

**FİLOLOGİYA**

UOT 82

**ŞUŞA ƏDƏBİ MÜHİTİNDƏ YENİLİK AXTARIŞLARI**  
*(janr və struktur poetikası kontekstində)*

**Səadət ŞIXIYEVA\***

*Şövkət gətirməz məni köhnə yazılmış qəzəl,  
Kəs qələmi, tazadən bir qəzəl icad qıl.  
(Sədi Sani Qarabaği)*

Məqalə redaksiyaya daxil olmuşdur: 19 sentyabr 2024; çapa qəbul edilmişdir: 31 oktyabr 2024; online-da çap edilmişdir: 11 dekabr 2024.

Received: 19th of September, 2024; accepted: 31th of October, 2024; published online: 11th of December, 2024.

**Açar sözlər:** *Şuşa, ədəbi məclislər, divan şeiri, ənənə, yenilik*

**Giriş**

XIX əsr Azərbaycan divan ədəbiyyatı bir sıra xüsusiyyətləri ilə orta çağın şeir ənənəsinin davamı təəssüratını yaradır. Ənənəyə dönüş səciyyəsi ilə müəyyən anlamda farsdilli ədəbiyyatda XVIII əsrin II yarısından XX əsrin əvvəllərinə qədər davam edən bəzə (qayıdış) səbkinə xatırladan bu ədəbi proses İraq səbkinin ədəbi normativlərini tətbiqin intensivləşməsinə, nəticədə həmin səbkin dövrün yeni biçimli ədəbi dəbinə çevrilməsinə münbit zəmin yaratdı. (bu barədə bax: 23, s. 158, 163) Burada bir məqama da diqqəti cəlb etmək istərdik ki, ənənə ilə yeniliyin sintezi xarakterli bu ədəbi qayıdış cərəyanı pərakəndə, kortəbii və dar məhəlli deyildi, "XIX əsrdən XX əsrin əvvəllərində "səbki-İraqi"yə qayıdış – Azərbaycanın əksər mərkəzi şəhərlərində fəaliyyət göstərən ədəbi məclis üzvlərinin yaradıcılığı" (13, s. 43) üçün xarakterik idi.

Qeyd etməliyik ki, sovet dövrü araşdırmalarında bu yüzilliyin ədəbiyyatı dəyərləndirilərkən yenitiplilik daha çox Avropa ədəbiyyatından qaynaqlanan ədəbi növ (dramatik) və janrlarda (dram, povest, roman və s.) axtarılır və dövrün siyasi ideologiyasına uyğun olaraq, rus ədəbiyyatının təsirini qabartmaq niyyəti ilə bu istiqamətə xüsusi diqqət yetirilirdi. Halbuki XIX əsr divan ədəbiyyatında ədəbi mirasa sədaqətlə yanaşı, şeirin strukturu və ümumiyyətlə, texnikasında yenilik etməklə söz sənətində özünü təsdiq edənlərin çoxluğu qabarıq nəzərə çarpır. Bu istiqamətdəki poetik axtarışlar nəticə etibarilə ənənəvi və fərdi üslubun sintezinə gətirib çıxarırdı. Əslində bu dönməyə aid əsərlər içərisində eksperimental səciyyəli şeirlər azlıq təşkil etmir. Amma ənənəvi qismən yeni dövrün zövq və tələbatına uyğunlaşdırma şəklindən seçilən və ya tamamilə fərdi yaradıcılığın məhsulu olan bu örnəklər indiyədək sistemli və xüsusi olaraq tədqiqat obyektinə çevrilməmişdir.

\* filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, BAAU-nun professoru  
AMEA akad. Z.M.Bünyadov adına Şərqişnaslıq İnstitutu; BAAU  
e-mail: sshikhiyeva@list.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3618-3366>

<https://doi.org/10.30546/25194011.2024.13.5.0161>

Araşdırmamız göstərdi ki, Azərbaycanın bir çox bölgəsində (Tiflis, Gəncə, Ordubad, Quba, Lənkəran, Şuşa, Şamaxı, Bakı...) fəaliyyət göstərən ədəbi məclislərin üzvlərinin yaradıcılığında ənənəyə qayıdışı çox zaman fərdi cizgilərin əlavəsi müşayiət etmişdir. Qarabağ ədəbi mühitində xüsusi bir yeri olan Şuşadakı ədəbi məclislərin (“*Məclisi-üns*” və “*Məclisi-fəramuşan*”) üzvləri bu baxımdan daha çox seçilirdilər. Bu şairlərin yaradıcılığını Azərbaycan divan ədəbiyyatı kontekstində təhlilimiz göstərdi ki, onlar dövrün ədəbi tələbinə cavab verən yenilik axtarışlarına daha çox meyilli olmuş və eksperimental səciyyəli əsərləri ilə Azərbaycan ədəbiyyatını janr çeşidləri və struktur poetika baxımından zənginləşdirmişlər.

### 1. Qarabağ ədəbi mühitində yenilik meylləri: ümumi bir baxış

İlk olaraq qeyd etməliyik ki, təkcə Şuşa ədəbi mühitində deyil, Qarabağın digər bölgələrində fəaliyyət göstərən şairlərin yaradıcılığında da ənənəyə qayıdışda təqlidçilik deyil, əksinə, sələflərin sözünü yeni biçim vermək və rəng çaları qatmaqla dirçəltmək təşəbbüsləri daha ön planda görünür. Örnək olaraq, Mir Həməzə Seyid Nigarinin, onun Sədi Sani Qarabaği və Talibi kimi davamçılarının əsərlərində müşahidə olunan bəzi ənənəvi poetik formalara fərdi səciyyəli detalların əlavəsi ilə yenilik yaratma meyllərini göstərə bilərik.

Azərbaycan ədəbiyyatı və təsəvvüfi düşüncə tarixində ənənəyə bağlılıqla yanaşı, fərdi üslub və axıcı şeirliyi ilə seçilən Mir Həməzə Seyid Nigarinin “*qoşma ilə mürəbbənin, tuyuq ilə rübainin xüsusiyyətlərini daşıyan və bəzi məqamlarda bu janrların kənanə çərçivəsindən müəyyən anlamda uzaqlaşan şeirləri də vardır. Eləcə də xalq şeirinin (məsələn, qoşma) elementlərindən divan şeiri qəlibində istifadəsi də onu sələflərindən fərqləndirən ədəbi təzahürlərdəndir*”. (24, s. 140)

Qarabağ ədəbi mühitinin digər yetirməsi, Cinli kəndindən (Ağdam) olub, Şuşa ədəbi məclislərindən “*Məclisi-fəramuşan*” ilə sıx əlaqə saxlayan Sədi Sani Qarabağının yaradıcılığında da orta çağın məlum poetik qəliblərinin strukturunda dəyişiklik etməyə meyllilik görünür. Onun müvəşşəx janrının quruluşunda etdiyi fərdi və eksperimental səciyyəli dəyişiklik bu təmayülün bir nümunəsidir:

*Qaf - gülzari-yüzün gülşani-həmra, gözəlim,  
Lam - lölöyi-ləbin lölöyi-lala, gözəlim,  
Nun - nisbətdə sənə yox gözəl, əsla, gözəlim,  
Sin - simada cəmalın günəşasa, gözəlim,  
Əlif - ismin bu hərfilə müsəmma, gözəlim.*

*...Ya - Yusif ki, Züleyxa kimi qucmuş belini,  
Vav - vəhdətdə günəş gökdə dutub məşəlini,  
Sin - səadətdə sənənin öpdü ayağı əlini,  
Fa - fel içrə görüb kim sənənin əfşan telini,  
Sədini qeydə salıb misli-Züleyxa gözəlim. (19, s. 245)*

Aşıqın məcazi (Yusif) və məşuqun real (Gülnisə (Gülnisa)) adlarının bu şəkildə mətnə gətirilməsi və müvəşşəx vasitəsilə ifadəsi Sədinin fərdi interpretasiyasıdır. Çünki müvəşşəxdə, adətən, bir adın hərfləri şeir boyunca alt-alta sıralanır və çox zaman bu, real şəxs adı olur. Sədi isə, ənənədən fərqli olaraq, müvəşşəxin struktur özəlliyindən ilk və son bəndlərdə istifadə etmiş, möhürbənddə öz aşıq “mən”inin adının yerinə, Yusif adını hərflərə bölməklə ifadəni məqsəduyğun bilmiş, Züleyxanın adını isə həmin bənddə tam şəkildə xatırlatmaqla tənəsüb poetik fiqurunun fərdi xarakterli nümunəsini yaratmışdır.

Onun “*Qəzəli-müştərək. Başı Siraci, ayağı Sədi*” başlığı altında təqdim olunan

həmmüəllifli qəzəli (19, s. 165) də strukturu baxımından fərqlidir. Doğrudur, divan ədəbiyyatında ikimüəlliflilik tərbi, təxmis, təsdis... tipli müsəmmətlərdə müşahidə olunur. Orta çağ tərcümə əsərləri də tərcüməçinin mətnə sərbəst yanaşmasının nəticəsi olaraq, əslində həmmüəllifli sayılacaq şəkildə olur. Təzminlərə – digər söz sənətkarlarından sitatlara yer verən şairlər də həmin əsərləri müəyyən anlamda həmmüəllifli kimi təqdim edirlər. Lakin Sədinin divanında yer alan bu şeir özünəqədərki poetik formalar və janrlardan strukturunun fərdi özəllikləri ilə fərqlənir. Bu qəzəldə həmmüəlliflilik, təxmis tipli şeirlərdə olduğu kimi, müxtəlif zaman və ya məkanlarda yazılmış əsərlərin eyni fikri axara salınmasının nəticəsi deyildir. Bu, çağdaş müəlliflərin birgə yazdığı qəzəldir və bunun bənzərinə Azərbaycan divan şeirində rast gəlmədik.

Sədinin ənənəvi janrlardan olan müstəzad-qəzəllə yanaşı, müxəmməs-müstəzad, müsəbbe-müstəzad, müləmmə-müstəzad yazması da orta çağ divan şeiri ənənəsindən yarıdıcı qaynaqlanmanın nəticələridir. Qeyd etməliyik ki, bu tərzdə sinkretizmə daha öncə söz sənətkarlığı ilə Şuşa ədəbi mühitinə yeni istiqamət verən Molla Pənah Vaqifin yaradıcılığında rast gəlirik. XVIII əsr Azərbaycan ədəbiyyatının tanınmış tədqiqatçısı Araz Dadaşzadə bu barədə yazır: *“Vaqif qəzəl və müxəmməslərlə bərabər maraqlı müstəzadlar və çox az müraciət edilən şeir növü – müəşşərlər müəllifi kimi tanınır. Şairin əlimizə 5 müstəzadı çatmışdır ki, onlar “məlum ənənəvi müstəzadlardan fərqlənən yeni formalara” malikdir”*. (2, s. 670)

Vaqif *“ənənəvi müstəzad-qəzəllə yanaşı, müstəzad-müxəmməs, müstəzad-müsəddəs, müstəzad-müəşşər formalı şeirlər də yazmışdır”*. (2, s. 670)

Vaqifin ardınca və Sədiyə qədər Zakir də yeddi müstəzad-müxəmməs (25, s. 269-270, 274-288) və bir müstəzad-müəşşər (25, s. 271-273) qələmə almışdır.

Göründüyü kimi, Sədi Qarabağının müstəzad-müxəmməs və müstəzad-müəşşəri Vaqif və Zakirin ənənəsinin davamı kimi dəyərləndirilə bilirsə də, onun müsəbbe-müstəzad və müləmmə-müsəbbe-müstəzadı struktur baxımından bu səbkle şeirlər içərisində yenidir. Burada XVIII əsrin digər bir müəllifi olan Ağa Məsih Şirvaninin də müstəzad-müxəmməsini xatırlatmalıyıq. *“Müxəmməsi-müstəzadı-naqis”* olaraq təqdim edilən bu şeirdə yarım misra yalnız beşinci misralardan sonra əlavə olunmuşdur. (bax: 7, I, s. 229-230) Bu cəhət isə həmin şeiri ayaqlı qoşmaya bənzədir. Yeri gəlmişkən, bunu da qeyd etməliyik ki, Vaqifin həm tam (11, s. 205-206), həm də naqis müstəzad-müxəmməs (11, s. 207) janrlarında şeirləri vardır. Amma Sədi Qarabağının bütün müstəzadlarında, Zakirin şeirlərində olduğu kimi, hər misradan sonra əlavə yarım misraya yer verilmişdir.

XIX yüzillikdə yaşayıb-yaratmış şuşalı şairlərdən olan Şaki Abdalın farsca müxəmməs-bahariyyəsi (*“bahariyyə”*) (14, s. 607-609) də janrın poetikasını zənginləşdirməsi və mövzu dairəsini genişləndirməsi baxımından diqqəti çəkir. Belə ki, müəllifin bahariyyə məzmunlu şeir üçün müxəmməsin qəlibini seçimi poetik yenilik olaraq dəyərləndirilə bilər. Çünki orta çağ şeirində bahariyyə poetik forması üçün, adətən, qəsidə, qəzəl, yaxud məsnəvi janrlarından birinin qəlibi uyğun görülürdü.

