

NİZAMİ XƏLİLOV

**HECA VƏZNI
VƏ AŞIQ SƏNƏTİNİN
YARANMA TARİXİ**

NİZAMİ XƏLİLOV

**HECA VƏZNI
VƏ AŞIQ SƏNƏTİNİN
YARANMA TARİXİ**

Monoqrafiya

BDU-nun filologiya fakültəsi Elmi şurasının
03 aprel 2014-cü il tarixli 06 sayılı iclasının
qərarı ilə çap olunur

BAKI-2014

REDAKTORDAN

Azərbaycan şifahi və yazılı poeziyası heca və əruz vəzn-ləri əsasında biçimlənmişdir. Uzun illər mütəxəssislər hər iki vəznə bağlı bir sıra tədqiqatlar apararaq dəyərli əsərlər ortaya qoymuşlar. Bu sahədə hələ ötən yüz illiyin əvvəllərindən başla-mış Əmin Abid, Vəli Xuluflu, Salman Mümtaz, bir qədər son-ralar Məmmədhüseyn Təhmasib, Həmid Araslı, Mirzə İbrahi-mov, Paşa Əfəndiyev, Vaqif Vəliyev kimi alimlərin əsərləri bu gün də öz əhəmiyyətini itirməyib. Vaxtilə əruz vəzninin tədqiqi ilə məşğul olan Əkrəm Cəfər, Mirzəağa Quluzadə, Əli Fəhmi, Sabir Əliyev və başqaları yazıb bizlərə ərnağan qoyduğu kitab və məqalələr öz elmi yenilikləri və dəyəri ilə diqqət çəkmək-dədir. Qeyd edək ki, əruzun meydana gəlmə tarixi əsasən yazı-lı ədəbiyyatla bağlı olduğu üçün bu tarixi müəyyənləşdirməkdə də çətinlik törətməmişdir. Böyük əruzşünas alim Əkrəm Cə-fərin "Azərbaycan əruzunun əsasları" kitabı ilə tanış olan hər bir oxucu söylədiklərimizə təbii ki, inanacaqdır. Ancaq heca vəznli poeziyamızın yaranma tarixi ilə bağlı həqiqəti söyləmək bir qədər çətinlik törədir. Doğrudur, vaxtilə professor Əzizə xa-nım Cəfərzadə yazırdı ki, bayatılarımızın tarixi xalqımızın tarixi ilə yaşiddir. Bu fikir təbii ki, bayatı ilə bağlı xeyirxah bir ovqat yaratsa da həqiqəti tam əks etdirə bilməzdi. Baxmayaraq bayatı heca vəznində yaranmış ən lakonik və ən qədim janrdır onu yenə də xalqın tarixi ilə yaşid hesab etmək olmaz. Heca vəzninin hansı əsrdən, hansı dövrdən başlaması mübahisə do-ğuran məsələ kimi bu gün də qalmaqdadır. Bu həm də aşiq poeziyasına da aiddir. Aşiq poeziyamızın ən gözəl nümunələri hecəda yarandığından bu yaradıcılığın başlağıcını təyin etmək də uzun illər müşğülə çevrilmişdir. Bu sahədə bir-biri ilə üst-üstə düşən və eyni zamanda ziddiyyət təşkil edən çoxlu fikirlər olsa da tam olaraq bu poeziyanın tarixi XV-XVI yüzillikdən o yana getməmişdir. Bu mənada uzun illərdən bəri tanıdığım gözəl müəllim və istedadlı tədqiqatçı Nizami Xəlilovun "Heca

vəznə və aşıq sənətinin yaranma tarixi" adlı monoqrafiyası aktual bir mövzuya həsr olunmuşdur. Sevindirici haldır ki, o, bu mövzuda doktorluq dissertasiyası yazmış və eyni zamanda "Aşıq yaradıcılığı və yazılı poeziya" adlı bir monoqrafiya da nəşr etdirmişdir. Oxuculara təqdim etdiyimiz bu kitab həmin monoqrafiya ilə bütöv bir sistem təşkil edir və sənətin böyük bir tədqiqatın ayrı-ayrı hissələri kimi düşünülmüşdür. Bu monoqrafiyanı «Aşıq yaradıcılığı və yazılı poeziya» adlı kitabın ilk hissəsi kimi qəbul etmək olar. Müəllif burada "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanına, M.Kaşğarlının "Divanül-lüğət-it Türk" əsərinə, Nizami Gəncəvi yaradıcılığına müraciət edir, heca vəznə və aşıq yaradıcılığının tarixini anadilli ədəbiyyatımızın tarixi ilə, - yəni XIII əsrlə bağlamağa çalışır.

Qeyd edək ki, vaxtilə heca vəznə və aşıq yaradıcılığının tarixini bir müddət XVIII əsrlə -M.P.Vaqiflə bağlamışlar, sonralar isə bir qədər irəli gedərək Ş.İ.Xətai dövrü ilə əlaqələndirmişlər. Ara-sıra aşıq sənətinin tarixini XIII-XIV əsrlərlə bağlayan tədqiqatlar da olmuşdur. Lakin həmin tədqiqatçılar mülahizələrini ətraflı əsaslandırmamışlar. N.Xəlilov XIII-XIV əsrlərdə yaşamış İ.Həsənoğlunun, Q.Bürhanəddinin, XIV-XV əsrlərdə Şah Qasım Ənvarın, S.İ.Nəsiminin yaradıcılığına müraciət edərək, nümunələr gətirərək heca vəznə və aşıq şeirinin tarixini daha qədimlərə aparması xüsusi maraq doğurur və alqışlanası cəhətdir.

Kitabın təqdirəlayiq cəhətlərindən biri də müəllifin mübahisəli məsələlərə geniş yer ayırmasıdır. Tənqid etdiyi hədəflərlə-müəlliflərlə polemikaya girən N.Xəlilovun hər bir müəlliflə etika çərçivəsində öz fikrini sübuta çalışmasını xüsuslə qeyd etmək istərdik.

N.Xəlilov heca vəznə və aşıq yaradıcılığının inkişafını izlədikcə Məhəmməd Fizuli, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Əmani, M.V.Vidadi, M.P. Vaqif və başqalarının yaradıcılığına müraciət edərək mülahizələrini sübut etməyə çalışır. Bu da doğrudur ki, Məhəmməd Fizulinin "Məni candan usandırdı"

qəzəlini iki yerə böləndə gəraylı şeir şəkli alınır. Hələ 1988-ci ildə "Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri" adlı çox cildliyin "Bayatı, qoşma, tənris" adlanan cildini hazırlayarkən mən həmin qəzəli iki hissəyə bölərək "gəraylı" kimi həmin kitaba daxil etmişəm.

Bu mənada belə qənaətə gəlmək olar ki, aşiq yaradıcılığının tarixi XVI əsrdən deyil, daha əvvəllərdən başlayır .

N.Xəlilovun bu monoqrafiyası inanırıq ki, mütəxəssislər tərəfindən də maraqla qarşılanacaq, tələbə və tədqiqatçıların stolüstü kitabı olacaqdır.

ELXAN MƏMMƏDLİ

Azərbaycan xalqının mədəniyyəti sistemində aşığı yaradıcılığı həmişə ən yüksək mənəvi dəyər kimi qəbul edilmişdir. Xalq mənəviyyatının bütün parametrləri, onun keçib gəldiyi tarixi inkişaf yolu, xalqın ictimai, psixoloji problemləri, əxlaq və mənəviyyatı, düşüncə tərzini, bədii-estetik dünyagörüşü bütövlükdə aşığı yaradıcılığında öz əksini ən kamil şəkildə tapa bilir. Məhz bu səbəbdən də aşığı yaradıcılığı ən müxtəlif istiqamətlərdə, ən rəngarəng problematika işığında öyrənilir, tədqiq olunur və filoloji fikrin mərkəzində durur. Bu baxımdan aşığı yaradıcılığının müxtəlif aspektlərdən öyrənilməsi folklorşünaslıq və ədəbiyyatşünaslığın, filoloji düşüncənin ən vacib, aktual və daimi öyrəniləsi məsələlərindəndir.

Belə ki, Azərbaycan folklorunun və ədəbiyyatının zənginliyi ilə fərqlənən ən böyük qolu aşığı poeziyası və aşığı yaradıcılığıdır. Aşığı yaradıcılığının çox fərqli problemləri, əsasən də yaranma və inkişaf tarixi, janr sistemi, mövzu rəngarəngliyi, ideya-estetik qayəsi həmişə tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuş, fərqli istiqamətlərdə, aspektlərdə tədqiqata cəlb edilmiş və öyrənilmişdir. Bunun nəticəsində, ədəbiyyatşünaslığımızda və folklorşünaslığımızda elmə dəyərli töhfələr verən sanballı Azərbaycan aşığışünaslığı, aşığı folklorşünaslığı formalaşmış müasir mərhələsinə yüksəlmişdir.

Aşığı yaradıcılığının və el şairlərinin əsərlərinin toplanılması, nəşri, təsnifi, onun xüsusiyyətləri, genetik kökləri, poetikası, nəzəriyyəsi, tarixi inkişafı, digər ictimai elmlərlə əlaqəsi, yazılı ədəbiyyata təsiri, digər xalqların folkloru ilə tipoloji münasibəti, başqa dillərə tərcüməsi və s. bu qəbildən olan problemləri əhatə edən zəngin bir elmi-nəzəri irs yaranmışdır. Bu irsin Firudin bəy Köçərli, Hənəfi Zeynallı, Yusif Vəzir Çəmənizəminli, Vəli Xulufu, Əmin Abid, Salman Mümtaz, Hümət Əlizadə, Feyzulla Qasımzadə, Məmməd Hüseyn Təhmasib, Mirzə İbrahimov, Həmid Araslı, Əhliman Axundov, Paşa Əfəndiyev, Mirəli Seyidov, Azad Nəbiyev, Mürsəl Həkimov, Vaqif Vəliyev, Əzizə Cəfərzadə, Sədnik Paşayev, Qəzənfər Paşayev, Qara Namazov, İsrəfil Abbaslı, Məhərrəm Qasımlı, Məhərrəm Cəfərli, Mahmud Allahmanlı, Hüseyn İsmayılov, Qəzənfər Kazımov, Muxtar Kazımoğlu, Seyfəddin Qəniyev, Elxan Məmmədli, Qiyas Vəkilov və başqa sayılan, seçilən tədqiqatçılar, folklorşünaslar nəslini var və bu siyahını xeyli uzatmaq da olardı.

Lakin Azərbaycan aşığı yaradıcılığının və el şairlərinin əsərlərinin toplanılması, nəşri və öyrənilməsi, tədqiqi tarixinin mərhələlərinə nəzər saldıqda aydın görünür ki, hələ də bu

sahədə öyrənilməmiş, ciddi tədqiqata ehtiyacı olan “ağ səhifələr” mövcuddur. Belə mühüm problemlərdən biri də, aşıq yaradıcılığının, xüsusən aşıq poeziyasının yazılı ədəbiyyata, yazılı poeziyaya təsiri məsələsidir, daha doğrusu, hər iki qolun bir-birinə təsirinin müasir elmi-nəzəri prinsiplər əsasında tədqiqi və öyrənilməsidir. Akademik M.İbrahimov bu məsələlərdən bəhs edərkən yazırdı: “Aşıq poeziyası xalqa daha yaxın olduğuna görə orta əsrlərdə yazılı ədəbiyyata məhz demokratik, realist meyilləri gücləndirmək ruhunda təsir etmişdir. Daha doğrusu, xalq yaradıcılığı ilə yazılı ədəbiyyat arasında bir keçid, möhkəm bir körpü olmuşdur. O, bir tərəfdən xalq yaradıcılığına bağlanmış, o biri tərəfdən yazılı ədəbiyyata. Həm bununla, həm də onunla qarşılıqlı əlaqə və təsirdə inkişaf etmişdir. Onun kökləri, rişələri folklordan, xalq yaradıcılığından su içirsə, budaqları, qol-qanadı həmişə yazılı ədəbiyyatla qovuşur, ona təsir edir və ondan qüvvət alır. Bu isə aşıq şeirinin bədii ifadə vasitələrinin zənginləşməsinə, fikri və siyasi-ictimai kəskinliyinə kömək edir” (77,12). M.İbrahimovun bu dəyərli- mülahizələrindən yarım əsrə yaxın bir vaxt keçsə də hələ də “qarşılıqlı əlaqə və təsirdə inkişaf” problemi dəyərincə araşdırılmamışdır.

Aşıq poeziyasının və bu üslubda yazan şairlərin yaradıcılığının ədəbi-nəzəri məsələlərinə həsr olunmuş tədqiqatlarda ötəri şəkildə xatırlanan, mətbuatda, toplularda, məcmuələrdə, jurnallarda seyrək şəkildə əksini tapan bu mühüm problemin əsaslı şəkildə öyrənilməsinə, elmi-nəzəri tədqiqinə müasir ədəbiyyatşünaslığımızda, eləcə də folklorşünaslığımızda böyük ehtiyac duyulur...

Elmimizin – ədəbiyyatşünaslığımızın və folklorşünaslığımızın indiki, müasir mərhələsində, XXI əsrin başlanğıc mərhələsində aşıq yaradıcılığı dövlət və hökumət səviyyəsində xüsusi olaraq qiymətləndirilir. İndi müstəqil folklor təsisatlarında, universitetlərdə folklor laboratoriyaları və kafedralarında, Milli Akademiyanın nəzdində Folklor İnstitutunda bu sahədə ciddi elmi araşdırmalar aparılır. Azərbaycan Aşıqlar Birliyi fəaliyyət göstərir. YUNESKO səviyyəsində, beynəlxalq ictimaiyyətin diqqətini cəlb edən tədbirlər keçirilir. Azərbaycan aşıq sənəti 2009-cu ildə YUNESKO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil olunmuşdur. Bu baxımdan Azərbaycanın müstəqilliyi milli-mənəvi dəyərlərə daha kamil mövqedən qayıtmağın, onu yenidən dərk etməyin gərəkliliyini ortaya qoydu. Tariximizi, etnoqrafiyamızı, ədəbiyyatımızı, folklorumuzu, ümumilikdə mədə-

niyyətimizi daha dərindən, həqiqi milli dəyərlər mövqeyindən, bütün mahiyyətilə araşdırmağa imkan yaratdı. Aşıq və el şairlərinin yaratdığı zəngin poetik irsin və bu irsin yazılı ədəbiyyata təsirinin öyrənilməsi də bu sıradandır.

Əsrlər boyu şifahi xalq yaradıcılığı və aşıq poeziyasının təsiri ilə Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında aşıq şeiri, üslubu yaranmış, inkişaf etmiş, qüvvətli ədəbi cərəyana çevrilmiş, nəticədə yazılı ədəbiyyatımızın çox mühüm, cazibədar, maraqlı və zəngin bir qolu yaranmışdır. Bütün bunların daha əsaslı, müasir nəzəri elmin tələbləri səviyyəsində öyrənilməsi, tədqiqi folklorşünaslıq və ədəbiyyatşünaslığımızın qarşısında duran ən aktual vəzifələrdəndir.

Aşıq şeirinin, ümumiyyətlə folklorun yazılı ədəbiyyata təsirinin hansı tarixi mərhələdən başlanması ədəbiyyatşünaslığımızda həmişə müxtəlif fikirlər yaratmışdır. Bunu müəyənləşdirmək mühüm, elmi mənə və mahiyyəti olan məsələdir. Əslində bu tədqiqatı haradan başlamaq, burada hansı xronoloji başlanğıcı və ardıcılığı gözləmək kimi mühüm bir elmi prinsip ortaya çıxır. Ədəbiyyatşünaslığımızda bir müddət bu prosesin – yazılı ədəbiyyatda aşıq şeirinin yaranma və inkişaf tarixinin XVIII əsrdən – Molla Pənah Vaqifdən başlanması qəbul edilmişdi. Sonralar bunu bir qədər də əvvəldən XVI əsrdən – Şah İsmayıl Xətai mərhələsindən götürməyə başladılar. Bu barədə akademik Feyzulla Qasımzadə yazırdı: “Yazılı ədəbiyyatımızda aşıq şeirinin yaranma və inkişaf tarixi bəzi ədəbiyyatşünasların düşündüyü kimi, Molla Pənah Vaqifdən deyil, daha çox əvvəllərə aiddir. Aşıq şeirinin gözəl nümunələrini biz hələ XVI əsrdə məşhur Azərbaycan klassiki Şah İsmayıl Xətainin (1486-1524) yaradıcılığında görürük. Məlum olduğu kimi, Xətai klassik üslubda yazdığı əsərləri ilə bərabər, şifahi xalq yaradıcılığından, xüsusən aşıq poeziyasından istifadə edərək heca vəznində sadə, aydın bayatı, qoşma və gəraylılar yaratmışdır” (100, 33).

Bu, XX əsrin 60-cı illərində aparılan çox mühüm və əhəmiyyətli bir korrektə, bu sahədə mühüm bir konsepsiya idi və birdən-birə F.Qasımzadə problemin tədqiq tarixini iki əsr əvvələ aparır, milli bədii təfəkkürün formalaşmasında mühüm əhəmiyyəti olan Xətai mərhələsinin bu problem istiqamətində öyrənilməsini ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzinə çəkirdi. Lakin, bu konsepsiya öz dövrü üçün əhəmiyyətli idi...

Təəssüf ki, sonrakı, lap indiki mərhələdə belə, bir çox ədəbiyyatşünaslarımız hələ də bu konsepsiya çərçivəsində qalmaqdadırlar. Bu yaxınlarda nəşr edilmiş mühüm bir mənbədə oxuyuruq: “Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında aşiq şeirinin ənənələrinə hələ XVI əsrdə Şah İsmayıl Xətəinin (1486-1524) yaradıcılığında təsadüf olunur. Xətəi klassik üslubla yanaşı, şifahi xalq yaradıcılığı, xüsusən aşiq poeziyasının bədii ifadə və forma vasitələrindən istifadə edərək heca vəznində bayatı, qoşma, varsağı və gəraylılar yazmışdır” (22, 63).

Əslində isə belə deyildir! Əgər doğrudan da aşiq yaradıcılığı XVI əsrdən başlayırsa, həmin dövrdə yaşamış Qurbani birdən-birə sənətkarlıq baxımından mükəmməl, çox yüksəkdə dayanan aşiq şeirinin şəkillərini yarada bilərdimi? Əlbəttə yox! Bu forma və şəkillər birdən-birə, özü-özünə peyda ola bilməzdi və bunun arxasında çox zəngin bir ənənənin təcrübəsi dayanmalı idi!..

XVI əsrə qədərki boşluğu az da olsa, bərpa etmək üçün “Kitabi-Dədə Qorqud”a, Nizami yaradıcılığına, eyni zamanda, hələlik anadilli yazılı ədəbiyyatımızın banisi sayılan İzzəddin Həsənoğlunun, Qazi Bürhanəddinin, İmadəddin Nəsiminin yaradıcılığına müraciət etmişik. Çünki adlarını çəkdiyimiz bu sənətkarların əsərlərində sazla, sözlə bağlı ifadələrin, şeirlərində xalq şeir şəkillərinin əlamət və forma xüsusiyyətlərinin geniş yer tutması bunu söyləməyə imkan verir. Xüsusilə Nəsimi yaradıcılığı aşiq poeziyasının yazılı ədəbiyyata hansı səviyyədə təsirini öyrənmək baxımından əvəzsiz bir mənbədir. Şairin yaradıcılığında xalq şeirinin – qoşma, gəraylı, təcnis və s. şəkillərinin mükəmməl nümunələri var ki, bunlar da aşiq şeirinin, aşiq sənətinin həmin yüzilliklərdə hansı mərhələdə olması haqqında müəyyən təsəvvür yaradır. Əgər Nəsimi səviyyəsində olan qüdrətli bir şair qoşma, gəraylı və başqa aşiq şeir şəkillərindən istifadə etmişsə, deməli, bu yüzilliklərdə də, yazılı ədəbiyyatın böyük sənətkarlarına təsir edəcək gücə və istedadla malik aşiq-şairlərimiz, el sənətkarlarımız olmuşdur. Digər tərəfdən XIII yüzilliyin yazılı əsəri olan “Mehri və Vəfa”, “Dastani-Əhməd Hərami” kimi xalq dastanlarımızı xatırladan yazılı ədəbiyyat nümunələri də dediklərimizi təsdiq edir.

Araşdırmalar göstərir ki, aşiq yaradıcılığının yazılı ədəbiyyata təsiri daha əvvəlki əsrlərə gedib çıxır. Əruz vəznində aşiq şeiri forması olan cinasın istifadə tarixi ilə götürəndə görürük ki, ərəb-fars dillərində yazan azərbaycanlı şairlərimizin yaradıcılığında

bu qafiyə sistemindən daha əvvəllərdən, əldə olan faktlara söykənsək IX-XII əsrlərdən istifadə etmişlər. Anadilli poeziyamızın, heca şeirimizin tarixində isə bu xronika dəyişə bilər. Bu da yenə əldə olan anadilli poeziya faktına görədir. Hələ ki, biz anadilli poeziya tariximizi XIII əsrdən əvvələ aparmaqda çətinlik çəkirik. Fərziyyələrə görə bilirik ki, anadilli ədəbiyyatımız belə götürəndə eradan əvvələ gedib çıxır və bunu əldə güman etməyə əsas verən xeyli fərziyyələr mövcuddur. Lakin bu gümanları, fərziyyələri təsdiq edən ədəbi faktı hələlik əldə edə bilməmişik. Bu faktları tarixin qaranlıqları hələ ki, gizləyir və bizi istəməyən düşmən əlləri də burada az iş görməyibdir...

Yenə də fakta müraciət edək. Xüsusilə, hələlik diqqəti daha çox cəlb eləyən və bəzi məqamlarda şəxsiyyəti, yaradıcılığı mübahisə obyektinə çevrilən, aşığı şeiri tərzində yazıb-yaradan Molla Qasımın yaradıcılığı maraqlandırır. Molla Qasımın Yunis Əmrə dövründə (XIII-XIV əsrlər) yaşamış bir el aşığı-şairi olması fikri əğlabatan, hətta təkzibolunmaz fakta söykənir.

Apardığımız araşdırmalar və əldə olan faktlar bizə əsas verir deyək ki, hələ XVI yüzilliyə qədər bizim mükəmməl aşığı sənətimiz olmuş, hətta XIII-XV yüzilliklərdən başlayaraq qonşu xalqların el şairlərinə də güclü təsir etmişdir.

I FƏSİL

QOPUZ-SAZ, OZAN-AŞIQ SƏNƏTİNİN YARANMASI VƏ İNKİŞAFI TARİXİNDƏN

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixən çox qədimdir. İstər şifahi, istərsə də yazılı qolu müəyyən mərhələlərdən, qadağalardan, repressiyalardan keçərək inkişaf etməkdədir. Bu zəngin mənəvi irslə əlaqədar bir sıra tədqiqatçılar dəyərli axtarışlar apararaq sanballı əsərlər yazsalar da, ədəbi sərvətin kökləri o qədər də ardıcıl öyrənilməmişdir. Folklorla və yazılı ədəbiyyat münasibətlərinin öyrənilməsi də bu sıradandır. Bu baxımdan görkəmli folklorşünas prof. P.Əfəndiyevin aşağıdakı mülahizələri aktual səslənir: “Ədəbiyyat və folklor problemi bizim folklorşünaslığımızda öz həllini tapmalıdır. Əlbəttə müəyyən işlər görülmüşdür. Ancaq görməli işlərimiz hələ çoxdur. Gəlin ədəbiyyat tariximizə nəzər salaq. Nə üçün Xaqani, Nəsimi, Ş.İ.Xətai, Məhəmməd Əmani, M.P.Vaqif, Ə.Nəbati, Q.Zakir, A.Bakıxanov, S.Ə.Şirvani, N.Vəzirov, H.Cavid, Ə.Cavad kimi sənətkarlarımızın milli folklorla əlaqəsi tədqiqata cəlb olunmasın” (88). Doğrudan da, bu adı çəkilən və çəkilməyən elə qüdrətli sənətkarlarımız vardır ki, onların yaradıcılığı hələ istənilən səviyyədə, – xüsusilə folklor poetikası və aşiq poeziyası ilə əlaqəli şəkildə araşdırılmamışdır. Şifahi xalq ədəbiyyatımızdan qaynaqlanaraq formalaşmış möhtəşəm klassik ədəbiyyatımız bir sıra spesifik xüsusiyyətləri ilə fərqlənir. Şifahi xalq ədəbiyyatının mövzularından öz əsərlərində bəhrələnən şairlərimiz istər-istəməz gen və qan yaddaşından irəli gələn aşiq poeziyasının poetik ənənələrinə də biganə qala bilməmiş, zəngin poetik irsə malik el aşiq-şairlərimizin yaradıcılıq təcrübəsindən də məharətlə istifadə etmişlər.

Aşiq yaradıcılığı örnəkləri klassik şairlərimizin bədii düşüncələrinə istiqamət vermiş, poetik kəşflərində yardımçı olmuşdur. Buna görə də aşiq ədəbiyyatının klassik irsimizə təsirini dərinədən araşdırmaq ədəbiyyatşünaslıq və folklorşünaslığımızın qarşısında duran vacib problemlərdəndir. Bu problemin fundamental şəkildə həlli üçün ilk öncə xalq aşiq poeziyasının yaranması, təşəkkülü, inkişaf mərhələləri, poetik ənənələri araşdırılmalı,

aydınlaşdırılmalı, sonra həmin poetik ənənələrin klassik poeziyada təzahürünü izləyərək təhlil etməliyik.

Hər bir xalqın istək və arzusunu, hiss və həyəcanını ifadə edən ilkin nəğmələri, mərasimləri, musiqi alətləri olmuşdur. Bir çox xalqların, xüsusilə Şərqi xalqlarının ilkin yaradılmış musiqi alətləri bir-birinə çox bənzəmişdir. Lakin hər bir xalq bu oxşar musiqi alətlərində öz ruhuna uyğun musiqi səsləndirmişdir. Əski dövrlərdə yaranmış “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında türk xalqlarının, eləcə də Azərbaycan xalqının ən qədim musiqi aləti *qopuzun* adı çəkilir. *Qopuz* sözü XI yüzilliyin abidəsi olan və bizə yazılı mənbə kimi gəlib çatan Mahmud Kaşğarlının “Divanü-lügət-it-türk” əsərində də rast gəlirik. M.Kaşğarlı “Divan”da *qopuz* sözünü *kupuz*, *kubuz* kimi işlətməmişdir. O hətta bəzən *kubzadı*, *kubzaşdı*, *kubzattı* sözlərini də *qopuz* mənasında vermişdir. M.Kaşğarlı yazır ki: “Ut çaldı” demək olan *kubzadı* sözü də *kubuz* sözündən alınmışdır” (159, 336). Ancaq *kubzamaq* sözü ən çox çalmaq mənasında işlənmişdir: “*kubuz kubzaldı = kubuz çalındı*” (159, 235). “*Kubzaşdı; kızlar kubzaşdı = kızlar cariyələr kubuz çalmaqta yarışdılar*” (159, 220). *Kubzattı = o, ona kupuz çaldırdı =* (159, 336). M.Kaşğarlı hətta *qopuzun* forması haqqında da məlumat vermişdir: “*Kubuz – Uda bənzər bir çalğı aləti*”dir (158, 365). M.Kaşğarlının bu məlumatı iki cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edir. Bu, bir tərəfdən “Dədə Qorqud” dastanının qədimliyini təsdiq edir, digər tərəfdən *qopuzun* bir çalğı aləti kimi əski dövrlərdən məşhur olmasını göstərir. M.Kaşğarlının məlumatından da görüldüyü kimi, *qopuz* ərəblərin *uduna* çox oxşamışdır. Əslində *ud*, *qopuz*, *ərqon*, *setar*, *kaman*, *tar* və s. kimi musiqi alətlərinin adlarına qədim yazılı mənbələrdə rast gəlinir ki, onlar hətta müəyyən məqamlarda bir-birini əvəzləyir. Lakin bu musiqi alətləri barədə mülahizələr söylənilərkən bəzən müəyyən incəliklərə fikir verilməmiş, onların fərdi özünəməxsusluğu nəzərə alınmamış, hətta bəzən bir-birini tamamilə inkar edən fikirlər söylənmiş və nəticədə yanlışlıqlara da yol verilmişdir.

Yazılı mənbələr göstərir ki, *qopuz* ilkin yaranışında iki telli olmuş, sonralar isə ona yeni tellər əlavə edilmişdir. Elə yuxarıda adlarını çəkdiyimiz musiqi alətləri də ilkin yaranışında az telli olmuş və get-gedə tellərinin sayı artırılmışdır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı *qopuz* müasir dövrümüzdə olan *ana saz*, *böyük və ya tavar sazın*, *qolça qopuz* isə *cürə sazı* və yaxud da *qoltuq sazının* əcdadıdır (bu

barədə sonra danışacağıq). “Dastan”da bir *yelətmə* sözüne də rast gəlirik ki, bu ifadəni müxtəlif tədqiqatçılar fərqli şəkildə izah etmişlər. Hətta bu sözü musiqi aləti kimi göstərənələr də olmuşdur. Məsələn, türk tədqiqatçısı Bahəddin Ögəl həmin sözü *yeltəmə* kimi işlədərək yazır: “Dədə Qorqud kitabı içində *yeltəmə* adlı bir saz görünür. “Ozan gəldi, *yeltəmə* çaldı” bu da bizə göstərir ki, bu sazın kökləri baxımından daha qədimlərə gedə bilərik” (163, 84). B.Ögələ görə, “*Yeltə*” sözünün mənası yaxşı anlaşılmır. Cığatay-türk mədəniyyət çevrələrində “*yeldəmək*” xəfifcə mırıldamaq və tütək çalmaq kimi də söylənir (163, 85). B.Ögəldən fərqli olaraq göstərilən sözü H.Arashlı *yeləmqə*, M.Ergin isə *yeltəmə* kimi vermişdilər. F.Zeynalov və S.Əlizadə isə bu ifadəni *yelətmə* kimi işlətməmiş və mənasını belə izah etmişlər: “*Yelətmə* rəqs melodiyasının adıdır. Onu təxminən müasir “*Vağzal*” kimi başa düşmək olar. Güman ki, “*ilətmək//yilətmək*” (“aparmaq, yola salmaq” mənasında) feli ilə əlaqədardır” (89, 244). S.Paşayev isə qeyd edir ki: “Bizcə, istər “*Yelətmə*” və istərsə də “*Yalli*” sözlərinin köklərində “*Yel*” sözüdür ki, bu da *yel* kimi cəld süzməyi, oynamağı bildirir (129). A.Nəbiyevin fikri isə təxminən F.Zeynalovla S.Əlizadənin izahı ilə eynidir: “*Yelətmə* çalmaq “gəlin aparən hava”, yaxud “vağzal” çalmaq”dır” (87, 164). M.Qasımlının mülahizəsi əvvəlki fikirlərlə bir növ eynidir: “*yelətmə*-yelləndirmə, həvəsləndirmə, coşdurma məzmunu verir. Bu havanın gəlinköçürmə, yaxud da gəlingərdəyə salma mərasimində çalındığını güman etmək olar” (94, 50). Əgər biz “*yelətmə*” sözünü B.Ögəlin çalğı aləti kimi güman etdiyini nəzərə almasaq, yuxarıda söylənilən mülahizələr təxminən bir-birinə yaxındır.

Lakin bu söylənilən fikirlərdən fərqli olaraq R.Kamal “*yelətmə*”nin “*yelvi*”, “*yelvici*” sözləri ilə bağlı olduğunu göstərir. O yazır: “Yüngül küləyə türklər yelvici deyirlər...”. “*Yelvi*”, “*yelvici*” anlamlarının əsasında qədim türk sözü “*yel*” durur. R.Kamal bu ifadənin eyni zamanda “*elbe*” sözü ilə də əlaqələndirir: “buryatların ənənəvi təsəvvüründə bir “*elbe*” sözü var, “sehr, cadu” mənalərini daşıyır. Sehrkar qüvvəyə malik olana “*yelbetey*” deyirlər. Tədricən *yelbetey* (*yelvici*) köməkçi ruh mənasını da daşımağa başlayır” (82, 45). Sonra isə o qeyd edir ki: “şaman öz canında xəstə ruha “*yelbik*” deyir”. R.Kamal Alekseyevə istinadən “*yelətmə*”ni hətta “*çelpeq*” sözü ilə əlaqələndirir: “Altayda belə ritual kəndirini *çelpek* də adlandırırlar. Bu sözün kökündə “*çel//yel*” durur. “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı “*çilbər*” sözü də, görünür, eyni mənə cərgəsinə daxildir: “Dün çatmış, üç gün

dünlü yortmuş yigid, qarannul, gözü yuxu almış yigit atının *çilbərini* biləginə bağladı, yatdı və uyudu” (82, 46). Yuxarıda gətirilən nümunələrdən də görüldüyü kimi, R.Kamal hansı sözün kökündə “*yel*”, “*çel*”, “*çil*”, “*el*” ifadələrinə rast gəlirsə, onu “*yelətmə*” deyimi ilə əlaqələndirir.

Bəri başdan qeyd edək ki, müəllifin “Dədə-Qorqud” dastanından gətirdiyi *çilbər* sözünün *yelətmə* deyimi ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Dastanın başqa bir yerində oxuyuruq: “Atından endi (Səgrək-N.X.), *çilbərini* bir tala ilişdirdi” (89, 113). İstər yuxarıdakı və istərsə də burada gətirilən *çilbər* sözü atın başına vurulan *yüyan* mənasında işlədilmişdir. R.Kamal bir sıra sitatlar gətirdikdən sonra belə bir nəticəyə gəlir ki: “Beləliklə, *yelətmənin* əsas funksiyalarından biri – ruhlarla ritual əlaqəsi yaratmaqdır. *Yelətmə* – ruhlarla insanlar arasında ünsiyyəti simvolizə edən bir üsuldur. “Kitabi-Dədə Qorqud”da adı çəkilən *yelətmə* magik ritualdır, adətən, ərə gedən qızı bəd-nəzərdən, yaman gözdən qoruyur. Məhz ozanın həmin məqamda *yelətmə* çalması bununla bağlıdır” (82, 47).

Qeyd edək ki, “Dədə Qorqud” dastanında çalınan “*yelətmə*”nin “ruhlarla ritual əlaqəsi yaratmaq”, “magik ritual”la bağlılığı bir o qədər də inandırıcı görünmür. Müəllifi bu qənaətə gətirən ozan-aşıq sənətinin kökündə şamançılığın dayanmasına əsaslanmasıdır. Lakin bir məsələni nəzərə almaq lazımdır ki, ozan-aşıq sənəti estetik bir kateqoriyadırsa, şamançılıq, sehr, cadu magik bir əlamətdir, görüntüdür (bu barədə sonra bəhs edəcəyik).

Yelətmə ifadəsi ilə bağlı folklor ekspedisiyası zamanı eşitdiyim və yazıya alınan aşağıdakı mülahizələri də xatırlatmaq yerinə düşərdi: “*Yelətmə, yellətmə*” havası çalınarkən onu oynayan insanlar (bu havanı bir deyil, bir neçə nəfər birlikdə oynayırdı) ağır və ləngərlə ayaqlarını yerdən üzmədən dabanları və ayaqlarının ucları ilə həzin hərəkət edərdilər. Sonra get-gedə hava yeyin çalınardı. Oynayanlar da havaya uyğun hərəkət edərdilər. Oynayarkən ayaqlarına uyğun olaraq əllərini də açıb yumardılar. Bu, çox qədimdən gəlmə bir oyun formasıdır. O oyunun bəzi əlamətləri az da olsa indiki *yallıda* özünü yaşadır. Türklərin də ona oxşar bir oyunları – *yallıları* var¹.

Qeyd: ¹Quliyeva Səkinə Qərbi Azərbaycan qaçqını. 90 yaşında. Səkinə qarı onu da söylədi ki, onların nəsiləri “Uzdu” tayfasından olub. O tayfanın adamlarından böyük bir nəsil indi də yaşayır. Bir hissəsi Sumqayıtda, bir hissəsi isə Bakının ayrı-ayrı kəndlərində; Coratda, Sarayda və başqa yerlərdə məskunlaşmışlar. Səkinə qarı onu da söylədi ki, hətta Ermənistanda “Uz” kəndi də olmuşdur. Otuzuncu illərin əvvəllərində o kəndi boşaldıb ermənilərə vermişdilər.

Başqa bir mülahizəyə görə, “Qədim dövrlərdə gəlin köçürülərkən “*Köçəri*” havası çalınardı. Bu havanın əvvəli ağır-ləng başlayar və get-gedə cəld hərəkətlə icra olunardı. “*Köçəri*”nin ikinci hissəsinə *yelətmə* və yaxud *yellətmə* deyərdilər”¹. Bu ifadə xalq arasında həm də qoyunçuluqla bağlıdır².

Türk xalqlarında bir “*ilənmə*” ifadəsi də vardır ki, bu, “od aparmaq”, “ışığı aparmaq” mənalarını daşımışdır. Bəlkə də gəlini köçürərkən çalınan *yelətmə* də bununla bağlıdır. Həmin adət – gəlinin qarşısında odun, işığın (şam, çıraq və s.) aparılması ilkin əlamətlərini indi də qoruyub saxlamışdır.

Bizə görə, *yeltəmə*, *yelətmə*, *yiltəmə* sözləri çalğı alətindən daha çox musiqi, melodiya, mahnı kimi başa düşülməlidir. Bir növ *yelətmə* sözü *gəlinatlandırma*, “*gəlin köçürmə*” mənasına uyğun gəlir ki, müasir dövrdə buna *vağzal* deyirik. Qədim dövrlərdə gəlini ata mindirib aparardılar və musiqi çalardılar ki, həmin mərhələyə də *gəlinatlandırması* deyərdilər. Həmin ifadə hələ də ucqar kənd yerlərində işlənməkdədir.

Bu da onu göstərir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında *qopuz*, *qolça qopuz* adlı musiqi alətləri olmaqla, onlara uyğun çalınmış havalar da olmuşdur. Ancaq o da maraqlıdır ki, qədim dövrlərdə bütün simli musiqi alətlərinə *saz* deyildiyi kimi, *sazdan* əvvəl bu musiqi alətlərinə *qopuz* deyilmişdir. *Ud*, *kamança*, *tambur*, *tar* və başqa çalğı alətləri də *qopuz* adlanmışdır. “Radlovun yuxarıda da söylədiyi kimi, qopuz bir kamança idi. Orta Asiyada qopuz adı verilən sazların çoxu kamançalardır” (163, 7). Lakin “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında göstərilən *qopuz* başqa “qopuzlardan” seçilir. Demək olar ki, bütün boylarda Dədə Qorqud gəlib boy boylayır, soy soylayır, *qopuz* çalır, xeyir-dua verir. Əslində “Dastan”da *qopuz* müqəddəs bir çalğı aləti kimi iştirak edir. *Qopuzu* Dədə Qorqud düzəltmişdir. Ancaq *qopuzu* tək Dədə Qorqud çalmır. Oğuz elinin başqa qəhrəmanları da *qopuz* çalır. Hətta Allaha dua edəndə, ruhları çağıranda da *qopuz* çalarmışlar. Bununla güc-qüvvət alarmışlar, ruhlanar, düşmən üzərində qələbə çalacaqlarına inanarmışlar. Bu inam sonrakı yüzilliklərdə də özünü göstərmişdir. Xaqanlar, şahlar, padşahlar döyüşçülərinin qarşısında *xüsusi qopuzçular* – *saz çalanlar* saxlayarmış, onlar döyüşə girəndə igidləri öyərmişlər. Hətta bunu biz XVI yüzillikdə Şah İsmayıl Xətəinin dövründə

¹Mahmud Məmmədov. Göyçə aşığı. 80 yaşında.

²Köçərilər, tərəkəmələr qoyun sürüsünü arxadan, yataqdan örüşə aparanda “sürünü-qoyunu yellət” deyərlər.

də izləyirik. “Dədə Qorqud” dastanında isə bunun izləri açıq görünür. Dirsə xan onun qolunu bağlamış namərdlərə deyir: “Qırq yoldaşım, aman! Tənrinin birliyinə yoxdur güman! Mənüm əlümü şeşin, *qolça qopuzum* əlümə verin, ol yigidi döndərəyim” (89, 40). Və yaxud başqa bir boyda, “Qanturalı boyu”nda, Qanturalı gördü ki, onun aslana məğlub olacağından qorxan igidləri ağlayırlar. Qanturalı dedi: “Mərə, *alça qopuzum* ələ alun, mənə ögün! (89, 88)”. Qanturalı elə bil ki, *qopuzdan* güc aldı, aslanı da məğlub etdi. Bu gizli güc-qüvvət ilahidən qopuz vasitəsilə gəlir. Oğuz igidləri hara gedirsə *qolça qopuzları* bəllərindən asılı olar, qopuzla döyüşə girər, lazım gələndə *qopuz* çalıb əylənərdilər. “Dastan”dan görünür ki, bütün igidlər qopuz çalırlar. Ancaq onların *qopuzu* ilə Dədə Qorqudun *qopuzu* arasında fərq vardır. İgidlər nisbətən balaca qopuz – *qolça qopuz* gəzdirirlər, Dədə Qorqud isə *qopuz* gəzdirir. Yəqin ki, *qolça qopuzla qopuzun* fərqi elə Dədə Qorqudla igidlərin professionallıq fərqi qədər imiş.

“Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında *qopuz* müqəddəs bir çalğı aləti kimi göstərilir. Əlində *qopuz* olan düşmən olsa belə, ona toxunmazdılar. Dastanın “Uşun qoca oğlu Səyrək boyu”nda oxuyuruq: “Qılincının belçağına yabışdı kim, bunu cırpa, gördü kim, əlində qopuz var. Aydır: Mərə kafər, dədəm Qorqud qopuzı hörmətinə çalmadım, – dedi, – əgər əlündə qopuz olmasaydı, ağam başiçün, səni iki parə qılurdum”, – dedi. Çəkdi qopuzu əlindən aldı” (89, 114). Bu da *qopuzun* tarixini çox qədimlərə aparıb çıxarır. Əgər “Dədə Qorqud” dastanında *qopuz* müqəddəs bir çalğı alətidirsə, deməli, *qopuzun* tarixi eramızın ilkin yüzilliklərinə gedib çıxır. Xüsusilə, eramızın I minilliyindən başlayan qədim türk epik ənənəsi, eposçuluq təfəkkürü və Çin, Uyğur mənbələrində rast gəlinən *qopuz* sözü bu mülahizələri söyləməyə imkan verir. Prof. A.Nəbiyev yazır: “Demək, ehtimal etmək olar ki, X-XI əsrlərdə müqəddəs musiqi aləti səviyyəsinə yüksələn qopuzun yaranma tarixi daha qədimdir. Onun eramızın başlanğıcında II əsrin sonu III əsrin əvvəllərində meydana gəlmə ehtimalı həqiqətə daha yaxındır” (121).

A.Nəbiyevin bu mülahizələrində müəyyən həqiqətlər vardır.

Doğrudan da, *qopuzun* ilkin yaranma, yayılma areallarına nəzər saldıqda aydın olur ki, “Dədə Qorqud” dastanında adı çəkilən *qopuz* sonrakı mərhələyə aiddir. *Qopuz* sözünə hələ dastandan çox-çox əvvəlki yüzilliklərdə rast gəlinir.

Əhməd Cəfəroğlu *qopuzdan* bəhs edərkən göstərir ki, *qopuz* sözüne ilkin olaraq Uyğur mətnlərində təsadüf edirik. Uyğur mühiti vasitəsi ilə *qopuz* Çinə və başqa yerlərə yayılmışdır (155, 207-208). Ə.Cəfəroğlu *qopuzun* dünyanın bir çox ölkələrində - macarlarda, çexlərdə, polyaklarda, almanlarda, Afrikada və s. xalqlar arasında yayılmasını da qeyd edir (155, 411-446). Lakin Ə.Cəfəroğlu nədənsə *qopuzun* Türkiyə türklərinə məxsus olduğu qeyd edir ki, bircə, bu da mübahisəli görünür. Ə.Cəfəroğlu göstərir ki, *qopuz* hətta türk olmayan xalqlar arasında da yayılmışdır. *Qopuz* XI əsrdə Qara dənizin şimalı ilə Moldaviyanı işğal edən Qıpçaq türkləri tərəfindən bu sahələrə də gətirilmişdir. Bu isə alətin yabançı xalqlar arasında da yayılmasına səbəb olmuşdur. Qıpçaq qopuzu böyük ehtimalla Misir və Suriyaya qədər getmiş və bu musiqi alətinin rus, Ukrayna, kazak, macar və Rumıniya sahəsinə girməsini asanlaşdırmışdır (155, 208-209). O, sonra yazır ki, Anadolu üçün çox təbii olan *qopuz* azəri sahəsində təsadüf etmirik. Yalnız “Dədə Qorqud”un azəri-türk şivəsində yazıldığı nəzər-diqqətə alınsa, onda həmin alətin bu türk mühiti üçün də yabançı olmadığını qeyd etmək lazım gəlir (155, 215). Hərçənd Ə.Cəfəroğlunun bu mülahizələrində bir ehtiyatlılıq hiss olunur, lakin həmin fikir *qopuzun* ilkin kökləri və yayılma arealları baxımından diqqətçəkicidir.

Bütün çalgı alətlərində olduğu kimi, çox qədim musiqi aləti olan qopuzda da təkmilləşmə prosesi getmiş, onun pərdələrinin və simlərinin sayı artırılmışdır.

