

Varlıq Yazıları

2

İçindəkilər

1300-1310-Cu İllərdə Azərbaycan-İran Mədəni Əlaqələri Haqqında

Dr. Cavanşir Vəkilov

Azərbaycan Respublikası Və İran: 1320-Ci İllərdə (1940-Ci İllər) Mədəni

Əlaqələr, Cavanşir Vəkilov

New Forms Of Ethnicity In Iran: The Example Of Azerbaijanis As A

Social Movement, Gilles Riaux

Arsak : Tutarlı Cavab, Cavanşir Vəkilov

“Koroğlu” Eposunun Poetik Dili, X. B. Bəşirli

Şirvanda Aşiq Sənəti, Ağalar Mirzə

Bir Daha 1829-Cu İldə Rusiyanın İranda Vəziri- Muxtarı A.C.Qriboyedov

İlə Baş Vermiş Hadisə Haqqında, Cavanşir Vəkilov

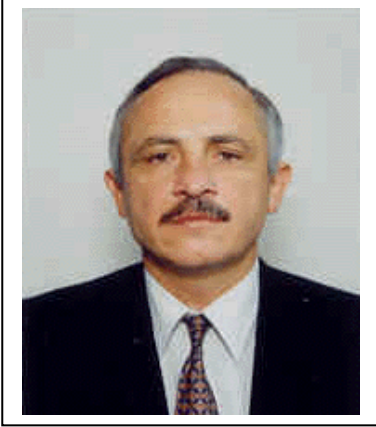
Birinci Hissə

Baş Səhifə

1300-1310-cu İllərdə Azərbaycan-İran

Mədəni Əlaqələri Haqqında

Dr. Cavanşir Vəkilov



Bütün zəmanələrdə müxtəlif, xüsusən qonşu ölkələr, xalqlar arasında siyasi, hərbi, iqtisadi-ticarət münasibətləri ilə bərabər mədəni əlaqələr də mövcud olmuşdur. aydındır ki, qonşu ölkələrlə hərtərəfli əlaqələrin olması baxımından Azərbaycan Respublikasının belə əlaqələrdə iştirakı tarixinin, bunun şərait və xüsusiyyətlərinin, əldə olunmuş təcrübə, nailiyyətlər və buraxılmış səhvlərin öyrənilməsinin böyük əhəmiyyəti vardır, çünki mədəni əlaqələrin hazırda və gələcəkdə inkişaf etdirilməsi işini

asanlaşdırır.

Tarixə nəzər saldıqda 1300-1310-cu illərdə həm Azərbaycan, həm də İranda yaranmış real tarixi şərait, xalqların mədəni əlaqələrinin artması üçün əlverişli deyildisə, bunlar xüsusən, 1310-cu illərin ortalarında olan dövrdə müəyyən dərəcədə davam edirdi. Bu əlaqələr hələ 1299-cu ildə Azərbaycanda Şurəvi hakimiyyəti qurulmamışdan əvvəlkilərin bir növ davamı idi, yəni xeyli dərəcədə ayrı-ayrı şəxslərin və ya kollektivlərin təşəbbüsü və imkanlarından irəli gəlir və dövlətlər arasında müvafiq müqavilələr sisteminə arxalanmırdı.

1299-cu ilin Sentyabrında görkəmli Azərbaycan yazıçısı və publisisti Cəlil Məmmədquluzadənin Təbrizə gəlməsi şəhərin mədəni həyatı üçün böyük əhəmiyyətə malik oldu. 1300-cü ildə "Ölülər" pyesi müəllifin başçılığı ilə yerli aktyorlar tərəfindən tamaşaya qoyuldu. Bu tamaşada Təbriz aktyorlarından Böyük xan Naxçıvan (İskəndər rolunda), Əli Azəri (Şeyx Nəsrullah rolunda), Səməd Mövləvi (Hacı Baxşəli rolunda) və başqaları iştirak edirdilər. Tamaşadan toplanan vəsait o vaxt səkkiz nömrəsi

Təbrizdə çıxmış inqilabi-demokratik istiqamətli "Molla Nəsrəddin" satirik Jurnalının nəşr olunmasına sərf olundu.

1320 və 1304-cü illərdə Azərbaycan artistlərinin İrana qastrol səfərlərinin əhəmiyyəti də Təbriz səhnəsi üçün az olmamışdır. Birinci qastrol zamanı Ü. Hacıbəyovun "Arşın Mal Alan" musiqili komediyası, "Əsli və Kərəm" operası, N. Nərimanovun "Nadir Şah" pyesi göstərilmişdir. İkinci qastrol zamanı isə o vaxtlar Tiflis Azərbaycan teatrında çalışan artistlərdən Əhməd Salahlı, Əli Qurbanov, İbrahim İsfahanlı və başqaları Təbrizə gəlmiş, öz çıxışlarına N. Nərimanovun "Nadir Şah" əsəri ilə başlamışlar. Onlar həm də Z. Hacıbəyovun "Əlli Yaşında Cavan" musiqili komediyasını tamaşaya qoydular. artistlərin Tehran, Rəşt, Təbriz, Urmuda çıxışları bu şəhərlərdə həvəskar teatr qruplarının canlanmasına səbəb oldu.

Həmin illər yerli aktyorların Təbrizdə tamaşaya qoyduqları musiqili komediyalardan biri də Azərbaycan müəllifi M. Kazımovskinin "Vurhavur" əsəri idi.

Təbriz tamaşaçılarının ən çox sevdiyi və hörmət bəslədiyi bəstəkarlardan biri Azərbaycan opera Sənətinin banisi Üzeyir Hacıbəyov idi. Müxtəlif illərdə yerli və qastrol səfərlərinə gəlmiş artistlər tərəfindən onun "Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm", "Şah Abbas və Xurşidbanu" operaları, "Arşın Mal Alan", "O Olmasın, Bu Olsun" musiqili komediyaları tamaşaya qoyulmuşdur. Bu opera və musiqili komediyaların əksəriyyətinin librettosu Fars dilinə tərcümə olunmuşdur ("Leyli və Məcnun"dan başqa). Deməli, tamaşaçılar həmin əsərlərə təkcə İran Azərbaycanında deyil, İranın başqa şəhərlərində də tamaşa edə bilmişdilər.

1921-ci ildə Təbrizdə "Ariyen" aktyor qrupasının gücü ilə Ü. Hacıbəyovun "Ər və Arvad" əsəri üzrə "Kəblə Qubad" musiqili komediyası tamaşaya qoyuldu. Ü. Hacıbəyovun əsərləri Təbrizdən başqa Tehran, Rəşt, Məşhəd, Urmu, Xoy və başqa şəhərlərdə tamaşaya qoyulmuşdu.

Təbrizlilərin başqa sevimli müəllifi Hüseyn Cavid idi. 1928-ci ildə onun "Şeyx Sənan" əsəri Mirzə Bağır Hacızadə tərəfindən tamaşaya qoyulmuşdu. 20-ci illərin ikinci yarısında Cənubi Azərbaycanda tamaşaların doğma Azərbaycan dilində göstərilməsi qadağan edildiyi bir vaxtda isə bu faciə əsəri şair Yusif Ziya tərəfindən Farscaya tərcümə olunub, Tehrandə oynanılmışdır.

H. Cavidin "İblis"i də Təbrizdə yerli artistlər tərəfindən göstərilmişdir.

1300-1310-cu illərdə Azərbaycan müəlliflərinin yuxarıda adı çəkilən şəhərlərdən başqa əsərləri Qəzvin və Ərdəbildə də tamaşaya qoyuldu.

Məsələn, 1940-cı ildə H. Cavidin "Şeyx Sənan" faciəsi Ərdəbildə şəhər maarif idarəsinin müdirinin müvəqqəti olmamasından istifadə edən, vaxtı ilə Bakı teatr texnikumunu bitirmiş Feyzi Çubəkzənin rejissorluğu ilə Azərbaycan dilində səhnəyə qoyulmuşdur.

20-ci illərdə Azərbaycanın teatr səhnələrində Bakıda yaşayıb-yaratmış bu dövr İran Azərbaycanı dramaturqları Rza Quluzadə Şərqli və Mirsefəddin Kirmanşahlının əsərləri oynanırdı. Şərqli şair Lahutinin həmkarı olmuşdur. O, Naxçıvan və Bakı teatrlarında işləmiş, "Behişt Huriləri", "Sarabla Ərdəbil Arasında" və başqa pyesləri bu şəhərlərin teatrlarında tamayaşa qoymuşdur. Sonralar Şərqli İrana qayıtmış və teatrdə çalışdığı zaman mühacirətdə qazandığı təcrübədən orada istifadə etmişdir.

Bakı və Tbilisi teatrlarında uzun müddət aktyor, rejissor, tərcüməçi və dramaturq Mirsefəddin Kirmanşahlı da işləmişdir. O, həm də ilk Azərbaycan filmləri olan "Bismillah" (1304) və "Gilan Qızı" (1307) filmlərində çəkilmiş və Azərbaycan Respublikasının mətbuatı səhifələrində teatr sənəti haqqında bir çox məqalələrlə çıxış etmişdir. 20-ci illərin axırlarında M. Kirmanşahlı Təbrizə qayıtmış, bir sıra əsərləri, o cümlədən M. F. Axundovun "Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli Şah" komediyasını tamaşaya qoymuşdur.

Həmin illərdə Bakı, Gəncə, Naxçıvan, Tbilisi və Yerevan teatrlarında aktyor və rejissor kimi fəaliyyət göstərən İran Azərbaycanı sənətkarlarından biri də Mirzə Bağır Hacızadə idi. 20-ci illərin axırlarında o, Təbrizə qayıtmış və burada B. Taliblinin "Kef İçində", Ə. Haqverdiyevin "Pəri Cadu", "Köhnə Dudman" pyeslərini tamaşaya qoymuşdur.

Təbrizdə Azərbaycan müəlliflərinin əsərlərindən başqa Bakıda Azərbaycan dilinə tərcümə olunmuş xarici yazıçıların pyesləri də tamaşaya qoyulurdu. Bunlar aşağıdakı əsərlər idi: Sami bəyin "Dəmirçi Kavə" (S. Mənsurun tərcüməsində), Molyerin "Cancur Səməd" [(əsl adı "Vasvası Xəstə" (tər. M. S. Əfəndiyev)] və "Zorən Təbib" (tər. Ə. Qəmərinski), I. Mustafanın "Qatili- Kərimə" (tər. H. I. Qasımzadə), Mçedalışvilinin "Qaçaq Kərəm" (tər. H. Mirzəcanov), Şekspirin "Otello" (tər. H. Səbri), Biçer-Stounun "Tom Dayının Koması" (tər. Qafarov) əsəri və başqaları.

Eyni zamanda həmin dövrdə yazılmış və ya 1300-cü ildən əvvəl yaradılmış, bu illərdə isə tamaşaya qoyulmuş, Hacığa Abbasovun "Ağa Məhəmməd Şah Qarabağda", Ə.Haqverdiyevin "Ağa Məhəmməd Şah Qacar", Baba Quliyevin "İran İnqilabı", Əzim Əzimzadənin "Mirzə Rza Kirmani", N.Nərimanovun "Nadir Şah", C.Cabbarlının "Nasirəddin Şah", A.M.Şərifzadənin "Ənuşirəvani- Adil" pyeslərinin və Ü.Hacıbəyovun "Şah

Abbas və Xurşidbanu" operasının mövzusu İran tarixinin müxtəlif dövrlərindən alınmışdır.

S.Vurğunun bu illərdə yazdığı "Vaqif" və "Fərhad və Şirin" pyesləri, həmçinin, C.Cabbarlının "Araz Çayı" (1923-24) mənzum faciəsi və H.Cavidin "Telli Saz" (1931-32) mənzum dramı (iki axırıncı əsər təəssüf ki, 1316-cı ildə Şurəvidə baş verən Stalin terroru nəticəsində itirilmişdir) İran və Azərbaycan mövzusunda həsr olunmuşdur.

1313-cü ildə bütün Şurəvi böyük Firdövsinin 1000 illik yubileyini qeyd edirdi. Həmin münasibətlə H.Cavid dahi şairin "Şahnamə" əsərinin motivləri əsasında "Siyavuş" dramını yazmış və sonralar İranın məşhur şairinin həyatına həsr edilmiş "Xəyyam" mənzum pyesini qələmə almışdır.

Tədqiq olunan dövrdə İran mövzusu, həmçinin, Azərbaycan nəzm və nəsrində öz əksini tapırdı. Məsələn, M.S.Ordubadinin 1312-ci ildə Bakıda nəşr olunmuş "Dumanlı Təbriz" romanı Səttərxanın fəaliyyətindən bəhs edən ilk ədəbi əsər idi. Həmin və ona yaxın mövzuda S.Vurğun "Təbriz Gözəlinə" (1935), "20 Bahar" (1940), S.Rüstəm "Yaxşı Yoldaş" (1933), M.Rahim "İran" (1927) əsərlərini yaratmışdılar.

1307-ci ildə Mirzə Həsən tərəfindən Azərbaycan dilinə tərcümə olunan M.Kaziminin "Qorxulu Tehran" romanı Bakıda nəşr olunmuşdur.

Əlbəttə, bu əsərlərin, xüsusilə dramaturgiya əsərlərinin hamısı bədii sənətin vəzifələrinə cavab vermirdilər. Tamaşaların özləri də ifa cəhətcə eyni olmayıb, bəziləri isə açıq-aydın zəif və iki ölkənin tarixi dövrlərinin izahında tarixə zidd idilər.

Azərbaycan-İran mədəni əlaqələri təsviri incəsənət sahəsində də meydana gəlirdi. 1300-cü illərin əvvəllərində Azərbaycanın paytaxtında Bakrostun (Rusiya teleqraf agentiyinin Bakı şöbəsinin) trafaret emalatxanası təşkil olunmuşdur. Burada Səttar Xan, həmçinin, 1896-cı ildə Nasirəddin Şahı öldürmüş Mirzə Rza Kirmani kimi İran xadimlərinin bir sıra portretləri yaradılmışdır. 1300-cü illərin ortasında Azərbaycan təsviri sənətində tənqidi realizmin banisi Ə.Əzimzadə də öz əsərlərini İrana həsr etmişdir.

1304-cü ildə Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində təhsil almaq üçün (sonralar məşhurlaşmış-C.V.) Təbrizli rəssam Müvəzzəzadə Bakıya gəldi. Burada təhsilini başa vurduqdan sonra o, Moskva Təsviri Sənət İnstitutuna qəbul olundu və həmin tədris müəssisəsini 1314-cü ildə bitirdi. Təhsilini başa vurduqdan sonra rəssam Bakıya qayıtmış və 1316-cı ilə qədər Azərbaycan Dövlət Rəssamlıq Məktəbində dərs demişdir.

Azərbaycan-İran mədəni əlaqələrinin inkişafında müəyyən rol 1300-cü illərin ortalarında Tehran, Təbriz, Rəşt, Ənzəli və Bəndərgəzdə açılmış Şurəvi məktəblərinə məxsus idi. Həmin illərdə İranda işləyən Şurəvi mütəxəssislərinin uşaqları ilə birgə bu məktəblərdə İran uşaqları da təhsil alırdılar. Məktəb ləvazimatı və avadanlıq Moskva və Bakıdan göndərilirdi. Bu məktəblərdə Şurəvi müəllimləri də çalışırdılar.

20-ci illərdə Bakı və Lənkəranda İran məktəbləri fəaliyyət göstərirdilər.

Maarif və İran üçün pedaqoji kadrların tərbiyə edilməsi sahəsində böyük xidmət 1285-ci ildə orta məktəb hüququnda yaradılmış və 1300-cü ildə "Mədrəse-yi İran və Şurəvi" (İran və Sovet məktəbi) kimi təzə ad almış "İttihad-e İraniyan" məktəbinə məxsus idi. Bu tədris müəssisəsi üçün şagirdlərin hazırlanması Lənkəranda "Bəhcət-e İraniyan", Bakı ətrafında-Sabunçuda "Təməddön-e İraniyan", Bibiheybətdə "Səadət-e Behcət-e İraniyan", Bakının sənaye hissəsi Qaraxəhərdə "Tərəqqi" və başqa ibtidai məktəblər tərəfindən aparılırdı. 20-ci illərdə Bakıda İran təbəələrinin təhsil aldığı bir sıra məktəblər açılmışdır. Məsələn, 1302-ci ildə Azərbaycan Xalq Maarif Komissarlığı Bakıda İran zəhmətkeşlərinin uşaqları üçün Qafarzadə adına məktəb açmağı qərara aldı. Məktəbin direktoru vəzifəsinə M.Əsədullazadə təyin olunmuşdur. 1305-ci ildə İran mühacirlər komitəsi öz müdavimləri üçün birinci dərəcəli siyasi savad məktəbi açdı.

Bu dövrdə də Bakının ali tədris müəssisələrində İran tələbələri təhsil alırdılar. Onlar 1304-cü ildə "İran Həmyerlilər Cəmiyyətini" də yaratdılar ki, 1306-cı ildə bura 250 üzv daxil idi.

1307-ci ildə Bakıda "İran Maarif Cəmiyyəti" yaradılmışdır. Mayın 11-də keçirilən ümumi iclasda Salamulla Mədədzadə bu cəmiyyətin məqsəd və vəzifələri haqqında çıxış etdi.

Mədəni əlaqələrin genişlənməsinə 1301-ci ildə Bakı Dövlət Universitetinin Şərq fakültəsinin açılışı da xidmət etmişdir. Fakültənin açılışı haqqında qərar II Ümumazərbaycan Sovetlər qurultayında (1301) qəbul olunmuşdur. Bu qurultayda müsəlman Şərq ölkələrinin dili, tarixi və mədəniyyətlərinin öyrənilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Fakültədə Fars dili və ədəbiyyatı, İran tarixi səhnəsində mütəxəssislər hazırlayan İran bölməsi mövcud idi. Lakin fakültə 1307-ci ildə bağlanmışdır.

1313-cü ildə bütün Şurəvidə olduğu kimi Bakıda da dahi Firdövsinin 1000 illik yubileyinin keçirilməsi Azərbaycan-İran mədəni əlaqələrinin inkişafında xüsusi yer tuturdu. Yubileydə iştirak etməkdən ötrü Sentyabr ayında İrandan Bakıya başda məşhur alim Səid Nəfisi olmaqla nümayəndə heyəti gəlmişdir. Nümayəndə heyətinə doktor Əfşar və Məhəmmədəli xan

Tərbiyə də daxil idilər. Yubiley ərəfəsində Ruhulla Axundovun redaktəsilə Firdövsinin "Seçilmiş poemalar" məcmuəsi nəşr olunmuşdur. Məcmuəyə Əli Nazim, Mirzə Mövsüm İbrahimov, Əmin Abidin məqalələri də daxil idi. "Seçilmiş poemalar"ın tərcümələrini Əli Nazim, Abdulla Şaiq, Mirzə Mövsüm İbrahimov, İbrahim Tahir, Azər, Mikayıl Müşfiq və Mirmehdi Seyidzadə etmişdilər. Məcmuəyə, həmçinin, Mirzə Ələkbər Sabirin tərcüməsində "Siyavuş haqqında poema" da daxil edilmişdir. Azərbaycan Respublikası mətbuatı səhifələrində Firdövsinin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş çoxlu məqalə dərc olunurdu.