Sədinin müləmmə, müstəzad və müsəbbenin struktur xüsusiyyətlərini daşıyan mürəkkəb quruluşlu şeiri isə tamamilə eksperimental səciyyəlidir. Bundan başqa, şairin Vaqifin təsirilə yazdığı *“Görmədim”* rədifli şeiri (19, s. 264-266) bu janrın strukturuna gətirilən yeniliyi ilə diqqəti çəkir və janrın tarixində müzəyyəl müxəmməs olması ilə fərqli bir yer tutur. Sədi Sani qəzəl və qəsidənin müzəyyəl formalarında qələmini sınaqla ənənəyə sadıq qaldığı kimi, bu qəliblənmiş quruluşun xüsusiyyətini müxəmməsə tətbiq etməklə janrın ənənəvi strukturuna yeni biçim verə bilmişdir.

Sədinin bu şeiri ənənəvi müləmmələrdən dil ardıcılığı baxımından da fərqlənir. Bəzən misranı Azərbaycan türkcəsində, yarım misranı farsca, bəzən misra və yarım misranı farsca və ya ana dilində yazmaqla əsərinə fərqli xüsusiyyət qazandıran şair bu əsərinə ilhamının axarına uyğun quruluş vermiş, ənənəvi qəlibdə dil seçimi və ardıcılıq müəyyən

edilərkən gözlənilən nizamlılığı izləməyə lüzum görməmişdir.

Sədi Qarabağının mərsiyə xarakterli müsəddəsi (19, s. 294) janrın orta çağ ədəbiyyatındakı ənənəvi şəkildən fərqli olaraq, mütəkərrir beytlə başlayır. Bu struktur xüsusiyyəti isə XIX əsrdə müxtəlif janrların qəlibindən istifadə ilə yazılan dini mövzulu mərsiyə və növhələrin çoxunda müşahidə olunur. Bu anlamda beyt düzəni və qafiyələnmə baxımından orta çağ ədəbiyyatındakı “sələf”indən fərqlənən şeir Sədinin fərdi yaradıcılığının məhsulu deyil, onun yaşadığı dönmənin yeni ənənəsinin bir örnəyi sayıla bilər və dövrünün ədəbi dəbi kontekstində öyrənilməlidir. Amma bu müsəddəsi şairin yenilikçiliyinin göstəricisi kimi qəbul etməyə yönləndirən xüsusiyyəti də vardır və bu, şeirin qafiyə sistemi-dir: **bb aaabbb cccbbb çççbb...**

Sxemdən də görüldüyü kimi, hər bəndin sonundakı iki misra eynilə təkrarlanır və ənənəvi müsəddəsdən fərqli olaraq, mütəkərrir beytdən öncəki misra ilk üç misra ilə deyil, son iki misra ilə qafiyələnir. Eləcə də ənənəvi müsəddəsdən fərqli olaraq, bu şeirdə bütün misraları həm qafiyə olan ilk bəndə də ehtiyac duyulmamışdır.

Sədi özünün müsəddəsinin arxitektonikasına bu tərzdə poetik biçim verməklə əsərinin janrın ənənəvi qəlibindən fərqli şəkil almasını təmin etmiş və mütəkərrir beytin sabit xarakterli funksiyasını qismən dəyişmişdir. Doğrudur, son bir və ya iki misranın təkrarı ilə yazılan mütəkərrir müsəddəs də orta çağ divan şeirinin poetik formalarındandır. Amma Sədinin daha çox mütəkərrir müsəddəs quruluşlu növhə kimi xarakterizə oluna bilən şeiri sinkretik səciyyəlidir və bir neçə janrın özəlliklərindən istifadə ilə yeni biçim almış bir şeir şəkli kimi dəyərləndirilə bilər. Belə ki, hər bəndinin altı misradan təşkil olunması baxımından müsəddəsin, təkrarlanan beytləri baxımından tərçibəndin özəlliklərini daşıyan bu şeiri müəllifin özü ilk bəndin əvvəlində “növhə” adlandırır: “*Aya, nə növhədir Kərbübalada bu?*”. (19, s. 294)

Amma “növhə” əsərin məzmununa aid bir termin olduğundan onun struktur baxımından xüsusiyyətlərini də müəyyənləşdirməyə ehtiyac vardı. Şeirin müqayisəli təhlili Sədinin fərdi yaradıcılıq imkanlarını üzə çıxararaq, struktur poetika tarixində yerini dəyərləndirməyə şərait yaradır. Ümumiyyətlə, onun bu növhəsi ənənəvi mövzunu ifadədə yeni qəlib axtarışının uğurlu nəticələri olduğunu nümayiş etdirir.

Bəhsin sonunda bunu da qeyd etməliyik ki, müəllifin “növhə” adlandırıdığı şeir sinkretik struktur xüsusiyyətləri baxımından onun fərdi yaradıcılığı və poetik axtarırlarının məhsulu olaraq dəyərləndirilə bilər. Çünki müsəddəsin ənənəvi qafiyə sisteminin (aaaaaa bbbbaa ccccaa...) – bu kanonik ədəbi çərçivənin hüdudunu dəyişən Sədi köhnə qəlibə yeni və özünəməxsus fərqləndirici biçim verə bilmişdir.

Qarabağ şairlərinin ara-sıra dördmisralı bəndlərdən təşkil olunan şeirə xüsusi vurğulu iki misra ilə başlama və ya bənd əsaslı şeirini iki misra ilə bitirməyə meyilliliyi də diqqətimizi çəkdi. Məsələn, “*Məclisi-fəramuşan*”ın üzvlərindən olan Məşədi Əyyub Bakinin (1866-1900) “*şikəstə*” başlıqlı, bənd əsaslı şeiri iki misra ilə başlayır və yəqin ki, bu seçim ad və forma arasında bir bağ qurmaq istəyindən irəli gəlmişdir. (Bu barədə irəlidə daha geniş bəhs edəcəyik). Cəbrayıldan olan Talibi də özünün divanında bir qoşma quruluşlu nəfəsinin sonunu iki misra ilə bitirir:

*Təriqi-nəqşidən almayan dərsi,  
Dəstginin olsun himməti-piran.* (26, s. 118)

Bu kimi sonluq tədqiqatçı alim Mətin Haqverdioğlunun qeyd etdiyi kimi, sondan iki misranın əskikliyi (26, s. 18), yoxsa Qarabağ ədəbi mühitində ara-sıra müşahidə olunan iki misralı başlanğıc və ya sonluq vermə təşəbbüsünün daha bir təzahürüdür kimi suallara cavab tapmaq üçün xüsusi araşdırma aparılmalıdır. Amma şeirin dua xarakterli iki misra ilə bitməsi bunu bəndin naqisliyi deyil, zeyl (əlavə) kimi qəbul etmənin daha

doğru olacağını göstərir. Çünki öncəki bənddə Talibinin təxəllüsünün verilməsi şeirin tamamlandığını göstərir. Bu anlamda son iki misra şairin müzəyyəl qəzəllərin struktur və xüsusiyyətini heca vəznli şeirə nəqli kimi dəyərləndirilə bilər.

Bu dövr divan ədəbiyyatının janr və struktur baxımından zənginləşməsinə münbit zəmin yaradan mövzular təkcə dünyəvi və ya irfani deyil, həm də dini mahiyyətli idi. Şairlərin bu çeşidli mövzulardan qaynaqlanan xəyal gücü yeni-yeni sinkretik və eksperimental səciyyəli poetik formaların ərsəyə gəlməsinə yol açdı. Bunun örnəklərini Sədi Saninin yaradıcılığında da görə bilərik. Şairin “*Rəsulullah*” rədifli dörd nəti (19, s. 296-298) qəzəlin qəlibində yazılmışdır və bu, ənənənin yeni biçimdə davamı sayıla bilər. Qeyd etməliyik ki, daha öncə şairin sələflərindən olan Nəsimi (öl.: 1417) qəzəlin struktur xüsusiyyətlərindən istifadə ilə tövhid, nət və s. kimi qəsidəyə xas mövzuları qələmə almışdır və onun bu üslubi özəlliyi sonralar bir çox şairin ilham mənbəyi olmuşdur. Analoji durumu Sədinin nət-qəzəllərində də görmək mümkündür. Bir örnəyə nəzər salaq:

*Dili-divanəmi zənciri-zülfün öylə dutmuş kim,  
Görən boynunda həml eylər həmayil, ya Rəsulullah.*

*Qiyamətdir qiyami-qamətin, aya, nə hikmətdir,  
Degil hikmətçilər ol qövlə qayil, ya Rəsulullah. (19, s. 297)*

Göründüyü kimi, şair nət-qəzələ əlifnamə (*dil-divanə; zəncir-zülf; həml-həmayil; qiyamət, qiyam, qamət, qövl, qayil*)<sup>1</sup> və səc (*qiyamət-qamət-hikmət*) elementlərini də əlavə etmişdir.

Sədinin əsərləri içərisində yer alan mərsiyə-qəzəl poetik formasının prototipi Xaqaninin analoji quruluşlu farsca şeirləri sayıla bilər. Amma onun mərsiyələri dünyəvi məzmunludur və ilk xanımının vəfatı münasibətilə yazılmışdır. (bax: 4, s. 419) Anadilli qəzəl yaradıcılığı üçün xarakterik olmayan bu poetik formanın ilk örnəklərinə isə Sədinin divanında rast gəlirik. Müəllifin bu şeirlərini dini nəغمə kimi oxunmaq üçün nəzərdə tutaraq yazması daxili qafiyəli müsəmmət qəzəl strukturu (“*Zeynəb*”), təkrir üzərində qurulması (“*Bu gün*”) və s.-dən məlum olur. Sədinin bir neçə qəzəlinin dini mərsiyə tərzində qələmə alınması, göründüyü kimi, həm ənənədən qaynaqlanır, həm də fərdi səciyyəli özəlliklərə malikdir.

Şairin iki ön rədifli qəsidə-mərsiyəsi (19, s. 284-285) də fərdi özəllikləri ilə seçilir. Belə ki, qəsidə-mərsiyə poetik formasında ön rədifin istifadəsi aşiqanə şeirlərin struktur özəlliyinin fərqli mövzuya tətbiqi olaraq dəyərləndirilə bilər.

Sədinin mütəkərrir müxəmməs şəklində qələmə alınmış “*Tövbənamə*”sinin (19, s. 302-303) poetik konstruksiyasında da fərqliliyi müşahidə etmək mümkündür. “*Tövbə, ya mövlaiül-məvali, tövbə, ya rəbbül-qəfur*” misrasının öncə iki dəfə təkrarlanmasının beyt görünüşü yaratması, daha sonra hər bəndin beşinci misrası olaraq eynilə verilməsi bu şeirin quruluşunun fərdi xarakterliliyini təmin etmişdir.

Sədinin yaradıcılığında rast gəldiyimiz mürəbbə, müsəddəs və qoşma janrlarının qəlibinin dini məzmunlu ağılar üçün seçimi də mərsiyə ədəbiyyatı üçün səciyyəvi deyildir. Məlum olduğu kimi, orta əsrlərdə mərsiyələr, adətən, qəsidə, tərcibənd və ya tərkibənd janrlarının poetik qəlibindən istifadə ilə yazılmışdır. Lakin Sədi Qarabağının yaradıcılığında

<sup>1</sup> Eyni samitlərin təkrarı alliterasiya ilə yanaşı, bir sıra orta çağ əlifnamələrində müşahidə olunan özəlliklərlə ortaqlıq yaradır. Məsələn, Nəsiminin “*Əlist*” (“*Əlidir*”) rədifli farsca əlifnaməsində beytin yalnız ilk sözünün deyil, digər ifadələrinin də birinci hərfinin əlifbanın müvafiq hərfinə uyğun seçimi əsərə fərqli şəkil verir. Məsələn, “*tə*” hərfinin müqabilində “*təvana*”, “*təvangər*”, “*tac*”, “*təxt*”, “*tən*” və “*tənha*” kimi sözlərdən istifadə edir. Sədinin şeirində də eyni hərflə başlayan sözlərin ardıcıl sıralanması bu tipli əlifnamələrin elementindən istifadə təəssüratı yaradır.

müsəmmət – bəndli şeir şəkillərindən olan mürəbbə və müsəddəsin qəlibində mərsiyə yazmağa meyillilik qabarıq görünür.

XIX əsr Azərbaycan divan ədəbiyyatında obrazlar qalereyasında da zənginləşmə müşahidə olunur. Bu xüsusi araşdırmaya möhtac mövzuya aid bir neçə məqamı qeyd etməklə kifayətlənirik. Öncəki yüzilliklərin ədəbiyyatında poetik anlam tutumu çeşidli və dəyişkən olan saqi surəti sevimli obrazlar silsiləsində önəmli yer tuturdu. Yeni dövr təsəvvüf ədəbiyyatında isə bu sıraya çayçı surəti və əlaqəli anlayışların əlavə olunduğunu görürük. Belə ki, öncə Mir Həməzə Nigari çay dəstgahı və əlaqəli alleqorik surətləri təsəvvüfi düşüncənin ifadəsində yardımçı vasitələr kimi istifadə edir (bu barədə bax: 9, s. 24, 752-786), daha sonra onun davamçılarından olan Talibinin yaradıcılığında çayçı surəti (26, s. 43) təsəvvüf ədəbiyyatının obrazına çevrilir.

