T.C.
KAFKAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

MUHARREM KASIMLI' NIN "OZAN –AŞIK SANATI" ADLI KİTABI ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİLEK KARAKOÇ

TEZ YÖNETİCİSİ
PROF. DR. BİLGE SEYİDOĞLU

KARS 2006

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖZET..... I

ABSTRACT..... II

ÖN SÖZ..... III

KISALTMALAR..... IV

TABLO LİSTESİ..... V

GİRİŞ……. 1-3

BİRİNCİ BÖLÜM

1.0.MUHARREM KASIMLININ HAYATI VE ESERLERİ

1.1.Muharrem Kasımlı' nın Hayat……..…… 3

1.2. Eserleri……...3

İKİNCİ BÖLÜM

2.0. KİTABIN TÜRKİYE TÜRKÇESİNE ÇEVİRİSİ

2.1.Giriş…….....……4

2.2. Aşık Sanatının Genetik Kaynakları…… 6

2.2.1. Kam - Şaman Kompleksi……..……..... 7

2.2.2. Ozan ve Kopuz Ananesi…….....17

2.2.3. Oğuz Bölgesinde Ozan-Bahşı Münasebetlerinin Tarihi Semantikası……...….43

2.3. Aşıklık: Tarihi Karakteri Ve Oluşum Aşamaları…….....51

2.3.1. "Hakk Aşığı" Felsefi-Ürfani İfadesinin Ortaya Çıkışı….....…… 55

2.3.2. Ozan- Aşık Geçidi……..... 58

2.3.3. "Aşık" ve "Hakk Aşığı" Sanatkar Unvanı Gibi…….....… 65

2.3.4. Kopuz-Saz Transformasyonu……..... 73

2.3.5. Aşık Sanatında Tasavvuf Sembollerinin Sinkretik Oluşumu 79

2.3.6.Aşık Sanatı ve Ortaçağ Merasimleri..... 100

2.4. Aşık Muhitleri…….....…108

2.4.1. Göyçe Aşık Muhiti……..... 116
2.4.2.Dereleyez Aşık Muhit…….. 121
2.4.3. Nahçıvan Aşık Muhiti…… 124
2.4.4. Erivan Aşık Muhiti…… … 126
2.4.5. Çıldır Aşık Muhiti…...……...……128
2.4.6. Derbend Aşık Muhiti……..... 131
2.4.7. Karabağ Aşık Muhiti……...……...134
2.4.8. Şirvan Aşık Muhi……..……..…….....…138
2.4.9. Borçalı Aşık Muhit…….....…...……143
2.4.10. Gencebasar Aşık Muhiti….....…...…… ….....…… 147
2.4.11. Güney Muhitleri……....…….. 154
2.5. Aşık Repertuarı…….....…… 176
2.6. Sonuç……..... 184

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
3.0.KİTABIN ÖZETİ

3.1.Aşık Sanatının Genetik Kaynakları……..... 189
3.1.1.Kam – Şaman Kompleksi……..189
3.1.2.Ozan ve Kopuz Ananesi……..... 191
3.1.3. Oğuz Bölgesinde Ozan ve Bahşı Münasebetlerinin Tarihi Semantik Yapısı…….....196
3.2. Aşıklık: Tarihi Karakteri Ve Oluşum Aşamaları……..... 198
3.2.1. "Halk Aşığı" Felsefî – Urfanî İfadesinin Ortaya Çıkışı 199
3.2.2. Ozan – Aşık Geçidi…….....200
3.2.3. "Aşık" ve "Hakk Aşığı" Sanatkâr Ünvanı Gibi……....201
3.2.4. Kopuz – Saz Transformasyonu……..203
3.2.5. Aşık Sanatında Tasavvuf Sembollerinin Sinkretik Oluşumu.204
3.2.6. Aşık Sanatı ve Orta Çağ Merasimleri……207
3.3. Aşık Muhitleri…….....…..209
3.3.1.Göyçe Aşık Muhiti……212
3.3.2.Dereleyez Aşık Muhiti……..213
3.3.3.Nahçıvan Aşık Muhiti……214
3.3.4.Erivan Aşık Muhiti……214
3.3.5.Çıldır Aşık Muhiti……215

3.3.6.Derbend Aşık Muhiti…….…….215
3.3.7.Karabağ Aşık Muhiti……..216
3.3.8.Şirvan Aşık Muhiti…….…217
3.3.9.Borçalı Aşık Muhiti ……..…….…218
3.3.10.Gencebasar Aşık Muhiti……...…219
3.3.11.Güney Muhitleri…….....…….220
3.3.11.1.Tebriz – Karadağ Aşık Muhiti…….222
3.3.11.2.Urmiye Aşık Muhiti……223
3.3.11.3.Zencan Aşık Muhiti…….223
3.3.11.4.Save Aşık Muhiti…….224
3.3.11.5.Horasan Aşık Muhiti……...224
3.3.11.6.Kaşkay Aşık Muhiti…….224
3.4.Aşık Repertuarı…….....……...225
İNDEKS……228
SONUÇ…….253
KAYNAKÇA……254
ÖZ GEÇMİŞ…….255
ADLAR DİZİNİ……256

ÖZET

Bu çalışmada Filoloji Bilimleri Doktoru Profesör Muharrem Kasımlı' nın "Ozan-Aşık Sanatı" adlı kitabı incelenmiştir. Bu kitapta aşık yaratıcılığının kaynaklarına inildikten sonra kam-bahşı-ozan-aşık çizgisi boyunca sanat gelişiminin katettiği tarihi süreç ele alınmıştır. İlgili süreç "aşık sanatının genetik kaynakları, Aşık sanatının tarihi seciyesi ve oluşum aşamaları, Aşık muhitleri, Aşık repertuarı" olmak üzere dört ana bölüm halinde sistemli olarak bir bütün halinde ortaya konulmuştur.

Muharrem Kasımlı hakkında genel bir bilgi verildikten sonra kitap günümüz Türkiye Türkçesi' ne aktarılmıştır. Daha sonra kitap bölümlere ayrılarak özetlenmiştir.

Anahtar sözcükler: Kam, şaman, ozan, aşık, aşık sanatı, kopuz.

ABSTRACT

This book is written after a study of a book in philology by Prof. Dr. Muharrem Gassimly called “The art of the ozan- ashug” . In my (the) book I have entered deeply in to the art of ashug creativity. After Ihave made a study of the historical development of shaman- bakhshy-ozan and ashug art. I have divided the material (process) into four parts(chapters):

1. The genetic resources of ashug art.
2. The historic moral quality and the phase of formation ashug art.
3. The environment of the ashug.
4. The ashug repertory.

After a general information about Muharrem Gassimly I have translatet his book into modern(contemporary) Turkish as it is spoken in the republic of Turkey. Finally I have summarized his book in four chapters.

Key Words: Gam, shaman, ozan, ashug, ashug art, gopuz.

ÖN SÖZ

Bu çalışmamızda Azerbaycan folkloru adına değerli eserlere imza atmış Azerbaycanlı Filoloji Bilimleri Doktoru Profesör Muharrem Kasımlı' nın 2003 yılında yayınlanan "Ozan-Aşık Sanatı" adlı eserini inceledik.

Ozan sanatı ve aşıklığın tarihi-semantik öneminin sistemli bir şekilde ele alındığı eserin ilk baskısı 1996 yılında yapılmış olup bilim toplumunun esere olan büyük ilgisi neticesinde çalışmamıza konu olan ikinci yayını hazırlanmıştır. Kitapta kısa bir girişin ardından geçmişten günümüze aşık sanatının ve aşıklığın oluşum, biçimlenme ve etkileşim süreçleri yer almaktadır. Kapak ve giriş bölümleri dahil olmak üzere kitabın tamamını Azerbaycan Türkçesi' nden Türkiye Türkçesi' ne aktararak Türk manevi-medeni varlığının ulusal göstergelerinden ve taşıyıcılarından olan aşık sanatının geniş bir perspektifle ele alındığı bu önemli eseri tanıtmayı amaçladık.

Aşık sanatının genetik kaynaklarının yanı sıra ozan sanatıyla ilişkisinin etnik-medeni sistem dahilinde bir bütün olarak ele alındığı bu eser günümüzde bu yönde yapılan dağınık çalışmalara ve karşılaşılan problemlere ışık tutması açısından da önem taşımaktadır.

Muharrem Kasımlı gibi idealist ve alanında çok yönlü etkinlikler gerçekleştiren bir entellektüelin "Ozan-Aşık Sanatı" adlı değerli araştırmasının Türkiye Türkçesi' ne aktarılarak, kitabı oluşturan bölümlerin tarafımızdan özetlenmesi yüzyıllar boyu toplumun edebi ihtiyacına cevap veren ozanların, aşıkların tarih sahnesindeki yerinin ve öneminin bir kez daha gözler önüne serilmesi açısından da anlam taşımaktadır.

Ozan-aşık sanatı adına pek çok çalışma yapılmasına rağmen Muharrem Kasımlı' nın ifadesiyle bu çalışmalar aşık sanatının oluşum ve gelişim süreçlerini tam olarak ortaya koyamayan dağınık çalışmalardan ibaret olmuştur. Bu nedenle ozan-aşık sanatının, özellikle de Azerbaycan aşık sanatının, geniş tarihi-coğrafi-medeni süreç içerisinde büyük çaplı bir araştırmayla ortaya konduğu bu kitabın ülkemizde de aydın duyarlılığı ile ele alınıp farklı alanlardaki bilimsel çalışmalara olanak yaratacağını düşünüyoruz.

Kars-2006 **Dilek KARAKOÇ**

TEŞEKKÜR

Lisansüstü öğrenimi süresince ve tez çalışmasının her aşamasında bilgi, deneyim ve özverisini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Bilge SEYİDOĞLU' na; değerli katkılarından dolayı Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı Yrd. Doç. Dr. Hülya Aşkın BALCI' ya; yardımlarından dolayı Prof. Dr. Muharrem KASIMLI' ya ve Doç. Dr. Ramazan SİRAÇOĞLU' na, tezimin her safhasındaki manevi desteğinden dolayı Okutman Hülya Ayas' a, yoğun çalışmalarım esnasında beni yalnız bırakmayıp her zaman destek olan ablam Gönül Karakoç' a ve aileme teşekkür ederim.

Dilek KARAKOÇ
Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni

KISALTMALAR

age.	**:** Adı geçen eser.
Ar.	**:** Arapça
bağ.	**:** Bağlaç
c.	**:** Cilt
ed.	**:** Edat
edeb.	**:** Edebiyatla ilgili
Erm.	**:** Ermenice' den.
esk.	**:** Eski
f.	: Fiil
Far.	**:** Farsça' dan
Fels.	**:** Felsefe ile ilgili
folk.	**:** Folklor ile ilgili
Fr.	**:** Fransızca' dan
İng.	**:** İngilizce' den
is.	**:** İsim
KDK	**:** Kitab- ı Dede Korkut
klas.	**:** Klasik
kon.	**:** Konuşma dili
Lat.	**:** Latince' den
mec.	**:** Mecazi anlam
mus.	**:** Musiki ile ilgili
öz.	**:** Özel terim
s.	**:** Sayfa
sf.	**:** Sıfat
v.s.	**:** Vesaire
yay.	**:** Yayınları
Yun.	**:** Yunanca' dan
zam.	**:** Zamir
zar.	**:** Zarf

TABLO LİSTESİ

Sayfa No:

Tablo 2.1. Ozan-Aşık Geçidi……62

GİRİŞ

Çağdaş dünya ülkeleri arasında iyi bir yer edinebilmek, "önce kendimiz kalabilmeyi başarmakla" mümkündür. Milletimizin tarihi boyunca oluşturduğu zengin ve renkli bir kültürü vardır. Bu kültürden faydalanmayanlar ortaya orijinal eserler koyamazlar. Fuat Köprülü' nün de ifade ettiği gibi "Edebiyat tarihine hevesli her Türk genci, henüz inşa malzemesinden hiçbiri bulunmayan bu büyük milli abide için birer taş getirmeye çalışmalıdır.; çünkü vücuda gelecek bu muhteşem abide , büyük ve şerefli Türk milletinin asırlar boyunca muhtelif muhitlerde geçirmiş olduğu fikri ve hissi safhaları ve o muhtelif safhalarda kendini gösteren Türk milli dehasının vahdetini göstererek, istikbaldeki nesilleri aynı vahdet gayesine sevk edecektir.[1]"

Türk kültürünün zenginliklerini yansıtan aşık sanatını bilmek onu gelecek kuşaklara aktarabilmek de kültürel çözülmeyi oluşturan etkenlerin etkisini azaltacaktır. Ancak tez çalışmamız olan Muharrem Kasımlı' nın "Ozan- Aşık Sanatı" adlı eserinde de ifade edildiği gibi aşık sanatı, Türk bedii hayatının en değerli şubelerinden birisini oluşturmasına rağmen şimdiye kadar bu konu üzerinde yeterli düzeyde araştırma yapılmamıştır. Muharrem Kasımlı, yapılan çalışmaların aşık sanatının etnik-medeni sistem içindeki yerini tam olarak aksettirmediğini, özellikle de aşık sanatının genetik kaynaklarını ve oluşum sürecini göz ardı ettiğini ifade eder.

"Ozan- Aşık Sanatı" adlı kitapta aşık sanatın oluşum ve gelişim süreçleri belli bir sistem dahilinde ele alınarak edebiyatımız içindeki yeri ve etkileri gözler önüne serilir.

Kitapta ilk önce aşıklığın genetik kaynakları tesbit edilir: "Kam-şaman kompleksi, ozan-kopuz ananesi ve ozan-bahşı ilişkileri" olmak üzere üç başlık halinde ele alınan kaynaklar açıklanarak kam-bahşı-ozan çizgisi boyunca gelen ilişki ve etkileşim dile getirilir.

İkinci bölümde "Aşıklığın tarihi karakteri ve oluşum aşamaları" açıklanır: "Hakk aşığı" ifadesinin nasıl ortaya çıktığı, bu durumun ozanların konumunu nasıl etkilediği, zamanla ozanın tarih sahnesindeki yerini aşığa bırakması, dolayısıyla bu

---

[1] Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1999, s. 3

değişim sonucu kopuzun sazla yer değiştirmesi, tasavvufi dünya görüşünün aşıklığa etkileri sosyal-siyasi zemin üzerinde sistemli bir şekilde açıklanır.

Üçüncü bölümde aşık muhitlerinin oluşum süreçleri ve özelliklerinin yanısıra, hangi nedenlerden dolayı etkilerini yitirmeye başladıkları veye yok oldukları ifade edilir. Ayrıca aşık muhitlerinin ve orada yetişen aşıkların halk arasındaki nüfuzları ve edebiyata katkıları vurgulanır. Muharrem Kasımlı, aşık sanatının temellerinin güney muhitlerinde atılmasına karşın güney muhitleri ile ilgili geniş bir bilgiye sahip olmadıklarını, bunun da hem muhitler hakkında düzenli bir derleme ve araştırma çalışması yapılmamasından hem de siyasi nedenlerle gidiş gelişin kısıtlı olmasından kaynaklandığını ifade eder. Ancak kendisiyle Ağustos ayında yaptığımız görüşmede güney muhitleri ile ilgili çalışmasını ilgili yerlerde araştırma olanağı bularak genişlettiğini ve kitabının yeni baskısında yer vereceğini ifade etti.

Son bölümde aşık repertuarının genel özelliklerine değinilir.

Değerli araştırmacı Muharrem Kasımlı, aşık sanatının Türklüğün eski çağlardan gelen milli-manevi gücünün korunmasında eşsiz bir potansiyele sahip olduğunu ifade ederek, bu önemli çalışmasıyla bu yönde yapılacak çalışmalara zemin hazırlamıştır.

1.0.MUHARREM KASIMLI' NIN HAYATI VE ESERLERİ

1.1.Muharrem Kasımlı' nın Hayatı

Muharrem Kasımlı, 05.08.1958 tarihinde Azerbaycan' ın Taruz ilçesinde dünyaya gelmiştir. Babası Paşa Kasımlı' dır. Evli ve iki çocuk babasıdır. 1980 yılında Azerbaycan Devlet Üniversitesi' ni bitirir.

"Azerbaycan Yazıcılar Birliği" nin Başkanı Filoloji Bilimleri Doktoru Profesör Muharrem Kasımlı, Azerbaycan folkloru ve klasik edebiyatı alanında önemli araştırmalarıyla tanınır. Eserleri Azerbaycan dışında Amerika, Rusya, Türkiye, İran ve Orta Asya ülkelerinde de yayımlanmıştır.

Milletlerarası "Milli Folklor" dergisinin (İstanbul) redaksiyon heyetinin üyesi ve Milletlerarası "Folklor Fondu" nun Azerbaycan temsilcisidir. Şu anda Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Nizami Adına Edebiyat Enstitüsü' nde ilmi işlerle ilgili müdür yardımcısı olarak görev yapmaktadır[1] ."

1.2. Eserleri

Azerbaycan folkloru ve klasik edebiyatı sahasında altı kitap, iki monografinin yanı sıra yüzden fazla makalesi bulunmaktadır.

---

[1] Muharrem Kasımlı ile ilgili bilgileri Azerbaycan Devlet Üniversitesi Türk Dünyası İşletme bölümü öğrencisi Serhat Karabağ' ın kendisiyle yapmış olduğu görüşme sonucu edindik.

2.0. KİTABIN TÜRKİYE TÜRKÇESİNE ÇEVİRİSİ

2.1.Giriş

Türk etnik – medeni sisteminin tarihi - estetik niteliklerini bir bütün halinde ortaya koymak için onun çeşitli çevrelerdeki esas taşıyıcılarının oluşum, biçimlenme, değişme ve gelişme süreçleri derinden öğrenilmelidir. Herhangi bir yönü objektif olarak tarihi-coğrafi kontekst dahilinde araştırılmadıkça gerçek görünümünün elde edilmesi olanak dışında kalır. Sınırlı bir zaman dilimi ve dar coğrafi çevre Türklüğün tarih sahnesindeki etnik-medeni bütünlüğünü ortaya çıkaran şartları yaratmaz. Üzücü bir durum olsa da, şimdiye kadar yapılan araştırmalarda kontekstin düzgün belirlenmemesi Türk tarih ve medeniyetinin keskin değiştirmelere maruz kalmasına, zararlı bilimsel sonuçlara, yanlış değerlendirmelere sebep olmuştur. Bu sebeple de doğru ve objektif bilimsel düşüncelere varmak için birçok medeni-tarihi süreç ve olayların yeniden araştırılması, geniş tarihi-coğrafi iletişim ağı içerisinde öğrenilmesi oldukça gereklidir. Dil, folklor, musiki, etnografik olgu ve olaylar karşılıklı ilgi ve ilişkiler sisteminde araştırılmalıdır. Bununla beraber Türk manevi-medeni varlığının ulusal göstergelerinden biri olan aşık sanatının da derin ve çok yönlü olarak araştırılmasına ihtiyaç vardır. Şimdiye kadar bu yönde yapılan çok sayıda derleme, araştırma ve yayın işlerinin tarihi önemini ve bilimsel değerini göz ardı etmeden diyebiliriz ki, medeniyet tarihimizin öğrenilmesine bağlı olan yukarıda belirtilen uyuşmazlık ve yanlışlıklar aşık sanatının oluşum ve gelişim süreçleri hakkındaki araştırmalarda da kesin olarak kendini gösterir. Çok önemli bir noktaya dikkatleri çekmek yeterlidir: “aşık sanatı” anlayışı altında Azerbaycan bilim adamları eski Sovyetler Birliği’ ndeki “Azerbaycan aşık sanatı” nı araştırmışlar, halbuki aşık sanatı Kafkas, İran ve Anadolu gibi büyük ölçekli coğrafi alanlarda yer almaktadır. Kontekstin herhangi bir şekilde daraltılması aşık sanatının gerçek görünümünün bozulması demektir. Sanatın genetik kaynaklarını çevreleyen tarihi-coğrafi mekan ise daha geniş kapsamlıdır. O zaman Sibir-Altay ve Türkistan’ ın (Orta Asya Türklüğü) da kontekste dahil edilmesi kayıtsız şartsız bir zorunluluk gibi ortaya çıkar. Şüphesiz ki, sanatın oluşum ve yayılma yolları gerçek tarihi-coğrafi görünümüyle araştırma

konusu olarak ele alınmadıkça onun önemi hakkında doğru bir bilimsel tasavvur oluşturulamaz.

Aşık sanatının genetik kaynaklarının belirlenmesi ile ilgili bir netlik olmaması, söylenen görüşlerin ise çoğunlukla dağınık tahminlerden ileri gitmemesi problemin bu tarafının da bilimsel zeminde açıklığa kavuşturulmasını gerektirir.

Aşıklığın geniş anlamdaki tarihi mazmununun ortaya çıkma sebepleri şimdiye kadar yeterli düzeyde incelenmediğinden ozan sanatının tarih sahnesini terk ederek yerini aşık sanatına bırakması bir problem gibi bütün yönleri ile açığa çıkarılmamıştır. İlk önce, "aşıklığın" geniş kapsamlı manevi-ruhani ve felsefi-estetik bir olay gibi meydana gelmesi, daha sonra ise onun yavaş yavaş gelişip değişmesi sonucunda "aşık sanatı" nın şekillenmesi, araştırmacıların dikkatini çekmediğinden aşık sanatının oluşum ve gelişimi ile alakalı ileri sürülen düşünceler tarihi gerçekliği tam anlamıyla kuşatmamaktadır. Aşık sanatının oluşumunda İslam unsurunun-sufi-derviş sisteminin rolü de yeteri kadar dikkate alınmadığından bu türden olan araştırmalar gerçek tarihi manzarayı oluşturma olanağına sahip değildir. Buna göre de aşık sanatının oluşumu ve biçimlenmesi yeniden araştırılmalıdır.

Azerbaycan ve Anadolu aşık sanatlarının meydana gelme (iki yakın kola ayrılma) sebepleri, Kafkas ve İran' ı çevreleyen Azerbaycan aşık sanatının ayrı ayrı çevrelerinin oluşması, onların bölge özellikleri, karşılıklı sanat ilişkileri, gelişim yönleri… v.s. bunun gibi çoğu problemler şimdiye kadar bir bütün halinde ele alınmadığından aşık sanatı bilimsel düşüncede kendine ait tarihi ve coğrafi görünümünü alamamıştır.

Göründüğü gibi, ister genetik kaynaklar; ister oluşum, isterse de tarihi gelişim bakımından aşık sanatının bilinmeyen problemlerinin çokluğu çağdaş bilimsel-kuramsal isteklere cevap veren sistemli ve büyük çaplı bir araştırma hazırlanmasını günün filolojik zorunluluğu haline getirir.

2.2. Aşık Sanatının Genetik Kaynakları

Her bir ulusun etnik-medeni sistemi mevcut uygarlık seviyesine bağlı olmayarak kendi tarihi kökleri ile istisnasız bir şekilde eski çağlara ait ilkel yaşayış ve düşünce kaynaklarına bağlıdır. Çünkü ilkel aşama insanlık tarihinin öyle bir ortak çağıdır ki, insan bu devirde tabiat, eşya ve olayların gerçeklik süreçlerini daha çok duymak, onlarla daha sıkı ilişkiler kurmak zorundadır. Aksi takdirde o, bahsedilen tabii olay ve işleyişlerin içerisinde kaybolabilir. Bu bakımdan ilk aşamadaki ilkel dünya duyuşunun yarattığı zaruretleri tahayyül olanakları o kadar zengin ve güçlüdür ki, sonraları bu manevi-mitolojik potansiyel uzun bir zaman diliminde insanın bedii düşünüşünün başlıca gıda kaynağına dönüşür, folklor da esas hareket ettirici kuvvet vazifesini üzerine almakta, etnografya, etnopsikoloji ve güzel sanatın derinliklerine işleyerek ilkliye mahsus duyum ve düşünce çizgilerini gizli çevrelerle yaşatmaktadır, başka bir deyişle, etnik-medeni sistemi ileri taşımak için gerekli güç ve manevi kaynakları da temin etmektedir. Bu anlamda aşık sanatının genetik kaynakları da birçok yönden ilk çağların mitolojik düşünce ve ilkel tahayyül süreçleri ile tarihi-semantik ilişkiye sahiptir. Hiç şüphesiz ki, tarihi oluşum aşamasına kadar yüzyıllarla ölçülebilen uzun zaman içerisinde cereyan eden gelişmeler ile bu sanatın genetik ve medeni-estetik zemini biçimlenmiştir. Şimdi bu noktada ilkel-mitoloji dünya görüşünden başlayıp felsefi düşünce tarzına kadarki çeşitli düşünce ve tahayyül seviyelerinin gerçeklikle olan bedii-estetik ve sosyal-medeni ilişkileri ve bu ilişkilerden doğan sanat olayları toplu olarak göz önünde bulundurularak/ tarihi-gelişme ardıcıllığını ciddi şekilde göz önünde bulundurmak şartı ile /aşık sanatının geçmişi hesap edilebilir. Gerçekte oluşan tabii süreçler, ayrıca sosyal-siyasi akımların yayılmasında oynadığı müşterek rol, en iptidai makamdan en olgun seviyeye kadar bütün aşamalarda yöneltici ve halledicidir. Bu nedenle, aşık yaratıcılılığının selefler aracılığıyla eski çağların derinliklerine işleyen köklerini iptidai düşünce ve mitolojik düşünce kaynaklarından başlayarak açığa çıkarmak gerekir. O zaman kam=bahşı=ozan=aşık çizgisi boyunca gelen sanat tekamülünün tarihi manzarası net bir şekilde görünecektir.

2.2.1. Kam - Şaman Kompleksi

İlk insan başlangıçta gözünü açıp gördüğü çevreyi ve gerçek olayları yaşayışına olan etki seviyesine göre iyi-kötü, hayır-şer şeklinde bölümlere ayırıyordu. O, ışığın, sıcaklığın, suyun, yeşilliğin fayda verdiğini; hayata, yaşayışa, yardımcı olduğunu görüyordu. Bunun aksi olarak, soğuğun, karanlığın, kuraklığın, tabii afetlerin/ tufanın, selin, heyelanın… v.s./ hastalık açlık, mutsuzluk getirdiğini gözlemliyordu, ancak bunların hangi sebeplerden dolayı meydana geldiğini anlayamıyordu. Böylece de iptidai düşünce, çevresinde olup bitenlerin asıl nedenini anlama gücüne sahip olmadığından ilk insanın tabiattaki olay ve süreçlere karşı garip münasebeti ortaya çıkmaya başlıyordu. O, gerçekte meydana gelen bütün olay ve süreçlerin arkasında gözle görünmeyen olağanüstü kuvvetlerin olduğunu düşünüyor, yaşayışına tesir eden iyi ve kötü olayları, hayır ve şer süreçleri bu gizli güçlerin merhameti, sevinci, keder ve gazabına bağlıyordu. Bu gizli güçler karşısında kendini güçsüz ve aciz hisseden, hayat ve yaşayışının onlara bağlı olduğu düşüncesine ulaşan ilk insan bu mitolojik kuvvetleri hayal gücüyle şekillendiriyor, onlarla irtibat kurmaya çalışıyordu. Hayatı güzelleştiren, dirlik, rahatlık veren gizli güçlere secde etme ve tapınma; felaket ve kötülük getiren kuvvetlerden korkma ve çekinmenin artması zamanla iptidai mitolojik dünya görüşünün oluşumuyla sonuçlanıyordu. İnsanın hayatına olumlu tesir eden, yaşayışına yardım eden gerçek olay ve süreçleri mitolojik düşüncede iyi ruhlarla, onların merhametiyle ilişkilendiriyordu. Buradan da bu ruhların kutsallaştırılması durumu ortaya çıkıyordu. Böylece su, ağaç, yeşillik, dağ, ateş, ışık inançları anlamlandırılarak iptidai düşüncenin mitolojik katlarını oluşturuyordu. İlk dünya görüşünün meydana getirdiği ikinci kısım kuvvetler ise dert, bela, hastalık, açlık… v.s. gibi hayat için tehlikeli olayların koruyucusu idi. Eski insan böyle korkunç ve tehlikeli kuvvetlerden çekindiği için onlara karşı tedbirli davranmayı, böyle ruhları kızdırmamayı gerekli görüyordu. Bu amaçla da her iki kısım ruhlara kurbanlar kesiyor, onlarla iyi geçinmeye çalışıyordu. İnsanda kendi kafasında oluşturduğu ruhlar alemine karşı büyük bir merak vardı. O, bu ruhlarla irtibat kurmayı, kötü olayların önünü almayı, gelecekten haberdar olmayı var gücüyle istiyordu. Bundan dolayı çeşitli vasıtalar aracı ediliyordu. Bu aracılar içerisinde insanı daha çok duygulandıran, heyecanlandıran ve kolaylıkla ruhsal durumun değişimine sebep olan müziğe ayrı bir yer veriliyordu. Merasim ve folklor çalışmalarında müziğin ifa edilmesi de bunu gösterir. Bununla beraber müzik ve

folklor çalışmalarına merakın çok olmasının mitolojik kaynağı daha güçlü ve belirgin idi. Çünkü eski mitolojik anlayışa göre müzik diğer dünya, ruhlar alemi ile bağlantılı idi ve işte buna göre de ulaşılmaz güç sayılırdı[2] . Tesadüf değildir ki, eski Türkler' in mitolojik karakterli etnik-medeni dünyasında müziğin ve müzik aletinin yaratıcısı olan Dede Korkut, kopuz yapmayı ve çalmayı şeytanlardan-ruhlar aleminin sakinlerinden öğrenir[3] . Demek ki, buradan da eski Türkler' in iptidai düşüncesinde müziğe, müzik aletine ve onu ifa edene alışılagelmişin dışında ilgi gösterilmesi için mitolojik zemin oluşmuş olur: müzik aleti ve müzik yapan ise o sihri, mucizeyi oluşturan vasıta ve vasıtacı gibi mitolojik inanç merkezinin basamaklarına yerleşir. İşte bu sebepten de iptidai toplumdaki kabile reislerinin gelecekten haber veren, ruh çağırma kabiliyeti olan, görücü-bakıcı-bilici fonksiyonu taşıyan kahinler-kam=şamanlar ayin esnasında daha çok musikici gibi faaliyet göstermiştir[4] .

Kam=şaman merasiminin çeşitli tarih kaynaklarında ve folklor kaynaklarında kayda alınmış birçok yönünü tanıdıktan sonra şöyle bir kanaat ileri sürebiliriz ki, bu merasimdeki diğer unsurların /dans, alkış-dualar, kam=şamanın ruhlar aleminden getirdiği haberler… v.s./ özleri de müziğin manevi ve estetik yapısından kaynaklanır. **Müzik-söz-dans toplusunun esas ifacısı ve temsilcisi olan kam=şaman; kabilenin/ tayfanın, genellikle, topluluk halinde yaşayan iptidai toplumun işlerini halleden, dara düşmüşlerin zorluklarını kolaylaştıran, gelecekten haber getiren, bağlı olduğu toplumu /etnosu kötü ruhlardan, korku ve belalardan koruyan, düğün derneği kuran , hastalara şifa veren bilici-yol gösterici, idareci, ruhani hizmetçi idi. Bu olağanüstü yetenekleri kendisinde topladığı için o toplumun elit kısmına dahil edilir; bir kaide olarak, rehber-idareci, temelde esas yerlerden birini alırdı.** Tarih kaynaklarının verdiği bilgiye göre eski Türkler' in topluluk yapısında Kağanın /Hakan/ veziri veya baş danışmanı kam=şaman olurdu[5]. Bazı toplulukların başında hatta kendi dururdu. Hunlar başkan, hükümdar

---

[2] В.В.Виноградов, **Киргиэская народная муэыка, фрунзе,** "Киргизнолитизадт", 1958, s. 64-65

[3] В.М., Жрмунский, **Тюркский гэронческий эпос. Л.,** "Наука", 1974, s. 553

Kayıt: Kopuz ve onun ruhlar alemi ile bağlılığı burada daha sonra geniş bir şekilde anlatılacaktır.

[4] Türk etnoslarının folklor ve etnografya muhitinde tarihen daha çok "kam" ünvanı / veya onun "oyun", "baksa", "bakşı" … gibi bölgesel kullanımları/ yayıldığı halde ilmi edebiyatta nedense "kam" kullanımından ziyade "şaman" terimi kullanılır. "Şaman" Çinliler'in tungus, Mancurlar'ın kama verdikleri addır; ancak Türk halkının folklor ve etnografya hafızasında bu ada rastlanmaz. Bu durum şunu gösterir ki, "şaman" adı ilmi edebiyat aracılığı ile yayılmıştır. Folklorculukta ve türkolojide popülerliğini dikkate alarak biz de yeri geldikçe bu konuya açıklık getirmek adına "kam=şaman" paralelini kullanacağız.

[5] Л. П. Потапов, **Алтайский шамнизм. Л.,** "Наука", 1991, s. 122

vazifesinde bulunan şamana "Ata kam" diyorlardı[6] . Türk devletçiliğinin temelini atan Aşina' nın da kam=şaman olduğu tahmin edilir[7] . **Oğuzlar' da da topluluğun başında şamanın durması durumu folklor belleğinde görülebilir. "Kitab-ı Dede Korkut" boylarında açıkça görülür ki, Oğuzlar' ın başı Bayındır Han kam-şaman neslindendir: Onun babası Kamgan-Kam-Kağan' dır[8] . "Bir gün Kamgan oğlu han Bayındır yerinde durmuştu[9] ." Kam-şaman ilahi alemle, ruhlar alemi ile bağlı olduğu için kabile lideri olan Kamgan- padişah kutsal, dokunulmaz sayılırdı. "Kitab- ı Dede Korkut" ta: "Padişahlar yaratıcının gölgesidir. Padişahına asi olanın işi rast gitmez.[10] " - denilmesi de bundan dolayıdır.** Şöyle bir hatırlayacak olursak, destanda Kazan Han' ın sözünden incinen Begil ona verilen hediyeleri Bayındır Han' ın önüne koyup obasına döndüğünde şu sözleri onun hanımı der. Begil' in sinirlenmesini:

… Ak alınlı Bayındır' ın divanına çapar vardım,
Ala gözlü beylerle yedim içtim,
Gövmlü gövmile görklü gördüm,
Hanımızın nazarı bizden dönmüş gördüm.

Eli-günü köçürün,
Dokuz tümen Gürcistan' a gidelim
Oğuza asi oldum, belli bilin![11] —

---

[6] ***age***. , s. 126

Kayıt: Yeri gelmişken Korkut adının yanında bulunan ünvan göstericilerinden / ata ve dede / "ata" varyantının daha eski olduğunu belirtelim. Destanın ilk cümlesinde geçen … "Bayat boyundan Korkut Ata derler bir er koptu." / KDK, s.31/ ve sonra da birçok yerde tekrarlanan "Korkut Ata" deyimi Hunların başçı, yol gösteren kam=şamana verdikleri ünvanla /Ata kam/ hiç de tesadüfen birlikte kullanılmaz. Korkut Ata" deyimindeki "ata" komponenti şüphesiz ki, "ali kam", "kamlar kamı" , "başçı kam"anlamındadır. Bu nedenle de "Korkut Ata" – "kam=şaman Korkut" gibi anlaşılmalıdır. Diyebiliriz ki, "Korkut Ata" Kafkas ve Anadolu'da "Dede Korkut"a çevrilmiştir. Çünkü Sibir-Altay ve Türkistan kaynaklarında bu ada bir kaide olarak "Korkut Ata" şeklinde tesadüf edilir. "Korkut Ata" nın "Dede Korkut" la yer değiştirmesi şüphesiz ki, İslam tesirinin neticesidir. Çünkü, "Dede" ve "Baba" esasen tasavvuf seciyeli sembolik ünvan göstericisidir. Dede Korkut' ta bu deyim sadece İslami anlam taşımasa da, her halde benzeri örfani-estetik yöne eğilimlidir. Ve bu eğilim kam=ozan Korkut' u zamanla derviş-aşık dünyasına doğru götürür.

[7] Л. П. Потапов, **Алтайский шаманим.,** s.271

[8] "Kam kağan" ünvanının konuşmalarda "Kam kaan", "Kam kan", "Kam han", "gamğan" gibi çok çeşitli varyantları kullanılmıştır.

[9] Kitab-ı Dede Korkut / tertip, transkripsiyon, sadeleştirilmiş varyant ve mukaddime Ferhat Zeynelov ve Samet Alizade' nindir. / Bakü, "Yazıcı", 1988, s.34

Kayıt: Bundan sonra "Kitab- ı Dede Korkut" un bu neşri sembolik şekilde kısaltılarak "KDK" olarak gösterilecek ve dipnotta bu sembolik işaretten sonra uygun sayfa numaraları belirtilecektir.

[10] **KDK**, s.105

[11] **KDK**, s .105

kararını önlemek isteyen kadın belli ki, mitolojik düşüncenin diktesi ile çıkış yapar: "Bayındır Han ulusun padişahı- Yaratıcının gölgesidir. Çünkü o, ilahi alemle ilişkisi olan, ali şaman nişanı kazanmış Kamgan-Kam Kağan' ın oğludur." Doğrudur, kadının hatırlattığı yasak /Bayındır Han' ın- Yaratıcının gölgesinin yüzüne ağ olmak olmaz!/ Begil' in aklına yatar ve o, fikrinden vazgeçer. Lakin artık biraz geçtir, çünkü az da olsa iptidai düşünce kanunlarının oluşturduğu mitolojik yasağa dokunulmuştur. Begil Oğuz elinin başı Bayındır Han' ın -Kamgan oğlunun- hediyelerinden vazgeçmiş, daha sonra ise sinirlenip onun huzurundan ayrılmıştır. Bundan dolayı olayların sonraki gidişatında Begil hemen bu kabul edilmez hareketlerinden ötürü mitolojik düşünce tarafından hafif şekilde cezalandırılır: Av esnasında ayağı kırılır, daha sonra ise yağmacılara esir düşer. Gerçi, bir zaman sonra o, oğlu Emrah' ın yiğitliği sayesinde esirlikten kurtulur. Bize öyle geliyor ki, eğer Begil yasağı tam bozmuş olsaydı, Bayındır Han' dan tamamıyla yüz çevirip gitseydi, hiç şüphesiz mitolojik düşünce kanunları onu daha sert ölçüler dahilinde /şüphesiz ki ölümle/ cezalandıracaktı Kamgan -Tanrı gölgesi-ulusun padişahı yüksek unvanının mitolojik dünya görüşündeki dokunulmazlık statüsü bunu böyle talep eder. Hayret ki, Begil esaretten kurtarıldıktan / hafif şekilde cezasını çektikten / sonra Bayındır Han'ın yanına gider, önünde diz çöküp elini öper. Görüldüğü gibi, destan düşüncesi onu makamına - Tanrı gölgesi-ulusun padişahı-Kamgan' ın oğlu Bayındır Han' ın huzuruna götürür.

Kam=şamanın eski Türk toplum kuruluşundaki tarihi fonksiyonu ve Sibir-Altay bölgelerindeki çağdaş faaliyeti onu güçlü ve benzersiz maneviyat-kan yoldaşı taşıyıcısı, etnik medeni sistem kurucusu ve koruyucusu gibi nitelendirir. İlkliğe, soy köküne mahsus mitolojik dünya duyumunun esas çevreleri, tarihi genetik özün yürütücü, hareket verici güçleri, etnopsikolojinin milli spesifik değerleri de kam=şaman dünyasında, onun ayin ve merasim yapısında, söz ve mana aleminde, hareket, davranış ölçülerinde, gerçekliğe uyum biçimlerinde hemfikirdirler. **Varlığın felsefesi der ki, gerçekliğin estetik duyumu, çeşitli sanat ve yaratıcılık alanlarına imkan veren manevi-dahili kıpırdanmalar / daha sonra ise onların evrimsel yükselişleri/ kendinin ilk-iptidai, bununla birlikte sağlam ve güçlü köklerini eski kam-şaman medeniyetinin verimli zeminine saçmıştır. Etnosun ayrı ayrı kollarında / tayfa ve tayfa birliklerinde/, çeşitli gelişim aşamalarında çeşitli adlarla /kam, oyun, oyna, bahşı, baksı, faksı, ozan, akın, şayır, gayçı, falbin, peri**

han, cindar, cadı… v.s./ değişik şekilde-geniş çerçevede veya dar çerçevede faaliyet göstermesine bağlı olmayarak kam=şaman olayı Türk maneviyatı için hiç şüphesiz kendini anlama , kendini tasdik gerçeğidir. Hayret ki , Türklüğün esas çiçeklenme dönemi sayılan VI.–IX. yüzyıllarda kam=şamanın toplumda yer aldığı mevki, sonraki devirlerden daha fazladır[12] . Bu manada kam=şamanın sadece sanat tipi veya folklor olayı gibi kavranılması o kadar da doğru değildir. Çok çeşitli olaylara ve faaliyetlere dinamik şekilde nüfuz etme durumu bakımından kam= şaman folklor sanatkarından veya kurucusundan çok mitoloji kurucusudur. En önemlisi ise yarattığı mitolojik alemin hareket ettiren kuvvetidir. Buna göre de o, folklor metnine müracaat ederken basit bir söyleyici- konumunda çerçevelenip kalmayıp-sözlerden ruhlar dünyasına anahtar sokabilen bir gizli kuvvet gibidir: sihirli-melodik kıvamda söylediği alkış ve dualarda ilahi aleme gitmek için estetik güç alır[13] . **Bu bakımdan kam=şaman gerçek anlamda ele alınırsa, sanatlar, etnik medeni olaylar toplamını kuşatan, onları irtibatlı bir biçimde kendinde toplayan , vahit bir kompleks haline getiren medeni-tarihi sistemdir, etnosun maneviyat merkezidir.** Buna göre de Türklüğün iptidai devirden sonraki aşamada ortaya çıkan bütün sanat ve yaratıcılık sahaları tarihi-genetik bakımdan bu veya diğer şekilde işte bu maneviyat merkezine bağlanmış olur. Burada genetik ve sonraki değişimi ile alakadar meselenin enteresan bir yönüne de dikkat etmek lazımdır: **Kam=şaman ilk aşamada mitolojik merasim uygulaması ile folklor sanatkarlığını /hem de ifasını / bir bütün halinde kendinde topluyor.** Doğrudur ama, yukarıda ifade edildiği gibi gibi , oranlayacak olursak onun esas fonksiyonu mitolojik merasim ifası vazifesi doğrultusuna daha çok yönelmiştir. Ama belli ki, şimdiki anlamda eski folklor metinleri olmadan merasim icra etmek bütünüyle mümkün olamaz. Yalnız, folklor sanatkarlığı şaman merasiminde kendi potansiyel imkanlarının az bir kısmını gerçekleştirebildiğinden; gelişimin sonraki ilerleyişinde zamanla mevcut kalıptaki sınırlı çerçeveden kopup ayrılmaya başlamıştır. Çünkü insan topluluğunun iptidaiden aliye doğru gelişimi ile bağlı bedii düşünce ve düzgün ifade olanakları geliştiği için insan manevi dünyasının gittikçe artan gücünün mitolojik merasim sınırlarına sığması mümkün değildi[14] . Epik konuların, kahramanlar, yiğitler

---

[12] L. M. Kumilyov, **Kadim Türkler**, Bakü, Gençlik, 1993, s.103-104
[13] Е.С. Новик, **Обряд и фолкълор в Сибирском шаманизме**, М., “Наука”, 1984, S.45
[14] В.Н. Басилов, **Избранники духов, М., изд. Полит.,** 1984, s.122

hakkında söyleme, hikayelerin ve eposların oluşup sistemleşme aşaması da folklor sanatkarlığının mitolojik merasim icraatçılığından ayrılmasını hızlandırmıştır[15] .

Bunun dışındaki gelişmeler şamanın toplumdaki halledici mevkiinin giderek azalması ile ilgili olduğu için folklor sanatkarlığı parçasının serbest sanatkar özelliğine çevrilmesinin mümkünlüğüne şartların tarihi sürecinin yol açtığı açıkça görünür. **Böylelikle de, kaydedilen gelişimsel süreçlerin sonucu olarak eski Türk etnik-medeni sisteminde, hem de onun ayrı ayrı bölgelerinde sırf mitolojik merasim icracısı /kam, oyun, baksı, falbin, perihan,cindar… v.s./ ile folklor sanatkarı /gayçı, sarıngcı, olonhocu, jirau, yırcı, şırşı, manasçı, şayır, alpamışçı-bahşı, akın, oğuznameci-ozan, aşık… v.s./ yavaş yavaş birbirinden ayrılmıştır.** Bununla birlikte, onların tarihi-genetik birliğini yaşatan birçok işaretler her iki tarafta da bulunmaktadır. Mesela, Sibir-Altay' da ve Türkistan' da aynı coğrafi-etnik bölge içinde faaliyet gösteren mitolojik merasim icracısı ile folklor sanatkarının her ikisi çoğu zaman müzik aleti gibi kopuzdan veya onun yerini tutan çalgılardan faydalanır: Altaylarda **mitolojik merasim icracısı kamla, folklor sanatkarı gayçının,** Kırgızlar' da bu ikiliyi temsil eden bakşı ile jırçının müzik aleti kopuzdur, yahut da tanbur, tambura veya davuldur. Türkistan, Kafkas ve Anadolu' da kam-ozan aşamasından sonraki mitolojik merasim icracılarının /falcı, perihan, bakıcı, cindar… v. s./ müzik aletinden az faydalanmaları veya faydalanmamaları onların uzun zaman İslam zihniyeti tarafından sıkıştırılması ve takip edilmesi ile epeyce ilgilidir. İslam' a kadarki inanış sistemi ile alakalı olduğu için bu arazilerdeki mitolojik merasim icracıları bir nevi gizli faaliyet göstermek zorunda kalmışlar. Tesadüf değildir ki, onlar "caduger, cadugun" gibi olumsuz ifadelerle uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Bu şartlarda bir merasim unsurunun hepsini koruyup kollamak son derece zorlaştığına göre icracılar /falcı, perihan, bakıcı, cindar…v.s./ bir kısım vasıtalardan-kam=şamana mahsus hususi giyimlerle, tören icra etmek için faydalanılan eşyalardan vazgeçmek zorunda kalmışlar. İslam' ın haram buyurduğu müzik aleti /kopuz, tanbur veya davul/ gizli faaliyet zamanı saklanıldığı ve istifade edilmesi olanaksız bir hal aldığı için vazgeçilen vasıtalar arasında onun da yer alması tabii idi. Orta asırlardan başlayarak sözü edilen alanlarda müzik aletinin /kopuz, davul veya tanbur-tamburanın/ yerine falbin, perihan ve bakıcılar güzeşt varyantı olan tespihten-İslami unsur gibi istifade etmeye başlamışlar[16] . Bununla birlikte, Türkmenistan,

---

[15] Х. Короглы, **Туркменкая литература, М.,** "высшкола", 1972, s.69
[16] В. И. Басилов**, Избранники духов**, s.201

Kafkas ve Anadolu'da mitolojik merasim ifacılarının merasim yapma kurallarında meydana gelen değişikliklerde müzik aletinin bir kenara itilmesinde İslam' ın yanında Çin, Hint, İran tesiri de etkin rol oynamıştır.. Yeri gelmişken, şunu da belirtelim ki, güney ve güneybatı kavşağı ile mukayese edildiğinde kuzey ve kuzeydoğu Türkleri arasında kam=şaman medeniyetinin daha özümsenmiş şekilde ve sağlam durmasının başlıca sebebi bir taraftan onların Hıristiyanlığı geç -orta çağların ikinci yarısından sonra (XVIII. asırdan başlayarak) - kabul etmeleri, diğer taraftan da Hıristiyanlığın bu arazilerde yüksek nüfuza sahip olamamasıdır. Kilise, şamanların saçlarının kestirilerek müzik aletlerinin ellerinden alınmasını istese de bu gereken şekilde hayata geçirilememiştir. Çünkü Hıristiyanlaşma yukarıdakilerin emri ile – devlet tarafından formal şekilde yapılıyordu. Bu iş zor coğrafi iklim şartlarında – kuzey uçlarında yapıldığından onunla üst düzey din adamları uğraşmıyordu. Keşişlerin, kilise mensuplarının kendilerini hafif göstermeleri, sadece cahil insanları çeşitli usullerle aldatmaları yeni kabul edilmiş dinin şamancılığı aradan çıkarmasına mani oluyordu. Hatta şöyle bir tarihi olay anlatılır, 1894 yılında Yakutsk'da bir keşiş hastalanmış ve tedavi olmak için kendisi gizlice şaman-oyunun[17] yanına gitmiştir[18]. Bu ve buna benzer çok sayıda olaylar ve faktörler kuzey ve kuzeydoğu Türkleri arasında kam=şaman medeniyetinin daha çok gizlenmesinde önemli rol oynamıştır. Güney ve güneybatı Türklerinin yüz yüze kaldığı tarihi-siyasi ortamda ise bellidir ki, böyle bir imkan mevcut olmamıştır. Buda ve İslam kam=şaman medeniyetinin ortadan kaldırılması için çok büyük çaba sarf etmiş arka arkaya sistemli planları hayata geçirmiştir.

Uygunluk ve aynı köke bağlılık sebebiyle bazı mitolojik merasim icracısı ve folklor sanatkarının her birinde karşı tarafın ilk çağdaki tarihi-semantik alametlerinin çizgileri ve çalarları da yaşamaya devam eder. İşte böylece, ifade edilen değişimden sonra kam=şaman mitolojik merasiminin icrasında yine de bedii sözün gücünden estetik- psikolojik, vasıta gibi faydalanılır. Folklor sanatkarı da mitolojik merasim icrasından gelen bazı işaretleri kendinde bulundurur. Mesela, Kırgızlarda folklor sanatkarı-manasçı hastanın başucunda durup "Manas" destanından parçalar

---

[17] Saka-Yakut Türkleri'nin kam-şamana verdikleri ad – "oyun" / "oin, oyna"… vs. varyantlarda / sözü diğer Türk halklarında, yani Kazak, Kırgız, Özbek ve Uygurlar'da şamanın kendinin değil, geçirdiği merasimin – kamlama sürecinin adıdır. / Bak: S. M. Abramzon, **Kirgizı i ix gtnoqenetiçeskie i istoriko-kulğturnıe svezi**, L., "Nauka", 1971, s. 314/ aslında çağdaş Azerbaycan ve Anadolu Türkleri' nde kullanılan "oyun" sözündeki raks, musikili-armonik anlamı da bu tarihi-semantik mazmunun terkip hissesidir.

[18] Г. У. Зргис**, Очрки ло якутскому фольклору,** M., "Нука", 1974, s. 276

okumanın tedavide işe yarayacağına inanır[19] . Kam = şaman kökünden gelen bu özellik Özbek folklor sanatkarında-şayırda da görülür. O da hastanın baş ucunda "Alpamış" söylemeyi tedavi vasıtası sayar[20] . Kafkas-Anadolu folklor sanatkarı-aşıkta da aynı şeyin olması manevi-genetik birliğin kam = şaman sisteminden geldiğini bir kez daha tasdikler. Bu bakımdan aşık yaratıcılığı mahsulü olan "Köroğlu" destanının aynı değerlere uygun gelen bir makamı da oldukça seciyyevidir. Destancının söylediğine göre, kır atı çalındıktan sonra atını aramak için Osmanlı paşasının sarayına gelen Köroğlu elbisesini değiştirerek kendini aşık gibi kaleme verir. Paşa ona Köroğlu' nun Kır atı hakkında soru sorar. Aşık diyor ki: "Günlerden bir gün yolda şu saz da sırtımda giderken, baktım ki beni etkisiz hale getirdiler. Gözümü bağlayıp götürdüler, nereye gittik, nasıl gittik, bilemedim. Bir de gözümü açtılar, baktım ki, bir dağın üstündeyim,önümde de bir kaba adam duruyor. Meğer bu Çenlibel imiş, o kaba adam da Köroğlu. Şimdi de bakalım beni buraya niye getirdiler? Meğer bu atın yine deliliği tutmuş. Ne kadar ilaç verseler bile hayrı olmuyormuş. Yanına kimseyi koymaz ki koymaz. Yanına kim geçerse şil-küt ediyormuş. Sonunda Köroğlu' nun bir kimyager hekim dostu varmış, onu bulmuşlar. Hekim diyor ki, bu atın cini var. Bunun yanında üç gün, üç gece saz çalına, söz okuna ki, belki bunun cini kovula. O zamanlar Köroğlu çalıp söylemeyi bilmezdi. Meğer ben başı taşlıyı bunun için getirmişler. Neyse, baş ağrısı olmasın, beni itip bıraktılar bu atın yanına. O üç günde ben ne çektim, Allah bilir. Nasıl söylerler, anamdan emdiğim süt burnumdan geldi."

Hasan Paşa hemen sordu:

- At nasıl oldu?

- İyileşti mi?

Köroğlu dedi:

- İyileşti. İşte böylece Köroğlu da ondan sonra çalıp söylemeye başlar. Derler ki, şimdi yine de atın cini gelir. Köroğlu kendi çalıp söyleyerek onu iyileştirir[21]. Görüldüğü gibi, atın cininin /mitolojik ruhun/ saz çaldırılarak ram edilmesinde, yatıştırılmasında, daha doğrusu, hastanın tedavisinde müzikten tesir eden bir vasıta gibi faydalanılması kam=şaman usulüdür. Destanda rivayet şeklinde hatırlanan bu

---

[19] В. И. Басилов, **Избранники духов**, s.123

[20] **Об зпосе " Апламыш" / материалы по обсуждению "Алпамыш"** /Ташкент, изд, АН Узбек, ССР, 1959, s.152-153

[21] M. H. Tehmasib, **Köroğlu**, Azer yay. , Bakü 1965, s.176-177

durum kam=aşık genetik ilişkisinin ilk bakışta o kadar da sezilmeyen nükteli tezahürüdür.

Ayrı ayrı sanat alanlarının eski çağlara ait derin katlarında olduğu gibi düşünce ve bedii düşüncenin ilk önce ilkel merhaleye bağlı arkaik mit ve folklor metinleri de hem konu terkibi, hem de yapı sistemi bakımından kam=şaman medeniyetine dayanmaktadır. Mesela, cin, dev, peri, gökler padişahı, gökler padişahının sarayı, yeraltı dünyasındaki sihirli elma ağacı, can kuşu, ab-ı hayat suyu, sihirli çubuk, sihirli taş… v.s. bu gibi çok sayıda hayal ürünleri işte kam=şaman dünyasından gelerek mitolojik rivayet, efsane, masal, destan ve diğer tarzların yapısında ilerlemiş, hatta iptidai merhaleden sonraki devirlerde de folklorun, aşık yaratıcılığının bütün meşhur konularının yapısını oluşturan sürükleyici unsurlar arasında yer almıştır. Bütün bunlar şunu gösterir ki, kam=şaman köküne bağlı olan sanat sahaları, düşünce istikametleri arasında ne kadar iniş ve çıkışlar olsa da bu saha ve istikametleri birbiri ile ilişkilendiren genetik başlangıç alametleri birçok ortak tarihi değerleri koruyup saklayabilir.

Kam=şaman medeniyetinin yukarıda kaydedilen tarihi spesifiğine ve mitolojik-semantik içeriğine dayanarak "kam" ın kendisinin söz bilimine ait bölümleri gibi söz açımı üzerinde geçici de olsa durmak gerekir. Gariptir ki, bu sanat hakkında araştırma yapan bilim adamları nedense şimdiye kadar "kam" adının söz açımına dikkat çekmemişlerdir. İptidai cemiyetteki tarihi fonksiyonundan da göründüğü gibi, kam tören ve ayin icracısıdır: esas vazifesi musiki, dans ve söz sihri-gizemi ile ruhu çağırıp getirmek, tutmak ve bu ruhtan, geçirilen merasimin niyetine uygun şekilde faydalanmaktır. / hastalığa çare, gelecekten haber vermek, müşkül olan işleri kolaylaştırmak, dert-belayı ortadan kaldırmak, uğursuzluğa son verdirmek… v.s./ Demek ki, kam gerekli ruhu gizem yolu ile tutabilir, ele geçirebilir, kendine ait edebilir. Bize öyle geliyor ki, adın söz açımı da yalnız bu mana istikametinde aranmalıdır. Çağdaş Azerbaycan ve Anadolu Türkçeleri' nde "tutmak, ele geçirmek, hızlı ve çevik şekilde kendine ait etmek" anlamında kullanılan "gamarlamag, kamarlamag" deyimi kamın tarihi vazifesinin esas mitolojik-semantik yönüne çok yakındır, denebilir ki, asıl anlamını korur[22] . Unutmayalım ki, kamlama sürecinde /kamlanır/ kam=şaman gerekli ruhu çok hızlı ve çevik şekilde, gizli şekilde tutar, kendine ait eder konuşma diliyle söyleyecek olursak, "gamarlayu" ve bundan sonra

---

[22] **Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügatı**, 1. cilt, Azerbaycan EA neşriyatı, Bakü 1964, s.410

istediğini onun vasıtası ile hayata geçirir. Burada dikkati olağanüstü gücün- gizemli kuvvetin tatbik edilmesine yöneltmek lazımdır. "Kam" sözündeki "karşı koyulmaz güç, olağanüstü güç" mana içeriğinin mevcutluğunu "Kitab- ı Dede Korkut" ta işlenen **"Kaman ahan** gösterişli suyun kurumasın[23]" alkış-duasında da duymak mümkündür. **"Kaman ahan**" -güçlü, kuvvetli akan anlamını aksettirir. Bilinmektedir ki, Yenisey ırmağının eski çağlarda "kam" adı ile çağrılması da onun su akım gücünün olması ile ilgilidir[24]. Sibir-Altay' da şimdi de güçlü ırmakların bazıları "Kam", "Kama", "Kem" şeklinde isimlendirilmiştir.

Kamın sihirli şekilde, olağanüstü bir hızla, gücünü gösterebilmesi, çağdaş dilde kullanılan **"gözünü kamaştırmak"** deyimiyle de yakın anlamdadır.

"Kam" ın söz kökünün - aslı gibi güç- kuvvet anlamını aksettirmesini **"kamçı"** sözünün semantik tutumundan da sezmek mümkündür. Bununla alakalı enteresan bir olaya dikkat çekmek yerinde olur: Harezmi Oğuzları' nın İslam' a kadarki inanış ve merasimlerini araştıran büyük etnograf-Türkolog K.P. Snesarev çoğu araştırmalarında görmüştür ki, doktorluk vazifesini yerine getirdiği zaman kam=şaman hastayı iyileştirmek için merasim icra ederken musiki vasıtasıyla ekstaz vaziyetine geldikten ve ruhlar alemi ile irtibat kurduktan sonra elindeki **kamçı ile hastaya vurur**[25] **.** Kırgız ve Kazak şamanları bahşılar da kamlama sürecinde kamçıdan merasim aleti gibi faydalanırlar[26] . **"Kamçı"** belli ki, ilk aşamada sadece kama mahsus bir alet olmuştur ve kamdaki gizli gücün, olağanüstü kuvvetin harekete geçiricisidir. /diyebiliriz ki, kamdan kamın iyileştirme, tedavi etmek istediği hastanın vücuduna geçirme fonksiyonu taşımıştır./ Kamçının güç, kuvvet verici mitoloji fonksiyonuna sahip olması hususundaki inanç Kırgızlar' ın meşhur "Manas" destanında da kendini göstermiştir. Destanda denmektedir ki, yeni doğmuş oğlu Semetey' in beşiğinin başına gelen Manas önce elindeki kamçıyı bebeğin alnına dokundurur[27]. Böylelikle de destan düşüncesine göre, o kendi gücünü, yiğitlik kuvvetini kendi oğluna vermiş olur. Bu olayın Manas' ın ölümünden biraz önce olması da bahsedilen mitolojik düşünceyle doğrudan ilgilidir.

Kafkas, İran ve Anadolu'da "kamçı"dan mitolojik merasim aleti gibi faydalanılması ile ilgili tarih kaynaklarda henüz kesin bir bilgiye rastlanmasa da

---

[23] **KDK**, s.41
[24] Faruk Sümer**, Oğuzlar**, Bakü 1992, s.26
[25] Г. П. Снесаров, **Реликты дмусулманских веровани и обрядов у узбеков Хорезме.**, "Наука", 1968, s.44
[26] С. М. Абрамзон, **"Киргизы и их зтнографиуеские и историко-культурные связи",** s. 315
[27] Abdülkadir İnan, **Manas Destanı**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1992, s.121

onun ilkel döneme ait yapısının bazı izleri, bahsedilen bölgelerin yerel konuşmalarında göze çarpar. Mesela, halk arasında güçlü, tutarlı kamçının "cinli kamçı" şeklinde mecazi anlamda kullanılmasının kökleri de yukarıdaki mitolojik düşüncelerle birebir ilgilidir. "Kamçı" sözünün aynı manayı ifade eden söz bilimine ait yönü gibi Türk dillerinin büyük çoğunluğunun sözlüklerinde yer alması enteresandır.

2.2.2. Ozan ve Kopuz Ananesi

Aşık sanatının genetik kaynakları arasında kam=şaman kompleksi yapının esas ve ilk katını oluşturan başlıca medeni-estetik tabaka olduğundan o kendinden sonra gelen aşama ve tabakaların da yapılanmasında yapıcı ve yön verici kuvvete sahiptir. **Bu bakımdan oluşum aşamasındaki ikinci kaynak kam=şaman sisteminin en güçlü taşıyıcılarından biri olan ozan sanatıdır.** Folklor ve tarih kaynaklarının verdiği bilgiye esasen eski çağlarda ozanın yaptığı vazifelerle kamın fonksiyonu arasında öyle ciddi bir fark olmadığı anlaşılmaktadır. Daha doğrusu, **Türk topluluklarında kam-şamanın diğer bir ismi de "ozan" olmuştur.** Bu isim Oğuzlar arasında daha çok yayılmış ve zamanla "kam" sözünün yerine geçmiştir**. İlk olarak ilkel çağlarda ozanlar da ruhani, doktor, müzisyen , toplumun büyüğü, hakanın danışmanı –yardımcısı… v.s. bu gibi kam=şaman vazifelerini yerine getirmiştir.** Birkaç değişim sürecinden sonra bu keyfiyetlerin belirli bir yönü, musikici-söz sanatkarı çizgisi, güçlenmeye başlamış ve ozanlar da aslında çalıp-söyleyen halk sanatkarı statüsü kazanmışlardır. Bununla birlikte, onlar evvelki özelliklerini tamamen kaybetmemiş, bu özelliklerin esas çizgi ve alametlerini müzisyen-söz sanatkarı faaliyetine çevirmişlerdir. **Mesela: isim koyma, gaipten haber verme, toplumun müşkülünü halletme kabiliyeti sadece kam= şamana ait bir kabiliyet olsa da onların icrası ile ozan -Dede Korkut da meşgul olur** [28] **.**

Dede Korkut ozanların /aynı zamanda bahşıların / piri, üstadı, yol göstericisi ve hamisidir. Bununla birlikte o, hem de ilk ozandır, ilk Oğuz name' nin yaratıcısı ve söyleyenidir. Kopuz havalarının ilk bestecisidir[29] . Ozan Korkut' un kam keyfiyeti "Kitab- ı Dede Korkut" destanının bazı makamlarında tam anlamı ile yer almıştır. Destanın bir yerinde Ozan-Korkut kendisinin kam özelliğinden - ruhlar dünyasından, ilahi alem ile bağlılığından- meydana gelen hadiseye tesir etmek için faydalanır.

---

[28] **Kayıt:** Ozanla ilgili bilgilerin esas kaynağı Dede Korkut ve onun çevresindeki mitolojik rivayetler, Oğuz nameler olduğu için araştırmanın bu bölümünde ilgili kaynak daha çok dikkate alınacaktır.

[29] В. М. Жмрмунский, **Тюркский героический зпос.с**, s. 551

"Deli Garcar kılıcı eline aldı. Yukarısında öfkeyle hamle yaptı. Deli bey istedi ki, dedeye kılıçla vursun. Dede Korkut dedi: "Çalarsan, elin kurusun ." Hakk' ın emri ile Deli Garcar' ın eli havada asılı kaldı. Zira Dede Korkut vilayet issi idi, dileği kabul oldu[30] . Tanrı dergahı ile bağlantı statüsüne sahip olan Dede Korkut şüphesiz ki, basit bir ozan değil, ilahi alemle bağlantılı, ozanlar piri idi.

Oğuz toplumunda çocuğa isim koyma yetkisinin ozanda -Dede Korkut-' ta olması da onun ilahi alemle bağlılığını gösterir. "Dedem Korkut gelsin, bu oğlana ad koysun[31] ", –kanaati adın Tanrı tarafından bahşedilmesi ve ruhlar dünyasına bağlı olan kam-ozan vasıtası ile getirilmesi sonucunu doğurur[32].

Halk reisi, karmaşık işlerin çözücüsü, ulusun yol göstericisi ve bu gibi özellikler de ozan da -Dede Korkut' ta - yaşayan kam keyfiyetleridir.

Müzisyen-söz sanatkarı olmasının yanı sıra ozan, zafer yürüyüşlerinin ve etnografik merasimlerin-düğün ve başka şenliklerin çalıp söyleyenidir. "Evinizde çalıp ayıdan ozan olsun[33] ." duası onun esas fonksiyonunu kesin olarak ifade eder. Ozana çalıp söylemesi mukabilinde değerli hediyeler verilmesi, isteğinin yerine getirilmesi, memnun olarak uğurlanması Oğuz topluluğunun adetidir. Kazan Han' ın onu metheden ozana: "Benden ne dilersin? Kul-garavaş mı dilersin? Altın-akçemi dilersin, vereyim[34] ." demesi bu sebepledir. Beyrek' in kız kardeşinin:

Ağam Beyrek gidelim bize ozan geldiği yok,
Üzerimizden kaftanımız aldığı yok.
Başımızdan geceliğimiz aldığı yok.
Boynuzu burma koçlarımız aldığı yok[35] .

diye dert-gam etmesi de ozana pay, bahşiş vermenin mutluluk olduğunu, ama bu mutluluğun onlardan uzak olduğunu gösterir. Görünüyor ki, ozana gönlünün istediği kadar pay, bahşiş verilmesinin etnik ve etik norm seviyesine yükselmesinde de onun ruhlar dünyası ile bağlantısına inancın rolü az değildir. Böylece ruhlar alemine hoş görünmek, onların memnuniyetini sağlamak, hürmet etmek maksadı ile ozana

---

[30] **KDK**, s.56
[31] **age**., s.36
[32] C. Memmedov, **Türk Epik Ananesinde Dede Korkut,** doktara tezi, Bakü 1994, s.115-116
[33] **KDK,** s.32
[34] **KDK,** s.64
[35] **KDK,** s.62

isteğine uygun şekilde pay veya bahşiş verilmesi etnik norm halini almıştır. Ozanın çalıp söylemesi karşılığında iyi bahşiş, kazanç elde etmesi konusundaki tarihi gerçeklik eski bir folklor numunesinin hafızasında da görülmektedir:

Kızım, kızım, kız ana,
Kızımı verem ozana.
Ozan akçe kazana,
Kızım giye, bezene[36] .

Ananın genç kızını nazlı büyüttüğünü, çok sevdiğini belirtmek için söylediği bu nazlama metni zarif ve hazin bir çocuk folkloru örneği olmakla birlikte, örneğin oluştuğu devirde etnosun ozana büyük alaka beslediğini, onun sayılan-seçilen adam olduğunu, güzel bir hayat geçirdiğini aksettiren bir kaynak gibi de son derece değerli ve önemlidir.

Ozan daima hareket halinde olan, seyyar, gezgin sanatkardır. Onun bu yönü "Kitab- ı Dede Korkut" ta "Elden ele, beyden beye ozan gezer,"- cümlesiyle de tasdik edilir. Bundan başka "er cömerdin, er nakesin ozan bilir", kanaatinin oluşup sağlamlaşmasında da ozanın çok yer gezip dolaşması, çok insan görüp tanıması esas unsurdur. Atlı hayat tarzına sahip Oğuzlar' ın sanatında seyyarlığın, hareket ve dinamikliğin olması tabii bir durum idi. Etnosun hayatta ve sanatta dinamikliğe önem vermesi folklorda "At ayağı hızlı, ozan dili çevik olur[37] ", -poetik kalıbını da ortaya çıkarmıştır. Bu kalıp sonradan belirgin değişikliğe uğrayarak "Aşık dili yüyrek olar." şeklini almıştır. Yiğitlik ve cengaverliği kendi hayat denizine çeviren ve tarih sahnesinde zaferlerle dolu yürüyüşleriyle şöhretleşen bir etnosun sanatkarı, şüphesiz ki, kendi müzik ve söz repertuarını da bu şey üzerinde oluşturuyordu. Bundan dolayı da ozanların, esasen kahramanlık, yiğitlik aşılayan türküler okuması, Oğuz yiğitlerinin korkusuzluklarından, dövüş hünerlerinden bahseden destanlar-Oğuz nameler dizeleyip söylemesi tarihi zorunluluktan ileri gelen sanat göstericisi idi. "Ozanlar Atilla devrinde /eranın V. asrı/ ve Atilla sarayından başlayarak Selçuklular da dahil olmak üzere XV. asra kadar kopuzları ile saraylarda, şenlik ve toplantılarda yiğitleri terennüm etmiş, onları tanıtıp yaşatmışlar... Eski Türk devletlerinin saraylarında, Alper Tunga, Atilla gibi hakanların, halk kahramanlarının ordusunda ozan-

---

[36] "**Azerbaycanı Öğrenme Yolu** " mecmuası, Bakü 1928, s.26
[37] **KDK,** s.36

şairler ve müzisyenler faaliyet göstermişlerdir[38] ." XI.-XII. yüzyılda Selçuklu ve Memluk ordularının yürüyüşleri zamanında hücumdan önce ozanlar kopuz çalarak, kahramanlık nağmeleri okuyarak savaşçıların galebe ruhunu güçlendiriyorlardı[39] . Tarihi kaynaklardan ayrıca şunu da öğreniyoruz ki, sadece savaştan önce değil, savaş bittiği zaman da ozanlar bu savaşta kahramanlık gösteren yiğitlerin hünerlerini oracıkta övüp metheder, çalıp söylerlerdi[40]. Ozan repertuarının birçok sanat örnekleri bu tarzda hadiselerin içerisinde oluşmuş, Oğuz yiğitlerinin vasfını yansıtan gerçek savaş ve hücum hikayeleri gibi ortaya çıkmıştır. Belli ki, harbi yürüyüşlere katılan, ordularda galibiyet için motivasyon sağlayan ozanlar, etnografik merasimlerde - düğünde, topluluklarda- çalıp söyleyen normal ozanlardan ayrılmıştır. Zannımca, ordu ozanlarına "alp ozanlar" denilmiştir. "Kitab- ı Dede Korkut" un Deli Dumrul' la ilgili boyunda "alp ozanların" diğer ozanlardan özellikle vurgulanarak seçilip ayrılması onların Oğuz toplumunda yüksek nüfuz ve hürmete sahip olduklarını gösterir: "Dedem Korkut geluben boy boyladı, soy soyladı: Bu boy Deli Dumrul' un olsun. Benden sonra "alp ozanlar" söylesün[41]. "

Ozanların orduya katılması, yürüyüş ve savaşlarda onların çalıp söylemelerinden, mani ve anlattıklarından sürekli ve sistemli şekilde faydalanılması esasen iki sebebe bağlıdır. Birinci ve görünen sebep şudur ki, ozanlar kopuzda coşkulu havalar çalarak yiğitlik nağmeleri, kahramanlık türküleri okuyarak harbi yürüyüşe hazırlanan ordunun moral gücünü yükseltiyor; dövüşçüleri galibiyete, zafer hedefine odaklandırıyorlardı. Ordu karşısında ozanların toplu halde, koro halinde çalıp söylediğini tahmin etmek daha inandırıcı olur. Toplu halde bir ağızdan okunan ozan türküleri ilk yüzyıllarda ve daha sonraki çağlarda ordu marşlarının meydana gelmesi için verimli bir zemin oluşturmuştur[42] . Ozanların orduya katılmasının ikinci ve daha güçlü sebebi müziğin gizemli güç sayılması ile alakalıdır. Eski Türk tasavvuruna göre, müzik diğer alem, ruhlar alemi ile bağlı olduğu için onun yardımıyla kötü kuvvetlerden -felaket, hastalık, düşman…v.s. olumsuzluklardan- korunmak mümkündür[43] . Bu sebeple de Oğuzlar mitolojik inanıştan kaynaklanan böyle bir düşünceyle ozan ve onun kopuzunu Tanrı dünyası ile bağlı olan sihirli bir

---

[38] İ. Abbasov, **Mukaddime**, bak: Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri, 1.cilt,Bakü, 1983, s.36
[39] Fuat Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara ,Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1966, s.134
[40] В. М. Жирмунский, **Тюркский героический зпос**, s.535
[41] **KDK**.,s. 83
[42] Ali Rıza Yalçın, **Güneyde Türkmen Çalgıları**, Adana, 1940, s. 21
[43] В. Виньоградов, **Киртизская народная музыка**, s. 64-65

vasıta gibi kabul etmiş düşman ve kötü kuvvetler üzerine giden orduyu gizemli gücüyle koruyup dokunulmaz, yenilmez, mağlup edilmez yapabilir ve galibiyeti kolaylaştırır.” inancına bağlanmışlardır.

Müziğin korku, hastalık, ölüm, kötü kuvvet, düşman… v.s. bu gibi olumsuzlukları kovalayıp uzaklaştırma olanağı hakkındaki mitolojik düşünce Dede Korkut’ la alakalı bir rivayette de kendini gösterir. Rivayet olunur ki, Dede Korkut ölümden kaçıp kurtulmak, onu kendine yaklaştırmamak için kopuzu icat etmişti. O durmadan -gece gündüz-kopuz çalıyordu ve bu müzik aletinin mucizevi sesi sihirli gizeme çevrilerek Dede Korkut’ a ölüm yaklaştırmıyordu. Dede Korkut bu şekilde 40 yıl kopuz çaldı ve ölüme karşı kendini koruyabildi. Nihayet, 40 yılın sonunda bir gün, dinlenmek için bir anlık gözünü yumduğunda ölüm fırsattan faydalanarak kara bir yılana dönüştü ve hızla Dede Korkut’ un üstüne atlayarak onu soktu ve öldürdü[44]. Müziğin gücü, ozan kopuzundaki seslerin koruyucu durumu hakkında eski-mitolojik düşüncenin geniş alanda izleri, eski Türk toplum yapısının çoğunda görülür. Şöyle ki, ilkel dönemin toplum reislerinden orta yüzyılın hakanlarına –bey, sultan ve hükümdarlarına kadar bütün idareciler herhangi bir müzik aletini çalmayı başarmıştır, müzik aletini çalmayı başaramayanlar ise yanlarında müzisyen–kopuzcu bulundurmuşlardır[45] . Başka ülkelerin elçilerini kabul ederken nazardan korunmak için hakanlara ellerinde kopuz tutmak tavsiye edilmiştir[46]. Folklor kaynaklarının ve tarihi belgelerin yukarıdaki tarihi-mitolojik manzarasına dayanarak şöyle bir genellemeye varabiliriz ki, **ozan kendi tarihi fonksiyonuna göre müzik ve söz sanatkarı olmakla birlikte hem toplum ocağının, ulusun, hem de kendi etnosuna mahsus harbi-siyasi kurumun- ordunun koruyucusudur.**

Ozanın tayfa ocağının koruyucusu, ordunun gizemli muhafazacısı, müzik ve söz sanatının koruyucusu gibi kavranılması etnik medeni anlayışta o kadar güçlü iz bırakmıştır ki, hatta unutulduktan çok çok sonralar da onun manevi statüsü bazı aşık muhitlerinde yaşamaya devam etmiştir. Bu bakımından Göyçe aşık muhitinin yirminci yüzyılın öncesine kadar yaşamış bir ananesi oldukça büyük öneme sahip tarihi-estetik bir göstergedir. Gence şehrinin yaşlılarından ve ileri gelenlerinden Memmed Memmedov’un 1981 yılında Azerbaycan televizyonunun “Ozan” programına gönderdiği hatıra yazısında Göyçe aşıkları arasında meydana gelmiş bu

---

[44] В. В. Бартольц, **Сочинения, т. У.М., изд,** Вост. Лит.,1968, s. 478
[45] Bahaddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, Başbakan Basımevi, Ankara 1991, s.129
[46] M. Seyidov, **Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları**, Bakü 1983, s.186-187

tarihi anane şöyle hatırlanır: "1924 yılına ait bir meseledir. Büyük Bağbanlar -Gence şehrindeki eski mahallelerden birinin adıdır.- M.M./ denilen yerde halamın evi vardı. On yaşında idim. Göyçe yerleşim alanından halamlara on-on iki aşık gelir, yirmi-yirmi beş gün Gence' de yaşadıktan sonra geri dönerlerdi. Bu aşıklardan biri her zaman çalgı-söz meclisine başlamadan evvel arkadaşlarına dönerek : "Meclisin ozanı kim?" diye sorardı. Diğerleri: "Meclisin ozanı Eynal sultan", - derlerdi. Sonra ben Eynal sultanın Gence sultanlarından biri olduğunu öğrendim. Bu aşıkların dediklerine göre Gence sultanı Eynal ozan-aşıkları zaman zaman çağırtıp şimdiki Ozan mescidinde dinlermiş[47] . İki mesele burada merak uyandırıyor. Birincisi, "meclisin ozanı kim?" – sorusuna verilen "Meclisin ozanı Eynal Sultan" cevabının tarihi-mitolojik önem taşımasıdır. İhtimal ki, ilk-ilkel aşamada toplumun reisinin kam=şaman olması, onun ilahi alem-ruhlar dünyası ile ilişiği hakkındaki mitolojik düşünce burada kam-ozan yer değişimi şeklinde yerini bulmuştur. "Meclisin ozanı kim?" sorusu "Meclisin kamı /şamanı/ kim?" sorusunun aynısıdır. Aslında bu sorular "Kavmin, ulusun başkanı, beyi, hanı, sultanı kim?" – sorusunun farklı şekilde ifadesidir. "Meclisin ozanı Eynal Sultan" olduğu gibi, şüphesiz ki, zamanın şartlarını göz önüne alınarak "Merasimin kamı /şamanı/ da Eynal sultan"/ tarihi kesinlik için ulus başkanı Eynal Sultan' ı Oğuz elinin hakanı Gamgin' le /Bayındır Han' ın babasıyla/ yer değiştirmek yeterlidir. Bu sistemin devamı gibi "Kavmin, ulusun başkanı Eynal Sultan" gerçekliği de tamamiyle tabiidir ve asırlık tarihi-mitolojik esaslara dayanmaktadır. Bu sebeple de "Meclisin ozanı kim?" – sorusunun cevabında denilen "Meclisin ozanı Eynal Sultan" cevap mührü ile "kavmin, ulusun kamı" ve "bölgenin, halkın önderi, sultanı" anlamları arasında mitolojik-semantik bir alakanın olduğu kanaatine varılabilir. Demek ki, "Meclisin ozanı Eynal Sultan" cevabının stabil kalıba çevrilmesi tarihi kanuna uygunluğun sonucudur. Görünüyor ki Eynal Sultanın müzik ve söz sanatına özel hassasiyet ve kaygı göstermesi burada önemli rol oynamıştır. Belli ki, bu, Eynal Sultan' dan çok önceleri oluşup gelişmiş ve ayrı ayrı zamanlarda çeşitli kavim, ulus önderlerinin, hakanlarının adına bağlanmıştır. Bu bizim elimize ulaşan çok sayıda varyantlardan biridir ve olabilir ki sonuncusudur. Eynal Sultan' ın orta çağın hangi yüzyılında yaşadığı o kadar kesin bilinmediğinden bu konuda yaklaşık bir tahmin yürütmek mümkündür.

---

[47] **Kayıt:** Mektup halinde olan bu hatıra metni bizdedir. / el yazma halinde / - M.M.

Konuşmacının verdiği bilgide merak uyandıran ikinci mesele Eynal Sultan' ın ozan-aşıkları "Ozan mescidi" nde dinlemesidir. Sultan kendi malikanesini-ikametgahını bırakıp niçin ozan-aşıkları, mescitte dinlemiştir? "Ozan" ve "mescit" birbirine yabancı kavramlar olduğu halde "Ozan mescidi" adı neye bağlı olarak oluşmuştur? Bize öyle geliyor ki, Eynal Sultan tasavvuf dünya görüşü olan bir kişidir[48] . Onun zamanında şimdiki "Ozan mescidi" herhalde, hanegah-sufiler mescidi rolü üstlenmiştir. Aşığa çevrilmiş veya çevrilmekte olan ozanlar bu mescitte saz veya kopuz çalarak ilahiler okumuşlardır. Hanegahta yapılan sufi merasimlerinin ayinlerinde ozan-aşıklarla beraber sultan da katılmıştır. Sultanın ozan-aşıkları ikametgahında değil de hanegahta dinlemesinin başka bir tarihi sebebi olamaz. "Ozan mescidi" adının oluşumu da belli ki, hanegahta müzik ve müzisyenden /ozan-aşıktan/ faydalanılmasına bağlıdır. Buna ek olarak, Gence şehrinin eski mahallelerinden birinin "Ozanlar mahallesi" adını taşıması ve cemaatin bu mescidi kendi ibadet yerlerine çevirmeleri de "Ozan mescidi" nin oluşumuna sebep olan unsurlardandır.

Ozanın mitolojik-estetik keyfiyetleri arasında kam-şaman kompleksine dahil olan bilicilik-öngörmecilik özelliği de dikkat edilmesi gereken tarihi işaretlerdendir. "Kitab- ı Dede Korkut" un mukaddeme-takdim bölümünde ozan Korkut' un önce görmelik kabiliyeti kesin çizgilerle belirginleşir: "Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi, - ne derse olurdu. Gaipten türlü haber söylerdi. Hakk Teali' nin gönlüne ilham ederdi.[49]"

Kam-ozan-bahşı üçlüsünün tek bir sistem olduğunu ve bu sistemin Türk etnik-manevi bütünlüğünün özüne dayandığını gösteren esas unsurlar arasında **kopuz ananesinin** hususi mevki kazanması onun tarihi coğrafi yerleşmişliğinin büyük ölçekli sınırlarında da görülür. Akademisyen V.V.Bartold "kopuz" sözüne, Uygur ve Şorlar' dan /Türklüğün doğu sınırından / başlayarak Kırım Tatarları ve Karaimlere kadar/ Türklüğün batı sınırına kadar/ ekser Türk dillerinin söz bilimine ait olan yapısında rastlandığını kaydeder[50]. Bu, şunu gösterir ki, Türk halklarının ekse-riyetinin folklor ve müzik medeniyeti, tarihi bakımdan istisnasız olarak ortaktır ve tek bir başlangıçtan itibaren uzaklaşıp gider. Uzun süreli tarihi-siyasi süreçlerden,

---

[48] Gence'den biraz uzakta, Daşkesen bölgesindeki iki dağın birinin "Eynal tahtı", diğerinin ise "Pirsultan" olarak adlandırılması ve bu dağlarda bulunan ocakların bugüne kadar ziyaret edilmesi – Eynal Sultan' ın mukaddesler/ ilahi alemle alakalılar/ statüsüne mensup oluşunu doğrular.

[49] **KDK**., s. 31

[50] В. В. Бартольд, **Соинения, т. У**, s. 478

hem de coğrafi şartlardan doğan farklılık ve uzaklaşmalar kopuz adının çok varyantlılığına /kopuz, kopız, kobuz, kobis, kabaş, kabas, komus, homus, homıs, kumuz, komuz, komis, kaus, kouz, kous, kos, kus… v.s./[51] fonksiyonunun ise çok yönlülüğüne sebep olsa da, onun ilk ilkel aşamadaki kendine haslığına o kadar da halel getirememiştir[52] . Kopuz ve onun temsil ettiği medeniyet büyük ölçekli coğrafi genişliği içine alan Türk çerçevesinden dışarıda da güçlü tesire sahip olmuştur. Polonya ve Ukraynalılar' ın halk müziği aletine /kobza/ ve müzisyen nağmekara verdikleri ad /kobzar/ sadece kopuz ananesinin tesiridir[53] . Aslında bu tesir sadece linkivistik planda değil, çalgı aletinin yapısı, müzik ve söz /türkü/ repertuarının benzerliği, bazen ise ayniliği ile en çeşitli seviye ve makamlarda da açığa çıkarak bütün bir medeni sistemin başka bir etnik çevredeki aks-sedası gibi ortaya çıkar[54] . Bu türlü güçlü aks-seda diğer yabancı etnik-medeni çerçevelerde daha öne çıkmıştır. /Bir süre sonra meselenin bu yönüne etraflıca dikkat çekeceğiz./

Bellidir ki, ilk-ilkel aşamada ruhlar alemi ile alaka kurmak, onlarla iyi ilişkiler içinde bulunmak, böylelikle de kendinin emin-güvenli, tehlikesiz, iyi yaşayışını temin etmek; hastalıktan, tabii afetlerden, kötü güçlerden, menfiliklerden korunmak, eski insanın merak dairesinde olan esas meselelerden biri idi. Ruhlar alemi ile alaka vasıtası gibi müziğe ve müzik aletine hususi üstünlük veren, ondaki olağanüstü kuvvetin, gizemli gücün varlığına inanan mitolojik düşünce bu yönde kendi düşünce imkanlarına uygun rivayetler kurardı. Buna göre de kopuzdan ve kopuz havalarından da ruhlar alemi ile ilişki kurmak vasıtası gibi yararlanıldığından kopuzun oluşumu, yani kopuz müziğinin mahiyetini olağanüstülükle, ilahi alemle, ruhlar dünyası ile bağlayan mitolojik rivayetlerin meydana gelmesi tabii bir zaruretin neticesidir. Daha önce de kaydedildiği gibi, müziğin sihirli -gizemli kuvvete sahip olması konusundaki mitolojik düşünceye göre böyle bir alet /burada kesin olarak kopuz/ diğer insanlar tarafından yapılamaz. Türkistan arazisinde dolaşan çoğu rivayetler kopuzun Dede Korkut tarafından bulunduğunu söyler. Dede Korkut 'un mukaddesler sırasına ait olduğunu, ruhlar alemine bağlılığını göz önünde bulundurursak, kopuzun oluşumunda olağanüstülüğün oynadığı role mitolojik düşüncenin etki ettiği anlaşılır. Kopuzun ruhlar alemi ile bağlılığına inancı güçlendirmek amacı ile mitolojik

---

[51] И. В.Молдобаев, **Ѓепос "Манас" как источник изучения духовной культуры киргизсояо народа фрунзе**, "Илим", 1989, s.136

[52] Bu konuda geniş bilgi için bak: A. Caferoğlu, **Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu**, "Ülkü dergisi, Ankara 1936, 8. cilt, 45. sayı (birinci bölüm), 1937, 46.sayı(ikinci bölüm)

[53] В. В. Ъартольд**, Соинения, т. У,** s.478

[54] В. Харьков**, Украинская народная, М.**, "Музыка", 1964 , s.24-27

düşünce Dede Korkut ’un bu alemin temsilcilerinin yardımı ile kopuzu icat ettiğini rivayetleştirmiştir. Türkistan arazisindeki rivayetlerden birinde denilir ki, müziğin ölümsüzlük getireceğinden haberdar olan Dede Korkut ormanları gezip dolaşarak sihirli sese sahip müzik aleti -kopuzu- yapma gayretine girmiştir. Ancak o, ne kadar uğraşsa da yaptığı aletlerden müzik sesi çıkmıyordu. Çeşitli ağaçlardan farklı ölçülerde aletler hazırladıysa da zahmeti boşa gidiyordu. Müzik aleti yapmanın sırrından haberi yoktu ki, bilmiyordu. Bir gün o, yine ağaçların arasında gezip dolaşırken, birden önüne şeytanlar çıktı. Şeytanlar ona ne aradığını sordular. Korkut kopuz yapmak istediğini, ancak amacına ulaşamadığını söyledi. Şeytanlar gülüşüp oracıktan uzaklaştılar. Korkut ağaçların arasına gizlenip onları izlemeye başladı. Korkut’ un gittiğini zanneden şeytanlar birbirlerine şöyle dediler: “Korkut boşuna kendine eziyet ediyor. O, kopuzu yapamaz. Çünkü Korkut bilmez ki, kopuz hangi ağaçtan yapılıyor.” Şeytanlar kopuzun hangi ağaçtan ve nasıl düzeltildiğini, onun çanağına deve derisinden nasıl yüz çekildiğini, at tüyünden nasıl tel hazırlayıp bağlayacağını birbirlerine anlatmaya başladılar. Onlar konuştukça Dede Korkut her şeyi inceliğine kadar aklında tuttu. Sonra o gidip kopuz yapmak için gerekli olan ağacı kesti, şeytanların gösterdiği yöntemle kopuz yaptı. Bu, hakikaten sihirli sese sahip bir müzik aleti oldu[55] . Kopuzun Dede Korkut tarafından icat edildiğine olan inanç “Kitab- ı Dede Korkut’ taki “Mere kafir, Dedem Korkut kopuzu hürmetine çalmadım, dedi.[56]” - cümlesinde de mevcuttur. Müzik aletinin ruhlar dünyasının temsilcileri olan şeytanlarla alakası hakkındaki mitolojik düşünceye başka bir rivayette de rastlanmaktadır. Türkmenler arasında yayılan bu rivayete göre, bahşıların piri, üstadı olan Baba Kamber müzik aletinin-dütarın da yaratıcısıdır. Baba Kamber dütarı icat etse de bu müzik aletiyle sihirli, etkileyici havalar çalamıyordu. O, ne kadar ilaveler, değişiklikler yapsa da dütarda sihirli, cazibeli sesler çıkaramıyordu. Bir gün Baba Kamber elinde dütarla düşünceye dalmış yolda gidiyordu. Birden önüne şeytan çıktı. Şeytan, Baba Kamber’ e neden düşünceli olduğunu sordu. Baba Kamber dütar yaptığını, ama onda olağanüstü havaların oluşmadığını dertli dertli söyledi. Bundan sonra şeytan dütarda sihirli hava yaratmak sırrından yalnız kendinin haberdar olduğunu söyledi. Eğer Baba Kamber dütarı onlarla birlikte icat ettiğini kabul ederse o zaman şeytan bu sırrı açacaktı. Baba

---

[55] В. М. Жимунский, **Тюркский героический зпос**, s. 553
[56] **KDK**, s. 114

Kamber çaresiz kaldığı için kabul etmek zorunda kaldı. Şeytan dütarın boğaz kısmındaki hangi noktaya perde bağlanacağını Baba Kamber'e anlattı. Kamber oracıkta şeytanın emirlerini yerine getirdi ve gördü ki, gerçekten dütarla sihirli-cazibedar müzik çalmak mümkündür. Ama şeytana verdiği söze uymak istemedi ve daha sonra şeytan memnuniyetsiz şekilde gitti. Baba Kamber obaya döndü, adamları başına toplayıp dütar çaldı. Her zamankinden farklı olarak sihirli müzik sesini duyan adamlar ondan bunun sebebini sorduklarında Baba Kamber gayri ihtiyari eli ile dütarın yeni perdesini gösterip: "Her şey bu şeytan perdesinin başındadır." , dedi. Baba Kamber sırrı kendisi de farkında olmadan açıklamış oldu ve onun sihirli dütarı icat etmede şeytanla ortak olduğu anlaşıldı. O zamandan beri dütarın en güzel ses çıkaran perdesi "şeytan perdesi" şeklinde adlandırıldı[57] . Zannımızca, bu rivayet Dede Korkut' un kopuz icat etmesi konusundaki mitolojik rivayetle alakalıdır. Daha doğrusu, şeytan ifadesi istisna olmak şartıyla önceki rivayetin birkaç unsuru burada değişikliğe uğramıştır. Şöyle ki, Dede Korkut Baba Kamber' le, kopuz ise dütarla yer değişmiştir. Peki bu yer değişimin sebebi nedir? Hiç şüphesiz, tarihi-siyasi şartlardan kaynaklanan dünya görüşünün değişmesidir. Müslümanlığı kabul etmiş Türkmenler eski dünya görüşünün kam-şaman sisteminin sütunlarından sayılan Dede Korkut' u İslam' ın sunduğu tiple -Baba Kamber' le yer değiştirmekle İslam'a kadarki dini-mitolojik görüşlerden ayrıldıklarını ve yeni sisteme bağlandıklarını göstermeye çalışmışlar. Belli ki, Baba Kamber /Gember/ Hazreti Ali' nin en yakın ve sadık adamlarından biridir. O, Ali'nin meşhur atı Düldül' ün tımarcısı-bakıcısı olduğu için İslam mitolojisinde atların koruyucusu gibi de sembolleşmiştir. Baba Kamber' in dütarı Düldül' ün yanında icat ettiği rivayeti de enteresandır[58] . Kopuzun dütarla yer değiştirmesi de önceki dünya görüşünden / kam-şaman düşüncesinden / uzaklaşmak/ aslında uzaklaştırılmak/ meyli ile alakalıdır. Baba Kamber' in Dede Korkut' un, dütarın ise kopuzun yerine geçmesi sonraki tarihi süreçlerin tesiri gibi kabul edilmekle birlikte; Türkmenler arasındaki rivayette de müzik aletinin ruhlar alemi ile bağlılığı hakkındaki eski düşüncenin halen mevcut olduğunu görüyoruz. Türk etnik-medeni çevresinde müzik aletinin /kopuzun / ruhlar aleminin parçası ile irtibatı son derece geniş alana yayılmış bir düşünce olmuştur. Ruhlar alemi temsilcisinin "şeytan" gibi düşünülmesi İslam' ın kabulünden sonraki hadisedir. Belli ki, kopuzun sırrını insana öğreten ruhlar aleminin temsilcisi İslam' a kadarki tasavvurda "şeytan"

---

[57] В. Н. Басилов, **Культ святых висламе, М.,** "Мысль", 1970 , s. 57
[58] **age**., s. 58-59

değildir. Ruhlar aleminin bu temsilcisi koruyucu ruhlardan biridir. Onun ilk çağdaki gerçek ifadesi ve hangi adla bilindiği özellikle araştırılması gerekli bir konudur. Türkmenler' de bahşı dütarlarının mukaddes müzik aleti sayılması da ilahi alemle bağlılık alametidir[59] . Belirtmek gerekir ki, müzik aleti ve müzik konusunda halk arasında kullanılan "şeytan işi" ifadesi bu bakımdan eski mitolojik düşünceye dayanan kanaattir ve bu kanaatin yukarıdaki mitolojik rivayetlerle birebir ilgisi vardır. "Şeytan işi" ifadesi olumsuz içeriğini İslam düşüncesi güçlendikten sonra kazanmıştır[60] . Kopuza, daha sonra ise onun halefi olan saza "şeytan işi" gibi yanaşılması iki münasebeti ortaya çıkarır:

a) Bu münasebet İslam ananesinin yapısında olan dogma yasaklardan ileri geliyordu. Müziğin haram buyurulması böyle bir İslami mevkiyi yapılandırmalıydı.

b) Münasebetin hem de "şeytan işi" ifadesiyle biçimlenmesi gösterir ki, İslam' a kadarki dünya görüşünün müzik aleti ve müziğin ruhlar alemi ile ilişkisinin olması ve bu konuda çok sayıda /aynı zamanda çok yönlü/ mitolojik rivayetler ortaya çıkarıp yayılması İslam ideologları tarafından bilinmektedir. Onun için de "şeytan işi" ifadesine tesadüf demek doğru olmaz.

Gerici yobaz zihniyetin müzik aletine /kopuza, daha sonra ise saza/ olumsuz münasebet beslemesi ve "şeytan işi" demekle ona, yasaklayıcı taraftan yanaşması muhtelif zamanlarda halk sanatkarları tarafından memnuniyetsizlikle karşılanmıştır. Onlar sanatlarının helalliği, olumsuz içerikli "şeytan işi" nden uzaklığı hususunda bir çok şiir yazmışlardır. Bu şiirler aşıkların çoğu tarafından ezberlenmiş ve gerektiğinde kendilerini müdafaa etmek için söylenmiştir. On sekizinci yüzyılın Anadolu aşıklarından Aşık Dertli yobaz-skolastik "şeytan işi" damgasına itirazını "Şeytan bunun neresinde?" sorusu ile şöyle dile getirmiştir:

Telli sazdır bunun adı,
Ne ayet dinler, ne kadı.[61]
Bunu çalan anlar kendi,
Şeytan bunun neresinde?

---

[59] Х. Короялы, **Туркмнская литерагуара**, s. 71
[60] V. Veliyev, **Kaynar Söz Çeşmesi**, Bakü 1981, s. 61
[61] Kadı: ruhani hadim.

Abdest alsan aldın demez,
Namaz kılsan kıldın demez,
Kadı gibi haram yemez,
Şeytan bunun neresinde?

Venedik' ten[62] gelir teli,
Ardıç ağacından kolu
Bu , Allah' ın şaşkın kulu-
Şeytan bunun neresinde?!

İçinde mi dışında mı?
Burgusunun başında mı?
Göğsünün nakışında mı?
Şeytan bunun neresinde?!

Dertli gibi sarıksızdır,
Ayağı da çarıksızdır.
Boynuzu yok, kuyruksuzdur,
Şeytan bunun neresinde?[63]

XIX. yüzyılın büyük halk sanatkarı Göyçeli Aşık Musa da aynı durum hakkında meşhur "Ne günahı telli sazın?" geraylısını söylemiştir. Diller ezberi olan bu şiirde sazın-sözün bakireliğine, saflığına beraatla birlikte, ona hücum edenlere karşı adaletli suçlama da var:

Yoldan çıkıp yolun azmır,
İblis gibi ara bozmur.
Molla gibi cadı yazmır;
Ne günahı telli sazın? …

[62] Venedik yer adıdır. Anadolu'ya saz telleri esasen oradan getirilmiştir.
[63] Şemsettin Kutlu, **Dertli-Hayatı, sanatı, şiirleri**:, Ankara, Başbakanlık Basımevi, 1968, s. 163

Musa vasfın söyler saza,
Ruh verir geline, kıza.
Ohşamır o şeyidbaza,
Ne günahı telli sazın?[64]

Her iki şiirde olumsuz içerikli "şeytan işi" iddiasına karşı durulduğunu ve "şeytanın özellikle vurgulandığını /mukayese et: "Şeytan bunun neresinde?" ve "Benzemiyor o şeyidbaza".../ göz önündedir.

