vəzir Məlik Əhməd Paşanın qabağında deyir: «Biz şəhərləri dağıtma-

mış, adamlara hücum etməmişik, ancaq zülm və istismarlardan qaçmaq istəmişik» (28, s. 10).

M.Nəimi daha sonra Koroğlunun necə asıldığından və onun yoldaşlarının müxtəlif yerlərdə öldürüldüyündən danışır (28, s. 11). Bunun hicri tarixilə 1061-ci ildə (yeni tarixlə 1650-ci ildə) olduğu göstərilir (28, s. 13).

Koroğlunun şəxsiyyəti haqqında danışan məşhur rus çinovniklərindən biri 1829-cu ildə Türkiyədə «Koroğlu dağı» adı ilə məşhur dağa gəlir. Burada o, yerli əhali ilə söhbət edir və 1830-cu ildə «Тифлисские ведомости» qəzetində «Из записок Кавказского старожила» başlığı ilə silsilə məqalə dərc etdirir. Bunlar içərisində «Деревня Огруджа замок разбойника Урушана Кер-оглы и его история» (28, s. 13) məqaləsi də vardır. Rus çinovniki həmin məqalədə. Koroğlu ilə şah arasındakı düşmənçilikdən danışır. Bütün bunlar isə Koroğlunun tarixdə yaşamış şəxsiyyət olduğunu göstərir (29, s. 12-13).

Koroğlunun şəxsiyyətini müəyyənləşdirmək üçün eposun hansı dövrdə yarandığına da nəzər salmaq lazımdır. Çünki əsərin ideya-bədii məzmunu Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olub-olmadığını müəyyənləşdirməkdə müəyyən rol oynayır.

Xalq ədəbiyyatı geniş kütlənin arzu və istəklərini daim özündə əks etdirmiş, həmişə xalqın həyatı, məişəti və tarixi ilə əlaqədə olmuşdur. Odur ki, xalqın tarixini onun şifahi ədəbiyyatından ayrı təsəvvür etmək olmaz. Xalq həyatında baş verən ən mühüm hadisələr onun şifahi yaradıcılığında öz əksini tapmalıdır.

XVI-XVII əsrlərdə baş verən kəndli hərəkatı əgər tarixçilərin göstərdiyi kimi olmuşsa, eposun başlıca mahiyyətini Azərbaycan milli düşüncəsi təşkil edirsə, demək epos da Azərbaycan hüdudlarından kənarda yaranmamışdır.

Hər bir xalq öz milli qəhrəmanını dastan yaradıcılığında əfsanələşdirməyə meyl edir. Ağır döyüşlərdə iştirak etmiş, İran-Türk müharibələrinin dəhşətli işkəncələrinə məruz qalmış xalqın Koroğlu kimi bir qəhrəmana mənəvi ehtiyacı olmuşdur. Xalq epik düşüncəsində yaratdığı obraza əsatiri qüdrət vermiş, onu öz törəniş qaynağında hətta əfsanələşdirmişdir.

Demək, hafizələrdə yaşayaraq zaman-zaman təkmilləşib bu günə yetən «Koroğlu» XVI əsrdə Azərbaycanda baş verən hadisələrlə bağlı olmuşdur. Bu, vaxtilə əsərin London çapında da qeyd edilmişdir. Həmin nəşrin müqəddiməsində deyilir ki: «Koroğlu təkə tayfasından idi» (29, s. 7).

Təkəlilər isə XV əsrdə Azərbaycan dilində danışan və dini görüşləri etibarilə şiə – qızılbaş olan yerli Azərbaycan tayfalarına mənsub idilər. İ.Petruşevski ispanlaşmış azərbaycanlı Don Xuan qızılbaş tayfalarından otuz ikisini göstərir. Bunların içərisində ustaclı, şamlı, əfşar, türkmən, bayat, təkəli və başqalarını görürük.

İ.Petruşevski başqa bir yerdə isə qızılbaş tayfalarından bəhs edərkən yazır: «Qızılbaş tayfaları şiə idilər, özləri də XV əsrdə Azərbaycan dilində danışırdılar».

Həmin təkəlilər Şah İsmayıl Səfəvinin hakimiyyət başına keçməsində fəal iştirak etmiş və 7 minlik ordusunun ən qabaqcıl dəstəsi olmuşlar (30, s. 7). Sonralar Səfəvi dövlətini istilaçı İran dövlətinə çevirmək siyasəti yeridən Şah Abbas etibar etmədiyi, şübhələndiyi qızılbaş tayfaları demək olar ki, məhv etmişdir. Bu dövrdə Şah Abbas qızılbaş tayfasından olan təkəlilərə də ağır divan tutmuşdur. Bu hadisə «Koroğlu» eposu ilə səsləşən kəndli hərəkatının ərəfəsində – 1596-cı ildə baş vermişdir (23, s. 46). Bu məsələdən bəhs edən M.H.Təhmasib yazır ki: «…Koroğlunun doğrudan da azərbaycanlı tayfalarından biri olan təkəlilər içərisindən çıxmış olması tamamilə mümkündür» (31, s. 12). Eposun Azərbaycan və türk variantlarında Koroğlunun təkə tayfasından olduğu və onun atasının Sultan Muradın yanında işlədiyi xatırladılır. Təbrizli Arakel I Şah Abbasın hökmranlıq dövrü hadisələrindən danışarkən göstərir ki, Koroğlu tarixi şəxsiyyət kimi azərbaycanlıdır.

Eposun Azərbaycan mətni bütün başqa variantlara nisbətən kəndli hərəkatı dövrünün hadisələrini özündə daha çox əks etdirir və tarixilik bu variantda daha güclü şəkildə mühafizə edilib saxlanmışdır. B.A.Qarrıyev bu məsələdən bəhs edərkən yazır: «Müxtəlif xalqlar içərisində yaranmış variantlardan fərqli olaraq Azərbaycan variantı ideya-bədii və … Azərbaycanda baş verən hadisələri əks etdirmək cəhətdən daha çox fərqlənir.

… Azərbaycan versiyası bütün başqalarına nisbətən daha tarixidir» (3, s. 27).

Tarixilik baxımından «Koroğlu»ya daha ədalətli mövqedən yanaşan B.A.Qarrıyevin «Koroğlu»nu Cənubi Azərbaycan və Azərbaycan variantları və ya versiyaları kimi qruplaşdırması ilə razılaşmaq isə mümkün deyildir. Çünki B.A.Qarrıyevin «Cənubi Azərbaycan versiyası» adlandırdığı variant Azərbaycan eposudur. «Koroğlu»nu öz genezisində bu cür iki yerə bölmək tamam yanlışdır. Çünki bu, Azərbaycan xalqının yaratdığı dastandır. «Koroğlu» yarandığı vaxt «Cənubi və Şimali Azərbaycan» anlayışı indi başa düşülən mənada yox, yalnız coğrafi anlamda işlədilirdi.

Koroğlunun şəxsiyyəti haqqında məlumata E.Muşeqin «Nəğmələr» kitabına yazdığı girişdə də rast gəlinir.

Məlum olduğuna görə, Elias Muşeq İran şahı tərəfindən Rusiyaya göndərilmiş, Həştərxanda İranın gizli siyasi agenti kimi həbs edilmişdir. Axtarış zamanı ondan nəğmələr məcmuəsi tapılmış, məcmuədə Koroğlunun 13 qoşması verilmiş, sonralar isə həmin qoşmalar nəşr edilmişdir.

Məcmuədə yazılan müqəddimədə şerlər izah edilmiş, Koroğlunun şəxsiyyəti haqqında məlumat verilmişdir. Burada deyilir ki, «O, (yəni Koroğlu – A.N.) Osmanlı dövlətinin dağlarında və meşəliklərində yaşamışdır. Öz dəlilləri ilə karvan yollarının sahibi idi; bəzən o, yol keçən tacirlərə hücum edir, bəzən də xoşluqla onlardan xərac alırdı. Bu, İran şahı Şah Abbasın hökmdarlığı dövründə olmuşdur».

B.A.Qarrıyev yazır ki, bu məlumat Koroğlunun Çənlibeldə məskən saldığı, tacirlərdən aldığı var-dövlətin öz tərəfdarlarına, yoxsul adamlara payladığı dövrə təsadüf edir (3, s. 12).

1570-ci illərdə Türkiyə sultanı işğalçılıq siyasəti yeridərək, Zaqafqaziyanı ələ keçirmək üçün böyük qüvvə ilə Qafqaza hücum edir. Bu dövrdə Türkiyə sultanı III Murad (1574-1595) Qafqaza 100 min nəfərlik ordu göndərmişdi ki, bu orduya da Mustafa paşa rəhbərlik edirdi. Mustafa paşanın böyük maneələrlə qarşılaşmasına baxmayaraq qısa müddət ərzində Zaqafqaziyanı işğal etməyə nail olur (31, s. 170-250).

Türk sultanı Zaqafqaziyanı işğal etdikdən sonra yerli əhali ilə istədikləri kimi rəftar edir. Bu da xalqı işğalçılara, onları müdafiə edən yerli feodallara qarşı mübarizəyə qaldırır və çox keçmədən bu hərəkat kütləvi xarakter alır.

B.Qarrıyev yazır ki, 1584-cü il hadisələrinə laqeyd qalmaq olmaz (3, s. 14-15). Məhəmməd Xudabəndinin hakimiyyəti dövründə ölkədə narazılıq artır, Səfəvilər dövləti zəifləməyə başlayır. Osmanlı ordusu daha çox torpaq zəbt etməyə səy göstərir. 1590-cı ildə Şah Abbasla bağlanan müqaviləyə əsasən Azərbaycan tamamilə türklərin əsarəti altına keçir. Ancaq çox keçmədən işğal olunmuş ərazilərdə üsyanlar başlayır, osmanlılar ölkədən qovulur (23, s. 250-260). Şah Abbas şübhələndiyi adamları qılıncdan keçirir və sürgün edir. Bu vaxt üsyan dalğası yenidən baş verir. Bu dövrdə ən böyük üsyan 1610-cu ildə başlayıb, 1630-cu ilədək davam edən kəndli üsyanıdır (23, s. 265-283). Bir sıra tarixi qaynaqlarda Koroğlunun da həmin üsyanda iştirak etdiyi göstərilir. Eposda adına rast gəlinən bəzi qəhrəmanların adı da kəndli hərəkatı tarixi ilə üst-üstə düşür.

Eposda Dəli Həsən Koroğlunun yaxın silahdaşı kimi göstərilir. Bundan başqa, Eyvazın, Giziroğlu Mustafa bəyin, Bəlli Əhmədin və başqalarının kəndli hərəkatında iştirakı tarixi məxəzlərdən məlum olur. Bu, Koroğlunun adları çəkilən qəhrəmanlarla birlikdə Cəlalilər hərəkatının iştirakçılarından olmasını bir daha təsdiq edir. Maraq doğuran məsələlərdən biri kəndli hərəkatının başqa bir iştirakçısı yox, məhz Koroğlunun eposun qəhrəmanı olmasıdır. İ.P.Petruşevski bu barədə yazır: «Hər halda tarixi şəxsiyyət olan Koroğlunun hansı məsələ ilə əlaqədar xalq dastanının qəhrəmanı olduğunu söyləmək çətindir. Üç əsrdən çoxdur ki, xalq aşıqları tərəfindən onun qəhrəmanlığı tərənnüm edilir, onun və əfsanəvi Qıratının şücaəti xalqın dilində əzbər olur. Ola bilsin ki, Cəlalilər hərəkatının üzvlərindən biri özünə Koroğlu ləqəbini götürmüş və sonradan xalq hərəkatının qəhrəmanı kimi əfsanəviləşdirilmişdir» (24, s. 329).

Əksər koroğluşünasların fikrincə, «Koroğlu»nun XVI-XVII əsr hadisələri ilə səsləşdiyi, bu hadisələrin leytmotivi əsasında yarandığı, burada cərəyan edən hadisələrin köklərinin Azər-

baycanda baş verən kəndli hərəkatı ilə bağlı olduğu təsdiqlənir. Bu isə göstərir ki, uzun davam edən, xarici müdaxiləçiləri və yerli feodalları lərzəyə salan bu kəndli hərəkatının ayrı-ayrı dövrlərdə müxtəlif başçıları olmuşdur. Əgər həmin hərəkata Şeyx Cəlaldan sonra başçılıq edənlər olmasaydı, o, tezliklə zəiflər, parçalanar və yüz ilə qədər davam edə bilməzdi. Bizcə bu gün əfsanəvi qəhrəman səviyyəsinə yüksələn Koroğlu Cəlalilər hərəkatının iştirakçılarından biri olmuşdur. Koroğlunun bu hərəkatda iştirak etməsi və 23 nəfər kəndli hərəkatı başçılarından biri kimi eposun baş qəhrəmanı seçilməsi müəyyən tarixi hadisə ilə əlaqədar ola bilərdi. İlk öncə deyək ki, Cəlalilər hərəkatı əsasən aşağı təbəqə nümayəndələrinin – qəssabların, çəkməçilərin və s. öz azadlıqları uğrunda apardıqları mübarizə idi. O, istismarçılara və xarici işğala qarşı çevrilmişdi. İ.P.Petruşevskinin göstərdiyi kimi, ona görə də bu hərəkata getdikcə zülm və istismardan boğaza gəlmiş yeni-yeni dəstələr qoşulurdu (24, s. 322).

Koroğlu da belə narazı adamlardan biri idi. Onun kəndli hərəkatına qoşulması, həmin hərəkatın başçılarından biri kimi tanınması tamamilə mümkün olan bir hadisə idi. XVI əsrin sonlarında Cəlalilər xeyli zəifləmiş, kortəbiiliyini davam etdirib daha pərəkandə xarakter almışdı. Bu dövrdə şöhrətli qəhrəmanların məhz onun ətrafında birləşməsi, onun xalqa daha çox yaxınlaşması mümkün ola bilən hadisə idi. Elə eposun ilk nəğmələrinin, Koroğlu qəhrəmanlığını tərənnüm edən qolların həmin dövrdə yaranması, aşıq improvizəsinə daxil olması baş verə bilərdi. Özü də bu yaradıcılıq prosesini tək bir aşığın, lap ilə Koroğlunun adı ilə bağlamaq həqiqətə uyğun olmazdı. Eposun genezisində ozan yaradıcılığı zəminində əsaslanan güclü improvizatorçuluq özünü göstərir. Elə həmin yaradıcılıq ənənəsi kəndli hərəkatı qəhrəmanı Koroğlunu ilk başlanğıcda əfsanəviləşdirmiş, ona sehirli qüdrət vermiş, onu döyüşlərə hazırlamış, əfsanəvi at və qılıncla, dəli nərə ilə silahlandırıb döyüş meydanına çıxarmışdır. Aşıq improvizəsində Koroğlu dünya eposu üçün ənənəvi döyüşlərə hazırlıq mərhələsi keçməli olur. İmprovizatorçu sənətkarlar gələcək böyük qəhrəmanı «gözü kor edilmiş atanın oğlu» motivi ilə bağlayıb inkişafının bütün başlanğıc dövrünü eposa gətirmişlər. Xalq yaddaşının ən cahanşümul düşüncəsi ilə Koroğlunu cilalamış onu yenilməz bədii obraza çevirə bilmişdir.

Şəxsi intiqam almaq məqsədilə döyüş meydanına çıxan Rövşən qısa müddət ərzində şöhrət qazanır, atasının verdiyi Koroğlu adı ilə kəndli hərəkatına qoşulur. Xalq bu qəhrəmanın göstərdiyi şücaəti izləyir, onun düşmən üzərində çaldığı hər qələbəyə mahnılar qoşur. Koroğlunun şəxsi mübarizəsi, düşməndən intiqam almaq həvəsi çox keçmədən ictimai məzmun kəsb edir, «Şahları taxtından endirək, hoydu» deyən qəhrəman feodal zülmü və despotizminə qarşı mübarizəyə başlayır. Xalq Koroğlunun qəhrəmanlığını tərənnüm edən yeni-yeni əfsanələr, hekayələr, rəvayətlər, nəğmələr yaradır ki, bunlar da yaxın-uzaq ellərə yayılıb müxtəlif variantlar şəklinə düşmüşdür.

«Koroğlu» eposunun harada yaranması da maraq doğuran məsələlərdəndir. Bu məsələyə aydınlıq gətirmək üçün ilk öncə İ.Şopen variantına nəzər salaq.

İ.Şopen həmin variantı Araz çayı yaxınlığındakı kiçik bir kənddən toplamışdır (7, s. 17-18). Burası aydındır ki, dili başa düşməyən İ.Şopen M.H.Təhmasibin göstərdiyi kimi, «şəkildənşəklə salınmış bu «variantı» özü istədiyi kimi yenidən «işləmiş», «düzəltmiş», öz ruhuna və zövqünə uyğun hala salmış, nəticədə Koroğlu adına böhtandan ibarət olan tamamilə zərərli bir uydurma əmələ gəlmişdir (12, s. 16). Bir sıra tədqiqatlarda tam yararsız hesab edilən İ.Şopen variantında maraqlı və faydalı cəhətlər də vardır ki, onlar Koroğlu barədə ilk mənbə kimi diqqəti cəlb edir. İ.Şopen yazır ki, «Koroğlu» hərfi tərcümə edilərkən «Kor oğlu deməkdir» və bir çoxları bu fikirdədirlər ki, bu yenilməz qəhrəman tatardır (yəni azərbaycanlıdır – A.N.) (7, s. 22).

İ.Şopenin bu qeydləri Koroğlunun şəxsiyyətini müəyyənləşdirməyə müəyyən mənada kömək edir. **Birincisi**, Şopenin Koroğlunun kor kişinin oğlu olması faktını təsdiq etməsi Azərbaycan mətninin bütün başqa versiya və variantlara nisbətən ilkin olduğunu və tarixi hadisələrlə bağlılığını göstərir. **İkincisi**, Koroğlunun türk və ya tatar (azərbaycanlı) olması haqqında da müxtəlif fikirlər vardır.

P.N.Boratan yazır ki, tarixi şəxsiyyət olan Koroğlu milliyyətcə türkdür. O, daha sonra göstərir ki, XVI əsrdə Koroğlu adı daşıyan iki nəfər olmuşdur. Onlardan biri Cəlalilər hərəkatının iştirakçısı, digəri isə şair imiş. Başqa bir türk tədqiqatçısı Səadətdin Nüzhət də «Türk ədəbiyyatı tarixi» əsərində Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olduğunu göstərmişdir. O, yazır ki, incə ruhlu şair və yenilməz cəngavər olan Koroğlu – İran-türk tüharibələrində iştirak etmişdir.

Agah Sirri Ləvənd isə qəhrəmanın şair olduğunu təsdiqləyir, onun XVI əsrin sonlarında yaşadığını və Koroğlu kimi şöhrət tapan əfsanəvi adı özünə təxəllüs götürdüyünü göstərir.

Mithət Sədullah Səndərin «Şair və yazıçıların həyatı» adlı əsərində isə göstərilir ki, XVI əsrdə Koroğlu adlı iki tarixi şəxsiyyəi yaşamışdır. Onlardan biri şair, digəri isə cəngavər olmuşdur. Şair Koroğlunun şerləri ilə cəngavər Koroğlunun mahnıları bir-biri ilə qarışdırılmışdır.

B.Qarrıyev isə yazır ki, Koroğlu həm şair, həm də cəngavər şair olmuşdur (3, s. 121). Eposun yaranması barədə daha başqa ehtimallar da vardır. Bizə belə gəlir ki, «Koroğlu» iki mərhələdə yaradıcılıq prosesi keçmişdir. **Birincisi**, qəhrəmanın adı ilə bağlı, qoşqu və simayılərin və ümumilikdə eposun şer hissəsinin yaranma mərhələsidir. Bu mərhələdə müxtəlif el şairi və aşıqların, eləcə də aşıqlıq məharəti olan cəngavər Koroğlunun özünün qoşub düzdüyü nümunələrin xalq arasında yayılması ilə əlamətdardır.

İkinci isə, süjetin improvizatorçu sənətkarların repertuarına düşməsi, peşəkar ifaçıların və koroğluxanların repertuarında qəhrəmanın adı ilə bağlı əfsanə və rəvayətlərin oğuz epik ənənəsi əsasında yenidən işlənməsidir.

Eposun aşıqlıq və ya şairlik məharəti olan qəhrəmanın özü tərəfindən yaradılması isə həqiqətə o qədər də yaxın görünmür. Çünki döyüş meydanında qəhrəman özü barədə bir neçə nəğmə qoşa bilərdi və epos yaradıcılığının mürəkkəb, ziddiyyətli, xüsusi bədii məharət tələb edən çoxcəhətli yaradıcılıq prosesinin belə asan başa gəlməsi mümkün olmayan yaradıcılıq işidir.

İstər A.Xodzko variantında, istərsə də onun S.S.Penn tərəfindən tərcüməsinin müqəddiməsində göstərilir ki, epos Cənubi

Azərbaycanda yaşayan azərbaycanlı və türkmən improvizatorçuları tərəfindən yaradılmışdır. Cənubi Azərbaycanda yaşayan Azərbaycan və türkmən tayfaları tarixən həqiqətən bir-birinə yaxın olmuşlar. B.A.Qarrıyev görə, qədim tayfaların araşdırılması göstərir ki, Cənubi Azərbaycanda türkmən və azərbaycanlılar arasında olan yaxınlıq nəticəsində «Koroğlu» eposu bu xalqların birgə səyi ilə meydana gəlmiş, bu xalqlar içərisində formalaşaraq genişlənmiş və «Koroğlu» eposunun müxtəlif variantları yaranmışdır» (3, s. 40-41).

Bu məsələ üzərində bir qədər ətraflı dayanmaq gərəkdir. Türkmən və azərbaycanlılar türk xalqlar içərisində bir-birinə həqiqətən həm dil, həm də adət-ənənə baxımından daha çox yaxın olanlardandır. Haqqında danışılan kəndli hərəkatında da onlar iştirak etmişlər. Bu cəhət eposda da özünü müəyyən dərəcədə göstərir. Lakin eposun yaranmasından danışarkən B.A.Qarrıyevin dediyi kimi, Azərbaycan «Koroğlu»sunın «azərbaycanlılar və türkmənlərin birgə səyi ilə yaradıldığına» heç cür inanmaq mümkün deyildir. Əgər belə olsaydı B.A.Qarrıyevin özünün ikinci versiyanın müstəqil süjeti kimi qəbul edib ayrıca araşdırdığı türkmən variantları olmazdı. Bir xalqın – türkmənlərin bir-birindən fərqli ənənələr əsasında iki variant yaratmasını isə professional ifaçılıq üçün ənənəvi hal kimi qəbul etmək mümkün deyildir. Bir çox digər mənbələr də həmin mülahizəni təkzib edir. S.Penn tərcüməsinin nəşrinə yazılmış müqəddimədə deyilir: «Koroğlu həyatında baş vermiş hər bir hadisəyə dair improvizasiya qoyub getmişdir. Bunlar Zaqafqaziya müsəlmanları və Şimali İranın köçəri azərbaycanlı tayfaları arasında mühafizə olunmuşdur» (20. s. 4).

A.Xodzko nəşrinin müqəddiməsində isə oxuyuruq: «Bu hekayfətin qəhrəmanı təkə tayfasından olan türkdür. Şimali Xorasanda doğulmuş, XVII əsrin ikinci yarısında yaşamışdır. Onun adı hələ İrandan Türkiyəyə gedən karvanlara hücum etməyə başlamazdan əvvəl məşhur idi» (29, s. 34).

«Koroğlu» eposunun yaranması ilə bağlı «Sovremennik» jurnalında dərc olunmuş resenziyada deyilir ki, Koroğlu böyük yollar cəngavəridir, onun poetik improviziasiyası tezliklə xalq

kütlələri içərisində yayılmış və dəyişikliyə uğramadan aşıqların hafizəsində yaşamışdır. Koroğlu – kor oğlu deməkdir. O, XVII əsrin ikinci yarısında yaşamışdır (33, s. 10).

«Современник» jurnalında çap edilmiş resenziyada xalqın Koroğlu obrazına məhəbbət bəslədiyi qeyd edilir. Burada eposun meydana gəlməsi, onun bu və ya digər xalqlar içərisində ənənəvi dastan formasında yayılma məsələsi də şərh edilir. Göstərilir ki, qəhrəman haqqındakı əfsanə və rəvayətlər hafizələrdən sürülüb ölkələrdən ölkələrə keçmiş, əsas ideya və süjet xətti saxlanmaqla süjet yeni cəhətlərlə zənginləşdirilmiş, yeni formada inkişaf etmiş, həmin xalqın poetik təfəkkürü, milli ənənəsi ilə cilalanıb yeni yaradıcılıq mərhələsi keçmişdir. Bütün bunlar isə göstərir ki, Azərbaycan mətni doğrudan da ilkin mətndir. Onun qısa tarixi müddət ərzində müxtəlif xalqların şifahi ədəbiyyatında yayılması, müxtəlif versiya və variantlar əmələ gətirməsi isə qəhrəmana olan sevgi, azadlığa və istiqlaliyyətə bəslənən yüksək ideallarla bağlı olmuşdur.

Koroğlu hər şeydən əvvəl azadlıq uğrunda aparılan mübarizənin leytmotivi əsasında yaradılmış qəhrəman obrazıdır. O, xalqın arzu və istəklərini müdafiə edir. Məskən saldığı Çənlibel igid dəlilərin oylağıdır. Orada hamı bərabərdir. Çətin məqamlarda dəlilər əl-ələ verir, maneələri birlikdə aradan qaldırırlar.

Çənlibel eyni zamanda azadlığın bərqərar olduğu, insan hüquqlarının tənzimləndiyi, dərəbəyliklərin və özbaşnalıqların mövcud olmadığı azad məkan, fenomenal cəmiyyət, sinfi fərqlərin aradan götürüldüyü kiçik bir ölkədir. Onun sərhədləri qorunur, giriş və çıxışı daimi ciddi nəzarətdədir. Çənlibelin pozulmaz idarəçilik qanunları var. Burada hamı öz zümrəsində bərabərdir, hüquqları qorunur, sərbəst və azad yaşamaq hüququna malikdir. Amma bununla belə, Çənlibeldə ölkədaxili intizam güclüdür, idarəçiliyin sərt qanunları mövcuddur. Demokratik dəyərlər Çənlibel cəmiyyətində yüksəkdir. Buradakı demokratiya hərki-sərkilik, başıpozuqluq, cəmiyyəti söküb dağıdan və parçalayan deyildir. Əslində Çənlibel feodal patriarxal dünyada yeni, azad və ideal cəmiyyətdir. Azadlıqsevər insanlar buraya axışıb gəlir. Koroğlu mübarizəsinə yenilməzlik verən mənəvi dayaqlardan biri də məhz Çənlibel fenomenidir. Çənlibeldə xalqların azad sevgi və həyatı ilə bağlı mənəvi dəyərlər böyük məhəbbətlə tərənnüm edilir. Bütün bunlar eposun xalq arasında sürətlə yayılmasına, hər bir xalqın həmin bu motivlər əsasında öz milli azadlıq düşüncəsini əks etdirən variantlar yaratmasına səbəb olmuş, türk xalqları içərisində geniş variantlarda yayılmağa başlamışdır. Yarımtarixi, yarıməfsanəvi Koroğlu qəhrəmanlığı azadlıq sevər xalqların böyük qəhrəmanlıq himninə çevrilmişdir.

«Кавказ» qəzetinin redaktoru Y.Verderevski Koroğlu haqqında dərc etdiyi məqalələrinin birində yazırdı: «Asiyada və ümumiyyətlə Şərqdə elə bir guşə tapmaq olmaz ki, bu ad (yəni Koroğlunun adı – A.N.) orada məşhur olmasın. Siz onu hətta Bessarabiya və Moldoviada belə eşidərsiniz… Bu, Koroğlunun yalnız yollar cəngavəri olmayıb, müəyyən tarixi rol oynadığını sübut etmirmi? Hər halda onun Asiyadakı şöhrəti Homerin Yunanıstandakı şöhrəti qədər böyükdür» (35, s. 21).

Koroğlu tarixi şəxsiyyətcə azərbaycanlı olduğu kimi, onun obrazı ətrafında yaranmış epos da, həm tarixi, həm coğrafi, həm də milli məzmun etibarı ilə Azərbaycan həyatı ilə sıx bağlıdır.

v) «Türküstan versiyası». «Türküstan versiya»sının bütün variantları da həmin qaynaqdan bəhrələnib yaranmış, müxtəlif millətlər və xalqlar arasında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçmişdir. Koroğluşünaslıqda bu, artıq qəbul edilmiş əsaslı elmi-nəzəri baxışdır. Həmən konsepsiya eposun bir çox tanınmış araşdırıcısı tərəfindən qəbul edilib təsdiqlənmişdir. Məsələn, tacik variantının tədqiqatçısı İ.S.Braqinski yazır: «…ilk dəfə Koroğlu epik silsiləsi Azərbaycan xalqı içərisində əmələ gəlmişdir… Bu surət sonralar tacik hafizlərinə də gəlib çatmışdır» (36, s. 11).

Eposun özbək variantının yaranması haqda danışarkən V.M.Jirmunski və H.T.Zərifov yazırlar: «Şübhə etməyə yer qalmır ki, Koroğlunu ağıllı hökmdar, ideal dövlət başçısı, öz ölkəsinin müdafiəçisi, əfsanəvi qoçaqlıqlar, sərgüzəştlər qəhrəmanı, epik bahadır kimi təsvir edən Orta Asiya, xüsusilə özbək poemaları Qafqazda və Yaxın Şərqdə mühafizə olunmuş

yarımtarixi, yarıməfsanəvi Koroğlu nağıl və rəvayətlərinin daha sonrakı inkişaf mərhələsidir» (6, s. 186).

Özbək variantında tarixilik Azərbaycan eposunda olduğu qədər qabarıq deyil. Ədalətli və ağıllı dövlət başçısı olan Koroğlu özbəklərdə daha çox əfsanəviləşdirilib epik-romantik yaradıcılıq ünsürləri ilə zənginləşdirilmişdir. Ona görə də özbək tədqiqatçıları Goroğlunu şəxsiyyətindən bəhs edərkən XVI-XVII əsr Azərbaycan həyatında baş verən hadisələrə müraciət edir, onun bir qəhrəman kimi Koroğlu ilə əlaqədar formalaşdığını qeyd edirlər (37, s. 4). Həqiqətən özbək xalqının tarixi ilə Goroğlunun heç bir əlaqəsi yoxdur. Goroğlu öz xalqının tarixində dövlət başçısı kimi fəaliyyət göstərən şəxsiyyət olmamışdır. Lakin qəhrəmanlığı 50-yə yaxın müstəqil poemada, 100-dən çox variantda tərənnüm edilən Goroğlunun bütün ölçülərdə Koroğlunun təsiri ilə də yarandığını söyləmək olmaz.

Özbək eposu hər şeydən əvvəl özbək baxşı və dastançılarının yeni dövr yaradıcılığının bədii yekunudur. «Koroğlu» Azərbaycan aşıqlarının repertuarından ilk öncə türkmən baxşılarının repertuarına düşmüşdür. O, oğuz qəhrəmanlıq eposu ölçü və qəlibləri əsasında – bütün milli həyat elementlərini saxlamaqla tarixi həqiqətləri bədii şəkildə əks etdirmək ənənəsi ilə bağlı meydana gəlmişdir. Bu isə onun başlıca yaradıcılıq cövhəri idi. «Kitabi-Dədə Qorqud» epik silsiləsi də öz törənişində məhz bu yaradıcılıq qaynağına söykənmiş və onu bir çox cəhətdən zənginləşdirmişdir. Oğuz eposunun araşdırıcıları bu gün də oğuz tarixinin bir çox şanlı səhifələrini oğuz dastanlarında axtarır, ayrı-ayrı oğuz qəhrəmanlarının prototipini – Bayandır xan, Qazan bəy, Şöklü Məlik və başqalarının tarixi portretini oğuznamə materialları əsasında bərpa edirlər. «Koroğlu» da oğuz eposunun eyni törəniş prinsipi – ədəbi-tarixi yaradıcılıq ənənəsi əsasında yaranmış və Azərbaycan dastançılığının sonrakı mərhələlərində də davam etdirilmişdir. XVIII əsrin sonu – XIX əsrin əvvəllərində Türküstan xalqları içərisində yayılan «kor edilmiş qəhrəman oğlunun şücaətləri» ilə bağlı əhvalatlar bütün bədii qüdrəti ilə Orta Asiya xalqları içərisində yayıldı. Müşahidələr göstərir ki, bu gün həm qazax, qırğız, Türküstan ərəbləri içərisində ənənəvi süjeti əks etdirən əhvalat, hadisə və nəğmələr yaddaşdan silinməmişdir. Onların müəyyən hissəsi yazıya alınıb saxlandığı kimi, bir qismi də həmin xalqların «Göroğlu» epos silsiləsində özünü mühafizə edib saxlaya bilmişdir. «Qurqulu» variantları bu cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edir.

XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvəllərindən Türküstan xalqları içərisində – daha güclü halda türkmən baxşılarının yaradıcılığında eyni adlı süjetin yeni rekonstruksiyası başladı. Ənənəvi süjet baxşıların yaradıcılığında deformasiyaya uğradı, Azərbaycan hafizələrindəki «kor kişinin oğlu» Türküstan xalqlarının epik yaddaşı üçün ənənəvi olan «gorda dünyaya gələn qəhrəman» süjeti ilə əvəz olundu. Baxşı və dastançılar epik-romantik dastançılıq ənənələrinə uyğun olaraq «Göroğlu» qəhrəmanlıq silsiləsini yaratdılar. Bu başdan axıra qədər epik-romantik üsluba əsaslandı, xalqın epik düşüncəsindəki qəhrəmanlıq süjetlərini əhatə etdi. Tarixən Türküstan xalqları içərisində məzarda dünyaya gələn qəhrəmanlar azadlıq uğrunda, romantik qəhrəmanlıq sərgüzəşt və əhvalatlarında daha çox tərənnüm edilir.

Türküstan xalqlarının yaratdığı variantlar içərisində türkmən variantı qismən istisna olmaqla bütün variantlarda tarixilik öz əhəmiyyətini itirdi. Gordan tapılan qəhrəmanın epik-romantik sərgüzəştləri tarixiliyi qəti şəkildə sıradan çıxardı. Türküstan xalqlarının əski adət və ənənələrindən bəhs edərkən Q.P.Snesarov yazır: «Məzarların və məqbərələrin müqəddəsləşdirilməsində məqsəd adətən böyük qəhrəmanlıqlar və şücaətlər göstərən batırların xatirəsini əbədiləşdirmək, xalqın bu məqbərələrə etiqadını yaratmaqdan ibarət idi. Çox zaman belə məzar və məqbərələrə həmin qəhrəmanların adı verilir, onlar haqqında yaranan rəvayətlər xalqın dilinin əzbəri olurdu» (38, s. 275).

Belə rəvayət və əfsanələr üzərində yaranıb genişlənən «Türküstan» versiyası variantlarının hər biri region üçün ənənəvi cəhət, xüsusiyyət və milli dəyərləri əhatə edən nümunələr kimi çox əhəmiyyətlidir. Bütün bu variantlarda Azərbaycan xalqının epik düşüncəsində yaranan tarixilik deformasiyaya uğrasa da türk xalqları üçün ənənəvi olan ortaq dəyərlər bütün aydınlığı ilə özünü qoruyub saxlaya bilmişdir.

«Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyaları arasındakı ümumi oxşarlıq və fərqləri Koroğlu və Göroğlu obrazlarının müqayisəsində daha aydın görmək mümkündür.

q) Koroğlu və Goroğlu obrazları. «Koroğlu»nun müxtəlif xalqlar tərəfindən yaradılmış hər bir variantını ayrı-ayrılıqda götürdükdə onların onu yaradan xalqın adət və ənənələrini, milli dastançılıq üslublarını özündə əks etdirməsi aydın nəzərə çarpır. Lakin eposun bütün versiya və variantlarında ümumi bir xarakter cəhət vardır ki, o da baş qəhrəmanın şücaət və igidliyinin, onun mənsub olduğu xalqın azadlığı naminə apardığı mübarizənin milli həyat şəraitinə uyğun poetik tərənnümüdür. Bütün variantlarda Koroğlu xalq tərəfindən sevilən cəngavər, ideal dövlət başçısı, xalqın ümidi və pənahıdır. O, həmişə hər yerdə xalqının istəklərinin müdafiəçisi kimi çıxış edir. Qəhrəman surətlər içərisində Koroğlu mübarizələrdə yetkinləşib püxtələşmiş kamil obraz kimi görünür. Bütün variantlarda əfsanəvi qəhrəman səviyyəsinə yüksəldilir, onun qəhrəmanlığına bu və ya digər məzmunda əsatiri və sehirli ünsürlər əlavə edilir.

Azərbaycan-özbək eposu variantları əsasında Koroğlu – Göroğlu obrazlarının təhlilinə keçməzdən əvvəl, ilkin Azərbaycan variantları hesab edilən, bir çox digər variantlara baş süjeti ötürən İ.Şopen və A.Xodzko nəşrlərində Koroğlunun bəzi ümumi cəhətlərinə nəzər salmaq vacibdir.

Yuxarıda deyildiyi kimi, İ.Şopen Koroğlu ilə bağlı topladığı variantı qeydləri ilə birlikdə 1840-cı ildə nəşr etdirmişdir (7, s. 3-81). O, nəşrə yazdığı müqəddimədə eposun ümumi ruhunu, Koroğlu qəhrəmanlığının məna və əhəmiyyətini təhrif etmiş, bu obrazı kiçiltmiş, onu öz şəxsi məqsədləri uğrunda mübarizə aparan quldur və dindar müsəlman kimi təsvir etmişdir.

Bununla belə, İ.Şopen variantında Alı kişinin gözlərinin çıxarılması, Rövşənin atasının intiqamını alması, onun Qırata məhəbbəti, ictimai mübarizələrə qoşulması motivləri qorunub saxlanmışdır. Variantını əvvəlində Koroğlu düşmənlə amansız mübarizə aparır, Çənlibeli mərdliklə müdafiə edir. Əfsanəvi atı oğurlanarkən Qıratı geri qaytarmaqla kifayətlənmir, düşməni tam və sarsıdıcı məğlubiyyətə uğradır. Lakin variantın sonunda Koroğlu tamamilə dəyişir, xırdalanır, kiçilir, intim hisslərə qapılıb mübarizələrdən əl çəkir, gürcü qızı Rassudananın məhəbbəti hətta onu qatı dindara çevirir, İ.Şopen bir obraz kimi Koroğlunu variantın sonunda «mübariz dəlilərinin qatilinə çevirir». Əlbəttə, İ.Şopenin dili yaxşı bilməyən aşıqdan yazıya aldığı bütün bu uydurmalar Koroğlu adına böhtandan başqa bir şey deyildir. Əslində isə bütün bunlar «dili yaxşı bilməyən», bir az da türklərə qərəzli mövqeyi ilə fərqlənən informatorun, yaxud öz sənəti qarşısında məsuliyyətini başa düşməyən dilmancın fəaliyyətinin nəticəsi idi.

«Qafqaz-Anadolu» ərazisində Koroğluya böyük məhəbbət vardı, xalq yaratdığı nəğmə və hekayətlərdə Koroğlunu axıra qədər öz mübarizəsində ardıcıl qəhrəman kimi təsvir edirdi. «Kafkaz» qəzeti 1857-ci ildə yazırdı: «Xalq arasında Koroğlunun həyatına dair gözəl əfsanə və hekayətlər gəzir. Onun igidliyi səyyar gürcü aşıqlarının ən sevimli mahnı və rəvayətlərini təşkil edir» (35, s. 31). Bütün bunlarla bərabər nəşrin bir məziyyətini də qeyd etmək vacibdir. İ.Şopenin nəşrə yazdığı müqəddimədə Koroğlunun şəxsiyyəti və apardığı mübarizəsi barədə tarixi həqiqətləri təsdiqləyən dürust məlumatlar öz əksini tapmışdır. Bunların **birincisi** Koroğlunun tarixi şəxsiyyət olmasını təsdiqləyən faktlardır ki, İ.Şopen onlara istinad edərək çox dəqiqliklə onun tarixdə yaşamış şəxsiyyət olduğunu təsdiqləyir. **İkincisi** isə Koroğlunun fəaliyyəti ilə bağlıdır. İ.Şopen onun quldur və qaçaq olmadığını, yalnız başının adamlarının və yaxınlıqda yaşayan kəndlilərin ehtiyacını ödəmək üçün bəzirganlardan bac aldığını göstərir. Bütün bunları nəşr edib ona diqqətli münasibət bildirməyi, bütün qüsurlu cəhətləri ilə yanaşı Koroğlu haqqında ilk məlumat verən mənbə kimi, onu eyni zamanda dəyərləndirmək zərurətini meydana çıxarır.

«Koroğlu»nun bundan sonrakı qismən mükəmməl nəşri Aleksandr Xodzko-Boreykonun adı ilə bağlıdır (30, s. 1).

13 məclisdən ibarət bu variantın **birinci** məclisində Koroğlunun doğulması və tərbiyə edilməsi barədə ətraflı məlumat verildikdən sonra əfsanəvi atlar haqqında deyilir: «Bir dəfə ilxı Ceyhun çayının sahilindəki çəmənlikdə otlarkən sudan çıxan

bir ayğır ilxıya qarışıb iki madyanla çütləşdikdən sonra yenidən suya atıldı» (30, s. 1). Bundan sonra Azərbaycan və türkmən variantlarında olduğu kimi, atların doğulması və ilxıda saxlanılmalarından danışılır. Bir dəfə Sultan mehtərə ilxıdan onun üçün yaxşı bir at seçib gətirməsini tapşırır. Mehtər də sultana böyük hörmət əlaməti olaraq həmin dayçaları gətirir. Hələ ətə-qana gəlməmiş ayğırlar sultanın xoşuna gəlmir, mehtərin gözlərini çıxarmaq haqqında əmr verir. Sultan ayğırların hər birini mehtərin bir gözünə qiymət edərək atları onun qollarına bağlayıb qapısından qovur.

Elə bu qolda da oxucu eposun qəhrəmanı olacaq 12 yaşlı Rövşənlə qarşılaşır. Ata oğula deyir: «Sən şöhrətli bir qəhrəman olacaqsan, yalnız o zaman mənim intiqamımı qaniçən istismarçıdan alarsan» (30, s. 1).

Bu variantda da gələcəkdə qəhrəman olacaq Rövşən kor atasının göstərişinə əməl edir, ayğırlar üçün tövlə tikir, atasının bütün xahiş və tapşırıqlarını yerinə yetirir. Atlar lazımi qədər bəsləndikdən sonra o atasının tapşırıq və tədbirilə çayın o biri sahilinə keçir, düşməni öldürüb atasının intiqamını alıb geriyə qayıdır. Atası Rövşənə həmin ölkəni tərk etmək lazım olduğunu söyləyir və deyir ki, Herat yaxınlığında yaşıl vadi var, məni oraya apar. Biz məskən salandan çox keçməmiş sən məğlubedilməz bir cəngavər olacaqsan» (30, s. 2-8).

Göründüyü kimi, A.Xodzko variantının hələ əvvəlində Koroğlunu gələcək mübarizəyə hazırlaşdığını, düşmənlə üz-üzə gəlməyə qadir bir gənc kimi tərbiyə edildiyini görürük.

Atasının intiqamını almaq Koroğlunun mübarizə meydanına atılmasına, onun mübarizə meydanına çıxmasına səbəb olur. Koroğlu mübarizəyə başladığı ilk dövrdə igid qəhrəmanlarla qarşılaşır, cəngavərlərlə döyüşlərdə bərkiyir, öz başına igidləri toplayır, bir növ gələcək böyük döyüşlərə hazırlaşır.

A.Xodzko variantına görə, Koroğlu Cənubi Azərbaycandan qayıdarkən yolda Dəli Həsənlə qarşılaşır. Onlar bir-biri ilə vuruşmalı olurlar. Döyüşdə qalib çıxan, Dəli Həsəni yerə vurub sinəsinə qonan Koroğlunun bu igidi öldürməyə əli gəlmir. Digər Azərbaycan variantlarında olduğu kimi, onlar o gündən bir-

birinə qardaş olur, birgə mübarizə aparmağa and içirlər. Başına topladığı kiçik dəstə ilə tez-tez feodalların karvanlarına hücum edir, onlardan aldığı var-dövləti kasıblara paylayır. A.Xodzko variantında Koroğlu mübarizəyə yenicə başladığı dövrdə, apardığı mübarizənin məna və əhəmiyyətinin nədən ibarət olduğunu izah edir, xalqının azadlığı uğrunda yenilməz qəhrəman kimi şöhrətlənir. İstər «Qafqaz-Anadolu», istərsə də «Türküstan» versiyasının əsasını təşkil edən azadlıq uğrunda mübarizə onun həyat amalıdır. A.Xodzko nəşrinin əvvəlində gələcək döyüşlərə hazırlaşdığı bir dövrdə Koroğlu deyir: «İgid cəngavərlər və mənim dostlarım! Mən padışah deyiləm – mən özüm də yoxsulam, heç bir cəh-cəlalım yoxdur. Lakin sizi öz dəstəmə dəvət edirəmsə sizin üçün yemək və insana hər nə lazımsa onu tapmalıyam». Buradan aydın görünür ki, Koroğlu karvan soyan quldur deyildir. O, xalqın müdafiəçisidir. Hakim təbəqələrdən min-bir əziyyətlər görən cavanlar bu zülmə dözə bilməyib onlardan intiqam alır və Koroğluya pənah aparırlar. Digər tərəfdən, bu hərəkatın məna və əhəmiyyətini başa düşən igidlər də Koroğlu dəstəsinə qoşulmağı özlərinə şərəf hesab edirlər. Çünki Koroğlunun mübarizəsi haqq işi idi.

A.Xodzko mətnində də Koroğlu övladsızdır. O, yoldaşlarının məsləhəti ilə Eyvazın arxasınca gedib onu özünə oğulluğa götürür. Burada Koroğlu dəli nərədən istifadə edir. Eposun «Qafqaz-Anadolu» versiyasının bütün variantlarında bu motiv özünü göstərir. İlk dəfə qəhrəmanın dəli nərəsinə Dəmirçioğlunun məğlub olması epizodunda rast gəlirik. A.Xodzko variantında Koroğlunun dəlilərə ox atmaq, nizə tutmaq, əmud qaldırmaq, at çapmaq qaydalarını öyrətdiyini də görürük.

A.Xodzko variantında qadına münasibət feodal-patriarxal qayda-qanunların tamamilə əksinədir. Burada oğuz eposundakı qadına münasibət ənənəsi daha təkmil formada təkrarlanır. Koroğlu, oğuz eposunda olduğu kimi qız arxasınca gedir, bu işdə maneələrlə qarşılaşır, onları aradan qaldırmaq üçün döyüşlərə girir, çətin məqamda bəzən Koroğlu onların dalınca gəlir, nəhayət mətləblərinə qovuşurlar. Bu, eposun digər mətnlərində olduğu kimi, Azərbaycan və özbək variantında da özünü tez-tez göstərir.

A.Xodzko nəşrində başqa bir əsas cəhət də namus məsələsidir. Koroğlu Nigar xanımı Çənlibelə gətirərkən bir karvanın qabağını kəsmək istəyir. Ancaq Nigar onu bu fikrindən daşındırır. Karvanbaşı isə onlara hücum edir, hətta Nigara vurulur, onu Koroğlunun əlindən almaq istəyir. Koroğlu deyir ki, sən məni karvanın qabağını kəsməyə qoymadın, alçaq tacirbaşı isə sənə əl uzatmaq istədi. Bunların əxlaqlarını pozan, namussuz edən puldur, hamı bir-birinin tayıdır.

A.Xodzko variantında Qıratın oğurlanması motivi ayrıca bir qolun məzmununu təşkil edir və süjetin ən yaxşı qollarından biri kimi diqqəti cəlb edir.

Hasan paşa xəzinəsinin yarısını və qızını Qıratı gətirən adama verəcəyini vəd edir. Amma bu işə heç kəs qol qoymaq istəmir. Keçəl Həmzə ənənəvi süjetdəki əhvalatı həyata keçirir və bu hadisə bütün variantlarda təkrarlanır.

İskəndər bəy Münşinin göstərdiyinə görə, 1571-ci il üsyanını üsyanın əsas hərəkətverici qüvvəsi «pəhləvanlar» (cəngavərlər) olmuşdur (32, s. 220). İ.Petruşevski üsyan rəhbərlərindən olan Yarı və Avazın adını xüsusilə qeyd edir. Venetsiya səfiri D'Aleksandr isə göstərir ki, bu üsyan ət qıtlığı ilə əlaqədar olduğundan üsyanda qəssablar da böyük rol oynayırdı (32, s. 221).

Ola bilsin ki, gələcəkdə, - kəndli hərəkatı zamanı Koroğlunun dəstəsi ilə birləşmiş Eyvaz hələ 1571-1573-cü il üsyanının rəhbərlərindən biri olmuşdur. Bu məsələdən bəhs edərkən M.H.Təhmasib yazır ki, Eyvazın ən yaxın prototipi həmin xalq qəhrəmanı olmuşdur (hətta ola bilsin ki, o, özü qəssab olmuş və yaxud qəssab oğlu olmuşdur). İki il müddətində davam edən üsyan zamanı Təbriz şəhərini öz əlində saxlayan xalq üsyançısının epik qəhrəmana çevrilməsində təəccüblü heç nə yoxdur. Bundan əlavə, qəhrəman haqqındakı mahnıların və rəvayətlərin məzmun və süjetin formalaşmasında Babək və Cavidan haqqındakı əfsanə və əsatirlər də rol oynamışdır (31, s. 185).

Eposun ilk dəfə harada və kim tərəfindən yaranması da tədqiqatçıların diqqət mərkəzində duran məsələlərdəndir. Bizcə, XVII əsrin əvvəllərində eposun ilk nəğmələri və rəvayətləri yaranmış, bunlar sürətlə Təbriz aşıqlarının repertuarına düşmüşdür. Bu

ənənə çox keçmədən, lap elə XVII əsrin sonlarına yaxın Koroğlu nəğmələrini oxuyan koroğluxanları yaratmışdır. XVII əsrin sonu XVIII əsrin əvvəllərində artıq bu süjet koroğluxanların repertuarının əsasını təşkil edir, bütün Azərbaycanda çalıb-çağrılırdı. Elə həmən dövrdə süjetin Anadolu, qismən sonralar isə Şirvanda aşıqlarının repertuarında eposlaşması baş vermiş, aşıq məktəblərinin ifa repertuarının əsasını təşkil etmişdir.

«Koroğlu» çoxsaylı süjet, motiv və obrazların iştirak etdiyi, oğuz eposu strukturun tamamladığı, ən nəhayət kəndli hərəkatı tarixində baş verən hadisələrlə etnik yaddaşdakı qəhrəmanlıq və cəngavərlik düşüncəsinin çarpazlaşdığı məxrəcdə meydana gəlmişdir.

Burada həm kəndli hərəkatı qəhrəmanları, türk paşaları və yerli feodalların zülmü, həm əfsanəvi Qırat, Misri qılınc, Çənlibel fenomeni, həm də adi məişət həyatı vəsf edilir.

Koroğlu öz qılınc qəhrəmanlığı ilə nə qədər yüksəkdə dayanırsa, öz səmimiyyəti və sadəlövliliyi ilə bir o qədər adiləşir. Keçəl, kosa, çopur Həmzə paşanın təklifini qəbul edib Çənlibelə gəlir. Mehtər köməkçisi işləyib qısa vaxtda hamının etibarını qazanır və fürsət tapıb Düratı oğurlayır. O, dəyirmana girərək dəyirmançı ilə paltarını dəyişir, Koroğlunu aldadaraq Qıratın yüyənini ələ keçirir. Altı aydan sonra Koroğlu Qıratın arxasınca gəlir və atı geri alıb Çənlibelə qayıdır.

Qıratın oğurlanma motivi «Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyasının bütün variantlarında qabarıq şəkildə mühafizə edilib saxlanmışdır.

A.Xodzko mətnində Ərəb Reyhan türk paşasının baş sərkəri, Qars paşalığının hökmdarıdır. O, paşanın qızının arxasınca gələn Koroğlunu mühasirəyə alıb əl-qolunu bağlamağı əmr edir. Lakin çətin anda Eyvaz 40 igidlə Koroğlunun köməyinə gəlir, Ərəb Reyhanın qəzəbli görkəmi igidlərin canına vahimə salır, təkcə Eyvaz sona qədər mərdliklə vuruşur və qalib gəlir. Koroğlu Eyvazın qələbəsindən sevinir, onun şərəfinə Çənlibeldə böyük şadlıq məclisi düzəldir.

Koroğlu bütün düşmənlərinə həm fiziki cəhətdən, həm də mənən qalib gəlir. Məsələn, Bolu bəylə vuruşda Koroğlu mə-

növi qələbə qazanır, döyüş meydanını qələbə ilə tərk edir (30, s. 115-129).

A.Xodzko mətnində Koroğlu sadə döyüşçü kimi xarakterizə edilmişdir. Bu, Koroğlu və Bolu bəy epizodunda da özünü göstərir.

A.Xodzko variantının sonunda böyük qəhrəmanlıqlar və rəşadətlərlə dolu bir ömrün sonu göstərilir. Burada Koroğlunun ölümü haqqında məlumat verilir, epos bir növ yekunlaşır, qəhrəmanlıq sona yetir. Ancaq həyatın acı-şirinini dadmış, ömürgününü döyüşlərdə keçirmiş, əldən getmiş gənclik illərini təəssüflə yad edən Koroğlu məğrur və yenilməzdir. Bəlkə də o, bir qəhrəman kimi daha əzəmətli və vüqarlıdır.

Qolda deyilir ki, bir dəfə Koroğlu güzgüyə baxıb saçının ağardığını görür. Saçına dən düşdüyündən qəlbi kövrəlir, Məkkəyə ziyarətə getməyi qərara alır, Koroğluluqdan əl çəkir.

Ziyarətə yola düzməzdən əvvəl o, bütün dəliləri və xanımları başına yığıb onlara bir-biri ilə mehriban yaşamağı tövsiyə edir. Burada Koroğlunun «Mənim iki qardaşım var, biri qılıncım, biri atımdır, bu dağlar isə bacımdır» (30, s. 181) deyib oxuduğu mahnı öz məzmunu etibarı ilə bədbindir, mübarizədən əl çəkən qəhrəmanın təəssüf dolu həyəcanlarını ifadə edir. Mahnı bitəndən sonra Koroğlu İsfahana yola düşür. Qəhrəmanın yolu İrandan keçir. İsfahanla Kaşan arasındakı Kuxrid şəhərində gecələyərkən o, Almas xan və Bəhram xan tərəfindən öldürülür. Eposun finalı Koroğlunu bir qəhrəman kimi oxucunun nəzərində yüksək zirvəyə qaldırır. Burada Koroğlunun Qırata olan məhəbbəti özünü daha bariz şəkildə əks etdirir.

Bu variant Azərbaycan həyatı ilə sıx bağlı olub Koroğlunun sözün geniş mənasında xalqın yenilməz qəhrəmanı olduğunu əks etdirir. Bir obraz kimi o, azərbaycançılığa məxsus xüsusiyyətləri özündə əks etdirir.

Azərbaycan koroğluxanlarından yazılmış bu mətn nəşr və rus dilinə tərcümə edildikdən sonra Rusiya və Avropanı «Koroğlu» ilə tanış etdi. Süjetin geniş yayılmasına, variantlaşmasına səbəb oldu. Azərbaycan aşıqlarının dilindən yazıya alınan A.Xodzko mətni sonralar yaranan bir çox variantlarda bütöv

qolların əsasını təşkil etdi, bir sıra motivlər isə müxtəlif variantların əsasını təşkil etdi.

Süjetin Türküstan xalqlarının hafizələrinə gedib çıxmasında, Azərbaycan aşıqlarının repertuar yaradıcılığı ilə yanaşı A.Xodzko nəşri, onun S.S.Penn tərəfindən rus dilinə məlum tərcüməsi də öz əhəmiyyətli təsirini göstərmişdir.