Bu kimi özəlliklər yeni dövr divan şairlərinin tək-cə struktur deyil, obraz, mövzu və sözlükdə də yeniliyə meyilliliyini göstərir. Həmin ədəbi təzahürlər isə dövrün ictimai düşüncəsinin bədi mətnə təsirinin nəticəsi kimi ortaya çıxmışdı.

## **2. Şuşa ədəbi mühitində yenilik axtarışları: struktur sinkretizmi və rekonstruksiyası**

Göründüyü kimi, Qarabağın Zəngəzur mahalından (Mir Həməzə Nigari), Cəbrayıl (Talibi) və Ağdam (Sədi Sani Qarabaği) bölgələrindən olan şairlər öz poetik axtarışları ilə dövrün ədəbi-fikri mühitində yeni ab-hava yaratmışdılar. Bu şairlər içərisində Şuşa ədəbi mühiti ilə əlaqəsi baxımından Sədi Qarabaği xüsusilə seçilir. Bunu da qeyd etməliyik ki, hər üç şairin həyatının sonrakı dönəmi Türkiyə ilə bağlıdır. Amma onların yaradıcılığında nəzərə çarpan bədi tapıntıların hansı ədəbi mühitin təsiri ilə ərsəyə gəlməsi sualına dəqiq cavab vermək çətindir... Bununla belə, hər üç şairin poetik strukturda yenilik axtarışlarının xarakterik xüsusiyyətləri onların yaradıcılığındakı bu spesifik meyilləri Qarabağ, xüsusilə Şuşa ədəbi məclislərinin təsiri kimi öyrənməyə yönləndirir.

Araşdırmamız göstərdi ki, yeni dövr şeirində yenilik axtarışlarının qaynağı hər zaman müəllifin fərdi bədi təxəyyülü və ya şəxsi təşəbbüsü olmamışdır. Bəzən bu yüzilliyin şairlərini poetik tapıntıların axtarışına sövq edən ədəbi ictimaiyyətdə yaranan tələbat və dövrün diqtəsi olmuşdur. Nəticədə struktur yenilənmələri yüzilliyin ədəbi dəbinə çevrilmiş, dövrün divan şairləri bədi təcrübədə mövcud olanlardan yararlanmaqla yeni görünlü əsər yaratmanın mümkünliyünü nümayiş etdirmədə sanki gizli yarışa girmişdilər.

Dövrün tanınmış təzkirəçisi və şairi Müştəri təxəllüslü Məhəmməd ağa Müctəhidzadə (1869-1958) də Şuşanın yenilikçi şairlərindən olmuşdur. Bəhsə şairin divanının “Natamam qəzəllər” bölməsində yer alan 8 qəzəlin təhlili ilə başlamağı məqsədəuyğun sayırıq. Əslində bu şeirlərin natamam olaraq təqdiminin səbəbi məqtəsiz, yəni təxəllüsün yer aldığı beytlər olmadan yazılmasıdır. Bununla da Müştəri Qazı Bürhanəddin divanında və Həqirinin “*Leyli və Məcnun*”unda gördüyümüz təxəllüssüz qəzəllər ənənəsini XIX əsrdə yaşadan şair olaraq maraq doğurur. Amma hər iki şairin əsərləri geniş yayılmadığından onların üslubunun örnək olaraq götürülməsi mümkün görünür.

Bu qəzəllərin məqtəsiz yazılmasının bir səbəbi şairin həmin şeirlərə sonra yenidən qayıdaraq tamamlayacağını düşünməsi də ola bilər. Yaxud bu özəllik yeni dövrdə bir sıra janrların xüsusiyyətlərinin sintezinə meyillilikdən qaynaqlana bilər. Belə ki, məlum olduğu kimi, qitələrdə, adətən, məqtəyə az hallarda yer verilir və çox zaman “*qitələrdə təxəllüs işlənmirdi*”. (27, s. 285; 20, s. 355) Ümumiyyətlə, sözlük və araşdırmalarda mətləsiz və məqtəsiz yazılma qitələrin əsas xüsusiyyəti kimi göstərilir. Odur ki, Müştərinin ən böyüyü 7, ən kiçiyi 4 beyt olan bu şeirləri mətləli olduğu üçün qəzəlin, məqtəsizliyə görə qitənin xüsusiyyətlərini daşıyır. Bu mənada bəhsini etdiyimiz şeirləri qəzəl-qitə də adlandırmaq mümkündür.

Tanınmış alim İsgəndər Palanın “*Ensiklopedik divan şeiri*”ndə qitənin özəllikləri

belə icmal olunur: “*Beyt sayı ikidən çox olan qiteyi-kəbirələr mətləsi olmayan qəzəl kimi-dir. Lakin mövzu baxımından qəzəldən fərqlənir. Bu şeir şəkli ilə daha çox tarix və həcv yazılır. Bu cür qitələrin hər hansı bir beytində təxəllüs ola bilər. Qafiyələnməsi a-b, c-b, d-b və s. şəklində davam edir. Beyt sayı 5 ilə 12 arasında dəyişir. Ancaq daha uzun və ya qısa qiteyi-kəbirələr də yazılmışdır.*”

*Qitələr müstəqil şeirlər olaraq divanların sonunda "Müqəttəat (qitələr)" başlığı altında yer alır". (27, s. 286)*

Göründüyü kimi, Müştərinin “*Natamam qəzəllər*” başlığı altında verilən şeirləri şəkli xüsusiyyətlər – təxəllüssüzlük və beyt sayı baxımından qitələrə daha çox uyğun gəlir. Həmin şeirlərin mətləli olması və aşiqanə mövzularda yazılması isə bu əsərləri qəzəl olaraq qəbul etməyə yönləndirir. Amma qafiyə sözünün son hərfi əlifbadakı ardıcılığına uyğun sıralanan (“*əlif*”dən “*kaf*”adək) həmin şeirlərin qəzəllərin sonunda bir xüsusi bölmə şəklində verilməsi bu əsərlərin struktur özəllikləri baxımından bilərəkdən fərqləndirildiklərini və “*natamam qəzəl*” tərzində adlandırmanın şərtliyini göstərir. Divanın mündəricatında “qitələr” bölümünün olmaması da ehtimalımızın doğruluğunu təsdiqləyir.

Beləliklə də, Müştərinin bu sinkretik səciyyəli şeirlərini “qəzəl-qitə” kimi adlandırmaq və bu şeirləri onun yenilik axtarırlarının nəticəsi kimi dəyərləndirmək doğru olardı. Bunu da qeyd etməliyik ki, iki janrın özəlliklərini daşıyan şeirlərin hər iki adla təqdiminə divan şeiri araşdırmalarında az rast gəlinmir: müstəzad-müxəmməs, müəşşər-tərcibənd və s.

Müştəri kimi Şuşa ədəbi mühitinin yetirmələrindən olan Seyid Mir Zeynalabdin Sağərinin (1791-1854) “*Dəgil*” rədifli qəzəli də mətləsiz olması baxımından qitə səciyyəlidir. İlk beytin:

*Hüsnünə heyran olubdur gərçi yüz min əhli-dil,  
Mən kimi onlar sana, ey dilruba, heyran degil, (18, s. 228)*

- şəklində qurulması həm qafiyə misralı mətlə təəssüratı yaratsa da, şeirin növbəti beytlərinin rədifli olması bu beytin mətlə statusunda olmadığını göstərir. Çünki məlum olduğu kimi, rədifli şeirlərdə mətlə beytin hər iki misrasında həm qafiyə sözlərdən sonra eyni rədif yer alır.

Şairin bir tərcibəndinin təxəllüssüz yazılması da qitənin konstruktiv özəlliyinin fərqli janra tətbiqi kimi izah oluna bilər. Sağərinin bu şeiri struktur baxımından tərcibənd, məzmununa görə saqınamə və bahariyyənin elementlərinin sintezi xarakterlidir. Örnək olaraq, şeirin ilk iki xanəsinin mətlə beytlərini göstərə bilərik:

*Gətir, saqi, meyi-gülgün bu bəzmə, növbəhar oldu,  
Ənadil naləsi gülsar içində aşikar oldu. (18, s. 373)*

*Gətür, saqi, meyi-saf ki, rövzə rahatəfzadır,  
Açıldı qönçeyi-gül, gülsən içrə şur, qovğadır. (18, s. 373)*

Qeyd etməliyik ki, tərcibəndin hər iki bəndinin mətləsi saqiyyə xitabla başlasa da, məzmun daha artıq bahariyyə ilə bağlıdır.

Sağərinin yaradıcılığında maraqlı doğuran fərdi səciyyəli əsərlərdən biri də onun qəsidə şəklində yazılan, amma məsnəvi kimi süjetli olan “*Səfərnəmə*”sidir (bax: 18, s. 566)

Şuşa ədəbi məktəbinin digər bir nümayəndəsi Məşədi Əyyub Bakinin öncə də xatırladığımız “*şikəstə*” adı altında verilən şeiri də şəkli və janr xüsusiyyətləri baxımından maraqlı doğurur:

*Qalmışam pərvanətək  
Odlanə-odlanə mən.*

*Rəhm et məni-müztərə,  
Yığılmış dərd bir yerə,  
Deyim ya bir kafərə,  
Ya bir müsəlmanə mən.*

*Bilmişəm qəm çarasın,  
Yarım telin darasın,  
Qanlı ciyərpərasın  
Eyləmişəm şanə mən.*

*...Gah ağlayıb, gah gülüb,  
Gahi göz yaşım silib,  
Baki tək həsrət ölüb  
Yetmədim cananə mən. (30)*

“Şikəstə” adlanan və yeddihecalı olması ilə bayatının xüsusiyyətlərini daşıyan bu şeirin istər ad, istərsə də vəzn və hecası aşıq ədəbiyyatı ənənəsinə bağlanır. Belə ki, “aşıq ifaçılığında bayatılardan böyük əksəriyyətdə “Çoban bayatı” saz havasında və “Şikəstə” havalar silsiləsində istifadə olunur. Bir sıra şeir şəkillərinin (cığalı qoşma, cığalı təcnis, cığalı müxəmməs) yaranmasında da bayatı qalibi həlledici rol oynayır. Onbirlik ölçüsündə oxunan saz havalarında (“Dilqəmi”, “Kərəm şikəstəsi”, “Dərvişi”, “Ağır şərili”, “Ruhani” və s.) bəndlərarası keçid kimi də yedək-bayatılara müraciət olunur”. (8, s. 47-48)

Göründüyü kimi, bayatı janrı və “şikəstə” adının əlaqəsinin qaynağı aşıq şeiridir. Amma əsərini icmal səciyyəli iki misra ilə başlayan Baki ənənəvi qəlibin üzərinə beytli divan şeiri və dövrünün mərsiyə ədəbiyyatının xüsusiyyətlərini nəql etmiş, məlum struktura yeni şəkil verə bilmişdir. Bundan başqa, şeirin heca sayı bayatı ilə müştərək olsa da, qafiyə sistemi qoşma və gəraylı ilə ortaqdır.

Digər nümunə kimi Müştərinin bir növhəsini (10, s. 488) göstərə bilərik. Bu şeir yeni dövrün mərsiyə ədəbiyyatı nümayəndələrinin eyni janrda yazdığı bir çox əsər kimi iki müstəqil misra ilə başlayır. Şeirin bütün bəndləri mürəbbə kimi dördlülklərdən təşkil olunsa da, ilk parça bənd deyil, mətlə beyt şəklində qurulmuşdur.

Müştərinin rübailərində də, Bakinin şeirində olduğu kimi, xalq ədəbiyyatı elementlərindən istifadə ilə yaranan sinkretizmi və ənənə ilə yeniliyin qovuşmasını görə bilərik. Belə ki, onun rübailəri Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının spesifik janrlarından olan bayatılar kimi xitablarla başlayır: “əzizim” (bayatı xüsusiyyəti), “nigara”, “büta”, “dila”, “gül üzvlüm”, “gülüm”, “təbibim”, “xudaya”, “vətəndaşlar”, “yaran”, “kөнül”, “səba”, “saqi”... Eyni özəlliyi, yəni şeirə xitabla başlanmanı Nəsiminin tuyuqlarında da görürük. Amma onun tuyuqları tamamilə divan şeiri ənənəsinə bağlıdır və bir çox qəzəllərində olduğu kimi, birinci misranın tamamı xitab və ya xitab-epitet şəklində qurulmuşdur. Hətta “ey məlik”, “ey qəməz üzvlü”, “ey көнül”, “ey sənəm”, “saqiya”, “ey günəş”, “ey büti-şirin”, “sərvərə”, “taliba” kimi qısa xitablarla tuyuğu başlama və sözlük seçimində də divan şeirinin üslubi xüsusiyyətini görmək mümkündür. Bu yığcam müqayisə belə, Müştərinin xalq ədəbiyyatı və divan şeiri janrının elementlərini uğurla sintez etdiyini və ənənəyə yarıradıcı yanaşmasını üzə çıxarmaq üçün yetərli ola bilər.