Dahi şairin yubileyi münasibətilə Azərbaycan Dövlət muzeyində sərgi təşkil olunmuşdur. Firdövsinin tərcümeyi-halı mövzusunda Azərbaycan rəssamları Əzim Əzimzadə, Qəzənfər Xalıqov və Rüstəm Mustafayev bir neçə əsər çəkmişdilər. Sərgidə, həmçinin, heykəltəraş Fuad Əbdürrəhmanovun yaratdığı İran döyüşçüsünün heykəli nümayiş etdirilirdi.

Yubiley ərəfəsində Ü.Hacıbəyov özünün bu münasibətlə yaratdığı kantatasını tamamladı.

Yubileyin təntənə ilə qeyd edilməsini İran nümayəndə heyəti, xüsusilə S.Nəfisi yüksək qiymətləndirmişdir. Gördüklərinin təsiri altında o deyirdi: "Mən dünyanın hər hansı bir başqa ölkəsində, hətta İranın özündə belə Firdövsini şərəfinə bundan daha təntənəli cəsn tutula (bayram edilə-C.V.) biləcəyini zənn etmirəm".

1314-cü il Sentyabrın 11-18-də Leninqradda (indiki Sankt-Petersburq), sonra isə Moskvada İran incəsənəti və arxeologiyası üzrə III Beynəlxalq konqres keçirildi. Azərbaycan bu münasibətlə həmin şəhərdə yerləşən Dövlət Ermitajı tərəfindən təşkil olunan sərginin açılması və keçirilməsində müəyyən rol oynamışdır. Sərgidə Azərbaycandan göndərilmiş eksponatlar da nümayiş etdirilirdi. Konqresin sədr müavinlərindən biri isə Azərbaycanın dövlət xadimi Mirzə Davud Hüseynov idi.

Həmin dövrdə Azərbaycan ilə İranın mədəni yaxınlaşmasının, həmçinin, iki ölkənin dövlət və ictimai xadimləri arasında əlaqələrin yaradılmasının müəyyən dərəcədə amili 1306-cı ildə Moskvaya gedən İran ictimai xadimlərinin (S.M.Iskəndəri, F.Yəzdi və b.), 1307-ci ilin İyulunda İranın saray naziri Teymurtaşın, 1308-ci ilin Oktyabrında Məclisin qərarı ilə Qərbi Avropanın tədris müəssisələrinə göndərilən 125 nəfərdən ibarət İran tələbələri qrupunun, 1308-ci ilin Yanvarında İranın Xarici İşlər Naziri Seyid Əbülqasım xan Əmidin, 1314-cü ilin Fevralında İranın maarif nazirliyi nümayəndələri Yəzdanfər və Muradinin, 1314-cü ilin Sentyabrında III

Beynəlxalq İran incəsənəti və arxeologiyası üzrə konqresdə iştirak etmək üçün başda maarif naziri Hikmət olmaqla Leninqrada (indiki Sankt-Petersburq) gedən İran nümayəndə heyətinin Bakıya gəlməsi oldu.

Azərbaycan ilə İran arasında mədəni əməkdaşlıqda tamamilə yeni cəhət əvvəllər mövcud olmayan idman əlaqələrinin yaranması oldu. 1300-cü ildən əvvəlki dövrdə İranın əslində xarici idman əlaqələri yox idi və ümumiyyətlə, idman ictimai və dövlət fəaliyyəti sahəsi kimi mövcud deyildi. İstər İran üçün, istərsə də, Azərbaycan üçün bəzi ənənəvi idman oyunları növləri ["Zorxana" (ağır atletika məşqləri növü)], atçapma, akrobatik məşqlər, güləş] istisna təşkil edirdilər. Lakin bu idman oyunları olduqca məhdud xarakterli olub, təsadüfdən-təsadüfə, bu və ya digər yığıncaqların (toy, hər hansı bir münasibətlə keçirilən şənliklərin) tərkib hissəsi və ya peşəkar meydan (bazar) tamaşası kimi keçirilirdilər. Bu çərçivədə arabir öz idman növlərində şöhrət qazanmış ayrı-ayrı pəhləvanların, güləşçilərin qastrol xüsusiyyətli çıxışları da baş verirdi. Lakin Azərbaycan Respublikasında 1300-cü ildən sonra idman tədricən inkişaf etməyə başladı və xalq kütlələrinin fiziki tərbiyəsinin çox mühüm vasitəsinə çevrildi, buna görə, tezliklə Azərbaycanın İranla idman əlaqələrində iştirakı meydana gəldi. 1305-ci ildə Bakıya İranın bədən tərbiyəsi və idman idarəsinin nümayəndəsi Mir Mehdi Vərzəndə başçılığı ilə ölkənin futbol üzrə yığma komandası gəldi. Yerli futbolçularla üç görüşdə qonaqlar iki dəfə məğlub olmuş (3:4, 1:3), bir dəfə də heç-heçə (1:1) oynamışdılar. Bu üç oyundan sonra M.M.Vərzəndə bildirmişdir: "Parisdə 42 ölkənin olimpiya oyunlarında (1303-cü il VII Olimpiya oyunları-C.V.) bizi Bakıdakı kimi qarşılamadılar".

Öz növbəsində Azərbaycanın futbol üzrə yığma komandası 1308-ci ildə Tehrana getmiş və yerli komandalarla keçirdiyi görüşlərdə üç asan qələbə qazanmışlar. Azərbaycan futbolçularının oyun məharəti və ustalıqları İran tamaşaçıları üçün əsl kəşf oldu.

Beləliklə, həmin dövrdə Azərbaycan əvvəldən Sovet-İran iqtisadi, mədəni əlaqələrinin ən mühüm komponentlərindən biri olmuşdur. Bu ən əvvəl onun coğrafi mövqeyi, keçmişdən ənənəvi iqtisadi, mədəni əlaqələri ilə müəyyən olunurdu. Lakin Sovet İttifaqının başqa respublikaları kimi, Azərbaycan da öz xarici iqtisadi, mədəni əlaqələrində məhdud idi, bunlar tamamilə mərkəzin (Moskvanın) xarici siyasət məqsədlərinə tabe edilib, onun tərəfindən müəyyən edilir, istiqamətləndirilirdi. O biri tərəfdən, İran hakim dairələrinin, xüsusən 1304-cü ildə bərqərar olmuş Pəhləvi rejiminin də daxili və xarici siyasəti, Sovet İttifaqı ilə münasibətlərinin xarakteri iqtisadi, mədəni əlaqələrin hərtərəfli inkişafına mane olurdu.

Belə şəraitdə Azərbaycanın Sovet-İran əlaqələrində səmərəli iştirakının imkanları təbii olaraq, həyata keçirilməmiş qalmış, sonralar isə tamam yoxluq dərəcəsinə çatdırılmışdır. Buna görə də, 20-ci illərdə Azərbaycan və İran arasında inkişaf etməyə başlayan həmin mədəni əlaqələr sonralar arası kəsilməmiş qaldı.

Istifadə olunmuş ədəbiyyat

- 1.Qulubəyov, Əhdəm: *Sovet Azərbaycanı kinosu*. Bakı,1958;
- 2.Məmməd Arif: *Cəfər Cabbarlı*. Bakı. 1954;
- 3.Məmmədli, Qulam: *Cavid Ömrü Boyu*, Bakı 1982;
- 4.Məmmədli, Qulam: *Azərbaycan Teatrının Salnaməsi (1920- 1930)*, II hissə, Bakı 1983;
- 5.Məmmədli, Qulam: *Molla Nəsrəddin*, Bakı 1984;
- 6.Məmməd Cəfər: *Hüseyn Cavid*, Bakı 1960;
- 7.Hacıyev, Abbas: *Tiflis Azərbaycan Teatrı*, Bakı 1984;
- 8.Sadiq, Əvəz: *Seçilmiş Əsərləri*, Bakı 1971;
- 9.*Səhnədən Keçən Yollar*, Bakı 1983;
- 10.Qabibov, N.: *Nadcafov M. Iskusstvo Sovetskoqo Azerbaydcana*, M. 1960;
- 11.Sərdarinya, Səməd: *Yaddaştı Bər Tarixə Teatre Azərbaycan*, Təbriz 1357/1978;
- 12.Omid Hüseyn: *Tarixə Fərhanqe Azərbaycan*, I cild, Təbriz 1332/1953.

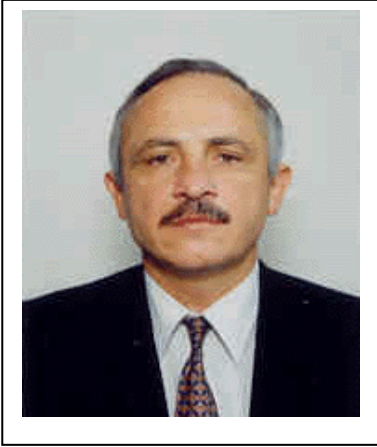
Jurnallar

- 1.Azərbaycan, 1946, N 8;
- 2.Azərbaycan Məktəbi, 1980;
- 3.Elm və Həyat, 1969, N 9;
- 4.Molla Nəsrəddin, Təbriz 1921, N 5- N 6;
- 5.İzv. AN Azerb. SSR, Seriyə istorii, filosofii i prava, 1987-1988.
- 6.Pəyame Nou, Tehran, 1944, N 1;

Qəzetlər

- 1.K-t. 1925-1933;
- 2.Azərbaycan Qəzeti, Təbriz 1945
- 3.Vətən Yolunda, Təbriz 1945;
- 4.Yeni Şərq, Təbriz 1946;
- 5.Ədəbiyyat Qəzeti, 1946;
- 6.Ədəbiyyat və İncəsənət, 1983-1986.
- 7.Bakinskiy raboçiy, 1922-1934;

Azərbaycan Respublikası Və İran:
1320-ci İllərdə (1940-ci İllər) Mədəni Əlaqələr
Cəvanşir Vəkilov



İkinci dünya müharibəsinin (1318-1324) ağır şəraitinə baxmayaraq, keçmiş SSRİ-də yaşayan xalqların mədəni həyatı həmin dövrdə davam edirdi. Bu mədəni həyat müharibənin doğurduğu yeni xüsusiyyətlər kəsb etdi və hər şeydən əvvəl başlıca vəzifənin həll edilməsinə köməyə - Alman faşizminin məhv edilməsinə, onun ideologiyası əleyhinə mübarizəyə yönəldilmişdi. Şübhəsiz ki, keçmiş SSRİ-nin başqa ölkələrlə, o cümlədən İranla mədəni əlaqələri bu illər həmin vəzifələrə tabe olunmuşdu.

Buna görə də Sovet İttifaqının milli respublikalarının həyatı, onların mədəni inkişafı haqqında düzgün məlumat xüsusi əhəmiyyətə malik idi. Cənubi Qafqaz, ilk növbədə Azərbaycan və İran xalqları arasında tarixi ənənəvi mədəni əlaqələrə görə SSRİ və İranın mədəni əməkdaşlığında çox mühüm rol Azərbaycan Respublikasına məxsus idi. Azərbaycan Respublikasının Sovet-İran mədəni əlaqələrinin inkişafında geniş və fəal iştirakı üçün dil amilinin də mühüm əhəmiyyəti var idi. İranın şimal məntəqələrinin xeyli hissəsi və ilk növbədə İran Azərbaycanı əhalisi Azərbaycan Respublikasının mədəni sərvətlərini elə də çətinlik çəkmədən mənimsəyə bilirdi. Sovet İttifaqının, o cümlədən Azərbaycan Respublikasının mədəni həyatına İranda maraq bu cəhətdən irəli gəlirdi ki, bir çox illər ərzində Riza Şah rejimi İranı öz qonşusu ilə mədəni əlaqələrdən təcrid etməyə çalışmışdı. Öz növbəsində, Azərbaycan Respublikasının mədəniyyət və incəsənət xadimləri öz qardaşlıq borclarını yerinə yetirərək, İran xalqlarının mənəvi, mədəni inkişafına köməkliklərini göstərməyə səy göstərirdilər.

Bu dövrdə Sovet-İran mədəni əlaqələrində Azərbaycan Respublikasının iştirakının konkret formaları, bunların ardıcılığı müharibə şəraitinin real imkanlarının təsiri ilə həyata keçirilirdi. Azərbaycanlı artistlərin qastrolları bu mənada böyük imkanlar verirdi.

İrana qastrol səfərinə gəlmiş ilk SSRİ incəsənət kollektivlərindən biri də Mirzə Fətəli Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatri idi.

Təbrizin "Şir-o Xorşid" teatrının səhnəsində tamaşaçıların fərəhlə qarşıladıqları Üzeyir Hacıbəyovun "Koroğlu", "Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm" operaları göstərilmişdir. Qastrolların müvəffəqiyyətlə keçməsi üçün

rejissor İsmayıl Hidayətzadə, dirijor Niyazi və balet ansamblının rəhbəri Qəmər Almaszadə böyük iş aparmışdılar.

Təbrizlilər artistlərdən Əlövsət Sadıqovun Məcnun və Kərəm, Həqiqət Rzayevanın isə Leyli və Əsli rollarında çıxışlarını xüsusi hərarətlə qarşıladılar.

Çıxışların proqramına həmçinin, Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın Mal Alan” musiqili komediyası və Müslim Maqomayevin “Şah İsmayıl” operası daxil idi. “Bakinskiy Raboziy” qəzetinin müxbiri yazırdı: “Bütün biletlər 2-3 saat ərzində satılmışdır..., Təbrizlilər müdiriyyətə bilet tapmaq xahişi ilə müraciət edirdilər”. Tamaşaçılar tərəfindən Azərbaycanlı artistlərdən Zülfüqar Sarıyev, Əli Zülalov, İsmayıl Eloğlunun çıxışları böyük müvəffəqiyyətlə qarşılanırdı. “Arşın Mal Alan” musiqili komediyasının qəhrəmanı Əsgər rolunda çıxış edən SSRİ xalq artisti Bülbül Məmmədov və əsərin qəhrəmanı Gülçöhrə rolunun ifaçısı Sona Mustafayeva xüsusi şöhrət qazanmışdılar. Təbriz qastrolları zamanı Azərbaycan incəsənət xadimlərinin şəhərin musiqi ictimaiyyətinin nümayəndələri ilə görüşü oldu. Görüş Azərbaycanın opera sənəti sahəsində nailiyyətləri ilə yaxından tanış olmağa və gələcəkdə Təbrizdə musiqili teatrın yaranmasına xidmət göstərdi.

Bakı teatrlarının artistləri Təbrizlilər qarşısında həmçinin konsertlərlə çıxış edirdilər. Bu konsertlər çoxlu dinləyicilərin iştirakı ilə məktəblilər, şəhər əhalisi qarşısında keçirilirdi. Həmin günlər Bülbül, Ağababa Bünyatzadə, Şirzad Hüseynov, Həqiqət Rzayeva, Yavər Kələntərli, Səltənət Quliyeva, Əlövsət Sadıqov, habelə Qəmər Almaszadənin rəhbərliyi ilə rəqs qrupu öz məharətini nümayiş etdirirdi. 1320-ci il Aban ayının 4-də (Oktyabrın 26-da) Təbrizlilər qarşısında SSRİ xalq artisti Şövkət Məmmədova böyük konsertlə çıxış etdi.

Təbrizlilər Bakıdan gələn elçiləri əziz qonaq kimi qarşılayırdılar. Opera kollektivi və şəhər zəhmətkeşləri arasında görüş təşkil olunmuşdu. Görüşdə təbrizlilər bildirdilər ki, öz doğma şəhərlərində bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov, şair Səməd Vurğun, cərrah Mustafa Topçubaşov və professor Mirəsədulla Mirqasımovu görmək istəyirlər.

1320-ci ilin Aban ayının 28-də (Noyabr ayının 19-da) artistlərin Təbriz zəhmətkeşləri üçün verdikləri tamaşadan sonra fəhlələr deyirdilər ki, “kaş bizim də belə teatrımız ola idi”.

Təbriz şəhərinin qızlar məktəbində keçirilən axırıncı konsertdə aktrisalardan Səltənət Quliyeva, Məryəm Babayeva, Əminə Dilbazi və başqaları iştirak etmişdilər.

Həmin günlər Təbrizdə nəşr olunan qəzetlərin səhifələrində Azərbaycan Respublikası artistlərinin fotosəkilləri, onlara və incəsənət xadimlərinə minnətdarlıq məktubları dərc olunurdu. Təbrizdəki qastrollar Azərbaycan Respublikasında musiqi mədəniyyətinin necə tərəqqiyə nail olduğunu göstərirdi. 20-ci illərin ortalarında İran Azərbaycanında ana dilində tamaşaların göstərilməsi Riza Şah rejimi tərəfindən qadağan

olunduqdan sonra Təbrizlilər yenidən Azərbaycan dilini səhnədə Bakı artistlərinin çıxışında eşitdilər.

Təbrizdən başqa teatr kollektivi Mərənddə də çıxış etdi. 1320-ci il Azər ayının ortalarında təqribən iki ay çəkən qastrol səfərindən sonra artistlər Bakıya qayıtdılar. Təbrizlilərə sevimli artistlərdən və xüsusilə Bülbüldən ayrılmaq çətin idi. O isə vidalaşarkən demişdi: “Bizim Təbrizli qardaşlarımız, Təbrizli bacılarımız, siz qəmlənməyin, kədərlənməyin, sizin hər ağacınızın budağında bir bülbül yatıb, onları oyadin. Mən isə yenə gələrəm. Biz yenə də görüşərik”. O, vədinə əməl edərək, ikinci dəfə Təbrizə qastrola 1942-ci ildə tarzən Hacı Məmmədovla birgə gəldi. Bakı artistlərinin çıxışları İran Azərbaycanında musiqi həyatının dirçəlməsinə müəyyən dərəcədə köməklik göstərdi. Qastrollardan bir qədər sonra Təbrizdə şərqi musiqi alətləri orkestri və xor dəstəsi təşkil olundu.

1321-ci il İsfəndin 1-dən Fərvədinin 20-nə qədər İranda Rəşid Behbudovun qastrolları müvəffəqiyyətlə keçdi. O, Azərbaycan xalq mahnılarının ifası ilə İran tamaşaçılarının hörmətini elə ilk çıxışlardan qazandı. Xoyda çıxışından sonra onu bir evə dəvət etdilər. Çox illər qabaq orada toyda Rəşidin atası Məcid Behbudov müğənnilik etmiş və gedərkən ev sahibinə öz fotosəklini və bir neçə qrammofon valını yadigar qoymuşdu.

1321-ci ilin Fərvədin-Ordibehişt aylarında Bakıdan İrana gəlmiş konsert dəstəsini xüsusi hərəzlə qarşıladılar. Bu konsert dəstəsinə M. Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının müğənnisi Sara Qədimova və tarzən Məmməd Bakıxanov, rəqs ansamblının üzvləri Səfurə Abbasova və Məmməd Xəlilov, Azərbaycan Dövlət Estradası artistləri Məryəm və Əsəd Rzayevlər, Azərbaycan Dövlət Rus Dramının aktrisası Vera Şirye, Azərbaycan Dövlət Musiqi Teatrının və M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının artistləri daxil idilər. Artistlər Makı, Xoy, Təbriz şəhərlərinin əhalisi qarşısında 10 konsert vermişdilər.

Azərbaycan Respublikası artistlərinin İrandada növbəti qastrolları 1323-cü il Mürdadın 26-dan Şəhrivərin 15-nə qədər davam etdi.