Əslində *qopuzla* bugünkü *saz* arasında müəyyən fərqlər olsa da, *qopuz sazın* ilkin yaradılış formasıdır. Azərbaycan folklorşünaslığında istər *qopuz*, istərsə də *saz* haqqında bəzi məqalələr, qeydlər olsa da, hələ indiyə qədər bu qədim musiqi alətləri haqqında elə bir əhatəli, tutarlı yazı yazılmamışdır. Bizdən fərqli olaraq, Türkiyə türkləri *qopuzun-sazın* yaranması, inkişaf mərhələləri barədə ətraflı bəhs etmişlər. Bu baxımdan Əbdülqədir İnanın, Fuad Köprülünün, Bahəddin Ögəlin və başqalarının tədqiqatları diqqətəlayiqdir. Hətta türk olmayan bir sıra tədqiqatçılar da (məs., V.V.Radlov, K.A.Vertkov və b.) türk xalqlarının bu qədim musiqi alətləri haqqında qiymətli mülahizələr söyləmişlər.

Lakin adı çəkiən və çəkilməyən bu tədqiqatçılar özbək, qırğız, qazax, türkmən, türk *qopuzu-sazı* barədə danışsalar da, nədənsə elə *qopuz*-*saza* birbaşa aidiyyəti olan Azərbaycan türkləri haqqında ya az məlumat verirlər, ya da bu mövzuya heç toxunmurlar. Bircə, bu ondan irəli gəlir ki, uzun müddət “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı, Xaqani,

Nizami, Nəsimi və başqa sənətkarlarımız, bir sıra ədəbi-mədəni abidələrimiz ya başqa-başqa xalqlara aid edilmiş, ya da dəyərinə öyrənilməmişdir. Əslində yuxarıda adlarını çəkdiyimiz sənətkarlarımızın əsərlərindən *qopuz-saz* haqqında geniş məlumat almaq mümkündür. Lakin indiyə qədər bunlar ardıcılıqla araşdırılmamışdır. Ardıcıl araşdırılmadığından və faktiki materiallara müraciət edilmədiyindən bəzən söylənən mülahizələr də havadan asılı qalmışdır. Lakin bir məsələ maraq doğurur ki, F.Köprülü də Azərbaycan ədəbiyyatının XVI əsrə qədərki vəziyyəti, keyfiyyəti, sənətkarları haqqında elə bir geniş məlumat vermir. Bəlkə də F.Köprülü Xaqani, Nizami, Nəsimi kimi sənətkarlarımız və bizim XVI əsrə qədərki, bir çox folklor nümunələrimiz haqqında məlumatlı olsaydı, yəqin ki, *qopuzun* nə vaxtdan *saza* çevrilməsi barədəki fikirlərindən fərqli mülahizələr söyləyərdi. Güman ki, tədqiqatçı adı çəkilən sənətkarları fars ədibləri hesab etmişdir. Çünki əsərlərini yazdıqları dili əsas götürərək Xaqani, Nizami və b. uzun müddət fars şairi kimi tanındılmışdır. Sonrakı bəzi tədqiqatçılar da əsasən Ş.İ.Xətaiyə istinad edərək Azərbaycanda *qopuzun saza* çevrilməsini XVI əsrə aid edirlər.

Qopuzun hansı yüzillikdən öz yerini *saza* verməsi, ümumiyyətlə, *sazın* bir çalğı aləti kimi nə vaxtdan formalaşması, işlədilməsi ilə bağlı bir-birinə zidd olan fikir və mülahizələrə bu gün də rast gəlirik. Elə tədqiqatçılar var ki, ümumiyyətlə *sazı qopuzun* varisi hesab etmirlər və onların tamamilə başqa-başqa çalğı alətləri olduğu fikrindədirlər (137, 88). Bəziləri isə *sazın* bir çalğı aləti kimi Azərbaycanda işlədilməsi tarixini XVI yüzillikdən sonraya aid edir və konkret olaraq yazılı ədəbiyyatda Şah İsmayıl Xətəinin adı ilə bağlayırlar (94, 116),(66).

Lakin Xətəidən əvvəl yaşamış bir çox sənətkarların əsərlərinə diqqətlə yanaşıldıqda *sazın* hansı yüzillikdə və necə işlədilməsi açıq şəkildə özünü göstərir. Nəzərə alsaq ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı XII yüzillikdən əvvəlki dövrləri əhatə edir, deməli, *qopuz* öz funksiyasını əsasən, həmin vaxta qədər yerinə yetirmiş və sonrakı mərhələdə Azərbaycan ərazisində *saz qopuzu* üstələmişdir. Çox güman ki, *sazın qopuzu* üstələməsi bir tərəfdən də onun, siminin, pərdələrinin sayının artırılması ilə bağlı olmuşdur. Bu dəyişikliklər *sazın* musiqi aləti kimi imkanlarını, diapazonunu da genişləndirmişdir. Belə ki, aztelli, azsəsli *qopuz*, çoxtelli, çoxpərdəli, eyni zamanda gursəsli *saza* çevrilmişdir. *Saz* sözünün etimologiyası da maraq doğurur.

Saz bir termin kimi çox qədim dövrlərdən işlənməyə başlamışdır. Lakin əski çağlarda *saz* sözü *qarğ*, *qamış* mənasını vermişdir. İlk nümunə kimi *saz* sözünə “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında rast gəlirik. Dastanın “Bamsı Beyrək” boyunda Beyrəyin gəlişini eşidən Yalançı oğlu Yalancıq: “Beyrəgin qorqusundan qaçdı *Tanı sazına* saldı. Beyrək ardına düşdü. Qoa-qoa saza düşdü. Beyrək aydır: “Mərə, od götürin”. Gətürdilər. *Sazı* oda urdılar. Yalançıq gördü kim, yanar *sazdan* çıxdı. Beyrəgin ayağına düşdü” (89, 66).

Göründüyü kimi, “Dədə Qorqud” dastanında işlədilmiş *saz* qamışlıq mənasını verir. Sonralar qarğ-qamışdan düzəldilmiş çalğı alətlərinə də *saz* deyilmişdir. Bu söz sazlamaq, düzəltmək, kökləmək mənalarında da işlədilmişdir. *Saz* sözünə əlamət, keyfiyyət bildirən bir termin kimi də rast gəlmək olur. Hər bir əşyanın, canlının əvvəlinə *saz* sözü artırmaq mümkündür və qədimdə də belə olmuşdur. Məsələn, *saz ağac*, *saz araba*, *saz öküz*, *saz at*, *saz adam* və s. Bu misallar göstərir ki, *saz* sözü aid olduğu predmetin keyfiyyət göstəricisi kimi işlədilmişdir. Bəlkə də, vaxtilə Qaraca Çobanın çomağına da “ *saz çomaq*”, özünə isə “ *saz adam*” deyilmişdir, həmin deyim tərzini bu gün də yaşamaqdadır.

Lakin XI əsrdən sonra *saz* sözünə bir çalğı aləti kimi də rast gəlirik. *Saz* sözü XII əsrdən başlayaraq həm ümumi şəkildə musiqi alətlərinə verilən bir termin kimi, həm də bugünkü *saz* – çalğı aləti kimi işlənməyə başlamışdır. *Sazın* bir musiqi aləti mənasında işlədilməsinə qədim əfsanə və rəvayətlərdə də rast gəlmək olur. Ancaq əfsanə və rəvayətlərin sonrakı yüzilliklərdə də yarana biləcəyini nəzərə alıb biz daha çox yazılı mənbələrə müraciət etməyə üstünlük veririk.

Qopuzun-sazın türk xalqları arasında ən geniş yayıldığı yer qədim oğuzların məskunlaşdığı ərazilər hesab edilir. Onlar ən qədim nəğmə və mahnılarını, qoşma, gəraylılarını *qopuzun-sazın* telləri üzərində kökləmiş və tərənnüm etmişlər. Belə ki, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, *qopuzun inkişafı*, tellərinin, pərdələrinin artırılması tədricən öz yerini *saza* vermişdir. “XIII-XIV əsrlərdən bəri Anadoluda xalq arasında çox geniş yayılmış bir *sazın*” (160, 108) formalaşması Azərbaycanda XI-XII yüzilliklərə gedib çıxır. “XI-XVI əsrlər türk ədəbiyyatının Oğuz qolu bir qədər fərqli inkişaf yolu keçmişdir. XI-XIII əsrlərdə ümumoguz ədəbiyyatının içində “Oğuz türkman” ədəbiyyatı ayrılmışdır. Bu ədəbiyyatın davamı təsəvvüfdən keçib gələn Azərbaycan və Anadolu aşiq ədəbiyyatıdır” (81, 70). Təbii ki, *sazın* inkişafı, imkanları XI-XIII yüzilliklərdə *qopuzu* üstələyirdi. Ona

görə də, Dədə Qorqud boylarındakı şeir nümunələri ilə sonrakı yüzilliklərdə yaranmış dastanlarımızdakı şeir parçaları arasında olan fərqli cəhətlər göz qabağındadır. “Ozan şeiri qopuzla, aşiq şeiri sazla əlaqəli yaranmış və inkişaf etmişdir. Bəlkə də, ilk baxışdan formalaşmamış kimi görünən “Kitabi-Dədə Qorqud” şeirləri qopuzun tələblərinə uyğun olduğu üçün belə təsir bağışlayır. Olsun da ki, qopuz havalarının qəlibi ilə həmin şeirlərin bölgü və ahəngi uyar olmuşdur. Bu fərziyyəni ona görə irəli sürmək mümkündür ki, aşiq şeirinin əksəriyyəti müəyyən saz havasına uyardır” (128, 12).

Əgər nəzərə alsaq ki, XI əsrdə yaşamış M.Kaşğarlının “Divanü-lügət-it-türk” əsərində xalq şeir şəkillərinin ilkin nümunələrinə rast gəlmək mümkündür və XII-XIII əsrlərdə qoşma, gəraylı və başqa şeir şəkilləri geniş yayılmışdı, deməli, Xaqani, Nizami dövründə də bu nümunələr *aşıqlar* tərəfindən sazda çalınıb-çağırılmışdır.

Bəzən Xaqani, Nizami yaradıcılığında işlədilmiş *saz* sözü ümumi çalğı alətinə verilən ad olaraq qəbul edilmiş və “*saz* sözünün XVI yüzillikdən etibarən *aşıqlara* məxsus musiqi alətinin adı kimi” göstərilmişdir (94, 117). Lakin Nizami yaradıcılığına diqqətlə yanaşılsa, *qopuzun-sazın* yaranması, inkişafı haqqında bir sıra açıqlamalara rast gəlmək mümkündür. Əlbəttə, bunlar yazılı mənbə kimi diqqəti cəlb etməyə bilməz. Vaxtilə prof. M.Həkimov da bu məsələlərə toxunmuşdur: “Nizaminin

... Bir küpün içində gizləndi bir gün,

Axtardı səsini bu yeddi küpün –

deməsi sözün həqiqi mənasında, açıqca sazın küp səsi ilə, onun qoluna bağlanan yeddi pərdənin olmasına işarədir ki, bu hal indi də özünü yaşadır. Buradan aydınca görünür ki, Nizami Gəncəvi dövründə sazın beş simi (?!), yeddi pərdəsi varmış” (62, 219). Lakin şairin özü *beş sim* yox, *üç sim* işlətmişdir. Nizami dövründə də simlərin sayının beşə çatması bir o qədər də ağlabatan görünür. Çünki qopuz iki simliydi, keçid mərhələsi kimi bir sim də əlavə olunub *üç sim* olmuşdur. Şairin yaradıcılığından da aydın olur ki, o dövrdə iki simli *qopuzla* üç telli *saz* paralel işlənmişdir.

Nizami Gəncəvi əsərlərinin bir yerində iki simli qopuzdan bəhs edərkən yazır:

Zan hər do bərişəm-e xoşavaz

Bər saz-e bəsi bərişəm-e saz (55, 181)

[O iki xoş avaz ipək teldən

Çoxlarının sazında saz teli oldu] (56, 94)

Başqa bir əsərində isə:

Barbəd üçtelli ilə dastan çalırdı,

Ayıq ikən hər kəsi sərxoş edirdi (54, 276).

Çox güman ki, Nizaminin işlətdiyi *üçtelli saz* sonrakı yüzilliklərdə öz əski adını dastanlarımızda da qoruyub saxlamışdır. Hansı dastanımıza nəzər salsaq, tellərinin sayından asılı olmayaraq, orada *üçtelli saz* müqəddəsləşdirilərək kövrəkliyi, ürəyəyatımlığı ilə diqqəti cəlb edir. N.Gəncəvinin yaradıcılığında *saz* ürəkləri fəth eləyən, insanlara sevinc gətirən bir musiqi aləti kimi göstərilmişdir:

Moğənni mədar əz gəna dəst baz,

Ke in kar bi *saz* nayəd be saz,

Kəsira ke in *saz* yari konəd,

Tərəb ba deləş *saz* kari konəd (51, 157).

Müqənni, əlini *sazdan* çəkmə,

Ki bu iş *sazsız* düzəlməz.

Hər kimə ki, bu *saz* kömək etsə,

Sevinc onun ürəyinə yol tapar (52, 562).

Biz məsələni hökm şəklində qoymuruq ki, Nizami Gəncəvi yaradıcılığında hər bir halda “*saz*” sözü elə bugünkü *saz* mənasını vermişdir. Lakin sonra da görəcəyik ki, Nizami dövründə artıq, *qopuz* eyni zamanda *saz* kimi də özünü təsdiqləmişdir. Çünki Nizaminin işlətdiyi *saz* başqa *sazlardan* fərqlənir. Bəlkə də bu, Nizaminin fəhmindən, uzaqgörənliyindən irəli gəlirdi. Ona görə ki, böyük alman şairi Hötenin dediyi kimi, Firdovsi keçmiş üçün, Ənvəri öz dövrü üçün, Nizami isə gələcək üçün yazmışdır. Hər halda Nizami yaradıcılığında Azəri türkünün *sazı* başqa sazlardan (musiqi alətlərindən) seçilir. Nizami böyüklüyünün bir cəhəti də elə budur.

Mənbələr də göstərir ki, hələ Nizami Gəncəvi dövründə aşiq sənəti, saz çalmaq, söz qoşmaq ənənəsi geniş yayılmışdır. Şairin əsərlərində saza, sözə verilən qiymət bu cəhətdən

diqqəti cəlb edir. Nizaminin saz sənətinə dərindən bələd olması, eyni zamanda “saz” sözünü müxtəlif mənə çalarlarında işlətməsi də bunu təsdiq edir:

Bin suz-e mən saz kon saz-e to,

Məqər xoş boxoftəm bər avaz-e to (55, 97).

[Mənim (ürək) yanğımı gör, sazını köklə,

Bəlkə sənın avazınla mən şirin yatam] (56, 596).

Və yaxud:

Nəxost ançenin kərdəm ağız-e u

Ke suz avərd nəğme-ye saz-e u (55, 54).

[Dinləyin bu ötən sədəfli sazı,

Görün nələr deyir onun avazı] (56, 137).

Əgər Nizami Gəncəvi XII əsrdə saza bu cür, müxtəlif yöndən yanaşırsa, deməli, aşıq sənəti, xalq şeirinin şəkilləri o dövrdə də çox geniş yayılmışdır.

Artıq Nizami Gəncəvi dövründə saz özünün yaranma çağını deyil, təkmilləşmiş, “geniş xalq kütləsi”nin (M.Qorki) ağrı-acısını, sevinc və kədərini özündə birləşdirən bir çalğı aləti kimi məşhurlaşmışdır.

Nizami dövründə bütün çalğı alətlərinə *saz* deyilmişdirsə də, şair elə bil ki, bilərəkdən yazır ki, Nəkisa bu əfsanəni *sazda* çaldıqdan sonra, Barbədin *setarı* səsləndi:

Nəkisa çün zəd in əfsane ra *saz*

Setare Barbəd bərdaşət avaz (53, 433).

Deməli, bu musiqi alətləri arasında fərqlər var idi və biri susanda digəri çalırdı. *Saza* musiqi aləti kimi Xaqani Şirvaninin yaradıcılığında da tez-tez rast gəlmək mümkündür:

Fəryad salan *sazəndənin*,

Bir dinlə xoş, dilkəş səsin.

Gah zil çıxır, gah da həzin,

Nazik boğazdan mahnılar (141, 33).

Ola bilsin ki, müəyyən məqamlarda *saz* sözü telli musiqi alətlərinə verilən ad mənasında işlənmişdir, bunu da təbii qəbul etmək lazımdır. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, telli musiqi alətləri bir-birinə çox bənzəmiş və bir-birini ad mənasında əvəzləmişdir. Eləcə də başqa musiqi alətlərinə *qopuz* deyilmişdir.

Bu da bir həqiqətdir ki, Xaqani, Nizami dövründə bir sıra musiqi alətləri geniş yayılmışdı. Nizami Gəncəvi də musiqi alətlərinin adlarını çox tez-tez xatırlatmışdır: “Şairin əsərlərində 30-dan artıq musiqi alətinin, o cümlədən *saz*, *cüft saz*, *ud*, *bərbət*, *setar*, *cəng*, *qanun*, *ərqanun*, *rübab*, *kamança*, *tənbür*, *surna (zurna)*, *şeypur*, *nəfir*, *şahnəfir*, *ney*, *nay*, *qara nay*, *doxul*, *dəf*, *zəng*, *dəray* və sairələrinin adları çəkilir” (162). Musiqişünas S.Abdullayeva yazır ki, Nizaminin poemalarında 40-a yaxın musiqi alətinin adına rast gəlirik ki, onun da 14-ü simli musiqi alətidir (165, 17).

Ancaq bir məsələ maraqlıdır ki, Nizami bir çox musiqi alətlərinin adını çəksə də, *qopuzun* adını çəkmir. Çox güman ki, həmin yüzillikdə *saz qopuzdan* daha işlək olmuş, artıq *qopuz* öz yerini *saza* vermişdi. Belə olmasaydı, heç ola bilməzdi ki, Nizami kimi bir şair 40-dan artıq musiqi alətinin adını çəksin, ancaq *qopuzu* xatırlatmasın. Digər tərəfdən, doğrudan da, Nizami dövründə *saz* sözü bütün musiqi alətlərinə verilən addırsa, bəs nə üçün şair bu musiqi alətləri sırasında *cüft sazı*, *sazı* ayrıca çalğı aləti kimi təqdim edir? N.Gəncəvi yaradıcılığı elə bir məxəz, yazılı abidədir ki, hər dəfə oxuyanda yeni bir cəhət kəşf etmək mümkündür. Şairin əsərlərindən məlum olur ki, XII yüzillikdə bəzi musiqi alətləri mizrabla, bəziləri isə barmaqlarla çalınarmış. Şair *sazın* mizrabla çalınmasını, eyni zamanda, düzəldilməsi, pərdələri, simləri, qolu, çanağı haqqında da bir sıra maraqlı məlumatlar verir ki, bunlar da bizim bugünkü *sazımızın* ana köküdür, əcdadıdır. Bizə belə gəlir ki, Nizami Gəncəvi *qopuz* haqqında geniş məlumat, bilgiyə malik olmuşdur, ancaq şairin dövründə *saz* məşhurlaşdığı üçün *qopuzun* düzəldilməsi ilə bağlı eştidlərini *sazın* üzərinə köçürmüşdür. O da maraqlıdır ki, *saz* ilə yanaşı olaraq XII əsrdə Azərbaycanda *cüft saz* adlı daha bir musiqi aləti çox geniş intişar etmişdir. Bu, indiki aşıqlarımızın sevimli aləti olan *qoltuq sazını* bizə xatırladır (99). Elə *cüft saz* ifadəsi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı *qolça qopuzu* yada salmırmı? Hər halda bu da düşündürücü faktdır. Başqa bir maraqlı fakt da ondan ibarətdir ki, N.Gəncəvinin yaradıcılığında *qopuz* sözünə rast gəlməsək də, *ozan* sözünə rast gəlmək olur. Bu ifadəni ilk dəfə müşahidə edən görkəmli alim H.Araslı qeyd edir ki: “Nizami yazır:

Nəvasaz xinagərani-şəkərf

Bə qanuni-ovzan bəavurdə hərf.

[Çalğıçı heyranedicə nəğmələri

Ozan sayacağı oxuyurdu]”.

Nizaminin işlətdiyi *ozan* kəlməsi müasir dilimizdə *aşiq* sözü ilə əvəz olunmuşdur. Bu kəlməyə Azərbaycan ədəbiyyatında yenə “Dədə Qorqud” dastanlarında rast gəlirik (9, 3).

Onda ortaya belə bir sual çıxır. Bəs nə üçün Nizami *ozan* sözünü işlədir, lakin *qopuz* sözünü işlətmir? Deməli, şair bilərəkdən qopuzu sazla əvəzləmişdir. Nizaminin təsvirinə görə, *sazın* qolu çox çətin tapılan sandal ağacından, çanağı isə ucuz başa gələn adi boranıdan (balqabaqdan), simləri isə ipək və yaxud bağırsaqdan olardı. Nizaminin bu təsviri istər-istəməz Qorqud Dədənin *qopuz* düzəltməsi ilə bağlı əfsanələri yada salır: “Dədə Qorqud elə bir musiqi aləti qayıрмаq istəyirmiş ki, onda bütün melodiyaları çalmaq mümkün olsun. Lakin belə bir musiqi aləti üçün ağac seçməkdə o, olmazın əzabın çəkirsə də, heç bir nəticə əldə edə bilmir. Bir gün də beləcə meşədə ağac axtararkən şeytanlara rast gəlir, şeytanlar ondan xahiş edirlər ki, qayırdığı musiqi alətini onlara göstərsin. Dədə Qorqud özünü meşədən çıxıb gedən kimi göstərir, əslində isə yan tərəfdən gizlicə yaxınlaşıb onlara qulaq asır. Şeytanlar onun haqqında danışib deyirlər: “Qorqud ata qopuz qayıra bilməyəcək. Çünki o bilmir ki, qopuzu hər adi ağac parçasından düzəltmək olmaz. Bunun üçün o, gərək vəhşi qaban tərəfindən sındırılmış lox-jid ağacından qol qayırsın. Onun üzərinə bozlaşan dəvə gönü çəksin. Yaxşı kişnəyən day quyruğundan isə tel hazırlasın. Onları quru balqabaq dayaq üzərində möhkəmlədir, sonra tellərə sasık-kuray yapışqanı sürtsün. Qopuzu ancaq belə düzəltmək olar” (169, 552-554).

Belə güman etmək olar ki, Nizami Dədə Qorqud haqqında olan bu əfsanə ilə yaxından tanış imiş. *Qopuzu-sazı* ixtira edən, çalıb-oxumağı ozanlara öyrədən də elə Dədə Qorqud olmuşdur. Nizaminin təsvirində “Gecəli-gündüzlü düşünən ustad” – Dədə Qorqud elə bir *qopuz-saz* düzəltmək istəyir ki, onu heç kim düzəldə bilməsin, öz sehri ilə başqa çalğı alətlərindən seçilsin.

Şəb-o-ruz əz əndişə çəndan nəxoft,

Ke ağanı berun avərid əz nəhoft.

Bexom dər şod əz xəlğ pey kərd qom,

Neşam cost əz avaz-e-in həft xəmə.

Kəsi ku səmai nə delkeş konəd,

Sədayi xəmə avaz-e-u xoş konəd.

Ço an nal era nesbət əz rud yaft,
 Dər an pərdeha rudkər rud yaft.
 Kəduy təhi ra bevəxt sorud,
 Beçərm əndər avərd-o-bər bəst rud.
 Vəzan nəğmə-ye-nale haye dorost,
 Be u tar nisbət bər avərd çəst.
 Bezir-o-bəm naleyi-rud xizt,
 Gəhi nərm zəd zəxme-o-gah tiz.
 Səba-o-bəhaəm beran saz coft,
 Yeki gəşt bidar-o-digər bexoft.
 Ze musiqi avərd sazi berun
 Ke anra nəşod kəs coz u rəhnemum (51, 65-66).
 Gecə-gündüz fikirdən o qədər yatmadı
 Ki, gizlincə nəğmələr yaratdı
 Bir küpün içində gizləndi və xalqdan izini itirdi,
 Bu yeddi küpün səsindən nişan axtardı.
 Bir kəsin səsi ürəyi oxşayan olmasa belə
 Küpün sədası onun səsini gözəlləşdirər.
 (Səmadan gələn) O səsin nisbətini rudda tapdığı üçün
 Saz düzəldən o pərdələri quru bağırsaqlardan bağladı
 Musiqi yaratmaq üçün boş kudunun üstünə
 Dəri çəkdi və bağırsaqla bağladı.
 Və o zümzümələrin səsinə uyğun şəkildə
 Müvafiq gərilmiş simlər çəkdi.
 Ruddan zil və bəm səs çıxarmaq üçün
 Mizrab gah yavaş vurdu, gah da bərk.
 Əhli və vəhşi heyvanları *sazda* çalınan iki havanın
 Biri oyadır və o birisi yatırır.
Sazda elə bir musiqili hava düzəltdi
 Ki, ondan başqa heç kəs onu çala bilməzdi (52, 481-482).

Göründüyü kimi, bu *qopuzu-sazı* hər adam düzəldə bilməzdi, bunu ancaq Əflatun – Dədə Qorqud icad edə bilərdi ki, onu da özündən başqa heç kəs çala bilməzdi.

Şairin təsvirindən aydın olur ki, içi boş *qabağa* (boranıya) alim dəri çəkərək yeddi küpün səsinə çıxarırdı. Bu da onu göstərir ki, Nizami dövründə *saz* ya yeddi pərdəli olub, ya da Nizami öz aqlının fəhmiylə həftənin günlərinə uyğun olaraq bunu arzulamışdır. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından məlum olduğuna görə, orta əsrlərdə Azərbaycanda çox inkişaf etmiş *qopuz* adlı musiqi aləti Nizami dövründəki *sazdan* demək olar ki, heç də fərqlənmirdi. O da maraqlıdır ki, Nizaminin təsvirinə görə, *saz qopuzdan* fərqli olaraq mizrabla çalınardı: “mizrabı gah yavaş vururdu, gah da bərk” (52, 482).

Bu bir həqiqətdir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı möhtəşəm bir abidə kimi özündən sonra yaranmış həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatımıza təsirini göstərmişdir. Çox güman ki, N.Gəncəvinin də dastanın ayrı-ayrı boylarından xəbəri olmuşdur və yeri gəldikcə əsərlərində onlardan istifadə etmişdir.

Hələ XIV əsrin əvvəllərindən əslən oğuz olan tarixçi Əbubəkr ibn Abdullah ibn Aybək-əd-Dəvadari Misirdə ərəb dilində yazdığı “Şöhrətləndirilmişlərin tarixindən birinci” adlı əsərində qədim türklərin qəhrəmanlıq dastanlarından, “Oğuznamə”lərdən və başqa məsələlərdən danışarkən qeyd edir ki, türklərdə “Oğuznamə” adlanan çox məşhur, əldən-ələ keçən bir kitab var. Burada onların ibtidai həyatından, ilk hökmdarlarından bəhs olunur. Çox təəssüf ki, bu əsərin orijinalı zəmanəmizə qədər gəlib çıxmamışdır... Fakt budur ki, Harun ər-Rəşid zamanında bu “Oğuznamə” ərəb dilinə də tərcümə edilibmiş. Belə olduqda, VIII əsrdə ərəb dilinə tərcümə edilən bu əsər ağızlarda dolaşan şifahi ədəbiyyat – folklor dilindən tərcümə edilə bilməzdi. O, yazılı bir əsər olmalı idi. Deməli, hələ o vaxt “Dədə Qorqud” kitabının müəyyən hissələri mövcud imiş (89, 17). Əgər bu həqiqətləri nəzərə alsaq, güman etmək olar ki, Nizami Gəncəvi nəinki “Oğuznamə”lərlə, həmçinin “Kitabi-Dədə Qorqud” haqqındakı əfsanə və rəvayətlərlə də tanış idi, o hətta bu barədə olan yazılı mənbələrə də bələd olmuşdur.

N.Gəncəvinin poemalarında “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanından gəlmə süjet, obraz, əfsanə, rəvayət və s. oxşarlıqlarla bərabər, bir çox türk ifadələrinə rast gəlmək olur ki, onlar canlı danışq dilimizdən çıxsada, xalq poeziyasında və eləcə də “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında öz ilkin izlərini qoruyub saxlamışdır. Xüsusilə “Dədə Qorqud”

dastanının ruhu Nizami yaradıcılığında açıq-aydın hiss olunur. Bu da onu göstərir ki, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının ayrı-ayrı boyları, hissələri, dastandakı bəzi qəhrəmanlar haqqında olan əfsanə və rəvayətlər şairə tanış imiş. Bunu həm “Dədə Qorqud” dastanını, həm də Nizami yaradıcılığını tədqiq edən görkəmli alim, akademik H.Araslı da hələ 70 il öncə müşahidə etmişdir. O, “Nizamidə xalq sözləri, xalq ifadə və zərbi-məsəlləri” adlı məqaləsində yazır: “Nizami dilində olan Azərbaycan kəlmələrinin mühüm hissəsini biz “Dədə Qorqud” dastanlarında görürük ki, bu da çox təbii bir hadisədir. Nizami poemalarında “Dədə Qorqud” dastanları ilə əlaqədar bir çox motivlərin olması şairin bu dastanları sevə-sevə dinlədiyini göstərir” (9, 3).

N.Gəncəvinin türk ifadələrini işlətməsini və “Dədə Qorqud” dastanı ilə tanışlığını söyləmək, göründüyü kimi, yeni məsələ deyildir. Lakin “Dədə Qorqud” dastanı XII yüzilliyə qədərki mənzərəni öyrənmək baxımından nə qədər dəyərlidirsə, Nizami yaradıcılığının tədqiqi həmin yüzilliyin bir sıra xüsusiyyətlərini üzə çıxarmaq baxımından bir o qədər əhəmiyyətlidir. Şairin əsərlərindəki fikir dərinliyi və çoxbucaqlılıq, məna və məzmun zənginliyi bunu söyləməyə imkan verir. Bəzən biz öz keçmişimizi öyrənmək üçün müxtəlif əcnəbi araşdırıcıların tədqiqatlarına istinad etməli oluruq. Həmin araşdırıcıların bəzən yanlış mülahizələrini, hətta təkrarlayırıq. Lakin “Dədə Qorqud” kimi möhtəşəm abidəsi, Nizami, Nəsimi kimi söz ustaları olan bir xalq öz keçmişini öyrənəndə birinci növbədə yazılı mənbələrə müraciəti daha məntiqli olardı.

N.Gəncəvinin əsərləri keçmişimiz haqqında çox mətləbləri özündə qoruyub saxlamış və günümüze qədər gəlib çatmasında böyük rol oynamışdır. Şair eşitdiyi bir çox əfsanə və rəvayətlərə ikinci həyat vermiş və onları əsərlərində əbədiləşdirmişdir. Nizaminin əsərlərində “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Oğuznamə” kimi abidələrin motivlərini, izlərini birinci növbədə onun obrazlarında axtarmaq lazımdır. Şair *sazı* da təsvir edəndə özünəqədərki mənbələrdən bəhrələnmişdir. O, *qopuzun-sazın* icad edilməsini aqlın, idrakın məhsulu kimi qiymətləndirir və bu qənaətə gəlir ki, “*Saz* icad edən ustad” öz idrakı ilə bir çoxlarını mat qoymuşdur.

Bir əfsanəyə görə, Dədə Qorqud öz *qopuzu* ilə ömrünü uzadır, uzun müddət ölümü yaxına buraxmır. O, su üzərindəki xalçanın üstündə oturub öz qopuzunu çalır, oxuyur.

Tam bir həftə nə gecə, nə gündüz gözünü belə yummur, mübarizə aparır... Özü də xalq çox doğru olaraq bu mübarizəni musiqi ilə, musiqinin qüdrəti ilə bağlamışdır (142, 35).

Bizə belə gəlir ki, Nizami Gəncəvi Dədə Qorqudla bağlı əfsanə və rəvayətlərlə tanış olduğundandır ki, “İskəndərnamə” əsərində Əflatunun çalğı alətini düzəltməsini təsvir edərkən Dədə Qorqud haqqında olan miflərdən, əfsanə və rəvayətlərdən məharətlə bəhrələnmişdir. Daha doğrusu, şair burada Əflatunu Dədə Qorqudun prototipi kimi göstərmişdir. Bu məsələlərə toxunan prof. M.Həkimov yazır: “Nizami öz dövründə geniş yayılmış simli çalğı aləti sazın yaradılmasını nədənsə, Əflatunun adı ilə bağlamışdır” (62, 218).

Bunun cavabı çox sadəydi. Əvvəla, o dövrdə Dədə Qorqud (Əflatun) kimi məşhur deyildi, tanınmırdı. İkinci tərəfdən Dədə Qorqudun Makedoniyalı İskəndərin yanında və zamanında yaşamış şəxsiyyət kimi təsvir edilməsi həqiqətdən çox uzaq olardı. Əflatun tarixi şəxsiyyət idi və Nizami də qəhrəmanlarının daha obrazlı və inandırıcı görünməsi üçün Azərbaycan folklorundan, eləcə də başqa xalqların folklorundan dəyərincə istifadə etmişdir. Buna başqa obrazlarında da rast gəlirik. “O, (N.Gəncəvi. – N.X.) bu və ya başqa əsatiri obrazı, şifahi xalq yaradıcılığı əsərinin qəhrəmanını, hadisəni, süjeti nəinki dəyişmiş, hətta bəzən bu və ya başqa obrazı istədiyi kimi miqrasiya etmiş, çarpazlaşdırmışdır. Başqa sözlə, o, xalqların mifoloji obrazlarını çarpazlaşdırmış, yeni, orijinal obraz yaratmışdır” (135, 278).

Məlumdur ki, yunanlarda *saz* olmayıb, heç o dövrün ən məşhur musiqi alətlərindən olan *ud* da yunanlara deyil, ərəblərə məxsusdur. N.Gəncəvi tarix yazmadığından bu musiqi alətlərini fərdiləşdirməmişdir. Çünki şairin məqsədi obraz yaratmaq olmuşdur. Ona görə də *sazın* düzəldilməsini Əflatunun adı ilə bağlamışdır. Nizami bəlkə də bilərəkdən *sazı* müqəddəsləşdirmişdir, onu bütün çalğı alətlərindən üstün tutmuşdur. Çünki bu *sazın* özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Bunu ancaq onu düzəldən çala bilərdi. Digər tərəfdən bu *sazdan* çıxan musiqidə bir sehr, hikmət gizlənmişdir. Dədə Qorqudun da *qopuzu* eyni ilə Nizaminin təsvir etdiyi *saz* kimi düzəldilmişdir. Əslində Nizami yaradıcılığı bu baxımdan hələ istənilən səviyyədə araşdırılmayıb. Şairin hər kəlməsi, hər obrazı, hər təsviri birmənalı deyil, bir çox mətləblərdən xəbər verir. Onun hər sözü bir tarixi yada

salır, insanı düşünməyə vadar edir. Nizaminin *sazla* bağlı mülahizələrini bu gün də araşdırmağa ehtiyac duyulur.

Nizaminin təsvir etdiyi sazın səsinə, sehrinə nəinki insanlar, hətta heyvanlar belə bi-ganə qala bilmir, təsirlənir, xoşhal olur, “huşdan gedir”, “huşa gəlir”.

Berun şod besəhra o benəvaxtəş,
 Be hər nisbət əndazeye-saxtəş.
 Xətti çarsu gerdo xod dər keşid,
 Neşəst əndər an xətte-nəva bər keşid.
 Dəd-o-damra əz beyaban-o-kuh
 Dəvanid bər xode geruha geruh
 Dəvidənd hər yek be avaz-e u
 Nəhadənd sər bər xətt-e saz-e u.
 Həme yek-yek əz huş rəftənd pak
 Fetadənd çun morde bər ru-ye xak
 Dəgər nesbəti ra ke danest baz.
 Dər avərd nəğme bedan coft saz.
 Çenan kan dədan dər xoruş amədənd
 Əz an bixodi baz huş amədənd (51, 67).

[Əflatun] səhraya çıxdı və onu çaldı.
 Hər bir pərdədə onun kökünü müəyyən etdi,
 Öz ətrafında dördbucaq bir xətt çəkdi,
 O xəttin içində oturdu, çalmağa başladı.
 Vəhşi və əhli heyvanları çöllərdən və dağlardan
 Dəstə-dəstə öz yanına çəkib gətirdi.
 Hər biri onun səsinə qaçıb gəldi.
 Və başlarını onun çəkdiyi xətt üstünə qoydu
 Hamısı bir-bir huşunu itirdi,
 Ölü kimi torpağa düşdü.
 O (özü) bildiyi başqa pərdədən yenidən

O qoşa havadan (yatırıb-oyadan) yeni bir nəğmə (çaldı)

Elə çaldı ki, heyvanlar hərəkətə gəldilər,

Huşsuzluqdan oyanıb yenidən huşa gəldilər (52, 483).

Nizami Gəncəvi farsca yazsa da, həmişə türkcə düşünmüş, yeri gələndə türkün obrazını yaratmağa çalışmışdır. “Təsadüfi deyildir ki, farslar Nizami və Xaqani şeirlərindən danışanda “buyi-türk miayəd” (türk qoxusu gəlir) deyirlər” (9, 3). O da maraqlıdır ki, Nizami *sazın* çalınmasını açıq-aydın türkün (azərbaycanlının) adı ilə bağlayır, aşıqlə məşuqun qarşı-qarşıya durub *sazda* bir-birinə “*cəngi*” çalmasını arzulayır:

Çala badam gözlü bir türk nəğməkar,

Simlərin üstünə tökülə saçlar.

O simlər dəyəndə nazlı əllərə,

Qırılıb qarışa ipək tellərə.

Sən nəğmə qoşasan oynaq rəng ilə,

O da cavab verə sənə cəng ilə (57, 551).

Şairin bütün poemalarında musiqiyə geniş yer verilmişdir. N.Gəncəvi *sazı* bir musiqi aləti kimi göylərə qaldırır, nəyə qadir olduğunu göstərmək istəyir.

Şair öz prizmasından yanaşaraq musiqini ilahidən gəlmiş və hər cürə möcüzələrə qadir olan, insanlara ən xoş duyğular aşılaman, rahatlıq gətirən, zövq oxşayan, mənəvi qida, həyatverici bir qüvvə kimi qiymətləndirmişdir. Nizami insan aqlını, idrakını musiqidən kənarında təsəvvür etmir. Sıxılmış ürəklərin, qəmlənmiş ruhların musiqi ilə muradına çatacağına inanır və oxucusunu da buna inandırır. Təbii ki, şairin əsərləri kimi yaratdığı *saz* da dünyəvidir, bəşəridir. Lakin bu *sazın* kökü *qopuzdan* keçir, Oğuzlardan və Dədə Qorquddan keçir.

O da maraqlıdır ki, Nizaminin XII əsrdə işlətdiyi bir çox ifadələr; – istər musiqi alətlərinin adları, istərsə də başqa ifadələr bu gün də ilkin funksiyasını qoruyub saxlamışdır. Belə ifadələrdən biri də *müğənni* sözüdür. Bu kəlmə ilə bağlı heç bir məlumata rast gəlmək olmur. Lakin Nizaminin işlətdiyi *müğənni* sözü maraqlı doğurur. XII yüzillikdə *müğənni* sözü musiqi alətində çalib-oxuyana verilən bir titul, ad olmuşdur. Bu söz indi də qorunub saxlanmaqdadır. Ancaq müasir dövrdə *müğənni* ən çox oxuyana deyilir. Bəlkə də

müğənni sözü *aşıq* titulunun inkişafını bir qədər ləngitmişdir. Çünki Nizami dövründə çalib-oxuyana *müğənni* kimi müraciət olunmuşdur:

Müğənni del-e təng ra çare nist,
Becoz *saz* kon kar-e bicare nist
Demağ-e mərə kəz gəm aməd be cuş
Beəbrişəme *saz* kon həlqe be quş (53, 175).

Müğənni, sıxılan ürəyə çarə yoxdur,
Çalib-eşitmək isə məzəmmət olunası iş deyil.
Qəmdən cuşa gəlmiş dimağımı
Sazın əbrişimi ilə qulağı sırğalı qula çevir (54, 578).

Yaxud:

Müğənnilərdən birini mənim yanına çağır
Əlində *saz* bu qapıda oturt,
Qoy mənim yanğıma uyğun hava çalsın
Mənim həsbi-halıma uyğun hava oxusun (55, 277).

Bütün çalib-oxuyanlara verilən *müğənni* titulu təbii ki, *saz* çalib oxuyana da aid edilmişdir. Lakin bu da bir həqiqətdir ki, *aşıq* tituluna XII yüzillikdə yaşamış bəzi sənətkarların yaradıcılığında rast gəlmək olur. Ancaq *aşıq* titulu XII yüzillikdə işlənsə də, kütləvi şəkil almamışdır. Əsasən XIII yüzillikdən bu sözə daha çox təsadüf edilir. Lakin həmin əsrdə də *müğənni* ad-tituluna rast gəlmək olur. Bunu XIII əsrin yazılı abidəsi olan “Əhməd Hərami” dastanında müşahidə edirik:

Buyurdu çünki qonaqlar oturdu
Müğənnilər əl əbrişimə urdu (43, 66).

Nümunələrdən görüldüyü kimi, *aşıq* sözünün az işlənməsi *müğənni* sözü ilə əlaqədar olmuşdur.

“Müğənni” sözü fars dilindən keçsə də Azərbaycanda da özünə vətəndaşlıq qazanmış və doğma sözə çevrilmişdir. XI-XII əsrlərdə “aşıq” sözüə Əhməd Yəsəvinin XIII əsrdə Aşıq Paşanın adlarının qarşısında rast gəlinir. Lakin Azərbaycanda “aşıq” sözünün həmin mərhələdə işlənməməsinin səbəbi çox güman ki, “müğənni” sözü ilə bağlı olmuşdur.

Aşıq sənətindən danışarkən prof. Q.Namazov qeyd edir ki: “Aşıq sözü bir titul kimi təxminən XI-XII yüzilliklərdən bəllidir. Həmin yüzilliklərdə yaşamış Əhməd Yəsəvi... XIII əsrdə Aşıq Paşa (1272-1333) aşıq sözünü titul kimi daşıyırdı. XV-XVI əsrlərdə də Aşıq Çələbi, Aşıq Əhməd, Aşıq İbrahim bu titulu gəzdirmişlər” (115, 30). Doğrudan da, əgər biz Nizami dövründə *saza* bir musiqi aləti kimi rast gəliriksə, deməli, *sazla* bağlı *aşıq* titulu da işlənməyə başlamışdır. Çox ola bilsin ki, *ozan*, *müğənni*, *aşıq* sözləri müəyyən zaman kəsimində paralel şəkildə işlənmiş və get-gedə *ozan* öz yerini *aşığa* vermişdir. Bir tərəfdən dövrün, zamanın tələbləri, digər tərəfdən xalqın öz əcdadlarının danışdığı dilinə olan məhəbbəti yeni deyim, yeni üslub formalaşdırdı. Xalq içərisində öz nüfuzu ilə seçilən *ozan-aşıq* sənəti ənənəsində də bir yenilik özünü göstərməyə başladı. *Ozan* sənəti *qopuzdan saza* doğru təkmilləşmə prosesinə qədəm qoydu.

Aşığın deyim tərzii *ozanın* deyim tərzinə nisbətən zənginliyi, axıcılığı, improvizatorçuluğu ilə seçilməyə başladı. Təbii ki, *qopuzun* iki simdən üç və daha artıq simə doğru inkişafı yeni çalgı alətinin və havaların yaranmasına səbəb olmuşdur.

Aşıq sənətinin mənşəyi, şəcərəsi məsələlərindən danışan tədqiqatçıların əksəriyyəti *aşıq* sənətinin kökündə şamançılığın dayandığını söyləyirlər. Hətta *aşığın qam-şaman*, *ozan*, *baxşı*, *yanşaq*, *aşıq* kimi mərhələlərdən keçdiyini qeyd edirlər. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, *ozan-aşıq* başqa şeydir, *şaman* başqa şey. Müxtəsər şəkildə də olsa buna münasibətimizi bildirməyə çalışacağıq.

