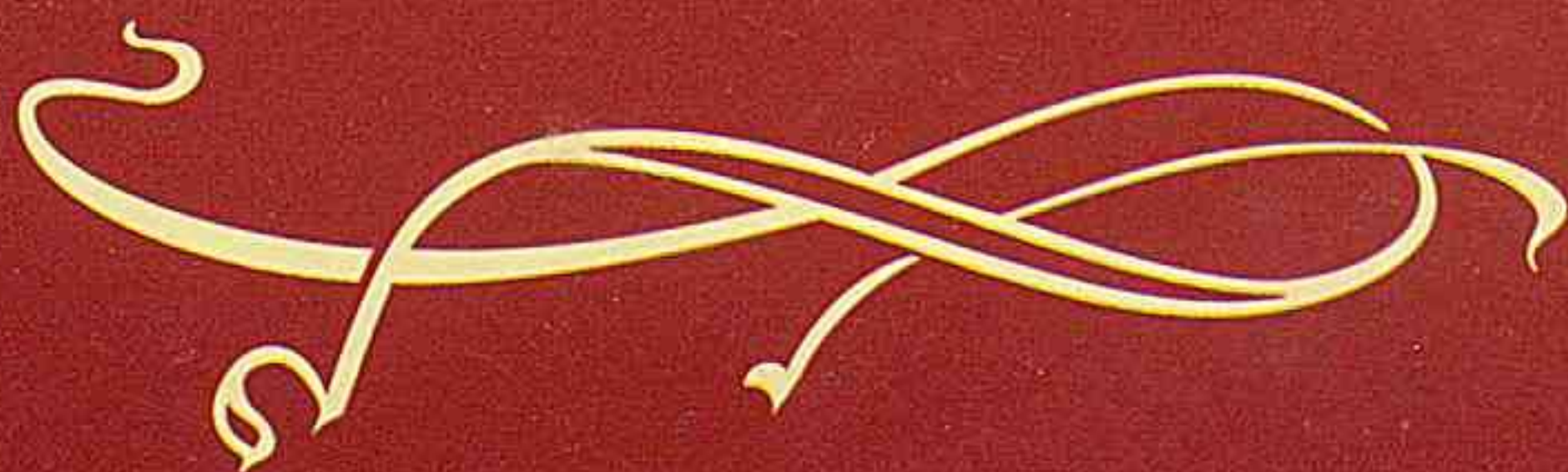


HÜSEYN HƏŞİMLİ

**HÜSEYN CAVİDİN
LİRİKASI VƏ AVROPA
POETİK ƏNƏNƏLƏRİ**



HÜSEYN HƏŞİMLİ

**HÜSEYN CAVİDİN LİRİKASI
VƏ
AVROPA POETİK ƏNƏNƏLƏRİ**



“Elm və təhsil”

Bakı - 2012

Rəyçi: İsa Həbibbəyli
*Azərbaycan MEA - nin həqiqi üzvü,
əməkdar elm xadimi*

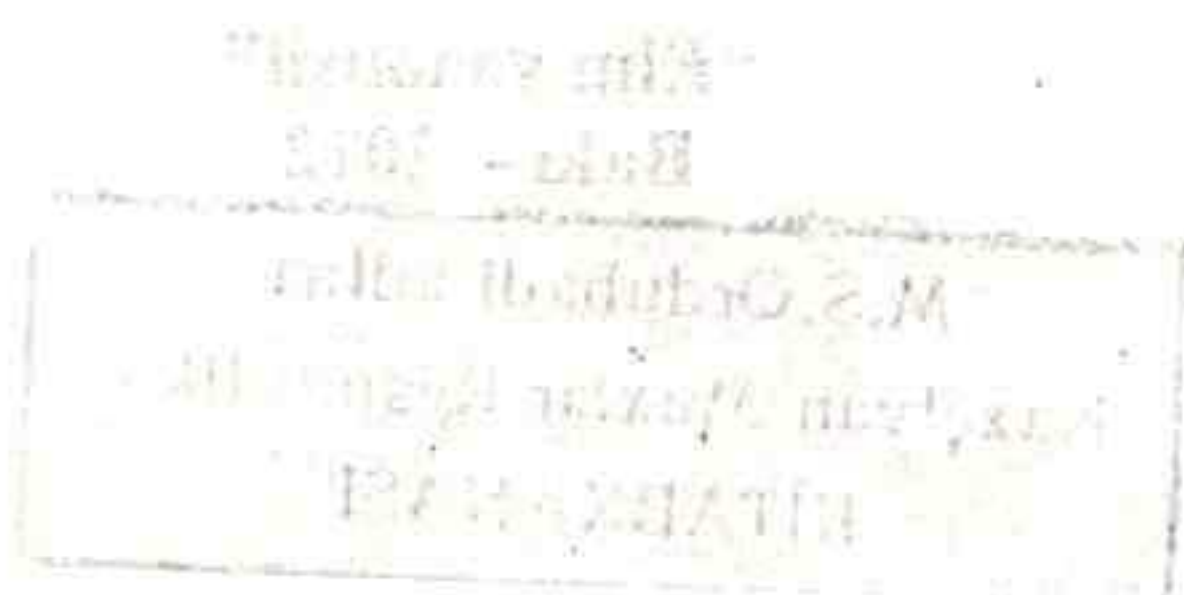
H. M. Həşimli.

Hüseyn Cavidin lirikası və Avropa poetik ənənələri.
Bakı, "Elm və təhsil", 2012, 92 səh.

Filologiya üzrə elmlər doktoru, əməkdar elm xadimi Hüseyn Həşimlinin bu kitabında romantik ədib Hüseyn Cavidin lirikasında poetexnik vasitələr və janrlar səviyyəsində Avropa ədəbi ənənələrinə müraciət məsələləri diqqət mərkəzinə çəkilir, novator şairin anjambemandan istifadəsi, şeirimizə gətirdiyi yeni qafiyələnmə modelləri, marş, sonet, qlossa, terset kimi janrlarda yazdığı əsərlər hərtərəfli şəkildə araşdırılır.

H $\frac{4603000000}{N098 - 2012}$ *qrifli nəşr*

© «Elm və təhsil», 2012



MÜNDƏRİCAT

1. GİRİŞ	4
2. LİRİKANIN NOVATORLUĞU ŞƏRQ – QƏRB KONTEKSTİNDƏ. POETEXNİK VASİTƏLƏRDƏ AVROPA ƏDƏBİ ƏNƏNƏLƏRİ VƏ HÜSEYN CAVIDİN LİRİKASI	7
3. HÜSEYN CAVIDİN POEZİYASINDA AVROPA MƏNŞƏLİ LİRİK JANRLAR	35
4. NƏTİCƏ	81
5. İSTİNAD OLUNMUŞ MƏNBƏLƏR	85

1. GİRİŞ

Hüseyn Cavid (1882- 1941) qədim tarixə malik Azərbaycan ədəbiyyatının ən böyük ustadlarındanandır. Onun möhtəşəm ilham və bənzərsiz istedadla yazılmış müxtəlif janrlı əsərləri ədəbiyyatımızın ideya - bədii yüksəlişində çox mühüm rol oynamış və bu gün də oynamaqdadır. “Hüseyn Cavidin 130 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında “ Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, cənab İlham Əliyevin 16 fevral 2012-ci il tarixli Sərəncamında qeyd olunduğu kimi: “Hüseyn Cavid dərin fəlsəfi- estetik məzmununa malik yaradıcılığı ilə ədəbiyyatımızda yeni bir mərhələnin başlanğıcını qoymuşdur. Sənətkarın dünya romantizm ənənələri zəminində bəşəriyyətin mənəvi həyatı ilə bağlı axtarışlarının ifadəsi olan lirik əsərləri, mənzum faciə və tarixi dramları qiymətli söz inciləri kimi xalqımızın zəngin bədii fikir xəzinəsində layiqli yer tutur.” (2)

Mütəfəkkir ədibin yaradıcılığı dünya romantizm ənənələri ilə möhkəm surətdə bağlıdır və Azərbaycan, ümumən Şərqi ədəbiyyatı ilə yanaşı, Qərbi söz sənəti də onun bəhrələndiyi əsas qaynaqlar sırasındadır. Böyük söz ustasının əsrarəngiz sənət dünyasında mənşəcə klassik Şərqi poeziyası və xalq- aşiq şeiri ilə bağlı olan

çoxsaylı bədii elementlərdən yaradıcılıqla istifadə ilə bərabər, Avropa xalqlarının ədəbiyyatlarından gələn bir sıra ənənələr də müxtəlif səviyyələrdə (tematika, janr, üslub, qafiyyə və s.) öz ifadəsini tapmışdır. Müxtəlif vaxtlarda Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminin ayrı-ayrı nümayəndələri (akademik M. Z. Cəfərov, akademik İ. Həbibbəyli, AMEA - nın müxbir üzvü Y. Qarayev, prof. M.Əlioğlu, prof. Ə. İsmayılov, prof. K. Əliyev, prof. H. Qasimov, prof. T. Əfəndiyev, f.e.d. V.Osmanlı, f.e.n. Ə.İbadoğlu, f.e.n. A.Həsənoğlu və digərləri bu sonuncu məsələdən də danışmış, bir sıra qiymətli elmi fikirlər söyləmişlər. Lakin dərin ümmana bənzəyən Hüseyn Cavid sənətinin hələ də açılmamış sirləri çoxdur, o cümlədən ədibin lirikasında Avropa ədəbi ənənələri ilə bağlı daha geniş, əhatəli şəkildə öyrənilməli məsələlər də az deyil.

Təqdim olunan kitab da məhz bu niyyətə xidmət edir. Kitabda Hüseyn Cavidin lirik şeirlərində qeyd olunan Avropa mənşəli poetexnik vasitələr, o cümlədən bənd strukturundakı özəlliklər, yeni qafiyələnmə sistemləri, anjambemandan istifadə, həmçinin marş, sonet və onun müxtəlif variantları ("quyruqlu" sonet, uzun sonet və s.), glossa, terset kimi janrlarda yazdığı şeirlər təhlil olunur, onların ideya – bədii məziyyətləri araşdırılır. Tədqiqat zamanı Cavid lirikasında Şərq – Qərb poetik sistemlərinin sintezi, üzvi vəhdəti kimi məsələlər də diqqət mərkəzində saxlanılmış, müvafiq məqamlar aşkarlanmışdır. Həmçinin yeri gəldikcə ədəbiyyatşünaslığın bir sıra

müvafiq müddəalarına da istinad olunmuş, yaxud onlara münasibət bildirilmişdir.

Kitab müəllifi indiyədək müxtəlif monoqrafiya və məqalələrində bəhs olunan problemə müntəzəm diqqət yetirmiş, mövzu ilə bağlı ardıcıl araşdırma aparmışdır (3, s. 33 -34 ; 4, s. 53-55, 169-170, 174-175, 192-194, 240 ; 5, s. 149-151; 6, s. 117-119 ; 7, s.54-56, 98-100, 152-153, 220-223, 233-235, 256-257 ; 8 ; 9 ; 10 ; 11; 12 ; 13 ; 14 ; 15 ; 16 ; 17 ; 18 ; 19 ; 20). Lakin o iddiada deyilik ki, Hüseyn Cavidin lirikası ilə Avropa poetik ənənələri arasındakı əlaqələr bu əsərdə bütün yönləri ilə araşdırılmışdır. Gələcək tədqiqatçıların mövzu ilə əlaqədar daha ciddi mətləblərə işıq salacağı inamındayıq.

2. LİRİKANIN NOVATORLUĞU ŞƏRQ – QƏRB KONTEKSTİNDƏ. POETEXNİK VASİTƏLƏRDƏ AVROPA ƏDƏBİ ƏNƏNƏLƏRİ VƏ HÜSEYN CAVIDİN LİRİKASI

Ustad Hüseyn Cavidin lirikasında Avropa poetik ənənələrinə müraciət iyirminci əsrin ilk onilliklərində Azərbaycan ədəbiyyatının janr – üslub təkamülü və novatorluq axtarışları ilə bilavasitə əlaqədar olub, bu prosesin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Ona görə də biz təsəvvür tamlığı naminə əvvəlcə həmin problemə və bəhs olunan dövrün ədəbi mühitinə bu aspektdə ümumi bir nəzər salmağı məqsədəuyğun sayırıq.

Avropa ilə Asiyanın qovuşuğunda yerləşən qədim Azərbaycan bütün tarix boyu bəşər sivilizasiyasının inkişafına mühüm töhfələr vermişdir. Bu ulu məmləkətin mənəvi mədəniyyəti yüz illər ərzində əsasən Şərq zəminində inkişaf etmiş, XIX əsrdən etibarən isə Qərb ənənələri ilə qaynayıb qarışmış, nəticədə bir çox yeni keyfiyyətlər qazanmışdır. Xalqımızın ümum-milli lideri, dünya şöhrətli siyasi xadim, ulu öndər Heydər Əliyev ölkə yazıçılarının onuncu qurultayındakı nitqində (30 oktyabr 1997-ci il) bu məsələyə toxunarkən demişdir: “Azərbaycan Asiya ilə Avropanın birləşdiyi, qovuşduğu bir ərazidə yerləşən, amma Av-

ropaya daxil olan bir ölkədir. Ancaq Azərbaycan öz kökünə, dini mənsubiyyətinə, ənənələrinə görə Şərqlə aləminə, islam, türk dünyasına daxil olubdur. Bu qəbildən olan xalqlar, millətlər içərisində Azərbaycan xalqı XIX-XX əsrlərdə öz milli köklərindən ayrılmayaraq öz ədəbiyyatını, mədəniyyətini dünyanın inkişaf etmiş Qərb mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə birləşdirə bilibdir. Bizim milli ədəbiyyatımızı, mədəniyyətimizi Qərb mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə birləşdirən, onun sintezini yaradan insanlar çox uzaqqörən, müdrik insanlar olublar “(1, s. 420). Bu sintez, yaxınlaşma prosesi həm tematika və problematika, həm də janr və üslub səviyyəsində baş vermişdir. Belə ki, XIX əsrin ortalarına doğru Azərbaycan ədəbiyyatı təkamülünün yeni mərhələsinə qədəm qoyur. Bir tərəfdən, folklordan və klassik ədəbiyyatdan gələn janrlar yeni dövrün tələblərinə uyğun olaraq ideya-məzmun, mövzu-problematika baxımından diqqətəlayiq təkamül keçirir, bir çox təzə məziyyətlərə yiyələnir. Digər tərəfdən isə cəmiyyətin, dövrün sosial-iqtisadi və mədəni inkişaf mənzərəsinin, yeniləşmə meyillərinin, Avropa ilə artan əlaqələrin spesifikası fonunda Qərb mənşəli bir sıra janrların söz sənətimizə daxil olması prosesi gedir. “ XIX əsrdən başlayaraq ədəbiyyatımızın Qərb ədəbiyyatına xas poetika və tipologiya ölçü və meyillərinin inkişafı “ (21, s.181) söz sənətimizin zənginləşməsinə ciddi təsir göstərir. Hələ XIX əsrin ortalarında yazılı ədəbiyyatımızda dramaturgiya təşəkkül tapır. XX əsrin əvvəllərində janr novatorluğu

istiqlamətindəki axtarışlar yeni bir vüsət alır. Bu prosesin gedişatı boyunca inkişafın Şərqi zəmininin qanunauyğun, məntiqi bəhrəsi kimi “türkləşmək” və “islamlaşmaq” prinsiplərinin qabarıqlaşması milli-mənəvi dəyərlərə, soykökə qayıdış zərurətini vurğulayırsa, “müasirləşmək” amalı da çağdaş Avropa mədəniyyəti ilə tanışlıq və inteqrasiyanın aktuallığını nəzərə çatdırır. Azərbaycan ədəbi-ictimai mühitinin Qərb mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə tanışlığı qarşılıqlı ədəbi-mədəni əlaqələrə də ciddi rəvac verir ki, bu proses janr səviyyəsində də özünü göstərir. Ümumiyyətlə, XIX əsrin ortaları - XX əsrin əvvəllərində “Azərbaycan ədəbiyyatı “Avropa” mövzuları, obrazları, janrları, bədii təsvir və ifadə arsenalı ilə zənginləşir” (22, s. 10). Avropa mədəniyyətinin “Bakıya nüfuz edərək funksional klassik mədəniyyətlə kompromisə girməsi” (23, s. 11) ədəbi mühitin rəngarəng xarakterini daha da dolğunlaşdırır və mürəkkəbləşdirir, söz sənətimizin inkişafına ciddi təkan verir. Bu da təbiidir, çünki “... hər bir yeni inkişaf dalğası Şərqi və Qərb dəyərlərinin sintezi sayəsində mümkün olmuşdur” (24). Ötən əsrin əvvəllərində sosial-mədəni inkişafın spesifikasiyi kimi ədəbiyyatımızda maarifçi realizm, tənqidi realizm, sentimentalizm, romantizm və s. ədəbi cərəyanların dolğun səviyyədə və paralel şəkildə təzahürü də digər amillərlə yanaşı, janr müxtəlifliyini şərtləndirən əsas faktorlardan birinə çevrilir. Bəhs olunan dövrdə tənqidi realizm ədəbi cərəyanı ədəbiyyatımıza satirik mahiyyətli yeni janrlar qazandırdığı kimi, romantizm

də özüylə birgə ruhuna, xarakterinə, prinsiplərinin ifadəsinə uyğun olan Avropa mənşəli bir sıra janrları (sonet, mənsur şeir, marş, ballada və s.) söz sənətimizə gətirir. Bu həm də romantizmdə Şərq - Qərb probleminin özünəməxsus səviyyəsi ilə əlaqədar idi. Prof. H.M.Quliyevin sözləri ilə desək : “ Müxtəlif ədəbi - bədii cərəyanların mövcudluğu həm də janr rəngarəngliyinə gətirib çıxarır “ (25, s. 181).

Yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatının janr novatorluğu lirik ədəbi növdə də geniş təzahür edir. Həmin dövrdə Azərbaycan ədəbiyyatında, o cümlədən lirika-sında Qərb mənşəli bir sıra janrların vətəndaşlıq hüququ qazanması, ümumiyyətlə, ədəbi mühitimizin Avropa xalqlarının bədii mədəniyyəti ilə tanışlığının başlanması həm Türkiyə, həm də Rusiya vasitəsilə baş vermişdir. Bəllidir ki, XIX əsrdə Osmanlı dövlətində tənzimatın həyata keçirilməsi cəmiyyət həyatının bütün sahələrində yeniləşməyə səbəb olduğu kimi, ədəbiyyata da ciddi təsir göstərmiş, Avropa mənşəli müxtəlif janrların ədəbi aləmdə özünə yer tapmasına şərait yaratmışdı. Bu sahədə XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərində “Sərvəti-fünun”çuların (“Ədəbiyati-cədidə”çilərin) mühüm xidmətləri olmuşdu. Ötən yüzilliyin ilk onilliklərində “Sərvəti-fünun”çuların kitabları Azərbaycanda geniş yayılır, həmçinin “Füyuzat”da və bir çox digər mətbuat orqanlarında bir tərəfdən, Osmanlı müəlliflərinin Avropa ədəbiyyatlarının janr və üslub özəlliklərinə yaxın tərzdə yazdığı əsərlər, digər tərəfdən də ayrı-ayrı Qərb ədiblərinin

tərcümə olunmuş müvafiq qələm məhsulları işıq üzünə görürdü. Akademik Kamal Talıbzadənin sözləri ilə desək : “ Türkiyədə XIX əsrin sonlarından başlayaraq Qərb ədəbiyyatının və ədəbi -nəzəri kitabların geniş tərcümə işi başlanmışdı və Azərbaycan romantikləri müntəzəm olaraq bu mənbələrdən də öyrənirdilər “ (26, s.187). Ədəbiyyatşünaslığın qeyd etdiyi kimi, əsasən romantiklərdən ibarət olan “ Füyuzat”çılar... modern türk ədəbiyyatının yeniliklərini bütövlükdə öyrənməyə, yaymağa çalışırdılar “ (27, s.401). İkinci bir tanışlıq xətti isə Rusiya vasitəsilə gerçəkləşirdi. O zaman Rusiya imperiyasının tərkibində olan Azərbaycanın ziyalı mühitinin ayrı-ayrı nümayəndələri rus, həmçinin bəzi Avropa dillərinə yiyələnmiş, bu dillərdə təhsil alan bir sıra yurddaşlarımız Qərb ədəbi ənənələri ilə yaxından tanış olmaq imkanı qazanmışdılar. Belə tanışlıqlar isə təsirsiz qalmırdı. Ümumiyyətlə, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda Qərb mədəniyyətinə maraq yeni bir vüsət almış, söz sənətimizin Avropa ədəbi ənənələri ilə qaynayıb- qarışması istiqamətində ciddi addımlar atılmışdı. O dövrdə “ Təzə şeir necə olmalıdır? “ problemi ətrafında gedən qızgın müzakirələrin, aparılan rəngarəng axtarışların da janr novatorluğunu şərtləndirdiyini ayrıca vurğulamaq gərəkdir. Nəticədə yeni zaman özünün yeni janrlarını da ədəbi dövriyyəyə gətirirdi. Bütün bunların fonunda ədəbiyyatımızın, o cümlədən lirikanın Avropa mənşəli janrlarla zənginləşmə meyli təbii görünür. Beləliklə, ötən əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında sonet,

terset, himn, marş, mənsur şeir kimi lirik janrların ilk nümunələri yaradılır, sonrakı illərdə bu yöndə axtarışlar daha da genişlənir. Həmin janrlarda çoxsaylı dəyərli nümunələr ortaya çıxır. Hazırkı mərhələdə də lirikamızın mühüm qollarından biri Avropa ədəbi ənənələri ilə bağlıdır.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatında “XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində getdikcə güclənməkdə olan janr evolyusiyası” (28, s. 159) sonrakı mərhələlərdə daha geniş vüsət alır, həm də yeniləşmə prosesi söz açmadığımız digər çoxsaylı ədəbi janrları da əhatə edir. Ədəbiyyatşünas Aydın Abiyevin tənzimat dövrü türk ədəbiyyatı haqqında söylədiyi aşağıdakı fikri bu məqamda XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan poeziyasına da aid etmək mümkündür: “Köhnə ədəbi janrlarda yeni məzmunlu əsərlərin yazılması davam etməklə bərabər, yeni mündəricəyə müvafiq yeni janrlar da meydana gəldi. Çünki yeni ideya və mündəricə özünə yeni bədii formalar tələb edirdi” (29, s. 47-48).

Bütün bu yeniləşmə prosesi, yaradıcılıq axtarışları mütəfəkkir ədib Hüseyn Cavidin poeziyasında hərtərəfli şəkildə təzahür etmiş, ötən əsrin ilk onilliklərində Azərbaycan ədəbiyyatının Şərq - Qərb kontekstində zənginləşməsində, o cümlədən janr-üslub baxımından təkamülü və novatorluğunda onun böyük xidmətləri olmuşdur. Onu da ayrıca xatırlatmağa ehtiyac var ki, H. Cavid İstanbulda təhsil aldığı illərdə Tənzimat yazarlarının, “Sərvəti-fünun”çuların və digər yenilikçi

şairlərin, o cümlədən Avropa ölkələri ədəbiyyatlarından yaradıcılıqla bəhrələnən, yeni janr - üslub xüsusiyyətlərinə malik əsərlər yaradan Namiq Kamal, Əbdülhəqq Hamid, Tofiq Fikrət kimi məşhur sənətkarların müvafiq qələm məhsulları, həmçinin fransız, alman və s. xalqların poeziyasının Osmanlıda nəşr olunmuş nümunələri ilə yaxından tanış olmuşdu, yeni romantik ədibimizin Qərb ədəbi ənənələrinə müraciəti, bir sıra hallarda onları Şərq söz sənətinin zənginlikləri ilə uğurla qovuşdurması təsadüfi deyildi.

XX yüzilliyin əvvəllərindən etibarən Avropa ədəbi ənənələri Azərbaycan şeirinin qafiyə sistemi və üslubi vasitələr baxımından da bir sıra yeni keyfiyyətlər qazanmasına təsir göstərir. Belə ki, ötən əsrin ilk onilliklərində müxtəlif şairlərin, xüsusən Hüseyn Cavid, Məhəmməd Hadi, Abdulla Şaiq, Əlipaşa Səbur Hüseynzadə kimi romantiklərin yaradıcılığında Avropa poeziyasında geniş yayılan qapalı qafiyə sisteminə rast gəlirik. Ədəbiyyatşünaslıqdan bəllidir ki, qapalı qafiyələnmə modelində (professor Mikayıl Rəfilinin vaxtilə bu məqamda “ həlqəli qafiyə “ terminini işlətməmişdir - 70, s. 211, – H. H.) dördlüyün birinci misrası axırındakı ilə, ikinci misrası isə üçüncü ilə həm qafiyə olur. Qafiyələnmə sxemi belədir : **abba** (68, s. 203). M. Hadinin 1909-cu ildə yazdığı “ Dilənçi “, “ Aliheyi-hürriyyətə “, “ Qanuni - təkamül “ kimi şeirləri buna misaldır. Nümunə kimi M. Hadinin “ Aliheyi – hürriyyətə “ əsərindən iki bəndi xatırladıyıq :

Bir qaranlıq gecəydi, tutmuş idi

Vətənin, millətin səhərlərini,

Qoymayırdı görünsün əxtərini,

O qaranlıq ziyani udmuş idi ...

Gülüşünlə gülür əməl çiçəyi,

Millətin çöhrəsi olur xəndan.

Yolunu gözləyirdi müştəqan,

Göydə idinmi, ey yerin mələyi ?..

(30, s. 180- 181)

“Azərbaycan şeirində rəngarəng, tam, qüvvətli qafiyə yaratmaqda məharət göstərmiş ... Hüseyn Cavidin” (71, s. 45) poeziyası bu baxımdan daha zəngin xüsusiyyətlərə malikdir. Ədəbiyyatşünas Y. Qarayev haqlı olaraq yazırdı : “ Cavid metrikasının musiqililiyi qafiyə, təkrir və metaforaların köhnəlmiş zəncir və kanonlarını dağıdaraq yeni ritmlər və başqa ölçülər dalğasında səslənirdi ” (31, s. 19). Doğrudan da, Cavidin poeziyasında qafiyə sistemləri də, bədii təsvir və ifadə vasitələri də yeniliyi, ahəngdarlığı ilə diqqəti çəkir. Əvvəlcə qapalı qafiyəyə malik bəndlər haqqında. Maraqlıdır ki, şairin dördmisralı bəndlərdən qurulmuş bir sıra şeirlərinin daxilindəki bəndlərin hamısı yox, bəziləri poeziyamızda Avropa ənənələrinin təsiri ilə ötən əsrin əvvəllərindən işlənməyə başlayan **abba** modelindəki qapalı qafiyə modelindədir. Səciyyəvi nümunə kimi “Ah...yalnız sən!” şeirinə nəzər

salaq. Məhəbbət duyğularının romantik təqdimini verən həmin bədii nümunədəki beşinci bənd çarpaz qafiyəlidir: **abab**, qalan beş bənd isə ayrı-ayrılıqda qafiyəli qafiyə əsasında: **deed pnp mqqm...**:

Ruhum, ey aşınayi - əsrarım!

Həp uzaq, bəzmi - vüslətindən uzaq,

Qürbət ellərdə təlxxam olaraq,

Səni özlər də sızlayıb yanarım...

Səndən ayrıldığı zaman o gözəl,

Dadlı, süzgün baxışların guya

Çox dərin bir sükut içində mana

Demək istərdi : "Get, fəqət tez gəl!"..

Sonra titrək, kəsik əda ilə sən

Yalınız - get, saqın unutma! - dedin.

Uça bilsən də imdi bir gəlsən,

Halımı seyr edib olurdun əmin.

(32, s. 128)

Bu şeirdə lirik qəhrəmanın könül çırpıntıları, mənəvi yaşantıları, çəkdiyi izzətlər, qürbət ellərdə yaddan ayrı keçirdiyi sarsıntılı hallar özünün təsirli ifadəsini tapmışdır.

Xatırlatmaq yerinə düşər ki, on doqquzuncu əsrin sonları, iyirminci əsrin əvvəllərində Avropa ədəbi ənənələrinə istinadən Osmanlı poeziyasında yaranmış bir çox dördlülklərdə də Hüseyn Cavidin yuxarıda

haqqında danışılan şeirində gördüyümüz qafiyələnmə xüsusiyyəti vardır. Yəni şeir daxilində bəndlərin bəziləri çarpaz qafiyəlidir - **abab**, digərləri isə qapalı qafiyə əsasında - **deed**. Cenab Şehabeddinin 1897-ci ildə yazdığı “Hakikati - sevda” şeiri buna misal ola bilər. Dörd bənddən ibarət həmin əsərdə qafiyələnmə bu cürdür : **abab deed pnp mpmq (40, s. 310)**

H.Cavidin Əli bəy Hüseynzadəyə həsr etdiyi “Çiçək sevgisi” adlı dördbəndlik şeiri həm bəndlərdəki misraların sayına görə, həm də qafiyələnmə baxımından poeziyamız üçün yeni olub Avropa ədəbi ənənələri ilə bağlıdır. Belə ki, bu şeirin ilk iki bəndi dörd, sonrakı ikisi isə altı misradan ibarətdir. Bəndlərdə qafiyələnmə belədir: **abba qdqd mppmcc neenkk**. Göründüyü kimi, birinci bənddə və altılıqların ilk dörd misrasında qapalı qafiyələnmə var, ikinci bənd isə çarpaz qafiyəlidir. Araşdırmalar göstərir ki, H.Cavidin “Elmi - bəşər” şeiri də əslində dörd və altı misralı bəndlərin üzvi vəhdətindən qurulmuşdur. Başqa sözlə deyilsə, ilk altı bənd dörd misralı, sonrakı üç bənd isə altı misralıdır. Bu şeirin də qafiyələnmə sistemi yeni olub Avropa poetik ənənələri ilə əlaqəlidir. Belə ki, buradakı dördlüklərin hamısı qapalı qafiyə modelinə əsaslanır, altılıqlarda isə əvvəldəki dörd misra qapalı qafiyəlidir, sonuncu iki misra isə bir-biri ilə həm qafiyədir : **abbadd pnpmm...** Aydınlıq naminə şeirin ikinci və üçüncü bəndlərini nümunə gətiririk :

Yorulur, sonra çirpınır, bayılır,
Sönər əvvəlki etila həvəsi ;
Uçamaz artıq, iştə son nəfəsi...
Qafil insan da həp o fikrə əsir.

Bəşəriyyət zavallı, çox məsum...
Daima bir sərabə aldanaraq,
Qoşuyor, sanki bir dəniz bulacaq,
“Bilmək, öyrənmək “ öylə bir uçurum
Ki, onun intəhası yox, dibi yox...
“Bilirəm “ söyləyən də var pək çox.

(32, s. 38)

Romantik şairin fəlsəfi düşüncələri bu şeirdə özünün dolğun təcəssümünü tapmışdır.

Haşiyə çıxaraq deyək ki, Hüseyn Cavidin “Yadı-mazi”, “Otuz yaşında” kimi şeirləri də maraqlı poetik quruluşa malikdir. Bu şeirlər dördlükərdən və onların arasında verilən beytlərdən ibarətdir. Qafiyələnmə əksər bəndlərdə belədir : **abab dd pnpn mm...** Yalnız “Yadı – mazi ” şeirində üçüncü altılığın ilk dörd misrası **abba** modelində əlaqələnməmişdir :

Hər şey mənə xəndan görünürdü o zamanlar,
Oxşardı kiçik qəlbimi həp tazə çiçəklər.
Pərran idi bir yanda tərəbza kələbəklər,
Guya sevişirlər, öpüşürlərdi həp onlar.

Gülgönçələr eylərdi səhər vəqti təbəssüm,
Bülbüllər isə həpsi yekavaz tərənnüm.

(32, s. 30)

Novator şairin altılıqları da şeirimizə gətirdiyi yeni poetexnik özəllikləri ilə səciyyələnir. Tədqiqatçı R.Z.Xəndan diqqəti H.Cavidin 1907-ci ildə "Füyuzat" jurnalında çap etdirdiyi " Hali- əsəfiştimalımı təsvirdə bir ahi-məzlumanə" adlı şeirinə yönəldərək yazmışdır: "O zamana qədərki şeirlər gözdən keçirilərsə,... Azərbaycan şeiri tarixində bu formada bir örnəyə rast gəlinməz,... qafiyələnmə bizim şeirimiz üçün yenidir...: **ababvv!** Qərbi Avropa şeirində sıx-sıx rast gəldiyimiz bu şeir şəkilləri bizim şeirimizə də yeni bir çeviklik gətirdi "(33, s. 58). Əlavə edək ki, o vaxtadək poeziyamızdakı altılıqlar müsəddəs modelində qafiyələnirdi: **aaaaaa bbbbaa ppppaa...**Cavid isə göründüyü kimi, ənənəvi Şərq poetikasının kanonik prinsiplərindən kənara çıxmış, diqqətəlayiq novatorluğa nail olmuşdur. Onu da deyək ki, ədibin şeirlərinin bir çoxunda klassik Şərq poetikası prinsiplərindən fərqli olaraq, bəndlər arasında qafiyə bağlılığı yoxdur. Bu isə sənətkara fikrin daha sərbəst ifadəsi üçün əlavə imkanlar yaradır. Hüseyn Cavidin "Bir rəsm qarşısında", "Dəniz tamaşası", "Pənbə çarşaf", "Uyuyur...", "Dün və bu gün", "Hərb ilahi qarşısında", "Qürubə qarşı", "Qonşu çiçəyi" kimi şeirləri də altı misralı bəndlərdən qurulmaqla o zamankı poeziyamıza gətirdiyi poetexnik yeniliklərlə maraq doğurur. Şairin "Dəniz tama-

şası”, “Pənbə çarşaf”, “Uyuyur...”, “Dün və bu gün”, “Hərb ilahi qarşısında”, “Qürubə qarşı” şeirlərində bəndlər arasında qafiyyə əlaqəsi yoxdur, qafiyyələnmə **ababvv** kimidir. “Bir rəsm qarşısında” altılığında isə son bəndin qafiyyələnməsi fərqlidir. Burada misralar iki–iki qafiyyələnməmişdir : **ppnndd**. “Qonşu çiçəyi” şeiri isə poetik strukturu baxımından daha fərqlidir. Altımisralı dörd bənddən ibarət bu əsərdə qafiyyələnmə belədir: **abccqd abppqd mmnene kskshh**. Yəni birinci və ikinci bəndlər arasında qafiyyə bağlılığı vardır, onların birinci, ikinci, beşinci və altıncı misraları həm-qafiyyədir. Hər bənd daxilində ikinci və üçüncü misraların qafiyyə ortaqlığı qeydə alınır. Üçüncü və dördüncü bəndlərin isə hər biri ayrıca qafiyyə düzümü əsasında. Xüsusən üçüncü bənd maraqlıdır. Burada ilk iki misra həm-qafiyyədir, sonrakı dörd misrada isə çarpaz qafiyyələnmə müşahidə olunur. Faktlar göstərir ki, altılıqlarda belə qafiyyələnmə Avropa poeziyasında geniş yayılmışdır (69, s. 249- 250).

Ədəbiyyatımızın nadir poetik quruluşa malik nümunələrindən biri kimi H. Cavidin “Qonşu çiçəyi” şeirini bütünlükdə xatırladıyıq :

Sarışın balkonun kənarında,

Yazın atəşli zərbəsilə solub

Fəri uçmuş beş - altı saqsı çiçək,

Gah bihiss, gah titrəyərək,

Bəkləyir mavigözlü bir mələyin

Nurdan tökmə nazik əllərini.

Həpsinin hüsnü- pürqübarında
Artıyor hər dəqiqə hüsnü - qürub ;
Gələrək imdi bir pəriyi - şəbab,
Əldə bir dəsti eyləyir sirab ;
İştə bayğın baxışlı hər çiçəyin
Güldürür çöhreyi - mükəddərini.

Nə qədər xoş...o nazənin rəftar !

Nə dilaşub...o zülfi - zərrintar !

Həp o simayi - şux, o nim nigah,

O şəhamətli, atəşin gözlər

Ruhi - əşarə bir təcəlligah

Olaraq nuri- etila sərper.

Bir çiçəkdən seçilməyir hərgiz,

Həm də bir qönçədir ki, pək nadir...

O gül əndamı iştə seyr ediniz.!

Pənbə güldən gözəl deyil də nədir ?!

Mütəsəvvirmidir ki, bir insan

Onu görsün də olmasın heyran ?!

(32, s. 119-120)

Bu şeirdəki bədii qayə, tematika da diqqəti çəkir. Belə ki, müəllif əvvəlcə balkonun kənarında (dibçək-də, yaxud güldanda) susuzluqdan solmaqda olan, lakin ümidlə “ mavigözlü bir mələyin nurdan tökmə nazik əllərini ” xilas vasitəsi kimi gözləyən çiçəklərin halını şairanə bir dillə təsvir edir. Sonra həmin gözəl gələ-

rək su verməklə onları xilas edir. Şeirin 3-cü və 4-cü bəndlərində isə bu nazənin dilbər çiçəklərlə müqayisə edilir, onun gözəlliyi ilə zərif güllərdən daha cazibədar olması fikri diqqət mərkəzinə çəkilir. Bu dəyərli əsərdə də ideya- bədii tamlıq və dolğunluq uğurla təmin olunmuşdur.

H.Cavid lirikasında bəndləri yeddi misralı bəzi şeirlər də Şərq- Qərb ədəbi təcrübəsinin uğurlu sintezinə misaldır. Altı bəndlik “Rəqs” şeiri orijinal qafiyyə sistemindədir. Belə ki, hər bəndin daxilində bütün misralar həmqafiyyədir: **aaaaaaa bbbbbbb nnnnnnn...** Şeirinin sonuncu bəndinin isə səkkiz misralı olduğunu, burada da bütün misraların bir- biri ilə qafiyyələndiyini qeyd etməliyik.

“İki həmsiyyəyi - lətafətü an” şeiri ilə Hüseyn Cavid Şərq – Qərb poetik ənənələri kontekstində daha bir “ilk”ə imza atmışdır. Yeddi misralı bəndlərdən qurulmuş həmin şeirin bəndləri arasında qafiyyə bağlılığı yoxdur, lakin bəndlərin özü yeni qafiyyə modelindədir: **ababbpp**. Yəni 1-ci ilə 3-cü, 2-ci ilə 4-cü və 5-ci misralar həmqafiyyədir, sondakı iki misra isə bir- biri ilə qafiyyələnməmişdir. Bu quruluş şeirə xüsusi ahəngdarlıq vermişdir:

Bəzən əsla umulmayan yerdən

Nə qədər bəxtiyar olur insan !

İştə, mən yəs içində inlərkən,

Ruhi - məcruhumu edər xəndan,

İki sevda pərisi ləməfşan.

Biri - növrəstə, növdəmidə çiçək...

Biri - nadidə, naşinidə mələk...

Birinin çöhreyi – dilaşubi,

Ləbi - gülgunu, çeşmi - məxmuri,

Zülfi - şəbrəngi, rəngi - məhcubi,

Qərq edər nurə qəlbi - rəncuri ;

Şərqə məxsus o bir gözəl huri...

Kim bilir ! Bəlkə, imdi cənnətdən

Yerə enmiş gəzər o qönçədəhən.