Bu nəşr eyni zamanda Azərbaycanda «Koroğlu»nun aşıq repertuarında yeni improvizələrində əhəmiyyətli rol oynadı, aşıq məktəbləri onu yenidən improvizə və ifa repertuarına qaytardılar. Şirvan aşıqları iyirminci yüzillikdə onu yenidən işlədikləri kimi, özbək baxşı və dastançıları da Türküstan xalqları hafizəsinə gedib çatmış süjetin müxtəlif variantlarını yaratdılar. Bunlar içərisində daha geniş məzmunu əhatə edən özbək variantı oldu. «Özbək Goroğlusu – nə cəngavərdir, nə də aşıq; o məşhur nəsildən olan, … ölkənin qanuni hakimi, ağıllı hökmdar, xalqının xoşbəxtliyinə qayğı göstərən və onu düşmənlərdən müdafiə edən» qəhrəmandır (6, s. 186).

V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun yazdığı kimi, özbək eposunda Goroğlu Çambilin (Çənlibedin) əsasını qoymaqla öz xalqının qonşu dövlətlərin işğalından qoruyan ideal dövlət başçısıdır.

Onun mübarizəsi xalqının azadlıq mübarizəsidir. Xalq həmişə Goroğlu ilə birlikdədir. Koroğlu ədalətli hökmdar kimi ölkəsini müdafiə edir. «Döyüşlərdə işğalçı kimi deyil, vətəninin müdafiəçisi kimi» (6, s. 186) çıxış edir. Azərbaycan eposunda olduğu kimi, özbək variantında da Goroğlu xalqa arxalanır, çətin anda xalq onun köməyinə gəlir. V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun göstərdiyi kimi, «Özgə padşahlar, xanlar, baylar Çambilə (Çənlibelə – A.N.) hücum edirsə, Goroğlu əfsanəvi 40 igidi ilə düşməninin qarşısına çıxır, mərdliklə döyüşür, bütün eli mübarizəyə səfərbər edirlər» (6, s. 180).

Özbək «Goroğlu»sunda da bu xalqın tarixinin müəyyən təzadlı və ziddiyyətli dövrləri, daxili və xarici düşmənlərlə mübarizəsinin müəyyən səhifələri öz əksini tapmışdır.

Azərbaycan «Koroğlu»sunun Türküstan xalqları hafizəsinə çatdığı dövr bu regionda feodal qarşıdurmalarının kəskinləş-

diyi, region ərazisinin müxtəlif tayfa və qəbilə birləşmələri arasında bölüşdürüldüyü dövr idi.

XVII-XVIII əsr özbək tarixinə nəzər saldıqda burada xalqın uzun müddət xarici işğallara məruz qaldığını, talançı müharibələr nəticəsində var-yoxdan çıxdığını, çətinlik və səfalət içərisində yaşadığını görürük.

Tayfalar, xanlıqlar arasında uzun-uzadı davam edən çəkişmələr, qanlı müharibələr özbək xalqını var-yoxdan çıxarmış, bir çox görkəmli elm və mədəniyyət xadimləri ölkəni tərk etmişdilər. Belə bir tarixi dövrdə özbək hafizələrinə gəlib çatan «Goroğlu» süjeti özbək baxşı və dastançılarını onu yenidən işləmək, xalqa nicat yolu göstərən ideal dövlət başçısının bədii obrazını yaratmaq vəzifəsi qarşında qoydu.

Tayfalar arasında qanlı vuruşmalara ara vermək üçün xalqı birləşdirə biləcək ideal dövlət başçısına ölkədə ehtiyac duyulurdu. Özbək xalqının onun vəziyyətini yünkülləşdirən, istismara son qoyan, xarici işğallardan onu qoruya bilən dövlət başçısı isə xalqın içərisindən çıxmalı idi.

Özbək dastançıları özlərinə məxsus epik-romantik yaradıcılıq məharətinə uyğun olaraq ənənəvi «Koroğlu»nun Türküstan versiyasını yaratdılar. «Gorda dünyaya gələn qəhrəmanın» igidlik sücaətlərini epik-romantik üslubunda işləyib «Goroğlu» eposunu yaratdılar.

Özbək «Goroğlu»sunda ilk öncə qəhrəmanın doğulması və uşaqlığı ilə tanış oluruq (39, s. 19). İsfahan şahının ordusu türkmənlər üzərinə hücum edir. Onlardan çoxlu qənimət və əsir alıb öz ölkəsinə qayıdır. Əsir düşənlər arasında Rövşən, Cığalı bəy və onun bacısı Bibi Hilal da olur. İsfahan şahı, Cığalı bəyə bəy nəslindən olduğuna görə qulluq verir, Rövşən isə bir tacirin evində qul olur. Bir gün Bibi Hilal çöldə gəzəndə Rövşən onu görür və hər ikisi bir-birinə vurulur. Bibi Hilal məsləhət görür ki, sahibindən aparıb onu bazarda satmasını xahiş etsin. O da qardaşına desin ki, evdə qulluqçu lazımdır, bir qul al, mənə kömək etsin, özü də həm türkmən olsun, həm də cavan. Belə də olur. Rövşən Bibi Hilalın evinə qul kimi gəlir. Bir gün şaha seçmə at lazım olur. Rövşənin atası yaxşı at

seçən (sinçi) olduğundan Rövşəni şah üçün at seçməyə aparırlar. O, bütün ilxını gözdən keçirib ən yaxşılarını göstərir, «ancaq onların da öz nöqsanları var» deyir. Buna görə onlara da tulpar – seçmə at demək olmaz. Bu zaman bir halvaçı at üstündə «halva-halva» deyə bağrıraq yoldan keçirmiş. Rövşən o atı bəyənir və şaha tərifləyir. Başqa bir variantda isə padşah ölkədəki bütün atları Rövşənin gözünün qabağından keçirməyi əmr edir (40, s. 200). Belə də edirlər, lakin Rövşən bu atlar içərisində tulpar – seçmə at tapmır. Padşah şəhərdə qalan atları axtardır. Bir yağ çəkənin – cuvazın atını gətirirlər. Bu at Rövşənin xoşuna gəlir, şaha təmin atı tərifləyir.

Hər iki variantda padşahın acığı tutur, cəlladları çağırıb Rövşənin gözlərini çıxartdırır. Rövşən deyir:

- Şah sağ olsun, bir halda ki, bu tulparın üstündə mən dünya işığından məhrum oldum, onda heç olmazsa onu mənə bağışla (40, s. 11-12).

Cığalı bəy Rövşəni evinə aparır. Rövşənlə Bibi Hilal evlənirlər. Bir müddət keçdikdən Cığalı bəy Rövşənlə birgə həmin tulpara minib öz ölkələrinə qaçır, Bibi Hilal isə İsfahanda qalır. Bir gün Cığalı bəyin çobanı Rüstəm Bibi Hilalın yanına gələndə onun öldüyünü görür. Çoban Rüstəm Bibi Hilalı dəfn edir, Cığalı bəyin ilxısını da qəbristanlıq ətrafında otarır.

Dəfn olunarkən hamilə olan Bibi Hilal məzarda doğur, onun döşünə süd gəlir, körpə bir müddət məzarda yaşayır, sonra cırmaqlaya-cırmaqlaya məzarı açıb çölə çıxır.

İlxıda qulunu ölmüş bir madyan olur. Çoban Rüstəm görür ki, həmin madyan tez-tez gedib Bibi Hilalın məzarı üstündə yatır. Bir gün çoban Rüstəm onu izləyir. Görür ki, qəbirdən bir uşaq qalxıb madyanı əmir. Çoban Rüstəm bu uşağın Bibi Hilalın olduğunu başa düşür, onu tutub evinə gətirir, adını Goroğlu – məzar oğlu qoyur. İllər keçir. Goroğlu böyüyür. Günlərin birində o, uşaqlarla aşıq-aşıq oynayarkən böyük bay Badgirin oğlunu oyunda udur. O, Goroğlunu döyür, Goroğlu da ona cavab verir. Uşaq döyülməsini gedib atasına deyir. Badgir Goroğlunu qamçı ilə döyür. Bundan sonra Goroğlu da bıçaqla Badgiri vurur. Şah Goroğlunun ölümünə fərman verir.

Çoban Rüstəm əhvalatdan vaxtında xəbər tutub məsələdən uşağı xəbərdar edir və ona öz ölkəsinə qaçmağı məsləhət görür. O deyir:

« - Bütün bu mal-qara, ilxı sənin atanındır. Onları da götür, özünlə apar.

Goroğlu deyir:

- Yox, onlara sən baxmısan, sən qulluq etmisən. Onlar sənə çatmalıdır. Mənə isə ancaq südünü əmdiyim madyanı ver» (39, s. 101).

Çoban Rüstəm Goroğlunun xahişini yerinə yetirir. Goroğlu öz yurduna qayıdır, atası Rövşəni tapır. Çox keçmədən Rövşən vəfat edir, Goroğlu qısa bir müddətdə öz bacarığı, şücaəti, igidliyi ilə bütün tayfa üzvlərinin hörmətini qazanır.

Göründüyü kimi, Azərbaycan və özbək variantlarında qəhrəmanın ictimai mübarizəyə qoşulması, mübarizə meydanına atılması doğrudan da bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Lakin bu fərq obrazların ümumi xarakterinə, qəhrəmanlıq ruhuna xələl gətirmir. Əksinə, kor edilmiş Alı kişinin intiqamını almaqda ictimai mübarizəyə qoşulan Koroğlu kimi, düşmən ölkəsində əsir olan, min-bir məhrumiyyətlə dünyadan köçüb məzarda dünyaya övlad gətirən Bibi Hilalın Rövşəndən olan oğlu Goroğlu da xarici basqınlara son qoymağı, xalqı müdafiə etməyi qarşısına məqsəd qoyur.

Hər iki eposda qəhrəmanın qenezisində «kor edilmə» motivi əsas rol oynayır. Goroğlunun atası Rövşənin də gözləri «yanlış» tulpar at seçmək üstündə çıxarılır və həmən motiv eyni zamanda Goroğlu qəhrəmanlığının mərkəzində dayanır.

Dünya eposunda qəhrəmanın gələcək mübarizələrə hazırlaşmasının mühüm mərhələlərindən biri onun qız arxasınca getməsi ilə əlaqədardır. Azərbaycan eposunda bu mərhələ bir qədər ləngisə də yenə qəhrəmanın mübarizəsinin başlanğıc dövrünə təsadüf edir. Koroğlu xotkarın qızı Nigar xanımın arxasınca gedib onu Çənlibelə gətirdikdən sonra mübarizəsinin yeni mərhələsi başlayır.

Eposda Koroğlunun yeganə ömür-gün yoldaşı Nigardır. O, öz ağlı, gözəlliyi, tədbirliyi ilə Azərbaycan qadınlarının tipik

nümayəndəsidir. Xotkar qızı ən çətin anlarda köməyə gəlir, ona mənəvi dayaq olur. Düzdür, eposun Azərbaycan variantlarında Mömünə xanım da Koroğlunun arvadı kimi təsvir edilmişdir. Koroğlunun Dərbənd paşası Ərəb paşanın qızı Mömünə xanıma vurulması, bu haqda Dəli Həsənə danışması, Dərbəndə gedib Mömünə xanımla evlənməsi ayrıca bir qolun məzmununu təşkil edir. Mömünə xanım 40 gündən sonra Çənlibelə qayıtmaq istəyən Koroğluya: «Mən atamın torpağından çıxıb heç bir yerə getmərəm» (31, s. 290) deyə qəti qərarını bildirir. Belə olduqda, Koroğlu bazubəndini Mömünə xanıma verir ki, oğlu olsa qoluna bağlasın, qızı olsa satıb xərcləsin. Beləliklə, eposa atalar-oğullar süjetinin motivi daxil olur və bu, sonradan ata-oğul qarşıdurmasını yaradır. Çənlibelə Kürdoğlu adlı qəhrəman gəlir. Koroğlu ilə vuruşur, iki dəfə onu basır, qəzəblənən «ev sahibi» üçüncü dəfə rəqibinin kürəyini yerə vurub sinəsinə çökür ki, başını bədənindən ayırsın. Bu vaxt Kürdoğlu özünü nişan verib, bazubəndi Koroğluya göstərir (31, s. 290). Başqa yerdə biz daha Kürdoğluna təsadüf edilmir, onun bir övlad kimi Koroğlunu əvəz etməsi eposda görünmür.

Şirvan variantında isə bu süjet daha mükəmməl işlənilmiş, eposun ümumi məzmunu ilə qaynayıb qarışmışdır. Bu varianta görə hətta qəhrəmanın Mömünə xanımdan olan iki oğlu Çənlibelə gəlib dəlilərə qarışır, Koroğludan sonra Çənlibeldə onun mübarizəsini davam etdirirlər. Yeni variantda istifadə edilən bu süjet daha qədim dünya eposlarında, müxtəlif xalqların əsatirində allahların iki nəsli arasında mübarizə, həmin mübarizədə yeni nəslin köhnə nəsil üzərində qələbəsi fonunda verilmişdir.

Mömünə xanım ümumilikdə epik süjetdə az görünsə də Koroğlu qəhrəmanlığının qısa bir dövrü, mərhələsi kimi yadda qalır. Eyni zamanda onun bir qəhrəman kimi yetişməsində mühüm rol oynayır (20, s. 17-308). Koroğlunun ən yaxın mənəvi həmdəmi olan Nigar xanım isə bütün eposun mərkəzində dayanır. Onun mənəvi-əxlaqi təkamülünə əsaslı təsir göstərir. Qəhrəmanlıq, vəfa və sədaqət rəmzi kimi milli yaddaşa əbədilik həkk olur. Bu ənənə özbək eposunda da gözlənilir. Burada Göroğlu üç arvadlı qəhrəmandır.

Bunlar – Kuhi-Qaf pərilərinin padşahı Rəhmət pərinin qızı Ağa Yunis pəri (41, s. 139), ikincisi onun rəfiqəsi Misqal pəridir (42, s. 14). Goroğlunun arvadı kimi təsvir edilən və haqqında ayrıca bir dastan yaradılan üçüncü qadın isə Gülnar pəridir (43, s. 6).

Özbək eposunun törəməsində epik-romantik üslubun müxtəlif yaradıcılıq ənənələrindən, eposçuluq priyomlarından istifadə edilmişdir. Zahirən Göroğlunun üç arvadlı kimi təsvir edilməsinə baxmayaraq eposun ümumi məzmunda Göroğlu da tək arvadlıdır. Misqal pəri və Gülnar pəri obrazları qoşalaşdırma üsulu ilə yaradılmışdır. Güman ki, «Yunis pəri» ilk əvvəl Misqal pərinin sərgüzəştlərini də əks etdirən dastan olmuşdur. Buradakı Misqal pəri süjeti sonralar baxşı perertuarında «Yunis pəri»dən ayrılaraq müstəqil dastan şəklinə düşmüşdür. «Yunis pəri»də yardımçı obraz kimi iştirak edən Misqal pəri yeni dastanda müstəqil bədii obraz səviyyəsinə yüksədilib qəhrəmanın ikinci arvadı kimi təqdim edilmişdir.

Qoşalaşdırma üsulundan istifadəyə özbək dastançılarının yaradıcılığında tez-tez təsadüf olunur, bu üsulla yaradılan dastanlar xalq arasında sevilib geniş yayılır. Bu cəhəti Pulkan şairdən yazılmış «Misqal pəri» və «Gülnar pəri» dastanlarının timsalında aydın görmək olur.

«Misqal pəri» Goroğlunun Misqal pəri və Gülnar pəriyə aşiq olması ilə başlayır. Onlar Yunus pərinin Çambilə getdiyini eşitdikdən sonra oraya gəlir, Goroğluya ərə getməyə razı olduqlarını bildirirlər. Misqal pəri verdiyi vədə əməl edir və ata-anasından razılıq aldıqdan sonra Çambilə qayıdır, Goroğlu ilə izdivaca girib onun arvadı olur.

«Gülnar pəri» dastanı isə uzaq Hindistan elindən Goroğlunun Gülnar pərinin alıb gətirməsi ilə başlayır. Vədini yerinə yetirməyən Gülnar pərinin arxasınca Goroğlu Hindistana gedir. Bir çox sərgüzəştlərdən sonra ata-anasının razılığını alıb onu Çambilə gətirir.

Bu dastanların müqayisəli təhlili onların əslində bir dastan olduğunu göstərir. Özü də hər ikisinin «Yunis pəri» süjeti əsasında yarandığı, həmin dastandan ayrılıb müstəqil dastan şəkilinə

düşdüyünü göstərir. Özbək folklorşünası M.Saidov bu barədə yazır: «Bizninqca, «Miskal pari» və «Qulnar pari» aslida bitta doston bulqan. Undan xalq ilqarirok bu ikkalla doston mazmuni «Yunis pari» dostoni bilan Alıkodar bulqan. KuşAlıklaştiriş üsuli kullanilişi tufayli avval «Yunus pari» dostoni alaxida mustakil asar sifatida atralib çikkan. Sunqra «Miskal pari» və «Qulnar pari» süjetləri bir-birindən atralmaqan xolda «Kunduz bilan Yulduz» dostani şakilqa geltirilqan. Sunqra «Miskal pari» alaxida, «Qulnar pari» Alıxidda doston sifatida Pulkan şair tomonidan aytilqan» (144, s. 40-41). Misqal pəri və Gülnar pəri obrazları qoşalaşdırma üsulu ilə yaradılsa da, Goroğlunun daxili aləminin daha geniş şəkildə açılmasına, onun qəhrəmanlığının tərənnümünə və əslində Goroğlunun təkarvadlı qəhrəman kimi daha çox diqqəti cəlb etməsinə səbəb olur. Çünki Misqal pəri və Gülnar pəri özbək dastançılarının qoşalaşdırma üsulu ilə sehirli nağıl motivləri əsasında epik-romantik üslubda yaratdıqları dastanlar kimi diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan eposunda olduğu kimi, özbək variantında da arvadları qəhrəmanın yaxın köməkçiləridir. Bütün variantlarda onların yeri gəldikcə döyüşlərdə iştirak etdiklərini, qılınc, qalxan götürüb döyüş meydanına girdiklərini görürük. Məsələn, Azərbaycan eposunda Bənövşə xanım kişi paltarında döyüşdə iştirak edir və düşmən qalib gəlir (20).

Bu səfərdə Nigar xanımın Hürü xanımla birlikdə kişi paltarı geyib Bənövşənin arxasınca getməsi, orada düşmənlər tərəfindən tutulması və nəticədə Koroğlunun yürüşündən bəhs edilir. Burada dastanı daha da zənginləşdirən əhvalatlar, yeni surətlər, hadislər və şer parçaları vardır (20). Digər qollarda olduğu kimi, burada da Nigar Koroğlunun vəfalı həyat yoldaşı və köməkçisi kimi çıxış edir. Yeri gəldikdə o, Koroğlunun səhvlərini üzünə deyir, bununla da onun mənən təmizlənməsinə, daha mükəmməl qəhrəman səviyyəsinə yüksəlməsinə köməklik edir. Bütün epos boyu Nigar qəhrəmanın yaxın köməkçisi, mübariz silahdaşı funksiyalarını yerinə yetirir. Özbək eposunda da bu cəhət qorunub saxlanmışdır. Ağa Yunus pərinin başçılığı ilə qadınlar Goroğlu Çambildə olmadıqda onun müdafiəsinə qal-

xırlar. «Temir-xan-padşah», «Xoldorxan», «Çambilin mühasirəyə alınması» və b. dastanlarda bunu aydın görmək olur.

Özbək eposunda ideal dövlət başçısı kimi Goroğlu sehirli ünsürlərlə daha zəngindir. O, heyvanların, quşların dilini başa düşür, bir baxışı ilə ən böyük, qorxunc, nəhəng divləri lərzəyə salır. Özbək dastanları müxtəlif səciyyəli və tipli divlər, pərilər, əjdaha kimi personajlarla zəngindir.

Bütün bunlar isə özbəklərin epik-romantik dastançılıq ənənələri, sehirli nağıl süjetlərindən yaradıcılıqla istifadəsi ilə bağlıdır.

Özbək baxşı və dastançı məktəblərinin yaradıcılıq ənənəsi epik-romantik üslubda olduğundan, onlar müxtəlif süjetləri öz yaradıcılıq ənənələrinə uyğun şəkildə işləmişlər. XIX yüzilliyin ikinci yarısından sonra özbək dastançılığında bu ənənə xüsusilə güclənib Pulkan Şair, İslam Sarir və Fazil Yuldaşoğlunun yaradıcılığında özünü əks etdirir. Elə bu yaradıcılıq ənənələri sayəsində dastanların böyük qismi xalq fantaziyasının qüdrəti ilə epik-romantik məzmuna yiyələnir, sehirli süjetlər İrəmbağının qorxunc divləri, əjdahaları dastanlara gəlir. Goroğlu da onlarla vuruşur, istəyinə nail olub – gözəl pərilərə qovuşur.

Goroğlu boş səhralarda daşdan su çıxarır, istədiyi vaxt heyvana və quşa dönə bilir. Onun çantasında iki sehirli ot və qara lələk vardır ki, bunları adamın üzünə sürtdükdə o qocalır və yaxud cavanlaşır. Ağ lələk adamı qoca, qara lələk isə cavan, qüdrətli cəngavərə çevirir.

Adamlar Koroğlunun səsindən lərzəyə düşür, baxışından daşa dönürlər. Azərbaycan variantından fərqli olaraq özbək eposun ümumi ruhunda, eləcə də Goroğlunun təbiətində dini-mistik xüsusiyyətlər daha güclüdür. Əgər süjetin İ.Şopen və A.Xodzko variantında müəyyən dini görüşlər özünü göstərirsə, sonrakı variantlarda onlar aradan qaldırılmışdır. Burada dini qüvvələrə müraciət zəifdir, ümumiyyətlə hadisələrin, süjetlərin inkişafında dini obrazlar iştirak etmir. Özbək eposunda isə əksinə, Göroğlu tez-tez belə qüvvələrə müraciət edir, çətin anda fövqəltəbii qüvvələr köməyinə gəlir, qəhrəmanı çətinlikdən qurtarırlar.

V.M.Jirmunski və H.Zərifovun yazdığı kimi, bəzi dastançıların fikrincə, Goroğlu sehrkarlığın sirrini arvadı Yunus pəridən öyrənmişdir. Müsəlman aləmində geniş yayılan başqa bir əfsanəyə görəsə, Goroğlu bu sirəlri Xızır peyğəmbər və Qırxlardan öyrənmişdir. Qırxların köməyi ilə Çambil /Çənlibel/ salınmışdır. Dastançıların başqa bir qrupu Goroğlunu müsəlman əfsanələrinin qəhrəmanı Həzrət Əli ilə müqayisə edərək göstərirlər ki, «Koroğlu» adında adam var, o bu günün, bu zamanın Həzrət Əlisidir» (6, s. 189-190).

Özbək eposunda Goroğlunun dini-mistik görüşlər, fantastik qüvvələrlə bağlılığı, bir obraz kimi onu başqa variantlarda olduğundan xeyli fərqləndirir.

Dini qüvvələrin obrazın xarakterinə təsiri İ.Şopen və A.Xodzko variantlarında tamamilə fərqlidir. Belə ki, həmin variantlarda dini qüvvələr Koroğlunu mübarizədən uzaqlaşdırır, onu sentimentallaşdırırsa, özbək eposunda qəhrəmanın fəal mübarizələrə qoşulmasına kömək edir.

Koroğlu və Goroğluya məxsus cizgilərdən biri də qəhrəmanın mübarizə hədəfidir. Azərbaycan eposunda Koroğlu hakim təbəqələrə – paşalara, sultanlara, xotkarlara və yerli feodallara qarşı mübarizə aparır. Özbək qəhrəmanı Goroğlunun da mübarizə hədəfi daxili və xarici düşmənlərdir. Azərbaycan eposunda Koroğlunun əsas düşmənləri xotkar, Hasan paşa və onların timsalında bütün hakim zümrədir. Ərəb Reyhan bu baxımdan daha çox diqqəti cəlb edir. O, addımbaşı Koroğlunu izləyərək, onu məhv etməyə fürsət axtarır və iki dəfə onunla qarşılaşır. Döyüşdə məğlub olur, üçüncü dəfə isə Koroğlu onu yendirib başını bədənindən ayırır.

Goroğlunun düşmənləri də hakim təbəqədir. Onlar içərisində Ərəb Reyhana, onun qardaşı Ərəb Bektoşa, Şahdar xana, İran qızılbaşlar padşahı Zəngara, Gürcüstan çarına rast gəlirik. Özbək eposunda Goroğlunun atasının gözlərini çıxardan Şahdar xandır.

V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun göstərdiyi kimi, dastançılar tərəfindən qoşulan nəğmələrdə doğma vətəni müdafiə edən qəhrəmana böyük el məhəbbəti nəzərə çarpır.

«Xalqın düşməni Goroğlunun düşmənidir, Goroğlu onları məhv edirdi» - deyə oxuyan Erqaş şair, dastanın başqa bir ye-

rində isə belə deyir: «Düşmən öz qoşunu ilə hücum edəndə, Goroğlu canını əsirgəməzdi» (47, s. 19).

Goroğlunun dastançılar tərəfindən sehirli və fantastik boyalarla zənginləşdirilməsi onun daha əzəmətli epik qəhrəman kimi formalaşmasına səbəb olmuş, «Türküstan» versiyasının başqa epik qəhrəmanlarından fərqlənməsi ilə nəticələnmişdir. İdeal dövlət başçısı olan Goroğlu qəhrəmanlığının əsas qayəsi, məzmunu onun daha əzəmətli mübarizə aparan qəhrəman səviyyəsinə yüksəlməsidir.

«Goroğlunun gəncliyi» dastanında Qırat haqqında ilk məlumata təsadüf olunur. (48, s. 17-150). Atasının vəfatından sonra Goroğlu əmisi Əhməd bəyin yanında yaşayır. O, karvanla uzaq ölkələrə gedən məşhur tacirdir. Bir dəfə əmisi səfərdə olarkən Goroğlu ilxını Xorasan-kul gölü yaxınlığına gətirir. Ona gözəl ata minmiş ərəb tayfa başçısı Reyhan adlı bir cəngavər yaxınlaşır. Ərəb Reyhan çoxdan idi ki, Əhməd bəyin arvadı Xol-Ayimi sevirdi və ciddi səydən sonra onun hörmətini qazana bilmişdi. Ərəb Reyhan deyir ki, əgər Əhməd bəyin arvadı onun qarşısına çıxıb ona su gətirsə Goroğluya öz madyanını altındakı ayğırla cütləşdirməyə icazə verər. Xol-Ayimin tərəddüdünə baxmayaraq Goroğlu ondan Ərəb Reyhanın qarşısına çıxmağı xahiş edir. Fürsətdən istifadə edən Ərəb Reyhan onu aldadır və Xol-Ayimi tərkinə alıb qaçır. Goroğlu ona çata bilmir. Çox keçmədən atının ərəb madyanı ilə cütləşməsindən Qırat doğulur. Atın doğulduğu vaxt tayfa başçısı Uray xan vəfat edir. Goroğlu onu heç kəsə etibar etmir, onu özü yemləyir, özü suvarır. Uray xanın vəfatından sonra ağsaqqallar Əhməd bəyi deyil, Goroğlunu özlərinə başçı seçirlər. V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun göstərdiyi kimi, onlar tayfaya tacirin yox, igid və cəsur cəngavərin başçılıq etməsini istəyirdilər. Özbək variantında da xalq həmişə qəhrəmanın tərəfindədir, bu amal uğrunda mübarizədə onun arxasındadır. Eposun əvvəlində bərkə-boşa düşməmiş qəhrəman müəyyən çətinliklərlə qarşılaşır, ancaq o tədricən inkişaf edir, mübarizələrdə mətinləşir və kamil qəhrəman obrazı səviyyəsinə yüksəlir.

Koroğlu və Goroğlunun müştərək cəhətlərindən biri də onların övladsızlığıdır.

Azərbaycan eposunda «qəm-qüssəsi başından aşan» Nigarın dərdinə əlac üçün Koroğlu aşıq Cünunun məsləhəti ilə qəssab oğlu Eyvazı Çənlibelə gətirir. Eyvazın gəlişi böyük şadlığa səbəb olur, Koroğlu məclis düzəldir, övladlığa götürməni rəsmiləşdirir: «Nigar xanım Eyvazın gözlərindən öpdü, köynəyinin yaxasından keçirib onu özünə övlad elədi» (20).

Özbək eposu ənənəvi süjeti qismən mühafizə etməsinə baxmayaraq, Goroğlu iki nəfəri – Avazı /Eyvazı/ və Həsəni övladlığa götürür, həm də dastançılar bu iki obraz ətrafında – onların qəhrəmanlığını tərənnüm edən silsilə dastan yaradır.

Goroğlu da Koroğlu kimi Yunus pərinin xahişi ilə Avazı Çambilə gətirib ona igidliyin sirlərini öyrədir. Burada da Avaz qəssab oğludur. O, Xunxar şahın qəssabıdır. Goroğlu Avazın igid oğlan olduğunu bildikdən sonra onu Çambilə gətirir. Bu işdə Goroğlu da müəyyən çətinliklərlə qarşılaşır. Əgər Azərbaycan eposunda Eyvazın aparılması Ərəb Reyhanı qəzəbləndirmiş və o, Koroğlu ilə döyüşə girmişsə özbək variantında hadisələr daha əhatəli verilir. Goroğlu tək Ərəb Reyhanı qarşı yox, Xunxarın qoşununa qarşı vuruşmalı olur. Goroğlunun Avazı oğurlaması isə süjetin maraqlı epizodlarındandır. Goroğlu qəssabdan dağda saxladığı sürünü gətirmək üçün Avazın onunla getməsini xahış edir. Koroğlu çodar paltarında qəssab Alıdan mal almağa gəlir. Goroğlu isə Avazgilin evinə onların uzaq ölkədə yaşayan köhnə tanışı Kunqur bayın adı ilə gəlir. Avazı Çambilə gətirdikdən sonra Yunus Pəri onu övladlığa götürür.

Azərbaycan eposunda Həsənin süjetdəki yeri dəyişkəndir. O, müxtəlif variantlarda gah Koroğlunun döyüş yoldaşı, gah da övladı kimi verilir. Məsələn, məlum variantların çoxunda Alı kişi Koroğlunu xəbərdar edir ki, bu dağlarda Dəli Həsən adlı bir qəhrəman var, özünü bircə ondan gözlə». Sonrakı hadislərdə isə Koroğlu Dəli Həsənlə qarşılaşır, onunla vuruşur, onu basır və qəhrəmanlar qardaşlaşırlar. Bu sətirlərin müəllifi tərəfindən toplanılıb nəşr edilən yeni variantda isə Dəli Həsən Koroğlunun Dərbəndli Mömünə xanımdan dünyaya gəlmiş iki övladından biridir. Dastanın son qollarında Koroğlunun Mömünə xatundan olan hər iki övladı və Mömünə xanım Çən-

libelə gəlirlər. Dəli Həsən Koroğlu mübarizəsini davam etdirən cəngavər kimi Çənlibelin sahiblərindən biri kimi tanınır.

Eyvaz və Həsən özbək eposunda bir çox başqa süjet, motiv və obrazlar kimi unudulub sıradan çıxmamış, sadəcə olaraq baxşıların yeni yaradıcılıq rekonstruksiyasına məruz qalmışdır. Burada da Koroğlu (Hosanı) Həsəni övladlığa götürür. Özü də bunu o, Misqal pərinin xahişi ilə edir. Həsənin atası burada hökmdardır. O, eposda Temir xanın oğlu kimi verilmişdir (49, s. 1375).

Koroğlu öz qoşunu ilə Həsəni aparmaq üçün Vyanşana gəlir. Temir xan Koroğlu ilə dava etmədən oğlu Həsəni ona verir, şənlik düzəldir, onunla dostluq etmək qərarına gəlir. Koroğlu bir neçə gün Temir padşahın qonağı olduqdan sonra Çambilə qayıdır. Temir padşah Koroğlunu sərhədə qədər ötürür (50, 37).

Koroğlunun Avaz və Həsən kimi qəhrəman silahdaşları haqqında bir-birindən fərqli dastanlar vardır. Bunların müxtəlif dastançılar tərəfindən söylənən və qeydə alınan variantları da çoxdur. onlar biri-birindən süjet xəttinin müxtəlifliyi, habelə üslub və dil cəhətdən xeyli fərqlidirlər.

Koroğlunun fəaliyyət dairəsi genişdir. Hələ eposun əvvəlində sehirli və fantaskti qəhrəman kimi çıxış edən bu obraz müxtəlif mübarizələrdə təsvir edilir, o döyüşlərdə bərkiyib yeinlməz bahadıra çevrilir. Eyni zamanda eposda ziddiyyətli qəhrəman kimi diqqəti cəlb edir. Koroğlu ilə dəlilər, xüsusən Avaz arasında ziddiyyətlər eposda qabarıqdır.

Azərbaycan eposlarında yalnız bir yerdə Koroğlu ilə Eyvaz arasında narazılıq baş verir. Bu da Keçəl Həmzənin Koroğlunu aldatması – Düratı verib Qıratı aparması ilə əlaqədardır. Koroğlunun hərəkətindən inciyən Eyvaz onu acılayır. Lakin Nigar xanım bu incikliyi aradan qaldırır, dəlilərlə onun arasındakı səmimiyyəti bərpa edir. Eposda bir daha heç yerdə belə ziddiyyət və anlaşmazlığa təsadüf etmirik. A.Xodzko variantında isə Ayvazın inciməsi, Nəzər Cəlalinin şərəfinə düzəldilən ziyafətdə aralığa incilik düşməsi və hətta onun Koroğluya qarşı vuruşmasına rast gəlirik. Ancaq bu da çox çəkmir, Ayvaz döyüş vaxtı səhvini başa düşür və Koroğlunun tərəfinə keçir. Bu motiv özbək eposunda daha genişdir. Burada hətta Go-

roğlunun Avazın öldürülməsi barədə qərar çıxardığına da rast gəlirik.

«Avazın ölüm hökmü» dastanında Koroğlunun Avazı özünün xələfi elan etdiyi göstərilir. O, artıq Çanbili müstəqil idarə etməyə başlayır. Bu vaxt Əhməd bəy bir dəfə Koroğluya deyir ki, guya Avaz onu öldürmək istəyir. Bundan qəzəblənən Koroğlu Avazın boynunun vurulmasını əmr edir. lakin Yunus pəri onu sakitləşdirir və Avazı xilas edir (51, s. 801).

V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun yazdığı kimi, «Qıratın oğurlanması» və ya «Misqal pəriynən Avaz» poeması həmin dastanın davamıdır (6, 223).

«Qıratın oğurlanması»nda Qıratı Koroğlunun arvadı Misqal pəri oğurlayır. O, Yunus pəriyə Koroğlunu qısqanır. Yunus pəriyə qayğı və diqqət göstərdiyinə görə ondan intiqam almaq istəyir. Misqal pəri bu arzusunu həyata keçirməkdə Avazdan istifadə edir. O, Qıratı oğurlayıb oğluna verir ki, Ruma gedib Koroğlunun əleyhinə orada qoşun gətirsin. Avaz aldanır, Misqal pərinin dediklərinə əməl edir, lakin çətin anda yenə Koroğlu tərəfə keçir, düşməni birlikdə məğlub edib Çambildən qovurlar (52, s. 273).

Avazın Koroğluya qarşı çıxmasına özbək eposuna daxil olan başqa poemalarda da rast gəlirik. «Butakus»da Avaz Əhməd Sərdarla birlikdə Gürcüstana Xunxar şahın yanına gedir, düşmənin qoşununu götürüb Koroğlunun üstünə gəlir. Lakin burada da Avaz son anda səhvini başa düşüb atasının tərəfinə keçir. Həmin poemanın başqa bir variantında isə Xunxar şah Avaza inanmır, onun əl-ayağına qandal vurub zindana salınmasını əmr edir. «Avazın azad olunması» poemasında Koroğlu bundan xəbər tutur, onu zindandan azad etmək üçün Gürcüstana gedir, şahın qoşunlarını qırır və Avazı xilas edib Çambilə gətirir.

Özbək eposunda Koroğlunun övladlığa götürdüyü Həsən yalnız bir dastanda iştirak edir. V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun göstərdiyi kimi, Həsənin evlənməsindən bəhs edən «Dəli» poemasında yalnız bir dəfə o, baş qəhrəman kimi çıxış edir. Özbək tədqiqatçılarının göstərdiyi kimi, bu poema özbək dastançılarının repertuarında daha geniş yayılmış və Fazil Yulda-

şoğlu, Pulkan şair, İslam şair tərəfindən qeydə alınmışdır. Yalnız 40-cı illərdə həmin poema Erqaş Cümənbülbüloğlu və Tacikistanda yaşayan Seyidbaşının repertuarından yazıya alınmışdır. «Dəlli» dastanında Goroğlunun oğlu Həsənin Dəlliyə vurulması, arxasınca gedib onu Çambilə gətirməsindən bəhs edir. Bu dastanla Azərbaycan eposundakı «Koroğlunun Ərzurum səfəri» arasında mövzu, məzmun və süjet yaxınlığı vardır». Dəli Həsənlə Həsən bir genetik qaynaqla bağlı olduğu kimi, Dəlli ilə Telli də çox güman ki, eyni kökdəndir. Dəlli də Telli kimi düşmənin bacısıdır, hər ikisi cəngavərdir, hər ikisi Çənlibel-Çambilin gözəl xanımları kimi cəsarət və şücaətləri ilə bu qəhrəmanlığa zinət verirlər. «Dəlli» dastanının yaranmasında Telli süjetinin təsiri, daha doğrusu rekonstruksiyası aydın diqqəti cəlb edəndir (53, s. 291).

Azərbaycan eposunda adətən dəlilər səfərlərə gedərkən gözəl xanımlara vurulur, onların məhəbbəti çox vaxt qarşıdurmalar, döyüşlərlə tamamlanır. Bir çox hallarda Koroğlu dəlilərin köməyinə gəlir, sevdikləri qızların Çənlibelə gətirilməsində onlara kömək edir. Koroğlu Çənlibeldə onların şərəfinə məclis düzəldir, Nigar xanım, dəlilərə xeyir-dua verir, murada yetirlər. Məsələn, «Ruqiyyə xanımın Çənlibelə gəlməsi» qolunda Koroğlu Ələmqulu xanın qızı Ruqiyyə xanımı Çənlibelə gətirdikdən sonra Gürcü Məmmədlə ona yaxşı toy eləyir. Burada Nigar xanım Ruqiyyəni nəinki Koroğluya qısqanır, əksinə, dünyagörmüş bir ana kimi dəlilərin, xanımların sevincinə şərik olur»: «Dəlilər atlandı, Ruqiyyə xanımı da götürüb Çənlibelə gəldilər. Xanımlar işdən xəbərdar oldular. Nigar Ruqiyyə xanıma xoş gəldin elədi. Toy təzədən başladı. Sazlar səs-səsə verdi. Saqi məclisə girdi. Koroğlu belə baxdı Nigarı sağ yanında gördü, belə baxanda Eyvazı sol yanında gördü, qabağa baxdı yeddi min yeddi yüz yetmiş dəlini qabağında gördü. Ürəyi atlandı, qəlbi çoşdu, üçtelli sazı sinəsinə basdı…»

Çənlibeldə dəlilər arasında qarşılıqlı səmimiyyət, Koroğluya adil bir başçı kimi hörmət və məhəbbət vardır. Bu cəhət Azərbaycan eposunun başqa variantlarında və eposun ümumi ruhunda aydın nəzərə çarpır. Özbək eposunda isə dəlilərin və xa-

nımların Goroğluya münasibəti ziddiyyətli və dəyişkəndir. Bu cəhət dastan repertuarında «Dəlli» poemasının ardı kimi ifa olunan «Balo Qardon»da özünü göstərir.

Ərzurum gözəli Dəlli ilə birlikdə Çambilə qayıdan Həsən üçün Goroğlu toy şənliyi düzəltmir. Yunus pəri ilə Misqal pəri elə zənn edirlər ki, Goroğlu Dəllini özü almaq istəyir. Buna görə də onlar inciyib Çambildən bir baş vətənləri İrəm-bağına gedir, Qıratı da özləri ilə aparırlar.

Bundan xəbər tutan Goroğlu Avazı onların arxasınca göndərir. Avaz da Goroğlunun qarşılaşdığı divlər və pərilərlə rastlaşır, onlarla mübarizə aparır, nəhayət sehirli İrəm-bağı ölkəsində yaşayan Ok pərinin köməyi ilə Yunus pərini tapır. Yunus pəri ilk öncə qəzəblənib Avazı zindana saldırır. Gözəllikdə misli-bərabəri olmayan Ok pəri /Pulkan şairin variantında onun adı Okkizdir/ Avaza vurulur, necə olursa-olsun onu zindandan azad etmək qərarına gəlir. Böyük çətinliklərdən sonra buna nail olur, Yunus pəri və Misqal pəriyə Avazın zindanda ölüm ayağında oluğunu söyləyirlər. Onlar zindana gəlib Avazdan üzr istəyir, onu azad edirlər. Avaz Goroğlunun vəfat etdiyini söyləyir, Yunus pəri, Misqal pəri ilə birlikdə Çambilə qayıdırlar. Avaz özünü pərilərdən qabaq Çambilə yetirib başına gələnləri Goroğluya danışır, pəriləri aldatdığını söyləyir. Dəlilər pərilərin yenidən küsüb getmələrindən ehtiyat etdikləri üçün Goroğlunu tabuta uzadırlar. Pərilər tabutun üzərində ağlayanda Goroğlu tabutdan dikəlir, çıxış yolunu kəsmiş Avaz pəriləri saraydan buraxmır və onları məclisə gətirir. Goroğlu Dəlli xanımla Həsənə toy məclisi qurur.

Göründüyü kimi, özbək eposunda Goroğlu ilə xanımlar arasındakı münasibət ziddiyyətlidir. Onların aradan qaldırılması bəzən bir neçə müstəqil dastanın məzmununu əhatə edir. Goroğlu incimiş pərilərin könlünü almaq üçün müxtəlif vasitələrə əl atır, bir çox sərgüzəştlərdən sonra məqsədinə nail olur.

Azərbaycan eposunda Koroğlu həm də gözəl səsli aşıqdır. O, xalqının arzu və istəklərini həm də öz sazında tərənnüm edir. Bu da Koroğluya məhəbbəti artırır, onu xalqın gözündə ucaldıb əfsanəvi qəhrəman səviyyəsinə yüksəldir.

Özbək eposunda isə Goroğlunun aşıqlıq məharəti yoxdur. O, dutarı, yaxud saz çalmır. Lakin bütün poemalarda xalqın müdafiəçisi, onun arzu və istəklərinin ifadəçisi kimi çıxış edir. Goroğlunun mübarizəsi davam edir, baxşı və dastançılar onun ardıcılları Nurəli və başqaları haqqında dastanlar yaradıb epik silsiləni davam etdirilər.

«Qafqaz-Anadolu» versiyasının bir çox variantlarında müxtəlif şəkillərdə qətlə yetirirlən qəhrəman yalnız sovet dövrü nəşrlərində qocalıb yenidən cavanlaşır. Amma dastanın Şirvan aşıqlarının repertuarından yazıya alınmış variantında isə qocalıb-əldən düşmüş düşgün Koroğlu özünü Ağ qayadan atır və qeybə varır (20, s.386-303).

«Qafqaz-Anadolu» və Türküstan variantlarındakı bütün bu müxtəlifliklər isə hər şeydən əvvəl xalq qəhrəmanına olan məhəbbətin nəticəsi olub süjetin müxtəlif improvizələri ilə bağlıdır.

«Koroğlu» və «Goroğlu» eposları lirik epizodlar, epik-lirik təsvirlər, sevgi-məhəbbət macəraları ilə də zəngindir. Bir sıra dastan motivləri ilə yanaşı, onlarda məhəbbət macaraları özünü göstərsə də, ümumilikdə onlar eposun qəhrəmanlıq məzmununu dəyişə bilmir. Koroğlu-Nigar, Goroğlu-Yunus pəri, Goroğlu-Misqal pəri, Goroğlu-Gülnar pəri xətləri məhəbbət məzmunu ilə zəngin olsa da qəhrəmanlıq motivlərinin tamamlanmasına xidmət edir. Azərbaycan eposunda Eyvaz-Hürü xanım, Bəlli Əhməd-Məhbub xanım, Dəmirçioğlu-Telli xanım, Zəncir Həmid-Bənövşə xanım, özbək eposunda isə Avaz-Ay-Zeynəb, Həsən-Dəlli və b. epizodlar eposun ümumi məhəbbət xəttini qüvvətləndirir. Ancaq, bütün bunlar eposun ümumi qəhrəmanlıq məzmununu dəyişə bilmir, hər iki xalqda süjet qəhrəmanlıq məzmunu çevrəsində qalır. «Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyalarının bütün variantlarında qəhrəmanlar cəngavərlik funksiyasına axıra qədər sadiq qalırlar. Yenilməz cəngavər, Çənlibelin-Çambilin sahibi, xalqın arzu və istəklərinin, hüquq və azadlıqlarının müdafiəçisi kimi çıxış edirlər. Düzlük, doğruçuluq, xalqa və tayfaya sədaqət bu obrazların ümumi səciyyəsində diqqəti cəlb edən cəhətlər kimi səciyyələnir. Azərbaycan eposunda Rövşən göydən düşmüş daş

parçasını tapdıqdan sonra onu kiminsə buzovuna atdığını atası Alı kişiyiə deyəndə atanın ilk sözü bu olur: «Oğul, Rövşən, get buzovun yiyəsini tap, cəriməsini ver, razı sal» (20, s.17-33).

Özbəklərdə da buna bənzər motivlə rastlaşırıq. Çoban Rüstəm Goroğluya deyəndə ki, ilxi sənin atanındır, onları götür get, Goroğlu bildirir ki, onlara sən baxmısan, mənə ancaq südünü əmdiyini madyanı ver, onlar hamısı sənindir. Bütün ata malını öz sahibinə, - Çoban Rüstəmə verir və onun köməyilə vətəninə qaçır (54, s. 32-35). Buradakı qəhrəmanlar nə uğrunda mübarizə apardıqlarını, kimlərə qarşı vuruşduğunu yaxşı bilirlər. Hər iki xalqda qəhrəmanı xalqın müdafiəsi mövqeyindədir. Koroğlu düşmənlə üz-üzə gəlməkdən qorxmur, sultanlara, paşalara dərin nifrət bəsləyir:

Qırram qoşununu xaki-pay kimi,
Bir qılınc vuraram Əmiray kimi.
Mən coşmuşam, boz bulanıq çay kimi,
İnanma ki, neçə ilə sönəm mən.

yaxud:

Yığılsa məxluqat, qurulsa məhşər,
İsrafil sürunu qala qoymaram.
Çəkərəm qılıncı, girrəm meydana,
Uçurdaram, burda qala qoymaram.

Koroğlunun mübarizə leytmotivi kimi səslənən bu misralarda onun istismar dünyasına münasibəti özünü aydın ifadə edir.

Özbək eposunda isə Goroğlu daha geniş planda təqdim edilir. Ardıcıl olaraq bir neçə dastanda onun doğulması, böyüməsi, uşaqlıq və gənclik illəri haqda epiik və romantik səpkidə danışıldıqdan sonra, bədii obraz kimi formalaşmasında mühüm rol oynayan sehirli qüvvələr önə çəkilir.

Goroğlu ilk öncə vətənpərvər, təəssübkeş qəhrəman kimi görünür. Onun tayfasında heç kəs ədalətsizlik görməməli, heç bir işğalçı onun torpağına göz dikməməlidir. Vətənə məhəbbət Goroğlunun başlıca qayəsidir. Goroğlu tayfasında yaşayanlar eyni zamanda qıtlıq çəkməməli, bütün ehtiyaclarını bildirməli-

dirlər. Bütün bu tələblərə ideal dövlət başçısı kimi Goroğlu ömrünün sonuna qədər sadiq qalır.

O, daim inkişafda, dinamikada olan obrazdır. Hadisələrin dəyişməsi ilə əlaqədar o da dəyişir, müdrikləşir, sehirli sirlərə yiyələnir. Düşmənin hər an onu məhv etməyə hazır olması, fürsət axtarması Goroğlunun özünə də yaxşı bəllidir. Buna görə də o, tədbirli və ehtiyatlıdır. Başına topladığı dəliləri sınaqdan keçirir, yoxlayır, sonra dəstəsinə qəbul edir. Bəzən, dəliləri çətin tapşırıqlar arxasınca göndərir, lazım gəldikdə köməyinə yetib onları dardan qurtarır.

Əgər özbək eposunda Goroğlu qəhrəmanlığının mühafizəsində dini-sehirli qüvvələr – Xızır, Qırxlar, on iki imam, pərilər iştirak edirsə, Azərbaycan eposunda bu funksiyanı əsatiri ünsürlər – sehirli qılınc, əfsanəvi at və Qoşabulağın suyu, dəli nərə həyata keçirir. Hələ eposun əvvəlində Alı kişi Rövşənə deyir:

« - Oğul, buradakı dağların birində bir cüt bulaq var, adına Qoşabulaq deyərlər. Yeddi ildən yeddi ilə cümə axşamı məşriq tərəfdən bir ulduz, məqrib tərəfdən də bir ulduz doğar. Bu ulduzlar gəlib göyün ortasında toqquşarlar. Onlar toqquşanda Qoşabulağa nur tökülər, o köpüklənib daşar. Hər kəs Qoşabulağın o köpüyündə çimsə elə qüvvətli bir igid olar ki, dünyada misli-bərabəri tapılmaz. Hər kim Qoşabulağın suyundan içsə, aşıq olar. Özünün də səsi elə güclü olar ki, nərəsindən meşədə aslanlar ürkər, quşlar qanad salar, atlar, qatırlar dırnaq tökər. Çox igidlər, şahzadələr bu su üçün gəliblər, ancaq heç birinin baxtı yar üzünə olmayıb. İndi yeddi il tamam olhaoldur. Vədə çatıb. Get, axtar, Qoşabulağı tap, ancaq köpüyündən bir qab da doldurub mənə gətir» (12, s. 32).

Koroğlu atasının dediklərinə əməl edir, ulduzlar toqquşarkən Qoşabulağın suyundan içir, ancaq ondan atası üçün gətirə bilmir – köpüklənmiş bulaqdan su götürməyə kecikir.

Qoşabulağın suyundan içdikdən sonra yenilməz gücə və qüdrətə sahib olan Koroğluya Alı kişi deyir ki, «Ay keçər, il dolanar, sənin adın məğribdən məşriqəcən bütün dünyada məşhur olar. O, köpükdənsə qollarına qüvvət, özünə də şairlik verildi. Bir də sənin səsinə, nərənə elə bir qüvvət gələcək ki, İs-

rafilin suri onun yanında milçək vızıltısı olacaq. Bəylər, xanlar, paşalar sənin adın gələndə qorxudan diz çökəcəklər. Nə qədər ki, Misri qılınc sənin belində, sən də Qıratın belindəsən, sənə heç kəs dov gələ bilməyəcək. Ancaq bu həndəvərdə məşhur bir qaçaq var, adına Dəli Həsən deyərlər. Özünü bircə ondan gözlə. Get, sənin adını Koroğlu qoydum» (12, s. 33).

Bununla da Koroğlu qəhrəmanlığının hazırlıq mərhələsi çox müxtəsər şəkildə sona yetir.

Azərbaycan eposunda qəhrəmanın mübarizəsi şəxsi intiqamdan, qisas almaq hissindən ictimai mübarizəyə çevrilir. Koroğlu xalqının çəkdiyi əzab-əziyyəti görür, ana torpağının paşalar, sultanlar tərəfindən tapdanmasına dözə bilmir. Onu mübarizəyə səsləyən, vətən sevgisi, el məhəbbətidir:

Məni binadan bəslədi,
Dağlar qoynunda, qoynunda.
Tülək tərlanlar səslədi,
Dağlar qoynunda, qoynunda … (12, s. 97).

Eposun əvvəlində Koroğlunun bir sıra gözəl keyfiyyətləri ilə tanış oluruq. İkinci qolda o, Dəli Həsənlə rastlaşır. Atasının «Dəli Həsəndən özünü gözlə» deməsi yadına düşür. Lakin qorxmur, şöhrəti dünyaya yayılan Dəli Həsənin qabağından qaçmır, bərkə-boşa düşməmiş, düşmənlərlə qanlı vuruşlara girməmiş Koroğlu Dəli Həsənlə rastlaşmağına hətta sevinir de… Üzünü atını təhvil verməsini tələb edən Dəli Həsənə tutub deyir:

Məndən salam olsun əcəm oğluna
Meydana girəndə, meydan mənimdir.
Qıratım köhləndi, özüm qəhrəman,
Çalaram qılıncı, düşmən mənimdir… (12, s. 35-36).

Bu, Koroğlunun ilk döyüş nəğməsidir. Qoşmaya diqqət verdikdə burada qəhrəmanın daxili aləmi, arzusu və həyəcanının neçə sənətkarlıqla ifadə oldunduğunu aydın görmək olur. Bu, həm də ağır döyüşlərə hazırlaşan, düşmənlə ölüm-dirim mübari-

zəsinə atılan cəsur qəhrəmanın həyat amalıdır. Lakin onun büllur tək saf, çağlayan qəlbinin həyəcanlarına Dəli Həsən əhəmiyyət vermir, başının adamları ilə Koroğluya hücum edir. Koroğlu döyüşə atılır, bir göz qırpımında düşməni pərən-pərən salır. Qıratı Dəli Həsənin qabağında cövlana gətirib sözünə davam edir:

Qorxum yox paşadan, sultandan, xandan,
Gəlsin mənəm deyən, keçirim sandan,
Ərlər daldalanıb qorxmasın qandan,
At sürsün, qovğaya mərdana gəlsin… (12, s. 37).

Bu xitabında, Koroğlu qarşısına qoyduğu mübarizənin məramını açıqlayır, onun hədəfinin kim olduğunu aydın ifadə edir. O, apardığı mübarizənin paşalara, sultanlara qarşı yönəldiyini söyləyir. Burada Koroğlunun daha gözəl bir keyfiyyəti ilə tanış oluruq. Təhlükəli düşmən olan Dəli Həsəni məğlub etdikdən sonra onu öldürməyə əli gəlmir. Düşmən onunla qardaş olmaq istədiyini söyləyəndə sevinir, təklifə razı olur. Bu, Koroğlunun düşmən üzərində ilk fiziki və mənəvi qələbəsi idi. Bundan sonra Koroğlu artıq tək deyil, o, igid bir qəhrəmanla birlikdə düşmənlə üz-üzədir.

Özbək eposunda qəhrəmanın ilk döyüş rəşadəti bizdə olduğundan xeyli fərqlidir. Uray xanın vəfatından sonra Goroğlu tayfa başçısı seçilir. Elə həmin gün təntənəli mərasim zamanı ona Qıratın oğurlandığını xəbər verirlər. O, Qıratın arxasınca gedib, necə olursa-olsun onu tapıb geri qayıtmağı qərara alır. Qıratın arxasınca Hindistana, Firəngistana və s. üz tutur, nəhayət sehirli pərilər ölkəsinə gəlib çıxır. İrəm-bağında Rəhmət pərinin qızı Yunus pərini görür və o, ilk gündən Goroğluya Qıratı tapmaqda kömək edir. Goroğluya vurulan Yunis pəri ona İrəm-bağının sirlərini açır, Qıratın yerini söyləyir (48, s. 16-27).

İrəm bağında Goroğlu divlər və əjdahalarla vuruşmalı olur. Balo adlı divi məğlub edir. O, Divlər qəsrinin sehirlərini Goroğluya açır, onu öldürməzsə bütün tapşırıqlarını yerinə yetirməyi vəd edir. Balo divin köməyi ilə Goroğlu Divlər padşahını məğlub edir, pərilərin yatdığı bağa girir. Burada Yunis pəri və

Misqal pəri, habelə onların rəfiqələri ilə tanış olur. Sehirli pərilər Goroğluya Qıratı tapmaqda kömək edir, onu ciddi sınaqlardan keçirir, qəhrəmanlığın bir çox sirlərini ona öyrədirlər.

