ISBN: 978-93-34347-12-7

MUHAMMAD RIZO OGAHIYNING FORSIY MUXAMMASLARI: MATN, MAZMUN VA BADIIYAT



Authors

MARDONOVA GULCHEHRA ULUG'BEKOVNA

Published by
Novateur Publication
466, Sadashiv Peth, M.S.India-411030
novateurpublication.org

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY TA’LIM, FAN VA INNOVATSIYALAR VAZIRLIGI

NAVOIY DAVLAT UNIVERSITETI

MARDONOVA GULCHEHRA ULUG‘BEKOVNA

MUHAMMAD RIZO OGAHIYNING FORSIY MUXAMMASLARI: MATN, MAZMUN VA BADIIYAT

MONOGRAFIYA

INDIA- 2026

KBK:

Muhammad Rizo Ogahiyning forsiy muxammaslari: matn, mazmun va badiiyat. Monografiya.

ANNOTATSIYA

Monografiyada Muhammad Rizo Ogahiyning forsiy muxammaslari manbalari, mavzu-mazmun xususiyatlari va poetik qurilishi tadqiq etilgan. Bedil hamda Amiriy g‘azallariga bog‘langan taxmislar va shoirning o‘z g‘azaliga yozgan muxammasi mavjud forsiy misralar asosida sharhlangan. Bandlarning tuzilishi, qofiya va radif tizimi, badiiy obrazlar hamda taxmisdagi yangi uch misraning zamin bayt bilan munosabati qiyosiy tahlil qilingan.

Ma’sul muharrir: filologiya fanlari doktori(DSc), professor v.b. G. Boltayeva

Taqrizchi: f.f.d.,professor A. Xolmurodov

Taqrizchi: f.f.f.d.,dotsent M. Xudoyorova

ISBN:

© G.U.MARDONOVA, 2026

KIRISH

Muhammad Rizo Ogahiy she’riy merosini o‘rganishda uning forsiy tilda yaratgan asarlari alohida o‘rin tutadi. Shoirning turkiy ijodi nisbatan keng tadqiq qilingan bo‘lsa-da, forsiy muxammaslarining matni, qaysi g‘azallarga bog‘langani, bandlar orasidagi mazmuniy bog‘liqlik va badiiy xususiyatlarni birgalikda tekshirish zarur. Bunday yondashuv shoir ijodini umumiy ta’riflashdan ko‘ra, aniq she’riy matnni tahlil qilishga tayanganligi bilan ahamiyatlidir.

Ogahiyning “Ta’viz ul-oshiqin” devonida “Ash’ori forsiy” deb atalgan qism mavjud. Adabiy manbalarda undagi forsiy she’rlar hajmi 1300 misra sifatida qayd etiladi. Ammo bu ma’lumot forsiy muxammaslarning sonini bildirmaydi: forsiy she’rlarning umumiy hajmi bilan muayyan janrdagi asarlar sonini aralashtirmaslik kerak. Monografiyada aynan forsiy muxammaslar alohida ajratilib, matn va qo‘lyozma ma’lumotlari bilan tekshiriladi.[1]

Ogahiy merosining ilmiy talqinida uning ma’naviy-axloqiy qarashlari, she’riy uslubi va adabiy an’anaga munosabati haqida muhim fikrlar bildirilgan. Masalan, Ibrohim Haqqulov shoir lirikasini ishq, insoniylik va ruhiy kechinmalar bilan bog‘liq holda o‘rgangan. Biroq bunday umumiy mulohazalarni forsiy muxammaslarga bevosita ko‘chirish yetarli emas. Har bir muxammasning mazmuni uning o‘z misralari orqali aniqlanishi kerak.[2]

Muxammasning besh misrali bandlardan tuzilishi tadqiqot uchun dastlabki belgidir. Badiiy natija esa ko‘proq bandning ichki yaxlitligiga, fikrning misradan misraga rivojlanishiga hamda qofiya va ohangning mazmunga qanday xizmat qilishiga bog‘liq. Ayniqsa, boshqa shoir g‘azaliga bog‘langan taxmisda kiritilgan uch yangi misra bilan asos bayt o‘rtasidagi munosabatni ko‘rsatish zarur. Bunda faqat shakliy

[1]Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami: bitiruv malakaviy ishi. – Buxoro: Buxoro davlat universiteti, 2018. – B. 32. Elektron manba: https://api.ziyonet.uz/uploads/books/473012/5c6281f4b0adb.pdf

[2]Haqqulov I. Haqiqat va abadiyat // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 3–10.

moslik emas, mazmunning qay darajada davom ettirilgani ham tekshiriladi.[3]

Mavjud ilmiy izlanishlardan birida Ogahiyning beshta forsiy muxammasi ilk misrasi va hajmi bilan qayd etilgan. Ulardan ikkitasi Bedil g‘azallariga, ikkitasi Amiriy g‘azallariga bog‘langan, yana biri esa Ogahiyning o‘z g‘azaliga bitilgan taxmis sifatida ko‘rsatilgan. Ushbu ma’lumot hozircha aniqlangan asarlar doirasini belgilashga yordam beradi; lekin boshqa manbalarda qo‘shimcha forsiy muxammaslar bor-yo‘qligini tekshirish vazifasini bekor qilmaydi.[4]

Mazkur tadqiqotda matnni o‘qishdan oldin uning muallifligi va janr xususiyati aniqlashtiriladi. Chunki mumtoz adabiyotda mustaqil muxammas va taxmis bir xil besh misrali band shaklida yozilsa ham, yaratilish yo‘li bilan farqlanadi. Mustaqil muxammasdagi barcha misralar bir shoir tomonidan yoziladi; taxmisda esa bir shoir o‘zga g‘azal baytlariga uch misra qo‘shib, yangi beshlikni yuzaga keltiradi. Bu farqni e’tiborga olmaslik muallifning ijodiy hissasini noto‘g‘ri baholashga olib kelishi mumkin.[5]

Forsiy muxammaslarning tili ham tahlilda alohida diqqatni talab etadi. Ogahiy forsiy she’riyatni faqat tarjima yoki taqlid doirasida davom ettirmagan: u fors tilida mustaqil she’rlar ham yozgan. Shu sababli she’riy birikmaning lug‘aviy ma’nosi bilan uning banddagi badiiy vazifasi farqlanadi. Masalan, “falak”, “iqbol”, “sahar”, “dil” yoki “jahon” kabi so‘zlarning qanday ma’noda kelganini shunchaki izohli lug‘at asosida emas, aynan qo‘shni misralar mazmunidan kelib chiqib belgilash lozim.[6]

Forsiy misralarni lotin yozuvida berishda bir xil ko‘chirish tartibiga rioya etiladi. Zarur hollarda asl yozuvdagi shakl alohida

[3]Xalliyeva G. Ogahiy musammatlari: monografiya. – Toshkent: Mumtoz so‘z, 2019. – 160 b.
4Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami. – Buxoro, 2018. – B. 32

[5]Sattorova D. Sa’dulla to‘ra – Sa’diy musammatlari manbalari, matn xususiyatlari // Adabiy meros. – 2026. – № 1 (19). – B. 50–59, ayniqsa B. 52 (taxmis va mustaqil muxammasning farqlanishi).

[6]Ortiqova M., Shukurova R. A. Ogahiy zullisonayn shoir sifatida // Conference on Universal Science Research. – 2023. – J. 1, № 3. – B. 103–106. – DOI: 10.5281/zenodo.7737985. Elektron manba: https://zenodo.org/records/7737985.

ko‘rsatiladi, tarjimada esa matnning mazmuni buzilmaydi. Nusxalar orasida so‘z yoki misra farqi uchrasa, unga izoh beriladi. Matnni ma’noga moslashtirish uchun taxminan o‘zgartirish, tasdiqlanmagan band qo‘shish yoxud xato ko‘chirilgan so‘zni hech bir izohsiz tuzatish ilmiy talablarga mos kelmaydi.

Monografiya doirasida Bedil g‘azallariga bog‘langan muxammaslarning alohida o‘rganilishi muhimdir. Bunday matnlarda madh, kamtarlik, ilohiy madad, dunyo ishlari va bandaning ruhiy holati singari masalalar bir necha band bo‘ylab rivojlanishi mumkin. Har bir bandga umumiy mazmun yuklash o‘rniga uning qanday obrazdan boshlanishi, fikr qaysi nuqtaga kelib o‘zgarishi va asos g‘azal bayti bilan qanday tutashishi izohlanadi. Xuddi shunday yo‘l Amiriy g‘azallariga bog‘langan muxammaslar va shoirning o‘z g‘azaliga yozgan taxmisiga ham tatbiq etiladi.

Tadqiqotning dolzarbligi, avvalo, Ogahiy forsiy muxammaslarining turli nashr va ilmiy ishlarda tarqoq uchraydigan ma’lumotlarini bir tizimga keltirish ehtiyoji bilan bog‘liq. Ikkinchidan, mavjud tahlillarda qayd etilgan badiiy xususiyatlarni butun asar miqyosida qayta tekshirish va har bir muxammasning mustaqil poetik belgilarini ko‘rsatish zarur. Uchinchidan, asos g‘azal bilan unga bog‘langan bandlarni yonma-yon ko‘rish Ogahiyning aynan qaysi misralar orqali yangi ma’no qo‘shganini aniqlashga imkon beradi.

Tadqiqotning maqsadi - Muhammad Rizo Ogahiyning forsiy muxammaslarini ishonchli matniy manbalar asosida o‘rganish, ularning mavzu va mazmun xususiyatlarini bandlar misolida ochish hamda shoirning taxmis yaratishdagi badiiy mahoratini dalillar orqali ko‘rsatishdan iborat. Maqsadni amalga oshirish uchun dastlab asarlarning manbalari va ilk misralari aniqlanadi, so‘ng mualliflik va nusxa masalalari tekshiriladi, har bir matn tarjima va sharh bilan o‘rganiladi, nihoyat vazn, qofiya, radif va tasvir vositalari umumiy xulosaga birlashtiriladi.

Tadqiqot obyekti Ogahiyga mansubligi matn va manba orqali tasdiqlanadigan forsiy muxammaslardir. Uning predmetini mazkur

asarlarning band tuzilishi, mazmuniy ketma-ketligi, forsiy she’riy til xususiyatlari, obrazlari, vazni va asos g‘azallar bilan aloqasi tashkil etadi. Ish doirasiga boshqa shoirlarning Ogahiy g‘azallariga yozgan taxmislari mustaqil Ogahiy asari sifatida kiritilmaydi. Ular faqat adabiy an’anani tushuntirish yoki qiyos uchun zarur bo‘lsa eslatiladi.

Asosiy usullar sifatida matnshunoslik tekshiruvi, qiyosiy o‘rganish va she’riy matnni izchil sharhlash qo‘llanadi. Matnshunoslik tekshiruvida nashr va qo‘lyozmalardagi o‘qilishlar qiyoslanadi. Qiyosiy o‘rganishda asos g‘azalning ikki misrasi bilan taxmisga qo‘shilgan uch misra munosabati aniqlanadi. Sharhlashda esa muayyan so‘z yoki tasvirning butun bandga ta’siri izohlanadi. Vazn yoki qofiya xususiyatlari haqida dalil keltirilmagan umumiy hukmlar chiqarilmaydi.

Tadqiqotning manbaviy asosini “Ta’viz ul-oshiqin” devonining forsiy she’rlar qismi, mavjud nashrlar, qo‘lyozmalar to‘g‘risidagi ilmiy qaydlar hamda Ogahiy musammatlariga bag‘ishlangan tadqiqotlar tashkil etadi. Forsiy muxammaslar ro‘yxatiga oid manba sifatida Sarvinoz Ubaydullayevaning tadqiqoti yordam beradi. Ogahiy musammatlarining janr va adabiy an’ana bilan bog‘liq masalalarida G. Xalliyevaning monografiyasi, matn va taxmis farqlarini tavsiflashda esa so‘nggi manbashunoslik izlanishlaridan foydalaniladi. Ushbu ikkilamchi manbalar birlamchi she’riy matn o‘rnini bosmaydi.[7]

Kutilayotgan ilmiy natija har bir tasdiqlangan forsiy muxammas uchun alohida matniy tavsif va asosli badiiy tahlil tayyorlashdan iborat. Bunda asarlarning umumiy belgilarini sanab o‘tish bilan cheklanilmaydi: har birining o‘ziga xos mazmuni, bandlar ketma-ketligi va ifoda xususiyatlari ko‘rsatiladi. Tadqiqot yakunida tasdiqlangan korpus doirasida xulosalar chiqariladi. Qo‘lyozmalardan yangi asarlar aniqlansa, ular manbasi qayd etilgan holda alohida qo‘shiladi; oldindan belgilangan miqdorga erishish uchun asarlar soni sun’iy ko‘paytirilmaydi.

[7]Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami. – Buxoro, 2018. – B. 32.

Monografiya natijalari mumtoz adabiyot tarixi, Ogahiy ijodi, forsiy va turkiy adabiy aloqalar, muxammas hamda taxmis poetikasini o‘rganishda qo‘shimcha material bo‘lib xizmat qilishi mumkin. Forsiy she’rlarning aniq matni va izohlangan parchalaridan filologiya yo‘nalishidagi darslar va ilmiy tadqiqotlarda foydalanish mumkin. Ishning yakuniy tarkibi va sahifalar miqdori asosiy boblar yozilib, manbalar qayta tekshirilganidan so‘ng aniqlashtiriladi.

I BOB. OGAHIYNING FORSIY MUXAMMASLARI: MANBALAR VA MATN MASALALARI

1.1. Bedilning “Ey hama oyoti qudrat...” g‘azaliga Ogahiy taxmisi: madh, obraz va ma’no qatlamlari

Ogahiyning forsiy muxammaslarini alohida she’riy matn sifatida o‘rganish, avvalo, taxmisning ijodiy mexanizmini tushunishni talab qiladi. Taxmisda yangi shoir boshqa ijodkorning baytiga uch misra qo‘shadi; shu tariqa besh misrali band hosil bo‘ladi. Bunda asos g‘azalning ikki misrasi mazmuniy tayanch bo‘lib qoladi, dastlabki uch misra esa uni tayyorlaydi, kengaytiradi yoki yangi nuqtayi nazardan ochadi. Ogahiy forsiy merosidagi besh muxammasning ikkitasi Mirzo Bedil g‘azallariga bog‘langan; mazkur faslda “Ey hama oyoti qudrat...” matla’li asarga yaratilgan taxmis tekshiriladi.[8] Bu asarda janriy shakl madh ohangi bilan birlashgan, ammo madhning ichki qurilishi ko‘tarinki maqtov bilan cheklanmagan.

Matnning dastlabki bandi she’rning ijtimoiy manzarasi va badiiy mezonini birdan belgilaydi. Unga diqqat qiling:

Ey salotin omada kamtar g‘ulomoni shumo,
Charxi olimanzilat derina darboni shumo,
Har kiro chashmi basirat hast hayroni shumo,
Ey hama oyoti qudrat zohir az shoni shumo,
Korhoi mushkili ofoq osoni shumo.[9]

Besh misraning mazmuniy markazi - “shumo” murojaati. Uning takrorlanishi zamirida bir shaxsning shunchaki takroriy madh etilishi emas, balki har bir qiyosning bitta nuqtaga yo‘naltirilishi yotadi. Birinchi misrada sultonlar, ikkinchisida falak, uchinchisida basirat ahli tilga olinadi. Shunday qilib, avval siyosiy martaba, keyin kosmik makon, nihoyat, ma’naviy idrok safarbar etiladi. To‘rtinchi va beshinchi misralar ana shu uch bosqichni Bedilning “qudrat” va “mushkil” tushunchalari bilan yakunlaydi. Ogahiy o‘zining uch satri orqali tayanch baytga tasviriy kirish yo‘lini quradi: hukmdorning

[8]Xalliyeva G. Ogahiy musammatlari: monografiya. – Toshkent: Mumtoz so‘z, 2019. – B. 29.
[9]Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami: bitiruv malakaviy ishi. – Buxoro: Buxoro davlat universiteti, 2018. – B. 55.

qudrati haqidagi hukm tasodifan kelmaydi, unga uchta dalillovchi poetik obraz orqali yaqinlashiladi.

Ushbu bandni sharhlashda madhning tarixiy egasini manbasiz tayinlashdan tiyilish zarur. Ayrim izlanishlarda muxammasni harbiy safar arafasidagi duoga yo‘yish uchraydi; biroq asarning o‘zida sana yoki muayyan jang nomi keltirilmagani bois buni qat’iy voqelik emas, ehtimoliy talqin sifatida qabul qilamiz. Biz uchun birinchi navbatda matnning o‘zi - “salotin”, “charx”, “basirat”, “oyot”, “qudrat” singari so‘zlarning o‘zaro bog‘lanishidir. Ular kuchga ma’naviy o‘lchov beruvchi poetik tartibni yuzaga chiqaradi.

“Ey salotin omada...” misrasidagi “salotin” ko‘pligi tahlilda muhimdir. Agar shoir yagona podshohni tilga olganida, tashbeh cheklangan bo‘lardi; ko‘plik shakli esa siyosiy ierarxiyaning butun qatlamini qamrab oladi. “Kamtar g‘ulomoni shumo” qurilmasi tashqi hukmdorlik bilan ichki itoat orasidagi masofani kengaytiradi. Bu yerdagi mubolag‘a faqat maqtov hajmini oshirish uchun emas, balki madh qilinayotgan shaxsning boshqa qudrat egalariga nisbatan qanchalik yuqori qo‘yilganini badiiy ravishda ko‘rsatish uchun xizmat qiladi. Shu sababli misrada mubolag‘a vositasi mazmunning o‘ziga aylangan: mutlaq balandlik boshqa balandliklarning pastligi orqali gavdalanadi.

Ikkinchi misra “charxi olimanzilat” iborasi bilan makonni o‘zgartiradi. Falak odatda inson yuqoriga boqib tasavvur qiladigan olamdir. Bu yerda esa u “darbon”, ya’ni eshik qo‘riqchisi maqomiga tushiriladi. Natijada osmonning odatiy vertikal ustunligi teskarisiga aylanadi. “Derina” sifatining kiritilishi mazkur munosabatni bir kunlik emas, qadimdan davom etayotgan holat sifatida sezdiradi. Aynan shu ikki leksik bo‘lak - “derina” va “darbon” - tashxisning ta’sirchanligini kuchaytiradi: mavhum charx inson kasbini bajaruvchi xodimdek tasvirlanadi. Poetik tasavvurda vaqt ham, makon ham bitta murojaat atrofida birlashadi.

Uchinchi misradagi “chashmi basirat” murakkabroq ma’no beradi. “Chashm” sezgi a’zosi, “basirat” esa idrok va ichki fahmni

anglatadi. Biri jismoniy, ikkinchisi ruhiy ko‘rishga aloqador bo‘lgan so‘zlarning birikishi obrazning ikki sathini ochadi. Falakni ko‘rish uchun oddiy nigoh yetarli bo‘lsa, madh etilgan shaxsning mohiyatini anglash uchun “basirat” talab qilinadi. “Hayroni shumo” undagi idrokning nihoyasini ko‘rsatadi: bilish jarayoni hayrat bilan tugaydi. Bu tarzdagi fikr yuritish madrasa ilmi, adab va tasavvur olamiga yaqin mumtoz poetik mantiqni eslatadi, ammo misrani faqat tasavvufiy ma’noga qamab qo‘yish ham biryoqlamalik bo‘lur edi.

Birlamchi uch misraning funksiyasini “ijtimoiy maqom - kosmik kenglik - ma’naviy nigoh” yo‘nalishi bilan tushuntirish mumkin. Bu izchillik matndan tashqaridan olib kirilgan tasnif emas: birinchi satrdagi “salotin”, ikkinchi satrdagi “charx”, uchinchi satrdagi “basirat” aynan shu ketma-ketlikni hosil qiladi. Demak, Ogahiy Bedil baytining ko‘tarinki ohangiga muvofiq yangi misralar topish bilangina cheklanmay, o‘quvchi idrokini umumiy olamdan ichki ma’noga o‘tkazadigan mazmuniy ko‘prik yaratadi.

Asos g‘azalning “Ey hama oyoti qudrat zohir az shoni shumo” va “Korhoi mushkili ofoq osoni shumo” misralari bandning yakuniy xulosasini beradi. “Oyot” so‘zi belgilar, alomatlar hamda ilohiy qudrat belgilarini xayolga keltiradi; “qudrat” esa shu ishoralarni yagona markazga yig‘adi. Beshinchi misradagi “mushkili ofoq” tamoman boshqa sintaktik yo‘l bilan xuddi shu kuchni ifodalaydi: qiyin ishlar adresat uchun osondir. Juftlikning birinchi a’zosi mavhum tushunchaga, ikkinchisi aniq amal natijasiga suyanadi. Shu tufayli mazmun “shon”dan “ish”ga, ya’ni maqom haqidagi fikrdan faoliyat haqidagi da’voga siljiydi.

Ogahiyning birinchi uch satri ushbu ko‘chishni oldindan tayyorlagan. “Salotin” bilan hokimiyat, “darbon” bilan xizmat, “basirat” bilan e’tirof sahnaga chiqadi. Bedilning “qudrat” va “oson” so‘zlari bu munosabatlarning ustiga yakuniy hukm qo‘yadi. Besh satr orasida uyushgan birlik shundan iboratki, har satr alohida chiroyli fikr aytish uchun emas, keyingi satr talab qiladigan ma’noni hosil qilish uchun yozilgan. Taxmisning ijodiy muvaffaqiyatini aynan shu me’yor

bilan baholash kerak: qo‘shilgan misralar olib tashlansa, g‘azal bayti mavjud bo‘lib qoladi; ammo besh misrali dramatik tayyorgarlik yo‘qoladi.