Bu dəfə İrana Mirzə Fətəli Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı, Müslim Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Estradasının aşağıdakı müğənni və musiqiçiləri: Xan Şuşinski, Hüseynağa Hacıbababəyov, Sona Mustafayeva, Ələvsət Sadıqov, Ağababa Bünyatzadə, İdris Ağalarov, Sara Qədimova, Allahyar Cavanşirov, Bəhram Mansurov, Hacı Məmmədov, Qəmər Almaszadənin rəhbərliyi ilə rəqs ansamblı, Rəhilə Həsənovanın rəhbərliyi ilə sazçalan qızlar ansamblı və tamaşaçıları xüsusilə məftun etmiş 16 yaşlı müğənni Arif Məmmədov (sonralar Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının mərhum professoru) daxil idi. Bu qrupun bədii rəhbəri Əfrasiyab Bədəlbəyli idi.

Qastrolların əvvəlində Azərbaycan Respublikasının elçiləri Tehranda diplomatik korpus üçün iki konsert vermiş, İyunun 2-də isə Şimranda şah sarayında çıxış etmişdilər. Tamaşaçılara Azərbaycan bəstəkarlarının operalarından səhnələr göstərilmiş, xalq mahnı və rəqsləri ifa edilmişdir.

Artistlərimizin çıxışları haqqında Tehranın “Ajir”, “İran”, “Dəməvənd”, “Ettelaat” qəzetləri, “Pəyam-e Nou” Jurnalı təriflə dolu rəy yazırdılar. Azərbaycan Respublikası artistləri İranın Tehran, Qəzvin, Rəşt, Ənzəli, Astara, Ərdəbil, Xoy, Makı, Salmas, Urmu, Marağa, Mərənd şəhərlərində, Uşnu, Ənbi qəsəbələrində və Ərdəbil yaxınlığında Nəmin kəndində çıxış etmişdilər.

Konsertlər həmçinin çoxlu tamaşaçının iştirakı ilə açıq səma altında, parklarda, meydanlarda, bəzən də əvvəl hələ heç bir vaxt konsert keçirilmədiyi yerlərdə təşkil olunurdu.

1323-cü il Tir ayının 2-də Azərbaycan Respublikası artistləri öz çıxışlarına Təbrizdə başladılar. Onların hər birinin konserti sürəkli alqışlarla müşayiət olunurdu. Təbrizin Firdövsi adına teatr qruppasının aktrisası Səfurə xanım Səmburani yazırdı: “Azərbaycan aktrisalarının səhnə sənəti sahəsində müvəffəqiyyətləri bizi çox sevindirir... Bu konsertlər səhnəmizi çiçəkləndirəcəkdir”.

Fransa katolik missiyasının rəhbərləri P.Fransen, J.Kyunyuder və Böyük Britaniyanın Təbrizdəki konsulu Reper artistlərimiz haqqında tərfli rəy bildirdilər.

1323-cü il Şəhrivər ayının 8-də İranın Şurəvi ilə mədəni əlaqələr cəmiyyətinin Təbriz şöbəsi tərəfindən şəhərin ziyalıları ilə Bakı artistlərinin görüşü təşkil olundu.

Artistlərimizin çıxışını Təbriz qəzetlərindən “Xaver-e Nou” və başqaları geniş surətdə işıqlandırırdılar.

Qastrollar zamanı Azərbaycan Respublikası və İran artistləri arasında möhkəm dostluq münasibətləri yaranmışdı, bəzilərini isə çoxdankı dostluq telləri bağlayırdı. Məsələn, müğənnilər Xan Şuşinski və Əböhləsən Xan İqbal Azər arasında dostluq münasibətləri mövcud idi.

Şəhrivər ayının 13-də keçirilən son konsertdən əvvəl Təbriz bələdiyyə idarəsinin rəisi Qulamriza İlhami demişdi: “Təbriz əhalisi Azərbaycan artistlərinin gəlməsindən nə qədər sevinmişsə də, getməsindən bir o qədər mütəəssir olmuşlar”.

Azərbaycan incəsənəti ilə ünsiyyətə imkan yaratdıqları üçün qastrollara gəlmiş artistlərə minnətdarlıq əlaməti olaraq, İranda qastrollar zamanı aşağıdakı hədiyyələr bağışlanmışdı: Üzərində Şurəvi Ordusunun Ali Baş Komandanının şekli olan, Təbrizli Əhməd Mehdizadənin toxuduğu xalça, Təbriz rəssamı Müəzzizadənin əsərlərindən ibarət albom, Tehranda yaşayan Azərbaycanlılar və Təbriz fəhlələri tərəfindən gümüş vazalar, Xoyda bir ziyalı tərəfindən Nəvainin divanının qədim əlyazması, İranın “Sovet İttifaqı Dostları” cəmiyyətinin Marağa şöbəsi tərəfindən üstü qızılla işlənmiş iri gümüş lira və s.

Azərbaycan artistləri iki aydan artıq çəkən qastrolları ilə İran xalqının hüsn-rəğbətini qazandıılar. Bu müddət ərzində verilmiş 87 konsertdə 60 minə qədər tamaşaçı iştirak etmişdi.

Azərbaycan artistləri Bakıya qayıtdıqdan sonra onların konsert verdiyi şəhər və qəsəbələrdə oxuduqları mahnılar hələ uzun müddət yerli müğənni və musiqiçilərin ifasında eşidilirdi. Beləliklə, artistlərimizin İrana qastrol səfərləri bu ölkədə milli teatr və musiqi sənətinin inkişafına müsbət təsir göstərdi.

1320-1324-cü illərdə Azərbaycan Respublikasının Sovet-İran mədəni əlaqələrində iştirakının xüsusiyyət və dərəcəsi müharibə illərində İranda SSRİ xarici siyasətinin ümumi məqsəd və vəzifələri ilə müəyyən olunurdu. Bu dövrdə çox mühüm vəzifə, birincisi, faşist Almaniyasının və onun şəriklərinin, həmçinin İranın hakim dairələri içərisində Hitler agentlərinin Sovet xalqının faşizm əleyhinə mübarizəsini çətinləşdirmək üçün əhali arasında SSRİ-yə qarşı düşmənçilik münasibətlərinin qızıqdırılmasına, yerli əhalinin təhrikinə yönəltmələri yalançı təbliğatın ifşa edilməsindən ibarət idi.

Bununla sıx əlaqədə ikinci başlıca vəzifə İranlıları Azərbaycan Respublikasının təmsalında SSRİ-nin ictimai və siyasi quruluşu, milli respublikaların vəziyyəti və həyatı ilə tanış etməkdən ibarət idi. Buna görə də, şübhəsiz ki, bu illərdə Azərbaycanın SSRİ-İran mədəni əlaqələrində iştirakı əsasən belə tanışlıq yaratmaq məqsədi daşıyırdı.

Azərbaycanın SSRİ-İran mədəni əlaqələrində iştirakının başqa xüsusiyyəti də bu idi ki, tarixən cəmlənən şərtlər nəticəsində (hər iki ölkədə yaşayan Azərbaycanlıların tarixi, etnik, dil və mədəni birliyi, uzun müddətli ənənəvi münasibətləri və s.) daha artıq təsirli olaraq, bu iştirak İran Azərbaycanında və Şimali İranın bəzi başqa rayonlarında həyata keçirilə bilərdi.

İstifadə Olunmuş Ədəbiyyat

1. AFPA arxivi, fond. I, siyahı 103, iş 48, vər.8.
- 2.Şuşinski, Firidun: *Azərbaycan Xalq Musiqiçiləri*, Bakı 1985, s. 198.
- 3.Abasova, E.:*Rəşid Beybutov*, Bakı 1965, s.12.
- 4.Nəfisi, Səid: *Honərpişəqan-e Azərbaycan dər Tehran*, Pəyam-e Nou, 1944, N 1, s. 44.
- 5.Əvəz, Sadıq: *Xan Şuşalı*, Şəfəq, 1945, N 3, s.59.
- 6.*Karha-ye Əncomən*, Pəyam-e Nou, 1944, N 2, s.125.
- 7.Vətən Yolunda, Təbriz, 1941-1944.
- 8.Bakinskiy, Raboziy, 1941-1944.
- 9.Kommunist, 1945.
- 10.Bakı, 1985.

New Forms of Ethnicity in Iran: The Example of Azerbaijanis as a Social Movement

Gilles Riaux, IFG
Paris University

When we speak about Iran today, we must keep in mind that Iranian society is the heir of a multinational empire in which ethnic groups have consistently played a central role. However, the traditional geographic model delineating a Persian center in opposition to ethnic minorities located in the peripheries is no longer applicable. In this brief article, we argue that the modernization of Iran over the course of the 20th century brought a massive social complexity, significantly changing the role played by these ethnic groups. Having lost their function of interface between the State and basic social groups, ethnic groups emerge as new social actors through a complex process of restructuring the Iranian society. The impact of this process has been recently studied in numerous works dealing with women or young people as new social movements. Unfortunately, ethnicity has been neglected and considered merely a residual factor whereas it is still a very important feature in Iran, though in a different manner than before. It is absolutely necessary to think about ethnicity, especially when looking at Iran in terms of its possible democratisation, in which ethnic groups would actively participate. This paper deals with Azerbaijanis because our field research was carried out in Iranian Azerbaijan, though we can observe numerous similarities among other ethnic groups, such as the Kurds.

Through history ethnic groups have played a very important role in Iran, one of the oldest socio-political organizations in the world. In an Hegelian perspective, these groups were the main component of civil society creating the interface between the State and basic social groups such as the family. Their role was to safeguard basic social groups from the State despotism by ensuring their protection and to provide support to the State when the *Raison d'Etat* needed it. One of the best examples of this is the transfer of entire Kurdish and Turkish tribes into Khorasan in order to defend the border from Uzbek invaders during the 17th and the 18th centuries. At that time, strong intra-tribal and inter-tribal solidarity was a determining factor in a self-identification. This ethnic identity was empowered by the Shia religion

allowing high clerics to gather a large group of supporters around themselves, who often shared ethnic links with their religious leader.

Apart from Azerbaijani Turks whose population is large enough to deserve the term “national group”, other important ethnic minorities include the main inland tribal confederations, notably the Turkic Qashqa’i and Shahsevan, the Luri Bakhtiari and Lurs. These tribes lost a lot of their power since the former Shah’s White Revolution. They are no longer the key actors they once were. Only a small minority of these groups still makes their annual migrations, while most of them have followed the trend towards permanent settlement and integration in an ever-more-urbanized society. Those who keep their nomadic way of life, begin modifying their economic activities. For example, the Shahsevans introduced services geared towards tourism instead of maintaining a strictly agricultural activity.¹ Although tribal people have been subject to religious restrictions on matters such as dress, dancing or music, the main changes in the lifestyles of nomadic or formerly nomadic people have been chiefly due to socioeconomic trends rather than to religious and political controls.²

Two main socio-economic trends that have emerged with modernization of Iran have completely deconstructed ethnic groups. This modernization was initiated in an authoritarian manner by the Pahlavis and perpetuated under the Islamic Revolution. The Pahlavis wanted to modernize the Iranian society by destroying everything considered to be archaic. Ethnicity was one of the main targets: the different ethnic identities were supposed to be replaced by a common Iranian national identity based mostly on Persian features.³

This modernization with its huge socio-economic consequences did occur, but not as its instigators expected it. Partly resulting from this rapid modernization, the Islamic Revolution did not stop this process.⁴ To better understand this we must explain two phenomena: first, urbanization and

¹ Hossein Ali Sadeg Moganlu, *Sar’ain*, 1382 (2003), pp. 92-112. Also based on personal field-studies in July 2004 at the Savalan Mountain.

² Lois Beck, “Local Histories: A Longitudinal Study of Qashqa’i Subtribe in Iran”, in Rudi Matthee and Beth Baron, eds., *Iran and Beyond: Essays in Middle-Eastern History in Honor of Nikki R. Keddie*, Mazda Publishers, Costa Mesa, 2000.

³ Alireza Manafzadeh, Ahmad Kasravi, *l’homme qui voulait sortir l’iran de l’obscurantisme*, L’Harmattan, Paris, 2005.

⁴ Nikki R. Keddie, *Modern Iran: Roots and Results of Revolution*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 132-169.

second, elimination of illiteracy. It is interesting to note that Iran became an urban¹ and literate² society on the eve of the Islamic Revolution. With urbanization, individuals lose their traditional ethnic background and adapt themselves to an environment in which they find new forms of social interactions with a wider range of people. This process of integration does not mean the adaptation to a new urban culture, but instead the reconstruction of traditional culture within an urban environment.³ It is particularly true in Iran because of the Azerbaijani massive migrations towards the largest cities. In Tehran, Azerbaijanis who account for half of the population of the city, have their own neighborhoods, associations or mosques. However, in Iran, urbanization is by no means equivalent to Persianisation. The second aspect is the huge and successful effort of the Iranian State to make its population literate. The very high literacy rate gives access to forms of modern culture denied to non-Persian speakers as well as the ability to formulate ethnic sentiments and ethnic-based social and political demands within a rational speech. It contributed to ameliorate Azerbaijanis' image of themselves, they no longer tolerate to be mocked.⁴ The contradictory effect of ethnic integration was well noted by Louis L. Snyder, when he described national modernization as a powerful means to centralize power, but also as a possible desintegrating factor in a multicultural society.⁵

Therefore one may say that *modernization has destroyed ethnic groups as a traditional and powerful political actor on the Iranian scene*. However this does not mean the end of a multiethnic Iran as some claimed. Instead it is compulsory to reconsider the role played by ethnic groups in Iran through restructured ethnic identities which have evolved into new social movements whose significance should increase over the coming years.

If we look at the Azerbaijanis, we can trace a revival of ethnic identity back to the time of the Islamic Revolution: the creation of *Varliq* journal is the best example of this. But, because of the war and the difficult socio-

¹ It means more than 50% of the population lives in town.

² It means more than 50% of the population is literate.

³ About the reconstruction of traditional culture within an urban environment, see William Isaac Thomas and Florian Znaniecki, *The Polish Peasant in Europe and America*, Dover Publications, New York, 1958 and Martin Bulmer, *The Chicago School of Sociology*, Chicago University Press, Chicago, 1984.

⁴ Brenda Shaffer, *Borders and Brethren, Iran and the Challenge of Azerbaijani Identity*, op. cit., pp. 178-179.

⁵ Louis L. Snyder, *Contemporary Nationalisms: Intensity and Persistence*, Krieger, Malabar, Flo, 1992, pp. 3-10.

economic conditions of the 80's, this rebirth was delayed and began to take hold around 1988-1989. At that time, many Azerbaijani intellectuals wanted to rediscover their own culture and their own language by publishing Azerbaijani language dictionaries, Azerbaijani grammar books and ethnological studies about the way of life in Iranian Azerbaijan.¹ This cultural renewal quickly led to the expression of ethnic-based political and social demands regarding the status of the Azerbaijani language in Iran. By asking for the right to broadcast or for an extension of the right to publish in the Azerbaijani language, ethnic cultural activists invested in the political field. To rally for support among Azerbaijanis, those intellectuals need to create or recreate an ethnic identity that has integrated the tremendous changes faced by the Iranian society with what Anthony D. Smith called a "set of myths and symbols."² This ethnic identity is different from the traditional one, it refers to new elements gradually integrated in the Azerbaijani national history.

The Babak rally, that takes place every year in Kaleybar, is a very interesting example of this phenomenon. Forty years ago, if an Azerbaijani was asked what he was thinking of Babak, his answer would be a different answer than today. At that time, Babak was not the specific hero of the Azerbaijani national history, as he has become today. He is now the symbol of Azerbaijanis' struggle for revival of national identity. This kind of hero serves as a focal point of comparison with the present, and with the *Significant Other*³, within the framework of an evolutionary reconstruction of ethnic history. This attempt to promote Azerbaijani identity contributes to the affirmation of pluralism in Iran, a pluralism that is deeply rooted, though slow in the unveiling of its political manifestation.

At an epistemological level, these evolutions lead us to consider today's ethnic movements, and particularly the Azerbaijani one, as an example of the multiple social movements taking place in Iran. Social movements are entities defined by their relations with the State. As entities defined by their action, they become fluid in their ability to adopt and change their ideology and strategy, in accordance with the nature of their relationship with the State. Found within the cleavages that develop between shifting State centers and peripheries, they are born of struggle and conflict and must, therefore, be viewed in terms of their dynamic nature. This point leads us to

¹ Scientific works about this renewed literary revival were recently carried out. Brenda Shaffer, *Borders and Brethren, Iran and the Challenge of Azerbaijani Identity*, op. cit., pp. 169-174 and Sonel Bosnali "Le patrimoine linguistique et littéraire des Azéris d'Iran", thèse INALCO, 2003.

² Anthony D. Smith, *State and Nation in The Third World*, ST Martin's Press, New York, 1983, p. 132.

³ Anthony D. Smith, *The Ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford, 1986, p. 200.

Sidney Tarow's definition of social movements, described in dynamic terms as "collective challenges by people with common purposes and solidarity in sustained interaction with elites, opponents and authorities."¹ With this definition, not only must we acknowledge different levels of interaction, but we must avoid considering ethnic demands as a simple challenge to the central State. If we want to understand an ethnic movement like the one underway in Iranian Azerbaijan, we have to focus on complex elements proving its fluidity and on the different levels in which this movement is interacting with other actors. Fluidity might lead us to analyse ethnic groups in terms of rupture, whereas an analysis of continuity is undoubtedly more relevant. Alternatively, Anthony D. Smith's concept of *interbureaucratic competition*² is very useful in proving that ethnic groups are not only challenging the authorities, but also the elites. Concerning the different levels of interactions, the competition between the elites and ethnic cultural activists can be easily observed in Iran³.

We can conclude that the concept of ethnicity has significantly changed during the second part of the last century. It is impossible to use again the ethnologic scientific concepts used to describe Iran in the 20th century, nor can we avoid the ethnic issue by mentioning a modern nation-State, in which ethnic groups have disappeared. The rapid modernization of Iran has destroyed ethnic links as the interface between the State and individuals. But, this destruction does not signify that ethnicity is just an issue that interests only the historian, this modernization is also a restructuring process that deeply affected ethnic groups. Today, they are no longer elements of tradition,⁴ they have become elements of modernity, that indicate the multiple origins of the Iranian society and the ambition of new political actors to mobilize with regard to cultural issues. The ethnic question confirms one of the main trends of the Iranian society: the development of an endogenous pluralism, a key element of a late modernity. This endogenous pluralism is a reality, though still challenging, of a society where it is possible to express different ideas and opinions than those of the State.

¹ Sidney Tarow, *Power in Movement: Social Movements, Collective Action and Politics*, Cambridge University Press, New York, pp. 3-4.

² Anthony D. Smith, *The Ethnic Revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, pp. 110-120.

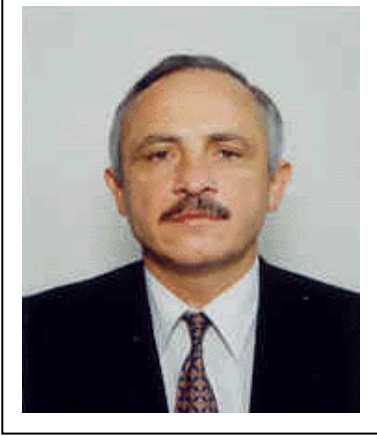
³ From a field observation in Urmiyah during the pro-Azerbaijani newspaper Seda-ye Urmiyah's birthday ceremony. Officials and Azerbaijani activists followed each other at the tribune to explain their conceptions of ethnic identity and its political implications. 25/07/04.

