

Əfsanə Babayeva

AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

MUĞAM VƏ İSLAM DİNİ MƏRASİM SİSTEMİNİN TERMİNOLOJİ ƏLAQƏLƏRİ

Açar sözlər: muğam, dəstgah, şöbə, dini mərasim, termin.

Bu məqalənin yazılmasına təkan verən səbəb islam dini mərasim musiqsinin tədqiqi prosesində burada, həm də muğam sənətində istifadə edilən terminoloji əlaqələrin aşkarlanması olmuşdur.

Ümumiyyətlə, muğam və dini mərasim arasında terminoloji əlaqədən danışdıqda burada hansı tərəfinsə birinciliyini, üstünlüyünü, hansınansa ikinciliyini, müəyyən təsirdən yarandığını müəyyənləşdirmək məqsədinin qarşıya qoyulması başa düşülməməlidir. Bunu müəyyənləşdirmək də mənasızdır, çünki hər iki fenomen orta əsrlər bədii düşüncəsinin məhsuludur və vahid mədəni kompleks daxilində formalaşmışdır.

Şübhəsiz, by əlaqənin yaranmasına əsas verən şərt, ilk növbədə, muğam və dini mərasim sistemi arasında ümumi qanunauyğunluqların olmasıdır.

İslam dini mərasim sistemi və onun musiqili-bədii tərtibatının ayrılmaz tərkib hissəsi olan muğamın qarşılıqlı əlaqəsinin mənbələri son dərəcə qədim və mürəkkəbdir. Bunların hər ikisi bir kökdən və vahid mənbədən qidalanan iki budaqdır.

Muğamın və ümumiyyətlə, orta əsr musiqi professionalizminin dini strukturda ən çox təzahür etdiyi sahə “Məhərrəmlik” matəm mərasimi və sufi-təriqət musiqisidir. Məhz bu mərasimlər çərçivəsində istifadə olunan musiqinin bir çox xüsusiyyətləri ilə şifahi ənənəli professional sənətin zirvəsi sayılan muğamın struktur-dramaturji, lad-intonasiya, janr, ədəbi-poetik, həmçinin terminoloji səviyyəsində oxşarlıqlar, əlaqələr, hətta eyniliklər müşahidə olunur. Bu oxşarlığın yaranmasına səbəb olan əsas şərt hər iki sahənin fəaliyyətini həyata keçirən professional ifaçılıq sənətidir. Muğamda xanəndə, “Məhərrəmlik” matəm mərasimlərində isə onların əsas aparıcıları olan rövzəxan və mərsiyəxan sənətində söz, deklomasiya,

reçitativ oxuma, nitq, jest mədəniyyəti yüksək sintkretik vəhdətdə birləşmişdir. Əgər rövzəxanın yaradıcılıq aləti söylənilən əhvalatın məğzini, ritmini və təsvirini özündə daşıyan sözdürsə, mərsiyəxan sənəti söz və musiqinin vəhdətindən ibarətdir. Məhz belə bir vəhdəti özündə topladığına görə mərsiyəxan xalqının yaddaşının, onun mərasim və ənənəsinin, dil və musiqisinin mühafizəkarına çevrilir. Əgər rövzəxanın söylədiyi əhvalatın dramatik məzmunu, onun dilinin sadəliyi, aydınlığı, emosionallığı və parlaqlığı dinləyici ilə yaxınlığını gücləndirirsə, mərsiyəxan sənətində ifaçının vokal keyfiyyətləri, xüsusilə də, muğam sənətinin qanunauyğunluqlarına dərinlən bələd olması və hər şeydən öncə, onun muğam üstə ifa etdiyi oxumaların geniş xalq kütləsinə tanışlığı və doğmalığı onları dini mərasimin əsas iştirakçısına çevirir.