Bəzən *şamanlarla şamanizm* də qarışdırılmışdır. *Şamanizm* ibtidai icma quruluşu dövründə yaranmış bir dindir. *Şamanlıq animizmə* (ruhlara etiqada) və *magiyaya* (föv-qəltəbii qüvvələrə təsir göstərməyin mümkün olduğuna etiqad etməyə) əsaslanır. *Şamanizm* təkcə türk xalqlarında deyil, Asiya, Afrika, Mərkəzi Amerika, Polineziyanın bəzi xalqları arasında da başqa dinlərlə bərabər mövcud olmuşdur. Şamanlar isə bu dinə məxsus ayinləri həyata keçirənlərdir. Bizdən fərqli olaraq rus alimləri *şaman* və *şamanizmdən* daha ətraflı bəhs etmişlər. Onların mülahizələrinə görə, *şamanlar* müəyyən ayinlər, mərasimlər keçirən, insanlarla ruhlar arasında *magik* əlaqə yaradan oyunbazlardır. *Şamanlar* özlərini coşqun, ehtiraslı göstərir, bəzən cəzb olunaraq huşlarını itirirlər. Onlar davul ilə coşqun rəqslərlə hipnoz, müxtəlif fokuslar, özündənçixmə dərəcəsinə gəlir, bəzən rabitəsiz hərəkətlərlə (oxumaq, oynamaq, atılıb-düşmək, qaval çalmaq və s.) əsəbi surətdə

özlərindən gedirlər. Bu vaxt onlar bəzən xarici görkəmlərini də dəyişərək (at, maral və s. cildinə girməklə) guya ruhlar aləminə səyahət edirlər, şər və xeyir ruhları ilə ünsiyyətə girirlər. Mövhumi təsəvvürə görə, həmin ruhların köməyi ilə guya ovun, xəstəliyin və sairənin yaxşı qurtarmasına nail olmaq mümkündür. *Şaman* və *şamanizm* bəzi xalqlarda sinifli cəmiyyətdə də qalırdı. Xüsusilə Sibir xalqları arasında (tuvalılar, evenklər, yakutlar və b.) bu, mürəkkəb forma almışdır. Ola bilsin ki, sənət, peşə baxımından şamanlarla *ozan-aşıq* sənətinin arasında müəyyən yaxınlıq, bənzəyiş olmuşdur. Lakin onları eyniləşdirmək, bir kökdən olduğunu iddia etmək bir o qədər də inandırıcı görünmür. Şamanların istifadə etdiyi musiqi aləti əsasən *davul* (qaval), bəzən də yarı kamança, yarı qopuza oxşar çalğı aləti olmuşdur.

Həmçinin əl-qol hərəkətləri, müxtəlif əcaib görüntülər (ocağın başına fırlanmaq, hoppanıb-düşmək və s.) şamanlar üçün xarakterik xüsusiyyətlərdir. *Ozan-aşıq* sənətinin kökündə isə *qopuz* və *saz* dayanır.

Son illər folklorşünaslıqda *ozan-aşıq* sənəti ilə *şamançılığın* fərqli cəhətləri barədə az da olsa müəyyən fikir və mülahizələrə rast gəlmək olur. Düzdür, bu mülahizələrdə qamla şamanın eyni kökdən olması göstərilərsə də, onların başqa-başqa çalarlar daşdığı vurğulanır. Dilçi professor Q.Kazımovun fikrincə, *qam*, *şaman*, *kahin* sözləri eyni kökdən yaranmışdır (85, 11). Onun bu mülahizəsi bir qədər mübahisəli görünsə də, aşağıdakı fikrində tamamilə haqlıdır ki: “Bizcə, Azərbaycan ərazisində qədim dövrlərdə daha çox qamlar fəaliyyət göstərmiş, şamanizm daha çox Sibir xalqları arasında yayılmışdır. Görünür, ozanlar “ozan”ı gətirənə qədər Azərbaycan ərazisində sənət biliciləri qamlar olub. Şamanlarla qamların sənət ustalığında yaxın cəhətlər olmuşdur. Buna görə də Azərbaycanda şamançılıqdan danışanlar eyni keyfiyyətlərə əsaslanmışlar” (85, 11). Bu məsələlərə folklorşünas, professor H.İsmayılovun “Aşıq sənətinin inkişaf mərhələləri” məqaləsində münasibət daha ətraflı bildirilmişdir (81, 50-100). Bu məqalədə bəzən bir-birini təkzib edən, mübahisəli görünən fikir və mülahizələri nəzərə almasaq, ənənəviçilikdən, şablonçuluqdan uzaq, yeni deyim, yeni yanaşma diqqəti daha çox çəkir. Müəllif haqlı olaraq yazır ki: “Qam Atanın (Qam Şamanın) Oğuz cəmiyyətində yeri və fəaliyyəti haqqında informasiyalar daha çox Türk Tanrıçılığı dövrünə aiddir. Yəni Şaman, Oğuz qamı dinsiz bir cəmiyyətdə yox, mükəmməl dini dəyərlərin mövcud olduğu bir

cəmiyyətdə fəaliyyət göstərir. Oğuz qamı ilə Sibir, Altay, Yakut və s. şamançılığını qarışdırmaq olmaz. Onu da qeyd edək ki, çağdaş funksional Altay şamançılığı ilə əski Oğuz (ən azı min il öncənin) qamının müqayisəsi və həm də onun eyni vahidlər kimi təhlil olunması elmi prinsiplər baxımından qüsurludur” (81, 55).

Alim bir sıra mülahizələrindən sonra bu nəticəyə gəlir ki “... biz M.Həkimov, Q.Namazov, M.Qasımlı və M.Allahmanlıdan fərqli olaraq aşiq sənətinin və ya ozan sənətinin (bunlar identik vahidlər deyildir) kökündə şaman sənətinin dayanmadığını iddia edirik. Öncə qeyd edim ki, aşiq sənətinin ozandan başlanması tezisi M.F.Köprülü və B.Çobanzadə tərəfindən irəli sürülmüşdür” (81, 65). Hətta *qam* anlayışının özü də *şaman* anlayışından seçilir. *Qam* çox bilən, uzaqgörən, hörmətli bir şəxs, el ağsaqqalıdır. Ona görə də *Ozanı* – Dədə Qorqudu *şamandan* daha çox *qama* oxşatmaq olar. *Qamın* bəzi izlərinə “Dədə Qorqud” dastanında rast gəlirik ki, onun da kökləri çox qədimlərə gedir. Dastanın elə birinci boyunun birinci cümləsi də çox mətləblərdən xəbər verir: “Bir gün Qam Ğan oğlu xan Bayandır yerindən turmuşdı” (89, 34). Biz bunu üçüncü boyda da görürük: “Qambörənin oğlu Bamsı Beyrək boyunu bəyan edər”. Təəssüf ki, bu boy müasir şəkllə çevrildə “Qambörə” “Baybərə” kimi verilmişdir (89, 150).

Türkcədə din adamına verilən “qam” adı ilə Hind-İran köklü bir söz olan “şaman”ın eyni kökdən sanılması, şamanlığın türk inanc sistemi arasında sayılması kimi bir yanlışlığa səbəb olmuşdur. Şamanlığın təsiri altında qalan türklər, məsələn, göytürklər onu bir din olmaqdan ziyadə bir sehr, bir cadu kimi qəbul etmişlər (126, 11).

Bütün bu deyilənlər onu göstərir ki, şamanlarla ozan-aşığın arasında nə qədər oxşarlıqlar varsa, ondan da böyük fərqlər vardır.

Yuxarıda gətirdiyimiz düzümü *qam-ozan-aşıq* kimi sıralasaq daha məqsədəuyğun olar. Təbii ki, *aşıq* sözü ilə bərabər, müəyyən məqamlarda *yanşaq* da işlənmişdir.

Hələ XI-XII yüzilliklərdə *aşıqlıq-aşıqlıq* ifadələrinə rast gəlinirdi. “*Aşıqlıq*” ideyasını türk mənəvi dünyasında populyarlaşdıran Əhməd Yəsəvinin və onun yaratdığı yəsəvilik təriqətinin güclü təsiri kifayət qədər uzun bir zaman ərzində – XII-XV yüzilliklər arasında tədricən *ozanı* da *aşığa* çevirmişdir. Sonrakı yüzilliklərdə artıq, *saz-aşıq* dastanlarımızda özünə möhkəm yer tapmışdır. Bu baxımdan XII-XIII yüzilliklərin məhsulu olan “Qara Məlik”, “Əsli və Kərəm” kimi dastanlarımızda *saz* çalıb *söz* qoşan *aşıqlar* özlərini daha

qabarıq göstərir. Artıq bu dastanlardakı *aşıq* da, *saz* da, əlbəttə ki, XII yüzillikdəki *sazdan* da, *aşıqdan* da fərqli idi. Əgər “Qara Məlik” dastanı XII əsr hadisələrini əks etdirirsə, “Əhməd Hərami” dastanı XIII əsrdə yazıya alınmışdırsa, “Əsli-Kərəm” dastanı XIII-XIV əsrlərin məhsuludursa, deməli, bu dastanlar yazıya alınmamışdan xeyli əvvəl yaranmışdır. Prof. X.Koroğlu “Əsli-Kərəm” dastanının türkmən variantından danışarkən dastanı XIV-XV əsrlərə aid edir (173, 73). Əslində isə “Əsli-Kərəm” dastanı XIII-XIV yüzilliklərdə Azərbaycanda yaranmış, sonra isə başqa türk xalqları arasında yayılmışdır. Ola bilsin ki, Orta Asiyada bu dastanın yayılması XIV-XV yüzilliklərə təsadüf edir. XII-XIV yüzilliklərdə bizim bir çox aşığılarımız, el şairlərimiz, dastanlarımız olmuşdur. Əlbəttə ki, adı çəkilən və çəkilməyən dastanları *ozanlar-aşıqlar* yaratmış, xalq içərisində yayaraq cilalayb təkmilləşdirmişdilər. Hər halda faktlar da onu göstərir ki, istər qəhrəmanlıq, istərsə də məhəbbət dastanlarımızın tarixi kökləri bəzi tədqiqatçıların söylədiyi kimi, XVI-XVII əsrlərə deyil, erkən orta əsrlərə gedib çıxır: “Bunlardan birincinin ən gözəl yadigarı Dədə Qorqud boyları və “Qara Məlik” dastanıdır, ikincinin ən mükəmməl nümunəsi isə “Əsli və Kərəm”dir. Dədə Qorqud boylarının nə zaman yaranıb, nə zaman yazıya alındığı məlumdur. Məhəmməd Cahan Pəhləvan hakimiyyəti illərinin məhsulu olan “Qara Məlik” dastanında isə elə tarixi hadisə və şəxsiyyətlərdən danışılır ki, yaranmasını heç vəchlə sonraya çəkmək mümkün olmur” (143). Deməli, “Əsli və Kərəm” dastanı da XIII-XIV yüzilliklərin məhsulu sayılmalıdır. Bunu bir sıra mənbələr və tədqiqatçılar da təsdiq etməkdədir. “Bizcə, “Əsli və Kərəm” də hər halda Nəsimi əsrindən qabaq mövcud imiş. Nəsimi şeirlərinin Salman Mümtaz nəşrindəki “Yenə” rədifli qəzəldə Kərəmin adı çəkilir. Sonrakı nəşirlər başqa əlyazmalarına əsaslanaraq bu sözü başqa şəkildə verirlər” (143).

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, Nəsiminin şeirləri bir çox mətləblərə aydınlıq gətirmək baxımından qiymətli bir mənbədir. Vaxtilə S.Mümtaz tərəfindən tərtib edilən Nəsimi şeirləri sonrakı tərtibçilər tərəfindən nədənsə bəzən dəyişdirilmişdir. Bu ayrı mövzu olsa da, aydınlıq xatirinə bir nümunə gətirmək istərdim. Bilindiyi kimi, Nəsimi Nəiminin üzünü Qibleyə, Kəbəyə, Məkkəyə, Mədinəyə, Qurana bənzətmişdir və bunlar şairin şeirlərində geniş yer tutur. S.Mümtazın tərtibində “Ey əzəli can ilə cananımız” misrası ilə başlanan şeirin ikinci beyti belə getmişdir:

Kəbə yüzündür bizə, ey Fəzli həqq,

Zülfü rüxün qıblövü imanımız.

Sonrakı tərtibçilər isə yazır:

Kəbə üzündür bizə, ey dilruba,

Zülfü rüxun qıblövü imanınız (125, 48).

Fərq göz qabağındadır. Eləcə də başqa şeirlərdə belə “redaktələr” edilmişdir.

Bəzən belə bir yanlış mülahizəyə də rast gəlinir ki, *qopuzdan* birbaşa *saza* keçilməmişdir. XIV-XV yüzilliklərdə, habelə XVI yüzilliyin əvvəllərində ara mərhələ kimi *çağır*, *çaqur*, *çukur* adı ilə işlənmişdir. Lakin bu mülahizələrin kökünə getdikdə aydın olur ki, *çağır*, *çaqur*, *çukur* sözləri Orta Asiya ərazisində işlənmişdir. Eyni zamanda o da məlum olur ki, həmin sözlər Orta Asiya ərazisində *saza* verilən ad olmaqla bərabər, həm də *kamança*, hətta *qaval* mənalarını da daşımışdır. Bahəddin Ögəl yazır: *Çoqur* bir neçə qaval, *Çokur* qamış qaval. *Çökür* bir neçə saz və qalın səslə bir *kamançadır* (163, 454-455). Göründüyü kimi, *çokur* təkcə *saza* deyil, *kamançaya*, hətta *qavala* verilən bir ad olub. Azərbaycan ərazisində isə elə göstərilən yüzilliklərdə də *qopuz-saz* kəlmələri işlənmişdir. Adı çəkilən hər iki ərazinin qədim musiqi aləti olan *qopuzu-sazı* da forma etibarilə bir-birindən həmişə fərqlənmişdir. Orta Asiyadan fərqli olaraq, Azərbaycanda (tək Azərbaycan yox, Oğuzların məskunlaşdığı bir çox ərazilərdə) XII əsrdən sonra *qopuz-saz* sözləri XVI əsrə qədər paralel işlənmişdir. Hətta saz qopuzu üstələmişdir. Əgər biz XII yüzillikdə Xaqani, Nizami yaradıcılığında, XIII-XIV yüzilliklərdə “Əhməd Hərami dastanı” poemasında, “Qara Məlik”, “Əsli-Kərəm” kimi dastanlarımızda *saza* rast gəliriksə, XIV-XV yüzilliklərin qovşağında yaşamış, aşiq poeziyasını əsərlərində çox məharətlə əks etdirən Nəsiminin zəngin yaradıcılığında *saza* müxtəlif yöndən yanaşmaya rast gəlirik. O, musiqini yüksək qiymətləndirir, *sazı* bir musiqi aləti kimi müqəddəsləşdirir. Şair şeirlərində *sazın* adını çəkməklə kifayətlənmir, eyni zamanda öz dövrünə qədər olan bir sıra *saz* havalarını böyük məhəbbətlə, zövqlə nəzərə çarpdırır. Güman etmək olur ki, XIV yüzillikdə *sazın* pərdələrinin, simlərinin sayı daha artıq olmuşdur. Nəsiminin yaradıcılığında “*Cəngi*”, “*Hüseyni*”, “*Çargah*”, “*Şahnaz*” və başqa *saz* havaları xüsusilə vurğulanır. Bu da onu göstərir ki, bizim bir sıra *saz* havalarımız Nəsimidən əvvəl də mövcud olmuşdur:

Həsərət yaşı hər ləhzə qılır bəzmimizi *saz*;

Bu pərdədə bir yar bizə olmadı dəmsaz.

“Üşşaq” meyindən qıla ol işləri “Novruz”,

Ta “Rast” gələ “Cəngi”, “Hüseyni” də səravaz.

Bər “Cəngahi” lüft qıla hüsni – “Büzürği”,

Kuçik dəhənindən bizə, ey dilbəri – “Şəhnaz”.

“Zəngülə” sifət nalə qılam zari “Segahə”,

Çün əzmi “Hicaz” eyləsə məhbubi-xoşavaz (125, 61).

Yaxud:

Pərdə içrə çalındı xoş bir saz,

Ki edir eşq nəğməsin ağaz (123, 220).

Bəzən belə mülahizələrə rast gəlmək olur ki, “Əhməd Hərami dastanı”nda, Nəsimi yaradıcılığında rast gəlinən musiqi havaları muğam növləridir və *sazla* muğam çalmazlar. Əgər nəzərə alsaq ki, bizim ən qədim musiqi alətimiz *qopuz-sazdır*, deməli, ilkin musiqi havalarımız da həmin musiqi alətlərində çalınmışdır. Hətta XIII əsrdə “Əhməd Hərami dastanı”nda, XIV-XV əsrlərdə Nəsimi yaradıcılığında rast gəldiyimiz *Novruzi*, *Hüseyni*, *Cəngi*, *Şahnaz* və s. kimi musiqi havalarını eynilə XVIII əsrdə “Şəhriyar” dastanında da müşahidə edirik: “Bağban küçələrinə daxil olanda *sazı* qıvrından çıxarıb və kök edib sinəsinə basıb, gah *Şahnaz* və gah *Rast*, *Novruz-ərəbi* və s. nəğmələr oxuya-oxuya gəlib *Ozan* küçələrindən şəhərə girib sədayi-bülənd ilə gəlirdi” (8, 302). Bu da onu göstərir ki, XIII-XV yüzilliklərdə rast gəldiyimiz bir çox musiqi havaları *sazla* da çalınarmış. “Şəhriyar” dastanında Gəncədə *Ozan* məhəlləsinin olması da çox güman ki, ozan-aşıq sənətinin ilkin mərhələsi ilə bağlıdır.

“Şəhriyar” dastanından bəhs edən bəzi tədqiqatçılar əsəri yazılı ədəbiyyatın nümunəsi kimi qələmə verirlər. Prof. Ə.Səfərli yazır: “Şəhriyar” dastanını şifahi ədəbiyyatdansa, yazılı ədəbiyyat nümunəsi saymaq daha doğru olardı. Çünki mövzunu folklordan alan müəllif onu özünəməxsus bir şəkildə işləmiş, qədim dastanı öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirməklə orijinal bir əsər yaratmışdır” (138, 374).

Lakin bizə görə, “Şəhriyar” dastanı əslində “Şəhriyar və Sənubər” dastanının bir variantıdır. Bu dastan da XVIII əsrlə deyil, əvvəlki əsrlərlə daha çox səsleşir. Bəlkə də “Şəhriyar” dastanını şifahi ədəbiyyat nümunəsi kimi qəbul etmək daha doğru olardı. Çünki

“Şəhriyar” dastanında dastan poetikasına uyğun bütün tələb və etaplar gözlənilmişdir. Sadəcə olaraq, dastanda Məhəmməd adlı bir şəxs (bəlkə də aşiq) bu dastanı “Şəhriyar və Sənubər”in yeni bir variantı kimi qələmə almış və nümunənin əvvəlində iki yerdə adını çəkmişdir. Təbii ki, dastanı qələmə alan ona əlavələr də etmişdir.

Bəs nə üçün XVI əsrə qədər *saz*, *aşiq* sözləri və sənəti kütləvi hal almamışdır? Çünki o dövrlərdə din musiqini haram kimi qələmə verirdi. *Aşığın*, *sazın* sonrakı yüzilliklərdə uzun müddət az görünməsinə, sıxışdırılmasına əsas səbəblərdən biri də fars şovinizmi olmuşdur. Musiqiyə qulaq asmağa dini don geydirərək *aşığı* təqib etmişlər, *saz* çalmağa qadağalar qoyulmuşdur. İranda yaşayan Azərbaycan türklərinə son vaxtlara qədər *saz* çalmaq yasaq edilmişdir. Türkün böyük bir hissəsinin yaşadığı əzəli və doğma torpağında başqa hüquqsuzluqları ilə bərabər, *sazı* da əlindən alınmışdır. Bu məhrumiyyətlər XIII əsrdən başlayaraq son dövrlərə qədər davam etmişdir. Hətta vaxtilə qoyulmuş əlində *saz* olan heykəllər uçurdulub yerlə-yeksan edilmişdir. Ona görə də *saz* sonrakı yüzilliklərdə Cənubi Azərbaycana nisbətən Şimali Azərbaycanda daha sürətlə inkişaf etmişdir. Halbuki Təbriz aşiq məktəbi ilkin vaxtlarda diqqəti daha çox cəlb etmişdir. Ona görə də yaranmış aşiq sənətinə aid olan əsərlər müəyyən mərhələlərdə üzə çıxmamış, yandırılmış, itib batmışdır. Bunu tarixi mənbələrlə bərabər, Nəsiminin şeirlərindən də aydın şəkildə hiss etmək mümkündür. O öz dövründə musiqiyə olan mənfi münasibəti görərək musiqini düzgün qiymətləndirməyən, onu haram sayan sufilərə qarşı çıxır, onları zövqsüz, səfasız adlandırır:

Səfasız sufiyi gör kim, haram der, dinləməz *sazı*

Ki, əhli-həq olan kişi, nə qəm, girsə kəlisayə (123, 34).

O da maraqlıdır ki, Nəsiminin yaradıcılığında xalq şeirinin bir çox şəkillərinə rast gəlmək olur. Şairin yaradıcılığında gəraylı, qoşma, təcnis, ustadnamə, hərbə-zorba, qıfıl-bənd və başqa şeir nümunələrinin olması da onu göstərir ki, aşiq sənətinin yaranmasını XVI əsrdən sonra deyil, XII-XIII yüzilliklərdə axtarmaq lazımdır. M.H.Təhmasibin dediyi kimi: “Zəmanəmizə qədər yaşayıb gəlmiş bir sıra nümunələr aydın şəkildə sübut edir ki, Nəsimi dövründə xalqımızın kollektiv yaradıcılığının məhsulu olan mərasim nəğmələri də, dastan yaradıcılığının əsas növləri də, bayatı, gəraylı, qoşma formalarında yaranıb-yaşayan xalq şeiri də mövcud imiş” (143). Əgər bu deyilənlər var idisə, *aşıqsız*, *sazsız* həmin

nümunələri təsəvvür etmək mümkündürmü? Ancaq din xadimləri tərəfindən *saza*, *aşığa* olan mənfi münasibət onları sıxışdırmış, bir növ sərbəst hərəkət etməyə imkan verməmişdir. Ona görə də bəzən sənətkarların özləri də *aşiq* titulu işlətməkdən çəkinmişdilər. “Çox maraqlıdır ki, bizim Nəsimidən əvvələ aid etdiyimiz xalq şairlərindən heç biri özünü *aşiq* adlandırmamışdır. Kərəm Dədədir. Bu o deməkdir ki, bu illərdə Dədə Qorquda olduğu kimi, “*dədə*” titulu ənənəsi yaşayırmış. Şirvanlı Qasımın isə adının əvvəlində “Molla” titulu vardır ki, bu da sonrakı əsrlərdə uzun müddət yaşamışdır. Nəsimidən ən çoxu əlli il sonra anadan olmuş Qurbaninin də adının əvvəlində “*aşiq*” titulu yoxdur. Şah Abbasla müasir olmuş Tufarqanlı Abbas isə artıq *Aşiq Abbas*dır. Qurbaninin əsərlərindən aydın görünür ki, o özündən qabaqkı Molla Qasım və özündən sonrakı ustad *aşıqlar* tərzində yaradılan qoşmalar, gəraylılar və məhəbbət dastanları şairi imiş” (143). Molla Qasım XIII əsrin sonu XIV əsrin əvvəllərində yaşamış, Yunis İmrənin müasiri, görkəmli bir el *aşiq*-şairi olmuşdur (bu barədə sonra ətraflı bəhs ediləcək).

Artıq XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəllərindən başlayaraq *saza* olan güclü maraq diqqəti daha çox cəlb edir. Bu da yəqin ki, Şah İsmayıl Xətəinin adı ilə bağlı olmuşdur. Şah İsmayıl dövründə artıq, din xadimləri *saza* qarşı açıq şəkildə hücum edə bilmirdilər. Çünki Xətəinin özü də *saz* çalırdı, sarayında *aşıqlar*, *sazəndələr* saxlayırdı. O, *saza* yüksək qiymət verir və *sazı elmlə, kəlamla, nəfəslə* yanaşı tutur, *sazı* insana lazım olan dörd şeydən biri hesab edir:

Bu gün ələ almaz oldum mən *sazım*,
 Ərşə dirək-dirək çıxar avazım,
 Dörd şey vardır bir qarındaşa lazım,
 Bir *elm*, bir *kəlam*, bir *nəfəs*, bir *saz* (72, 9).

Yeri gəlmişkən şairin bu şeirinin ilk misrasına da münasibət bildirmək maraqlı olardı. Ş.İ.Xətəinin istər seçilmiş əsərlərində və istərsə də onun yaradıcılığından bəhs edən tədqiqatçıların yazılarında birinci misranı “*Bu gün ələ almaz oldum mən sazım*” kimi verirlər. Əslində “*ələ alar oldum*” deyimini “*ələ almaz oldum*” deyimindən daha məntiqlidir. Şair əlinə *sazı* almasa, oxumasa avazı *ərşə* necə çıxar bilər?! Əgər misranı “*Bu gün ələ almaz oldum mən sazım*” kimi qəbul etsək, şeirin məntiqindən belə çıxır ki, şahın işi-peşəsi çalib-oxumaq olub, təkcə bu gün *sazı* əlinə almadığına görə “*avazı dirək-dirək ərşə*

çixıb”. Digər tərəfdən misranı bu şəkildə qəbul etsək, əslində şair-aşığın avazı deyil, ah-naləsi ərşə dirək-dirək çıxardı.

Şah İsmayıl dövründə yaşamış Qurbani bir el aşığı – şairi kimi aşiq sənətində seçiləcək bir iz qoydu. Ondən sonra gələn Abbas Tufarqanlı və başqa aşıqlar özündən əvvəlki ənənələrdən bəhrələnməklə yeni-yeni deim tərzii, forma yaratmağa nail oldular.

Bura qədər deyilənlər də onu göstərir ki, hələ XII yüzillikdən – Xaqani, Nizami əsərlərindən bizə məlum olan *saz* çalğı aləti XIII-XIV yüzilliklərdə “Əsli-Kərəm” kimi dastanlarımızda yer almış, Molla Qasım, Aşıq Qərib və adları bizə gəlib çatmayan neçə-neçə şair-aşıqlarımızın sinələrində dillənmiş, sonrakı mərhələlərdə Miskin Abdal, Qurbani, Xətai, Tufarqanlı yaradıcılığında öz yüksək mərhələsinə qədəm qoymuş və bu gün də yaşamaqdadır. Bu da onu göstərir ki, *ozan-aşıq* sənətinin yaranması, inkişafı və təkmilləşməsi prosesi bir neçə mərhələdən keçmişdir:

1. Çox qədim dövrlərdən başlayaraq XII əsrə, yəni Nizami dövrünə qədərki mərhələ. Bu mərhələ təbii ki, *ozan-qopuz* mərhələsi sayılmalıdır.

2. XII yüzillikdən başlayaraq XVI yüzilliyə qədər olan mərhələ. Bu mərhələ *ozan-qopuz* və *aşıq-saz* mərhələsi kimi özünü göstərmişdir. Hətta bu mərhələdə *aşıq-saz* üstünlük təşkil etmişdir.

3. XVI yüzillikdən başlayaraq müasir çağımıza qədərki mərhələdə *qopuz-ozan* tamamilə aradan çıxmış, *aşıq-saz* hökmranlıq etmişdir.

Təbii ki, bu mərhələlərin özündə də müəyyən enişlər və yüksəlişlər olmuşdur.

Aşıq sənətinin inkişafında Şirvanlı Molla Qasımın yeri

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, aşiq poeziyasının kökü çox qədimlərə gedib çıxır. Lakin Azərbaycanın el-aşıq şairi kimi hələlik ilkin olaraq diqqəti cəlb edən, yaradıcılığının çox az bir hissəsi tapılıb üzə çıxarılan Molla Qasım olmuşdur. Çox güman ki, Molla Qasım da tək olmamış, ondan əvvəl və sonra da sazı-sözü ilə el-obada toy-düyün aparən, məclislərdə özünün şeirləri ilə xalqın ruhunu oxşayan neçə-neçə aşıqlar olmuşdur. Ancaq təəssüflər olsun ki, onların əsərləri bizə gəlib çatmamışdır. Molla Qasım Şirvanlının adı bizə gəlib çatan ilk el aşiq-şairi olduğunu və haqqında çoxsaylı mübahisələrin aparıldığını

nəzərə alaraq, ondan bir qədər ətraflı bəhs edəcəyik. Çünki bu el aşiq-şairinin yaradıcılığı, bizim aşiq sənətimizi iki əsr yarım, üç əsr əvvələ aparıb çıxarır. Aşiq yaradıcılığı ilə bağlı tədqiqatlarda Molla Qasıma da münasibət birmənalı deyildir.

Əvvəla, Molla Qasımın həyatı və şəxsiyyəti haqqında məlumat bizə çox az gəlib çatmışdır. Lakin ayrı-ayrı mənbələr və şairin əldə olan bir gəraylı, qoşma və təcni onun Həsənoğlu, Yunis İmrə, Qazi Bürhanəddin dövründə yaşadığını güman etməyə əsas verir. Molla Qasım təxminən XIII-XIV yüzilliklərdə (1230-1315) anadan olmuşdur.¹

XII-XIV yüzilliklərdə saraylarda bir tərəfdən farsdilli ədəbiyyat hökmranlıq edirdisə, digər tərəfdən anadilli ədəbiyyatımıza meyil güclənir, xalq şeiri üslubunda düzüb-qoşan sənətkarlar aşiq poeziyasını həm məzmun, həm də forma etibarilə zənginləşdirirdilər. Belə görkəmli söz ustadlarından biri də Molla Qasım idi.

Aşiq ədəbiyyatı tədqiqatçıları Molla Qasımın bəzən XIII-XIV əsrlərdə yaşadığını söyləyir, bəzən Xəstə Qasımla eyniləşdirir, bəzən də şeirlərini müəmmalı şəkildə nəşr zamanı təhrif edirlər. Odur ki, ilk əvvəl Molla Qasım haqqındakı bu fikir müxtəlifliyinə müəyyən aydınlıq gətirməyə ehtiyac vardır.

Məlum olduğu kimi, Molla Qasımın şeirlərini ilk dəfə tapıb üzə çıxaran Salman Mümtaz olmuşdur. O, 1929-cu ildə “Molla Qasım və Yunis İmrə” adlı bir məqalə çap etdirmişdir. Müəllif həmin məqalədə yazır: “Molla Qasım Həsənoğlu və Yunis İmrənin müasiri, Azərbaycan şairidir”.

Salman Mümtazı bu fikrə gətirən XIII-XIV əsrlərdə yaşamış Yunis Əmrənin aşağıdakı beytidir:

Dərviş Yunus, bu sözü əyri-büyrü söyləmə,

Səni siyğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir (110, 354).

Beytdən aydın olur ki, Molla Qasım Yunis İmrənin müasiri olmuşdur. Yunis İmrə Molla Qasımı özünə ustad hesab etmiş, ona ehtiram bəsləmiş və eyni zamanda ad-sanına

¹ Qeyd: Mən “Molla Qasım haqqında qeydlər” adlı məqaləmdə Molla Qasımın Azərbaycanın Şamaxı şəhərində anadan olduğunu qeyd etmişdim. (Bax: Folklorşünaslıq məsələləri, V buraxılış, 2002, s. 109-145 və “Aşiq sənətinin təşəkkülü” Bakı, 2003, s.66) Lakin sonrakı illərdə adı məqalədə çəkilən dostum, həmkarım, folklorşünas Elxan Məmmədli mənə bildirdi ki, o, Cənubi Azərbaycana getmiş, orada Tikmədaşdan təxminən on kilometr aralıda Şirvanlılar adlı böyük bir kənddə olmuşdur. Çox güman ki, Molla Qasım həmin Şirvanlıdandır. E. Məmmədlinin dediklərini doğru hesab edirəm və ona təşəkkürümü bildirirəm. Doğurdan da, Molla Qasımın Quzey Azərbaycandan daha çox Güney Azərbaycandan olması daha ağılatabandır. Çünki Dirili Qurbani, Tufarqanlı Abbas, Tikmədaşlı Xəstə Qasım kimi Molla Qasım da Şirvanlı olmuşdur.

görə ondan ehtiyatlanmışdır. Elə buna görə də Yunis İmrə deyir ki, “sözü əyri-büyrü söyləmə”, “səni siyğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir”.

S.Mümtaz “Min kəlami Molla Qasım Şirvani” ünvanı ilə ədəbiyyatımıza yadigar olaraq iki təcnis ilə bir gəraylının qaldığını qeyd edir. O, həmin şeirləri 1927-28-ci illərdə “El şairləri” adı altında çap etdirdiyi iki cildliyə daxil etmişdir.

S.Mümtaz bu şeirlərdən birinə Yunis Əmrənin nəzirə yazdığını göstərir. Aydınlıq xatirinə S.Mümtazın Molla Qasıma məxsus olduğunu təsdiqlədiyi gəraylını az ixtisarla veririk:

Müqabirdən güzar etdim,
Əcayib mərdüman gördüm.
Qaranqu torpaq altında,
Yatır cismilə, can gördüm.

Yumulmuş şol ala gözlər
Qiyamət yolunu gözlər,
Hanı şirin-şəkər sözlər,
Dəhani bizəban gördüm.

Kimi eyş ilə, işrətdə,
Kimi zövq ilə söhbətdə,
Kimi rəng ilə möhnətdə,
Qatı halin yaman gördüm.

Qübur əhli sifatini,
Bəyan etdin sən ey Qasım!
Oturma yol qırağında,
Dəxi sindür haman gördüm.
Yunis Əmrənin həmin gəraylıya nəzirəsi belədir:
Təfərrüc eylüyü vardım,
Bu gün mən sinliyə gördüm

Qarısmış qarə torpağa,
Şu nazik tənləri gördüm.

Təfərrüc eyləməz olmuş,
Bağçalar yapılmış olmuş
Pas tutmuş, söyləməz olmuş,
Ağızda dilləri gördüm.

Kimi boynun əyib yatmış,
Tənini torpağa qatmış
Analara küsüb getmiş
Boyun əyənləri gördüm.

Soluxmuş şol ala gözlər,
Pozulmuş ay kimi üzlər,
Qarısmış qara torpağə,
Gül dərən əlləri gördüm.

Kimi zövqiylə işrətdə,
Kimi eysü bəşarətdə,
Kimi əzabü möhnətdə,
Dün olmuş günləri gördüm.

Yunis İmrə bunu gördü,
Bizə andan xəbər verdi,
Ağlım, uşum qamu getdi
Qaçan kim bunları gördüm.

Salman Mümtaz qeyd edir ki, “hər iki şeiri diqqətlə oxusaq görərik ki, Yunis İmrənin şeiri mövzu, şəkil, rədif, toxunuş və quruluş etibarı ilə Molla Qasımın şeirinə nəzirə olaraq

söylənmiş bir şeirdir. Hələ aşağıdakı bəndləri gözdən keçirsək, daha danışmağa yer qalmaz”:

Molla Qasım:

Yumulmuş şol ala gözlər,
Qiyamət yolunu gözlər,
Hanı şirin, şəkər sözlər,
Dəhani bizəban gördüm.

Yunis Əmrə:

Soluxmuş şol ala gözlər,
Pozulmuş ay kimi üzlər,
Qarışmış qara torpağə,
Gül dərən əlləri gördüm.

Molla Qasım:

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

Yunis Əmrə:

Kimi zövqiylə işrətdə,
Kimi eyşü bəşarətdə,
Kimi əzabü möhnətdə,
Dün olmuş günləri gördüm (110, 355-358).

Müqayisəyə nəzər saldıqda Salman Mümtazın sözü ilə desək, doğrudan da, “daha danışmağa yer qalmır”.

Sonrakı illərdə aşiq şeirlərinin nəşri zamanı nədənsə həmin şeir təhrif edilməklə yanaşı, eyni zamanda müəllifinin də adı dəyişdirilərək Xəstə Qasıma məxsus olduğu göstərilmişdir (17, 95).

Molla Qasımla bağlı tədqiqatlarda hətta bəzən eyni müəllifin bir-birinə zidd fikirlərinə rast gəlmək olur. “Cinaslar” (75, 59-60) kitabının “təcnislər” bölməsində “Şirvanlı Molla Qasım” adı altında el şairinin iki şeiri çap edilmişdir: “Ya Sənəm, Sənəm” və “Ay

Ağa, haray” təcisləri. Həmin kitabın tərtibçilərindən biri və ön sözün müəllifi E.Məmmədov yazır ki: “Şirvanlı Molla Qasımın hazırda əldə olan “Ya Sənəm, Sənəm”, “Ay Ağa, haray” təcisləri sənətkarlıq baxımından Xəstə Qasımın, Aşıq Alının və Aşıq Ələsgərin təcisləri səviyyəsinə yüksələ bilməsə də, tarixi-xronoloji baxımdan olduqca maraqlıdır” (38, 4). Müəllifin bu fikrində bir həqiqət vardır. Çünki Molla Qasımla Xəstə Qasım, Aşıq Ələsgər arasında dörd-beş yüz illik bir məsafə vardır. Təbii ki, bu müddətdə təcnis irəliyə doğru inkişaf etmişdir. Lakin nədənsə E.Məmmədov “Təcnis sənətkarlığı” adlı kitabında (105) tərəddüd edərək adı çəkilən təcisləri müəmmalı şəkildə başqa-başqa şairlərin adı ilə bağlayır. Müəllif yazır: “Əgər həqiqətən Yunis Əmrə ilə bağlı adı qeyd edilən Molla Qasım əfsanəvi obrazdırsa, onda bizə indi bəlli olan hər üç şeir ya Molla Qasım Zakirin, ya da bizə hələlik məlum olmayan başqa bir Molla Qasımındır” (105, 59). Qəribə məntiqdir! Nə üçün biz adı, ünvanı bəlli olan bir müəllifin şeirlərini şübhə altına alıb, başqa adlar altında verməliyik? Bəs E.Məmmədovu bu fikrə gətirən nədir?

Vaxtilə professor M.H.Təhmasib S.Mümtazın yuxarıda Molla Qasım haqqında verdiyi məlumata əsaslanaraq belə bir mülahizə söyləmişdir: “Əgər S.Mümtaz düz deyirsə, yəni Şirvanlı Qasım, doğrudan da, Yunis Əmrə ilə, Həsənoğlu ilə müasir olmuşsa, biz el tərzində yaranan şeirimizin, xüsusilə yüksək sənətkarlıqla yazılmış təcislərimizin də tarixini çox qədimlərdə axtarmalıyıq.

Şübhəsiz ki, Şirvanlı Qasım nə qədər müdrik və istedadlı sənətkar olsa da, bu dili bir və ya bir neçə ildə təkbaşına yarada bilməzdi” (144, 5).

Tədqiqatçı E.Məmmədov M.H.Təhmasibin bu fikrindən çıxış edərək yazır ki: “Göründüyü kimi, əgər S.Mümtaz düz deyirsə”... deməklə M.H.Təhmasib S.Mümtazın Molla Qasım haqqında verdiyi məlumatı təsdiq etməkdən çəkinir, ona bir qədər şübhə ilə yanaşır, beləliklə də həmin məlumatın həqiqətə yaxınlığı qaranlıq qalır” (105, 58).

Əslində M.H.Təhmasib S.Mümtazın “verdiyi məlumatı” təsdiq etməkdən çəkinirsə, heç inkar da etmir. Çünki M.H.Təhmasib XIII-XIV əsrlərin aşıq yaradıcılığını araşdırmamışdı, dərinədən tanış deyildi, ona görə də fikrini hökm şəklində verə bilməzdi. Lakin S.Mümtaz bir növ “işin içində” idi. Qədim əlyazmalardan, cümlərdən, xalq arasında dolaşan məlumatlardan istifadə edərək mülahizələrini söyləmişdi.

Digər tərəfdən M.H.Təhmasibdən gətirilən sitatın ikinci hissəsi: “Şübhəsiz ki, Şirvanlı Qasım nə qədər müdrik və istedadlı sənətkar olsa da, bu dili bir və ya bir neçə ildə təkbaşına yarada bilməzdi” cümləsi bir çox həqiqətlərdən xəbər verir. Əgər XIII-XIV əsrlərdə Azərbaycanda aşiq yaradıcılığı, el şairləri olmasaydı, Nəsimi yaradıcılığında xalq şeirinin şəkilləri olardımı? Yaxud həmin dövrlərdə yaşamış erməni şairləri Azərbaycan türkcəsində şeirlər qoşardımı? Əlbəttə yox. Əslində M.H.Təhmasib S.Mümtazın fikrini dolayısı ilə təsdiqləyir.

M.H.Təhmasib başqa bir məqaləsində yazır ki: “Əgər bu Şirvanlı Qasım doğrudan da Həsənoğlu ilə müasir olmuşsa, demək ki, həmvətən olan Nəsimidən ən azı bir əsr əvvəl yaşamışdır. Beləliklə, bu qeydlərdən də aydın görünür ki, XIII-XIV əsrlərdə Nəsimi poeziyasının yaranması üçün əsaslı zəmin var idi ki, bu da anadilli yazılı ədəbiyyatla yanaşı, zəngin şifahi ədəbiyyat, xüsusilə epik və lirik xalq poeziyası qolundan ibarət idi” (143).

XV-XVI əsrlərə qədər aşiq şeiri tərzində şeirlər yazan el aşıqları da özlərini aşiq kimi təqdim etməmişdilər. Bunu hətta Əhməd Yəsəvi və Yunis Əmrə kimi xalq şairlərinə də aid etmək olar. “Aşiq” titulunun işlədilməməsi təkcə bizə aid deyil, həmçinin qonşu xalqlarda da aşiq şeiri tərzində yazanlara şair deyərtilər.

Professor M.Seyidov yazırdı ki: “XIII əsrə qədər erməni dilində türk dillərinə aid ayrı-ayrı sözlərə rast gəliriksə, XIII-XIV əsrlərdən başlayaraq bu mənərə daha da aydınlaşır, o mənada ki, erməni şairləri Azərbaycan dilində şeirlər yazmağa başlayırlar. Azərbaycan dilində şeir söyləyən erməni şairləri bəlkə əvvəllər də varmış, lakin bizə hələlik, XIII-XIV əsrlərdən etibarən yazan şairlər məlumdur... erməni sənətkarları Azərbaycan, Türk dillərini mükəmməl bilirmişlər. Onlar Azərbaycan xalq şeir formalarında yazıb-yaratmışlar” (134, 101).

Xalq şeiri o xalqın öz dilində yaranmasa, başqa xalq onun dilində şeir yazıya bilərmi? Şübhəsiz ki, həmin dövrlərdə (XIII-XIV) Molla Qasımla bərabər, bir çox başqa aşiq və el şairləri də yazıb-yaratmışlar, lakin onların yaradıcılığının az bir hissəsi bizə gəlib çatmışdır. Məgər Qurbani, A.Tufarqanlı yaşadığı dövrlərdə onlardan başqa aşıqlar olmamışdı? Əlbəttə, olmuşdu. Ancaq müəyyən səbəblərdən onların adları və əsərləri bizə gəlib çatmamışdır.

M.Seyidovun verdiyi məlumata görə, XIII əsrdə yaşayıb azərbaycanca-türkcə şeir yazan erməni şairlərindən biri də Buluz Hovannes Yerzinqasi (Ərzincanlı-N.X.) olmuşdur. Onun azərbaycanca yazılmış bir şeiri diqqəti daha çox cəlb eləyir. Şeir iyirmi misradan ibarətdir, lakin biz ondan bir bəndi veririk:

Ucmax qapusun açdı

Bağlı yolları cözdi

Bizi tamuxden xutardi

Tanqrim anasi Məriəm (134, 103).

Digər tərəfdən E.Məmmədov prof. Q.Namazovun Molla Qasımın XIII əsrdə yaşadığını və “Ya Sənəm, Sənəm” və “Haray” təcnisləri və “Ya nə” müəmması olduğunu xatırladıqdan sonra “mötəbər mənbələrin birində tamamilə başqa bir fikir də” olduğunu qeyd edir. Bu “fikir” ondan ibarətdir ki, bir vaxtlar Yunis Əmrə və onun divanı ilə bağlı bir əfsanə yaranmışdır. Həmin rəvayətdə göstərilir ki, Yunis Əmrə üç min şeir qoşmuşdur. Həmin şeirlər də onun divanına daxil edilibmiş. Guya şairin ölümündən sonra onun divanı Molla Qasım adlı bir nəfərin əlinə düşür. Molla Qasım divanı götürüb çay kənarına gəlir, şeirləri mütaliə etməyə başlayır. Şeirlərin minini şəriətə zidd olduğu üçün cırıb yandırır. Şeirlərin ruhu dəyişmədiyindən ikinci min şeiri də suya atır. Üçüncü minlikdən ilk şeiri oxuduqda isə belə bir beytə rast gəlir:

“Dərviş Yunis, bu sözü əyri-büyrü söyləmə

Səni siyğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir”...

Həmin beyti oxuyan Molla Qasım Yunis Əmrənin peyğəmbərliyinə inanır, özünü isə müqəddəslər cərgəsində hesab edir. Qasım min şeiri bir kitab kimi öpüb gözünün üstünə qoyur (174, 19).

Bu rəvayətdən sonra E.Məmmədov belə bir sual qoyur ki: “Necə olmuşdur ki, S.Mümtaz belə bir əfsanədən xəbər tutmamış, nəyə əsasən Molla Qasımı Yunis İmrənin müasiri kimi qələmə vermişdir?” (105, 59).

Əvvəla, onu demək lazımdır ki, əgər biz rəvayətə əsaslanıb fikir yürütsək, nə üçün fikirləşməyə ki, Molla Qasım Yunis Əmrə dövründə artıq bir şair kimi özünü təsdiq etmişdir və Yunis Əmrə də ona ehtiramla, hörmətlə yanaşırdı. İkinci tərəfdən rəvayətdə

“Həmin beyti oxuyan Molla Qasım Yunis Əmrənin peyğəmbərliyinə inanır, özünü isə müqəddəslər cərgəsində hesab edir” fikri də bir qədər müəmmalı görünür. Ancaq E.Məmmədovun aşağıdakı mülahizəsi ondan da müəmmalı səslənir: “Axı, S.Mümtaz həmin beyti Yunis Əmrənin divanından götürmüşdür, deməli, həmin beyti şairin özü yazmışdır. Əks təqdirdə həmin beyti də əfsanə yaradanlar quraşdırmış olsa necə? Bəs bu nə üçün lazım imiş?”