⁴ There are some exceptions like tribes and the Balutchis, but they are residual.

Arsak : Tutarlı Cavab

Doktor Cavanşir Vəkilov

Azərbaycan Respublikasının
Tehrandakı Səfirliyinin Müşaviri



Vasili Vasilyeviç Radlovun hələ 1884-cü ildə Leypsiqdə almanca nəşr olunan "Sibirdən" əsəri bir əsrdən sonra 1989-cu ildə Moskvada Rus dilində dərc edilmişdir. Müəllif haqqında bunu demək olar ki, o, əslən alman, adı isə Fridrix Vilhelm olmuşdur. 1858-ci ildə Berlin Universitetini bitirdikdən sonra Rusiyaya gəlmiş və sonrakı həyatını bu ölkə ilə bağlamışdır. Məşhur Rus şərqşünası, türkoloqu, etnoqrafi, arxeoloqu, 1884-cü ildən isə akademik

idi. Asiya Muzeyinin (1885-1890), Antropologiya və Etnoqrafiya Muzeyinin (1894-1918) direktoru, Mərkəzi və Şərqi Asiyanın öyrənilməsi üzrə Rus komitəsinin yaradılması təşəbbüsçüsü və onun sədri olmuşdur. Altay, Sibir, Qazaxıstan və Mərkəzi Asiya ekspedisiyalarında iştirak etmiş, Türk xalqlarının dil, folklor, etnoqrafiya və arxeologiyasına dair zəngin material toplamışdır. 1891-ci ildə Orxon ekspedisiyasının (Monqolustan) rəhbəri olmuşdur. 1898-ci ildə Turfan ekspedisiyasını təşkil etmişdir. Məşhur alim V.Tompsenlə bərabər o, Orxon abidələrini oxuya bilmişdir.

V.V.Radlov "Şimali Türk dillərinin müqayisəli qrammatikası" (c.1, 1882, almanca), "Monqolustanda qədim Türk kitabələri" (3 c., 1894-1895), 10 cildlik "Türk tayfalarının xalq ədəbiyyatından nümunələr" (1866-1907), 4 cildlik "Türk dillərinin lüğəti" (1888-1911) və bir çox sanballı əsərlərin müəllifidir. Onun əsərləri dünya şərqşünaslığının inkişafına böyük təsir göstərmişdir.

Nəhayət, qeyd etmək lazımdır ki, V.V.Radlov Türklərin müsəlman olduqdan sonra yazdıqları ilk əsəri-Yusuf Uluq Xas Hacib Balasağunlu tərəfindən 1070-ci ildə şerhlə yazılmış və Qaraxani sultanı Buğra xana təqdim olunmuş "Qutadğu Bilik" (Səadət verən

elm) əsərini tədqiq, tərcümə və nəşr edənlər arasında birinci olmuşdur. O, həm də 1862-1869-cu illərdə qələmə aldığı yazılar əsasında "Manas" adlı məşhur qırğız epik trilogiyasını ilk dəfə nəşr etdirmişdir.

Məşhur türkşünas alimin "Sibirdən" əsərində türkdilli xalqların tarixi, mənşəyi, etnik tərkibi və xüsusiyyətləri, sayı, həyat tərzini, məişət qaydaları və adət-ənənələri onların şərqdən-qərbə yayılması prinsipi əsasında tədqiq edilmişdir.

Əsərin üçüncü fəslə "Cənubi Sibir və Dzunqariyanın əhalisi" adlanır. Bu fəslə Soyonlar, Teleutlar, Baraba və İrtiş tatarları, Qazaxlar, Qara-qırğızlar, Özbək, Sartlar və başqa tayfalar haqqında məlumat verilir.

Baraba Türkləri haqqında müəllif yazır ki, onların dialektləri Altaylıların, Tuvalıların və Uyğurların dili ilə birlikdə Türk dillərinin şərq qoluna aiddir. Nahiyələrinin və kəndlərinin adı isə tayfa və nəsl adlarından götürülürdü.

Dilçilik, antropologiya, etnoqrafiya və arxeologiyanın müasir tədqiqatları bu nəticəyə gəlməyə imkan verir ki, Sibir Türklərinin etnogenezində yerli tayfalarla bərabər, böyük rol qədim Türk komponentləri və Qıpçaqlar oynamışlar.

Sibir Türklərindən olan Baraba Türkləri Novosibirsk vilayətində Baraba düzündə İrtiş çayının sağ qolu olan Omi çayının sahillərində yeddi nahiyədə yaşayırdılar.

Həmin nahiyələr bunlar idi: Terene, Baraba, Turaş, Çon, Tunuş, Lüvey və Qarağalı. Baraba nahiyəsinin kəndləri aşağıdakılar idi: Qasım, Birgöl, Şaqır, Yanın, Urgöl, Uba, Yanqıldı, Şibi, Koşgöl, Ayalı və ən nəhayət, adı əsərin 116-cı səhifəsində çəkilən Arsaklı. Müəllifin yazdığına görə, 1865-ci ildə Arsaklı kəndində 14 kişi və 13 qadın yaşayırdı.

Əslən alman olan, öz yaradıcılığı ilə Rus elminin inkişafına xidmət etmiş akademik V.V.Radlovun tədqiqatlarından belə nəticəyə gəlmək olur ki, qədim Türk tayfası adı əsasında yaranmış Arsaklı-Arsak toponiminin yalnız Azərbaycanla bağlı dərin kökləri vardır.

“Koroğlu” Eposunun Poetik Dili

X. B. Bəşirli, filologiya Elmləri Namzədi

Azərbaycan bədii söz sənəti bütün gözəlliyi və dölğunluğu ilə “Koroğlu” eposunun bütün variant və versiyalarında nəzərə çarpır. Dastanların heyrətamizliyi, axıcılığı, lakonikliyi, bədii ifadə vasitələrinin zənginliyi ilə xarakterizə edilir. Təkcə “Koroğlu” eposu deyil, ümumiyyətlə xalq yaradıcılığı poetik dilin təkrarsızlığı, üslubun ecazkarlığı, bədii təsvir vasitələrinin və ifadə şəkillərinin bolluğu ilə seçilir.

Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, epos eyni zamanda tarixi yaddaşın güzgüsüdür, olanların bədii salnaməsidir, hər dövrdə onu öyrənmək, ona qayıdış elə xalqı öyrənmək, onun mədəniyyətini, tarixini diri saxlamaqdır, daha dəqiq desək, unudulmaq, biganəlikdən qorumaqdır. Dünya şöhrətli alim Cavad Heyət demiş: “axı daşlar ovula - ovula, qayalar sökülə - sökülə, bulaqlar quruya - quruya, çaylar çəkilə - çəkilə ölür, millətlər isə unuda, yaddaşdan təmizlənə - təmizlənə” (Cavad Heyət. Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatı Bakı, Azərənəşr, 1990).

Qeyd edək ki, şifahi ədəbiyyat və onun ayrı - ayrı janrlarının poetikası və ya poetikanın bir qolu kimi çıxış edən ifadə sistemi küll halında hələ də tədqiq edilməmişdir. Müasir folklorşünaslığın aktual problemlərindən biri də dastanların, konkret olaraq “Koroğlu”nun bədii xüsusiyyətlərini, kompozisiya elementlərini araşdırmaq, bu baxımdan yazılı ədəbiyyata təsir və qarşılıqlı zənginləşmə məsələlərini, həmçinin tipoloji qarşılaşdırmaları öyrənməkdir.

Təbii ki, xalqların varlığı və onun ayrı - ayrı hadisələrinə etik - estetik münasibətləri fərqləndiyi kimi, hər hansı bir obyekt, predmetə baxışları da eyni deyildir. Bədii ifadə sistemi, üslub, sırf özünəməxsusluğa, milli koloritlə, milli dünyagörüşü ilə bağlı poetik kateqoriyadır. Məsələn, sadəcə bir saçın rəngi, onunla bağlı poetik təşbeh və epitetlər milliliyin göstəricisi rolunda çıxış edir. A.N.Veselovskinin təbirincə desək “tükün rəngi etnik əlamətdir”.

Folklorun diaxronik və sinxronik metodla araşdırılması göstərir ki, mədəni və sosioloji inkişaf əlaqədar olaraq tarixin bu və ya digər mərhələsində insanların ailə - məişətə, onları əhatə edən təbiətə qarşı münasibətləri müxtəlif olmuşdur. Bu baxımdan “Koroğlu” eposu da qiymətli mənbə kimi diqqəti cəlb edir. Belə ki, yer kürəsinin müxtəlif guşələrində yaşayan xalqlar təbii şəraitdən, həyat tərzindən asılı olaraq bu

və ya digər predmetə, hadisəyə baxışda özünəməxsus mövqedə durmuşlar. Beləliklə, nöqtəyi - nəzər, münasibət, anlama, qavrama həmişə, hər yerdə və hər zaman fərqli olmuşdur.

“Koroğlu” eposunun bədii xüsusiyyətlərinin araşdırılması özü - özlüyündə ciddi tədqiqat tələb edir. xüsusən də Azərbaycan variantı əsrlər boyu cilalanmış, yüksək bədii səviyyəyə qalxmışdır. Dastanın bütün variantlarında sujet bitkinliyi, dil zənginliyi, ifadə vasitələrinin yerli - yerində işlədilməsi hakimdir.

“Koroğlu”nu digər türkdilli və müxtəlif etnik mənşəli xalqların eyni adlı dastanları ilə müqayisə edərkən onun çox dürlü özəllikləri aşkarlanır. Eposu tədqiq edənlərin yekdil qənaətinə, Orta Asiya “Koroğlu” silsilələri daha çox romantik səpkdə işlənmişdir, yəni qəhrəmanın sevgilisinin arxasınca yad ölkəyə getməsi, onun uğrunda müxtəlif çətinliklərlə (sehirli qüvvələr, tilsim, divlərlə döyüş...) üzləşib, düşmənlərini öz magiq və fiziki gücü ilə dəf etməsi, qızla vətənə qayıtması və s. və i. kimi sujet xüsusiyyətləri həmin variantları qəhrəmanlıq dastanlarının çevrəsindən çıxarır. Əksinə, Azərbaycan eposu janr etibarını ilə qəhrəmanlıq dastanı kimi formalaşmış və mətnədə təbii ki, qəhrəmanlıq pafosu daha qabarıqdır.

Eposu tarixi yöndən tədqiq edən araşdırıcıların fikrincə, bu qəhrəmanlıq, onu doğuran xalqın gərgin, dramatik, tarixi hadisələri fonunda bədiilənmiş, aşiq yaradıcılığında vəsf edilmişdir. Dastan qəhrəmanı və onun dəlilləri - silahdaşları xalqın arzusunun, ədalətin müdafiəçisi kimi təqdim edilir.

Azərbaycan “Koroğlu”sunda bir neçə aşiqdən yazıya alınmış hər bir qol seçilmiş, bədii cəhətdən ən kamil olan variant kitaba salınmışdır (söhbət, eposun M.H.Təhmasib hazırladığı nəşrindən gedir). Azərbaycan “Koroğlu” eposunun bütün nəşr edilmiş variantlarında xalq şerinin ənənəvi şer formaları, əsasən, bayatı, gəraylı və qoşmalardan istifadə olunmuşdur. Əksinə, Türkmən “Qoroğlu”, tacik “Qurquli” dastanlarında şerlər yalnız mürəbbə və mütəqarib formasında yazıya alınmışdır.

“Koroğlu” eposunda, deyildiyi kimi şifahi milli təfəkkür, danışiq və klassik ədəbiyyatımıza da xas və xarakterik ifadə vasitələri sıx - sıx işlənmişdir. Məsələn, dastanın poetik qatında təzad, mübaligə, bənzətmə, kinayəli tərz, epitet, təkrir və s. və i... bol - boldur. Bir məqalə həcmində adları keçən ifadə vasitələrinin hamısından geniş bəhs etmək mümkün olmadığı üçün onlara imkan daxilində işiq salınacaq.

“Koroğlu” dastanı üçün xarakterik ifadə vasitələrindən biri də təzaddır. Fikrin təzad şəklində verilməsi, gecənin gündüzə, xeyrin şərrə, həyatın

ölümə, yaxşının pisə, ağın qaraya qarşı qoyulması dastanın məzmunundan, ümumi sujet xəttindən görünməkdədir. Motiv, sujet, hadisələr nə qədər müxtəlif, rəngarəng, zəngin olsa da, həmişə işıq qaranlıq, xeyir şər, ağ qara üzərində qələbə çalır. Bu köklü əksliklər “Koroğlu” dastanının obrazlar sistemində sosioloji (məsələn, kasıb - dövlətli, tacir - kəndli, şah - nökər), cinsi (qadın - kişi), yaş xüsusiyyəti (cavan - qoca) baxımından üzə çıxarılır. Dastanda dəbdəbəli qonaqlıqlar, bayramlarla yanaşı, yeməyə bir şey tapmayan kasıb kütlə də təsvir edilmişdir. Bu təzad təbii ki, Koroğlunun dəliləri üçün deyilə bilməz. Əslində onlar da yoxsul və kasıb zümrəyə aiddirlər. Ancaq dastanda buna işarə edən yerlər yoxdur. Əksinə, Koroğlunun ziyafətləri paşaların, sultanların ziyafətindən heç də geri qalmır.

Bədii priyom kimi təzad şerdə daha canlı verilir, fikrin qabarıq çatdırılmasında əsas rol oynayır:

Binadan gözəl olmayan

*Telin qədrini nə bilir?
Çöldə gəzən boz sərçələr,
Gülün qədrini nə bilir?*

*Kəl qoşub kotan əkməyən
Nanın süfrəyə tökməyən,
Arının qəhrin çəkməyən,
Balın qədrini nə bilir?*

(Koroğlu, tərtib edəni M.H.Təhmasib, Bakı, EA nəşri, 1956, s. 162.)

Mübaligə folklorun əsas keyfiyyətlərindən biri olub, qəhrəmanların xarici görünüşünün, fiziki gücünün, hərəkətlərinin təsvirində istifadə edilir. Mübaligə və ya hiperbola fikirdə güclü təəssürat yaratmaq üçün real şeyləri şişirdilmiş şəkildə verən üslubi fiqurdur:

*Uca - uca dağlarını aşaram,
Torba ilə torpağımı daşıram,
Böyüklərin özüm atdan aşırıram,
İstəyin bəylidən bəylərim gəlsin.*

(Koroğlu. Paris nüsxəsi. Bakı, “Ozan”, 1997, s. 122.)

Aydındır ki, mübaliğənin əsasında xalq təxəyyülünün məhsulu olan fantaziya durur. Bu tip mübaliğəyə gedər - gəlməz yollar, qaranlıq dünya, uçan xalçalar, bir gündə tikilən imarətlər və s. göstərə bilərik. Yaxşılığın, işığın, düzlüyün, sosial ədalətin qələbəsinə inamı möhkəmlədən, aktivlik və optimizm aşılardan folklor fantaziyası öz “materialını” insanın gündəlik həyat təcrübəsindən götürüb, onun dünyagörüşünü, sosioloji və etik stimulunu müəyyən edir. Təbii ki, epos mübaliğənin bütün bu folklor keyfiyyətini qoruyub saxlaya bilməmişdir. Belə ki, dastan reallığa maksimal yaxınlığı ilə seçildiyindən yuxarıda sadalanan elementlərdən yalnız bir neçəsini saxlamışdır.

Dastan mübaliğəsinin ən başlıca cəhəti qəhrəmanın qeyri - adi gücünü göstərmək, onu düşmənlərə qarşı qoymaqdır. Bu anlamda qəhrəmanın fiziki gücünün təsvirinə həsr edilmiş mübaliğə elementləri diqqəti xüsusi cəlb edir:

*Comərdlərə yaxınaram,
xədəng- oxdan saxınaram,
Min igidə təpinərəm,
Canda hünər saxlamışam.* (Koroğlu, 1956, s. 263)

Koroğlunun xarici görünüşünün təsviri də dastanda çox mübaliğəli şəkildə verilir.

“Koroğlu” eposunun üslubi ifadə sistemində bənzətmə də xüsusi yer tutur. Bədii ifadə vasitəsi kimi bənzətmə - istiarə xalq ədəbiyyatında daha çox işlənən və hər janrın spesifik xüsusiyyətinə uyğunlaşan bir stilistik priyomdur. Əslində klassik anlamda bənzətmə və ya təşbeh iki varlıq arasında məcazi və ya həqiqi bağlantı qurulması nəticəsində zəif olanın qüvvətli olana bənzədilməsidir. Azərbaycan variantında bənzətmənin tam şəklinə (yəni bənzədilən, bənzəyən, bənzətmə ədatı, bənzətmə feli) rast gəlirik. Məhbub xanımın tərifinə belə bənzətməyə misal ola bilər:

*Duruşu bənzər tər lana,
Gözəl doğub gözəl ana,
Töküb tellərin gərdana
Məhbub xanım, Məhbub xanım.* (Koroğlu, 1956, s.185)

Qeyd edək ki, "Koroğlu" eposunda kişilərin də tərifini verən bənzətmələrdən istifadə edilmişdir. Əsasən, Eyvazın gözəlliyini öyən belə türkülərdə bənzətmənin tam şəkildən istifadə edilmişdir:

Sən Yusifi - Kənanısanmı?

Raşasanmı, sultansısanmı?

Mələksənmi, insansısanmı?

Kimə çatar soyun, Eyvaz? (Koroğlu, 1956, s. 105)

Bənzətmələrdə milli psixoloji keyfiyyətlər də ön plana çıxır. Qızın aya, oğlanın hər hansı bir heyvana bənzədilməsi də milli xüsusiyyətlərlə bağlıdır. "Koroğlu"da qadınların günəş, ay kimi gözəl olmasından, dəlilərin aslan, şir, qurd kimi güclü olmasından söhbət açılır. Bənzətmələrdə hər bir dastanın qəhrəman tipi haqqında geniş bilgi verilmişdir. "Koroğlu" eposunun bütün variantlarında qəhrəman tipinin bənzətmə üslubu, stilistik sistemi demək olar ki, eynidir. Burada olan bənzətmələr bir eşq aşiqinin, bir dərvişin, bir ilahi gözəlin bənzətməsində işlədilən təsvirlər deyildir.

"Koroğlu" eposunda kinayəli tərz diqqəti cəlb edir. Əsasən, Həməzənin Qıratı qaçırması qolunda rast gəldiyimiz kinayə bədii ifadə vasitəsi kimi obrazların daxili aləmini açmaqda əsas rollardan birini oynayır:

Eyvaz dedi: - Uşaqlar, deyəsən Keçəl Həməzə Koroğlunu aldadıb, əlinə xına qoyub.

Dəlilər Koroğlunu qəzəbli görüb, siçan deşiyini satın aldılar. Eyvaz yerindən tərpənmədi, Koroğluya dedi:

- Ay ağa, yaxşı sövdə eləmişən, xərcsiz oynamısan"

Belə ki, kinayə məcazi mənə içində işlədilən məqsədli, həm də qapalı sənətdir. Çox vaxt kinayə kimi işlədilən sözlərdən biri və ya bir neçəsi çox açıq şəkildə kinayə edilənə işarə edirsə, digərləri bir az qapalı şəkildə, həm də birbaşa işarə etmədən verilir.