Buni qisqa tahliliy modelda ifodalash mumkin: O_1 - siyosiy maqomning bo‘ysunishi, O_2 - kosmik qudratning xizmatga aylanishi, O_3 - idrokning hayratga yetishi, B_1 - qudrat oyatlarining ayonlashuvi, B_2 - mushkulning osonlashuvi. Bu yerda “O” Ogahiy qo‘shgan misralarni, “B” Bedil baytini bildiradi. Model matematik qonun emas, band semantikasini izchil kuzatishga yordam beruvchi shartli sxemadir. Ayniqsa, O_3 bilan B_1 orasidagi bog‘lanish sezilarli: “basirat” bilan qaralgan narsa “oyot” bo‘lib ochiladi. Shunday qilib, she’rning o‘rtasida idrokdan ayonlikka o‘tish jarayoni sodir bo‘ladi.

Qofiya va radif masalasida ham ushbu asar bir yaxlit kompozitsiya sifatida ishlaydi. Har satr oxiridagi “shumo” o‘zgarmaydigan murojaat birligini saqlaydi. Radif oldidan keluvchi so‘zlar esa bandga yangi semantik qatlam olib kiradi: “g‘ulomoni”, “darboni”, “hayroni”, “shoni”, “osoni”. Bu ketma-ketlikni faqat tovush o‘xshashligi deb ko‘rish torlik qiladi, chunki u bo‘ysunish, xizmat, hayrat, sha’n va amal natijasini bir kompozitsiyaga bog‘laydi. Shu o‘rinda shakliy takror bilan fikriy taraqqiyotning bir-biriga zid emasligi ko‘rinadi.

Madhiy taxmisning mazmunini faqat ochilish bandi bilan belgilab bo‘lmaydi. Mavjud matn guvohligida “hasid” va “badxoh” obrazlari bilan qurilgan yana bir to‘liq band ham keltirilgan:

Hosidi badxoh agar gardankashiy boshad fanash,
On fanash oxir kunad chohi uqubat maskanash,
Basta sar to sar bo g‘iloli garoni ohanash,
G‘ayri Haq bar natobad juz shikast az gardanash,
Harki, bar tobad sar az taslimi farmoni shumo.[10]

Bu bandda ilk beshlikdagi mutlaq madh bevosita axloqiy-siyosiy ziddiyatga duch keladi. Birinchi bandda adresat atrofida “salotin” va “basirat” kabi ko‘tarinki tushunchalar aylangan bo‘lsa, bu yerda

[10]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 55–56.

qarshilik ko‘rsatuvchi subyekt - “hosidi badxoh” - sahnaga kiradi. Birinchi satrning “agar” bilan boshlanishi shartni bildiradi; ikkinchi va uchinchi satrlar shu shartning oqibatini bosqichma-bosqich ochadi. Shoir jazoni birdan e’lon qilmaydi: avval “gardankashiy” xatti-harakati aytiladi, so‘ng “chohi uqubat” va “g‘iloli garoni ohan” timsollari bilan uning oqibati jismoniylashtiriladi.

“Gardankashiy” so‘zining jismoniy asosiga e’tibor berish kerak. Bo‘yin tovlash bosh va bo‘yin harakati bilan ifodalanadi; band yakunida esa “gardan” yana qaytadi. Demak, bandning leksik mantiqi aylanma tuzilgan: isyonning belgisi bo‘lgan bo‘yin oxirida singan yoki bo‘ysungan bo‘yin tasviri bilan tugallanadi. Bu o‘zaro bog‘lanish mustaqil topilgan misralarning Bedil baytiga mexanik qo‘shilmaganini bildiradi. Obrazning ibtidosi va yakuni bir so‘z maydonida uchrashadi. Badiiy vosita sifatida mazmuniy takror ogohlantirish kuchini oshiradi, boshqa tomondan esa shart va natija orasidagi mantiqni tayyorlaydi.

Muayyan tarixiy shaxsga bu banddagi “badxoh” sifatini biriktirib bo‘lmaydi. She’r o‘zaro kurashning umumlashgan poetik tilidan foydalanadi. Shu bois tarixiy-siyosiy talqin imkoniyati mavjud bo‘lsa-da, uni “falon jang”, “falon raqib” tarzida aniqlash uchun qo‘shimcha davriy dalil zarur. Bandning ishonchli o‘qilishi esa shartli ogohlantirish sifatidadir: itoatdan yuz o‘girish oxir-oqibat jazoga olib boradi. Ogahiy bu ziddiyatni mavhum hukm tarzida emas, zanjir, chuqur va bo‘yin obrazlari orqali sezdiradi.

“Hosidi badxoh” bandining dastlabki uch misrasi bir-biriga sabab-oqibat bog‘lanishi bilan ulanadi. Birinchi misrada psixologik illat - hasad va yomon niyat; ikkinchisida jazo makoni - “chohi uqubat”; uchinchisida esa jazolanishning ko‘zga ko‘rinadigan belgisi - temir kishan beriladi. Ushbu ketma-ketlik nasriy hukmga o‘xshab qolmaydi, chunki har bir tasvir oldingi fikrni kuchaytirgan holda yangi ko‘rinishga keltiradi. Agar faqat “hasadgo‘y jazolanadi” degan hukm aytilganida she’riy taranglik sustlashardi; bu yerda esa manzaraning qalinlashuvi sabab jazolanish jarayon sifatida qabul qilinadi.

To‘rtinchi satrda “G‘ayri Haq...” birikmasi kelishi bilan jazo tasviri oldingi uch satrdan yuqoriroq axloqiy mezonga chiqariladi. Ya’ni shoir biror odamning qo‘rqinchli qudratinigina ta’riflab qo‘ymaydi, hodisani Haq mezoni orqali baholashga o‘tadi. Beshinchi misradagi “farmoni shumo” esa bandni yana madhiy murojaat markaziga olib keladi. Shu o‘rinda siyosiy buyruq bilan axloqiy huquq orasida murakkab munosabat yaratiladi. Matnning o‘zi bu ikki tushunchani yonma-yon qo‘ygan; shu bois qahramonni faqat “zolim dushmanni qo‘rqituvchi” sifatida ham, faqat “ruhiy murshid” sifatida ham qat’iy belgilash matn doirasini toraytiradi.

Taxmisning ikkinchi ko‘rinadigan modelini “illat - harakat - oqibat - mezon - hukm” tarzida tasvirlash mumkin. Mazkur besh pog‘onaning har biri mos misra vazifasiga to‘g‘ri keladi. Model bo‘yicha dastlabki satrdagi “hasid” illatning nomi, “gardankashiy” uning ko‘rinishi; keyingi satrlar “choh” va “kishan” bilan oqibatni moddiylashtiradi. To‘rtinchi satr “Haq” tushunchasini kiritib ma’naviy mezonni bildiradi, beshinchi satr mazkur mezonni “farmon”ga qaytaradi. Bunday ketma-ketlik taxmisning besh misralilik imkoniyatini shunchaki tovush bezagidan fikrni tashkil qilish vositasiga aylantiradi.

Bandning qofiyaviy tuzilishi ham mazmunning mahkamlanishiga yordam beradi: “fanash - maskanash - ohanash - gardanash” birinchi to‘rt satrni yig‘sa, yakun “shumo” asosidagi asos baytga ulanadi. Birinchi satrlardagi “-ash” ohangi voqea sodir etgan shaxsga qayta-qayta ishora qiladi. Yakuniy murojaat esa diqqatni aybdordan adresat tomon ko‘chiradi. Demak, tovushlar tartibi semantik diqqatning qayerga qaratilishini boshqaradi; buni mazmun va shaklning hamkorligi sifatida baholash mumkin.

Mavjud ilmiy manbada taxmisning maqta’ bandi ham berilgan. U asarning yakuniy kommunikativ vazifasini tushunishga imkon yaratadi:

Ogahiy az panjai ixlos karda chok jayb,
Chun sahar dasti duoho mekushoyam shomi shab,
Bar shumo fathu zafar ro‘ ovarad aknun, chi ayb,

Chun naboshad fazli Yazdon moili imdodi g‘ayb,
Bedil ast oxir duogo‘i sanoxoni shumo.[11]

Maqta’dagi muhim o‘zgarish - she’r subyektining o‘zi ko‘rinishidir. Ochilish bandida “salotin”, “charx” va “basirat” ahli yirik umumlashgan tasvirlar bilan berilgan; yakunda esa Ogahiy taxallusi orqali aniq shoir ovozi eshitiladi. “Panjai ixlos” iborasi samimiyatni qo‘l bilan bog‘laydi, “chok jayb” iztirobni ko‘ylak yoqasini yirtish harakatida ifodalaydi. Bu misrani oddiy tashqi bezak sifatida o‘qish to‘g‘ri emas: badiiy matnda ichki sadoqatning jismoniy ishorasi aynan shu yerda ko‘zga ko‘rinadigan holatga keladi. Ogahiy o‘z duosining ruhiy holatini oldindan asoslagan bo‘ladi.

Ikkinchi satrdagi “shomi shab” va “sahar” o‘rtasida vaqtning ikki chekkasi birlashadi. Duoga qo‘l ochish - davriy emas, davomli harakat sifatida ko‘rsatiladi. Tunda boshlanib tongga yetadigan ruhiy holat xalq orasida ko‘p uchraydigan “tun-kun duo” tushunchasidan ko‘ra jonliroq, chunki bunda shoir tanlagan obraz birin-ketin ochiladi. Uchinchi satrdagi “fathu zafar” tilakning predmetini, to‘rtinchi satrdagi “fazli Yazdon” esa ijobatning yuqoriroq manbaini bildiradi. Natijada g‘alaba faqat hukmdorning shaxsiy iqtidori natijasi tarzida emas, marhamat va iltijoning birligi tarzida beriladi.

Beshinchi satrda Bedil nomi kelishi ayniqsa qiziq. Taxmis bog‘lovchi shoir Ogahiy, asos g‘azal sohibi Bedil; yakunda har ikkisi bir band ichida yuzaga chiqadi. Bu ikki taxallusni faqat muallif nomlarining qo‘shni turishi deb qarash yetarli emas. “Ogahiy” ibtidoiy uch misrada duo subyekti sifatida namoyon bo‘lsa, “Bedil” oxirgi ikki satrning she’riy vakolatini belgilaydi. Shu tariqa so‘nggi band ijodiy muloqotning ko‘rinadigan daliliga aylanadi: biri tilakni boshlaydi, ikkinchisining g‘azali esa uni yakunlash imkonini beradi.

Ushbu taxmisni uch asosiy kompozitsion nuqta bo‘yicha kuzatish foydali: ochilishdagi mutlaq madh, oraliqdagi “hasid” bilan yuzaga kelgan qarama-qarshilik va maqta’dagi duo. Ularning orasidagi barcha bandlar hozirgi ko‘rib chiqilgan matn manbalarida to‘liq

[11]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 55–56.

ochilmaganligi sababli asarning uzluksiz syujetini tasdiqlab bo‘lmaydi. Shunga qaramay, mavjud bandlarning o‘zi badiiy harakatning kamida uch yo‘nalishini ko‘rsatadi. Birinchisi - adresat maqomini yuksaltirish; ikkinchisi - unga qarshi kuchni axloqiy mezon bilan baholash; uchinchisi - shu adresatga xayrli natija tilash. Bu yo‘nalishlarni tasniflashda “barcha bandlarda albatta shunday” degan hukmdan emas, aniq keltirilgan misralardan kelib chiqish lozim.

Mazmunni “madh - ogohlantirish - duo” ketma-ketligi sifatida o‘rganish, bir qarashda, maqtov she’ri uchun tabiiydek tuyulishi mumkin. Biroq Ogahiy taxmisida har uch qismning leksik vositalari boshqacha. Madhda balandlik va kenglik timsollari (“salotin”, “charx”, “ofoq”), ogohlantirishda pastlik va cheklanish timsollari (“choh”, “g‘ilol”, “gardan”), duoda esa vaqt va harakat timsollari (“shab”, “sahar”, “dast”, “fath”) faol. Shu uch obraz guruhini bir-biriga qiyoslash semantik modellarni faqat mavzuga qarab tuzish emas, so‘zlarning fazoviy va hissiy vazifasini tekshirish ekanini ko‘rsatadi.

Forsiy taxmis san’ati uchun asos baytga munosib vazn va qofiya topish zarur. Lekin mavjud transliteratsiyani qo‘lyozma nusxadagi yozuv bilan qiyoslamasdan turib aniq aruz ruknlarini qat’iy belgilash ehtiyot talab qiladi: “olimanzilat”, “gardankashiy”, “shomi shab” kabi shakllarning o‘qilishi taqte’ga ta’sir etishi mumkin. Shu sababli bu yerda ritm xususiyati satrlarning qofiyaviy-murojaat tizimi va sintaktik bo‘laklanishi doirasida tekshiriladi; taxminiy bahrni tasdiqlangan vazn o‘rniga qo‘yishdan saqlaniladi. Mas’uliyatli ilmiy tahlilning belgisi ham dalillangan xulosa bilan keyinchalik tekshiriladigan masalani farqlay bilishdir.

Natijada “Ey hama oyoti qudrat...” taxmisida Ogahiy she’rning asl baytlarini taqlid qilib qo‘ymaydi. U Bedilning markaziy “shumo” murojaati atrofida uchta yangi satrning har safar boshqa badiiy vazifasini namoyon qiladi: tasvirni tayyorlash, ziddiyatni ochish, duoni muallifiy ovozda bayon etish. Keltirilgan misollar doirasida badiiy mahoratni aynan shu funksional xilma-xillik belgilaydi. Keyingi faslda kuzatiladigan faqr va xokisorlik mavzusida esa Ogahiyning taxmis

qurish tamoyili boshqa yo‘nalishda - tashqi maqomdan ichki axloqqa ko‘chadi.

1.2. “Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo” taxmisi: faqr, xokisorlik va axloqiy komillik talqini

Bedil g‘azaliga bitilgan “Ba avji kibr...” taxmisi birinchi faslda ko‘rilgan madhiy she’rdan mazmunan keskin farqlanadi. Bu yerda hukmdor sha’ni yoki tashqi zafar emas, insonning o‘zini anglash, nafsdan uzoqlashish va kamtarlik orqali yuksalish masalasi markazga chiqadi. Sarvinoz Ubaydullayeva qaydicha, Ogahiyning mazkur forsiy muxammasi 60 misradan, ya’ni o‘n ikki beshlik banddan iborat.[12] Shaklan bu raqam ayniqsa ahamiyatlidir: dastlabki uch misradan tashkil topadigan yangi matn hajmi tayanch Bedil baytlari hajmidan ham ko‘proq bo‘ladi. Shu sababli qo‘shimcha satrlarning ichki zaruriyati tekshirilmasa, taxmis poetikasi to‘g‘risidagi tasavvur yuzaki qoladi.

Asarning boshlanishidagi to‘liq beshlik og‘ir falsafiy mazmunni ixcham badiiy shaklda jamlagan:

Xush on dargah ki, ahli faqr yobad dastgoh onjo,
Zi xud naguzarad to kas nagardad joygoh onjo,
Ba sa’yi xokisoriyho gadoho podshoh onjo,
Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo,
Sari muy gar injo xam shaviy bishkan kuloh onjo.[13]

“Xush on dargah” - baho va tilakning qo‘shma ifodasi. Shoir qandaydir darvozani tasvirlashdan avval uni “xush”, ya’ni muborak va arzigulik makon sifatida ko‘rsatadi. Ammo bu oddiy saroy darvozasi emas: mazkur “dargah”ga kirish boylik yoki martaba bilan emas, faqrga moyillik bilan bog‘langan. “Ahli faqr” birikmasi tasavvufiy-ma’rifiy adabiyotda ichki muhtojlikni, yaratganga ehtiyojni anglash, dunyoviy mulkka mutlaq suyanmaslik kabi tushunchalarni eslatadi. Matnning o‘zi “faqr” so‘zini “dastgoh” bilan yonma-yon qo‘yadi: tashqi kambag‘allik va ichki qudrat o‘rtasida keskin badiiy paradoks yaratiladi.

[12]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 32.
[13]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 52.

Boshlang‘ich bandda Ogahiy dastlabki uch misrani shu paradoksni bosqichma-bosqich ochishga sarflaydi. Birinchi misra dargohning qadri va unga loyiq kishilarni bildiradi; ikkinchisi “zi xud naguzarad” vositasida shart qo‘yadi; uchinchisi xokisor gadoning podshohga aylanishi bilan natijani beradi. Shundan keyin Bedilning “kibr” va “ajz”ga asoslangan xulosasi tabiiy ravishda keladi. Bu muvofiqlik o‘xshash so‘z topilganidan emas, fikrning sabab va oqibat tarzida birlashganidan kelib chiqadi.

Taxmisning birinchi misrasidagi “dargah” bir vaqtning o‘zida makon va ma’naviy chegara vazifasini bajaradi. Makon sifatida u kirish mumkin bo‘lgan joyni bildiradi; ma’naviy chegara sifatida esa kirish huquqi kimga berilishini belgilaydi. “Ahli faqr” aynan shu chegara bilan bog‘lanadi. Agar bu so‘zni faqat moddiy nochorlik ma’nosida olsak, misraning keyingi qismidagi “dastgoh” - imkoniyat, qudrat, mavqe - bilan aloqasi ochilmay qoladi. Shoir ruhiy o‘lchov yaratgan: kim tashqi egalik da’vosini kamaytirsa, ichki ma’noda kengroq imkoniyatga ega bo‘ladi. Mazkur farq diniy tushunchani adabiy obrazi bilan aralashtirmay tushuntirish imkonini beradi.

“Xush” undovi o‘quvchi hissiyotiga birinchi ta’sirni beradi. Undan keyingi “on dargah” uzoqlik olmoshi orqali maqsad ko‘rsatiladi; xuddi inson hali yetmagan, ammo yetishni orzu qilayotgan manzil tilga olinadi. “Onjo” radifining takrorlanishi bu orzuni band oxirigacha saqlaydi. Demak, qofiyaning ortidan keladigan so‘z faqat akustik tugallikni emas, “o‘sha joy”ga qayta-qayta ishora qilish funksiyasini bajaradi. Dastlabki bandning besh misrasi o‘quvchi nigohini doim bir joyga qaytarib turadi. Odatda radif haqida gap ketganda tovush uyg‘unligi aytiladi; bu misolda esa uning semantik navigatsiyasi ham ahamiyatlidir.

Ikkinchi misra “Zi xud naguzarad to kas nagardad joygoh onjo” ruhiy manzilning ikkinchi shartini bildiradi. “Zi xud guzashtan” o‘z manfaatini hamma narsadan ustun qo‘yishdan voz kechish ma’nosida o‘qiladi. Bu o‘qish insonni o‘z fikri va mas’uliyatidan mahrum qilish emas. Aksincha, “men”ning haddan ortiq da’vosini pasaytirish bilan

boshqalarga nisbatan munosabat o‘zgarishini anglatadi. Misrada inkor shakli takrorlangani seziladi: “naguzarad” va “nagardad”. Ikki inkor tasodifiy emas - birinchi inkor amalga oshmagan ichki o‘zgarishni, ikkinchisi amalga oshmaydigan tashqi natijani bildiradi. Grammatik parallelizm mazmuniy bog‘lanishni mustahkamlaydi.

Ushbu ikki satrni birgalikda o‘qisak, taxmisning dastlabki axloqiy modeli yuzaga keladi: “manzilga intilish - o‘zlik da’vosini cheklash - dargohga munosiblik”. Bu shartli model tarixiy tariqatdagi rasmiy maqomlar jadvali emas; u aynan she’rdagi fe’llarning mantiqiy ketma-ketligidan chiqarilgan. Uning kuchli tomoni - qahramon qanday o‘zgarishi kerakligini ko‘rsatishi. Qahramon tashqarida turgan kuzatuvchidan o‘z ustida ishlashi talab etiladigan subyektga aylanadi.

Uchinchi misradagi “Ba sa’yi xokisoriyho gadoho podshoh onjo” bayonning markaziy paradoksidir. “Gado” bilan “podshoh” ijtimoiy jihatdan qarama-qarshi maqomlar hisoblanadi; she’r esa ularni bir odamning ikki holatiga yaqinlashtiradi. Muhim jihat shundaki, o‘tish “sa’yi xokisoriyho” - xokisorlik yo‘lidagi urinish - tufayli amalga oshadi. Demak, mavqe tasodifiy sovg‘a emas, axloqiy sa’y bilan bog‘liq natija sifatida tasvirlanadi. Shoir qarama-qarshilikni shunchaki kutilmagan tashbeh uchun ishlatmaydi: insonning haqiqiy yuksakligi o‘zini baland ko‘rsatishdan emas, kibrni yengishdan boshlanishi fikrini beradi.

“Gadoho podshoh” so‘z juftligining qudrati ularning teng emasligidan kelib chiqadi. Mumtoz madaniyatda “podshoh” hukm va egalikni, “gado” esa iltijo va ehtiyojni ifodalashi mumkin. Ogahiy buning qotib qolgan ijtimoiy shakliga rozi bo‘lmaydi. “Onjo” - o‘sha ma’naviy manzilda - qadriyatlar tarozisi o‘zgaradi. Bunday o‘zgartirishni jamiyatning amaliy tuzilishi to‘g‘risidagi tarixiy xabar deb bo‘lmaydi; u badiiy haqiqatdagi qadriyatlarning joy almashinishidir. Shuning uchun faslda aynan poetik paradoks tushunchasi ishlatilmoqda, real podshoh yoki real gado haqidagi biografik dalil emas.

Bedilga tegishli “Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo” misrasi ikki yo‘lning zid ko‘rinishini yonma-yon keltiradi. “Avji kibr”ning yuqoriligi ko‘zga tashlansa, “pahluyi ajz” pastkashlikni emas, ichki ojizlikni tan olishni bildiradi. Birinchi yo‘l insonni o‘ziga mahliyo etuvchi balandlik, ikkinchisi kamtarlik bilan erishiladigan yaqinlikdir. She’rning oldingi satridagi “gadoho podshoh” ushbu murakkab g‘oyaga ko‘prik bo‘lib xizmat qiladi: haqiqiy balandlik tashqi maqomdan butunlay boshqa mezon bilan o‘lchanadi.