Yobaz zihniyetin kopuz-saz ananesine karşı çıkmasına, kökleri derin bu eski düşünce sistemini çeşitli yönde takip-tazyiklere maruz bırakmasına bakmayarak Türk hayat tarzı Kafkas, İran ve Anadolu' da tarihi yapısını korumuştur. Şöyle ki, kopuz ve saza ruhlar dünyası ile bağlı mukaddes sihirli aletler gibi bakıldığından İslamiyet' in bütün zamanlarında bu müzik aleti evin-ocağın üst başında yer almıştır. Azerbaycan aşıkları bu gün de sazı evin baş ucuna-duvara asarlar. Aynı durum Anadolu'da da görülür: "Anadolu' da sazın yeri ozanın baş ucudur. Ozanın yatağının başıdır. Ozanın ve yatağın başına, adetten, Kuran-ı Kerim türünden kutsal/mukaddes/ şeyler asılıyordu. Bir ozana en büyük hakaret ve beddua: "Sazını ayak altına atalar." , sözüdür [65] ."

Kopuzun ruhlar dünyası, ilahi alemle bağı yerine getirdiği tarihi fonksiyonlarda da görünür. O, her şeyden evvel kam-bahşı ve ozanın merasim icrasında istifade ettiği mukaddes alettir. Bu sebeple eski çağlarda da kopuz ve onun müziğine eğlenceden daha çok ibadet vasıtası gibi bakılmıştır. "Kam-bahşı ve ozanlar her türlü havayı ibadet eder gibi çalarlarmış[66]. " Hastayı iyileştirmek isterken veya karanlık bir mesele ile alakalı fal bakmaya hazırlanırken Altay kamlarının ve Kırgız bahşılarının merasime, kopuza olan tezahürat ve dualarla yalvarışlarla başlamaları ve buna bir statik anane gibi kesinliği ile amel etmeleri bu sürecin -kopuz karşısındaki alkış-dua,yalvarış aşamasının hususi ibadet tipi olduğunu gösterir[67] . Galiba, kopuz ve onun müziğine ibadet vasıtası gibi bakıldığının alametidir ki, kopuz çalmak eski Türk toplumunda herkesin yerine getirmesi gereken normatif bir anane şeklinde kabul edilmiştir. "Kitab- ı Dede Korkut" taki manzaradan belli olur ki, Oğuzlar' da

---

[64] E. Ahundov, **Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri**, 1.cilt, Bakü,1983, s. 339
[65] Yaşar Kalafat, **Geçmişten Günümüze Türk Halk İnançlarında "Işık",** Milli Folklor Dergisi, 20. sayı, Ankara 1993, s. 33
[66] Bahaddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s. 40
[67] Bahaddin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s. 40

denebilir ki kopuzu herkes çalabilir. Kazan Han, Dirse Han, Beyrek, Seğrek, Eğrek, Kanturalı ve onun kırk arkadaşının kopuz çalması destanın çeşitli yerlerinde tasvir olunur. Tarih kaynaklarının verdiği bilgilerden bilinmektedir ki, IX.-X. yüzyıllarda Uygur Türkleri dışarıda gezerken ve sefere çıkarken de müzik aletlerini /malum ki, kopuzu/ yanlarına alırlarmış[68] . Büyük Kazak bilgesi A. Jubanov' un verdiği bilgiye göre, ta eski çağlardan yirminci yüzyılın ortalarına kadar Kazaklar da nadir hallerde öyle bir yurda -çadıra rast gelirdiniz ki, onun duvarından iki telli tambura / kopuzun varyantı / asılmasın [69] . Bu yönün Oğuzlar' da da görülmesi şunu gösterir ki, müzik aletine Türk etnoslarının çoğu aynı mesafede durmuşlar. Etnosun kütlevi şekilde müzik aleti / kopuz / bulundurması ve onu yanlarında gezdirmeleri ruhlar aleminin temsilcisine ibadet etmek ile /kopuz çalmakla/ onların nazar-ı dikkatini üzerlerine çekmek amacı taşımıştır. Yiğitlerin yarag-silahla beraber müzik aleti taşımaları da etnik norm gibi Dede Korkut kahramanlarının yolculuklarında açık şekilde görülür. Aslında Köroğlu' nun kılıç-kalkanla birlikte sazla da gezip dolaşması bu ananenin devamıdır. Yiğit ve kopuz ilişkisinin mitolojik-estetik yönü "Kitab-ı Dede Korkut" un "Kanlı Koca oğlu Kanturalı boyunda anlatılır, Hanım hey-hey ..."- boyunda daha çok belirgindir. Sevgilisi Selcan Hatun' un namına ağır sınavlardan geçmesi gereken Kanturalı her sınav aşamasından önce der: "Hey, kırk eşim, kırk yoldaşım, niye ağlarsınız? Kuruluca kopuzum alın, övün beni[70]." Kırk yoldaşı kopuz çalarak onu övüyor ve coşturuyorlar. Bundan sonra Kanturalı sıra ile vahşi boğayı, aslanı ve kızmış deveyi öldürüp bütün sınavlardan rahatlıkla geçiyor. Yiğitlerin kendi kopuzuyla övünmesi iki durumu ortaya çıkarır:

a) Müzik ve coşturucu sözler /onların hem de alkış-dua yönü var/ estetik vasıtadır: Yiğidin moralini yükseltir, onlarda galibiyet hissi yaratır.

b) Kopuzun gizemli güce sahip olması, Dede Korkut' la ve ruhlar alemi ile bağlılığı bu ağır sınav makamında koruyucu fonksiyonunu yerine getirir. Kopuz vasıtası ile koruyucu-halaskar, hem de himayeci-kuvvet verici ruhlar yardıma çağırılmış olur.

Kopuzun gizemli güce sahip olması, güç-kuvvet vermesi; uğur, bereket, hayır, galibiyet getirmesi Türk çevresinin dışında komşu ülkeler arasında da kabul edilmiştir. Kazan Han'ı hapseden kafirler onu bir şartla salıvermeye razı oluyorlar : o

---

[68] M. Seyidov, **Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları**, s. 186
[69] А.Жубанов**, Струны столтий**, Алма-Ата, изд, худ, лит., 1958, s. 18
[70] **KDK**, s. 88

da, Oğuz yiğidi kopuz çalıp onları övsün, Oğuz' u rencide etsin. Kazan Han kopuzu eline alıp tamamıyla tersine hareket ediyor: kendini ve oğuzu övüyor, kafiri alçaltıp rencide ediyor. Burada kopuzu olağanüstü müzik aleti gibi anmak diğer etnik çevre tarafından da bunun itirafı son derece önemlidir. Çünkü bu itiraf kopuzun zamanla bu muhitte de yayılmasına perspektif zemin hazırlar. Gerçekten de kopuz ve onun temsil ettiği sanat dünyasının Türk çevresinin komşuluğundaki yabancı etnik çevreler tarafından benimsenmesi gerçek bir medeni-tarihi sürece dönüşmüştür[71] . Kopuzun yayılma coğrafyasını takip eden büyük araştırmacı Ahmet Caferoğlu onun yabancı etnik çevrede edindiği yerin ölçeğinin genişliğinden söz ederken çok büyük sınırları göz önüne getirir: "Türk halk şiirlerini ve zaferleri türküleştiren kopuzun Hun Türkleri' nin devrinden itibaren Macarlar, Çekler, Polonyalılar, Litvanyalılar, Almanlar, Ruslar, Ukraynalılar, Finlandiyalılar, Afrika' da yaşayan yerli halk ve nihayet bütün Balkan milletleri tarafından benimsenmesi ve faydalanılması, iddia edilen tesiri, bütün gücü ile göstermektedir[72] ."

Kopuz etnografik merasimlerin icrasında – toy-düğün, topluluklarında - da faydalanılan müzik aletidir. "Kitab- ı Dede Korkut" ta "Dedem Korkut geluben şadlık çaldı" - cümlesinin defalarca /denebilir ki, bütün boyların sonunda/ tekrarlanması hoş, neşeli meclislerin kopuz havalarıyla süslendiğinden haber verir. Kopuz havalarında dans ahengi ve oynak ritimler de önemli yere sahiptir. Kopuz havasında raks etmenin mümkünlüğü Bamsı Beyrek' in "Ere varan kız kalka, kol saluban oynaya, men kopuz çalam[73]"- isteğinden de belli olur. Kopuzun oynak ritmli, kan kaynatan, ilham verici havalarından yalnız birinin adı "Kitab- ı Dede Korkut" ta hatırlanır: "Kanturalı' yla kızı götürüp gerdeğe koydular. Ozan geldi, yeletme çaldı.[74]" "Yeletme"-yellendirme, coşturma anlamı verir. Bu havanın gelin göçürme, yahut da gelin gerdeğe koyma merasiminde çalındığını tahmin edilebilir. Olabilir ki, "Atlandırma" /"Vağzalı"/ raksının melodisi kopuzun "Yeletme havasından gelir.

"Kopuz" adı ilk ilkel dönemde Türk çevresinde çoğunlukla müzik aleti anlamını ifade etmiştir. Dağıstan' da yaşayan Nogaylar arasında bu tarihi düşünce bu gün de yer almaktadır. Nogaylar halk müziği aletlerinin hepsini "komus" diye adlandırırlar. Bununla birlikte, Kazaklar' ın telli müzik aletinden başka ağızla çalınan bazı nefesli

---

[71] İ. Kafesoğlu, **Türk Milli Kültürü**, İstanbul, Boğaziçi yay., 1989, s. 328
[72] E. Caferoğlu, **Folklorumuzda Milli Hayat ve Dil Bakiyeleri**, İstanbul, 1939, s. 23
[73] **KDK,** s. 64
[74] **KDK**, s. 64

aletleri “kopuz” /”ağız komusu”/ adıyla isimlendirilmesi de aynı sebepledir[75] . Eski mitolojik düşünceye göre, müzik ilahi alemle, ruhlar dünyası ile bağlı olduğundan tabii ki, müzik aletine verilen isimde de bu tarihi-semantik anlayışın bazı çizgileri belirmeliydi. Bu manada kopuz adı bir anlamda birleşik yapıda ele alınmalıdır. “Kop” - “uz” hecelerinden ibaret olan adın birinci tarafı, yani “kop” hecesi yücelik, yükseklik, mukaddeslik anlamını verir. En tepeye, yüksek dağa “Kaf dağı” denilmesi de “kop” –“gop” –“kab” –“kaf”’ sözünün eski Türkçe’de yükseklik, gökler-ruhlar alemine, Tanrı dünyasına yakınlık anlamlarını aksettirdiğini gösterir. “uz” veya “oz” hecesinin ise eski Türkçe’de nağme, musiki, manalı ses anlamı taşıdığını göz önüne alırsak, o zaman kopuzun yücelikle, gökler-ruhlar alemiyle, mukaddes Tanrı dünyası ile bağlı musikiler, ahenkli sihirli-melodik sesler toplusu anlamı taşıdığı kanaatine ulaşabiliriz. Demek ki, eski düşünce, müzik aletini ilahi alemle, ruhlar dünyası ile bağlı olan sihirli-melodik seslerin /musikilerin/ toplamını kendinde barındıran gizemli bir vasıta saymış ve ona ilk-ilkel aşamada yerine getirdiği fonksiyonuna ve tarihi-semantik mazmununa uygun olarak “kopuz” adını vermiştir.

Ozan sanatının seyyar karakter kazandığını göz önüne alarak kopuzun bir müzik aleti gibi yapı bakımından dinamikliğe-hareket ve yürüyüşe uygun bir şekilde olduğunu düşünebiliriz. Kesin açıklamaya geçmeden önce şöyle bir tarihi hakikati hatırlatalım ki, kaynaklarda kopuzun iki tipi kaydedilmiştir:

1) Kemençe şeklinde olan kopuz.

2) Şimdiki saz kalıbının eski yapısını hatırlatan kopuz.

Kemençe şeklinde olan kopuz Oğuzlara ait değildir. “gıl kıyak” ve “temir komuz” adlarıyla da tanınan bu kopuz çeşidi esasen Hakaslar, Şorlar, Kırgız ve Kazaklar arasında yayılmıştır[76] . Bu arazilerde kemençeye benzer kopuzla birlikte saza benzeyen kopuzdan da faydalanılması enteresandır[77] . Görünüyor ki, bu kopuz çeşitlerinin her birinin kendine ait tarihi fonksiyonları vardır. Herhalde, kemençeye benzer kopuzlar yalnız mitolojik merasimlerde - bahıcılık, kamlama süreçlerinde- çalınmıştır. Atlı hayat tarzı için yararlanılması olanaksız olan bu müzik aleti dinamik Türk etnografik merasimlerinde, özellikle de seferlerde elverişli olmadığı için çok fazla yayılmamıştır.

---

[75] А. Жубанов**, Струны столетий**, s. 19

[76] И. Б. Молдабаев, **Епос Манас” как источник духовной культуры киргизского народа**, s.135

[77] В. В. Винорадов, **Киргизская народная музыка**, s. 166

Oğuzlara mahsus olan saza benzer kopuz hayat tarzının talebine uygun çevik biçime ve küçük ölçülere sahiptir. "Kitab- ı Dede Korkut" ta zaman zaman hatırlatılan "kolça kopuz" ifadesinden de göründüğü gibi kopuz takriben kol boyu kadardır. Bununla birlikte destanın Oğuz yiğidi Kanturalı' ya ait boyunda "kolça kopuz" la birlikte "kuruluca kopuz" ve "alça kopuz" ifadeleri de kullanılmıştır: "Kuruluca kopuzum götürün, övün beni..." , "Mere, alça kopuzum ele alın, beni övün[78] ." Bu ifadelere belki de destanın ayrı ayrı kısımlarında rastlansaydı esasen "kuruluca kopuz" , "kolça kopuz" ve "alça kopuz" un kopuz çeşitleri olduğu hissine kapılabilirdi. Lakin bakıldığında, her üç ifade aynı boy içinde aynı kahraman /Kanturalı/ tarafından kendi kopuzu için söyleniyor, o zaman bu deyimlerin ayrı ayrı yerlerde tasvir fonksiyonu taşıdığına şüphe yoktur. "Kuruluca kopuz"; "kurulmuş, köklenmiş kopuz" anlamındadır. Bununla birlikte, "kuruluca" sözü bezenmiş, yakışıklı, düzgün, nizamlanmış anlamı da verebilir. Mukayese için, "kurulu ev", "kurulu oda" halk ifadelerini hatırlamak yeterlidir. "Kurulu ev" , "kurulu oda" ifadeleri halk arasında yakışıklı, düzene koyulmuş oda anlamında kullanılır. İhtimal ki, "kuruluca kopuz" ifadesi de "kurulu kopuz" şeklindedir. "Kuruluça" /aslında "kuruluca"/ okşama, yüceltme tarzında olan bir söyleniştir. Bezenmiş, güzel anlamını pekiştirme tarzında anlaşılan "alça kopuz" ifadesi de bu bakımdan "kuruluca kopuz" un aynıdır. Her iki deyimin tasvir şekli –"kuruluca" ve "alça" sözleri- kopuzun yakışıklı ve bezekli görünüme sahip müzik aleti olduğunu yansıtır. Kopuzun icat edilmesi ile bağlı mitolojik rivayetlerden de belli olmaktadır ki o, her ağaçtan yapılamaz. Türk medeniyet tarihinin büyük araştırmacısı Bahaddin Ögel kopuz yapmak için kullanılan ağaçların mitolojik dünya görüşünde aslında sakral yapı taşıdığını belirginleştirmiştir. Büyük alim Türk etnosunun yayıldığı coğrafi arazilerdeki kopuz yapılan bu ağaçlardan bir kısmını kesinleştirmiştir: çam /garagay/, ceviz, dut, ardıç, sedir ağacı… v.s[79]. En eski çağlarda kopuzun telleri at kuyruğunun tüyünden-kıldan yapılmıştır. At kuyruğundan alınan kıllar özel şekilde burularak tel gibi kopuza bağlanmıştır.Kopuzun perdeleri ise koyun bağırsağından hazırlanmış kirişten yapılmıştır[80] . Kirişten perde yapma ananesi uzun süre devam etmiştir. At kılını sonraları ipek teller ve metal teller takip etse de, kiriş uzun zaman kopuza, daha sonra ise saza perde bağlamak için faydalanılan esas vasıta olmuştur. Yirminci

---

[78] **KDK**, s. 88
[79] B. Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s. 106-107
[80] **age**., s. 24,100

yüzyılın ortalarına kadar Azerbaycan saz ustalarının çoğu sazın perdesini kirişten yapıyorlardı.

Tarih ve folklor kaynakları eski Türk kopuzlarının esasen iki ve üç telli olduğunu gösterir[81] . Sibir-Altay, Ural boyu, Çin-Uygur ve Türkistan arazilerindeki kopuzların hem de onların yerini alan tambur veya tamburaların tel yapısında iki tellilik adeti şimdi de görülmektedir[82] . Türkmen dütarları adından da göründüğü gibi tarihen iki telli müzik aleti olmuştur. Eski çağlarda kopuzdan kam-şamanlar müzik aleti gibi faydalandıklarından onun iki ve üç telli olmasını mitolojik semantik mahiyette olan bir mesele olarak kabul etmek mümkündür. Bellidir ki, kam-şaman düşünce sistemine göre üç alem mevcuttur: 1) gökler alemi; 2) yerüstü alemi; 3) yeraltı alemi[83] . Bu üç alemin ikisinde -gökler aleminde ve yeraltı dünyasında- olan ruhlar mitolojik merasimlerin daha çok merkezindedir. Mitolojik merasim aleti eski kopuz bu alemlerle ilişki kurabilen bazen ise onları temsil eden vasıta gibi düşünüldüğünden eski mitolojik düşünceye göre iki telli kopuzun tellerinden biri gökler aleminin, diğeri ise yeraltı alemin ruhları ile alakalıdır. Üç telli kopuzlara gelince, şöyle tahmin edilebilir; bilinen bazı boyların / yani Oğuzlar'ın/ kam-şamanları, her üç alemi sözlerinin tesir dairesinde tutmak istemiş ve bu amaçla da kopuzda üç telin olmasınızorunluluk kabul etmiştir. Sibir-Altay ve Türkistan'da iki telli kopuzla birlikte üç telli kopuzun da belirgin yer tutması bu mitolojik düşünceyle alakalıdır[84] . Şimdi de Kırgızistan'ın kuzey bölgesindeki bahşılar kamlama merasimlerinde yalnız üç telli kopuzlardan istifade ederlar[85] .

Yukarıda adı geçen bölgelerden farklı olarak, Kafkas, İran ve Anadolu'da kopuzun esasen üç telli tipinin tarihi olgu olması anlayışını devam ettirmek için belirli esaslar vardır. Bu bölgelerin etnik hafızasında yaşayan "Üç telli sazını sinesinin üstüne aldı." ananevi folklor kalıbı ve "saçından üç tel ayırdı, bastı bağrına, görek ne dedi" poetik düşüncesi de etnosun eski müzik aletinin üç telli olmasından ileri gelir.

Musiki aletinin telinde ruhun aks olunması konusunda mitolojik düşüncenin izlerine "Aşık Garip" destanında da rastlanmaktadır. Şöyle ki, Garip uzak yolculuğa çıktığında sazını duvara asıp ana ve kız kardeşine derdi ki, " Ne vakit sazımın teli

---

81 С. М. Абрамзон , **Киргизы и их етнографические и историко-культурные связи**, s. 305
82 В. М. Жирмунский, **Х.Т. Зарифов, Узбекской народный зпос.** М., изд. Худ. Лит., s. 24
83 В.Н. Басилов, **Избранники духов**, s. 55
84 С. М. Абрамзон , **Киргизы и их етнографические и историко-культурные связи,** s. 315
85 **age**., s. 315

kendi kendine kırılırsa, o zaman bilin ki benim başıma bir kaza gelmiş, artık hayatta değilim demektir.” Müzik aletinin teli-sazın teli ruhlar dünyası ile alakalı olduğu için folklor düşünüşüne göre uzak yolda olan Garib’ in talihinden haber verebilir. Unutmayalım ki, Garip Hakk aşığıdır, Tanrı vergisine sahiptir ve bu sebeple de ilahi alemle bağlantılıdır. **Eski çağların kam-şamanıyla orta çağın Hakk aşığı arasında prensip bakımından böyle bir fark olmadığından onların her ikisi ilahi alemle, ruhlar dünyası ile alakalıdır. Müzik aletinin teli konusunda ilk mitolojik düşünce kam-ozan-bahşı-aşık ardıcıllığının bütün aşamalarında aynı statüye sahiptir.** Verilen örnekte de göründüğü gibi, kopuz tellerinin ruhlar alemi ile bağlılığı konusundaki mitolojik kanaat daha sonra sazın teline de yansımıştır.

Sanatın tarihi manzarası gösterir ki, kopuz ayrı ayrı bölgelerde bazı başka isimler de kazanmıştır. Bunlardan en çok yayılanı tambur ve onun çeşitli varyantlarıdır: tambur, tambura, dombura, dombrak… vs. Kazak ve Özbekler arasında bahsedilen isimler geniş yayılmıştır. Azerbaycan’ın Gah-Zagatala-Balaken bölgesinde tamburdan müzik aleti gibi şimdi de faydalanılmaktadır. Bu bölgenin bayati örneklerinde tambur adının faal kullanılması da onun bu çevrenin folklor hayatında önemli yer tutmasından ileri gelir:

Tambur çaldım sinede,
Beş yıl kaldım binede.
Beş yılda inden kalsam,
Unutmam yine de.

Tamburun beş bendine,
Oğlan kadar kendine.
Bir Allah kömek olsun,
İkimizin derdine.

Tamburun teli uzun,
Şantalar düzüm-düzüm.
Bir bu yana baksana,
Ay benim ala gözlüm.[86]

[86] Numuneleri Azerbaycan MEA Şeki İlm Merkezinin emektaşı Ali Süleymanov Zagatala bölgesinin köylerinden toplamıştır.

İlginçtir ki, Kazak ve Özbek dombraları, Ural boyu tamburaları esasen iki telli[87] olduğu halde Azerbaycan ve Anadolu'daki tambur üç tellidir. Bu, Kafkas - Anadolu kopuzunun üç telli olması kanaatini kuvvetlendiren bir delildir. Kopuzla birlikte tambur adının kullanılması ve sonradan da bu adın üstünlüğü ele geçirmesi aşağıdaki sebeple ilgili olabilir: Kopuz kam-şaman merasimlerinde istifade edilen önemli vasıtalardan biri olduğu için İslam dünya görüşü Türk maneviyatına doğru yürüdükten sonra kam-şaman kompleksinin bütün unsurlarını, hem de müzik aletini köşeye sıkıştırmıştır. Böyle bir durumda kopuzun dar çerçevede- herhangi bir boy içinde mevcut yerel adlarından birini faalleştirmek, öne çıkarmak ve "kopuz" adını arka plana atma zorunluluğu doğmuştur. Görünüyor ki, "tambur" böyle yerel yapıya sahip adlardan biri olmuş ve "kopuz" adını gölgeleyerek dikkati onun üzerindeki tazyikten biraz uzaklaştırabilmiştir[88] . Türkmenler'in kopuzu sonradan "dütar" olarak adlandırmaları da bundan dolayıdır. Orta asırda meydana gelen bu yer değişiminden sonra "kopuz" adı esasen mitolojik merasim icracılarına -bahıcı,bahşı, kam ve oyuna- mahsus müzik aleti şeklinde kalmıştır.

Eski Türk medeniyet çevresinde kopuz çalan sanatkarlara istifade ettikleri müzik aletine uygun olarak "kopuzcu" adı da verilmiştir. "Manas", "Semetey", ve "Seytek" gibi derin etnik-medeni hafıza sistemine sahip destanlarda "kopuzcu" sözüne sanatkar statüsünde sık sık rastlanıldığından şöyle bir kanaate varılabilir ki, bu söz /hatta ünvan/ seviyesinde kullanılmıştır[89] . Kopuz+çu /kopuzda çalıp söyleyeni/ ünvanı Türk halklarının büyük ekseriyetinde "ozan" ve "bahşı"nın müşterek yerine geçen şekli gibi onlarla birlikte faaliyet göstermiştir[90] . "Kopuzcu" nun bütün Türk arenasındaki faal işlevinin işaretidir ki, bu isim komşu medeniyet çevrelerine de nüfuz edebilmiştir. Ukrayna ve Polonya halklarının folklor sanatkarına - müzisyenlere-söyleyenlere verdikleri "kobzar" adı Türk etnik medeni çevresinden gelen "kopuzcu" nun birebir tesirinden meydana gelmiştir. "Kopuz+er"

---

[87] Bununla birlikte Türkistan'da – Kazaklar'da da üç telli, on iki- ondört perdeli dombralar vardır. **Bak**: ф. Кароматов, **Узбекская домбравая музыка**, Ташкент, Госполитиздат,1962, s. 7

[88] Kopuzun kırsal etnik muhitlerdeki tesiri tambur-dombra için de aynı şekildedir. Dombranın Slavyanlara geçmesi, özellikle de Ruslar'da ananevi musiki aletine çevrilmesi tarihi bir gerçektir. Bu Rus dombralarının Kazak, Kırgız ve Türkmen dombralarından farklı olmayan kuruluş ve çalgı tarzına sahip olduğunu açık şekilde gösterir. Bak: s. 19

[89] ИВ. Молдобаев, **Зпос "Манас" как источник изучения духвной культуры Киргизского народа**, s. 138

[90] **Kayıt:** Bazen folklor sanatkarının adı- "ozan" musiki aletine geçmiş, yani onun yararlandığı musiki aleti de "ozan" diye adlandırılmıştır. O zaman "ozan" "kopuz"un yerini almış gibi kabul edilmiş ve folklor sanatkarına da "ozancı" ünvanı verilmiştir. Bak: E. Bedelbeyli, **İzahlı Monografik Musiki Lügati,** Bakü 1969, s. 57

birleşmesinden oluşmuş "kobzar" kopuz çalan kişi, kopuz çalan adam manasını yansıtır, bu da denebilir ki, kopuzcunun aynısıdır. Burada ismin leksik anlamı ve gramatik oluşumu Türk dil ve düşünce tarzına o kadar uygundur ki, aslında derin bir araştırma yapmadan da bunu sezmek mümkündür. "Kobzar" ünvanının kırsal etnik çevrede geniş bir şekilde yayılması onun kendi muhitinde de uzun müddet popüler olduğunu söylemeye imkan verir. "Kopuzcu" adı büyük ihtimal, "kopuz" ve "ozan" adlarının birleşmesi ile zamanla yapısal değişikliğe uğramıştır.

"Kopuzcu" – "Kobzar" sırasına dahil olan "Kusan" ünvanı da "kopuz" sözünden türemedir. Belli ki, kopuzun çok yönlü telaffuz şekillerinden biri de "kos" veya "kus" tur[91] . Kopuzun "kos" veya "kus" gibi telaffuzu Sibir-Altay bölgesinde şimdi de kullanılmaktadır[92]. Ermeniler' in folklor sanatkarı "kusan", Ukrayna "kobzar" larının bir başka tipidir. İlginçtir ki, kobzarların müzik aletinin adı "kobza" olduğu gibi kusanların da müzik aletinin adı "kos" veya "kus" tur[93] . "Kus+an" kus /kopuz/ çalan adam demektir. Gürcüler' in "kosan" veya "mkosan" ünvanı da kos /kopuz/ çalan adam anlamındadır. Çünkü onlarda da kosanın /mkosanın/ müzik aleti "kos" olarak adlandırılır[94] . Eski çağlarda ve orta yüzyılda gayri resmi şekilde bütünüyle doğu aleminde, hem de doğunun tesir dairesine yakın olan bölgelerde Arap dili ilim, Fars dili yazılı edebiyat /daha çok şiir/, Türk dili ise umum folklor dili statüsünde çıkış yaptığından "kopuzcu" nun "kusan", "kosan" /mkosan, "kobzar" adları altında Ermeni, Gürcü, Ukrayna ve diğer komşu halkların manevi-medeni çevresinde nüfuz sahibi olması tabii sayılmalıdır. Türk dili umum folklor dili karakteri taşıdığından kusan, kosan ve kobzarların hem çalgı repertuarında, hem de yaratıcılıklarında bu tarihi faktörün izleri kalmıştır. Yüzlerce Ermeni kusanının ve Gürcü kosanının Türkçe şiirler besteleyip okuması, etnografik merasimlerde Türk folklor örneklerini-türkülerini, destanları çalıp söylemesi folklor uğraşısında defalarca ispat edilmiştir[95]. Gariptir ki, Türkoloji alanında büyük hizmetleri olan V.A.Kordlevski "Proishojdenie

---

[91] В. М.Баляев, **Очерки по истории музыки народов СССР**, Ы т.М, "Музтиз" 1962, s. 49

[92] **age**., s. 49-50

[93] M. Ağayan, **Ermeni Kusanları ve Kusan-Aşık Sanatı**, Haypatrat 1959, s. 3 **Kayıt:** Ermeni dilinde olan bu kaynaktaki gerçeği /kusanın musiki aletinin "kus" ve "kos" olarak adlandırılmasını / İ. Abbasov'un **"Ozan" / Uzan-Kusan İstilahı ve Sanatına Dair"** makalesinden aldık. Bak: **Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tetkikler**, 3 cilt, Azerbaycan İlimler Akademisi Neşriyatı, Bakü 1968, s. 60

[94] М.И. Шалакадзе, **Грузинские народные музыкальные инструменты**, Тбилиси, "Меднисреба", 1970, s. 23

[95] E. Yerevanlı, **Azeri-Ermeni Edebi Alakaları**, Yerevan "Heyestan" 1968, s.315-316; Y. Ramazanov, **Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları**, Bakü 1976; V. Hacıyev, **Folklorumuzun Ufukları**, Bakü 1991

Osmanskogo Slova Uzan" adlı makalesinde sözü edilen tesiri tamamıyla aksi istikamete çevirir. Güya kusanlar eski Arkaşidler sarayında çalıp söylüyorlardı. Ermenistan çarlığının yıkılmasından sonra kusanlar Selçuklular'ın saraylarına gittiler ve orada onların tesiri ile Türkler' in ozan/ uzan/ sanatı oluştu[96] . V.A.Kordlevski "ozan"/ uzan sözünün özünü de "kusan" ın Türk diline uygunlaştırılmış şekli saymaktadır[97] . Kusanın Türk folklorunun tesiri altında meydana gelmesini Ermeni araştırmacıları da hiçbir şekilde kabul etmek istemezler ve bu sözü İran-Fars menşeli kelime gibi araştırırlar[98] . Biz yukarıda tarihi sürecin esas çizgilerini açıkladığımızdan burada V.A.Kordlevski' nin ve onun hemfikirleri olan Ermeni araştırmacıların yanlış düşüncelerini yalanlamak için meselenin birkaç yönünü dikkate sunmayı uygun görmekteyiz. Eğer V.A.Kordlevski'nin ve onun hemfikirlerinin düşünceleri doğruysa, o zaman Selçuklular'ın sarayına gelen kusanlar hangi repertuvarla -söz ve musiki ile- Türk hükümdarlarının, beylerinin gönüllerini okşayarak onları eğlendireceklerdi? Şüphesiz ki, mağrur Türk beyleri Ermeni musikisi ve Ermeni sözlü türkü dinlemeyi gururlarına yediremezlerdi. Kusanlar, Oğuz beyleri karşısında mutlaka beyler için ana dilde /Türk dilinde/ ve onların havalarını/ Oğuzlar'a mahsus ozan-kopuz havalarını/ çalıp söylemeliydiler. Öyleyse, peki o zaman Ermeni kusanları bu folklor kompleksini nasıl, nerede ve ne sebeple benimsemişlerdir? Köklü kaynaklara müracaat etmeden hatta basit bir mantıkla da şu kanaate varılabilir ki, kusanların repertuvarı baştan sona Türk folklor kompleksine mahsus musiki ve söz örneklerinden oluşmuştur. Bunun sebebi oldukça basittir. O, ozan sanatının tesiri altında oluşmuş ve ozanın musiki ve söz repertuvarını pek fazla ciddi bir değişikliğe uğratmadan alıp faydalanmıştır. Selçuklular'ın sarayına ve Oğuz beylerinin huzuruna da onlar önceden belirledikleri bu ozan repertuvarı ile gelmişlerdir.

"Kusan" bağnazlığının esassızlığını açıklayan şöyle bir kanıta da bakabiliriz: Belli ki, her bir etnosun ilk-ilkel aşamada oluşan sanatı /özellikle de folklor sanatı/ bu etnosa mahsus dilin sözlerinden adını almıştır. Halklar tarihinde şöyle bir istisnaya rastlanmaz ki, herhangi bir etnosun ilk önce folklor sanatının adı kendi menşeini başka bir dile bağlamış olsun. Yalnız sonradan oluşan sanatlar, o cümleden

---

[96] В.А. Гордлевский, **Избранные сочиненния**, Т, П, М, изд Вост, лит., 1962, s. 264-265

[97] **age**., s. 265

[98] Тагмизян И.К.Теория **музыки в древней Армен,** изд, АН АРМ. ССР, 1977 s.24: Ermeni kaynaklarının bu konudaki yerinin geniş şekilde izahı için İ. Abbasov'un **"Ozan" / Uzan-Kusan İstilahı ve Sanatına Dair"/ "Tetkikler",** 3 kitap, s. 59-70 makalesine bak.

de folklor sanatları sosyal-siyasi ve medeni-estetik süreçlerin tesiri sonucunda yabancı dile mahsus sözlerden adını almış olabilir. Lakin o zaman da bu sanatın ilk-ilkel çağlarda oluşması ve sadece bir etnosa ait olması zayıf ve esassız bir ihtimaldir. Peki niçin Ermeniler'in bu "eski" sanatının adı Ermenice hiçbir mazmun vermiyor? "Bağnazlar" ise onu hangi yolla olursa olsun Türkçe'ye bağlamamak maksadı ile "kusan"ın Pehlevi /Fars menşeli söz olduğunu zan ve iddia ediyorlar[99] . Hatta tarihi gerçeklikten çok çok uzağa dayanan bu yanlış düşüncenin kendisi de -yani "kusan" ın Ermeniler'e değil, eski Pehlevi diline /İran medeniyet çevresine/ aitliği de kusan sanatının serbest sanat olmadığını itiraf eden bir delildir. Daha önce de denildiği gibi, ilkel aşamada etnosun özünü oluşturduğu folklor sanatı kayıtsız şartsız olarak onun kendi diline mahsus sözle ifade olunmalıydı. Araştırmacıların genel kanaatine göre ise "kusan" adının Ermenice hiçbir anlamı yoktur. Demek ki o, dışarıdan gelmiş bir addır. Lakin bu isim eski Pehlevice'den değil, Türkçe' den alınmıştır. "Kusan" ın sanatkar ünvanı gibi "kusan" – "kosan" fonetik terkibinde Pehlevice' de de kullanılmasına gelince bu, o kadar da olağanüstü bir durum değildir.Gürcü ve Ermeni çevrelerinde olduğu gibi İran-Fars çevresinde de kopuzculuğun belirgin yer tutması tarihi mümkünlük içerisindedir. Her üç etnik muhitte folklor sanatkarının musiki aletinin "kus" /"kos", gos", "gus"/ olarak adlandırılması da bu hadisenin aynı özelliği taşıması ve denebilir ki, birbirinden seçilmeyen hat bir üzerinde hareket etmesi ile alakalıdır[100] . Sonuçta Kusan sanatı Ermeniler' e ait folklor sanatı ise ve Türk medeni çevresinde tesir gösterebilecek güçteyse niçin orta yüzyıllarda ozan sanatı aşık sanatıyla yer değiştirdiğinde kusan sanatı da aynı değişikliğe uğradı? Halbuki o, serbest sanat /hatta iddia olunur ki, tesir edici güce sahip sanat/ olsaydı yaşamaya devam ederdi ve aşık sanatına çevrilmezdi. Doğrudur, sanatkar ünvanı gibi "kusan" "aşık"la birlikte yaşıyor, lakin onların repertuvarının sırf aşık repertuvarı olması ve "kus" /kopuz/ yerine istifade ettikleri yeni tipli musiki aleti -"saz"- şunu gösteriyor ki, yaşayan yalnız evvelki sanatın adıdır, mahiyet tamamen değişmiştir. Türk medeniyet çevresindeki tarihi sürece ozan-aşık geçidine uygun olarak, orta yüzyıllarda Ermeni çevrelerinde de kusan aşıkla yer değiştirmiştir. Türk folklor çevrelerinde meydana gelen olayların Ermeni folklor çevresinde de aynı şekilde tekrarlanması kusan

---

[99] Ermeni araştırıcılarının "kusan" teriminin anlamı ile ilgili yaptıkları araştırmaların kronolojik sırası İ. Abbasov'un daha önce belirtilen makalesinde / **"Tetkikler"**, 3 cilt, s. 60-61/ ve Y. Ramazanov'un **"Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları**"/ Bakü 1976, s. 7-15/ verilmiştir.

[100] **"Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları"**, s. 8

sanatının serbest sanat olmadığını ve bir nevi ozan sanatını taklit ederek yaşadığını açık şekilde doğrular.

V.A. Kordlevski kusanın Türk folklor çevresinin tesirinden uzak olduğunu, üstelik de "kusan" ın tesiriyle "ozan" ın oluştuğunu ispat etmek için şöyle bir düşünce ileri sürer : güya "ozan" adına yalnız Kafkas ve Küçük Asya' da-Anadolu' da- rastlanır. Orta Asya' da bu söz kullanılmamıştır[101] . Buradan da V.A.Kordlevski' nin fikrince, "ozan" adının "kusan" a karşılık olarak Ermeniler' in tesiriyle meydana gelmesi ihtimali ortaya çıkar. Bu sahada değerli araştırmalar yapmış A.N.Samoyloviç sanatın tarihi manzarasını daha net bir şekilde belirginleştirerek V.A.Kordlevski' nin yanlış düşüncelerini kesin delillerle tekzip etmiştir. A.N.Samoyloviç Türkistan folklor kaynaklarından, hem de bu arazinin yazılı kaynaklarından tutarlı numuneler getirerek "ozan" ın Orta Asya' daki tarihi izlerini açıklamıştır[102] . Bu değerli araştırmacının dikkati çektiği kaynaklar içerisinde Emir Ali Şir Nevai'nin "Mizan'ül Evzan" eserinden örnek verdiği "ozanların ozmağı" ifadesi hususi merak oluşturur[103] ." "Ozanların ozmağı" ifadesi gösterir ki, "ozan" sözü kayıtsız şartsız "ozmak" fiil köküne bağlıdır ve tertemiz Türk menşeli kelimedir. Lakin V.A.Kordlevski meselenin bu yönünü geliştirmemiştir. Buna göre de "ozmağ" ın ünvanını açıkalamak için tarihi kaynağın bu makamını gözden geçirmeye ihtiyaç duyulur. Çünkü ozanların "ozmağ" ı ve Özbekler'in "buday-buday" ı hiçbir vezne uygun gelmez[104] . Her ne kadar örnekleri varsa da, onların aruz veznine bağlılığı yoktur./ Dikkate alalım ki, "Mizan'ül Evzan" / "Vezinlerin ölçüleri"/ eseri aruz vezninin Türk edebiyatındaki yerini belirginleştirmek amacı ile yazılmıştır ve onun yukarıda sözü edilen bölümünde "ozmak" deyimi ozan yaratıcılığına mahsus şiir şekli anlamı taşır. Bu manada "ozanların ozmağı" ifadesi "ozanların söyledikleri şiirler" gibi anlaşılmalıdır.

"Ozan" ünvanının söz açımı ile bağlı Türkoloji çalışmalarında çeşitli düşünceler mevcuttur. Bu sahanın ilk çığır açanlarından biri olan F. Köprülü bir müddet araştırmalarında "ozan" sözcüğünün kam-şamana verilen adlardan birinin-"oyun" sözünün transformasyonu neticesinde oluştuğu tahmininde bulunmuştur[105] . Sonraki araştırmalarında o, bu ihtimali o kadar da doğru saymamış ve "ozan" sözünün

---

[101] В.Агордппевский, **Избраные сочинения. т.Ш.М**., изД. ВОСТ. Лит., 1968, s. 265
[102] А.Н.Самойлович**, Очерки по истории тркменской литературы.**
[103] **age**., s. 145
[104] Ali Şir Nevayi, **Mizanül Evzan**, hazırlayan: Kemal Eraslan, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1993, s. 42
[105] Fuat Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 142

kökünü “ozmak” fiilinde aramıştır. “Ozmağ” ın Türk dillerindeki türkü söylemek, çalıp söylemek anlamlarına odaklanan değerli alim bu kökten “ozğan” – “ozan” adının oluştuğunu ve bu adın türkü söyleyen, çalıp söyleyen halk sanatkarı manasını kazandığını ileri sürmüştür[106] .

A.N.Samoyloviç “ozan” ın türkü yarışmasında galip gelen, nağme söylemekte, çalıp söylemede başkalarından üstün olan, ileride, önde giden sanatkar anlamı taşıdığını kanıtlamaya çalışmıştır[107] . M.Seyidov’ un kanaati de takriben bu düşüncenin geliştirilmiş halidir: “Ozan-uzan” yarışan, “türküde öne çıkmaya çalışan” demektir. Ozan-uzanın böyle adlandırılması onun mesleği, sanatı ile alakalıdır, verilen isim onun sanatından doğmuştur. Çünkü ozan-uzanlar her zaman söz-musiki sanatında yarışmışlar [108]. M.H.Tehmasib ise kendine ait mantıkla “ozan” sözüyle alakalı şöyle bir düşünce yürütür: “Bizce, bu ünvan aslında “uzan” olmuş, zaman geçtikçe “ozan” şekline dönüşmüştür. Uzan ise “uz” dan oluşmuş bir fiildir ki, mısrayı mısra, kafiyeyi kafiye, bendi bentle uzlaştıran şair, ehvalatı ehvalat, epizodu epizot, süjeti süjet, şiiri nesirle uzlaştıran; destan, musiki, şiir, teğenni, raks… v.s. birbiri ile uzlaştırmayı beceren, yani uzan, düzen, koşan, yaratan sanatkar demektir[109].” Dikkatle bakılırsa, belirtilen muhtelif yönlü bu anlayışların ekseriyeti için “ozan” ın fiil köküne bağlı bir ad olması kanaatinin müşterekliğini belirlemek mümkündür. Bizim kanaatimize göre, “ozan” ın esasını teşkil eden “ozmak” fiilinin tam şekli “yozmak” tır. “Yozmak” kam-şaman sisteminin mahiyeti ile birebir alakalıdır. Kopuz çalıp söyleyeni kam /bizim dikkat yönelttiğimiz aşamada “ozan”/ böylece gelecekten haber veren, olacakları aşağı yukarı ortaya koyan, yozandır. Kamın / ozanın / gelecekten haber verebilmesi, ilerideki, gelecekteki olayları önceden yozabilmesi, yani “yozan” – “ozan” olması ilkel düşünce ve onun ad yaratıcılığı için tabii ve inandırıcı bir zemindir. Kam-şamanın diğer adında –“bahşı” da da bakıcılık, olacakları önceden görme, yozuculuk anlamı açıktır. “Bahşı” nın bakıcılığı, görücülüğü ile “ozan” ın yozuculuğu denebilir ki, aynı keyfiyeti aks ettirir. Bu sebepten de bu adların /“bahşı” ve “ozan”/ aynı semantik tutumu aksettiren yakın yapılı sözlerden /fiillerden/ oluştuğu kanaatine varmak mümkündür. “Ozan” da “yozmak” ın tam fonetik yapıda aks olunmaması, yani sözdeki ses düşümünün

---

[106] **age.,** s. 144
[107] А. Н. Самойпович, **Очерки по истории турменской питературы**, s.144
[108] M. Seyidov, Azerbaycan Halkının Soykökünü Düşünürken, Bakü, 1989, s. 484
[109] M. H. Tehmasib, Azerbaycan Halk Destanları / Orta Asırlar / s. 28

/“j” sesinin/ olması Türk dillerinin tarihi tabiatından ileri gelen tabii bir hadise gibi kabul edilmelidir.

“Ozan” adının “yozmak” fiilinden oluştuğu düşüncesini ileri sürerken hatırda tutuyoruz ki, “yozmakla” “ozmak” arasında tarihi-semantik bağlılık vardır. Şöyle ki, önceden de belirtildiği gibi kam- şamanlar merasim icra ederken, kamlama sürecinde ancak nameli şekilde okuyarak gelecekten haber getiriyorlardı, müşkül işin çaresini söylüyorlardı, ruhlarla alaka kuruyorlardı… v.s. hususi bir ses ile okuya okuya gelecekten- haber vermek, yozmak-ozmak, kam-şaman özelliği gibi ozanda dagörünür. Kam- şamanın, hem de ozanın hususi bir ses ile okuya okuya yozması zamanla türkü okumak, nağme söylemek anlamında da kavranılmaya başlanmış ve tarihi gidişat göstermiştir ki bu istikameti güçlenerek diğer yönleri arka plana geçirmiş, hatta bir o kadar etkisinin azalmasınasebep olmuştur. Böylelikle de gelecekte /bize malum olan tarihi olay gibi Nevai devrinde!/ ozanların çalıp söylemesi, kendilerine mahsus şiirler söylemesi anlamını veren “ozanların ozmağı” kalıbının ilk çağlarda “yozanların yozmağı” şeklinde teşekkül ettiği söylenebilir.

Yeri gelmişken, “ozan” adının bazen “uzan” şeklinde yazılış ve telaffuzuna da rast gelinmektedir ki, bu da filoloji düşüncesinde karmaşıklık oluşturur. Adın oluşmasında esas fonksiyonu yerine yetiren “yozmak” – “ozmak” fiil köküne dayanan “ozan” varyantının tarihi-gramatik bakımdan doğru olduğu söylenebilir. M.F.Köprülü de adın yalnız “ozan” şeklindeki yazılış ve söylenişini kabul eder.

Orta çağlarda “ozan” ve “kopuzcu” adlarıyla birlikte “mütrüb” adı da birkaç durumda kopuz çalıp söyleyen sanatkar anlamında kullanılmıştır[110] . Ozanlara esasen İran medeniyet sahasında “mütrüb” adı verilmiştir. “Eğlendiren, gönül açan” anlamı veren Arap kaynaklı bu söz XVI. yüzyılın ortalarına kadar olumlu anlamda kullanılmıştır. Muhammed Fuzuli’ nin – “Yedi Cam” mesnevisinde de mütrübün bir sanatkar gibi müsbet tipi yaratılmıştır. İlginçtir ki, ozanın diğer adlarla birlikte “mütrüb” adıyla çağırılmasına orta asırlar Ermeni çevresinde de rastlanır. Ermeniler kendi kusanlarına “mütrüb” de diyorlardı[111] . Göründüğü gibi, bu da dış tesirin neticesidir. Kafkas ve İran arazisindeki Türk medeniyet çevresinde meydana gelen bu küçük değişikliğin aksülameli Ermeni muhitinde kusan sanatının serbest sanat olmadığını bir daha yalanlanamaz mantıkla ortaya çıkarır.

---

[110] E. Aslanov**, El-Oba Oyunu,Halk Tamaşası**, Bakü “Işık” 1984, s. 149

[111] Ş.S.Krigoryan, **Kadim Ermeni Kusan Nameleri**, Yerevan ,EA neşriyatı, 1971, s. 210-211

Kayıt: Ermeni dilinde olan bu kitaptaki bilgilerden haberdar olmakta bize yardım ettiği için Filoloji İlmleri Doktoru Profesör İsrafil Abbaslı’ ya teşekkürlerimizi bildiririz.

"Mütrüb" adının olumsuz bir anlam kazanması şüphesiz ki, ozanın unutulması süreciyle üst üste gelir ve bu hadise zaman itibarı ile on altıncı yüzyılın ikinci yarısı ile on yedinci yüzyılın ilk dönemleri arasına rastlar.

Ozan sanatı asırlık faaliyeti boyunca çok defa medeni-estetik olaylarla karşılaşmış, yakın ve uygun sanat sahaları ile muhtelif seviyeli ilişkiler ve fayda sağlama durumunda olmuştur. Bu bakımdan zengin ve çok sahalı manevi-estetik şebekeye sahip olan bahşı ve ozan-aşık ilişkisinin ortaya çıkarılması özel bir önem kazanır.

2.2.3. Oğuz Bölgesinde Ozan-Bahşı Münasebetlerinin Tarihi Semantikası

Kam-şaman kompleksine bağlı olan ve bu sistemin diğer taşıyıcılarına nispeten daha uzun süreli faaliyet gösteren **bahşıların** da Türk etnik-medeni çevresinin gelişmesinde, hem de aşık sanatının oluşumunda önemli bir yeri vardır. Türkistan, Çin-Uygur ve Ural boyu gibi büyük ölçekli Türk bölgelerinde kam-şamanın ananevi fonksiyonunu, yöresel özellikler ve tarihi yeniliklerle devam ettiren bahşılar eski Türk medeniyetinin esas taşıyıcı ve koruyucularından biridir. Derin mitolojik köklere sahip eski merasim ve ayinlerin, hem de söz, musiki ve dans sanatlarının belirtilen coğrafi arazilerdeki oluşum ve gelişiminde onların çok asırlık faaliyeti sürükleyici-merkezi damar rolü oynamıştır. "Bahşılar en eski devirlerde musiki ile sihir yapan, şiirler okuyan, gaibten haber veren, hakimlik eden kamlar idi[112]." "Bahşı" adı altında toplanan bu çok yönlü faaliyetin neticesidir ki, orta yüzyıla kadar Türkistan hakanları, salnameci ve katiplerine de "bahşı" diye seslenirlerdi[113] ." Uygurlarda akıllı, bilgili adama "bahşı" adı verilirdi[114] . Çeşitli tarihi kaynakları ve Türk dillerinin sözcük dağarcığını araştıran değerli doğu bilimci V.V.Bartold "bahşı" sözünün katip, hekim-cerrah, devlet memuru, ruhani adam, cadı, sihirbaz, doktor, halk bestekarı-müzisyen, boy lideri, her şeyden haberdar olan, bilgili, akıllı adam…vs. manalarını belirginleştirmiştir ki, bu da bahşının kamla denklik teşkil ettiğini açık şekilde gösterir[115] . "Bahşı" ünvanı Türk dillerinde "baksı", "baksa", "faksa", "faksı", "bakşı" ve başka bu gibi manalarda kullanılmıştır. Bu isme eski Türk bölgesinin komşusu olan merkezi Asya halklarının bazılarında da rastlanmaktadır. Şöyle ki, Kore ve Tayvan' da da "paksi", "baksi" adları kör kam-

---

[112] F. Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s.68
[113] В.В. Бартольд, **Сочинения,** т. I., М., изд, Вост.лит., 1963, s.99
[114] Ч.Валиханов, **Собранные сочинения**, т IV, Алма-ата, "Жазучи", 1984, s. 52
[115] В.В. Бартольд, **Сочинения,** т. V., s. 501

şaman anlamını aks ettirmektedir[116] . Sadece isimdeki benzerliğe göre değil, merasim icrasındaki uygunluklara göre de bahsedilen araziye tarihen güçlü Türk tesirinin olduğunu tahmin etmek mümkündür. "'Paksi" sözünün kör kam-şaman anlamı vermesine gelince ise diyebiliriz ki, bu ilk tahayyülün doğurduğu belirgin tarihi-tipolojik düşünceye dayanır**: çünkü ilkel düşünce diğer dünyayı / ahireti/ karanlık alem gibi kabul eder ve kam-şamanı da öbür dünyadaki -karanlık alemdeki ruhlarla alakadar olan gizemli bir varlık sayardı. Bu manada kam-şamanın körlüğü onun ruhlar dünyası ile alakasının mitolojik–semantik ögesi gibi görünür. Şurasını da kaydetmeliyiz ki, "körlüğün" ruhlar alemi ile alakalılık durumu gibi mitolojik anlamı dünya halklarının ekseriyetinin mit sisteminde mevcuttur.**

V.V.Bartold "bahşı" adının Sanskritçe'deki "öğretmen", "bilen", "bilgili adam" anlamını aksettiren "bhikşu" sözünden türediğini tahmin eder[117] . Türk dillerinin sözcük çeşitlerine iyi vakıf olmuş değerli araştırmacının bu kanaati o kadar da kabul edilebilir değildir. Bahşının, gaipten haber getirme, görücülük, bakıcılık yaparak gelecekten haber verebilme kabiliyetine sahip olduğu konusunda ilmi düşünceye sahip olan alim, aslında bu sözün Türkçe'deki "bakıcı" kelimesiyle ilişkisini dikkate almalıydı. Nedense, Türk dil ve folklor sistemine gereken seviyede vakıfiyeti olan Profesör K.Köroğlu da "bahşı" adının Sanskritçe'den geldiği ve Türk kontekstine Buda tesiriyle dahil olduğunu kabul ederek V.V.Bartold'un söylediklerine taraf çıkar[118] . Halbuki birçok Türk dilinde, yani Azerbaycan, Kırgız, Özbek, Gagavuz, Anadolu Türkçeleri' nde "falcı" sözüne karşılık olarak "bakıcı" sözünün de kullanılması "bahcı" sözünün leksik anlam gibi "bakıcı" olduğunun yalanlanamaz ispatıdır. Bahşıda bakıcılık - görücülük fonksiyonunun, yani kam-şaman keyfiyetinin önem taşıması tarih ve folklor kaynaklarında görülmektedir.

Tarihi gelişim neticesinde bahşılar kama mahsus diğer keyfiyetlere nispeten müzisyen-nağmekar fonksiyonunu daha çok korumuş ve geliştirmiştir. Kendi medeni-tarihi fonksiyonunun esas kısmını etnografik merasimde – toy-düğün alaylarında-çalıp söylemekle icra eden bahşıların etnos dahilindeki hürmet ve nüfuzunun seviyesi bütün Türkistan' da meşhur olan bir meselde de yer almaktadır:

---

[116] Ю. В. Ионова, **Шаманство в Коре / XIX- начало XX в**./ Бах: **Символика культов и ритуалов наодов зарубежной Азии**, М., "Наука", 1980, s. 27
[117] В.В. Бартольд, **Сочинения**, Tv., s.501
[118] Х. Короглу, **Туркменская литература**, s.69

Her işin kendi vakti iyidir.
Düğünün gelişgi /bezeyi – / bahşıdır.[119]

İslam görüşünün şamancılığı sıkıştırmaya başladığı orta asırların başlarından itibaren bahşılar birçok eski merasim ve ayinlerin icrasından zamanla uzaklaşmaya mecbur olsalar da İslam'a kadarki Türk medeniyet ve maneviyatını Kafkas, İran ve Anadolu'daki taşıyıcılarla /ozan ve aşıkla/ mukayesede fazlasıyla muhafaza edebilmişlerdir[120] . Buna göre de **bahşılar yarı müslüman - yarı şaman sanatkarlardır.** Bahşıların kendini muhafazasının böyle güçlü olması şununla alakalıdır ki, Kafkas, İran ve Anadolu'ya nispeten Türkistan ve Ural boyunda İslam dini biraz zayıf kalmıştır. Bu sebeple de orada etnik-manevi hayat denebilir ki, tarihi-ananevi istikametinde devam etmiştir. İslam tesirinin gereken seviyede hızlanabilmemesine göredir ki, bahşı sanatı belirli konu yeniliklerini /İslami görüşten gelen motifleri/ kabul etse de ciddi keyfiyet değişikliklerine uğramaz. Halbuki tarihi mahiyeti bakımından onunla ayniyet teşkil eden ozan sanatı Kafkas, İran ve Anadolu'da kendini muhafaza edemeyerek İslam medeniyetinin güçlü tesiri altında aşık sanatına dönüşmüştür.

İslam tesirinin neticesi gibi bahşı sanatında olan değişiklikler arasında bazı bölgelerde "bahşı" adının başka adlarla yer değiştirmesine meylin oluştuğunu belirtmek gerekir. Şöyle ki, "bahşılık" İslam'a kadarki inanış ve tapınmalarla bağlı bir dünya görüşü toplamı olduğu için onun müslüman zihniyeti tarafından köşeye sıkıştırılması ve imkan dahilinde aradan çıkarılması tabii bir süreç gibi olmalıydı. Atlı hayat tarzı olan Türkistan'da bu süreç başka İslam bölgelerine nispeten daha ağır olsa da her halde belirli seviyede tesirini gösteriyordu. Orta yüzyılın sonlarına doğru Türkmen ve Özbek bahşılarının bir kısmının kendilerini "şayır", "şagır" olarak ad-landırmaları, Kazaklarda, kısmen de Kırgızlar'da ise bu kabilden olan sanatkarların "akın" adı ile çağrılması bilakis bu durumun sonucudur. "Akın" adının ruhani, din adamı anlamını aks ettiren "ahun" sözünün yerelleşmiş şekli ile bağlı olduğunu F.Köprülü, B.Ögel, A.Samoyloviç gibi değerli araştırmacılar yaptıkları araştırmalarda mantıklı şekilde ispat etmişlerdir[121] . Kazak edebiyatçılarının bir kısmı

---

[119] Б. А. Каррыев, **Эпичские скаэания о Кероглы у тноркоязычных народов**, М., нэд. ВОСТ. Лит., 1968, s.26
[120] А. Н. Саойлович, **Очерки по истории туркменской литературы**, s.13
[121] F. Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 230; B. Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s.412; А. Самойлович**, Очерки по истории туркменской литературы,** s.131

/ M.Auezon, S.Mukanov, E.İsmailov / ise “akın” ünvanının “akan, coşan, kükreyen anlamı verdiğini ve “akmak” söz köküne bağlandığını düşünmektedirler[122] . Lakin bu düşünce tarihi sürecin gerçek manzarasına uygun gelmediğinden mantıklı görünmez.

“Akın” sanatkar ünvanı gibi Kazak ve Kırgızlar arasında on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren şekillenmiş ve milli-etnik hayatta din adamı, ruhani manasında değil, akıllı, bilgili, müdrik, dünya görmüş adam anlamında kullanılmıştır. O, musiki aletinden - kopuzdan ve kopuzun çeşidi olan tamburadan /yahut da dombrakdan / istifade eden musikici - söyleyici olduğu için etnosun diğer folklor söyleyicisini – jırauna üstünlük sağlayabilmiştir. Daha doğrusu, jıraular - yiğitlik hikayeleri, beylerin, ulus başkanlarının şerefine söylevler hazırlayan halk sanatkarları da zamanla akına çevrilmiştir. Jıraulların akına çevrilmeyenleri ise gissehanlıq fonksiyonunu yerine yetirmişler[123] . Akının folklor sanatkarı statüsü almasından sonra Kazak ve Kırgızlar’da "bahşı-bakşı-baksı" adı daha çok falcı - bakıcı, sihirbaz, doktor anlamı taşımaya başlamıştır.

Bahşı esasen Kıpçak, Uygur ve Karluk Türkleri’nin sanatıdır. Oğuz boyundan olan Türkistan Türkleri’nin Türkmenler’in ve Harezmoğuzları’nın bu sanatı kabul etmesi büyük ihtimal, sonraki hadisedir. Çünkü Türkistan Oğuzları da Kafkas, İran ve Anadolu’daki aynı boylar gibi ozan sanatına bağlı idiler. Oğuzlara mahsus ozan sanatının Türkistan’da bahşı sanatı ile yer değiştirmesi bazı sosyal-siyasi süreçlerin gidişatında tarihi-estetik bir olay gibi ortaya çıkmıştır.

Sözü edilen olayın meydana gelmesi, yani bahşı sanatının Türkmenler ve diğer Türkistan Oğuzları arasına nüfuz etmesi ve orada egemen olan sanata çevrilmesi esasen aşağıdaki sebeplerle ilgilidir:

1. İslam dininin tesiri altında orta çağın ilk dönemlerinden başlayarak Kafkas, İran ve Anadolu’da ozan sanatı yavaş yavaş sıkıştırılıp gözden çıkarılmış ve onun yerine aşık sanatı yayılmaya başlamıştı. Adı geçen esas Oğuz bölgelerinde ozana yukarıdan bakıldığı, adının hakaretle anıldığı bir zamanda bu arazilerdeki kendiyle aynı boya mensup olanlarla sürekli irtibatta olan Türkistan Oğuzları’nın onu koruyup yaşatmaları mümkün değildi.[124]

---

[122] **История казахской литературы**, т. I, Алма-Ата, “Наука”,1968, s.397-398
[123] М. Магауии**, Кобыз и копье**, Алма –Ата, “Жазучы”,1970, s.128-133
[124] F. Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları,** s. 141

2. Orta yüzyılda bütün Türkistan'da Çağatay-Özbek tesirinin güçlü olduğunu dikkate alırsak, başka maneviyat akımları / mesela klasik şiir, mimarlık, ressamlık… v.s./ gibi bahşı sanatının da Türkistan Oğuzları arasında yayılması tabii bir hal sayılmalıdır. Türkistan Oğuzları'nın çevrelediği alanda bahşı sanatının esas yer tutması sebebiyle, bu tesir Kazak ve Kırgız bölgelerinden gelebilirdi.

3. Bahşı ve ozan sanatları arasındaki ifacılık ve repertuar yakınlığı da yer değişme sürecinin kolay ve süratli gitmesinde belirgin rol oynamıştır.

Çünkü aslında bahşı ve ozan sanatları arasında öyle büyük bir fark göze çarpmamaktadır. Musiki aletinin / kopuz ve tamburun / benzerliği repertuardaki motiflerin / yiğitlik, kahramanlık tebliğ eden, söyleme, hikaye ve destanların/ yakınlığı bu sanatlardan birinin diğerinin yerini alması için ciddi bir engel olamazdı.

Türkmen ve Harezm bahşılarının ananevi epik repertuvarı ve oradaki sanatın çağdaş manzarası gösterir ki, ozan sanatı Türkmen Oğuzları'nda sadece bahşı sanatı ile yer değiştirmemiş, aslında onların kendine ait tarihi - estetik birleşimi olarak ortaya çıkmıştır. Türkmen bahşı sanatında ozan-aşık ananesine uygun olan öyle keyfiyetler görülür ki, bu yönlere Kazak, Kırgız ve Özbek bahşılarının ne söz ve musiki repertuvarında, ne de ifacılık prensiplerinde rastlanmaz[125] . Buraya çalgı ve okuma tarzının benzerliği, yardımcı melodik vasıtaların benzerliği, "Aşık Garip", "Seyyad-Hamra", "Tahir-Zühre", "Kul Mahmud"…v.s. bu gibi epik metinlerin repertuvar ortaklığı dahildir[126] . Büyük ihtimal ki, bahşı ve ozan sanatları Türkmen Oğuzları arasında bir müddet birlikte kullanılmıştır. Ozan ve bahşıların müşterek prensiple merasim yapmaları, eğlencelere iştirak etmesi eski bir Türkmen atasözünde de iz bırakmıştır:

Hangi yere devlet gelse,
Bahşı bilen ozan gelir.[127]

İlginçtir ki, Türkmenistan arazisindeki başka bir Oğuz bölgesinde - Harezmde de bahşı sanatının ozan-aşık ananesiyle geniş tarihi-estetik alakalara sahip olması kendini göstermektedir. Kendine has ifacılık keyfiyetleri ile farklılık gösteren Harezm bahşılarının söz ve musiki repertuarıyla Türkmen bahşı sanatının ve Kafkas-İran ve Anadolu civarındaki aşık sanatının uygunlukları çoktur. Mesela, aşık

---

[125] T.Mirzoev**, Özbek Bahşılarının Epik Repertuvarı**, Taşkent 1979, s.44-49
[126] С. Каррыеь, **Туркманский зпос**, дастаны и зпическое творчество народов Востока, Ашхабад, 1982, s.175
[127] А. Н. Самайлович, **очерки по истории туркманской литературы**, s.144

yaratıcılığına mahsus ananevi muhabbet destanlarının bir kısmına / "Neceboğlan", "Kul Elbend", "Tahir-Zühre", "Aşık Garip", "Aşık Aydın", "Seyyad-Hamra"/ Harezm bahşılarının epik repertuvarında da rastlanır. Bundan başka, onların musiki repertuvarının:

a) "Şirvan havaları" ve

b) "İran havaları" diye iki kısma ayrılması ve bu havalar arasında "Zarıncı", "Dübeyti", "Güzelleme", "Muhammes", "Şahgöçtü", "Tebrizi", "Şirvani"… v.s. gibi saz melodilerinin mühim yer tutması şüphesiz ki, Oğuz ve ozan - aşık faktöründen ileri gelir[128] . Türkmenler' in Korkut Ata ve Baba Kamber'le birlikte Aşık Aydın'ı musiki ve söz sanatının piri, üstadı, hamisi saymaları ve kuzey Türkmenistan'da, hem de Harezm' de / Özbekistan / meşhur olan "Aşık Aydın ocağı" nı / Aşık Aydın'ın mezarı Harezm arazisinde/ ziyaretgaha çevirmeleri, ona kurban ve sadakalar, adaklar ayırmaları da aşıklığın bu coğrafi-etnik çevrede belirgin bir mevki kazandığını gösterir [129].

Aşık Aydın' ın, Yesevilik tarikatına mensup aşık dervişlerden biri olduğu ve Yeseviliğin yayılıp yaşatılmasında da büyük hizmetler ve kerametler gösterdiği menkıbelerde çok çeşitli rivayetler şeklinde yaşamaktadır. Türkmen ve Harezm bahşılarının çağdaş repertuarında hem Ahmet Yesevi' nin hikmetleri, hem de Aşık Aydın' ın felsefi-ürfani şiirlerinin yaşaması ilginçtir. Bütün bunlar gösterir ki, Türkmen ve Harezm Oğuzları'nın yaşadıkları bölgelerde de ozan sanatının aşık sanatıyla yer değiştirmesine belli tarihi meyiller olmuştur. Sadece, yukarda kaydedilen tarihi-siyasi olaylar ve komşu arazilerden gelen sosyal-medeni tesirler bu yer değiştirmenin sonuna kadar devam etmesine imkan vermemiştir. Böylelikle, Türkistan Oğuzları'nın aşık sanatı yoluna doğru giden ozanları sürecin belirli aşamasında ciddi bir tesir altına girerek başka bir sanata yönelmek ve bahşıya çevrilmek durumunda kalmışlardır. Buna göre de Harezm bahşılarının hem yaratıcılık, hem de ifacılık doğrultusunda bahşı ananesi ile aşık sanatı keyfiyetleri bir bütün halinde ortaya çıkar.

Aslında ozan ve bahşı sanatlarınının genetik yakınlığı, bundan başka onların yayıldığı bölgelerdeki Türk etnoslarının birbiri ile faal alaka içinde olması bu iki sanat sahasının geniş manada karşılıklı tesiri için verimli bir tarihi zemin oluşturur. Buna göre de dikkatli şekilde yaklaştığımızda aynı yiğidin bedii ifade ve

---

[128] С. Рузибаев, **Специфика, типология и поетка хорезмских дастаов,** Ташкет, 1990, s.14
[129] В. Н.Ъасилов, **Культ святых в исламе**, s.63-64

yiğitliklerinin hem ozan, hem de bahşı yaratıcılığında göründüğünü, mitolojik kahramanların ortak kaidelerle destanlarda göründüğünü kolaylıkla görmek mümkündür. Korkut tipinin ister ozanlar, isterse de bahşılar tarafından sanatın piri, mitoloji hamisi gibi kabul edilmesi, meşhur Bamsı Beyrek konusunun ozan destanı "Kitab-ı Dede Korkut" la birlikte bahşı yaratıcılığı numunesi olan "Alpamış" destanında görülmesi hiç de tesadüf değildir[130] . "Oğuznamelerle "Manas", "Yödicöy", "Alpamış" arasındaki çok sayılı konu ve motif benzerliğini, "Köroğlu" epik sisteminin mitolojik- semantik ve genetik müşterekliğini de buraya ilave edersek bahşı ve ozan-aşık karşılıklı tesirlerinin geniş ölçekli manzarası hayli derecede açığa çıkmış olur[131] .

Ozan-bahşı karşılıklı tesiri Türkistan ve Ural boyunda olduğu gibi Kafkas, İran ve Anadolu' da da tarihi izlerini korumaktadır. Türkistan ve Ural boyu ile medeni - tarihi ve genetik alakalarla birlikte Kafkas, İran ve Anadolu'ya tarih boyunca muhtelif Kıpçak boylarının yerleşmesi de karşılıklı tesir için çok taraflı imkanlar oluşturmuştur. Azerbaycan, İran ve Türkiye arazilerinde yerleşen Kıpçak boylarının bahşı ve yahut da "yırçı" sanatı güçlü Oğuz tesiri neticesinde öncelikle ozan, daha sonra ise aşık sanatı ile yer değiştirmiştir. Türkistan Oğuzları' nda ozan sanatının bahşı sanatıyla yer değiştirmesi hangi medeni-tarihi şarta bağlı ise Kafkas, İran ve Anadolu'daki Kıpçak boylarının ozan-aşık sanatına bağlılığı denebilir ki; aynı sebep ve zemin üzerinde devam etmiştir. Kafkas arazisinde-Dağıstan' da yaşayan Kıpçak kökenli Kumuklar'ın ve onlara çok yakın olan Nogayların, ozan-aşık sanatını sahiplenmemelerine gelince, bu bir taraftan onların esasını teşkil eden Oğuzların oluşturduğu Azerbaycan Türkleri' ne karışmadan kompakt halde ve ayrı coğrafi bölgede yerleşmeleri, diğer taraftan da sufi-derviş iklimini yaşamamaları ile ilgilidir. Şimdi de Kumuk ve Nogaylar eski ananeye uygun olarak müzisyen-folklor sanatkarı statüsünde "yırçı" yı koruyup kollamaktadırlar ve musiki aleti gibi "ağaç komus" tan faydalanmaktadırlar.

"Bahşı" nın Kafkas, İran ve Anadolu' da yaşamaya devam eden izleri onun adı geçen arazilerin etnik- manevi hayatında bir müddet belirgin nüfuza sahip olduğunu gösterir. Erkek adı /Bahşı, Bahşeli/ ve soyadı /Bahşıyev, Bahşeliyev/ şeklinde işlekliğini şimdi bile koruyan "bahşı" kelimesinin Güney Azerbaycan' da köy /

---

[130] Abdülkadir İnan, **Türk Destanlarına Genel Bir Bakış**, Ankara, 1954, s.154-170

[131] А. Набиев, **Взаиосвязи азербайджанского и узбекскояо фольклора**, Бау, "Язычы", 1986 s. 198-199

Bahşılı köyü / ve dağ / Bahşıdağ /[132] adları gibi kullanılması bu sebepledir. Bahşıya söz sanatkarı gibi hürmet ve saygının alametidir ki, XVI. yüzyılın asker şairlerinden biri olan Osmanlı hükümdarı I. Sultan Selim şiirlerini "Bahşı" mahlası ile kaleme almıştır[133] . Bütün bunlar bahşı sanatının ve genelde bahşılığın Kafkas, İran, Anadolu Türklüğü' nün medeni- tarihi gerçekliğinde tuttuğu yerin az bir kısmını aksettirmektedir.

Ozan-bahşı karşılıklı tesiri neticesinde sanatta ve etnik-manevi hayatta meydana gelen yenilikler, hiç şüphesiz ki, sonraları aşık sanatının oluşum ve gelişiminde değerli genetik kaynaklardan birine dönüşmüştür.

Böylelikle, sanatın oluşum ve gelişmesinin yarattığı geniş sınırlı tarihi manzaradan bellidir ki, kam-ozan-bahşı-aşık hattı boyunca sanatkarlık özellikleri kesinleştikçe ilk ilkel aşamadaki çok görkemli fonksiyonları zamanla azalmaya başlar. Sanatkar gibi o kadar da kesinleşmemiş kam-şaman kendinden sonraki devamcılardan farklı olarak, daha çok tarihi-estetik/ öylece de sosyal- siyasi/ sorumluluk taşır: o, gelecekten haber getirendir, doktordur, müzisyendir, devlet memurudur, boy reisidir, ruhani hadimdir, etnoğrafık merasimlerin teşkilatçısıdır…v.s. Toplum kuruluşları ve tarihi süreçlerle bağlıi olarak "bahşı" ve "ozan", "kam-şaman" a nispeten faaliyet yönlerinin çizgisini bir hayli sınırlandırır. Sosyal-siyasi, hem de medeni-estetik iklimin değişmesinin tesiri ile onlar yukarıda belirtilen çoğu fonksiyonların bir kısmını devam ettirme imkanını kaybeder: mesela, İslam' ın kabulünden sonra din hadimi ve boy reisi vazifelerinin icrası tamamiyle başka kuvvetler eline geçer.

Orta asrın başlarında mensup olduğu cemiyet içinde halledici – idare edici mevkiye sahip kam ve onun devamcıları sözü edilen aşamalardan itibaren nüfuzlarını, esasen tesir edecek şekilde muhafaza edebilir. Onun yerine ozan ve bahşının müzisyen-sanatkar konumunun güçlenmesi için belirgin zemin oluşur. Kam-bahşı-ozan epohasına nispeten hayli derecede diğer sosyal-siyasi çevrede faaliyet göstermek zorunda kalan aşık ise evvelki tarihi-estetik fonksiyonların büyük çoğunluğunu yavaş yavaş terk etmeye başlar ve daha çok müzisyen ve sanatkar statüsünde kendi yerini sağlamlaştırır. Göründüğü gibi, genelden özele doğru geldikçe faaliyet istikametlerinin azalması ve manevi-estetik gücün bir yöne

---

[132] Cenubi Azerbaycan Arazisindeki bahşılı Köyü ve Bahşı Dağı Hakkında bilgiyi merhum Ebulfaz Hüseyni' den aldık.

[133] В.А. Гордловский, **Избранные сочинения**,т. I, М., изд, Вост. Лит., 1960, s.88

yönelmesi, bunun neticesinde de sanatkarlığın özel yerinin artması tarihi kanunlara uygunluktan gelen tabii olanaklar gibi ortaya çıkar.

2.3. Aşıklık: Tarihi Karakteri Ve Oluşum Aşamaları

Derin kökleriyle eski çağların mitolojik geçmişine bağlanan aşık sanatı oluşum aşamaları ve inkişaf yolu geçirmiş, çeşitli sosyal-siyasi iklimlerle, felsefi-ürfani akımlarla karşılaşmıştır. Bu arada onun hayatında oluşum ve biçimlenme unsuru gibi rol oynayan esas hadise ve değişimler orta yüzyıllarda meydan gelmiştir. Orta çağın başlarında başlayıp onaltı onyedinci yüzyıla kadar devam eden mürekkep ve keşmekeşli zaman zarfında Azerbaycan aşık sanatı olay seviyesinde nitelik ve fonksiyon değişmeleri geçirmiştir. Bu da aslında şununla alakalıdır ki, bu uzun süreli zaman zarfında tümüyle Yakın ve Ortadoğu aleminde, ayrıca Azerbaycan sosyal - medeni çevresinde manevi-estetik münasebetler daha çok İslam dünya görüşünden kaynaklanan görüşler sistemi doğrultusunda hareket ediyordu. Bahsedilen akım yüzyıllardan beri süregelen ve İslam' a kadarki eski Türk etnik-medeni sisteminin özü sayılan şamancılık ananelerine, hem de bu ananelerin esas taşıyıcılarından biri gibi faaliyet gösteren ozan sanatına tesirde geri kalmamıştır.

İslam dininin geniş bir alana yayılması, hususen de Anadolu, İran, Kafkas, Ural boyu ve Orta Asya'da sağlam şekilde durması nedeniyle orta yüzyıldan başlayarak bu coğrafi bölgelerde şamancılık düşüncelerinin ve bu düşüncelerin esası ve hareket verici kuvetlerinden sayılan ozanların meydanı gittikçe darlaşmaya başlar. Tek tanrılı inanç sistemine bağlı olan ozanlar tek Allahlı İslam dünya görüşünü denebilir ki, karşı koymadan kabul eder ve ona uyum sağlamaya can atarlar. "Kitab- ı Dede Korkut" boylarının bazı makamlarında bu yönün hususen öne çıkışı ve deyimler vasıtası ile belirgin şekilde kendini göstermesi tesadüfi değildir. Destanın başlangıcında:

Ağız açıp över olsam üstümüzde Tanrı körklü!
Tanrı dostu,din serveri Muhammet körklü!...[134]

gibi çok sayılı tariflerin göze çarpacak bir aktiflik göstermesi ve istisnasız olarak, küçük değişikliklerle de bütün boyların sonunda:

---

[134] **KDK,** S. 32

"Ağ sakallı baban yeri uçmak olsun!
Ağ birçekli anan yeri cennet olsun!
Ahir sonu imandan ayırmasın!
Amin, amin diyenler didar görsün!
Ak alnında beş kelime dua kıldık, kabul olsun!
Allahın verdiği umudun kırılmasın!
Toparlasın, duruşdursun günahlarım
Adı körklü Muhammed Mustafa yüzü suyuna bağışlasın![135]

şeklinde alkış-duaların kullanılması ozanın yeni çevrede İslam iklimine uygunlaşma gayretlerini gösterir. Bu tarzda dini seciyeli diğer şiir kalıpları ve gösterişli deyimler de destanın bedii sistemine yukarıdaki amaca uygun olarak sonradan dahil edilmiştir. Lakin İslam dininin insanın manevi-estetik dünyası ile ilgili bir çok sanat alanlarını, hem de dans ve musikiyi haram kılıp yasak etmesi ozanların yakınlaşma ve uygunlaşma gayretlerine ciddi engel oluşturmaktadır. Yasağın şiddetlenmesi neticesinde diğer güzel sanat alanları gibi ozan sanatı da tavizsiz şekilde sıkıştırılır. Bir mesele daha var ki, ozanın köşeye sıkıştırılması sadece yasaklanan sanat alanına-müziğe münasebeti aksettirmez. Bu sıkıştırma zamanında ozanın müzisyen- folklor sanatkarı anlamı taşımasının yanında, onun İslam'a kadarki inanış sistemine - kam-şaman kompleksine- bağlılığı da dikkate alınıyordu. Bu nedenle, yasak koyulurken ozana hem haram edilen musiki ifacısı, hem de kafir sayılan eski inanış sisteminin ta-şıyıcı-yaşatıcısı gibi yanaşılıyordu. Demek ki, ozan bir taraftan İslam'ın haram buyurduğu musikinin ifacısı, diğer taraftan da İslam'a kadarki inanış sistemININ-şamancılığın taşıyıcısı olduğuna göre orta yüzyılın radikal yapılı dini-siyasi çevresinde çok zorlukla duruyordu. Ancak bununla birlikte, her çeşit yasak ve sıkıştırmalara bakmayarak kudretli ozan sanatı birkaç asır varlığını korumayı başardı. O, yalnız yeni çevrenin yarattığı alternatif sanatla -aşık sanatıyla rağbet neticesinde yerine getirdiği tarihi vazifeyi bitirdi.

Orta yüzyılın başlarında İslamlaşmış arazilerde bazı sosyal-siyasi olaylar meydana geldi ki, bu olayların tesiri ve hem de neticesi olarak bir kaç dini hüküm ve yasaklar ya tamamiyle ortadan kaldırıldı, ya da bir hayli yumuşatıldı. Öyle ki, VIII. - IX. yüzyıllardan başlayarak, hakimiyet uğruna yapılan siyasi çarpışmalarda

[135] **KDK**, s. 51

mağlubiyete uğrayan bir kaç nüfuzlu İslam ideologları arasında bu dini dünya görüşünün bazı kurallarının düzeltilmesi ve yenileştirilmesi meyilleri oldu ki, bu da ayrı ayrı tarikatların meydana gelmesiyle sonuçlandı[136] . Bu dini-siyasi yönler içerisinde felsefi-estetik prensiplerin yöreselliği ve daha çok hümanistliği ile ayrılan sufilik kısa bir zaman içerisinde sadece halk kitleleri arasında yayılarak çok sayıda taraftar topladı. Çünkü hakimiyet uğrundaki gergin mücadelede mağluba çevrilmiş yüksek rütbeli ruhaniler-sufi şeyhler ve onların etrafına toplanan hemfikirleri-dervişler ağır şartlarda, zor bir yaşam geçiren cahil cemaate giderek, ideallerini çeşitli vasıtalarla tebliğ ediyorlardı. Hakimiyette olan zıt kutup ideologların her çeşit takip ve işkencelerine aldırmadan, onlar yollarından dönmüyor ve geniş halk kitleleri içerisinde sufiliği yayıyorlardı. Zor ve ağır bir yaşam süren sade cemaate teselli verebilecek bu vasıta / yani sufi ayin ve merasimleri ile meşgul olarak hala diriyken Allah'a kavuşmak: böylelikle de içerisinde yaşadığı azaplı çevrenin zulüm ve eziyetlerinden kurtulmak inancı/ doğrudan beklenen neticeyi vermiş ve kendi çevresine çok miktarda taraftar toplayabilmişlerdir. Tarikatın ortaya çıkmasından - dokuzuncu yüzyılın başlarından başlayarak çok asırlık zaman boyunca Gazali, Bestami, Hallaç Mansur, Ahmet Yesevi, Hacı Bektaş, Şemsi Tebrizi, Mevlana Celaleddini Rumi ve başka kudretli sufi ideologu, yürüttükleri dünya görüşünün sağlamlaşması daha yüksek seviyeye yükselmesi için efsanevi akıl ve gönül kahramanlığı göstermişler.

Sufiliğin esas davası İlahinin yarattığı, kulun yeniden dönüp ona / Allah'a / kavuşmasını, yani Vahdeti-Vücudu temin ve tanzim etmektir. Uzun süreli tekmilleştirme ve dört aşamalı / şeriat, tarikat, marifet, hakikat / kamilleşme yolunu geçen kul isteğine ulaşmak –Vahdet- i Vücuda ulaşmak- Allah'ına kavuşmak için sufiliğin ileri sürdüğü ayin ve merasimleri ciddi ve aralıksız şekilde yerine getirmelidir. Bu ayin ve merasimlerin yapılmasında amaç ekstaz vaziyeti coşkunluk, çılgınlık yaratmaktır ki, bu yöntemle de tanrının kulu olan insan vecde gelerek Vücuda / Allah'a / yetişir, böylelikle de birleşip "Vahdet- i Vücud" oluşur. "Vücud", kulun beşeri sıfatlardan tamamiyle yok olup Tanrı varlığına bürünmesidir[137] . Hiç şüphesiz, çılgınlık ve coşkunlukla ilgili bu süreçte musiki ve raks, halledici kuvvet şeklinde kendini gösterir . İnsanı ekstatik vaziyete doğru götürmede musiki ve raksın büyük olanakları mevcut olduğundan bu vasıtalardan istifade etmek günün zarureti

---

[136] Г. Керимов, **Аль-Газали и суфизм**, Ъаку, "Елм", 1969, s. 27-29
[137] A. Gölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf**, İstanbul, 1969, s. 40

idi. Bu vasıtalar ise, bilindiği gibi, İslam hükümleri tarafından yasak sayılıyordu. Ayin ve merasimlerini hayata geçirmek için sufilik, İslam'ın musiki ve raks üzerindeki yasağını aradan kaldırmak mecburiyetinde idi ve ne kadar tehlikeli olsa da tarikat böyle cesaretli bir adımı attı[138] . Bununla birlikte çeşitli şekillerde yaşama yolları arayan ozan sanatının / öylece de diğer musikili sanatların, yani nağmeciliğin ve raksın/ yeniden dirilişine ve gelişmesine fevkalade bir tarihi olanak açılmış oldu.

Ozan sanatının da genetik temelini teşkil eden şamancılık sisteminde ayin icra etmek ve merasim yapmak için gerekli olan zorunlu ekstaz unsurları -musiki, raks, nameli okuma tarzı- hazır biçimler halinde önceden mevcut olduğundan sufilik, esasen de Türkistan, Kafkas, İran ve Anadolu'daki Türk sufiliği şamancılıktaki merasim ananesinin tecrübesinden faydalanmayı amacına uygun sayıyordu. Şamancılığın aradan kaldırılmış merasim olanaklarını çalgı, raks ve okumayı eski inanış sistemine mahsus anlayış istikametinden çıkararak tarikat ideallerinin hizmetine doğru istikametlendirmekle bu niyeti çok kolayca gerçekleştirmek mümkündü.

Böylelikle, tarihi şartların ortaya koyduğu karşılıklı menfaat ve fayda elde etme kontekstinde sufiliği hayata geçirmek ve bunu geliştirmek olanağı arayan kam-şaman kompleksine, ayrıca da ozan sanatına, buna karşılık olarak, şamancılık sisteminin anane ve tecrübesi de tarikat ayin ve merasimlerinin oluşum vasıtası, öylece de ideal yayıcısı ve yürütücüsü gibi sufiliğe etki edebilme olanağına sahipti. Tarihi sürecin sonraki manzarası gösterir ki, sufiliğin ideallerini yürütmek amacıyla faydalandığı ayin ve merasimlerin tarihi-semantik, öylece de musiki ve raksların mazmun, uyum yapısında, melodi ahenginde İslam'a kadarki yerli, bölgesel dini-mitolojik tasavvurlar, özellikle de de şamancılık ananeleri belirgin yer tutmaya başladı. Aslında bu sebepten de yerli - bölgesel muhitlerdeki güçlü karşılıklı tesir neticesinde orta yüzyılda İslam dünyasının Kafkas, Anadolu, İran ve Türkistan bölgelerinde şamancılıkla sufiliğin birleşiminden oluşan yeni tipli bir sufilik-Türk ortaya çıktı[139] .

Şamancılık Türk sufiliğinin damarlarına ihtirasını ve saf kanını sürmekle, Türk mitolojisinin temiz havasını onun ruhuna yürütmekle olağanüstü güce sahip, benzersiz bir manevi-örfani sistem meydana getirdi. Bu anlayış ve keyfiyet göstericisine göre de Türk sufiliği Arap ve Acem sufiliğinden keskin şekilde ayrılarak, sözün gerçek manasında halk sufiliğine çevrildi.

---

[138] Т. Керимов, **Аль-Газали и суфим**, s. 45-46

[139] Дзж. С. Тримингем, **Суфийские ордены в исламе**, М., "Наука", 1989 s. 54

2.3.1. "Hakk Aşığı" Felsefi-Ürfani İfadesinin Ortaya Çıkışı

Sufi-dervişler tekke ocağında birleşerek şamancılığın merasim tecrübesinden benimsedikleri musiki-raks ve okuma üçlüsü /hem de onların sinkretikliği!/ sayesinde ekstatik vaziyet -coşkunluk hali alır ve merasimlerini icra ederlerdi. Şüphesiz ki, onlar İslam'a kadar ki Türk medeniyeti sisteminden kaynak olarak aldıkları musiki, raks ve okumayı aynı şekilde tekrarlamayıp mevcut kalıpları günün şartlarına göre anlam ve keyfiyet değişikliklerine uğratıyorlardı. Mesela, musikide daha hızlı ve çılgın melodiler, raksta ürfani anlam taşıyan sembolik hareketler sistemi, okumada ise sırf tasavvuf yapılı metinler /ilahiler/ önemli rol oynuyordu. Bu şekilde merasim icrasının taleplerine göre sufi-dervişler ister istemez, kendileri de farkında olmadan sanat arayışlarına giriyorlardı: Hızlı ve yüksek tempolu melodi elde etmek için musiki aletini mükemmelleştiriyor, yahut musiki aletleri topluluğu / saz, balaban, ney, kaval, davul… v.s./ yaratıyorlardı; musikiye ve raks hareketlerine çeşitli sembolik-ürfani anlamlar veriyorlardı; okunan ilahilerin metninde daha olgun bir güzelliğe, güçlü tesire sahip estetik-üslubi vasıtalara yönleniyorlardı.

Tekkede tarikata hizmet eden, hususi merasimler geçirerek ve "vahdet- i vücud" a ulaşmak- Tanrıya kavuşmak isteğinde olan bu sufi-dervişler kendilerini "aşık"-"ilahi aşkın aşığı", "hakk aşığı" sayar ve bu adla da çağrılırlardı. Onlar yorulup usanmadan tanrı aşkına türküler -ilahiler okur, bayılıncaya kadar çalıp söyler, raks ederlerdi. Tekkede tarikat içeriği taşıyan hikayeler, remzi-sembolik rivayetler de tertip edilir ve derviş-aşıklar tarafından söylenir, tebliğ olunurdu. Böylece gelecekte sanatkar anlamı taşıyacak aşıklığın özü tekkede koyulurdu. Bir süre sonra onlar tekkeden çıkıp, el-oba arasına yayılarak tasavvuf ideolojilerini tebliğe başlarlardı. Çeşitli toplantılarda, yani toy-düğün topluluklarında, Safevilerin hakimiyeti zamanında ise devlet törenlerinde-askeri törenlerde çalıp söyleyerek ideolojilerini yayan derviş-aşıklar dini-ruhani vazife icra etmekle birlikte zamanla sanatkar statüsü de kazanırlardı.

Bu aşamada kavrayana dek "aşıklık" şimdilik dini-ruhani vazife icra eden sufi-derviş statüsünün aksettiricisi idi:

Hakk kulları dervişler,
Hakikati bilmişler,
Hakka aşık olanlar
Hakk yoluna girmişler[140] .

Sufi-derviş statüsünü yansıtan "aşık" lığın ilk oluşum sürecindeki tarihi yeri XV. yüzyılın başlarında Anadolu'ya gelmiş Avrupalı seyyah Klaviyo'nun sefer teessüratında da tam doğruluğu ile kendine ait yeri almıştır. Seyyah Klaviyo Erzurum bölgesindeki bir sufi-derviş-aşık ocağını şöyle tasvir eder: "Pazar günü Deliler köyüne geldik. Bunlar müslümandır, zahitler gibi yaşıyorlar. Bunlara "aşık" derler. Müslümanlar bunların ziyaretine giderler. Bu aşıklar hastaları tedavi ederler. Gece - gündüz davul çalar, türkü söylerler[141] ." Seyyahın gezi notlarında da göründüğü gibi sözü edilen olayda "aşıklık" şimdilik sufi-derviş anlamındadır. Gezi notlarında aşıkların tedavi edebilme kabiliyetine sahip olmaları ve davul çalarak türkü söylemeleri de hususi şekilde vurgulanır ki, bu keyfiyet de kam-şamanlara mahsus bir özelliktir. **Böyle söyleyelim ki, kam-şaman kompleksi yeni tarihi muhitte "aşık" ünvanı altında belirli bir evrim ve değişim geçirerek sufi-derviş sistemine çevrilir ve yalnız bundan sonra kendisinin yeni keyfiyet göstericisine- sanatkar statüsüne doğru gider.** Tarikatın sembolik "aşik-aşık" ifadesi mürekkep ve uzun süreli medeni-tarihi süreçler sonucunda aşamalı şekilde zamanla sanatkar statüsü elde eder ve "aşık" ın müzisyen-sanatkar anlamı taşıyan bir ünvan gibi ortaya çıkması da işte bu vakitten sonra başlar. Buna göre de orta asrın başlarında adlar karşısında rastlanan "aşik" sözü, ayrıca "aşıklar" ifadesi hiç de müzisyen-sanatkar anlamı taşımaz. Bu sözler biraz önce de belirtildiği gibi dervişlik-sufilik statüsünü aksettiren ünvan ve semboller gibi anlaşılmalıdır. Çünkü "Aşık" önce dervişlerin ve sufi şairlerin adı idi, sonra saz şairleri bu adı aldılar[142] . XI.- XIII. yüzyıllara ait yazılı kaynaklarda rastlanan "aşık" ifadesine, özellikle de Hoca Ahmet Yesevi' nin meşhur "Aşıklar" şiirine istinaden bu çağlarda sanatkar gibi "aşık" ünvanının ve aşık sanatının varlığını ileri sürmek tarihi gerçekliğe uygun olmaz. Ahmet Yesevi' nin "Aşıklar" ı, sanatkar ünvanını değil, ilahi aşkın aşığı olan sufi-dervişleri aksettirir.

---

[140] Ahmet Yesevi, **Divan-ı Hikmet**, Ankara ,hazırlayan Kemal Eraslan, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 334
[141] A. İnan, **Makaleler ve İncelemeler**, Ankara , Türk Tarih Kurumu Basımevi ,1987, s. 476
[142] Fuad Köprülü**, Edebiyat Araştırmaları**, s. 186

Aslında biraz dikkatle düşünüldüğünde şiirin sözleri açıkça gösterir ki, Ahmet Yesevi' nin "aşıklar" ı kimdir:

On sekiz bin alemde
Hayran bolgan aşıklar.
Tapmay maşuk çarağın
Sarsan bolgan aşıklar.

Her dem başı urgulub,
Gözü halka tölmolub.
"Hu hu" deyü curgulub,
Giryan bolgan aşıklar[143] .

Şiirde maşuk çaresini -Allaha kavuşma yolunu bulamayınca sersar-serkerdan olan, "Hu-hu" nidasıyla sufı merasimi yapan dervişler-aşıklardan söz edildiği açıktır. A.Yesevi onların tipini yaratırken hatta dervişlere ait hareket ve eşyaları da portreye ilave eder:

Himmet **gurin** bağlayan ...
Gahi yüzü sarğayib,
Gahi yulida garib.
Tesbihleri "Ya habib",
Cövlan bolgan aşıklar[144] .

Göründüğü gibi, Ahmet Yesevi' nin "aşıkları" bizim şimdiki anlamda anlaşılan halk sanatkarları değil, sufiliğin idealistleri olan dervişlerdir. Bununla birlikte, bu "aşıklar" biraz önce denildiği gibi **aşıklıktan aşıklığa giden yolun belirli aşamalarını oluşturmuş ve aşık sanatının oluşumunda, sanatkar anlamı ifade eden "aşık" ünvanının biçimlenmesinde belirli tarihi fonksiyonu yerine getirmişler.** Bu manada Ahmet Yesevi' nin derviş "aşık" ları sonraları ozanların yerine sanat meydanına gelecek sanatkar aşıkların manevi-ürfani selefleridir.

Böylelikle de aşıklığın **birinci aşamasında sufi-derviş özelliğinin - dini-ruhani vazife icracılığının önde olduğu, ikinci aşamasında sufi-derviş key-fiyetinin müzisyen-sanatkar keyfiyeti ile birleştiği, daha sonra ise ikinci**

---

[143] Ahmet Yesevi, **Divan-ı Hikmet, s. 326**
[144] **age.**

keyfiyetin birincisini geçtiği ve ön plana çıktığı kanaatine varmak mümkündür. Bu kanaate dayanarak diyebiliriz ki, **orta yüzyılın aşığı ile on dokuz-yirminci yüzyılın aşığı birbirinden oldukça farklıdır. Şöyle ki, orta yüzyılın aşığı önce dini- ruhani vazife icracısı-tarikat hizmetçisi, yalnız bundan sonra müzisyen-sanatkardır. Ondokuz-yirminci yüzyıllarda ise aşık esas itibarı ile düğünde, şenlikte çalıp söyleyen müzisyen-sanatkardır; bu makamda dini-ruhani vazife icracılığı yavaş yavaş arka plana çekilerek belirli alametler, çizgiler, işaretler şeklinde göze çarpar.** Hatta sonraki / XIX. ve XX. / yüzyıllarda da yeteri kadar İslami bilgiye sahip olduklarından bazı aşıklar ihtiyarlayıp sesleri çıkmadığı zaman, yeniden kolaylıkla dini vazife icracılığı ile uğraşmış imamlık yapmışlardır[145] .

"Aşıklık" idealini Türk manevi dünyasında popülerleştiren Ahmet Yesevi' nin ve onun yarattığı Yesevilik tarikatının düşünce- estetik devamı olan Bektaşi, Alevi ve Safevi felsefi-ruhani hareketlerinin güçlü tesiri yeteri kadar uzun bir zaman boyunca -Xll.–XV. yüzyıllar arasında- yeni bir sanatkar tipinin –aşığın- ortaya çıkmasını sağlamakla birlikte, zamanla ozanların da bir kısmını "aşığa" çevirmiştir[146]

2.3.2. Ozan- Aşık Geçidi

Tekke ocağından çıkan derviş-aşıklar sanatkar statüsüne sahip olduktan sonra orta asırların İslam çevresinde ozanlara nispeten daha nüfuzlu bir mevkiye sahip oldular. Çünkü onlar bu çevrenin yetiştirdiği kişilerdi ve tarihi şartların taleplerine tamamiyle uygun geliyorlardı. Ozanlar ise ne kadar İslamlaşmış olsalar da yine de eski inanış sistemine bağlıydılar. Aşığın yeni tipli /hayli derecede de İslami karakterli! / sanatkar gibi ortaya çıkması, günden güne artan nüfuz ve hürmete sahip olması ozanı iki yol arasında bırakıyordu: onlar ya tekke kökenli aşıkların tesiri altında aşıklaşmalı, ya da biçimlerini koruyarak ananevi sanat yönlerini devam ettirmeliydiler.

---

[145] **Kayıt:** XX.yüzyılın seksenli yıllarında Tovuz' da büyük halk aşıkları Hatınlı Alekber /Kor Alekber/ ve Bozalkanlı şair Veli artık yaşlandıkları ve toy düğünde çalıp söyleyemedikleri için aşıklığı bırakıp mollalık yapıyorlardı. 1986 yılında Tovuz' da sohbetimiz esnasında Hatınlı Alekber bunun olağan bir durum olduğunu , daha önceleri de aşıkların yaşlandıklarında mollalık yaptıklarını söyledi. Çağdaş Urmiye aşıklarının en büyük temsilcisi sayılan Büyük Üstat Aşık Dehgan da 1995 yılı yazında İran' da bizimle sohbet ederken daha önceki aşıkların toy-düğünde çalıp söylemenin yanısıra gerekli oldukça hem de cenazelerin kaldırılması, hatta nikah kıymak hukukuna sahip olduklarını ve bu hukukun Şah İsmail Hatayi zamanından kaldığını bildirdi.