Folklorda ən çox təsadüf edilən bədii ifadə vasitələrindən biri də epitetdir. Epitet hər hansı bir əsərdə başqa bir sözü qüvvətləndirən, mənaca zənginləşdirən, poetikləşdirən, hadisələrin, şəxsin, əşyanın hər hansı bir keyfiyyətini aydınlaşdıran, təyin edən məcazi anlamda işlədilən sözdür (*Словарь Иностранных Слов., Москва, ГИС, 1954, s. 816*). A.Veselovski "Epitetin Tarixi" adlı məqaləsində yazırdı: "Əgər mən desəm ki, epitetin tarixi, poetik üslubun tarixinin qısaldılmış nəşridir, bu heç də mübaliğə olmaz" (s.73). Epitetin rolu dastanlarda da çox böyükdür. Hər epitet milli

psixoloji elementləri ön plana çıxarmaqla, milli özünəməxsusluğu qabarıq şəkildə verir. Epitetin işlənmə dərəcəsindən, türündən biz onun hansı xalqa məxsus olduğunu təyin edə bilərik:

*Süsənli, sünbüllü bağdu,
Sinəmə çəkdüyün dağdu,
O köksün kağızdan ağdu,
Qələm tutmaz yazam səni.* (Koroğlu, Paris nüsxəsi, s 62)

“Süsən, sünbüllü bağ”, “sinəyə dağ çəkilməsi”, gözəlin rənginin “kağızdan ağlığı” kimi - bu dərəcədə zərif, incə epitetlər məhz Türk milli düşüncəsinin, bədii təfəkkürünün ifadəsidir. Belə bir gözəlliyin, təsvirin tərənnümündə qələmin acizliyi, yazıya gəlməməsi də həmin düşüncənin özəl ifadəsidir.

Qeyd etmək lazımdır ki, dastanlarda fikri qüvvətləndirmək, təsir gücünü daha da artırmaq üçün bədii ifadə vasitəsi kimi təkrirdən də istifadə edilir. Belə bir stilistik priyom dastanın poetik imkanını daha da artırır. Ancaq təkrir folklorun bayatı, qoşma və nağıl kimi janrlarında daha geniş işlədilmişdir. “Koroğlu” eposunun bütün variantlarında fikir və söz təkrirləri diqqəti cəlb edir. Məsələn, Koroğlunun, Nigarın, Ağa Yunusun, Eyvazın və digər qəhrəmanların sözlərində çoxlu fikri təkrarlar var:

*Koroğlu telli sazı götürüb dedi:
Havadan keçən beş durnalar,
Bax gör, Eyvaz görünürmü?
Bir - birindən xoş durnalar,
Bax gör, Eyvaz görünürmü?* (Koroğlu, Paris nüsxəsi, s. 123)

Bunlar müxtəlif situasiyalarda eyni anlamı verməklə güclü təsir yaratmaq məqsədi ilə edilmişdir. Təkrar yaradıcılığın ilkin, bəsit stilistik forması olmayıb, əslində poetik çalarlığı gücləndirən ifadə vasitəsidir. Bu halda təkrar ağırlıq yaratmırsa, poetik strukturda təkrirə çevrilir.

Həm dəlilərin, həm Koroğlunun dilindəki təkrirlər, həm də düşmənlərin dilindəki təkrirlər eyni məqsədə xidmət edir. xüsusən şerdə bu tip təkrirlər dastana lakoniklik, axıcılıq gətirir:

*Çənlibəldə eli olan,
Düşkün Koroğlu mənəm, mən.*

Başında min dəli olan

Düşkün Koroğlu mənəm, mən. (Koroğlu, 1956, s. 323)

Təkririn ən gözəl nümunəsi Koroğlunun Qıratı tərifində verilmişdir. Burada təkrarlanan “səksən min” sözü ilk baxışda o qədər çox təkrarlanma təsiri bağışlayır ki, bir stilistik priyom kimi təkririn baş tutmadığı anlaşılır. Ancaq əsl həqiqətdə belə deyildir:

*Əylən deyim Qıratın qiymətini,
Səksən min sərkərdə, mala da vermə!
Səksən min ağ tüklü qəmər öyəcə,
Səksən min xəzinə pula da vermə!...*

“Koroğlu” eposunun poetik qatının incələnməsi və gətirilən örnəklərdən də görüldüyü kimi eposun mətnində aşkarlanan, bol - bol işlənən bədii ifadə vasitələrinin yeri və yükü əvəzsizdir. Dastanı söyləyənin məqsədini, əsərin canlılığını, təbiiliyini - təsir gücünü, mətnin ideyasını, üslub əlvanlığını tamamlayan bu poetik örnəklər əsrlər boyu cilalanmış, dastanda öz əbədi, dəyişməz yerini almışdır.

Eposun bəzi poetik xüsusiyyətlərini öyrənərkən belə qənaət əldə edilir ki, bütün variantlarda hadisələr eyni ənənəvi motivlər, sujetlər üzrə inkişaf edir (xalq romanlarının strukturu əsasında). Ənənəvi etaplar və dəyişməz süjet Azərbaycan eposuna çox xasdır, milli epos (“Koroğlu”) mətnində mütləq şəkildə şerlə nəsr növbələşir, digər dastanlarımızda olduğu kimi (əsasən, məhəbbət dastanları) epos “yurd yeri” və lirik parçaların bir - birini əvəzləməsi, tamamlaması ilə növbələşir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “Koroğlu”nun tacik variantı bütövlükdə nəzmlə ifa edilir.

Bununla belə qeyd etmək vacibdir ki, “Koroğlu” eposu heç zaman (yazılı abidələrdən fərqli olaraq) stabil mətnə malik olmayıb. Yazılı abidələr, elə götürək “Kitabi - Dədə Qorqud” dastanını, qələmə alındığı şəkildə əsrlərlə qorunub günümüzə çatmışdır. Bu da faktır ki, “Koroğlu”nun da “Paris nüsxəsi” və “Tiflis əlyazması” kimi yazılı mətnləri mövcuddur. Ancaq epik mətn, eposu söyləyənin dünyagörüşü, savadı, kamilliyi ilə bağlı, eyni zamanda aşığın ifa etdiyi auditoriyaya uyğun olaraq dəyişmiş (folklorda kontaminasiya hadisəsi), bir sıra artırmalara (və əksinə) məruz qalmışdır.

Şirvanda Aşiq Sənəti

Ağalar Mirzə

Aşiq sənətinin mənşəyi, genetik qaynaqları, inkişaf tendensiyaları barədə son illərin tədqiqatları dərin elmi analiz, ümumiləşdirmə keyfiyyəti, eləcə də yeni fakt və qənaətlərin təhlilə cəlb edilməsi istiqamətləri ilə maraqlıdır. Aşiq sözü, leksik vahidi, lüğət fondumuzda bu sözün funksionallıq mövqeyi, məna tutumu, çoxvariantlılığı barədə bu vaxta kimi yazılan, yozulan fikirlərin istiqamətində yeni axtarış və meyllərin elmi əhəmiyyətini qeyd etmək lazımdır. Bu, bir daha təsdiq edir ki, ilk vaxtlar sadə görünən aşiq ad-titulunun hələ bundan sonra da geniş tədqiqata, araşdırmaya böyük ehtiyacı var. Aşiq sözünü xalq sənətinin Türk kökənli daşıyıcılarının türkləşdirmək meyllərindən (işiq, aşulə və s.) fərqli olaraq, bugünkü aşıqla heç bir əlaqəsi olmayan ərəb dünyası "eşq" sözü ilə əlaqələndirmək də¹ eyni dərəcədə məntiqə yaxındır. Təkcə sənətin ünvan göstəricisi kimi deyil, zamanəsinin fikir, düşüncə, etik-estetik dəyərlər və etnik yaddaş forması olaraq meydana çıxan aşiq təbii ki, ilk-əvvəl adında gizlənən məna simvollarını öyrənməyi tədqiqatçı qarşısında vəzifə kimi qoymuş olur. Aşığı qam-şaman, təkkə-təriqət, ocaq daşıyıcısı vasitələri hesab edənlərdən² fərqli olaraq onu ozanın mənəvi varisi sayanlar³ tarixi təkamül mərhələlərini açıqlayarkən ən əsas fəza kimi müxtəlif adlar daşımış simli çalğı alətlərində çalib-çağırmaclarına münasibəti qabartmağa çalışanlar da var. Türk epik-lirik təfəkkürünün ən monumental janrı olan dastanların mövzu arealı da ozan-aşiq keçidindən ən sınaqlı variant kimi tədqiqatçıların müzakirə mövzusu olmuşdur. Qəhrəmanlıq dastanlarının yaradıcıları ozanların XVI əsr keçidində eşq, məhəbbət dastanları yaradan aşiq sənəti ilə əvəzlənməsi fərziyyəsi⁴ həm də ifa aləti qopuzun sazla yerdəyişməsi məntiqi ardıcılıq kimi qəbul olunur. Dastanlarımıza bu deferensial münasibətə müəyyən dən geyindirmək mümkün olsa da, çalğı alətlərindəki əvəzlənmə, yəni qopuz-saz konfigurasiyası haqqında məlüm fərziyyə bir neçə baxımdan mübahisəli görünür. Bu mübahisələr təkcə alətin forması, inkişaf mərhələlərinin surətində deyil, həm də ifa olunan havaların ad, məzmun tutumunda özünü göstərir. Digər tərəfdən qəhrəmanlıq dastanlarının (yəni ozan yadigarının) bu günkü aşiq sazındakı ifa incəliyi də deməyə əsas verir ki, ozan-aşiq keçidində çalğı alətlərinin əvəzlənməsi heç də total xarakter daşımayıb və mövzu sərhəddi ilə hüdudlana bilməz. Qopuzun diz üstüdə, sazın sinədə çalınma fərqlərini qabarlıdanlar ifa manerasındakı bu formal keyfiyyətləri məzmun, məna bütövlüyünə qarşı qoymaqla əslində aləti regional baxışların mübahisə obyektinə çevirmiş olurlar.

Aşığın genetik qaynaqları, sənət şəcərəsi, ifaçılıq ənənələrinə münasibətdə də fərqli yanaşmaların konseptuallığını nəzərə alaraq aşiq-titul

- adı ətrafında, bu düşüncə tipi dünyasında (aşılıq) yeni versiyalar olduğunu hiss etdik. Həm də təkcə ona görə yox ki, görkəmli folklorşünas alimlərin aşığın genetik qaynaqları barədə fikir və mülahizələrində boşluqlar var. Əksinə, ən son tədqiqatlar - ("Bizə görə... aşıq adı məlum olduğu kimi ərəb sözüdür, aşıqlıq, eşqə tutulan, vurulan, məftun olan mənasındadır"⁵) Türk düşüncəsinin, mifik və poetik yaradıcılığının canlı daşıyıcısı aşığın yeni mərhələdə öyrənilməsi istiqamətində daha maraqlı informasiya kodlarını açmağa həvəsləndirir.

Aşıq sözünün bugünkü funksional əhəmiyyətlərini genetik qaynaqlar və tarixi mərhələlər baxımından aydınlaşdırmaq bu sahədə son tədqiqatların daha da bütövləşməsinə xidmət etmiş olar. Əvvəla, genetik baxımdan aşığın daşdığı ruhi, mənəvi bioenerjinin iki qütbə; a) aşıq başlanğıcının qam-şaman ilkinliyini israr edənlərlə; b) ozan varisi kimi tanıyanlar arasında aşığın tarixi tipoloji keyfiyyətlərini bu və ya digər fikir, düşüncəni ağırlıq mərkəzinə toplayanların fərqudə müşahidə edirik.

Aşıq adında eşq, işıq, işraqilik görənlər oda əski sitayiş, odla oyun, əfsun, qeyri-adi qüvvələrə, ruha tapınan və onu çağırmaqla müxtəlif caduları, tilsimləri açmaq, şaman qüdrəti ilə bəlaları dəf etmək və qabaqcadan bəxt oxumaq, tale yozmaq kimi keyfiyyətlərin sonrakı daşıyıcısının məhz aşıqlar olduğunu sübut etməyə çalışırlar. Artıq sübuta yetirilmişdir ki, "haqq aşıqları" qamların varisi olub tarixi yaşantıları ilə ilgili Qam-Baxşı, Ozan-Haqq aşıqi adları daşımağa məhkum olmuşlar⁶. Qam-şaman funksionallığında daha çox insanın cisminə, fizioloji strukturuna təsir nəzərdə tutulursa, ozan tipologiyasında əksinə, dualar, alxışlar mistik qılafdan təmizlənilir, dünyəvi, bəşəri dəyərlər energetikasının daşıyıcısı kimi məhz ruhun formalaşmasına, sözün ilahi gözəlliyi və ecazı ilə insan düşüncəsinin rəvnəqlənməsinə ünvanlanır. Aşığı bu iki düşüncə qaynağının mərkəzində yerləşdirsək, təbii ki, ozan tipinə meyilli və hərəkətdə olduğunu görürük. Professor M.H.Təhmasibə görə ozandan aşağı keçiddə qəhrəmanlıq dastanlarından məhəbbət (aşılıq) dastanlarına keçidin birbaşa təsiri, əlaqəsi var. Bu dastanların baş qəhrəmanlarının adı (aşiq) sənətin daşıyıcısıdır (1, s.46-47).

Akademik Həmid Araslı isə ozanla aşıq arasında heç bir fərq görmədiyini, sadəcə keçmiş zamanda ozan şəxsiyyətinə və adına, Azərbaycan dili üzərinə ərəb dini və dövləti basqılarının nəticəsi kimi baxır, ozan sözünün ərəb variantı aşığın sonralar el arasında aşıq kimi vətəndaşlıq hüququ qazanıb yaşadığını göstərir⁷.

Şamanla aşıq arasında paralellik aparmaq üçün öncədən görmək, xəbər vermək, bədahətən sirli sözlər söyləmək, qəlbi oxumaq və s. keyfiyyətlər əsas yaradırsa, hissi, düşüncəni ifadə məqamında ozanın, aşığın qopuzdan, sazdan, qamın, şamanınsa məzhərdən, davuldan istifadə etməsi əsas funksional fərqlər kimi ortalığa çıxmış olur.

Əgər klassik ifaçılıq vasitəsi kimi simli alət-qopuz, çoğur, dütar, rud, setar və s. götürülürsə, şaman-qam mədəniyyətində bunlardan istifadə

irrealılığı aydın olur. İlkən başlanğıcdakı bu fərq təkə ifa strukturunda deyil, yaradıcılıq prinsiplərində də özünü göstərir.

Şamanda dua, alqış, ruhu çağırmaq, cadu, rəml və s. tipik yaradıcılıq bazası hesab olunursa (xeyirxah heyvanlar, quşlar, ağaclar, bitkilər, dağ-daş, eləcə də maddi aləmdən kənarında fəaliyyət göstərənlar-tanrılar, tanrıçalar və s. şaman düşüncəsində kultlaşdırılır) (6, s.33), ozan dünyasında sözün kanonikliyi, fikrin əlvan, poetik konfigurasiyası nəzəri cəlb edir. Bu fikir kodlarının böyük əksəriyyəti mifik, kulturoloji təsirdən azad, real həyatı, insanın mübarizə, qələbə, sevgi və nisgillərini əks etdirən poetik mərhələlərdir.

Əsasında rəmzi buta dayanan bəşəri sevgi, məhəbbət mövzusu konkret insanların ünsiyyəti, mübarizəsi, müsabiqə və qələbələrini fonunda ozan-aşıq yaradıcılığının nümunəsi kimi təqdim olunur. Aşıq bu rəmzi ilə həyatı, əsətlə həqiqət, fəvqəltəbii ilə təbii arasında öz absolyut azadlığını, fəaliyyət sərbəstliyini qorumaqla lirik-epik janrların yaradıcısı, yaşadıcısı rolunda çıxış edir. Aşıq xüsusi istedadı, söz yaradıcılığı, musiqi duyumu, həyat hadisələrinə açıq münasibəti, zəngin dünyagörüşü, ifaçılıq qabiliyyəti, fiziki və mənəvi üstünlükləri ilə seçilən insandır. Fenomen yaddaşı onu canlı folklor daşıyıcısına, informatoruna çevirir ki, bu günkü folklor irsimizin böyük bir hissəsi elə aşığın şifahi yaddaşından yazıya alınaraq milyonların qismətinə çevrilib.

Mübahisələrin bir çoxu həm də simli çalğı alətlərinin ifaçısı aşıq adının işlənmə tarixi ilə əlaqələndirilməsindədir. Bu mürəkkəbliyi aşıq ad-titulunun sazla qoşa yarandığını iddia edənələr daha da düyünə salır, sazdan kənarında aşığın, aşıqdan ayrı sazın mövcudluğuna şübhə ilə yanaşmaqla tarixi həqiqətin yerdəyişməsinə şərait yaradırlar. Aşığın əsas ifa aləti saz sözünün açımında qorunan məna zaman-zaman müzakirə mövzusu olmuşdur. Əsasən Türk, Fars dillərində daha çox izahı olan saz müxtəlif ədəbi mətnlərdə leksik vahid kimi qorunur. Türkcə qarğı, qamış, Farsca nizam, uyar mənalərini ifadə edən sazın işlənmə tarixi onun sənət daşıyıcısı aşıq çox-çox qədimlərə gedib çıxır. Əvvəllər qarğıdan, qamışdan hazırlanan bir çox çalğı alətlərinə saz deyilmişdir. İfaçılar kollektivinə sazəndə adı verilməsi də buradan götürülmüşdür (sazəndə- saz çalanlar). Alətin kök almasına Farslar "sazlamaq" deyirlər. Klassik ədəbiyyatda "saz çalmaq" ifadəsinə tez-tez rast gəlirik ki, bu da təkə simli alətlərə deyil, bir çox hallarda kamanlı çalğı alətlərinə də aid edilir⁸.

Bəzi tədqiqatçıların gəldiyi qənaətə görə sazın səlafi qopuzdur. Qopuzun yaradıcısı hesab olunan Dədə Qorqudun həyatı əfsanə ilə əhatə olunaraq bu çalğı alətlərinin yarı mifik, yarı tarixi kimi öyrənmək imkanı verir⁹. Bir çox çalğı alətləri kimi səsində ruhun müalicəsi üçün müsbət bioenerji cəmləşdiyi güman olunan qopuzun da yaranmasında mifik qüvvələrin-xüsusən, şeytanın iştirak etdiyini söyləyənlər¹⁰ (diz üstə çalınan qıl-qopuzlardan- kamanlı qopuzdan fərqli olaraq) sənədə çalınan simli qopuzun oğuzlar üçün daha ənənəvi olduğunu hesab edirlər¹¹.

İki simli (ilk vaxtlar qoyun bağırsağından, yaxud at tükündən sim kimi istifadə olunub) qopuzlar həm də ritmik rəqslərin ifasında istifadə olunarmış. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında Beyrəyin: "Mən qopuz çalım, ərə gedən qız durub oynasın"- deməsi buna sübutdur. Qopuzun çanağının ağacdan hazırlanması, qolunun bugünkü sazın formasında çanağa birləşdirilməsi və çanağa dəvə dərisindən üzlük çəkilməsi onun necə incə metodik bir çalğı aləti olduğunu təsdiqləyir. Sonralar Türk atlı səfərlərinin intensivləşməsi nəticəsində bu çalğı alətində müəyyən rekonstruksiya edilmiş, çanaq üzlüyünün ağacla əvəzlənməsi onu daha davamlı hala gətirmişdir. Bu, qopuzun (yaxud saza çevrilməkdə olan qopuzun) hərbi səfərlərdə ifasını, döyüşən ordu qarşısında surlarla bərabər səslənməsini mümkün etmişdir.