Həqiqətən, dini matəm oxumalarının melodik materialının ən əlamətdar xüsusiyyəti kimi onların muğam ənənələrinə yaxınlığı göstərilir. Bunu mərasimlərin vokal epizodlarının üslubu, lad əhəngi, ifaçılıq priyomları, melodik fakturası və s. səviyyəsində izləmək olar. Təsədüfi deyil ki, dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyli “Azərbaycanın bəzi yerlərində oxunan mərsiyə və növhələrin heç bir dini üslubu olmayıb, toylarda icra edilən dəstgah və təsniflərdən heç bir fərqi” olmadığını göstərmişdir [Haçibəyov, 1968: 221]. Məhz bu səbəbdən bir çox rövzəxan və mərsiyəxanlar (onlara çox vaxt dərviş də deyirlər) muğam və dəstgahları dərinlən hiss edən sənətkar kimi müxtəlif xarakterli musiqili-bədii məclislərin də ən hörmətli xanəndəsi, muğam bilicisi olmuşlar. Yaxud da, əksinə, bir çox görkəmli xanəndələrimiz muğam sənətinə məhz Azərbaycanda geniş yayılmış dini matəm mərasimlərində oxumaqla başlamışlar (C.Qaryağdı, S.Şuşinski, Bülbül və s.). Görünür, elə bu cəhətinə görə orta əsr sənətçisi özündə müxtəlif sahələrə (konkret halda – dini və elitar) aid potensial imkanları daşdığından bu sahələr arasında sıx qarşılıqlı təsir prosesi daha da dərinləşmişdir. Biz bu qarşılıqlı əlaqənin terminoloji səviyyədə əyaniliyini nəzərə çatdırmaq istərdik.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan muğam sənətində dini matəm mərasimləri ilə bağlı bir çox analogiyalar, həmçinin terminoloji eyniliklər mövcuddur ki, bu da onların konkret mədəni mənəbdən bəhrələndiyini sübut edir.

Məsələn, hər iki sahədə mövcud olan termin əlaqəsi müxtəlif səviyyədə özünü göstərir:

I. Bir sıra muğam şöbə adlarının Kərbəla hadisələri ilə əlaqədar olması müəyyən olmuşdur. (“Müxalif”, “Məğlub”, “Siyahi-ləşkər” muğam şöbələrinin adlarının etimoloji mənası buna əsas verir).

Məlumdur ki, “Müxalif” Azərbaycan “Çahargah” muğam-dəstgahının tərkibində böyük bir şöbədir. Bu ad “şəbih” tamaşalarında Hüseyinin dəstəsinin qarşısında, əks tərəfdə yerləşən sərkində Şümür və Yəzidin hərbi dəstəsinə də aid edilir. Bir çox orta əsr traktatlarında və muğam ifaçılarının təcrübəsində Çahargah muğamının rədifində “Müxalif” şöbəsindən sonra “Məğlub” şöbəsinin gəldiyi göstərilir, lakin müasir dövrdə Azərbaycan muğam ifaçılığında bu şöbədən istifadə edilmir. Məsələn, N.Məmmədovun nota saldığı “Çahargah” muğamında “Məğlub” şöbəsi yoxdur.

“Məğlub” – Kərbəla döyüşündə Hüseyinin tərəfdarlarının məğlub edilməsi ilə bağlı ifa edilən muğam şöbəsi olmuşdur. Güman etmək olar ki, bu şöbə məhz “şəbih” tamaşaları zamanı konkret hadisə ilə əlaqədar ifa edilmiş və müəyyən bir dövrdə muğam-dəstgahın tərkibində mövcud olmuş, lakin zaman keçdikcə “şəbih” tamaşası unudulduğu kimi, bu şöbə də ifaçılıq praktikasından çıxarılmışdır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan muğam ifaçılığında belə unudulan və yaddaşdan silinən muğam şöbələri çoxdur. Məsələn, mütəxəssislərin söylədiyinə görə, dini mətəm mərasimlərində ən çox oxunan muğam intonasional “Bayatı-Qacar”, “Zəmin xara”, “Yetim-Segah”, “Sarənc”, “Dəşti”, “Məsnəvi”, “Nəva”, “Siyahi-ləşkər” üstündə olurdu. Bu sırada sonuncusu, xüsusilə, diqqəti cəlb edir. Belə ki, bu muğam şöbəsinin sırf Kərbəla hadisələri ilə bağlılığı aşkarlanmışdır.