Aynan shu yerda taxmis va zamin g‘azalning munosabati tahlilning asosiy daliliga aylanadi. Ogahiy uch misrada insonning holatini va unga erishish yo‘lini ko‘rsatib, Bedil satrining mavhumroq paradoksini tushunarliroq axloqiy maydonga olib kiradi. Shu sababli taxmisdagi ijodkorlikni “Bedilni qayta yozish” deyish yetarli emas: shoir avval “xokisorlik sa’yi”ni aniq fe’lga aylantiradi, keyin Bedilning “kibr/ajz” qarama-qarshiligini falsafiy xulosa sifatida qabul qildiradi. Adabiy izdoshlik shu tarzda mustaqil tafakkur bilan uyg‘unlashadi.

Birinchi beshlik yakunidagi “Sari muy gar injo xam shaviy bishkan kuloh onjo” misrasi o‘quvchini tashqi va ichki holatni farqlashga undaydi. “Sar” va “kuloh” bir obraz maydoniga mansub bo‘lsa-da, biri insonning o‘zini, ikkinchisi uning tashqi belgisini bildiradi. Odam bu yerda boshini egib turishi mumkin, ammo “o‘sha joy”dagi talab oddiy tana holatidan ham kuchliroq: kibrni ramziy ravishda sindirishdir. Ogahiy band boshidan aynan shunga tayyorlagan: faqr, o‘zlikdan kechish va gado/podshoh qarama-qarshiligi yakunda bosh va kuloh tasvirida jismoniy tus oladi.

Mazkur metaforani tushuntirishda haddan tashqari mavhum gaplarga ehtiyoj yo‘q. Insonning bosh kiyimi uning tashqi maqomiga ishora qilishi mumkin; bosh egish esa hurmatni bildirib keladi. Baytda bu belgilar me’yoridan oshiriladi va farqlanadi: tashqaridagi kamtarlikning o‘zi yetmaydi, ichkaridagi kibr ham sindirilishi kerak. “Injo” va “onjo”ning bir satrda uchrashishi ushbu ikki sharoitni yanada aniq ko‘rsatadi. Birinchi ishora shoir turgan muhitga, ikkinchisi

ko‘zlangan axloqiy manzilga qaratilgan. Ana shu deiktik qarama-qarshilik she’rning o‘quvchiga murojaatini kuchaytiradi.

Besh satrning butunligini “baholash - shart - natija - qarama-qarshi yo‘l - yakuniy talab” tartibida ko‘rsatish mumkin. Birinchi satr “xush” bilan baho beradi; ikkinchi satr o‘zlikdan kechishni shart qilib qo‘yadi; uchinchi satr gado uchun podshohlikning ochilishini natija sifatida ko‘rsatadi; to‘rtinchi satr kibr va ajz orasidagi ikki yo‘lni tilga oladi; beshinchisi insondan ramziy buzishni - “kuloh”ni sindirishni - talab qiladi. Bu modelda har bir satr oldingi satrni takrorlamaydi, aksincha, savolga yangi javob beradi. Shu bois “taxmisga uch misra qo‘shish” ijodiy jihatdan uch tayyorgarlik bosqichini yaratish demakdir.

Qofiya va radif birliklari modelga akustik hamroh bo‘ladi: “dastgoh”, “joygoh”, “podshoh”, “roh”, “kuloh” o‘zaro ohangdosh; “onjo” esa manzil tushunchasini qayta jonlantiradi. Qofiyalanayotgan so‘zlarning ma’nolari ham uzviy: dastgoh - imkoniyat; joygoh - makon; podshoh - martaba; roh - yo‘l; kuloh - tashqi belgi. Shu ketma-ketlik bilan insonning qayerga borishi, qanday o‘zgarishi va nimadan voz kechishi haqida yakdil tasavvur yaratiladi. Bu o‘zaro mutanosiblik birinchi beshlikning eng muhim poetik xususiyatlaridan biridir.

Ogahiy taxmisining navbatdagi keltirilgan bandi adab va muhabbat tushunchalarini birlashtiradi:

Kase xohad, ki xudro az ahli ishq bishumorad,
Ba sa’yi nestiy avval asar az xud nagundorad,
Zi man in nuktaro ham chun guhar ba go‘sh orad,
Adabgohi muhabbat noz, sho‘xiy bar namedorad,
Chu shabnam sar ba muhri ashk mebolad nigoh onjo.[14]

Birinchi satrda kishi o‘zini “ahli ishq”dan hisoblash istagini bildiradi. Ikkinchi satr shu istakning tekshiriladigan shartini ochadi: o‘zidan iz qoldirmaslik, ya’ni “nestiy” sa’yiga kirish. Matndagi “xud” so‘zi birinchi banddagi “zi xud naguzarad” bilan ma’no jihatidan tutashadi. Shunday qilib, bandlar alohida-alohida hikmatlar yig‘indisi

[14]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 53. (“Kase xohad...” bandi.)

emas, umumiy axloqiy mavzuning turli vaziyatlardagi ifodasiga aylanadi. “Ahli ishq”ga mansublik tashqi nom olish emas, insonning o‘zi bilan qiladigan ishiga bog‘langan.

Uchinchi satrdagi “guhar” - gavhar - tashbehi ma’naviy fikrni moddiy qimmat bilan bog‘laydi. Shoir aytilgan “nukta”ni quloqqa tutiladigan marvaridga o‘xshatadi. Bu tasvirning ta’sirchan tomoni fikrning asliyatdan tashqari yanada sezilarli shakl olishi bilan izohlanadi: ko‘rinmas nasihatni odam o‘z qulog‘ida taqiladigan bezak sifatida tasavvur qiladi. Bunday usul bilan murakkab axloqiy g‘oya kundalik sezgi bilan yaqinlashadi. Shoir faqat buyruq bermaydi; qabul qilinishi lozim bo‘lgan fikrning qadrini estetik yo‘l bilan bildiradi.

To‘rtinchi satrdagi “adabgohi muhabbat” asos baytning mazmuniy tugunidir. Muhabbat bu yerda shunchaki zavq, erkin hazil yoki behisob “noz” maydoni sifatida berilmaydi. Unda hurmat talab etuvchi “goh”, ya’ni alohida maqom bor. Beshinchi satrdagi shabnam va ashk munosabati bu talabni tasvir bilan chuqurlashtiradi: shabnamning mayda tomchisi ko‘z yoshi kabi seziladi, nigoh esa nihoyatda ehtiyotkor va siniq holatda gavdalanadi. Satrlar oralig‘idagi mantiq shuki, muhabbatning qadri o‘zini ko‘rsatishda emas, uni ehtirom bilan yashashda namoyon bo‘ladi.

“Kase xohad...” bandi mantiqini batafsil kuzatsak, birinchi satr tilakni bildiradi, ikkinchisi tashqi da’vo uchun ichki mezon qo‘yadi, uchinchisi nasihatni qimmatli gavharga aylantiradi, to‘rtinchisi ushbu mezonni “adabgoh” tushunchasi bilan umumlashtiradi, beshinchisi esa shabnam va yosh tasviri orqali hissiy yakun beradi. Ushbu beshlikning kuchi shundaki, u bir vaqtning o‘zida aqlga ham, hisga ham murojaat qiladi. “Nukta” tafakkurga, “guhar” tasavvurga, “ashk” esa tuyg‘uga daxldor. Ular bir kompozitsiya ichida o‘zaro almashinadi.

Keyingi ilmiy manbada keltirilgan bandda ijtimoiy munosabatlar va vafo mavzusi oldinga chiqadi:

Chi suhbatho, ki dar olam ba chashmi orzu didiy,
Chi ishratho, ki dar dahr az zaboni xalq shunidiy,
Hama bar holi arbobi vafo vaqf ast jovidiy,

Xusho bazmi vafo gar xijlati izhori navmidiy,
Sharar dar sang dorad parafshonhoi oh onjo.[15]

Bu beshlik “ko‘rish” va “eshitish” fe’llarining yonma-yon kelishi bilan boshlanadi. Birinchi satrdagi “chashmi orzu” insonni orzular orqali ko‘ruvchi qilib ko‘rsatadi; ikkinchi satr “zaboni xalq” vositasida dunyo haqidagi ma’lumotning boshqa yo‘lini - eshitishni - qo‘shadi. Shu ikki tajriba ham hali haqiqiy vafo mezoniga yetmaydi. Uchinchi satrda “arbobi vafo” tilga olinganidan keyingina inson va jamiyatga qanday munosabat talab etilishi ayonlashadi. Demak, ushbu band xabar yig‘ishdan axloqiy tanlovga o‘tishni ifodalaydi.

“Bazmi vafo” tasviri ham qiziq: “bazm” odatda yig‘in, suhbat va shodlikni anglatadi; “xijlat” esa tortinish va uyalishga yaqin. Ularning qo‘shilishi majlisni oddiy zavq makonidan mas’uliyatli munosabatlar doirasiga ko‘chiradi. Oxirgi misradagi “sang” va “sharar” esa butun fikrga yangi ko‘rinish beradi: hatto toshdan uchqun chiqishi mumkin bo‘lgan darajada ohning ichki qudrati bo‘rttiriladi. Bunda hissiy portlash bilan tashqi vazminlik o‘rtasida tazod tug‘iladi. She’rning oldingi bandlaridagi xokisorlik g‘oyasi endi vafo, jamiyat va suhbat madaniyati bilan boyiydi.

Mavjud tadqiqotda keltirilgan yana bir band axloqiy tanlovni yanada aniq ifodalaydi:

Dar in mahfil bo ahli ishq doim oshnoiy kun,
Mudom az suhbati ahli havo mayli judoiy kun,
Namego‘yam, vale, xudro muqimi porsoiy kun,
Zi tarzi mashrabi ushshoq sayri beriyoiy kun,
Shikasti rangi kas obe nadorad zeri koh onjo.[16]

Bandning dastlabki to‘rt satri buyruq shakllariga tayangan: “oshnoiy kun”, “judoiy kun”, “porsoiy kun”, “beriyoiy kun”. Bularning har biri axloqiy yo‘nalishni alohida bildiradi. Birinchi satr kim bilan bo‘lishni, ikkinchisi kimdan uzoqlashishni, uchinchisi soxta zohidlik bilan ehtiyotkor munosabatni, to‘rtinchisi esa riyosiz hayot usulini

[15]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 53–54. (“Chi suhbatho...” bandi.)
[16]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 54. (“Dar in mahfil...” bandi.)

tanlashni ko‘rsatadi. Ogahiy va Bedilning fikrlari bitta band ichida uch turg‘un qoidaga aylanmagan; ular harakatlarni tartibga soluvchi dastur sifatida namoyon bo‘lgan.

“Ahli ishq” bilan “ahli havo” bir xil sintaktik tuzilishga ega, biroq ularning semantik bahosi turlicha. Birinchisi oshiq, sadoqatli va ma’naviy o‘zgarishga tayyor hamrohlarni anglatadi; ikkinchisi nafs istaklariga berilgan, riyo va o‘zini ko‘rsatishga moyil muhitni eslatadi. Matn ushbu ikki toifani geografik joy yoki ijtimoiy tabaqa asosida ajratmaydi; ularning farqi munosabat va xulqda. Shuning uchun bu qarama-qarshilikni konkret guruhlar haqida tarixiy ma’lumot deb talqin etish mumkin emas. U badiiy-axloqiy tiplarning qiyosidir.

To‘rtinchi misradagi “beriyoiy” so‘zi butun bo‘limni qayta ko‘rib chiqishga sabab bo‘ladi. Chunki birinchi banddagi “xokisoriy” tushunchasi tashqi ko‘rinishgagina aylansa, uning qiymati qolmaydi. Endi she’r bu ehtimolni “riyo” orqali ochiq inkor etadi: kamtarlik ko‘rinishini yaratish emas, riyodan xoli bo‘lish talab etiladi. Demak, ikki band o‘rtasida nazariy uzviylik bor: xokisorlik - o‘zlik da’vosini cheklash - adab - vafo - riyosizlik. Bu ketma-ketlik she’rda uchraydigan ishonchli tushunchalardan tuzilgan tahliliy modeldir; uni butun 12 bandning mutlaq syujeti deb emas, hujjatlashtirilgan bandlararo g‘oyaviy munosabat deb taqdim etish ilmiy jihatdan aniqroqdir.

Shu bilan mazkur taxmisning o‘ziga xos yo‘nalishi ravshanlashadi. Birinchi fasldagi asarda tashqi dunyoning salobati insonni hayratga solsa, “Ba avji kibr...”da insonning o‘z holatini o‘zgartirishi markaziy vazifa bo‘ladi. Muhim natija aynan matnning badiiy qurilishidan olinadi: Ogahiy yangi uch misra bilan Bedil g‘oyasini izohlab qo‘ymaydi, balki undagi abstrakt qarashlar uchun hissiy obraz, ijtimoiy munosabat va aniq amal maydoni yaratadi. Buning eng ravshan dalillari “gadoho podshoh”, “guhar ba go‘sh” va “ahli ishq/ahli havo” qarama-qarshiliklaridir.

1.3. “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” muxammasi: o‘z g‘azaliga taxmis va ishqiy tasvir poetikasi

Ogahiy forsiy muxammaslari qatorida o‘z g‘azaliga yozilgan taxmis alohida mavqega ega. Bedilga bog‘langan ikki asarda ijodkor boshqa muallif baytiga o‘z badiiy izohini qo‘shadi; mazkur namunada esa g‘azalning ham, uni kengaytiruvchi yangi misralarning ham muallifi Ogahiydir. Sarvinoz Ubaydullayeva “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” matla’li g‘azalga yaratilgan muxammasni 45 misrali, ya’ni to‘qqiz bandli asar sifatida qayd etadi.[17] Bu miqdoriy belgi badiiy izoh uchun muhim: g‘azalning ikki misrali ichki birligi besh misrali yangi kompozitsiya vositasida kengaygan. O‘z she’riga qaytib, uni yangi qurilishda ko‘rish ijodkorning o‘z asari bilan qayta muloqotga kirishganini anglatadi.

Muxammasning ochilish bandi shoirning ishqiy obrazlarni bosqichma-bosqich bog‘lash usulini ochadi:

Tan az zaxmi zulfash saru po chinu shikan shud,
Sar az g‘ami chashmash vatani dardu mihan shud,
Aql abro‘yi vay didavu rasvoyi zaman shud,
Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud,
Jon niz aqiqi labi u didu yaman shud.[18]

Besh satrning har biri tananing yoki ruhiy hayotning boshqa bir qatlamini tilga oladi: tan, sar, aql, dil, jon. Boshqa tomonda yorning zulf, chashm, abro‘, rux va lab kabi husn unsurlari turadi. Bu ikki qator tasodifan yonma-yon sanalmaydi. Bir tomonda oshiqning borlig‘i, ikkinchi tomonda esa uni o‘zgartirayotgan ma’shuqa tasviri mavjud. Har bir misrada yangi juftlik hosil bo‘ladi: zulf - tan, ko‘z - bosh, qosh - aql, yuz - dil, lab - jon. Ana shu ketma-ketlik muxammasning ochilishidagi asosiy badiiy modelni yaratadi.

She’rda yorning biror belgisini tavsiflash bilan kifoyalanilmaydi; har bir belgi oshiqda aniq oqibat tug‘diradi. Zulf tanani “chin-u shikan” holiga keltiradi, ko‘z g‘ami boshni dard makoniga aylantiradi, qosh

[17]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 32. (O‘z g‘azaliga taxmisning 45 misrasi haqida.)
[18]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 56. (Ogahiy taxmisining ochilish bandi.)

aqlni rasvo qiladi, yuz xayoli ko‘ngilni gulistonga aylantiradi, lab esa jonni saodat va qimmat timsoliga olib boradi. Bu natijalarni ko‘rmasdan turib, beshlikni oddiy husn tavsifi deb atash to‘g‘ri bo‘lmaydi. Ogahiy o‘z g‘azalining ikki misrasiga uch bosqichli ruhiy tayyorgarlik qo‘shgan: avval jismoniy iztirob, so‘ng idrokiy izdan chiqish, nihoyat, dil va jonning yangi holati keladi.

“Tan az zaxmi zulfash saru po chinu shikan shud” misrasining markazida kutilmagan metaforik ko‘chish bor. Odatda “chin-u shikan” sochning jingalakligi, bukilgan va egri-bugri to‘lqinlarini tasvirlashda qo‘llanadi. Ogahiy bu belgi bilan yor sochinigina emas, oshiq tanasining holatini ham bildiradi. “Zaxmi zulf” tanani boshdan oyoq burishib ketgandek tasavvur qilishga majbur etadi. Bu - tashqi obrazning ichki iztirobga ko‘chishi. She’r aynan shu usul bilan ma’shuqaning husnini oshiqning kechinmasidan ajralmas holga keltiradi.

“Saru po” iborasi tananing butunligini bildiradi. Shu bilan birga u misra mazmunini qisman mubolag‘aga aylantiradi: yorning birgina zulfi ta’siri odamni boshdan oyoq o‘zgartirgandek ifodalanadi. Qiziq tomoni shundaki, shoir zulfni bevosita “go‘zal”, “qora” yoki “uzun” demaydi. Buning o‘rniga uning ta’siri ko‘rsatiladi. Tashqi sifat o‘rnini oqibat egallaydi; shu usul bilan kitobxon tasvirni tayyor holda qabul qilmay, oshiq boshiga nima kelganini tasavvur qilishga undaladi. Badiiy matndagi kuch manbai sifatning ko‘pligida emas, sabab bilan natija orasidagi kutilmagan aloqada yotadi.

Zulf obrazi Fors va turkiy mumtoz she’riyatida qadimiy bo‘lsa-da, muayyan misradagi badiiy vazifani faqat “an’anaviy timsol” deyish bilan cheklash yetarli emas. Bu misrada sochning egri chiziqlari tananing ham “chin-u shikan”ga aylanishi uchun semantik asos beradi. Go‘yo bir shakl ikkinchi shaklga o‘tkaziladi. Tasviriy mexanizmni “yor zulfidagi shakl - oshiq tanasidagi iz” deb belgilash mumkin. Modelning shu ikki tomonida biri sabab, biri natija rolini bajaradi. Natijada yor timsoli jismonan ko‘rinmasa ham, uning badiiy qudrati oshiq tanasida namoyon bo‘ladi.

Muhim uslubiy nuqta: misradagi “zaxm”ni real jarohatning tarixiy qaydi sifatida o‘qish uchun asos yo‘q. U ishqiy lirikaning ko‘chma ifodasi bo‘lib, oshiqning butun vujudi sezgir holatga kelganini bildiradi. Badiiy talqinda “dard”ning birinchi ko‘rinishi jismoniy sohada boshlanadi. Ammo undan keyingi satrlar jismiy holatni kengaytirib ruh, idrok va ma’naviy tajribaga olib o‘tadi. Demak, ilk misra o‘zidan keyingi to‘rt satr bilan solishtirilganda kuchliroq ochiladi; yakka olinganida esa uning asosiy kompozitsion vazifasi to‘liq ko‘rinmaydi.

Ikkinchi misra “Sar az g‘ami chashmash vatani dardu mihan shud” birinchi satrdagi iztirobni davom ettiradi, lekin uni oddiy takrorlamaydi. Bu yerda yorning “chashm”i, ya’ni ko‘zi ta’sir etuvchi obraz; oshiqning “sar”i esa ta’sirni qabul qiluvchi makon bo‘lib qoladi. “Vatan” so‘zi odatda insonning yashash joyi, tug‘ilib-o‘sgan yurti ma’nosini beradi. Shoir esa boshni “dardu mihan”ning vataniga aylantiradi. Bu tasvir ichki holatni joy bilan ifodalashdir: dard mehmon bo‘lib kelmaydi, balki o‘z doimiy makonini topgandek ko‘rsatiladi. Metaforaning kuchi o‘tkinchi tuyg‘uning barqaror muhitga aylanishidadir.

Birinchi misradagi “tan” umumiy jismni, ikkinchi misradagi “sar” esa shu jismning alohida a’zosini anglatadi. Ko‘rinishidan harakat butundan qismga o‘tayotgandek tuyuladi, ammo aslida u jismoniy holatdan fikr va kechinma markaziga yaqinlashadi. Bosh tasvirining tanlanishi bejiz emas: keyingi satrda “aql” tilga olinishi bilan misralar orasida mantiqiy ko‘prik paydo bo‘ladi. Bosh dard makoni bo‘lganidan keyin, aqlning rasvo bo‘lishi haqidagi gap o‘quvchiga birdan kutilmagan ko‘rinmaydi. Ogahiy uch qo‘shimcha misrani yor husni belgilarining ro‘yxati uchun emas, ichki keskinlikning kuchayishi uchun ishlatgan.

“G‘am”, “dard”, “mihan” so‘zlari bir sathga mansubdek tuyulsa-da, ularning har biri boshqa vazifani bajaradi. “G‘am” sababga yaqin; “dard” uning seziladigan holati; “mihan” esa bu holatning og‘irligi va davomiyligini bildiradi. Mazkur uchlikning bitta satrda uchrashi

kechinmani birgina so‘z bilan nomlamaydi, balki uning manbai, sifati va davomiyligini yaqinlashtiradi. Lirik qahramonning dunyosi shu tariqa ma’shuqa ko‘zining bir ishorasi sabab o‘zgaradi. Bu ma’no to‘g‘ridan-to‘g‘ri nasriy bayondan emas, so‘zlar bir-birini tanlashidan kelib chiqadi.

Ikkinchi satrni birinchi satr bilan qiyoslashda “zulf - tan” va “chashm - sar” juftliklarini ko‘ramiz. Birinchisi ko‘proq shaklning ko‘chishi bilan, ikkinchisi esa makonning qayta nomlanishi bilan yaratilgan. Demak, ikki misra bir mavzuni yoritgani holda ikki xil badiiy amal bajaradi. Taxmisning poetik mahorati ham shu yerda: muallif bir xil hissiy holatni turli tasvir usullarida qayta tashkil etib, asos baytga yaqinlashishda rang-baranglik hosil qiladi.