[146] Bilge Seyidoğlu, **Halk Şairlerinde Tasavvuf**, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 2. sayı, İzmir 1983, s. 147

Orta asırlarda ozan ve aşığın bir müddet birlikte yaşadığı görülse de sonradan yavaş yavaş bu tarihi manzara değişiyor ve yan yana karşılıklı rekabete dönüşüyordu. Sonuçta ozanların bir kısmının aşıklaşması, diğer kısmının ise sanat meydanını terk etmesiyle neticelenen bu rekabetli karşılaşmanın izleri çok açık şekilde olmasa da, birkaç destanın konusunun içinde sezilmektedir. Burada şu meseleye de dikkat etmek lazımdır ki, İslamlaşmış ozanların / aslında onlar ilk zamanlarda yarı Müslüman, yarı şaman idiler / aşıklığı kabul etmeyen kısmı ifa ve repertuar bakımından biraz değişikliğe uğrasalar da evvelki sanat ananelerini imkan dahilinde koruyup kollamaya çalışmışlardır. Bu sebepten dolayı orta asrın sosyal-siyasi akımlarına, özellikle de en dinamik yönü temsil eden ve esas nüfuz sahibi olan sufiliğe uygun gelmediğinden bu zümreden olan ozanlar, yönlendirici siyasi güçlerin / XVI . yüzyıldan itibaren hem de devletin / elinde aşıklar tarafından sıkıştırılmıştır. Siyasi güçler tarafından himaye edilen, taraf olunan aşığın, aşıklığı kabul etmeyen ozanı sıkıştırması sonucunda bu sanat ister istemez meydanı terk etmeye mecbur olmuştur. Ozana hakir bakmak, onu geveze, boş konuşan biri olarak düşünmek artık XVII. yüzyılda halk arasında yerleşmiş estetik kanaate dönüşmüştür [147] . O zaman aşıklığı kabul etmeyen ozanlar geniş arenada, merkezlerde toplanarak ücralara dini-siyasi tesirin az olduğu kırsal bölgelere çekilmişlerdir. Sınırlı ücra yerlere gittikten sonra ozan-varsak, ozan-yanşak yer değiştirmiş ve ozanlar bir müddet bu adlar altında faaliyet göstermiş olabilirler. Dikkat edersek, "varsak" ve "yanşak" sanatkar unvanı olmakla birlikte, hem de bu isimdeki Türk boylarının /yani "Varsak" ve "Yanşak" boylarının / yaşadıkları bölgelerin - arazilerinin adıdır[148] , o zaman şöyle bir fikir yürütülebilir ki, "Yanşak" arazisinin / ve boyunun / ozanına yanşak, "Varsak" arazisinin / ve boyunun / ozanına ise varsak denilmiştir. Ozan sanatının son makamda Yanşak ve Varsak gibi boyların arasına sığınıp yaşaması tesadüf değildir. Bu kabilden olan Türk boyları atlı hayat tarzı yaşıyor ve hayvancılıkla uğraşıyorlardı. Atlı hayat tarzı yaşayan boyları yaşayış ve düşünce sistemini güçlü İslam tesiri altına sokmak son derece zor mesele idi - onlar Müslümanlığı kabul etseler de dini hükümlerin farkına o kadar da varmıyor, evvelki ananelerin büyük çoğunu yaşatmaya devam ediyorlardı. Şiddetli din tesirinden, hem de tarikat akımından uzakta kalmak, belirli anlamda İslam'a kadarki inanış sistemiyle - dede-baba kuralları ile- eski merasim ananeleri ve mitolojik dünya görüşü ile, serbest

---

[147] Bahattin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s. 411
[148] M. Seyidov, **Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları**, s. 302

düşünceyle gezip dolaşmak bu arazilerde ozan sanatının başka yerlerle karşılaştırılınca biraz fazla yaşamasına olanak veriyordu. Lakin bu süre çok az devam etmiştir. Çünkü XVII . yüzyılda ozanla beraber yanşak ve varsağa da zorunlu ilişkinin mevcutluğu yazılı kaynaklarda kaydedilmiştir[149] . Şimdi de güncel konuşmalarda kullanılan "Sarsak-varsak konuşma", "Yanşaklık yapma", "Yanşıma", "Bu ne yanşak yanşak konuşuyor." ifade-kalıpları boş boş, yorucu, uzun uzadıya, geveze geveze konuşmak, sözünün sohbetinin yerini bilmemek anlamına gelir ki, bu semantik tutum kökleri itibarı ile ozan – yanşak - varsak sanatının gözden çıkarıldığı orta çağlarla ilgilidir[150] . "Köroğlu" destanında "Aşık mısın, yoksa yanşak mısın?" sorusunun sorulması da söz edilen makamda / ihtimal ki, XVII . yüzyılda / aşığa hürmetle yanaşıldığını, yanşağa-ozana ise artık iyi düşünceler beslenilmediğini, yukarıdan bakıldığını ve hatta sanatkar sayılmayarak ayağa düşürüldüğünü gösterir. Bize öyle geliyor ki, orta yüzyılın salname ve folklor hafızasında ozanın bir sanatkar gibi kabul edilmesi, "uzun uzadıya" konuşan, kendiliğinden efsane, yalan uyduran teşbihleri ile gözden düşürülmesi onun aşıklığı kabul etmemesiyle birlikte, repertuarında Türk mitolojisinin şaheserleri olan Oğuz nameleri yaşatmasındandır. Ozanın "uzun-uzun" konuşması, efsaneye, yalana benzeyen folklor örnekleri işte Oğuz namelerdir! İslam tesirinden, özellikle de tarikat / sufilik / akımının dışında yer alan bu folklor örneklerinin yaşatılması ve nesilden nesile taşınması Müslüman zihniyetinin hakim olduğu orta asırlarda ön görülmez bir durum idi. İlk çağların mitolojik düşünceleri ve Oğuzlar'ın İslam'a kadarki epik ananeleri ile bağlı olan, galibiyetli Türk akınlarını tebliğ ve terennüm eden ozan destanlarının ideal - estetik mevkii yeni dini - siyasi iklime uygun değildi. Buna göre de onların önünü almak ve bu kabilden olan folklor örneklerini istisnasız şekilde gözden çıkarıp aradan kaldırmak için bütün vasıtalardan yararlanılıyordu . Artık onaltıncı yüzyılın öncesinde bu maksada ulaşıldığını söylemek mümkündür. Ozanlar repertuarları ile birlikte sanat meydanını terk etmişlerdir. Bu vakitten itibaren Oğuz nameler Kafkas ve Anadolu arazisinde bir daha göze çarpmaz[151] . Onların XIV.– XV. yüzyıllarda yazıya alınmış cüzi bir kısmı , hem de "Kitab- ı Dede Korkut" boyları el yazmalara sığınıp kalabilir.

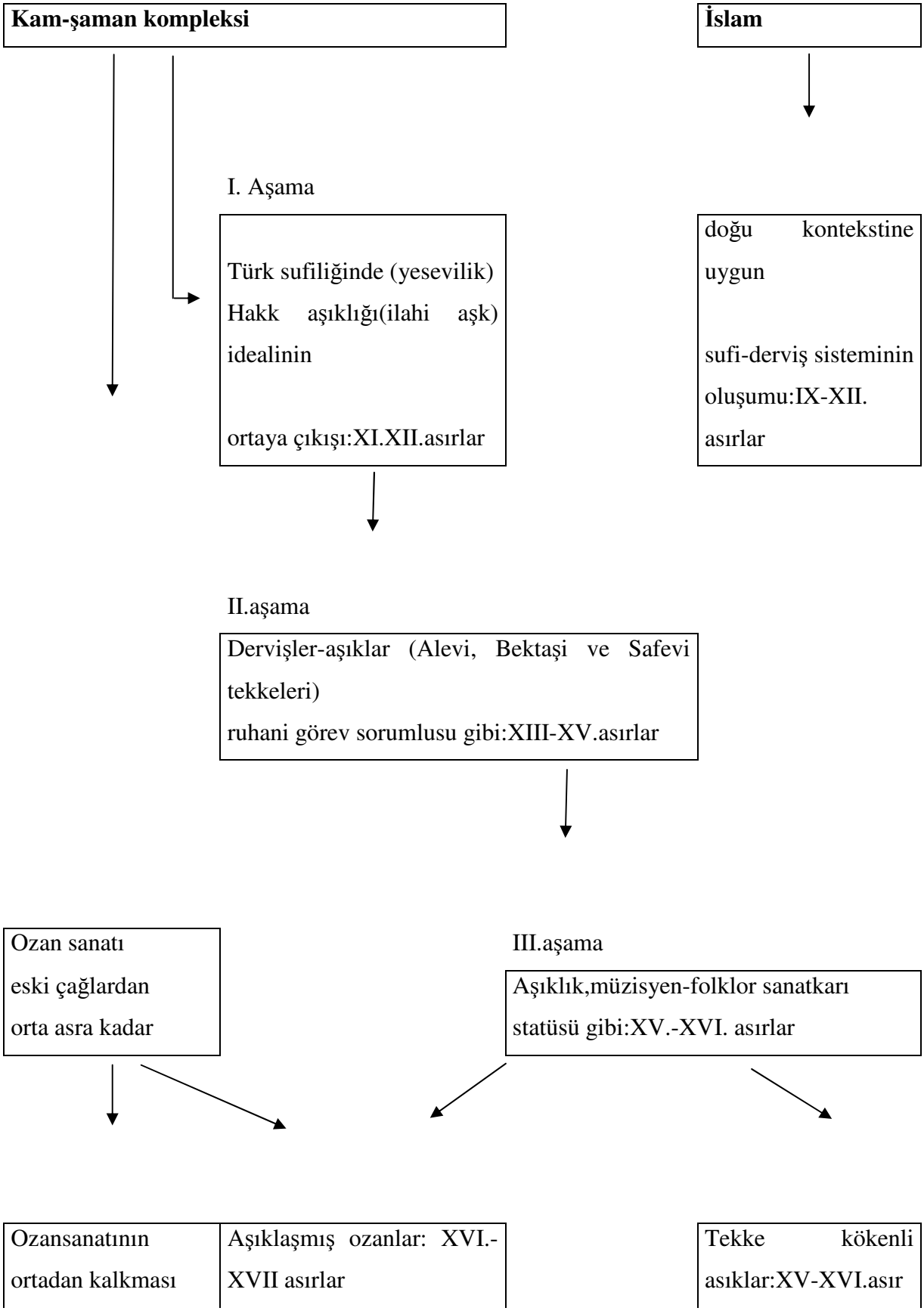
---

[149] Bahattin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. cilt, s. 411
[150] M. Seyidov, **Azerbaycan Mifik Tefekkürünün Kaynakları,** s. 323-324
[151] F. Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 109-162

Ozan sanatına nispeten daha mükemmel bir sanat olan aşıklığın tarihi - estetik değerini azaltmadan demeliyiz ki, ozan repertuarının ortadan kalkması -Oğuz namelerin Kafkas ve Anadolu'daki Türk etnik hafızasından uzaklaştırılması- aslında çok büyük manevi bir kayıp idi. Bu kaybın yarattıdığı manevi boşluk uzun zaman milli şuurda kendini idrak ve kendine dönüş aşamalarının meydana gelmesini geciktirdi.

Böylelikle, orta çağlardan başlayıp onaltıncı yüzyılın ortalarına kadar devam eden çeşitli, çok şaşalı ve keşmekeşli yolun bütünü gibi sanat aleminde **ozan - aşık geçidi** oluştu. Bu tarihi süreci aşağıdaki şekilde tablolaştırabiliriz :

Tablo 2.1. Ozan-Aşık Geçidi



Ozan - aşık geçidinin esas mahiyeti ozan sanatının tarih sahnesinden çekilerek yerini aşık sanatına bırakmasıdır. Burada söz konusu değişim, yani bir sanatın kendi yapısını, şeklini değişerek başka bir sanat şeklini alması (bir kısım ozanlar aşıklığın tesiri ile aşıklaşmış olsalar da) değil , bir sanatın (ozan sanatının) belirgin tarihi - siyasi ve ideolojik sebepler yüzünden başka bir sanatla (aşık sanatı ile) yer değiştirmesidir. Bu sanatlar tarihi-medeni fonksiyonuna göre ne kadar birbirine benzeseler de mensup oldukları dünya görüşü ve ideolojik sistem onları rakip sanatlar haline getirmiştir. Aşık sanatı sufi–derviş sistemi vasıtası ile kam - şaman kompleksinin yapısında ozan sanatına ait bir çok keyfiyetleri benimsese de hiçbir zaman ozan sanatını kendinin bir başka selefi ve ana kaynağı gibi kabul etmemiştir. Bu manada ozan sanatı aşık sanatının birebir değil, dolaylı (kam - şaman kompleksinden sufi tarikatlarına, oradan ise aşıklığa) selefi sayılabilir.

Yeri gelmişken, "aşık" adının biçimlenmesi ve açılımı ile ilgili filoloji fikrinde mevcut olan düşünceleri de gözden geçirelim. Araştırmacıların büyük çoğunluğu sanatın tarihi görünümüne dayanarak "aşık" adının Arapça' daki "aşk-aşık" sözüne bağlandığını belirtirler[152] . Akademisyen V.A.Kordlevski ise meseleye biraz başka açıdan yaklaşarak düşünür ki, "burada iki sözün birleşmesi" olmuştur: "ışık"/ Türkçe "ateş"/ ve "aşık" Arapça "ilahi aşkla tutuşup yanan"/ sözleri bir araya gelerek bu terimi oluşturmuştur[153] . "Aşık" sözünün oluşmasında "ışık" komponentinin terkib gibi rol oynaması ihtimali çok açık ki, "ışık" tarikatının adına dayanır. Lakin bu birleşmenin dilbilim ve sosyal–estetik sebepleri büyük doğu bilimci tarafından inandırıcı delillerle açıklanmamıştır.

"Işık" ın "aşık" la birleşmeye girebilmek ihtimalinden farklı olarak "ışık" la "aşık" lığın mahiyet olarak aynı olmasını ve bu aynılığın eski Türk mitolojik inançlarından gelerek İslam medeniyeti aşamasında felsefi–ürfani bir anlam kazandığını ileri süren bilimsel düşünce de mevcuttur[154] . Son devirlerde filoloji düşüncenin göz önünde bulundurduğu bu ilmi yer gittikçe kendi tarihi–teorik zeminini güçlendirir. Köklerini kam – şaman kompleksine dayayan aşıklığın /ayrıca

---

[152] F. Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları,** s.186; M. H. Tehmasib**, Azerbaycan Halk Destanları/ Orta Asırlar /** s. 41; M. Hekimov, **Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, Bakü, 1983, s. 14-15; P. Efendiyev, **Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı**, Bakü ,1992, s. 235-237; K. Namazov, **Azerbaycan Aşık Sanatı**, Bakü, 1984, s. 34-35

[153] В.А. Гордлевский, **Избранные сочинения**, Т. I, s.206

[154] Y. Kalafat, **Geçmişten Günümüze Türk Halk İnançlarında "Işık"**, Milli Folklor Dergisi, 20. sayı, Ankara, 1993, s. 32-33

sufi – dervişliğin /oluşumunda çok eski Türk düşünce sisteminin "ışık" – "eşk" – "aşik" – "aşık" mitolojik – ürfani kavramı şüphesiz ki belirli bir yer almıştır. Sözü geçen medeni – tarihi sürecin bu kaynağı mitolojik düşünüşün ve bedii tasavvurun gelişmesinde hususi bir öneme sahiptir.

"Aşık" sözünün köküyle ilgili istisna oluşturan başka bir etimolojik düşünce Profesör M.H. Tehmasib' e aittir. Bilim adamının kanaatine göre , "aşık" Arapça' nın "aşık" sözüne değil, Türkçe'deki "aşılamak" köküne bağlıdır[155] . Eski Türkçe'de kullanılan ve bugün de Özbek Türkçe'sinde name, türkü anlamı veren "aşule" sözüne istinaden "aşık" sözünün de türkü okuyan, çalıp söyleyen sanatkar anlamı taşıdığını zanneden büyük araştırmacı problemin başlangıcına tarihi bakımdan yanaşmadığından bu düşünce o kadar da doğru görünmez.

"Aşık" ünvanının etimolojik açıklamasına bağlı olan mevcut yanlışlıkların bir kısmı maksatlı- aldatmak amacıyla yönlendirilmiş araştırmalardan ileri gelir. Ermeni folklorculuğundaki ölçüyü aşma eğilimi "aşık" sözünün tarihi anlamını bayağı şekilde değiştirerek yanlış ifade etmekle şöyle bir kanaati uyandırmaya çalışır ki, o da güya "aşık" unvanı Ermenice' deki " asoğ" , "asuğ" / türkü okuyan, şiir söyleyen / sözünden türemiştir. Folklorcu M. Ağayan ve yazar Saro Hanzanya' nın ısrarla ileri sürdüğü bu yanlış düşünceyi birçok Ermeni araştırmacılarının / K.Levonyan, S. Malhisyans, M. Cinaşyan, L. Minasyan …v.s. / kendileri de itiraf etmeye mecbur olmuşlar[156] . Biraz önce de belirtildiği gibi, ozan sanatının Ermeni muhitine tesiri sonucunda meydana gelmiş kusan sanatı orta asırlarda Türk medeni muhitindeki "ozan – aşık" geçidine uygun olarak "kusan – aşuk" anlam değişikliği geçirmiştir. Buna göre de Türk medeni muhitinden gelen tesir neticesinde meydana gelmiş sanat ve sanatkar ünvanının / aşık / bu muhitteki tarihi – estetik anlamıyla bağlılığı inkar edilemez bir gerçektir. Demek ki , "aşık" ünvanının Ermeni diline mahsus herhangi bir sözden gelmesi ihtimalinin hiçbir tarihi – siyasi zemini yoktur.Yukarıda aşık sanatını meydana gelmesiyle ilgili olan tarihi şartların açıklanmasından da göründüğü gibi ilk kaynağını eski çağların medeni – estetik sisteminden alan bu süreç esasen orta asırlara kadar uzanır ve bu devirde Arap kökenli "aşık" sözünün Türk – etnik medeni muhitinde ve onun tesiri altında olan yabancı etnik bölgelerde unvan gibi kabul edilmesi doğaldır.

---

[155] M.H. Tehmasib**, Azerbaycan Halk Destanları/Orta Asırlar/,** s. 41

[156] İ. Abbasov, **Azerbaycan Folkloru XIX. asır Ermeni Menbalarında Bakü**, 1977, s. 112-144; J. Ramazanov, **Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları**, s. 18-19.

2.3.3. "Aşık" ve "Hakk Aşığı" Sanatkar Unvanı Gibi

Ozan - aşık geçidi tamamlandıktan sonra "Hakk aşığı" ve "aşık" unvanı halk arasında kendi yerini sağlamlaştırarak, hiç başka bir isimle ortaklığa izin vermeden serbest kullanma hukuku kazandı [157]. Folklor hafızası ve yazılı kaynaklar gösterir ki, "Hakk aşığı" – Hakk vergisi olan sanatkardır. Ona aşıklık "Hakk - İlahi tarafından verilmiştir, bu sebepten de onlar keramet sahibi kabul edilirler.

Aniden, düşünmeden çalıp söylemek, gönülden söz söylemek, gaipten haber vermek, Tanrı dergahından haber getirmek, gerçekleşmesi zor istekleri gerçekleştirmeye kadir olmak keramet sahibinin – "Hakk aşığı" nın esas alametleridir. Hakk aşıklarının ilham kaynağı ilahi – kutsal / mukaddes / alem olduğu için onları hiç kimse bağlayamaz[158] . Bu kısım sanatkarların üzerinde Hakk nuru, Tanrı nazarı olduğuna göre vefat ettikten sonra onların defnolundukları yer kutsal ocak sayılır, kabirleri pir gibi ziyaret edilir. Bu bakımdan Laçın bölgesi arazisinde – Hekeri çayı sahilinde "Hakk aşığının kabri" adıyla meşhur olan Sarı Aşık mezarının ziyaretgah kabul edilmesi burada Salman Mümtaz' ın 1927 yılında yazdığı "Aşık Abdulla" başlıklı makaledeki ifade merak doğurur : "Ahalinin bir kısmı aşığı "Hakk aşığı" adıyla anarak ziyarete gelirler [159]. Cebrail bölgesindeki Diri dağında "Aşığın kabri olarak bilinen pir – ziyaretgah da Hakk aşığı Dirili Kurbani' nin defnolunduğu yerdir [160].

Böyle dikkat çekici bir yönü de düşünmek yerinde olur ki, "Hakk aşığı" unvanına sahip klasik sanatkarların çoğu bu konuda destan yaratmıştır. Bu destanlarda aşıklık / sevgi /ve aşıklık / sanatkarlık / onlara uykuda iken Allah vergisi gibi, yetenek gibi İlahi tarafından / bazı destanlarda nurani derviş, bazılarında Hızır, bazılarında ise Hazreti Ali aracılığı ile / verilir, buna göre de onlar dokunulmaz, söz–sanat meydanında yenilmez ve mağlubedilmez olurlar. Tanrı vergisinin kudreti ile bütün zorluklardan kurtarılabilirler. "Kurbani, Abbas Gülgez, Hasta Kasım" destanları bu bakımdan hususi öneme sahip olan folklor örnekleridir. Hatta tarihi şahsiyetle bağlı olup olmadıkları bilinmeyen "Aşık Garip" , "Seydi – Peri", " Yetim Aydın", "Nevruz Kendap" ve başka destanların kahramanları / Garip, Nevruz , Seydi, Yetim Aydın / bunun için İlahi vergiye sahip olduklarından her türlü zorluğun

---

[157] Bilge Seyidoğlu, **Halk Şairlerinde Tasavvuf**, s. 135
[158] **age**., s. 135
[159] S. Mümtaz, **Aşık Edebiyatının Kaynakları**, Bakü 1986, s. 17
[160] Gazanfer Kasımov**, Kurbani**, ADU neşriyat, Bakü 1990, s. 20

üstesinden gelerek isteklerini gerçekleştirebilirler. “Aslı – Kerem” destanında ise Kerem Allah ve Hakk vergisi almadığından “Hakk aşığı” seviyesine çıkamaz ve buna göre de sonuncu engelden / tılsımlı don / geçemez. Kerem ile bağlı olan destandaki aşk / müslüman – Türk oğluyla Ermeni kızı arasındaki sevgi / halk tarafından kabul edilir, aksine folklor düşünüşü böyle bir izdivacın kabul edilmezliğini kendine mahsus tarzda ileri sürer. Buna göre de “Aslı – Kerem destanının başlangıcında başka aşk destanlarından farklı olarak Kerem’e Allah vergisi verilmez, hem butanın verilmemesi, hem de sonunda istenmeyen kavuşmanın –Kerem’ in Aslı’ya kavuşmasının engellenmesi– Kerem’ in yanarak cezalandırılması halkın bu hadiseye ilişkin tarihi – estetik münasebetini yansıtır. Hakkında konuşulan ve karşılaştırmaya tabi tutulan destanların genel manzarasından da görüldüğü gibi kahramanları Hakk aşığı olan destanlarda dini – tasavvuf ruhlu şiirler söyleme, gıfılbend ve muammalar hayli yer tutar ve bu yönde giden bütün sınav aşamalarında Hakk vergisine sahip olan aşıklar nice aşığın açamadığı en çetin aşamaları bile zorluk çekmeden kolaylıkla açıp açıklayarak başarıya ulaşırlar. Şüphesiz ki , Kerem’ e Hakk vergisi verilmediğinden bahtından söz eden destanda tarikat özelliği taşıyan dini – ürfani atışmalar yok denecek kadar azdır.

Ananeden gelen bu ayırt edici özellikler gibi kam – ozan - bahşı kompleksinde mevcut olan geleceği görme yeteneği Hakk aşıklarında da görülebilir. Tesadüfi değildir ki bir kural olarak sınav yapar gibi destan kahramanın Hakk aşığı olup olmadığını yoklamak için onun gözlerini mendille bağlayıp çeşitli sorular sorarlar. Mesela, gözü bağlı Kurbani’den Kara Bezir’ in elinde ne tuttuğu sorulduğunda o, bu şeyin elma olduğunu şiirle söyler. “Nevruz-Kendap” destanında Nevruz’un gözlerini bağlayıp karşısından güzel kızları sırayla geçirirler. Nevruz onların kimliğini, hatta üzerindeki giysileri ve süs eşyalarını tamamen doğru olarak bir bir söyler ve sonunda sırası geldiği zaman kendi sevgilisini tanır. “Seydi – Peri” destanında haramiler Seydi’ den tepenin arkasında gizlenenlerin kimliğini sorarlar. Seydi erkek elbisesi giymiş olan kızları şiirle tasvir ederek adlarıyla çağırır. Bütün bunlar Hakk aşığında geleceği görmeyle ilgili olan kam – şaman özelliğinin yaşadığını gösterir. Aşık Alesker’ in mahiyyetini yansıtan meşhur üstatnamesinde:

Alesker hümsünün zekatın vere,
Melekler emelin yaza deftere
Her yanı istese, bakanda göre,
Tarikatta bu sevdalı gerekti [161].

demesi de bu bakımdan oldukça önemlidir. Çünkü "Her yanı istese bakanda göre" bilmek yeteneği yukarıda belirtilen kam - şaman – ozan kompleksinin kökeni ile genetik açıdan ilgilidir.

Dini – tasavvufi örtüyü ve halk yaratıcılığına has tahayyülü dikkate almakla "Hakk aşığı" unvanı burada esasen o genetik kaynağı kabul etmek lazımdır ki, orta yüzyıllardaki tasavvuf dünya görüşüne derinden sahip, sufi – derviş ideoloji sisteminin yayılmasında hususi kabiliyet (keramet!) gösteren, bedaheten çalıp söyleme yeteneğine sahip olan saz – söz sanatkarları bu ünvanla tanınmışlar. Hakk aşıklarının poetik – felsefi mirasını derinden benimseyen ve aşıklık misyonunun taşınması ile anane seviyesinde meşgul olan sıradan ifacılar – sanatkarlar ise sadece "aşık" diye çağrılmışlardır. " Hakk aşığı" ve " aşık" ünvanlarını şartlandıran ölçüler "mürşid" – yol gösteren ve "mürid" – yolu, izi tutup giden anlamında orta asırlardan sonra yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamış ve on sekiz – on dokuzuncu yüzyıllardan itibaren aşıklık yukarıdaki kontekstual anlamını zamanla yitirdiğinden "Hakk aşığı" statüsüne o kadar da ihtiyaç duyulmamıştır. Bu da esasen bu devirden sonra sosyal – siyasi iklimin değişmesi sonucunda sufiliğin etkilediği çevresinin önceki seviyesine göre daralmasına bağlıdır.

İster "Hakk aşıkları", isterse sadece "aşıklar" ortaya çıktıkları tarihi – siyasi şartların havasını uzun zaman saz ve sözleriyle koruyup saklayarak, tarikat yoluna bağlılıkla ve muhabbetle hizmet etmişlerdir. Aşıklığın oluşum ve gelişmesine olanak yaratmış tarihi – siyasi şartlar ise aşığı / özellikle de "Hakk aşığı" nı / ilahi aleme, mukaddes ruhlarla ilgisi olan olağanüstü bir varlık seviyesine çıkarmıştır.

Aşığın ilahi alemle, Hakk dünyası ile ilgisine, kutsal ruhlarla bağlılığına inancın alametidir ki, O, faaliyet gösterdiği bütün zamanlar boyunca dokunulmaz sayılmıştır. Halk arasında "Aşık Hakk aşığıdır, ona zeval yoktur" – gibi masalımsı deyimlerin

---

[161] İ. Alesgerov, **Aşık Alesker**, Bakü 1988, s. 43

yayılması da hiç şüphesiz ki, bu sebeptendir. İster folklor hafızasında, isterse de yazılı tarihi kaynaklarda aşığa el kaldırıldığına, onun küçük görülerek öldürüldüğüne dair kesin bir bilgiye rastlanmaz. Bu ilk bakışta halk sanatkarına hürmet ve saygı anlamında anlaşılabilir. Açıktır ki, etnik gerçeklikten gelen bu amil burada belirgin bir öneme ve estetik yere sahiptir, ama meseleye tam olarak, geniş bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, aşığa dokunmanın yasak seviyesine kaldırılarak etnik ve etik bir kural gibi kabul edilmesi, elbette ki, birinci aşamada onun ilahi alemle, ruhlar dünyası ile bağlılığına inanmaktan ileri gelir. Biraz önce belirtildiği gibi , insanların inancına göre hakiki aşığa – Hakk aşığına Tanrı vergisi verilir. "Tanrı vergisi" , "Allah vergisi" veya sadece "vergi" olarak adlandırılan bu mitolojik (hem de sufi!) tasavvurun arkasında ise aşığın ilahi alem ve ruhlar dünyası ile olağanüstü bir ilişkiye sahip olması burada mitolojik – ürfani anlama, daha açık ifade edersek, bir tür birleşme halinde olan inanış toplusuna (inanış içinde inanış) dayanır. O halde niçin mitolojik – ürfani? Meselenin mitolojik yönüne dikkat etmeden önce onun nisbeten görünürde olan ürfani tarafını aydınlaştırmaya çalışalım. Bilindiği gibi geniş manada aşıklığın oluşumunda, özellikle de ozanın sanat meydanında aşıkla yer değiştirmesinde en önemli hareket verici kuvvet ve değişim sebebi şamancılık sistemi ile ilişki içinde olan sufiliktir. Tasavvufi dünya görüşünün esas idealisti olan aşıkları orta yüzyılın başlarında herhangi bir yobaz saldırıdan korumak için halkta da bu konuda belirli bir mukaddeslik tasavvuru oluşturmak gerekiyordu. Bu amaçla da aşıklara İlahi tarafından vergi verilmesi, Hazreti Ali' nin eli ile bade içirilmesi, onlara kırklar, erenler, nurani pir – dervişler meclisinden pay verilmesi gibi mukaddeslik, keramet sahipliği, olanağüstülük telkin eden düşünceler tarikat yolu ile halk arasında yayılıyordu. Bu tebligat esasen ilahi aşk – muhabbet destanları, çeşitli derviş rivayetleri, menkıbevi – fantastik hikayeler yolu ile yayılıyordu ve aşıkların dokunulmazlığını, tehlikede olmamasını sağlamak için bir çeşit manevi – ruhani zemin yaratılıyordu. Uzun süreli ve aralıksız tebligat esasında halk düşüncesinde yer etmiş himayeci – koruyucu mazmun Hakk aşıklarına has duruma getirilmiş bütün destanların / "Kurbani", "Abbas- Gülgez", "Aşık Garib", "Yetim Aydın" v.s./ konusu üzerinde bu veya diğer derecede kendini göstermiştir. "Abbas – Gülgez" destanının Güney Azerbaycan' da yayılmış Tufarkan varyantında gösterilir ki, aşığın dokunaklı, kinayeli sözlerinden çok öfkelenen Şah Abbas celladı çağırıp onun boynunu vurdurmak istediği zaman vezir Allahverdi halk arasındaki malum koruyucu – yasağı

hatırlatarak şöyle der: "Kıble- yi alem, sen gel bu işten vazgeç, **aşık öldürmeyin düşer düşmezi olur.** [162]" Sonraki karışık gidişatı sırasında aşığı dediği sözden döndürmek mümkün olmadığından, telle bağlayıp onu derin bir kuyuya atarlar. Böyle olduğu zaman, kurtulmak için hiçbir yol kalmadığından Hakk aşığı olan Abbas Tufarkanlı Tanrıya dua ederek yardım ister:

Müşkülde kalmışım, çağırırım seni,
Yetiş bir dadıma, ay ağa, haray![163]

Destanın ilgili bölümünden de göründüğü gibi, ilahi alemle ilişkisi olan Hakk aşığının – Abbas Tufarkanlı' nın zor durumda yararlandığı örfani çağırış kodu gerekli olan neticeyi verir: "Birden kuyunun ağzındaki taş kenar gitti ve ışık kıyıyı bürüdü[164] ." Hakk aşığı ilahi alemi temsil eden Hazreti Ali tarafından kurtarıldığını bilip şöyle der:

Binamazlar düşüp Hakk'ın gözünden,
Hakk aşığın gören geldi, ha geldi.[165]

Bu dizenin dikkat çeken yönü de şudur ki, aşığın ilahi güç tarafından kurtarılması, halka göre olağandır ve katiyen tesadüf sayılamaz. Aşığın söylediği **"Hakk aşığın gören geldi, ha geldi"** dizesi açıkça gösterir ki, "Hakk aşığı, halk inancına göre, ilahi kuvvet tarafından izlenilir, himaye edilir ve dokunulmazlığı sağlanır. İşte buna göre de ona karşı yöneltilmiş herhangi bir tehlike en zor durumda bile olağanüstü bir şekilde savuşturulur ve genellikle Hakk aşığına karşı bu kabul edilmez tehlikeyi hayata geçiren kötü güçler, yaptıklarına uygun cezalara çarptırılırlar. Tesadüf değildir ki, "Abbas Gülgez" destanının son zamanlarda yazıya alınmış mükemmel varyantlarından birinde Abbas serbest bırakıldığında onu kuyuya atanların yol kenarında sarı renkli bir yılan tarafından öldürüldüğünü görür [166].

"Aşığa zeval" yoktur – koruyucu – yasağının mevcutluğu ve bunun kayıtsız şartsız kabulü Kurbani destanında Hakk aşığı Kurbani' yle bu statünün farkına varmayan Kara Vezir münasebetinde de açık şekilde kendini gösterir. Kara Vezir

---

[162] B. Abdullah, **Arazam Küre Bendem**, Bakü, 1986, s. 142
[163] **age**., s. 142
[164] **age.,** s. 137
[165] **age.,** s. 138
[166] "Abbas Gülgez" destanının 1993' te Şemkirli Üstat Aşık Murat Niyazlı' dan yazıya aktarılmış bu varyantı bizdedir.

(folklor düşünüşü onun olumsuz özellikler taşıdığını adı – Kara Vezir – aracılığı ile önceden ortaya koymuştur.) yasağı bozarak Hakk aşığını - Kurbani' yi- öldürtmek kararı alır. Celletlar Kara Vezir' in emri ile Hakk aşığını öldürmek için şehrin dışına geldiğinde o, yasağı bozmuş olan vezire şöyle bir kargış gönderir:

Vezir, sana beddua ediyorum,
Allah dileğin kabul etmesin.
Gökten bin bir bela gelse,
Birini senden kaçırmasın.[167]

Burada Hakk aşığı yasağın bozulmasına engel olmak ve gerekli ölçüyü korumak amacını taşıyan mitolojik – semantik özelliğe sahip merasim fermanı gibi konuşur. O, bir çeşit kendini kurtarabilmek amacı ile ve yasağın bozulmasının makbul olmadığını kanıtlamak için Hakk aşığı ile mukaddes ruhlar arasındaki mitolojik ilişkiyi kargış vasıtası ile kullanmak zorunda kalır. Folklor düşünüşüne göre, yasağın bozulmasına çalışıldığı için: "…O zaman köyde gürültü duyuldu, bir yıldırım çakıp Kara Vezir' in evinin üzerine düştü. Ev şiddetli bir gürültüyle uçup yıkıldı. Uğultu, gürültü her yeri kapladı. Cellatlar Kurbani' yi koyup kaçtılar.[168] " Göründüğü gibi, ilahi alemle ilişkisi olan Hakk aşığına zeval gelmemesi için destanda mitolojik tahayyül / aşığın kargışı ve bu kargıştaki isteklerin kutsal ruhlar tarafından hemen o anda gerçekleştirilmesi / zor olsa da ortadan kaldırılır ve bu cüreti gösteren kuvvet olağanüstü tarzda cezalandırılır. "Kurbani" destanının Zencan versiyonunda hatta aşığın kargışından sonra onu öldürmek için hazırlanmış cellatların kılıçları ellerinden yere düşer. Kara Vezir ise oracıkta birdenbire ölür[169] . Açıktır ki, aşığın dokunulmazlığı düşüncesinin folklor metinlerindeki çok sayıda ve çok varyantlı görünümü bu yasağın son derece geniş coğrafi ve manevi şebekeye sahip olduğunu gösterir. Araştırmalar gösterir ki, "Hakk aşığı" nı ortaya çıkarıp ilahi alemle bağlayan, ona dokunulmazlık statüsü veren tasavvufi dünya görüşünden çok çok önce de sanatın esasını oluşturan kam – şaman – ozan ananesinde yukarıda izah edilen anlamda koruyucu yasaklar mevcut olmuştur. Kam – şamanın, öylece de ozanın ruhların yardımı ile gerçekte tesir gösterebilmesine, gelecekten haber

---

[167] E. Ahundov, M. H. Tehmasib, **Azerbaycan Destanları**, Bakü, 1.c., EA neşriyat, 1965, s. 60
[168] **Azerbaycan Destanları**, s. 122-123
[169] M. H. Tehmasib, **Azerbaycan Halk Destanları/ Orta Asırlar/**, s. 337

getirmek olanağına sahip olmasına, dertlere, hastalıklara, zorluklara çare bulmasına inanan eski Türkler tabii ki, onlar konusunda mitolojik tasavvurda idiler. Bu mitolojik tasavvur ise kam – şaman ve ozanın ilahi keyfiyyete sahip olağanüstü varlık gibi kabul edilmesi için verimli bir folklor zemini yaratırdı.

İlahi karakterli varlıklara zarar vermek ise mitolojik düşünüş kanunlarına göre oldukça tehlikeli sayılırdı. Herhangi bir zorluk kutsal ruhları kızdırabilirdi ve bu da son derece ağır fesatlarla, felaketlerle sonuçlanırdı[170] . Kam – şaman kompleksine dahil olan ozanın dokunulmazlığı ile bağlı eski mitolojik düşüncenin izleri "Kitab- ı Dede Korkut" boylarında da belirgin çizgilerle göze çarpar. Destanın giriş bölümünde ozanın seyyar – gezen bir sanatkar olduğunu gösteren "Kolca kopuz götürüp elden ele, beyden beye ozan gezer." cümlesi onun hiçbir engele rastlamadan, serbest bir şekilde gezip dolaşabilmesine de dikkat çeker ki, bu da ozanın dokunulmazlık statüsüne sahip olmasını destekler. Aksi taktirde destanda sık sık hatırlanan boylar arası çekişme ve karşıtlıkların çok şaşalı girdabı ona da biraz zarar verebilirdi. Ama destanın muhtelif boylarında da göründüğü gibi ozan bütün ihtilaf ve çekişmelerin dışında bırakılırdı. Taraflardan herhangi biri ozana dokunmaz, onu aralarındaki çekişmeye katmaz. Ozan bir çeşit bu hadiselerin üstünde yer alır ve buna göre de dokunulmazlık statüsüne sahip olarak " elden ele, beyden beye" serbest şekilde gidip gelebilir.

Ozanın serbest davranışı ve Tanrı himayesinde olması destandaki Beyrek' le bağlı karışık olayların akışında daha çok görülür. Esirlikten kurtardıktan sonra ozan giysisileriyle kopuzu alıp kendi nişanlısının düğününe gelen Bamsı Beyrek' in delikanlı hareketlerine Oğuz beyleri yalnız ozan olması nedeniyle tahammül gösterirler. Ozanın sözleri ve istekleriyle ciddi şekilde hesaplaşıldığı bu meclisin bütün makamlarında yukarıda belirtilen yasak göz önünde bulundurulur. Onun bedduasından, etkili sözünden dolayı Kazan Han ve bütün Oğuz boyları çekinir. Hatta bütün ölçüsüz, ölçüyü aşan hareketlerin karşılığında ozana dokunmaya yine de hiç cesaret edemez. Üstelik de kısmeti olmayan, bu sebeple de Oğuz ilini kedere boğan Beyrek gibi bir yiğidin başka birisine verilen bir makamda ozanın kefilliği ile ortaya çıkıp düğün merasimini bozması bütün insanlar, ayrıca da ulusun başı Kazan Han tarafından nedense olağanüstü bir olayın alameti gibi kabul edilir. Çünkü eski mitolojik inanışa göre kam – şaman kompleksine dahil olan ozanın yaptıkları, onun

---

[170] Л. П. Потапов**, Алтайский шаманизм**, s. 122-123

kendisini değil , Tanrının iradesini yansıtır[171] . Oğuz ilinin düşünüşüne göre, ozanın söyledikleri de Hakk'tan gelen bir nidadır. Bu sebeple de onun yaptıkları ve söyledikleriyle hesaplaşmak lazımdır. Ozan giysisindeki koltuğu kopuzlu Beyrek'e delikanlı sözleri ve hareketleri karşılığında dokunulmaması da bu mitolojik düşüncenin ananesine bağlıdır. Ayrıca burada şunu da kaydetmek gerekir ki, ozanın söylediklerini Hakk' tan gelen nida statüsünde kabul eden ilkel dünya görüşü İslam'a kadarki inanış sisteminde "Ozan diline yasak yoktur." düşüncesini folklor kalıbı gibi formalaştırmıştır. Sonraları tarikat dünya görüşü bu mitolojik biçimi biraz değiştirerek "Aşığın diline yasak yoktur." şeklinde kendi yerini sağlamlaştırmıştır." Kitab- ı Dede Korkut" un başka bir boyunda – "Uşun Koca Oğlu Seğrek boyunu beyan eder." kolunda Oğuz yiğidi Seğrek, kafir kalesinde esir olan kardeşi Eğrek' i kurtarmaya gider. Kale önünde kafir pehlivanlarını bir bir yener ve yorulup yatar. Oğuz yiğidini yenmenin mümkün olmadığını gördüklerinde kafirlerin komutanı onun üzerine kaledeki esir pehlivanı – Eğrek' i göndermeyi kararlaştırır. Eğrek gelip Oğuz yiğidini yatmış görür ve onun kucağındaki kopuzu alıp çalmaya başlar. Seğrek uykudan uyanıp düşman pehlivanı / aslında bu, onun öz kardeşidir, henüz birbirlerini tanımıyorlar / başında kopuz çalanı gördüğünde ona saldırmak ister. Ancak pehlivan elinde kopuz tuttuğu için Seğrek ananevi Oğuz yasağını hatırlayarak durup der: "Eğer elinde kopuz olmasaydı, ağamın başı için seni iki parça ederdim[172]. " Bize göre, kopuza hürmet ve saygı alameti olarak, eli kopuzlu düşmana da el kaldırmamak milli – etnik prensibi ozanın dokunulmazlığı hususundaki mitolojik düşünüşle birebir alakalıdır. Diğer Oğuz namelerde de bunun gibi kam – şamanla ve ozanla ilgili mitolojik metinlerde de bu şekildeki ayrıntılara sık sık rastlanması şunu gösterir ki, "Aşık Hakk aşığıdır, ona zeval yoktur." – koruyucu – yasağının tarihi – genetik kökleri eski insanın eski çağlara mahsus ilkel düşüncelerine dayanır. Daha doğrusu, kam – şaman ve ozanla bağlı olan dokunulmazlık statüsü tabii sürekli olarak aşığı da kapsar. Ayrıca da, ozanın ilgilendiği mitolojik Tanrı dünyası, aşığın benimsediği düşüncenin tasavvufi felsefi – ürfani sistemin yerini tutar. Böylece de "Aşığa zeval yoktur." – koruyucu yasağının ortaya çıkmasında mitoloji / şaman / ve örfani / tasavvuf / kaynaklarının bir bütün halinde rol oynadığı görülür.

Halk arasında "Aşık gördüğünü söyler." şeklinde kalıplaşmış folklor ibaresi de tarihen ürfani – mitolojik karakter taşıyan sembolik – mecazi düşünce olarak ortaya

---

[171] Е. С. Новик, **Обряд в фольклор в Сибирском шаманизмя**, s. 29
[172] **KDK**, s. 144

çıkmış, lakin sonradan tarikat etkisini yitirerek başka istikamete yönelmiştir. Aslında "Aşık gördüğünü söyler." ifadesinin terkibindeki söz bilimine ait unsurlar sırf mecazi – ürfani mahiyettedir ve aşığın ilahi alemle, Tanrı dünyası ile ilişkisi hususundaki tarikat düşüncesini aksettirir. Tasavvufi dünya görüşüne göre, "Vücut" diye sembolleştirilmiş Allah'ı görebilmek – ve ona yetişmek, kavuşmak! / yalnız sufi dervişlere, Hakk aşıklarına nasiptir. Kendilerine ait sanatın ortaya çıkışının düşünce esalarını sufi – derviş sisteminden alan "aşıklık" da tasavvufi dünya görüşüne bağlı olduğundan aynı keyfiyyete sahip sayılırdı. Bu anlamda "Aşık gördüğünü söyler." ifadesinde tarihi bakımdan dikkate alınmış dış varlık, yani "Aşığın gördüğü" ilahi alemdedir, daha açık ifade edersek, Allah' tır. Aşığın gördüğünü -Allah' ı- çağırmasına gelince, orta çağların tekke merasimlerinde Allah aşkına çalıp söyleyen, Tanrıya kavuşmak Vahdet- i vücuda girmek sevdasıyla coşkulu musiki ve raksların eşliği ile ilahiler, semailer söyleyen derviş aşığın Allah' a, Tanrı dergahına yüzünü çevirmesi, onu "çağırması" sanat ve tarikat kuralı sayılırdı. Hatırlayalım ki, Hakk aşığı Abbas Tufarkanlı da zor durumdan kurtulmak istediğinde Tanrı dergahına yüz çevirip : "Zor durumda kalmışım, **çağırırım** seni !" – der. Bundan sonra tesadüf değildir ki, üstat aşıklar da hemen sazlarını gömleklerinden çıkarıp ellerine aldıklarında "Ya İlahi, ya Mevlam, ya Şah- i Merdan , senden medet![173] – nidasıyla Tanrı dergahına yüz çevirip – ilahını çağırdıktan ve aşıklığın himayecisi kabul ettikleri "Şah- ı Merdanı- ilahi alemle ilişkisi olan Hazret elini yardıma çağırdıktan sonra meclisi yürütmeye başlarlar.

"Aşık gördüğünü söyler." mecazi-sembolik ifadesi birçok diğer tarikat ifadeleri gibi sufi dünya görüşünün zayıflayıp etkisini yitirmesi ile başkalarından farksız bir yaşayış tarzına inmiş ve aşığın gerçeklikte gördüklerine söz söylemesi anlamı kazanmıştır. Sözü geçen ifadenin halk arasında masalvari bir hal alması da bu aşamadan sonra ortaya çıkmaya başlamıştır.

2.3.4. Kopuz-Saz Transformasyonu

Adında ve fonksiyonunda ortaya çıkan keyfiyyet değişikliği aşığın çaldığı musiki aletine de tesirsiz kalmamış ve ifacılık ozandan kalma kopuzu kendi isteklerine uygun hale getirmeye çalışmıştır. Kopuz, tellerin ve perdelerin azlığına,

---

[173] Tebriz, Karadağ ve Urmiye Aşıkları: "Habibimsin, ya resul, senden medet, ya Ali Feryadres" kalıbını da kullanırlar. Burada da ilahi alemle birebir ilgisi olan, Allah'ın resulüne – elçisine – Muhammed Peygambere ve aşıkların ideoloji himayecisine – Hazreti Ali' ye yardıma, imdada koşan kutsal bir unvan gibi yönelinir.

öylece de gövdenin küçük hacimli yapıya sahip olmasına göre coşkulu bir hal yaratan yüksek melodik tempoya sahip çılgın havalar çalmak için çok da uygun değildi. Sufi ayin ve merasimlerinin oluşumu için ise coşkunluk yaratabilen yüksek tempolu havalara ihtiyaç duyuluyordu. Bu nedenledir ki, ozanın – yeni şartlarda aşığın çalgı aletinde – kopuzda gerekli olanı daha iyi hale getirmek, onun tekniki imkanlarını sufi – derviş merasimlerinin isteğine uygun şekilde genişletebilmek tarihi bir zorunluluk gibi ortaya çıkıyordu. Kopuzun zamanla gelişmesi neticesinde saza çevrilmesi sürecinin başlangıcı bu bakımdan XIII. – XIV. yüzyıllara dayanır. Altay – Türkistan–Kafkas–Anadolu boyundaki çok çeşitli kopuz tiplerine tarihe baktığımızda/ onların bir kısmı Sibir kırsal kesimlerinde ve Türkistan' ın bazı bölgelerinde şimdi de vardır / bu çalgı aletlerinin özlerinin sade ve basitlikten karmaşıklığa doğru geldiği, gitgide daha iyi olanaklarla zenginleştiği açıkça görünür. Büyük Türk alimi Bahattin Ögel Türk kopuzlarının meydana gelme, yayılma ve gelişme aşamalarını araştırırken basitlikten zenginliğe – mürekkepliğe giden değişmelerin tasvirleri üzerinde ayrıca durmuş ve çok kıymetli bilimsel sonuçlar elde etmiştir[174] . Büyük araştırmacının mantıklı kanaatine göre, Türk kopuzları yayıldıkları bölgelerde çok özellik kazanarak değişseler de başlangıca has kuruluş ve ifa prensiplerini koruyup saklamıştır. Bu anlamda büyük bir evrim geçirmiş şimdiki saz da kuruluş ve çalgı tarzına göre Türk kopuz ananesinin devamıdır. Atlı hayatın yaşayış ve hayat tarzını kuruluşunda yansıtan kopuz bu yönleri istisnasız olarak saza da geçirmiştir. Öyle ki, kopuz gibi sazı da hareket ede ede, yayıla yayıla, at sırtında, yürüyüş zamanı çalmak mümkündür. Sürekli harekette olan bir kavim için musiki aletinin bu özelliği oldukça özellikli ve önemlidir. Karşılaştırma gösterir ki, kopuzun sazla yer değiştirmesi gidişatında aşağıdaki transformativ değişiklikler ortaya çıkmıştır:

1. Kopuzun gövde bölümü bir hayli büyütülerek genişletilmiştir.Bu operasyon kopuzu akustik açıdan güçlendirmek amacı ile yapılmıştır. Çağdaş Azerbaycan büyük sazlarının gövdesi ananevi kopuz gövdesinden takriben iki üç kat büyüktür.

2. Kopuzun üst kısmı, daha doğrusu, boğazı da biraz uzatılmıştır. Ananaden göründüğü gibi, kopuz kısa boyludur, ozan "kolca"/ yani kolca, kol boyda kopuz gezdirir. Boğazın uzatılması musiki aletine yeni perdeler ilave olunması zorunluluğundan / çok sesliliğe sahip olmaktan / ileri gelmiştir.

---

[174] Bahattin Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, 9. c., Ankara, 1991. Kitabın bu cildinde Türk kopuz ve sazlarının tarihi gelişim sürecine yer verilmiştir.

3. Kopuzun perdeleri ve telleri sayıca arttırılmakla beraber, hem de özellik olarak yenileştirilmiştir. At kuyruğunun burulmuş kıllarından / bazı yerlerde ise ipek tellerden / olan kopuz telleri metal tellerle yer değiştirilmiştir. Teller uzun süreli ve aşamalı gelişim sonucunda az sayıdan çok sayıya doğru /3, 5, 7, 9, 11 aralıkları ile / gitmiştir[175] .

Burulmuş at kılının önce ince telle, daha sonra ise metal telle yer değiştirmesi medeni – tekniki bir ilerleyiş idi. Simin uygulanması bu yenileştirilmiş musiki aletinin parmakla değil, hususi araç – tezene ile çalınmasını zorunluluğunu ortaya çıkardı. Malumdur ki, kopuz ananeye uygun olarak parmakla çalınırdı[176] . Simin ve tezenenin /mızrabın/ kullanılması musiki aletinin gövde üstü yüzeyini kuvvetlendirmeyi gerektiriyordu. Kopuzun sinesi deriden yapılmıştır. Açıktır ki, tezenenin teller üzerindeki çevik / hatta bazen keskin – çılgın / gezişmesine en dayanıklı ve özellikli deri de dayanamazdı ve onu kuvvetli ağaçtan olan nazik tahta yüzeyle yer değiştirmek lazım gelirdi.

Bütün bu değişiklikler zamanla ve aşamalı bir şekilde olmuştur. Kopuzun aslı, içerik olarak korunmuşsa da getirilen değişiklikler son derece çok ve ciddi olduğundan, sonuç itibariyle demek oluyor ki, yeni bir musiki aleti ortaya çıkmıştır. Buna rağmen, zannımca, köklü değişikliğe uğradıktan sonra da kopuz kendi yapısını koruyabilirdi. Peki, onun hayatında önceden de bazı ciddi gelişmeler ortaya çıkmıştı. Lakin tarihi ad konulup saklanmıştı[177] . Öyleyse, kopuzun orta yüzyıllardaki sözü geçen tekniki gelişmelerden sonra "saz" adıyla çağrılmasına "aşık" la yer değiştirmesi hangi tarihi – estetik alanda ortaya çıkmıştıysa "kopuz" un "saz" la yer değiştirmesi de aynı bu şekilde olmuştur. Aşık sosyal – siyasi şartlara uygun olarak ozandan ayrıldığını, tamamiyle yeni tipli, yeni tarza sahip bir sanatkar olduğunu çaldığı musiki aletinin ad ve fonksiyonu ile de kanıtlamak istiyordu. Çünkü "kopuz" ozanı hatırlatan İslam' a kadarki inanış sistemini, kam – şaman kompleksini- hatırlatan bir addı ve ozana, kam – şamana olumsuz bir münasebet meydana geldiği ve bu münasebetin git gide güçlendiği bir zamanda bu adın yaşamaya devam etmesi aşığa kesinlikle uygun gelmiyordu. Buna göre de aşık çaldığı musiki aletine yeni bir ad koymalıdır. Aslında "kopuz" adının etkisini yitirmesi aşık çevresinde – Kafkas, İran ve Anadolu bölgelerinin dışındaki İslamlaşmış Türk etnik medeni çevrelerinde

---

[175] M. Hekimov**, Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 208
[176] Ögel, **Türk Kültür Tarihine Giriş**, s. 40
[177] В. В. Виногра, **Киргизская народная музыка**, s. 165-167

de aynı tarihi sürecin birleşimi gibi ortaya çıkmıştır. Türkistan ve Ural boyunda "kopuz" un "tambur" – "tambura" ve "dütar" adıyla yer değiştirmesi de başka bir sebebe bağlı değildir.

Tarihi kaynaklardan belli olur ki, "kopuz" dan sonra hemen "saz" adına geçilmemiştir. XIV. – XV. yüzyıllarda ayrıca XVI. yüzyıldan önce ara aşama gibi "çağır", "çukur" adı işlenmiştir[178] . İhtimal ki, "Hakk aşığı" ifadesi gibi bu sözde tasavvufi özellik taşır ve "Hakk'ı, Allah'ı çağırmak için yararlanılan musiki aleti" anlamına gelir. Çağdaş dilde yer alan "çal – çağır" deyiminin "çağır çalmak – saz çalmak" ifadesinden türediğini, ama sonraları değişime uğrayarak başka anlam kazandığını da söyleyebiliriz.

XIV. – XV. yüzyıllarda Kafkas, İran ve Anadolu'daki sufi merasimlerinde derviş – aşıklar meclisi toplardılar. "Çagur ile semai, nefes ve ayin havaları çalınırdı. Üç - dört aşık bu havaları birlikte ve aynı usul üzerine çalarlardı[179]." Tarikat yönlü havaların "birlikte ve aynı usul üzerine" ifa olunması tekke merasiminde çok görülür, çagur çalanların varlığını gösterir. Bu, bir taraftan tarikatın taleplerinden / çok sayıda çagur ifası daha coşkuluydu ve sufi merasiminin bu tür coşkulu bir araca ihtiyacı vardı /, diğer taraftan ise aşık sanatına olan saygının büyüklüğünden ileri gelen bir alametti.

Tekke merasimi bazı yeni havaların ortaya çıkmasına olanak verirdi. Bu merasimlerden ortaya çıkan ve çagurda ifa olunan tarikat yönlü havaların bir kısmı şimdi de aşık repertuarında önemli yer tutarak saz bağrında yaşamaktadır.

Tarihi kaynaklar gösterir ki, XIV. – XVI. yüzyıllarda aşıklar ve aşık statüsüne girmiş ozanlar yalnız tarikat merasimlerinde çagur çalıp okumakla sınırlı kalmıyordu. Çeşitli salnamelerin verdiği bilgiye göre, bu yüzyıllarda çağurun sesi Bektaşi tekkeleri ile birlikte askeri merasimlerden, dövüş meydanlarından da gelir. XV. yüzyılın Osmanlı tarihine mahsus Gazi Mihal salnamesinde: "Sekiz asker yeniçeri şairleri başlarında keçe ve arkalarında birer kaplan postu sinelerindeki çagurları çalarak gittiler.[180] " - denilmesi bu bakımdan oldukça önemlidir. Buradaki "sekiz asker yeniçeri şairi" ifadesi bu devirde Osmanlı devletinde ordu aşıklarının varlığından haber verir. "Yeniçeri şairleri" nin – ordu aşıklarının dövüş karşısında

---

[178] Cahanareye- Şah İsmail Safevi: 110 sayfa. El yazması halinde saklanılan bu salnamenin gösterilen sayfasının fotokopisini bize tanınnmış tarihçi Oktay Efendiyev taktim etmiştir.

[179] Ali Rıza Yalçın, **Cenupta Türkmen Çalgıları**, s. 28

[180] Gazimihal salnamesindeki bu kayıt B. Ögel'in **"Türk Kültür Tarihine Giriş"** adlı çok ciltli eserinin 9. cildi sayfa 74' ten aldık.

çagur çalması ise hakkında söylenen musiki aletinden yükselen ruh halinden, coşkunluk yaratmak amacı ile devlet tarafından yararlanıldığını gösterir. Çagurdan Azerbaycan-Safevi devletinin ordusunda da yüksek dövüş ruh hali yaratan musiki aleti gibi yararlanılmıştır. XVI. yüzyıldan öncesini yansıtan en itibarlı tarihi kaynaklardan – "Cahanaraye – Şah İsmail Safevi salnamesi de bu konuda söylenir: "… zafer kazanmış ordunun karşısında **çukurlar** çalmak, türkü – varsağılar okumakla dövüşçülerin vuruş ruhunu harekete geçirirlerdi[181]. " Dokuz tele ve on beş perdeye sahip olan çagurların melodik imkanları savaş ruhu, çılgın, yüksek tempolu havaların ortaya çıkmasına ve çalınmasına tamamen uygundu[182] . Çağdaşı olan sazların da esas itibariyle dokuz telli ve on üç – on beş perdeli olması çagur – saz uygunluğunu hem tarihi, hem de çağdaş bakımdan gerçekleştirir[183] . Perde ve tel sayısındaki benzerlik çagur ve saz havalarının aşağı yukarı aynı ahenkte olduğunu gösterir.Büyük ihtimalle XIV.–XVI. yüzyılların çagur havaları küçük değişiklerle şimdiki saz havalarına çevrilmiştir.

Kopuzun çagurla yer değiştirdiği zamanlarda – "Ozan" ın tam aradan çıkmadığı "Aşık" ın ise kesin olarak yerini sağlamlaştırmadığı ara aşamada, bir müddet sanat manasında "çagurcu" adı da işlenmiş, fakat çabuk etkisini yitirmiştir[184] . İhtimal ki, "çagurcu" yerel konuşmalarda "Ozan" ın karşılığı gibi işlenip "kopuzcu" yla yer değiştirmiştir. Bugün musikici – folklor sanatkarı gibi "çagurcu" unvanı yalnız Irak Türkmenleri arasında kullanılmaktadır. Ancak Türkmen çagurcuları ozan – aşık üslubunda değil, halk nameciliği ve şarkıcı biçiminde çalıp söylerler.[185] "

"Çagur" yeni tipli musiki aleti gibi sanat alemine girerek ozan "kopuzu" nu unutturmayı başarsa da onun adını halk yaratıcılığından çıkaramamıştır. Hatta XVI. yüzyılın birinci çeyreğinde Şah İsmail Hatayi' nin eserlerinde aşığın çalgı aleti gibi, "saz" ın adı yer alır:

Bu gün elime almaz oldum ben sazım,
Arşa direk direk çıkar sesim[186] .

---

[181] **Cahanareye- Şah İsmail Safevi**,s.110 a.
[182] Yalçın, **Cenupta Türkmen Çalgıları**, s. 28
[183] Э. Эльдарова, **Искусство ашыгов Азербайджана**, Бакы, "Ишыг" , 1984, s. 42, 57-58
[184] Fuad Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 172
[185] Bu bilgiyi bize Irak Türkmenlerinin halk yaratıcılığını araştıran folklorcu Profesör Gazanfer Paşayev vermiştir.
[186] Şah İsmail Hatayi**, Sazım**, Bakü, 1973, s. 28

Bellidir ki, şimdiye kadar aşığın musiki aleti "saz" adını almadan çok çok önceleri doğunun sanat aleminde bütünüyle musiki anlayışı, çeşitli musikiler, yahut da musiki aletleri toplusu "saz" terimi ile ifade edilirdi[187] . Eski ve orta çağların başlarına has klasik doğu şairlerinin, ayrıca da bu dönem için Azerbaycan edebiyatının tanınmış kişileri olan Nizami ve Hakani gibi kudretli sanatçıların yaratıcılığında çabuk hatırlanan "saz" sözü de bu anlamda işlenmiştir. Bazı durumlarda adı geçen kaynaklara veya zaman bakımından onlardan eski olan kaynaklara dayanılarak sazın aşığa has musiki aletinin adı gibi orta yüzyılın başlarında varlığı hususunda ileri sürülen bilimsel olmayan düşünceler aşık sanatına, öylece de sazın oluşum ve gelişim aşamalarına uygun değildir.

Doğu sanat aleminde musikiler, yahut da musiki aletleri toplusu anlamında kullanılan "saz" sözünün XVI. yüzyıldan itibaren aşıklara has musiki aletinin adı gibi belirginleşmesi sebepsiz değil. Malumdur ki, İslam'a kadarki merasimlerde ozan meclisi tek başına götürürdü. Mecliste yalnız bir ozanın ve yalnız bir kopuzun olması, yani, tek sayılılık prensibi kuvvetli bir anane gibi kabul edilmişti. Aşıkların merak olundukları merasimlerde ise çok sayılılığa özel önem verirlerdi. Tekkelerdeki tarikat merasimlerinde üç dört aşığın birlikte çalıp okuması, askeri yürüyüşlerden önceki devlet merasimlerindeki çok sayıdaki ordu aşıklarının aynı ahenk üzerindeki coşkun ifası tarihi ananenin hayli derecede değişerek yeni bir yön aldığını gösterir. Göründüğü gibi, her iki dalda -hem tarikat, hem de devlet merasiminde- aşıkların çalgı aletleri çagurlar bir topluluk oluştururdu ve bu topluluğun doğu sanat ananesinde mevcut olan "saz" terimiyle adlandırılması tamamiyle tabii bir durumdu. Önceden başka musiki aletlerinin tamamını da kapsayan bu ad orta yüzyıllarda tarikat ve devlet merasimlerinde önemli bir yer kazanmış olan aşıkların çalgı aletlerine daha çok ait edilmeye başladı ve zamanla yalnız aşıklara has olan musiki aletlerine "saz" denildi. Böylelikle de, aslında sezilmeden kısa bir zaman zarfında "çagur" adı yavaş yavaş arka plana çekildi ve onun yerini "saz" tuttu. İhtimal ki, çagurun çok sesliliği de ahenkli sesler, musikiler topluluğu anlayışını ifade eden "saz" teriminin tam olarak ayrıca bir çalgı aletine yönelmesinde önemli rol oynamıştı. Sonuç olarak, şöyle bir kanaata varmak mümkündür ki, orta yüzyıldaki sosyal – siyasi şartların taleplerine uygun şekilde aşıkların yerine getirdikleri askeri –

---

[187] И. Садоков, **Тысяча осколков золотого саза**, М., "Наука" , 1971, s. 76

örfani fonksiyon kopuz ananesinde ciddi tekniki ve keyfiyyet değişmeleri meydana getirerek yeni tipli çalgı aletini yeni bir ad altında - "saz" adıyla ortaya çıkarmıştı.

Kopuz–saz yer değiştirmesinin ilk aşaması Azerbaycan ve Anadolu aşıklarında aynı seviyede gitse de belirli aşamalarda , özellikle de Azerbaycan aşıklarının Safevi, Anadolu aşıklarının ise Osmanlı sanatçılarının himaye ve nezareti altına geçmesinden sonra Azerbaycan sazı ile birbirinden farklılaşmaya başlamıştır. Şimdiki kuruluşu gösterir ki, Anadolu sazı sonraları az değişiklik geçirmiştir. Buna göre de onda kopuza benzerlik alameti daha çoktur. Azerbaycan sazı ise sık sık tekniki değişikliğe uğramıştır. Bunlardan XIX.– XX. yüzyıllardaki değişiklikler daha önemlidir.

Uzun süreli değiştirmelerden sonra çağdaş Azerbaycan aşıkları sazın üç çeşidinin faaaliyetini devam ettirirler :

1. Cüre saz – küçük sazdır, daha çok çırak yetiştirmek de yararlanılır. Ama bir anane gibi Kaşkay – Şiraz, Save – Hemedan, Şeki – Zagatala ve Kuba – Derbent aşıkları cüre sazda çalıp söylerler. Cüre saza "koltuk sazı" da denilir. "Kolça kopuzla" "koltuk sazı" deyimi arasında mantıki uygunluk olduğu adların önünde gelen belirtmelerden de anlaşılır. Buna göre de kopuzdan sonra ilk aşamada cüre saza geçildiği kannatine varmak mümkündür[188] .

2. Tavar saz – orta ölçülü ve en çok kullanılan sazdır. Bazı bölgelerde tavar sazın adı "kara saz" dır.

3. Büyük saz – kuruluşça birkaç bölümden oluşan ve ölçüce en iri sazdır, "üstat sazı", "ana saz" adlarıyla da tanınır. Bu tür sazları gezdirmek ve çalmak tekniki bakımdan belli zorluklar yarattığı için bunlara oldukça az rastlanır[189] .

2.3.5. Aşık Sanatında Tasavvuf Sembollerinin Sinkretik Oluşumu

Ozan–aşık ve kopuz–saz yer değiştirmesi bu sanattaki sinkretik unsurların esas tabakalarına – musiki, raks ve söz üçlüsüne yeni bir hava, bedii–estetik iklim getirmiştir. Yeteri kadar geniş zaman ve mekan kapsamında giden bu olayın en coşkun makamlarına XV. – XVI. yüzyıllara rastlar[190] . Kopuz musikisinin saz musikisine çevrilmesi ihtiyacı sanatın terkibindeki diğer unsurları – raks ve sözü de zincirin halkaları şeklinde kavrıyordu. Tarikat çevresi mitolojik anlam taşıyan kam–şaman coşkun hareketlerini yavaş yavaş alıp kendi amaçlarına yönlendirdi. Daha

---

188 Hekimov**, Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 205,206
189 **age**., s. 205-206
190 Э. Эльдарова, **Искусство ашыгов Азербайджана,** s. 41-42

doğrusu, biraz önce de belirtildiği gibi şamancılıkta mevcut olan merasim raksları hazır kalıp gibi alınır ve belli bir irticalen söyleme sürecinden sonra onlardan sufi ayinlerinin icrasında yararlanılırdı. Tekkelerde geçirilen merasim ve ayinlerde icra olunan sufi–derviş raksları aynı şekilde kam–şaman raksları gibi coşkulu özellik taşıyordu. Tekke merasimlerindeki musiki ve rakslar **ilahi alemle, Tanrı dünyası – gök**, sema ile bağlı olduğu için bu musiki ve rakslar "sema" olarak adlandırılırdı[191] . Semayi – semavi musiki ve semayi raks, tekkelerde çoğu zaman aşıklar tarafından ifa olunurdu[192] . Ayin zamanı sazla beraber ney, kaval, davul, balaban…vs. de çalınırdı. İster kam–şaman rakslarının, isterse de semayi raksın ilk görünen amacı insanı coşkulu bir hale getirmekti. Sufilerin **"vecd"** olarak adlandırdıkları bu durumda şamancılıkta olduğu gibi kutsal ruhlarla ilişki kurmak, ilahi aleme sefere çıkmak mümkün olurdu. Sadece **kam–şamanlar coşkulu bir ruh haline ulaştıktan sonra belirledikleri amaca başarıyla ulaşarak çeşitli mitolojik–koruyucu ruhların arkasından gittikleri halde, sufiler yalnız bir Ruha – vücut diye tapındıkları Allah' a kavuşmaya can atardılar. Son amaca – sonuç ayrılığına bakmayarak, kam–şaman ve sufi merasimlerindeki usul ve yönler demek oluyor ki, aynı özellikleri gösterirdi[193] .**

Bunların doğruluğunu ortaya koymak için her iki merasimin karakteristik çizgilerini karşılaştırmak yeterlidir:

1. Merasime başlayan kam şaman önceleri davulun veya kopuzun ritmine uygun tarzda güçlükle işitilecek derecede yavaşça okumaya **başlar, sonra yavaş yavaş musikinin ve şamanın sesi yükselir. Şaman başını ve omuzlarını keskin bir şekilde o yana bu yana oynatarak okumasını özel dualara – alkışlara çevirir. Sonra dönerek omuzlarını ve başını bir sağa, bir sola çevire çevire çevik şekilde** raks eder[194] .

2**. Sufilerin tekke merasimi ibadetle başlar. Kur'andan sureler okunur. Çok yavaş bir sesle ilahiler söylenmeye başlanır. Bu anda merasime musiki – saz, balaban, ney, kaval, nağara – davul…vs. katılır. Gitgide musikide coşkunluk ve okumaların çılgınlaşan temposu artırılır. Coşkun okumalar ve çılgın musiki**

---

[191] Köprülü, **Edebiyat araştırmaları**, s. 209
[192] A.Kölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf**, s. 135
[193] Seyidoğlu, **Halk Şairlerinde Tasavvuf**, s. 135
[194] Е. С. Новик, **Обряд в фольклор в Сибирском шаманизмя,** s. 32-33

sesleri arasında coşkulu hareketler toplusu olan hususi raksa – semaya başlanır[195] .

Karşılaştırmalı tasvirden de göründüğü gibi kam–şaman ve sufi merasimleri ayrı ayrı dünya görüşü sistemlerine ait olsalar da merasimler arası fonksiyonel yakınlık, tarihi–semantik bağlılık oldukça güçlüdür. Daha doğrusu, kam–şaman kompleksinin oyun–raksları, sufi–derviş merasimlerinin semayi rakslarını hazır kalıplarla temin eden bir temeldir. Usta aşıkların **"meclis havaları**", **"semayi havaları"** ve yahut **"tekke havaları"** olarak adlandırdıkları saz çalgıları büyük ihtimalle sufi merasimlerinin tarihi talepleri için yaratılmıştır ve tarikat ayinlerinin icrasında, yani semayi raksların oluşumunda onlardan geniş şekilde yararlanılmıştır. Genellikle, sema ayininin hem musiki, hem raks, hem de söz / tasavvuf ruhlu aşık şiirleri; ayet, nefes ve ilahiler / le donatılmasında aşıklar önemli rol oynamışlar. Şimdi de aşıkların musiki repertuarında önemli yer tutan "Baş divani", "Urfani[196] ", "Heyderi", "Mansırı", "Muhammes", "Kalenderi" gibi saz havaları, semayi havalar arasındadır. Bir anane olarak, "Baş divani" havasının çalınmasına başlanırken aşığın: "Ya İlahi, ya Mevlam, ya şah- i merdan, senden medet!" – sesiyle yüzünü göklere çevirmesi de sözü geçen havanın semayiliğini gösterir.

Gökler alemi – ilahi alemle bağlı olan semayi hava, okuma ve rakslarda ses, söz, hareketler bir kural olarak sembolik–mecazi işaretler topluluğu gibi tek bir sistem halinde ortaya çıkar. Sema zamanı elif, lam, dal ve başka harflerin sembolleri yaratılır, ayrıca tarikatın temeli olarak belirlenen ayet ve süreler bu işaretlerle raks şeklinde ifa olunur [197].

Aşıklar tasavvuf ruhlu maniler okurken bu metinlerdeki bazı sembolik karakterli harf ve deyimleri dinamik hareket – rakslar aracılığıyla ifade etmektedir. Büyük halk sanatkarı Murat Niyazlı' nın 1991 yılında Şemkir' de bu konuda yapılan söyleşimizde, üstadın bize dediğine göre Kurbani' nin:

Arif idim, okudum Hakk kelamını,

Elif boyum dal yazıldı o bürce.

---

[195] Дж. С. Тримингем, **Суфийские ордены в исламе,** s. 161-162

[196] Aşıkların istisnasız olarak "Urfanı" olarak adlandırdıkları saz havası nedense edebi dilde ve ilmi edebiyatta "Ruhani"adıyla geçer. Bize göre, bu, ciddi bir yanlışlıktır. "Urfanı" sözü havanın urfani aleme- sufi dünyasına bağlandığını gösterir. Toplu rakslardan sayılan "Urfanı" adlı halayın adı ve mazmunu da bu kabildendir. Genellikle, musiki ve raks adlarında sufilikle bağlı ifadeler çoktur. "Semayi- şems" muğamı da adından anlaşılacağı gibi tarikat merasimi için göz önünde tutulmuştur. Bu muğam büyük ihtimalle, meşhur sufi ile ideoluğu Şemsi Tebrizi' nin/ XIV. Asır/ semayisi gibi düşünülür.

[197] В.А. Гордлевский, **Избранные сочинения** , s. 147

dizelerini okuduğunda adı geçen harflere uygun olarak aşık önce kendi boyunu elif gibi / I / düz tutmalı, veya ibadet – itaat işareti olarak eğilip dal / / şekline ulaşmalıdır. Aşık Murat tecrübeli, eski aşıkların saz çala çala " Lailahe illallahı" kol, omuz ve baş hareketleri ile harf harf ifade etmesini de kendi gözüyle gördüğünü söyledi.

Esasen kam–şaman ananesinin devamı gibi özellikler gösteren ve sufi merasimlerinin esas çizgilerini de kendinde toplayan aşık raksları, sanatın başlıca sinkretik tabakalarından biri olmakla birlikte XIX. yüzyıldan sonra kendi tarihi anlamını fonksiyonel ifade etme bakımından zamanla yitirmeye başlamıştır. XX. yüzyılda ise yeni cemiyetin – Sovyet kuruluşunun gelişiyle ilgili olarak meclisi yönlendiren aşıkların raksları bir hayli basitleşmiştir. Bu yön Şirvan, Mugan, Kuba–Derbent bölgelerinin ifacılığında daha açıktır. Tovuz – Kazak – Gence bölgelerinde ve Güney Azerbaycan arazisindeki aşık muhitlerinde (Tebriz–Karadağ, Urmiye, Zencan, Horasan…..vs.) aşık raksının tarihi anlamı – şaman ve sufi özellikleri ananevi çizgiler şeklinde olsa da, zayıflamış bir yönde yaşamaktadır.

Aşıkların okuma sürecinde "hay", "hi", "ha" gibi en küçük parçaları kullanması da tekke merasimlerinde kalıplaşmış melodik özelliktir. Şöyle ki, tekke merasiminde "Allah" adının sembolik ifadesi gibi işlenen "hu" deyiminden ilahi ve nefeslerin okunmasında yardımcı – melodik unsur gibi son derece çok yararlanılırdı[198] . "Hu" nun Yesevilik ananesinde ayrıca da bu yolun devam ve gelişmesi olan Alevi, Safevi ve Bektaşilikte "hi", "ha" ve "hay" varyantları ortaya çıkmıştır. Tanrı adının nisbeten kısık sesle, yavaş bir şekilde zikredildiği makamda "hay" denilmesi tekkede kabul edilmiş bir tarikat ananesiydi[199] . Ahmet Yesevi' nin:

İhlas ilen muhabbetin camın içip
Can-ı dilden **"hay"**zikrini söyleyin, dostlar[200] .

dizesinde de "hay" deyimi "hu" nun tekke merasimindeki üslup varyantıdır. Yüksek sesle – "hay" veya "ha" sesi ile zikr edilerek kutsal sayılan dünyaya – ilahi aleme başvurulması / hatırlatalım ki, Yeseviliğe kadar ancak alçak sesle zikr olunurdu / Yeseviliğin şaman tecrübesinden yararlanarak sufiliğe yönelttiği esas ayin

---

198 Дж. С. Тримингем, **Суфийские ордены в исламе,** s. 166
199 **age.,** s. 162,166
200 A. Yasevi, **Divan-ı Hikmet**, Kafur Kulam neşriyatı, Taşkent 1992, s. 67

alametlerinden biridir[201] . Çağdaş aşık okunmasında çılgın bir özelliğe sahip melodik hava ve şiire özgü metnin / koşma, geraylı ..vs. / ifadesine de çoğu zaman "Ay hay" sesiyle başlanır ki kanaatimize göre, bu da Yesevilik' ten gelen semai özelliğidir. Buna ek olarak okumanın çeşitli yerlerinde boğaz kaynatması şeklinde kullanılan "ha – ha – ha" , yahut da "hi – hi – hi" parçacıkları da aşıkların tarikat merasimlerindeki uzun süreli faaliyetlerinden kalmış sembolik–melodik kalıntılar, alametlerdendir. Şunu da belirtmek gerekir ki, tasavvuf özellikli "hay", "ha", "hi" melopoetik parçacıkları aşık yaratıcılığının birçok diğer unsuru gibi şaman–ozan ananesinin bu tarz bilinen kalıpları –"Be hey!", "Bre!", "hey gidi" …vs. seslerin üzerinde yayılmıştır[202] . Şaman–ozan ifasındaki adı geçen yardımcı melopoetik unsurların musikili–ahenkli ölçüleri tarikata has sembolik deyimin / **"hu"** / çeşitli şekil değişmelerine / **"hay", "ha", "hi"** / uygulanmış ve bu unsurlar tekke merasimlerinde özellikle merak dairesinde olduğundan faal işleklik kazanarak özel bir rağbet görmüş ve uygulanmaya başlamıştır. Şimdiki aşıklar bu melodilerin tarihi anlamının neden ibaret olduğunu kavramasalar da üstat ananesini muhafazakar bir sistem gibi devam ettirirler. Aynı örfani–estetik sürecin Türkistan arazisinde -Türkmen ve Harezm bahşılarının yaratıcılık ve ifacılık ananesinde de- devam etmesi şaşırtıcıdır. Türkmen ve Harezm bahşıları çok açık ki, aşığa çevrilmiş ozanlarda olduğu gibi Yeseviliğin tesiri altında ifacılıklarındaki şamanlara has çağırış– nida seciyyeli melopoetik unsurların bir kısmını sufi karakteri taşıyan "hay", "ha", "hi" sembolik melodeyimleriyle değiştirmiştir [203]. Bu yön onların mevcut ifacılığında da tasavvuf döneminin kalıntısı gibi korunup saklanılır.

Sufi–derviş sistemine mahsus "hu" sembolik deyimi Kafkas, İran ve Anadolu aşık sanatı, öylece de Harezm ve Türkmen sanatıyla birlikte kam–şaman kompleksinin diğer sahalarına da nüfuz edebilmiştir. Örneğin, doktorluk yapan Kazak şamanları / baksılar / yirminci yüzyılın ortalarına kadar hastaları tedavi ederken seans boyu "Hu! Hu! Alla hu!" diye özel bir tarzda şiddetle bağırırdılar ki, bu da Yeseviliğe bağlı tarikat sisteminden gelen bir keyfiyyet göstericisidir[204] . Bu gösterici hem de şu bakımdan önemlidir ki, şamancılık sufiliğe tesir ettiği gibi bazı makamlarda bunun aksi de ortaya çıkmıştır.

---

[201] О. Сухарова, **Ислам в Узбекистана**, Ташкент, "фан", 1960, s. 53
[202] Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 230
[203] С. Рузибаев, **Специфика, типология и поетика Хоразмских дастанов**, s. 34
[204] В. Н. Басилов, **Культ святых в ислама**, s. 113-114

Yukarıda ifade edilen ayrı ayrı ifa makamları ve melodeyimlerle birlikte, ozanın sanat meydanını aşığa bırakmasıyla halk sanatkarının yaratıcılık alemine tarikat karakterli söz–terimler dahil olmaya başlar ve onlar zamanla linkvistik ve poetik aktifliği arttırıp bir çeşit anane kuralı gibi ortaya çıkar. Hatta bu süreç o derecede güçlenir ki, şiir sistemi ve destan epik çevresiyle beraber klasik aşık mahlaslarının çoğunluğu da sufi karakterli sözlerden oluşur: "Miskin, "kul", "hasta", "divane", "öksüz – yetim", "yazık", "garip", "sefil" gibi mahlaslar / veya mahlas tayinleri/ Tanrı karşısında kul "miskinliğini" gösterir: Aşığın Tanrının kulu olduğunu bildirir; bağlandığı vahdet- i vücut felsefesine uygun şekilde aşık, ilahi aşkın hastalığına tutulup onun "hastasına", "divanesine" çevrilir: Vücutla vahdete girmeyince, Allah'a kavuşmayınca kendini "yetim", "yazık", "sefil" veya "garip"sayar. Bu eğilim klasik şiirde oldukça göze çarpar. Nesimi, Hatayi, Fuzuli ve başka klasiklerin tarikat şiirlerinde yukarıda bahs edilen söz – terimler, mahlasların tayini gibi sık sık boy gösterirler: Hasta Nesimi, Kul Nesimi, Miskin Hatayi, Miskin Fuzuli…v.s. Türk tasavvuf edebiyatının babası Ahmet Yesevi de bir çok hikmetlerinde "Kul Koca Ahmet" mahlasını kullanmıştır. Şimdi bu akışın devamı gibi Türkistan bahşılarının Kul Elbend, Kul Meşreb, Kul Mahmut, Kul Ahmet, Kul Muhammet; Azerbaycan aşıklarının Miskin Abdal, Kul Abbas, Hasta Kasım, Divane Hasan, Miskin Mahmut, Şikeste Abdullah, Yetim Aydın, Sefil Şenlik; Anadolu aşıklarının Kul Himmet, Kul Deveci, Kuloğlu, Öksüz Dede, Aşık Dertli adlarıyla sanat alemine gelmeleri tarikat cazibesinin oldukça büyük manevi ve coğrafi genişliğe yayıldığını gösterir. Ayrıca şunu da ifade edelim ki, sözü geçen cazibenin kuvvetli tesiri altında Türk halklarına ait etnik–coğrafi çevrenin komşuları olan diğer halkların –Gürcü, Yunan, ve Ermeniler' in aşıkları da tarikat özelliği taşıyan mahlasları ve mahlasların belirlenmesinde çok fazla kullanmışlar. XVII.-XVIII. yüzyıllarda yaşamış yaratmış Kul Artun, Kul Arzuni, Miskin Bürcü gibi Ermeni aşıklarının kullandıkları mahlaslar onların hangi manevi aleme bağlandıkları konusunda yön verici düşünceyi gösterir[205]. Gürcü ve Yunanlılar arasında çeşitli zamanlarda Sefil Lado, Şeydayi, Sefil Dato, Sefil Magdalan adları ile bilinen çok sayıda saz– öz ustalarına tesadüf olunması da tarikat çevresinin geniş bir şebekeye sahipliğinin göstergesidir[206] .

---

[205] Y. Ramazanov, **Zagafkaziya Aşık Mekteplerine Dair Bazı Mülahazalar**. Bak: **Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tetkikler**, 3. c., Bakü , Azerbaycan EA neşriyatı, 1968, s. 150-155

[206] В. Гаджиев, **Специфические особенности Азербайджанского фольклора/**. На материалах тюркоязычного фольклора Грузии/, Автореферат дис, иа соиск.уч. степени доктора филол, наук, Баку, 1993, s. 40-44

"Miskin", "kul", "hasta", "garip", "sefil", "şikeste", "divane" sırasından olan ad – terimlerle "aşik"- "aşık" ad – terimi sufi–derviş konteksinde aynı veya oldukça yakın tarihi anlamı paylaşır. İlahi aşka bağlılığın çeşitli sembolik–ürfani ifadesi olan ad–terimler orta yüzyılın başlarında, demek oluyor ki, beraber aynı şekilde kullanılmış ve kolaylıkla biri diğerinin yerine geçebilmiştir. Zaman geçtikçe teker teker kullanılan ad – terimler içerisinde "aşık" daha çok kullanılmaya başlanmış ve popülerlik kazanmıştır. "Aşığın" "kul", "hasta", "garip", "miskin"… sırasından ileri çıkıp hakimlik elde etmesi onun adı geçen felsefi–ürfani yönde (sufi–derviş konteksti) rütbesini yükseltmiştir. Rütbenin taşıyıcısı ("aşik – aşık") ister dervişlik misyonu yerine getirdiği, isterse de sanatkar statüsü altında faaliyet gösterdiği zaman başlangıç aşamasındaki sıradaşlarını hem mahlaslarında, hem de sembolik–ürfani leksikonlarında sık sık kullanmıştır. Bu anlamda "kul"= "aşık", "miskin"= "aşık", "hasta"= "aşık", "garip= "aşık" paralelinin klasik aşık şiirine tarihi benzerlik gibi yansıması tamamiyle tabii bir kanuna uygunluktur.

XVII. yüzyılda "kul"= "aşık" paralelini:

Soruşun, **kul Abbas**, halin nicedir?
Gündüzlerim ay karanlık gecedir[207] .

şekinde mühürleyen Aşık Abbas Tufarkanlı' nın tarikat sevdası XIX. yüzyılda Aşık Alesker'in ruhuna da yerleşmiştir:

Kul Alesker, işin müşküldü, müşkül,
Derdini demeye yoktu ehl- i dil. [208]

"Kul", "miskin", "hasta" mazmunları ile aynı semantik sıraya dayanan "yazık" deyimi de tasavvufi bir karakter alarak / bendenin Tanrı karşısındaki yazıklığı anlamında / Alesker şiirinin mühürbentlerinde aktif şekilde aşığın mahlasına eşlik eder:

---

[207] **Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri**, 1. c., s. 67
[208] İ. Alesgerov, **Aşık Alesker**, Bakü 1988, s. 39

Yazık Aleskerem, intizarım var,
Alimsense, beni eyle haberdar:
İlmi nerden buldu cümle aşıklar?
Şiirin muamması ay neden oldu?[209]

"Kul", "hasta", "miskin" sırasında olan sufi mahiyyetli söz- terimlerin mahlasların tayini kadar Kurbani yaratıcılığında göze çarpmaması enteresandır. Kanaatimizce, burada ilk bakışta sezilmeyen belirlenmiş yaşayışa ait kanuna uygunluk mevcuttur. Dikkat edersek görürüz ki, "Kurbani" adının anlamında ilahi aşkla ilişkilenmeye olanak veren semantik tutum vardır. Kurban – hem kişi adı gibi, hem de Tanrı'nın, ilahi aşkın kurbanı gibi / karşılaştırılabilir: Kul – Tanrı'ya kul olmak; hasta – Tanrı aşkının hastası olmak. / Aşık bir koşmasında bu düşünceyi kendisi de tasdik eder:

Kurbani kurbandı şahın derine,
Derviş bilir hırka nedir, deri ne.
Ağam gıya baktı, attı derine,
Yetmiş il kendine bağladı Cebrail, Perim.[210]

Tasavvuf sembolleri bakımından ele alınırsa, "şah derine" / kapısına / kurban olmak – Tanrı dergahına götüren Hazreti Ali yoluna kurban olmak gibi anlaşılmalıdır. Sonraki dizelerin semantik–ürfani anlam yükü de bir başka tasavvuf özelliğidir. O halde, adın kendi içindeki çok anlamlılığı onun "kul", "miskin", "hasta" söz – terimlerinin yardımı olmadan da sufiyane mahlaslara çevrilmesini sağlamıştır. Şaman–ozan-aşık statüsünün mitolojik düşünce tarafından belirtilmiş anlamda Tanrı kurbanı gibi anlaşılması da bu adda kendi yansımasını bulmuştur[211] . Aşığın mahlasının folklor ananesinden biraz farklı tarzda ortaya çıkması, yani "Kurban" ın değişerek "Kurbani" şeklinde ifa olunması hangi bedii – estetik zemine dayanır? Şüphesiz ki, değişmenin "i" sesini kabul etmesi / Kurban- i/ Kurbani' nin klasik şiir ananelerini iyi bilmesi ve ondan ister sanatkarlık, isterse de felsefi–ürfani şekilde faydalanması sebebine dayanır. Şiirlerindeki düşünce – estetik muhit ve Şah

---

[209] **age.,** s. 76
[210] **Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri**, 1. c., s. 37
[211] A. Askerov, **Türk Etnik Medeniyetinde Aşıklar ve Aşık Yaratıcılığı**. Bak: Genç edebiyatçıların Respublika konferansının materyallerinin bildirileri, Bakü 1992, s. 21

İsmail Hatayi sarayı ile yakınlığı buradaki tarihi hakikat böyle bir tesir edici amilin gerçekliğini gösterir[212] .

Klasik edebiyattaki eskilerin ve muasırların yaratıcılığı bazı mahlasları da / etkiler. Nesimi, Habibi, Kişveri, Hetayi…v.s./ tabi ki, aşık Kurban' a tesir göstermeliydi ve tesirin sonucu olarak "Kurbani" mahlasının meydana gelmesi hiç de imkansız değildir.

Aşık yaratıcılığında sembolik anlama sahip "aşık", "kul", "hasta", "miskin", "divane", "sefil", "yetim–öksüz" semantik sırasına dahil olan "garip" ifadesi de tarihen kendi faal sembolik–ürfani karakteri ile dikkat çeker. Açıktır ki, folklorda gurbet anlayışı ile ilgili olarak göze çarpan düşünce, sözü geçen bedii tesirin sırf gerçeklik olayına –insanın yurdundan, vatanından ayrı düşüp onun hasretini çekmesine- dayanır. Mitolojik rivayetlerden başlamış efsane, bayatı, aşık şiirleri ve halk manilerine kadar, demek olur ki bütün folklor eserlerinde vatan ve gurbet, anayurt ve gariplik temaları önemli yer tutar. Şunu da ilave edelim ki, folklorumuzda gurbete dayanamamayı yansıtan örneklerin çokluğu, halkımızda toprağa bağlılık hissinin, vatana ve yurda sevgi duygularının güçlü olmasını gösteren genetik–psikolojik bir özelliktir. Gariplik anlayışının, öylece de garip ifadesinin ilk başta kazandığı anlamına ek olarak daha sonra kazandığı sembolik özelliğe sahip mecazi anlamı da folklorda, özellikle de aşık yaratıcılığında geniş yer tutmuştur. Bu, sufi ayin ve merasimlerinin orta yüzyılda aşıklar tarafından da demek olur ki, aynı tarzda icra olunması sonucunda meydana gelmiştir. Sonuç olarak, tasavvuf dünya görüşüne göre bende dünyaya geldiği andan itibaren gurbete düşer ve garip olur. Çünkü o, özünden –"Vücut" olarak adlandırılan Tanrı'dan ("zerre" nin "kül" den ayrılması) ayrılmış duruma düşer. Bu sebepten de Vücutla vahdete girene -Allah' a kavuşana kadar- sufi kendini daima garip, terk- i vatan ifadesinde bulur[213] . Gariplikten kurtulup vatana–Tanrı'ya kavuşmanın yolu uzun süreli kendini geliştirme aşamalarından ve sıkıntılı aşıklık sınavlarından geçer. Bu anlamda **bütünüyle tasavvuf edebiyatında "gariplik" anlayışı ve "garip" ifadesi felsefi–ürfani anlama sahiptir ve istisnasız olarak sembolik karakter taşır.** –Ahmet Yesevi daha on ikinci yüzyılda kaleme aldığı "Garipler" redifli meşhur şiirinde garip ifadesini Vücuda –Tanrı'ya ulaşmaktan dolayı gönül ve ömür feda eden bende – aşık gibi

---

[212] K. Kasımov, **Kurbani**, Bakü, ADU neşriyat 1990, s. 8-13

[213] Ebülmefahir Yahya Baherzi, **Füsusel Edeb/ Ahlakın Kıymetli Taşları/** , Tahran 1345, s. 14

takdim eder. En önemlisi ise garipliği "gattıg iş" – herkesin dayanamayacağı, sabredemeyeceği zor iş, hüner sayar:

Gariplik gattıg iştir, ay azizim,
Kim ol begedr olur **miskin garipler**,
Elimdi, Ahmede, özüne bakgil,
Garipsin sen, garip, miskin garipler[214] .

Örnek olarak verilen bu şiir parçasında "aşıklık" ve "gariplik" anlayışlarının sufi-derviş konteksti dahilinde ne kadar üst üste düştüğü açık şekilde görünmektedir. Daha küçük ayrıntıları görmek için Ahmet Yesevi' nin "Aşıklar" redifli ("On sekiz bin alemde giryan balgan aşıklar") meşhur şiiri ile "Garipler" i karşılaştırmak yeterlidir.

XII. yüzyıldan başlayarak, Yeseviliğin tesiri altında Türkistan, Kafkas, İran ve Anadolu' da diğer tasavvuf ifadesi ve deyimleri gibi "gariplik" de yeni felsefi–estetik anlamda klasik edebiyata ve folklora dahil olmaya başlamıştır[215] . Bu ifade, tabiki, sufiliğin tebliğ ve yayılmasında önemli rolü olan aşık yaratıcılığının poetik sistemine de ciddi şekilde nüfuz edebilmiştir. **Garipliğin sembolik–ürfani statü gibi** kabulü, buta verme olayı ile birlikte muhabbet destanlarının çoğunda dikkat çeker. Uykuda buta-Tanrı vergisi aldıktan sonra sıradan insanlar–bendeler olan Kurban, Resul, Abbas, Nevruz, Yetim Aydın Hakk aşığına çevrilir ve muradına ulaşmak için gurbete yollanır. Gurbet ve gariplik Hakk aşığının–garip aşığın sınav meydanıdır. O, vahdete yetişmek – muradına ulaşmak ("zerre" nin geri dönüp "kül" le kavuşması) için ağır gurbet sınavlarına dayanıklı olur. "Aşık Garip" destanında Sövdeger oğlu Resul' ün aldığı olağanüstü statüyle – Hakk aşıklığı ile ilgili olarak adının değişmesi – Aşık Garib' e çevrilmesi de garipliğin sufiyane anlamı ile ilgilidir. Asıl adı Abdulla olan Sarı Aşığın / XVII. yüzyıl/ halk arasında hem de "Garip aşık" adıyla gezip dolaşması da kanaatimize göre, onun bir "Hakk aşığı" – Hakk aşığı gibi tasavvuf dünya görüşü ile ilişkilendirildiğinin alametidir[216] .

---

[214] A.Yesevi, **Divan-ı Hikmet**, s. 81

[215] **"Garip"** ifadesinin sufi mazmununa dikkat çekmeden Fuzuli şiirindeki gariplikle bağlı makamlar birçok araştırmacılar tarafından yanlış olarak gerçek manada yorumlanır ve şairin Bağdat' ta Azerbaycan hasreti çeken bir garip olduğu kanaati ileri sürülür. Fuzuli yaratıcılığında "garip" sözü ve ifadesi tasavvuf sembollerini yansıttığından mecazi anlamdadır. Bu söze istinaden Fuzuli' nin Azerbaycan' dan uzaklarda – vatan hasreti çeken bir garip olduğunu söylemek tamamiyle esassızdır.

[216] Mümtaz**, Azerbaycan Edebiyatının Kaynakları**, s. 164

Aşk destanlarının esas kahramanları olan aşıkların sefer boyu –gariplikte zorluklar çekmesi, çok çeşitli sınavlardan geçip manevi olgunluğa yükselmesi ve sonuçta murada ermesi sembolik–ürfani anlamdadır. Garipliğe düşmüş aşığa en zor ayakta / Garip yolda kalıp ve de yerine yetişemediğinde, Abbas kırk arşınlık zehirli kuyuya atıldığında, Kurbani Kara Vezir' in buyruğuyla cellatlar tarafından öldürülmeye götürüldüğünde, Yetim Aydın yoldaşları tarafından yoldan saptırılarak kasten devler memleketine gönderildiğinde… v.s./ ilahi alemden Hızır, Güvercin, Peri, Hazreti Ali, nurani derviş aracılığı ile olağanüstü bir yardım gelir.Garip aşığa muradına ulaşmak yolunda Tanrı tarafından olağanüstü bir yardım gönderilmesi de bu seferin tarikat dünyası ile bağlılığını onaylar. Elbette, bütün bunlar orta çağ sufi ideallerinin folklorik olaylara çevrilerek ifadeleşmiş şekilde halk arasında yayıldığını gösterir. Ayrıca bu nitelik sadece Azerbaycan aşık sanatı için değil, orta çağlara has Anadolu aşıklarının yaratıcılığı için de oldukça karakteristiktir. Aşık sanatına nisbeten kam–şaman ananelerinin başlangıca has özelliklerini muhafazakarlıkla korumaya daha çok çaba gösteren bahşı ifacılığında katedilen tarihi aşamadan itibaren tamamen Azerbaycan aşk destanlarına benzeyen, hatta bazen onların tekrarı olan / "Aşık Garip", "Yetim Aydın", "Seyd- i Peri"…v.s. / "aşık destanları" ve yahut "sevgi destanları" nın dikkat çekici bir yer tutması tesadüfi değildir[217] . Bu destanların yapı ve semantik sistemlerinde de Azerbaycan aşk destanlarında görünen tasavvuf yönü, yani garipliğin sembolik–ürfani anlamı önemli yer tutar. Bu, şunu gösterir ki, Türk sufiliğinin yayıldığı bütün arazilerde idealin ifade edilmesi ve epik konulara çevrilmesi takriben aynı yönde gitmiştir.

Ozan sanatının aşık sanatı ile yer değiştirmesi, daha doğrusu ozan sanatının tarihi rekabet sonucunda sanat meydanındaki yerini aşık sanatına bırakması sırasında bir çok ifacılık ananeleri, yaratıcılık keyfiyetleri birinden diğerine geçmekle birlikte bazı sanatkarlık yönleri de kendi faaliyetini devam ettirmez. Faaliyetleri devam etmeyen istikametlerin en önemlilerinden biri ozan şiir tarzıdır. Oğuz nameler' den, özellikle de "Kitab-ı Dede Korkut" boylarından göründüğü gibi ozanların söyledikleri şiirler daha çok aliterasyonlu deyim prensibine dayanan hususi nitg forması / reçitativ / tesiri taşır. Emir Ali Şir Nevai de " Mizan'ül Evzan" adlı eserinde " Ozanların ozmağı" nın, yani ozan şiir tarzının hiçbir vezin ölçüsüne uygun olmadığını belirtmiştir. Bazı makamlarda hece uygunluğu ve belirli dizelerin içinde

---

[217] С. Рузибаев, **Специфика, типология и поетика Хоразмских дастанов,** s. 33-36

bölünme halleri görülmesine bakmayarak, ozan şiir tarzı hece vezni üzerinde kurulmamıştır. Kanaatimizce, eski Türk şiirinde iki özellik mevcut olmuştur:

1. Aliterasyon – reçitativ prensibe dayanan ozan şiir tarzı;
2. Hece prensibine dayanan halk topluluğu türkülerine has şiir tarzı.

Bu şiir tarzına has olan kalıpların adlarından da hangi topluluk veya halka bağlı oldukları görülür:bayatı / Bayat /, geraylı / Geray /, mani / Mani/, varsağı / Varsağ / …v.s.

Aşık sanatının meydana gelmesine kadar her iki şiir tarzı birlikte faaliyet göstermiştir. Büyük ihtimalle ozan şiir tarzı yalnız ozan yaratıcılığı için karakteristik olmuştur. Çünkü ozan sanatının tarihi görevini bitirmesinden sonra herhangi bir yaratıcılık sahasında bu tarzda şiirler hazırlama ve söyleme göze çarpmaz.

Çeşitli Türk topluluklarının geçim ve yaşam biçimlerinden gelen halk nağmelerinin hece ölçülü şiir tarzı ise başka yönde hareket etmiştir. İlin ayrı ayrı zamanlarındaki toplu halk şenliklerinde – yaz bayramında, ekin–biçin merasimlerinde, ayrıca meslek ve sanat ile bağlı iş tarzında –halı, kilim dokuyuculuğu, mal – koyun beslenmesi zamanı…vs. bu gibi yerlerde coşturucu halk nağmeleri hem ferdi şekilde, hem de toplu halde okunmuştur. Doğum, toy, çocuk besleme- süsleme ve yas merasimleri de nağmeler – manilerle birlikte yapılmıştır.