Lakin əfsus... qeyri - qabildir,

Məncə, təsviri - halı digərinin.

O, bir ülvi xəyalə bənzədilir

Ki, edər hər baxışda şair için

Pürməali nəşidələr təlqin.

Söyləyir işte hər bir əzası

Ki, mənəm əsrin ən gözəl Venosı.

(32, s. 115)

Haqqında danışılan poetik nümunədə də romantik duyğular yüksək sənətkarlıqla canlandırılmışdır. Kə-dərli, müztərib halında “ iki sevda pərisi” görən lirik qəhrəmanın könlü açılır, bir-birinə bənzəməyən gözəlliklər önündə onun heyrət duyğuları misralara düzülənir. Şeir in sonluğu isə daha böyük ümumiləşdirmə gücünə malikdir. Şair heyran qaldığı bu gözəlliyi bütövlükdə qadın ülviyyətinə poetik ehtiram səviyyəsində mənalandırır:

Bu dilara, sevimli mənzerədən
Ruha bir başqa etila gəliyor.
O gözəl çöhrələr gülümsərkən
Saçar ətrafə sanki nuri – sürur,
Ah, mümkünmü olmamaq məşhur ?!
Qadın ! Ey möhtərəm ənisi - bəşər !
Sənsiz öksüz qalırdı hissi – bəşər !

(32, s. 116)

Ümumiyyətlə, Hüseyn Cavidin şeirlərində yüksək sənətkarlıqla mövzu- ideya mükəmməlliyi bir-birini üzvi şəkildə tamamlayır. Yəni şair yalnız forma gözəlliyinə aludə olmamış, əsərlərinin ideya-bədii dolğunluğu üçün ciddi yaradıcılıq axtarışları aparmışdır. Yuxarıda haqqında danışdığımız şeirlərin hər biri bu cəhətdən razılıq doğurmaqla müəllifin fəlsəfi- romantik düşüncələrinin heyrətamiz poetik təzahürü kimi üzə çıxmışdır.

Poeziyamızın sonrakı inkişaf mərhələlərində Azərbaycan şairləri qafiye sistemi sahəsində yenilik axtarışlarını daha geniş şəkildə davam etdirmiş, dördlük, beşlik, altılıq və s. ölçülü bəndlər daxilində qafiyələnmənin ən müxtəlif variantlarını uğurla sınaqdan çıxarmışlar. Sözsüz ki, həmin sahədə Hüseyn Cavid poeziyası ənənələrinin də özünəməxsus təsiri olmuşdur.

Avropa xalqları ədəbiyyatlarında uzunmüddətli tarixə malik anjambemanın da Azərbaycan ədəbi mühitinə gəlişi ötən yüzilliyin əvvəllərinə təsadüf edir.

Şeirimizdə bu poetexnik vasitədən ilk dəfə istifadə edənlərdən biri məhz Hüseyn Caviddir (Poeziyamızda anjambemana müraciət barədə ilk dəfə bu sətirlərin müəllifi söz açmışdır. Bax : 4, s. 49-51 ; 10 ; 16). Təsəvvür tamlığı naminə anjambemanın mahiyyəti və əsas təzahür formaları barədə müfəssəl məlumat verməyi məqsədəuyğun sayırıq.

Anjambeman Qərb poeziyasında geniş yayılmış stilistik, poetexnik vasitələrdən biridir. Şeir dilinin ənənəvi normativ standartlardan nəsr sərbəstliyinə doğru yönəlməsində, poeziyada prozaikliyin təşəkkülündə onun özünəməxsus rolu vardır. Avropa xalqları poeziyasında formalaşan anjambeman “məntiqi və ritmik pauzaların üst-üstə düşməməsi” halıdır (34, s.300). Bir termin olmaqla anjambeman sözünün (fransızca “enjanbemen“) mənası “köçürmə”, yaxud “keçirilmə” anlamına uyğundur. “Anjambeman – misranın, yaxud bəndin məna və ritm quruluşlarının üst-üstə düşməməsidir. Bu zaman cümlə şeir sətrinə sığışmır və növbəti misranın da bir hissəsini tutur (misra üzrə keçid), yaxud cümlə bəndin hüdudlarına sığışmır və növbəti bəndə keçir (bənd üzrə keçid)... Çox nadir hallarda isə heca üzrə keçidə rast gəlinir – sözün bir hissəsi ayrılır və bu hissə növbəti sətərə keçirilir “(35, s. 108). Göründüyü kimi, anjambemanın Avropa xalqları poeziyasında üç əsas təzahür forması vardır: 1) sözün hecalara bölünərək iki misraya səpələnməsi ; 2) Cümlənin bir misrada bitməyərək növbəti sətirdə tamamlanması; 3) Bəndin axırında cümlənin tamam-

lanmayaraq sonrakı bənddə bitməsi. Aşağıdakı nümunə rus poeziyasında anjambemanın heca keçidi tipinə uyğundur:

Баловался **гази** –
Рованной **водой**.
Ни электро, ни **физиопроце** –
дуры не излечили меня.

(36)

Əvvəlinci və üçüncü misraların sonlarındakı sözlərin bir hissəsinin növbəti sətərə keçirilməsi heca anjambemanıdır. Avropa xalqları poeziyasında anjambemanın misra və bənd əsasında təzahür edən növləri daha geniş yayılmışdır.

Mövcud ədəbi- nəzəri fikirdə anjambemanın bir başqa təsnifatı da vardır : 1) Frazanın sonu misranın (... yaxud bəndin) axırında deyil, bir qədər sonra tamamlanır – bu, “rejet” (“ keçid ”) adlanır ; 2) Frazanın sonundan əvvəl tamamlanır - buna “ contre-rejet” (“əks keçid”) deyilir ; 3) Bir fraza misranın daxilində tamamlanır, ardınca başlanan növbəti fraza isə sonrakı misrada bitir - bu isə “ double rejet ”, yəni “ ikiqat keçid ” - sayılır (37, s. 274).

İyirminci əsrin məşhur alman şairi İohannes Bexerin sonetlərini struktur- stilistik təhlilə cəlb edən ədəbiyyatşünas İ.A.Bisko onun bu janrdakı şeirlərində misralararası anjambemanı “ kiçik kontekst hüdudlarındakı keçid ”, bəndlərarası anjambemanı isə “ bö-

yük kontekst hüdudlarındakı keçid ” adlandırmaqla həmin üslubi vasitənin iki əsas növünə diqqəti yönəldir (38, s. 10). Bu fikirdəyik ki, anjambemanın heca, misra və bənd keçidi növləri üzrə qruplaşdırılaraq öyrənilməsi digər prinsiplərlə müqayisədə daha əhatəli, məntiqli və inandırıcıdır.

Qərb ölkələrinin ədəbiyyatlarında geniş yayılan anjambeman on doqquzuncu əsrin sonları, iyirminci əsrin əvvəllərindən etibarən Şərq xalqlarının poeziyasında da işlənməyə başlayır. Osmanlı şeirinə anjambemanın gəlişi on doqquzuncu yüzilliyin axırlarında “Sərvəti- fünün”çuların yaradıcılığında qeydə alınır. Türkiyəli ədəbiyyatşünas Seyid Kamal Karaalioğlu bu barədə yazır: “1) Anjambeman – ulantı. Bir misrada anlam tamamlanmadığı zaman onu tamamlayıcı kelimələrin digər misralara burakılmasıdır. “Sərvəti- fünün”çulardan Təvfik Fikret və Cənab Şehabəttin bunu ustalıkla kullanırlar ” (39, s. 534). O da nəzərdən yayınmır ki, türk şairlərinin Avropa mənşəli janrlarda yazdığı şeirlərdə, xüsusən sonetlərində anjambemandan daha çox istifadə olunmuşdur. Məsələn, T.Fikrətin “ Mart “ adlı sonetinin ikinci və üçüncü bəndləri arasında anjambeman əlaqəsi vardır :

Kuşlar, zavallı yavrucağızlar bu cilveden
Sersemənir, tahassün ederler saçaklara.
Her lahza bir tahavvüli - baridle manzara
Bir lahza önce aldanarak **inkişaf eden**

Ezhara dehşet- aver olur : şimdi mübtesim
Bir nazra, şimdi giryeli bir çehreyi melali
Bir anı ferd içinde meserretü infial.

(40, s. 259)

Göründüyü kimi, nümunə gətirilən ilk bəndin sonuncu misrasında cümlə tamamlanmamış, növbəti bəndin ilk misrasında bitmişdir, yəni anjambemanın “bənd keçidi” növündən istifadə olunmuşdur.

Avropa ilə artan ədəbi-mədəni əlaqələr, Qərb şeir sənəti ilə yaxından tanışlıq XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq anjambemanın Azərbaycan poeziyasında da işlənməsinə gətirib çıxarır. Bəllidir ki, klassik Şərq, o cümlədən Azərbaycan poeziyası daha çox iki struktur vahidi üzərində qurulurdu : 1) beyt əsasında (qəzəl, qitə, qəsidə və s.) ; 2) bənd əsasında (mürəbbe, müxəmməs, müsəddəs və s.). Şərq ədəbiyyatında rəngarəng məcazlardan, üslubi vasitələrdən istifadə olunsa da müəyyən bir fikrin ifadəsində cümlənin beyt, yaxud bəndin sonunda tamamlanması vacib sayılırdı, yəni cümlənin beytdən, yaxud bənddən digərinə keçməsinə yol verilmirdi. Avropa xalqları poeziyasının ənənələrinin təsiri ilə ötən əsrin əvvəllərindən etibarən Azərbaycan şeirində də anjambeman özünə yer tapır, fikrin daha sərbəst, rahat və təbii ifadəsinə şərait yaradır. Səciyyəvi nümunə kimi romantik şair Səid Səlmanın “Xəyali- mənfur” sonetinin (1907) ikinci, üçüncü və dördüncü bəndlərinə nəzər salaq :

Danışma, sus, diyorum, istəməm, yəmin etmə !
Gəlirmi yadına, bir şəb başın sinəmdə ikən
O Almalıq denilən yerdə biz oturmuşduq.
Ağacların arasından qüruba qarşı enən

Qəmər üful ediyorkən dərin- dərin bir ah
Çəkib, yapışdın əlimdən! O dəm dedin: "Eyvah,
Sabah yaxlaşıyor, mənəcə, sizdən ayrılmaq

Təhəmmüli- bəşərin xaricində nıkbətdir! "

Şu sözlər, ah, yalanmış, bu, bir cinayətdir.

Çəkil! Çəkil! Bəni aldatma, istəməm, mütləq.

(41, s. 316)

Birinci bəndin ikinci və üçüncü, ikinci bəndin isə birinci və ikinci misraları arasında anjambemanın misra keçidi növündən istifadə olunmuş, yeni cümlə iki misraya səpələnmişdir. Nümunə gətirilən bəndlər arasında isə anjambemanın bənd keçidi növü müşahidə edilir. Yəni ilk bəndin axırncı misrasında başlanan cümlə sonrakı bəndin ikinci misrasının ortasında tamamlanır. Eləcə də misal göstərilən ikinci bəndin ikinci misrasının ortasında başlanan cümlədə ifadə olunan fikrin sintaktik baxımdan yekunu növbəti tərsinin ilk misrasına düşür. Göründüyü kimi, bu sonetdə həm misra, həm də bənd anjambemanından məharətlə istifadə olunmuşdur.

İyirminci yüzilliyin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatında anjambemandan məharətlə istifadə

edən ilk şairlər sırasında Hüseyn Cavidin xüsusi mövqeyi vardır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, o dövr Osmanlı poeziyasında anjambemana müraciət geniş yayılmışdı və türk şeirinə çox yaxından bələd olan şairimizin bu yolla həmin poetexnik vasitə ilə tanışlığı, onu yaradıcılığında uğurla sınaqdan çıxarması təsadüfi deyildi. Görkəmli sənətkarın “Elmi - bəşər” şeirində anjambemanın iki növünə - həm misra keçidinə, həm də bənd keçidinə təsadüf olunur. Aydınlıq naminə ilk iki bəndə nəzər salaq :

“Kəsbi - irfan için, fəzilət için
Durma, yüksəl! “ deyirsən... **İştə mənim**
Ən böyük, ən sevimli amalım,
Qayeyi- məqsədim budur. **Lakin**

Nə için gizlənmək gərək, yetişir...
Nə qədər pürümidü biaram,
Gecə - gündüz çalışsam, uğraşsam,
Yenə ən son nəticə heçlikdir.

(32, s. 37)

Birinci bəndin axırncı misrasının sonunda “lakin” sözüylə başlanan cümlənin davamı növbəti bəndin birinci sətirində tamamlanır, bu, bənd anjambemanıdır. Eləcə də ilk bəndin ikinci misrasında “İştə mənim” sözləri ilə başlanan cümlənin davamının sonrakı sətirlərdə tamamlanması sintaktik və ritmik vurğuların bir- birindən fərqli yerlərdə təzahürünə, bu

dəfə misra anjambemanına gətirib çıxarmışdır. Göründüyü kimi, poetexnik və stilistik vasitə olaraq anjambeman şeirin nəsrə yaxınlaşmasına, müəyyən qədər prozaikləşməsinə də təsir göstərir. Anjambeman əsasında qurulan yuxarıdakı bəndlərin asanlıqla nəsrə çevrilməsi də bunu təsdiqləyir :

“Kəsbi- irfan için, fəzilət için Durma, yüksəl!” deyirsən... **İştə mənim Ən böyük**, ən sevimli amalım, Qayeyi - məqsədim budur. **Lakin Nə için gizlənmək gərək**, yetişir...Nə qədər pürümidü biaram, Gecə- gündüz çalışsam, uğraşsam, Yenə ən son nəticə heçlikdir“.

Şairin “Otuz yaşında” şeirində də anjambemanın bənd keçidi növündən uğurla istifadə olunmuşdur:

Otuz yaşında!? Fəqət çox tühaf... nasıl? Nə demək!
Bu sirri bilmək üçün bir gün eylədim israr,
O nazlı çöhrə şəfəqlər saçıb gülümsəyərək;
Sevimli gözləri ta qarşısında xəndənisar

Olan bir aynaya mətuf olub da söylədi : ”Bax!
Gülümsəyən bu rəsim yoxmu ? **Sevdiyim ancaq**

Bu lövhədən, bu gözəl çöhrədən ibarətdir,
Mən istərəm o təravətlə daimi yaşamaq ...
O, yirmi bir sənəlik qönçeyi - lətafətdir
Ki, həp təravəti - hüsniylə zövqyab olaraq

Həyata qarşı gülər gözlərində istiğna,
Nasıl da bənzəyir - insaf üçün - o çöhrə mana.

(32, s. 32)

Nümunədəki ilk bəndin axırncı misrasının ortasında başlanan cümlə öz davamını və tamamlanmasını növbəti bənddə tapmışdır, deməli, burada anjambemanın bənd keçidi növündən istifadə olunmuşdur. İki bəndin anjambeman əsasında bağlandığı hissə əslində adi nəsr cümləsindən o qədər də fərqlənmir :

“ Sevdiiyim ancaq Bu lövhədən, bu gözəl çöhrədən ibarətdir “.

Şairin “ Öksüz Ənvər ” şeirində isə anjambemanın misra və bənd keçidi növlərindən istifadəyə rast gəlirik :

Doqquz yaşında zəki, uslu bir cocuq : Ənvər...
Sinifdə tam iki ildir, birincilikdə onun
Şərəfli bir adı var ; daima müəllimlər
Sevərdilər onu. Lakin o imdi çox yorğun,

O imdi çox mütəfəkkir... cahanda işte onun
Həyatı, nəşəsi, ümmidi tək bir annəsi var.
Fəqət o, bəlkə, üç ay var ki, xəstə, giryənümün
Nəzərlərilə üzər binəvayı leylü nahar.

(32, s. 42)

Birinci bəndin ikinci misrasında başlanan cümlə üçüncü misranın ortasında tamamlanır, onun ardınca başlanan cümlə isə üçüncü misrada davamını tapır. Bunlar anjambemanın misra keçidi növünün təzahürüdür. İndi isə nəsrə çevrilmiş variantlara baxaq. İlk misra anjambemanının nəsr formasında yazılışı belədir:

Sinifdə tam iki ildir, birincilikdə onun Şərəfli bir adı var.

Misra anjambemanına aid ikinci nümunənin nəsr variantı isə budur :

Daima müəllimlər Sevərdilər onu.

Nümunə gətirilən bəndlər arasında isə anjambemanın bənd keçidi növündən H. Cavid ustalıqla istifadə etmişdir. Belə ki, birinci bəndin axırncı misrasının ortasında başlanan cümlə növbəti bəndin ilk misrasında tamamlanmışdır :

Lakin o imdi çox yorğun, O imdi çox mütəfəkkir.

Onu da deyək ki, Hüseyn Cavidin "Azər" poemasının müxtəlif hissələrində, həmçinin bir sıra süjetli şeirlərinin və mənzum dramlarının daxilində anjambemandan çox geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. Xüsusən süjetli lirika nümunələrindəki və mənzum dramla-

rındakı dialoqlar bu cəhətdən daha xarakterikdir

Ümumiyyətlə, iyirminci əsrin əvvəllərindən etibarən Hüseyn Cavidin və bəzi başqa Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığında anjambemana təsadüf olunur. Əruz və heca vəznli nümunələrdə ilk təzahürləri qeydə alınan anjambeman sərbəst şeirin poeziyamızda təşəkkül tapıb möhkəmlənməsi ilə əlaqədar daha da geniş yayılır, xüsusən misra keçidi kütləviləşir. Anjambemanın bir qədər əvvəl haqqında söz açdığımız “keçid”, “əks keçid” və “ikiqat keçid” kimi formalarından istifadəyə ayrı-ayrı şairlərin yaradıcılığında geniş rast gəlinir. Poetik əsərlərdə, o cümlədən mənzum dramlarda anjambemandan istifadə təbiiliyi, axıcılığı, dialoqların canlı danışiq dilinə yaxınlığını təmin etmək baxımından əhəmiyyətli bir poetexnik, stilistik vasitəyə çevrilir. Çağdaş Azərbaycan poeziyasında bir sıra hallarda nəzm - nəsr sərhədlərinin itməsi, Çingiz Əlioğlu, Səlim Babullaoglu, Qulu Ağsəs, Xanəmir və başqalarının yaradıcılığında prozaik şeirin bir sıra maraqlı nümunələrinin ortaya çıxması digər faktorlarla yanaşı, həm də anjambemanın artan rolunun təzahürüdür. Bu mərhələnin səciyyəvi əlamətlərindən biri kimi arabir heca anjambemanından da istifadə halları nəzərə çarpır. Lakin Azərbaycan poeziyasının yaradıcılıq təcrübəsində anjambemanın misra və ya bənd əsasında təzahürü daha kütləvidir. Xatırladaq ki, bu cəhət bütövlükdə türk xalqlarının poeziyası üçün xarakterikdir. Təsadüfi deyil ki, əksər tədqiqatçılar türk xalqları ədəbiyyatlarında anjambemandan istifa-

dəyə toxunarkən əsasən misra və bənd keçidindən danışılır. Müasir türkmən şairi A. Atacanovun müxtəlif şeirlərində qeydə alınan anjambemandan analogi qaydada bəhs olunması bu baxımdan səciyyəvi faktır. (42)

Deyilənlər göstərir ki, yeni və ən yeni dövr Azərbaycan poeziyasında Avropa ədəbi ənənələri zəminində bir sıra poetexnik keyfiyyətlərin təşəkkülü və möhkəmlənməsində novator şair, ustad Hüseyn Cavidin də mühüm rolu olmuşdur. Biz burada əsas səciyyəvi istiqamətlərə toxunmaqla kifayətlənirik.