Uchinchi misra “Aql abro‘yi vay didavu rasvoyi zaman shud” avvalgi ikki satrga qaraganda yanada keskinroq ruhiy burilish yasaydi. Bu gal ma’shuqaning qoshlari (“abro‘”) aqlga ta’sir etadi. “Aql” ko‘pincha tartib, nazorat, anglash va me’yor bilan bog‘lanadi; “rasvoyi zaman” esa omma oldida sharmandalikni eslatadi. Shoir shu ikki qutbni birlashtirish orqali ishqning odatiy aqliy chegaralarga bo‘ysunmaydigan qudratini tasvirlaydi. Aqlning rasvo bo‘lishi bu yerda oqilona fikrni butunlay inkor etish emas, oshiqiy kechinma oldida uning imkoniyatlari cheklanishini ko‘rsatadigan mubolag‘ali poetik hukmdir.

“Abro‘” so‘zi bilan “rasvo” orasida ko‘rinish bilan jamoaviy baho munosabati bor. Qoshni ko‘rish tashqi nigoh hodisasi; “zamon rasvosi”ga aylanish esa shu hodisaning keng ijtimoiy oqibatini tasavvur qilishdir. Bir ko‘rish bilan butun zamon oldida obro‘ni yo‘qotish tasviri ta’sir ko‘lami nihoyatda kattalashganini bildiradi. Boshqacha aytganda, shoir mayda detalni dunyo miqyosidagi holatga olib chiqadi. Bu estetik o‘sish birinchi bandning ichki dramaturgiyasini kuchaytiradi: zulf tanaga, ko‘z boshga, qosh esa aql va obro‘ga ta’sir etadi.

Yana bir muhim jihat - aql timsoli grammatik jihatdan qahramonning o‘zi kabi harakatlanishi. “Aql ... didavu ... shud” qurilmasida mavhum tushuncha ko‘radigan va holat almashtiradigan subyektga aylangan. Bu tashxisga yaqin poetik usuldir. Qoshni faqat

odam ko‘rishi mumkin bo‘lsa-da, asarda aql ham uni ko‘radi, so‘ng rasvo bo‘ladi. Tashxis orqali ichki psixologik jarayon sahnalashtiriladi. Shu sababli “aql”ning tilga olinishi tasvirni falsafiy risola tomon emas, jonlangan lirik holat tomon olib ketadi; tanlangan fe’l va predikatlar bunga xizmat qiladi.

Uch qo‘shilgan misraning aynan uch xil o‘zgarishni berishi o‘z g‘azaliga taxmis yozishning mustaqil ijodiy natijasidir. Ogahiy eski ikki misradagi “dil” va “jon”ga o‘tishdan avval “tan”, “sar”, “aql”ni paydo qiladi. Bu navbat oxirgi ikki satrni yangi manzarada o‘qishga undaydi. Endi dilning chamanga aylanishi oldindan berilgan iztiroblarga qarshi yengillik vazifasini oladi, jonning “yaman” bo‘lishi esa zanjirning oxirgi nuqtasiga aylanadi. Demak, uchlik tasvirning miqdorini emas, dramatik yo‘nalishini o‘zgartirgan.

To‘rtinchi va beshinchi satrlar g‘azalning o‘zak baytini tashkil etgani uchun ularni dastlabki uch misra bilan birga talqin qilish kerak. “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud”da dil - ko‘ngil - ma’shuqa yuzini xayolga keltirib, chamanga aylanadi. “Chaman” obrazi oddiy yaxshi kayfiyat emas: u o‘sish, ochilish, rang va hayot bilan bog‘liq tasavvurlar majmuasidir. Ilk uch satrdagi “zaxm”, “dard” va “rasvo” ta’siridan keyin bunday yorqin obrazning kelishi tazodiy yengillik hosil qiladi. Ko‘ngil xayol tufayli tashqi bog‘ga ehtiyoj sezmaydigan ichki gulistonga aylanadi.

Beshinchi satr - “Jon niz aqiqi labi u didu yaman shud” - yuqoridagi o‘zgarishni boshqa ifoda bilan davom ettiradi. “Aqiq” qimmatbaho toshni va uning qizg‘ish rangini eslatib, labning badiiy qiyofasini yaratadi. “Yaman” bilan “yaman”ning o‘qilishidagi ma’no imkoniyati alohida diqqatga sazovor. Tadqiqotchi Ubaydullayeva ushbu so‘zning bir tarafdan baxt-saodat ma’nosiga, boshqa tarafdan Yaman toponimiga yaqinligini ko‘rsatib, iyhom san’ati hosil bo‘lishini izohlaydi.[19] Shu sababli tosh - lab - Yaman munosabatini faqat rang tashbehi deb cheklab bo‘lmaydi; bunda geografik va hissiy ma’no bir paytda uyg‘onishi mumkin.

[19]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 66–67. (“Yaman” so‘ziga oid iyhom talqini.)

Mazkur satrdagi “jon” so‘zi “dil”dan farqli ravishda hayotiy asos va botiniy tiriklikni bildiradi. Ko‘ngilning chamanga aylanishi ruhiy rang-baranglik yaratgan bo‘lsa, jonning yangi holati baxt va qadriyat tasavvurini qo‘shadi. Bu o‘tish zulf/tan va chashm/sar singari keskin og‘riq yo‘nalishidan farq qiladi. Besh satr orqali inson borlig‘i iztirobni ham, yor xayolidan topilgan ruhiy quvonchni ham bir vaqtning o‘zida kechiradi. Lirik qahramon ana shu qarama-qarshi hissiyotlar jamlangan makonga aylanadi.

Shu yerda badiiy modelni yakunlash mumkin: “zulf - tan - shakliy azob”, “chashm - sar - dard makoni”, “abro‘ - aql - idrokning larzasi”, “rux - dil - chaman”, “lab - jon - yaman”. Birinchi uch qator iztirobni kuchaytiradi, oxirgi ikki qator uni yangi estetik qiymatga o‘tkazadi. Bu model na g‘azalning barcha baytlariga, na taxmisning ko‘rilmagan o‘rta bandlariga avtomatik tatbiq etilmaydi; u faqat keltirilgan birinchi bandga asoslangan. Shu chegarani saqlash talqinning ishonchliligini oshiradi.

Muxammasning hujjatlashtirilgan yakuniy bandida ochilishdagi iztirob boshqa ohangga o‘tadi. U yerda ma’shuqa inoyati va oshiqning so‘zga kelishi tasvirlangan:

Sad shukr, ki dildor ba hangomi inoyat,
Doda ba dilam bodai gulfomi inoyat,
Dilro chi ajab yobad agar komi inoyat,
Chun xurd Ogahiy zi dasti karamash jomi inoyat,
Mastona hazin Ogahiy sargarmi suxan shud.[20]

Maqta’ning birinchi satridagi “sad shukr” kechinmaning bahosini oldindan belgilaydi: oshiq endi faqat jarohatlangan yoki sarosimaga tushgan inson emas, inoyatni his qiluvchi shaxs sifatida gapiradi. “Dildor” so‘zi ham oldingi “zulf”, “chashm”, “abro‘”, “rux”, “lab” kabi alohida husn belgilaridan farqlanadi. Endi ma’shuqa bir butun munosabat subyekti sifatida paydo bo‘ladi. U inoyat ko‘rsatadi, karam qiladi, oshiqni quvonchli holatga olib kiradi. Shu ma’noda yakuniy

[20]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 56. (Ogahiy taxmisining yakuniy bandi.)

band ishqiy she’rning faqat tasvir vositalarini emas, nutqiy vaziyatini ham o‘zgartiradi.

“Bodai gulfom” bilan “jomi inoyat” obrazlari bir badiiy maydonga mansub. Sharob timsoli ikki misrada ko‘rinadi, lekin birinchisida u oshiq diliga beriladigan inoyat, to‘rtinchisida esa Ogahiy qo‘liga yetgan karam jomi sifatida ifodalanadi. Birinchi ko‘rinish ko‘proq ichki his, ikkinchisi aniq harakatni tasavvur qildiradi. Uchinchi misradagi “komi inoyat” esa oradagi istak va natija bog‘lanishini mustahkamlaydi. Tovush takrorlari “inoyat”ni markazga chiqaradi; bir xil so‘zning qaytishi faqat qofiyaviy zarurat emas, bu yakunning ruhiy kalitidir.

To‘rtinchi satrda Ogahiy taxallusi paydo bo‘lishi bilan subyekt aniq nomlanadi. “Chun xurd Ogahiy...” tarkibi yor tomonidan berilgan karamni qabul qilayotgan shoirni ko‘rsatadi. Beshinchi misrada yana “Ogahiy” takrorlanishi muallifning ikki holatini bir bandga jamlaydi: birinchi holat - inoyat jomini qabul qiluvchi, ikkinchisi - shu tajriba sabab “sargarmi suxan”ga aylangan ijodkor. Demak, shoir taxallusi bu yerda she’rni rasmiy imzo bilan tugatishdan ko‘ra kuchliroq vazifa bajaradi. Ishqiy kechinma badiiy nutqning paydo bo‘lishiga olib keladi; shoirning so‘zga kirishi kompozitsion natijaga aylanadi.

Ochuvchi va yakunlovchi beshliklar o‘rtasidagi eng aniq farq ularning harakat fe’llarida ko‘rinadi. Ilk bandda “shud” takrorlanadi: tan bir holga tushdi, bosh dard makoni bo‘ldi, aql rasvo bo‘ldi, dil chaman bo‘ldi, jon esa boshqa holatga kirdi. Bu fe’l natijani, ya’ni boshdan kechirilgan o‘zgarishni bildiradi. Oxirgi bandda esa berish, ichish va so‘zga qizish kabi faol munosabatlar yetakchi. Lirik qahramonning tajribasi ta’sir qabul qilishdan munosabatga javob berish sari o‘tadi. Matnning faqat shu ikki bandi ham o‘z g‘azaliga taxmisda obraz va fe’lning qanday muvofiqlashishini ko‘rsatadi.

Bu ikki chekka bandni o‘zaro bog‘laydigan tayanch unsur - “dil”. Birinchi bandda dil ma’shuqa yuzini xayol qilib, “chaman”ga aylangan; oxirgi bandda unga “bodai gulfomi inoyat” beriladi. Ikkala holda ham dil ichki makon vazifasini bajaradi. Faqat dastlab u xayol orqali

o‘zgarsa, yakunda ma’shuqaning inoyati bilan yangilanadi. O‘zgarish manbalarining farqi she’rning kompozitsion ufqini ko‘rsatadi: xayol bilan mavjud bo‘lgan bog‘ endi munosabatning qabul qilingan ne’mati bilan boyiydi. Bunda barcha oraliq bandlarni bilmasdan turib uzluksiz syujet yasash kerak emas; kuzatilgan tafovut ikki aniq dalilning qiyosidir.

Ogahiy o‘z matniga yangi uchlik qo‘shayotganda avvalgi g‘azal baytlarini o‘zgarishsiz qoldirgan-qoldirmaganini qo‘lyozmalararo qiyos asosida tekshirish zarur. Mavjud transliteratsiyalarda “ruxi u”, “ruxi tu” va “ruxi o‘” kabi ko‘rinishlar uchraydi. Bunday holat ilmiy ishda “xato” deb biryoqlama hukm chiqarish uchun emas, transliteratsiya me’yorini bir xillikka keltirish va tayanch nusxani belgilash uchun signal bo‘lishi kerak. Shuning uchun mazkur faslda iqtiboslar keltirilgan tadqiqotdagi shaklda berildi; ularni fors yozuvidagi asl nusxa bilan qiyoslash keyingi matnshunoslik bosqichidir.

Ushbu taxmisni anglash uchun eng samarali nazariy model “tashqi husn belgisi - oshiqning ichki a’zosi yoki quvvati - ruhiy o‘zgarish - she’riy nutq” zanjiridir. Birinchi bandda zanjirning dastlabki uch bo‘g‘ini ko‘rinadi; maqta’da esa ruhiy o‘zgarishning so‘z ijodiga aylanishi tasvirlanadi. Bu xulosaning ahamiyati shundaki, u Ogahiyning ishqiy muxammasini shunchaki chiroyli tashbehlar yig‘indisi sifatida emas, ma’no ishlab chiqaruvchi izchil kompozitsiya sifatida o‘qish imkonini beradi. Shu bilan birga, 9 bandli asarning to‘liq matni mavjud bo‘lmaguncha o‘rta bandlarga oid qat’iy syujet va bahr xulosalarini keltirishdan tiyilish ilmiy mas’uliyat belgisi bo‘lib qoladi.

I bob bo‘yicha xulosa

Mazkur bobda Muhammad Rizo Ogahiyning uch forsiy muxammasi alohida poetik butunlik sifatida tahlil qilindi. Ikki taxmis Mirzo Bedil g‘azallariga bog‘langan, uchinchi taxmis esa shoirning o‘z forsiy g‘azaliga tayangan. Ularni bitta umumiy janriy mezon - besh misrali bandda dastlabki uch satrning tayanch baytga munosabati - birlashtiradi. Ayni paytda mazmuniy yo‘nalishlari boshqa-boshqa: “Ey hama oyoti qudrat...”da madh, qudrat, ogohlantirish va duo; “Ba avji

kibr...”da faqr, xokisorlik, adab va riyosizlik; “Dil boz xayoli ruxi...”da esa majoziy ishq, inson borlig‘ining o‘zgarishi va she’riy nutqning shakllanishi ko‘zga tashlanadi.

Birinchi muxammas tahlilida “salotin - charx - basirat - qudrat - mushkil” tushunchalarining ketma-ketligi alohida ahamiyat kasb etdi. Ogahiy qo‘shgan uch misra dastlab siyosiy maqom, so‘ng kosmik tasvir, nihoyat ichki idrok doirasini yaratib, Bedilning qudrat haqidagi ikki misrasini semantik jihatdan tayyorlagan. Bu yerda taxmisning poetik yangiligi tayanch baytga “yana maqtov” qo‘shish emas, balki unga olib boruvchi tasvir bosqichlarini ishlab chiqish bilan belgilanadi. “Hosidi badxoh” bandida esa “illat - oqibat - mezon - hukm” ketma-ketligi mavjud bo‘lib, unda bo‘yin, kishan, chuqur va farmon obrazlari mantiqan birlashgan. Maqta’da Ogahiy va Bedil taxalluslarining yonma-yon namoyon bo‘lishi mazkur ijodiy munosabatning ko‘rinadigan belgisidir.

Ikkinchi muxammasda asosiy badiiy tayanch “gadoho podshoh” paradoksi bo‘ldi. Ogahiy tashqi kambag‘allikni avtomatik ravishda ulug‘lamaydi; u “sa’yi xokisoriy”ni ma’naviy yuksalish sharti sifatida ko‘rsatadi. Shu asosda “dargah”, “joygoh”, “roh” va “kuloh” tushunchalari yagona ma’no maydoniga kiradi. Keyingi hujjatlashtirilgan bandlarda esa “ahli ishq”, “adabgoh”, “arbobi vafo”, “beriyoiy” singari tushunchalar axloqiy tanlovni kengaytiradi. Badiiy xulosa shuki, Ogahiy Bedilning abstrakt falsafiy baytlarini hayotiy harakat, didaktik muloqot va obrazli dalillash bilan boyitgan. Bunda besh misraning har biri shart, natija, baho yoki yakun funksiyasini bajaradi.

Uchinchi muxammas bir vaqtning o‘zida o‘z-o‘ziga ijodiy murojaat va ishqiy holatni tizimlashtirish namunasidir. Ochilish bandidagi “tan - sar - aql - dil - jon” qatori ma’shuqaning “zulf - chashm - abro‘ - rux - lab” belgilari bilan juftlashgan. Mazkur juftliklar bitta mavzuni besh marta takrorlamaydi: ularda iztirobning jismiy, idrokiy va ruhiy qatlamlari navbatma-navbat ochiladi. O‘z g‘azalidagi dil va jon haqidagi ikki satrni kengaytirish uchun Ogahiy avval tan, bosh va

aqlning ishqiy larzasini tasvirlab, hissiy zamin yaratgan. Shu jihatdan qo‘shilgan uchlik asliyatga izoh bo‘libgina qolmay, uning dramaturgiyasini o‘zgartiradi.

Uchinchi muxammasning maqta’ida “sad shukr”, “inoyat”, “karam”, “jomi inoyat” va “sargarmi suxan” birligi alohida o‘ringa ega. Ochilishdagi iztirob va hayrat ma’shuqa inoyati bilan bog‘liq nutqiy faollikka ulanadi. Ayniqsa, Ogahiy taxallusining maqta’da ikki marotaba kelishi oshiqning ruhiy tajribasi bilan shoirning ijodiy holatini yaqinlashtiradi. Bir holatda u inoyat jomini qabul qiladi, ikkinchi holatda esa shu holatdan ilhomlanib so‘z aytishga kirishadi. Mazkur kuzatuv o‘z taxmisining oddiy qayta ishlash emas, obrazlarning vazifasini yangicha taqsimlash ekanini ko‘rsatadi.

Uch asarni solishtirishda uch xil tahliliy model shakllandi. Birinchi model madhiya markazining qanday kengayishini ko‘rsatadi: “ijtimoiy maqom - kosmik kenglik - ma’naviy idrok - qudrat haqidagi hukm”. Ikkinchi model axloqiy yetilish jarayoniga tayangan: “o‘zlik da’vosini cheklash - xokisorlik - adab - vafo - riyosizlik”. Uchinchi model esa obrazlararo ta’sirni ifodalaydi: “yor husni belgisi - oshiqning tana yoki ruhiy quvvati - kechinma - she’riy nutq”. Ushbu sxemalar umumiy tarixiy qonuniyat sifatida emas, har bir muxammasning aniq misralaridan kelib chiqqan matniy tahlil vositalari sifatida qimmatlidir. Ular poetik matndan tashqaridagi taxminiy ma’nolarni ko‘paytirish emas, so‘z va satrning bajaradigan vazifasini aniqlashtirishga yordam berdi.

Tadqiqot jarayonida manbaga munosabatning alohida me’yori ham belgilandi. Ogahiy forsiy muxammaslarining umumiy miqdori va ayrim misralari nashr etilgan izlanishlarda qayd etilgan bo‘lsa-da, ularning hammasi to‘liq matn ko‘rinishida bir xil ochiqlikda mavjud emas. Shuning uchun bobda hujjatlashtirilgan bandlar va ulardan chiqarilgan ilmiy talqin farqlab ko‘rsatildi. Muxammaslarning barcha bandlari, qo‘lyozma variantlari hamda vaznidagi ehtimoliy o‘qish tafovutlarini aniq tasdiqlash uchun “Ta’viz ul-oshiqin”ning toshbosma va qo‘lyozma nusxalarini qiyosiy o‘rganish zarur. Bu cheklov badiiy

xulosalarni bekor qilmaydi; ularning qaysi matniy chegarada kuchga ega ekanini belgilaydi.

Umuman, uch taxmis yuzasidan o‘tkazilgan tahlil Ogahiy mahoratini so‘zlarning bezakdorligidangina izlash yetarli emasligini ko‘rsatadi. Shoirning ijodiy qudrati dastlabki uch misrani zamin baytning semantik tarkibiga tabiiy qo‘sha olishi, so‘z birikmalarini o‘zaro sabab-oqibat munosabatiga kiritishi, qofiya va radifni mazmuniy markazga aylantirishi bilan namoyon bo‘ladi. Shu bois Ogahiyning forsiy muxammaslari adabiy izdoshlikning ham, mustaqil poetik fikrning ham sermahsul maydoni sifatida tadqiq etilishi mumkin. Keyingi boblarda ayni shu kuzatuvlar asosida muxammaslarning mavzu va timsol tizimini yanada kengroq matnlar bilan qiyoslash ilmiy jihatdan maqsadga muvofiqdir.

II BOB. OGAHIY FORSIY MUXAMMASLARINING MAVZU VA MAZMUN XUSUSIYATLARI

2.1. “Zi tobi boda to sham’i jamolat ravshan ast imshab” g‘azaliga taxmis: nur, may va kecha obrazlarining poetik talqini

Ogahiyning forsiy muxammaslarida shoirlararo ijodiy muloqot bir xil mavzu yoki vaznning takrorlanishiga teng emas. Badiiy izdoshlik avvaldan mavjud she’riy so‘zga yangi mazmuniy muhit yaratish, zamindagi obrazga muqobil nigoh bilan qarash va baytni besh misrali band doirasida qayta eshittirishni anglatadi. Ushbu faslda Amiriy g‘azalining “Zi tobi boda to sham’i jamolat ravshan ast imshab” misrasi bilan tanilgan taxmis ko‘rib chiqiladi. “Ash’ori forsiy”ning tavsifida uning hajmi 35 misra, ya’ni yetti band ekani qayd etilgan. Bu ma’lumot matnning janrini belgilash uchun yetarli: taxmisda o‘n to‘rt misralik yetti baytga yigirma bir qo‘shimcha misra bog‘langan bo‘lishi kerak. Biroq manbalarda mazkur taxmisning barcha misralari birday e’lon qilinmagan; tahlil ayni farqni hisobga oladi. [21]

Amiriy misrasining asl o‘qilishi quyidagicha qayd etilgan:

Zi tobi boda to sham’i jamolat ravshan ast imshab.

Bir satrning o‘zida uch asosiy manzara mavjud: “boda” - may, “sham’” - sham, “imshab” - shu tun. Bularga “tob” va “ravshan” so‘zlari qo‘shilib, issiqlik bilan yorug‘lik maydonini hosil qiladi. “Jamolat” murojaat qilinayotgan yorning husniga tegishli bo‘lgani uchun satr tashqi bazm manzarasini shaxsiy ishq manzarasidan ajratmaydi. Misra bazm haqida xabar berayotgan bo‘lishi ham mumkin, yor jamolining ruhiy qudratini tasvirlayotgan bo‘lishi ham mumkin; bu ikki imkoniyat bir-birini inkor qilmaydi. Badiiy kuch aynan ularning yonma-yon yashashidadir.