Uzun zaman halk name tarzı ile birlikte yaşadıktan sonra şiir tarzının etkisini yitirmesine sebep nedir? Şüphesiz ki, her bir edebi–estetik olayın arkasında kesinlikle sosyal–siyasi zemin yer alır. Adı geçen edebi–estetik olay -ozan şiir tarzının etkisini yitirmesi de bu anlamda kesin olarak tarihi–siyasi şartlara bağlıdır. Önce de geniş şekilde açıklandığı gibi, İslam dünya görüşü ozan sanatını kam–şaman sisteminin esas taşıyıcıları arasında saydığından onu çeşitli vasıtalarla ortadan kaldırmaya çalışıyordu. İslam'a kadarki eski Türk maneviyatının taşıyıcıları olan ozan yaratıcılığı örnekleri, yani Oğuz nameler küfür kabul edilerek yasaklanıyordu. O zaman tabii ki, bu yaratıcılığın terkib hissesi olan ozan şiir tarzı da makbul sayılmaz. Yaşamak için verimli bir zemin bulamayan bu şiir sistemi aradan çıkmak mecburiyetinde kalır.

Eski Türk mitolojik düşüncesinin taşıyıcısı olan Oğuz nameler ve onların terkibindeki ozan şiir tarzı aradan kalktığı bir zamanda, orta yüzyılların tasavvuf dünya görüşü aşılanmış halk destanları, aşık yaratıcılığı mahsülü gibi sanat örnekleri halinde ortaya çıkar. Nağılçılıg – rivayet üslubuna dayanan epik anane destanlarının

nesirle söylenen bölümünü – "yurt yeri" ni kolaylıkla teşkil edebilirdi. Peki destanlardaki şiirler nasıl? Ozan şiir tarzından aşık şiir tarzına – aliterasyon - reçitativ nitgden hece veznine keskin bir geçiş olabildi mi?! O zaman kısa bir sürede hızlı bir biçim gelişimine olanak var mıydı? Bizce, orta yüzyıllardaki halk destanlarının oluşumu tasavvuf dünya görüşü ile güçlü bir şekilde bağlı olduğundan onların terkibindeki şiirlerin sufi-derviş ocağından –tekkeden- gelmesi ihtimali tarihi gerçekliğe uygundur. Bellidir ki, tekke şiiri hece veznine dayanırdı ve Türk toplulukları arasındaki çeşitli mani – halk türküsü kalıplarının geliştirilmiş biçimleri şeklinde meydana gelmişti.

Tekke ocağındaki derviş–aşıkların okuma metninin biçimi gibi halk söyleyişindeki yapıya yönelmesi sebepsiz değildir. Halk söyleyişi gerçek hayatla bağlı /esasen de etnografik yaşayışla, tabiatla, güzellikle / olduğundan demek oluyor ki, şamancılıkla fazla ilgiye sahip değildi. Buna göre de ozan şiir tarzından farklı olarak onun biçimleri yeni dünya görüşü açısından daha tehlikesizdi – bu biçimler eski inanış sistemini hatırlatan çizgileri çok fazla yansıtmıyordu. Hece prensibini esas alan halk söyleyiciliğinin biçimlerinden ilk önce tekke şiiri kalıpları gibi yararlanmaya başlandı. Daha sonra onlar hikayelerin, rivayetlerin ve en sonunda sembolik-mecazi destanların yapısına yerleştirildi. Bu sebepten de XV.–XVI. yüzyıllarda Oğuz namelerin ve ozan şiir tarzının etkisini yitirmesinden sonra orta asır destanlarının oluşumunda aşık şiir tarzının olgun bir seviyede ortaya çıkması tabii - tarihi bir süreç gibi kabul edilmelidir. Yoksa ozan şiir tarzı az bir zaman içinde son derece büyük bir gelişme geçirerek aşık şiir tarzına çevrilemezdi. XVI. yüzyılda Kurbani' nin şiirleri hem yapı, hem de bedii–estetik bakımdan oldukça mükemmel ve olgun şiir örnekleridir, onda gelişme yolu ile geçme ihtimalinin olanaksızlığı daha açık bir şekilde görünür. O halde, sufi–derviş ocağından – tekkeden- çıkan aşıklar ve onların tesiri altında aşıklaşmış ozanlar hece ölçüsündeki tekke şiiri kalıplarını kendilerinin ifacılık ve yaratıcılıkları için resmi bir forma gibi kabul etmişler. İlk önce esasen koşma ve geraylılardan, bazen de bayatılardan ibaret olan hece ölçülü kalıplar sonraları aşık yaratıcılığının tarihi gelişmesi sonucunda bir çok yeni çeşitlerle kendi yapısal–tekniki olanaklarını artırmıştır. Tecnis, cıgalı tecnis, goşa yarpag, ayaklı tecnis, dudak değmez, dihterpenmez, gıfılbent, zincirleme…v.s. gibi biçimler sonraki çağların yaratıcılık arayışları sonucunda meydana gelmiştir. Divani, muhammes gibi klasik şiire has kalıpları da tekke edebiyatı vasıtasıyla bu

aşamada aşık yaratıcılığına dahil olmuştur.

Tasavvuf dünya görüşü, orta çağ aşık şiirlerindeki ifade ve deyimlerin de daha çok sembolik bir karakter taşımasına, mecazi–işaretli bir anlam kazanmasına etki etmiştir. Bu ifade ve deyimlerin bir kısmı tarikat sözlüğünden ve klasik şiir ananesinden hazır kalıplar şeklinde aşık yaratıcılığına geçmiş, diğer kısmı ise gerçeklikle bağlı olarak bilinen folklor ifadelerinin sembolik–ürfani anlam kazanarak yenileşmesiyle meydana gelmiştir. "Mey", "bade", "şahi merdan", "meyhane", "eren", "kırklar", "cam", "elif", "dal", "aşk", "mevla", "can", "canan",…v.s gibi ifadeler birinci kısmı; "garip", "hasta", "bülbül", "gönül", "yol" kabilinden olanlar ise ikinci kısmı temsil ederler. İlk bakışta İslam ölçülerine zıt görünen "mey", "meyhane", "mey içmek", "sarhoş olmak" gibi ifade ve deyimlerinin tarikat sözlüğündeki sembolik–manevi anlamı aşık sanatında da kullanılan estetik bir vasıtaya çevrilmiştir[218] . XVI. yüzyılda Abbas Tufarkanlı "mey" ve "meyhane" yi ürfani -mecazi ifade gibi "mescit", "beytullah" seviyesinde görür:

Bir **mescide** vardım**, meyhane** gördüm,
Meyhane içinde **beytullahı** var[219] .

Aşık gittiği meyhanenin ve içtiği meyin tarikat dünyası ve ilahi alemle bağlandığını, sarhoşluğunun "çarkı felek badesiyle" – yani, Tanrı tarafından verilen manevi meyle meydana geldiğini şöyle ifade eder:

Çerh-i felek badesinden
İçip sarhoş olan gönlüm[220] .

Burada aşığa bade içirilerek Hakk vergisi verilmesinin bir folklor buyruğu gibi sufilikten geldiği de açıkça görünür.

---

[218] Halk arasında yayılmış "meyhane" şiir biçimi de, hiç şüphesiz ki, uzun zaman tarikata hizmet etmiştir. Meyhanenin hususi ses ve çılgınlıkla ifa olunması ondan ekstatik vasıta gibi tekke merasimlerinde yararlanıldığını gösterir. Büyük ihtimalle daha önce esasen sufi metinlerinden ibaret olan "meyhane"ler sonraları- XX. yüzyılda- sosyolojinin tesiri altında kendi mazmun istikameti değişmiş ve bir hayli basitleşerek bayağılaşmıştır. Şiirin adı / "meyhane"/ ve ifa tarzı tarihi- semantik mahiyyetin izlerini hala da korumaktadır.

[219] Bu numunenin tam metnini 1990 yılında Borçalı bölgesinden olan üstat aşık Aslan Kosalı' dan yazıya aldık.

[220] **Azerbaycan Destanları**, 2. c., s. 449

Ananeden gelen "cam", "aşk" ifadeleri de orta çağ aşık şiirinde felsefi–ürfani iklimin havasına uygun olarak mecazlaşmış ve İlahi sevgisini yansıtan makamların şiire has tasvirine yönelmiştir:

Doksan bin kelmede doludur camın,
İçkiynen kırklardan, alginen kamın.
İsteyesen bişe, kalmaya hamın,
Aşkın küresinde gir, yan, dediler[221] .

Kurbani' nin "Hakk aşığı" statüsü almasına bağlı olarak söylediği bu şiirin yalnız örnek verilen bendinde en az dokuz söz veya ifadenin sembolik anlamı vardır: doksan bin sözcük, cam, içmek, kırklar, kam, pişmek, ham, aşkın küresi, yanmak…v.s.

Tarikat tesiri altında şiirin, dolayısıyla da folklorun bilinen "gönül" ifadesi aşık sanatının oluşma devrinde iki anlam taşımaya başlamıştır. Birinci anlam yönünde "duygular, hisler toplusu" nu yansıtan ananevi şiire has kalıp kendi faaliyetini devam ettirir, bununla birlikte sembolik–ürfani özelliğe sahip ikinci anlam yönü de harekete başlar ve üstünlük esasen onun tarafında olur. Tasavvuf dünya görüşüne göre, tanrı aşkı bendenin gönlündedir[222] . O, kendi gönlünü öyle mükemmelleştirip olgunlaştırmalı, ilahi aşkla pişirip yetiştirmelidir ki, orada / yani gönülde! / Hakk'a – Vücuda kavuşabilsin. Bunun için de manevi mükemmelleşme süreci geçiren gönüldeki olgunlaşma aşamalarından / şeriat, tarikat, marifet, hakikat / geçtikten sonra bende öz varlığından kopup ilahi varlığa bürünür – Tanrıya kavuşur:

Bugün durdum vardım gönlüm şehrine,
O şehirde gördüm şahlar şahı var.
Üç yüz altmış yolunu dolaştım,
Kırk sekiz yerinden bendirgahı var.

---

[221] "Kurbani" destanını 1954 yılında merhum üstat Aşık Oruc Göyçeli' den yazıya alınmış varyantından aldık. Diğer varyantlarına nisbeten daha dolgun ve kapsamlı olan bu varyant henüz neşredilmedi. El yazması, oğlu İsmail Mehmedov' un şahsi arşivinde bulunmaktadır. Metinden istifade etmemiz için bize takdim ettiğinden dolayı öğretmen İsmail' e teşekkürlerimizi bildiririz. Bundan sonra bu varyanttan alınan numuneler "Kurbani" aşık Oruc varyantı adı ile işlenecek: s. 1

[222] Gölpınarlı, **100 Soruda Tasavvuf**, s. 40

Bir dükkancı gördüm devamlı uyaktı,
Mahşer günü müminlere dayaktı.
Şeriat, tarikat, marifet haktı,
Asıl hakikatın menzilgahı var[223] .

"Şahlar şahı" ve "dükkancı" sembol adlarıyla işaret edilen Allah' ın gönül şehrinde olmayı ve Tanrıya kavuşmanın sonuncu aşaması sayılan "hakikat" in gönülde menzilgah elde etmesini Abbas Tufarkanlı çok büyük incelik ve hassaslıkla şiire geçirmiştir. Gönül ilahi aşkın / "vahdet- i vücut" makamında hem de ilahinin kendisinin / menzilgahı olduğundan sufilerin düşüncesine göre kutsaldır. Bu düşünce hem halk yaratıcılığında, hem de yazılı edebiyatta geniş bir şekilde yer almıştır. Meşhur bir halk bayatısında:

Namerdi gel yüz kandır,
Elli kandır, yüz kandır.
Kabe yıkmak bir evdir,
Gönül yıkmak yüz kandır[224] .

denilmesi de tarikattaki sufi düşüncesi ile bağlıdır. Sufiler gönüldeki Tanrı evini hatta müslüman aleminin kutsal yerlerinden biri sayılan Kabe' den de üstün tutarlar. Şah İsmail Hatayi' nin yukarıdaki halk bayatısıyla aynı ahenkte seslenen:

Hatayi, al çağında,
Hakk gönül alçağında,
Bin kabeden iyidir
Bir gönül al çağında[225] .

Bayatisinde de Tanrının olgunlaşmış / "al çağında" - yani Hakk'a kavuşmak, vücudla –Allah'la vahdete girmek seviyesinde olgunlaşmış, yetişmiş/ gönülde olması ve o zaman onun / "gönül" ün/ bin Kabe' den üstün tutulması tarikatın bu mesele ile ilgili tarihi mevkiinden ileri gelir. Aynı felsefi-estetik gayeyi Kurbani, Abbas Tufarkanlı ve Hasta Kasım yaratıcılığında da görmek mümkündür. Hatayi "al çağında" -

---

[223] Tufarkanlı Abbas' ın henüz yayınlanmamış bu şiiri aşık Aslan Kosalı tarafından 1990 yılında yazıya alınır.
[224] H. Kasımov, **Bayatiler,** Azer neşriyat, Bakü 1960, s. 236
[225] A. Gölpınarlı, **Kaygısız Abdal, Hetayi, Kul Himmet**, İstanbul 1962, s. 95

olgunlaşmış, yetişmiş "gönül" ü Kabe' den "üstün" tuttuğunu söylüyorsa, Kurbani açık şekilde "dört köprü" diye adlandırdığı kendini mükemmelleştirme aşamalarının yüksekliğinde - burcunda duran "gönül yapmayı" "Kabe yapmaktan" üstün sayar:

Kabe yapmamışım, **gönül yapmışım**,
Dört köprüden bir yol gider o burca[226] .

"Gönül" ifadesinin "ilahi aşk mekanı", "Tanrı menzilgahı" gibi sembolleşmesi aslında aşık sanatının poetik sisteminde meydana gelmiş bedii–estetik bir hadisedir. Çünkü klasik yazılı şiirin bu yöndeki faaliyeti o kadar da açık değildir.En önemlisi ise, klasik edebiyatta tek tük göze çarpan bu yön aşık yaratıcılığında ananevi söyleyişe çevrilerek Alesker şiirinde de Kurbani, Hasta Kasım ve Tufarkanlı Abbas' ta olduğu kadar işlektir:

Gönül, doğru yoldan gel olma kenar,
Ayrı yola giden Hakk' tan utanır.
Bu bir muammadır, arifler kanar,
Nadan bu ilimden hal olabilmez[227] .

Tarihi manzaranın yukarıda söylenen çok yönlü düşüncesi gösterir ki, **tasavvuf ifade ve deyimleri orta yüzyılın başlarından itibaren aşık yaratıcı1ığına dahil olarak, uzun bir zaman zarfında – Kurbani' den Aşık A1esker' e dek sanatın felsefi-örfani yükünü çekip arkasında götürmüştür.**

Sembolik-mecazi tutum çoğu ifade ve deyimlerle birlikte, hatta bazı üsluba has poetik metinlerin bütün yapı-semantik sisteminde yön verici mevki elde etmiştir. Şöyle denilse daha net olur ki, sembolik-mecazi tutumu aksettiren gıfılbend, muamma, bağlama-deyişme, vücudname, divani gibi aşık şiiri şekilleri böylece sufilikten gelen felsefi-estetik yönün tesiri altında yavaş yavaş gelişme süreci geçirerek biçimlenmiştir. Aslında aşık yaratıcılığında sembolik-mecazi sisteme üstünlük verilmesi tarihi bir sanat normu gibi kabul olunmuştur:

---

[226] **age.,** s. 95
[227] İ.Alesgerov, **Aşık Alesker**, Bakü 1988

Konuştuğu sözün kıymetini bile,
Kelimesinden lal-i gövher süzüle.
Mecazi danışa, mecazi güle,
Tamam sözü **muammalı** gerektir[228] .

Bu nedenle, herhangi bir metindeki bedii-uslubi makamların sembolik mahiyetinden başka, bir çok durumda şiir şeklinin özünün birebir mecazlaşması aşık sanatının tarihi tabiatından gelen keyfiyet, ona has bir hal gibi anlaşılmalıdır. Bu manada ortaçağ aşık yaratıcılığındaki gıfılbend, muamma, vücudname gibi şiir şekillerinin, istisnalar olmak şartıyla sufiliğin sembolik-ürfani sistemine bağlılığı tamamı ile tabiidir. Bu tabii bağlılığın mana kabarıklığı mısra, bent ve bütün metin kapsamından başka, şiir şeklinin adında da kendini gösterir. Mesela, vücudnamede bendenin dünyaya gelişi ve Tanrı'ya kavuşana kadarki ömür yolu belirli aşamalar halinde, tarihi ardıcılıkla / esasen bir yaşından yüz yaşına kadar/ tasvir edilir. Şiir, bendenin Tanrı'ya kavuşması - vücuda ulaşması, onunla vahdete girmesi / "vahdet- i vücud"/ ile biter ve bu sebepten de "vücudname" olarak adlandırılır. Vücudnamade olduğu gibi ortaçağ aşık yaratıcılığına mahsus gıfılbend ve muammaların, böylece de, bağlama-deyişmelerin çoğunun soru ve cevap aşamalarında tarikat dünyasına has ifade, olay veya malumatların merkezde durması sıradan bir gözlemin de sezebileceği bedii-estetik bir manzaradır. Folklorda sırf gerçek eşya ve olayları aksettiren gıfıIbend, bağlama-deyişmeler orta çağ aşık sanatından çok çok önce mevcut idi. Mesele şudur ki, tapmacaların gelişme aşamaları gibi şartlanan bu örneklere folklorun tarihen çeşitli katlarında rastlansa da aşık sanatının genetik esası sayılan ozan yaratıcılığında, denebilir ki, rastlanmaz. Aşık sanatı ağız edebiyatının bu hazır kalıplarını /bazı hallerde ise onların ilk yapı-başlangıç aşamalarını/ bazı deyişmeler ve yenileşmelerle aşama aşama kendini oluşturarak hem ifacılık, hem de yaratıcılık materyaline çevirmiştir. Bu arada halledici mevkiye sahip olan tarikatın ölçü ve istekleri daha çok göz önünde bulundurulduğundan üslubun kaynağı gibi yayılan gerçeklik unsurları arka plana geçmiş ve onların yerini semboli-ürfani alametler almıştır. Büyük ihtimalle tarikat seciyeli bağlama-deyişmeler ozan-aşık karşılaşmasının /bu şekilde karşılaşmasının!/ tarihi istekleri ile ilgili olarak ortaya çıkmıştır. "Kurbani", "Yetim Aydın", "Aşık Garip", "Abbas Gülgez" gibi klasik

---

[228] **age.,** s. 43

destanlardaki deyişme makamlarının benzerliği, bazı hallerde ise az kalsın birbirinden seçilmeyen paralelliği sözü edilen edebi-estetik sürecin gerçekliğine sağlam zemin oluşturur[229] .

Ozan-aşık karşılaşmasının ve ayrı ayrı manevi çevrelere mahsus yabancı sanatkarlar gibi karşı karşıya gelerek rekabet içinde oluşlarının bazı makamlarını kendi hafızasına yavaş yavaş yerleştirmiş bu destanların tarihi-poetik manzarası gösterir ki, hem ozan, hem de aşık ortaçağların tarihi gerçekliğine uygun olarak İslam ilmini, husulsen de bu sahayla ilgili dini-felsefi malumatları gerekli seviyede bilir. Bu destanlarda ozan sanatının temsilcisi olan Dede Yediyar, Dede Güçlü, Dede Gurbet, Dede Gözlü' nün, Hakk aşığı – Kurbani' yi, Yetim Aydın' ı sınava çekerken birinci sırada karşı tarafın İslami bilgisini yoklamak kastına düşmesi ilginçtir.

Dede Yediyar:

O kim idi kıya bahdı, yandırdı Turu?
Neden başa geldi İsrafil suru?
O kim idi geldi alnında nuru?
Kim onu görceğin Müslüman oldu?!

Aldı Kurbani:

Hak özü gıya bahdı, yandırdı Turu.
Nurdan başa geldi İsrafil suru.
Muhammed peygamber alnında nuru ,
Hatice görceyin Müslüman oldu[230] .

Bu ve buna benzer çok ve çeşitli sorularla sınava çekilen aşık gereken seviyede dini-felsefi malumata sahip olduğunu kolaylıkla kanıtlar. Böylelikle de karşılaşmanın ilk aşamasında hem de sınava çekilen tarafın soru-cevap çerçevesi her iki tarafın yüksek İslami bilgiye sahip olduğunu gösterir. Lakin karşılaşmanın ikinci aşamasında -sınava çekilenin teklemeden karşı tarafı sorgu-suale tutma hakkı elde ettiği anda durum birdenbire beklenilmez bir hal alır ve yüz yüze duran tarafların bilgi ve dünya görüş seviyesinde keskin durum değişimi ortaya çıkar. Bu da aşığın sorgu-sualinde tarikat dünya görüşü, tasavvuf kaide–kanunları ile bağlı anlayışların yer almasıyla alakadardır. Asıl anlama ulaşıldığında açıkça görünür ki, buradaki

---

[229] S. Paşayev, **Azerbaycan Folkloru ve Aşık Yaratıcılığı**, Bakü, ADU neşriyat,1989, s. 23-24
[230] **"Kurbani"**, Aşık Oruc varyantı, s. 15

beklenmez durum tamamen şartlı mana taşır ve aşığın ozana başka bir dünya görüş sisteminden yanaşması orta asırların başlarındaki tarihi -estetik süreçten doğan sanat kanunlarına uygunluğun neticesidir.

Aşık-ozan karşılaşmasının çeşitli yönlü ve değişken seviyeli manzarası gösterir ki, ozanla sanat sınavına çıkan aşık kendini takdim, uygun tarafa müracaat ve deyişmeler zamanı, hususen de bağlamalar söylerken tasavvuf dünyası ile alakalı ifade ve deyimlerden, sembolik işaret ve rakamlardan aktif şekilde faydalanır. Bu sebeple de Kurbani, Dede Yediyar' dan aşık için olağan, ozan için ise olağanüstü isteklerini açıklamasını ister:

Kurbani gönlüne salmışsın güman,
Gözümün evine yığılmış duman.
Sekiz şey vardır insana enam-
Akıl, marifet, huş-kemaldi, dördü ne[231] ?

Sözü edilen ifade ve işaretler tasavvufla ilgili manevi-estetik normları derinden benimsemiş, ilahi aşkı canına sindirmiş aşık için sade ve aydın semantik tutum aksettirdiği halde, ozanı / üstelik de İslamlaşmış ozanı / O, İslami bilgilerden hayli haberdardır./ tamamı ile bilinmeyen ve karanlık bir alemle yüz yüze bırakır. Tarikat manevi-estetik dünyasına aşinalığı olmayan ozanın karşılaşma anı sırasında konuşulan dini-ürfani sistemle sıkı bağlılığı olan aşığın söz-sohbetine, öylece de sorularına açık cevap verememesi aslında medeni-tarihi sürecin kendisinden kaynaklanır. Aşığın sufilik dünya görüşünden gelen ifade ve deyimlerden, ayrıca da sembolik işaretlerden geniş şekilde yararlanması onun bedii-leksik yapısının da ozanın söz yapısından farklılaşmaya başladığını ve gitgide ayrı ayrı kutuplara çekilerek keskin şekilde ayrıldığını gösterir. Buna göre de ozan bedii-leksik yapısının inceliklerine aşina olan aşık, karşı tarafın -ozanın- sorgularına doğru cevaplar verebildiği halde, aşık bedii-leksik yapısından habersiz olan ozan, karşılaşma zamanı aşığın söz açtığı isteklerden bir şey anlayamaz. Sorgu-sualine cevap aldıktan sonra aşığın -Kurbani' nin sorgu-suali karşısında konuşamayan Ozan-Dede Yediyar

---

[231] "**Kurbani"**, Aşık Oruc varyantı, s. 15 **Kayıt:** Büyük halk aşığı Murat Niyazlı destanın bu makamını şerh ederken bildirdi ki, üstatlardan işittiğine göre Kurbani' nin sorduğu dört şey "şeriat, tarikat, marifet ve hakikattir.

ömründe ilk defa tutulduğundan perişan olur ve aşığın kimliğini, nereden geldiğini sorar.

Ozanın: "Oğul, sen kimsin, nereden gelip çıktın?" - sualine aşığın:

Lemekan şehrinden geldim cihana,
Canlar ehli bir canana yetiştim.
Elden ele kabdan kaba süzüldüm,
Katreydim bir ummana yetiştim.
.
İhlas kemerini vurdum belime,
Kudretten su bağlanıldı gönlüme.
Hakikatten bir yol düştü elime,
O yolu tutup yol-erkana yetiştim[232] .

diye kendinin kimliği ve nereden geldiği ile ilgili soruları sırf sufi bir içerikle cevaplaması aşık sanatının oluşup gelişmesinde tasavvufun yeri ve derecesi hakkında güçlü bir tasavvur uyandırır. Şüphesiz ki, tarikata mahsus çoğu mecazi ifade-sembollerle yüklenmiş bu aşık koşmasını bu dini-ürfani sisteme aşinalığı olmayan ozan -Dede Yediyar- hiçbir şekilde anlayamazdı. İşte buna göre de aşığın -Kurbani' nin tasavvufla ilgili kullandığı "mey", "şarap", "kırklar elinden bade içmek" gibi sembolik ifade ve deyimler ozan -Dede Yediyar- tarafından ürfani-semantik anlamda değil, doğrudan, açığa vurulduğu şekilde anlaşılır. Aslında ozan -Dede Yediyar' ın meclistekilere dönüp: "Görüyor musunuz meyden-şaraptan bahsediyor, kim bilir nerenin içki içen kabadayısıdır?[233] ", demesi orta asırlardaki ozan-aşık ayrılığını / hatırlatalım ki, ozan ve aşık sanatları uzun bir süre birlikte yaşar /, sözü edilen makamda – "Kurbani" destanında hatırlanan makamda ise uzaklaştığını gösteren ve tarihi tekamüldeki en önemli aşamaya -aşığın ozanı alt etmesine, onu sanat aleminde sıkıştırıp çıkarmasına işaret eden estetik hadisenin folklorik ifadesidir.

---

[232] "**Kurbani"** Aşık Oruc varyantı, s. 16
[233] **age.,** s. 16

2.3.6. Aşık Sanatı ve Ortaçağ Merasimleri

Sanatın tarihi manzarasının yarattığı düşünceye dayanarak şu kanaate varılabilir ki, aşıklar oluşum ve tarihi gelişme aşaması süresince esasen üç çeşit merasimde faaliyet göstermişlerdir:

1. Etnoğrafik merasimde.
2. Askeri-siyasi merasimde.
3. Tekke-tarikat merasiminde.

Etnoğrafik ve askeri-siyasi yöndeki faaliyet istisnasız olarak ozan ananesinin devamıdır. Aşık da ozan gibi düğün meclislerinde, şenliklerde çalıp söyleyendir: askeri yürüyüş öncesi orduyu coşkun bir ruh haline sokan müzisyen-bestekardır… v.s. **Etnoğrafik merasimin** anane ölçülerine uygun olarak, düğün meclislerinde tabiat güzellikleri, sevgi ve yaşam kaygıları ile ilgili halka has şarkılar türküler söylemeye, halk okuma ve söylemelerini, şiir, rivayet, hikaye, güldüren olaylar, garavelli destan gibi folklor örneklerine geniş yer verilmiştir. Bu istikametin aşık yaratıcılığında ana hat olması şununla seciyelenir ki, tarihi-etnik medeniyetin esas yükünü aşıklar toy-düğün meclislerinde, şenliklerde yaşatarak taşımış ve bir nesilden diğerine aktarmışlardır. Milli-etnik medeniyeti folklor konteksti dahilinde yaşatma ananesi hiçbir sanat alanında aşık yaratıcılığında olduğu kadar canlı ve güçlü değildir.

Aşık sanatı Türk etnosuna mahsus manevi hayatın bütün alanlarında tarihi-etnik hafızanın, milli benlik niteliklerinin sadece taşıyıcısı değil, hem de koruyucusu, yaşatıcısı gibi öne çıkmıştır. Tesadüf değildir ki XVII. – XVIII. yüzyıllarda Osmanlı devlet başkanları Anadolu arazisindeki Türk medeniyetinin İran-Fars tesiri altına düşmesinin önünü almak amacı ile çeşitli bölgelerde, şehir, bölge ve eyalet merkezlerinde özel fermanlarla fevkalade ayrıcalıklara sahip "Aşıklar cemiyetleri" oluşturmuşlardır.En hürmetli, nüfuzlu, tanınmış aşıklar, üstat sanatkarlar bu cemiyetlere rehberlik ederdiler. "Aşıklar cemiyeti" nin başına "Aşıklar kenthüdası" diyorlardı[234] . Maneviyatın etnik kendine mahsusluğunu, tabii-genetik akışını düzenlemek ve medeniyeti yabancı tesirlerden koruyup saklamak şerefine nail olmuş aşık sanatının bu devirde yerine getirdiği ulusal vazifenin tarihi önemi ölçülemez derecede büyüktür. Etnik-medeni sistemin bütünlüğünü sanat kudretiyle düzenleyen aşıkların bu alandaki faaliyeti köklü ananelere dayanırdı.

---

[234] Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 220-223

Türk etnosuna mahsus hayat tarzı, yaşayış kaideleri, dünya duyumu ve ulusal benlik nitelikleri yüzyıllar boyu ozan ve onun çevresinde nasıl oluşmuş, devam etmiş ve sanatına aks olunmuşsa aşık ve onun etrafında da bu kaidede yaşayarak sazın-sözün tasvir-terennüm yönüne çevrilmiştir. Aşık "halkın önderi" sayıldığından et-noğrafik merasimde onun didaktik çağırışları önemli yer tutmuştur:

Abbas der bu sözleri serinden,
Arkı vurun suyu gelsin derinden.
Söz bir olsa dağı oynatır yerinden,
El bir olsa, zerbi keren sındırar[235] .

Didaktik çağırışlar daha çok düğün bayram topluluklarının açılış bölümünün uygun makamında ve mecliste söylenilmeye başlanan destanların önünde seslendirilmiştir. Bu çağırışların mükemmel sanat örneği seviyesine ulaşanları "üstadname" şeklinde adlandırılarak aşık ifacılığının en faal poetik numuneleri arasında yer almıştır:

Hasta Kasım kime kılsın dadını,
Canı çıksın özü çeksin odunu.
İyi yiğit yaman etmez adını,
Çünkü yaman addan ölüm iyidir[236] .

Kurbani, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Abdalgülablı Valeh, Dollu Mustafa, Dellek Murat, Aşık Alesker, Aşık Hüseyin Şemkirli, Aşık Hüseyin Bozalkanlı ve on-larca başka kudretli sanatkarların uzun süreli seçilme, arınıp-durulma süreçlerinden ve halk hafızasının "beğenip korunmak" sınavlarından geçen öğüt-örnek dolu şiirleri, halkın hayat ve düşünce tarzının esas felsefi-didaktik prensiplerini bedii umumileştirme gücüyle poetikleştirdiğinden gerçek üstadnamelere çevrilerek zaman zaman yaşamıştır.

Etnoğrafik merasimde yurdun güzel manzaralı tabiatı, yılın çeşitli zamanlarındaki ovalık-yayla güzellikleri de ruhu ferahlatan, aşık şiirleri ile bol bol terennüm olunmuştur. Bu terennümlerde tabiata aşıkane - şairane bakışa ek olarak

---

[235] **Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri**, 1.c., s. 83
[236] **age**., s. 106

hem de anayurdun toprağına, dağına, ırmağına ,bulağına yönelmiş vatan sevgisi yer almıştır:

Budur geldi bahar faslı,
Dağların lala vaktidir.
Açıldı kızıl güller,
Bülbülün bala vaktidir[237] .

/ Abbas Tufarkanlı/

Yahut:

Güzeller seyrangahısın,
Göreyim seni var ol, yayla,
Açılsın gülün, nergisin,
Tamamen mürğuzar ol, yayla[238] .

/ Aşık Alesker/

Toy-düğün topluluklarında sevgi-muhabbet, güzelliğe vurgunluk, yar ayrılığı ve başka buna benzer konuları içine alan koşma, geraylı, tecnis, aşık söylemeleri de önemli yer tutmuştur. Bu alandaki poetik numuneler hem çok sayıda olmaları, hem de bedii sisteminin mükemmelliği, üslup rengarenkliği ve ifade zenginliği ile diğer konulardaki aşık şiirlerinden göze çarpacak şekilde seçilir. Lirik duyguları daha çabuk seslendiren güzelliğin saf ve benzersiz boyalarla, duru ve ahenkli benzetmelerle poetik levhaya dahil edilmesi, Kurbani' den Aşık Alesker' e, Abbas Tufarkanlı' dan Yahya Bey Dilgem' e, Hasta Kasım' dan Hüseyin Şemkirli' ye, diğer ifade ile, ilk seleften son halefe kadar bütün yaratıcı aşıkların sanatkarlık aktarışlarında ana hattı temsil eder:

Sallana sallana giden salatın,
Gel böyle sallanma söz deyer sana.
Al yeşil giyinip durma karşımda,
Yayın bed nazardan, nazar değer sana.

---

[237] **Azerbaycan Aşıkları ve El Şairleri**, 1. c., s. 108
[238] Alesgerov, **Aşık Alesker**, s. 150

Gitme gitme göreyim kimin yarısın,
Hangi behteverin vefadarısın.
Gölgede beslenmiş kuzey karısın,
Seherin yelleri tez değer sana.

Kurbani der: hiç kimse yarin övmesin,
Düğmele yakanı çapraz düğmesin.
Destele zülüflerini yere değmesin,
Yollar gubarlanar; toz değer sana[239] .

Zengin milli özelliğe sahip bu tür çok güzel betimlemeleri yaratan üstat aşıklar bu ifadelerin görünen çizgileri ile birlikte, manevi dünyasına, milli-ahlaki niteliklerine de özellikle dikkat etmişlerdir. Mesela, Aşık Alesker tasvir ve söyleyişine ayrıca şiirde yer verdiği otuza yakın halk güzelinin / Gülendam, Güllü, Müşgünaz, Telli, Melek…v.s./ cemal ve kemal vahdetindeki incelikleri eşsiz bir sanatkarlıkla işlemiş ve her şiirinde Azerbaycan' ın milli güzeline mahsus yeni ve benzersiz bir betimleme yaratmıştır.

Kökü çok eskilere dayanan bu sanat ananesi genellikle klasik aşık yaratıcılığı için karakteristiktir ve yüzyıllar boyunca sazın katılımı ile geçirilen etnoğrafik merasimlerde çalıp söylemenin esas yönlerinden birini teşkil etmiştir. Aşığın etnografik merasimdeki faaliyeti, diğer iki yönde tekke-tarikat ve harbi-siyasi merasimlerdeki fonksiyonlardan daha büyük yere sahiptir. Öyle ki, tekke-tarikat ve harbi-siyasi merasimlerde yalnız bu yönlerin kendine mahsus olan repertuar olanakları kullanıldığı halde etnografik merasimde toy-düğün, sevinç topluluklarında adı geçen her üç merasimin söz ve musiki metinleri aynı seviyede ifa edilmiştir. Bunun esas sebebi şudur ki, aşıklar etnografik merasimlerden, hem de tekke-tarikat ve harbi-siyasi merasimlerdeki unsurların tebliği için geniş oditoryum-söz meydanı gibi yararlanırlardı.

Orta çağların **harbi-siyasi merasimlerinde** ifa olunan aşık türküleri ve sazla çalınan cenk havaları devletin resmi buyruklarına dayanırdı. Aslında kahramanlık, savaşçılık, alperenlik gibi ruh hallerini yaratan söz ve musiki kudreti hakkındaki devlet tasavvuru eski Türk cemiyet kuruluşundaki yiğitlik dünya görüşüne ve bu

[239] Kazımov, **Kurbani**, s. 63

dünya görüşünü oluşturup yayan, sağlamlaştıran kam-şaman-ozan ananesine dayanırdı. Bu anane Hun, Memluk, Selçuklu akınları zamanında etnik bir kural gibi biçimlenmiş ve Türk milli psikolojisinde kesin bir şekilde yerini sağlamlaştırmıştır[240]. Sonraları Çağatay, Osmanlı ve Safevi devletlerinin ordu yapısına aşık ve bahşı gruplarının kurum şeklinde dahil edilmesi ve onlardan manevi-estetik iklim oluşturan vasıta gibi yararlanılması tarihi tecrübe ve ananeye dayanırdı. Ayrıca, Türk etnosuna mahsus tarihi benlik niteliklerinin - bahadırlığın - korunup kollanması maksadı ile hem harbi-siyasi, hem de etnoğrafik merasimlerde alperenlik-kahramanlık motiflerini aks ettiren çalıp söylemelerin, öylece de rivayet ve destanlarının ifa olunmasına hususi dikkat edilmiştir. Bu amacın esas taşıyıcısı olan "Oğuz name" ler İslam dininin tesiri altında sanat meydanını terk ettikten sonra "Köroğlu" ve "Şah İsmail" tarzında olan destanlar bahadırlık motifinin ikinci nefesi gibi ortaya çıkmıştır. Bellidir ki, Oğuz yiğitlerinin savaş meydanlarındaki zafer dolu kahramanlıklarını ve etkili akınlarını terennüm eden ozanlar, beyler meclisinde, düğün bayram topluluklarında çalıp söyleyerek etnosun gelecek faaliyeti için manevi etkenleri hazırlıyorlardı. Aynı zamanda onlar düşman üstüne yollanan yiğitleri de bu türkülerle coşturup uğurluyorlardı. Bu yöndeki faaliyet sanat meydanında ozanın yerini tutan aşıklarda daha sistemli ve müteşekkil kaidede yapılmıştır. Daha önce belirtilen tarihi kaynarlardan da göründüğü gibi, ister Osmanlı, isterse de Safevi ordularında devlet tarafında himaye olunan özel aşıklar grubu oluşturuluyordu. Onlar heyecan veren cenk havaları çalarak ve dövüş, galebe ruhlu türküler okuyarak ordunun savaş azmini, zafer aşkını daha da güçlendiriyorlardı. Bir çok durumda dövüşün şiddetli anında aşıklar da yiğitlerle birlikte kılıç kuşanıp düşmana karşı savaşıyorlardı[241] .

Ordu ile birlikte savaşa katılan aşıklar da rahat elbiselerle, daha açık söylemek gerekirse askeri elbiselerle savaşmalıydılar. Belki de, aşıklar çabucak üzerlerine giydikleri harbi duruma uygun elbiseyi /aşık elbisesini o zamandan itibaren giymeye başlamışlar. Doğrudur, şimdiki aşık elbisesi on altıncı yüzyıldaki giyimin aynısı değildir. O, sonraki devirlerde meydana gelen sosyal-siyasi ve medeni süreçler sonucunda bazı değişikliğe uğramıştır. Ama giyimdeki ruh, manevi hal, tarihi anlam denebilir ki, korunup saklanmıştır. Bazen aşığın giyimini eskimiş zannedip, onu değiştirmeye ve yenileştirmeye çalışanlar oluyor. Onlar bilmelilerdir ki, vatanın, ana

---

[240] Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 134
[241] **Cahanaraya Şah İsmail Safevi**, yaprak 110 adet

yurdun birliği bütünlüğü ve refahı namına kılıç kuşanan Türk ordularının şeref dolu giyim nişanesinin tarihi izlerini yaşatan aşık elbisesini bu gün sanatkarın üzerinden çıkartmak değil, onun içeriğinde, mahiyetinde yaşayan mukaddes isteğin secdesine inmek gerekir.

Ozan aşamasında Oğuz yiğitlerinin şerefine "Oğuz nameler" yaratıldığı, boylar sıralandığı, yiğitlik nağmeleri söylendiği gibi aşığın faaliyeti zamanında da kahramanlar ve onların hünerleri, cengaverlikleri, mertlikleri hakkında çok çeşitli folklor örnekleri yaratılmıştır. Köroğlu ve onun yiğitleri, Şah İsmail, Arebzengi, Batmankılınç… v.s. destan ifadeleri bunun için de genetik kahramanlık duygularının bedii canlanmasını yansıtır. Bu anlamda **ozanın Kazan Hanı, Beyrek' i Deli Dumrul'u ile Köroğlusu, Kiziroğlu Mustafa Beyi, Batmankılıncı, Deli Alısı, Kaçak Nebisi, Kaçak Kerem' i aynı genetik- semantik çizgisi üzre gelen alp erenlik-bahadırlık-kahramanlık ananesinin ayrı ayrı tarihi aşama ve sosyal-siyasi muhitlerdeki düşüncelerin özünün ifadesidir.**

Savaş meydanında aşıkların okudukları kahramanlık nağmelerine eşlik eden saz havaları da, manevi gayret, azimlilik, yenilmezlik ruhu yaratan melodik yapıya sahiptir. Buna göre de meydan havaları çalındığında tellerde yuvalanmış kılıç sesi, at kişnemesi, süratle giden atların meydanları dolduran sesleri açık şekilde duyulur. Aşıkların harbi-siyasi merasimlere art arda ve müteşekkil tarzda katılmasının alametidir ki, mevcut repertuarda yaşamakta olan saz havalarının yarısından çoğu dövüş durumunu anlatır[242] . Bunun yanında, başta saz olmak üzere Türk etnosuna mahsus musiki aletlerinin çoğunun yapısında akın ve vuruş izleri vardır. Sazda çanağın arkası ile boyun kısmını birleştiren hususi ip /yahut kayış / vardır. Bu ip hareket ederken - aşık yürürken, yahut da at sırtında giderken sazı omzundan asmak içindir. Büyük ihtimalle, kopuzun da böyle bir ipi vardı. Malumdur ki, Oğuz yiğitleri, bahadırlar kopuz-saz ve kılıcı birlikte gezdiriyorlardı. "Kitab- ı Dede Korkut" boylarında göründüğü gibi her oğuz yiğidinin denebilir ki, ayrı ayrı kopuzu vardır. Sonraki aşamada Köroğlu' nu, Şah İsmail' i meydanda saz ve kılıçla görürüz. Buna göre de üstad aşıkların, kahramanlık destanları söylerken "Saz kılıcın kardeşidir."- cümlesini sürekli söylemesi tarihi gerçekliye dayanan folklor deyimi gibi son derece değerlidir. Fiziki ve manevi gücün vahdetini temsil eden saz ve kılıç ikilisi - gönül ve el birliği Türk yiğitlerinin tarih boyunca esas milli benlik değerleridir. Bu değerin

---

[242] Hekimov, **Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 218-231

güçlü bir şekilde devam etmesinde sazdan başka zurna / "Oğuz nameler" de, hem de "Kitab- ı Dede Korkut" boylarında "boru" adıyla takdim edilir /ve def /"Oğuz nameler" de "davul"/ de önemli rol oynamıştır. Akın ve savaşa bağlılık zurna ve def melodilerinin ses yapısında esas çizgiyi teşkil etmekle birlikte, hem de bu aletlerin kuruluşundaki muayyen detaylarda kendini gösterir. Zurnanın alt bölümündeki zincir ve defin üstündeki ipleri akın zamanı bağlamak / zurnanın zincirini çalgıcının kemerine; defin iplerini ise defçinin beline/ amacı ile yapılmıştır. Bütün bunlar gösterir ki, saz, zurna, def …v.s. gibi Türk musiki aletleri harekat, akın- savaş etnopsikolojisini hem ezgisel, hem de tekniki kuruluş bakımından tarihi bir olay gibi yaşatır. Genellikle, atlı hayat tarzı ile sıkı bir ilişkisi olan eski Türk kültürünün karakteri, Türk musiki aletlerini harekat zamanı, akın ve vuruşta çalmanın mümkün olmasını talep eder. Bu sıradan sazın tarihi olanakları ve hizmetleri daha kalıcı olmuştur.

Aşığın tarihi fonksiyon bakımından faaliyet gösterdiği üçüncü yön tekke-tarikat merasimine bağlıdır. Etnografik ve harbi-siyasi merasimlerdeki faaliyet doğrudan ozan ananesinin devamı olduğu halde tekke-tarikat yönü bir çeşit yeni akım gibi ortaya çıkmıştır. Ama meselenin asıl manasına biraz derinden varan bu yeniliğin zahiri bir görünüş olduğu anlaşılır. Hatırlayalım ki, daha önce değinildiği gibi, eski Türkler' in İslam' a kadarki dünya bakış sisteminin önemli bir yönü olan kam-şaman kompleksinde de mitolojik dünya görüş talebine uygun olarak çeşitli ayin ve merasimler yapılıyor, bu ayin ve merasimlerde musiki, raks ve söz aracılığı ile mukaddes ruhlar yardıma çağırılıyorlardı. Sufi merasiminde ise kullanılan araçların yardımı ile tarikatın "Vücud" diye sembolleştirdiği en yüksek - ali Ruha-Allah'a doğru can atılıyordu. Demek ki, aşığın ve sazın tekke-tarikat merasimindeki tarihi fonksiyonu tamamen olmasa da, dolayısıyla ozanların da dahil olduğu kam-şaman kompleksinin ruh çağırma ananesine bağlıdır. Sadece, burada sosyal-medeni çevrenin başkalaşması ve dünya görüşünün değişmesi ile ilgili bazı mazmun değişmeleri olmuştur ki, bu da tarihi zorunluluktan ileri gelen keyfiyet yenileşmesi gibi seciyyelenir.

Sufilerin tekkede yaptıkları ayin ve merasimlerin coşkulu akdini oluşturmak, yeni melodik olanağa sahip musikiden-sazdan ve tempolu okuma tarzına bağlanmış ifacıdan –aşıktan- başka araçlara oranla daha aktif

yararlanılması bazı nedenlerle hayata geçirilmiştir. Aslında tekke-tarikat merasimleri aşığı kendi yollarının katılımcısına çevirmekle onu gerici dogmaların ve hurafe yasaklarının pençesinden koruyarak yaşatmış ve tarih sahnesinden silinip gitmesine engel olmuştur. Bu anlamda aşık sanatının hem oluşum ve gelişim sürecinde, hem de her tür takip ve tazyiklerden muhafaza edilmesinde tekke-tarikat merasimlerinin koruyucu gibi müstesna bir rolü olmuştur. Bu merasimlerdeki ardıcıl faaliyet aşığın musiki ve söz repertuarında derin izlerini bırakmıştır. Semayi havalar ve onların eşlik etmesi ile okunan sufi nitelikli saz şiirleri uzun zaman aşığın esas sanat yükü sayılmıştır. "Aşıklığın kapısından gir, bacasından çık." sınavı ile yüz yüze kalınca İlahiden yardım isteyip "Baş divani" den "Muhammes" e kadar devam eden zor ve mürekkep sanat şiirlerini, ifaçılık kurallarını açıp inceleyen aşıklar semayi havalara ve tasavvuf ruhlu üstad sözlerine / özellikle de, muamma, gıfılbend, tecnis, bağlama-deyişme, vücudname gibi formalardaki olgun şiirlere / ayrıca dikkat etmişlerdir. Bu sanat sınavı aşıklığın başlıca şartı sayıldığından üstadından ders alıp serbest faaliyete başlamak isteyen her bir talebe bu kuralları tam dürüstlüğü ile yerine getirdikten sonra hayır dua alabilmiştir. Üstat-talebe ananesinde esas hatlardan birini teşkil eden bu yöne hususi hassaslık ve içten istekle değer verilmelidir. Göründüğü gibi, tekke-tarikat merasimlerindeki uzun süreli faaliyet bir çok sanat ananelerinin oluşmasıyla sonuçlanmış, çalgı ve söyleme işini yeni yeni yönlere yöneltmekle rengarenkleştirmiş, repertuarın hatlarını büyüterek onu ilave mazmun ve poetik olanaklarla zenginleştirmiştir.,

Genellikle, etnografık, harbi-siyasi ve tekke-tarikat merasimleri aşık sanatını her zaman vahdet ve topluluk halinde bir olan sistem gibi ilerletmişler: yukarıda sözü edilen problemin çeşitli yönlerden aydınlatılması da gösterdi ki, her üç merasimin bu veya diğer derecede birbiri ile sıkı ilgisi vardır. Bu ilgi onların birbirine uygunlaşma, muayyen hatlarda birbirini tamamlama ve bütünleştirme meyillerinden oluşmuştur. Aşığın üç merasim yönünde ifacılık ananesine sahip olduğunu ,

Hem aşığım, hem dervişim, hem deli,[243]

[243] Alesgerov, **Aşık Alesker**,s. 28 **Kayıt:** "Deli" sözü mısrada yiğit, bahadır anlamında kullanılmıştır.

dizesinde kesin ölçülerle gruplayan Aşık Alesker şüphesiz ki, yüzyıllardan beri yol alıp gelen çok yönlü faaliyetin tarihi tecrübe ve manzarasına isnad etmiştir. Çünkü artık Aşık Alesker aşamasında -on dokuzuncu yüzyıllarda tekke merasimleri zayıfladığından, Anadolu, İran ve Kafkasya' daki devlet kuruluşları değiştiğinden aşığın faaliyeti harbi-siyasi ve tekke tarikat yönlerinden çıkarak yalnız etnografik merasim istikametine yönelmekle yetinmiştir. Harbi-siyasi ve tekke-tarikat merasimlerine mahsus musiki ve söz repertuarı bu vakitten itibaren bazı etkilere maruz kalmalarına bakmayarak, etnografik merasimde ifa olunarak / aslında önceleri de ifa ediliyordu/ kendi tarihi misyonlarını gayri-resmi şekilde devam ettirmişler.

2.4. Aşık Muhitleri

Tarihi oluşum bittikten sonra, orta yüzyıldaki ozan-aşık geçişi sona erdikten sonra Kafkas, İran ve Anadolu arazilerinde aşık sanatının iki yönü oluşmaya başlar. Birinci yön Kafkas ve İran arazisinde, ikinci yön ise Anadolu' da kendini gösterir. Birçok ortak yönle birlikte sanatın farklı arazilerde keyfiyet değişiklikleri geçirmesi bazı tarihi-siyasi şartlardan ileri geliyordu. Sözü edilen tarihi aşamada Anadolu' da Osmanlı; Kafkas ve İran 'da ise Safevi hanedanları güçlü devletler olarak hakimiyetlerini sürdürüyorlardı. Buna göre de Kafkas ve İran' daki aşık sanatı Safevi devletinin medeni-siyasi hayatına uyum sağlıyordu. Dikkatle bakılırsa, her iki devletin başında duranlar aşık sanatına hususi ilgi gösteren şair-hükümdarlar idi, onlarda aşık sanatına ilgi ve dikkatin hangi seviyede olduğunu hayal etmek o kadar da güç değildir. Tesadüfi değildir ki, aşık sanatı oluştuğu günden bu güne kadar hiçbir zaman XVI.- XVII. yüzyıllarda olduğu kadar devletin dikkat ve nezareti altında olmamıştır. Aşıklığın "altın çağı" nın bu devre rastlaması da bu sebepledir[244] . Hem Osmanlı, hem de Safevi devletinde aşıklardan orduda ve halk arasında mevcut hakimiyete güveni sağlayan, galebe, zafer, yenilmezlik ruhu aşılayan kuvvetli bir araç gibi yararlanıldığından bu devletlerdeki aşık sanatında mevcut siyasi hava kendini gösteriyordu. Bu nedenle de aynı sanatın musiki ve söz repertuarında farklılıklar, daha sonra ise iki yöne yönelme meyilleri ortaya çıkıyordu.

İki ayrı yöne çevrilmenin bir başka sebebi de Kafkas ve İran arazisindeki aşıklığın daha çok tekkeden gelen, sufi-derviş ocaklarına sıkı sıkı bağlı olan sanat tipi olmasıydı. Bu, oluşum bakımından aşıklığın esas tipi idi. Aşıklığın ikinci tipi ise, araştırmanın evvelki bölümünde belirttiğimiz gibi, birinci tipin - sufı-derviş

---

[244] Köprülü, **Edebiyat Araştırmaları**, s. 209

ocaklarından çıkan aşıkların - tesiri ile aşıklık yolunu tutanlar, yani aşıklaşmış ozanlardır. İster Kafkas ve İran' da, isterse de Anadolu' da aşıklığın her iki tipi oluşmuştur. Mesele şu ki, sadece Kafkas ve Iran' da aşıklığın birinci, Anadolu'da ise ikinci tipi daha üstün yere sahip olmuştur. Kafkas ve Iran' da sufı-derviş ocaklarının çok olması nedeniyle bu arazideki aşıklığın tekkeden çıkması ihtimali büyüktür. Bu arazinin ozanlarına gelince ise, onların bir kısmı sufı-derviş ocaklarına ait aşıkların tesiriyle oluşumun sıradaki aşaması gibi aşıklaşmış, uyum sağlayamayanları ise sanat alemini terk ederek aradan çıkmışlardır. Anadolu' da sufi-derviş ocakları Kafkas ve İran' a oranla az olduğundan aşıklaşma süreci orada biraz geç olmuş ve aksamıştır. Anadolu arazisinde ozanların aşıklaşması daha kesindir. Bu da şunu gösterir ki, Anadolu aşıklığı esasen Kafkas ve İran' daki tekke kökenli aşıklığın tesiri altında oluşmuştur.

Aşıklaşmış ozanlar eski sanat geleneklerinden-ifacılık prensiplerinden tam olarak ayrılamadıklarından onların çalgı, söyleme ve davranış tarzları ile sufi-derviş ocağına mahsus aşıkların ifa tarzları arasında belirgin farklar göze çarpar. Bu farkların şimdi de aşık ifacılığının bazı yönlerinde korunup saklanması enteresandır. Hatta, Anadolu' da bağdaş kurup oturarak saz çalıp okumak da ifacılık ananesine dahil olduğu halde, Kafkas ve İran' da ayak ayak üstüne atarak, yahut da hareket ederek /gezinerek veya raks ederek / çalıp söylemek kaidesi bulunmaktadır. Bağdaş kurup oturarak çalıp okumak ozan ifa tarzına mahsustur. Bu niteliğin Anadolu' da güçlü şekilde korunup gözetilmesi oradaki aşıklığın aşıklaşmış ozanlardan oluştuğunun açık göstergesidir. Bundan başka, Anadolu aşıklarının söyleme ve çalgı tarzlarında da ozan biçimleri hayli yer tutar. Buna göre de Anadolu aşıklığı Kafkas ve İran' daki aşıklığa nispeten ozan sanatına daha yakındır. Kafkas ve Iran' daki aşıklık sufi-derviş ocağına, tekke ayin ve merasimlerine bağlı olduğundan onların davranış, söyleme ve çalgı tarzlarında harekete, raksa sevk eden coşkulu unsurlar ön plandadır. Bu nitelik Anadolu aşıklığında biraz zayıftır.

Bir taraftan aşıklığın oluşum şekline, diğer taraftan da Osmanlı ve Safevi devletlerindeki medeni-siyasi şartların tarihi gidişatına bakarak aşık sanatının orta yüzyıla kadar birbirinden o kadar da uzak olmayan iki kola ayrıldığını söyleyebiliriz. Tarihi ve çağdaş bakımdan şimdiki Kafkas ve İran' da bu sanatın esas temsilcisine Azerbaycan aşık sanatı, bugünkü Türkiye arazisindeki aşık sanatına ise Anadolu aşık sanatı denilmesi gerçeğe uygundur.

“Azerbaycan aşık sanatı” etnik-medeni bir kavram olarak ele alındığından onun kapsadığı alan etnosun tarihi-coğrafi yerleşimine uygun şekilde belirginleştirilmelidir. Azerbaycan aşık sanatı ilk önce gelişim aşamalarını tek bir medeni siyasi çevrede -Safevi devleti arazisinde- geçirse de daha sonra tarihi süreçler sonucunda parçalanan topraklarla birlikte birkaç devlet içinde faaliyet göstermek mecburiyetinde kalmıştır.

Önce İran ve Rusya arasında bölünen Azerbaycan topraklarının kuzey kesimindeki birçok bölgeler çeşitli zamanlarda Ermenistan ve Gürcistan’ a katılmıştır. Talihin uğursuzluğundan Azerbaycan Türklüğünün en saf tarafı, yani aşık sanatının esas ocakları kaybedilen topraklarda kalmıştır. Sonradan onların birçoğu bu tarihi Türk arazilerinden -Göyçe, Erivan, Ağbaba, Zengezur, Dereleyez bölgelerinden- zorla çıkarılmıştır. Bu sebeple de Azerbaycan aşık sanatının gerçek manzarasını yaratmak için onun çağdaş medeni coğrafi görkemiyle birlikte tarihi yerleşiminin sınırlarına da dikkatle bakmak lazım gelir.

Tarihi şartlar ve sosyal-iktisadi ilişkilerin durumuyla ilgili olarak Azerbaycan aşık sanatı oluşumundan bu yana her zaman belirli medeni-coğrafi bölgeleri birleştirmiştir. Tekniki ulaşım olanaklarının sınırlılığı ve coğrafi şartların zorluğu etnosun yerleştiği arazilerin bölgelere-mahallere ayrılmasını tabii bir sürece çevirmiştir. Borçalı’ dan, Göyçe’ ye, Göyçe’ den Gence’ye, Gence’ den Şirvan’ a, Şirvan’ dan Karadağ’ a, Tebriz’den Urmiye’ ye gidiş-geliş çok zaman aldığından, üstelik de coğrafi ve iktisadi yönden elverişsiz olduğundan, bu arazilerde sınırlı medeni-iktisadi ilişkilere sahip bölgeler oluşmuştur. Bu bölgelerin içine aldığı daire yaklaşık atın veya devenin bir gün, yahut da yarım gün içinde kat edebileceği mesafe kadar olmuştur. Orta asır şartlarında bu tür bölgelerin sosyal-medeni zemininde esasında ilk önce aşık muhitleri meydana gelmiştir. İhtimal ki, ilk muhitler tekke ananesinin güçlü olduğu Tebriz, Gence, Urmiye, Şirvan gibi gelişmiş arazilerde oluşmuştur.

Burada önemli bir ayrıntıya da ayrıca dikkat etmek lazımdır: aşıklık sanat statüsü kazandığı ilk devirlerde bir şehir sanatı gibi ortaya çıkmıştır (Fuat Köprülü). Esasen büyük ticaret merkezleri olan şehirlerdeki sosyal toplantı yerlerinde - kahvehane ve kervansaraylarda, ayrıca şenlik topluluklarında çalıp-söyleyen aşıklar böylece ticari-medeni atmosfer içerisinde profesyonel-meslek sanatkarlarına dönüşmüşler. Bu bakımdan ilk profesyonel aşıklar Tebriz, Urmiye, Derbent, Gence,

Şamahı, Tiflis, Erdebil, Maraga, Merend, Nahçıvan, Selmas, Hoy, Erivan gibi şehirlerde faaliyet göstermiştir. Aşıkların halk arasına, köylere yayılıp yerleşmesi süreci şehirdeki faaliyetten sonraki döneme aittir. Bu, misyoner aşıkların XVI.-XVII. yüzyıllardaki faaliyetinin sonucunda gerçekleşmiştir. Tarihen Derbent veya Tiflis' te olan aşıklık – Borçalı' daki aşıklıktan yahut Erivan'daki veya Gence' deki aşıklık Göyçe' deki aşıklıktan daha eskidir. Merkezinde şehir hayatı olan muhitler(Tebriz, Urmiye, Gencebasar, Nahçıvan, Derbent, Şirvan) ilk, şehir hayatından uzak olan muhitler (Göyçe, Borçalı, Dereleyez, Save, Kaşkay, Çıldır… v.s.) ise nispeten yeni çevrelerdir.

İster ilk muhitler, isterse de onların manevi-estetik yönleri doğrultusunda gelişen sonraki muhitler söz ve musiki repertuarı bakımından aynı ana hat üzerinde hareket etmişler. Hatta Tebriz aşık muhiti ile Gence aşık muhiti, yahut da Borçalı aşık muhiti ile Urmiye aşık muhiti arasında ciddi bir ifacılık ve repertuar farkı mevcut değildir. Kahramanlık ve muhabbet destanları, klasik üstad aşıkların / Kurbani, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Aşık Alesker… v.s./ poetik mirası, öylece de malum ananevi saz havalarına yakınlığına veya uzaklığına bağlı olmayarak bütün muhitlerin aşık repertuarının esasını oluşturmuştur. Bazı muhitlerde mahalli karaktere sahip özellikler, yerli renkten gelen, bölgesel yaratıcılığı temsil eden ifacılık ve repertuarın kendine mahsusluğu görünse de bu yön sanatın esas ve tek yönüne halel getirmemiştir.

Azerbaycan aşık sanatının yerel bölgelere ayrılması meselesinin filolojik düşünceyle ilişkisi tek yönlü değildir. Son zamanlara kadar üstünlük teşkil eden düşünce bölgelerdeki aşık muhitlerinin "aşık mektebi" sayılmasıdır. Uzun yıllardan beridir ki, folklorculukta "Borçalı aşık mektebi", "Tebriz aşık mektebi", "Urmiye aşık mektebi", "Tovuz aşık mektebi", "Şirvan aşık mektebi"… v.s. deyimler bir çeşit terminolojik kalıba dönüşmüştür.

Aslında "mektep" anlayışının içerdiği anlam, sanatın sözü edilen bölgelerdeki folklor hayatının bütün manzarasını içine almaz. Aşık sanatının yerel bölgelerdeki folklor hayatı "aşık muhiti" sayılmalıdır. **Çünkü "aşık muhiti" geniş ve mürekkep bir komplekstir. Buraya belli tarihi-coğrafi sınırların çevrelediği (mesela, Tebriz-Karadağ, Urmiye, Şirvan, Gencebasar, Borçalı, Göyçe, Karabağ, Nahçıvan… v.s.) aşık ifacılık ananesi ile birlikte, bu bölgenin medeni-tarihi yeri, coğrafi şartları, havası, yerli halkın adat-ananesi, etnoğrafik yaşam tarzı,**

dini-mezhebi görüşleri, saza-söze hassaslık derecesi… v.s. gibi çok yönlü amiller dahildir. "Aşık mektebi" anlayışı ise sırf ifacılık (okuma ve çalgı) ananesi ile alakalıdır ve muhitin yapısında yer alan taşıyıcı yönlerden biridir. Burada bir yöne de hususi bir hassaslıkla yaklaşılmalıdır: belli bir aşık muhitinde birçok aşık ifacılık mektebinin faaliyet göstermesi mümkündür. Mesela, Borçalı aşık muhitinde "Hüseyin Saraçlı" ve "Aşık Emrah"; Gencebasar aşık muhitinde "Aşık Ekber", "Azaflı Mikail", "Aşık İmran" ve "Aşık Adalet"; Şirvan aşık muhitinde ise "Mirza Bilal" ve "Aşık Şakir" mektepleri aynı muhit dahilindeki çeşitli ifacılık mektepleridir. Göründüğü gibi, "aşık muhiti" anlayışı aşık sanatının yerel bölgelerdeki folklor hayatını daha geniş ve kapsamlı bir şekilde yansıtmakla birlikte, "aşık mektebi" ni de bir ifacılık ananesi olarak kendi çevresine dahil eder.

Azerbaycan' ın aşık muhitleri aşık sanatının oluşumundan şu ana kadar sosyal-siyasi şartlara bağlı olarak bazı kemiyet ve keyfiyet değişiklikleri geçirmişlerdir. Tarihen mevcut olan aşık muhitlerinin bir kısmı faaliyetlerini durdurarak aradan çıktıklarına göre Azerbaycan aşık sanatının muhitlerinden söz ederken onları "tarihi aşık muhitleri" ve "çağdaş aşık muhitleri"olmak üzere ikiye ayırmak gerekir.

Aşıklığın oluşumundan bu yana mevcut olan bütün aşık muhitleri tarihi muhitlerdir. Geçmişte olduğu gibi şimdi de faaliyetini devam ettirenler de çağdaş aşık muhitleridir. Çeşitli tarihi-siyasi sebeplere göre ortadan kalkan veya sönmek üzere olan muhitler ise çağdaş muhitler sayılmaz. Azerbaycan aşık sanatının yerel bölgelerini yansıtan muhitler aşağıdakilerdir:

1. Gencebasar aşık muhiti
2. Borçalı aşık muhiti
3. Göyçe aşık muhiti
4. Dereleyez aşık çevresi
5. Erivan aşık muhiti
6. Çıldır aşık muhiti
7. Şirvan aşık muhiti
8. Derbent aşık muhiti
9. Karabağ aşık muhiti
10. Nahçıvan aşık muhiti
11. Karadağ - Tebriz aşık muhiti
12. Urmiye aşık muhiti

13. Zencan aşık muhiti
14. Horasan aşık muhiti
15. Save aşık muhiti
16. Kaşkay aşık muhiti

Şimdi Anadolu aşık sanatının terkibine dahil olan Kars aşık muhiti, tarihi bakımdan Azerbaycan aşık sanatı ile Anadolu aşık sanatı arasında köprü vazifesi yerine getirmiştir. Kars aşık muhitinde hem Anadolu aşık sanatının, hem de Azerbaycan aşık sanatının özellikleri toplanmıştır. Bu denli olmasa da böyle bir nitelik Azerbaycan aşık sanatının Urmiye ve Çıldır aşık muhitlerinde de kendini göstermiştir.

Azerbaycan' ın denebilir ki, bütün büyük bölgelerini temsil eden on altı tarihi aşık muhiti XVI. –XVII. yüzyıllar arasında en canlı ve parlak devirlerini yaşamıştır. Bu müddet zarfında hiçbir aşık muhiti herhangi bir gerilemeye uğramamış ve ortadan kalkmamıştır. Aşık muhitlerinin bir kısmının sönmesi veya zayıflaması yirminci yüzyılın çeşitli aşamalarında ortaya çıkmıştır. Ne yazık ki, sönme ve zayıflama sürecine sanatın dahili gücünün azalması sebep olmamıştır. Aşık muhitlerinin ortadan kalkmasına iki sebep halledici rol oynamıştır:

a) Ermenistan' a katılmış Azerbaycan bölgelerinde Ermeniler' in etnik temizleme siyaseti sonucunda Göyçe, Erivan, Dereleyez ve Çıldır-Ağbaba aşık muhitleri mecburiyet karşısında dağılmıştır. Yirminci asrın öncesinde /1905- 19l8 yıllarında /başlayan, ortalarında /1948-l950'li yıllarda / aldatıcı şekilde devam ettirilen bu süreç sonuncu çeyrekte /1987 –1988 yıllarında / Azerbaycan Türklerinin adı geçen bölgelerden zorla çıkarılması ile tamamlanmıştır.

b) Milli-medeni bir siyasetin kurulmaması ve yabancı etnik-medeni tesirlerin güçlenmesi sonucunda Karabağ, Nahçıvan, Derbent gibi aşık muhitleri gerileme aşaması geçirir. Sanatın bir sonrakilere aktarılması ananesi aradan çıktığına, özellikle de üstat-talebe münasebetleri durduğuna göre şimdiki yaşlı aşıklar nesli dünyasını değiştirdikten sonra bu muhitler tamamiyle ortadan kalkacaktır.

Milli-manevi özünlülüğü şartlandıran saz musikisinin devlet tarafından himaye olunan resmi musiki kurumlarında /halk çalgı aletleri topluluklarında, orkestrada...v.s./, musiki eğitim ocaklarında, öylece de radyo ve televizyon programlarında gerekli seviyede yer almaması, İran temayüllü tar-keman-kaval

üçlüsüne oranla sazın arka plana bırakılması aşık muhitlerinin sönmesinde esas sebeplerden biri haline gelmiştir. Hatırlayalım ki, aşık sanatı devlet tarafından resmi şekilde himaye olunduğu XVII.-XVIII. yüzyıllarda çiçeklenme aşaması geçirmiştir. Milli-medeni siyasetin düzgün yönlendirilememesi yabancı etnik-medeni tesirlerin milli-manevi sisteme yol bulmasına, daha sonra ise onun bazı katlarını ele geçirmesine uygun şartları yaratır ki, son sınırda da kökten, menşeinden gelen duyum ve düşünce / bütünlükte ise manevi yaşam tarzı ciddi aşınmalara maruz kalır. Mesela, önce Şuşa' da han sarayından başlanan muğam okuma tarzı / şüphesiz ki, Şuşa han sarayı İran' la nefes alırdı ve bu sebepten de onun oradaki resmi musikiyi-muğamı da Şuşa' ya getirmesi tabii idi /yavaş yavaş bütün Karabağ' ı etkisi altına aldı ve sonuçta Kurbani, Abdalgülablı Valeh, Lele, Aşık Peri ve onlarca başka büyük saz-söz sanatkarları yetiştirmiş Karabağ aşık muhitini ortadan kaldırdı. Bugün sönmekte olan Nahçıvan, Derbent aşık muhitlerinin gerilemesinde de İran eğilimli musiki tarzının - muğam üslubunun üstün mevkiye geçirilmesi önemli rol oynamıştır.

Muğam-gazel-aruz üçlüsü adı geçen bölgelere bir sistem halinde dahil olduğundan bu muhitlerin musiki ahengiyle birlikte bedii iklimini de kendine çekmeye nail olmuştur. Bunun sonucudur ki, XIX. yüzyılda Karabağ' ın halk şairleri heceden daha çok aruza meylettiler. Tesir altına giren diğer muhitlerde de durum genellikle buna benzer şekilde idi. Halbuki XVI.-XIX. yüzyıllar boyunca Azerbaycan aşık muhitleri Türk etnik-medeni çevresindeki yabancı bölgeleri tesiri altında tutuyor, saz musikisini ve Türk şiir biçimini - koşma üslubunu bu arazilerdeki etnoslara / Ermeni, Gürcü, Yunan, Fars, Lezgi…v.s./ benimsetiyordu. Yüzlerce Ermeni, Gürcü, Yunan, Fars ve Lezgi sanatkarlarının aşıklık yapması, Türk musiki ve saz biçimini sahiplenmesi, en önemlisi ise, koşma üslubunda ve Azerbaycan Türkçe'sinde bedii örnekler yaratması tarihi gerçekliktir. Göyçe, Erivan, Borçalı, Gencebasar, Derbent, Tebriz, Horasan, Karadağ aşık muhitleri bu bakımdan önemli ölçüde tesir edici bir kuvvete sahip olmuşlardır. Onların potansiyel olanakları gerekli ilgi ile kuşatılsa ve perspektif faaliyeti dikkate alınsaydı, ihtimal ki, saz ahengi ve koşma üslubu ulus içindeki egemen yerini kolaylıkla korur, etnos dışı hakimiyetini ise daha uzun süre devam ettirirdi. Lakin XIX.-XX. yüzyılda Azerbaycan' ın tarihi talihinde arka arkaya meydana gelen uğursuzluklar - İran ve Rusya tarafından toprakların parçalanması ve dağıtılması, bağımsız devletçiliğin uzun müddet kaybedilmesi, daha sonra bu yolda ortaya çıkan kayıplarla dolu kanlı çarpışmalar- bu

potansiyelden yararlanılmasına fırsat ve olanak vermedi. Böylelikle de XIX.-XX. yüzyıllardan itibaren etnos dış tesir azalır, yerine ise diğer etnik-medeni tesirler ulus içine etki etmeye başlar. Dış güçlerin dalavere ile yürüttükleri uzak menzilli siyasetin amansızlığı ve dahili düzenleyici kuvvetin-bağımsız devletçiliğin mevcut olmaması bu aşamada Azerbaycan aşık muhitlerini ister kemiyet, isterse de keyfiyet bakımından ağır kayıplara maruz bırakır. Sözü edilen keşmekeşli ve meşakkatli zaman zarfında on altı tarihi aşık muhitinden dördü / Göyçe, Erivan, Dereleyez, Çıldır / baskılar sonucu aradan çıkarılmış, diğer üçü / Derbent, Karabağ, Nahçıvan/ ise milli-medeni siyasetin düzgün kurulmaması neticesinde gerileme ve yok olma aşamasına dahil olmuştur. Aşık sanatının gelişimini düzenlemek ve aşık muhitlerini canlandırmak amacı ile yetmişli yıllarda "Azerbaycan Aşıklar Birliği" adlı resmi bir teşkilat kurulsa da gerekli ilgi ve dikkatten uzak kaldığı için bu kurum denebilir ki, faaliyet gösterememiştir. Milli-manevi özünlülüğün taşıyıcısı ve koruyucusu olan aşık sanatının on altı tarihi muhitinden yedisinin, yani az kalsın yarısının kaybı aslında son derece ciddi ve korkunç bir alamettir. Böyle kayıplar gelecekte etnopsikolojisinin değişmesine-özünden uzaklaşmasına neden olabilir. Şimdiki durum gösteriyor ki, Azerbaycan medeniyeti görüşler sisteminin teorik ve pratik yönleri devlet tarafından doğru yönlendirilmedikçe, milli-manevi özün esas temsilcilerinden biri olan aşık sanatının yaşaması için verimli zemin yaratılmadıkça geride kalan dokuz çağdaş muhitin / Gencebasar, Şirvan, Borçalı, Tebriz-Karadağ, Zencan, Urmiye, Save, Horasan, Kaşkay/ sönmesi tehlikesi de er geç karşımıza çıkacaktır. Ama şurası da göz önüne alınmalıdır ki, kılıcı kolunun, sazı ise gönlünün devamı bilen Oğuz yiğitlerinin yaşam biçimi kendi çağdaş anlamını devlet siyasetinin terkibinde bulmazsa yurdun coğrafi ve manevi bütünlüğünü korunup kollanması çok büyük bir zorluğa dönüşecektir.

Azerbaycan aşık sanatının tarihi muhitleri Türk etnik-medeni sisteminin sürükleyici yönlerini oluşturduğundan onların karakteristik çizgileri üzerine dayanmak ve analitik tahlil yapmak oldukça zaruridir. Bunlardan faaliyetini durdurmuş ve durmakta olan muhitlerin sanat manzarası daha çok bilimsel dikkat gerektirir. Yüzyıllar boyu zengin sanat ananesi, canlı bir yaratıcılık ve ifacılık hayatı ile ün kazanan, verimli etnik zemine ve folklor kaynağına dayanan Göyçe aşık muhitinin medeni-tarihi ölçüsü ve milli değeri bu bakımdan hususi öneme sahiptir.

2.4.1. Göyçe Aşık Muhiti

Gencebasar, Zengezur, Dereleyez, Erivan bölgeleri ile çevrelenen Göyçe bölgesi uzunluğu yaklaşık yüz, eni ise kırk kilometre olan büyük bir araziye sahiptir. İçinde Basargeçer, Kever, Aşağı Karanlık, Yelenovka, Çemberek gibi beş büyük şehir merkezini ve yüzden fazla kenti birleştiren bu eski Oğuz diyarında son bilgiye /1988 yılı hesaplarına/ göre yüz elli binden fazla kişi yaşıyordu[245] . Yerleşim yerinin ahalisinin yüzde seksenini Azerbaycan Türkleri, yüzde yirmisini ise Ermeniler teşkil ediyordu.

"Kitab- ı Dede Korkut" boylarında adı geçen Göyçe, Azerbaycan Türklüğünün en saf bölgelerinden biri olduğu için orada saz-söz sanatı her zaman yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuş ve ulusun manevi yaşam sisteminde yöneltici bir yere sahip olmuştur. Bu eski Türk yurdu eşsiz özelliğini, memba gibi kaynayan konuşma tarzını milli ruhun en derin katlarından şiire çekerek yaratmıştır. Bu bölge karar kıldığı ilk zamanlardan son sükut makamına kadar denebilir ki, her zaman canlı folklor hayatı yaşamıştır.

Göyçe aşık muhiti Azerbaycan aşık sanatının tekke ocağı temelinde yayılan kanadına dahildir. "Miskin Abdal ocağı" adıyla pir, ziyaretgah seviyesine gelen ünlü sufi-derviş ocağının Göyçe' de karar kılması bunu söylemeye fırsat vermektedir. Miskin Abdal XVI. yüzyılda yaşamıştır. Onun İran' dan - Güney Azerbaycan'dan göçüp gelmesi, Şah İsmail Hatayi ile şahsi tanışıklığı ve yakınlığı /hatta akrabalığı/ hakkında çoğu rivayetler şimdi de halk arasında gezip dolaşmaktadır. Asıl adı "Hüseyin" olan sufi-dervişin tasavvuf anlamı taşıyan "Miskin Abdal" mahlasını kullanması ve İran' dan gelerek benimsediği misyonu hayata geçirmesi Göyçe aşık muhitinin sembolik statüsünü ve idea-estetik zeminini hazırlamıştır. Hatta çok sonraları -XIX. yüzyılın ikinci yarısı ile XX. yüzyılın öncesi arasında- yaşayıp yaratan Növres İman Göyçe muhitinde Miskin Abdal' ın yarattığı idea-estetik zemini derinden benimsemenin aşıklık için gerekli bir şart olduğunu özellikle vurgulamıştır:

Yahşı beğenmişim Miskin Abdalı,
Cem imiş başında huşu, kemali...[246]

---

[245] A. Alekberli, **Kadim Türk-Oğuz Yurdu, "Ermenistan"** Sabah, Bakü, 1994, s. 195
[246] Bu numuneyi bize İslam Alesker vermiştir.

Sözü edilen tarihi-medeni durumda Miskin Abdalı; Kurbani, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım gibi aşık saymak olur mu? Eğer olursa, o zaman onun aşıklığı bu statünün hangi aşamasına uygundur? Hafızalarda yaşayan Miskin Abdal mühürlü az sayılı şiirlerden onun aşıklığının mahiyeti açıkça duyulur:

Köşe köşe yanıp nara yakılam,
Cismim od-ateşe galanıp gider.

İmtihan ederler gönlüm şehrini,
Aşk-ı hakktan gayrı talanıb gider[247] .

Gönlünde "aşk- ı hakktan" - hakk aşıklığından başka bir şeyi olmayan Miskin Abdal aşıklığın tekke aşamasını temsil eder. Şeyhlik mertebesine yükselip, yükselmediği konusunda kesin bilgi olmayan (hatta Şah İsmail' in onun hakkındaki malum-meşhur fermanından da bunu öğrenemiyoruz.) Miskin Abdal safeviyenin tebliği ve telkini ile uğraşan ocak sahibi bir mürşittir. Onun geniş anlamda - halk arasında çalıp-söyleyen aşık gibi düşünülmesi yanlıştır. Miskin Abdal' ın aşıklığı daha çok sembolik anlam taşır ve tekke merasimi sınırından dışına çıkmaz. Son zamanlar Miskin Abdal' ı Şah İsmail Hatayi' nin yanında gezip dolaşan halk aşığı gibi takdim eden uydurma "destan" lar sokuşturulsa da, "toplayıcı" yaratıcılığın uğursuz ve basit mahsulü olan bu karalamalar Miskin Abdal' ın mukaddes ruhuna hürmetsizlikken başka bir şey değildir.

Göyçe' de, öylece de Kafkasya' nın diğer tekke kökenli aşık muhitlerinde aşıklığın yayılması "Miskin Abdal ocağı" kabilinden olan sufı-derviş ocaklarının yanısıra / Ne zaman ki, bu ocakları da bir kaide olarak, Güney Azerbaycan' dan gelmiş sufı-şeyhler kurmuşlar/, orta çağın sonlarına doğru – XVll. – XVIll. yüzyılda- güneyden / Tebriz-Karadağ, Urmiye, Zencan… v.s./ gelen ve aşıklığı ideal ve sanat gibi yaymayla meşgul olan üstat aşıkların misyonerlik faaliyeti ile de ilgilidir[248] . Mesela, sözü edilen Göyçe aşıklığının ana yönünde duran Aşık Alesker' in sanat

---

[247] Bu örnekte dahil olmak üzere Miskin Abdal' ın üç şiirini 1987 yılında büyük halk aşığı Hatınlı Alekber' den /Tovuz/ yazıya aldık. "Kor Alekber" adı ile meşhur olan ve klasik aşık şiirinin nadir sinedefterlerinden sayılan bu olağanüstü hafıza sahibi Miskin Abadal ile ilgili herhangi bir destanın olmadığını söyledi.

[248] Bu konuya daha sonra Güney muhitlerinde daha geniş şekilde yer verilecektir.

şeceresi aslen İran' dan - Güney Azerbaycan' dan olan ve Göyçe'ye genç yaşta aşık gibi gelen Ağ Aşığa / gerçek adı Allahverdi' dir/ dayanır:

Aşık Hakverdi (XX.-XXI. yüzyıl)

↑

Aşık Talip /XX. yüzyıl/

↑

Aşık Alesker / XIX. yüzyıl /

↑

Aşık Ali / XVIII.-XIX. yüzyıl /

↑

Ağ Aşık / XVll.-XVIII. yüzyıl /

↑

……?[249]

Ağ Aşık güneyden gelen ilk aşık olmasa da aşıklığın ideal aşamasından sonra sanat statüsüyle Göyçe' ye dahil edilmesinde önemli yeri olan esas sanatkardır. Göyçe aşık muhitinin XVIII. yüzyılın ikinci yarısından başlayan ve XIX. yüzyılda en parlak devrini geçiren çiçeklenme aşamasını onun sanat şeceresine mensup olan sanatkarlar yaratmışlar.

"Miskin Abdal ocağı" nın güçlü manevi zemini, bununla beraber hem de Güney Azerbaycan' dan gelen Ağ Aşık Allahverdi gibi üstatların yarattığı sanat iklimi ile şekillenen Göyçe aşık muhitinde pek çok yetenekli aşıklar yetişmiştir. Azerbaycan aşık sanatına Mehmet Hüseyin, Aşık Ali, Aşık Alesker, Aşık Muharrem, Aşık Musa, Şişkayalı Aşık Aydın, Aşık Aziz, Usta Abdullah, Abdülazim, Növres İman ve onlarca büyük sanatkarlar yetiştiren Göyçe aşık muhiti/ aşıklar vatanı gibi bütün yakın ve uzak bölgelerde isim yapmıştır[250] . Akkilise, Zod, Kızılveng, Zerzibil köylerinde neredeyse her ev bir aşık ocağına çevrilmişti. Yirminci yüzyılın öncesinde sadece Basargeçer' in Zerzibil köyünde otuz beş aşık yaşamıştır[251] . Muhitteki sanat hayatını - ifacılık ve yaratıcılık ahengini- dinamik şekilde ve yarış halinde koruyan

---

[249] Ağ Aşığın İran' da olan üstadı hakkında Göyçe aşıklarında bilgi yoktur. Ancak onun Merend hanının aşığı olduğu söylenilir. Rivayete göre, çaresi olmayan bir hastalığa yakalanan derisinin bir kısmı ve saçları doğuştan ak olan ağamn hanı derman buldurur.

[250] İ. Aleskerov, **Aşık Alesker ve XIX. asır Göyçe Aşıkları**, Filoloji İlimleri Unvanı Alimlik derecesi almak için takdim edilmiş tez, BDU, 1971, s. 22-35

[251] Bu bilgiyi bize İslam Alesker vermiştir.

bu çokluk poetik ve melodik olgunluğun - musiki ve söz sarraflığının daimi yükselişe geçmesine olanak vermiştir. Azerbaycan aşık sanatının genel manzarasına dikkat ettiğimizde özel maharet ve istidat isteyen bağlama, gıfılbend, muamma ve deyişmelerin büyük bölümünün Göyçe muhitinde yaratıldığı görülür. Tecnisin yeni çalarlarla zenginleştirilmesinde de Göyçe aşık muhitinin çalışmaları önemli yere sahiptir. Poetik istidadının bu yöndeki olağanüstü olanaklarına göre Kızılvenkli Aşık Ali hem de "Tecnis Ali" lakabı ile tanınmıştır. Aşık Ali, Aşık Alesker, Növres İman gibi kudretli sanatkarlar aşık şiirinin bütün bedii-üslubi ve formal-tekniki sınırlarını ciddi nitelik değişiklikleri hesabına genişletmiştir. Bu süre içinde Göyçe aşık muhitinde yaratılan bedii örnekler - şiir ve destanlar- poetik kamilliği, mazmun derinliği, dil temizliği ve üslup güzelliği ile seçilmiştir. Bütün Azerbaycan aşık sanatını temsil etmek hakkına sahip olan Aşık Alesker istidadı da bu muhitin poetik havasında yetişmiştir.

Göyçe muhiti söz yaratıcılığı ile birlikte bestecilikte de birbirinden güzel ve canlı saz havaları yaratmakla ün kazanmıştır. "Göyçegülü", "Göyçe karagözü", "Göyçe güzellemesi", "Eski Göyçe", "Mehmetsöynü", "Necefi" ve başka bu kabilden olan onlarca saz havası Göyçe sanatkarlarının parmaklarından kopmuştur. Göyçe aşık muhitinde gelişen bu havalar daha sonra Azerbaycan' ın bütün aşık muhitlerine yayılmış ve aşıkların musiki repertuarında yer almıştır. Buna ek olarak diğer muhitlerde oluşan birçok saz havalarının mükemmelleştirilmesinde de Göyçe aşıkları kendine mahsus sanatkarlık mahareti göstermişler.

Aşık sanatının tarihi manzarasında şöyle bir özellik de mevcuttur ki, bazı durumlarda ilk bestecisinden daha çok usta olan ifacısının adını taşımıştır. Denilebilir ki, bir kısım saz havaları başka zamanlarda ve başka muhitlerde oluşmuş, olgunlaşma aşaması Göyçe aşıklarının ifacılığında bitmiş, bu sebeple de usta cilalayıcısının, benzersiz ifacısının adını almıştır. Yüksek ifacılık medeniyeti ile asıl sanat örneği seviyesinde duran Göyçe aşık muhitinde bu şekilde adlandırma çok olmuştur. Tatlı ve titrek okuma tarzı, bu ahenge uygun çalgı ritmi bu muhitteki ifacılığın esasını oluşturmaktadır.

Yaratıcılık meydanında Göyçe aşık muhitinin zirvesine Aşık Alesker yükselmişse, ifacılık ustalığı alanında bu yükseliş onun istekli talebesi Aşık Necef' e nasip olmuştur. Güzel sesi ve güzel meclis uğurlama yeteneği ile komşu bölgelerde de ün kazanmış Aşık Necef yirminci yüzyılın başlarında milli-etnik tartışmaların

şiddetli olduğu zamanlarda Ermeniler tarafından vahşice öldürülmüştür. Göyçe bölgesinin halkını yürekten yaralamak için zalim Ermeniler halkın sevimli sanatkarının omzuna kaynar semaver bağlamış ve yangının şiddetinden bağıra bağıra ölen aşığın güzel sesini duydukça haz almışlar. Bu dehşetli facia Aşık Necef sesinin vurgunu olan yüz binlerle insanı sarsmıştır.

Aşık Necef' ten başka Göyçe aşık muhitinin yetiştirmesi olan Akkiliseli Aşık Musa' nın, Şişkayalı Aşık Aydın' ın da yüksek tempolu okuma tarzı halk arasında muhabbetle karşılanmıştır. Bu sebepten dolayı onlara "Köroğluhan"denilmiştir.

Göyçe' de saza ve söze hassaslık güçlü olduğundan çok büyük ihtimalle, orada aşağı seviyeli ifacılık için hiçbir zaman olanak oluşmamıştır. Bu muhitin yaratıcılık ve ifacılık nitelikleri bazu yakın bölgeleri de tesiri altına almıştır. Şöyle ki, Kelbecer-Laçin aşıklarının repertuar ve ifacılık üslubu tarih boyunca Göyçe aşıklarından kesinlikle farklı olmamıştır. Göyçe dağılma anına kadar her zaman Laçin–Kelbecer bölgesini sanat gıdası ile beslemiştir. Aslında Laçin-Kelbecer bölgesindeki aşıklık Göyçe aşık muhitinin bir sanat şebekesi gibi bölgenin sınırdaki devamıdır. Hele XIX. yüzyılda Kelbecer ve Laçin' den pekçok saz-söz heveskarı Göyçe' ye Aşık Alesker' in ve diğer aşıkların yanına gelerek onlardan aşıklık ilminin şiirlerini öğrenmişler. 1915 yılında Aşık Alesker ihtiyarlığı ve başına gelen aile olaylarından dolayı aşıklığı bıraktığı zaman sazını Kelbecer' in Nadirhanlı köyünden olan Aşık Hüseyin'e bağışlaması ilginçtir[252] . Her halde Aşık Alesker öylesine, sıradan bir aşığa saz vermezdi. Aşık Hüseyin' in yüksek ifacılık kabiliyeti ve saz-söz aleminin şiirlerinin derin edebi niteliği büyük sanatkarı hayran etmiş ve buna göre de sazını ona bağışlamak kararını almıştır. Alesker' in sazını Kelbecer aşığına vermesinin gerçek anlamı Kelbecer' in Göyçe aşık muhitinden ayrılmaz olduğunu dolayısı ile onaylar. Kelbecer'in Ağdabanlı Kurban, Aşık Besti, Aşık Şemşir, Gamkeş, Allahverdi gibi büyük saz-söz ustadları yetiştirmesinde de bu edebi-estetik bağlılık önemli rol oynamıştır.

Bu gün Gencebasar aşık muhitine dahil olan Gedebey aşıkları da aslında Göyçe' nin dağılmasına kadar geçit özelliği taşımışlar. Gencebasar aşık muhiti ile Göyçe aşık muhitinin etki alanı tarih boyunca bir kural olarak Gedebey' de kesişmiştir. Gedebey aşıklarının çağdaş musiki ve söz repertuarı, öylece de ifacılık biçimleri şimdi de bu tarihi manzarayı yansıtır.

---

[252] Bu bilgiyi bize İslam Alesker vermiştir.

Göyçe aşık muhiti Gencebasar, Borçalı, Karabağ, Dereleyez ve Erivan aşık muhitleri ile sıkı sanat ilişkileri kurmuştur. Şemkirli Aşık Hüseyin, Aşık Alesker ve Bozalkanlı Aşık Hüseyin üçlüsünün saz-söz ilgileri, Aşık Alesker'in Dereleyez, Karabağ, Gence ve Erivan yolculukları adı geçen muhitlerin, hem de tüm Azerbaycan aşık sanatının yükselen çizgide gelişmesine çok etki etmiştir.

Göyçe aşık muhiti 1988 yılında Azerbaycan Türkleri'nin zorla dede-baba yurtlarından çıkarılması sonucunda dağılmak mecburiyetinde kalmıştır. Göçmenlik, yurdundan ayrı düşme zorlukları çeken Göyçe sanatkarları dağınık şekilde Gence, Şemkir, Daşkesen, Şamahı ve Bakü arazilerinde yerleşmişlerdir. Sanat muhitini sadece kişilerin değil, hem de tarihi-coğrafi arazinin, iklim şartlarının, yaşam tarzının bir bütün halinde ortaya koyduğunu dikkate alırsak, artık Göyçe bölgesinin tarih hafızasına çekildiğini, bu sebeple de Göyçe aşık muhitinin dağıldığını yürek sızısı ile itiraf etmek gereklidir. Bununla birlikte, Şunu da kaydetmek lazımdır ki, Göyçe aşık muhitine mensup sanatkarlar yerleştikleri bölgelerde aşık sanatının yaratıcılık ve ifacılık keyfiyetlerine olumlu tesir gösterecektir.

2.4.2.Dereleyez Aşık Muhiti

Sanat ananesi bakımından Göyçe aşık muhitine oldukça yakın olan Dereleyez aşık muhiti de sazlı-sözlü ilçeleri, çalgılı-sözlü meclisleri ve kamil üstadları ile isim yapmıştır. Yirminci asrın başlarında yüzden fazla köyü çevreleyen Dereleyez bölgesinin ardıcıl sıkıştırmalardan ve vakitsiz bir şekilde zorla göçe zorlanmalarından sonra seksenli yıllardaki iki bölgede /Soylan ve Keşişkend/ toplam yirmiye yakın köyü kalmıştır[253] . 1988' de Azerbaycan Türkleri bu köylerden de mecburen çıkarılmıştır.

Göyçe bölgesi ile Dereleyez bölgesini birbirinden meşhur Selim geçidi ayırmıştır. Çok mürekkep bir coğrafi mevkide yerleşen bu geçit yalnız yılın altı ayında gidiş gelişe olanak vermiştir. Altı aylık kış döneminde kar yağıp geçidi kapattığında bir bölgeden diğer bölgeye geçmek mümkün olmamıştır. İlkbahar-yaz aylarında yakın ilişkiler kuran, sanat ilişkileri kuran Göyçe ve Dereleyez halkı kış döneminde denebilir ki, bölge içinde hayat geçirirlermiş. Kış zamanı içine kapanan aşık muhitleri de hayatın diğer yönleri gibi ilkbahar- yaz zamanında yeniden kaynaşıp karışmış ve sanat münasebetlerini karşılıklı fayda elde etme zemininde oluşturmuşlar. Kendi bölgeleri dışında Göyçe aşıklarının Dereleyez bölgesine,

---

[253] A. Alekberli, **Kadim Türk – Oğuz Yurdu- "Ermenistan"**, s. 133-137; 153-156

Dereleyez aşıklarının ise Göyçe bölgesine toy-düğüne çağırılması gelişme ahenginin aynı yönde gitmesine geniş olanak ve şartlar yaratmıştır. Bunun haricinde, gah Göyçe aşıklarının Dereleyez aşıklarını, gah da aksine - Dereleyez aşıklarının Göyçe aşıklarını saz-söz meydanına çağırması ve sanat sınavına çekmesi de gelişmede büyük rol oynamıştır. Sonraları aşık hikayelerine, destan kanatlarına çevrilen bu sanat sınavları yaratıcılıkta poetik sikletin, ifacılıkta ise medeni-estetik tutumun kuvvetlenmesine olanak vermiştir.

Göyçe'de olduğu gibi Dereleyez bölgesinin de her köyünde birkaç aşık yaşayıp yaratmıştır. Sallı, Hors, Kabaklı, Karakaya köyleri ise meslek aşıkları meskeni sayılmıştır. XIX. yüzyılın sonu ile XX. yüzyılın ortaları arasında Sallı köyünde yirmiye yakın saz-söz sanatkarının çalıp söylemesi orada sanat hayatının oldukça hareketli geçtiğinden haber verir. Sallı köyünde yetişen Aşık Paşa, Kul Mustafa, Aşık Celil, Şair Tahmas, Dellek Halef, Aşık Esad, Şair Al Hüseyin, Şair Muhammed / Aşık Celil' in kardeşidir/, Şair Rıza Kulu, Aşık Kulu, Muhammed Ali, Aşık Behman, Aşık Mirzali ve başkaları Dereleyez aşık muhitinin en olgun saz-söz ustaları gibi ün yapmıştır[254] . Bunlardan başka Aşık Paşa' nın XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile XVII. yüzyılın öncesinde yaşayıp yarattığına ihtimal vermek mümkündür. Folklorcu İ.Abbasov Ermenistan' da Matenadaran elyazmaları arasında arama yaparken onun 1611 yılında yazıya alınmış "Acayip göreydim dersen" dizesi ile başlanan bir geraylısına rast gelmiştir[255] . Bu kaynaktaki 1687 tarihli bir başka el yazmasında ise Kul Mustafa' nın:

Bulandı çeşmim seli,
Meğer bir gün durulmaz mı?
Yüzün gördüm, oldum deli,
Aşık Paşa dinlemez mi?[256]

bendiyle başlayan geraylısı verilmiştir ki, buradan da Kul Mustafa' nın Aşık Paşa' yı üstad gibi kabul ettiği anlaşılır. Her halde, bu orta asır el yazmalarındaki şiirler en iyi şekliyle sanatkarların sağlığında yazıya geçirilebilirdi. Ama sonradan başka bir ifacı aşığın dilinden kayda alınması da mümkündür. Bununla beraber, varyantlardan

---

[254] K. Kazımov**, Aşık Celilin Sorağı İle, "Gobustan" j**., s. 21
[255] İ. Abbasov, **Azerbaycan – Ermeni Şifahi Edebiyat Alakaları/** Filoloji İlimleri Namzedi alimlik derecesi almak için sunulmuş tez/ Bakü, 1965, s. 186
[256] İ. Abbasov, **Azerbaycan – Ermeni Şifahi Edebiyat Alakaları,** s. 187

hangisinin net olup olmamasına bağlı olmayarak, Aşık Paşa ve Kul Mustafa' nın aşık sanatının oluşum ve biçimlenme aşamasında yaşayıp yarattığı göz önündedir. Dereleyez aşık muhitinin esası da Aşık Paşa ve onun devamcıları tarafından oluşturulmuştur. Burada şöyle bir yön de hususi merak uyandırır ki, Aşık Paşa kendi adı karşısındaki "aşık" sözünü sanatkar unvanı gibi kullanmıştır. Bu anlamda 1611 yılına ait el yazmasındaki "Aşık Paşa" mahlası "aşık" sözünün sanatkar statüsünde kullanıldığını gösteren ilk yazılı kaynaklardan biridir.

Dereleyez aşık muhitinin sonraki devir sanatkarları içerisinde de Sallı köyünden olan Aşık Celil' in önemli yeri vardır. Aşıklık ilminin sırlarına derinden aşina olan Aşık Celil bestecilik alanında - yeni saz havalarının yaratılmasında- eşsiz hizmetlere sahiptir. Söylendiğine göre o, on iki saz havasının yaratıcısıdır. Aşığın hemşerisi Kulu Kazımov / Kengerli/ büyük zahmet ve uzun süreli aramalar sayesinde bu on iki havadan yedisini belirleyerek lent yazısına geçirmiştir. Şimdi aşıkların musiki repertuarında yaşamaya devam eden Aşık Celil havaları aşağıdakilerdir: "Baş Celili", "Orta Celili", "Ayak Celili", "Kahramanı", "Dereleyez garaylısı", "Kaytarma", "Bademi"[257] . Aşık Alesker' le yakından dost olan Aşık Celil yarattığı havaları bir kural olarak ilk önce büyük üstadın huzurunda çalar, onun hayır duasını alırmış. Göyçe aşık muhitinde Aşık Alesker hangi hakka sahipse, Dereleyez aşık muhitinde Aşık Celil bu yerin sahibidir. On beşten fazla talebe yetiştiren Aşık Celil' in kardeşi ve üç oğlu, daha sonra ise iki torunu da aşık olmuştur. Küçük oğlu Behmen, güzel sesi ve benzersiz çalgısı ile babasının ününü devam ettirmiştir. "Celil Ocağı" nın son temsilcisi Aşık Celil' in torunu Aşık Mirzali 1993' te vefat etmiş ve artık Dereleyez aşık muhitinin esas ocağı sönmüştür.

Dereleyez aşık muhitinin ifacılığı saz ve balaban ortaklığına dayanır. Yüksek tempolu söyleme tarzına ve musikinin ritmine uygun dinamik harekete – oynak gezişmelere bu bölgede hususi yer verilmiştir. Repertuarda felsefi-ürfani anlam taşıyan deyişme, muamma, bağlama ve buna benzer örneklerin önemli yer tutması ve bu kabilden olan örneklerin saz-söz meclislerinde faal işlekliği, elbette, yukarıdaki ifacılık prensipleri ile birlikte Göyçe aşık muhiti gibi Dereleyez aşık muhitinin de tekke kökenli olmasını seciyelendiren çizgilerdir.