“Qara qoşun”, “qara kütlə” mənasını daşıyan “Siyahi-ləşkər” terminindən Kərbəla vuruşmasında İmam Hüseyinə qarşı döyüşən düşmən qoşunun adlandırılması üçün istifadə edilmişdir. “Şəbih” tamaşalarında heç bir mətn söyləməyən döyüşçü personajlar da belə adlandırılmışdır. Həmin tamaşalarda Ömər İbn Sədin əmri ilə hücum keçən düşmən qoşunun qarət və qırğın törətdiyini əks etdirən qəsidə, sinəzən və növhələr çox vaxt “Siyahi-ləşkər” muğamının intonasiyaları üzərində oxunmuşdur.

Lakin müəyyən səbəblərdən və tarixi şəraitdən asılı olaraq Azərbaycan muğam sənətində bu muğam unudulmuşdur. Onun haqqında məlumatı çox az sayda mənbələrdən əldə etmək

mümkündür. Belə ki, bu muğamın pərpaası ilə bağlı muğam ifaçıları arasında da geniş mübahisələr gedir. Bəziləri “Siyahi-ləşkər”in “Bayatı-Qacar”, “Bayatı-Əcəm” muğamlarının tərkibində və “Zabul Segah”ın “Zəmin-xarə”, “Segah”ın “Mübərriqə” şöbələrində oxunduğunu söyləyir, digərləri “Bayatı-Şiraz”ın “Nişibi-fəraz”, “Xavəran”, “Rast”ın isə “Hüseyni” şöbələrində ifa edildiyini bildirirlər [Əlizadə, 1995: 134–136]. Görkəmli tarzən Mirzə Fərəcin Rzayevin təfsirində isə “Siyahi-ləşkər” həm “Rast” dəstgahının tərkibində “Vilayəti” və “Məsihi” arasında yerləşən şöbə, həm də ayrıca altı bənddən ibarət olan muğam kimi təqdim olunur. Bunlar: 1.Rast; 2.Hicaz; 3.Nəva; 4.Hüseyni; 5.Müxalif; 6.Əraq. [Rzayeva-Bağirova, 1986: 46]. Mirzə Fərəc, hətta, bu tərkibin daşdığı rəmzi mənasını da poetik formada açıqlayır:

“Deyirlər “Rast”ı hicaz və nəva üstündə oxuyurlar.

Hüseyn Əraqda öldürülüb müxalif tərəfindən” [Rzayeva-Bağirova, 1986: 47].

Ustad dərviş və rövzəxanların məlumatına görə “Siyahi-ləşkər” muğamının ifası üçün səsin xüsusi telə malik olması tələb edilir... bu səbəbdən “Siyahi-ləşkər” muğamı yalnız həmin səs telinə malik ifaçılarda gözəl alınır.” [Əlizadə: 135]. Bütün bu faktlar ustad xanəndə S.Şuşinskinin qeyd etdiyi kimi, şənlik məclislərində deyil, yalnız dini mərasimlərdə oxunan “Siyahi-ləşkər” muğamının yenidən bərpası üçün qiymətli mənbədir.

II. Muğam və dini matəm mərasimləri arasında terminoloji uyğunluq ifaçılıq priyomları və üsullarının adında da gözünü göstərir. Məsələn, əgər “ayaq etmə”, “ayaq vermə” kimi ifadələr muğam ifaçılığında musiqi mətləbinin qurtarıb başlanğıc kökünə (mayəyə) qayıtmaq prosesini bildirirsə, dini mərasimlər zamanı mərsiyələrin oxunmasında mərsiyəxanın hər bir bəndi ifa edib qurtardıqdan sonra məclis əhlinin başlanğıc beyti nəqarət kimi təkrar etməsi “ayaq tutma” kimi adlandırılır. Maraqlıdır ki, müxtəlif janrlar səviyyəsində bu termin eyni funksiya yerinə yetirən ifaçılıq priyomunun (başlanğıc kökünə təkrar qayıdış) tətbiqi üçün istifadə edilmişdir. Bu bir daha dini mərasim musiqisinin orta əsr şifahi ənənəli professional musiqi ifaçılığı ilə sıx bağlı olduğunu göstərir və dini mərasim musiqisinin ifaçılıq üslubunun orta əsr klassik ənənələrinə, muğamın tələb etdiyi normativlərə tam cavab verdiyini bildirir.