Misrada kecha mavhum vaqt emas. “Imshab” - hozirgi, nomi aytilayotgan kecha. U o‘quvchini so‘zlovchining ayni damdagi hissiy holatiga yaqinlashtiradi. Mumtoz ishqiy she’riyatda kecha ko‘pincha hijron, intizorlik va iztirob doirasi bilan bog‘liq; bu satrda esa kecha

[21] Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami: bitiruv malakaviy ishi. – Buxoro: Buxoro davlat universiteti, 2018. – B. 33.

bilan birga “ravshan” leksemasi keladi. Shu sababli qorong‘ilikning odatiy salbiy bahosi susayadi: vaqtning qorong‘i qismi yor jamoli tufayli yorishgan makonga aylanadi. Tazodning tayyor qolipi emas, ma’noning ichki burilishi yuzaga keladi.

“Sham’i jamolat” izofasi satrning badiiy markazidir. Sham alanga, yorug‘lik va yonishni birlashtiradi; jamol esa ko‘rish, hayrat va estetik zavqni chaqiradi. Ikkalasi bitta birikmaga aylanganda yorning yuzi yoki ko‘rki tashqi dunyoga nur tarqatuvchi manba sifatida qabul qilinadi. Shunday qilib, oddiy o‘xshatishdan ko‘ra murakkabroq obraz tug‘iladi: shamning funksiyasi - atrofni yoritish, jamolning funksiyasi - oshiqning ruhiy olamini yoritish. She’riy ifodada funksiyalar o‘zaro ko‘chadi.

“Boda” so‘zi obrazlar qatorida alohida o‘rin tutadi. May jismoniy ichimlik sifatida ham, oshiqona zavqning belgisi sifatida ham talqin qilinadi. Uning “tob” bilan kelishi ikki xil sezgini faollashtiradi: harorat va shu haroratning yuzda yoki shamda ko‘rinishi. Ammo satrda “boda” bilan “sham’” orasidagi aloqani to‘liq aniqlash uchun asl forsiy yozuv va sintaktik tinish me’yorlari zarur. “Zi ... to ...” ketma-ketligini faqat bitta tarjima qolipiga majburlash shaklni soddalashtirib yuboradi; ma’no ko‘lami esa ehtiyotkor izohni taqozo etadi.

Matnga kirishning birinchi metodik qadami lug‘aviy qatlamlarni ajratishdir. “Boda”, “sham’”, “jamol” va “shab” badiiy lug‘atning keng tarqalgan birliklari, lekin ularning yonma-yon kelishi ayni asarning o‘ziga xos manzarasini yaratadi. “Tob” va “ravshan” esa shu birliklar o‘rtasidagi o‘tishni boshqaradi: jismoniy sezgi - harorat - ko‘rish sezgisi - nur - ruhiy baho - jamol. Mazmun shu tarzda bir sezgi sohasi doirasida qolmay, bir necha sohani kesib o‘tadi. Bir misrali namunadan chiqariladigan ishonchli poetik kuzatuv mana shu aloqaga tayanadi.

Mazmuniy tahlilda “bazm” tushunchasi ham ehtiyotkor ishlatiladi. Misrada bitta may timsoli va bitta sham timsolining mavjudligi bazm yoki majlis manzarasini uyg‘otadi, ammo bazmning aniq joyi, ishtirokchilari, musiqiy holati va tarixiy sanasi aytilmagan. Shuning uchun she’rni muayyan Qo‘qon saroyidagi kechaga oid hujjat

sifatida ko‘rsatish mumkin emas. Ishqiy lirika ko‘pincha hayotiy muhitdagi predmetlar bilan ishlaydi, lekin poetik predmet tarixiy dalilga avtomatik aylanmaydi. Bu farq matnshunoslik va tarixiy-adabiy sharh chegarasini belgilaydi.

Amiriyning shoh-shoir sifatidagi mavqei haqidagi tarixiy ma’lumotni misra ichidagi “boda” obraziga to‘g‘ridan-to‘g‘ri ko‘chirish ham biryoqlama bo‘lardi. Taxmis bog‘lagan Ogahiyning Amiriyga munosabati adabiy izdoshlik va estetik tanlov ko‘rinishida aniqlangan; siyosiy maqsad mavjudligini aytish uchun alohida hujjat talab qilinadi. Zeboxon Qobilova Amiriyning Xorazm adabiy muhiti bilan aloqalarini izdoshlik doirasida tadqiq etib, aynan shu ikki forsiy g‘azalga bog‘langan taxmislar mavjudligini qayd etadi. Bu ma’lumot asarlarning tanlanishini ilmiy fakt sifatida tasdiqlaydi, lekin ularning har bir bandini muallif nomidan qayta tuzib bermaydi. [22]

Qobilovaning maqolasida ushbu yetti bandli taxmisning yakuniy beshligi ham keltirilgan. Bu misollar asarning faqat boshlang‘ich “sham’i jamolat” tasviri bilan chegaralanmaganini, yakunda may va bazmning o‘ziga xos nutqiy holati kuchayishini ko‘rsatadi. Matn nashrda quyidagicha berilgan:

Dar in bazm, Agahiy, az ishrati alvon chi mepursi,
Shumori shishayi jom az mani hayron chi mepursi,
Nishoti zo‘hdhoyi bexudi maston chi mepursi,
Amir, az nash’ayi bazmi qadhno‘shon chi mepursi,
Charog‘i ayshro az otashi may ravg‘an ast imshab. [23]

Birinchi satrdagi “dar in bazm” birikmasi bosh misradagi “imshab” orqali vaqtga bog‘langan tasvirni aniq sahnaga ko‘chiradi. Bazm makon, “ishrati alvon” uning rang-barang zavqi sifatida tilga olinadi. Biroq bu tasvirni muayyan tarixiy saroy majlisiga biriktirish uchun hujjat yo‘q. Ogahiy “chi mepursi” ritorik savoli bilan lirik muloqot yaratadi: go‘yo oshiq allaqachon ko‘rinib turgan shodlikni so‘z

[22] Qobilova Z.B. Badiiy ijodda ta’sir va izdoshlik masalalari (Amiriy she’riyati misolida): filologiya fanlari doktori (DSc) dissertatsiyasi avtoreferati. – Farg‘ona, 2021. – B. 30–31.

[23] Qobilova Z.B. The rhythm of the literary impact // Anglisticum. – 2019. – Vol. 8, No. 9. – P. 66. (Amiriy g‘azaliga Ogahiy bog‘lagan “imshab” taxmisining maqta’ bandi).

bilan qayta so‘rashga hojat yo‘qligini aytadi. Savolning mazmuni izoh olish emas, bor kechinmaning salobatini ta’kidlashdir.

Ikkinchi satrdagi “shumori shishayi jom” iborasi bazmning tashqi predmetlariga e’tiborni qaratadi. “Shisha” va “jom” orqali may ichiladigan idish, son-sanoq va hayrat munosabati paydo bo‘ladi. Odatda sanash tartib, aniqlik va me’yorni anglatadi; “mani hayron” esa hisobni amalga oshirayotgan subyektning hayratini bildiradi. Natijada manzaraning ziddiyati yuzaga keladi: vaziyatni sanab aniqlash istagi uni to‘liq qamrab olishga ojiz qoladi. Ogahiy savolning takroridan shu ruhiy keskinlikni kuchaytirish uchun foydalanadi.

Uchinchi satrda “bexudi maston” ifodasi tashqi bazm predmetlarini ruhiy kechinmaga yaqinlashtiradi. “Maston” mayxushlik holatini, “bexudi” esa o‘zini unutish yoki o‘zlik chegarasining susayishini eslatadi. Matn nashridagi “zo‘hdhoyi” o‘qilishi asl forsiy yozuv bilan tekshirilishi zarur; shu bois bu so‘zdan qat’iy tariqat nazariyasi chiqarilmaydi. Ishonchli ko‘rinadigan ma’no shuki, Ogahiy dastlab bazmni, keyin jomni, so‘ng mastona ruhiy holatni tilga olib, tasvirning tashqi predmetlardan ichki tajribaga ko‘chishini ta’minlaydi.

To‘rtinchi satrda “Amir” nomi paydo bo‘lishi bilan asos g‘azalning muallifiy ovozi qo‘shilgan uchlikka ulanadi. “Nash’a”, “bazm” va “qadahno‘shon”ga yaqin o‘qiladigan shakllar badiiy muhitni davom ettiradi; beshinchi satrda esa “charog‘i aysh”, “otashi may” va “ravg‘an” orqali yorug‘likka oid yangi tashbeh tizimi yuzaga keladi. Shamning yonishi uchun moy zarur bo‘lganidek, mazkur tasvirda may olovi aysh chirog‘ini oziqlantiruvchi sabab sifatida ifodalanadi. Bu yerda tabiiy hodisa ilmiy izohlanmayapti; may va olovning bir-biriga bog‘lanishi oshiqona bazmning kuchini mubolag‘ali badiiy vosita bilan ko‘rsatadi.

Maqta’dagi besh satrning o‘zaro aloqasini “bazm - sanog‘i og‘ir jom - mastona kechinma - asliy muallifning bazm talqini - kechaning yoritilishi” deb izohlash mumkin. Dastlabki uch misra Ogahiyga, yakuniy ikki satr esa Amiriyga tegishli bo‘lgani uchun yangi qo‘shimchalar kechaning yoritilishi haqidagi asliy hukmga tayyorgarlik

yaratadi. Mazkur misolda taxmisga qo‘shilgan uchlik shunchaki baytni takrorlamaydi; avval bazm predmetlarini ko‘rsatib, so‘ng ularni hayrat va mastona holat orqali asliy baytning “charog‘” timsoliga olib boradi.

Bu kuzatuv birinchi fasldagi tahlil chegarasini yanada aniq belgilaydi. Taxmisning boshlang‘ich zamin misrasi va maqta’ beshligi tasdiqlangan; ammo o‘rtadagi bandlarning to‘liq ketma-ketligi hozirgi manbalar doirasida aniqlanmagan. Shu sababli “barcha bandlarda may zavqi bir xil o‘sadi” degan umumlashma o‘rniga, boshlanishdagi yorug‘lik manzarasi bilan yakundagi bazm va so‘roq ohangi o‘rtasidagi konkret aloqa ko‘rsatiladi. Har bir estetik xulosa mavjud matniy dalil darajasida qoladi.

Misraning tasviriy tabiati “yorug‘lik modeli” orqali izohlanishi mumkin. Birinchi bo‘g‘in - jismoniy predmet: sham. Ikkinchi bo‘g‘in - predmetga ko‘chgan sifat: jamol. Uchinchi bo‘g‘in - natija: ravshanlik. To‘rtinchi bo‘g‘in - voqelikning hissiy vaqti: imshab. Modelni “predmet - badiiy ko‘chish - ruhiy natija - vaqtli tajriba” ko‘rinishida berish mumkin. Uning har bir bo‘g‘ini misrada bevosita ko‘rinadigan so‘zga tayangan; ya’ni o‘quvchiga ilgari surilgan fikrni matndan tekshirish imkonini beradi.

Qofiya va radifning barcha bandlarda aniq ishlashini tekshirish uchun yetti bandning to‘liq matni kerak. Qobilova maqolasida mazkur g‘azal “imshab” radifli deb belgilangan; maqta’ning so‘nggi satri ham shu so‘z bilan tugaydi. Shunga qaramay, satrning fonetik tuzilishini kuzatish mumkin: “sham’”, “jamol”, “ravshan”, “imshab” bir qator tovushlarni qayta eshittiradi. Satrda “sh” tovushining almashib kelishi nur va kecha haqidagi ma’noga bevosita xizmat qilgan deb qat’iy aytish shart emas, biroq fonetik uyg‘unlikning borligi kuzatiladi. Ilmiy ta’rif shu darajada ehtiyotli bo‘lishi lozim.

Mumtoz forsiy lirikaning ko‘p asrlik an’anasida shab va sham’ning qo‘shni kelishi ko‘p uchraydi; badiiy yangilikni aynan bir so‘zning o‘zi bilan bog‘lash shart emas. Muhim savol - ushbu satrda “boda” va “jamol” bilan qo‘shilganda qaysi ma’no yo‘nalishi paydo bo‘lgan? Bu yerda yor yuzidagi nur bilan mayning harorati bir kechalik

kechinma ichida uyg‘unlashadi. Takrorlanadigan timsollar yangi o‘zaro munosabat hosil qilganida an’ana tirik ijodga aylanadi.

Taxmisni tahlil qilishning yana bir muhim mezoni asl muallif bilan taxmisnavisning so‘zini adashtirmaslikdir. Amiriy g‘azaliga mansub misra bilan Ogahiy qo‘shgan satrlar bibliografik jihatdan bir xil maqomga ega emas. Tekshirilgan asos g‘azal misrasi Amiriyniki sifatida, qo‘shilgan uchlik Ogahiyniki sifatida ko‘rsatilishi kerak. Bu ish uchun asl taxmis matni zarur. Shu sababli mazkur fasldagi ishonchli iqtibos Amiriy misrasidir; hali tekshirilmagan uchliklarning transkripsiyasi esa taxminan berilmaydi.

Mazkur farqlashning natijasi shuki, Ogahiyning poetik mahorati haqida baho ham ehtiyotli tuziladi. Aniqlangan fakt - uning Amiriy g‘azaliga 35 misrali forsiy taxmis bog‘lagani. Janriy xulosa - bu ish yetti band davomida asl ikki misra bilan qo‘shilgan uch misrani birlashtirishni talab qiladi. Estetik savol - “sham’i jamolat” bilan bog‘langan tasviriy muhit qaysi yo‘l bilan kengaytirilgan? Bu savolni qo‘yish asosli, lekin unga to‘liq javob berish uchun beshliklarning matni talab etiladi. Ilmiy tadqiqotning imkoniyati va chegarasi shu tarzda ajratiladi.

Nazariy modelni ishchi tekshiruv matritsasi sifatida qo‘llash mumkin: zamin misradagi predmet, unga tegishli sifat, predikat va vaqt ko‘rsatkichlari qayd etiladi; keyin taxmisning har bir bandida yangi uch misra qaysi bo‘shliqni to‘ldirgani tekshiriladi. Bir band yangi qahramon yoki makon kiritgan bo‘lishi mumkin; boshqasi qarama-qarshilikni kuchaytirgan bo‘lishi mumkin. Biroq “mumkin” so‘zi bu yerda shartli ilmiy farazdir; hozirgacha e’lon qilinmagan satrlar borasida sodir bo‘lgan faktni bildirmaydi.

“Zi tobi boda...” misrasini o‘rganishda hermenevtik doira - qism va butun munosabati - metodik foyda beradi. Bizda qism, ya’ni g‘azaldan aniqlangan bir misra va taxmisning yakuniy beshligi mavjud; butun, ya’ni yetti bandli taxmisning to‘liq tarkibi esa hali tiklanmagan. Qismdan butunni taxmin qilish mumkin, lekin bu taxminni xulosa qilib yozib bo‘lmaydi. Aksincha, mavjud misra butun matn topilganda

tekshiriladigan savollarni beradi: qanday qo‘shimcha so‘zlar “boda”ni tayyorlagan, qaysi tasvirlar “sham’”ni kuchaytirgan, qanday sintaktik qurilmalar “imshab” ohangiga olib kelgan?

Ushbu savollar amaliy tahlilning o‘qish ketma-ketligini belgilaydi. Dastlab matnni mualliflik jihatdan ajratish, so‘ng forsiy so‘z shakllarini tekshirish, undan keyin tasviriy birliklarni semantik maydonlarga ajratish, nihoyat, besh misraning fikriy tugalligini baholash lozim. Mazkur tartib muallifiy niyat haqidagi taxminni misra dalilidan ustun qo‘ymaydi. Shuningdek, bahrni faqat lotin yozuviga ko‘chirilgan bitta satrdan qat’iy belgilashdan saqlaydi. Aruzga doir yakuniy hukm asli yozuvdagi to‘liq matn bilan tekshiriladi.

“Ravshan ast” birikmasi satr ohangidagi natijaviy xabarni belgilaydi. Bu yerda oshiqning so‘rovi, e’tirozi yoki iltimosi emas, yorishgan holat haqidagi bildiruv mavjud. Demak, tasvirning hozirgi kommunikativ turi tasdiqlovchi gapdir. Agar taxmisning boshlang‘ich uch misrasi so‘roq yoki murojaat asosida qurilgan bo‘lsa, besh satr ichida kommunikativ burilish sodir bo‘lishi mumkin edi; ammo bunday holatning aynan ro‘y bergani haqida tekshirilgan dalil yo‘q. Metodologik noziklik shuki, ehtimoliy poetik imkoniyat tarixiy she’rning aniq ifodasi bilan aralashtirilmaydi.

Dastlabki zamin misra bilan maqta’ni bog‘lab turadigan yana bir jihat fe’l bilan predmet munosabatidir. Birinchi satrda “ravshan ast” mavjud holatni tasdiqlaydi; yakuniy beshlikda esa “chi mepursi” takrori shu holatga munosabat bildirayotgan so‘zlovchini oldinga chiqaradi. Avval yorug‘lik haqida xabar berilgan, endi uning bazmdagi ta’siri savol ohangida namoyon bo‘lgan. Bu - ikki tekshirilgan nuqta orasida kuzatiladigan nutqiy farq. Ammo ular orasidagi beshliklar noma’lum ekan, mazkur farqni asarning uzluksiz ruhiy taraqqiyoti deb taqdim etib bo‘lmaydi. Shu tariqa tasvirni tahlil qilish bilan she’rning kompozitsion tarixini tiklash o‘rtasidagi metodik chegara saqlanadi.

Yakuniy natijada mazkur taxmisning mavzu va mazmun doirasi ikki aniq sathda ko‘rinadi. Birinchisi - tasdiqlangan janriy-faktik sath: Ogahiy Amiriyning ushbu forsiy g‘azaliga yetti bandli taxmis

bog‘lagan. Ikkinchisi - tekshirilgan poetik sath: zaminning ilk satridagi may, sham, jamol va shu tun vositasidagi yorug‘lik manzarasi maqta’dagi bazm, jom va may olovi bilan boshqa vazifada takrorlanadi. Bu ikki sath o‘zaro bog‘liq, ammo teng emas. Shu farqni saqlash keyingi fasldagi “gulbadan” va “sarv” obrazlari bilan qiyoslash uchun ishonchli ilmiy zamin yaratadi.

2.2. “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” taxmisi: gul, sarv va asirlikning ishqiy tasviri

Ogahiy Amiriy g‘azaliga bog‘lagan ikkinchi forsiy taxmis tashqi manzara orqali oshiqning ichki holatini ifodalash nuqtayi nazaridan alohida kuzatuvga loyiq. Mazkur asarning zamin misrasi “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” shaklida qayd etilgan; “Ash’ori forsiy” tavsifiga ko‘ra, uning umumiy hajmi 40 misra, ya’ni sakkiz muxammas bandidir. Birinchi Amiriy taxmisiga qaraganda bu yerda bitta beshlik ortiq. Ammo hajm farqini badiiy sifat ustunligi sifatida ko‘rsatish uchun asos yo‘q: she’rning estetik qiymati bandlar soni bilan emas, qo‘shilgan uchlikning zamin bayt bilan tutashish xususiyati orqali belgilanadi.

Ushbu taxmisning birinchi bandi ilmiy maqolada besh misra holida keltirilgan. Bu misralarning dastlabki uchtasi Ogahiy qo‘shgan satrlar, keyingi ikkitasi Amiriy g‘azalining bayti sifatida o‘qiladi. Noshir transkripsiyasida ayrim so‘zlarning yozilishiga oid noaniqliklar borligini hisobga olgan holda matnning mavjud shaklini keltiramiz:

Dar in gulshan gule nashkufta chun ruxsori zeboyat,
Nashud ham jilvagar sarve chu haxli qaddi ra’noyat,
Chi sozam sarvu gulro chun naboshand hamtoyat,
Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat,
Tuyi manzuri mushtoqon, nagirad sarvu gul joyat. [24]

Taxmisning dastlabki misrasi - “Dar in gulshan gule nashkufta chun ruxsori zeboyat” - tasvir uchun makon yaratadi. “Gulshan” oddiy o‘simliklar to‘plami emas, husnni qiyoslash mumkin bo‘lgan go‘zallik

[24]Qobilova Z.B. The rhythm of the literary impact // Anglisticum. – 2019. – Vol. 8, No. 9. – P. 65.

maydonidir. Ammo shoir bog‘ga kirar ekan, undagi mavjud gulni madh etmaydi; aksincha, ma’shuqa yuziga teng gul ochilmaganini bildiradi. Shunday qilib, she’riy nigoh dastlab nomlanadigan manzaradan undan ham yuqoriroq baholanayotgan narsaga ko‘chadi. Gulshan mavjud, gullar mavjud bo‘lishi mumkin, lekin ularning hech biri “ruxsori zeboyat”ga teng emas. Obrazning ta’siri mavjud tabiatni rad etishda emas, uning me’yorlarini ma’shuqa qarshisida yetarsiz ko‘rsatishdadir.

“Gule nashkufta” birikmasidagi inkor shakli poetik jihatdan muhim. “Gul ochilmadi” degan hukm mavsum haqida obyektiv ma’lumot emas; bog‘dagi go‘zallikning yor husni bilan bellashish imkoniyati yo‘qligini bildiruvchi mubolag‘adir. Shoir shu vosita bilan ma’shuqani manzaraning bir bo‘lagi sifatida emas, manzarani baholash mezoni sifatida joylashtiradi. Bunda gul ko‘rinadigan predmet, “ruxsor” esa qiyosning maqsadidir. Ularning vazifalari teng emas: biri etalon bilan o‘lchanadi, ikkinchisi etalonga aylanadi.