Başqa bir nöqtəyi- nəzər: qopuzu qam-şaman rituallarının ən uyar ifadə vasitəsi hesab edən¹² bu çalğı alətindəki mağik imkanları qabartmaqla onun müqəddəsliyini simvolizə etməyə səy göstərmişlər. Əgrəklə Səgrəkin görüş səhnəsində bu müqəddəsliyin hər iki qəhrəmanda oyatdığı ortaqlıq ali duyğunun şahidi olur. Bir- birini tanımadan döyüşə atılan iki oğuz igidi müqəddəs qopuzun xətrinə savaştan əl çəkirlər.

Qopuzun növləri, istifadə yerindən və şəraitindən asılı olaraq yeniləşən formaları (qolça, qoltuq qopuzu, qılqopuz və s.) belə deməyə əsas verir ki, hələ Dədə Qorqud zamanında bu simli alətin müasir sazın ilkin çağlarına keçidi baş vermiş, sonralar bu çalğı alətlərinin yanaşı işlənməsi uzun illər sürmüşdür. Qopuzun saza çevrilməsindəki forma təkamülünü cürə sazların, təmburların, sonralar dütar, sitar adıyla gəlib bizə çatan ikisimli, üçsimli təmbur, çoğur alətlərinin inkişafında izləmək mümkündür. Ozanı (qam, şaman) rituallarının dua, alxış və baxıcılıqla bağlı sadə mətnlərinin ifasından zəngin epik-lirik lövhələrin, insanın məhəbbət, kədər, mübarizə, qəhrəmanlıq, həsrət duyğularının ifadəçisinə sarı istiqamətlənmiş saz, bu paralelizmdə öz tarixini bir neçə əsr qədimlərə çəkmiş olur. Bu baxımdan ilk ən kamil məhəbbət dastanının subyekti Qurbani ilə bağlandığı güman edilən aşiq sənəti də həmin dövrdə yaradılmış nümunələrin kamilliyi və kanonikliyi baxımdan inandırıcı görünür. Böyük qəhrəmanlıq eposumuz "Kitabi-Dədə Qorqud"un (VII əsr) yaranmasından "Koroğlu" (XVII əsr) eposuna kimi boşluğun özü də sənət əlaqələrinin süni surətdə qırıldığına işarədir: əslində yüzilliklər ərzində ozan-aşiq paralelizminin davam etməsi, qopuzla sazın transformasiyası tədrici xarakter daşmışdır.

Anadolu aşiq məktəbində Yunus İmrə nümunəsində ozan-aşiq paralelizmini aydınca müşahidə ediriksə, Şirvanda XIII əsr aşığı Molla Qasımın fəaliyyəti hələ gümanlar içərisində öz həqiqi haqqını almamışdır.

Qopuzun sazla əvəzlənməsi heç də qopuzun sıradan çıxması kimi deyil, daha təkamil və inkişaf etmiş saza çevrilməsi kimi başa düşülməlidir. Nizami Gəncəvi əsərlərində bərbət kimi də adı çəkilən üçtelli saz yəqin ki, ikitelli qopuzun təkamil variantıdır. Anadoluda XIII-XIV əsrlərdə formalaşan bu proses Azərbaycanda XI-XII əsrlərdə öz əksini tapır. Nizaminin

"İskəndərnamə"sində saz artıq ümumi çalğı alətlərinə verilən ad deyil, bugünkü sazın əski variantı kimi təqdim edilir.

Hətta sazın yaranması haqqında Dədə Qorqud şəxsiyyəti ətrafında gəzib- dolaşan məşhur əfsanə Nizaminin diqqətini cəlb etmiş, hadisələri Əflatunun üzərinə köçürməklə bu faktı daha ətraflı şəkildə poetik lövhəyə çevirmişdir¹³.

Aşıq sənətinin görkəmli tədqiqatçıları M.H.Təhmasib, H. Araslı, M. İbrahimov, Bülbül Azərbaycan-Türk mədəniyyətinin əsasında dayanan bu sənətin genetik qaynaqları ilə bağlı öz məqalə və monoqrafiyalarında tutarlı fikirlər, mülahizələr irəli sürmüşlər. Sonralar professorlardan P. Əfəndiyev, A. Nəbiyev, M. Həkimov, Q. Namazov, H. İsmaylov, I. Abbasov, M. Qasımlı və b. Azərbaycan aşıq sənətinin mühit və məktəblər əsasında inkişafını təsdiq etmiş, aşıq yaradıcılığının forma və janrlarının, xüsusən, dastan yaradıcılığının ümumtürk kontekstində öyrənilməsi sahəsində səmərəli işlər görmüşdür. Bu istiqamətdə işiq üzü görün monoqrafiya, dərslik və məqalələrin mövzu sistemini xatırlatmaq kifayət edər ki, müasir mərhələdə aşıq sənətinin öyrənilməsinə marağın miqyası müəyyənləşsin. Lakin bəzən də bu sahədə regional maraqlara ciddi aludəçilik aşıq sənətinin geniş coğrafiyasını, sərhədsiz yayım faktını kölgə altına salır. Aşıq sənətinin Azərbaycan folkloru kontekstində öyrənilməsinin son illər təcrübəsinə əsaslanaraq nisbətən az işlənmiş Şirvan aşıq məktəbinin say-seçmə sənətkarlarının yaradıcılıq yolunu izləməyi, sənət özəlliklərini sistemləşdirməyi qarşıya məqsəd qoymuşuq. Regional öyrənmə və regional münasibət əleyhdarlarına izahat üçün deyək ki, əslində diferensial yanaşma faktı, elmi mənbənin daha incəliklə öyrənməsinə xidmət məqsədi daşıyır. Yarandığı gündən yetişdiyi mühitin məişətini, mədəniyyətini, söz-havacat incəliklərini özünə köçürən aşıq sənəti ilk-əzəl, həmin regionun, mühitin yetirməsidir. Ümumazərbaycan mədəniyyəti olan epik nümunələrin-dastan və dastan motivlərinin də ayrı-ayrı mühitlərə, ləhcələrə uyğunlaşdırılıb ifa olunmasına qərribə baxmaq doğru olmaz. Bu, əslində şifahi ədəbiyyatın çoxvariantlılıq prinsipindən irəli gəlir. İstər Anadoluda, istər Təbrizdə, Göycədə, istərsə də Şirvanda bir dastanın bir neçə variantı olması aşıq yaradıcılığını zənginləşdirən və onun dinamikasını artıran fakt kimi qəbul olunmalıdır. Bu fərqlər təkcə sözə, mətnə, süjetə, əsatirə, nağıl motivlərinə münasibətdə deyil, hava-havacata, musiqi, çalğı alətlərinə münasibətdə də özünü göstərmişdir. Saz havalarının sayı, miqdarı haqda müxtəlif fikirlər söylənilsə də, bu vaxta kimi havaların toplanıb lentə alınması, mühit və məktəblər üzrə bölgülər aparılması hələ baş tutmamışdır. Fərdi aşıq repertuarının öyrənilməsi sahəsində də işlər belə problemlə olaraq qalır. Kök, əsil havalarla onların variantları, çalarları arasında sərhədlərin müəyyən edilməməsi də bu işdə müəyyən çətinliklər yaradır. Saz havalarının nota alınmaması bu havaları özünəməxsus sərbəst ifa edən improvizator aşıqların repertuarında yeni havacat kimi təqdiminə əsas yaradır. Başqa bir narahatlıq doğuran məsələ isə klassik ifa tərzindən əsaslı uzaqlaşma hallarıdır. Improvizə bütün zamanlarda kiçik faiz təşkil

etməlidir. Bəzən isə melodiyanın konturları qalmaqla havalara tam sərbəst yanaşma təhlükəli tendensiyadan- bir çox qədim saz havalarının unudulması təhlükəsindən xəbər verir. Aşığın başlıca ifadə vasitəsi saza münasibətdə də uğurlu və nöqsanlı cəhətlər müşahidə olunmaqdadır. Sazı modernləşdirmək istəyənlərlə ona mühafizəkar yanaşanların sənət çəkişmələri, görünür, hələ uzun zaman davam edəcək. Başqa bir sənət mübarizəsi isə aşığın ansamblın müşayiəti ilə oxumasıdır. Aşığın klassik ifa üslubuna- tək sazla ifasına üstünlük verənlər təbii ki, ansambl müşayiətini qəbul etmirlər. Uzun illər Azərbaycan dövlətçiliyinin əsasında dayanan, böyük dövlətçilik, şəhər mədəniyyəti təcrübəsi olan Şirvanda isə bunun əks meyilləri müşahidə olunur. Əslində sənətin üslubi fərqləri səviyyəsində olan bu faktı zaman-zaman şişirdib mübahisə obyektinə çevirmək istəyənlərin qeyri-elmi mövqeləri nəticəsində bu məsələ Aşıqlar qurultayı səviyyəsində müzakirələrə səbəb olmuşdur. Mübahisə etməyə dəymir ki, aşıq sənəti əvvəlcə sırf fərdi, individual maraq və məşğuliyyət, həvəs sferasında yaranmış, tək sazda ifa bu sənətin əsasında dayanmışdır. Sazın inkişafı və təkmilləşməsi, yeni saz havalarının yaranması, fərdi ifadan ictimai arenaya çıxış bu sahədə də bir sıra forma-məzmun yeniləşməsi ilə müşahidə olunmuşdur. Xüsusən, aşığın dastan yaradıcılığında balabanla müşayiətin geniş yer tutması, bəzən bu balabanların qoşalaşma halları da müşahidə olunmaqdadır. Bu fakt "tək saz" tərəfdarlarının aşığı solist kimi görmələri fikrini təkzib edir. Şirvanda aşığın ansambl halında ifasına gəlincə deməli ki, bu bir çoxlarının iddia etdikləri kimi aşığın saz ifaçılığında naşılığı ilə bağlı deyil, bəlkə də sənət məktəbinin ikinci faza yaradıcılığının nəticəsidir. Ümumiyyətlə, dövrün ifaçılıq mədəniyyəti ümumazərbaycan kulturoloji prosesi kontekstində münasibət tələb edir. Belə yanaşma bu regionda müxtəlif məhəlli mədəniyyət qaynaqlarının inkişaf meyilləri, birləşmə, bütövləşmə tendensiyaları haqda bilgi verə bilər. Şirvana saz sənətinin Şah İsmayıl Xətai yürüşləri nəticəsində gətirilməsi, bu ərazidə xüsusi aşıqlar yerləşdirilərək sənət bazası yaradılması haqda mülahizələrin qeyri-dəqiqliyi¹⁴ özünü göstərir. Əgər belə olsaydı, bu gün Şirvan aşıq məktəbinin regional fərqləri barədə danışmağa yer qalmazdı. Şirvanda yaranan onlarla saz havasının bu gün yaşayan adları və hifz olunan melodiyları hələ XVI əsrdən çox-çox əvvəl bu ərazilərdə sazın üstünlüyü ilə fəaliyyət göstərən sənətinin varlığına şahidlik edir. Şirvanın bülbülü hesab olunan Aşıq Şakirin repertuarından yazıya alınmış "Hicazi", "Peşro" (beş növü var), "Döymə Kərəmi", "Şirvan şikəstəsi", "Zarıncı şikəstə", "Yekbə şikəstə", "Bayatı şikəstə", "Kəsmə şikəstə", "Sarıtorpaq şikəstə", "Sallama gəraylı", "Zarıncı gəraylı", "Qobustanı", "Şəşəngi", "Orta şəşəngi", "Ordubadi", "Dastanı" ("Hüseyni"), "Baş müxəmməs", "Orta müxəmməs", "Şirvan gözəlləməsi", "Ayaq müxəmməs", "Ovşarı", "Mani", "Qara qafiyə", "Güllü qafiyə", "Mansırı", "Qayda", "Təcnis", "İbrahimi" və s. zəngin melodiylı havalər bu gün də adamı rıqqətə gətirir. Belə zəngin saz havalarının Şirvan sazından balaban nəfəsinə keçməsi, ansambl şəxsində kollektiv ifaya çevrilməsi aşıq sənətinin saray mühitinə gəlişi ilə bağlıdır. Şərq-Şirvan aşıq

məktəbinin təkamülü və keçdiyi tarixi yolu Qafqaz ərazisində qədim Alban, Xəzər dövlətlərinin, eləcə də Şirvan şahlığının zəngin musiqi-muğam ənənələrinin aşiq sənətinə açıq təsiri və təzyiği ilə əlaqələndirən professor Qara Namazov həm də aşıqların tək sazdan sinkretik ifaya bir dolanışığı, populyarlıq xətrinə meyilli olduqlarını qeyd edir¹⁵. Bu faktın özü də sübut edir ki, (başqa səbəblər daha əsas olsa da) ulu Dədə Qorqud məskəni olan Şirvan-Dərbənd əraziləri XVI yüzildən çox-çox əvvəl saz-söz yurdu kimi tanınmış, öz qoynunda Molla Qasım (XIII), Məlik Kürəli (XIV), Abbas Bayatlı (XVI), Dostu Şirvanlı (XVI), Aşıq Abdulla (XVII), Saleh Şirvani (XVIII), Baba Şirvani (XVIII), Dəllək Murad, Xaltanlı Tağı, Məhəmməd Varxıyanlı (XVIII-XIX), Aşıq Oruc Tircanlı (XIX), nəhayət, XX yüzildə Aşıq Ağaməhəmməd, Aşıq İbrahim, Aşıq Bilal, Aşıq Şamil, Aşıq Qurbanxan, Aşıq Şakir və onlarla Şirvan aşığı bu sənət məktəblərini ləyaqətlə davam etdirmişdir.

Lakin tək sazdan ansambl ifaçılığına keçidin səbəbləri Şirvan mədəni mühitinin kompleks yeniləşməsi ilə bağlı idi. İstedadlı və bilikli insanların saraya cəlb olunması və onların savad, qabiliyyətlərindən ən müxtəlif formalarda yararlanma, kəndlərdə, el-obada fərdi fəaliyyət göstərən aşıqların da bu mədəni kompleksə cəlb olunması ilə nəticələndi, (Görkəmli şairlər, nəğməkarlar, ozanlar, elm, fikir adamları sarayda xüsusi nəzarətdə saxlanılır, onların əməyi, fəaliyyəti də istiqamətləndirilirdi).

Saray dəbdəbəsi, çoxrəngliliyi üçün sadə təsir bağışlayan tək saz və solo ifa da bu zaman mühitin təsiri və tələbləriylə müəyyən şərtlərlə bəzişməli oldu. Əvvəllər ansamblda sazın üstünlüyünü qorumağa çalışan aşiq saray havacatının mürəkkəb kompozisiyalarını ifa edərkən istər-istəməz kütləvi-kollektiv səsin quruluşuna, təntənəsinə güzəştə getdi. Lakin bu güzəşt heç də bütün havaların ifasında özünü göstərmədi. Sazın incə səsinə köklənən və aşıqların aparıcı ifası ilə təqdim olunan havalər hələ uzun zaman qorunub saxlandı. Lakin aşığın saz ifasında itirdikləri oxuma, melodyia incəliyi, kövrəkliyi, ritmin saz və havacatla harmoniyasında üstün keyfiyyətlər kimi meydana çıxdı. Buradakı ritm bolluğu və döyüşkən melodik kanonlar hər çalğı alətinin səslənməsi şəraitində daha qabarıq təqdim olunur. Aşıq ansamblında müğənninin də yer alması meydan tamaşasına, əyləncəsinə söykənən Şirvan məclislərinin, şənliklərinin ənənəvi strukturundan irəli gəlir. Bu məclislərə toplanan insanların musiqiyə münasibətdə tərkiibi yekcins deyildi. Aşıq sənəti ilə muğam, xanəndəlik arasında sənət yarışları getdiyi bir dövrdə, meydan adamı öz zövqünə uyğun musiqiyə üstünlük verirdi. Aşıq ansamblının həm də yardımçı aşiq, yaxud "yançı"- müğənni ilə təmsil olunması ansamblı reallığa çevirirdi. Görkəmli maarifçi H.Zərdabi aşiq ansambllarının təəssüratının uzun zaman sadə xalq, xüsusən, uşaqlar, gənclər arasında unudulmadığını, hətta ifaçıların təqlid olunduğunu xatırladır¹⁶. Aşığın ansambl ifaçılığı barədə Ü.Hacıbəyovun fikirləri də maraqlıdır. O, sanki Şirvan toylarında iştirak etdiyi zaman ansambldakı aşiq, xanəndə, balaban, nağara (dəf), qoşa nağara ifaçılarının ansamblda yeri və funksiyaşını barədə konkret məlumat verir, bu

strukturun kanonikliyini göstərir: "Aşıq dəstəsi dəxi əksərən üç nəfərdən ibarət olub, bunlardan biri həm oxuyar, həm də saz çalar, iki yerdə qalanı isə aləti nəğmədən olan balaban çalar, balabançının ikincisinə "zü" tutan, yaxud "dəmkeş" deyərlər ki, bunun vəzifəsi hava çalmaq olmayıb yalnız bir sədanı uzatmaqdan ibarətdir. Balaban çalanlar tütək və zurna dəxi çalarlar, bu halda bunların xanəndəsi dəf (təbil) çalmalıdır..."¹⁷.

Biz yuxarıda qeyd etdik ki, aşıq doğulduğu, yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi mühit yetişdirir. Dahi bəstəkar Ü. Hacıbəyov bu fikri qabardaraq yazırdı ki, aşıq ifaçılıq məharətini sxolostik mühitdə öyrənmir, ona təmiz hava, yaşıl çəmən, çöl çiçəklərinin ətri, uca dağlar, geniş tarlalar, quşların cəh-cəhi, çayların şırıltısı ilham gətirir..." (yenə orada). Demək, aşıq yaradıcılığının ilham mənbəyini, sənətkarlıq səviyyəsini, imkanlarını müəyyənləşdirmək üçün doğulub boya-başa çatdığı mühiti öyrənmək vacib şərtlərdəndir. Şirvan sənət mühitinin zənginliyi, inkişaf tendensiyaları Azərbaycan aşıq sənəti kontekstində öyrənilməsindən ötrü tutarlı mənbə olacaqdır. Şirvana coğrafi anlayış kimi yanaşılrsa, Azərbaycanın böyük bir ərazisinin bu ad altında birləşdiyini görürük. Tarixi sərhədləri Kür çayından başlayıb Dərbənd ərazilərini əhatə edən Şirvan burada fəaliyyət göstərən minlərlə görkəmli sənətkarın doğma beşiyi, ilham mənbəyi olmuşdur. "Müxtəlif dövrlərdə Şirvanın bir hissəsi Atropaten dövlətinin tərkibində olmuş, Şirvanın şimal hissəsi isə Cənubi Dağıstanın şəhər və yaşayış məntəqələrinin sərhədlərinə qədər uzanıb getmişdir... Şirvan ən qədim mənbələrdə Xəzərin qərb sahili boyu Kür çayından cənuba uzanıb gedən, orta əsrlərdən əvvəlki Ağvan, yaxud Qafqaz Albaniyasının böyük bir hissəsini əhatə edən ərazi kimi təqdim edilir"¹⁸.