Atı tapıb geri qayıdarkən Goroğluya silahlı adamlar hücum edir. Qəhrəman düşmənlə ilk dəfə qarşı-qarşıya dayanır, igid bir cəngavər kimi vuruşa girir, nə qədər cəhd etsə də düşmənə qalib gələ bilmir. Goroğlunu öldürmürlər, müxtəlif döyüş fəndləri işlədir, qəhrəmanı da bunları təkrar etməyə məcbur edirlər. Axırda məlum olur ki, hücum edənlər Qırxlardır. Onlar Goroğlunu yoxlamaq, döyüş sirlərini ona öyrətmək istəyiblərmiş. Qırxlardan ayrılıb yoluna davam edən Goroğlu ərəb ölkəsinin yaxınlığından keçərkən Xol ayım ilə rastlaşır. Onun köməyi ilə Ərəb Reyhanın böyük arvadından olan qızı Ay-zəydini oğurlayıb dayısı Əhməd bəy üçün gətirir. V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun göstərdiyi kimi, həmin epizod Pulkan şair tərəfindən ifa olunan «Ay-Zəydin» və Fazil Yuldaşoğlu tərəfindən ifa edilən «Zülxumar» dastanlarının əsasını təşkil edir (6, s. 196). Bu dastanlarda Goroğlunun mübarizələrə hazırlaşdığı ilk dövrlərə, onun ilk gənclik illərini təsvir edən epizod və hadisələrə geniş yer verilmişdir.

Özbəklərdə qəhrəmanın ictimai mübarizə meydanına atılması üçün müəyyən dövr, necə deyərlər, onun bu mübarizəyə hazırlaşması və birinci intiqam dövrü təsvir edilmişdir. Goroğlunun işğalçılara qarşı mübarizəyə başlaması demək olar ki, eposdakı dördüncü və beşinci poemalardan sonra nəzərə çarpır. Oğurlanmış atını sehirli pərilərin köməyi ilə tapdıqdan sonra Goroğlu sevgilisi Yunis pərinin arxasınca gedir ki, bu da «Yunus pəri» dastanının məzmununu təşkil edir.

Azərbaycan eposunda Koroğlu dəstəsini möhkəmləndirmək üçün ayrı-ayrı igidlərin arxasınca gedir, onları bərk-boşdan çıxardandan sonra Çənlibelə gətirib dəstəsinə qatır. Goroğlunun da dəliləri ustalıqla sınaqdan keçirdiyini, onlara öz məsləhətləri ilə neçə kömək etdiyini görürük (55, s. 303-305). Goroğlu mübarizədə bərkiyir, mətinləşir. O, döyüşdə cəngavərlərinin yanındadır, Ərəb Reyhana, onun qardaşı Ərəb Bektaşa, başqa düşmənlərə qarşı dayandığından dəstəsini həmişə döyüşə

hazır vəziyyətdə saxlayır. Müntəzəm olaraq igidlərlə məşq edir, onların döyüş məharətini yüksəldir, ağır sınaqlardan keçirir. O, Çambili möhkəmləndirməyə, igid adamları dəstəsinə cəlb etməyə diqqət verir. Bütün bunlar Azərbaycan eposu ilə anoloji uyğunluq yaradır. «Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməsi» qolunda deyilir ki, bir gün Koroğlunun yolu Naxçıvana düşür. Nalbənd dükanının qabağından keçəndə atdan düşüb dükana girir, hər kənddə, şəhərdə dostu, tanışı olan Koroğlu xoşsifət bir adam olan nalbəndlə də dost olmaq istəyir.

Odur ki, işin əvvəlini zarafatla başlayır, ustanın verdiyi nalları əlində əzib qaytarır ki, əməlli-başlı nal ver. Usta bir söz deməyib yeni nal kəsir. Atın qabaq ayaqları nallanır, dal ayaqları nallananda isə Qıratın şıltaqlığı tutur. Koroğlu nə qədər çalışırsa atın ayaqlarını yerdən qaldıra bilmir. Onun bayaqdan bəri bütün hərəkətlərini müşayət eləyən ustanın oğlu irəli yeriyib atın dal ayaqlarının ikisini də qaldırıb deyir:

- Bu boyda adamsan, bir atın ayağını da yerdən qaldıra bilmirsən. Ata, gəl nalla!

İşi belə görən Koroğlu bir söz deməyib geri çəkilir, cavan oğlanın bu gücünə-qüvvətinə məəttəl qalır. At nallanıb qurtardıqdan sonra Koroğlu ustanın haqqını verir. Ustanın oğlu – Dəmirçioğlu Koroğlu nallara baxıb qaytaran kimi pulları əzik-üzük edib «verirsən əməlli-başlı pul ver, bu əzik-üzükləri niyə bizə verirsən?» deyə Koroğluya qaytarır. Koroğlu məsələni başa düşür, lakin özünü o yerə qoymayıb Dəmirçioğluna yenidən pul verir. Bu dəfə Dəmirçioğlu barmağını pullara elə sürtür ki, sikkəsi pozulur. Koroğlu daha bir söz deməyib pulları ustaya verib Çənlibelə qayıdır» (12, s. 69).

Koroğlu çətin anda özünü itirmir, dəliqanlı cavanlarla qarşılaşdıqda təmkinlə hərəkət edir, onu bərkə-boşa salır. Burada Koroğlunu tədbirli, hər bir hərəkətini ölçüb-biçən yetkin qəhrəman obraz kimi görürük. O, öz qolunun gücünə arxalanıb ehtiyatsızlıq etmir, igid pəhləvanları Çənlibelə gətirmək üçün yollar, vasitələr axtarır. Bu qolda da belə olur. Çənlibelə qanıqara qayıdan Koroğlu Dəmirçioğlunu «dəlilər oylağına» gətirmək üçün götür-qoy edir.

Dəmirçioğlunu bir qəhrəman obraz kimi Koroğlu ilə müqayisə etdikdə onun da mərd igid olduğu görünür. O, atını sürüb getdikdən sonra nalbənd oğlunu kobud rəftar etdiyinə görə danlayır, müştərinin Koroğlu oğlduğunu söyləyir. Dəmirçioğlu bunu eşidəndə onu tanımamasına görə təəssüflənir, hökmən onu tapıb «dərsini verəcəyinə» and içir. Nalbənd çox dil tökür. Koroğlunun paşalara, xotkarlara qan udduran igid olduğunu söyləyir. Dəmirçioğlu isə atasının cavabında «paşalarda kişilik nə gəzir?» deyə hakim təbəqələrə münasibətini açıqlayır. İnadından dönməyərək atını minib Çənlibelə tərəf üz qoyur. Onlar Çənlibel ətrafında rastlaşırlar. Gecə olduğundan o, Koroğlunu tanımır. Koroğlu bir istəyir ki, Dəmirçioğlu ilə məsələni elə buradaca həll eləsin, əliniqolunu bağlayıb aparsın Çənlibelə. Lakin adəti üzrə Çənlibelə apardığı hər bir dəlini o, əməlli-başlı sınaqdan çıxarmalı, igidliyinə, şücaətinə bələd olmalıydı. Odur ki, Dəmirçioğlunu bir də yoxlamağı qərara alır. Koroğludan söz salır və deyir ki, onunla haqq-hesab çürütməyə gəlmişəm. Dəmirçioğlu da sevincək olub gəlişinin məqsədini müsahibinə söyləyir. Koroğlu qəhrəmanlığını xarakterizə edən aşağıdakı epizod maraqlıdır:

«… Qıratda bir xasiyyət var idi ki, Koroğlu onun yüyənini kimə tapşırsaydı, at ona əl verərdi. Qərəz, hər ikisi tərkləşib düşdülər yola. Elə ki, dağı aşıb yola düşdülər, Koroğlu ondan soruşdu:

- Əzizim, bura bax, necə deyərlər, şər deməsən xeyir olmaz. İndi işdir, birdən Koroğlu qayıdıb Qıratın aparıldığını bildi, dəliləri də götürüb dalımızca gəldi, onda biz nə edəcəyik?

Dəmirçioğlu dedi:

- Nə olar, gəlsin də. Dünəndən gəlsin, bu gün də iki gün olsun. Elə mənim istədiyim də odur da.

Koroğlu dedi:

- Yaxşı, bəs sən ondan heç qorxmursan?

Dəmirçioğlu dedi:

- Mən nə onun qılıncından qorxuram, nə şeşpərindən, nə də dəlilərindən. Amma deyirlər dava eləyəndə bir nərə çəkməyi var. Qorxsam, qorxsam, bəlkə bircə onun nərəsindən qorxam.

Koroğlu dedi:

- O, hələm-hələm yerdə nərə çəkməz. Amma zalım oğlunun qolları yaman qüvvətlidir. Bir şeyə ki, ilişdi, qurtardı.

Dəmirçioğlu dedi:

- Ay bircə indi gələ çıxa bura, göstərəm ona qollarının qüvvətini.

Koroğlu daha danışmadı. Bir az da getdilər. Koroğlu daha lap arxayın oldu ki, Çənlibeldən uzaqlaşıblar. Day hay-küy də düşsə, dəlilər xəbər tuta bilməzlər, ağzını onun qulağına dayayıb bir dəli nərə çəkdi. Dəmirçioğlu aşıb düz Qıratın ayaqlarının altına düşdü.

Koroğlu tez atdan düşüb onun qollarını zəncirlə möhkəm-möhkəm bağladı. Gecdən-gecə Dəmirçioğlu özünə gəlib qalxıb oturdu. Dedi:

- Olmaya sən Koroğlusan?

Koroğlu dedi:

- Bəli, özüyəm ki, varam.

Dəmirçioğlu dedi:

- Əhsən sənə, halaldır sənə o ad. Aç qollarımı gedək, bu gündən mən sənə kiçik qardaşam» (12, s. 65-66).

Bu epizodda Koroğlunun qorxmazlığı və igidliyi aydın görünür. Onun «igidlər oylağı»na gətirdiyi qəhrəmanlar da özü kimi cəsur, sınaqdan çıxmış bahadırlardır. Koroğlu igidliyi, qəhrəmanlığı haqda aşıqlar söz qoşub oxumuş, dastanlar yaratmışlar. Belə bir qəhrəman olduğuna görədir ki, Aşuq Cünun hər yerdə, hətta düşmən məclislərində də Koroğlunu tərif edən qoşmalarından oxuyur:

Qıratın üstündə, dəllər yanında,
Dağları, daşları gəzər Koroğlu.
Hərdən acıqlanıb, nərə çəkəndə,
Yağılar bağrını əzər Koroğlu.

Meydana girəndə hünər eyləyər,
Leş qalar bir yanda, kəllə söyləyər,
Yüz sar gəlsə bir tərlana neyləyər?
Laçın tək havada süzər Koroğlu… (12, s. 73)

Bu qoşma qəhrəmanın daxili aləmini əks etdirən bədii parça kimi dəyərlidir.

Koroğlu çətin anda belə dostu, yoldaşı darda qoyan deyil. Dastan söyləndikcə qəhrəmana məxsus keyfiyyətlər bir-birini əvəz edir, onun daxili aləmi dinləyici gözü qarşısında canlanır. Bu baxımdan aşağıdakı epizoda diqqət yetirək: Cəfər paşanın bacısı Telli xanım Aşıq Cünunu həbsdən azad edir, o Çənlibelə qayıdandan sonra səhvini başa düşür, «qızı o kəmfürsətin əlində qoyub gəldim, o Telli xanımı sağ qoymayacaq» deyəndə Koroğlu qızın köməyinə yetməyi özünə borc hesab edir.

İgid dəlilərim, xəbərdar olun,
Bu gün bir tədbirə gəlmək gərəkdir.
Ərzurum qızından xəbər gəlibdir,
Mətləbi anlayıb bilmək gərəkdir… (12, s. 77)

Koroğlu Telli xanımın Ərzurumda qalıb işgəncələrə düçar olmasını özünə sıxışdırmır, hökmən onun köməyinə yetməyi qət edir. Koroğlu uzaqgörən, hər şeyi ölçüb-biçən igiddir. O dəlilərinə qəhrəmanlığın bütün fənd-felini öyrədir. Onlarla məsləhətləşir, xanımların rəyini öyrənir, son sözü isə özü deyir. Məsələn, Telli xanımı gətirməyə getmək istəyəndə dəlilər içərisindən Koroğlu Dəmirçioğlunu seçir. Dəlilər: «Güclüdür, qüvvətlidir, ancaq bərkə-boşa düşməyib» deyəndə o almanın saplağına bir üzük taxıb Dəmirçioğlunun başına qoyur. Üzükdən 40 ox keçirir. Dəmirçioğlunun nə bənzi saralır, nə də ürəyinə qorxu düşür. Koroğlu onu bağrına basır, igid dəlisinin qorxmazlığı ilə fəxr edərək deyir:

Dəlilər içində bəlli igidsən,
Gördüm sınayanda mərdanə səni.
Şəst ilə dayandın meydan içində,
Bənzətdim alıcı tərlana səni… (12, s. 80)

Koroğlu dəlilərin səhvini də yerindəcə üzünə deyir, onlara düzgün məsləhət verməyi unutmurdu. Məsələn, Dəmirçioğluna çox yaraq götürməyin zərərini belə izah edir:

Dəmirçioğlu, Ərzuruma gedirsən,
Ərzurum dediyin gölə nisbətdir.
Çox yaraq götürmək başa bəladır,
Qılınc həmayıldır, belə nisbətdir… (12, s. 79-80)

Koroğlu eyni zamanda düşmənlə üz-üzə gələndə özünü itirməməyi Dəmirçioğluna tövsiyə edir:

Ərzurumun bazarına varanda,
Məqamda düşmanı atmağın gərək.
Gördün ki, mətləbin başa varmadı,
Ərəb at yalına yatmağın gərək… (12, s. 81)

Dəmirçioğlu Koroğlunun etimadını doğruldur. Ərzuruma gəlib Telli xanımı tapıb danışır, onunla birlikdə Çənlibelə tərəf üz qoyur. Lakin o, Koroğlu adına layiq qəhrəmandır. Buna görə də Telli xanımı davasız-şavasız Çənlibelə aparmaq istəmir. Koroğlu Çənlibelə belə igid dəlilər gətirdiyi kimi, özbək eposunda da Goroğlunun belə igid qəhrəmanlar arxasınca getdiyini görürük (56, 801)

Koroğlu və Goroğlunun qəhrəman obraz kimi mətinləşməsi, püxtələşməsi bəzən müəyyən hadisələrlə bağlanır. Onların hər biri cavan, kifayət qədər təcrübəsi olmayan qəhrəmanın həyatında yeni bir mərhələnin başlanmasına səbəb olur ki, aşıq və dastançılar bunu geniş şəkildə repertuarda təsvir edirlər. Bu, qəhrəmanın hər iki variantda evlənmə epizodudur.

«Koroğlu»nun hər iki versiyasında və demək olar ki, bütün variantlarda bu hadisə bir-birinə bənzər, yaxud müxtəlif dəyişikliklərlə təsivr edilir (41, 139).

Azərbaycan eposunda Nigar xanımın məhəbbəti Koroğlu qəhrəmanlığına rövnəq verir. O, xotkar qızıdır, gözəl olmaqla yanaşı, həm də ağıllı və tədbirlidir. Könlünün səsinə qulaq asan, dünyada vara-dövlətə yox, təmiz məhəbbətə, mənəvi saflığa qiymət verən Nigar xanım atasının düşməni olan Koroğlunu sevir. Üzünü görmədiyi bir igidin sevilməsinin səbəbini hər şeydən əvvəl onun qəhrəmanlıq şöhrətində axtarmaq lazımdır.

Bu şöhrət isə onu İstambula səfərindən sonra tapır. Burada onun xotkar qızı Nigarla məhəbbəti maraqlı süjet üzərində qurulmuşdur. Qəhrəmanlığı ilə şan-şöhrət qazanmış Koroğluya xotkar qızı uzaqdan-uzağa aşiq olmuşdur. Nigar yaxşı bilir ki, qoşulub qaçmaq onun ölümü ilə nəticələnə bilər. Lakin bundan qorxmayaraq Koroğluya göndərdiyi məktubda yazır:

Başına döndüyüm, ay qoç Koroğlu,
Əgər igidsənsə gəl apar məni.
Həsrətindən yoxdur səbrim, qərarım,
İncidir sərasər, ahu-zar məni.

Çənlibel üstündə əsərmiş nərsən,
Düşmən qabağında dayanan ərsən!
Tamam dəlilərə igid sərgərsən,
Axtarsan taparsan düz ilqar məni… (12, s. 44).

Koroğlu belə həyəcanlı məktuba laqeyd qala bilməzdi. Buna görə də, İstambula gəlir. Nigarı görüb bir könüldən-min könülə ona vurulur. Nigar Çənlibelə gəlir, dəlilər onun kamalına «afərin» deyir. Nigar xanım hamının hörmətini qazanır, Koroğlunun vəfalı dostu, dəlilərin yaxın məsləhətçisi olur (12,s.)

Nigarın gəlişi Çənlibeldə şadlığa səbəb olur. Elə bil Çənlibel daha da gözəlləşir. Çox keçmədən «igidlər oylağı» həm də gözəl xanımların məskəninə çevrilir. Nigarla gəlişi ilə Koroğlu özü də dəyişir, daha ağıllı, tədbirli qəhrəmana çevrilir. Nigarın o, özünə böyük axra tapır, bu məhəbbət qəhrəmanı yeni-yeni igidliklərə ruhlandırır.

Nigar Koroğlunun qüsurlarını üzünə deməkdən çəkinmir, sözün əsl mənasında onun mənəvi dayağı olur. Onu namərdliklərdən çəkindirir.

Nigar Koroğlunu bütün ziddiyyətlərdən azad qəhrəman kimi görmək istəyir. Aşağıdakı epizoda diqqət verək:

«… Bunu deyib yapışdı Koroğlunun qurşağından, yenə də başladılar. Bu dəfə də Kürdoğlu Koroğlunu yıxdı. Yenə də öldürməyə əli gəlmədi. Durub dedi:

- İgid, bəsdi.

Koroğlu dedi:

- Yox, bir də yapışacayıq.

Kürdoğlu qəzəblə dedi:

- İgid, bu dəfə basdım, kəsəcəyəm.

Koroğlu dedi:

- Bu dəfə basılsam, mən özüm başımı kəsəcəyəm. Təzədən üçüncü dəfə yapışdılar. Bu dəfə Koroğlu başladı hiyləyə.

Bunlar burada vuruşmaqda olsunlar, sənə kimdən deyim, Nigar xanımdan. Dəlilərdən birisi qaçdı Nigar xanımın yanına ki, bir zor pəhləvan gəlib, Dəmirçioğlunu, Eyvazı, İsabalını tutub əllərini bağlayıb, Koroğlunu da iki dəfə yıxıb, bu dəfə də yıxsa öldürəcək.

Nigar xanım, dəlilər, xanımlar hamısı yüyürüşdülər, çatdılar ki, ikisi də şirə-pələngə dönüb bir-birini eşirlər.

Nigar nə qədər elədisə onları ayıra bilmədi. Kürdoğlu cavan, təcrübəsiz, Koroğlu bir dəli nərə çəkib Kürdoğlunu götürüb yerə vurdu, çöküb sinəsinə xəncəri çəkdi ki, başını kəssin. Nigar xanım tutub xəncəri onun əlindən aldı. Dedi:

- O səni iki dəfə yıxıb kəsməyib. Sən onu bir dəfə yıxcaq kəsirsən? Heç bu namərdlik Koroğlu adına yaraşarmı?» (12, s. 303-304).

Eposda Koroğlunun ən çətin dəqiqələrindən biri də Qıratın qaçırılması səhnəsidir (12, s. 145-180). Koroğlu burada heç bir igidliyi, qəhrəmanlığı olmayan Həmzə qarşısında aciz qalır, daha doğrusu, Həmzə onu aldadır. Düratı verib Qıratı almaqla Koroğlunu gülünc vəziyyətə salır. Bu xəbəri eşidən dəlilər, xanımlar Koroğlunun «igidliyinə» «afərin» deyir. Eyvaz isə onun düşdüyü vəziyyətə gülür.

Dəlilərin gileyi, məzəmməti ürəyi qan ağlayan Koroğlunu daha da əsəbləşdirir və o, «at mənimdir vermişəm, özüm bilərəm» deyib hamıdan üz döndərir (12, s. 159). Buna görə dəlilər ondan üz döndərirlər, hətta onu acılayır, Çənlibeli tərk etmək istəyirlər. Belə bir vaxtda Nigar xanım Koroğlu ilə dəlilər arasında körpü salmaq üçün deyir:

Binadan gözəl olmayan,
Telin qədrini nə bilir?
Çöldə gəzən boz sərçələr,
Gülün qədrini nə bilir?.. (12, s. 160)

Nigar yenə ona düzgün yol göstərib səhvini başa salır. Şənlik məclisi düzəlir, dəlilər Koroğluyla barışır, incilik aradan qalxır. Nigar xanımın oxuduğu mahnı Koroğlunun varlığını yerindən oynadır. Dastanda deyilir:

«…Koroğlu durdu ayağa. Elə bir addım atmışdı, bir də baxdı, vallah kimdisə bir saz çalır, bir oxuyur ki, gəl görəsən. Qulaq verib gördü ki, çalıb-oxuyan Nigardır. Amma elə çalır, elə oxuyur ki, göydə gedən quşlar az qalır qanad saxlayıb onun tamaşasına dursun.

Ay ağalar, ay qazılar,
Ay bu gələn yar olaydı!..
Haqdan beləymiş yazılar
Ay bu gələn yar olaydı!.. (12, s. 161)

Burada Koroğlu qılınc qəhrəmanından daha çox lirik qəhrəmana bənzəyir.

Özbək eposunda da Goroğlunun sevgisi qəhrəmanlıq motivləri ilə sıx bağlıdır.

«Goroğlunun gəncliyi»nin arxası hesab edilən «Yunis pəri»də qəhrəmanın igidliyi ilə tanış olmaq mümkündür.

Dastan maraqlı süjet üzərində qurulmuşdur, Qir-kuku (Qıratı) tapıb geri qayıtdıqdan sonra Goroğlu dayısı Əhməd bəyə deyir ki, mən səfərə çıxmalıyam. Kuhi-qaf ölkəsinin hökmdarı Rəhmət pərinin qızı Yunis pərinin arxasınca getməliyəm. Əhməd bəy ilk əvvəl buna razı olmur, lakin Goroğlunun qərarının qəti olduğunu gördükdə etiraz etmir. Camaat yenicə tayfa başçısı seçilən qəhrəmanla vidalaşır, onu silahlandırıb yola salır. On gün yol getdikdən sonra Balo-taq dağına qalxır və burada yatmış bir divlə qarşılaşır. Poemanın bu hissəsində sehirli-fantastik qüvvələrlə mübarizə başlayır. Xalq Goroğlunun qəhrəmanlığını daha əzə-

mətli görmək üçün onu dəhşətli sehirli qüvvələrlə qarşılaşdırır. Balo Div /Lixo/ adlanan həmin div yol keşikçisidir. Yuxudan ayılıb qarşısında bir cəngavərin dayandığını gördükdə özünü itirir. Lakin özünü ələ alıb qəhrəmanı qorxutmağa, hədələməyə başlayır. Div deyir: «Çox şükür ki, allah mənim üçün yaxşı bir ov göndərib» (41, s. 5). Lakin Goroğlu da aciz qalmır, o da öz növbəsində divi qorxuzmağa başlayır. Div ilə Goroğlu arasında dəyişmə eposun maraqlı epizodlarındandır (41, s. 7-8).

Burada Goroğlu hazırcavablığı və tədbirliyi ilə divdən fərqlənir. Div qəhrəmanı çıxılmaz vəziyətdə qoymaq istəyir. Qoltuğundan qurbağa boyda bir bit çıxarır. Goroğlu aciz qalmır, o da yol çantasından bir tısbağa çıxarır. Tısbağa biti yeyir. Div bir birə tutub onu Goroğluya göstərir. Goroğlu çantasındakı dovşanı birənin üstünə buraxır. Son nəticədə div qoltuğunun altındakı tükləri göstərir, Goroğlu çantasındakı eşşək quyruğunu çıxarıb onun gözü qarşısında tutur. Bunu görən div qorxudan arxası üstə yerə yıxılır. Goroğlu onun bir qulağından yapışır, o biri qulağını isə Qırat yerindən qoparır. Son dərəcə qorxmuş div yalvarır ki, «əgər məni buraxsan, səni atınla Kuhi-Qaf ölkəsinə apararam». Goroğlu razı olur.

Gecədən xeyli keçmiş, - «Yuldazdal akib» - ulduzlar sayrışanda onlar pərilərin sehirli bağı olan İrəm-bağının yaxınlığına gəlirlər. Xudahafizləşərkən div əsl adını söyləyir. Tükündən qəhrəmana verib deyir: «Mənim həqiqi adım «Yeddi yaşlı Səməndər divdir». Nə vaxt lazım olsam tükümdən yandırıb çağır» (41, s. 10).

Burada Goroğlunun qəhrəmanlığı daha çox nağılvari səciyyə daşıyır. Sehirli ünsürlərin köməyi ilə mübərizə aparır və bu nağıllarımızdakı, divlərə və əjdahalara qarşı mübarizə motivi ilə eyniyyət təşkil edir. Ümumilikdə, özbək eposunda nağıl təsiri özünü daha çox göstərir, qəhrəman nağıl motivlərindən fəal şəkildə bəhrələnir.

Goroğlu Səməndər divdən ayrıldıqdan sonra pərilərin bağına girməyə müvəffəq olur, «zümrad kuşk» - zümrüd paltarlı gözəl Yunis pərinin sarayını tapır və çiçək yığmağa gələn Gülqız pərinin köməyi ilə istəyinə nail olur (41, s. 11).

Gülqız pəri Goroğlunu yuxuda olan Yunis pərinin yanına aparır. Yunis pəri hər yatanda qırx günlük yuxuya gedərdi. Qız yuxudan ayıldıqda Goroğlu ona artıq özünün arvadı olduğunu və buna Qırxların köməyilə nail olduğunu söyləyir. Yunis pərinin yanında uzun müddət qalmaq qorxulu olduğundan Gülqız pəri onu pərilər sarayında gizlədir. Çox keçmədən İrəm-bağına insan ayağı dəydiyini pərilər duyur. Pərilər ölkəsinin keşiyini çəkən divlər də İrəm-bağından insan iyi gəldiyini söyləyirlər. Qorxunc və dəhşətli hesab edilən Həsən Kəlbər, Həsən Çapsan /tez qaçan/ və Həsən Yekdəstə /təkqollu/ bu barədə divlər padşahı Toxtamışa xəbər verir. Qəzəblənmiş divlər padşahı insan övladının yerini öyrənib onun üzərinə hücum etməyi əmr edir (41, s. 17).

Goroğlu divlərlə ikinci dəfə çətin döyüşə girir. Əlbəttə, bütün bu qüvvələrlə bacarmaq tək qəhrəman üçün çətin idi. Yenə sehirli qüvvələr onun köməyinə gəlir. Gülqızın məsləhəti ilə Goroğlu divlərə qarşı vuruşmağa başlayır. Döyüşdə Qırat Toxtamışın gözlərini kor edir, Goroğlu isə Qara divi öldürür. Bu zaman Goroğlu Səməndər divin tükünü yandırır. O, gəlib divlərə bildirir ki, Goroğlu allahın əmri ilə Kühi-Qaf ölkəsinə göydən göndərilmişdir, onun dediklərinə əməl etmək lazımdır. Bundan sonra Rəhmət pəri və Kariya pəri barışıq elan edir, Yunis pərini Goroğluya rəsmən verirlər. 40 gündən sonra qəhrəman onlarla vidalaşıb Çambilə qayıdır. Bundan sonra isə onun qəhrəmanlıq sərgüzəştləri başlayır.

«Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyalarında Eyvazın və Avazın övladlığa götürülməsində də müəyyən yaxınlıq və ümumilik nəzərə çarpır.

Övladı olmayan Nigarın həyəcan və iztirabı təbiətin insan iradəsindən asılı olmayan qanunlarına qarşı sözün əsl mənasında üsyandır. Nigar xanımın qəlbini övladsızlıq didr, parçalayır. O, çırpıntılar içərisindədir. Qəlbini sakitləşdirən, könlünə təsəlli verən tək bir Koroğludur. O, döyüşlərin birində bərk dara düşdükdən sonra evladı olmur. Bu motiv dastanın son variantında daha aydın əks olunur. Nigar xanımın sözü Koroğlunun da qəlbini qubarlandırır. O, Nigarının qəminə şərik olur:

… Telli Nigar məlul durar,
Əl qoynunda boynun burar.
Müjganın sinəyə vurar,
Göz oxşayar, qaş inildər… (12, s. 102)

Lakin Nigar bu sözdən təskinlik tapmır, dəlilərin və aşıq Cününun məsləhəti ilə Koroğlu Eyvazı övladlığa götürmək üçün gedir, çox çəkmədən onu Çənlibelə gətirir.

Eyvaz Nigara, Koroğluya övlad olmağa layiq igiddir. O, gözüaçıq və qoçaqdır. Koroğlu atası Qəssab Alıya artıq pul verəndə Eyvaz məsələnin nə yerdə olduğunu başa düşür, üzünü atasına tutub deyir:

Qədəm qoyub hərdən - hərdən yerişlər,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz.
Beş-beş verər, onbeş-onbeş bağışlar,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz (12, s. 111)

Atası oğlunun sözündən acıqlanır: «Çodar olmayıb nə olacaq, paltarını görmürsənmi, bunların yerində qoyun bahadır» deyir. Eyvaz isə sözünə davam edir:

Mərd igidlər kimi yolları basan,
Tülək tərlan kimi bərələr pusan,
Bu ya Koroğludu, ya Dəli Həsən
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz (12, s. 111-112)

Koroğlunun mənəvi keyfiyyətlərindən biri özünün haqsız olduğunu biləndə bunu etiraf etməsidir.

Koroğlu qəssab Alıya yalvarır. Burada o, bir anlıq adamın gözü qarşısında məzlumlaşır. Övlad həsrəti ilə qəlbi alışan qəhrəmana adamın ürəyi yanır, Nigarı böyük məhəbbətlə sevən Koroğlu onun arzusunu yerinə yetirməli, sevgilisini övlad həsrətindən qurtarmalı idi. Lakin qəssab Alı da atadır. O, Eyvazı çox sevir. Əlbəttə, təbiidir ki, o, doğma balasının gözündən uzağa getməsinə razı ola bilməzdi. Məhz belə bir məqamda qəhrəmanlığı və igidliyi aləmə yayılan Koroğlu qəssab Alının qarşısında elə bil diz çöküb ona yalvarır:

Canım qəssab, gözüm qəssab,
Qoy aparım mən Eyvazı.
Yerə salma sözüm qəssab,
Qoy aparım mən Eyvazı… (12, s. 114-115)

- Qəssab, mən xotkarlara, paşalara qan udduran qoç Koroğluyam. Mənim övladım yoxdur. Eyvazı aparıram ki, özümə oğul, yeddi min yeddi yüz yetmiş dəliyə sərdar eləyim. Mən bura gələndə söz verib gəlmişəm. Sən gəl məni dost-düşmən yanında xəcalət eləmə. Eyvazı mənim əlimdən alma. Qoy aparım, səndən kəm baxsam, bu papaq mənə haram olsun. Hər vaxt da ki, istəsən genə də öz oğlundur. Elə o da, mən də» (12, s. 115).

Burada Koroğlunun həssas qəlbli qəhrəman olduğunu aydın görürük. Xalq onu əsl həyat məngənəsindən keçirib büllurlaşmış bir qəhrəman kimi təqdim edir. Əlbəttə, bütün bunların qarşısında ona etiraz etmək mümkün deyildir. Odur ki, Qəssab Alı da Koroğluya etiraz edə bilmir, sevimli övladının taleyini ona etibar edir. Bu isə qəhrəmana olan ümumxalq məhəbbətinin bariz əksidir.

Özbək eposunda da Goroğlunu belə görürük. Çambilə gələn Yunis pəri tezliklə hamının hörmətini qazanır, qəhrəmanın ən yaxın köməkçisi və məsləhətçisinə çevrilir Yunis pəri də Nigar xanım kimi, Çambildə böyük qayğı görməsinə baxmayaraq darıxır, övladsızlıq ona da dərd olur.

Goroğlu bir döyüşdən qayıdarkən Yunus pərini pərişan görür. Səbəbini soruşduqda onun ala gözləri dolur. Handanhana üzünü Goroğluya tutub deyir: «Pərişan olmağıma səbəb övladsızlığımdır. Axı, mən də ana olmaq, övlad ətri düymaq istəyirəm, sən döyüşlərə gedəndə yanında özünə bərabər bir igid övladının olmaması məni yandırır (57, 1503). Yalnız bundan sonra Goroğlu qəssab Buldurun oğlu Avazı Çambilə gətirməyi qərar alır. Avaz Çambilə gəldikdən sonra Yunis pəri onu övladlığa götürür (57, 15, 12-18). Hər iki eposda Eyvazla Avazın eyni mənşədən olduğu şəksizdir. Eposların bu struktur eyniliyi təbii ki, Azərbaycan mətni əsasında özbək baxşılarının yeni yaradıcılıq ənənəsidir.

Bütün variantlarda bu struktur qorunub saxlanır. Əgər Azərbaycan eposunda Eyvaz qəssab Alının oğlu kimi verilirsə, özbəklərdə hadisə eyni sxem əsasında qurulur. Avaz qəssab Buldurun oğlu kimi verilir. Özbək folklorçusu M.Səidovun yazdığı kimi, «Əgər Azərbaycan «Koroğlu» eposundakı Eyvaz prototipini özbək «Goroğlu» eposundakı Avaz obrazına tətbiq etsək, Azərbaycan eposu ilə özbək eposu arasında böyük yaxınlıq olduğunu görərik (44, s.140). M.H.Təhmasib Həsən bəy Rumluya və İsgəndər bəy Münşiyə istinad edərək 1571-1573-cü illərdə Təbrizdə baş vermiş üsyan başçıları içərisində Avazın iştirakını real tarixi fakt kimi qəbul edir. Müəllif yazır: «İ.P.Petruşevskinin verdiyi məlumata görə üsyan 1571-ci ilin yazında başlamış, üsyançılar qalib gələrək iki il Təbrizi öz əllərində saxlamış, nəhayət şahın işə qarışması ilə bağlı üsyan yatırılmış, məğlub edilmiş başçılar cəzalandırılmışlar… Eposdakı Eyvazın prototipini isə M.H.Təhmasib həmin obrazın prototipi hesab edir. «Eposdakı bu surətin adı başqa «Koroğlu», «Qurqulu» eposlarında da bəzən Ayvaz, bəzən Avaz, və yaxud bunlara bənzəyən şəkildədir» (4, s. 131). Ayvaz-Övəz-Əvəz-Avaz adlarının tarixi-genetik kökündə eyni zamanda qəhrəmana övlad əvəzinə övladlıq bəxş etmə ənənəsi də dayana bilər ki, bu da türk mifoloji düşüncəsində mümkün ola bilən hadisədir (58, s.41). Koroğlu və Goroğlu qəhrəmanlığından bəhs edərkən ona rövnəq verən bir neçə mühüm ünsürün üzərində dayanmaq da faydalıdır.

Bunlar Qırat, Misri qılınc, Dəli nərə və Dağ kultunu təmsil edən Çənlibeldir. Bu ünsürlərin iştirakına hər iki versiyanın variantlarında müxtəlif şəkildə təsadüf edilir. Onlar eposda cərəyan edən hadisələrlə sıx vəhdət təşkil edir, bəzən də bədii obraz səviyyəsinə yüksəlirlər.

Azərbaycan və özbək eposlarında qəhrəmanı Qıratsız (Qirkuksuz) təsəvvür etmək mümkün deyildir. Qırat bizdə dərya ayğırından, özbəklərdə isə Ərəb Reyhanın əfsanəvi atından törənmişdir. Hər iki qəhrəman mübarizələrə Qıratın belində başlayır, onun belində də döyüş şöhrətlərini başa vururlar.

Qırat Koroğlunun yaxın köməkçisidir. Çətin döyüşlərdə o, qəhrəmana kömək edir, onun qələbəsinə yardımçı olur. Qəhrəman Qırat haqqında bir yerdə deyir:

Uca dağ başında yel kimi əsər,
Dar günümdə mənə ürək Qıratım.
Bir aylıq mənzili bir gündə kəsər,
Köhlən bəsləmişəm, gərək Qıratım… (12, s. 55).

Və yaxud:

Arxam qarı düşmən, qabağım uçrum,
Apar Çənlibelə məni, Qıratım!
Sənə sığınmışam, qurtar bu dardan,
Apar Çənlibelə məni, Qıratım… (12, s. 118).

Azərbaycan eposunda Qıratı tərif edən poetik parçalar dəyərli bədii nümunələridir. Onlarda Goroğlunun apardığı mübarizələrdə Qıratın böyük rol oynadığı öz əksini tapır. Qıratın Koroğlu qəhrəmanlığı ilə vəhdətini «Həmzənin Qıratı aparması» qolu özündə daha geniş əks etdirir.

Hasan paşanın təklifi ilə Keçəl Həmzə Çənlibelə gəlir və Düratı qaçırmağa müvəffəq olur. Koroğlu Keçəl Həmzənin dalınca gedir və qəribə bir vəziyyətdə qalır - Keçəl Həmzə Koroğlunu aldadır; dəyirmançı ilə paltarını dəyişən Həmzəni Koroğlu tanıya bilmir.

Koroğlu inana bilmir ki, qorxaq və şərəfsiz bir adam olan Həmzə etdiyi xəyanətdən sonra Koroğlunun gözünə görünməyə cəsarət etsin. Ancaq o, son dərəcə hiyləgərdir. Koroğlunun düşdüyü vəziyyəti, keçirdiyi psixoloji gərginliyi düzgün qiymətləndirir, onu aldada biləcəyinə inanır. Axı, Koroğlu qəzəblənmiş, həyəcanlanmışdır. Xalq içərisində hələ qədimdən at igidin qeyrəti kimi təsvir edilmiş, atın oğurlanması igidin namusuna toxunmaq, adına-şərəfinə ləkə vurmaq kimi başa düşülmüşdü. Koroğlu Həmzəni – onun şərəf və ləyaqətinə toxunan bir adam kimi məhv etməyə hazır idi. Məhz belə bir məqamda o, atdan enir və «dəyirmançı» onu aldadır. Keçəl Həmzənin Koroğlunu aldatması

eposda bədii priyom deyil, hadisələrin inkişafından doğan psixoloji məqamdır. Aldanıldığını başa düşüb dəyirmandan çölə çıxan Koroğlu Keçəl Həmzəni Qıratın belində gördükdə sarsılır, səhvini özünə bağışlaya bilmir (12, s. 145-155).

Koroğlu Həmzənin Qıratı incitməsinə dözmür, bağrı alışıb yanır, hücum etməyi mənasız görüb Həmzəni dilə tutur:

« - Ayə, Kaloğlan, atı sürmüşəm tərləyib, elə minib incitmə! Düş, al yedəyinə, bir az gəzdir, təri soyusun.

Həmzə dedi:

- Eybi yoxdur, mən elə yavaş-yavaş gedəcəyəm.

Bunu deyib Həmzə başladı atı gərdişə gətirməyə. Koroğlu baxdı ki, Həmzə at minməkdə çox naşıdır, yüyəni qorxudan elə dartır ki, dəhnə az qalır atın cövcələrini kəssin. Koroğlunun ürəyi tablamadı, dedi:

Canım Həmzə, gözüm Həmzə,
Həmzə, incitmə Qıratı!
Budur sənə sözüm Həmzə,
Oğul, incitmə Qıratı!.. (12, s. 156).

Qəbahətindən sarsılan Koroğlu psixoloji sarsıntı - peşmançılıq keçirir. O, bir anlıq tərksilah olmuş cəngavəri, əli yerdəngöydən üzülmüş qəhrəmanı xatırladır. Qıratın əldən getməsi onun varlığını göynədir. Koroğlu artıq Həmzənin ipə-sapa yatmadığını, Qıratın aparıldığını görüb onun qiymətini söyləyir. Bu qoşma eposda Qırat haqqındakı ən məşhur poetik nümunə olub, yüksək bədii dəyərə malikdir:

«Əylən deyim, Qıratın qiymətini,
Səksən min sərkərə, mala da vermə!
Səksən min ağ tüklü qəmər öyəcə,
Səksən min xəzinə pula da vermə!

Səksən min ilxıya, səksən min ata,
Səksən min mahaldan gələn barata,
Səksən min kotana, səksən min cütə,
Səksən min kotanlı kala da vermə!

Keçəl Həmzə Koroğluya deyir ki, Qıratı verib Hasan paşanın kiçik qızı Dona xanımı alacağam. Koroğlu «ay zalım, belə atı da bir qıza dəyişərlərmi» deyib sözünə davam edir:

Koroğlu dövlətin endirsin düzə,
Say, götür hamısını səksən min yüzə.
Səksən min gəlinə, səksən min qıza,
Səksən min ərkənə, dula da vermə» (12, s. 157)

Burada «səksən» sözünü təkrar etməklə məna qüvvətləndirilmiş, qoşmanın təsir gücü artırılmışdır. Koroğlu adlarını çəkdiyiklərinin heç birinə Qıratı dəyişməyi rəva görmür, bununla əslində Qıratın yer üzündə əvəzi olduğunu ifadə edir.

Koroğlu Qıratın arxasınca gedir, Hasan paşanın qızı Dona xanımın toy günündə özünü məclisə yetirir. Burada Koroğlu qəhrəmanlığını xarakterizə edən yeni keyfiyyətlər üzə çıxır. O, çətin məqamda özünü itirmir, qalib gəlmək üçün müxtəlif vasitələrə əl atır. Düşmənini təkcə fiziki cəhətdən yox, həm də mənəvi cəhətdən məğlub etdikdən sonra ondan əl çəkir. Aşağıdakı epizod bu cəhətdən diqqətçəkəndir:

«… Məclisdəki paşalardan biri dedi:

- Aşıq, hara aşığısan?

Koroğlu dedi:

- Qafın anrı tayındanam, ağrın alım!

Paşa dedi:

- Koroğlunu tanıyırsanmı, aşıq?

Koroğlu dedi:

- Çox yaxşı tanıyıram. Bir dəfə o, mənim başıma elə bir iş gətirib ki, dünya durduqca yadımdan çıxmayacaq.

Hasan paşa soruşdu:

- Nə iş?

Koroğlu dedi:

- Paşa sağ olsun, o Koroğlunun bir çər dəymiş atı var, adına da Qırat deyərlər.

Paşalardan biri istədi danışsın, Hasan paşa qoymadı. Koroğluya dedi:

- Danış! Danış!

Koroğlu dedi:

- Hə, paşa, at çox yaxşı atdı. Amma ki, dəlidi. Günlərin bir günü yolla gedirəm. Elə bax bu saz da çiynimdə. Bir də onu gördüm ki, məni qamarladılar. Gözümü bağlayıb dik götürdülər. Hara getdik, necə getdik bilmədim. Bir də gözümü açdılar, baxdım ki, bir dağın üstündəyəm. Qabağımda da bir kəlpeysərin biri dayanıb. Sən demə bura Çənlibel imiş, o kəlpeysər də Koroğlu. İndi denən məni buraya niyə gətiriblər? Sən demə, bu atın dəliliyi tutub, nə qədər dava-dərman eləyirlər, bir şey çıxmır. Yanına adam qoymur ki, qoymur. Girinə kim keçirsə şül-küt eləyir. Axırda, Koroğlunun bir kimyagər həkim dostu var, onu tapırlar. Həkim gorbagor deyir ki, bəs atın cini var. Gərək bunun yanında üç gün, üç gecə saz çalına, söz oxuna ki, bəlkə cini yata. O vaxtlar hələ Koroğlu çalıb-oxumaq bilməzdi. Sən demə, mən başıdaşlını bunun üçün gətiriblərmiş. Qərəz, başağrısı olmasın, məni itələyib saldılar bu atın yanına. O üç gündə mən nə çəkdim, allah bilir. Day, necə deyərlər, anadan əmdiyim süd burnumdan gəldi.

Hasan paşa soruşdu:

- At necə oldu? Sağaldımı?

Koroğlu dedi:

- Sağaldı! Elə Koroğlu da ondan sonra çalıb-oxumağın binasını qoydu. Deyirlər indi genə də beşdə, onda atın cini tutur. Day Koroğlu özü çalıb-oxuyub onu sağaldır» (12, s. 168).

Paşa tapşırır ki, aparıb aşığı yaxşı yedirib içirsinlər.

Yeyib-içib düşmən məclisinə qayıtdıqdan sonra Hasan paşa deyir ki, indi səni Qıratın yanına aparacağam, bax, gör bu həmin atdırmı?

Koroğlu düşmənlərini ustalıqla aldadır. Qıratın doğrudan da cini tutduğunu zənn edən Hasan paşa aşığı atın yanına salmaq istəyir. Lakin Koroğlu məqsədinə nail olmağa tələsmir. «Paşa, gedək! Amma bu başdan şərtimi sizə deyim. Hamımız belə gedək tövlənin ağzına. Mən Koroğlunun sözlərindən birini oxuyum. Siz də qapının deşiklərindən baxın. Əgər mənim çalmağım, oxumağım ona əsər elədi, sözüm yoxdur. Girərəm. Yox, əgər eləmədi, onda lap istəyir boynumu vur, mən onun yanına girən deyiləm. Mən ondan gördüyümü görmüşəm» (12, s. 172).

Koroğlu tələsmir, hər sözü, kəlməni ölçüb-biçir. Düşmənini gülünc vəziyyətlərdə qoyur. Qapının ağzında çalıb oxuyan Koroğlunu Qırat səsindən tanıyır, az qalır ki, tövləni söküb çıxsın.

Bunu görüb qapını açaraq onu itələyərək Qıratın yanına salırlar. Koroğlu bir anlıq harada olduğunu unudur. Düşmənlərin onu məhv edə biləcəyindən ehtiyatlanmır. Sevimli atını görçək ürəyi atlanır, sazı döşünə basıb çəkdiyi əzab-əziyyətləri poetik bir dillə belə ifadə edir:

Çənlibeldən səni deyib gəlmişəm,
Alma gözlüm, qız birçəklim Qırat, gəl!
Dəmir libas, polad geyib gəlmişəm,
Alma gözlüm, qız birçəkli Qırat, gəl!.. (12, s. 173)

Koroğlu düşməni aldadır, öz məqsədinə nail olmaq üçün şərait hazırlayır, lakin son ayaqda namərdlik etmir, döyüş meydanından qaçmır. Koroğlu qəhrəmanlığının ən səciyyəvi cəhətlərindən biri məhz budur. Aşağıdakı epizoda diqqət yetirək:

«… Həmzə baxdı ki, qoç Koroğlu Qırat da yedəyində tövlədən çıxır. Tez yüyürüb üzəngini basdı ki:

- Koroğlu, söz dəyirmandakıdı.

Koroğlu belə baxanda gördü ki, üzəngini basan Həmzədi. Dedi:

- Aya, Kaloğlan! De görüm bir, qızı ala bildin, ya yox? Deyəsən sir-sifətini düzəldibsən?

Həmzə dedi:

- Can Koroğlu, sir-sifətimi düzəltmişəm, qızı da almışam. Sənin bu gəlməyin də lap işi düzəltdi. Sən gəlməsə idin, işim şuluq idi.

Koroğlu soruşdu:

- Necə?

Həmzə Dona xanımın hərbə-qadağasını ona dedi:

Koroğlu güldü, dedi:

- Ayə, bəs Hasan paşa hanı?

Həmzə dedi:

- Qıratın qorxusundan qaçıb dırmaşıb qalanın bürcünə. İndi sənin Koroğlu olduğunu biləndə qorxuram ki, paşa dırmaşa arvadının çiyninə.

Koroğlu güldü, dedi:

- Dayan, dayan, gör indi onun başına nə həngamə açacağam.

Həmzə dedi:

- Koroğlu, sən Qırat üçün gəlmişdin, onu da minmisən. Mən sənin yerinə olsam, səssiz-sədasız sürüb çıxıb gedərəm.

Koroğlu dedi:

- Əgər atı səssiz-səmirsiz aparsam, mən də olaram Həmzə… Onda sənlə mənim aramda day nə təvafüt qalar» (12, s. 176).

Koroğlu meydandan qaçmağı özünə sığışdırmır. O, qəhrəmana layiq döyüş nümayiş etdirir, rəqibini tam məğlub edib meydandan çıxır. Burada da Qırat özünü Tona çayına vurur və Koroğlu sağ-salamat Çənlibelə qayıdır (12, s. 179-180).

Azərbaycan eposunda Qıratla yanaşı Dürat da vardır. Bu at da mənşə etibarı ilə dərya cinsindəndir. Amma Dürat Qıratdan yüksəyə qalxa, bədii obraz səviyyəsinə yüksələ bilmir. O, bütün epos boyu qəhrəmanın sevimli atı kimi diqqəti cəlb edir.

Özbək eposunda da Qir-kuk köməkçi qüvvə kimi çıxış edir. Burada Qırat (Qir-kuk) daha böyük qüdrətə, sehirli şücaətə malik at kimi təsvir olunur.

Azərbaycan eposunda Alı kişinin məsləhəti ilə Koroğlu onu 40 gün qaranlıq tövlədə saxlayır. Təcrübəli ilxıcı Qıratın qanadlı at olacağına arxayın idi. Bu müddətdə tövləyə işıq düşməməli və atı insan gözü görməməli idi. Lakin cavan və dəliqanlı Rövşənin səbri tükənir. O, düşməndən intiqam almağa tələsir, qapıdan deşik açıb tövləyə baxır, işıq düşməsilə atın qanadları yox olur (12, s. 23-33). Bu motiv A.Xodzko variantından gəlmədir.

Özbəklərdə də «qanadlı at» motivi saxlanılmışdır. Onun dörd metr yarım uzunluğunda qanadları var. Elə ki, qəhrəman təhlükə qarşısında qaldı, ata qamçı çəkir, onun sehirli qanadları açılır, sahibini təhlükədən xilas edir (6, s. 354-355).

Qir-kuk qəhrəmanla birlikdə böyümüşdür. V.M.Jirmunski və H.T.Zərifovun yazdıqları kimi, özbək eposunda qəhrəman-

la əfsanəvi atın taleyi arasında müəyyən oxşarlıq vardır. Belə ki, Goroğlu ilə Qırat «süd qardaşıdır» (6, s. 360). Qırat Goroğlunu südü ilə bəslədiyi madyanın balasıdır. Qəhrəman doğulduğu zaman anası öldüyü kimi, Qırat doğulduqdan sonra da madyan ölmüşdür. Hətta eposun bir yerində gələcək qəhrəman ağlaya-ağlaya ata deyir: «Mən də sənin kimi acam, sənin kimi mənim də anam məni doğarkən dünyadan köçmüşdür» (59, s. 216). Bu at bədii obraz kimi, Goroğlunun qəhrəmanlığına xüsusi rövnəq verir, süjetin demək olar ki, bütün əsas epizodlarında iştirak edir. Bir çox poemalarda Qırat «Yaşıl qanadlı» - «Yaşil kanoti» adlandırılır. Döyüş vaxtı Qırat Avazı buludlaradək qaldırır. Avazın xahişi ilə onu Zümrüdtacdan o tərəfə keçirir, Oman dənizinin üstündən uçur və s.

Qırat insana məxsus keyfiyyətləri də özündə cəmləşdirmişdir. Əgər Koroğlu Həmzəyə Qıratın əvəzsiz olduğunu söyləyərkən onu müxtəlif dəyərlərlə müqayisə edirsə, Goroğlu da öz atını belə tərif edir: «Mən sənə insan südü vermişəm ki, həmişə insan kimi həssas olasan. Mən sənə madyan südü vermişəm ki, xalq içərisində bütün atları keçəsən. Mən sənə inək südü vermişəm ki, üzün qəşəng buzovu xatırlatsın… Mən sənə eşşək südü vermişəm ki, eşşək kimi yol tanıyasan… Mən sənə keçi südü vermişəm ki, həmişə keçi kimi cəld olasan. Mən sənə dəvə südü vermişəm ki, dəvə kimi dözümlü olasan… Mən sənə şir südü vermişəm ki, şir kimi qüvvətli olasan… və s. Buradan göründüyü kimi Qır-kuk heyvanlara məxsus cəhətləri özündə cəmləndirmiş, bununla da dastançı onun əvəzsiz bir at olduğunu göstərməyə çalışmışdır.

V.M.Jinmunski və H.T.Zərifovun yazdığı kimi, süjet Pulkan şair, Erqaş şair və başqaları tərəfindən söylənən poemalarda bu və ya digər dəyişikliklərə uğrasa da bütün variantlarda Qir-kuk qəhrəmanın yaxın köməkçisi olan sehirli at kimi təsvir edilir. Goroğlu haqqındakı qədim rəvayətlərdə atın müqəddəs Qırxlar tərəfindən tərbiyə edildiyi də göstərilir (6, s. 360).

Burada Qir-kuk dəfələrlə qəhrəmanı təhlükəli vəziyyətlərdən xilas edir, çətin anda onun köməyinə gəlir. Əgər qəhrəman qabağa yıxılsa başı ilə, arxaya yıxılsa quyruğu ilə at ona kömək edir». «Yaralandığı vaxt Qırat qəhrəmanı təhlükəsiz yerə aparır, dişlərilə

onu arxasından götürüb yerə qoyur». O öz yaralı sahibinin üstündə insan kimi ağlayır /«odamdan kuzi yoşladi»/ (60, s. 23).

Dünya eposunda olduğu kimi, Qırat da əfsanəvi yuxuya getmiş qəhrəmanı oyadır, onun üzərinə düşmən gəldikdə, qabaqcadan başa düşür, sahibini xəbərdar edir. Goroğlunun bütün əfsanəvi qəhrəmanlıqlarında Qırat iştirak edir. Onun oğulluğa götürdüyü qəhrəmanlar da, nəvələri də uzaq, təhlükəli səfərlərə gedəndə Qıratı minirlər.

Qıratın Həmzə və yaxud hər hansı bir düşmən tərəfindən oğurlanması hələ tam şəkildə özbək eposuna yayılmamışdır. Bu barədə V.M.Jirmunski və H.T.Zərifov yazırlar: «Qıratın Həmzə tərəfindən oğurlanması Yaxın Şərqdə geniş yayılmış, türkmən variantında da bu motiv vardır. Lakin Özbəkistanda belə müstəqil qol hələ toplanmamışsa da, bir çox dastanlarda müxtəlif şəkildə əksini tapmışdır – «Məşrikkə» və «Xuşkəldi» dastanlarında Qırat qəhrəmanla birgə əsir düşür, «Qıratın oğurlanması» /Misqal pəri və Avaz/, «BAlı Qardon» dastanlarında isə Goroğlunun arvadı qısqanclıq üzündən qəhrəmanın atını oğurlayır» (6, s. 362).

Özbək eposunun tədqiqi sahəsində aparılan axtarışlar göstərir ki, dastançılar Qıratın kempir-hiyləgər qarı tərəfindən oğurlanması haqqında da dastan yaratmışlar. H.Zərifovun şəxsi arxivində saxlanan bir əlyazma bu cəhətdən maraq doğurur.

«Qıratın oğurlanması» adlanan həmin əlyazmasında deyilir ki, Nişapur şəhərinin padışahı bir gün car çəkir ki, hər kəs Goroğlunun Qıratını gətirsə, onu dünya malından qəni edəcəkdir. Car çəkənlər bütün şəhəri dolaşır, lakin heç kəs bunu yerinə yetirməyi öhdəsinə götürmür. Şəhərin ucqar məhəllələrindən birində yaşayan qoca bir qarı bu xəbəri eşidən kimi padşahın hüzuruna gəlir və Qıratı oğurlayıb gətirməyi öhdəsinə götürür. Qarı bir-iki gün padşahın sarayında dincəldikdən sonra Çambilə tərəf gəlib yaxınlıqdakı yol üstündə oturur. Yoldan ötən Goroğlu onu görüb kim olduğunu soruşur. Qarı cavabında: «Ğarib man, biçarə man, oğlim, kızim yok» deyir. Goroğlunun ona yazığı gəlir, Çambilə aparır. 40 gündən sonra qarı Goroğlunun Qıratını minib qaçır. Goroğlu Qıratın arxasınca gedir. Xeyli axtarışdan sonra Nişapur

şəhərinə gəlib çıxır. Bir axşam yolda dururkən at üstündə bir qarının gəlib keçdiyini görür. Onun kim olduğunu soruşduqda Goroğlunun atını oğurlayan qarı olduğunu deyirlər. Goroğlu onun izinə düşüb evini tapır. Xeyli gözləyir, gecə yarıdan xeyli keçəndən sonra qarının evinə girir, atın yerini soruşur. Üzünü qarıya tutub deyir:

… Çambilqa alıb barıb,
Karib kördim, mama sani,
Xeyir etib, inam berib,
Oqrətib koydum, mama sani…
… Kırk kunlab tuzim içdin,
Niçun, Kıratımı minib kaçdin?
Yakalikda kola duşdin,
İndi öldürərəm mama sani» (61, 25 s.)