Ikkinchi satr - “Nashud ham jilvagar sarve chu haxli qaddi ra’noyat” - gul bilan boshlangan qiyosni sarvga ko‘chiradi. Matn nashrida “haxli” deb berilgan o‘qilishning asl forsiy harfiy shaklini aniqlash zarur; shu sababli ushbu so‘zga mustaqil lug‘aviy izoh yuklanmaydi. Shunga qaramay, “sarve”, “qaddi ra’no” va “jilvagar”ning mavjudligi satrning umumiy yo‘nalishini ochadi: tik, ko‘rkam qomatga ega sarv ham yor qaddiga teng kelolmaydi. Birinchi satrda yuz va gul, ikkinchisida qomat va sarv muqoyasa qilinadi. Badiiy qiyos shu tariqa gorizontal kenglikdan vertikal balandlikka o‘tadi.

Sarv mumtoz lirikaning an’anaviy qomat timsolidir. Ammo mazkur bandda uning badiiy vazifasi “ma’shuqa sarvdek” degan odatiy o‘xshatishdan farq qiladi. “Sarve ... nashud” inkori qomat va daraxt orasidagi oddiy tenglikni qabul qilmaydi. Tasvirning boshqaruvchi fikri shundan iboratki, yorning qaddi sarv bilan qiyoslanadi, lekin shu qiyos darhol yetarli emas deb topiladi. Demak, an’ananing tayyor ramzi yangi darajadagi mubolag‘a orqali qayta ishlangan. Ogahiy zamin g‘azaldagi “sarvi bolo” birikmasini baytga yetmasdan oldin semantik sahnaga chiqaradi.

Uchinchi satr - “Chi sozam sarvu gulro chun naboshand hamtoyat” - avvalgi ikki inkorni umumiy savolga aylantiradi. “Chi sozam” ohangi tashqi narsalarga ehtirom bilan qarayotgan oshiqning birdan ular bilan nima qilishini bilmay qolganini bildiradi. Agar gul yor yuziga, sarv yor qaddiga teng kelmasa, ularga murojaatning o‘zi ma’nosizdek ko‘rinadi. “Sarvu gul” birikmasi avval ikki alohida satrda tahlil qilingan predmetlarni qisqa uyushmada yig‘adi; “hamtoyat” esa butun uchlikning baholash mezonini nomlaydi. Shoir bitta savol vositasida ikki tasvirdan yakuniy natija oladi.

Endi to‘rtinchi satr - “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” - boshqa nutq darajasini ochadi. Oldingi uch satr ma’shuqa husniga teng keladigan gul va sarv yo‘qligini ko‘rsatgan bo‘lsa, zamin misra oshiqning bevosita ahvolini bildiradi. “Ba jon” iborasi bayonga samimiylik va butun vujud bilan tasdiqlash ohangini beradi. “Ey” undovi lirik muloqotni to‘g‘ridan-to‘g‘ri tashkil qiladi. “Gulbadan” ma’shuqaning gavdasiga gulga xos nafislikni olib kiradi; “sarvi boloyat” esa qaddi raso timsolini takrorlaydi. Oldingi uch misraning ikkita tabiat obyekti bu yerda bitta murojaatning ichki tarkibiga aylanadi.

Satrning eng keskin semantik nuqtasi “hastam asiri” birikmasidir. “Hastam” hozirgi holatni bildirsa, “asir” erksizlikni anglatadi. Yorning qaddi erkin, tik, ko‘kka talpinuvchi sarv timsolida berilgan; oshiq esa shu sarvning asiriga aylangan. Bunda qiyosning kutilmagan yo‘nalishi seziladi: tashqi husnning tikligi ichki erksizlikka sabab bo‘ladi. Oshiqni bog‘lagan arqon yoki zanjir tasvirlanmaydi, lekin “asir” so‘zining o‘zi go‘zallikni tutqunlik kuchiga aylantiradi. Shunday qilib gul va sarvga asoslangan tabiat poetikasi ishqiy iztirob poetikasiga ulanadi.

Beshinchi misra - “Tuyi manzuri mushtoqon, nagirad sarvu gul joyat” - bandga ijtimoiy-estetik kenglik qo‘shadi. To‘rtinchi misrada “hastam” orqali yakka oshiqning holati aytilgan; beshinchi misrada “mushtoqon” ko‘pligi paydo bo‘ladi. Endi yor nafaqat bittagina oshiqning ma’shuqasi, balki intizorlar nigohining umumiy markazidir. “Sarvu gul joyat” ifodasida tabiat timsollari yana qaytadi, biroq boshqa

vazifada: ular ma’shuqaning o‘rnini egallay olmaydigan narsalar sifatida yakuniy baho oladi.

Dastlabki uch satr bilan zamin bayt orasidagi uzviylik shu o‘rinda ravshan: “gule nashkufta” - “sarve ... nashud” - “naboshand hamtoyat” inkoriy qurilmalari “nagirad sarvu gul joyat” hukmiga tayyorlov vazifasini bajaradi. Ogahiy zamin baytning so‘nggi fikrini oldindan ko‘chirib qo‘ymaydi, uni bosqichma-bosqich asoslaydi. O‘quvchi nega sarv va gul yor o‘rnini bosa olmasligini zamin baytga yetmasidan tasavvur qilgan bo‘ladi. Bu - taxmisning asosiy ijodiy mexanizmi: asliy baytga olib boradigan yangi poetik yo‘l ochish.

Bandning kompozitsion modelini quyidagicha ifodalash mumkin: “yuz/gul qiyosi - qomat/sarv qiyosi - tengsiz husn haqida savol - oshiq asirligi - barcha mushtoqlar bahosi”. Mazkur modeldagi dastlabki uch unsur Ogahiy yaratgan tayyorgarlik, keyingi ikki unsur esa Amiriy baytining semantik xulosasidir. Ularni ajratib ko‘rsatish ikki shoirning bitta beshlikdagi ijodiy hissasini chalkashtirmaslikka yordam beradi. O‘quvchi tashbehga asoslangan dastlabki uchlikdan bevosita lirik iqror va umumiy hukmga qanday o‘tilganini aniq ko‘ra oladi.

Mazkur beshlikda takror kuchli poetik vosita bo‘lib ishlaydi. “Sarv” va “gul” birinchi uchlikda allaqachon tilga olingan, ammo yakuniy ikki misrada ularning qayta kelishi ortiqcha so‘z ko‘paytirish emas. Dastlab ular qiyosning predmetlari; yakunda esa yorning mutlaq tengsizligini ko‘rsatuvchi dalillarga aylanadi. Xususan, uchinchi va beshinchi misralardagi “sarvu gul” ifodasi bir xil so‘zlarni ikki xil sintaktik vazifada qo‘llaydi. Shu farq semantik takrorning badiiy funksiyasini ko‘rsatadi.

Qofiya va radif masalasi ham bu bandda kuzatiladi. “Zeboyat”, “ra’noyat”, “hamtoyat”, “boloyat”, “joyat” yakunlari ohangdosh bo‘lib, qiyos nuqtalarini bitta talaffuz maydoniga birlashtiradi. Ulardagi “-yat” qo‘shimchasimon tovushlar ham, “-oyat” yaqinligi ham lirik murojaat tuyg‘usini kuchaytiradi. Biroq original forsiy imlosini tekshirmasdan bularning barchasini aynan qaysi qofiya unsuri va qaysi grammatik shakl doirasida birlashganini qat’iy aytish to‘g‘ri emas. Ishonchli

kuzatuv - besh misraning yakunlari bir-birini ohang jihatidan quvvatlaydi, deb belgilashdir.

Ma’lum maqolada ushbu taxmisning maqta’ bandi ham berilgan. Dastlabki beshlikda husn oldida asirlik ijobiy, hatto faxrli iqror sifatida yangrasa, oxirgi bandda javobsiz murojaatning iztirobi yaqqol seziladi:

Zi javrat hamchu Ogahi hamenolam, namepursi,
Ba tang omad zi afg‘onam hama olam, namepursi,
Tu rahm karda az idborii iqbolam namepursi,
Shudam ovorai ishqi tu, ahvolam namepursi,
Bigo‘, bas, ey Amiri husn, juz man kist rasvoyat? [25]

Maqta’ning dastlabki misrasida “Ogahi” taxallusining tilga olinishi ijodiy subyektni aniq ko‘rsatadi. “Zi javrat” yor jabrining manbai, “hamenolam” esa oshiqning shu jabrga javobidir. Biroq misraning haqiqiy ta’sir markazi “namepursi” takroridir: yor oshiqning holidan xabar olmayapti. Shu tarzda birinchi beshlikdagi hayrat va qiyosga asoslangan ifoda endi murojaatning eshitilmay qolishi bilan almashtiriladi. Avval oshiq “asir”ligidan so‘zlagan, oxirida esa asirlikning konkret hissiy oqibatini - javobsizlikni - aytadi.

“Namepursi”ning to‘rt satrda takrorlanishi maqta’ga qat’iy ritmik urg‘u beradi. Har satrda yangi da’vo yoki iztirob manbai paydo bo‘ladi, ammo yakunda o‘sha bitta javobsizlikka kelib taqaladi. Dastlab yor jabridan shikoyat qilinadi, keyin oshiqning afg‘oni butun olamga tarqalishi mubolag‘a orqali beriladi; uchinchi satrda rahm kutish umidi tilga olinadi; to‘rtinchi satrda ishq tufayli ovoralik aytiladi. Bir xil so‘z qaytgan sari vaziyat takrorlanmaydi, aksincha, iztirob sabablari qalinlashadi.

Ikkinchi satrdagi “hama olam” mubolag‘asi “hamenolam” bilan ohang jihatdan tutashadi. Oshiqning nolasi shaxsiy hududda qolmay, “butun olam”ning tor kelishiga yetgan deb tasvirlanadi. Bu jismoniy voqea emas, ruhiy bosimning poetik kengayishidir. “Olam” bilan “nolam”ning tovush uyg‘unligi ham o‘ziga xos: dunyo va shaxsiy dard

[25]Qobilova Z.B. Ko‘rsatilgan maqola. – P. 65–66.

bir-biriga akustik yaqinlashadi. Muallif butun mavjudlikni oshiqning yo‘qotilgan xotirjamligi atrofida tasavvur qiladi.

Uchinchi satrning transkripsiyasi “idborii iqbolam” shaklida qayd etilgan. Birikmaning imlo va grammatik qurilishi nashrdagi o‘qish asosida aniq tekshirilmasa, uni turlicha “tuzatish” mumkin bo‘ladi. Shu bois satrda e’tibor ishonchli ko‘rinadigan “rahm” va “namepursi” munosabatiga qaratiladi: kutilgan shafqat bilan so‘ralmagan ahvol o‘rtasida qarama-qarshilik yaratiladi. Ilmiy sharh transkripsiyadagi muammo sabab yangi asl misra yasamaydi; matnshunoslik tekshiruvi talab etilgan joyni aniq belgilaydi.

To‘rtinchi satrdagi “Shudam ovorai ishqi tu” jumlasi ishqning oqibatini harakat holatida ko‘rsatadi. “Ovora” tashqi makon bo‘ylab sargardonlikni eslatsa, bu yerda u ichki iztirobning nomiga aylanadi. Satrning yakunidagi “ahvolam namepursi” lirik murojaatning asosiy ehtiyojini bildiradi: yor oshiqni eshitishi, undan hol so‘rashi kerak. Shu sababli maqta’da rad etish yoki muhabbatni tark etish yo‘q; aksincha, muhabbat tufayli yuzaga kelgan muloqot ehtiyoji kuchaygan.

Beshinchi satrda “Amiri” nomining kelishi ikkita vazifani bajaradi. Bir tomondan, zamin g‘azal muallifining taxallusi bandni yakunlaydi; ikkinchi tomondan, “Amiri husn” birikmasi ma’shuqa go‘zalligini saltanat timsolida baholaydi. Shu tarzda Ogahiy taxallusi birinchi satrda, Amiriy taxallusi oxirgi satrda paydo bo‘ladi. Mualliflarning she’riy ovozlari bir beshlikda yonma-yon namoyon bo‘ladi, ammo ularning vazifasi bir xil emas: Ogahiy holidan shikoyat qiluvchi ovoz bilan kiradi, Amiriy bayti esa mavjud shikoyatga yakuniy estetik savol qo‘yadi.

Maqta’ning boshlang‘ich band bilan bog‘lanishi chuqurroqdir. Birinchi beshlikda “nagirad sarvu gul joyat” deya yor o‘rnini bosadigan narsa yo‘qligi aytilgan edi; yakuniy bandda “juz man kist rasvoyat?” deya oshiq o‘zining bu ishqda betakror holatini ko‘rsatadi. Boshida tengsiz ma’shuqa, oxirida uning ishqida rasvo bo‘lgan tengsiz oshiq turadi. Ushbu simmetriya faqat ochilish va yakunlash bandlariga

tayangan holda kuzatiladi; o‘rtadagi olti bandning uzluksiz voqeasi haqida manbasiz xulosa chiqarilmaydi.

Bundan ko‘rinadiki, tasdiqlangan ikkita band orasida badiiy kayfiyatning o‘zgarishi mavjud: husnning tengsizligi haqidagi qoyil qolishdan yorning beparvoligi haqidagi shikoyatga o‘tiladi. Bu o‘tish “yor - oshiq” munosabatini biryoqlama maqtov doirasidan olib chiqadi. Birinchi qismda yor tasvirning markazi, oxirgi qismda oshiqning kechinmasi nutq markaziga aylanadi. Ogahiy qo‘shgan uch misra bu ikki holatda ham Amiriy baytiga eltuvchi, ammo mazmun jihatidan ikki xil vazifa bajaruvchi vosita sifatida ko‘rinadi.

Taxmisning ehtimoliy vaznini aniqlash uchun to‘liq forsiy matn, asl grafika va ishonchli talaffuz kerak. Hozir esa nashrning lotincha transkripsiyasi asosida besh misra ohangdoshligi va so‘zlarning sintaktik vazifalari kuzatilmoqda. “Ra’noyat” va “boloyat” singari shakllarda qisqa-cho‘ziq hijolarning noto‘g‘ri o‘qilishi aruzga doir xato hukmga olib kelishi mumkin. Shuning uchun mazkur tadqiqot xulosasi aniq: qofiyaviy va semantik bog‘lanish dalillanadi, ammo bahrni tasdiqlangan holda e’lon qilish uchun qo‘shimcha tekstologik solishtirish zarur.

Maqta’ buni boshqa modelda qayta beradi: “jabr - nola - javobsizlik - ovoralik - rasvolik haqida savol”. Bunda takrorlanuvchi “namepursi” ifodasi modelning doimiy nuqtasidir. Birinchi uchlikda Ogahiy shikoyatni kuchaytiradi; Amiriyga tegishli so‘nggi ikki satr esa oshiqning ishqiy ahvolini umumlashtiradi. Shu bois ikki band o‘rtasidagi tafovutni “go‘zallikning tengsizligi” va “iztirobning tengsizligi” deb nomlash mumkin. Har ikki ta’rif aniq keltirilgan misralar doirasida asosli, lekin butun sakkiz bandga avtomatik tatbiq etilmaydi.

Adabiy izdoshlik masalasida shu ikkita namunani ajratish ayniqsa muhim. Ogahiy forsiy tilda Amiriyga murojaat qilganda tayyor g‘azalni mexanik ko‘paytirmagan: ko‘rinib turgan dastlabki uchlikda zamin baytni ifodalovchi gul va sarv atrofida qat’iy qiyoslar tizimi tuzgan; maqta’da esa o‘z taxallusi, nola va murojaat vositasida asliy baytga

hissiy yo‘l ochgan. Bu kuzatuvga faqat tekshirilgan ikkita band asos bo‘lmoqda. Ammo aynan shu ikki band ham taxmisnavisning har bir qo‘shimcha uchligi yangi vazifa bajarganini ko‘rsatishga imkon beradi.

Ikkinchi faslning natijasi shuki, “Ba jon, ey gulbadan...” taxmisi misolida Ogahiy tasvir markazini o‘zgartirishga qodir: gulshan va sarv kabi tabiat predmetlaridan boshlangan poetik yo‘l oshiqning “asir”lik iqroriga olib keladi; yakunda esa mazkur iqror “namepursi” orqali javobsiz muloqotning iztirobiga aylanadi. Badiiy modelni shu ko‘rinishda qurish she’rga umumiy romantik sifatlar yopishtirishdan ko‘ra ishonchliroq. Chunki har bir pog‘ona qaysi misraga tayanayotgani tekshiriladi va Ogahiy uchligi bilan Amiriy bayti orasidagi faol poetik aloqa tushunarli bo‘ladi.

2.3. Amiriy asosli ikki forsiy taxmisning qiyosiy poetikasi va matniy tahlil modeli

Ogahiy Amiriy g‘azallariga bog‘lagan ikkita forsiy taxmisni qiyoslashda ularning har birini alohida asar sifatida o‘rganish tamoyili saqlanishi kerak. Birinchi taxmis “Zi tobi boda...” misrasi orqali may, sham, jamol va kecha munosabatini ko‘rsatadi; ikkinchisi “Ba jon, ey gulbadan...” satrida gulbadan, sarv va asirlik timsollariga tayanadi. Ular bir xil muallifning bir xil janrdagi ikkita asari bo‘lgani bilan badiiy tafakkur nuqtayi nazaridan aynan bir sxemaning takrori emas. Qiyosiy yondashuvning vazifasi o‘xshash atamalarni ko‘paytirish emas, ikki matnda qaysi so‘z qanday tasviriy xizmat bajarganini aniqlashdir.

Avvalo, janrning miqdoriy qatlamini ishonchli dalil sifatida belgilash mumkin. Bibliografik tavsifda birinchi Amiriy taxmisi 35, ikkinchisi 40 misra ekani qayd etilgan. Besh misralilik tamoyiliga ko‘ra, birinchisida yetti, ikkinchisida sakkiz band bor; umumiy hisobda ikki asar o‘n besh band va yetmish besh misradan iborat. Standart taxmis qurilishida har beshlikning dastlabki uchtasi Ogahiy ijodiy qo‘shimchasi, oxirgi ikkitasi Amiriy zamin bayti bo‘lishi kerak. Demak, janr sxemasi asosida birinchi asarda 21 qo‘shimcha va 14 zamin misra, ikkinchisida 24 qo‘shimcha va 16 zamin misra ajratiladi.

Bu sonlar matndan kuzatilgan har bir misraning individual tasdig‘i emas, nashrdagi umumiy hajmdan kelib chiqadigan struktur hisobdir.

Ushbu miqdoriy nisbat badiiy izdoshlik haqida muhim savol tug‘diradi. O‘n besh baytga qirq besh qo‘shimcha satr bog‘langan bo‘lsa, Ogahiy ikkinchi darajali izohlovchi emas, kengaytirilgan she’riy qurilishning faol ishtirokchisi bo‘ladi. Ammo “matnning oltmish foizi Ogahiy qo‘shgan misralardan iborat” degan hisob uning estetik ulushi ham oltmish foiz degani emas. Zaminning ikki misrasi har bandning asosiy qofiya, vazn va semantik yo‘nalishini belgilashi mumkin; yangi uchlik esa shu tayanchga mazmuniy tayyorgarlik yaratadi. Demak, miqdoriy katta ulush bilan struktur yetakchilik o‘rtasidagi munosabat tekshirilishi kerak.

Ikki taxmisning ma’no markazlarini solishtirishda dastlab badiiy makon farqlanadi. “Zi tobi boda...”dagi “imshab” voqelikni ayni kechaga bog‘laydi; sham va may kecha kayfiyatini yaratuvchi predmetlar sifatida ko‘rinadi. “Ba jon, ey gulbadan...” taxmisining birinchi bandida esa “dar in gulshan” so‘zlari bog‘ makonini tayyorlaydi; unda gul va sarv qiyosning predmetlariga aylanadi. Birinchi matnda tasvirning boshlang‘ich tayanchi vaqt, ikkinchisida makondir. Har ikkisi lirik nutqni muayyan sezgi doirasiga joylashtirsa-da, birinchisi “qachon?” savolini, ikkinchisi “qayerda va nimaga qiyosan?” savolini faol qiladi.

Vaqtli makon va joyli manzara bir-biriga zid emas, ammo ularning badiiy vazifasi boshqa. Kecha haqidagi satrda “ravshan ast” hukmi tasvirni o‘zgarish natijasiga yo‘naltiradi: biror hodisa yorug‘ bo‘lgan. Gulshan haqidagi beshlikda esa “nashkufta”, “nashud”, “naboshand” inkorlari tasvirni baholash va yetishmaslikka yo‘naltiradi: hech bir gul va sarv ma’shuqaga teng emas. Shu asosda ikki qarama-qarshi poetik harakatni farqlash mumkin: birinchisi mavjud kechaning nurga to‘lishi, ikkinchisi mavjud bog‘ning go‘zallik mezoniga mos kelmasligidir.

“Sham’i jamolat” bilan “gulbadan” izofalari o‘rtasidagi aloqani alohida ko‘rish maqsadga muvofiq. Birinchisida jamol shamga

bog‘langan, ya’ni husn nur beruvchi predmet orqali ifodalanadi. Ikkinchisida badan gulga bog‘langan, ya’ni ma’shuqaning gavdasi tabiatning nozik, xushrang unsuri orqali tasvirlanadi. Ikkalasida ham yor husni tabiatga daxldor predmetlar bilan ko‘rsatiladi; farqi shuki, birinchida predmetning faol funksiyasi - yoritish, ikkinchida uning estetik sifati - latofat olingan. Metaforik munosabatni tahlil qilish aynan shu funksional farqni ko‘rsatganda natija beradi.