3. HÜSEYN CAVIDİN POEZİYASINDA AVROPA MƏNŞƏLİ LİRİK JANRLAR

İyirminci əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantik lirikası zəngin janrlar sisteminə malik olmuşdur. Akademik İsa Həbibbəylinin müfəfiq təsnifatı bu baxımdan dəqiq və əhatəlidir: "XX əsr Azərbaycan romantik lirikasını poetik forma baxımından aşağıdakı üç qrupa ayıraraq araşdırmağı məqsədəuyğun hesab edirik:

1. Xalq-aşiq şeiri şəkilləri; 2. Klassik lirikadan gələn poetik formalar; 3. Yeni poetik formalar". (43, s.49) H. Cavidin lirikasında da hər üç qrupa aid maraqlı poetik örnəklərlə qarşılaşırıq. Xalq-aşiq poeziyası və klassik lirika ilə bağlı janrlarda bacarıqla yazıb - yaradan, həmin janrlara da bir sıra yeniliklər gətirən şair yeni poetik formalarda da dolğun sənət axtarışları aparmışdır. Onun şərqi, nəğmə, türkü kimi janrlarda qələmə aldığı nümunələr ideya- bədii mükəmməlliyi, könül çırpıntılarının poetik ifadəsi baxımından diqqəti çəkir. Eyni zamanda, sənətkarın Avropa mənşəli marş, sonet və s. janrların poeziyamızda təşəkkülündə xüsusi xidmətləri olmuşdur ki, bunlar da şairin novatorluq axtarışlarının mühüm tərkib hissəsidir.

Hüseyn Cavidin müraciət etdiyi Avropa mənşəli lirik janrlardan biri marşdır.

Marş janrının adı fransız mənşəlidir, "lüğəti mənası "təntənəli yürüş" deməkdir... Təntənəli üslub-

da yazılan, ictimai həyatın ayrı-ayrı sahələrinə aid olan, həyəcan və səfərbərlik ifadə edən şeirə, yaxud mahnıya marş deyilir “ (44, s. 495). Müəyyən bir təbəqənin, sinfin, qrupun ümumi platformasının, dünyagörüşünün, fəaliyyət kredosunun ifadəsi kimi seçiyələnən marşlarla yanaşı, janrın daha ümumi xarakter daşıyan, xalq kütlələrini milli mənafe, vətənpərvərlik naminə səfərbərliyə səsləyən nümunələri də az deyil. “ Bu mənada marş janrında yazılmış bədii əsərlərdə iki cəhət diqqəti çəkir: burada, bir tərəfdən, müəyyən təbəqənin, sosial qrupun, yaxud geniş kütlənin özünüifadə məramı əsas yer tutur, digər tərəfdən isə vahid bir yüksək məqsəd, amal uğrunda fəaliyyətə çağırış qayəsi, səfərbərlik ruhu ön planda dayanır.” (7, s.59)

Dünya ədəbiyyatında marş janrı özünəməxsus inkişaf yolu keçmişdir. Orta əsrlərdə xüsusən hərbi xarakterli marşların yaranması diqqəti çəkir. XVIII - XIX əsrlərin inqilabi hərəkətləri, qaynar siyasi prosesləri Avropada müasir tipli marşların dolğun səviyyədə təşəkkülünü şərtləndirmişdir. Xüsusən də romantik poeziyada marş janrına ardıcıl surətdə müraciət olunmuşdur. Ötən yüzilliyin əvvəllərindən etibarən isə bu janr dünya xalqlarının əksəriyyətinin poeziyasında müvafiq yer tutmuş, yüzlərlə dəyərli və müxtəlif məzmunlu marşlar ədəbi həyata vəsiqə almışdır.

Azərbaycan şeirində əsl marşların ilk nümunələrinin yaranması təxminən bir əsr əvvələ təsadüf edir.. Bununla belə, hələ orta əsrlərə aid bəzi poetik örnəklə-

rin bir sıra məziyyətlərinə görə marşla müəyyən qədər səsləşməsi qeydə alınır. Xüsusən “Kitabi- Dədə Qorqud”, “Koroğlu” kimi qəhrəmanlıq dastanlarında cəng öncəsi igidlərin dilindən verilən, döyüşə, əzmkarlığa çağırış ruhundan yoğrulan şeirlər, həmçinin Qazi Bürhanəddin, Şah İsmayıl Xətayi kimi şairlərin müvafiq ovqatlı bir sıra lirik əsərləri bu qəbildəndir. Belə nəticəyə gəlmək mümkündür ki, XX əsrin əvvəllərində zamanın, cəmiyyətdə gedən proseslərin məntiqi reallıqları fonunda Azərbaycan ədəbiyyatında marş janrının yaranması Avropa ənənələrinə bağlı olmaqla yanaşı, müəyyən mənada həm də çoxəsrlik söz sənətimizin müvafiq ədəbi təcrübəsi ilə də əlaqədardır.

XIX əsrin sonları, XX əsrin başlarında M.T. Sidiqi, M.Ə. Sabir, A.Şaiq və s. şairlər tərəfindən yazılan, müxtəlif məcmuələrdə, həmçinin dövrü mətbuat səhifələrində işıq üzü görən maarifçi nəğmələr və şərqlər də bir çox xüsusiyyətlərinə görə marşa yaxınlaşır.

İyirminci əsrin əvvəllərində M. Hadi, H. Cavid, A.Şaiq, Ə. Cavad kimi romantiklər yazdıqları milli, siyasi, hərbi məzmunlu müxtəlif marşlarla həmin janra ədəbiyyatımızda vətəndaşlıq pasportu verdikləri kimi, M.Ə.Sabir və bəzi digər tənqidi realist ədiblər marşın satirik xarakterli ilk nümunələrini yaradırlar (M. Ə. Sabir “Ürəfa marşı”, “Qocalar marşı” və s.)

Ədəbiyyatımızda marş janrının təşəkkül mərhələsində Hüseyn Cavidin özünəməxsus xidmətləri olmuşdur. Onun marşları əsasən dram əsərlərinin daxilində verilməklə ideya- bədii arxitektonikanın üzvi tə-

kib hissəsinə çevrilərək müəllif qayəsinin, obrazların mənəvi aləminin, dünyagörüşünün dolğun təqdimində əhəmiyyətli rol oynayır. Ədibin istər mənsur, istərsə də mənzum dramlarının strukturunda şərqi, türkü və s. ilə bərabər, bir sıra dəyərli marş nümunələri ilə də rastlaşırıq. Lirik xarakterli belə parçalar müəllifin “səhnə əsərlərinin emosional təsirini qüvvətləndirmiş, xarakter və vəziyyətlərin ən zərif cizgilərini işıqlandıрмаğa imkan yaratmışdır” (43, s. 52).

Araşdırma göstərir ki, Hüseyn Cavid dramlarının daxilində orijinal marşlar verməzdən əvvəl başqa müəllifin marş səpkili şeirindən analoji məqamda istifadə etmişdir. Mütəfəkkir sənətkarımızın 1912- ci ildə yazdığı “Maral” pyesinin daxilində milli ruhlu Osmanlı ədibi Mehmet Emin Yurdaqulun marş xarakterli “Anadoludan bir səs, yaxud cəngə gedərkən” şeirinin bir neçə misrasının əsgəri marş kimi oxunması bu baxımdan əlamətdardır. Əsərdən parçaya nəzər salaq:

“Bu sırada Bayram əsgərvəri qollarını sallayaraq, ayaqlarını yerə vura-vura qalın və mühib bir səslə:

“ Mən bir türkəm, dinim, cinsim uludur ;
Sinəm, özüm atəş ilə doludur.
Doludur, doludur,
Dur ! Dur ! Dur !...” –

-deyə sol tərəfdəki qapıdan içəri girir, başaşağı olaraq odanın o biri başına qədər addımlar.”

(32, s. 268)

M.E.Yurdaqulun “Anadoludan bir səs, yaxud cəngə gedərkən” şeirinə H.Cavidin müraciəti təsadüfi deyildi. Türk övladının yenilməz qüdrətini yüksək şeiriyyətlə canlandıran bu əsərdə Vətən naminə fədakarlığa çağırış ideyası, türk gəncliyinin amal və əməllərinin poetik ifadəsi ön planda dayanmaqla marş ovqatı hakimdir. (45, s. 142)

Təsadüfi deyil ki, ötən əsrin əvvəllərində bir sıra Azərbaycan yazarları da bu məşhur əsəri marş kimi dəyərləndirmişlər. Məsələn, Rza Zaki Lətifbəyovun 1908-ci ildə Gəncədə çap etdirdiyi “ Mənzumeyi- hicran “ adlı kitabında türk şairinin həmin şeiri “ Marş “ adıyla verilmişdir :

Mən bir türkəm, dinim, cinsim uludur,

Sinəm, özüm atəş ilə doludur.

İnsan olan Vətəninin quludur.

Türk övladı evdə durmaz, gedərəm !..

(46, s. 17-18)

Hüseyn Cavidin ilk dəfə 1916-cı ildə çap edilmiş “Şeyda“ mənsur pyesinin daxilində isə artıq müəllifin özünün yazdığı marşlarla tanış oluruq. Həmin pyesdəki marşların bədii arxitektonikada mühüm yer tutduğu, “əsərin ideya məzmununun açılmasında çox mühüm bir vasitə “ olduğu (47, s.129) aşkar görünür. Məlumdur ki, pyesdə Bakı mətbəə işçilərinin o zamankı dözülməz iş şəraitindən, mübarizələrindən danışılır. Əsərə qatılan marşlar da bilavasitə mövzunun xarakterinə

uyğundur – azadlıq naminə mücadiləyə çağırış ruhundadır. Hələ birinci pərdədə mürəttiblərin dilindən coşqun ruhlu marş verilir:

“ Musa bir tərəfdə oturur, bu sırada mürəttiblər tərəfindən mətbəədə gurultulu, həyəcanlı bir ahənglə aşağıdakı marş söylənməyə başlar :

Yaş zindanlar yuvamız,
Fəlakət aşınamız,
Ordular yaxan qurşun
Olmuş bizim qidamız.

Arxadaş, göz aç, aman !
Qalx ölüm uyğusundan !
Zülmə çox əydin boyun,
Çox əzildin, qalx, oyan !...

(48, s. 146).

Hüquqları uğrunda mübarizəyə qalxan mətbəə mürəttibləri bu marşı ikinci pərdədə də oxuyurlar. Həmin hissədəki mətnə yuxarıdakılardan başqa daha iki bənd də vardır :

Gözlərdə qalmamış nur,
Könüllərdə yox sürür;
Qanı batmış cəsədlər
Er- gec sönər, məhv olur.

Arxadaş, ayıl, bir an!
Haqsızca olma qurban!
Yetər, miskinlik yetər,
Qalx ! Oyan, oyan, oyan!

(48, s. 156)

Haqqında danışılan bu ahəngdar, coşqun ruhlu marş pyesin bədii strukturunun ayrılmaz tərkib hissəsi kimi hər iki məqamda mətbəə işçilərinin məsləkini, mövqeyini, mübarizə əzmini, amal və əməllərini yüksək səviyyədə canlandıran, ideya-estetik dolğunluğu ilə diqqəti çəkən şeir nümunəsidir. "Şeyda" pyesinin son pərdəsindəki başqa bir marş isə həm də əsərdə söz açılan dövrün - 1917-ci ilin fevral hadisələrinin yaratdığı ovqatla əlaqədar olub, xoşbəxt, azad cəmiyyətdən soraq verən inqilabi qayəsi ilə səciyyələnir. Əsərdə oxuyuruq:

"Bu sırada uzaqdan marselyozu andıran gurultulu və həyəcanlı bir ahənglə aşağıdakı marş eşidilir. Hər ikisi son dərəcə heyrətlə pəncərəni açıb dinlərlər :

MARŞ

Arxadaş ! Əl verir bunca zillət,
Bunca qəflət yetər, qalx, oyan!
Qəhr olub getdi zülmü fəlakət,
Artıq fürsət ! Gözəl bir zaman...

Çox əzildin, yetər, haydı, doğrul, ər ol!
Həqq sənindir bu gün, arxadaş! Hazır ol!
Həqq sənin, çünki zəhmət sənin...
Güc sənin, səyü qeyrət sənin...

RAUF. İştə inqilab marşı, inqilab nəğməsi! Of, nəhayət, istibdad heykəli devrildi. Rusiya çarlığı məhv oldu, qara buludlar çəkildi.”

(48, s.173-174).

Burada müəllifin istiqlala bəslədiyi böyük inanın dolğun ifadəsi aşkar görünür.

Maraqlıdır ki, Hüseyn Cavidin “Hərb və fəlakət” adlı irihəcmli şeirinin (1916) ikinci hissəsi əsas xüsusiyyətlərinə görə marşı xatırladır, eyni zamanda, dramaturqun “Şeyda” pyesindən təhlilə cəlb etdiyimiz son marşla yaxından səsləşir. Şeirdə oxuyuruq:

Arxadaş, yoldaş ! Ey vətəndaş, oyan !
Yatma artıq, yetər...Dəyişdi zaman ;
Sıyrılır, bax, yavaş- yavaş zülmət,
Barı dan yıldızından al ibrət !..
Azacıq varsa hissü vicdanın,
Qalx, oyan ! Sönməmişsə imanın...
Dona qalmaqda varmı bir mənə ?
Bunca zillət yetişməyirmi sana ?!
Çox əzildin, yetər, ər oğlu ər ol !
Çırpınıb çareyi - xilas ara, bul !
Qoşaraq nura, cəhli et pamal !
Həp sənindir şərəf, ümid, iqbal !

(32, s. 72-73)

Bu nümunələrin ruh, qayə baxımından yaxınlığı göz qabağındadır. Üstəlik, “Şeyda” pyesindəki marşla bu şeirin bəzi misralarının az qala eyniliyi də qeydə alınır. Məsələn:

“Şeyda” pyesində :

Çox əzildin, yetər, haydı, doğrul, ər ol !

“Hərb və fəlakət” şeirində :

Çox əzildin, yetər, ər oğlu ər ol !

Hüseyn Cavid «İblis» (1918) mənzum dramında Birinci Dünya müharibəsi illərindəki hadisələri bədii sənət dili ilə canlandırarkən marş janrının müvafiq imkanlarından istifadəyə ehtiyac duymuşdur. Döyüş meydanlarında müqəddəs Vətən naminə misilsiz qəhrəmanlıqlar göstərən, “çardağı əngin səma, bayrağı al şəfəqlər” olan, düşmən önündə aslana dönüb fırtınalı dəniz kimi coşan, türkün yenilməz qüdrətini yaşadan fədakarların amalını, dünyagörüşünü diqqətəlayiq sənətkarlıqla və coşqunluqla canlandıran həmin marş dramın vahid ideya-estetik arxitektonikasının üzvi komponenti kimi dolğun təsir bağışlayır:

Türk oğlu sözündən dönməz,

Məhv olur da sürüklənməz.

Həp yüksəlmək dilər, enməz,

Çarpışır, yaşar.

Yurdumuzun aslanları,
İzlər durur düşmanları,
Fırtınalı dənizvarı
Həp coşub daşar.

Əngin fəza çardağımız,
Al şəfəqlər bayrağımız,
Qorxu bilməz oymağımız,
Haqq için qoşar!

(48 , s. 299-300).

Göründüyü kimi, şair bu “ marşda türk oğlunun mənəvi dəyanətini, əyilməzliyini, yüksək ideallarla yaşamaq eşqini son dərəcə poetik bir dildə əks etdirmişdir “. (49, s. 150)

Ümumiyyətlə, H.Cavidin qələmindən çıxmış marşlar ədəbiyyatımızda bu janrın ilk dəyərli örnəkləri sırasındadır. Poeziyamızda bu janrın sonrakı inkişafına bəzi digər müəlliflərlə yanaşı, Cavidin yazdığı marşlar da öz səmərəli təsirini göstərmişdir.

İyirminci əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatına daxil olmuş Avropa mənşəli lirik janrlardan biri də sonetdir. Müxtəlif müəlliflər Azərbaycan sonetinin banisi kimi gah Abdulla Şaiqin, gah Mikayıl Müşfiqin, gah da Adil Babayevin adını çəkmişlər. Lakin araşdırmalar (akad. M. Z. Cəfərov, akad. İ. Həbibbəyli, prof. K. Əliyev və b.) poeziyamızda sonet janrının ilk nümunələrinin ötən yüzilliyin əvvəllərində romantik şairlərimiz tərəfindən yaradılması qənaətini yə-

qınləşdirir. H.Cavidin sonetləri barədə danışmazdan öncə bu janrın əsas xüsusiyyətlərinə müfəssəl nəzər yetirməyi məqsəduyğun sayırıq.

Sonet Avropa xalqlarının poeziyasında yeddi yüz əlli ildən artıq tarixi olan lirik janrdır. Janrın adı Provans mənşəli “sonet”, italyanca “sonetto” sözləri ilə bağlı olub “nəğmə” mənasını bildirir (37, s. 411). Bu ədəbi terminin italyan dilində “səslənmək”, “cinqildəmək” anlamlarını verən “sonare” sözündən yaranması (34, s. 319) barədə də fikirlər vardır.

Sonetin ilk nümunələri XIII yüzillikdə italyan ədəbiyyatında yaranmışdır. Banisi Yakopo da Lentini sayılır. İntibah ərəfəsində ədəbi həyata vəsiqə alan sonet intibah poeziyasında xüsusi önəm qazanmış, ilk poetik yüksəkliyə italyan ədibi, 300-dən çox sonet müəllifi Françesko Petrarkanın yaradıcılığında qalxmışdır. Sonrakı əsrlərdə İtalyan ədəbiyyatında çoxsaylı müəlliflərin sonetləri uğur qazanmışdır. Müasir italyan poeziyasında da sonet janrı özünəməxsus yer tutmaqdadır. İtalyan soneti poetik forması on dörd misradan ibarətdir. Hər biri dörd misralı iki bənd (katren), sonra isə hər biri üç misralı iki bənd (terset) verilir. “Katren” termini fransızca “quatre” sözüylə bağlı olub, “dörd”, “dördlük” mənasını bildirir (37, s. 152). “Terset” isə latın mənşəlidir, latınca “tres” – “üç”, “tertius” - “üçüncü” deməkdir (35, s. 175). Bu söz latın dilindən italyan dilinə keçərək “üçüncü” mənasını verən “terzetto” formasında işlənir (37, s. 439). İtalyan soneti formasının qafiyyə quruluşu əsasən belə

idi: **abab abab cdc dcd** və ya **abab abab sde sde**. Lakin zaman keçdikcə janrın qafiyə strukturunda müəyyən dəyişikliklər də baş vermiş, ənənəvi forma ilə yanaşı, bəzi yeni variantlar da yaranmışdır.

Orta əsrlərdə əksər Avropa xalqlarının (fransız, ispan, portəgiz, yunan, xorvat, çex, slovak, polyak, rus, macar, rumın və s.) ədəbiyyatlarında da sonet janrı özünə vətəndaşlıq hüququ qazanaraq geniş yayılmışdır.

Avropa xalqlarının poeziyasında sonetin ideya-bədii təkamülünün xüsusi bir mərhələsi ingilis ədəbiyyatı ilə bağlıdır. İngilis soneti formasında hər biri dörd misradan ibarət üç katren verilir, axırda isə iki misralı sonluq gəlir. İngilis sonetinin qafiyə quruluşu əsasən belədir: **abab sdsd efef nn**. Tədqiqatçıların fikrincə, müasir formalı ingilis sonetinin ilkin təşəkkülü H.Serreyin adıyla bağlıdır. İngilis ədəbiyyatında bu janrı ən uca zirvəyə qaldıran isə dahi sənətkar V. Şekspir olmuşdur.

Populyar bir lirik janr olaraq sonet Amerika və Avstraliya ədəbiyyatlarında da yayılmışdır.