Bu qiymətli əlyazma özbək xalqı içərisində Qıratın oğurlanması ilə bağlı ənənəvi süjetə qismən uyğun müstəqil dastanın mövcud olduğunu göstərir. Bizcə, Qıratın oğurlanması haqqında ənənəvi süjetə uyğun dastan baxşılar tərəfindən yaradılıb icra olunmuş, ancaq repertuarda geniş yayılmamışdır.

Yeri gəlmişkən deyək ki, eposun türkmən variantında da Qırat hiyləgər qarı – Kempir tərəfindən oğurlanır (62, s. 393-461).

Keçəl Həmzə «Qafqaz-Anadolu» versiyasının əksər variantlarının iştirakçısıdır. O, hazırcavab, tədbirli, işini biləndi. Mənşə etibarı ilə nağılçılıqla bağlı olub özünü bütün hadisələrin fövqündə görəndir. O, yeri gəldikdə yalançı, kələkbaz yunksiyalarını yerinə yetirir, özünü zahirən ağıllı, şahlara, hökmdarlara məsləhət verən qismində təqdim edir. Keçəl Həmzə ümumilikdə neqativ düşüncənin, şər məramın yetirməsidir. O, istədiyi sifətə büşə bilir, özünü zahirən müsbət obraz kimi təqdim etməyi bacarır. Hətta dəyirmanda Koroğluya deyir ki, «sən Qıratın arxasınca gələndə atın üzəngisini basıb səni atına mindirəcəyəm». «Söz dəyirmandakidir» deyən Keçəl Həmzə belə də edir. Amma bu Həmzənin sədaqəti yox, Koroğluya yeni xəyanəti idi.

Hasan paşanın meydanından çıxışın üç yolu var idi. **Birinci yolu** paşanın qoşunu kəsmişdi. **İkinci yol** sıldırım qayalıq idi, onları aşmaq qeyri-mümkün idi. **Üçüncü yol da** ölüm yolu idi – Tona çayını hələ keçən olmamışdır. Lal axan su Qıratı da aparırdı. Ancaq ona Koroğlunun atın qulağına dedikləri kömək oldu, həmin sözlərdə Qoşabulaqdan alınma səs müqəddəsliyi vardı. Qırata həmin səsin xilaskarlıq funksiyası nicat verdi, Keçəl Həmzə isə son məqamda öz mənfiliyini daha da tamamladı, mənfur təbiətini bir daha açıqladı. Bir sıra tədqiqatlarda Keçəl Həmzə bəzən müsbət qəhrəman kimi təqdim edilir ki, onun da heç bir mənəvi-əxlaqi əsası yoxdur. O, Şərq xalqlarının mənfi obrazı Kempirin cinsini dəyişmiş prototipidir. Onun şəxsində küp qarılarına, kosa və keçəllərə məxsus bir çox mənfiliklər cəmlənmişdir.

M.Afzalovun yazdığına görə, Qırat gözəl xanımların Çanbilə gəlməsində iştirak edir. Çox vaxt onun göstərdiyi oyunlar qəhrəmanlarla xanımlar arasında körpü salır (55, s. 6).

Hər iki versiyada Qırat eyni zamanda gözəl xanımların Çənlibelə-Çambilə gəlməsində müəyyən rol oynayır. Məsələn, Həsən Dəlliyə Qıratı göstərir, Qırat müxtəlif oyunlar çıxarır – dırnağı üstündə kərpiç üzərinə çıxıb dayanır, 40 ayaqlı nərdivan hündürlükdə göyə tullanır və s. Yalnız bundan sonra Dəlli Qırata minmək istəyir. Bundan istifadə edən Həsən Dəllini qaçırıb Çambilə gətirir (63, s. 60).

Əgər Azərbaycan eposunda Qıratdan başqa Dürat, Ərəb at, bəzi variantlarda isə Ağca quzuya rast gəlinirsə, özbəklərdə Qırat əsas cəngavər at obrazı kimi çıxış edir. Burada ikinci ata rast gəlmirik, həm də bu at öz «oyunları» ilə diqqəti cəlb edir. Adətən Qırat əvvəlcə oynamaq istəmir, lakin qəhrəman onu yaxşı əzizləyir, «Otim Qirat, jonim Qirat» /Atım Qırat, canım Qırat/, - deyə onu dilə tutur. Sonra «Sən kişmiş yeyən gözəl atsan, torbanı həmişə dolu saxlayaram. Səni minən murada yetər, döşü altında yaşıl qanadlı atım. Öz xan qızı oyununu oyna, hamı sənə tamaşa eləsin

Uynaqin, uzbekkninq oti
Asli turkman xonazoti (63, s. 61) -

yəni, oyna, türkmən evində doğulan özbək atı, – deyə onu tərif edib oxşayardı. Bundan sonra Qırat oynamağa başlayardı.

Müharibə və döyüş səhnələrində Qırat qəhrəmana daha çox kömək edir, onu düşmən zərbəsindən yayındırır, təhlükə olduqda bunu xəbər verir. «Gündüz və Ulduz», «Xuşkəldi», «BAlı Qardon» dastanlarında bu cəhət daha çox nəzərə çarpır.

Azərbaycan eposunda Misri qılınc qəhrəmanın əsas döyüş silahlarından biridir və o, geniş tərənnüm edilir. Hətta ayrıca bir qolda onun oğurlanmasından da bəhs edilir. Burada döyüşləri Misri qılıncsız təsəvvür etmək çətindir. O da Qırat kimi Koroğlu qəhrəmanlığı ilə sıx vəhdətdədir.

«Misri qılıncın oğurlanması» qolu maraqlı süjet üzərində qurulmuşdur. Koroğlunun Qıratı, üstəlik Hasan paşanın qızı Dona xanımı Çənlibelə gətirməsi xotkarı qəzəbləndirir. Hasan paşaya göndərdiyi məktubda onu Koroğlunun qabağında aciz qalmaqda təqsirləndirir. Başqa qollardan fərqli olaraq burada, xotkar Koroğlunu məhv etmək üçün konkret plan tərtib etməyin lazım olduğunu göstərir. Bu, Koroğlu mübarizəsinin genişlənməsi, ümumxalq hərəkatına çevrilməssi ilə bağlıdır. Xotkar bu şəraitdə öz gücsüzlüyünü başa düşür, Koroğlunu məğlub etmək üçün ilk növbədə onu başlıca döyüş vasitələrindən məhrum etmək – atını, qılıncını ələ keçirmək, Eyvazı, Dəli Həsəni aradan götürmək gərək olduğunu deyir. Bütün hərbi qüvvələrin bu məqsədlə Hasan paşanın ixtiyarına verildiyini bildirir. «Misri qılıncın oğurlanması»nda da xotkarın tapşırığı ilə qılıncın paşaya aparılmasından bəhs edir.

Hasan paşa məqsədinə nail olmaq üçün Yarbala adlı bir keçəli yanına çağırır, Misri qılıncı oğurlayıb gətirərsə Fərzəli xanın qızı Mahnur xanımı ona alacağını söyləyir.

Yarbala da Həmzə kimi şöhrətpərəstdir. O da fürsət tapıb Çənlibelə gəlir, Koroğlunun qılıncını və Ərəb atı oğurlayıb Çənlibeldən qaçır. Yolda Hasan paşaya xəbər göndərir ki, tapşırıq yerinə yetirilmişdir, hədiyyələri xotkara özü aparır, qoy paşa vədinə əməl edib, Fərzəli xanın qızını Bağdada yola salsın.

Burada dramatik nöqtələrdən biri Koroğlunun pusquları, bərələri yoxlamağa çıxarkən Məmmədəli xanın adamları tərə-

findən tutulub Ərdəbildə zindana salınmasıdır. Həmən hadisələr Koroğlu – Bolu bəy epizodunu xatırlatsa da ondan xeyli fərqlənir, bir qəhrəman kimi Koroğlunun yeni qəhrəmanlıq keyfiyyətlərini üzə çıxarmağa imkan verir.

Süjetdə xalqın Koroğlunun arxasında dayandığını, çətin anda onu müdafiə etdiyini və öz köməyini ondan əsirgəmədiyini görürük.

Burada Koroğlunu zindandan azad edən gözətçinin dediyi: «… Elə mən indicə istəyirdim ki, Koroğlunun əl-ayağını açıb buraxam. Yoxsa belə namərdliyi adam qeyrətinə sıxışdıra bilmir» - sözləri xalqın qəhrəmana bəslədiyi məhəbbəti əks etdirir, Yarbalanın ifşa olunmasına, Misri qılıncın Koroğluya qaytarılmasına kömək edən Mehtər Yaqubun da xalq hərəkatına rəğbət bəslədiyi aydın görünür.

Aşağıdakı epizod bu baxımdan çox təsirlidir:

«Bağdada üz qoyan Yarbala əldən düşdüyünə görə dincəlmək qərarına gəlir. Yolüstündəki kəndlərdən birində atdan düşür. Mehtər Yaqub qonağı hörmətlə qarşılayır. Ancaq o Ərəb atı tanıyır, Misri qılıncı da Yarbalanın belində görəndə şübhələnir, işin nə yerdə olduğunu başa düşür. Koroğluya kömək etmək qərarına gəlib, Yarbalaya hücum edir, həqiqəti Mehtər Yaquba söyləyib aman istəyir (20,s.).

Eposda obraz səviyyəsinə yüksələn Misri qılınc haqda müxtəlif fikirlər vardır. Bu qılınc M.H.Təhmasibin tədqiqatında Mherə məxsus hesab edilib mifik qaynaqlarla bağlanır, mifik mahiyyəti müxtəlif istiqamətlərdə təhlil edilir (64, s. 20-21).

Misri qılıncın səma mənşəliliyi də vardır. Göydən düşən ildırım parçası olub Alı kişi tərəfindən qorunub saxlanan daş parçası həqiqətdə səma mənşəlidir. Alı kişinin onu qoruyub saxlamaqda məqsədi isə gələcəkdə oğlunu qeyri-adi silahla – qılıncla silahlandırmaqdır. Mahiyyət etibarı ilə astral görüş və təsəvvürlərlə bağlı olan bu əfsanəvi daşın özünəməxsus funksiyaları aşıq repertuarında qorunub saxlana bilməmişdir. Güman ki, onlar daha əzəli kosmoqonik təsəvvürlərə söykəndiyindən Mherə məxsus etiqadlarla cilalanıb tanrılara məxsus mifik anlama yiyələnmişdir. Yunan eposunda bir sıra cəngavər allahların döyüş silahları içərisində həmən qılıncın görüntüləri diqqəti cəlb edir. Mherin mifik obrazının təsvirində isə bu qılınc yüksək döyüş məharətinə məxsusluğ rəmzi kimi şaşka əvəzində qəhrəmanın üst geyiminin sol cinahında şaquli formada ona xüsusi bir yaraşıq verir. Bütün arxaiklik detallarını saxlayan, ildırım parçasından düzəldilmiş bu qılınc bütün mifoloji görünüş ölçülərini saxlamaqla Misirdə düzəldilən qılınca çevrilmişdir. Ən son həddə xalq onun ətrafında əfsanəvi xüsusiyyətləri qismən qoruyub saxlamaqla onu epik yaddaşa Misri qılınc kimi təqdim etmişdir.

Goroğlu və onun mübarizə yoldaşlarının əsas silah aləti İsfahan qılıncıdır. Döyüşlərdə ondan geniş istifadə edilir, lakin burada o, bədii obraz səviyyəsinə yüksələ bilmir. İsfahan qılınca – həmən ad İsfahanda hazırlandığına görə verilmişdir (64, s. 21). Lüğəti mənası iti kəsəndir. Deyildiyinə görə İsfahan şəhərinin adı da buradan götürülmüşdür.

Hər iki versiyada qəhrəmanların sığındığı, onları himayə edən məkan eynidir – Çənlibel-Çambildir. Bu ad müxtəlif şəkillərdə tələffüz edilsə də qəhrəmanların sığındığı məkan mənasını ifadə edir. Koroğlu üçün Çənlibeldən, sevimli dəlilərdən, xanımlardan ayrı düşməkdən çətin heç nə yoxdur. Onun üçün Çənlibeldən ayrılmaq, ondan uzaq düşmək çətindir. Könlü qubarlanan Koroğlu eposun bir yerində deyir:

Göydən gedən beş durnalar,
Bizim ellər yerindəmi?
Bir-birindən xoş durnalar,
Bizim ellər yerindəmi?.. (12, s. 256).

Dastanda Koroğlunun və dəlilərin alınmaz qalası kimi tərənnüm edilən Çənlibel adının yaranmasıyla əlaqədar müxtəlif fikirlər vardır. Bəzi tədqiqatçılar onu dağlar qoynunda yerləşən, başı daim çənlə, dumanla örtülü olan qala kimi xarakterizə edir, digərləri isə göstərir ki, o, çəmli bel, yəni çıxılması mümkün olan, çəmi, çıxarı olan qala sözündəndir. Çənlibelin müxtəlif variantlarda adı Şamlıbel, Çənbil, Çanbil və başqa şəkillərdə işlədilir. Bu isə «Şamlibel» kökü ilə bağlı «Azad öl-

kə», «İşıqlı ölkə», «Azad vətən», «Şanlı torpaq», «Şanlı el» mənalarını da ehtiva edir.

Qırat, Misri qılınc və Çənlibel əfsanəvi üçlüyünün tərənnümündə Koroğlu qəhrəmanlığı tamamlanır. Sakral mənşəli dəli nərə isə bu üçlüyü tamamlayır və onların sarsılmaz vəhdətini yaradır.

Özbək eposunda da dağlar Koroğlu qəhrəmanlığı ilə vəhdətdədir. Çambil də dağlar qoynunda yerləşən alınmaz qaladır. Bu qala dəfələrlə Koroğlunu təhlükələrdən xilas etmiş, onu qoynuna alıb gizlətmişdir (65, s. 163-308). Koroğlunun dağlara müraciəti özbək eposunda tez-tez səslənir.

Folklorçu M.Muradovun yazdığı kimi, Koroğlu vətənpərvərliyi doğma Çambillə, vətən torpağının hər qarışı ilə vəhdətdədir… Qəhrəman tez-tez dağlara müraciət edir, ondan ilhamlanır ki, bu, Koroğlu qəhrəmanlığına xüsusi möhtəşəmlik verir. Müəllif başqa bir yerdə isə yazır ki, «Çambil Koroğlunun mübarizəsində əsas rol oynayan bir istinadgah kimi eposda böyük məhəbbətlə tərənnüm edilir» (37, s. 10). Buna əksər poemalarda rast gəlirik. Çətin anda igidlər Çambilə arxalanır, dar ayaqda Çambildən – Koroğludan kömək gözləyirlər (37, s. 10-11).

Özbək eposunda Koroğlu məğrur dövlət başçısı kimi vətəni Çambili daim müdafiə edir, qoruyur. Qəhrəmanlıqlarla dolu həyatı burada ötüb keçir. Burada Koroğlunun atının oğurlanmasını, onun Qıratın arxasınca getməsini, əfsanəvi pərilərlə görüşünü, İrəm-bağının sehirli qüvvələri ilə mübarizəni həyəcanla izləməli olursan. Dastandan-dastana qəhrəman püxtələşir. Müxtəlif yardımçı qüvvələr ona kömək edir. Onların sırasında Zaman bəy, Əsəd Şadman, Eş Murad, Toş Murad, Can Nəzər, Xan Nəzər, Eş Mirzə, Toş Mirzə daha çox yadda qalır. Onlar Koroğlu ilə birlikdə İsfahan şahına qarşı mərdliklə vuruşurlar (66, s. 107). Qaraqalpaq Xidirəli Elbəyi də bu qəbildəndir. O, Koroğlunun qəhrəmanlığını, yenilməzliyini görüb dəstəsi ilə Çambilə gəlir və qəhrəmana qarşı müharibə aparan Əhməd Sərdara qarşı vuruşur (66, s. 61-68).

İgid cəngavər olan Xoldar xan da Koroğlunun yaxın köməkçilərindən biri kimi yaddan çıxmır. Burada da ağır vuruş

səhnələri, Koroğlunun döyüş meydanında apardığı mübarizə epizodları çoxdur. Bütün bunlar Koroğlunun tədbirli, bacarıqlı bir sərkərdə olduğunu göstərir.

Özbək eposunda Koroğlunun nəvələri – Nurəli, Rövşən və nəticəsi Cahangir haqqında da maraqlı poemalar var. Onlar özbək dastançılarının yeni yaradıcılıq nümunələridir. Burada Koroğlu mübarizəsinin sonu görünmür. Koroğlunun apardığı mübarizənin arası kəsilmir. Avazın, Həsənin və onların davamçıları olan Nurəli xanın və Cahangirin timsalında bu mübarizə davam edir.

Koroğlu qəhrəmanlığının sonu Azərbaycan eposunda müxtəlif variantlıdır. Bu mərhələ bir çox variantlara «Koroğlunun qocalığı» kimi daxil olmuşdur. Qəhrəmanın müxtəlif şəkildə ölümünü əks etdirən süjetlər də az deyildir. Bunların ən sonuncusu Koroğlunun doğuluşundan başlayıb ölümünə qədərki dövrünü əhatə edir. Burada Koroğlu Ağ qayadan – atasının qəbrini ziyarət edib qayıdarkən yolda quldurlara rast gəlir. Onu müşahidə edən Bəhluli-divanə yolkəsənlərə deyir ki, bu Koroğludur, onu öldürün, mənim də, bu dağların canı da ondan qurtarsın. Amma quldurlar təzə silah olan tüfəngi Koroğlunun yox, Bəhluli-divanənin cismində sınaqdan keçirirlər. Onlar Koroğlunu görən kimi tanışlıq verir, bir bəzirgan dostunun oğlu olduğunu bildirirlər. Koroğlunu Çənlibelə gətirib keşikçilərə təhvil verirlər. Qocalığından qəmgin olan Koroğlu burada özünün məşhur qoşmasını söyləyir:

Titrəyir əllərim, tor tökür gözüm,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?
Dolaşmır dəhanda söhbətim-sözüm,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?

Tutulur məclisdə igidin yası,
Kar görmür qılıncı, polad libası.
Gəlib bic əyyamı, namərd dünyası
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?

Belə zaman hara, qoç igid hara?
Mərdləri çəkirlər namərdlər dara.

Baş əyir laçınlar, tərlanlar sara,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?

Axır əcəl gəldi, yetdi hay-haray,
Çəkdiyim qovğalar bitdi hay-haray,
Tüfəng çıxdı, mərdlik getdi hay-haray,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?

Koroğluyam, Qırat üstə gəzərdim,
Müxənnətlər başın vurub əzərdim,
Nərələr çəkərdim, səftər pozardım,
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?

Bu qoşma illər boyu düşmənə qan udduran bir qəhrəmanın haray və fəryadı olub, qocalıqdan doğan kədər və təəssüflə doludur.

Amma bu Koroğlunun son nəğməsi deyildir. Çənlibelə qayıdan Koroğlu elə həmən gün məclis düzəldir. Çənlibeli bəzəyirlər, dəlilər və xanımlar bayram libasını geyir. Çənlibel çıraqları və şamları yandırılır Koroğlu sazını sinəsinə basıb meydana girir, o ki, var çalıb çağırır. Oğlu Qaracaoğlana Mömünəni tək qoymamağı, onu Çənlibelə gətirməyi, «bu bivəfa dünyada» dəlilərə arxa durmağı tapşırır:

Mehrini sal bu torpağa,
Arxa dayan uşaqlara.
Mömünəni gətir bura,
Qara, dünya bivəfadı.

Koroğlunun Dəli Həsənə xitabı da mənalı və düşündürücüdür:

Qövr elədi qəlbdə yaram,
Dərd bağrımı dəldi Həsən.
Gün dolandı, ömür yetdi,
Karvanbaşım gəldi Həsən.

Düşmən sizi təkləməsin,
Çənlibeli bəkləməsin,
Torpağını ləkləməsin,
Əcəl üzümə güldü, Həsən.

Koroğluyam çağlayardım,
Namərd qolun bağlayardım.
Karvan üstə ağlayardım,
Yar dərdimi, bildi Həsən.

Burada Koroğlu başına gəlib keçənləri elə bil ki, göz önündən keçirir, keçmiş qəhrəmanlıqları xatırlayır, dünyanın yalan olmasından, bundan sonra isə dünyanın onsuz qalacağından haray çəkir, bütün dəlilərlə və xanımlarla vidalaşır.

Mindim Qıratın dalına,
Çıxdım Qayalar yalına,
Yetdim hər bir muradıma,
Bundan mənsiz qalan dünya,
Yalan oğlu, yalan dünya.

Getdim əcəmin hayına,
Oturdum düşmən vayına,
Mən də bu ilin yayına,
Bundan mənsiz qalan dünya,
Yalan oğlu, yalan dünya.

Nigara de ağlamasın,
Ürəyimi dağlamasın.
Qara ləçək bağlamasın,
Bundan mənsiz qalan dünya,
Yalan oğlu, yalan dünya.

… Bağ bağladım, solan oldum,
Dar davadan qalan oldum,
Yar yanında yalan oldum,
Bundan mənsiz qalan dünya,
Yalan oğlu, yalan dünya.

Qəhrəmanın doğulması ilə başlayan Azərbaycan «Koroğlu»su onun özünü Ağqayadan atıb qeybə varması ilə başa çatır. Bu ənənəvi süjet əsasında Koroğlu qəhrəmanlığı yaxın və uzaq ellərə yayılır, onun adını əbədiləşdirən versiya və variantlar yaradır.

Özbək eposunda Goroğlunun vəfatı, yaxud ömrünün sonundan bəhs edən nümunələrə rast gəlinmir. Bəzi dastanlarda qocaldığına görə Çambili idarə etməyi Avaza tapşırıldığı göstərilir. Elə həmin nümunələrdə eyni zamanda qəhrəmanın döyüşə girdiyi, qılınc oynatdığı görünür. Lakin H.T.Zərifovun şəxsi arxivində saxlanan və tədqiqatçılara yeni məlum olan bir əlyazmada Goroğlunun ömrünün son günlərindən bəhs edən maraqlı bir mətn vardır. Burada göstərilir ki, Goroğlu qocalmış, əldən düşmüş, ömrünün son günlərini yaşayırdı. Bütün adamlarını başına yığıb son nəsihətini verir, onlara mehriban yaşamağı, Goroğlu mübarizəsini davam etdirməyi tapşırır. «Armaninq kolmasin» adlanan həmin parça Goroğlunun son nəğməsi kimi səciyyəvi olub onun axıra qədər «Qafqaz-Anadolu» versiyasının motivlərindən sıx şəkildə bəhrələndiyini göstərir:

Azal bu dünyaqa keldim,
Misli quldan bob oçildim,
Duşman eldə ğarib buldum,
Buldum armoninq kolmadi,
Bolma, armoninq kolmasin!..

Turt yoşimda Rustam oldi,
Oğlim – dedi, - yolqa soldi,
Şoxninq şonq kuli-konqli,
Toldi armaninq kolmadi,
Tolma armoninq kolmasin…

Bordim İrəmninq boğiqa,
Çıkdim parilar toğiqa,
Obi-xayat bulağiqa,
Yetdim, armonim kolmadi,
Yetqin, armoninq kolmasın!..

… Çambilqa kirk yiqit yiğib,
Mard kosaliqa may kuyib,
Ay deqandan minqta teqib,
Kirdim, armonim kolmadi,
Kirqin, armoninq kolmasin!..

Goroğlu burada elə bil bütün ömrünü göz önünə gətirir, həyatının həsrətli və sevimli məqamlarını xatırlayır. Doğma vətənini canından çox sevən qəhrəman «Çambil – belim vilayim, səndə heç bir arzum qalmadı» deyə ömrünün sona yetdiyini söyləyir. Goroğlu Avazla Həsənə doğma vilayətindən, bir də pərilərdən muğayat olmağı tapşırır. Bu nümunə – Goroğlu mübarizəsini tamamlayır, onun qəhrəmanlığına əzəmət və möhtəşəmlik verir. Koroğlu ilə Goroğlu arasındakı mənşə birliyim və varisliyi bir daha təsdiqləyir.

… Ğirotim meninq morudim,
Xam davlatim, xam zuryatim,
Unib-ösqan ona yurtim,
Çambil – belim vilayatim
Senda armonim kolmadi,
Seninq armoninq kolmasin!..

Kirk azamat meninq jöram,
Uğlim Avaz, Xasan töram,
Kokilinqdan aylanayin,
İkki pari Boği-İram,
Suydim, armonim kolmadi,
Suyqin armoninq kolmasin.

Göründüyü kimi, hər iki epos əslində oxşar şəkildə yekunlaşır. Xalqların azadlıq uğrunda mübarizəsi öz yaradıcılıq ənənəsi etibarı ilə fərqlənsə də məzmun baxımından bir-birini tamamlayır.

Koroğlu və Goroğlu xalqın geniş yaradıcılıq təfəkkürü sayəsində dərin və parlaq bədii obrazlar səviyyəsinə yüksəlir. M.Qorki yazır ki, ən dərin və parlaq, bədii cəhətdən mükəmməl qəhrə-

man tipləri folklor tərəfindən, əməkçi xalqın şifahi yaradıcılığı tərəfindən yaradılmışdır. O, buna Herkulesi, Prometeyi, Makula Svyatoqoru, doktor Faustu, Vasilisa Premudrayanı, doktora, keşişə, polisə, şeytana, hətta ölümə qalib gələn Petruşka kimi xalq qəhrəmanlarını misal çəkir. Bu gün Azərbaycan aşıqları, özbək baxşı və dastançılarının yaradıcılıq səyi ilə mükəmməl, bədii cəhətdən parlaq qəhrəman obrazlar səviyyəsinə yüksələn Koroğlu və Goroğlu heç də adları çəkilən qəhrəmanlardan geri qalmır, onlarla bir yüksəklikdə, eyni zirvədə dayanır.

ƏDƏBİYYAT

1. A.Nəbiyev. Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı, 2004, 308 s.
2. И.П.Петрушевский. Внутренняя политика Ахмеда Ак-Койунлу, - «Сборник статей по истории Азербайджана», I выпуск, Баку, 1947.
3. Б.А.Каррыев. Эпические сказания о Короглу у тюркоязычных народов, М., 1968, 256 с.
4. A.Nəbiyev. «Koroğlu» dastanında «Koroğlu» surəti (Azərbaycan-özbək materialı əsasında) namiz.dis. BDU kitabxanası, Bakı, 1971.
5. И.С.Брагинский. Из истории таджикского народного героического епоса. М., 1956.
6. В.М.Жирмунский, Х.Т.Зарифов. Узбекский народный героический эпос. М.-Л., 1947.
7. И.Шопен. «Кор-оглы. Татарская легенда» - журн. «Маяк современного просвещения и образования. «Труды ученых и литераторов русских и иностранных, I-II части, СПб, 1840.
8. «Кор-оглу. Восточный поет и наездник. Полное собрание его импровизаций с присовокуплением его биографии», перевод с английского С.С.Пенн, Тифлис, 1850.
9. A.Nəbiyev. Azərbaycanda «Koroğlu» nəşrləri, Türk dastanlarının ədəbi keçmişi. Bakı, 2004, 348 s.
10. A.Chodzko. Popular of Persia, London, 1842.
11. Koroğlu S. Sand nəşri, Bakı, 2003.
12. «Koroğlu» nəşrə hazırlayan M.H.Təhmasibdir, Bakı, 1956.
13. Koroğlu (V.Xuluflu nəşri, təkrar nəşrə hazırlayan və ön sözün müəllifi A.Nəbiyevdir), Bakı, 1999.

14. Koroğlu, toplayan H.Əlizadədir, Bakı, 1941.
15. Koroğlu. Bakı, 2004.
16. Koroğlu. Paris nüsxəsi, Bakı, 1997.
17. Koroğlu (A.Rəcəbli nəşri, çapa hazırlayan.E.İmanquliyevadır), Bakı, 1993.
18. Koroğlu (toplayanı və nəşrə hazırlayanı A.Nəbiyevdir), Bakı, 2004.
19. P.Əfəndiyev. Ön söz. Koroğlu, Bakı, 2004.
20. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.
21. И.П.Петрушевский. «Азербайджан в XV-XVII веках, «Сборник статей по истории Азербайджана, Баку, 1947.
22. И.П.Петрушевский. Очерки из истории феодальных отношений в Азербайджане и в Армении в XV- начале XIX века. Л., 1949.
23. История Аракела Даврижеци (Табризского), Вагаршапат, 1884.
24. Ö.Çələbi. Səyahətnamə, I c. Ankara, 1963.
25. Türk tarixi, II c, Ankara, 1978, s.
26. F.Fərhadov, «Koroğlu» eposunun Zaqafqaziya versiyası. Dok.dis. Avtoreferatı, Bakı, 1969.
27. Кер-оглы. Восточный поэт-наездник, Тифлис, 1856.
28. M.H.Təhmasib. Müqəddimə, «Koroğlu», Bakı, 1956.
29. И.Петрушевский. Восстание ремесленников городской бедноты в Табризе 1571-1573 гг., Сборник статей по истории Азербайджана, Баку, 1947.
30. A.Набиев. Типология и взаимосвязи азербайджанского и узбекского фолклора. Автор. Док.дис.Тбилиси, 1980.
31. «Современник», журнал, 1856, № 10.
32. A.Набиев. Взаимосвязи азербайджанского и узбекского фолклора. Баку, 1986.
33. «Кавказ» газета, 1856, № 21.
34. Заметки о таджикском эпосе «Гургули» - «Краткие сообшения, СВ АН СССК, 1953.
35. М.Мурадов. Образ Гор-оглы в епосе «Гороглы». Автореферат, кан. дис. Дашкенд, 1962.
36. Ю.В.Стеблюк. Погребалные сооружения Южного Хорезма XVIII-XIX вв., «Материалы Хорезмской экспедиции», М., 1963.

37. «Qurulqinin tuğulisi və bololiqi», Özbəkistan Respublikası Nəvai adına Dil və Ədəbiyyat İnstitutunun Folklor arxivi, əlyazma, № 19.
38. Yenə orada, əlyazma, № 200
39. Yenə orada, əlyazma 139.
40. Yenə orada, əlyazma, № 14. Misqal pəri.
41. Yenə orada, əlyazma, № 6, Gülnar pəri.
42. M.N.Saidov. Uzbek xalk dostonçılıkda badii moxorat masalaları, Daşkənd, 1969.
43. Yenə orada, əlyazma, №107.
44. Şoxdar xon, … «Çambilin mühasirəyə alınması» yenə orada, əlyazma, 888 və 103.
45. «Goroğlu və Ərəb Reyhan», yenə orada, əlyazma 1454.
46. Молодость Гороглу, Дашкенд, 1941.
47. Xosan xon, yenə orada, əlyazma 1375.
48. Temirxan podişah, yenə orada, əlyazma № 37.
49. Avazın ölüm hökmü, yenə orada, əlyazma № 801.
50. Misqal pari va Avaz. Uzbek xalk ijodi, çoxcildlik. Daşkənd, 1966.
51. A.Nəbiyev. Azərbaycan-özbək folklorunun qarşılıqlı əlaqəsi və tipologiyası. Dokt.dis. Tbilisi, 1981, s. 331.
52. Вождение Короглу, Дашкенд, АН рукопись 216.
53. Avaz xon. Uzbek xalk ijodi, çoxcildlik, Daşkənd, 1967.
54. Goroğlu və Avoz, yenə orada, əlyazma № 801.
55. Ovozin opkelişi, yenə orada, əlyazma № 1503.
56. A.Nəbiyev. Qəhrəmanlıq səhifələri, Bakı, 1975.
57. Goroğlunun bololigi, Daşkənd, 1964.
58. Quruğlu və Reyxan Arap, yenə orada, əlyazma № 1454.
59. Qıratın oğurlanması, əlyazma, H.Zərifovun şəxsi arxivində saxlanılır.
60. Kempir, Qoroqlı, Aşqabad, 1958.
61. Dəlli, Daşkənd, əlyazma № 1.
62. История народов Узбекистана, I том, 1950.
63. Gülüxuraman, çox cildlik, Daşkənd, 1965.
64. Xıdırəli Elbəyi, əlyazma № 107.

VI BÖLMƏ

YENİ DÖVR
FOLKLOR YARADICILIĞI

DÖVRÜN AŞIQ REPERTUARINA BAXIŞ

XVIII əsrin sonlarından əsası qoyulan yeni dövr folklor yaradıcılığı xalqımızın həyatında bir çox milli-mənəvi və sosial problemlərlə bağlı məsələləri şifahi repertuarda ön plana çıxardı. XVIII əsrin sonlarından başlayaraq XIX və XX yüzillikləri əhatə edən həmən dövr geniş və çoxcəhətli olub müxtəlif mərhələlərə ayrılır.

Birinci mərhələ XVIII əsrin son rübündən başlayıb XX əsrin ilk iyirmi illiyinə – 1921-ci ilə qədərki dövrü əhatə edir.

Həmin mərhələ isə özlüyündə xanlıqlar dövrü, qaçaq nəğmə və dastanlarının yaranması, şəhər folkloru yaradıcılığı və inqilabi mübarizələr dövrü folklor yaradıcılığını əhatə edir.

İkinci mərhələ 1921-ci ildən 1990-cı illər arası sovet dövrü folklor yaradıcılığıdır.

Üçüncü mərhələ isə 1990-cı ildən sonrakı müstəqillik dövrü folklor yaradıcılığıdır.

Xanlıqlar dövründə aşıq yaradıcılığında özünü göstərən ictimai məzmun otən əsrin birinci rübündən yeni zirvəyə yüksəldi.

Dövlətçiliyi dağılan, xanlıqlara parçalanan Azərbaycanın həyatında baş verən təzad və ziddiyyətlər öu dövrdə yaranan folklor yaradıcılığında özünü geniş şəkildə əks etdirdi. Xanlıq məişəti və əxlaqı ilə bağlı silsilə nümunələr yarandı.

Qaçaqçılıq hərəkatı isə ağız ədəbiyyatına yeni mövzu aə məzmun gətirdi.

Xalqın yerli mülkədar və çar çinovnikləri tərəfindən Amansızcasına istismarı aşıq repertuarında bütün çılpaqlığı ilə əks olunmağa başladı. Peşəkar ifaçılran repertuarında yerli istismarçılara və müstəmləkə zülmünə etiraz motivlərinin tərənnümü fəal mövqeyə çıxdı.

XIX əsr Azərbaycan aşıqlarının repertuarında ictimai məzmun güclənməyə, hakim siniflərin ədalətsizliyi daha kəskin tənqid edilməyə başladı.

Məhəbbət süjetlərinin ifası qismən arxa plana keçir, qəhrəmanlıq, cəngavərliklərlə bağlı motivlər aşıq repertuarında yenidən güclənməyə başlayırdı.

Qaçaq hərəkatı yüksəldikcə, xalqın daha geniş dairələrinin arzu və istəklərini ifadə etdikcə aşıq repertuarında yeni-yeni qəhrəmanlıq nəğmələri meydana çıxırdı.

Hərəkat Azərbaycanın müxtəlif ərazilərinə yayılır, ayrı-ayrı regionlarda şöhrətli qaçaqlar xalqın haqq işi uğrunda mübarizəyə qalxırdılar. Bu isə qaçaqçılığın bütün Azərbaycanda yayılmasını şərtləndirirdi. Yerli hakimlər narazı xalqın etiraz dalğası qarşısında bir çox hallarda təslim olmaq məcburiyyətində qalır, kəndli hərəkatı getdikcə geniş sürət alırdı. Lakin yerli ağalar və çar müstəmləkəçiləri nəyin bahasına olursa olsun kəndli çıxışlarını yatırmağa cəhd göstərir, bu məqsədlə müxtəlif məkrli hərəkətlərə əl atılır, çarizm Azərbaycana güclü hərbi qüvvə yeridirdi. Ancaq bütün buna baxmayaraq müxtəlif ərazilərdə xalq qəhrəmanlarının ədalətli mübarizəsi ətrafında xalq daha sıx birləşirdi.

Belə bir tarixi şəraitdə aşıq yaradıcılığı özünün repertuar bütövlüyünü qoruyub saxladı, özünəməxsus tarixi ənənələrinə sadiq qalaraq dövrün bütün mübarizələr və siniflər ziddiyyətini bədii şəkildə əks etdirmək cəbhəsində dayandı. Peşəkar ifaçıların və xalq içərisindən çıxmış sənətkarların repertuarlarında qəhrəmanlıq və qaçaq nəğmələri yenidən işlənməyə başladı.

Bu yeni yaradıcılıq bir tərəfdən real həyat hadisələrinə, qaçaqların qəhrəmanlıqlarını əks etdirdi, digər tərəfdən tarixən qısa müddət ərzində formalaşma mərhələsi keçən qaçaq dastanı süjetlərinin yaranmasında oğuz qəhrəmanlıq eposu təcrübəsindən istifadə özünü göstərdi (3, s. 127).

Tarixi qəhrəmanlıq nəğmələrinin dastana çevrilməsi mürəkkəb yaradıcılıq prosesidir. Bunun üçün ifaçılıq məharəti və professional improvizatorluqla yanaşı, yaradıcılıq ənənəsi və bədii məharəti də vacib idi. Bütün bunlar isə XIX əsr aşıq yaradıcılığının səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndi.

Qaçaq hərəkatını bütün genişliyi və əhatəliyi ilə milli repertuarda əks etdirmək üçün oğuz eposçuluq ənənəsinə qayıtmaq, onun qüdrətli ifaçılıq formalarından istifadə etmək, «Koroğlu» eposunun yaradıcılıq üslubuna yeni həyat vermək gərək idi. Aşıq yaradıcıları məhz yeni tarixi şəraitdə belə bir yolu tutdu.

Qaçaq hərəkatı ilə bağlı yeni qəhrəmanlıq dastanları belə bir yaradıcılıq zəminində meydana çıxdı. Onlar ümumilikdə XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanda baş verən ictimai-siyasi dəyişiklikləri, xalqın şüurunda və azadlıq mübarizəsi hərəkatı tarixindəki yüksəlişi bədii şəkildə əks etdirməkdədir. Həmin dastanlarda xalqın müstəmləkə zülmünə qarşı mübarizəsi, dözülməz sosial vəziyyəti ilə yanaşı, qabaqcıl dünyagörüşün, mütərəqqi baxışların Azərbaycanda bərqərar olmağa başlaması da özünü göstərməkdədir (3, s, 127).

Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq yeni siyasi şərait yarançdı. Bakıda sənayenin yüksəlişi və inqilabi hərəkatın meydana gəlməsi ağız ədəbiyyatına yeni məzmun gətirdi. Şəhər folkloru və inqilabi nəğmə və dastanlar yarandı. Aşıq yaradıcılığında özünü göstərən bu yeni ənənələr isə öz kökü etibarı ilə yeni dövr folklor yaradıcılığının xanlıqlar dövrü ilə sıx şəkildə bağlı idi.

1. XANLIQLAR DÖVRÜ XALQ ƏDƏBİYYATI

Səfəvi dövlətinin süqutu, Nadir şah hakimiyyətinin devrilməsindən sonra ölkədə yeni ictimai-siyasi şərait meydana gəldi. Azərbaycan xanlıqlara bölündü. Bu siyasi şərait xalqın folklor yaradıcılığında da özünü göstərməyə başladı. İlk zərbə XVII-XVIII əsrlərdə aşıq poeziyasında yaranıb yüksələn intibah düşüncəsinə dəydi. Folklor yaradıcılığındakı qlobal dövlətçilik, milli birlik, azərbaycanlılıq ənənələri sökülüb dağılmağa, onların əvəzində məhdud regionçuluq əxlaqi bərqərar olmağa başladı. Bu dövrün çox qısa tarixi kəsimi əhatə etməsinə baxmayaraq, nüfuzedici imkanlara malik hərəkətverici qüvvə kimi xalqın milli psixologiyasında azərbaycançılığı əsaslı şəkildə sarsıtdı, regionçuluq kimi neqativ əxlaq formalaşdırdı. Xanlıqların öz məqamında həmin əxlaqi sındıra bilməməsi, fərdi ambisiyalara qapılıb ona sığınması milli dövlətçilik ənənələrinə mühüm zərbə vurdu. Azərbaycanda xanlıqlar arasında formalaşan bu psixologiyadan istifadə edən rus çarizmi İran şahlıq idarəçiliyi ilə hiyləgər danışıqlara girib Azərbaycanı ikiyə parçalaya bildi (1, s. 237). Məlumdur

ki, danışıqlar çox uzun çəkdi və mərhələli oldu. Qarabağ xanı İbrahim xanın, Quba xanı Fətəli xanın və başqa xanların bir sıra təşəbbuslərinə baxmayaraq bu dövrdə vahid milli dövlətin qurulması baş tutmadı. Buna təsir göstərən bir çox digər obyektiv və subyektiv amillər də var idi. Onlar içərisində xalq arasında insanları birliyə, dövlətçiliyə səsləyən qabaqcıl baxışların sarsıdılması, səfəvilərin şiəliyi önə çıxarıb onu dövlət siyasətinə çevirməsi və s. də az rol oynamadı.

Bu dövrdə aşıq məktəblərinin ümummilli məqsədlərə istiqamətləndirən ənənələri pozulmağa başladı. Şah İsmayıl və Şah Abbas idarəçiliyinə etimad son dərəcə sarsılmışdı. Regionlar uzun fütuhatların zülmündən təngə gəlib daha müstəqil yaşamağa, ayrı-ayrı «kiçik» xanlara etimad göstərməyə meylli idilər. Dörd tərəfin düşmən olduğu bir vaxtda isə xanlıqların öz torpaqlarını işğallardan qoruması son dərəcə çətin bir vəziyyətə düşmüşdü. Xanlıqların əhalisi arasında birlik olmadığı kimi, onlar arasında az qala tayfa düşmənçiliyinə çevrilən bir düşmənçilik də formalaşmaqda idi. Aşıq repertuarı forma və məzmun baxımından xeyli dərəcədə deformasiyaya uğramışdı.

Uzun müddətdən bəri davam edən kəndli müharibələri, xüsusən Cəlalilər hərəkatı və onunla bağlı meydana çıxan «Koroqlu» süjeti XVIII əsrin əvvəllərindən aşıq repertuarının yenidən güclənməsinə səbəb oldu. Aşıqların və aşıq məktəblərinin ifaçılığında eposçuluğa dönüş yarandı. Xüsusilə Təbriz aşıq məktəbinin repertuarında ictimai məzmunlu süjetlərin ifası genişləndi. Burada yaranıb üzə çıxan koroğluxanlar aşıq yaradıcılığına qəhrəmanlıq süjetlərinin silsilə nümunələrini gətirdilər.

XVIII əsrin sonlarından aşıq repertuarının ictimai məzmuna yiyələnməsi – qəhrəmanlıq və vətənpərvərlik motivlərinin ifa repertuarına qayıtması peşəkar ifaçılığın yüksəlişi ilə nəticələndi. Aşıq yaradıcılığında yeni bir tərəqqi başladı. «Koroğlu» bu intibahın zirvəsi oldu.

Repertuara yeni-yeni qəhrəmanlıq süjetləri daxil oldu, bir sıra arxaik motivlər yenidən işləndi və bütün bunlar «Koroğlu» eposu ətrafında birləşməyə başladı.

Aşıq poeziyası bu mərhələdə – xanlıqlar dövründə özünün repertuar yüksəlişinə qədəm qoydu. Təəssüf ki, indiyə qədər bu dövrün aşıq yaradıcılığının mövzu və məzmun dəyərlərindən az söz açılmışdır. Halbuki, adı çəkilən mərhələdə aşıq poeziyasında bir sıra dəyərli ictimai məzmun, xüsusən Vətən gözəllikləri, Qarabağ torpağının şöhrəti, onun toxunulmazlığı və s. geniş vəsf olunurdu. Xanlıqlar dövrü aşıq poeziyasında ictimai məzmunun yüksəlişi bir tərəfdən M.V.Vidadi və M.P.Vaqifin bilavasitə xalq şerinə təsiri ilə bağlı idisə, digər tərəfdən rus-İran-türk münasibətlərinin kəskinləşməsi, həmin ərazilərdən ermənilərin qovulması və Azərbaycan torpaqlarında yerləşdirilməsi ilə bağlıydı. Xanlıqlar dövrünün aşıq poeziyasında ermənilərin bu gəlişinə münasibət birmənalı deyildi. Bir sıra aşıqlar bu gəlişi «hiyleyi-şər» hesab edir, xanları biri-biri ilə dostluğa, ayıq-sayıq olmağa səsləyirdi.

Elə həmin dövrdə və ondan sonrakı rus işğalı illərində İrəvan xanı Hüseynəli xan, Gəncə xanı Cavad xan, Qarabağ xanı İbrahim xan, Quba xanı Fətəli xan və b. haqqındakı qəhrəmanlıq nəğmələri, qismən sonralar isə Şeyx Şamilin azad dünya və cəmiyyət haqqında arzuları aşıq şerində böyük məhəbbətlə vəsf olunurdu. Lakin bu xalq qəhrəmanlarının adı ilə bağlı nəğmə və süjetlər vaxtında yazıya alınmamış, milli yüksəlişin yeni mərhələsi üçün səciyyəvi faktlarla zəngin «Cavad xan», «İbrahim xan», «Fətəli xan», «Şeyx Şamil», «Hüseynəli xan» dastanları müxtəlif səbəblərlə bağlı tədqiqatdan kənarda qalmışdır.

Xalqımızın müstəqillik əldə etdiyi indiki dövrdə həmin ənənələrin öyrənilməsinə böyük ehtiyac vardır. Əvvəla istər Cavad xan, İbrahim xan, Fətəli xan, istərsə də çarizmin müstəmləkə siyasətinə boyun əymək istəməyən Şeyx Şamil Azərbaycan xalqının rus xalqı ilə bərabər hüquqlu prinsiplər əsasında əlaqələrinin böyük tərəfdarları olmuşlar (2, s. 168). Onların həyatı, fəaliyyəti şübhəsiz ki, xalqın qabaqcıl dünyagörüşünün aynası olan aşıq yaradıcılığından kənarda qala bilməzdi. Aşıq repertuarında onların adı ilə bağlı yaranmış qəhrəmanlıq nəğmə və dastanları müasir tarix ədəbiyyatının verdiyi bir sıra məlumatları tamamilə təkzib etməkdədir. Ona görə də ən əvvəl bir sıra tarixi faktların dürüstləş-

dirilməsində folklor qaynaqlarına qayıtmaq vacib olduğu kimi, Cavad xan, İbrahim xan, Fətəli xan, Şeyx Şamil və s. şəxsiyyətlərin tarixdəki rolu barədəki ədəbi həqiqətləri əks etdirən eposları yenidən toplayıb nəşr etmək gərəkdir.

Məsələn, **«Fətəli xan» dastanı** Hüseynəli xanın oğlu Fətəli xana xanlığı tapşırması ilə başlayır. Dastandan görünür ki, Fətəli xan **/1738-1789/** dövründə Quba xanlığı özünün əsas yüksəliş illərini keçirmişdir. O, xanlığın sərhədlərini genişləndirmiş, onun qüdrətini yüksəltmişdir. O, Muğandan cəngavər köçərilərin bir hissəsini Quba xanlığına köçürmüş, ölkənin hərbi qüdrətinin yüksəlməsinə daim qayğı göstərmişdir.

İlk gənclik illərində Fətəli xan Qarayataq hakimi Əmir Həmzənin bacısı Tuti Bikə ilə evlənir. Tuti Bikə milli eposçuluqda əslində Burla xatunun, Nigarın ardıcılıdır. Dastanda Tuti Bikə Dərbənd ərazisinə başçılıq edir və xanlığın siyasi həyatında mühüm rolu oynayır. Maraqlı cəhətdir ki, Tuti Bikəni dastanda bir çox yerdə döyüş libasında görürük. Hətta o, 1774-cü ildə Xudat yaxınlığında Kavduanaşn vuruşmasında qoşun başçısı olur.

Dastanda Fətəli xanın qüdrətli xanlıq, vahid Azərbaycan dövləti uğrundakı mübarizəsi də geniş epik lövhələrdə əks olunur. Burada Dərbənd xanlığının, Şamaxı xanlığının Quba xanlığı ilə birləşməsi, Şəki xanlığı ilə möhkəm ittifaq bağlanması elə bu dövrün özündə Şəki xanlığı ərazisinə köçürülmüş ermənilərin öz aralarındakı ixtilafları burada geniş əksini tapır.

Dastanın sonrakı hissələrində Fətəli xanın qızının Bakı xanının oğlu ilə izdivacı, bu imkandan istifadə edən Bakı xanının Quba xanlığı ilə yaxınlaşması və birləşməsi dastanın yadda qalan epizodlarındandır.

Dastanda əslində XVIII əsrin 60-70-ci illərində Quba xanlığının yüksəlişi, şimal-şərqi Azərbaycan torpaqlarının bu xanlıq ətrafında birləşməsi, 1789-cu ildə Fətəli xanın Ağa Məhəmməd şah Qacarın gözlənilən hücumu ilə bağlı gürcü çarı II İraklıilə saziş bağlaması özünün bədii ifadəsini tapmışdır.

Dastanın böyük qollarından birində Fətəli xanın II Yekaterina ilə məktublaşması, xanın Rusiyaya, rus xalqına ehtiram

bəsləməsi aşıqların repertuarlarında hələ indiyədək qalmaqdadır. Dastan Fətəli xanın 1789-cu il Bakıya qaynı Hüseynqulu xanın yanına gedərkən xəstələnməsi və ölümü ilə başa çatır.

Aşıq repertuarında yaşayan müxtəlif qəhrəmanlıq nəğmələri və rəvayətlərində İbrahim xan, Fətəli xan və başqaları rus xalqı ilə dostluq əlaqələrinin tərəfdarı kimi tərənnüm edilir. Eyni zamanda onların özləri yerli xanlıqları birləşdirmək yolu ilə Azərbaycan dövlətini yaratmaq, Rusiya ilə mehriban qonşuluq münasibətləri şəraitində yaşamaq istəyi aşıq poeziyasında geniş şəkildə əks olunur (3, s. 288).

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan xanları milli dövlət yaratmağın və onu qoruyub saxlamağın yeganə yolunu çar Rusiyası ilə dostluqda və yaxınlaşmada görürdülər. Lakin xanlıqlar arasındakı daxili çəkişmələr və rus çarizminin Azərbaycan xalqının milli birliyi, mənafeyi əleyhinə İran dövləti ilə açıq və gizli sövdələşmələri bilavasitə Azərbaycanın parçalanması məqsədini ön plana çıxardı. Çar Rusiyası Azərbaycan xalqının milli mənafeyinə xəyanət elədi. Əgər 1813-cü il Gülüstan razılaşması Azərbaycanın tarixi parçalanmasında ilk təməl idisə, 1828-ci il Türkmənçay müqaviləsi milli birliyə böyük xəyanət, Azərbaycanın ikiyə parçalanmasında, Şimali Azərbaycanın çarizm müstəmləkəsinə çevrilməsində son və qəti tədbir idi.

Bu müqavilə tarixi torpaqlarımızı iki yerə bölməklə, tarixi ayrılığın əsasını qoydu. Qabaqcıl rus ictimai fikrinin ölkədə yayılması bu ərazidə nə qədər əhəmiyyət kəsb etsə də, Azərbaycan çarizmin uzaq milli müstəmləkəsinə çevrildi.

Azərbaycanın iki yerə parçalanmasından sonra ölkədə müstəmləkə zülmü genişləndi, xalq iki qat zülm altına düşdü. Yerli mülkədarların işgəncələri ilə yanaşı, burada çarizmin yeni müstəmləkə siyasəti, vergi sistemi, polis rejimi və s. bərqərar oldu.

Çox keçmədən ictimai zülmün müxtəlif formaları burada tətbiq edilməyə başladı. Bir sıra kəndlərdə torpaqlar kəndlilərin əlindən tamam çıxdı. Torpağın az da olsa ona veriləcəyinə ümid bəsləyən kəndlilər mülkədarlardan tam asılı vəziyyətə düşdü.

XIX əsrin birinci rübündən Azərbaycanda ictimai-siyasi şərait daha da ağırlaşdı, kəndlilərin sosial vəziyyəti dözülməz həddə gəlib çatdı.

Bu dövrdə çarizm Azərbaycan kəndində orta əsr idarə üslubunu, xüsusilə ağır cəza tədbirlərini tətbiq etməyə başladı. Çar jandarmları və yüksək rütbəli çinovliklər bu sahədə xüsusi fəallıq göstərməyə başladı. Bütün bunlara etiraz əlaməti olaraq XIX əsrin 40-cı illərindən Azərbaycanda milli azadlıq hərəkatının yeni bir mərhələsi üzə çıxdı.

Tarixə qaçaq hərəkatı kimi daxil olan bu yeni, qüdrətli kəndli hərəkatı çox keçmədən geniş xalq kütlələrini əhatə etdi və onlar tərəfindən müdafiə olunmağa başladı.

Azərbaycanda bu hərəkat çarizmə, mülkədar ağalığına qarşı başlamışdı. Şəxsi intiqam almaqla qaçaqlığa çıxan xalqın qabaqcıl, mübariz oğullarının mübarizəsi tezliklə ictimai məzmun aldı. Hakim zümrənin mürtəce istismar boyunduruğunun siyasi əsaslarına, çar jandarmı zorakılıqlarına qarşı çevrildi (3, s. 136).

XIX əsrdə Azərbaycanda bu hərəkat tamamilə yeni məzmun almışdı. Çarizm bir-birinin ardınca onu yatırmağa nə qədər cəhd etsə də buna nail olmaqda ciddi çətinliklərlə qarşılaşırdı. Çünki milli azadlıq mübarizəsinin yeni mərhələsində genişlənən bu hərəkatı bütün xalq müdafiə edirdi.

Belə bir tarixi şəraitdə aşıq repertuarı da yenidən qurulmağa, peşəkar ifaçılıqda sosial problemlər ön plana keçməyə başladı.

2. QAÇAQ NƏĞMƏ VƏ DASTANLARININ YARANMASI

Aşıq repertuarında XVIII əsrin sonları üçün səciyyəvi yaradıcılıq ənənələrinin, xüsusən xanlıq dövrü qəhrəmanlıq süjetlərinin milli ifaçılıqda yeni yüksəlişi qaçaq dastanlarının yaranmasına da öz növbəsində mühüm təsir göstərdi. Müxtəlif aşıq və aşıq məktəblərinin ifasında şöhrətli qaçaq dastanları yarandı. Peşəkar ifaçılıq özünün məzmunca yeni mərhələsinə qədəm qoydu.

«Molla Nur». XIX əsr Şirvan aşıq məktəbinin repertuarında yaranmış qaçaq dastanlarından biri «Molla Nur» oldu. Şöhrətli qaçaq kimi tanınan Molla Nurun Quba-Dərbənd, Şəki-Zaqatala zonalarında göstərdiyi qəhrəmanlıqlar onun barədə yaranmış dastanın əsas qayəsini təşkil edir.

Müxtəlif variantlarda yayılan «Molla Nur» xalq arasında öz dövrünün şöhrətli dastanlarından idi. Onun ilk variantının keçən əsrin ikinci yarısında Şirvan aşıq məktəbinin ustad nəğməkarı Xaltanlı Tağı tərəfindən yarandığı, uzun müddət Şirvan aşıqlarının repertuarında mühüm yer tutduğu ehtimal olunur (4, s. 214).

Toplanma, nəşr, tədqiq tarixi və variantları. «Molla Nur» uzun müddət şifahi repertuarda yaşamış, 1975-ci ildə Dərbəndə folklor ekspedisiyası zamanı yazıya alınmış və az sonra nəşr edilmişdir. Bu kiçik nəşrdən sonra dastanın toplanma və tədqiqinə maraq artmış, süjetin hazırda əldə olan ən kamil variantı 1983-cü ildə Quba rayonunun Rəngidar kəndində Aşıq Haşımdan yazıya alınmışdır. Bu variant hələlik nəşr edilməmişdir (5, s. 15). Dastanın yenə A.Nəbiyev tərəfindən yazıya alınmış bir variantı isə A.Mirzə tərəfindən bu yaxınlarda «Şirvana binə gəlləm» kitabında nəşr olunmuşdur.

«Molla Nur» yeni tədqiq olunmağa başlamışdır. Sonralar isə dastan haqqında V.Vəliyev, P.Əfəndiyev bəhs etmişlər. Dastan ilk dəfə R.Rüstəmzadənin tədqiqatında qismən geniş təhlilə cəlb edilmişdir.