III. Muğam və matəm mərasimlərinin kompozisiya quruluşuna aid müəyyən terminoloji eyniliklər çıxış edir. Məsələn, “dəstgah”, “guşə” terminlərinin hər iki şəraitdə analoji məna daşması diqqətəlayiqdir.

Məlumdur ki, “Məhərrəmlik” dini mərasimlərin dramaturgiyası vahid ideya ilə bürünmüş müstəqil bölmə və hissələrdən ibarət silsilə formalarının, ilk növbədə, muğamın quruluş prinsipinə oxşarlığı ilə diqqəti cəlb edir. Dini mərasimlərdə də muğam kompozisiyasında olduğu kimi, musiqi materialının uyğunluğunu muğamın təsirli, obrazlı-emosional sferasına əsaslanmasında, iri həcmli formanın silsilə halında birləşməsində, dəqiq metroritmə əsaslanan musiqi nömrələrinin (dini mərasimdə bunu mərsiyələr yerinə yetirirsə, muğamda dəraməd, təsnif, rəng öz öhdəsinə götürür) improvizasiyalı parçalarla (dini mərasimdə melodeklomasiya, əfrad; muğamda – şöbə) ardıcillaşmasında, həmçinin, klassik şeir formasının (dini mərasimdə mərsiyə, qəsidə, nət; muğamda isə qəzəl) poetik ölçüsünə (əruz) əsaslanmasında izləmək olar. İstər muğam, istərsə də dini matəm mərasimlərinin kompozisiya quruluşuna aid oxşar qanunauyğunluqlar müəyyən terminoloji eynilikləri də üzə çıxarır.

Məsələn, müəyyən muğam tərkibinə daxil olan bütün şöbə, guşə, rəng və təsniflərin məntiqi inkişaf qaydası üzrə mütəşəkkil məcmusu “dəstgah” adlandırıldığı kimi, “şəbih” tamaşalarının tam mətni də eynilə – “dəstgah” adlanır. Yaxud “guşə” termini “şəbih” tamaşasında əlavə və ya əyləndirici xarakter daşıyan epizod və hissəni nəzərdə tutursa, muğam dəstgahlarının tərkibində (istər şöbələr daxilində, istərsə də şöbələrarası) bu, bitkin melodik quruluşa malik musiqi epizodlarını bildirir.

IV. Muğamın müəyyən şöbə və guşə (hətta, bəzi muğam adlarının, məsələn, “Baba-Tahir”) adlarının sufi-təriqət başçılarının və şairlərinin şəərəfinə adlandırılması da diqqətəlayiqdir. Məsələn, “Üşşaq” – “aşıqlar” mənasını kəsb edir və sufi təriqətlərindən olan Üşşaqiyyə ilə əlaqədardır. Bu təriqətin başçısı Şeyx Həsən Xüsəməddin əl-Üşşaqi (1593) olmuşdur. Həmçinin, “Şüştər”, “Cəfəriyyə”, “Heydəriyyə”, “Ravəndi”, muğam şöbələrinin təriqət adları ilə uzlaşması göstərilir. Eləcə də musiqidə özünə yer tapan “Gərdaniyyə” muğam şöbəsinin Xızıriyyənin bir qolu olan və Əbül

Həsən Əli-İbn Abdullanın başçılıq etdiyi təriqətin adı ilə əlaqəsi , “Bəhri-Vəli”, “Nasir xani”, “Şah Xətai” və s . bu kimi muğam şöbələrinin sufi təriqət başçılarının adı ilə bağlılığı açıqlanıb müəyyənləşməlidir. Məlumdur ki, muğam dəstgahlarında nadir halda şöbələr belə şəxsiyyətlərə həsr edilir. Bunların hamısı haqqında ətraflı danışmaq xüsusi bir tədqiqatın aparılmasını tələb edir. Lakin bunların arasında XIX əsrin II yarısında Azərbaycanda məşhurlaşan, həm muğam şöbəsi (“Şur”un daxilində) , həm də müstəqil muğam-dəstgahı kimi çox yayılan və sonradan unudulan “Baba-Tahir” haqqında xüsusi qeyd etmək istərdik.