Zaman keçdikcə sonet bir sıra Şərq xalqlarının poeziyasında da özünə yer tapmışdır. XIX əsrin son onilliklərində Osmanlı dövlətində Avropa ilə artan ədəbi-mədəni əlaqələr, ədəbiyyatın yeniləşməsi istiqamətində atılan addımlar söz sənətinin həm mövzu – problematika, həm də janr-üslub təkamülü baxımından yüksəlişinə, zənginləşməsinə gətirib çıxardı, o cümlədən Qərb mənşəli bir sıra lirik janrlarda diqqətəlayiq

nümunələr yaradıldı. Bu prosesdə T.Fikrətin rəhbərliyi dövründə “Sərvəti- fünün” dərgisi (1896-1901) ətrafında birləşmiş yazarlar ilk uğurlar qazandılar. T. Fikrətlə yanaşı, M. E. Yurdakul, S. Nesib, S. Nazif, A. Haşim və s. türk şairlərinin sonetlərinin əksəriyyəti italyan soneti modelindədir : iki katren və iki tersətdən ibarətdir. Qafiyələnmə sistemində rəngarənglik nəzərə çarpır, bir çox nümunələr sonetin fransız variantının qafiyə düzülüşünə uyğundur : **abba abba ccd ede**. Bu isə həmin dövrdə türk şairlərinin fransız poeziyasına böyük marağı, onunla tanışlığının daha güclü olması ilə bağlıdır.

XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq bir sıra digər Şərqi xalqlarının (İndoneziya, özbək, fars, tatar və s.) poeziyasında da diqqətəlayiq sonetlər yazılmışdır.

Sonet özünəməxsus mükəmməl poetikaya malik olan lirik janrdır. Hər şeydən öncə onu deyək ki, ayrı-ayrı tədqiqatçılar sonetlərdə müəyyən daxili dinamizmin, fikrin sistemli düzümünün mahiyyətini aydınlaşdırarkən bunu bilavasitə bəndlərlə əlaqəli şəkildə qiymətləndirmişlər. Belə ki, sonetin bəndləri ideya- bədii arxitektonikada daşdığı funksiyaya görə bu cür dəyərləndirilmişdir : 1-ci bənd – tezis, 2-ci bənd – inkişaf, 3-cü bənd – antitezis, 4-cü bənd (sonluq) - sintez. Sonet bəndlərini süjetin inkişaf mərhələlərinə (elementlərinə) uyğun şəkildə aydınlaşdırmaq istiqamətində də ədəbiyyatşünaslıqda fikirlər vardır. Bu cür yanaşma soneti bəndlərin ardıcılığına uyğun zavyazka,

inkişaf, kulminasiya və razvyazkaya ayırır (37, s. 412). Mövcud mülahizələrə istinadən, eləcə də çoxsaylı və rəngarəng xarakterli sonet nümunələrinin nəzərdən keçirilməsi yolu ilə bu nəticəni çıxara bilərik : italyan soneti formasında yazılmış şeirlərdə tezis, inkişaf, antitezis və sintez modeli daha səciyyəvi görünür. Bu həm də katren və tersetlərin timsalında özünü büruzə verir, yəni katrenlərdə fikir ifadə və inkişaf etdirilir. Tersetlərdə isə qarşı qoyulan fikir, bu qarşılaşdırmadan çıxan nəticə ön planda dayanır. Fikrimizcə, ingilis soneti formasındakı şeirlərdə mövzu- problematikanın struktur ifadəsindən danışanda zavyazka, inkişaf, kulminasiya və razvyazka modelinə əsaslanmaq daha inandırıcıdır. Burada fikrin ifadəsi katrenlərdə yüksələn xətt üzrə verilir, sonrakı iki misra isə yekun qayəni özündə cəmləşdirir. Əlbəttə, biz sonetləri süni şəkildə ədəbi modellərə uyğunlaşdırmaq, hər bir sonetdə müəyyən bir yanaşma modelinin prinsiplərinə mütləq müvafiqlik axtarmaq meylindən uzağıq. Sadəcə bu fikirdəyik ki, sonetin bir çox nümunələrinin nəzərdən keçirilməsi bəzi ümumiləşmiş əlamətləri üzə çıxarmağa əsas verir ki, H. Cavidin sonetlərindən danışarkən də konkret bədii materialların timsalında yeri gəldikcə bu cəhətlərə diqqət yetirəcəyik.

Sonet uzun təkamül yolu keçmiş, kanonik məhdudluqların bəziləri də dəyişikliyə uğramışdır. Katrenlər arasında qafiyə bağlılığının bir çox nümunələrdə aradan qalxması və s. bu qəbildəndir. Təşəkkülünün ilk mərhələsində daha çox məhəbbət duyğularının

poetik ifadəsinə yönələn sonet janrı sonralar ən müxtəlif mövzularda da yazılmışdır (fəlsəfi, tarixi, social - siyasi, mifoloji və s.).

Ədəbiyyatşünas L.İ.Berdnikov rus poeziyasına sonet janrının gəlişindən danışarkən yazır: “ Rusiyada sonet bütün poetik sistemin kardinal şəkildə yenidən qurulması zamanı təşəkkül tapır, o, yeni şeirin yaradılması ilə sıx bağlıdır “ (50, s. 15). Azərbaycan sonetinin ilk nümunələri də oxşar mədəni - tarixi şəraitdə - “Təzə şeir necə olmalıdır? “ sualının aktuallaşdığı, poeziyanın təkamül və novatorluq yönündə axtarırlarının geniş vüsət aldığı bir zamanda ortaya çıxmışdır. Avropa xalqları ədəbiyyatında mövcud olan çoxsaylı janrlar sırasından Azərbaycan ədəbi mühitinin himn, marş, mənsur şeir və s. ilə bir sırada soneti qəbul etməsi heç də təsadüf deyildi. Himn və marş janrlarının poeziyamıza gəlişi dövrün ictimai- siyasi xarakteri, iyirminci əsrin əvvəllərində milli şüurun, dövlətçilik hərəkatının qüvvətlənməsi ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. Sonet janrının qəbulu üçün də müəyyən mənada zəmin var idi. Şərq, o cümlədən Azərbaycan şeirində geniş yer tutan qəzəl, qoşma kimi janrların bəzi xüsusiyyətlərinə görə soneti xatırlatması Avropa mənşəli həmin poetik formanın ədəbiyyatımıza gəlişinə bəlli bir şərait yaradırdı. Yəni bu yeni janr göydəndüşmə, təsadüfi bir xarakter daşmamış, milli ədəbi təcrübə ilə Qərb ənənələrinin ortaq sintezinin, qaynayıb-qarışmasının nəticəsi kimi təşəkkül tapmışdır. Ədəbi fikirdə də həmin cəhətlərə arabil diqqət

yetirilib. Akademik B.Vahabzadə yazmışdır : “ Bu janr (sonet – H. H.) müəyyən qədər Şərqi ədəbiyyatındakı qəzəli xatırladır” (51, s. 80). V.Şekspir sonetlərinin tərcüməsi və özünün yazdığı “Türk sonetləri” ilə tanınan Sabir Mustafanın da qənaətləri maraqlıdır : “Bu janrın (sonetin – H. H.) Şərqi poeziyasında zəmini var. Həcminə görə qəzələ yaxındır, mündəricəyə görə rübaiyə, orda da, burda da janrın strukturu hikmətli mənalara köklənir “ (52). Ukrayna şairi, dəyərli sonetlər müəllifi D. Pavliçkonun qoşmanı “ Şərqi soneti “ adlandırmasını da xatırlatmaq yerinə düşər (53). Həm qəzəlin, həm də sonetin əsas mövzusu məhəbbətdir, sevgi duyğularının lirik- fəlsəfi aspektdə təqdimi və mənalandırılmasıdır. Diqqəti çəkən odur ki, bu təqdim hər iki janrın poetik sisteminin strukturunda oxşar tərzdə gerçəkləşir. Həm qəzəldə, həm də sonetdə lirik qəhrəmanın duyğu, düşüncə və izzirablarının ifadəsində daxili dinamizm, poetik oppozisiya özünəməxsus funksiya daşıyır.

Araşdırmalar göstərir ki, Azərbaycan ədəbiyyatının dərc olunmuş ilk sonet nümunəsi Səid Səlməsinin “Füyuzat”ın 1907-ci ildəki 20-ci sayında oxuculara çatdırılan “ Xəyali- mənfur “ adlı şeiridir (4, s. 48). Həmin jurnalda şairin bu janrda “ Ləyaliyi- izzirar“, “Farsca ilk sone“ şeirləri də verilmişdir. Təşəkkül mərhələsində ən çox sonet yazan şairimiz Əlipaşa Səbur Hüseynzadədir. Ə.Səburun sonetləri ötən əsrin ilk onilliklərində ayrı-ayrı mətbuat orqanlarında işıq üzünə görmüş, bir qismi də “ Zümzümə “ kitabında (1914)

toplanmışdır. Şairin “ Yəs “, ” Hicrandan şikayət “, “Hicran “, “Sevirəm, söz budur səni ancaq”, “Əlvida”, “Xatırlayıram hər nəfəsimdə “ və digər sonetləri ideya-bədii məziyyətləri ilə seçilir. (Ətraflı məlumat üçün bax : 4, s, 55- 63 ; 54)

Mütəfəkkir- şair Hüseyn Cavidin “ Çəkinmə, gül! “və “Mən istərim ki“ şeirləri Azərbaycan sonetinin ilk uğurlu nümunələri sırasına daxildir. Hər iki əsər italyan soneti modelinə uyğundur, lakin tersetlərinin qafiyələnməsində müəyyən fərqlər vardır. “Çəkinmə, gül!” sonetinin qafiyələnməsi: **abab qdqd mpp mnn**. Yəni buradakı katrenlər çarpaz qafiyələnmə sisteminə malikdir. Tersetlərin ilk misraları həm qafiyədir. Hər tersetin ikinci və üçüncü misraları isə bənd daxilində bir – biri ilə qafiyələnmişdir.

“ Çəkinmə, gül! “ sonetində romantik sənətkarın nikbin xarakterli düşüncələri, xoş ovqat yaradan sevgi hissiyyatı özünün dolğun bədii təcəssümünü tapmış, müəllif nəcib, humanist duyğularını ifadə etmişdir. Şeirə nəzər salaq:

Çəkinmə, gül! O lətif, incə, nazlı qəhqəhələr
Simaxi - ruhumu öpdükcə məsti - zövq oluram.

Şaqır - şaqır ötüşündən, ey əndəlibi - səhər !
Bir etila duyuram, başqa bir səfa buluram !

Nədən şəfəqli buludcuqlar öylə çöhrəndə ?
Bir ehtizaz ilə nəşr eyləməkdə şəbnəmlər ;
Günəş gülər, bulud ağlarsa, ey mələkxəndə,
Səmadə qövsi - qüzehlər saçar təbəssümlər.

Bütün bir ömrə bərabərdir öylə hər gülüşün,
Bilirmisən, gözəlim, ah, sən nə afətsən ?!
Bu abü tab ilə bir mövceyi - lətafətsən.

Çəkinmə, gül! Ləbi- ləlin həyatı güldürsün ;
Bu halə qarşı bütün mənliyim qalır məbhut,
Bax, işte heykəli- camid qədər əsiri – sükut.

(32, s. 81)

Sonetedəki yüksək sənətkarlıq məziyyətləri də ilk baxışdan diqqəti cəlb edir. Şairin işlətdiyi bədii təsvir və ifadə vasitələri dolğun və mükəmməldir. Xüsusən bədii suallar və nidalar ahəngdarlığı, emosionallığı artıran vasitələr kimi yerinə düşmüşdür. Gözəlin gülüşünün bir ömrə bərabər tutulmasındakı mübaliğə ovqatı ilə yanaşı, bənzətmənin də boy verməsi, gözəllik qarşısında heyran qalıb sükut əsiri olan lirik qəhrəmanın bu halının donmuş heykələ bənzədilməsi, sevgilinin nazlı qəhqəhələrinin aşiqin simaxi - ruhunu (ruhunun qulağını) öpməsi deyimindəki metafora və s.bu baxımdan xatırladıla bilər. İkinci katrendəki metafora və təşbihlər də maraq doğurur. Belə ki, gözəlin çöhrəsini örtən kədər şəfəqli buludcuqlara bənzədilir, onun qüssədən ağlaması nəticəsində yanağında yaranan şəbnəm isə metafora yolu ilə buliuddan yağın yağışa tay tutulur. Son nəticədə müəllif nikbinliyi, həyat eşqini tərənnüm edir.

Haqqında danışılan sonetedə də katrenlər çarpaz

qafiyəlidir, lakin tersetlərin qafiyə düzümü əvvəlki sonetdən fərqlidir. Belə ki, burada hər terset daxilində birinci və ikinci misralar bir - biri ilə həmqafiyədir. Tersetlərin son misraları isə öz aralarında qafiyə əlaqəsindədir. Sonetin qafiyələnmə modeli bütünlükdə belədir : **abab qdqd mmp nnp**.

“Mən istərim ki “sonetində romantizmin xarakterinə uyğun olaraq realla idealın, gerçəkliklə xəyali aləmin, yaxınla uzağın poetik nisbəti və qarşılaşdırılması ön planda dayanır. Diqqəti cəlb edən cəhət bir də budur ki, H.Cavid sonetin formal xüsusiyyətləri ilə bərabər janrın “tezis- inkişaf- antitezis və sintez” səciyyəli struktur- semantik xüsusiyyətinə də bələdliyini uğurla nümayiş etdirmişdir. Sonetin ilk katreində gözəlliyin uzaq bir üfüqdə qərar tutması barədə şair istəyi bildirilir, ikinci katrendə bu, inkişaf etdirilir, “gözəl mələyin buludlarda, göy üzündə yaşaması, bəşərdən uzaq bir mühitə məl olması “fikri poetik strukturun əsas təqdimat predmetinə çevrilir. Üçüncü bənddə - ilk tersetdə artıq təzad ortaya çıxır, yaxınla uzaq qarşılaşdırılır və üstünlük ikinciyyə verilir. Şairin fikrincə, “yaxın zəhərlidir”, gözəlliyi məhv edə bilər. “Şübhəsiz ki, burada “Yaxın” sözü “cəmiyyət” mənasında işlənmiş, daha konkret desək, romantik qəhrəmanın “ətrafını” ifadə etmişdir“ (55, s.218-219). Əksər romantiklər kimi, H. Cavid də yaşadığı cəmiyyətin, içərisində olduğu mühitin yaramazlıqlarından usanaraq, ideal məkan ümidiylə uzaq üfüqlərə üz tutmuşdur. Sonuncu terset isə sintez xarakterli olub

cahanı behiştə bənzədən, “gözəl bir afəti bəzən mələk sanan” romantik şairin aldanışlarının da mümkünlüyünü dilə gətirir:

Mən istərim ki, gözəllər, bütün gözəlliklər
Uzaq- uzaq, çox uzaq bir üfüqdə əylənsin.
Uzaq və incə təbəssümlərilə şamü səhər,
Həyatə nuri- səfa sərperək çiçəklənsin.

Gözəl mələksə...buludlarda göy üzündə yaşar :
Uzaq, bəşərdən uzaq bir mühitə mail olar.
Uzaq, bəşərdən uzaq, gizli bir fəzayə qoşar ;
Yaşar mələk kimi, xoş bir xəyali - müğfil olar .

Əvət, uzaqda səadət var, eşqə hörmət var.
Yaxın zəhərlidir, amma uzaqda cənnət var ;
Uzaqda var əbədiyyət ki, başqa nemətdir.

Cahanı cənnətə təşbih edər də bir şair,
Gözəl bir afəti bəzən mələk sanır, sevinir.
Fəqət səadəti, - aldanma, çox müvəqqətdir !

(32, s. 90)

Bu sonetdəki təkrirlərin (xüsusən “uzaq” sözünün) də bədii qayənin açılışındakı rolu diqqətəlayiqdir. Göründüyü kimi, “ Mən istərim ki “ soneti ideya- bədii qayənin tamlığı, dolğunluğu, poetik strukturda opozisiyanın mükəmməlliyi ilə janrın bütün əsas tələblərinə yüksək səviyyədə cavab verir.

“Çəkinmə, gül! “ şeiri ilk dəfə 1910-cu ildə “Həqiqət” qəzetinin 07 mart tarixli sayında dərc olunmuşdur (56, s. 45). Akademik M.Z.Cəfərov haqqında söz açdığımız hər iki soneti H.Cavid yaradıcılığının İstanbul dövrünə aid etmişdir. Bu isə həmin əsərlərin 1910-cu ildən əvvəl yazılması deməkdir. (57, s. 43). Qeyd etdiyimiz kimi, H. Cavidin Avropa ədəbiyyatı ənənələri ilə ətraflı tanışlığı ilk növbədə Osmanlı ədəbi mühiti vasitəsilə baş vermişdir. Bir neçə il İstanbulda yaşayıb təhsil alması bu cəhətdən onun yaradıcılığında Şərq - Qərb ədəbi ənənələrinin uğurlu sintezinə təsir göstərən faktorlardandır. Osmanlı poeziyasında olduğu kimi, H. Cavid (ümumən Azərbaycan romantikləri) də sonetin məhz italyan variantına üstünlük vermişdir.

Beləliklə, ötən əsrin ilk iki onilliyində Azərbaycan poeziyasında sonet janrı təşəkkül tapıb formalaşmışdır. Bu mərhələdə H. Cavid, Ə. Səbur, S. Səlməsi, Ə. Abid kimi şairlərin qələmi ilə ərsəyə gələn Azərbaycan soneti rəngarəng mövzu- problematika, dolğun sənətkarlıq məziyyətləri ilə səciyyələnmişdir. Təşəkkül dövrünün sonetlərinin hamısı, o cümlədən Hüseyn Cavidin sonetləri əruz vəznində yazılıb, ənənəvi bədii təsvir və ifadə vasitələrindən də xali deyil. Bu sonetlər ənənə ilə novatorluğun qovuşuğunda yaranmışdır. Yeni vəzn, bədii təsvir və ifadə vasitələri ənənə ilə bağlıdır, janr isə yenidir. Xatırladaq ki, analogi proses Osmanlı ədəbiyyatında da özünü göstərmişdir. Türk ədəbiyyatının tədqiqatçısı Aydın Abıyevin (Aydın Abi Aydın) yazdığı kimi: “Tənzimat ədəbiyyatında elə şeirlər də

vardır ki, əruzla yazılıb, ancaq formaca Qərbi Avropa ədəbiyyatının təsiri ilə meydana gəlmişdir. Vəzni etibarilə Şərq, biçiminə görə Qərbi Avropa ədəbiyyatının örnəyidir. Dilinin ifadə tərzinə görə isə həm Şərq, həm də Qərb təsiri vardır “ (58, s. 13-14).

Deyilənlər göstərir ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan romantikləri, o cümlədən Hüseyn Cavid ədəbiyyata yeni ruh, yeni mövzular gətirdikləri kimi, ədəbi janrlar sahəsində də novatorluq nümayiş etdirmişlər. Klassik poeziyada xüsusi yer tutan “qəzəli bunlarda yeni bədii poetik formalardan sayılan sonet əvəz edirdi ” (59, s. 75). Bu əvəzlənmə isə dövrün ədəbi-mədəni inkişaf xüsusiyyətlərinin qanunauyğun bəhrələrindən biri idi.

