

TOPLUMSAL BELLEK VE
KÜLTÜREL KİMLİK AÇISINDAN
ÂŞIKLIK GELENEĞİ
(AZERBAYCAN ÖRNEĞİ)



Prof. Dr. Hatire Beşirli

Editör: Prof. Dr. Fuzuli Bayat

UMAY YAYINEVİ

**TOPLUMSAL BELLEK VE KÜLTÜREL
KİMLİK AÇISINDAN ÂŞIKLIK
GELENEĞİ
(AZERBAYCAN ÖRNEĞİ)**

Prof. Dr. Hatire Beşirli

Editör: Prof. Dr. Fuzuli Bayat





TOPLUMSAL BELLEK VE KÜLTÜREL KİMLİK AÇISINDAN ÂŞIKLIK GELENEĞİ (AZERBAJCAN ÖRNEĞİ)

Prof. Dr. Hatire Beşirli

Editör: Prof. Dr. Fuzuli Bayat

YAYIN NU/No: 64

**T.C. KÜLTÜR ve TURİZM
BAKANLIĞI SERTİFİKA NU/Sertificate Num-
ber:** 82658

ISBN: 978-625-93257-4-3

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18996563>

KAPAK/Cover:

Umay Yayınevi



Web Sitesi/ Web Page:
<https://umayyayinevi.com>

E-posta/Contact:

umayyayinevi@gmail.com
iletisim@umayyayinevi.com

Adres/Address:

55200, Atakum/Samsun/Türkiye

Kütüphane Kartı/Catalog in Publication

1. Baskı, Umay Yayınevi, v+215 sf., Dizin yok, kaynakça var, Samsun, 2026/ 1st Edition, Umay Publishing House, v+215 pages, No index, bibliography included, Samsun, 2026

Anahtar Kelimeler/Key Words

1. Âşıklık geleneği, 2. Azerbaycan, 3. Toplumsal bellek, 4. Kültürel kimlik

Kitabın bütün yayın hakları Umay Yayınevi'ne aittir. Yayınevinden yazılı izin alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği akademik çalışmalar ve tanıtım faaliyetleri haricinde, kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz; hiçbir matbu ve dijital ortamda kopya edilemez, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz. Kitabın bütünü benzerlik tespit yazılımlarıyla taranmıştır. All publication rights to this book belong to Umay Publishing House. Without written permission from the publisher, except for academic studies and promotional activities where the source is clearly indicated, the book may not be quoted in part or in whole; it may not be copied, reproduced, or published in any printed or digital medium. The entire book has been scanned using similarity detection software.

Atf/Cite: Beşirli, H. (2026). *Toplumsal bellek ve kültürel kimlik açısından âşıklık geleneği (Azerbaycan örneği)*, (Ed. Fuzuli Bayat). Umay Yayınevi.

**TOPLUMSAL BELLEK VE KÜLTÜREL
KİMLİK AÇISINDAN ÂŞIKLIK
GELENEĞİ
(AZERBAYCAN ÖRNEĞİ)**

Prof. Dr. Hatire Beşirli

Editör: Prof. Dr. Fuzuli Bayat



İçindekiler

İçindekiler.....	i
EDİTÖRDEN Sazın Avazında Kimliği ve Tarihi Aramak.....	iii
GİRİŞ:.....	1
Toplumsal Belleğin Sesi ve Kültürel Kimliğin Taşıyıcısı Olarak Âşıklık	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	5
ÂŞIK EDEBİYATININ SORUNLARI VE TARİHİ SEYRİ	5
Giriş.....	5
1.1. Âşıklık Geleneğinin Teorik ve İcrâî Boyutları.....	7
1.2. Âşık Sanatının Sosyo-Kültürel Konumu ve Araştırma Sorunsalı	11
Sonuç	17
İKİNCİ BÖLÜM	20
TEŞEKKÜL TARİHİ BAĞLAMINDA ÂŞIK EDEBİYATININ TEMEL NİTELİKLERİ	20
Giriş.....	20
2.1. Âşıkların Kurumsallaşması ve Geleneğin Kökeni Meselesi ..	22
2.2. Âşık Sanatının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Kaynakları	30
2.3. Âşık Sanatının Gelişim Evreleri	37
2.4. Ozan-Âşık Münasebeti: Süreklilik mi, Dönüşüm mü?	42
2.5. Ozan-Âşık Geçiti ve Tarihi Yanılmalar	50
2.6. Âşık Edebiyatının Yapısal Özellikleri	56
2.6.1. Âşık Şiirinin Tür Sistemi ve Şekil Özellikleri.....	56
2.6.2. Âşık Şiirinin Poetik Özellikleri.....	76
Sonuç	79
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	82
ÂŞIK EDEBİYATININ İKİ KOLU: SAZ ŞAİRİ (ÂŞIK) ve EL (HALK) ŞAİRİ	82
Giriş.....	82
3.1. El Şairleri veya Sazsız Âşıklar.....	83
3.2. Âşık Sanatının Zenginleşmesinde El Şairlerinin Rolü	88
3.3. Değişen Teknolojik Çağ ve Yeni Dövrün El Şairleri	116
Sonuç	126



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	129
BADELİ ÂŞIKLIK (HAK ÂŞIKLIĞI) GELENEĞİ	129
Giriş	129
4.1. Tasavvufî-İrfanî Bağlamda Hak Âşıklığı	131
4.2. Hak Âşığı Kavramının Dini-Tasavvufî Boyutu	135
4.3. Tarikat Ehli Âşık'tan Saz Şairi Âşık'a Dönüşüm Süreci	151
Sonuç	161
BEŞİNCİ BÖLÜM	164
AZERBAYCAN FOLKLORUNDA ÂŞIK MUHİTLERİ, ÂŞIK OKULLARI VE ÂŞIK KOLLARI ANLAYIŞI ÜZERİNE	164
Giriş	164
5.1. Okul ve Muhit Anlayışları	166
5.1.1. Gencebasar Âşık Muhiti	173
5.1.2. Borçalı Âşık Muhiti	175
5.1.3. Ağbaba-Çıldır Âşık Muhiti	177
5.1.4. Göyçe Âşık Muhiti	179
5.1.5. Dereleyez Âşık Muhiti	182
5.1.6. Nahçıvan Âşık Muhiti	183
5.1.7. Karabağ Âşık Muhiti	185
5.1.8. Şirvan Âşık Muhiti	186
5.1.9. Derbent Âşık Muhiti	190
5.1.10. Save Âşık Muhiti	191
5.1.11. Urmiye Âşık Muhiti	192
5.1.12. Karadağ-Tebriz Âşık Muhiti	193
5.1.13. Kaşkay Âşık Muhiti	194
5.1.14. Zencan Âşık Muhiti	194
5.2. Muhit ve Okul Kavramlarının Özellikleri	195
5.3. Âşık Kolları Anlayışı	200
Sonuç	213
KİTABIN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ	203
Âşık Edebiyatının Kavramsal Problemleri ve Modern Araştırma Perspektifleri	203
KAYNAKÇA	207



EDİTÖRDEN

Sazın Avazında Kimliği ve Tarihi Aramak

Âşıklık, Türk dünyasının kültürel genetiğini taşıyan köklü bir geleneğin yalnızca estetik bir ifadesi değil; aynı zamanda geniş bir sosyolojik ve antropolojik haritasıdır. Bu gelenek, bir halk edebiyatı türü olmanın çok ötesinde, bir milletin tarihsel süreçte oluşturduğu “kültürel DNA”yı ve “toplumsal hafıza kartı”nı içinde barındıran canlı bir kültür sistemidir. Toplumsal bellek, bir toplumun geçmişini bugüne taşıyan ve geleceğini bu birikim üzerine inşa etmesini sağlayan en hayati mekanizmalardan biridir. Bu bellek sadece yazılı metinlerde değil; sözlü kültürün taşıyıcıları aracılığıyla, sesin, sözün ve ritmin estetik birleşimi sayesinde kuşaktan kuşağa aktarılır. Türk kültür coğrafyasında bu belleğin en güçlü, en dinamik ve en dirençli dışavurumlarından biri kuşkusuz âşıklık geleneğidir.

Sazın teliyle sözün büyüsunü birleştiren âşık, bir sanatçı olmakla yanaşı aynı zamanda bir tarih anlatıcısı, bir toplumsal hafıza muhafızı ve çoğu zaman bir kültürel rehberdir. Orta Asya'nın kadim ozan-baksı geleneğinden beslenerek Anadolu'ya ve Azerbaycan'a uzanan bu sanat, zamanla farklı coğrafyalarda farklı biçimler kazanmış, fakat özündeki kültürel misyonu korumayı başarmıştır. Azerbaycan topraklarında kök salan ve buradan Anadolu'ya, Kafkasya'ya ve geniş Avrasya sahasına yayılan bu gelenek; yalnızca bir müzik veya şiir türü değil, aynı zamanda bir halkın dünya görüşünü, etik değerlerini, tarihsel deneyimini ve siyasal duruşunu kodlayan kapsamlı bir kültürel sistemdir.

Elinizdeki bu çalışma, Prof. Dr. Hatire Beşirli'nin “Toplumsal Bellek ve Kültürel Kimlik Açısından Âşıklık Geleneği (Azerbaycan Örneği)” başlıklı araştırması etrafında şekillenmiş olup, âşıklık geleneğini tarihsel, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla ele alan kapsamlı bir inceleme sunmaktadır. Eser, ozan-baksı geleneğinin kadim köklerinden başlayarak günümüzün dijitalleşen performans dünyasına kadar uzanan geniş bir tarihsel süreci disiplinlerarası bir yaklaşımla mercek altına almaktadır. Bu yönüyle kitap, okuru folklorik bir mirasın tanıklığıyla beraber aynı zamanda geleneksel olandan modern olana



doğru evrilen sancılı ancak hayati bir dönüşüm hikâyesine davet etmektedir.

Çalışmanın ilk bölümlerinde ele alınan teorik ve icrâî boyutlar, âşıklık araştırmalarında sıklıkla karşılaşılan önemli bir probleme, yani kavramsal bulanıklığa dikkat çekmektedir. Özellikle “ozan”la “âşık”, “saz şairi” ile “el şairi” kavramları arasındaki sosyolojik ve sanatsal farkların ayrıntılı biçimde ele alınması, geleneğin iç dinamiklerini anlamak açısından dikkat çekici bir katkı sunmaktadır. Bu ayırım, yalnızca terminolojik bir netlik sağlamamakta; hem de âşıklık geleneğinin estetik üretim mekanizmalarını, toplumsal işlevini ve sanatçı kimliğinin oluşum süreçlerini de daha anlaşılır kılmaktadır.

Bu monografik eserde âşıklık, statik bir folklorik kalıntı olmaktan ziyade kitle iletişimi, kültürel antropoloji ve post-Sovyet toplum çalışmaları ışığında yaşayan, dönüşen ve toplumsal adaptasyon kabiliyeti yüksek bir kültürel kurum olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı, geleneğin geçmişe ait bir kültür unsuru olmakla yanaşı hem de modern toplumun değişen koşullarına uyum sağlayabilen dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada Azerbaycan folklorunun zenginliğini yansıtan Göyçe, Şirvan, Tebriz ve Gence gibi önemli âşık muhitlerinin tarihsel gelişimi, bu muhitlerde oluşan mektep ve kol gelenekleri kitabın en özgün bölümlerinden birini oluşturmaktadır. Her biri farklı bir kültürel iklimin ürünü olan bu muhitler, âşıklık geleneğinin yalnızca bireysel bir sanat formu olmadığını; aksine güçlü bir okul ve usta-çırak geleneği içinde şekillenen kolektif bir kültür alanı olduğunu göstermektedir. Badeli âşıklık fenomeninden tasavvufi derinliğe, epik destan anlatıcılığından lirik koşmalara kadar uzanan bu geniş yelpaze, sazın telindeki her bir vuruşun aslında toplumsal bir kimlik inşasına karşılık geldiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Kültürel anlamda dikkat çekici yönlerden biri de âşığın toplumsal ve siyasal konumunu öne çıkarmakla ortaçağdan günümüze değin bu sanatın serüvenini izleyebilmektir. Tarih boyunca âşık, kimi zaman iktidarın sesi, kimi zaman ise halkın vicdanı olarak toplum içinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bu çift yönlü konum, âşıklık



geleneğinin siyasal temsil gücünü ve toplumsal etkisini anlamak açısından son derece önemlidir. Özellikle Sovyet döneminde yaşanan ideolojik baskılar ve kültürel yönlendirmeler ile bağımsızlık sonrası ortaya çıkan yeni kimlik arayışları, âşıklık geleneğinin tarihsel serüvenini adeta bir “kültürel hayatta kalma mücadelesi” olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Modernleşme ve dijitalleşme süreçlerinin hız kazandığı günümüzde âşıklık geleneği de yeni iletişim ortamlarıyla karşı karşıyadır. Sahne performanslarının medya aracılığıyla yaygınlaşması, dijital platformların geleneksel icra ortamlarının yerini kısmen alması ve yeni kuşak âşıkların farklı ifade biçimleri geliştirmesi, geleneğin dönüşüm dinamiklerini daha da görünür kılmaktadır. Bu bağlamda âşık bir birey gibi geleneğin modern dünyada nasıl yeniden üretildiğini ve kültürel sürekliliğin hangi mekanizmalar aracılığıyla korunduğunu da hatırlatmaktadır.

Bu kitap, yalnızca halk bilimi araştırmacıları için hazırlanmış akademik bir inceleme değildir. Aynı zamanda Türk dünyasının kültürel köklerini, toplumsal hafızasının nasıl şekillendiğini ve kimlik inşasının hangi kültürel araçlarla sürdürüldüğünü anlamak isteyen her okur için değerli bir başvuru kaynağıdır. Şiirsel formların teknik analizini aşarak bir “kültürel kimlik okuması”na dönüşen bu çalışma, sazın sesini hem kulakla hem de tarihsel bilinç ve kültürel farkındalıkla dinlemenin kapılarını aralamaktadır.

Gelecek kuşakların kendi kimliklerini inşa ederken dayanacakları sağlam kültürel temellerin anlaşılmasına katkı sunan âşıklık geleneği asırlardır süregelen canlılığını ve toplumsal önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu bağlamda âşık sanatı, sazın tellerinde yankılanan sesin aslında bir milletin hafızası, kimliği ve tarihsel sürekliliği olduğunu güçlü bir biçimde hatırlatmaktadır.

Sonda bu çalışmanın, Türk dünyasının ortak kültürel mirasının anlaşılmasına ve âşıklık geleneği üzerine yapılacak yeni araştırmalara ilham vermesini temenni ediyoruz.

Editör: Fuzuli Bayat

Mart 2026

GİRİŞ:

Toplumsal Belleğin Sesi ve Kültürel Kimliğin Taşıyıcısı Olarak Âşıklık

Tarihi seyri bakımından âşıklık geleneği, Türk kültür coğrafyasının en kadim ve en dirençli yaratım biçimlerinden biri olarak, şiiri, müziği ve anlatıyı tek bir estetik bütünlük içinde buluşturan senkretik bir sanat fenomenidir. Bu gelenek, yalnızca bireysel bir sanat icrası ya da sözlü edebiyat ürünü olarak değil; toplumun tarihsel hafızasını, inanç dünyasını, ahlaki kodlarını ve estetik tercihlerini kuşaktan kuşağa aktaran canlı bir kültürel aktarım mekanizması olarak varlık göstermektedir. Azerbaycan sahasında âşıklık, halkın kolektif tecrübesini şekillendiren ve süreklilik kazandıran temel kültürel taşıyıcılardan biri olma özelliğini bugün dahi muhafaza etmektedir.

Âşıklık geleneğinin bu çok katmanlı yapısı, onun yalnızca metin merkezli bir edebiyat alanı olarak değerlendirilmesini yetersiz kılmaktadır. Zira âşık sanatı, icra ortamı, dinleyiciyle kurulan etkileşim, usta-çırak ilişkisi ve manevi meşruiyet zeminiyle birlikte anlam kazanan bütüncül bir sosyo-kültürel olgudur. Bu bağlamda âşıklık, toplumsal kimliğin inşasında etkin rol oynayan, belleği canlı tutan ve kültürel sürekliliği sağlayan dinamik bir sistem olarak ele alınmayı zorunlu kılar. Elinizdeki çalışma, âşıklık geleneğini yalnızca edebî ürünler üzerinden değil; tarihsel dönüşümleri, toplumsal işlevleri ve kimlik üretme kapasitesi çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlayan bütüncül bir bakış açısına dayanmaktadır.

Türk kültür tarihinde ozan-baksı mirası ile âşıklık geleneği arasındaki ilişki çoğu zaman doğrusal bir evrim süreci olarak değerlendirilir. Oysa bu ilişki, birinin diğerinden türediği teknik bir “devamlılık”tan ziyade, Bozkır-Türk Medeniyeti ile İslami-Türk Medeniyeti olarak tanımlanabilecek iki farklı dünya görüşünün kendilerine özgü üretim biçimlerini yansıtır. F. Bayat, bu fenomenolojik ve epistemolojik ayrımı monografik bir çalışmada daha da derinleştirerek, kopuzdan saza geçişin yalnızca teknik bir değişim değil, çok daha kapsamlı bir zihniyet dönüşümü olduğunu ortaya koymuştur. Literatürde



sıkça dile getirilen “kopuzun yerini sazın, ozanın yerini âşığın alması” söylemi ise, aslında bu süreçte yaşanan derin ontolojik kırılmayı görünmez kılar.

Eski Türk toplumsal yapısında ozan ya da baksı, şifacı, kahramanlık anlatıcısı ve kutsalın tercümanı olarak şaman kimliğiyle iç içe bir konumda bulunur. Onun sanatı bireysel bir ifade alanı değil, toplumsal ritüelin ayrılmaz bir parçasıdır. İslami dönemle birlikte ortaya çıkan âşık ise gücünü artık kadim törelerden değil, tasavvufi derinlikten ve lirik duygulanımdan alır. Bu geçiş, sanatın meşruiyet zemininde köklü bir değişimi ifade eder. Ozanın sözü, toplumsal belleğin ve törenin kutsal bir emaneti iken, âşığın sözü ilahi aşkın ve bireysel duyuşun bir yansımasıdır. Dolayısıyla burada söz konusu olan basit bir dönüşüm değil, sanatkârın toplum içindeki konumunun yeniden tanımlandığı derin bir medeniyet kırılmasıdır.

Âşıklık kurumunun yapısını doğru biçimde analiz edebilmek, “âşık” ile “el şairi” arasındaki ince fakat keskin ayrımı kavramayı gerektirir. El şairi, geleneğin edebî hafızasını taşıyan, şiiri teknik ve estetik bir form olarak üreten ana damar niteliğindedir. Âşık ise bu birikimi müzikle, yani sazla ve irticalen anlatım yeteneğiyle birleştirerek kamusal alana taşır. Bu yönüyle âşık, yalnızca bir yazar değil, toplumsal belleği canlı tutan bir performans sanatçısı ve aynı zamanda kültürel bir diplomattır.

Bu kitapta âşık sanatının yalnızca estetik bir faaliyet olmadığı ve bunu en açık biçimde ortaya “hak âşıklığı” fenomeni üzerinde de durulmuştur. Hak âşıklığı makam, sanatsal becerinin ötesinde batını bir tecrübe gerektirir. Hak âşığı, sanat yolculuğuna çoğu zaman rüyada bade içme gibi manevi bir başlangıçla adım atar; bu durum bir icazetten ziyade manevi bir yetkilendirme olarak görülür. Bu düzeydeki bir âşık için söz, yalnızca kafiye ve ölçüden ibaret değildir; ilahi bir kaynaktan süzülüp gelen hakikatin sesi olarak kabul edilir. Hak âşıkları, tasavvufi remizler ve sembolik bir dil aracılığıyla dünyevi olanı manevi olana tercüme ederler. Onlar için sazın her teli ve her perdesi, bir hakikat arayışının parçasıdır.

Azerbaycan âşık edebiyatının zengin dokusunu anlamlandırmaya çalışırken geleneksel tasnif yöntemleri olan “muhit” ve “mektep”

kavramlarına odaklanmak, başlangıçta düzenleyici bir kolaylık sağlasa da derinlemesine bir incelemede geleneği statik coğrafi sınırların içine hapsetme tehlikesini beraberinde getirir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, Kafkasya ve çevresindeki siyasi sarsıntılar, göç yolları ve demografik kırılmalar, kültürel haritaların sabit kalmadığını, sürekli bir akış ve değişim içinde yeniden şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu dinamizm içerisinde, geleneği ayakta tutan ve ona asıl kimliğini veren unsurun fiziksel bir mekân değil, insan merkezli bir aktarım olan usta-çırak silsilesi olduğu gerçeği tüm ağırlığıyla kendini hissettirir. Âşıklık sanatı, toprağa bağlı bir aidiyetten ziyade, bir ustanın nefesiyle başlayan ve çırağın maharetiyle devam eden ruhsal ve teknik bir süreklilik arz eder.

Bu bağlamda, kitapta belirli bir üstadın sanatsal üslubu, icra tekniği ve repertuarı etrafında kristalleşen “âşık kolları”, geleneğin hem tarihsel devamlılığını koruyan hem de kendi iç disiplini tesis eden en temel yapı taşları olarak öne çıkmasına dikkat edilmiştir. Bir bölgenin coğrafi özelliklerinden ziyade, o bölgede ekol kurmuş bir ustanın bıraktığı iz, geleneğin karakterini belirleyen asıl etkidir. Dolayısıyla bu kollar, toplumsal belleğin sadece pasif birer saklama alanı değil; aynı zamanda dış baskılara karşı en dirençli, yaratıcılığını sürekli tazeleyen ve kuşaklar arası köprü kuran en üretken damarlarıdır. Âşık edebiyatının karmaşık yapısını çözümlenmek ve bu sanatın özüne nüfuz edebilmek için coğrafi merkezli sınıflamaların ötesine geçmek gerekir. Bu noktada, öğretinin en etkili ve verimli yolunun, geleneği canlı bir organizma gibi ayakta tutan “âşık kolları” üzerinden yürütülen bir inceleme olduğu tezi, bilimsel araştırmaların en sağlam dayanağını oluşturmaktadır. Sanatın sırrı mekânın sınırlarında değil, usta ile çırak arasındaki o kadim ve kopmaz bağın sürekliliğinde gizlidir.

Günümüzde âşıklık geleneği, 21. yüzyılın hızla değişen teknolojik, ekonomik ve kültürel dinamikleri karşısında yeni bir sınavdan geçmektedir. Geleneksel icra mekânlarından dijital platformlara taşınan âşık sanatı, bir yandan yüzeyselleşme ve bağlam kaybı riskiyle karşı karşıya kalırken, diğer yandan ulusal sınırları aşan bir kültürel temsil imkânı da elde etmektedir. Bu ikili durum, âşıklık geleneğinin hem

korunması hem de çağın şartları içinde yeniden anlamlandırılması gerekliliğini gündeme getirmektedir.

Bu monografi, saz canatı sürekliliğinden hak âşıklığı kavramına, coğrafi temelli muhit anlayışından usta merkezli âşık kollarına kadar uzanan geniş bir perspektif içinde Azerbaycan âşıklık geleneğini yeniden düşünmeyi hedeflemektedir. Amaç, bu köklü kültürel mirası modern bilimsel ölçütler ışığında yeniden tanımlamak, toplumsal bellek içindeki yerini görünür kılmak ve gelecekte yapılacak disiplinlerarası çalışmalara sağlam bir teorik zemin sunmaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ÂŞIK EDEBİYATININ SORUNLARI VE TARİHİ SEYRİ

Giriş

Türk kültür ekosisteminin en dirençli ve en dinamik unsurlarından biri olan âşık edebiyatı, yüzyıllar boyunca sözlü kültürün değişken ve çoğu zaman kırılğan zemininde şekillenmiş; tarihsel, toplumsal ve estetik dönüşümlerle sürekli biçimde yeniden üretilmiş, üretilenleri kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Bu gelenek, yalnızca kafiyeli sözlerin müziğe eşlik ettiği bir söz sanatı olarak değil; bir milletin kolektif şuurunun, ahlaki normlarının, inanç dünyasının ve tarihsel tecrübesinin estetik bir form içerisinde yoğunlaşarak görünürlük kazandığı bütüncül bir kültürel yapı olarak değerlendirilmelidir. Âşık, bu yapının merkezinde yer alan bir icracı olmanın ötesinde, toplumsal belleğin taşıyıcısı, yorumlayıcısı ve yeniden kurucusu konumundadır.

Ancak bu güçlü süreklilik ve üretkenlik, geleneğin kendi bünyesinde birtakım yapısal gerilimleri, teorik belirsizlikleri ve metodolojik ayrışmaları da beraberinde getirmiştir. Âşıklık geleneği üzerine bugüne kadar yapılan çalışmaların niceliksel zenginliğine rağmen, teorik çerçevenin modern bilimsel ölçütler doğrultusunda yeterince berraklaştırılmadığı; icrâ pratiklerinin çoğu zaman metin merkezli okumaların gölgesinde kaldığı ve geleneği var eden sosyo-kültürel bağlamın zayıf bir unsur olarak ele alındığı görülmektedir. Bu durum, âşık edebiyatının canlı, performatif ve bağlamsal karakterinin göz ardı edilmesine yol açmakla kalmamış geleneğin çok katmanlı yapısının daraltılmasına, dar analiz kalıplarına hapsedilmesine neden olmuştur.

Bundan dolayıdır ki âşık edebiyatının tarihî seyri, yalnızca kronolojik bir gelişim çizgisi olarak okunmamalıdır. Aksine bu süreç, değişen dünya tasavvurlarının, inanç sistemlerindeki dönüşümlerin, siyasal ve sosyo-ekonomik yapıdaki kırılmaların sanatçı kimliği ve sanatsal üretim üzerindeki izdüşümlerini yansıtan karmaşık bir dönüşüm alanıdır. İslam öncesi dönemin mitik ve yarı-kutsal ozan-bakısı geleneğinden, İslami çağda tasavvufî düşüncenin etkisiyle şekillenen hak



âşıklığı anlayışına geçiş, âşık sanatının geçirdiği en köklü ontolojik dönüşümlerden birini temsil etmektedir. Bu dönüşüm, çoğu zaman indirgemeci bir yaklaşımla ozanın âşığa, kopuzun saza evrilmesi şeklinde açıklansa da, gerçekte farklı medeniyet havzalarında teşekkül eden ve farklı toplumsal işlevler üstlenen sanatçı tiplerinin ortaya çıkışını ifade etmektedir.

Tekke ve zaviye çevrelerinden beslenen tasavvufi söylem, zamanla kervansaraylar, pazar yerleri, köy odaları ve âşık meclisleri aracılığıyla kamusal alana taşınmış; modern dönemde ise kent mekânları, festivaller ve dijital platformlar gibi yeni icra alanlarıyla genişlemiştir. Bu geniş mekânsal spektrum, âşık edebiyatının yalnızca düşünsel ve inançsal temellerini değil, aynı zamanda müzikal yapılarını, anlatı biçimlerini ve performans estetiğini de derinden etkilemiştir. Dolayısıyla geleneğin sorunlarını sağlıklı biçimde kavrayabilmek, onu var eden tarihsel bağlamı; düşünsel, inançsal ve toplumsal unsurlarla birlikte, disiplinlerarası bir perspektif içinde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde âşık edebiyatının geçirdiği dönüşümleri ve karşı karşıya kaldığı yapısal sorunları mercek altına alan bu bölüm, geleneğin omurgasını oluşturan temel kavramları, kuramsal yaklaşımları ve icra pratiklerini geniş bir perspektifle irdeleyerek literatürdeki boşlukları doldurmayı hedeflemektedir. Âşıklık sanatı, sadece geçmişten devralınan donmuş bir metinler yığını veya statik bir edebi üretim alanı olarak görülmemelidir; aksine o, icracının mahareti, dinleyici topluluğunun beklentileri ve içinde bulunulan muhitin kültürel atmosferi arasındaki dinamik etkileşimle her performansta yeniden üretilen yaşayan bir organizmadır.

Bu bölüm, âşığın sazı ve sözüyle içinde bulunduğu “meclis” ortamının, sanatı nasıl anlık olarak şekillendirdiğini ve her icranın aslında yeni bir anlam inşası olduğunu temel bir neden olarak kabul eder. Dolayısıyla gelenek, sadece kağıt üzerindeki şiirler üzerinden değil, sosyo-kültürel bağlamından koparılmadan, sosyo-antropolojik veriler ve derinlikli tarihsel okumalar ışığında analiz edilmektedir. Böylelikle âşıklık geleneğinin kuramsal çerçevesi ile toplumsal konumu arasındaki o karmaşık ve diyalektik ilişki, kısmi yaklaşımlardan uzaklaşarak bütüncül

bir bakış açısıyla yeniden tanımlanmakta ve akademik alandaki metodolojik sorunlara çözüm önerileri sunulmaktadır.

1.1. Âşıklık Geleneğinin Teorik ve İcrâî Boyutları

Türk dünyası halk kültürünün en köklü ve çok katmanlı ifade alanlarından biri olan âşıklık geleneği, yalnızca bir şiir veya müzik pratiği değil; aynı zamanda tarih, inanç, estetik ve toplumsal hafızanın iç içe geçtiği özgün bir kültürel sistemdir. Sözlü geleneğin taşıyıcısı olarak şekillenen bu sanat, kadim devirlerden itibaren halkın dünya tasavvurunu, değerler manzumesini ve estetik zevkini yansıtan başlıca anlatım biçimlerinden biri olmuştur. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren âşıklık geleneği, edebiyat tarihçilerinin, folklor araştırmacılarının ve eleştirmenlerin yoğun ilgisine mazhar olmuş; zamanla müstakil bir araştırma alanı hüviyeti kazanmıştır.

Yaklaşık iki asrı bulan bu bilimsel ilgi sürecinde, âşık edebiyatının genel karakteri, âşık ve halk şairlerinin biyografileri, eserlerin poetik çözümlenmeleri, bölgesel âşık mektepleri, icra muhitleri, nazım şekilleri ve halk hikâyeleri (dastanlar) gibi pek çok mesele farklı disiplinler çerçevesinde ele alınmıştır. Bu çalışmalar, âşıklık geleneğinin zenginliğini ortaya koymakla birlikte, aynı zamanda bu sanatın ne denli karmaşık ve sentez karakterli bir yapıya sahip olduğunu da gözler önüne sermiştir. Ancak bu edebiyat hakkında tutarlı bilgilere ve hatta şiirlerin bir araya getirilmesine çok daha sonralar rast geliriz.

Bununla birlikte, bu kadim metinlerin sistemli biçimde toplanması ve akademik yöntemlerle kayıt altına alınması süreci Türkiye’de ancak 19. yüzyılın sonlarında, Azerbaycan’da ise özellikle Sovyet döneminde ivme kazanabilmiştir. Daha sonraki yıllarda âşık edebiyatı üzerine yapılan çalışmalar nicelik bakımından artış göstermiş olsa da, nitelik açısından aynı gelişimi sergileyememiştir. Özellikle Sovyet Azerbaycanı’nda bu araştırmalar belirgin bir ideolojik daralma ile sınırlandırılmıştır. Komünist ideolojinin determinist ve materyalist yaklaşımı, âşık sanatının çok katmanlı yapısını çoğu zaman “sınıf mücadelesi” veya “emekçinin sesi”



çerçevesine indirgemıştır. Bu bakış açısının bir sonucu olarak folklorun manevi boyutu, tasavvufi sembolizmi ve mitik kökenleri ya bilinçli biçimde dışlanmış ya da “gericilik” ve “hurafe” olarak etiketlenerek görmezden gelinmiştir.

Ayrıca, bir âşığın rüyada bade içme motifini konu alan şiirleri, çoğu zaman manevi bir inisiyasyon tecrübesi olarak değil, halk hayal gücünün ürünü şeklinde yorumlanmış; metinlerdeki dinî ve batınî semboller sistematik biçimde ayıklanarak eserler seküler bir forma indirgenmiştir. Bilimsel nesnellikten ziyade ideolojik ve siyasal yönlendirmelerin belirleyici olduğu bu dönem çalışmalarında, halk yaratıcılığının kendiliğinden ve mistik seyri büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Bu nedenle, çönklerde yer alan özgün kayıtlar ile Sovyet dönemi neşirlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, geleneğin bilinçli bir müdahaleyle geçirdiği dönüşümü ortaya koymak ve âşık sanatının asli anlam katmanlarını yeniden görünür kılmak açısından hayati bir önem taşımaktadır.

Doğal olarak bu ideolojik bakış açısı, sentez karakteriyle öne çıkan âşıklık geleneğinin bazı unsurlarının ya eksik değerlendirilmesine ya da bağlamından koparılarak yeniden anlamlandırılmasına yol açmıştır. Hak âşıklığı, irfanî boyut, rüya ve bade içme motifleri ile icra muhitlerinin sosyo-kültürel işlevi gibi temel bileşenler, uzun süre indirgemeci ve yüzeysel okumalarla sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla âşık edebiyatının estetik derinliği, sinkretik yapısı ve taşıdığı çok katmanlı manevi anlamlar, henüz bütüncül ve ideolojik etkilerden arındırılmış bir araştırma perspektifi içerisinde ele alınabilmiş değildir.

Diğer taraftan, âşıklık sanatı çoğunlukla yazılı edebiyat merkezli ölçütler çerçevesinde değerlendirilmiş; gerek folklorik gerekse filolojik yaklaşımlar, bu geleneğin sosyo-antropolojik boyutunun ihmal edilmesine neden olmuştur. Bu yaklaşım, âşıklığı edebiyat bilimi ya da filolojinin tali bir alanı olarak konumlandırma eğilimini güçlendirmiştir. Oysa müzikal yapısı, sözlü aktarım esasına dayalı doğası ve icracı ile dinleyici arasındaki etkileşimli bağlamı dikkate alındığında, âşıklık geleneğinin salt metin merkezli edebiyat kanonuyla tam anlamıyla örtüşmediği açıktır.

Teorik bakımdan âşık edebiyatında bugüne dek yeterince ele alınmamış ya da ihmal edilmiş alanların güncelliğini ve önemini belirleyen temel unsurlar şu şekilde özetlenebilir:

1. Küreselleşme süreci, değişen dünya düzeni içerisinde folklorun yeniden yorumlanmasını zorunlu kılmakta; bu bağlamda milli kültür unsurlarının korunması ve çağdaş bilimsel yaklaşımlarla yeniden anlamlandırılması önem kazanmaktadır. Âşık sanatının geri planda bırakılmış katmanlarının bu perspektifle ele alınması, geleneğin sürekliliğini anlamak açısından belirleyicidir.
2. Kuramsal ve metodolojik boşlukların giderilmesi amacıyla derinlemesine incelenmemiş konuların analizi, yalnızca âşık yaratıcılığının mahiyetini daha iyi kavramamıza değil, aynı zamanda folklor biliminin teorik ufkunun genişlemesine de katkı sağlayacaktır.
3. Sovyet döneminde ideolojik baskılar altında şekillenen ve çoğu zaman taraflı biçimde yorumlanan meselelerin yeniden değerlendirilmesi, âşık sanatı hakkında daha tutarlı, şeffaf ve kapsayıcı bir bilgi birikiminin oluşmasına imkân tanıyacak, sanatın antropolojik ve sosyal yönünü ortaya çıkaracaktır.

Değinen bu hususlar, âşık edebiyatının uzun süredir kronikleşmiş sorunlarının, güncel kuramsal yaklaşımlar ve yeni metodolojik araçlar ışığında yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır. Özellikle geçmiş dönemlerden devralınan ideolojik kalıpların, indirgemeci okumaların ve normatif estetik ölçütlerin etkisinden bütünüyle sıyrılamamış olmak, günümüzde dahi bilimsel tarafsızlığın ve analitik derinliğin önünde ciddi bir engel oluşturmaktadır. Bu durum, âşık edebiyatının hem tarihsel sürekliliğinin hem de çok katmanlı yapısının sağlıklı biçimde kavranmasını güçleştirmekte; geleneğin dinamik ve dönüşüme açık karakterinin çoğu zaman göz ardı edilmesine yol açmaktadır.

Âşık sanatının tarihsel gelişim seyri incelendiğinde, ilk teşekkül evresinden yaklaşık üç-dört asır sonra, özellikle 19. yüzyılda belirgin bir olgunluk ve yoğunlaşma dönemine ulaştığı görülmektedir. Bu yüzyıl, Azerbaycan ve Anadolu sahası âşık edebiyatı açısından yalnızca niceliksel



bir artışın değil, aynı zamanda estetik, icrâî ve düşünsel bir yetkinleşmenin yaşandığı bir “altın çağ” olarak değerlendirilebilir. Destan geleneğinden beslenen anlatı biçimlerinin lirik ve epik şiirle kaynaşması, sözlü anlatının dramatik imkânlarının genişlemesi ve saz icrasının hem teknik hem de duygusal düzlemde rafine bir yapıya kavuşması, âşık sanatının yaratıcı ve yenilikçi potansiyelini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda 19. yüzyıl, geleneğin donuklaşmadığı; aksine kendi iç dinamikleriyle sürekli yeniden üretildiği bir estetik laboratuvar niteliği taşımaktadır.

Bahsi geçen dönem, yalnızca edebî formların çeşitlenmesiyle değil, aynı zamanda müzikal yapıların sistematik biçimde zenginleşmesiyle de dikkat çekmektedir. Yaklaşık iki yüz civarında geleneksel saz havasının (makam/ezgi) bu yüzyılda teşekkül etmiş olması, âşık sanatının müziksel hafızasının ne denli güçlü ve kurucu bir işleve sahip olduğunu göstermektedir. Söz ile musikinin karşılıklı olarak birbirini yapılandırdığı bu estetik düzlemde, âşık sanatı hem biçim hem de içerik bakımından en rafine ifade olanaklarına ulaşmış; performans, metin ve melodi arasında dengeli ve işlevsel bir bütünlük tesis edilmiştir.

16. yüzyıldan itibaren âşıkların tekke ve tarikat çevreleriyle kurdukları organik ilişkiler, bu sanatın yalnızca biçimsel estetiğini değil, aynı zamanda ontolojik ve epistemolojik zeminini de belirlemiştir. Bu dönemde âşık, salt bir söz ustası ya da müzisyen değil; tasavvufi bilginin dolaşıma girdiği, sembolik anlatıların üretildiği ve toplumsal belleğin yeniden inşa edildiği bir kültürel aracı konumundadır. Bununla birlikte, bu etkileşim süreci basit bir aktarım veya taklit ilişkisiyle sınırlı kalmamış; zaman içerisinde diyalektik bir dönüşüm hattına evrilmiştir. Âşıklar, dinî-tasavvufi düşüncenin sunduğu sembolik repertuarı içselleştirirken, bu çerçeveyi aşarak bireysel deneyimi, toplumsal eleştiriyi ve dünyevî gerçekliği önceleyen özgün bir yaratıcılık alanı inşa etmişlerdir.

Bu kırılma ve genişleme süreci, âşıklığı belirli bir inanç sisteminin tali bir uzantısı olmaktan çıkararak; kendine özgü bir dünya tasavvuru, bağımsız bir poetik sentaks ve ritüelleşmiş icra kodlarıyla tanımlanabilen müstakil bir sanat disiplini kimliğine taşımıştır. Dolayısıyla âşık edebiyatı, ne yalnızca tasavvufi düşüncenin bir yansıması ne de folklorik bir kalıntı olarak değerlendirilebilir; aksine, farklı kültürel, dinî ve toplumsal

katmanların etkileşimiyle oluşmuş dinamik ve çoğulcu bir yapı arz etmektedir.

Tarihsel evrim çerçevesinde âşık edebiyatı, klasik filolojinin metin merkezli ve statik analiz sınırları içerisinde kavranamayacak ölçüde karmaşık bir karakter sergilemektedir. Bu gelenek, yalnızca yazıya geçirilmiş metinlerin toplamından ibaret bir literatür alanı değil; toplumsal belleği canlı tutan, heterodoks ve ortodoks inanç sistemlerini sentezleyen, estetik algı biçimlerini şekillendiren ve kültürel kodların kuşaklar arası aktarımını mümkün kılan çok boyutlu bir sosyo-kültürel fenomendir. Bu nedenle âşıklık geleneğinin, metin çözümlerinin ötesine geçen; antropoloji, etnomüzikoloji, sosyoloji ve performans çalışmaları gibi alanları bir araya getiren disiplinlerarası bir metodolojiyle ele alınması kaçınılmazdır. Böyle bir yaklaşım, âşık sanatını tarihsel bağlamından koparmadan, onun canlı icra ortamlarındaki dinamizmini, toplumsal işlevini ve somut olmayan kültürel miras niteliğini daha bütüncül bir biçimde kavramamıza olanak sağlayacaktır.

1.2. Âşık Sanatının Sosyo-Kültürel Konumu ve Araştırma Sorunsalı

Tarihin her kırılma noktasında âşıklar, toplumsal ve siyasi süreçlerde aktif rol üstlenerek diğer sanatçılardan ayrılmış; devirlerinin felsefi, dini-tasavvufi ve kültürel mirasını sanatlarında sanatsal bir formda eritmişlerdir. Onları “zamanın aynası” olarak nitelendirmek asla tesadüfi değildir. Dikkat çekicidir ki; âşıklar, örgün/formal bir eğitim almamış olsalar dahi geleneksel bilgeliği, dini doktrinleri, sufi sembolizmini ve hatta dönemin siyasi iklimindeki ince nüansları derinden kavrayıp sanatlarının harcı yapmışlardır. Bu yönüyle onlar, hem tarihsel sürekliliğin hem de güncel toplumsal meselelerin kesişim noktasındaki birleştirici figürlerdir.

Azerbaycan âşık şiirinin tarihsel gelişimi ve toplumsal içeriği uzun süredir araştırmacıların ilgisini çekmiş olsa da, bu geleneğin estetik-felsefi derinliği ile üstlendiği çok katmanlı toplumsal işlevler henüz bütüncül bir biçimde aydınlatılabilmemiş değildir. Âşık şiirinin biçimsel özellikleri, nazım teknikleri ve edebî sanatları görece iyi bilinmekle birlikte, bu sanatın



özellikle sosyo-politik kırılma ve kriz dönemlerinde nasıl bir dönüşüm (transformasyon) geçirdiği, farklı iktidar ve ideoloji rejimleriyle nasıl bir diyalektik ilişki kurduğu, kapsamlı ve disiplinlerarası bir araştırma perspektifini zorunlu kılmaktadır.

Burada temel sorun âşık yaratıcılığının ayırt edici yönlerinden birinin, aynı anda hem köklü ve normatif bir geleneğin taşıyıcısı hem de içinde bulunduğu çağın ruhuna duyarlı, dinamik ve uyarlanabilir bir yapısının nasıl bir gelişim sergilemesi meselesidir. Geniş bir coğrafyaya yayılan bu sanat, tarihsel süreç içerisinde farklı bağlamlarda farklı işlevler üstlenmiştir: kimi dönemlerde resmî ideolojinin söylemsel araçlarından biri hâline gelmiş, kimi zaman ise siyasal ve toplumsal baskı altında kalan halk kesimlerinin vicdanı ve sesi olarak işlev görmüştür. Sufi tarikatlarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla mistik ve felsefi değerlerin dolaşıma girmesini sağlamış; modern dönemde ise millî kimliğin inşası, korunması ve kültürel sürekliliğin tesis edilmesinde merkezi bir rol oynamıştır. Bu bakımdan âşıklar, tek boyutlu bir estetik figürden ziyade, uzun ve çalkantılı bir tarihsel sürecin aktif özneleri olarak değerlendirilmelidir.

Teorik sorunlarla bağlı bu bölümün temel amacı, âşık sanatını edebî bir üretim alanı olmakla beraber toplumsal bellek, kültürel aktarım ve sembolik temsil mekanizmalarının kesiştiği çok boyutlu bir sosyo-kültürel fenomen olarak ele almaktır. Bu doğrultuda araştırmanın kapsamı, aşağıdaki temel sorunsallar etrafında şekillendirilecektir:

Birincisi, hak âşıklığı fenomeninin din ile sanat, kutsal ile seküler alanlar arasındaki geçirgen sınırlar ve bu sınırların şiirsel/performanssal temsiller olmasıdır.

İkincisi, âşık ve halk şairi ilişkisi bağlamında profesyonel icra pratiği ile amatör yaratıcılık arasındaki yapısal farklılıklar ve kesişim alanları ayırt edilmelidir.

Üçüncüsü, mektep (ekol) ve muhit meselesinde bölgesel yaratıcılık geleneklerinin oluşumu, sürekliliği ve estetik karakteristikleri çözümü gereken temel sorundur.

Dördüncüsü, sözlü âşık geleneğinin kuşaktan kuşağa aktarım süreçleri, usta-çırak ilişkileri ve yapısal işleyiş biçimleri ile gerçekleşir.

Araştırmanın metodolojik çerçevesi, Azerbaycan halk bilimi geleneğinin birikimlerinden yararlanmakla birlikte, çağdaş uluslararası folklor kuramlarıyla da desteklenecektir. Özellikle icra bağlamını ve performatif etkileşimi merkeze alan Performans Teorisi, geleneğin tarihsel sürekliliğini ve kolektif hafızadaki yerini açıklamaya imkân tanıyan Kültürel Bellek Yaklaşımı ve sözlü kompozisyonun yapısal mantığını çözümlenmeye yönelik Sözlü-Formül (Oral-Formulaic) Kuramı, araştırmanın teorik omurgasını oluşturacaktır. Bu kuramsal çerçeve, âşık şiirini yalnızca metin düzeyinde değil; icra, bağlam ve toplumsal işlev ekseninde değerlendirmeye olanak sağlayacaktır.

Âşık şiirinin tasnif edilmesi meselesine gelindiğinde ise Azerbaycan halk bilimi literatüründe, geleneğin başlangıcından günümüze uzanan seyri içerisinde, ahlaki-etik değerler, estetik yetkinlik ve icra gücü gibi ölçütler temelinde çeşitli sınıflandırma denemelerinin yapıldığı görülmektedir. Ancak bu tasniflerin çoğu, geleneğin dinamik yapısını ve tarihsel dönüşümünü yeterince dikkate almaktan uzak kalmış; çoğunlukla normatif ve hiyerarşik şemalarla sınırlı kalmıştır. Bu nedenle mevcut sınıflandırmaların, çağdaş kuramsal yaklaşımlar ışığında yeniden değerlendirilmesi ve bağlamsal bir zemine oturtulması, âşık sanatının içsel çeşitliliğini ve dönüşüm potansiyelini daha sağlıklı biçimde ortaya koyacaktır.¹

Azerbaycan âşık edebiyatında sanatçıların sınıflandırılması, yalnızca estetik yeterlilik ya da üretim miktarı temelinde değil; geleneğin sürekliliği, aktarım mekanizmaları ve icra bağlamındaki işlevleri dikkate alınarak yapılmalıdır. Bu çerçevede halk bilimi literatüründe yaygın biçimde kabul gören tipoloji, âşıkları üç ana kategoride ele almaktadır: üstat âşıklar, icracı âşıklar ve el (halk) şairleri.² Bu sınıflandırma, geleneğin hiyerarşik değil; işlevsel ve tamamlayıcı bir yapıya sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

¹ “Aşık seneti”, Muğam ensiklopediyası. Bakı: Musiqi dünyası, 2008; Memmedov Tariyel. Azerbaycan xalq-peşekar musiqisi: Aşık seneti. Bakı, Musiqi Dünyası elektron neşriyyatı, 2003.

² Aşık seneti, https://enene.musiqi-dunya.az/ashiq_snt.html; Namazov Qara. Azerbaycan aşık seneti. Bakı: Yazıçı. 1984.



1. Üstat Âşıklar

Üstat âşıklar, âşık sanatının tarihsel sürekliliğinde kurucu ve belirleyici bir rol üstlenen; geleneğin estetik, poetik ve icrâî zirvesini temsil eden sanatçı tipidir. Bu grup, yalnızca bireysel yetkinlikleriyle değil, aynı zamanda norm koyucu ve model oluşturucu işlevleriyle öne çıkar. Üstat âşık, geleneğin hem kuramsal bilgisini hem de pratik uygulamalarını bünyesinde birleştiren “kâmil sanatçı” idealinin somut karşılığıdır. Üstat âşıkların temel karakteristikleri şu şekilde özetlenebilir:

- İrticalen yaratıcılık. Meclis ve icra ortamlarında anlık söz söyleme, doğaçlama şiir üretme ve atışma geleneğini yüksek bir ustalıkla icra edebilme.
- Repertuar hâkimiyeti. Geleneksel saz havaları (makamlar), dastan repertuarı ve nazım şekilleri üzerinde kapsamlı ve sistematik bir bilgiye sahip olma.
- Eğitim ve temsil misyonu. Usta-çırak ilişkisi çerçevesinde çırak yetiştirerek geleneğin aktarımını sağlama ve estetik ölçütlerini gelecek kuşaklara taşıma.
- İcra mahareti. Teknik yeterlilik ile duygusal yoğunluğu dengeli biçimde birleştiren yüksek düzeyli performans gücü.

Tarihsel süreçte Âşık Abbas Tufarganlı, Âşık Elesger ve Mikayıl Azafılı gibi isimler, yalnızca yetkin icracılar değil; aynı zamanda âşıklık geleneğinin poetik normlarını, icra standartlarını ve etik kodlarını belirleyen “kanun koyucu” figürler olarak öne çıkmışlardır. Bu üstatların rahle-i tedrisinden geçen çıraklar, uzun süreli ve disiplinli bir eğitim sürecinin ardından ustalarından aldıkları icazet ile bağımsız bir âşık kimliği kazanmışlardır. Bu yönüyle icazet, yalnızca mesleki bir onay değil; aynı zamanda kültürel ve sembolik bir meşruiyet belgesi niteliği taşımaktadır.

2. İcracı Âşıklar

İcracı âşıklar, geleneğin sürekliliğini sağlayan ancak yaratıcı bireysellikten ziyade koruyucu ve aktarıcı işlevleriyle öne çıkan sanatçılardır. Bu grup, âşık sanatının kolektif belleğinin muhafazasında ve performans geleneğinin canlı tutulmasında temel bir rol üstlenir. İcracı âşıkların ayırt edici özellikleri şunlardır:

- Yeniden üretim, yani reproduktif işlev. Üstat âşıkların eserlerini ve repertuarını aslına sadık kalarak icra etme.
- Metinsel ve icrâî sadakat. Folklorik metinlerin ve ezgilerin yapısal bütünlüğünü koruyarak bozulmadan aktarılması.
- Kültürel taşıyıcılık. Bayramlar, törenler, düğünler ve toplumsal ritüellerde sanatı görünür ve işlevsel kılama.

Örneğin 19. yüzyılda yaşamış Âşık Muhammed gibi icracılar, özgün eser üretmemiş olsalar dahi “Âşık Garip”, “Aslı ile Kerem” ve “Köroğlu” gibi destanları ve klasik saz havalarını yüksek bir icra disipliniyle yaşatarak tarihsel-kültürel belleğin korunmasında hayati bir işlev üstlenmişlerdir. Bu bağlamda icracı âşıklar, geleneğin “hafıza taşıyıcıları” olarak değerlendirilebilir.

3. El (Halk) Şairleri

El (halk) şairleri, âşıklık yeteneğine sahip olmakla birlikte geleneğin kurumsallaşmış ve resmî temsil mekanizmalarının dışında kalan; doğrudan halkın duygusal, ahlaki ve toplumsal taleplerini dile getiren sanatçılardır. Bu grup, âşıklık geleneğinin en doğal ve spontan katmanını temsil eder. El şairlerinin temel özellikleri şunlardır:

- Doğuştan gelen söz yeteneği. Çoğu zaman örgün bir eğitim almamış olmalarına rağmen halk diline dayalı güçlü bir şiirsel ifade yeteneğine sahip olmaları.
- Sazsız icra geleneği. Genellikle saz çalmadan, yalnızca sözlü şiir üretimiyle varlık göstermeleri.
- Anonimleşme eğilimi. Ürettikleri şiirlerin zamanla bireysel mülkiyetten çıkıp kolektif hafızaya dâhil olması ve farklı varyantlar kazanması.
- Güncel ve toplumsal temalar. Aşk, adalet, doğa, yoksulluk ve gündelik hayatın toplumsal yansımalarının merkezî temalar olarak işlenmesi.

Göyçe mektebi, bu tür sanatçıların yoğun biçimde yetiştiği önemli merkezlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Şair Memmedhüseyin gibi isimler, halk arasında büyük bir nüfuz kazanmış; şiirleri zamanla sözlü edebiyatın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Bu yönüyle el şairleri, âşık



sanatının tabandan beslenen ve toplumsal gerçeklikle doğrudan temas kur-
ran damarını temsil etmektedir.

Kısacası, âşıklık geleneğinin dinamik doğası, bu üç grup arasında
kurulan simbiyotik bir ilişki sayesinde Azerbaycan âşık sanatının kültürel
dokusunu ilmek ilmek işlemiştir. Bu yapısal döngüde görev dağılımı şu
şekildedir:

1. Üstatlar, yenilikleri sunar, geleneğin estetik ve teknik kurallarını
tayin eder, yeni makamlar/havalar besteler ve çırak yetiştirerek sis-
temin sürekliliğini sağlarlar.
2. İcracılar, klasik mirası muhafaza ederek sonraki kuşaklara köprü
olurlar. Üstatların yarattığı külliyatı (dastanlar, klasik şiirler) hafı-
zalarında tutar ve toplumsal törenlerde (düğün, bayram) icra ede-
rek kültürel belleği canlı tutarlar. Onlar olmasaydı, üstatların eser-
leri geniş kitlelere ulaşamaz ve unutulurdu.
3. El şairleri, halkın en saf duygularına tercüman olur ve sanatın de-
mokratik, yayılımcı doğasını beslerler. Geleneğin halka açılan en
geniş tabanıdır. Saz çalması da halkın günlük duygularını, acı-
larını ve sevinçlerini “söz” ile dile getirirler. Sanatın elit bir tabaka
arasında kalmasını önleyerek, onu halkın ortak malı (anonim) ha-
line getirirler.

Âşıklık geleneğine dair güncel tartışmaların odağındaki temel so-
run, "el şairi" kavramının sosyolojik bir kategori yerine sosyo-ekonomik
bir etiket gibi kullanılmasıyla ortaya çıkan kavramsal bulanıklıktır. Bu in-
dirgemeci yaklaşım, geleneği yalnızca bireysel performans düzeyine hap-
sederken; aktarım, anonimleşme ve toplumsal sahiplenme gibi kolektif sü-
reçleri göz ardı etmektedir. Oysa âşıklık geleneğini, profesyonel icra pra-
tiklerinden ziyade metnin toplumsal dolaşımı ve halkın söz üretimindeki
aktif rolü üzerinden değerlendirmek, geleneğin iç dinamiklerini açıklayan
daha sağlıklı bir teorik çerçeve sunacaktır.

Bir diğer önemli sorunsal, âşıkların tarihsel olarak üstlendikleri si-
yasal ve toplumsal rollerin sabitmiş gibi ele alınmasıdır. Âşık figürü, ne
sürekli muhalif ne de daima iktidar yanlısı bir konumda durmuştur; aksine,
dönemin siyasal iklimine ve toplumsal ihtiyaçlarına göre konumlanan es-
nek bir kültürel aracı işlevi görmüştür. Bu durum, âşıklık geleneğinin

yalnızca estetik değil, aynı zamanda pragmatik bir iletişim sistemi olarak da çalıştığını göstermektedir. Dolayısıyla âşıkları tek boyutlu ideolojik kategorilerle tanımlamak, geleneğin tarihsel gerçekliğiyle örtüşmez.

Âşıklık geleneğini statik sınıflandırmalar yerine üretim, aktarım ve siyasal temsil katmanlarını içeren süreç odaklı bir perspektifle ele almak gerekir. Bu gelenek, özellikle Azerbaycan örneğinde olduğu gibi, âşıkların tarih boyunca ekseriyetle iktidarın yanında saf tutarak siyasi otoritenin temsilciliğini üstlenmesi veya toplumsal beklentilere göre esneklik göstermesiyle yaşayan, dönüşen bir yapı sergilemiştir. Âşık sanatının asırlardır süregelen hayatiyeti, bu tür bir siyasal adaptasyon yeteneği ile kolektif dolayım gücünden beslenmektedir; dolayısıyla bu çok katmanlı yapı bütüncül bir bakışla kavranmadıkça, geleneğin toplumsal ve politik ruhunu eksiksiz anlamak mümkün olmayacaktır.

Sonuç

Âşık edebiyatının sorunlarını ve tarihsel gelişim çizgisini ele alan bu bölümden elde edilen bulgular, geleneğin sanılandan çok daha karmaşık, çok katmanlı ve dinamik bir evrim sürecine sahip olduğunu açık biçimde ortaya koymuştur. Âşıklık, yüzeysel bir bakışla kesintisiz ve yekpare bir tarihsel süreklilik gibi algılansa da, derinlemesine incelendiğinde hem düşünsel hem de yapısal düzlemde ciddi kırılmalar, dönüşümler ve yeniden yapılanmalar barındıran bir kültürel sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, âşık edebiyatının sorunlarının yalnızca güncel değil, tarihsel olarak da birikimli ve yapısal nitelik taşıdığını göstermektedir.

Bölüm boyunca yapılan değerlendirmeler, âşık sanatının tarihsel seyirinin İslam öncesi dönemden günümüze uzanan düz bir çizgi olarak okunamayacağını ortaya koymuştur. Ozan-baksı geleneğinden İslami dönem âşıklığına geçiş, basit bir adlandırma değişikliği ya da teknik bir evrim değildir. Aksine bu dönüşüm, sanatkârın toplumsal konumunun, sanatın meşruiyet kaynaklarının, kutsiyet algısının ve icra ortamlarının köklü biçimde yeniden tanımlandığı ontolojik bir kırılma noktasıdır. Bu bağlamda kopuzdan saza geçiş, geleneğin sembolik evreninde yaşanan en derin devrimlerden biri olarak değerlendirilmelidir; zira bu değişim, yalnızca çalgıyı



değil, sözün anlamını, icranın mahiyetini ve sanatçının toplum içindeki temsil gücünü de dönüştürmüştür.

Araştırmanın ortaya koyduğu temel sorun alanlarından biri, âşık sanatının uzun süre boyunca metin merkezli bir yaklaşımla ele alınmış olmasıdır. Şiirin yazılı bir ürün olarak incelenmesi, âşıklık geleneğinin canlı, doğaçlamaya dayalı ve bağlamsal karakterini büyük ölçüde görünmez kılmıştır. Oysa bu bölümde yürütülen tartışmalar, âşıklığın; metin, müzik, irticalen yaratıcılık ve icra meclisi arasındaki ayrılmaz bütünlük üzerinden anlam kazandığını açıkça göstermektedir. Geleneğin günümüzde yaşadığı çözüme ve anlam kaybının temel nedenlerinden biri, bu senkretik yapının parçalanması ve âşık sanatının ya salt bir sahne performansına ya da folklorik bir kalıntıya indirgenmesidir.

Bunun yanı sıra, literatürdeki kavramsal belirsizlikler ve terminolojik karmaşa, âşık edebiyatının sağlıklı biçimde anlaşılmasının önünde ciddi bir engel oluşturmaktadır. Özellikle “ozanlık” ve “âşıklık” kavramlarının işlevsel ve tarihsel farklarının netleştirilememesi, geleneğin derinliğini sığlaştırmakta ve onu homojen bir yapı gibi algılamaya yanılgısını beslemektedir. Birinci bölümde ortaya konan tespitler, âşıklığın belirli bir tarihsel evreye ait geçici bir form değil; aksine değişen toplumsal, düşünsel ve kültürel koşullar içinde kendini sürekli yeniden üreten bir toplumsal hafıza aktarım biçimi olduğunu göstermiştir.

Bu çerçevede âşık edebiyatının sorunlarını anlamak, geleneği donmuş bir tarihsel kesite hapsedmekten ziyade, onun neden, nasıl ve hangi dinamiklerle dönüştüğünü kavramayı gerektirmektedir. Yapılan kuramsal tartışmalar ve tarihsel çözümlenmeler, âşıklık geleneğinin hem geçmişini hem de bugünkü krizlerini açıklayabilecek güçlü bir analitik zemin sunmaktadır. Bu zemin, monografinin ilerleyen bölümlerinde ele alınacak olan âşık edebiyatının teşekkül süreci ve usta merkezli âşık kolları meselesinin daha sağlıklı biçimde değerlendirilmesine imkân tanıyacaktır.

Sonuç itibarıyla bu bölüm, âşık edebiyatını yalnızca tarihsel bir miras olarak değil; yaşayan, dönüşen ve her dönemde yeniden anlam üreten bir kültürel sistem olarak ele almanın gerekliliğini ortaya koymuştur. Bir sonraki bölümde, bu tarihsel seyrin en kritik halkasını oluşturan

“teşekkül” süreci, burada oluşturulan kuramsal ve kavramsal çerçeve üzerinden ayrıntılı biçimde incelenecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

TEŞEKKÜL TARİHİ BAĞLAMINDA ÂŞIK EDEBİYATININ TEMEL NİTELİKLERİ

Giriş

Anadolu ve Azerbaycan folklorunun müstakil ve en güçlü kollarından biri olan âşık edebiyatı; yapısal zenginliği, tür çeşitliliği, icra biçimlerinin çok katmanlılığı ve estetik renkliliği ile yalnızca Azerbaycan kültür tarihinde değil, bütün Türk dünyası kültür dairesinde müstesna bir yere sahiptir. Sözlü gelenek ile yazılı kültür arasında köprü kuran bu sanat, hem tarihsel sürekliliği hem de dönüşüm kabiliyeti sayesinde asırlar boyunca canlılığını muhafaza etmiştir. Âşıklık, yalnızca bir şiir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumsal hafızayı inşa eden, kimlik bilincini besleyen ve kolektif duyarlılığı şekillendiren dinamik bir kültür sistemidir.

Tarihsel kökenleri kadim devirlere, Orta Asya'daki ozan-bakşı geleneğine kadar uzanan bu icracı sanatçı tipi, Türklerin mitolojik düşünce dünyası, şamanik inanç sistemi ve epik anlatı kültürü ile doğrudan bağlantılıdır. Ozan ya da bakşı, eski Türk toplumlarında hem sanatkar hem bilge hem de ritüel yöneticisi olarak kabul edilmiştir. Zamanla İslamiyet'in kabulü ve yeni sosyo-kültürel şartların oluşmasıyla birlikte bu sanatçı tipi dönüşmüş; tasavvufi çevrelerle temas ederek yeni bir içerik ve form kazanmış; nihayetinde "âşık" adı altında kurumsallaşarak ayrı bir kimlik ve kültür havzası oluşturmuştur. Böylece kadim sözlü anlatı geleneği, yeni inanç ve estetik sistemlerle kaynaşarak özgün bir senteze ulaşmıştır.

Azerbaycan'da her dönemde âşık şiirinin tarihsel gelişimi, toplumsal muhtevası ve estetik yapısı araştırmacıların temel ilgi alanlarından biri olmuştur. Zengin bir poetik mirasa yaslanan bu edebiyat, özellikle 16. yüzyıldan itibaren belirgin bir biçimde kristalleşmeye başlamış; dil, üslup ve tür bakımından olgunlaşarak klasik bir çehre kazanmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda kurumsallaşma sürecini pekiştiren âşıklık geleneği, 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşmış ve bu dönem çoğu araştırmacı tarafından "altın çağ" olarak nitelendirilmiştir. Bu çağda hem usta âşıkların sayısında hem

de şiir ve destan üretiminde dikkate değer bir artış yaşanmış; bölgesel âşık muhitleri belirginleşmiş ve geleneğin iç dinamikleri daha sistemli bir yapı kazanmıştır.

Âşık yaratıcılığı, bünyesinde barındırdığı sinkretik (bileşik) yapıyla dikkat çeker. Bu sanat; söz, müzik, dramatik performans ve kimi zaman dans unsurlarını bir araya getirerek bütüncül bir estetik form oluşturur. Farklı tarihsel dönemlerin karmaşık sosyo-politik, kültürel ve edebî-estetik koşulları içinde diyalektik bir gelişim seyri izleyen âşıklık, değişen şartlara uyum sağlama kabiliyeti sayesinde varlığını sürdürmüştür. Bu yönüyle âşık sanatı, fikir dünyamızın, poetik hafızamızın ve millî kimliğimizin hem koruyucusu hem de taşıyıcı kolonu hâline gelmiştir. O, yalnızca geçmişin hatırasını saklayan bir gelenek değil; aynı zamanda her dönemde kendini yeniden üretebilen canlı bir kültürel organizmadır.

Âşık sanatının en temel göstergesi olan saz, sanatçıyla adeta özdeşleşmiştir. Halk müziği ve halk kültürü denildiğinde akla gelen ilk imgenin saz olması tesadüf değildir. Saz; Türk maneviyatının, tarihsel varlığının ve ontolojik duruşunun en güçlü sembollerinden biridir. O, yalnızca bir müzik aleti değil; çalma (enstrümantal icra), okuma (vokal icra), şiir söyleme, destan anlatma, dramatik temsil ve ritmik hareketi aynı potada eriten bütüncül bir sanat vasıtasıdır. Kopuzdan saza uzanan enstrümantal silsile, Azerbaycan millî kültürünün en eski katmanlarıyla, arkaik ritüellerle ve büyüsel-şamanik pratiklerle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle saz, halkın manevi bağlarını tahkim eden bir “telli hafıza” işlevi görmüş; kolektif bilincin sembolik bir taşıyıcısı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Âşık için saz, yalnızca eşlik eden bir enstrüman değil; sözün ruhunu derinleştiren, melodik yapı aracılığıyla duyguyu yoğunlaştıran asli bir ifade aracıdır.

Hem Anadolu sahasında hem de Azerbaycan sahasında âşık edebiyatı yüzyıllar boyunca süren estetik bir olgunlaşma ve incelme sürecinden geçerek bugünkü yetkinliğine ulaşmıştır. Bu gelenek, sözlü kültürün canlı damarları içinde beslenmiş; usta-çırak ilişkisi çerçevesinde aktarılan bilgi, üslup ve repertuvar sayesinde sürekli yenilenmiş ve zenginleşmiştir. Âşıkların dili, halkın gündelik hayatından, sevinçlerinden, acılarından, mücadelelerinden ve umutlarından beslenmiş; böylece ortaya çıkan şiir ve



ezgiler yalnızca birer sanat ürünü değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın ve tarihsel bilincin taşıyıcısı olmuştur. Âşık edebiyatı, her dönemde sosyal ve siyasal hadiseleri, toplumsal beklentileri, inanç dünyasını ve manevi tasavvurları bütün canlılığıyla yansıtarak halkın ruhuna ve estetik zevkine hitap etmiş; bu yönüyle hem “zamanın aynası” hem de “halkın vicdanı” olma vasfını korumuştur.

2.1. Âşıkların Kurumsallaşması ve Geleneğin Kökeni Meselesi

Başlangıçta tekke ve zaviye çevrelerine yakın duran ya da doğrudan bu çevrelerden yetişen sanatkârlar, zamanla daha bağımsız bir kimlik kazanarak ayrı bir zümre teşkil etmeye başlamışlardır. Bu süreç, âşıklığın yalnızca tasavvufî bir çevrenin icra alanı olmaktan çıkıp daha geniş bir toplumsal tabana yayılmasının da göstergesidir. Devletin bu sanata ilgi göstermesi ve onu belirli bir teşkilat yapısı içinde desteklemesiyle birlikte kurumsallaşma daha görünür bir hâl almıştır. Şehir ve kasabalarda kervansaray, çayhane ve kahvehane gibi kamusal mekânlar, âşıkların icra alanları hâline gelmiş; bu mekânlar hem sanatın üretildiği hem de tüketildiği sosyal merkezler olarak işlev görmüştür. Âşıklar burada söyledikleri türkü ve destanlarla halkın gündelik yaşamına eşlik etmiş, toplumsal meseleleri dile getirmiş ve adeta sözlü bir kamuoyu oluşturmuşlardır.

Âşık edebiyatı ve bu geleneğin temel taşı olan âşık tarzı şiir formu, 14. yüzyıldan itibaren kristalleşmeye başlamış; 15. yüzyılda ise müstakil bir sanat dalı olarak kurumsallaşmıştır. Bu dönemden itibaren “âşık”, halk nezdinde sözün, sazın ve performansın (aksiyonun) tek bir bünyede toplandığı idealize edilmiş bir sanatçı figürü olarak tarih sahnesine çıkmıştır. Bazı araştırmacılar, Kaşgarlı Mahmud’un *Divânu Lugâti t-Türk* eserindeki hece vezniyle söylenmiş şiir parçalarına dayanarak âşık edebiyatının kronolojisini 10. ve 11. yüzyıllara kadar geri götürme eğilimindedirler.

Ancak burada kritik bir metodolojik ayırım gözetilmelidir: Kaşgarlı Mahmud’un eserinde yer alan şiirlerin bir kısmı aruz vezniyle kurgulanmıştır ve bu örnekler daha çok yazılı edebiyat geleneğinin erken temsilcilerine aittir. Bu durum, âşık yaratıcılığı ile Divan edebiyatı arasında hem yapısal hem de muhteva (içerik) açısından temel bir kopuşun olduğunu gösterir. Dolayısıyla, *Divânu Lugâti t-Türk*’teki her heceli örneği doğrudan

“âşık edebiyatı” kategorisine dahil etmek, bilimsel düzlemde tartışmalı bir konudur.