Bizcə, Yunis şöhrətini artırmaq, onu din xadiminə, mollaya qarşı qoymaq, sənətin və sənətkarın cəhalət üzərində parlaq qələbəsini göstərmək niyyəti ilə” (105, 59).

Axı, nə üçün biz bir çox Azərbaycan tədqiqatçılarının, həmçinin türk araşdırıcılarının mülahizələrinə (bu barədə sonra danışacağıq) şübhə ilə yanaşmalı, özümüzdən şübhə doğuran fikirlər söyləməliyik? Əslində E.Məmmədovun əvvəllər tərtib etdiyi “Cinaslar” kitabındakı mülahizəsi həqiqətə daha uyğun idi.

Çünki Molla Qasımdan bəhs edən bir çox tədqiqatçılar onun öz dövrünün görkəmli el şairi olduğunu qeyd edirlər. E.Məmmədovun mülahizəsi o qədər də inandırıcı görünmür. XIII əsr və ondan sonrakı dövrlərdə sənətkara, şairə, ümumiyyətlə, savadlı adama verilən “molla” titulu hörmət, ehtiram mənasını da daşıyırdı (Molla Nəsrəddin, Molla Füzuli və s.). Molla Qasım da şeirdə din xadimi kimi deyil, ustad bir sənətkar kimi xatırlanır. “Molla” sözünün sırf ruhani, dini mərasim icraçısı mənasında işlənməsi son əsrlərə aiddir.

O da maraqlıdır ki, E.Məmmədovun özü də söylədiyi mülahizələrə şübhə ilə yanaşaraq sonra belə bir fikrə gəlir ki: “Əlbəttə, bu dediklərimiz mübahisə doğuran məsələ ilə əlaqədar son söz, son hökm kimi qəbul edilməməlidir. Bu sahədə tədqiqatı gələcəkdə daha da dərinləşdirmək yolu ilə, bizcə, əsl həqiqətin üzə çıxarılmasına imkan yaranar” (105, 59).

Molla Qasımın həyatı və yaradıcılığı ilə bağlı yanlışlığa başqa bir mənbədə də rast gəlirik.

Filologiya elmləri doktoru M.Qasımlının “Molla Qasım yoxsa, Xəstə Qasım” (Yəqin ki, müəllif “Molla Qasım, yoxsa Xəstə Qasım” demək istəmişdir – N.X.) adlı məqaləsində yazır ki: “Şirvanlı Molla Qasım” ünvanı ilə cüng və bəyazlara düşən şeirlər ömrünün müəyyən çağını Şirvanda – Şamaxıda keçirən Xəstə Qasımındır” (95, 75).

Bəs M.Qasımlını bu qənaətə gətirən nə olmuşdur?

Əvvəla, onu qeyd edək ki, M.Qasımlı məqaləsində Yunis Əmrənin dilindən verilmiş beyti misal gətirsə də, ancaq nədənsə müəllif həmin beytə münasibət bildirmir, həmin faktın üstündən sükutla keçir. Lakin M.Qasımlı o fakta söykənir ki, “Mahmud Mahmudbəyov on doqquzuncu yüzilliyin axırlarına yaxın Şamaxı qəzasının Tircan kəndində Aşıq Orucdan Xəstə Qasımla bağlı dastan-rəvayət tipində bir material toplayaraq onu əvvəlcə SMOMPK məcmuəsində, daha sonra isə “Kaspi” qəzetində, “Molla Qasım” başlığı altında sətiri tərcümə yolu ilə rus dilində çap etdirmişdir. Bu dəyərli materialdan aydın olur ki, Xəstə Qasım el arasında, o cümlədən də Şirvanda həm də “Molla Qasım” adı ilə tanınmışdır” (95, 71-72).

Bu yerdə belə bir sual ortaya çıxır. Müəllif nə üçün Yunis İmrənin şeirinə S.Mümtazın və bir çox başqa tədqiqatçıların mülahizələrinə əsaslanmır, ancaq bir kənd aşığının sözlərini əsas tutur?

Əslində dolaşılıqlığı yaradan elə Tircan kəndinin aşığı Aşıq Oruc və ondan dastan-rəvayət toplayaraq çap etdirən Mahmud Mahmudbəyov olmuşdur. Çünki Xəstə Qasım heç bir şeirində özünü Molla Qasım kimi təqdim etməmişdir. Doğrudan da, yuxarıda adı çəkilən dastan-rəvayətin XIII-XIV əsrlərdə yaşamış Molla Qasımla heç bir əlaqəsi yoxdur. Həmin dastan-rəvayət Xəstə Qasıma aiddir. Ancaq “Molla Qasım” adının orada çəkilməsi artıq Molla Qasımın günahı deyil. Göstərilən dastan-rəvayətdə Xəstə Qasım Molla Qasım, Dədə Qasım, hətta Şahzadə Qasım kimi də verilir. Lakin “Molla Qasım” sözünün burada (o da sərlövhədə) işlənməsi bizə əsas vermir ki, deyək XIII-XIV əsrdə yaşamış Molla Qasım XVIII əsrdə yaşamış Xəstə Qasımdır. Çox güman ki, “molla” sözünün XVIII əsrdə çox işlək olması və hörmət mənasında deyilməsi dastançıları bəzən bu sözü işlətməyə sövq etmişdir.

Əslində M.Qasımlının əsaslanmaq istədiyi yuxarıdakı fakt (əgər fakt demək mümkünsə) o demək deyil ki, adı çəkilən Aşıq Oruc və yaxud Mahmud Mahmudbəyov “Molla Qasım” dedikdə, XIII-XIV əsrdə yaşamış Molla Qasımı nəzərdə tutmuşlar. Aydınlıq xatirinə bu məsələyə burada bir qədər ətraflı toxunmalı olacağıq.

Molla Qasımın Xəstə Qasım kimi təqdim edilməsi, bir sıra erkən qaynaqların, eləcə də S.Mümtazın məlumatlarının nəzərə alınmaması əslində təkcə iki aşığın şəxsiyyəti və taleyi ilə bağlı dolaşılıqlıq yaratmamış, eyni zamanda Azərbaycan aşıq poeziyasının

yarınma tarixinin təhrif edilməsinə, onun XVI əsrin ustad sənətkarı Qurbanidən başlanmasına səbəb olmuşdur. İki yüz əlli-üç yüz illik bir dövrün tədqiqatdan kənar qalmasına, bu dövrün bir sıra görkəmli tədqiqatçılarının həmin məsələyə mövcud münasibətinə gətirib çıxarmışdır.

Molla Qasımı Xəstə Qasımla eyniləşdirmək yanlışlığı yüz ildən artıqdır ki, davam etməkdədir. Faktın təhrifinin tarixi də təzə deyildir. Bu yanlışlıq M.Mahmudbəyovun əvvəlcə SMOMPK məcmuəsində (19-cu buraxılış, 1894), sonra isə “Kaspi” qəzetində (171) “Molla Qasım” adı ilə bağlı çap etdirdiyi dastanın təqdimatından irəli gəlmişdir. Əslində buradakı dastan-rəvayətin qəhrəmanı Xəstə Qasımla XIII-XIV əsrdə yaşamış Molla Qasım arasında heç bir əlaqə və yaxınlıq yoxdur. Mətnə diqqət yetirək:

“Molla Qasımın 14 yaşı olanda onun atası Nəsrullah vəfat etmişdi. İrandan qovulduqdan sonra Tikmədaşa gələn Nəsrullah oğlu Qasımla birlikdə yaşayırdı. Qasımın Tikmədaşda Qara qazidən başqa heç bir qohumu yox idi və atası vəfat edəndə Qasımı ona tapşırılmışdı. Lakin dayısı şəhər qazisi olduğuna görə işi çox idi, bacısı oğluna lazımı diqqət yetirə bilmirdi. Yetim oğlan öz başına böyüyürdü. Qasımın yeganə ürəkaçan işi hər gün getdiyi məktəb idi. Amma onu məktəbə dərindən çox həmin məktəbdə təhsil alan Tikmədaş hökmdarı Əli xanın qızı gözəl Mələk Sima bağlayırdı. Qasım ona vurulmuşdu və qız da Qasıma. Qasım qızın eşqinə şeirlər deyirdi, qız isə sakitcə mahnıları oxuyurdu. Onlar üçün birgə oxumaq çox xoş idi. Lakin bu xoş günlər uzun sürmədi. Müəllim bundan xəbər tutdu. O, xanın qəzəbindən qorxub gedib onu bu əhvalatdan xəbərdar etdi. Əli xan Qasımın bu hərəkətindən bərk qəzəbləndi. Xan qızını öz oğluna istəyən vəzirin fitvası ilə əmr etdi ki, Qasımın boynunu vursunlar. Lakin xanın yaxınları onu dilə tutub bu işdən çəkirdilər: “Qasım şah nəslindəndir, şahzadəni öldürmək yaxşı olmaz, yaxşısı budur onu zindana saldır, bir müddət qalar, bəlkə ağıllanar”.

Şah ona məsləhət verənlərə qulaq asıb Qasımı zindana saldırdı.

Sevgilisi ilə ayrılıq ona yaman acı gəldi və öz dərini o, bu nəğmədə açıqladı” (171).

M.Mahmudbəyov bundan sonra Xəstə Qasımın müxtəlif şeirlərini, Ləzgi Əhmədlə deyişməsinin hər bəndini ayrıca şeir kimi verir. Bunları isə 35 nəğmə adı altında sıralayır.

Dastan-rəvayətdə ustad sənətkarın ismi doqquz yerdə Xəstə Qasım, dörd yerdə Dədə Qasım, bir yerdə Qasım şəklində işlədilir.

Dastanda Xəstə Qasımla onun sevgilisi Mələk Simanın deyişməsində Xəstə Qasımın dilindən verilmiş bir ifadə onunla Molla Qasımın şəxsiyyəti haqqındakı fikir ayrılığına aydınlıq gətirir.

Dayısı öldükdən sonra Xəstə Qasım sazbəndin yanına gəlir, özünə saz düzəltdirir və Mələk Simanın məktəbinə gedir. Çox gözləyir, sevgilisinin məktəbdən çıxmadığını gördükdə pəncərədən içəri keçir. Mələk Simaya deyir ki, yenə əvvəlki kimi mən çalım sən oxu. Mələk Sima deyir ki, müəllim sənə buraya gəldiyini görüb atama xəbərə gedib, indi vəzirin oğlu bura gələcək, araya nahaq qan düşəcəkdir, gəl buradan çıx get. Deyişmə gəraylını olduğu kimi veririk:

Mələk Sima:

Mollamız gedib xəbərə,
Yeri get başına döndüyüm!
Düşərsən xöf-xətərə
Yeri get, başına döndüyüm!

Xəstə Qasım:

Mollamız gedib xəbərə
Getməyəm, başına döndüyüm!
Qoy düşüm xof-xətərə
Getməyəm, başına döndüyüm.

Mələk Sima:

Bir tərlansan ayağı bağlı,
Sinəsi yaralı, düyünlü, dağlı,
İndi gələr vəzirin oğlu
Yeri get, başına döndüyüm!

Xəstə Qasım:

Bir tərlanam – ayağı bağlı,
Sinəmdir yaralı, düyünlü, dağlı
Gəlsə öldürərəm vəzirin oğlun
Getməyəm, başına döndüyüm!

Mələk Sima:

Ərisin dağların qarı,
Tökülsün bağların barı.
Sənsən Mələk Simanın yarı.
Yeri get, başına döndüyüm!

Xəstə Qasım:

Ərisin dağların qarı,
Tökülsün bağların barı
Molla Qasımın – yadigarı
Getməyəm, başına döndüyüm!

Göründüyü kimi, burada Xəstə Qasım özünü Molla Qasımın yadigarı hesab edir, özü ilə ustad sənətkar arasındakı qaranlığa aydınlıq gətirir.

Onu da qeyd edək ki, dastan-rəvayətin adı “Molla Qasım” kimi getsə də, göstərilən beytdən başqa heç bir yerdə “Molla Qasım” sözüne rast gəlmirik.

M.Qasımlının başqa bir mülahizəsi ondan ibarətdir ki, yuxarıda S.Mümtazın Molla Qasımın adından vermiş olduğu “Gördüm” rədifli şeiri sonralar folklorçu Ə.Axundov “Azərbaycan aşığı və el şairləri” toplusunda Xəstə Qasımın şeiri kimi çap etdirmişdir. başqa bir qaynaqda yenə də Ə.Axundovun toplamış olduğu “Xəstə Qasım və Mələksima” dastanında da bu şeir süjetin müəyyən məqamında Xəstə Qasımın dilindən söylənilir” (171, 72-73).

Əvvəla, Ə.Axundovun topladığı “Xəstə Qasım və Mələksima” dastanında həmin gəraylının getməsi hələ o demək deyil ki, o şeir Molla Qasımın deyil, Xəstə Qasımındır.

İkincisi, Ə.Axundovun adı ilə bağlı gətirilən hər iki mənbə onun ölümündən sonra çap olunmuşdur. Bəlkə də, Ə.Axundov özü o əsərləri çap etdirsəydi, son anda o belə yanlışlıqlara yol verməzdi.

Digər tərəfdən, əgər “Gördüm” rədifli şeir doğrudan da Xəstə Qasımındırsa, onda belə çıxır ki, Yunis Əmrə də XVIII əsrdə yaşamış və həmin rədifli şeirini də Xəstə Qasımın şeirinə nəzirə yazmışdır?!

Axı, göstərilən şeirlər biri digərinə nəzirə yazılıb və diqqətlə yanaşanda hər ikisinin eyni dövrdə yazıldığı aydın görünür. Bir məsələ də maraqlıdır ki, biz, Molla Qasımı inkar

etməklə nə əldə edirik? Doğrudanmı Xəstə Qasımın Molla Qasımın şeirlərinə ehtiyacı var?! Əlbəttə, yox!

Həm Yunis Əmrənin, həm də Molla Qasımın “Gördüm” rədifli şeirlərindən yuxarıda geniş danışıldığından daha burada əlavə şərhə ehtiyac görmürük.

Nəzərə alsaq ki, türk tədqiqatçıları Yunis Əmrənin XIII-XIV əsrlərdə yaşamış el şairi olduğunu araşdırıb dönə-dönə təsdiqləmişlər, onda bu qənaətə gəlmək olar ki, Molla Qasım da həmin dövrdə yaşamışdır. Molla Qasımın adından gedən “Gördüm” rədifli şeir S.Mümtazın da dediyi kimi məzmun, ifadə, dil, üslub, forma baxımından da XIII-XIV əsrin ruhunu xatırladır.

M.Qasımlının adı çəkilən məqaləsində yenə belə bir mülahizə səslənir ki, Xəstə Qasım “Təkcə saz çalıb söz qoşan aşiq olmadığı, yazı-pozu işindən də dərinədən baş açdığı (ərəb-fars dillərini mükəmməl bilməsi amili də burada mühüm rol oynamışdır) üçün yazı-oxu əhlinə verilən “molla” (Molla Pənah Vaqif, Molla Vəli Vidadidə olduğu kimi) ünvanı Şirvanda “Xəstə Qasım”ı həm də “Molla Qasım” etmişdir. Beləliklə, o, Tikmədaşlı Xəstə Qasım olmaqla yanaşı, Şirvanlı Molla Qasım da adlanmış, cüng və bəyazlara bir qisim şeirləri Şirvanlı Molla Qasım ünvanı ilə düşmüşdür” (95, 73).

M.Qasımlının bu mülahizələrinin o hissəsi ilə razılaşmaq olar ki, Xəstə Qasıma həm də Molla Qasım (hələ bu da ehtimaldır) deyilmişdir. Ancaq bunun XIII-XIV əsrlərdə yaşamış Molla Qasıma nə dərəcədə aidiyyəti var? Məgər XIII əsrdə “Molla” sözü yox idi ki? Bəs Molla Nəsrəddin kim idi? Molla Nəsrəddin, Xoca Nəsrəddin, Xoca Dehqani, Molla Füzuli və b. axı, Xəstə Qasımdan çox-çox əvvəllər yaşamışdır. Nə üçün Yunis Əmrə kimi bir el şairinin çəkdiyiyi Molla Qasımı və S.Mümtaz kimi bir tədqiqatçının “Molla Qasım ərəbcə sərf, nəhv və məntiq oxumuş bir molla imiş. Çünki, ümmi və elmsiz bir sufi şair siyğəni bilməz və qulaqları taqqıldar” deməsini kölgədə qoyuruq?

Digər tərəfdən müəllif qeyd edir ki, “o, Tikmədaşlı Molla (?) Qasım olmaqla yanaşı, Şirvanlı Molla Qasım da adlanmış” (!)dir. Xəstə Qasım Tikmədaşlıdırsa, Şirvanda niyə Şirvanlı Molla Qasım kimi tanınmalıydı?

Lakin tarixdən bəllidir ki, şirvanlıların bir çox sənətkarları, ziyalıları təhsil almaq üçün başqa ölkələrə – Dəməşqə, Nəcəfə, Xorasana üz tuturdular və ilahiyyat dərsləri alıb xüsusi titul daşıyırdılar. Çox güman ki, Şirvanlı Molla Qasım da belələrindən biri

olmuşdur. Onun “Haray” rədifli təcnisindən oxuyuruq ki, o, Şərqin bir neçə ölkələrini gəzmiş və güman ki, təhsilini də o yerlərdə almışdır:

Kabuldan sən gəldin Dəməşq elinə,
Bülbül ərzi-halın demiş gülünə,
Şikəstə Qasımın de mişgülünə
Sən özün yetiş gəl, ay ağa, haray! (111, 204).

M.Qasımının başqa bir mülahizəsi ondan ibarətdir ki, “Diqqətçəkicidir ki, Şirvanlı Molla Qasımın adına gedən üç şeirin ikisi mükəmməl, yüksək səviyyəli təcnisdir və Azərbaycan aşiq poeziyasında da əsas təcnis ustası Xəstə Qasım sayılır” (95, 73-74).

Tədqiqatçının dedikləri həqiqətdir, lakin gətirilən fikrin doğruluğu Molla Qasımı inkar etməyə imkan vermir. Elə gətirdiyimiz sitatın “və”yə qədər olan hissəsini Yunis İmrə də nəzərdə tutub ehtiyatlanırdı, çəkinirdi. Çünki Molla Qasım XIII-XIV əsrlərdə yaşamış mükəmməl sənətkar olmuşdur.

Ancaq Molla Qasımın təcnisləri nə qədər mükəmməl olsa da, Xəstə Qasımın təcnisləri səviyyəsində deyildi. Bu təcnislər bir-birindən seçilir.

Onu da qeyd edək ki, cinas qafiyəli şeirlərin işlənməsi XIII-XIV əsrlər üçün xarakterik xüsusiyyət idi. XIV əsrdə yaşamış Nəsiminin yaradıcılığına nəzər salmaqla bunu açıq-aydın görmək mümkündür:

Bil vücudun kim, Süleyman təxdidir,
Həm imarət qıl ki, sultan təxdidir,
Cismimi yoğurdu çün can təxdidir,
Hər qatanda həşrə mizan təxdidir. (125, 238)

Nəsiminin bu və bu tipli çoxlu şeirləri bizə əsas verir ki, deyək nəinki XIII-XIV əsrlərdə, hətta ondan da qabaq xalq şeiri üslubunda cinaslı şeirlər yazan el şairlərimiz olmuşdur.

Bir cəhət də maraqlıdır ki, Molla Qasım şeirləri ilə Nəsimi şeirləri arasında müəyyən dərəcədə dövrün üslubi (XIII-XIV əsrlər) bənzəyişləri də nəzərə çarpır. Digər tərəfdən, Yunis Əmrə yaradıcılığında xalq şeirinin (heca) şəkilləri ilə bərabər, qəzəl janrında yazılmış əsərlərə də rast gəlinir. Eləcə də “çox güman ki, Molla Qasım da gəraylı, qoşma, təcnis ilə bərabər, həmçinin əruz vəznində də şeirlər yazmışdır” (157, 394).

Folklorşünas alim İ.Abbasov XII-XIV yüzilliklərdə fəaliyyət göstərən el sənətkarları Əhməd Yəsəvi və Yunis Əmrənin adlarını qeyd edir və göstərir ki, “XII-XIV yüzilliklərdə fəaliyyət göstərən belə sənətkarlar xalq şeirinin nümayəndələri olsalar da, onları aşığı ədəbiyyatından ayırmaq mümkün deyildir. Bu şairlərin yaradıcılığı aşığı sənəti, aşığı ənənəsi ilə sıx bağlı olmuşdur” (17, 8). Çox güman ki, həmin yüzilliklərdə Azərbaycanda da bir sıra el şairləri ozan-aşığı ənənəsini yaşadaraq onu daha da zənginləşdirmişdilər. Hətta həmin yüzilliklərdə Azərbaycanda ozan-aşığı sənəti o dərəcədə inkişaf etmişdir ki, bir tərəfdən əruzla yazan şairlərə təsir etmiş, digər tərəfdən hətta başqa xalqların nümayəndələrini də öz təsiri altına salmışdır. İ.Abbasovun bu fikri çox doğrudur ki; “Elə həmin əsrlərdə (XII-XIV əsrlər – N.X.) Hovannes Yerziqatsi, Hovannes Tlkurantsi kimi erməni şairlərinin həm də Azərbaycan dilində, aşığı şeiri tərzində yazıb-yaratmaları Azərbaycan xalq şeirinin təsir dairəsini müəyyənləşdirib, onun orta əsrlərin ilk çağlarından başlayaraq geniş yayılan forma və şəkil olduğunu təsdiq edir” (17, 8). Bu deyilənlərin özü də göstərir ki, hələ XII-XIV əsrlərdə Azərbaycanda qüdrətli el sənətkarları, aşığıları – şairləri olmuşdur və onlardan biri də Molla Qasımdır.

M.Qasımlı Molla Qasım ünvanı ilə gedən təcislərin “poetik manera və rədif sistemi”nə də şübhə ilə yanaşaraq qeyd edir ki, “Molla Qasım təcislərindən birinin rədifində vurğulanan “Sənəm” adının Xəstə Qasımın bir neçə şeirində rədif kimi çıxış etməsi faktı da şübhəsiz ki, təsadüfi uyğunluq sayıla bilməz” (95, 74).

Sonra tədqiqatçı həm Molla Qasımdan, həm də Xəstə Qasımdan nümunələr verir. Aydınlıq xatirinə biz də həmin nümunələri olduğu kimi təkrarlayırıq:

Molla Qasım:

Kəlbintək qapında payibəndəm mən,
Sanma ki, vəfada ya sənəm, sənəm,
Özün ki, bilirsən dərdiməndəm mən,
Yetməzsən dərdimə ya Sənəm, Sənəm.

Xəstə Qasımın qoşmasından:

Tərifli gözəllər gəlhagəl oldu,
Yaşılı, zərbəfli, allı Sənəm gəl.
Ovçunu görəndə maral baxışlı,

Ay üzü birçəkli, xallı Sənəm gəl.

Xəstə Qasımın təcnisindən:

Lal olur bülbül sonulanda gül,

Lalə libas geyinmişən, Sənəm al.

Ləblərindi mənə çayi-səlsəbil,

“La” demərəm, bir canım var Sənəm al (95, 74).

Bildiyimiz kimi, Qurbani, Abbas Tufarqanlı XVIII əsrdə yaşamış Xəstə Qasımdan bir neçə əsr əvvəl yaşamışdır. “Pəri”, “Dilbər”, “Gülgəz” rədiflərinə Qurbani və A.Tufarqanlı yaradıcılığından istənilən qədər nümunə gətirmək olar ki, həmin rədiflər onlardan əvvəl də işlək olub, sonra da.

Ümumiyyətlə, nəzərə almaq lazımdır ki, xalq sənəti, aşıq şeir nümunələrinin şifahi şəkildə müəyyən mərhələlərdən keçdikcə müasirləşməsi təbiidir. O ki qaldı rədif məsələsinə, “Pəri”, “Sənəm”, “Salatın” kimi adlar rədif kimi aşıqların yaradıcılığında çox işlək olmuşdur və buna istənilən qədər nümunə gətirmək olar. Bu kimi ifadələr şərti xarakter daşımışdır. Çünki çox vaxt şairlər həqiqi sevgilinin adını gizlədərək ona “Pəri”, “Sənəm”, “Dilbər” deyə müraciət etmişlər. “Sənəm” sözü, adı, rədifi də müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif aşıqların yaradıcılığında işlənə bilirdi. Necə ki aşağıda adı çəkilən el şairlərinin şeirlərində biz bunu görürük.

Aşıq Qərib öz sevgilisi Şahsənəmi nəzərdə tutaraq deyirdi:

Məni oda salan gözəl Sənəmi,

Sevsəm öldürərlər, sevməsəm ölləm

Ürəyimi yıxan gizli dərdimi,

Desəm öldürərlər, deməsəm ölləm.

XIX əsrin birinci yarısında yaşamış Məhəmməd bəy Aşiqin bir təcnisinə nəzər salaq:

Nə müddətdi həsrətini çəkirəm,

Bircə üzün görüm, ay ağa Sənəm!

Hicranın əlindən xəstə düşmüşəm,

Daha dura bilməm ayağa, Sənəm! (17, 251).

Yaxud, Dollu Aşıq Mustafanın aşağıdakı gəraylısına nəzər salaq:

Gördüm səhər bulaq üstə,

Sənəm səni, Sənəm səni.

Xəlv eyləyib əcəb nəstə,

Sənəm səni, Sənəm səni (17, 257) və s.

Eləcə də “Dilbər”, “Pəri” rədifinə istənilən qədər nümunə göstərmək mümkündür.

S.Mümtaz Molla Qasımın “Haray” rədifli təcnisini də 1927-ci ildə “El şairləri” adı altında çap etdirdiyi kitabda vermişdir. Maraqlıdır ki, bu təcnisin birbaşa başqa aşığın adı ilə bağlanmasına rast gəlmirik. Yəqin ki, nə vaxtsa Xəstə Qasımın şeirlərini tərtib edəndə bilərəkdən və yaxud bilməyərəkdən həmin “Haray” rədifli təcni də Xəstə Qasımın hesab edəcəklər. Həmin təcnisin forma, məzmun və üslubu da XIII-XIV əsrləri xatırladır:

Əhdü-ləmyəzəl vahidü-yekta,

Salma məni gözdən ayağa haray.

Müntəha qövruldum tənəli sözdən,

Pərvanətək yandım, a yağa haray!

Sevdiyim 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 de mişgülünə,

Sən özün yetiş gəl, ay ağa, haray! (111, 204).

Bu təcnişdən də görünür ki, hələ XIII-XIV əsrlərdə təcnisin kamil nümunələri olmuşdur.

S.Mümtaz vaxtilə 1927-ci ildə “El şairləri” kitabında başqa aşiq-şairlərlə bərabər, Molla Qasımın “Haray” və “Sevdiyim” rədifli şeirlərini də çap etdirmişdir. Əgər nəzərə alsaq ki, Molla Qasım elə Xəstə Qasımdır, onda bəs nə üçün adı çəkilən şeirlər onun əsərləri sırasına düşməmişdir? (111).

Lakin “Azərbaycan aşığıları və el şairləri” (30) kitabında Molla Qasımın bir neçə şeiri Xəstə Qasımın şeirləri içərisində gedib, bir neçə şeiri isə çap olunmayıb, kənardə qalıb.

Əgər Molla Qasım olmaybsa, bəs nə üçün “Haray”, “Beşi nə?” rədifli şeirlər “Azərbaycan aşığı və el şairləri” kitabında Xəstə Qasımın əsərləri sırasına daxil edilməyib? Axı, bu şeirlər də tərtibçilərə məlum idi. Əslində, tərtibçilər də bəzən yanlışlıqlara yol verirlər. Vaxtilə M.Mahmudbəyovun elədiyi səhvi Ə.Axundov davam etdirmişdir. Sonra gələn tədqiqatçılar da o mənbələrə əsaslanaraq yanlış mülahizələr söyləmişlər. Yuxarıda adı çəkilən “Azərbaycan aşığı və el şairləri” kitabının tərtibçisi Ə.Axundov Molla Qasımın bir neçə şeirini Xəstə Qasımın adına çıxmış, bir neçə şeirini isə heç bu kitaba daxil etməmişdir. Yuxarıda Molla Qasımın “Gördüm” rədifli gəraylısı haqqında ətraflı danışılmışdır. Lakin bir məsələni xatırlatmaq istəyirik ki, S.Mümtaz haqlı olaraq həmin gəraylının son beytini “Oturma yol qırağında, Dəxi sindür haman gördüm” (sin-qəbr, məzar mənasında işlənmişdir) kimi vermişdir (111, 43-44). Ə.Axundov isə həmin şeiri Xəstə Qasımın adından vermiş və son beyti də “Oturma yol qırağında, Dəxi sındır haman, gördüm” şəklində çap etmişdir (17, 95). Hər iki beytə diqqətlə nəzər saldıqda təhrif açıq hiss olunur. Yaxud S.Mümtaz Molla Qasımın adından verdiyi “Sevdiyim” rədifli qoşmanın ikinci bəndinin birinci beytini “Sabahadək didələrim uymazdı, Səg rəqiblər qanımızdan doymazdı” kimi, (17, 202), Ə.Axundov isə həmin beyti Xəstə Qasımın adından “Sabahadək didələrim uymazdı, Seyrağıblar qanımızdan doymazdı” kimi (17, 110) vermişdir.

Bu şeirin (“*Sevdiyim*” rədifli şeirin) Xəstə Qasımın adına çıxarılması bir yana dursun, “Seyrağıblar” sözünün hansı mənada işlənməsini aydınlaşdırmaq mümkün deyil. Ümumiyyətlə, “Seyrağıb” sözü varmı?! Nəinki Azərbaycan dilində, heç ərəb-fars sözləri lüğətində də “seyrağıb” sözü yoxdur.

Yaxud başqa bir misal. S.Mümtaz “El şairləri” kitabında (1927) bir təcnis çap etdirmişdir. Həmin təcnisin möhürbəndində “Xəstə Qasım” sözü mötərizədə verilmişdir (Yəqin ki, şeirin müəllifi S.Mümtaz üçün də bir qədər dəqiq olmadığından “Xəstə Qasım” sözünü mötərizədə vermişdir). Sonrakı tərtibçilərdən biri şeiri “Həmayıl oldu” (76, 47) kimi, digəri isə “Ha mayıl oldu” (17, 116) şəklində verməkdən əlavə, son iki bəndi tamam atmışlar, üç bəndi çap etdirmişlər və s.

Bunları deməkdə məqsəd odur ki, bəzən tərtibçilərin kiçik yanlışlığı sonralar səhv nəticələrə şərait yaradır.

Araşdırmalar göstərir ki, xalq poeziyasının, el şairlərinin tarixi çox əvvəllərə - XII-XIII yüzilliklərə gedib çıxır. Şirvan aşiq mühitindən bəhs edən tədqiqatçı S.Qəniyev XIII-XIV əsrlərdən bu günə qədər Şirvanda iki yüzdən artıq el şairinin yazıb-yaratdığını qeyd edir. O göstərir ki: “Bu sənətkarlar içərisində xüsusilə diqqəti Molla Qasım Şirvani cəlb edir. Molla Qasım XIII-XIV əsrlərdə yaşamış və heca vəznində yazmışdır. Bu baxımdan Molla Qasımın yaradıcılığı təkcə Şirvan aşiq mühitinin tarixi baxımından çox əhəmiyyətlidir” (101, 110-111).

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd etmək lazımdır ki, Molla Qasımla Yunis Əmrənin eyni dövrdə yaşaması, Molla Qasımın Yaxın Şərqi gəzməsi, Anadoluda olması, həmçinin Yunis Əmrənin Azərbaycanda olması belə deməyə imkan verir ki, bəlkə də, onlar görüşmüş və bir-birini yaxından tanımışdır.

Bilindiyi kimi, Yunis Əmrə uzun müddət vətənindən ayrı düşmüş, qürbət acısını, iztirablarını çəkmişdir. Bunu onun “Rumu, Şamı və bütün yuxarı elləri” dolandığını söyləməsində də görmək olar. Yunis Əmrənin şeirlərini tərtib edən Səvgi-Ayvaz Kökdəmir qeyd edir ki; “Burada Rum Anadolu, Şam Suriya olaraq düşünülə bilər. “Yuxarı ellər” Azərbaycan və İran nəzərdə tutulur” (79, 9). Bir cəhət də diqqətçəkəndir ki, hətta Yunis Əmrənin qəbrinin Azərbaycanda, Qax rayonunda olduğunu göstərənlər də var . Tarix elmləri doktoru Məşədixanım Nemət yazır ki, Qax rayonunun Oncalı kəndindəki Oğuz qəbiristanlığında Şeyx Yunis və Hacı Tapdıq baba piri var. Yerli əhali tərəfindən müqəddəs sayılan ən önəmli ziyarətgahlardan biridir. Müəllif Şeyx Yunisin qəbri üzərində yazılı daşın ərəbcə kitabəsinin tərcüməsini də verir: “Biz torpaqdan günahsız yaranmışdıq, torpağa isə günahkar qayıdırıq. Bu qəbri, mərhum Şeyx Yunisin xatirəsini əziz tutmaq üçün Mirzə ibn Çələbi məşhur Soltan ibn Saleh ibn Məhəmməd Zaman ibn İmam Əli-Allah onları bağışlasın – 821 (1418) il tarixdə bina etdi” (117). Məlum olduğu kimi, Yunis Əmrənin doğum və ölüm tarixi haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Hətta Y.Əmrənin Anadolu çevrəsində 10-dan çox qəbri olduğu göstərilir. M.F.Köprülü və başqa tədqiqatçıların fikrincə: “Yunisin haralı olduğu haqqında qəti bir fikir irəli sürmək mümkün olmasa da, onun Bolu çevrəsində doğulmuş olduğunu sanmaq yanlış sayılmaz” (162, 226).

Məşədixanın Nemətə görə isə “Hələ səlcuqlardan çox-çox əvvəl Məvəraünnəhrdən bu tərəflərə köçüb gələn oğuz türkləri Xorasanda, Əcəm İraqında, Hələbdə yerli xalq içərisində əriyib qaynayıb-qarışmalı oldu. Bunun əksinə, Oğuz əmirətlərinin davamlı və qüdrətli mühacirətlərilə baş vermiş bütün inqilablara baxmayaraq, bir türk məmləkəti halına gəlmiş Azərbaycan və Anadolu türkləri üçün yeni mədəniyyət mərkəzinə çevrildi və Oğuz türkləri oralarda əbədi bir surətdə yerləşdilər... Demək, Oncalı kəndində Oğuz qəbiristanlığının mövcud olması təsadüfi deyil. Oğuzların Azərbaycanda kök salıb yerli türkdilli tayfalarla qaynayıb-qarışmasına daha böyük imkanlar var idi” (117). Yunis Əmrənin və onun mürrəşidi, böyük sufi şeyxi Tapdıq babanın Qax rayonundakı Oğuz qəbiristanlığındakı qəbirlərinin “unudulmayıb müqəddəs məkan kimi böyük ehtiramla yad edilməsi bir daha Azəri türkləri ilə Anadolu oğuz-türklərinin eyni mədəniyyətli qardaş xalq olduğunu sübut edir” (117, 98).

Bu da maraqlıdır ki, indi müxtəlif fərqlərlə bir-birindən seçilən Azəri türkcəsi ilə Türkiyə türkcəsi keçmişə getdikcə bir-birinə daha çox yaxınlaşır. Xüsusilə Y.Əmrənin şeirlərində bunu daha aydın görmək olur.

Yunis Əmrə dilinin Azəri türkcəsinə bu qədər yaxınlığı, onun qəbrinin Azərbaycanda tapılması və Şirvanlı Molla Qasımla görüşməsi, bir-birinə nəzirə yazması və s. bizə əsas verir deyək ki, Y.Əmrə elə Azəri türküdür. Burada bir məsələni də xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, bizim xalqın bir sıra görkəmli əsərləri və ədəbi şəxsiyyətləri həmişə mübahisə obyektinə olmuş, onları başqa-başqa xalqlar özününküləşdirməyə çalışmışdır. Belə yaşantılar “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Əhməd Hərəmi” kimi dastanlarımızın, N.Gəncəvi, Q.Bürhanəddin və bir çox başqa sənətkarlarımızın başına gətirilmişdir. Belə şəxsiyyətlərdən biri də Yunis Əmrədir.

Eləcə də Şirvanlı Molla Qasım da Yaxın Şərqi bir çox yerlərini – Əfqanıstanı, Suriyanı, Türkiyəni uzun müddət dolaşmışdır. Bunu onun “Haray” rədifli şeirində:

Kabuldan gəldin sən Dəməşq elinə...

deməsində də açıq görmək olar.

Həm Molla Qasımın, həm də Yunis Əmrənin həyatı və yaradıcılığı haqqında müəyyən müəmmalar, qaranlıq nöqtələr az olmamışdır. Yunis Əmrə haqqında araşdırma aparan bir çox tədqiqatçılar eyni zamanda Molla Qasımla da bağlı müəyyən mülahizələr

söyləmişlər. Tədqiqatçıların diqqətini ən çox cəlb edən “Gəlür” rədifli qəzəl olmuşdur. Yunis Əmrənin həyatı və yaradıcılığı ilə məşğul olan türk alimləri onun 1240-cı ildə doğulduğunu, 1320-ci ildə vəfat etdiyini söyləyirlər (79, 8). Uzun müddət Yunis Əmrənin yaradıcılığı ilə məşğul olan türk alimi A.Gölpınarlı “Türk klassikləri” seriyasından çap etdirdiyi (1948) Yunis Əmrə divanının 2-3-cü cildində Molla Qasım haqqında da maraqlı məlumat verir. A.Gölpınarlı yazır ki: “Qasımın Nuruosmani kitabxanasındakı məcmuədə yeddi şeiri var” (156, 394). Həmin şeirlərin həm əruz, həm də heca ilə olduğu da qeyd edilir.

Abdülbaki Gölpınarlının bu qiymətli qeydini nəzərə alaraq biz Nuruosmani kitabxanasına getdik və Molla Qasımın göstərilən şeirlərini əldə etdik. O yeddi şeirin əvvəlində qısa bir məlumat verilmişdir : “Kasım haqqında da fazla bilgimiz yoktur. Bu hüsusda sadece Abdülbaku Gölpınarlının Yunus Emre için yazdığı kıymetli eserde pek az melumat vardır. Gölpınarlıya göre Kasım 14 asır sonlarında yaşamış Yunus muakkiplerindendir. Sadece 7-8 şeiri elde mövcuddur. Bunlardan yeddisi Cami-ül-Meanidedi.” Biz əruzda olan həmin şeirlərdən birinin əvvəlki və sonuncu bəndlərini oxucuların diqqətinə çatdırırıq :

Ey könül heyretiçin zikrini canan yetür,

Dil nisar eyleyibən canımı şükranə yetür.

...Kasıma canü könül naktini sen Hak yoluna

Hare edüben özünü tuhfə fakiranə yetür.

Aydındır ki, şeir türk ləhcəsinə uyğunlaşdırılmışdır. Bu şeirlərdə də o dövrün deyim tərzini duyulmaqdadır.

A.Gölpınarlı həmin şeirlərdən “Gəlür” rədifli qəzəlin üzərində daha ətraflı dayanır və göstərir ki, Qasım adlı birisi Yunus ədasını mənimsəmiş və onun:

İşbu vücud şəhrinə bir dəm gerəsim gəlür,

İçindəki sultanın yüzün görəsim gəlür.

başlayan şeirinə nəzirə olaraq yazıldığı açıq görünür (156, 394).

A.Gölpınarlı Molla Qasımın hesab etdiyi qəzəlin bir əvvəlki beytini:

Bən dərvişim diyənə bir ün idəsim gəlür

Səğirbüdən səsimə varıb yetəsim gəlür.

Bir də son beytini:

Dərviş Yunus, bu sözü əyri-büyrü söyləmə

Səni siyğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlür.

misal gətirir (156, 394).

A.Gölpınarlının fikrincə, bu şeir Molla Qasımın olub Y.Əmrənin şeirləri içərisinə qarışmışdır. Tədqiqatçı belə qənaətə gəlir ki, Molla Qasım son beytlə Y.Əmrəyə “meydan oxuyaraq” bu cür ifadələr işlətmişdir. A.Gölpınarlı sözünə davam edərək qeyd edir ki, “Qasımın şeirlərinə belə baxılırsa, XIV yüzilliyin sonlarında, nəhayət XV yüzilliyin ilk yarısında yaşadığını sanırıq” (156, 395).

Ancaq bizə belə gəlir ki, A.Gölpınarlı da müəyyən məqamlarda yanlışlığa yol verir. Çünki adı çəkilən şeir doğrudan da Molla Qasımın olsa və A.Gölpınarlının söylədiyi kimi onun “XIV yüzilliyin sonlarında, nəhayət XV yüzilliyin ilk yarısında yaşadığını” nəzərə alsaq, Molla Qasım öz ustasına heç vaxt “meydan oxumazdı”. Meydanı o adama oxumaq olar ki, onunla bir dövrdə yaşamış olasan. Bizim aşiq yaradıcılığına nəzər salsaq, bunu tam açıqlığı ilə görmək mümkündür. Aşiq sənəti ənənəsinə görə, heç vaxt sonrakı yüzillikdə yaşayan el şairi – aşığı özündən əvvəl yaşamış, dünyasını dəyişmiş sənətkara qarşı meydan oxumamışdır, əksinə, onu hörmətlə yad etmişdir. Digər tərəfdən aşiq-şairlər həmişə şeirlərinin möhürbəndində birinci öz adlarını çəkirlər, sonra başqasının adını qeyd edirlər. Burada da Y.Əmrə birinci öz adını, sonra Molla Qasımın adını çəkmişdir. Bizə belə gəlir ki, bu şeir elə Y.Əmrənin özünüdür. O, Molla Qasımın şeirləri ilə tanışdır və təvazökarlıq edərək Molla Qasımın onu “siyğəyə çəkməsindən” çəkinirmiş. Və yaxud bu şeir Molla Qasımındırsa, yenə də onlar bir-birinin müasiri olmuşdur, hətta bir-birini yaxından tanımışdır.

Başqa bir türk tədqiqatçısı N.Yesirgil də sonralar Y.Əmrənin şeirlərindən bəhs edərək həmin şeiri Molla Qasımın hesab edir, lakin o da tərəddüd edərək həmin qəzəli Yunis Əmrənin olması şübhə doğuran şeirlər sırasına daxil edir.

Adı çəkilən tədqiqatçılardan fərqli olaraq S.Eyyuboğlu isə bu şeirə və haqqında olan rəvayətlərə münasibət bildirərək belə qənaətə gəlir ki, xalqa görə, bu şeirin Molla Qasım qarşı Yunisin ağzından söylənmiş olması Qasımın söyləmiş olmasından daha gerçəkdir. S.Eyyuboğlu həmin şeiri Yunisin ən yaxşı şeirlərindən hesab edib mətnini bütünlüklə

oxucuların müzakirəsinə verir... Beləliklə, S.Eyyuboğlu “Gəlür” rədifli şeiri N.Yesirgildən və A.Gölpınarlıdan fərqli olaraq, Yunis Əmrəyə aid etməyə daha çox meyl göstərmişdir (116).

Onu da qeyd edək ki, türk ədəbiyyatının görkəmli tədqiqatçılarından olan prof. F.M.Köprülüzadə “Əski şairlərimiz divan ədəbiyyatı antologiyası” kitabında “XIII-XIV əsrlərdə Anadolu türk şairləri”ndən bəhs edərkən “Gəlür” rədifli qəzəli Y.Əmrənin ən dəyərli əsərlərindən hesab edir. O da maraqlıdır ki, Köprülüzadə qəzəlin hər misrasını iki hissəyə bölüb çap etmişdir:

Bən dərvişim diyənə	Bir ün edəsim gəlür
Tanıyubən şimdidən	Varum yetəsim gəlür.
Sırat kıldan incədir	Kılıçtan kəskincədir
Varum anın üstünə	Evlər yapasım gəlür
...Dərviş Yunus bu sözü	Əgri bükrü söyləmə
Səni siğaya çəkər	Bir Molla Qasım gəlür (116, 18).

Molla Qasımla Xəstə Qasım məsələsinə aydınlıq gətirmək üçün vaxtilə professor Q.Namazov və M.Mürsəlov “Ədəbiyyat və İncəsənət” qəzetində bir məqalə çap etdirmişdilər. Onlar “Bir mübahisə haqqında” məqaləsində S.Mümtazdan və A.Gölpınarlıdan fərqli olaraq Molla Qasımın beş şeirinin olduğunu qeyd edirlər. Müəlliflər göstərir ki, “Əldə olan 5 şeirinin beşi də aşiq şeir tərzində yazılmış təcnis, müəmma, qoşma və gəraylıdan ibarətdir” (116).

Başqa-başqa tədqiqatçıların Molla Qasımın şeirlərinin sayını və janrını müxtəlif sayda qeyd etməsi də onu göstərir ki, Molla Qasımın yaradıcılığı hələ tam öyrənilməmişdir. Onun şeirləri hələ bu əldə olanlar və haqqında məlumat verilənlər deyil, bəlkə də neçə-neçə şeirləri bizə gəlib çatmamış, müxtəlif cümlələrdə yatıb qalmış və yaxud təhrif olunaraq ayrı-ayrı aşiq-şairlərin adına çıxılmışdır.

Bütün bu deyilənlər onu göstərir ki, Molla Qasım heç də Xəstə Qasım deyil, onlar ayrı-ayrı yüzilliklərdə yaşamış tarixi şəxsiyyətlərdir.