Hüseyn Cavidin yaradıcılığında sonet janrının müxtəlif struktur şəkildəyişmələri ilə də qarşılaşırıq. Ümumən dünya soneti üçün səciyyəvi olan bu hal janra yaradıcı münasibətin nəticəsidir. Dünya poeziyasının tarixindən bəllidir ki, zaman keçdikcə sonet strukturunda müəyyən şəkildəyişmələr baş vermiş, janr özünəməxsusluğunun ən mühüm göstəricilərindən biri - misraların sayındakı dəyişməzlik (14 misra) və daxili arxitektonikadakı sabitlik (iki katren, iki terset, yaxud üç katren və iki misralı sonluq) bir qədər deformasiyaya uğramışdır. Daha doğrusu, katren və tersetlərin sayının dəyişdiyi, eləcə də düzülmə ardıcılığının pozulduğu, nisbətən fərqli şəklə düşdüyü sonetlər də yazılmışdır ki, bunu da sonet strukturunda şəkildəyişmələr adlandırmaq məqsədəuyğundur. Rus

alimi O.İ. Fedotova “Gümüş əsrin soneti” adlı kitaba yazdığı ön sözdə bu janrın bir sıra geniş yayılmış şəkildəyişmələrini “sonetin anomal variantları” kimi səciyyələndirmişdir: Quyruqlu sonet - 2 katren + 3 terset; kodalı sonet - əlavə, 15-ci misra artırılır; başsız sonet - 1 dördlük + 2 terset; yarımsonet - 1 katren - 1 terset; çevrilmiş sonet - 2 terset + 2 katren ; axsaq sonet - katrenlərin 4-cü misrası əvvəlkilərdən uzun, yaxud qısa olur və s. (60, s. 7). Azərbaycan sonetinin yüz ildən artıq inkişaf tarixi boyunca ayrı-ayrı şairlərimiz sonetin bir sıra şəkildəyişmələri və xüsusi formalarında (hətta bəziləri yalnız bizim ədəbiyyatımız üçün səciyyəvi olmaqla) diqqətəlayiq əsərlər yazmışlar. Əlamətdardır ki, poeziyamızda bu sahədə də ilk təşəbbüs Hüseyn Cavidə məxsusdur.

Mütəfəkkir romantik şairimizin zəngin poetik yaradıcılığında qeydə alınan sonet şəkildəyişmələrindən biri “quyruqlu sonet”dir. Bir qədər əvvəldə qeyd edildiyi kimi, “quyruqlu sonet” iki katren və üç tersətdən qurulur, yəni cəmi 17 misradan ibarət olur. Avropa xalqları poeziyasında “quyruqlu sonet”in bir sıra nümunələri bəllidir. İyirminci əsrin əvvəlləri rus, eləcə də Osmanlı şairləri də bu sahədə bir çox maraqlı əsərlər yaratmışlar. Ədəbiyyatımızdakı “quyruqlu sonet”in xüsusi forması kimi Hüseyn Cavidin “İbtilayi - qəram” şeiri ayrıca maraq doğurur :

Dinləyirkən lisani - şeirimi mən,
Bir yetimin lisanhalı kibi,

Yüksəlir bir inilti qəlbimdən,
Titrədir ruhi - lərzədar şəbi.

Daima bir sərabə aldanıram,
Ağlaram, sızlaram, fəqət o zaman,
Ruhi - şeirimdə çırpınır sanıram
Bir qırıqlıq, bir ehtiyaci- nihan.

Öylə bir ehtiyaci - mübrəm ki ;
Ona vabəstə etilati - xəyal,
Şeir- şair bulur onunla kəmal.

İştə ahəngi- leyl, səmti- səma,
İştə dalğın dəniz deyir sanki
Həp sükuti- bəliğ içində mana :

Ruhi- şairdə mövcidi- ilham
Bir məziyyət var : " İbtilayi- qəram !.."

(32, s. 122)

Akad. İ.Ə.Həbibbəyli bu əsər barədə yazmışdır:
"Cavidin " İbtilayi- qəram " sonetində həm italyan,
həm də ingilis sonetlərinin forma əlamətləri vəhdət ha-
lində təcəssüm etdirilmişdir. Belə ki, əsasən italyan
soneti qəlibində yazılan, yəni iki katren və iki
tersətdən ibarət olan bu şeirə ingilis soneti ənənələrinə
müvafiq olaraq finalda daha iki misra da əlavə
olunmuşdur" (43, s. 91). Deməli, burada 16 misralı

quyruqlu sonet yaradılmış, əlavə terset yerinə iki misralı sonluq verilmişdir. Orijinal quruluşlu bu şeirdə qafiyə düzümü belədir : **abab qdqd mpp kmk ee**. Şair ovqatının lirik-romantik boyalarla canlandırıldığı bu əsərdə müəllif əvvəlcə öz şeirinin dilini “bir yetimin lisanhalı kibi“ dinlədiyini, iniltili qəlbindən yüksələn sədanın gecənin də ruhunu titrətdiyini vurğulayır. Sonrakı bənddə daima səraba aldanan, nəticədə ağlayıb- sızlayan şair qəlbinin bir gizli ehtiyacından danışılır. Bu elə bir zəruri ehtiyacdır ki, xəyalın yüksəlişi, qanadlanması ona bağlıdır, “şeir-şair bulur onunla kəmal“. Müəllifin əsas fikri, başlıca qənaəti axırncı bənddə aşkarlanır: Şairin ruhuna ilham gətirən məhz sevgidir, eşqə mübtəla olmaqdır. Maraqlıdır ki, bu qayə elə şeirin adında da ifadə olunub. Belə ki, “İbtilayi - qəram” “eşqə mübtəla olma“ anlamını verir.

Hüseyn Cavid poeziyasında ingilis soneti forması əsasında yazılan elə bədii nümunələr də vardır ki, onlarda katrenlərin sayı 3-dən çoxdur. Bunlar “uzun sonet” adlandırılır. Akademik M. Z. Cəfərov “Hüseyn Cavid yaradıcılığının sənətkarlıq xüsusiyyətləri“ adlı məqaləsində yazmışdır : “Cavidin sonetlərinin mühüm bir qismi Qərb sonetinə uyğun olaraq on dörd və ya on altı misradan, bəziləri on səkkiz misradan ibarətdir“ (61, s. 264).Əlavə edək ki, şairimiz katrenlərinin sayı beş, ümumi həcmi iyirmi iki misradan ibarət olan “uzun sonet” nümunəsi də yaratmışdır. Akademik İ. Həbibbəylinin isə bu məsələ ilə bağlı

izahı belədir: “A. Səhhətin “Oxucularıma”, H. Cavidin “Qəmər” şeirləri öz formasına görə ingilis sonetinə çox yaxındır... Lakin fərq ondadır ki, müəlliflər katrenlərin sayını artırmışlar. “Oxucularıma” soneti 4, “Qəmər” soneti isə 5 katrendən ibarətdir...Bu, yalnız konkret janra bəslənən yaradıcı münasibətin nəticəsidir “ (43, s. 91).

Nümunə kimi şairin “Qəmər” şeirini bütünlükdə xatırladıırıq :

Odamda bir gecə səbrim tükəndi, bitdi məcalım,
Vücudum atəşi- humma içində həp yanıyordu.
Bütün mühitimi süzdükcə artıyordu məlalım,
Gözümdə bir sürü teyfi- əməl qanadlanıyordu.

Səma gözəldi, hava safü xəndəriz...fəqət mən
Bu icbirari siyəhrəng içində məhv oluyordum ;
Dəniz kənarinə endim, dərin- dərin düşünürkən,
Kədərlərim məni üzmüşdü, bir tərəfdə oturdum.

Dəniz də heyrətə dalmış, mənim kimi o da düşkün,
Mənim kimi o da müstəğrəqi- xəyal idi; lakin
Mən ağlayırdım, o,xamuş...mən həyatıma küskün,
O eyləyirdi dərağuş önümdə bir tənə- simin.

Qəmər, o çöhreyi- dilbər, o nuri- cazibəpərvər,
Çiçəklənirdi onun sinəsində hər yeri üryan;
Qəmər, o misrai- bərcəstə, ah... o şeiri- münəvvər,
Gülümsəyir, onu əmdikcə mavi bir ləbi- rəyyan.

Məni o nuri- lətif eyləmişdi kəndinə məftun,
O simbər qızı dalğın nəzərlərimlə öpərkən.
“Qəmər!Qəmər!”-deyə qarşımda sanki bir dili-məhzun
Anar da keçmiş, həp çırpınırdı inliyərəkdən.

“Bu hanki səs, bu nasıl bir iniltidir?”- deyə daldım,
Həmən önümdə sənin çöhreyi- həzinini buldum.

(32, s. 130-131)

Bu şeirdə lirik qəhrəmanın sevgi duyğuları təbiət fonunda təcəssüm etdirilmişdir. Gecə odasında səbri tükənən, qəlbi sıxılan aşiqin halı təbiətlə müqayisə, yaxud qarşılaşdırma zəminində poetik müstəviyə gətirilir. Səma gözəl, hava safdır, fəqət lirik qəhrəman kərdərdən üzülür. O ağlayır, dəniz də heyrət və xəyala dalıb, lakin müəllifin “təni- simin “, yəni “gümüş bədənli ” adlandırdığı Qəmər (Ay) dənizin şəffaf sularında bərq vuraraq yuyunur. Sonrakı misralar bütün bu təsvirlərin oyatdığı əsas assosiasiyanı bədii fikrin mərkəzinə çəkir. Şairin ”gümüş bədənli”, “şah misra”, “ışıqlı şeir “ kimi vəsf etdiyi Ay “simbər “ (gümüş bədənli) qızı - sevgilini yada salır və lirik qəhrəman eşitdiyi iniltidən sonra həmin həzin çöhrəli gözəli önündə görür. Şeirdəki bədii təsvir və ifadə vasitələri, xüsusən metafora, təşbeh, epitet və qarşılaşdırmalar əsərin təsir gücünü daha da artırmışdır.

H. Cavidin Avropa mənşəli lirik janrlara yaradıcı münasibəti, Şərqi - Qərbi poetik formalarının yeni, həm

də uğurlu sintezini ortaya çıxarması baxımından “Bu gecə” şeiri xüsusi maraq doğurur. Əvvəlki səhifələrdə şairin poetexnik novatorluğundan danışarkən onun bir neçə şeirində bəzi bəndlərin dörd, digərlərinin də altı misralı olduğunu yazmışdıq. “Bu gecə” şeiri isə beş və dörd misralı bəndlərdən ibarətdir, lakin burada xüsusi bir sistem, qanunauyğunluq da görünməkdədir. İlk iki bənd beşmisralı, sonrakı iki bənd isə dördmisralıdır. Belə düzüm iki dördlük və iki üçlükdən ibarət italyan soneti formasını yada salır. Əlbəttə, “Bu gecə”nin poetik formasını müəyyənləşdirərkən H. Cavidin italyan soneti modelindən yaradıcılıqla bəhrələnməsi inkar olunmazdır, lakin həmin əsər xalis sonet olmaqdan ziyadə (ən azından ona görə ki, beşmisralı bənd sonet poetikası üçün səciyyəvi deyil), Şərq - Qərb poetik formalarının mükəmməl sintezindən ortaya çıxaraq şeirimizi zənginləşdirən mükəmməl və yeni bədi tapıntıdır, başqa sözlə deyilsə, yeni poetik formadır. “Bu gecə”nin qafiyyə düzümü də maraqlıdır. Bəndlər arasında qafiyyə əlaqəsi yoxdur. Beşliklərdə birinci ilə üçüncü, ikinci ilə dördüncü və beşinci misralar həm qafiyyədir. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, belə qafiyyələnmə şairin hər bəndi yeddi misradan ibarət “İki həmsireyi- lətafətü an” şeirinin bəndlərinin ilk beş misrasının qafiyyə quruluşu ilə eynidir. “Bu gecə”nin dördmisralı bəndlərindəki misralar isə çarpaz qafiyyələnmə əsasında qurulmuşdur. Ümumiyyətlə, “Bu gecə” əsərinin qafiyyə modeli belədir : **ababb**
qdqdd mpmp nknk

Dərin - dərin uçurumlar, vərəmli fırtınalar,
Bütün - bütün sıxıb əzməkdə ruhumu bu gecə.
Səninlə, ah, sənin yadı - həsrətinlə yanar,
Yanar, səni anaram, dilbərim! Fəqət sənə,
Bu bir həyati - müxəyyəl, həzin bir əyləncə...

Gözəl mələk! Gecələr daima səmayə baxar,
Qəmərdən, ah...o soluq çöhrədən səni sorarım.
Onun ziyayi - rəqiqilə həp uçar, qalxar,
Arar, bulur, səni dinlər kədərli duyğularım,
Kəsik təranələrım, həp zəhərli qayğularım.

Bütün cahan uyuyur, kainat həp dalğın...
Məkr xəyali - bəidinlə ruhi- məcruhum,
Qəmərdə birləşərək pək acıqlı, pək çılğın
Bir iştiaq ilə giryandır, ey mənim ruhum !

Sizin üfüqdə qəmər böylə, pəkmi nazlı doğar ?
Nədən cəbini - lətifin səhabəpuşi – hicab ?!
Hərimi- nazinə pərvaz edən şüai - nəzər
Qalır zülami - təhəyyürdə münkəsir, bitab...

(32, s. 127)

H.Cavidin bir sıra şeirlərində olduğu kimi, burada da məhəbbət mövzusu təbiət kontekstində poetikləşdirilmişdir. İlk bənddə sevgilisini yad edib həsrətlə yanan aşiqin sarsıntılı ovqatı təsirli bədii vasitələrlə ifadə olunmuşdur. Sonrakı bənd isə bu gəncin məftunu olduğu gözəl mələyi gecələr səmaya baxaraq soluq

çöhrəli Qəmərdən (Aydan) sorması, onun zərif işığının ziyası ilə xəyalən yarını bulması barədə romantik niskilini qabarıqlaşdırır. Bənddən- bəndə keçdikcə bədii təqdimin də yeni, əsrarəngiz qatları üzə çıxır : Cahan uyuyur, kainat dalğındır, aşiq isə rahatlıq tapa bilmir, onun yaralı ruhu sevgilisinin qərib xəyalı ilə uğraşmaqda, Qəmərdə birləşərək göz yaşı tökməkdədir. Son bənddəki deyimlər xüsusilə dolğun və mükəmməldir. Burada şair sevgilisinin hicab pərdəsi ilə örtülmüş gözəl alnını Ayla müqayisə edir, nəzər şüalarının, yəni baxışlarının hicab pərdəsini keçə bilmədiyindən heyrət qaranlığında sınıq, tabsız qaldığını metaforik tərzdə poetik müstəviyə gətirir. Belə ki, Ayın qabağı qara buludlarla kəsiləndə qaranlıq olduğu kimi, sevgili nigarın öz “cəbini - lətifini “, yəni gözəl alnını (elə buradaca yada salaq ki, klassik lirikada gözəlin alını ən çox məhz Aya bənzədilirdi) hicab pərdəsi ilə örtməsi də aşiq üçün zülmət deməkdir. Ayın işartısı qalın, qara buludları keçə bilmir, lirik qəhrəmanın da nəzər şüaları Aya bənzər alını örtən hicab pərdəsini aradan qaldırmaqda imkansızdır, ona görə də tabsızdır, sınıq durumdadır. Göründüyü kimi, şeirdə dolğun təşbeh. epitet və metaforalar vasitəsilə müəllif ideya – bədii qayəni, hicran əzabında qovrulmuş aşiqin mənəvi yaşantılarını böyük sənətkarlıqla canlandırmışdır. Bütölkədə “Bu gecə” şeiri təkcə H. Cavid yaradıcılığının deyil, ümumən poeziyamızın kamil nümunələrindəndir.

Hüseyn Cavid lirikasının poetik forma axtarışla-

rının geniş əhatəli sistemində xüsusi struktur özəlliklərinə malik "Neçin" şeirinin ayrıca mövqeyi vardır. Bunun üçün Avropa mənşəli sonetlər çələnginin poetik quruluşu ilə müqayisələr aparmaq və həmin şeiri Şərq – Qərb kontekstində dəyərləndirmək gərəkdir.

Ədəbiyyatşünaslıqdan bəllidir ki, sonetlər çələngi xüsusi və mürəkkəb bir quruluşa malikdir. Bütövlükdə on beş sonetdən ibarət çələngin bütün sonetləri bir- biri ilə əlaqəli olur. Birincidən başlayaraq hər sonetin axırncı misrası sonrakının ilk misrasında eynilə təkrarlanır. On dördüncü sonetin axırncı misrası həm də ilk sonetin birinci misrası ilə eyniyyət təşkil edir. "Magistral sonet", yaxud "tac sonet" adlandırılan on beşinci sonet isə ardıcıl olaraq əvvəlki on dörd sonetin ilk misralarından qurulur. Bütövlükdə sonetlər çələngi on beş sonetdən, deməli, iki yüz on misradan ibarət olur. Bu misralardan on dördünün (analoji qaydada ilk on dörd sonetin birinci misraları) hər biri çələngdə üç dəfə təkrarlanır (35, s.20). Sonet kimi, sonetlər çələngi də İtaliyada yaranmış, onun indiki forması on yeddinci əsrin axırlarında italyan ədəbiyyatında sabitləşmişdir. Sonrakı əsrlərdə bir sıra Avropa xalqlarının poeziyasında sonetlər çələngi yaratmaq sahəsində ayrı-ayrı şairlər qələmlərini uğurla sınıamışlar. Müasir dünya poeziyasında da sonetlər çələngi özünəməxsus yer tutur.

Azərbaycan ədəbiyyatında isə ilk sonetlər çələngini 1978- ci ildə tanınmış şair Şəkər Aslan yazmış, ondan sonra Vaqif Hüseynov, İltifat Saleh, Mirhaşım

Talışlı, Zaur Vedili, Əbülfəz Ülvi, Elşad Səfərli, Balayar Sadiq və başqaları bu çətin formada maraqlı əsərlər qələmə almışlar.

Avropa ədəbiyyatşünaslarının müvafiq araşdırmalarından bəllidir ki, sonetlər çələnginin bir sıra əlamətləri ondan əvvəl mövcud olmuş bəzi digər poetik formalarla bilavasitə əlaqədardır. Məsələn, XIV- XVII əsrlər ispan poeziyasında “**qlossa**” adlı şeir şəkli olmuşdur. Bir neçə bənddən, adətən dörd deçimadan (deçimanın hər bəndində on misra olur və belə qafiyələnirdi: **abbaaccdde**) qurulan qlossanın bəndlərinin son sətirlərindən ibarət ayrıca bəndi də yaradılırdı ki, (37, s. 78) sonetlər çələngindəki “magistral sonet” də təxminən buna bənzər prinsiplər əsasında qurulurdu. Nəzərə alsaq ki, çələngin tərkibindəki sonetlərin ikincidən başlayaraq ilk misrası əvvəlkinin son sətiri ilə eynidir, onda deyə bilərik ki, “magistral sonet”, qlossada olduğu kimi, həm də sonetlərin son sətirlərinin müəyyən qaydada cəmləşməsindən ibarətdir. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, sonetlər çələngi formalaşandan sonra da bir sıra Avropa xalqlarının ədəbiyyatlarındakı ayrı - ayrı poetik nümunələrdə bu və ya digər dərəcədə qlossa elementlərindən istifadə müşahidə olunmuş və indi də olunmaqdadır. Eyni zamanda, xalis qlossa formalı şeirlər də ədəbi təcrübədə mühüm yer tutur.

Maraq doğuran haldır ki, Azərbaycan poeziyasında da sonetlər çələngi yaranmasından xeyli qabaq onun müəyyən xüsusiyyətlərinə malik əsərlərə təsadüf

edirik. Bəzi tədqiqatçıların bu kontekstdə dəyərləndirdiyi nümunə kimi Hüseyn Cavidin “Neçin” şeiri məhz analoji səpkidə üzə çıxmışdır. Həmin əsər altı bənddən ibarətdir, hər bənd beş misralıdır. İlk bənddə misraların hamısı bir - biri ilə qafiyələnmişdir, sonrakı bəndlərin daxilində ilk dörd misra həmqafiyədir, beşinci misra isə birinci bəndlə qafiyə ortaqlığına malikdir, bütün bunlar tamamilə müxəmməs üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətlərdir. Lakin diqqəti çəkən poetik özəllik odur ki, şeirin birinci bəndindəki misralar sonrakı bəndlərin axırncı misralarının ardıcıl düzülməsindən ibarətdir. Yalnız ilk bəndin son misrasının əvvəlindəki “Niyə” sözü altıncı bəndin beşinci misrasının başlanğıcında “İştə” sözü ilə əvəzlənmişdir :

Mən neçin məsti -eşqi - yar oldum ?