Âşıklık, başlangıçta şifahi (sözlü) gelenek bağlamında şekillenmiş, ilerleyen süreçlerde ise halkın kültürel-manevi kimliğinin en güçlü ifade aracı haline gelmiştir. Tezkirelerde âşıkların isimlerinin nadiren anılması, onların klasik Divan şairlerinden tamamen farklı bir edebi tecrübeye ve üslup anlayışına sahip olmalarından kaynaklanır. Şairnâmeler tam da bu noktada devreye girerek, âşık sanatının gelişim dinamiklerini ve ozanların toplumsal hayattaki rollerini anlamamızı sağlayan hayati bir boşluğu doldurur.

Nitekim 17. ve 18. yüzyıllarda Anadolu ve çevre coğrafyalarda, saray fermanlarıyla desteklenen ve çeşitli imtiyazlara sahip olan “Âşıklar Cemiyetleri” ya da diğer adıyla “Âşıklar Loncası” teşkil edilmiştir. Bu cemiyetler, sanatın belli kurallar çerçevesinde icra edilmesini sağlamış, mesleki dayanışmayı güçlendirmiş ve âşıkların toplum içindeki statüsünü pekiştirmiştir. Halk nezdinde saygınlık kazanmış, güçlü irtical yeteneği ve karizmasıyla öne çıkan âşıkların yer aldığı bu teşkilatların başındaki kişiye “Âşıklar Kethüdası” unvanı verilmiştir.³ Teşkilatlanma, hiyerarşi ve devlet desteği bakımından bu dönem, âşık yaratıcılığının kurumsal anlamda “altın çağı” olarak değerlendirilebilir.

Türk kültürünün özgün ve köklü bir ürünü olan âşık edebiyatı, zamanla o denli yaygınlaşmış ve itibar kazanmıştır ki komşu halklar üzerinde de etkili olmuştur. Ermeniler, Kürtler ve Farslar arasında da “âşık” adıyla sanatkârlar yetişmiş; bu sanat biçimi farklı etnik ve dilsel çevrelerde benimsenmiştir. Özellikle Türk kültürüyle yoğun temas hâlinde bulunan ve her konuda Türkleri taklid eden Ermeniler arasında hem Türkçe yazan hem de Ermenice ile Türkçeyi birlikte kullanan, saz eşliğinde şiir icra eden âşıklar ortaya çıkmıştır.⁴ 16. yüzyıldan itibaren “varsaq”, “qusan” ve “mütrüb” gibi adlarla anılan bu sanatkârlar, Türkçe şiirler kaleme almış ve eserlerini saz havaları eşliğinde icra etmişlerdir. Ermeni asıllı âşıklar arasında Sayat-

³ Bkz. Köprülü Fuad. Edebiyat araştırmaları. İstanbul: Ötüken, 1989, s. 209, 220-223; Köprülü Fuad. Türk saz şairleri 1-4 ciltler. Ankara: Güven Matbaası, 1962.

⁴ Ramazanov Yusif. Azerbaycan dilinde yazıb yaradan Ermeni aşıkları. Bakı, 1977.



Nova, Dellek Murad, Revanlı Âşık Şirin (Hovannes Karapetyan), Miskin Burcu ve Âşık Civanî gibi isimler dikkat çekmektedir. Bu durum, âşık sanatının kültürel etkileşim ve karşılıklı beslenme süreçleriyle zenginleştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Âşık sanatının kökeni meselesinde ise akademik çevrelerde farklı görüşler mevcuttur. Ana akım yaklaşım, bu geleneğin doğuşunu tekke ve zaviye çevreleriyle ilişkilendirirken, bazı araştırmacılar bu çerçevenin dışına çıkarak farklı açıklamalar ileri sürmüşlerdir. Fuat Köprülü'nün teorik yaklaşımından ayrılan kimi etnograflar, âşıklık geleneğinin temelini göçebe ya da hayvancılıkla uğraşan (maldar) toplulukların yaşam biçiminde aramışlardır.⁵ Bu görüşe göre, sözlü şiir geleneği ve saz eşliğinde icra pratiği, bu toplulukların sosyo-ekonomik yapısı içinde şekillenmiştir. Nitekim hayvancılıkla geçinen topluluklar arasında da güçlü bir âşıklık geleneğinin varlığı inkâr edilemez. Ancak tarihsel belgeler ve güncel saha araştırmaları, âşık sanatının yalnızca göçebe-terekeme yaşam tarzıyla sınırlı olmadığını; aksine hem göçebe hem yerleşik unsurların katkısıyla oluşmuş geniş bir kültürel havzanın ürünü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle âşıklık, tek bir sosyal çevreye indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve dinamik bir kültürel miras niteliği taşımaktadır.

Bunun yanı sıra, âşık edebiyatının en yetkin kuramcılarından biri kabul edilen M. Fuad Köprülü'nün de özellikle işaret ettiği üzere, âşıklık sanatı kurumsallaşma sürecini tamamladıktan sonra toplumsal hayatın vazgeçilmez unsurlarından biri hâline gelmiştir. Artık yalnızca tekke çevrelerinde veya şehir merkezlerindeki kahvehanelerde değil; düğünlerin, şölenlerin, bayramların ve asker uğurlamalarının başlıca eğlence ve temsil unsuru olarak geniş halk kitleleriyle buluşmuştur. Bu gelişme, âşıkların faaliyet alanını şehir ve kasaba merkezlerinden kırsal bölgelere doğru genişletmiş; böylece âşıklık, zamanla belirgin bir "taşra/köy sanatı" kimliği de kazanmıştır. Ancak bu nitelendirme, sanatın değerini azaltan değil; bilakis onu halkın gündelik yaşamıyla daha güçlü biçimde bütünleştiren bir karakter özelliği olarak değerlendirilmelidir.

⁵ Bünyadov Teymur. Esrlerden gelen sesler. Bakı: Azernesr, 1993, s. 102.

18. yüzyıldan itibaren âşık edebiyatı, özellikle okuma-yazma oranının sınırlı olduğu köy ve kasabalarda, kısmen de konar-göçer (elat) topluluklar arasında en etkili folklorik aktarım kanalı hâline gelmiştir. Sözlü kültürün hâkim olduğu bu çevrelerde âşık, hem sanatkâr hem tarih anlatıcısı hem de toplumsal rehber işlevi üstlenmiştir. Âşık edebiyatının izlekleri, temaları ve estetik ölçütleri doğrudan doğruya sade halk kitlelerinin duygu dünyası ve beğeni ölçüleriyle şekillenmiştir. Sevda, ayrılık, gurbet, kahramanlık, kader, inanç ve toplumsal adalet gibi konular; yalın fakat etkileyici bir dille işlenmiş, halkın kolektif hafızasında yer etmiştir.

Buna karşılık klasik Divan edebiyatı; büyük ölçüde şehir merkezlerinde, medrese eğitimi almış ve Arapça ile Farsçaya hâkim seçkin zümreler arasında gelişmiş ve yankı bulmuştur. Estetik anlayışı, mazmun sistemi ve dilsel yoğunluğu bakımından daha kapalı bir yapı arz eden Divan şiiri, belirli bir entelektüel çevreye hitap ederken; âşık edebiyatı 20. yüzyıla kadar nüfusun büyük çoğunluğunu oluşturan kırsal kesimin başlıca kültürel beslenme kaynağı olmuştur. Bu nedenle âşık şiiri ve müziği; yerliliği, doğallığı ve içtenliğiyle medrese kültüründen uzak geniş halk kitlelerine seslenen, onların duygu ve düşüncelerini tercüme eden bir sanat dalı olarak varlığını sürdürmüştür.

Azerbaycan âşık sanatı, tarih boyunca monarşik yapılardan cumhuriyet rejimlerine, farklı siyasal ve ideolojik sistemlere kadar uzanan çetin dönüşümlerden geçmesine rağmen özündeki “halkın vicdanı” ve “zamanın aynası” olma niteliğini korumuştur. Bu sanat, yalnızca çağının toplumsal meselelerini dile getirmekle kalmamış; aynı zamanda kadim mitolojik tasavvurları, epik anlatıları ve etnografik ritüelleri estetik bir form içinde muhafaza ederek kuşaktan kuşağa aktarmıştır. Böylece âşıklık, hem geçmişin taşıyıcısı hem de çağın yorumcusu olma işlevini bir arada üstlenmiştir.

16. ve 17. yüzyıllar, gerek Anadolu gerekse Azerbaycan sahasında âşıklığın zirveye ulaştığı “klasik dönem” olarak değerlendirilmektedir. Bu yükselişin arka planında yalnızca estetik olgunlaşma değil, aynı zamanda siyasal himaye ve yönlendirme de bulunmaktadır. Osmanlı ve Safevi devletleri, ordunun maneviyatını güçlendirmek, fetih ve zafer ideolojisini pekiştirmek ve halk nezdindeki meşruiyetlerini sağlamlaştırmak amacıyla



âşıkları birer kültürel temsilci ve propaganda unsuru olarak değerlendirmişlerdir. Âşıklar, ordularda zafer ruhunu canlı tutan, kahramanlık anlatılarını dillendiren ve kolektif motivasyonu artıran manevi aktörler olarak önemli bir rol üstlenmişlerdir. Ancak bu durum, onların aynı zamanda siyasal iktidarların amaçları doğrultusunda mobilize edilmeleri sonucunu da doğurmuştur.

Bu tarihsel miras, âşıklık geleneğini daha ilk dönemlerinden itibaren iktidar merkezli bir söylemle temas hâlinde tutmuş; bu eğilim farklı biçimsel dönüşümler geçirerek 21. yüzyılda dahi varlığını sürdürmüştür. Günümüzde bile âşıkların kimi zaman resmî törenlerde, millî günlerde ve devlet destekli kültürel etkinliklerde yer alması, bu tarihsel sürekliliğin izlerini taşımaktadır.

Ayrıca âşık yaratıcılığı, yalnızca tarihsel derinliğiyle değil, geniş coğrafi yayılımıyla da dikkat çekmektedir. Anadolu'dan Kafkasya'ya, İran sahasından Orta Asya'ya uzanan bu kültürel ağ, farklı yerel renkleri bünyesinde barındırmıştır. Ancak özellikle Sovyet rejimi öncesi dönem ile Sovyet ve sonrası dönem arasında belirgin bir kırılma söz konusudur. Sovyet öncesinde âşık sanatı, güçlü bir “milli-yerel kolorite” ve sözlü kültüre dayalı geleneksel bellek sistemi içinde varlık göstermekteydi. Rejim değişikliğiyle birlikte sanatın üretim, dolaşım ve temsil biçimleri önemli ölçüde dönüşmüş; ideolojik çerçeveler, repertuarı ve tematik tercihleri etkilemiştir.

Bu nedenle âşıkların ve onların ürettikleri metinlerin Sovyet öncesi ve sonrası durumlarını yalnızca poetik yapı birliği üzerinden değerlendirmek yeterli değildir. Sosyo-kültürel bağlam, siyasal ideoloji ve kurumsal yönlendirme gibi unsurlar göz önünde bulundurulmadan yapılacak bir bütünleştirme, iki dönemin özgün dinamiklerini göz ardı etmek anlamına gelecektir. Dolayısıyla âşıklık geleneği, süreklilik ve değişim ekseninde; tarihsel bağlamı dikkate alan çok katmanlı bir yaklaşım çerçevesinde ele alınmalıdır.

Bu metodolojik sorunu çözmek adına, klasik âşık sanatını şu üç evrede ele almak daha sağlıklı olacaktır:

1. Teşekkül ve altın çağdan 20. yüzyılın ilk çeyreğine (1930'lara) kadar olan geleneksel dönem,

2. İdeolojik dönüşüm, yani 1930'lardan itibaren başlayan Sovyet dönemi,
3. Yeniden inşa süreci olarak bağımsızlık sonrası modern dönem.

Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki, Azerbaycan âşık edebiyatı 20. yüzyıla kadar sınırlı ve daha çok dağınık nitelikte incelemelere konu olmuşsa da, sistemli ve kurumsal araştırma ivmesini esasen Sovyet hâkimiyeti döneminde kazanmıştır. 19. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da etkisini gösteren aydınlanma hareketi, millî kültür unsurlarına yönelişi hızlandırmış; bu bağlamda âşık edebiyatı da münevver zümrenin dikkatini çekmiştir. E. Karacadaği, M. F. Ahundzade, H. Zerdabi, E. Sultanov, M. Mahmudbeyov, S. Mümtaz, V. Hulufu, H. Zeynalli, H. Alizade ve A. Abid gibi isimler, gerek derleme faaliyetleri gerekse folklorik türler üzerine geliştirdikleri kuramsal yaklaşımlarla bu alanın temellerini atmışlardır.

Âşık edebiyatının ilk araştırmacılarının ortaya koyduğu metin neşirleri ve değerlendirmeler, bugün dahi Azerbaycan âşık edebiyatı çalışmalarının vazgeçilmez referansları arasında yer almaktadır. Nitekim Azerbaycan âşık edebiyatının ilk yazılı örnekleri, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarında "Ekinci", "SMOMPK", "Ziya" ve "Kaspi" gibi dönemin saygın gazete ve mecmualarında yayımlanarak literatüre kazandırılmıştır. Böylece sözlü geleneğin ürünleri, yazılı kültür ortamına taşınmış; bu durum hem metinlerin korunmasını sağlamış hem de akademik incelemelerin önünü açmıştır.

Âşık sanatının korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması zorunluluğu, bu alanın kuramsal bakımdan derinleştirilmesini her zaman güncel bir mesele hâline getirmiştir. Son yıllarda âşıklık geleneği üzerine yapılan çalışmaların artış göstermesi de bu akademik ihtiyacın bir yansımasıdır. Bununla birlikte, tarihsel süreç içerisinde özellikle Sovyet dönemi araştırmalarının büyük ölçüde resmî ideolojinin sınırları içinde şekillendiği görülmektedir. Bu dönemde yapılan çalışmalar, çoğu zaman âşık sanatının özsel estetik ve metafizik boyutlarını irdelemekten ziyade, ideolojik olarak uygun görülen temalar çerçevesinde kalmış; derinlikli filolojik ve poetik çözümler yerine metin derleme ve yayımlama faaliyetlerine ağırlık verilmiştir.



Daha da önemlisi, âşık şiirinde yer alan millî unsurlar, dinî terminoloji, tasavvufî kavramlar ve özellikle etnik ya da millî mücadele temalarını işleyen metinler sıkı bir sansür mekanizmasından geçirilmiştir. İdeolojik süzgece takılan birçok eser ya tahrif edilerek yayımlanmış ya da tamamen göz ardı edilmiştir. Bu durum, âşık edebiyatının içsel özgünlüğünün, usta-çırak ilişkisi içindeki ezoterik bilgi aktarımının, destan yaratıcılığının performatif/icra boyutunun ve bölgesel âşık ekollerinin yapısal özelliklerinin yeterince anlaşılmasını engellemiştir. Özellikle geleneğin senkronik (eş zamanlı) ve diyakronik (art zamanlı) gelişim çizgisinin bütüncül bir haritası ile sözlü gelenek–yazılı kültür etkileşimi, hâlen ayrıntılı ve disiplinlerarası çalışmalara ihtiyaç duyan alanlar olarak karşımızda durmaktadır.

Buna rağmen, farklı dönem ve düzlemlerde yürütülen çalışmalar neticesinde hatırı sayılır bir bilimsel veri tabanının oluştuğunu da teslim etmek gerekir. Âşık sanatının menşei, sinkretik (çok bileşenli) doğası ve önde gelen usta âşıkların biyografik çerçevesi önemli ölçüde aydınlatılmıştır. Günümüzde ise araştırmalar, âşık şiirinin poetik dizgesi, destan anlatıcılığına ilişkin kavramsal modeller ve âşık edebiyatı ile yazılı edebiyat arasındaki karşılıklı etkileşim gibi kritik başlıklar üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Son dönem Azerbaycan âşık araştırmalarında özellikle Göyçe Âşık Muhiti'ne yönelik artan bir ilgi göze çarpmaktadır. Bölgesel ekollerin tarihsel-coğrafi bağlam içinde ele alınması, hem geleneğin yerel dinamiklerini görünür kılmakta hem de halk bilimi çalışmalarında metodolojik açıdan önemli bir paradigma değişimine işaret etmektedir. Bu yaklaşım, âşıklık geleneğini homojen bir yapı olarak değil; farklı muhitler, icra pratikleri ve tarihsel koşullar içinde çeşitlenen çok katmanlı bir kültürel sistem olarak değerlendirme imkânı sunmaktadır.

Diğer taraftan, son yıllarda literatürde giderek hararetilenen “âşık edebiyatının konumu” meselesi de ayrıca üzerinde durulması gereken bir tartışma alanıdır. Bu tartışmanın odağında, âşıklık geleneğinin edebiyat tarihi içindeki yerinin nasıl tanımlanacağı sorusu bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar, âşık şiirinin metinleşmiş örneklerini esas alarak onu yazılı edebiyatın bir uzantısı ya da alt kolu olarak değerlendirmekte; özellikle cönkler, mecmualar ve matbu neşirler üzerinden gelişen metin geleneğini

vurgulamaktadır. Buna karşılık başka bir grup araştırmacı ise âşıklığı bütünüyle folklorun, yani halk biliminin performansla dayalı sözlü kültür alanının bir şubesi olarak görmektedir.

Bu kuramsal karmaşaya dikkat çeken isimlerden biri olan Gazanfer Paşayev, meselenin çoğu zaman indirgemeci bir bakış açısıyla ele alındığını belirtir. Ona göre, bazı halk bilimciler “âşık yaratıcılığı” denildiğinde yalnızca ortaya konan şiir metnini anlamakta; oysa âşıklık bundan çok daha geniş ve çok katmanlı bir olgudur. Âşığın icrasındaki müzikalite, kendine özgü saz havaları üretme kabiliyeti, destan anlatıcılığındaki dramatik kurgu, meddahı andıran hitabet ustalığı, performansla dayalı oyunculuğu ve meclisin dinamizmini sağlamak amacıyla başvurduğu karavelliler (ara sözler, latifeler, fıkralar) bu sanatın ayrılmaz bileşenleridir.⁶

Paşayev’in bu tespiti, âşıklığı yalnızca kâğıt üzerindeki bir şiir metni olarak değerlendirmenin ne denli eksik bir yaklaşım olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Çünkü âşıklık, metin ile icra, söz ile müzik, anlatı ile performans arasında kurulan organik bir bütünlüğe dayanır. Metnin yazıya geçirilmesi, onun yalnızca bir boyutunu muhafaza edebilir; oysa meclis ortamındaki doğaçlama (irtical), dinleyiciyle kurulan etkileşim ve performatif enerji, geleneğin asli unsurları arasındadır.

Bununla birlikte, âşığın konumunun tam olarak nasıl tanımlanacağı sorusu literatürde hâlâ gri bir alan olarak varlığını sürdürmektedir. Âşık, yazılı kültürle temas hâlinde olan, şiirleri derlenen ve basılan bir sanatkâr mıdır? Yoksa özü itibarıyla sözlü kültür ortamında yaşayan ve folklorik bir taşıyıcı olarak değerlendirilmesi gereken bir icracı mıdır? Gerçekte âşıklık geleneği, bu iki kategoriden yalnızca birine indirgenemeyecek kadar melez ve geçişli bir yapı arz eder.

Dolayısıyla meseleyi keskin bir yazılı/sözlü karşıtlığı içinde değerlendirmek yerine, âşıklığı sözlü gelenek ile yazılı kültür arasında konumlanan, her iki alandan da beslenen dinamik bir kültürel sistem olarak ele almak daha isabetli görünmektedir. Bu yaklaşım, hem metin merkezli

⁶ Paşayev Qezenfer. “Âşık poeziyası yazılı edebiyat kontekstinde”, Azərbaycan Edebi-bedii jurnal No 5, 2021, s. 165.



edebiyat incelemelerini hem de performans ve bağlam odaklı folklor araştırmalarını aynı kuramsal çerçevede buluşturma imkânı sunacaktır.

2.2. Âşık Sanatının Ortaya Çıkışı ve Tarihsel Kaynakları

Türklerin İslamiyet’i kabulünden önceki edebi üretimlerinin ana damarını, hiç şüphesiz şifahi (sözlü) gelenek içerisinde yaşayan destanlar, masallar, efsaneler ve şiirler oluşturmaktaydı. Bu arkaik dönemde edebiyat, yazılı bir metne dayanmaktan ziyade sözlü aktarım yoluyla kuşaktan kuşağa taşınmış ve toplumun ideolojik-manevi dünyasını inşa etmiştir. Halk arasında geniş bir sahaya yayılan destanlar ve kahramanlık anlatıları, bir yandan kolektif belleği diri tutarken, diğer yandan tarihsel hadiselerin mitsel bir dille yorumlanmasına olanak sağlamıştır.

Âşık sanatının 15. yüzyıl öncesine dair tarihsel kayıtları oldukça sınırlıdır. Ancak eldeki veriler, geleneğin köklerini ve gelişim evrelerini şu temel kaynak grupları üzerinden takip etmemize olanak tanır:

1. Şiir Defterleri ve Cönkler: Âşıkların poetik metinlerini içermesine rağmen, biyografik ve tarihsel veriler açısından oldukça kısıtlıdır.
2. Tezkireler: Temel olarak Divan şairlerini merkeze alsa da, bazı tezkirelerde halk şairlerine ve âşıklara dair kıymetli, kısa notlara rastlamak mümkündür.
3. Osmanlı Şer’iyye Sicilleri⁷ ve Evliya Çelebi’nin Seyahatname’si: Sosyal tarihin bir parçası olarak âşıklara dair somut izlerin sürülebileceği nadir belgelerdendir.
4. Şairnameler: Âşık sanatı hakkında en geniş kapsamlı bilgiyi sunan, ancak ruhanî-efsanevi bir dille yoğrulmuş olan temel kaynaklardır.⁸

⁷ Artun Erman. “Osmanlı-Türk Kültürü Âşık Şiirinin Belirleyici Rölü”, Adana Halk Kültürü Araştırmaları 1. Adana: Epsilon Ofset, 2000

⁸ Bkz. Kaya Doğan. Şairnameler. Ankara: HAGEM Yayınları, 1990; Kaya Doğan. Âşık Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul: Kitapevi Yayınları, 2000.

Âşık edebiyatının sözlü gelenekteki varlığını somutlaştırarak günümüze ulaşmasını sağlayan en temel kaynaklar, çönkler ve mecmualardır. Halkın estetik beğenisini ve ozanlık geleneğinin sürekliliğini yazılı belleğe dönüştüren bu el yazması eserler, yalnızca şiiirlerin kaydedildiği defterler değil; aynı zamanda usta âşıkların veciz sözlerini, kimi zaman da hayat hikâyelerine dair izleri muhafaza eden kültürel arşivlerdir. Çönklerin kenarlarına düşülen kısa notlar ve kayıtlar, bugün araştırmacılar için geçmişin karanlık noktalarını aydınlatan önemli tarihsel veriler niteliğindedir.

Akademik literatürde çönk ve mecmua kavramlarına ilişkin yapılan tanımlar, bu metinlerin hem biçimsel yapıları hem de içerik özellikleri üzerine çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Yaygın görüş, cönkleri uzunlamasına açılan dar formu üzerinden mecmualardan ayırma eğilimindedir. Ancak Günay Kut gibi bazı araştırmacılar, bu ayrımın esasen biçimle sınırlı olduğunu ve içerik bakımından kesin bir sınır çizmenin mümkün olmadığını ileri sürmektedir.⁹ Benzer biçimde M. Sabri Koz da cönkleri yalnızca halk şiiiri ürünlerini ihtiva eden defterler olarak tanımlamanın yetersiz ve hatalı bir yaklaşım olduğunu vurgular.¹⁰ Zira yapılan bilimsel incelemeler, cönklerin sadece âşık edebiyatına değil, divan ve tekke edebiyatına ait metinlere de geniş ölçüde yer verdiğini ortaya koymaktadır.¹¹

Nitekim Müjgan Cunbur'un da dikkat çektiği üzere, cönklerin içeriğinin yaklaşık yarısını halk ve tasavvuf şiiirleri oluştururken, kalan bölümde divan şairlerinin eserleri önemli bir yer tutar. Hatta bazı cönklerde divan şairlerinin metinleri, saz şairlerine ait ürünlerden sayıca daha fazla

⁹ Kut Günay. "Bir Cönk Üzerine", *Yazmalar Arasında: Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, Simurg Yayınları, İstanbul, 2005, s. 315.

¹⁰ Koz Sabri. "Cönk ve Mecmûa Yapraklarında Âşık Aramak", *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII: Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı*, Ed.: Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koncu, Selim S. Kuru, A. Emre Özyıldırım, İstanbul: Turkuaz Yayınları, 2011, s. 83.

¹¹ Gökyay Orhan Şaik. "Cönk", *İslam Ansiklopedisi*, C. 8, TDV Yayınları, İstanbul, 1993, s. 73; Gökyay Orhan Şaik. "Cönkler Üzerine", *Makaleler 1: Eski, Yeni ve Ötesi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 84; Günay Umay. *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1986, s. 1; Kaya Doğan. *Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007, s. 189; Artun Erman. *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 13



olabilmektedir.¹² Bu durum, çönklerin yalnızca köylü ya da göçebe kültürüne ait bir hafıza alanı olmadığını; aynı zamanda seçkin edebî zevkin halk tabanında nasıl içselleştirildiğini gösteren bütüncül kaynaklar olduğunu kanıtlar. Dolayısıyla çönk ve mecmualar, durağan derlemeler olmanın ötesinde, Türk edebiyatının farklı damarlarının aynı metin evreninde buluştuğu dinamik ve kapsayıcı yapılarıdır.¹³

Divan şiiri için en önemli kaynak olan tezkire edebiyatında âşıkların isimlerine oldukça nadir rastlanması tesadüfi bir durum değildir. Bu durumun temel sebebi; âşıkların, klasik Divan edebiyatının katı estetik normlarına uygun, yazılı bir “Divan” sahibi olmamalarıdır. Tezkire yazarları, genellikle aruz veznine hakim olan, yazılı bir külliyyat (Divan) oluşturan ve yüksek zümre edebiyat mahfillerinde tanınan şahsiyetlere yer ayırmışlardır. Âşıklar ise daha çok şifahi gelenek içinde halkla hemhal olan, performans odaklı sanatçılar oldukları için seçkin tezkire yazarları tarafından “şair” statüsünde kabul görmemişlerdir. Dolayısıyla geniş halk kitlelerince baş tacı edilen âşıklık sanatı, elitist bir bakış açısıyla kaleme alınan tezkire metinlerine sistematik bir biçimde dahil edilmemiştir.

Buna rağmen, istisnai durumlarda saray çevresine yakın duran veya ordu içerisinde belirli sosyo-politik ve askeri fonksiyonlar üstlenen bazı “asker âşıklardan” bahsedildiği görülür.¹⁴ Bu nadir örnekler, âşıklık sanatının sadece sivil halk arasında değil, aynı zamanda devletin hiyerarşik ve askeri yapısı içerisinde de belirli bir meşruiyete ve tanınırlığa sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Ancak bu durumların azlığı, geleneğin asıl mecrasının şifahi zemin olduğunu ve yazılı kaynakların bu dinamik yapıyı kaydetmekte yetersiz kaldığını teyit eder.

Halkın muhayyilesindeki “şair” tanımı, Divan edebiyatındaki teknik tanımlardan oldukça farklıdır. Halk nezdinde gerçek şairlik; irticalen

¹² Cunbur Müjgan. “Folklor Araştırmalarında Cönklerin Yeri”, 1.Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1974, s. 72.

¹³ Köksal M. Fatih. “Divan Şiiri-Cönk İlişkisi ve Cönk Redifli Gazeller, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S. 37, 2017, s. 249.

¹⁴ Köprülü Fuad. Edebiyat Araştırmaları. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1989, s.159; Tolasa Harun. Sehi, Latifi, Âşık Çelebi Tezkirelerinde Şair Araştırması ve Eleştirisi, İzmir, 1983.

(doğaçlama) şiir söyleyebilmek, atışma meydanlarında rakibini kelimelerle karşılıklı olarak mağlup etmek ve musiki ile sözü tek vücutta birleştirmektir. Oysa Divan şairliği; kâğıt üzerinde bir metin inşa etmek, aruz kalıplarında kursuzluğa ulaşmak ve klasik mazmunlar aracılığıyla bir estetik kurmak demektir. Bu temel farktan dolayı âşıklar, halk tarafından Divan şairlerinden çok daha “sahici”, interaktif ve yaşayan sanatçılar olarak kabul edilmiştir.

Âşıklık geleneği yazılı bir düzlemde ziyade şifahi (sözlü) bir mecrada boy attığı için, dönemin tezkirelerinde bu sanatçıların izine nadiren rastlanır. Tezkire yazarlarının önceliği; yazılı divanları olan, klasik edebiyat mahfillerinde rüşünü ispat etmiş elit sanatçılardır. Bu sebeple âşıklar, halk arasında efsaneleşen devasa bir şöhrete sahip olmalarına rağmen, resmî edebiyat tarihlerinde (tezkirelerde) sistematik bir şekilde temsil edilmemişlerdir.

Âşık edebiyatının en dikkat çekici türlerinden biri olan şairnâmeler, sadece folklorik bir yaratım olmanın ötesinde, edebiyat ile tarih arasındaki bağı kuran hayati bir köprü işlevi görür. Bu tür; hem halk bilimi hem de edebiyat tarihçiliği açısından çok boyutlu bir araştırma sahasıdır. Şairnâmelerin analizi, sadece ozanların teknik maharetlerini değil, aynı zamanda âşıklık kurumunun tarihsel tekâmül süreçlerini anlamamıza da imkan tanır.

Genellikle 11’li hece ölçüsüyle kaleme alınan bu eserler, âşığın hem kendi dönemindeki çağdaşları hem de kendinden önce yaşamış olan “üstatlar” hakkındaki kanaatlerini içerir. Bu metinlerde sadece âşıkların değil, zaman zaman klasik Divan şairlerinin isimlerine de rastlanması, şairnâmelerin yazılı edebiyat ile sözlü gelenek arasındaki geçiş evresini (hibrit alanı) temsil ettiğini gösterir. Bu yönüyle şairnâmeler, kültürel ve tarihsel belleğin inşasında stratejik birer araçtır.

Geleneksel terminolojide “*Âşıklar Destanı*”, “*Âşıkname*” ya da bazı durumlarda “*Şairler Destanı*” olarak anılan bu eserler,¹⁵ her ne kadar modern tarihçilik anlayışının beklediği mutlak nesneliği sunmasa da, âşık sanatının analizi için paha biçilemez bir malzeme sunar. Bu metinler,

¹⁵ Kaya Doğan. Şairnâmeler. Ankara: HAGEM Yayınları, 1990.



folklorun iç mantığı ve âşıkların toplum içindeki statüsü hakkında önemli ipuçları taşır. Âşıkların memleketleri, hangi ustadan el aldıkları (çıraklık ilişkisi), sanat dünyasındaki otoriteleri ve diğer meslektaşlarıyla olan münasebetleri, bu türün ana omurgasını oluşturur. Dolayısıyla şairnameler; sanat tarihi, filoloji ve sosyo-etnografik araştırmalar için vazgeçilmez bir veri tabanıdır.

Tezkirelerin aksine şairnamelerde, bireyin psikolojik portresi ve manevi dünyası çok daha vurgulu bir biçimde işlenir. Âşığın kendi hayat tecrübeleri, sanat yolundaki sınanmaları, başarı ve başarısızlıkları ile karakterinin manevi derinliği bu metinlerin ruhunu oluşturur. Bu öznel yaklaşım, şairnameleri hem biyografik birer vesika hem de şifahi-poetik hafızanın sadık birer muhafızı konumuna yükseltir.

İslamiyet öncesi dönemde Türklerin sözlü kültür sisteminde merkezi bir rol oynayan ozanlık geleneği, tarihsel süreç içerisindeki evrimini tamamlayarak yerini âşıklık kurumuna bırakmıştır. Âşıklık sanatı, zaman içerisinde işlevsel bir dönüşüm geçirerek farklı tarihsel kesitlerde farklı misyonlar üstlenmiştir. Âşıklık geleneğine dair yazılı kaynakların sınırlı olduğu bir araştırma ikliminde şairnameler; bu sanatın tarihsel tekâmülünü incelemek adına vazgeçilmez birer folklorik ve kültürel veri seti sunar. Her ne kadar rivayetlere dayalı ve efsanevi bir anlatım diline sahip olsalar da, bu metinler aracılığıyla âşık sanatının gelişim evreleri, usta-çırak hiyerarşisi ve sanatın toplumsal işlevleri hakkında sistematik ve derinlemesine bilgilere ulaşmak mümkündür.

Şairnameler ise tezkirelerin aksine; âşığın memleketini, sanat dünyasındaki şöhretini, manevi dünyasını ve meslektaşlarıyla olan rekabetini/münasebetini tüm canlılığıyla yansıtır. Bu metinlerde; âşığın hangi üstadın rahle-i tedrisinden geçtiği, hangi bölgenin ekolünü temsil ettiği ve gelenek içindeki konumu gibi kritik veriler yer alır.¹⁶ Tezkirelerde “birey”, sadece yazdığı metinler üzerinden tanımlanırken; şairnamelerde âşığın manevi portresi ve sözlü performans mahareti ön plana çıkarılır. Bu fark, şairnameleri âşıklık geleneği için hem biyografik hem de etnografik birer anahtar kaynak haline getirir.

¹⁶ Kaya Doğan. Şairnameler, 1990, s. 17.

Halk kültürü ile Divan edebiyatı arasındaki “şair” algısının farklılığı da bu türün özgünlüğünü belirleyen temel bir unsurdur. Divan edebiyatında şairlik; yazılı metne, aruz kurallarına ve klasik mazmunlar dünyasına hapsolmuş bir uzmanlık alanı iken, halk nazarında “şairlik” çok daha geniş ve dinamik bir anlam dünyasına sahiptir. Halk için gerçek şair; irticalen (doğaçlama) şiir söyleyebilen, atışma meydanlarında rakibini sözle alt eden ve sazıyla dinleyiciyi mest ederken aynı zamanda düşündüren senedir. Bu sebeple halk, kendi bağrından çıkan âşığı “hakiki şair” olarak yüceltmiş, saray çevresindeki Divan şairlerini ise genellikle halktan kopuk bulmuştur. Nitekim halk arasında anlatılan, âşıkların Divan şairlerini sözle mat ettiğine dair yaygın anekdot ve latifeler, bu iki edebi dünya arasındaki rekabetin ve âşıklık sanatının sosyo-kültürel zemindeki üstünlüğünün en canlı kanıtlarıdır.

Âşık tarzı şiir, özü itibarıyla musikiye endeksli, saz eşliğinde icra edilen, ritmik ve melodik yapısı halkın estetik zevkiyle harmanlanmış bir formdur. Bu sebeple, âşık şiirini sadece “hece vezniyle yazılmış şiir” ile eşitlemek akademik bir sıklık olur. Âşık şiiri sadece bir biçim değil; içerik, sunum ve icra bağlamıyla müstakil bir poetik sistemdir. Bu sanat, halk şiirinin en dinamik formu olarak, gerçek gücünü ve ifade kabiliyetini ancak sazla birleştiği o “icra anında” kazanır.

Bu karakteristik özellikler nedeniyle âşık şiiri, sadece hece vezninin mekanik bir devamı sayılamaz. Âşığın şiiri, onu klasik formlardan ayıran özgün bir entonasyon (vurgu) ve melodik örgüye sahiptir. Standart hece şiirinde sabit bir ritim ve metrik yapı esasken; âşık şiirinde bu ritim, sazın tınısı ve icra sırasında doğaçlama gelişen ses bükümleriyle (melodik nüanslarla) zenginleşir.

Âşık sanatının 14. ve 15. yüzyıllardan itibaren derviş edebiyatı ve sufi motiflerle harmanlanması, geleneğe güçlü bir mistik ve manevi boyut kazandırmıştır. Bu dönemde ilahi aşk ve ruhanî arayış temaları ön plana çıkmıştır. Özellikle âşığın “bade içerek hak âşığı olması”, rüyada pir elinden dolu içmesi ve bu hadiseden sonra ilahi bir ilhamla (vecd haliyle) söylemeye başlaması gibi mitolojik-mistik unsurlar, geleneği derinleştirmiştir.

Bu kültürel kodlar, bizi Orta Asya inanç sistemlerine ve şamanist ritüellerdeki ekstaz (vecd) haline kadar geri götürmektedir. Âşığın “bade



içip hak âşığına dönüşmesi” motifi, kadim şaman ayinlerindeki trans haliyle çarpıcı paralellikler arz eder. Burada âşık, bir nevi “ruhani aracı” (mediator) rolünü üstlenerek; hem ilahi mesajları hem de toplumsal dertleri dile getirir. Bu yönüyle âşıklık, sadece dünyevi bir sanat icrası değil, kökleri binlerce yıl öncesine uzanan derin bir mistik geleneğin modern tezahürüdür.

Âşık figürünü ne tam anlamıyla bir “tarikat şairi” ne de kadim “ozanların” doğrudan bir devamı olarak nitelendirmek akademik açıdan isabetli olmayacaktır. Zira derviş şairler; esasen Allah ile mistik bir bağ kurma gayesinde olan, yazılı kültüre ve medrese geleneğine daha yakın duran, dini-manevi idealleri önceleyen sufi bir ekolün temsilcileridir. Ozanlar ise İslamiyet öncesi dönemin epik dünyasında; kahramanlık destanlarını, mitolojik anlatıları ve kolektif belleği sırtlanan figürler olarak karşımıza çıkarlar.

Âşık, işte bu iki köklü geleneğin tam kesişim noktasında durmaktadır: Yarı bilge (arif), yarı eğlendirici; hem toplumsal hem de estetik fonksiyonları eş zamanlı yürüten, dinleyiciyle dinamik ve canlı bir temas kuran özgün bir sanatçı tipolojisidir. Âşık şiiri; mistik tecrübeyi seküler (dünyevi) konularla harmanlayarak, halkın hem gündelik yaşamına hem de ruhsal derinliğine dokunur. Meydanlarda, kervansaraylarda, düğün ve bayramlarda icra edilen bu sanat, toplumsal hayatın nabzını tutan aktif bir sosyo-kültürel mekanizmadır.

Sonuç olarak âşık sanatı, ne tamamen klasik yazılı edebiyata ne de bütünüyle dini-mistik literatüre hapsedilebilecek bir sahadır. O, halk kültürünün özgün bir sentez formu olarak; dünyevi olanla kutsal olanı, neşeyle kederi, sözle sazı bünyesinde birleştiren eşsiz bir bütündür. Yazılı bir miras bırakmamış olmaları, seçkin tezkire yazarlarının onları görmezden gelmesine yol açmış olsa da; halkın kolektif vicdanında âşık; sazın ve sözün mutlak ustası, “Hakk” ilhamıyla söyleyen gerçek şair imgesidir.

Âşığın bu sarsılmaz konumu, ona sadece folklorik bir değer değil, aynı zamanda derin bir sosyo-kültürel prestij kazandırır. Musiki, şiir ve mistisizmi tek bir potada eriten bu unikal yapı, âşıklık geleneğinin Türk halk yaratıcılığı içerisindeki hayatiyetini perçinlemektedir. Nihayetinde

âşık sanatı, sadece bir estetik ifade biçimi değil; halkın ruhsal evreninin, tarihsel bilincinin ve estetik zevkinin en canlı sanatsal tezahürüdür.

2.3. Âşık Sanatının Gelişim Evreleri

Âşık sanatının menşei meselesi, halk edebiyatı araştırmalarında uzun süredir tartışılan konulardan biridir ve bu bağlamda farklı kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bazı araştırmacılar geleneğin kökenlerini 12. ve 13. yüzyıllara kadar götürmekteyse de, bu iddiayı doğrudan doğrulayacak yeterli tarihsel ve belgesel veriler mevcut değildir. Şairnâmelerde sıkça karşılaşılan “Âşıklık Hz. Âdem’den kalmıştır” şeklindeki ifade, geleneğin kutsallığını ve kadimliğini vurgulayan sembolik bir söylem olarak değerlendirilmelidir. Nitekim Derbent-Şeki âşık okulunun önemli temsilcilerinden Molla Cuma’nın şu dizeleri bu anlayışı yansıtır:

*Âşıklık Adem’den icat olmuştur,
Ol Adem Atanın torunuyum men.
Dünyaya ne kadar âşık gelmişse,
Küllü âşıkların anasıyım men.¹⁷*

Bu tür ifadeler, tarihsel bir veri sunmaktan ziyade geleneğin metafizik meşruiyetini pekiştiren mitopoetik anlatımlar olarak yorumlanmalıdır. Dolayısıyla âşıklığın başlangıcını ilk insanla ilişkilendiren yaklaşım, bilimsel kanıt olmaktan çok kültürel hafızanın ve inanç dünyasının bir yansımasıdır. Modern araştırmalar ise âşık edebiyatının bugünkü yapısal ve kurumsal formunu yaklaşık olarak 15. yüzyılın ilk yarısından itibaren kazandığını ortaya koymaktadır. Bu süreç, yalnızca şiirsel biçimlenmenin değil, aynı zamanda kurumsal kimliğin ve icra geleneğinin de belirginleştiği bir dönemdir. Formasyon sürecinde etkili olan başlıca unsurlar şu şekilde özetlenebilir:

¹⁷ Molla Cuma. Eserleri. Tertib eden P.Efendiyev. Bakı: Şeri-Qerb, 2006, s. 167.



1. Hurufilik Hareketinin Etkisi

Hurufiliğin düşünsel çerçevesi, özellikle Bektaşî tekkeleri aracılığıyla Anadolu ve Rumeli sahasına yayılmış; buradan da Yeniçeri ocağı gibi askerî-sosyal kurumlara kadar uzanmıştır. Bu etkileşim, beşerî ve dünyevî temaların tasavvufî bir terminoloji içinde yeniden yorumlanmasına zemin hazırlamıştır. Böylece aşk, insan, varlık ve hakikat kavramları hem sembolik hem de çok katmanlı bir anlam alanı kazanmış; bu durum “âşık tarzı” şiirin estetik ve içerik bakımından zenginleşmesine katkı sağlamıştır.

2. Bektaşî Edebiyatı ile Organik İlişki

Âşık tarzı şiirin vezin, tür, mazmun ve söyleyiş özellikleri bakımından Bektaşî edebiyatıyla güçlü bir etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Bektaşî düşüncesinin heterodoks yapısı, insan merkezli dünya görüşü ve yol/erkan anlayışı, âşık şiirinin hem tematik çerçevesini hem de üslup kodlarını belirgin biçimde etkilemiştir. Tasavvufî terminolojinin (ıstılahat-ı sûfiyye) halk edebiyatı literatürüne girişi de büyük ölçüde bu temas sayesinde gerçekleşmiştir.

Bu bağlamda, âşık edebiyatında beşerî duygular çoğu zaman tasavvufî bir kisve altında ifade edilmiş; zahirî aşk ile ilahî aşk arasındaki geçirgenlik şiirin temel dinamiklerinden biri hâline gelmiştir. Bu esneklik, âşık tarzının hem geniş kitlelere hitap etmesini hem de çok katmanlı bir anlam dünyası kurmasını mümkün kılmıştır. Halk edebiyatı araştırmalarında yaygın olan kanaate göre, âşık edebiyatının teşekkülünde Bektaşî geleneği kurucu bir rol oynamıştır. Her ne kadar bazı âşıklar farklı tarikat çevreleriyle ilişkili olsalar da, şiirlerinin düşünsel arka planında ve estetik örgüsünde Bektaşî etkisi açık biçimde hissedilmektedir.¹⁸

16. ve 17. yüzyıllarda yaşamış âşıkların önemli bir bölümünün çeşitli tarikatlara intisap etmiş olması, geleneğin tasavvufî çevrelerle kurduğu ilişkinin tarihsel bir olgu olduğunu göstermektedir. Bu bağ, âşıklığın yalnızca estetik bir üretim alanı değil, aynı zamanda belirli inanç ve irfan çevreleriyle temas hâlinde gelişen bir kültürel yapı olduğunu ortaya koyar.

¹⁸ Günay Umay. ”Osmanlı İmparatorluğu ve Türk Halk Kültürü”, Osmanlı. Kültür ve Sanat, c.9, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 10.

Nitekim 19. ve 20. yüzyıllarda faaliyet gösteren bazı âşıkların eserlerinde Ehl-i Hak (Yârşânîlik) gibi batınî inanç sistemlerine ait kavram ve sembollerin varlığı, bu çok katmanlı ve heterodoks karakterin sonraki dönemlerde de devam ettiğini göstermektedir.

Tasavvufî ve heterodoks inanç çevreleriyle kurulan bu etkileşim, âşık şiirinin düşünsel ve estetik çerçevesini belirgin biçimde zenginleştirmiştir. Metinlerin felsefî derinliği artmış; sembolik ve alegorik anlatım olanakları genişlemiş; toplumsal ve siyasal eleştiriler doğrudan bir söylem yerine çok anlamlı ve metaforik bir dil aracılığıyla ifade edilmiştir. Bu sayede âşık şiiri, hem geniş halk kitlelerine hitap edebilen hem de farklı yorum katmanlarına açık bir yapı kazanarak gelenek içinde sürekliliğini güçlendirmiştir.

Ayrıca âşık edebiyatının kökenini mitik bir başlangıca dayandırmak yerine, onu 15. yüzyıldan itibaren tasavvufî hareketler, özellikle Bektaşilik ve Hurufîlik çevreleriyle etkileşim içinde kurumsallaşan bir edebî gelenek olarak değerlendirmek, tarihsel ve metodolojik açıdan daha sağlam bir yaklaşım sunmaktadır.

Âşık sanatının tarihsel gelişim çizgisi şu şekilde şematize edilebilir:

Dönem	Temel Özellikler	Öne Çıkan Temsilciler
15. Yüzyıl	Teşekkül dönemi; Hurufîlik ve Bektaşilik etkisi.	Kurbani, Miskin Abdal
16-17. Yüzyıl	Tarikatlarla sıkı bağ; tasavvufî derinliğin artışı.	Abbas Tufarganlı, Hasta Kasım
18-19. Yüzyıl	Halk hayatına yaklaşma; sosyal temaların işlenmesi.	Âşık Elesger, Âşık Hüseyin Bozalganlı
20-21. Yüzyıl	Modern temalar; yeni icra teknikleri ve dönüşüm.	Mikayıl Azaflı, Âşık Kamandar



Tarihsel ve sosyokültürel etkileşimlerin birikimi sonucunda, Türk dünyasının ortak mirası niteliğinde zengin ve çok katmanlı bir âşık edebiyatı ortaya çıkmıştır. Bu edebiyatın estetik gücü, esasen halkın kolektif hafızasından, duygu dünyasından ve kültürel dinamizminden beslenir. 15. yüzyıldan itibaren izlenebilen âşık sanatı, farklı tarihsel dönemlerde üstlendiği işlevler doğrultusunda halkın karakterini, inanç sistemini, gündelik hayat pratiklerini ve gelecek tasavvurunu ifade eden temel sözlü anlatım mecralarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle âşıklık, toplumsal kimliğin söz ve ses aracılığıyla yeniden üretildiği bir kültürel temsil alanı olarak değerlendirilmelidir.

Âşık sanatı, bu bağlamda yalnızca edebî bir tür değil; halkın psikolojik dünyasını, değerler sistemini ve sosyal beklentilerini yansıtan geniş ölçekli bir kültürel olgudur. Kendine özgü poetik yapısı, irtical geleneği ve müzikle bütünleşen icra pratiği sayesinde hem sözlü hem yazılı kültür ortamında kalıcı bir yer edinmiş; Türk dünyasında teşekkül eden büyük edebî mirasın kurucu unsurlarından biri olmuştur. Bu özellikler, âşık şiirine çok katmanlı bir anlam yapısı kazandırırken, onu farklı toplumsal bağlamlarda işlevsel kılan esnek bir ifade alanı da yaratmıştır.

Geleneğin tarihsel seyri incelendiğinde, âşıkların toplumsal konumunda belirgin dönüşümler yaşandığı görülür. Özellikle klasik himaye sisteminin zayıflamasıyla birlikte âşıkların “halka inme” süreci hız kazanmış; saray ve devlet desteğinin azalması, sanatçıları daha geniş halk kesimleriyle doğrudan temas kurmaya yöneltmiştir. Böylece icra alanı saray çevresinden çarşıya, konaktan köye doğru genişlemiş; âşıklar farklı sosyal tabakalar arasında dolaşan kültürel araçlar hâline gelmiştir. Azerbaycan sahasında Tebriz, Urmiye, Derbent, Gence, Şamahı, Tiflis, Erdebil, Marağa, Merend, Selmas, Hoy ve İrevan; Anadolu’da ise Bursa, Konya, Erzurum, Adana ve Sivas gibi şehirler erken dönem âşık muhitleri olarak öne çıkmıştır. Zamanla şehir merkezli bu faaliyet alanı kırsala doğru yayılmış ve âşıklar, yerel kültürün en önemli temsilcileri ile gelenek taşıyıcıları konumuna yükselmiştir.

Poetik sistem ve icra pratiği bakımından âşık sanatı, 15. yüzyıldan günümüze uzanan süreçte süreklilik içinde gelişmiş; her tarihsel evrede

yeni biçimsel ve işlevsel nitelikler kazanmıştır. Bu değişim yalnızca şiir tekniklerini değil, icra ortamlarını, sanatçının toplumsal statüsünü ve estetik tercihleri de kapsamaktadır. Dolayısıyla âşıklık geleneğinin gelişimi, durağan bir çizgiye indirgenemeyecek; aksine çok katmanlı, dinamik ve tarihsel şartlara duyarlı bir tekâmül süreci olarak ele alınmalıdır.

Bu süreçte belirleyici olan başlıca faktörler esasen usta-çırak ilişkisi içinde aktarılan geleneğin, her kuşakta üstatların bireysel yaratıcılığıyla yeniden şekillenmesidir. Nazım biçimlerinin çeşitlenmesi, hece ölçüsünün ustalıkla kullanımı, irtical (doğaçlama) yeteneğinin geliştirilmesi, leb-değmez, muamma ve atışma gibi tekniklerin olgunlaşması bu yenilikler arasındadır. Bu katkılar, geleneğin hem estetik kapasitesini genişletmiş hem de rekabetçi icra ortamlarında sanatın niteliğini yükseltmiştir. Hem de coğrafi havzalarda Azerbaycan, Anadolu ve Balkan sahalarında ortaya çıkan âşık kolları, yerel kültürel dokularla etkileşime girerek özgün üslup özellikleri geliştirmiştir. Derbent-Şeki, Gence, Karabağ, Erzurum, Sivas gibi merkezlerde teşekkül eden mektepler; repertuar, makam anlayışı, dil ve tema tercihleri bakımından farklılaşmıştır. Bu durum, geleneğin hem ortak bir poetik çekirdeğe sahip olduğunu hem de yerel bağlamlarda çoğul kimlikler üretebildiğini göstermektedir.

Diğer taraftan gelenek ile çağdaşlık arasındaki estetik sentezde âşık şiiri, bir yandan kadim motifleri (aşk, gurbet, kahramanlık, tasavvuf, tabiat) korurken, diğer yandan yaşanan dönemin sosyal ve kültürel meselelerini bünyesine katmıştır. Böylece geleneksel mazmunlar ile çağın meseleleri arasında süreklilik sağlayan bir estetik denge kurulmuştur. Bu sentez, âşık sanatının tarihsel değişimlere uyum sağlama kapasitesini artırmıştır. Ayrıca toplumsal ve psikolojik ihtiyaçlara verilen yanıt sonucunda âşıklar, halkın duygu dünyasını, inanç sistemini ve kolektif beklentilerini dile getiren sözcüler olarak işlev görmüştür. Savaş, göç, yoksulluk, adalet arayışı ya da manevi arınma gibi temalar, dönemin ruh hâline paralel biçimde şiire yansımıştır. Bu yönüyle âşık sanatı, yalnızca estetik bir üretim alanı değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın ve kolektif bilincin taşıyıcısıdır.

Başlangıçta şehir merkezlerinde faaliyet gösteren âşıklar, zamanla kırsal alanlara yayılmış ve köy kültürünün başat temsilcileri hâline gelmiştir. Böylece âşık, hem şehirli hem de taşralı kültür çevrelerini birbirine



bağlayan, geleneği taşıyan ve yeniden üreten bir kültürel aracı konumuna yükselmiştir.

Tarihsel süreçte âşığın toplumsal rolü radikal değişimlere uğramıştır. İlk dönemlerde devletin siyasi stratejilerini veya tekkelerin dinsel öğretilerini yayan (misyonerlik/propaganda işlevli) âşıklar; 18. yüzyıldan itibaren toy (düğün), bayram ve şenlik gibi kitlesel eğlencelerin baş aktörü konumuna gelmişlerdir. Bu yapısal dönüşüm (transformasyon), âşık sanatının şu temel niteliklerine de yansımıştır:

1. İcra ortamının değişimi neticesinde saray ve elit mahfillerin himayesinden, halk meclislerinin samimiyetine geçiş baş vermiştir.
2. Repertuarın genişlemesi süreci ile dar dini-siyasi temalardan, halkın günlük yaşamını, acılarını ve aşklarını kapsayan çok sesli bir tematik yapıya geçiş hızlanmıştır.
3. Sosyal fonksiyonun dönüşümü, yani resmi ideolojinin sözcülüğünden, halkın doğrudan sesi ve vicdanı olma konumuna adımlar atılmıştır.

2.4. Ozan-Âşık Münasebeti: Süreklilik mi, Dönüşüm mü?

Türk şifahi (sözlü) geleneğinin kadim taşıyıcıları olan ozanlar, sadece birer sanatçı veya şair değil; aynı zamanda dini ritüellerin yöneticisi, içtimai ayinlerin düzenleyicisi ve cemiyetin manevi rehberleri (aksakalları) konumundaydılar. Bölgesel olarak *baksı*, *kayçı* veya *jırav*, *akın* gibi farklı isimlerle anılsalar da ozanlar, temelde toplumun ruhani ve estetik yönlerini tek bünyede birleştiren fonksiyonel figürlerdi.

Âşık edebiyatının bilicisi M. Fuad Köprülü, bu dönem ozanlarını; tasavvuf edebiyatının, halk edebiyatının ve daha sonraları kurumsallaşan âşıklık sanatının temel yapı taşı olarak nitelendirmiştir.¹⁹ Köprülü'ye göre ozanlar, süreklilik avları ve zafer kurultaylarından sonra kahramanlık destanları söyleyerek hem toplumsal birliği tahkim ediyor hem de kolektif savaşçı ruhu canlı tutuyorlardı. Bunun yanı sıra ozanlar, ordu içerisinde de

¹⁹ Köprülü Fuad. Edebiyat Araştırmaları. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1989, s. 159.

stratejik bir mevkiye sahip olarak askeri ve kültürel faaliyetlerde aktif rol üstlenmekteydiler.²⁰

Zamanla ozanlık geleneği evrilmiş ve yerini âşıklık sanatına bırakmıştır. Özellikle İslamiyet'in kabulüyle birlikte bu sanat, yeni dini ve estetik kodlarla harmanlanmıştır. Bu kırılma noktasından sonra sanatçı tipi; sadece epik kahramanlık destanları anlatan bir anlatıcı olmaktan çıkmış, dini-mistik düşünceleri tebliğ eden ve toplumsal hadiselerle ahlaki/folklorik bir perspektiften yaklaşan yeni bir kahraman figürüne dönüşmüştür.

Ordudaki ozanların yerini zamanla “ordu âşıkları” almıştır. Bu bağlamda, Safevi dönemi âşık faaliyetleri tarihsel bir kırılma noktasıdır. Safevi ordusunda savaştan önce askerin moralini yükseltmek, manevi birliği sağlamak ve ideolojik hedefleri pekiştirmek amacıyla âşıkların icrasına başvurulurdu. Bu durum, âşık sanatının sadece folklorik bir unsur değil; siyasi ve askeri sahalarda da fonksiyonel bir enstrüman olduğunu kanıtlar. Dolayısıyla ozanlıktan âşıklığa geçiş, sadece bir terminoloji değişikliği değil; aynı zamanda işlevsel ve ideolojik bir paradigma değişimidir.

Azerbaycan halk bilimi literatüründe sıkça karşılaşılan sorunlu yaklaşımlardan biri, “ozan” ve “âşık” terimlerinin eş anlamlı kabul edilmesi ya da ozanlığın doğrusal bir evrim süreciyle âşıklığa dönüştüğü varsayımıdır. Kuşkusuz değişim ve dönüşüm folklorun temel dinamikleri arasındadır;²¹ ancak bu genel ilke, her tarihsel farklılaşmanın çizgisel ve kesintisiz bir devamlılık şeklinde gerçekleştiği anlamına gelmez. Nitekim F. Köprülü ve Fuzuli Bayat'ın çalışmaları, ozan ile âşık tiplerinin tarihsel, yapısal ve işlevsel bakımdan belirgin biçimde ayrıştığını ortaya koymaktadır.

Dolayısıyla ozan, İslamiyet öncesi Türk kültür çevresinde mitolojik dünya görüşüyle bağlantılı bir figür olarak karşımıza çıkar. Ozan; kam/şaman kimliğiyle dinsel-ritüel pratikleri yöneten, toplumsal hafızayı epik anlatılar aracılığıyla aktaran, gerektiğinde tabiplik ve büyücülük işlevi üstlenen çok yönlü bir kültürel aktördür. Bu bağlamda onun icrası yalnızca

²⁰ Köprülü Fuad. Edebiyat Araştırmaları, 1989, s. 72.

²¹ Bkz. Bayat Fuzuli. Folklor haqqında yazılar. Nezeri meseleler. Bakı: Elm ve tehsil, 2010.



estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda kutsal ve törensel bir işlev taşımaktadır.

Buna karşılık âşık, şehirleşme süreci, İslami tasavvuf çevreleri ve özellikle tekke-zaviye kültürüyle bağlantılı olarak ortaya çıkan yeni bir icracı tipidir. Âşığın kimliği, mitolojik-kutsal fonksiyondan ziyade estetik ve toplumsal iletişim boyutunda şekillenir. İslami-mistik düşünceyle beslenen âşık, saz eşliğinde şiir söyleyen, irtical yeteneği gelişmiş, çoğu zaman profesyonel bir sanatkâr olarak faaliyet gösterir.

İki tip arasındaki temel farklar şu başlıklar altında somutlaştırılabilir:

Özellik	Ozan	Âşık
Tarihsel Zemin	Kadim dönemler (İslamiyet öncesi ve geçiş devri)	Orta Çağ ve sonrası (İslami dönem)
Dünya Görüşü	Mitolojik-şamanik	Tasavvufi-İslami
Sosyal Fonksiyon	Şaman, tabip, bilge, ritüel yöneticisi	Saz şairi, profesyonel icracı, halk bilgini
İcra Ortamı	Dini ritüeller, toy ve av merasimleri	Tekkeler, saraylar, ordu ve halk meclisleri
Repertuvar	Arkaik Türk mitleri ve kahramanlık destanları	Aşk destanları, koşmalar, lirik ve mistik şiirler

Bu tablo, tarihsel bir devamlılık iddiasından ziyade yapısal bir kırılmaya işaret etmektedir. Ozan ile âşık arasındaki farklılık yalnızca terminolojik değil; ontolojik ve işlevseldir. Ozanın kutsal-ritüel merkezli konumu, İslamlaşma süreci ve yeni sosyo-politik yapılanmalarla birlikte zeminini kaybetmiş; bunun yerine şehirli ve yarı-şehirli muhitlerde gelişen, tasavvufi düşünceyle yoğrulmuş yeni bir sanatçı tipi ortaya çıkmıştır.

Ayrıca tarihsel verilerin sınırlı oluşu, her iki geleneğin de büyük ölçüde sözlü kültür ortamında icra edilmesinden kaynaklanmaktadır. Yazılı kaynakların fragmanter niteliği, iki tip arasındaki ilişkinin yanlış yorumlanmasına zemin hazırlamıştır. Ancak mevcut karşılaştırmalı veriler, ozanın mitolojik kimliğinden âşığın estetik ve toplumsal kimliğine kesintisiz bir evrimden söz etmenin metodolojik açıdan sorunlu olduğunu göstermektedir.

Fuzuli Bayat'ın da vurguladığı üzere, *“Zamanla, özellikle Azerbaycan ve Türkiye sahasında kahramanlık destanı anlatıcısı olan ozanların yerlerini tekke kültürüyle bağlantılı yeni bir anlatıcı tipi olan âşıklara bırakması, bu iki ekol arasında icra biçimi bakımından temel farklılıkların doğmasına yol açmıştır.”*²² Ozanlık sanatı belirli sosyo-politik ve ideolojik dönüşümler neticesinde tarih sahnesinden çekilmiş ve kahramanlık destanı anlatıcısı olan ozanların yerini, tekke kültürüyle bağlantılı yeni bir anlatıcı tipi olan âşıklar almıştır. Ancak bu değişim, bir “transformasyon”dan ziyade, farklı tarihsel koşullar altında ortaya çıkan yeni bir kültürel formun teşekkülü olarak değerlendirilmelidir.

Dolayısıyla âşik sanatını ozan geleneğinin basit ve doğrusal bir devamı şeklinde görmek yerine, İslamlaşma, şehirleşme ve tasavvufi kurumlaşma süreçlerinin ürünü olan özgün bir edebî-icrâî sistem olarak ele almak, hem tarihsel gerçekliğe hem de karşılaştırmalı folklor metodolojisine daha uygun bir yaklaşım sunmaktadır.

Geleneksel halk sanatları çoğu zaman sinkretik (bileşik) unsurlar barındırır; müzik, şiir, ritüel ve anlatı iç içe geçebilir. Ancak bu durum, söz konusu sanatın tarihsel bağlamını ve asli fonksiyonunu belirlemeyi imkânsız kılmaz. Nitekim ozan tipi, belirli bir tarihsel ve kültürel ekosistem içinde teşekkül etmiş özgül bir sanatçı modelidir. Ozan, Oğuzların tarihsel tecrübesiyle doğrudan bağlantılı bir şair-anlatıcıdır. Kahramanlık ezgileri söyleyen, destanları kopuz eşliğinde icra eden ve Oğuz kolektif

²² Bayat Fuzuli. Folklor dersleri. Bakı: Elm ve tehsil, 2012, s. 148; Hemçinin Bkz. Bayat Fuzuli. Oğuz epik enenesi ve Oğuz Kağan dastanı. Bakı: Sabah, 1993; Bayat Fuzuli. “Mehebbet (eşq) dastanları”, Azerbaycan şifahi xalq edebiyatına dair tedqiqler, IX Kitab, 2000.



hafizasını epik formda aktaran bir figür olarak temayüz eder. “Oğuzname” yaratıcılığı denildiğinde akla gelen temel icracı tip ozandır. Bu bağlamda ozan, Kıpçak, Karluk, Çiğil ya da daha sonraki Çağatay ve Altın Orda kültür çevrelerinin sanatçısı değildir; Altay-Sayan veya Sibiryա Türklerinin anlatıcı tipleriyle de özdeşleştirilemez. O, münhasıran Oğuz epik geleneğinin temsilcisidir ve işlevi bu tarihsel çerçevede içinde anlam kazanır.

16. yüzyıla gelindiğinde ozanların tarihsel misyonlarını tamamladıkları ve repertuarlarıyla birlikte kültürel sahneden çekildikleri görülmektedir. Bu tarihten sonra Anadolu ve Azerbaycan sahasında ne klasik anlamda ozan tipine ne de yeni Oğuzname üretimine rastlanmaktadır.²³ Bu durum, epik-kahramanlık merkezli bir kültürel evrenin yerini farklı bir estetik ve düşünsel iklime bıraktığını göstermektedir.

Ozanın en karakteristik özelliği, Oğuz kahramanlarının şanına söylediği ve kopuz eşliğinde icra ettiği epik anlatılardır. Bu anlatılar, tarihsel hadiselerin manzum biçimde hafızaya alınması ve kolektif kimliğin gelecek kuşaklara aktarılması işlevini görür. Ozan; akın, jırçı, baksı, kayçı veya olonhohut gibi diğer Türk boylarının anlatıcı tipleriyle bazı yüzeysel benzerlikler taşısa da, konu repertuarı, çalgısı ve icra bağlamı bakımından özgün bir konuma sahiptir. Aynı coğrafi havzada yetişmiş olmaları, ozan ile âşığın aynı sanatçı tipi olduğu anlamına gelmez.

Buna rağmen literatürde zaman zaman kopuzdan saza doğrusal bir geçiş olduğu veya sazın icadının doğrudan Şah İsmail Hatayi’ye dayandığı yönünde iddialar ileri sürülmektedir.²⁴ Bu tür görüşler çoğunlukla kopuz havaları ile saz havaları arasında kurulan varsayımsal benzerliklere dayanır. Oysa bilimsel ölçütler açısından değerlendirildiğinde, karşılaştırma yapmaya imkân verecek biçimde notaya alınmış ya da ses kaydıyla tespit edilmiş özgün bir kopuz repertuarı mevcut değildir. Dolayısıyla kopuz-saz sürekliliğine dair ileri sürülen tezler, kanıtlanmış olgulardan ziyade varsayımlar düzeyinde kalmaktadır.

²³ Bkz. Köprülü Fuad. Edebiyat araştırmaları, s. 109, 162.

²⁴ Nebiyev Azad. “Bir daha kopuz ve sazın elaqeli havaları haqqında”, Edebiyyat ve incesenet, 19 oktyabr 1974; Qasımlı Meherrem. Ozan-Aşıq seneti. Bakı: Uğur, 2011; Xelilov Nizami (2003). Aşıq senetinin teşekkülü. Bakı: BDU neşri, 2003.

Bağlama (saz), organolojik bakımdan kopuzla bazı tarihsel akrobaliklar taşısa da, onu doğrudan kopuzun devamı olarak tanımlamak metodolojik açıdan sorunludur. Aynı şekilde âşık da ozanın dönüşmüş bir versiyonu değildir. Çünkü âşığı ortaya çıkaran sosyal, dinî ve kültürel ekosistem; ozanın yaşadığı göçebe-epik muhitten köklü biçimde farklıdır. Ozan, Oğuzların “kahramanlık çağı”nın sanatçısıdır; âşık ise yerleşik hayata geçmiş, tasavvufî düşünceyle temas kurmuş ve “aşk” kavramını merkezileştirmiş yeni bir kültürel atmosferin ürünüdür. Bu yönüyle ozan daha çok atlı-göçebe Oğuz topluluklarının; âşık ise şehirli ve yarı-şehirli Oğuz çevrelerinin temsilcisidir.

Bununla birlikte, “şaman-ozan-bahşı-yanşak-âşık” şeklinde çizgisel ve kronolojik bir silsile öneren yaklaşımlar da mevcuttur. Bu tür şematik modeller, kulağa tutarlı gelse de çoğu zaman yeterli tarihsel ve filolojik temelden yoksundur. Özellikle “kam” ile “şaman” kavramlarını birbirinden kopararak “Oğuz kamı” ve “Altay şamanı” gibi yapay ayrımlar üretmek bilimsel açıdan isabetli değildir. Altay ve Sibiryâ Türk topluluklarında şaman için kullanılan yerel ad zaten kam/qam/kan’dır; “şaman” ise dış kaynaklı ve uluslararasılaşmış bir terimdir. Dolayısıyla bu iki kavramı tarihsel olarak ayırtmak yerine, terminolojik ve kültürel bağlamları içinde değerlendirmek gerekir.

“Azerbaycan sahasında kamlar faaliyet göstermiş, şamanizm ise esasen Sibiryâ halklarına mahsustur” şeklindeki genellemeler de indirgemeci bir bakış açısını yansıtır ve şamanlığı bilmemenin sonucudur.²⁵ Bu görüşün savunucuları daha da ileri giderek, “Kam; bilge, öngörülü, hürmetli bir el aksakalıdır; bu yüzden Ozanı (Dede Korkut’u) şamandan ziyade kama benzetmek gerekir” demektedirler.²⁶ İnanç ve ritüel pratikler, geniş Avrasya coğrafyasında farklı adlar ve biçimler altında varlık göstermiştir; bunları keskin coğrafi sınırlarla ayırmak yerine karşılaştırmalı ve disiplinlerarası bir yöntemle ele almak daha sağlıklı sonuçlar verecektir.

Nihayet, ozan ile âşık arasındaki ilişkiyi basit bir evrim zinciri içinde açıklamak yerine, her iki tipi kendi tarihsel bağlamı, dünya görüşü

²⁵ Kazımov Qezenfer. Qurbani ve poetikası. Bakı: ADPU neşri, 1996, s. 11.

²⁶ Xelilov Nizami. Aşık senetinin teşekkülü, 2003, s. 40.



ve toplumsal işlevi içinde değerlendirmek gerekir. Âşık sanatının teşekkülü, ozan geleneğinin mekanik bir devamı değil; değişen sosyo-politik, dinî ve kültürel şartlar altında ortaya çıkan yeni ve özgün bir estetik sistemin ürünüdür. Bu ayrımı netleştirmek, hem kavramsal berraklık hem de metodolojik tutarlılık açısından zorunludur.