Bütün aşık muhitlerinde olduğu gibi Dereleyez aşık muhitinde de musiki ve söz repertuarının yerli yaratıcılığını ve ifacılığını aksettiren yerel-mahalli çizgileri ol-

---

[257] Kazımov, **Aşık Celilin Sorağı ile**, No 3

muştur. Bu yönlerin olgunluk ve parlaklık derecesine göre dikkat çekenleri muhitten dışarı çıkarak popüler olmuş, yetkin olmayanları ise muhit dışında bir müddet faaliyet gösterdikten sonra işlerliğini yitirmiştir.

Milli-siyasi tazyikin güçlü olduğu tarihi aşamalarda, özellikle de 1915-1918' li yıllarda ve asrın ortalarında /1948-1950' li yıllar / Dereleyez bölgesini terk etmeye mecbur olan aşıkların büyük çoğunluğu Nahçıvan' a giderek oraya yerleşmişler. Dereleyez aşık muhitinin bel kemiği sayılan Aşık Celil de ömrünün son birkaç yılını Nahçıvan' ın Dize köyünde geçirmiş ve bu köyde de dünyasını değişmiştir. Genellikle, XIX.–XX. yüzyıllarda Dereleyez aşık muhitine mensup aşıklar faaliyetlerinin büyük kısmını Nahçıvan aşık muhitinde devam ettirmişlerdir.

2.4.3. Nahçıvan Aşık Muhiti

Erivan, Dereleyez ve Urmiye aşık muhitleri ile yakından sanat ilgisi olan Nahçıvan aşık muhiti de Azerbaycan aşık sanatının tarihi manzarasında belirli bir yer edinmiştir. Nahçıvan bölgesinde tarihi şehir hayatının olması (Ordubad ve Nahçıvan şehirleri) burada ortaçağ aşıklığının faaliyet göstermesine olanak sağlamıştır. Bölgenin çağdaş coğrafi adlarında yer alan sufi-derviş özellikli köy adları (Ordubad ve Culfa kasabalarında "Hanağa" adlı köyler var. "Hanağa"-"hanegah" sözünün değişiklik geçirmiş şeklidir. "Hanegah" ise sufi dervişlerin ibadet yerine denilmiştir.) Nahçıvan' da tarikat ananesinin tarihen önemli yer tuttuğunu gösterir. Sufilikle benzeşen Hurufiliğin kurucusu Fezlullah Naimi' nin kabrinin Elince kalesi etrafında olması da kasabada tarikat ananesinin tarihi nüfuzunu yansıtır. Bütün bunlar Nahçıvan' da tarihen tekke kökenli aşıklığın ortaya çıkmasına ve perspektif muhitin oluşmasına güçlü olanak vermiştir.

İfacılık prensipleri bakımından komşu muhitlerden o kadar da farklı olmayan Nahçıvan muhiti geçen yüzyıl süresince söz yaratıcılığı ve saz besteciliği alanında kendine mahsus başarılar kazanarak aşık sanatının repertuar zenginliğine değerli örnekler eklemiştir. "Nahçıvanı", "Nahçıvan gülü", "Köhne Nahçıvan", "Ağır şiirli", "Yüngül şiirli[258]…v.s. bu gibi orijinal saz havaları, "Ordubadlı Kerim" (bazı varyantlarda "Kerim ve Süsen"), "Ziyad-Şevket" destanları, kasabanın tarihi yaşayışını yansıtan çoğu aşık rivayetleri ve aşık şiiri numuneleri Nahçıvan' da saz-söz durumunun uzun bir zaman zarfında sanat muhiti şeklinde yaşadığını gösterir.

---

[258] Nahçıvan' da yerli cemaat "Şerur" adını "Şerir" şeklinde telaffuz eder. "Şerili" - "Şerura mahsus hava" anlamında kullanılmıştır.

İlginçtir ki, büyük folklorcu Hümmet Alizade "Köroğlu" destanının en meşhur kollarından birini –"Köroğlu' nun Ballıca seferi" ni 1930 yılında Ordubad' ta Aşık Muhtar' dan yazıya almıştır[259] .

Esasen Şerur, Şahbuz, Sederek ve Ordubad 'ın köylerinde çalıp söyleyen Nahçıvan aşıklarının ifacılık mahareti bölge dışına da yayılmış, onları İran / özellikle Urmiye, Tebriz etrafına / ve Türkiye /Iğdır, Erzurum/ düğünlerine davet etmişler. XX. yüzyılın öncelerine kadar Nahçıvan aşıkları Nahçıvan' dan daha çok İran ve Türkiye arazisinin düğünlerinde çalmış söylemişler. Onlar gittikleri yerlere kendi muhitlerinin sanat havasını götürdükleri gibi bu muhitlerin çalgı ve okuma tarzındaki ince noktaları da benimseyerek Nahçıvan' a getirmişler. Seksenli yıllarda faaliyet göstermeye devam eden Şerur aşıklarının yorumlarında Urmiye ve Anadolu aşıklarına mahsus okumu üslubu sezilirdi.

Nahçıvan aşık muhitine mensup olan en kuvvetli saz söz sanatkarı XVIII. yüzyılda yaşamış Aşık Süleyman' dır. O, sanatkarlık kudreti ile Nahçıvan' dan çok uzaklarda da isim yapmıştır. Aşık Süleyman çağdaşı olan Abdalgülablı Valeh' in sanatkarlık maharetini duyduktan sonra Karabağ' a yola çıkmış ve orada onu sanat sınavına çekmiştir. Her iki üstad bu ağır sınav başarıyla geçmiş ve ömürlük dost olmuşlar. Aşık Süleyman ile Abdalgülablı Valehi' n birbirini sanat sınavına çekmesi ağır yüklü bir saz söz hikayesine çevrilerek uzun zaman aşıkların repertuvarında yaşamıştır[260] .

Nahçıvan aşık muhiti Aşık Süleyman'dan başka Hanhanım oğlu Ali, Çobankereli Aşık Cafer, Aşık Mehmet Cafer, Aşık Muhtar, Gülalı Mehmet, Aşık Fethullah, Aşık Azim, Aşık Sultan, Aşık Dedekişi, Aşık Aslan, Aşık Abbas, Aşık Hasan, Aşık Yusuf Sederekli gibi üstad aşıklar yetiştirmiştir[261] . Azerbaycan kadın aşıklarının en önemli biri sayılan Aşık Nebahat Cevadova da bu sanat muhitinde tecrübe kazanıp olgunlaştıktan sonra dokunaklı ve güzel ifacılığı ile dört bir yana nam salmıştır.

XIX. yüzyılda Azerbaycan aşık sanatının büyük ustadları Aşık Ali' nin, Aşık Alesker' in ve Aşık Hüseyin Şemkirli' nin Nahçıvan' a çok defa yolculuk yapmaları, onların düğünlerinde çalıp söylemeleri, yerli sanatkarlarla birlikte sanat meclisleri kurmaları bu devirde bu muhitin saza söze, aşığa olan hassasiyetini gösterir.

---

[259] B. Abdullah**, Azerbaycan Edebiyatı İncileri /Destanlar/**, s. 371-377
[260] M. Allahmanlı, **Aşık Valeh' in Sanat Dünyası**,1. c. / Nahçıvan Folkloru/, Bakü 1994, s. 309-326
[261] **Azerbaycan Folkloru Antolojisi**, 1.c. / Nahçıvan Folkloru /, Bakü 1994, s. 309-326

Muhittin sanata ilgisini gösteren tarihi alametler arasında 1935' te "Nahçıvan Aşıklar İttifakı" adlı resmi teşkilatın kurulmasını da kaydetmek lazımdır. Nahçıvan Aşıklar İttifakı' nın bu yıl yapılan kuruluş konferansına bölgesel muhiti temsil eden elliden fazla halk sanatkarının temsilci gönderilmesi de sanata olan ilginin tarihi manzarasını göstermektedir.

Nahçıvan aşık muhiti bölgede muğam üslubunun güçlenmesi ile 1940-50' li yıllardan itibaren yavaş yavaş tarihi etkisini yitirmeye başlamıştır.

Azerbaycan Aşıklar Birliği'nin elde ettiği son bilgiye /1993 yılı/ göre şu anda Nahçıvan' da faaliyet gösteren yerli ve dışarıdan gelme /1988 yılında Dereleyez'den gelen/ aşıkların sayısı sekizdir. Esasen Şerur, Şahbuz, Babek ve Sederek bölgelerinin kasabalarında yaşayan bu aşıkların büyük çoğunluğu altmış-yetmiş yaşlarındadır. Ustad-talebe ananesi devam etmediği için Nahçıvan aşık muhitinin perspektif faaliyet olanakları azdır.

2.4.4. Erivan Aşık Muhiti

Azerbaycan aşık sanatının gelişmesinde Erivan aşık muhitinin de önemli yeri olmuştur. Kendine has tarihi bir parlaklık yaşayan bu muhit XX. yüzyılın başlarına kadar faaliyet göstermiştir. Malesef ki, Erivan aşık muhitinin söz ve musiki repertuarı vaktinde yazıya geçirilmediğinden şimdi gerçek görüntüsünü yaratmak o kadar da kolay değildir. XIX. yüzyılın sonlarına dek ahalisinin esas kısmını Azerbaycan Türkleri' nin oluşturduğu Erivan şehri /1828 yılında nüfusu: Azerbaycan Türkleri -1807 aile, 7331 kişi; Ermeniler 567 aile, 2369 kişi oranında olmuştur/ ve onun çevresinde olan Kemerli, Üçkilise, Eller, Zengibasar, Vedibasar yerleşim alanları Türk folklor hafızasında saz-söz meskeni gibi iz bırakmıştır. XIX. yüzyılın otuzuncu yıllarında Rus emperyalizminin himayedarlığı ile başlayan etnik sıkıştırma XX. yüzyılın öncesinde Erivan şehrinde sayı oranını kesin bir şekilde Ermeniler' in lehine değiştirdikten sonra milli-medeni hayatın diğer kısımları gibi aşık sanatı da meydanını daraltmak mecburiyetinde kalmıştır. Erivan etnik temizlenme yapılan ilk tarihi Türk bölgesi olduğu için Azerbaycan aşık sanatının zorla aradan çıkarılan birinci aşık muhiti de bunun için onun kısmetine düşmüştür.

Aradan çıkarılmasından hayli zaman geçse de Erivan aşık muhiti çok asırlık faaliyeti boyunca tarihi belgelere ve folklor kaynaklarına bozulmaz izler bırakabilmiştir. "Erivan çukuru", "Erivan güzellemesi" gibi saz havalarının

mevcutluğu muhitteki bestecilik ve ifacılık medeniyetinin gelişme seviyesi hakkında bilgi verir. Erivan' da saz-söz meclislerinin kurulması, yakın-uzak bölgelerden kendine güvenen aşıkların saz alıp bu meclislere gelerek sanat meydanında bin bir sınava girmesi bir çok destanın konu hattına girmiştir. Mesela, "Yetim Aydın" destanında eserin kahramanı Yetim Aydın saz-söz sanatının en olgun bilicileri olan Dede Gurbet, Dede Güçlü ve Dede Heykel' le Erivan' da karşılaşır. O, sanat sınavından galip çıkar ve üstelik kendinden önce buraya değişmeye gelip kaybolup esir düşen otuz dokuz aşığı da kurtarır. Şüphesiz ki, destan düşünüşü bu yer /Erivan / ve sanat meydanlarını boşuna hatırlatmaz. Onların arkasında muayyen medeni- tarihi zemin durmaktadır. "Yetim Aydın" destanında Erivan 'ın aşıklar (kendi de üstad aşıklar!) mekanı gibi epik hafızada iz bırakması aşıklığın şehir sanatı dönemi hakkında aydın düşünüşü ortaya koyar. Tebriz, Tiflis, Gence, Derbent arasında Erivan şehrinin de ticari-medeni merkez olarak aşıklığın bir sanat gibi gelişmesinde önemli rol oynaması sözü edilen destan epizotunda kendini ispat etmektedir. Yukarıda adı geçen diğer şehir adlarımızın "Kurbani", "Abbas-Gülgez", "Aşık Garip", "Valeh-Zernigar" destanlarında büyük aşıklar mekanı gibi bir vurguyla dikkate sunulması aynı sebebe dayanır.

Geçen yüzyıllar içinde Erivan' da güçlü bir aşık muhitinin tarihi mevcutluğunu ortaya koyan delillerden biri de bu bölgede Azerbaycan aşıklarının tesiri altında çoğu Ermeni aşıklarının ortaya çıkması ve uzun müddet faaliyet göstermesidir[262] . Ermeni aşıklarının büyük çoğunluğunun Azerbaycan Türkçesinde çalıp söylediği, hatta bu dilde şiirler, hikayeler oluşturduğu açıktır. Aslen Erivanlı olan ve ömrünün büyük kısmını orada geçiren Ermeni yazar Haçatur Abovyan' ın XIX. yüzyılda yaptığı gözlem bu bakımdan çok değerlidir: "Kerem' in, Aşık Garib' in, Keşişoğlu 'nun türkülerini, hikayelerini söyleyen aşıklar sazlarını işe koyup öyle okuyorlardı ki, is-terdin ki ne yesen, ne içsen, bir saz da sen eline alıp geceli gündüzlü dağı taşı dolansan, kendin de o günleri geçiresin[263] ." Elbette Ermeni yazarda bu duyguları Erivan aşık muhitinin geçen yüzyıllardan XIX. yüzyıla kadar gelen sihirli gücü uyandırmıştır.

---

[262] Ramazanov**, Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları**, s.1

[263] H. Abovyan' dan alınan bu sitat İ. Abbasov' un **"Azerbaycan Folkloru XIX. asır Ermeni Kaynaklarında"** kitabından, Bakü 1977, s. 127 alınmıştır.

2.4.5. Çıldır Aşık Muhiti

Azerbaycan aşık sanatının klasik ifacılık ananelerini ve oluşum devri repertuarını hassas bir muhafazakarlıkla koruyan Çıldır aşık muhitinin yerine getirdiği tarihi vazife de benzersizdir. On sekizinci yüzyılın sonuna kadar geniş hudutlu bir bölge gibi Osmanlı devleti içinde medeni-coğrafi bütünlüğünü koruyan eski Çıldır bölgesi on dokuzuncu yüzyılda Rus işgali sonucunda ikiye parçalanmış, daha sonra ise arazinin işgal olmuş kesimi Gürcistan ve Ermenistan arasında paylaşılmıştır. Böylelikle de XIX.-XX. yüzyıllarda Çıldır bölgesi üç bölümden ibaret olmuştur:

1. Bölgenin Doğu Anadolu' da - Türkiye arazisinde kalan ve şimdi de "Çıldır" adı taşıyan kısmı;

2. Ermenistan' a katılan Ağbaba ve Kızılgöç kesimi.

Bunlar sonradan Amasiya ve Gukasyan kasabaları şeklinde adlandırılmıştır;

3. Gürcistan' a katılan ve "Meshet – Cavahetiye" adı verilen bölüm.

Tarihi Çıldır bölgesi anlayışı bu üç bölümün bütününden ibarettir. Çıldır aşık muhiti de bu büyük ölçekli arazide toplanmıştır. Borçalı ve Kars aşık muhitleri arasında yerleşen Çıldır aşık muhiti kendinde hem Azerbaycan, hem de Anadolu aşıklığının özelliklerini toplamıştır. Genel olarak Azerbaycan aşık sanatına mahsus hususiyetler - ifa tarzı ve repertuar şebekesi- daha ön plandadır. Tek sazlı ifacılığa dayanan bu muhit aşıklaşmış ozanlar grubuna dahildir. Bağdaş kurup oturarak çalıp söyleme ananesi de Çıldır aşıklarının ifacılığında belirgin bir yer almıştır.

Ananevi olarak on iki telli sazlardan yararlanan Çıldır aşıkları esasen üç kök üstünde / Şah perde, Baş perde, Orta perde / çalıp söylemeye üstünlük vermişler. Çalgıda üç perdeli sistemin statikliği, kopuz çalgı tarzının muhafazasından da gelebilir.

Azerbaycan aşık sanatının ananevi musiki repertuarı Çıldır aşık muhitinde de ana hat teşkil etmiş, bununla birlikte, bu muhitte diğer muhitlerde görülmeyen çok sayıda saz havası mevcut olmuştur: "Ağbabayı", "Deyişme", "Diyarbekiri", "Karacaoğlan", "Kurdoğlu", "Köynebaşı", /"İfhanı"/, "Gülendamı", /"İskenderi"/, "Otalı", "Otuz biri", "Hoş damağı", "Çukuroba", "Çıldır divanisi", "Çalpapak", "Şahseveri", "Sümmani", "Şenlik Mirzecanısı"[264] . Bu saz havaları Çıldır muhitinde besteciliğe tarihen güçlü eğilim olduğunu gösterir. Ananevi havalar çalgısına yerli

[264] Azad Ozan (Kerimli), **Çıldır Aşık Mektebi Hakkında Bilgiler,** Azerbaycan Musikisi Mecmuası, Bakü, 1994, s. 130

çalarların eklenmesi ve yeni güllerin vurulması da Çıldır ifacılığı için karakteristik bir durumdur.

Çıldır aşık muhiti pekçok tanınmış saz-söz sanatkarı yetiştirmiştir. Onların içerisinde Hasta Hasan uzun bir sanat yolunun temelini atan üstad gibi diğerlerinin içinden seçilir. XVIII. yüzyılda yaşayıp yaratan bu kudretli söz sarrafı yüzlerce aşık şiirinin ve birkaç destanının yaratıcısıdır. O, devrinde defalarca Kul Karani, Usta Polat, Ömer, İlfani, Sefili gibi yetenekli aşıklarla sanat yarışmasına girmiş ve saz-söz erbabı olduğunu kanıtlamıştır[265] . Hasta Hasan' ın sanat ocağı Çıldır aşık muhitinde yakın zamanlara kadar devam etmiştir. Bundan sonra, ustad-talebe ananesi aracılığı ile bu ocağın saz-söz yatırı Hasta Hasan' dan Aşık Nuri' ye, Aşık Nuri'den Aşık Şenlik' e, Aşık Şenlik' ten Aşık Nesib' e / Kör Nesib /, Aşık Nesib' den ise Ağbabalı Aşık İskender' e geçmiştir. Bu sanatkarların başka talebeleri olsa da önemli olan yön yukarıdaki hat üzerinde gitmiştir..

Hasta Hasan ocağının meydana getirdiği Aşık Şenlik Çıldır muhitinden çok çok uzaklarda da saz-söz sanatkarı gibi ün kazanmıştır. Birçok koşma, geraylı, tecnis, divani ve muhammeslerden başka o, birkaç destan ve aşık hikayesi de yaratıp söylemiştir. Onun yarattığı "Yeni şah" destanı klasik destancılık ananesinin başarılı devamıdır. Bu destan sadece Çıldır ve onun çevresinde değil, uzak bölgelerde de aşıkların repertuarında önemli yer tutmuştur. Şenlik saz havaları da bestelemiştir. Bunların içerisinde "Çıldır divanisi" ve "Şenlik Mirzecanisi" ni ayrıca kaydetmek lazım gelir. Sanat dersini Aşık Şenlik' ten alan Kör Nesib üstadlarına layık bir aşık olmuştur. Saz dünyasının olgun bilicisi olan bu kudretli sanatkarın karşısına çıkmaya çok az aşığın cesareti olmuştur. Onun Aşık Alesker' le olan meşhur deyişmesi ağır sanat sınavlarından sayılır. Kör Nesib' den sonra Hasta Hasan ocağına onun talebesi Ağbabalı İskender /1915- 1992 / sahip olmuştur. Çıldır aşık muhitinin bütün ağırlığını sinesinde toplamış bu üstad sanatkar en zengin saz ve musiki repertuarına sahip aşıklardan biri olsa da gerekli şekilde değerlendirilmemiştir. Ağbabalı İskender, Hasta Hasan ocağının sonuncu büyük temsilcisi idi. Güçlü hafızaya sahip olan bu eşsiz söyleyici-ifacının repertuarı denebilir ki, yazıya geçirilmeden kaybedilmiştir.

Hasta Hasan ocağının Aşık Şenlik çizgisi ile devam eden yönünde Aşık Süleyman, Aşık Mehmet, Aşık Asker, Çorru Muhammed, Aşık Balakişi, Aşık

---

[265] V. Hacıyev, **Folklorumuzun Ufukları**, Bakü 1991, s. 22

Ahmet, Şıh Mahmutlu Usta Abdullah ve başka bunlar gibi yetenekli sanatkarlar da yetişmiştir[266] .

Çıldır aşık muhiti bu bölge dahilinde ve ona yakın çevrede yaşayan Gürcü ve Ermeniler'e derin tesir gösterdiğinden onların arasında aşık sanatını benimsemek isteği oluşmuştur. Bu etkide Hasta Hasan'ın ve Aşık Şenlik' in sanatkar şahsiyeti önemli rol oynamıştır. XVII.-XX. yüzyıllarda Aşık Ruhani, Aşık Şeydai, Aşık Şivğa, Aşık Zeyni, Aşık Feydayi, Aşık Pekdayi, Aşık Niko, Sefil Lado, Aşık Eto ve başka Gürcü aşıkları Çıldır aşık muhitindeki sanat ikliminin tesiri altında çalıp söylemişlerdir[267] . Çıldır' a yakın çevre sayılan Gümrü' de onlarca Ermeni aşığı da bu tarihi devirde aynı musiki ve söz repertuarı esasında çalıp okumuş ve Azerbaycan Türkçesinde şiirler, hikayeler söylemişler[268] .

Rus imparatorluğunun anti Türk siyaseti sonucunda Çıldır bölgesinin Gürcistan' a verilen kesiminde 1944 yılında yapılan etnik temizlemeden / Türkler' in zorla Kazakistan ve Orta Asya' ya sürgün olunması/ sonra şimdi Meshet Cavahetiye olarak adlandırılan arazide faaliyeti o kadar da hissedilmeyen birkaç yaşlı Gürcü aşığı dışında aşık muhiti yoktur. Bu araziden sürgün olunan ahali ile birlikte gurbetlere gönderilmiş Çıldır aşıklarının bir kısmı Kazakistan' ın kasabalarında faaliyetlerini devam ettirirler.

Çıldır bölgesinin Ermenistan 'a katılan ikinci kesiminden ise 1988 yılında etnik sıkıştırma yolu ile Türkler tamamiyle çıkarılmıştır. Bu kesimin / Ağbaba ve Kızılgöç/ ahalisi, dolayısıyla aşıkları Azerbaycan' ın çeşitli bölgelerine yayılmıştır. Böylelikle de Çıldır aşık muhitinin şimdiki Gürcistan ve Ermenistan arazisine düşen kesimleri zorla dağıtılarak ortadan kaldırılmıştır.

Bölgenin Doğu Anadolu'da kalan kısmında aşık muhiti hala yaşamaktadır. Lakin yirminci yüzyıldaki siyasi şartlar uzun zaman içinde gidiş gelişi, medeni-estetik ilişkileri engellediğinden bölgenin Türkiye'deki bölümü ile Sovyet İttifakındaki kesimleri arasında her hangi bir ilişki kurulamamış, bu da Türkiye' deki Çıldır aşık muhitinin Anadolu aşık sanatına uyum sağlayamamasına sebep olmuştur[269] . Bununla birlikte oradaki çağdaş Çıldır aşık muhiti Azerbaycan aşık sanatına mahsus repertuarı koruyup saklar. Değişiklik daha çok ifacılık prensiplerinde göze çarpar.

---

[266] K. Veliyev, **Aşık Şenlik' in Hayatı, Muhiti ve Poetik Yaratıcılığı,** Filoloji ilimleri alimlik unvanı almak için hazırlanmış tezin özeti, Bakü 1992, s. 10
[267] Hacıyev, **Folklorumuzun Ufukları**, s. 72
[268] Ramazanov, **Azerbaycan Dilinde Yazıp Yaratan Ermeni Aşıkları**, s. 91
[269] E. Aslan, **Çıldırlı Aşık Şenlik: Hayatı, Şiirleri, ve Hikayeleri**, Ankara 1975

2.4.6. Derbend Aşık Muhiti

Merkezi Derbend bölgesi ve Dağıstan'ın çevresindeki Tabasaran ve Rutul kasabaları olmakla birlikte kapsamı Azerbaycan Cumhuriyeti' nin Guba-Haçmaz ve Şeki-Zagatala sınırlarına kadar uzanan Derbend aşık muhiti de tarihen Azerbaycan aşık sanatının başlıca bölgeleri arasındadır. Zengin iktisadi-siyasi hayat yaşayan bu eski bölge yüzyıllar boyunca önemli bir medeni-ticari merkezi ve söz-sanat diyarı gibi de ün kazanmıştır : Abbas Tufarkanlı' nın ortaçağlarda söylediği:

Düyüsü ekilip Gilan' dan gelir;
Sürüsü çekilmiş Muğan' dan gelir;
Çin' den, Hindistan' dan, Yemen' den gelir
Tarçını, miheyi, hili Derbend' in.-

mısraları hiç te tesadüf değildir.....

Eski çağlardan beri Azerbaycan medeniyeti diğer bölgelerde olduğu gibi Derbend' de de ilim, güzel sanatlar ve edebiyatın çok yönlü şebekesi dahilinde yaşamış ve inkişaf etmiştir. Kaynaklar Derbend' deki Türk medeniyetinin çok çok eskilere dayandığını gösterir. "Kitab- ı Dede Korkut" boylarında, "Köroğlu" destanında ve diğer folklor örneklerinde adı ve canlı hayatı gururla vurgulanan Demirkapı Derbend'e başka cihetlerle birlikte, uzun bir zaman zarfında yaratılan milli manevi servetler, bununla birlikte saz-söz sanatı hususi hürmet getirmiş ve nüfuz kazandırmıştır. Türk etnik medeni sisteminin esas temsilcilerinden biri sayılan Dede Korkut' un kabrinin Derbend' de olması konusundaki tarihi rivayet de bu muhitin milli manevi değerlerle zenginliğini tesciller.

Eski çağlarda olduğu gibi orta asırda da Türk-İslam kontekstinde giden başlıca medeni-siyasi hadiseler Derbend 'de kendine ortam bulmuştur. Buna göre de tasavvuf dünya görüşünün yayılıp sağlamlaşmasında, sufi-derviş ocaklarının meydana gelmesinde ve en nihayet, bu manevi-siyasi ve medeni-estetik istikametin kanuna uygun devamı gibi aşık sanatının oluşması sürecinde Derbend ve onun çevresinin son derece önemli rol oynaması tabiidir. Hele XV. –XVI. yüzyıllarda Şah İsmail Hatayi' nin babası Şeyh Cüneyt ve dedesi Şeyh Haydar' ın Derbend ve onun etrafında sufi-derviş ocakları kurmaları ve bu yolda şehit olmaları sonraki aşamada

bölgenin manevi bir hal almasına imkan vermiştir[270] . Şimdi de Derbend' de ziyaretgah gibi mukaddes tutulan "Kırklar piri" orta asırların sufi-derviş sistemine ait bir ocaktır. Bu ocak bu aşamanın epik yaratıcılığında - orta asır destanlarında- işlek mevkiye sahip olan tasavvuf seciyeli sembolik "kırklar" ifadesi ile birebir alakalıdır. Hakk aşıklarının:

Sıdkımı bağladım kırklar pirine .....

veya

Kırklar meclisinden bade içmişem –

diye ilahi vergiye sahip olduklarını sembolik-ürfani "kırklar" ifadesi ile alakalandırmaları da "kırklar piri" nin / bu addaki pir, sufi-dervişliğin güçlü olduğu bölgelerin çoğunda var/ sufi-derviş-aşık ocağı gibi kavranılmasından ileri gelir. "Derbend'de kırklar, Şirvan' da şıhlar yardımcın olsun" - alkış-duasında da "kırklar" ifadesi Derbend' le birlikte folklor düşüncesine yürümüştür. Elbette, bütün bunlar Derbend' de tekke ocağına dayanan aşık muhitinin oluşması için gerekli manevi-örfani zeminin tarihi oluşumunu şart kılar.

Aşıkların manevi-örfani koruyucu gibi kabul ettikleri Hazreti Ali' nin Kafkasya' nın en büyük dini ocağında -Derbend cuma mescidinde- namaz kılması konusundaki rivayet de sözü edilen devirde tarikata bağlılıktan doğmuştur. Abbas Tufarkanlı XVII. yüzyılda yazdığı meşhur şiirinde de bu meseleye maksatlı şekilde işaret etmiştir:

Cuma mescidinde kılarlar namaz,
Ağam Ali olup orda pişnamaz,
Bu sözleri söyler bineva Abbas
Muhammed destinde Ali Derbend' in.

Yazılı kaynaklarda Derbend aşık muhitine mensup XVI. yüzyılın saz-söz sanatkarı Bayat Abbas' ın yüksek poetik tutumlu koşma ve geraylılarına rast gelinir ki, bu o muhitteki yaratıcılık ananesinin derin köklerinden haber verir[271] . Muhitin sanat cazibesi orta yüzyılın Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Abdalgülablı Valeh gibi üstad aşıklarını muhtelif vakitlerde çekip Derbend'e getirmiştir. Onlar Derbend sanatkarları ile karşılaşmış ve yeteri derecede seviyeli saz-söz sınavlarından

---

[270] O. E fendiyev, **Azerbaycan Safeviler Devleti,** Azerneşr, Bakü 1993, s. 36
[271] M. Yarehmedov, **Azerbaycan – DağıstanEdebi Alakaları Tarihinden**, Bakü 1985, s. 78-82

geçmişlerdir. Bu sanat sınavları "Abbas-Gülgez", "Hasta Kasım", "Valeh-Zernigar" destanlarının Derbend'e bağlı bölümlerinde görülmektedir. "Valeh Zernigar" destanında Aşık Zernigar' ın Derbend' de saz-söz meydanına gelen kırk aşığı sorgu-sualle bağlayıp sazlarını da ellerinden alması anlatılır.Burada biraz mübalağa vardır. Ama bu mübalağanın oluşmasına Derbend' in saz-söz cazibesi, orada aşık sanatına hassaslığın ve talepkarlığın yüksek olması neden olmuştur.

XVII.-XVIII. yüzyıllar arasında Derbend' de yaşamış Masum Efendi' nin de güçlü poetik kabiliyet sahibi olduğu duyulmaktadır. Günümüze gelip ulaşan şiirleri ve "Masum-Dilefruz" destanı onun aşıklık ilminin derin bilgisine sahip üstad sanatkar olduğunu gösterir. Derbend aşık muhiti adı geçen sanatkarlarla birlikte sanat alemine Derbend bölgesinden olan Yersulu Aşık Emin, Sefilli Mehmet, Halil Karadağlı, Ahmet Hümeydi, Velikentli Fetali, Aşık Konagbay, Aşık Tahirbey, Aşık Niftulla gibi görkemli saz-söz ustaları da kazandırmıştır. Derbent çevresinde yaşamış Ehraglı Recep (Rutul), Varhiyanlı Muhammed /Zagatala/, Molla Cuma /Şeki/, Haltanlı Tağı, Aşık Soltan, Aşık Gendab / Guba / ve başkaları da bu muhite ait sanatkarlardır. Derbend' e yakın bölgelerdeki Dağıstan /lezgi, dergin, avar, sahur… v.s./ aşıkları da ifacılık prensiplerinin, söz ve musiki repertuvarının benzerliğine göre Derbend aşık muhitine dahildir[272] . Onların büyük çoğunluğu Derbend aşık muhitinin tesiriyle Azerbaycan Türkçesi' nde söz yazmış, bir anane olarak meclisleri de bu dilde idare etmişlerdir. Hatta onların dillerinde yarattıkları destan ve şiirlerin yapısında ve poetik sisteminde de Azerbaycan aşık sanatının güçlü tesiri olmuştur[273]

Derbend muhitine mensup aşıkların ifacılığı saz-balaban, bazı yerlerde ise saz-balaban-nara ortaklığının birleşimi ile çalıp okumak üstüne kurulmuştur. Okuma tarzının Şirvan ifacılığına benzeyen yönü çoktur. Yorumlarken vokal enstürmantellere de belirgin derecede yer verilir. En çok istifade edilen tür sazdır. Muhitin Balaken-Zagatala kesiminde saz yerine tamburdan da istifade edilmiştir. Tamburlu aşıklara balaban-nara eşlik etmez. Onlar aşıklığın aşıklaşmış/aslında sonuna kadar aşıklaşmamışlar./ ozanlar kanadına dahildirler[274] .

Derbend aşık muhiti esasen tekke ananesine dayandığı için harekete-raksa meyillidir. Saz besteciliği o kadar da güçlü değildir. Şirvan ifacılığının musiki repertuvarına da dahil olan "Derbendi" adlı saz havası vardır. Bu muhitin ortaya

---

[272] **age.,** s. 160-173

[273] А. В агидов, **Фольклор и зарождание даргинской литерары**, Махачкала, 1972, s.59

[274] Bahşılar olabilirler. Çünkü Azerbaycan' ın bu bölgesi esasen Kıpçak kökenli Türk soylarıdır. Kıpçaklar' ın Ozan biçimindeki sanatkar tipi ise bahşıdır.

çıkardığı başka bir hava "Guba Keremi" ise ekser aşık muhitlerinin musiki repertuvarına dahil olmuştur.

Derbend aşık muhiti ananevi-işlek destanlardan başka klasik destanları da repertuvarında koruyup saklamakla diğerlerinden ayrılır. Diğer muhitlerde o kadar da göze çarpmayan "Yetim Aydın", "Bikes", "Adıgüzel", "Avcı Pirim", "Seyfalmülük", "Sefilli Mehmet" destanları da bu kabildendir. "Aşık Garip", "Abbas-Gülgez", "Valeh-Zernigar" gibi meşhur ananevi muhabbet-sevgi destanlarının ise bu muhitte kendine mahsus çizgilerle seçilen varyantlarına tesadüf edilir. Buna ek olarak, Derbend muhitine mahsus aşıkların söz repertuvarında tasavvuf dünya görüşüne bağlı olan poetik numuneler hususi üstünlüğe sahiptir ki, bu da çevrenin manevi yaşam biçimde tarikat sisteminin uzun müddet sürükleyici felsefi-ürfani istikamette devam etmesinin neticesidir.

Bu muhitte ortaya çıkan Masum efendi (Derbend), Ehraglı Recep (Rutul), Varhiyanlı Muhammed /Zagatala/ ve Molla Cuma /Şeki/ poetik yaratıcılıkta büyük başarılar kazanmıştır. Onların ifacılık kabiliyeti hakkında bir bilgi kalmasa da yaratıcılıklarının mükemmelliği, bedii-uslubi renkliliği, mazmun-münderice kapsamının genişliği dikkat çeker. Bu sanatkarlar tahsillidir. Bu sebeple de onların şiirlerinde klasik yazılı edebiyattan gelen dil ve üslup alametleri, poetik deyimler göze çarpar. Molla Cuma aşık şiirine yeni biçimler de getirmiştir. Bu biçimler /hususen de cinaslı şiir kalıpları/ klasik doğu poetikasından yaratıcı şekilde faydalanmak için yapılmıştır.

Derbend aşık muhiti XX. yüzyılın ortalarından itibaren zayıflamaya başlamıştır. Şimdi yalnız Derbend çevresindeki iki köyde / Narsu ve Marağa/ aşık sanatı nüfuzunu belirgin olarak koruyup kolluyor. Guba, Haçmaz, Şeki, Zagatala ve Gah da aşıklara çok az rastlanıyor. Azerbaycan aşık sanatının teşekkül ve inkişafında, adı geçen bölgede Türk etnik-medeni sisteminin öncü mevki kazanmasında eşsiz hizmetleri olan Derbent aşık muhiti ortadan kalkan tarihi yerler arasına girme arefesindedir.

2.4.7. Karabağ Aşık Muhiti

Tarihi talihi Derbend ve Nahçıvan aşık muhitlerine benzeyen Karabağ aşık muhiti de kendine mahsus sanat özellikleri ile zengin olan bir saz-söz bölgesi gibi tanınmıştır. Aşık adının Karabağ' da coğrafi ad seviyesine çıkması da /Beylegan' da

"Aşıklı" adında köy vardır/ bölgenin tarihi geçmişinde aşık sanatının önemli yer tuttuğunu gösterir. Bu muhitin sanat hayatı XVI.-XVIII. yüzyıllar arasında daha canlı geçmiştir. Karadağ ve Karabağ aşık muhitlerinin yetiştirmesi olan Kurbani / XVI. yüzyıl/, Lale /XVII. yüzyıl/, Abdalgülablı Valeh /XVlll. yüzyıl/ gibi kudretli saz-söz ustalarının da gösterilen tarihi çevrede yaşaması tesadüfi değildir. Coğrafi yerleşim bakımından direkt Karabağ' a bağlılığı olmasa da XVII. yüzyılın görkemli saz-söz üstadı Sarı Aşık da Karabağ ve Karadağ aşık muhitleri çevresine dahildir. Sözü edilen yaratıcı ustalardan başka bu merhalede bir çok kuvvetli ifacı aşıklar da Karabağ muhitinin adını duyurmuştur. Aşık Valeh XVIII. yüzyılda kendinden önceki yetenekli saz-söz ifacılarının maharetinden söz ederek onların hürmete layık devamcısı olmasıyla tesadüfen iftihar etmez:

Benim Aşık Muhammed' in novbatı,
Aşık Cünun, Aşık Güllü nabatı.
Aşıklıkta her kesdenin evladı
Valeh ile beraberse de gelsin[275] .

Karabağ muhitinin yetiştirmesi olan Aşık Muharrem' in ifacılık kabiliyeti ile yakın doğu ülkelerine nam saldığı, orada onun hasretinin çekildiği de Valeh mısralarında iz bırakmıştır:

Bu dünyada hiç gezmemişti kem
Aşık Ali oğlu Aşık Muharrem
Hasretin çekiyordu Rum hem de Acem
Elinde tüteyi-balaban hani?

Sanatın tarihi nüfuzunun neticesidir ki, Karabağ aşık muhitinde yetişmiş sanatkarlardan ikisinin-Kurbani' nin ve Lele' nin- mezarları pir-ocak seviyesinde mukaddesleştirilmiş ve ziyaretgaha çevrilmiştir. Cebrail kasabasının Diri köyünde ve Fuzuli kasabasının Ahmedallar köyünde "hakk aşığının kabri" adıyla meşhur olan bu ziyaretgahlara yüzyıllar boyu, zorlukları kolaya çeviren, ağır dertlere ilaç bulan, evlat hasreti çekenlere evlat bahşeden, hastalara şifa veren bir ocak gibi yüz sürülür.

[275] Numuneyi folklorcu M. Alahmanlı Aşık Valeh' in torununun çocuğu Aşık Haspolat' tan 1986 yılında yazıya almıştır. Şiir parçasında adı geçen Aşık Muhammet Aşık Valeh' in öz babasıdır. "Şair Muhammet " adı ile de tanınmıştır.

Şüphesiz ki, aşık kabri ile bağlı mukaddesleştirme düşüncesinin, şifakar ocak sayarak ona tapınma duygusunun meydana gelmesi hakk aşığının ilahi alemle irtibatının mitolojik-örfani düşüncesi ile ilgilidir. Sözü edilen tasavvurun güçlü olması ve hakk aşığının kabrini ocak-ziyaretgah seviyesine yükseltmesi bu duyum ve düşünce sisteminin ortaçağ Karabağ muhitinde sağlam bir yerinin olduğunu gösterir. Hem de şunu gösterir ki, Karabağ aşık muhiti tarikat yönünde oluşmuştur ve aşıklığın tekke ocağına dayanan kanadına dahildir. "Kurbani" destanının remzi-ürfani karakter taşıması, Abdalgülablı Valeh yaratıcılığında tasavvuf sembollerinin yer alması muhitin tarihi manzarasındaki tekke-tarikatın çevrelemesi ile alakalıdır.

Karabağ muhitinde aşıklığın derin ürfani-estetik köklere, hususen da tarikat ananesine bağlılığı Valeh'in:

Adıma pay gelir gider mevladan
Bu toprakta aşıklar binası var.

mısralarında açık ifadesini bulmuştur. "Adıma pay gelir gider mevladan" mısrası ile Valeh vergili aşık-hakk aşığı olduğuna da işaret eder. Aşığın doğduğu köyün adında /Abdalgülablı tasavvuf karakteri taşıyan "abdal1 /sufı-derviş/ kelimesinin yer alması da orada aşıklığı geliştiren tarikat ocağının tarihi yerleşikliğini onaylar. "Valeh" mahlasında tasavvufi karakterin (ilahi aşka valeh-vurgun olmak) olması da onun dayandığı ananenin tarihi özelliğinde sufı-derviş sembolünün mühim yer tuttuğunu gösterir.

Karabağ aşık muhiti coğrafi konumuna ve siyasi vaziyetine göre Gencebasar, Göyçe ve Karadağ aşık muhitleri ile daha çok karşılıklı sanat münasebeti beslemiştir. İlginçtir ki, rivayete göre Kurbani aslen Karadağ bölgesindendir: Şiirlerinden birinde "Karadağ' dan Karabağ' a gelmişem" mısrasını da çok büyük ihtimal bu sebeple kullanmıştır. Kurbani' nin Gence yolculuğunun destan kayıtlarına geçmesi ise Karadağ-Karabağ-Gencebasar hattı boyundaki karşılıklı sanat münasebetlerinin tarihi yönünü aksettirir. Aşık Alesker' in oğlu Aşık Talib' in söylediğine göre, geçmişten beri sonbahar kış aylarında Göyçe aşıkları ovalık Karabağ' a iner, bölgenin köylerinde çalıp söyler iyi de kazanırlarmış[276] . Aşık Alesker defalarca Karabağ'a yolculuk yapmış ve hatta Valeh ocağı Abdalgülablı' yla çok mecliste bulunmuştur.

[276] Bu bilgiyi 1993 yılında İslam Alesker vermiştir.

Onun bu köyden olan Aşık Abbaskulu ve Aşık Necefkulu ile kurduğu saz-söz toplulukları şirin bir hikaye gibi dillerde ezberlenmiştir[277] . Göyçe aşıklarının Karabağ' da çok saz-söz meclisi kurmaları bölgenin tarihen saza hususi hassaslık göstermesinin alameti olmakla birlikte Karabağ-Göyçe sanat alakalarının dinamikliğini aksettirmesi bakımından da büyük önem taşır. İhtimal ki, "Aran güzellemesi" saz havası "Göyçe güzellemesi" ne karşılık olarak : "Göyçe-dağ" ve "aran-Karabağ"/ Karabağ' da Göyçe-Karabağ sanat irtibatı neticesinde oluşmuştur. Göyçe-Kelbecer-Terter-Berde-Beylegan-Ağcabedi hattı üzerindeki tarihi akışı Göyçe ve Karabağ aşık muhitleri arasında benzer ifacılık ve repertuvar müşterekliğine sebep olmuştur. Yukarda adı geçen Karadağ ve Gencebasar aşık muhitleri ile de denebilir ki, aynen böyle bir sanat bağlılığı mevcuttur. Bu sebepten de Karabağ aşık muhitinin ifacılığı bu muhitlerde olduğu gibi saz-balaban ortaklığı üzerine kuruludur. Destancılığın ve söz yaratıcılığının güçlü olduğu bu muhitte saz besteciliği de belirgin şekilde öylece yer almıştır: "Karabağ dübeyti" , "Karabağ gaytağı", "Karabağ gaytarması" saz havalarının adı, Kurbani "Divani" leri ve Abdalgülablı Valeh barmaklarına mahsusluğu söylenilen "Ayak sarıtel", "Orta sarıtel", "Baş sarıtel" havaları bunu söylemeye olanak verir[278] .

Karabağ aşık muhiti bölgede muğam-gazel üslubunun güçlenmesi ile on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren zayıflamaya başlamıştır. On dokuzuncu yüzyılda Karabağ' da evvelki ananenin devamı olarak Maralyanlı aşık peri gibi kabiliyetli saz-söz sanatkarı yetişse de, artık bu devirde bölgenin sanat durumu saz-koşma biçiminden muğam-gazel üslubuna doğru hayli ilerlemiştir.Yirminci yüzyılda Karabağ aşık muhitinin Göyçe-Kelbecer hattına uzanan kısmında -Terter ve Beylegan' da- aşık sanatı yaşamaya devam etmiştir. İstisna olarak Abdalgülablı Valeh ocağında da sanat ananesi korunup kollanmıştır. Aşık Valeh' in kütüğü Aşık Haspolat Ağdam Abdalgülablı köyünde çalıp söylemiş ve yaratıcı aşık gibi birkaç destan koşmuştur. Göyçe' nin düşmesinden sonra Karabağ aşık muhitinin gerilemesi daha da hızlanmıştır. Eldeki bilgilere /1993-/ göre Karabağ' da yedi aşık vardır. Bu aşıkların yaş ortalamaları elli beşten yukarıdır[279] .

Belirtilen yaş ölçüsünü ve bölgede üstad –talebe ananesinin işlemediğini dikkate alarak şu kanaate varılabilir ki, Karabağ aşık muhiti tarihi varlığının sonuncu

---

[277] F. Şusinski, **Azerbaycan Halk Musikicileri**, Bakü 1985, s. 95-97
[278] M. Hekimov, **Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 219-230
[279] **Bak:** Azerbaycan Aşıklar Birliğinin Arşivi, dosya no: 17

aşamasını yaşıyor. Bununla birlikte, Karabağ aşık muhiti gerilemeye kadarki uzun süreli zaman zarfında- oluşum ve gelişim çağlarına medeni-manevi hayatın bir çok yönlerine oldukça tesir edebilmiştir. Karabağ'dan gelen birçok tasniflerin, halk türkülerinin melodik yönü saz havalarından kaynaklanmıştır. Çalgı-melodi ve okuma tarzına göre sanat incisi sayılan icazkar "Karabağ şikestesi" de bir zamanlar bu bölgede önemli konuma sahip olmuş aşık-saz üslubunun yadigarıdır. Mukayese neticesinde de belirlemek mümkündür ki, "Karabağ şikestesi", "Çoban bayatı" saz havası ile aynı melodik kalıp üzerinde yer almıştır . "Karabağ şikestesi" önceleri saz-balaban ortaklığının eşlik etmesi ile aşıklar tarafından çalınıp okunmuş, daha sonra bölgede hanendelik üslubunun güçlenmesi neticesinde ses sanatçısı ifacılığına geçmiştir . Şimdi Urmiye aşık muhitinde "Karabağı" adı altında çalınan havanın "Karabağ şikestesi" ile aynı musiki biçimine sahip olması ve bu havadan sonra okunan bayatileri "Karabağ şikestesi" ndeki metinle /malum bayatilerle/ sesleşmesi de başka bir esasa bağlı değildir.

Bazı aşık muhitlerinde aşıkların musiki repertuvarında işlekliğini koruyan "Karadağ şikestesi"/Karadağ-Tebriz aşık muhiti /, "Şirvan şikestesi" /Şirvan aşık muhiti / bestelerinin "Karabağ şikestesi" ile yakın melodik uygunluğa sahip olması da her üç şikestenin saz köküne bağlılığından ileri gelir. Bundan başka, Karadağ ve Şirvan şikestelerinde olduğu gibi "Karabağ şikestesi" nde de okuma materyalini oluşturan metinler halk bayatilerinden ibarettir ki, bu örnekler de esasen saz muhitine mahsus poetik biçimlerdir. Bu ve buna benzer çoğu karşılaştırmalar gösterir ki, muğam üslubu Karabağ aşık muhitinin bir çok sanatkarlık çalarlarını, hem de okuma ve çalgı tarzındaki incelikleri benimseyerek melopoetik sistemini zenginleştirmiştir.

2.4.8. Şirvan Aşık Muhiti

Arazi kapsamına göre en büyük ölçekli muhitlerden biri olan Şirvan aşık muhiti kendine has ifacılık ve yaratıcılık yolundan geçmiştir. O, Azerbaycan aşık sanatının bölge özelliklerine göre en çok seçilen muhitidir. Okuma ve çalgı üslubunda hanende tarzını aks ettirdiğine göre Şirvan aşık muhitinin musiki repertuvarı ananevi aşık repertuvarından hayli farklıdır. Bu muhitte aşık tarzı ile hanende tarzının birleşimi olan "Pişrov" havaları /on ikiye yakın böyle hava var /, "Şikeste" ler / dokuz şikeste havası mevcuttur/, "Şeşengi" ler / sayı üçtür/ görülür ki, bu havalar sırf bölge seciyelidir. Adı geçen havaların saz-balaban-nağara ve koşa nağara ortaklığı olmadan

tek sazla solo şeklinde ifasının mümkün olmaması da havanın aşık tarzı ile hanende tarzının sentezinden oluştuğunu gösterir. Bununla birlikte, Şirvan aşıklarının musiki repertuvarında yerli havalarla birlikte bütünüyle Azerbaycan aşık sanatına mahsus olan klasik saz havaları / "Muhammes", "Dübeyti", "Keremi", "Köroğlu" havaları v.s./ da önemli yer tutar.

Musiki repertuvarından farklı olarak Şirvan aşık muhitinin saz repertuvarı diğer muhitlerden bölgesel alametlerle ayrılmıştır. Ananevi klasik aşık destanları, saz-söz üstadlarının poetik mirası burada da söz yükünün esasını teşkil eder. Bazı hallerde bazı destanların / "Abbas Gülgez", "Hasta Kasım", "Alihan-Perihanım", "Şah İs-mail"… v.s./ konu çizgisinde varyant değişiklikleri göze çarpar ki, bu da aşık muhitlerinin ekseriyeti için seciyevidir ve folklör metninin şifahi şekilde bulunmasından ileri gelen tabii bir haldır. İlginçtir ki, Şirvan aşık muhiti dışardan gelen tesir neticesinde saz havalarının tarihi melodik yönü değişiklik geçirerek yeni mecraya yöneidiği halde, söz repertuarının korunmasında keskin muhafazakarlık sergiler. Muhitteki söz repertuarının çağdaş manzarası gösterir ki, Azerbaycan aşık sanatının tarihi oluşumunda önemli rol oynayan "Yetim Aydın", "Göyçek Rıza", "Seyfelmülük", "Seydi-Peri", "Adıgüzel" gibi remzi-ürfani destanlar başka muhitlerde işlerliğini kaybetse de Şirvan aşıkları tarafından şimdi de söylenilir. "Kurbani" destanının ortaçağ tasavvuf sembolü ile zengin olan Zencan versiyonunun Şirvan' da korunması da muhitin klasik aşık repertuvarına muhafazakarlıkla yaklaşmasından ileri gelir[280] .

Şirvan bölgesi orta yüzyıllarda sufi-derviş ocaklarının, tekke-tarikat ananesinin geniş yayıldığı arazilerden biri olduğu için orada aşık sanatının oluşarak güçlü inkişaf geçirmesine verimli medeni-tarihi ortam mevcut olmuştur. Esasen sufi şeyhlerinin kabirlerinden ibaret olan Şirvan pir-ocaklarının çok ve bu ocaklara ahalinin büyük kısmının yürekten yüz sürmesi bölgede tekke-tarikat sisteminin tarihi gücü hakkında belirli bir fikir verebilir[281] . Tekke kökenli diğer aşık muhitleri gibi Şirvan aşık muhiti de oluşum sürecini bu sistem dahilinde geçirmiştir. Şirvan aşıklarının raksa, coşkulu hareketlere meyil göstermesi, ifa zamanı coşkun tempolu çalgı ve okumaya üstünlük vermesi, musiki aletleri topluluğunun /saz-balaban-goşa

---

[280] Tehmasib, **Azerbaycan Halk Destanları /Orta Asırlar/,** s. 337

[281] M. Nemet, **Azerbaycan' da Pirler**, Azerneşr, Bakü 1992, s. 68-69; A. Ceverzade, S. Ganiyev, Şamahı, Şamahı, Bakü 1994, s. 52-53

nağara v.s/ eşlik etmesinin normatifine çevrilmesi tekke merasimlerinden kalma izlerdir[282] .

Şirvan' da üstad sanatkar gibi tanınan merhum aşık Mahmut Aleskeroğlu'n un /Gobustan kasabasının Şıhzerli köyü/ mensup olduğu sanat ocağı hakkında verdiği malumat Şirvan aşık muhitinin tekke-tarikat sistemine bağlılığı bakımından oldukça değerlidir. Aşığın söylediğine göre, onların neslinin kökü Sofi Hamit soyuna dayanır[283] . Hamit mucizeleri ile meşhur olan sufi şeyhi imiş ve şimdi onun kabri Şirvan' ın en çok gidilen ziyaretgahlarından biridir[284] . İhtimal ki, Sofi Hamit ocağına mensup sufi-dervişler tarikat ayin ve merasimlerinin icrasında musikiden-sazın da iştirak ettiği musiki topluluğundan istifade etmişler. Onlar bu merhalede sembolik aşıklığı-hakk aşıklığını hayata geçirmişlerdir. Buna göre de onların aşıklığı remzi-ürfani seciyeye sahiptir. Sofi Hamit ocağının remzi-ürfani aşıklığı Göyçe' de Miskin Abdal ocağının yerine getirdiği tarihi vazifeye tam uydundur. Aşıklığın sanat tipi seciyesi alması bu kabilden olan tekke-tarikat ocaklarının tarihi-estetik tekamülü ile alakalıdır. Bu manada Şirvan' da aşık sanatının biçimlenmesinde diğer tekke-tarikat ocakları ile birlikte Sofi Hamit ocağı da önemli rol oynamıştır. Yeri gelmişken, şurayı da kaydetmek lazımdır ki, Şirvan' ın esas aşık ocaklarından biri sayılan Şıhzerli köyünün adındaki "Şıh"/"Şıh" aslında "Şeyh" sözünün konuşma biçimidir./ komponenti de bu yerin tarihen tarikatla sıkı bağlılığının nişanesidir. Şirvan aşık muhiti ifacılık ananesi bakımından Kuzey Azerbaycan' daki aşık muhitlerine nispeten Güney Azerbaycan' daki muhitlere daha yakındır[285] . Saz balaban-nağara, bazen de goşanağara birlikteliğine dayanan ifa tarzının benzerliği, söz repertuvarındaki bazı varyant çaprazlaşmalarının mevcutluğu muhitler arası tarihi alakadan gelen alametlerdir.

Komşu olan Karabağ ve Gencebasar muhitlerine nispeten biraz uzak mesafede bulunan Güney Azerbaycan muhitlerine, özellikle de Karadağ - Tebriz sınırındaki aşık muhitine yakınlık ve bağlılığın tarihi-estetik sebebi nedir? Kaynaklardan elde edilen bilgilere göre bu konuda aşağıdaki düşünceleri ileri sürmek mümkündür:

---

[282] **Kayıt:** Bu düşünce ifade edilirken yirminci yüzyılda bu toplulıuğa yersiz olarak ilave musiki aletleri / klarnet,garmon..v.s./ katılması istisnadır.

[283] Bu bilgiyi 1993 yılında Gobustan' ın Şıhzerli köyünde merhum Aşık Mahmut Aleskeroğlu vermiştir.

[284] M. Nemet, **Azerbaycan' da Pirler, s. 68**

[285] Şirvan Aşık Muhiti Kuzey Azerbaycan' daki muhitlerden yalnız Derbent Aşık muhiti ile uzlaşır.

a) Karadağ-Muğan-Şirvan hattı üzerindeki coğrafi şartlar gidiş-geliş için elverişli imkan oluşturmuştur. Buna göre de bu bölgelerin iktisadi ve medeni hayatı, dolayısıyla da da aşık muhitleri birbiri ile yakın ilişkide olmuştur.

b) Safeviler zamanında Tebriz-Şirvan ilişkilerini düzenlemek için hayata geçirilen demografik tedbirler - Azerbaycan' ın güneyinden bir kısım tayfa ve halk göçürülerek Şirvan' da yerleştirilmesi de tesirini göstermiştir[286] . Bu tayfa ve halka mensup olan aşıklar güneydeki aşık muhitlerine mahsus ifacılık ananesini ve söz repertuvarını kendileri ile getirerek Şirvan' da yaymışlardır[287] . Şimdi Şirvan'ın esas aşık köyleri sırasında öndeki yerlerden birini alan Şamlı, Ceyirdi, Kolanı, Padar, Kuşçu, Tekle ve başka köyler Safeviler zamanında güneyden Şirvan 'a getirilen tayfa ve halkın adlarını taşırlar.

Şirvan aşık muhiti Şirvan bölgesi hudutlarının hayli dışına da nüfuz ettiğinden onun kapsama alanını ismini aldığı bölgeyle çerçevelemek mümkün değildir. Muğan bölgesinin - Salyan, Sabirabad, Belesuvar ve başka bu gibi arazilerin aşık sanatı da ifacılık özelliklerine göre Şirvan aşık sanatının terkibine dahildir. İlginçtir ki, birçok hallerde Şirvan aşık muhitindeki sanat hayatının işlekliğini Salyan aşıklarının ifacılık ve sanatkarlık mahareti temin etmiştir. Bu bakımdan Şirvan aşık muhiti geniş anlam kazanır.

Oluşum devrinden beri Şirvan aşık muhiti yüzlerle saz-söz sanatkarı yetiştirmiştir. Bazen Şirvan aşıklığının ilk siması gibi Şirvanlı Molla Kasım' ın adı öne çıkıyor. İlk defa edebi kimliği ve şiirleri Salman Mümtaz tarafından 1926 yılında takdim edilen Şirvanlı Molla Kasım' ın Şirvan aşık muhitine bağlılığı o kadar da inandırıcı değildir. Salman Mümtaz Yunus Emre' nin bir şiirinde "Molla Kasım" adını kullanmasına ve ondan çekinmesine istinaden Molla Kasım' ın XIII. yüzyılda yaşadığını tahmin etmiştir:

Derviş Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme,
Seni siyğeye çeken bir Molla Kasım gelir[288] .

Şirvanlı Molla Kasımın cönk veya tezkirelerde kudretli bir sanatkar olarak adının geçmemesi onun büyük edebi şahsiyet (Yunus Emre' yi sınav yapabilen)

---

[286] O. Efendiyev, **Azerbaycan Safeviler Devleti**, s. 189-190

[287] Kurbani" destanının Zencan versiyonu da Şirvan aşık muhitine şüphesiz böyle dahil olmuştur.

[288] Mümtaz, **Azerbaycan Edebiyatının Kaynakları**, s. 354

olmadığını gösterir. Elde olan Molla Kasım şiirlerinin yazıya alınma zamanı bilinmediğinden bu çalışmaların edebi-tarihi değerini belirlemek zordur. Onun şiirlerinin, hususen de koşma ve tecnislerinin poetik manzarası bu örneklerin XVII.-XVIII. asırlara has olduğu düşüncesini yaratır: Molla Kasım' ın tecnisleri o kadar parlak ve kamildir ki, onların XVII-XVIII asırlarda bu şekilde biçimlenmesi imkansız görünür. Nihayet, Şirvanlı Molla Kasım' ın şiirlerinin nedense Şirvan aşık muhitinde, hatta Azerbaycan aşıklığının herhangi diğer muhitine mahsus sanatkarların söz repertuarında yaşamaması onun Azerbaycan aşıklığına bağlı olmadığını söylemeye olanak verir. Şirvanlı Molla Kasım adına takdim olunan şiirler aşık repertuvarında Hasta Kasım' ın şiirleri gibi yaşar. Bir müddet Şamahı' da yaşamış Hasta Kasım' ın şiirleri "Şirvanlı Molla Kasım" mührü ile nasılsa bir cöngte kaydedilmiş ve karışıklık da burada meydana gelmiştir.

Elde edilen bilgiye göre Şirvan aşıklığının ilk tanınmış temsilcileri olan Şirvanlı Aşık Dostu' nun on altıncı yüzyılda yaşadığı tahmin edilir. On yedi- on sekizinci yüzyıllar arasında Şamahı' da Aşık Baba Şirvani, Aşık Rüstem, Aşık Salih gibi üstad sanatkarlar şöhret kazanmışlardır [289] . On dokuzuncu yüzyılda Şamahı, Ağsu, Kürdemir, Göyçay, Ucar, İsmailli ve başka nahiyelerden Aşık Samed, Aşık Mürsel, Şıhzerli Aşık Bilal, Padarlı Aşık Zeki, Nabırlı Aşık Badem, Şilyanlı Aşık Sultan, Ceyirli Aşık Ferman saz-söz aleminde isim yapmıştır. Şirvan aşık muhiti yirminci yüzyılda Aşık Mirza Bilal, Aşık Şakir, Aşık Penah, Aşık Beyler, Aşık Mehmetağa, Aşık Rıza Gobustanlı, Mahmut Aleskeroğlu sanatını bahşetmiştir. Şimdi onların ifacılık ve yaratıcılık ananesini Abbas Musahanlı /Gobustan/, Aşık Berat, Aşık Hanmusa /Şamahı/, Aşık Evez, Aşık Yanvar / İsmailli/ Aşık İhtiyar /Salyan/, Aşık Ehliman (Ucar), Aşık Muhammed Şirvanlı /Aksu/ve başkaları / bağlılıkla devam ettiriyorlar.

Şirvan aşık muhiti bölgede muğam üslubunun güçlenmesinden dolayı XIX.-XX. yüzyıllarda çalgı ve okuma tarzını biraz değiştirmek mecburiyetinde kalmış ve genelde hanendeciliğe eğilim göstermiştir . Sovyet hakimiyeti döneminde ideolojiden gelen bayağı ve sıradan çalarlar / kooperatif, pamuk, parti terennümleri v.s./ da klasik ifacılık ve yaratıcılık haline zarar vermiştir. Bununla, ana sanatın yönü ortadan kalkmamış ve tarihi mahiyetinin esas çizgilerini koruyabilmiştir. Şirvan aşık muhiti

---

[289] Şirvan aşıklarının muhtelif sanatkar nesilleri buradaki bu ve bundan sonraki bilgiler folklorcu S. Geniyev' in hazırladığı hususi kronolojiden/ Bak: S. Geniyev, **Şirvan Aşıkları**, Bakü 1992, s. 103-112 alınmıştır.

üstad-talebe ananesini yaşatan çağdaş muhitlerden biri olduğu için tarihi varlığını devam ettirmek imkanına sahiptir.

2.4.9. Borçalı Aşık Muhiti

Üstad-talebe münasebetlerini tarihi ananeden gelen verimli zemin üzerinde muhafaza etme bakımından Borçalı aşık muhitinin sanat manzarası da ilgi çekicidir. Zengin repertuvar yüküne ve yüksek seviyeli ifacılık maharetine sahip olan bu muhitteki sanat coşkusunun korunup saklanılmasında aşıklığın birinden diğerine taşınması prensibinin ciddiliği ve devamlılığı esas etki edici kuvvettir. Folklor kaynaklarının verdiği bilgiye göre diğer aşık muhitlerine nispeten Borçalı aşık muhitinde talebelerin üstadlarından hayır-dua alıp aşıklığa başlaması süreci daha çok vakit almıştır. Bu anane şimdi de kısmen gözlenir.

Borçalı aşık muhiti oluşum tarzına göre Azerbaycan aşıklığının tekke kökenli tipinden daha çok aşıklaşmış ozanlar kanadına dahildir. Bu muhitte tekke ananesinin de belirli alametleri vardır, daha doğrusu, muhitin söz repertuvarında tekke şiiri, remzi-ürfani söylemeler diğer muhitlerde olduğu gibi üst katta yer alır. Bununla birlikte, tekkeden gelen okuma şekli, çalgı ve davranış tarzında belirgin çizgilerle göze çarpmaz. Okuma, çalgı ve davranış tarzında coşku oluşturan unsurların sürükleyici olması ile seciyyelenen tekke kökenli aşıklardan farklı olarak burada okuma ve çalgının yavaş oluşu, bir tür ağırlığı, bundan başka, aşığın az hareketliliği bellidir ki, bu da ozan ifacılık ananesinden kalma özelliklerdir. Aslında Borçalı aşıklarının tek saz ifacılar olması da onların ozan ananesine dayandığını gösterir. Biliyoruz ki, ozanlar sadece kopuzla çalıp okuyorlardı. Tekke ocağına direkt bağlılığın olmaması nedeniyle, Bohçalı aşık muhiti yaratıcı muhitten daha çok ifacı muhit gibi seciyyevidir. Çalgı ve okuma mükemmelliğine göre diğer muhitlerin bir çoğundan aşikar üstünlükle seçilen Borçalı aşık muhitinde geçen yüzyıl içinde Kurbani, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Abdalgülablı Valeh, Dollu Mustafa, Aşık A1esker, Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalganlı seviyesinde yaratıcı aşıkların görülmesi bu bakımdan hiç de tesadüfi değildir. Bu olgunun doğruluğunu kuvvetlendiren şöyle bir yönü de dikkate almak lazımdır ki, muhitin tarihî manzarasında "hakk aşığı" statüsüne sahip sanatkar denebilir ki yoktur. Aslında oluşumun tipi ve prensibi bakımından bu tamamiyle tabii bir haldir. Çünkü Borçalı aşık muhiti önce de denildiği gibi, tekke ocağından çıkan aşıklardan daha çok tekke-

tarikat sisteminin dolaylı tesiri neticesinde sonradan aşıklaşmış ozanlardan oluşmuştur. “Hakk aşığı” ünvanı ise tekke ocağına sıkı bir bağlılık talep ettiğinden aşıklaşmış ozanlar muhitinde bu statünün yer almaması tarihi bakımdan sanat kanunlarına uygunluk dahilindedir. Borçalı aşık muhiti sanat şebekesini yalnız adını taşıdığı bölgenin coğrafi hudutları ile çerçevelemez. Borçalı bölgesi dışında komşu Başgeçit, Karayazı, Karaçöp kasabaları da sanat ahengindeki uygunluğa göre bu muhitin adı altında faaliyet gösterir. Tarihi bakımdan ele aldığımızda buraya yirminci yüzyıla kadar ki Tiflis arazisi de ilave edilebilir. Sözü edilen büyük ölçekli çevredeki aşık muhitinin adı tarihen kural gibi “Tiflis”, “Tiflis şehri”, “Tiflis bölgesi” biçiminde de kullanılmıştır. Genellikle, meşhur aşık muhitlerinin isimlerine destanların konu hattında sık sık rast gelinir. Tebriz, Zencan, Urmu, Nahçıvan, Erivan, Derbend, Karabağ, Gence adlarının destanlarda sık sık kullanılması, hatta bazı destanların yurt yerlerinin bu arazilerdeki gidişat ve hadiselerle bağlanması bu sebeptendir. Söylenilen yer adları sırasında “Tiflis” adının da hususi faallik göstermesi belli bir hakikattir. Bu folklorik olaya dayanarak şöyle bir düşünce yürütmek mümkündür ki, ortaçağ kontekstinde “Tiflis”, “Tiflis şehri”, “Tiflis bölgesi” folklorik biçimleri ile destan hafızasına yerleşmiş tarihi-estetik kanaat şimdiki anlamda anlaşılan Borçalı aşık muhitini içine almıştır. Başka bir deyişle, folklor kaynağındaki “Tiflis” tasavvuru belli şartlar dahilinde çağdaş “Borçalı aşk muhiti" sanat şebekesinin yerini tutandır. Borçalı aşık muhiti tarihi-medeni şartlara uygun olarak Gencebasar, Göyçe, Urmiye, Çıldır ve Kars aşık muhitleri ile daha sık sanat alakası kurmuştur. Oluşum tarzındaki benzerliğe göre Anadolu aşık sanatına bağlılığı da mevcuttur. Borçalı aşık muhitinin kendine mahsus ifacılık biçimi kazanmasında Urmiye aşık muhitinden gelen tesirin önemli rolü olmuştur. Bu sıradan XIX.- yüzyılda Urmiye’ nin Dol Dizesi köyünde gelen Dollu Abuzer’ in mensup olduğu muhitin çalgı ve okuma tarzını Borçalı’ ya bırakması en önemli yerlerden birini teşkil eder. Dollu Abuzer sanat şeceresine dahil olan Aşık Ahmet Sadahlı’ nın üstadları ile ilgili olarak sunduğu bilgi ilginç bir manzara ortaya çıkarır.

Ahmet Sadahlı (XX-XXIyüzyıl) – Borçalı

Hüseyin Saraçlı (XY yüzyıl) - Borçalı

Kuşçu İbrahim (XIX -XX yüzyıl) - Borçalı

Dollu Abuzer (XIX yüzyıl) - Urmiye

Dollu Mustafa (XVIII yüzyıl) - Urmiye

Avdal (XVIII. yüzyıl) - Urmiye

Hasta Kasım (XVIII yüzyıl) - Tebriz-Karadağ

Demek ki, Borçalı aşıklığının esas lemslerinden (okuma-çalgı tarzı) olan Hüseyin Saraçlı lemsinin kökleri Dollu Abuzer hattı ile Hasta Kasım' a kadar ulaşır. Borçalı aşıklarının repertuvarında yer alan birçok ender saz havalarının ("Dol hicranı", "Mansırı", "Behmani"… v.s.) hangi hatla bu muhite dahil olduğunu yukarıdaki sanat macerası açıkça gösterir. Hasta Kasım destanının ve şiirlerinin bu muhitteki aktifliği de üstada hürmet prensibinin yansımasından başka bir şey değildir. Çıldırlı Aşık Şenlik ve onun çevresinin, Aşık Sadık Sultanov (Dereçiçek) ifacılığının da Borçalı' daki saz-söz ikliminin coşkun bir manevi hayata çevrilmesinde rolü olmuştur. Sadık Sultanov-Emrah Gülmemmedov-Kamandar Efendiyev ifacılık ananesi güçlü bir mektebin oluşmasına ve bu mektebin Borçalı hudutlarından çevredeki muhitlere, oradan da Güney Azerbaycan'daki aşık ifacılığına tesir göstermesi günümüzün gerçekliğidir. (Borçalı muhitinin sözü edilen yöndeki tarihi ve çağdaş manzarası Tinatin Memmedova 'nın "Borçalı aşık muhiti" adlı araştırmasında (1999) kendini göstermektedir.)

İfacılıkta da diğer musiki aletlerinden istifadeye yol verilmediği için Borçalı aşık muhitinde sazın melodik imkanlarının genişletilmesine ağırlık verilmiştir. Tesadüfi değildir ki, büyük sazlarda çalıp söyleme ananesi esasen bu muhitte yerleşmiştir. Sazın tekniki bakımdan güçlendirilmesi-onun yeni teller ve perdelerle zenginleştirilmesi-istikametinde üstad sanatkar Emrah Gülmemmedov' un yaptığı ıslahatların Borçalı' da olması da kasabanın saza mahsus hassaslık göstermesinin alameti gibi seciyevidir. Aşık Emrah yirminci yüzyılın ortalarında yavaş yavaş sazın tellerinin sayısını artırarak dokuzdan on bire, perdelerini ise on üçten on sekize çıkarmıştır.

Sazın tekniki gücünün artırılmasında da Borçalı aşık muhiti önemli rol oynamıştır. Emrah Gülmemmedov'un çalgı üslubunun yarattığı ananeyi ayrıca vurgulamak lazımdır. Yüksek sanatkarlık niteliklerine sahip olan bu çalgı üslubu az zaman içerisinde Azerbaycan aşık muhitlerinin çoğunluğu tarafından benimsenmiştir.

Borçalı aşık muhitine mahsus sanatkarlar klasik havaların maharetli ifacısı olmakla birlikte, saz besteciliği ile de meşgul olmuş, "Memmedbağırı", "Başhanımı", "Sultanı", "Garibi", "Mansırı", "Miheyi", "Fahri", "İbrahimi", "Garakehari", "Dol hicranı", "Fahralı muhammesi", "Behmeni", "Borçalı yurd yeri" gibi orijinal havalar oluşturmuştur.

Aşık ifacılığındaki ananevi musiki repertuarına kendine has muhafazakarlıkla yanaşan bu muhitte bazı durumlarda klasik saz havalarına rastlanmaktadır[290] . Bu durum bazen saz havasının isim değiştirmesine de neden olmuştur. Mesela, çalgıdaki varyant çalarına göre ananevi "Göyçe gülü", Bohçalı' da "Başgeçit güzellemesi", "Kerem güzellemesi"-"Ahmedi Kerem", "Hüseyni"-"Destani", "Kahramani"-"Haceri" adlarıyla tanınır. Aslında bir melodik metnin-saz havasının- çeşitli adlar altında çalınması diğer aşık muhitlerinde de görülür. Hava adlarının sayının saz havalarından çok olması muhitlere mahsus yerli - bölgesel adların oluşmasından ileri gelmiştir[291] .

Çalgı ve okuma tarzında kendine mahsus melodik-üslubi keyfiyetler gösteren Borçalı aşık muhitinin saz repertuarında da bölge özelliğini ve yedi sanatkarın yaratıcılığına mahsus bazı özellikleri sezmek mümkündür. "Köroğlu" destanının diğer aşık muhitlerinde görülmeyen bazı kolları, "Cihangir-Meleksima", "Şehri-mehri", "Zerkemşah", "Güller Peri", "Yetim Hüseyin", "Şah İsmail' in ata mülkü", "Samedağa" gibi bölge seciyeli destanlar ayrıca; Şair Nebi, Şair Ağacan, Hındı Memmed, Saadet Buta ve başka sanatkarlara bağlı hikaye ve söylemeler bu kabildendir. Borçalı muhitinde Azerbaycan aşık sanatının Dost Pirmemmed, Kul Allahkulu, Dollu Abuzer, Şair Nebi, Şair Ağacan, Hındı Memmed, Sadık Sultanov, Kuşçu İbrahim, Emrah Gülmemmedov, Aşık Suna, Hüseyin Saraclı, Alhan Karayazılı, Kamandar Efendiyev, Aşık Göyçe gibi ustadları çalıp söylemişlerdir. Aslan Kosalı, Ahmet Sadahlı, Muhammed Sadahlı, Nurettin Kasımlı, Kövrek Murat,

---

[290] Borçalı aşık muhitine mahsus havalar ve varyant çalarları ile ilgili bilgiyi burada bize Aşık Aslan Kosalı ve folklorcu Elhan Memmedli vermiştir.

[291] Hekimov, **Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 219-230

Ziyaeddin Keşali, Aşık Gülabı, Aşık Termeyhan ve onlaca başka saz-söz ustaları bu gün bölgenin sanat ananesini ustadları adına ve ruhuna yakışan bir hürmetle devam ettirirler. Elde olan son bilgiye /1993-/ göre hala bölgede faaliyet gösteren aşıkların sayısı otuzdan fazladır. Bir çok aşık muhitlerinin dağıldığı veya gerilediği yirminci yüzyılda Borçalı aşık muhiti milli-etnik hayat tarzının dış müdahalelere olanak vermemesi /Azerbaycan Cumhuriyeti' nin arazisinden dışarıda şimdiki Gürcistan' da kaldığı için orada yabancı etnik-medeni tesirden koruma meyli güçlüdür/ neticesinde tarihi coşkunluğunu koruyabilmiştir.

2.4.10. Gencebasar Aşık Muhiti

Kuzey Azerbaycan' daki aşık muhitleri arasında hem yerine getirdiği tarihi-medeni fonksiyona, hem de sanatın çağdaş manzarasında tuttuğu taşıyıcı mevkiye göre Azerbaycan Cumhuriyeti' nin batısında kurulmuş aşık muhiti hususi bir nüfuz ve hürmete sahiptir. Bu aşık muhitinin sanat şebekesini çevreleyen coğrafi sınırlar Goranboy-Daşkesen-Gence-Şemkir-Tovuz-Gedebey-Kazak boyundaki büyük ölçekli araziyi çevreler. Sözü edilen araziyi tam netliğiyle ifade edebilecek tarihi-coğrafi adın olmadığını dikkate alarak oradaki aşık muhitini yüzeysel şekilde "Gencebasar aşık muhiti" şeklinde adlandırmak uygundur. Borçalı, Göyçe ve Karabağ aşık muhitlerine dayanağı olan Gencebasar aşık muhiti etrafında üç yüzden fazla köyü toplar. Bu gün de ekseriyetinde saza büyük ilgi duyulan bu oymaklarda tarihen aşıksız bir toy-düğün bile geçirilmemiştir. Gencebasar muhitinin ana yönünü teşkil eden Tovuz' da hatta öyle köylere /Bozalkanlı, Hatınlı, Alimerdanlı, Azaflı, Öysüzlü v.s./ rast gelinir ki, orada her evde en az bir saz vardır. Bu köylerde saza-söze bağlılık o kadar güçlüdür ki, çocuğundan büyüğüne herkes hatta kız-gelinler de saz çalıp söylemeyi becerirler.

Azerbaycan Türklüğünün en saf bölgelerinden biri olan Gencebasar, Oğuzlara mahsus dil, ruh ve folklor uygunluğunun son derece güçlü göründüğü bölgelerden biri olduğu için, ayrıca milli-manevi özün yaşayıp inkişaf etmesinden dolayı burada verimli bir zemin mevcuttur. Bu sebeple de eski ozan sanatının, daha sonra ise aşık sanatının Gencebasar' da birçok kuvvetli ocaklar yaratması tabiidir. "Ozanlar mahallesi" / Gence / yer adının bu şehirde olması, ortaçağlarda Gence' de söz ve musiki meclisleri kurulması bölgedeki sanat ananesinin eski çağlara uzanan derin köklerini gösterir.

Gencebasar aşık muhit Azerbaycan aşıklığının esasen "tekke kökenli aşıklar" kanadına dahildir. Ancak, burada "aşıklaşmış ozanlar" hattı da belirgin yer tutar: Hatırlamak yeterlidir ki, ozan sanatının temsilcisi olan Dede Yediyar' ın hareketlerinde /mesela, Kurbani ile Gence'deki deyişmelerinde/ aşıklaşmaya yönelindiği açık şekilde görülür. Bununla birlikte, Gencebasar' da aşıklığın tekkeden-sufi derviş ocağından temel alan akışı daha belirgin olmuş, hatta onların güçlü tesiri altında bu bölgenin aşıklaşmış ozanları da sanatın tekkeden gelen manevi halinebağlanmıştır.

Gencebasar' da sufi-derviş ocağının hangi seviyeli tarihi yere sahip olduğunu Aldede ziyaretgahının halk arasındaki mevcut nüfuzundan da belirlemek mümkündür. Tovuz kasabası arazisinde olan bu ziyaretgah ortaçağın en güçlü sufi-derviş ocaklarındandır. Miskin Abdal /Göyçe/ ve Sofi Hamit /Şirvan/ ocaklarının kurucuları gibi bu ocağın kurucusu da, şüphesiz ki, sufi ideoloğudur. Ocak onun adına bağlı olduğu için "Aldede ocağı" diye adlandırılır. Diğer tarikat ocaklarında olduğu gibi "Aldede ocağının" da mucize-keramet gösterme kabiliyeti hakkında pekçok rivayetler halk arasında gezip dolaşır. Aldede' nin kerametlerinden bahseden rivayetlerden birinde denilir ki, Aldede' nin mucizelerinden şüphe eden birkaç adam onun yanına gelip mucizeyi gözleri ile görmek istediklerini bildirirler. Aldede büyük bir ateş yaktırır. Ateşin alevleri arşa yükseldiği anda o, küçük bir kuzuyu kucağına alıp ocağın içine girer. Bakanlar düşünürler ki, Aldede kucağındaki kuzu ile yanıp kül olacak. Üstünden bir hayli zaman geçer. Ocak yanıp küle döner. Bir de görürler ki, Aldede külü yarıp kenara çıkar. Kucağındaki kuzu da dipdiridir. Bakarlar ki, Aldedenin saç-sakalı, kuzunun da tüyleri çiğ içindedir. Hepsi onun kerameti önünde diz çöker ...

Aşık Alesker' in sözü edilen rivayetlerin ortaya çıkmasından hayli sonralar - on dokuzuncu yüzyılda Aldede mucizelerine ayrıca dikkat çekmesi halk arasında bu ocağa büyük inanç ve hürmetten ileri geliyordu:

Al dedede olur mucizat zuhur …

"Aldede" büyük ihtimalle, ocak sahibi şeyhin remzi-ürfani adıdır. Onun asıl adı belli ki, başkadır. Aslında "Aldede" remzi-ürfani seciyeye sahip unvan birleşimidir. "Dede" sufi sisteminde şeyhlik mertebesi göstericilerinden biridir. "Al" komponenti ise ruhlar dünyasına-ilahi aleme bağlılık alametinin aksettiricisidir. Orta yüzyıllarda bu

kabilden olan remzi-ürfani ünvanlar "hakk aşıklığı" statüsünün çok sayılı sembolik göstericileri arasında olmuştur. Miskin Abdal ve Sofi Hamit ocakları gibi Aldede ocağı da aşıklığın "hakk aşıklığı" - ilahi aşk aşıklığı merhalesini hazırlamıştır. Bu ocaktan çıkan derviş-aşıklar yavaş yavaş sanatkar-aşıklara çevrilmiştir. Açık ki, aşıklığın Gencebasar' ın başka kesimlerine nispeten Tovuz' da daha kuvvetli olması oranın sufi-derviş ocağına –Aldede' ye- direkt bağlanmasından ileri gelir. Bu çevrede Avdal, Avdallı, Sofulu, Sofular, Miskinli, Yekallar, Öysüzlü gibi tarikat mazmunu taşıyan toponomik göstericilerin- yer-köy adlarının- mevcutluğu ve bu köylerde aşıklığa güçlü meyil gösterilmesi de Gencebasar aşık muhitinin tekke kökenli olmasına delalet eder.

İfacılığın saz-balaban ortaklığına dayanması, çılgın-dokunaklı söyleme tarzına üstünlük verilmesi, ifa zamanı ekstatik hareketin-raksın çokluğu da Gencebasar aşık muhitinde tekke-tarikat ocağından gelen merasim normatiflerinin izleri gibi yaşar. Mikayil Azaflı yirminci yüzyılın kırkıncı yıllarında üstadı Aşık Esad' in dilinden işitmiştir ki, bir zamanlar aşıklar yüz yüze durup saatlerce coşkun tarzda çalıp-söylerler, sonunda vecde gelerek kızmış sac üstüne çıkıp saz çala çala daha çılgın tarzda okuyup yere inerlermiş. Kızmış sac onların yalın ayağını zerre kadar yakmazmış[292] . Musiki, tempolu okuma ve raks vasıtası ile ekstaz vaziyetine gelerek olağanüstü hareketler yapabilmek /mucizat göstermek/ de tekke mera-simlerinden kalma bir durumdur.

Tekke kökeninden geldiği için Gencebasar aşık muhiti ifacılıkta yüksek meslek kabiliyeti ortaya koymakla beraber poetik yaratıcılığa da hususi dikkat etmiştir Yahya Bey Dilgem, Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalkanlı, Öksüzlü Samed, Hınnalı Kasım, Seyfeli Penah, Alimerdanlı Necef, Heyyat Mirza Hasan Mülkülü, Meftun Aziz, Mikayil Azaflı, Şıhlı Muhammed gibi yaratıcı sanatkarların muhitlerinden çok çok uzaklarda saz-söz erbabı sayılması, çalıp söyledikleri şiirlerin dilden dile, elden ele, yayılması, birçok aşık rivayet ve söylemelerinin, "Dilgem", "Aşık Hüseyin' in Nahçıvan seferi", "Hüseyinle Beyçoban", "Öksüzlü Samed", "Meftun-Leyla" v.s. destanların onların adına Gencebasar aşık muhitinin yaratıcı manzarasından haber verir.

Dikkat çeken yaratıcı özellikler arasında muhitin sanat hayatında aşık deyişmelerinin tarihen hususi faalliğe sahip olması gerçeğini de vurgulamak

---

[292] Mikayil Azaflı bu bilgiyi bize 1989 yılında Tovuz' da vermiştir. Aynı bilgiyi 1993 yılında Şemkirli Murat Niyazlı' dan da aldık.

lazımdır. Deyişmelere meylin zorluğu ve söz repertuvarının bu kabilden olan örneklerle zenginliği Gencebasar aşık muhitinde poetik maharetin tarihi göstericisi olmakla birlikte, hem de derin tasavvuf bilgisinin aksettiricisidir. Çünkü bu deyişmelerin büyük ekseriyeti felsefi-ürfani mazmuna sahiptir ve karşıdakinin klasik aşıklık normatifine hangi seviyedesahip olduğunu, yani tekke-tarikat sistemine bağlılık ve beledlik derecesini belirginleştirme maksadı taşır. Buna göre de bu muhitte biçimlenmiş destan, rivayet ve söylemelerin konu yönünde deyişmelerin esas yer tutması, en başlıcası ise bu deyişmelerde tarikatla bağlı sorgu-suallere çok fazla yer verilmesi tabiidir.

Deyişmelerden başka aşık şiir şekillerinin çeşitli biçimlerinin oluşmasında, hususen de tecnisin yeni çalarlarla zenginleştirilmesinde Gencebasar sanatkarları mühim rol oynamıştır. İsmail Sadıhlı, Mikayil Azaflı, Veli Miskinli, Şıhlı Muhammed, Halikverdi Bozalkanlı, Bisavad Teymur, Selim Sinedefter, Kemsavad gibi sanatkarların tecnis yaratıcılığına getirdiği yenilikler sözü edilen aşık şiiri şeklinin yapı ve poetik sistemini önemli derecede kamilleştirmiştir. Gencebasar muhitinin yaratıcılık çevresi felsefi ve aşıkane mazmuna sahip lirik, aynı zamanda lirik-epik örnekleri kapsamakla birlikte, yiğitlik-erenlik motifleri taşıyan halk hikayelerini, tarihi-kahramanlık destanlarını kendinde toplar. Başka örnekleri hatırlatmadan önce, şunu ayrıca kaydetmek lazımdır ki, “Köroğlu” destanının esas ocaklarından biri Gencebasar aşık muhitidir. “Köroğlu” destanının ifacılığındaki eşsiz kabiliyeti nedeniyle bu muhitteki bazı üstad aşıklara çeşitli zamanlarda hususen “Köroğlu aşığı” – “Köroğluhan” denilmiştir. Aşık Esed Bozalkanlı, Karaçıoğlu İbrahim, Aşık Kara Mevlayev, Aşık İslam Yusifov, Aşık Mirza Bayramov, Aşık İmran Hasanov, Aşık Alesker Tağıyev, Gencebasar aşıklığında “Köroğlu aşığı”-“Köroğluhan” ünvanı kazanan kudretli sanatkarlardır. Onlar güçlü ve coşkulu ses tipine sahip olduklarından okudukları zaman sesleri uzak mesafeden duyulmuştur. Böyle aşıklardan bir çoğu sazlarını en yüksek sese akort ederek “otuzluk lamba” diye adlandırılan gaz çırasını söndürebilmiştir. Gencebasar’ da saz söz meydanında harbe-zarba gelme usullerinden birinin zil sesle “Misri” üstünde “Köroğlu” okumak olması da tesadüfi değildir.

Tamamıyla tabiidir ki, “Köroğlu” destanının, Veli huluflu (1927 ve 1929) ve Hümmet Alizade /1941-/tarafından hazırlanmış ilk yayınlarındaki ve en nihayet, altmışıncı yıllarda M.H.Tehmasib tarafından hazırlanmış mükemmel akademik

neşrindeki materyaller denebilir ki, çoğu Gencebasar aşık muhitine mensup sanatkarların repertuvarından toplanılmıştır. XIX.-XX- yüzyıllarda Çar Rusya' sının Azerbaycan' daki sömürgecilik siyasetine karşı çıkan, haksızlığı-adaletsizliği kabul etmeyerek kaçma yolunu seçen halk bahadırları hakkında Gencebasar aşıkları çeşitli destanlar söyleyip yazmışlardır. Bölgede yiğitliği, mertliği ile isim yapan kaçakların hüner ve yiğitlikleri "Kaçak Tanrıverdi", "Kandal Nağı", "Deli Ali", "Kaçak Kerem", "Kaçak Süleyman" destanlarında övülmüştür[293] .

İster "Köroğlu" destanının, isterse de adı geçen kaçak destanlarının Gencebasar aşıklarının repertuvarında mühim ve işlek bir yer tutması bu muhitteki aşıklığın tarihen harbi-siyasi merasimlerde çalıp-söyleyen, ordunun / aynı zamanda halkın/ dövüş-mücadele yapısını yükselten meydan aşıklığı olduğunu gösterir. Yaratıcılığa meylin güçlü olması sebebiyledir ki, Gencebasar muhiti sanat ve ruh bakımından aşıklara çok yakın olan istidatlı halk şairleri ile zengindir. Sadece yirminci yüzyılda burada Heyyat Mirza, Kemsavad, Molla Samed, Bisavad Teymur, Mülkülü Hasan, Meftun Aziz, Salahlı Paşa, Kar Hüseyin, İsmail Katib, Miskinli şair Veli, Koranboylu Sefer, Bimar İskender ve başka onlarca halk şairleri sazlarıyla birlikte söz düzüp söylemiştir. Aslında on sekizinci yüzyılda Vakif ve Vidadi de Gencebasar muhitine /Kazah/ mahsus halk şairliğinden çıkarak yazılı edebiyata bağlanmışlar. Aşıklar arasında "Vakif"' dastanının ve "Vakifi" saz havasının, ayrıca Vidadi ve Vakif şiirlerinin geniş bir şekilde yayılması da onların Gencebasar muhiti ile halk şairlerinin direkt alakasını tasdikler.

Azerbaycan aşık sanatına Aşık Ovalar, Aşık Şıvıldık, Aşık Caferkulu, Aşık Mehmedkulu /XVII.-XVIII.yüzyıllar/, Küvendikli Ahmet, Hüseyin Şemkirli, Öksüzlü Samed /XIX. yüzyıl/, Hüseyin Bozalkanlı, Alimerdan Necef, Mirza Bayramrov, Esed Rızayev, Şair Veli, Garaçıoğlu İbrahim, Aşık Zülfikar, İslam Yusufov, Kara Mevlayev, Teymur Morullu, Şıhlı Muhammed, Hatınlı Alekber, Azaflı Mikayil, Ekber Caferov, İmran Hasanov, Avdı Kaymaklı, Aşık Eskinaz, Hanlar Muharremov /XX. yüzyıl/ gibi saz-söz üstadları yetiştiren Gencebasar aşık muhitinde şimdi de Adalet Nesibov, Murat Niyazlı, Alesker Tağıyev, Mahmut Memmedov, İsfendiyar Rüstemov, Ali Kuliyev, Hacı Çaylı, Nasreddin İsmailov, Muharrem Hüseyinli, Alihan Nifteliyev, Fezail Miskinli, Altay Şınıhlı, Uldız Sönmez, Solmaz Kosayeva, Gülare Azaflı, Zülfıye Aşıklı, Latife Çeşmeli ve başka

---

[293] Р. Рустамзаде, **Азербайджанские историко-героические дастаны, Авто-реферат дис**, На соиск, уч. Ст. Доктора филол, наук, Баку, 1988, s. 44-45

kabiliyetli sanatkarlar çalıp söylüyorlar. Geneline baktığımızda ise, Azerbaycan aşık sanatının esas yaratıcı ve ifacı kuvvelerinin toplandığı çağdaş Gencebasar aşık muhitinde yetmişe yakın aşık faaliyet gösterir.

Muhitin ifacılık ve yaratıcılık tarihinde kendine mahsus mevkii olan saz-söz sanatkarları çoktur ve onların çoğunun zengin sanat şeceresi vardır. Gencebasar muhitinin ifacılık tarihinde eşsiz hizmetleri olan merhum üstad Aşık Ekber' in / Tovuz / mensup olduğu sanat şeceresi de bu kabildendir:[294]

Aşık Alihan Nifteliyev / XX.- XXI. yüzyıl/

↑

Aşık Ekber Caferov /XX. yüzyıl/

↑

Bozalkanlı Kadir /XX. yüzyıl/

↑

Aşık Mirza Bayramov XX. yüzyıl/

↑

Aşık Hüseyin Bozalkanlı /;XIX-XX yüzyıl/

↑

Bozalkanlı Mehmedkulu /XIX. yüzyıl/

↑

Bozalkanlı Caferkulu /XVIII.-XIX. yüzyıl/

↑

Aşık Şıvıldık /XVIII. yüzyıl /

↑

Aşık Ovalar /XVII.-XVIII. yüzyıl/

..... ? [295]

Yaratıcılıkta kendine mahsus üslubu olan Gencebasar aşık muhiti bestecilik ve meslek saz ifacılığında da isim yapmıştır. "Dilgemi", "Aşık Söyünü"/ "Destani"/, "Zülfükar dübeyti", "Azaflı dübeyti", "Vakıfi", "Kazak sebzesi", "İncegülü", "Ekber

[294] Aşık Alekber' in, ayrıca diğer Gencebasar aşıklarının sanat şeceresi ile ilgili geniş bilgi elde etmek için bak: Azad Ozan Kerimli

[295] Aşık Ovalar' ın aslen Güney Azerbaycan' dan- Karabağ bölgesinden- olduğu söylenir.

Karagözü", "Selminazı" ve başka pekçok saz havası bu bölgeye mahsus sanatkarların parmaklarından yadigardır[296] . Buna ek olarak, birçok havaların yerli-mahalli çalarlarla süslenen varyantları Gencebasar ifacılığı için seciyyevidir[297] .

Klasik saz havalarının usta ifacılığı sahasında Adalet Nasibov, Ali Kuliyev, Hanlar Muharremov, Zahit Aslanoğlu, Celal Kahramanov ve Zülfiye Aşıklı' nın hususi maharet ve orijinal ferdi-üslubi özellik göstermesi bu muhitte sanatın çok yönlü gelişme istikametlerinin verimli bir estetik zemine ve zengin tarihi ananeye dayandığını gösterir.

Genelde Türk medeni sistemi için karakteristik olan komponentlerin kompleksIiği Gencebasar aşık muhitindeki çok yönlü gelişmenin stabil ve uzun ömürlü olmasını temin etmiştir. Öyle ki, ifacılık ve besteciliğin mükemmel bir hale dönüşmesi için aşığın istidadının yanısıra, onun elindeki sazın yüksek melodik ve estetik imkanlara sahip olması gereklidir. Bu ise tam manası ile saz ustalığının inkişaf seviyesinden, özellikle de saz ustasının ferdi kabiliyetiyle-ustadlık maharetiyle alakalıdır. Gencebasar' da aşık sanatının kendisi gibi saz ustalığı da zengin tecrübe ve ananeye sahip olduğundan komponentlerin kompleksliyi meydana gelmiş ve bu da inkişafın sistemliğini oluşturmuştur.

Gencebasar saz ustalığı bölgesel sınırların çok dışına yayılmış ve tarihen bir kural olarak, komşu Göyçe, Borçalı, Karabağ bölgelerinin aşıkları sazlarını bu muhitin saz ustalarına yaptırmışlardır.

Gencebasar saz ustalığının yüksek seviyeye sahip olması ve yakın bölgelerde onun büyük şöhret kazanmasıı destan hafızasında da iz bırakmıştır. "Kurbani" destanında Kurbani Gence 'ye geldiği zaman saz ustası dükkanına gidiyor ve usta Bedel' e diyor:

"- Usta, bana öyle bir saz ver ki, kendi kendine konuşsun..

Usta acıyıp buna dedi: Yok, sana öyle bir saz vereyim ki, kendi para kazansın, seni de beslesin. Bu bir parçacık çocuğun konuştuğu söze bak.

Kurbani dedi:

Usta, niye acıyorsun. Bak, o asılan sazı diyorum. Usta, sinirlenip dedi:

Dede Yediyar gibi usta aşık o sazı çalamıyor, şimdi sen mi çalacaksın? Git, hele ağzının yoğurdunu sil!

---

[296] Hekimov, **Azerbaycan Aşık Edebiyatı**, s. 219-230

[297] A. Ozan (Kerimli), **Tovuz Aşık Mektebi' nin Saz Havaları Toplusu**, Azerbaycan Musikisi, Bakü 1994, s. 69-70

Kurbani dedi:

Sen o sazı bana ver, gerisi ile işin yok.

Usta Bedel sazı alıp acıyarak Kurbani' ye verip dedi:

Al, eğer bu sazı çalabilirsen, ücretsiz sana bağışlarım, çalamazsan vay senin haline! Kurbani sazı alıp bastı gövdesine, zilini zil, bamını bam eyledi, saz konuşmaya başladı. Usta Bedel bunu görünce çok hayran kalıp dedi:

Oğul, o sazı sana bağışladım[298] .

Tarih boyunca kabiliyetli ustaların mahareti birleşmiş destan hafızasında yaşayan Gencebasar saz ustalığı yirminci yüzyılda Usta Hudu' nun / Tovuz / elinden çıkan sazlarla şöhretleşmiştir. Çağdaş saz ustası ve aşıklar arasında "Hudu sazı" deyimi iyi sesi olan, zevkli, güzelsaz anlamının yerine kullanılır. Gencebasar' da Usta Hudu ve onun saz ustası mektebinin müdavimleri olan çoğu talebelerinden başka Sazbend Gazanfer, İsmail Mahir, Usta Sirac, Sazbend Vilayet gibi ustalar da saz ustası sanatının yaşayıp yayılmasında hayli emek sarf etmişler. Saz ustalığının uzun zamandan beri devam eden sanat başarıları Gencebasar muhitinde aşık sanatının yaratıcılık, bestecilik ve ifacılık istikametlerinin kompleks gelişimine güçlü imkan veren başlıca kuvvetler arasındadır.

Aşık sanatına gerekli ilgive dikkatin gösterilmemesine bakmayarak çağdaş Gencebasar aşık muhiti kendi tarihi coşkusunu bölge olanaklarıyla olsa da koruyup kollamaktadır.