Dastanın bütün nəşr variantlarında hadisələr Dərbənddə baş verir. Molla Nurun uşaqlığı və gənclik illərinin ilk epizodlarından dastanın əvvəlində bəhs olunur. burada Aysoltan - Molla Nur məhəbbət xətti, Hacı İbrahimxəlil - Molla Nur dostluğu, habelə çar generalı ilə Molla Nurun qarşılaşdığı epizodlar bu xalq qəhrəmanının həlim təbiəti, dönməz iradəsi, xalqın azadlıq mübarizəsinin təmənnasız müdafiəçisi olduğunu göstərir.

Atasını və qayınatasını öldürən pristavı meydanda qətlə yetirib qaçaqlığa çıxan Molla Nur onu uşaqlıqdan min-bir qayğı ilə bəsləyən, böyüdən Hacı İbrahim Xəlilə son ana qədər sadiq qalır. Onun qızı ilə evlənməsə də Hacıya övladlıq edir, onun qızını xoşbəxt edə bilməsə də, özü də Aysoltanla xoşbəxt olmur (5). Elə bu şəxsi intiqam hissi ilə Molla Nur ədalətsizliyə və ictimai bərabərsizliyə qarşı mübarizəyə qalxır.

Dastanın nəşr edilməmiş variantında bu mübarizə daha əzəmətlə səslənir. Molla Nurun uşaqlığı, ilk gənclik illəri, mübarizəyə başlaması, qaçaq düşməsi və təxminən otuz il Quba-Dərbənd ərazisində qaçaqlıq etməsi bu variantda tarixi həqiqətə daha uyğun şəkildə əksini tapır.

«Molla Nur»un nəşr variantı aşıq repertuarında milli dastançılıq ənənələri ilə bağlı yaranıb formalaşmışdırsa, yeni yazıya alınmış variantda eposçuluq ənənəsinin təsiri güclüdür. Tarixi həqiqətlər burada daha fəal şəkildə qorunub saxlanılmışdır. İkinci variant məzmun və sənətkarlıq cəhətdən də dolğundur.

Molla Nur Təngəaltında qaçaqlığa çıxmış, çox keçmədən Dərbənd qapıları, Samur meşələri, Şamaxı gədikləri, Balakən cəngəllikləri onun döyüş oylağına çevrilmiş, bu geniş ərazidə Molla Nur xalqın milli azadlıq hərəkatına başçılıq etmişdir.

Onun dağlı hərəkatının başçısı Şeyx Şamillə əlaqəsi də dastanda öz geniş əksini tapmış və bir sıra epizodlarda bu dostluq oğuz eposu ənənələri ilə çarpazlaşmışdır.

Molla Nur obrazı. Molla Nur tarixi şəxsiyyətdir. Lakin o, bu günümüzə xalqın bədii yaradıcılıq kamalı ilə qüvvətli şəkildə cilalanmış dolğun bədii obraz kimi gəlib çatmışdır. Xalq Molla Nuru özünəməxsus yüksək mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərlə zənginləşdirmiş, onu xalqının mənafeyini, izzət-nəfsini, milli qeyrətini çəkən, vətəninin hər qarışına dərin məhəbbət bəsləyən bir qəhrəman kimi yetişdirmişdir. Dastanın bütün variantlarında, müxtəlif aşıqların repertuarında Molla Nur yaddaşlara xalqın adət-ənənəsini, əxlaq normalarını yüksək tutan şöhrətli qəhrəman kimi təqdim edilir.

Dastandan görünür ki, Molla Nur hələ uşaqlıqdan zülmə, ədalətsizliyə, xalqın adət-ənənələrini pozanlara qarşı kəskin etiraz etmişdir. Yaşa dolduqca bu kəskin və çılğın təbiətli cavan, kənddə hökm sürən ədalətsizliklərlə üzləşmiş, yerli bəylərin və çar çinovniklərinin kəndlilərin başına gətirdiyi müsibətlərə etiraz səsini ucaltmışdır. Elə bu vaxtdan kəndin «hakimləri», o cümlədən kənd kəndxudası olan Molla Nurun əmisi onu məzəmmət etməyə, «daşı» ətəyindən töküb bəylə-mülkədarla yola getməyə» çağırmışdı.

Molla Nur ilk gənclik illərində bütün bu dərəbəyliklərə bir təhər dözmüş, lakin gözü qarşısında atasının qətlə yetirilməsi onun mülkədar dünyasına olan inamını sarsıtmışdır. Lakin sonradan

bu qətlin öz əmisi tərəfindən törədildiyini bildikdə, əmisinin xəyanətinə dözə bilməmiş, onu camaat arasında güllə ilə vurub Təngə dağlarına çəkilmiş və qaçaqlıqda böyük ad çıxarmışdı.

Molla Nurun şəxsi intiqam hissindən doğan qəzəbi çox keçmədən dolğun ictimai məzmunla cilalanmış, geniş xalq kütlələrinin ümumi mənafeyinin müdafiəsi məqamına yüksəlmişdir. Mülkədar və çar jandarmı dərəbəyliyin hökm sürdüyü bir ərazidə Molla Nur əslində qayda-qanun yaratmış, əməkçi xalqın əsl müdafiəçisi kimi tanınmışdır. O, daim ədalətli bölgünün tərəfdarı olmuş, xalqının dilənçi vəziyyətinə ürəkdən acımış, onu yaxşılaşdırmağa çalışmışdı. Molla Nur ədalətsiz torpaq bölgüsünün qatı əleyhdarı idi. Dastanın bir yerində qışın çilləsində təhkimli kəndlisi Pirvəliyə taxıl verməyib onun on beş baş külfətini acından öldürəcəyi ilə qürrələnən Mahmudağa ilə Molla Nurun qarşılaşdığı epizod bu baxımdan çox ibrətamizdir:

«…Molla Nur:

- Mahmud ağa, Pirvəli on beş ildir sənin əkinini biçir. Elədirmi?

Mahmud ağa:

- Elədir, başına dönüm.

- Bəs onda heç insafdandımı ki, qışın bu çilləsində, yerdə beş qarış qar olanda sən onu qapılara salıb naçar qoymusan?!

- Bilirsən, Molla Nur, sən mərd adamsan, sözün düzündən xoşun gəlir. Ona görə də sənə sözün düzünü deyəcəyəm. Bu Pirvəli, mənə keçən payız yarım səkləm çovdar borclu qaldı. Dedim adə, köpəkoğlu, çovdarı gətir. Dedi gətirəcəm, ancaq gətirib çıxarmadı. Mən də üstünü vurmadım. Onun bax bu gününü gözlədim. İndi gərək Pirvəli öz küçükləri ilə samanlığında acından köpsün, başqalarına da bü görk olsun. Bir də cürət eləyib belə qələt eləyən olmasın.

Molla Nur:

- Mahmud ağa, deyirlər doxsan quyu buğdan var. Elədirmi?

Mahmud ağa:

- Elədir, başına dönüm.

Molla Nur:

Onlardan neçəsi sənin külfətini yaza çıxardar?

Mahmud ağa:

- Külfətim üçün unnuğumu çəkib qoymuşam. Bunların beşi də toxumluqdur, qalanı satdıq. Sabah-birisi gün aranadan kirşələrlə gəlib satlıq taxıl axtaracaqlar. Onda buğda quyularımın ağzı açılacaq…

Molla Nur:

- Yox, sənin taxıl quyularının ağzı indi açılacaq. Cınqırını çıxarsan, səni qara bir gülləyə qurban edəcəm.

Sonra Molla əmr elədi ki, Mahmud ağanın əlli taxıl quyusu açılıb kəndlilərə paylansın. Quyuların ağzı açılanda sarı buğdanın ətri şaxtanın soyuq sızağına qarışdı.

Molla Nur ac-yalavac kəndlilərin taxılı əlləri əsə-əsə necə çuvallara doldurduqlarını gördükdə ürəyi göynədi. Üzünü Mahmud ağaya tutub dedi:

- Dədəniz torpağı dalında gətirməyib. Eşit, Mahmud ağa, bu ildən torpaqları kəndlilər özləri əkib becərəcəklər. Öz ehtiyaclarını ödədikdən sonra sənin payını da gətirəcəklər.

Mahmud ağa dedi:

- Baş üstə, Molla Nur. Sənin sözüvün üstünə söz deməyə mən nə karəyəm ki… Görək pristav nə deyəcək.

Molla Nur tərs-tərs Mahmud ağaya baxıb sözünə davam elədi:

- Pristav dünəndən sözümüzə qol qoyub. Sən istəyirsən, gəl sözümüzü çevir. Gerisinə onda tamaşa elə…

Deyirlər Molla Nurun qoyduğu qaydanı pozan olmadı. Torpağı əkib becərən kəndlilər kifayət olan qədər özlərinə götürdülər, artığını da ağalarına apardılar. Sambur qırağından tutmuş ta Təngəyə, Balakənə qədər nə bir acından ölən oldu, nə də çörək diləyən…» (5, s. 119-120).

Göründüyü kimi, Molla Nur kəndliləri torpağın sahibi kimi tanıyır, istəyirdi ki, torpağı əkib-becərən onun nemətlərindən də bol-bol istifadə eləsin.

Molla Nur Azərbaycanda qaçaqçılıq hərəkatının ilk görkəmli başçılarından biri, bəlkə də birincisi kimi çox geniş miqyasda şöhrətlənmiş, onun rəhmdilliyi, alicənablığı Qafqaza

gəlib-gedən bir çox demokratik baxışlı hərbi qulluqçuların, generalların, yazıçıların və ziyalıların diqqətini cəlb etmişdi.

Maraq doğuran cəhətlərdən biri budur ki, Molla Nur yolkəsən, quldur, karvansoyan cani kimi deyil, xalq içərisində əzilənlərin himayədarı, yolda çətinliklərlə qarşılaşanların yaxın köməkçisi və pənahı olmuşdur.

Qafqaza gələn bir çox rus hərbi qulluqçuları Molla Nurun şəxsində Azərbaycan xalqının xeyirxah, qonaqpərvər bir oğlunu gördüklərini söyləyir, onu «azadlıq sevənlərin məsləkdaşı» hesab edirdilər. V.İ.Nemiroviç-Dançenko Molla Nurun qonaqpərvər və xeyirxahlığından bəhs edir. Dərbənd keçidində onunla tanış olmasını, bu xalq qəhrəmanının el arasında böyük hörmət və nüfuzundan söz açırdı (6, s.71).

Rus qafqazşünası V.A.Poto isə Molla Nurun rus ziyalıları ilə, xüsusən A.A.Bestujev-Marlinski ilə dostluğundan, onun Qafqaza gələn gəlmələrə göstərdiyi qonaqpərvərliklərdən danışır (7).

Tarixi faktlar göstərir ki, böyük rus yazıçısı A.A.Bestujev-Marlinski həqiqətən Qafqazda hərbi xidmətdə olarkən Molla Nurla görüşmüş, onun həyatı, dövrü, qaçaqçılığın ümumilikdə məzmun və mündəricəsi ilə yaxından tanış olmuşdur. Ədib özünün «Quba yolu» əsərində bu ərazidə şöhrət və hörmət sahibi olan Molla Nurun xalq qəhrəmanı kimi mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən söz açaraq yazırdı ki, ona rast gələn adamı elə bir təhlükə gözləmirdi. Çünki Molla Nurun düzlüyü, rəhmdilliyi və xeyirxahlığı hamıya bəlli idi.

A.A.Bestujev-Marlinskinin bu şöhrətli xalq qəhrəmanının qaçaqlıq fəaliyyətinə həsr etdiyi başqa bir əsəri isə elə «Molla Nur» adlanır. Bu əsərdə Molla Nur artıq epos qəhrəmanından daha çox xalq arasında tanınan epik qəhrəman kimi diqqəti cəlb edir. Onun dövrü, bir bədii obraz kimi xarakteri, qaçaqçılıq hərəkatı tarixində yeri bu əsərdə əslində tamamlanır. A.A.Bestujev-Marlinski Molla Nurun şəxsində əslində Azərbaycanda milli zülmə və müstəmləkə əsarətinə qarşı azadlıq mübarizəsinə qalxmış bir xalqın qəhrəmanlıq tarixini əks etdirir. Professor Tofiq Rüstəmov əsərin Azərbaycan dilinə tərcüməsinə yazdığı müqəddəmədə göstərir:

«A.A.Bestujev-Marlinskinin Qafqaz və Azərbaycan həyatına həsr olunmuş povestləri, oçerkləri, yol qeydləri, memuar xarakterli əsərləri yüz əlli ildən artıqdır ki, təkrar-təkrar nəşr edilir və oxucuların hər yeni nəslinin səmimi rəğbətini qazanır…

Belə əsərlərdən biri 1836-cı ildə yazılan və oxucularımıza ilk dəfə təqdim edilən «Molla Nur» povestidir. Əsərin başlanğıcında «Olmuş əhvalat» qeydinin verilməsi təsadüfi deyildir. İctimai ədalətsizliyə, istismara qarşı çıxış edən Molla Nur tarixi şəxsiyyət olmuşdur. A.A.Bestujev-Marlinski 1834-cü ilin aprelində Qubada olarkən məşhur qaçaq barədə el söhbətlərini gündəliyinə yazmış, Qubadan Şirvana gedərkən Təngəaltında onunla şəxsən görüşmüş, ondan müxtəsər həyat tarixçəsini öz dilindən qələmə almışdı. Povestin nəticə hissəsində həmin görüşün sənədli təsviri verilmşdir» (8, s.7).

A.A.Bestujev-Marlinskinin povest qəhrəmanının şöhrəti barədəki mülahizələr də maraq doğurur. Professor T.Rüstəmovun göstərdiyi kimi, «Yazıçının povestdəki romantik qəhrəmanı Molla Nur da «şəxsi motivlərlə deyil, ictimai motivlərlə hərəkət edən bütöv şəxsiyyətdir: V.Q.Belinski bu obrazı son dərəcə dəqiqliklə «tatarların Karl Mooru» adlandırmışdır. Molla Nur şəxsiyyəti alçaldan istibdal qanunlarına qarşı mübarizə pafosu sayəsində Şillerin romantik üsyankarı ilə bir sırada durur» (8, s.).

A.A.Bestujev-Marlinski Molla Nur haqqında həqiqəti bu hadisələrin baş verdiyi yerdə – Dərbənddə, Qubada, Təngəaltında qələmə almış və bu diyarın folkloruna, nağıllı-sözlü dünyasına, qədim etnik və mənəvi mədəniyyətinə dərin məhəbbət bəsləmişdi. A.A.Bestujev-Marlinski məhz bu ərazidə onlarla peşəkar ifaçının sazının sehrinə qulaq asmış, onlarla aşığın, nağılçının, dastançının müdrik hekayətlərini, rəvayətlərini dinləmişdi.

Sonradan ədibin povest qəhrəmanına çevrilən Molla Nur da onun eşitdiyi, rastlaşdığı, heyrətlə qəhrəmanlıq nəğmələrinə qulaq asdığı xalqın çox sevdiyi qəhrəmanlardan biri idi. Maraq doğuran odur ki, A.A.Bestujev-Marlinskinin «Molla Nur» tarixi-etnoqrafik povesti aşıq repertuarında hələ də yaşamaqda olan «Molla Nur» qəhrəmanlıq süjeti ilə müəyyən dərəcədə səsləşməkdədir (8, s.7-8).

Povestin xalq dastanı ilə süjet, kompozisiya və məişət şəraitini, həyatını əks etdirmə ümumiliyini görən professor T.Rüstəmov haqlı olaraq yazır: «Əsərdə Nurun və onun ömür-gün yoldaşı Gülşadın, gənclik qürurunu, saf məhəbbətini hər şeydən uca tutan igid İsgəndər bəyin və onun sevgilisi Kicginənin, kinli, hiyləgər Mir Hacı Fətəlinin, lovğa, lakin ürəyiaçıq Hacı Yusifin, İrandan gəlmiş fırıldaqçı Molla Sadığın, zabitəli Dərbənd komendantının, bir-birindən fərqlənən obrazları təsvir olunur. Povestin hər fəslində, epizodunda müəllifin şəksiz, bədii, bədii-publisistik istedadı ilə yanaşı, hərtərəfli etnoqrafik, linqvistik hazırlığı, folklora dərindən bələdliyi diqqəti cəlb edir (8, s. 7-8).

Povestin bir çox qəhrəmanı ilə «Molla Nur» dastanının personajları arasında müəyyən qarşılıqlı əlaqə və oxşarlıqlar da nəzərə çarpmaqdadır. Bu da A.A.Bestujev-Marlinskinin Azərbaycanda peşəkar ifaçıların repertuarında Molla Nur qəhrəmanlığı barədəki süjetləri öz qulağı ilə eşitmə ehtimalını doğurur.

Son illərdə «Molla Nur»un daha bir variantı toplanılıb çap edilmişdir. Özünün məzmun dolğunluğuna, poetik siqlətinə görə əvvəlki variantdan fərqli olaraq burada Molla Nur daha ölməz bir bədii surət kimi nəzərə çarpır (, s. 140-155).

Burada dastançılıq ənənələri qəhrəmanın doğum, toy və qəhrəmanlıq səhnələri daha geniş əks olunmuşdur. Aşıq Tağının Molla Nurun toyunda onun şəninə dediyi tərif sonradan bütün Dərbənd elinin dilində gəzib dolaşır:

Ay ağalar, ay paşalar,
Bu obada Nurdu gözəl.
Busatına qopub gəlib
Dərbənd eli, yurdu gözəl,
Taxt üstündə Nurdu gözəl!

Ağ bəxtinə qələm çəkən
Görməz onu ələm çəkən,
Yeləm çalıb, yeləm çəkən,
Dərbənd eli, yurdu gözəl,
Taxt üstündə Nurdu gözəl!

Dözər yarın cəfasına,
İlqar eylər vəfasına,
Yetər ömrün səfasına,
Dərbənd eli, yurdu gözəl,
Taxt üstündə Nurdu gözəl!

Dərbənd elinin toy məclislərində tək bəyi tərif eləməzdilər, gəlinin tərifi onu üstələməyəndə araya inciklik, güley-güzar düşərdi. Dastanda milli həyatın bu detalı da özünü əks etdirmişdir. Aşıq Tağının telli sazında Aysoltanın tərifi də gözəldir. O, gəlinin qənşərinə gəlib onu belə tərif eləyir:

Ağam gəlin, anam gəlin,
Qara qaşın mildi nədi?
Gül buxağa işıq saçan,
Qönçə güldü, teldi nədi?

Müşk ənbərli, gül ətirli,
Bir sevdalı, eşq çətirli
Ay deyilsən sən bədirli,
Cöhrən çıraq, çildi nədi?

Qönçə gülşən şeh üstündə,
Bülbül oxur meh üstündə.
Tağı çaldı beh üstündə
«Mövlam üzmə» güldü nədi?

Dastanda dağ, çay, at obrazları oğuz eposçuluğu ənənəsindən baş alıb gəlir, zamanın sınaqlarından keçib gah adiləşir, gah əfsanələşir, gah da insana çevrilib ona üz tutaraq könlə həmdərd olan müsahibə çevrilir. Bu baxımdan Xaltanlı Tağının «Pəncərəmə gün düşdü yar» misralı bütün eldə yayılmış şöhrətli nəğməsinin Molla Nurun adıyla bağlı söylənmə məqamı insanı kövrək duyğularla üz-üzə qoyur:

Xan Samburum axmaz olar,
Qara gözüm baxmaz olar.
Sənsiz necə ilk yaz olar?

Canım oda tutuşdu, yar,
Pəncərəmə gün düşdü yar.

Gül butadı, əzərəmmi,
Gül üstündə gəzərəmmi,
Sənsiz gülü bəzərəmmi,
Dil ağızda gəl bişdi, yar,
Pəncərəmə gün düşdü yar.

Sanbur üstün qarsız gördüm,
Bağ-bağçasın barsız gördüm,
Sevənləri yarsız gördüm,
Halım yaman qatışdı yar,
Pəncərəmə gün düşdü yar…

«Molla Nur»un yeni variantında poetik baxımdan diqqəti çəkən başqa bir cəhəti də qeyd etmək yerinə düşər. Bu da dastanın sonunda qəhrəmanının ölümündən sonra onun xatirəsini əbədiləşdirən dağ, çay, yaxud dünya ilə bağlı deyilən gəraylıdır. Dastanda aşığın müraciət etdiyi obyekt Samurdur. Molla Nurun ölümündən kədərlənən aşıq təsəllisini Samura müraciətdə tapır:

Şah dağından baş alıban,
Eldən, gündən qaçan Sanbur
Bu nə dərddir, qəddin əyib,
Üzün gülər, haçan Sanbur?

Dünya yalan oldu əzəl,
Ötdü ondan yüz-yüz gözəl,
Molla Nur da oldu xəzəl,
Dərdə qucaq açan dünya.

Çox qanlardan, talanlardan,
Fitvalardan, yalanlardan,
Təngə gəlib əsib coşan,
Baş götürüb uçan Sanbur.

Tağı deyər gələrəmmi,
Lal suyuna girərərəmi?
Molla Nursuz gülərəmmi,
Boz düzlərdən keçən Sanbur.

Azərbaycanın Şimal bölgəsində qaçaq hərəkatı zəminində yaranan, onun «dərd əlindən dağa çıxmış» Molla Nur kimi qəhrəmanları xalqın mübarizələr tarixinin ən solmaz səhifələrindən biri kimi tarixin yaddaşında daim yaşayacaqdır.

«Qaçaq Nəbi». Azərbaycanda qaçaq hərəkatının tanınmış nümayəndələrindən biri də Qaçaq Nəbidir. Qaçaq Nəbi tarixi şəxsiyyət kimi mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsi dövründə fəaliyyət göstərmiş, ictimai ədalətsizliyə, milli zorakılığa və çarizmin müstəmləkə siyasətinə qarşı çıxmışdır. O, hakim təbəqələrə qarşı barışmaz mövqe tutmuş, öz azadlıq mübarizəsi ilə çarizmin mürtəce siyasətinə, mülkədar ağalığının mənfur qaydalarına məhvedici zərbə endirmiş, Azərbaycan kəndində milli şüurun və azadlıq hərəkatının yüksəlişinə mühüm kömək etmişdir.

Aşıq repertuarında Qaçaq Nəbi, onun qəhrəmanlıq mübarizəsi, arvadı Həcərin və döyüş yoldaşlarının qoçaqlığı böyük bir məhəbbətlə vəsf edilmiş, peşəkar improvizatorçu sənətkarlar Qaçaq Nəbi haqqında oynaq ritmli qəhrəmanlıq nəğmələri, dolğun məzmunlu rəvayətlər yaratmışlar. Zaman keçdikcə bu nümunələr peşəkar ifaçıların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçib dastanlaşmışdır.

«Qaçaq Nəbi» nisbətən geniş şəkildə toplanan, nəşr edilən dastanlardandır. Lakin hələ dastanın kamil elmi-tənqidi mətni əldə olmadığı kimi, bütöv aşıq variantı da nəşr edilməmişdir. Başqa dastanlarımız kimi, «Qaçaq Nəbi»nin toplanma və nəşr tarixində hələ dürüstləşdirilməyi zəruri olan məsələlər qalmaqdadır.

Toplanma və nəşr tarixindən. «Qaçaq Nəbi» qəhrəmanlıq nəğmə və rəavyətlərinin toplanmasına keçən əsrin ikinci yarısından başlanmışdır. İlk nəğmələr «Кавказ» qəzetində, sonralar isə SMOMPK məcmuəsində dərc edilmişdir.

«Qaçaq Nəbi» rəvayətləri və nəğmələri sonrakı illərdə Qafqaza gələn bir sıra səyyahların, qafqazşünasların diqqətini cəlb etmiş,

onlar bu böyük xalq qəhrəmanının adı ilə bağlı nəğmələri Tiflisdə və Rusiyada müxtəlif qəzet və jurnallarda nəşr etdirmişlər.

Azərbaycan folklorunun XIX əsr toplayıcılarından biri Qori seminariyasının məzunu P.V.Vostrikov hələ tələbə ikən ilk dəfə olaraq «Qaçaq Nəbi» dastanını toplamağa cəhd etmiş, dastandan yazıya aldığı kiçik bir parçanı şer nümunələri ilə birlikdə SMOMPK məcmuəsində nəşr etdirmişdir. Bundan sonra «Qaçaq Nəbi» dastanının ayrı-ayrı parçaları «Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuəsində, «Revolöüiə i kulğtura» və başqa qəzet və jurnallarda dərc edilmişdir (9, s.31).

«Qaçaq Nəbi» nəğmə və rəvayətləri 30-cu illərdə «Azərbaycan kolxozçusu» qəzetində müxtəlif illərdə nəşr olunmuşdur (9, s.7).

Dastan ilk dəfə görkəmli folklor toplayıcısı Əliheydər Tahirov tərəfindən kitab halında nəşr olunmuşdur. 1941-ci ildə isə «Qaçaq Nəbi» qismən geniş şəkildə və yeni tərtibdə oxuculara təqdim edilmişdir. Bundan sonra uzun müddət eposun nəşrində fasilə verilmiş, yalnız 1961-ci ildə «Qaçaq Nəbi» yenidən çap edilmişdir (10).

50-ci illərdə «Qaçaq Nəbi» süjetinin elmi ekspedisiyalarda şifahi repertuardan yazıya alınmasına təşəbbüs göstərilmişdir. Ədəbiyyatşünas alim Muradxan Cahangirovun xidməti sayəsində eposun 232 səhifəlik aşıq variantı yazıya alınmış, lakin nədənsə sonradan həmin mətn nəşr edilməmişdir. Yalnız dastanın müxtəlif mətnlərdən götürülüb pərakəndə şəklə salınmış, üzərində uğursuz yaradıcılıq işi aparılmış bir variantı Ə.Axundovun tərtibində oxuculara təqdim edilmişdir (11)

Son vaxtlarda dastanın qismən yığcam bir variantı da çap olunmuşdur (12). Son variant Qaçaq Nəbi qəhrəmanlığını daha yığcam və konkret faktlarda göstərməklə yanaşı, burada milli eposçuluq ənənəsinin güclü təsiri də özünü göstərməkdədir (12).

Süjetdə bir çox yeni hadisələr, o cümlədən Həcərin dustaq olması, zindanda dünyaya övlad gətirməsi, yerli məmurlar tərəfindən körpənin şaşkaya keçirilib öldürülməsi və s. «Qaçaq Nəbi»nin hələ aşıq repertuarında yaradıcılıq prosesini davam etdiyrdiyini göstərir.

«Qaçaq Nəbi» ayrıca tədqiqat obyekti də olmamışdır. Dastanın bir sıra problemləri, o cümlədən kəndli hərəkatı ilə əlaqəsi,

yazıya alınma və nəşr tarixi, variant fərqləri, ideya, məzmun xüsusiyyətləri və eləcə də obrazlar sisteminin araşdırılmasına bu gün xüsusi ehtiyac duyulur. Çünki Zaqafqaziya xalqlarının milli azadlıq hərakatı tarixində mühüm yer tutan Qaçaq Nəbi hərəkatı, bu böyük xalq qəhrəmanının bədii obrazı müxtəlif vaxtlarda bir sıra qəzet və jurnal səhifələrində, o cümlədən «Mşak» qəzeti səhifələrində təhrif edilmiş şəkildə təsvir edilmişdir.

«Qaçaq Nəbi» hərəkatı Azərbaycanda milli-azadlıq hərəkatının xüsusi bir mərhələsidir. Onun adı Zəngəzurda, Göyçədə, Naxçıvanda, Təbrizdə, Ərdəbildə, Anadoluda məşhurdur. Qaçaq hərəkatında Qaçaq Nəbi dövrü xüsusi bir mərhələni təşkil etdiyi kimi, özünəməxsus fərdi keyfiyyətləri ilə də səciyyələnir. Bu, hər şeydən əvvəl Qaçaq Nəbi dəstəsinin beynəlmiləl tərkibi ilə bağlıdır. Təsadüfi deyil ki, həm Qaçaq Nəbinin dəstəsində birləşənlərin, həm də ona arxalanan, Qaçaq Nəbinin dəstəsinə güvənənlərin böyük əksəriyyəti Zaqafqaziyaya, o cümlədən Azərbaycana İrandan və Türkiyədən köçüb gəlmişlər idi.

Bu gəlmələr Azərbaycanın Dağlıq Qarabağ, Zəngəzur, İrəvan və Göyçə gölü ətrafında yerləşdirilmişdilər. Azərbaycan torpağına gəldikləri gündən bir-biri ilə torpaq üstündə ədavət aparırdılar. Gəlmə ermənilər özlərini şərti olaraq iki yerə ayırırdılar: İrandan köçürülənlər, Türkiyədən köçürülənlər, «Mşak» qəzetinin mühərrirləri unutmamalıdırlar ki, 1850—1856-cı illərdə gəlmə ermənilər arasındakı münaqişələri məhz azərbaycanlılar aradan qaldıra bildi (3, s.177-178).

Türkiyədən qovulmuş ermənilər hələ 1850-1852-ci illər ərzində İrandan gəlmiş və müvəqqəti olaraq Göyçə gölü sahilində, Göyçə vadisində yerləşdirilmiş ermənilər üzərinə 112 dəfə silahlı basqın etmiş və toqquşmalar nəticəsində 47 nəfər erməni, o cümlədən 12 qadın və 4 uşaq öldürülmüşdür. Gecə basqınlarında 16 erməni qadınının başı kəsilmişdir (3, s.177).

Ermənilər arasındakı qırğını dayandırmaq üçün 1831-ci ilin yanvarında iki erməni kəndi – 487 ailə müvəqqəti yaşamaq üçün Şuşaya köçürülmüşdür (3).

Qonşu erməni kəndini yandırıb 12 nəfər erməni qadınının başını kəsən Aşot Baqdasaryan Sibirə sürgün edildi. Nəhayət

münaqişəni aradan qaldırmaq üçün İrandan və Türkiyədən köçürülmüş ermənilərin bir-birindən uzaq ərazilərdə yerləşdirilməsi ilə bağlı İrəvan xanı ilə Qarabağ xanı arasındakı razılaşma bu əraziyə köçürülən ermənilərin problemlərini həll etmək məqsədinə yönəldilmişdi (3).

Bütün bu faktlarla yaxından tanış olan «Mşak» qəzeti «Qaçaq Nəbi» ilə bağlı çap etdirdiyi məqalələrdə tarixi faktları saxtalaşdırıb Qaçaq Nəbi hərəkatını təhrif edilmiş şəkildə göstərməyə cəhd etməsi yalnız təəssüf doğurur.

«Qaçaq Nəbi» hərəkatı öz məramına, miqyasına görə Zaqafqaziya xalqlarının qəhrəmanlıq mübarizəsi tarixində xüsusi yer tutur.

Tarixi faktlar göstərir ki, XIX əsrin ikinci yarısında gəlmə ermənilər arasında da «yol kəsib, adam öldürüb qaçaqlıq eləyənlər» vardı. Onlar içərisində Qara Nəbi kimi özünü qələmə verən Aşot Qriqoryan, Kərəm adı altında yaşayan Maştop Sərkisyan ermənilərin qanını içən, kəndlərini yandırıb qızgəlininin özü ilə dağlara götürüb gedən quldurlar idi (3, s.179).

Tiflis general-qubernatoruna yazılmış bir məktubdan göründüyü kimi, bir-birini görməyə gözü olmayan erməni gəlmələri arasındakı nifaq sakitləşmək bilmirdi. Onların bir çoxu yeri gəldikdə özünü ayrı-ayrı adlar altında təqdim edir, ermənilərə divan tuturdu. «Qaçaq Nəbi» dastanının özündə də bu fakt əks olunmuşdur. Özünü Qaçaq Nəbi kimi qələmə verən, çox vaxt Qara Nəbi adı ilə quldurluq eləyən Ayro Zaxaryan Qaçaq Nəbi tərəfindən yerindəcə cəzalandırılır. Elə bu münasibətlə general-qubernator idarəsinin 1886-cı il tarixli Dövlət məlumatında deyilirdi: «Özünü Qaçaq Nəbi kimi qələmə verib Zəngəzurun Baxçiyan kəndini yandırmaq, erməni kəndlilərini qırmaq istəyən Ayro Zaxaryan Qaçaq Nəbinin dəstəsi tərəfindən Baxçiyanda öldürülmüşdür» (3, s.170).

«Mşak» qəzeti nədənsə bu faktlar barəsində yazmağı məramına uyğun bilməmişdi. Bu həmin Zaxaryan idi ki, gah Qara Nəbi, gah Qaçaq Nəbi adı ilə erməni kəndlərinə gəlir, kəndlilərə divan tuturdu. Onun babası Zaxar Zaxaryan Qarsda milli

təfriqə törətdiyinə görə oradan qovulmuşdu (3). Onun gəlişini Nəbinin adamlarına da erməni kəndliləri xəbər vermişdi.

Qaçaq Nəbi bir-birinin ətini didən İrandan və Türkiyədən gəlmiş ermənilər arasında dostluq yaradır, bir çox əlsiz-ayaqsız erməniləri öz yaxın adamlarının yanına köçürüb onlara himayadarlıq edirdi (3, s.178). «Mşak» qəzeti isə bütün bu tarixi həqiqətləri təhrif edərək Qaçaq Nəbi və onun apardığı azadlıq hərəkatının ümumilikdə məqsəd və məramını saxdalaşdırmağa, həqiqətləri təhrif edilmiş şəkildə qələmə verməyə çalışırdı.

Azərbaycanda qaçaq hərəkatı, onun ictimai-siyasi mahiyyəti, bu hərəkatın yüksəlişində Qaçaq Nəbinin əhəmiyyətini araşdırmaq bu gün üçün çox vacibdir. Şübhəsiz ki, belə bir araşdırma «Qaçaq Nəbi»nin bu və ya digər dərəcədə eposçuluq ənənəsini yeni şəraitdə davam etdirən xalq yaradıcılığı abidəsi kimi daha geniş ölçülərdə öyrənməyə imkan verərədi.

Dastanın mövzusu, ideyası və quruluşu. «Qaçaq Nəbi» qaçaq hərəkatı dövrü kəndli-mülkədar münasibətlərini əks etdirir. Azərbaycanda ictimai bərabərsizliyə, yerli mülkədarların, çar məmurlarının törətdikləri özbaşınalıqlara qarşı yönəlmiş kortəbii kəndli hərəkatı qəhrəmanlarından biri də Qaçaq Nəbi idi.

Dastanda Qaçaq Nəbinin mübarizə əzmi, kəndlilərin onun ətrafında birləşməsi, kəndli hərəkatının mühüm tərkib hissəsi kimi bu hərəkatın mahiyyəti, onun hərəkətverici qüvvəsi öz əksini tapmışdır.

Qaçaq Nəbi mübarizəsini ardıcıllıqla müdafiə edən **xalqdır**. Bütün epizodlarda hakim zülmlə qarşı-qarşıya dayanan xalqın dözülməz sosial həyatı aşıq improvizəsində ümumiləşdirilir.

Dastanın başlıca ideyası sinfi ziddiyyətlərin kəskinləşməsi dövrünün təzadlarını əks etdirmək, kortəbii də olsa azadlıq mübarizəsinə qalxan xalqın arzu və istəklərinin tərənnümüdür.

«Qaçaq Nəbi» bir tərəfdən Azərbaycan kəndində idarəetmə sisteminin yaramazlıqlarını, hakim təbəqələrin orta əsr divan qaydalarına qayıtma meyllərini əks etdirirsə, digər tərəfdən elə bu sosial zəmində sinfi münasibətlərin kəskinləşdiyini göstərir.

Qaçaq hərəkatı Azərbaycan kəndlisinin ictimai şüurunun yüksəlişində yeni mərhələ idi. Kəndli məhz bu hərəkatın tarixi zəminində öz hüquqlarını dərk etməyə başlamışdı.

Dastanın quruluşu epik ənənəyə uyğun olaraq müstəqil hekayətlər – qollar şəklindədir. Bu qollar bəzən hekayət təsiri bağışlayır, bəzən də bir-birini tamamlamaq məqsədi daşıyır.

Hər bir qol peşəkar ifaçılıq tələbinə uyğun gəlir. Aşıq hadisənin müəyyən təhkiyə mərhəlsində müxtəlif poetik improvizələrə qaçır, çalır, oxuyur, fikri obrazlı şəkildə ifadə etməyə cəhd göstərir.

Qollar ümumilikdə Qaçaq Nəbi hərəkatını müəyyən tarixi xronologiya üzrə izləməyə imkan verir, Qaçaq Nəbinin uşaqlığından, gənclik illəri ilə başlayan hadisələr tədricən inkişaf edir. Nəbinin Həcəri seçməsi, qaçaqlığa çıxması, iki əxlaq tərzinin qarşı-qarşıya dayanması, Nəbinin igidlikləri dastanda bir-birini əvəz edir.

Baş qəhrəmanın psixoloji yüksəlişi, onun daxili aləmi, düşüncəsi və iztirabı, həsrəti dastanda mərhələ-mərhələ açılır. Hadisələr Qaçaq Nəbinin ölümü ilə tamamlanır.

Oğuz qəhrəmanlıq eposunun qəhrəmanın doğulması, igidliklər göstərməsi və mübarizənin sonunu əks etdirmək ənənəsi burada əsasən gözlənilir.

Surətlər aləmi. «Qaçaq Nəbi» qəhrəman obrazlarla zəngin dastanlarımızdandır. Bəzən Nəbinin dəstəsində o qədər müxtəlif qəhrəmanlar, o cümlədən gürcü, lahıc, ləzgi, kürd və başqaları birləşir ki, bu bir qəhrəmanın dəstəsi kimi yox, ölüm-dirim mübarizəsinə qalxmış bir xalqın kütləvi hərəkatı təsiri bağışlayır.

Dastan müxtəlif təbiətli, müxtəlif səciyyəli surətlərlə zəngindir. Böyük əksəriyyəti kəndlilər təşkil edir. Onların bir çoxu bütün var-yoxu əlindən çıxmış, ağaların bir parça çörəyinə möhtac qalmış adamlardır. İdarəetmə quruluşu bu kəndliləri kölə halına salmışdır. Lakin onlar qürurunu, mənliyini, namus və ləyaqətini qorumağı bacarır, bəyə, kəndxudaya, ağaya, çar çinovniklərinə etina etmirlər.

Dastandakı mənfi surətlər – çar məmurları, pristavlar, bəy və mülkədarlar aşıq repertuarında yenidən işlənmiş, mənsub olduqları zümrənin mənəvi-əxlaqi dəyərlərini bütövlükdə əks etdirməkdədir. Onların bir çoxu yeri gəldikdə Qaçaq Nəbinin

dəstəsi ilə ölüm-dirim mübarizəsinə girir, canlarını fəda etməkdən çəkinmirlər. Bu dastan yaradıcılığı üçün ənənəvi haldır. Təsadüfi deyil ki, oğuz eposunda, eləcə də «Koroğlu»da Koroğlu və dəliləri qüdrətli düşmən qüvvələrinə qarşı vuruşurlar.

Şöklü Məlik, Ərəb Reyhan, Bolu bəy, Ələmqulu xan, Hasan paşa kimi qüvvətli düşmən obrazları «Qaçaq Nəbi»də olmasa da buradakı mənfi surətlər dastanın poetik ifaçılıq imkanları səviyyəsində ənənəvi mübarizə xəttini qoruyub saxlamağa imkan verir.

Qaçaq Nəbi XIX əsrin 70-ci illərindən qaçaqçılıq hərəkatına qoşlumuş və ömrünün sonuna kimi, onun başçılarından olmuşdur. O, 1854-cü ildə indiki Qubadlı rayonunun Aşağı Mollu kəndində anadan olmuşdur.

Qaçaq Nəbinin atası yoxsul kəndli idi, böyük külfətini çətinliklə dolandırmışdır. Nəbi ailənin səkkizinci uşağıydı. XIX əsrin 60-cı illərinin əvvəllərində güzəranı daha da ağırlaşan ata Nəbinin dövrünün qabaqcıl baxışlı adamı olan Kərbəlayı Məhəmmədin qapısına nökər verir. Kərbəlayı Məhəmməd Nəbiyə öz övladı kimi baxır. Lakin açıq gözlü Nəbi məhz Kərbəlayının evində qaldığı illərdə sinifli cəmiyyətin ziddiyyətlərini daha aydın şəkildə dərk edir.

70-ci illərin ortalarında Nəbi kəndxudalar və mülkədarlarla üzüzə gəldikdən sonra qaçaqlığa çıxır. Əvvəlcə Zəngəzur dağlarında məskən salan Nəbi çox keçmədən geniş bir ərazidə şöhrətlənmiş, onun ətrafında xalqın ən igid, cəsur oğulları toplaşmışdır.

Qaçaq Nəbi hərəkatının əhatə dairəsi geniş və çoxcəhətli idi. Belə ki, Nəbinin dəstəsində ilk illərdə 40-50, sonralar isə iki-üç yüzdən artıq adam olmuşdur. Lakin bu kiçik dəstəyə qarşı mübarizə üçün çar ordusunun seçmə bölmələri Azərbaycana göndərilmiş, müxtəlif illərdə Nəbi hərəkatının ləğvi üçün rus generalları böyük ciddi-cəhd göstərmişlər.

Nəbini bədii obraz kimi təhlil etməzdən əvvəl onun dəstəsini, başına toplanan adamların məqsəd və məramını öyrənmək lazımdır. Nəbi dəstəsinin hər üzvü Azərbaycanın müxtəlif kəndində mülkədar dünyasına etiraz edən, hakim sinfin nümayəndələri ilə xalqın haqq işi uğrunda üz-üzə gələn, hansısa yoxsul bir kəndliyə tutulan divanın qisasını bəydən, kəndxudadan alıb qa-

çaq hərəkatına qoşulan igidlərdir. Onların hər birinin arxasında bir və ya bir neçə kəndin əliqabarlı biçinçisi, əkinçisi dayanır. Yeri gəldikdə onlar qaçaqlara silah verir, yemək aparırlar. Təhlükəli vaxtlarda onlarla əlaqə saxlayırlar. Hətta bir sıra döyüşlərdə elə silah götürüb onlarla birlikdə vuruşurlar. Elə ki, düşmən qaçıb dağılışdı, qaçaqların başından təhlükə sovuşdu, onlar da dağılışıb evlərinə gedir, çar strajnikləri uzun müddət kəndlərdə qaçaqların tərəfdarlarını axtarmaqla məşğul olurdu.

Milli dastançılıq ənənəsinə uyğun olaraq «Qaçaq Nəbi»ni yaradan improvizatorçu aşıqlar dastanı Qaçaq Nəbinin dünyaya gəlməsi, uşaqlıq və ilk gənclik illərinin təsviri ilə başlayırlar. Elə aşıq təhkiyəsinin lap əvvəlində Azərbaycan kəndində hökm sürən siyasi vəziyyət, kəndlilərin alın təri ilə əkib-becərdiyi məhsula göz dikən hampalların, qazıların mənəvi-əxlaqi dünyası özünü büruzə verməyə başlayır: «Ustad deyir ki, Zəngəzur mahalında rəncbər Alınu tanımayan yox idi. Elə ki, yaz gəldi rəncbər Alı mehrini salardı çöllərə. Bəylər, hampalar, qazılar dayanardılar qapısında növbəyə. Hamı istərdi ki, torpağa ilk toxumu rəncbər Alı səpsin. Deyirdilər ki, əli bərəkətlidir, torpağa atdığı bir dən bir çuval olur. Odur ki, varlı-karlı Zəngəzurda kim vardı, hamı taxılını Alıya səpdirərdi. Alı da taleyindən naşükür deyildi. Qazılar, hampalar azdan-az, çoxdan-çox Alınun yolunu görər, onu ac qoymazdılar. Alınun evində heç nə olmasa da, arpadan-buğdadan həmişə tapılardı. Arvadı Gözəl ətirli çörəklər bişirər, köç-külfət birtəhər qışı yaz, yazı payız edərdilər. Alınun külfəti də böyükdü. Üç oğlu, yeddi qızı vardı. Günlərin bir günündə soyuq bir qış axşamı Gözəl keçiləri yemləyib evə gələndə istədi Alıya nəsə bir söz desin. Amma kişini qanıqara görüb mətləbi açmadı. Amma Alı da arif adam idi. Axşam ocaq qırağında oturan vədə Gözəlin üzünə mənalı-mənalı baxıb dedi:

- Arvad, sözlü adama oxşayırsan, olmaya yenə...

- Hə, a kişi, yenə…

Bu söhbətdən xeyli keçdi. Gözəlin yenə bir oğlu oldu. Elcamaat Alınun qaranlıq daxmasına yığışdı, körpəyə ad qoydu-

lar – Nəbi» (12, s.27). Göründüyü kimi, qəhrəmanlıq eposlarına məxsus bir sıra elementlər burada mühafizə edilmişdir.

«Koroğlu» eposundakı Alı kişi ilə Alınun bədii obraz kimi formalaşması eyni qaynaqdandır.

Alı kişi eposçuluğun təkövladlılıq motivini qoruyub saxlayıb, Alı isə əslində çoxuşaqlıdır, lakin onların içərisində gözə görünəni, qəhrəman kimi araya çıxanı Nəbidir.

Nəbinin uşaqlığı ilə Rövşənin gəncliyi arasındada oxşar, müştərək cəhətlər az deyildir. Əslində Nəbinin şəxsində təkövladlılıq cəmlənmişdir. Nəbi qoç Koroğlu qədər olmasa da xalqın arzu və istəyinin zirvəsinə yüksəlir. Onun qəhrəman kimi formalaşması birdən-birə baş vermir. Bu, aşıq repertuarında tədricən improvizə olunur. Nəbi günbəgün inkişaf edir, qəhrəman kimi püxtələşir. Əgər Koroğlu Dəli Həsənlə qarşılaşdıqdan, yardımçı qüvvələrin köməyini tam şəkildə öz iradəsinə tabe etdikdən sonra qəhrəman kimi hadisələr meydanında görünürsə, Qaçaq Nəbi də bədii obraz kimi eyni püxtələşmə mərhələsini keçir. Həcərlə qovuşduqdan sonra o daha da güclənir.

Qaçaq Nəbi yeni dövrün döyüş silahı olan «Aynalı» tüfəngin sehrinə inandıqdan, Bozatın etibarını qazandıqdan sonra döyüşə başlayır. «Palantökən vuruşu»ndan sonra isə yenilməz bir qəhrəman kimi şöhrətlənir.

Peşəkar dastançılıq ənənəsi bütün süjet boyu özünü göstərir. Aşıq elə bil ki, «Qaçaq Nəbi»ni improvizə edərkən özünün yaradıcılıq imkanlarını, axtarışlarını sınaqdan keçirir. Nəbinin qəhrəman obraz kimi yüksəlişini zəngin bədii detallar, canlı həyat lövhələri ilə əks etdirir. Bu cəhətdən dastandakı iki epizod üzərində xüsusilə dayanmaq gərəkdir.

Birincisi, Nəbinin qəhrəman obraz kimi yetişməsi, mülkədar-kəndli münasibətlərinin əsl mahiyyətini dərk etməsi üçün lazım olan Kərbəlayı Məhəmməd mühiti idi. Kərbəlayı dövrünün qabaqcıl baxışlı humanist bir adamıydı idi, onun Nəbiyə təsiri az olmamışdı.

Mülkədar dünyası üçün Kərbəlayılar arzuolunmaz idi. Çünki onlar mülkədarlığın əsl mahiyyətini dərk edir, onların həqiqi simasını hamıdan yaxşı başa düşür, əməkçi xalqı isə çürümək-

də, dağılmaqda olan mülkədarlığı parçalamaq üçün öz arxasınca apara bilirdi.

Məhz XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycanda belə bir ictimai-siyasi həyat şəraiti yaranmağa başlamışdı. Mülkədar dünyasının ya bilavasitə özündə, ya da onlara yaxın bir mühitində mülkədarlığın parçalanmasına yönəldilmiş meyllər özünü göstərirdi. Mülkədarlığın iç üzünü daha dərindən bilənlər xalqın üsyankar təbəqəsi ilə yaxınlaşır, ünsiyyətə girirdi.

«Qaçaq Nəbi» dastanında bu cəhət Kərbəlayı Məhəmmədlə Nəbi arasındakı süjetdə özünü aydın göstərir (12, s.11).

Nəbini evində nökər saxlayan Kərbəlayı ona doğma adam kimi baxır. Nəbinin iti zehni, dərin təfəkkürü, gözüaçıqlığı, bacarığı, işgüzarlığı Kərbəlayının xoşuna gəlir. Hətta ürəyində qərara gəlir ki, gözünün ağı-qarası olan bir qızını Nəbiyə verib bütün var-dövlətini də ona tapşırsın.

Milli dastan yaradıcılığı üçün bu da səciyyəvi yaradıcılıq ənənələrindən biridir. Koroğlu mübarizəsində müxtəlif siyasi zümrələrinin nümayəndələri iştirak edir, bu və ya digər dərəcədə onlar qəhrəmana, onun adamlarına və ümumiyyətlə apardığı mübarizə məramına köməklik göstərirlər. Tacirlər, bəzirganlar, hətta ayrı-ayrı bəy və xanların azadlıq uğrunda mübarizə aparan qəhrəmanın tərəfinə keçməsi, ona kömək etməsi motivi milli dastançılıq üçün yeni deyildir. Lakin «Qaçaq Nəbi» dastanında bu motiv aşıq repertuarında tamamilə başqa istiqamətdə işlənmişdir. Əslində bu, oğuz qəhrəmanlıq eposunda atanın öz qızını igid alpa, qəhrəmana verib onu gələcək mübarizələrə hazırlamaq süjetidir. Bu, dünya xalqlarının eposçuluq üçün də səciyyəvi olub müstəqil şəkildə yayılan süjetlərdəndir. Lakin «Qaçaq Nəbi»də yeni improvizəyə məruz qalaraq milli həyata uyğun şəkildə dəyişdirilmişdir. Əslində peşəkar improvizatorçular övladlığa götürmə süjetini parçalayıb əski süjetlə çarpazlaşdırmışlar.

Yeni ictimai-siyasi şərait və yaranan təzə mühitdəki münasibətlər təbii ki, peşəkar ifaçılardan daha mükəmməl süjetlər tələb edirdi. «Qaçaq Nəbi» dastanının bütöv aşıq mətninin yazıya alınmaması XIX əsr aşıq yaradıcılığının bir çox spesifik cəhətlərini öyrənməyi imkan xaricində qoysa da improvizatorçuluğun bəzi əlamətlərini müəyyənləşdirməyə əsas verir. Kərbəlayı Məhəmmədin əməkçi xalqa yaxınlaşması əslində mülkədarlığı razı salmır. Mahmud Hampanın atı ziyarətgahda Kərbəlayının qızı Gülsabahı müəmmalı bir şəkildə vurub öldürür.

Dastanda Kərbəlayı və Mahmud Hampa surətləri, onlar arasındakı ziddiyyət, mülkədarlığın Kərbəlayıya münasibətini ifadə edir. Hadisələrin sonrakı inkişafı, xüsusilə Mahmud Həmza-Kərbəlayı münasiibətləri göstərir ki, Gülsabahın ölümü də təsadüfi deyildir. Əgər Mahmud Hampa əvvəlcə Gülsabahın ölümünə bais olmaqla kərbəlayıdan intiqam alıb, Nəbinin səadətini pozursa, sonra Nəbinin istədiyi Həcəri qardaşı oğluna alıb Nəbiyə ikinci zərbə vurmaq istəyir.

Ümumiyyətlə, dastanın maraqlı surətlərindən olan Kərbəlayı Məhəmməd daim inkişafda, dinamikada olan bədii obrazdır. O, bir qəhrəman kimi, əslində Nəbini mübarizələrə hazırlayır, Alı kişinin «Koroğlu» eposundakı funksiyaları yerinə yetirir.

Mülkədar dünyasında təklənmiş, hər yerdən əli üzülmüşdür. Kərbəlayı Məhəmmədin mənəvi sarsıntılarını yaxşı başa düşən Nəbi üzünü ona tutub deyir: «Kərbəlayı əmi, bu dünyada heç nəyin fikrini eləmə, nə qədər mən sağam, daim qulluğunda varam» (12, s.17).

Nəbi bu sözünə doğrudan da sadiq qalır. Kərbəlayının son günündə ona əsl övladlıq edir.

Kərbəlayı Məhəmmədin bədii surət kimi yetişməsində onun keçmişi də müəyyən rol oynayır. Çünki, ömrünün ahil çağında belə Kərbəlayı Məhəmməd onu böyüdən əxlaq tərzinə sadiq qalır. Həmin əxlaqı yaşadır. Aşağıdakı epizod bu cəhətdən maraq doğurur. Kərbəlayı Məhəmməd bir gün üzünü Nəbiyə tutub deyir:

«Ay oğul, sənə bir hekayət danışım. Ancaq nə kədərlən, nə də mənə heyfsilən. Mən dünyaya gələndə atamın üzünü görməmişdim. Onu bəylər, hampalar töycü üstündə döyüb öldürmüşdülər. İki yaşında olanda anam vərəmləyib dünyadan köçdü.

Bir neçə ildən sonra bibim məni qonşuluqda bir tüfəngçiyə nökər verdi. Doğrusu, mən bu sadə və qayğıkeş Aynalı kişidən əsl atalıq gördüm. Bir kəsi olmayan Aynalı kişi məni övlad kimi saxladı, onun balaca çapxanası vardı. Ata-baba sənəti tüfəng

düzəltmək idi. Bəylər, xanlar, pristavlar qapısında növbəyə dayanardı. Ayda bir-iki tüfəng ancaq düzəldə bilirdi. Sənətini mənə tamam-kamal öyrətmişdi. Ona hər işdə kömək edir, əl tuturdum. Bir dəfə bax, bu sağ əlimin üç barmağını çapxana bıçağı üzüb yerə atdı. Aynalı kişi başını yoldu. Dava, dərman, loğman qanı kəsdilər, üç aya əlim güclə sağaldı. Ancaq əlimə bax, gördüyün kimi şikəst qaldı. Amma ağam çox vəfalı adam idi, məni yanından qovmadı, övladlığa götürdü. Mollaxanada oxudum, sonra da Kərbəla ziyarətinə göndərib məni Kərbəlayı etdi, indi də onun çörəyini yeyirəm. Onu oğlu kimi dəfn etdim» (12, s.23).

Göründüyü kimi, Kərbəlayı Məhəmmədin o qədər də xoş olmayan taleyində əslində, xalqın xeyir və yaxşılıqla bağlı əməllərini həyat məramı kimi qəbul edən sadə bir sənətkar mühüm rol oynamışdır.

Milli eposlarda improvizatorçular həmişə xalqın içərisindən çıxmış sənətkarları istismar dünyasının tiranlarına, şahlara, hökmdarlara qarşı qoyurlar. Demək aşıqlar «Qaçaq Nəbi»ni yaradarkən elə süjet və motivlərə istinad etmişlər ki, onlar milli yaradıcılıqda müxtəlif repertuarlarda yaşamış və dastanlaşmışdır. Bu, eyni zamanda belə bir həqiqəti təsdiqləyir ki, «Qaçaq Nəbi» yüksək professionallıq ənənəsi olan improvizatorçuların yaradıcılığında dastanlaşmış, onun müxtəlif qollarının, nəğmələrinin yaranmasında peşəkar nəğməkarlar iştirak etmişdir. Bu nəğməkarların hər biri aşıq sənətinin, milli improvizatorçuluğun peşəkar ustaları olmuşdur.

Aşıq repertuarında qəhrəmanlıq süjetləri müxtəlif şəkillərdə yenidən işlənmə prosesi keçirmişdir. Belə ki, XIX əsrin ifaçı sənətkarrları məlum süjetləri yenidən işləməklə onlarıı mühafizə etmiş və improvizatorçuluğun yeni nümunələrini yarada bilmişlər. Məsələn, Nəbinin ilk gənclik illərindəki uğursuzluq, Gülsabahın faciəli ölümü aşıq repertuarında xüsusi bir kədərin ifası idi. Belə ağır epizodlardan sonra Nəbinin qəhrəmanlıq həyatının başlanacağını gözləyənlər zənlərində yanılır. Aşıqlar Nəbini gələcək döyüşlərə daha ciddi şəkildə hazırlayır. Siniflər ziddiyyətinin əsl mahiyyətini dinləyiciyə aydın şəkildə çatdırmaq üçün epik repertuarda Nəbi ilə bağlı yeni lirik ricət yaradırlar.