Âşıklar ve âşık edebiyatı, tipolojik ve kurumsal anlamda 16. yüzyıl İslam kültür ortamında belirginleşmiş bir sanatçı modeli olarak değerlendirilmelidir. Bu gelenek, özellikle tasavvufî çevrelerle; Hurufilik ve Bektaşilik gibi heterodoks yapılarla yakın temas içinde gelişmiştir. Safevî hâkimiyeti döneminde âşıkların saray çevresiyle kurduğu ilişkiler örneğın, Dirili Kurbanî'nin sarayla irtibatına dair tarihsel ve folklorik anlatılar bu sanatçı tipinin tarikat ağları ve siyasal merkezlerle temas hâlinde olduğunu göstermektedir. Ancak bu durum, âşığı doğrudan "tarikat şairi" kategorisine yerleştirmek için yeterli değildir.

Safevîlerin Azerbaycan'da iktidara gelmesiyle birlikte âşıklık geleneği kurumsal bir ivme kazanmıştır. Safevî şeyhlerine bağlı Anadolu Alevileri, Bektaşî ocakları ve konar-göçer Türk toplulukları arasında âşıklık, belirli bir teşkilatlanma çerçevesinde yapılandırılmıştır. Kaynaklarda âşıkların bir reis etrafında örgütlendiğine ve faaliyetlerinin devlet gözetimi altında şekillendiğine dair veriler bulunmaktadır.²⁷ Çayhaneler, Bektaşî tekkeleri, bey konakları ve düğün meclisleri, âşık icrasının başlıca mekânları hâline gelmiştir. Bu durum iki yönlü bir gerçeğe işaret eder: Bir yandan 16. ve 17. yüzyıllarda âşıkların güçlü ve etkili bir zümreye dönüştüğü; diğer yandan devletin bu nüfuzu hem denetim altında tutmak hem de gerektiğinde istifade etmek istediği anlaşılmaktadır.

Türkiye'de Fuad Köprülü'nün öncülüğünde gelişen araştırma geleneği, âşıkları çoğunlukla tarikat çevreleriyle, özellikle Alevî-Bektaşî ocaklarıyla ilişkilendirme eğiliminde olmuştur.²⁸ Bu yaklaşım Azerbaycan'da da geniş kabul görmüş; hatta bazı çalışmalarda âşıklığın doğrudan "tekmeden çıktığı" ileri sürülmüştür. Günümüzde dahi âşık şiirinde birkaç tasavvufî terime rastlanması, ilgili sanatçının doğrudan bir tarikat mensubu

²⁷ Köprülü Fuad. Türk saz şairleri. C.1, Ankara: Güven Basımevi, s. 5.

²⁸ Bkz. Özkırmırlı A. Alevilik Bektaşilik. İstanbul: Cem Yayınevi, 1996.

olarak tanımlanmasına yol açabilmektedir. Oysa tasavvufî terminolojinin halk şiirinde kullanılması, zorunlu olarak kurumsal bir tarikat aidiyetini göstermez; bu unsurlar çoğu zaman kültürel dolaşımın ve ortak sembolik havzanın ürünüdür.

18. ve 19. yüzyıllarda âşıklık, Göyçe'den İstanbul'a, Erzurum'dan Urmiye'ye, Tebriz'den Şamahı ve Tiflis'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada yerel ekoller (âşık kolları) aracılığıyla kök salmış ve toplumsal meşruiyetini pekiştirmiştir. Özellikle Azerbaycan sahasında 19. yüzyıl, hem estetik olgunluk hem de kurumsal bağımsızlık bakımından bir zirve dönemidir. Bu yüzyılda âşık şiiri, yalnızca tasavvufî referanslarla değil; aşk, tabiat, toplumsal eleştiri ve gündelik hayat temalarıyla da zenginleşerek kendi poetik sınırlarını belirginleştirmiştir.

Bu noktada Fuzuli Bayat'ın ozan ile âşık ayrımını ve âşığın tekke şairinden farkını ortaya koyan tespiti açıklayıcıdır. Bayat'a göre âşık, tekke müridi olmadığı gibi tekke şairiyle de özdeş değildir. Temel fark, âşığın halk şiiri üslubunu merkeze alması, şiirini saz eşliğinde icra etmesi ve yalnızca sufi remizlere bağlı kalmayarak beşerî güzeli, tabiatın ihtişamını ve gündelik hayatı konu edinmesidir. Âşık, düğünler ve halk meclisleri başta olmak üzere toplumsal alanın aktif bir öznesidir; bu yönüyle bir "el sanatçısı" kimliği taşır. Buna karşılık tekke şairleri, çoğunlukla mensup oldukları tarikat çevresinde faaliyet göstermiş; hece ve aruz vezniyle kaleme aldıkları eserleri dinî-tebliğ bağlamında üretmişlerdir. Âşıklar ise Sovyet döneminde ideolojik işlev yüklenen örnekler hariç tutulursa belirli bir ideolojinin sistematik sözcüleri olmaktan ziyade, meclis kültürünün icracılarıdır. Bununla birlikte tekke şairlerinin şiirlerini de repertuvarlarına dâhil edebilmiş; özellikle muamma ve "qıfılbend" şiir türlerinde tasavvufî sembolizmi ustalıklı kullanmışlardır.²⁹ Bu durum, âşığın tasavvufla temasını gösterir; ancak onu tekke merkezli bir şair tipine indirgemez.

Doğal olarak âşık edebiyatı, 16. yüzyıl İslam kültür ortamında şekillenmiş; tasavvufî çevrelerle yoğun etkileşim içinde gelişmiş, fakat kurumsal olarak onlardan bağımsızlaşmış özgün bir halk sanatı geleneğidir. Onu bütünüyle tekkeye bağlamak da, tasavvufla ilişkisini bütünüyle

²⁹ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri. Bakı: Elm ve tehsil, 2012, s. 152-153.



reddetmek de indirgemeci yaklaşımlardır. Bilimsel tutum, âşığı hem dönemin dinî-sosyal ağları içinde konumlandırmak hem de onun özerk poetik ve icra kimliğini teslim etmektir.

Bununla birlikte belirtmek gerekir ki; âşık edebiyatındaki vatan, toprak, yiğitlik, tabiat sevgisi ve sosyo-politik meselelere dair eleştirel duruş, sanatın gerçek hayatla kurduğu organik bağın birer sonucudur. XIX. yüzyıldan itibaren gelenekte, dini-tasavvufi içeriğin yanı sıra realist sahneleri canlandıran lirik anlatımların belirgin şekilde arttığı görülür. Örneğin Âşık Elesger'in şu dizeleri, tabiat karşısında sınıfsal ayrımların eriyişini ve dağların mağrur duruşunu eşsiz bir realizmle sunar:

*Bahar faslı, yaz ayları gelende,
Süsenli, sümbüllü, lâlâlı dağlar.
Yoksulu, erbabi, şahı, gedayı,
Ayırmaz birbirinden aralı dağlar.*

*Ak hilat bürünür, zernişan giymez,
Hiç kimseyi kınayıp kalbini kırmaz.
Serdara söz demez, şaha baş eğmez,
Kudretten siperli, kalalı dağlar.³⁰*

Zamanla âşık şiiri; dağların, obaların ve nehirlerin tasvirinden öteye geçerek; giyim-kuşam kültüründen örf ve adetlere kadar halkın etnografik ve sosyolojik haritasını çıkaran zengin bir hafıza kaydına dönüşmüştür.

2.5. Ozan-Âşık Geçiti ve Tarihi Yanılmalar

Ozan-âşık geçişi ve ozanın âşığa dönüşmesi meselesinin en büyük yanlışlığı, çoğu araştırmacı ve folklorcunun, hatta televizyon ekranlarında

³⁰ Aşık Elesger. Eserleri. I cild, Bakı: Elm, 1972, s. 85.

yer bulan tesadüfî saz-söz meraklılarının, topluma ve dinleyiciye âşıkları “kadim ozanların devamcıları” olarak sunmasıdır. Hatta âşık sanatının en önde gelen araştırmacıları olan Fuat Köprülü, M.H. Tahmasib ve diğer pek çok yazar bile bu yanlış kanaati savunmuş, yani âşıkları ozanların halefleri (ardılları) olarak nitelendirmişlerdir.

Elbette âşık sanatı ile ozan sanatı arasında her zaman sıkı bir bağ ve benzerlik mevcut olmuştur; bu bugün de geçerlidir. Âşık edebiyatımızda, özellikle de aşk destanlarında (hikâyelerinde) tasavvufî öğeler oldukça yoğundur. Ancak âşık ne ozandır ne de sufi-derviştir. Âşıklar tekkelerden ayrılıp müstakil bir kurum olarak şekillendiklerinde; isimlerinde, mahlaslarında, şiiirlerinde ve özellikle kurguladıkları aşk destanlarında tasavvufî renkler ne kadar güçlü olursa olsun, onları ozanların halefi ya da sadece dini fikirlerin taşıyıcısı olarak tanımlamak doğru bir yaklaşım değildir.

Yukarıdaki düşünceleri sistemleştirirsek karşımıza şöyle bir manzara çıkar: Elbette icra sanatı ve destan yaratıcılığı açısından kimse ozan ile âşık arasındaki tarihsel bağı inkâr edemez. Ancak bu iki sanatçı tipi; icra tarzları, destan kurguları, repertuvarları, kullandıkları müzik aletleri ve söyleyiş biçimleri bakımından birbirinden keskin çizgilerle ayrılan “anlatıcı” tipleridir.

Pek çok tarihi kaynağın da teyit ettiği üzere, ozanın temel icra metni ve repertuarı Oğuznamelerdir. Oğuznameler ise 17. yüzyıldan itibaren icra ortamından çekilmeye başlamıştır. Oğuznamelerin yerini aşk destanları (halk hikâyeleri) almaya başlayınca, ister istemez sahneye yeni bir sanatçı tipi, yani “Âşık” çıktı. Bu gerçeği gören pek çok folklorcu, sahneden çekilen ozanların âşığa dönüştüğü (transformasyon) sonucuna vardı. Bugün de bu fikri savunanlar olduğu gibi, meseleyi daha da ileri götürerek “Kam-Ozan-Âşık” üçlemesi şeklinde bir tarihsel geçişten söz edenler mevcuttur.

Ozanı âşıktan ayıran birkaç temel farkı aşağıdaki şekilde özetleyebiliriz:

- a. Saz ile Kopuz Arasındaki Fark: Saz; üç telli olan veya “kolça kopuz” denilen çalgı aletine göre teknik olarak çok daha karmaşıktır. Tellerinin ve perdelerinin sayısı daha fazladır. En önemlisi; saz



sinede (göğüste) çalınırken, kopuz tahminlere göre diz üstünde çalınır.

- b. İcra Biçimi: Ozan; “sentaktik paralelizmlerden” yani bir tür ritmik anlatım tipinden (secili anlatım) yararlanır; âşık, doğrudan hece vezniyle kurulan şiir yapısını kullanır.
- c. Repertuar: Ozanın repertuarında temel olarak kahramanlığın övüldüğü Oğuznameler yer tutar. Âşıkların repertuarını ise (Köroğlu istisnadır) ağırlıklı olarak aşk (muhabbet) destanları teşkil eder.

Fuzuli Bayat, bu noktada dikkate alınması gereken oldukça ince bir ayrıntıya parmak basarak şöyle yazar:

“Âşık sanatının menşeinden bahsederken araştırmacılar, kural olarak ozan sanatına müracaat etmiş ve ozanlığın âşıklığın şekillenmesinde mühim rol oynadığına dikkat çekmişlerdir. Türk kültür ekosisteminde ozanların gelişerek âşığa, kopuzun da saza dönüştüğü fikri folklorşünaslıkta hakim düşüncedir. Eğer Fuat Köprülü’nün dediği gibi (ve onu takip eden Anadolu ve Azerbaycan araştırmacıları gibi) 15. yüzyıldan sonra ozanlar âşığa dönüşmüşlerse; o halde Anadolu ve Azerbaycan Türkleri gibi Oğuz olan Türkmen ozanları neden âşık olmadılar? İslamiyet’ten önceki Türk şair tipi olan ‘bahşı’, neden İslami bir isim kabul edip bu transformasyona uğramadı?”³¹

Âşığı ozanın halefi (ardılı) kabul eden araştırmacıların hiçbiri yukarıdaki sorulara tatmin edici bir cevap verememiştir. O halde kabul etmek gerekir ki; ozanlar âşıklara dönüşmemişlerdir. Fuzuli Bayat’ın da belirttiği gibi, her biri ayrı tarihsel dönemlerin özgün sanatkarlarıdır. Aralarında kuşkusuz büyük bir yakınlık ve benzerlik olmuş; âşıklar, ozanlardan pek çok unsuru tevarüs ederek (devralarak) kendi sanat yollarını tayin etmişlerdir. Ancak icra, konu ve repertuar bakımından birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılırlar.

Ozanların repertuarında yalnızca eski Türklerin kahramanlık destanları olan “Oğuznameler” yankılanmıştır. Âşıklar ise temelde “Aşk (Muhabbet) Destanları”nın icracılarıdır. Burada yalnızca *Köroğlu* destanı bir

³¹ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 147.

istisna teşkil eder ki; bu da kültürel katmanlaşma sürecinde anlatıcı tipinin değişim ve dönüşüm geçirmesiyle ilgilidir.³²

Şunu netleştirmek gerekir: Ozanlar bir transformasyon geçirip âşığa evrilmemişlerdir. Tarih sahnesindeki rollerini tamamladıktan sonra, yerlerini zamanla tekkelerle irtibatlı olan ve bağımsız bir kurum olarak şekillenen âşıklara bırakmışlardır. Herhangi bir ozanın, âşıklığın yaygınlaşması üzerine elindeki kopuzu bırakıp saz çalmaya başladığını; Oğuznamelerin yerine kendisine konu olarak çok yabancı olan aşk destanlarını (*Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Aslı ile Kerem, Abbas ile Gülgaz, Âşık Garip ile Şahsenem* vb.) icra etmeye koyulduğunu düşünmek mümkün değildir. Böyle bir durum yaşanmış olsa bile bu, genel kuralı bozmayan ferdi bir olaydan öteye gidemez.

Ozan hakkında söylenenlerin neredeyse tamamı, *Dede Korkut Oğuznameleri* ve daha somut bir ifadeyle, bu sanatın en kudretli temsilcisi olan Dede Korkut figürüyle sınırlıdır. Dede Korkut'un şahsiyetine, sanatına ve boylarda geçen bazı ifadelere dayanarak ozanlık dünyasının tüm katmanlarına nüfuz etmeye çalışan “uzman âşıkşinaslar”, hâlâ ozanın repertuvarında tam olarak hangi destanların olduğunu, icra biçimlerini, kopuzun müzik makamlarını (havacat) ve anlatıların nasıl ezgilendirildiğini netleştirebilmiş değillerdir. Konuyu aydınlatamasalar da, “kam-ozan-âşık” üçlemesi üzerine boy boy yazılar kaleme almaktadırlar. Âşıkların şaman, varsak, ozan, yavaşak gibi çeşitli unvanlar taşıdığından; ozan-âşık figürünün halkın toplumsal-estetik düşünce tarihinde silinmez izler bıraktığından; kadim Doğu'da ozanlık sanatının yaygınlığından ve onların sayısız “oğuzname koşmalarından” bahsedilir durur. Ancak ortada somut bir veri yoktur.

Dede Korkut'un VI-VII. yüzyıllarda yaşayıp oğuznameler söylediği anlatılır fakat bu yazılarda ne şaman dünya görüşü ve şamanın fonksiyonu, ne de ozanın milli kültürdeki semantik rolü açıklanabilir. Hatta bazıları bu icracı listesine; neyi, nerede, ne zaman anlattıkları ve müzik aletlerinin ne olduğu dahi belli olmayan “varsakları” da eklerler. Ozan ile âşığı aynı kavramlarmış gibi “ozan-âşık sanatı” adı altında birleştirenlerin

³² Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 148.



bilimsel seviyesi, zaten kurdukları bu hatalı paralellikten anlaşılmaktadır. Meseleye bu denli gayriciddi yaklaşılmasının bir sonucudur ki, bugüne kadar hep ezbere konuşulmuş; ortaya ozanla ya da varsakla ilgili ciddi bir eser konulamamıştır.

Şaman (kam) meselesine gelince, orada durum daha da acıklıdır. Oysa şamanizmle ilgili dünyada on binlerce eser mevcuttur; sadece Türk şamanlığı üzerine dahi üç binden fazla makale, bildiri ve monografi yazılmıştır.³³

Oğuz dünyasında ozanın yeri ve rolü “yücelik” makamındadır; çünkü o, Oğuz’un başına gelen belaları ve ondan kurtuluş yollarını gösterebilen yegâne kişidir. Kopuzun kutsallığı, Dede Korkut’un danışmanlığı gibi ozanlık sanatını açıklamaktan uzak “güzelleme” cümleleriyle ozanın kim olduğunu tam olarak anlamak mümkün değildir. Hatta bazen daha da ileri gidilerek, ozanla aynı statüde bulunmayan Türk kültür taşıyıcıları da sanatkar gibi ele alınmakta ve hem ozanla hem de âşıkla aynılaştırılmaktadır. Güya Altay Türklerinin *kam*, Kırgızların *bahşı*, Yakutların *oyun*,

³³ En azından Fuzuli Bayat’ın hem Azerbaycan’da hem de Türkiye’de bazıları altı, bazıları ise yedi kez neşredilen kitaplarına ve makalelerine bakılabilir: Bayat Fuzuli. *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken, 2006; Bayat Fuzuli. *Türk Kültüründe Kadın Şaman*. İstanbul: Ötüken, 2010; Bayat Fuzuli. *Şamandan Semazene Oyun ve Oyuncu*. Bakü: Elm ve Tehsil, 2017; Bayat Fuzuli ve Memmedov, C. (Terc.). *Şaman Efsaneleri ve Söylemeleri*. Bakü: Yazıcı Neşriyyatı, 1993; Bayat Fuzuli. *Türk Şaman Metinleri: Efsaneler ve Memoratlar*. Ankara: Piramit, 2004; Bayat Fuzuli. “Anadolu Halk Sufizminin Oluşmasında Şamanlığın Rolü”, *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri* (23-28 Ekim 2000, Ürgüp/Nevşehir). Ankara: (Yayınevi belirtilmemiş), 2001; Bayat Fuzuli. “Şaman Statüsüne Geçişin Yapısal-İşlevsel Tarafları”, *Yol Dergisi*, Sayı 23, Mayıs-Haziran, 2003, s. 5-26; Bayat Fuzuli. “Eski Türk İnanları Paradigmasında Şamanlığın Diğer Dini ve Felsefi-Pratik Sistemlere Tesiri”, *Folklor ve Etnografya*, No 3-4, Bakü, 2008, s. 70-81; Bayat Fuzuli. “Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kadın Şamanlar”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 13 (Kadın Araştırmaları Özel Sayısı), 2010, s. 44-51; Bayat Fuzuli. “Şaman Dünya Görüşünde Vahdet Anlayışı”, VIII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri (21-24 Kasım, İzmir) / Gelenek Görenek ve İnançlar. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2017, s. 31-37; Bayat Fuzuli. “Şamanlık”, *Kitab-i Dede Qorqud Ensiklopediyası* (Cilt 2). Bakü: Önder, 2000, s. 278-279.

Tunguzların *şaman* adlandırdığı bu sanatın kökü aynıymış gibi sunulur: “*Ozan-âşıklar ayrı ayrı dönemlerde farklı unvanlarla adlandırılmışlardır: Saya, Aksakal, Dede, Ata, Lale, Pir, Üstad, Pirbaba, Nurbaba, Uğur Üstad, Varsak, Ozan, Işık, Üstad, Âşık vb.*”³⁴

Dayanağı olmayan bu yanlış fikir, sonradan daha da geliştirilerek “kam-dede-ata-ozan-âşık” şeklinde bir tarihsel çizgiye dönüştürülmüştür ki; bu bilim dışı mülahazalar üzerinde daha fazla durmaya lüzum görmüyoruz.

“‘*Âşıklık*’ fikrini Türk manevi dünyasında populyarlaştıran Ahmet Yesevi’nin ve onun kurduğu Yesevilik tarikatının fikirselsel-estetik devamı olan Bektaşî-Alevî ve Safevî felsefi-ruhani hareketlerinin güçlü etkisi; 15.-16. yüzyıllar arasında yeni bir sanatkâr tipi olan ‘*âşığın*’ ortaya çıkmasını sağlamakla beraber, kademeli olarak ozanların da bir kısmını ‘*âşığa*’ dönüştürmüştür.”³⁵

Bu iddiaya göre, 16. yüzyıldan itibaren âşık, ozanın yerini almış; çok yönlü bir sanat dalı olarak büyük şöhret kazanarak Doğu dünyasında geniş bir coğrafyaya yayılmıştır.

Bazı araştırmacılara göre ise ozan ile âşık orta çağda bir süre yan yana yaşamışlardır. Sonrasında tarihi şartların değişmesi ve sanat rekabeti neticesinde bu iki figür karşı karşıya gelmiş ve biri diğerini saf dışı bırakmıştır. Bu çalkantılı süreçte ozanların bir kısmı âşıklığa eklenmiş (transformasyon), bir kısmı ise sanat meydanından çekilmiştir. Hatta bu iki sanatkâr tipinin çatışması, kısmen de olsa bazı aşk destanlarının olay örgüsünde (süjet hattında) korunmuştur. Ozana yönelik küçümseyici bakış açısı; onun “uzun anlatan”, “boş konuşan” biri olarak nitelendirilmesi, 17. yüzyılda halk arasında iyice yerleşerek estetik bir yargıya dönüşmüştür.³⁶

Bir başka görüşe göre ise âşıkların rekabetine dayanamayan ve âşık olmayı reddeden ozanlar, âşıkların bulunduğu bölgelerden çekilerek

³⁴ Hekimov Mürsel. Azerbaycan aşık edebiyatı. Bakı: Yazıcı, 1983, s. 10.

³⁵ Seyidoğlu Bilge. “Halk şairlerinde tasavvuf”. Türk dili ve edebiyatı araştırmaları dergisi, sayı 11, İzmir, 1983, s. 147.

³⁶ Ögel Bahaeddin. Türk kültür tarihine giriş. Cilt IX. Türk Halk Musikisi Aletler. Ankara: Kültür Bakanlığı yayımları, 1986, s. 411.



yavaş yavaş tarih sahnesinden silinmişlerdir. Bu yok oluşa kadar geçen süreçte ise icra çerçevesinde “ozan-varsak”, “ozan-yanşaq” ve “ozan-âşık” yer değiştirmeleri yaşanmıştır. Bu yaklaşımdan çıkan sonuca göre ozanlar bir süre “varsak” ve “yanşaq” isimleri altında faaliyet göstermişlerdir. Mirali Seyidov’un varsakları ve yanşakları Türk boyları olarak kabul ettiği gerçeğinden hareketle;³⁷ ozanların bu iki boya sığındığı fikri dolaylı da olsa bir bilimsel kanı olarak öne sürülmektedir. Ancak bu hatalı görüş üzerine konuşmak, beyhude zaman sarf etmekten başka bir şey değildir. Bu monografide, yukarıdaki fikirlere benzer bilim dışı mülahazalara cevap yetiştirmek her halükarda gereksizdir.

Fuzuli Bayat’ın da belirttiği üzere; burada asıl mesele bir “ozan-âşık transformasyonu” ya da ozanlık sanatının evrilerek başka bir sanata dönüşmesi değildir. Mesele, ozanlık sanatının belirli tarihi, siyasi ve ideolojik sebeplerden ötürü başka bir sanatla (âşıklıkla) yer değiştirmesidir.³⁸

2.6. Âşık Edebiyatının Yapısal Özellikleri

2.6.1. Âşık Şiirinin Tür Sistemi ve Şekil Özellikleri

Azerbaycan folklorunun önemli ve zengin bir kolunu oluşturan âşık edebiyatı, asırlar boyunca süzülen bir tecrübe süzgecinden geçerek şekillenmiş; kendine has dinleyici kitlesi, icra üslubu, nazım biçimleri, geleneksel yapısı, âşık olma usulleri ve ritüelleriyle fenomenal bir olguya dönüşmüştür. Genel kabul görmüş bilimsel kanaate göre âşık edebiyatı; ozanbaksı sanatının Azerbaycan ve Anadolu sahasında icra ortamının değişmesi ve eski formun ortadan kalkmasıyla filizlenen yeni bir kültürel hadisedir.

Bu edebiyatın en belirgin özelliklerinden biri de; sazlı veya sazsız, irticalen (doğaçlama) veya yazılı olarak şekillenen, “âşık” veya “el şairi” olarak adlandırılan gelenek taşıyıcılarının ürettiği edebi mahsullerle kimlik kazanmasıdır. Şiir ve icra tarzı, musiki enstrümanı kullanımı, kendine özgü “havacat” (ezgi) sisteminin varlığı ve bu sanatı gelecek kuşaklara aktaran

³⁷ Seyidov Mireli. Azerbaycan mifik tefekkürünün kaynakları. Bakı: Yazıçı, 1983, s. 302.

³⁸ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 154-155.

usta-çırak eğitim sistemi gibi unsurların bütünü “âşık sanatı” olarak tanımlanır.

Âşık sanatı, diğer edebi ve kültürel formlar gibi belirli bir toplumsal işlevi yerine getirir. Temel işlevi, halkın manevi ve estetik ihtiyaçlarını karşılamaktır. Somut olarak âşıklar; klasik dönemden 20. yüzyılın 30’lu yıllarına (Sovyet baskı dönemine) kadar halkın isteklerinin, arzularının, isyanlarının, sevgi ve nefretlerinin gür sesi olmuşlardır. Âşık sanatının bir diğer ayırıcı özelliği, şiir sisteminin milli (hece esaslı) olması ve nazım biriminin esasen dörtlükler, nadiren de beşlikler üzerine kurulmasıdır. Temelde hece vezninin 7’li, 8’li ve 11’li ölçüleri, âşık edebiyatının ana taşıyıcı formlarıdır. Bununla birlikte 12, 14, 15 ve 16’lı hece kalıplarının yanı sıra, Divan edebiyatı etkisiyle aruz vezninde kaleme alınmış âşık şiiri türleri de mevcuttur.

Âşık edebiyatının en yaygın nazım biçimleri hiç şüphesiz birçok alt türü bulunan koşma ve geraylıdır. Geraylı (8 heceli şiir), musiki ezgilerine (havalara) çok yatkın olduğu için pek çok saz havası bu türün ritmine uygun olarak bestelenmiştir. Âşık bu türlerde sevgiden güzellemeye, koçaklamadan (kahramanlık) felsefi derinliği olan konulara kadar her sahada söz söyleyebilir. Aşağıda, Miskini’ye ait bir geraylı örneği sunulmuştur. Bundan sonraki şiirler aşağıdaki kaynaklardan alıntılanmıştır.³⁹

*Sevnlere gönül verdim,
Yola çevirdiler beni.*

³⁹ Aşıklar. Tertib eden S.Axundov. Bakı: Xalq yaradıcılığı evi, 1960; Aşık Elesger. Toplayıb tertib eden İ.Elesger. I kitab. Bakı: Elm, 1972; Aşık Elesger. Toplayıb tertib eden İ.Elesger. II kitab. Bakı: Elm, 1972; Mikayıl Azaflı. Qoca Azaflıyam. Tertibçiler Q.Paşayev, M.Azaflı. Bakı: Nurlan, 2008; Azerbaycan aşıkları ve el şairleri. Tertib eden E.Axundov. I c. Bakı: Elm, 1983; Azerbaycan aşıkları ve el şairleri. Tertib eden E.Axundov. II c. Bakı: Elm, 1984; Qurbani. Tertib eden Q.Kazimov. Bakı: Bakı Universiteti, 1990; Molla Cuma. Eserleri. Tertib eden P.Efendiyev. Bakı: Şerq-Qerb, 2006; Göyçeli Aşık Necef. Toplayıb tertib edeni İ.Elesger. Bakı: Seda, 2000; Növres İman. Seçilmiş eserleri. Toplayıb tertib eden İ.Elesger. Bakı: Seda, 2004; Miskini Sadik. Sevenlere gönül verdim. İstanbul: Kum Yayınları, 2004; Mümtaz Salman. El şairleri. Bakı: Seda, 2005.



*Damla bile değil idim,
Göle çevirdiler beni.
Tohumu döl eylediler,
Dikeni gül eylediler,
Yâri bülbül eylediler,
Güle çevirdiler beni.
Serimi sevdaya saldım,
Gâh boşaldım gâh doldum,
Muhabbet arısı oldum,
Bala çevirdiler beni.
Miskini 'yi öğüttüler,
Dane dane üyüttüler,
Dil bilmezdim öğrettiler,
Dile çevirdiler beni. (Miskini)*

Geraylı yani 8'li hecedeki şiir, biçimsel açıdan oldukça zengin alt türlerle sahip bir âşık şiiri tarzıdır. Örneğin, *dildönmez* ve *dodağdeymez* (lebcidmez) gibi hüner isteyen türleri mevcuttur. Özellikle ağız boşluğunda dilin dönmesine/temasına sebep olan “l, r” ünsüzlerinin kullanılmadığı kelimelerden kurulan geraylı, koşma ve tecnislere *dildönmez* denir. İcrası oldukça zor ve nadir olan bu *dildönmez* şiir türüne bir örnek verelim:

*Gözüm sağı, sabah çağı,
Giyek ağı, gezek bağı.
Herkes sevdi bu sayağı,
Kaymağa, hem yağa bak bak!
Aziz ayet, muammaya,
Salsan gölge, bu yuvaya,*

*Sebep sensin bu sevdaya,
Büyük ağa, sağa bak bak! (Âşık Elesger)*

Âşık şiirinin en zorlu dallarından biri olan dodağdeymez (lebcidmez); dudakların birbirine değmesine neden olan “m, b, p, v, f” ünsüzlerinin kullanılmaması esasına dayanır. Bu türde şiir söylemek üstün bir kelime hazinesi ve teknik beceri gerektirse de, âşiklar bunun birçok varyantını geliştirmişlerdir: Dodağdeymez geraylı, koşma, tecnis, divani, müseddes, cıgali müseddes vb. Aşağıda bu türün karakteristik bir örneği yer almaktadır:

*El yürüdü, yalnız kaldık sahrada,
Çek katırın, çal çatını çata çat!
Hercailer seni saldı uzağa,
Hasret elim yar eline çata çat.
Kışın dağlar ak giyinir, yaz kara,
Sağ elinle ak kâğıda yaz kara.
Eser yeller, kahreyler yaz kara,
Akar çaylar, gelir taşlar çata çat.
Elesger'in hattı çıktı çal şimdi,
“Ha”yı “ye”ye, “dal”ı “re”ye çal şimdi,
Hercainin kellesinden çal şimdi,
Çal çengelin, çek ciğerin çata çat. (Âşık Elesger)*

Âşık edebiyatında muamma adıyla bilinen nazım türü; batını ilimlere dayanan, soru-cevap formunda kurgulanmış ve âşığın dini-irfani derinliğini sergilediği bir türdür. Muammaların birçoğu ebced hesabı (harf-rakam eşleşmesi) esasına göre yazılır; bir sayı söylenir ve ona karşılık gelen harf kastedilir (veya tam tersi). Azerbaycan folklorunda Kurbanı, Abbas Tufarganlı, Hasta Kasım, Hüseyin Şemkirli, Âşık Elesger ve Molla Cuma bu türün en kudretli isimleridir. Atışmalarda (deyişme) rakibi mat



etmek için kullanıldığından muammalar, yapısal olarak “kilitli şiirlere” (bağlama/qıfılbend) çok yakındır.

*Yedi “lam” seçmişim ayet-i Kur’an,
Biri “elif”, biri “be”dir, beşi ne?
Yedi kimsedir mahlûka penah,
Biri Allah, biri Ali, beşi ne?
Gönül, gafil olma, ara ey yazar,
Tabip olan derde derman ey yazar.
Yedi melek alemlerde ey yazar,
Biri ölüm, biri dirim, beşi ne?
Nevres İman, ne düşmüşsün gümana,
Özünü gark etme derya, ummana.
Yedi şeydir vacip olan insana,
Biri günah, biri sevap, beşi ne? (Nevres İman)*

Muammalar bazen önceden kaleme alınır ve cevabı (çözümü) aranır. Âşıklar atışırken (deyişirken) karşı tarafın sunduğu muammanın cevabını ya kendi bulur ya da bulamadığı takdirde muammayı söyleyen kişiden cevabı açıklamasını ister. Muammayı ortaya atan âşık, kendi bilmesinin çözümünü verdikten sonra mağlup olan âşık, yenilgiyi kabul ederek sazını galibin önünde yere bırakır.

Âşık edebiyatında Salman Mümtaz’ın “mükerrer” (tekrarlı) adı altında sunduğu bir şiir örneği de mevcuttur. Bu türde, mısra sonlarındaki kafiyelerin her biri üçer kez tekrar edilir. Şiir, baştan sona beş bendin tamamında kafiyelerin aynı mısra içerisinde tekrarı üzerine kurgulanmıştır:

*Gönül kalk durma, coş, coş, coş
Dök ateş, kef, kef, kef
Melekler oldu top, top, top*

*Kurmuştur taze saf, saf, saf
Muhammed azca yat, yat, yat
Var miraca bin at, at, at
Cebrail durma git, git, git
Gelir avaz rıf, rıf, rıf
Yüzünde hindu ben, ben, ben
Giymiş yeşil al, al, al
De mutrip durma çal, çal, çal
Yaraşır saza def, def, def
Bu dünya kuru ses, ses, ses
Gelir rakip nıs, nıs, nıs
Desem bu halka pis, pis, pis
Olur şahbaza haf, haf, haf
Zabit dese yar ok, ok, ok
Deme lalanı yok, yok, yok
Günahı bi-hak çok, çok, çok
Ede feyyaz af, af, af. (Zabit)*

Ancak bu tür örneklerde şekil ve form üzerine o kadar çok odaklanılmıştır ki, şiirin anlam bütünlüğü ve temel mesajı zaman zaman arka planda kalarak anlaşılmaz hale gelmiştir.

Âşık şiirinde, Divan edebiyatında da karşımıza çıkan ve “Elif-Lâm” olarak adlandırılan bir nazım şekli daha vardır. “Elif-Lâmlar” büyük oranda dini-tasavvufi bir nitelik taşır. Şiirin ilk harfi (Elif), istisnasız olarak “Allah” kelimesiyle bağlandığından, Elif-Lâm şiirlerinin sonraki harf diziliminde de Kur’an-ı Kerim ve şeriatla ilgili meseleler dile getirilir.

Bu şiir şekli bütünüyle Arap alfabesindeki harfler üzerine inşa edilmiştir. Âşıklar, mısra veya bent başlarındaki harfe uygun olarak kendi ilmi birikimlerini, mantık yürütme becerilerini ve sanatsal yeteneklerini



sergilemeye çalışırlar. Âşık Elesger'in dokuz bentlik meşhur "Elif-Lâm" şiirinden üç bende dikkat edelim:

*İbtidadaki Elif - Allah,
"Be" - birliğe delalettir.
"Te" - tektir, vahid-i yekta,
Arif bu ilme beledir (aşınadır).
"Se" - sabittir doğru yola,
"Cim" - yücedir, bak celale,
"Ha" - mehribandır (şefkatlidir) helale,
Münkir ondan hacalettir (utançtadır).
"Hı" - birdir, Halık-ı Ekber,
"Dal" - doğrular dokuz felekler.
"Zel" - zikreyle dilde ezber,
"Ra" - o Resul-i Ahmed'dir... (Âşık Elesger)*

"Elif-Lâm" Arap alfabesi sırasına göre kurgulandığı için bu türe bazen doğrudan "elifba" (alfabe) da denilir. Bu şiirler genellikle "elif" harfiyle başlayıp "ya" harfiyle, bazen de "lam-elif" ile biter. Salman Mümtaz'ın *El Şairleri* kitabında bu nazım şekline dair iki önemli örnek yer almaktadır. Haputlu Molla Kazım'ın bir "elif-lâm" şiirinden alınan şu bende dikkat edelim:

*Elif – Allah ile yâd ettim ben Allahü Ekber 'i,
Be – bekayım ezeldir fani olmaktan beri,
Te – Teâlâ Allah 'tır her dem bu gönlümün ezberi,
Se – senâ-yı Hak 'tır ağız denizinin cevheri,
Cim – cemalin neşesi ay ve güneşin nurlu ışığıdır. (Molla Kasım)*

Hasta Kasım, Âşık Elesger, Abdalgülaplı Âşık Valeh, Hüseyin Şemkirli, Molla Cuma, Hüseyin Bozalganlı, Nevres İman, Âşık Şemşir,

Mikayıl Azaflı gibi pek çok âşığın koşma, tecnis, divani, müseddes gibi farklı kalıplarla yazdığı “evvel-ahir” (baş-son) formunda şiirleri mevcuttur. Divan edebiyatında da karşımıza çıkan bu nazım tekniği, mısranın başındaki ses ile mısranın sonundaki sesin aynı olması şartıyla kurgulanır. Bu sesler genellikle aynı ünsüzlerden oluşur. “Evvel-ahir koşma”, mısra başı ve sonunun aynı harfle mühürlendiği bir yapıdır. Bu türün; evvel-ahir tecnis, evvel-ahir divani, evvel-ahir müseddes gibi alt türleri vardır. Aşağıda evvel-ahir tecnis yapısında kurgulanmış bir şiir örneği sunulmuştur:

*Zatı nahelefade etibar olmaz,
Zayıl oğul ana, atanı saymaz.
Zalımda, namerdde namus, ar olmaz,
Zer nadana çatsa, atanı saymaz.
Zeherli dünyadan kam alı ayaz,
Zembur efselinden kam alı ayaz,
Zerraf meclisinde kamalı ayaz,
Zile kamanını atanı saymaz.*

*Zeminde, Azaflı, ayağı temiz,
Zaman çırağıyam, a yağı, temiz,
Zay nadan ne qanır, ay ağı temiz,
Zerbinen dağları atanı saymaz. (Mikayıl Azaflı)*

Âşık şiirinin en özgün ve ritmik türlerinden biri de “döşeme” adı verilen nazım şeklidir. Burada özel olarak seçilen bir kelimenin, şiirin her mısrasında iki veya üç kez tekrarlanmasıyla güçlü bir ses örüntüsü yaratılır. Bu türün de döşeme tecnis, cığalı döşeme tecnis, döşeme divani, döşeme müseddes gibi pek çok çeşidi bulunmaktadır.



*Güzel, birce, güzel dayan burada,
Güzel derdim güzel diyeyim sana, git.
Güzel günüm güzel koydun karada,
Güzel, rahmin güzel eyle bana, git.
Güzel, var mı güzel derde dermanım,
Güzel aldı, güzel dinim, imanım,
Güzelimsin, güzel İsmi Pünhanım,
Güzel doğru, güzel cevap de de, git.
Güzel Cuma, güzel, doymaz sözünden,
Güzel, korktum güzel humar gözünden,
Güzel buse güzel verip yüzünden,
Güzel canın güzel katıp cana, git. (Molla Cuma)*

Âşıkların, klasik divan edebiyatının etkisiyle muhammes, müseddes, gazel, tahmis, rübai gibi nazım şekillerini kullanması ve aynı şekilde yazılı edebiyat temsilcilerinin de âşık tarzı nazım biçimlerinden yararlanması, bu iki geleneğin birbirinden ne denli beslendiğinin en açık ispatıdır. Hem Türkiye’de hem de Azerbaycan’da, divan şiiri formlarını daha ziyade “kalem şairi” olarak da bilinen okuryazar âşıklar tercih etmişlerdir. Âşık yaratıcılığının görkemli isimlerinden Hasta Kasım, Âşık Valeh, Âşık Elesger, Molla Cuma, Nevres İman, Âşık Şemşir, Âşık Bilal ve Mikayıl Azafli gibi ustalar gazel formunda seçkin örnekler vermişlerdir:

*Seher vakti yola çıktım gördüm ki o canan gelir,
Kış günleri yaza döndü, şirin dil, hoş lisan gelir.
Can cesette titrer oldu, akıl baştan çıkmak ister,
Öz özüme sabır verdim, dedim mahi-taban gelir.
Çıkarıp al libasını, giyinmiş kara donları,
Yakin bildim aşk ucundan hali çok perişan gelir.. (Molla Cuma)*

Bununla birlikte âşıklar, yazılı edebiyattan aldıkları muhammes ve müseddes gibi formları sadece taklit etmemiş, onların pek çok yerel çeşidini de türetmişlerdir. “Koşayaprak muhammes”, “cıgalı muhammes” ve “cıgalı müseddes” gibi türler buna örnektir. Aşağıda, Mikayıl Azafı’ya ait cıgalı koşayaprak muhammes örneği sunulmuştur. Bu yapıda, muhammesin mısraları ikiye bölünerek her biri kendi içinde kafiyelenmiş; dördüncü ve beşinci mısralar arasına ise yedi ve beş mısralık ara bentler (cıgalar) eklenmiştir:

*Meh-i mahım, kiblegahım,
Şah-ı şahan mehribanım.
Aşk amalin, gül cemalin,
Nur-ı cihan, mehribanım...
Vallah inan, size canan,
Oldum hayran, mehribanım.
Beni hayran eyledin,
Gönlü viran eyledin.
Kalbimi kan eyledin,
Nice giryarı eyledin... (Mikayıl Azafı)*

Âşıklık geleneğinde usta âşıklar, meclisleri genellikle Klasik edebiyattan ödünç alınan “Divani” nazım şekliyle açarlar. Ancak muhammes ve müseddeslerde olduğu gibi, âşıklar Divani söylerken ekseriyetle aruzun teknik bahirlerine (kalıplarına) tam bir sadakat göstermemiş, daha çok heceye yakın bir ritim benimsemişlerdir. Yine de aruza nispeten dikkat edilen Divani örnekleri de mevcuttur:

*Aştan kâmil olanın hoş ikbaldir yükü,
Türlü kumaş toplamışım, yeşildir, aldir yükü.
Metahın metah olunca, pazarın pazar olsun,
Ne alınır ne satılır, hayli zevaldir yükü.*



*Merdaneler toplanıp sohbeti hoş eylesin,
Birbirine hoş deyip, canını peşkeş eylesin.
Sakiyim merd meclisinde, içenler nuş eylesin,
Ab-ı Kevser'den almışım, çeşm-i zülaldir yükü.
Mehammedem serraf karıdı her ne disen varıdı,
Bir sözü cevahiratdı, biri gövher karıdı.
Kadirbilenler, yakın gel, kadirbilmezler, geri dur;*

Göstermerem her yetene yakutu leldi yüküm. (Varxiyanlı Âşık Muhammed)

Meclis açılışında bazı âşıklar, adeta Allah'ın huzurundan –Hakk divanından– icazet alıyormuşçasına şu yakarış ve nidaları dile getirirler: “*Ya İlahi, ya Resul, ya Mevlam, ya Şah-ı Merdan! Senden medet!*” Bu nidanın ardından Hakk dergâhında (divanında) tazim ederek, meşhur divanilerden birini çalıp söylemeye başlarlar. Âşık Elesger'in “Baş İndirir” redifli meşhur divanisi, bu meclis açılışlarında en çok müracaat edilen “Hakk divanilerinden” biridir:

*Elest'ten “beli” diyen Sübhan'a baş indirir,
Muhammed'e nazil olan Kur'an'a baş indirir.
Özü birdir, adı bin bir, vahdeti lâ-şerik,
Ehli mümin göremez, pünhana baş indirir.
Ölmeyince bu sevdadan çetin dönem, usanam,
Hakikatten ders almışım, marifetten söz kanam.
Şah-ı Merdan sayesinde ilim içinde ummanım,
Deryaların kuralıdır, ummana baş indirir.
Biçare Âşık Elesger, olma ilme nâ-beled,
Konuşanda doğru konuş, sözün çıkmasın galat.
Çok kazansan, az kazansan beş arşın ak bezdir hilat,*

Var-devlete baş indiren, efsana baş indirir. (Âşık Elesger)⁴⁰

Âşık edebiyatında Şair Memmedhüseyn, Molla Cuma, Nevres İman ve Âşık Necef gibi ustaların doğrudan “medet” redifi veya nidası üzerine kurgulanmış şiirleri de mevcuttur:

*Gece-gündüz duam budur,
Cabbar Celil'den medet.
Ahir zaman peygamberi,
Resul Halil'den medet. (Molla Cuma)*

Âşıklar ayrıca “divani tecnis” ve “lebcidmez (dodağdeymez) divani” gibi teknik ustalığı zorlayan formlar da yaratmışlardır. Âşık Elesger’in 16 heceli ve üç bentlik şu lebcidmez divanisi buna örnektir:

*Sen şakirtsin, hey derler,
Ders al erkândan, geda!
Hakikatten dışarıdasın,
Geçersin yandan, geda!*

*Âşık isen, saz çalarsın,
Şer ile işin nedir?*

*Deryalardan haraç alan,
Hayâ kıl kandan, geda! (Âşık Elesger)*

⁴⁰ Qasımlı Meherrem, Allahmanlı Mahmud. Aşık şeirinin poetik biçimleri ve çeşidleri. Bakı: Elm ve tehsil, 2018, s. 126-127.



Âşıklar, divan edebiyatının rübai türünden az da olsa yararlanmış; hatta cinaslı rübailer vücuda getirmişlerdir:

*Yalvar, yoncu bir vefalı yara yüz,
Naşı tabip ister yaram yara yüz.
Bacarırsan durdur beni ayağa,
Bacarmıyorsan, vurma bana yara yüz. (Âşık Şemşir)*

Âşık şiirinin ana türleri olan koşma, geraylı, muhammes, ustadname ve muamma (qıfılbend) ile birlikte; koşmanın tecnis ve cığalı tecnis gibi alt türleri de antolojilerde geniş yer tutar.⁴¹ Özellikle âşık şiiri içerisinde; “aksakal sözü”, “büyüklerin nasihati” ve “hikmetli deyiş” anlamlarında kullanılan ustadnameler halk arasında en çok rağbet gören türlerdendir:

*Ay hazret, bir zamana gelindi,
Alakarga şuh tarlanı beğenmez.
Oğullar babayı, kızlar anneyi,
Gelinler de kaynanayı beğenmez. (Abbas Tufarganlı)*

Ustadnamelerin en yoğun kullanıldığı türlerin başında aşk destanları (halk hikâyeleri) gelir. Aşk destanı anlatan âşıklar; hikâyeye başlamadan önce bir, iki veya üç “ustadname” söyledikten sonra destanın asıl konusuna geçerler. Ustadnameler, tıpkı atasözleri gibi nasihat edici bir mahiyet taşır. İnsanları kötü ve şer işlerden uzak durmaya, asil davranmaya ve hayır işleri görmeye davet eder:

⁴¹ Bkz. Aşık edebiyatı antologiyası I cild. Tertib edenler M.Qasımlı, M.Allahmanlı. Bakı: Xalq Bank, 2017; Aşık edebiyatı antologiyası II cild. Tertib edenler M.Qasımlı, M.Allahmanlı. Bakı: Xalq Bank, 2017; Aşık edebiyatı antologiyası III cild. Tertib edenler M.Qasımlı, M.Allahmanlı. Bakı: Xalq Bank, 2017.

*Koca dünya çoğunu yola saldı,
Göçen göçtü, göçmeyenler göçecek.
Gafil, içme bugün ecel şerbetin,
İçen içti, içmeyenler içecek.
N'oldu var için kanlar dökenler,
Aziz canın al kumaşa bükenler?
Unutmasın şer ve hata ekenler,
Biçen biçti, biçmeyenler biçecek.
Yazık Alı, ne tez düştün hevesten,
Sarraf olan seçer altını mısın.
Arif olan kişiler iyiyi kötüden,
Seçen seçti, seçmeyenler seçecek. (Âşık Alı)*

Yukarıda da belirttiğimiz gibi; âşık şiirinde kullanılan Divan edebiyatı nazım şekillerinden “eliflam”, “ters elifba”, “divani” ve “muhammes”in yazılı edebiyat kaynaklı olması ve âşık muhitine girdikten sonra bir dönüşüme (tahavvülata) uğrayarak pek çok yenilikle zenginleşmesi yazılı edebiyatın etkisiyse; koşma, geraylı, tecnis ve lebcidmezlerin de âşık yaratıcılığından yazılı şiire geçmesi, bu iki edebiyatın tarihsel bağlarının bir sonucudur.

Âşık edebiyatının nazım şekillerinin özellikleri üzerine pek çok araştırma yapılmıştır; bu eserlerde türler, makamlar (havacat) ve teknik detaylar hakkında yeterli bilgi mevcuttur.⁴² Âşık edebiyatının temel nazım türleri; mani (bayatı), geraylı, koşma, lebcidmez, tecnis, muhammes, müseddes, divani, ustadname vb. şekillerden oluşur.

⁴² Hekimov Mürsel. Azerbaycan aşık şiir şekilleri ve kaynakları. Bakı: Maarif, 1999; Eliyev Memmed. Azerbaycan xalq şiirinin şekilleri. Bakı: Azərneşr, 2001; Memmedli Elxan. Tecnis senetkarlığı. Bakı: Nafta-press, 1998; Hacılı Asif. Bayatı poetikası. Bakı: Elm, 2000; Hüseyinzade Tofiq. Aşık deyişmelerinin poetikası. Bakı: Genclik, 2017 ve s.



Âşık edebiyatında koşma, bazen de geraylı formunda yazılan ve cinaslı kafiyelerden oluşan şiirlere tecnis adı verilir. Tecnis; cinaslı kafiyelerle örülmüş bir koşma (veya geraylı) demektir. Tecnislerdeki zarif ve işlenmiş ifadeler ile cinaslı kafiyeler, şiire hususi bir estetik ve sanatsal ahenk katar. Ancak bir tecnisin başarılı olup olmaması doğrudan sanatkârın maharetine bağlıdır. Pek çok şair bu alanda kendini denemişse de başarılı olamamıştır. Hem biçim hem de içerik güzelliğine sahip tecnisler yaratmak için âşık şiirinin tüm kurallarına hâkim olmanın yanı sıra, sanatkârın kelime hazinesinin de fevkalade zengin olması gerekir.⁴³ Tecnisin en seçkin örneklerini, şüphesiz bu sanatın pirllerinden Âşık Elesger vermiştir:

*Kasr-ı eyvan diktirmişsin oda sen,
O sevdiğin, o nokerin (hizmetçin), o da sen,
Kıyan (yan) baktın beni saldın oda sen,
İnsaf eyle, gel gönlümün narın üz.*

Cinaslı kafiyeleri (tecnisleri) daha ziyade usta âşıklar kullanmışlardır. Çünkü yazılışları ve okunuşları aynı, anlamları ise farklı olan sözcükleri bulmak yetmez; aynı zamanda bu sözcükleri şiirin akışına uygun birer kafiye olarak yerleştirmek de büyük bir maharet gerektirir:

*Giydi boyuna yar alacanı,
At müjgan okunu, yarala canı.
İster Elesger'den yar ala canı,
Dökende zülflerin, o yana, yana. (Âşık Elesger)*

Tecnisin mana ve biçim bakımından pek çok türü mevcuttur; bunlara örnek olarak *cıgali*, *dudağdeymez* ve *müstezat* tecnisler gösterilebilir. Tecnis, âşık edebiyatının en eski nazım şekillerinden biri olup cinaslı kafiyelerle örülmüş koşmalardan ibarettir. Basit formlardan başlayarak zaman

⁴³ Pirsultanlı Sednik Paşa. Azerbaycan şifahi xalq şeiri ve heca vezninin inkişaf tarixi. Bakı: Teknur, 2013, s. 339.

içerisinde *cıgalı tecnis*, *ayaklı tecnis*, *dudağdeymez tecnis*, *diltitremez tecnis*, *gider-gelmez tecnis* gibi onlarca farklı türü ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında âşıkların en çok rağbet ettiği türlerden biri ayaklı tecnistir:

*Gönül, hemhal olma namert alçağa,
Yüzü güler, arkadan vurur, ay aman.
Tarihleri fasıl fasıl varakla,
Neler diyor çerh-i devran, ay aman.
Her zaman-zaman.
Kişi odur, helal etmek kazana,
Elin uzatmasın başka kazana.
Yüz bin lanet dosta kuyu kazana,
Yaman yaman olur, yaman, ay aman.
Her zaman-zaman.
Azaflı'yım, doğruyum men düzden düze,
İnci söz kelamı men dizdim düze,
Toprağım, sahratım men, düzden düze,
Semayım, yıldızım, Güneş, Ay'a man.
Her zaman-zaman. (Mikayıl Azaflı)*

Hatta son dönemlerde *noktalı/noktasız tecnis*, *gölgeli/gölgesiz tecnis* gibi yeni ve deneysel formlar da literatüre girmiştir. Bunun yanı sıra *geraylı tecnis*, *divani tecnis*, *muhammes tecnis* gibi türlerle birlikte tecnisin otuza yakın çeşidiyle karşılaşmaktayız. Zaman geçtikçe yeni yaratıcılıklarla tecnisin farklı örneklerinin doğacağı şüphesizdir. Örneğin, Alimardanlı Necef'in yarattığı "Ay eyler of-of" redifli şiiri, âşık şiirinin zengin bir türü olan "gider-gelmez, gelir-gitmez ayaklı tecnis" formuna güzel bir örnektir:



*Bağban bar besleyip bara yetende,
Derende meyvesin eylemez mi isss...
Yar bade elinde yara yetende,
Tadanda lezzetin eylemez mi isss...
Bekar kadın genç eri kocaltır,
Küser kendi bahtından ay eyler of-of!
Çalış her bir işe yara, yetende,
Derde ilaç olur yara yetende,
Hasret çeken gönül yara yetende
Görüş zamanında eylemez mi isss...
Bir bütünü çıksa iyi nesilden,
Görenler ah çekip ay eyler of-of!⁴⁴*

Âşık edebiyatının en karakteristik özelliklerinden biri de badehiten (doğaçlama/irticalen) şiir söylemektir. Türkiye’de “atışma”, Azerbaycan’da ise “deyişme” adıyla bilinen bu gelenek, âşıkların şiir söyleme yeteneklerini ve zekâlarını çarpıştırdıkları bir yarışmadır. Örneğin, Âşık Yarani, Âşık Tanrıkulu ve Âşık İhsani’nin üçlü atışması, birbirlerine yaptıkları nükteli göndermelerle oldukça orijinal bir örnektir:

Yarani:

*İki âşık ile çıktım meydana,
Çiçek kurusuna benzettim seni.
Menim İhsani’ye her saygım vardır,
Suyun durusuna benzettim seni.*

Tanrıkulu:

İnsan gibi gördüm burada bir an,

⁴⁴ Qasımlı Meherrem, Allahmanlı Mahmud. Aşık şiirinin poetik biçimleri ve çeşitleri. Bakı: Elm ve tehsil, 2018 s. 10-11.

*Cinler perisine benzettim seni.
Gece-gündüz durdum Hakk'a yalvardım,
Dizinin derisine benzettim seni.*

İhsani:
*Dinle sözlerimi Âşık Yarani,
Davar sürüsüne benzettim seni.
Bilirim ustada etmişsin hile,
Pazu irisine benzettim seni.*⁴⁵

Âşık şiirinde genel bilgiyi, dini ve tasavvufi derinliği ölçmek amacıyla “qıfılbend” (bağlama/kilitli şiir) denilen bir tür kullanılır. Bağlamalar genellikle iki veya daha fazla âşığın atışması sırasında ortaya çıkar. Hem âşıkların gerçek hayat hikâyelerinde hem de halk hikâyelerinde (destanlarda) bu türün klasikleşmiş örnekleri mevcuttur. Kurbanî ile Dede Ya-digâr, Abbas Tufarganlı ile şehir âşıkları, Hasta Kasım ile Lezgi Ahmed, Âşık Valeh ile Zernigar Hanım’ın deyişmeleri bu türün en meşhur örnekleridir.

Âşık, atışmanın sonunda rakibini “bağlamak” (susturmak/mat etmek) için bağlamayı söyler. Geleneğe göre, soru formundaki bu kilitli şiiri çözen âşık, sıradaki bağlama ile karşı tarafı sınama hakkını elde eder. Soruyu cevaplayamayıp mağlubiyeti kabul eden âşık, kural gereği sazını galibin önünde yere bırakır. Hasta Kasım ile Lezgi Ahmed arasındaki şu bağlama örneği, tabiat ve yaradılış üzerine kurulmuş bir bilmece niteliğindedir:

⁴⁵ Qasımlı Meherrem, Allahmanlı Mahmud. Aşık şiirinin poetik biçimleri ve çeşitleri, s. 29-30.



Lezgi Ahmed:

Senden haber alayım, ey Dede Kasım,

O nedir ki, türlü türlü hali var?

Neden halk olundu arşın ağacı?

O nedir ki, dokunmamış halı var?

Hasta Kasım:

Sana cevap vereyim, ey Lezgi Ahmed,

Bahardır ki, türlü türlü hali var.

Nurdan halk olunmuş arşın ağacı,

O buluttur, dokunmamış halı var.

Lezgi Ahmed:

O nedir ki, duruyor dayanaksız?

O nedir ki, boyanmış boyasız?

O nedir ki, doğar elsiz-ayaksız,

Üç ay geçer; ayağı var, eli var?

Hasta Kasım:

Gök bir çadır, duruyor dayanaksız,

Ay ile Güneş'tir, boyanmış boyasız.

Kurbağadır doğar elsiz-ayaksız,

Üç ay geçer; ayağı var, eli var.

Azerbaycan âşık edebiyatının kendine haslığını gösteren alametlerden biri de “cihannâme” şiir formunun mevcudiyetidir. Âşık edebiyatında Hasta Kasım, Âşık Valeh, Molla Cuma, Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalğanlı, Âşık Şemşir ve Mikayıl Azafli gibi ustaların yarattığı cihannâmeler meşhurdur. Âşıklar, bu şiir türünde dünya hakkındaki tasavvurlarını, tarihi bilgilerini, önemli olayları; büyük şahsiyetler, hükümdarlar, şairler, lokmanlar ve bilgiler hakkındaki düşüncelerini dile getirerek bir nevi çağdaşlarına ve gelecek nesillere öğüt ve nasihat verirler. Aşağıda uzun bir cihannâmeden üç bendi örnek olarak sunuyoruz:

*Önce sana geldi Âdem ile Havva,
Beş gün sende konuk kaldı bînevâ.
Öldürdün Habil'i, saldın bir dava,
Düştü aralığa nahak (haksız) kan, hani?
Nice padişahlar geldi, sahip-i cenk,
Cemşid-i Cem, Nuşirevan-ı Huşenk.
Dakyanus, Hülâkü, Cengiz, Timurlenk,
Onlardan bircesi bu zaman, hani?*

*Ey bivefa dünya, fanisin, fani,
Nice dağıttın sen, şevket-i şanı!
Geceler çaldılar gürz-ü girâni,
Rüstem-i Zal gibi pehlivan hani? (Abdalgülablı Valeh)*

Âşık edebiyatının temel izlekleri; aşk, güzellik, hasret, ölüm, ayrılık, gurbet, kıskançlık ve kısmen de kahramanlıktır. Âşık şiirinde beşerî aşkın yanı sıra ilahî aşka da yer verilmiş; tabiat güzelliği, kadın güzelliği, zamandan şikâyet, ironi ve kinaye gibi temalar ön plana çıkmıştır. Bazı âşıkların yaratıcılığında tarihi hadiselerin yanı sıra derin dini-irfani mevzulara da rastlamak mümkündür.

Âşık edebiyatı pek çok yönden tarikatlarla ve tasavvufî düşünceyle bağlantılı olduğundan, şiirlerde dini-irfani unsurlar bir hayli fazladır. Yaratıcılığında dini konulara temas etmeyen bir âşık veya “el şairi” neredeyse yoktur. Bu noktada, Göyçe âşık okulunun yetenekli ismi Âşık Necf’in bir şiirini örnek vermekle yetineceğiz:

*Adl ü adaletle Kadir-i Gaffar,
Âlemin serveri, Şah-ı Medetkâr,
Muhammed dinini eyleyen aşkâr,
Ol Şah-ı Merdan'a bağışla meni.*



*Cenab-ı Kasım'a, Ali Ekber'e,
Sıcak kumlar üstte kalan peykere,
Hüseyin-i Şehit'e, cismi bî-sere,
Şah-ı Şehidan'a bağışla meni.* (Göyçeli Âşık Necef)

2.6.2. Âşık Şiirinin Poetik Özellikleri

Genelde Türkiye ve Azerbaycan âşık edebiyatının en temel özelliklerinden biri, belki de birincisi, sinkretik bir yapıya sahip olmasıdır. Bu sanat; bünyesinde müziği, şiiri, tahkiyeyi (anlatı), dansı, pandomimi ve tiyatro sanatı unsurlarını organik bir bütünlük içinde birleştirir. Âşık sanatının diğer tüm teknik özellikleri, bu çok yönlü (sinkretik) doğasından kaynaklanmaktadır.

Âşık edebiyatının dili, döneminin halk konuşma dilidir; tasavvuf ağırlıklı şiirlerde Arapça ve Farsça tamlamalara nadiren rastlanır. Sözlülük (şifahilik) bu geleneğin asıl niteliği olduğu için âşıklar, Divan şairleri gibi bir şiir üzerinde saatlerce, hatta günlerce çalışmazlar. Bu nedenle âşık şiiri, Divan şiiri kadar karmaşık mecazlara veya katı bir kafiye sistemine sahip değildir. Bu şiirlerde daha çok yarım kafiye ve redif tercih edilmiş, kulak kafiyesi ön plana çıkmıştır. Bu sistemde *p/b*, *ç/ş*, *t/d*, *l/n* gibi birbirine yakın seslerle kafiye yapıldığı görülür.

Kulak kafiyesi, biçim bakımından kafiye'nin en kadim şekli kabul edilir. Âşıklar bu tür kafiyelere “sınık (kırık) kafiye” derler; bunlar tam kafiye olmadıkları için teknik olarak kusurlu (*saman/aman*, *çengel/engel*) sayılabilirler. Kulak kafiyesi daha çok doğaçlama (irticalen) söylenen şiirlerde kendini gösterir. Ne yazık ki, Azerbaycan'da yayımlanan pek çok folklor metni redakte edilirken; âşık şiirleri kulak kafiyelerinden, yerel ağız özelliklerinden, arkaik deyişlerden ve bazı ritim kusurlarından arındırılmış; bu mümkün olmadığına ise bu tür şiirler seçkilere dâhil edilmiştir.

Redifler ise mısra ve bent sonlarında tekrarlanan sözcüklerdir. Âşık şiirinde çok önemli bir yer tutan rediflere, en çok koşma ve geraylılarda rastlanır.

Âşıklar şiirin akıcılığını ve ahengini güçlendirmek için mısra içi takti (durak) sistemini ustalıklarla kullanmışlardır. Duraklar, şiir mısrasındaki iç ritmin yapı taşlarıdır. Hece vezninde takti, belirli bir hece sayısından sonra gelen duraklara (ritmik nefes payı) dayanır. Örneğin, koşmaların durakları genellikle 6+5 veya 4+4+3 şeklindedir. Âşık şiirinde durak hatasına çok az rastlanır; çünkü durak müzikle doğrudan bağlantılıdır ve müziğin ritmine uyması mutlak bir kuraldır.

Durak yapısının en mükemmel örnekleri bayatılarda görülür. Dört mısradan oluşan bayatıda her mısra yedi hecedir ve *a,a,b,a* şeklinde kafiyelenir. Âşık şiirleri, saz havasındaki melodik bölümlere göre mısra içinde belirli bir durak düzeni üzerine kurulur ki buna “mısra içi durak” denir. Bu sürecin ilk yetkin formu yedi heceli bayatılarda karşımıza çıkar:

Men aşık gülüstandı, (3+4)

Aç oxu gülüstandı, (3+4)

Bülbülün göz yaşından (3+4)

Bağçada gül istandı. (3+4) (Sarı Aşık)

Bayatılarda iç durak düzeni genellikle 3+4 veya 4+3 şeklindedir. Geraylı nazım türünün durak yapısı da müziğin ahengine göre 4+4, 5+3 veya 3+3+2 olarak şekillenir:

Alçak yerden duman kalkar, (4+4)

Dağı dolana dolana. (4+4)

Gökyüzünü bulut alar, 4+4)

Mahı (Ay'ı) dolana dolana. (4+4)

Özellikle daha lirik olması ve saz havasına yatkınlığıyla seçilen, âşıkların “koşayaprak koşma” adını verdikleri şiir şeklinde; durak (takti) sistemi hem şiirin okunuşunda hem de ezgiyle icrasında hayati bir rol oynar. Belirtmek gerekir ki; koşayaprak yapısına sadece koşmalarda değil;



geraylı, divani ve muhammeslerde de rastlanır. Bu formda mısralar, beyitler ve bentler kendi içlerinde çapraz kafiyelenir ve bu kafiye düzeni bentler arasında da titizlikle sürdürülür:

- Bir zülfü enbere, kaşı peykere, (6+5)*
Bir gözü humara canım peşkeştir. (6+5)
Bir yanak ahmere, yüzü kamere, (6+5)
Bir dişi gevhere canım peşkeştir. (6+5)
Bir leb-i sükkere, dili şekkere, (6+5)
Bir sine mermere, bahtı ahtere, (6+5)
Bir kaddi ar-ara, taze nübkere, (6+5)
Bir böyle dilbere canım peşkeştir. (6+5)
Bir ismi ezbere, endamı tere, (6+5)
Bir civan beşere, güzel duhtere, (6+5)
Bir aşkı ahkere, çok zulümkere, (6+5)
Cuma'yım, aşkara canım peşkeştir. (6+5) (Molla Cuma)

Bu şiirde her mısra başında “bir” sözcüğünün tekrarlanması (anarfor), esere ayrı bir akıcılık ve ahenk katmıştır. Durak prensibi koşmanın diğer türlerinde de (güllü kafiye, güllü koşma, koşma-müstezat, ayaklı koşma vb.) esas kabul edilir.

Âşık edebiyatının poetik sistemi sadedir. His ve heyecanın, kinaye ve ironinin hâkim olduğu bu şiirlerin yapısal dokusu ve mecaz dünyası yalındır. Çünkü düşünceye ve soyut kavramlara öncelik veren Divan edebiyatının aksine âşık; hayal dünyasından ziyade gerçek dünyanın şairidir. Şiirlerdeki somutluk (konkretlik) buradan doğar. Divan ve tasavvuf edebiyatında sevgilinin hayali/idealize edilmiş resmi çizilirken, âşık şiirinde sevgilinin somut portresi çizilir, hatta adı dahi söylenir:

*Sallana sallana gelen Salatın,
Gel böyle sallanma, söz değer sana.*

*Al, yeşil giyininip durma karşıda,
Sakin kem gözlerden, göz değer sana. (Kurbani)*

Âşık edebiyatında temel olarak teşbih (benzetme) ve kişileştirme (teşhis) sanatları kullanılır; sözcüğün mecazi anlamından ziyade gerçek ve somut karşılığına odaklanılır. İstiare (eğretileme) gibi daha ağır edebi sanatlarla ise ancak muammalarda, kilitli şiirlerde (bağlama) ve divanilerde rastlanır. Nihayet, âşık edebiyatının belki de en orijinal ve ayırıcı özelliği; tüm şiirlerin bir “havacata” (saz havasına/ezgiye) uygun olarak söylenmesi veya yazılmasıdır. Saz havaları hakkında S. Paşayev şöyle der:

“Halk sanatkârlarından öğrendiğimiz 80 saz havasının 18’i geraylılarla, 51’i koşmalarla, 3’ü bayatılarla, 2’si halk mahnılarıyla, 1’i tahmisle, 2’si divaniyle, 3’ü muhammes gibi şiir formlarıyla ilişkili olarak doğmuştur. Başka bir deyişle, saz havalarının büyük çoğunluğu koşmalar üzerine kurulmuştur. Bu da tarihsel olarak âşık şiirinin en yaygın formunun koşma olduğunu gösterir. Eskiden âşık şiiri genel olarak ‘koşgu’ veya ‘koşma’ olarak adlandırılırdı. Âşık, şiirini sazın yardımıyla ‘düziüp-koşar’. Saz perdelerinin merkezinde nasıl ‘Şah Perde’ duruyorsa, asırlardır çağlayıp gelen çok dallı âşık şiirinin ana ekseninde de koşma durur.”⁴⁶

Özetle, bayatı, geraylı, koşma, divani, tecnis, muhammes ve müseddes gibi tüm türler sazla iç içe gelişmiş olup, her biri sazın belirli bir havasında okunmak üzere tasarlanmıştır.

Sonuç

Âşık edebiyatının teşekkülü ve temel niteliklerinin incelendiği bu bölüm, Türk kültür tarihinin en dirençli ve zengin damarlarından birinin varlık nedenini açıklamaktadır. Orta Asya bozkırlarındaki “ozan-bakşı” geleneğinden İslamiyet sonrası “âşık” kimliğine evrilen bu süreç, sadece bir isim değişikliği değil; aynı zamanda inanç, dil ve icra biçimlerinin harmanlandığı devasa bir kültürel sentezdir.

⁴⁶ Pirsultanlı Sednik Paşa. Heca vezninin bayatı ve koşma möcüzeleri. Bakı: Tehsil merkezi, 2003, s. 33-34.