Şirvan və Dərbəndin tarixini öyrənən V. Minorskiyə görə Şirvan: "Şirlər ölkəsi", yaxud "süd gölü ölkəsi" mənasını ifadə edir¹⁹. VI əsrdən dövlətçilik tarixi başlayan Şirvan uzun illər müstəqilliyini qoruyub saxlamış, böyük ədiblərin, sənətkarların məskəninə çevrilmişdir. Öz füsunkar təbiəti, coğrafi mövqeyi yaşamaq üçün münasib relyefi, təbii sərvətləri, zəngin flora və faunası ilə daim diqqət mərkəzində olan Şirvan sənət baxımından da polifonik səciyyə daşımışdır. Hərbi yürüşlərin, müharibə və dağıntıların əbədi məskəninə çevrilsə də, Şirvanda yüksək şəhər mədəniyyəti, elitər təbəqə həmişə mövcud olmuş, sənətin, sənətkarlığın inkişafı üçün əlverişli mühit yaranmışdır. Böyük şəhərləri Sabran, Şamaxı, Şirvan, Bakı, Qəbələ, Xursan və s. olan Şirvanda²⁰ digər sənət sahələri ilə yanaşı aşıq sənəti də daim çiçəklənmiş, qonşu Muğam ərazilərində, Şəki vilayətindəki sənətkarlar da Şirvan ənənələrini öz ifaçılıq üsulları üçün nümunə seçib inkişaf etdirmişdir. Beləliklə, Şirvan aşıq məktəbi Şimali Azərbaycanın böyük bir ərazisində yayılmış, görkəmli sənətkarların üzə çıxarılmasından ötrü mənəvi mühitə çevrilməsidir.

Aşıq sənətinin formalaşma dövrünün XVI əsrdən çox-çox əvvəllərə gedib çıxdığını Şirvanda yaranan qədim sənət ənənələri də sübut edir. Əvvəl Anadoluda, sonra isə Şirvanda yaranan güclü aşıq, xalq poeziyası, aşıqların fərdi təşəbbüsü ilə yeni mərhələyə yüksəldi. "Şirvan aşıq məktəbi

XIII-XIV əsrlərdə özünün peşəkar ifaçılıq və dastançılıq repertuarını bərqərar etdi. Ozan üslubu zəminini əsas götürməklə o, təkkə-dərviş, qam-şaman ənənələrindən tamamilə fərqli ifaçılıq və improvizatorluq institutu kimi fəaliyyət göstərirdi. Yunus İmrənin, eləcə də Anadolu aşiq məktəbinin bir sıra qabaqcıl sufi görüşləri bu məktəbin həm ifaçılıq, həm də dastançılıq repertuarında özünü göstərməyə başladı. Xalq şerinin aparıcı şəklləri ayrı-ayrı ifaçı aşıqların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçdiyi kimi, ənənəvi nağıl, süjet və motivləri də aşiq ifasına daxil olub məhəbbət süjetləri kimi yaradıcılıq mərhələsi yaşadı²¹.

Şirvan aşiq məktəbinin ilk nümayəndələrindən biri kimi Molla Qasımın adı uzun zaman gümanlar, şübhələr altında çəkilib. Hələ ötən əsrin 30-cu illərində görkəmli folklorçu Salman Mümtazın, Molla Qasım irsindən toplamaları hansı məqsədləşə şübhə altına alınıb.

Yunus İmrə ilə bir dövrdə yaşamış, Həsənoğlu ilə bir zamanda anadilli şerimizin şah nümunələrini yaratmış Molla Qasımın yaradıcılığı əcnəbi tədqiqatçıların SMOMPK məcmuəsində Xəstə Qasım adına çıxmaları bu Şirvan aşığının öyrənilməsinə, tədqiqinə mane olmuşdur. Son illərin tədqiqatçıları isə Molla Qasımın XIII əsrdə yaşadığını (1230-1325), Yunus İmrənin şerlərində utsad kimi xatırladığını göstərilər.²²

Salman Mümtazın böyük qədirşünaslıqla toplayıb çap etdirdiyi Molla Qasım ünvanlı şerlər aşiq sənətimizin tarixini yüz illərlə qədimlərə çəkir. Aşağıda təqdim olunan iki misra həm Molla Qasımın dövrü, həm də sənətkar qüdrəti, ədəbi əlaqələri barədə məlumat verir:

Dərviş Yunus, bu sözü ayri-büyük söyləmə,

*Səni siyğəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir.*²³

İlk dəfə Salman Mümtazın tədqiqatında adı çəkilən Molla Qasımın aşiq şeri üslubunda yazdığı, xüsusən, görkəmli tənqis ustası olduğu diqqəti cəlb edir. Sonralar "Şirvanlı Qasım", "Şikəstə Qasım", "Qasım", "Molla Qasım" imzaları ilə qoşmalar, gəraylılar, tənqislər yazan Molla Qasımın irsi bu gün də Şirvan sənətkarlarının repertuarında yaşamaqdadır. Tanınmış balaban ustası Ağası Ağasıyevdən (informatorun səhv olaraq Xəstə Qasıma aid etdiyi) eşidib qələmə aldığım "Üz-üzə" rədifli tənqisi dövrünün düşüncə tipologiyasını qorumaq baxımından maraqlı və təkrarsız nümunədir. Xəstə Qasımın Dərbəndə gəlməsi, burada ləzgi Əhmədlə deyişməsi ətrafındakı rəvayətlər də Molla Qasımın irsi üzərinə pərdə çəkmiş, ustad aşığın adı tədqiqatlardan kənarda qalmışdır. Son elmi araşdırmalar görkəmli folklorşünas alim M.H. Təhmasibin Molla Qasım yaradıcılığı haqda S.Mümtaz tədqiqatlarını şübhə altına alan ("Əgər Salman Mümtaz düz deyirsə, yəni Şirvanlı Qasım doğrudan da Yunus İmrə ilə, Həsənoğlu ilə müasir olmuşsa, biz el tərzində yaranan şerimizin, xüsusilə, yüksək sənətkarlıqla yazılmış tənqislərimizin də tarixini çox qədimlərdə axtarmalıyıq") fikrindən gümanlar pərdəsini silib atdı²⁴. Görkəmli bəstəkar Ü.Hacıbəyov öz yaradıcılığında dönə-dönə aşiq sənətinə müraciət etmiş, ondan bəhrələnmiş, aşığın bir sənət daşıyıcısı kimi inkişaf tendensiyaları haqda maraqlı mülahizələrini də yazıb yadigar qoymuşdur. O, aşiq

musiqisini xarakterinə, ifaçlarına, repertuarına görə epik, lirik kateqoriyalara ayırırdı. Kərəmi, Koroğlunu epik qanada aid edən bəstəkar həm də onları yaratdıqları dastanların qəhrəmanları kimi səciyyələndirirdi (17, s. 206). Yaradıcılığı müstəqil mənbə kimi deyil, yalnız "Əsli və Kərəm" dastanında qorunan Kərəmin də Şirvan ədəbi mühitinin (Dədə Kərəm) yetirməsi olduğu və anadilli şerimizin ən qüdrətli yaradıcılarından biri kimi tanındığı bu gün tədqiqatçıların diqqət mərkəzindədir. Sağlığında "Dədə" sənət ad-titulu qazanmış Kərəmin (1290-1365) Molla Qasıma şagirdlik etdiyi, vergili el sənətkarı kimi bəşəri sevgi, məhəbbət, insan, şəxsiyyət azadlığı mövzusunda qoşmalar, təcnislər yazaraq, cəmiyyətin buxovlarına qarşı mübarizə aparıldığı göstərilir (21, №1).

"Əsli və Kərəm" dastanını oğuzlarla əlaqələndirən və aşığın yaradıcılığını daha əski dövrlərlə bağlayan mərhum tədqiqatçı T. Xalisbəyli öz qənaətlərini dastan motivlərindəki etnoqrafik faktlar və işarələrlə sübut etməyə çalışır²⁶. İstər Türkiyə folklorşünaslarının, istərsə də dünya folklorşünaslarının bu qeyri-adi məhəbbət dastanının müəllifi haqda qənaətləri Dədə Kərəmin şəxsiyyəti, yaradıcılığı barədə daha geniş düşünməyi tələb edir. Kərəm şəxsiyyətinin, onun yaratdığı dastanın müasirləşdirilməsi (Gəncədə doğulması, xanlıqlar dövründə yaşaması) meylləri də yeni fakt və araşdırmaların işığında öz məntiqini itirir. Kərəmi XVI yüzildən sonrakı dövrlərə aid edənlər Qurbani yaradıcılığında "Əsli və Kərəm" dastanına tarixi fakt kimi müraciəti unutmamalıdır. Qurbani yazır:

*Şişişirindir dilin, məmən, yeməli,
Sənə Leyli, Əsli, Şirin deməli*

göründüyü kimi Qurbani Əslini Leyli və Şirinlə birgə xatırlayır²⁶. Bu, bizə görə tək-cə söz sırası deyil, Dədə Kərəm yaradıcılığının tarixi tipologiyasını müəyyənləşdirən koddur. Aşığın evolyusiyası məsələlərinə münasibətin ən yaddaqalan elmi tədqiqatlarından birinin müəllifi H. İsmayılov ata, baba, dədə ad-titullarının ozan və aşıqla əvəzlənməsi sxemini müəyyənləşdirərkən bu konfigurasiyanın elmi əsaslarını sübut etməyə çalışır: "Tanrıçılıq zəifləyəndə (dini-ideoloji əsaslarını itirəndə, şərqdə buddizmə, qərbdə induizmə, xristianlığa və islama keçiddə) ata ozana, təsəvvüf öz ideoloji funksiyasını itirəndə isə dədə aşığa çevrilmişdir..." (5 s. 57).

Şirvan aşıq məktəbində dədə-ad-titulu daşıyan sənətkarların sayı və sambalı (Dədə Qasım, Dədə Kərəm, Dədə Yediyar) da bu ərazidə özünəməxsus aşıq institutunun tarixən fəaliyyət göstərdiyini sübut edir. Bu mənada Dədə titül-adı daşıyıcısı olan başqa bir Şirvan aşığı Dədə Yediyarın (1310-1370) həyatı və yaradıcılığı maraqlı doğurur. Şəxsiyyəti barədə yaranan əfsanələr onu həm dövlət adamı, hərbi, həm də ulu sənətçi kimi səciyyələndirmək imkanı verir. Tarixdən cəsur ordu başçısı, döyüşkən əsgər kimi tanınan Dədə Yediyarın yaradıcılığı da kifayət qədər öyrənilməmiş, irsi toplanıb çap edilməmişdir.

Şirvan ədəbi-mədəni mühitinin, folklor, aşığı sənəti örnəklərinin tədqiqi, öyrənilməsi istiqamətində bu vaxta kimi mövcud olmuş səhv elmi-nəzəri prinsip, onu öz kökündən ayırmağa, qondarma modellər əsasında məhəlli yaradıcılıq, mühit folkloru səviyyəsində öyrənməyə istiqamətləndirmişdir. Bunun nəticəsidir ki, Molla Qasım və müasirləri ilə XIII əsrdə başlayan ozan, aşığı ənənələri arxa plana keçirilərək, orta əsrlərdə-xüsusən, Şirvan ərazilərinə Səfəvi yürüşləri zamanında burada aşığı mühiti formalaşması kimi təsəvvürlər yayılmağa başlanmışdır (14, s.103). Şirvana Səfəvi yürüşləri zamanı (müharibənin prinsipial mahiyyətindən asılı olmayaraq) şah sarayından sənədlərin, əlyazmalarının çıxarılaraq yandırılması, abidələrin vəhşicəsinə dağıdılması ilə müşahidə olunan ədavət və qisasçılıq fonunda o dövrün Şirvan mədəni mühitində çiçəklənmədən, sənət yüksəlişindən söz gedə bilməzdi. Əksinə, talanlar, qırqın və qanlar Şirvan sənət mühitində bir əsrə yaxın tənəzzüllə müşahidə olundu. Təbrizdən Şirvana dəvət olunan sənətkarlar hesabına yeni növ mədəniyyət yaratmaq istəyi isə "mədəni deportasiya" faktı kimi sonrakı dövrlərdə assimilyasiya ilə nəticələnib sıradan çıxdı. Şirvan mədəni mühitində XV-XVI əsrlərin lal sükutu qondarma ənənələrin süni tətbiqinə qarşı yerli sənət adamlarının etirazı kimi başa düşülməlidir. Lakin danmaq olmaz ki, bu dövrdə aşığı sənəti ilə muğam ifaçılığı arasında konsolidasiya baş verdi. Qam-şaman, təkkə görüşlərinin irreal düşüncələrindən fərqli olaraq elmi həqiqətlərə, bəşəri dəyərlərə söykənən islami görüşlərin transformasiyasına üstünlük verən meyllər özünü göstərirdi. Şirvan sənətkarları aşığı sənətində Türk düşüncəsinin ifadəçisi sazla, islam fəlsəfəsini yayan muğamın sintezində poritet razılığa gəldilər. Şirvan aşığı sənətindəki ritm və şuxluq muğam fəlsəfəsinin müdrikliyi, ahəngdarlığı, kövrəkliyi və düşündürücülüüyü ilə birləşərək yeni ifa tipini meydana çıxarırdı. Bu təkcə forma bağlarını möhkəmləndirməklə qalmadı, aşığı şerinin o dövrkü mövzu qaynaqlarında Türk düşüncə tərzii ilə islam fəlsəfəsinin, əxlaq və etik təsəvvürlərinin birliyini əks etdirdi. Bu heç də süni təzyiq və fikir modifikasiyası şəraitində deyil, diferensial maraqlara əsaslanan yanaşma idi. Bu, əslində Şirvan sənət məktəbinin genetik yaddaşından irəli gələn bir seçim, tarixi Türk tanrıçılığına tapınan, sonralarsa islami görüşləri könüllü qəbul etmiş ozan sənətinin varisliyinin sübutu idi. Hələ XIII əsrdə Dədə Qorqud dastanlarında ilk izlərini qoyan İslam sonralar əxlaq və mədəniyyət üstünlükləri ilə aşığı sənətinin ruhuna yol tapa bildi. Təsadüfi deyil ki, XVI əsrdən üzü bəri yaranan Şirvan aşığı şerində eşq-məhəbbət səhnələrinin təsvirində, xüsusən, qadın gözəlliyinin, incəliyinin vəsfində Türk düşüncə tərzii ilə islami əxlaqın kanonikliyi ciddi şəkildə gözlənilir. Sevindirici haldır ki, bu poetik nümunələrin canında qorunan mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər bugünkü həyatımızın, mənəvi-əxlaqi görüşlərimizin bir çox parametrləri ilə uyğunluq təşkil edir. Şirvan aşıqlarının şəcərəsinə diaxronik düzüm baxımından diqqət yetirilsə, Aşığı Dostu Şirvaninin (XVI), Aşığı Salehin (XVII), Kargər Əhmədin (XVIII), Məlikballı Qurbanın (XVIII), Aşığı İslamın (XVIII-XIX), Xaltanlı Tağının (XVIII-XIX) və b. yaradıcılığında tarixi sənət

ənənələrinin əks olunduğu müşahidə edilir. Sosial-siyasi həyatın bütün sahələrini öz yaradıcılığında əks etdirən aşıqların əsas mövzu istiqamətləri saf məhəbbət, ilahi eşqin tərənnümü, insanın cəmiyyətdəki rolunu məhdudlaşdıran feodal mühafizəkarlığına qarşı, xüsusən, qadına kölə münasibəti təbliğ edən fanatizmə qarşı mübarizə motivləri idi. Mövzu, forma mübadiləsi, ədəbi ənənələrin təsiri və iqtibasından danışıq Anadolu, Göyçə, Təbriz məktəblərinin Şirvan sənətkarlığına qarşılıqlı təsirindən, xüsusən, XVII-XVIII əsrlərində çiçəklənmə dövrünü yaşayan Təbriz aşıqlarının Şirvana, Dərbəndə səfərləri əsasında geniş şəkildə yayılmasını qeyd etmək yerinə düşər. Aşıq Abbas Tufarqanlının, Xəstə Qasımın, eləcə də Abdal Gülablı Valehin, Sarı Aşığın, Ağ Aşıq Allahverdinin, Aşıq Alının, Dədə Ələsgərin eyni dövr və yaradıcılıq epoxasında oynadığı rol xüsusi qeyd etmək lazımdır²⁷. Göyçə məktəbində Misgin Abdal zirvəsindən yayılan sənət işi öz təsir arealını neçə əsrlər boyu davam etdirmiş, təkcə Göyçədə deyil, Yaxın Şərqdə, Qafqazda və Anadoluda aşığı sənətinin inkişafına təsirini göstərmişdir. Təsadüfi deyil ki, Misgin Abdal sənət seyrindən, sufi, ocaq düşüncə konstruksiyasından nəinki müasirləri, hətta sonrakı yüzilliklərdə də çıxıbilməyən ustad aşıqların bu ədəbi ənənəni ləyaqətlə davam etdirmələri barədə son illərin tədqiqatlarında geniş bəhs olunur²⁸.

Şirvan aşığı məktəbi də aşığı sənətimizin inkişaf tendensiyalarının davamlı daşıyıcısı kimi istər lirik, istərsə də epik janrların inkişafında öz vəzifələrini ləyaqətlə yerinə yetirmişdir. XVIII əsrdə Məlikballı Qurbanın, Xaltanlı Tağının yaradıcılığında geniş əksini tapan fəlsəfi-didaktik mövzular²⁸ sonrakı dövr aşığılarından Ehraqlı Rəcəbin, Mirzə Bilalın yaradıcılıq axtarışlarında üstünlük təşkil etmiş, tədricən epik ənənələrin aşığı yaradıcılığına gətirilməsinə əsas yaratmışdır. Təkcə Məlikballı Qurbanla Xaltanlı Tağının vücudnamə janrında yaratdığı nümunələri müqayisə etsək, ikincinin həyat, insan, onu əhatə edən aləmin ötürüliyi və fəsiləyi haqqında min illərin təcrübəsinə əsaslanan qənaətləri yüksək poetik duyğularla bölüşdüüyünün şahidi olarıq. Sonrakı dövr aşığılarının yaradıcılığında da fəlsəfi-didaktik mövzularının üstünlük təşkil etdiyi müşahidə olunur. Xüsusən, Molla Cümənin, Ehraqlı Rəcəbin, Mirzə Bilalın yaradıcılığında dövrün ictimai bələlərinə, insan ağrı və sıxıntılılarına dərin fəlsəfi mənə vermək cəhdi müşahidə olunur. Şirvan tarixi-coğrafi ərazisi bir çox dahi şairlər yetişdirdiyi kimi sözün, səsin, ifaçılığın, fikrin, düşüncənin sinxron ifadəçisi olan aşığı sənətinin də say-seçmə nümayəndələrini yetişdirmişdir. XVII-XVIII əsrlərdə Dərbəndin qaynar aşığı mühitinə çevrilməsi Təbriz aşığılarının ziyarətləri ilə də müşayiət olunur. XVIII əsrin sonu, XIX əsrin əvvəlləri Şirvanda həm də epik ənənələrin lirik yaradıcılıqla qovuşduğu dövr kimi xarakterizə olunur. Bu, xüsusilə, Xaltanlı Tağı repertuarında geniş yer tutur. İstər qəhrəmanlıq dastanlarının yaranmasında, istərsə də nağıl süjetləri ətrafında məhəbbət dastanlarının meydana çıxmasında Aşıq Tağının xüsusi rolu olmuşdur. "Koroğlunun Dərbənd Səfəri", "Molla Nur", "Güllü və Tağı" kimi dastanlarla yanaşı³⁰ klassik süjetlərin Şirvan variantları X. Tağının repertuarında geniş yer tuturdu. Şirvanda ifa olunan dastanlar

("Şah İsmayıl", "Abbas və Gülgəz", "Xəstə Qasım", "Nigar- Mahmud", "Əmrah-Səlminaz", "Seydi və Pəri xanım", "Şahzadə Əbülfəz", "Küçə Rza", "Novruz və Qəndab", "Yetim Aydın", "Məsum və Diləfruz", "Əsli və Kərəm"(Beşdaş səfəri), "Valeh və Zərnigar", "Alı xan və Pəri xanım", "Aşiq Qərib", "Ələsgərin Naxçıvan Səfəri", "Qurbani", "Tahir və Zöhrə", "Adıgözəl və Aslan Şah", "Koroğlunun Toqat Səfəri" və s. struktur baxımından xeyli fərqlənir. Bu fərq daha çox lirik lövhələrin nağıldan gələn təhkiyə üstünlüyü ilə əvəzlənməsindədir ki, yurd hissinin genişliyi əslində dastanın ifa ömrünü xeyli qısaldır. Şirvan dastanlarının struktur baxımından yığcamlığını aşiq-solo ifaçılığından, dastançı (nağılcı) təhkiyəsinə geniş yer ayrılması ilə izah edirlər³¹.