İmprovizatorçunun bu tapıntısı peşəkar ifadakı gərginliyi azaldır, epik təhkiyəni gözəlləşdirir, məcrasından çıxmış hiss və duyğuları öz yatağına qaytarır. Ənənəvi ifaçılıqla müşayət olunan coşğun yaradıcılıq davam edir:

«…Nəbi arabada Molluya qayıdanda /Gülsabahın ölümündən sonra/ Nəbiyə Kərbəlayı Məhəmməd bir cüt öküz, bir araba bağışladı, o da arabaya minib kəndə qayıtdı ki, atasının yolu ilə gedib çütçülük eləsin – A.N./ bəylərin dişi bağırsağını kəsdi. Amma heç kim Nəbiyə bir söz deyə bilmədi. Nəbi cütünü qoşub əkin-biçinə əl qoymaq istəyirdi ki, bir gün öküzləri sulamağa gedəndə gördü budu, bir qız qabağında da bir sürü. Qız uzaqdan qışqırdı:

- Ey, su kiçiyindir, qoy quzuları sulayım, sonra öküzlərini arxa bas.
- Gözüm üstə, gözəl qız.
- Ey, gözəl nənəndir.
- Mənim nənəm doğrudan da Gözəldir, bəs sənin adın nədir?
- Ey keçəl deyilsən ki… Keçəl kimi hiyləgərlik edib öz adını deməmiş mənim adımı öyrənmək istəyirsən.
- Yox, keçəl niyə oluram, - Nəbi qara motal papağını çıxartdı. Onun qıvrım saçlarını qız elə bir təbəssümlə süzdü ki, gəl görəsən. Qızı da görəndə az qaldı Nəbinin ürəyi gedə… Nəbi özünü toplayıb birtəhər cavab verdi:
- Mənim adım Nəbidir.
- Mənim də adım xan qızı Həcərdir. Elata car çəkmə e!..
- Sən Xanəlinin tərifli Həcərisən?
- Sən də Gözəlin göyçək Nəbisisən?

O gündən öküzlərlə quzuların sulanan vaxtı bir oldu. Bir gün Nəbi dedi:

- Day dözə bilmirəm, ay Həcər! Sənə bir söz demək istəyirəm. İzn ver…
- De görək, izini sonra verərik…
- Səni sevirəm…

Həcər gül kimi qızardı. Quzuları hayladı, sürətlə Nəbidən uzaqlaşdı» (12, s.7-8).

Aşığın epik təhkiyəsində Kərbəlayı Məhəmmədin faciəsindən doğan kədər birdən-birə yoxa çıxır. Peşəkar repertuarda

ifa da yeni ifa üslubu görünür və o, dinləyicisini arxasınca aparır.

İmprovizatorçu bir-birinin ardınca yeni-yeni epik ricətlər yaradır, elə bil əvvəlki qüssəni çəkib dağıdır, şux, oynaq bədii lövhələrə diqqəti yönəldir:

« - Ay Həcər, şərti şumda kəsmək istəyirəm ki, xırmanda yabalaşmayaq.

- Nə yaman qəliz danışırsan! Kim sənə ixtiyar verib ki, mənimlə şərt kəsəsən! Adam dilində danışsan olmaz? Mus-mus eləyincə birdəfəlik Mustafa de. Mətləbini adam dilində de ki, başa düşək!

- Düz deyirsən, ay Həcər! Demək istədiyim budu ki, mənə gələrsən, ya yox?

- Gəlməyinə gələrəm, ancaq gərək atamı razı salasan» (12, s.9).

Azərbaycan milli ifaçılığının başlıca cəhətlərindən biri milli adət-ənənəyə sədaqətdir. Aşıq bütün impovizatorçuluğunda milli-etnik həyata, davranış və rəftar qaydalarına sadiq qalmalıdır. Əməkçi xalqın əxlaq dünyasının təsvirində aşığın və ya müxtəlif aşıq məktəblərinin bu milli platforması dəyişilməzdir.

Həmin dövrdə aşıq yaradıcılığında ictimai məzmunun yeni mərhələyə yüksəlməsi ilə bağlı milli repertuarda oğuz eposu ənənəsinə müraciət daha çox özünü göstərirdi. Qəhrəmanlıq eposu üçün vacib elementlər içərisində silah, at, fövqəladə qüvvələrin, sehirli və ya yarımsehirli obrazların baş qəhrəmanın köməyinə gəlməsi ənənvi motivlərdən hesab edilirdi. Bir sıra hallarda Qırxlar, Xızır və başqa qüvvələr baş qəhrəmanın köməyinə yetir, yaxud onun qəhrəman obraz kimi formalaşmasında bu və ya digər şəkildə iştirak edir. Lakin «Qaçaq Nəbi»nin surətlər aləminin yaranma və formalaşma zəmini bədii təxəyyülün bu rəngarəngliyi ilə səciyyələnmir. Tarixi zəmində yaranan obrazlar bədii təxəyyülün gücü ilə ənənəvi təhkiyədə əks olunur, peşəkar ifaçı real zəminə əsaslanan hadisələrin eposlaşmamış təhkiyəsini repertuarına daxil edir. Bu ifaçılığın qeyri-professionallığı, repertuar kasıblığı və naşılığı ilə bağlı deyildi. Əslində XIX əsr aşıqları və aşıq məktəbləri tarixi zəmində baş verən hadisələri ona görə improvizatorçu fantaziyası ilə cilalamırdılar ki, siniflərin döyüşü, mübarizəsi hələ davam edirdi. Gah bu, gah da digər bir ərazidə qüvvələr nisbəti dəyişsə də, xalqın azadlıq hərəkatı ara vermir, getdikcə daha kəskin, daha şüurlu xarakter alırdı.

Aşıqlar və aşıq məktəbləri belə bir şəraitdə tarixi hadisələri öz real məcrasından çıxarmağı üstün tutmurdular. Çünki ifaçı sənətkarların bir çoxu bu hadisələrin ya iştirakçısı, ya da onlara rəğbət bəsləyən adamlar idi. Şübhəsiz ki, belə şəraitdə erkən yaradıcılıq ənənələrinə qayıtmaq, qaçaq hərəkatını öz tarixi zəminindən çıxarıb ona fantastik və ya epik-romantik don geydirmək hərəkatın yüksəliş məramına və xarakterinə uyğun deyildi.

Qaçaq Nəbinin qəhrəman obraz kimi epikləşməsində XVIII əsr milli improvizatorçuluq ənənələrindən istifadə nəzərə çarpır. Əgər Koroğlunun qəhrəmanlığı Alı kişinin vəfatından sonra başlayırsa «Qaçaq Nəbi»də də bu ənənə gözlənilir. Koroğlu qəhrəmanlığı Qırat, Çənlibel, Misri qılınc, Qoşabulaqla əlaqələndirilirsə, Qaçaq Nəbiyə də Kərbəlayı Məhəmməd silah və at verib deyirdi:

« - Bu elə bir tüfəngdir ki, düşməni özünə çəkir, bundan çıxan güllə hədəfdən yan keçməyib. Bir halda ki, Zəngəzur dağlarına çəkilirsən, bu «Aynalı» tüfəngi də sənə verirəm. Bir də, ay oğlu, töylədə bir boz dayça var. Hələ yüyənə düşməyib. Onu yüyənlə, min tərkinə. Unutma ki, bu adi dayça deyil, bozqır at nəslindəndir, dəryadan çıxmış madyanla çöl ayğırından törəyib. Bozat səni heç vaxt darda qoymaz» (12, s.16).

Milli dastandançılıqdan bəhrələnmə burada özünü aydın göstərir. Aşıqların bu epizodda «Koroğlu» yaradıcılığından istifadə etməsi, Qaçaq Nəbinin də Koroğlu kimi dağlar qoynunda sığınacaq tapması süjetə hazır şəkildə yox, milli ifaçılıqda mövcud motivin işlənməsi yolu ilə daxil edilir.

Nəbinin qaçaq düşməsi, qaçaq hərəkatının qısa müddətdə şöhrətlənməsi aşıq repertuarında yüksək ifaçılıqla əks olunur.

Sinifli cəmiyyətdə zorakılığa etiraz milli, ləyaqət və şərəfin ayaqlanması mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsinə gətirib çıxarmışdı. Əslində Azərbaycan kəndində orta əsrin qayda-qanunları bərpa edilməyə başlamışdı. Kəndlilər demək olar ki, bütün hüquqlardan məhrum olmuşdular. Əgər «Qaçaq Nəbi»

dastanında kəndlilərin mülkədar və həmpalar tərəfindən sıxışdırılıb kənddən çıxarılması, böhtanlanıb öz yerlərindən uzaqlaşdırılması nəzərə çarpırsa, bu aşıq yaradıcılığında və peşəkar ifadə yeni, özü də dolğun ictimai motiv kimi özünü göstərirdi. İctimai ziddiyyətlərin aşıq repertuarına daxil edilməsi qüdrətli bir mübarizənin başlanğıcı idi, dastan yaradıcılığında yeni hadisəydi. Çünki heç bir peşəkar ifaçı, aşıq, dastançı, kəndli-mülkədar münasibətlərini bu qədər açıq ifadə edə bilməmişdi. Bu dövr milli repertuar üçün səciyyəvi başqa bir cəhət isə ifaçı sənətkarın hadisəyə müdaxiləsiydi. İmprovizatorçu kəndliyə rəğbət bəslədiyini açıq-aydın ifadə edirdi - kəndlinin hüquqsuzluğu süjetin əsasında dayanırdı. Aşıq hampaların, bəylərin, mülkədarların, çar çinovniklərinin həddini aşdığını, zülmün ərşə dayandığını əks etdirməkdə fəal mövqe tuturdular.

Milli ifaçılıq repertuarının **üçüncü** mühüm cəhəti xalqı azadlıq hərəkatı başçısının tərəfində olmağa, onu müdafiə etməyə, bu hərəkatın xalqın arzu və istəklərini ifadə etdiyini təsdiqləməsindəydi.

Aşıq repetruarının bu mühüm vacib cəhətləri milli ifaçılığın tarixi şəraitlə əlaqəsi, onun ictimai mövqeyi ilə bağlıydı. Bir tərəfdən yerli mülkədarların, onların əlaltıları olan hampa və bəylərin təzyiqi, digər tərəfdən cəmiyyətin idarə formalarına etiraz Nəbini yaşadığı mühitdə iki yol ayrıcında qoymuşdu. Qaçaqçılığa çıxmaq son həddi idi. Molluda qalıb elin xeyrinəşərinə yaramaq, çətin anda ona əl tutmaq da vacib idi. Nəbi bunu yaxşı başa düşürdü. Lakin Həcəri Kərbəlayi Məhəmmədin evində qoyub qayıtdıqdan sonra atasının yatağında ölümcül hala düşənə qədər döyülməsilə Nəbi heç cür barışa bilmirdi. İstər-istəməz bəylərlə qarşılaşmalı olurdu. Koroğlunun hakim siniflərə qarşı mübarizəsi Alı kişinin gözlərinin çıxarılmasından sonra başlayırsa, Qaçaq Nəbi qaçaqlığa atasının döyülməsindən və vəfatından sonra çıxmalı olur. «Koroğlu» eposunda olduğu kimi, burada da şəxsi intiqam hissindən doğan mübarizə çox keçmədən ictimai məzmun alır. Qaçaq Nəbi kəndlilərin haqq işi uğrunda mübarizəyə qoşulur.

Məhz Nəbi belə bir tarixi şəraitdə özü kimi igid adamları, xalqın azadlığı uğrunda mübarizə aparmaq istəyənləri dəstəsinə daxil edirdi. Nəbinin dəstəsində iştirak edən Telli Qara, Tunc Vəli, Məmməd Həsən, Lələ Gavur, Basar İgid, Qanlı Qoca və b. əslində müxtəlif regionlarda qaçaq hərəkatının ayrı-ayrı tanınmış başçıları idi. Onların Qaçaq Nəbinin ətrafında birləşməsi bu hərəkatın 70-ci illərin sonundan başlayaraq daha güclü kəndli hərəkatına çevrilməsi, qaçaqlığın məhdud çərçivədən çıxıb, şəxsi intiqam almaqdan artıb kəskin ictimai məzmunlu milli azadlıq hərəkatına çevrilməsi ilə bağlı idi.

Bu hərəkatın inkişafı boyu Qaçaq Nəbi və onun dəstəsindəki qaçaqlar özləri də inkişaf edirlər. Qaçaq hərəkatının məzmunu zənginləşdikcə onun əhatə dairəsi də genişlənir. Zəngəzurda başlayan hərəkat demək olar ki, Azərbaycanın böyük bir hissəsini əhatə edir. Qaçaq Nəbi Təbriz kəndlərinə kömək əli uzadır. İran və Türkiyədə onun adı hörmətlə çəkilir.

Bütün bu hadisələrin inkişafında Qaçaq Nəbinin ətrafında xalq daha fəal birləşir, qaçaqlıq əməkçi kütlə tərəfindən müdafiə olunan azadlıq hərəkatı kimi şöhrətlənir.

Qaçaq Nəbi bütün dastan boyu inkişaf edir. onun yeni-yeni mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri üzə çıxır. Aşıqların ifasında Nəbi yeni dövrün qəhrəmanı kimi tərənnüm edilir. O, ölkədəki idarə quruluşunu, çarizmin müstəmləkə əsaslarını sarsıdan bir qəhrəman kimi vəsf olunur. Ümumilikdə, XIX əsr aşıq yaradıcılığında Qaçaq Nəbi hərəkatı bütöv şəkildə, bütün əzəməti və qüdrəti ilə əks olunur.

Xalqla Nəbinin birliyi, hərəkatın ümumxalq xarakteri, geniş əməkçi kütləyə arxalanması peşəkar ifaçıların diqqət mərkəzində dayanır.

Epik ifada Nəbi bəzən elə qüdrətli obraza çevrilir ki, aşığın ifaçılıq məharətinə heyran qalırsan. Özü də bu zaman ifaçı mifik və sehirli qüvvələrin köməyinə arxalanmır. Qəhrəmanına fövqəladə qüdrət vermir, onu real zəmində götürür, qəhrəmanlığın real həyatla bağlı ölçülərini improvizəyə cəlb edir. Qüdrətli, qorxmaz qəhrəman obrazı yaradır. İfaçı burada yalnız ağılın, təmkinin və qorxmazlığın gücünə əsaslanır. Milli eposçu-

luğun yaradıcılıq ənənələrindən biri kimi, eyni yaradıcılıq üslubu XVIII əsr aşıq ifasında meydana gəlmiş bir sıra qəhrəmanlıq dastanlarının, o cümlədən «Cavidan», «Babək», «İbrahim xan» və b. özünü göstərir. «Koroğlu» improvizəsində də oxşar ifaçılıq məharətinə təsadüf edilməkdədir. Bu yaradıcılıq üslubu yalnız Azərbaycan aşıq yaradıcılığına məxsusdur, aşıq məktəblərinin adı ilə bağlıdır. Epik-romantik təsvirdən tamamilə fərqli olaraq, o konkretliyə, yığcamlığa, hadisələrin real zəmində müfəssəl təsvirinə əsaslanır. Aşıq ifasında Qaçaq Nəbi təkcə silah qəhrəmanı deyildir. O, eyni zamanda ağıllıdır, tədbirlidir, lazım olan məqamda düşmənlə danışmağı, rəftar etməyi bacarır, nəticə çıxarmağa, intiqam almağa tələsmir. «Qaçaq Nəbi»ni yaradan sənətkarlar Qaçaq Nəbi obrazı ilə istismarçı zümrənin hakimlərini, pristavları, naçalnikləri də qarşılaşdırır. Bütün məqamlarda Qaçaq Nəbi bu silahlı, zabitəli harın bəylərdən tədbirli, ağıllı, xalqını sevəndir. Aşağıdakı epizod həm yaradıcılıq ənənələri, həm qarşı-qarşıya dayanan iki zümrənin – pristavlar dünyası ilə azadlıq mübarizəsinə qalxan xalq qəhrəmanın xarakter xüsusiyyətlərini ifadə edir:

«… Nəbi… atını birbaşa sürdü Araz qırağına. Gethaget gəlib çaykənarı kəndlərdən birinə çatdı. Həm at əldən düşmüşdü, həm özü bərk yorulmuşdu. Gördü yolun kənarındakı evlərdən birinin çırağı hələ sönməyib. Ehmalca qapını taqqıldatdı. Qapıya qoca bir kişi çıxdı. Nəbi qocayla salam-kəlamdan sonra dedi:

- Ay əmi, qəribəm, məni bir gecəlik qonaq saxlarsanmı?

Qoca dedi:

- Bıy, başına dönüm, qonaq allah qonağıdır, niyə saxlamıram. Elə evdə qonaqlarım da var, buyur içəri. Amma bu yaraq-yasağından yasavula oxşayırsan, gəl elə bunları da qoyaq tövləyə, gedək əvvəl atını rahatlayaq.

Nəbi istədi geri qayıtsın, amma qocanın mehribanlığını görüb irəli keçdi. Atı tövləyə salanda burada da iki at gördü. Qoca bu atların da qonaqların olduğunu söylədi. Nəbi istədi yenə geri qayıtsın, amma bunu özünə sığışdırmadı. Qoca bütün yaraq-yasağı samanlıqda gizlətdi. Üzünü qonağına tutub dedi:

- Bu qonaqlarım da yaraqlı-yasaqlı adamlardır. Qoy sənkini gizlədək, silahlı olduğunu heç bilməsinlər.

Nəbi soruşdu:

- Ay əmi, qonaqların birdən şər-şür adamlar olar ha!

Qoca dedi:

- Yox, ay oğul, qaçaq mal dalınca gələnlərdir. Adama iki dılğır tüfəngləri, bir də şaşkadı, maşkadı, nədi, ondan varlarıdır. Onları da söykəyiblər qapının dalına.

Şaşka deyəndə Nəbi dayandı. Axı şaşka hara, qaçaq hara, şaşkanı pristavlar taxır, birdən…

Nəbi yenə istədi geri qayıtsın, amma qoltuğundakı naqanı yoxlayıb «qoy hər kəs olur-olsun» deyə düşdü qocanın qabağına. Qoca da elə hey təzə qonağının bazburuduna baxa-baxa qalmışdı. Nəbi qocaya dedi:

- Ay əmi, bu xurcunu da al, içərisində bir soyutma quzu, bir də elə ayan-oyan olmalıdır. Onları da ver süfrəyə, aclıq mənə lap kar eləyib.

Qoca dinmədən xurcunu almaq istədi, amma xurcundan yapışması ilə yerə çöməlməsi bir oldu:

- Ay oğul, nə yaman ağırdır, qoy uşaqlardan çağırım əl versinlər, yoxsa belim qırılar.

Nəbi «lazım deyil, ay əmi» deyib xurcuna əl atdı, qoca qabaqda, Nəbi arxada evə gəldilər. Qapıda qoca Nəbiyə dedi ki, qonaqlara deyəcəm bu kişi də mənim qonağımdır, qonşu kənddəndir. Cuvardır, gecəyə düşüb.

– İsmin nədir?

– Kərəmdir, əmican, Kərəm…

Bəli, qoca Kərəmi qonaqlarla tanış etdi… Nəbi qonaqları yaxşı tanımışdı. Biri Zəngəzur pristavı idi, biri də Naxzçıvan naçalniki, libaslarını dəyişmişdilər. Xoşbəxtlikdən heç biri Nəbini üzdən tanımırdı.

… Qonaqlar yedilər, içdilər cuvara da bir satıl araq da verdilər. Özləri yarım satıl içə bilmədilər. Cuvara lap məəttəl qaldılar. Bir satıl «cecə suyu» cuvarın heç halını da pozmadı…

… Zəngəzur pristavı dedi:

- Sən cuvar adamsan, bəlkə bizə köməyin dəydi. Hərəmizin də üç yüz atlısı var, Nəbini axtarırıq. Bütün Zəngəzur dağlarında nə qədər qaçaq-maçaq var hamısını yığıb doldurmuşuq Gorus qazamatına. Belə Bığlını da, Nəbinin qardaşlarını da, əlqərəz bütün dəstə-tufağı Gorusdadır. Bir özü yoxdur, bir də Həcər. Bu gün eşitmişik Həcər Kərbəlayı qurumsağın evindədir. İndi bu gün-sabah burada Nəbini tutduq, gör onlara necə məclis qurulacaq. İçkinin təsirindən haldan çıxmış pristav cibindən bir kağız çıxarıb əlində yellədi:

- Bax, imperatorun möhürlü kağızıdır. Yazır ki, bu yaza qədər Nəbinin dəstəsi məhv edilməlidir. Özü də onu tutan bilirsən nə qazanacaq? Qobunatdan-zaddan olacaq… Bizim kimi dil bilən olsa bütöv erməni, gürcü, musurmana başçı olacaq. Deyirlər burada Nəbi bir evdə qalıb at nallayır.

Nəbi başladı ürəyini yeməyə. Dedi ki, deyəsən bunlar uşaqlardan çoxunu ələ keçiriblər, yoxsa belə arxayın danışmazlar. Özü də çuğulları möhkəmdir. Odur ki, dedi, indi görün sizin başınıza nə oyun açıram. Erməni ləhcəsində sözünə davam etdi:

- Hə, deyəsən bunu mən də eşitmişəm. Özü də o nalbəndə atımı da nallatmışam. Amma Nəbi olduğunu bilməmişəm. Bilsəydim, bazburduna bir baxardım görək o nə töhür insandır.

Pristavlar işi lap gerçəklətdilər:

- Gedərik, baxarsan!..

Nəbi dedi:

- Yox, hələ tezdir. Siz lap arxayın olun, bu gecə mən Nəbini sizə təhvil verim. Özü də əli-qolu bağlı. Nə qoşun lazımdır, nə bir atlı. Qoy gecədən keçsin. Ayrapet kişi mənim bir sözümü iki eləməz. Mən bu gecə Nəbini qolu bağlı sizə versəm, bəs siz nə verərsiz mənə?

Bəylər hərəsi bir torba göstərdilər, dedilər ki, bu gecə Nəbini bizə versən, iki torba qızılın ikisi də sənin. Bəli, belə də şərtləşdilər.

… Məclis təzədən qızışdı. Nəbi bəyləri təzədən içirdib kefləndirdi. Gördü gecədən keçib, vaxtdır, durub yola düşdülər. Nəbi sərxoş bəylərin silahı, gülləsi, patronu, nağanı, nəyi vardı hamısını götürdü. Özlərinə də möhkəm tapşırdı ki, dalımca çapın. Çapa-çapa Arazı keçib Gorusa üz qoydular. Bir ara pristav soruşdu ki,

ay cuvar, yol nə uzun oldu, buralar lap bizim tərəflərə oxşayır, bəs nə vaxt çatacağıq. Nəbi dedi ki, az qalmışıq.

Bəli, səhərə yavuq yolçular atlarının yüyənlərini çəkdilər. Nəbi onları atdan düşürüb dedi:

- Möhtərəm pristav və naçalnik! Əllərinizi yuxarı qaldırın. Bilin və agah olun ki, tutmaq istədiyiniz Qaçaq Nəbi mənəm. Əgər dediklərimə əməl etməsəniz, o dəqiqə beyninizi göyə sovuracağam.

… Pristavla naçalnik başladı yalvarmağa ki, bir qələtdi eləmişik, günahımızdan keç, nə deyirsən gözümüz üstə.

Nəbi dedi:

- Bax, bura Gorus qazamatıdı. İndi giririk içəri, bütün dustaqları azad edirik.

Pristavla naçalnik bir ağızdan «baş üstə» dedilər.

…Nəbi dustaqları azad edəndən sonra üzünü Qanlı Qocaya tutub dedi:

- Gorus qazamatını iki dəfə xaraba qoyduq. Üçüncüdən allah saxlasın. İndi ki, sizə belə qan uddurublar, naçalniklə pristavı gətirmişəm hüzurunuza. Nə cəzanız varsa verin, daha özünüz bilin…» (12, s.25-27).

Göründüyü kimi, Qaçaq Nəbi qəhrəman obraz kimi yenilməz və qorxmazdır. Onun aşıq təhkiyəsində bədiiləşməsi, püxtələşməsi zəngin yaradıcılıq ənənələri, professional ifaçılıq məktəbi keçmişdi. Qaçaq Nəbinin şəxsində azadlıq mübarizəsinə qalxmış bir xalqın əhvali-ruhiyyəsi əks olunmuşdur. Əslində peşəkar ifaçılar Azərbaycan kəndinin sosial və siyasi vəziyyətini dastana gətirmişlər.

Dastan qəhrəmanın doğulması, ilk gəncliyi və mübarizəsi ilə yanaşı, eyni zamanda Qaçaq Nəbinin ölümü də ifaçı aşıqların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçmişdir. Qaçaq Nəbi öz dəstəsinin adamları tərəfindən 1896-cı ildə döyüşlərin birində öldürülmüşdür.

Aşıqlar dastanın sonunda qəhrəmanın ölümündən doğan kədəri ümumxalq hüznü kimi ifadə edir, təsirli, yadda qalan səhnələr aşıq repertuarında məharətlə ifa olunur. lakin dastançılıq ənənəsinə uyğun olaraq hadisələr nikbin sonluqla bitir.

Həcər düşmənlərdən intiqam alır. Baba Səfiyevin variantına görə, Nəbinin qatilini Boz at ayaqlayıb öldürür» (13, s.55).

Qaçaq Nəbi qəhrəmanlığının nikbin sonluğu azadlıq hərəkatının Nəbinin silahdaşları, xüsusilə Həcər tərəfindən davam etdirilməsi milli ifaçılıqda uzun müddət dastanlaşma prosesi keçmişdir. Xalq qəhrəmanının göstərdiyi şücaətlər Azərbaycanda kəndli hərəkatının yeni yüksəlişi fonunda aşıqların, peşəkar ifaçı və dastançıların repertuarında müxtəlif variantlarda yayılmışdır.

Həcər surəti. Dastanın əsas bədii obrazlarından biri Həcərdir. Qəhrəman qadın kimi kəndli hərəkatında iştirak edən Həcər milli dastançılıq üçün yeni obraz deyildir. Peşəkar ifaçılar öz repertuarında onu epikləşdirərkən milli yaradıcılıq qaynaqlarından bəhrələnmiş, XIX əsrə qədərki aşıq məktəblərinin ənənələrindən istifadə etmişlər.

İslama qədərki təsəvvürlərdə qadın yaddaşlarda cəngavər, qəhrəman obraz kimi qalmışdır. Qadın qəhrəmanlığı özünə məxsus tarixi kökə malikdir. O bir tərəfdən anaxanlıq dövrünün qadın hökmdarlığı əxlaqı qaynaqları, digər tərəfdən qadının cəmiyyətdəki müxtəlif mövqeləri – amozonkalıqdan oğuz eposundakı Ana xatunluğa qədərki təsəvvürlərlə çarpazlaşmışdır.

Milli eposun daha erkən nümunələrində də qadın cəngavərdir. Döyüşlərdə görünür, bir sıra hallarda isə döyüşən dəstələrə başçılıq edir. Yaxud dəstə başçısı öldürüldükdə onun yerini tutur. «Qaraoğlu» eposunda Arçın qız qaraxanlığın belə cəngavər qadın obrazıdır.

Oğuz eposunda qadın cəngavərliyi enən və yüksələn xəttlərdədir. Yəni oğuz eposunun müəyyən yaradıcılıq mərhələsində cəngavər qadın cəmiyyətin ictimai-siyasi əhval-ruhiyyəsinə uyğun müxtəlifləşir. İctimai-iqtisadi formasiyaların tələbinə uyğunlaşır. Məsələn, əgər anaxanlıqda, yaxud ataxanlığa keçidin qəhrəmanı olan Arçın qız döyüş meydanında öz atası tərəfindən arxadan vurulursa, qəbilə və tayfa münasibətləri dövrünün qadın qəhrəmanları – Ana xatun, Burla xatun, Banuçiçək və b. mənəvi-əxlaqi təkamül mərhələsi keçirlər. Onlar yüksək əxlaqi keyfiyyətləri özündə cəmləyir, Azərbaycan qadınının mənəvi-əxlaqi dünyasının bir çox xüsusiyyətlərini özlərində əks etdirmək imkanı qazanırlar.

Burla xatun Arçın qız kimi qılınc qəhrəmanı deyil. Yeni tarixi şəraitdə onun döyüş cəbhəsi dəyişmişdir. Lakin oğuz eposunda xalqın yetkin xarakterini əks etdirmək üçün obrazın bu transformasiyası erkən ifaçılıq mövqelərindən uzaqlaşmaq yox, onu yeni mərhələyə yüksəltmək kimi qəbul edilməlidir. Çünki oğuz eposunun qadın qəhrəmanı da həm cəngavərliyi, həm də mənəvi kamilliyi ilə milli ifaçılıqda yeni-yeni improvizələrlə zənginləşməklə əlamətdar idi. Bu, bir tərəfdən qadın qəhrəmanın mənəvi inkişafını əks etdirirdisə, digər tərəfdən peşəkar ifaçılığın yüksəlişini göstərirdi. Ozan yaradıcılığı üçün ənənəvi olan ifaçılığı inkişaf etdirən aşıqlar qadını yeni şəratidə dastan süjetinə təzə bədii boyalarda gətirdilər.

XIX yüzilliyin peşəkar ifaçılığında Nigar meydana çıxdı. Burla xatundan Nigara qədərki improvizə Arçın qız qəhrəmanlığına qayıdış deyildi. Bu ifaçı repertuarda qadın qəhrəmanının yenidən cilalanması, siintetizmi idi. Məhz bu sintetik ifa milli eposda qəhrəman qadının kamilləşməsinə gətirib çıxardı, onu həm tarixi, həm əxlaqi, həm də estetik baxımdan milli zəminə bağladı. Peşəkar ifadə milli qəhrəman qadının kamil bədii obrazı yarandı. «Qaçaq Nəbi»dəki Həcər peşəkar ifada yox yerdən gələn bədii obraz deyildi. Onun zəngin tarixi əsası vardı və həmin əsas üzərində də XIX əsr aşıqları qəhrəmanlıq dastanının yeni tarixi şərait üçün ənənəvi Həcərini yaratdılar. Həcər cəngavər qadının yeni şəraitdəki təzə bədii tipi idi. O, də dərin məhəbbətlə sevən məşuqə idi. Həcərin silaha sarılmasının tarixi və mənəvi əsası vardır. Əslində Həcəri dağlara salan, qaçaqlığa çıxaran ictimai mühitdir. Eyni zamanda o, Qaçaq Nəbinin mənəvi arxasıdır, onun ən yaxın silahdaşı, həmdərdidir. Həcər Nəbinin ardıcılıdır.

Aşıqlar Həcəri sırf milli zəmində yaratmışlar. Bütün dastan boyu Həcər inkişafdadır. Süjetin əvvəlindəki gözəl, ötkəm, qətiyyətli, ərköyün Həcər Nəbiyə qovuşduqdan, ona həmdərd olub silaha sarıldıqdan sonra dövrün əksliklərini daha yaxşı başa düşür.

Onun obrazlaşmasında dastançılıq ənənələrindən istifadə güclüdür. Həcərlə Nigarın taleyində müəyyən yaxınlıq nəzərə çarpır. O da Nigar kimi, öz sevgilisi ilə dağlar qoynuna çəkilir.

Hasan paşa kimi Həcərin atası da Nəbini görmək istəmir. Nigar Çənlibelə özü gəldiyi kimi, Həcər də Nəbiyə qoşulub qaçır. Nigar müdrik, uzaqgörən, qoç Koroğluya mənəvi dayaq olduğu kimi, Həcərin də tədbirliyi, qoçaqlığı, xoş qılığı və ünsiyyəti Nəbiyə qol-qanad verir. Həcər Nigar kimi yeri gələndə silah qəhrəmanına çevrilir və qaçaqları müdafiə edir.

Hər iki qəhrəman qadın övladsızdır. Əgər dastanın ilk variantında Həcərin övladsızlığı dastan yaradıcılığı üçün ənənəvi olaraq Nəbi ilə bağlanırsa, yeni variantlarda bu, Həcərə olan zülmün, işkəncənin ağır nəticəsi kimi təqdim edilir. Bu baxımdan dastanın ən təsirli epizodlardan biri Həcərin xəstə halda həbs edilməsi və zindanda dünyaya övlad gətirməsidir.

Ağrı çəkən Həcəri Nəbinin qardaşı Mehdi qonşu kəndə apararkən İsmayıl bəylə polis dəstəsi onların qabağını kəsir.

«… Mehdi atdan düşüb İsmayıl bəyin qarşısına gəlib deyir ki, naçalnik, Həcər ikicanlıdı, ağrı çəkir. Aparıram yaxın kəndlərin birinə ki, yükünü yerə qoysun.

Bunu eşidən kimi İsmayıl bəy əmr edir:

- Hər ikisinin əl-qolunu bağlayın.

Deyirlər İsmayıl bəyin yanında bir urus naçalniki varmış, adına Qrivanovski deyərlərmiş. Onlar bir xeyli gedəndən sonra yolda İsmayıl bəyə deyir ki, bu heç kişilikdən deyil. Gəl indi onları buraxaq, başqa vaxt tutarıq.

İsmayıl bəy alahı vaxt Qrivanovskinin bir sözünü iki eləməzdi. İndi özündən çıxır ki, sən nə danışırsan, qoburnat eşidib bizə nə deyər?

Urus naçalniki isə Həcərin əl-qolunu açdırır, amma İsmayıl bəy onları azad etmir. Yolda İsmayıl bəylə sözü çəp gəlir, onun üzünə tüpürüb çıxıb gedir.

Gorus qazamatının qapısı ağzında Həcər day dözə bilmir, yerə yıxılır, bir neçə vaxtdan sonra çağa səsi eşidilir. Həcərin gözəl-göyçək bir oğlu olur. Qazamatda işləyən xadimələr tez uşağı cır-cındıra bükür, göbəyini kəsib içəri aparmaq istəyir ki, İsmayıl bəy türmə naçalnikinin otağından çıxıb uşağı istəyir. Şaşkasını çəkib görpəni şaşkanın başına keçirir. Uşağın çığırtısı İsmayıl bəyin şaqqanağına qarışır» (12, s.31).

Bu kiçik epizodda XIX əsr Azərbaycan kəndinin siyasi vəziyyəti əks olunur. Orta əsrin inkvizisiya cəzalarını tətbiq etməyə başlayan istismarçı zümrə kəndlilərə hər cür cəza verir, qaçaq hərəkatını boğmaq üçün ən alçaq tədbirlərə əl atırlar.

Həcərin zindandakı fəryadı təkcə İsmayıl bəylərin zülmünə etiraz deyil, mülkədar dünyasına qarşı fəryaddır. Onun zindandakı harayı öz ictimai məzmununa, ifadə tərzinə görə aşıq repertuarında yeni improvizədir:

Bülbüləm, gülümdən düşdüm irağa,
Can yoxdu, canımda dözə fərağa,
Yetəydin, yetəydin barı sorağa,
Keçdi şaşkalara körpəm, ay Nəbi,
Hardasan, hardasan, hay, haray, Nəbi» (12, s.26).

Həcərin bu harayında şəxsi kədərdən doğan dərin bir ictimai məzmun özünü əks etdirir. Peşəkar ifaçılar bu iztirabı təkcə Həcərə məxsus məzmunda oxumur, aşığın bu ifasında istismar boyunduruğu altında inləyən hüquqsuz xalqın fəryadı kimi dünyaya car edir.

Həcər haray çəkir, elləri, obaları köməyinə çağırır. Göydən uçan quşlardan dərdini hamıya yetirməyi rica edir, yer-göyün onun dərdinə yandığını söyləyir. Ancaq ümidini yenə Nəbiyə bağlayır, Nəbini haraylayır, şaşkaya keçirilən körpəsinin faciəsini Nəbiyə bildirməklə bu qanın yerdə qalmayacağına təsəlli tapır:

Ay ellər, ah-naləm göyə dayandı,
Körpələr beşikdə haydan oyandı,
Kəkliklər qıy çəkdi, analar yandı,
Keçdi şaşkalara, körpəm, ay Nəbi,
Hardasan, hardasan hay, haray, Nəbbi! (12, s.26)

Həcərin böyük dərdini aşıq məharətlə ifadə edir. Onun harayı sehirli sazın tellərində, aşığın qüssəli nəğməsində dünyanı oymaq-oymaq dolaşır. Həcərin fəryadına neçə igid oğullar,

yenilməz qəhrəmanlar hay verir, silaha sarılıb azadlıq mübarizəsinə qoşulur, özlərini xalqının köməyinə yetirirlər.

Peşəkar ifaçılar dolğun ictimai məzmunlu kədərə Həcərin harayı ilə müdaxilə edir. «Zülmün ərşə dayandığı bu qoca dünyada» yaşamağın çətinliyini, fəqirlərin haqqının amansızcasına tapdalandığına dilə gətirir. Həcərin bu fəryadı ədalətsizliklərə qarşı kəskin bir ittiham kimi iliklərə işləyir:

Nə zalım üzün var, ay qoca dünya,
Zülmün ərşə çıxdı, say qoca dünya,
Tutdun fəqirlərə vay qoca dünya,
Keçdi şaşkalara körpəm, ay Nəbi,
Hardasan, hardasan, hay, haray, Nəbi?! (12, s.26)

Həcərin bu harayında dərin ictimai kədərlə yanaşı, hakim təbəqələrin idarəçiliyinə də kəskin etiraz özünü göstərir. Bu fəryadda eyni zamanda azadlığa, müstəqilliyə güclü çağırış notları da nəzərə çarpır.

Aşıqlar Həcəri süjetin əsas qəhrəman surətlərindən biri kimi bir sıra hallarda Nəbi ilə qoşalaşdırırlar. Qaçaq hərəkatının spesifik cəhətlərini əks etdirmək üçün onu lirik tərənnümündən bədii forma kimi istifadə edirlər. Bir sıra hallarda isə Həcər Qaçaq Nəbi mübarizəsinin, eləcə də qaçaq hərəkatının həqiqi mahiyyətini daha dürüst ifadə edir. İsmayıl bəyin Həcərin başına müsibət gətirdiyi vaxtdan on il sonra qaçaqlar Azərbaycana kəndli hərəkatını yatırmaq üçün böyük qüvvə ilə gəlmiş rus generalı ilə rastlaşırlar. Aşağıdakı epizoda diqqət yetirək:

«Deyirlər bir gün Qaçaq Nəbi ilə Həcər başının qaçaqları ilə kəndləri gəzirmişlər. Bir də görürlər ki, Qoburnatın qazalağı beş keşikçi ilə gedir. Ta bayaq ha, qaçaqlar 777 «Aynalı»nı tuşlayırlar qazalağa. Görünür içəridəki ağıllı adam olur. Strajniklərə deyir ki, güllə atmayın, əllərinizi yuxarı qaldırın.

Bu əhvalat Həcəri mütəəssiz eləyir.

«Qoburnatı özüm qarşılayacam», - deyə Mehdi ilə irəli çıxır. Bir də görür ki, qazalaqdan bir urus xanımı, bir də on il bundan qabaq onu dustaq aparanda gördüyü o urus zabiti düşdü.

Urus məmurunun bircə libası dəyişmişdi, bir az da saçı çallaşmışdı. Ancaq özü necə vardı, eləcə də qalmışdı. O, şirin yerli ləhcədə soruşur:

- Həcər xanım, məni tanıdınmı? On il qabaq həbs olunanda mən sizi görmüşəm.

- Siz kapitan Qrivanovskisinizmi?

- Bəli, bəli, madam! Görürsünüzmü, mən indi generalam. Bu xanım da mənim xanımımdır!

- Çox yaxşı – deyə Həcər generalın övrətini süzür.

Generalın xanımı Həcərdən soruşur:

- Bəs siz belə gözəl qadın, nə üçün evdə oturub uşaqlarınıza mürəbbilik etmirsiniz, quldurluqla məşğul olursunuz?

General bunları Həcərə tərcümə eləyir. Həcər tutulur. Sonra üzünü generalın xanımına tutub deyir:

- Xanım! Mənim oğlumu uşaq bətnimdən düşən kimi naçalnik şaşkaya keçirib öldürdü. Sizin əriniz bu hadisəni yəqin ki, yadından çıxarmış olmaz. Sonra naçalnik məni soyuq qarsa saldı ki, ömürlük övladım olmasın.

General nəyisə xatırlamış kimi duruxdu. Həcərin dediklərini sonra xanımına tərcümə elədi. Urus xanımı əlləri ilə üzünü tutdu, göz yaşları onu boğdu. Qazalağa qayıdıb boğuq səslə ərinə dedi:

- Əlbəttə, bu vəhşilər indi bizi öldürəcəklər».

Həcər xanım onun nə dediyini başa düşdü. Dinmədi, acı-acı generalı və onun xanımını süzdü.

Nəbinin dəstəsini dağıtmaq üçün min nəfərdən çox nizami əsgərə komandanlıq edən general Qrivanovski əsir düşdüyünə görə ölümünü gözü altına almışdı. O, öldürüləcəklərini yəqin etdiyinə görə Həcərdən xahiş edir ki, xanımını buraxsınlar» (12, s.31).

- Bizim üç qızımız var! Hər ikimiz öldürülsək, onlar başsız qalar. Rica edirəm, xanımımı geriyə qaytarasınız. Mənə nə divan istəsəniz tutarsınız» (12, s.62)

Burada Həcərin rus generalına cavabı qaçaq hərəkatının əsl mahiyyətini əks etdirməklə yanaşı, çar çinovnikləri və qabaqcıl baxışlı rus ziyalıları üçün aydın olmayan bir sıra həqiqətlərdən onları hali edir. Həcər generala deyir:

- General, mən yaxşı bilirəm ki, siz padışahın əmri ilə bizi qırmaq üçün böyük qoşunla bura gəlmisiniz. Biz vuruşarıq, kim kimi məğlub etsə, məğlub edər. Ancaq siz xanımınıza deyin ki, biz quldur deyilik. Biz zülm əlindən komamızdan qaçanlarıq. O ki, qaldı sizə, azadsınız. Siz mənim qollarımın zəncirini on il bundan qabaq İsmayıl bəyə açdırdınız. Məni buraxmaq istədiniz. İsmayıl bəy qoymadı… İndi mən sizi azad edirəm. O vaxt sizin məni buraxmağa cürətiniz çatmadı. Bu gün isə mənim sizi buraxmağa səlahiyyətim çatır» (12, s. 64).

Əslində bu epizodda Həcərin daxili aləmi, onun geniş, kinsiz-küdurətsiz böyük qəlbi aydın görünür. Elə buna görə də Qaçaq Nəbi mahnılarında aşıqlar dönə-dönə Nəbini tərif eləyəndə mənalı bir şəkildə deyirlər: «Arvadı özündən ay qoçaq Nəbi» (11, s. 167).

Həcərin qoçaqlığı, mərdliyi, ürəyiyumşaqlığı, humanistliyi bütün dastan boyu özünü göstərir. O, bütün qollarda və epizodlarda özünüməxsus mənəvi bütövlüyü qoruyub saxlayır.

Həcərin qəhrəmanlığı əslində «Qaçaq Nəbi» hərəkatını bir çox bədii detallar, mənəvi-əxlaqi dəyərlərlə bəzəyir. Həcər ömrünün axırına qədər mübarizə idealına sadiq qalır.

Nəbinin ölümü bütün başqalarından fərqli, - Həcərin əslində qol-qanadını qırır, onun qəlbinə sağalmaz yara vurur. Əslində Həcər Nəbidən sonra mənən tək qalır. Lakin bu tənhalıq onu sındırmır, mübarizə əzmini qırmır, tütdüğü yoldan döndərmir. Həcərin Nəbinin qəbri üstündəki andı əslində Qaçaq Nəbi mübarizəsinin davam etdiriləcəyinə dərin ümid oyadır:

« - And içirəm, əziz Nəbi, sənlə kəsdiyim duz-çörəyə. Nə qədər ki, sağam, sənin düşmənlərinə göz dağı çəkdirəcəyəm.

İgidlər də Həcərin səsinə səs verdi, elə oradan silaha sarılıb dağlara, dərələrə çəkildilər.

Nəbi öldüsə də igid Həcər onun qanını yerdə qoymadı…» (12, s.71).

Həcərin şəxsində qaçaq hərəkatı elə bir qəhrəman tapdı ki, uzun müddət aşıqlar onun şəninə söz qoşdu, igidlikləri uzun onilliklər ərzində aşıqların dilindən düşmədi.

Bizə belə gəlir ki, son illərdə bir sıra yazılı ədəbiyyat nümunələrində Həcər obrazının təhrifi xalqın milli-mənəvi və əxlaqi dəyərlərinə heç bir cəhətdən uyğun gəlmir.

Həcər Azərbaycan xalqının qəhrəman qızıdır, onun Nəbiylə başlayan qəhrəmanlıq tarixçəsi onunla da yekunlaşıb sona yetmiş, milli yaddaşda Həcər qəhrəmanlıq, sədaqət və vəfalı bir qadın simvoluna çevrilmişdir.

Gözəl surəti. Dastanın maraqlı surətlərindən biri də Nəbinin anası Gözəldir. Qəhrəmanın böyüməsində, ərsəyə çatmasında, sonrakı qəhrəmanlıqlarında Gözəl həmişə yada düşən, xatırlanan, aşıqlar tərəfindən dərin bir rəğbətlə tərənnüm edilən bədii obrazdır.

Gözəlin soy kökündə oğuz eposu üçün səciyyəvi olan Ana xatun dayanır.

Nəbinin xarakterindəki bir çox gözəl və mərdanə xüsusiyyətlər Gözəlin təbiətindən gəlir. O də söz götürməyən, sərt xarakterli qadındır. Nəbi onun sonbeşiyidir. Deyirlər analar sonbeşiyi çox istəyirlər. Gözəlin Nəbiyə qarşı istəyi isə daha sonsuzdur. Sinifli cəmiyyətdə əli bir yana çatmayan Gözəl Nəbiyə təsəlli verməkdə də acizdir. Nəbinin uşaq ikən Kərbəlayı Məhəmmədin evinə nökərçiliyə göndərildiyi məqama nəzər yetirək: «…Gözəl gözünün yaşını axıtdı… aç qulağım, dinc qulağım», istəmirəm Nəbinin quzuçuluqdan yediyi çörəyi. Qoy elə qapımda qalıb, gözümün qabağında olsun, Nəbisiz ürəyim partlayar, - deyə deyindi.

Atası da işə könül vermək istəmirdi. Ancaq ailənin vəziyyətini düşünəndə görürdü ki, belə olsa uşaqlar acından gözünün qabağında qırılacaq. Odur ki, elə ikibaşlı cavab verdi:

- Nəbi indi uşaq deyil ki, güzəranımızı görür. Özü bilsin, istəyir getməsin. Kim onu evdən qovur ki…

Nəbi atasının ağzına maddım-maddım baxırdı. Elə ki, bu sözu eşitdi, qəti qərara gəldi:

- … Gördüm məni dolandırmır, çıxıb başqasına nökər duraram.

… Gözəl Nəbi üçün yır-yığış etdi, boğçanı gətirib ağlaya-ağlaya ulağın palanının qaşına bağladı. Özünü saxlaya bilmədi.

Sübh vaxtı idi, qəlbi lap kövrəlmişdi. Qoca tut ağacının kövdəsinə söykəndi.

Nəbi həyət-bacaya bir də göz gəzdirdi. Atası ilə halal-hümmət elədi. Bacılarını öpüb Gözəlin qabağında dayandı. Bu vaxt hiss elədi ki, dizləri üşüdü, şalvarının sökülmüş yamaqlarından canına bir üşütmə düşdü.

Nəbi Gözəli bağrına basdı. Ona pıçıltı ilə nə dedisə, Gözəl ayırd edə bilmədi. Ağladı. Bir də onu gördü ki, Nəbi ulağın dalında doqqazdan xeyli uzaqlaşıb. Nəbi qanrılıb arxaya baxanda Gözəl hələ də əli qoynunda kötüyün üstündə oturmuşdu. O, körpə qəlbindən nəyinsə qırıldığını hiss etdi. Nəbinin hönkürtüsü Gözəlin hönkürtüsü kimi Həkərinin qıjıltısına qarışdı» (12, s.7)

Burada aşıqlar adi həyat faktının improvizəsi yolu ilə üz-üzə dayanan iki dünyanın qüdrətli təzadını yaratmışdı. Aşığın şirin təhkiyəsi əslində XIX əsr Azərbaycan kəndinin həqiqi mənzərəsini əks etdirir. İstər-istəməz insanı kölə vəziyyətinə salan feodal-patriarxal münasibətlərə etiraz edir, bu taleyə mübtəla olanların ağır dərdinə şərik olursan.

Nəbinin hər gəlişi Gözəl üçün toy-bayramıydı. Nəbinin adı ilə ən çox sevinən Gözəl idi. Aşıqlar dastanda ana məhəbbətini o qədər ideal səviyyədə improvizə etmiş, onu zərif duyğularla bəzəmişlər ki, istər-istəməz bu yaradıcılıq məharəti adamı mütəəssir edir.

Gözəl Nəbini pis dillərdən qoruyur, onun yamanını danışana dərdini başa salır ki, Nəbi öz xoşu ilə qaçaqlığa çıxmadı, onu bu yola hampalar vadar elədi.

Gözəl o ümiddədir ki, Nəbi havaxtsa evinə qayıdacaq. O, oğul deyib Nəbinin boyuna doyunca tamaşa eləyəcək. Həcərin nazını çəkib ona «fəsəlli yayacaqdır».

Nəbinin ölüm xəbərini eşidəndə elə bil Gözəl özünün bütün xoş ümidləri ilə vidalaşır. Oğlunun cənazəsi üstə ağı deyən Gözəlin fəryadı dağlarda-dərələrdə əks-səda verir.

Aşıqlar Nəbinin ölüm səhnəsini də müxtəlif variantlarda yaratmışlar. Bütün variantlarda Gözəl Nəbinin saçını oxşayıb ağı deyən, yeri-göyü köməyə çağırandır. Gözəli «torpaq sakitləşdirdi» deyirlər. Nəbi torpağa tapşırılandan sonra Gözəl elə bil

təskinlik tapdı. Ona bu təskinliyi verənlər də qaçaqlardır. Oğlu Mehdiquludur, xan Həcərdir və başqalarıdır.

Gözəl özünü sındırmır, lakin Nəbinin ölümü ilə Gözəlin də həyat çırağı əbədilik sönür.

Dastanın yaddan çıxmayan bədii bir obrazı kimi Gözəl uzun müddət oxucunu düşündürür.

Bədii xüsusiyyətləri. «Qaçaq Nəbi» yuxarıda deyildiyi kimi, ayrı-ayrı aşıqlardan müxtəlif variantlarda yazıya alınmışdır, onların hər biri özünəməxsus yaradıcılıq ənənəsi ilə bağlı olduğu kimi, biribirindən ayıran, fərqləndirən cəhətlər də şəksiz ki, vardır.

Dastanın nəşrə hazırlanması zamanı folklorun nəşri prinsipləri pozulmuşdur. Əldə olan variantlar tarixi-xronoloji ardıcıllıq, dastan tələbləri gözlənilmədən ötəri şəkildə işlənib, necə deyərlər, «folklorluq»dan çıxarılmış və həcmin böyüməsi naminə aşıq repertuarından yazılmayan müxtəlif mətnlər, o cümlədən xatirələr, poetik cəhətdən yarımçıq olan, aşıq repertuarından kənarda yaranmış parçalar, şer nümunələri dastana daxil edilmişdir. Beləliklə dastanın 1961-ci ildə Ə.Axundov tərəfindən nəşr edilmiş variantı ciddi qüsurlarla oxuculara təqdim edilmişdir. Aşıq variantının yazıya alınmaması, dastanın akademik nəşrinin hazırlanmaması «bədii cəhətdən sönük, el variantından uzaq» bir nəşr olan Ə.Axundov variantı əsasındakı müşahidələr, bir sıra hallarda ən görkəmli mütəxəssislərin dastanla bağlı yanlış nəticələrə gəlməsinə səbəb olmuşdur. M.H.Təhmasib dastan haqqında yazmışdır: «… Qaçaq Nəbi XIX əsrin son illərində öldürülmüşdür. Onun ölümündən keçən iyirmi illik kiçik bir müddətdən sonra Nəbinin mübarizə apardığı köhnə dünya Azərbaycan kəndlisini təmin etməyən, onu mübarizəyə, üsyana qaldıran mənfur rejimi ilə birlikdə məhv edilmiş və yeni cəmiyyət qurulmuşdur… Azərbaycan kəndlisi… həqiqi azadlığa çıxmışdır. Bu yeni dünyada artıq Nəbi hərəkatının, Nəbi ideallarının xalq tərəfindən dastanlaşdırılmasına ehtiyac qalmamışdır».

Əvvəla, Azərbaycan xalqının sonrakı inkişaf mərhələlərində hansı azad, xoşbəxt həyata qovuşmasından asılı olmayaraq, qaçaq hərəkatı bu xalqın tarixində milli-azadlıq hərəkatının yeni bir mərhələsi, forması olmuşdur. O, Azərbaycan kəndli hərəka-

tının yüksəlişində müəyyən rol oynamış, antoqonist ziddiyyətlərin barışmazlığını kəndliyə anlatmış, onun kortəbii hərəkatlardan kütləvi inqilabi hərəkata doğru gedən yolunu bir növ istiqamətləndirmişdir. Digər tərəfdən Qaçaq Nəbi qəhrəmanlığı təkcə ondan iyirmi-iyirmi beş il keçdikdən sonra yox, həm də keçən əsrin 70-ci illərində aşıq repertuarında yenidən əks olunmuşdur. Hələ Qaçaq Nəbinin, Həcərin və başqa qaçaqların sağlığında onların şücaəti, qəhrəmanlığı barədə nəğmələr, rəvayətlər, dastanlar yaranmışdır. Bunlar uzun müddət peşəkar ifaçıların repertuarında yaşamışdır. Digər tərəfdən qaçaq hərəkatı və onun tərkib hissəsi olan Qaçaq Nəbi dövrü xalqın qəhrəmanlıq tarixidir. Onun şifahi yaradıcılıqda dastanlaşması, qanunauyğun, qarşısıalınmaz və uzun çəkən bir prosesdir.

Bununla belə, Oktyabr inqilabı xalqa öz tarixini, unutdura bilmədi. İyirminci illərdə müəyyən qrup kəndlilərin qolçomaq adı ilə məhrumiyyətlərə dücar olması, şəxsiyyətə pərəstiş illərində aşıq repertuarının «standart qəliblərə» tabe etdirilməsi, ifaçı sənətkarların öz repertuarında qəhrəmanlıq süjetlərindən imtina etdirilib kolxozun fövqəladə yüksəlişini tərənnüm edən, bütün improvizatorçuluğun «Yaşa, yaşa can Stalin» idealına xidmət etməsi milli repertuarda «Qaçaq Nəbi»nin sıxışdırılıb çıxarmasına səbəb olmuşdur.

Şəxsiyyətə pərəstiş dövründə milli eposların üzərinə qadağanlar qoyulması, hətta «Kitabi-Dədə Qorqud»un «xalq düşməni» elan edilməsi şifahi yaradıcılığın yüksəlişinə ciddi zərbə idi.

Keçmiş milli sərvətdən, qədim tarixdən imtina etmə, zəngin arxaik mədəniyyətə arxa çevirmə, tarixi milli ənənələrin, ümumilikdə isə əski mədəniyyətin unudulması, ona arxa çevrilməsi bizə çox baha başa gəlmişdir. Sənətin müxtəlif sahələri və dövrləri barədə yanlış konsepsiyalar irəli sürülmüş, bir sıra tarixi həqiqətlər isə təhrif edilmişdir.

Azərbaycan ozan yaradıcılığı, sonrakı mərhələdə isə milli ifaçılığı öz üzərinə götürən aşıq sənətinə də müəyyən qadağanlar qoyulmuşdur. Hətta «Qaçaq Nəbi» kimi xalqların azadlıq mübarizəsinin yeni tarixi zəmində bədii improvizasiya əslində diqqətdən kənarda qalmışdır.

«Qaçaq Nəbi» yeni dövr folklor yaradıcılığında mühüm yer tutan qəhrəmanlıq dastanıdır. 1977-ci ildə onun yazıya alınmış yeni bir variantı bu dastanın milli ifa repertuarında yeri və mövqeyi barədə bir sıra mülahizələri təkzib etdi. Dastanın aşıq variantının Dərbənd aşıq mühitindən yazıya alınması eyni zamanda onun son vaxtlarda yenidən milli repertuara qayıtdığını göstərir.