Bu bölümden elde edilen verilere göre âşık sanatının temel çıkarımları ve teknik dehası şu başlıklar altında toplanabilir:

1. Sinkretik Yapı: Birinci bölümde görüldüğü üzere âşık sanatı; şiir, müzik, tahkiye (anlatı) ve dramatik performansı bünyesinde toplanan sinkretik bir bütündür. Âşık, sadece bir şair değil; aynı zamanda bir bestekâr, bir anlatıcı ve toplumun hafızasını taşıyan bir bilgedir.
2. Teknik Ustalık ve Formel Zenginlik: Âşık şiiri, duygusal derinliğinin yanı sıra sanatkârı zorlayan üst düzey teknik formlara sahiptir. Âşığın dil üzerindeki mutlak hâkimiyetini kanıtlayan bu teknikler, sanatın sadece ilhamla değil, aynı zamanda büyük bir zekâ ve antrenmanla icra edildiğini gösterir:
 - 2.1. Tecnis (Cinaslı Şiir): Yazılışları aynı, anlamları farklı sözcüklerle (cinas) kurulan bu tür, âşığın kelime hazinesinin zenginliğini ortaya koyar.
 - 2.2. Dudakdeğmez (Lebdeğmez): İçinde *b, p, f, m, v* gibi dudakların birbirine değmesini gerektiren harflerin bulunmadığı bu şiir şekli, icra sırasında dişlerin arasına iğne konularak yapılan en zorlu ustalık sınavlarından biridir.
 - 2.3. Dildönmez ve Gedermez-Gelmez: Dilin telaffuz zorluklarını aşan ses oyunları üzerine kurulu bu türler, fonetik ustalığın zirvesidir.
 - 2.4. Muamma ve Qıfılbend (Kilitli Şiir): Dinleyicinin veya rakip âşığın çözmesi beklenen manzum bilmecelerdir. Bilgi, zekâ ve sembolizm (özellikle harf sembolizmi) bu türün temelini oluşturur.
3. Divan ve Halk Sentezi: Bölüm boyunca vurgulanan en önemli noktalardan biri, âşık edebiyatının izole bir tür olmadığıdır. Gazel, muhammes ve divani gibi formların âşık yaratıcılığına girmesi; buna karşılık koşma ve tecnisin yazılı edebiyatı beslemesi, “yüksek kültür” ile “halk kültürü” arasındaki geçirgenliğin en somut kanıtıdır. Özellikle Elif-Lâm gibi harf düzenine göre yazılan şiirler, bu etkileşimin estetik zirvesidir.
4. Maneviyat ve Sosyal Rol: Âşık, ustadnameler aracılığıyla toplumun ahlaki pusulası, cihannâmeler ile tarihin yorumcusu ve bağlamalar ile bilgeliğin test edildiği bir yarışçıdır. “Hakk Divanı”ndan

icazet-rüsxet alarak başlayan icra, sanatı ilahi bir sorumluluk seviyesine taşır.

Sonuç olarak, âşık edebiyatı sadece hece vezniyle söylenen basit bir halk şiiri değildir. O, Arap alfabesinin harf sembolizminden (Elifba), doğanın somut gerçekliğine; Kerbelâ'nın kederinden, bir sevgilinin (Salatın gibi) dünyevi tasvirine kadar uzanan, teknik sınırları zorlayan bir mikro-kozmos niteliğindedir. Bu bölümdeki bu yapısal, teknik ve tarihsel analizler, ilerleyen bölümlerde ele alınacak olan dastan (destan) âşık ve halk şairi geleneği ve ferdi sanatçı incelemeleri için sağlam bir teorik zemin oluşturmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÂŞIK EDEBİYATININ İKİ KOLU: SAZ ŞAİRİ (ÂŞIK) ve EL (HALK) ŞAİRİ

Giriş

Azerbaycan şifahi halk edebiyatı ve müzik kültürü içerisinde âşıklık sanatı, yalnızca saz eşliğinde icra edilen bir performans alanı değil; şiir, musiki ve anlatı geleneğinin iç içe geçtiği, yüzyıllar boyunca toplumsal hafızayı besleyen kapsamlı bir kültür kurumu niteliği taşımaktadır. Bu çok katmanlı yapının oluşumunda ve sürekliliğinin sağlanmasında, doğrudan saz icrasına katılmamakla birlikte âşık sanatıyla organik bir bağ kuran el (halk) şairleri belirleyici bir role sahiptir. Söz merkezli bir icra anlayışını benimseyen bu sanatkârlar, ürettikleri şiirlerle âşık edebiyatının estetik sınırlarını genişletmiş ve geleneğin düşünsel derinliğini beslemişlerdir.

Âşık sanatı, tarihsel gelişimi boyunca büyük ölçüde el şairlerinin yarattığı edebi birikimle şekillenmiş; pek çok âşık, bu şiirleri sazın diliyle yeniden yorumlayarak onları kolektif belleğin kalıcı unsurları hâline getirmiştir. Literatürde zaman zaman “sazsız âşıklar” olarak da adlandırılan el şairleri, her ne kadar saz icra etmeseler de, koşma, geraylı, tecnis gibi âşık edebiyatına özgü nazım biçimlerini ustalıkla kullanarak geleneğin poetik omurgasını güçlendirmişlerdir. Bu yönleriyle el şairleri, âşık sanatının dışında değil, bilakis onun merkezinde konumlanan yaratıcı aktörler olarak değerlendirilmelidir.

Burada halk kültürünün bu iki önemli unsuru arasındaki karşılıklı etkileşim, benzerlikler ve ayrışma noktaları bilimsel bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Amaç, el şairlerini âşık sanatının yan veya ikincil bir unsuru olarak değil; geleneğin üretim, aktarım ve dönüşüm süreçlerinde etkin bir rol üstlenen temel bileşenler olarak konumlandırmaktır. Bu doğrultuda, âşık ile el şairi arasındaki ilişkinin yalnızca icra araçları üzerinden değil, estetik anlayış, gelenek bilgisi ve toplumsal işlev bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Bölüm kapsamında özellikle şu temel başlıklar ve sorunsallar üzerinde durulacaktır: Şiirlerini saz eşliği olmaksızın icra eden sanatçıların geleneksel âşık hiyerarşisi içerisindeki yeri ve “sazsız âşıklık” kavramının kuramsal temelleri; el şairlerinin ürettiği edebi metinlerin âşık repertuvarına dâhil olma süreci ve bu sürecin âşık sanatının estetik ve edebi niteliğine sağladığı katkılar; geleneksel köy meclisleri ve sözlü dolaşım ortamlarından dijital mecralara uzanan süreçte el şairliği geleneğinin geçirdiği dönüşüm ile 21. yüzyılın teknolojik koşullarının bu sanata sunduğu yeni imkânlar ve ortaya çıkardığı sorunlar.

Bu bağlamda bölüm, âşık sanatını yalnızca bir müzisyenlik veya icra pratiği olarak değil; el şairlerinin söz merkezli yaratıcılığıyla beslenen, halkın dünya görüşünü, değerlerini ve duygusal evrenini yansıtan geniş bir halk felsefesi olarak ele almayı amaçlamaktadır. Böylece el şairliği ve âşıklık, birbirinden ayrı alanlar olarak değil, aynı kültürel sistemin farklı ancak tamamlayıcı tarafları olarak yeniden yorumlanacaktır.

3.1. El Şairleri veya Sazsız Âşıklar

Milli varlığın aynası olan âşık edebiyatı, sadece Azerbaycan’da değil, bütün Türk dünyasında halk yaratıcılığının sürükleyici gücüdür. Elinde kopuzu, topşuru, dutarı, gıcağı, sazı ve bağlaması olan bu halk anlatıcılarının, yani âşıkların, bahşıkların, akınların, kayçıların, olonhohutların tarih sahnesine tam olarak ne zaman çıktıkları bilinmemektedir. Ancak Türklerin tarih sahnesinde görüldükleri andan itibaren kahramanlık nağmeleri ve destanları söyleyen sanatçıların mevcut olduğunu söylemek mümkündür. Doğaçlama (irticalen) şiir söyleyen, söylediklerini müziğe uyarlayan ve bir çalgı aleti eşliğinde belli bir avazla okuyan bu sanatçılardan ilk bildiğimiz ozan sanatıdır. 15. yüzyıldan itibaren Azerbaycan ve Anadolu’da ozanlık geleneğinin yerini; âşık tarzı şiir söyleyen ve daha çok “muhabbet” (aşk) konusunu ön plana çıkaran “âşık” adlı sanatkâra bıraktığı bilinmektedir.

Bunun yanı sıra, Anadolu’daki Alevi-Bektaşî zümre şairlerinin çoğu, şiirlerini hece vezniyle ve âşık tarzında yazmışlardır. Bunlar, Alevi-



Bektaşilerin “zakir” dediği, ancak âşıklardan farklı olarak, bağlama çalmandan şiir söyleyen ya da bağlamacıların çaldığı bağlama eşliğinde okuyan el şairleridir. Ancak Azerbaycan el şairlerinden farklı olarak, Alevi-Bektaşî şairlerinin konu dairesi daha çok dini-tasavvufî halk edebiyatından oluşur. Diğer bir ifadeyle bunlar; tarikat ve tekke ağırlıklı şiirler söyleyen, “Allah-Muhammed-Ali” üçlemesini, Ehl-i Beyti ve imamları öven el şairleridir.

Durum böyleyken âşık edebiyatının zengin olduğu kadar geniş bir sahayı da kapsadığı da ortaya çıkmış olur. Âşık sanatı bünyesinde müziği, şiiri, anlatıcılığı, pandomimi ve tiyatro sanatı unsurlarını birleştirir. Bu yönüyle âşıklık, sinkretik (birleşik) bir sanat türüdür. Âşıklar, saz çalıp çalmamalarına, irticalen şiir söyleyip söylememelerine ve bir usta yanında eğitim görüp görmemelerine göre birbirlerinden ayrılırlar. Birincilere, yani saz çalıp meclis yöneten, destan anlatan, doğaçlama şiir söyleyen, atışma meclislerinde saatlerce karşısındakine cevap verebilen ve meşhur bir usta âşığın yanında yetişenlere âşık (saz şairi) denir.

Bir de bu özelliklerin hiçbirine sahip olmayan şairler vardır ki, bunlara Azerbaycan’da “el şairi” denir. Anadolu âşıklık geleneğinde bu gruba “sazsız âşıklar” denilirken, Azerbaycan’da “el şairi” ifadesi tercih edilir. O zaman, eğer saz çalmırsa, okumursa ve bir usta âşıktan eğitim almırsa, onlar neden âşık edebiyatı içinde incelenmektedir?

El şairleri, klasik anlamda âşıklığın icra merkezli teknik kriterlerini, özellikle saz çalma, doğrudan meclis icrası gerçekleştirme ve ustacırlık silsilesi içinde şakirt yetiştirme gibi unsurları bütünüyle yerine getirmeseler de, ürettikleri metinler itibarıyla âşık tarzı edebiyatın poetik ve tematik bütün özelliklerini yaşatan sanatçılardır. Bu yönleriyle el şairleri, icracı âşıktan farklı bir konumda bulunsalar da, âşık edebiyatı geleneğinin içsel dinamiklerine vakıf ve onu bilinçli biçimde sürdüren temsilciler olarak değerlendirilmelidir.

El şairlerinin kaleme aldıkları şiirler, âşık şiirinin başlıca nazım biçim ve türlerini kapsar. Koşma, geraylı, muhammes, üstadname ve qıfılbend gibi formların yanı sıra, koşmanın tecnis ve cigalı tecnis türlerinde de yetkin örnekler verirler. Bu çeşitlilik, onların yalnızca halk şiiri kalıplarını taklit eden değil; bu kalıpları bilinçli biçimde işleyen ve geliştiren söz

ustaları olduklarını göstermektedir. El şairleri destan repertuarına da hâkimdir; ancak destan anlatımını doğrudan icra etmezler. Usta âşıklardan ezberledikleri yüzlerce şiiri saz eşliğinde seslendirmeseler de, bu metinleri hafızalarında yaşatır ve yeniden üretirler. Âşık havalarını (havacat) iyi bilmelerine rağmen saz icrasında bulunmamaları, onların geleneğin icracı kanadından ziyade üretici ve metin kurucu kanadında yer aldıklarını gösterir.

Sosyolojik açıdan bakıldığında, el şairleri de çoğunlukla âşıklar gibi köy ve kasaba ortamlarında yaşar; şiirleri sözlü dolaşım yoluyla yayılır ve icracı âşıklar tarafından meclislerde okunur. Bu durum, metin üretimi ile icra arasında işlevsel bir iş bölümünün bulunduğunu ortaya koyar. El şairi metni kuran ve biçimlendiren kişi iken, icracı âşık bu metni müzikle bütünleştirerek toplumsal dolaşıma sokan figürdür. Böylece el şairleri, âşık geleneğinin estetik ve poetik sürekliliğini sağlayan “bilici” ve taşıyıcı bir zümre olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle folklor araştırmalarında, onlar âşık edebiyatının doğal temsilcileri arasında değerlendirilmekte ve geleneğin bütüncül yapısı içinde incelenmektedir.

Saz çalıp söylemeyen, destan anlatmayan ve usta-çırak zinciri içinde öğrenci yetiştirmeyen el şairlerinin neden âşık edebiyatının temsilcileri sayıldığını temellendirmek için birkaç noktayı özellikle vurgulamak gerekir.

Her şeyden önce el şairleri, halk şiirinin kurucu ve geliştirici unsurları arasında yer alırlar. Büyük ölçüde hece vezniyle kaleme aldıkları şiirler, âşık tarzı şiirin yapısal kurallarını, kafiye sistemini, redif anlayışını ve form estetiğini eksiksiz biçimde yansıtır. Bu metinler yalnızca geleneği tekrar etmekle kalmaz; nazım tekniği, imge dünyası ve dil işçiliği bakımından onu ileriye taşır. Bu bakımdan el şairleri, halk şiirinin “mimarları” olarak nitelendirilebilir.

İkinci olarak, el şairlerinin üretimi müzikal temelden bütünüyle kopuk değildir. Aksine, şiirlerini kurgularken geleneksel âşık havalarını esas alırlar. Metnin ritmik yapısı, hece dağılımı ve durak sistemi, belirli saz ezgileriyle uyumlu olacak biçimde tasarlanır. Şair, fiilen saz çalmıyor olsa da, şiiri zihninde müzikal bir zemin üzerinde inşa eder. Bu durum, metin ile ezgi arasında potansiyel bir birliktelik oluşturur ve icracı âşık için hazır bir repertuar sunar.



Üçüncü olarak el şairleri, icracı âşıklar için temel bir kaynak işlevi görürler. Şiirlerinin saz havalarına uygunluğu sayesinde, bu metinler kolaylıkla bestelenir ve meclislerde icra edilir. Böylece el şairinin sözleri, bireysel bir yazın etkinliği olmaktan çıkar; geniş halk kitlelerine ulaşan kolektif bir kültür unsuruna dönüşür. Bu dolaşım mekanizması, âşık geleneğinin sözlü karakterini pekiştirir.

Dördüncü olarak, el şairleri geleneğin yalnızca koruyucuları değil, aynı zamanda yenilikçi taşıyıcılarıdır. Âşıklık geleneğinin özü sözlü aktarım olsa da, bu aktarım durağan değildir. El şairleri mevcut formları muhafaza ederken, yeni kafiye örgüleri, tecnis varyasyonları ve ifade kalıpları geliştirerek teknik çeşitliliği artırır. Böylece âşık edebiyatı, hem geleneksel kimliğini korur hem de estetik açıdan zenginleşir.

Son olarak, el şairleri divan edebiyatı ile halk şiiri arasında köprü kuran bir konumda yer alırlar. Bir kısmının medrese veya düzenli eğitim almış olması, onları yazılı kültürle temas hâline getirmiştir. Aruz veznini ve divan şiiri mazmunlarını bilen bu şairler, aruzu halk şiiri kalıplarına uyarlayarak divanî, selis gibi türlerin âşık edebiyatı içinde yer edinmesine katkı sağlamışlardır. Bu etkileşim, halk şiirinin teknik ufkunu genişletmiş ve onu daha karmaşık bir estetik düzleme taşımıştır.

Özetle el şairleri, icra merkezli âşıklık pratiğinin dışında konumlanmakla birlikte, âşık edebiyatının poetik sistemini içselleştirmiş ve geliştirmiş bir sanatçı tipidir. Onlar, metin üretimi, form bilgisi ve estetik bilinç bakımından geleneğin temel taşıyıcılarıdır. Bu nedenle el şairlerini âşık edebiyatının dışında değil; bilakis onun üretici ve kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirmek, hem tarihsel hem de metodolojik açıdan daha isabetli bir yaklaşımdır.

Azerbaycan âşık edebiyatı içerisinde el şairleri, yalnızca geleneğin pasif taşıyıcıları değil; aynı zamanda kendilerine özgü üslup özellikleri, tematik tercihleri ve poetik yaklaşımlarıyla müstakil ekoller oluşturmuş sanatkârlardır. Bu şairler, icracı âşık tipinden farklı bir konumda yer alsalar da, âşık tarzı şiirin estetik çerçevesini genişleterek ve teknik imkânlarını derinleştirerek geleneğin gelişiminde belirleyici rol oynamışlardır. Özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda yoğunlaşan bu üretim, 20. yüzyıla gelindiğinde

de canlılığını korumuş ve yazılı kültürle daha güçlü temas kurarak yeni bir aşamaya ulaşmıştır.

Bu bağlamda Şair Memmedhüseyn, Mirze Beyler, Şair Hacı Eliş Ağa, Muhayıl Göyçeli, Nebi Borçalı, Hasta Bayramalı, Kelbecerli Şair Nebi, Behmen Vatanoglu, Ali Kurban Destancı, Sücaet, Allahverdi Gamkeş, Demirci Abbas, Sefer, Şuriye, Paşa Salahlı, Kemsavad ve Alkayıt gibi isimler, el şairliği geleneğinin önde gelen temsilcileri arasında sayılabilir. Bu sanatkarların her biri, âşık şiirinin klasik formlarını (koşma, geraylı, tecnis, muhammes, qıfılbend vb.) kendi poetik dünyaları doğrultusunda yeniden yorumlamış; kimi zaman lirizmi, kimi zaman toplumsal eleştiriyi, kimi zaman da tasavvufi ve felsefi derinliği ön plana çıkararak farklı üslup kümeleri meydana getirmiştir. Bu yönüyle el şairliği, tek tip bir üretim modeli değil; iç çeşitliliği yüksek, çok sesli bir edebî alan olarak değerlendirilmelidir.

El şairlerinin önemli bir kısmı saz çalmayı ve hatta icra etmeyi bilmekle birlikte, sanat kimliklerini icracılıktan ziyade “şairlik” kavramı etrafında inşa etmeyi tercih etmişlerdir. Kendilerini öncelikle “âşık” değil “şair” olarak tanımlamaları, bilinçli bir estetik ve toplumsal konumlanmaya işaret eder. Bu tercih, onların söz üretimini müzikten bağımsızlaştırdıkları anlamına gelmez; bilakis metni merkeze alan, yazılı ve kalıcı şiir fikrine daha yakın bir duruşu yansıtır. Böylece el şairleri, saz eşliğinde doğrudan icra geleneğine katılmasalar da, âşık tarzı şiirin poetik kodlarını koruyarak ve geliştirerek geleneğin sürekliliğini sağlamışlardır.

Sonuç olarak Azerbaycan âşık edebiyatında el şairleri, hem bireysel üslupları hem de oluşturdukları yerel ve tematik ekoller aracılığıyla geleneğin zenginleşmesine katkıda bulunmuş; icracı âşıklarla birlikte aynı kültürel evreni paylaşan, ancak üretim tarzı bakımından farklılaşan özgün bir sanatçı zümresi meydana getirmiştir. Bu nedenle el şairliği, âşık edebiyatının periferik bir unsuru değil; onun kurucu ve geliştirici damarlarından biri olarak değerlendirilmelidir.



3.2. Âşık Sanatının Zenginleşmesinde El Şairlerinin Rolü

El şairleri, âşık sanatının doğuşuyla birlikte tarih sahnesine çıksalar da bugün eserleriyle bildiğimiz temsilciler ağırlıklı olarak 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayanlardır. Bu şairlerin en meşhuru, Göyçe mahali Daşkent köyünde 1800 yılında dünyaya gelen Şair Memmedhüseyn'dir. Asıl adı Memmedhüseyn Hasan oğlu Novruzov olan bu büyük halk sanatkarının ata mesleği dülgeliktir (marangozluk). Memmedhüseyn de babasından öğrendiği bu zanaatla ailesini geçindirmiştir. Ancak o, bütün varlığıyla âşık sanatına bağlanmış; hatta onun bir el şairi olarak yetişmesinde babasının sanata duyduğu ilginin de büyük etkisi olmuştur. İlk etapta irticalen (doğaçlama) şiir söylemeye başlayan genç şair, Daşkent'te bugün de bilinen "Şairler" neslinin kurucusu olmuştur. Göyçe âşık mektebinin en kudretli saz ve söz ustalarıyla aynı dönemde ve aynı coğrafyada yaşayan şairin; Kerbelayı Muhammed, Kerbelayı Esad, Ebülfet, Eli ve Halil adında beş oğlu olmuştur. Bu oğullardan bazılarının da şairlik yaptığı, âşık edebiyatının gelişmesinde ve zenginleşmesinde önemli hizmetlerde bulunduğu bilinmektedir.

Şair Memmedhüseyn dülgeliğin yanı sıra çiftçilik ve hayvancılıkla da meşgul olmuştur. Yaklaşık 80 yıl ömür süren ve âşık edebiyatının en büyük bilginlerinden biri kabul edilen şair, "Muhabbet Destanı" adında bir destan tasnif etmiş (bağlamış); çok sayıda geraylı, koşma, tecnis, muhammes, müstezad ve divani türünde eserler vermiştir. Özellikle divani türünde yazdığı şiirlerle büyük şöhret kazanan Memmedhüseyn'in, dönemin bazı şahsiyetlerine yönelik yergiler (hicivler) kaleme aldığı da bilinir.

Resmi bir dini eğitim almamış olsa da gelenekten süzülen derin bilgilerle çok sayıda dini şiir, imamlara ait mersiyeler ve tasavvufi konulu eserler yazmıştır. Yazdığı mersiyeler Şirvan ve Muğan bölgelerinde geniş kitlelerce ezberlenmiş ve yayılmıştır.⁴⁷ Şiirlerinde Hz. Muhammed, Hz. Ali

⁴⁷ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe. Bakı: Elm ve tehsil, 2018, s. 22; <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn>

ve Ehlibeyt imamlarına duyduğu derin aşk açıkça görülür. Örneğin bir divanisinde şöyle seslenir:

*Canışını Mustafasın,
Ya Ali, feryadı res (imdadıma yetiş).
Sadık-ı şehri vefasın,
Ya Ali, feryadı res.
Bes senin güneş cemalin,
Sure-i Yasin midir?
Âlimler ilim alırlar,
Ya Ali, feryadı res.
Şevketi Âl-i Abâsın,
Şeriatın rehberi.
Hasan, Hüseyin babasısın,
Yere koydun şah-peri (kanadı).
Ben ki senin âşığıyım,
Yada sal beni müşteri. Ne neşeli müptelasın,
Ya Ali, feryadı res.⁴⁸*

Şair Memmedhüseyn'in şiirleri âşıkların, özellikle de Göyçe âşıklarının dilinden düşmemiş; "Haber Al Diyeyim" koşması ise Azerbaycan'ın her yerinde okunan ve ezbere bilinen bir eser haline gelmiştir:

*Koç yiğitler, Arap atlar meydandır,
Mühennet serinden dökülen kandır.
Birinci imamımız Şah-ı Merdan'dır,
İkinci imamı haber al, diyeyim.*

⁴⁸ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 28.



*Atını binende yel gibi esen,
Üç günlük yolları bir güne kesen.
İkinci imamımız İmam-ı Hasan,
Üçüncü imamı haber al, diyeyim.
Kerbela deşinden gelmiştir meyniz,
Yezitler boynuna götürdü deyiniz.
Üçüncü imamımız İmam-ı Hüseyin,
Dördüncü imamı haber al, diyeyim.⁴⁹*

Şiir bu minvalde On İki İmam'ı anlatmaktadır ki; Alevi-Bektaşî edebiyatında bu tür, “Duvazdeh” veya “Düvaz İmam” olarak adlandırılmaktadır. Bununla birlikte şairin talihten, sevgiliden ve devrinden şikâyet ruhunda yazdığı şiirleri de mevcuttur. Şairin oynak bir geraylı türünde kaleme aldığı “Yatıp Uyanmaz, Uyanmaz” adlı şiiri bu açıdan karakteristiktir:

*Yiğidin dönmesin ahdi,
Yana çevrilmesin tahtı,
Memmedhüseyn'in bahtı,
Yatıp, uyanmaz, uyanmaz.⁵⁰*

19. yüzyıl Göyçe âşıkları ve el şairleri içerisinde kendine has üslubuyla seçilen Şair Memmedhüseyn hakkında Feyzulla Kasımzade ve Ehliman Ahundov gibi alimler bilgi vermiş olsalar da; hayatı ve sanatı üzerine en kapsamlı çalışmaları İslam Elesger ve Terlan Göyçeli yürütmüştür.⁵¹ Seçilmiş eserlerinden oluşan “Yatıp Uyanmaz, Uyanmaz”

⁴⁹ <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn-xeber-al-deyim>

⁵⁰ <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn-yatib-oyanmaz-oyanmaz>

⁵¹ Göyçeli Terlan. Göyçe aşık mektebi. Bakı: Göytürk, 1998; Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe. Bakı: Elm ve tehsil, 2018.

(2005) ve “Haber Al Diyeyim” (2006) adlı iki kitabı yayımlanarak okurların istifadesine sunulmuştur.

El şairleri arasında özel bir yeri olan Mirze Beyler’in hayatı ve sanat yolu hakkında bilgiler sınırlıdır. Ancak onun; Arapça, Farsça, Rusça ve Fransızca dillerine mükemmel derecede hakim olduğu bilinmektedir. İyi bir dini eğitim alan şair, önce kendi köyü olan Zod’da ruhani mektepte, 1870-1880 yıllarında ise İrevan’da “Rus-Tatar” mektebinde ve ardından Kever’deki jimnazda (lise) tahsil görmüştür. Çok dil bilmesi ve zarif hattatlığı sebebiyle halk arasında kendisine hürmeten “Mirze” unvanıyla hitap edilmiştir.

Yetenek ve zekasıyla tanınan Mirze Beyler, uzun süre İrevan valiliğinin yazı işlerinde ve Iğdır’da General Koçeli’nin yanında yaklaşık 19 yıl boyunca tercüman ve katip olarak çalışmıştır. Daha sonra İrevan valiliği Mezre kaza mahkemesinde Boqoslovski’nin katibi olarak görev yapmış ve ardından Türkiye’ye göreve gönderilmiştir. Türkiye’de bulunduğu sırada Meşhed şehrini ziyaret ederek hacı olduğu için kendisine halk arasında “Meşedi Beyler” de denilmiştir.

Mirze Beyler, hizmet süresi sona erdikten sonra Zod köyüne dönmüş ve burada tarım ve hayvancılık işleriyle meşgul olmuştur. Büyük hiciv şairi Mirze Elekber Sabir hastalandığında, onun tedavisi için “Molla Nasreddin” dergisi yazı işlerine Hacı Eliş Ağa ile birlikte 20 altın manat göndermesi, onun yüksek toplumsal hassasiyetini göstermektedir. Döneminin efsanevi âşıkları olan Aşık Elesger ve Aşık Hüseyin Şemkirli ile yakın dostluklar kurmuştur. Hatta Aşık Elesger, Mirze Beyler’in çok dil bilmesine ve derin eğitimine hayranlığını şu mısralarla dile getirmiştir:

*Mövc (dalgalanan) derya dek moc verir tebi,
Mevla'nın meddahıdır, budur sebebi.
Frenği, Rusi, Farsi, Türki, Arabi –
Beş dilden savadı (bilgisi) var Beyler'in.*⁵²

⁵² <https://az.wikipedia.org/wiki/Mirze>



Mirze Beyler'in bir aydın ve el şairi olarak Göyçe'nin sosyal-kültürel hayatındaki etkisi, sonraki yıllarda da belirgin şekilde hissedilmiştir. 20. yüzyılın ortalarına kadar pek çok âşık ve el şairi, onun şiirlerine hürmetle yaklaşmış ve onun şiir tekniğinden feyzalmıştır. Sanatçı; geraylı, koşma, tecnis ve muhammes gibi türlerde yazdığı eserlerle âşık tarzı şiirin gelişimine büyük katkı sunmuştur. Özellikle kelime oyunları ve cinaslarla örülü şu mısraları onun ustalığını gösterir:

*Ey zerri- sehava, pilleleri dost,
Gel seninle koyalım kemale kemal.
Görelim kimde bulunur gerçek marifet,
Dedim: Talih koymaz ki kam ala kemal.
Pes ki beklemedin hakk-hesabı,
Gel araya koyak hakkı, hesabı.
Senilen çekecektim hakkı-hesabı,
Şahıs ki hakkı senden kem ala Kemal.⁵³*

Mirze Beyler'in çağdaşı ve hemşehrisi olan Hacı Eliş Ağa, Zodlu âşıklar ve el şairleri içerisinde müstesna bir yere sahiptir. İyi derecede saz çaldığı ve çeşitli türlerde şiirler yazdığı bilinmektedir. 1838 (veya bazı kaynaklara göre 1841) yılında Zod köyünde doğan Eliş Ağa'nın babası Emiraslan Ağa da devrinin eğitimli kişilerinden biri olup bizzat saz çalan ve âşık tarzı şiirler söyleyen biridir.⁵⁴

İslam Elesger'in aktardığına göre, "Hacı Eliş Ağa'nın kökeni 18. yüzyıl sonlarında Kazak mahali Kesemen köyünden Göyçe'ye göç eden "Kesemenliler" sülalesine dayanır. Hac ziyaretinden sonra şiirlerinde "Hacı" mahlasını kullanmış, resmi yazışmalarında ve mektuplarında ise "Hacı Eliş Ağa Kesemensi" imzasını tercih etmiştir.

⁵³ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 93.

⁵⁴ <https://www.ens.az/az/haci-elis-aga>

*Samed Ağa'nın maddi desteğiyle önce Kutaisi Jimnazyumu'nda (lisesinde), ardından Petersburg'da mükemmel bir eğitim almış; İrevan valiliğinin çeşitli idari birimlerinde önemli görevlerde bulunmuştur. Döneminin ufku açık bir aydını olan Hacı Eliş Ağa, efsanevi "Molla Nasreddin" dergisinin sadık bir okuru ve abonesi olmuştur. Sabir hastalandığında Mirze Beyler ile birlikte sergilediği o asil tavırla, dergiye tedavi yardımı göndererek dönemin aydın dayanışmasının en güzel örneğini vermiştir."*⁵⁵

Hacı Eliş Ağa, İrevan ve Karabağ valiliklerinin idari kademelerinde önemli ve sorumlu görevlerde bulunmuştur. 1918 yılında Ermeni mezalimi patlak verdiğiğinde şair henüz Göyçe'deydi; ancak yaşanan bu dehşetli hadiselerden derinden etkilenerek Göyçe'yi terk edip Gence'ye gelmiş ve 1919 yılında orada vefat etmiştir.

Hacı Eliş Ağa sanat hayatına erken yaşlarda başlamış, Divan edebiyatı türlerine özel bir önem vererek en çok gazel formunda eserler kaleme almıştır. Ne yazık ki yazdıklarının bir kısmı zamanın fırtınaları içinde kaybolup gitmiştir. Günümüze ulaşan şiirleri ise onun ne denli güçlü bir şair olduğunu kanıtlamanın ötesinde; tıpkı Mirze Beyler gibi yazılı edebiyat ile âşık sanatını sentezleme gayesini de açıkça ortaya koymaktadır. El şairlerinin üstlendiği bu köprü vazifesi, daha sonra gelen kuşaklar tarafından da sürdürülmüştür. Kanaatimizce Hacı Eliş Ağa ve Mirze Beyler, âşık edebiyatında yeni bir ekol yaratan, yüksek kudret sahibi "müktedir" el şairleri olarak kabul edilmelidir. Hacı Eliş Ağa, Göyçe âşık mektebinin belki de en eğitilmiş ve en geniş dünya görüşüne sahip temsilcisidir.

Hacı Eliş Ağa'nın sanat dünyası oldukça renklidir. Bir yandan koşma, geraylı ve tecnisler söylerken; diğer yandan klasik şiirin gazel, kaside, müeşşer ve müstezad türlerinde nadide eserler vücuda getirmiştir. Her ne kadar üslubu klasik edebiyata meyletse de kökleri daima sözlü geleneğe (folklara) dayanır; şiirlerinin ruhu âşık müziğinin, saz havalarının perdeleriyle örülüdür. Şairin hece vezniyle yazdığı şiirleri ise son derece lirik ve heyecan doludur:

⁵⁵ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 99.



*Gurbet elde ömür geçti fenaya,
Ömür garip, ülke garip, el garip.
Gönül katlanır oldu bunca cefaya,
Gönül garip, cefa garip, dil garip.⁵⁶*

Hacı Eliş Ağa kendi döneminde o kadar büyük bir şöhret kazanmıştır ki birçok âşık ve el şairi onun şiirlerine nazire veya cevaplar yazmıştır. Örneğin, onun meşhur “Ağlar” redifli şiiriyle aynı üslup dairesinde buluşan; Çoban Efgan’ın “Ağlarım”, Aşık Veli Miskinli’nin “Ağlama”, Aşık Necef’in “Ağlama” ve Usta Abdullah’ın “Ağlama” şiirleri buna örnektir. Eliş Ağa’nın o dokunaklı “Ağlar” şiiri şöyledir:

*Ayrı düştüm vatanımdan, elimden,
Düşen ağlar, vatan ağlar, el ağlar.
El çekemem sünbülümünden, gülümünden,
Sünbül ağlar, bülbül ağlar, gül ağlar.
İsterdim ki yazam bir parça gülden,
Bir parça da yazsam zülfü sünbülden.
Düştü yere ansızın kalemim elden,
Kalem ağlar, kağıt ağlar, el ağlar.*

Altı dördlükten oluşan bu şiirin (Ağlar) son bendi, keder ve hüznün motifinin zirveye ulaştığı noktadır:

*Günbegün Hacı’ya artar azarın,
Yükselir göklere ahüile-zarın.*

⁵⁶ Hüseyinov M., İsmayılov H. Şair Hacı ve onun elyazmaları // «Sovet Ermenistanı» qez., 9 dekabr, 1976, № 146

*Kazıldığında lahdin, kabir kazanın,
Külünk ağlar, kürek ağlar, bel ağlar.⁵⁷*

Şiirde ayrılığın doğurduğu o derin gariplik hissini, doğrudan şairin ruh dünyasından süzülmesini söylemek mümkündür. Hacı Eliş Ağa'nın; "Arzular" şiirinde vatanperverliği, "Of" redifli şiirinde aşktaki sadakati, "Kasidesi"nde dini görüşleri, "Usanmaz" şiirinde yârdan ve dünyadan kırıngınlığı, "Aldanma" şiirinde ise nasihatçi yönü ön plana çıkar. Beşerî duyguların terennüm edildiği şu cinaslı şiiri (tecnis), onun teknik ustalığına güzel bir örnektir:

*Hacı, ver canını kaçma kabaktan (önden),
Al buseyi hem buhaktan (çeneden), kabaktan (alından),
Avcının avı kaçsa kabaktan,
Yayını vurup yere eylemez mi of?⁵⁸*

Şair Hacı Eliş Ağa'nın gazelleri de mükemmel bir yapıya sahip olup, samimi insan hislerini konu alır:

*Bülbülüm, gülşen içinde taze bir gül ararım,
Taze gül çimenliklerde biter, ararım.
Boynuma zincir vurup, dolanıp gezerim,
Mecnun gibi Leyla'nın çadırına giden yolu ararım.
Yaşım seksene ulaştı, aşk hâlâ başımda var,
Ayıp olmaz desem: Aşk yoluna bir kemer ararım.
Kaç senedir ki o ay yüzlü güzel kayıptır,
Ev ev gezerim, eşik eşik kapısını ararım.
Hacı, temiz bir zat, akıllı ve kâmil kişiye yüce bir nasiptir,*

⁵⁷ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 99.

⁵⁸ Hüseyinov M., İsmayılov H. Şair Hacı ve onun elyazmaları.



*Yüce bir tabiat (karakter) eğer varsa, onu ararım.*⁵⁹

Şunu da belirtmek gerekir ki, Göyçe mahalı Zod köyünde 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında; Molla Tağı oğlu Muhammed, Kasım, Ağayar, Hacı Eliş Ağa, Usta Abdulla ve nihayet 20. yüzyılda âşık şiirinin eşsiz örneklerini veren Şair Ebülfet gibi, hem âşık tarzında hem de klasik divan şiiri üslubunda yazan onlarca el şairi yetişmiştir. Bu şairler; divan şiiri ile halk şiirini, aruz ile heceyi sentezleyerek âşık sanatını zenginleştirmişlerdir.

Zodlu Usta Abdulla, 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarının belki de en güçlü el şairidir. Yaradıcılığında âşık tarzı lirik şiirler ağırlıkta olsa da klasik divan şiiri formunda eserleri de mevcuttur. Mollahanede (medresede) eğitim gören Usta Abdulla, Âşık Elesger ocağı ile daima iletişimde olmuş, şiirlerin tartışıldığı edebi meclislere katılarak kendi eserlerini de ustadın eleştirisine sunmuştur. Âşık şiirinin hemen her türünde kalem oynatan Abdulla, özellikle “tecnis” (cinaslı şiir) yazmaya büyük meyletmıştır.⁶⁰ Usta Abdulla; geraylı, koşma, muhammes ve tecnis gibi formlarda 600’e yakın şiir yazmıştır. Eserlerinde doğa ve vatan temalarının yanı sıra, lirik aşk şiirleri geniş yer tutar:

Ela gözlü, nazlı dilber,

Dedi: Dur git, gelirim men.

Dedim: Ay kız derdim çoktur,

*Dedi: Derman bilirim men.*⁶¹

Buna rağmen Usta Abdulla, âşık edebiyatında eşsiz bir tecnis ustası olarak tanınır. Onu Göyçe mahali özelinde, Aşık Elesger’den sonraki en büyük tecnis üstadı kabul ederler. Literatürde bu durum şöyle ifade edilir: “*Hasta Kasım’dan ve Aşık Elesger’den sonra pek çok sanatkar güzel*

⁵⁹ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 102.

⁶⁰ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 108.

⁶¹ Vahid Terane. Sözün ustası - Usta Abdulla //Medeniyyet. 21 sentyabr 2012, s. 15.

tecnisler yazmıştır. Lakin Zodlu Abdulla onlardan hayli farklıdır. Çünkü diğer sanatkârlar tecnis türüne yeri geldiğinde müracaat ederken, Zodlu Abdulla (1858-1943) yaratıcılığında bu türe süreklilik kazandırmıştır. O da selefleri olan Hasta Kasım ve Aşık Elesger gibi Azerbaycan âşık şiirindeki o muhteşem tecnis binalarının mimarları arasında yer alır.”⁶²

Aşağıda onun ustalığını sergileyen bir tecnis örneği yer almaktadır:

*Nazar eğilince, ikbal yatınca,
Bilmeyeni bilmeze “a yaz-ı” böyle.
Kimin zemherisi ilkbahar geçti!?
Meni de yandırır “a yaz-ı” böyle.
Öz elinle koysan beni “karasın”,
Al üstünden bağlamışsın “karasın”.
Sensin salan bu zulmete “kara sen”,
Dağıt dumanı, çiskini, ayazı böyle.
Hakiki dost yandan böyle mi geçer;
Kemerin tokası böyle mi geçer.
Abdulla’nın ömrü böyle mi geçer,
Kıştı dert ve mihnet, “a yaz-ı” böyle.⁶³*

Zodlu Abdulla, âşık yaratıcılığında her şeyden önce bir tecnis mimarı olarak bilinir. Her bir şiiri, bir sanat abidesini andırır. Onun “Yad kız ağı gezer” (Yabancı kız ağıt yakar/gezindirir) tecnisinde şöyle denir:

*Yılda zikreleyen “Sina’ya” gelir;
Ayaktan can çıkar, “sinaya” gelir:*

⁶² Pirsultanlı Sednik Paşa. Azerbaycan şifahi xalq şeiri ve heca vezninin inkişaf tarixi. Bakı: Teknur, 2013, s. 405.

⁶³ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 114-115.



*Azrail öfkeyle “sınaya” gelir,
Toplanır geccallar, yad ağı gezer.⁶⁴*

Bazı kaynaklar Zodlu Usta Abdulla'nın 1865 yılında doğduğunu kaydeder. Onun baba evi, Zod'un âşık ve el şairlerinin toplandığı bir kültür mekânıymış. Kendisi de babası gibi harrat (marangoz/ahşap ustası) olan Abdulla, sazın ve sözün içinde büyümüştür. Düzenli bir okul eğitimi almamasına rağmen, âşık şiirinin inceliklerine öylesine hakim olmuştur ki, kâmil bir sanatkâr seviyesine yükselmiştir. Usta Abdulla'nın şiirlerinin en temel özelliği, âşık havalarına (havacat) son derece yatkın olmasıdır. Şu geraylısı bu akıcılığı açıkça gösterir:

*Sabahleyin servi boyluyu,
Gördüm bağlar arasında.
Dumanım göklere yükseldi,
Yandım “yağlar” arasında.
Yandım, yetiren olmadı,
Matlab bitiren olmadı.
Öldüm, kaldıran olmadı,
Kaldım “ağlar” arasında.⁶⁵*

Usta Abdulla da diğer Göyçeli âşıklar ve el şairleri gibi, 1918 yılında yaşanan Ermeni-Müslüman çatışmaları ve Ermenilerin gerçekleştirdiği Türk soykırımını sırasında ağır imtihanlardan geçmiş, yurdundan yuvasından sürgün edilmiştir. T. Vahid'in de belirttiği gibi, yurt kaybı ve ağır yaşam koşulları onun sanatına derinden nüfuz etmiştir:

Dağıldı mahalim, bozuldu elim,

⁶⁴ Pirsultanlı Sednik Paşa. Azerbaycan şifahi xalq şeiri ve heca vezninin inkişaf tarixi, s. 407.

⁶⁵ <https://sites.google.com/site/azerbaycanturkedebiyati/azerbaycan-ashik-edebiyati/zodlu-usta-abdullah>

*Tükendi devletim, kısaldı dilim.
Eğildi kametim, büküldü belim,
Ne zindanlar, ne kaleler çekmişim.*

Bu dörtlüğün yazarı 1918 yılında Gence'ye göç etmiş ve ömrünün sonuna kadar orada yaşamıştır. Sanatkâr 78 yıllık ömrünün ardından 1943 yılında vefat etmiştir. Onun yaratıcılığı, yılların süzgecinden geçerek günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Usta Abdulla'nın pek çok şiiri; özellikle güzellikleri, divanileri ve muhammesleri, "üstadname" (nasihat verici şiir) seviyesindedir. Şiirlerindeki pek çok beyit ve mısra, bugün birer özdeyiş gibi kabul edilmektedir.⁶⁶

Göyçe âşık muhitinin yetiştirdiği önemli el şairlerinden biri de Gamgin Fezi mahlasıyla yazan Fezi Kerimov'dur. 1914 yılında Göyçe'nin Daşkent köyünde doğan şairin hayatı, ailesinin 1918 yılındaki Ermeni Taşnak saldırıları sonucu Karabağ'a göç etmesiyle şekillenmiştir. Babası Meşedi Kasım, Laçınlı Sultan Bey'in silah arkadaşı olmuş ve Ermeni çetelerine karşı kahramanca savaşmıştır. 1921 yılında babasını kaybeden Fezi, amcası tarafından tekrar ata yurdu Göyçe'ye götürülmüştür.⁶⁷

Gamgin Fezi, Âşık Elesger ocağı ile, özellikle de Âşık Necf, Âşık Talıp, Âşık Musa ve Bilal Memmedov gibi isimlerle yakın dostluklar kurmuştur. 1953 yılında Ermenilerin sistematik temizleme politikaları neticesinde, çok sayıda Göyçeli gibi o da Berde'ye yerleşmek zorunda kalmıştır. El şairi, 25 Eylül 2000 tarihinde Berde'nin Yeni Daşkent köyünde vefat etmiştir.

⁶⁶ Vahid Terane. Sözüün ustadı - Usta Abdulla //Medeniyet. 21 sentyabr 2012, s. 15.

⁶⁷ Bkz. Göyçeli Terlan. Göyçe aşık mektebi. Bakı: Göytürk, 1998; Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe. Bakı: Elm ve tehsil, 2018; Yaquboğlu Araz. Bir kökün budaqları. Bakı: Nurlan, 2006; Yaquboğlu Araz. Daşkend aşıkları ve şairleri. Bakı: Nurlan, 2008; Qemgin Fezi. Ağrı dağı. Bakı: Azərbaycan TerCuma Merkezi, 1996; Şiruye Serraf. Her görüş bir xatiredir. Bakı: Nurlan, 2007; Edebi İrevan-2009 (Almanax). Toplayıb tertib eden: E.Vekil. Bakı: Nurlan, 2009; Vekil Eli. "Aşıqların, şairlerin beşiyi", Ekspress qezeti, 11 aprel 2009-cu il.



1996 yılında yayımlanan “Ağrı Dağı” adlı kitabında, şairin tüm sanatsal birikimini yansıtan; 125 koşma, 12 geraylı, 9 divani, 6 muhammes, 2 tecnis, 2 cigalı tecnis, 4 deyişme, 1 mesnevi ve 1 destan yer almaktadır.⁶⁸ Şunu da vurgulamak gerekir ki, el şairlerinin büyük çoğunluğu “âşıklar yurdu” olarak şöhret kazanan Göyçe mahalinden yetişmiştir. Göyçe’de âşık sanatının ve şiirinin gelişimi, bölgedeki el şairlerinin yaratıcılığını doğrudan beslemiştir. Âşıklar, bu şairlerin kıymetli şiirlerini meclislerde okuyarak hem müellifleri meşhur etmiş hem de onları yeni eserler yaratmaya teşvik etmişlerdir. Böylelikle saz ile söz; yani “âşıklık” ile “şairlik” Göyçe’de birbirine paralel ve birbirini besleyen iki damar olarak gelişim göstermiştir.⁶⁹

Gamgin Fezi de bu zengin edebi muhit içerisinde yetişmiş; âşık şiirinin neredeyse bütün türlerinde, geraylı, koşma, tecnis, divani, muhammes, dedim-dedi (karşılıklı konuşma) vb. eserler vermiştir. Hatta onun “Vefalı Kamber” adında bir destanı da mevcuttur. Destanın kahramanı; sevgisine ve sözüne sadık, bütüncül bir karaktere sahip bir gençtir. Bu destanda, kadim Şaman mitolojisi için karakteristik olan “ölüp-dirilme” motifine de rastlanmaktadır. Gamgin Fezi’nin doğup büyüdüğü yurdun övgüsüne hasrettiği “Gerekli” muhammesi akıcılığıyla dikkat çeker:

*Göyçe'nin tarifini,
Demeye üstat gerekli.
Keyti'den Sarınere'ye,
Deye ad-ad gerekli.
Göyçe yok “gökçek” (güzel) demeye,
Yeniden bir ad gerekli.
Geçmişini yâda salsak,
Çekesin imdat gerekli.*

⁶⁸ Bkz. Yaquboğlu Araz. El şairi Qemgin Fezi. "Ozan dünyası" journalı No.3(6), 2011.

⁶⁹ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 5.

*Kurtarmaya yâd zincirden,
Hünerli evlat gerekli.⁷⁰*

El şairi Gamgin Fezi'nin şiirlerinin bir diğer belirgin özelliği ise dini-irfani konuların ağırlıklı olmasıdır. Bu durum, şairin dini kaynakları çokça okuması ve İslam tarihine ait derin bilgilere sahip olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Araştırmacı Serraf Şiruye de bu konuda geniş bilgiler sunmuştur.⁷¹

Genel olarak Göyçe mahali âşıkları ve el şairlerinin büyük çoğunluğu Hz. Ali âşığıdır. Gamgin Fezi'nin şu şiiri bu gönül bağı açığa göstermektedir:

*Bu günümde yetiş dada, ya Ali,
Salsalı meydanda tek vuran Ağa.
Her iki dünyaya nazar yetiren,
Selman'ı aslanlardan kurtaran Ağa.
Bir adın Ali'dir, Haydar-ı Kerrar,
Darda kalanlara sensin havadar.
Hükümle deryalar bir yere akar,
Cennette bahçeyi sulayan Ağa.
Vasfını söyler her yer, her diyar,
Darda kalanlar da seni çağırır.
Fezi sadakandır (kurbanındır), ya Düldül suvar,
Malik'i zindandan kurtaran Ağa.⁷²*

⁷⁰ Qemgin Fezi. Nesihat deyirem, saxla yadında. Bakı: Elm ve tehsil, 2016, s. 268.

⁷¹ Bkz. Şiruye Serraf. Her görüş bir xatiredir. Bakı: Nurlan, 2007.

⁷² Qemgin Fezi. Nesihat deyirem, saxla yadında, s. 27.



Gamgin Fezi'nin diğer şiiirlerine kıyasla muammaları (manzum bilmeceleri) oldukça derin içeriklidir. Bu muammalar aracılığıyla şairin dini-irfanî ilimlere ne kadar vakıf olduğunu görmek mümkündür:

*Yetişsin kelimim arif olana,
Mürsel Peygamber'in sayı neçedir (kaçtır)?
İlk defa mescidi kim bina etti?
O mescidin bes tavanı neçedir?
Önce kim başladı, kim başa vurdu?
Kaç yıl arada yarımçık kaldı?
Neden bend almıyor, neden uçuyordu (dağılıyordu)?
Hem kapısı, hanümanı neçedir?
Fezi'nin sözünü bir salın yâda,
Kaç peygamber sağdır dünyada?
Ne için beklerler, onlar nerede?
Her birinin bes fermanı neçedir?⁷³*

Göyçe âşık muhitinde kendine has üslubuyla öne çıkan el şairlerinden biri de Hasta Bayrameli'dir. Hasta Bayrameli (1899-1952) Göyçe mahalının Nerimanlı köyünde dünyaya gelmiş, sanat hayatına çok erken yaşlarda başlamıştır. Sinesinde yedi oğul acısı taşıyan sıra dışı hayatı ve kısa fakat anlam dolu ömrü, talihin amansız rüzgârlarıyla şekillenmiştir. Zengin yaratıcılığı; epik-lirik poema tarzındaki hikâyeleri, aruz vezniyle yazdığı gazelleri, beşlemeleri (muhammes) ve dokuzlamaları ile Göyçe edebî ortamını sadece âşık tarzı şiiir geleneğine hapsolmaktan kurtarmış, ona yepyeni bir soluk getirmiştir.

Şairin eserleri, yazılı edebiyat ile sözlü halk edebiyatı arasında muazzam bir köprü niteliğindedir. O, çok nadir rastlanan bir sanatkâr tipidir; öyle ki gazelleri ve hikâyeleri hanendeler (klasik müzik icracıları)

⁷³ Qemgin Fezi. Nesihet deyirem, saxla yadında, s. 29.

tarafından, sözlerine yazılan besteler modern şarkıcılar tarafından; koşma, geraylı, tecnis, muhammes ve divanileri ise âşıklar tarafından icra edilmektedir.⁷⁴

Hasta Bayrameli'nin hayatı ve şiirlerinin estetik analizi, diğer el şairlerine kıyasla daha kapsamlı şekilde araştırılmıştır.⁷⁵ Bu çalışmalardan anlaşıldığı üzere şair, yedi yaşında yetim kalmış, bir süre varlıklı ailelerin yanında hizmetkârlık ve işçilik yapmıştır. Temel dini eğitim almasına rağmen, asıl gelişimini kendi çabasıyla okuyup yazarak sağlamıştır.⁷⁶ Esas olarak çiftçilikle uğraşan bu el şairi, II. Dünya Savaşı başladığında cepheye gitmiştir. Eserleri 1987 ve 2008 yıllarında yayımlanan kitaplarla okura ulaştırılmıştır.⁷⁷

El şairi Hasta Bayrameli, Mirze Beyler ve Hacı Eliş Ağa'nın başlattığı, Divan edebiyatı ile Âşık edebiyatını yakınlaştırma eğilimini en üst seviyeye taşımış; hem aruz hem de hece vezninde kusursuz şiirler kaleme almıştır. Geraylı ve koşmaları yaratıcılığının merkezinde yer alsa da, özellikle aşk temalı koşmaları lirik derinliğiyle büyüleyicidir:

*Ben öyle kimseyim âşığa benzer,
Gönlüm ehli-haldir, dilim derdi-ser.
Senden ayrılalı, ey nazlı dilber,
Sanki semaları dansız olmuşam.
Sadakatin tuhfesidir bu halim,
Can evinde seninledir vüsalım.
Varlığınla tamamlanıp hayalim,*

⁷⁴ <http://anaveusaq.az/tarixde-bu-gun/2803-tarixde-bu-gun-10-iyul.html>

⁷⁵ Bkz. Xudiyeva Esmira. Göyçede bir şair vardı. Bakı: Elm ve tehsil, 2013.

⁷⁶ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 177-189; Göyçeli Terlan. Göyçe aşık mektebi, s. 136-148; Namazov Qara. Aşıqlar. Bakı: Seda, 2004, s. 65-66; Nebioğlu Musa. Ozan-aşık dünyası. Bakı: Nurlan, 2010, s. 34.

⁷⁷ Xeste Bayrameli. Menim Göyçem. Bakı: Yazıçı, 1987; Xeste Bayrameli. Men ulu Göyçemin şair oğluyam. Bakı: Nergiz, 2008.



*Ummanlar içinde sonsuz olmuşum.*⁷⁸

Bununla birlikte, Hasta Bayrameli'nin âşıklar tarafından çok sevilen ve derin anlamlar barındıran tecnisleri de mevcuttur:

*Mert yiğitler ne nişanda bellidir,
Arıfsen eğer, doğru “sayasan” (saymalısın).
Sömürgecilikte, şecaatte ad alsın,
Ben söyleyeyim, sen yavaşça “say asan”.
Helal isen, verme ömrünü “ne bada”,
Ne şarap iç, al eline “ne bade”,
Kötü adama yön çevirme “nebade”,
Namussuzu, nanecibi “sayasan”.
Bayrameli, ezber eyle, “oku nan”,
Gam askeri deldi bağrım “okunan”.
Ey talihi ilahiden “okunan”,
Gidicisin, günlerini “sayasan”⁷⁹.*

20. yüzyılın başlarındaki el şairleri arasında, yalnızca 37 yıl ömür sürmesine rağmen bu kısa sürede âşık şiirinin zenginleşmesine büyük katkılar sunan Hayyat Mirze (1885-1922) adlı bir şair de bulunmaktadır. Asıl adı Mirze Abbasqulu oğlu Mirzeyev olan şair, 1885 yılında bugünkü Tovuz rayonunun Bozalqanlı köyünde dülger (marangoz) bir ailede dünyaya gelmiştir. Küçük yaşlarda Ahund Abdulla adlı bilgili bir mollanın medresesinde eğitim alarak dini ilimleri öğrenmiştir. Hayyat Mirze, 25 Aralık 1922'de kendi köyünde vefat etmiş ve oraya defnedilmiştir. Öleceğini önceden hissettiği içindir ki, bir şiirinde Allah'a yalvararak genç yaşta dünyadan ayrılmak istemediğini şu hüznü mısralarla dile getirmiştir:

⁷⁸ <https://goyce.az/news.php?id=681>

⁷⁹ Elesger İslam. Sazlı-sözlü Göyçe, s. 187.

*Bu dünyada yetişmedim murada,
Yaradan, öldürme, yazığım meni.
Keşfeyleyip gezer olsan bulursun,
Gelen kışı kara, yazı gam meni.⁸⁰*

Hayyat Mirze dini eğitim almasına rağmen molla ya da Mirze olmamış, babasının ısrarı üzerine terzi olmuştur. Bu meslekte (sanatta) meşhur olduğu için kendisine “Hayyat” (Terzi) Mirze denilmiş, o da şiiirlerini bu mahlasla kaleme almıştır. Şiir yazmaya genç yaşlarında başlayan şair; geraylı, koşma, muhammes, tecnis ve divani türlerinde estetik açıdan çok kıymetli örnekler vermiştir. Hatta genç yaşına rağmen, dönemin meşhur kaçağı (halk kahramanı/eşkıyası) olan Qandal Nağı üzerine bir destan yazmıştır. Bu eser, onun hem bir şair hem de bir destan tasnifçisi (dastancı) olduğunu kanıtlar. “Qandal Nağı” destanı, bugün kaçak destanları arasında en bilinenlerden biridir. Buna rağmen o, halk hafızasında daha çok bir el şairi olarak yer etmiştir. Şiirlerinin akıcılığı, sadeliği ve ruhsal derinliği ile seçilen Hayyat Mirze, bir geraylısında hislerini şöyle ifade eder:

*Sana kurban olum, felek,
Dağları kardan ayıram!
Bülbüller okusun bağda,
Hayvanı nardan ayıram!*

Hayyat Mirze, şiiirlerinin bir kısmını kendisine ders veren ahundun (hocanın) kızına ithaf etmiştir. Akbaş Abdulla'nın kızı Dostu Hanım'a aşık olan el şairi, defalarca elçi gönderip kızı istetmişse de Akbaş Abdulla; oruç tutup namaz kılmayan, dinin temel meselelerini bilmeyen birine kız vermeyeceğini söyleyerek bu talepleri geri çevirmiştir.

⁸⁰ Bkz. Xeyyat Mirze, *Könlüm hicran otağı. Bakı, 2010.*



*Ağrın alım name, söyle işitim,
Bize getirdiğin hoş haberdi mi?
Ak nazik ellerle, ince parmakla,
Seni yazan görüm o dilberdi mi?*⁸¹

Nihayetinde Kur'an-ı Kerim'i çok iyi bilen Hayyat Mirze, Akbaş Abdulla'ya bu kez bir şiir yazıp gönderir. Ancak bu şiiri kâğıda değil, hoca için diktiği lebbadenin (bir tür üst giysisi) sırt kısmına iğne-iplikle, büyük bir hat ustalığıyla nakşeder. Elçiler yeniden hocanın kapısına varıp lebbadeyi hediye ederler. Hoca bu şık giysiyi giymek istediğinde, sırtında Arap elifbasıyla yazılmış şu mısraları görür:

*İlmin haberdarı, mürşid-i kâmil,
Bu dünyanın pür kenarı neçedir (kaçtır)?
Söyle görüm, kaç buçuk millet var,
Efdaliyle (üstünü) günahkârı neçedir?*

Bu derin manalı şiiri okuyan hoca, Hayyat Mirze'nin sadece bir terzi değil, aynı zamanda ilim sahibi bir şair olduğunu anlayarak kızını ona vermeye razı olur.

*Başına döndüğüm, vefalı dilber,
Dolan gel yanıma sen şirin şirin.
Ela gözlerine, kalem kaşına
Can kurban ederim men şirin şirin.*⁸²

⁸¹ Vahid Terane. "Sözün derzisi Xeyyat Mirze", Medeniyet, 14 sentyabr 2012, s. 15.

⁸² Vahid Terane. "Sözün derzisi Xeyyat Mirze", s. 15.

Lirik şiirlerinin yanı sıra bu el şairinin güçlü “deyişmeleri” de mevcuttur. Âşık Hüseyin Bozalqanlı, Şekili Âşık Molla Cuma ve Kazahlı İsmail Katıp gibi devrin usta isimleriyle yaptığı yazışmalar ve atışmalar buna örnektir. Özellikle “cığalı tecnis” (mısra aralarına eklemeler yapılan cinaslı şiir) türündeki ustalığı halk arasında çok meşhurdur:

*Anlayan anlasın, kanmayan kansın,
Dostun kötü gününe sınınam şimdi.
Karşıda sen ana,
Ağla beni sen, ana,
Dosta hain bakanın
Ruci olsun senana (üzüntü/acı).⁸³*

Kendine has üslubuyla ekol yaratan ve pek çok mürit/öğrenci yetiştiren el şairlerinden biri de Şair Nebi Borçalı’dır (Nebi Oruç oğlu). Şair Nebi Borçalı (1873-1940) 1873 yılında kadim Borçalı mahalinin saz ve söz beşiği sayılan Fahralı (Bolnisi) köyünde yoksul bir ailede dünyaya gelmiştir. Şair Nebi, kendinden önceki seleflerinin söz saltanatını; kudretli şiirleri, deyişmeleri ve tasnif ettiği dastanlarla zenginleştirmiştir. Devrinin en büyük “söz hiridarını” (söz sarrafı/ustası) olarak kabul edilmiştir.

Çocukluğu büyük mahrumiyetler içinde geçen Nebi, 11-12 yaşlarından itibaren ailesinin geçim yükünü omuzlamış; birkaç yıl boyunca İmir köyünde Meşedi Hüseyin adlı varlıklı bir şahsın yanında hizmetkârlık yapmıştır. Bu zorlu hayat tecrübesi, onun şiirlerindeki derin toplumsal gözlemlerin ve halkın dertlerine olan duyarlılığının kaynağı olmuştur.

Şair Nebi, yaklaşık 16-17 yaşlarından itibaren ilk koşma, tecnis ve muhammeslerini üretmeye başlamıştır. 1890’dan 1910 yılına kadar farklı bölgelerde hizmetkâr, çoban, malikâne bekçisi ve Allahverdi bakır madenlerinde işçi olarak çalışmış; bu ağır yaşam şartları içinde eğitim alma veya okuma yazma öğrenme imkânı bulamamıştır. Ancak hafızasının keskinliği

⁸³ Xeyyat Mirze, *Könlüm hicran otağı*. Bakı, 2010.



sayesinde az da olsa saz çalmayı öğrenmiş, Gürcüceyi mükemmel şekilde konuşabilecek bir seviyeye gelmiştir. 1910 yılından itibaren profesyonel bir sanatkâr olarak Borçalı köylerindeki düğün ve meclislerde boy göstermiş, bir el şairi olarak büyük bir ün kazanmıştır. Kendisi sazı çok ileri seviyede çalamasa da oldukça etkileyici ve yanık bir sese sahip olduğundan, yanında her zaman kendisine eşlik eden birkaç sazende (saz çalan) bulundurmıştır.

Âşıkların rivayetlerine göre Şair Nebi, Şair Ağacan, Âşık Sadık, Kuşçu İsmail, Dollu Abuzer, Kazahlı Mirze Samed, Âşık Esad ve Tovuzlu Âşık Hüseyin Bozalganlı gibi devrin dev isimleriyle bir araya gelmiş, bu isimlerin bazılarıyla deyişmeler yapmıştır. Özellikle Âşık İsmail ve Âşık Abdullah ile yaptığı atışmalar ve Âşık İsmail'i bir "muamma" (manzum bilmece) ile bağlaması (cevap veremez hale getirmesi) halk arasında hâlâ anlatılan meşhur vakalardır.

Şair Nebi okuma yazma bilmesede olağanüstü bir hafızaya sahipti. Hiçbir ustanın yanında çıraklık yapmamasına rağmen, kendisi bizzat pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Şair Şaban, Şair Alı, Bekiroğlu Ellezi ve son öğrencisi Ali Fahrâlı onun yetiştirdiği önemli isimlerdendir.⁸⁴ Şair Nebi'nin dini ve irfani içerikli şiirleri, İslam dinine ve tasavvuf felsefesine ne kadar vakıf olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Araştırmacı Elhan Memmedli bu konuda şöyle der: "*Şair Nebi'nin yaratıcılığında, geniş kitlelerce kolay anlaşılabilen irfani şiirler çok önemli bir yer tutar... Tasavvuf ve irfanla yoğrulmuş onlarca şiirin sahibi olan şairin bu yönüne değinmeden onu değerlendirmek, ustanın âşık şiirindeki makamını belirlemek açısından oldukça güçtür.*"⁸⁵

Her büyük el şairinin âşık edebiyatına kazandırdığı özgün bir yenilik vardır. Şair Nebi de selefleri ile halefleri arasında güçlü bir köprü görevi görmüştür. Şiirlerinde "Miskin" mahlasını kullanmıştır. Geraylı, koşma, tecnis ve muhammeslerinde değindiği dini-irfani meseleler o kadar

⁸⁴ Namazov Qara. Ozan-âşık sanatının tarihi. Bakı: Elm ve tehsil, 2013, s. 438; Mededoğlu Müşfiç. Çağdaş Borçalı edebi mektebi. Bakı: Azerbaycan neşriyyatı, 1994, s. 40-41; Memmedli Elhan. Şair Nebi Borçalı: heyatı, mühiti, seneti. Bakı: Nurlan, 2014.

⁸⁵ Memmedli Elhan. Şair Nebi Borçalı: heyatı, mühiti, seneti, s. 71.

derin ve kusursuzdur ki, bunları resmi bir dini eğitim almamış birinin yazdığına inanmak güçtür. Gönüllere hitap eden şiirleriyle tanınan bu usta şair, 1945 yılında vefat etmiştir. Daha sonra dilden dile dolaşan şiirleri derlenerek iki kez kitap halinde yayımlanmıştır.⁸⁶ Şair Nebi Miskin'in eserlerinde aşk teması baskın olsa da nasihat edici (didaktik) unsurlar da oldukça geniş bir yer tutmaktadır.

*Ben ikrar eyledim yâra-Gülşan'a,
Laleler seyrine var adım adım.
Gönül sakın oldu gül çehresinde,
Bir yetim destini der (topla) adım adım.
Her ne desen sözlerine kayılım,
İşaret etsen dost bağında sayılıım.
Ne zamandır cemaline mayılıım,
Sakla kademini (adımını), dur adım adım.
Gösterdi cemalin, nikabın (peçesini) açtı,
Akıl hayran olup, hayalim şaştı.
Yüz bin işve-nazilen geçti,
Sallandı karşımdan yâr adım adım.
Şair Nebi, bu kelamın ne kasten?
Sen dedin sinemin üstünde besten.
Geçirdin baharı, geldi zimistan,
Bürüdü dağları kar adım adım.⁸⁷*

Âşık şiirinin divani, tecnis, geraylı, koşma ve muhammes gibi türlerini ustalıklı kullanın Şair Nebi'nin yaratıcılığı, kendine has üslubu ve

⁸⁶ Şair Nebi Borçalı. Yazılanlar geldi başa. Bakı: Yazıcı, 1991; Şair Nebi Borçalı. Elesı var... Bakı: Ağrıdağ, 2003.

⁸⁷ Namazov Qara. Ozan-aşık senetinin tarixi, s. 438-439.



estetik zenginliği ile dikkat çeker. Şairin günümüze ulaşan 200'den fazla şiiri incelendiğinde, bunlar arasında koşma ve divanilerin özel bir yer tuttuğu görülür. Koşmaların bir kısmı lirik aşk temalı olsa da Şair Nebi Misikin'in şiirlerinde irfani (tasavvufi) konular ağırlıktadır. Eserleri arasında cinaslı tecnisler ve muhammeslerin yanı sıra, rivayetler, deyişmeler ve birbirinden güzel dastanlar da yer alır.

Folklorcular ve edebiyat tarihçileri, Şair Nebi'nin manzum eserlerinde her fırsatta kendini hissettiren tasavvufi derinliği, tarikat söylemlerini ve müellifin dervişane dünya görüşünü özellikle vurgularlar. Dünyanın faniliği ve ahiret için rahmet kazanmanın önemi, onun şiirlerinin ana eksenini oluşturur:

*Şair Nebi, pür kemali iyi bil,
Zikreyle sen gece-gündüz, ilbeil (yıl be yıl).
Edep-erkanına kayıtmayan kul,
Cehennem hazırdr; cenneti olmaz.⁸⁸*

Şair Nebi, aynı zamanda “üstadnameleri” ile de meşhurdur. Örneğin, onun “Öylesi Var” redifli 26 dörtlükten oluşan meşhur üstadnamesinde; insan ve insanlık halleri tam 77 farklı karakter özelliğiyle tasvir edilir:

*Öylesi var, güvenir öz koluna,
Öylesi var, kalar komşu haluna.
Öylesi var, gider haram yoluna,
Ahır günü yurdu viran çöl olu...
Öylesi var, yüz yüzünün astanı,
Öylesi var, işe gitmez, pastanı (paslanır).*

⁸⁸ Memmedov Semender. Faxralılar. I Kitab. Bakı: Elm ve tehsil, 2017.

*Şair Nebi tamam etti destanı,
Bakalım insanlıkta neçe yol olu.*⁸⁹

Yukarıda zikredilen isimlerle birlikte; geraylı, koşma, tecnis ve kı-filbend (manzum bilmece) gibi türlerde kıymetli eserler veren, profesyonel âşıklık yapmasa da iyi derecede saz çalan 19. yüzyılın önemli el şairlerinden biri de Zengezurlu Ululu Kerim'dir.