Bu farqdan qiyosiy semantik model hosil qilish mumkin. Birinchi yo‘nalish: “may harorati - sham timsoli - jamol - kechaning ravshanligi”. Ikkinchi yo‘nalish: “gulshan - gul va sarvning qiyosi - yorning tengsizligi - oshiq asirligi”. Modelning kuchli tomoni unda mavhum baholar o‘rniga har bir bosqich muayyan misra yoki so‘zga bog‘lanadi. Birinchi yo‘nalishning ilk bo‘g‘inlari Amiriyga tegishli aniqlangan satr doirasida, ikkinchi yo‘nalishning uchta tayyorlov bosqichi esa Ogahiy taxmisining chop etilgan birinchi bandidagi qo‘shimcha satrlar asosida tasdiqlanadi.

Birinchi asar uchun esa hozircha bunday dastlabki beshlik to‘liq qo‘lga kiritilmagan. Ammo uning maqta’ bandi, unda aynan Ogahiy va Amiriy taxalluslari qanday birikishi, qanday tasviriy harakat yuzaga kelishi haqida dalil beradi. Zebo Qobilova qayd etgan yakuniy beshlikda “Dar in bazm, Agahiy...” murojaati bilan boshlangan uchlik “Amir” degan so‘z va “imshab” bilan tugaydigan zamin baytga ulanadi. Shu fakt asosida ikki muallifning nomi bir band doirasida uchrashgani, bazmning badiiy tajribasi may va sham obrazlariga tutashtirilgani kuzatiladi.

Ikkala maqta’da ijodkorlarning ismlari paydo bo‘lishi ikki shoir orasidagi badiiy suhbatning formal belgisidir. “Zi javrat hamchu Ogahi...” bilan boshlanadigan birinchi satrda Ogahiy o‘zini shikoyat qiluvchi lirik subyekt sifatida ko‘rsatadi; “Dar in bazm, Agahiy...”da esa she’riy ovoz bazmning ma’nosini so‘roq ostiga oladi. Har ikkisi taxmis bog‘lovchi shoirning nutqiy ishtirokini ko‘rsatadi, lekin ularning kayfiyati boshqacha: biri javobsiz dard, boshqasi mayli suhbat va rindona muhit tomon yo‘nalgan. Beshinchi satrlardagi Amiriyga

aloqador yakunlar ikki farqli sahnani birlashtiruvchi muallifiy aloqani ko‘rsatadi.

Mazkur qiyosda maqta’ tushunchasiga ham texnik aniqlik kiritish kerak. Maqta’ faqat taxallus tilga olingan satr emas, g‘azal yoki uning taxmisida yakuniy kommunikativ vazifa bajaradigan banddir. Ikkinchi taxmisda takrorlanuvchi “namepursi” ortidan “juz man kist rasvoyat?” savoli kelib, oshiqning alohida holatini yakunlaydi. Birinchi taxmis maqta’ida esa bazm, jom, mastona holat va “imshab” bilan tugaydigan may olovi tasviri mavjud. Shu tarzda birinchi asarning yakunida kecha bazmi, ikkinchisida ishqiy shikoyat markaziy vazifani bajaradi. Bu taqqoslash umumiy taxmis haqidagi nazariy qoidaga emas, chop etilgan muayyan bandlarga tayangan.

Qofiyaviy farqni kuzatish uchun ham sahih chegarani saqlash zarur. “Zi tobi boda...” taxmisi maqta’ining oxirgi satri “ast imshab” bilan tugaydi; maqolada muallif uni “imshab” radifli g‘azal sifatida ta’riflagan. Ikkinchi taxmisning birinchi bandida esa “zeboyat”, “ra’noyat”, “hamtoyat”, “boloyat”, “joyat” oxirlari ohangdosh. Bu ikki tizim tovush jihatdan boshqacha tuzilgan: birinchisida vaqt ko‘rsatkichi bilan yakunlanadigan sintaktik birlik, ikkinchisida yor bilan bevosita munosabatni mustahkamlaydigan so‘z yakunlari faol. Biroq mazkur kuzatuv asarlarning barcha bandlarini asl yozuvda tekshirish zaruratini bartaraf etmaydi.

Badiiy san’atlarning faqat ro‘yxatini tuzishdan tiyilish muhim. Masalan, ikkinchi taxmisdagi gul va sarvni tashbeh, “nashkufta” va “nashud”ni inkor, “nagirad sarvu gul joyat”ni mubolag‘a deb atash mumkin. Biroq ularning vazifasi ifodalanmasa, terminlar ilmiy natijaga aylanmaydi. Bu yerda tashbeh husn me’yorini beradi, inkor mazkur me’yorning yetmasligini bildiradi, mubolag‘a esa yorning tengsizligini umumlashtiradi. Xuddi shunday, birinchi taxmisdagi sham va may tashbehiy tasvirning turli sathlarini ochadi, lekin “ravshan ast imshab” hukmi bilan bog‘lanmaguncha ular boshqa ko‘plab g‘azallardagi umumiy timsol bo‘lib qoladi.

Ogahiyning taxmisnavislik mahoratini tekshirishda “qo‘shimcha uchlikning vazifasi” usulini qo‘llash samarali. Har beshlikning birinchi uch satri uchun quyidagi savollar ketma-ket beriladi: qo‘shimcha misralar qaysi tasvirni tayyorlaydi; ular zamin baytga qaysi so‘z yoki fikr orqali ulanadi; ular bo‘lmaganida qanday semantik ko‘prik yo‘qoladi? Bu usul ikkinchi taxmisning ilk beshligiga bevosita tatbiq qilinadi. “Sarvu gul” haqidagi dastlabki tayyorgarlik olib tashlansa, Amiriy baytidagi husn tasviri mavjud bo‘lib qoladi, ammo uning tengsizligini avvaldan isbotlab boruvchi qiyosiy harakat yo‘qoladi.

Qiyosiy tahlil uchun ikkinchi mezon “obrazlararo vazifa almashinuvi”dir. Birinchi taxmisning tasdiqlangan satrida sham tashqi predmetdan yor jamoli manbasiga ko‘tariladi. Ikkinchi taxmisda sarv shunchaki qomat o‘xshatishi emas, oshiqning asirligi bilan bog‘langan munosabat predmetiga aylanadi. Ikkala o‘zgarish ham predmetning oddiy tashqi sifatdan insoniy kechinmaga o‘tishini bildiradi. Ammo birinchida natija ravshanlik, ikkinchida tutqunlikdir. Shu sababli umumiy badiiy usul yaqin bo‘lsa ham, estetik oqibat boshqa.

Uchinchi mezon “nutqiy ko‘chish” deb belgilanadi. Ikkinchi taxmisning birinchi bandida uch misra baholash va ritorik savolga asoslangan, zamin baytda esa “hastam” shaklidagi bevosita iqror paydo bo‘ladi. Maqta’da “namepursi” murojaatni shikoyatga o‘tkazadi. Birinchi taxmisda esa zamin misra tasdiqlovchi “ravshan ast” hukmi bilan tanilgan; maqta’ning “chi mepursi” shakllari savol ohangini kuchaytiradi. Shu tarzda so‘roq, iqror va xabar kabi nutq turlari she’riy kechinmani tashkil qiladi. Badiiy mahoratni faqat lug‘at bilan emas, gap turining o‘zgarishi bilan ham izohlash mumkin.

Birinchi taxmisning maqta’ida “chi mepursi”ning uch marotaba kelishi so‘roq intonatsiyasini kuchaytiradi. Ikkinchi taxmis maqta’ida esa “namepursi” inkoriy murojaat shaklida takrorlanadi. Bu ikki ibora tovush jihatdan ham, semantik jihatdan ham qiziqarli qarama-qarshilik yaratadi: birida “nega so‘raysan?”, ikkinchisida “holimni nega so‘ramaysan?” degan mazmuniy yo‘nalish mavjud. Ikki asarni qiyoslashning eng samarali natijalaridan biri aynan mana shu nutqiy

tafovutdir. U bir xil “pursidan” - so‘rash - fe’li atrofida ikki alohida poetik vaziyatni yuzaga keltiradi.

Shuni ta’kidlash kerakki, “chi mepursi” va “namepursi” o‘rtasidagi farq ikki asar maqta’laridan chiqarilgan xulosadir. Bu ularning butun bandlari davomida ayni qarama-qarshilik saqlanganini isbotlamaydi. Ammo ijodiy yakunlarning mazmunini anglash uchun yetarli dalildir. Birinchi maqta’da so‘rashning o‘zi mazmunsizdek ko‘rsatilsa, ikkinchisida oshiq savol kutadi va savolsizlikdan iztirob chekadi. Bu qarama-qarshilik qiyosiy semantikaning faqat mavzuga emas, nutq aktiga ham qarashi zarurligini ko‘rsatadi.

Taxmisning qo‘lyozma bilan ishlash metodikasi to‘rt turdagi tekshiruvni birlashtirishi kerak. Birinchi bosqich - bibliografik identifikatsiya: asar qaysi g‘azalga bog‘langani va necha misradan iboratligi qayd qilinadi. Ikkinchi bosqich - tekstologik ajratish: beshlikdagi Ogahiy uchligi bilan Amiriy bayti asl yozuvda belgilab olinadi. Uchinchi bosqich - poetik tahlil: har bir satrning tasviriy, sintaktik va vazniy vazifasi kuzatiladi. To‘rtinchi bosqich - qiyosiy tekshiruv: birinchi taxmisdagi yechim ikkinchisidagi yechim bilan solishtiriladi. Ushbu tartibda metod mavzudan oldinga chiqib ketmaydi, balki matnga xizmat qiladi.

Tekstologik ehtiyotning konkret namunasini ikkinchi taxmisning ilk bandidagi “haxli” o‘qilishi ko‘rsatadi. Agar bu shakl avtomatik ravishda boshqa bir forsiy so‘z bilan almashtirilsa, yangi tarjima, badiiy san’at yoki aruz taqte’i o‘zgarishi mumkin. Shu bois eng to‘g‘ri tartib - nashrdagi o‘qishni aniq qayd etish, unga asos bo‘lgan “Mangulik jamoli” to‘plamining 264-betini tekshirish va zarur bo‘lsa qo‘lyozma bilan qiyoslash. Tekshiruv amalga oshmaguncha noaniq bo‘lakka keng sharh berilmaydi. Badiiy tadqiqotning ishonchliligi aynan shunday kichik matniy masalalarni ham ko‘ra olish bilan belgilanadi.

Yana bir metodik farq asl misra va tadqiqotchining izohini ajratishdir. Ogahiyning qo‘shilgan uchligidagi inkoriy tashbehlar va maqta’dagi nolalar she’rning o‘zida bor; ularni “mavjud matniy dalil” deb olish mumkin. “Shoir tabiatdan ko‘ra inson go‘zalligini ustun

qo‘ygan” yoki “oshiq erksizligi yaratilgan” kabi hukmlar esa shu dalillardan chiqarilgan adabiy talqinlardir. Ular manbada aynan yozilgan gaplar emas, ilmiy tahlil natijasi. Footnote dalilning o‘ziga qo‘yiladi; mustaqil sharhga esa tadqiqotchining talqinini boshqa birovning matniga aylantiradigan sun’iy havola ulanmaydi.

Amaliy tahlilning yana bir bosqichi “obraz - predikat - natija” jadvalini ongda yoki ishchi yozuvda yuritishdir. Birinchi taxmisda “sham’ - ravshan ast - kechaning yorishishi” uchligi kuzatiladi. Ikkinchisida “sarv - asiri hastam - oshiq tutqunligi” zanjiri faol. Ilk banddagi “gul - nashkufta - tengsizlik” ham qo‘shiladi. Ushbu mikrostruktur usul bir xil o‘xshatish qanday qilib turli badiiy vaziyatlarga aylanishini ko‘rsatadi. Formal termin birikmasi bo‘lib qolmasligi uchun modeldagi har bir bo‘g‘in keltirilgan forsiy so‘z bilan izohlanadi.

Maqta’larni alohida tekshirish ham muhim: birinchi she’rning ma’lum yakuniy beshligida bazm ishtirokchisining muloqot istagi “chi mepursi” shakli bilan, ikkinchi she’rda yorning sukuti “namepursi” bilan ifodalanadi. Bu farq Ogahiyning forsiy muxammaslari bir qolipda yozilmaganini ko‘rsatadi. Hatto bir xil lirik fe’l turlicha grammatik shaklga kirganda kechinmaning yo‘nalishi o‘zgaradi. Shuning uchun turkumni o‘rganishda qiyos faqat mavjud obrazlar sanog‘i emas, ularning gap ichidagi harakati haqida bo‘lishi kerak.

Badiiy an’ana va yangilik muammosi mazkur juft taxmislarda ayniqsa ravshan. Gul, sarv, sham va may Sharq she’riyatining tanish timsollari; shoirning yangiligi har safar mutlaqo noma’lum predmet o‘ylab topganida emas, mavjud ramzni yangi semantik vazifaga kiritganida namoyon bo‘ladi. Birinchi taxmisdagi yorishgan kecha, ikkinchi taxmisdagi tabiat timsollarining ma’shuqadan ojiz qolishi va maqta’lardagi ikki xil murojaat bu fikrni muayyan misralar bilan ko‘rsatadi. Demak, ijodiy izdoshlik an’ananing passiv saqlanishi emas, mavjud estetik tilning qayta taqsimlanishidir.

Ikki matnni yaqinlashtiradigan aniq, ammo kichik shakliy detal ham bor: birinchi taxmis maqta’ida “dar in bazm”, ikkinchisining

boshlang‘ich beshligida esa “dar in gulshan” birikmalari ishlatilgan. Har ikkala holda “dar in” ko‘rsatkichi tasvirni uzoq yoki xayoliy joyga emas, lirik nutqning ayni sahnasiga yaqinlashtiradi. Biroq birinchi birikma insonlar to‘planadigan bazmni, ikkinchisi tabiatni ko‘rish mumkin bo‘lgan bog‘ni belgilaydi. Umumiy grammatik qolipning boshqa predmetlarga bog‘lanishi ikki she’rning mavzu chegarasini yanada aniq ko‘rsatadi. Shu dalil qiyosiy uslubda kichik leksik birliklar ham ahamiyatli bo‘lishini tasdiqlaydi.

Mazkur tadqiqotning metodik yakuni “manba - satr - badiiy birlik - sintaktik vazifa - umumiy badiiy natija - qiyos” tartibida ifodalanadi. Bosqichlar bir-birini almashtirmaydi: manbasiz satr bo‘lmaydi; satrsiz badiiy birikma haqidagi hukm dalilsiz qoladi; birikmaning gapdagi vazifasi ko‘rsatilmasa, estetik natija umumiy taassurotga aylanadi. Shu me’yorni saqlagan holda Ogahiyning Amiriy g‘azallariga taxmis bog‘lash san’ati haqidagi ilmiy fikr qo‘lyozma topilmalari bilan keyinchalik yanada aniqroq tekshirilishi mumkin.

II bob bo‘yicha xulosa

Muhammad Rizo Ogahiyning forsiy muxammaslari mazmunini tadqiq etishda janrning shakliy belgilari va matnning real badiiy imkoniyatlarini bir-biridan ajratmasdan, ammo aralashtirmasdan o‘rganish talab etiladi. II bobda ayni shu tamoyil asosida shoirning Amiriy g‘azallariga bog‘lagan ikki forsiy taxmisi alohida tahlil qilindi, so‘ng ular orasidagi muhim poetik munosabatlar qiyoslandi. Tadqiqot doirasi bibliografik tavsifda qayd etilgan 35 va 40 misrali ikki asar bilan cheklangani bois boshqa forsiy muxammaslarning misralari bu bobga ko‘chirilmadi. Natijada har bir faslning poetik materiali bir-biridan aniq ajratildi.

“Zi tobi boda to sham’i jamolat ravshan ast imshab” misrasi bilan tanilgan taxmisning o‘ziga xosligi vaqt va yorug‘lik obrazlariga tayanganida ko‘rinadi. “Boda”, “sham’”, “jamol” va “imshab” so‘zlari alohida-alohida mumtoz she’riyatning an’anaviy lug‘atiga mansub bo‘lsa-da, bir satr doirasida ular yagona hissiy vaziyat hosil qiladi. May harorati va shamning yoritish xususiyati yor jamoliga ko‘chadi, natijada

ayni kecha yorishgan holatda namoyon bo‘ladi. Bu o‘tish “predmet - badiiy ko‘chish - ruhiy natija - vaqtli tajriba” modeli orqali izohlandi. Mazkur sxema she’riy matndagi so‘zlarning o‘zaro aloqasiga asoslangan, unga tashqaridan uydirma voqea yoki tarixiy vaziyat kiritilmagan.

“Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” g‘azaliga yozilgan taxmisning ilk beshligida esa gulshan, gul va sarv orqali ma’shuqaning tengsiz husni tasvirlanadi. Ogahiy dastlabki uch misrada yuz/gul va qomat/sarv qiyosini yaratadi, uchinchi misrada ularni ritorik savol bilan umumlashtiradi; Amiriyga tegishli ikki misrada esa oshiqning “asir”ligi va yorning barcha mushtoqlar uchun tengsizligi ifodalanadi. Ushbu qurilish “qiyos - tengsizlik - hayrat - iqror - yakuniy baho” ketma-ketligi orqali aniq ko‘rsatildi. Qo‘shimcha uchlikning zamin baytga olib boruvchi alohida vazifasi she’rning o‘zidan dalillandi.

Ikki taxmisning qiyosi bir nechta o‘ziga xos natijani berdi. Birinchidan, “Zi tobi boda...”da markaziy tasvir kecha va ravshanlik orqali, “Ba jon, ey gulbadan...”da esa gulshan va sarv orqali qurilgan. Ikkinchidan, birinchi asarda sham jamolni yorituvchi faol predmetga, ikkinchisida sarv oshiqni asir etuvchi husn belgisiga aylangan. Uchinchidan, maqta’larda “chi mepursi” va “namepursi” shakllarining qarama-qarshiligi ikki xil nutqiy vaziyatni namoyon qiladi. Bu farqlar Ogahiyning ikki taxmisga bir xil qolipni takrorlab yondashmaganini ko‘rsatadigan matniy asosdir.

Tadqiqotda qo‘llangan metodik model “manba - misra - leksik birlik - sintaktik vazifa - badiiy natija - qiyos” ketma-ketligiga tayandi. Avval asarning muallifi, hajmi va mavjud bandlari aniqlanadi; keyin forsiy so‘zlarning lug‘aviy va ko‘chma ma’nolari farqlanadi; undan so‘ng obrazning badiiy vazifasi ko‘rsatiladi. Bunday yondashuv muxammaslar haqida umumiy maqtov gaplarini ko‘paytirishdan ko‘ra aniq misra bilan dalillanadigan xulosalar olishga yordam beradi. Ogahiy qo‘shgan uchlikning ahamiyati ham shu asosda - zamin g‘azal

baytini takrorlamasdan unga yangi semantik tayyorgarlik yaratish qobiliyati bilan izohlandi.

Olingan natijalarning alohida ahamiyati shundaki, ular besh misralilik shaklning o‘zi bilan kifoyalanmay, satrlar orasidagi sabab va tayyorgarlik munosabatini ko‘rsatadi. Birinchi taxmisda bazmning hissiy maydoni, ikkinchisida esa gulshan va husn qiyosi o‘ziga xos poetik yo‘l yaratadi. Shu sababli forsiy taxmislarni baholashda qo‘shilgan misralar soni emas, ularning badiiy vazifasi bosh mezon bo‘lib qoladi.

Matnshunoslik bo‘yicha xulosa ham aniq: ikki forsiy taxmisning umumiy hajmi ilmiy tavsiflarda qayd etilgan, ularning ayrim bandlari alohida nashr va maqolalarda saqlangan, lekin barcha beshliklarning asl forsiy yozuvdagi birlashtirilgan, tekshirilgan matni mazkur bob doirasida qo‘lga kiritilmadi. Shu sababli qiyosiy tahlil mavjud band va misralar bilan chegaralandi; vazn, nusxalararo farq va o‘rta bandlar syujeti bo‘yicha asossiz qat’iy hukmlar berilmadi. Keyingi ilmiy tekshiruvda “Mangulik jamoli” nashri hamda “Ta’viz ul-oshiqin” nusxalarini qiyoslash ushbu chegarani kengaytirish imkonini beradi.

III BOB. FORSIY MUXAMMASLARNING POETIK XUSUSIYATLARI

3.1. Band tuzilishi, vazn, qofiya va radif: “Ba avji kibr...” taxmisining amaliy poetik tahlili

Ogahiyning forsiy muxammaslari orasida Mirzo Bedilning “Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo” misrasi bilan tanilgan g‘azaliga bog‘langan taxmis shakliy tahlil uchun ayniqsa qulaydir. Asarning 60 misradan iboratligi ilmiy ro‘yxatda qayd etilgan. Bu raqam o‘n ikki beshlik bandni, taxmisning an’anaviy qurilishi bo‘yicha 36 ta Ogahiy misrasi hamda 24 ta zamin misrani anglatadi.[26] Biroq sonning o‘zi she’rning badiiy yutug‘ini ochmaydi. Taxmis qanday qilib har gal yangi to‘rtlik ohangini paydo qilishi va beshinchi misrada Bedilning g‘azalga xos tovush-yakunini qaytarishi aniqlangandagina shaklning ijodiy vazifasi ko‘rinadi. Shuning uchun ushbu faslda umumiy tasavvufiy mavzu emas, aynan misra oxiri, sintaktik pauza, radif va mualliflararo bog‘lanish amaliy tekshiriladi.