İlk iki rübaisində təxəllüsünü qeyd edən (10, s. 361) Müştəri Xaqaninin rübaidə və Nəsiminin də ara-sıra tuyuqlarında təxəllüs vermə tərzini yenidən ədəbi dövriyyəyə gətir-

mişdir. Amma hər iki şeirdə təxəllüsün yer almasının səbəbi sadəcə ədəbi imzanı xatırlatma deyildir. Müştəri söz-adının çoxanlamlılığından istifadə ilə eyham, cinas və məcazın maraqlı örnəyini yaratmaq niyyəti izlənilmişdir. Bir nümunəyə nəzər salaq:

*Ol məhvəş kim, dil ona müştəridir,  
Mələhət çərxinin çox əxtəridir,<sup>2</sup>  
Nücum sayı xəridarı olsa,  
Birinci müştərisi Müştəridir. (10, s. 361)*

Göründüyü kimi, Müştəri yazılı və şifahi ədəbiyyatın ənənəvi özəlliklərini sintez etməklə rübailərinə yeni biçim verə bilmişdir.

Diğər bir fərdi xarakterli sinkretizm örnəyi kimi Sabur adlı şairin “*Təğəzzül*” başlığı altında təqdim edilən 47 beytlik şeirini qeyd edə bilərik. Mir Möhsün Nəvvabın təz-kirəsində rast gəldiyimiz bu əsər (14, s. 588-591) ənənəvi təğəzzül poetik formasından fərqlənir. Belə ki, hərfən “qəzəl söyləmə” (27, s. 458), “gözəli şeirlə tərənnüm etmə”, “gözəli tərifləmə”, “gözələ pərəstiş” (31) anlamlarını daşıyan bu terminlə çox zaman qəsidənin bir bölümü nəzərdə tutulur. Adətən, qəsidənin dördüncü bölümünü təşkil edən “*təğəzzül bəzən mədhiyyənin əvvəli və ya sonunda ola bilir. Qəsidə içində qəzəl oxumaqdır. Bu bölmə hər qəsidədə olmaya bilər. Şair bir yolunu tapıb təğəzzül edəcəyini bildirir. 5-12 beyt arasında dəyişir*”. (27, s. 272)

Əslində Nəvvabın həcmnin böyüklüyü baxımından qəsidə janrına uyğun müstəqil bir şeiri “*təğəzzül*” adı altında təqdiminin səbəbini aydınlaşdırmaq üçün xüsusi araşdırma aparılmalıdır. Ona görə də hələlik ilk ehtimal kimi bunu qeyd edə bilərik ki, görünür, müəllif şeirini qəzəl tərzində qəsidə kimi nəzərdə tutduğundan əsərini bu ad altında vermiş və təzkirəçi də bu səbəblə adlandırmadakı mübahisəli məqama münasibət bildirməmişdir... Bu tərzdə janrı təyin edən ad seçimi, yəni saqınamə-qəsidənin “*təğəzzül*” adlandırılması hər hansı bir yaxın məzmunlu qəzəldən təsirlənilərək, həmin üslubda həcmli əsər yazmanın nəticəsi də ola bilər.

Bunu da nəzərə çatdırmalıyıq ki, bəhsini etdiyimiz şeir “saqınamə” poetik formasına daha uyğundur. Yekahəng qəzəllərin özəlliyini daşıyan bu qəsidə saqiyyə xitabla başlayıb irfani mahiyyətli şərabin mədhi ilə davam edir. Əsərdə zahid surətinə müraciətlərin çoxluğu və saqi ilə onun arasında gizli təzad qurulması da diqqəti çəkir və bu cəhət şairin Füzulinin “*Rindü Zahid*” əsərindən təsirlənə biləcəyi düşüncəsinə yönəldir.

Yeni dövrün istedadlı şairlərindən biri olan Abdulla bəy Asinin (1841-1874) divanında janrın ənənəvi qəlibindən fərqliliyi bir neçə əsərin, o cümlədən bir tərcibəndin və bəhri-təvillərin strukturunda gördük. Məlum olduğu kimi, orta çağ şeirində tərcibəndin spesifik xüsusiyyəti vasitə beytin eynilə təkrarlanmasıdır. Asinin hər bəndi 10 beytdən ibarət olan və “*tərcibənd*” başlığı altında təqdim edilən şeirinin (5, s. 94-97) isə hər son iki misrası ilk bəndlə qafiyələnir. Qəzəl quruluşlu xanələrdən təşkil olunan bu şeirin bəndiyyəsi ənənəvi tərcibəndin eynilə təkrarlanan vasitə beytindən fərqlidir və hər dəfə yenilənir. Beləliklə, Asinin bu əsəri tərcibəndin deyil, müsəddəs, müsəbbə və s. kimi bəndli şeir şəkillərinin xüsusiyyətinə yiyələnmiş olur.

Qeyd etməliyik ki, divan şeiri ənənəsində tərcibəndin bəndləri çox zaman on misradan təşkil olunur. Bu növ isə müəşşərlə bəzi ortağ xüsusiyyətlərə malikdir. “*Buna görə bir çox müəşşərlər tərcibənd ilə qarışdırılmışdır*”. (27, s. 340) Bundan başqa, tərcibəndin daha bir şəkli “*xanə*” adı verilən qəzəl biçimində qafiyələndirilmiş 5-10 beytlik şeir parçalarının (ümumilikdə 5-12 xanə olur) “*vasitə*” adı verilən və daim təkrarlanan bir beyt ilə bir-birinə

<sup>2</sup> Mətnə: “əxfər”

*bağlanmasından ibarət” olur. (27, s. 462) İstər bəndli, istərsə də beytli formanı tərkibənddən fərqləndirən başlıca xüsusiyyət hər bəndin sonunda eynilə təkrarlanan vasitə beytdir. Əgər “vasitə beyt hər xanənin sonunda dəyişirsə, tərkibənd olur”. (27, s. 462)*

Asinin tərcibənd kimi təqdim olunan şeirinin struktur fərqliliyi barədə aydın təsəvvür yaranması üçün bu janrın digər spesifik özəlliklərinə də nəzər salmaq yerinə düşər: *“Tərcibəndin hər bir şeir qrupu xanə və ya tərcixanə adlanır. Tərcixanə vasitə beyti ilə birlikdə bənd adını alır. Şair öz təxəllüsünü sonuncu tərcixanədə söyləyir.*

*Bir bəndin əsil qafiyə sxemi aa, xa, xa...; bb, xb, xb... və s. biçimində olur. Ancaq tərcixanəsinin hər misrası bir-biri ilə qafiyəli bəndlərdən qurulu tərcibəndlər də vardır (aaaaa,...; bbbbbb,... və s.) Bu şəkildə qafiyələnən tərcibəndlər ümumiyyətlə müsəmmən və ya müəşşər kimi çoxmısralı müsəmmətlər ilə qarışdırılmışdır. Tərcibəndlərdə vasitə beyti hər bəndin sonunda eynilə təkrarlandığı üçün eyni fikir çəvrəsində toplanan bir mövzu bütünlüyü vardır. Yəni hər tərcixanənin sonunda fikirlər eyni nöqtəyə qaytarılır. Vasitə beyti şeirin bütünüə bir monotonluq verməyəcək qədər gözəl olmalıdır. Bu baxımdan tərcibəndlər çətin şeirlərdir”. (27, s. 462)*

Asinin bəhsini etdiyimiz şeiri isə son iki misranın quruluşu baxımından tərcibəndin deyil, daha çox müəşşərlərin xüsusiyyətlərini daşıyır. Belə ki, *“tərcibəndlər”* bölməsində yer alan birinci şeir bu janrın başlıca poetik-konstruktiv elementi olan vasitə beytsiz yazılmışdır və qafiyələnmə sistemi də müəşşərdən alınmışdır. Lakin müəşşərdən fərqli olaraq, bəndlərdəki misraların sayı ikiqata – ondan iyirmiyə çatdırılmışdır. Müəşşərdə hər bəndin sonunda yer alan iki misranın ümumi qafiyə sisteminə tabe olması qaydası isə burada da gözlənilmişdir (Bu janrın xüsusiyyətləri barədə bax: 27, s. 341) Əslində əsəri tərcibənd janrına bağlayan yeganə özəllik xanələrin qafiyə sistemidir. Başqa sözlə, bu şeiri müəşşərdən fərqləndirən başlıca xüsusiyyət xanələrinin qəzəl şəklində qurulmasıdır: *aa ba ca ça da* və s. Halbuki müsəlləsdən müəşşərədək müsəmmət qrupuna daxil bütün janrlarda birinci bəndin bütün misraları həm qafiyə olmaqla yazılırdı. Növbəti bəndlərdə, adətən, ilk misralar öz aralarında, sonuncu bir və ya iki misra isə ilk bəndlə qafiyələnirdi. Bundan başqa, tərcibənd 5-12 beytlik şeir parçalarından təşkil oluna bilirdi. Asi də bu variantlardan onluq sisteminə üstünlük vermiş, müəşşərin misralarının bu say üzərində şəkillənmə kimi bir özəlliyini tərcibəndinə tətbiq etmiş, şeirinin xanələrini on sayı əsasında qruplaşdırdığı misra deyil, beytlərdən qurmuşdur.

Göründüyü kimi, Asinin xanələri 10 beytdən təşkil olunan 6 bəndlik müəşşər görünüşlü şeirinin həcmi tərcibənd ənənəsi əsasında müəyyən olmuşdur.

Sonda bunu deyərək bilərik ki, bəhsini etdiyimiz şeirin quruluşu Abdulla bəy Asinin ənənəvi tərcibəndin strukturunu yeniləmə və bu janrın poetikasında müəyyən anlamda eksperiment cəhdi kimi dəyərləndirilə bilər və şeir texnikası baxımından tərcibənd-müəşşər səciyyəlidir.

Şuşa ədəbi mühiti ilə əlaqəsi *“Təzkireyi-Nəvvab”*dan bəlli olan Hacı Əbdülməcid Əfəndinin minacatının (14, s. 156-157) strukturu da maraq doğurur: birinci bənd dördlük və digərləri beşlik şəklindədir. Hər bəndin sonunda, tərcibənddə olduğu kimi, aşağıdakı iki misra təkrarlanır:

*Yarəb, sən məni Əhmədi-Muxtarə bağışla,  
Yarəb, sən məni Heydəri-Kərrarə bağışla. (14, s. 156)*

Bir beyt şəklini alaraq, hər bəndin sonunda təkrarlanan bu iki misra isə ilk bəndin həm qafiyə ikinci və dördüncü misralarından təşkil olunmuşdur. Mütəkərrir beytə verilən fərdi səciyyəli bu şəklə isə orta çağ şeiri ənənəsində rast gəlmədik.

Eyni mühitin yetirmələrindən olan Bakinin bir şeiri isə tənqis, təkrir və inatın xüsusiyyətləri əsas alınmaqla yazılmışdır. Bütün beytləri eyni bir sözün (*“göz”*) şəkil və

anlam baxımından dəyişməsi üzərində qurulan şeir Azərbaycan ədəbiyyatında bənzərinə təsadüf etmədiyimiz bir xüsusiyyətə malikdir. Örnək olaraq iki beyti qeyd etməklə kifayətlənirik:

*Gözüm göz alə sənün tək gözüm gözalə görə  
Nə gözdü kor ola, göz alə göz alə görə.*

*Gözün tək alə gözüm göz gözə göz alələri,  
Görünməz alə gözə göz, əgər göz alə görə. (14, s. 488)*

Şuşalı şairlərdən Novbəri təxəllüslü Qara Əliyev (Nobər Şişeyi) (1885-1967) Füzuliyə yazdığı təxmislərdə şeirini ənənəyə uyğun olaraq, təkcə qəzəllər üzərində qurur. Belə ki, bu sələfinin bir qitəsi (16, s. 456-459) də onun təxmisinin dayaq beylərini təşkil edə bilmişdir. Bu tərzdə təxmis yazılmasına isə orta çağ şeiri ənənəsində rast gəlinir. Bundan başqa, şair özünün bu təxmislər toplusunu məsnəvilərə xas olan *“xatimeyi-süxən”* tərzli *“Dildən razılıq”* (16, s. 467) başlıqlı bir sonluqla yekunlaşdırır və bu da şairin iki fərqli üslubu sintezi kimi dəyərləndirilə bilər.

Ümumiyyətlə, təkcə bu şeirlər toplusunda deyil, yeni dövrə aid digər divanların tərtibində də yenilik axtarışlarına təşəbbüsü görmək mümkündür. Buna bir örnək kimi göstərə biləcəyimiz Sağəri divanının tərtibi barədə tədqiqatçı Gülər Əmirəhmədova yazır: *“Əksər divanlar kimi bu divanın da dibaçəsi var. “Dibaçə” birinci qəzəldən sonra yazılıb ki, bu da Sağərinin divanını quruluşca Füzulinin və S.Ə.Şirvaninin divanlarından fərqləndirən cəhət kimi göstərilə bilər. Dibaçədən divanın adının “Həyatü məmat” (“Həyat və ölüm”) olduğu aydınlaşır”.* (18, s. 10)

Yeni dövr divan şeirində məsnəvi ədəbiyyatının motiv və detallarından istifadədə də fərdi yozum xarakterli müəyyən təzahürləri görmək mümkündür və bu əxzetmələrin fərqli biçimə salınmış təqdimi sinkretizmə örnək olaraq göstərilə bilər. Məsələn, Mirzəcan Mədətovun bənövşə ilə həsb-halı (14, s. 89-90) məsnəvi ədəbiyyatında rast gəlinən aşiq və ya məşuqun öz yaşantısını canlı, yaxud cansız aləmdən olan varlıqlara söyləməsi motivlərini yada salır.