2.4.11. Güney Muhitleri

Azerbaycan' ın tarihi ve çağdaş aşık muhitleri arasında son derece önemli mevkiye sahip olan Güney Azerbaycan muhitleri de aşık sanatının oluşum ve gelişiminde eşsiz rol oynamıştır. Aslında sufi-derviş ocakları önce orada kurulduğundan aşıklığın sanat statüsüne geçen ilk işaretleri de bu bölgelerde - Horasan, Tebriz, Urmiye, Zencan çevrelerinde- ortaya çıkmaya başlamıştır[299] . Azerbaycan aşık sanatının orta yüzyıldaki en kudretli ustalarının - Dirili Kurbani, Tufarkanlı Abbas ve Hasta Kasım' ın Güney Azerbaycan' da meydana çıkması da aşıklığın ilk ve esas ocaklarının sözü edilen arazide kurulması ile ilgilidir. Tarihi manzara gösterir ki, Azerbaycan aşıklığının sanat muhiti statüsünü sahip esas beşiği-merkez noktası **Tebriz-Karadağ** çevresidir. İkinci buna bakan merkez **Urmiye**

---

[298] B. Abdullah, **Azerbaycan Edebiyatı İncileri / Destanlar /**, Bakü 1987, s. 192

[299] ДЖ. С. Тримингем, **Суфиские ордени в исламе**, s. 159-165

sayılabilir. Bu düşünceyi destekleyen bir gerçeği vurgulamak yerinde olur ki, Kafkasya' daki esas aşık muhitlerine - Göyçe, Gencebasar, Borçalı, Derbent ve Şirvan'a- aşıklığı zamanın birinde İran' dan-Güney Azerbaycan' dan gelmiş bir aşığın /genellikle kesin adı bilinmemektedir/ getirmesi konusunda bu muhitlere mahsus aşıklar arasında rivayetler gezip dolaşmaktadır. Adı geçen bölgelerdeki esas üstad aşıklarının sanat şeceresine dikkat ettiğimizde dördüncü veya beşinci üstadın İran' dan geldiği gerçeği ortaya çıkar. Bundan başka, Şirvan' daki esas sufi-derviş ocağının başkanı Sofi Hamid' in, Göyçe' de, Miskin Abdal' ın Gencebasar' da Aldede' nin / Tovuz / aslen İranlı-Güney Azerbaycanlı olması da halk arasında söylenilir ki, bu da aşıklığın sanat statüsü ile birlikte felsefi-estetik ideasının da güneyden kuzeye getirildiğini gösterir.

Aşıklığın güneyden kuzeye yayıldığını aksettiren başlıca kaynaklar arasında orta yüzyıllara mahsus muhabbet-sevgi destanlarındaki aşık yolculuğu da mühim yer tutar. Kurbani, Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım gibi hakk aşıklarının adını taşıyan destanlarda kahraman /hakk aşığı / vatanından - Tebriz-Karadağ' dan- Kafkasya' nın belirli bir bölgesine – Karabağ' a, Gencebasar' a Dağıstan' a v.s.- yolculuk yapar. Orta yüzyıla mahsus bu kabilden olan muhabbet destanlarında Gencebasar, Göyçe, Karabağ, Borçalı, Şirvan bölgelerinden, kısacası, kuzeyden aksi istikamete - güneye aşık seferinin görülmediğini düşünürsek, hakk aşıklarının güneyden kuzeye sefer yaptıkları konusundaki destan hafızası gerçeğini de aşıklık misyonunun esas ocaktan-merkezi noktadan diğer bölgelere, o cümleden de kuzeye yayılması gibi anlamlandırmak mümkün olur.

XVI.-XVIII. yüzyıllar arasında önce güneyli misyoner derviş aşıkların, daha sonra sanatkar-üstad aşıkların uzun süren semereli faaliyeti neticesinde Kafkasya' da güçlü aşık muhitleri oluşmuştur. Göyçe, Gencebasar, Borçalı gibi bölgelerde aşıklık öyle verimli zemine düşmüştür ki, XVIII.-XX. yüzyıllarda orada sanatın inkişafı güney muhitlerinden çok çok önde gitmiştir. Hatta adı geçen muhitlerde sanatkarlık o derece yükselmiştir ki, güney muhitleri onların sanat başarılarından faydalanır olmuşlar. Tebriz-Karadağ, Urmiye, Zencan gibi çağdaş güney muhitlerinde Gencebasar ve Borçalı aşıklarının okuma, hem de çalgı biçiminin benimsenilmesi /bunu onların kendileri de söylemekteler ki/ bu tesirin neticesidir. Denilebilir ki, güneyden kuzeye gelen aşıklık burada verimli manevi-estetik zemin bularak, daha da kuvvetlenmiş ve güneye ikinci nefes-yardımcı sanat gıdası vermiştir.

Bellidir ki, yirminci yüzyılın ortalarından başlayarak Kafkasya' daki aşık muhitlerinin bir kısmı /Azerbaycan Cumhuriyeti' nin çevresindekiler/ baskıya maruz kalıp yok olmuş, bir kısmı ise / Azerbaycan Cumhuriyeti arazisindekiler / milli medeniyetle ilgili siyasetin düzgün planlanmaması neticesinde evvelki canlılığını yitirmiştir. Bundan farklı olarak, İran arazisindeki Azerbaycan aşık muhitleri tarihi varlıklarını bu güne dek sayı kaybına yol vermeden koruyup saklamışlar. Güney muhitlerinin sayı kaybına yol vermemesi ve gerilememesi iki sebebe dayanır:

a) İran' da Azerbaycan Türkleri' nin hakları sınırlandırılsa da onlara karşı eski Sovyetler Birliği' nde olduğu şekilde milli-etnik temizleme maksadı taşıyan baskı ve kütlevi sürgünler hayata geçirilmemiştir. Kafkas' taki Göyçe, Erivan, Çıldır, Dereleyez gibi muhitler etnik temizleme neticesinde ortadan kaldırılmıştır.

b) İran' da otuz beş milyonluk Azerbaycan Türklüğü'nün milli-manevi ifade vasıtalarından biri aşık sanatıdır. Ana dilde matbuatı, televizyonu, sinema filmleri, tahsil ve medeniyet ocağı, resmi musiki kurumları olmayan halkın bahsedilen sahalardaki manevi-medeni yükünün bütün ağırlığı sazın, aşığın üzerine düşer. O, halkın kendini ifadesinin ve yabancı medeniyete karşı direnç göstermesinin yegane, en güçlü imkanıdır. Bu sebepten de güney muhitleri oldukça canlı sanat hayatı geçirir.

Güneydeki başlıca aşık muhitleri aşağıdakilerdir:

Karadağ- Tebriz aşık muhiti
Urmiye aşık muhiti
Zencan aşın muhiti
Save aşık muhiti
Horasan aşık muhiti
Kaşkay aşık muhiti

Hepsini ele aldığımızda bu muhitlerde faaliyet gösteren çağdaş aşıkların sayısı yaklaşık binden fazladır. Mukayese için hatırlatalım ki, Kafkas' taki çağdaş aşıkların sayısı yüz yirmi-yüz otuz arasındadır.

Güneydeki Azerbaycan aşık muhitlerinin ister tarihi, isterse de çağdaş bakımdan geniş şebekeli medeni-estetik karakterini vermek, malesef ki, o kadar da imkan dahilinde değildir. Şimdiye kadar bazı güney muhitleri ile ilgili sistemli derleme ve

araştırma çalışmalarının yapılmaması, uzun müddet kuzeyle güney arasında gidiş-gelişe izin verilmemesi, hatta demir perdelerin kısmen aradan kaldırıldığı şu anda bile Azerbaycan alimlerinin güneyi öğrenmek imkanından mahrum olması sebebiyle güneydeki aşık muhitlerinin dolgun ilmi görüntüsünü yansıtmak çok zordur. Bununla birlikte parça parça derleme çalışmalarına, son yıllarda Bakü' ye gelen güney aşıklarının oluşturdukları düşüncelere, tarihi-edebi kaynaklardaki bilgilere ve 1995 yılında İran arazisine on beş günlük ilmi yolculuğumun kanaatlerine dayanarak belirli düşünceler ifade etmek mümkündür. Güneydeki aşık muhitlerinin her biri hakkında er geç büyük çaplı araştırmalar yapılacak ve Türk medeniyetinin son derece kıymetli olan bu noktaları bilimsel-tarihi değerini kazanacaktır. Şimdilik ortaya çıkarılan gerçekler ve düşünceler ilk çabalar olduğundan onların zaman geçtikçe yeni bilgilerle kesinleştirilmesi ve geliştirilmesi zaruridir.

Güneydeki aşık muhitlerinin kapsam dairesi ve medeni-tarihi zenginlik bakımından en çok dikkat çekeni **Karadağ- Tebriz aşık muhitidir**. Meşhur Savalan ve Sehend dağları çevresindeki bölgeleri içine alan bu muhit çağdaş anlamda da güney aşıklığının merkezi sayılır. Buraya Savalan dağı etrafındaki Aher, Kaleyver, Serab, Şebüstar bölgeleri ve Sehend dağı çevresindeki Marağa, Sereskend, Merend yaşayış meskenleri dahildir. Tebriz-Aralık, geçit bölgesi gibi Savalan ve Sehend çevreleri arasında yerleşmiştir. Adı geçen bölgelerde aşıklığa daha sık bağlı olanları Tebriz, Aher, Kaleyver, Şebüstar, Meşkin ve Sereskent' tir. Karadağ- Tebriz aşık muhiti tarihen bu bölgelerden çıkan sanatkarlarla ün kazanmıştır. Tufarkanlı Abbas' ın, Hasta Kasım' ın burada yetişmesi, Kurbani' nin aslen Karadağlı olması, birçok klasik halk destanlarının / "Hasta Kasım", "Abbas-Gülgez", "Necef Perizad", "Aşık Garip" v.s.l yurt yerinin Karadağ' da olması Tebriz-Karadağ aşık muhitinde saz-söz sanatkarlığının tarihteki yüksek değerinden haber verir.

Muhitin ananevi repertuvarını 45-50 destan oluşturur. Diğer muhitlerde görünenlerle birlikte, "Kulam-Kemter", "Alişah", "Hudadat", "Güneyli Necip usta", "Molla Aliynen Rafi", "Kalbi-Selbi", "Hatem şah" gibi bölgesel motifli destanlar da mevcuttur. Hatta "Aslı-Kerem", "Aşık Garip", "Hasta Kasım", "Alihan- Peri hanım", "Şah İsmail" gibi birçok destanın da bu muhitte oldukça kamil ve çok varyantları mevcuttur. Muhitin söz repertuvarında "Köroğlu" destanının mühim yer tutması /burada "Köroğlu" nun 14 kolu söylenilir/ Tebriz-Karadağ' ın esas "Köroğlu" ocaklarından biri olduğunu da gösterir.

Söz repertuarındaki zenginlik , musiki repertuvarına da yansımıştır. Ananevi klasik saz havalarından başka bu muhite mahsus “Karadağ şikestesi”, “Dohabeyi”, “Kürbeti”, “Naringı”, “Kaytarma”, “Şegayigi” gibi havalar burada saz besteciliğine hususi önem verildiğini tasdikler. Tebriz-Karadağ’da sadece “Divani” havalarının beş çeşidi /”Şah Hatayi divanisi”, “Sada divani”, “Koca divani”, “Urmani divani”, “Osmanlı divanisi”/ olması ifacılık ve besteciliğin bulunduğu yüksek seviyeyi göstermesi açısından önemlidir.

Üçlük şeklinde - saz, balaban, kaval ortaklığı ile çalıp-söyleme ananesine sahip olan Tebriz-Karadağ aşıklarının hem Gencebasar ve Göyçe’ nin, hem de Şirvan ve Derbend’ in çalgı ve okuma tarzına yakınlığı kendini göstermektedir. İfa zamanı raksa ve çevik hareketlere önem verilir. Zil ve hızlı okuma biçimi bu çevrenin aşıkları için daha belirgindir. Aşıklık, sahiplenme ustad-talebe ananesine dayanır. Tebriz-Karadağ ve diğer güney muhitlerinde aşık sanatına kütlevi ilginin neticesidir ki, büyük yaşayış meskenlerinde gönüllülerden oluşan saz sınıfları kurulup orada aşık talebelere çalgı ve söyleme öğretilir.

Tekke kökenli aşık muhiti olduğu için tarikat mazmunu taşıyan poetik örnekler Karadağ aşıklarının repertuvarında esas unsurlardan biridir.

Azerbaycan aşık sanatının esas “hakk aşık” larını yetiştirmiş Tebriz-Karadağ muhiti oluşumundan bu yana hem ifacı, hem de yaratıcı muhit gibi faaliyet göstermiştir. Geçen yüzyıllarda olduğu gibi yirminci yüzyılda da bu muhitte güçlü sanatkarlar ortaya çıkmıştır. Şebustarlı Aşık Keşem, Aşık Ali Tebrizli, Aziz Şehnazi, Resul Kurbani, Merendli Tağı, Kerkerli Muhammed, Hasan İskenderli, Yakup Binisli, Aşık Polat, Aşık Ferhat sadece mensup oldukları Tebriz-Karadağ’ da değil, Güney Azerbaycan’ ın bütün bölgelerinde sayılıp sevilmiştir. Sonraları Gencebasar aşık muhitinde /Goranboy/ faaliyet gösterse de Aşık Hüseyin Cavan da bu muhitin yetiştirmesi gibi ün kazanmıştır. Yirminci yüzyıllarda güneyin en kudretli aşığı sayılan Aşık Keşem’ in sanat şeceresi Tebriz-Karadağ aşıklığının ana yönü gibi kabul edilebilir ki, bu da şecerenin Dikmetaşlı Hasta Kasım’a bağlanması ile ilgilidir:

Aşık Keşem Güneyli /XX- yüzyıl/

↑

Aşık Necef Binisli / XIX.-XX. yüzyıl/

↑

Aşık Muhammed / XIX. yüzyıl /

↑

Aşık Cafer / XIX.yüzyıl/

↑

Aşık Nemet /XVIII.-XIX. yüzyıl/

↑

? / XVIII. Yüzyıl /[300]

↑

Hasta Kasım / XVIII. yüzyıl /

Tahmini bilgilere göre son zamanlarda Tebriz-Karadağ' da çalıp söyleyen çağdaş aşıkların sayısı beş yüz elliden fazladır[301] . Bu muhite mahsus kırka yakın aşık hala Tahran' da sanat faaliyetini devam ettirir. Söz repertuarı Tebriz-Karadağ muhitinden o kadar ayrılmasa da ifacılık prensipleri ve musiki yükü bakımından bazı belirgin özelliklere sahip olan **Urmiye aşık muhiti** güneyin esas aşık ocakları arasında yer alır. Hoy, Maku, Selmas, Sulduz ve Urmiye' yi çevreleyen bu muhit Azerbaycan aşık sanatı ile Anadolu aşık sanatı arasında bir geçit - köprü rolü oynar. Urmiye muhiti tekke kökenli aşıklarla aşıklaşmış ozanların birleşimine sahip bir sanat çevresidir.

Muhitin çağdaş ifacılık biçimlerinde birleşimin bu oranı orijinal bir medeni-tarihi keyfiyet gibi açık şekilde görünmektedir. Urmiye aşıklarının hareketli- rakslı ifacılıkla birlikte bağdaş kurarak çalıp söyleme kabiliyetine sahip olması sözü edilen birleşimin görünümüdür. Tek saz ifacılığa dayanan bu muhitin çalgı biçimi Anadolu aşıklarının /hususen de Kars ve Iğdır çevresinin/ çalgı biçimiyle oldukça benzerdir. Bununla birlikte, Urmiye muhitine mahsus saz havalarının ahenginde Anadolu saz havalarına benzer melodik akışın duyulması dıştan gelen tesirden daha çok, içeride

---

[300] Bu bilgiyi Aşık Keşeme şakirtlik etmiş Aşık Yakup Binisli bize verirken sanat şeceresinin Hasta Kasım' dan sonraki temsilcisinin adını hatırlayamadı. /17 Mayıs 1995 yılı, Tebriz/

[301] 1995 yılı yazında Karadağ' da ilmi seferde iken ben Şebüster' in Binis, Dizechelil, Hamne ve Nezerli köylerinde otuzdan fazla çağdaş sanatkar aşığın yaşayıp yarattığını belirledim.

meydan gelen, yani Urmiye aşıklığını meydana çıkaran iki yönün -tekke kökenli aşıklıkla aşıklaşmış ozanlığın- birleşmesi ile alakalı bir meseledir.

Urmiye aşıklarının ses renginde çağdaş Türkmen bahşılarının okuma tarzına - boğaz kaynatmalarına yakınlık, açıkçası, benzerlik görülür ki, bu da muhitte ozan ifacılık ananesinin hayli derecede korunup gözetildiğini gösterir. Hem de tekke kökenine -sufı-derviş sistemine- diğer muhitlere nispeten daha muhafazakarlıkla yanaşmanın alametidir ki, yakın zamanlara – XX.yüzyılın ortalarına kadar- Urmiye aşıkları toy-düğün meclislerine başka sazlar götürüp hanegaha-tekke ocağına gider ve orada ilahiler okurlarmış[302] . İlginçtir ki, şimdi de elallah1ık tebliğ eden bir kısım Alevi-dervişler Urmiye' de meclis kurarak tambur çalıyor, Hazreti Ali şanına türküler okuyor ve raks ediyorlar.

Zengin söz ve musiki repertuarına sahip olan Urmiye aşık muhitinde destan ifacılığına ayrıcaönem verilir. Bazen birkaç gün süren toylar ve destan geceleri şimdi de Urmiye' nin birçok yerinde, hususen de aşıksever köylerinde anane olarak devem etmektedir.

Muhitin söz repertuarındaki destanların sayısı 40-45 arasındadır. Klasik destanlarla birlikte burada "Kemter", "Gulam-Haydar", "Ahmet-İbrahim", "Kelbi" gibi bölgesel içerikli destanlar da söylenilir. Esas "Köroğlu" ocaklarından sayılan Urmiye' de destanın on kolu vardır.

14 perdeli, 7 telli sazların üstünlüğünü oluşturduğu Urmiye muhitinde besteciliğe güçlü meyil gösterildiğinden burada çok sayıda yerli saz havası görülür: "Hicrani", "Halebi", "Şekeryazı", "Hoy Emrahısı", "Avcı Geraylısı", "Taciri", "Revzegeraylı", "Semai", "Siyastabulu", "Muhteremi", "Urmani divanisi", "Şerki", "Urmiye güzellemesi"…v.s. bu gibi havalar zengin melodik yapıya sahip sanat örnekleridir. Bu havaların ekseriyeti zil köküne bağlıdır ve tempolu- coşkun okuma tarzı ister. Genellikle, Urmiye aşıkları diğer muhitlere mahsus aşıkların ifacılığından daha çok yüksek sesli süratlı okuma biçimi ile ayrılır. Bu sebepten de onların ifacılığında yardımcı şiirsel metinler oldukça azdır.

Urmiye' de tekke ananesinin devamı gibi aşıkların toy-düğün dışında kahveye-çaycıya toplanarak meclis kurmaları, çalıp söylemeleri şimdi de olmaktadır. Merasime başlayan aşıklar sıra ile çalıp-okurlar ve git gide meclisi ateşlendirirler.

---

[302] Bu bilgiyi Urmiya Üniversitesinin hocalarından Cemal Ayrumi bize vermiştir.

Belli aşamadan sonra çaycıya toplananlar da aşıklara katılıp okumaya başlarlar[303] . Ekstaz-coşku içinde olan meclis saatlerle devam eder. Burada tekkede geçirilen sema meclislerinin izleri göze çarpar: meclistekiler meclis-merasim akışının tesir ve teşvikiyle onlara katılır, kendinden geçme haline gelir, bunun dışında okuma metinlerinde tarikat içerikli örnekler de yeteri kadar yer alır ki, bu da kahvehane-çaycıda tekke ananesinin devam ettirildiğini, daha doğrusu, onun geniş kitlelere yayıldığını gösterir.

Saza ve söze istekle yanaşılan Urmiye muhitinde Dollu Mustafa, Balovlu Miskin, Dollu Muhammed, Aşık Ferhat, Aşık Rüstem Ravzaçaylı, Aşık Abdurrahim, Aşık Lütfali, Aşık Ali Kırmızıbaş, Aşık Aslan Hoylu, Aşık Derviş, Aşık Dehgan gibi kudretli sanatkarlar yetişmiştir. Bunların içerisinde Dollu Mustafa / XVIII.yüzyıl / ve Balovlu Miskin / XIX.yüzyıl / yaratıcı sanatkarlardır. Her iki aşığın mükemmel poetik örneklerden ibaret olan zengin bedii çağdaş Urmiye aşıklarının repertuvarında korunmaktadır. Muhitin çağdaş üstadı Aşık Dehgan' ın sanat şeceresi Azerbaycan aşıklığında sürükleyici yönlerden birini yaratmış Dollu Mustafa' ya bağlanır:

Aşık Dehgan /XX. yüzyıl /

↑

Aşık Ferhat / XIX.-XX. yüzyıl /

↑

Aşık Cevat / XIX. yüzyıl /

↑

Dollu Muhammed / XVIII.-XIX. yüzyıl /

↑

Dollu Mustafa / XVIII. yüzyıl /

..... ……..?[304]

Bölgenin Balov, Dol Dizesi, Aşnabad, Iğdır, Engene köyleri esas "aşık ocakları" sayılır. Bu köylerin yakınında "İmamzade", "Gariphasan", "Halife Muhammed", "Ali Pençesi" gibi pir-ziyaretgahlarının bulunması orta yüzyıllarda bu noktalarda

[303] Bu ananaeye Borçalı aşık muhitinde rastlanıldığını belirtmek gerekir. Sözü edilen meclis ananesi Borçalı' ya Urmiye aşıklığından (Dollu Abuzer hattı ile) geçtiği görünür.

[304] Sanat şeceresi hakkında bilgiyi Aşık Dehgan vermiştir. O, Dollu Mustafa'dan önceki üstadın adını hatırlayamadı. /21Mayıs 1995, Urmiya/

sufi-derviş ocaklarının faaliyet göstermesi ile alakalıdır ki, daha sonra orada aşık meskenlerinin oluşması da bu tarihi sürecin neticesidir.

Yukarıda adları anılan köyler arasından "Dol Dizesi" köyünü ayrıca vurgulamak gerekir. Aşık sanatının oluşumundan bu yana şimdiye kadar bu köyde iki yüzden fazla aşığın yaşayıp faaliyet gösterdiği söylenilir. Azerbaycan aşıklığında kudretli üstadlar gibi hatırlanan Dollu Mustafa, Dollu Muhammed, Dollu Abuzer bu ocağın yetiştirdikleri kişilerdir. Dollu Mustafa' ya talebelik eden Dollu Abuzer' in sonraları Borçalı aşık muhitinde ifacılık yapması da bu yönüyle tesadüfi değildir. Kafkas' ın diğer aşık muhitlerinde görülmeyen "Dol Hicranı" saz havası da çok belli ki, Dollu aşıklara mahsus bir bestedir ve Borçalı' ya Dollu Abuzer tarafından getirilmiştir. Bu hava Urmiye aşık muhitinde sadece "Hicrani" adı ile tanınır. Borçalı' da oldukça yayılmış olan "Behmani " havası da aynı şekilde Urmiye muhitinden getirilmedir.

Urmiye aşık muhitinin saz-söz iklimi diğer Azerbaycan bölgelerine yayılmakla birlikte bu arazide, yahut bu araziye yakın bölgede yaşayan yabancı etnosların / Kürt, Ermeni ve Aysoruların / arasına da nüfuz edebilmiştir. Geçen yüzyıllarda Azerbaycan Türkçesi' nde çalıp söyleyen çok sayıda Ermeni aşığının pek çoğunun Urmiye' de yaşayıp-üretmesi de bu sebeptendir. Bu muhit içinde Aysorulara mahsus sanatkarlar da yetişmiştir. Hala Urmiye şehrinde yaşayan büyük sanatkar -Aşık Yusuf- aysoru aşıklarının oradaki son temsilcisidir. O, aşık sanatının derin bilginlerinden biri sayılır.

Urmiye' nin güney şeridinde -Sulduz bölgesinde- "Karapapak aşıkları" adı ile tanınan aşıkların ifacılığı ana yönleriyle Urmiye aşıklığına bağlanmış olsa da bazı farklı özelliklere de sahiptir. Saz, düzele/ikiyanlı tütekdir/ dümbek üçlüsüne dayanan Karapapak ifacılığının okuma biçimi zil köküne bağlı halk nağmeciliği tarzındadır. Karapapak aşıklarının okuma ve çalgı biçimi bu çevredeki Kürt topluluklarına güçlü tesir gösterdiğinden Kürt saz-söz sanatçıları de aynı onlar gibi çalıp söylerler.

Karapapak aşıkları arasından Aşık Mahmudi, Solet Kasımi, Gulam Çiyane gibi istidatlı ifacılar çıkmıştır. İfacılıktaki özelliğe bakmayarak Karapapak aşıklarının söz ve musiki yükü Urmiye aşıklarının repertuvarıyla denebilir ki aynıdır. Şu anda Karapapak aşıklarının sayısı on ikidir. Bütün çağdaş Urmiye muhitindeki aşıkların sayısı ise yüz elliye yakındır.

Güneydeki aşık muhitlerinin en canlı noktalarından biri de Zencan ve onun çevresindeki Ebher, Hürremdere, Sultaniye, Heydar, Hiydec bölgelerindedir. Esas

kuvvetleri Hürremdere ve Ebher' de toplanan **Zencan aşık muhitinin** ifacılığı saz, balaban ve kaval üçlüsü üzerinde kurulmuştur. Muhitteki çağdaş aşıkların sayısı yüzden çoktur. Sadece Hürremdere' nin Emmiler köyünde otuzdan fazla aşık yaşar[305].

Zencan aşık muhiti Azerbaycan aşık sanatının klasik söz ve musiki repertuvarını muhafaza etmekle birlikte yerli-bölgesel hususiyetleri yansıtan özelliklere daha çok meyletmesi ile kendini göstermektedir. Yaratıcı keyfiyetin güçlü olması sebebiyledir ki, "Kurbani" destanının ananevi konusu bu muhite mahsus sanatkarlar tarafından köklü şekilde değiştirilmiş ve neticede destanın yeni bir versiyonu –"Zencanlı Kurban"- ortaya çıkmıştır[306] . "Hasta Kasım" destanının Zencan aşıklarının repertuvarında yer alan varyantı da şimdiye kadar bilinen konudan, poetik metinlerden / Hasta Kasım' ın şiirlerinden / hayli farklıdır[307] . Genelde Zencan aşık muhitine mahsus sanatkarların söz repertuvarında kırka yakın destan muhafaza edilir. Diğer muhitlerde o kadar da görülmeyen "Telimhan" destanı Zencan aşıklarının repertuvarında çok faal yere sahiptir. Zengin süjet terkibine ve mükemmel poetikliye sahip bu destan Azerbaycan destancılığının ender örneklerindendir.

Okuma ve çalgı biçimine göre Zencan aşık muhitine yakınlığı olan **Save aşık muhiti** de güney muhitleri arasında önemli yere sahiptir. Esasen Save-Hemedan bölgesini çevreleyen bu muhitte hem saz-balaban ortaklığı, hem de tek saz ifacılığı mevcuttur. Şu anda elliden fazla çağdaş aşığın çalıp söylediği Save aşık muhitinde destancılık asıl yönü oluşturur. Tebriz-Karadağ, Urmiye ve Zencan aşık muhitlerinde olduğu gibi tekke kökenli bu muhitte de toy-düğünde çalıp söylemekle birlikte kahvehanelerde okumak ananesi mevcuttur. Save aşık muhitinde saz besteciliğine ve mahir ifacılığa hususi önem verilir. Save muhitinde yaratılmış "Hemedan geraylısı", "Hemedan dübeyti", "Save gülü" gibi zengin saz havaları güneydeki aşık muhitlerinin çoğunda ifa olunur. İnce saz çalgısı ile seçilen Save aşıkların bu sahadaki ifacılık keyfiyetleri Urmiye ve Borçalı aşıklarının çalgı biçimlerine de yakındır.

---

[305] Zencan, Save, Horasan ve Kaşgayaşık muhitleri hakkında bilgileri Güney Azerbaycanlı olan folklorcu Menuçar Aziz' den, Doktor Cavad Heyet' den, Aşık Dehgan ve Aşık Yakup Binisli' den aldık.

[306] Tehmasib, A**zerbaycan Halk Destanları/ Orta Asırlar /,** s. 355

[307] Bu bilgiyi bize Hasta Kasım mirasının toplayıcısı - Güney Azerbaycan' da yaşayan folklorcu Hüseyin Siyami - 1994 yılı yazında Bakü' de vermiştir. O, "Hasta Kasım" destanının Zencan varyantını toplayıp diğer varyantlarla birlikte /beş varyant elde etmiştir./ yayına hazırlamıştır.

Eski Türk medeniyetinin esas beşiklerinden olan **Horasan bölgesinde de zengin geçmişe** sahip bir **aşık muhiti** mevcuttur. Horasan tarihen sufi şeyhleri, tekke ocakları ile adını duyurmuş bir bölge olduğundan orada belki de bütün bölgelerden daha önce tekke kökenli aşıklığın yayılması için verimli zemin oluşmuştur. Ortaçağ muhabbet destanlarında hakk aşıklarının uykuda iken "Horasan erenleri" nden ders almaları, yahut da Horasan erenlerinin elinden bade alıp içmeleri hiç de tesadüfen hususi şekilde vurgulanmaz. Aşıklığın manevi-örfani statüsünün hazırlanmasında Horasan ocağına mahsus sufi şeyhlerinin muhim rol oynaması yukarıdaki örfani-mitolojik başarının biçimlenmesine ve destan yapısının daimi mevki kazanmasına sebep olmuştur.

Horasan aşıklığı, aşık sanatının Türkistan' a yayılmasında güçlü manevi kuvvetler oluşturmuştur. Kökü Horasan erenlerine bağlı olan Aşık Aydın ocağının Türkistan' da karar kılarak sağlamlaştırılması, Türkmen bahşılarının onu kendilerine pir-ustad kabul etmeleri bu manevi etkenlerin sonucudur[308] . Türkistan' la sıkı sanat ilişkileri yarattıklarından Türkmen ve Harezm bahşılarının ifacılığına aşık melopoetik unsurları dahil olduğu gibi Horasan aşıklarının okuma ve çalgı tarzına da Türkmen ve Harezm bahşılarının tesiri olmuştur. Horasan aşıklarının boğaz kay-natmaları Türkmen bahşılarının boğaz kaynatmalan aynıdır. Bu sebepledir ki, Horasan' ın bazı kesimlerinde "aşık" ve "bahşı ünvanları birlikte kullanılır ve çok kolaylıkla biri diğerinin yerine geçebilir. Bu, bir başka taraftan da Horasan aşık muhitinin Azerbaycan aşık sanatı ile Türkmen bahşı sanatı arasında geçit-köprü rolü oynadığını gösterir.

Aşıklığın manevi-örfani statünün hazırlanmasında önemli rol oynayan Horosan muhiti sanat statüsüne geçtikten sonra ilk aşamada güçlü mevkiye sahip olamamıştır. Bunun başlıca sebebi ortaçağların sonlarına doğru Horasan' da Türk ikliminin etkisini yitirmeye başlaması ve Horasan' daki tekke ocaklarının hareket ederek Kafkas ve Anadolu' ya yerleşmesidir. Buna göre de Horasan aşık muhiti Azerbaycan' ın diğer aşık muhitleri ile mukayesede o kadar da güçlü sanat inkişafı geçirmemiştir. Bunu Horasan aşıklarının esasen cüre sazlardan istifade etmesinden de anlamak mümkündür. Şu anda Horasan aşık muhitinde faaliyet gösteren aşıkların sayıları yaklaşık otuza yakındır.

---

[308] В. И. Басилов, **Культ святых в исламе**, s. 63-64

Güney Azerbaycan' da aşıklığın tekke kökeninden daha çok aşıklaşmış ozanlar kanadına bağlı olan bir muhit mevcuttur: **Kaşkay aşık muhiti**. Tek saz ifacılığa dayanan bu muhitte aşıklar adeta bir yerde durarak /çoğu zaman bağdaş kurup oturarak/ çalıp söylerlerdi. Onların repertuarında felsefi-ürfani seciye taşıyan söz ve musiki yükü az yer tutar. Bu muhitte halk türküleri tarzında olan hareketli halk nağmeciliği repertuarın esas yönünü teşkil eder. Şimdi de atlı hayat tarzı yaşayan Kaşkay boylarının yerleştiği geniş Kaşkay-Şiraz bölgesinde aşık sanatının saz bestesine dayanan halk nağmeciliği olması etnik-manevi yaşam biçiminden ileri gelen tabii bir durumdur. Kaşkay aşıklarının ifacılık bakımından Horasan aşıklarına ve Türkmen bahşılarına benzerliği çoktur. Bu muhite mahsus aşıklar beş telli, yedi perdeli kopuza benzer cüre sazlardan yararlanırlar. Saza metal teller yerine hususi burulmuş ipek teller bağlandığından Kaşkay aşıkları tezeneye ihtiyaç duymaz ve sazı eski kaidenin devamı olarak parmakla çalarlar. Bu sebepten de Kaşkay saz havaları diğer muhitlerdeki saz havalarından bir hayli farklıdır. Kaşkaylarda saz çalıp söylemek geniş halk kitlesine has özellik taşır. Muhitte faaliyet gösteren çağdaş meslek aşıklarının sayısı elliden fazladır.

Göründüğü gibi bilgilerin azlığı Güney Azerbaycan' daki aşık muhitleri hakkında derin ilmi düşünce oluşturmaya imkan vermez. Bununla birlikte, uzun zamandan beri devam eden boşluğu az da olsa doldurmak, Azerbaycan aşık sanatını ilk defa bütün hatları ile göz önüne getirmek maksadı ile güney muhitlerinin tarihi ve çağdaş manzarası hakkında açık ilmi kanaatler ve anlayışlar ileri sürmeyi önemli gördük.

Azerbaycan aşık muhitlerinin ortak ve özel ifacılık özellikleri kazanmasında bazı medeni-estetik amillerle birlikte okuma sürecinden doğan, onun dahili istekleri neticesinde ortaya çıkan yardımcı melopoetik vasıtalar da önemli yere sahiptir. Birçok durumda aşığın okuduğu metnin kapsamı, yani koşma, tecnis veya geraylının hacmi çalınan saz havasının yerini tam dolduramaz. Musikinin ölçüsü okuma materyalinden büyük olduğuna göre ilave araçlara-yardımcı söz veya ifadelere, melodik ses tekrarlarına ve estetik bakımından güzelleştirmeye ihtiyaç oluşur. Bu maksatla ayrı ayrı aşık muhitlerinde çeşitli seviyelerde kullanılan eydirme, gaytarma, gül kafiye, şırğa ve cığı-yedekler faallik derecesine göre farklılaşır. İfa sürecindeki yerine bağlı olarak bu makamların her birinin kendine ait hacim kapsamı ve bedii-üslubi fonksiyonu belirginleşir.

Aşık ifasında çalınan saz havasıyla okuma metnini melodik dengeye ulaştırmak için metnin herhangi bir sözünü /genellikle, mısranın ikinci yarısındaki sözlerden birini /nameli şekilde uzatmak / ünlü sesi daha nameli çıkarmak/, mısradaki söz veya ifadeyi, yahut da mısrayı tekrarlayarak boşluğu doldurmaya gayret ederler. Üstadlar aşıklık ilmini talebelerine öğreterek bu melopoetik makamları **eydirme** / sözü nameyle uzatmak / ve **gaytarma** / söz, ifade veya mısra tekrarı / adlarıyla tanıtırlar. Eydirme ve gaytarma çağdaş aşık muhitlerinin ekseriyetinde faal işleve sahiptir. Dikkatle bakarsak görürüz ki, bu ifa yönü teksaz aşık muhitlerinde daha güçlüdür. Tek saz muhitler bunun yanısıra ifa zamanı yardımcı poetik parçalara üstünlük vermeleri ile seçilir.

Eydirme ve gaytarma makamları saz havasıyla okuma metnini melodik dengeye getirmeye hizmet etmekle birlikte, hem de ifa sanatkarlığını düzene sokar. Bunlardan sonra gelen gül kafiye, şırğa ve cığa-yedekler ise kalan ilave boşluğu doldurma bakımından musikininin imkan ve talebine uygun olarak üslubi-semantik vazifeyi kendi üzerine alır.

Bahsedilen melopoetik vasıtalardan, hususen de yardımcı metin parçalarından bütün aşık muhitlerinde aynı derecede istifade olunmaz. Bu bakımdan melopoetik vasıtaların ve yardımcı poetik metinlerin ayrı ayrı aşık muhitlerindeki istifade çeşitliliğini şartlandıran sebepleri açığa çıkarmak ve onların bedii-estetik zeminini belirlemek zaruridir.

Aşık okuduğu zaman musikiyi melodik hale getirmek için istifade edilen en faal artırma figürü - **gül kafiyedir**. Gül kafiyeye ilmi edebiyatta bazen "güllü kafiye" de denilir[309] . Biz aşıkların sözcük dağarcığından aldığımız "gül kafiye" deyimini terim gibi daha kesin kabul eder ve onu kullanmayı amaca uygun sayarız.

Gül kafiyeler koşma ve geraylı bendinin mısra aralarında /yarım mısralarda/ veya mısra, goşamısra, öylece de bend aralarında kullanılır. Kullanıldığı metnin mazmun dairesine uygun seçildiği için gül kafiyeler aşık ifası esnasında takdim olunan okuma materyalinin bedii-estetik tesirini görünür şekilde artırır. Mesela, güzellemeden sonra okunan koşma bendinin üçüncü mısrası ile dördüncü mısrası arasında gül kafiyenin bedii sisteme vurduğu nakışa dikkat edelim:

---

[309] Hekimov, **Aşık Şiirinin Türleri**, s. 37-38

Bundan sonra öpüp gucmag çağıdır;
ay giden ey-ey ..
gül beden ey-ey ..
bal tadan ey-ey…
aldatan ey-eyy…
İhtilat geçmiştir; söz vakti değil[310] .

Burada onsuz da güzel olan metin parçası gül kafiyeler sayesinde daha da canlanır. Aşık sesinin güzelliği ve hazin saz musikisinin cazibesini de eklediğimizde ifa zamanı bu manzaradan doğan bedii nüfuz etmenin ne kadar heyecan verici tesire sahip olduğu netleşir.

Gül kafiyelerin bir kısmı sırf yararlanma-iltimas karakterinde olur ve bedii-semantik tutumdan daha çok etkileyici-coşkunluk özelliği gösterir:

Balam a neyleyim,
Sunam a neyleyim,
Giden a neyleyim,.
Canan a neyleyim,
Gülüm a neyleyim ...

Yahut:

Gülüm,
Bülbülüm,
Canan ey,
Sunam ey,
Gel gadan alım
Men gadan alım ...

Gül kafiyeyi bir alışkanlık haline getirmenin, ondan aşırı şekilde istifade edip abartmanın eleştirisi meşhur bir halk meselinde ifadesini bulur: "Aşığın sözü

[310] Bu ve bundan sonra verilecek gül kafiye, şırğa ve cıga-yedekler demek oluyor ki Azerbaycan' ın, çoğu çağdaş aşık muhitlerini temsil eden aşağıdaki aşıkların ifası dinlenilirken seçilmiştir: Hüseyin Cavan, Hüseyin Saraclı, Emrah Gülmemmedov, Kamandar Efendiyev, Mikayil Azaflı, Ekber Caferov, İmran Hasanov, Şakir Haciyev, Penah Penahov, Beyler Memedov, Aşık Dehgan, Aşık Geşem Güneyli, Mahmut Memmedov, Alihan Nifteliyev, Murat Niyazlı, İdris Hınnalı, Hüseyin Halaoğlu, İsfendiyar Rüstemov, Mahmut Aleskeroğlu, Nasrettin İsmayilov, Muharrem Hüseynli, Hacı Çaylı, Kerem İnceli… v.s.

bittiğinde başlıyor "balam, a balam demeye." Elbette, hiç şüphesiz ki. Bütün ifadelerde olduğu gibi bu kelamın manasının sınırları da büyük ve çok çeşitlidir. Lakin bununla birlikte onun ilk etkisi yalnız aşık okumasında gül kafiyeden ustalıkla ve yeterince istifade etme konusu ile ilgilidir. O nedenle, üstadlar gül kafıyeyi yalnız makamında kullanmayı doğru saymışlar. İstifade ettikleri güllerin okudukları diğer sözlerle sesleşmesine, bağlanmasına, onları hem mazmun-anlam yönünden, hem de bedii-üslubi bakımından tamamlamasına özel dikkat göstermişler . Şöyle ki, örneğin, yardan şikayetçi aşık koşmasının mısra aralarında kullanılan gül kafiyeler esas metinde olduğu gibi ağlamaklı, hazin, hasret dolu anlam çerçevesine dayanmalıdır:

Ay zalim zalim,
Yamandır halim,
A derdin alım,
Hastadır canım.
Getir dermanım ...

Güzellerin tasviri-terennümü için söylenmiş aşık şiirinin gül kafiye makamlarından istifade edilen numuneleri ise şen, ümitli, coşkun ruh hali yaratan söz ve deyimlerden oluşmuştur. Bu şekildeki geraylı bendinin gül kafiyesi, koşma bendinin gül kafiyesine nispeten düzenli olur, çünkü onun eşlik ettiği metnin kendi de ölçü bakımından düzenlidir. Güzelleme geraylının bend boylarını izleyen gül kafiye:

A beybefa,
Verme cefa,
Gel insafa,
Sürelim sefa ....

Güzelleme-koşmanın bu makamdaki gül kafiyesi:

Dağlar maralı,
Gezme aralı,
Rengim saralı,

Benim yaralı,
Kesme geralım,
A derdin alım.

Sunulan örneklerde de göründüğü gibi gül kafiyelere adeten müracaat edilir ve ağlamaklı, hazin, yalvarış-iltimas karakterli söz-deyimlerden oluşur. Şunu da belirtmek lazımdır ki, "Güllü kafiye" saz havası da zarif nakışlarla, ince güllerle zengin olduğundan böyle adlandırılır. Lakin bu saz havasının adı, okuma materyaline ad vermek için esas sayılamaz. Çünkü bu şekilde ad koyma–tarz belirginleştirme hiç bir kesin nazari-filoloji prensibe dayanmaz.

Gül kafiyeler mısra sıralamasına göre herhangi bir sınır dahilinde faaliyet göstermez, daha doğrusu, sayı kalıbı burada çoğu zaman beyit seviyesinden uzaklaşır. Bu, yardımcı metnin başlangıcı gibi ele alınan ilk kafiyeyi mazmun bakımından devam ettiren uygun kafiyelerin, bazen altı-yedi sıra teşkil edene kadar uzatılmasından oluşur:

Yürü ceylan,
Derde derman,
Olum mehman,
Alım gadan,
Aman-aman,
Sana kurban ...

Bununla birlikte bazen bend seviyeli öyle kafiyelere rastlanır ki, onlar dize sıralanışına göre koşma veya geraylı bendinin sıralanmasını / a – a – a – b / hatırlatır, ilgi yalnız bölme prensipleri ile bağlı olarak ortaya çıkar:

Geden yar, /a/
Beilgar, /a/
Zülfü-mar, /a/
Bel /a/ olmaz. /b/

Yahut:

Aman ay gözel ,/a/
Canan ay gözel, /a/
Sonam ay gözel, /a/
Yeri ceyranım, /b/

Kuruluş alametlerinin bazı çizgileri sicillemeleri hatırlatsa da gül kafiyeler oluşma sebebine ve yerine getirdiği üslubi–semantik göreve göre kendine has bir figürdür. Onlar fonksiyonca halk mani ve tasniflerinin nakaratlarına da bu denli uygun gelir. Hatta bu nakaratların bir kısmı gül kafiyeye has az heceli mısra tekrarlamalarını hatırlatır. Bu anlamda "erag tasnifi" ndeki nakarata dikkat çekmek yeterlidir:

Yasemenin,
Nazik tenim,
Gel baharım,
Nazlı yarim,
Ey gözleri şehla,
Ey gamet- i rana[311] .

Öteki karşılaştırmaya esasen de bu nakaratla aşık okumasının gül kafiyesi arasındaki ilk uygunluktan sonra mümkündür. Şöyle ki, örnek verilen nakarattaki bazı eksik söz bilime ait kısımlar /tek, bahar, şehla, rana/ ve deyim tarzı / "nazik tenin", "ey gamet- i rana"/ gül kafiye için yararlı materyal olamaz. Çünkü aşık okumasında bu söz ve deyimlere nisbeten daha halki, daha canlı deyim tarzına üstünlük verilir. Buradaki kafiye sistemi de /a – a –b – b – v – v / gül kafiye sıralanmasından oldukça farklıdır.

Halk türkü ve tasniflerinin nakaratıyla aşık okumasındaki gül kafiyeler arasında dikkate çarpan esas farklardan biri de şudur ki, her bir türkü ve tasnifin nakaratı yalnız kendisine hastır. Başka metinlerde onlara müracaat olunmaz. Gül kafiye ise bu yönden hayli serbesttir, daha doğrusu metinden daha çok saz havasıyla hesaplaşır ve hem işlenme yerine, hem de tezliğine göre saz havasıyla okuma materyali arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bununla birlikte, örnek gösterilen tasnif paragrafı ve ona

[311] K. Namazeliyev, **Azerbaycan Halk Manileri ve Tasnifleri**, Bakü 1979, s. 89

benzer makamlar, büyük ihtimalle, aşık ifacılığının tesiri ile muğam üslubuna ulaşmıştır.

Gül kafiyelerden yararlanan Gencebasar, Karadağ, Tebriz, Borçalı, Urmiye aşık muhitlerinde hususi aktiflik görülür. Adı geçen aşık muhitleri ile mukayese edersek Şirvan, Derbend, Save, ve Kaşkay muhitlerinin ifacılığının bu figürlere daha az eğilim gösterdiğini görülür.

Aşık okumasına eşlik eden başka bir yardımcı poetik makamı **şırğa** oluşturur. Şırğa daha çok beyit seviyesinde faaliyet gösterdiği için ona Gencebasar, Karadağ-Tebriz aşık muhitlerinde "çiftleme" de denir. Nadir durumlarda bend seviyeli şırğalara da rastlanır. Bu makamı aksettiren numuneleri gül kafiyelerden ayıran taraf da mısra sayısıdır. Burada hususi biçim, yani mısra sınırı her zaman gözlenilir. Gül kafiyeler okuma materyalinin mısra aralarında da olabildiği halde, şırğalar bir kaide olarak bend aralarında kullanılır. İfa zamanı yerine getirdiği melopoetik vazife aynı gül kafiyenin fonksiyonu gibidir. Okuma sürecine öyle şırğalar yerleştirilmelidir ki, onların her biri eklendiği bentle mazmun bakımından birbirini tamamlasın, ulaştırılan isteği duygulu çalarlarla da çok fazla kuvvetlendirebilsin. Örneğin, "Azaflı dübeyti" nde sonra okunan "Koca kartal" geraylısına eşlik eden şırğaları ustad Mikayil Azaflı /Gencebasar aşık muhiti/ aşağıdaki sanatkarlıkla yerleştirir:

Koca kartal ne gezersin,
Dağlar koynunda, koynunda?!
Bala gördüm anasının
Ağlar koynunda, koynunda

Meleme, kuzum, meleme
Gözlerini sürmeleme. — şırğa

Niye kalbin karalıptı,
Gül üstünü har alıbtı,
Şamamalar saratıptı,
Tağlar koynunda, koynunda.

Niye getdin kana kana,
Mani koydun yana yana — şırğa varyant1

Yahut:

Niye gittin güle güle, — şırğa varyant 2
Her derdimi bile bile.

Azaflıyam dile gelmez,
Uçtu sunam göle gelmez,
Öten günler ele gelmez,
Çağlar koynunda, koynunda

Uyan avcı avın geçti — şırğa[312]
Sağlam cana gada düştü.

Genellikle, şırğalara daha çok geraylı biçimindeki metinlerde başvurulur. Muhabbet mevzusundaki güzel tasvirlerin, şikayetlerin yer aldığı metinlerin bend aralarında istifade olunan aşağıdaki kalıpların işlekliği farkedilir:

Yağı gözler; yağı gözler,
Çekme bana dağı gözler.
Oğlan, dur git sabah oldu,
Yandı bağrım kebap oldu.
Oğlan, dur gel horoz sesleri;
Anam gelip bizi azarlamak...

Bazı havaların kendine mahsus öyle şırğaları vardır ki, bu havalara okunan koşma ve geraylı metni bir sanat ananesi olarak bu şırğalarla bezenmelidir. Örneğin, "Nahçıvanı" havası üstünde okunan koşma bendi aşık muhitlerinin ekseriyetinde adeten, aşağıdaki şırğayla süslenir:

Nereye gitti bahtı kara, gelmedi,
Gonca kısmet oldu hara, gelmedi.

---

[312] Metin ve ona eşlik eden şırğalar aşığın sağlığında onun şahsi ifası dinlenilerek yazıya alınmıştır. /1988 /

Yahut "Aşık Söyünü"/ "Destani"/ havası için:

A yeri yeri, dost gadan alım,
Yaman söz aradan kes, qadan alım –

şırğası seciyevidir. "Göyçe gülü", "Şahseveni", "Ovarı", "Kerem güzellemesi" havalarında :

Ay kız, ay kız, ağrın alım,
Gezme yalnız, ağrın alım -

veya

Elma bizim yerde, nar bizim yerde,
Gönlün ne istese, var bizim yerde

şırğalarından istifade olunmasının üstadlardan kalma sanat ananesi olduğuna inanılır. "Baş Sarıtel", "Celili", "Mirzecanı" havalarında okunan güzelleme metinlerinin bend aralarına dahil olan şırğa uyum sağlamaya eğilim gösterir:

A yeri yeri, ay bizim elli
Nenem sana kurban, ay şirin dilli,
Ay ince belli,
Ay gümüş telli.

Burada uzatmanın bir sebebi şırğanın iltimas-yalvarış karakterli sözle bitmesidirse, diğer sebebi şırğayı teleb eden başarılı saz havasının bu makamdaki armoni akışıdır. Böyle şırğa belli manada gül kafıye özelliği de kazanır.

Teksaz aşık muhitlerinde /Borçalı, Urmiye, Çıldır/ daha aktif bir tarzda işleklik kazanan şırğaların saz-balaban, saz-balaban-kaval ve saz-balaban-nağara müşterekliğine dayanan muhitlerde yeri kısmen zayıftır. Bunun sebebi saz havası ile okuma materyali arasındaki melodik uygunluğun ilave musiki aletleri ile yaratılmasına çalışılmasıdır.

Aşık okumasının yardımcı poetik metinleri içerisinde cığa-yedeklerin de önemli bir yeri vardır. Gül kafıye ve şırğalar gibi cığa-yedekler de aşık ifasının tesir

kuvvetini güçlendirmeye hizmet etmekle birlikte, aynı zamanda okuma materyali ile musiki arasındaki boşluğu doldurup ifa sürecini düzenlemektir. Cığa-yedekler bayatilerden ibaret olur. Cığalı tecnislerdeki cığaları-bayatileri aşıklar aralarında "cığa-yedekler" diye adlandırırlar. Cığa-bezek, süs,güzellik anlamı taşır. Molla Penah Vakif:

Ucu ter cığa1ı siyah tellerin
Nerden temaşası yazık ki yoktur

mısralarındaki "cığa" sözü de bu semantik tutumu aks ettirir.

Diğer cığalardan farklı olarak yedek-cığalar yalnız okuma zamanı ortaya çıkar ve bunlar ifacı aşığın zevkine uygun beğenip seçtiği bayatilerdir. Bellidir ki, aşık şiirindeki diğer cığalar /mesela, cığalı tecnis, cığalı muhammes… v.s./ şiir müellifinin yaratıcılık mahsulüdür ve kafiye bakımından terkibine dahil olduğu şiirin bedii sistemi ile uzlaşmalıdır, cığalı tecnislerde ise bu uzlaşma hem de cinaslı şekilde kurulmalıdır. Halbuki yedek cığalardan bu alametlerin hiç biri talep edilmez.

İleride ifade edilecek numunelerde açıkça görünür ki, gül kafıye ve şırğaların büyük bölümü neşeli, ümitli mazmuna sahiptir. Bunun aksi olarak, yedek-cığalar kederli, şikayetçi, hasretli mazmun yükü taşırlar. Metinle paralel olma prensibinden yola çıkarak yedeklerin ağlamaklı, gamlı, hasretli aşık şiirlerinin bent aralarına dahil olduğunu ve bu tipli havayla da okunduğunu tabii hesap etmek gerekir. Kerem hasretini ifade eden "yanık" koşma bendinin cığa-yedeyi de bu metnin ruhi durumuyla sesleşen tesirli halk bayatisi olmalıdır. Borçalı aşık muhitini temsil eden merhum aşık Hüseyin Saraclı böyle cığa-yedekleri seçip okumakla eşsiz bir ustalık gösterirdi. Unutulmaz sanatkar "Yanık Kerem" i üstünde:

Yüce dağlar başını kar aldı gitti:
Baygunun meskenin saraldı gitti:
Kimler ki, yar sevdi, yar aldı gitti,
Benimki de kara geldi, böyle bak –

bendine

Ağla kandı,
Gözlerin ağla kandı,
Ben dertli: sen yaralı,
Görelim kim ağlakandı -

bayatisini;

Yahut, “Dilgemi” üstünde :

O kızıl gülleri dermeyen Dilgem,
Derip pünhan yere sermeyen Dilgem,
Yari bu dünyada görmeyen Dilgem,
Ya Rab, o dünyada görüşürmola? –

bendine :

El yoludu,
Bu gelen el yoludu
Başımda bulut oynar,
Gözlerim sel yoludu.

bayatisini uygun yedek sayardı ve metine bu tür ek koyarken onun okunması çok tesir gösterirdi.

Yeri gelmişken, belirtelim ki, okuma sürecinin manzarasından da göründüğü gibi cığa-yedek fonksiyonu yerine getiren bayatilerin ekseriyetinde ananevi ön kalıplarından /azizim, ben aşık, öyle mi… v.s./ faydalanılmaz. Muhtelif aşık muhitlerinde ayrı ayrı üstad sanatkarların bu mesele ile alakalı verdiği izah aşağıdaki gibidir: esas okuma metninden, mesela, koşma bendinden cığaya geçit zamanı bendin son mısrası ile cığanın evveli neredeyse birleşmiş tarzda okunur. O zaman ifadedeki zorluk ve ağırlığı azaltmak lazım gelir. Bu sebeple de hususi vurgu isteyen ön kalıpların / azizim, ben aşık, öyle mi… v.s./ cığa-yedeklerde işlenmesi zarureti ortaya çıkar. İlginçtir ki, aşıklar cığa için seçip kullandıkları bayatileri “saz bayatileri” olarak adlandırırlar. Büyük ihtimalle, birçok bö1gelerde /Borçalı, Kerkük, Kars, Ağbaba-Çıldır.. v.s./ ön kalıbı olmayan bayatilerin halk arasında geniş bir şekilde yayılması ve hatta biçim kuralı haline gelmesi aşık ifacılığındaki saz

bayatilerinin tesiri ile alakalıdır. Zannımızca, bu kabilden olan bayatilerin ilmi edebiyatta "az bayatileri" olarak adlandırılması daha doğrudur.

Cığa-yedekler daha çok saz havasının durumu ile ilgili olduğundan aşık muhitlerinin genelinde denilebilir ki, aynı faallık derecesine sahiptir. Oranlarsak tek saz muhitlerde, özellikle de Urmiye ve Borçalı aşık muhitinde bu yardımcı melopoetik figürün kullanılma imkanı biraz geniştir. Bunun sebebi bu muhitlerde hazin ifa tarzına üstünlük verilmesidir.

Yardımcı melopoetik metin ve vasıtaların Azerbaycan aşık muhitlerinin ifacılık üslubundaki bölge özelliklerini ve yerli özellikleri ortaya çıkarmak bakımından önemli yeri vardır. Muhitler arası tarihi alaka ve tesirin medeni-estetik biçim kazanmasında, hatta Azerbaycan aşık sanatının çok şaşalı yaratıcılık ve ifacılık özellikleriyle zenginleşmesinde de bu melopoetik anane önemli rol oynamıştır.

Azerbaycan' ın tarihi ve çağdaş aşık muhitleri oluşumundan bu yana ne kadar bölgesel yaratıcılık ve ifacılık özellikleri kazanmış olsa da, tek bir etnik-medeni sistemden - milli-manevi bütünlüğün ana yönünden ayrılmaz.

2.5. Aşık Repertuarı

Aşık sanatı derinlerden gelen köklü bir ananene hadisesi olduğundan onun büyük ölçekli ve geniş kapsamlı bir bilgi yükü taşıması tabiidir. Şifahilik prensibine dayanan ve üstat-talebe hattı boyunca ilerleyen aşık öğretici yükü diğer folklor bilgileri(az işlek olan en küçük mitolojik hisseciklerden, folklor zerreciklerinden tutun en işlek örnekler) genelde etnos veya onu oluşturan büyük ekseriyet tarafından taşındığı halde, aşık öğretici yükü (aşığa kadar ki aşamada ise ozan öğretici yükü) etnosun hususi kabiliyet ve istidada sahip olan belli temsilcileri - meslek söyleyiciler-aşıklar (tarihen ozanlar) tarafından taşınır. Mitolojik metinler, efsaneler, merasim nağmeleri, bayatiler, ata sözleri, bilmeceler,masallar, latifeler ve başka bu kabilden folklor örnekleri etnosun her bir uzvu tarafından söylenip, ifa ve icra olunabildiği için onlar etnosun taşıdığı umumi folklor bilgisini temsil ve teşkil ederler. Nadir istisna makamlarını çıkarmak şartı ile sözü edilen folklor informatik yükünün ifası ve taşınması için meslektaş informatör-söyleyiciye gerek kalmaz. Halbuki ozan ve aşık informatik yükü mesleğinin erbabı vasıtası ile taşınır. Doğrudur, bu informatik yük hakkında etnosun sıradan uzuvlarında muayyen tasavvurlar olur, hatta onun bazı parçaları (ayrı ayrı aşık şiirleri, destanların bazı epizot ve makamları) popülerleşerek

halk arasında da okunur veya konuşulur. Bununla birlikte, bu informatik yükün söyleniş-ifa özelliği mürekkep ve spesifik bir kompleks vasıtası ile gerçekleşebildiğinden onun hususi kabiliyete sahip adamlar, yani meslek erbabı folklor informatörleri (ozan, aşık) tarafından taşınması tabii-tarihi bir süreç gibi ortaya çıkmıştır. Buna göre de onlar etnik-medeni sistem dahilinde kendine has bir statütüye sahiptirler. Ananevi folklor informatik yükünü (bulmacasından, ata sözünden masal ve latifesine kadar) etnos, çocukluktan büyüyene kadar umumi şekilde taşıdığı için belli eskileşme hallerine ve bazı kayıplara rağmen genelde bu yükün aradan çıkma, unutulma ihtimali azdır. Ozan veya aşık informatik yükünün taşınmasında ise durum başka türlüdür. Bu informatik yükün taşınmasında esas yön verici güç gibi bütün etnos değil, onun özel statülü temsilcileri-meslek erbabı folklor informatörleri öne çıkar. Ozan oğuz nameciliği veya aşık destancılığı bunun bariz ifadesidir. Meslek erbabı folklor informatörü (mesela ozan) ile bağlı anane bozulduğu anda onun taşıdığı esas informatik yük de zamanla ortadan kalkmaya başlar. Ozanların tarih sahnesindeki faaliyetlerini durdurması onların taşıdıkları informatik yükü (ozan coşku ve söylemelerini, o cümleden de Dede Korkut boylarını) de azaltır. Mesleği bu olan söyleyici-ifacıdan bir süre sonra halk yavaş yavaş bu metinleri unutmaya başlar, etnosun umumi hafızası ozan informatik yükünü onun kendisi olmadan çok da uzağa götüremez. XVI. yüzyılda ozanlık sona erer. Yaklaşık bir asır sonra – XVII. yüzyılda- artık ozan informatik yükü (oğuz nameler, o cümleden de Dede Korkut boyları) etnik hafızada yalnız kopuk parçalar ve küçük kalıntılar halinde göze çarpar. Halbuki kaç yüzyıl önceden gelen bilmeceler, bayatiler, ata sözleri, masallar… v.s. etnik hafızada yaşamaya ve taşınmaya devam eder.

Sanatkar folklor söylemcisinin ortadan kalkması ile ona bağlı olan informatik yükün çevrede zayıflaması ve zamanla unutulmaya doğru gitmesi ayrı ayrı aşık muhitlerinin simasında da görünür. Mesela, tarihen güçlü aşık informatik yüke sahip olan Derbent, Nahçıvan, Karabağ aşık muhitlerinde yirminci asrın ikinci yarısından itibaren aşıklığın sönmesi veya sönme derecesine gelmesi aşıklıkla alakalı esas bilgilerin, o cümleden de destanların bu muhitlerde unutulmasına sebep olmuştur. Adı geçen bölgelerde sanatçı folklor informatörlerinin faaliyeti bırakmasının üzerinden o kadar da çok değil, ama yaklaşık 30-40 yıl geçmesine bakmayarak, artık bu çevrelerde aşık informatik yükü halk hafızasındaki birkaç rivayet, aşık şiiri ve

destan kırıklarından ibarettir. Göründüğü gibi, etnos tarafından genelde taşınan ananevi folklor informatik yükü meslek erbabı söyleyici-informatörün faaliyetiyle, aktifliğiyle çok alakalıdır.

Peki aşık informatik yükünün başlıca seciyesi neden ibarettir ve onun çevrelediği daireye neler dahildir? Aşıklığın kaynaklarından (kam-şaman medeniyeti ve sufi-derviş sisteminden) gelen mitolojik ve tarikat seciyeli merasim icracılığının hem direkt-kontak, hem de bitişik-transformatif komponentleri aşık informatik yükünün alt katında durmaktadır. Aşıklığın temelini teşkil eden ve önce tarihi semantikasını ifade eden bu kat aşık informatik yükünün yalnızca söz ve musikiden ibaret olmadığını gösterir. Aşığın folklor sanatkarı statüsünde durana kadar geçirdiği evrim ve ilerleyişleri sırasında benimsediği yaratıcılık ve ifacılık özellikleri de onun informatik yükünü şartlandıran amiller arasındadır. "Aşık-folklor sanatkarı" statüsünün sabitleşmesinden (XVI.-XVII. asırlar) beri aşıklığın bütün sanat tecrübesi (ifacılık, bestecilik,… v.s.) de informatik yükü yeni yeni orijinal katlarla zenginleştirmiştir. Aşık informatik yükü aslında bir kompleks olarak aşıklığın özüdür. Bu bakımdan yanaştığımızda aşık informatik yükünü, onun takdim tarzına göre aşağıdaki şekilde gruplandırmak mümkündür:

a) Sözle ulaştırılan informatik yük;

b) Saz-musikiyle ulaştırılan informatik yük;

c) İfa-davranış ve hareketle (raks) ulaştırılan informatik yük.

Şüphesiz ki, aşık kendi sanatkar tipine göre terimsel mahiyette olduğu için belirtilen informatik yük gruplarını ayrı ayrı değil, bütün halinde kendinde toplar. Daha doğrusu, o, söz, musiki ve davranış-hareket bilgilerini birbiriyle birleştirerek tek bir - aşık informatik yükü haline getirir.

Aşık standart yükü usta bir aşığın, usta bir sanatkarın faaliyetinde yer aldığı zaman onun repertuarına dönüşür. İnformatif yük derinlerden-anane tecrübesinden eski zamana uygun bir planda bir bütün olarak gelir ve çağdaş aşıkların faaliyetinde istidat ve seviyeye göre bu veya diğer şekilde yansır. Bu tutum aşığın repertuarıdır. Aşık informatik yükü genelde aşıklığın sanat tecrübesini içerir, buraya ananeden başka, ayrı ayrı aşık muhitlerinin özellikleri de dahildir. Bu sebepten de aşık repertuarı genel aşık informatik yükünün belli bir hissesidir. Aşık repertuarı usta bir sanatkarda aşık informatik yükünün hangi ölçüde, hangi şekilde yansıdığının göstericisidir. Örneğin, informatik olarak Azerbaycan aşıklığında mevcut olan

destanların sayısı bir üstat aşığın repertuarındaki destanların sayısından yaklaşık iki kat fazladır. Sanatkarlar kabiliyet, istidat ve seviyelerine göre hiç de birbirinin aynı, tekrarı olmadığı için aşık repertuarları arasında informatik yükü kavrama bakımından muayyen farklar mevcuttur.

Aşık repertuarı aşık informatik yükünü üç yönde gerçekleştirir ve buna göre de üç kısma ayrılır:

1. Söz repertuarı
2. Havacat(musiki) repertuarı
3. Davranış-hareket repertuarı.

Söz repertuarı aşığın söyleyici fonksiyonunu yerine getirmek için bünyesinde topladığı bedii-poetik metinler bütünüdür. Bu metinler aşık şiirlerini, aşık rivayetlerini, destanları, öğüt verici halleri, müdrik sözleri, mesel, dodaggaçtı ve garavellileri içerir.

Ananeden belli olduğu gibi aşık görüp-götürme, öğrenme prensibinden yola çıkarak repertuarını zenginleştirmek için elde edebildiği bütün vasıta ve imkanlardan istifade eder. Bununla birlikte, sanat şeceresi boyunca taşınan metinler üstat-talebe anane çizgisi ile bu şecereye mensup olan her bir aşığın repertuarında ana metinler gibi yer alır. Buna göre de aynı sanat şeceresine mensup olan aşıkların söz repertuarındaki ana metinler (mesela, ortaçağ destanları), denebilir ki, birbirinden farklı değildir. Gencebasar' da "Aşık Ovalar", Göyçe' de "Ağ Aşık", Borçalı' da "Dollu Abuzer", Tebriz-Karadağ' da "Hasta Kasım", Urmiye' de "Dollu Mustafa" ın sanat şecereleri dahilindeki aşıkların söz repertuarındaki ana metinler birbirine yakın olmalıdırlar. Tebriz-Karadağ' da "Hasta Kasım" şeceresini temsil eden aşıklar 45-50 arasında destan bilirler. Bu şecereden olan Eher aşığı ile Merend veya Serab aşığının sunduğu metin neredeyse birbirinin aynısı. Yahut Göyçe aşık muhitine mensup Ağ Aşık-Aşık Ali-Aşık Alesker ve onun talebeleri sanat şeceresindeki aşıkların söz-metin repertuarı hem sayı, hem de mazmun içeriğine göre ciddi bir fark ve ayrıntı oluşturmaz. Bu sanat şeceresindeki aşıkların söylediği destanlar ("Kurbani", "Abbas-Gülgez", "Aslı-Kerem", "Aşık Garip"… v.s.), ayrıca diğer metinler tahminen aynı repertuar (Ağ Aşıktan-Aşık Ali' den Aşık Alesker'den gelme) göstericilerine sahip olmalıdır. Eğer bu gün Aşık Ali' nin adına 400 tecnis (aslında bütün Azerbaycan aşıklığında üst üste 400 tecnis yoktur) basılsa (bkz: Aşık Ali Tecnisler, Bakü, 1998), yahut, Miskin Abdal (XVI. asır) adına yüz kadar şiir, bir kaç destan söylenip ve bu

metinler sözü edilen sanat şeceresine mensup aşıkların repertuarında ortaya çıkmıyorsa, demektir ki, bu şiirler ve destanlar aşık informatik yükünün değil, "toplayıcı" kalemlerin mahsulüdür. Aynı aşık muhiti ve aynı sanat şeceresine dahil olan aşıkların repertuarındaki metinlerin sayısında ve mazmun içeriğinde ciddi farklılıklar olmaz. Bu bakımdan metinlerin (mesela, destanların) varyantları aynı muhit ve aynı şecere dahilinde çok az görülür.

Aşık repertuarı ananevi metinlerle birlikte, bölgesel metinlerden de oluşur. Bunlar ayrı ayrı aşık muhitlerine has bölgesel seciyeli destanlar, destan rivayetleri ve aşık şiirleridir. Borçalı aşıklarının repertuarında yer alan "Samedağa", "Cihangir", "Zergemşah" destanları bu bölgeden dışarıya yayılmamıştır. Meftun Aziz' le alakalı destan-rivayetler, esasen, Tovuz aşıklarının repertuarındadır. Dollu Mustafa' nın sözlerini daha çok Urmiye aşıkları okurlar… v.s.

Aşık repertuarının esas söz-metin kaynağı destanlardır. İnformatik yük gibi Azerbaycan destanlarının sayısı yüze yakındır. Aşık repertuarındaki en yüksek gösterici ise 45-50 arasındadır. Çeşitli zamanlarda yaptığımız araştırmaya göre, en çok destan Tebriz-Karadağ ve Urmiye aşıklarının repertuarındadır. 1996' da yaptığımız araştırmamıza cevap olarak Tebriz' de 74 yaşındaki Aşık Muhammed Merendi repertuarındaki 50' ye yakın, Urmiye' de 65 yaşındaki Aşık Dehgan 40' a yakın destanın adını söyledi. Her iki aşığın bildiği destanların yaklaşık %20' si bölgesel seciyeli idi. Borçalı aşıkları 30-35, Gencebasar aşıkları 25-30, Şirvan aşıkları 20-22 destan yüküne sahiptirler. Bölgesel destan göstericisi Şirvan, Borçalı ve Göyçe aşıklarının repertuarında (%15-20) daha çok görülür. Muhtelif aşık repertuarının genel manzarası gösterir ki, yayılma ölçüsüne ve kullanım derecesine göre esas, sürükleyici metinler ortaçağ destanlarıdır: "Köroğlu", "Kurbani", "Abbas-Gülgez", "Aşık Garip", "Hasta Kasım", "Aslı-Kerem", "Tahir-Zühre", "Nevruz-"Kendab", "Şah İsmail- Gülzar".. v.s.

Aşıklık ananesine göre, serbest, bağımsız aşık statüsüne sahip olmak için talebenin "Abbas Gülgez" destanını tam olarak bilmesi ve üstat karşısında bütün destancılık kuralları ile söyleyerek hayır dua alması önemli şartlardan biridir. Genelde Azerbaycan destanları içerisinde konu zenginliğine, yapı mükemmelliğine ve poetik dolgunluğuna göre eşi benzeri olmayan bu destanda sadece iki yüzden fazla aşık şiiri vardır. Bu şiirler aşık şiiri şekillerinin büyük ekseriyetini kapsadığından bağımsız aşık olmak isteyen iddiacının kabiliyetini ispat için bu

sınav metninde her tür imkan vardır. Bundan başka "Abbas Gülgez" destanı aşıklığın tarihi-semantik planda bağlı olduğu tarikat-tasavvuf idealinin yansıması ve taşınması bakımından da mükemmel bir bütünlük gösterdiğinden aşıklığın remzi-mecazi mahiyetini benimsetmek (orta çağlarda ise hem de halka telkin etmek) için bu eser bir sanat okulu gibi ele alınır. Bu sebepten Abbas Tufarkanlı' nın hakk aşıklığını ispat için söylediği şiirlerin ideal-mazmun kapsamına ve tasavvuf sembollerine bürünmüş poetik sistemini destanın konu yönü boyunca açıklamalarla aydınlatan aşık, hem umumen İslam, hem de sufı-derviş manevi dünyası ile alakalı zengin bilgiler toplusunu da (Kuran sure ve ayetlerini, hadisleri, İslam büyükleri ile alakalı malumat ve hikayeleri, dini-örfani remiz ve işaretleri) repertuarına yerleştirir. Tesadüfi değildir ki, aşıkların kanaatine göre, **"Aşıklığının padişahı 'Abbas' (yani "Abbas-Gülgez" destanı), veziri ise 'Kurbani' dir".**

Aşık repertuarı özünde altı yüz–yedi yüz, bezen de bine yakın şiir barındırabilir. Elbette, bunların büyük ekseriyeti destan şiirleridir. Tebrizli Aşık Aziz Şahnazi bine kadar aşık şiirini hafızasında gezdirirdi. (1996cı il). Tovuz' da aşık Mahmut Memmedov' un repertuarında yedi yüzden fazla şiir vardır. Onun dediğine göre, geçmiş üstad aşıklar binden az şiir bilmezlerdi

Aşık repertuarındaki aktif ve dominant şiir şekilleri koşma ve geraylılardır. Diğer şekillerde olan şiirler hem sayıca, hem de işleklik bakımından koşma ve geraylılardan geride kalır. Aşıkların bayatiye müracaatı ise kendine mahsus seciye taşır. Bayatiler aşık repertuarında serbest metin gibi, yalnız "Çoban bayatı" saz havası tarzında okunur. Kalan bütün hallerde koşma ve koşma kalıbı üzerindeki biçimlerin ifası zamanı bentler arasına yardımcı melopoetik metin gibi dahil edilir. Şiirin mazmun ve poetik durumuna uygun seçilen bu bayatiler aşık leksikonunda "cığa" (bezek, güzel anlamındadır) olarak adlandırılır. Okunan metnin saz havası süresince melodik geçitler cığa bayatilerden başka gül-kafiye ("A bivefa, verme cefa, gel insafa, sürek sefa") ve şırğa ("Yürü-yürü, ay bizim elli; Nenem sana kurban, ay şirin dilli", "Niye gittin gene , Nenem sana kurban, ay şirin dilli","Niye gettin gene - gene; Beni koydun yana yana".. v. .) gibi kalıplaşmış deyimlerle de bir arada kullanılır.

Repertuarındaki destan dışında şiirleri, yani bağımsız aşık şiirlerini sunarken aşık sözlerini çalıp okuyacağını bildirir ve bu şiirin ne münasebetle hazırlandığını söyler. Şiirin oluşması ile alakalı hadiselerden - süjetten ibaret olan bu söyleme

aşıkların “yurd” olarak adlandırdıkları hususi bir tip rivayettir. Aşık şiirlerinin büyük çoğunluğu belli bir rivayetle bağlıdır. Şiirin ulaştırılmasında yurd-rivayetten başka her bendin hoş sesli ifasından sonraki deklamativ söylenişi ve ayrı ayrı mısralarla açıklama (aşıklar buna”tercüme” diyorlar) repertuarın sunumunda hususi rol oynar.

Meclisin ahengine ve sohbetin makamına uygun olarak aşıklar latife, garavelli, mesel ve başka bu kalıptan olan çevik-oynak örneklere müracaat ederek onların yarattığı neşeli halle merasimin dinamizmini artırmaya çalışırlar.

Azerbaycan aşıklarının söz repertuarını oluşturan bedii-poetik metinlerin sıralanışı tarihi-ananevi ardıcıllık prensibine dayanır. Aşık saz-söz meclisini bütün bir merasim olarak üç aşamaya ayırır:

Başlangıç,

Giriş,

Sonuç: Kapanış

Meclisin başlangıcında merasim katılımcıları selamlandıktan ve merasim kurucusuna (mesela, düğün sahibine) alkış-dualar söylendikten sonra “Ya İlahi, ya Resul, ya Mevlam, şahi-merdan, senden meded!” yalvarış-müracaatı ile Hakkın dergahına yüz sürülerek “Baş divani” çalınır ve üstat aşıklardan birinin felsefi-ürfani özelliğe sahip bir divanisi okunur. Üstat-talebe ananesinde “aşıklığın kapıs” olarak nitelendirilen ve meclis-merasim başlangıcının birinci ve değişmez şartı gibi kabul edilen bu makamdan sonra yine de başlangıç aşamasının terkip hissesi gibi üç üstadname söylenilmesi ve tecnis okunması gerekir. Başlangıç aşamasındaki metinleri aşık kendi seçer, merasim iştirakçilerinin bu aşamaya müdahale etmesi kabul edilmez. Bu aşama tarihi semantikasına göre aşığın Hakk divanına - İlahi, Tanrı dergahına yüz sürdüğü, ruhlar alemi ile rabıtaya girdiği mitolojik-tasavvufi mahiyette bir akt olduğu için ona dışardan müdahale ve izin verilmeme konusunda değişmez bir düşünce oluşmuş ve bu da aşıklık ananesinde günümüze kadar muhafazakarlıkla korunmuştur. Çağdaş aşıkların çok az bir kısmı sözü edilen merhalenin tarihi-semantik mahiyeti hakkında belli bir düşünceye sahip olsa da, genellikle aşıklıkta ananevi “Başlangıç” ın norm ve talepleri ciddi şekilde yerine getirilmektedir.

“Başlangıç” tan sonra gelen ve meclis-merasimin esas kısmını oluşturan “Giriş” aşığın meclis iştirakçileri ile iletişim kurarak yavaş yavaş meclisin merasime kaynayıp karışma sürecidir.

Burada hem aşığın seçtiği, hem de meclis ehlinin istediği, teklif ettiği metinler

okunur veya söylenir. Güzelleme, yiğitlik ve dini-tarikat ruhlu poetik parçaları aşık repertuarının imkanları dahilinde "Giriş" süresince meclisin durumuna ve isteğine uygun olarak iştirakçilere ulaştırır. Çevredekilerin hususi hassaslık gösterdikleri bazı poetik metinler (saz havaları) "Giriş" in çeşitli makamlarında bir kaç defa tekrar okunabilir. "Giriş" meclis merasiminin esas zamanını kapsadığından aşığın söz repertuarının esas hissesi de burada gerçekleşmektedir. Aşık şiirinin çeşitli şekilleri, deyişmeler, destan-rivayetler, garavelli ve latifeler, destanlar, kısacası, repertuarın lirik ve epik söz ihtiyatı yerine ve makamına göre ortaya konulur. **Klasik standarda göre, aşık repertuarının söz kaynağı aşığa birkaç gün (hatta bir hafta) meclis idare edecek imkanı verecek şekilde olmalıdır. Bu şekilde merasim içinde merasim olan destanların repertuarının metin düzenindeki yeri dikkat çekicidir. Şüphesiz ki, saz-söz meclisinin esas hadisesi destan söylenilmesidir. Klasik ananeden destana kadar ki çalmalar, söylemeler "Giriş" in gündüz bölümüne, destan söylenilmesi ise akşam bölümüne yerleştirilmiştir**. Aşıkların "filan destan üç akşamlık (beş akşamlık) sohbettir." ifadesini kullanması da bu sebeptendir.

Saz-söz meclisinin "Sonuç-kapanış" aşaması da bedii-poetik metinler bakımından özel çizgilere sahiptir. Ozan oğuz nameciliğindeki "Yum verme"- dua etme aktının fonksiyonel semantikası (şüphesiz ki, "'yum verme" semantemi, iyi ruhları çağırıp onların himayesi altında olma meramı taşıyan kam-şaman akt-seansının terkibindeki esas unsurlardan biridir.) burada ayniyle devam eder. Aşığın merasim kurucusuna (mesela, düğün sahibine) ve meclis katılımcılarına bağlı hususi duasından sonra (beyin anlatılması ve meclis ehlinin anlatılması) meclisin Sonuç-Kapanış" aşamasına geçer. Bu merhale geniş planda halka "yumverme" - dua anıdır. "Sonuç-Kapanış" da aşık çok sayıda bedii-poetik nidalardan ibaret olan hayır-duasını ederek oynak ritimle ve "Muhammes" okumakla meclis-merasimini tamamlar. Yeri gelmişken belirtelim ki, merasim içinde merasim (toy içinde toy) gibi ortaya çıkan destanların sonuç bölümünde "Duvakkapama" (şüphesiz ki,"dua kapama" ifadesinin farklı bir şeklidir.) genellikle saz-söz meclisinin tümünü kapsayan "muhammes" ile aynı semantik vazifeyi yerine getirir. Her iki durumda dualarla koruyucu ruhlar çağrılır.

2.6. Sonuç

Kökü eski çağların mitolojik dünya görüş sisteminin ilkel düşünüş ve düşünce olanaklarına dayanan Türk manevi medeniyetinin oluşmasında, daha sonra ise muhtelif uygarlık aşamaları boyunca korunup geleceğe taşınmasında aşık sanatı ve onun bağlandığı ilk kaynaklar önemli tarihi-estetik rol oynamıştır.

Eski Türk' ün o kadar da iyi anlamadığı çevrede, tabiat hadiselerine, gerçeklikteki olağanüstü olaylara ilkel münasebeti, musikinin eşlik etmesi ile gerçekleştirilen mitolojik merasim icracılığını ortaya çıkarmış, hususi şekilde söylenen söz /dualar, yalvarışlar/ ve ahenkli-icazkar ses /musiki/ vasıtayla tabiata tesir etmek, tabiatı idare eden ruhlarda merhamet hissi uyandırmak, ele geçirmek düşüncesi etnos dahilinde mitoloji-manevi kuruculuğa etki etmiştir. Gelecekten haber vermek, bedbahtlığın, tehlikenin karşısını almak, hastalığı iyileştirmek, müşkülleri halletmek, mutlu olmanın yolunu göstermek… v.s. bu gibi keyfiyetler mitoloji merasim icracılığını iptidai cemiyetin esas nüfuz merkezine çevirmiştir. Söz, musiki ve raks üçlüsünü sinkretik şekilde kendinde toplayan mitolojik merasim icracıları "bahşı", "oyun", "perihan", "falcı"… v.s. gibi çok yönlü isimler altında faaliyet göstermiş/ ruhlar alemi, Tanrı dünyası ile alakası olan kutsal varlıklar sayılmış ve kavimlerin başçısı, dini-ruhani rehber ve ileri gelenlerin vazifeleri onlara havale edilmiştir . Bu merhalede musiki ve sözden istifade eden mitolojik merasim icracısı, hem de belirgin şekilde olmasa da muayyen manada musikici-folklor sanatkarıdır. Cemiyette iptidaiden aliye doğru giden uygarlık ilerleyişleri neticesinde mitolojik merasim icracılığına mahsus bazı keyfiyetler /kavim başçılığı, ruhani rehber… v.s./ ortadan kalktıkça musikici-folklor sanatkarı keyfiyeti yavaş yavaş güçlenmeye başlamış, bir müddet sonra mitoloji merasim icracılığı arka plana geçerek / hatta bir çok hallerde folklor sanatkarlığından tamamiyle ayrılarak/ kendi yerini musikici-folklor sanatkarına bırakmıştır. Evvelce kam-şaman kompleksi dahilinde bu sisteme uygun tarzda faaliyet gösteren ozan bu sebepten dolayı sonraki aşamada "musikici-folklor sanatkarı" statüsünde kendini göstermiştir. Bununla birlikte o, birinci aşamaya mahsus fonksiyonunun bazı yönlerini daha sonraki faaliyetinin terkip yapısında /ad koyma,dua etme, gaipten haber verme… v.s./ saklamıştır.

Bahadırlığı Oğuzlara mahsus yaşam biçimi gibi tebliğ ve telkin eden ozan-kopuz ananesi Türklere, tarihin bedii salnamesi olan "Oğuz name" leri bahş etmiştir. İslam' dan önce canlı bir sanat hayatı geçiren ozanlar İslam' ın gelişinden sonra varlıklarını

korumak için uzun zaman çarpışmış ve XVI.-XVII. yüzyıllara kadar sanat meydanında durabilmişlerdir. İslam' a kadar ki dünya görüşüyle -kam-şaman sistemi ile alakası olduğuna göre- ozan sanatı hakim ideoloji tarafından küfür sayılmış ve sıkıştırılmıştır. Türkler bu devirde atlı hayat tarzı yaşadıklarından bu süreç aksamış ve uzun sürmüştür. Ozan sanatını orta çağ sosyal-siyasi ikliminin meydana getirdiği yeni ve alternatif sanat -aşık sanatı- aradan çıkarmıştır.

Orta çağların başlarında hakimiyet kurmak amacıyla yapılan siyasi mücadele neticesinde meydana gelen tarikat sisteminin kurduğu sufi-derviş ocakları ayin ve merasimler yapmak, ideolojilerini oluşturmak için musiki, söz ve raks üçlüsünden istifade etmek zorunda kalmışlardır. Bu nedenle kam-şaman merasimlerinin mevcut tecrübesi İslami anlayış aşılanarak sufi merasimlerine tatbik edilmiştir. "Vücud" diye sembolleştirilen Tanrı ile vahdete girene, Hakka-ilahiye kavuşana kadar ilahi aşk aşıklığı- "hak aşıklığı"- yolunu tutan sufi dervişler bu merasimlerde musiki aleti çalıp tarikat mazmunu taşıyan türküler okuya okuya raks ederek ekstaz vaziyetine girmişler: bu derviş-aşıklar tekke ocağından başlanan bu faaliyetlerini sonraki aşamada misyon yayıcıları gibi daha geniş arenada -çaycı-kahvehanelerde, kervansaraylarda, meydanlarda, muhtelif toplantılarda- devam ettirmişlerdir. Takip ve işkencelere maruz kalsalar da onlar yerine getirdikleri misyonlarını terk etmemişlerdir.

Tekkeden çıkan derviş-aşıkların faaliyetine dini-ruhani vazife icracılığı da dahil olmaya başlamıştır. Tarikat ideallerinin tebliği, sade halkın kolaylıkla kabul edeceği folklor metinlerini - hece şiirleri, rivayetler, hikayeler, destanlar- oluşturmayı o günün zarureti haline getirmişlerdir. İlk aşık yaratıcılığı örnekleri böyle oluşmuştur.

Kendileri de tarikata-sufi-derviş sistemine bağlı olan Safeviler' in hakimiyete gelmesinden sonra /XVI. yüzyıl / derviş-aşıkların devlet tarafından himaye olunması, onlara etnografik /toy-düğün/ ve askeri-siyasi merasimlerde de geniş temsil olanağı vermiştir. Tekke aşamasından uzaklaştıkça derviş-aşıkların "musikici-folklor sanatkarı" keyfiyeti güçlenmiş ve faaliyetin esas akışı bu istikamete yönelmiştir. Bu aşamadan itibaren "aşık" çağdaş anlamda sanatkar statüsünün taşıyıcısı olmuştur. Böylelikle de **aşıklığın sanatkar statüsünün üç esas aşamadan geçtiği görülmektedir**:

1) Birinci aşamada "aşıklık" ideali ortaya çıkar. XI- XII. yüzyıllarda Türk sufiliğinin kurucusu Ahmet Yesevi' nin yarattığı "Yesevilik" ve ondan çıkan tarikat

kolları “ilahi aşk aşıklığı” nı, “hakk aşıklığı” nı ideal ve ifade gibi sufi-derviş ocaklarında-tekkelerde sağlamlaştırır.

2) İkinci aşamada “aşıklık” ideali tekkeden - sufi-derviş ocağından çıkarılarak halk arasında yayılmaya çalışılır. Bu aşamada “aşık” unvanı taşıyanlar dini-ruhani vazife icracılığı ve “ilahi aşk aşıklığının”-“hak aşıklığı” nın tebliği ile uğraşan misyoner derviş-aşıklardır. Oldukça uzun süren ve zorlu geçen bu aşama XIII.-XV. yüzyıllarda meydana gelmiştir.

3) Üçüncü aşamada “aşıklık” dini-ruhani vazife icracılığından “musikici-folklor sanatkarı” statüsüne geçer. O, yeni statüye geçmekle birlikte tekke ocağından aldığı misyon-tarikat tebliğini de devam ettirir. “Aşıklığın” “aşıklığa” - sanatkar statüsüne geçmesi- XV.-XVI. yüzyıllar arasına rast gelmektedir.

Aşığın sanatkar statüsü kazanmasından sonra bir müddet aşık sanatı ile ozan sanatı birlikte yaşamıştır. Rekabetli şekilde giden bu birliktelik aşığın ozanı sanat meydanından çıkartmasıyla neticelenmiştir. Kam-şaman kompleksinin tecrübesi ile İslam zeminli tarikat sisteminin uzvi sentezini temsil eden aşık sanatı orta çağın Türk-İslam medeniyetine daha çok uygun geldiğinden onun ozan sanatını geçmesi tabii tarihi bir süreç olmuştur. Aşık sanatı halk arasında esas nüfuza sahip olup hakimiyeti ele geçirdikten sonra ozanların bir kısmı aşıklaşmış, bir kısmı ise aşıklığı kabul etmeyerek sanat alemini terk etmiştir. Bu sebepten de aşıklar oluşum bakımından iki gruba ayrılır:

1) **Tekke kökenli aşıklar**. Bunlar sufi-derviş ocağına bağlı olan ve “aşıklığa” “aşıklıktan” gelen sanatkarlardır.

2) **Aşıklaşmış ozanlar**. Bunlar tekke kökenli aşıkların tesiri ile aşıklığı kabul edenlerdir.

Aşıklaşmış ozanlar yani sanatı kabul ederken evvelki sanat ananelerinden tamamiyle ayrılmamışlar. Onlar ozan ifacılığının bazı davranış hususiyetlerini /bağdaş kurup saz çalmak ve okumak, raksa meyletme/, okuma ve çalgı biçiminin eski melodik unsurlarını yeni sanat dahilinde koruduklarından aşıklaşmış ozanların ifacılık ananesi tekke kökenli aşıklardan ayrılmıştır. Belirtilen hususiyetlerle esasen çağdaş aşık muhitlerinde tekke kökenli aşıklarla aşıklaşmış ozanlar çizgisine sahip ifacılık biçimlerini ayırmak mümkündür.

Ozan-aşık geçidinden sonra aşık sanatı birbirinden o kadar da uzak olmayan iki yakın kola ayrılmıştır.

1) Safevi devletinin himayesinde olan ve bu devletin medeni-siyasi hayatını temsil eden Azerbaycan aşık sanatı.

2) Osmanlı devletinin himayesinde olan ve bu devletin medeni-siyasi ikliminde faaliyet gösteren Anadolu aşık sanatı.

Her bir devletin medeni-siyasi iklimi oradaki aşık sanatını kendine uygunlaştırmış, ona devlet menfaatleriyle ilgili şeyler aşılamıştır. Bunu Azerbaycan ve Anadolu aşık sanatlarının orta çağa mahsus söz ve musiki repertuvarının tarihi manzarası da gösterir.

İki yakın kola ayrılmanın başka bir sebebi de aşıklığın oluşum tipi ile alakalı olmuştur: Azerbaycan aşık sanatı daha çok tekke kökenli aşıklardan meydana geldiği halde, Anadolu aşık sanatı esasen aşıklaşmış ozanları kapsayan bir sanat çevresidir. Aşıklık Anadolu' ya Azerbaycan' dan gelmiş ve Azerbaycan aşıklığının tesiriyle Anadolu ozanları aşıklaşmışlar, bu sebepten de ozan-aşık geçidi Anadolu' da Azerbaycan' dan hayli sonra sona ermiştir. Anadolu aşıklığı Azerbaycan aşıklığına nispeten ozan sanatına daha yakındır.

Sufı-derviş ocakları önce İran arazisinde - şimdiki Güney Azerbaycan' da /Horasan, Tebriz-Karadağ, Urmiye, Zencan çevrelerinde/ kurulduğundan ilk aşık muhitleri bu tarihi-coğrafi bölgede oluşmuştur. Daha sonra bir taraftan sufı-dervişler tekke ocaklarıyla, bir taraftan da sanatkar-üstat aşıklar saz-sözleriyle güneyden kuzeye- İran' dan Kafkas' a hareket etmiş, tarikat tebliği ile beraber aşıklığı yaymışlardır. **Aşıklığın Kafkas' a Güney Azerbaycan' dan gelişini Kafkas' taki çağdaş Azerbaycan aşık muhitlerine mahsus üstad sanatkarların sanat şeceresi /onların ekseriyetinin sanat şeceresi dört-beş üstattan sonra İran' dan gelmiş bir aşığa bağlıdır/ ve orta çağ destanlarının süjetinda esas yer tutan aşık seferleri /Kurbani' nin, Hasta Kasım' ın, Tufarkanlı Abbas' ın güneyden - Tebriz-Karadağ' dan Karabağ' a, Gence' ye, Derbend' e seferleri/ folklorlaşmış tarih gerçeği gibi kendinde yaşatır. Bazı aşık muhitlerinin oluşmasında /yani: Şirvan ve Derbend/ belirtilen tarihi-estetik akışla birlikte Safeviler zamanında hayata geçirilen demografik tedbirler de ciddi rol oynamıştır.**

Aşıklık sanat statüsü kazandığı ilk devirlerde bir şehir sanatı gibi ortaya çıkmıştır. Esasen büyük ticaret merkezi olan şehirlerdeki sosyal alanlarda - çayhane ve kervansaraylarda çalıp söyleyen aşıklar bunun için de ticari-medeni ilişkiler içerisinde profesyonel-meslek erbabı sanatkarlara dönüşmüşler. Bu bakımdan **ilk**

profesyonel aşıklar Tebriz, Urmiye, Derbend, Gence, Şamahı, Tiflis, Erdebil, Marağa, Merend, Nahçıvan, Selmas, Hoy, Erivan gibi şehirlerde faaliyet göstermiştir. Aşıkların halk arasına, köylere yayılıp yerleşmesi süreci şehirden sonraki döneme aittir. Bu, misyoner aşıkların XVI.-XVIII. yüzyıllardaki faaliyetinin neticesinde meydana gelmiştir.

Sanatın ana yönüne sadık kalmakla tarihi-medeni şartlara bağlı olarak bölgesel yaratıcılık ve ifacılık özelliği kazanan aşık muhitleri Azerbaycan aşıklığının zengin ve çok çeşitli sanat şebekesine dönüşmüştür. Kendine mahsus kapsamı, medeni-estetik iklimi ve inkişaf aşamaları olan bu muhitler tarihi varlığının dinamiğini muayyen kayıplar pahasına olsa da /on altı tarihi aşık muhitinden dokuzu - altısı güneyde, üçü ise kuzeyde çağdaş muhit gibi faaliyet gösterir./ yaşatmaya devam ediyor.

Aşık sanatı Türklüğün eski çağlardan kalan milli-manevi gücünün korunmasında ve etnosun perspektif faaliyet için yönlenmesinde ölçülemeyecek bir potansiyele sahiptir.

3.0.KİTABIN ÖZETİ

3.1.Aşık Sanatının Genetik Kaynakları

Aşık sanatının genetik kaynaklarını tam olarak belirlemeden onun önemi hakkında bilimsel bir düşüncenin oluşması olanaksızdır. Bu nedenle her ulusun etnik – medeni sisteminin eski çağlara ait ilkel yaşayış ve düşünce kaynaklarıyla ilişkisi öğrenilmelidir. Aşık yaratıcılığının kaynaklarına ulaşıp tarihi – semantik ilişkiyi çözdükten sonra kam = bahşı = ozan = aşık çizgisi boyunca gelen sanat gelişiminin tarihi oluşumunu görebiliriz.

Prof. Dr. Muharrem Kasımlı Aşık sanatının genetik kaynaklarını üç bölümde ele alır:

3.1.1.Kam – Şaman Kompleksi

İlk insanlar tabiatı ve tabiattaki olayları gözlemleyerek; yaşayışlarına etki ediş durumuna göre gruplara ayırır: Işığın, sıcaklığın... faydalı olduğu; soğuğun, karanlığın, afetlerin mutsuzluk getirdiği kanaatine ulaşarak; bunları hayır – şer, iyi – kötü gibi gruplara ayırır. Çevresinde olup bitenlerin nedenini tam olarak anlama gücüne sahip olmamasına karşın olağanüstü kuvvetlerin varlığını hisseder ve onlarla iletişim kurmaya çalışır. İlk insan için tabiat büyük bir korku unsuru oluşturduğundan tabiat kuvvetlerine tapınmaya ve çevresinde tasarladığı iyi ve kötü ruhlara kurban kesmeye başlar. Çeşitli araçları ve özellikle de kutsal ve ulaşılmaz güç kabul edilen müzikle ruhlar alemine bağlanır. Bu da ruh çağırma kabiliyeti olan, gelecekten haber veren kam = Şamanların ayinleri esnasında bir musiki gibi faaliyet göstermeleri sonucunu ortaya çıkarır. Kam = Şamanların müzik – söz – dans üçlüsü ile icra ettikleri ayinler onları halkın gözünde hastalara şif veren, yol gösterici, kötü ruhları kovucu, gelecekten haber veren seçkin insanlar mevkiine çıkarır, Türklerde kam – şamanlar kağanın baş danışmanı ünvanını bile alır. Hatta Oğuzların başı Bayındır Han da kam = şaman neslindendir. Kam = şamanlar "yaratıcının gölgesi" kabul edildiklerinden onlara karşı çıkanların mutlaka cezalandırılacağı düşüncesi hakimdir.

Kam – şamanın eski Türk toplum kuruluşundaki tarihi fonksiyonu gösterir ki kam = şaman sanatlar, etnik – medeni olaylar toplamını çevreleyen, onları ilişkilendiren medeni – tarihi bir sistemdir. Diyebiliriz ki Türkler'in iptidaî devir sonrası ortaya çıkan bütün sanat ve yaratıcılık sahaları tarihi – genetik bakımdan bu maneviyat merkezine bağlıdır. Zira mitolojik dünya duyumlarının esas çerçevesi, hareket verici gücü, milli değerleri kam – şaman dünyasında, onun ayin ve merasimlerinin dokusunda kendini gösterir. Yani kam – şaman bir folklor sanatkârından ziyade mitoloji kurucusudur, hatta onu harekete geçiren kuvvettir. Zira ruhlar dünyasıyla, ilahi alemle bağlantı kurabilen sihirli ve estetik bir güce sahiptir. Dikkat edilecek olursa başlangıçta kam – şamanların hem bir merasim icracısı, hem de folklor sanatkârı işlevi üstlendiği görülür. Fakat folklor sanatkârlığı şamanların merasimlerinde potansiyellerinin az bir bölümünü ortaya koyabildiklerinden zamanla mitolojik merasim icracılığından kopar. Bunun sonucunda da merasim icracısı kam, oyun, baskı, falbin... ile folklor sanatkârı gayçı, sarıngçı, olonhocu, şırcı, manasçı... birbirinden ayrılır. Ancak gerek folklor sanatkârı ve gerekse merasim icracısı kopuz, tanbur, davul gibi müzik aletlerini kullanır. İslam'ın etkisiyle olsa gerek müzik aletlerinin kullanımı azalır ve hatta falcılar, perihan ve bakıcılar tarafından bunun yerine tesbih kullanılmaya başlanır. Şunu da ifade edelim ki kuzey ve kuzey doğu Türkleri arasında kam – şaman medeniyeti daha çok hüküm sürer. Bunun nedeni de bu bölgede Hıristiyanlığın devlet tarafından zorla kabul ettirilmesi nedeniyle yüksek nüfuza sahip olmamasıdır.

Folklor sanatkârı ve merasim icracısı tarihi süreçte yukarıda ifade edile nedenlerle birbirinden ayrı düşmelerine karşı tam kopmamışlardır. Zira aynı köklere bağlılık söz konusudur. Zaman zaman kam – şaman merasimlerinde folklor sanatkârına has bedii sözün gücünden faydalanmalarına karşın folklor sanatkârı da mitolojik merasim icracısının usullerinden faydalanır. Köroğlu'nun atını iyileştirmek için müzik aletinden faydalanması da buna örnektir. Yine cin, dev, peri, ab-ı hayat suyu gibi ifadeler de kam = şaman dünyasından gelerek efsane, masal, destanların... içerisinde ilerleyişini sürdürerek folklorun, aşıkların da icralarında kullanılmaya devam eder.

"Kam" sözcüğünün söz bilimine ait anlamına değinilerek o'nun işlevlerini daha açık anlamak mümkündür. Kam, tören ve ayin icracısıdır. Bunu yaparken de müzik – dans- söz üçlüsünü kullanır. Ruhlarla iletişim kurar ve ruhları ele geçirerek onlardan

istediği gibi yararlanır. Dolayısıyla Çağdaş Azerbaycan ve Anadolu Türkçeleri'nde "tutmak, ele geçirmek, hızlı ve çevik şekilde kendine ait etmek" anlamında kullanılan "gamarlamag, kamarlamag" deyimi ile ilişkilidir. Yine kam sözcüğündeki "karşı koyulmaz güç, olağanüstü güç" anlamını Kitab-ı Dede Korkut'ta yer alan "kam ahan gösterişli suyun kurumasın" duası ile ilişkilendirebiliriz.