M. Cəfərli dastan strukturunun (məhəbbət dastanlarının quruluşunu) ilk növbədə ənənə hadisəsi hesab edir. O, ənənəni dastanların bütün poetik elementlərinə aid edərək yazır ki, əslində məhəbbət dastanlarının ənənəviliyi folklorun ənənəviliyi deməkdir. Bu da dolayısı ilə folklorun ənənə gücü ilə yaşadığını sübut edir. Məhz dastanların ənənəyə əsaslanan strukturu əski folklor hadisəsi kimi bu gün də öz kanonikliyini qoruyub saxlayır³².

Dastan strukturunda birinci mərhələni giriş hissə təşkil edir. Qərib aşiq məktəbində ustadnamələrin, divanilərin söylənməsinə daha geniş yer ayrılır. Şirvanda isə bu yerdə peşrolar ifa olunur. (Eyvaz peşrosu, İbrahimi peşro və s.) "Peşro" özü də giriş, məclisə açar rolu oynayan bədii vasitədir. Dastan epik-lirik janrların ən monumentalı olduğuna görə əslində onu "aşiq institutu" da adlandırmaq olar. Təsadüfi deyil ki, qədimlərdə də, indi də dastanlarımızı öyrənib sənədəftər etməyənlərə həqiqi aşiq deməyiblər. Çünki dastanlar bir çox cəhətdən sənətkarların imkanlarını aşkara çıxarmağa vasitə olan bədii mənbədir. Burada nağılcılıq- bədii təhkiyə, ifaçılıq- səhnə dinamikası, jestlər, rəqs, meydangirlik, dastan qəhrəmanlarının əhvalını yaşamaq, fitri yaddaş, şairlik qabiliyyəti- poetik lövhələrə yaradıcı yanaşma keyfiyyətləri tələb olunur. Dastan sözünün çoxmənalılığını araşdırarkən məhz onun aşiq yaradıcılığının tələbləri olan- bacarmaq, məharət, hiylə, eyni zamanda musiqi havası, melodiya və s. mənalılarında işlədildiyi aydın olur³³. Dastan çoxmənalı söz olduğu kimi sözlə nəsrin növbələşməsi əsasında yaranan bu sintetik janrın adı da müxtəlif izahlar tələb edir. Dədə Qorqud zamanında dastana boy deyildiyi şahidlərin: "Dədəm Qorqud gələrək boy boyladı, soy soyladı, bu oğuznaməni belə düzüb qoşdu" ifadəsindən də aydın müşahidə olunur. Burada oğuznamə deyimini dastan süjetlərinin toplusu- epos anlamında başa düşmək olar. Aşiq yaradıcılığının bütün janrlarından daha çox məhz dastanda aşığın rolu absolyut səviyyəyə yüksəlir. Qoşma, gəraylı, təcnis və s. janrlar el şairləri, xüsusi istedadlı adamlar tərəfindən yaradıla bilsə də, dastan bütövlükdə aşiq yaradıcılığının şeriksiz məhsuludur. Çünki dastanın əsasında bədii lövhələrin (lirik nümunələrin) sazda çalınıb oxunmasından, yurdun (dastanda nəslə ifadə olunan süjetlər) xüsusi nağılcılıq məharəti ilə təqdimatından söz gedir ki, bunlar da aşıqda toplanmışdır. Şirvanda bu

çoxplanlı yaradıcılıq imkanlarını öz ifasında birləşdirən sənətkarlar saysız-hesabsızdır. Xüsusilə, bu gün müəyyən mənada mübahisə doğuran rəqs, artistizm, dastanın ifa ritminə görə xarakter, obraz yaratmaq imkanları Şirvan ifaçılığında qabarıq şəkildə özünü götsərir. Professor M.H.Təhmasib məhz Şirvan dastançılıq ənənələrini xatırlayaraq aşuqların dastana başlamazdan əvvəl tamaşaçını xəyal, fantastika aləminə aparmaq üçün "peşrov" dediklərini xatırlayır. Qərb aşuq məktəblərində dastan strukturu baxımından bu mərhələ ustadnamələrlə həll olunur. Divanı ilə başlanan, duvaqqapma ilə (üçüncü hissə) tamamlanan dastanların əsas süjeti ikinci hissə adlanır. Bu struktur Şirvan dastan ifaçılığında da əsasən gözlənilir. Lakin müstəqil qaravəllilərin, lətifə və gülməcələrin Şirvan ifaçılığında yer alması üslubi nəfəslər, fərqlər diqqəti cəlb edir. Özü də bu qaravəllilər bəzən "yançı aşuqlar", yaxud aşuğun nəfəsdərmələri zamanı meydanı idarə edən xanəndələr tərəfindən ifa olunur. Xüsusi hallarda aşuqla- yançı aşuğun dastanı kəşib məzəli süjet ətrafında mübahisələrini də müşahidə etmək olar. Bu lirik ricətlərin dastan süjeti ilə heç bir əlaqəsi olmasa da, Şirvan repertuarında artıq əsaslı yer almışdır. Şirvan aşuq repertuarındakı dastanların yığcamlığı onu ifa edən aşuqların, epik-qəhrəmanlıq süjetlərindən, lirik-məhbət xətlərinə üstünlük vermələri və çox zaman aşuq musiqisinin Şirvan üçün ənənəvi olan şikəstələrlə oxumalarındandır. Bu lirik lövhələrin yığcamlığı özünəməxsus nağılcılıq səriştəsi ilə aşuqlar tərəfindən sürətlə ifa olunaraq məqsədə gedən yol qısaldılır.

Bu forma yığcamlığının bir ehtimalı da Şirvanda ifa olunan dastanların əski, ilkin variantlar olması ilə izah edilə bilər. İlkin variantlar sadəliyi ilə, eyni zamanda etnoqrafik zənginliyi ilə maraq doğurur. Sonra ustad sənətkarlar tərəfindən dəfələrlə işlənib zənginləşdirilən dastanlar təbii ki Şirvanda qorunan ilk variantlardan çox-çox fərqlənir. Şirvanda epik ənənələrə, xüsusən, nağılcılıq ənənələrinə meylin tarixiliyini dastanla nağıl paralelizmində də görmək mümkündür. Bu mühitdə dastanla nağılı eyni mənada qəbul etmək meylləri də hiss olunur. Aşığa sifariş edərkən "ustad, bir nağıl söylə" deyilməsi dastan sözünün bir mənasının da nağıl olduğunu göstərir. Bəlkə elə lirik növün Şirvan dastanlarında üstünlük qazanmamasının bir səbəbini də burada axtarmaq lazımdır.

Ümumiyyətlə, Şirvan ifaçılığında ansambl üzvlərinin rolu bölüşdürülür, lirik növ dramaturji ifanın ilkin elementləri bu dastan daşıyıcılarının fəaliyyət konturlarını da müəyyənləşdirir. Beləliklə, dastanların ifasında aparıcı fiqur- aşuq- yançı aşuq-xanəndə ilə dastan motivinin tamaşaçıya ötürülməsində iştirak edirlərsə, "usta balabançı" və dəmkeş (zücü) obrazların əhvalını, sevinc, kədər və həyəcanlarını çatdırmaq üçün sərbəst musiqi melodiyasından yararlanırlar. Nağara və qoşa nağara müstəqil ifa funksionallığı daşımasa da, hadisələrin ritmik həlli onlara aiddir. Buraya aşuq (yançı aşuq) ifasının ritmi və balabançının müşayiəti daxildir. Əgər bu

bölgü üzrə Şirvan aşığılarının dastan ifaçılığının sxemini yaratmış olsaq, aşağıdakı model alınar:

1. Aşiq - balabançı
2. Aşiq - zərb alətləri
3. Balaban - zərb alətləri
4. Balaban - aşiq - zərb alətləri.

Dastan strukturuna belə özəl münasibət Şirvan aşiq sənətində əski çağlardan mövcud olmuş, bu gün də öz ənənələrini qoruyub saxlamaqdadır.

Ümumiyyətlə, yaradıcılıq ənənələri ilə zəngin olan aşiq sənətimizin regional xüsusiyyətləri sənətin ana modelinə, təməl qanunlarına heç vaxt təsir etməmiş, "aşiq institutu" olan dastan strukturu bütün mühitlərdə qorunub saxlanılmışdır. Sazın funksionallığı Şirvanda, Təbrizin bir çox mühitlərində xeyli dərəcədə azalsa da, aşığın tarixi keyfiyyətləri öz üstün mövqeyini bir an da kölgədə qoymamışdır. Bu gün Şirvan məktəbində də saz ifaçılığının yüksəldilməsi, əski hava-havacatların bərpası istiqamətində əsaslı iş gedir.

Qərb-Şərq məktəblərinin yaxınlaşması, öyrənmə, iqtibas meyilləri təkcə fərdi ünsiyyət, dostluq, ustad-şeyird münasibətləri əsasında deyil, folklor sahəsində ixtisaslaşmış elmi mərkəzlər, xüsusən, AMEA-nın Folklor Institutunun elmi-nəzəri seminarları, aşiq sənətinin öyrənilməsi, inkişafı istiqamətindəki tövsiyələri əsasında həyata keçirilir. Görkəmli aşıqların həyat və yaradıcılığının ali, orta musiqi məktəblərində tədrisi, repertuarının yazıya alınması, audio-video-elektron-kasetlərin, kompakt dikslərinin buraxılması sənətin təbliği, populyarlaşması sahəsində çox iş görür. Yubiley tədbirlərinin keçirilməsi də aşiq irsinin öyrənilməsi, təbliği istiqamətində görülən kütləvi işlər seriyasındandır. Son vaxtlar bu, Folklor Institutu səviyyəsində həyata keçirildiyindən fərdi maraq, nöqtəyi-nəzər və qısqançlıqlara, məktəblər, mühitlər arasında poritetin pozulmasına, balansın əyilməsinə yol verilmir. Bu gün Azərbaycanın sərhədlərindən kənarə yerləşən ərazilərdə, o cümlədən Təbrizdə, Borçalıda, Dərbənddəki aşiq yaradıcılığının öyrənilməsi, örnəklərin toplanılıb çap edilməsi, elmi təhlilə cəlb olunması istiqamətində sürətli iş gedir. Şirvan aşiq məktəbi də bu qlobal öyrənilmə sahəsinin tərkib hissəsi kimi böyük maraq və diqqətlə əhatə olunmuşdur. Bütün bunları nəzərə alaraq tarixən görülən toplama, tədqiqat istiqamətlərinin bir məcraya yönəldilməsinə ehtiyac hiss etdim. Şirvan aşığılarının yeni əldə olunan irsi əsasında bu sahədə görülən işin zənginləşəcəyini güman edirəm.

Qaynaqlar:

1. M.H.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları. Bakı, 1972., s.41.
2. M.Qasımlı. Ozan-aşıq sənəti, Bakı, 2003, s.94.
3. A.Nəbiyev. "Ozan-aşıq transformasiyası və yeni ifaçılıq institutu. Bakı Universitetinin xəbərləri. Humanitar Elmlər Seriyası. Bakı, 2002, № 3., s.53-63.
4. V.Vəliyev. Azərbaycan folkloru. Bakı, 1985, s.150.
5. H. İsmayılov. Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. Bakı, 2003, s.91.
6. C.Cəlilbəyli. Qam-şamançılığın etno-mədəniyyətimizdə yeri. Bakı, 2000., s.180.
7. H.Araslı. Azərbaycan ədəbiyyatı: tarixi və problemləri. Bakı, 1998,s.68.
8. A.Nəcəfzadə. Azərbaycan çalğı alətləri lüğəti, Bakı, 2003, s.157-158.
9. M.Həkimov. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. 1983,s.74.
10. В.М.Жирмунски. "Огузский героический эпос: "Книга Коркута", "Книга моего деда Коркута", с.168.
11. M.Qasımlı. Aşıq sənəti, Bakı, 1996, s.51
12. B.Özəl. Türk kültür tarixinə giriş. s.47.
13. M.Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları, Bakı, 1978, s.278.
14. S.Qəniyev. "Şirvan folklor mühiti", s.103.
15. Aşıq Əhməd. "İtən sazım", Bakı, 1995, s.140.
16. H.Zərdabi. Seçilmiş əsərləri, 1960, s.240
17. Ü.Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri. 1985, s.280.
18. С.Ашурбейли. "Государство Ширваншахов". Баку, 1993, с.13.
19. В.Ф.Ринорски. "История Ширвана и Дербента X-XI веках".М, 1963.
20. F.Abbasova. Şabran, Bakı, 2002, s.44.
21. A.Nəbiyev. "Bakı Universitetinin xəbərləri". Humanitar elmlər seriyası, 2004.
22. N.Xəlilov. "Aşıq sənətinin təşəkkülü". Bakı, 2003, s.66.
23. S.Mümtaz. "Azərbaycan ədəbiyyatı qaynaqları". Bakı, 1986,s.354.
24. M.H.Təhmasib. Nəsimi və xalq poeziyası. (məq.) "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 11 avqust, 1978, s.10.
25. T.Xalisbəyli. Məhəbbətə xalq abidəsi. Bakı, 1989, s.76.
26. Q.Namazov. "Aşıqlar", Bakı, 2004, s.87.
27. Azərbaycan Folklor Antologiyası, III cild (Göyçə folkloru), Bakı, 2000, s.13.
28. Miskin Abdal. Bakı, 2001, s.8.
29. A.Mirzə. "Xaltanlı Tağı". Bakı, 2000, s.6.
30. X.Tağı. "Güllü və Tağı". Toplayıb çapa hazırlayan, giriş sözünün müəllifi A.Mirzə, Bakı, 2002, s.5.
31. S.Paşayev."Ozan-aşıq yaradıcılığına dair araşdırmalar", I cild, s.65.
32. M.Cəfərli. Azərbaycan məhəbbət dastanının poetikası. Bakı.2000 s.7
33. Б.В.Миллер. Персидско-русский словарь. М., 1953, с.207.

Qədim kitabları varaqalayarkən

Bir daha 1829-cu ildə Rusiyanın İranda vəziri- muxtarı A.C.Qriboyedov ilə baş vermiş hadisə haqqında

Doktor Cavanşir Vəkilov

Məni 1829-cu il Yanvarın 30-da Tehranda Rus missiyasına qarşı törədilmiş qanlı faciə çox maraqlandırır. İran tarixinə dair Avropada nəşr olunmuş bir çox kitablarda bu məsələ səfir A.C.Qriboyedovun Rus missiyasında keçmiş sədri-əzəm (baş nazir) Allahyar xanın (şahın çoxsaylı qayınlarından biri) hərəmxanasından olan iki erməni qızına sığınacaq verməsi və bunun nəticəsində fanatik vətəndaşların ingilislərin təhrikilə Rus səfirliyinin əməkdaşlarını qırması kimi, İ.O.Simonoviçin "Səlahiyyətli Nazirin Xatirələri" (Moskva, 1967-ci il) kitabında baş vermiş qanlı hadisə olduğu kimi izah olunurdu. Qeyd etmək lazımdır ki, müəllif 1832-ci il İyulun 7-dən 1838-ci il Noyabrın 15-nə nədərsə Rusiya imperiyasının İranda Səlahiyyətli Naziri (yəni vəziri- muxtar) olmuşdur.

Aşağıda həmin kitabdan bir hissə oxuculara təqdim olunur:

«Hal-hazırda şübhəsiz olaraq, sübut olunmuşdur ki, bu dəhşətli hadisənin törədilməsi əvvəlcədən qəsdən düşünülməmiş, Tehran əhalisi Rus elçisinin evinin ətrafında siyasi səbəblərə görə yığılmamışdılar. Əgər Rus elçisi öz mühafizəsinə atəş açmaq əmri verməsəydi, izdiham dağılacqdı. İradəsinin əksinə olaraq, müharibə aparmaq üçün xəzinəsini boşaldan şah bu bədbəxtliklərə görə, cəzalandırılıla biləcək günahkarı axtarırdı, belə olduğu halda saray fitnələri əmələ gəldi. Abbas Mirzəyə qarşı qardaşı Həsənəli Mirzə tərəfindən rəhbərlik edilən və artıq nüfuz qazanmış düşmən dəstəsi

yarandı. Lakin bu dəstənin bəxtəvərliyi çox çəkmədi. Naib-üs səltənə (Abbas Mirzə) Tehrana gəldi və atasının qarşısında bəraət qazandı. Günahkarı tapmaq lazım olduğu halda günahı Allahyar xan Asif-üd-Dövlənin üzərinə yıxdılar. Allahyar xan etimaddan salındı, vəzifəsindən kənar edildi, hətta, fiziki (bədəni) cəzaya məruz qaldı».

Rusiya o zaman Türkiyə ilə müharibəyə başı qarışdığından İrənla münasibətlərinin gərginləşməsindən qaçmağa çalışırdı. Çar hakimiyyəti həm də İrana təzyiq nəticəsində qraf Paskeviçin xəbər verdiyi kimi belə düşünürdü ki, "oradakı hökumətə qarşı asanlıqla inqilab baş verə bilər" ki, onun da Qafqaza, Rus torpaqlarına keçə biləcəyindən qorxurdu.

I Nikolay Fətəli şahdan məşhur "Şah" brilyantını və başqa hədiyyələri qəbul etdikdən sonra, nəinki bunlarla və İrən tərəfinin üzrxahlığı ilə kifayətləndi, hətta müharibədə məğlub olmuş İrəndən tələb olunan kontributsiya məbləğini 2 milyon Rubl azaltdı. İ.O.Simoniçin yazdığına görə, hətta, 1829-cu ilin qarlı faciəsi iki hökumətin daha da yaxınlaşmasına xidmət etdi, çünki şübhə edənlərin əksəriyyəti imperatorun (1-ci Nikolay) alicənablığı və ədalətinə inanmağa imkan tapdı».

Doktor Cavanşir Vəkilov
Azərbaycan Respublikasının
Tehrandakı Səfirliyinin Müşaviri