### **3. Ədəbi terminlərin anlam tutumu və funksiyasında dəyişikliklər: səbəb və xarakteri**

Bu yüzilliyin mətnlərində diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də ədəbi termin seçimi və istifadəsində XIX əsr müəlliflərinin müəyyən sərbəstlik və şərtliliklərə yol verməsidir. M.F.Axundovun qoşmanı *“qafiyə”* və qoşmalar bölməsini *“qafiyəcat”* adlandırmasını bunun bir örnəyi kimi qeyd etmək olar.<sup>3</sup> Onun özünün dram əsərlərinə *“təmsilat”* adını uyğun bilməsi isə fərdi seçimi sayıla bilər.

Nəvvabın da bəzən M.F.Axundov kimi *“qafiyə”* terminini qoşmanın sinonimi olaraq nəzərdə tutması diqqətimizi çəkdi: *“M.M.Nəvvabın Növrəsə qafiyəsi”* (14, s. 326-327). Maraqlıdır ki, müəllif bəzi şeirlərini *“Nəvvabın cavabı”* və ya *“Nəvvabın nəzirəsi”* başlığı ilə versə də, bu mənzum məktubunu məhz *“qafiyə”* adlandırır. Növrəs də cavab şeirində Nəvvabın bu qoşma janrında yazdığı mənzum məktubundan öncə *“mənzumə”*, sonra isə *“qafiyə”* (14, s. 328) deyə bəhs edir.

Bu yüzillikdə ədəbi terminlərin fərqli istifadə sahəsi qazanması təkcə divan şeirinin deyil, aşiq ədəbiyyatının terminologiyasında da müşahidə olunur. Belə ki, bəzən orta çağ ədəbi kanonlarının hüdudunu aşma halları aşiq şeiri üslubunda yazılan əsərlərin janrını təyin etmədə də gözə dəyir. Tədqiqatımız belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verdi ki, bu yüzillikdə bir sıra ədəbi terminlər konkret və dar çərçivəli janr adı olmaqdan çıxaraq fərqli

<sup>3</sup> XVIII-XIX əsrlər aşiq ədəbiyyatında *“qafiyə”* sözünün *“qoşma”* ədəbi termininin yerində istifadəsi barədə bax: 8, s. 119-121, 147.

status qazanmışdır. Nümunə kimi XIX yüzilliyin görkəmli şairlərindən olan Molla Cümənin “*müxəmməs*” adı altında verilən və ənənəvi beşliklərdən fərqli olaraq, daha çox misralı bəndlərdən təşkil olunan şeirlərini göstərə bilərik.

Yeni tipli ədəbi terminlərə “*natamam qəzəllər*”, “*cinaslı qəzəllər*” və s. kimi təsviri xarakterli olanları da aid etmək mümkündür və göründüyü kimi, bu tərzdə adlandırma- larda şəkli xüsusiyyətlərin fərqliliyini vurğulanmaq niyyəti izlənilmişdir.

Burayadək deyilənlərdən aydın görünür ki, bu dövrün şairlərinin yenilik axtarışı ədəbi terminlər sahəsinə də təsirsiz qalmamışdır. Qeyd etməliyik ki, ümumiyyətlə, XIX əsr divan şeirində yeni və ya anlam tutumu dəyişdirilmiş terminlər daha çox sinkretik səciyyəli şeirlərin təqdimində nəzərə çarpır.

Dövrün divan şairlərinin öz əsərlərinin janrını müəyyənləşdirən termini seçimindəki fərqlilik barədə Mir Möhsün Nəvvabın təzkirəsi müəyyən təsəvvür yarada bilir və maraq doğuran materiallar verir. Buna örnək olaraq, “*təzmin*” termininin kəsb etdiyi ədəbi funksiyaları göstərə bilərik. Orta çağ poetika elmindən məlum olduğu kimi, “*ədəbiyyatda bir şairin başqasına aid mənzum bir sözü öz şeirində təkrarlaması*” (27, s. 457) təzmin sayılır. Mir Möhsün Nəvvab isə təzkirəsində Hafiz Şirazinin bir qəzəli əsasında yazılmış dördlüyü mürəbbə-təzmin adlandırır (“*Hafiz Şirazinin şeirini dördlük – mürəbbə şəklində təzmin etmək*”) (14, s. 438), başqa bir məqamda “*müxəmməsi-təzmin*” (14, s. 562-563), digərində “*təzmini-müəşşər*” (14, s. 452) kimi terminlərdən istifadə edir. Halbuki son iki misrası başqa şairə məxsus olan bu şeirlərdən birincisi ədəbiyyatşünaslıqda tərbi, ikincisi təxmis, üçüncüsü isə təşir olaraq bilinən poetik formalarda qələmə alınmışdır. Bu mənada təzki- rədə ədəbi terminlərin istifadəsində bəzən qeyri-dəqiqliyin olduğunu da qeyd etməliyik.

Bənzər duruma dövrün divan şairlərinin yaradıcılığında da rast gəlinir. Belə ki, “*Molla Sədi Cinli Qarabağının tərciləri (dördləmə)*” (14, s. 153-154) başlığı altında verilən şeir əslində mütəkərrir mürəbbə janrının qəlibinə uyğun gəlir. Mürəbbənin tərbi kimi də göstərilməsinə Nəvvabın təzkirəsində təsadüf etdik: “*Nəvvabın tərbi*” (14, s. 285-286). Halbuki həmin təzkirədə “*Sədinin şeirini tərbi (dördləmə)*” (14, s. 317) təqdimatı ilə verilən şeirdə janr təyinatı dəqiqliklə müəyyənləşdirilmişdir.

Yeni dövr şeirində cinasla bağlı terminlər də öncəki və sonrakı çağların ədəbi düşüncəsindən məlum olan anlayışdan fərqlidir. Məsələn, Nəvvab cinaslı şeirlə deyişməni “*cinaslaşma*” adlandırır: “*Növrəsin Vəfa ilə cinaslaşması*”. (14, s. 94-100) Buna digər bir örnək kimi Asinin divanındakı janr təsnifatını göstərə bilərik: şairin divanında “*təcnislər*” başlığı altında qoşma tərzində yazılmış bəndli şeirlər yer almış, cinas qafiyəli qəzəllər isə, orta çağ bəlağət elmində olduğu kimi, “*təcnis*” (bax: 29, s. 88-97) olaraq deyil, “*cinaslı qəzəllər*” başlığı altında fərqləndirilməklə verilmişdir.

Burada bir cəhəti xüsusilə qeyd etmək istərdik ki, ümumiyyətlə, Qarabağ divan ədəbiyyatı nümayəndələrinin əsərlərinin janr baxımından təsnifatında qeyri-dəqiqliyə yol verilməsi nadir hallardan deyildir. Bu, bəzən müəllifin özünün, bəzən tərtibçinin xəta və ya diqqətsizliyinin nəticəsi ola bilər. Digər bir örnək kimi Zakirin “*Müxəmməslər*” başlığı altında toplanan şeirləri içərisində mütəkərrir müsəbbənin (25, s. 264-267) yer almasını qeyd edə bilərik.

Şuşa ədəbi mühitinə mənsub şairlərin divanlarında bəzən müsəddəs, müəşşər, tərcibənd kimi janr adlarının da fərqli istifadəsini görə bilirik. Sağərinin “*Müsəddəs*” başlığı altında təqdim etdiyi bəndli şeiri (18, s. 369) buna bir örnək kimi qeyd edə bilərik. Halbuki bu şeir, tədqiqatçı Gülər Əmirəhmədovanın doğru qeyd etdiyi kimi, müəşşər-tərcibənddir: “*Sağəri divanında “müsəddəs” adı altında verilmiş əsər əslində müsəddəs (altılıq) deyil. Belə ki, müsəddəsin hər bəndində 6 misra olmaq şərtilə birinci bəndin misraları, adətən, öz aralarında həm qafiyə, o biri bəndlərin misralarının isə dördü öz aralarında, son ikisi birinci bəndin bütün, yaxud son misraları ilə həm qafiyə olur. Bu şeirin isə hər bəndində on iki misra olub bunlardan 10-u aralarında həm qafiyədir, sonuncu beyt isə bütün*

*bəndlərin sonunda təkrar olunur*". (18, s. 11)

Bu tərzdə addəyişmə XIX əsr Azərbaycan aşığı ədəbiyyatında da müşahidə olunur. Artıq qeyd etdiyimiz kimi, Molla Cümənin "*müxəmməslər*" başlığı altında təqdim olunan bəndli şeirləri – müsəmmətləri buna bir nümunə ola bilər. Ümumiyyətlə, "*XIX əsrdə müxəmməsin janrdaxili yeni növləri meydana çıxır, şifahi xalq ədəbiyyatının təsiri ilə cığalı müxəmməs, klassik poeziyanın təsiri ilə müxəmməsi-bəhri-təvil yaranır*". (21, s. 6). Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda bəhri-təvil janrı Sabirin yaradıcılığı ilə şöhrət tapsa da, bu tərzdə əsərlərin yazılma tarixi daha öncəyə gedir. XVI əsr Osmanlı müəlliflərindən Fə dai II Sultan Bayəzidə mədhiyyə xarakterli iki bəhri-təvil həsr etmişdir. (bax: 28, s. 18, 105-110) XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı nümayəndələrindən Əbülqasim Nəbati və Abdulla bəy Asinin yaradıcılığında da onların fərdi ədəbi zövqünün ifadəçisi olan və yaradıcılıq imkanlarının genişliyini göstərən bəhri-təvil örnəkləri vardır. Nəbatinin dini-irfani məzmunlu bəhri-təvili (12, s. 205-207) səcli nəsr kimi qələmə alınmışdır. Əsərin ənənəvi səcli nəsrdən fərqi daxili qafiyənin çoxluğu və bununla bədii mətnin nəsrdən çox şeirə yaxınlığının təmin edilməsidir. Abdulla bəy Asinin hər iki bəhri-təvili isə Azərbaycan ədəbiyyatında yeni biçimliliyi, eləcə də özündən öncə və sonra yazan müəlliflərin eyni janrlı əsərlərindən strukturunun olduqca mürəkkəbliyi ilə seçilir. Onun "*müxəmməsi-bəhri-təvil*" (7, I, s. 115) adlandırdığı birinci əsəri bir neçə janrın xüsusiyyətlərinin uğurlu sintezidir. Bir bəndə nəzər salaq:

*Ey zülməti-zülf içrə yüzün mehri-münəvvər  
Vey bağı-rəşadətdə qədi sərvi-sənubər,  
Məqbul yaratmış səni ol xalığı-əkbər,*

*Vermiş sənə zinət,                      Məşşateyi-qüdrət.  
Yox sən kimi löbət,                      Bu nazü nəzakət,  
Bu lütfü lətafət,                      Bu qəddü bu qamət,  
Həm hüsnü məlahət,                      Ey ayeyi-rəhmət,*

*Yox kimsədə əsla, ey dilbəri-ziba,  
Olmaz sənə həmta Şirinü Züleyxa.*

*Layıqdi ki, Yusif ola sən sərvarə çakər,  
Ey qaməti ərər, dodağı qəndi-mükərrər.* (5, s. 104)

Bəndin həm qafiyə birinci, ikinci, üçüncü, altıncı və yeddinci misraları arasına iki sütun şəklində əlavə olunan cığa bir-biriylə qafiyələnən səkkiz misradan təşkil olunmuşdur. Həmin cığalardan sonrakı iki misra tərkibbəndin vasitə beytinin özəlliyinə malikdir və yalnız öz aralarında qafiyələnir. "*Ümumiyyətlə, hər bəndin daxilində qafiyə sistemi üç dəfə dəyişir*". (5, s. 46)

Göründüyü kimi, şair əruz və heca vəznlərində yazılmış parçaları sistemli sıralamaqla bənzərsiz bir şeir nümunəsi yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Tanınmış tədqiqatçı R.Kərimov haqlı olaraq yazır ki, "*şeyr həm heca vəzninin, həm də əruzun tələblərinə tam cavab verir*". (5, s. 47)

Beləliklə, müxəmməs, cığalı qoşma və tərkibbəndin xüsusiyyətləri əsasında qurulan bu tamamilə fərdi yaradıcılığın məhsulu olan şeir bəhri-təvil səciyyəsi verən özəllik bütün misraların daxili qafiyə üzərində qurulmasıdır. Həm də daxili qafiyə ilə ümumi qafiyə fərqli olmayaraq, bir-biriylə həmahənglik təşkil edir.