Kam'ın "güç, kuvvet" anlamını taşıması ile "kama" sözü arasında da ilişki vardır. Zira kam – şamanlar da merasimlerinde hastaları iyileştirmek için kamayı kullanır. Yani kendindeki olağanüstü gücü kama aracılığıyla aktarır. Aynı objenin işlevine Manas destanında da rastlanır.

3.1.2.Ozan ve Kopuz Ananesi

Aşık sanatının genetik kaynaklarının ilkini ve temelini kam – şaman kompleksinin oluşturduğunu ifade etmiştik. Diğer kaynaklar kam – şaman sistemi etrafında şekillenir ve anlam kazanır. Nitekim aşık sanatının genetik kaynaklarından ikincisini oluşturan "Ozan Sanatı" bir nevi kam = şamanların taşıtıcısıdır. Zaten Türk topluluklarında kam – şamanın diğer adı ozandır; çünkü ozanlar da kam – şaman gibi gaipten haber verme, a koyma, toplumun sorunlarına çözüm getirme... özelliklerini devam ettirmişler; ancak zamanla geçirdikleri değişim sonucu daha çok musikici – söz sanatkârı kimlikleri ön plâna geçmiştir.

Dede Korkut; hem ilk ozandır, ozanların başıdır hem de Oğuznamenin yaratıcısıdır. Ayrıca kopuz havalarının da ilk bestecisidir. Kam özellikleri taşıdığı görülür. O da ilahi alemle bağ kurup ruhlardan yararlanır. Bu özelliği o'na kalkan elin havada asılı kalması olayıyla da kanıtlanabilir.

Ozan, müzisyen – söz sanatkârı kimliğini sergilediğinde herkesin seve seve ve içten bir şekilde hediyeler vermeyi istemesi de ruhlar alemiyle bağının olduğunu düşünmelerinden kaynaklanır. Zira ozana hediye vererek aslında ruhları hoşnut ettiklerini düşünürler.

Ozanın bir diğer özelliği de seyyar – gezgin bir sanatkâr olmasıdır. Kitab-ı Dede Korkut'taki "Elden ele, beyden beye ozan gezer" ile " er cömerdin, er nakesin ozan bilir" ifadeleri de ozanın çok gezdiğini, bu nedenle de pek çok şeyden haberdar olduğunu gözler önüne serer. Aslında at sırtında hızlı bir yaşam tarzına sahip olan Oğuzlar'ın sanatının da, sanatçılarının da bu özelliği taşıması gerekir. Yine tarih

sahnesinde zaferden zafere koşan bir topluluğun sanatkârı olan ozanların repertuarlarında kahramanlık yiğitlik... konulu türkülerin geniş yer tutması son derece tabiidir. Hatta Selçuklu orduları hücuma geçmeden ozanlar kahramanlık gösteren yiğitleri methederek bir nevi onları motive ederdi. Bu ordu ozanlarına da "Alp ozanlar" denir ve diğer ozanlardan ayrılırlardı.

Ozanların orduya katılıp, ordunun yürüyüş ve hücumlarında çalıp söylemeleri iki sebebe bağlanır: Birincisi ozanın söylediği türküler orduyu motive eder ve galeyana getirir. İkinci ve daha güçlü sebebi ise müziğin ruhlar alemiyle ilişkisi olduğu; dolayısıyla korku, ölüm, hastalık düşman... gibi kötü unsurları uzaklaştırma özelliğine sahip olmasıdır. Eski dönemlerde bey, sultan veya hakanların müzik aleti çalmaları ya da nazardan korunmak için müzik aleti taşımaları da bunun göstergesidir. Diyebiliriz ki ozan müzik ve söz sanatkârı olmakla beraber ulusun, ordunun koruyucusudur. Ozanın bu özelliği toplum üzerinde o kadar büyük bir etki bırakmıştır ki çok sonraları aşık muhitlerinde de yaşamaya devam etmiştir. Nitekim Gökçe aşıklarının çalgı – söz meclisine başlamadan evvel "Meclisin ozanı kim?" diye sorup cevaben de "Meclisin ozanı Eynal Sultan?" demeleri bu etkiyi ifade eder; çünkü Eynal Sultan, Gence sultanıdır. İlk devirlerde toplumun başında kam – şamanın olduğunu ve bunların ilahi alemle – ruhlarla ilişki kurduğunu düşünürsek Eynal Sultan'ın burada kamın – şamanın yerini aldığını görürüz.

Kam – şamanlar gibi ozanlar da geleceği görme, gaipten haber verme yeteneğine sahiptir. Nitekim Kitab-ı Dede Korkut'ta ozan Korkut'un gaipten haber verdiği, ne derse o olduğu ifade edilir.

Kam – ozan – bahşı üçlüsünün tek bir sistem halinde etnik – manevi bütünlüğümüze dayandığını gösteren esas unsurlardan biri de "kopuz ananesi"dir. Nitekim kopuz sözü çok geniş bir coğrafi alanda, hatta Türk sınırlarının dışında da güçlü bir tesire sahip olmuştur.

İlk insanlar ruhlar alemi ile iyi ilişkiler kurarak kendilerini güvende hissedip tehlikelerden, kötülüklerden uzak durmak isterler. Ruhlar alemi ile ilişki kurmalarındaki en önemli araç ise müzik ve müzik aleti olur. İşte kopuzdan da bu amaçla faydalanır ve kopuzun dolayısıyla müziğin olağanüstü bir gücü olduğuna inanırlar. Öyle ki kopuzun Dede Korkut tarafından icat edildiğine inanılan Türkistan arazisindeki rivayetlere göre Dede Korkut kopuzu ruhlar alemi ile ilişkisi olan şeytan sayesinde icat eder. Başka bir rivayete göre de dütarın mucidi Baba Kamber şeytan

ile anlaşma yapar, hatta dütara sihirli sesini verdiğine inanılan perde de "şeytan perdesi" diye anılır. Her iki rivayette de kopuzun ve dütarın sırrını öğreten ruhlar alemi temsilcisi şeytandır. Halbuki İslâm'a kadarki düşünüşte kopuzun sırrını insanlara öğreten ruhlar alemi temsilcisi "koruyucu ruhlardır." İslâm'ın tesiriyle kopuza, daha sonraları ise saza "şeytan işi" gözüyle bakılır; çünkü İslâm ananesinde müzik haramdır. İşte müziğin ve müzik aletinin büyük tesirini fark eden yobazlar "şeytan işi" diyerek insanlara bunları yasaklamaya çalışır. Ancak bu çaba halk sanatkârları tarafından eleştirilir ve şiirlerinde kendilerini müdafa şeklinde ifadesini bulur. Herşeye rağmen kopuz – saz ananesi Türk hayat tarzı içerisinde tarihi yapısını korumuş; bu müzik aleti evlerdeki yerini almıştır. Anadolu'da ozanın ve yatağın başucuna Kuran-ı Kerim türünden kutsal şeylerin yanı sıra sazda asılır.

Kopuzun ruhlar dünyası yani ilahi alemle ilişkisi olduğuna inanıldığını söylemiştik. Nitekim kam – bahşı ve ozanlar gerçekleştirdikleri merasimlerde kopuzdan faydalanırlar. Kopuz onlar için kutsaldır; eğlenceden çok bir nevi ibadet vasıtasıdır. Hastaları iyileştirmek veya karanlık bir meseleyi çözmek için fal bakmaya hazırlanırken önce kopuza tezahürat yapıp dua etmeleri de bunun göstergesidir. Yine kopuz ve onun müziğine ibadet gibi bakıldığından Oğuzlarda herkes kopuz çalabilirmiş. Kitab-ı Dede Korkut'ta da Kanturalı ve kırk arkadaşının kopuz çaldığı ifade edilir. Kopuz çalarak hem morallerini yükseltir, hem de kopuzun ruhlar alemi ile bağlantısı nedeniyle ruhlar tarafından korunduklarına inanırlarmış. Kopuzun etki alanı Türk çevresi dışına taşar; hatta Hun Türkleri'nden itibaren Macarları, Çekler, Polonyalılar, Ruslar,... tarafından benimsenir ve kullanılır.

Kopuzun kullanım alanı da geniştir. Toy – düğün topluluklarında da kopuzdan faydalanılır.

Kopuz adının anlamını ve kopuzun diğer özelliklerini şöyle açıklayabiliriz: Kopuz adı birleşik yapıda ele alınmalıdır: "Kop – uz" şeklinde "kop" yücelik, yükseklik, mukaddeslik anlamındadır. "Uz" veya "oz" ise eski Türkçe'de nağme, musikî, manalı ses anlamındadır. O halde kopuz; yücelikle, gökler – ruhlar alemiyle, Tanrı dünyası ile bağlı musikiler, ahenkli sesler anlamını içerir. Ozan sanatının seyyar – gezgin yapısına bakarak kopuzun hareket ve yürüyüşüne uygun bir şekle büründüğünü görürüz. "Kemençe şeklinde kopuz" ve "şimdiki saz kalıbının eski yapısını yansıtan kopuz" olmak üzere iki tip kopuz vardır. Kemençe şeklindeki kopuzdan bakıcılık, kamlama süreçlerinde yani mitolojik merasimlerde faydalanılır.

Bu kopuz tipi atlı hayat tarzı için pek uygun olmadığından daha küçük ölçülere sahip çevik biçimli saza benzer kopuzdan da faydalanılır.

Kopuz, her ağaçtan yapılamaz: çam, ceviz, dut, sedir ağacı gibi ağaçlardan yapılır. Tel olarak ise at kuyruğundan alınan kıllar kullanılır. Kopuzun perdeleri ise koyun bağırsağından hazırlanmış kirişten yapılır. Daha sonraları at kılının yerini ipek ve metal teller alır. Kopuzlar genelde iki veya üç tellidir. Hatta kopuzun yerini alan tambur veya tamburalarda hâlâ iki tellilik adeti devam etmektedir. Aslında kopuzun iki veya üç teli olmasının da mitolojik düşüncede yeri vardır. Zira kam – şaman düşünüş sistemine göre "gökler alemi, yerüstü alemi, ve yer altı alemi" olmak üzere üç alem vardır. Bu alemlerin ikisinde gökler aleminde, birinde ise yeraltında bulunan ruhlar yer alır. Kopuzun iki telli oluşu gökler alemi ve yer altı alemi ruhları ile ilgilidir. Üç telli olması ise üç alemi ve dolayısıyla ruhlarını kapsar. Kopuzun tellerinde ruhun hissedilmesi, yansıması anlayışı Aşık Garip destanında da kendini gösterir. Aşık Garip uzak bir yolculuğa çıkmadan önce sazını duvara asar ve ne zaman sazının teli kırılırsa başına bir iş gelmiş olacağının anlaşılabileceğini ifade eder. Bu da gösteriyor ki, eski çağların kam – şamanıyla orta çağın Hak aşığı ortak noktalarda birleşmektedir. Her ikisi de ilahi alemle, ruhlar alemiyle, irtibat halindedir. Müzik aletinin teli konusundaki düşünceler de aynıdır.

Kopuz farklı bölgelerde başka isimlerle de anılmıştır. Daha çok tambur veya onun çeşitli varyantları yayılmıştır. Bunu nedeni İslâmi dünya görüşüdür; çünkü İslâmiyet'le birlikte kopuz adı, dolayısıyla da kam – şaman etkisi arka plana çalışılmış; tambur ile dikkatler kopuzun üzerinden çekilmek istenmiştir. Dolayısıyla kopuz sadece bahıcı – bahşı, kam ve oyuna has bir müzik aleti kimliğine bürünmüştür.

Eski Türk medeniyet çevresinde kopuz çalan sanatçılara "kopuzcu" denilmiştir. Kopuzcu ünvanı "ozan ve bahşı"nın yerine geçen şekli gibi onlarla birlikte faaliyet göstermiştir. Hatta sadece bununla sınırlı kalmamış komşu medeniyet çevrelerinde de kullanılmıştır. Ukraynalılar ve Polonyalılar arasında folklor sanatkârlarına kobzar denmesi de kopuzcu tesiriyledir; çünkü bu sözcük kopuz + er hecelerinin birleşmesinden oluşur ve kopuz çalan kişi anlamı taşır. Zaten kopuzcu adı da büyük ihtimalle "kopuz ve ozan" adlarının zamanla uğradığı yapısal değişiklik sonucu bu hale gelmiştir. Bunların dışında "kusan" sözcüğü de kopuzdan türemedir. Kusan da Ermeniler'in folklor sanatkârlarına verilen addır. "Kus + an", kopuz çalan adam

demektir. Türk Dili umum folklor dili karakteri taşıması nedeniyle "kusan, kosan ve kobzarların" repertuarlarında ve yaratıcılıklarında iz bırakması doğaldır. Ancak bazı Ermeni araştırmacılar bunun tersini savunarak Türk folklorunun Ermenilerin veya başkalarının tesiriyle bu sözcükleri repertuarlarına kattıklarını ifade eder. Kardlevski'ye göre kuşanlan eski Arkaşidler sarayında çalıp söylüyorlarmış, Ermeni çarlığı yıkıldıktan sonra Selçukluların sarayına gitmişler ve orada onların tesiriyle Türkler'in ozan / uzan / sanatı olmuştur. Prof. Dr. M. Kasımoğlu bu düşüncenin yanlış olduğunu; zira mağrur Türk beylerinin Ermeni musikisi ve sözü ile türkü dinlemeyi gururlarına yediremeyeceği; dolayısıyla hangi repertuarla oğuz beyleri karşısında sanatlarını icra edecekleri sorusuyla bu Oğuz beyleri karşısında sanatlarını icra edecekleri sorusuyla bu düşünceyi tekzip eder. Yani aksine kusanların repertuarı bütünüyle Türk Folkloru örnekleriyle doludur ve bunlarla Oğuz beylerinin huzuruna çıkabilirler.

Her bir etnosun ilk aşamada oluşan sanatı, tabiî ki folklor sanatı da bu etnosa has dilin sözlerinden adını alır. Sadece sonradan oluşan sanatlar sosyal – siyasi- medeni bazı etkilerle yabancı dillere ait sözlerden adını alabilir. Durum böyleyken Ermeniler'in kendilerine ait olduklarını iddia ettikleri sanatlarının Ermenice hiçbir mazmun vermemesi ilginçtir. Kaldı ki kusan adının Ermenice hiçbir anlamı yoktur. Ayrıca ozan – aşık geçidine uygun olarak kusan da aşık ile yer değiştirir.

Yine Ermeni araştırmacı Gordlevski ozan adına sadece Kafkas ve küçük Asya'da – Anadolu'da rastlandığını ileri sürerek kusanın tesiriyle ozanın oluştuğunu kanıtlamaya çalışır. Yani Orta Asya'da bu söz kullanılmamıştır. Oysaki değerli araştırmacı A. N. Samayloviç bu düşüncenin yanlışlığını şöyle kanıtlar: Ali Şir Nevai'nin "Mizanül evzan" adlı eserinde geçen "ozanların ozmağı" adlı ifade gösterir ki "ozan" sözü "ozmak" fiil köküne bağlı öz Türkçe bir kelimedir. "Ozanların ozmağı" da "ozanların söyledikleri şiirler" anlamındadır. Kasımlı'ya göre "ozan"ın esasını oluşturan "ozmak" fiilinin tam şekli "yazmak" tır ve bu ifade de kam – şaman sistemi ile ilişkilidir. Zira kam, yani aynı zamanda ozan, "gelecekten haber veren, olacakları kabaca ortaya koyan, yazan" dır. Kam – şaman, daha sonra ozanın özel bir sesle okuya okuya yazması, yerini zamanla "türkü okumak, nağme söylemek" anlamına bırakmış, diğer yönleri ise ikinci planda kalmıştır.

Orta Çağda İran medeniyet sahasında ozan ve kopuzcu adlarıyla birlikte "mütrüb" adı da kullanılmıştır. Anlamı "eğlendiren, gönül açan" dır. Hatta Ermeniler

de kusanlarına “mütrib” demişlerdir. Zamanla mütrüb adı olumsuz bir anlam kazanır ki, bu da ozanın unutulması ile aynı döneme rastlar.

Sonuç olarak diyebiliriz ki ozan sanatı uzun süreli faaliyeti boyunca birçok olaylarla karşılaşmış, etkileşimlerde bulunmuştur. Bu nedenle de çok geniş ve zengin bir manevi – estetik şebekeye sahip olan bahşı – ozan – aşık ilişkisi mutlaka ortaya çıkarılmalıdır.

3.1.3. Oğuz Bölgesinde Ozan ve Bahşı Münasebetlerinin Tarihi Semantik Yapısı

Bahşılar Türkistan, Çin, Uygur ve Ural boyu gibi çok geniş bir arazide kam – şaman fonksiyonlarını tarihi yeniliklerle devam ettirerek eski Türk medeniyetinin esas taşıyıcılarından biri olmuştur. Bahşılar en eski devirlerde müziği kullanarak sihir yapan, şiirler okuyan, gaipten haber veren, ... kamlardır. Uygurlarda akıllı, bilgili insanlara bahşı denirmiş. İşte bu çok yönlülüğün tesiriyledir ki Türkistan hakanları da salnameci ve katiplerine “bahşı” diye seslenirmiş. “Bahşı” sözü Türk dillerinde “faksa, faksı, bakşı...” gibi manalarda kullanırmış. Bu isme Türk bölgelerinin dışında Kore ve Tayvan’da da rastlanır. Buralarda “paksi, baksi” tabirleriyle kör kam – şamanlar kastedilmiştir. Zira ilkel düşünceye göre diğer dünya karanlık alemdir ve kam – şaman buradaki ruhlarla ilişki kurabilir. Böyle düşününce kam – şamanın körlüğünün ruhlar dünyası ile alakalı olduğu anlaşılır.

Bahşı adının kökeni ile ilgili ileri sürülen bir düşünceye göre bu söz “öğretmen, bilen, bilgili” anlamını yansıtan Sanskritçe “bhikçu” sözünden türemiştir. Halbuki bu düşünce doğru kabul edilemez; çünkü bahşı “gaipten haber verme, görücülük, bakıcılık yaparak gelecekten haber verme” özelliklerinden dolayı Türkçe’deki “bakıcı” sözü ile ilgilidir. Bahşılar kama mahsus olan bakıcılık – görücülük fonksiyonlarını zamanla yitirerek müzisyen- nağmekâr fonksiyonunu daha çok kavrayarak geliştirir ve geniş bir nüfuza sahip olur.

İslâmiyetin tesiriyle bahşılar pek çok merasim ve ayinlerin icrasını bırakmak zorunda kalsalar da ozan ve aşığa nispetle Türk medeniyet ve maneviyatını daha fazla koruyabilmeyi başarırlar. Ancak yine de Müslüman zihniyetinin sıkıştırmalarından nasibini alırlar. Türkmen ve Oğuz bahşılarının bir kısmının kendini “şayır, şağır” olarak adlandırmaları veya Kazak ve Kırgızlar’da “akın” adı ruhani din adamı anlamını yansıtan “ahund” sözü ile ilişkilidir. Akın sözü Kazaklar

ve Kırgızlar arasında zamanla değişim süreci geçirerek "akıllı, bilgili, dünya görmüş adam" anlamında kullanılmaya başlanır. Akının folklor sanatkârı statüsü kazanmasından sonra Kazak ve Kırgızlar'da "bahşı – bakşı – baskı" adı daha çok falcı – bakıcı, sihirbaz, doktor anlamında kullanılır.

Bahşı; Kıpçak, Uygur ve Karluk Türklerinin sanatıdır; çünkü Türkistan Oğuzları da Kafkas, İran ve Anadolu'daki aynı boylar gibi ozan sanatına bağlıdır. Sonraları Oğuz boyundan olan Türkistan Türkleri, Türkmenler ve Harezmler de sonradan bahşı sanatını kabul eder.

Bahşı sanatı ve ozan sanatı ifacılık ve repertuar açısından büyük benzerlik gösterdiğinden yer değiştirmeleri kolay olur. Yani ozan sanatı Türkmen Oğuzlarında bahşı sanatı ile aslında yer değiştirmemiş ikisinde ortak olan tarihi – estetik birleşim gözler önüne serilmiştir. Hatta bahşı ve ozan sanatının Türkmen Oğuzları arasında bir müddet birlikte kullanıldığı söylenebilir. Harezm bölgesinde de bahşı sanatının ozan – aşık ananesiyle geniş bir tarihi- estetik ilişkiye sahip olduğu görülür. Örneğin, aşık yaratıcılığına has ananevi muhabbet destanlarının bazılarına Harezm bahşılarının epik repertuarında da rastlanır. Yine Türkmenlerin Korkut Ata ve Baba Kamber'le birlikte Aşık Aydın'ı da musiki ve söz sanatının piri, üstadı saymaları aşıklığın bu coğrafi – etnik çevrede önemli bir yer edindiğini gösterir. Hatta Aşık Aydın'ın Yesevilik tarikatına mensup aşık dervişlerden biri olduğu ve Yeseviliğe büyük hizmetleri olduğu ifade edilir. Diyebiliriz ki belirtilen tarihi – siyasi olaylar ve sosyal – medeni tesirler bu yer değiştirmenin sonuna kadar devam etmesine imkân vermez. Bu nedenledir ki, Türkistan Oğuzları aşık sanatı yoluna doğru giden ozanları tesir altına girerek bahşı sanatına yönelmek durumunda kalır.

Ozan – bahşı sanatı arasında bulunan genetik yakınlık ve yayıldığı bölgelerdeki Türk etnoslarının sıkı ilişkileri bu iki sanat alanının karşılıklı tesiri için gerekli zemini oluşturur. Örneğin Korkut tipi hem ozanlar, hem de bahşıların yaratıcılığında yer alır ve sanatın piri kabul edilir.

Ozan – bahşı karşılıklı etkileşimi sonucu gerek sanatta ve gerekse etnik – manevi hayatta meydana gelen yenilikler daha sonra aşık sanatının oluşum – gelişim süreçlerinde önemli rol oynar.

Kam – ozan – bahşı – aşık hattı boyunca sanatkâr özellikleri netleşmeye başlayınca ilkel aşamadaki görkemli fonksiyonları azalmaya başlar. Ancak şunu da belirtelim ki kam – şaman devamcılarından daha çok tarihi – estetik ve sosyal –

siyasi sorumluluk taşır. Çünkü "gelecekten haber verme, müzisyen, doktor, boy reisi..." gibi pek çok toplum kuruluşları ve tarihi süreçlerle ilgili faaliyetleri üzerinde toplar. Bu fonksiyonların bir kısmını zamanla yitirmeye başlar, dolayısıyla ozan ve bahşının müzisyen – sanatkâr konumunun güçlenmesine uygun bir zemin oluşur. Sonuç olarak genelden özele doğru gidildikçe faaliyet alanları daralır ve manevi – estetik güçleri bir yöne yönelir. Böylece de sanatkârlığın özel yeri artar.

3.2. Aşıklık: Tarihi Karakteri Ve Oluşum Aşamaları

Orta çağın başlarından 16. – 17. yüzyıla kadar devam eden süreçte aşık sanatı hem eski çağların mitolojik geçmişinin etkisiyle hem de sosyal – siyasi, felsefi – ürfani olayların etkisiyle değişim geçirir. Bu etkileşim ve değişimdeki en önemli rolü şüphesiz ki İslamî dünya görüşü oluşturur. Zira İslâm dininin Anadolu, İran, Kafkas, Ural boyu ve Orta Asya gibi geniş bir arazide hızla yayılması ozan sanatını köşeye sıkıştırır. Ozan sanatının bünyesinde bulunan müziğin İslâm'a göre haram olması; ayrıca ozanın kafir sayılan eski inanış sisteminin taşıyıcısı ve yaşatıcısı olarak nitelendirilmesi sonunu hazırlar. Bu baskı ve sıkıştırmaya rağmen ozan sanatı birkaç asır varlığını korumayı başarır ve yerini aşık sanatına bırakarak tarihi vazifesini bitirir.

Orta yüzyılın başlarında İslâmiyet'in kabul edildiği bazı bölgelerde vuku bulan sosyal – siyasi olayların etkisiyle birkaç dini hüküm ve yasak ortadan kaldırılır ya da yumuşatılır. Bu değişim dini dünya görüşünde farklı bakış açılarına sahip tarikatların oluşumunu beraberinde getirir. Özellikle de halk kitlelerine hitap eden "sufilik" kısa zamanda yayılarak taraftar toplar. Çok zor şartlar altında yaşayan halk sufi ayin ve merasimlerini gerçekleştirerek hala hayattayken Allah'a kavuşmak; dolayısıyla zulüm ve eziyetlerden kurtulmak düşüncesini rahatlıkla benimser.

Sufi merasimlerindeki hedef; "şeriat, tarikat, marifet, hakikat" yolunu geçerek vahdet-i vücuda ulaşmak, Allah'a kavuşmaktır. Bunu yaparken kul beşeri sıfatlardan tamamen kopup Tanrı varlığına bürünür. Ayinlerde ekstaz vaziyetinde kendinden geçerler. Müzik ve dans çılgınlık ve coşkunluğu yaratır. Tarikatlar, ayin ve merasimlerinde müzik ve dansa yer vererek aslında İslâm'ın yasaklarına da baş kaldırırlar aslında. Sufilerin merasimleri ile şamanların merasimleri arasındaki yakınlığa dikkat edersek Sufilerin Şamancılıktaki merasim ananesinin tecrübesinden faydalandığını görürüz. Bütün bunların neticesinde Şamancılığın Türk sufiliğine

kattıklarıyla beraber Türk sufiliği Arap ve Acem sufiliğinden ayrılarak adeta bir halk sufiliğine çevrilir.

3.2.1. "Halk Aşığı" Felsefî – Urfanî İfadesinin Ortaya Çıkışı

Sufi – dervişler tekkede bir araya gelip şamanların merasim tecrübesinden yararlanıp kendi düşüncelerine uygun değişiklikler de yaparak merasimlerini icra ederler. Örneğin musikide şaman merasimlerine göre daha hızlı ve çılgın melodiler, raksta dünya görüşlerini yansıtan sembolik hareketler, okumada ise tasavvuf yapılı metinler, yani ilahiler kullanırlar.

Tekkede yapılan merasimlerde sufi – dervişlerin hedefi " vahdet-i vücuda" ulaşmak, yani Tanrıya kavuşmak olduğundan kendilerini "aşık"; "ilahi aşkın aşığı", "halk aşığı" kabul ederlerdi. Bu nedenledir ki bayılıncaya kadar ilahiler okur, çalıp söyler ve raks ederler. Derviş – aşıklar tarikatlarının bakış açısını yansıtan hikâyeler, sembolik rivayetler anlatır. İşte bu şekilde gelecekte oluşacak ve sanatkâr anlamı taşıyacak aşıklığın zemini oluşturur. Sufi – dervişler daha sonra tekkeden çıkıp halk arasına karışarak ideolojilerini anlatırlar. Bunu yaparken de çalıp söylerler; dolayısıyla dini – ruhani görevlerini yerine getirmekle beraber sanatkâr statüsü de kazanmaya başlarlar. Diyebiliriz ki kam – şaman kompleksi zamanla tarihi çevrede "aşık" ünvanı altında bir evrim ve değişme süreci geçirerek sufi – derviş sistemine çevrilir, son aşamada ise sanatkâr statüsü kazanır. Zaten aşığın müzisyen – sanatkâr anlamı da bundan sonra ortaya çıkar. Kısacası orta asrın başlarında rastlanan "aşık, aşıklar" ifadeleri müzisyen – sanatkâr anlamı taşımaz, dervişlik – sufilik statüsünü aksettiren bir ünvan gibi kullanılır. Zira dervişlere ve sufi şairlere o çağlarda " aşık" denir.

Aşıklığın birinci aşamasında sufi – derviş özelliklerinden kaynaklanan dini – ruhani vazife icracılığı ön planda iken ikinci aşamasında sufi – derviş özelliğinin müzisyen – sanatkâr rolü devreye girer ve bir müddet sonra ikinci aşama birinciden daha çok ön plana çıkmaya başlar. Daha açık ifade etmek gerekirse orta yüzyılın aşığı öncelikle dini – ruhani tarikat hizmetçisi veya icracısıdır, sonra müzisyen – sanatkârdır. 19. ve 20. yüzyıl aşığı ise düğünde, şenlikte çalıp söyleyen müzisyen sanatkârdır, dini – ruhani yön arka plandadır.

3.2.2. Ozan – Aşık Geçidi

Derviş – aşıklar zamanla sanatkâr statüsü kazanırlar ve İslâmi çevrelerde ozanlardan daha nüfuzlu bir yer edinirler. Şüphesiz ki bunda en önemli rolü derviş – aşıkların İslâmî anlayışı benimsemeleri; ozanların ise eski inanış sistemini yansıtmaları oluşturur. İslâmiyetin tesiri ile siyasi güçler ve sufiler tarafından ozanlar sıkıştırılmaya başlanır; çünkü ozanlar da müslüman olmalarına karşı hâlâ kam – şaman geleneklerini ve sanat ananelerini sürdürmektedir. Dolayısıyla hakir görülmekte boş boş konuşan insanlar olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Nitekim 17. yüzyılda halk da ozanlar hakkında böyle düşünmeye başlar. Aşıklığı kabul etmeyen ozanlar da bunun üzerine dini – siyasi etkinin az olduğu ücra yerlere çekilir. Bir müddet sonra yaşadıkları boyların adlarıyla anılmaya başlanırlar: Varsak ve Yanşak. Bunlar gibi Türk boyları atlı hayat tarzı yaşayıp hayvancılıkla uğraştıkları için İslâmiyeti kabul etmelerine rağmen dini hükümleri pek fazla yerine getirmez; eski inanış ve düşünce sistemini yaşatırlar. Bu da ozanlara biraz nefes alma fırsatı yaratır. Ancak durumları bir müddet sonra içinden çıkılmaz bir hal alır. Öyle ki, yanşak ve varsak ifadeleri boş boş, uzun uzadıya konuşan, geveze anlamlarında hakaret boyutunda kullanılmaya başlanır. Ozanların bu denli acımasız eleştirilere maruz kalmalarında şüphesiz ki Oğuznameleri yaşatmalarının da rolü vardır; çünkü müslüman zihniyetinin hakim olduğu bir dönemde eski inanış sistemini ve ananeleri barındıran Oğuznamelerin, dolayısıyla ozanların varlığı kabul edilemez. Daha fazla direnemeyen ozanlar, 16. yüzyılın öncesinde repertuarları ile birlikte sanat meydanını terk eder. Aslında Türk etnik – medeni sistemi adına bu çok büyük bir kayıptır. Ozanların ve Oğuznamelerin yarattığı manevi boşluk milli şuurda kendini idrak ve kendine dönüş aşamalarını geciktirir.

Ozan – aşık geçidinin esasını ozan sanatının tarih sahnesinden çekilerek yerini aşık sanatına bırakması oluşturur. Üstelik bu yer değiştirme ozan sanatının özünü değişerek başka bir sanata dönüşmesi değil, tarihi – siyasi ve ideolojik sebeplerle başka bir sanatla yer değiştirmesidir.

“Aşık” adının oluşum ve açılımı ile ilgili olarak çeşitli düşünceler hakimdir. Buna göre:

1. Araştırmacıların pek çoğu sanatın tarihi manzarasından hareketle

Arapça'daki "aşk – aşık" sözünden geldiğini kabul eder.

2. Başta V. A. Gordlevski olmak üzere bazı akademisyenler "aşık" adının iki sözün birleşmesinden meydana geldiği kanaatindedir: Türkçe'de ateş anlamına gelen "ışık" ile Arapça'da ilahi aşkla tutuşup yanan anlamına gelen aşık ifadeleri birleşerek "Aşık" sözünü oluşturmuştur.

3. Işık ile aşıklığın mahiyetinin aynı olduğu, dolayısıyla bu aynılığın eski Türk inanışlarından gelerek İslâm medeniyeti aşamasında anlam değişikliğine uğradığı kabul edilir.

4. M. H. Tehmasib'e göre "aşık" Arapça "aşık" sözüne değil; Türkçe'deki "aşılamak" sözüne bağlıdır; çünkü eski Türkçe'de bu söz name, türkü anlamı veren "aşule" sözüne bağlıdır. Aşıklar da türkü okuyup çalıp söyleyen sanatkâr anlamındadır.

5. Sözün açılımı ile ilgili maksatlı, aldatmak amaçlı düşünceler de Ermenilere aittir. Ermeniler "aşık" sözünün Ermenice türkü okuyan, şiir söyleyen anlamındaki "asag", "asug" ifadelerinden geldiğini ileri sürer. Ermenilerin kusan sanatının bile ozan sanatının tesiriyle oluştuğunu hatırlatmak; bu düşüncenin yanlışlığını anlamamıza yeter.

3.2.3. "Aşık" ve "Hakk Aşığı" Sanatkâr Unvanı Gibi

Ozan – aşık geçidi tamamlandıktan sonra "aşık" veya "Hakk aşığı" halk arasında sağlam ve saygın bir yer edinir; çünkü Hakk aşığı "gaipten haber verme, gönülden söz söyleme, gerçekleşmesi zor istekleri gerçekleştirme... gibi" özelliklere sahiptir. Bunlar da Allah vergisidir, yani aşıklık onlara Hakk tarafından verilir. Bu inanışın neticesidir ki aşıkların öldükten sonra defnedildikleri yerler halk tarafından kutsal sayılır ve ziyaret edilir.

Hakk aşıklığı unvanının onlara uyurken İlahi tarafından nurani dervişler, Hızır; hatta Hazreti Ali aracılığıyla verildiğine inanıldığı için aşıklar dokunulmazlık ünvanı kazanır. Allah vergisi sayesinde her zorluğun üstesinden gelebilirler; söz – sanat meydanlarında mağlup edilmez bir nitelik taşırlar. Oysaki Aslı – Kerem destanında Kerem'in aşıklığı Hakk vergisi olmadığı için Hakk aşığı değildir ve bu nedenle Aslı'ya kavuşma yolunda son engeli aşamaz.

Hakk aşıkları tasavvufi dünya görüşüne sahip, sufi – derviş düşünce sisteminin yayılmasına hizmet eden, bedaheten çalıp söyleme yeteneğine sahip saz –

söz sanatkârlarıdır. Aşıklar ise Hakk aşıklarının anlayışlarını sadece anane sayesinde devam ettiren sıradan sanatkârlar olarak kabul edilir. Aşıklığın oluşumuna zemin hazırlayan tarihi ve siyasi şartlar özellikle Hakk aşıklarını, kutsal ruhlarla ilgisi ola olağanüstü bir varlık mevkine çıkarır. Hakk aşıklarını dokunulmaz kılan "Aşık Hakk aşığıdır, ona zeval yoktur." İfadelerini de dilden dile dolaştıran bu anlayıştır. Hakk aşığı ilahi alem ve ruhlar dünyası ile olağanüstü bir ilişkiye sahip olduğu ve yeteneklerinin Allah – Hakk - tarafından verildiğine inanıldığı için ona zarar vermek – dokunmak – isteyenlerin mutlaka cezalandırılacağı düşüncesi tarikat yolu ile halk arasında yayılır. Böylece orta yüzyılın başlarında aşıklar olası bir saldırıdan korunmuş olur. Hakk aşığı Kurbani'yi cezalandırmak isteyen Kara Vezir'in aşığın bedduası sonucu Allah tarafından cezalandırılması – yıldırım düşmesi sonucu evinin yanması ve kendisinin de ölmesi – bu inanışın nasıl etnik ve etik bir kural gibi kabul edildiğini gösterir.

Hakk aşığını ortaya çıkarıp, ilahi alemle bağlayan, dokunulmazlık statüsü tasavvufi dünya görüşünden çok çok önce kam – şaman – ozan ananesinde de aynı yasaklar mevcuttur; çünkü kam, şaman ve ozanlar da Hakk aşıkları gibi ruhlarla ilişki kurabilir, gelecekten haber verebilir, hastalıklara, zorluklara çare bulurdu. Zaten ilahi, kutsal karakterli varlıklara zarar vermek mitolojik düşünüş kanunlarına da aykırıdır ve mutlaka cezalandırılır. Kitab-ı Dede Korkut'ta da çok açık şekilde bu düşünüşün izlerine rastlamak mümkündür. Boylar arasında anlaşmazlıklar olmasına rağmen Dede Korkut kopuzunu alıp istediği boya gider; bütün ihtilaf ve çekişmelere rağmen kimse ona dokunmaz. İslâm'a kadarki inanış sisteminde yer ala "ozan diline yasak yoktur." İfadesi de ozanın söylediklerinin Tanrı vergisi olması nedeniyle doğru olacağı inancından kaynaklanır. Hatta ozanın taşıdığı kopuz bile kutsaldır.

Aşığın dokunulmazlığının genetik kökleri eski çağlara kam – şaman – ozana dayanır. Hem mitoloji / şaman / hem de ürfani / tasavvuf / kaynaklarının bir bütün halinde oynadığı rol bu yağsı ortaya koyar.

Yine halk arasında "Aşık gördüğünü söyler." İfadesi de sembolik ve mitolojik karakterli bir düşünüştür. Aşığın ilahi alemle, Allah ile ilişkisi hakkında tasavvufi dünya görüşünü yansıtır. Zira tasavvufi dünya görüşüne göre vücut diye sembolleştirilen Allah'ı görmek, ona kavuşmak sadece sufi dervişlere ve Hakk aşıklarına nasiptir. Böyle düşününce "Aşık gördüğünü söyler." İfadesinde aşığın gördüğü Allah'tır. Tekke merasimlerinde vahdet-i vücuda girmek için coşkulu

musiki ve raksların eşliğinde ilahiler söyleyen aşığın Allah'a yüz çevirmesi, onu çağırması bir sanat ve tarikat kuralıdır.

Sufi yani tasavvufi dünya görüşünün etkisini yitirmeye başlamasıyla "Aşık gördüğünü söyler." İfadesi mecazi anlamından sıyrılarak gerçek anlamıyla kullanılmaya başlamasından sonradır ki bu ifade halk arasında masalvari bir hal alır.

3.2.4. Kopuz – Saz Transformasyonu

Kopuz, tellerinin ve perdelerinin azlığı, gövdenin küçük hacimli yapıya sahip olması nedeniyle sufi ayin ve merasimleri için gerekli olan coşkulu – yüksek tempolu havaları yaratamaz. Bu nedenle kopuzun sufi – derviş merasimlerine uygun hale getirilmesi ihtiyacı sazın kullanımını gündeme getirir. Türk kopuzları kullanıldıkları ve yayıldıkları bölgelerde çok özellik kazanarak bir değişim geçirmelerine rağmen başlangıca has kuruluş ve çalma prensiplerini korur. Dolayısıyla saz da büyük bir evrim geçirmesine karşın esasında Türk kopuz ananesinin bir devamıdır. Nitekim atlı hayat tarzının gerektirdiği hareket halinde, at sırtında veya yürürken kopuz çalma özelliği sazda da mevcuttur. Aşağıda belirteceğimiz nedenlerden dolayı kopuz değişim geçirerek saz ile yer değiştirir.

1. Kopuzun gövde kısmı küçük olduğu için akustik açıdan güçlendirilmesi gerekir. Bu nedenle kopuzun gövdesi bir hayli büyütülerek genişletilir.

2. Çok seslilik elde etmek amacıyla kopuzun üst kısmı, boğaz kısmı, uzatılarak yeni perdeler ilave edilir.

3. Kopuzun perdeleri ve tel sayısı arttırılınca at kuyruğundan yapılan tellerin yerini metal teller alır.

Ayrıca bütün bu yenilikler yeni aracın parmakla değil, tezene ile çalınmasını ve deriden olan sinesinin kuvvetli ağaçtan yapılmasını da gerektirir. Zira, tezenenin keskin ve çevik hareketlerine derinin dayanması mümkün değildir.

Kopuzun aslı içerik olarak korunmakla birlikte, çok büyük değişiklikler yapıldığı için yeni bir musiki aleti – saz – ortaya çıkar. Aşık sosyal – siyasi şartlara uygun olarak ozandan farklı yeni bir sanatkâr olduğunu ortaya koymak için çaldığı müzik aletinin ad ve fonksiyonunun farklılığını da göstermek ister; çünkü kopuz, ozanı; yani İslâm'a kadarki inanış sistemini, kam – şaman kompleksini, hatırlatır.

Tarihi kaynaklar gösterir ki "kopuz"dan "saz" adına doğrudan geçilmez. 14. – 15. yüzyıllarda "çağır" "çukur" adı ile göze çarpar. Bu ifade tasavvufi özellik taşır:

"Hakk'ı, Allah'ı çağırmak için yararlanılan musiki aleti" anlamına gelir. Çağdaş dilde kullandığımız "çal – çağır" deyiminin de çağır çalmak – saz çalmak ifadesinden türediği söylenebilir.

15. ve 16. yüzyıllarda Kafkas, İran, Anadolu'daki sufi merasimlerinde derviş – aşıklar çağurlar ile nefes ve ayin havaları çalarlar. Ancak sadece tarikat merasimlerinde değil, askeri merasimlerde ve dövüş meydanlarında da çagur çalıp okurlarmış. Gazi Mihal Salnamesi'nde yer alan "Sekiz asker yeniçeri şairleri başlarında keçe ve arkalarında birer kaplan postu sinelerindeki çagurları çalarak gittiler" ifadesi de bunun göstergesidir. Dokuz tele ve on beş perdeye sahip olan çagurların melodik yapısı savaş ruhunu yansıtan havaların ortaya çıkmasına uygundur.

Aşığın musiki aleti "saz" adını almadan önce de saz terimi doğunun sanat aleminde çeşitli musikiler veya musiki aletleri toplusu anlamında kullanılır. Ancak 16. yüzyıldan itibaren aşıklara has musiki aleti olarak adlandırılır; çünkü aşıklara kadarki süreçte yalnız bir ozan, kopuzuyla meclisi götürürdü. Aşıkların tekkelerdeki tarikat merasimlerinde ise üç dört aşığın birlikte çalıp söylediği görülür. Hem devlet, hem de tarikat merasimlerinde aşıkların çalgı aleti çagurlar bir topluluk oluşturduğundan bu topluluk daha sonra doğu sanat aleminde mevcut olan saz terimi ile ifade edilir.

Kopuz – saz yer değiştirmesi Anadolu ve Azerbaycan aşıkların sazlarında farklılıklar göstermeye başlar. Anadolu sazı daha az değişiklik geçirdiği için kopuza daha çok benzer. Azerbaycan sazı ise çok fazla tekniki değişiklik geçirir; cûre saz, tavar saz, büyük saz çeşitleri faaliyetini sürdürür.

3.2.5. Aşık Sanatında Tasavvuf Sembollerinin Sinkretik oluşumu

Ozan – aşık, kopuz – saz yer değiştirmesi musiki, raks ve söz üçlüsüne de yeni bir soluk getirir. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi tarikat çevresi kam – şamana ait mitolojik anlam taşıyan unsurları alarak sufi ayinlerinin icrasında kullanılır. Sufi – derviş raksları tıpkı kam – şaman raksları gibi coşkulu bir hava taşır. Buradaki musiki ve rakslar ilahi alemle – gök ile ilgilidir. Vecd içerisinde ruha – vücut diye adlandırdıkları varlığa – kavuşmaya çalışırlar. Kam – şamanlar ise coşkulu hale ulaşarak çeşitli mitolojik – koruyucu ruhların arkasından giderler. Diyebiliriz ki kam – şaman ve sufi merasimleri farklı dünya görüşlerini yansıtsalar da karakteristik

çizgileri, fonksiyonları aynıdır. Bir nevi kam – şaman oyun raksları, sufi – derviş merasimlerinin semayi rakslarının temelini oluşturur. Sema ayinlerinin musiki – raks – söz üçlüsü ile donatılmasından aşıklar ve onların repertuarı önemli yer tutar.

Aşıklar semayi hava, okuma ve rakslarda sembollerle dolu ses, söz ve hareketler sergiler. Sema zamanı elif, lam, dal... vs. harflerin sembolik karakterleri rakslarla ifade edilir. Ayrıca tarikatın temelini oluşturan ayet ve sureler de rakslarla dillendirilir. Hem kam – şaman ananesini özelliklerini hem de sufi merasimlerin ana çizgilerini yansıtan aşık raksları 19. yüzyıldan itibaren fonksiyonel açıdan tarihi anlamını yitirir. Aşıklar okuma sürecinde "hay, hi, ha" gibi parçaları kullandıkları görülür ki bu da tekke merasimlerinin tesiriyledir. Zira tekke merasimlerinde "hu" sembolik deyimi ile Allah kastedilir. Yesevilik, Alevilik, Bektaşilikte "hu" sembolünün "hi, ha, hay" varyantları da vardır. Bu semboller merasimler esnasında yüksek sesle zikredilir, böylece ilahi aleme – kutsal dünyaya başvurulur. Burada açık bir şekilde şamanların merasimlerinin etkileri sezilir. Şaman – ozan ananesinde de bu tarz kalıplara rastlanır: "Be hey, hey gidi!...vs."

Sufi – derviş sistemine has "hu" deyimi Kafkas, İran ve Anadolu aşık sanatından, Harezm ve Türkmen sanatı ile birlikte kam –şaman kompleksinin diğer alanlarına kadar yayılır. Bir nevi ananevi kural halini alır. Hatta o denli geniş ve derin bir etki yaratır ki şiir sistemi ve destan epik çevresiyle birlikte klasik aşık mahlaslarının çoğu da sufi karakterli sözlerden oluşur: "Miskin, kul, hasta, divane, yetim, sefil... vs." mahlaslar Tanrı karşısında kul miskinliğini gösterir. Aşık Tanrının kuludur ve ilahi aşka tutularak "hastaya, divaneye" döner. Vuslat da gerçekleşmeyince kendini "yetim, sefil, yazık, garip" olarak nitelendirir. Türkistan bahşılarının Kul Elbend, Kul Mahmut, Kul Ahmet; Azerbaycan aşıklarının Miskin Abdal, Kul Abbas, Hasta Kasım, Yetim Aydın; Anadolu aşıklarının Kul Himmet, Öksüz Dede, Aşık Dertli adlarını kullanmaları tarikatın manevi ve coğrafi etki alanını sergiler. Hatta Ermeni, Gürcü ve Yunan aşıklarının mahlaslarında da bu etki göze çarpar. Gerek aşık terimi ve gerekse ilahi aşka bağlılığın sembolü olan sıraladığımız mahlaslar beraber kullanılmış, biri diğerinin yerine geçebilmiştir; ancak zamanla "aşık" terimi daha popüler olmuştur. Böylece aşık felsefi – örfani açıdan rütbesini yükseltir. Kul = aşık, miskin = aşık, hasta = aşık... şeklinde sıradaşlarını hem mahlaslarında, hem de sembolik – örfani leksikonlarında sık sık kullanır. Sadece Kurbani'nin söyleyişinde bu tarz mahlaslar göze çarpmaz. Ancak, zaten "Kurbanî" adı ilahî aşkla ilgilidir,

“ilahi aşkın kurbanı” gibi düşünülebilir. Kurban’daki “i” sesi Kurbani’nin klasik şiir ananelerini bilmesi ve onlardan faydalanmasından kaynaklanır.

Aşık yaratıcılığında kullanılan “garip” sembolik ifadesi de dikkat çekicidir. Folklora “gurbet” anlayışı “insanın yurdundan ayrı düşmesi, onun özlemiyle yanıp tutuşması” anlamında çok önemli bir yere sahiptir; çünkü halkımızda toprağa bağlılık, vatan sevgisi... gibi duygular genetiktir adeta. Zamanla “gariplik anlayışı ve garip ifadesi” sembolik – mecazi bir anlam kazanmaya başlar. Zira tasavvufi dünya görüşüne göre bende için dünya gurbettir. Dünyaya gelmekle bende vücut olarak adlandırdığı Allah’tan ayrı düşer. Dolayısıyla vahdet-i vücuda erişinceye kadar, yani Allah’a kavuşuncaya kadar kendini hep garip ve gurbette hisseder.

12. yüzyıldan itibaren “gariplik” tasavvuf ifadesi yeni bir felsefi estetik anlam kazanarak klasik edebiyata ve folklora girmeye başlar. Dolayısıyla aşık yaratıcılığında da önemli bir yere sahip olur. Resul, Kurban, Abbas... vs. aşıklar uykularında Tanrı vergisi bir yetenekle donatıldıktan sonra Hakk aşığına çevrilir ve muradına erişmek için gurbet dediğimiz sınav meydanına gönderilir. Ağır sınavda çık dara düştüklerinde Hakk aşıklarına Hızır, Hazreti Ali, Nurani Derviş... aracılığıyla ilahi alemden yardım gönderilir ki bu da tarikat dünyası ile ilişkilidir. Diyebiliriz ki ortaçağa ait sufi idealleri folklorik olaylara çevrilerek ifadeleşmiş şekilde halk arasında yayılır.

Ozan sanatı yerini aşık sanatına bırakmış olmasına karşın ona ait birçok ifacılık ananeleri, yaratıcılık özellikleri aşık sanatında devam ettirilir. Ancak ozan şiir tarzı etkisini yitirir. Yani ozan şiir tarzı sadece ozanlar için karakteristik olmuştur. Bu şiir tarzında iki özellik göze çarpar:

1. Aliterasyon prensibine dayanan ozan şiir tarzı
2. Hece prensibine dayanan ozan şiir tarzı

Çok uzun süre yaşayan ozan şiir tarzı acaba niçin etkisini yitirir? Daha öncede ifade ettiğimiz gibi ozan ve ozan şiir tarzı kam – şaman sisteminin esas taşıyıcısıdır. İslâmi dünya görüşü de bunu ortadan kaldırmaya çalışarak; günah ve küfür olarak nitelendirir. Dolayısıyla ozan şiir tarzı bir yaşam alanı bulamaz ve aradan çıkmak zorunda kalır, yerini de tasavvufi dünya görüşünü yansıtan halk destanları aşık yaratıcılığının mahsulü misali alır. Sufi – derviş ocağından çıkan aşıklar ve aşıklaşmış ozanlar hece ölçüsündeki tekke şiiri kalıplarını kendilerinin yaratıcılıklarına esas olarak alır. Daha sonra bu kalıpları hikâyelerin, rivayetlerin ve

sembolik – mecazi destanların yapısına yerleştirir. Böylece aşık şiir tarzı olgun bir seviyeye ulaşır. Birçok yeni türlerle kendi yapısal – tekniki olanaklarını artırır. Tecnis, dudak değmez, gıfılbent... gibi biçimler aşık yaratıcılığının arayışları ve tarihi gelişmesi sonucunda meydana gelir.

Tasavvufi dünya görüşünün etkisiyle orta çağ aşık şiirindeki ifade ve deyimler sembolik – mecazi bir karakter kazanır. Bu ifade ve deyimlerin bazılar – mey, bade şahimerdan, meyhane, ereni kırklar, cam, elif... vs. – tarikat sözlüğü ile klasik şiir ananesinden; bir kısmı ise – garip, hasta, bülbül, gönül, yol... vs. – gerçekliğe bağlı olarak bilinen folklor ifadelerinin sembolik bir anlam kazanmasıyla oluşur. Aşık şiirinin bilinen "gönül" ifadesi aşık sanatının oluşma devrinde iki anlamda kullanılır. Birincisi ananevi şiire has "duygular, hisler toplusu"dur. İkincisi ise tasavvufi dünya görüşünü yansıtan ve daha ağır basan "Tanrı aşkının bulunduğu bedenin gönlü"dür. Bende gönlünü öyle olgunlaştırmalıdır ki Hakk'a, yani Vücuda kavuşabilsin. Bunu içinde "şeriat, tarikat, marifet, hakikat" aşamalarından geçip öz varlığından koparak ilahi varlığa bürünmesi gerekir. Gönül ifadesinin "İlahi aşk mekânı, Tanrı menzilgâhı" olarak sembolleşmesi aşık sanatına hastır; klasik şiirde bu anlamı o denli açık değildir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki tasavvufi ifade ve deyimler orta yüzyılın başlarından itibaren aşık yaratıcılığına dahil olur ve çok uzun bir süre sanatın felsefi – örfani yükünü çeker. Sembolik – mecazi anlam içererek aşık şiiri şekilleri sufilikten gelen felsefi – estetik yönün etkisi altında yavaş yavaş gelişerek biçimlenir.

Ozan – aşık karşılaşmalarına baktığımızda her ikisinin de İslâmi bilgileri yeterli düzeyde olmasına rağmen, ozanların tasavvufi dünya görüşünden ve kanunlarından uzak olması keskin bir ayrımı beraberinde getirir. Ozan Dede Yediyar ile aşık Kurbanî karşılaşmasında Dede Yediyar'ın Kurbanî'nin sorularına doğru cevaplar verememesi "meyhane, şarap..." ifadelerini gerçek anlamda algılayıp meclistekilere "Görüyor musunuz; meyden, şaraptan bahsediyor, kim bilir nerenin içki içen kabadayısıdır" demesi dünya görüşlerinin farklılığından kaynaklanır. Böylece aşık ozanı alt eder, onu sanat aleminden çıkarıp uzaklaştırır.

3.2.6. Aşık Sanatı ve Orta Çağ Merasimleri

Aşıklar oluşum ve gelişme süreçleri boyunca üç çeşit merasimde faaliyet gösterir:

1. Etnografik merasimde
2. Askeri – siyasi merasimde
3. Tekke – tarikat merasiminde

Etnografik merasimlerle askeri – siyasi merasimler ozan ananesinin devamı niteliğindedir; zira aşıklar da ozanlar gibi düğünlerde, şenliklerde çalıp söylerler veya askeri yürüyüşlerden önce orduyu galeyana getirir. Etnografik merasimlerde düğün meclislerinde tabiat güzelliklerini, sevgiyi, yaşam kaygılarını işleyen halka has türkülere, hikâyelere, şiirlere... yer verilir. Bütün bunlar aşık yaratıcılığının temelini oluşturur. Diyebiliriz ki aşıklar etnografik merasimlerle tarihi etnik medeniyetin esas yükünü taşıyarak nesilden nesile aktarır. Aşık sanatı aynı zamanda millî benlik niteliklerinin, tarihi – etnik hafızanın hem koruyucusu hem de yaşatıcısıdır. Bu özelliklerinden dolayı Osmanlı hükümdarları Anadolu'daki Türk medeniyetinin İran – Fars tesirine düşmesini önlemek için çeşitli yerlerde ayrıcalıklara sahip "Aşıklar cemiyeti" oluşturur. Böylece etnik – medeni sistemin, manevi hayatın yabancı tesirlerden korunup düzenlenmesi sağlanır; çünkü aşık "halkın önderi" kabul edilir ve onları didaktik çağırışlarla yönlendirir.

Aşıların etnografik merasimleri tekke – tarikat ve harbi – siyasi merasimlerden daha önemli yere sahiptir. Tekke – tarikat ve harbi – siyasi merasimlerin kendine has bir repertuarı varken etnografik merasimlerde her üç merasimin söz ve musiki metinleri aynı seviyede kullanılır.

Orta çağları harbi – siyasi merasimlerinde söylenen aşık türkülerinin yansıttığı kahramanlık, savaşçılık gibi ruh hallerini yaratan devlet tasavvuru kam – şaman – ozan ananesine dayanır. Bu anane Hun, Memluk, Selçuklu akınları zamanında etnik bir kural halinde Türk milli psikolojisine yerleşir; Çağatay, Osmanlı ve Safevi devletleri zamanında ise ordunun yapısına aşıklar veya bahşılar kurum şeklinde dahil edilir. Türklere has tarihi benlik niteliklerinin korunması için gerek etnografik ve gerekse harbi – siyasi merasimlerde kahramanlık – alperenlik konuları işlenir. Oğuznameler bu amacın esas taşıyıcıları olmalarına rağmen İslâm dininin tesiriyle yerlerini Köroğlu, Şah İsmail tarzında destanlara bırakırlar. Aşıklar cenk havaları çalarak orduyu coşturmayı, galeyana getirmeyi, savaş azmini yerleştirmeyi hedefler. Hatta savaşın şiddeti arttığında aşıklar da yiğit askerlerle birlikte kılıç kuşanarak düşmana karşı savaşır. Tabi ki savaş haline uygun rahat kıyafetler giyerler.

Ozanlar da aşıklar da kahramanlar, , onların hünerleri, mertlikleri hakkında

çeşitli folklor ürünleri yaratılır. Diyebiliriz ki her ikisi de aynı genetik – semantik çizgi üzerinde bunu gerçekleştirir. Değişen sadece tarihi aşama ile sosyal – siyasi muhitlerdir, öz aynıdır. Savaş meydanlarında aşıkların söyledikleri kahramanlık destanlarına eşlik eden saz havaları da azimli, yenilmez ruhu yansıtan bir melodik yapıya sahiptir. Zaten saz dışındaki diğer musiki aletlerimizin çoğunda da akın ve vuruş izleri vardır. Hatta bu musiki aletlerini – saz, zurna, kopuz – üzerlerinde taşırlar, yani bunlar Türklerin atlı yaşam tarzına ve savaşçı ruhuna uygundur. "Saz kılıcın kardeşidir" ifadesi de bu düşüncenin kanıtıdır.

Aşığın faaliyet gösterdiği üçüncü merasim olan tekke – tarikat merasimleri; harbi – siyasi ve etnografik merasimlerden farklıdır. Zira harbi – siyasi ve etnografik merasimler ozan ananesinin devamı olmasına karşın tarikat merasimi yeni bir akım özelliği taşır. Ama tekke – tarikat merasimlerindeki kutsal ruha – Allah'a kavuşma amacı; kam – şaman kompleksinin ruh çağırma ananesini andırır. Sadece sosyal çevre ve dünya görüşü değiştiği için bazı mazmunlar değişir.

Tekke – tarikat merasimleri sayesinde aşıklar gericilerin ve hurafelerin pençesinden kurtarılır, ayrıca bu merasimler aşığın söz ve musiki repertuarını derinden etkiler. Merasimlerdeki uzun süreli faaliyetler sayesinde – sanat sınavı – birçok sanat ananeleri oluşur, repertuvar zenginleşir ve çalgı ve söyleme işi zenginleşir.

Aşığın sahip olduğu üç merasimin ifacılık ananesi tarihi – medeni, sosyal – siyasi şartların etkisiyle yön değiştirir ve etnografik merasimde ifa olunur. Harbi merasimlerle, tekke – tarikat merasimleri tesirlerini yitirir.

3.3. Aşık Muhitleri

Ozan – aşık geçidi tamamlandıktan sonra aşıklığın iki yönü oluşmaya başlar. Birincisi Kafkas ve İran'da Safevi devletinin medeni – siyasi şartlarına bağlı yönü; ikincisi ise Anadolu'da Osmanlı hanedanının medeni – siyasi şartlarına bağlı yönüdür. Hangi yönü olursa olsun bu devirde, 16. – 17. yüzyılda, aşık sanatı en parlak dönemini yaşar; zira arkasına devletin himayesini ve desteğini alır.

Kafkas ve İran'daki aşıklık tekkeden gelen sufi – derviş ocaklarına sıkı sıkıya bağlıyken, Anadolu'daki aşıklık sufi – derviş ocaklarındaki aşıkların tesiriyle oluşur. Belirtilen arazilerde aslında aşıklığın her iki tipi var olmasına karşın; biri diğerinden ağır basar. Kafkas ve İran'daki aşıklık orada sufi – derviş ocakları çok olduğu için

tekkeden çıkar. Anadolu'da ise sufi – derviş ocakları daha az oldukları için aşıklaşma süreci gecikir, dolayısıyla aşıklaşmış ozanlar vardır; yani aslında Anadolu aşıklığının temelini tekke kökenli aşıklığın tesiri oluşturur. Her iki arazinin aşıklarında çalgı, söyleme ve davranış tarzları açısından farklılıklar göze çarpar. Örneğin Anadolu aşıklarının söyleme ve çalgı tarzlarında eski sanat gelenekleri; yani ozanların tesiri önemli yere sahipken; Kafkas ve İran'daki aşıkların tarzlarına sufi – derviş ocaklarının tesiri hakimdir.

Kafkas ve İran arazisindeki sanatın asıl temsilcisine "Azerbaycan Aşık Sanatı"; bugünkü Türkiye arazisindeki aşık sanatına ise "Anadolu Aşık Sanatı" denir.

Azerbaycan aşık sanatı ilk gelişim aşamalarını Safevi devleti arazisinde geçirmesine rağmen; daha sonra Azerbaycan toprakları parçalandığı için birkaç devlet içinde faaliyet göstermek zorunda kalır. İran ve Rusya arasında bölünen toprakların kuzey kesimi daha sonra, Ermenistan ve Gürcistan'a katılır. Üstelik de Azerbaycan Türklüğünün en temiz tarafı, aşık sanatının esas ocakları kaybedilen bölgelerde kalır.

Azerbaycan aşık sanatını oluşumuna göz atarsak her zaman belirli medeni – coğrafi çevreleri birleştirdiğini görürüz. İlgili bölgelerde – Borçalı, Gökçe, Gence, Şirvan, Karadağ, Tebriz, Urmiye – ulaşım zor, coğrafi ve iktisadi yönden elverişsiz olduğundan sınırlı medeni – iktisadi ilişkilere sahip bölgeler oluşur. Bu bölgelerde de, özellikle tekke ananesinin geliştiği arazilerde, ilk önce aşık muhitleri meydana gelir. Dikkat edilecek olursa aşıklık başlangıçta bir şehir sanatı gibi ortaya çıkar. Yani büyük ticaret merkezlerinin olduğu yerlerde çalıp söyleyen aşıklar bu ticari – medeni iklim içerisinde profesyonel meslek sanatkârlarına çevrilir İlk profesyonel aşıklar da Tebriz, Urmiye, Derbent, Nahçıvan, Gence... gibi şehirlerde faaliyet gösterir. Aşıklar daha sonra halk arasına, köylere yayılır.

Aşık muhitlerinin hepsinin söz ve musiki repertuvarı aynı hat üzerinde hareket eder. Kahramanlık ve muhabbet destanları Kurbanî, Hasta Kasım, Abbas Tufarkanlı... gibi üstat aşıkların mirası bütün muhitlerin aşık repertuarının temelini oluşturur.

Azerbaycan aşık sanatının yerel bölgelere ayrılmasını " aşık mektebi" diye nitelendiren düşünce yanlıştır; çünkü "aşık mektebi" anlayışı okuma ve çalgı çalma ananesini kapsar. Oysaki "Aşık muhiti" anlayışı daha kapsamlıdır. Okuma ve çalgı ananesiyle birlikte bölgenin medeni – tarihi yeri, havası, halkın adetleri, dini

görüşü... gibi pek çok amili içine alır. Dolayısıyla aşık sanatının yerel bölgelerdeki folklor hayatı "Aşık muhiti" kabul edilmelidir.

Azerbaycan aşık muhitini "tarihi aşık çevreleri" ve "çağdaş aşık çevreleri" olmak üzere ikiye ayırabiliriz. Aşıklığın oluşumundan bu yana mevcut olan aşık muhitleri tarihi muhitlerdir. Geçmişte olduğu gibi şimdi de faaliyet gösteren muhitler ise çağdaş aşık muhitler. Azerbaycan aşık sanatının yerel bölgelerini yansıtan muhitler şunlardır: Gencebasar, Borçalı, Gökçe, Dereleyez, Erivan, Çıldır, Şirvan, Derbent, Karabağ, Nahçıvan, Karadağ – Tebriz, Urmiye, Zencan, Horasan, Save, Kaşkay, aşık muhitleri.

Anadolu aşık sanatına dahil edebileceğimiz Kars aşık muhiti Azerbaycan Aşık Sanatı ile Anadolu Aşık Sanatı arasında köprü vazifesi görür, her ikisinin de özelliklerini kendinde barındırır.

Azerbaycan'ın bütün büyük bölgelerinin temsilcisi olan on altı aşık muhiti 16. – 17. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşar. Aşık muhitleri 19. – 20. yüzyılda sönmeye ve zayıflamaya başlar. Bu muhitlerin ortadan kalkması ise iki nedene bağlıdır:

1. Daha önce bazı Azerbaycan bölgelerinin Ermenistan'a katıldığını söylemiştik. Bu bölgelerde Ermeniler etnik temizleme siyaseti uyguladığından aşık muhitleri dağılır.

2. Milli – medeni bir siyasetin olmaması ve yabancı tesirlerin güçlenmesi nedeniyle aşık muhitleri gerilemeye başlar. Büyük ihtimalle yaşlı aşıklar vefat ettikten sonra bu muhitlerde tamamen ortadan kalkacaktır. Aşıklık en parlak dönemi devlet himayesi ve desteği altında yaşar. Dolayısıyla saz musikisi devlet tarafından himaye edilmediği, resmi musiki kurumlarında veya radyo ve televizyon programlarında yer verilmediği için aşık muhitleri sönmüştür.

19. ve 20. yüzyıllardan itibaren dış güçlerin dalavere ile yürüttükleri siyaset, bağımsız bir devlet anlayışının olmaması, etnik – medeni tesirler aşık muhitlerinin kan kaybetmesine neden olur. Her ne kadar daha sonra, yetmişli yıllarda, aşık sanatının gelişimini düzenlemek için "Azerbaycan Aşıklar Birliği" adlı resmi bir teşkilat kurulsa da faaliyet gösteremez. Azerbaycan'da milli – manevi benliğimizin temsilcisi olan yedi muhitin – Gökçe, Erivan, Develeyez, Çıldır, Derbent, Karabağ, Nahçıvan – ortadan kalkması çok üzücüdür. Bu durum ileride özümüzden uzaklaşmayı, kültürel çözülmeyi beraberinde getirecektir.

Azerbaycan aşık sanatının gerileyen veya yok olan bu tarihi muhitleri Türk etnik – medeni sistemin sürükleyici yönlerini oluşturduğu için sanat manzarası araştırılmalı ve tahlil edilmelidir.

3.3.1.Göyçe Aşık Muhiti

Göyçe bölgesi Türklüğün en saf bölgelerinden biri olduğu için saz – söz sanatı tüm canlılığı ile yaşamış ve ulusun manevi yaşamına damgasını vurmuştur.

Göyçe aşık muhitini, Azerbaycan aşık sanatının tekke kanadına dahil edebiliriz. Nitekim "Miskin Abdal Ocağı" adıyla ünlenen sufi – derviş ocağı Göyçe'de hüküm sürer. Miskin Abdal İran'dan – Güney Azerbaycan'dan- gelerek misyonunu Göyçe aşık muhitinde hayata geçirir. O, halk arasında çalıp söyleyen bir aşık gibi değerlendirilmemelidir; çünkü onun aşıklığı sembolik anlam içerir ve tekke sınırlarının dışına taşmaz.

Göyçe aşık muhitinin yayılmasında en önemli rolü Güney Azerbaycan'dan gelen sufi – şeyhler oynar. Zira bunlar sufi – derviş ocaklarını kurar ve birer misyoner gibi faaliyet gösterir.

Güneyden gelen aşıkların en önemlilerinden biri Ak Aşık – Allahverdi – dır. Göyçe aşık muhitinin en parlak devrini Ak Aşık'ın yarattığı sanat iklimi çevresinde toplanan yetenekli aşıklar yaşatır. Aşık Alesker, Aşık Muharrem, Aşık Musa, Aşık Abdullah, Növres İmam bu değerli ve büyük aşıklardan bazılarıdır ve çok geniş bir alanda yankı uyandırırlar. Hatta Akkilise, Zod, Kızılveng, Zerzibil köylerinde her ev bir aşık ocağı görüntüsündedir.

Göyçe aşık muhitinin Azerbaycan aşık sanatı içinde çok ayrı bir yeri vardır. Özel maharet ve yetenek isteyen gıfılbend, bağlama, muamma, değişmelerin büyük bir bölümü bu muhitte yaratılır. Diğer muhitlerin arasında yaratılan şiir ve destanların mükemmelliği, dil temizliği ve üslup güzelliği ile adeta ışıldar. Zaten bütün Azerbaycan aşık sanatının zirvesinde olan Aşık Alesker istidadı da bu muhitte yetişir. Yine birbirinden güzel bestelerle ortaya konan ve diğer muhitlerde de yayılan, beğeni toplayan güzel ve canlı saz havaları da Göyçe muhitinin söz yaratıcılığının eseridir.

Aşık sanatında bazen söylenenler ilk bestecisinden daha usta olan ifacısının adını taşır. Yani başka muhitlerde oluşmuş olmasına karşın olgunlaşma aşamasında daha usta bir aşığın cilasıyla göz kamaştırır. İşte Göyçe aşık muhitinde de bu tarz

cilalama ve ad götürme olanağına çok rastlanır.

Diyebiliriz ki Göyçe aşık muhitinin yaratıcılık ve ifa yetenekleri kendine yakın bölgeleri de tesiri altına alır. 19. yüzyılda Kelbecer ve Laçin'den gelen pek çok saz – söz sanatkârının Göyçe'ye gelerek aşıklık ilminin şiirleri öğrenmesi de bunun göstergesidir. Öyle ki Aşık Alesker aşıklığı bıraktığı zaman sazını Kelbecerli Aşık Hüseyin'e bağışlar. İlgili aşık muhiti Gencebasar, Borçalı, Karabağ, Develeyez, Erivan aşık muhitleri ile de sıkı bir sanat ilişkisi sergiler.

Göyçe aşık muhiti 1988 yılında Azerbaycan Türklerinin zorla yurtlarından çıkarılması dağılmak zorunda kalır ve değerli sanatkârları Gence, Şemkir, Daşksen, Şamahı ve Bakü arazilerinde yerleşir.

3.3.2.Dereleyez Aşık Muhiti

Sanat ananesi açısından Göyçe aşık muhitine çok yakın olan Dereleyez aşık muhiti çalgılı – sözlü meclisleri, büyük üstatları ile ses getirir. Yirminci asırdan önce yüzden fazla köyü içine alan Dereleyez bölgesinin göçe zorlanmasının ardından seksenli yıllarda Soylan ve Keşişkend bölgesinde yirmiye yakın köyü kalır.

Göyçe ve Dereleyez bölgesini Selim geçidi ayırır. İklim şartları nedeniyle altı ay süresince bir bölgeden öbürüne geçiş mümkün olmaz. Ancak ilkbahar ve yaz döneminde iki aşık muhiti karışıp kaynaşır. Birbirlerini toy – düğüne veya saz – söz meydanına çağırarak sanat sınavına çekmeleri sanat ilişkilerini geliştirir.

Dereleyez bölgesinin her köyünde mutlaka aşık yetişir ve yaratır. Aşık Paşa, Kul Mustafa, Aşık Celil, Aşık Esad, Aşık Mirzali, Aşık Behman bu muhitin saz – söz ustalarıdır. Özellikle Aşık Paşa ilgili muhitin piridir. Yani Göyçe aşık muhiti için Aşık Alesker neyse Dereleyez aşık muhiti için Aşık Paşa odur. Kendisi pek çok talebe yetiştiren aşığın kardeşi; üç oğlu ve torunu da aşıktır. Aşık Paşa "aşık" sözünü sanatkâr statüsünde kullanan ilk kişilerden biridir. Kendisi aşıklık ilminin sırlarına vakıftır ve bestecilik alanında yeni saz havalarının yaratılmasında eşsiz hizmetleri vardır. On iki saz havasının yaratıcısıdır.

Dereleyez aşık muhitinin ifacılığı saz ve balaban ortaklığına dayanır. Yüksek tempolu bir söyleme tarzına sahiptir. Muhitin repertuarında felsefi – örfani anlam taşıyan değişme, muamma, bağlama... vb. örneklerin önemli bir yere sahip olması Dereleyez aşık muhitinin de tekke kökenli olduğunu gösterir.

Milli – siyasi baskının güçlü olduğu dönemlerde Dereleyez bölgesini terk

etmek zorunda kalan aşıkların büyük çoğunluğu – Aşık Celil de – Nahçıvan'a giderek faaliyetlerini orada devam ettirir.

3.3.3.Nahçıvan Aşık Muhiti

Nahçıvan bölgesinde tarihi şehir hayatı olduğu için burada ortaçağ aşıklığı faaliyet gösterebilmiştir. Bölgedeki bazı yerlerin adlarından ve sufilikle benzeşen Hurufiliğin kurucusu Feyzullah Naimi'nin kabrinin burada bulunmasından dolayı diyebiliriz ki Nahçıvan aşık muhiti tekke kökenlidir.

Nahçıvan aşık muhiti de gerek söz yaratıcılığı ve gerekse saz besteciliği alanında başarılar elde ederek aşık sanatının repertuvarına katkıda bulunur. Nahçıvan aşıklarının maharetleri bölge dışında da duyulur ve 20. yüzyılın başlarına kadar Tebriz'e, Erzurum'a, Iğdır'a düğünlere davet edilir. Gittikleri yerlere kendi aşık muhitlerinin sanat havasını götürmekle beraber, ilgili muhitlerin çalgı ve okuma tarzlarının ince noktalarını öğrenerek Nahçıvan'a getirirler.

Nahçıvan aşık muhitinin en önemli temsilcisi 18. yüzyılda yaşamış Aşık Süleyman'dır. Yine Azerbaycan kadın aşıklarının en değerlilerinden kabul edilen Aşık Nebahat Cevadova da bu sanat muhitinde yetişip olgunlaşarak nam salar.

Nahçıvan muhiti saza – söze, aşığa kısacası sanata büyük ilgi duyar. 1935 yılında Nahçıvan Aşıklar İttifakı adı verilen resmi teşkilatın kurulması ve hala faaliyetini sürdürmesi de bunun göstergesidir. Nahçıvan aşık muhiti bölgede muğam üslubu güçlenince – 1940'lı – 50'li yıllarda – yavaş yavaş tarihi etkisini yitirmeye başlar.

3.3.4.Erivan Aşık Muhiti

Azerbaycan aşık sanatının gelişmesinde Erivan aşık muhiti önemli bir yere sahiptir. Ancak muhitin söz ve musiki repertuarı, vaktinde yazıya geçirilmemiştir. 20. yy. sonuna kadar halkının çoğunu Azerbaycan Türklerinin oluşturduğu Erivan Türk folklor hafızasında derin izler bırakır ve yazık ki Rus emperyalizminin koruyuculuğu ile başlayan etnik sıkıştırma sonucu nüfus çoğunluğu Ermenilere geçer. Etnik temizlemenin yapıldığı ilk Türk bölgesi olduğu için de Azerbaycan aşık sanatının zorla oradan çıkarılan ilk muhiti olur. Bu olumsuzluklara rağmen Erivan aşık muhiti folklor kaynaklarında bozulmaz izler bırakır: "Yetim Aydın" destanında Yetim Aydın, saz – söz sanatının ustaları olarak nitelendirilen Dede Gurbet, Dede

Güçlü ve Dede Heykel'le Erivan'da karşılaşır, sanat sınavında başarı elde eder.

Erivan ticari – medeni bir merkez olarak aşıklığın gelişmesinde önemli rol oynar. Ayrıca Erivan aşık muhitinin güçlü tesiri neticesinde Ermeni aşıkların ortaya çıkıp faaliyet gösterdiği görülür. Üstelik bu Ermeni aşıkların çoğu Azerbaycan Türkçe'sinde çalıp söyler.

3.3.5.Çıldır Aşık Muhiti

Çıldır aşık muhiti Azerbaycan aşık muhitinin ananelerini ve oluşum devri repertuvarını koruması nedeniyle çok önemli bir yere sahiptir. 18. yüzyılın sonuna kadar medeni – coğrafi bütünlüğünü korumasına karşın Rus işgali sonucunda parçalanarak üç bölgeye ayrılır.

1. Bölgenin Doğu Anadolu'daki "Çıldır" adı taşıyan bölümü.

2. Ermenistan'a katılan Ağababa ve Kızılgöç kesimi

3. Gürcistan'a katılan bölümü

Çıldır aşık muhiti bünyesinde hem Azerbaycan hem de Anadolu aşıklığına has özellikleri barındırır. Tek sazla bağdaş kurarak çalıp söyleyen bu aşıkları, aşıklaşmış ozanlara dahil edebiliriz.

Genellikle on iki telli sazlardan yararlanan Çıldır aşıkları çok sayıda saz havası besteler. Çıldır aşık muhiti başta Hasta Hasan olmak üzere Aşık Nuri, Aşık Şenlik, Aşık Nesib, Aşık İskender... gibi çok değerli saz – söz üstatları yetiştirir. Onların yarattığı destanlar ve saz havaları uzak bölgelerde de yankı uyandırır, hatta Gürcü ve Ermeniler de aşık sanatını benimser.

Bu denli geniş bir bölgeye etki eden muhitin bir bölümü – Gürcistan'a katılan bölüm – Rusların anti Türk siyaseti nedeni ile dağılırken; diğer bölümü – Ermenistan'a katılan bölümü – etnik sıkıştırma sonucu başka bölgelere yayılır ve ortadan kalkar. Ancak bölgenin Doğu Anadolu'da kalan kısmında aşık muhiti hala yaşamaktadır; fakat diğer bölgelerle medeni – estetik ilişkiler gidiş – geliş olmaması nedeni ile kopuktur.

3.3.6.Derbend Aşık Muhiti

Derbend aşık muhiti gerek zengin iktisadi – siyasi yaşamı ile ve gerekse Dağıstan'ın çevresindeki Tabasaran ve Izutul kasabalarından, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin Guba – Haçmaz ve Şeki Zagatala sınırlarını kapsayan geniş alanı ile

Azerbaycan aşık sanatının en önemli bölgeleri arasında yer alır. Dede Korkut'un mezarının da Derbend'de olduğu hakkındaki rivayet de saz – söz sanatı konusunda muhitin geniş nüfuzunu gözler önüne serer.

Eski çağlardan beri Türk İslâm kontekstine dahil medeni – siyasi olayların Derbent'te vuku bulması gösterir ki tasavvufi dünya görüşünün yayılıp sağlamlaşması, sufi – derviş ocaklarının oluşumu ve buna dayalı aşık sanatının teşekkülü bu muhitte şekillenir. Şah İsmail Hatai gibi değerli bir şahsiyetin babası ve dedeleri Derbent muhitinde sufi – derviş ocakları kurarlar. "Kırklar piri" adı verilen sufi – derviş ocağının varlığı da tasavvufi kırklar ifadesine bir göndermedir adeta. Öyle ki Hazreti Ali'nin bile Derbent'te Cuma namazı kıldığı söylenir ki bu da tarikata bağlılığın bir göstergesidir.

Derbent aşık muhitinin zenginliği ve nüfuzu pek çok üstat aşığı kendine çeker. Abbas Tufarkanlı, Hasta Kasım, Abdülgülablı Valeh zaman zaman Derbent'e gelir, saz – söz sınavlarına iştirak eder.

Bu muhite mensup aşıklar saz – balaban, bazen de saz – balaban – nara ortaklığı ile çalıp söyler. Ancak en çok sazı kullanırlar. Bazen tamburdan da faydalanırlar. Daha önce tarikata bağlılığından söz ettiğimiz muhit, bu özelliğinden dolayı harekete – raksa eğilimlidir. Dolayısıyla saz besteciliği arka planda kalır. Yine "Derbendi" saz havası ile "Guba Keremi" saz havası çok ses getirir.

Derbent aşık muhitinde yetişen Masum Efendi, Bayat Abbas, Molla Cuma, Ehraglı Receb sanatlarının mükemmelliği ile büyük başarıla kazanır. Molla Cuma aşık şiirine yeni biçimler de kazandırır ki bunlar özellikle klasik doğu şiirinden faydalanılmasına zemin hazırlar.

Ne yazık ki bu denli geniş bir nüfuza sahip Derbent aşık muhiti 20. yüzyılın ortalarından itibaren zayıflamaya başlar. Belki de kısa bir süre sonra ortadan kalkan tarihi muhitler arasına girecektir.

3.3.7.Karabağ Aşık Muhiti

Karabağ aşık muhiti kendine has özellikleriyle aşık sanatında önemli bir yere sahiptir. Karabağ'da "Aşıklı" adını taşıyan bir köyün bulunması da aşık sanatına verilen değerin ifadesidir. Kurbanî, Lale, Abdülgülablı Valeh gibi değerli saz – söz ustaları yetiştirir. İlgili ustalardan Kurbanî ve Lale'nin mezarları kutsal kabul edilir; dertlerine derman bulmak isteyenlerin ziyaretgâhı olur. Bu durumda tabi ki Lale ve

Kurbanî'nin Hakk aşığı kabul edilmesi, dolayısıyla ilahi alemle bağlantılı olduğunun düşünülmesinin de rolü büyüktür. Diyebiliriz ki, Karabağ aşık muhiti aşıklığın tekke ocağına dayalı bölümüne mensuptur. Zaten aşıkların ifacılıklarının da remzi – örfani bir karakter taşıması, tasavvufi öğelere yer verilmesi de bunun göstergesidir.

Karabağ aşık muhiti Gencebasar, Göyçe ve Karadağ aşık muhitleri ile de sıkı bir sanat ilişkisine sahiptir. Aşık Alesker'in oğlu Aşık Talib'in ifadesine göre sonbahar ve kış aylarında Göyçe aşıkları Karabağ'a gelir; saz – söz meclislerinde bulunur, çalıp – söylerlermiş. Karabağ ve Gencebasar arasındaki münasebetten dolayıdır ki Karabağ aşık muhitinde de saz – balaban ortaklığı esastır ve saz besteciliği ön plandadır.

Karabağ aşık muhiti bölgede muğam – gazel üslubunun güçlenmesinin ardından etkisini yitirmeye başlar. 20. yüzyıla kadar Göyçe – Kelbecer hattı üzerindeki bölümde aşık sanatı yaşamaya devam eder. Ancak şu anda bölgede yedi aşık mevcuttur ve üstat – talebe ilişkisi devam etmediğinden yok olmaya mahkûmdur. Oysaki ilgili muhit çalgı – melodi ve okuma tarzı açısından çok değerli olan Karabağ şikestesi geniş yankı bulur sanat aleminde. Başlangıçta aşık – saz üslubunun özelliklerini yansıtan Karabağ şikestesi daha sonra saz – balaban ortaklığı neticesinde ses sanatçılarının repertuvarını süsler.

3.3.8.Şirvan Aşık Muhiti

Şirvan aşık muhiti, Azerbaycan aşık muhitinin en büyük ölçekli araziye sahip muhitlerinden birisidir. Okuma ve çalgı üslubuna bakıldığında hanende tarzının ön planda olduğu görülür. Dolayısıyla bu muhitin musiki repertuvarı ananevi aşık repertuvarından farklıdır. Aşık tarzı ve hanende tarzının bir araya gelmesi neticesinde "Pişrov havaları" oluşur.

Bu muhitin saz – söz repertuarına bakıldığında klasik aşık destanlarının yanı sıra ustaların mirası olan yaratıcılıklar da önemli yer tutar. Dış tesirlerle saz havalarında değişiklikler olmakla birlikte söz repertuvarı korunmuştur. Yetim Aydın, Gökçe Kıca gibi destanlar artık diğer muhitlerde yer almamasına rağmen Şirvan aşık muhitinde muhafaza edilir.

Bölgenin özelliklerine dikkat edilecek olursa sufi – derviş ocaklarının, dolayısıyla tekke- tarikat ananesinin etki alanının kuvveti sonucu aşık sanatının oluşup geliştiği görülür. Nitekim Şirvan aşıkları raksa, tempolu çalgılara ve okumaya

fazla yer verir. Özellikle meşhur sufi şeyhi Sufi Hamit bu bölgede yaşamıştır. Onun ocağına mensup olanlar merasimlerde sazın da yer aldığı musiki topluluğundan yararlanırlar. Bu da beraberinde Hakk aşıklığını getirir.

Şirvan aşık muhiti kendisine yakın mesafede bulunan Kuzey Azerbaycan muhitlerindense Güney Azerbaycan muhitlerine daha bağlıdır. Bunun iki nedeni vardır:

a. Karadağ- Muğan – Şirvan hattı gidiş – geliş için elverişli olduğundan iktisadi – medeni hayat ve aşık muhitleri arasında yakınlık doğar.

b. Safaviler döneminde Teriz – Şirvan ilişkilerini düzenlemek amacıyla getirilen demografik tedbirler neticesinde güneydeki aşık muhitlerinin ifacılık ananesi ile söz repertuarı Şirvan'da da yayılır.

Şirvan aşık muhiti Şirvanlı aşık Dostu, Aşık Baba Şirvanî, Aşık Samed, Aşık Mursel, Aşık Şakir, Aşık Salih... vs. saz – söz üstatları yetiştirir. Diğer muhitlerde olduğu gibi muğam üslubunun güçlenmesiyle çalgı ve okuma usulünde değişiklikler meydana gelir. Üstat – talebe ananesini yaşatan çağdaş bir muhit olduğu için tarihi varlığını devam ettirme olanağı mevcuttur.

3.3.9.Borçalı Aşık Muhiti

Üstat – talebe ilişkilerinin devam ettirildiği en önemli muhitlerden birisidir. Bu özelliği dolayısıyladır ki sanat coşkusunu her zaman koruyup saklamayı, birinden diğerine aktarmayı başarır.

Borçalı aşık muhitinin oluşum tarzına göz attığımızda onu aşıklaşmış ozanlar grubuna dahil edebiliriz. Elbette ki tekke ananesine has remzi – örfani söylemlere yer verilir. Ancak gerek okuma ve çalgı şekli ve gerekse davranış tarzıyla tekke kökenli aşık muhitlerinden ayrılır. Borçalı aşık muhitinde tez saz ifacılığı ağır basar. Okuma ve çalgı üslubu yavaş, aşık da daha az hareketlidir. Diğer musiki aletlerinden yararlanılmadığı için sazın melodik imkânları genişletilir. Üstad sanatkâr Emrah Gülmehmedov sazın tellerinin sayısını dokuzdan on bire, perdelerini ise on üçten on sekize çıkarır. Bu muhitin oluşturduğu çalgı üslubu zamanla Azerbaycan aşık muhitlerinin çoğunda ses getirir. "Sultani, Garibi, Mansırı, Fahri, Bahmeni..." gibi çok orijinal saz havaları oluşturur.

Borçalı aşık muhitinin sınırları bölgenin dışına taşar. Komşuları olan Başgeçit, Karayazı, Karaçöp kasabaları da bu muhitin adı altında faaliyet gösterir.

Hatta Tiflis'i de buraya dahil edebiliriz. Diyebiliriz ki Tiflis bölgesi folklorik biçimleri ve tarihi – estetik yönü ile Borçalı aşık muhitini içine alır. Ayrıca Borçalı muhiti Gencebasar, Urmiye, Çıldır ve Kars aşık muhitleri ile de ilişkilidir.

Ahmet Sadaklı, Hüseyin Saraçlı, Kuşçu İbrahim gibi değerli aşıklar yetiştiren Borçalı aşık muhiti son bilgilere göre hala etkisini sürdürmektedir. Birçok aşık muhiti dağılıp yok olmasına rağmen Gürcistan'a dahil olduğu için milli – etnik açıdan zarar görmemiş ve coşkunluğunu korumuştur.

3.3.10.Gencebasar Aşık Muhiti

Sınırları Goranbay, Daşkesen – Gence – Şemkir – Tovuz –Gedebay – Kazak bölgelerini kapsayan Gencebasar Aşık Muhiti Azerbaycan aşık muhitleri içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Zira Oğuzlara has milli ve manevi özellikleri koruyup yaşatabilmiş, ozan – aşık sanatı adına kuvvetli ocaklar yaratmıştır.

Gencebasar aşık muhiti tekke kökenli aşık muhitine dahil olmakla birlikte aşıklaşmış ozanlar da görülür. Bu muhitte sufi – derviş ocakları önemli yer tutar. Orta çağın en güçlü ocaklarından biri olan "Aldede ocağı"nın ve "Aldede ziyaretgâhı"nın bölgede yer alması bunun göstergesidir. Aldede ifadesi semboliktir. "Dede" sufi sistemine göre bir şeyhlik mertebesidir. "Al" ise ilahi alemle bağlılığı gösterir. Dolayısıyla "Aldede ocağı hakk aşıkları" yetiştirir. Ocaktaki derviş aşıklar zamanla sanatkâr aşığa dönüşür.

Sanatlarını icra ederken saz – balaban eşliğinde coşkun bir söyleme tarzına yer veririler. Tabi ki bu coşkunluk ve hareketlilik tekke – tarikat ananesinin yansımasının veya benimsenmesinin göstergesidir.

Özellikle değişmelere yer verilen muhit Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalkanlı, Mikail Azaflı, Şıhlı Muhammed... gibi değerli şahsiyetler yetiştirir. Değişmelerin kullanılması hem poetik açıdan bu muhitin aşıklarının ustalıklarını gösterir, hem de tasavvuf bilgilerinin zenginliğini gözler önüne serer. Değişmelerin yanı sıra tecnis yaratıcılığında da başarılı örnekler sunmuşlardır.

Gencebasar aşık muhiti felsefi ve aşıkane mazmuna sahip lirik, epik örneklerini halk hikâyelerini, destanları repertuvarının kapsamına alır. Hatta "Köroğlu" destanının esas ocaklarından birini bu muhit teşkil eder. Ayrıca Çar Rusya'sının sömürgeci politikasına karşı duran haksızlıklarla savaşan insanlar için de kaçak destanları yaratılır. Bütün bunlar muhitin aşıklarının harbi – siyasi özellik

taşıyan merasimlerde çalıp söylediğini; orduyu ve halkı motive ettiğini gösterir.

İlgili muhit aşıklara çok yakın halk şairlerinin yanı sıra pek çok saz – söz ustası yetiştirir. Büyük üstat Aşık Ekber başta olmak üzere zengin sanat şeceresini oluştururlar. Özellikle de bestecilik ve saz ifacılığında isim yaparlar. Önemli saz ustaları bu muhitten çıkar. Göyçe, Borçalı, Karabağ bölgelerinin aşıkları sazlarını Gencebasar muhitinin aşıklarına yaptırır. Özellikle 20. yüzyılda Usta Hudu'nun yaptığı sazlar büyük ses getirir. Hatta aşıklar arasında "Hudu sazı" deyimi kullanılır ki anlamı iyi sesi olan, zevkli sazdır.

Günümüzde artık aşık sanatına hak ettiği kaygı ve ilgi gösterilmemesine rağmen Gencebasar aşık muhiti tarihe, manevi değerlere olan bağlılığını ve coşkusunu korumayı – yaşatmayı başarmaktadır.

3.3.11.Güney Muhitleri

Azerbaycan aşık muhitleri içerisinde Güney muhitleri çok ayrı bir yere sahiptir. Zira aşık sanatının temelleri güneyde atılır. Aşık sanatına damgasını vuran Kurbanî, Hasta Kasım, Tufarkanlı Abbas... gibi usta aşıkların Güney Azerbaycan'da ortaya çıkması da bunun göstergesidir. Aşıklık güneyden kuzeye doğru yayılır; ancak sanatı için en verimli araziyi kuzeyde bulur. Nitekim Gencebasar, Göyçe, Şirvan, Borçalı aşıklarının okuma ve çalgı tarzları çağdaş Güney muhitlerinde de benimsenir.

Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren kuzey muhitlerinin birçoğu gerek etnik temizleme siyaseti ve gerekse milli medeniyete ilişkin planlı bir siyasetin uygulanmaması nedeniyle yok olurken Güney muhitleri dimdik ayakta kalır. Güney muhitlerinin tarihi süreçte aşık sanatını aynı canlılıkla sürdürebilmesinin iki nedeni vardır:

a) Kuzey muhitleri etnik temizleme siyaseti nedeniyle yok olmasına rağmen İran'da Azerbaycan Türkleri böyle bir muameleye maruz kalmaz.

b) İran'da yaşayan otuz beş milyon Azerbaycan Türk'ünün milli – manevi yükünü aşık taşır; çünkü onların kendi dillerine televizyonları, musiki kurumları, matbuatı... yoktur. Halkın bu konudaki açlığını saz – aşık giderir, yabancı medeniyetlere karşı kenetlenmelerini sağlar.

Taşıdığı önemli misyona ve özelliklerine rağmen Güney muhitleri hakkında yeterli bilgiye ulaşıp özelliklerini her yönüyle ortaya koymak olanaksızdır; çünkü şimdiye dek hem muhitler hakkında düzenli bir derleme ve araştırma çalışması

yapılmamıştır, hem de siyasi nedenlerle kuzeyle güney arasındaki gidiş – gelişe izin verilmemesi veya kısıtlı olması bu zemini hazırlamıştır.

Aşıklar sanatlarını icra ederken okuma metni ve saz havası arasında bir denge kurmaya çalışırlar. Bunun için de yardımcı melopoetik araçlar kullanırlar. Örneğin metnin herhangi bir sözünü ya nameli bir şekilde uzatırlar ya da mısrayı tekrarlayarak oluşan boşlukları doldururlar. "Eydirme" – sözü nameli bir şekilde uzatmak – ve gaytarma – söz, ifade veya mısrayı tekrar etmek – adını verdiğimiz melopoetik makamlar aşık muhitlerinin çoğunda; özellikle de tek saz muhitlerinde sıklıkla kullanılır. İlgili makamlardan sonra gelen gül kafiye, ışırğa ve cıga yedekleri ise kalan boşluğu doldurmaya hizmet eden üslubî – semantik bir özellik taşır.

Gül kafiyeler koşma ve geraylı bendinin yarı mısralarında veya mısralarda, bend aralarında kullanılır. Kullanıldıkları metnin konusuna uygun seçilirler, dolayısıyla okuma metninin bedii – estetik güzelliğini ön plana çıkarırlar. Onu daha etkileyici bir hale getirir. Aşağıda yer alan koşma bendinin üçüncü ve dördüncü mısrasında kullanılan gül kafiye adeta renk katar:

Bundan sonra öpüp gucmag çağıdır;
ay giden ey - ey
gül beden ey -ey
aldatan ey – ey
İhtilat geçmiştir; söz vakti değil

Gül kafiyeleri abartılı bir şekilde kullanmanın yanlışlığı "Aşığın sözü bittiğinde başlıyor balam, a balam demeye" halk meselinde dile getirilir. Bu nedenle usta aşıklar gül kafiyeye makamında ve gerektiğinde kullanır. Gül kafiyelerin okudukları diğer sözlerle örtüşür olmasına, anlam bütünlüğüne özen gösterir.

Gül kafiyelerden özellikle Gencebasar, Karadağ, Tebriz, Borçalı aşık muhitlerindeki aşıklar yararlanmıştır. Buna mukabil Şirvan, Derbent, Save ve Kaşgay aşık muhitleri gül kafiyeye çok itibar etmemiştir.

Aşık okumasını canlandıran, renklendiren diğer bir yardımcı poetik makam da "şırğa"dır. Şırğa genellikle beyit seviyesinde faaliyet gösterir ve bu özelliğiyle gül kafiyelerden ayrılır. Gül kafiyeler mısra aralarında kullanılabildiği halde şırğalar bend aralarında kullanılır. Gencebasar aşık muhitine mensup üstat Mikail Azaflı'nın

başarıyla kullandığı şırğayla anlattıklarımızı netleştirelim:

Koca kartal ne gezersin,
Dağlar konunda, koynunda?
Bala gördüm anasının,
Ağlar koynunda, koynunda.

Meleme, kuzum, meleme
Gözlerini sürmeleme — Şırğa

Şırğalara çoğunlukla geraylı biçimindeki metinlerde yer verilir. Özellikle bazı havaların kendine özgü şırğaları vardır. Yani şırğalar bu havaların vazgeçilmez parçalarıdır. Şırğalara tez saz muhitlerinde daha çok yer verilir.

Aşık okumasının yardımcı poetik unsurlarından birisi de "cığa – yedekler"dir. Gül kafiye ve şırğalar gibi aşık icrasının tesir gücünü artırmaya hizmet eder. Cığalar ayrıca okuma ile musiki arasındaki boşluğu doldurarak aşığın ifa sürecini düzene sokar.

Yukarıda özelliklerine kısaca değindiğimiz yardımcı melopoetik unsurlar Azerbaycan aşık muhitinin ifacılık üslubunun yerli veya bölgesel özelliklerini ortaya koyduğu gibi yaratıcılığını ve ifacılık özelliklerini ortaya koyar.

Güneydeki aşık muhitleri şunlardır:

3.3.11.1.Tebriz – Karadağ Aşık Muhiti

Tebriz – Karadağ muhiti çağdaş anlamda güney aşık muhitinin merkezi niteliğindedir. Oldukça zengin bir medeni – tarihi birikime sahiptir. Savalar ve Sahand çevresindeki bölgeleri içine alır. Tufarkanlı Abbas, Hasta Kasım, Kurbanî gibi Azerbaycan aşık sanatının üstatlarının burada yetişmesi muhitin adının duyulmasını sağlar. Klasik halk destanlarının yanı sıra – Hasta Kasım, Abbas Gülgez, Aşık Garip – bölgesel motifli destanlar da repertuarlarında mevcuttur. Özellikle de muhitin söz repertuarında Köroğlu destanının 14 kolunun söylenmesi Tebriz – Karadağ muhitinin "Köroğlu" ocaklarından biri olduğunu gösterir.

Musiki repertuarı da çok zengin olan muhitin "Karadağ şikestesi, Dohabayi, Kûrbati, Gaytarma" gibi kendi has havaları mevcuttur. Divani havalarının beş çeşidinin varlığı da ifacılık ve besteciliğin geldiği noktayı gösterir.

Tekke kökenli aşık muhiti oldukları için tarikata has özellikler taşırlar. Zil ve hızlı okuma tarzı hakimdir. Saz – balaban - kaval ortaklığı ile çalıp söylerler ki bu yönleri ile Gencebasar, Şirvan ve Derbent'in çalgı – okuma tarzına yakınlık gösterir.

Tebriz – Karadağ aşık muhiti yirminci yüzyılda da Aşık Geşem, Aşık li Tebrizli, Resul Kurbanî, Hasan İskenderli, Aşık Ferhat gibi değerli şahsiyetler yetiştirir. Sanat şecereleri Hasta Kasım'a dayanır.

3.3.11.2.Urmiye Aşık Muhiti

Urmiye aşık muhiti Azerbaycan aşık sanatı ile Anadolu aşık sanatı arasında köprü rolü oynar. İçerisinde hem tekke kökenli aşıkları hem de aşıklaşmış ozanları barındırır. Bu nedenle tekkeye has hareketli – rakslı okuma tarzının yanı sıra bağdaş kurarak okuma tarzına da rastlanır.