İ.Həsənoğlu azərbaycanca yazdığı “Apardı könlümü” qəzəli ilə anadilli yazılı ədəbiyyatımızın başında durduğu kimi, Yunis Əmrənin müasiri olmuş Molla Qasım Şirvanlı da

XIII-XIV yüzilliklərdə yaşamış və özünün qoşma, gəraylı və təcisləriylə aşıq poeziyasının əsasını qoymuşdur.

II FƏSİL

ANADILLI ƏDƏBİYYATIMIZIN İNKİŞAFINA AŞIQ POEZİYASININ TƏSİRİ

XIII-XIV əsrlərdə klassiklərimizin lirikasında aşiq şeirinin poetik ənənələri

Azərbaycan milli bədii təfəkkürünün formalaşmasında və şeir sənətimizin inkişafında aşiq yaradıcılığının rolu inkaredilməzdir. Aşiq sənəti çox qədimdən meydana gəlmiş, zaman-zaman inkişaf edərək sonrakı dövrlərdə Qurbani, Tufarqanlı Abbas, Aşiq Ələsgər kimi görkəmli şəxsiyyətləri yetirmişdir.

Aşiq sənətinin formalaşması, təşəkkülü, inkişaf mərhələləri haqqında bir sıra elmi araşdırmalar aparılsa, əsərlər yazılsa da, hələ də onunla bağlı bir-birinə ziddiyyətli, yanlış və yaxud dürüst olmayan mülahizələr mövcuddur.

Heca vəznli şeirimiz barədə ilk məlumatlara hələ XI əsrdə yaşamış **M.Kaşğarlının** “**Divanü lüğət-it-türk**” əsərində rast gəlmək olur. M.Kaşğarlı türk torpaqlarını dolaşaraq ağız ədəbiyyatını toplamış, yazıya almış, ümumən qədim türk şifahi və yazılı ədəbiyyatı haqqında dəyərli məlumatlar vermişdir. O, “Divan”ında yazır ki: “Mən bu kitabı hikmət səci, atalar sözü, şeir, rəcəz, nəsr kimi şeylərlə süsləyərək heca hərfləri sırasıyla tərtib etdim” (159, 5).

M.Kaşğarlının adı çəkilən əsərindən məlum olur ki, hələ XI əsrdə 6, 7, 8, 10 hecalı şeirlər olmuşdur. Müəllif hətta bunların hamısının “qoşdu”, “qoşmaq” sözündən əmələ gəldiyini bildirir. O yazır: “...o, qoyuna keçi qatdı, qardaş etdi. Hər hansı bir şey bir başqasına o cür qatılırsa yenə belə deyilir: o, yer qoşdu = o, qoşma, türkü büzdü (o, qəzəl və şeir nəzmlədi), qoşar – qoşmaq” deməkdir (159, 14).

Ozan-aşiq sənətinin qədimliyindən bəhs edən akademik H.Araslı haqlı olaraq yazır: “Ən qədim aşiq şeiri nümunələrini XI əsrin yadigarlarında görürük. Bir çox ölkələri gəzib türk tayfalarının lüğətini yazmağa çalışan və nəhayət, “Divanü lüğət-it-türk” adlı məşhur əsərini 1077-ci ildə Bağdadda bitirən Qaşqarlı Mahmud öz kitabında Azərbaycan xalqının etnik tərkibinə daxil olan oğuz, türkmən və qıpçaqların da şifahi və yazılı

ədəbiyyatlarından nümunələr yazmışdır. Bu nümunələr içərisində qoşma şəklində qoşqu adlanan şeirlər qədim ozan şeirimizin nümunələridir” (7, 17).

M.Kaşğarlının “Divan”ında toplanmış materiallardan qədim türk poeziyasının struktur quruluşu, keyfiyyəti, forma və poetikası barədə kifayət qədər məlumat almaq olar:

Kurvı çuvaç kürülədi,
Tuğum tikip uruldu,
Süsi otun oruldu,
Kançuk qaçar, ol tutar (158, 195).

Öpkəm kəlip oğradım,
Arslan layu kökrədim,
Alplar başın toğradım,
Emdi məni kim tutar? (158, 125).

Telim başlar yuvaldımat,
Yağı andın yuvaldımat,
Küçi anıñ kevəldimət
Kılıç kınka küçün sıkdı (159, 394).

Koygaşun yatsa anıñ yüzingə,
Alsıkar ökin anıñ sözüngə,
Mingə kişi yoluğ dolup özingə,
Bergeler öhdin anıñ gözingə (159, 243).

“Divan” qaynaqlarını, Yusif Balasaqunlunun “Kutadqu bilik” əsərini, müəllifi məlum olmayan “Dastani-Əhməd Hərami”, İsanın “Mehri və Vəfa”, şair Əlinin “Qisseyi-Yusif” poemasını (hələ nəzərə alınsa ki, neçə belə əsərlər bizə gəlib çatmayıb) və XVI əsrə qədərki bir sıra digər mənbələri nəzərə alsaq görürük ki, heca vəznli şeirimiz, eləcə də aşiq yaradıcılığı çox qədimdən meydana gəlib, uzun bir inkişaf yolu keçmişdir. “Divan”dan məlum olur ki, hələ XI yüzillikdə xalqın dilində gəraylı, qoşma, tənris şeir şəkillərini xatırladan çoxlu sayda nümunələr dolaşmışdır.

Araşdırmalar göstərir ki, xalq şeirinin ilkin nümunələri olan holavarlar, sayaçı sözləri, bayatılar kimi, qoşma, gəraylı və s. də ilkin dövrlərdə bir bəndli olmuş, sonralar isə 3, 5, 7 bəndli şeir şəklində formalaşmışdır.

Azərbaycanın ilk folklorşünaslarından olan Ə.Abid az qala bir əsr bundan əvvəl yazırdı ki: “Divanü lüğət-it-türk”dəki mənzum nümunələr göstərir ki, bundan 800 il əvvəl türk nəzmi qəti şəkildə dörd misralı qitə halında təşəkkül tapmışdır. “Divanü lüğət-it-türk”dəki mənzumələr əsas etibarilə xalq poeziyası nümunələridir. Bunların əksəriyyəti “Divan”ın tərtibinə qədər xalq içərisində mövcud olmuşdur. Çünki onların heç birində islamın təsiri yoxdur” (176, 6).

Tədqiqatçılar bəzən heca vəznli poeziyanın, o cümlədən aşiq sənətinin XI-XII əsrlərdə farsdilli poeziya ilə yanaşı mövcud olduğunu və XIII-XIV əsrlərdə el şairi kimi tanınan Molla Qasım kimi nümayəndələrinin gəraylı, qoşma, təcnis yaratdığını da qeyd edirlər. Bəziləri isə aşiq poeziyasının XVI əsrdən sonra yaranması fikrindədirlər. Ancaq başqa bir həqiqət də vardır ki, aşiq poeziyası XVI əsrə qədər mövcud olmasaydı, Şirvan, Təbriz, Anadolu, Göyçə aşiq məktəblərinin qüdrətli improvizatorçuluq ənənələrinin həmin əsrlərdə mükəmməl şəkildə yaşaması mümkün olmazdı.

Aşiq poeziyasının XIII-XIV əsrlərdəki qaynaqları Molla Qasım və Yunis Əmrənin adı ilə sıx bağlıdır. Lakin bu qaynaqların araşdırılmasında biz müəyyən mənada gecikmiş, aşiq poeziyasının meydana gəlməsində Molla Qasım və Yunis Əmrə həqiqətinə əslində göz yummuş, onların Azərbaycan aşiq poeziyasının formalaşmasındakı çox əhəmiyyətli xidmətlərini kifayət qədər açıqlaya bilməmişik. Bunun bir sıra obyektiv səbəbləri ilə yanaşı, subyektiv səbəbləri də vardır. Lakin bu da həqiqətdir ki, tədqiqatçıların sırf Azərbaycan dili ləhcəsində yazdığı qənaətində olduqları Yunis Əmrə eyni zamanda, Azərbaycan aşiq şeirinin yeni mərhələyə yüksəlməsində, milli aşiq poeziyası ənənələrinin formalaşmasında öncül və aparıcı mövqeyə malik olmuşdur. Təbii ki, bu barədə geniş və ətraflı tədqiqata ehtiyac vardır. Lakin bir məsələni də xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, XIII-XIV əsrlərdən XVI əsrə qədər olan yüzilliklərdə onlarla, yüzlərlə el aşıqlarımız, şairlərimiz olmuşdur ki, onların şeirləri ya itib batmış, ya da başqa-başqa aşıqların, şairlərin şeirlərinə qarışaraq bizə ünvanı ilə gəlib çatmamışdır. Əgər belə olmasaydı, Q.Bürhanəddin, Şah Qasım Ənvar, Nəsimi kimi şairlərin yaradıcılığında biz xalq şeirinin

üslub və əlamətlərini, hətta bəzi nümunələrini görə bilməzdik. Bir sıra başqa şairlərimiz hətta qəzəl yazanda belə, xalq şeirinin qüdrətinə arxalanmış və yeri gəldikcə ondan özlərinə məxsus şəkildə istifadə də etmişlər. Nəzərə alsaq ki, İzzəddin Həsənoğlu XIII əsrdə yaşamışdır və bugünkü dilimizin gözəllikləri hələ Həsənoğlu dövründə geniş işlənmişdir, onda aşiq sənətinin həmin yüzilliklərdə mövcudluğuna inanmamaq olmur. Bu baxımdan o dövr haqqında ümumi bir mənzərə yaratmaqla bir çox həqiqətləri üzə çıxarmaq olar.

Məlum olduğu kimi, hələ XIII əsrə qədər fars dili hakim ədəbi dil kimi hökmranlıq edirdi. Təbii ki, bizim bir sıra görkəmli sənətkarlarımız da bu dildə yazıb yaradırdılar. Lakin fars dilini bütün təbəqə eyni şəkildə qavraya bilmirdi. Təbəqələşmə özünü açıq şəkildə göstərirdi. Əgər belə demək mümkündürsə, az-çox yazıb-pozmağı bacaranlar, ziyalı təbəqə fars dilindən istifadə edirdisə, xalqın böyük bir hissəsi üçün isə bu dil yad idi.

Digər tərəfdən XIII əsrin əvvəllərindən monqolların hücumu, türk torpaqlarını öz nəzarətləri altına almaları istər-istəməz fars dilinin get-gedə aradan çıxmasına səbəb olmuşdur. Çünki “Çingiz xandan başlayaraq, ilk monqol hakimləri fars katiblərinin qəliz və ibarəli yazı üslubunu xoşlamırdılar” (170, 237).

Elə ona görə də dil faktoru ozançılıqdan aşılığa keçid mərhələsini önə çəkdi. Daha doğrusu, ozan öz yerini aşığa verdi.

Deməli, XIII əsrin əvvəllərindən başlayaraq fars dili get-gedə sıxışdırılırdı. “Türklərin monqollarla tarixi-mədəni yaxınlığı, həmçinin müsəlmanlaşmış Azərbaycan türklərinin monqollarla müqayisədə daha yüksək mədəni inkişaf səviyyəsində olması nəticəsində monqollar tədricən assimilyasiyaya uğrayaraq, yerli əhaliyə qarışırlar. Azərbaycanın mədəni həyatında iranpərəst siyasət yürüdən Atabəylərin aradan getməsi öz növbəsində Azərbaycanda farsdilli ədəbiyyatın da tədricən tənəzzülə uğramasına səbəb oldu... Deməli, monqol işğalından sonra ölkəni bürüyən və farsdilli ədəbiyyatın tənəzzülünə səbəb olan böhran eyni zamanda ədəbiyyatın ana dilində inkişafına təkan vermişdir” (65, 62).

Elə bu səbəblərdəndir ki, Azərbaycan şairləri get-gedə öz dillərinə daha çox üstünlük verməyə başladılar. Təbii ki, həmin dövrlərdə el şairləri, aşiq yaradıcılığı da tədricən fəallaşmağa başladı. Əgər XIII-XV əsrlərdə yaşamış və bizə gəlib çatmış şairlərin

yaradıcılıqlarına nəzər salsaq, bunu açıq şəkildə görmək olar. Heç ola bilməzdi ki, XIII əsrdən başlayaraq anadilli ədəbiyyatımız get-gedə güclənsin, ancaq xalq şeiri, aşiq yaradıcılığımız olmasın. Lakin XIII-XV əsrlər aşiq yaradıcılığı və el şairlərinin fəaliyyəti araşdırılmadığından folklorşünaslıqda və ədəbiyyatşünaslıqda bir boşluq yaranmışdır. Ona görə də bu həqiqətləri üzə çıxarmaq üçün biz yazılı ədəbiyyata bir mənbə kimi müraciət etməliyik. Çünki şifahi ədəbiyyat nümunəsi yaranmasaydı, onun əlamətləri yazılı ədəbiyyatda öz əksini tapa bilməzdi. Sevindirici haldır ki, uzun sükutdan sonra XIII əsrin məhsulu olan İ.Həsənoğlunun “Necəsən, gəl, ey üzü ağım bənim” şeiri, “Dastani-Əhməd Hərəmi” poeması, İsanın “Mehri və Vəfa” kimi təmiz ana dilimizdə yazılmış tapıntıları üzə çıxarılmışdır. Elə bu nümunələr də o dövrün ictimai-ədəbi-bədii mənzərəsi haqqında çox şey deyir.

Əruzşünas prof. Əkrəm Cəfər yazır ki: “Məlum olduğu üzrə, Azərbaycan şeiri iki vəzndə yaradılmışdır: heca vəznində və əruz vəznində. Bu iki vəzn səkkiz əsrlik Azərbaycan dilli ədəbiyyatımızda bütün əsrlər boyu tətbiq edilərək gəlmişdir. Bəzi şairlərimiz hər iki vəzndə yazmış, bəziləri isə yalnız birini (kimi hecanı, kimi əruzunu) işlətməmişdir. Həsənoğlunun heca vəznində əsərləri çatmamışsa da, müxtəlif mənbələr onun heca vəznində çoxlu türkülərinin – “Həsənoğlu türküləri” – olduğunu göstərir” (37, 187).

Nəzərə alsaq ki, nə qədər şifahi və yazılı söz sənəti nümunələrimiz hələlik gəlib bizə çatmamışdır, ya ərəblər, monqollar, ermənilər tərəfindən mənimsənilmiş, ya da yandırılmış, məhv edilmiş, itib batmışdır. Lakin bu tapılan əsərlər də ümid verir deyək ki, zəngin söz xəzinəmizin (istər şifahi, istər yazılı) nümunələri hələ tükənməyib, gec-tez onlar da tapılıb üzə çıxarılacaqdır. Prof. Q.Kazımov V.Məmmədovun “Dastani-Əhməd Hərəmi” poemasının dili və üslubu” kitabına yazdığı “ön söz”də doğru qeyd edir ki: “Ona görə də o zəngin xəzinədən qırağa düşüb od tutub yanmayan “Dastani-Əhməd Hərəmi”yə, Həsənoğlunun yarımçıq divanına rast gəldikcə gözüməzə işıq gəlir. Məcbur olub ordan-burdan işıq saçan bir qrup antroponim, toponim və etnonim əsasında, tarixin ümumi gedişi əsasında, məntiqin gücü ilə dilimizin tarixini öyrənirik” (107, IV). Ancaq biz belə düşünürük ki, bu nümunələrlə tək “dilimizin tarixini” yox, eyni zamanda mədəniyyət tariximizi, adət-ənənələrimizi, etnoqrafiyamızı, folklorumuzu da öyrənirik. Odur ki, XIII

əsrdə yaşamış **İ.Həsənoğlunun** azərbaycanca yazdığı “Necəsən, gəl ey üzü ağım bənim?” şeirindən bir bəndə nəzər salaq:

Necəsən, gəl, ey üzü ağım bənim,
Sən əritdin odlara yağım bənim,
And içirəm səndən artıq sevməyim,
Sənin ilə xoş keçər çağım bənim (140, 241).

Bizə belə gəlir ki, Həsənoğlu və ondan sonra Azərbaycan türkcəsində yazan sənətkarların əsərlərindəki ədəbi dilin təmizliyi, inkişafı başqa səbəblərlə yanaşı, bir tərəfdən də aşiq yaradıcılığı və el şairlərinin xidməti ilə bağlı idi. Çünki köçəri və oturaq Azərbaycan əhalisinin əksəriyyəti üçün ərəb-fars dillərində yazılmış ədəbiyyat anlaşılmaz idi. Ona görə də həqiqi sənətkarlar xalqa yaxınlaşmaq üçün xalqın öz dilinə söykənirdilər. Əgər “Əhməd Hərami dastanı”, “Mehri və Vəfa” poemalarına, Q.Bürhanəddin və Nəsimi yaradıcılığına nəzər salsaq, bu inkişafı, yaxınlığı daha aydın görmək mümkündür.

Q.Bürhanəddin XIV əsrdə yaşamış (1344-1398) qüdrətli hökmdar, eyni zamanda ana dilində gözəl nümunələr yaradan görkəmli şair olmuşdur. O, anadilli ədəbiyyatımızın inkişafında mühüm rol oynamışdır. Bunun bir səbəbi də hökmdar şairin xalq yaradıcılığına, ozan-aşiq sənətinə dərinləndən bələd olması və məhəbbətindən irəli gəlirdi. Q.Bürhanəddinin yaradıcılığında aşiq poeziyasının bir çox əlamətlərinə rast gəlmək olur. Dil sadəliyi, axıcılıq, daxili və cinaslı qafiyələr, xalq poeziyasında və aşiq yaradıcılığında bir qanun kimi təsdiqlənən durğu, bölgü, qafiyə prinsipləri və s. Q.Bürhanəddin yaradıcılığı üçün xarakterik xüsusiyyətlərdəndir.

Bunu izləmək üçün **Q.Bürhanəddinin** yaradıcılığına diqqət edək:

Özünü al şax görəndə sərdar bolur,
Ənəlhəq dəvi qılan bərdar bolur,
Ər oldur həq yoluna baş oynaya
Döşəkdə öləndə yikit murdar bolur.

Həmişə aşiq könli büryan bolur,
Hər nəfəs qərib gözi giryan bolur,
Sufilərin diləki mehrab, namaz

Ər kişilərin arzusu meydan bolur (33, 18).

Məlum olduğu kimi, türkdilli xalqların şeirində durğu variantları əsasən, aşağıdakı kimidir: 6+5; 5+6; 7+4; 4+7; 4+3+4; 3+4+4; 4+4+3.

Q.Bürhanəddindən gətirdiyimiz nümunələrə nəzər salsaq görürük ki, şeirdəki durğu 7+4 olmaqla sona qədər gözlənilmişdir. Və yaxud şairin başqa bir şeirinə nəzər salaq. Burada isə durğu 4+3+4 şəklində qurulmuşdur:

Həqqə şükür, qoçlarün dövranıdır,
Cümlə aləm bu dəmin heyranıdır.
Günbatardan, gündoğən yerə dəkin,
Eşq ərinin bir nəfəs seyranıdır (33, 17).

Q.Bürhanəddinin yaradıcılığında bəhs edən bir çox tədqiqatçılar, ədəbiyyatşünaslar şairin xalq şeiri üslubunda yazdığını qeyd edirlər. Prof. Ə.Cəfər “Füzuli şeirində əruz vəznü bəhrlərinin növləri” məqaləsində heca vəzninin əruz vəznü ilə paralel işləndiyindən bəhs edərkən qeyd edir ki: “Qazi Bürhanəddinin, Nəsiminin, Xətəinin hər iki vəznü əsərləri məlumdur. Füzuli dövründə də bəzi şairlər, o cümlədən Füzulinin oğlu Fəzli hər iki vəznü işlətməşlər” (37, 187). Ə.Cəfərin həm Həsənoğlu, həm də Qazi Bürhanəddin haqqında söylədiyi mülahizələri də onu göstərir ki, hələ XIII-XIV əsrlərdə əruzla yanaşı heca vəznü də işlək bir vəznü olmuşdur. Alim Q.Bürhanəddinin şeirlərinin hətta əruz vəznündə az olmasını başqa bir məqaləsində də vurğulayır: “Onun əsərlərində (Q.Bürhanəddinin – X.N.) əruz vəznünə gəldikdə, deməliyik ki, şair bu vəznüdə az yazmışdır. Bunun da səbəbləri bəllidir. Ədəbiyyatşünasların fikrincə, Qazi Bürhanəddinin yalnız tuyuqları və rübailəri deyil, qəzəlləri də xalq ədəbiyyatı üslubunda yazılmışdır. İsmayıl Hikmət yazır ki, “Qazi Bürhanəddinin yalnız tuyuqları və rübailəri deyil, qəzəlləri də xalq ədəbiyyatı üslubunda yazılmışdır... Onun sərkeşi (məğrur – Ə.C.) ruhu İran ənənəsinin bu çənberinə də boyun verməmişdir. Qazinin qəzəlləri daha çox əruzla yazılmış birər “qoşma”, birər “divan”dır” (36, 77).

Şifahi xalq ədəbiyyatımızın ardıcılıqla öyrənilməsində böyük xidmətləri olan folklorşünas alim P.Əfəndiyev də “Qazi Bürhanəddinin yaradıcılığında heca vəznüli şeirin kamil nümunələrinə rast gəlindiyini” xüsusi vurğu ilə qeyd edir və ədibin aşağıdakı şeirini misal gətirir:

Ərənlər öz yolunda ər tək gərək,
 Meydanda erkək kişi nər tək gərək,
 Yaxşı-yaman, qatı-yumşaq olsa xoş,
 Sərvərəm deyən kişi erkək gərək (44, 240).

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd etmək lazımdır ki, P.Əfəndiyev də haqlı olaraq aşiq poeziyasının formalaşmasını XIII-XIV əsrlərə aid edir (44, 233-243).

Qazi Bürhanəddinin yaradıcılığı üzərində tədqiqat aparan M.Vəliyev şairin sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən bəhs edərkən yazır: “Onu da qeyd edək ki, başqa şairlərimiz kimi, Qazi Bürhanəddin də xalq ədəbiyyatı, aşiq-ozan poeziyası ilə çox yaxın olmuşdur. Onun əruz vəznində yazdığı şeirlər heca vəzni ilə yaxınlıq təşkil edir. Heca vəzninin təsirindən yaxa qurtara bilməyən müəllifin elə şeirləri vardır ki, onlar aşiq şeirinə bənzəyir. Bu şeirlərin vəznlərini hətta qarışdırmaq olur” (147, 112).

Doğrudan da, Q.Bürhanəddinin yaradıcılığında aşiq poeziyasının təsiri o dərəcədə qaynayıb-qarışır ki, bəzən bu, ilk baxışda diqqəti cəlb etdiyi halda, bəzən alt qatda özünü göstərir. Tədqiqatçıların da qeyd etdiyi kimi, şairin qəzəllərində də aşiq poeziyasının təsiri güclüdür. Onun bəzi qəzəllərinin hər misrasını iki yerə bölsək eynilə gəraylı şeir formasını görərik:

Gözünə güvənəni gör,
 Özünə özənəni gör.
 Sözüne sevinənə bax.
 Qəddünə qıvananı gör.

Necə cadu isə gözi,
 Necə tatlu isə tuzi,
 Necə şirin isə sözi
 Sən ana inananı gör (32, 392).

Qəzəlin hər misrasını iki yerə bölərək gəraylı şeir formasına salınmasına XVI əsrdə yaşamış M.Füzulinin “Şəbi hicran yanar canım...” şeirində rast gəlirdiksə, bu formanın XIV əsrdə Q.Bürhanəddin yaradıcılığında müşahidə edilməsi aşiq poeziyasının kökünün daha əvvəllərə getməsinə göstərir.

Qazi Bürhanəddin həm Azərbaycan şifahi xalqı ədəbiyyatından, həm də türk xalqlarının poetik ənənələrindən dəyərincə bəhrələnmişdir. Onun xalq poeziyasına, aşiq yaradıcılığına bağlılığı yaradıcılığında təmiz türk sözlərinə üstünlük verməsilə də seçilir. O, klassik şairlərdən fərqli olaraq, şeirlərində qara saç, qanlı göz, dirilik suyu, səhər yeli və s. kimi təmiz türk sözlərini sıx-sıx işlətmişdir. Bunun bir səbəbi də şairin milli kökə, milli dəyərlərə, ənənələrə bağlı olması idi. Ə.Səfərlinin dediyi kimi “O, Balasaqunlu Yusif, Yunus Əmrə, Əhməd Yəsəvi, Əli, Həsənoğlu poeziyasından ilham almış, onların deyim və ifadə tərzindən faydalanmışdır. Bu da bir daha təsdiq edir ki, Azərbaycan anadilli ədəbiyyatının kökləri, milli ənənələri çox qədimdir” (139, 317). Bu qədimliyin də kökləri heca vəzninə və aşiq poeziyasına gedib çıxır.

Ümumiyyətlə, bir məsələni xatırlatmaq yerinə düşərdi ki, klassik dövr ədəbiyyatından bəhs edən bəzi alimlər (xüsusilə Azərbaycan alimləri) bütün şeir formalarında yeri gəldiyə qədər əruz vəznini axtarmağa can atırlar. Hətta aludəçilik o yerə çatır ki, bizim bayatılarımız və başqa xalq şeiri şəkillərində də əruz vəznini axtarışına çıxırlar. Əruzun poetik məziyyətlərini daha qabarıq verməyə çalışırlar.

Tədqiqatçı S.Əliyev “Azərbaycan şifahi xalq şeirində əruz vəznini” məqaləsində bu mövqedən çıxış edərək yazır:

“Eləmi, dərdə kərəm,
Kərəm et, dərdə, kərəm,
Qoşaram qəm cütünü,
Sürərəm, dərd əkərəm.

deyən dünya görmüş, bəlakeş müdriklər rəməl bəhri haqqında təlim görmüşlər” (47, 48). Müəllif hətta bizim atalar sözləri və məsəllərdə də əruz vəznini görür:

Bal tutan barmaq yalar.
İt hürər, karvan keçər.

Yaxud:

El gücü Çay nədir
Sel gücü Say nədir? və s. (47, 48).

Göründüyü kimi, müəllif müvafiq hecaları süni surətdə uzadaraq, əruz vəzninə məxsus melodik intonasiya ilə oxuyaraq bu nəticəyə gəlir. Belə çıxır ki, bizim danışığımızın hər kəlməsi əruz vəznindədir?!

Əgər S.Əliyev şifahi xalq şeiri və atalar sözlərimizdə əruz vəzni axtarırsa, onda onun fikrincə, klassik ədəbiyyatda heca vəzni axtarmaq əlçatmaz bir zirvədir. Halbuki, nəinki şifahi xalq şeirimizdə, hətta klassik dövr yazılı ədəbiyyatımızda da heca vəznində yazılmış nümunələrə rast gəlmək mümkündür.

Bu ondan irəli gəlir ki, tədqiqatçı müəyyən problemi araşdırarkən o dərəcədə aludəçiliyə yol verir ki, bütün nümunələrdə o problemin əlamətlərini axtarmağa çalışır və bu da bəzən səhv nəticələrə gətirib çıxarır.

Bəlkə də S.Əliyev bu “uyğunluğu” əruzun hecaya yaxınlaşması kimi izah etsəydi, daha doğru söyləmiş olardı. Axı, dünyanın bir sıra görkəmli alimləri əruz vəzninin sonralar türk şeirinə tətbiq olunduğunu qeyd edirlər. Bu baxımdan T.Kovalskinin fikirləri maraq doğurur: “Nə qədər ki, müsəlman ədəbiyyatlarının tədqiqatçıları türk şeirinin özmənşəliyini lazımınca quymətləndirmirlər, təəccüblü deyildir ki, indiyə qədər məsələnin əksinə qoyuluşu – yəni türk şeirinin ərəb və fars şeirinə mövcud təsiri haqqında biz heç nə bilmirik” (172, 154). T.Kovalskiyə görə, IX əsrə qədər ərəb ədəbiyyatında rübai olmayıb. O da məlumdur ki, mənşəyinə görə əruz ərəblərə, rübai isə farslara məxsusdur. T.Kovalskinin fikrincə, farslarla türklərin ərazi baxımından bir-biriləri ilə təmasda olması nəticəsində 11 hecalı, 4 misralı qədim türk şeiri kvantativ ölçüyə girərək rübai formasını yaratmışdır.

Rübai janrını ilk dəfə Azərbaycan türkcəsinə gətirən Q.Bürhanəddin, eyni zamanda, yeni bir forma – tüyuğ formasını yaratmışdır. E.E.Bertelsin dediyi kimi, tüyuğ janrına yalnız türk poeziyasında rast gəlmək olur ki, onu da ilk dəfə Q.Bürhanəddin işlətmişdir (166, 10).

Q.Bürhanəddinin yaşadığı dövrdən sonrakı yüzilliklərdə aşiq şeirinin şəkilləri diqqəti daha çox cəlb edir. Artıq gəraylı, qoşma şeir formaları o dövrlərdə yaşamış şairlərin yaradıcılığında açıq-aydın özünü göstərir.

İndi isə XIV-XV yüzilliklərdə yaşamış və şeirlərini əsasən farsca yazan, lakin azərbaycanca da şeirləri bizə gəlib çatan **Şah Qasım Ənvarın** yaradıcılığına nəzər yetirək:

Sabahın olsun mübarək,
 Çələbi, bizi unutma.
 Salam ilə can verdin
 Çələbi, bizi unutma.

Aşiq olduğum bilirsən,
 Canıma cəfa qılırsan,
 Hali-zarimi sevirsən,
 Çələbi, bizi unutma.

Oda yaxasan xanım, sən,
 Yerə tökəsən qanım sən.
 Çələbi, dilim, canım sən,
 Çələbi, bizi unutma (139, 359).

Gətirdiyimiz nümunədən də görüldüyü kimi, XIV əsrdə aşiq şeiri, xüsusilə qoşma, gəraylı, bayatı şeir şəkilləri geniş yayılmışdır. Toyda-düyündə belə şeirlər sazla oxunurdu. Ş.Q.Ənvar da bu formalara müraciət etmişdir.

Bu gəraylı ilə, “Koroğlu” dastanındakı “Həmzənin Qıratı aparması” qolundakı gəraylıya nəzər salsaq, hər ikisinin oxşarlığı göz qabağındadır:

Canım Həmzə, gözüm Həmzə,
 Həmzə, incitmə Qıratı!
 Budu sənə sözüm Həmzə,
 Həmzə, incitmə Qıratı!

Qıratdı mənəm dirəyim,
 Əriyər, qalmaz ürəyim.
 Sən olasan duz çörəyim,
 Həmzə, incitmə Qıratı! (91, 136).

Şair şeirlərinin əksər hissəsini farsca yazmasına baxmayaraq, o dövrün populyar aıq şeir formasına da biganə qalmamışdır. Elə bu və bu tipli şeirlər də o dövr aşiq yaradıcılığı

haqqında çox şey deyir. Bəlkə də Q.Ənvarın gəraylısı öz dövründə aşiq məclislərində ən çox oxunan şeirlərdən olmuşdur.

Nəsimi və aşiq poeziyası

XIII-XIV əsrlərdə xalq şeiri şəkillərinin hansı mərhələdə olduğunu aydınlaşdırmaq üçün Şirvanlı Seyid İmadəddin Nəsiminin yaradıcılığına nəzər salmaq maraqlı olardı. Çünki XIV-XV əsrlər Azərbaycan ədəbi dili Nəsimi mərhələsi kimi öyrənilməlidir. Bu bir həqiqətdir ki, Nəsimi yaradıcılığı özündən əvvəl və özündən sonrakı dövrlər arasında bir körpü rolunu oynayır. Biz XIII-XV yüzilliklərdə yaşamış İ.Həsənoğlu, Q.Bürhanəddin, Şah Qasım Ənvar, Nəsimi və başqalarının azərbaycanca yazdıqları şeirlərin dilinə diqqət etsək, onların şeir dilinin Füzuli dilindən fərqləndiyini görürük. Bizə belə gəlir ki, XIII-XV əsrlərdə olan yazılı ədəbi dilimiz xalq ədəbi dilindən daha çox qidalanmışdır. Bunun bir səbəbi də xalq şeiri və el aşıqları yaradıcılığının buna daha da təkan verməsi olmuşdur.

Nəzərə alsaq ki, qonşu xalqlar da həmin dövrlərdə Azərbaycan dilində xalq şeiri üslubunda şeirlər qoşurdular, şübhəsiz ki, bizim şairlər buna biganə qala bilməzdilər.

Professor M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi kimi: “Zəmanəmizə qədər yaşayıb gəlmiş bir sıra nümunələr aydın şəkildə sübut edir ki, Nəsimi dövründə xalqımızın kollektiv yaradıcılığının məhsulu olan mərasim nəğmələri də, dastan yaradıcılığının əsas növləri də, bayatı, gəraylı, qoşma formalarında yaranıb-yaşayan xalq şeiri də mövcud imiş; farsca-ərəbcə bilməyib, Xaqanilər, Nizamilər oxumaq iqtidarına malik olmayan xalq kütlələri də məhz bunlarla yaşayırmışlar” (143).

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd etmək lazımdır ki, Nəsiminin xalq poeziyasından, ümumiyyətlə, folklordan bəhrələnməsi məsələsinə bəzi məqalələrdə ara-sıra toxunulsa da (M.H.Təhmasibin “Nəsimi və xalq poeziyası” məqaləsi (143) nəzərə alınmasa), hələ də indiyə qədər bu problem istənilən səviyyədə araşdırılmamışdır.

Əlbəttə, Nəsimi yaradıcılığında xalq poeziyasından istifadə məsələsi ayrıca bir mövzudur və hələlik bunları bütünlüklə burada araşdırmaq fikrində deyilik. Lakin xalq poeziyasının Nəsimi dövründə və ondan əvvəlki yüzilliklərdə hansı səviyyədə olmasına bir aydınlıq gətirmək üçün biz, şairin bəzi şeirləri üzərində bir qədər geniş dayanmalı olacağıq. Çünki Nəsiminin yaradıcılığında gəraylı, qoşma, təcnis, ustadnamə, hərbə-zorba,

qıfılbənd nümunələrinə rast gəlinə də və bəzən tədqiqatçılar tərəfindən qeyd edilsə də hələ indiyə qədər o nümunələr birbaşa adı ilə araşdırılmamışdır. Bizcə, bu dediklərimiz Nəsimi yaradıcılığında var, özü də bir-iki nümunə deyil, istənilən qədərdir, araşdırdıqca yeni-yeni faktlar üzə çıxır. Bu da onu göstərir ki, nəinki Nəsimi dövründə, hətta ondan çox-çox əvvəl də bizim el şairlərimiz olmuşdur. Lakin onların yaradıcılığı bəzi obyektiv və subyektiv səbəblərdən bizə gəlib çatmamışdır. Hətta bizə gəlib çatanlara belə, bəzən yanlış mövqedən yanaşılmışdır.

Nəsimi irsini diqqətlə izlədikdə aydın olur ki, şairin elə bir şeiri yoxdur ki, orada xalq yaradıcılığından bəhrələnəsin. Xüsusilə dini rəvayətlər, xalq poeziyası diqqəti daha çox çəkir. Öz fikir və ideyalarını təbii etmək üçün şair, tez-tez dini rəvayətlərə, müqəddəs kitablara müraciət edir, onlardan nümunələr gətirir, Quran ayələrindən çıxış edir, peyğəmbərlərlə bağlı hədislərə toxunurdu. Nəsiminin şeirlərində Tövratdan, İncildən, Qurandan götürülmüş ayələrə rast gəlmək mümkündür. Şairin divanında Adəm, Nuh, İbrahim, İsmayıl, Davud, Yusif, Xızır, Süleyman, İsa, Musa, Məhəmməd və b. peyğəmbərlərin adları tez-tez çəkilir. Bəlkə də Nəsimi qədər müqəddəs kitab və şəxsiyyətlərə məhəbbətlə müraciət edən ikinci bir sənətkara rast gəlmək olmaz. Prof. H.Qasimov haqlı olaraq yazır ki: “Bizə belə gəlir ki, Nəsiminin görüşlərində dinə, şəriətə müqəddəs ruhani şəxsiyyətlərimizə qarşı zidd meyillərin axtarılması dövrləri indi artıq arxada qalmışdır” (98, 152). Təəssüf ki, Nəsimi fəlsəfəsini düz başa düşməyən bəzi din xadimləri buna başqa don geyindirmiş, onu başqa səmtə yönəltmişlər.

Lakin biz bütün bu zənginliyi əhatə etməyəcək, yalnız mövzu ilə bağlı olaraq aşiq poeziyası ilə qaynayıb qarışan nümunələrdən bəhs edəcəyik. Onu da diqqətə çatdıraq ki, Nəsiminin şeirlərində aşiq poeziyasının əlamətləri bəzən açıq-aydın göründüyü halda, bəzən bu xüsusiyyətlər alt qatda özünü göstərir. Prof. Ə.Cəfər yazır: “Nəsimi qədim ənənələri olan mədəni irs üzərində ucalmışdır. Onun istedadı birinci növbədə doğma xalqının zəngin şifahi dastanlarından, “Dədə Qorqud” kimi epik abidələrindən, xalq şeirinin ənənələrindən qüvvət almış, Xaqani, Nizami kimi böyük sələflərinin humanist, dünyəvi irsi ilə tərbiyələnməmişdir” (36, 3).

Doğrudan da, Nəsimi özündən əvvəlki zəngin yazılı və şifahi xalq yaradıcılığından dəyərincə bəhrələnmiş, özü də dəyərli nümunələr yaratmışdır. Xüsusilə canlı danışıq

dilindən, folklordan, aşiq poeziyasından gəlmə xüsusiyyətlər onun şeirlərini daha da axıcı, oynaq və oxunaqlı etmişdir. Ə.Cəfər “Qısa bir müqayisə” adlı məqaləsində haqlı olaraq Nəsiminin heca vəznində şeirlərinin olmasını təsdiq edir: “Füzulidən qabaqkı dövr ədəbiyyatımızda vəznə ən zəngin şairimiz Nəsimidir. Burada qeyd etməliyik ki, şeirin vəzni cəhətdən Nəsiminin Füzuliyə bir üstünlüyü var, bu da onun əruz vəznindən başqa, heca vəznini də tətbiq etməsidir” (37, 261). Onun şeirlərindəki ahəngdarlıq, axıcılıq xalq poeziyasından, aşiq yaradıcılığından süzülüb gəlirdi. Bu səbəbdən də şairin şeirləri xalqın hafizəsində asanlıqla qalırdı. Xalq təfəkküründən süzülüb gələn həyatilik, canlılıq, ifadə tərz, söz zənginliyi və s. şairin şeirlərini daha da oxunaqlı və yaddaqalan edirdi. Prof. M.Quluzadənin qeyd etdiyi kimi: “Nəsiminin şeirləri həm məzmun, ideya, həm də bədii dil, forma və üslub cəhətindən xalq dilinin, xalq şeirinin ənənələrinə bağlıdır” (103, 73). Bu bağlılıq Nəsimidən əvvəl yaşayan sənətkarların yaradıcılığı üçün də xarakterik idi. Lakin Nəsimi yaradıcılığı bunların arasında xüsusilə seçilir. Aşiq şeirinin forma və şəkli xüsusiyyətləri şairin yaradıcılığı üçün xarakterikdir (Mövzu ilə əlaqədar olaraq bu məsələlərə əvvəlki fəsildə də toxunmuşuq). Nəsiminin tüyuğlarının hər biri aşiq poeziyasını xatırladır. Bəzən şairin tüyuğlarını rübai də adlandırırlar. Lakin onlar rübai deyildir. Bunu biz görkəmli əruzşünas alim, prof. Əkrəm Cəfərin yazılarında da izləyirik. O yazır: “Məlum oldu ki, bizim bu vaxta qədər rübai dediyimiz Nəsimi dördlülkləri rübai deyilmiş. Rübainin mənşəcə əruzla əlaqəsi yoxdur. Əruz ərəblərin, rübai farslarındır. Rübai xüsusi vəznə malik ayrıca bir janr və şeir şəkli ki, özünəməxsus təfilələri və qəlibləri vardır. Əgər biz Nəsiminin bu 165 tüyuğunu rübai adlandırsaq, farsca yazılmış əsl rübailərini necə adlandırmaq?!” (36, 108). Biz əvvəldə də qeyd etmişdik ki, tüyuğun Azərbaycan ədəbiyyatında yaradıcısı olan Q.Bürhanəddinin də heca vəzni ilə səsleşən və bəzi məqamlarda isə hətta üst-üstə düşən şeir nümunələri vardır. Lakin Nəsiminin yaradıcılığı yüksələn xətt üzrə bunu daha da tamamlayır.

Təcnis şeir şəklinə XIII-XIV yüzillikdə yaşamış Molla Qasımın, XVI yüzillikdə Qurbaninin yaradıcılığında rast gəlirik. Lakin aşiq yaradıcılığında bu şeir şəklinin ən kamil nümunələrini XVIII əsrdə Xəstə Qasım yaratmışdır:

Lazım olur yoxsul üçün bircə mal,
Leyli isən göstər mənə bir cəmal,

Laf eyləmə, ver saqidən bir cam al,
Leysan çeşmim məni eylər sənə mal (71).

Xəstə Qasım burada misraların başlanğıcını ərəb əlifbasının “lam” hərfi ilə başlayır və mükəmməl bir təcnis yaradır. Şeirdəki “bircə mal” cinas qafiyələri birinci misrada var, dövlət, ikinci misrada üz, sifət, üçüncü misrada badə, içki qabı, dördüncü misrada isə qarşısındakını özünün sahibi, özünü isə onun malı kimi işlətmişdir.

Xəstə Qasımdan dörd əsr əvvəl yaşamış Nəsiminin yaradıcılığına nəzər salsaq, görərik ki, şair XIV əsrdə təcnisdən poetik bir fiqur kimi istifadə edərək onu ən gözəl nümunələrini yaratmışdır:

Hər sözün gör kim, necə dürdanədir,
Hər sözünü bilməyənlər da nədir?
Cahili nadan nə bilsin “da” nədir.
Daneyi dana bilir kim, danədir (125, 238).

Burada “da nədir” cinasları birinci misrada mirvari, inci dənəsi mənasında, ikinci misrada daha nədir, nədən ötürüdür?, üçüncü misrada naxoşluq, xəstəlik, dördüncü misrada isə bir dənə, tək mənalarında işlədilmişdir.

“Təcnis” aşiq yaradıcılığının ən maraqlı, geniş yayılan, ustalıq tələb edən formalarından biridir. Prof. M.İracoğlu “Azərbaycan xalq şeirlərinin şəkilləri” kitabında yazır ki : “Aşiq təcnisdə dərin məna, sirli, müəmmalı fikirlər işlətməlidir. Bu mənada isə ən çox cinas qafiyəli sözlərdə verilir” 74,137)

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında “təcnis” dedikdə, ənənəvi olaraq aşiq şeirinin şəkillərindən biri, cinaslar əsasında qurulan qoşmalar nəzərdə tutulur. Lakin, yazılı ədəbiyyatda da istifadə edildiyi bildirilir (178-122). Poetik fiqur anlamında isə eyni kökdən olan «cinas» sözündən istifadə edilir. Ona görə də Azərbaycan yazılı ədəbiyyatının da söykəndiyi orta əsrlər Şərq poetikasında cinasın ədəbi praktikada, xüsusən şeirdə mühüm yer tutan poetik fiqur kimi şərhə geniş şəkildə verilmiş, onun müxtəlif növ və formalarının təsnifatı aparılmışdır.

Bu mənada, Nəsiminin klassik janrlarda (qəzəl, qəsidə və s.) yazdığı əsərlərdə də cinaslardan, “təcnis” poetik fiqurundan geniş istifadə etdiyini görürük. Ümumiyyətlə, cinas qafiyələrdən klassik poeziyada, əruzla yazılmış əsərlərdə müxtəlif növlərinin işlədilməsi

faktları bizim şərq poetikası ilə məşğul olan ədəbiyyatşünasların da diqqət mərkəzində olmuşdur .

Eyni zamanda Nizami Gəncəvi və Məhəmməd Füzuli kimi dahi şairlərimizin yaradıcılığında təcnisin bir poetik fiqur olaraq istifadəsinə yönəlmiş araşdırmalar meydana çıxmışdır (10,162).

Şübhə yoxdur ki, klassik ədəbiyyatımızın hansısa yad meyarlar əsasında deyil, ona doğma olan, bilavasitə söykəndiyi prinsip və kateqoriyalar baxımından tədqiqi onun adekvat dərkinə şərait yaradan, bədii-estetik mahiyyətinin bütün tamlığı və gözəlliyi ilə aşkarlanmasına imkan verən düzgün və səmərəli yanaşmadır. “Füzuli qəzəllərində təcnis” adlı məqaləsində AMEA-nın müxbir üzvü Teymur Kərimli yazır: “Füzulinin ən çox sevdiyi və əsərlərində dönə-dönə işlətdiyi fiqurlardan biri təcnisdir. Şərq poetikasında çox geniş təhlilini almış təcnis Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında kifayət qədər tədqiq edilməmişdir. Yalnız ədəbiyyatşünaslıq lüğətlərində və ədəbiyyat nəzəriyyəsinə aid kitablarda təcnis haqqında ümumi məlumatla rastlaşmaq mümkündür. Halbuki Şərq poetikasında iki böyük qrupa ayrılan təcnisin on dörd növü müəyyənləşdirilmişdir. Bu növlərin əksəriyyəti Füzuli qəzəllərində öz bədii əksini tapmışdır” (86, 27).