Burada şairin cığalı müxəmməsə marağının qaynağı kimi babası Qasım bəy Zakirin bənzər quruluşlu şeirini xatırlatmaq yerinə düşər. Belə ki, Şuşa ədəbi mühitində yetişən

ən məşhur və çox istedadlı şairlərdən biri, hətta birincisi olan Zakir müxəmməs şəkilli şeirlərindən birində ənənəvi strukturda dəyişiklik etmişdir. Onun həmin şeirində bəndlərin üçüncü və dördüncü misraları arasına müstəzad-cığa xarakterli bir beyt əlavə edilmişdir. Bir örnəyə nəzər salaq:

*Gözləyən kimsə, gözüm, həqqi, deməz ay sana,  
Nəçidir ay vəcahətdə ola tay sana!  
Sən kimi, görüm onun çöhreyi-tabanımı var?  
Xali-hindusumu var?  
Zülfü-pərişanımı var?  
Bir sarı rənglicədir əvvəli, əyri “nun” tək,  
Elə ki, keçdi iki-üç gün, olur parə çörək. (25, s. 261)*

Bu struktur divan şeirinin ənənəvi müxəmməsindən tək-cə müstəzad janrı ilə sintez olunması və yarım-misranın – ziyadənin mətnin daxilində verilməsi ilə fərqlənir. Bu özəl biçim həm də divan şeiri ənənəsində uzun misradan sonra iki yarım-misra verilməsi ilə yazılan “qoşa ziyadəli müstəzad”ın (bax: 32, s. 87, 99-100) strukturunun transformasiyası kimi də dəyərləndirilə bilər. Bundan başqa, adətən, bəndin sonuncu və yaxud hər misrasından sonra gələn tək yarım-misra ilə fərdi sima qazanan müstəzad-müxəmməsdən fərqli olaraq, bu şeirdə yarım-misra tək deyil, qoşa həm-qafiyə yarım-misralar (cüt ziyadə) kimi şeir boyunca üçüncü və dördüncü misralar arasına əlavə edilmişdir. Mətn ortasına ölçü baxımından daha kiçik haşiyələrin bu tərzdə əlavəsi cığalı qoşmanı xatırladır və onun özəlliyinin divan şeiri janrlarından olan müxəmməsə tətbiqi kimi maraq doğurur.

Göründüyü kimi, istedadını Seyid Əzim Şirvaninin də təqdir etdiyi Asi babasının cığalı müxəmməsinin strukturuna haqqında yuxarıda geniş bəhs etdiyimiz bədii detalları da əlavə etməklə daha mürəkkəb şeir formasını ərsəyə gətirməyə nail olmuşdur.

Abdulla bəy Asi yaradıcılığının tədqiqatçılarından olan Mədinə Cabarova müxəmməs şəkilli bəhri-təvilin ilk bəndini örnək olaraq qeyd etdikdən sonra yazır: “*Şeir bu şəkildə davam edən daha dörd bənddən ibarətdir. Hər bənd on bir misradır. Bu misralardan ilk üçü bir-biri ilə və son iki misra da əvvəlki üç misra ilə həm-qafiyədir. Şeir “müxəmməsi-bəhri-təvil” adlandırılması da böyük ehtimalla buradan yaranmışdır. IV, V, VI və VII misralar da öz aralarında bir-biri ilə həm-qafiyə olmaqla yanaşı, çox asanlıqla altı hecadan ibarət kiçik hissələrə parçalana bilir. Bu misralar öz daxili bölgüsündə belə mü-kəmməl qafiyə yaradır*”. (1, s. 75)

Şairin bəhri-təvillərini təhlil edərkən R. Kərimov bu janrın xüsusiyyətləri əsasında belə bir qənaətə gəlir ki, “*ümumiyyətlə götürüldə isə bu, bəhri-təvildən daha çox müxəmməs və müsəddəsin sintezindən yaranmış şeiri xatırladır. Çünki burada adı çəkilən şeir formalarının bütünlüyü qayda və qanunlarına dəqiq riayət olunmuşdur*”. (5, s. 47) M. Cabarova bu mülahizəni davam etdirərək yazır: “*şeyrə diqqətlə nəzər salsaq, görərik ki, bir-biri ilə həm-qafiyə olan ilk üç və son iki misra müxəmməsi, daxildə yerləşən altı misra isə müsəddəsi xatırladır. Klassik ədəbiyyat nümunələrinə və ədəbiyyat nəzəriyyəsinə dair kitablara diqqət yetirsək, müxəmməs şəkildə yazılmış şeirlərin ilk bəndinin beş misrasının da bir-biri ilə həm-qafiyə olduğunu müşahidə edərik. Müsəddəs şəkildə isə ilk bənddən qeyri digər bəndlərdə ilk dörd misra bir-biri ilə, beşinci və altıncı misralar isə öz aralarında həm-qafiyə olur*”. (1, s. 76)

Bu şeirdə hər iki müəllifin diqqətindən kənarda qalan daha bir özünəməxsusluq ortada yerləşən altı misralı, cığa səciyyəli bəndin davamında hər dəfə qafiyəsi dəyisən qoşa misralardır. Bəndin ümumi qafiyə sisteminə tabe olmayan, hər bənddə son iki misradan öncə sərbəst şəkildə və öz aralarında qoşa-qoşa qafiyələnən misraların struktur

özəlliyi, artıq qeyd etdiyimiz kimi, tərkibbəndin vasitə beytini xatırladır. Göründüyü kimi, müəllif müxtəlif janrların (müxəmməs, müsəddəs, tərkibbənd və cığalı qoşma) xüsusiyyətlərini sintez etməklə yeni bir şeir şəkli yaratmışdır. Bu kimi yeniliklərdə məqsəd, çox ehtimal ki, təkrarı mümkün olan və ya daha sonra ənənəyə çevrilə biləcək bir poetik formanın ilk örnəyini təqdim deyildir. Çünki şeirin olduqca mürəkkəb və fitri istedadından qaynaqlanan arxitektônicası daha çox müəllifin söz sənətindəki fərdi tapıntısını və ənənəvi qəliblərin çərçivəsini qırmaqla yenilik yaratmadakı qabiliyyətini nümayiş etdirmə niyyətindən soraq verir.

Asinin ikinci bəhri-təvili mənzum şəkildə qələmə alınan birinci əsərindən fərqli olaraq, nəslrlə nəzmin növbələşməsi ilə yazılmışdır. Bu bəhri-təvilin strukturu da olduqca mürəkkəbdir və tamamilə fərdi yaradıcılığın məhsulu kimi xüsusi bədii dəyərə malikdir.

Şair mətni üç fərqli üslubi səviyyədə qurmuşdur:

Bəhri-təvilinə üçmisralı şeirlə başlayan Asi mətn boyunca bu şeir parçası ilə həm-qafiyə tək misralara da yer verir və bu tək misralar ilk üç misra ilə birlikdə yarımüstəqil doqquz misralı və vahid qafiyə sisteminə malik bir mətn əmələ gətirir. Şairin mətnin əvvəlindəki üçmisralı bəndlə həm-qafiyə tək misra ilə bəhri-təvilə yekun vurmasıyla əsərin orijinal quruluşuna daha bir uğurlu detal əlavə olunmuşdur.

Bu bəhri-təvildə misradaxili qafiyələr, birinci bəhri-təvildən fərqli olaraq, ümumi qafiyəyə tabe deyildir. Bu üslubun qaynağı isə, zənnimizcə, orta əsrlər səcli nəsridir.

Qafiyələnmə tərzində birinci bəndin quruluşu (aaa) əsas götürülən digər şeir parçalarında qafiyə sxemi (bbb, ccc və s.) hər üç misradan bir dəyişir və bu struktur özəlliyi ilə hər bir bənd nisbi müstəqil mikromətn şəklini alır. Maraqlıdır ki, şair birinci bənd ilə həm-qafiyə tək misraları üçmisralı bəndlərdən öncə verərək, növbəti mənzum parçaya keçid edir. Halbuki müsəmmət şeirlərdə, adətən, birinci bəndlə həm-qafiyə misra hər növbəti bəndin sonunda gəlir. Amma Asi qafiyə sistemi birinci bəndlə vəhdət təşkil edən tək misraları mənsur hissədən mənzum parçaya keçid məqamında yerləşdirməklə fərdi yaradıcılıq imkanlarının genişliyini nümayiş etdirə bilmişdir. Müqayisə üçün qeyd edək ki, orta çağ nəsrində ənənəvi olaraq, mənsur və mənzum parçanın sərhədi “*şeir*”, “*beyt*” və ya “*misra*” sözləri ilə müəyyənləşdirilirdi.

Mətnin sonuncu mənzum parçasında Asinin öz təxəllüsünü verməsi üçmisralı bəndlərə də bir bütöv – ikinci yarımüstəqil mənzum parça şəklini verir və üçmisralı bəndlər bir şeirin hissələri təəssüratını yaradır. Həmin üç misralı parçalar sonrakı müstəqil görünüşlü misra ilə birlikdə bir bütövün – mürəbbenin bəndlərini təşkil edir: “*Əgər biz hər bəndin birinci üç və sonuncu misralarını götürüb şeir şəkildə ayrıca yazsaq, onda əruz vəznində zəngin daxili qafiyəyə malik qoşmaya bənzər mükəmməl mürəbbe alındığını görərik*”. (5, s. 48) Burada yalnız R.Kərimovun son bənd kimi xarakterizə etdiyi misraları qeyd etməklə kifayətlənirik:

*Rəhm qıl Asiyi-dilxəstəyə, ey sərvi-dilərə,  
Səbr ara, məni hicran sipəhi eylədi yəğmə,  
Sənin eşqində olub Qeys kimi mənzili səhra,  
Belə cansuz qəmə dəhrdə tuş olmaya kafər.* (5, s. 107-108)

Əslində sonuncu misra ilə öncəkilərin arasına nəsr parçaları daxil edildiyindən bu misraların bir bənd şəkildə nəzərdə tutulması xüsusi təhlil nəticəsində müəyyənləşib ortaya çıxarıla bilər.

Məndə say simmetriyasının mövcudluğu da maraq doğurur:

- **Üç**. Hər mənzum parça üç misradan təşkil olunmuşdur və Azərbaycan divan ədəbiyyatı üçün xarakterik olmayan müsəlləs səciyyəlidir. Lakin tamamilə müsəlləs sayıla bilmir. Çünki müsəlləsdə, adətən, hər sonuncu misra, mürəbbədə olduğu kimi, birinci bəndlə həm-qafiyə olur. Bundan başqa, hər üç misra zahirən müsəlləs görünüşlü olsa da,

sonrakı tək misra ilə struktur bağlılığına malik olduğundan bu misralar əslində mürəbbə xarakterlidir.

- *Altı*. Üçmisralı mənzum parçaların sayı altıdır.

- *Doqquz*. İlk üçmisralı bənd ilə qafiyələnən tək misralar birləşdirildikdə doqquz misralı şeir əmələ gəlir.

Bəhsin sonunda bunu da xatırlatmağa ehtiyac var ki, Abdulla bəy müxəmməs şəklində bəhri-təvil yazan yeganə şair sayılır. (5, s. 45) Ümumiyyətlə, yuxarıda sadaladığımız poetik özəlliklər Abdulla bəy Asinin, həqiqətən, istedadlı, yenilikçi və məlum ədəbi çərçivələrə sığmayan bir şair olduğunu təsdiqləyir.

Qeyd etməliyik ki, Firudin bəy Köçərli “*Azərbaycan ədəbiyyatı*” kitabında şairin bəhri-təvil janrındakı şeirlərindən yalnız birini – qafiyəli nəsrə nəzmin növbələşdiyi mətni nümunə kimi versə də, bəhsə: “*bundan səva Asinin yenə xeyli mövzun və rəvan bəhri-təvilləri və müxəmməsləri vardır. Cümləsini yazmağa ehtiyac yoxdur*” (7, II, s. 116) şəklində yekun vurmuşdur. F.Köçərlinin bu fikirləri belə bir qənaətə gəlməyə imkan verir ki, şairin bu iki bəhri-təvildən başqa da eyni formada yazdığı əsərləri olmuş, lakin naməlum səbəblər üzündən əlimizə gəlib çatmamışdır.

#### 4. Spesifik şeir şəkli: həzliyyat

Nəvvabın təzkirəsində Şuşa ədəbi mühitinə xas daha bir spesifik şeir şəklinə rast gəldik. Bu, “zarafat” anamlı “*həzliyyat*” termini ilə təqdim olunan şeir formasıdır. Həmin ədəbi termin XX əsrin başlarında Abbas Səhhətın şeirində də yer alır:

*Mədhü tövsifü qəsaid yazmış,  
Qəzəliyyatü fəraid yazmış,  
Nəzm edib ləhvü ləəb, həzliyyat,  
Dürlü əxlaqı pozan həcviyyat. (15, s. 281)*

Nəvvabın zarafat məzmunlu, məzhəkə səciyyəli şeirlər olaraq dəyərləndirdiyi əsərlərin tədqiq tarixini nəzərdən keçirərkən belə bir qənaətə gəldik ki, eyni bir ədəbi mətnə baxışı ictimai-siyasi durum dəyişə bilmişdir. Belə ki, Nəvvab Vaqifin “*Bayram oldu...*” sözləri ilə başlayan şeirini “*həzl*” adlandırdığı (14, s. 29) halda, sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında həmin şeir ictimai məzmunlu, yəni ciddi əsər və öz maddi vəziyyətinə etiraz xarakterli qoşma olaraq dəyərləndirilmişdi. Eləcə də Vidadinin Vaqiflə şeirləşməsinə də Nəvvab “*zarafat*” adlandırır (14, s. 37) və bu, daha sonralar sovet dövrü araşdırmalarında həmin şeirlərin təhlilində irəli sürülən mülahizələrdən çox fərqli bir qənaətdir. Həmin tədqiqatlarda bu şeirləşmə daha çox hər iki şairin dünyagörüşü, ruhi durumu və ədəbi şəxsiyyətini müəyyənləşdirən bədii material kimi araşdırmaya cəlb olunmuşdu.