Ululu Kerim, Zengezur'un Ululu köyünde doğmuştur. Bu köy sakinleri halk arasında "Uzdu" tayfası olarak bilinirdi. Ululu Kerim, iki kardeşiyle birlikte Nahçıvan'ın Şahbuz bölgesine gelerek burada Ağdüz denilen yere yerleşmiş; bir süre sonra ise Kızıl Kışlak köyüne göç etmişlerdir. Mezarı bugün Şahbuz rayonunun Kızıl Kışlak köyü mezarlığındadır.

Ululu Kerim, belirli bir dini eğitim almış olmasına rağmen, ailesinin geçimini sağlamak amacıyla berberlik (delleklik) yapmıştır. Berberlik, bu el şairinin ata mesleğidir; öyle ki oğlu Heyder, torunu Kerimqulu ve onun oğlu Heyder de aynı zanaatı sürdürmüşlerdir.⁹⁰ Ululu Kerim'in eserlerinin ne yazık ki çok az bir kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Yaratıcılığında koşma ve tecnisler önemli bir yer tutsa da asıl şöhretini "üstadnameleri" ile kazanmıştır. Şiirlerinde toplumsal eşitsizlikten ve zamandan şikayet, dert ve hüznün motiflerinin yanı sıra zulüm ve haksızlığa karşı güçlü bir itiraz yükselir:

*Şikâyet var bu dünyanın elinden,
Nice Süleymanlar var idi, gitti.
Kışı hikmetinden esnemez (titremez) dağlar,
Bak dağları tutan kar idi, gitti.
Mülkü Süleyman'a vefa kılmadı,*

⁸⁹ Mededoğlu Müşfiq. Çağdaş Borçalı edebi mektebi. Bakı: Azərbaycan neşriyyatı, 1994, s. 42-43.

⁹⁰ Bkz. Şamilov Eli. "Ululu Kerimi axtaran tapar", Sovet Naxçıvanı qezetı, 29 iyun 1985, sayı 152 (14493); Şamilov Eli. "Ululu Kerim haralıdır?", Qabaqçıl qezetı, 22 mart 1986.



*Lokman da derdine çare bulmadı,
Nice padişah geldi, sende kalmadı,
Kefenin beline sarıldı, gitti.*⁹¹

Şairden geriye kalan başlıca eserler; “Dünyanın Elinden Şikâyetim Var”, “Tekha-tek”, “Üşenmez”, “Dul Arvad”, “Beynamaz”, “Vücutname” ve “Müamma” gibi şiirlerdir. Aşağıdaki “Darayı Bağlar” adlı qıfılbend-müamma (kilitli bilmece) örneği, onun ne kadar usta bir şair ve dimağ olduğunu kanıtlar niteliktedir:

*Yüz on dört dervişin on dört postu var,
Her postunda sekiz darayı (ipek kumaş) bağlar.
Altı bin, altı yüz, altmış altı gün,
Tutmuştur dört deste darayı bağlar.
Her zaman kumlu bir çadır otağı,
Dört kapısı var her biri üç tağı (kemerli tavanı),
On iki fanustur, kırk sekiz çırağı,
Üç yüz altmış tenef (çadır ipi) darayı bağlar.
Kerim tifil iken bala belendi,
Emdi lebin şeftin bala belendi,
Hicrandan çulğaşdı bala belendi
Gamden belek büken darayı bağlar.*⁹²

19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarında yaşamış olan Kalba Molla İsmayıl (1860/65-1925), Şahbuz bölgesinin Yukarı Kışlak köyünde dünyaya gelmiştir. Hem hece vezniyle şiirler yazmış hem de irticalen (doğaçlama) şiir söyleme yeteneğiyle tanınmıştır. Arapça ve Farsça

⁹¹ Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri. Naxçıvan: Ecemi Neşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 2011, s. 117.

⁹² Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 119.

dillerine vakıf, yüksek tahsilli bir şahsiyet olarak halk arasında büyük saygı görmüştür. 1925 yılında vefat eden el şairinin “Kaldı” redifli koşması, hayatın faniliğini ve her şeyin bir gün geride kalacağını etkileyici bir dille anlatır:

*Ne alim olasın Cebrail gibi,
Ne canlar alasın Azrail gibi,
Ne müti olasın İsmayıl gibi,
Kur'an'im, kitabım ne ise kaldı.*⁹³

20. yüzyılın Şahbuzlu el sanatçısı Şair Surxay (1914-1961), her ne kadar Şahbuz'un Zırnel köyünde doğmuş olsa da Badamlı kasabasında yaşamış ve eserlerini orada vermiştir. Hayatın zorluklarını ve zamanın acımasızlığını dile getirdiği şu şiiri halk arasında oldukça meşhurdur:

*Felek kalemini tersine çaldı,
Bulamadım ona çare, kocaldım.
Yoksulluk üstümü duman tek aldı,
Ak günü eyledi kara, kocaldım.
Baktım talihime, baktım özüme,
Baktım öz yazdığım cümle sözüme,
Talih yazan görünmedi gözüme,
Baktım göğe, baktım yere, kocaldım.*⁹⁴

Naxçıvanlı el şairlerinden bir diğeri olan Yamin İsmayıl Abbasov (1927-2006), Culfa rayonunun Kazançı köyünde doğmuştur. Ömrünün sonuna kadar bu köyde yaşamış ve “Sail” mahlasıyla hece vezninde şiirler

⁹³ Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 124.

⁹⁴ Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 127.



yazmıştır. Şairin “Şiirler” adında bir kitabı yayımlanmıştır. Oldukça akıcı bir üsluba sahip olan şiirlerinden bir örnek şöyledir:

*Nazlı canan, dinle meni,
Uzat zülfü (saçı), tara bakım.
Ruhumu okşar taze sine,
İstiyorum nara (ateşe/güzele) bakım.
Yay kaşların aldı canı,
Yanağın tek lale hani?
Akli derya, cevher kanı (kaynağı),
Gözlerindir kara, bakım.⁹⁵*

Asıl adı Mezahir Hemze oğlu Ahundov olan şair, Terter rayonunun İnce Borsunlu köyünde dünyaya gelmiştir. Borsunlu Mezahir Daşqın (1909-1979) küçük yaşlardan itibaren âşık yaratıcılığına güçlü bir ilgi duymuş, Bakü’de işçi-gençler okulunda eğitim alırken babasının tutuklanması üzerine okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. İlk şiirlerini Gence’de yayımlayan Mezahir, büyük şair Samed Vurgun ile tanıştıktan sonra onun desteğiyle eğitimine devam etme imkânı bulmuştur.

II. Dünya Savaşı’na katılan şair, 1942 yılında Kırım cephesindeki ağır çarpışmalarda esir düşmüş ve ölüm kamplarında ağır işkencelere maruz kalmıştır. 1943 yılında Polonya’da bulunan Azerbaycan lejyonerlerinin askeri birliğine gönderilerek müzik takımına komutan tayin edilmiştir. Daha sonra Berlin’de yayımlanan “Azerbaycan” gazetesinde edebi muhabirlik yapmış, şiirlerini Âşık Mezahir ve Daşqın imzalarıyla neşretmiştir.⁹⁶

1945 yılında vatanına dönme imkânı bulsa da, dönemin siyasi baskıları nedeniyle “vatan haini” suçlamasıyla tutuklanmış ve Sibiry’a sürgüne gönderilmiştir. Ancak 1956 yılında suçsuzluğu anlaşılacak beraat etmiştir. Mezahir Daşqın’ın özgürlüğüne kavuşmasında ve beraat almasında

⁹⁵ Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 128.

⁹⁶ Hitlerin esgeri, Stalinin mehbusu olan Azerbaycan aşığı, <https://kulis.az/news/5070>

Samed Vurgun'un iyiliksever müdahalesi büyük rol oynamıştır. Kimi zaman âşıklık da yapan Mezahir Daşqın'ın şiirleri, bugün profesyonel âşıkların dilinde ezberden okunmaktadır.⁹⁷

*Keramet kalmamış mezhepte, dinde,
Şeytana ders verir mümin de günde.
Kan döküp toprağa, dayanıp önde,
Paylayan insandır, bölen de insan.
Hayatın yolları çetin olsa da,
Daşqın düşünerek yanmasın odda.
Dünyanın devleti (malı) kalır dünyada,
Öldüren insandır, ölen de insan.*⁹⁸

Mezahir Daşqın'ın dillerde azbere söylenen ve keder-gam temalı şiirlerinin zirvesi kabul edilen şu mısraları meşhurdur:

*Daşqın yaşar, döze, ölmez,
Yük ağırdır, kimse bölmez.
Ne kadar ki gönül gülmez,
Gam sazımı çalacağım.*⁹⁹

Âşık edebiyatı geleneğinin tekâmül sürecine katkı sağlayan diğer el şairleri, konunun genişliği ve tasnif zorunluluğu nedeniyle, ayrıca hacim ve odak noktası mülahazasıyla müstakil bir çalışmada ele alınmak üzere bu metnin kapsamı dışında tutulmuştur.

⁹⁷ Ferecov S. "Ömrümün sazında teller ağladı": Aşiq, şair Mezahir Axundovun yaradıcılığı haqqında", Medeniyet 4 sentyabr 2015, s. 15.

⁹⁸ Namazov Qara. Ozan-aşiq senetinin tarixi, s. 453.

⁹⁹ İsayev Ehmed. "Qem sazını çaldı Daşqın...", Azərbaycan, 9 sentyabr 2015, s. 7.



3.3. Değişen Teknolojik Çağ ve Yeni Dövrün El Şairleri

Sayıları yüzlerle ifade edilen el şairlerinin âşık sanatına kazandırdıkları yenilikler ve âşık edebiyatının zenginleşmesindeki fonksiyonel rolleri, müstakil bir monografik araştırmanın konusu olacak kadar kapsamlıdır. Küreselleşen dünyadaki sosyo-kültürel dönüşüme paralel olarak, el şairlerinin toplumsal rolleri, sanatsal işlevleri, estetik algıları ve okur/dinleyici kitlesiyle kurdukları münasebet de evrilmektedir.

Âşık edebiyatı geleneğinin tekâmül sürecinde, yukarıda tetkik edilen şahsiyetlerin yanı sıra pek çok yerel şairin de yadsınamaz katkıları mevcuttur; ancak çalışmanın kapsamı gereği bu isimlerin detaylı incelemesi bir başka araştırmanın konusu olarak belirlenmiştir. Biz bu bölümde, el şairliği mevzusunu, 20. ve 21. yüzyılın son büyük temsilcilerinden biri olan Eli Qurban Dastançı'nın sanat yolu ve geleneğe eklemlediği yeniliklerle neticelendirmek istiyoruz.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Eli Qurban Dastançı; Göyçe'de Aşık Elesger ocağının kültürel mirasının en canlı olduğu bir coğrafyada doğmasına ve geleneksel âşık şiirinin tüm türlerinde eser vermesine rağmen, bu edebiyatı yazılı edebiyata en çok yaklaştıran el şairidir. O, 20. yüzyıldan 21. yüzyıla geçiş evresinin en kudretli söz ustalarından biridir.

Asıl adı Ali Abdulla oğlu Qurbanov (1930-2004) olan şair, 14 Mayıs 1930 tarihinde ulu Aşık Elesger'in de yurdu olan Göyçe mahalinin Ağkilise köyünde doğmuş, 19 Mart 2004 tarihinde vefat etmiştir. Âşık edebiyatına henüz 13 yaşındayken kaleme aldığı "Hanı Dağlar" (Hani Dağlar) adlı eseriyle adım atmıştır.

Ali Abdulla "dastançı" mahlası ile şiirler ve destanlar yazmıştır. O, geraylı, koşma, tecnis, divanı ve muhammes türlerinde çok sayıda eser vermiş olsa da, asıl özgünlüğü yarattığı destanlarda gizlidir. Zaten bu teknik ustalığından dolayı "Dastançı" (Destancı) mahlasını kullanmıştır.

Ali Qurban Dastançı, Köroğlu destanının bir kolu kabul edilen "Mercan Hanım'ın Çenlibel'e Gelmesi" kolunu derleyip yeniden işlemiş; ardından "Yetim Hüseyin Destanı", "Samed Ağa Destanı", "Meşdise Destanı", "Deli Alı Destanı", "Demirci Abbas", "Allahverdi", "İsmayıl ve

Peri” ile “Molla Umut” gibi onlarca özgün destan vücuda getirmiştir. İlk kalem tecrübesi olan “Yetim Hüseyin Destanı”nı, Kelbecer’de yol yapım çalışmalarında fedakârlık gösteren gerçek bir şahsiyete ithaf etmiştir. Bu durum, onun destan geleneğini güncel ve toplumsal olaylarla birleştirme becerisini gösterir. Yaradıcılığının ilk yıllarında kaleme aldığı lirik eserleri ise şairin lirik dehasını müjdelemektedir:

*Sinende gezen güzeller,
Hani dağlar, hani dağlar?!
Güllerini yolan eller,
Hani dağlar, hani dağlar?!
Gamla geçer günüm ayım,
Zemheridir baharım yazım.
Atam, kardaşım, emmi, dayım,
Hani dağlar, hani dağlar?!
Men Ali’yim coşar kanım,
Yıkar seni ah-amanım!
Yadullah’ım, Babacan’ım,
Hani dağlar, hani dağlar?!¹⁰⁰*

Ali Qurban Dastançı, sözlü geleneğin doğaçlama gücünü yazılı edebiyatın kalıcılığı ve kurgusal disipliniyle birleştirerek el şairliğinde yeni bir “profesyonel şair” modeli oluşturmuştur. Modern çağda yeni destanlar yaratmak oldukça güçtür; ancak Dastançı’nın yerel kahramanları (Yetim Hüseyin gibi) epik bir dille destanlaştırması, geleneğin yaşayan bir mekanizma olduğunu ispatlar.

Ali Qurban Dastançı’nın şiirleri, orijinalliği ve mana derinliği ile seçilmektedir. Örneğin, onun “El Var” redifli şiiri bu bakımdan bir şaheser

¹⁰⁰ Evez Eliş. “El Şairleri - Eli Qurban Dastançı”, *Edebiyyat qezeti*, 16 dekabr 2011, s. 3-6.



niteliğindedir. Beş dörtlükten oluşan bu şiirin üç bendi, insan karakterinin zıtlıklarını usta bir gözlemlerle ortaya koyar:

El var, parmağını kızıldadasan (altınla kaplayasan),

Cansız taşı yontar, insan eyleyerr.

El var, neşter vurup sızldatasan,

Mamur olanı yıkar, viran eyleyer.

El var, eser yazır xoş gelecekden,

El var, böhtan yazır min qan eyleyir.

El var, nasırlıdır işten, emekten,

El var, yaz günü de çıkmır eldivenden.

El var, eser yazar hoş gelecekten,

El var, bühtan yazar, bin kan eyleyer.

El var, altın yığar, keder artırır,

El var, yürek koyar, bahar artırır,

El var, dert artırır, azar (hastalık) artırır,

El var, bin bir derde derman eyleyer.¹⁰¹

Ali Qurban Dastançı, Gence'de pedagoji enstitüsünü bitirdikten sonra Kelbecer'e gelmiş; burada Maarif (Milli Eğitim) şubesinde müfettişlik, Oktyabr köyünde okul müdürlüğü ve metodistlik görevlerinde bulunmuştur. 1979-1986 yılları arasında ise rayonun "Yenilik" gazetesinin editörlüğünü yürütmüştür. Burada devrin usta âşığı Aşık Şemşir ile yakından tanışmış ve Kelbecer sevgisini kalbinde daima diri tutmuştur:

¹⁰¹ Hüseyin Yusif. "Eli Qurban Dastançının poeziyası haqqında", <https://www.kalbajar.com/post/%C9%99li%CC%87-qurban-dastan%C3%A7inin-poezi%CC%87yasi-haqqinda>

*Kucağında boy atmışım,
Yavrusuyum bu dağların.
Ölende de kucağında
Kalacağım bu dağların.*¹⁰²

Ali Qurban Dastançı, Aşık Şemşir ve meşhur el şairi Behmen Vatanoglu ile derin bir dostluk kurmuş; sanat üzerine sürekli istişarelerde bulunmuştur. Bu sanatkârların birbirlerine şiirle mektup yazmaları, âşık edebiyatındaki “deyişme” (atışma) geleneğinin mektup üzerinden yürütülen modern ve lirik bir formu gibidir. Ali Qurban Dastançı ile Behmen Vatanoglu arasındaki manzum mektuplaşmadan bir örnek:

Ali Qurban:

*Behmen, niye gelmir sesin-soluğun,
Niye dillenmirsin, hanisin, Ayé?
Kalbime merhemdir her bir varağın,
Gönlümün sultanı, hanısın, Ayé.
Türeye ot salan gamli koşmanın,
Körpe, kiprikleri nemli koşmanın,
Tutarlı misranın, çemli koşmanın,
Kalbisen, ruhusan, canısan, Aye.
Behmen Vatanoglu'nun cevabı:
Bahar mektubunu aldım, ey Ali,
Şiirini mükâfat sayırım, Ayé.
Sen diyen güzellik mende ne gezer?
Kuruyup yerimde donurum, Ayé.
Sanki sahrada taş-kaş gezirsin,*

¹⁰² Evez Eliş. “El Şairleri - Eli Qurban Dastançı”, Edebiyyat qezeti, 16 dekabr 2011, s. 3-6.



*Yoksul bir pazarda kumaş gezirsin,
Bildim, kövrelende (kederlenince) sırdaş gezirsin,
Nurlu bakışından kanırım, Ayé.¹⁰³*

Şunu da belirtmek gerekir ki Eli Qurban Dastançı destanlar yaratıp manzumeler (poemalar) kaleme alsa da, ona asıl şöhreti getiren ve felsefi derinliğiyle hafızalara kazınan “Dünya, Ne Şirinsin” şiiri ve el şairliği geleneğinin modern dönemdeki tarihsel misyonunu lirik bir biçimde takdim etmesidir. Birçok eseri, âşıklar tarafından en çok icra edilen eserler arasına girmiştir. Örneğin, araştırmacı E. Evez’in de belirttiği gibi, “Dünya, Ne Şirinsin” koşması; dilinin sadeliği, akıcılığı ve derin felsefi içeriğiyle onu kitlelere tanıtan ilk ve en önemli eseri olmuştur:

*Dünya, ne şirinsin, senin tadını
Bilmeyen de yazık, bilen de yazık.
Razı bırakmırsın bir evladını,
Ölmeyen de yazık, ölen de yazık.
Bezeyip cismini lal eyliyirsin,
Nazlı bir kız gibi el eyliyirsin (işaret ediyorsun),
Açırsın koynunu “gel” eyliyirsin,
Gelmeyen de yazık, gelen de yazık.
Gelen uyur her fitnene, feyline,
Yalan-gerçek sözün düşer diline,
Oyuncak verirsın vardan eline,
Almayan da yazık, alan da yazık.
Kiminin bende (engelle) düşer gemisi,
Kiminin mahsul vermez zemisi (tarlası),*

¹⁰³ Hüseyin Yusif. “Eli Qurban Dastançının poeziyası haqqında”,
<https://www.kalbajar.com/post/%C9%99li%CC%87-qurban-dastan%C3%A7inin-poezi%CC%87yasi-haqqinda>

*Ağlıyar kimisi, gülerr kimisi,
Ağlayan da yazık, gülen de yazık.
Ali'nin gerdişi (feleği) çok site mlidir,
Dudağı gülenin gözü nemlidir.
Zamanın sazı zilli, bemlidir,
Çalmayan da yazık, çalan da yazık.¹⁰⁴*

Burada kritik bir hususun altını çizmek gerekir: Sovyet döneminde yaşanan kültürel erozyon ve âşıklık sanatının gerileme sürecinin ardından, bu sanatın bağımsızlık sonrası yeniden diriltilmesinde bilim insanları ve âşıklarla beraber el şairlerinin rolü de çok büyük olmuştur. Özellikle 90'lı yıllarda âşıklık sanatının repertuarının ve icra kültürünün gelişiminde; Borsunlu Mezhahir Daşqın, Behmen Vatanoglu, Sücaet, Mülkülü Hasan, Veli Miskinli, Meftun Aziz ve Salahlı Paşa gibi el şairlerinin hizmetleri yadsınmaz.

Ancak 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyıla girdiğimizde, kitle iletişim araçlarının hayatın her alanına sirayet ettiği bir dönemde, hem el şairlerinin profili hem de toplumsal algı değişime uğramıştır. Bağımsızlık sonrası, özellikle 21. yüzyılda el şairliği misyonunu omuzlayan Zeki İslam, Alkayıt Halilov, Elqeme, Şiruye, Saadet Buta, Zöhre Halili, Gülaye Şınıklı ve diğerleri, âşık edebiyatının zenginleşmesi ve geleneğin tamamen kopmaması adına hala büyük bir özveriyle çalışmaktadırlar. Bu bölümde, söz konusu el şairleri hakkında kısa da olsa bilgi sunmak yerinde olacaktır.

Meselen, 1939-cu ilde Göyçe mahalının Krasnoselo (indiki Çemberek) rayonunun Cil kendinde anadan olan Zeki İslam, Azerbaycan Pedagoji İnstitutunu ve Azerbaycan Kend Teserrüfatı İnstitutunu bitirmiştir. Uzun müddet kolxoz ve sovxozlarda rehber vezifelerde çalışmıştır. Azerbaycan Aşıqlar Birliyi İdare Heyetinin üzü ve “Qızıl Qelem” mükafatı laureatıdır.¹⁰⁵ Şeirlerini esasen dini-irfani mövzularda qeleme aldığı için

¹⁰⁴ Evez Eliş. “El Şairleri - Eli Qurban Dastañı”, s. 3-6.

¹⁰⁵ Talıblı Savalan. “Tanıdığım ve tanımadığım Zeki İslam”, Kaspi qezeti 2008, № 100 (1807), 11 iyun



“İslam” texellüsünden istifade etmişdir. O, müasir aşiq şeirinin tanınmış nümayendelerinden biri, dini mövzulu şeir ve poemaların müellifidir:

*Bağışlanmır ne gözellik, ne talant (istedad),
Yaradanın verdiyidir, verdiyi.
Adam var ki, her kelmesi hikmettir,
Adam var ki, şer-böhtandır dediği.¹⁰⁶*

21. yüzyılda el şairleri arasında kendine has bir yaratıcılık yolu olan Âşık Alkayıt, 1939 yılında Göyçe mahalinin Daşkent köyünde dünyaya gelmiştir. 1967 yılında Azerbaycan Devlet Pedagoji Enstitüsü'nün Dil ve Edebiyat fakültesinden mezun olmuştur. Alkayıt, hem saz çalmada hem de irticalen (hazırcevaplıkla/doğaçlama) şiir söylemede usta bir sanatkar olmuştur.¹⁰⁷ Onun sanatında güzellemelerin yanı sıra; zamandan, talihten ve toplumsal adaletsizlikten şikâyet motifleri de oldukça güçlüdür:

*Satılığa koymuşlar aklı, mesleği,
Vicdan sükûttadır, susmuş hâlâ ki!
Doğduğun yuvana kim isterdi ki,
Konuk yüreğinde bin telaş gele?
Satılığa koymuşlar aklı, mesleği,
Vicdan sükûttadır, susub hele ki!
Doğma yuvasına kim isterdi ki,
Konuk yüreğinde bin telaş gele?
Varlılar çobandır, yoksullar koyun,
Meleyen deyilik, soydurun, soyun.*

¹⁰⁶ <https://goyce.az/news.php?id=779>

¹⁰⁷ Yaquboğlu Araz. Daşkend aşıkları ve şairleri, Bakı: Nurlan, 2008; Şiruye Serraf. Her görüş bir xatiredir. Bakı: Nurlan, 2007, s.116-124.

*“Özgürlük” denilen bin türlü oyun
Demedik, bu hayat ayak-baş (ters) gele.*¹⁰⁸

Bu el şairinin dillerde ezber olan ve meclislerde sık sık seslendirilen aşağıdaki mısraları, onun sanat felsefesini açıkça ortaya koymaktadır:

*Ne ölüm dehşettir, ne de varsızlık,
Öteridir behresizlik, barsızlık.
Hodpesendlik (benem-benemlik), gayretsizlik, arsızlık,
Tekce benim ünvanıma değmesin.*

*Algayıt'im, ne altınım, ne zerim,
Lel yerine hakikati gezerim.
Yüreğimi parçalasa, dözerim,
Bühtan eli vicdanıma değmesin.*¹⁰⁹

1951 yılında Borçalı'nın (Gürcistan) Kızılkilise köyünde doğan Saadet Buta (Buta Ömer kızı Nebiyeva), modern dönemin en güçlü kadın el şairlerinden biridir. 1984 yılında Narınc Hatun ve Hamamlı Âşık Sona ile birlikte tarihi “Âşık Peri” Meclisini yeniden canlandırarak kadın âşık ve şairlerin bir araya gelmesinde hayati bir rol oynamıştır. Azerbaycan Yazarlar Birliği üyesi olan Saadet Buta, sanat hayatına erken yaşlarda başlamış ve birçok şiir kitabı yayımlatmıştır.¹¹⁰

*Ezelden yağıdır merdine dünya,
İyiye beledi derdine dünya,
Bizi zar eyledi nardına dünya,*

¹⁰⁸ <https://goyce.az/news.php?id=1237>

¹⁰⁹ <https://goyce.az/news.php?id=1237>

¹¹⁰ <http://zim.az/media/sazli-sozlu-borcali/3634-sadt-buta-1951.html>



*Ot bürümüş çığırı, yolu dağların.
Dert saymakla sayılmaz kardaş,
Nadan (cahil) öyle yatmış ayılmaz kardaş,
Yurt-yuva yadlara (yabancıya) kıyılmaz kardaş,
Gayrettir, kudrettir varı dağların.¹¹¹*

El şairlerinden biri olan Serraf Şiruye (1942-2015), Göyçe mahalının Basarkeçer (Vardenis) rayonunun Daşkent köyünde, meşhur el şairi Hasan Hayallı'nın ailesinde doğmuştur. Çocuk yaşlarında babasından Arapça ve Farsça dillerinde okuma-yazma öğrenen Şiruye, henüz okul yıllarında şiir yazmaya başlamıştır. 1968 yılında Azerbaycan Devlet Pedagoji Enstitüsü Matematik Fakültesinden mezun olmuştur. Çokyönlü yaratıcılık istikameri olan Şiruye Azerbaycan Yazarlar Birliğinin ve Azerbaycan Gazeteciler Birliğinin üyesi, "Kızıl kalem", "Memmed Araz" ve "Hasan Bey Zerdabi" mükafatları laureatıdır.¹¹² Şiruye, araştırmacı, şair ve öğretmen kimlikleriyle tanınmıştır. Şiruye'nin koşma ve geraylılarının yanı sıra, cinas sanatını ustalıkla kullandığı tecnisleri de oldukça meşhurdur:

*Hangisini isteyeyim, seveyim bilmem,
Bu gözler karadır, o gözler ela.
Ne bir renk sürülmüş ne boyası var,
Kudretten yaranıp o gözler ala.
Uçup hanimanım, barkım, kalem,
Men nerede yaşayam, men nerde kalam?
Korkarım aldata, bed güne kalam,
Meni yaman çekir o gözler ala.
Gördüm cemalini yâr Ay'a dönmüş,*

¹¹¹ <http://zim.az/edebiyat/poeziya/1893-butalar-butasi-sadt-buta.html>

¹¹² Yaquboğlu Araz. Bir kökün budaqları. Bakı: Nurlan, 2006, s. 95; Göyçeli Meleyke. XX-XXI esrin yaratıcı insanları, II cild, 2008, s. 220.

*Bir günüm çevrilip yâr, aya dönmüş!
Şiruye, derman bulmaz yaraya dönmüş,
Az kalır canımı o gözler ala.*¹¹³

Uzun yıllar Azerbaycan Âşıklar Birliği bünyesindeki “Âşık Peri” Meclisine başkanlık eden Narınc Xatun, devrinin en kudretli kadın el şairlerinden biridir. Âşık Mikayıl Azaflı ile birlikte, âşıklık geleneğinin en modern örneklerinden biri olan “Azaflı ve Narınc Xatun Destanı” nı vücuda getirmişlerdir.¹¹⁴ 2002 yılında yayımlanan “Burla Hatun Torunuyum” adlı eseri, onun hem tarihi köklerine bağlılığını hem de halk şiirindeki ustalığını belgeler niteliktedir.

Kadın âşıklar gibi kadın el şairleri de bu sanatın gelişiminde hayati bir rol oynamışlardır. Bu şairlerden biri olan Zöhre Xelili, 1961 yılında doğmuş ve Bakü Devlet Üniversitesi Kimya-Biyoloji Fakültesinden mezun olmuştur. Halen Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışan Xelili, âşık şiirinin özellikle “koşma” türünde yazdığı lirik eserleriyle geleneği akademik kimliğiyle harmanlamaktadır.

Üniversite eğitimi almış bu el şairlerinin bir kısmı yükseköğretim kurumlarında, bir kısmı devlet dairelerinde, bir diğeri ise gazete ve dergilerde görev yapmaktadır. Önemli bir bölümü ise düğün meclislerinde “tamada” (meclis yöneticisi) olarak yer almakta; hem kendi eserlerini hem de usta âşıkların şiirlerini saz eşliğinde seslendirerek yeni bir gelenek inşa etmektedirler. El şairleri de tıpkı âşıklar gibi karşılıklı atışmakta (deyişme), birbirlerine “bağlama-kıfılent” (manzum bilmece) söylemekte ve şiir yoluyla mektuplaşmaktadırlar. Narınc Hatun ile Saadet Buta arasındaki deyişme bu yeni tarzın en güzel örneklerinden biridir.

Diğer taraftan, bu şairlerin büyük çoğunluğu Yazarlar Birliği, Gazeteciler Birliği veya Âşıklar Birliği gibi kurumların üyesidir; hatta bazen bu birliklerin birkaçına birden üyedirler. El şairlerinin her biri birden fazla şiir kitabına imza atmış, bazıları bilimsel-publisistik makaleler ve

¹¹³ Serraf Şiruye. Susma, ürek... (şairler). Bakı: “SkyG”, 2015, s. 171.

¹¹⁴ Ceferzade Ezize. “Narınc xatun”, Yeni Şirvan qezetı, 20 mart 1980, № 35; Ceferzade Ezize. “Azaflı ve Narınc xatun dastanı”, Kend heyatı qezetı 1985, № 3.



geleneksel destan formunun yerini tutan modern manzumeler (poemalar) kaleme almıştır. Hepsi süreli yayınlarda boy göstermekte, radyo ve televizyon programlarına konuk olmaktadır.

Hece vezniyle yazdıkları diğer şiirlerinin yanı sıra, özellikle âşık tarzı şiire öncelik vermeleri ve faaliyetlerini âşık sanatının kuralları ve geleneksel kalıpları (koşma, tecnis, geraylı vb.) çerçevesinde yürütmeleri, onları “el şairi” kimliğiyle tanımlayan temel unsurdur.

Bu veriler ışığında, 21. yüzyıl Azerbaycan el şairliği geleneği hakkında şu çıkarımları yapabiliriz: Geleneksel “ümme” (okuma yazma bilmeyen ancak ilhamlı) şair tipolojisi yerini; diplomalı, şehirli ve entelektüel bir sanatkâr profiline bırakmıştır. El şairleri, düğün meclislerinde “tamada” rolünü üstlenerek geleneği modern sosyal etkinliklerin merkezinde tutmaya devam etmektedirler. Devletin resmî sanat birlikleriyle kurulan bağlar, el şairliğinin amatör bir uğraş olmaktan çıkıp profesyonel ve tescilli bir statü kazandığını göstermektedir. Radyo, televizyon ve internet ortamı, el şairlerinin sesini köy meydanlarından çıkarıp küresel bir kitleye ulaştırmıştır.

Sonuç

Âşık ve el (halk) şairi münasebetlerini tarihsel, estetik ve işlevsel boyutlarıyla ele alan bu bölümden elde edilen bulgular, Azerbaycan halk kültürünün bu iki temel kanadının birbirinden ayrıştırılamayacak ölçüde iç içe geçmiş bir bütün oluşturduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. İnceleme sürecinde ulaşılan veriler, âşık sanatı ile el şairliği geleneğinin ne hiyerarşik ne de birbirini dışlayan alanlar olduğunu; aksine karşılıklı beslenen, birbirini tamamlayan ve aynı kültürel havzadan neşet eden iki yaratıcı damar olarak varlıklarını sürdürdüklerini göstermektedir.

Her şeyden önce, âşık sanatının klasik tanımında yer alan “saz ve sözün birliği” anlayışı, bu sanatın icra boyutunu açıklamada önemli olmakla birlikte, yaratıcı sürecin tamamını kapsamakta yetersiz kalmaktadır. El şairleri, saz eşliğinden yoksun olmalarına rağmen, şiir tekniği, dil hâkimiyeti, imge dünyası ve gelenek bilgisi bakımından âşık sanatıyla aynı

estetik evrende konumlanmaktadır. Araştırma bulguları, el şairlerinin yalnızca metin üreten pasif figürler olmadığını; aksine âşık edebiyatının ölçü, kafiye, nazım şekli ve tematik çerçevesini derinlemesine bilen, geleneğin bilinçli taşıyıcıları ve yenileyicileri olduklarını ortaya koymaktadır. Nitekim Azerbaycan âşık repertuvarında yer alan pek çok kalıcı âşık havasının ve yaygınlaşmış şiirin arkasında, güçlü bir el şairi kaleminin bulunduğu bu çalışmayla bir kez daha teyit edilmiştir.

İkinci olarak, el şairleri âşık sanatının beslendiği en önemli “iç kaynak”lardan birini teşkil etmektedir. Âşıklar, el şairlerinin kaleme aldığı şiirleri sazın diliyle yeniden yorumlayarak bu metinleri yalnızca edebi bir ürün olmaktan çıkarıp kolektif hafızanın parçası hâline getirmektedir. Bu süreçte şiir, bireysel bir yaratım olmaktan uzaklaşmakta; müzik, icra ve dinleyiciyle kurulan ilişki sayesinde toplumsal bir kimlik kazanmaktadır. Aşk, ayrılık, adalet, vatan sevgisi, sosyal eleştiri ve gündelik hayat gibi temaların hem el şairleri hem de âşıklar tarafından işlenmesi, bu iki geleneğin ortak bir halk felsefesi etrafında birleştiğini göstermektedir. Böylece âşık sanatı, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, halkın duygu ve düşünce dünyasını yansıtan yaşayan bir düşünce sistemi olarak varlığını sürdürmektedir.

Üçüncü olarak, çağdaş dünyada yaşanan teknolojik ve toplumsal dönüşümler, el şairliği geleneğini de kaçınılmaz biçimde etkilemiş ve dönüştürmüştür. Geleneksel olarak köy meclislerinde, toy ve cemiyetlerde sözlü olarak dolaşıma giren el şairi şiirleri, günümüzde dijital platformlar, sosyal medya ve çevrim içi paylaşım ağları aracılığıyla çok daha geniş ve heterojen kitlelere ulaşmaktadır. Bu yeni iletişim ortamları, el şairlerinin hem görünürlüğünü artırmış hem de gelenekle modernlik arasında yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Günümüz el şairi, klasik nazım biçimlerini ve geleneksel dili korurken, çağdaş insanın yalnızlığı, göç deneyimi, kimlik arayışı ve dijitalleşmenin getirdiği yeni imgeleri şiirlerine dâhil ederek geleneği güncelleyen bir “modern ozan” kimliği kazanmıştır.

Bu bağlamda âşık ile el şairi arasındaki ilişki, yalnızca usta-çırak zinciriyle açıklanabilecek dar bir aktarım modeli değil; daha geniş anlamda ortak bir estetik, düşünsel ve kültürel paydada buluşan yaratıcı bir iş birliği

olarak değerlendirilmelidir. El şairleri, saz çalması dahi, halkın iç dünyasına temas eden şiirleriyle âşık sanatının damarlarında dolaşan söz kanını beslemeye devam etmektedir. Âşıklar ise bu sözleri müzikle bütünleştirerek onları zamana ve mekâna direnen kültürel formlara dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, âşık sanatının ve el şairliği geleneğinin geleceği, bu iki alan arasındaki estetik ortaklığın korunması ve yeni kuşaklara aktarılmasında yatmaktadır. Teknolojik imkânların sunduğu olanaklar, geleneğin özünden kopmadan değerlendirilirse, hem âşık sanatı hem de el şairliği, çağdaş dünyada anlamını yitirmeden varlığını sürdürebilecektir. Bu yönüyle el şairleri ve âşıklar, geçmişin mirasını taşıyan figürler olmanın ötesinde, halk kültürünün geleceğini inşa eden aktif öznelerdir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BADELİ ÂŞIKLIK (HAK ÂŞIKLIĞI) GELENEĞİ

Giriş

Hak Âşıklığı (badeli âşıklık), Türk halk düşüncesi ve inanç sistemi içerisinde müstesna bir konuma sahip olup sanatı hem estetik bir üretim alanı hem de kutsal kaynaklı bir tecrübe ve metafizik bir sorumluluk sahası olarak konumlandırmaktadır. Bu gelenekte sanatsal yetenek, bireysel kabiliyetin ötesinde ilahî bir nasip ve manevî seçilmişlik kategorisiyle açıklanır. Dolayısıyla hak âşıklığı, inanç, irfan, kolektif hafıza ve toplumsal sorumluluk unsurlarını bünyesinde birleştiren özgün bir sanat ve düşünce anlayışını temsil etmektedir.

Âşıklık kurumu, tarihsel süreç içerisinde İslamlaşma, tasavvufi düşüncenin yayılması ve tekke kültürünün kurumsallaşmasıyla birlikte yeni anlam katmanları kazanmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca terminolojik bir değişimi değil; sanatın ontolojik statüsünde meydana gelen köklü bir yeniden tanımlamayı da ifade eder. Ozanın epik ve mitolojik işlevine karşılık, âşık özellikle İslami dönemde mistik-manevî bir referans çerçevesinde konumlanmış; söz ve saz, dünyevî anlatım araçları olmanın ötesinde hakikatin ifşasına hizmet eden sembolik vasıtalar hâline gelmiştir.

Âşık edebiyatı mahiyet itibarıyla salt sözlü bir edebî tür olarak tanımlanamaz. Bu gelenek, İslam öncesi inanç sistemlerinden devralınan bazı şamanik-mitolojik unsurlar ile tasavvufi düşüncenin mistik boyutlarını ve bireysel yaratıcı sezgiyi bir araya getiren sinkretik bir yapıya sahiptir. Bu nedenle âşık, yalnızca bir sanatkâr değil; kültürel belleğin taşıyıcısı, ahlaki normların yorumlayıcısı ve toplumsal meselelerin sözel temsilcisi konumundadır.

Oysa geleneğin en üst mertebesini ifade eden “hak âşığı” kavramı, âşığın ulaştığı manevî yetkinlik düzeyini ve sahip olduğu ayrıcalıklı statüyü belirtir. Hak âşığı, sanatını sıradan bir öğrenme ve ustalık sürecinin



ürünü olmakla beraber ilahî menşeli bir ilham deneyimi çerçevesinde temellendirir. Bu ilhamın en belirgin tezahürü rüya motifidir. Rüyada pîr elinden bade içme veya “buta alma” anlatısı, âşığın sanatla kurduğu ilişkinin metafizik kaynağını sembolize eder. Bu sembolik olay, bireyin sıradan kimliğinden sıyrılarak kutsal referanslı bir misyona intisap etmesini ifade eder, söz ve saz, estetik araçlar olmaktan çıkar, irşad, tebliğ ve hakikati dile getirme işlevi kazanır.

Bu bölümde, ozanlık geleneğinden âşıklık kurumuna geçişte belirleyici olan tarihsel ve zihinsel kırılma noktaları ele alınacak, hak âşığı kavramının Kur’an ayetleri, tasavvufi sembolizm ve tarikat yapılanmalarıyla kurduğu anlam ilişkisi incelenecektir. Ayrıca âşığın sıradan bireysel kimlikten çıkarak kutsal referanslı bir misyon üstlendiği dönüşüm süreci, geleneğin anlatı verileri ışığında analiz edilecektir. Kurbanî, Kerem, Abbas ve Âşık Garip gibi destansı figürler üzerinden rüyada alınan butanın nasıl bir kader sözleşmesine dönüştüğü; bu sözleşmenin âşığın hayatını, poetik yönelimini ve ruhsal tekâmülünü nasıl yapılandırdığı destan ve halk hikâyeleri temelinde değerlendirilecek, hak âşıklığı geleneğinin, metafizik referanslı bir varoluş modeli sunduğu ortaya konulacaktır.

“Âşık” kavramı, etimolojik ve tasavvufi bağlamda “ilahî aşkla bütünleşme” ve bu yolla manevî bir mertebeye erişme anlamını taşır. Hoca Ahmed Yesevî ve onun düşünsel çizgisini sürdüren mutasavvıfların etkisiyle şekillenen erken dönem tekke edebiyatında âşık, Hakk’ın cemaline yönelen dervişin temel vasıflarından biri olarak tanımlanmıştır. Bu kavramın, saz eşliğinde söz söyleyen ve halk arasında dolaşarak toplumsal-duygusal tecrübeleri melodik bir anlatımla dile getiren sanatkâr tipini ifade eder hâle gelmesi ise özellikle 16. yüzyıldan itibaren belirginleşmiştir. Böylece tekke geleneğinin mistik derinliği ile ozanlık geleneğinin anlatı gücü birleşmiş; kurumsal ve estetik çerçevesi netleşmiş bir âşıklık modeli ortaya çıkmıştır.

Destan ve halk hikâyelerinde yer alan mucizevî doğum motifleri ile rüya aracılığıyla sunulan “buta”nın (ilahî nasip) kader belirleyici bir dönüm noktasına dönüşmesi, bu geleneğin sembolik altyapısını oluşturur. Badeli âşıkların anlatılarında âşıklık, teknik bir meslek edinme süreci olarak değil; ilahî irade tarafından belirlenen bir seçilmişlik hâli olarak

kurgulanır. Bu seçilmişlik, çoğu zaman sınavlar, çileler ve fedakârlıklarla pekişen bir adanmışlık pratiği şeklinde yapılandırılır. Rüya âleminde içilen bade, kahramanın dünyevî aidiyetlerinden sıyrılarak yeni bir kimlik kazanmasını simgeler; bu andan itibaren âşık, bireysel bir özne olmanın ötesine geçerek hem toplumun hem de kutsal hakikatin temsilcisi konumuna yükselir.

Bu bağlamda hak âşıklığı, sanatkârın nefsanî sınırlarını aşarak toplumsal ve ilahî bilinçle bütünleşmesini anlatan sembolik bir model sunar. Sanat, estetik bir faaliyet olmanın ötesinde, yaşantıyla iç içe geçen ve kuşaktan kuşağa aktarılan manevî bir emanet olarak kavranır. Âşığın sazında yankılanan her ezgi ve sözünde somutlaşan her ifade, bu emanetin kültürel hafızadaki sürekliliğini temsil eder.

4.1. Tasavvufî-İrfanî Bağlamda Hak Âşıklığı

Hak âşıklığı meselesi, âşıklık geleneğinin en çok tartışılan fakat en az metodolojik titizlikle ele alınan alanlarından biridir. Âşık sanatının tarihi, kökeni ve gelişim evreleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmış; kitaplar, makaleler ve akademik tezler kaleme alınmış; çeşitli platformlarda bu konu etrafında fikirler ileri sürülmüştür. Ancak bu literatürün önemli bir kısmı, önceki görüşlerin tekrarı mahiyetinde kalmakta; kavramsal ayrımlar yeterince netleştirilmeden, benzerlikler üzerinden genellemeler yapılmaktadır. Bu durum, özellikle “hak âşıklığı” kavramının tasavvufî bağlamda değerlendirilmesinde belirginleşmektedir.

Âşık sanatı, hem yazılı edebiyatla hem de sözlü folklor geleneğiyle yoğun etkileşim içindedir. Bu çift yönlü ilişki, araştırmalarda çoğu zaman indirgemeci yaklaşımlara yol açmıştır. Bir kısım araştırmacı âşıklığı bütünüyle tasavvufî ideolojinin bir uzantısı olarak görürken, diğer bir kısım da geleneğin ortaya çıkış tarihini sağlam tarihsel verilerden ziyade varsayımsal benzetmelere dayanarak erken yüzyıllara götürme eğilimindedir. Özellikle âşıklığın 11. ya da 12. yüzyılda teşekkül ettiği yönündeki iddialar, çoğu zaman kavramsal süreklilik ile kurumsal varoluşu birbirine karıştıran yorumlardan beslenmektedir. Oysa bir kavramın ya da inanç motifinin



daha erken dönemlerde mevcut olması, kurumsallaşmış bir âşıklık geleneğinin de aynı tarihlerde var olduğu anlamına gelmez.

Azerbaycan sahasında yaygınlık kazanmış bir diğer görüş ise âşıklığın doğrudan tekke kaynaklı olduğu, dolayısıyla âşığın özünde bir tasavvuf şairi sayılması gerektiği yönündedir. Bu yaklaşımın en önemli dayanağı, destan ve halk hikâyelerinde sıkça karşılaşılan “hak âşığı” ifadesidir. Tekke literatüründe “Hakk’a âşık” tabiri, Hakk’a yönelmiş, tasavvuf yoluna girmiş ve nefis terbiyesi sürecinden geçen dervişi tanımlamak için kullanılır. Bu terminolojik benzerlik, iki kavram arasında doğrudan bir özdeşlik bulunduğu izlenimini doğurmuştur.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, aynı ifadenin farklı kültürel bağlamlarda farklı anlam katmanları kazanabileceğidir. Destanlarda karşımıza çıkan hak âşığı tipi, her zaman belirli bir tarikata mensup, silsileye bağlı ve kurumsal tasavvuf eğitimi almış bir sufi kimliği taşımaz. Bu figür, çoğu zaman rüya motifi, bade içme ve ilahî nasiple seçilme gibi sembolik unsurlar etrafında şekillenen, halk anlatı geleneğine özgü bir seçilmişlik modelini temsil eder. Dolayısıyla tekke edebiyatındaki “hak âşığı/sevgilisi” ile destanlardaki “hak âşığı” arasında kavramsal bir kesişim bulunsa da, bu kesişim özdeşlik anlamına gelmez. Ortak yönler kadar belirgin ayrışma noktaları da mevcuttur.

Hak âşıklığı, tasavvufî-îrfanî bir zeminde yorumlanabilir; ancak bu yorum, âşığı salt bir tarikat tebliğcisi konumuna indirgememelidir. Âşık, halkın dilini konuşan, toplumsal meseleleri dile getiren ve estetik üretimini geniş bir kültürel bağlam içinde gerçekleştiren bir sanatkârdır. Onun şii-rinde tasavvufî semboller bulunabilir; fakat bu semboller çoğu zaman halk inançları, epik miras ve yerel kültürel kodlarla iç içe geçmiş durumdadır. Bu nedenle hak âşıklığı, tek boyutlu bir tasavvuf kategorisi içinde değil; irfan, folklor, epik gelenek ve toplumsal işlev unsurlarını bir arada barındıran çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmelidir.

Diğer taraftan Azerbaycan folklor araştırmalarında zaman zaman karşılaşılan “yanşaq” veya “varsaq” gibi icracı terimlerinin âşıklık kurumuyla doğrudan ilişkilendirilmesi de ihtiyatla ele alınmalıdır. Bu kavramlar, çoğunlukla aşk destanlarının anlatı evreninde yer alan tiplerdir ve tarihsel olarak kurumsallaşmış bir âşık kimliğini temsil etmezler. Somut

tarihsel ve etnografik verilerle desteklenmeyen bu tür genellemeler, kavramsal karmaşaya yol açmakta; âşıklık geleneğinin özgül yapısını bulanıklaştırmaktadır.

Dolayısıyla hak âşıklığı, tasavvufî kavramlarla temas hâlinde olmakla birlikte, onlarla bütünüyle özdeşleştirilemeyecek özgün bir kültürel fenomendir. Bu olgunun sağlıklı biçimde anlaşılabilmesi için, terminolojik benzerlikler yerine işlevsel, yapısal ve tarihsel bağlamların dikkate alınması; halk anlatıları ile tasavvuf literatürü arasındaki ilişkilerin karşılaştırılması ve eleştirel bir yöntemle incelenmesi gerekmektedir.

Araştırmacıların hak âşıklığı meselesinde zaman zaman hatalı sonuçlara varmalarının belirli tarihsel ve kavramsal sebepleri bulunmaktadır. Bunların başında, 19. yüzyılın sonlarına kadar birçok destan kahramanı âşığın adının önünde “hak âşığı” unvanının kullanılması gelir. Bu unvan, hem anlatı geleneği içinde bir yücelik ve seçilmişlik göstergesi olarak işlev görmüş hem de tasavvuf literatüründeki “Hakk’a âşık” kavramıyla yüzeysel bir benzerlik oluşturmuştur. Buna ek olarak aşk destanlarının merkezinde yer alan “vergi” (rüyada bade içme) ve “buta” (sevgiliye ait nişan, kader işareti) motifleri, âşıklığın ilahî menşeli bir sanat olduğu düşüncesini pekiştirmiştir.

Ayrıca halk inanç dünyasında âşıkların, tıpkı ozanlar, şamanlar ve dervişler gibi toplumun “bilici” kişileri arasında görülmesi; onların hem söz ustası hem de irfan sahibi kimseler olarak kabul edilmesi, bu figürler arasındaki sınırların belirsizleşmesine yol açmıştır. Böylece ozan, derviş ve âşık tipleri arasında işlevsel ve tarihsel ayrımlar yerine, benzerlikler üzerinden kurulan genellemeler öne çıkmıştır. Oysa terminolojik ve sembolik paralellikler, her zaman kurumsal ya da yapısal bir ayniyet anlamına gelmez.

Bu karmaşayı artıran bir diğer yaklaşım da bazı modern âşıkların dil ve üslup özelliklerinden hareketle onların şiirlerini “ozan şiiri” olarak nitelendirme eğilimidir. Özellikle sade, akıcı ve yerel ağız özelliklerini koruyan metinler, kimi araştırmacılar tarafından arkaik bir ozan üslubunun devamı şeklinde yorumlanmaktadır. Hem de burada hak âşıklığı, bade gibi konular yanlış olarak ozanlığa bağlanır. “Âşık Avdı’nın şiirleri, ritim ve intonasyon bakımından yerel şiveye dayanması, hitabet gücü ve



aliterasyona açık yapısıyla “ozanvari” kabul edilmektedir. Avdı’nın mısralarında geleneksel epitetlerin sınırlı kullanımı; buna karşılık fiil-sıfatlarla kurulan hareketli ve dinamik bir anlatımın öne çıkması, bu yorumu destekleyen unsurlar arasında gösterilir. Özellikle “*Yorulduğum yolunda kaldım piyada*”, “*Koyma Avdı yaralansın yadınan*”, “*Eğilib yığvalım (talihim) yaman yan gelib*” gibi mısralar, Avdı’nın üslubunun eski ozan üslubu olduğunu gösterir.

Yatan yığval (talih) bes ne vede (vakit) uyanar,

Bir gün de görürsen ha lalam ey dil!

Yahut:

Sen deyin dostların üzülde getdi,

Çek daha aşkından el inden bele...¹¹⁵

Ancak dilsel ve stilistik benzerlikler, doğrudan tarihsel kimlik özdeşliği kurmak için yeterli değildir. Üslup yakınlığı, her zaman kurumsal süreklilik anlamına gelmez; kimi zaman bilinçli bir estetik tercih ya da yerel söz geleneğinin doğal bir tezahürü olabilir.

Benzer biçimde, âşıklık geleneğinin doğrudan Yeseviyye tarikatından süzülüp geldiğini savunan görüşler de, özellikle Fuat Köprülü’den itibaren Türkiye’deki bazı araştırmacılar tarafından dile getirilmiştir. Bu yaklaşım, tasavvufî unsurların varlığını merkeze alarak âşıklığı tekke çevrelerinin doğal uzantısı şeklinde yorumlama eğilimindedir. Ancak burada da dikkat edilmesi gereken husus, tasavvufî etkilenme ile kurumsal köken meselesinin birbirinden ayrılmasıdır.

Hak âşıklığını, âşık sanatının en temel kodlarından biri olarak ele aldığımızda, hem ozan hem de âşık tipinin “yeni bir statü kazanma” biçimleri üzerinden karşılaştırılması aydınlatıcı olacaktır. Bu noktada ortak bir sembolik çekirdekten söz etmek mümkündür: Manevî anlamda bir “ölüldürülme” ya da inisiyasyon (erginlenme) süreci. Şamanik geleneğe kamın

¹¹⁵ Kamal Rüstem. “Ön söz”, *Aşık Avdı Qaymaqlı. İncegülü*, Bakı: Nurlan, 2009, s. 8-9.

hastalık, ruhsal bunalım ve sembolik parçalanma deneyimleri üzerinden yeniden doğması; ozanlık pratiğinde sanatkârın seçilmişlik ve sınav süreçlerinden geçmesi; âşıklıkta ise rüya ve bade motifiyle (badeyi sunan kutsal varlıklar, Hz. Hızır, Hz. Ali, dervişler, pîrler, erenler, kırklar vb.) gerçekleşen dönüşüm, bu sembolik yapının farklı tarihsel tezahürleri olarak görülebilir.

Ancak bu benzerlik, süreklilikle özdeşleştirilmemelidir. Şaman, ruhsal krizler ve esrik deneyimler aracılığıyla kutsal bilgiye ulaşırken; ozan, epik çağın anlatıcısı olarak kendi döneminin inisiyasyon kalıpları içinde şekillenir. Âşık ise tasavvufi bir çerçevede, ilhamını ilahî kaynaktan aldığına inanılan “bade içme” motifiyle meşruiyet kazanır. Aşk destanlarında Hak âşığının bir mezar başında, su kenarında ya da bir pîr ocağında uyuyarak vergi alması; onun sanatını dünyevî bir eğitim sürecine değil, kutsal bir nasibe dayandırır. Bu sahneler, âşığın kimliğini ozandan ayıran temel sembolik eşiklerden biridir.

Dolayısıyla hak âşıklığı, şamanlık ve ozanlıkla bazı arketipsel benzerlikler taşısa da, kendi tarihsel bağlamı ve tasavvufi referans sistemi içinde özgün bir anlam kazanır. Bu özgünlüğü göz ardı ederek yalnızca benzer motifler üzerinden kurulan paralellikler, geleneğin iç dinamiklerini açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

4.2. Hak Âşığı Kavramının Dini-Tasavvufi Boyutu

Azerbaycan âşık edebiyatının en çok kullanılan kavramlarından biri olan “hak âşıklığı”, bu alanla meşgul olan uzmanların mutlaka temas ettiği temel problemlerden biri olmuştur. 16. yüzyıldan günümüze kadar gerek icracılık gerekse yaratıcılık alanında büyük bir gelişim yolu kateden âşık edebiyatı; Azerbaycan kültür ve maneviyatının ana koluna dönüşmüş, tarih boyunca çeşitli değişim ve dönüşümlere maruz kalmıştır. Bu değişimler kendini âşığın hem üretiminde hem de performansında göstermiştir. Tarihin en farklı dönemlerindeki iniş ve çıkışlar, âşık sanatını şekilden şekle sokmuş; sonuçta âşık yaratıcılığı farklı toplumsal tabakaların düşünce, eğlence ve diğer manevi ihtiyaçlarını karşılayan bir vasıta haline gelmiştir.



Azerbaycan âşık edebiyatının teşekkülünde her şeyden önce Safeviyye tarikatının rolünü vurgulamak gerekir. Safeviler, Şah İsmail iktidara gelmeden önce de saza ve söze büyük önem veriyorlardı. Ancak sarayında âşık bulunduran, meclislerini âşıkla açıp âşıkla kapatan I. Şah İsmail döneminde, tasavvufun âşık edebiyatının formalaşmasında oynadığı rol müstesnadır.

Kendisi de hece vezniyle şiirler yazan Hatâî (Şah İsmail), âşıkların tekkelerden çıkıp halkın arasına yayılmasına büyük önem vermiştir. Azerbaycan âşıklarının yaratıcılığına etki eden ve Safevi Devleti sınırları içinde 16. yüzyıldan sonra yayılmaya başlayan Bektaşîyye tarikatı dervişlerinin rolü de yadsınamaz. Anadolu âşıklarıyla beraber Azerbaycan âşıklarına da bu sufi yolunun etkisi büyük olmuştur. Günümüze ulaşan âşık şiirleri incelendiğinde, Bektaşîliğin fikir ve akidelerinin âşıklar üzerindeki derin etkisi net bir şekilde görülebilmektedir.

Azerbaycan âşık şiirini etkileyen bir diğer önemli tasavvufi akım, Ehl-i Hak (Yâresân) inancıdır. Kendilerine “Hak ehli” veya “Hakikat insanları” diyen bu akım, 14. yüzyılın sonu ile 15. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Ehl-i Hak mensupları kendilerini şeriat ve tarikat makamlarını aşmış, hakikat makamına ulaşmış kimseler olarak gördükleri için felsefi ve irfani özellikleri ile öne çıkarlar. Saz havaları ve icra biçimlerindeki bazı teknik detaylar, bu akımın âşıklık sanatı üzerindeki etkisini açıkça hissettirir.

Âşık edebiyatında saz; sözden de, şarkı söylemekten de öte irfani duyguları yansıtan bir araçtır. Zamanla âşık şiirinde ve söyleyiş tarzında felsefi unsurlar azalsa da, sazın nefesinde bu ruh kendiliğinden korunmuştur. Bunun en güçlü kanıtı, sazla icra edilen eserlere “şarkı” (mahnı) değil, “hava” denilmesidir. “Hava”; semavi bir vecd ve hal durumunu ifade eder. Âşık, saz çalarak trans ve vecd haline geçer. Bazı saz havalarının isimleri bile bu tasavvufi bağı ele verir. Örneğin, bugün tasavvufi bağlamı unutulmuş olsa da “Ruhani” havası ve derinliğiyle bilinen “Mansırı” (Hallac-ı Mansur’a atıfla) havası doğrudan irfani kökenlidir.

Mugamların (makamların) tasavvuf ve irfanla olan köklü bağı bilinmektedir. Üzeyir Hacıbeyli tarafından tespit edilen yedi temel mugam dizisinden (lad) dördü, âşık saz havalarının yapısını kavramak açısından kritik öneme

sahiptir. Müzikologların tespitlerine göre saz havaları temel olarak şu dört makam (lad) üzerine kurulmuştur:

Kök (Düzen)	Mugam Ladı (Makam)	Temsili Saz Havaları
1. Kök	Şur	Osmanlı Divanisi, Döşeme Köroğlu
2. Kök	Segâh	Dilgamî, Yanık Keremi
3. Kök	Rast	Ruhani, Orta Sarıtel
4. Kök	Bayatı-Şiraz	Mısrî, Mansırı, Ovşarı, Garapçı

Âşık şiirinin yönü ve onu besleyen sufizm dünyagörüşü zamanla değişse, âşıklık “hak vergisi” olmaktan çıkıp konservatuarlarda öğretilen bir “sanat” dalına dönüşse de; halkın inanç dünyasında “hak âşığı” imajı sarsılmazlığını korumuştur. Âşık edebiyatında sufizmin “aşk” anlayışı ve vahdet-i vücudun ontolojik kökleri seyrelmiş olsa da; ilhamın ilahi menşeli olduğuna dair inanç ve sufi sembolleri birer kalıntı olarak varlığını sürdürmüştür.¹¹⁶

Bu nedenle “hak âşıklığı” kavramı, yaşayan gerçeklikten ziyade daha çok aşk destanlarında (halk hikâyeleri) karşımıza çıkar. Gerçek hayattaki âşık tipi ile destandaki “hak âşığı” kavramı arasındaki farkı, rüya motifi üzerine çalışmalarıyla bilinen Umay Günay şu şekilde açıklar:

“Rüya motifi iki formda yaşamaktadır. Halk hikâyelerinde kalıplaşmış asıl tipe uygun olarak, tüm destanlarda aynı unsurları koruyarak ortaya çıkar. Yaşayan âşıkların hayat hikâyelerinde ise bu motif, bir dönüşüme (şekil değiştirmeye) sebep olmakla birlikte; destanlarda olduğu gibi

¹¹⁶ Bayat Fuzuli. “Mehebbet (eşq) dastanları”, Azerbaycan şifahi xalq edebiyatına dair tedqiqler, IX Kitab, Bakı, 2000, s. 123.

âşığın hayatını tek bir sevgiliye bağlamaz. Yaşayan âşıklarda rüya, sadece bir sanatçı kimliği kazanmalarına yardımcı olan bir motiftir.”¹¹⁷

Halkın zihnindeki “hak âşığı” imgesi; pîr elinden bade içip bir anda dönüşen, hakkın sırlarına vakıf olan, zehirli kuyudan sağ çıkan, gözü bağlı, kırk kızın içinden sevgilisini tanıyabilen, ahıyla yeri göğü inleyen ve sesiyle gökte uçan kuşları durduran efsanevi bir figürdür. Âşıklar ise ister çağdaşları, ister ustaları, isterse hayatı efsanelere karışmış sufi-âşıklar olsun bade içip “vergi” (manevi ihsan) alarak sanata başlayan sanatkâr tipini gerçek hayatta çok az tanır. Esasında rüyada gerçekleşen “hak âşıklığı”, bir hayal gücü ürünüdür ve etkisini en çok âşık şiirlerinde, özellikle de aşk destanlarında (halk hikâyeleri) gösterir.

İlhan Başgöz, rüya motifinin yaygınlığı ve işleviyle ilgili olarak; rüyanın genellikle büyük bir umutsuzluk, kırgınlık, yorgunluk ya da bir dayak ve işkence olayının ardından geldiğini belirtir. Bu rüyalar her zaman “tekinsiz” veya “güvensiz” sayılan yerlerde uyumakla gerçekleşir: Şehit mezarları, evliya türbeleri veya kutsal kabul edilen bir su başı gibi... Bazen kutsal bir mekânın yerini kutsal bir zaman dilimi alabilir; örneğin Âşık Garip ve Âşık İhsani, rüyalarını Kadir Gecesi gördüklerini söylerler.¹¹⁸

Aşk badesini âşık adayına Hz. Hızır, Hızır-İlyas, Üçler, Kırklar, Pîr-i Muğan, bir ya da üç derviş, Hz. Ali, nur yüzlü bir ihtiyar veya usta bir âşık verebilir. İsimler değişse de işlevleri aynıdır. Bu motif zincirinin en dikkat çekici tarafı, âşıklık sanatına “hazırlama/başlatma” törenlerinin tüm incelikleriyle sunulmasıdır. Çile çekme, zorluklara maruz kalma, eski kimliğin sembolik olarak öldürülmesi ve yeni bir statüyle, yeni bir adla (mahlasla) sanata girişi simgeleyen rüya; işlevsel bakımdan genci âşıklık kurumuna dahil etmekten başka bir şey değildir. Bade içerek veya rüya görerek ilham alma geleneğine çeşitli Avrupa ve Asya halklarında da rastlanır; ancak bu ikisinin birleşimi sadece Türk halk edebiyatında karşımıza çıkar. Sadece bu durum bile, söz konusu motif zincirinin köklerini Türk halkının kültürel geçmişinde aramaya yetecek bir sebeptir.

¹¹⁷ Günay Umay. Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005, s. 132.

¹¹⁸ Başgöz İlhan. Folklor Yazıları. Ankara: Adam Yayınları, 1986, s. 26.

Yukarıda da değinildiği gibi, “ustaların ustası” anlamında kullanılan “Hak Âşığı” terimi, aslen aşk destanlarında rastlanan bir kavramdır. Klasik aşk destanlarının en belirgin özelliği Hak âşıklığı meselesidir. Öncelikle “Hak âşığı” ve “Hak âşığı” (ilahi aşk sahibi) ifadelerinin nereden ve hangi münasebetle doğduğunu netleştirmek gerekir. Hak âşığı unvanını taşımak için hangi şartlar gereklidir? Bunları anlayabilmek için âşık sanatının tarihine, başlangıcına ve formalaşma sürecine bakmak gerekir.

Henüz erken Orta Çağ’dan itibaren dervişler, tekkelerdeki ayinlerde toplanarak raks (devran) ve sema ile kendilerini vecde (ekstaza) getirmeye çalışmaktaydılar. Ancak dervişlerin kendileri “şaman” olmadıkları gibi, icra ettikleri törenler de birebir şamanların “kamlık” ritüeli değildi. Tekke dervişlerinin vecde gelme biçimi, İslam öncesi Türk-Şaman kültüründen beslense de; müzik, dans ve söyleyişlerde zamana ve şartlara uygun yeni kalıplar, içerikler ve kaliteler geliştirilmiştir.

15. yüzyılın başlarında Anadolu’ya gelen Avrupalı seyyah Ruy González de Clavijo’nun Erzurum yakınlarındaki bir sufi-derviş kökenli âşık ocağını tasvir etmesi tesadüf değildir:

*“Pazar günü Deliler köyüne geldik. Bunlar Müslümandır; zahidler gibi yaşarlar. Bunlara ‘âşık’ derler. Müslümanlar bunların ziyaretine gelirler. Bu âşıklar hastaları tedavi ederler; gece gündüz davul çalıp türkü söylerler.”*¹¹⁹ Belirtmek gerekir ki, bu tören ve toplantılardaki çalıp-söyleme eylemi doğrudan bir “sanat üretme” amacı gütmese de; yeni estetik arayışlara, müzik aletlerinin çeşitlenmesine ve teknik olarak mükemmelleşmesine zemin hazırlıyordu. Dervişlerin tekkelerde gerçekleştirdikleri ayinlerde müzik, dans ve şiirin iç içe geçmiş (sinkretik) yapısı, doğrudan “Vahdet-i Vücut” felsefesine, yani Tanrı ile bir olma gayesine yönelikti. Bu sebeple kendilerini “Hakkın kulları” veya “Hak âşıkları” olarak adlandııyorlardı. Bir kez daha vurgulayalım ki; bu gelişim evresi tamamlanana dek “âşıklık”, henüz dini-ruhani bir vazifeyi yerine getiren sufi-derviş statüsünün bir yansımasıydı:

¹¹⁹ İnan Abdulkadir. Makaleler ve incelemeler. Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi, 1987, s. 476.



Hak kulları dervişler

Hakikati bilmişler.

Hakka âşık olanlar

Hak yoluna girmişler. (Ahmed Yesevî)¹²⁰

Fuzuli Bayat, dervişlik statüsünü yansıtan âşıklığın tasavvuf ile bağından söz ederken bu noktaya özel olarak değinir:

“Âşık şiirinde sıkça tekrarlanan ‘ehl-i hal’ terimi gösterir ki, tekeye yakın olan bu zümre; halden hale, şekilden şekle girerek süratle Tanrı’ya yakınlaşıyorlardı. Ancak ehl-i halin (yani saz şairlerinin), ‘ehl-i hakikate’ (yani kâmil sufilere) ulaşması; başka bir deyişle vuslata ermesi, fenâfillah (Tanrı’da yok olma) mertebesine ulaşması söz konusu değildir. Fenâfillah konseptinin âşıklıkta bulunmaması, âşığı sufilerden ayırır ve onu özel bir zümre olarak kabul etmemize imkan verir.”¹²¹

Âşık edebiyatının zirve ismi Âşık Elesger’in bir şiirinde; edepten, erkandan, marifet ve hakikatten bahsedilse de, bu dizeler âşığın bir sufi dervişi olduğunu söylemek için yeterli değildir. Elesger, burada dervişliğin mistik kayboluşundan ziyade, bir halk önderi ve bilge sanatkârın taşınması gereken ahlaki vasıfları (toplumsal etik) vurgular:

Âşık olup diyar diyar gezenin,

Evvel başta pür-kemâli gerekti.

Oturup kalkmakta edebin bile,

Marifet ilminde hali gerekti.

Halka hakikatten matlap kandıra,

Şeytanı öldüre, nefsin yandıra.

El içinde pak otura, pak dura,

Ardınca hoş bir sadası gerekti.

¹²⁰ Yasevi Ahmed. Divani-hikmet. Hazırlayan Kamal Eraslan. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 334.

¹²¹ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 154.

*Arif ola, eyham ile söz kana,
Namahremden şerm eyleye sakına,
Saat gibi meyli Hakka dolana,
Doğru kalbi, doğru yolu gerekti.
Elesger Hak sözün ispatın vere,
Amelin melekler yaza deftere,
Her yana istese bakanda göre,
Tarikatta bu sevdalı gerekti.*¹²²

Âşık Elesger, “Marifet ilminde hali gerek” demekle aslında irfani bir ilmi ve tasavvufu işaret etse de, yine de tam manasıyla bir tasavvuf ehli (mutasavvıf) sayılmaz. Hatta bu koşmanın bazı varyantlarının “Âşık olup terki-vatan olanın” şeklinde başlaması, buradaki “vatan” kavramının “Hakk dergâhı” (asıl vatan) olarak yorumlanması ve âşıklığın dervişlikle ilişkilendirilmesi bile, Elesger’i klasik bir tekke şairi yapmaya yetmez.

Aynı şekilde, 1910 yılında Dereleyez bölgesinin Novlar köyünde doğan Âşık Fetullah’ın “Meydanı” adlı koşması da âşıklık üzerinedir.¹²³ Bu şiir, bir âşığın hangi niteliklere sahip olması gerektiğini terennüm eder; ancak tasavvufi bir derinlikten ziyade mesleki bir “meydan okuma” ve ustalık sergileme amacı taşır:

*Âşık gerek ele ala sazını,
Çala sinesinde, süze meydanı.
Hakikat kelimesi dilinde ezber,
Kalmaya hayrette, yüze meydanı.
Gavvas olan lale çıkarır deryadan,
Benna olan temeli kurar binadan,*

¹²² Elesger ocağı. Tertib eden İ.Elesger. Bakı: Yazıcı, 1991, s. 26.