Aşıq məktəblərinin repertuarında olan variantların yazıya alınma zamanı yol verilmiş qüsurlarına baxmayaraq «Qaçaq Nəbi» ümumilikdə yeni dövr folklor yaradıcılığının nailiyyətidir. Burada bir sıra mühüm dastançılıq ənənələri qorunub saxlanmış, inkişaf etdirilmiş, yaxud məlum süjetlərin yeni improvizələri, transformasiyaları yaranmışdır. Bunlar içərisində dastançılıq üçün səciyyəvi olan at və silahla bağlı improvizələr nəzəri daha çox cəlb edir.

Qaçaq Nəbinin Bozatı eposda cəngavər at obrazının tarixi əsasları üzərində obrazlaşdırılmışdır. Bozat da dərya cinsli atdır. Qaçaq Nəbi mübarizələrə başladığı dövrdə bu atı ona Kərbəlayi Məhəmməd bağışlayır. Boz dayçanı yüyənə isə Nəbi özü salır. Dastan boyu Bozat Nəbinin yaxın yoldaşı və dostu kimi tərənnüm olunur. Bozat Nəbini ən çətin döyüşlərdən salamat çıxaran, onu keçilməz cəngəlliklərdən, dar cığırlardan ötürüb dağlar qoynunda gizlədir. Dastanda Bozat bədii obraz səviyyəsinə yüksəlir.

Qəhrəmanın döyüş silahı isə «Aynalı» tüfəngidir. Süjetin bir variantında Aynalı tüfəng ustasıdır. O, düzəltdiyi silahı öz adı ilə adlandırmışdır. Başqa bir ehtimala görə «Aynalı»nın qəhrəman qarşısında, döyüş meydanında düşməni amansızlıqla qırıb-tökən, meydanda aydınlıq yaradan silah mənasında işlənildiyi də göstərilir. Nəhayət bu silahın «Aynalı» kəndində düzəldilməsi ilə bağlı ona həmən adın verilməsi mülahizəsi də vardır. Hər halda silahın yaranmasıyla bağlı mülahizələr Azərbaycanda odlu silahın işlədilməsi və təkmilləşdirilməsi dövründən əvvəllərə gedib çıxmır. «Aynalı» Bozat kimi bədii epikləşmə keçməsə də düşməni özünə çəkən, gülləsi hədəfdən yayınmayan silah adı ilə vəsf olunur.

Dastanda xalq dilindən istifadə güclüdür. Aşıqlar yeri gəldikcə müxtəlif yaradıcılıq üsullarından istifadə edir, ayrı-ayrı poetik parçalarda təsvir vasitələrinə-bənzətmələrə, məcazlara və s. geniş yer verirlər.

«Qaçaq Kərəm». XIX əsr qaçaq hərəkatının başqa bir qəhrəmanlıq dastanı «Qaçaq Kərəm»dir.

Qaçaq Kərəm də tarixi şəxsiyyətdir. 1860-cı ildə Qazax qəzasının Qıraq Kəsəmən kəndində anadan olmuş, 80-ci illərdən qaçaq hərəkatına qoşulmuş, Qafqazda böyük şöhrət qazanmışdır. Əsrin axırlarında o çar general-qubernatorunun ciddi səyləri sayəsində üzə çıxmış, imperator Qaçaq Kərəmin günahını bağışlamış və beləliklə Qaçaq Kərəm qaçaqlığı yerə qoymuş, Cənubi Azərbaycana köçmüşdür. 1909-cu ildə burada öz əcəli ilə vəfat etmişdir.

Qaçaq Kərəmin atası dövrünün açıqgözlü adamlarından olmuş, yerli hampalar və bəylər ondan ehtiyat etmişlər. El arasında İsgəndər Ellazoğlunun böyük hörməti olduğunu görən bəylər müxtəlif yollarla onu aradan götürməyə cəhd göstərmişlər. Kəndxuda Ağalar bəy nəhayət İsgəndər Ellazoğlunun üstünə at oğurluğu atıb onu Sibirə sürgün etdirmişdir. Lakin İsgəndər yoldan qaçıb kəndə gəlmiş, kəndxudanı və «müddəilərini» öldürüb qaçaqlığa çıxmışdır. 1884-cü ildə çar kazakları tərəfindən döyüşdə öldürülmüşdür.

Atasının ölümündən sonra Kərəm daha Qıraq Kəsəməndə qala bilmir. Çünki çar çinovnikləri onu təqib etməyə, necə olursa-olsun aradan götürməyə çalışırlar. Lakin Kərəm cəld tərpənir. Gecə onu evində qanına qəltan etmək istəyən strajnik A.Qribenkonu öldürüb kənddən qaçaq düşür. Qısa müddətdə Kərəm şöhrətli qaçaq kimi tanınır. Adına nəğmələr qoşulur.

Aşıq yaradıcılığında uzun müddət Qaçaq Kərəmin adı hörmət və məhəbbətlə çəkilmiş, onun şərəfinə müxtəlif nəğmə və rəvayətlər yaranmışdır.

Qaçaq hərəkatı qəhrəmanı haqqında yaranmış süjet XIX əsr qəhrəmanlıq dastanları içərisində quruluşu, məzmunu və poetik ifası baxımından diqqəti cəlb edir.

Toplanma, nəşr və tədqiq tarixindən. Qaçaq Kərəm haqqında dastan hələ onun mübarizə illərində yaranmış, aşıqların repertuarında müxtəlif variantlarda yayılmışdır. Onun barəsində yaranmış əfsanə və rəvayətlərdə o, ədalət mücəssəməsi kimi tərənnüm edilmişdir. Kərəm daim yoxsulların müdafiəçisi, himayədarı kimi çıxış etmiş, qan tökmək əleyhinə olmuşdur. Dastan ilk dəfə H.Əlizadə

tərəifndən toplanıb nəşr edilmişdir. O, Qul Vəlinin repertuarından 1934-cü ildə Dilicanda yazıya alınmışdır. «Kərəmlə Zalı xan» adlı variant elə bil tamamlanmamış, Qaçaq Kərəmin apardığı mübarizəni bütöv şəkildə əks etdirdiyini söyləmək olmaz (14).

Dastanın «Kərəm xan Sərtib» adlı başqa bir variantı Bülbülün rəhbərliyi altında 1973-cü ildə Nuxa /Şəki/ rayonuna getmiş folklor ekspedisiyasının üzvləri tərəfindən yazıya alınmışdır. Mətni Aşıq Şirin İsmayilov söyləmişdir. Əlyazmanın üstündə belə bir qeyd vardır: «Kərəm xan Sərtib» dastanını Aşıq Şirin Aşıq Məhəmməddən öyrənmişdir. O, Zərzibilli olub. İndi sağ deyil. Bu variantın Qaçaq Kərəmin sağlığında yarandığı və XIX əsr aşıq repertuarında geniş yayıldığı ehtimal olunur.

«Qaçaq Kərəm» müxtəlif variantlarda ayrı-ayrı aşıqlar tərəfindən həm XIX, həm də XX əsrin əvvəllərində milli repertuarda ifa edilmişdir.

1920-ci ildə Aşıq Hüseyn tərəfindən dastanın yeni bir variantı yaradılmışdır. O, uzun müddət şifahi repertuarda da yaşamış və altmışıncı illərin əvvəllərində folklor ekspedisiyası zamanı folklorşünas R.Rüstəmzadə tərəfindən yazıya alınmışdır (15, s. 73). Əslində peşəkar ifaçılıq səviyyəsinə görə seçilən aşıqların repertuarında «Qaçaq Kərəm» xüsusi yer tutmuşdur. Bu süjet Göyçə aşıq məktəbində dastanlaşdığı kimi, Şirvan aşıqları da onun təkmil variantalırndan birini yaratmışlar. Bütün bu variantlar içərisində öz məzmun dolğunluğu, milli dastançılıq ənənələrini qoruyub saxlaması və nəhayət sənətkarlıq imkanları baxımından Aşıq Haşım varinatı diqqəti cəlb edir (16,7-41).

Qaçaq Kərəm haqqında müxtəlif əfsanə və rəvayətlər XIX əsrin rus mətbuatında kifayət qədər nəşr edilmişdir.

Dastanın tədqiqinə nisbətən sonralar başlanmışdır. Bu iş ilkin mərhələdə yalnız izah, şərh xarakteri daşımışdır. Sonralar «Qaçaq Kərəm» kəndli hərəkatı dövrünü əks etdirən dastanlardan biri kimi araşdırılmışdı.

Variantları, mövzu və ideyası. Başqalarından fərqli olaraq «Qaçaq Kərəm» aşıq repertuarında bir dəfəyə oxunan dastanlardandır. Yəni o, nisbətən yığcam olub aşıqlar tərəfindən məclislərdə söylənilmiş, ayrı-ayrı aşıqlar Qaçaq Kərəmi müx-

təlif qəhrəmanlıq nəğmələri, onun göstərdiyi igidlikləri müşayət edən rəvayətləri birləşdirib maraqlı süjetlər yaratmışlar.

Qismən kamil variant hesab edilən Aşıq Hüseyn variantı quruluşuna, Qaçaq Kərəmin şücaətlərini əks etdirmək səviyyəsinə görə başqa variantlardan seçilmir.

Əvvəla, başlanğıc epik yaradıcılıq ənənəsinə uyğun gəlmir. Yəni qəhrəmanlıq süjetləri üçün zəruri ənənəvi tələblər burada gözlənilmir. Bu, hər şeydən əvvəl improvizatorçunun ifaçılıq səviyyəsi və dastançılıq ənənələrinə o qədər də əməl edilməməsi ilə bağlıdır.

Mətn müstəqil qollara ayrılmır. Qaçaq süjetlərinə məxsus bir sıra xüsusiyyətlər burada pozulur, hadisələr real zəminə köçürülür. Dastan göstərir ki, həqiqətən XIX əsrin 30-cu illərində aşıq repertuarı özünün klassik ənənələrindən uzaqlaşmağa başlamışdı.

Yeni yaranan süjetdə dastançılıq ənənələrindən daha çox, publisistik təsvir nəzərə çarpır:

«… Kəndin hörmətli adamlarından sayılan İsrafil ağa Kərəmin qoçaqlığını görüb onunla dost olmuşdu.

Günlərin bir günü Kərəm İsrafillə Qarayazı meşəsinə ova gedir. Oradan da Ceyrançölə keçirlər. Xeyli yol gedib Qavrı çayına çatırlar. Hava xoş olduğundan İsrafil ağa soyunub çayda çimir. Kərəm də soyunmaq istəyərkən görür yaxınlıqda bir çobanı ağası bərk döyüb-söyür. Kərəm özünü oraya yetirib deyir:

- Ağa, bu fağırın təqsiri nədir ki, belə əzişdirirsən?

Tavat bəy əvvəlcə ona əhəmiyyət vermir. Kərəm bir də soruşur:

- Ay kişi, insafın yoxdurmu? Adam da adamı belə döyərmi?

- Bir qoyunumun başını əkib. Özü də boynuna almır. Buna görə döyürəm. Döyülməsə hər dəfə bir qoyunun başını əkər, bu çoban tayfasını yaxşı tanımırsan. Elə bilirlər ki, dədələrinin qoyunlarıdır, kefləri gələndə kəsib yeyirlər, daha demirlər ki, bunun üçün məndən muzd alırlar.

Kərəm soruşur:

- Bəy, neçə baş qoyundan biri əksilib?

- İyirmi min qoyundan» (15, s.53).

Göründüyü kimi, peşəkar aşıqlar bu epizodu qəhrəmanlıq dastanı üçün başlanğıc seçməzdi. Burada dastan yaradıcılığından daha çox otuzuncu illərin sinfi ziddiyyətlərini əks etdirir.

Daha sonra isə ziddiyyətlərin kəskinləşməsi aşıq yaradıcılığının özündə süjet kasadlığı yarandığını göstərir. «Qaçaq Kərəm»də bu cəhət özünü nəzərə çarpdırır. Tavat bəyin Kərəmin onun işinə qarışmasına acığı tutur:

«Sən kimsən ki, gəlib mənə ağıl verirsən? Bu mənim öz çobanımdır, istəyərəm döyərəm, istərəm öldürərəm, özüm bilərəm! Çıx yolunla get!

Tavat yenə də qamçını oynadıb çobanı döyməyə başlayır. Kərəmin insafsız ağaya acığı tutur. Ona elə bir şillə vurur ki, fırfıra kimi fırlanıb yerə sərilir.

İsrafil ağa da əynini geyinib özünü yetirir. Görür ki, Kərəm Tavatı yerə sərib. Tavat İsrafil ağaya tanış çıxır. Kərəm onu bir də vurmaq istəyəndə İsrafil ağa qoymur:

- Sən neyləyirsən, bu bəydir!

- Bəy olanda nə olar? Bir qoyunun üstündə insanı belə döyərlərmi? İnsafsızdır. Bəyləri həmişə xəsis gördüm.

- Bıy, sağ ol Kərəm! Yoxsa mənim də ağalığımı danacaqsan!

Tavat İsrafil ağanı görüb ürəklənir. Kərəmin üstünə hücum etmək istəyir. Kərəm onun xançalını əlindən alıb çaya atır. İsrafil ağa onların arasına girir. Kərəmin bu hərəkəti ona da yer eləyir. Tavat üst-başının tozunu çırpıb deyir:

- Yaxşı, qurban ol, bu İsrafil ağaya, yoxsa səni, tikə-tikə edərdim. Vaxt olar görüşərik!

Kərəm gülümsəyərək cavab verir:

- Mütləq görüşərik» (15, s.17).

Göründüyü kimi, burada ziddiyyətlər mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsindən doğmur. Zərbə birbaşa bəyliyə vurulur. Kərəmin Tavatın üzünə ağ olması İsrafil ağanın bəylik qüruruna toxunur.

Bu, əslində otuzuncu illər bolşevizminin bəyliyə münasibəti idi.

XIX əsrdə genişlənən kəndli hərəkatının, o cümlədən qaçaqlığın meydana gəlməsi daha köklü ziddiyyətlərlə bağlıydı.

Bəylər kəndlilərin XIX əsrdə az-çox ehtiram bəslədiyi zümrə idi. iri torpaqlar ələ keçirən mülkədarlar onları müflis etmişdi. Bir sıra hallarda isə bu müflisləşmiş təbəqə qaçaq hərəkatını

müəyyən məqamlarda müdafiə edirdi. Bu mənada Aşıq Haşım variantı daha mükəmməldir.

Bu variant müstəqil qollardan ibarətdir. Hər bir qolda Qaçaq Kərəmin özünə məxsus bir keyfiyyəti açılır, onun müxtəlif səfərləri qolların əsas məzmununu təşkil edir. Əgər Aşıq Hüseyn variantı Qaçaq Kərəmin məhdud bir obrazını qəhrəmanlığə kimi tərənnüm edirsə, buradakı ziddiyyətlər Kərəm-İsrafil ağa xəttində cərəyan edirsə, Aşıq Haşım variantında Kərəm Azərbaycan xalqının milli-mənəvi dəyərlərini geniş şəkildə əhatə edən qəhrəman obrazı səviyyəsinə yüksəlir.

Bu variantda milli dastançılıq ənənələrindən istifadə daha genişdir. Güclü aşıq improvizəsi özünü göstərir.

Dastanın «Kərəm və İsgəndər», «İsgəndərin vəsiyyəti», «Kərəmlə Güllünün hekayəti», «Kərəmin qaçaq düşməsi», «Kərəmlə İsrafil ağa», «Kərəmin Qarabağa getməsi», «Samur görüşü», «Kərəmin Şabran döyüşü», «Kərəm Şahdağda», «İsrafil ağanın xəyanəti», «Kərəmin ölümü» kimi qolları Qaçaq Kərəmin məhdud bir ərazidə yaşayan qaçaq yox, bütün Azərbaycanda və Dağıstanda, eləcə də Rusiyada şöhrətli bir igid kimi tanındığını göstərir (16, s. 7-107).

Aşıq Haşım variantının nəşri qaçaq dastanlarının milli repertuarda, yeri və mövqeyi, yaradıcılıq xüsusiyyətləri barədə şübhəsiz ki, eyni mülahizələr doğuracaqdır.

Aşıq Hüseyn variantı Kərəmin qəhrəmanlığını bütöv şəkildə əhatə etmir. Burada onun igidliklərinin yalnız bir qismi barədə danışılır. Aşıq Hüseyn sözünü qəhrəmanlıq dastanları üçün səciyyəvi olmayan Qaçaq Kərəmin adına yazdığı, bir növ duvaqqapma yerində işlətdiyi fəxriyyə ilə tamamlayır. Aşıq Haşım variantında isə dastan intəhasız qəhrəmanlıqlardan sonra qaçaqlığı yerə qoyan, Cənubi Azərbaycana keçən, ölümünün sonuna qədər doğma torpağı, daşı üçün burnunun ucu göynəyən Kərəmin oxuduğu «Dünya» adlı qoşma ilə sonna yetir.

«Qaçaq Kərəm»in bütün variantları azadlıq ideyasının kəndlilər arasında daha fəal başa düşüldüyünü, müdafiə edildiyini göstərir. O, eyni zamanda XIX əsr Azərbaycan kəndin ictimai-siyasi və sosial vəziyyəti barədə də aydın təsəvvür yaradır.

Əsas surətləri. «Qaçaq Kərəm» də başqa qaçaq dastanları kimi bədii obrazlarla zəngindir. Buradakı surətlər müxtəlif siniflərı, zümrələrəi, əxlaq və dünyagöprüşləri əhatə edir. Burada qaçaqlar, bəylər, mülkədarlar, çar çinovnikləri, yüksək rütbəli məmurlar, sadə əmək adamları iştirak edir. Bütün bunların fonunda Qaçaq Kərəmin möhtəşəm və əzəmətli obrazı dayanır. Digər bədii obrazlar Qaçaq Kərəmlə bağlı müəyyən mənəvi-əxlaqi dəyərlərin açılmasında iştirak edirlər. Peşəkar ifaçılar ayrı-ayrı surətlərin fonunda Qaçaq Kərəmi vəsf edir, onun daxili dünyasının bir cəhətini, xüsusiyyətini qabartmağa çalışırlar.

Qaçaq Kərəmin şəxsində Azərbaycanda qaçaq hərəkatının həqiqi mahiyyətini Qafqaza gələn qabaqcıl baxışlı adamlar dərk etmiş və ona öz münasibətlərini bildirmişlər. Ümumilikdə, bu qəhrəmanın adı hələ XIX əsrdə Zaqafqaziyada və Rusiyada məşhur olmuşdur. İlk dəfə gürcü ədəbiyyatında Qaçaq Kərəm haqqında səhnə əsəri yazılmışdır. Bundan sonra V.Y.Mçedlişvili «Qaçaq Kərəm» pyesini yazmış və əsər 1925-ci ildə Azərbaycan dilinə tərcümə edilib «Tənqid və Təbliğ» teatrında tamaşaya qoyulmuşdur (14, s. 105).

Qaçaq hərəkatının görkəmli başçılarından olan Qaçaq Kərəmin bədii obrazı D.Kozlovskinin, V.Kazakovskinin, sonralar isə N.B.Vəzirovun və başqalarının əsərlərində öz əksini tapmışdır (14, s. 93).

XIX əsrin axırlarında M.Qorki Qafqaza gələrkən «Qaçaq Kərəm» hekayələri onun da diqqətini cəlb edir. O, Kərəm haqqındakı rəvayətləri yazılı mənbələrdən deyil, «aşıqlardan, kütlə içərisində olan adamlardan» eşidir.

M.Qorki «alicənab qaçaq» kimi hamının dilində adı əzbər olan Qaçaq Kərəm haqqında təəssüratını özünün «Qafqazda qaçaqlar» publisistik yazısında əks etdirmişdir. O, yazırdı ki, Qaçaq Kərəm, yalnız Zaqafqaziyada deyil, Kuban kazakları arasında da öz mərdliyi və cəsurluğu ilə şöhrət tapmış, əfsanəvi hala salınmış qaçaq kimi məşhurdur. M.Qorki göstərir ki, Kərəm haqqında eşitdiyi bütün rəvayətləri öz əsərində əhatə edə bilmir, ona görə də onların bəzisi ilə oxucularını tanış edir.

Böyük ədib göstərir ki, xalq arasında geniş yayılmış rəvayətlərdə Kərəm insanpərvər və yaxın hesab etdiyi adamlara bacardığı köməyi əsirgəməmişdir. O, çarxı sınmış arabanın çarxını düzəldib kəndliyə yolda kömək etmiş, təqibdən gizlənən kəndlilərə iki min manat pul verib ona təsəlli olmuşdur.

M.Qorki eyni zamanda Qaçaq Kərəmin qılıqlı, xoş xasiyyət, barışdırıcı mövqe tutan bir adam kimi şöhrətləndiyini deyir.

Bütün bunlar göstərir ki, XIX əsrin mətbuat və ədəbiyyatında «Qaçaq Kərəm»in şöhrəti öz bədii ifadəsini tapmışdır. Bu elə bir dövr idi, peşəkar ifaçılıq artmış, aşıq repertuarında ictimai məzmun yeni mərhələyə yüksəlmişdi. Qaçaq Kərəmin geniş bir ərazidə şöhrətlənən adı ilə bağlı müxtəlif aşıqlar qəhrəmanlıq nəğmələri yaratmış, bir çox rəvayətlər hətta əfsanəviləşmişdir (14, s. 103).

Müşahidələr göstərir ki, Qaçaq Kərəmin adı ilə bağlı peşəkar ifaçıların daha qüdrətli və poetik improvizələri yaranmışdır. Lakin bir sıra başqa qaçaq dastanları kimi, iyirminci illərin ortalarından başlayaraq təxminən Böyük Vətən müharibəsi illərinə qədər «Qaçaq Kərəm»in əslində aşıq repertuarında ifası dayanmışdır. Bunun başlıca səbəbləri iyirminci illərdə qaçaq dastanlarının milli repertuardan düşməsi ilə bağlıydı. Çünki yuxarıda deyildiyi kimi, bu dövrdə aşıq yaradıcılığında yeni ictimai məzmun – sosialist həyatının tərənnümü ön mövqeyə keçmişdi.

Mahiyyəti düzgün dərk edilməyən bir sıra başqa hərəkatlar kimi, qaçaqlıq barədə də rəsmi məruzələrdə, çıxışlarda iki başlı fikirlər söylənirdi. Otuzuncu illərdə, Şeyx Şamil hərəkatına, Azərbaycan tarixinin bir sıra başqa dövrlərinə qeyri-obyektiv mövqedən yanaşılması və s. qaçaq hərəkatı ilə bağlı süjetlərin əslində aşıq yaradıcılığında yenidən işlənməsini, cilalanmasını və ifasını dayandırdı. Yeni tarixi şəraitdə sosialist həyatını tərənnüm edən aşıq poeziyası ön plana çəkildi. Ayrı-ayrı aşıq məktəblərində yeni həyatın tərənnümü əsas yer tutdu.

Şəxsiyyətə pərəstiş illərində isə forma, ideya və məzmunundan asılı olmayaraq dastan yaradıcılığında müəyyən durğunluq yarandı. Uzun müddət davam edən bu proses yaradıcılıq repertuarlarında dastan ənənələrini zəiflətdi. Lakin Qaçaq Kərəmin parlaq obrazı peşəkar ifaçıların yaddaşından silinmədi. Əllinci illərin sonlarından başlayaraq yenidən aşıq repertuarına qəhrəmanlıq süjetləri qayıtmağa başladı.

Bu gün dastanın əldə olan əsas Aşıq Hüseyn və Aşıq Haşım variantları milli repertuara qayıtmış süjetlər kimi aşıq yaradıcılığının yüksəliş dövrünə məxsusdur. Qaçaq Kərəmin, onun döyüş yoldaşlarının yeni aşıq improvizəsi də məhz bü ənənələrlə bağlıdır.

Aşıq Hüseyn variantında Qaçaq Kərəmlə münasibətləri pozulan İsrafil ağa Kərəmi öldürmək üçün müxtəlif vasitələrə əl atır. Gürcüləri öyrədib Kərəmi aradan götürmək istəyir. Lakin Kərəm ayıqdır. O, atası İsgəndərə qarşı gürcü qonaqların hiyləsini başa düşüb yuxudan ayılır. Qonaqların niyyəti baş tutmur. Kərəm gürcüləri öldürmür, aparıb öz sərhədlərinə ötürür. Bundan sonra isə Kərəmlə İsrafil ağanın münasibətləri kəskinləşir. Toyda Kərəmlə İsrafil ağanın sözləşməsi onlar arasındakı ziddiyyəti kəskinləşdirir. Aralarında atışma başlayır. İsgəndər döyüşdə öldürülür. Kərəm atasının qəbri üstündə bir varianta görə süd qardaşı olan düşmənindən intiqam alacağına and içir.

Göründüyü kimi, həm birinci, həm də ikinci variantlarda qəhrəmanlıq dastanı üçün səciyyəvi olan ənənə burada da gözlənir. Kərəmin mübarizəsi atanın ölümü ilə əlaqələndirilir.

«Qaçaq Kərəm»in bu variantında aşıq improvizəsi öz professionallığı ilə nə qədər səciyyəvidirsə, Aşıq Hüseyn variantında sənətkarlıq cəhətdən kasıblıq özünü göstərir.

Aşıq Haşım variantına görə də Qaçaq Kərəmlə İsrafil ağa süd qardaşıdır. İsrafil ağa dünyaya gələrkən anası vəfat etmiş, Kərəmin anası qonşu uşağı olan İsrafili Kərəmlə bir yerdə böyütmüşdür.

İsgəndərin qaçaqlığa çıxması ilə əlaqədar İsrafil ağanın ayağı Kərəmgilin qapısından kəsilir. Kərəm İsgəndərin ölümündən sonra kənddə qala bilmir. Həm də Güllü ilə sevgi macərası onun qaçaqlığa çıxmasını, kənddən çıxıb getməsini tezləşdirir. Kərəmin İsrafil ağa ilə dostluğu pozulmur. Çar general-qubernatoru bir gün İsrafil ağanı Tiflisə çağırıb ona pristavlıq təklif edir. Bu şərtlə ki, Qaçaq Kərəmin ya ölüsünü, ya dirisini

qubernatora vermiş olsun. İsrafil ağa əvvəlcə tərəddüd edir. «Mən Kərəmlə süd qardaşıyam» deyir. Ancaq pristavın hədə-qorxusu zəif xarakterli İsrafil ağanı xəyanət yoluna sövq edir.

Bu hadisədən iki həftə sonra Novruz axşamı Qaçaq Kərəm İsrafil ağaya qonaq gəlir. Gecəni yeyib-içib yatırlar. İsrafil ağa gecə yarı naqanı götürüb Kərəmi yatağında öldürmək istəyir. Görür ki, on iki yaşlı oğlu Hətəm də Kərəmin yanında yatıb. Güllə atmağa əli gəlmir. Gəlib Kərəmin əl-qolunu bağlamaq istəyir. Kərəm yerindən qalxır, İsrafil ağanın məqsədini başa düşür. Kərəm «Mən sənin belə xəyanətkar bilsəydim, evinə bayramlığa gəlməzdim» deyib Hətəmi də yerindən qaldırır. Uşağı götürüb kənddən çıxır. Gözünə şübhəli atlılar dəyir.

Kərəm kəndin çıxacağında İsgəndərin köhnə dostu Bayraməlinin qapısını döyür. Bayraməli Kərəmi görçək boynuna sarılır. Onu evə aparır. Kərəmə deyir:

- Qoburnat atlıları kəndi üzük qaşı kimi dövrəyə alıblar. Yaxşı gəlmisən, kənddə gəzmək sənə yaramaz.

Sən demə, Kərəmin İsrafil ağanın evinə gəldiyini, ağanın Kərəmin meyidini gətirəcəyini çar məmurları, mülkədarlar intizarla gözləyirmişlər.

Elə ki, səhər açılır, məmurlar İsrafil ağadan xəbər çıxmadığını gördükdə onun həyətini dövrəyə alırlar. İsrafil ağa əhvalatı danışır. Deyir ki, Qaçaq Kərəm əhvalatdan xəbər tutmuşdu. Oturmadı, ayaqüstü salamlaşıb getdi.

Çar məmurları İsrafil ağanı divana gətirirlər. Üç gün ac-susuz saxlayırlar. Bunu, eşidən Qaçaq Kərəm gecə divanbəyinin evinə gəlir. Onu alt paltarında yatağından götürüb atın tərkinə qoyur, düz divanxanaya gətirir. İsrafil ağanı azad edir. Deyir:

- İsrafil ağa, anamın südü qanımda cuşa gəldi. Sənin divanxanada ac-susuz qalmağına dözə bilmədim. Bu mənim sənə sonuncu borcumdur. Bizim qardaşlığımız o gecədən pozuldu. Sənin o xəyanətinə mən bu mərhəmətimlə cavab verdim. Get, bir də Kərəm adlı adamın cığırından keçmə (15, s .46).

Aşıq Haşım variantında bundan sonra Kərəmin müxtəlif igidlikləri, ayrı-ayrı yerlərə səfərlərindən bəhs edilir (15, s.).

Aşıq Haşım variantı tarixilikdən daha çox bədiiliyi ilə seçilir.

«Qaçaq Kərəm»in Aşıq Vəli variantı da orijinal variantlardan biridir. Bu variant ehtimal ki, Təbriz aşıqlarının repertuarında yaranmış və müxtəlif ictimai-siyasi şəraitlə bağlı, aşıq əlaqələri nəticəsində Azərbacyan aşıqlarının repertuarına düşmüşdür. Dastanın bir hissəsi yazıya alına bilmişdir. Burada süjet Qaçaq Kərəmin İranda göstərdiyi igidliklər - Zalım Zalı xanla döyüşü və onu öldürməsi üzərində qurulur. Bu epizod Aşıq Haşım variantında «Qaçaq Kərəm və Zalı xan» qolunu təşkil edir (14, s. 121).

Zalı xana xəbər verirlər ki, Qaçaq Kərəm Təbrizdədir. Vali bir dəstə atlı ilə «Qara Məlik» karvansarasına gəlir, ilk döyüş Zalı xan üçün uğursuz olur. Qaçaq Kərəm bir neçə strajniki öldürüb karvansaranın yer altı yolundan qəbirstanlığa çıxır. Üç gündən sonra isə Zalı xanla döyüşdə Zalı xanı öldürür. Təbriz türməsini dağıdır, dustaqları azad edir.

Göründüyü kimi, «Qaçaq Kərəm»in bir sıra variantları onun ayrı-ayrı qəhrəmanlıq səfərlərindən bəhs edir. İstər dastanın Göyçəli Aşıq Məhəmməd, istər Aşıq Vəli, istərsə də Aşıq Şirin variantları Kərəmin mübarizəsini yalnız bir və ya bir neçə epizodunu əks etdirir. Qaçaq Kərəm mübarizəsini bəzən təhrif edən aşıq Hüseyn variantında da Qaçaq Kərəmin bütün qəhrəmanlığı öz əksini tapmır. Bunların hər biri Qaçaq Kərəm haqqında aşıq repertuarında müxtəlif aşıq məktəblərinin ifasında yaşayan ayrı-ayrı qollardır.

Kərəmin qəhrəmanlığını bütöv şəkildə əks etdirən Aşıq Haşım variantı isə təkcə qəhrəmanın ayrı-ayrı igidliklərini deyil, onun mənəvi dünyasını, kəndlilərlə rəftarını əks etdirməklə yanaşı, ümumilikdə qaçaq hərəkatının yeni yüksəliş mərhələsi olan Qaçaq Kərəm dövrü barədə daha dolğun təsəvvür yaradır. «Qaçaq Kərəm»in bütün variantlarında yüzə yaxın qoşma və gəraylı nümunəsi vardır.

Azərbaycan aşıq yaradıcılığında bütün bu qəhrəmanlıq süjetləri ilə yanaşı, müxtəlif dövrlərdə hakim təbəqələrə qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsinə qalxan ayrı-ayrı qaçaqlar haqqında nəğmələr, qəhrəmanlıq rəvayətləri yaranmışdır. Bu nümunələrdə başlıca cəhət qaçaqların xalqın mənafeyi müdafiəsinə qalxmasıdır.

q) Qaçaq nəğmə və süjetləri

Qaçaqlıq XIX əsrin ikinci yarısından bütün Azərbaycanı əhatə etmişdi. Ayrı-ayrı ərazilərdə şöhrətli qaçaqlar yaranmışdı. Çarizm və yerli hakim təbəqə onlara qarşı ardıcıl mübarizəyə qalxmışdı. Müxtəlif ərazilərdə baş qaldıran hərəkatlar amansızcasına yatırılırdı. Bir çox qaçaqların mübarizə dövrü o qədər də uzun çəkmirdi. Çünki onlarla döyüşlərə bütün mülkədarlıqla yanaşı, çar ordusunun seçmə dəstələri cəlb edilirdi. Amma bu qarşısı alınmaz hərəkat getdikcə daha geniş xarakter alırdı. Kəndlərdə qaçaqlığa meyl artırdı. Mülkədarların zülmünə dözməyən kəndlilər ağalarla ölümdirim mübarizəsinə getdikcə daha şüurlu şəkildə qoşulurdular. Belə bir şəraitdə Azərbaycanda Dəli Alı, Qandal Nağı, Qaçaq Tanrıverdi, Qaçaq Adıgözəl və s. kimi xalq qəhrəmanları yetişir, onlar müxtəlif ərazilərdə qaçaq hərəkatının yeni yüksəlişinə təkan verirdilər. Aşıqların repertuarında bu igidlərin şücaətinin bədii tərənnümü getdikcə daha geniş yer tuturdu.

Bu baxımdan aşıq repertuarında yaşayan «Qara Tanrıverdi», «Qandal Nağı» (15, s. 129) kimi qəhrəmanlıq süjetləri də diqqəti cəlb edir. Hər iki süjetdə xalqın içərisindən çıxan qəhrəmanlar mülkədar zülmündən, çar divanxanasından narazıdırlar. Onlar öz torpaqlarını, obalarını, kəndlərini coşğun məhəbbətlə sevirlər. Lakin doğulduqları torpaqlarda özəllərinə yuva qura bilmirlər. Bir parça çörəyə möhtaçdırlar. Bərəkətli torpaqlar onların üzünə gülür, lakin bu torpağa qədəm basmağa, onu əkməyə, becərməyə səlahiyyətləri çatmır. Ona görə də kəndlərindən çıxıb gedir, bir parça çörək qazanmaq ümidi ilə obaları gəzib dolanırlar. «Qara Tanrıverdi» dastanı da belə başlayır. İsmayıl kimi balaca Tanrıverdi ilə Sulduz kəndinə günəmuzd işə gedir. Ağa Tanrıverdinin qoçaqlığını görüb onu qapısında nökər saxlayır.

Bir az keçəndən sonra Ağa ac-yalavac saxladığı Tanrıverdini hər gün möhkəm döyüb-söyür. Səbri tükənmiş uşaq bir gün ağasını balta ilə vurub öldürür. Divan adamları onu tapa bilmirlər. Tanrıverdi sonra beş il Süleyman bəyin qapısında nökərçilik eləyir. Evlənmək istəyəndə bəy onu ələ salır, sonra da nişanlısına sataşır (15, s. 214).

Tanrıverdi qaçaqçılığa çıxır. Özü kimi bəylərdən narazı cavanlarla birləşir, qüvvətli dəstə düzəldir. Aşıqların repertuarında silahlı mübarizəyə qoşulan Tanrıverdinin igidliklərinin tərənnümü bəzən klassik ifaçılıq ənənələrinə yaxınlaşır:

A Nəsib, qoşun çağır,
Kəs qabağı qoyma, qoyma!
Qamarğala yan tərəfdən,
Solu sağı, qoyma-qoyma!

Pristav bulanıb qana,
Allahverdi, gəl bu yana,
Çağırıb de Dövlətxana,
Sən ayağı, qoyma-qoyma!

Nərə çəkib Tanrıverdi,
Meydana mərdanə girdi.
Qoşunu tükədib qırdı,
Qalan sağı, qoyma-qoyma! (15, s. 129).

Tanrıverdinin qəhrəmanlığı da getdikcə genişlənir. Daha böyük məqsədli mübarizəyə çevrilir. Pristavlar, naçalniklər onun adı gələndə əsim-əsim əsirlər. Çarizm və yerli mülkədarlar onu qarabaqara izləyir. İmkan düşən kimi aradan götürməyə çalışırlar. Lakin Qaçaq Tanrıverdinin dəstəsi getdikcə böyüyür, xalqın igid oğulları onun ətrafıeda birləşirlər.

«Qaçaq Tanrıverdi» öz süjet quruluşu, poetik ifaçılıq məharəti ilə seçilir. Dastan müxtəlif aşıqların repertuarında bu gün də yaşamaqdadır.

Bu dövrdə yaranan dastanlarının maraqlı nümunələrindən biri də «Qandal Nağı»dır (15, s. 78-86).

Burada hadisələr iki qardaş – Hacı ilə Nəbinin ağaların qapısındakı nökərçiliyi ilə başlayır. Güzəranın ağırlaşması, qardaşların tək öküzünün olması onları kəndxuda Hacı İsaxan ağanın ayağına gətirir.

Kəndxuda Nağını nökərçiliyə götürür. Vaxt keçir, ancaq onun muzdunu vermir. Nəbi kəndə gedib Hacı Qəhrəman ağaya nökər durur.

Elə qardaşların ağalarla münasibətinin kəskinləşməsi onların qaçaqlığına səbəb olur.

Qardaşlar ağaların silahlı dəstəsi ilə vuruşur. Hacı İsaxan döyüşdə öldürülür. «Qandal Nağı» aşıq repertuarında hələ geniş improvizə keçməmişdir. Dastanın sonunda Aşıq Mirzənin dilindən onun qəhrəmanlığı vəsf edilsə də Nağı qəhrəmanlığı peşəkar səviyyəyə yüksəlmir. Yalnız süjetin sonunda verilmiş müxəmməs-fəxriyyədən dastanın Aşıq Mirzə tərəfindən yaradıldığı məlum olur:

Qandallı Qaçaq Nağı
Gör necə tufan eylədi
Bir neçə vaxt Şirəkdə,
Kef çəkib dövran eylədi.
İgidliyini düşməninə
Bilin nümayan eylədi,
Dostuna heyfi gəlib
Özünü pünhan eylədi.
Qəddarın, mülkədarın
Canını şan-şan eylədi.
… Nağı kimi igid olmaz,
Görün necə can kimidir
Qıy vuranda hər nərəsi,
Koroğlu-Rövşən kimidi.
Rüstəm-Zala bənzəyir,
Sami-pəhləvan kimidir
Pəncəsindən ov qurtarmaz,
Qızmış şir, aslan kimidi!
Onların dastanını
Mirzə növcavan eylәd!..(15,s. 121)

Mətindən görünür ki, Nağı haqqındakı nəğmələr geniş ərazidə yayılmışdı.

Qaçaq dastanları bu gün yeni dövr folklor yaradıcılığı, onun inkişaf xüsusiyyətləri və mərhələləri barədə təsəvvürü daha da genişləndirir, onun yeni-yeni ifa imkanlarına malik olduğunu göstərir.

Yeni dövr folklor yaradıcılığında bu dastanlar ayrıca mərhələ təşkil edir. O, özünəməxsus spesifik cəhətlərlə əlamətdar olduğu kimi, müasir mərhələdə qəhrəmanlıq dastanlarının qabaqcıl meylləri və aparıcı istiqamətlərini öyrənməyə əsas verir.

3. ŞƏHƏR FOLKLORU YARADICILIĞI

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatında özünü göstərən dəyişikliklər aşıq repertuarının yeni məzmunla zənginləşməsinə səbəb oldu. İctimai həyatın aynası olan aşıq yaradıcılığı ətrafdakı inqilabi dəyişikliklərə

biganə qala bilmədi, cəmiyyətdə özünü göstərən keyfiyyət dəyişiklikləri milli repertuarda əks olunmağa başladı.

Xalqın ağır və işgəncəli həyatından doğan etiraz dalğası aşıq repertuarına gəlir, burada peşəkar ifaçılığın ən mühüm qəhrəmanlıq və məhəbbət süjetlərini, lirik tərənnüm ənənəsini sıradan çıxarır, aşıq repertuarında yeni məzmun formalaşırdı.

Bakının sənaye şəhərinə çevrilməsi, Azərbaycan neftinin dünyada şöhrətlənməsi burada şəhər folklorunun yaranmasına və yeni məzmun əldə etməsinə gətirib çıxardı. XIX yüzilliyin axırıncı qərinəsindən Bakıətrafı kəndlərdə yaranan və əsasən meyxanaçılığı əhatə edən şəhər folkloru və onun müxtəlif janrları üzə çıxmağa başladı. Sənaye mərkəzləri genişləndikcə şifahi yaradıcılıqda **şəhər folklorunun müxtəlif nümunələri** yarandı.

Ötən əsrin əvvəllərində şəhər folklorunun geniş yaranma və yayılma ənənələri Təbrizdən – Güney Azərbaycandan başlayıb Şimali Azərbaycana doğru hərəkət edirdi. Cənubda özünü göstərən şəhər mədəniyyəti özünəməxsus folklor düşüncəsini yaratmışdı. Bu, geniş və intəhasız bir yaradıcılıq sahəsi idi. Bununla belə, Azərbaycan şifahi ədəbiyyatında şəhər folkloru özünü tamamilə yeni şəkildə göstərdi və bir sıra özünəməxsus xüsusiyyətlərlə əlamətdar oldu.

Birincisi, şəhər folkloru şəhər mədəniyyətini, düşüncə və əxlağını bütün ölçülərdə özündə əks etdirməyə başladı;

İkinçisi, Azərbaycan kəndindəki (güneyli-güzeyli) yaradıcılıq ənənələrini şəhərə gətirdi, onu yeni şəraitdə davam etdirib irəliyə apardı;

Üçüncüsü, şəhər həyatında baş verən inkişaf, texniki tərəqqi, mədəni yüksəliş bu folklor nümunələrində geniş ölçülərdə əks olundu;

Dördüncüsü, əsrin əvvəllərində o taylı-butaylı Azərbaycanda baş verən demokratik hərəkat, inqilabi mübarizələr, siniflərarası çarpışma, azadlıq ideyaları, eləcə də cəmiyyətin həyatında baş verən digər köklü dəyişikliklər bu folklor nümunələrində öz əksini tapdı. Təbii ki, bütün bunların bir çox silsilə yaradıcılıq nümunələri hələ toplanılmadığı kimi, ayrıca tədqiqat sahəsi də olmamışdır. Ancaq həmin dövrün iri həcmli bədii nümunə-

ləri, xüsusilə inqilabi dastanlar müxtəlif dövrlərdə folklorşünaslığın maraq dairəsində qalmışdır.

Belə ki, 1905-ci il rus inqilabı bütün Rusiya kimi, milli ucqarlarda da geniş əks-səda doğurmuşdu. Bakı yeni tarixi şəraitdə inqilabın beşiyinə çevrilmişdi.

Belə bir şəraitdə aşıq yaradıcılığı da xalqın həyatında baş verən mühüm ictimai-siyasi hadisələri özündə əks etdirmək cəhətdən XX əsrin əvvəllərində öz tarixi vəzifəsini yerinə yetirməkdə idi. Bütün Rusiyada olduğu kimi, o taylı-butaylı Azərbaycanda da yeni inqilabi yüksəliş nəzərə çarpırdı. Fəhlə sinfinin formalaşması, 1905-ci il inqilabının təsiri ilə milli azadlıq hərəkatının müxtəlif formaları meydana gəlir, bütün bunlar isə aşıq yaradıcılığında bu və ya digər şəkildə öz əksini tapırdı.

Aşıq poeziyasında 1905-ci ildəki erməni davası, onların azərbaycanlıların başına gətirdiyi müsibətlər geniş şəkildə əks olundu. Sonrakı dövrlərdə baş verənlər də aşıqların diqqətindən yayınmadı.

Bu dövrdə şəhər folklorunun bir-birindən həm forma, həm də məzmunca fərqli nümunələri yarandı. Bakıətrafı kəndlərdə qədim ənənələrə malik meyxanaçılıq özünün yeni yüksəliş mərhələsinə qədəm qoydu. Bununla yanaşı, şəhər folklorunda yeni nəğmələr yarandı. Onlar içərisində «Bazar nəğmələri», «Nöyütçü nəğmələri», Təbriz meyxanaçılıq ənənələrinin təsiri ilə yaranan Zorxana, Palancı, «Meyxana» oxumaları xalq arasında xüsusilə geniş yayıldı. Neft şəhərciklərində mədənçilər arasında neft sənayesinin ağır həyatını, ayrı-ayrı neftçilərin neft fontanları zamanı baş verən faciələrini geniş əks etdirdi. Neftçilərin ingilabi mübarizələrə qoşulmaları da həmən nümunələrdə öz əksini tapdı. Bütün bu kimi nəğmələrin böyük qismi ötən əsrin əvvəllərində nəşr olunan qəzet və jurnallarda çap edilsə də onlar bir yerdə toplanıb hələ küll halında nəşr edilməmişdir.

Azərbaycanda genişlənən sonrakı inqilabi şərait milli ifaçılıqda daha böyük janrlarda öz əksini tapdı. Bütün bunlar ilə şəhər folklorunda dastanların yeni bir tipinin – inqilabi dastanların yaranmasına səbəb oldu.

İnqilabi dastanlar

İnqilabi dastanlar qaçaq dastanlarından əsasən öz məzmunu və şəhər həyatında baş verən hadisələri əks etdirməsi ilə fərqlənir. İnqilabi yüksəliş illərindən, Azərbaycanda inqilabi mübarizələr dövrünün müəyyən mərhələlərindən bəhs edir, burada müxtəlif inqilabçıların həyat və fəaliyyətindən, onların mübarizəsinin bir dövrü və ya mərhələsindən danışılır. Bu nümunələrdə mübarizə tək-tək şəxsiyyətlərə qarşı deyil, bütün istismar dünyasına yönəlir. Onlarda aydın mübarizə mövqeyi vardır, əgər mübarizənin ilkin mərhələsi kortəbii şəkildə başlayırsa, sonradan mütəşəkkil xarakter alır, onu istiqamətləndirən mərkəz, partiya və inqilabçı dəstəsi hadisələrin mərkəzinə çəkilir.

İnqilabi dastanlar aşıq yaradıcılığında azadlıq ideyalarının tərənnümü ilə bağlıdır. Onların bir çoxunda peşəkar ifaçılar həmin istəkləri yüksək pafosla ifa edir, xalq qəhrəmanlarına coşğun məhəbbət aşılayır, xalqı azadlıq işi uğrunda mübarizəyə səfərbər etməyə çalışırlar. Ümumilikdə, səfərbəredicilik gücünə malik olan bu dastanlar xalqın həyatını, məişətini, sosial vəziyyətini geniş epik lövhələrdə əks etdirir.

Son vaxtlara qədər belə bir yanlış mülahizə mövcud idi, inqilabi mübarizələr dövrü şifahi yaradıcılığımızda iri həcmli epik əsərlərdə hələ əks oluna bilməmişdir. Lakin müxtəlif aşıqların və aşıq məktəblərinin repertuarında yaşayan neçə-neçə inqilabi dastan bu fikri təkzib etməkdədir. Əgər «Səttar xan» /Aşıq Hüseyn variantı/ Cənubi Azərbaycanda baş verən inqilabi hadisələrin ayrı-ayrı lövhələrini əks etdirə bildisə, «Qatır Məmməd»də Azərbaycanda gedən siniflər mübarizəsi geniş epik planda əks olundu.

İyirminci illərdə aşıq repertuarında Nəriman Nərimanova həsr edilmiş «Nəriman» dastanı yarandı. Burada aşıqlar Nəriman Nərimanovu inqilabi mübarizələrin önündə gedən görkəmli inqilabçı kimi tərənnüm edirlər. Nəriman Nərimanovun bütün həyatı, inqilabi mübarizəsi dastanda öz əksini tapdı. Dastanın «Qəsd» hissəsində öz xalqından qoparılıb Kremlə aparılan və burada faciəvi şəkildə qətlə yetirilən Nəriman Nərimanova qarşı «qırmızı bolşeviklərin» onun ölümündən sonra da xalqımıza qarşı qanlı terrorlara ara vermədiyi xüsusi olaraq qeyd edilir.

İnqilabi dastanlar aşıq repertuarında özünəməxsus mövqe tutur, yeni-yeni ifaçı sənətkarlar tərəfindən müxtəlif variantlarda ifa olunur. Onlar bu gün milli repertuarı, yeni tarixi dövrdə Azərbaycan aşıq yaradıcılığının bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətlərini, peşəkar sənətkarların ifaçılıq və improvizatorçuluq imkanlarını araşdırmağa imkanlar verir.

a) «Səttar xan» dastanı. Aşıq repertuarında inqilabi dastanların ilk nümunəsi kimi müxtəlif variantlarda oxunan «Səttar xan» 1905-ci il Birinci rus inqilabından sonra Cənubi Azərbaycanda və İranda baş verən inqilabi mübarizələrdən bəhs edir.

Birinci rus inqilabi Qafqazda və Orta Asiyada ciddi əks-səda doğurmuşdu. Onun təsiri ilə bir cox ölkələrdə milli-azadlıq hərəkatları yaranmış, müyyən regionlarda isə kütləvi inqilabi çıxışlar meydana gəlməyə başlamışdı.

O, Cənubi Azərbaycanda daha kəskin əks-səda doğurmuşdu. Azadlıq hərəkatının başçısı Səttar xanın rəhbərliyi ilə başlanan inqilabi hərəkat çox keçmədən Cənuba Azərbaycanın geniş regionlarını əhatə etmişdi. Səttar xan hərəkatı İran şahlıq idarə üslubuna qarşı çevrilmiş, burada zəhmətkeş xalqın sərdari-millinin ətrafında sıx birləşməsi özünü göstərmişdir.

Toplanma, nəşr tarixindən. «Səttar xan» aşıq repertuarında milli-azadlıq hərəkatının davam etdiyi dövrlərdə yaranmışdır. «Səttar xan, inqilab, inqilabın başqa fədailəri haqqında çoxlu rəvayət, mahnılar, xatirələr yaranıb xalqın dilində, inqilab səngərlərində oxunmuşdur. Bu mahnılarda qəhrəmanlar tərifləənir, inqilabın düşmənləri, İran şahı və onun əlaltıları isə lağa qoyulur, lənətlə damğalanırdı» (12, s. 221).

Səttar xanın qəhrəmanlığı, xalqa məhəbbəti, onun azadlığı üçün öz canını belə qurban verməsi yaranan ilk nəğmələrin əsas məzmununu əhatə edirdi. Bu nəğmələr uzun illər xalqın dilində dolaşmış, ilk dəfə isə 1906-1907-ci illərdə demokratik Azərbaycan mətbuatında nəşr edilmişdir. «Məktəb», «Dəbistan», «Babayi-Əmir», «Rəhbər» kimi nəşrlərdə Səttar xan haqqında aşıq repertuarında geniş yayılmış nəğmələr öz əksini tapmışdır. Bu nəğmələrin bir çoxu sonradan «Kommunist» qəzetinə çıxan Əlavədə,

«Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuəsində, «Revolyutsiya i kultura» jurnalında nəşr edilmişdir (9).

Aşıqların repertuarından Səttar xanla bağlı nəğmələri H.Əlizadə ilk dəfə olaraq sistemli şəkildə yazıya ala bilmişdir.

«Səttar xan» dastanının görkəmli ifaçılarından biri Aşıq Hüseyn Cavandır. O, dastanın qısa bir hissəsini «Fərman» imzası ilə çap etdirə bilmişdir. Aşıq Hüseynin Səttar xan haqqında nəğmələri və dastanın ilk qolu isə əllinci illərdə nəşr edilmişdir.

«Səttar xan» haqqında ciddi araşdırmalar əsasən Böyük Vətən müharibəsindən sonrakı illərə təsadüf edir. Bu sahədə C.Xəndanın, M.R.Afiyətin, P.Əfəndiyevin, R.Rüstəmzadənin xidmətlərini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

«Səttar xan» dastanı və bu onun ayrı-ayrı nəğmələri Azərbaycan aşıq yaradıcılığında bu gün də yaşamaqdadır. Həmin nümunələr aşıq poeziyasında inqilabi yüksəlişi tərənnüm edən ilk qüdrətli poetik nümunələr olduğu kimi, «Səttar xan» da yeni dövrün peşəkar improvizatorçuların yaratdığı ilk inqilabi dastandır.

İdeya və məzmun xüsusiyyətləri. «Səttar xan» XX əsrin əvvəllərində Təbriz aşıq məktəbinin nümayəndələri tərəfindən yaranmışdır. Sərdari-millinin adı ilə bağlı ilk qəhrəmanlıq nəğmələri hələ 1907-ci ildən aşıq repertuarına daxil olmuş, qısa tarixi dövrdə bu hərəkat milli ifaçılıqda başlıca tərənnüm obyektinə çevrilmişdir.

Elə inqilabın davam etdiyi günlərdən Səttar xanın adına aşıqlar müxtəlif nəğmələr qoşmuş, onlar Təbriz aşıqlarının repertuarında geniş yayılmışdır. Sonralar isə həmin nümunələr əsasında dastan yaranmışdır. Onun ilk yaradıcısı məlum deyildir. Çünki dastan vaxtında yazıya alınmadığından şifahi repertuarda yaşayaraq dildən-dilə düşmüşdür.

Ötən əsrin əllinci illərindən təbrizli Aşıq Hüseyn Cavanın repertuarında «Səttar xan» yeni variantda ifa edilmişdir. Coşğun təbli, qüdrətli improvizatorçu sənətkar olan Aşıq Hüseyn Cavanın repertuarında «Səttar xan» otuz ildən artıq bir müddətdə səslənmişdir. Dastanın «Yaşasın, Səttar xan» mahnısında mübarizəyə, qəhrəmanlığa çağırış ruhu peşəkar ifadə daha qüdrətlə səslənir. Burada oğuz eposu ənənələrindən bəhrələnmə özünü göstərir. İnqilabi dastanlar ümumiyyətlə yeni qəlib-

lər, formalar yaradır, onlar folklor yaradıcılığının yeni dövr ənənələrinə əsaslansalar da bu süjetlərdə dastançılıq ənənələrinin güclü transformasiyası özünü göstərir.

Buradakı hadisələr ənənəvi qəhrəmanlıq süjetləri və qaçaq dastanlarında olduğundan fərqli bir ictimai məzmuna malikdir. Burada əsasən ölkədəki inqilabi şərait təsvir edilir. Hakim siniflərin zülm və istibaddan cana doymuş xalq ayağa qalxır, hakimiyyətdən azadlıq və əmniyyət tələb edir. Üsyan edən Təbriz kəndlilərinə Səttar xan başçılıq edir. O, kəndlilərin ağır güzəranını şaha bildirir, ölkədə xalqın çətin vəziyyətdə yaşadığını söyləyir. Şahı ədalətə, xalqa azadlıq verməyə, zülmdən əl çəkməyə çağırır. Bundan qəzəblənən Şah üsyançıları qırmaq, inqilabi hərəkatı amansızcasına yatırmaq qərarına gəlir. Hər yerdən fəryad səsi yüksəlir, bütün mütərəqqi cəmiyyətlər, təşkilatlar qadağan olunur. lakin Səttar xan Şahın bu qəzəbi qarşısında geri çəkilmir. Nizami ordu yaratmaq üçün Qəmər atını minib Təbrizə gəlir.

Məmmədəli şah Təbriz inqilabından çox qorxurdu. O istəyir ki, Səttar xanı ələ alsın, onun vasitəsilə də üsyan etmiş xalqı sakitləşdirsin, sonra da üsyançılara divan tutsun.

Səttar xanın saraya – Məmmədəli şahın görüşünə getməsi məşrutəçilərin ciddi etirazına səbəb olur. Lakin Səttar xan öz qərarında qəti idi. O, saraya gedir, şahla üzbəüz söhbət edir. Şah Səttar xana qızıl pul verir. lakin sərdari-millinin kəskin xarakteri qarşısında şah kiçilir. Sərdar deyir: «Şah, məni nə hesab edirsən? Yoxsa Səttar xanı qızıl-gümüşlə satın almaq istəyirsən? Ancaq bil ki, Səttar xan azərbaycanlıdır. O, dünya cifəsinə (malına) allanıb öz vətənini, xalqını satmaz. Ancaq xalq Azərbaycanda əmniyyət istəyirsə, onda öz haqqımızı özümüzə ver. Qoy biz də insan kimi azad həyat sürək!»