Baba Tahir Üryan dövrünün bir çox mütəfəkkirləri kimi (məsələn, M. əl-Qəzali, A.Ünsiri və b.) əvvəlcə elmlə məşğul olmuş, sonradan dərvişliyə, sufiliyin təbliğinə başlamışdır. Onun ərəbcə yazdığı “Kəlaməti-qisar” (Qısa hikmətlər) adlı fəlsəfi risaləsində elm, mərifət, ilham və fürsət, əql və nəfs və s. bu kimi məsələlər işıqlandırılmışdır. Bu əsərində Baba Tahir təsəvvüfün nəzəri əsaslarına dərindən yiyələnmiş filosof kimi çıxış edir və onun hikmətli və ürfan dolu kəlmələri əksini tapır.

Dəstgahın görkəmli sufi şair Baba-Tahir Üryanın (1000–1055-ci illər, Həmədan) şərəfinə adlandırılması haqqında müxtəlif fərziyyələr və ehtimallar mövcuddur: I – dəstgahın bütün şöbə və güşələrinin poetik məzmununun tam olaraq Baba-Tahirin dübeytlərindən istifadə olunduğuna görə onun şərəfinə bəstələnən “Baba-Tahir” dəstgahı meydana gəlmişdir; II – şairin dübeyt və qəzəllərinin həcəz bəhrində olmasının şura uyğun ölçü kimi dəyərləndirilməsi buna əsas olmuşdur; III- onun yazdığı şeirlərinin ruhunun şurun emosional məzmununa həmahəng olması; IV – Baba Tahirin özünün gözəl tar çalması və yaxşı səsə malik olması, avazla oxuması elə bu dəstgahın yaradıcısı kimi çıxış etməsi ehtimallarını irəli sürmüşdür.

XI əsrin tanınmış sufi-şairi olaraq Baba Tahir Üryanın yaradıcılıq irsini araşdıran görkəmli tədqiqatçı alim Rafael Hüseynov belə bir nəticəyə gəlir ki: “ Birincisi, Baba Tahir təsəvvüf şeirini qəliz, çətin anlayışları, şeirdən daha çox vəznli, qafiyəli fəlsəfi risalələri andıran səviyyədən ayıra bildi. Təsəvvüf şairini bütün hikmətləriylə geniş kütlələrin başa düşəcəyi məqama yetirdi.

İkincisi, Baba Tahir insan sevgisindən, ağırlarından, zamanla ixtilaflarından insan dilində, gerçəkçi bir şəkildə, səmimiyyətlə danışa bildi. Uca notlarda, sürəkli zəngülərlə oxunan nəğmə gözəldir. Ancaq sakitcə, hay-küysüz, duyğulara sığal çəkən bir aramla oxunan nəğmələr daha səmimidir, daha insanidir” [Hüseynov, 1992: 234]. Görünür, məhz bu keyfiyyətləri onun şeirlərinə hədsiz maraq yaradaraq xanəndələri özünə cəlb etmiş və çox populyarlaşmışdır.

Son dövrlərdə “Baba-Tahir” muğamının instrumental versiyası Azərbaycan Milli Konservatoriyasının professoru, tarzən və muğam bilicisi R.Musazadə tərəfindən qədim muğamların tədqiqi və öyrənilməsi nəticəsində bərpa olunmuşdur. Tədqiqatçı dəstgahın bərpasında tarzən Mirzə Fərəcin göstərdiyi tərkibi və ardıcılığı saxlamaq şərtilə dəstgahın qanunauyğunluqlarına müvafiq olaraq yalnız sonuncu şöbəni (“Baba Tahir”) əlavə etmişdir. Burada 1. Baba Tahir, 2. Mehdi Zərrabi, 3. Əbu-Əta, 4. Qaməngiz, 5. Giləgi, 6. Hacı Yuni, 7. Dəşti, 8. Üzzal və 9. Baba-Tahir şöbələri belə ardıcılıqla verilir.

Dəstgahın məhz Baba-Tahirin şeirləri əsasında vokal-instrumental versiyasının da yenudən qurulmasına böyük ehtiyac var. Belə olarsa, Azərbaycan muğam sənəti daha da zənginləşər və öz itirdiyi incilərini yenidən qazanar.

Beləliklə, muğam və dini mərasim sistemi arasında mövcud olan terminoloji və digər əlaqənin aşkarlanması muğam dəstgahı və onun şöbələri haqqında biliklərin daha da dərinlənərkən dərk olunması və möhkəmlənməsi üçün mühüm amildir.