¹²³ Seferov Y. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri. Naxçıvan: Ecemi, 2011, s. 53; Dereleyez folkloru. VIII cild. Toplayan H.Mirzeyev. Bakı: Elm, 2006, s. 247.



*Âşık odur sözü ezber sineden,
Cevahir kelimeyle dize meydanı.
Fetullah'a kömek olsun erenler,
Mert yığittir muradını verenler,
Benem benem diyip yola girenler,
Deye; önden verdim size meydanı.¹²⁴*

“Hak âşığı” terimi, Azerbaycan âşık sanatında hem saz çalıp destan anlatan usta âşıklar için hem de bizzat yaratılan aşk destanlarının kahramanları için kullanılan yaygın bir sıfattır. Ancak burada bir coğrafi farklılığa dikkat etmek gerekir:

1. Türkiye Sahasında: “Hak âşığı” denildiğinde öncelikle Hakk’a âşık olan, gönlünü ilahi aşka vermiş tarikat şairleri anlaşılır. Saz çalıp meclis idare eden veya âşıklar kahvehanesinde atışma (deyişme) yapan her sanatkâra “Hak Âşığı” denilmez. Rüyada ilham alanlara ise daha çok “vergili âşıklar” veya “vergili şairler” denir.
2. Azerbaycan Sahasında: Bu terim hem destan kahramanı olan “âşık” (âşık-ı sadık) hem de reel dünyada sanatını icra eden usta sanatkâr için ortak bir değer olarak kullanılır.

Buna rağmen, “saz şairi” anlamında da “Hak Âşığı” veya “badeli âşık” terimlerinin kullanıldığını görmekteyiz. Saim Sakaoğlu’nun da belirttiği gibi, geleneğe uygun form ve içerik kullananları genel olarak “âşık” çatısı altında toplayabilirsek de bazı ayırıcı vasıflar mevcuttur:

- Saz Şairi: Saz çalarak şiir söyleyenler.
- Kalem Şairi: Saz çalamayan ve irticalen (doğaçlama) şiir söyleme yeteneği olmayanlar.

¹²⁴ Seferov Y. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 56.

- Hak Âşığı: Söyledikleri konular dini mahiyette olan ve “Allah aşkıyla” söylediklerini halka kabul ettirebilen müstesna şahsiyetler.¹²⁵

Bunların yanı sıra “hak âşıkları” aynı zamanda “badeli âşıklar”dır. Onlar, gördükleri bir rüya neticesinde âşık olmuşlar ve tasavvufi temaların ağırlıkta olduğu şiirler söylemişlerdir. Badeli âşıkların, rüya motifinin işlevselliği sonucunda bu mertebeye eriştikleri kabul edildiği için, onların şiirlerindeki ifadelerin ilahi bir kaynaktan beslendiğine inanılır.¹²⁶

Kuşkusuz âşık edebiyatının zirvesini, hacimli kahramanlık ve aşk destanları (halk hikâyeleri) oluşturur. 16. yüzyıldan itibaren âşık repertuarında güçlenmeye başlayan aşk destanları, beş asırdır varlığını korumuş; âşık yaratıcılığı sürekli yeni dastanlarla zenginleşmiştir. Zaman geçtikçe sözlü edebiyat ürünlerine, dolayısıyla dastanlara olan ilgi daha da artmaktadır. Nitekim:

“19. yüzyılın ilk yarısından itibaren sözlü edebiyat ürünlerinin ve dastanlarımızın yazıya geçirilmesi yeni bir boyut kazanmıştır. Geçmiş asırlarda bu iş sadece profesyonel icracıların veya meraklıların ‘cönk’ ve ‘mecmua’ seviyesindeki notlarından ibaretken; artık bu zengin hazine öğretmenlerin, bilim insanlarının ve seyyahların dikkatini çekmiş; kelimenin tam anlamıyla bilimsel derleme çalışmaları başlamıştır.”¹²⁷

Usta-çırak geleneğinde de bir çırağın öğrenmesi gereken en temel sanat dalı, sözel ve metinsel birikimin en yoğun olduğu “dastanlar”dır. Yüze yakın aşk destanının büyük çoğunluğunda ana tema, ilahi aşkın beşeri bir yansıması olan sevgidir ve başkahraman da her zaman bir hak âşığıdır. Âşık repertuarının genel görünümü; yayılma alanı ve icra sıklığına göre en baskın metinlerin *Kurbani, Abbas-Gülgaz, Âşık Garip, Hasta Kasım, Aslı-Kerem, Tahir-Zühre, Nevruz-Kandab, Şah İsmail-Gülzar,*

¹²⁵ Sakaoğlu Saim. “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine”, III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara: A.Ü. Basımevi, 1986, s. 251.

¹²⁶ Özdemir Cafer. “Âşıkların Dilinden Âşıklık Geleneği”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.4, S.17, Ordu, 2011, s. 135.

¹²⁷ Tehmasib Mehemmedhüseyn. Azərbaycan xalq dastanları (orta esrlər). Bakı: Elm, 1972, s. 4-5.



Şehzade Ebülfez ve *Latif Şah* gibi orta çağ aşk destanları olduğunu göstermektedir.

Ancak bu destanlar içinde “hak âşıklığı” mefhumunun tüm yönleriyle işlendiği iki tanesi özellikle meşhurdur: Birincisi, bağımsız bir âşık statüsü kazanmak isteyen her sanatkârın mutlaka bilmesi gereken “Abbas ve Gülgaz”; diğeri ise vuslatı mümkün olmayan bir aşkı terennüm eden “Aslı ve Kerem” destanlarıdır. Bir âşığın bu destanları eksiksiz bilmesi şarttır; çünkü bu iki eser, olay örgüsünün zenginliği, yapısal mükemmelliği ve lirik derinliğiyle diğerlerinden ayrılır. Bu destanlarda, tasavvufi bir kimlik olan “âşıklığın” profesyonel bir sanat olan “âşıklığa” nasıl evrildiği tüm unsurlarıyla verilir. Özellikle “Aslı ve Kerem” destanında gerek açık gerekse örtülü biçimde felsefi ve kelami sufizm unsurları oldukça yoğundur. Örneğin, destanın başında Kerem’in dilinden dökülen şu şiir bu ruhu yansıtır:

*Tek birce yarimi bana verseler,
Bu fani dünyada malı neylerim?
Bir imdat olursa, Mevla'dan olsun,
Gayrısının verdiği malı neylerim?
Ulu dağ başında terlanlar süzülür,
Göllerde yeşilbaş sunalar yüzür,
Aslı'nın yanağını bir çift ben süsler,
Gayrısının verdiği halı (beni) neylerim?
Kerem der ki: men ne idim, ne oldum,
Aslı'nın aşkından sarardım, soldum,
Cismim tüylendi, Mecnun'a döndüm,
Aslısız ben cah-ı celali (makamı) neylerim?¹²⁸*

¹²⁸ Azerbaycan destanları. Tertib edenler E.Ahundov, M.H.Tehmasib. İkinci cild, Bakı: Azerbaycan SSR EA Neşriyyatı, 1966, s. 48.

Bu dastandaki irfani görüşleri yansıtan en bariz sahnelerden biri şu kısımdır:

“...Az gitmişler, uz gitmişler; Kerem’in hali değişti, yüreği çırpınmaya başladı, gözleri karardı. İçinden şöyle dedi: ‘Aslı’ma kavuşamayacağım, gurbet ellerde ölüp kalacağım.’ Bakalım o anki haline uygun olarak ne söyledi:

*Hâlden hâle düşen viran gönlümün,
Her mahallesinde bir cihan oturmuş.
Gâh şah geda olur, gâh dana nadan,
Gâh her mahallesinde zindan oturmuş.
Bir mahallesinde yediler, beşler,
Bir mahallesinde bezirgân işler,
Bir mahallesinde dokuz dervişler,
Bir mahallesinde pîran (pirler) oturmuş.
Bir mahallesinde canan can eyler,
Bir mahallesinde gül figan eyler,
Bir mahallesinde bülbül kan eyler,
Bir mahallesinde gülşen oturmuş.
Bir mahallesinde cemalin görem,
Bir mahallesinde güllerin derem,
Bir mahallesinde biçare Kerem,
Bir mahallesinde canan oturmuş.”¹²⁹*

“Abbas-Gülgaz” dastanında ise Abbas’ın “vergi” alması (bade içmesi), birdenbire saz çalıp pek çok kimsenin anlayamadığı sır dolu hakikatlerden söz açması, onun bir hak âşığı olduğunun en büyük kanıtıdır. Dastanda bu kısım şöyle takdim edilir:

¹²⁹ Azerbaycan dastanları, 1966, s. 41-42.



*Ruz-ı mahşerde Mevlam aşkına,
İçmişem Kevser 'den bir cam-ı leziz.
İskender aradı, bulup içmedi,
Hızır içti, oldu cananü aziz.
Melekler giyinmiş sündüs ırakta,
Güneş ve ay gökte atar takla.
Şarab-ı entehur bir acep bulak,
Sütten aktır, tadı şekerden leziz.
Huda 'ya, Abbas 'ı eyleme zelil,
Yetişsin imdadıma Cabbarü Celil.
Gönderdin Kur 'an 'ı bendeye delil,
Şükür, biz de bulduk imam-ı aziz.¹³⁰*

Şunu belirtmek gerekir ki; Azerbaycan halk dastanları, hak âşıklığı, irfan ve tasavvuf açısından kayda değer birer hadisedir. Âşıkların aşk dastanlarında anlatmak istedikleri sufiyane tarzın, tasavvufi “hâl” makamlarının ve sufi dünya görüşünün sürekliliği; milli mefkûre (ülkü) içindeki yerini koruması, “âşıktan âşiğa” dönüşüm sürecinde tarikatların rolünün ne denli büyük olduğunu göstermektedir. Hak âşıklığı meselesi araştırmacıları o kadar cezbetmiştir ki; konunun felsefi-irfani kökenini bazen ihmal ederek, daha çok dastan kahramanı olan hak âşıkları üzerinde durmuşlardır.

Hatta Azerbaycan folklorcuları; Abbas, Kerem ve Garip gibi isimleri sadece birer dastan kahramanı olarak değil, bizzat yaşamış tarihi Hak âşıkları olarak kabul ederler. Öyle ki, dastanların farklı varyantlarından derledikleri şiirleri de bu isimlerin şahsi külliyatına eklerler. Qara Namazov bu konuda bir adım daha ileri giderek şöyle der:

“Dede Korkut ve onun halefleri olan Kerem, Nevruz, Kasım, Emrah, Garip, Tahir Mirze, Yediyar, Kurbanı, Köroğlu, Cünun ve diğer saz-söz sanatkârları; tarihi şahsiyet kimlikleriyle kademeli olarak unutulmuş,

¹³⁰ Azerbaycan dastanları, s. 116.

yarattıkları dastanların edebi kahramanları olarak ebedileşmişlerdir."¹³¹
Ancak o zaman şu soruyu sormak gerekir: “Şah İsmail”, “Alı Han”, “Tahir ve Zühre”, “Selim Şah”, “İbrahim”, “Şehzade Ebülfez” gibi dastanları kimler yaratmıştır ve bu dastanların adı geçen kahramanları da birer âşık mıdır?

Burada Qara Namazov’un, ondan daha önce yazmış olan M. H. Tahmasib’in ve diğer araştırmacıların fikirlerinin yanlışlığını ispat etmek için ek bir şerhe ihtiyaç yoktur. Ancak şunu kesin olarak belirtmek gerekir ki; Kurbanî, Abbas, Âşık Garip, Dede Kerem, Hasta Kasım, Emrah, Sarı Âşık ve diğerleri sadece epik bir kimliğe sahiptirler. Onlar ve diğerleri hakkında bildiklerimiz ne tarihi kaynaklara, ne menkıbelere ne de cönklerle dayanmaktadır; onların âşıklık kimliği yalnızca sözlü gelenek içerisinde mevcuttur.

Hak âşığı olarak ünlenen bu destan kahramanları, bazen bizzat kendilerini hak âşığı olarak adlandırır. Örneğin, Dirili Kurbanî’nin Şah İsmail’e hitaben söylediği meşhur şiirinde şöyle denir:

*Men Hak âşığıyım,
Hak yola mail,
Kitabım Kur’an’dır, olmuşum kail.
Ey benim sultanım, Şah İsmail,
Derdimin elinden feryada geldim,
Kapına yüz sürüp, imdada geldim.*

Hak âşıkları hakkında halk arasında pek çok rivayet de mevcuttur. Bu anlatılarda onların maddi ve cismani sevgiden, manevi aşk mertebesine nasıl yükseldikleri; saz çalıp şiir söyleme yeteneğini ilahi vasıtalarla —bir dervişin, bir pîrin, Hz. Hızır’ın ve en çok da Hz. Ali’nin onlara rüyada bade sunmasıyla— nasıl kazandıkları anlatılır. Hem destan kahramanlarının hem de gerçek hayattaki âşıkların halkın gözünde hak âşığı olarak

¹³¹ Namazov Qara. Ozan-aşık sanatının tarihi, s. 67.



nitelendirilmesinin sebebi, ilhamlarının ilahi bir kaynaktan geldiğine olan sarsılmaz inançtır.

Hak âşıklığı kavramı Azerbaycan âşık edebiyatında o kadar kökleşmiştir ki, 20. yüzyılda yaşamış pek çok âşık da kendisini bu sıfatla anmıştır. Bunlardan biri, Zakatalalı âşiklerden Âşık Ömer Medetov'dur. Bir muhammesinde şöyle der:

*Medet'im, Hak âşığıyım,
Gevher-i lâl sanatkârim.
Bülbülü olmayan güle,
Gönül veren nağmekârim.*¹³²

Günümüz Türkiye âşıklarından bazıları da, bir ustadan ders alarak sanatın tekniklerini öğrenseler bile, özünde “hak vergisi” ile bu yola girdiklerini beyan ederler. Örneğin, Karanlı Âşık Aydınoglu başından geçenleri şöyle nakleder:

“On dört yaşındayken Allahuekber Dağları'nın eteğindeki Bey köyünün yaylasında bir çayırda uyuyakalmıştım. Rüyamda bir pınar başında gördüğüm bir kızın gümüş kap içinde sunduğu suyu içtim. Ben de kıza kardan çelenklerinden bir çelenk verdim. Orada, tam seçilemeyen ak sakallı bir pîr-i fâni bana, ‘Bu senin karçiçeğindir; iç Mustafa!’ dedi. Kan ter içinde ve bitkin bir halde uyandım. Uyandıktan sonra şu dörtlük dilimden döküldü:

*Sundular aşk badesini iç Mustafa dediler
Gönül Hakk'ın kapısıdır aç Mustafa dediler
Yar göründü gözlerime huri melek simalı
Hızır tuttu ellerimden uç Mustafa dediler”*¹³³

¹³² Aşık Ömer Medetov. Derya kimi dolan könlüm. Bakı: “Elm”, 2019, s. 323.

¹³³ Bu bilgi, B.Şişmanın makalesinden alınmıştır. Şişman Bekir. ”Günümüz Âşıklarında “Rüya ve Bâde Motifi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. Cilt: 8, Sayı: 41, Aralık, 2015, s. 320.

Âşıklar, kendilerini zaman zaman “irfan ehli” olarak adlandırarak hak âşığı olduklarını beyan ederler. Buradaki irfan; tahsil görmeden, bir okul bitirmeden “feyz-i ilham” yoluyla gönüllere nakşedilen “ilimsiz ilimdir.” 20. yüzyılın büyük sanatkârlarından Âşık İskender Ağbabalı’nın şu mısraları bu durumu çok güzel özetler:

*Men irfan adamıyım,
Âşık diye aldım nam.
Sözle şenlenir hanım,
Ya Resul, senden medet.*¹³⁴

Hak âşıklığı kavramı, sadece Anadolu ve Azerbaycan ile sınırlı kalmayıp Türkmen bahşi ve şairlerinin yaratıcılığında da görülür. Türkmen bahşısı Molla Nefes’in “Dedim-Dedi” tarzındaki bir şiirinde bu makama şöyle değinilir:

*Dedim: “Bir buse ver!”
Dedi: “Vereyim, güldürsen.”
Dedim: “Hak âşığıyım.”
Dedi: “Kârını bildirsen.”
Dedim: “Aziz misafirim.”
Dedi: “Gelip öldürsen,”
Dedim: “Bu ne sözdür ey!...”
Dedi: “Gelip kaldırsan.”
Aldım derhal koluma
Dedi: göreceğ bahçevan...”*¹³⁵

¹³⁴ Aşık İskender Ağbabalı. Ayırdılar Ağbabadan, I kitab. Bakı: Ozan, 1998, s. 15.

¹³⁵ Molla Nefes. Bu mekana gelmişem. Bakı: MBM, 2010, s. 85.



Âşıklığın tarihsel ve anlamsal gelişimiyle birlikte, özellikle *Aslı ile Kerem* ve *Abbas ile Gülgaz* dastanlarında dini-tasavvufi bir zemin olan tekke-tarikat fikirlerinin yansımaları, bu sanatın ilahi menşee ile olan bağını koparmamasını sağlamıştır. Bu inanç sistemi, âşıklar tarafından bir nevi “propaganda” (irşat) vasıtası olarak kullanılmıştır. Halkın gözünde, ilhamını ilahi aleminden alan bir âşığın sözü, hareketi ve davranışı bir nevi kutsal bir güvence altındadır. Nitekim Abbas ve Kerem’in Hak âşıklığını ispat etmek için söyledikleri şiirler; içeriği, sembolizmi ve tasavvufi derinliğiyle adeta birer manevi “düstur” (formül) niteliğindedir. Bu dastanlarda Kur’an sure ve ayetlerinden dini-tarihi bilgilere kadar geniş bir irfani yelpaze ile karşılaşırız.

Neticede âşıklığa giden iki yolla karşı karşıyayız. Halk düşüncesinde usta âşıkların tamamı “vergili” (ilahi ihsan sahibi) kabul edilir. Usta-çırak ilişkisinden yetişen âşıklar bile bu tezi inkar etmezler. Bu durumda âşıklığın iki ana yolla var olduğunu söylemek mümkündür:

1. Usta-Çırak Geleneği: Fuat Köprülü tarafından bilimsel temelleri ortaya konulan bu yolda, adaylık (şakirtlik) evresini tamamlayıp bir ustanın yanında yetişmek esastır.¹³⁶ Kabiliyetli gençler usta yanında pişer ve “icazet” aldıktan sonra bağımsız faaliyet gösterirler. Bu âşıklar sazlarıyla uzun seyahatlere çıkarak zamanla kâmil birer sanatkâr olurlar.
2. Rüyada Bade İçmek: Azerbaycan’da hak âşığı, Türkiye’de ise bade-i âşık denilen bu tip sanatkârlar, rüya motifi sayesinde bir gecede dönüşüm geçirirler. Halk arasında kutsallaştırılan bu âşık tipi, irticalen (hazırlıksız) şiir söyleme yeteneğiyle öne çıkar. Hiç eğitim görmeseler dahi, ilahi bir kaynaktan beslendikleri için “İlm-i Ledün”e (marifet ilmine) sahip olurlar. Bu durum, âşıklık sanatını onların ruhsal bir yaşantısı haline getirir.

¹³⁶ Köprülü Fuad. Edebiyat Araştırmaları, s. 176.

4.3. Tarikat Ehli Âşık'tan Saz Şairi Âşık'a Dönüşüm Süreci

Fuzuli Bayat, 2000 yılında yayımlanan bir makalesinde ilk kez “Âşıklıktan Âşıklığa” başlığı altında, tekke muhibi olan âşığın saz şairi âşığa nasıl evrildiğini tarihi, dini ve irfani açılardan izah etmiştir. Bu bilim adamına göre:

“Tekke şairleri, ilham kaynaklarının ilahi mahiyetini vurgulamak; beşeri ve dünyevi konuları terennüm eden ‘profan’ (ladini) şairlerden ayrılmak için kendilerine ‘âşık’ diyorlardı. Bu söz, ‘âşık’ (ashugh) şeklinde; kademeli olarak ayrı bir zümre gibi şekillenen, tekke ile bağıını koparmayan ancak herhangi bir tarikata da doğrudan mensup olmayan saz şairlerinin temel unvanına dönüştü. Kuşkusuz başlangıçta ‘âşık’ kimliğine bürünen bu kişiler tarikat ehliyidiler. Sonraları müstakil bir sanat teşkilatı olarak formalaşan âşıklar; mahlas olarak ‘Kul’, ‘Miskin’, ‘Abdal’, ‘Hasta’, ‘Şikeste’, ‘Şah’, ‘Sultan’, ‘Garip’ gibi terimleri kabul ederek tasavvufi akımlara olan bağlılıklarını korumuşlardı. Âşıklık zamanla profesyonel bir sanat dalına dönüştükçe bu mahlaslar arka plana geçmiş, daha çok ‘Âşık’ belirleyici sıfatı kullanılmaya başlanmıştır.”¹³⁷

Âşıklık evresi, 11-12. yüzyıllarda ilk Türk tarikatının kurucusu Hoca Ahmed Yesevi’nin Yeseviyye yoluyla; daha sonraları ise Bektaşîyye, Bayramiyye, Rufaiyye gibi tarikat şairlerinin “ilahi aşk âşıklığı” ve “hak âşığı” ideolojisiyle devam etmiştir. Bu dönemde “muhib” veya “âşık” kavramları; tekkeye bağlanan, Hakk’a âşık olmayı kendine şiar edinen tarikat şairlerinin adı veya mahlası olarak şöhret kazanmıştır.

Fuat Köprülü’nün de belirttiği gibi, âşık edebiyatı tarikatlarla, özellikle de Bektaşîlikle, iç içe geçmiş bir zümre edebiyatıdır. O, âşık edebiyatını sufizmden ayrı düşünmenin mümkün olmadığını mantıksal bir çerçevede ispat etmiştir. Köprülü’ye göre “âşık” unvanı öncelikle dervişlerin ve sufi şairlerin adıydı; daha sonra saz şairleri bu ismi kendilerine mal ettiler. Bu süreç esasen 11-13. yüzyıllarda Hoca Ahmed Yesevi’nin de

¹³⁷ Bayat Fuzuli. “Mehebbet (eşq) dastanları”, s. 123.



bahsettiği “âşık” unvanı (“âşiklar şırır”) sufi anlamlı âşık kavramıyla yakından ilişkilidir.¹³⁸

16. yüzyıldan sonraki dönem, âşığın artık bir halk şairi, müzisyen ve sanatkâstatüsüyle tarih sahnesine çıktığı evredir. Sufi fikirlerinden ve sembollerinden tamamen kopamayan âşiklar; buna karşın tekke ve tarikatlarla olan kurumsal bağlarını gevşetmiş ve yeni bir statüye geçiş yapmışlardır. Bu süreçte, tasavvufi bir terim olan “ilahi aşk yolculuğu” (âşıklık), zamanla “âşıklık sanatına” evrilerek aşk destanlarının ana teması haline gelmiştir. Bu, dervişlikten âşıklığa veya halk hikâyelerinde ifade edildiği üzere “hak âşıklığına” geçiş aşamasıdır.

Geçiş süreci tamamlansa bile âşiklar, dini-irfani sembolleri her zaman geniş bir yelpazede kullanmaya devam etmişlerdir. İlk dönemlerde dini-ruhani bir görev icra eden âşikların —bir başka deyişle âşığa dönüşmekte olan tarikat ehlinin— hastalara şifa verme ve gelecekte haber verme gibi yetenekleri, halk arasında çok yüksek bir saygınlık kazanmalarına yol açmıştır. Hatta âşikların ölümlerinden sonra mezarlarının türbeleşmesi ve birer ziyaretgâh haline gelmesi gibi olağanüstü durumlar, onları mahiyet itibarıyla İslam öncesi “şaman” kompleksine yaklaştırır. Burada bir varislik bağının mevcudiyeti oldukça muhtemeldir; zira İslamiyet’ten gelen bazı şekilsel farklar bir kenara bırakılırsa, şamanlar ile dervişler arasında işlevsel bakımdan çok derin benzerlikler vardır.

Gelecekte haber verme (kehanet), durugörü, şifacılık, ilahi güçler ve ruhlar alemiyle yakınlık kurma gibi sıra dışı özellikler hem şamanda hem de dervişte birbirine çok benzeyen niteliklerdir. Ancak âşıklığın ve Hak âşıklığının pek çok özelliği sufi-dervişlerde daha belirgin şekilde görülür ki, bu da İslam’ın etkisiyle iki “âşık” tipinin (ilahi ve sanatsal) yakınlığına işaret eder. Bu durumda şaman kompleksi, yeni tarihi çevrede “âşık” unvanı altında bir değişim geçirerek sufi-derviş sistemine dönüşmüş; ardından âşıklık, çeşitli nesnel ve öznel sebeplerle kendi yeni kimliğine, yani sanatkâr statüsüne doğru ilerlemiştir.

Ancak bir hususu gözden kaçırmamak gerekir: Tekkeden çıkan dervişler kademeli olarak dönüşüp “âşıklıktan âşıklığa” giden yola

¹³⁸ Köprülü Fuad. Edebiyat araştırmaları, s. 168, 186.

girdikçe, sufi şairlerden de giderek daha keskin çizgilerle ayrılmaya başladılar. Tarikat temsilcisi olma sınırlarını aşarak; sadece ruhlar aleminin değil, bütünüyle halk ruhunun temsilcisi haline geldiler. Repertuvarları zenginleşti ve çeşitlendi. Artık sadece “Vahdet-i Vücut”a ulaşmak veya ilahi aşkla Tanrı’ya kavuşmak için okunan ilahilerle yetinmediler. İdeolojik bir sistemin anlatıcısı olmanın ötesinde, mensup oldukları halkın sevincini, kederini, arzu ve isteklerini haykıran büyük ve sorumlu bir misyonu üstlendiler.

Âşığın bu farklılaşan niteliğine dair şu tespit oldukça önemlidir:

*“Her durumda âşıklar mutlak surette birer tasavvuf ehli, tarikat üyesi veya tekke dervişi değildirler. İcra ettikleri aşk destanları her ne kadar tasavvufi içerikli olsa da, kendileri doğrudan tasavvuf ehli sayılmazlar. Bu durum, kahramanlık destanlarını anlatan âşıkların bizzat kahraman olmamalarıyla aynı mantığa dayanır.”*¹³⁹

“Leyla ile Mecnun”, “Aslı ile Kerem”, “Tahir ile Zühre”, “Abbas ile Gülgaz”, “Âşık Garip”, “Emrah ile Selvi”, “Yusuf ile Züleyha” gibi Hak âşıklığının geniş yer aldığı müşterek destanlar, çeşitli Türk halkları arasında yaygın olarak bilinmektedir. Bu destanların başkahramanları olan Abbas, Âşık Garip, Kerem, Kurbanî, Şah İsmail ve Sam Mirze gibi isimlerin bizzat bu eserlerin müellifi (yazarı) olduğu düşüncesi bir ihtimalden öteye geçemez. Zira bu “Hak Âşığı” karakterlerinin çoğu hem Orta Asya Türk halklarında hem de Türkiye’deki halk hikâyelerinde mevcut olan müşterek (ortak) figürlerdir.

Azerbaycan destanları; konuları, olay örgüleri ve yapılarına göre iki ana gruba ayrılır:

1. Kahramanlık Destanları
2. Aşk (Muhabbet) Destanları

Bu ana grupları da kendi içlerinde şu şekilde alt başlıklara ayırmak mümkündür:

- a. Klasik Kahramanlık Destanları (Örn: Dede Korkut, Köroğlu)
- b. Kaçak Destanları (Sosyal eşitsizliğe baş kaldıran figürler)

¹³⁹ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 150.



- c. Aşk Dastanları (Halk hikâyeleri)
- d. Dini-İrfani Dastanlar (Tasavvufi derinliği olanlar)¹⁴⁰

Folklor biliminde “Aşk Dastanları” terimini; bu türün spesifik özelliklerini, sufi dünya görüşüyle ilişkisini ve tasavvuf yolunu yansıtmaya biçimini ilk kez Fuzuli Bayat ileri sürmüştür. Bayat’a göre:

*“Kazaklar ‘ğaşıkname’, Türkmenler ‘romantik dastanlar’, Azerbaycan Türkleri ‘muhabbet dastanları’, Anadolu’dakiler ise ‘halk hikâyeleri’ terimini kullanırlar. Ancak halk sufizminin bu büyük türüne bütünüyle ‘Aşk Dastanları’ (veya Aşk-nameler) demek daha doğrudur.”*¹⁴¹

Aşk dastanlarının en temel karakteristik özelliği, kurgusunun tamamen “buta” (manevi nasip/vergi, vahdetin sembolü) üzerine kurulmuş olmasıdır. Türk-İslam tefekküründe “buta”, Tanrı’nın bir lütfudur ve aslında “tamlik” ve “vahdet” (birlik) sembolüdür. Rüyada butayı veren saki, derviş, mürşit, pîr, Hz. Ali veya Hz. Hızır; aslında âşığı vahdete çağırılmaktadır. Bu dastanlarda hedeflenen vahdete “Hak” dendiği için, ona ulaşmaya can atan kahramana da “Hak Âşığı” (Hakk’a âşık olmuş, Hakk’tan başka bir şey görmeyen, Hak kelamıyla konuşan) denir.¹⁴²

Âşıklıktan (derişlikten) sanatkârlığa geçişi yansıtan bu dastanlarda kahramana rüyada ilahi güçler (Şah-ı Merdan Hz. Ali, darda kalanların imdadı Hz. Hızır, kırklar, pîrlar veya ak sakallı bir şeyh) tarafından buta verilir. Buta motifinin kökleri çok eski dönemlere kadar uzanır. Adaklarla, kurbanlarla ve dualarla evlat sahibi olunması ve ardından bu “emanet” evladın rüyasında aşk şerbetini içerek büyük bir sevdaya düşmesi, kendi içinde özel gelişim evreleri geçirmiş bir yaratıcılık yöntemidir.¹⁴³

Nihayet, buta alan âşık rüyadan uyanır; ancak artık o eski kişi değildir. Kendini garip hisseder, sıra dışı hareket ve davranışlarıyla çevresindekileri hayrete ve telaşa düşürür. Birçok dastanda, âşığın uyanırken

¹⁴⁰ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 256.

¹⁴¹ Bayat Fuzuli. “Mehebbet (eşq) dastanları”, s. 129.

¹⁴² Bayat Fuzuli. “Mehebbet (eşq) dastanları”, s. 131.

¹⁴³ Rzasoy Seyfeddin. Nizami poeziyası: mif-tarix konteksti. Bakı: Ağrıdağ, 2003, s. 68.

ağzının köpürmesi, renginin tamamen solması, hatta fiziksel görünümünün bile değişerek boylu poslu, yakışıklı bir delikanlıya dönüşmesi anlatılır.

Bazen dili tutulur, konuşmaz; bazen de “Derdimi dille desem dilim yanar, sazla diyeyim” diyerek sazı göğsüne bastırır ve doğaçlama (irticalen) şiirler —koşmalar, geraylılar— söylemeye başlar. Rüyada kendisine buta olarak verilen kızın (perinin, güzelin) adını ilk kez bu şiirlerde anar. Onun bulunduğu şehre veya ülkeye doğru yola çıkmak zorunda olduğunu ilan eder.

Klasik aşk dastanlarında, buta alan âşığın anne-babası ve akrabaları onu bu tehlikeli yolculuktan vazgeçirmeye çalışsalar da başarılı olamazlar. Başına gelebilecek musibetler ve belalar onu korkutmaz; çünkü buta alan genç artık bir “Hak Âşığı”dır. Kahraman, rüyasında kendisine aşk şerbetini sunan “Ağa”sına (manevi rehberine) güvenerek yola düşer. Aslında o, bu sefere çıkmaya mecburdur; içtiği aşk şarabının bedeli olarak butanın şartlarını yerine getirmekle yükümlüdür. Örneğin, “Âşık Garip” dastanının kahramanı Resul, sazı sinesine basıp annesine şöyle seslenir:

*“...Elime verdiler ata (ihsan),
Saçı topuğundan öte;
Resul’a verdiler buta,
Ana, Tiflis diyarında.”¹⁴⁴*

Hak âşıklığı geleneği, 19. ve 20. yüzyıllara kadarki aşk dastanlarının çoğunda temel yapısını korumuştur. Zamanla bazı motif farklılıkları veya macera çeşitliliği görülse de; başlangıç, olay örgüsü ve sonuç itibarıyla klasik bir benzerlik ve geleneksellik gözlemlenir.

Fiziksel bir birleşmenin (vunslatın) yaşanmadığı, aşkın tamamen manevi bir yanısa dönüştüğü “Aslı ile Kerem” dastanında, hak âşığı geçtiği manevi evreleri “mahalle” olarak adlandırır. Kerem, viran gönlünün her

¹⁴⁴ Azerbaycan dastanları. III cild. Bakı: Çırağ, 2005, s. 78-79.



mahallesinde farklı bir “hâl” yaşadığını bildiren meşhur koşmasında, yaşadığı psikolojik dönüşümü şöyle dile getirir:¹⁴⁵

*Hâlden hâle düşen viran gönlümün,
Her mahallesinde bir cihan oturmuş.
Gâh şah geda olur, gâh dana nadan,
Gâh her mahallesinde zindan oturmuş.
Bir mahallesinde yediler, beşler,
Bir mahallesinde bezirgân işler.
Bir mahallesinde dokuz dervişler,
Bir mahallesinde pîran oturmuş.
Bir mahallesinde canan can eyler,
Bir mahallesinde gül figan eyler.
Bir mahallesinde bülbül kan eyler,
Bir mahallesinde gülşen oturmuş.
Bir mahallesinde cemalin görem,
Bir mahallesinde güllerin derem.
Bir mahallesinde biçare Kerem,
Bir mahallesinde canan oturmuş.¹⁴⁶*

Kerem’in Ermeni bir kıza (Aslı) âşık olması da sufi dünya görüşü çerçevesinde sunulur. “Abbas-Gülgaz” dastanında ise Abbas’a buta, bir bahçede uyuduğu sırada verilir. Hatta onu uykusundan uyandıramazlar; bir yaşlı kadın onun “aşk uykusunda” olduğunu ve ancak sabah ayılacağını söyler. Âşık Abbas, buta aldığını, kimden aldığını ve butasının kim olduğunu saziyla şöyle beyan eder:

¹⁴⁵ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 304.

¹⁴⁶ Azerbaycan dastanları, 1966, s. 41-42.

*Ağalar ağası, ağalar hası,
Ana, Mevlam bana buta veripdir.
Düldül'ün sahibi, Kanber ağası,
Ana, Mevlam bana buta veripdir.
Hacca gider hacıların hacısı,
Bilen olmaz şirin ağzım acısı,
Benim yarım Mehmet Bey'in bacısı,
Ana, Mevlam bana buta veripdir.
Benim ağam Şah-ı Merdan Ali'dir,
Hükmeylese düşman bağrın eritir.
Abbas der ki, yarım adı Peri'dir,
Ana, Mevlam bana buta veripdir.¹⁴⁷*

Buta alan kişi artık bir “hak âşığı” olur. Nitekim Abbas da meclis-
teki ünlü âşıkları, sahip olduğu bu manevi üstünlükle (Hak âşığı vasfıyla)
“bağlar” (atışmada mağlup eder). Buta alan âşığın gözünde ayrılık sebebi
olan milli mensubiyet, dini aidiyet veya sosyal köken gibi engeller ortadan
kalkar. Âşığın başka bir dine mensup güzele vurulması (Kerem’de olduğu
gibi) veya kendisinin dinler ve mezhepler arasında fark gözetmemesi, mis-
tik bir işaret ve “gönül ibadeti” olarak yorumlanır. Abbas da hüznün ve
kederin en uç noktasında, “zünnar” (Hristiyan mistiklerin bellerine bağla-
dıkları kaba örgü kuşak) bağlamaktan söz eder:¹⁴⁸

*Ne ağlarsın, ne sızlarsın,
Bir derdi beş olan gönül.
Sonunda zünnar bağlarsın,
Gama yoldaş olan gönül.¹⁴⁹*

¹⁴⁷ Azerbaycan dastanları, 1966, s. 116-117.

¹⁴⁸ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 311-312.

¹⁴⁹ Azerbaycan dastanları, 1966, s. 148.



Görünüşe göre bazı aşk dastanlarında gayrimüslim (“tersa”) bir kızı sevmek daha çok sembolik bir anlam taşır; yani âşık, maşukuna kavuşamadığında, fedakârlığın zirvesini simgelemek adına “*Tersa seven Şeyh San’an ben oldum*” der.¹⁵⁰

Hak âşıklığında önemli bir diğer mesele de kahramanların sıra dışı doğumlarıdır. Aşk dastanlarında “evlatsızlık” problemi, adak ve dualarla (nezir-niyaz) doğan çocuk ve onların buta alarak Hak âşığına dönüşmesi sık rastlanan bir olay örgüsüdür. “Aslı ile Kerem”, “Kurbanî”, “Tahir ile Zühre”, “Alihan-Peri”, “Şah İsmail-Gülzar” ve “Şehri-Mehri” gibi dastanlarda bu tema dikkat çeker. Örneğin, “Şah İsmail-Gülzar” dastanında evladın bir derviş tarafından müjdelenmesi şöyle anlatılır:

“Ustalar naklederler ki, Kandahar şehrinde Adil adlı bir padişah vardı. Adil Padişah o kadar zengindi ki, denizler mürekkep, ormanlar kalem olsa devleti hesaplanamazdı. Günlerden bir gün padişah tıraş olmak için bir berber çağırttı. Berber acemiydi; padişahın saçını kesip kılları göğsüne düşürdü. Padişah saçının ağardığını görünce yanık bir ah çekti; ömrünün geçtiğini anladı. Derhal vezirini çağırttı ve yüzünü ona dönüp dedi:

– Ey vezir, sen benim devletimin ve malımın haddi hesabı olmadığını iyi bilirsin. Günüm geçti, başım mezara doğru titrer. Ben öldükten sonra bu mal mülke sahip çıkacak, ocağımı tüttürecek bir evladım yok. De bakalım, bu konuda tedbirin nedir?

*Vezir dedi: – Canım yoluna feda olsun sultanım, sen malını mülkünü üç kısma ayır. İki kısmını fakir fukaraya dağıt; bakarsın hayır duasıyla bir evladın olur.”*¹⁵¹

Hak âşığının nezir-niyazla (adak ve dualarla) gerçekleşen mucizevi doğuşu ve sonrasında yine sıra dışı bir şekilde aşığa dönüşmesi, geleneksel benzerliklere rağmen her dastanda farklı bir renk taşır. Olayların zenginliği, kahramanların karşılaştıkları engeller ve sevda yolunda

¹⁵⁰ Azerbaycan dastanları, C.3, B., 1967, s. 207.

¹⁵¹ Xalq dastanları. II cild. Toplayanı ve tertib edeni E.Axundov. Bakı: Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı, 1961, s. 139.

çektikleri acılar dastanları birbirinden ayırdığı gibi, başlangıçtaki “evlat-sızlık” probleminin ortaya konuluşunda da kendine has incelikler duyulur. Örneğin, halk arasında en çok sevilen dastanlardan olan “Aslı ile Kerem” ile “Kurbani” dastanının başlangıçlarını kıyasladığımızda bu özgünlüğü görebiliriz. Aslı ile Kerem dastanından şu örneğe dikkat edelim:

“...Ziyad Han’ın, kendisi öldüğünde varına devletine sahip çıkacak bir evladı yoktu. Daima evlat hasreti çekerdi; ne kalbi ferahlar ne de yüzü gülerdi.

Ziyad Han’ın ‘Kara Keşiş’ adında zalim bir veziri vardı. Hani derler ya; ‘su akar yolunu bulur’, bu vezirin de çocuğu yoktu. Bir gün Ziyad Han, Kara Keşiş’in bahçesinde oturmuş geçmişten gelecekte sohbet ediyorlardı. Ziyad Han dedi ki:

– Kara Keşiş, ne senin evladın var ne benim. Öldüğümüzde ocağımızı yakacak kimse olmayacak. Gel, yoksulların karnını doyuralım, adaklar adayalım; belki Allah bize bir evlat verir. Üstelik gel şimdiden bir şart keselim.

Keşiş dedi: – Yeter ki evladımız olsun, ne şart dersen razıyım.

Ziyad Han devam etti: – Eğer benim kızım, senin oğlun olursa; kızımı oğluna vereyim. Yok, eğer senin kızın, benim oğlum olursa; sen kızını benim oğluma vereceksin.

Keşiş razı oldu. Ahitleşip ayrıldılar. Ertesi gün Ziyad Han ferman çıkardı, Gence halkını —fakir zengin demeden— bir araya topladı. Açları doyurdu, çıplakları giydirdi, kimsesizlere harçlık verip uğurladı.

‘El ağzı, fal ağzı’ (Halkın duası kabul olur) derler. Halkın duası kabul oldu. Dokuz ay, dokuz gün, dokuz saat ve dokuz dakika geçtikten sonra Ziyad Han’ın bir oğlu, Kara Keşiş’in ise bir kızı dünyaya geldi. Ziyad Han ziyafetler verdi, şenlikler kurdurdu. Oğlanın adını Mahmud (Kerem), kızın adını Meryem (Aslı) koyup onları dadılara emanet ettiler.”¹⁵²

¹⁵² Xalq dastanları. I cild. Toplayanı ve tertib edeni E.Axundov. Bakı: Azərbaycan Dövlət Neşriyyatı, s. 1961, 4-5.



Âşık repertuvarının en çok müracaat ettiği “Kurbani” dastanında da problemin ortaya konuluşu mahiyetçe benzer, ancak biçimsel olarak hayli farklıdır. Bu farkı açıkça görmek için yine örneğimize bakalım:

“Ustalar şöyle anlatırlar ki; Xudaferin Köprüsü ile Aras-Kür kavşağı arasında, Aras boyu yedi yüz yetmiş iki hane yaşardı. Bunların içerisinde pek çok bey ve beyzade vardı; ancak hepsi Dirili Hüseyinalı Han’a bağlıydı. Hüseyinalı Han, çok nüfuzlu ve varlıklı bir han idi. Hüseyinalı Han’ın, ana-baba bir kardeşi olan Mirzeli Han adında bir biraderi vardı. Fakat Mirzeli Han, çok yumuşak huylu bir adamdı ve evladı da yoktu. Babaları sağ iken kardeşler bir arada yaşarlardı; ancak babaları ölünce Hüseyinalı Han kendi oğullarına güvenip kardeşi Mirzeli Han’ı evden kovdu. Babadan kalan o devasa mirastan Mirzeli Han’a bir çürük ceviz bile vermedi. Mirzeli Han nereye el attıysa kapılar yüzüne kapandı; sonunda çaresiz kalıp kendi yoksul kulübesine çekildi ve helal zahmetiyle geçinmeye başladı.

Günlerden bir gün Mirzeli Han karısını çağırıp dedi ki:

“– Hanım, bütün bu felaketler başımıza arkamızda bir evladımız, bir desteğimiz olmadığı için geldi. Derler ki halkın duası kabul olur. Bir kurban adayıp ocağa gidelim, orada adaklarımızı dağıtıp kurbanımızı keselim; yetim fukaraya pay edelim ki belki bir evladımız ola...”

Ertesi gün Mirzeli Han semiz bir kurbanlık alıp ocağa gitti. Adasını dağıttı, kurbanını kesti. Allahü Teala onların kurbanını kabul eyledi. Bir müddet sonra Mirzeli Han’ın ‘on dört gecelik ay gibi’ bir oğlu oldu. Mirzeli Han elinde avucunda ne varsa harca yapıp açları doyurdu, çıplakları giydirdi. Çocuğa ad koymak istediklerinde akıl bir ihtiyar gelip dedi ki:

– Oğlanın adını ben koydum: Kurbani. Çünkü siz onu bir kurban vasıtasıyla buldunuz.”¹⁵³

Aşk dastanlarının bir kısmında butayı veren “Ağa” (Hz. Ali, Hz. Hızır, erenlerin piri, derviş vb.), kahramanın arkasında durarak onu tüm belalardan korur, ateşlerden çekip çıkarır. Nihayet ilham alan aşık, bir “hak âşığı”na dönüşür. Uzun çilelerden sonra sevgilisine kavuşur ve bir usta aşığın gelip dastanı “duvakkapma” (mutlu sonla biten şenlik şiiri) ile

¹⁵³ Azerbaycan mehebbet dastanları. Bakı: Elm, 1979, s. 204-205.

tamamlamasıyla hikaye nihayete erer. Bu tür klasik aşk dastanlarına örnek olarak Kurbanî, Âşık Garîp, Abbas-Gülgaz ve Masum gösterilebilir.

Olay örgüsü esasen buta üzerine kurulan bu dastanlar, aynı zamanda dini-irfani bir karakter taşır. Kahraman, buta aldıktan sonra girdiği tüm mücadelelerde ve karşılaştığı tüm zorluklarda, bu ilahi bağışın gücüyle galip gelir. Rüyasında buta alıp hem bir destan kahramanına hem de bir “Hak Âşığı”na dönüşen genç, artık Hakk’tan başkasını görmez, Hak kelamı ile konuşur ve Hak yolunda canından geçmeye hazır olur. Butayı veren saki, mürşid veya pîr; aslında âşığı vahdete (birliğe) çağırmaktadır.

Buta alan âşık, bir anın içinde beklenmedik bir şekilde değişir; bilgeleşir, kâmilleşir ve ruhsal bir bütünlüğe erişir. Ömründe eline saz almamış bir genç, mahir bir icracıya dönüşür; hitabeti zayıf olan biri, bir hatip olur; beceriksiz görülen biri, elini attığı her işi başarıyla bitirir. Kısacası, hayatında köklü bir dönüşüm gerçekleşir.

“Butanın bir tamlık sembolü olduğunu gösteren en önemli unsurlardan biri de, dastanlarda bu manevi verginin (nasibin) hem oğlana hem de kıza aynı anda verilmesidir. Birbirine kavuşmuş iki ‘buta’, sembolik olarak makro kozmosun bir işareti rolündedir. Ayır ayrı olduklarında tamlığı ifade edemeyen butalar, birleştiklerinde ebedi ve ezeli varlığın fonksiyonel-anlamsal işaretine dönüşürler. Bu bağlamda aşk dastanları; cüzden külle (parçadan bütüne), zerreden tamlığa, yıkımdan dengeye giden yolun poetik bir anlatımıdır. Demek ki aşk dastanlarının özünde; zahiri (görünen) alemin bir yansıması olan batıni (içsel) alemi kavrama ve bu kavrayış sürecinin ancak ‘aşk’ ile mümkün olabileceği fikri yatmaktadır.”¹⁵⁴

Sonuç

Bu bölümde gerçekleştirilen inceleme ve çözümlenmeler neticesinde, “hak âşığı” kavramının Türk kültür ve düşünce sistematiği içerisinde, İslam öncesi ozanlık geleneği ile klasik dönem âşıklık kurumu arasında kurulan en temel ve işlevsel manevi köprü olduğu açıkça

¹⁵⁴ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 267.



görülmektedir. Hak âşıklığı, yalnızca tarihsel bir geçiş aşamasını değil; sanatın ontolojik anlamının, icracının toplumsal statüsünün ve sözün kutsallık zeminindeki işlevinin yeniden tanımlandığı bir zihniyet dönüşümünü temsil etmektedir. Bu çerçevede elde edilen bulgular aşağıdaki temel başlıklar altında değerlendirilebilir:

Birincisi, tarihsel süreklilik ve yapısal dönüşümde âşıklık geleneği, köklerini İslam öncesi Türk toplumlarında görülen şaman-ozan tipolojisinden almakla birlikte, 11. yüzyıldan itibaren İslam tasavvufunun etkisiyle yeni bir kimlik kazanmıştır. Özellikle Yeseviyye ve Bektaşiiyye gibi tarikat çevrelerinde şekillenen irfani düşünce, ozanın kamusal ve ritüel işlevlerini dönüştürerek onu “hak âşığı” kimliği altında yeniden yapılandırmıştır. Bu dönüşüm, basit bir terminolojik değişimden ibaret olmayıp; sanatçının bilgi kaynağının, ilham anlayışının ve toplum içindeki konumunun dini ve metafizik bir zeminde yeniden inşa edilmesini ifade etmektedir. 16. yüzyılla birlikte belirginleşen âşik tipi, bu tarihsel sürekliliğin olgunlaşmış bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

İkincisi, mistik ve psiko-manevi dönüşüm süreci kapsamında âşıklık anlatılarında merkezi bir yere sahip olan rüyada bade içme ya da buta alma motifi, âşığın sıradan bireysel kimliğinden sıyrılarak kutsal bir misona adım attığı inisiyatik bir eşik işlevi görmektedir. Bu rüya deneyimi, geleneksel anlatılarda âşığı bir gecede irticalen şiir söyleyebilen, gizli ilimlere vakıf ve ilahi ilhamla konuşan bir şahsiyete dönüştüren ilahi bir müdahale olarak sunulmaktadır. Dönüşümün ardından anlatılarda yer alan bedensel ve psikolojik değişimler (ten renginin solması, dünyadan el etek çekme, sürekli vecd hâli) ise, sanatın ve sanatçının kutsallığını halk nezdinde tescilleyen sembolik göstergeler olarak işlev görmektedir.

Üçüncüsü, aşkın irfani ve sosyolojik boyutlarıdır ki hak âşığının, destan ve halk hikâyelerinde gerçekleştirdiği yolculuk boyunca yalnızca beşerî bir sevgiliye ulaşmayı amaçlayan bir figür olmadığını ortaya koyar. Bu yolculuk, esasen Hakk’a ve hakikate yönelen metafizik bir arayışı temsil etmektedir. Kerem’in şiirlerinde görülen “gönül mahalleleri” metaforu, bireyin cüz’î varlıktan küllî hakikate ulaşma çabasının poetik bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Buta (bade) motifinin hem erkek hem de kadın kahramana verilmesi ise, makro ve mikro kozmos arasındaki dengeyi,

ruhsal tamamlanmayı ve vahdet düşüncesini simgeleyen güçlü bir sembolik anlatım sunmaktadır. Bu yönüyle âşıklık, bireysel bir aşk anlatısından çok, toplumsal ve kozmik düzenin anlamlandırıldığı irfani bir söylem alanı oluşturmaktadır.

Dördüncüsü, mitolojik miras ve manevi varislik meselesidir. Âşıkların anlatılarda sıklıkla adaklar, dualar ve mucizevi olaylar sonucunda dünyaya gelmeleri, onların toplum nezdinde sıradan bireyler değil, ilahi bir armağan olarak algılandıklarını göstermektedir. İslam öncesi dönemde şamanlarda görülen şifa verme, kehanette bulunma ve kötü güçlere karşı koruyuculuk gibi işlevlerin; âşıklık geleneğinde “Hak kelamını dile getirme”, toplumu irşat etme ve Hz. Ali ile Hz. Hızır gibi kutsal figürlerin manevi desteğiyle yol alma biçiminde devam etmesi, geleneğin mitolojik köklerinin ne denli canlı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu süreklilik, âşıklık kurumunun kültürel bellekteki direncini ve kalıcılığını açıklayan temel unsurlardan biridir.

Özetle hak âşıklığı, âşik edebiyatını salt bir eğlence unsuru ya da estetik söz sanatı olmaktan çıkararak; onu bütüncül bir hayat felsefesi, derinlikli bir manevi yol ve toplumsal hafızayı taşıyan kutsal bir emanet hâline getirmiştir. Bu bağlamda âşığın sazı, yalnızca müzikal bir araç değil; hakikate açılan sembolik bir anahtar olarak anlam kazanmakta; sözü ise hem toplumsal belleği hem de ilahi hikmeti kuşaktan kuşağa aktaran bir cevher niteliği taşımaktadır. Geleneğin yüzyıllar boyunca sarsılmadan varlığını sürdürebilmesi, büyük ölçüde bu kutsiyet anlayışının ve ona yüklenen irfani misyonun bir sonucudur.



BEŞİNCİ BÖLÜM

AZERBAYCAN FOLKLORUNDA ÂŞIK MUHİTLERİ, ÂŞIK OKULLARI VE ÂŞIK KOLLARI ANLAYIŞI ÜZERİNE

Giriş

Azerbaycan şifahi halk edebiyatının en köklü, çok katmanlı ve süreklilik arz eden geleneklerinden biri olan âşık sanatı, yüzyıllar boyunca yalnızca bir söz ve müzik icra biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı taşıyan, kültürel kimliği yeniden üreten ve estetik değerleri kuşaktan kuşağa aktaran özgün bir sanat sistemi olarak varlığını sürdürmüştür. Bu sanat geleneği, tarihsel süreç içerisinde belirli coğrafi merkezler etrafında yoğunlaşmış; usta-çırak ilişkisine dayalı aktarım mekanizması sayesinde hem sanatsal devamlılığını sağlamış hem de farklı dönemlerin sosyal, siyasal ve kültürel koşullarına uyum göstererek dinamik bir yapı kazanmıştır.

Azerbaycan folklorşinaslığında âşık sanatının tarihsel gelişimini ve iç yapılanmasını açıklamak amacıyla uzun yıllardır kullanılan temel kavramlar arasında “Âşık Muhiti”, “Âşık Mektebi” ve “Âşık Kolu” ön plana çıkmaktadır. Bu kavramlar, bir yandan âşık sanatının coğrafi dağılımını ve bölgesel özelliklerini tanımlamaya hizmet ederken, diğer yandan sanatın estetik, icra ve üslup farklılıklarını sınıflandırma çabasının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ancak söz konusu kavramların tanımları, kapsamaları ve birbirleriyle olan ilişkileri konusunda gerek Azerbaycan gerekse Türkiye merkezli araştırmalarda tam bir görüş birliği sağlanamamıştır. Bu durum, kavramların hem teorik hem de uygulamalı düzeyde yeniden ele alınmasını zorunlu kılmaktadır.

Geleneksel yaklaşımlarda “muhit” ve “mektep” kavramları, çoğunlukla belirli bir coğrafi alanla ilişkilendirilmiş; âşıkların yaşadığı, yetiştiği veya sanat icra ettiği bölgeler esas alınarak tasnifler yapılmıştır. Nitekim Gencebasar, Borçalı, Göyçe, Şirvan, Karabağ ve Tebriz gibi merkezler, âşık sanatının güçlü temsil alanları olarak literatürde yerini almıştır.

Bununla birlikte 21. yüzyılda yaşanan köklü sosyo-politik dönüşümler, zorunlu göçler, şehirleşme süreçleri, iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması ve kültürlerarası etkileşimin artması, bu coğrafi temelli sınıflandırmaların açıklayıcılığını büyük ölçüde zayıflatmıştır. Âşıkların artık doğdukları veya yaşadıkları mekânlarla sınırlı kalmaksızın sanatlarını icra etmeleri, geleneksel “muhit” anlayışının sınırlarını belirsiz hâle getirmiştir.

Bu bölümde, söz konusu coğrafi merkezlerin tarihsel ve sanatsal karakteristik özellikleri ayrıntılı biçimde analiz edilmekle birlikte, yalnızca mekâna dayalı tasniflerin âşık sanatının özünü ve sürekliliğini açıklamada yetersiz kaldığı özellikle vurgulanmaktadır. Zira âşık sanatının temel taşıyıcısı, belirli bir bölge değil; ustadan çırağa aktarılan teknik bilgi, şiir anlayışı, müzikal yapı ve estetik dünya görüşüdür.

Bu bağlamda faslın temel amacı, âşık sanatını yalnızca yerel veya bölgesel bir folklor unsuru olarak değil; usta sanatkarların oluşturduğu ve kuşaklar boyunca devam eden bir “sanat soyağacı” ya da diğer bir ifadeyle “âşık kolu” perspektifiyle yeniden değerlendirmektir. “Âşık kolu” kavramı, coğrafi sınırlardan bağımsız olarak, belirli bir ustanın sanat anlayışını sürdüren âşıklar zincirini ifade etmekte ve geleneğin canlılığını açıklamada daha kapsayıcı bir çerçeve sunmaktadır.

Bu doğrultuda bölüm boyunca muhit ve mektep kavramları arasındaki ince fakat belirleyici farklar, farklı araştırmacıların bu kavramlara yüklediği anlamlar ışığında karşılaştırmalı olarak ele alınacak, coğrafi sınırları aşan usta-çırak silsilelerinin (şecerelerin) âşık sanatının korunması ve aktarılmasındaki merkezi rolü ortaya konulacak, tarihsel varlığı tartışmalı olan veya efsanevi nitelik kazanmış bazı figürlerin gelenek üzerindeki etkileri eleştirel bir bakışla değerlendirilecek ve nihayetinde, günümüz koşullarında âşık sanatını yaşatan asıl unsurun sabit bir “muhit”ten ziyade, hâlen üretmeye ve aktarmaya devam eden “yaşayan âşık kolları” olduğu gerçeği bilimsel verilerle temellendirilecektir.

Bu bölüm, âşık sanatını yalnızca tarihsel bir miras olarak ele almakla yetinmeyip, onun günümüzde geçirdiği dönüşümü ve gelecekte hangi kavramsal ve terminolojik temeller üzerine inşa edilmesi gerektiğini tartışan kapsamlı bir akademik zemin sunmayı amaçlamaktadır. Böylece âşık sanatı, donmuş bir folklor unsuru değil; değişen dünyaya rağmen



kendi iç dinamikleriyle varlığını sürdüren canlı bir kültürel sistem olarak yeniden okunacaktır.

5.1. Okul ve Muhit Anlayışları

Âşık edebiyatının daha kapsamlı ve bilimsel bir şekilde öğrenilmesi, her şeyden önce bu sanatın hangi coğrafyada ve hangi karakteristik özelliklerle ortaya çıktığının tespitiyle mümkündür. Âşık edebiyatının akademik tetkiki için, onun teşekkül ettiği coğrafya ve sahip olduğu yerel hususiyetler büyük önem arz eder. Âşık sanatı, halkın yaşamıyla doğrudan bağlantılı olduğu için her devirde yenilenmiş, tekâmül etmiş ve zengin bir sanat formu olarak günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiştir. Bu evrelerin her biri âşık edebiyatının çeşitliliğini sağlamış; farklı muhit ve okulların (mekteplerin) oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Âşık sanatı, sözlü bir kültür olgusu olarak halkımızın milli duyuş ve düşünüş tarzını, saz ve söz birliğini bünyesinde barındıran, klasik geleneğe bağlı bir yaşam felsefesidir. Bu açıdan, âşık edebiyatını incelemek için onun oluşum bağlamına (kontekstine) özel bir dikkat yetirmek gerekir. Âşığın yetiştiği ve sanatsal faaliyetlerini sürdürdüğü sosyal çevre, folklorşinaslıkta “bağlam” (kontekst) olarak adlandırılır.

Âşık sanatını bir “metin” olarak düşündüğümüzde; bu metnin ortaya çıktığı yer ve ortam da o metnin bağlamı olarak kabul edilmelidir. Azerbaycan folklorşinaslığında bu bağlam bazen “muhit”, bazen de “okul/mektep” terimiyle ifade edilir. Ancak bu terminoloji meselesinde araştırmacıların yaklaşımları farklılık göstermektedir.

Azerbaycan halkbiliminde âşık sanatının lokal bölgelere ayrılması hususunda “muhit” ve “okul” terimleri etrafında iki temel yaklaşım mevcuttur:

1. Okul (Mektep) Yaklaşımı: Bazı folklorşinaslar (Q. Namazov, A. Nebiyev, S. Paşayev vd.), bu bölgesel ayrımların eğitim ve ustacıracı ilişkisine dayalı yapısı nedeniyle “okul” terimiyle ifade edilmesi gerektiğini savunurlar.

2. Muhit Yaklaşımı: Diğer taraftan bazı araştırmacılar ise (E. Eldarova, İ. Abbashı, Z. Meherremov vd.), geniş coğrafi ve sosyal etkileşimi kapsadığı için “muhit” anlayışını daha uygun bulurlar.

Bu güncel konudaki araştırmalarda maalesef muhitin sınırları, muhit ve okul kavramlarının karşılıklı etkileşimi henüz tam anlamıyla açıklığa kavuşturulmamıştır. Bu nedenle, âşık yaratıcılığının zenginliğini kanıtlayan muhit ve okulların incelenmesi, âşık edebiyatının bütünlüğünü ortaya koymak bakımından hayati bir rol oynamaktadır.

Âşık muhitleri ve okulları üzerine çalışan bilim insanları (Memmed Hüseyin Tehmasib, Mürsel Hekimov, Azad Nebiyev, Emine Eldarova, Elhan Memmedli, Nizami Halilov, Meherrem Qasımlı vd.) arasında ciddi fikir ayrılıkları mevcuttur. Hatta bazen birbirine zıt bilimsel sonuçlar sunulmuştur. Örneğin; Zaqatala, Gedebev, Kazah ve Şamahı muhitleri veya okullarıyla ilgili ileri sürülen teoriler hala tartışmalıdır. Bu problemlerin varlığı, âşık muhitlerinin oluşum tarihi ve yaratıcılık geleneklerinin monografik düzeyde geniş bir şekilde araştırılmadığını göstermektedir. Dolayısıyla âşık edebiyatında muhit ve okul kavramlarının kesin bir biçimde tanımlanması, hem teorik hem de pratik açıdan büyük önem taşımaktadır.

Âşık edebiyatının bilimsel tetkiki; muhit ve okul (mektep) kavramlarının karşılıklı ilişkisinin öğrenilmesinden geçer. Âşık sanatı, halkın günlük yaşamı, dünya görüşü ve sanatsal tefekkürü ile sıkı sıkıya bağlı olduğundan, bu alanda daha derin ve disiplinler arası araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Muhit ve okulların teorik temellendirilmesi, bilimsel yaklaşımların yeniden gözden geçirilmesi ve modern folklor yöntemleriyle analiz edilmesi; konunun daha iyi anlaşılmasına ve sanatın gelişim tarihinin tam olarak ortaya konulmasına imkan sağlayacaktır.

Âşık sanatının bölgesel özellikleri ve muhit-okul sorunsalı, Azerbaycan folklorşinaslığında üzerinde en çok durulan meselelerden biridir. Bu konuyla ilgili en kapsamlı görüşleri Qara Namazov dile getirmiş ve muhitin kendine has özelliklerini araştırmaya çalışmıştır. Namazov, Batı Azerbaycan âşık muhitlerinin özgünlüğünü vurgulayarak şöyle der:

“Göyçe, Borçalı, Tovuz, Şemkir, Kazah, Gedebev ve Kelbecer mahalleleri saray etkisinden uzak kalmıştır. Bu Oğuz elatı (halkı) yazı yaylada, kıştı ovada geçirmiş; âşık da bu halkın arasında onun manevi zevkine



hitap etmiş; adet ve geleneklerini, yurt sevgisini, kahramanlığını, aşkını ve genel olarak tarihini sanatsal bir biçimde yaşatabilmiştir."¹⁵⁵.

Ancak Namazov'un fikirlerinde bazı noktalar tam olarak aydınlatılmamış, muhitin âşık edebiyatı araştırmalarındaki bilimsel kriterleri üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu yaklaşımın temel eksikliği; âşık muhitlerinin oluşumunda etkili olan sosyal, tarihi ve kültürel faktörlerin yeterince dikkate alınmaması ve bilimsel temellendirmenin yetersiz kalmasıdır. Zira âşık muhitleri yalnızca coğrafi konumla değil; aynı zamanda icra gelenekleri, repertuvar özellikleri ve sosyal-folklorik etkenlerle tanımlanmalıdır.

Ayrıca âşık şiirinin oluşum ve gelişim aşamalarının incelenmesinden, bu sürecin tek başına "okul" anlayışıyla açıklanamayacağı ortadadır. Öte yandan muhitin özgülüğü de şu şekilde açıklanabilir:

*"Azerbaycan'da âşık şiirinin doğuşu ve belirli bölgelerde kendine has gelişim evreleri geçirmesi 'âşık muhitleri' olarak adlandırılır. Bu muhitler başlangıçta bireysel bir karakter taşımış, zamanla muhite özgü sanatkârlık ilkeleri işlenmiş; geleneksel söz, saz ve icra özellikleri şekillenmiştir. Ancak bugüne kadar Azerbaycan âşık muhitlerinin birbirinden farklılaşan sanatkârlık yolları, konu ve formları, şiir şekli ve tekniği ile müzikal özellikleri tam olarak saptanamamıştır. Buna rağmen âşık muhitlerinin oluşum tarihi ve bazı temel özellikleri incelenmiştir."*¹⁵⁶.

Bu tespitler aslında muhit ve okul kavramlarının teorik temellerinin daha derinlemesine araştırılması gerektiğini ve âşık yaratıcılığına çok boyutlu bir bakış açısıyla yaklaşmanın zaruretini ortaya koymaktadır.

Muhit ve okul (mektep) kavramlarının karşılıklı ilişkisi, Azerbaycan folklorşinaslığında hâlâ tartışmalı bir konudur. Okul (Mektep) anlayışı; sanatın coğrafi sınırları dahilinde icra geleneğini, özel havaları (havacat), çalgı aletlerinin çeşitlerini ve destan anlatma geleneğini ihtiva eder. Okul kavramı sadece saz-söz icrasını değil, aynı zamanda o bölgenin tarihi-coğrafi şartlarında şekillenen kültürel-tarihi kompleks yapıyı da kapsar.

¹⁵⁵ Namazov Qara. Aşığın sazı ve sözü. Bakı: Yazıcı, 1980, s. 24.

¹⁵⁶ Bayat Fuzuli, Folklor dersleri, s. 159.

Diğer taraftan Muhit anlayışı, daha geniş bir çerçeveyi kapsamakta olup âşık sanatının sosyo-psikolojik, etnik-coğrafi ve icra yönlerini kendisinde birleştirir. Bu nedenle aslında “muhit” denildiğinde, belirli bir arazide âşık sanatının kendine has özelliklerini şekillendiren sosyo-kültürel bağlam (kontekst) kastedilmektedir.

Folklorşinasların sıkça kullandığı bu iki kavram arasındaki farkı netleştirmek için şu kriterler üzerinde durmak gerekir:

1. Tarihi-Bölgesel Özellikler: Âşık sanatının yayıldığı bölgenin tarihi-coğrafi şartları.
2. İcra Anlayışı: Okulun (mektebin) belirli ezgilerle (havacat) ilişkisi ve çalgı aletlerinin (saz, balaban, koltuk davulu vb.) çeşitliliği.
3. Sosyo-Kültürel Faktörler: Âşığın yetiştiği sosyal çevre ve sanatın aktarılma yolları (usta-çırak münasebeti).
4. Kültürel-Tarihi Komplekslik: Okulun kültürel-tarihi konumu, mezhepsel özellikler, tarikat ve tekke etkileri.

Âşık sanatının bölgesel özellikleri ve muhit-okul problemlerinin aydınlatılması, bu sahanın bilimsel olarak incelenmesi için elzemdir. Gerek Qara Namazov’un Batı Azerbaycan âşık muhitleri hakkındaki fikirleri gerekse diğer araştırmacıların “okul” anlayışına yaklaşımları şunu göstermektedir; âşık sanatı ne tam olarak muhit ile ne de tamamen okul kavramı ile sınırlandırılabilir. Mevcut durumda, folklorşinaslar arasında “muhit” ile kastedilenin aslında “okul”, “okul” ile kastedilenin ise aslında “muhit” olduğu durumlar ortaya çıkmaktadır.

Genelde âşık okulları, esasında repertuar, havalalar, icra üslubu, yerel ağız (diyalekt), destan anlatım tarzı, saz çalma tekniği, okuma tekniği (vokal), ses yüksekliği ve tını özelliklerinin yanı sıra tekli veya topluluk (ansambl) halindeki performansları bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Ancak bu farklılık görece bir anlam taşır; zira aynı özellikler aşağıda göreceğimiz üzere âşık muhitlerinde de mevcuttur. Nitekim, yukarıda adını andığımız okullar, bazı folklorcular tarafından isimleri değiştirilmeden doğrudan “âşık muhiti” adı altında gruplandırılmıştır.

Âşık edebiyatının bölgesel özellikleri ve muhit-okul sorunsalı, Azerbaycan folklorşinaslığının en aktüel meselelerinden biridir. Bu



meselenin doğru çözülmesi, âşık sanatının sistemli ve bilimsel incelenmesi için bir zorunluluktur. “Muhit” terimi daha çok sosyo-kültürel ve etnik-coğrafi özellikleri yansıtırken, “Okul” terimi âşık sanatının somut icra geleneklerini temsil etmektedir.

Muhit terimi, belirli bir coğrafi alanda âşık sanatının sosyo-kültürel bağlamını ifade eder. Bu bağlam; âşığın yetiştiği mekanın tarihi-coğrafi şartlarını, etnik-kültürel alt yapısını (substrat) ve sosyo-ekonomik faktörlerini kapsar. Örneğin; “Karabağ âşık muhiti” denildiğinde, Karabağ bölgesinde şekillenen âşık sanatı ve bu sanatın beslendiği özel yaratıcılık yöntemleri kastedilir.