Bu məşhur əsərlərdən başqa, təzkirədə Qənbərin Valehə yazdığı və “*məzhəkə*” adı altında qeyd olunan şeir (14, s. 50), Sail təxəllüslü şairin Nəvvaba zarafatla ünvanlandığı “*Demədimm?*” rədifli beyt (14, s. 387), Qaradağının Nəvvaba göndərdiyi zarafat tərzli məktubu (14, s. 400) bu poetik formanın örnəkləridir. Təzkirədə yer verilən saqqalla bağlı maddeyi-tarix (14, s. 147-148) də bəhsini etdiyimiz şeir şəklinin nümunələrindən biridir. Burada Qasım bəy Zakirlə Cəfərqulu xan Nəvanın zarafatla şeirləşməsinə (7, I, s. 355-357) xatırlatmaq da yerində olar. Bütün bu örnəklər isə həzliyyat poetik formasının Şuşa ədəbi mühitində şairlərin maraq dairəsində olub onların yaradıcılığının fərqləndirici özəlliklərindən birinə çevrildiyini və bədii düşüncəyə fərqli bir yön verə bildiyini göstərir.

### 5. Təxəllüsün yerinin müəyyənləşməsində fərdi seçimlər və ad-rədiflər

Yeni dövr Qarabağ divan ədəbiyyatında müəllifin ad və ya təxəllüsünün rədif məqamına gətirilərək, şeirin bədii elementi və struktur komponentinə çevrilməsi kimi bir özəllik qabarıq nəzərə çarpır. Burada mövzuya keçməmişdən öncə XIX yüzillikdə klassik şeir üslubunda yazan şairlərin əsərlərində ad-rədifdən istifadənin ideya qaynağını açıqlamağa ehtiyac var. Çünki XIX əsrdə Qarabağda klassik şeir üslubunda yazılmış əsərlərdə təkcə müəlliflərin ad və ya təxəllüsünün deyil, ümumiyyətlə şəxs adlarının rədif məqamında yer alması orta əsrlər Azərbaycan divan ədəbiyyatından fərqli bir xüsusiyyət kimi diqqəti çəkir və bu ədəbi təmayül daha çox aşıq ədəbiyyatının özəlliyinin divan şeirinə nəqli kimi qiymətləndirilə bilər. Sədi Sani Qarabağının özünün bəzi qəzəllərini “Şəkər”, “Ey Pəri”, bir sıra müxəmməslərini “Xırda”, “Mədinə”, “Qönçə” kimi rədiflərlə yazmasını buna örnək olaraq göstərə bilərik.

Qarabağ, o cümlədən Şuşa ədəbi mühitinə aid şairlərin ənənə çərçivəsində yenilik axtarışları təxəllüsün şeirdəki yerini müəyyənləşdirmələrdə də üzə çıxır. Buna örnək kimi Növrəsin bir müxəmməsinin son bəndində öz təxəllüsünü rədif məqamında istifadəsini (17, s. 144) qeyd edə bilərik. Bu özəllik, çox ehtimal ki, Vaqifin məşhur qoşmasının möhürbəndinin quruluşundan qaynaqlanır:

*Müştaqdır üzünə gözü Vaqifin,  
Yolunda payəndaz üzü Vaqifin,  
Sənsən fikri, zikri, sözü Vaqifin,  
Qeyri söz yanında əfsanəyəndir. (11, s. 110)*

Vaqifin qoşmasının yuxarıdakı möhürbəndində təxəllüsün istifadə şəklinin təsirini Müştərinin bir mürəbbesində də görürük:

*Sudan atəş çıxarmaq, Müştəri, müşkül degil hərgiz,  
Cahanı nura sarmaq, Müştəri, müşkül degil hərgiz,  
Dağı dağdan ayırmaq, Müştəri, müşkül degil hərgiz,  
Vəli canandan köksünü cüda qılmaq çətin işdir. (10, s. 356)*

Şair, göründüyü kimi, sələfindən fərqli olaraq, öz təxəllüsünü mürəkkəb quruluşlu rədifin tərkib hissəsi kimi istifadə etmişdir. Şeirin yekununda təxəllüsün bu şəkildə vurğulanmasında məqsəd çox zaman diqqəti şairin öz şəxsiyyətinin üzərinə çəkmək olsa da, yuxarıdakı bənddə həmin ədəbi fəndlə misralara daha çox ikinci “mən”in şairlə həsb-halı, dərdləşməsi görüntüsü verilmişdir.

XIX əsr Qarabağ ədəbi mühitinə aid divanları struktur poetika baxımından təhlilimiz bu dövərdə yenilik axtarışının daha artıq şeirin arxitektikasına bağlı olduğu və bu əsasda bir sıra yeni ədəbi dəblərin yarandığı qənaətinə gətirdi. Bu ortaq poetik təzahürlərdən biri də rədifli bəndlərə sıxlıqla yer verilməsidir. Buna nümunə kimi Sədi Saninin müxəmməs yazarkən ayrı-ayrı bəndlərin rədifli olmasına üstünlük verdiyini göstərə bilərik. Hətta şair divanında “*tərcibənd*” başlığı altında verilən, əslində isə tərkibbənd səciyyəli şeirində sonuncu vasitə beytin misralarını “*İstəmə, Sədi*” (19, s. 237) rədifi ilə qələmə almışdır. Vasitə beytdə təxəllüs vermə və onu vurğulamaq niyyəti ilə rədif şəklində təqdim bu janra gətirilən yeni poetik detal kimi dəyərləndirilə bilər.

Şuşalı şairlərin divan şeiri tərzindəki əsərlərində təxəllüsün rədif məqamında istifadəsi təkcə müxəmmət şeirlərinin ayrıca bir bəndində müşahidə olunmur, bəzən qəzəl kimi beytli şeir boyunca da eyni texnikanın tətbiqinə rast gəlinir. Növrəs və Sağərinin divanlarında bunun örnəklərini (17, s. 37; 18, s. 368) görmək mümkündür. Bu şairlər, çox ehtimal

ki, Vaqif şeirinin yuxarıda xatırladığımız üslubi özəlliyindən bəhrələnmiş, lakin əxzət-mələrində fərqli üsul seçmiş, öz təxəllüslərindən yalnız bir parçada deyil, qəzəl boyunca istifadəni daha təsiredici saymışlar. Qeyd etməliyik ki, bu iki şeirdə təxəllüs-rədifin funksiyası fərqlidir: Sağərinin özünə xitablarından təşkil olunan “*Sağəri*” rədifli qəzəli məqtə beytlərin toplusu səciyyəlidir. Növrəsin “*Növrəs*” rədifli qəzəli isə şairin özünün özünə nəsihəti və müəyyən anlamda şikayətnamə xarakterli bir əsərdir.

Bu yüzillikdə Qarabağ şairlərinin ənənəvi təxəllüsün poetik statusu və funksiyasına yenilərini əlavə etmələrinə, bəzən isə ona ehtiyac duymadıqlarına da şahid olmaq mümkündür. Nümunələrə nəzər salaq. İndiki Qubadlı (tarixən Bərgüşad mahalı) bölgəsində doğulub boya-başa çatan, “*Qarabağnamə*” müəllifi və divan sahibi Mir Mehdi Xəzani təxəllüsə münasibət baxımından daha sərbəst görünür. Onun bir neçə qəzəli (“*Bağışla*” (6, s. 68), “*Gedib*” (6, s. 78), “*Gəzdirir*” (6, s. 98), “*Əqdəmimiş*”, “*Dağıtmış*” (6, s. 108), “*Qaldım*” (6, s. 114), “*Bu*” (6, s. 125), “*Gələ*” (6, s. 127), “*Budur ərzü səlamım səltənət nəvvabı sultanə...*” (6, s. 128-129), “*Fəğan ki, təngə gətirdi qəmi-zəmanə məni*” (6, s. 135-136) təxəllüssüz verilmişdir. Şair bir müxəmməsi (“*Dünyanı məzəmmət haqqında*” (6, s. 161)) və iki qəsidəsində (6, s. 141, 144) də təxəllüsün istifadəsinə lüzum görməmişdir.

Müştəri və Xəzani kimi Sədi Sani Qarabağının divanında da təxəllüssüz şeirlərə rast gəlinir. Sədi Sani dünyəvi məzmunlu bir qəzəlini (19, s. 82, 181). imamiyyə səciyyəli şeirini (19, s. 286-287) və bir gözəlləmə-müxəmməsini (19, s. 267) təxəllüssüz təqdim etməyi münasib görmüşdür.

Bu mühitin şairlərinin əsərlərində bəzən təxəllüs, qəzəlin təşəkkülünün ilk dövrlərində olduğu kimi, öncəki beytlərdə də yer ala bilər. Məsələn, Natəvanın “*Sənsiz*” rədifli qəzəlinin mətə və məqtə beytlərinə nəzər salaq:

*Bahar əyyamıdır, açıldı güllər, ey cavan, sənsiz!  
Təəccübdür, nədən divanə olmaz Natəvan sənsiz?*

*...Güli-ruyindən ayrı neylərəm mən gülistan seyrin?  
Edər bülbül kimi nalə bu zarü Natəvan sənsiz. (3, s. 224)*

Yuxarıdakı son iki beytdə “*Natəvan*” söz-təxəllüsünün istifadəsi eyni tipli və eyni funksiyalı deyildir. Hətta ilk beytlə müqayisədə sonuncu beytdə yer alan “*natəvan*” ifadəsi digər kəlmələrlə o qədər sıx əlaqədə təqdim olunmuşdur ki, müəyyən anlamda təxəllüs deyil, təxəllüslə assosiasiya yaradan ümumi isim kimi dəyərləndirilə bilər.

Burada Xəzaninin yaradıcılığı ilə müqayisəli təhlil yerinə düşər. Belə ki, onun da qəzəllərindən bəzində assosiativ ümumi ismin təxəllüsün yerini aldığı görmək mümkündür. Məsələn, şair iki əsərində (6, s. 109, 104-105) öz təxəllüsünün yerinə “*fəsl-i-xəzan*” ifadəsini istifadə etməyi daha məqsədəuyğun saymışdır. Bəzən isə Xəzani də, Natəvanın yuxarıdakı şeirində gördüyümüz kimi, təxəllüsünü iki dəfə işlətməklə ənənədən uzaqlaşmışdır. Amma onun “*Həray*” (6, s. 135) rədifli şeirində təxəllüs bir-birinə yaxın iki beytdə – məqtə və ondan öncəki üçüncü beytdə yer alır. Beləliklə, təxəllüsün yer aldığı ilk beyt – məqtədən sonrakı misralar şeirə müzəyyəl qəzəl görünüşü verir. Lakin bu formada yazılan şeirlərdə məqtə funksiyasını elə sonuncudan bir və ya bir neçə beyt öncəki təxəllüslü beyt daşdığından sonuncu beytdə təxəllüsü qeyd etməyə ehtiyac qalmırdı. Xəzani isə bu şeirində ənənəvi və müzəyyəl qəzəllərin özəlliklərini sintez etməklə şeirinə fərdi struktur vermişdir.

XIX yüzilliyin Qarabağ şeirində müşahidə etdiyimiz fərqli və fərdi xarakterli təzahürlərdən biri də aşiq və məşuqun adının açıq şəkildə şeirə gətirilməsidir. Məlum olduğu kimi, İslam Şərqi şeirində çox zaman aşiqlə şeirin müəllifinin şəxsiyyəti eyniləşsə də, məşuqun adı və kimliyi, adətən, gizli tutulur, adın açıqlanmasına ehtiyac duyulmurdu. Bu

hətta məsnəvi ədəbiyyatı örnəklərindən bir qismində, xüsusilə “*Dəhnamə*” ənənəsində və Xəlilinin “*Firqətnamə*”sində ön planda görünən bir xüsusiyyətdir. Amma Sədi Saninin bəzi aşiqanə şeirlərində aşiq (Əyyub, Xəlil) və məşuqun (Xırda, Mədinə) adlarının qeyd edilməsi (19, s. 248-250) həmin əsərlərə bir süjetlilik verir, bu isə məsnəvi ədəbiyyatının bir elementinin divan şeirində istifadəsi kimi qiymətləndirilə bilər. Şairin “*Mədinə*” və “*Xırda*” rədifli müxəmməslərində ilk və son bəndlərin bütün misralarında yer alan ad-rədiflər (Mədinə, Xırda (birinci bəndlərdə), Xəlil, Əyyub (sonuncu bəndlərin ilk dörd misrasında)) (19, s. 249, 250) hər iki şeirə fərdi biçim qazandırmış və kiçik həcmli eşq dastanı görünüşü vermişdir.