Bu nə xülya ki, mən düçar oldum?

Mən neçin böylə dilfıkar oldum ?

Niyə məftunu – zülfi - tar oldum ?

Niyə bədbəxti - ruzigar oldum ?

Mərhəmətsiz mələk, ədalı gözəl ;

Gör nələr yaptı bir vüsala bədəl !

Yeni gülmək dilərdi şəmsi - əməl,

Ah...çox bəxtiyar idim əvvəl...

Mən neçin məsti – eşqi - yar oldum ?

Sevərəm... son nəfəsdə inlərkən

Yenə atmam o nazlı dilbəri mən.

O gözəl gözlər, ah...o qönçə dəhən,
Çıxmayır bir dəqiqə fikrimdən,
Bu nə xülya ki, mən düçar oldum ?

Səhər aşiq o nurun ismətinə ;
Bayılır pənbə gül təravətinə ;
Cümlə heyran ikən nəzakətinə,
Uyar - uymaz onun məhəbbətinə,
Mən neçin böylə dilfıkar oldum ?

Hər könül bağı bir vəfakarə ;
Arayır dərdi - eşqə bir çarə.
Mən neçin böylə qaldım avarə?
Neçin uydum o çeşmi- səhharə ?
Niyə məftuni – zülfi - tar oldum ?

Nə olur? Beş dəqiqə ləbbərləb
Yaşasaydıq onunla məsti - tərəb ;
Of, bilməm ki...Mərhəmət, ya rəbb,
Məni qəhr etdi ıztırabü təəb,
İştə! Bədbəxti - ruzigar oldum.

(32, s. 132- 133)

Göründüyü kimi, buradakı birinci bənd mahiyətə Qərb mənşəli sonetlər çələngindəki “magistral sonet”i xatırladır. Akademik İ. Həbibbəyli Hüseyn Cavidin “Neçin” şeirini haqlı olaraq “Avropa ədəbiyyatında geniş yayılmış “sonet əklili” formasının bəzi əlamətlərinin... sınaqdan çıxarılması” təzahürü sayarkən

bu bənzəyişə əsaslanmışdır (32, səh. 93). Prof. Hima-
lay Ənvəroğlunun həmin əsəri “ şairin bənd, struktur
düzən sahəsində aramsız axtarırlarının nümunəsi”
kimi dəyərləndirməsi (63, s.225) də bu baxımdan xa-
tırladıla bilər. Eyni zamanda, həmin elmi fikirlərin
davamı və genişləndirilməsi olaraq tədqiqat göstərir
ki, Hüseyn Cavidin “Neçin” şeiri “poeziyamızda qlossa
şəklindəki bədii nümunə“ (4, s. 193) kimi də bütün
müvafiq poetik struktur özəlliklərinə malikdir. Qlossa
isə, qeyd etdiyimiz kimi, poetik forma olaraq sonetlər
çələnginin müəyyən əlamətlərini özündə əks etdirir.

Lakin həm də bu fikirdəyik ki, “Neçin” şeirini
yalnız Avropa mənşəli sonetlər çələngi, yaxud qlossa
ənənələri ilə bağlamaq kifayət deyil. Tədqiqat zamanı
müəyyənləşdirmişik ki, Hüseyn Caviddən xeyli əvvəl
də bizim ədəbiyyatımızda tamamilə “Neçin” şeirinin
poetik quruluşunda olan, yəni sonetlər çələngini, ya-
xud qlossanı xatırladan bir sıra nümunələr qələmə
alınmışdır. Məsələn, on səkkizinci əsr Azərbaycan
şairi Məhcur Şirvaninin bəzi müxəmməs və müsəm-
mətləri bu qəbildəndir. Təsəvvürü tamamlamaq üçün
və maraq doğuracağını nəzərə alıb Məhcur Şirvaninin
bir müxəmməsini misal göstəririk :

**Çıxdılar seyr etməyə bir neçə məhruxsarlar,
Bir - birindən nazənin şuxi - şəkərgöftarlar,
Verdilər şümşadə xiclət sərvə - xoşrəftarlar,
Hər tərəf xidmətlərində cəmi - xidmətkarlar,
Kimi aşiq, kim məşuq, kimi müşfiq yarlər.**

Hurilər kim, bu cahanda yoxdu bir həmtaləri,
Dərsü - nazü işvə təkım eyləmiş ustaləri,
Şəhrə saldı qülqülə avazeyi - sevdaləri,
Geydilər çapük müzəyyən xələti - dibaləri,
Çıxdılar seyr etməyə bir neçə məhruxsarlar.

Cəm olub meyxanədən sərməsti - cami- badələr,
Vardılar səhralərə bir neçə hurizadələr,
Qaməti - mövzun, xəti növrəstə, hüsni sadələr,
Təni - bədgudən müərra, eybidən azadələr,
Bir - birindən nazənin şuxi - şəkərgöftarlər.

Dərsi - ülfətnameyi- dildən səbəqıxan oldular,
Duşbərduş, əlbəəl, damənbedamən oldular,
Pirəhən çak eyliyib, gül kimi xəndan oldular,
Seyr ilə bağü - bahar üzrə xuraman oldular,
Verdilər şümşadə xiclət sərvı - xoşrəftarlər.

Kimi gülgün cam tutmuş, saqiye - məstanədir,
Kiminin nazik əli üzrə müzəyyən şanədir,
Kiminin şəhla gözü xunab ilə peymanədir,
Kimi aqıl bənd edər, kimi dəli, divanədir,
Hər tərəf xidmətlərində cəmi - xidmətkarlər.

Qaş gözü təhrik birlə kimisi güftar edər,
Kim çəkir, əğyar vəhmin qövlünə inkar edər,
Hər biri həmdərdinə dərdi - dilin izhar edər,
Kimi Məhcur tək sərəgəştəni bizar edər,
Kimi aşiq, kim məşuq, kimi müşfiq yarlər.

(62, s. 296- 297)

Göründüyü kimi, yuxarıda xatırladılan müxəmməsdə də ilk bənd sonrakı beş bəndin axırncı misralarının ardıcıl düzülüşündən ibarətdir, yəni M. Şirvaninin həmin şeiri də analogi olaraq qlossa mahiyyətindədir. Əlbəttə, Hüseyn Caviddən fərqli olaraq Məhcur Şirvani Avropa poeziyası ilə tanış deyildi, onun yazdığı belə şeirlər xalis Şərq ədəbiyyatı zəminində pərvəriş tapmışdır. H. Cavid isə “Neçin” şeirini yazarkən həm Qərb, həm də Şərq poetik təcrübəsinə istinad etmişdir.” Belə demək mümkündür ki, bu, qlossa şeir şəklinin Şərq variantıdır “ (7, s. 234). Bütün bu deyilənlərdən sonra şair - ədəbiyyatşünas, Cavid poeziyasının gözəl bilicisi R.Z. Xəndanın “Neçin”in poetik forması barədə : “ bu şəkil də Cavidə aiddir “ qənaəti (33, s. 59) birtərəfli görünür, çünki hələ on səkkizinci əsrdə Azərbaycanda analogi nümunənin yazılması faktını (Avropa ədəbi ənənələri ilə bağlı olmasa da) nəzərə çatdırdıq.

“Neçin” şeiri ilə bağlı R. Z. Xəndanın aşağıdakı müşahidəsi də maraq doğurur: “Sergey Yesenin “Şahanə” şeirinin forması da bu şəkllə (“Neçin” şeirinin şəklinə - H. H.) yaxındır “(33, s. 59) . Doğrudan da, istedadlı rus şairinin beş bəndlik bu əsəri öz poetik forması ilə Cavidin haqqında danışılan şeirinə məhz yaxındır, onunla tam eyni deyil. Yesenin şeirində də hər bənd beş misralıdır. Lakin Cavidin altı bəndlik beşliyində ilk bənd sonrakı bəndlərin axırncı misralarından qurulduğu halda, Yesenində birinci bəndin 2- 5- ci misraları ardıcılıqla digər bəndlərin əvvəlinci, eyni zamanda, axırncı misralarından ibarətdir :

Шаганэ ты моя, Шаганэ !

Потому, что я с севера, что ли,

Я готов рассказать тебе поле,

Про волнистую рожь при луне.

Шаганэ ты моя, Шаганэ !

Потому, что я с севера, что ли,

Что луна там огромней в сто раз,

Как бы ни был красив Шираз,

Он не лучше рязанских раздолий.

Потому, что я с севера, что ли.

Я готов рассказать тебе поле,

Эти волосы взял я у ржи,

Если хочешь, на палец вяжи –

Я нисколько не чувствую боли.

Я готов рассказать тебе поле.

Про волнистую рожь при луне

По кудрям ты моим догадайся.

Дорогая, шути, улыбайся,

Не буди только память во мне

Про волнистую рожь при луне.

Шаганэ ты моя, Шаганэ !

Там на севере, девушка тоже,

На тебя она страшно похожа,

Может, думает обо мне ...

Шаганэ ты моя, Шаганэ !

(64, s. 188)

Sergey Yeseninın həmin şeirinin ilk və son bəndlərinin əvvəlinci və sonuncu misralarının, ümumən bütün bəndlərdə birinci və axırncı misraların eyniyyəti də diqqəti çəkir.

Yeri gəlmişkən, haşiyə çıxaraq xatırladaq ki, Hüseyn Cavidin "Azər" poemasının daxilindəki şərqilərdən birində də, Yeseninın yuxarıda nümunə gətirilən şeirində olduğu kimi, hər bəndin birinci və axırncı misralarının eyniyyəti müşahidə olunur. Üç bəndlik həmin şeirin hər bəndində misraların hamısı həmqafiyədir: **aaaaa bbbbb kkkkk**. Həmin mənzum parçasının sonuncu bəndini misal gətiririk :

Sevdalıdır bizim dağlar, bizim ellər,
Sevimlidir, şəndir bizim incə bellər,
Nərdə o hər gün duyduğum şirin dillər,
Hər gün öpüb oxşadığım ipək tellər ?
Sevdalıdır bizim dağlar, bizim ellər.

(32, s. 167)

Qayıdaq mətləbə. Əlbəttə, Cavid "Neçin" şeirini Yesenindən əvvəl yazıb. Ona görə də biz burada təsirlənmə faktından yox, paralellilikdən danışırıq. Eyni zamanda, onu da unutmayaq ki, rus və Avropa poeziyasında oxşar poetik quruluşlu nümunələr əvvəlki mərhələlərdə də yazılmışdır. Bu mənada Cavidin Şərq ənənələri ilə yanaşı, Qərbin poetik təcrübəsindən yararlanması inkar olunmazdır.

Ümumiyyətlə isə haqqında danışılan "Neçin"

şeiri Hüseyn Cavidin novator lirikasının zəngin palitrasında Şərq - Qərb poeziya rənglərinin qovuşuğundan yaranan diqqətəlayiq əsərdir. Şeirinin ruhu, tematik mündəricəsi də dolğun və təsirlidir. Burada lirik qəhrəmanın sevgi iztirabı, qəlb təbəddülatları emosional tərzdə bədii müstəviyə gətirilmişdir. “Mərhəmətsiz mələk”, “ədalı gözəl”, “qönçə dəhən” kimi ifadələrlə yad edilən nazlı dilbərin həsrəti aşiqi dərin fikirlərə, intəhasız suallara düçar etmişdir. Nuru ilə səhəri, tərəvəti ilə pənbə gülləri, nəzakəti ilə hamını heyran edən gözəlin yüksək mənəvi keyfiyyətləri də diqqət mərkəzinə çəkilir. Belə bir nazəninin eşqi yolunda əməl günəşinin daha gülməməsi aşıqın qəlbini qana döndərir. Elə bu ovqatın ifadəsinə yönəlmənin nəticəsidir ki, ilk bəndin axırncı misrasında sual şəklində ortaya çıxan **“Niyə bədbəxti - ruzigar oldum?”** harayı da şeirin sonunda artıq öz yerini hər şeyin bitdiyinə işarə kimi səslənən: **“İştə ! Bədbəxti - ruzigar oldum”** misrasına verir. Şeirlərinin dili üzərində zərgər dəqiqliyi ilə işləyən Cavid, göründüyü kimi, bir sözü dəyişməklə fikrin daha dolğun tərzdə yekunlaşdırılmasına nail olmuşdur.

Hüseyn Cavidin poeziyasında rast gəldiyimiz Avropa mənşəli poetik formalardan biri də tersetdir. Tersetin hər bəndi üç misradan qurulur. Ədəbiyyatşünaslıqda “terset” termininin iki işlənmə məqamı vardır: 1) italyan soneti formasında yazılan şeirin üç misralı bəndi kimi, 2) hər bəndi üç misradan ibarət müstəqil şeir şəklində. Tersetin sonet tərkibində

mövqeyi barədə H. Cavidin sonetlərindən danışarkən bəhs etdik. Burada isə tersetin müstəqil poetik forma kimi məziyyətlərindən və Cavid sənətindəki yerindən söz açacağıq.

Sonet kimi terset də on üçüncü yüzillikdə italyan ədəbiyyatında təşəkkül tapıb formalaşmış, sonralar digər xalqların şeir sənətinə də keçmişdir. Tersetin təşəkkülündə italyan xalq poeziyasında yayılan üçmisralı şeir şəklinin – “riturnel”in özünəməxsus təsiri olmuşdur. Zaman keçdikcə terset yazılı ədəbiyyatda da özünə yer tapmışdır. Hələ on üçüncü əsrin sonları, on dördüncü əsrin əvvəllərində görkəmli italyan ədibi Dante Aligyerinin bu sahədə böyük xidmətləri olmuşdur. Orta əsrlər ingilis, alman, fransız poeziyasında da üçlük şeir şəklində çoxlu nümunələr qələmə alınmışdır. Rus ədəbiyyatında A.S. Puşkin, V.Y. Bryusov və başqaları maraqlı qafiye düzümlərinə malik tersetlər yazmışlar. Ümumiyyətlə, Avropada ədəbi inkişafın çoxəsrlik gedişatı boyunca həm üçlüklərin sayına, həm də qafiyələnmə sisteminə görə bir-birindən fərqlənən müxtəlif tersetlər yaradılmışdır. Tersetlərdə bənd daxilində hər üç misranın (a a a), birinci və üçüncü misraların (a b a), ilk iki misranın (a a b), ikinci və üçüncü sətirlərin (a b b) və s. həmqafiye olması müşahidə edilir. Bundan əlavə, terset şeir formasının bəndləri arasında da bir sıra hallarda müxtəlif xarakterli qafiye əlaqəsi qeydə alınır. Bəzən bütün üçmisralı bəndlər qafiye ilə bağlanır (daha çox sonuncu misraların həmqafiye olması əsasında), bəzən də

terset daxilində bir neçə bəndin qafiyə əlaqəsi yaradılır və s. Bu cür rəngarənglik üçlüklərdə “ sərbəstliyi artırır, bədii strukturda, qafiyə düzümündə müxtəlifliyə... imkan yaradır ” (65, s. 259).

Avropada zəngin və çoxşaxəli inkişaf yoluna malik terset on doqquzuncu yüzilliyin ikinci yarısından Şərq xalqlarının poeziyasında da işlənməyə başlayır. Osmanlı ədəbiyyatında Cenab Şəhabeddinin, Tofiq Fikrətin, Mehmet Emin Yurdaqulun və başqalarının bu sahədə maraqlı yaradıcılıq axtarışları bəllidir. Qeyd etdiyimiz kimi, Hüseyn Cavid Avropa poeziyası ənənələri ilə məhz Osmanlı ədəbi mühiti vasitəsilə tanış olmuşdur. Təsəvvür əyaniliyi naminə Cenab Şəhabeddinin 1896- cı ildə yazdığı “Berki- hazan“ (“Payız yarpağı“) tersetini misal gətiririk:

Bir varak- pareyi hazan – dide
Ayrılıp saki meyve - barından
Düşdü bir şairane ümmide.

Sandı kim, sarsarı gusun - efken
Başka bir yerde eylemiş izhar
Ona mahsus taze bir gülşen.

Peyrevi- ruzgari köhne- bahar
Olarak bir zaman havalarda
Na-şekibane etti geştü- güzar.

Mütesadif olurdu her yerde
Başka bir alemi gam - efsaya
Başka bir yase, başka bir derde.

En sonunda düşünce gabraya
Dedi : - Eyvah, bu ümmid ile ben
Düştüm ağuşu- haki- sevdaya.

Kıldın avare, sevgilim, beni sen
Ben de şimdi misali- berki - hazan
Geçerim bir hevesle her yerden.

Seni gördüm de, ey peri, gönlüm,
Düştü bir aşikaane ümmide,
Ta ebed kaldı serseri könlüm.

(40, s. 303)

Məlum olduğu kimi, klassik Şərq, o cümlədən Azərbaycan poeziyası ümumən iki struktur vahidi üzərində qurulurdu: 1) beyt əsasında (qəzəl, qitə, qəsidə və s.); 2) bənd əsasında (mürəbbe, müxəmməs, müsəddəs və s.). Bənd əsasında təşəkkül tapan şeirlərdə minimal ölçü dördlükdən başlayırdı, yəni bənddəki misraların sayı ən azı dörd olmalı idi. Bu mənada hər bəndi üç misralı şeirlər, yəni tersetlər Azərbaycan poeziyasında iyirminci əsrin əvvəllərindən etibarən Qərb ədəbiyyatının təsiri ilə vətəndaşlıq hüququ qazanmağa başlamışdır. Şeirimizdə onun ilk nümunələrinə Məmmədli Manafzadə Sabit, Abbas Səhhət, Cəfər Cabbar-

lı və bəzi digər ədiblərin yaradıcılığında rast gəlirik. 1920 - 30 - cu illərdə Abdulla Şaiq, Mikayıl Müşfiq, Almas İldırım kimi bir sıra şairlər maraqlı tersətlər yazmışlar ki, onlardan biri də Hüseyn Caviddir. Sonrakı onilliklərdə bir poetik forma olaraq tersət ədəbiyyatımızda çox geniş yayılmış, bir çox şairlərin bu sahədə dəyərli əsərləri ortaya çıxmış, aparılan ciddi yaradıcılıq axtarışları sayəsində qələmə alınan üçlüklər poeziyamızda Qərb- Şərq ədəbi ənənələrinin üzvi vəhdətinin əyani təcəssümünə çevrilmişdir (ətraflı məlumat üçün bax: 4, s. 230- 282; 7, s. 251- 279)

Hüseyn Cavidin “Azər” dastanının daxilində bir sıra lirik şeir parçalarının (qoşma, türkü və s.) verilməsi bəllidir. Belə nümunələrdən birinin tersət formasında qələmə alınması tədqiqat mövzumuz baxımından diqqəti çəkir:

Aydın bir gecəydi, rüyaya daldım,
Baxdım cənnətdəyəm, heyrətdə qaldım,
Öpdü al qanadlı mələklər məni.

Bilməm nə hal oldu, həmən bayıldım,
Bülbüllər ötərkən... səhər ayıldım,
Öpərdi xarəli ipəklər məni.

Röya füsünilə o gün sərxoşdum,
Bir kələbək kimi gülzarə qoşdum,
Öpdü gözüyaşlı çiçəklər məni.

Vurğun kimi gözü məndə hər kəsin...

Of, istəməm, xayır, xayır, öpməsin

Gözlərdə titrəşən bəbəklər məni.