Okul (Mektep) ise daha ziyade âşık sanatının somut icra üsluplarını, ezgi (havacat) repertuarını ve teknik özelliklerini tanımlar. Örneğin; “Göyçe âşık okulu” tabiri, Göyçe bölgesinde doğmuş, kendine has müzik ve şiir geleneklerine sahip olan icra tarzını ifade eder. Bu meselenin zorluğu, temel olarak belirli bölgelerin âşık sanatı hakkındaki farklı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Mesela; Kazah, Tovuz, Şemkir ve Gence birlikte tek bir âşık muhiti mi sayılmalı, yoksa her biri ayrı birer âşık okulu olarak mı sınıflandırılmalıdır? Bu sorunun cevabı, bölgelerin birbirine yakın etnik-kültürel bağları ve icra üsluplarının benzerliği ile doğrudan ilişkilidir.

Azerbaycan folklorşinaslığında genel olarak kabul görmüş âşık okulları şunlardır:

Gence-Şemkir

Karabağ

Göyçe

Borçalı

Şirvan

Karadağ

Tovuz

Tebriz

Urmiye

Çıldır

Derbent

Bu okulların ayırt edici temel özellikleri şunlardır:

- Repertuvar Farklılığı: Her okulun kendine özgü destan, türkü ve ezgi (havacat) repertuarı mevcuttur.
- İcra Üslubu: Saz çalma tekniği, icra biçimi ve ses (vokal) özellikleri okuldan okula değişkenlik gösterir.
- Anlatım ve Destan Söyleme Tarzı: Diyalekt ve ağız farkları, her okulun şiirsel ve anlatsal özelliklerine etki eder.
- Sunum Formu: Bazı okullarda toplu (ansambl) icra yaygınken, diğerlerinde solo performanslar ön plandadır.

Asıl sorun, birçok folklorcunun bu okulları “muhit” adı altında sınıflandırmasıdır. Bu durum, iki kavramın birbirine karışmasına yol açmaktadır. Örneğin; “Göyçe okulu” ve “Göyçe muhiti” ifadeleri birbirinin yerine kullanılmaktadır. Oysa Göyçe âşık okulu doğrudan icra üslubuyla ilgiliyken; Göyçe muhiti, bu üslubun içinde yetiştiği sosyo-kültürel ortamı kapsamaktadır.

Bu problemin bilimsel çözümü şu adımlarla sağlanabilir:

1. Araştırma metodolojisi ile âşık sanatının muhit ve okul ayrımında kullanılan araştırma yöntemleri birbirinden farklılaştırılmalıdır.
2. İcra kriterleri açısından okulun tanımlanmasında icra tekniği ve müzikal repertuvar temel alınmalıdır.
3. Sosyo-kültürel yaklaşımla muhitin belirlenmesinde bölgenin etnik-kültürel özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır.
4. Tüm bu yaklaşımların yeniden değerlendirilmesinden folklorcuların farklı bakış açıları karşılaştırmalı olarak analiz edilmeli ve yeni bir bilimsel sentez oluşturulmalıdır.

Bu sınıflandırma, Azerbaycan âşık sanatının coğrafi bir kimlik ve sosyolojik bir harita olduğunu çok iyi özetliyor. Özellikle Çıldır, Tebriz ve Derbent gibi bugün farklı devlet sınırlarında kalan bölgelerin de bu listeye dahil edilmesi, sanatın tarihsel ve kültürel bütünlüğünü koruması açısından stratejik bir öneme sahip.



Âşık sanatının bölgesel ve yerel bağlamlarda incelenmesi, âşık edebiyatının bütüncül tablosunu ortaya koymak açısından önemlidir. Muhit ve ekol kavramlarının birbirinden ayırt edilmesi ve açık biçimde sınıflandırılması, bu alandaki bilimsel araştırmaların metodolojik temelini güçlendirecektir. Muhit ve ekol meselesi çözüme kavuşturulmadıkça, âşık sanatının tarihsel gelişim sürecini tam anlamıyla kavramak mümkün olmayacaktır.

Âşık sanatının bölgesel özellikleri, hem icra tekniği hem de yaratıcı üslup bakımından çeşitlilik gösterdiğini kanıtlamaktadır. Bu farklılıkların araştırılması ve sistemli hâle getirilmesi, âşık muhitleri ve ekolleri bağlamında daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Azerbaycan âşık sanatının bölgesel özellikleri, farklı muhit ve ekollerin oluşmasına yol açmıştır. Âşık muhitlerinin doğru biçimde sınıflandırılması ve her bir muhitin kendine özgü niteliklerinin incelenmesi, bu kadim sanatın kapsamlı bir şekilde öğrenilmesi için gerekli bir koşuldur. Muhit ve ekol kavramlarının doğru biçimde ayrılması, hem âşık sanatının bilimsel temellendirilmesine hem de onun sosyo-kültürel mahiyetinin derinlemesine analizine hizmet etmektedir.

Âşık sanatında muhit kavramı, belirli bir coğrafi bölgenin sosyo-kültürel yapısının saz ve söz yaratıcılığı üzerindeki etkisini ifade eder. Araştırmacılar arasında bu bölünmelerle ilgili farklı yaklaşımlar bulunsa da temel kriterler; icra üslubu, repertuar zenginliği ve yerel geleneklerdir.¹⁵⁷ Azerbaycan âşık muhitlerini ilk kez bilimsel bir tasnife tabi tutan araştırmacı Emine Eldarova olmuştur. Eldarova'nın tasnifi şu üç ana gruptan oluşur:

1. Göyçe-Kelbecer, Nahçıvan ve Borçalı Âşıkları
2. Gence, Şemkir, Tovuz ve Kazah Âşıkları
3. Şamahı, Kürdemir ve Salyan Âşıkları.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Bkz. Eldarova Emine. Azerbaycan aşık seneti. Bakı: Elm, 1986; Qasımlı Meherrem. Aşık seneti (qaynaqları, tarixi, yaranışı ve mühitleri). Bakı: Ozan neşriyyatı, 1996.

¹⁵⁸ Eldarova Emine. Azerbaycan aşık seneti.

Bu bölümlendirme, icra üsluplarının özgünlüğüne ve bölgelerin kültürel-manevi geleneklerine dayanmaktadır.

Diğer yandan Tariyel Memmedov, Eldarova'nın bu tasnifini daha da derinleştirmiş ve muhitlerin sayısını artırarak müzikal üsluplar ile saz çalma teknikleri üzerinden detaylı bir analiz sunmuştur. Memmedov'un yaklaşımı, her muhitin bireysel karakterini ve teknik farklılıklarını (parmak baskısı, mızrap vuruşu, ses aralıkları) ön plana çıkarmaktadır.¹⁵⁹

İlerleyen sayfalarda; Eldarova, Namazov ve Memmedov'un çalışmalarından sentezlenen veriler ışığında her muhitin kendine has özelliklerini inceleyeceğiz. Bu incelemeyi yaparken her muhitin önde gelen, ekol olmuş bir âşığının şiirini örnek olarak sunacağız.

Bu muhitlerin ayrılmasındaki temel faktörleri müzikal yapı bakımından her bölgenin kendine has "hava"ları (ezgileri) ve makamsal tercihleri olarak belirtmek, ayrıca enstrüman tercihinin, yani sazın büyüklüğü (ana saz, cüre saz) ve diğer çalgılarla (balaban, gaval) olan ilişkisini açısından ele almak gerekir. Doğal olarak buraya edebi tercihlerde özellikle bazı bölgelerdeki destan anlatıcılığını, bazılarında ise lirik koşmaların daha baskın olmasını da ilave etmek gerekir.

5.1.1. Gencebasar Âşık Muhiti

Gencebasar âşık muhiti; Azerbaycan'ın Goranboy, Göygöl (eski adıyla Hanlar), Daşkesen, Gedebey, Şemkir, Tovuz, Gazah ve Ağstafa rayonlarını kapsamaktadır. Buradan da anlaşıldığı üzere, Gencebasar âşık muhitinin coğrafi sınırları Gazah, Tovuz, Goranboy, Daşkesen, Göygöl, Gence, Şemkir ve Gedebey gibi büyük idari bölgeleri içine alır. Buna rağmen, bu muhit içinde birbiriyle sınır komşusu olan Gazah ve Tovuz âşıklarının icraları farklılık gösterdiği gibi, Gedebey ve Şemkir âşıkları da birbirlerine benzememektedirler. Araştırmacı ise bunları dikkate almadan, bu bölgeleri aynı muhitin âşıkları olarak incelemiştir.

Yüksek icra kabiliyetiyle seçilen Gencebasar âşıklarından; Yahya Bey Dilgam, Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalğanlı, Öysüzlü Samet,

¹⁵⁹ Memmedov Tariyel. Azerbaycan aşık yaratıcılığı.



Hınnalı Kasım, Seyfeli Penah, Alimerdanlı Necef, Hayyat Mirze, Hasan Mülkölü, Meftun Aziz, Mikail Azaflı ve Şihli Muhammed gibi yaratıcı sanatkârlar yetişmiştir. Bu âşık muhiti 18-19. yüzyıllarda Bozalganlı Âşık Caferkulu, Âşık Hüseyin Şemkirli, Âşık Mirze Samet ve başkaları; 20. yüzyılda ise Âşık Hüseyin Cavan (Goranboy), Âşık Mirze Bayramov, Âşık İmran Hasanov, Âşık Ekber Caferov, Âşık İslam Yusufov, Âşık Gara Mevlamov ve diğer görkemli âşıklarla temsil olunmaktadır.

Gencebasar âşıkları, icranın saz-balaban ortaklığına dayanmasına önem verir, “yürek” (hızlı/akıcı) okuma tarzını tercih eder ve icra sırasında hareketli danslar kullanırlar. Ancak burada, Gazah âşıklarının büyük çoğunluğunun saz-balaban eşliği olmadan âşık havalarını icra ettiğini de unutmamak gerekir. Daha somut bir şekilde ifade etmek gerekirse, Gencebasar âşıkları esasen balabancılardan refakatinde ve dansa yer vererek sahne alırlar.

Gencebasar âşık bölgesi, ayrıca kadın âşıkların sayıca fazlalığı ile de seçilen bir muhittir. Buradaki ezgilerin (havacat), bölgenin genişliğinden dolayı birkaç varyantı mevcuttur. Gencebasar âşık muhiti, gerek edebi gerekse müzikal yaratıcılık bakımından âşık muhitleri içerisinde kendi “dest-i hattı” (üslubu) ile temayüz eder. Bu âşık muhiti, bir bakıma Borçalı ve Göyçe âşık muhitlerinin kesişme noktasında bulunduğu için her iki muhitten de beslenmiştir.

Gencebasar âşık muhiti daha çok tarikatlarla bağlantılı olmuş, bu durum da yaratıcılıklarında daha belirgin hale gelmiştir; hatta bu güçlü etki altında bölgenin âşıkları imamlardan, Kerbela’dan, Hz. Ali’den ve Ehl-i Beyt’ten daha çok bahsetmişlerdir. Özellikle bu bölgede Aldede Ocağı ve diğer pirlere (ziyaretgahlara) bağlılık, âşıkların yetişmesinde mühim rol oynamıştır. Gencebasar âşık muhiti en özgün sanatkârlarından biri de Âşık Mikail Azaflı’dır.

Gencebasar muhiti lirik ve dini derinliğini yansıtan şiir örneklerinden nünuneler:

*İsteyen ağlar yâda düşende,
Ölüm gibi acıdır tadı hicranın.
Şimdi hak uyumuş, haksız oynuyor,*

*Vusluttur düşmanı, yâdi hicranın.
Dertli yaratılmışım, gülmedi bahtım,
Dağlardan yıkıldım, sellerle aktım.
Beladan tacım var, tufandan tahtım,
Olmuş saltanatım odu hicranın.
Devran beni haksız vurdu bin taşta,
Bu kaza-kaderi yazan var başta.
Azaflı, sabreyle, unutma, yaşa,
Hiç olmaz sevinci, şadı hicranın.¹⁶⁰*

Bu muhitin bir diğer şairi olan Şair Heveskar (Allahverdi Hacılyev), “B” harfi üzerine (elifebe/elif lam tarzı) yazdığı dini şiirinde şöyle der:

*Bismillahla pekişmişim, pişmişim,
Böyle bed (kötü) başlama, bede bedem bed.
Beşer bendesiyim baştan binadan (ezelden),
Barışmam, bedasıla (soysuza) bedem bed.¹⁶¹*

5.1.2. Borçalı Âşık Muhiti

Borçalı (Gürcistan’ın bugünkü Marneuli rayonu), Başkeçit (Dmanisi), Karayazı (Gardabani) ve Karaçöp (Sagarejo, Bolnisi) mahallerinde yaşamış ve eser vermiş âşıkları kapsayan çevreye bilimsel literatürde Borçalı Âşık Muhiti (bazı araştırmacılara göre okulu) denir. Okuma, çalma ve davranış tarzındaki vakurluk (lengerlilik) ve bunun yanı sıra âşığın icra sırasında az hareketli olması, bu muhitin en karakteristik özelliğidir.

Borçalı âşıklarının bir diğer özelliği de tek saz icracılığı sanatına sahip olmalarıdır. Burada şunu da belirtmek gerekir ki; Borçalı, Çıldır ve

¹⁶⁰Aşık Mikayıl Azaflı. Zindan mektubları. Tertib edenler M.Mikayılızı, H.Azaflı. Bakı: «MBM» Basım Evi, 2013, s. 27.

¹⁶¹XX esr Qazax aşıkları ve el şairleri. Toplayan İ. Qesebova. Bakı: Nurlan, 2009, s. 432.



Urmiye âşıkları çoğunlukla tek bir çalgı aletiyle sahne almayı tercih ederler. Yani âşığa balaban veya zurna eşlik etmez; âşık sanatı yalnızca sazı ile icra eder.

Öte yandan Borçalı âşık muhiti, yaratıcı (müellif) yönünden ziyade icracı yönüyle tanınır. Ancak bu muhit, çalma ve okuma yetkinliği (kâmilliği) bakımından diğer muhitlerden daha ileri bir seviyeye ulaşmıştır. Borçalı âşık muhiti tarihsel gelişimine bakıldığında; 19. yüzyılda Urmiye'nin Dol Dizisi köyünden gelen Dollu Ebuzer'in, mensubu olduğu çevrenin çalma ve okuma tarzını bu bölgeye taşıdığı, Borçalı âşıklarının da bunu benimseyerek özgün bir icra biçimi kazandığı görülür.

Bu nedenle Borçalı ekolü, Urmiye âşık muhitinden gelen icra etkisinin altında şekillenmiştir. Bunu, Borçalı âşıklarının repertuvarında yer alan; “Dol Hicranı”, “Mansırı”, “Gurbeti Kerem”, “Behmeni” gibi birçok saz havasının varlığı da kanıtlamaktadır. Bununla beraber Borçalı âşıkları; “Memmedbağırı”, “Başhanımı”, “Sultanı”, “Garibi”, “Mihayi”, “Fahri”, “İbrahimi”, “Garakaharı”, “Fahralı Mühammesi”, “Fahralı Dilgami” ve “Borçalı Yurt Yeri” gibi orijinal havalar da yaratmışlardır.

Borçalı âşık muhiti; Dost Pirmemmed, Kul Allahkulu, Dollu Ebuzer, Şair Nebi, Şair Ağacan, Hındı Memmed, Sadık Sultanov, Kuşçu İbrahim, Emrah Gülmemmedov, Âşık Sona, Hüseyin Saraclı, Alhan Karayazılı, Kamandar Efendiyev, Nureddin Kasımlı, Âşık Göyçe, Ahmed Sadahlı ve diğer birçok kıymetli sanatkârdan oluşmaktadır. Borçalı âşıklarının icra tarzı, âşığın herhangi bir havayı saz üzerinde büyük bir maharetle sergilemesine dayanır. Bu bölgenin Âşık Emrah ve Âşık Kamandar gibi üstad âşıkları vardır. Borçalı âşık muhiti en tanınmış temsilcilerinden biri ve kendine has sanat yolu olan isim ise Âşık Hüseyin Saraclı'dır:

Aman lele (usta), tanyorum yolları,

Bu yol bana eren yolu, er yolu.

Biri hayra, biri şerre çağırır,

Allah yolu, iblis yolu, şer yolu.

Neye lazım sandık dolu hazine,

Altın üstünde altın yılan gezine.

*Ben düşmüşüm hakikatin izine,
Gerek değil servet yolu, zer (altın) yolu.
Her bir kesin ameli var, işi var,
İştahı var, tamahı var, dişi var,
Âşıklara meydan veren kişi (er) var,
O gösterir bendesine her yolu.
Saraçlı'yım, yaralarım bitişir,
Can bağında şen bülbüller ötüşür.
Bir gün gidip Yaradan'a yetişir,
Sanat yolu, zahmet yolu, ter yolu.¹⁶²*

Gencebasar muhitinin aksine (ki orada saz-balaban ortaklığı esastır), Borçalı'da sazın tek başına hükümanlığı söz konusudur. Bu da âşığın hem vokal hem de enstrümantal yeteneğinin çok yüksek olmasını gerektirir. Ayrıca bu muhit Dollu Ebuzer aracılığıyla gelen Güney Azerbaycan (Urmiye) etkisi, Borçalı'yı kuzey ve güney âşık sanatları arasında bir köprü haline getirmiştir. Bundan dolayıdır ki icra sırasındaki "lengellilik" (ağırbaşlılık), sanatın eğlence yönünden ziyade destansı ve felsefi yönünün ön planda tutulduğunu gösterir.

5.1.3. Ağbaba-Çıldır Âşık Muhiti

Bu muhit (okul); tarihsel olarak Çıldır-Kars-Erzurum-Ahıska-Ağbaba-Şöreyel-Posof hattı boyunca geniş bir coğrafyayı kapsamıştır. 18. yüzyılın sonlarına kadar geniş bir alanı içine alan ve Osmanlı Devleti sınırları dahilinde kendi kültürel-coğrafi bütünlüğünü koruyan bu âşık muhiti, 19. yüzyılda Rusların bölgeyi işgali neticesinde ikiye parçalanmıştır.

Bugün Ağbaba-Çıldır bölgesi; Türkiye, Gürcistan ve Ermenistan topraklarında yer almaktadır. Türkiye sınırlarında kalan kısmı Çıldır adını

¹⁶² Aşık Hüseyin Saraçlı. Şeirler, söylemeler. Bakı: Yazıcı, 1992, s. 42.



taşımakta, Ermenistan'a katılan kısmı Ağbaba (Amasya) ve Kızıлкоç (Gukasyan) bölgelerini kapsamakta, Gürcistan'a katılan kısmı ise Meshet-Cavaheti (Ahıska) olarak adlandırılmaktadır.

Bu muhitin kendine özgü dil ve lehçe özellikleri, saz-söz repertuarı ve icra gelenekleri vardır. Azerbaycan âşık sanatının müzik repertuarı bakımından en zengin bölgelerinden biri olan Çıldır-Ağbaba muhiti, sanata çok sayıda saz havası eklemiştir. Bunlar arasında şunlar sayılabilir:

“Ağbabayı”, “Deyişme”, “Diyarbakiri”, “Karacaoğlan”, “Kurdoğlu”, “Köynebaşı”, “İfhanı”, “Gülendamı”, “İskenderi”, “Otalı”, “Otuz Biri”, “Hoşdamağı”, “Çuhuroba”, “Çıldır Divanisi”, “Çalpapak”, “Şahseveri”, “Sümmani”, “Şenlik Mirzecanısı” vb.

Saz havalарının bu denli çokluğu, Ağbaba-Çıldır âşık muhitinin bestecilik geleneğinin ne kadar güçlü olduğunu kanıtlamaktadır. Ancak bugün Ermenistan sınırları içerisinde kalan Ağbaba ve Kızıлкоç bölgelerinde hiçbir Azerbaycan Türkü kalmadığından, “Ağbaba-Çıldır Âşık Muhiti” artık daha çok bilimsel bir terim olarak kullanılmaktadır. Muhit, Ağbaba âşıklarının bölgeden sürgün edilmesiyle (deportasyon) kesintiye uğramış olsa da tarihi özellikleri bakımından paha biçilemez bir değere sahiptir.

Bu muhitin; Kul Garani, Usta Polat, Ömer, İrfani, Sefili, Âşık Hasta Hasan, Âşık Şenlik, Âşık İskender Ağbabalı ve Âşık Paşa Göydağı gibi tanınmış temsilcileri vardır. Örnek olarak, Âşık İskender Ağbabalı'nın sürgün (deportasyon) neticesinde terk edilen ve hasretle anılan yurt yerlerini bir bir saydığı şu koşması vardır:

*Ne oldu Ellerkent – soğuk pınarlı,
Çivinli, Kuzukent – serin yaylalı.
Güllüce, Balıklı – aziz konuklu,
O geçen devranlar hani, görünmez.
Öysüz, Karabulak dağın döşünde,
Şurabat, Tepeköy gölün başında.
Yeniyol, Göllü'ye yolun düşende,*

*Selamlar alanlar hani, görünmez.
Çaybasar Düzkent 'le dururdu koşa,
İbiş, Konçalı 'ya edelim temaşa.
Eğərçi, Mağaracık 'a yolumuz düşe,
Meclisi kuranlar hani, görünmez.
Taşköprü, Okçuoğlu – o şirin dilli,
Güllübulak köyü bahçeli, güllü...
Karaçanta köyü, alt yanı yollu,
Güzeller, ceylanlar hani, görünmez.
Dile getirmeyelim o Amasya 'yı,
Gurbetçi deyince kuruyor kanım.
İskender, cesedim od tutup yanır,
Kesilen kurbanlar hani, görünmez.¹⁶³*

Bu muhitin başlıca özellikleri bir kıyaslama ile ortaya çıkmaktadır. Borçalı muhiti usta-çırak silsilesini ve solo saz icrasını korurken; Ağbaba-Çıldır muhiti, Osmanlı-Azerbaycan sentezinin en güçlü yaşandığı “bes-teci” bir ekol olarak öne çıkar. Ayrıca 19. yüzyıl Rus işgali, sadece siyasi bir sınır değil, aynı zamanda bu kadim sanatın coğrafi bütünlüğüne vurulan bir darbe olarak nitelendirilmiştir.

5.1.4. Göyçe Âşık Muhiti

Göyçe tarihen âşıklar yurdu olarak tanınmaktadır. Bu muhit; Barsarkeçer, Keve, Aşağı Karanlık ve Çemberek bölgeleri ile Laçın ve Kelbecer rayonlarında yayılmıştır. Azerbaycan âşık sanatında; Memmedhüse-yin, Âşık Alı, Âşık Elesger, Âşık Muharrem, Âşık Musa, Âşık Talıp, Âşık

¹⁶³ Aşık İsgender Ağbabalı. Ayırdılar Ağbabadan. Tertib eden: T.Semimi. Bakı: Ozan, 1998, s. 33.



Mirze Beyler, Şişkayalı Âşık Aydın, Âşık Aziz, Usta Abdulla, Abdülazim, Nevres İman ve daha onlarca dev sanatçının yaratıcılığı ile temsil olunur.

Göyçe âşık muhiti, Azerbaycan âşık sanatının tasavvuf ve tarikatlarla en güçlü bağı olan koludur. Hiçbir âşık muhitinde Göyçe'deki kadar dini temalara, Hz. Ali'ye ve imamlara şiir ithaf edilmemiştir. Gelişimi esasen 17. yüzyıldan başlayan Göyçe muhiti; Tebriz-Karadağ, Urmiye ve Zencan âşıklarının bu bölgeye gelmesiyle şekillenmiş, sonraları ise kendine has özgün bir sanat yolu çizmiştir.

Güney Azerbaycan'dan bu bölgeye gelen Ak Âşık Allahverdi gibi üstatların kurduğu sanat okulu ile biçimlenen Göyçe muhitinde, Âşık Elesger gibi zirve bir isim ortaya çıkmıştır. Bu muhit, sadece kendi içinde kalmamış, diğer bölgeleri de derinden etkilemiştir. Örneğin; Göyçe ve Dereleyez, hem icra hem de repertuar bakımından birbirine çok yakındır. Aynı şekilde, idari olarak Gencebasar muhiti içinde zikredilseler de Kelbecer âşıkları da esasen Göyçe muhitinin güçlü etkisi altındadırlar.

Bu âşık muhitinde; bağlama, kıfılent, muamma ve deyişmelerin yanı sıra tecnisin (cinaslı şiir) birçok türü gelişmiştir. Tarihsel süreçte Kelbecer-Laçın ve Gedebev âşıklarının repertuarı ve icra üslubu da Göyçe Âşık Okulunun bir devamı niteliğinde şekillenmiştir. Âşık havalarının (ezgilerinin) zenginleşmesinde de bu muhitin rolü büyüktür. Örneğin; “Göyçeğülü”, “Göyçe Karagözü”, “Göyçe Güzellemesi”, “Köhne Göyçe”, “Memmedsöynü”, “Necefi” ve benzeri saz havaları bizzat bu coğrafyada doğmuştur. Göyçe âşık muhitinde, sazın tek başına çalındığı solo enstrümantal icra geleneği titizlikle korunmaktadır.

Âşık edebiyatının “mühür ismi” Âşık Elesger'in şu irfani koşması, muhitin karakterini özetler:

“Beli” (Evet) deyip yol-erkâna gelmişim,

Nakşolmuş sinemde aşkın kitabı.

Çeşm-i Nübüvveti âşık olmuşum,

Bir soruya veririm yüz bin cevabı.

Cevher sözüme meclislerde yayılır,

Arif ondan murat alıp ayılır.

*İbadet eyleyen mümin sayılır,
Cömertliğin ondan çoktur sevabı.
Haktır söziim, yetiresin ispata,
Yeme riba, meyl eyleme gybata.
Şeriatta haramdır zina-leffata,
Ondan bed (kötü) yazarlar hamrı-şarabı.
Halık'ından utan, benden utanma,
Şeceretü'l-mevti hiç kolay sanma.
Gerçeğe kail ol, gafil dolanma,
Haktır mizan, Sırat, kabir azabı.
Eğer zerre kalsa humusun, zekâtın,
Asla kabul olmaz oruç, namazın.
Hak katında mühürlenmez beratın,
Salarlar boynuna ateşten tenabı...
Yazık Elesger'im, zar u bivefa,
Öyle iş tut, olsun derdine deva.
Aldanmışsın nefse, bulupsun heva,
Derk eyleyip kanmamısın hesabı.¹⁶⁴*

Göyçe âşık muhitinin lirik şiirleri, özgün üslubu ve meclis idare etme tarzıyla seçilen bir diğer sanatkârı da Nevres İman'dır. Kısa ömründe çok sayıda âşık şiiri kaleme alan ve icra eden Nevres İman'ın şu bendleri Göyçe âşıkları arasında oldukça meşhurdur:

*Gözyaşım mektubu gasit elinde,
Okuyup ahvalim bilen ağlasın.
Can verdim istekli canan yolunda,
Dert-i gamım haber alan ağlasın.
Uçtu ruhum, gitti gelmez nefesim,
Yaralı bülbül gibi kesilmez sesim.*

¹⁶⁴ Aşık Elesger. Eserleri. Tertib edeni, ön sözün müellifi: İ.Elesger. Bakı: Şerq-Qerb, 2004, s. 28-29.



*Yalnızım bu elde, yoktur kimsem,
Garip kaygısına kalan ağlasın.*¹⁶⁵

Göyçe muhiti tasavvufi derinliğiyle seçilir. Nitekim Âşık Elesger'in şiirinde görüldüğü üzere, Göyçe muhiti sadece bir müzik okulu değil, aynı zamanda şeriat ve tarikat kaidelerinin halk diliyle anlatıldığı bir irfan mektebidir.

5.1.5. Dereleyez Âşık Muhiti

Göyçe muhiti ile sıkı bağlı olan Dereleyez âşık muhiti veya okulu, bugünkü Ermenistan topraklarında kalan Sallı, Hors, Kabaklı, Karakaya, Keşişkent ve Soylan köylerini kapsar. Sanat hayatında; Âşık Paşa, Şair Tehmez, Âşık Celil, Dellek Halef, Âşık Esed, Âşık Behmen, Âşık Kahraman ve diğer birçok âşığın yaratıcılığı ile temsil olunur. Geleneksel sanat anlayışı bakımından Göyçe âşık muhitine oldukça yakın olan, hatta Göyçe'nin bir devamı niteliğindeki Dereleyez muhiti; icra, çalış ve reper-tuar zenginliğiyle öne çıkar.

Dereleyez âşık muhitinin icrası, saz ve balaban ortaklığına dayanır. Bu bölgede, “yüyük” (hızlı/akıcı) tempolu okuma tarzına ve müziğin ritmine uygun dinamik hareketlere özel bir önem verilir. Dereleyez muhiti-nin, yerel yaratıcılığı ve icracılığı yansıtan kendine has bölgesel-mahalli çizgileri mevcuttur.

Muhitin en önemli ismi, kendisinden sonra birçok âşık yetiştiren ve on iki adet yeni âşık havası besteleyen, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında yaşamış Âşık Celil'dir. Âşık Celil; Dereleyez sanatına “Baş Celili”, “Orta Celili”, “Ayak Celili”, “Kahramanı”, “Dereleyez Geraylısı”, “Kaytarma” ve “Badamı” gibi havalar kazandırmıştır. Âşık Celil'in şiirle-rinden günümüze sadece beşi (üç koşma ve iki tecnis) ulaşabilmiştir:

¹⁶⁵ Göyçe aşıkları ve el şaitleri. III cild. Tertib eden H.İsmayılov. Bakı: Nurlan, 2011, s. 315.

*Hasta iyileşir mi ağrı (ilacı) olmazsa,
Yiğit seçilir mi yağrı (düşmanı) olmazsa.
Sinende akrabanın dağı (yarası) olmazsa,
Kaçışta ceylanla yarışmak olur.
Celil'in dilinde, kalbinde Allah,
Geçer günahından, geçer Şahınşah.
Büyük üstatlardan ders alıp vallah,
Üstatlık adına erişmek olur.¹⁶⁶*

5.1.6. Nahçıvan Âşık Muhiti

Bu muhit; Şerur, Şahbuz, Sederek ve Ordubat rayonlarında yayılmıştır. Nahçıvan âşık muhitinin şekillenmesi 18. yüzyıla rastlar; bu dönemin en kudretli saz-söz sanatkârı ise Âşık Süleyman'dır. Onun açtığı sanat yolu; Ali Hanhanımoğlu, Çobankörelî Âşık Cafer, Âşık Memmedcafer, Âşık Abbas Dehri, Âşık Muhtar, Gülalî Memmed, Âşık Fetullah, Âşık Azim, Âşık Sultan, Âşık Dedekişi, Âşık Aslan, Âşık Abbas, Âşık Hasan, Âşık Yusuf Sederekli, Âşık Nabat, Âşık Bayramalı, Âşık Hamid Ağama-lıyev ve diğçerlerinin eserleriyle temsil edilir.

Nahçıvan âşık muhiti, esasen Dereleyez âşıklarının bu bölgedeki faaliyetleriyle biçimlenmiştir. Özellikle Dereleyezli Âşık Celil'in ömrünün son yıllarını Nahçıvan'da geçirmesi, bu muhitin daha da gelişip serpilmesini sağlamıştır.

Diğçer taraftan, bu muhitin gelişmesinde ve şekillenmesinde Urmiye âşık sanatının rolü yadsınamaz. Nahçıvan'da âşıklar, saz ve balaban eşliğinde sahne alırlar. İcra prensipleri bakımından İrevan, Dereleyez ve Urmiye âşık muhitlerinden çok büyük farklılıklar göstermeyen Nahçıvan muhiti; âşık edebiyatına hem söz hem de saz besteciliğı alanında önemli başarılar kazandırmıştır. Bu başarılarla örnek olarak şu havaları (ezgileri) göstermek mümkündür: “Nahçıvani”, “Nahçıvan Gülü”, “Ordubadi”, “Köhne Nahçıvan”, “Ağır Şerili”, “Yüngül (Hafif) Şerili” vb.

¹⁶⁶ Mustafayeva Afaq. “Dereleyezli Aşık Celil”, Xalq cebhesi 22 fevral 2019, s. 14.



Nahçıvan âşık muhitinin gelişiminde el şairlerinin de büyük emeği geçmiştir. Onların âşık tarzında kaleme aldıkları şiirler, icracı âşıklar tarafından meclislerde ve düğünlerde sıkça seslendirilmiştir. Muhitin meşhur isimlerinden biri olan ve 19. yüzyılda Sederek köyünde yaşadığı tahmin edilen, günümüze çok az eseri ulaşmış sanatkar Âşık Ali Xanxanımoğlu'dur:

*Gözü bademdir, gerdanı mina,
Şişedendir solu, sağı güzelin.
Kâbe kandilidir göğsü-rânâ,
Koynu içi cennet bağı güzelin.
Başına örtmüştür ak nazik cuna (tül),
Yakılmış ellere al-elvan kına.
Cemali lağ (alay) eder güne hem tana,
Yanakları gül yaprağı güzelin.
Ali görmemiştir senin gibi nevcivan,
Hükmündedir Gence, Şeki, İrevan.
Seher yeli esti, açıldı giriban,
Korunak olup gece bağı güzelin.¹⁶⁷*

Nahçıvan âşık muhitinde bahar temalı şiirlerin çoğunlukta olması, bu bölgede doğa tasvirli âşık şiirinin ne kadar yaygın olduğunu göstermektedir. Baharın coşkuyla anlatıldığı örnekler; Ululu Kerim, Gülali Memmed, Âşık Abbas Dehri, Âşık Nabat, Âşık Yusuf ve Âşık Fetullah gibi isimlerin eserlerinde rastlıyoruz. Örneğin, 19. yüzyılda Nahçıvan'ın Şerur bölgesinde yaşamış icracı âşık Gülali Memmed'in "Kurban Olduğum" koşmasında, bir âşığı tıpkı baharın gelişinde olduğu gibi her mevsimde zamansız ayrılık hissi yakar:

*Bahar olunca bahçenize bar gelir,
Güz olunca dağınıza kar gelir.*

¹⁶⁷ Seferov Yusif. Naxçıvan aşıkları ve el şairleri, s. 39.

*Senden ayrı düşmek bana ar gelir,
Uyan, gözlerine kurban olduğum.*¹⁶⁸

5.1.7. Karabağ Âşık Muhiti

Karabağ âşık muhiti dedikte Azərbaycan'ın Şuşa, Ağdam, Fuzuli, Berde, Hocalı, Hocavend, Cebrail, İmişli, Beylegan, Ağcabedi ve Terter rayonlarını kapsamaktadır. Karabağ âşık muhiti, Azərbaycan'ın en kadim âşık muhitlerinden (okullarından) biridir. Bu muhitin sanat hayatı 16.-18. yüzyıllar arasında en hararetle ve canlı dönemini yaşamıştır. Bu devirde Karadağ ve Karabağ âşık muhitlerinin yetiştirdiği Kurbanı, Lele, Abdalgülablı Valeh gibi kudretli saz-söz sanatçıları yaşamıştır.

Farklı dönemlerde yaşamış olan Âşık Samet, Maralyanlı Âşık Peri, Âşık Abbasgulu, Âşık Necefgulu, Âşık Duman, Âşık Şıkar, Âşık Cabbar ve diğer üstatların yaratıcılığı ile Karabağ âşık muhiti daha da gelişmiştir. Bu bölgeye ait âşık havaları esasen saz ve balaban eşliğinde ifa edilir. “Aran Güzellemeşi”, “Karabağ Dübeyti”, “Karabağ Kaytağı”, “Karabağ Kaytarması” gibi saz havalarının isimleri; ayrıca Kurbanı'ya ait “Divani”ler ve Abdalgülablı Valeh'e atfedilen “Ayak Sarıtel”, “Orta Sarıtel”, “Baş Sarıtel” gibi silsile havalar Karabağ âşık muhitinin özgünlüğünü ortaya koymaktadır.

*Başına döndüğüm toya (düğüne) gelenler,
Minnnet edin boyu çınar oynasın.
Düşün ayağına, dönün başına,
Beli nazik, gümüş kemer oynasın.
O beste dilberim sözden küsmesin,
Rahmin, şefaatin bizden kesmesin.
Özgeler göğsüne kadem basmasın,
Kalem kaşlı gözü humar oynasın.*¹⁶⁹

¹⁶⁸ Şahmemmedli Güntac. Naxçıvan aşıklarının yaradıcılığında bahar mövzusu Şerq qapısı 2022, 4 aprel.

¹⁶⁹ Namazov Qara. Azərbaycan aşık seneti, s. 62.



Karabağ âşık muhitinin en tanınmış temsilcilerinden biri olan ve üç şiir ile destan kitabının müellifi Âşık Haspolat'ın şu şiiri de âşıklar arasında çok bilinmektedir:

*Kervanlar göçmüş, yurtta kalmışım,
Çiğlik atıp her yana haber salmışım,
Aşka düştüğüme pişman olmuşum,
Bu gizli matlabı anla, sana diyeyim.*¹⁷⁰

5.1.8. Şirvan Âşık Muhiti

Şirvan âşık muhiti Azerbaycan'ın Şamahı, Gobustan, İsmayılı, Ağsu, Göyçay, Ağdaş, Zerdab, Ucar, Kürdemir, Hacıgabul, Sabirabad, Salyan, Bilasuvar rayonlarını ve hatta Masallı, Lenkeran bölgelerini de birleştirmesi bakımından Azerbaycan'daki en büyük âşık muhitidir. Okuma tarzında ve çalma üslubunda hanendelik (mugam) tarzını belirgin bir şekilde yansıttığı için, Şirvan âşık muhitinin müzik repertuarı geleneksel âşık repertuarından önemli ölçüde farklılık gösterir. Bunun yanı sıra, muhitin coğrafi alanı çok geniş olduğundan bazı farklı icra tarzlarına da rastlamak mümkündür.

Şirvan âşık muhiti, coğrafi olarak komşu olmasa da kendisinden uzakta bulunan Güney Azerbaycan muhitlerine, özellikle de Karadağ ve Tebriz âşık okullarına gelenek ve icra tarzı bakımından yakındır. Öyle ki, Şirvan ve Tebriz âşıklarının havaları ve icra tarzları birbirine ne kadar yakınsa; Göyçe ve diğer Batı âşık muhitlerinden de bir o kadar uzaktır ve aralarında köklü farklar vardır. Tüm bu farklılıklar; aşiret-kabile birliklerinin kültürel mirası, tarihsel geçmişleri, yerel gelenekler vb. ile şekillenmiştir. Bu farklılığın temelinde ise Şirvan'da tarihsel olarak gelişen hanendelik sanatının özgünlüğü yatmaktadır.

¹⁷⁰ Aşiq Xaspolad Coşğun. Qelbimde nisgilli hekayetim var. Bakı: Tehsil, 1999, s. 27.

Şirvan âşık muhiti veya okulu; oldukça geniş bir coğrafi alanı, farklı etnik bölgeleri ve mezhep çeşitliliği olan yerleri bünyesinde barındırır. Masallı, Bilasuvar, Neftçala ve Salyan'dan başlayan sınırlar; Aran bölgesinde Saatlı, İmişli ve Sabirabad'dan geçerek Şamahı'ya ulaşır; Ağsu, Göyçay, Ucar, Zerdab ve Ağdaş ile devam edip Deveçi ve Kuba ile tamamlanır. Yirmi beşe yakın idari-toprak birimini, yani rayonu kapsayan bir okul veya muhitin, doğal olarak tek bir sanat yolundan veya ortak edebi-estetik kriterlerinden bahsetmek mümkün değildir.

Hatta bu yetmezmiş gibi; belirgin farkları ile ön plana çıkan ve farklı âşık geleneklerine sahip olan Şeki, Gah, Zagatala-Balaken, Derbent ve Kusar da Şirvan âşık muhiti adı altında birleştirilmektedir. Ancak son dönem araştırmaları göstermektedir ki; yukarıda adı geçen bölgelerin ezgileri (havacat) farklı olduğu gibi icra tarzları ve kullanılan müzik aletleri (saz, balaban, koşa nağara, gaval) de farklılık arz etmektedir. Kısacası, Şirvan âşık muhiti başlığı altında hangi bölgelerin toplanması gerektiği meselesi hâlâ çözülememiş bir sorun olarak kalmaktadır.

Şirvan âşık muhiti; 16-17. yüzyıllardan başlayarak Âşık Dostu, Âşık Baba Şirvani, Âşık Rüstem, Âşık Salih (17-18. yüzyıllar); 19-20. yüzyıllarda ise Padarlı Âşık Zeki, Neburlu Âşık Badam, Âşık Mirze Bilal, Âşık Beyler Gadirov, Âşık Penah Penahov, Âşık Ahmed Rüstemov, Abbas Musahanlı (Gobustan), Âşık Barat, Âşık Hanmusa (Şamahı), Âşık Evezi, Âşık Yanvar (İsmayılı), Âşık Haşim (Kuba), Âşık İhtiyar (Salyan), Âşık Ferhad, Âşık Ehliman (Ucar), Âşık Ağamurad (Şamahı), Âşık Muhammed Şirvanlı ve diğer birçok sanatkârın yaratıcılığını kapsar. Elbette, buraya sonradan “keşfedilen” Molla Kasım'ı dahil etmezsek, Şirvan'da âşıklık sanatı 16. yüzyıldan daha geriye gitmemektedir.

Şirvan âşık muhitinde, hanendelik (makam) sanatının etkisiyle âşık havalarının kendine has bir icra formu oluşmuştur. Havalar, önce âşığın sazıyla yaptığı doğaçlama (improvizasyon) solo icrası ile sunulur; bazen giriş kısmında muğam (makam) parçaları da seslendirilir. Âşık havaları; saz, balaban, nağara ve koşa nağaranın eşliğinde, dans unsurlarına da yer verilerek icra edilir.

Bu sebeple; dans karakterli “Pişro” havaları (bu türde on ikiye yakın hava vardır), “Şikeste”ler (dokuz şikeste havası mevcuttur) ve



“Şeşengi” (üç hava bilinmektedir) gibi bölgeye has özgün âşık havalarının çok sayıda varyantı bu arazide geniş bir yayılım göstermiştir. Hem şiirleri hem de okuma tarzlarıyla seçilen Şirvan âşık muhitinde, “güzelleme” tipi şiirler oldukça yaygındır.

Burada, Âşık Ahmed’in teknik bir beceri gerektiren “cığalı mühammes” (her bendin arasına ek mısraların yerleştirildiği form) türündeki eserinden bir bendi örnek olarak sunuyoruz:

*Bahardır, seyre çıkıp nazlı yârim bağda gelir,
Sanki bir gül açılıp ebrîşim budakta gelir,*

*Gâh gülür, gâh danışır, hepsinden önde gelir,
Tavus gibi cilvelenip gör keyifle damakta gelir.*

Gel maralım,

Derdin alım,

Sor ahvalim,

Gül cemalim,

Kurban olum.

Şuh dilberimsin gülüm!

Taze terimsin gülüm!

Tac-i serimsen gülüm!

Güzel perimsin gülüm!

Baht yıldızımsın gülüm!

Göster gül cemali sen,

Sevindir mahali sen.

Salma geylü-galı sen,

Giyinmişsin alı sen.

Öyle bil ki, servi-revan şahtır, çıkıp tahta gelir.¹⁷¹

¹⁷¹ Aşık Ehmed. İten sazım. Bakı: Şur neşriyyatı, 1995, s. 105-106.

Bununla beraber, sade ve akıcı bir tarzda, sazla okunmak üzere yazılmış şiirler de çoğunluktadır. Aşağıda, sadece Şirvan’da değil, tüm Güney (Aran) bölgesinde meşhur olan Âşık Şakir’in; doğa ile kederi, gam ve kasaveti ustalıklarla birleştirdiği bir şiirini sunuyoruz:

*Sürüp kervanını gitti civanlık,
Yüz çağırırsan, yönü beriye dönmez.
Yıllar geçtikçe ömür kısalır,
Ötüp geçen günler geriye dönmez...
Şakir, ömür dağlarına sis düşüp,
Nergis uzaklaşmış, lale gen düşüp,
Görür artık saçlarıma den düşüp,
Vefasız nazlı periye dönmez.¹⁷²*

Batı muhitlerinin (Göyçe, Borçalı) aksine Şirvan, sazın yanına balaban ve vurmali çalgıları (nağara) ekleyerek âşık sanatını bir “halk orkestrası” formuna dönüştürmüştür. Şirvan âşığı, sadece bir ozan değil, aynı zamanda muğam perdelerine hakim bir hanende gibidir. İcrasındaki teknik zenginlik, bölgenin klasik müzik kültürüyle iç içe geçmesinden kaynaklanır. Şirvan muhitinin bir özelliği de pişroların bu bölgede ortak bir paydada buluşmasıdır.

Diğer taraftan Karabağ, saz ve balabanın lirik uyumuna odaklanırken; Şirvan muhiti “âşık-mugam” senteziyle adeta bir orkestra yapısı sunar. Şirvan sadece merkez bölgeyi değil, güneye doğru Lenkeran’a kadar uzanan bir etki alanına sahiptir. Şirvan âşığının sesindeki “hanende” sesi ve tarzı, bölgenin klasik müzik kültürüyle olan derin bağından kaynaklanır.

¹⁷² Qeniyev Seyfeddin. “Görür artıq saçlarıma den düşüb...”, Xalq Cebhesi qezeti 2016, <https://www.xalqcebhesei.az/news/literature/14839.html>



5.1.9. Derbent Âşık Muhiti

Bu âşık muhiti, eski Samur kazası ile bugünkü Kuba-Haçmaz ve Şeki-Zagatala bölgelerini kapsamaktadır. Derbent âşık muhitine ait olduğu bilinen 16. yüzyılın ilk saz-söz sanatkârı Bayat Abbas'ın yüksek sanatsal değere sahip olan koşma ve geraylıları bu ekole damgasını vurmuştur. Daha sonra 17.-18. yüzyıllarda Derbent'te yaşayıp eser vermiş olan Ma-sum Efendi'yi de bu muhitin önemli temsilcileri arasında gösterebiliriz.

Derbent âşık muhiti; Yersulu Âşık Emin, Sefilli Memmed, Halid Karadağlı, Ahmed Hümeydi, Velikentli Fetali, Âşık Konak Bey, Âşık Tahirbey, Âşık Niftulla gibi sanatkârların yanı sıra, Derbent çevresinde yaşayıp yaratmış olan Varhiyanlı Memmed (Zagatala), Molla Cuma (Şeki), Haltanlı Tağı, Âşık Soltan, Âşık Gendab (Kuba), Âşık Seferali Karacallı ve diğer sanatkârların eserleriyle temsil edilir.

Bu âşık muhitinde enstrümantal eşlik saz, balaban ve bazen nağara ile yapılır; enstrüman olarak ise “cüre saz” (küçük saz) daha çok tercih edilir.¹⁷³ Derbent âşık muhitinin bir diğer özelliği de saz havalarının (ezgilerinin) sayıca çok fazla olmamasıdır. Burada öne çıkan havalar arasında “Derbendi” ve “Kuba Keremi” yer alır. 20. yüzyıldan itibaren Derbent âşık muhitinin zayıfladığı görülmektedir. Kuşkusuz, Derbent muhitinde kendinden sonra bir okul (mektep) yaratmayı başarmış en büyük sanatkâr Molla Cuma'dır:

*Ey cemaat, sevdim güzeller şahını,
Döndü derhal, ben diyeni demedi.
Umut ile tuttum aşkın yolunu,
Kaşı hilal, ben diyeni demedi.
Anladım ki sevda başta kalacak,
Gittikçe ahvalim yaman olacak.
Bu gül rengim saralıp da solacak,
Bahtı ikbal, ben diyeni demedi.
Cuma da Mansurdek dârın önünde,*

¹⁷³ Memmedov Tariel. Azerbaycan aşık yaratıcılığı, s. 54-56.

*Takdirin de kazası var önünde,
İstedim ölmeyi ben yâr önünde,
O Zülcelal, ben diyeni demedi.*¹⁷⁴

Derbent âşık muhiti kapsamında değerlendirilen Zagatala âşıklarından, “hak âşığı” (ilahi ilham alan) kabul edilen Âşık Memmed’in şu koşması dikkat çekicidir:

*Bu ne yoldur, ne fermandır bilmenem,
İzin verin yollar, aman günüdür.
Bülbül olup öz bağımdan ötmedim,
Sararmayın güller, aman günüdür.
Memmed’in gönlü ah u zardadır,
Bahtım kötü gitmiş, işim dardadır.
Hiç bilmem akraba-kardeş nerededir,
Haber verin eller, aman günüdür.*¹⁷⁵

Derbent muhitinde küçük sazın (cüre saz) baskın olması, bölgenin daha kıvrak ve seri bir icra yapısına sahip olduğunu, ancak bu yapının zamanla zayıfladığını gösterir. Derbent muhiti Molla Cuma gibi bir âşığın etkisi altında kalmış ve sanat yönünü onun poetik yapısı üzerinde kurmuştur. Derbent muhiti, kuzey sınırlarında yer alması sebebiyle 20. yüzyıldan itibaren Azerbaycan âşık merkezlerinden biraz daha kopuk bir gelişim süreci izlemiştir.

5.1.10. Save Âşık Muhiti

Save âşık muhiti esasen Save-Hemedan-Kum bölgesini kapsar; yerel nüfusun büyük çoğunluğu Halaj (Xalaç) boyundan oluşmaktadır. Burası İran’daki tereke-Türkmen halkının meskûn olduğu bölgedir ve bazı

¹⁷⁴ Molla Cüma. Eserleri. Tertib eden P.Efendiyev. Bakı: Şeri-Qerb, 2006, s. 97.

¹⁷⁵ Mensimova Zümrüd. Zaqatala aşık mühiti. Bakı: Folklor İnstitutu, 2014, s. 40.



özellikleriyle diğer âşık muhitlerinden ayrılır. Öncelikle belirtmek gerekir ki; Save âşıkları, kullandıkları çalgı aletine “saz” değil, çökür/çoğur derler. Bu enstrüman; dokuz telli, dokuz burgulu (aşıklı) ve dokuz “kaburgalı” (tekne dilimli) bir müzik aletidir. Save âşıklarının bu çalgısı, Tebriz-Karadağ ve Zencan âşıklarının sazlarıyla hemen hemen aynı yapıdadır. Bu muhitte solo (tek saz) icracılığı değil; âşığa eşlik eden balabancı ve defçinin (gavalcı) de yer aldığı bir grup icrası söz konusudur.

Save âşık muhitinin saz havaları da orijinalliliğiyle seçilir. Bu havalara örnek olarak; “Savegülü”, “Hemedan Geraylısı”, “Hemedan Dübeytisi”, “Zergari”, “Rudbari”, “Türkümani” ve “Mehterhani” gösterilebilir. Ayrıca bu muhite has icra geleneğinde; “Kelekiler” (Yorgun Keleki, Kelle Keleki, Kosalar Keleki, Köç Keleki, Gon Keleki ve Devezeni Keleki) ile “Leylanalar” (Bir Ayak, İki Ayak, Üç Ayak, Dört Ayak, Beş Ayak vb.) adıyla bilinen özgün silsile havalar (havacat) mevcuttur.¹⁷⁶

Save âşık muhitinin görkemli temsilcileri arasında; Muhammedali Sofular, Muhammedhasan Sengekli, Yusuf Verganlı, Âşık Azizhan, Sıdkali Rizayi, Ahmed Rahmeti, Haydar Mahmudi, Hüseyinali Hüseyini, Balahan Bayat, Gıyas Cabbari, Ali Ramazani, Taki Muhid, Muhammedi Bağrı, Muhammedi Efşar ve Sefer Daneki yer almaktadır.

5.1.11. Urmiye Âşık Muhiti

Güney Azerbaycan’ın Urmiye, Hoy, Maku, Selmas ve Sulduz topraklarını kapsayan Urmiye âşık muhiti; Dollu Mustafa, Balovlu Miskin, Dollu Muhammed, Âşık Ferhad, Âşık Rüstem, Revzeçaylı Âşık Abdürrahim, Âşık Lütfali, Âşık Ali Kırmızıbaş, Âşık Aslan Hoylu, Âşık Derviş, Âşık Dehkan, Âşık Cevad ve diğer sanatkarların yaratıcılığı ile temsil edilir.

Urmiye âşık muhiti, her ne kadar Karadağ-Tebriz muhitiyle ortak özelliklere sahip olsa da, Güneyin temel âşık ocaklarından biri olarak Azerbaycan âşık sanatı ile Anadolu âşık sanatı arasında bir köprü rolü

¹⁷⁶ Kafkasyalı Ali. İran türklere âşık muhitleri. Erzurum: Eser Ofset, 2006, s. 208-209.

oynamaktadır. İcra prensibi olarak tek saz (solo) icracılığın dayandığı için Borçalı muhitine benzerlik gösterir. Ancak Urmiye muhiti, saz havalarının (ezgilerinin) bolluğu ve çeşitliliği ile öne çıkar.

Bölgenin zengin repertuarından bazı örnekler şunlardır: “Hicrani”, “Helebi”, “Şekeryazı”, “Gurbeti”, “Hoy Emrahısı”, “Avcı Geraylısı”, “Taciri”, “Revzegeyralı”, “Semayi”, “Siyastabulu”, “Muhteremi”, “Urmani Divanisi”, “Şarki” ve “Urmiye Güzellemesi”.

Save muhitindeki “Çökür” çalgı aleti, sazın tarihsel köklerine (Dede Korkut dönemindeki kopuzdan geçiş evrelerine) bir işaret fişegi gibidir. Save’de orkestral (balaban ve def ile) bir yapı varken, Urmiye tıpkı Borçalı gibi ozan geleneğinin en saf hali olan solo icrayı korumaktadır. Urmiye, Azerbaycan’ın âşık yaratıcılığı ve geleneği ile en yoğun uğraşan bölgelerinden biridir. Bunun dışında Urmiye muhiti, coğrafi olarak Türkiye sınırına yakınlığı sebebiyle Anadolu ve Azerbaycan âşık üsluplarının harmanlandığı, geçişken bir bölgedir.

5.1.12. Karadağ-Tebriz Âşık Muhiti

Bu muhit; Güney Azerbaycan’ın Tebriz, Merend, Sereskend, Maraga, Şebüster, Serab, Geleyver, Eher ve Meşkin mahallerinde yayılmıştır. Karadağ-Tebriz âşık muhiti, tarihsel olarak bu bölgelerden çıkan yetenekli sanatkarlarla şöhret kazanmıştır.

Bu muhite has zengin repertuvarda şu saz havaları yer alır: “Karadağ Şikestesi”, “Tebriz Dübeytisi”, “Karadağ Tecnisı”, “Ceyranı Kerem”, “Dohabeyi”, “Gurbeti”, “Narınçı”, “Kaytarma”, “Şeqayıqı”, “Koca Divanı”, “Osmanlı Divanisi”, “Şah Hatayı Divanisi”, “Abbas Güzellemesi”, “Ahmed Güzellemesi”, “Arazbarı”, “Celili”, “Cengi Köroğlu” ve diğerleri.

Azerbaycan âşık sanatında esasen “Hak Âşıkları” yetiştirmiş olan Tebriz-Karadağ muhiti, kuruluşundan bu yana hem icracı hem de yaratıcı bir merkez olarak faaliyet göstermiştir. Bu bölgede; Âşık Nimet, Âşık Necf Binisli, Âşık Hudayar, Âşık Eyyub, Şebüsterli Âşık Geşem, Âşık Ali Tebrizli, Aziz Şahnazi, Resul Kurbani, Merendli Tağı, Kerkerli Muhammed, Hasan İskenderli, Gafar İbrahimi, Yedullah Şekibi, İsmail Gamberi,



Veli Abdi, İman Daniş, Yakup Binisli, Âşık Polat, Cengiz Mehdipur, Cengiz Biriya, Mahbub Halili, Nevruz Çemeni ve Âşık Ferhad gibi isimler meşhurdur.

Burada havalar genellikle saz, balaban ve def (gaval) eşliğinde icra edilir. Ancak bazı havaların solo icrası sadece sazla veya bazen balabanla da yapılabilmektedir.

5.1.13. Kaşkay Âşık Muhiti

Bu muhit, esasen Kaşkay bölgesinde yaşayan âşıkları kapsar. Kaşkay âşıkları, ayakta değil genellikle oturarak çalıp söylerler. Müzik aleti olarak setar kullanırlar. Bazı kayıtlara göre Kaşkay âşıkları kadim zamanlarda “çağır” adlı enstrümanı da çalmışlardır. Bu muhitte âşığa ney ve dümbek (tombak) çalanlar eşlik eder. Hatta modern dönemde keman ve viyola kullanımına da rastlanmaktadır.

5.1.14. Zencan Âşık Muhiti

Zencan âşık muhiti; Ebher, Hürremdere, Sultaniye, Geydar ve Niydec bölgelerini kapsar. Tebriz âşıkları gibi Zencan âşıkları da icra sırasında saz, balaban ve def üçlüsünden faydalanırlar. Zencan muhitinde balabancı ve defçilerin (gavalcıların) çoğu güzel bir sese sahip oldukları için, geleceğe göre meclisin belirli anlarında âşıkla birlikte şarki söylerler.

Zencan muhitinin önde gelen âşıkları arasında; Âşık Azizhan, Âşık Necefali, Âşık Hacıali Hürremdereli, Âşık Hanmurat, Âşık Allahmedet, Âşık Kurban Ziyabadi, Âşık Ali Ekberi, Âşık Nevruz, Âşık Gulamhüseyn Deşdegi, Âşık İbrahim Şahseven ve Âşık Sultanali Mirverdi gösterilebilir.

Zencan muhitindeki havalar, diğer bölgelerden farklılıklar gösterir. Bunlardan bazıları şunlardır: ”Abbasi Şehriyari”, “Agabeyi”, “Atüstü Köroğlu”, “Ayak Şikeste”, “Cahangiri”, “Döşeme”, “Dübeyti”, “Eyvazi Köroğlu”, “Firengoğlu”, “Kaytarma Keremi”, “Gence Keremi”, “Haleyli

Şikestesı”, “Hançoban”, “Kelle Köroğlu”, “Orta Şikeste”, “Sürütme Şehriyari”, “Şirvan Şikestesı” ve “Yorgun Kerem”.¹⁷⁷

Bazen âşık muhitlerinin sayısı, Güney Azerbaycan âşıklarının bulunduğu coğrafı konuma göre daha da artırılarak sunulmaktadır.¹⁷⁸ Ancak bu küçük çaplı yerel kollar hakkında elimizde henüz yeterli bilimsel veri bulunmamaktadır.

Bir sonuca bağlamış olursak Tebriz ve Zencan muhitleri, Şirvan muhitine benzer şekilde saz-balaban-def üçlüsünü kullanarak orkestral bir zenginlik sunduğu ortaya çıkar. Kaşkay âşıklarının “setar” ve “ney” kullanımını, Türk âşık sanatının İran yerel müzik kültürüyle girdiği etkileşimi ve tarihsel dönüşümünü göstermesi açısından benzersizdir. “Haqq Âşığı” kavramının bu bölgelerde hala çok güçlü olması, sanatın sadece eğlence değil, manevi bir yol (tarikât/marifet) olarak görüldüğünün kanıtıdır.

5.2. Muhit ve Okul Kavramlarının Özellikleri

Genel olarak hem Güney hem de Kuzey Azerbaycan âşık muhitlerini yaklaşık olarak şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1. Gencebasar âşık muhiti
2. Borçalı âşık muhiti
3. Göyce âşık muhiti
4. Dereleyez âşık muhiti
5. İrevan âşık muhiti
6. Çıldır âşık muhiti
7. Şirvan âşık muhiti
8. Derbent âşık muhiti
9. Karabağ âşık muhiti
10. Nahçıvan âşık muhiti
11. Karadağ-Tebriz âşık muhiti

¹⁷⁷ Kafkasyalı Ali. “İran türkleri âşık muhitleri”, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/ali_kafkasyali_iran_turkleri_ashik_muhitleri.pdf, s.121-123

¹⁷⁸ Bkz. Kafkasyalı Ali. İran türkleri âşık muhitleri. Erzurum: Eser Ofset, 2006.



12. Urmiye âşık muhiti
13. Zencan âşık muhiti
14. Horasan âşık muhiti
15. Save âşık muhiti
16. Kaşkay âşık muhiti

Sıralanan bu çevreler, bazı folklorcular tarafından “okul” (mektep) olarak adlandırılmakta; okul kavramının ne olduğu ve özellikleri (muhit kavramında olduğu gibi) açıklanmaya çalışılmaktadır.

Yukarıda belirtilenleri özetleyecek olursak şu sonuçlara varabiliriz: Göyçe, Tovuz, Borçalı, Gence-Şemkir, Şirvan, Karabağ, Tebriz, Urmiye, Çıldır, Derbent ve Şirvan muhitleri arasında; âşık havaları, icra tarzı, saz çalma tekniği, vokal tekniği ve solo/ansambl performansları bakımından belirgin farklar vardır.¹⁷⁹

1. Solo İcra: Borçalı, Çıldır ve Urmiye âşıkları sadece tek başlarına sahne alırlar.
2. Karma İcra: Tovuz, Gence-Şemkir, Karabağ ve Nahçıvan sanatkârları hem tek başlarına hem de balaban eşliğinde meclis kururlar.
3. Ansambl İcra: Şirvan ve Tebriz âşıklarının hem ezgileri hem de icra tarzları kökten farklıdır; buralarda ansambl (saz, balaban, def/nağara) performansı esastır.

Ayrıca repertuar ve icra manevrasına göre sistemleştirilebilen birçok yerel fark da mevcuttur. Belirtmek gerekir ki; âşık edebiyatında Borçalı muhiti (okulu), âşık müziğinin profesyonel anlamda en iyi geliştiği bölge kabul edilir. Bu özellik onu, profesyonel icracılığın tarih boyunca yalın bir çizgide kaldığı Göyçe âşık muhitinden ve kısmen de Gencebasar âşık okulundan ayırır.

Âşık muhitleri ve okulları hakkında söylenenleri bir sonuca bağlarsak; Azerbaycan folklor biliminde “muhit” ve “okul” (mektep) kavramlarının hâlâ tam olarak netleşmediği görülmektedir. Mevcut literatürde Borçalı hem bir “muhit” hem de bir “okul”dur. Aynı durum Gence-Şemkir,

¹⁷⁹ Kerimli Azad Ozan. “Çıldır aşık mektebi hakkında bilgiler”, Azerbaycan musiqisi mecmuesi. Bakı, 1994, s. 129-131.

Göyçe, Şirvan, Çıldır ve Tebriz için de geçerlidir. Bu durum, “Muhit ve okul aynı şey midir, yoksa farklı kavramlar mıdır?” sorusunu doğursa da, folklorcular bu soruya kesin bir cevap vermekten kaçınmaktadırlar.

Öte yandan, “Derbent âşık muhiti” derken, ona dahil olan Zagatala veya Şeki için de bağımsız “muhit” terimleri kullanılabilir. Gencebasar’a dahil olan Kazah bölgesi için de çoğu zaman “Kazah âşık muhiti” denmektedir. Tüm bunlar, âşık yaratıcılığı ile uğraşan araştırmacıların ortak bir terminoloji kullanmadıklarını, kavram karmaşasının devam ettiğini ve muhitin mi okulu, yoksa okulun mu muhiti kapsadığı konusundaki belirsizliği göstermektedir.

Batı’da (Urmiye, Borçalı) solo saz hakimiyeti varken, Doğu’da (Şirvan, Tebriz) orkestral yapı öne çıkar. “Muhit” daha geniş bir coğrafi çevreyi, “Okul” ise belirli bir usta-çırak silsilesini ve teknik özellikleri temsil etse de, literatürde bu iki terim sıklıkla birbirinin yerine kullanılmaktadır. Örneğin Borçalı, enstrümantal teknik bakımından; Göyçe ise edebi ve irfani derinlik bakımından zirve noktalar olarak kabul edilebilir.¹⁸⁰

Bu alandaki terminolojik karmaşa, bazı bilim insanlarının “âşık muhiti” yerine daha çok “âşık mektepleri” (okulları) terimini tercih etmesine neden olmuştur. Bu araştırmacılara göre; Anadolu, Şirvan, Zagatala, Tebriz, Göyçay ve Karabağ birer âşık mektebidir. Bu mekteplerin kendilerine has ortamları (muhitleri), yaratıcılık süreçleri, üslupları ve icra metotları bulunmaktadır.¹⁸¹

“Âşık mektebi” anlayışının en güçlü savunucusu olan Azad Nebiyev’e göre, mektep (okul), muhitten (çevreden) daha geniş ve daha eski bir kavramdır. Ona göre, Orta Çağ’dan itibaren dört temel âşık mektebi ve bu mekteplere bağlı özel âşık muhitleri oluşmuştur.¹⁸²

¹⁸⁰ Hesenov Letif. “Göyçe aşık sanatında musiqi ifaçılığı”. Tezadlar 16 dekabr 2010, s. 14.

¹⁸¹ Nebiyev Azad. Azərbaycan aşık mektepleri. Bakı: Nurlan, 2004, s. 55-261.

¹⁸² Короглы Халык Гусейнович, Набиев Азад. Азербайджанский героический эпос. Баку: Язычы, 1996, s. 22-27.



Nebiyev, diğer araştırmacıların “muhit” olarak tanımladığı coğrafi terimleri “mektep” istilahlı (terimi) ile değiştirmiş ve bu fikrini şu gerekçelerle savunmuştur:

*“Âşık mektepleri, âşık sanatını birçok yönden zenginleştirmiş, ona bir dizi yenilik getirmiş ve onu Oğuz Türklerinin güçlü bir icra kurumu (enstitüsü) olarak şöhretlendirmiştir. Bu mektepler, âşık yaratıcılığını çeşitli dış etkilerden ve asimilasyonlardan korumuş; mersiyecilik, dervişlik veya kam-şaman geleneklerine sapsadan, Ozan geleneklerini yeni tarihi şartlarda yaşatan profesyonel bir icra ve irticalen (doğaçlama) söyleme kurumu seviyesine yükseltebilmişlerdir.”*¹⁸³

Nebiyev ayrıca mektep ve muhit arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar: Mektep, temel yaratıcılık üsluplarını koruyarak daha geniş alanlara yayılan ana gövdedir. Muhit ise mektebin zamanla parçalara ayrılarak yerleşmiş halidir. Bir âşık mektebi bünyesinde oluşan farklı muhitler, o mektebin icra geleneklerini ve repertuvar özelliklerini daha aktif bir şekilde korumasına imkan sağlar. Örneğin Şirvan Âşık Mektebi, tarihsel gelişim sürecinde kendi bünyesinden Şamahı, Şabran, Haltan, Derbent, Şeki-Zagatala ve Salyan-Mugan gibi farklı âşık muhitlerini doğurmuştur.¹⁸⁴

Buna karşılık, “muhibi” mektepten daha geniş, karmaşık ve kompleks bir yaratıcılık yapısı olarak tanımlayanlar da vardır. Bu görüşü savunanlara göre; âşık muhibi sadece bir coğrafi bölgeyi temsil etmez, aynı zamanda yaratıcılık süreçlerinin o bölgeye özgü karakterini ortaya koyar.

Bu durumda bir âşık muhibini belirleyen unsurlar sadece saz, söz ve icra tarzı değildir; aynı zamanda şunları da kapsar:

- Tarihi-coğrafi gelenekler
- Bölgesel psikoloji
- Halkın âşık sanatına olan duyarlılığı
- Bölgenin tabiatı ve iklimi.¹⁸⁵

Kısacası bu yaklaşım, muhit kavramının mektep kavramını da içine alan daha kapsayıcı bir “kültürel ekosistem” olduğunu ileri sürer.

¹⁸³ Nebiyev Azad. Azerbaycan aşık mektepleri, s. 51.

¹⁸⁴ Nebiyev Azad. Azerbaycan aşık mektepleri, s. 49.

¹⁸⁵ Qasımlı Meherrem. Aşık seneti.

Tüm bu belirtilenleri aşağıdaki şekilde çizelgeye dönüştürmek mümkündür:

Özellik	Mektep (Okul) Odaklı Görüş	Muhit (Çevre) Odaklı Görüş
Kapsam	Daha eski ve köklü bir “kurum”dur.	Daha karmaşık bir “ekosistem”dir.
Hiyerarşi	Mektep ana daldır, muhit onun alt koludur.	Muhit, mektebi de içine alan genel atmosferdir.
Temel Etken	Usta-çırak silsilesi ve metodolojik icra.	Coğrafya, doğa ve toplumsal psikoloji.

Âşık edebiyatı çalışmalarında hâlâ çözülememiş en mühim problem; “âşık muhiti” ile “âşık mektebi” (okulu) terimlerinin çoğu zaman birbirine karıştırılmasıdır. Bu kavramlardan hangisinin diğerini kapsadığı veya bu yapıları birleştiren üst kavramın ne olduğu belirsizdir.

Normal şartlarda “mektep”, “edebi akım” veya “sanatsal metot”; eserin ideolojisi, dünya görüşü, edebi prensipleri, hayatı yansıtmı biçimi, estetik özellikleri, teması, olay örgüsü (süjeti), anlatım teknikleri ve dil özellikleri bakımından birbirine yakın olan bir birliği ifade eder. Âşık edebiyatını sadece muhitlerin (çevrelerin) sınırları ve bölgesel özellikleri üzerinden incelemek mümkün olsa da, bu tam anlamıyla bilimsel bir yaklaşım değildir. Çünkü bir muhitin veya mektebin içinde bile birbirinden çok farklı âşık geleneklerinin barındığı bir gerçektir. Ayrıca, “muhit” ve “mektep” kavramlarının coğrafi-bölgesel anlamda kullanılması, son yıllarda yaşanan göçler, sürgünler (deportasyonlar), etnik temizlikler ve savaşlar neticesinde bu coğrafi ayrımın anlamını yitirmesine neden olmuştur.