### Nəticə

Burayadək deyilənlərdən də görüldüyü kimi, XIX yüzillikdə Qarabağ və onun tərkib hissələrindən olan Şuşa ədəbi mühitində bədi düşüncənin ənənəyə bağlılığı ilə yanaşı, yenilik axtarışları, eksperimental xarakterli struktur yaratma meyli qüvvətli olmuşdur. Bu mühitdə yetişən şairlər bir sıra janrlarda ənənəvi xüsusiyyətlərə yenilərinə əlavə etməklə divan şeirinin forma rəngarəngliyini artırmağa nail olmuşlar. Bir qismi eksperimental səciyyəli, daha çox müəllifinin fərdi poetik düşüncəsinin imkanlarının genişliyini nümayiş məqsədilə ərsəyə gələn bu əsərlər nəticə etibarilə təkcə XIX əsr şeirimizin deyil, ümumiyyətlə, Azərbaycan divan ədəbiyyatının janr poetikasını zənginləşdirdi. Araşdırمامız göstərdi ki, orta çağ divan ədəbiyyatı ənənəsinin dirçəldilməsi xarakterli bu poetik örnəklər ümumilikdə öncəkilərin üslubi özəlliklərinin təqlidi biçimində deyildir və sələflərin söz sənətinə ehtiramın ifadəsi olaraq, onların tərzinə yeni həyat vermə kimi qiymətləndirilə bilər.

Sonda bunu da qeyd etməliyik ki, bu dönmə şairlərinin divan tərtibində də ənənədən müəyyən uzaqlaşmaları müşahidə etmək mümkündür. Səfəvi dövrünün bəzi şairləri kimi Zakir, Müştəri, Sağəri və digər şuşalı şairlərin divanlarında həm klassik ədəbiyyatın, həm də aşiq şeirinin örnəklərinə rast gəlinir. Ümumiyyətlə, aşiq şeiri tərzində yazılmış əsərlər (qoşma, gəraylı...), didaktik ədəbiyyat (təmsil, nəsihətnamə...) və folklora aid janrlar (bayatı) bu dönmədə divan ədəbiyyatının bölümlərinə çevrilir.

Ənənəyə bağlılıq və uzaqlaşmaların xüsusi struktur verdiyi əsərlər sırasında dövrün təzkirələrini də qeyd etməliyik. Belə ki, şuşalı təzkirəçilər orta çağ təzkirələrinin tərtib ənənəsini – müəllif adlarının əlifba ardıcılığı ilə sıralanmasını dəyişərək, əsərlərinin quruluş və təsnifat prinsiplərini öz mühit və zövqlərinə uyğun biçimə saldılar: Mir Möhsün Nəvvab təzkirəsini (“*Təzkireyi-Nəvvab*”, 1892) Molla Pənah Vaqifə həsr olunmuş bölümlə başlayır. Məhəmməd ağa Müctəhidzadə isə özünün “*Riyazül-aşiqin*” (1910) adlı təzkirəsini Qarabağ xanı İbrahimxəlil xanın şair övladları – “Tuti” təxəllüslü Əbülfət ağa və Ağabəyim ağa barədəki bəhslə başlayır, ardınca Vaqif bölümünə yer verir. Hər iki müəllifin yanaşma təzi ilə yaxınlığı onların çağdaşı Fəridun bəy Köçərlinin “*Azərbaycan ədəbiyyatı*” (1913) kitabında da görmək mümkündür: müəllifin kitabında ilk bölüm Məhəmməd Füzuliyə aid olsa da, o, Vaqifi “*bizim ədəbiyyatımızın banisi və müəssisi*” (7, I, s. 159) adlandırır.

Qarabağlı şairlərin poetik irsinin ənənə və yenilik kontekstində tədqiqi belə bir qənaətə gəlməyə əsas verdi ki, bu coğrafiyanın ədəbi mühitində yetişən qələm əhlinin yenilik axtarışları və ənənəni bu istiqamətdə zənginləşdirmək istəyi nəticədə ədəbi fəaliyyətin müxtəlif sahələrində fərqli struktur özəlliklərinə malik əsərlərin ortaya çıxmasına yol açmışdır.

## ƏDƏBİYYAT

### *Azərbaycan dilində:*

1. Cabarova M. Abdulla bəy Asinin lirikası. Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya, Sumqayıt, 2022.
2. Dadaşzadə A. Vaqif // Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cildə, III c., Bakı: Elm, 2008, s. 650-678.
3. XIX əsr Azərbaycan şeri antologiyası. Bakı: Şərq-Qərb, 2005.
4. Kəndli Q. Xaqani Şirvani // Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cildə, II c., Bakı: Elm, 2007, s. 413-470.
5. Kərimov R. Abdulla bəy Asinin həyat və yaradıcılığı. Abdulla bəy Asi. Şeirleri. Bakı: Nurlan, 2009.
6. Kərimov R. Mir Mehdi Xəzaninin həyat və yaradıcılığı. Mir Mehdi Xəzani. Əsərləri. Bakı: Elm və təhsil, 2017.
7. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. 2 cildə, I c., tərtib edən, müqəddimə, izah və qeydlərin müəllifi: R.Qənbərqızı. Bakı: Elm, 1978.
8. Qasımlı M., Allahmanlı M. Aşıq şeirinin poetik biçimləri və çeşidləri. Bakı: Elm və təhsil, 2018.
9. Məmmədli N. Seyid Nigarinin həyat və yaradıcılığı // Mir Həməzə Seyid Nigari. Divan. Hazırlayan: N.Məmmədli. Bakı: Elm və təhsil, 2010.
10. Məhəmməd ağa Müştəri [Müctəhidzadə]. Əsərləri. Bakı: Elm və təhsil, 2021.
11. Molla Pənah Vaqif. Əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2004.
12. Nəbati, Seyid Əbülqasim. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 2004.
13. Nəcəfov Ə. Füzuli – şairin yaradıcılıq psixologiyası. Bakı: Mütərcim, 2012.
14. Nəvvab, Mir Möhsün. Təzkireyi-Nəvvab. Bakı: Elm, 2018.
15. Nəzirli Ş. Arxivlərin sirri açılır. Bakı: Elm, 1999.  
([http://www.anl.az/el/n/sh\\_n\\_asa.pdf](http://www.anl.az/el/n/sh_n_asa.pdf))
16. Nəbəri Qara Əliyev. Füzuli qəzəllərinə təxmislər. Bakı: Elm və təhsil, 2012.
17. Növrəs, Mirzə Ələsgər. Şeirlər. Bakı: Yazıçı, 1985.
18. Sağəri Qarabaği. Divan (Həyatü məmat). Nəşrə hazırlayan: G.Əmirəhmədova. Bakı: Nurlan, 2006.
19. Sədi Sani Qarab ağı. Əsərləri. Bakı: Elm və təhsil, 2014.
20. Səfərli Ə. Divan ədəbiyyatı sözlüyü. Bakı: Elm və təhsil, 2014.
21. Səmədova N. Ədəbiyyatımızda müxəmməs janrı haqqında dəyərli tədqiqat əsəri // 525-ci qəzet, 25 aprel 2018-ci il, s. 6.
22. Şıxıyeva S. Azərbaycan ədəbiyyatında müvəşşəx: arxitektikasını, sinkretizmi / IV. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosial Bilimler Sempozyumu (17-18 Aralık 2020). Bildiri Özetleri, s. 138.
23. Şıxıyeva S. XIX əsr Azərbaycan divan ədəbiyyatında Nizami mövzuları // XXI yüzillikdən Nizamiyə baxış (Dünya mədəniyyəti və ədəbiyyatına böyük töhfələr vermiş dahi şair Nizami Gəncəvi yaradıcılığına həsr olunmuş respublika konfransının (26 aprel 2021-ci il, Bakı) materialları), Bakı, 2021, s. 162-186.
24. Şıxıyeva S. Seyid Nigari şeirinin fərdi struktur poetikası / II Beynəlxalq Həməzə Nigari simpoziumu (20-22 oktyabr 2014), Bakı, 2017, s. 130-141.
25. Zakir, Qasım bəy. Əsərləri. Mətnin tərtibi, müqəddimə və şərhlər: S.Rüstəmov. Bakı: Azərneşr, 1964.

### *Türk dilində:*

26. Hakverdioğlu M. Talibi ve Divançesi. Mir Hamza Nigari'nin Son Takipçisi Talibi. Hayatı, Eseri. Ankara: Gece Kitaplığı, 2017.
27. Pala İ. Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1989.  
(file:///C:/Users/VO/Downloads/Iskender\_Pala\_Ansiklopedik\_Divan\_Siiri\_S.pdf)
28. Urhan M. XVI. Yüzyıl Divan Şairi Fedâî, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanının Tenkitli Metni. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2002.

*Rus dilində:*

29. Ватват, Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р). (Перевод с персидского, исследование и комментарий Н.Ю.Чалисовой). М.: Наука, 1985.

*İnternet resursları:*

30. [https://az.wikisource.org/wiki/%C5%9Eik%C9%99st%C9%99\\_\(M%C9%99%C5%9F%C9%99di\\_%C6%8Fyub\\_Baki](https://az.wikisource.org/wiki/%C5%9Eik%C9%99st%C9%99_(M%C9%99%C5%9F%C9%99di_%C6%8Fyub_Baki)  
31. <https://www.azleks.az/online-dictionary/t%C9%99%C4%9F%C9%99zz%C3%BCI>  
32. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/156836>

*Резюме*

*Saadat Shikhiyeva*

*Поиски новизны в литературной среде Шуши  
(в контексте жанровой и структурной поэтики)*

Азербайджанская поэзия XIX века, сформировавшаяся на основе поэтических традиций средневековья, в определённой мере напоминает стиль «базгашт» (возвращение), который преобладал в персоязычной литературе со второй половины XVIII века до начала XX века. Подобная направленность способствовала интенсификации применения литературных норм так называемого Иракского стиля, в результате снова вошедшего в моду в литературной среде XIX века. Это также способствовало образованию новых направлений и модернизации традиционных жанров и форм.

Следует отметить, что литературные исследования XIX века, проводимые в советский период, были посвящены преимущественно новаторству литературных видов (драматических) и жанров (драма, повесть, роман и т.д.), заимствованных из европейской литературы. Согласно политической идеологии советского периода особое внимание уделялось влиянию русской литературы. Однако в традиционной азербайджанской литературе XIX века, наряду с сохранением литературного наследия, чётко наблюдаются различные поиски самовыражения в мастерстве слова и новизны в стихосложении. Поэтические поиски привели в конечном итоге к синтезу традиционного и индивидуального стилей. Например, «Сафарнаме» Сагери привлекает внимание своей структурной индивидуальностью, так как данное произведение написано в форме касыды, но с сюжетом, напоминающим традиционный месневи. Приведем другой пример: в диване Сади Сани Карабаги, так же как и в произведениях Мюштери и Хазани, встречаются стихи без тахаллуса (поэтического псевдонима), что не является характерной особенностью средневековой поэзии.

В действительности среди произведений данного периода немало стихов и экспериментального характера. Однако поэтические экземпляры, соединяющие в себе традиционные стили с литературными новшествами согласно вкусам и требованиям новой эпохи, либо же полностью являющиеся плодом индивидуального творчества, до сих пор не стали предметом систематизированного и специального изучения.

**Ключевые слова:** *Шуша, литературные меджлисы, классическая поэзия, традиции, новаторство*

*Summary*

**Saadat Shikhiyeva**

*Novelty Searches in the Literature of Shusha  
(In the Context of Genre and Structural Poetics)*

Azerbaijani poetry of the 19th century, rooted in the poetic traditions of the Middle Ages, closely resembles the style of "bazgasht" ("return"), which dominated Persian-language literature from the second half of the 18th century to the beginning of the 20th century. This focus contributed to the revival of literary norms of the Iraqi style, which consequently regained popularity in the literary environment of the 19th

century. It also facilitated the emergence of new trends and the modernization of traditional genres and forms.

It is worth noting that studies of 19th-century literature conducted during the Soviet period primarily focused on the innovation of literary forms (such as dramatic forms) and genres (drama, short story, novel, etc.) borrowed from European literature. In line with the political ideology of the Soviet era, special attention was given to the influence of Russian literature. However, in traditional Azerbaijani literature of the 19th century, alongside the preservation of literary heritage, various efforts toward self-expression in the art of words and novelty in versification can be observed. These poetic explorations ultimately led to a synthesis of traditional and individual styles.

For example, Sagheri's "Safarname" stands out for its structural uniqueness, as this work is composed in the form of a qasida yet features a plot reminiscent of a traditional mesnevi. Another noteworthy example is the Divan of Sadi Sani Karabagi, as well as the works of Mushteri and Khazani, which were composed without a takhallus (poetic pseudonym) – an uncommon feature in medieval poetry. In fact, numerous experimental poems from this period demonstrate a blend of traditional styles and literary innovations, tailored to the tastes and demands of the new era or entirely shaped by individual creativity. However, these poetic examples, which combine traditional styles with literary innovations, have yet to become the subject of systematic and specialized study.

**Keywords:** *Shusha, literary mejlises, classical poetry, traditions, innovation*

Redaksiya heyətinin üzvü fil.e.d., dos. Məmmədova-Kekeç Elmira Fikrət qızının rəyi əsasında çapa məsləhət görülmüşdür.