(32, s. 170)

Göründüyü kimi, bu tersetdəki bəndlərin hamısı bir- biri ilə qafiyyə əlaqəsinə malikdir. Belə ki, bütün bəndlərin sonuncu misraları həmqafiyyədir. Hər bəndin daxilində isə birinci və ikinci misraların qafiyyələnməsi qeydə alınır. Tersetin qafiyyə düzümü bütövlükdə aşağıdakı kimidir: **aab qqb kkb mmb**. “Üç misranın mikrotekst, yaxud mürəkkəb sintaktik bütöv şəklində birləşməsindən yaranan ” (66, s. 199) üçlük şeir formasında bu cür dolğun nümunə qələmə alması Hüseyn Cavidin sənət axtarışlarının uğurlu bir bəhrəsi idi.

Onu da deyək ki, novator şairimizin “Azər” əsərində bu şeir rəqqasə qızın oxuduğu mahnı kimi verilmişdir. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, həmin nəğmə əslində ifaçı qızın tale tarixçəsidir. Güzəranını salonlarda rəqs edib mahnı söyləməklə keçirməyə məcbur olan bu qızın “ bayılıb ayılandan “ sonrakı halı faciəli və acınacaqlıdır. O artıq vurğun kimi baxan hər kəsdən, hərəs “gözlərdə titrəşən bəbəklərdən” bezib usanmışdır ...

İstedadlı sənətkar cəmi bir terset yazsa da, ortaya çıxardığı nümunənin mükəmməlliyi göz qabağındadır.

Göründüyü kimi, mütəfəkkir romantik şairimiz Hüseyn Cavid müvafiq məqamlarda Avropa mənşəli

lirik janrlara da müraciət etmiş, marş, sonet, terset və s. janrlarda yazdığı yüksək ideya- bədii məziyyətlərə malik sənət inciləri ilə ədəbiyyatımızı daha da zənginləşdirmişdir. “ Beləliklə, poetik forma axtarışları Hüseyn Cavidin janr sahəsində orijinal üslubunun kəşfi ilə nəticələnmişdir “ (67, s. 8).

4. NƏTİCƏ

Azərbaycan ədəbiyyatının böyük ustadı, görkəmli şair - dramaturq Hüseyn Cavidin lirikası diqqətəlayiq xüsusiyyətlərə malikdir. Onun zəngin və çoxşaxəli yaradıcılığının mühüm bir qolunu təşkil edən lirikası ideya - bədii mükəmməlliyi ilə söz sənətimizin qiymətli nümunələri sırasına daxil olmuşdur. Burada tematika əlvanlığı, mənəvi yaşantıların, hiss- həyəcanların, fəlsəfi duyğu və düşüncələrin lirik- romantik təqdimi dolğun bədii biçimdə üzə çıxmışdır. Böyük istedadla, dərin təfəkkürə malik qüdrətli ədibimiz özünəqədərki ədəbi irsi yetərincə öyrənmiş, istər Şərqi, istərsə də Qərbi zəngin söz xəzinəsindən müvafiq məqamlarda bəhrələnmiş, lakin heç zaman ənənənin əsiri, təqlidçisi olmamış, yeni, orijinal və dəyərli sənət inciləri yaratmışdır. O, xalqımızın dünyagörüşünün, etnik- mədəni yaddaşının daşıyıcısı olan folklorumuzdan, çoxəsrlik klassik Azərbaycan və ümumən Şərqi ədəbiyyatından yeri gəldikcə faydalandığı kimi, müxtəlif aspektlərdə Qərb ədəbi təcrübəsinə də üz tutmuş, o cümlədən Avropa mənşəli lirik janrlarda kamil bədii əsərlər qələmə almışdır.

H. Cavid lirikasının Avropa poetik ənənələri kontekstində araşdırılması, bu yöndə aparılan təhlillər Aşağıdakı əsas nəticələrə gəlməyə imkan verir:

- Hüseyn Cavidin lirikasında Avropa poetik ənənələrinə müraciət ədəbiyyatımızın iyirminci əsrin ilk onilliklərindəki janr - üslub təkamülü və novatorluq axtarışları ilə bilavasitə əlaqədar olub, həmin prosesin mühüm tərkib hissəsidir ;
- Hüseyn Cavid Qərb ədəbi ənənələri ilə daha çox Osmanlı ədəbi mühüti vasitəsilə tanış olmuşdur ;
- Avropa xalqlarının poeziyasında özünəməxsus mövqeyə malik qapalı qafiyyə sistemindən və bəzi digər qafiyələnmə modellərindən istifadə edən ilk Azərbaycan şairlərindən biri məhz Hüseyn Caviddir. Bundan əlavə, novator sənətkar Şərq- Qərb poetik sistemlərinin sintezindən yaranan bir sıra yeni qafiyyə düzümləri və bənd quruluşları ilə də şeirimizi zənginləşdirmişdir ;
- Qərb ölkələrinin ədəbiyyatlarında uzunmüddətli tarixə malik poetexnik, stilistik vasitələrdən olan anjambemandan istifadə H. Cavid lirikasında fikrin daha sərbəst ifadəsinə, bəzən də prozaikliyin müəyyən əlamətlərinin təzahürünə imkan yaratmışdır ;

- Romantik şair ədəbiyyatımızda ilk dəfə olaraq mənşur və mənzum dramlarının bəzilərinin daxilində Avropa mənşəli marş janrından istifadə etməklə ideya- bədii qayənin daha dolğun təqdiminə nail olmuşdur. Müəllifin bəzi şeirlərində də marşla səsləşən parçalarla qarşılaşırıq;
- Hüseyn Cavid Avropa xalqlarının poeziyasında yeddi yüz əlli ildən artıq tarixə malik sonet janrını Azərbaycan lirikasına gətirən ilk sənətkarlardandır. Onun italyan soneti modelində yazdığı şeirlər həm forma əlamətlərinə, həm də poetik fikrin dolğunluğuna və bədii strukturdakı təqdimi səviyyəsinə görə janrın bütün xüsusiyyətlərinə cavab verir. Ustad sənətkar sonetin şəkildəyişmələrinə də müraciət etmiş, uzun sonet, “quyruqlu” sonet nümunələri qələmə almışdır. Xüsusən onun “İbtilayiqəram” şeiri janrın ingilis və italyan variantlarından istifadə yolu ilə yaradılan nadir quruluşlu “quyruqlu” sonet örnəyidir.
- Avropa mənşəli glossa şeir şəklində analogi nümunə yazan, həmçinin sonetlər çələnginin müəyyən əlamətlərini uğurla sınaqdan çıxaran söz ustasının sənət axtarışları Şərq- Qərb poetik sistemlərinin üzvi qovuşuğunun dol-

ğın təcəssümüdür. Şair bu zəmində bir sıra yeni şeir şəkilləri də yaratmışdır.

- H. Cavidin "Azər" əsərinə Qərb şeirindən gələn terset formasında mənzum parça daxil etməsi ədəbiyyatımızda üçlük şeir şəklinə poema daxilində müraciət sahəsində ilk, həm də uğurlu təşəbbüsdür.

- Avropa mənşəli bəzi poetexnik vasitələrin və janrların Azərbaycan ədəbiyyatında təşəkkülündə, eləcə də sonrakı mərhələlərdə möhkəmlənməsində H. Cavid lirikasının mühüm mövqeyi vardır.

Ümumiyyətlə, böyük ədibimiz Hüseyn Cavidin lirikası özünün ideya – bədii məziyyətləri, əsrarəngiz gözəlliyi, novatorluq axtarışları ilə ədəbiyyatımızda xüsusi yer tutur.

5. İSTİNAD OLUNMUŞ MƏNBƏLƏR

1. Əliyev H.Ə. Ədəbiyyatın yüksək borcu və amalı. Bakı : Ozan, 1999, 496 səh.
2. “ Hüseyn Cavidin 130 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında “Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı. “Azərbaycan“ qəzeti, 2012,17 fevral
3. Həşimli H.M. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında yeni lirik janrlar. Bakı : Elm, 2002, 80 səh.
4. Həşimli H.M. Azərbaycan poeziyasında sonet və terset. Bakı : Elm, 2003, 312 səh.
5. Həşimli H.M. Azərbaycan ədəbi mühiti və türk dünyası. Bakı : Mütərcim, 2009, 200 səh.
6. Həşimli H.M. Türk halklarının edebiyat ilişkilerine dair araştırmalar. Ankara : Kültür ajans yayınları, 2009, 160 sah.
7. Həşimli H.M. Avropa lirik janrları və Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı : Elm və təhsil, 2009, 444 səh.
8. Həşimli H.M. Ədəbiyyatımızda marş janrı və hərbi vətənpərvərlik tərbiyəsində onun rolu // NDU –nun Elmi əsərləri. Naxçıvan : Qeyrət, 2000, №.6, səh.84- 86
9. Həşimli H.M. Dramatik əsərlərin bədii strukturunda yeni lirik janrların ideya-estetik funksiyası// NDU-nun Elmi əsərləri, Naxçıvan: Qeyrət, 2002, № 9, səh. 130- 133
10. Həşimli H.M. Anjambeman barədə bəzi qeydlər// Pedaqoji tədqiqatlar, Bakı : ADPU nəşriyyatı, 2004, № 1-2, səh. 190- 192

11. Həşimli H.M. Bir şeir şəkli barədə qeydlər // Pedaqoji Universitetin Xəbərləri. Humanitar elmlər seriyası, Bakı : ADPU nəşriyyatı, 2004, № 3, səh. 217-220
12. Həşimli H.M. Sonetin janr strukturunda şəkildəyişmələr // BSU “ Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri” ali məktəblərarası elmi məqalələr məcmuəsi. Bakı : Mütərcim, 2005, № 5, səh. 52- 59
13. Həşimli H.M. Hüseyn Cavid yaradıcılığında yeni poetik formalar // “ Naxçıvan” jurnalı, 2007, №16, səh. 176-187
14. Həşimli H.M. Hüseyn Cavid poeziyasının janr novatorluğu // “ Hüseyn Cavid irsi və müasir dövr “ mövzusunda beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı : Elm, 2007, səh. 96- 103
15. Həşimli H.M. Hüseyn Cavidin poeziyası Şərq - Qərb kontekstində // “ Hüseyn Cavid taleyi və sənəti ” (tərtib edəni akad. İsa Həbibbəyli) adlı kitabda. Bakı : Nurlan, 2007, səh. 46-55
16. Həşimli H.M. Poeziyada anjambeman // AMEA Naxçıvan Bölməsinin Xəbərləri. İctimai və humanitar elmlər seriyası, Naxçıvan : Tusi, 2009, № 1, səh. 214-219
17. Həşimli H.M. Akademik Məmməd Cəfər Cəfərov Azərbaycan romantik lirikasının yeni janrları haqqında. “ Akademik Məmməd Cəfər Cəfərov: taleyi və sənəti “ adlı kitabda. Bakı : Elm və təhsil, 2009, səh. 128- 134
18. Həşimli H.M. Lirikanın janr novatorluğu : elmi tədqiqat və bədii təqdimat. ” Ömrün illəri və əsərləri” (akad. İ. Həbibbəyli- 60) adlı kitabda. Bakı: Elm və təhsil, 2009, səh. 180- 187
19. Həşimli H.M. Qlossa şeir şəklinin Azərbaycan variantı. Bakı Dövlət Universitetinin 90 illik yubileyinə həsr

- olunmuş beynəlxalq elmi konfransın materialları (humanitar elmlər). Bakı : BDU nəşriyyatı. 2009, səh. 184- 185
20. Həşimli H.M. Azərbaycan poeziyasında marş janrının təşəkkül mərhələsi // Filologiya məsələləri, Bakı : Nurlan, 2010, №10, səh. 310- 322
21. İyirminci əsrin sonudur : tənqidçi, nə düşünürsən ? (Tənqidçi Ş.Salmanovun redaksiyanın sorğusuna cavabı) // "Azərbaycan" jurnalı, 1998, № 1-2, səh.180- 182
22. Гаджиев А.А. Проблемы изучения Азербайджано-европейских литературных связей // В сб.: "Азербайджано-европейские литературные взаимосвязи". Баку : Элм, 1985, стр. 3- 13
23. Сəfərov N.Q.Füzulidən Vaqifə qədər. Bakı:Yazıçı, 1991, 168 səh.
24. Xəlilov S.S. XXI əsr: global sivilizasiya və Şərq dəyərləri. "Ədəbiyyat qəzeti", 2001, 08 mart
25. Quliyev H.M. Həqiqətə doğru // "Azərbaycan" jurnalı, 1991, № 7, səh. 178- 184
26. Talıbzadə K. A. Abbas Səhhət. Bakı : Gənclik, 1986, 276 səh.
27. Vəliyev (Körpülü) Ş.Q. Füyuzat ədəbi məktəbi. Bakı: Elm, 1999, 444 səh.
28. Vəliyev Ş.Q. XX əsr Azərbaycan ədəbi tənqidində poeziya problemləri (1895-1917), Bakı : Elm, 2004, 188 səh.
29. Abıyev A.M. Türk ədəbiyyatında satira (XIX əsrin axırları - XX əsrin əvvəlləri). Bakı: Elm, 1991, 170 səh.
30. Hadi M.Ə. Seçilmiş əsərləri : 2 cilddə, I c., Bakı: Elm, 1978, 470 səh.
31. Караев Я. В. Гусейн Джавид. Баку: Коммунист, 1982, 98 стр.

32. Cavid H.A. Əsərləri : 4 cilddə, I c., Bakı: Yazıçı, 1982, 321 səh.
33. Xəndan R.Z. Cavid sənəti. Bakı: "Bilik" cəmiyyətinin nəşri, 1981, 85 səh.
34. Введение в литературоведение / Под редакцией Г.Н. Пospelова. Москва : Высшая школа, 1976, 422 стр.
35. Краткий словарь литературоведческих терминов / Редакторы- составители Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. Москва : Происвещение, 1985, 208 стр.
36. [http : // rifma.com.ru /Lito-3 htm](http://rifma.com.ru/Lito-3.htm)
37. Литературный энциклопедический словарь/ Под общей редакцией В.М.Кожевникова и П.А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987, 752 стр.
38. Бисько И.А. Некоторые структурно - стилистические особенности сонетов И. Бехера (повторы и стиховые переносы). Автореферат - диссертации... канд. филологических наук. Ленинград: Издательство Ленинградского Университета им. А. А. Жданова, 1973, 16 стр.
39. Karaalioğlu S.K. Resimli, motivli türk edebiyatı tarihi (tanzimattan cümhuriyyete). 2 ciltte, 2-ci cilt. İstanbul : İnkilap ve AKA kitapevleri, 1982, 798 səh.
40. Akyüz K. Batı tesirinde türk şiiri antolojisi. 8. baskı. İstanbul : İnkilap kitapevi, 1985, 1032 sah.
41. Füyuzat (1906-1907), (transliterasiya edəni, çapa hazırlayanı və ön sözün müəllifi O.Bayramlı).Bakı: Çayıoğlu, 2006, 672 səh.
42. [http : // www. Turkmenhost. Com / ocuments / Atacanova / USD EL. Htm/](http://www.Turkmenhost.Com/ocuments/Atacanova/USD EL. Htm/)
43. Həbibov İ. Ə. Romantik lirikanın imkanları.Bakı : Yazıçı, 1984, 167 səh.

44. Həbibbəyli İ. Ə. Azərbaycan şeirində himn və marş/
"Ədəbi-tarixi yaddaş və müasirlik" kitabında. Bakı:
Nurlan, 2007, səh. 493 – 501
45. Tevetoğlu F. Mehmet Emin Yurdakul. Ankara :Kültür
və Turizm Bakanlığı yayınları, 1988, 198 sah.
46. Zaki R. L. Mənzumeyi- hicran. Gəncə: Haqverdiyevin
şirkət mətbəəsi, 1908, 32 səh.
47. Əfəndiyev T. İ. Azərbaycan dramaturgiyasında me-
todlar. Bakı : Elm, 2002, 511 səh.
48. Cavid H.A. Əsərləri : 4 cildə, 2-ci c., Bakı: Yazıçı,
1982, 394 səh.
49. Əliyev K. İ. Hüseyn Cavid: həyatı və yaradıcılığı. Bakı :
Elm, 2008, 324 səh.
50. Бердников Л. И. Становление сонета в русской
поэзии XVIII века. Автореферат диссертации ...
канд. филологических наук. Москва : Московский
Областной Педагогический институт им. Н. К. Крупская, 1985, 16
стр.
51. Vahabzadə B.M. Vətən ocağının istisi. Bakı : Gənclik,
1982, 184 səh.
52. Şekspir Azərbaycan dilində danışdırsa... (Şair- tərcüməçi
S. Mustafa ilə müsahibə), "Ədəbiyyat qəzeti", 1996, 05
iyul
53. Abdulla A, A. Dmitro Pavliçko – "Sonetlər". "Ədə-
biyyat və incəsənət " qəzeti, 1981, 28 avqust
54. Hüseynzadə Ə.S. Zümzümə, Düşüncə yarpağı (çapa
hazırlayan və ön sözün müəllifi H. M. Həşimli) Bakı :
2004, 72 səh.
55. Əliyev K. İ. Azərbaycan romantizminin poetikası. Bakı :
Elm, 2002, 272 səh.

56. Məmmədli Q. Cavid - ömrü boyu (həyat və yaradıcılığının salnaməsi). Bakı : Yazıçı, 1982, 298 səh.
57. Cəfər M. Z. Hüseyn Cavid. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1960, 264 səh.
58. Aydın A. A. Tənzimat dövrü türk ədəbiyyatı. Bakı: ADMİU- nun nəşri, 2001, 48 səh.
59. Cəfər M. Z. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı, 1963, 218 səh.
60. Сонет серебряного века (русский сонет конца XIX – начала XX века), (составление, вступительная статья и комментарии О. И. Федотова). Москва : Правда, 1990, 768 стр.
61. Cəfər M. Z. Hüseyn Cavid yaradıcılığının sənətkarlıq xüsusiyyətləri. // Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 2-ci cild. Bakı : Azərənəşr, 1974, səh. 214 - 303
62. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, 20 cildə, altıncı cild, Bakı : Elm, 1988, 520 səh.
63. Ənvəroğlu H. Q. Azərbaycan şeirinin poetikası. Bakı : Nurlan, 2008, 392 səh.
64. Есенин С. А. Рябиновый костер. Москва : “Советская Россия”, 1975, 320 стр.
65. Hacıyev A. M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı : Mütərcim, 1996, 376 səh.
66. Həsənoğlu A. M. Ürfan işığında. Bakı : Azərbaycan, 2002, 248 səh.
67. Həbibbəyli İ. Ə. Hüseyn Cavid və sənəti // “ Hüseyn Cavid taleyi və sənəti ” (tərtib edəni akademik İsa Həbibbəyli) adlı kitabda. Bakı : Nurlan, 2007, səh. 3- 36
68. Хазагеров Г. Г., Лобанов И. Б. Основы теории литературы. Ростов- на- Дону : Феникс, 2009, 316 стр.
69. Фесенко Э. Я. Теория литературы. Москва : Академический Проект: Фонд “Мир”, 2008, 780 стр.

70. Rəfili M. H. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. Bakı : API-nin nəşriyyatı, 1958, 282 səh.
71. Mirəhmədov Ə. M. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lüğət. Bakı: "Azərbaycan Ensiklopediyası" nəşriyyat-poliqrafiya birliyi, 1998, 240 səh.

**«Elm və Təhsil» nəşriyyatının direktoru:
professor Nadir MƏMMƏDLİ**

Kompüter dizayneri: Zahid Məmmədov
Texniki redaktor: Rövşanə Nizamiqızı

Yığılmağa verilmiş 19.06.2012
Çapa imzalanmış 23.07.2012
Şerti çap vərəqi 5,7. Sifariş № 179.
Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 300.

Kitab «Elm və Təhsil» nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnib çap olunmuşdur.

E-mail: elm_ve_tehsil@box.az

Tel: 497-16-32; 050-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.