Netice olarak, âşık edebiyatının incelenmesinde en doğru yol “âşık kolları” anlayışıdır.



5.3. Âşık Kolları Anlayışı

Azerbaycan folklor biliminde “âşık muhiti” ve “âşık mektepleri” kavramlarıyla birlikte “âşık kolları” terimini ilk kez Fuzuli Bayat kullanmıştır. Bununla birlikte bu terim, daha çok Türkiye’deki araştırmacıların eserlerinde geniş yer bulmuştur.

F. Bayat’a göre; âşık kolları yaklaşımı, sanatın incelenmesinde en optimal yöntemdir. Çünkü âşıklık sanatı, usta-çırak geleneği vasıtasıyla yaşar ve gelişir. Sanatın sürekliliği, usta bir âşığın açtığı yoldan devam ettirilir. Âşıklar, yaşadıkları bölgenin kültürel özelliklerini kısmen yansıtırlar da, esas olarak ustalarının üslubunu devam ettirerek bu sanatı nesilden nesile aktarırlar.¹⁸⁶ Bu tespit oldukça yerindedir: Her âşık ya kendi muhitindeki bir ustanın geleneğini geliştirir ya da başka bir kaynaktan aldığı üslubu tekâmül ettirir. Azerbaycan âşık yaratıcılığında bu duruma sıkça rastlanır.

Âşık edebiyatının şekillenmesi ve yerel unsurlarla zenginleşmesi; icra, repertuvar ve üslup çeşitliliğine yol açmıştır. Araştırmacıların bir kısmı bu farkları “muhit”, bir kısmı ise “mektep” ile açıklamaya çalışsa da, her iki terim de tarihi-coğrafi bağlamdan kopmamakta ve sanatın tüm yönlerini tam olarak yansıtmamaktadır. Sanatın devamlılığı, onu yaşatan sanatkârın maharetiyle ilgilidir; bu yüzden odak noktası coğrafi mekân değil, yaratıcılık nitelikleri olmalıdır.

Âşık edebiyatındaki farklılıklar esasen bölgesel özelliklerden değil, o bölgede kök salan edebi geleneklerden (ekollerden) kaynaklanır. Teorik olarak “mektep” terimi, fikir ve ideolojik temel bakımından daha isabetli olabilirdi; ancak Azerbaycanlı folklorcular bu kavramı coğrafi bir anlam taşıyan “muhit” ile karıştırmışlardır. Mektep ve muhit kavramları her ne kadar önemli bir rol oynasa da, pek çok meselenin çözümünde beklenen sonucu veremedikleri bir gerçektir.

Muhit ve mektep kavramları coğrafyaya bağımlıyken, “kol” (branch) kavramı usta-çırak silsilesine ve sanatsal soyağacına odaklanır. Savaşlar ve göçler nedeniyle coğrafi sınırlar değişse de, bir ustanın “kolu”

¹⁸⁶ Bkz. Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 160-162.

(üslubu) dünyanın her yerinde öğrencileri vasıtasıyla yaşamaya devam eder. Sanatı “bölgelere” ayırmak yerine “ustaların ekollerine” (kollarına) ayırmak, terminolojik karmaşayı giderecek en sağlıklı yoldur.

Âşık muhiti veya âşık mektebi (okulu) terimlerinin kullanımındaki temel sıkıntılar şunlardır:

1. Kesin Olmayan Terminoloji: Her iki terim de âşık sanatının kendine has yapısını tam olarak kapsayamamakta ve sınırları net çizilememektedir.
2. Kavram Karmaşası: “Mektep” ve “Muhit” arasında sistemselsel bir fark koymak güç olduğu için araştırmacılar bu terimleri bazen hatalı bir şekilde birbirinin yerine kullanmaktadır.
3. Tarihsel Değişimler: Siyasi ve ekonomik faktörler (örneğin; Karabağ’ın işgaliyle yerel âşık ortamının dağılması, Göyçe âşıklarının tehciri veya Akbaba-Çıldır muhitiinin çöküşü), bu kavramların içeriğini dinamik ve öngörülemez şekilde değiştirmektedir.

Netice itibariyle mektep ve muhit kavramları âşık sanatı araştırmalarında bir rol oynasa da, yetersiz tanımları ve değişken doğaları bilimsel analizi zorlaştırmaktadır. Fuzuli Bayat, “Âşık Kolu” kavramının neden daha bilimsel olduğunu ve temel özelliklerini şu sözlerle açıklar:

“Mektep (okul) kavramı, daha çok usta bir âşığın adı ile bağlı olmalıdır. En sade formülüyle bu; herhangi bir usta âşığın oluşturduğu üslup, beste, konu ve destan geleneğini, saz havalarını vb. yetiştirdiği çıracına/çıraklarına aktarması; bu çırakların da ustalarının yolunu ve âşıklık tekniğini sonraki nesillere öğretmesidir. Buna Türkiye âşıkları ‘Âşık Kolu’ veya ‘Mektebi’ derler. Yeni bir âşık mektebinin (kolunun) oluşması için; usta âşığın kendine özgü dil ve üslubunun, repertuarının, başından geçen maceralı olayların, şiirlerinin, şahsi saz havalarının ve söyleme tarzının olması şarttır. Azerbaycan’da Kurbanî Mektebi, Tufarganlı Abbas Mektebi, Âşık Valeh Mektebi, Âşık Elesger Mektebi, Âşık Hüseyin Bozalganlı Mektebi gibi yapılar aslında bilinen ‘Âşık Kolları’dır.”¹⁸⁷

Bu nedenle, “Âşık Kolları”na şartlı olarak “Âşık İcra Mektebi” de denebilir; ancak bu, coğrafi bir konumu değil, usta icracının adıyla anılan

¹⁸⁷ Bayat Fuzuli. Folklor dersleri, s. 160.



ekolü ifade eder. Türkiye halk bilimcilerinin kullandığı bu terimin bizde de kabul görmesi şu açılardan faydalıdır:

1. Tanımlama Kolaylığı: Karmaşadan kaçınmak ve her ekolün kimliğini netleştirmek için “Âşık Kolları” terimi çok daha başarılıdır.
2. Kavramsal Netlik: Azerbaycan folklor biliminde “mektep” denildiğinde genellikle coğrafi bir bölge kastedildiği için, sanatsal üslubu belirtmek adına “Âşık Kolları” terimi daha makbul sayılmaktadır.

Ayrıca, bir bölgeye aitmiş gibi sunulan sanatsal farklılıklar aslında o bölgedeki usta âşığın ferdi yaratıcılığından kaynaklanır. Örneğin; “Gencebasar Âşık Muhiti” çatısı altında toplanan Kazah ve Tovuz âşıkları, aslında Göyçe ve Borçalı mekteplerinin etkisiyle şekillenmişlerdir. Bu durumda Tovuz ve Kazah âşıklarını sadece coğrafi bir başlık (Gencebasar) altında incelemek, usta âşıkların özgün dastan yaratıcılığını ve poetik mirasını anlamamıza engel olur ve bizi yanlış sonuçlara götürür.

Öte yandan, aynı muhit içinde sayılan bölgeler bile kendi aralarında ciddi farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Tovuz ve Kazah âşıkları o kadar farklı gelenekler üzerinden gelişmişlerdir ki, hangi kriterle aynı muhitte (Gencebasar) birleştirildikleri sorusu cevapsız kalmaktadır. İcra bakımından; Kazah âşıkları sadece sazla sahne alırken, Tovuz âşıkları balaban eşliğinde icra etme sanatına (ansambl tarzına) öncelik verirler.

Benzer bir durum Nahçıvan için de geçerlidir. Eğer “Nahçıvan âşık muhiti” diyorsak, bu çevrenin Dereleyez, Karabağ ve hatta Tebriz-Urmiye muhitleriyle ortak bir repertuvara, çalış-icra yakınlığına ve tema-tür benzerliğine sahip olduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu kadar yoğun bir ortaklık varken, burayı bağımsız bir “Nahçıvan muhiti” olarak adlandırmak bilimsel açıdan ne kadar doğrudur? Kaldı ki, Nahçıvanlı âşıkların kendileri de icra, yaratıcılık ve şiir biçimleri bakımından kendi aralarında büyük farklılıklar sergilemektedir.

Burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta; Göyçe-Kazah, Göyçe-Kelbecer, Borçalı-Agstafa, Karabağ-Nahçıvan ve Tebriz-Urmiye âşık yaratıcılığının birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğudur. Bunları yapay sınırlar çizerek ayrı muhit veya mektep adları altında incelemek bilimsel bir yaklaşım gibi görünmemektedir. Hatta dildeki ve müzikteki bazı farkların

muhit ile değil, doğrudan o bölgedeki el sanatkârlarının ve usta âşıkların bireysel faaliyetleriyle şekillendiği unutulmamalıdır. Bu durumda “Âşık Kolu” anlayışı, bu karmaşık tablodan çıkışın tek yolu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksi takdirde, aynı muhit içindeki bu büyük farkları veya farklı muhitler arasındaki bu aşırı benzerlikleri açıklamak mümkün olmayacaktır.

Âşık Kolu Yaratın Üstatlar:

Geleneksel muhit-mektep çalışmalarında bu benzerlik ve farklılık meselesi bir türlü çözülememiş, aksine daha kördüğüm bir hale gelmiştir. Ancak araştırmacılar hâlâ; sanatı, müziği, icra tarzı, çalış tekniği ve repertuar özgünlüğü ile ekol haline gelmiş usta âşıkların oluşturduğu “Âşık Kolları”ndan söz etmemektedirler.

Âşık sanatının doğuşundan günümüze kadar, yarattıkları sanat yoluyla sonraki nesillere örnek teşkil eden ve kendi “kolunu” (ekolünü) kuran başlıca üstatlar şunlardır:

1. Âşık Dirili Kurbanı
2. Abbas Tufarganlı
3. Hasta Kasım
4. Âşık Valeh
5. Sarı Âşık
6. Âşık Elesger
7. Âşık Şenlik
8. Âşık Dollu Abuzer
9. Âşık Hüseyin Bozalganlı ve diğerleri.

Dönemlerinin en iyi şairi, hanendesi, müzisyeni ve aktörü olan bu dev sanatkârlar; sanatlarını icra ederken yeni havalar bestelemiş, yeni destanlar kurgulamış ve çeşitli şiir biçimlerinde eserler vermişlerdir. Bu nitelikleri göz önüne alındığında, bu isimleri “Kol Yaratın Âşıklar” olarak adlandırmak en doğru yaklaşım olacaktır. Örneğin: Hasta Kasım Kolu, Valeh Kolu, Elesger Kolu, Şenlik Kolu, Âşık Bilal Kolu, Âşık Hüseyin Bozalganlı Kolu, Hüseyin Saraçlı Kolu vb.

Neden muhit ve mekteb kavramlarının sakıncalı olduğunu aşağıdaki şekilde özetlemek mümkündür



Birincisi, coğrafi sınırlar (muhit), sanatın ruhunu ve geçişkenliğini açıklamaya yetmez.

İkincisi, sanat, topraktan değil, ustadan doğar. Tovuz ve Kazah örneğinde olduğu gibi, komşu bölgelerdeki farkların sebebi coğrafya değil, takip edilen usta silsilesidir.

Üçüncüsü, âşık kolu terimi bir usta âşığın tüm teknik, edebi ve müzikal mirasını devrettiği bir “sanat soyağacı” anlamına gelir.

Türkiye’de “âşık mektepleri” terimi çok yaygın olmayan bir kavramken, “âşık muhitleri” terimi ise neredeyse hiç bilinmemektedir. Buna rağmen bazı araştırmalarda “âşık mektepleri” ifadesine rastlamak mümkündür. Örneğin; irticalen (doğaçlama) şiir söyleme gücü, destan anlatma kabiliyeti ve saz çalma tekniği gibi özelliklere dayanarak Kars-Erzurum, Çukurova, Sivas ve Orta Anadolu gibi âşık mektepleri hakkında bilgiler verilir. Bu mektepler de o bölgede meşhur olmuş bir veya birkaç âşığın sanatı etrafında şekillenmiştir.

Âşık kolları, şüphesiz usta-çırak geleneğinin yaşatılması üzerine kuruludur. Türkiye’de âşık kolları üzerine en kapsamlı çalışmaları yapan Doğan Kaya, bu kolların oluşumunu tamamen usta-çırak geleneğine bağlar. Araştırmacıya göre; usta bir âşığın tavrı, üslubu, icra tarzı, sanata ve dile bağlılığı, yetiştirdiği çıraklarına da sirayet eder. Zamanla bu gelenek zinciri içinde bir “âşık kolu” ortaya çıkar. Bu süreç, 19. yüzyıldan itibaren halk edebiyatında önemli kollar olarak kaydedilen Erzurumlu Emrah, Ruh-sati, Dertli, Sümmani, Derviş Muhammed, Huzuri ve Şenlik kollarının oluşmasıyla sonuçlanmıştır.

Âşık kolları genel olarak kola adını veren âşıkla başlatılır. Âşık kolu; usta-çırak geleneği dahilinde birbirinin ardınca yetişen âşıkların, merkezdeki usta âşığa bağlılık duyarak; ona ait üslup, dil, şiir, ezgi (hava-cat), konu, hatıralar ve anlattığı destanları devam ettirdiği bir okuldur.¹⁸⁸

Bazen bir âşık, daha önce yaşamış olan ve hiç görmediği, hatta başka bir bölgeden olan bir âşığı kendine usta belleyip onun üslubunu, kollarını ve saz tekniğini benimseyebilir. Bu durumda o âşık, “filan kola

¹⁸⁸ Bkz. Kaya Doğan. “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu”, Türk Kültürü, Yıl 1997. XXXV, Sayı 412/8, s. 500.

mensuptur” şeklinde sınıflandırılır. Örneğin; bazen “Âşık Şenlik Kolu” yerine “Hasta Hasan Kolu” ifadesi kullanılır ki buraya Murat Çobanoğlu, Maksut Feryadi ve Şeref Taşlıova gibi büyük âşıklar dahil edilir. Hatta bazı araştırmacılar, Âşık Şenlik kolunun “Murat Çobanoğlu Kolu” olarak adlandırılmasını teklif etmektedir.¹⁸⁹

Doğan Kaya’ya göre âşık kolları esasen 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında yaşamış âşıkları ve onların edebiyatını kapsar.¹⁹⁰ Âşık edebiyatı gelişimine 15. yüzyılda başlamış olsa da, o dönemdeki usta âşıkların kendi adlarıyla bir “kol” oluşturduğuna dair elde somut ve yeterli kaynak bulunmadığından, âşık kolları anlayışını 19. yüzyıldan başlatmak zorunlu hale gelmiştir. Çünkü eski usta sanatkârlar hakkında elimizde yeterli bilgi yoktur. Özellikle Azerbaycan folklor biliminde, 15-18. yüzyıllar arasındaki bir ustanın kendi adıyla kol yaratmış olduğu iddialarına (tahminlere dayandığı için) ihtiyatla yaklaşmak gerekir.

Şunu da belirtmek gerekir ki Türkiye ekolünde coğrafya (Sivas, Kars vb.) sadece bir zemin teşkil ederken, asıl tasnif “Emrah Kolu” veya “Ruhsatı Kolu” gibi şahıs odaklıdır. Ancak 15-18. yüzyıllar arası dönem, “efsanevi usta” dönemi olarak kabul edildiğinden, bilimsel “kol” tasnifi için yazılı belgelerin ve usta-çırak zincirinin netleştiği 19. yüzyıl milat olarak alınmaktadır. Bir kolun ismi, o kolu daha ileriye taşıyan (Çobanoğlu örneğinde olduğu gibi) yeni bir usta ile güncellenebilir.

Doğan Kaya, bir âşık kolunun oluşumunu belirleyen temel özelliklere dikkat çekmiştir. Bir kolun tanımlanabilmesi için, usta âşığa ait çeşitli ve özgün faktörlerin varlığı şarttır. Kaya, bir âşık kolunu belirleyen unsurları şu şekilde sıralamıştır:

1. Merkez konumundaki usta âşığın dili ve üslubu,
2. İşlediği konular (temalar),
3. Usta âşığın başından geçen ve hafızalarda yer eden ilginç olaylar (maceralar),
4. Usta âşığın atışmaları (deyişmeleri),

¹⁸⁹ orhanbahciwan.blogspot.com > 2019/12 > anadolu

¹⁹⁰ Bkz. Kaya Doğan. Sivas’ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsatı. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları, 1994.



5. Usta âşığın repertuarındaki destanlar,
6. Usta âşığın kendisine ait saz havaları (ezgileri),
7. Usta âşığa ait şiirler.¹⁹¹

Eldeki veriler, Türkiye halk edebiyatında âşık kollarının esasen şu bölgelerde yaygın olduğunu göstermektedir:

1. Şenlik Kolu: Doğu Anadolu ve Azerbaycan
2. Sümmani Kolu: Erzurum bölgesi
3. Ruhsati Kolu: Sivas ve çevresi
4. Deli Derviş Feryadi Kolu: Sivas-Kangal
5. Emrah Kolu: Tokat, Kastamonu
6. Dertli Kolu: Bolu, Kastamonu, Çankırı
7. Huzuri Kolu: Artvin bölgesi
8. Derviş Muhammed Kolu: Malatya bölgesi

Türkiyeli araştırmacılar, âşık sanatının farklılığını ve bu sanatın gelecek nesillere aktarılma yollarının çeşitliliğini göz önüne alarak “âşık kolu” terimini tercih etmektedirler. Bu nedenle, Azerbaycan folklor biliminde de (en azından “icracı âşığın okulu” anlamında) âşık kolu terimini kullanmak, âşık edebiyatını öğrenme yolunda ileriye doğru atılmış büyük bir adım olacaktır. Zira coğrafi isimlerle anılan “muhitler” de aslında ilk etapta o bölgede meşhur olan bir âşığın sanatı etrafında birleşen çırakların kurup geliştirdiği birer okuldur.

Buna rağmen, Azerbaycan folklor araştırmalarında kurucu âşığın adıyla şekillenen okul anlayışına coğrafi bir anlam yüklenerek “bölge özellikleri” ön plana çıkarılmaya çalışılmış; böylece okul ile muhit kavramları birbirine karıştırılmıştır.

Tekrar pahasına da olsa belirtmek gerekir ki; âşık edebiyatını muhit ve okul ayırımına dayanarak incelemek bilimsel bir yaklaşım sayılamaz. Coğrafi özellikler sanata etki etse de, asıl belirleyici amil şüphesiz usta âşığın yarattığı okuldur (koldur). Âşık kolu anlayışı kabul edildiği takdirde, bu sanatın pek çok temel problemi de çözüme kavuşacaktır. Örneğin; hak âşığı, usta âşık, yaratıcı ve icracı âşık ayırımı ile usta-çırak süreci gibi meseleler daha net anlaşılacaktır.

¹⁹¹ Kaya Doğan. “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu”, s. 501.

Aynı zamanda tarikat-âşık edebiyatı ilişkisi, tasavvuf sembolleri ile âşık şiiri arasındaki bağ, aşk destanları ve tasavvufi derinlik gibi hassas konular da “âşık kolu” çerçevesinde gerçek yerini bulacaktır. Aksi takdirde, Azerbaycan folklor araştırmalarında âşık yaratıcılığını tarikata bağlama ve “tekke-sanat” ilişkisine dair amatör yaklaşımlar devam edip gidecektir.

Burada şu soru akla gelir: Neden Kol? Çünkü usta öldüğünde veya bölge işgal edildiğinde coğrafi “muhit” zarar görse de, ustanın “kolu” (üslubu ve öğrencileri) yaşamaya devam eder. Bu yaklaşım, âşık sanatını sadece bir yerel folklor unsuru olmaktan çıkarıp, usta-çırak silsilesine dayanan profesyonel bir “kurum” seviyesine yükseltir.

Aslında her bir âşık muhitinin veya mektebinin kendine has icra tarzı, repertuarı ve performans biçimi, o bölgede yetişen diğer âşıkların yaratıcılığıyla birleştiğinde “ustalık” meselesine az da olsa ışık tutmaktadır. Çünkü bir muhit, kendi kendine bir özellik yaratamaz; bu özgünlüğü sağlayanlar, o bölgede yaşayan meşhur âşıklar ve onların takipçileridir. Eğer Karabağ âşık muhitinin kendine has bir üslubu (dest-i hattı) varsa, bu büyük ihtimalle Âşık Valeh veya başka bir usta âşığın mirası sayesinde.

Ancak burada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir husus vardır: “Üstat” adı altında bazı kurgusal kişiliklerin veya aslında âşık olmayan isimlerin “âşık” olarak takdim edilmesidir. Örneğin, uzun yıllardır Azerbaycan folklor biliminde 13. yüzyılda yaşamış Molla Kasım adında bir âşıktan bahsedilmektedir. Bu, âşık edebiyatı tarihini olduğundan daha eskiye çekme çabasından başka bir şey değildir.

Bu kurgusal Molla Kasım hakkındaki ilk bilgiyi Salman Mümtaz vermiştir. Salman Mümtaz, 200’den fazla halk şairi ve âşığın şiirlerini 1927-28 yıllarında “El Şairleri” adıyla yayımlamış ve birinci cilde Molla Kasım’ın şiirlerini de dahil etmiştir.¹⁹² Ancak bu şiir, aslında büyük Türk mutasavvıfı Yunus Emre’nin bir şiirinin küçük değişikliklerle sunulmuş versiyonundan ibarettir:

¹⁹² Mümtaz Salman. El şairleri. Bakı: Azərneşr, 1928.



*Yumulmuş şu ala gözler,
Kıyamet yolunu gözler,
Hani şirin, şeker sözler,
Dehanı biziyan gördüm.
Kimi eyş ü işrette,
Kimi şevk ile sohbette,
Kimi dert ile zahmette,
Kati halini yaman gördüm.¹⁹³*

Bir başka mesele de, şiirleri yalnızca destanlar aracılığıyla günümüze ulaşan Abbas isimli bir âşıktan (Tufarganlı Abbas) bahsedilmesidir. Ya da aslında bir âşık olmadığı halde, Göyçe âşıkları tarafından bir-iki şiiri okunan Miskin Abdal gibi bir şahsiyeti Göyçe âşık okulunun kurucusu saymak, bilimsel ciddiyetle bağdaşmaz. Hatta Miskin Abdal adına sonradan geraylılar, koşmalar, tecnisler, deyişmeler ve divaniler uydurulmuştur. Onun adına yazılan şu koşmaya dikkat edelim:

*Kadir Allah kısmet etti cefayı,
Gece gündüz gam kotanın çekerim.
Öyle sandım koptu Nuh'un tufanı,
Baht tarlasına dert-serim ekerim.
Kesilmezdi ellerimin sehası,
Altundandı gömleğimin yakası,
Sınanmıştır abidlerin çuhası,
Başım ile taş kaleler sökerim.¹⁹⁴*

Benzer şekilde; hayatı tamamen efsanelere karışmış olan Sarı Âşık, Hasta Kasım ve Âşık Cünün hakkında gerçekte hiçbir şey bilmediğimiz halde onları şu veya bu muhite dahil ediyoruz. İsimleri zikredilen bu hayali şahısların belirli bir coğrafyada yaşayıp yaşamadıklarına dair

¹⁹³ Mümtaz Salman. “Molla Qasım ve Yunis İmre”, İnkılab ve medeniyyet, 1929, No 1.

¹⁹⁴ Miskin Abdal. Bakı: Seda neşriyyatı, 2001, s. 41.

efsanelere dayanarak âşık muhitlerini sınıflandırmak, o muhitin özgünlüğünü kurgusal kişilerin kurgusal eserlerine bağlamak son derece hatalı bir yaklaşımdır. Ne yazık ki, Azerbaycan folklor araştırmalarında bu eğilim hâlâ devam etmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki âşık edebiyatını suni olarak 13. yüzyıla (Molla Kasım üzerinden) çekmek, sanatın evrimsel sürecini görmezden gelmektir. Bu durumda âşık muhitlerini kurgusal efsaneler üzerine değil, tarihsel olarak kanıtlanabilen usta-çırak silsileleri üzerine inşa etmenin gerekliliği göz önündedir.

21. yüzyılda pek çok âşık muhitinin işlevini yitirdiği artık herkesçe bilinen bir gerçektir. Bu durum, son 30-40 yılda meydana gelen siyasi, ekonomik ve demografik değişimlerle açıklanabilir. Aradan geçen yaklaşık otuz yıllık sürede pek çok muhitin (Karabağ, Göyçe, Dereleyez, Nahçıvan, Derbent) fiziksel olarak ortadan kalkmasıyla, bu bölgelerin kendine has sanatsal özellikleri orta ve özellikle genç âşık neslinin dağılmasından silinip gitmektedir.

Özellikle 1989’da başlayan Azerbaycan-Ermenistan çatışması, Karabağ’ın işgali ve Ermenistan’da yaşayan Azerbaycan Türklerinin toplu tehcir ve sınır dışı edilmesi süreci, beraberinde iki-üç büyük muhitin yok olmasını getirmiştir. Karabağ âşık muhiti ile birlikte; Göyçe, İrevan, Dereleyez ve Ağbaba-Çıldır muhitleri bu süreçte dağılmıştır. Bu coğrafyalardan zorla çıkarılan yerli halk, Azerbaycan’ın farklı bölgelerine dağıldığı için coğrafi “muhit” anlayışı işlevini tamamen yitirmiştir.

Meseleye daha geniş bakıldığında; vaktiyle özgün bir yapısı olan Derbent’in Rusya sınırlarında kalıp etnik bir değişim (Lezgileşme) yaşaması, Nahçıvan’ın ise siyasi izolasyon ve Bakü’ye verilen yoğun göçler nedeniyle zayıflaması, bu iki âşık okulunu tarih sahnesinden silmiştir. Âşıkların büyük çoğunluğunun Bakü’de toplanması, diğer yerel merkezlerdeki durumu daha da zorlaştırmaktadır.

Zaten tarihsel olarak birbirini etkileyerek var olan bu yapılar (Göyçe’nin Tebriz-Karadağ’ın, Nahçıvan’ın ise Dereleyez’in devamı olması gibi); göçler, siyasi gerilimler ve maddi sıkıntılarla sarsılmış, geriye “muhit” adına çok az şey kalmıştır. Bu süreçte asıl olan, geleneğin usta âşık tarafından aktarılmasıdır: Bir Tebriz âşığının Göyçe’de, bir Dereleyez



âşığının Nahçıvan'da veya bir Göyçe âşığının Kazah ve Tovuz'da faaliyet göstermesi, öğrencileri aracılığıyla kendi adına bir "kol" (ekol) yaratmasıdır. Sonuç olarak, mekan odaklı "muhit" ve "mektep" terimleri, yakın gelecekte coğrafi anlamda bir karşılığı kalmadığına şahitlik edecektir.

Âşıklık sanatının usta-çırak zinciriyle yaşatıldığı gerçeğinden hareketle, Azerbaycan'daki usta âşıkların adlarıyla anılan "kolları", yaşadıkları bölgeleri de dikkate alarak şu şekilde gruplandırabiliriz:

1. Hasta Hasan (18. yy) ve Âşık Nesib Kolu: Ağbaba-Çıldır
2. Âşık Necefku lu ve Âşık Haspolat Kolu: Karabağ
3. Dollu Abuzer ve Âşık Emrah Kolları: Borçalı
4. Âşık Elesger Kolu: Göyçe
5. Âşık Bilal ve Âşık Şakir Kolları: Şirvan
6. Âşık Hüseyin Bozalğanlı Kolu: Tovuz ve çevresi

Ayrıca vurgulamak gerekir ki muhitler (Göyçe, Karabağ vb.) artık fiziksel birer merkez değil, hafızalardaki birer kültürel miras olarak yaşamaktadır. Nitekim bazı sosyo-politik nedenlerden dolayı Bakü, tüm muhitlerin toplandığı bir pota haline gelmiş, bu da yerel üslupların birbirine karışmasına yol açmıştır. Bu durumda sanatı korumanın tek yolu, onu coğrafyaya değil, şahıslara (kollara) bağlamaktır. Âşık Elesger'in kolu, o artık Göyçe'de yaşamasa da öğrencileri vasıtasıyla dünyanın her yerinde "Göyçe üslubu" olarak yaşamaya devam eder.

Bu kollar, kurucu üstadın yaşadığı bölgenin çok ötesinde, çırakları vasıtasıyla geliştirilmiş ve böylece o meşhur âşığın adıyla anılan bir sanat geleneği doğmuştur. Örneğin, Borçalı âşık muhitinin görkemli sanatkârı Âşık Ahmed Sadaklı'nın ustaları hakkında verdiği bilgilerden öğrendiğimiz sanat şeceresi şöyledir:

1. Şecere: Tebriz'den Borçalı'ya Uzanan Yol

Bu şecere, bir sanat kolunun 18. yüzyıldan 21. yüzyıla, Tebriz'den Urmiye'ye, oradan da Borçalı'ya nasıl aktarıldığını göstermesi bakımından eşsizdir:

- a) Âşık Ahmed Sadaklı (20-21. yy) – Ustadı:
- b) Âşık Hüseyin Saraclı (20. yy - Borçalı'nın efsane ismi) – Ustadı:

- c) Kuşçu İbrahim (19-20. yy - Borçalı) – Ustadı:
- d) Âşık Dollu Abuzer (19. yy - Borçalı) – Ustadı:
- e) Dollu Mustafa (18. yy - Urmiye Âşık Mektebi) – Ustadı:
- f) Âşık Avdal (18. yy.) – Ustadı:
- g) Hasta Kasım (18. Yy başları - Tebriz-Karabağ muhitinin büyük üstadı)

2. Şecere: Göyçe'den Kazah Bölgesine “Elesger Kolu”

İkinci bir örnek olarak, Kazah âşıkları arasında meşhur olan Canallı Âşık Memmed'den başlayarak bazı âşıkların hangi kola mensup olduğunu görelim. Bu liste, Göyçeli Âşık Elesger mektebinin Kazah ve diğer bölgelerdeki etkisini kanıtlar:

- a) Göyçeli Âşık Elesger (Ana Kaynak)
- b) Âşık Memmed (Canallı Memmed)
- c) Âşık Memmedyar Eminov
- d) Âşık Adalet Nesibov (Sazın büyük virtüözü)
- e) Âşık Cafer Eyvazov
- f) Âşık Şeadet Gülmammedov

Bu isimlerin tamamı Göyçeli Âşık Elesger okulunun yetiştirmeleridir. Âşık Muhammedali, ustadı Adalet Nesibov vasıtasıyla Elesger kolunun mahir temsilcileri olarak Kazah'ta faaliyet göstermişlerdir. Hatta Âşık Elesger'in Zaqatala-Balaken bölgesinde de çırakları olmuş, onlar da kendilerini bu mektebe bağlamışlardır. 20. yüzyılın büyük sanatkârı Âşık Şemşir, âşıklığı babası Şair Kurban'dan öğrense de ömrünün sonuna kadar kendini Âşık Elesger yolunun devamcısı saymış; onu “pak ustad” ve “sanatının kiblesi” olarak adlandırmıştır.

3. Şecere: Borçalı ve Kazah Bağlantısı

Kazah âşıklarından bazılarının da Borçalı'nın usta âşığı Dollu Abuzer kolunun devamcıları olduğu anlaşılmaktadır:

- a) Âşık İlham Aslanbeyli – Ustadı:
- b) Âşık Kerem Nesibov (Borçalı mektebi devamcısı) – Ustadı:
- c) Dollu Abuzer – Ustadı:



d) Dollu Mustafa (18. yy) – Ustadı:

e) Âşık Avdal (18. yy)

Aynı şekilde; Âşık Şaik'in ustadı Borçalı'dan Âşık Celal Kahramanov, Kazahlı Âşık Avdı'nın ustadı ise yine Borçalı'dan Âşık Yakup'tur.

Görüldüğü üzere âşıklar, sanat yolunu öğrendikleri ustalarının izinden giderler. Günümüzdeki genç çıraklar ise sadece kendi ustalarının değil, ustalarının ustalarının da (yani kök ismin) yaratıcılığını ve üslubunu tebliğ ederek bu “kolu” yaşatırlar. Bu durum, “muhit” (coğrafya) kavramının neden yetersiz kaldığını; sanatın asıl taşıyıcısının şecere ve kol sistemi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Önemli bir diğer husus da, Kazah âşık muhiti içerisinde yer alan âşıkların bir kısmının Göyçe, bir kısmının ise Borçalı âşık kolunun devamcıları olduğu gerçeğidir. Tüm bu veriler; “Gencebasar Âşık Muhiti” başlığı altında sınıflandırılan Kazah âşıklarının, söz konusu muhit ile coğrafi yakınlık dışında hiçbir sanatsal bağının olmadığını açıkça ortaya koymaktadır.

Araştırmacılar, bu karmaşık durumdan kurtulabilmek için “Kazah Âşık Muhiti”, “Tovuz Âşık Muhiti” veya “Zaqatala Âşık Muhiti” gibi yeni ve yerel terimlere başvurmak zorunda kalmaktadırlar. Halbuki bu tür zorlama tanımlamalara hiç gerek duyulmadan, her bir âşığı doğrudan mensup olduğu kola (şecereye) göre incelemek ve öğrenmek mümkündür.

Sonuç olarak, Fuzuli Bayat'ın teklif ettiği “Âşık Kolu” (Âşık Qolu) anlayışının, Azerbaycan âşık edebiyatı araştırmalarında en doğru ve bilimsel yol olduğu bir kez daha teyit edilmiştir. Çünkü âşıklar, kendi sanatsal şecereleriyle var olur, eserlerini bu mirasla yaratır ve her zaman ustalarıyla övünürler.

Her bir âşık, hem doğup büyüdüğü yerin kültürel dokusuyla hem de ustasından devraldığı teknik ve edebi mirasla yetişir. Kendisi de usta bir sanatkâr mertebesine eriştikten sonra, bu kadim sanatın sırlarını gelecek nesillere aktarır. Âşık Kolu, usta-çırak arasındaki bu sarsılmaz bağ sayesinde varlığını asırlar boyunca sürdürmeye devam eder.

Netice itibari ile gelinen noktada coğrafyanın geçici olduğu, üslubun ise kalıcı olduğu belli oldu. Siyasi sınırlar değişse de, Âşık Elesger'in

veya Dollu Abuzer'in "kolu" coğrafyayı aşarak yaşamaya devam eder. Bu durumda âşıkları bölgelere göre değil, bağlı oldukları usta silsilesine göre tasnif etmek, "Gencebasar" veya "Nahçıvan" gibi geniş ve karmaşık muhit tanımlarındaki belirsizlikleri ortadan kaldırır. Ayrıca 21. yüzyılın göç ve dijitalleşme şartlarında, âşık sanatını korumanın ve anlamının yegâne yolu bu şecere sistemini esas almaktır.

Sonuç

Azerbaycan folklorşinaslığında âşık sanatının tasnifi üzerine yapılan bu incelemeler; sanatın icra edildiği coğrafya (muhit), eğitim ve üslup birliği (mektep) ve usta-çırak silsilesi (kol) kavramları arasındaki ince dengeyi ortaya koymaktadır. Yapılan araştırmalar neticesinde şu temel sonuçlara varılmıştır:

1. Kavramsal Karmaşa ve Terminoloji Sorunu. Araştırmalar, Azerbaycan folklor biliminde "muhit" ve "mektep" (okul) terimlerinin çoğu zaman birbirinin yerine kullanıldığını ve sınırlarının net çizilmediğini göstermektedir. Geleneksel yaklaşım, âşıkları daha çok yaşadıkları coğrafyaya (Göyçe, Şirvan, Borçalı vb.) göre sınıflandırsa da, bu yöntemin modern dönemin siyasi ve demografik değişimleri (göçler, işgaller, tehcirler) karşısında yetersiz kaldığı görülmüştür.

2. Coğrafi Tasniften "Âşık Kolu" Yaklaşımına Geçiş. İncelemelerimiz göstermektedir ki; bir bölgedeki sanatsal karakteri belirleyen unsur toprak değil, o topraklarda yetişen usta âşıklardır. Örneğin, Kazah ve Tovuz gibi bölgelerin sanatsal kimliği, aslında oralarda faaliyet gösteren Göyçe veya Borçalı kökenli ustaların mirasıdır. Bu bağlamda, Fuzuli Bayat tarafından önerilen "Âşık Kolu" kavramı, sanatın özünü anlamak için en tutarlı yöntemdir. Bu yaklaşım, sanatı coğrafi sınırlardan kurtarır; usta-çırak silsilesine, özel repertuvara, özgün saz havalalarına ve mahlas şöhretine dayanan bir "sanat soyağacı" seviyesine yükseltmektedir.

3. Tarihsel ve Mitolojik Figürlere Eleştirel Bakış. Âşık edebiyatı tarihini suni olarak geriye çekme çabaları (Molla Kasım gibi figürler üzerinden) ve tamamen efsaneleşmiş kişiliklerin (Miskin Abdal, Sarı Âşık vb.) somut birer okul banisi olarak sunulması, bilimsel ciddiyeti



zayıflatmaktadır. Sonuç olarak, âşık mekteplerinin tarihsel gerçekliğini ancak 19. yüzyıldan itibaren usta-çırak silsilesi net olarak takip edilebilen figürlerle (Âşık Elesger, Hasta Kasım, Şenlik vb.) temellendirmek mümkündür.

4. Günümüzdeki Durum ve Sanatın Bekası. 21. yüzyıl itibarıyla geleneksel âşık muhitlerinin (özellikle Göyçe, Karabağ ve Ağbaba-Çıldır gibi) fiziksel merkezlerini yitirdiği bir gerçektir. Ancak “muhit” anlayışı zayıflarken, usta-çırak bağının (kol sisteminin) sanatın hayatta kalmasını sağlayan yegâne damar olduğu anlaşılmıştır. Bakü gibi merkezlerde toplanan farklı muhitlerin temsilcileri, bugün artık coğrafi bir bölgeyi değil, mensup oldukları sanat kolunu yaşatmaya devam etmektedirler.

Âşık sanatını sadece coğrafi bölgelere (Gencebasar, Şirvan vb.) ayırarak incelemek, sanatın iç dinamiklerini ve geçişkenliğini açıklamaya yetmemektedir. Doğru bilimsel metot; her bir âşığı mensub olduğu usta silsilesine (koluna) göre değerlendirmek, coğrafyayı ise sadece bu kolların serpiştiği bir zemin olarak kabul etmektir. Âşık sanatının geleceği, muhitlerin sınırlarında değil, usta âşıkların “yol” ve “erkan” olarak bıraktığı bu ölümsüz mirasın (kolların) yaşatılmasındadır.

KİTABIN GENEL DEĞERLENDİRİLMESİ

Âşık Edebiyatının Kavramsal Problemleri ve Modern Araştırma Perspektifleri

Âşık sanatı üzerine uzun yıllardır yürütülen yoğun çalışmalara rağmen, bu zengin folklor sahasının teorik ve pratik pek çok meselesi hâlâ tam olarak çözüme kavuşturulmayı beklemektedir. Öncelikle belirtilmelidir ki, folklorun diğer kollarında olduğu gibi âşık yaratıcılığı da bazı bölgelerde geleneksel formlarını muhafaza ederek yaşamaya devam etmektedir. Belirli sahalarda usta-çırak ilişkisine dayanan kadim eğitim usulünün izlerine hâlâ rastlanmaktadır. Ancak zamanın ruhuyla birlikte, klasik âşık sanatının özünü oluşturan o çok yönlü (senkretik) unsurların bir kısmının zayıfladığı, bir kısmının ise tamamen ortadan kalktığı müşahede edilmektedir.

Âşık sanatı her ne kadar “muhit” ve “mektep” kavramlarıyla açıklanmaya çalışılsa da, bu çalışmanın bölümlerinde de vurgulandığı üzere, bu yapıların oluşmasında ve sürekliliğinde asıl belirleyici olan usta âşığın bireysel yaratıcılığı ve sanatsal maharetidir. Destan anlatma geleneğinin zamanla zayıflaması, donanımlı usta sanatkârların yerini yetersiz icracıların alması ve sosyo-kültürel değişimler gibi faktörler, alanda ciddi deformasyonlara yol açmıştır. Buna rağmen âşık sanatı; temel bileşenleri olan ezgilerini (havacat), şiir formlarını, icra üslubunu ve estetik ilkelerini koruma kararlılığını sürdürmektedir.

Toplumun gelişimiyle paralel olarak halkın düşünce dünyası ve sanatsal ifade araçları da evrim geçirmiştir. Bu tekâmül, âşık edebiyatının tür ve şekil bakımından zenginleşmesine, lirik tahayyül ve idrak seviyesinin yükselmesine zemin hazırlamıştır. Âşıkların ellerinde yoğrulan edebi ürünler, dilden dile dolaşarak cilalanmış, zamanla mükemmelleşmiş ve bu büyük söz üstatlarının adlarıyla anılan “Âşık Kolları” şeklinde sistemleşmiştir. Bu noktadan bakıldığında; “muhit” ve “mektep” kavramlarının aslında bireysel dehaların yarattığı eserler üzerine inşa edilen, kolektif hafızada mekan ve zaman boyutu kazanmış yapılar olduğu anlaşılmaktadır.

Âşık yaratıcılığı yalnızca sözlü kültürle sınırlı olmayıp; yazılı edebiyat, tasavvufi düşünce, tarikat gelenekleri ve müzik icracılığı ile iç içe geçmiş kompleks bir kültürel fenomendir. Bu çok katmanlı yapı nedeniyle âşık sanatını araştırmak; sadece folklorik bir yaklaşımı değil; edebiyat



bilimi, müzikoloji, dinler tarihi, etnografya ve antropoloji disiplinlerinin sentezini zorunlu kılmaktadır.

Hâlâ bilimsel netlik bekleyen meseleler arasında; ozan-âşık ilişkisinin tarihsel süreçleri, kopuz-saz dönüşümünün teknik ve sembolik boyutları, tür ve şekil sınırlarının netleştirilmesi, sözlü gelenek ile “telif/yazarlık” kavramı arasındaki o ince çizgi vb. özel bir öneme sahiptir. Bu çalışma, söz konusu problemlerin çözümüne bir nebze de olsa katkı sunmayı ve âşık sanatını dar kalıplardan çıkarıp daha geniş bir perspektifle geleceğe taşımayı amaçlamıştır.

Mevcut problematik durumdan çıkış yolu; âşık sanatını yalnızca biçimsel ve yüzeysel özellikleriyle değil, onun içsel gelişim dinamiklerini, sosyal işlevlerini, yaratıcılık bağlamını ve estetik ilkelerini bilimsel kriterler ışığında, çok yönlü ve disiplinlerarası bir yaklaşımla incelemekten geçmektedir. Âşık sanatı hakkında ancak bu şekilde daha derinlemesine ve yenilikçi bilimsel sonuçlara dayanan çıkarımlarda bulunmak mümkün olacaktır.

Bu kitapta, âşık sanatının teorik ve estetik temellerini derinlemesine analiz etmek amacıyla bir dizi kavramsal meseleye özel bir dikkat gösterilmiştir. Eserde temel olarak beş ana problematik eksen etrafında bilimsel bir söylem yürütülmektedir:

1. Ozanlık ve âşıklığın ayrı sanat alanları olarak sunulması; bu iki kurumun tarihsel, işlevsel ve estetik farklarının ayırt edilmesine odaklanılmıştır. Ozanlığın mitolojik ve epik kökleri ile âşıklığın klasik şiir ve müzikle harmanlanan çok yönlü (senkretik) doğası arasındaki sınırlar bilimsel temellerle belirlenmiştir.
2. “Muhit” ve “mektep” kavramları yerine “âşık kolları” mefhumunun kullanılması, âşık sanatındaki yaratıcılık sürekliliğinin ve ustalık geleneğinin gerçek taşıyıcılarını daha isabetli tanımlamaya hizmet eder. Bu yaklaşım, sanatın gelişim serüvenini doğrudan usta sanatkârların isimlerine bağlı olarak izleme imkânı sunar.
3. Âşık ile el şairi arasındaki münasebetler sistemi; bu iki figürün işlevsel, sanatsal ve estetik benzerlikleri ile farklarını ortaya koyarak, el şairinin âşığa kıyasla hangi şartlarda ve nasıl şekillendiğini aydınlatmayı hedefler.

4. Âşık sanatının yalnızca teknik ustalık yönünden değil, aynı zamanda manevi, etik ve dini-felsefi açılardan incelenmesine olanak sağlar. Bu bağlamda, “hak âşıkları” ile klasik âşıklar arasındaki farklar, tasavvuf ve tarikat gelenekleriyle kurulan bağlar, bu ekolün poetikası ve ideolojik temelleri geniş bir perspektifle tahlil edilmiştir.
5. Âşık ve el şairlerinin yaratıcılığı, estetik duruşları, ifade biçimleri ve tür tercihleri modern teorik açılardan araştırılmıştır. Gelenek ile modernite arasındaki karşılıklı etkileşim analiz edilerek, âşık sanatına yeni bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Bu monografi, âşık sanatının ilk evrelerinden başlayarak 20. yüzyılın sonlarına kadarki gelişim aşamalarını kapsamakta ve bu süreçte oluşmuş temel teorik yaklaşımları sistemli bir şekilde analiz etmektedir. Ozan-âşık münasebetleri, muhit ve mektep kavramlarının özü, bu kavramların bilimsel eleştirisi ve bir çözüm yolu olarak “âşık kolları” anlayışının sunulması, kitabın en temel yenilikçi (inovatif) yaklaşımlarıdır. Sonuç olarak bu eser, yalnızca mevcut kavramsal çatışmaları açıklamakla kalmayıp, aynı zamanda bu çatışmaların çözümüne yönelik somut bilimsel dayanaklar ortaya koymaktadır.

Âşık sanatının gelecekteki araştırmaları için en perspektifli yaklaşım, onun kültürel kodunun deşifre edilmesidir. Bu süreç, hem tarihsel köklerin hem de günümüzdeki dönüşümlerin bütüncül (kompleks) bir şekilde incelenmesini zorunlu kılar. Bu monografide ileri sürülen metodolojik yaklaşımların uygulanması, sadece Azerbaycan folklor biliminde değil, aynı zamanda tüm Türk dünyası sözlü yaratıcılığında âşık sanatı üzerine yeni kavramsal modellerin geliştirilmesine zemin hazırlayacaktır.

Bu kitap, âşık sanatının farklı yönleri olan sözlü ve yazılı edebiyat ilişkileri, yazarlık ve bireysel yaratıcılık anlayışı, sanat kredosu, şiir ve müzik birliği gibi güncel problemler üzerine yapılacak gelecek araştırmalar için temel bir teorik dayanak (bazis) olma iddiasını taşımaktadır. Bu yönüyle monografinin, âşık edebiyatının modern araştırmaları için bir yol gösterici olacağı ve bilimsel fikir alışverişine yeni bir ivme kazandıracağı ümidiyle eseri okurların ve uzmanların takdirine sunuyoruz.



Nihayet bu kitapta şu temel kavramsal meselelere özel bir hassasiyetle dikkat çekilmiştir:

1. Ozan ve âşığın bağımsız iki sanat dalı olması ve bu durumda tarihsel ve işlevsel kopuşun netleştirilmesi.
2. Âşık kolları kavramında “muhit” ve “mektep” (okul) terimlerinin yetersiz kaldığı noktalarda, şecere temelli “âşık kolları” mefhumunun bilimsel bir çözüm olarak ikame edilmesi.
3. Âşık-el şairi münasebeti fonunda sazlı ve sazsız yaratıcılık arasındaki etkileşimin sınırları.
4. Hak âşıklığı meselesinde manevi ve tasavvufi derinliğin sanatsal kimlikteki yeri.
5. 20. ve 21. yüzyıl yaratıcılığı açısından geleneğin modern çağdaki temsilcileri ve değişim dinamikleri.

Âşık sanatının başlangıcından 20. yüzyılın sonlarına kadar uzanan geniş bir dönemi kapsayan bu monografi; ozan-âşık ve muhit-mektep ilişkileri gibi karmaşık problemleri çözümlenmeye yönelmiş, bu terminolojik karmaşadan çıkışın tek yolunun “âşık kolları” anlayışında olduğunu ispatlamıştır. Eserin; âşık sanatı ve yazılı edebiyat ilişkisi, sözlü gelenek ve müelliflik (yazarlık), bireysel yaratıcılık ve âşık edebiyatının estetik ilkeleri gibi yeni araştırma alanlarına ışık tutacağı ümidiyle çalışmamızı okurlarımızın takdirine arz ediyoruz.

KAYNAKÇA

- Artun, E. (2000). *Osmanlı-Türk kültürü âşık şiirinin belirleyici rolü*. Adana Halk Kültürü Araştırmaları, 1. Epsilon Ofset.
- Artun, E. (2004). *Türk halk edebiyatına giriş*. Kitabevi Yayınları.
- Aşık Ahmed. (1995). *İten sazım*. Sur Nesriyyatı.
- Aşık Alı. (2013). *Eserleri*. OL MMC.
- Aşık edebiyatı antologiyası (Cild 1). (2017). M. Gasımlı & M. Allahmanlı (Tertib edenler). Xalq Bank.
- Aşık edebiyatı antologiyası (Cild 2). (2017). M. Gasımlı & M. Allahmanlı (Tertib edenler). Xalq Bank.
- Aşık edebiyatı antologiyası (Cild 3). (2017). M. Gasımlı & M. Allahmanlı (Tertib edenler). Xalq Bank.
- Aşık Elesger. (1972). *Toplanmış eserleri* (İ. Elesger, Haz.; Kitap 1). Elm.
- Aşık Elesger. (1972). *Toplanmış eserleri* (İ. Elesger, Haz.; Kitap 2). Elm.
- Aşık Elesger. (2004). *Eserleri* (İ. Elesger, Haz.). Serk-Gerb.
- Aşık Hüseyin Saraçlı. (1992). *Şeirler, söylemeler*. Yazıçı.
- Aşık İsgender Ağbabalı. (1998). *Ayrdılar Ağbabadan* (T. Semimi, Haz.). Ozan.
- Aşık Mikayil Azafılı. (2013). *Zindan mektupları* (M. Mikayılıgızı & H. Azafılı, Haz.). MBM.
- Aşık Ömer Medetov. (2019). *Derya kimi dolan könlüm*. Elm.
- Aşıklar. (1960). E. Ahundov (Haz.). Halk Yaraticılığı Evi.
- Azərbaycan aşıkları ve el sairleri (Cilt 1). (1983). E. Ahundov (Haz.). Elm.
- Azərbaycan aşıkları ve el sairleri (Cilt 2). (1984). E. Ahundov (Haz.). Elm.
- Azərbaycan destanları (Cilt 1). (1966). E. Ahundov & M. H. Tehmasib (Haz.). Azərbaycan SSR EA Nesriyyatı.
- Azərbaycan destanları (Cilt 2). (1966). E. Ahundov & M. H. Tehmasib (Haz.). Azərbaycan SSR EA Nesriyyatı.



- Azerbaycan destanları (Cilt 3). (1967). E. Ahundov & M. H. Tehmasib (Haz.). Azerbaycan SSR EA Nesriyyatı.
- Azerbaycan destanları (Cilt 3). (2005). Cırag.
- Azerbaycan mehebbet destanları. (1979). Elm.
- Basgoz, I. (1986). *Folklor yazıları*. Adam Yayınları.
- Bayat, F. (1993). *Oguz epik enenesi ve Oguz Kagan destanı*. Sabah.
- Bayat, F. (2000). Mehebbet (esk) destanları. *Azerbaycan şifahi halk edebiyatına dair tedgigler* (IX kitap).
- Bayat, F. (2000). Şamanlık. *Kitab-ı Dede Gorgud Ensiklopediyası* (Cilt 2, ss. 278-279).
- Bayat, F. (2001). Anadolu halk sufizminin oluşmasında şamanlığın rolü. *Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri*. Ankara.
- Bayat, F. (2003). Şaman statusüne gecisin yapısal-islevsel tarafları. *Yol*, 23, 5-26.
- Bayat, F. (2004). *Türk şaman metinleri. Efsaneler ve memoratlar*. Piramit.
- Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. Otügen.
- Bayat, F. (2008). Eski Türk inanları paradigmasında şamanlığın diğer dini ve felsefi-pratik sistemlere tesiri. *Folklor ve etnografiya*, 3-4, 70-81.
- Bayat, F. (2010). *Folklor hakkında yazılar: Nezeri meseleler*. Elm ve tehsil.
- Bayat, F. (2010). Toplumsal cinsiyet bağlamında kadın samanlar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(13), 44-51.
- Bayat, F. (2010). *Türk kültüründe kadın şaman*. Ötüken.
- Bayat, F. (2012). *Folklor dersleri*. Elm ve tehsil.
- Bayat, F. (2017). Şaman dünya görüşünde vahdet anlayışı. *VIII Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi bildirileri* (21-24 Kasım, İzmir; ss. 31-37). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Bayat, F. (2017). *Samandan semazene: Oyun ve oyuncu*. Elm ve Tehsil.
- Bünyadov, T. (1993). *Esirlerden gelen sesler*. Azernesr.

- Cenubi Azərbaycan edebiyatı antologiyası (Cilt 1). (1981). Elm Neşriyyatı.
- Cenubi Azərbaycan edebiyatı antologiyası (Cilt 2). (1983). Elm Neşriyyatı.
- Cenubi Azərbaycan edebiyatı antologiyası (Cilt 3). (1988). Elm Neşriyyatı.
- Cenubi Azərbaycan edebiyatı antologiyası (Cilt 4). (1994). Elm Neşriyyatı.
- Derelyez folkloru (Cilt 8). (2006). H. Mirzeyev (Der.). Elm.
- Edebi İrevan–2009 (Almanah). (2009). E. Vekil (Toplayıb tertib eden). Nurlan.
- Eldarova, E. (1986). *Azərbaycan asık sanatı*. Elm.
- Elesger ocağı. (1991). İ. Elesger (Haz.). Yazıcı.
- Elesger, İ. (1999). *Hakk aşığı Elesger*. Maarif.
- Elesger, İ. (2018). *Sazlı-sözlü Göyce*. Elm ve təhsil.
- Elesgerov, İ. (1973). *Asık Elesger ve XIX asr Göyce asık mühiti*. Maarif.
- Eliyev, M. (2001). *Azərbaycan halk siirinin sekilləri*. Azernesr.
- Eşrefova, Y. B. (2009). *Asık Ahmedin yaradıcığı*. Çəşioğlu.
- Evez, E. (2011, 16 dekabr). El sairleri – Eli Gurban dastancı. *Edebiyyat gazetesi*.
- Gasımlı, M. (1996). *Aşık seneti: gaynaqları, tarixi, yaranaşı ve mühitleri*. Ozan Neşriyyatı.
- Gasımlı, M. (2011). *Ozan–aşık seneti*. Uğur.
- Gasımlı, M., & Allahmanlı, M. (2018). *Aşık şeirinin poetik biçimleri ve çeşidleri*. Elm ve təhsil.
- Gemgin, F. (1996). *Ağrı dağı*. Azərbaycan Tercüme Merkezi.
- Gemgin, F. (2016). *Nesihət deyirem, sahla yadında*. Elm ve təhsil.
- Gökyay, O. Ş. (1993). Cönk. In *İslâm ansiklopedisi* (Cilt 8, ss. 73–75). TDV Yayınları.



- Gökyay, O. Ş. (1995). Cönkler üzerine. In *Makaleler 1: Eski, yeni ve ötesi* (ss. 73–147). İletişim Yayınları.
- Göyceli Aşık Necef. (2000). *Toplanmış eserleri* (İ. Elesger, Toplayıp Haz.). Seda.
- Günay, U. (1986). *Türkiye’de âşık tarzı şiir geleneği ve rüya motifi*. Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1999). Osmanlı İmparatorluğu ve Türk halk kültürü. *Osmanlı: Kültür ve sanat* (Cild 9). Yeni Türkiye Yayınları.
- Gurbani. (1990). *Eserleri* (Q. Kazımov, Tertib eden). Bakı Universiteti.
- Hacılı, A. (2000). *Bayatı poetikası*. Elm.
- Halk dastanları (Cild 1). (1961). E. Ahundov (Haz.). Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı.
- Halk dastanları (Cild 2). (1961). E. Ahundov (Toplayan ve tertib eden). Azerbaycan Dövlət Neşriyyatı.
- Hekimov, M. (1977). *Orta esrlər Azərbaycan aşık edebiyatı*. Genclik.
- Hekimov, M. (1983). *Azerbaycan aşık edebiyatı*. Yazıcı.
- Hekimov, M. (1999). *Azerbaycan aşık şeir şekilleri ve gaynagları*. Maarif.
- Helilov, N. (2003). *Aşık senetinin teşekkülü*. BDU neşri.
- Hesenov, L. (2010, 16 dekabr). Göyçe aşık senetinde musiqi ifaçılığı. *Tezadlar*.
- Heste Bayrameli. (1987). *Menim Göyçem*. Yazıcı.
- Heste Bayrameli. (2008). *Men ulu Göyçemin sair oğluyam*. Nergiz.
- Heyyat Mirze. (2010). *Könlüm hicran otağı* (B. Baba Tertibçi). Bakı.
- Hudiyeva, E. (2013). *Göycede bir sair vardi*. Elm ve tehsil.
- Hüseynov, M., & İsmayılov, H. (1976, 9 dekabr). Şair Hacı ve onun elyazmaları. *Sovet Ermenistanı*, №146.
- Hüseynzade, T. (2017). *Aşık deyişmelerinin poetikası*. Genclik.
- İnan, A. (1987). *Makaleler ve incelemeler*. TTK.
- Kafkasyalı, A. (2006). *İran Türkleri âşık muhitleri*. Eser Ofset.
- Kamal, R. (2009). Ön söz. *Aşık Avdı Gaymaqlı: İncegülü*. Nurlan.

- Kaya, D. (1990). *Şairnameler*. HAGEM Yayınları.
- Kaya, D. (1994). *Sivas'ta âşıklık geleneği ve Âşık Ruhsatı*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Kaya, D. (1997). Edebiyatımızda âşık kolları ve Şenlik kolu. *Türk Kültürü*, 35(412), 8.
- Kaya, D. (2000). *Âşık edebiyatı araştırmaları*. Kitapevi Yayınları.
- Kaya, D. (2007). *Türk halk edebiyatı terimleri sözlüğü*. Akçağ Yayınları.
- Kazımov, G. (1996). *Gurbani ve poetikası*. ADPU neşri.
- Kerimli, A. O. (1994). Çildir aşık mektebi hakkında bilgiler. *Azerbaycan musigisi mecmuesi*, 129-131.
- Köksal, M. F. (2017). Divan şiiri-cönk ilişkisi ve cönk redifli gazeller. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (37), 247-290.
- Koncu, S. S. Kuru & A. E. Özyıldırım (Eds.), *Eski Türk edebiyatı çalışmaları VII: Mecmûa: Osmanlı edebiyatının kırkambarı* (ss. 157-200). Turkuaz Yayınları.
- Köprülü, F. (1962). *Türk saz şairleri* (Cild 1). Güven Basımevi.
- Köprülü, F. (1966). *Edebiyat araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, F. (1989). *Edebiyat araştırmaları*. Ötüken Yayınları.
- Korogly, K. G., & Nabiyev, A. (1996). *Azerbaydzhanskiy geroicheskiy epos*. Yazıcı.
- Koz, M. S. (2012). Cönk ve mecmûa yapraklarında âşık aramak. In H. Aynur, M. Çakır, H.
- Kut, G. (2005). Bir cönk üzerine. In *Yazmalar arasında: Eski Türk edebiyatı araştırmaları I* (ss. 315-334). Simurg Yayınları.
- Mededoğlu, M. (1994). *Çağdaş Borçalı edebi mektebi*. Azerbaycan neşriyatı.
- Memmedli, E. (1998). *Tecnis senetkarlığı*. Nafta-Press.
- Memmedli, E. (2014). *Şair Nebi Borçalı: Heyatı, mühiti, seneti*. Nurlan.
- Memmedov, S. (2017). *Fahralılar* (Kitab 1). Elm ve tehsil.
- Memmedov, T. (2011). *Azerbaycan aşık yaradıcılığı*. Apostrof çap evi.



- Mikayıl Azaflı. (2008). *Goca Azaflıyam* (G. Paşayev & M. Azaflı, Haz.). Nurlan.
- Miskini Sadik. (2004). *Sevenlere gönül verdim*. Kum Yayınları.
- Molla Cüme. (2006). *Eserleri* (P. Efendiyev, Haz.). Şerq-Qerb.
- Molla Nefes. (2010). *Bu mekana gelmişem*. MBM.
- Mümtaz, S. (2005). *El şairleri*. Seda.
- Mustafayeva, A. (2019, 22 fevral). Dereleyezli Aşık Celil. *Halk cebhesi*.
- Namazov, G. (2013). *Ozan-aşık senetinin tarihi*. Elm ve tehsil.
- Namazov, Q. (1980). *Aşığın sazı ve sözü*. Yazıçı.
- Namazov, Q. (1984). *Azerbaycan aşık seneti*. Yazıçı.
- Namazov, Q. (2004). *Aşıklar*. Seda.
- Nebioğlu, M. (2010). *Ozan-aşık dünyası*. Nurlan.
- Nebiyev, A. (1974, 19 oktyabr). Bir daha gopuz ve sazın elageli havaları hakkında. *Edebiyyat ve incesenet*.
- Nebiyev, A. (2004). *Azerbaycan aşık mektebleri*. Nurlan.
- Növres İman. (2004). *Seçilmiş eserleri* (İ. Elesger, Haz.). Seda.
- Ögel, B. (1986). *Türk kültür tarihine giriş* (Cild 9: Türk halk musikisi aletleri). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, C. (2011). Âşıkların dilinden âşıklık geleneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(17), 130-146.
- Paşayev, G. (2021). Aşık poeziyası yazılı edebiyat kontekstinde. *Azerbaycan: edebi-bedii jurnal*, 5, 163-179.
- Pirsultanlı, S. P. (2003). *Heca vezninin bayatı ve goşma möcüzeleri*. Tehsil Merkezi.
- Pirsultanlı, S. P. (2013). *Azerbaycan şifahi halk şeiri ve heca vezninin inkişaf tarihi*. Teknur.
- Rzasoy, S. (2003). *Nizami poeziyası: Mif-tarih konteksti*. Ağrıdağ.
- Şair Nebi Borçalı. (1991). *Yazılanlar geldi başa*. Yazıçı.
- Şair Nebi Borçalı. (2003). *Elesi var...* Ağrıdağ.

- Sakaoğlu, S. (1986). Ozan, âşık, saz şairi ve halk şairi kavramları üzerine. *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* (ss. 247–251). A.Ü. Basımevi.
- Şaman efsaneleri ve söylemeleri. (1993). Yazıcı Neşriyyatı. (F. Bayat & C. Memmedov, Tercüme edenler).
- Seferov, Y. (2011). *Naxçıvan aşıkları ve el şairleri*. Ecemi Neşriyyat-Poligrafiya Birliyi.
- Seyidoğlu, B. (1983). Halk şairlerinde tasavvuf. *Türk dili ve edebiyatı araştırmaları dergisi*, 11.
- Seyidov, M. (1983). *Azerbaycan mifik tefekkürünün kaynakları*. Yazıcı.
- Şiruye, S. (2007). *Her görüş bir hatiredir*. Nurlan.
- Şişman, B. (2015). Günümüz âşıklarında rüya ve bâde motifi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 316–323.
- Tehmasib, M. (1972). *Azerbaycan halk dastanları (orta esrler)*. Elm.
- Tehmasib, M. (2010). *Seçilmiş eserleri* (Cild 1). Mütercim.
- Tolasa, H. (1983). *Sehi, Latifi, Âşık Çelebi tezkirelerinde şair araştırması ve eleştirisi*.
- Vahid, T. (2012, 14 sentyabr). Sözün derzisi Heyyat Mirze. *Medeniyyet*.
- Vahid, T. (2012, 21 sentyabr). Sözün ustası – Usta Abdulla. *Medeniyyet*.
- Vekil, E. (2009, 11 aprel). Aşıkların, şairlerin beşiyi. *Ekspress gazetesi*.
- Yaguboglu, A. (2006). *Bir kökün budakları*. Nurlan.
- Yaguboglu, A. (2008). *Daskend asıqları ve sairleri*. Nurlan.
- Yaguboglu, A. (2011). El sairi Gemgin Fezi. *Ozan dünyası jurnalı*, 3(6).
- Yasevi, A. (1991). *Divan-ı Hikmet* (K. Eraslan, Haz.). Kultur Bakanlığı.

İnternet kaynakları

- Anonim. (y.y.). Aşık yaradıcılığı. *Wikimedia*. https://www.wikimedia.az-az.nina.az/Aşık_yaradıcılığı.html
- Anonim. (t.y.). Hacı Elis ağa. *ENS.az*. <https://www.ens.az/az/haci-elis-aga>



- Anonim. (t.y.). Metafora. *Vikipediya* (az). <https://az.wikipedia.org/wiki/Metafora>
- Anonim. (t.y.). Mirze Beyler. *Vikipediya* (az). <https://az.wikipedia.org/wiki/Mirze>
- Anonim. (t.y.). Şair Memmedhüseyn – “Xeber al, deyim”. *ENS.az*. <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn-xeber-al-deyim>
- Anonim. (t.y.). Şair Memmedhüseyn – “Yatıb oyanmaz”. *ENS.az*. <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn-yatib-oyanmaz-oyanmaz>
- Anonim. (t.y.). Tarixde bu gün – 10 iyul. *Ana ve uşaq*. <http://anaveu-saq.az/tarixde-bu-gun/2803-tarixde-bu-gun-10-iyul.html>
- Anonim. (t.y.). Xeberler. *Goyce.az*. <https://goyce.az/news.php?id=681>
- Anonim. (t.y.). Zodlu Usta Abdulla. *Azerbaycan türk edebiyatı*. <https://sites.google.com/site/azerbaycanturkedebiyati/azerbaycan-asik-edebiyati/zodlu-usta-abdullah> (t.y.)
- Aşiq seneti. (t.y.). *Enenevi musiqi dünyası*. https://enene.musigi-dunya.az/ashiq_snt.html
- Bahçıvan, O. (2019). Anadolu. *Blogger*. <https://orhanbahciwan.blogspot.com/2019/12/anadolu.html>
- Göyçeli, T. (1998). *Göyçe aşiq mektebi*. Göytürk. <https://www.ens.az/az/sair-memmedhuseyn>
- Köçerli, İ. (n.d.). Aşiq Şemşirin musiqi dünyası. *Musiqi Dünyası*. <http://www.musigi-dunya.az/new/added.asp?action=print&txt=280>
- Yusif, H. (n.d.). Eli Qurban Dastançının poeziyası haqqında. *Kalbajar.com*. <https://www.kalbajar.com/post/%C9%99li%CC%87-qurban-dastan%C3%A7inin-poezi%CC%87yasi-haqqında>

Elinizdeki bu çalışma, Prof. Dr. Hatire Beşirli'nin "Toplumsal Bellek ve Kültürel Kimlik Açısından Âşıklık Geleneği (Azerbaycan Örneği)" başlıklı araştırması etrafında şekillenmiş olup, âşıklık geleneğini tarihsel, sosyolojik ve kültürel boyutlarıyla ele alan kapsamlı bir inceleme sunmaktadır. Eser, ozan-baksı geleneğinin kadim köklerinden başlayarak günümüzün dijitalleşen performans dünyasına kadar uzanan geniş bir tarihsel süreci disiplinlerarası bir yaklaşımla mercek altına almaktadır. Bu kitap, yalnızca halk bilimi araştırmacıları için hazırlanmış akademik bir inceleme değildir. Aynı zamanda Türk dünyasının kültürel köklerini, toplumsal hafızasının nasıl şekillendiğini ve kimlik inşasının hangi kültürel araçlarla sürdürüldüğünü anlamak isteyen her okur için değerli bir başvuru kaynağıdır. Şiirsel formların teknik analizini aşarak bir "kültürel kimlik okuması"na dönüşen bu çalışma, sazın sesini hem kulakla hem de tarihsel bilinç ve kültürel farkındalıkla dinlemenin kapılarını aralamaktadır.

Gelecek kuşakların kendi kimliklerini inşa ederken dayanacakları sağlam kültürel temellerin anlaşılmasına katkı sunan âşıklık geleneği asırlardır süregelen canlılığını ve toplumsal önemini bir kez daha ortaya koymaktadır. Bu bağlamda âşık sanatı, sazın tellerinde yankılanan sesin aslında bir milletin hafızası, kimliği ve tarihsel sürekliliği olduğunu güçlü bir biçimde hatırlatmaktadır.

Sonda bu çalışmanın, Türk dünyasının ortak kültürel mirasının anlaşılmasına ve âşıklık geleneği üzerine yapılacak yeni araştırmalara ilham vermesini temenni ediyoruz.

UMAY YAYINEVİ



ISBN 978-625-93257-4-3



9 786259 325743