Bu mülahizələri tam cəsarətlə Nəsimi yaradıcılığına da şamil etmək olar. Nəsiminin də tez-tez və çeşidli məqamlarda müraciət etdiyi poetik fiqur olan təcnisləri, təəssüf ki, indiyə qədər yetərincə tədqiq olunmamışdır.

Onu da demək lazımdır ki, Nəsimi türk (Azərbaycan) divanında olduğu kimi, fars divanında da təcnisdən geniş istifadə etmişdir. Biz, mövzumuza müvafiq olaraq şairin qəzəllərində, “təcnis” poetik fiqurundan və qoşma, gəraylı aşiq şeiri şəkillərindən biri olan təcnislərdən necə istifadə etdiyinin üzərində dayanacağıq.

Ədəbi mətnlərdə istifadə olunan “təcnis oxucuya bədii zövq verməkdən əlavə, onu həm də dayanmağa, sözlərin məna incəliklərinə yenidən nəzər salmağa, az işlənən bir çox termin və ifadələri də yada salmağa vadar edir” .

Təcnisin bu estetik potensialını yaxşı anlayın klassik şairlər onun müxtəlif növ və formalarından öz yaradıcılıqlarında geniş istifadə etmişlər. Əsasən klassik şərq poetikasında bunları “təcni-tam”, “təcni-naqis”, “təcni-zaid” (yəni “əlavəli təcni”), “təcni-mütərrəf” (yəni “yarım cinas”), (təcni-murəkkəb), təkrarlanan (təcni-mükə-

rrər), işarəli (təcnisi-bil-işarət), tərs (təcnisi-əks və ya təcnisi-qəlb), törəmə təcnis – “təcnisi-iştiaq” və s. kimi təsnifatını aparmışlar(10,162). Nəsimi də, demək olar ki, bu poetik fiqurların hamısından istifadə etmişdir. Bütün bu nümunələr Nəsiminin poetik mətnin istər semantikasında, istərsə də səs təşkilində təcnisin rolunu yaxşı anladığını və ondan uğurla bəhrələndiyini göstərməkdədir.

Lakin fikrimizcə, deyilənlər Nəsiminin öz yaradıcılığında bir poetik fiqur olaraq, təcnisə verdiyi önəmi göstərmək baxımından yetərlidir. Müşahidələr göstərir ki, Nəsimi təcnisin qeyd olunan növlərindən tam (yaxud mütləq) təcnisə daha çox diqqət yetirmiş, bununla da ən yüksək bədii effektə, ana dilinin semantik imkanlarından maksimum istifadəyə can atmışdır.

Görünür, elə bu da şairin öz ilhamını aşırıq poeziyasının çətin, lakin poetik baxımdan qiymətli bir şəkildə – təcnis janrında sınamasına təkan vermişdir. Bu mənada həmin iki məfhum arasında kəskin sərhədin mövcud olduğunu düşünmək düzgün olmazdı. Təsadüfi deyil ki, folklorşünas Elxan Məmmədli yazır: “Təcnis və ya cinas şeir janrı, şeir şəkli deyildir. O, şeirin qafiyə quruluşunu tamamlayan, ona forma və məzmun əlvanlığı gətirən, beyt və bəndləri incə çalarlarla zənginləşdirən poetik bir komponentdir”¹⁰⁵, 5).

Bu fikir göstərilən iki kateqoriya (*təcnis poetik fiqur və janr kimi*) arasında əlaqəni aşkarlamaq baxımından maraqlı doğursa da, başqa bir folklorşünasın – professor Mürsəl Həkimovun aşağıdakı mülahizələri ilə də razılaşmamaq mümkün deyil: “Təcnisin ilk dövrlərdə qoşmanın bir növü kimi meydana çıxdığı şübhəsizdir. Lakin əsrlərdən bəri böyük bir təkamül dövrü keçmiş olan təcnisə, indi qoşmanın bir növü kimi baxmaq düzgün olmaz. Bizcə, təcnis artıq sazla əlaqədə müstəqil bir şeir janrı kimi formalaşmış və özünün yeni növlərini yaratmışdır. Təcnis də qoşma kimi aşırıq poeziyasında köklü, şaxəli, qollu-budaqlı, çoxşəkilli görünür. Təcnisin cığalı, dodaqdəyməz, diltərpənməz, nəfəs çəkmə (gedər-gəlməz), müləmmə (coxdilli), müstəzad (ayaqlı təcnis) və başqa növləri vardır” (63, 22).

Daha sonralar tanınmış folklorşünas, prof. Sədnik Paşa Pirsultan yazır: “Aşırıq Dirili Qurbani dövründə qoşmanın bir növü kimi meydana çıxan təcnis dörd əsrlik inkişafı boyu təkamül yolu keçərək, şeirimizdə müstəqil janra çevrilmişdir” (130, 112).

Folklorşünas P.Əfəndiyev isə məsələnin ən mühüm amilini – sənətkarın fərdi istedad və bədii məharətini ön plana çəkir: “Məlumdur ki, təcnis formaca eyni, məzmunca müxtəlif olan cinas rədif və qafiyələrlə yaranır. Burada az sözlə dərin məna, geniş fikirlər ifadə olunur. Təcnis yaratmaq sənətkardan böyük istedad, bacarıq tələb edir. Məhz buna görə də belə çətin janrda hər aşiq müvəffəq ola bilməmişdir. Yalnız görkəmli improvizatorlar, geniş dünyagörüşünə, zəngin söz ehtiyatına, yüksək sənətkarlıq bacarığına malik sənətkarlar təcnisin gözəl nümunələrini yaratmışlar” (44, 180).

Bizə belə gəlir ki, Nəsimi aşiq yaradıcılığından bəhrələndiyi kimi, eyni zamanda təcnis şeir şəklinin inkişafına, təkmilləşməsinə bu tipli şeirləri ilə təsir də etmişdir.

Şairin aşağıdakı şeirinə nəzər salaq:

Hər nə ayda, ildə var, adəmdə var,

Hər nə üzdə, əldə var, adəmdə var,

Hər nə yerdə, göydə var, adəmdə var,

Həq sözün fəhm etməyən adəm də var (125, 236).

Əslində, yuxarıda Xəstə Qasımdan gətirdiyimiz nümunədə hər misrada məna açıq-aydın göründüyü halda, Nəsimi şeirində bunu izah etmək bir o qədər də asan deyildir. Burada şairin sufi-hürufi görüşləri, fəlsəfi fikirləri öz əksini tapmışdır. Əgər Xəstə Qasımın təcnisində məna “bircə mal” rədiflərində “gizlənirsə”, Nəsiminin şeirində isə “adəmdə var” rədiflərindəki məna ondan əvvəl gələn sözlərdə öz əksini tapmışdır. Yəni “ayda”, “ildə”, “üzdə”, “əldə”, “yerdə”, “göydə” olan müqəddəs rəqəmlərin, əlamətlərin adamda – insan övladında, onun surətində, üzündə olması təsdiqini tapır. Nəsiminin fəlsəfəsini açmaq üçün sufi-hürufi təriqətlərini, astronomiya, nücum və başqa elmləri dərinləndirmək lazımdır. Ümumiyyətlə, Nəsimidə eyni sözü bir neçə mənada işlətmək qabiliyyəti çox güclüdür, hər sözün özünəməxsus məna çaları vardır.

Şairin yaradıcılığında qıfılbənd xarakterli şeirlər daha çox diqqəti çəkir. Şairin aşağıdakı qıfılbəndinə nəzər salaq.

Yeddidir, dörd yeddidən bir yeddidir,

Yüz igirmi dörd yenə üç yeddidir,

Evi bir, bağçası yeddi, babı üç,

Əhli-beyt ilə özü on yeddidir (125, 236).

Bu və bu tipli şeirlər aşiq yaradıcılığında rast gəldiyimiz qıfılbəndlərdən heç də seçilmir və bəlkə də fəlsəfi deyim tərzilə bu şeirlər daha mükəmməldir.

Nəsimidən xeyli sonra yaşamış Aşiq Ələsgərin yaradıcılığında qıfılbənd bağlama ilə bil ki, Nəsiminin şeirinə nəzirə yazılmışdır :

Məğrurluq eyləyib, ustadam deyən,

O hansı ağacdı bağı yeddidi.

O ağacda bir quş yuva salıbdı,

Çarpaz sinəsinin dağı yeddidi.

Nəsiminin yaradıcılığında gəraylı şeir şəklində də rast gəlmək olur. Şairin professor M.Seyidov tərəfindən erməni mənbələrindən əldə etdiyi bir şeirinə nəzər salmaq:

Yer pambıq kimi atıla,

Dərə-təpəyə çatıla,

Ay ilə günəş tutula,

Axirət şam olasudur.

Kimsənin malın yeməgil,

Bu mənə qalır deməgil,

Ol siyasət meydanında,

Haqlı haqqın olasudur.

Ey Nəsimi, gəyirməgil

Çünki doğdun ölmək için

Çün torpaqdan doğdu tənini

Genə torpaq olasudur (136, 138-139).

Bəzi xırda qüsurlar nəzərə alınmasa, bu şeir gəraylı formasında yazılmışdır. Nəsiminin bu tipli şeirləri onu göstərir ki, gəraylı, qoşma, ümumən aşiq şeiri o dövrdə çox geniş intişar tapmışdır.

Şairin hətta qəzəllərində belə, xalq poeziyasından gəlmə oynaqlıq, rəvanlıq, musiqililik, ahəngdarlıq çox güclüdür. Şairin aşağıda gətirəcəyimiz qəzəlini iki yerə

böləndə gəraylıdan heç də fərqlənmiş. Çünki Nəsiminin şeirləri xalq yaradıcılığından, el şairi və aşuqlarının poeziyasından qidalanmış, mayası xalq şeirindən tutulmuşdur. Bu keyfiyyətlər şairin ümumən yaradıcılığına aiddir :

Düşdü yenə dəli könül,
Gözəllərin xəyalinə.
Kim nə bilir bu könlümün
Fikri nədir, xəyalı nə?

Al ilə ala gözlərin
Aldadı aldı könlümü,
Alını gör nə al edər
Kimsə ilişməz alinə 125.23)

Nəsiminin yaradıcılığında elə şeirlər vardır ki, dastanların əvvəlində verilmiş ustad-namələri xatırladır:

... Dəxi könlü edər üç nəsənə qəmgin
Qulaq ver kim edim sənə hekayət:
Yaman qonşu, yaman yoldaş, bəd xu,
Yaman övrət siyasətdir, siyasət.

Yəqin cənnət üçün görməz bir adəm
Ki, var canında onun üç əlamət:
Biri, kəzzablıqdır, biri də qiybət,
Biri olmaq dəxi, əhli ədavət.

Gəlir üç nəsənədən azari-mərdüm,
Var, etmə özünə sən ani sənət:
Biri böhtan, biri, kəcginlik etmək,
Biri küstax olub, qılmaq zərafət (124, 26^b).

Əgər biz “Bu dünyada üç şey başa bələdir” qoşmasına nəzər salsaq görərik ki, Nəsimidən beş əsrdən çox sonra yaşamış Aşıq Ələsgər elə bil ki, Nəsiminin nümunə gətirilən şeirinə nəzirə yazmışdır:

Bu dünyada üç şey başa bələdir:

Yaman oğul, yaman arvad, yaman at.

İstəyirsən qurtarasan əlindən:

Birni boşla, birni boşla, birni sat (14, 14).

Ümumiyyətlə, Aşıq Ələsgər yaradıcılığında klassik sənətkarlarımızın, onların yaratdığı surətlərin, dini cərəyanların, Qurandan gəlmə ayələrin, əfsənə və rəvayətlərin adlarına tez-tez rast gəlmək olur. O cümlədən, Nəsimi poeziyası Aşıq Ələsgər yaradıcılığına güclü təsir etmişdir. Aşığın özü bunu belə etiraf edir :

Firdovsi, Fizuli, Hafiz, Nəsimi,

Onlar da yazdığı, ayə, məndədir (14,87).

Aşıq Ələsgərin yaradıcılığını izlədikcə Nəsiminin deyim tərzini, Nəsimi şeirinin poetik xüsusiyyətləri onun yaradıcılığında aydınlığı ilə görünür. Bu da onu göstərir ki, Nəsiminin yaradıcılığı xalq arasında geniş yayılmışdır.

Nəsimi xalq şeirindən elə məharətlə bəhrələnmişdir ki, hətta bəzən əruzü heca vəzninə çox ustalıqla uyğunlaşdırmışdır. Şairin elə şeirləri var ki, müəllifinin kim olduğunu bilməsək o nümunələri biz aşıq poeziyası kimi qəbul edərik. Aşağıdakı şeirə nəzər salsaq bu, aydınlığı ilə görünər:

Yüz min cəfa qılsan mənə,

Mən səndən üz döndərmənəm,

Canım ola qurban sənə,

Mən səndən üz döndərmənəm.

Sevdim səni mən can ilə,

Qul olmuşam qurban ilə,

Qoy and içim Furqan ilə,

Mən səndən üz döndərmənəm.

Ey Nəsimi, aşıqmısən?

Həq yoluna sadıqmısən?

Gözyərməyə layıqmısən?

Mən səndən üz döndərmənəm (125, 234).

Prof. M.H.Təhmasib “Nəsimi və xalq poeziyası” adlı məqaləsində şairin şeirlərinin xalq şeiri ilə bağlılığını göstərərək qeyd edirdi ki, “bu şeirlər içərisində hecaya çox yaxın olan nümunələr tapmaq mümkündür” (143).

Tədqiqatçı şairin aşağıdakı şeirini nümunə gətirir:

Nagahan bostana girdim sübhdən,

Lalənin əlində gördüm cami – Cəm,

Süsən eşitdim ki, aydır dəmbədəm,

Dəm bu dəmdir, dəm bu dəmdir, dəm bu dəm.

M.H.Təhmasib yazır: “Bu, rübai olsa da, ahəngi əsas xalq şeiri formalarından sayılan qoşma ahənginə çox yaxındır. Sazla bağlı olan xalq şeiri üçün əsas olan çox səyyal səslər düzülüşünə malikdir. Digər tərəfdən isə musiqi ilə çox qüvvətli şəkildə həmavazlıq vardır. Xüsusilə, rədiflər və son misra elə bil ki, sazın çanağına vurulan təzənənin, yaxud qavala vurulan barmaqların çıxardığı ahəngdar səslərdir” (143). Çox haqlı fikirdir. Çünki musiqi Nəsimi şeirlərinin ruhundadır, canındadır. Şairin şeirlərində xalq mahnılarımızdan süzülüb gələn oynaqlıq, şirinlik diqqəti çəkir:

Can necə tərək eyləsin, ey can səni,

Çünki canın canısan, ey canımız (125, 49).

Oynaqlığı ilə diqqəti cəlb eləyən bu beyt bir ara meyxana deyənlərimizin də diqqətini cəlb etmişdir. Onlar bu beyti əsas götürərək nəzirələr söyləyirdilər.

Nəsiminin xalq şeiri üslubunda yazılmış elə şeirləri var ki, onlar çox güman ki, aşıqlar tərəfindən məclislərdə sazın müşayiəti ilə oxunmuş, xalq şeirindən heç bir əlaməti ilə seçilməmişdir. 11-lik üzərində qurulmuş aşağıdakı şeir aşiq poeziyasından, qoşmalardan heç də geri qalmır:

Bənzəmiş mahi-hilalə qaşların,

Başladı məkr ilə alə qaşların,

Aşiqə oldu həvalə qaşların,

Qəsd edir ki, Çini alə qaşların (125, 249).

Əslində, M.H.Təhmasibin “bu şeirlər içərisində hecaya çox yaxın olan nümunələr tapmaq mümkündür” fikrini bir az da qüvvətləndirərək deyərdik ki, Nəsimi əruzda qüdrətli bir şair olmaqla yanaşı, eyni zamanda o, hecada da kamil nümunələr yaratmışdır. Hecanı əruza deyil, əruzu hecaya yaxınlaşdırmışdır.

Nəsiminin seirl özündən sonra gələn həm aşıqların, həm də şairlərin yaradıcılığına güclü təsir etmişdir. Nəsimidən sonra yaşamış istər aşiq yaradıcılığından və istərsə də yazılı poeziyadan istənilən qədər nümunələr gətirmək olar ki, onlar Nəsimin yaradıcılığından dəyərincə bəhrələnmişlər.

XIX əsrdə yaşamış Göyçəli el şairi Məmməduseyn bir sıra qoşma, gəraylı, tənris, müxəmməs və divani yazmışdır. O, Nəsiminin :

Dilbərə, mən səndən ayrı təndə canı neylərəm,

Malı mülkü, təxti, tacı, xanümanı neylərəm (125,108).

Beyti ilı başlayan qəzəlinə Məmmədhüseyn sanki aşağıdakı divanisini nəzirə yazmışdır :

Ay cananım, səndən ayrı mən bu canı neylərəm,

Malü-mülkü, tacü-taxtı Süleymanı neylərəm.

Mən öləndə sən olasan başım üstə ağlayan,

Şeyda bülbül fəğan eylər, gülüstanı neylərəm (125,108).

Bizcə, yuxarıda gətirdiyimiz misallar da onu göstərir ki, heca vəznində və hecaya yaxın olan şeirlərə nəinki Nəsimi yaradıcılığında, hətta ondan əvvəl yaşamış şairlərin şeirlərində də belə nümunələrə rast gəlmək mümkündür.

İmaməddin Nəsimi Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində bədii-fəlsəfi şeirimizin əsasını qoyan, bədii söz sənətimizi forma və məzmunca zənginləşdirən, özünəməxsusluğu ilə seçilən, yeni iz qoyan və xalq yaradıcılığından dəyərincə bəhrələnən görkəmli bir ustad sənətkardır. O, Azərbaycan şeirinə yeni ictimai-fəlsəfi mövzular gətirməklə, eyni zamanda xalq poeziyasından yüksək sənətkarlıqla istifadə edən şairlərimizdəndir. Nəsiminin poeziyasını diqqətlə izlədikdə məlum olur ki, şairin görüşlərində dini əfsanə və rəvayətlər, xalq yaradıcılığı çox qiymətli olmuşdur. Öz fikir və ideyalarını bədii və canlı etmək üçün şair tez-tez dini rəvayətlərə, müqəddəs kitablara müraciət edir, onlardan nümunələr gətirir,

Quran ayələrindən çıxış edir, Peyğəmbərlərlə bağlı hədislərdən nümunələr söyləyirdi. Şairin şeirlərində Tövrətdən, İncildən, Qurandan göyürülmüş çox müqəddəs ayələrə rast gəlmək mümkündür. Nəsimi divanında Adəm, Nuh, İbrahim, İsmayıl, Davud, Yusif, Süleyman, Musa, İsa, Məhəmməd və başqa peyğəmbərlərin adı tez-tez yad edilir. Yusif gözəlliyi, Süleyman müdrikliyi, İsa, Musa möcüzələri, Xızırın dirilik suyu içməsi poetik biçimdə, fəlsəfi fikir daşıyır.” Şairə görə əsl insan bütün pisləklərdən ; rəzillikdən, xəbslikdən, xəyanətdən uzaq olmalı, özünün xoş niyyətlə ; düzlüyü, paklığı, insani keyfiyyətləri ilə bütün canlılardan yüksəkdə durmalı, aqlının gücü ilə, zehnin fəhmi ilə, xeyirxahlığı, təmizliyi və paklığı ilə nümunə olmalıdır. Nəsiminin fikrincə bu xoş niyyətlərə sahib olan insanlar peyğəmbər səviyyəsinə yüksələ bilər :

Əzəl gündən Tanrı birdir,
 Bir olaraq qalacaq da.
 Sənin ruhun_haqqın nuru,
 Aqlın isə bir peyğəmbər (123, 433.)

Nəsiminin elə bir şeirini tapmaq olmaz ki, orada xalq yaradıcılığının, el şairi və aşiq poeziyasının əlamətləri olmasın.

Folklorda Xızır Peyğəmbər haqqında müxtəlif rəvayət və əfsanələr mövcuddur. Belə rəvayətlərdən birində göstərilir ki, Xızır dirilik suyunu içərək əbədiyyətə qovuşmuşdur. Şair bu rəvayəti bir beytdə belə ümumiləşdirmişdir :

Xızır kibi içdi abını,
 Canı tənə cümləsi oldu bəqa (123, 19.)

Və yaxud :

Çün Xızır həyati-əbədi istər isə gəl,
 Can təndə ikən çeşmeyi-heyvan tələb eylə.

Bilindiği kimi Nəsimi poeziyasında xeyirhaqlıq, humanizm, insanların sərbəst və azad yaşaması, həmişə zülm və şərddən uzaq olması ideyası aparıcı olmuşdur. Ona görə də böyük sənətkarı düşündürən həyat həqiqətlərini dərk etməyə səsləyən, onların öz əməlləri

sayəsində əbədiyyətə qovuşmağa çalışan fəlsəfi fikirlərini bəzən əfsanə və rəvayətlərlə qovuşuq şəkildə verməyə çalışır.

Rəvayətə görə Süleyman Peyğəmbər bütün quşların, heyvanların dilini bilirmiş və istədikdə onlarla danışaraq öz istəyini yerinə yetirəmiş. Nəsimi bu rəvayətə işarə edərək yazır :

Heç kimsə Nəsimi sözünü kəşf edə bilməz,

Bu, quş dilidir, bunu Süleyman bilir ancaq (123, 30.)

Şair burada bir tərəfdən Süleyman Peyğəmbərin quş dili bilməsinə işarə edirsə, digər tərəfdən özünün şeirlərinin, fikirlərinin bəşəri olmasını, fəlsəfi yükünün dərinliyini, hər kəsin onu anlaya bilməyəcəyini göstərir. Şairin özünün dediyi kimi, bəzən onun hər sözü, kəlamı bir neçə cəhəddən diqqəti cəlb edir, müxtəlif yozumdan izah olunur. Çünki Nəsimi şeirlərində sətraltı mənalar, fəlsəfi deyimlər olduqca qüvvətlidir. Bu da dedimiz kimi xalq yaradıcılığından gəlir. Nəsimi xalq yaradıcılığına dərindən bələd olmuş, ondan züvqlü, məharətlə istifadə etməyi, faydalanmağı bacarmışdır.

Bura qədər deyilənlər (hətta geniş danışmaq olardı) onu göstərir ki, hələlik ilk anadilli şairimiz olan Həsənoğlunun yaşadığı dövrlərdə bizim bir çox el şairlərimiz, aşıqlarımız olmuşdur, lakin təəssüflər olsun ki, onların yaradıcılığının çox az bir hissəsi bizə gəlib çatmışdır.

Heca vəznə və aşıq yaradıcılığının Xətai mərhələsi

Xalq yaradıcılığı bütün dövrlərdə yazılı ədəbiyyat üçün qaynaq, mənbə rolunu oynamışdır. Klassik ədəbiyyatımızın görkəmli sənətkarları öz imkanları daxilində bu zəngin yaradıcılıqdan bəhrələnməklə ədəbiyyatımızın ən gözəl nümunələrini yaratmışlar. Qövsü Təbrizinin, Xətib Təbrizinin, Məhsəti Gəncəvinin, Xaqani Şirvaninin, Nizami Gəncəvinin, Şah İsmayıl Xətəinin, M.Füzulinin və başqalarının yaradıcılığı bunu aydınlıqla göstərir. Onların müxtəlif mövzulu əsərlərində əfsanə, rəvayət, nağıl, dastanlardan gələn motivlər müşahidə olunur. Bəzilərinə bütövlükdə əsərin mahiyyətində, üst qatında, bəzilərinə isə bir qədər alt qatda nəzərə çarpır. Ancaq bütün bunlara baxmayaraq, hər bir sənətkar, təkrar qeyd edək ki, yaratdığı bədii nümunələrdə xalqın zəngin yaradıcılığından bəhrələnməklə klassik sənət nümunələrini yaratmaq məqsədində olmuşdur. Bu, bütün əsrləri izləyən

prosesdir. Anadilli poeziyanın mövcudluğu dövründə isə bu daha aydın müşahidə olunur. Belə ki, Əlinin “Qisseyi-Yusif”indən, “Dastani-Əhməd Hərəmi”dən üzə bəri bu ənənə yüksələn istiqamətdə əsrləri adlamışdır. Molla Qasımda, Yunis Əmrədə, Şah İsmayıl Xətəidə isə bütünlükdə yaradıcılığın mahiyyətində dayanan problem kimi aparıcı mövqedə özünü göstərmişdir. XVIII yüzillikdə M.V.Vidadinin, M.P.Vaqifin şəxsində özünün ən yüksək zirvəsinə çatmışdır. M.P.Vaqif bir növ bütün yaradıcılığı ilə aşiq şeiri, xalq şeiri ruhunda yazmanın imkanlarını nümayiş etdirmişdir.

Anadilli poeziyanın, xüsusilə aşiq şeiri üslubunda yazmanın orta əsrlərdə üç böyük mərhələsi müşahidə olunur. Bunlar özlüyündə hələ çox-çox əvvəllərdən, qədim türk dastanlarından, qəhrəmanlıq nəğmələrindən, səmavilərdən, müxtəlif səciyyəli türkülərdən, ilahilərdən Əhməd Yasəviyə, Yunis Əmrəyə gələn böyük və uzun bir yolun davamıdır. Burada türkün şeir düşüncəsi, həyat fəlsəfəsi, həyata, dünyaya münasibəti bütün incəlikləri ilə öz əksini tapır. Fikrimizcə, Yunis Əmrə, Molla Qasım bu prosesdə bir mərhələdir. Özü də sabitləşmiş düşüncəni, həm forma, həm məzmun ifadəliliyində bitkinliyi əks etdirən bütöv bir mərhələdir. XVI əsr isə onun ikinci mərhələsidir. Burada bir istiqamətdə bütün tamlığı ilə klassik poeziyanı ehtiva edən M.Füzuli varsa, digər istiqamətdə həm klassik, həm də xalq poeziyasının özünəməxsusluqlarını özündə ehtiva edən, mahiyyəti ilə xalq poeziyasına dayanan Şah İsmayıl Xətai var. Üçüncü bir xətt sırf xalq poeziyası, aşiq yaradıcılığı ilə bağlanan Dirili Qurbani və Miskin Abdal xəttidir. “Həmin əsrdə yetişmiş və bir çox cəhətlərdən Xətaiyə görə daha yüksək yaradıcılıq qüvvəsinə malik olan Füzuli ilə müqayisə edildikdə Xətai Azərbaycan türk dilini daha geniş və zəngin şəkildə öz şeirlərində işlədən və fəzlə olaraq bu dilin müəyyən dialektoloji xüsusiyyətlərini əks etdirən birinci şairdir” (40, 316-317). Bəkir Çobanzadənin son dərəcə dəqiqliklə dediyi bu mülahizələr həmin dövrdə mühitin ümumi mənzərəsini, türk şeirinin güclənən imkanlarını ifadə edir. Söhbət Şah İsmayıl Xətai yaradıcılığından və hökmdar səviyyəsində dövrün, mühitin hansı düşüncə ilə yaşaması məsələsindən getdikdə, bu bir qədər aydınlıqla görünür. Onu da qeyd edək ki, Ş.İ.Xətəinin yaradıcılığı ilə bağlı müəyyən işlər aparılıb, şeirləri müqayisəli şəkildə təhlil olunub. Aşiq şeiri üslubunda yazdığı şeirləri müxtəlif tədqiqatların probleminə çevrilib. Ancaq bir istiqamət kimi sırf aşiq yaradıcılığı müstəvisində araşdırılmayıb. Halbuki, Ş.İ.Xətəinin yaradıcılığı öz ruhu və mahiyyəti ilə aşiq şeirinə

köklənmişdir. Bunu ilk öncə Dirili Qurbaninin, Miskin Abdalın ona olan sonsuz rəğbətindən görürük. Burada Şah İsmayıl Xətəinin də onlara olan böyük rəğbəti duyulmaqdadır. Bu başlanğıc kimi xalq şeirinə, aşiq yaradıcılığına böyük məhəbbətdən irəli gəlir.

Qurbani şeirlərində Ş.İ.Xətəinin adı tez-tez çəkilir, mürşidi-kamilim, “şeyx oğlu şahım” deyə xatırlanır. Təkcə onu demək kifayətdir ki, Qurbaninin hökmdar şairin vəfatına həsr etdiyi məşhur divanisi xalq şeirimizin, aşiq poeziyamızın klassik nümunəsidir. Burada Şah İsmayıl Xətəiyə olan sənətkar sevgisi fərdi münasibəti ifadə etmir, əksinə, bu, böyük xalq sevgisinin təzahürü təsiri bağışlayır.

Fələk, sənən əlləşməyə bir belə meydan ola,
Açıla haqqın qapısı, ədalət-divan ola.
Mən gəlmişdim mürşidimin dərdinə dava qılam,
Nə biləydim mən gəlincə xak ilə yeksan ola (19,534).

Şah İsmayıl Xətəi bu sevgini təkcə hökmdar kimi qazanmamışdı, burada eyni zamanda ondan heç də geri qalmayan sənətkar sevgisi var idi. Bu iki xətt – hökmdar olma və şairlik bir-birini tamamlayırdı. Burada vurğulanmalı digər bir istiqamət də var, bu da mürşid olma idi. Bütün bunlar özlüyündə son olaraq böyük ideyaların həyata keçirilməsinə, zaman-zaman pozulmuş ədalətin bərpasına xidmət edirdi. Necə ki, ədəbiyyat hələ də ana dilində yazmağın çətinlikləri ilə üzbəüz idi. Dirili Qurbaninin “mürşidi-kamilim, şeyx oğlu şahım” deməsi təsadüfi deyildi.

Mürşidi-kamilim, şeyx oğlu şahim!
Bir ərzim var qulluğuna, şah, mənim.
Əziz başın üçün oxu yazğımı,
Agah ol halımdan gahbagah mənim! (102, 29).

Ş.İ.Xətəinin Qurbani ilə yaxınlığı özlüyündə xalq yaradıcılığına, aşiq poeziyasına münasibətin ifadəsi idi. Miskin Abdalın yaradıcılığında da bu yaxınlıq bir aydınlıqla hiss olunur. Belə ki, onun şeirlərində Xətəiyə məhəbbət, “Şıx oğlu, mürşid” deyə müraciətlər hamısı hökmdar və şair sevgisinin ifadəsi idi. Həmin münasibətin məqamları bu gün xalq arasında da yaşanmaqdadır. Düzdür, Miskin Abdalın da digər müasirləri kimi yaradıcılığı bizə bütünlüklə gəlib çatmayıb. Bir hissəsi artıq rəvayətə, müəyyən əhvalata keçərək

yaşayıb. Olanların hamısı bütünlükdə mühiti, on altıncı yüzillikdəki ümumi mənzərəni səciyyələndirir. Bunun başında isə, heç şübhəsiz, hökmdar, şair, mürşid kimi Şah Xətai dayanırdı. Bütün müraciətlər, ona olan münasibətlər hamısı belə bir vəziyyəti aydın şəkildə göstərir. Miskin Abdal şeirlərində bu hal ardıcılıqla yaşanır.

İqlimin şahıydı Həzrəti Süleyman,
 Ədalətə pənah idi Nuşirəvan,
 Şıx oğlu İsmayıl – o cənnət məkan,
 Düşməz ələ, o bir yadigardı getdi (109, 271).

Bunlar bir istiqamətdə mühiti xarakterizə edir. Mühitdə baş verən ədəbi prosesi, xalq şeiri üslubunda yazmanı və ona olan güclənən marağı göstərir. Çünki bütün müstəvilərdə həm Miskin Abdalın, həm də Dirili Qurbani kimi qüdrətli sənətkarın yetişməsi artıq ənənənin güclənən xətt boyunca getdiyini deməyə əsas verir. Ş.İ.Xətəinin, eləcə də bu sənətkarların öz zamanında hansı mərtəbədə dayandığını təsəvvür etmək elə də çətin məsələ deyildir. İlk əvvəl bunu Şah İsmayıl Xətəinin yaratdığı böyük dövlətin sərhədləri və ondan kənardə artan nüfuzu baxımından müəyyənləşdirmək gərəkdir. Bu, eyni zamanda onun yaradıcılığında da özünü göstərirdi. Çünki bu böyük işlərin bir hissəsi onun şeirə, sənətə olan sonsuz marağı ilə müəyyənləşirdi. Demək, poeziya, onun mühüm bir hissəsini təşkil edən xalq şeiri üslubunda yazıb-yaratma, aşiq şeiri, anadilli ədəbiyyat məsələləri intibah xarakteri ilə görünürdü. Bu bir növ yeni mahiyyət kəsb edən mərhələ idi. B.Çobanzadə bu məqamla bağlı bir məsələni də vurğulayır: “Xətəinin əsərlərində işlətdiyi dil bu sahədə müəyyən mərhələnin başlanğıcı olub, bu zamandan etibarən İran Azərbaycanı türk ləhcəsi və çox mümkün ki, bu ləhcənin müəyyən şivəsi (məsələn, Təbriz şivəsi) ümumən Azərbaycanın ədəbi dilinin əsasını təşkil edir. Bu vəziyyət təxminən olaraq XVIII miladi əsrə, yəni Molla Pənah Vaqif və Molla Vəli Vidadi kibi Qafqaz Azərbaycanı şairlərinin meydana çıxmasına qədər davam edir” (40, 317). Yunis Əmrə, Molla Qasım ilə Şah Xətai, Qurbani arasındakı inkişaf mərhələsi, zənginləşmə sonrakı mərhələdə özünün ən yüksək pilləsinə – M.V.Vidadi və M.P.Vaqif şəxsində çatır. Molla Qasım və Yunis Əmrə şeirindəki dil zənginliyi və aşiq şeir üslubu bütün keyfiyyətləri ilə sonrakı əsrlərə daşır. Hətta bu zənginlik onu da deməyə əsas verir ki, XIII-XIV əsrə qədər dil, aşiq şeiri-

nin forma və ifadə imkanlarındakı inkişaf mahiyyət etibarilə daha qədim dövrlər haqqında düşünməyi zəruriləşdirir.

XIII yüzilliyin nümunələri və bədii sənət faktı kimi bütün incəlikləri, forma, məzmun komponentləri ilə ortadadır. Öz mahiyyəti etibarilə təkcə Azərbaycan şeirinin uğuru deyil, ümumilikdə türk poeziyasının mənzərəsini ifadə edir. Ana dilində yaranan poeziyanın digər nümunələri, dastan ənənəsi, hamısı bu məsələnin inkişaf istiqamətlərini ortaya qoyur. XVI əsrdə Ş.İ.Xətai onu bütün istiqamətlərdə, sadə xalq dilinin özünəməxsusluqları və incəlikləri ilə zənginləşdirir. “Xalq qoşmaları ruhunda yazılan bu şeirlərdə vəfa, sədaqət, mərdlik kimi nəcib keyfiyyətlər təbliğ olunurdu. Şair bu qoşmalarında öz tərəfdarlarını elmi, şeiri, musiqini, həyat və təbiət sirlərini öyrənməyə ruhlandırır” (20, 330). Elə heca vəznində yazdığı şeirləri ilə də bu ənənənin güclənməsinə rəvac verirdi:

Dərdi olmayanlar dərdə yanarmı?
Sadiq dərviş iqrarından dönərmı?
Hər bir uçan, gül dalına qonarmı?
Mən bülbüləm dersen, gülün varmıdır?

Şah Xətai, sənin dərdir deşilməz,
Dərdi olmayanlar dərdə tuş olmaz,
Mürşidsiz, rəhbərsiz yollar açılmaz,
Mürşid ətəyində əlin varmıdır? (72, 7).

Artıq əvvəlki dövrlərdən, əvvəlki saray mühitlərindən fərqli olaraq, on altıncı yüzillikdə ədəbiyyatın yeni mahiyyət kəsb etməsi, mədhiyyələrdən, fəxriyyələrdən uzaqlaşma dövrü başlayırdı. Düzdür, bu hal bütünlüklə ömrünü hələ başa vurmamışdı, tədricən uzaqlaşma ilə səciyyələnmə çoxalan istiqamətdə gedirdi. Hadisələrə yanaşmada, onun təqdimində fərqlilik, yeni məna axtarışları, ana dilinin imkanları səviyyəsində ədəbiyyatı yaratma düşüncəsi ən başlıca amala çevrilmişdi. Məhz Ş.İ.Xətai özü də bu prosesi uzaqgörənliklə qiymətləndirirdi. Sadə, aydın xalq dilində bayatılar, gəraylılar, qoşmalar, varsağılar yazırdı. M.Qasımlı bu məsələləri həm poetik ovqat, həm də sosial-siyasi məqsəd müstəvisində paralel kimi götürür və birinin digərini tamamladığını söyləyir: “Şah İsmayıl Xətainin xalq poeziyası üslubunda şeirə güclü meyil etməsi onun poetik ovqatının

xəlqiliyindən və sosial-siyasi məqsədindən irəli gəlir... Xətəinin xalq üslublu şeirlərində real məhəbbətdən bəhs edən bədii materialların say və həcm azlığına baxmayaraq, poetik ovqatın xəlqiliyi təsvir-tərənnüm obyektində əsas ağırlığı öz üzərinə götürür. Odur ki, bu şeirlərdəki aşiq məhəbbəti həm də aşiq məhəbbətidir” (94, 53). Bizim fikrimizcə, bu iki xətt bir-birilə Şah İsmayıl Xətəidə qovuşur, bir növ təriqət şeyxi olma ilə el şairi olma funksiyaları bir-birini tamamlayır.

Qarşıkı qarlıca dağı gördünmü?

Yoldurmuş əyyamın, əriyib gedər.

Axan sulardan sən ibrət aldınmı?

Yüzünü yerlərə sürüyüb gedər (72, 12).

Ozanlardan, dədələrdən üzü bəri gələn bu ruh xalq ruhudur və bütün zamanlarda, klassik ədəbiyyatın hansı istiqamətdə inkişaf etməsinə baxmayaraq, öz işində olub. Heç bir dahinin, yaradıcı dühanın və yaxud da fərman sahibinin hökmü bu axara təsir edə bilməyib. Böyük təmkin və son dərəcə yüksək ilhamla xalqın iç ağrılarını, ürəyinin dərinliklərində gizlənən hisləri, həyatının ən incə tərəflərini ifadə edib. Onun təsiredicilik tərəfi isə mühitin, böyükdən-kiçiyə hamının iç ağrılarını ifadə etməsi ilə ölçülə bilər. Dağ başında sürüsünü otaran çobandan torpaqla əlləşən əkinçiyə qədər hamının bu misraları eyni dərəcədə başa düşməsi özlüyündə bədii göstəricidir. Şifahi düşüncədə min illər boyu ədəbiyyat bu şəkildə xalqın yol yoldaşı olmuşdur. Xətəinin isə yaradıcılığında bu yola üstünlük verməsi, ümumiyyə meylliliyi, daha doğrusu, xalqla ruh bağlantıları ruhun yaşarlığı, çoxalan istiqamətdə daşınışı idi. Şah İsmayıl Xətəi və folklor problemini tədqiq edən Ş.Bədəlov bu istiqamətdə bir məqamı xüsusi olaraq vurğulayır: “Xətəi yaradıcılığını folklorla sıx bağlayan əsas tel onun mənsub olduğu səfəviyyənin tarixi yoludur. Bu yol əsasən, Xətəi yaradıcılığının mifoloji qaynaqlarının sufi-təsəvvüf folklor semantikasına ilə bağlıdır. Həmin yol əslində, Azərbaycan folklor harmoniyasının ümumşərq kontekstinin müştərək inteqrasiyasının nəticəsi olaraq səfəviyyədə təzahür edə bilmişdir” (31, 7). Bizim fikrimizcə, Şah İsmayıl Xətəi yaradıcılığında bu ruh, xalq şeirinin ümumi ahəng çalarları, aşiq şeiri ənənəsində yazıb-yaratma bütün mahiyyəti ilə təriqət düşüncəsi ilə bağlana bilməz. Bu olsa-olsa, həmin axarda bir hissəni, düşüncənin bu tərzdə ifadəsini ehtiva edə bilər. Burada bütün tərəfləri ilə istiqamət kimi xalq şeiri, aşiq şeiri üslubu

başlıca olandır və qalan bütün məqamlar oradan qaynaqlanır. “Xətəinin heca vəznində xalq şeiri formasında yazdığı əsərlər ədəbiyyatımızda bu meylin get-gedə güclənməsinə və üstünlük qazanmasına səbəb olmuşdur” (139, 393). Bu meylin özünün türk xalqlarında sistemli şəkildə izlənməsi bir problem kimi hələ də tədqiqini gözləyir. Düzdür, aşiq sənətində, şifahi ədəbiyyatda heca vəznində yazıb-yaratmanın müxtəlif tərəfləri işıqlandırılmış, müəyyən təhlillər aparılmışdır. Ancaq yazılı ədəbiyyatda Ə.Yasəvidən, Yunis Əmrədən, Molla Qasımdan başlayan yolun davamlı şəkildə izlənməsi özlüyündə problem kimi aktualdır. Bunların folklor qaynaqları ilə paralel aparılması isə məsələnin mahiyyətinə daha təfərrüatlı yanaşmadır. Çünki Şah İsmayıl Xətəinin bayatı, gəraylı, qoşma və varsağıları arasında elə nümunələr var ki, onları bütünlüklə xalq düşüncəsi faktı kimi vermək mümkündür. Məsələn, “Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin” varsağısında biz təkcə formanın deyil, eyni zamanda deyimin də xalq düşüncəsinin dərinliklərindən süzülüb gəldiyini görürük:

Qaibdən dəlil gördüm,
Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin.
Bizi sevib sevindirdin,
Dədəm, xoş gəldin, xoş gəldin (72, 20).

Bu misralarla, xalq düşüncəsi ilə Ş.İ.Xətəi özü də dədələşir. Dədə Qorquddan, dədələşən ustadlardan gələn ənənənin davamçısı kimi bu sıranı bir qədər də genişləndirir. Qaibdən gələn dəlilə sənətkar “xoş gəldin” deyir və bizi sevindirməsini söyləyir. Bu dədələşmə gəlişi gözəl olan dədənin xoş gəlməsidir. Və yaxud da bir başqa gəraylısında oxuyuruq:

Aqıl, gəl bəri, gəl bəri,
Gir könülə, nəzər eylə.
Görür göz, eşidir qulaq,
Söylər dilə nəzər eylə (72, 30).

Bütün bunlar və bu kimi nümunələr Ş.İ.Xətəinin aşiq şeirinə verdiyi dəyərdir. Belə nümunələrlə o, ədəbiyyatımızı daha da zənginləşdirmiş, onun sonrakı inkişafına özünün töhfələrini vermişdir. Bu məsələnin bir tərəfidir, daha doğrusu, sırf aşiq şeiri üslubunda yazıb-yaratma ilə bağlı tərəfidir. Onun digər tərəfində klassik üslubda yazıb-yaratdığı

şeyrlər, eyni zamanda epik əsərləri dayanır. Bu isə bir problem kimi özündə başqa istiqamətli məqamları ehtiva edir. Daha doğrusu, bayatı, gəraylı, qoşma, varsağılarında bütün təfərrüatı ilə görünənlər klassik üslubda yazdıqlarında bir qədər alt qatda nəzərə çarpır. Ancaq bir məsələni də vurğulayaq ki, Xətəinin klassik üslubda yazdığı elə şeyrlər var ki, onlar öz mayasını xalq düşüncəsindən alır. “Dəhnamə”, “Nəsihətnamə” kimi iri həcmli əsərləri, eləcə də mürəbbeləri, tərcibəndləri, rübai və qitələri də bunu aydın göstərir. “Qış getdi, yenə bahar gəldi” misrası və bu axarda olan misralarla bütün tərəfləri ilə bunu aydınlıqla ifadə edir. Xalq düşüncə və ifadə tərziləri ilə bağlılığı ötəri müşahidədə belə, duyulmaqdadır.

Gələn birdir, gedən birdir, qalan bir,

Haman birdir, haman birdir, haman bir (72, 57).

Və yaxud da bir mürəbbesinə diqqət yetirək. Burada da eyni mənzərənin şahidi oluruq. Şeyrdə düşüncənin xalqdan gələn tərəfləri sadəlik və deyim anlamında üzde görünür. Eyni zamanda keyfiyyət, xalq ruhuna yaxınlıq anlamında mühüm dəyər kimi əhəmiyyət kəsb edir:

Neçə kərə demədimmi, gözləri ahu, sana,

Bivəfəliq etməmək gərək idi canım sana,

Yürü, var ömrüm haman şimdən geri yahu sana,

Könlümüzü bizə ver də, Misrə Sultan ol yürü (72, 41).

Bütün bunlar XVI yüzillikdə Azərbaycan şeyrinin inkişaf istiqamətlərini, zənginlik tərəflərini açıqlayır. “Nəsimidə, Həbibli və Füzulidə də – bunların xüsusən qəzəl növünə aid əsərlərində – az-çox bariz surətdə görülən bu “sadəlik”, dediyimiz kimi, Xətəidə çox açıq və qəti surətdə və xalq ədəbiyyatına yaxınlaşma şəklində özünü göstərir” (40, 332) qənaəti son məqamda digər bir düşüncəni “XVI əsrdəki Azərbaycan türk ədəbiyyatının bədii yüksəkliyi, vertikalı Füzuli ilə ölçülürsə, dil və yaradıcılıq ünsürləri, horizontal meyarı Xətəi ilə təmsil olunur” (40, 332).