Muhitte 20. yüzyılın ortalarına dek düğünlere gelen aşıklar tekke ocağına gider, orada ilahiler okurlarmış. Yine tekke ananesinin tesiriyle kahveye giden aşıklar çalıp okur, oradaki topluluğu ekstaz vaziyetine getirir. Bir nevi tarikat merasimi gerçekleştirilir.

Oldukça zengin bir söz ve musiki repertuarı olan Urmiye aşık muhiti destan ifacılığına çok önem verir. Özellikle köylerde hala destan geceleri tertip edilmektedir. Burada klasik destanlarla birlikte "Kemter, Ahmet – İbrahim, Kelbi" gibi bölgesel içerikli destanlar da göze çarpar. Ayrıca "Köroğlu" destanının da on kolu mevcuttur. Musiki repertuarında çok sayıda yerli saz havalarına – Halebi, Şekeryazı, Avcı Geraylısı, Taciri... – rastlanır. Yerli havaların çoğunluğu coşkun bir okuma tarzını gerektirir. Zil sesi önemli bir yer tutar.

Urmiye aşık muhitinde Dolu Mustafa, Aşık Dehgan, Aşık Ferhat, Aşık Cevat, Dolu Muhammed... gibi kudretli sanatkârlar yetişir. Bunların ifacılıkları ve yaratıları sadece Azerbaycan bölgesinde değil; Kürtler, Ermeniler ve Aysorular arasında da tesirini gösterir. Azerbaycan Türkçesi'nde çalıp söyleyen pek çok Ermeni aşıklarının mevcutluğu da bu nedenledir.

3.3.11.3.Zencan Aşık Muhiti

Güney bölgesindeki en canlı muhitlerden birisi olan Zencan aşık muhiti içerisine Ebher, Hürremdere, Sultaniye, Geydar, Hiydec bölgelerini alır.

Bu muhitin ifacılığı da saz – balaban – kaval üçlüsüne dayanır. Klasik söz ve

musiki repertuarını muhafaza etmekle birlikte kendi yaratıcı keyfiyetlerini de sergilerler. Örneğin "Kurbani" destanının ananevi konusunda köklü değişiklikler yapılarak yeni bir versiyonu ortaya koymuşlardır. Bu muhite mensup aşıkların repertuarında kırka yakın destan yer alır. Özellikle "Telimhan" destanı Zencan aşıklarının repertuarında ayrı bir yere sahiptir.

3.3.11.4.Save Aşık Muhiti

Gerek okuma ve gerekse çalgı biçimi açısından Zencan muhitine benzer özellikler taşır. Muhitte hem saz – balaban ortaklığı, hem de tez saz ifacılığı göze çarpar. "Hamedan Geraylısı, Hamedan Dübeyti, Save Gülü" gibi zengin saz havaları yaratılması saz besteciliğine verilen önemin bir göstergesidir.

3.3.11.5.Horasan Aşık Muhiti

Horasan bölgesi sufi şeyhleri ve tekke ocakları ile adını duyurmuştur. Destanlarda Hakk aşıklarının uykudayken "Horasan erenlerinden" ders almaları veya onların elinden bade içmeleri anlatılır. Diyebiliriz ki tekke kökenli aşıklığın yayılması için gerekli koşullar bu bölgede oluşur. Horasan ocağına mensup sufi şeyhleri aşıklığın biçimlenmesinde önemli rol oynar. Yine Horasan aşık muhiti sayesinde aşık sanatı Türkistan'da yayılır. Zira Türkistan bahşıları Aşık Aydın'ı kendilerine pir kabul ederler. İki bölge arasındaki sıkı ilişkilerin neticesinde okuma ve çalgı tarzlarında benzerlikler ortaya çıkar. Hatta Horasan'ın bazı yerlerinde aşık ve bahşı ünvanları bir arada kullanılır.

Horasanın aşık muhiti Azerbaycan aşık sanatı ile Türkmen bahşı sanatı arasında köprü vazifesi yüklenmesine rağmen sanat adına istediği seviyeye ulaşamaz. Bu manzaranın oluşmasında ortaçağın sonlarına doğru tekke ocaklarının Kafkas ve Anadolu'ya kaymasının etkisi büyüktür.

3.3.11.6.Kaşkay Aşık Muhiti

Güneydeki aşık muhitlerinin tekke kökenli aşıklardan oluştuğunu ifade etmiştik. Ancak Kaşgay muhiti bu kuralı bozar; tekke kökeninden ziyade aşıklaşmış ozanlar kanadına bağlılık görülür. Elbette Kaşgay bölgesindeki atlı yaşam tarzı da bunu etkiler. Aşıklar sazlarıyla bağdaş kurup çalıp söylerler. Özelikle de halk türküleri tarzında halk nameleri repertuarlarını oluşturur. Aşıklar beş telli, yedi

perdeli ipek tellerin kullanıldığı sazlardan yararlanır. Tezene kullanmazlar, parmaklarıyla çalarlar.

3.4.Aşık Repertuarı

Aşık sanatının çok geniş bir etki sahası ve apır bir öğretici yükü vardır. Bu da köklü bir ananeye sahip olmasından kaynaklanır. Folklor örneklerinin çoğu etnos tarafından ifa ve icra olunabildiği için bir sonraki kuşağa rahatlıkla aktarılır. Ayrıca ananevi folklor informatik yükünü – bulmaca, atasözü, masal, bilmece... – çocukluğumuzdan büyüyene kadar geçen süreçte öğrenip taşıdığımız için zamanla etkisini yitirmeye başlasa da yok olmaya veya unutulma ihtimali azdır. Oysaki ozan veya aşık informatik yükünün taşınmasında etnos değil, o işin erbabı olan folklor informatörleri ön plandadır. Eğer ozanlar veya aşıklar tarih sahnesinden kalkarsa taşıdıkları yük de ortadan kalkar. Nitekim Oğuznameler ve Dede Korkut hikâyeleri 16. yüzyılda ozanlığın sona ermesiyle etnik hafızadaki yerini kaybetmeye ve küçük kalıntılara dönüşmeye başlar. Yine daha önce "aşık muhitleri" bahsinde ifade ettiğimiz etnik temizleme siyaseti ya da milli bir politikanın olmaması nedeniyle ortadan kalkan Derbent, Nahçıvan, Karabağ... aşık muhitleri ile birlikte onların destan yaratıları da unutulmaya yüz tutar.

Aşıklığın folklor sanatkârı statüsü geçirmesine kadar süreç esnasında benimsediği yaratıcılık ve ifacılık özellikleri onun informatik yükünün de temelini oluşturur. Aşık informatik yükünü takdim tarzı açısından üç grupta ele alabiliriz:

a. Sözle ulaştırılan informativ yük

b. Musikiyle ulaştırılan informativ yük

c. Davranış ve raksla ulaştırılan informativ yük

Söz – musiki – raks birleşerek aşık informativ yükünü oluşturur. Bu yükün içerisinde çok eskiye dayanan ananevi tecrübeler önemli yer tutar. Çağdaş aşıklar faaliyetlerinde istidatları ölçüsünde bu tecrübeden faydalanır. Bu tutumda aşığın repertuarının oluşmasına zemin hazırlar.

Aşık repertuarı aşık informativ yükünü üç yönde gerçekleştirir:

1. Söz repertuarı
2. Musiki repertuarı
3. Davranış – hareket repertuarı

Aşıkların söz repertuarını aşığın söyleyici yönünü ifa etmek için bünyesinde

topladığı bedii – poetik metinler oluşturur. Bu metinlerin içeriğini aşık şiirleri, aşık rivayetleri, destanlar, meseller... oluşturur.

Aşıklar ananeden getirdiklerinin yanı sıra görüp öğrenme yolu ile de repertuvarını zenginleştirir. Ayrıca sanat şeceresi boyunca konuşulup üstat – talebe ananesi ile de aktarılanlar aşıkların repertuarındaki ana metinleri oluşturur. İşte bu ana metinler – esas metinler aynı sanat şeceresine mensup aşıkların söz repertuvarında da birbirinden farklı değildir. Nitekim Tebriz – Karadağ'da "Hasta Kasım" şeceresine mensup aşıkların metinleri ile yine aynı şecereden olan Eher aşığının sunduğu metinler de neredeyse aynıdır. Diyebiliriz ki aynı sanat şeceresine mensup aşıkların repertuarındaki metinlerin sayısından veya manzum içeriğinde ciddi farklılıklar yoktur.

Aşık repertuvarının içeriğine göz attığımızda ananevi metinlerin yanı sıra bölgesel metinlerin de bulunduğunu görürüz. Bölgesel özellikli destanlar, destan rivayetleri ve aşık şiirleri bu metinleri oluşturur. Özellikle de destanlar aşıkların söz repertuvarını büyük bir bölümünü teşkil eder. Azerbaycan destanlarının sayısı yüze yakındır, en çok da Tebriz – Karadağ ve Urmiye aşıklarını repertuvarında yer alır. Köroğlu, Abbas – Gülgez, Aşık Garip, Aslı Kerem, Tahir – Zühre... gibi ortaçağ destanları aşık repertuvarının vazgeçilmezleridir.

Aşıklık ananesine göre bir talebe aşık statüsü kazanmak ve kendisini ispat etmek istiyorsa mutlaka "Abbas Gülgez" destanının tam şeklini bilmelidir. Üstelik de destancılık kuralları çerçevesinde söyleyerek ustasının hayır duasını almalıdır; çünkü "Abbas Gülgez" destanı konu zenginliği, yapı mükemmelliği ve poetik dolgunluğu açısından mükemmeldir. İki yüzden fazla şiire yer verilmiştir. Hatta tasavvuf ve tarikat idealini de yansıttığı ve taşıdığı için sanat okulu gibi ele alınmıştır. Bundan dolayıdır ki Abbas Tufarkanlı halk aşıklığını ispat etmek için şiirlerinde ve destanda hem İslâm, hem de sufi – derviş manevi dünyası ile alakalı bilgileri, dini – örfani işaretlere yer verir. Abbas Tufarkanlı bu özelliklerinden dolayı "aşıklığın padişahı Abbas", veziri ise "Kurbanî" sayılır.

Aşık repertuarında işlek bir şekilde kullanılan şiir şekilleri koşma ve geraylılardır. Ancak bayatilerde de sık sık başvurulur. Aşık şiirlerinin çoğunun oluşumunda rivayetler etkendir. Aşıklar mecliste latife, garavelli gibi çevik örnekler kullanarak neşeli bir ruh hali oluştururlar. Aşık saz – söz meclisi "Başlangıç, giriş, sonuç" olmak üzere üç aşamaya yarılır.

Başlangıç bölümünde merasime katılanlar selamlanır ve merasimi organize eden kişiye dualar edilerek " ya İlahi, ya Resul, ya Mevlâ'm senden meded" kalıplaşmış yalvarışı ile Hakk'ın dergâhı yüz sürülür. Daha sonra "Baş divanî" çalınır ve üstad aşıklardan birinin divânisi okunur. Bu bölümde üç üstadname söylenilmesi ve tecnis okunması şarttır. Başlangıç bölümündeki metinlerin seçimi aşığa aittir. Zira bu aşamada aşık, ilahi alemle irtibat kurar, ruhlar alemine yolculuk eder.

"Giriş" bölümünde merasim meclisindekilerle iletişim kurar. Dolayısıyla hem kendi seçtiği metinleri okur, hem de meclistekilerin seçtiği, istediği metinleri okumaya çalışır. Giriş merasimin esas bölümüdür ve aşık repertuvarının zenginliğinin de göstergesidir. Özellikle de girişte destan söylenilmesi gerekir.

Merasim meclisinin "sonuç" bölümünde dua edilir. Dualarla iyi ruhlar çağrılarak onların himayesine girilir. Son olarak muhammes okumakla meclis merasimi tamamlanır.

İNDEKS

A

Ab-hava **:** is.far. ve ar. Bir yerin veya ülkenin iklimi

Adekvatlıg **:** benzerlik

Adlamag **:** f. Atlamak, geçmek.

Ad-titul **:** Unvan - rütbe

Agah **:** sıf. far. Bilen, haberi olan, haberdar.

Ağırtahtalı **:** sıf. kon. Ağır, ciddi, vakur, az konuşan

Ağlabatan **:** sıf. Akla, mantığa uygun, akla yatan

Ağlağan **:** is. Sık sık ağlama.

Ahar **:** 1.sıf. Sürekli akan 2. is. Akan bir şeyin yönü, istikameti 3. mec. Ahenkli

Ahar-baharlı **:** sıf. Her tarafı açık ve güzel manzaralı yer.

Ahtanş **:** is. Arama işi, buluş için yapılan çalışma

Ahtarış **:** is. Arama işi, buluş için yapılan çalışma

Akın **:** İs. Kazak, Kazakistan'da ve Kırgızistan'da halk aşıklarına verilen ad.

Akt **:** Lat. İs. 1- İki kişi veya iki taraf arasında olacak bir işin yapılması konusunda yapılan yazılı antlaşma, senet protokol. 2- Devlet evya sosyolojik yönden önemi olan karar, buyruk.

Al **:** İs.es. hile, yalan

Aludeçilik **:**is. Alışkanlık, hayranlık.

Ansambl **:** is. Fr. 1. Müzik topluluğu 2. Mec. Bir bütünü oluşturan bölümlerin, parçaların ahenkli birliği.

Aparıçı **:** sıf. Başta yürüyen, ileride giden, önde giden, önemli olan, en mühim.

Aralı **:** zar. 1. Birbirinden biraz uzak, araya biraz mesafe koyarak / uzak 2. Biraz açık, yarı kapalı 3. Seyrek

Aran **:** is. Azerbaycan kültüründe dağlık yerlere nispeten alçak ve sıcak olan yerlerin adı. / Düzlük, ovalık

Aran **:**is.Düzlük,ovalık.

Ardıcıl **:** 1.sıf.Belirli bir düşünce ve ideali takip ederek o yolda yürüyen 2. Zar. Peş peşe, art arda, aralıksız, birbiri ardınca

Areal **:** bölgesel

Argument **:** İng. 1. tartışma, münakaşa 2. kanıt 3. muhakeme 4. çıkarım 5. özet

Arhaik **:** sıf. Yun. Dil. Eskimiş söz veya eser, çok eski.

Asanlaşmag **:** (f.) Kolaylaşmak, hafifleşmek.

Asanlıgla **:** (zar.) Kolaylıkla, zorluk çekmeden

Aspekt **:** 1. görünüş 2. bakım, yön, 3. cephe 4. hal, tavır

Asta **:** Zar. Yavaş yavaş, usulca, ağır.

Aşkarlamag **:** (sıf.) Meydana çıkarmak, ortaya çıkarmak

Atribut **:** lat. 1- fel. Hâdislerin ayrılmayan daimi, zaruri özelliği 2- dil-bil. Cümlenin öğesi

Avazlı **:** sıf. Sesi güzel olan, hoş sesli, nameli

Avtoreferat : is. Yun. ve lat. Bir ilmi eserin yazarı tarafından çıkarılmış özeti

Aysor **:** is. Asurî, Süryanî lehçelerinden birisiyle konuşan ve bu halka mensup adam.

Azdırılmag **:** 1. Yoldan çıkarılmak, saptırılmak 2. Reddedilmek, kaybettirilmek (yolu) uzaklaştırılmak.

B

Bahıcılıg **:** is. 1. Bakmak işi, nezaret etme işi 2. falcılık, fala bakma işi

Bala **:** is. 1. Gulat, çocuk 2. sıf. küçük, körpe

Balgan **:** Olmuş

Ban **:** is. horoz sesi, horoz ötüşü.

Bani **:** sıf. ar. 1. Bir şeyi yapan, kuran. 2. is. Teşebbüs eden, sebep olan kimse

Barmag **:** is. kon. Telli müzik aletinde (tar, saz... vs.) çalgıcının kendine has küçük süslemeleri.

Baş vermek **:** ar. Oluşmak, meydana çıkmak, ortaya çıkmak

Başa çatmag **:** Sona ermek, tamamlanmak, bitmek

Başa çatmag **:** Sona ermek, tamamlanmak, bitmek, niyete ermek.

Başa Salmag **:** Anlatmak, izah etmek

Bave **:** (is. Farsça): husus konu

Bayatı (Mani) : Azerbaycan sözlü halk edebiyatının yaygın lirik türüdür. Bayatılar dört mısradan oluşur. Her iki mısra yedi hecelidir. Birinci, ikinci, dördüncü mısralar kafiyeli olup, üçüncü mısra serbest bırakılır.

Baygu : is. Baykuş sözünün eski şekli, söyleniş biçimi.

Bedahet : is. Ar. Aniden, düşünmeden söylenen söz veya şiir.

Bedây : is. sağlam, iyi koşan at

Beded : Edebi niteliği

Begedr : ar.esk. Gücünün yettiği kadar, imkânları nispetinde.

Behrelenmek : f. faydalanmak, istifade etmek.

Behş etmek : far. bağışlamak, vermek.

Behtever : sıf. far. Mutlu, şanslı, talihli

Bele : zar. ve sıf. 1. Böyle, bu türlü, bunun gibi 2. "Hatta" anlamında bağlaç olarak kullanılır. 3. Bundan sonra, bundan bu tarafa

Beled olmag : ar. Tanımak, bilmek, aşina olmak.

Bend etmek : far. bağlamak, eklemek, kendine bağlamak, aşık etmek.

Bendirgah : kilit.

Bergerar : sıf. far. ve ar. 1. Yerleşmiş, devamlı 2. Sabit, daimi 3. Bir yerde karar kılmak.

Bes : ed. Soru şeklini veya düşünceyi kuvvetlendirmek için kullanılır.

Bes[1] : zar. far. 1. Yeter, kafi, elverir

Bes[2] : ed. Soru şeklini veya bir düşünceyi kuvvetlendirmek için kullanılır.

Bezek : is. süs, ziynet, güzellik veren şey.

Bilavasita :zar. ar. Arada vasıta olmak kaydıyla, başkasının yardımıyla, vasıtasıyla

Binera : sıf. far. Zavallı, bedbaht, kısmetsiz.

Birbaşa : (zar.) Hiçbir yerde durmadan, aralıksız, dosdoğru.

Bitkin : sıf. Yetişmiş, olgun, mükemmel

Bitkinlik : is. Kusursuzluk, mükemmellik, kâmillik.

Boğaz gaynatma : Sanatçıların parçaları ifa ederken kendilerine has olan üslup ve yorumları

Bölgü : is. 1. Bölme, gruplama işi 2. Derecelere bölünüş cihaz.

Bölgü : is. bölme işi.

Buday : Okumak

Bürce : burç

Bürûze vermek : ar. Ortaya çıkmak, kendini göstermek.

Bütörlük : is. Bütünlük, bir parçadan ibaret olma, yekparelik.

C

Cadu : Sihir, efsun

Cehd : is. ar. Bir işi yapmak veya bir şeyi elde etmek için ciddi bir çalışma, çaba.

Cehet : is. ar. 1. Taraf,yön, istikamet. 2. Bir şeyin el emantı unsurları. 3. Bir şeye ait olan, onun karakterini oluşturan özellik, nitelik, alamet.

Celal göstermek : ar. Çaba, gayret göstermek, çok çalışmak

Celb : is. ar. 1. Çekme, kendine yöneltme. 2. Bir işe koyma, yerleştirme. 3. mec. Merak uyandırma, dikkatini çekme

Celd : sıf. 1. zar. hızlı, süratli 2. sıf. süratli, hızlı

Cemleşdirmek : f. toplamak, bir araya getirmek. A- Dikkatini, düşüncesini bir şey üzerine toplamak. b. Kendini toparlama, kendine gelmek.

Cerge : is. sıra

Cığı yedekler :

Cıhış etmek : Konuşma yapmak, nutuk atmak, bilgi vermek

Cövlan : Dolaşmak

Curgulmak : Seslenmek

Cüng : is. edeb. Azerbaycan'da el yazması kitap türlerinden biridir. Genellikle edebiyata hevesliler tarafından tertip edilen cünglerde şairlerin, aşıkların seçme şiirleri yer alır. Ayarıca anonim halk ed. ait mani, efsane, alkış, kargış... örnekleri de bulunur.

Cür : is. 1. Tür, çeşit 2. usul, yol, tarz 3. bu şekilde

Ç

Çagur : Melodi, ezgi

Çalar : Renk isimlerine takılarak benzerlik, yakınlık bildirir.

Çal-çağır : is. Müzik eşliğinde şarkı, türkü söyleme

Çanağ : is. Bazı telli müzik aletlerinin gövdesi.

Çap olunmag: f. Neşr edilmek, yayınlamak.

Çapar : İs. 1. Eskiden atla bir yere mektup, emir, haber götürüp getiren adam,

ulak, posta. 2. Atlı muhafız.

Çarağ : Çağırma

Çatmag : f. 1. Belirli bir yönde giderek varılmak istenen yere ulaşmak, varmak. 2. Belirli bir sayıya, mertebeye ulaşmak. 3. Kavuşmalı, birleşmek. 4. Anlamak, idar etmek.

Çatmag : f. Ulaşmak, yetişmek, varmak, kavuşmak.

Çukur : Saz çalmak.

Çukur : Saz çalmak

Çuyin : is. Omuz // Elbisenin omuzu.

D

Dad : is. far. Feryat, figan, yardım, imdat.

Dağ çekmek : far. Çok kötü tesir etmek, yürekten yaralamak.

Dalbadal : Zar. Arka rakaya, peş peşe.

Danılma : is. inkâr olunma.

Danlamag : f. Azarlamak, kınamak, tenkit etmek

Dar ayag : Dar günde, zor durumda

Daşgaç : sıf. Değerli taşlar

Dayag : is. mec. Güvenilecek, itimat edilecek adam, şey, himayeci, arka

Degiglik : is. Mükemmellik, tam doğruluk.

Deleli : Böyle, söyleyelim ki.

Deli : sıf. mec. (folklorda) yiğitler, kahramanlar.

Demeli : O halde, şu halde.

Demografiya : is. fr. Bir ülkenin insan nüfusunu yapı, gelişme ve dağılış bakımından inceleyen bilim.

Depere çalmak : Kılıçla vurmak

Derk etmek : Anlamak, kavaramak.

Desmal : is. far. mendil, havlu, baş örtüsü

Detal : is. fr. Ayrıntı, tefarruat.

Deyesen : zar. Büyük ihtimalle, galiba, herhalde.

Deyişme : is. folk. Aşıklar, ozanlar arasında yarış mahiyetinde şiirler söyleme, atışma.

Diderginlik : is. Derbeder, yurdundan yuvasından ayrı düşmüş insanın hâli

durumu.

Dilefruz : sıf. far. klas. Gönül açan, sevindiren, sevimli, hoş.

Dilter penmez : İs. edeb. Aşık edebiyatında bir şiir şeklidir. Bu türde şiir okunurken öyle sözcükler seçilir ki, dil o sözcükleri telaffuz etmez, çıkarmaz.

Dirçelemek :f. 1. Evvelki duruma nispetle daha iyi olmak, güçlenmek, kuvvetlenmek. 2. Canlanmak. 3. mec. Büyümek, gelişmek.

Divanî : is. far. folk. Her mısrası 15 heceden ve her kıta 4 mısradan oluşan şiir şekli

Dodag deymez : is. edeb. Aşık şiir şekillerinden biri. (Kelimeler öyle seçilir ki, dudak sesleri kullanılmaz.)

Dolaşıg İşler : Karmaşık işler, birbirinin içine geçmiş işler.

Dominant : s. Fr. Hakim başta gelen

Dözme : is. tahammül etme.

Dözümlü : sıf. ar. Sabırlı, dayanıklı, metanetli.

Duruş getirmek : Sabretmek, tahammül etmek, dayanmak.

Dübeyt : is. far. ve ar. Edeb. 1. İki beyitten ibaret lirik şiir tarzı. 2. Aşık makamlarından birinin adı.

Dütar : is. far. Tara benzeyen iki telli müzik aleti.

Düyü : is. Pirinç

Düyünlü : sıf. Karışık, zor, içinden çıkılmaz halde.

Düzüm : is. 1. Bir ipe dizilmiş miktar. 2. Dizilme, sıralanma, tertiplenme.

Düzüp goşmag : Tertiplemek, yerleştirmek, düzene koymak, sıralamak.

E

E'caz : is. ar. Mucize, eşi bulunmayan, harika.

Ef'i : is. ar. Sarı renkli engerek yılanı.

Egazkar : sıf. Sihirli.

Ehate etmek : Kavramak

Ehrât : (Ar.) Durum, hal, ruhsal durum.

Ehtiram : is. ar. Derin hürmet, saygı.

Ehtizaza getirmek : (Ar.) Titreşim, titreşme, seslendirmek, konuşturmak.

Ehvalat : is. ar. Olay, olmuş iş.

Ehz : is. ar. Alma, kabul etme, alıp benimseme.

Ekrivalent : is. Denk

Ekspedisiya : Araştırma.

Ekspressir : İng. sıf. dokunaklı, etkileyici.

Ekstaz: Vecd, coşku

El ağsaggal : Bir ailenin, kabilenin cemiyetin en yaşlı ve hürmet edilen adamı, ileri geleni.

El anası : is. İlin, halkın önderi, herkes için kaygılanan, onların derdine ortak olan, işlerine yardımcı olan.

Elat danışığı : Yerel konuşmalar.

Elat : is. çoğ. Bir yurtta, bir yerde yaşayan topluluk, halk, evler.

Ele : Sadece, yalnız.

Elsablamak : Durmak, yapmak istediği işi, hareketi durdurmak.

Elvanlıg : is. 1. Rengarenk şeyin görünüşü, durumu, hal.

Emele getirmek : 1. Yapmak, yerine getirmek, icra etmek, oluşturmak 2. Hareket, davranış. 3. mec. hile, oyun, tuzak.

Emosional : sıf. far. 1. Heyecanlı, duygulu. 2. Çabuk hislenen, üzülen.

En'am : is. ar. Çağ. Hediye, mükâfat.

Epitet : (Yun.) Mecazın çeşitlerinden birisi, bir sözün anlamını güçlendirmek ve zenginleştirmek için takılan kelime (ay yüzlü gibi)

Epos : Destanlar, kahramanlık destanları... vs. halk edebiyatı eserlerinin tamamı.

Erag : is. öz. mus. 1. Azerbaycan klasik muğamlarından birinin adı. 2. Votka.

Erk : is. münasebet, yakın ilgi.

Erseye gelmek : ar. a. Ortaya çıkarmak, meydana gelmek. b. Büyümek, olgunlaşmak.

Erseye gelmek : ar. Ortaya çıkmak, meydana gelmek.

Erseye getirmek : a. ortaya çıkarmak, meydana getirmek b. olgunlaştırmak, geliştirmek.

Esaslanmağ : f. Bir temele dayanmak, bir esas üzerinde yükselmek.

Etnik : (Yun.) Kavmi, kavimle ilgili.

Etnogenez : is. yun. Herhangi bir halkın, milletin kökü, menşei.

Evez etmek : İs. ar. Yerini tutabilmek, karşılayabilmek.

Evezédici : is. Bir şeyi değiştiren, karşılayan, onun yerine kullanılan şey.

Evezlemek : f. Bir şeyi verip yerine başka bir şey almak // bir şeyi başaksıyla

değiştirmek.

Evolyusiya : is. lat. tekamül, evrim, gelişme.

Evolyusiyalı : Evrimsel

Eyin : is. 1. Vücudun başın dışında kalan kısmı. 2. Elbise, giyecekler.

F

Fakt : İng. 1. İş, fiil 2. olmuş şey, vakıa, olgu 3. olay, hadise, vak'a

Fakt : is. gerçek.

Fevg : is. ar. Ukarı, üst. // Üstün, daha fazla, daha yukarı.

Folklor şünas : is. Folklorcu.

Fond : Kurmak, yapmak, inşa etmek, destelemek, temelini atmak.

Fonksiya : is. Lat. 1. Vazife, faaliyet sahası, fonksiyon.

Formal : Tip, yapı

Formalaşmak : Biçimlenme, oluşma.

Frazem : Yun. dil. Cümle, ifade, ibare.

Funksiya : (Lat.) Vazife, fonksiyon, bir şeyin kendine has doğal faaliyeti.

G

Gabag : 1. zar. ön, ileri, evvel 2. sıf. evvelki, önceki, geçmiş. 3. önünde, karşısında.

Gabağını almak : Tedbir almak.

Gadan alım :Yalvarış ve yakarışla rica edilir. Beladan, felaketten, dertten kurtarayım.

Galanmag : f. 1. Üst üste toplanmak 2. Yakılmak, ateşlenmek 3. Yanmak, alevlenmek.

Garagüruhçu : is. tar. Çar Rusya'sında çar yanlısı silahlı teşkilatın üyesi. / mutaassıp, gerici

Garavaş: : is. Hizmetçi (kız)

Garavelli : is. Azerbaycan aşık edebiyatında konusu hayattan alınan mizahi kol.

Garğamak : f. beddua etmek.

Garşısını almak : engel olmak

Gayda : is. ar. 1. Düzen, tertip 2. Bir şeyin yapılması için belirlenen esaslar 3. Yol, usul.

Gayıdar : is. geri dönme işi, dönüş.

Gayıdıp : zar. geri dönüp.

Gaytağı : is. mus. Çok süratli çalınan Azerbaycan oyun havası.

Gedd : is. ar. 1. Boy pos 2. Bel 3. mec. Eğilmek, alçalmak

Gedim : mec. 1. Eski, tecrübeli 2. Çok eski zamanlara ait olan (sıf. ar.)

Geleme vermek: Birinin adını iyilik veye kötülük maksadıyla birinin yanında anmak veya onu tanıtmak.

Gerar Tapmag : Bir yerde veya bir işte durmak, çalışmak, değiştirmemek. b. Yavaşlamak, sakinleşmek, rahat olmak.

Geraylı : is. Aşık şiirinde her kıtası dört mısradan ibaret sekiz heceli şiir. (Birinci kıtanın mısraları bazen birinci ile üçüncü, ikinci ile dördüncü, diğer kıtaların üç mısrası birbiriyle uyaklı olur. 3 – 5 veya en çok 7 dörtlükten ibarettir.)

Geriblik : is. 1. Gurbette yabancı olan adam hali // gurbet 2. kimsesizlik, yalnızlık // hüzün, keder ızdırap.

Geyri-adi : (Ar. sıf.) Normal olmayan, hayret verici, fevkalâde, olağanüstü.

Gezeb : Öfke, hiddet.

Gezergi : sıf. Başka yerlerde dolaşarak çalışan, dolaşarak kendine iş bulan; seyyar.

Gıfılbend : is. ed. Aşık edebiyatında muamma tarzı.

Gıras : is. Sonbaharda sabah vakti bitkilerde ve toprak üzerinde görülen donmuş çiğ.

Gıy : is. 1. Ses, haykırış, bağırma 2. Yön veya iplikle dokunarak yapılan yuvarlak veya yassı iplik.

Gıya bahmag : Şaşı bakmak.

Gızıl : is. altın

Gileyli : Şikayetçi, razı olmayan, hoşnut olmayan.

Giryan : sıf. ve zar. far. klas. Ağlayan, sızlayan

Gisse : is. ar. Rivayet edilen doğru veya yanlış hikâye, olay, masal, vak'a.

Gôdegboylu : sıf. kısa boylu, boyu kısa olan.

Gohumluk : is. En yakın soy birliği ile insanlar arasında oluşan durum, ilişki, akrabalık.

Gonşu : 1. is. komşu. 2. sıf. komşu olan

Goşa : 1. sıf. Çift, iki tane // yan yana duran. 2. zar. ikisi yan yana, beraber,

birlikte.

Goşayar pağ : is. folk. İki mısradan ibaret halk şiiri şekli.

Goşun : is. ordu

Govlug : is. Dosya

Govuşug : Bitişik, birbirine bağlı, bütün.

Görklü : is. Gösterişli

Gövm : is. ar. Kabile, halk, kavim

Gubar : is. ar. 1. Toz, toprak 2. mec. keder, gam, dert.

Gucmag : f. sarılmak, kucaklaşmak.

Guldur : Soyguncu, eşkıya.

Gurhagur : zar. 1. Şiddetle, gürültüyle. 2. Şiddetli ses çıkararak, gürültü ile.

Guşe : is. far. Köşe

Gül (ünü) vurmag : Bir şeyin en güzelini veya en önce olgulaşanını alıp götürme.

Güman elemek : Zannetmek, sanmak, ihtimal vermek.

Güman etmek : İhtimal vermek, zannetmek, tahmin etmek. (is. far.)

Güman : İhtimal, zannetme, arzu, istek.

Gürrelenmek: f. İftihar etmek, kibirlenmek.

Güve : Kuvvet

Güzeran : Yaşayış, geçim, hayat.

Güzeşt : is. far. Başkasının menfaatine bir şeyden veya kendi düşüncesinden vazgeçme, taviz // bağışlama.

H

Habele : zar. Bunun gibi, bu şekilde, ayrıca.

Haçalanmag : f. 1. İkiye ayrılmak, iki yöne ayrılmak (yol, ırmak... vs.) 2. İkiye ayrılmak

Haçla : is. Halı.

Hamı : zam. Olanların tamamı, bütün insanlar.

Hana : is. Halı, kilim vs. dokumak için kurulan tezgah.

Hanende : is. far. Ses sanatçısı, şarkıcı.

Hara : zar. Hangi taraf, hangi yön, nere.

Haramı : is. ar. Çapulcu, eşkıya, harami.

Haray : Ünlem. İmdat, yardım, yetişin anlamında.

Harmonik : yun. Seslerin, renklerin... vs. uygunluğu, ahenkli oluşu.

Havacat : is. Musiki.

Hazırki : Şimdi, şu anda, şimdiki.

Heçkes : zar. far. hiç kimse.

Hegemon : is. yun. Hükmeden, önder, başkan, egemen.

Hekk olunmağ : ar. a. Bu yolla süs yapılmak, yazı yazılmak. B. mec. Unutulmamak, daimi olarak iz bırakmak.

Helelik : zar. Şimdilik, henüz, bir müddet, belirli bir zamana kadar.

Hemaheng : sıf. zar. far. Birbirine uyan, uygun olan (sesler, renkler... vs.)

Hemin : Bu, şimdi, az evvel.

Hemişe : zar. Her zaman, daima, her an.

Hemtayfa : is. ve sıf. far. ve ar. Aynı kabileye mensup insanların her biri.

Herbe-zorba : is. Korkutmak, tehdit etmek.

Herbi : sıf. ar. Savaşla ilgili olan, savaş ihtiyaçları için gereken. 2. askeri.

Herçend : far. Bir cümleyi kendine zıt olan veya açıklayıcı başka bir cümle ile karşılaştıran bağlaç, her ne zaman.

Hesr : İs. ar. Bir yere, kalıba sıkıştırma, etrafını çevirme, sınırlama, bir kişiye konuya, mesleğe has duruma getirme.

Heter yetirmek : ar. Zarar vermek, öldürmek, yaralamak, vurmak.

Heyir hah : (Ar. sıf.) Herkes için güzel duygular besleyen, herkesin iyiliğini isteyen, iyiliği için çalışan, iyiliksever.

Hır da : sıf. 1. Hacim olarak küçük, ufak. 2. mec. önemsiz, dikkat çekmeyen 3. Küçük az, cüzi.

Hilas etmek : ar. Kurtarmak.

Hirge : is. ar. Vücudun üstüne giyilen içi pamuklu elbise, hırka. 2. Dervişlerin giydiği elbise.

Hiridar : is. far. 1. Alıcı, müşteri. 2. mec. Bir şeyin kıymetini bilen, ona gereken değeri veren, anlayan, sarraf, erbab.

Hopdurmag : f. Yavaş yavaş emmek, yutmak fiili.

Huş : is. far. Düşünce, dikkat.

Huş : is. far. Düşünce, dikkat.

Hüms : is. ar. İslâm dinine göre zengin insanların kazançlarından beşte birini vermek zorunda oldukları vergi.

Hürufilik : is. 14. yüzyılda Azerbaycan'da ortaya çıkan ve Kur'an'ın harflerinden varlık ve yaratılış hakkında anlamlar çıkarmak esasına dayanan tarikat.

İ

İbareli : is. gösterişli.

İdeya : is. Yun. 1. Zihnimizin bir konuda sahip olduğu fikir, kavram. 2. Ülkü, mefkûre 3. Amaç, gaye.

İfaçılıg : is. Herhangi bir sanat eserinin icra edilmesi olayı.

İfrat : is. ar. Herhangi bir konuda çok ileri gitme, ölçüyü ama, taşkınlık.

İhtilat : ar. is. klas: Karışıp görüşme, ilişkide bulunma, sohbet.

İkrah : is. ar. İğrenme, tiksinme, nefret etme.

İl : is. yıl, sene.

İlkin : zar. İlk olarak, ilk defa.

İmproizasiya : is. Lat. İrticalen şiir okuma, söyleme, nutuk atma, irticalen.

İn'ikas : is. ar. 1. Bir şeye çarpıp geri dönme, akşetme, yansıma. 2. fels. tesir.

İnam : is. İnanç, inanma.

İncesenet : is. Güzel sanatlar // Güzel sanatların bir kolu.

İnformatör : Konuşmacı.

İnkas : Yansımak.

İntişartab : ar. Yayma, yayılma kuvveti, gücü.

İrs : is. ar. Miras.

İşarelenmek : f. İşaretlenmek, işaret koymak.

İşe salmag : Hareket ettirmek, kullanmaya başlamak, kullanmak.

İşlenme : is. Kullanma.

İti : sıf. 1. Keskin, delici 2. Gittikçe sivrileşen 3. zar. ve sıf. çok süratli, çok çabuk 4. mec. çok etkili, keskin.

İttiham : is. ar. Suçlama, suç veya kabahat isnat etme.

J

Janr : is. fr. 1. Edebi eserlerin bir kolu (şiir, roman... vs.) 2. Sosyal muhtevalı resim. 3. Üslup, tarz.

K

Karifey :is. yun. İlim, sanat... vs. sahasında en görkemli, tanınmış kimse.

Kend : is. Köy.

Keremi : İs. mus. Azerbaycan aşık havalarından birinin adı.

Keren : is. (Mantıkla ilgili) Yontulmamış kalın ağaç, kalas, direk.

Kesb etmek : ar. çalışıp kazanmak, gelir elde etmek.

Kesm : sıf. ve zar. far. 1. az 2. Azalmak, yetmemek 3. Eksik 4. mec. Pis, kaba, hoşlanmayan.

Keyfiyyet : is. Ar. 1. Nitelik 2. Durum.

Kıy : Yan.

Kinos : Sinema filmleri

Kobza : is. Parmakla çalınan kadim Ukrayna müzik aleti.

Kolhoz : is. rus. Komünist sistemde zirai üretim kooperatifi.

Kolorit : is. iatl. 1. Resimde, gravürde... renkler tonlar arasındaki uygunluk. 2. mec. Özellik, bir şeyin kendine mahsus özelliği.

Kompleks : (Fr.) Hemen kavranamayan, çözümü güç olan, karmaşık.

Komponent : is. lat. Bir şeyi meydana getiren parçalardan her biri.

Komus : Saz.

Konkret : sıf. lat. Tam, kesin, açık, belirgin, gerçek

Konsepsiya : is. Lat. Herhangi bir olayla ilgili asıl fikir, görüşler sistemi.

Kontaminasiya : Birleşme.

Kontekst : (Fr.) 1. (Bir metin içinde) sözün gelişi, bağlam. 2. Olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü.

Kontekstual : is. Fr. Metnin içinde bağlam.

Kortebij : sıf. insanın iradesi ile ilgili olmayan, refleks olarak irade dışı olan, kendi kendine oluşan,tabiat güçleri ile meydana gelen.

Köçürülme : is. Göç ettirmek fiili // Kopyası çıkarttırılmak fiili.

Kömek : is. Bir kimsenin karşılaştığı zorluklar, sıkıntıları hafifleştirmek için yapılan iş, hareket, yardım.

Kömeyi olmak : Yardımı olmak.

Kötükce : is. 1. Torununun çocuğu 2. küçük kütük

Kövrek : Sıf. 1. mec. Zayıf, titrek, hazin, ağlamaklı 2. mec. Çabuk etkilenen, müteessir.

Kult : is. İnanç.

Kurin : Kemer.

Kus : is. far. Büyük davul, kös.

Küçe : is. 1. Cadde geniş ve uzun şehir içi yolu. 2. Binanın sokak, cadde tarafı.

Küleş : is. Tahıl alındıktan sonra geriye kalan kaba samanlar.

Küleşdirmek : Oluşturmak

Kült : Fr. is. 1. Tapma, tapınma, 2. din, 3. dini tören, ibadet, ayin.

Kütlevileşmek : f. Popüler olmak.

L

Leksik fondu : Sözcük dağarcığı.

Leksik : (Yun. sıf. dil.) Söz bilimine ait olan

Leksik : sıf. dil. Yun. Sözbilimine ait olan.

Leng : far. sıf. Ağır, yavaş.

Lengitmek : f. geciktirmek, gecikmesine sebep olmak.

Lent : is. rus. 1. Süs... vs. için kullanılan dar ve uzun kumaş parçası, bant. 2. Madalya... vs. takmak için kullanılan belirli renkte ipek bant.

Leya getli : sıf. 1. Layık // hürmete layık 2. Kabiliyetli, becerikli, yetenekli.

Linkivistik : Dilcilik.

M

Magik : Gizli, gizemli.

Mahnı : İs. Nağme, türkü, şarkı.

Maneçilik töremek : Engel olmak, önlemek.

Manee : is. ar. Bir işin yapılmasına, bitmesine engel olan, sebep olan, önleyen şey, zorluk.

Manera : tarz.

Me'hez : is. ar. 1. Bir yerin alındığı asıl yer, memba, kaynak. 2. İlmi araştırmaların dayandığı yazılı abide, belge eser.

Me'yar : is. ar. Bir şeyi ölçmek, belirtmek veya tasnif etmek için esas olarak alınan ölçü. // Mec. Ölçü.

Mecmu : is. ar. Herkes, tamamı, bütünü.

Mehez : is. ar. 1. ir yerin alındığı asıl, yer, kaynak. 2. İlmi araştırmaların dayandığı yazılı abide, belge, eser.

Mehman : is. far. Misafir, konuk.

Mehter : is. far. Ata hizmet eden kimse, at hizmetçisi.

Mehz : ed. ar. Kendinden sonra gelen kelimeye güç verir, anlamını güçlendirir; ancak, yalnız, şüphesiz, bunu içinde anlamında.

Meişet : is. ar. Yaşayış tarzı, hayat tarzı. 2 Geçim.

Mekr : is. ar. hile, tuzak, aldatma, dalavere.

Melahet : is. ar. Güzellik, tatlılık, letafet, cazibe.

Melâhetli : sıf. Güzel, latif, hoş, cazibeli.

Melosematik : Ezgisel.

Meslehet bilmek : is. ar. Olmasını, yapılmasını tavsiye etmek, istemek.

Meslehet : is. ar. hareket tarzıyla ilgili teklif, emir, buyruk, tavsiye.

Metleb : is. ar. arzu, istek, dilek, gaye.

Mezeli : sıf. 1. Tatlı, lezzet 2. Eğlendirici, güldürücü // Dikkat çeken.

Mifik : Mitolojik

Mifoloji : (sıf.) Mitolojiye ait olan, mitolojiyle ilgili olan.

Migyas : is. ar. 1. Nispet, ölçü 2. Ölçü, derece, bir şeyin kavrama derecesi 3. Ölçü aleti, mesafe.

Miheyi : sıf. Karanfil ağacının goncalarından hazırlanan, baharat renginde olan.

Möhkem : sıf. ar. 1. Dayanılı, sağlam 2. Sarsılmaz, yenilmez. 3. Güçlü.

Mövge : is. ar. 1. Yer, mevki 2. Herhangi bir kimsenin toplumdaki, sosyal hayattaki yeri, rolü.

Mualice : is. ar. tedavi.

Muğam : is. ar. mus. 1. Birkaç bölümden oluşan vokal enstürümantel, Doğuya has bir musiki tarzı. 2. Sesleri yerleştirme usulü.

Mübarize : is. ar. 1. Mücadele, kavga. 2. Mec. Birbirine zıt duyguların, isteklerin mücadelesi.

Müdam : zar. ar. Devamlı, aralıksız.

Müddea : Ar. İleri sürülen fikir, tez. 2. Arzu, istek, gaye, niyet.

Müdrik : sıf. ar. Çok akıllı, anlayışlı, kemale ermiş.

Müemma :is. ed. Harf ve rakamlarla ifade olunan klasik şiir şekillerinden biri,

manzum bulmaca.

Mühemmes : is. ar. edeb. Her birisi beş mısradan oluşan klasik şiir tarzı, beşlik.

Mühteser : sıf. ar. 1. Kısa, özet halde. 2. Ucuz, pahalı olmayan 3. Sözün kısası, özet.

Mülahize : is. ar. güzel düşünülmüş fikir, düşünce.

Münbit : sıf. ar. verimli.

Mürgüzar : is. far. Şair. Çimenlik, otluk.

Müstegim : sıf. ar. 1. Doğrudan, vasıtasız 2. Doğru, dümdüz.

Müşahide etmek : ar. görmek, hissetmek, dikkatle bakmak.

Müşayiet' : is. ar. Beraber gitme, yol göstermek, eşlik etmek.

Mütrüb : is. ar. 1. Eskiden müzik eşliğinde düğünde raks eden, oyun oynayan genç kız. 2. Oyunbaz.

N

Nabat : is. ar. Şeffaf, kristal şeker türü / mec. çok tatlı şeyler için kullanılır.

Nadan : sıf. far. 1. Cahil, bilgisiz //is. aynı anlamda. 2. Habersiz, gafil.

Nağara : is. Davul.

Nağılçılıg : is. Lafı, yazıyı boşu boşuna uzatma, meseleği uzun uzadıya anlatma işi.

Nağl : Masal

Nakes : sıf. ve is. far. Şerefsiz, alçak, rezil.

Narazı salmamak : İncitmemek,memnun etmek.

Narazı : sıf. ve is. ar. ve far. Razı olmayan, memnun olmayan.

Nece : zar. nasıl, nice.

Neçe : sıf. çok, birkaç.

Nehang : sıf. ar. Son derece büyük, iri, kocaman.

Neinki : ed. Anlam olarak taviz bildiren ve iki yan cümleyi birbirine bağlayan bir söz.

Nerilti : sıf. Gürültülü, uğultulu, son derece yüksek sesli.

Nesihetamiz : sıf. ar. ve far. Nasihat verici, öğüt verici, ibret.

Neve : is. Torun.

Nezer yetirmek : ar. Dikkat etmek, düşünmek, merak etmek.

Nikbin : sıf. far. Hayatından memnun, ümitli, geleceğe inanan, güvenle

bakan.

Nisgil **:** is. Herhangi bir şeyden dolayı içte kalan hoşnutsuzluk duygusu, yüreğe işleyen dert, keder, uhde.

Nitg **:** is. ar. 1. Konuşma, düşüncesini sözlerle ifade etme yeteneği // Konuşma, telaffuz, konuşma tarzı // söz // kelam.

Novbat **:** Peşinden geleni, halefi.

Növ **:** is. ar. 1. Türlü, çeşit 2. Bir şeyin başka şekli, varyantı, tipi.

Növbe **:** is. ar. 1. Herhangi bir işin yapılmasında tutulan sıra. 2. Peş peşe dizilerek sırada bekleyen insanların sırası. 3. Nöbet.

Nümayende **:** is. far. 1. Herhangi bir idare, kuruluş... vs. tarafından seçilip herhangi bir yere yollanan temsilci. 2. Şahsında herhangi bir tabakayı veya çalışma sahasını temsil eden, onların menfaatlerini savunan kimse.

Nümayiş ettirmek : far. göstermek, bildirmek, ifade etmek, tezahür ettirmek.

O

Obraz **:** sıf. Açık, anlaşılır, düzgün ifade.

Obyekt **:** is. lat. 1. Bizim dışımızda olan dış dünya, maddi varlık. 2. Herhangi bir çalışmanın yöneldiği şey, hedef, konu. 3. Bir şeyin herhangi bir bölümü.

Obyékt **:** is. Lat. 1. fels. Bizim dışımızda olan dış dünya, maddi varlık. 2. Herhangi bir kimsenin çalışması, dikkatinin yöneldiği olay, hedef, konu, bahsedilen konu.

Ohşar **:** sıfat. Benzer, benzeyen // eşi, benzeri

Ohu **:** is. Herhangi bir metni sesli veya sessiz olarak okuma.

Otağ **:** is. Evin bölümlerinden her biri, oda.

Ovgat **:** is. ar. 1. Vakit, zaman, 2. Ruhi durum, manevi hal, hedef.

Oyag **:** sıf. 1. Uyanık, uyanmış. 2. İhtiyatlı, açıkgöz.

Oymak **:** İlçe.

Ozmak **:** is. Birinci gelen, önde koşan.

Ö

Öteri **:** Geçici, yüzeysel.

Ötürmek **:** f. 1. Geçirmek, yola vurmak. 2. Birbirine vererek bir şeyi yollamak. 3. Kaçırmak, elden bırakmak 4. Gözden kaçırmak.

Ötürücü : is. Yola vuran, geçiren, yol gösteren, beraber giden.

Özek : is. Asıl kısm.

Özge : is. Sinir, öfke.

Özül : is. Temel, esas, kök // mec. aynı anlamda.

P

Paltar : is. Her türlü giyim eşyası, elbise.

Perveriş tapmağ : far. Büyümek, gelişmek, olgunlaşmak.

Peşé : is. far. 1. Sanat, meslek, meşguliyet. 2. adet, alışkanlık, huy.

Peşikâr : is. far. Sanatkâr, sanatçı.

Pişnamaz : is. far. din. Mescitte, camide... vs. namaz kılanların önünde namazı idare eden, kıldıran din adamı, imam.

Pişrov : is. edeb. Masal anlatanların masala başlarken söyledikleri kafiyeli, güldürücü sözler, tekerleme.

Poétik : sıf. yun. 1. Şiirle ilgili // şiire has olan. 2. Şairlik yeteneği ile ilgili olan; bedii, 3. Estetik, güzel.

Poeziya : Şiir.

Proses : Süreç.

Pühteleşmek : f. Bir işte tecrübe kazanmak, ustalaşmak, yetişmek.

Pünhan : sıf. ve zar. far. Kimsenin bilmediği, gizli.

R

Radikal : Fr. Köklü, kesin, kökten.

Rayon : is. fr. 1. Bölge 2. Oradan kalkmış. Sovyetler Birliği'nde vilayet, ülke, cumhuriyetlerin, büyük şehirlerin terkibinde olan idari bölge.

Réçitativ :is. ital. mus. Seslenme ve ritim yönünden düzgün ifadeli vokal, musiki eseri şekli.

Regional : İng. Bölgesel, bölgeye göre, yöresel.

Remz : sıf. İşaretle ifade edilen, dolaylı yolla bildirilen, sembol.

Revac vermek : ar. ilerletmek, geliştirmek.

Rûb : is. ar. Çeyrek, dörtte bir, yılın dörtte biri.

Rüşeym : is. ar. 1. biyo. İnsan ve hayvan embriyosu. 2. mec. Bir şeyin başlangıç devresi.

S

Sadalanmak : f. İsim isim, teker teker sayılmak.

Sadelövn : (sıf.) 1. Çok sade, saf bir şekilde 2. Temiz kalpli, saf yürekli.

Sağaltmak : İyileştirmek, tedavi etmek.

Sait : sıf. Ünlü, sesli harf.

Sakral : Kutsal.

Salat : is. ar. Ölen birinin defnedileceği gün evinin üzerinde yüksek sesle okunan münacat.

Sar : is. far. 1. Serçegillerden,yırtıcı bir kuş. 2. mec. Yırtıcı, vahşi.

Sargamag : Sarmak.

Savadlı : sıf. 1. Okuma yazma bilen. 2. mec. Bilgili, herhangi bir sahada çok iyi bilgisi olan.

Sazbend : is. far. esk. Saz ustası.

Se'y göstermek : ar. çalışmak, uğraşmak.

Seligeli : sıf. Muntazam, yerli yerinde, düzgün.

Semantika : is. yun. Sözün, kelimenin, ifadenin anlamı.

Sengimek : f. Harlığını, şiddetini kaybetmek. Mec. Hiddeti geçmek, sakinleşmek.

Sepk : is. Şekil, biçim, usul, tarz. // üslûp

Serkerde : is. far. Ordu komutanı.

Serrast : sıf. ve zar. far. 1. Düzgün, dakik, doğru. 2. mec. Düzgün, doğru, tutarlı.

Sınag : is. Deney, sınav.

Sındırmag : f. 1. Kırıp dökmek, parçalamak. 2. Kırmak, çekip koparmak. 3. mec. mahvetmek, yenmek, kalbini kırmak, üzmek.

Sıradan çıhmag : Harap olmak, mahvolmak, işe yaramamak, çalışmamak.

Sırari : sıf. Sıradan, basit, başkalarından farksız.

Sicilleme : sıf. Uzun uzadıya, teferruatlı, çok geniş.

Sim : is. telli sazların teli.

Simvolika : is. fr. Semboller.

Sinkretiklik : Dilde terim; karışık, karışma.

Sitat : is. Lat. Bir metinden olduğu gibi harfi harfine alınmış yazı.

Siyge : Sınav.

Sorag vermek : Haber, ilgi vermek.

Sorag : is. Arama, gezme, haber alma, sorularak öğrenilen şey, bilgi.

Sövdeger : is. ar. ve far. Kumaş ticaretiyle uğraşan kimse.

Söykenmek : f. 1. Sırtı veya vücudun herhangi bir bölümünü bir şeye dayayarak yaslanmak. 2. mec. güvenmek, bağlanmak, dayanmak, itibar etmek.

Stmul : is. Heves ve merak uyandıran sebep, amil.

Struktur : 1. Bir büyün olarak düşünme, planlamak, yapı. 2. Yapı, bina.

Sujet : is. fr. 1. edeb. Konu, mevzu. 2. Tasvir edilen konu.

Sübuta yetirmeg : ar. ispat etmek.

Sügut : is. ar. İnme, yıkılma, dağılma, aşağı inme.

Ş

Şadlıg : is. Sevinç, mutluluk // sevinç, memnunluk veren olay, düğün, bayram.

Şagird : is. far. 1. İlkokul, ortaokul ve lisede okuyan öğrenci 2. Herhangi bir ustanın yanında çalışan çırak, genç.

Şamama : is. ar. Çok güzel kokulu ve tatlı, genelde yenmeyen ve süs için eve konan kavun türü.

Şamil : is. ar. İçine alma, kapsama, ait olam.

Şé'r : is. ar. Şiir.

Şekk : is. ar. şüphe.

Şergşünas : is. ar. ve far. Doğu ülkelerinin tarihi, ekonomisi, edebiyatı, dili... ile ilgilenen kimse, doğu bilimci.

Şeyidbaz : Sapık.

Şığımag : s. Büyük bir süratle inerek hedefe hücum etmek, üzerine atlamak.

Şikeste : is. far. Segah makamında ritimli muğam.

Şil-küt : sıf. Ezilmiş, dövülmüş.

Şit : sıf. 1. Tuzsuz 2. mec. Konuşması, havası, hareketleri gayri ciddi olan, bayağı.

Şûcaet : is. ar. Yiğitlik, cesurluk korkusuzluk.

Şuh : sıf. far. 1. Şen, mutlu, işveli, nazlı, oynak. 2. mec. Gönül açan, göze çarpan, parlak.

T

Tab getirmek : far. Sabretmek, dayanmak.

Tale : is. ar. Baht, kısmet, mukadderat.

Tangal : is. Yakmak için bir yere toplanmış çer, çöp, odun, dal... vs. yığın.

Tapmaca : is. 1.Herhangi bir şeyi veya olayı benzetme yoluyla kasten üstü kapalı bir şekilde tasvir eden mecazlı ifadeden oluşan muamma. 2. mec. Açık olmayan veya belirgin olmayan, üstü kapalı söz, muamma.

Tapmağ : f. Arama neticesinde meydana çıkarmak, elde etmek, bulmak // Elde etmek, ele geçirmek.

Tapşırıg : is. 1. Yapılması ısmarlanan, sipariş edilen şey. 2. İşin önceden belirtilen acmi. // Ders dışında verilen ödev. // Emir, buyruk, vazife.

Tarazlıg : is. İki şeyin birbiriyle uygunluğu, eşitliği.

Tavar saz : Büyük saz.

Tavar : sıf. Büyük, iri, kocaman.

Te'riflemek : f. övmek, methetmek.

Tecessüm etmek : ar. Göz önüne gelmek, görünmek.

Techiz : is. ar. Gerekli olan şeyleri hazırlama, donatma.

Tecnis : is. ar. edeb. Cinaslı üç, bazen de beş mısradan oluşan klasik ve aşı edebiyatında kullanılan lirik şiir şekli.

Tedricen : zar. Yavaş yavaş, derece derece, cereyan eden / metinde zamanla.

Teessuhkéş : is. ar. 1. Bağnaz, fanatik 2. Namusunu koruyan, sahip çıkan.

Teessürat : ar. Dış alemdeki olayların ve eşyaların insan şuurunda bıraktığı iz, etki, tesir.

Tefekkür : is. Düşünüş.

Tegenni : ar. fel. Fiil, iş, hareket bildiren kelime.

Tehellüs : is. ar. Genelde yazarların, şairlerin, ressamların... vs. kullandıkları mahlas.

Tehrif etmek : Değiştirmek kusurlu hale getirmek, yanlış hale getirmek.

Tehrif : Bozma, değiştirme.

Tehvil : is. ar. Yeni bir işe girerek veya ayrılırken bir işi, görevi... vs. başkasına verme.

Tekamülleştirmek : f. Daha iyi, güzel hale getirmek, mükemmelleştirmek.

Tekan : is. 1. Bir şeyi kendinden uzaklaştırmak için kuvvetle itme. 2. mec. herhangi bir işin yapılması ve gelişmesine etki eden iç ve dış etken.

Tekemseyerek : sıf. zar. Seyrek, orada burada, sık olmayan.

Tekzip : is. ar. Yalanlama, yalan olduğunu ilan etme.

Telebat : is. ar. çoğ. İstenen, arzulanan, talep edilen şeyler.

Tenbeh : is. ar. Azarlama, kınama.

Tendensiya : Eğilim.

Teper : is. namus, beceri, gayret.

Ter : sıf. ve zar. Henüz solmamış taze gül / civan, genç.

Teravetli : is. ar. sıf. zar. 1. Tazeliği, canlılığı olan. 2. Temiz, saf derin. 3. Sağlıklı görünüşlü, cazibeli.

Teshih : is. ar. Yanlış, giderme, düzeltme.

Teşekkül tapmak : Şekillenmek, vücuda gelmek.

Teyin : is. ar. Belirtme, aydınlatma.

Titul : 1. Nesilden nesile geçen veya sonradan verilen rütbe, fahri isim 2. Kitabın ismi // kitabın adı, yayınlandığı yıl, yazarın adı, yayınlandığı yeri... gösteren birinci sayfa. 3. Herhangi bir hakkın esası.

Toponomika : is. yun. 1. Herhangi bir yerin coğrafi adlarının hepsi. 2. dil. Sözcük biliminin coğrafi adlarla ilgili bahsi.

Tölmolmak : Dikilmek.

Transformasiya : is. lat. Değişme, bir şeyin kendi şeklini değiştirerek başka bir şekle bürünmesi.

Tutuşdurmag: f. Karşılaştırmak, mukayese etmek.

Tutuşdurmag: f. Karşılaştırmalı, mukayese etmek.

Tüğyan : is. ar. Taşma, kabarma, coşma, heyecan.

Tük : is. Deri üzerinde biten ince kıl, saç.

Tütek : is. Kamıştan... vs. yapılan nefesli musiki aleti.

U

Uca : sıf. Yüksek // şiddetli.

Ucgar : is. Bir yerin en uzak bölümü; şehrin kasabanın merkezde olan kısmı, ücra.

Uduzmag **:** Kaybolmak, yenilmek.

Uğur **:** is. Baht, mutluluk // Bir işin başarılı sonu, başarı.

Umu-küsü **:** is. Umma ve küsme, incinme, şikayetlenme.

Unikal **:** Ender.

Urgulamak **:** Kaldırmak.

Uzunçu **:** sıf. Çok konuşan, geveze, çenesi düşük.

Ü

Ürfan **:** is. ar. Bilgi, eğitim ve öğretimle elde edilmeyen, gerçeği sezerek kavrama gücü, bilme, anlayış, kültür.

Üz tutmag **:** a. Bir şey söylemek için yüzünü birine çevirmek. b. Başlamak. c. Yönelmek.

Üz tutmag **:** Bir şey söylemek için yüzünü birisine çevirmek, yüzünü çevirerek söylemek.

Üzvî **:** sıf. 1. Canlı, 2. mec. Bir şeyin aslına ait olan, bir şeye ayrılmaz biçimde bağlı olan. 3. Tamı

V

Valeh etmek **:** ar. Hayran etmek, mest etmek.

Vulgar **:** 1850-1860' lı yıllarda Almanya' da ortaya çıkan felsefi akım.

Vücudnâme **:** Bendenin (kulun) dünyaya gelişinden Tanrı'ya kavuşana kadarki ömür yolunun belirli aşamalarla tasvir edildiği eserler.

Vüsal **:** is. ar. Görüşme, kavuşma, sevgilisine kavuşma.

X

Xoşbextlik (hoşbehtlik) : is. mutluluk, hayattan memnunluk.

Y

Yaddaş **:** is. Hafıza.

Yağı **:** is. Düşman.

Yağı **:** is. Düşman.

Yanaşı **:** zar. 1. Birbirine yakın durumda, birbirinin yanında, yan yana 2. Birlikte, aynı zamanda.

Yarag : is. 1. Silah. 2. Süs eşyaları.

Yaranış : Meydana gelme, yoktan var olma, yaratılış.

Yazıçı : Yazar.

Yegin : zar. 1. Şüphesiz, açık, belli 2. is. Hakikat, hâl. 3. İhtimal.

Yeginlik hasıl etmek : Bir şeyin doğru olduğunu çeşitli yollarla belirlemek, inanmak.

Yerimek : f. 1. Adımlamak, hareket etmek. 2. Çalışmak 3. Üzerine gitmek, hücum etmek. 4. Geçmek, yayılmak. 5. Bir şeyin içine batmak, girmek.

Yeritmek : F. 1. Yürümeye, hareket etmeye mecbur etmek, dolaştırmak 2. Hücum etmek, sevketmek. 3. Dahil etmek, sokmak.

Yetirme : is. Yetiştirme.

Yeyrek : ed. Daha iyi, daha güzel, daha üstün.

Yığcam : sıf. 1. Dağınık olmayan, kısaca 2. Küçük ancak düzenli, her şey yerli yerinde.

Yığnag : is. topluluk, kalabalık.

Yiyelenmek : f. 1. Zorla sahiplenmek, sahip olma 2. mec. İyice öğrenmek, bilmek, kullanabilmek, bir şeyin ustası olmak.

Yozmak : Yorumlamak.

Yozucu : Yorumlayan.

Yuhy : Uyku.

Yulide : Kez.

Yûrüş : Hücum, akın, askeri harekât.

Yüyrek : sıf. Süratli koşan, çok hızlı, süratli.

Z

Zahid : is. ar. 1. Dünyanın zevk ve sefasından vazgeçerek ömrünü ibadetle geçiren kimse, dindar. 2. mec. Toplumdan, insanlardan kaçarak, kendini tecrid eden kimse.

Zaval : is. ar. felaket, zarar, musibet.

Zencirleme :

Zengule : is. far. Azerbaycan klasik musikisinde 12 asıl muğamdan irisi. // Her ses sanatçısına has olan iki ses tonunun sık sık tekrarından meydana gelen titrek ses.

Zerb : is. ar. Vurma, vuruş, darbe.

Zile çekmek **:** Far. Telli müzik aletini en yüksek sese çıkaran perde.

Zolag **:** is. 1. Aynı genişlikte olan uzunca şerit. 2. Geniş hat, çizgi. 3. Bir şeyin uzanıp giden kısmı; kuşak, bölge, saha.

Zümzüme **:** is. Ar. Aheste aheste, çok yavaş bir sesle, kendi kendine name okuma.

SONUÇ

Profesör Doktor Muharrem Kasımlı, "Ozan- Aşık Sanatı" adlı kitabında Türk etnik-medeni sistemi içinde aşık sanatının gerçek görünümünü yansıtır. Türk manevi medeniyetinin oluşum, gelişim ve geleceğe aktarılma çalışmalarında aşık sanatının oynadığı rol dile getirilir. Aşık sanatının bağlandığı ilk kaynaklar ele alınarak kam-bahşı- ozan- aşık halkası boyunca yaşanan tüm süreçler detaylı bir şekilde açıklanır.

Ozan sanatının İslamiyet' in kabulü ve tarikat sisteminin etkisiyle tarih sahnesindeki yerini terk etmeye başlaması o dönemin sosyal-siyasi zemini içerisinde anlatılır. Ozan-aşığın bir müddet birlikte yaşamasının ardından aşığın galibiyetini ilan edip ozanı sanat meydanından çıkarma süreci ilişkiler ağı içinde ifade edilir. Muharrem Kasımlı, aşık muhitlerinden söz ederek ilgili muhitlerin günümüzdeki hallerini hazırlayan siyasi şartları, coğrafi koşulları, tarihi olayları sistemli bir şekilde açıklar. Sadece güney muhitleri hakkında yeterli bilgiye sahip olunmadığı ifade edilerek bu duruma neden olan şartlar ortaya konur. Azerbaycan aşık repertuvarının ana hatlarına da değinilerek aşık sanatını oluşturan süreçler tamamlanır.

Profesör Doktor Muharrem Kasımlı en değerli milli- manevi gücümüzün yaşatılıp korunarak gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir işleve sahip olan ozan-aşık sanatı ile ilgili bu derin ve çok yönlü araştırmasıyla yapılacak bilimsel araştırmalara verimli bir zemin hazırlar.

KAYNAKLAR

ALTAYLAR, Seyfettin, **Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü,** 2cilt, İstanbul, MEB yay., 1994.

ARTUN, Erman, "Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı Terimleri Üzerine Bir Deneme", **Uluslar Arası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildirileri,** Ankara, Kültür Bakanlığı yay., 2002.

AYDIN, Mehmet, **Dinler Tarihine Giriş**, Konya, Din Bilimleri yay., 2000.

Azeri Türkçesi Lügati, 2 cilt, Ankara, Türk Dil Kurumu yay., 1988.

BEYDİLİ, Celal, **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**,

DEVELİOĞLU, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük**, Ankara, Aydın Kitabevi yay., 1984.

DEVELİ, Hayati, **Azeri Türkçesi Lügati**(Mezuniyet tezi), Erzurum, Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi yay., 1992.

ELİADE, Mircea, **Şamanizm,** Ankara, İmge kitabevi, 1999.

GÖKYAY, Orhan Şaik, **Dede Korkut Hikayeleri**, İstanbul, Dergah yay., 1985.

HACIYEVA Maarife, KÖKTÜRK Şahin, PAŞAYEVA Mehebbet, **Azerbaycan Folklor ve Etnografya Sözlüğü**, Ankara, Kültür Bakanlığı yay., 1999.

KAFESOĞLU, İbrahim, **Eski Türk Din**i, Ankara, Kültür Bakanlığı yay., 1980.

KÖPRÜLÜ, Fuat, **Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,** Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı yay., 1991.

KÖPRÜLÜ, Fuat, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, Türk Dil Kurumu yay., 1999.

SEYİDOĞLU, Bilge, **Mitoloji Üzerine Araştırmalar**, Ankara, Dergah yay., 2002.

SUNAR, Cavit, **Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe**, İstanbul, Anadolu Aydınlanma Vakfı yay., 2003.

YARDIMCI, Mehmet, **Başlangıcından Günümüze Türk Halk Şiiri**, Ankara, Ürün yay., 2002.

ÖZGEÇMİŞ

1974 Kars ili Sarıkamış ilçesinde doğdu..

1985 Sarıkamış Fevzi Çakmak İlk Okulunu bitirdi.

1988 Sarıkamış Merkez Ortaokulu' nu bitirdi.

1991 Sarıkamış Lisesi' ni bitirdi.

1996 Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği bölümünden mezun oldu.

1996 Sarıkamış Kemal Paşa İlköğretim Okulu' nda Türkçe Öğretmeni olarak göreve başladı.

2003 Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Yüksek Lisans sınavını kazandı.

ADLAR DİZİNİ

A

ABBAS 69,88,89,101
ABBAS GÜLGEZ 67
Abbas Gülgez Destanı 65,68,98,
ABBAS MUSAHANLI 144
ABBAS TUFARKANLI 68,73,85,92,
94,101,102,111,116,134,137,
135,154,179
ABDALGÜLABİ VALEH
101,114,125,
132,135,136,137,138
ABDULAZİM 118
Abdülgülablı Köyü 138
139,156
Acem 137
Acem Sufiliği 54
ADALET NASİBOV 150,152
Adıgüzel Destanı 134,139
Afrika 30
Ağ AŞIK 117,118,178
Ağbaba 110,128,130
Ağbaba-Çıldır Bölgesi 174
AĞBABALI AŞIK İSKENDER 129
AĞDABANLI KURBAN 120
Ağsu Nahiyesi 144
AHMED SADAHLI 149
Aher Bölgesi 159
Ahmedallar Köyü 135
Akkilise 118
ALDED 150,151,157
Aldede Ziyaretgahı 147
ALESKER TAĞIYEV 150
Alevi 58,62,82,162
Ali KULİYEV 150,152
Ali MERDAN NECEF 150
Ali ŞİR NEVAİ 40,42
Alihan KARAYAZILI 149
Alihan NİFTELİYEV 154
Alihan-Perihanın Destanı139,156
Alimerdan Köyü 146
ALİMERDANLI NECEF 148
Alişan Destanı 156
ALLAHVERDİ 68,117,118,120
Almanlar 31
Alpamış Destanı 14,49
Alper Tunga 20
Altay ÇINIHLI 151
Altay Komları 29
Altaylar 12,74
Amasiya 128
A.N. SAMAYLOVİÇ 40,41,45
Anadolu 4,5,12,13,14,16,28,29,34,
61,74,75,76,79,83,84,88,90
100, 107,108,113,109,112,
125,128, 125,128,130,143,
157,163,186

A

Anadolu Türkçesi 15,45
Arap Dili 37,42
Arap Sufiliği 54
Arapzengi 105
Arkaşid 38
ASLAN KOSALI 146
Aslı- Kerem destanı 65,156,178,179
Aşağı Karanlık Köyü 115
Aşık ABBAS 125
Aşık ABBASKULU 136
Aşık ABDULLA 67,90
Aşık ABRURRAHİM 160
Aşık ADALET 112
Aşık AHMET 130
Aşık AHMET SADAHLI 143,144
Aşık ALESKER 66,85,95,102,103,
107,110,111,117,118,119,
120,123,125,128,136,147,178
Aşık ALESKER TAĞIYEV 149
Aşık ALİ 118,119,178
Aşık ALİ 125
Aşık ALİ KIRMIZIBAŞ 160
Aşık ALİ TEBRİZLİ 157
Aşık ASKER 129
Aşık ASLAN 125
Aşık ASLANHOYLU 160
Aşık AYDIN 48,49
Aşık Aydın Ocağı 163
Aşık AZİM 125
Aşık AZİZ 118
Aşık AZİZ ŞAHNAZİ
AŞIK GÜLABİ 146
Aşık HAKVERDİ 118
Aşık HANMUSA 141
Aşık HASAN 125
Aşık HASPOLAT AĞDAM 138
Aşık HÜMEYDİ 133
Aşık HÜSEYİN 120
Aşık HÜSEYİN CAVAN 157
Aşık HÜSEYİN ŞEMKİRLİ 125,101
Aşık Hüseyin'in Nahçıvan Seferi 145
Aşık İHTİYAR 141
Aşık İMRAN 112
Aşık İMRAN HASANOV 149
Aşık KARA MEVLAYEV 149
Aşık KEŞEM 157
Aşık KONAKBEY 133
Aşık KULU 122
Aşık LÜTFALİ 160
Aşık MAHMUDİ 161
Aşık MAHMUT MEHMEDOV 180
Aşık MEHMEDKULU 150
Aşık MEHMET 129
Aşık MEHMET CAFER 125
Aşık MEHMETAĞA 141
Aşık MİRZA BAYRAMOV 149,151
Aşık MİRZA BİLAL 141
Aşık MİRZALİ 122,123
Aşık MUHAMMED 135,158
Aşık MUHAMMED MERENDİ 179
Aşık MUHAMMED ŞİRVANLI 141
Aşık MUHARREM 118
Aşık MUHARREM 135
Aşık MUHTAR 125
Aşık MUSA 118
Aşık MÜRSEL 141

A

Aşık NEBAHAT CEVADOVA 125
Aşık NECEF 119,120,158
Aşık NEMET 158
Aşık NESİB 129
Aşık NİFTULLA 133
Aşık NİKO 130
Aşık NURİ 129
Aşık OVALAR 150,151,178
Aşık PAŞA 122,123
Aşık PEKDAYİ 132
Aşık PENAH 141
Aşık PERİ 116
Aşık POLAT 157
Aşık RIZA GOBUSTANLI 141
Aşık RUHANİ 130
Aşık RÜSTEM 141
Aşık RÜSTEM RAVZAÇAYLI 16
Aşık SADIK SULTANOV 144
Aşık SALİH 141
Aşık SAMED 141
Aşık SULTAN 125
Aşık SULTAN 133
Aşık SUNA 146
Aşık SÜLEYMAN 125
Aşık SÜLEYMAN 129
Aşık ŞAKİR 141
Aziz ŞEHNAZİ 157
Aşık ŞEMŞİR 120
Aşık BABA ŞİRVANİ 141
Aşık BALAKİŞİ 129
Aşık BEHMAN 122
Aşık BERAT 141
Aşık BESTİ 120
Aşık BEYLER 141
Aşık CAFER 158
Aşık CAFERKULU 150
Aşık CELİL 122,123,126
Aşık DEDEKİŞİ 125
Aşık DERTLİ 27,84
Aşık DERVİŞ 160
Aşık EHLİMAN 141
Aşık EKBER 111,151
Aşık EMRAH 111,145
Aşık ESAD 122,148
Aşık ESAD BOZALKANLI 149
Aşık ESKİNAZ 150
Aşık ETO 130
Aşık EVEZ 141
Aşık FERHAT 157,160
Aşık FETULLAH 125
Aşık FEYDAYİ 130
Aşık GARİP 88,127
Aşık Garip Destanı 34,48,65,68,70,
88,89,96,127,134
156,178,179,
Aşık GENDAB 133
Aşık GÖYÇE 146
Aşık ŞENLİK 129,130
Aşık ŞEYDAYİ 130
Aşık ŞIVILDIK 150, 151
Aşık ŞİVĞA 130
Aşık TAHİRBEY 133
Aşık TALİP 118,136
Aşık VALEH 135,138

Aşık YANVAR 141
Aşık YUSUF 161
A
Aşık YUSUF SEDEREKLİ 125
Aşık ZERNİGAR 133
Aşık ZEYNİ 130
Aşık ZÜLFİKAR 150
Aşıklar Şiiri 56,59,88
Aşıklı Köyü 134
AŞİNA 9
Aşnabad Köyü 160
ATİLLA 19,20
Avcıpirim Destanı134
AVDAL 144
Avdal Köyü 148
Avdallı Köyü 148
AVDİ KAYMAKLI 150
Avrupalı 56
Aysorular 161
Azaflı Köyü 146
AZAFLI MİKAYİL 111,151
Azerbaycan Aşıklar Birliği 115,125
Azerbaycan Cumhuriyeti 131,146,155
Azerbaycan Türkçesi
15,45,114,129,133,161
Azerbaycan 4,5,21,29,33,35,36,49
51,56,74, 77,78,79,84, 89,
110,111,112,113,114,115,
116, ,118,119,121,124,125
126, 127,129,130,131,133
138,140,141,142, 145,147
15O,151,153,154,155,156
157, 158,161,162,163,164
174,175,177,178,179,180
186,187
B
BABA KAMBER 25,26,48,49
Babek 128
BAHADDİN ÖGEL 33,46,75
Bahşıdağ 50
Bahşılı Köyü 50
Bakü 121,156
Balakan-Zagatala Bölgesi 133
Balaken Bölgesi 35
Balkan Milletleri 31
Balov Köyü 160
BALOVLU MİSKİN 160
BAMSI BEYREK 31,49,71
BAMSI BEYREK 31,49,73
Basargeçer 115,118
Basgeçit Kasabası 143
Baş Divanı 82,109
Batman Kılınç 105
Bayat 91
BAYINDIR HAN 9,10,12,
BEGİL 9,10
Behmen 123
BEKTAŞİ 58,62,76,82
Belesuvar 139
BESTAMİ 59
Beylegan 134,137,136
BEYREK 18,29,71,72,105
Bikes Destanı 136
BİMAR İSKENDER 150
BİSAVAD TEYMUR 149,150
Borçalı 110,114,128,143, 144,145

152,154,161,174,179

B

Borçalı Aşık MUHİTİ 111,112,114
115,120,145,146, 148,149
165,172,175,177,181

BOZALKANLI AŞIK HÜSEYİN 120

BOZALKANLI CAFERKULU 151

BOZALKANLI KADİR 151

Bozalkanlı Köyü 146

BOZALKANLI MEHMEDKULU151

Büyük Bağbanlar 22

C

Cahanaray 77

CEBRAİL 86

Cebrail Bölgesi 65

Cebrail Kasabası 135

Cebrail Kasabası 138 Cihangir Destanı

CELAL KAHRAMANOV 152

Ceyirdi Köyü 137

CEYİRLİ AŞIK FERMAN 138

Cihangir-Meleksima 145

Culfa Kasabası 124

Ç

Çağatay 47,103

Çar Rusyası 150

Çekler 31

Çemberek 115

Çenlibel 14

Çıldır 111,128,129,130

Çıldır-Ağbaba Aşık Muhiti 113

Çıldır-Aşık Muhiti 112,113,114,
128,129,130,133,143,155,172

ÇILDIRLI AŞIK ŞENLİK 144

Çin 13,44,131

Çin-Uygur 34,43

ÇOBANKERELİ AŞIK CAFER 127

ÇORLU MUHAMMED 129

D

Dağıstan 31,50,131,133,154

Daşkesen 121,146

DEDE GÖZLÜ 97

DEDE GURBET 97,127

DEDE GÜÇLÜ 97,127

DEDE HEYKEL 129

DEDE KORKUT 8,17,18,21,24,
25,26,30,31,131,176

DEDE YEDİGAR 97,98,99,101
147,152

Deli Alısı 105

Deli Ali Destanı 150

DELİ DUMRUL 20,105

DELİ GARCAR 18

Deliler Köyü 56

DELLEK HALEF 122

DELLEK MURAT 101

Demirkapı Derbend 131

Derbend 79,110,111,127,131,132
133,134,186,187

Dereleyez Aşık Muhiti
112,113,114,117
31,132,133,134,137,
143,157,169,176

Develeyez 110,111,115,122,
121,122,124,126

DİKMETAŞLI HASTA KASIM 154

Dilgem Destanı 145

Diri Dağı 65
Diri Köyü 135
D
DİRİLİ KURBANİ 65,151
DİRSE HAN 29
DİVANE HASAN 84
Dize Köyü 124
Doğu Anadolu 128,130
Dol Dizesi Köyü 144,154,156
DOLLU ABUZER
143,142,146,158,175
DOLLU MUHAMMED 157,158
DOLLU MUSTAFA
101,140,142,157,
158,175
Dost Pirmemed Destanı 143
DÜLDÜL 26
E
E. İSMAİLOV 46
Ebher Bölgesi 161
EĞREK 29,72
Eher 178
EHRAGLI RECEP 133,134
EKBER CAFEROV 151
Elince Kalesi 124
Eller 126
EMİR ALİ ŞİR NEVAİ 89
Emmiler Köyü 163
EMRAH 10
EMRAH GÜLMEMMEDOV
144,145,146
Enegene Köyü 160
Erdebil 110,187
Erivan 110,113,115,118,120,121
126,127,146,187
E
Erivan Aşık Muhiti 112,113,114
120,124,126,127
Ermeni 37,38,39,40,42,65,67,84
113,114,115,119,126
127,130,161
Ermenice 39,64
Ermenistan 110,113,122,128,130
Ermenistan Çarlığı 38,132
Erzurum 56,125
Erzurum 56,127
ESED RIZAYEV 150
EYNAL SULTAN 22,23
F
F. KÖPRÜLÜ 40,45,110
Fars 38,39,100,114
Fars Dili 37
FEZAİL MİSKİNLİ 151
FEZLULLAH NAİMİ 124
Finlandiyalılar 31
FUZULİ 84
Fuzuli Kasabası 135
G
Gagavuz 45
GARİP 34,35,65
Garipler Şiiri 87,88
GAZALİ 53
Gazi Mihail Salnamesi 7
Gence 21,22,23,82,110,113,121
127,136,139,144,146
147,153,186,187
Geray 91
Goran boy 146,157

G

Göyçe Aşık Muhiti 21,112,113
114,115,116,118,119,120
121,136,137,146,149,158
160,181

Göyçek Rıza Destanı 139

GÖYÇELİ AŞIK MUSA 28

Gümrü 132

Güney Azerbaycan 49,68,82,116
117,118,140,143,156,157
160,167,189

Gürcistan 9,110,128,130,149

Gürcü 37,39,84,114,130

H

HABİBİ 87

HACI BEKTAŞ 53

HACI ÇAYLI 153

HAÇATUR ABOVYAN 127

Haçmaz 136

HAKANİ 78

Hakaslar 32

HALİKVERDİ BOZALKANLI 152

HALİL KARADAĞLI 133

HALLAÇ MANSUR 53

HALTANLI TAĞI 133

HAN HANIM OĞLU ALİ 127

HANLAR MUHARREMOV 153,155

Harezm 48,49,85

Harezm Bahşıları 166,48

Harezmi Oğuzları 16,47

HASAN İSKENDERLİ 160

HASAN PAŞA 14

HASTA HASAN 129,130

Hasta Hasan Ocağı 130,131

H

HASTA KASIM,84,
86,94,95,101,102,111
116,135,154,141,142,144,158
178,186,

Hasta Kasım Destanı 65,132,139,153
159,176

HASTA NESİMİ 84

HATAYİ 84,87,94

Hatemşah Destanı 156

HATINCI ALEKBER 150

Hatınlı Köyü 146

HATİCE 98

HAZRETİ ALİ
26,65,68,69,86,89,132,159

HAZRETİ MUHAMMED 99

Hekeri Çayı 65

Heydar Bölgesi 161

Heyderi 83

HEYYAT MİRZA 147

HEYYAT MİRZA HASAN 147

Hındı Memmed 145,146

HINNALI KASIM 148

HIZIR 65,89

Hindistan 134

Hint 13

Hiydec Bölgesi 161

Horasan 82,153,162,164,186

Horasan Aşık Muhiti
112,114,115,155,163

Horasan Erenleri 163

Hors Köyü 122

Hoy 110,158,187
Hristiyanlık 13
Hudadat Destanı 156
Hun Türkleri 31
Hunlar 8,103
Hurufilik 124
HÜMMET ALİZADE 124,150
Hürremdere 161,162
Hanağa Köyü 124
HÜSEYİN 118
Hüseyin Beyçoban Destanı 148
HÜSEYİN BOZALKANLI
143,148,150,151
HÜSEYİN SARAÇLI
111,144,146,173
HÜSEYİN ŞEMKİRLİ
103,102,143,148,150

I

Irak Türkmenleri 77
Iğdır 125,158,160

K

K.KÖROĞLU 45
K.LEVONYAN 64
K.P.SNESAREN 16
Kabaklı Köyü 122
Kabe 94,95
Kaçak Kerem 105
Kaçak Kerem Destanı 150
Kaçak Nebi 105
Kaçak Süleyman Destanı 150
Kaçak Tanrıverdi Destanı 150
Kaf Dağı 32
Kafkasya 117,107,132,154,155
Kalanı Köyü 141
Kalbi-Selbi Destanı 156
Kalenderi 83
Kalevyer Bölgesi 156
KAMGAN-KAM KAĞAN 9,10
Kandal Dağı Destanı 150
KANLI KOCAOĞLU KANTURALI
30,31,33
KAR HÜSEYİN 150
KARA BEZİR 66
KARA MEVLAYEV 150
KARA VEZİR 69,70,72,89
Karabağ 111,114,122,123,134
136,137,138,143,146
154,176,186
Karabağ Aşık Muhiti 112,113,114
117,120,134,135,136,137,138,152
KARAÇIOĞLU İBRAHİM 148
Karaçöp Kasabası 142
Karadağ 110,137,135,136,138,
140,156,157,169
Karadağ-Tebriz Aşık Muhuti 112,114
140,141,156,157,169
Karaim 23
Karakaya Köyü 122
Karapapak 164
Karayazı Kasabası 142
Karluk 47
Kars 128,158,174
Kars Aşık Muhiti 112,113,143
Kaşkay 79,111
Kaşkay Aşık Muhiti 112,115,155,163
Kaşkay-Şiraz Bölgesi 164
Kazak
16,30,31,32,35,36,45,47,48,82,146

K

Kazak Şamanları 83
Kazakistan 130
Kelbeçer-Laçin 120
Kelbi Destanı 159
Kemerli 126
KEMSAVAD 149
KEMSAVAD 150
Kenter Destanı 159
KEREM 127
KEREM 66,173
Kerim Destanı 126
KERKERLİ MUHAMMED 157
Kerkük Bölgesi 174
Keşişkent 124
KEŞİŞOĞLU 127
Kever 115
Kıpçak 47,49
Kırgız Bahşıları 29
Kırgızistan 34
Kırgızlar 12,13,16,32,45,46,47,48
Kırım Tatarları 23
Kırklar Piri Ocağı 132
Kızılgöç 128,130
Kızılveng 118
KIZILVENKLİ AŞIK ALİ 119
Kişveri 87
KLAVİYO 56
KORANBOYLU SEFER 150
Kore 44
Korkut Ata 48,49
KÖR NESİB 129
KÖROĞLU 14,30,49,62,105,108
Köroğlu Destanı 60,104,107,124
131,145,149,150,156,157
159,179
KÖROĞLUHAN 120,149
KÖVREK MURAT 146
Kuba 79
Kuba-derbend 82
KUL ABBAS 84,85
KUL ALESKER 85
KUL ALLAHKULU 146
KUL ARTUN 84
KUL ARZUNİ 84
KUL DEVELİ 84
Kul Ebend 48,84
KUL ELBEN 48,86
KUL HİMMET 84
KUL KARANİ 129
KUL KASIMOV 123
KUL KOCA AHMET 84,86
Kul Mahmud 48
KUL MAHMUT 84,86
KUL MEŞREB 84,86
KUL MUHAMMET 84
KUL MUSTAFA 122
Kulam-Kemter Destanı 156
KULOĞLU 84
Kumuk 49
Kur'an-ı Kerim 29,80
KURBANİ 69,81,87,91,94,
95,97,98,103,104,111,
116,119,135,136,137,
139,147,152,153,154,156,186

K

Kurbani Destanı 65,69,70,96,101,127, 136,139,152,162,178,179

KUŞCU İBRAHİM 144,146

Kuşcu Köyü 141

Kuzey Azerbaycan 140,146

Küçük Asya 40

Kürdemir Nahiyesi 141

Kürt 161

KÜVENDİKLİ AHMET 150

M

M.AĞAYAN 64

M.AUEZON 46

M.CİNAŞKAN 64

M.F.KÖPRÜLÜ 42

M.H.TEHMASİB 41,64,150

M.SEYİDOV 41

Macarlar 31

MAHMUD MEHMEDOV 150,151

MAHMUT ALESKEROĞLU 139,141

Maku 158

Manas Destanı 13,16,36,49

Mani 91

Mansırı 83

Marağa Bölgesi 110,156,187

Marağa Köyü 134,156

MARALYANLI AŞIK PERİ 137

Masum Efendi 133,134

Masum-Dilefruz Destanı 133

Materdaran El Yazmaları 122

MEFTUN AZİZ 148,150,178

Meftun-Leyla Destanı 148

MEHMED MEMEDOV 21

MEHMET HÜSEYİN 118

MELEK 105

Memluk 12,13,103

Merend 190,110

Merend Bölgesi 113,156,178

MERENDLİ TAĞI 157

Meshet-Cavahetiye 128,130

Meşkin Bölgesi 156

MEVLANA CELALEDDİNİ RUMİ 53

MİKAYİL AZAFLI 148,149,170

MİRZA BAYRAMOV 150

MİRZA BİLAL 112

MİRZALİ 125

MİSKİN ABDAL 116,117,154

MİSKİN ABDAL 84,147,148

Miskin Abdal Ocağı 116,117,118,140

MİSKİN BÜRCÜ 84

MİSKİN HATAYİ 84

MİSKİN MAHMUT 84

Miskinli Köyü 148

MİSKİNLİ ŞAİR VELİ 150

Mizan'ul Evzan 40,89

MOLLA ALİYNEN RAFİ 156

Molla CUMA 134,135

MOLLA KASIM 139,141

MOLLA PENAH VEKİF 172

MOLLA SAMED 150

Muğan 82,140

MUHAMMED 51,57,132

MUHAMMED ALİ 122

MUHAMMED FUZULİ 42

MUHAMMED MUSTAFA 51,53,57

M

MUHAMMED SADAHLI 148

Muhammes 83,109

MUHARREM HÜSEYİNLİ 151

MURAT NİYAZLI 81,150

MÜLKÜLLÜ HASAN 150

MÜŞGÜNAZ 103

N

NABIRLI AŞIK BADEM 141

Nadirhanlı Köyü 120

Nahçıvan

110,111,124,125,126,143,187

Nahçıvan Aşık Muhiti

113,114,116,117

124,126,128,134,176

Nahçıvan Aşıklar İttifakı 125

Narsu Köyü 134

NASREDDİN İSMAİLOV 150

Neceboğlan 48

Necef-Perizad destanı 156

NESİMİ 85,87

NEVRUZ 65,66,88

Nevruz Kendap 67,68

Nevruz-Kendab Destanı 66,179

NİZAMİ 78

Nogaylar 31,49

NÖVRES İMAN 118,119,121

NURETTİN KASIMLI 146

O

Oğuz Beyleri 38,73

Oğuz Diyarı 115

Oğuz İli 71,72

Oğuzlar 9,17,19,20,29,30,31,32

33,34,38,47,49,62,71,72,

O

Oğuzname 49,60,61,72,89,90,91

104,105,106,176,184

Ordubad 124,125

Ordubadlı Kerim 124

Orta Asya 40,56,130

Orta Asya Türklüğü 4

Ortadoğu 52

Osmanlı 14,50,76,79,100,103

104,108,109,130,186

Ozanlar Mahallesi 147

Ö

Öksözlü SAMED 148

Öksözlü Samed Destanı 148,150

Öksüz DEDE 84

ÖMER 129

Öysözlü Köyü 146,148

Özbek 14,35,36,40,45,46,47,48,49

Özbek Türkçesi 64

P

Padar Köyü 139

PADARLI AŞIK ZEKİ 141

Pehlevi 39

Pehlevice 39

Polonya 24,36

Polonyalılar 31

R

RESUL 88

RESUL KURBANİ 157

Rum 137

Rus Emperyalizmi 126

Rus İmparatorluğu 130

Ruslar 31,130

Rusya 110,114

Rutul 131
S
S.MALHİSYANS 64
S.MUKANOV 46
Saadet Buta 145
Sabirabad 141
SADIK SULTANOV 144,146
SAFİ HAMİD 142,154
SOfi Hamid Ocağı 139,147,148
SALAHLI PAŞA 150
Sallı 122,123
SALMAN MÜMTAZ 141
SALMAN MÜMTAZ 67,140
Salyan 141
Samedağa Destanı 145
Samedağı Destanı 178
Sanskritçe 45
SARI AŞIK 88,135
Sarı Aşık Mezarı 65
SARO HANZANYA 64
Savalan Dağı 156
Save 79,111
Save Aşık Muhiti
112,115,155,162,169
Save-Hamedan Bölgesi 162
Saylan 121
SAZBEND GAZANFER 153
SAZBEND VİLAYET 153
Sederek 125,126
Sefavi 55,58,62,77,79,82,103,104,108
109,112,140,184,186
SEFİL DATO 84
SEFİL LADO 84,130
SEFİL MAGDALAN 84
SEFİL ŞENLİK 84
SEFİLİ 129
SEFİLLİ MEHMET 133
Sefilli Mehmet Destanı 136
SEĞREK 29,72
Sehend Dağı 156
SELCAN HATUN 30
Selçuklular 19,20,38,103
Selim Geçidi 121
SELİM SİNEDEFTER 149
Selmas 110,158
Selmas 113,187
Semetey Destanı 16,36
Serab Bölgesi 156,178
Sereskend Bölgesi 156
SEYDİ 65
Seydi Peri Destanı 89,65,68,139
SEYFELLİ PENAH 148
Seyfelmülük Destanı 134,139
SEYTEK 36
Seyyad-Hamra Destanı 48
Sibir 74
Sibir-Altay 4,10,12,16,34,37
Sofular Köyü 148
SOLET KASİMİ 161
SOLMAZ KOSAYEVA 151
Sovyet İttifakı 130
Sovyetler Birliği 4
SÖVDEGER OĞLU RESUL 88
Sulduz 158,161
SULTAN SELİM 50
Sultaniye Bölgesi 161

Süsen 126
Ş
ŞAH ABBAS 68
ŞAH İSMAİL 105,117
Şah İsmail Destanı 104,107,141,156
ŞAH İSMAİL HATAYİ 77,86,94,116,117,131
Şah İsmail Safevi Salnamesi 77
Şah İsmail'in Ata Mülkü 145
Şah İsmail-Gülzar Destanı 179
Şahbuz 125,126
ŞAH-I MERDAN 75
Şair Ağacan 145,146
ŞAİR AL HÜSEYİN 122
ŞAİR MUHAMMED 122
Şair Nebi 145,146
ŞAİR RIZA KULU 122
ŞAİR TAHMAS 122
ŞAİR VELİ 153
Şamahı 110,121,141,187
Şamlı Köyü 141
Şebustar Bölgesi 156
ŞEBUSTARLI AŞIK KEŞEM 157
Şehri-Mehri Destanı 145
Şeki 79,134
Şeki-Zagatala Bölgesi 131
Şemkir 81,121,146
ŞEMKİRLİ AŞIK HÜSEYİN 120,179
ŞEMSİ TEBRİZLİ 53
Şerur 125,128
ŞEYDAYİ 84
ŞEYH CÜNEYT 131
ŞEYH HAYDAR 131
ŞIH MAHMUTLU USTA ABDULLAH 130
Ş
ŞIHLI MUHAMMED 148,149,150
ŞIHZERLİ AŞIK BİLAL 141
Şıhzerli Köyü 139,140
ŞİKESTE ABDULLAH 84
ŞİLVANLIAŞIK SULTAN 141
Şiraz 79
ŞİRVAN 48,82,110,111,132,133 136,138,139,140,141,147 154,186
Şirvan Aşık Muhiti 112,115,128,139 140,141,142,157,169,179
ŞİRVANLI AŞIK DOSTU 139
ŞİRVANLI MOLLA KASIM 139,141
ŞİŞKAYALI AŞIK AYDIN 118,120
Şuşahan Sarayı 113,114
T
Tabasaran 131
Tahir-Zühre 48,179
Tavuz 82,111,146,147,148,151,153 178,179
Tayvan 44
Tebriz 110,111,125,127,143,153 156,169,179,187
Tebriz-Aralık 156
Tebriz-Karadağ 82,111,115,117,144 154,157,158,162,178,179,186
Tebriz-Şirvan 140
TECNİS ALİ 119
Tekle Köyü 139
Telimhan Destanı 162

T
TELLİ 103
Terter 138
TEYMUR MORULLU 150
Tiflis 110,127,143,187
TİNADİN MEMMEDOVA 144
Tufarkan 68
TUFARKANLI ABBAS
95,154,156,186
Turu 98
Türk Dili 37,38,40,41,44,45
Türk Edebiyatı 40
Türk Medeniyeti 44,46,54,66,100,131
Türk Sufiliği 54,62,89
Türk, Türkler 8,24,29,31,33,34,43
56,58,9,61,65,71,74,84,100
104,106,110,114
Türkçe 39,45,63,64
Türk-İslam Medeniyeti 185
Türkistan 4,12,24,25,34,40,
44,45,46,49,50,54,74
75,84,77,83,88,163
Türkistan Türkleri 47
Türkiye 49,109,125,128,130
Türkmen 25,26,27,34,36,46,47,48
49,77,83,159,163,164
Türkmenistan 12,47,48
U
Ucar Nahiyesi 139
Ukrayna 24,36,37
Ukraynalılar 31
ULDIZ SÖNMEZ 151
Ural 34,43,46,50,51,56,75
Urfani 82
Urmiye 83,110,111,117,127,144,153,
154,158,159,162,179,186,187
U
Urmiye Aşık Muhiti 82,112,113,115
124,138,143,155,158,161,162,
169,172,174,178,179
Urmu 143
USTA ABDULLA 118
Usta Bedel 152,153
USTA HUDU 153
USTA POLAT 129
USTA SİRAC 153
Uşun Koca Oğlu Seğrek Boyu 72
Uygurlar 23,30,44,47
Ü
Üçkilise 125

V
V.A.GORDLEVSKİ 37,38,40,63
V.V.BARTOLD 23,44,45
VAKİF 150
VALEH 135,136
Valeh-Zernigar 127,132,134
VARHİYANLI MUHAMMED
133,134
Varsağ 91
Varsak 59
Vedibasar 126
VELİ HULUFLU 150
VELİ MİSKİNLİ 149
VELİKENTLİ FETALİ 133
Venedik 28
VİDADİ 150

Y

YAHYA BEY DİLGEM 102,148
YAKUP BİNİSLİ 157
Yakutsk 13
Yanşak 58
Yedi Cam 42
Yelenovka 115
Yemen 131
Yeni Şah Destanı 129
Yenisoy 13
YERSULU AŞIK EMİN 133
Yesevilik 49,58,82,83,85,88,185
YETİM AYDIN 65,70,84,88,89,97
127
Yetim Aydın Destanı 65,68,90,96
127,134,139
Yetim Hüseyin 145
Yödicöy 49
Yunan 84,114
YUNUS EMRE 141,142

Z

Zagatala Bölgesi 35,79,134
ZAHİT ASLANOĞLU 153
Zebgibasar 126
Zencan 70,82,117,143,153,154,186
Zencan Aşık Muhiti
112,115,155,161,162
Zencanlı Kurban Destanı 162
Zengezur 110,115
Zergemşah Destanı 179
Zerkemşah 146
Zerzibil 118
Ziyad-Şevket Destanları 124
ZİYAEDDİN KEŞALİ 147
Zod 118
ZÜLFİYE AŞIKLI 152,153