Belə ki, muğam və dini mərasim sistemində mövcud olan terminoloji eyniliklər orta əsrlər musiqi mədəniyyətində universal qanunauyğunluqların mövcudluğunu öyrənməyə kömək edir.

Terminoloji əlaqə dini mərasim musiqisinin və muğamın bədii prinsiplərinin və qanunauyğunluqlarının bir kökdən bəhrələnməsini sübut edir.

Hər şeydən öncə, terminoloji uyğunluqların aşkarlanması bədii əlaqələrin və digər faktorlar arasında münasibətlərin müəyyənləşməsi üçün bir açardır. Bu baxımdan sahələrarası qarşılıqlı əlaqələrin araşdırılması sənətsünaslığın aktual problemlərindən biri kimi, ardıcıl olaraq davamlı surətdə müqayisəli öyrənilməsini tələb edir.

Ona görə də muğamın tarixinə, ifaçılığına, forma və məzmununa dair anlayışlar, terminlər dairəsinə dini sahə ilə əlaqədar obyektiv şərhlərin verilməsi məqsədəuyğundur. Məhz belə bir yanaşma nəticəsində bir çox mübahisə və şübhə doğuran məsələlərə aydınlıq gətirilə bilər və muğamın nəzəri-praktiki terminologiyasının elmi əsasının daha da mükəmməlləşməsinə kömək edilər.

Açar sözlər: muğam, dəstgah, şöbə, dini mərasim, termin.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

- Axund Hacı Soltan Əlizadə. Azərbaycan dərvişləri və rövşəxanları. B., 1995;
- Hacıbəyov Ü. Əsərləri. Bakı, 1968, II c., s. 221.
- Hüseynov R. Baba-Tahir Üryan. Dübeytləri. (Fars dilindən tərcümə). B., Yazıçı, 1988.
- Hüseynov R. “Baba Tahir Üryan və onun poetik irsi”. Filologiya elmləri doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim etdiyi dissertasiyası. B., 1992.
- Musazadə R. Qədim muğamlar. B., 2013.
- Rzayeva-Bağirova R. Tarzən Mirzə Fərəc haqqında xatirələrim. B., 1986.

Afsana Babayeva

PhD, associate professor
Institute of Architecture and Art of
Azerbaijan National Academy of Sciences

TERMINOLOGY RELATIONSHIP BETWEEN MUGHAM AND STRUCTURE OF ISLAM RELIGIOUS CEREMONY

Abstract

***Keywords:** mugam, destgah, shobe, religious ceremony, term.*

The reason which led to writing up this article was research of the process of Islamic religious ceremony as well as the identification of terminology relationship used in the mugam art.

The area is most commonly manifested to the religious structure of mugam is the music of “Muharram” mourning ceremony and rituals of the Sufi orders. Besides the similarities in the melodic intonation and verbal structure of mugam, considered to be the pinnacle of the professional art of oral tradition, on one side, and a lot of features of music used as part of these above mentioned ceremonies, on the other, the similarity and relationship are observed at the same time, in the terminology area.

The existing terminology relationship manifests itself at different levels in both areas:

- The relationship has been determined between the names of mugam shobe with the references to the tragical Karbala events in the mourning ceremony (the etymological meaning of mugam parts “Mukhaliph”, “Maghlab”, “Siyah-lashkar”).
- Compatibility between mugam and religious mourning ceremonies manifests itself in the context of performing methods (for example, “ayak etme”, “ayak verme”).
- There are certain terminology similarities related to the structure of the composition of mugam and mourning ceremonies (in both conditions “destgah” and “gushe” terms should have similar meaning).
- Naming of certain shobe and gushe (even some names of mugam, for example, “Baba-Tahir”) in honour of the Sufi spiritual leaders and poets (for example, “Ushshak”, “Shushter”, “Qardaniye”, “Ravandi”, “Bahri-Vali”, “Nasir Khani”, “Shakh Khatai”, etc).

Similarities in terminology assist in identification of presence of consistent pattern in medieval music culture.

The terminology relationship proves the enrichment of religious mourning music and conformity and artistic principles of mugam from the common source.

The terminology conformity is primarily a clue source in determining the relationship between artistic attitude and other factors.