Bu sözlərdən Məmmədəli şah qəzəblənir, sərdari-millinin həbs olunmasını əmr edir. lakin saraya silahla girən Səttar xan tapancasını çıxarır, saraydan çıxır. Elə həmin gün Təbrizə gəlir. Bütün sərdarları yığıb əhvalatı onlara danışır. Elə oradaca mübarizəyə başlamaq qərara alınır.

Dastan Səttar xanın qəhrəmanlıq döyüşlərini bütöv şəkildə əks etdirməsə də onlardan ayrı-ayrı epizodları xatırladır. İm-

provizatorçu sənətkar Təbriz inqilabının ayrı-ayrı mərhələlərini yaddaşlara həkk etmək üçün inqilabın ən aparıcı anlarını təsvir edir. Maku xanın, Rəhim xanın inqilabçılar üzərinə yürüşü, Səttar xanın onları qan tökməməyə çağırması dastanın ən təsirli yerlərindəndir. Şah fərmanını yerinə yetirən şah sərkərdələri döyüşdə məğlub olur. Təbrizin azad olmasına hamıdan çox Səttar xan sevinir. Dastanın bu hissəsi Səttar xanın şəninə deyilən fəxriyyə ilə başa çatır. Burada Səttar xan xalqın azadlıq mübarizəsini istiqamətləndirən, ona nicat yolu göstərən müdrik bir sərkərdə kimi vəsf olunur.

Təbriz məşrutə inqilabı haqqında aşığın improvizas hadisələri axıra qədər izləməyə imkan verməsə də xalqın həmin hərəkata rəğbət və məhəbbəti burada öz əksini tapır.

«Səttar xan» peşəkar ifaçılıq imkanlarına, sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə seçilir. Burada aşığın Səttar xanla bağlı nəğmələri öz poetik səviyyəsi, məna və məzmun dolğunluğu ilə aşıq poeziyasının seçmə nümunələri ilə bir sırada dayanır. Aşıq Hüseyn Cavan dastanda klassik yaradıcılıq ənənələrinə sadiq sənətkar kimi çıxış edir. «Koroğlu» dastanının təsiri burada özünü xüsusilə göstərir. Səttar xan surətində aşıq Koroğluya məxsus qəhrəmanlıq, döyüşkənlik, düşmənlə barışmazlıq, bununla yanaşı alicənablıq, qayğıkeşlik və s. kimi keyfiyyətləri cəmləşdirmişdir» (9, s.23).

b) «Nəriman» dastanı. Dastan görkəmli inqilabçı N.Nərimanova həsr edilmişdir. Əsrin əvvəllərində aşıq poeziyasında xüsusi yer tutan bu mövzu müxtəlif aşıqlar tərəfindən ayrı-ayrı variantlarda işlənmişdir.

Aşıqların yaradıcılığında N.Nərimanov Şərqin böyük rəhbəri, sülhün və azadlığın yorulmaz carçısı kimi tərənnüm edilirdi.

Milli repertuarda inqilabi nəğmələr dolğun inqilabi dastanlar kimi işlənməyə başladıqca N.Nərimanovun bədii obrazı da dastan qəhrəmanına çevrilib aşıq repertuarında özünü əks etdirməyə başladı.

Əsas variantları və başlıca obrazları. Əsrin əvvəllərində aşıq repertuarında geniş yayılmış inqilabi dastanlar içərisində öz kütləviliyi, xalqın inqilabi mübarizələr dövründəki əhvali-ruhiyyəsini, siniflər arasındakı barışmaz antoqonist ziddiyyət-

ləri əks etdirən dastanlar içərisində Nəriman Nərimanovun adı ilə bağlı qəhrəmanlıq nəğmələri və süjetləri xüsusi yer tuturdu.

Aşıq repertuarında bu dastanın bir neçə variantı vardır. Hər biri müxtəlif aşıqların repertuarında hələ 20-ci illərdən başlayaraq müxtəlif dastan kimi ifa edilmişdir. Lakin, ölümündən sonra N.Nərimanova qarşı əsassız iddiaların irəli sürülməsi, hətta adının çəkməsinin qadağan olunması aşıq repertuarında onların tamamlanmasına, cilalanıb təkmilləşməsinə öz mənfi təsirini göstərmişdir.

80-ci illərin əvvəllərindən Azərbaycanda aşıq yaradıcılığının yenidən tarixi mövzulara qayıtması, aşıq repertuarında bir sıra ənənəvi süjetlərin bərpası bir çox başqa süjetlər kimi, N.Nərimanovla bağlı süjeti də yenidən repertuara qaytardı. Bu isə aşıq repertuarının yenidən zənginləşməsinə səbəb oldu.

Hazırda dastanın qeydə alınmış aşağıdakı variantları vardır.

«N.Nərimanov haqqında xalq masalı», «Doktor Nəriman» və «Nəriman» adlı variantlarda yayılmış bu süjet ümumilikdə Azərbaycanda xalq hakimiyyətinin qələbəsi uğrunda gedən mübarizələri, bu işdə N.Nərimanovun tarixi rolunu özündə əks etdirir.

Dastanın «Nəriman haqqında xalq masalı» variantı 1927-ci ildə «Maarif və mədəniyyət» jurnalında nəşr edilmişdir (9, s.). Nağıl adı ilə çap olunmuş bu süjet haqqında jurnalın redaktoru R.Axundov yazırdı: «Nəriman haqqında xalq masalı» da Şərq inqilabçısı N.Nərimanovun inqilab uğrundakı mübarizəsinin xalq tərəfindən qavranılmış, öz sadə və təbii süzgəcindən keçmiş bir ifadəsidir».

Haqqında bəhs edilən həmin variant ilk dəfə P.Əfəndiyevin «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» dərsliyində təhlil edilmişdir (9, s. 322-324).

Burada N.Nərimanovun Nikolayın çarlığı dövründə mübarizəyə başlaması, padışahı ilk əvvəl ədalətə çağırması, bu çağırışa qulaq asılmadığını gördükdə bütün xalqı çarizmə qarşı mübarizəyə səsləməsi göstərilir. Qanlı döyüşlərdə əsgərlər Nərimanın tərəfinə keçir, xalq qalib gəlir. Nəriman azad olmuş xalqa xoşbəxtlik arzu edir.

Süjetin «Doktor Nəriman» variantı hələ nəşr edilməmişdir. O, Aşıq Pənahın repertuarında uzun müddət yaşamışdır. Şirvan aşıqları süjeti bu gün də ifa edir, onu müxtəlif variantlarda söyləyirlər.

Dastanın qismən kamil variantı «Nəriman dastanı»dır. O, 1980-ci ildə Aşıq Haşımdan yazıya alınmışdır (17, s. 3-19).

Bu variant N.Nərimanovun tələbəlik, həkimlik və inqilabi fəaliyyətə başladığı ilk illər, inqilabın və hökümətin ilk başçısı kimi onun fəaliyyətindən bəhs edir. Burada N.Nərimanovun mərkəzə çağırılması, Kremldə işləməsi və həyatının son günləri təsvir edilir. Aşıqlar N.Nərimanovun ölümündən çox təsirli danışırlar. Bu ölüm əslində ölkədə gündəmə gələn yeni iş üslubunun – «Rəqibləri sui-qəsdlə» aradan götürmə» metodunun başlanğıcı idi.

Buradakı obrazlar bir-biri ilə sıx qarşılıqlı əlaqədədir. Onların yaranmasında, formalaşmasında milli dastançılıq ənənələrindən istifadə ənənəsi güclüdür.

Süjetdə Hacı Zeynalabdin Tağıyevin obrazını aşıqlar xüsusi məharətlə yaratmışlar. O, dastanda öz milyonlarını xalqın mədəni yüksəlişi naminə sərf edən, həmvətənlərini öz pulu ilə Avropa ölkələrinə təhsil almağa göndərən, qızlar məktəbi açan, xalq üçün yol çəkən, məktəb tikən, su çəkən əsl millət fədaisidir.

Elə Nərimanı oxumağa göndərən də Hacıdır. Burada N.Nərimanovun həkim kimi şöhrətlənməsində inqilabçı kimi ümumxalq məhəbbəti qazanmasında Hacı Zeynalabdin Tağıyevin rolu xüsusilə qeyd edilir.

Dastanın ən parlaq obrazı Nəriman Nərimanovdur. Aşıqlar onu bütün böyüklüyü, müdrikliyi ilə əks etdirməyə çalışmışlar. Burada Nəriman xalqın yaxın dostu və məsləhətçisi, böyük rəhbəri kimi tərənnüm edilir. Dastanda N.Nərimanovun çoxcəhətli fəaliyyətini əks etdirən surətlər də vardır. Onların bir çoxu böyük rəhbərin xalqla bağlılığını, inqilab işinə sədaqətini ifadə edir.

«Nəriman» Azərbaycan aşıq repertuarında təkcə inqilabi dastan nümunəsi kimi yox, eyni zamanda özünü xalqını azadlığı və xoşbəxtliyi uğrunda mübərizələrə fəda etmiş bir rəhbərin faciəsini əks etdirən bədii nümunə kimi də diqqəti cəlb edir.

«Qatır Məmməd». Azərbaycan aşıqlarının repertuarında inqilabi dastan nümunələrindən biri də «Qatır Məmməd»dir. Buradakı hadisələr Azərbaycanda inqilabi hərəkatın sürətli inkişafı, bolşevikləri xalqı tərəfinə çəkib öz ideyalarını genişləndirdiyi bir dövrə düşür.

XIX əsr qaçaq hərəkatı ilə bağlı dastanların üslub və ənənəsi əsasında yaranan «Qatır Məmməd» Azərbaycan kəndinin çox təzadlı və ziddiyyətli bir dövrünü əks etdirir. Bu elə bir dövrdür ki, istismarçı siniflərlə istismar olununlar arasındakı ziddiyyətlər kəskinləşmiş, ictimai zülmə qarşı etiraz geniş kütlələri əhatə etməyə başlamışdı.

Hakim təbəqələrin zülmünə qarşı kəndli hərəkatı getdikcə genişlənməyə, onun ayrı-ayrı başçıları istismarçı sinfin nümayəndələrinə qarşı açıq silahlı mübarizəyə başlayırlar. Təsadüfi deyil ki, «Qatır Məmməd» dastanında belə bir mübarizənin başlandığı günlərdən Aprel çevrilişinin qələbəsinə qədərki mərhələni əhatə edir.

Toplanma və nəşr tarixindən. «Qatır Məmməd»in maraqlı yaranma tarixi vardır. Dastanın ilk nəğmələri əsrin əvvəllərində Qatır Məmmədin çar jandarmları tərəfindən təqib olunub həbs edildiyi illərdə yaranmışdır. Onlar sonradan müxtəlif variantlara düşmüş, xalqın dilində yaşaya-yaşaya məzmunu və tənqid hədəfi dəyişmiş və bu günümüzə gəlib çıxmışdır.

1907-ci ildə Qatır Məmməd Gəncə dairə məhkəməsində çıxış edib bəraət aldıqdan sonra həbsdən azad edilir. Elə o gündən, Qatır Məmmədlə əlaqədar aşıqlar onun igidliyinə söz qoşub, nəğmə düzürlər.

1917-ci ilin əvvəllərinə qədər Qatır Məmməd xalqının azadlıq ideyaları uğrunda mübarizələrdə iştirak edir, sonradan isə «qırmızı bolşevizmin» toruna düşərək onların tərəfinə keçir (18).

Dastanın yaradıcılarından biri, Qatır Məmməd dəstəsində döyüşən Aşıq Kamal hesab olunur. Bundan sonra isə onun adı ilə bağlı müxtəlif nəğmə və süjetlər Aşıq İsaqın, Aşıq Teymurun və dastançı Mikayıl Qocalının repertuarında təkmilləşmə porsesi keçmişdir.

Mətnin toplanma və nəşrinə 30-cu illərdə başlanmışdır. Aşıq İsaqdan folklorşünas Ə.Tahirovun yazıya aldığı ilk variant 1930-cu ildə «İnqilab və mədəniyyət» jurnalında çap edilmişdir (19, s. 11-16).

50-ci illərdən başlayaraq folklorşünas Ə.Axundov dastanın toplanması ilə məşğul olmuş və onun haqqında bir neçə məqalə nəşr etdirmişdir.

«Qatır Məmməd» geniş müqəddimə ilə 1985-ci ildə ilk dəfə bütöv halda nəşr olunmuşdur (18, s. 21-210).

Bu dastan bolşeviklərin Azərbaycanda törətdikləri cinayətləri öyrənmək, onların Gəncədə müsavatçılara və xalqa qarşı yol verdikləri antidemokratik hərəkətlərin geniş çevrəsini öyrənmək baxımından xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bolşeviklərin tərəfinə keçən, onların əsl məqsədlərini başa düşməyən Qatır Məmməd sonradan ADR-a qarşı təşkil edilmiş qiyamlarda iştirak edir, kortəbii kəndli hərəkatının başçısı kimi bolşeviklərə qoşulub onlarla əlbir olur, əlini xalqının qanına batırır.

1919-cu ilin 19 sentyabrında bolşeviklərin hücum planını yerinə yetirərkən Qatır Məmməd öz tərəfdarları tərəfindən öldürülür.

4. SOVET DÖVRÜ FOLKLOR YARADICILIĞI

Aprel çevrilişindən sonra xalqın azad və xoşbəxt həyata qovuşması ilə bağlı yaranan illüziyalar geniş şəkildə təbliğ olunmağa başladı. Azərbaycanda mədəni inqilabın həyata keçirilməsi, yeni kolxoz qurulucuğu işləri şifahi yaradıcılıqda da önə çəkildi. Yeni həyatı, sosialist gerçəkliklərini tərənnüm edən nəğmələr yarandı və tez bir zamanda bunlar aşıqların repertuarında geniş yer tutmağa başladı.

1921-1990-cı illəri əhatə edən və sovet dövrü kimi götürülən həmən yaradıcılığın geniş şəkildə öyrənilməsinə ehtiyac vardır.

a) 30-cu illərdə Azərbaycan folkloru

30-cu illərdə aşıq repertuarı qismən genişlənməyə, azadlıq, inqilab ideyaları daha geniş çalarlarda əks olunmağa başladı. Aşıqlar yeni həyatı, kolxoz quruculuğunu tərənnüm edən şerlər yaratdıqları kimi, sovet adamlarının əmək həyatını tərənnüm edən dastanlar da yarandı. **«Tarlaçı qız»** dastanı buna yaxşı nümunə oldu. Aşıq Məhəmmədin, Çoban Əfqanın, Aşıq Mirzə Bayramovun, Aşıq Mirzə Bilalın, Xəyyat Mirzənin, Aşıq Hüseyn Bozalqanlının yaradıcılığında sosialist həyatının gözəçarpan nailiyyətləri öz əksini tapdı (9, s.31).

b) Müharibə dövrü folklorumuz

Böyük Vətən müharibəsi illərində cəmiyyətdə aşığın «kollektiv təbliğatçı və kollektiv təşviqatçı» roluna daha çox önəm verildi. Vətən, vətənsevərlik, qəhrəmanlıq motivləri aşıqların repertuarında geniş yer tutdu. Pambıqçıların yarışı, Staxanovçu hərəkatı,

kolxoz quruculuğu işlərinin həyata keçirilməsi aşıq şerində başlıca mövzuya çevrildi. Müharibədən sonrakı dövrdə bütün bu mövzular aşıqların yaradıcılığında davam etdirilməklə yanaşı, sülh, demokratiya, azadlıq, Lenin mövzuları, eləcə də faşizmə qarşı mübarizə də söz ustadlarının baş mövzularından idi.

Müharibə illərində yaranan dastanların qismən mükəmməli **«Kamalın dastanı» idi.**

v) Müharibədən sonrakı dövr folklor yaradıcılığı

50-ci illərdən aşıq yaradıcılığı öz ənənələrindən tədricən uzaqlaşıb qəti şəkildə deformasiyaya uğramağa başladı. Bununla belə, bir sıra saz-söz ustalarının, öz tarixi kökünü öyrənən araşdırıcıların repressiyasının davam etməsinə, xalqın müəyyən adət-ənənələri, bayramları üzərinə qoyulan yasaqların qüvvədə qalmasına baxmayaraq aşıq yaradıcılığı bütövlükdə öz klassik ənənələrini unudub ondan tamam uzaqlaşmadı. Yazılı ədəbiyyatın onu üstələməsi, aşıq yaradıcılığının nüfuz dairəsinin daralması müşahidə edilsə də xalq yaradıcılığı yazılı ədəbiyyata müxtəlif şəkillərdə təsir edərək öz müvazinətini qoruyub saxladı. Əgər aşıq poeziyası öz şəkli gözəllkilərini müasir şerə verdisə folklor təfəkkürü bədii nəsrdə müxtəlif mifologizm və folklorizm formalarında özünü qoruyub saxladı (9, s.).

60-cı illərdən başlayaraq bu meyl yazılı ədəbiyyatda Anarın, Elçinin, Əkrəm Əylislinin, Əmir Mustafayevin, İsi Məlikzadənin və başqalarının yaradıcılığında daha köklü şəkildə əks olunmağa başladı.

Həmən dövrdə aşıq yaradıcılığının özündə milli kökə qayıtma meyli başladı və o, surətli irəliləyiş götürdü. Bu bir tərəfdən Şirvan və Göyçə aşıqlarının ictimai məzmunlu şerində özünü göstərdisə, digər tərəfdən milli siyasi həyaitdakı qarşıdurmalar tədricən yeni yaranan dastan nümunələrində özünü göstərməyə başladı. Amma bu süjetlər istər ifa imkanları, istərsə də sənətkarlıq mahiyyəti etibarı ilə aşıq repertuarında özünə elə geniş yer tutmadı, xalq arasında yayılıb şöhrətlənə bilmədilər. Həmin nümunələr aşıq repertuarında öz yerini aşıq şerinə verməli oldu. Bununla belə aşıq şerində yeni məzmun – milli dövlət yaratmaq, xalqın çətin güzəranına son qoymaq, Azərbaycanı rusların əsarətindən qurtarmaq üçün ən bacarıqlı insanları idarəçiliyə gətirmək, onlara dayaq durmaq, demokratik dəyərlərə yiyələnməklə idarəçiliyi xalqın istəyinə yaxınlaşdırmaq meyli özünü göstərməyə başladı.

Bu motivlər həmən dövrdə şəhər folklorunda daha çox önə çıxdı, ucqarlarda yaşayan ifaçıların şəhərlərə, xüsusilə Bakıya axını gücləndi.

Xalqın bu yeni, qabaqcıl ideyaları şəhər folklorunda geniş əksini tapdığı kimi, dastan yaradıcılığında da nəzərə çarpacaq nümunələr yarandı. Onlardan biri «Yoldaş Heydər» dastanı oldu.

«Yoldaş Heydər» dastanı. Dastan 1987-ci ildə Qıba-Dərbənd bölgəsində Barmaqsız aşıq təxəllüsü ilə tanınan Məhəmmədnəbi Bilal oğlu Əlixanovdan yazıya alınmışdır. Həcmcə kiçik olsa da poetik dəyər etibarı ilə zəngin olub Heydər Əliyevin həyatının kiçik bir dövrünü – 1984-1990-cı illərə qədəri əhatə edir. Burada rəhbərin Mərkəzə işə dəvət olunması, vəzifədən uzaqlaşdırılması və həmin dövrdə Azərbaycanda baş verən hadisələr müxtəsər şəkildə özünü əks etdirir. Dastan barədə müxtəlif dövrlərdə məlumatlar verilsə də o, tam halda qismən sonralar nəşr olunmuşdur (18, s. 5-38). Mətnin geniş, xüsusilə Aşıq Haşım, Aşıq Soltan variantlarının da olması barədə də məlumatlar vardır. Dastan yeni dövr aşıq repertuarında yaşamaqdadır.

Əldə olan mətn Heydər Əliyevin Kremldə çalışarkən xalqın istəyilə Azərbaycana dəvət edilməsi, buna mərkəzin maneəçilik göstərməsi, amma xalqın öz rəhbərini böyük ümidlə gözləməsindən bəhs edir.

Heydər Əliyevin canlı bədii obrazı, onun xalqın qəlbinə yaxın bir insan olmasından dastanda böyük məhəbbətlə söz açılır. Aşığın Heydər Əliyevin tərifinə qoşduğu nəğmələr də dastanda əksəriyyət təşkil edir:

Nə gözəldir boyun sənin
Yoldaş Heydər, yoldaş Heydər.
Nə şirindir suyun sənin
Yoldaş Heydər, yoldaş Heydər.
***
Sən bir dərya, ümmansanmı,
Sən bir tarix, dövransanmı.
Sən bir tanrı, insansanmı,
Yoldaş Heydər, yoldaş Heydər.
***
Elim, obam cilvələndi,
Gəlişinlə nur çiləndi.

Hamı səni deyir indi,
Yoldaş Heydər, yoldaş Heydər (21, s.21)

70-80-ci illərdə aşıq poeziyasında ictimai məzmunun yüksəlişi nəzərə çarpsa da sənətkarlıq baxımından o, əvvəlki mövqelərini itirməyə başladı. Poetik yaradıcılıqda özlərini göstərə bilməyən bir çox şairlər aşıq üslubunda yazıb-yaratmağa, dastan qoşmağa başladılar. Hətta Aşıq Alının adına şerlər uyduruldu, Aşıq Ələsgərin, Aşıq Şəmşirin, Aşıq Bilalın, Aşıq Şenliyin və başqalarının məlum yaradıcılığında yad elementlər özünü göstərməyə başladı. Vaxtı ilə şairlikdə bəxti gətirməyən onlarla şer həvəskarı dastan yaradıcılığına baş vurdu. Neçə-neçə qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarına əlavələr edildi, məzmun etibarilə bir sıra bayağı dastanlar uyduruldu, üzdəniraq dastançı aşıqlar meydana çıxdı, onların yaradıcılığında janrın ölçü və tələbləri pozuldu. Xüsusilə 1988-ci ildən ermənilər Azərbaycan xalqını öz dədə-baba torpaqlarından didərgin saldıqdan sonra həmən ərazilərdə yaşayan bir çox istedadlı ustad sənətkarlarla yanaşı, sənətə yalnız meyilli olanlar, elə dərin aşıqlıq qabiliyyətinə malik olmayan həvəskarlar da şəhərlərdə məskunlaşdı. Bu, şəhər folklorunun ümumi mənzərəsinin sənətkarlıq, mövzu və məzmun baxımından aydın görüntüsünü pozdu. Həmən proses ötən əsrin sonuna qədər güclü şəkildə davam etsə də minilliyin sonlarındandan səngiməyə başladı. Şəhər folkloru öz əzəli mövzu, məzmun və sənətkarlıq mündəricəsinə qayıtmağa, yad ölçülərdən, meyarlardan, mənəvi cəhətdən qeyri-sağlam, ötəri ənənələrdən təmizlənməyə başladı. Şəhər folklorunda da büllurlaşma, keçmişə, milli mənə qayıtma prosesi hərəkətə gəldi.

4. Müstəqillik dövrünün ağız ədəbiyyatı yeni yaranmağa başlanmışdır. O bir sıra yad meyllərin, yalançı gözəlliklərin tərənnümündən hələ ki, uzaqdır. Bu dövr folklor yaradıcılığında milli dəyərlərə qayıdış güclüdür. O taylı bu taylı Azərbaycanın hüzn və kədəri, ayrılıq, həsrət, iztirabı yaranan nümunələrdə daha geniş şəkildə vəsf olunur.

Bakıətrafı kəndlərdə meyxanaçılıq ənənələri genişləndi, onların mövzu və məzmun çevrəsi dolğunlaşdı. Peşəkar meyxana ustaları formalaşdı, el şənliklərinə, toylara, meyxana daha geniş məzmunda daxil oldu.

Peşəkar saz ifaçılığı da klassik ənənələrini bərpa etməyə başladı. Cənub bölgəsi ilə əlaqələr genişləndi, Azərbaycan folklorunu ortaq

türk mədəniyyəti kontekstində öyrənilmə imkanları yarandı. Vətən, torpaq, Qarabağ mövzusu aşıq yaradıcılığında önə çıxdı, millimənəvi və əxlaqi dəyərlərin tərənnümü genişləndi.

Qarşıdakı yüzillik milli düşüncənin aparıcı nümunəsi olan şifahi yaradıcılığımızı bütün mənəvi-əxlaqi, poetik dəyərləri ilə araya gətirib qlobal dünyaya təqdim edilmə imkanı ilə əlamətdar oldu. Bu, Azərbaycan xalqının yaratdığı zəngin şifahi mədəniyyəti dünyaya tanıtmaq, onu qoruyub saxlamaq və gələcək nəsillərə çatdırmağın ən başlıca vasitəsidir. Bu, məlum bir həqiqəti dünyaya qəbul etdirmək, o taylı-butaylı Azərbaycanı dillərdə dastan etməkdir: «Can, can, can Azərbaycan».

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan tarixi, Bakı, 1958.
2. H.Hüseynov. Azərbaycanda ictimai fikir tarixindən, Bakı, 1949.
3. Х.Г.Короглу, А.Набиев, Азербайджанский героический эпос, Баку, 1986.
4. A.Nəbiyev. Azərbaycan aşıq məktəbləri, Bakı, 2004.
5. Azərbaycan dastanları (toplayıb nəşrə hazırlayan A.Nəbiyevdir), Bakı, 1977.
6. А.Даниченко. Качак Керрам, Тифлис, 1916.
7. V.A.Poto. Zaqafqaziyada Qaçaqlar, (rus dilində), Tiflis, 1903
8. A.Bestujev-Marlinski. Mola Nur, Bakı, 1987.
9. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı, 1992.
10. V.Vəliyev. Qəhrəmanlıq dastanları, Bakı, 1985.
11. Qaçaq Nəbi, tərtib edən Ə.Axundov, Bakı, 1961.
12. Qaçaq Nəbi, toplayan A.Nəbiyevdir. Bakı, 2000.
13. «Qaçaq Nəbi», Baba Sofiyev variantı, əlyazma A.Nəbiyevin şəxsi arxivindədir.
14. Rüstəm Rüstəmzadə. Qəhrəmanlıq nəğmələri, Bakı, 1985.
15. Koroğlu nəvələri, nəşrə hazırlayan R.Rüstəmzadədir, Bakı, 1967.
16. Qaçaq Kərəm, Aşıq Haşım variantı, əsli bizdədir, 107 s. 1987.
17. «Nəriman dastanı», Aşıq Haşım variantı, əlyazma bizdədir, 1983.
18. Qatır Məmməd, Bakı, 1987.
19. Ə.Axundov. Qaçaq Nəbi. Bakı, 1964.
20. A.Nəbiyev. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı, I hissə, Bakı, 2002, 678 s.
21. «Yoldaş Heydər», Bakı, 2003, 38 s.

XÜLASƏ

İki hissədən ibarət «Azərbaycan xalq ədəbiyyatı» dərsliyinin 2002-ci ildə nəşr edilmiş birinci hissəsində folklorun ümumi nəzəri məsələləri – mənşəyi, üslublara ayrılması, özünəməxsus xüsusiyyətləri, yazılı ədəbiyyatla əlaqəsi və s. barədə geniş məlumat verilmişdir. Burada eyni zamanda folklorşünaslığın bir elm kimi meydana gəlməsi, dünya folklor nəzəriyyələri və Azərbaycan folklorşünaslığının yaranma və inkişaf xüsusiyyətləri əhatə edilir. Dərslikdə folklorumuz dövrləşdirilir, qədim dövr folklor yaradıcılığının üslub, janr problemləri, mərasim folkloru, onunla bağlı kiçik janrlar, eləcə də mifologiya,xalq oyunları, meydan tamaşaları, dramatik üslubun digər erkən törəmələri, qədim türk dastanları, ozan sənəti və onun erkən nümunələri uşaq folkloru və iqtisadi münasibətlərlə bağlı bədii nümunələrdən bəhs olunur. Dərsliyin birinci hissəsi yeddi hecalı şerin yaranması və janrlaşma prosesinin şərhi ilə başa çatır.

Dərsliyin oxuculara təqdim edilən ikinci hissəsi orta əsrlər və yeni dövr folklor yaradıcılığı sahələrini əhatə edir. Altı bölmədən ibarət dərsliyin bu hissəsində aşıq yaradıcılığı, aşıq məktəbləri və onların başlıca məzmun xüsusiyyətləri barədə bəhs olunur. Anadolu, Şirvan, Təbriz və Göyçə məktəbləri haqqında ətraflı məlumat verilir. İkinci bölmədə dramatik üslubun janrları – xalq dramları və onun müxtəlif tipləri barədə danışılır.

Dərsliyin üçüncü bölməsi Azərbaycan xalq nəsri – mif, əfsanə, rəvayət, lətifə və nağıllardan bəhs edir. Burada onların genezisi, inkişaf yolları, tipologiyası, təsnifi, mövzu və məzmun xüsusiyyətləri araşdırılır.

Qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları, onların özünəməxsus spesifik xüsusiyyətləri dərsliyin dördüncü bölməsində nəzərdən keçirilir. Burada dastanların yeni qruplaşdırılmasına və təsnifinə, mövzu və məzmun dəyərlərinin açıqlanmasına üstünlük verilir.

Dərsliyin beşinci bölməsində orta əsrlərin sonlarında aşıq repertuarı, «Koroğlu» süjetinin yaranması, onun «Qafqaz-Anadolu» və «Türküstan» versiyalarının müqayisəli-tipoloji oxşarlıqları barədə danışılır. Dastanda baş verən hadisələrin tarixlə əlaqəsi, buradakı obrazların səciyyəvi xüsusiyyətləri, mifik və əfsanəvi məqamlar, onların tarixi səbəbləri barədə söhbət açılır. «Türküstan» versiyası da geniş təhlil edilir. Buradakı baş qəhrəman Goroğlunun qəbirdə dünyaya gəlməsi motivinin ictimai-siyasi və tarixi səbəbləri açıqlanır, versiaların tipoloji və genetik əlaqələrindən bəhs edilir. Sonuncu, - altıncı bölmədə isə yeni dövr folklor yaradıcılığı məsələləri diqqətə çəkilir. Burada xanlıqlar dövrü xalq ədəbiyyatı, qaçaq nəğmə və dastanları, sovet və müstəqillik dövrünün ağız ədəbiyyatı müxtəsər şəkildə xülasə olunur. Bu dövr folklor yaradıcılığının xüsusiyyətləri, özünəməxsus fərdilik və ümumiliklər önə çəkilir. Sovet və müstəqillik dövrü folklor yaradıcılığının başlıca cəhətləri müxtəsər şəkildə xülasə olunur.

REZUME

In the first part of the manual "Azerbaijan Folk Literarure, published in 2002 was given information about the general theoretical problems – the origin, the division of the style, spesific features, the connection with the written literature and so on. To this manual includes the appearance of this literature as a science, the theories of the world folklore, the origin and development of Azerbaijan Folk-lore. In this text – book our folk-lore is divided into various periods: The style and jenre problems of the ancient folk-lore activity, ceremony folk-lore and its jenres, mythology, the plays and acting about our folk-lore, square shows, the origin of the dramatic style, ancient Turk epos, folk-lore about children and the literary parterns tied with the economic attitude were dealt in this manual. The first part of this text-book is summed up with the formation of the seven syllable poem and the explanation of the jenre process.

The second part of the manual that presented to the readers, embraces the folk-lore creative areas of the Middle Ages and new period. This text-book consists of six divisions, and deals with the minstrel creative work, minstrel school and their main content peculiarities. And is given detailed information about Anadolu, Shirvan, Tebris and Gache schools. In the second chapter is talked about the jenres of the dramatic style – folk drama and its various types.

In the third part of this manual deals with Azerbaijan folk prose – myth, legendary narration, funny story and tales. In this chapter is investigated the substantial peculiarities, theme, classification, typology, development of this prose. The epos is about the heroism and affection, their own specific features, and these are looked through in the fourth part. In this part the new groups and classification, the explanation of the contents and theme of the epos are analysed.

In the fifth part of the text-book is talked about the minstrel repertoire at the end of the Middle Ages, the origin of "Keroglu and its comparative-typological similarity with the Caucasus – Anadolu and Turkestan versions. The historical connections with the main events, characteristic peculiarities of the images in this epos, mythical and legendary moments, and their historical reasons are investigated. The version of Turkestan is analysed. In this part the principal character of an epos Goroglu, his birth in the grave, its social-political and historical reasons are declared openly, typological ana genetic ties of these versions are analysed.

In the last – the sixth part deals with the new period of the folklore creative work. In this part folk literature, gachag songs and epos, spoken literature of the Soviet and independece period are investigated.

Р Е З Ю М Е

В I части состоящего из II частей учебника «Азербайджанская народная литература», которая была напечатана в 2002 году, были даны обширные сведения об общих теоретических вопросах фольклора – его происхождении, делении на стили, своеобразных особенностях, связи с письменной литературой. Здесь одновременно охватывается появление фольклористики как науки, мировые фольклорные теории, а также зарождение и особенности азербайджанской фольклористики. Здесь фольклор периодизируется, а также повествуется о стилистических, жанровых проблемах фольклорного творчества древнего периода, об обрядовом фольклоре и связанных с ним малых жанрах, а также о мифологии, народных играх, народных представлениях, других ранних жанрах драматического стиля, о древних тюркских дастанах, озанском творчестве и его ранних образцах, о детском фольклоре и фольклорных образцах, зародившихся в связи с экономическими отношениями. I часть учебника завершается комментарием зарождения и преобразования в отдельный жанр семисложного стиха.

Представленная читателям II часть учебника описывает фольклорное творчество средних веков и нового периода. В состоящей из 6 глав этой части учебника говорится об ашыгском творчестве, ашыгских школах, о главных особенностях их содержания. Здесь даются обширные сведения об Анатолийской, Ширванской, Тебризской и Гейчинской школах. Во II главе говорится о жанрах драматического стиля – народных драмах и ее различных типах.

III глава учебника повествует об азербайджанской народной прозе – мифах, легендах, преданиях, анекдотах и сказках. Здесь исследуются генезис, пути развития, типология, классификация, тематические особенности этих жанров.

Героические и любовные дастаны, их своеобразные специфические особенности послеживаются в четвертой главе учебника.

В пятой главе учебника говорится об ашыгском репертуаре в конце средних веков, зарождении сюжети «Кероглу», о сравнительно-типологической схожести «Кавказско-анатолийской» и «Туркестанской» версий этого дастана. Говорится о связи происходящих в дастане событий с историей, об особенностях образов дастана, о моментах, связанных с мифами и легендами, об историче-

ских корнях этих моментов. «Туркестанская версия» также привлекается к исследованию. Раскрываются общественно-политические и исторические причины мотива появления на свет в могиле главного героя Гороглы, типологические и генетические связи версий. В последней – шестой главе привлекаются к вниманию фольклорное творчество нового периода. Здесь резюмируются литература времен ханств, гачагские песни и дастаны, устная литература. Выдвигаются на первый план особенности, своеобразие и общие черты литературы этого периода. Резюмируются в краткой форме основные особенности устной литературы советского периода и периода Независимости.

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

Nəşrə bir neçə söz 3

I bölmə.
Orta əsrlər dövrü folklor yaradıcılığı

1. Aşıq poeziyası və xalq nəsrinin erkən qaynaqları 7
2. Aşıq sənəti haqqında…… 13
3. Aşıq yaradıcılığının başlıca xüsusiyyətləri…… 28
4. Aşıq məktəbləri 43
   a) Anadolu məktəbi 49
      Qayğusuz Abdal… 54
      Pir Sultan Abdal… 55
      Aşıq Dərdli…… 57
      Aşıq Seyrani… 57
      Dadaloğlu 59
      Rəcəb Hifzi…… 63
      Aşıq Zülali…… 65
      Sabit Müdami…… 67
      Camal Xoca…… 69
      Yunis İmrə (ədəbi portret)…… 71
   b) Şirvan məktəbi… 79
      Molla Qasım……85
      Dədə Kərəm……..91
      Dədə Yedgar……91
      Aşıq Köçər……93
      Aşıq İslam……101
      Məlikballı Qurban……102
      Aşıq Musa……103
      Gövhər Şirvani……104
      Güllübəyim……105
      Minabəyim……106
      Xaltanlı Tağı (ədəbi portret)……..107
      Aşıq Rəcəb 114
      Molla Cümə (ədəbi portret).....115
      Aşıq Mirzə Bilal 120
      Aşıq Şərbət Cəfərov 122
      Aşıq Abbas.....123

      Aşıq Qurbanxan 123
      Aşıq Bəylər……124
      Aşıq Şakir (ədəbi portret) 125
      Zaqatala aşıq mühiti……130
   v) Təbriz məktəbi.....138
      Aşıq Qurbani (ədəbi portret)……...145
      Aşıq Abdulla (Sarı Aşıq)..... 154
      Aşıq Abbas Tufarqanlı (ədəbi portret).....162
      Xəstə Qasım (ədəbi portret).....167
   q) Göyçə məktəbi.....175
      Aşıq Allahverdi..... 178
      Aşıq Alı 180
      Şair Məmmədhüseyn..... 183
      Şair Alməmməd 184
      Şair Aydın……185
      Aşıq Allahverdi……186
      Aşıq Bəşir……..187
      Aşıq Qurban……187
      Şair Əbdüləzim……187
      Növrəst İman……...189
      Aşıq Nəcəf……190
      Aşıq Talıb……190
      Aşıq Ələsgər (ədəbi portret)……193
      Göycə məktəbinin mühitləri……206
         1. Borcalı mühiti……207
         2. Dərələyəz, İrəvan, Çıldır mühitləri……..207
         3. Gəncəbasar mühiti……208
         4. Qarabağ mühiti……..210
            Aşıq Valeh (ədəbi portret).....211
            Ağabəyim ağa..... 215
            Aşıq Pəri..... 216
Aşıq yaradıcılığının üslub və şəkli xüsusiyyətləri 220
   Gəraylı…… 223
   Təcnis gəraylı……225
   Cığalı gəraylı……225
   Sallama gəraylı……226
   Mürvəti gəraylı..... 227

Müxəmməs gəraylı 227
Dildönməz gəraylı 228
Qoşma.....230
Qoşmanın növləri..... 232
Ustadnamə..... 233
Vücudnamə 234
Cahannamə..... 236
Qoşmanın tipləri 237
Qoşayrpaq qoşma 237
Ayaqlı qoşma..... 238
Dodaqdəyməz qoşma..... 238
Təcnis şeir şəkli 239
Dodaqdəyməz təcnis 243
Ayaqlı təcnis 244
Əvvəl-axır təcnis 244
Cığalı təcnis..... 245
Aşıq şeirinin başqa şəkilləri 246
Deyişmə, onun tipləri və mərhələləri 246
Müxəmməs 252
Cığalı müxəmməs.....253
Divani.....254
Təsnif.....255

II bölmə
Dramatik üslubun janrları

Xalq dramları.....259
1. Faciəvi dramlar ..... .261
2. Komik dramlar ..... .263
3. Ailə-məişət dramları..... .266
4. İctimai məzmunlu dramlar ..... .272
5. Dini dramlar ..... .275

III bölmə
Azərbaycan xalq nəsri

Xalq nəsrinin mənşəyinə dair ..... .280
1. Miflər ..... .282
2. Əfsanələr ..... .282
a) Astral təsəvvürlər, səma cisimləri və bürclərlə bağlı əfsanələr.283
b) Bitgi və heyvanat aləmi ilə bağlı əfsanələr.....284

v) Toponimik əfsanələr ..... .287
q) Tarixi şəxsiyyətlər, el, tayfa, qövm adı ilə bağlı əfsanələr….289
d) Dini əfsanələr 291
3. Rəvayətlər ..... .294
a) Əxlaqi-ibrətamiz rəvayətlər ..... .295
b) Toponimik rəvayətlər ..... .296
v) Dini rəvayətlər..... .298
4. Lətifələr..... .300
a) Bəhlul Danəndə lətifələri ..... .303
b) Molla Nəsrəddin lətifələri..... .305
v) Regional lətifələr ..... .310
q) Müxtəlif mövzulu lətifələr.....311
5. Nağıllar ..... .312
a) Heyvanlar haqqında nağıllar 316
b) Sehirli nağıllar..... .318
v) Məişət nağılları ..... .330
q) Uşaq nağılları ..... .332

IV bölmə
Azərbaycan məhəbbət dastanları

Məhəbbət dastanlarının mənşəyinə dair. 337
Dastanların təsnifi ..... .342
1. Qəhrəmanlıq eposu ..... .350
a) Əsatir qalıqları, qədim alplıq və cəngavərlik görüşlərini əks etdirən süjetlər ..... .351
b) Əski törəniş, birgə yaşayış və ibtidai dövlətçilik ənənələrini əks etdirən süjetlər ..... .351
v) Qəbilə-tayfa dövrü məişət həyatını, tayfadaxili və tayfaxarici ziddiyyətləri əks etdirənt süjetlər.....351
q) tarixi hadisələr və tarixi şəxsiyyətlərin adı ilə səsləşən süjetlər.....353
d) adi qəhrəmanlıq hadisələri ilə bağlı süjetlər.....353
2. Məhəbbət dastanları ..... .354
a) Nağıl motivləri əsasında yaranan dastanlar ..... .359
b) Adi məhəbbət dastanları ..... .382
v) Avtobioqrafik dastanlar.....399
1. Aşiq-məşuq dastanları..... .401
2. Butalanma yolu ilə yaranan dastanlar 412

q) Tacir-zadəgan həyatı və yazılı ədəbiyyatdan gəlmə süjetlər əsasında yaranan dastanlar....433
3. Ənənəvi süjetlər əsasında yaranan dastanlar....437
«Alı xan» dastanı....441
«Aşıq Qərib» dastanı....445

V bölmə
Eposçuluğa yeni qayıdış

Orta əsrlərin sonlarında aşıq repertuarı....455
«Koroğlu» eposunun meydana gəlməsi....457
«Koroğlu»nun versiya və variantları....459
a) «Qafqaz-Anadolu versiyası» və onun variantları....461
b) «Koroğlu» və tarix....473
v) «Türküstan versiyası»....484
q) Koroğlu və Goroğlu obrazları....487

VI bölmə
Yeni dövr folklor yaradıcılığı

Dövrün aşıq repertuarına baxış....551
1. Xanlıqlar dövrü xalq ədəbiyyatı....553
2. Qaçaq nəğmə və dastanlarının yaranması....558
«Molla Nur»....558
«Qaçaq Nəbi»....568
«Qaçaq Kərəm»....601
Qaçaq nəğmə və süjetləri....611
3. Şəhər folkloru yaradıcılığı....613
İnqilabi dastanlar....616
a) «Səttar xan» dastanı....617
b) «Nəriman» dastanı....620
v) «Qatır Məmməd»....622
4. Sovet dövrü folklor yaradıcılığı....624
a) 30-cu illərdə Azərbaycan folkloru. «Tarlaçı qız» dastanı....624
b) Müharibə dövrü folklorumuz. «Kamalın» dastanı....624
v) Müharibədən sonrakı dövr folklor yaradıcılığı....625
q) Müstəqillik dövrünün ağız ədəbiyyatı....627
Xülasə (Azərbaycan dilində)....629
Xülasə (ingilis dilində)....630
Xülasə (rus dilində)....631

CONTENTS

Several words for publication....3

I chapter
Folklore creative work of the Middle Ages

1. Folklore creation of the Middle Ages and new period....7
2. About the minstrel trade....13
3. The main peculiarities of the minstrel activity....28
4. Minstrel schools....43
a) Anatolu school....49
Gagusuz Abdal....54
Pirsultan Abdal....55
Ashig Derdli....57
Ashig Sarani....57
Dadaloglu....59
Rajab Hiphzi....63
Ashig Zulali....65
Sabit Mudami....67
Jamal Hoja....69
Yunus Emre (literary portrait)....71
b) Shirvan school....79
Molla Kasum....85
Dede Kerem....91
Dede Edigyar....91
Ashig Kochar....93
Ashig Islam....101
Melikballi Gurban....102
Ashig Musa....103
Govhar Shirvani....104
Gullubeyim....105
Minabeyim....106
Khaltanli Tagi (literary portrait)....107
Ashig Rajab....114
Molla Juma....115
Ashig Mirza Bilal....120
Ashig Sherbet Japharov....122
Ashig Abbas....123
Ashig Gurbankhan....123

Ashig Baylar 124
Ashig Shakir 125
Zagatala minstrel surrondings 130
c) Tebriz school 138
Ashig Gurbani 145
Ashig Abdulla (Sari Ashig) 154
Ashig Abbas Tupharganli 162
Heste Kasum 167
d) Gache minstrel school 175
Ashig Allakhverdi 178
Ashig Ali 180
Poet Mamedgusain 183
Poet Almamed 184
Poet Aydin 185
Ashig Allakhverdi 186
Ashig Beshir 187
Ashig Gurban 187
Poet Abdulazim 187
Novrast Iman 189
Ashig Najaph 190
Ashig Talib 190
Ashig Alesker 193
Gachi minstrel surroundings 206
1. Borchali surroundings 207
2. Dereleyes, Irevan, Childir surrondings 207
3. Ganchabasar surrounding 208
4. Karabakh surrounding 210
Ashig Valeh 211
Agabeyim aga 215
Ashig Peri 216
The stylistic features of the minstrel activity 220
Gerayli 223
Tejnis-gerayli 225
Jigali gerayli 225
Sallama gerayli 226
Murveti gerayli 227
Mukhammas gerayli 227
Dildonmaz gerayli 228

Goshma 230
The types of goshma 232
Ustadname 233
Vuchudname 234
Chahanname 236
The kinds of goshma 237
Goshayarpak goshma 237
Ayagli goshma 238
Dodagdeymez goshma 238
Tejnis as a poet form 239
Dodagdeymez tejnis 243
Ayagly tejnis 244
Evvel-akhir tejnis 244
Chigali tejnis 245
The different forms of the minstrel poets 246
Deyishme, its types and stages 246
Mukhammas 252
Chigali mukhammas 253
Divani 254
Tesnif 255

II chapter
The jenres of the dramatic style

Folk dramas 259
1. Tragic dramas 261
2. Comical dramas 263
3. The dramas about family and the way of life 266
4. The dramas about the social contents 272
5. Religious dramas 275

III chapter
Azerbaijan Folk Prose

About the etymology of the folk prose 280
1. Myth 282
2. Legends 282
a) the legends about the constellations, heavenly bodikes, and imaginations 283
b) legends about the vegetable and animal kingdom 284

c) toponimic legends 287
d) historical personalities, and the legends about the names of the people, folk, tribe 289
e) religious legends 291
3. Narratings 294
a) moral and edifying narratings 295
b) narratings about the toponyms 296
c) religious narratings 298
4. Funny stories 300
a) Bahlul Danande's anecdots 303
b) Molla Nasreddin's funny stories 305
c) regional anecdotes 310
d) anecdotes about various theme 311
5. Tales 312
a) tales about the animals 316
b) magic tales 318
c) tales of everyday life 330
d) tales about children 332

IV chapter
Azerbaijan epos about love

About the origin of the love epos 337
The classification of the epos 342
1. The epos about the heroism 350
a) the remainders of the myth and the plot about the ancient heroic and military viers 351
b) subjects that reflect the ancient formation, together way of living, and primitive state 351
c) the plots about the everyday life of the tribes, contradiction between the inward and outside of the tribes 351
d) historical events and the subjects about the names of the historical personalities 353
e) the plots are colled by the names of the historical events 353
2. The epos about the affection 354
a) the love epos that was created according to the tales 359
b) ordinary love epos 382
c) autobiographic love epos 399
1. The epos about the lover 401

2. Epos that created by the means of buta 412
d) epos about the merchant's life and the plots came from the written literature 433
3. Epos about the traditions 437
a) "Ali Khan" (epos) 441
b) "Ashig Garib" (epos) 445

V chapter
Loing back to the epos

Minstrel repertoire at the end of the Middle Ages 455
The creation of "Keroglu" 457
The versions and variants of "Keroglu" 459
a) the Caucausus-Anatolu version and its variants 461
b) "Keroglu" and history 473
c) "Turkestan version" 484
d) Keroglu and Goroglu characters 487

VI chapter
The folk activity of the new period

General glance to the period of the minstrel repertoire 551
1. The folk literature of the khan period 553
2. The creation of the gachag song and epos 558
"Molla Nur" 558
"Gachag Nabi" 568
"Gachag Kerem" 601
Various plots and songs 611
3. The activity of the town folk 613
Revolutionary epos 616
a) "Sattar Khan" 617
b) "Nariman" 620
c) "Gatir Mammad" 622
4. The periodical folk activity of 1921-1990 624
a) Azerbaijan folk-lore in the 30th. "Tarlachi kiz" (epos) 624
b) our folk-lore during the war. "Kamalin" (epos) 624
c) the folk-lore after the war 625
d) the oral literature of the independent period 627
Rezume (in Azerbaijan) 629
Rezume (in English) 630

Rezume (in Russian).....631

ОГЛАВЛЕНИЕ

Несколько слов к изданию……3

I глава
Фольклорное творчество средних веков

1. Древние источники фольклора средних веков и нового периода 7
2. Ашугское искусство 13
3. Основные особенности ашугского творчества 28
4. Ашугские школы 43

а) Анатолийская школа 49
Гайгусуз Абдал.....54
Пирсултан Абдал 55
Ашыг Дертли.....57
Ашыг Сейрани.....57
Дадалоглу.....59
Раджаб Хифзи.....63
Ашыг Зулали 65
Сабит Мюдами 67
Джамал Ходжа 69
Юнис Имре (литературный портрет).....71

б) Ширванская школа 79
Молла Касым.....85
Деде Керем 91
Деде Едыгяр.....91
Ашуг Кочар 93
Ашуг Ислам 101
Меликбаллы Гурбан 102
Ашыг Муса 103
Говхар Ширван.....104
Гюллибейим 105
Минабейим 106
Халтанлы Таги (литературный портрет) 107
Ашуг Раджаб 114
Молла Джума (литературный портрет) 115
Ашуг Мирза Билал.....120
Ашуг Шербет Джафаров 122
Ашуг Аббас 123

Ашуг Гурбанхан 123
Ашуг Бейлер 124
Ашуг Шакир 125
Загатальская ашугская среда 130
в) Тебризская школа 138
Ашуг Гурбани (литературный портрет) 145
Ашуг Абдулла (Сары Ашуг) 154
Ашуг Аббас Туфарганлы (литературный портрет) 162
Хесте Касым (литературный портрет) 167
г) Гейджинская школа 175
Ашуг Аллахверди 178
Ашуг Алы 180
Поэт Мамедгусейн 183
Поэт Алмамед 184
Поэт Айдын 185
Ашуг Аллахверди 186
Ашуг Бешир 187
Ашуг Гурбан 187
Поэт Абдулазим 187
Новраст Иман 189
Ашуг Наджаф 190
Ашуг Талыб 190
Ашуг Алескер (литературный портрет) 193
Среды гейджинской школы 206
1) Борчалинская среда 207
2) Дерелегяз, Иреван, Чылдырская среда 207
3) Гянджебасарская среда 208
4) Гарабагская среда 210
Ашыг Валех (литературный портрет) 211
Агабейим Ага 215
Ашыг Пери 216
Стилистические и стихотворные особенности аушгского творчества 220
Герайлы 223
Теджнис-герайлы 225
Джигалы герайлы 225
Саллама герайлы 226
Мюрвети герайлы 227
Мухаммас герайлы 227

Дилдонмаз герайлы 228
Гошма 230
Типы гошмы 232
Устаднаме 233
Вюджуднаме 234
Джаханнаме 236
Другие формы гошма 237
Гошаярпаг гошма 237
Аяглы гошма 238
Додагдеймез гошма 238
Другие формы теджниса 239
Додагдеймез теджнис 243
Аяглы теджнис 244
Эввел-ахыр теджнис 244
Джигалы теджнис 245
Другие формы ашугской поэзии 246
Дейишме. Ее типы и этапы 246
Мухаммас 252
Джигалы мухаммас 253
Дивани 254
Тесниф 255

II глава
Жанры драматического стиля

Народные драмы 259
1. Трагические драмы 261
2. Комические драмы 263
3. Семейно-бытовые драмы 266
4. Драмы с общественным содержанием 272
5. Религиозные драмы 275

III глава
Азербайджанская народная проза

О генезисе народной прозы 280
1. Мифы 282
2. Легенды 282
а) легенды, связанные с астральными представлениями и созвездиями 283
б) легенды, связанные с флорой и фауной 284

в) топонимические легенды ... 287
г) легенды об исторических личностях, племенах и др ... 289
д) религиозные легенды ... 291
3. Предания ... 294
а) предания с морально-нравственным содержанием ... 295
б) топонимические предания ... 296
в) религиозные предания ... 298
4. Анекдоты ... 300
а) анекдоты Бахлула Данендe ... 303
б) анекдоты Моллы Насреддина ... 305
в) региональные анекдоты ... 310
г) анекдоты с различным содержанием ... 311
5.Сказки ... 312
а) сказки о животных ... 316
б) волшебные сказки ... 318
в) бытовые сказки ... 330
г) детские сказки ... 332

IV глава

Азербайджанские любовные дастаны

О происхождении любовных дастанов ... 337
Классификация дастанов ... 342
1. Героические эпосы ... 350
а) сюжеты, содержащие пережитки мифов, а также отражающие древние героические и воинственные взгляды ... 351
б) сюжеты, отражающие древний образ жизни, традиции первобытной государственности ... 351
в) сюжеты, отражающие отношения родоплеменного периода, внутриплеменные и межплеменные противоречия ... 351
г) сюжеты, связанные с историческими событиями и историческими личностями ... 353
д) сюжеты, связанные с обыкновенными героическими событиями ..353
2. Любовные дастаны ... 354
а) любовные дастаны, сформированные на основе сказочных сюжетов ..359
б) обыкновенные любовные дастаны ... 382
в) автобиографические любовные дастаны ... 399
1. дастаны ашуг-мешуга ... 401
2. дастаны, образованные на основе приема бута ... 412
г) дастаны о жизни дворянина и купца. дастаны, образованные

на основе сюжетов, взятых из письменной литературы ... 433
3. Дастаны, образованные на основе традиционных сюжетов. ... 437
а) дастан «Алы хан» ... 441
б) дастан «Ашуг Гариб» ... 445

V глава

Новый возврат к эпосу

Ашугский репертуар конца средних веков ... 455
Образование эпоса «Кероглу» ... 457
Версии и варианты «Кероглу» ... 459
а) кавказско-анатолийская версия и ее варианты ... 461
б) «Кероглу» и история ... 473
в) туркестанская версия ... 484
г) об образах Кероглу и Гороглу ... 487

VI глава

Фольклорное творчество нового периода

Общий взгляд на ашугский репертуар того периода ... 551
1. Народная литература периода ханств ... 553
2. Формирование гачагских песен и дастанов ... 558
«Молла Нур» ... 558
«Гачаг Наби» ... 568
«Гачаг Керем» ... 601
Другие песни и сюжеты ... 611
3. Городское фольклорное творчество ... 613
Революционные дастаны ... 616
а) «Саттар хан» ... 617
б) «Нариман» ... 620
в) «Гатыр Мамед» ... 622
5. Фольклорное творчество 1921-1990-х годов ... 624
а) фольклорное творчество 30-х годов. Дастан «Тарлачы гыз» ... 624
б) фольклорное творчество периода отечественной войны. «Дастан Кямала» ... 624
в) фольклорное творчество послевоенного периода ... 625
г) фольклорное творчества периода Независимости ... 627
Резюме (на азербайджанском языке) ... 629
Резюме (на русском языке) ... 630
Резюме (на английском языке) ... 631

Azad Mövlud oğlu Nəbiyev.
Azərbaycan xalq ədəbiyyatı,
II hissə
(orta əsr və yeni dövr folklor yaradıcılığı)
(Azərbaycan dilində)
Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 2006.

Nəşrijjatın direktoru: ***Şirindil Alışanov***
Nəşrijjat redaktoru: ***Tahir Orucov***
Kompüterdə jı‹dılar:* *Aytən Cəfərova*
Korrektoru: ***Elçin Abbasov***
Kompüter tərtibçisi və
texniki redaktoru: ***Baxşəli Sülejmanov***
fizika-riyaziyyat elmləri namizədi

Yığılma‹a verilmiş: 25.05.2006.
Çapa imzalanmış: 20.06.2006.
Kağız formatı: 60/84 1/32.
Mətbəə ka‹ızı: №1.
Şərti ç/v: 41.
Tirajı: 500.
Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab AMEA-nın Folklor İnstitutunun
kompüter mərkəzində səhifələnmiş və
"Səda" nəşriyyatında hazır diapozitivlərdən
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.