M.Füzuli də aşiq şeyr şəklindən bəhrələnmiş, bəlkə də sələfi Xətəi yaradıcılığından ilham alaraq “Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmazmı” qəzəlini yazmışdır. Bu şeyr qəzəl olsa da, hər misra iki yerə bölünəndə aşiq şeyrinin ruhunu, xüsusilə gəraylı şeyr şəklini xatırladır. Sanki Füzuli əruzla hecanı sintez edir. Ümumilikdə götürdükdə

Nəsimidə də, Füzulidə də və o dövrlərdə əruzda yazan başqa şairlərimizin şeirlərində də hecanın əlamətləri görünməkdədir.

Bunlar hamısı anadilli poeziyanın təkamülünün ümumi mənzərəsidir. Beləliklə, XVI əsr Azərbaycan klassik poeziyasının xalq şeiri üslubunda, aşiq şeiri tərzində güclənməsi ilə xarakterizə olunur.

Yazılı ədəbiyyatda aşiq şeirindən istifadəni tədqiqatçılar bəzən Şah İsmayıl Xətəinin, bəzən isə Molla Pənah Vaqifin adı ilə bağlayırlar. Bu bir həqiqətdir ki, Ş.İ.Xətəi klassik üslubda yazdığı əsərləri ilə bərabər, folklordan, xüsusilə aşiq poeziyasından da bəhrələnərək heca vəznində bir sıra nümunələr yaratmışdır. Lakin onu da qeyd etmək lazımdır ki, Xətəidən, bir neçə əsr əvvəl yaşamış Q.Bürhanəddin, Həsənoğlu, İ.Nəsimi də heca vəzninə yaxın nümunələr yaratmışlar.

Həmin dövrlərdə yaşamış Şirvanlı Molla Qasımla bərabər, neçə-neçə aşiq-şairlər olmuş, təəssüf ki, müxtəlif səbəblərdən onların şeirləri yazıya alınmadığından itib-batmış, təhriflərə məruz qalmış, çox az hissəsi bizə gəlib çatmışdır. Xüsusilə Nəsimi yaradıcılığında gəraylının, qoşmanın, təcnisin şəkli əlamətlərinə və nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Əvvəldə bu barədə ətraflı bəhs etdiyimizdən, bunların üzərində geniş dayanmağa lüzum görmürük.

Ş.İ.Xətəinin müasiri və söyləndiyinə görə onun sarayında yaşamış Qurbani aşiq yaradıcılığının klassik nümunələrini yaratmışdır. Onun:

Başına döndüyüm, ay qəşəng pəri,
Adətədi, dərərlər yaz bənövşəni.
Ağ nazik əlinlə dər, dəstə bağla,
Tər buxaq altında düz bənövşəni (102, 59).

Eləcə də:

Sallana-sallana gələn Salatın,
Gəl elə sallanma söz dəyər sənə.
Al-yaşıl geyinib qarşımda durma,
Yayın bəd nəzərdən, göz dəyər sənə (102, 63).

– bəndləri ilə başlayan qoşmaları Qurbanidən çox-çox əvvəl aşiq poeziyası ilə klassik poeziyanın (əruz) yanaşı inkişaf etdiyini deməyə imkan verir. Şah İsmayıl Xətəinin ha-

kimiyyəti dövründə Azərbaycan dilinə, adət-ənənələrinə diqqətin artması, eyni zamanda aşiq yaradıcılığına da ehtiram və marağı artırmışdır. Ərəb və farsdilli ədəbiyyatın şeir texnikasını kifayət qədər bilməyən aşıqlar həmin yüzilliklərdə üstün mövqeyə çıxdılar.

Prof. M.Qasımlının yazdığı kimi “Azərbaycan –Səfəvi dövlətinin qurucusu Şah İsmayıl Xətəinin aşıqları himayə etməsi, aşiq sənətinə rəğbət göstərərək özünün də saz çalması və qoşma üslubunda şeirlər yazması aşıqların tarixi nüfuzunu və cəmiyyətdəki mövqeyini gücləndirmişdir. Bu tarixi mərhələdə aşıqlar özünün qızıl dövrünü yaşayır” (21, 35).

Doğrudan da artıq Ş.İ.Xətəinin dövründə heca vəznə və aşiq yaradıcılığı daha da inkişaf edərək yeni mərhələyə qədəm qoydu.

Həmin dövrlərdə Miskin Abdal, Qurbani kimi gözəl təbi və şeir texnikası olan aşıqlar da vardı. Şah İsmayıl Xətəinin özünün aşiq poeziyasına üstünlük verməsi yazılı ədəbiyyatda yeni meyillərə yol açdı, imkan yaratdı. Hətta Xətəinin ölümü belə, bu meyilləri zəiflədə bilmədi.

Əruz vəznində yazılan əsərlər, adətən, xəttatlar tərəfindən səliqə ilə divanlara daxil edildiyi halda, heca vəznli şeirlər bəzən cümlələrdə qeydə alınsa da, əsasən şifahi şəkildə ağızdan-ağıza keçərək aşıqlar tərəfindən şənliklərdə, toylarda oxunmuş və günümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Elə onun nəticəsidir ki, bir sıra aşıqlarımızın şeirləri bəzən bir-birinə qarışmış, müxtəlif variantlarda sonralar yazıya alınmışdır. “Artıq XVI əsrdən başlayaraq görkəmli aşıqların mövqeyi klassik poeziya ustaları mövqeyinə yaxınlaşmağa başladı. Qurbaninin, Sarı Aşığın, Tufarqanlı Abbasın adları itib-batmamış, onların əsərlərinin bir hissəsi isə yazıya belə alınmışdır. Beləliklə, aşiq şeirinə meyil artıq dövrün bəlkə də hələ tamamilə dərk edilməyən tələbi kimi ön plana çəkilirdi” (78, 49). Aşiq şeiri üslubunda yazılmış şeirlərin çoxalmasına baxmayaraq, klassik poeziya, xüsusilə Füzuli sənətkarlığı ilə rəqabətdə hələ də geri qalırdı. Lakin bu inkişaf artıq sürətlənirdi. XVI əsrin sonları, XVII əsrin əvvəllərində vəziyyət tamamilə dəyişdi. Sonra, XVIII əsrdə xalq ədəbiyyatının, aşiq şeirinin yazılı poeziyada böyük ədəbi təzahürü olan M.V.Vidadi, M.P.Vaqif mərhələsi başladı.

Məhəmməd Əmani və aşiq poeziyası

Əvvəldə də vurğuladığımız kimi, Azərbaycan uzun müddət müxtəlif xalqların əsarəti altında olmuş, əzilmiş, talan edilmiş, parçalanmış, lakin öz qürurunu, dəyanətini həmişə qorumuş və bütün sahələrdə inkişafından qalmamışdır. O cümlədən ədəbi-bədii yaradıcılığını da yüksəltməyə, irəliyə aparmağa can atmışdır.

Hələ XIII-XIV əsrlərdən başlayaraq el sənətkarları və klassik üslubda yazan şairlər öz siyasi və fəlsəfi fikirlərini geniş xalq kütləsi içərisində yaymaq üçün xalq poeziyasından bacarıqla istifadə etmişlər. Xalq yaradıcılığından və xalq aşiq poeziyasından süzülüb gələn xəlqilik və realizm hətta klassik üslubda yazan sənətkarlardan belə yan keçməmişdir. İstər İ.Həsənoğlunun, Q.Bürhanəddinin, İ.Nəsiminin və istərsə də onlardan sonra yazıb-yaradan sənətkarların yaradıcılığına nəzər saldıqda bu, artan və yüksələn xətt üzrə açıq şəkildə görünməkdədir.

XVI əsrin əvvəllərindən etibarən Azərbaycan ədəbiyyatında yeni bir dövr başladı. Bir tərəfdən klassik üslubda yazılmış gözəl nümunələr yaranırdısa, digər tərəfdən xalq poeziyasının və aşiq şeirinin təsiri altında heca vəznində yazılmış yeni şeir formaları özünü göstərirdi. Nəsimi və Xətai yaradıcılığının hər iki qolunu – əruz və heca qolunu davam etdirən görkəmli söz ustaları kimi şöhrətləndilər. Bu dövrdə bir sıra şairlər hecada daha çox şöhrət qazandısa (məsələn, XVI əsrdə Qurbani, XVII əsrdə A.Tufarqanlı və b.) elələri də oldu ki, onlar klassik üslubda - əruzda yazan (məsələn, M.Füzuli) sənətkarların ənənələrini davam etdirməklə, eyni zamanda heca vəznində də gözəl nümunələr yaratdılar. Aşiq Abbas Tufarqanlı qəzəl, qəsidə və s. yazsa da aşiq şeiri üslubunda yazdığı şeirlər ona daha çox şöhrət gətirdi, onun klassik üslubda yazdığı şeirləri unuduldu. Lakin XVI əsrdə Ş.İ.Xətai, M.Əmani XVII əsrdə Fədai, Məsihi, M.Şirvani və başqa şairlərin yaradıcılığında klassik ədəbiyyatla yanaşı, aşiq poeziyası da nəzərəcarpacaq dərəcədə diqqəti cəlb elədi.

Ş.İ.Xətaidən sonra xalq yaradıcılığına və aşiq poeziyasına dərinləndirən bələd olan, ondan bəhrələnən və yaradıcılığında məharətlə yeni nümunələr yaradan şairlərdən biri də M.Əmani olmuşdur.

M.Əmani (1536-1610) XVI əsrin ikinci yarısı XVII əsrin ilk onilliyində yaşamış çoxlu sayda qəzəl, qəsidə, rübai, məsnəvi, qitə və s. yazmaqla bərabər, eyni zamanda xalq şeiri, aşiq poeziyası formasında gözəl qoşmalar, varsağılar, gəraylılar, bayatılar da yaratmışdır. Əmaninin yaradıcılığında əruzda yazdığı şeirlərdə Füzulinin, hecada yazdığı şeirlərdə isə Xətəinin təsiri daha çox duyulur. Xətəi “Dəhnamə” poemasında yazır:

Qış getdi, yenə bahar gəldi,
Gül bitdivü lələzar gəldi.
Quşlar qamusu fəğanə düşdü
Eşq odu yenə bu canə düşdü (72, 63)

Baharın təsvirinə həsr olunmuş bu şeir parçası ilə Əmaninin aşağıdakı şeirinə nəzər yetirdikdə ikincinin birincidən bəhrələnməsi açıq şəkildə görünür:

Şad ol könülə ki, yar gəldi,
Gəm getdivü gəmküsar gəldi.
Məhv oldu fəraqü vəsl yetdi,
Gül bitdivü sədhəzar gəldi.

Ahəng tərənnüm eylə, bülbül,
Dey rəğmiğə novbahar gəldi.
Qalmadı könüldə xar-xarum,
Çün sövgülü gülüzar gəldi (48, 127).

Xətəinin yuxarıda nümunə gətirdiyimiz şeir parçasında olduğu kimi, Əmaninin bu şeirində də nikbin duyğu və fəlsəfi fikirlər sadə, aydın bir dillə tərənnüm edilmişdir. O, baharın gəlməsini, güllərin, çiçəklərin açmasını, bülbüllərin cəh-cəh vurmasını görüb həmahəng olaraq insanın da şad olmasını, könlünün açılmasını istəyir. Şairin bu və bu tipli şeirlərində gələcəyə inam, nikbinlik açıq-aydın görünür. Əmani haqqında tədqiqat aparan və şeirlərini çapa hazırlayan Xalq şairi B.Azəroğlu yazır: “O, istər təbiət haqqında yazdığı şeirlərində, istər vüsəl və hətta hicrandan danışan qoşmalarında həmişə bu nikbinliyi saxlayır, həyat eşqi, real məhəbbət bir dağ seli kimi ötəri kədəri yuyub aparır” (25, 70). Lakin bir cəhəti də vurğulayaq ki, əgər şair klassik üslubda yazdığı şeirlərində bəzən məyusluq keçirirsə, ictimai kədərilə şəxsi kədəri diqqəti cəlb edirsə, hecada yazdığı şeirlərin-

də biz buna az təsadüf edirik, bu, öləri, ani xarakter daşıyır, tez də keçir. Əmaninin qoşma, gəraylı, varsağı və bayatılarında xalq yaradıcılığında olduğu kimi, həyatsevərlik, şadlıq, vüsəl, sevinc, həyata çağırış, gələcəyə inam daha çox özünü göstərir. Bu kimi keyfiyyətləri Əmaninin bir sıra şeirlərində görə bilərik. Şairin “Seyr elə” rədifli şeirinə nəzər salaq:

Bahar oldu, tazə güllər açıldı,
Sərvinazım, sallanubən seyr elə.
Şükufə övrağı hər yan saçıldı,
Sərvinazım, sallanubən seyr elə.

Muəssərdir əndəlibdin nalələr,
Saçmış inci səbzə üzrə jalələr,
Eşq odundan dağlar qoymuş lalələr,
Sərvinazım, sallanubən seyr elə (48, 194).

Adətən, yaz fəsli gələndə təbiət oyanır, bütün canlılar öz libaslarını dəyişir, gözəlləşir, insanlar da təbiət kimi cazibəli olur, gözəlləşir, damarlarında “qan qaynayır”, hər şey işıq saçır, insanların ruhu da cavanlaşır, eşq odunda alışıb yanır. Yaz fəslində, adətən, quşlar səhər-səhər cəh-cəh vurur, nəğmələr oxuyur, bir-birini səsləyir, ahəngdar bir mənərə yaradırlar.

Bahar fəslində şair səhər tezdən quşların gözəl səslər çıxarmasına, nəğmələr oxumasına valeh olur, heyran qalır. Əmani də mənərəni, bu ahəngi pozmadan, danışmadan, susaraq seyr edir, şad və xürrəm olur. Şair bu mənərəni seyr etməyi sevgilisinə də məsləhət görür və bilərəkdən yaz fəslini yar fəsli adlandırır. Necə ki, bahar gələndə təbiət sevinir, yar gələndə də şair o hisləri keçirir:

Yar fəslində səhər quşlar əlhani
Mədhuş edər idrak edən insani,
Bitəkəllüf xürrəm olsun Əmani,
Sərvinazım, sallanuban seyr elə (48, 194).

Gətirdiyimiz bu nümunə əslində “varsağı” şeir formasıdır. Varsağı da qoşma şeir şəklindədir, lakin qoşmadan fərqli olaraq varsağıda birinci bəndin 2 və 4-cü misraları eyni olur, ondan sonra gələn bəndlərin sonuncu misraları birinci bəndin ikinci və dördüncü

misraları ilə təkrarlanır. Bu şeir formasına ancaq qoşma və gəraylılarda təsadüf olunur. Varsağı şeir formasına həm klassik yazılı poeziyada, həm də aşiq yaradıcılığında rast gəlinir. “Varsağı” sözünü də “Bayatı”, “Gəraylı” sözləri kimi tayfa adı ilə bağlayırlar. Bu tayfaların adları onlarla bağlı olan şeir formalarının və havaların (melodiyaların) adlarında əks olunur. Varsağı haqqında tədqiqat aparan prof. M.Seyidov olmuşdur. O, bu sözün etimologiyası haqqında bir sıra mülahizələr irəli sürür və belə nəticəyə gəlir ki: “Varsağı da formalaşmış Azərbaycan xalqının etnik tərkibində iştirak edən Varsaq qəbiləsinin şeir formasının adıdır. Varsağı da bir çox şeir növləri kimi həm şeir formasının, həm də havasının (melodiya) adıdır. Azərbaycan söz, musiqi sənəti tarixində belə hallara sıx-sıx rast gəlmək olar. Bəzi Azərbaycan qəbilələrinin adları ilə tanınan həm melodiya, həm də şeir forması bu gün də vardır. Misal üçün Ovşarı-Əfşarı, bayatı havasının ilk müəllifləri Oğuz qəbilələrindən olan Əfşarlar-Ovşarlar və Bayatlardır... Gəray, Qaytağ qəbiləsinin havaları da həmin qəbilələrin adı ilə bu gün də yaşayır” (135, 311).

Varsağı şeir formasına XIII əsrin sonu, XIV əsrin əvvəllərində yaşamış Y.Əmrənin, XVI əsrdə Ş.İ.Xətəinin, XVIII əsrdə M.V.Vidadinin yaradıcılığında rast gəlmək olur. Bu sıradan XVI əsrin ikinci yarısında, XVII əsrin ilk onilliyində yaşamış M.Əmaninin həm qoşma, həm də gəraylılarında varsağı formasına təsadüf edirik. Əslində varsağı şeir formasını tədqiqatçılar ayrıca şeir növü kimi götürümlər. Ona görə də bu forma istər ədəbiyyatşünaslıqda və istərsə də folklorşünaslıqda geniş şəkildə araşdırılmamışdır. Əmani haqqında aparılmış tədqiqatlarda da (H.Arslı, Ə.Səfərli, B.Azəroğlu və b.) şairin bu tipli şeirləri qoşma kimi göstərilmişdir. Şairin seçilmiş əsərlərində də verilmiş üç varsağısı qoşma adlandırılmışdır (48, 192-197). Onu da xatırladaq ki, Əmaninin üç şeirindən biri 7 bənddən, ikincisi 12 bənddən, üçüncüsü isə 14 bənddən ibarətdir. Adətən qoşma 3, 5, 7 bənddən ibarət olur. Bu mənada Əmaninin qoşma-varsaqıları forma baxımından da seçilir. Şairin seçilmiş əsərlərində 12 gəraylısı, 4 bayatısı da verilmişdir. Bu nümunələr də istər forma, istərsə də məzmun orijinallığı ilə fərqlənir. Belə ki, 12 gəraylıdan biri 4, ikisi 5, biri 6, ikisi 7, dördü 8, ikisi isə 9 bənddən ibarətdir. O da maraqlıdır ki, bu gəraylıların 8-i varsağı şeir formasındadır. Bu da onu göstərir ki, Əmani Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında bu formadan ən çox istifadə edən ilk sənətkarlardandır.

Əmaninin qoşma-varsağlarında gördüyümüz nikbinliyi onun gəraylı-varsağlarında da müşahidə edirik:

İxtiyarım əldən alan,
Şükrülillah, gördüm səni.
Məni hicr oduna salan,
Şükrülillah, gördüm səni.

Məşğul olub xəyalına,
Müştaq idim cəmalına,
Şərəf tapıb vüsalına,
Şükrülillah, gördüm səni.

... Göz, könül yüzün heyrani,
Sənsən canımın cananı,
Rahəti-ruhi-Əmani,
Şükrülillah, gördüm səni (48, 205).

Əmaninin bəzi şeirlərinin əvvəlində bədbinlik hiss olunsada, sona yaxınlaşdıqca şairin həyat eşqi, gələcəyə inamı, ruh yüksəkliyi artır, şeirin sonu nikbinliklə bitir. Onun qoşmalarında olduğu kimi, gəraylılarında da sadəlik, həyat həqiqətləri, realizm diqqəti cəlb edir:

Yenə gəldi bahar fəsli,
Eys etməkdir anın əsli
Müyəssərin olsa vəsli,
Ğənimətdir səfa sürmək.

Eşq oduna yanan sönməz,
Gedən günlər geri dönməz,
Ömür quşu uçdu qonmaz,
Ğənimətdir səfa sürmək (28, 201).

Əmaninin yaradıcılığında bayatıları da orijinallığı ilə seçilir.

Bayatların yaranma tarixi çox qədimlərə gedib çıxır. Hətta bayatıya oxşar nümunələrə M.Kaşğarinin “Divanü-lüġat-it-türk” əsərində də rast gəlmək olur (293, 195). Bayatılar əvvəllər bugünkü kimi 4 misralı olmamış, eyni zamanda 6 misralı da olmuşdur. Bunun ilkin nümunələrinə hələlik XVI əsrdə rast gəlinir.

Tədqiqatçı A.Məmmədova cünglərdən topladığı 6 misralı bayatların tarixini 1549-cu illə bağlayır. “Həmin bayatı nümunələrinin yazıya köçürülməsi tarixi əlyazmaların tarixləri ilə bağlı olduğuna görə, bunlar XVI əsrin II yarısı, XVII, XVIII və XIX əsrlərə aiddir. Qeydə aldığımız mənbələr arasında tarix etibarilə qədimləri XVI əsrin II yarısında Məhəmməd ibn Məkki tərəfindən yazılmış “ləmət-üd-Dəməşqiyyə”ni göstərmək olar” (28, 4). A.Məmmədova aşağıdakı bayatını nümunə göstərmişdir:

Mən Aşiq, yasəmən siz,
Bağların yasəmənsiz,
Mən öldüm gülə həsrət,
Gülşənsiz, yasəmənsiz.
Yuğ ağlayan dost kuyində
Getməyin yasə mənsiz (28, 13).

Qəribədir ki, XVI əsrdə yaşamış Əmaninin də yaradıcılığında bayatılara rast gəlirik. Şairin dörd bayatısından biri 4 misralı, üçü isə 6 misralıdır. Dörd misralı bayatıya nümunə olaraq:

Yüzün göz rövşənidir,
Zülfün can cövşənidür.
Xəyalın ilən könlüm
Məhəbbət kövşənidir (48, 209).

Altı misralı bayatısına nümunə olaraq:

Bağça barın arzular,
Aşiq yarın arzular.
Hər nə kim, dünyada var
Öz miqdarın arzular.
Məhəbbət meydanında
Mənsur darın arzular (48, 209).

göstərmək olar.

Əmaninin varsağı-qoşma və gəraylılarında olduğu kimi, bayatılarında da nikbinlik, həyatilik diqqəti çəkir.

Əmaninin şeirləri istər məzmun, forma və istərsə də dil baxımından keçid mərhələ kimi Xətəidən sonrakı, Vaqifdən isə əvvəlki mərhələni öyrənmək üçün də maraqlıdır.

Orta əsrlərdən gələn dil qəlizliyi, bəzən mədhiyyəçiliyə meyil artıq öz yerini yeni üsluba, yeni ifadə formalarına, xalq yaradıcılığından gələn deyim tərzinə yönəldi.

Azərbaycan yazılı ədəbiyyatında XVI əsrlə XVIII əsr arasında bir boşluq, durğunluq hiss olunur. Nisbətən bu boşluğu Əmani yaradıcılığı doldurur. Həmin dövrdə bir tərəfdən aşiq poeziyasının güclənməsi, digər tərəfdən klassik üslubda yazan sənətkarların yaradıcılığında xalq-aşiq poeziyasının birbaşa yer alması Əmani yaradıcılığına da təsirsiz qalmamışdır. O həm öz dövrünə, həm də özündən sonrakı əsrlərə yeni bir ab-hava gətirdi. Akademik H.Araslı yazır: “Əmaninin əsərləri dil tarixi üçün də maraqlıdır. Bu əsərlər Nəsimi ilə başlayıb Şah İsmayıl Xətai yaradıcılığında əsaslandırılan yeni ədəbi bir üslubun davam və inkişafıdır. Bu şeirlərdə bir tərəfdən qədim ədəbiyyatımızdan gələn bədii ifadələr, ikinci tərəfdən aşiq şeirinin xüsusiyyətləri bir vəhdət təşkil edir. Şair canlı danışiq dilinin və xalq şeirlərinin ifadələrindən istifadə edərək ədəbi dili müəyyən dərəcədə yeniləşdirmiş və zənginləşdirmişdir” (8, 68).

Yuxarıda deyilənlər də onu göstərir ki, M.Əmani öz dövrünün görkəmli şairi olmuş, onun yaradıcılığında istər ərüz vəznində və istərsə də heca vəznində yazdığı şeirlərin dili, üslubu özündən sonrakı ədəbi yaradıcılığa təsir etmiş və onu zənginləşdirmişdir. O, Xətai ilə başlayan bu ənənəni ustalıqla sonrakı yüzilliklərə ötürmüşdür. Onun şeirlərindəki həyatilik, səmimilik, sadəlik və xəlqilik özündən sonra gələn sənətkarlara da təsirsiz ötməmişdir. Bu təsirin güclü formalarını XVIII əsrdə M.V.Vidadinin, M.P.Vaqifin və başqa sənətkarların yaradıcılığında müşahidə edirik.

XVIII əsr klassik ədəbiyyatı və aşiq şeirinin poetik ənənələri

Ş.İ.Xətai və Qurbanidən sonra XVI-XVIII əsrlərdə yazılı ədəbiyyatda aşiq şeiri Məhəmməd Əmani, Saleh Şirvani, Şikəstə Şirin, Molla Vəli Vidadi və başqalarının si-

masında inkişaf etmiş, Molla Pənah Vaqif yaradıcılığında isə ən yüksək səviyyəyə çatmışdır.

Aşıq şeiri özünün bir çox bədii xüsusiyyətləri ilə klassik ədəbiyyata təsir etmişdir. Burada elə nümunələr göstərmək olar ki, janr klassik olsa da, üslub və söz seçimi aşıq şeirinə məxsusdur. XVIII əsrdən başlayaraq, klassiklərimiz aşıq poeziyasından gəlmə janrlarda, şəkillərdə nümunələr yaradaraq aşıq poeziyasının poetik ənənələrini, sənətkarlıq xüsusiyyətlərini öz yaradıcılıqlarında əks etdirirdilər. Belə klassiklərimizdən biri **Molla Vəli Vidadidir** (1709-1809). Vidadi yeni bir əsrin başlanğıcında özündən əvvəlki ənənələri; istər klassik yazılı ədəbiyyatı, istərsə də aşıq poeziyasını daha da inkişaf etdirdi və zənginləşdirdi. Onun yaradıcılığından bəhs edən akademik H.Araslı yazır: “Vidadi qədim Azərbaycan şeirinin bütün xüsusiyyətlərini yaxşı bildiyi klassik irsə, xüsusən, Füzuli əsərlərinə dərinədən bələd olduğu kimi, aşıq şeirinə, şifahi xalq şeiri təsirində yazan sənətkarların ədəbi irsinə də yaxından bağlı bir şair idi. Odur ki, onun əsərlərində qəzəl, müxəmməs, müsəddəslərlə bir sırada heca vəznində yazılmış qoşma və gəraylılar da mühüm yer tutur” (8, 6). H.Araslının dediyi kimi, Vidadi yaradıcılığı Azərbaycan xalq ədəbiyyatı və yazılı ədəbiyyat əsasında təşəkkül tapmışdır. Şairin hər iki üslubda yazdığı şeirlərdə vətən sevgisi, insana məhəbbət xüsusi yer tutur.

Klassik poeziyada, xüsusilə Füzuli yaradıcılığında daha çox özünü göstərən qəm, qüssə, kədəri Vidadi eyni zamanda heca vəznində yazdığı şeirlərə də gətirdi. Bu da yəqin ki, dövrlə, zamanla, eyni zamanda öz həyatı ilə bağlı idi. Xüsusilə qəriblik mövzusu şairin yaradıcılığında qırmızı bir xətt kimi keçir:

Vidadi xəstəyəm, günlər sanaram,
Dərd əhliyəm, qəm hərfini qanaram,
Qəriblikdə yada düşər, yanaram,
Aşna, yoldaş, yar, müsahib, ellər hey (150, 16).

Vidadi yaradıcılığında diqqəti çəkən xüsusiyyətlərdən biri də deyişmədir. Bilindiyi kimi, ustad aşıqlar arasında deyişmə həmişə olmuşdur. Əslində deyişmədə tərəflərin sənətkarlıq xüsusiyyətləri üzə çıxır, aşıq qarşısındakından daha üstün olmasını dinləyici və tamaşaçılara çatdırmağa çalışır, hətta bəzən qalib gəlmiş aşıq məğlub olmuş aşığın sazını

əlindən alır və s... Aşıq poeziyasına məxsus olan bu formanı Vidadi və Vaqif yazılı poeziyaya gətirdilər:

Vaqif:

Ey Vidadi, sənin bu puç dünyada,
Nə dərdin var ki, zar-zar ağlarsan?
Ağlamalı günün axirətdədir,
Hələ indi səndə nə var, ağlarsan?

Vidadi:

Vaqif, nə çox yan baş-ayaq atarsan,
Mənə dersən nə bu qədər ağlarsan?
Sənin də başında məhəbbət meyli
Əgər olsa, eylər əsər, ağlarsan!

Vaqif:

Ta cəsədin cida olmayıb candan,
Bil özünü artıq sultandan, xandan.
Qəriblik, ayrılıq nədən ki, ondan,
Bu qədər çəkibən azar, ağlarsan?

Vidadi:

Ağlamaq ki, vardır, məhəbbətdəndir,
Şikəstə xatirlik mərhəmətdəndir,
Əsli bunlar cümlə mürüvvətdəndir,
Olsa ürəyində betər ağlarsan (150, 75).

Buradan da aydın olur ki, Vidadinin qəmli yazmasının səbəbi insanlara duyduğu məhəbbət, mərhəmət, insaf və mürvət hisslərindəndir. Şairin kədəri fərdi səciyyə daşımır, o, ümumxalq kədərinə acıyır. Məlum olur ki, o, məzlum xalqının dərd-sərini özününkü sayır, xalqının acı taleyi şairin qəlbini sıxır. Xalqın kədərinə şərik olub, onunla birlikdə qəmlənir. Aşıq şeirinə xas xüsusiyyətləri klassik şeirimizə gətirməklə ona yeni forma, məzmun verir. Məsələn, şairin “Durnalar” qoşması sırf aşıq şeiri nümunəsidir:

Qatar-qatar olub, qalxıb havaya,
Nə çıxıbsız asimana, durnalar!

Qərib-qərib, qəmgin-qəmgin ötərsiz,
 Üz tutubsuz, nə məkana, durnalar!

... Bir baş çəkin dərdiməndin halına,
 Ərzə yazsın, qələm alsın əlinə,
 Vidadi xəstədir Bağdad elinə,
 Siz yetirin bir nişanə, durnalar! (150, 15)

Vaqifin “Durnalar” adlı şeiri vardır. Lakin Vidadinin şeirində qəm-qüssə, kədər, hüzn hakimdir. Vaqif “Durnalar”ında isə deyir:

Xeyli vaxtdır, yarın fərağındayam,
 Pərvanə tək hüsnün çırağındayam,
 Bir alagözlünün sorağındayam,
 Görünürmü, görün, gözə, durnalar! (146, 101).

Əgər Vidadinin “Durnalar”ı göydə “qərib-qərib, qəmgin-qəmgin” uçursa, Vaqifin “Durnalar”ı isə “nazənin-nazənin avaz edirlər”, onların səsindən “Ruhlar təzələnir, olur sərəfraz”.

Bildiyimiz kimi, Vidadi Şəmkirdə doğulsa da, gah Qarabağda, gah Gürcüstanda, gah da Qazax mahalında yaşamışdır. Bu şeirin yaranmasına bunlar da təsir etmişdir. Bir əsr sonra bu motivləri və eyni rədifli şeiri biz Q.Zakirin yaradıcılığında da izləyirik. Q.Zakir Vaqifin şeirlərindən və aşiq poeziyasından təsirlənib heca vəznində şeirlər yazsa da, “Durnalar” rədifli şeirinə Vidadinin “Durnalar” rədifli qoşması daha çox təsir etmişdir. “Durnalar” şeirində Vidadi sətiraltı misralarla bir sıra mətləblərə də toxunurdu. Şairi təkəcə öz dərdi kədərləndirmirdi. Onun kədəri daha geniş, ümumxalq kədəriydi. Bölünmüş, dünyanın müxtəlif yerlərinə səpələnmiş həmvətənlərinin dərd-kədəri də onu düşündürürdü. Vidadi Bağdaddakı bacı-qardaşlarını, Füzuli elini-yurdunu nəzərdə tutaraq durnalara müraciətlə deyirdi:

Vidadi xəstədir Bağdad elinə,
 Siz yetirin bir nişanə, durnalar!

Füzulinin Bayat tayfasından, elindən olması güman ki, Vidadiyə də məlum idi.

Göründüyü kimi, mövzu eynidir, lakin yanaşma fərqlidir. Durna qatarlarının birinə Vidadinin, birinə isə Vaqifin gözü ilə baxanda çox mətləblər açıqlanır.

Aşiq poeziyasında dağlara, quşlara, xüsusilə durnalara, heyvanlardan ceyrana şeir yazmaq adi haldır. Elə bir aşiq tapmaq olmaz ki, o, təbiətdən zövq almasın, onun gözəlliklərini təsvir etməsin. Bu xüsusiyyətlər də Vidadi şeirlərində özünü açıq şəkildə göstərir.

Vidadi şeirlərində diqqəti çəkən motivlərdən biri də vətən həsrəti, vətən sevgisidir. Bu mövzu da aşiq poeziyasında aparıcı motivlərdən olmuşdur:

Dəli könül, gəl əylənmə qürbətdə,
 Bir gün olur vətən deyib ağlarsan.
 Yadlar ilə ömür sürüb həsrətdə,
 Bir gün olur vətən deyib ağlarsan (150, 7).

Bu misralarda biz vətən sevgisi, qəriblik, həsrət görürük. Azərbaycan klassik ədəbiyyatında Vidadi qədər bu duyğuları vəsf edən ikinci şairə rast gəlmirik. Vidadi şeirlərindəki bu orijinal yaradıcılıq üslubu da aşiq poeziyasından irəli gəlirdi.

Vidadi poeziyasında diqqəti cəlb edən başqa bir motiv Xudaya, Allaha müraciət motividir. Klassik ədəbiyyatda dindarlıqla bağlı çoxlu nümunələr vardır. Lakin Vidadi yaradıcılığında bu başqa xarakterlidir:

Xuda, sən saxla gəl fərdi,
 Çətindir yalqızın dərdi,
 Pərişanlıq tapar mərdi,
 Havadar olmayan yerdə (150, 35).

Nümunədən göründüyü kimi, Vidadi poeziyasında ilk dəfə Allaha olan müraciətlər qəsidələr, mərsiyələr vasitəsilə deyil, aşiq şeirinin gəraylı janrında verilir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, XVIII əsr klassik ədəbiyyatında Vaqifdən fərqli olaraq Vidadi qəm-kədərlə yüklənən gəraylı şeir şəklini yazılı ədəbiyyata gətirməklə də müasirlərindən seçilmişdir. Bu baxımdan Vidadini Füzuli ilə müqayisə etmək olar. Füzuli yaradıcılığında olan qəm, qüسسə, kədər, şikayət şairin qəzəl və qəsidələrində öz əksini tapırsa, bu, Vidadi yaradıcılığında gəraylı və qoşmalarda özünü

göstərir. Ümumiyyətlə, Vidadi poeziyası özünün bir çox bədii məziyyətləri ilə aşiq poeziyasının yazılı ədəbiyyatda təzahürüdür.

XVIII əsr elə bir dövr idi ki, klassik ədəbiyyatdan gələn ənənələr istər mövzu baxımından, istərsə də forma baxımından seçilirdi. Bu dövrdə qəzəldən, qəsidədən daha çox aşiq poeziyasına üstünlük verilirdi. Xüsusilə məhəbbət motivli şeirlər (qoşma, gəraylı, bayatı və s.) diqqəti daha çox cəlb edirdi. XVIII əsrdə Vidadi, Vaqiflə bərabər Məzlum, Hüseyini, Mədəni, Saleh, Şirin, Bikəs, Məhrum, Müştəq və başqa təxəllüslərlə yazan onlarla, yüzlərlə şairlər, el aşıqları vardı. Lakin bunların içərisində M.P.Vaqif xüsusilə seçilirdi.

Heca vəznli və aşiq poeziyasının Vaqif yaradıcılığında yeni mərhələsi

Heca vəznli şeir M.P.Vaqif yaradıcılığında silinməz izlər buraxdı. Onun əsərlərinin poetikası həqiqi mənada gələcək şeirin cığırclarını müəyyənləşdirdi. O, Azərbaycan poeziyasına yeni üslub, forma gətirdi. Onun şeirlərindəki dil zənginliyi hadisəyə çevrildi, klassik poeziyaya yeni bir nəfəs verdi. Məhəbbət lirikasına yeni siqlət gətirdi. Vaqif lirikası aşiq poeziyasından bəhrələndiyi kimi, eyni zamanda aşiq poeziyasının inkişafını genişləndirdi, ona yeni çalarlar əlavə etdi. Müxəmməs janrı aşiq poeziyasında Vaqifdən əvvəl olubsa da, buna rast gəlmirik. Aşiq ədəbiyyatında və klassik poeziyada müxəmməsin ilk mükəmməl nümunəsini Vaqif yaradıcılığında müşahidə edirik.

Biz bu mülahizəni söyləyəndə Vaqifə qədər müxəmməs şeir formasının olmasını əsla inkar etmirik. Güman ki, başqa şeir şəkilləri kimi müxəmməs forması da olmuşdur. Lakin bütün tələblərə, yəni, mükəmməl vəzn quruluşuna və qafiyələnmə prinsiplərinə əməl olunmasından söhbət gedəndə, ilk növbədə M.P.Vaqif yada düşür.

Müxəmməsdən bəhs edən bəzi tədqiqatçılar da bu formanın yazılı ədəbiyyatdan aşiq poeziyasına keçməsi fikrindədirlər. Lakin “Azərbaycan xalq şeirinin şəkilləri” kitabının müəllifi prof. Məmməd İracoğlu (Məmmədov) bu məsələlərdən bəhs edərkən bir az fərqli mülahizə söyləyir: “Müxəmməs forması şeirin klassik poeziyadan gəlib-gəlməməsi haqqında qəti söz deməyə çətinlik çəkirik. Lakin bir ehtimal var ki, bu, həmin formanın klassik poeziyadan keçməsi məsələsinin, bir növ, əleyhinə yönəldilmişdir; bu ehtimal

müxəmməs formalı şeirin şifahi xalq şeirinə, daha doğrusu, qədim ozan şeirinə özünəməxsus olduğunu söyləyir” (74, 160-161). Müəllif fikrini əsaslandırmaq üçün “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı aşağıdakı şeir parçasını nümunə gətirir:

Beyrək gedəli Bam-bam dəpə başına çıxdınmı, qız?!

Qarılatıb dörd yanına baqdınmı, qız?!

Qarğu kibi qara saçın yoldınmı, qız?!

Qara gözdən acı yaş dökdinmi, qız?!

Güz alması kibi al yanağın yırdınmı, qız?! (89, 65).

M.İracoğlunun özü də etiraf edir ki: “Doğrudur, həmin şeir parçası aşiq şeirindəki müxəmməslər kimi möhkəm vəzn və qafiyə quruluşuna malik deyildir” (74, 160).

Biz də o fikirdəyik ki, müxəmməs şeir forması M.P.Vaqifdən çox-çox əvvəl yaranmışdır. Hətta M.Füzulinin beşlikləri də müxəmməs şeir formasındadır. Lakin M.P.Vaqif yaradıcılığındakı mükəmməl müxəmməs formasına ondan əvvəlki mənbələrdə rast gəlmək olmur.

Onu da nəzərə çatdıraraq ki, Vaqifin müxəmməslərindən bəhs edənlər birinci növbədə “Görmədim” müxəmməsini diqqətə çatdırırlar. Lakin Vaqifin qoşmaları kimi, müxəmməslərində də aşiq-məşuq münasibətlərinin təsviri o qədər güclüdür ki, sanki şair canlı bir mənzərə yaradır:

Nə xoşdur baş qoymaq bir güləndamın qucağında,

Tamaşa eyləmək ol həlqə zülfə ağ buxağında,

Durub ondan, tutub nazik əlin gəzmək otağında,

Qucub-qucub oturmaq gah solunda, gah sağında,

Sinəsində sinə, boynunda qol, dodaq dodağında (146, 179).

Şairin yaradıcılığında məhəbbət mövzusunda yazılmış şeirləri üstünlük təşkil edir. Vaqifin poeziyasında gözəllərin tərifləri o dərəcədə canlıdır ki, sanki həmin gözəl səninlə üz-büz dayanıb, qarşıdadır.

Bütün dünya xalqlarının qədim və orta əsrlərində elə bir şair təsəvvür etmək olmaz ki, o, məhəbbəti tərənnüm etməsin. Bu cəhətdən Azərbaycan orta əsr poeziyası xüsusilə seçilir. Bir tərəfdən aşiq şeirinin geniş vüsət alması, digər tərəfdən aşiq şeiri tərzində yazan şairlərin get-gedə artması ilk növbədə onların canlı dil ilə, geniş kütlə ilə təmasından,

ünsiyyətindən irəli gələn bir hal idi. Bu bolluğun içərisində seçilmək, yeni söz demək, yeni forma, məzmun gətirmək, yeni boyalar əlavə etmək, əlbəttə ki, hər kəsə qismət deyildi. Bu baxımdan Vaqif yaradıcılığı diqqəti daha çox çəkir. “İlk baxışda başqa şairlər kimi, Vaqif də gözələ məhəbbətini bildirir, hətta bəzən hicran əzablarından şikayətlənir. Lakin aydındır ki, Vaqifin gözəlləmələri ilə ondan əvvəlki klassik məhəbbət lirikası bir-birindən çox fərqlənir. Vaqifin lirikası həm Füzuli, həm Nəsimi, həm Xətai lirikasından seçilir” (41, 68-69). Özündən əvvəlki şairlərdən fərqli olaraq, Vaqif lirikasında obyekt quru, sxematik vəziyyətdə deyil, həyata bağlılığı, hərəkəti, yerışı, duruşu, baxışı ilə dinamikada təsvir olunur. Vaqifin təsvirində gözəl sanki canlıdır. Füzuli lirikası ilə Vaqif lirikasını müqayisə edən prof. A.Dadaşzadə yazır: “Klassik məhəbbət lirikasının ən səciyyəvi nümunələri Füzuliyə məxsusdur. Vaqif lirikasının ənənəvi lirika ilə keyfiyyətə fərqi müəyyənləşdirmək üçün onu məhz Füzuli poeziyası ilə müqayisə etmək məqsədəuyğundur. Füzuli də, Vaqif də gözəli tərifləyir, ona ən yüksək epitetlər verirlər, hər ikisinin müraciət hədəfi gözəl məşuqədir. Lakin obyekt eyni olduğu halda, ona münasibət, fərdi təəssürat başqa-başqadır. Füzulinin obyektini sanki donmuş, statik vəziyyətdədir, Vaqifin qəhrəmanının isə canlı cizgiləri, həyatla bağlılığı aydınca seçilir” (41, 69).

XVIII əsrdə islam ideologiyasının qüvvətli olduğu bir şəraitdə: “Mənim yarım deyil ol Kəbədən kəm”, “Sən yüz mərtəbə ol Kəbəyi ülyadan artıqsan” kimi ifadələr işlətmək o qədər də asan deyildi. Vaqif isə insan gözəlliyini hər şeydən uca tuturdu. O, hər cür örtüyə, pərdəyə qarşı çıxaraq “ataq üzdən-gözdən tamam niqabı” deyərək realizmi şeirə, sənətə gətirirdi. Vaqifin vəsf etdiyi məhəbbətdə üç mühüm cəhət – gözəllik, vəfa, ağıl birləşir və bir-birini tamamlayır.

Vaqif gözəlin qaşını qibləyə, üzünü Kəbəyə bənzədir. Gözəldə naz-qəmzə olmasını arzulayır:

Həqdir, gözəl xoşdur cahan içində,
 Gözəldə bir nazü qəmzə gərəkdir.
 Didarını görmək iman təzələr,
 Qaş qiblə, üz Kəbə gərəkdir.

Vaqif məşuqəni o qədər canlı təsvir edir ki, sanki onunla qarşı-qarşıya durub söhbət edirsən, onun gözəlliyindən həzz alıb xoşlanırsan:

Boyu mina gərək, sinəsi mərmər,
Bəyaz ola gül əndamı sərəsər,
Əlində al həna, zülfündə ənbər,
Qaşında, gözündə sürmə gərəkdir.

Barmağında xatəm, guşində tənə,
Gireh-gireh zülfün tökə gərdənə,
Güləbətın köynək, abı nimtənə,
Yaxasında qızıl düymə gərəkdir (146, 126).

Vaqif gözəllərdən danışarkən, təkcə onun zahiri gözəllikləri ilə kifayətlənmir, eyni zamanda daxili gözəlliklərini, zövqünü, abır-həyasını da ön plana çəkir.

Vaqif qadını vəsf edərkən onun vəfalı, sədaqətli, ülfətli olması ilə bərabər, elmlı, mərifətli, şeirdən, sənətdən baş çıxaran olmasını da vacib sayır.

Şairin ədəbi irsini araşdıran akademik H.Araslı yazır: “Vaqif yaradıcılığı ilə Azərbaycan şeiri tarixində yeni bir dövr başlanır. Vaqif lirikası ilə poeziyada yeni bir səhifə açılır, poeziyamızda nikbin bir əhval-ruhiyyə, həyat və dünyəvi gözəlliyə pərəstiş hisləri qüvvətlənir. Realist şeirin ilk nümunələri onun adı ilə bağlıdır. Vaqif yüksək zövq, incə hislər, dərin və nikbin duyğular şairidir. Onun yaradıcılığında məhəbbət lirikası əsas yer tutur. Klassik şeirimizin əsas mövzusu olan gözəllik, şairin lirik qoşmalarında yeni bir mənə, yeni bir tərəvət kəsb edir. Aşiq şeirimizdən gələn yüksək dünyəvilik Vaqif lirikasında istiqamətverici rol oynayır” (146, 6-7).

Doğrudan da, Vaqif yaradıcılığına təsir edən əsas amil, xüsusiyyət aşiq şeirimizin bədii pafosundan irəli gəlirdi. XVIII əsrdən etibarən, yazılı ədəbiyyatın xalq arasında geniş yayılması zərurəti meydana gəldi. Buna görə də, Azərbaycan şeirində ədəbi zövq dəyişdi və xalq yaradıcılığı üslubu ön plana keçdi. Artıq divan ədəbiyyatının ədəbi üslubu sadə xalqın zövqünü oxşamırdı və ədəbiyyat daha çox xalq arasına onun öz istədiyi formada nüfuz etməli idi. Bu missiyanı yüksək səviyyədə həyata keçirən Molla Pənah Vaqif oldu. Onun poeziyası aşiq şeirinin bir çox bədii xüsusiyyətlərini yazılı ədəbiyyata gətirdi.

Xüsusilə aşiq ədəbiyyatının realizmi Vaqif yaradıcılığında da özünə möhkəm yer tutdu, hətta bəzən aşiq poeziyasını üstələdi.

Zəngin xalq yaradıcılığından, aşiq ədəbiyyatından süzülüb gələn şən əhvali-ruhiyyə, gümrahlıq, xəlqilik, canlılıq, kolorit də Vaqif sənətinə az təsir göstərməmişdir. Ümumiyyətlə, onun poeziyasında xalq çeşməindən bəhrələnməyən şeir tapmaq çətindir. Vaqif sənətinə gümrahlıq, canlılıq, həyat sevinci və nəşəsi aşıl原因 bu obyektiv amilləri xüsusi qeyd etməklə bərabər, şairin özünün də təbiətən nikbin, nəşəli, zövqlü, şən ruhlu olmasını göstərmək vacibdir. Vaqifin fitri təbiətindəki nikbin ruh onun yaradıcılığını daim müşayiət etmiş, qidalandırmışdır. Vaqif bütün varlığı, poeziyası, ictimai-siyasi baxışları və estetik idealları ilə real aləmlə bağlı sənətkardır. Onun həyat nəşəsi və insan gözəlliyi ilə yoğrulmuş poeziyasının təsiri təkcə Azərbaycan ərazisi ilə məhdudlaşıb qalmamışdır. Onun poeziyası Qafqaz xalqlarının, o cümlədən qonşu xalqların ədəbiyyatlarında da əks-səda doğurmuş və onların ədəbiyyatına da nüfuz etmişdir. Bu cəhətdən də Vaqif adı tarixdə əbədiləşmiş, korifey sənətkarlarla bir sırada dayanır. Prof. Q.Xəlilov yazır ki: “M.P.Vaqif qaranlıq və çox ziddiyyətli dövrdə yaşasa da, sevilən və sevən bəxtəvər sənətkarlardan olmuşdur. Öz xalqının poetik təfəkkur tarixində, onun şairanə düşüncəsinin və ədəbi-bədii dilinin daha da formalaşmasında, cilalanmasında misilsiz xidməti olan bu nəğməkarın adı Azərbaycan ədəbiyyatının parlaq şəxsiyyətləri sırasında əbədi həkk olunmuşdur” (68, 25).

Vaqif bir çox sənətkarlardan fərqli olaraq, insan gözəlliyini və bu gözəlliyin insana sevinc, fərəh, səadət, gümrahlıq, həyat nəşəsi gətirmək gücünü nümayiş etdirməklə sanki əsrin özünə və sənətə bir nikbinlik pafosu aşlamışdır.

Vaqifin şeirlərində aşiq şeirindən süzülüb gələn xarici gözəllik əsas yer tutur.

Üz yanında tökülübdür tel nazik,

Sinə meydan, zülf pərişan, bel nazik,

Ağız nazik, dodaq nazik, dil nazik,

Ağ əllərin əlvan hənadan, Pəri! (146, 45).

Vaqif hər gözəli gözəl adlandırmır, onun gözəllər haqqında öz fəlsəfəsi var. Şairə görə, gözəlliyin öz şərtləri vardır. O, gözəlliyi belə qiymətləndirir:

Hər yetən gözələ gözəl demənəm,

Gözəldə bir qeyri əlamət olur:

Zülf bir yana düşər, gərdən bir yana,

Özün bilməz, bir özgə babət olur.

Oynayanda pərvaz edər nimtənə,

Zülf dağılar, üzdə dönər xərmənə,

Sərəndazın ucu düşər gərdənə,

Açılsa bel-buxun, qiyamət olur (146, 123).

“Hər yetən gözələ gözəl demənəm” deyən şairin gözələ öz baxışı var. Şairin təsvir etdiyi gözəlin yerişi, duruşu, baxışı, danışıqı, naz-qəmzəsi ilə bərabər, o, “Güləş üzlü, şirin sözlü, xoş qılıq”, “Ağzı, burnu, dili, dodağı nazik”, “Yanağı gül, zülfü yasəmən”, “Haldan xəbər verən, dərd bilən” olmalıdır:

Öyünməsin kimsə, gözələm deyib,

Ayrı təhər olur halı gözəlin.

Güləş üzlü, şirin gözlü, xoş qılıq,

Ləblərindən axar balı gözəlin.

Vaqifin şeirlərində XVIII əsrdə yaşamış gözəllərin canlı təsviri göz önünə gəlir:

Qaşı tağ-tağ gərək, qabağı nazik,

Ağzı, burnu, dili, dodağı nazik,

Baldırları yoğun, ayağı nazik,

Var əndamı olur dolu gözəlin.

Yanağı gül, zülfü yasəmən gərək,

Məməsi dik, ağ sinəsi gen gərək,

Haldan xəbər verən, dərdbilən gərək,

Heç olmaya məkru alı gözəlin (146, 82).

Lakin Vaqif bu gözəlliklə də kifayətlənmir. Onun təsvir etdiyi gözəl ağıllı, kamallı, mərifətli, şeirdən, sənətdən başı çıxan şən-şux gözəl olmalıdır, gözü, qaşığı bulaq kimi qaynamalıdır:

Özgə ilən hərgiz olmaya işi,

Qafiyə, qəzəldən həm çıxı başı,
 Bulaq tək qaynaya həm gözü, qaşı,
 Artıq ola həm kamalı gözəlin! (146, 82).

Vaqifdən əvvəl də gözəllərin tərifindən, məşuqun gözündən, qaşından, baxışından, həsrətindən çox yazılıb. Xüsusilə, Füzulinin yaradıcılığı bu cəhətdən diqqəti daha çox cəlb edir. Lakin Füzulinin təsvir etdiyi gözəllərlə Vaqifin təsvir etdiyi gözəlləri eyniləşdirmək olmaz. Füzulinin əsərlərində klassik üslub, özündən əvvəlki sənətkarların qəzəllərindən gələn təsvir vasitələri üstünlük təşkil edirsə, Vaqif yaradıcılığında aşiq poeziyasının, canlı xalq danışığı dilinin əlamətləri daha çox diqqəti çəkir.

Füzuli yüksək məhəbbətin tərənnümçüsü və carçısıdır. Onun lirik qəhrəmanı nəcib hislərə malikdir, hər bir şeydə məhəbbət axtarır, hər bir əzab-əziyyətə dözməyə, məşuqunun hər bir əmrinə hazırdır. Füzulinin qəhrəmanı, eyni zamanda, hər şeyə kədərlə, qüssəylə baxır, ümitsizdir. Ona vüsala yetişmək bir xəyal kimi gəlir. Füzulidən fərqli olaraq, Vaqifin qəhrəmanı həyat adamıdır, o, hər dəqiqə vüsal həsrəti ilə yaşayır, səbirsizliklə gözəlin yolunu gözləyir, alışıb yanır və vüsala qovuşur. Aşağıdakı qoşmada aşiq məşuqəsini belə qarşılayır:

Səfalar gətirib, təşrif buyurdun,
 Qədəm basdın bizə , qurban olduğum.
 Az qala ki, sənin həsrətin bizi –
 İncəltmişdi – üzə, qurban olduğum.

Sən gəldin, nur doldu evə-otağa,
 Gəldiyin yollara canım sadağa,
 Durub qurban olmaq sən tək qonağa,
 Nuşdur canımıza, qurban olduğum (146, 74).

Və yaxud başqa bir qoşmasında:

Mənim yarım sığallanıb gələndə,
 Sanasan qan süzür dodaqlarından.
 Şölə verir zənəxdanın çevrəsi,

Nur tökülür göyçək yanaqlarından (146, 75).

Vaqif şeirlərindəki aşiq hər gün məşuqəsi ilə görüşür, söhbətləşir, vüsala yetir və bundan həzz alır, həyatın mənasını da elə bunda görür. A.Dadaşzadə çox haqlı olaraq yazır: ki: “Vaqif klassiklərin – Füzulinin və başqalarının göylərə qaldırır bəsrətlə baxdıqları, fəlsəfi məna axtardıqları məhəbbət məfhumunu yerə endirmiş, gündəlik həyatla bağlamışdır. Sələflərindən fərqli olaraq, Vaqif eşqdə nə fəlsəfi dərinlik axtarır, nə də ülviliyə qanadlanır. Onun üçün hər gün rastlaşdığı “tər çıqqalı, siyah telli, zülfü gərdəndə sallanan” gözəllər daha qiymətli, daha cazibəli, öz-özlüyündə mənalıdır” (41, 76). Vaqifin şeirlərində gözəllərin tərifinin canlı çıxmasının bir tərəfi də onunla bağlı idi ki, şair həmin gözəllərlə görüşmüş, ünsiyyətdə olmuşdur, bu da onu daha da ilhama gətirmişdir. Bir növ Füzuli göylərdə axtardıqlarını, xəyalən arzuladıqlarını Vaqif həyatda yaşamış, gördüklərini sənətə gətirmişdir. Vaqifin realizminin gücü də elə bunda idi. Realizm isə özünün bariz ifadəsini həyat həqiqətlərində, bədii təsvir lövhələrin təsvirində büruzə verir.

Vaqif poeziyasında aşiq ədəbiyyatına məxsus bir xüsusiyyətə də rast gəlirik ki, bu da təbiət təsviridir. Lakin Vaqif poeziyası burada da həm klassik ədəbiyyatdan, eyni zamanda aşiq poeziyasından da seçilir:

Kür qırağının əcəb seyrəngahı var,
Yaşılbaş sonası, hayıf ki, yoxdur!
Ucu tər cığalı siyah tellərin,
Hərdən tamaşası, hayıf ki yoxdur!

Qış günü qışlağı Qıraqbasanın,
Gözüdür Aranın, cümlə-cahanın,
Belə gözəl yerin, gözəl məkanın,
Bir gözəl obası hayıf ki, yoxdur! (146, 119).

Bu deyim tərzii, bu forma da Vaqifə məxsusdur. Vaqif gözəlləri necə dəqiq təsvir edirsə, təbiət təsvirində də həyat həqiqətlərini çılpaqlığı ilə açıb göstərir. Vaqif realizmi də elə bundadır.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, M.V.Vidadi və Vaqif poeziyasında durnaların təsviri diqqəti cəlb edir. Aşıq poeziyasındakı təsvirçilik ənənəsi Vaqif poeziyasında öz əksini tapır:

Bir zaman havada qanad saxlayın,
Sözüm vardır mənim sizə, durnalar!
Qatarlaşıb nə diyardan gəlibsiz?
Bir xəbər verəsiniz bizə, durnalar!

... Nazənin-nazənin edərsiz avaz,
Ruhlar təzələnir, olur sərəfraz,
Vaqifin də könlü çox edər pərvaz,
Hərdən sizin ilə gəzə, durnalar! (146, 101).

Vaqif yaradıcılığında bəzən aşıq poeziyası ilə, klassik poeziyanın sintezini görürük. Belə ki, Vaqif klassik yaradıcılıq üslubunun nadir nümunələrini aşıq poeziyasının nümunələri ilə birləşdirir. Təsadüfi deyildir ki, şairin məhz bu sənətkarlıq məharətindən bəhs edən H.Arashlı yazır: “XIX əsr və XX əsr aşıqlarının çoxu Vaqifin mövzularını təkrar etmiş, onun kimi qoşmalar yaratmağa çalışmış, onun qafiyələrini, rədiflərini və bədii ifadələrini dönə-dönə işlətməmişlər. Xüsusən Aşıq Ələsgərdən sonra məşhur ustad aşıq kimi tanınan Bozalqanlı Aşıq Hüseynin yaradıcılığında Vaqifin qüvvətli təsiri hiss edilir. Onun qoşmaları içərisində Vaqifin misralarına çox rast gəlmək olur” (146, 10).

Həqiqətən də, M.P.Vaqifin yaradıcılığı özündən sonra gələn aşıq və şairlərin yaradıcılığına güclü təsir etmişdir. Hətta bəzən şairin şeirləri aşıq və şairlər tərəfindən kiçik dəyişiklik edilməklə təkrarlanmışdır, nəzirələr yazılmışdır. Bu baxımdan Şəmkirli Aşıq Hüseynin yaradıcılığı daha xarakterikdir.

M.P.Vaqifdə :

Başına döndüyün toy adamları,
Siz də deyın : toya gələn oynasın.
Adını demirəm, eldən ayıbdı,
Filankəsin qızı filan oynasın.

Aşıq Hüseyn Şəmkirli :

Başına döndüyün toy adamları,
Siz də deyin : toya gələn oynasın.
Adını demirəm, eldən ayıbdı,
Qənzəsi bağrımı dələn oynasın.

Bu bəndlərdə üç misra olduğu kimi təkrarlanır. Dördüncü misrada isə fikir qalır, sözlər dəyişdirilir. Eləcə də aşağıdakı bəndlərdə də eyni ilə :

M.P.Vaqifdə :

Bir tuba boyludur, boyun növrəstə,
Həsərin çəkməkdən olmuşam xəstə.
İşarət eylərəm anlayan dostu,
Dostunun qədrini bilən oynasın (146,94)

Aşıq Hüseyn Şəmkirliyə :

Bir tubu boyludur, zülfləri dəstə,
Dərdini çəkməkdən olmuşam xəstə.
Əhdindən dönməyən ucuz söz üstə,
Dostunun qədrini bilən oynasın.

M.P.Vaqifdə :

Nə müddətdir ona güvənən bizik,
Həsərin çəkməkdən canımız üzük.
Hər əlinə alıb bir dənə üzük,
Üzüyün dəstinə alan oynasın (146.94)

Aşıq Hüseyn Şəmkirliyə :

Əyninə geyibdi bərpadan dizlik,
Dostlar arasında itməyə düzlük.
Hər əlində vardır bir ala yüzlük,

Yüzlüyü əlinə alan oynasın (146,17)

Aşıq Hüseyn hələ kiçik yaşlarından aşıq sənətinin vurğunu olmuş, Qurbaninin, Abbas Tufarqanlının, Xəstə Qasımın, Vidadinin, Vaqifin şeirlərini əzbərləmiş, saz çalmağı da öyrənmişdir. Aşıq Hüseynin yaradıcılığında xüsusilə M.P.Vaqifin yaradıcılığı mühüm rol oynamışdır. Vaqifin yaradıcılığında axıcılıq, rəvanlıq, açıq-saçıq deyim tərz, təşbehlər eynilə Aşıq Hüseynin yaradıcılığında da müşahidə olunur. Tədqiqatçılar Aşıq Hüseynin Vaqiflə qohumluq əlaqəsinin, bacısı oğlu olduğunu da qeyd edirlər. (11, 3)

Güman ki, Hüseyn kiçik yaşlarından dayısının şeirlərinə daha çox meyl etmiş, məclislərdə oxumuş, o şeirlərdən ilham alaraq özü də şeirlər yazmışdır. Bu, aşığın yaradıcılığında aydınlığı ilə seçilir. Molla Pənah Vaqifin “ Hər yetən gözələ gözəl demənəm” mısrası ilə başlayan şeiri də Aşıq Hüseyn Şəmkirli tərəfindən eynilə təkrarlanır.

M.P.Vaqifdə :

Hər yetən gözələ gözəl demənəm,
Gözəldə bir qeyri əlamət olur :
Zülf bir yana düşər, gərdən bir yana,
Özün bilməz, bir özgə babət olur.

Aşıq Hüseyndə :

Hər yetən gözələ gözəl demərəm,
Gözəldə özgə bir əlamət olar.
Zülf dağılar, çin-çin düşər gərdənə.
Qaşınan, gözünən işarət olar.

M.P.Vaqifdə :

Oynayanda pərvaz edər nimtənə,
Zülf dağılar, üzdə dönər xərmənə.
Sərəndazın ucu düşər gərdənə,
Açılsa bel-buxun qiyamət olur (146.23)

Aşıq Hüseyndə :
 Əl dəyəndə fəryad edər nimtənə,
 Tel tökülər, üzü dönər gülşənə.
 Bərəndazı başdan salar gərdənə,
 Görünsə məmələr qiyamət olar (11.25)

Gətirdiyimiz nümunələrdən görüldüyü kimi Aşıq Hüseyin bəzən Vaqifin təsiri altından çıxıb bilmir, onun təşbeh və istiyarələrini olduğu kimi təkrarlayır.

Yuxarıda nümunə gətirdiyimiz həm Vaqifin, həm də Aşıq Hüseyinin “Oynasın” rədifli şeirlərində dərdindən xəstə olduqları gözəlin “adını demirəm eldən ayıbdı” müraciəti ilə oynamasını arzulayırlar. Lakin Aşıq Hüseyinin müassiri olan Qasım bəy Zakir bunun tam əksini söyləyirdi.

Ey yığılan canlar, siz olun tarı,
 Amandı, qoymayın, yar oynamasın.
 Bir belə adamın içində yəqin,
 Əlbəttə, bədnəzər var, oynamsın.
 Xalq içində xəcil etməsin bizi,
 Müştəqdır gözüne aləmin gözü.
 Yel atar çarğatın, açılar üzü,
 Badə gedər namus-ar, oymasın (151.73)

Zkirin bu şeiri təməmilə aşıq şeiridir, lakin Zakir Vaqif və aşıq Hüseyindən fərqli olaraq, yarın oynamasını istəmir. Ona görə isətmir ki, məclisdə “bədnəzərlər” . “gönüqalınlar” , “dabanıçatdaqlar” , naməhrəmlər var. İstəmir ki, yarının gözəlliyini onlar görsün. Bir tərəfdən bədnəzərlərdən qorxur, digər tərəfdən yarının təkə ona məxsus olduğunu söyləyir. Deyir “oynasa oynasın gönüqalınlar” , ancaq “ol məməsi nar oynamasın” . Çünki bu gözəllik ancaq şairə məxsusdur. Bura da bir mentalitet də diqqəti cəlb edir. Ümumiyyətlə, Vaqif yaradıcılığı ilə Zakir yaradıcılığın müqayisə etdikdə Vaqifin yaradıcılığında açıq-saçıqlıq daha çox diqqəti cəb edir. Vaqif gözəlin “açılsa bel-buxun qiyamət olur” . “ bulaq tək qaynaya həm gözü, qaşı” , “bir sərxoş yerişli, məstanə

gözlü” olmasını arzulayırsa, Zakir isə hər şeyin örtülü olmasını, gözəlin abır, həya etməsini arzulayır.

Qasım bəy Zakirin yuxarıda göstətdiyimiz “Oynamasın” qoşmasına elə bir ustad aşığı olmamışdır ki, bu rədifdə, bu məzmununda şeir yazmasın. Məsələn, Aşığı Ələsgər də Zakirin şeirindən ruhlanaraq belə söyləmişdir.

İltimas eylərəm gedən canlardan ,

Dost-düşmən içində yar oynamasın.

Cavandı, oyanamaq ona xoş gələr,

Bizə əysikliyi var, oynamasın (14.50)

XVIII əsrdə artıq qəzəl, mərsiyyə, mədhiyyə kimi şeir formaları zəifləmişdir. Ona görə də Vaqifin yaradıcılığı xalq içərisində daha geniş yayılmağa başlamışdır. Bunun bir tərəfi də heca vəznə və aşığı poeziyası ilə bağlı idi. Vaqifdən sonra, yəni XIX əsrdə bir tərəfdən Aşığı Alı, Aşığı Musa, şair Məmməd Hüseyn, Aşığı Məhəmməd, Yəhya bəy Dilqəm, Molla Cümə, Aşığı Pəri, Aşığı Abbas, Aşığı Ələsgər, Kəlbəcərli Aşığı Qurban, Bərxıyanlı Aşığı Məhəmməd, Aşığı Rəcəb, Aşığı Cavad və başqaları, digər tərəfdən aşığı şeiri üslubunda şeirlər yazan Məhəmməd bəy Aşığı, Baba bəy Şakir, Mirzə Baxış Nadim, Mücrüm Kərim Vardani, Səfərqulu xan Nəva, Kazım ağa Saliq, Qasım bəy Zakir, Mirzə Fətəli Axundzadə və onlarca başqa şairlər, Cənubi Azərbaycanda Əndəlib Qaracadağı, Seyid Əbülqasım Nəbati və başqa aşığı və şairlər heca vəznə və aşığı şeiri üslubunda gözəl şeirlər yazırdılar. Molla Pənah Vaqifin ən böyük xidməti o idi ki, ədəbiyyatda bir dönüş yaratmışdır. Düzdür, Vaqifdən əvvəl də aşığı şeiri tərzində nümunələr yaranmışdır. Lakin Vaqifdən sonra bu kütləviləşmişdir. Bunun bir tərəfi də dövrlə, zamanla bağlı olmuşdur. Maraqlı və yaxşı cəhətlərdən biri bu idi ki, təkcə aşığı şeiri tərzində yazılan əsərlərdə deyil, həmçinin XIX əsrdə divan ədəbiyyatı istiqamətində də, “ədəbi məclislərdə” də, XIX əsr təriqət şeirlərində də, dini mövhümata müqavimət ədəbiyyatında da XIX əsr satirik şeirində də, maarifçi-realis istiqamətdə də, klassik poetik ənənlələrin yaşadığı kimi, bütün bu istiqamətlərdə mövcud əsrin ədəbiyyatında əsas bədii istiqamətlərdən olan aşığı şeirinin, aşığı şeiri tərzinin ciddi bədii-estetik təsiri olmuşdur. Aşığı şeiri ənənələri bütün ədəbi istiqamətlərdə öz nüfuzlu yerini tutmuş klassik üslubda yazan bir sıra məşhur şairlərin

yaradıcılığında aşiq şeirin, xalq poeziyasının ppetik elementlərindən, bədii vasitələrindən, şeir formalarından ustalıqla istifadə edilmişdir.

Vaqif yaradıcılığı təkcə öz dövrünün sənətkarlarına deyil, eyni zamanda, özündən sonra gələn poeziyaya da güclü təsir etmişdir. Bu poeziyada Vaqifə xas spesifik bədii xüsusiyyətlər seçilməkdədir. Bu mənada Vaqif ədəbiyyat tariximizdə bir məktəb yaratmaqla ölümündən sonra da əsərlərilə xalqına xidmət etmişdir.

Beləliklə, bu nəticəyə gəlmək olar ki aşiq yaradıcılığı yazılı poeziyaya saysız hesabsız mövzular mənbəyi olmuş və yazılı poeziya sənətkarlarının dünya görüşünü zənginləşdirmişdir. Aşiq poeziyası üslubunda və aşiq sayağı tərzdə yazılmış şeirlər yaddaşlara köçmüş, tez əzbərlənmiş, aşıqların repertuarında geniş yayılma imkanı əldə etmişdir. Azərbaycan yazılı poeziyasının görkəmli nümayəndələri aşıqların qabaqlaşma üslubundan istifadə edərək bir-biri ilə şeirləşmiş, mənzum məktublaşma forması yaratmışdır. Ustad aşıqlar el şənlik və məclislərində yazılı poeziya nümayəndələrinin də qoşma və gəraylılarından oxumuş və bu böyük sənətkarların tanınmasına səbəb olmuşdur. Ən başlıcası aşiq yaradıcılığı yazılı poeziaya təsir etdiyi kimi, qarşılıqlı olaraq özü də yazılı poeziya hesabına zənginləşmişdir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Azərbaycan dilində:

1. Quran (Tərcümə edənlər Z.Bünyadov, V.Məmmədəliyev). Bakı: Azər nəşr, 1992, 714 s.
2. Abbaslı İ. Azərbaycan aşıq sənəti: İdeologiya axını və ictimai siyasi lirika / “Dədə Qorqud” toplusu. Bakı: Səda, 2002, №3, s.54-59
3. Abbaslı İ. Folklorşünaslıq axtarışları. 2 cildə, I cild. Bakı: Nurlan, 2009, 512 s
4. Abdullayeva S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri. Bakı: Elm, 2002, 48
5. Allahmanlı M. Aşıq yaradıcılığının inkişaf mərhələləri. Bakı: Elm və Təhsil, 2011, 292
6. Araslı H. Azərbaycan ədəbiyyatı: tarixi və problemləri. Bakı: Gənclik, 1998, 732 s.
7. Araslı H. Aşıq yaradıcılığı. Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, 1960, 136 s.
8. Araslı H. XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Azərbaycan Universiteti Nəşriyyatı, 1956, 327 s.
9. Araslı H. Nizamidə xalq sözləri, xalq ifadə və zərb-məsəlləri / SSRİ EA Azərbaycan filialının xəbərləri, Bakı: 1992, №8.
10. Araslı N. Nizaminin poetikası. Bakı: Elm, 2004, 497
11. Aşıq Hüseyn Şəmki (Tərtib edən R.Rüstəmzadə). Bakı, Yazıçı, 1991, 102s
12. Aşıq Ələsgər. Əsərləri (Tərtib edən İ.Ələsgər). Bakı: Şərq-Qərb, 2004, 400 s.
13. Aşıq Ələsgər. Əsərləri. Dastanlar – rəvayətlər. Xatirələr (Toplayıb tərtib edən İ.Ələsgər). Bakı: Şərq-Qərb, 1999, 578 s.
14. Aşıq Ələsgər. Seçilmiş əsərləri (Tərtib edən İ.Ələsgərov). Bakı: Yazıçı, 1988, 184 s.
15. Azərbaycan aşıq şeirindən seçmələr. 2 cildə. I cild (Tərtib edənlər: Ə.Axundov, İ.Abbaslı, H.İsmayılov). Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 376 s.
16. Azərbaycan aşıq şeirindən seçmələr. 2 cildə, II cild (Tərtib edənlər: Ə.Axundov, M.H.Təhmasib, H.İsmayılov). Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 424 s.
17. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. 2 cildə, I cild. Bakı: Elm, 1983, 375 s.

18. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. 2 cildə, II cild. Bakı: Elm, 1988, 424 s.
19. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri (Bayatı, qoşma, təcnis). (Tərtib edəni E.Məmmədov). Bakı: Yazış, 1988, 600 s.
20. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Elm, 1960, 578 s.
21. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cildə, I cild. Bakı: Elm, 2004, 760 s
22. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 6 cildə, IV cild. Bakı: Elm, 2011, 86s
23. Azərbaycan musiqi alətləri (Tərtib edəni M.Kərimov). Bakı: Elm, 2003, 160 s
24. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Onuncu kitab). Bakı: Səda, 2001, 224 s.
25. Azəroğlu B. Məhəmməd Əmani. Bakı: Elm, 1977, 13
26. Babayev Y. Təriqət ədəbiyyatı: sufizm, rufizm. Bakı: Nurlan, 2007, 128s
27. Babayev Y. Anadilli Azərbaycan ədəbiyyatının təşəkkülü və epik şeirin inkişafı (XIII-XIV əsrlər). Bakı: ADPU, 2008, 128 s.
28. Bayatılar (Tərtib edəni A.Məmmədova). Bakı: Elm, 1977, 328 s.
29. Bayat F. Türk təkkə (təsəvvüf) ədəbiyyatı. Bakı: Elm və təhsil, 2011, 440 s.
30. Behcət B. Sarı Aşığın bayatıları. Bakı: Səda, 2006, 96 s.
31. Bədəlov Ş. Şah İsmayıl Xətai və folklor. Avtoreferat, Bakı: 2009, 35 s.
32. Bürhanəddin Q. Divan. Bakı: Azərneşr, 1988, 655 s.
33. Bürhanəddin Q. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Gənclik, 1976, 86
34. Cəfərzadə Ə. Azərbaycan poeziyasında xalq şeiri üslubu. Bakı: ADU nəşri, 1981, 77 s.
35. Cəfəroğlu Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Mütərcim, 2008, 408 s.
36. Cəfər Ə. Nəsimi şeirinin vəznü / Nəsimi. Məqalələr məcmuəsi. Bakı: Elm, 1973, s.76-109.
37. Cəfər Ə. Yandım avazeyi eşqinlə sənin. Bakı: Çəşoğlu, 2010, 3
38. Cinəslər (Tərtib edənlər: M.Aslan, E.Məmmədov). Bakı: Yazıçı, 1985, 151 s.
39. Cümə M. (Toplayanı və tərtib edəni P.Əfəndiyev). Bakı: Yazıçı, 1983, 229 s.
40. Çobanzadə B. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2007, 222 s.
41. Dadaşzadə A. XVIII əsr Azərbaycan lirikası. Bakı: Elm, 1980, 226 s.
42. Dadaşzadə A. Vaqifin həyat və yaradıcılığı. Bakı: Elm, 1966, 298 s.

43. Dastani-Əhməd Hərami. Bakı: Şərq-Qərb, 2004, 120 s
44. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Maarif, 1992, 473 s.
45. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Elm və təhsil, 2012, 600 s.
46. Əfəndiyev P. M.F.Axundov və xalq yaradıcılığı. “Kredo” qəzeti, 13 oktyabr, 2012-ci il.
47. Əliyev S. Azərbaycan şifahi xalq şeirində əruz vəznü. ADU-nun Elmi əsərləri. Dil və ədəbiyyat, 1996, №2.
48. Əmani M. Əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 224 s.
49. Füzuli. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1984, 272 s.
50. Gəncəvi N. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Elm, 1985, 640 s.
51. Gəncəvi N. İqbalnamə (Elmi-tənqidi mətni – farsca). Bakı: Elm, 1981, 229s.
52. Gəncəvi N. İskəndərnamə (Filoloji tərcümə). Bakı: Elm, 1983, 648 s.
53. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin (Elmi-tənqidi mətni – farsca). Bakı: Elm, 1960, 371 s.
54. Gəncəvi N. Xosrov və Şirin (Filoloji tərcümə). Bakı: Elm, 1981, 271s.
55. Gəncəvi N. Leyli və Məcnun (Farsca). Elmi-tənqidi mətni (Tərtib edən İ.Ələsgərzadə və S.Babayev). Moskva, 1965.
56. Gəncəvi N. Leyli və Məcnun (Filoloji tərcümə). Bakı: Elm, 1981.
57. Gəncəvi N. İskəndərnamə. Bakı: Yazıçı, 1982, 690 s.
58. Hacıyeva M. Müdriklik çeşməsi. Bakı: Yazıçı, 1984, 127 s.
59. Hacıyeva M. Folklor poetikası. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 2006, 240 s.
60. Hacıyev T. Dədə Qorqud: dilimiz, düşüncəmiz. Bakı: Elm, 1999, 216 s.
61. Həkimov M. Azərbaycan aşığı ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı, 1983, 240 s.
62. Həkimov M. Aşığı sənətinin poetikası. Bakı: Səda, 2004, 609 s.
63. Həkimov M. Azərbaycan aşığı şeir şəkilləri və qaynaqları. Bakı: Maarif, 1999, 376 s.
64. Hüseynoğlu K. Aşığı şeirində dağ motivləri // “Dədə Qorqud” toplusu. Bakı: 2004, №1, s.53-55.
65. Hüseynoğlu K. Azərbaycan şeir mədəniyyəti. Bakı: Ozan, 1996, 88 s.
66. Hüseynoğlu K. Tarixi şəxsiyyətlər: tarixilik baxımından yanaşma. “Kredo” qəzeti, 9 mart, 2013.

67. Xaqani. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1978, 322 s
68. Xəlilov Q. Tənqidçilik çətin peşədir. Bakı: Yazıçı, 1986, 389 s.
69. Xəlilov N. Aşığı sənətinin təşəkkülü. Bakı: 2003, 122 s.
70. Xəlilov N. Aşığı yaradıcılığı və yazılı poeziya. Bakı, Elm, 2012, 325s.
71. Xəstə Qasım. (Toplayanı və tərtib edəni S. Paşayev). Bakı: Gənclik, 1975, 125 s.
72. Xətai Ş.İ. Əsərləri. 2 cildə, I cild. Bakı: Azərnəşr, 1976, 195 s.
73. Xətai Ş.İ. Əsərləri. 2 cildə, II cild. Bakı: Azərnəşr, 1976, 412 s
74. İracoğlu M. Azərbaycan xalq şeirinin şəkilləri. Bakı: Tural-Ə Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi, 2001, 184 s.
75. İbrahimov S. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Bakı Universiteti, 2008, 400 s.
76. İbrahimov S. Klassik Azərbaycan poeziyasının ideya-mövzu qaynaqları və onların tipologiyası (XIII əsrədək). Bakı: MBM, 2009, 400 s.
77. İbrahimov M. Aşığı poeziyasında realizm. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1966, 84 s.
78. İmanova S. Azərbaycan xalq inancları və kiçik janrlar. Bakı: Nurlan, 2008, 228 s.
79. İmrə Y. Güldəstə (Türkcədən çevirəni M. Şükür Məchul). Bakı: Yazıçı, 1992, 232 s.
80. İsa. Mehri və Vəfa. Bakı: İrşad, 2001, 138 s.
81. İsmayılov H. Aşığı sənətinin inkişaf mərhələləri // “Dədə Qorqud” toplusu. Bakı: 2002, №1, s.50-100.
82. Kamal R. “Kitabi-Dədə Qorqud”: Arxaik ritual semantikasını. Bakı: Elm, 1999.
83. Kaşğarı M. Divanü-lüğət-it-Türk (Tərcümə edəni R. Əskər). Bakı: Ozan, 2006, 512 s.
84. Kazımoğlu M. Xalq gülüşünün poetikasını. Bakı: Elm, 2006, 268 s.
85. Kazımov Q. Qurbani və poetikasını. Bakı: ADPU nəşri, 1996, 198 s.
86. Kərimli T. Görünməyən Füzuli. Bakı: Elm, 2003, 437 s.
87. Kitabi-Dədə Qorqud (Tərtib edəni A. Nəbiyev). Bakı: Çəşoğlu, 2000, 172 s.
88. Kitabi-Dədə Qorqud (Tərtib edəni H. Araslı). Bakı: Gənclik, 1978, 182 s.
89. Kitabi-Dədə Qorqud (Tərtib edənlər F. Zeynalov, S. Əlizadə). Bakı: Yazıçı, 1988, 265 s.

90. “Koroğlu” dastanı (Çapa hazırlayanı M.H.Təhmasib). Bakı: Gənclik, 1975, 365 s.
91. “Koroğlu” dastanı (Çapa hazırlayanı F.Fərhadov). Bakı: Maarif, 1975, 316 s.
92. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. 2 cildə, I cild, Bakı: Elm, 1978, 560 s.
93. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. 2 cildə, I cild, Bakı: Avrasiya-Press, 2005, 560 s.
94. Qasımlı M. Aşıq sənəti. Bakı: Ozan, 1996, 260 s.
95. Qasımlı M. Molla Qasım, yoxsa Xəstə Qasım / Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, IX kitab. Bakı: Səda, 2000, s.69-78.
96. Qasımlı M. Ozan-aşıq sənəti. Bakı: Uğur, 2007, 304 s.
97. Qasımlı M. Şah İsmayıl Xətəinin poeziyası. Bakı: Elm, 2002, 176 s.
98. Qasımov H. Azərbaycan şeirinin poetikası. Bakı: Nurlan, 2008, 388 s.
99. Qasımov Q. Nizami dövründə musiqi alətləri. “Ədəbiyyat” qəzeti, 27 sentyabr, 1947.
100. Qasımsadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Maarif, 1966, 487 s.
101. Qəniyev S. Şirvan folklor mühiti. Bakı: Ozan, 1997, 258 s.
102. Qurbani. Bakı: Bakı Universiteti Nəşriyyatı. 1990, 280 s
103. Quluzadə M. Nəsimi yaradıcılığında humanizm və məhəbbət problemi / Nəsimi. Məqalələr məcmuəsi. Bakı: Elm, 1973, s.50-75, 272 s.
104. Məhəmməd. Şəhriyar. Bakı: Yazıçı, 198
105. Məmmədli E. Təcnis sənətkarlığı. Bakı: Nafta-press, 1998, 150 s.
106. Məmmədov K. XIX əsr Azərbaycan şeirində satira. Bakı: Elm, 1975, 273 s.
107. Məmmədov V. “Dastani-Əhməd Hərami” poemasının dili və üslubu (ön söz). Bakı: Sabah, 2001, 132 s.
108. Mir Cəlil, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı: Maarif, 1972, 280 s.
109. Miskin Abdal (Tərtib edən H.İsmayılov). Bakı: Səda, 2001, 284 s.
110. Mümtaz S. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1986, 445 s.
111. Mümtaz S. El şairləri. Bakı: Azərneşr, 1927, 284 s.
112. Mümtaz S. El şairləri (Transliterasiya və tərtib edən A.Mirzə). Bakı: Səda, 2005, 292 s.

- 113.Mümtaz S. Molla Qasım və Yunis İmrə. “İnqilab və mədəniyyət” jurnalı, 1929, №1, s.43-44.
- 114.Namazov Q. Aşığın sazı və sözü. Bakı: Yazıçı, 1980, 154 s.
- 115.Namazov Q. Azərbaycan aşığı sənəti. Bakı: Yazıçı, 1984, 192 s.
- 116.Namazov Q., Mürsəlov M. Bir mübahisə haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 25 may, 1979.
- 117.Nemət M. Azərbaycanda pirlər. Bakı: Azərneşr, 1992, 104 s.
- 118.Nemət M. Azərbaycanda Tapdıq baba və Yunis Əmrə qəbirləri “Ədəbiyyat” qəzeti, 21 fevral, 1992.
- 119.Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. I hissə. Bakı: Turan Nəşrlər evi, 2002, 680 s
- 120.Nəbiyev A. Azərbaycan aşığı məktəbləri. Bakı: Nurlan, 2006, 312 s.
- 121.Nəbiyev A. Bir daha qopuz və sazın əlaqəli havaları haqqında. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 19 oktyabr, 1974.
- 122.Nəcəfzadə A. Azərbaycan idiofonlu çalğı alətləri (orqanoloji-tarixi tədqiqat). Bakı: MBM, 2010, 280 s.
- 123.Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, I cild (Tərtib edəni H.Arashlı). Bakı: Lider Nəşriyyat, 2004, 336 s.
- 124.Nəsimi. Divan əlyazması, vərəq 26^b. Əlyazmalar İnstitutu.
- 125.Nəsimi. Məndə sığar iki cahən (Tərtib edəni C.Qəhrəmanov). Bakı: Gənclik, 1973, 273 s.
- 126.Özdək R. Türkün qızıl kitabı. II kitab (Çevirənlər N.Yaqublu, L.Şüküroğlu). Bakı: Yazıçı, 1992, 232 s.
- 127.Paşayev Q. Seçilmiş əsərləri. 7 cildə, III cild. Bakı: Təhsil, 2012, 512 s.
- 128.Paşayev S. Azərbaycan folkloru və aşığı yaradıcılığı. Bakı: Azərbaycan Dövlət Universiteti Nəşriyyatı, 1989, 88 s.
- 129.Paşayev S. Qopuz və sazla əlaqəli havalar. “Ədəbiyyat və İncəsənət” qəzeti, 24 avqust, 1974.
- 130.Pirsultan S.P. Azərbaycan aşığı poeziyasında və yazılı poeziyada təcnisin inkişaf tarixi. Gəncə: Pirsultan, 2010, 156 s.

- 131.Rüstəmovə A. Azərbaycan epik şeirinin inkişaf yolları (XII-XVII əsrlər). Bakı: Elm, 1975, 286 s.
- 132.Saləddin Ə. Azərbaycan şeiri və folklor. XIX-XX əsrlər. Bakı: Elm, 1982, 162 s.
- 133.Saləddin Ə. M.F.Axundov şeiri və folklor. Bakı: "Ulduz" jurnalı, 1988, №6, s.75-78.
- 134.Seyidov M. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri. Bakı: Elm, 1976, 122 s.
- 135.Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı, 1983, 326 s.
- 136.Seyidov M. Nəsimi və erməni ədəbiyyatı / Nəsimi. Məqalələr məcmuəsi. Bakı: Elm, 1973, s.132-145.
- 137.Seyidov M. "Varsaq" sözü haqqında / Azərb. SSR EA Nizami adına ədəbiyyat və dil İnstitutunun əsərləri, VII cild. Bakı: 1954, s.139.
- 138.Səfərli Ə. XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan epik şeiri. Bakı: Yazıçı, 1982, 206 s.
- 139.Səfərli Ə., Yusif X. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı: Ozan, 1998, 632 s.
- 140.Səfərli Ə., Yusif X. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Ozan, 2008, 696 s.
- 141.Şirvani X. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1978, 322 s.
- 142.Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972, 392 s.
- 143.Təhmasib M.H. Nəsimi və xalq poeziyası. Bakı: "Ədəbiyyat və İncəsənət" qəzeti, 11 avqust, 1973.
- 144.Təhmasib M.H. Bir tarixi həqiqətin eposdakı izləri. Tədqiqlər, YI kitab. Bakı, Elm, 1982 s3-20.
- 145.Tufarqanlı A. 72 şeir. Bakı: Gənclik, 1973, 80 s.
- 146.Vaqif M.P. Əsərləri (Tərtib edəni H.Araslı). Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1968, 280 s.
- 147.Vəliyev M. Qazi Bürhanəddinin mənəvi dünyası. Bakı: Hədəf Nəşrləri, 2012, 180 s.
- 148.Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985, 414 s.
- 149.Vəfalı A. Fizuli öyrədir. Bakı: Gənclik, 1977, 148 s.
- 150.Vidadi M.V. Əsərləri (Tərtib edəni H.Araslı). Bakı: Öndər Nəşriyyatı, 2004, 128 s.
- 151.Zakir Q. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Avrasiya Press, 2005, 400 s.

Türk dilində

- 152.Caferoğlu A. XVI asır Azeri saz şairlerinden Tufarkanlı Abbas. İstanbul: Azərbaycan Yurt Bilgisi, 1932, s.97-103.
- 153.Caferoğlu A. XIX asır Azeri şairi Siraci. İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1934, 24 s.
- 154.Caferoğlu A. Hudut boyu saz şairlerimizden Dede Kasım. Zeytin dalı. İstanbul: 1948, №1-2, s.11-14.
- 155.Caferoğlu A. Cahan edebiyatında türk kopuzu. “Ülkü” dergisi, 1936-1937, s.441-446.
- 156.Gölpınarlı A. Yunus Emre Divanı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961, 420 s.
- 157.Gölpınarlı A. 19 cu asır türk adabiyatı tarihi. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2003, 639s
- 158.Kaşğarlı M. Divanü-lügat-it-Türk. Tercümesi. Ankara: Alaeddin Kral Basımevi, 3 cilddə, I cild, 1939, 530 s.
- 159.Kaşğarlı M. Divanü-lügat-it-Türk. Tercümesi. Ankara: Alaeddin Kral Basımevi, 3 cilddə, II cild, 1940, 366 s.
- 160.Köprülü F. Edebiyat araştırmaları. İstanbul: Otügen, 1989, 470 s.
- 161.Köprülüzade M.F. Eski şairlerimiz divan edebiyatı antolojisi. İstanbul: Muallim Ahmet Halik kitabhanesi, 1934, 704 s.
- 162.Köprülüzade M.F. Türk adabiyatında ilk mütesevvifler, II basım. Ankara: Diyanet İşleri başkanlığı Yayınları, 1991, 444 s.
- 163.Ögəl B. Türk kültür tarihine giriş. IX c. Ankara, 1991.
- 164.Yunus Emre. Güldeste. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, 226 s.

Rus dilində:

- 165.Абдуллаева С. Народный музыкальный инструментарий Азербайджана. Баку: ЭЛМ, 2000, 486 с.
- 166.Бертельс Е.Э. Навои и Джами. М.: Наука, 1965, 498 с.
- 167.Вертков К., Благодатов Г., Язавицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. М.: Музыка, 1975, 147 с.
- 168.Гордлевский В.А. Изб. Сочин. Т.2, М.: Изд-во Вост. Лит., 1962, 250 с.
- 169.Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. М.: Изд., Наука, 1974, 727 с.
- 170.История персидской и таджикской литературы. М.: Изд. Прогресс, 1970, 445 с.
- 171.“Каспи” qəzeti, 1895, №137. SMOMPK məs. 19-cu buraxılış, 1894.
- 172.Ковальский Яп.Т. К Вопросы формального изучения поэзии тюркских народов. Баку: Журнал «Советская тюркология»,1985, №5, 112 с.
- 173.Кор-Оглы Х. Очерк истории туркменской советской литературы. М., Наука, 1980, 350 с.
- 174.Кудеман В.Б. Поэзия Юнуса Емре. М.: Наука, 1980, 252 с.
- 175.См. Михайловский В.М., Шаманство, в.1, М., 1892; Токарев С.А. Ранние формы религии. М., 1990, 622 с.; Вайнштейн С.И. Тувинское шаманство. М., 1964; Лиохин И.В. Краткий политический словарь. М., 1964. Михайлов Г.М. Из истории бурятского шаманизма (с древнейших времен до XVIII в.), Новосибирск, 1980; Басилов В.Н. Избранники духов, М., Политиздат, 1984, 208 с.
- 176.Стеблева Ия.В. Развитие тюркских поэтических форм в XI веке. М.: Наука, 1971, 299 с.
- 177.Стеблева Ия.В. Поэзия тюрков VI-VIII веков. М., Наука, 1965, 148 с.