Manbada birinchi band quyidagi shaklda berilgan. Matn lotin yozuvida nashrdagi o‘qilishga yaqin holda keltiriladi; asl forsiy imlodagi tovush uzunliklarini mustaqil tiklashga urinilmaydi:

Xush on dargah ki, ahli faqr yobad dastgoh onjo,
Zi xud naguzarad to kas nagardad joygoh onjo,
Ba sa’yi xokisoriyho gadoho podshoh onjo,
Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo,
Sari muy gar injo xam shaviy bishkan kuloh onjo.[27]

Besh misraning har biri “onjo” so‘zi bilan tugagan. Mazkur so‘z o‘zbekchada “u yerda”, “o‘sha manzilda” tarzida anglashiladi. U qofiya oldidan yoki orasidan tasodifan kelgan emas, misralar oxirida bir xil sintaktik o‘rinda takrorlanib, radif vazifasini bajaradi. Uning oldida kelgan “dastgoh”, “joygoh”, “podshoh”, “roh”, “kuloh” so‘zlari esa ohangdosh qismlari bilan qofiyaviy qatorni yuzaga keltiradi. Amaliy mezon shunday: radif sifatida so‘zning butun shakli o‘zgarmay qaytadi,

[26]Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami: bitiruv malakaviy ishi. – Buxoro: Buxoro davlat universiteti, 2018. – B. 32. URL: https://api.ziyonet.uz/uploads/books/473012/5c6281f4b0adb.pdf

[27]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 51–52.

qofiyada esa takrorlanuvchi tovush tayanchi turli so‘zlar tarkibida namoyon bo‘ladi. Aynan shu farqni ajratmasdan turib beshlikning tovush me’morchiligini baholash yuzaki bo‘lib qoladi.

Birinchi misraning o‘zi ichki kompozitsiyani ochadi. “Xush on dargah” baholovchi boshlanish bo‘lsa, “ahli faqr” mazmun markazini belgilaydi; “dastgoh onjo” esa o‘sha dargohda topiladigan ma’naviy mavqeni bildiradi. Ikkinchi satrda shart qurilishi kuchayadi: “zi xud naguzarad” bilan “nagardad joygoh” orasida ikki inkor bir mantiqqa xizmat qiladi. Uchinchi satrda “gadoho podshoh” qarama-qarshiligi axloqiy natijani obrazlashtiradi. Shu uch satrdan keyingina Bedilning kibr va ajz haqidagi hukmi keladi. Demak, qofiyadosh so‘zlar faqat she’r eshitilishini bezamaydi; ular fikrning “imkoniyat, makon, maqom, yo‘l, tashqi belgi” yo‘nalishida ketishini ham tashkil etadi.

Shakliy masalani aniqroq ko‘rish uchun birinchi banddagi uch qo‘shimcha satr bilan zamin baytni alohida belgilanganda, dastlabki uch misra Ogahiyga, so‘nggi ikki misra Bedilga mansubligi ma’lum bo‘ladi. Besh misraning bitta radif ostida chiqishi ikki shoir nutqining tovush chegarasini ko‘rinmas qiladi, biroq mualliflik chegarasini yo‘qotmaydi. Badiiy mahorat aynan shu muvozanatda: yangilangan satrlar g‘azal yakunidagi “onjo”ni ilgariroq takrorlaydi, lekin dastlabki baytning ma’nosini almashtirib yubormaydi. “Xush on dargah”dan “kuloh onjo”gacha cho‘zilgan fikr o‘zaro bog‘langan besh bosqich sifatida ishlaydi.

Ikkinchi qayd etilgan band oldingisiga nisbatan qofiyaviy mexanizm o‘zgarganini ko‘rsatadi. Bunda barcha besh misraga bitta radif bir tekis yoyilmaydi; aksincha, dastlabki to‘rt misra yangi tovush tizimi hosil qiladi:

Kase xohad, ki xudro az ahli ishq bishumorad,
Ba sa’yi nestiy avval asar az xud nagundorad,
Zi man in nuktaro ham chun guhar ba go‘sh orad,
Adabgohi muhabbat noz, sho‘xiy bar namedorad,
Chu shabnam sar ba muhri ashk mebolad nigoh onjo.[28]

[28]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 53.

Bu yerda birinchi to‘rt satrning “bishumorad”, “nagundorad”, “orad”, “namedorad” shakllari o‘zaro ohangdosh. Beshinchi misrada esa “nigoh onjo” kelib, boshlang‘ich banddan tanish bo‘lgan umumiy qofiya va radif maydonini eslatadi. Shunday qilib, bandning to‘rt misrasi o‘ziga xos lokal ovoz yaratadi, yakuniy satr esa yirik g‘azal sistemasiga aloqani uzmaydi. Taxmisning shakliy sirini aynan ikki o‘lchamli qonuniyatda ko‘rish lozim: band ichidagi qisqa muddatli qofiya birligi hamda bandlar orasidagi davomli qofiya-radif xotirasi.

Mazkur namunaning mazmuniy harakati ham shaklni tasdiqlaydi. Ilk satrdagi “ahli ishq”ga mansublik istagi ikkinchi misrada “nestiy” sharti bilan cheklanadi. Uchinchi misrada badiiy fikr “guhar”ga qiyoslanib, quloqqa taqiladigan qimmatli hikmat tusini oladi. To‘rtinchi satr “adabgohi muhabbat” degan hukm bilan yangi mezon yaratadi. Beshinchi satrdagi shabnam va ashk timsollari esa shu mezonni nazariy ta’rif sifatida emas, ehtiyotkor va ko‘z yoshiga moyil nigoh sifatida gavdalantiradi. Bir bandning fikriy tugalligi to‘rt satrda shakllanib, beshinchi satr bilan o‘zak g‘azalning ovoziga ulanadi. Bu kuzatuv qo‘shilgan uch misra faqat qofiya “to‘ldirish” uchun yozilmaganini namoyish etadi.

Uchinchi manbaviy namunada esa qofiyaning yana boshqa ko‘rinishi kuzatiladi. Nashrdagi misralar quyidagicha:

Chi suhbatho, ki dar olam ba chashmi orzu didiy,
Chi ishratho, ki dar dahr az zaboni xalq shunidiy,
Hama bar holi arbobi vafo vaqf ast jovidiy,
Xusho bazmi vafo gar xijlati izhori navmidiy,
Sharar dar sang dorad parafshonhoi oh onjo.[29]

“Didiy”, “shunidiy”, “jovidiy” va “navmidiy” yakunlarida “-idiy”ga yaqin ohangning qaytishi birinchi to‘rt satrni birlashtiradi; yakuniy misra “oh onjo” bilan boshqa qatlamga ochiladi. Dastlabki ikki satrda ko‘rish va eshitish tajribasi qarama-qarshi qo‘yilgan: “chashmi orzu” bilan “zaboni xalq” bir xil axborot manbai emas. Birinchisi lirik subyektning xohishiga, ikkinchisi boshqa odamlar so‘ziga bog‘liq.

[29]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 53–54.

Uchinchi va to‘rtinchi satrlarda esa “vafo” qayta keladi. Shu tariqa beshlikning tematik markazi ham, ohang markazi ham to‘rt satr davomida shakllanadi. Bedil baytiga o‘tishda “oh onjo” yakuni yirik kompozitsiya xotirasini qaytaradi.

Yana bir namuna “kun” fe’li takrorini oldingi bandlardan farqli shakliy vositaga aylantiradi:

Dar in mahfil bo ahli ishq doim oshnoiy kun,
Mudom az suhbati ahli havo mayli judoiy kun,
Namego‘yam, vale, xudro muqimi porsoiy kun,
Zi tarzi mashrabi ushshoq sayri beriyoiy kun,
Shikasti rangi kas obe nadorad zeri koh onjo.[30]

Dastlabki to‘rt satrda “oshnoiy kun”, “judoiy kun”, “porsoiy kun”, “beriyoiy kun” bir xil buyruq grammatikasiga tayangan. Ularning “kun” qismi takrorlangan fe’l bo‘lib, band doirasida kichik radifga o‘xshash nutqiy vazifa bajaradi. Ammo beshinchi satr “koh onjo” bilan tugashi bu lokal takrorni asliy g‘azal radifi bilan adashtirmaslik kerakligini ko‘rsatadi. Demak, bitta taxmisda ikki takror miqyosi bor: ma’lum banddagi buyruq takrori va zamin g‘azalni eslatuvchi yakuniy “onjo” radifi. Ularni ajratib o‘qish sintaksis bilan qofiyalanishning qaysi joyda tutashganini aniqlashtiradi.

3.1-jadval

Nashrda saqlangan bandlarning qofiyaviy kuzatuvi

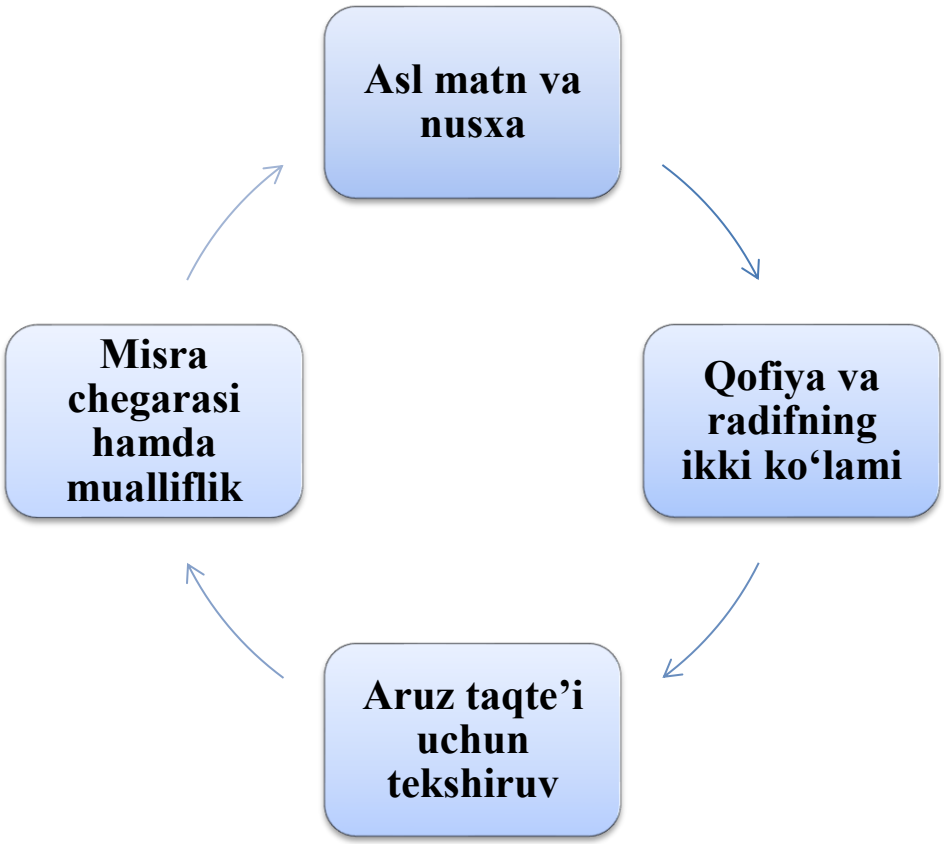
Band namunasi	**Dastlabki to‘rt misraning ohangi**	**Beshinchi misraning yakuni**
“Xush on dargah...”	“dastgoh”, “joygoh”, “podshoh”, “roh”	“kuloh onjo”
“Kase xohad...”	“bishumorad”, “nagundorad”, “orad”, “namedorad”	“nigoh onjo”
“Chi suhbatho...”	“didiy”, “shunidiy”, “jovidiy”, “navmidiy”	“oh onjo”
“Dar in mahfil...”	“oshnoiy kun”, “judoiy kun”, “porsoiy kun”, “beriyoiy kun”	“koh onjo”

[30]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 54.

Ushbu jadvalda to‘rt namunadan faqat to‘rtinchi yoki beshinchi satr oxirining bir tomonini ajratib olish maqsad qilinmagan. Aksincha, qofiyaning ikki qatlami o‘rtasidagi farq hujjatlashtirilmoqda. Manbada namoyon bo‘lgan 20 misra umumiy 60 misraning uchdan bir qismiga teng. Qolgan bandlar bu jadvalga qo‘shilmagan; shu sababli jadval butun asarning to‘liq qofiya sxemasini emas, mavjud namunalar bilan tasdiqlangan mexanizmni ko‘rsatadi. Matnshunoslik jihatdan aniqlik shundan boshlanadi: namuna miqdorini asarning umumiy hajmi bilan aralashtirib, mavjud bo‘lmagan satrlarni tasavvur qilish mumkin emas.

Qofiya bilan radifni ajratishning yana bir usuli tajriba tariqasida satr yakunini olib tashlab ko‘rishdir. Masalan, “dastgoh onjo” va “joygoh onjo”dan “onjo” ajratilsa, “dastgoh” va “joygoh” baribir ohangdosh bo‘lib qoladi; demak, “onjo” qofiyaning o‘zi emas. Xuddi shu amal “nigoh onjo”, “oh onjo”, “koh onjo” birikmalariga tatbiq qilinsa, o‘zaro muvofiq yakun elementlari aniqlanadi. Bu mashq aruz taqte’ini emas, qofiya-radifni identifikatsiya qilishni tekshiradi. Uni “o‘qish, ajratish, qiyoslash, baholash” deb ataladigan matniy amallar majmui sifatida belgilash mumkin.

Vazn masalasida esa ehtiyotkorlik yanada zarur. Lotincha transkripsiyada “sa’yi”, “nuktaro”, “xokisoriyho”, “pahluyi” kabi shakllarning qanday cho‘ziq-qisqa hijolarda o‘qilishi asl forsiy yozuvga bog‘liq. Hatto “yo k-az” birikmasining yozilishi talaffuzda qisqarish ehtimolini ko‘rsatadi. Shu bois bir necha latinlashtirilgan bandga qarab bahr va ruknni go‘yoki aniqlangandek e’lon qilish to‘g‘ri emas. Bunda ilmiy natija “vazn aniqlanmadi” degan bo‘sh xulosa emas, aniq ish tartibini belgilashdir: avval to‘liq asl nusxa, so‘ng harf-hijo mosligi, keyin taqte’, nihoyat har bir misra bo‘yicha tekshiruv. Yetarli ma’lumot bo‘lmaganda qat’iy aruz nomini o‘ylab chiqarish metodning o‘ziga zid bo‘ladi.



3.1-rasm. Forsiy taxmisning shakliy tekshiruv modeli

Bunday tartibning afzalligi, masalan, uchinchi namunaning beshinchi misrasida “sharar” bilan “sang” munosabatini fonetik qofiya deb o‘ylamaslikdir: ular misra ichidagi obrazlar, qofiya esa “oh onjo” yakunida joylashgan. Xuddi shuningdek, “ahli ishq”, “ahli havo” yoki “arbobi vafo” so‘zlarini mazmuniy tanosub deb belgilash mumkin, ammo ular misra oxiridagi qofiya belgisi bilan bir narsa emas. Shakliy element qaysi joyda, qaysi takror chastotasida va qaysi sintaktik birlik bilan kelganini ko‘rsatish adabiy tahlilni taxminiy bahodan tekshiriladigan kuzatuvga aylantiradi.

Shakliy qatlamni yanada chuqurroq tekshirish uchun to‘rt namunaning dastlabki uch satrini alohida kuzatish foydali. Ularning jami o‘n ikkita misrasi Ogahiy yaratgan qo‘shimcha uchliklar, sakkiztasi esa Bedilning asos baytlaridir. Demak, manbada kuzatilgan qismning o‘zida ham mualliflik nisbati uchga ikki shaklida saqlangan. Biroq mazkur hisob barcha bandlarning har bir misrasi nusxada to‘g‘ri ajratilganini tekshiruvchi vosita bo‘lib qoladi, she’rning badiiy

qimmatini son orqali belgilamaydi. Qaysi satr yangi, qaysi satr zamin ekanini aniqlashning o‘zi qofiya tanlovi bilan muallifiy tashabbus munosabatini ochadi.

Misralarning grammatik yakunlari ham shakliy o‘zgarishni bildiradi. “Kase xohad...” beshligida “bishumorad”, “nagundorad”, “orad”, “namedorad” fe’llari qat’iy bayon ohangini yuzaga keltiradi; “Dar in mahfil...” namunasida esa “kun” takrorlangan buyruq ohangiga aylanadi. Shu farq qofiya va gap turining mustaqil emasligini ko‘rsatadi. Birinchi holatda ma’naviy shartlar izohlanadi, ikkinchisida esa she’riy so‘z tinglovchiga to‘g‘ridan-to‘g‘ri amal tavsiya qiladi. Qofiyani faqat oxirgi bo‘g‘inlar tovushi deb olish shu nutqiy o‘zgarishni yashirib qo‘yadi. Aslida turli grammatik shakllar she’riy ritmning qabul qilinishiga ham ta’sir etadi.

Band oxiridagi “onjo”ning vazifasi ham vaqt o‘tishi bilan bir xil eshitiladigan ma’no bo‘lib qolmaydi. Boshlang‘ich beshlikda u intilayotgan ma’naviy dargohni bildiradi. “Kase xohad...” bandida muhabbat adabgohidagi nigoh va shabnam bilan bog‘lanadi. “Chi suhbatho...” namunasida vafo bazmiga va toshdan otilgan uchqunga, “Dar in mahfil...”da esa riyosiz oshiqning holatiga ulanadi. Demak, radif tovush jihatdan barqaror bo‘lgani holda, oldingi so‘zlar bilan munosabatiga qarab semantik urg‘uni yangilaydi. She’riy takrorning ijodiy qiymati aynan o‘zgarmas shakl ichida paydo bo‘ladigan turli mazmundir.

Bu kuzatuv amaliy tekshiruvda “teskari o‘qish” usulini qo‘llashga imkon beradi. Tadqiqotchi avval beshinchi misrani mustaqil o‘qib uning asosiy hukmini belgilaydi, so‘ng birinchi uch satrga qaytib, ular shu hukm uchun qanday obraz yoki grammatik zamin hozirlaganini kuzatadi. Masalan, “nigoh onjo”ning shabnam va ashk timsoli bilan tugashidan “ahli ishq” haqidagi dastlabki murojaatga qaytilsa, she’rning ichki mantiqi ko‘rinadi. Bu usul kelmagan bandlarni to‘qib berishni talab qilmaydi; mavjud beshlikning mualliflik va qofiya bog‘lanishini tekshirishga xizmat qiladi.

Natijada “Ba avji kibr...” taxmisida band tuzilishi faqat besh misradan iborat qolip sifatida emas, shakliy xotirani yangilab boruvchi qurilma sifatida namoyon bo‘ladi. Har yangi band o‘zining dastlabki to‘rt misrasi uchun alohida ohang yaratishi mumkin, beshinchi misra esa Bedil g‘azalining davomiy yakunini eslatadi. Birinchi banddagi barcha misralarga yoyilgan “onjo” keyingi namunalarda yakuniy satr orqali qaytadi. Ogahiy taxmisining amaliy poetik o‘ziga xosligi, ko‘rilgan misollar doirasida, mustaqil band ohangi bilan umumiy g‘azal tovushi o‘rtasidagi shu muvofiqlikda aniqlanadi. Qolgan sakkiz bandni to‘liq qamrab olish esa “Ta’viz ul-oshiqin”ning asl nusxasi bilan keyingi qiyosiy ishni talab qiladi.

So‘nggi amaliy mezon bandni ikki xil tartibda o‘qishdan iborat. Avval besh satr ketma-ket o‘qilib, ularning tabiiy ma’no oqimi aniqlanadi; keyin birinchi uch satr vaqtincha chetga olinib, Bedil bayti mustaqil talqin qilinadi. Ikki o‘qish orasidagi farq Ogahiy yangi misralari aynan qanday tayyorgarlik yaratganini ko‘rsatadi. Bu sinov shakl va ma’no aloqasini bir vaqtning o‘zida tekshiradi.

3.2. Badiiy tasvir vositalari va obrazlar tizimi: “Dil boz xayoli ruxi u...” muxammasining amaliy tahlili

Ogahiyning o‘z forsiy g‘azaliga bog‘lagan “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” taxmisi obrazlarning satrma-satr qanday tutashishini tekshirish uchun muhim namuna hisoblanadi. Bunda shoir boshqa ijodkorning baytiga uch misra bog‘lamaydi: zamin g‘azal ham, uning taxmisga aylangan yangi qismi ham Ogahiyning o‘ziga tegishli. Asar 45 misrali, ya’ni to‘qqiz bandli ekani manbada qayd etilgan.[31] Demak, taxmislashtirilgan shaklda 27 yangi misra va 18 g‘azal misrasi mavjud bo‘lishi kerak. Mazkur faslning amaliy maqsadi hamma bandni matnsiz tasavvur qilish emas, manbada nashr qilingan ochilish va yakuniy beshliklarning obraz tuzilishini, leksik almashuvini hamda sintaktik funksiyasini batafsil aniqlashdir.

[31] Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 32. Forsiy muxammaslar ro‘yxati va “Dil boz xayoli...” taxmisining 45 misrasi haqidagi qayd.

Muxammasning boshlang‘ich beshligi ikki qatorni birdan ishga tushiradi: oshiqning tana va ruhiy a’zolari, shuningdek, yor husnining alohida belgilarini. Matn quyidagicha:

Tan az zaxmi zulfash saru po chinu shikan shud,
Sar az g‘ami chashmash vatani dardu mihan shud,
Aql abro‘yi vay didavu rasvoyi zaman shud,
Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud,
Jon niz aqiqi labi u didu yaman shud.[32]

Besh misra boshida “tan”, “sar”, “aql”, “dil”, “jon” keladi. Bular shunchaki sinonimlar ketma-ketligi emas. “Tan” moddiy vujudga, “sar” jism bilan idrok chegarasiga, “aql” bilishga, “dil” his va xayolga, “jon” esa hayotiy mohiyatga yaqin. Ikkinchi qatorda “zulf”, “chashm”, “abro‘”, “rux” va “lab” bor. Bu birliklar yor husnining boshdan yuzgacha bo‘lgan unsurlarini qayd etadi; har satr bitta husn detalini oshiqning bitta ichki yoki tashqi holati bilan juftlaydi. Shu sababli tahlilda tashbehlar ro‘yxatini takrorlashdan ko‘ra, beshta juftlikning har birida sabab bilan natijaning qaysi usulda ifodalanganini ko‘rsatish ko‘proq samara beradi.

Birinchi satrda “zaxmi zulf” alohida e’tiborni talab qiladi. Zulf odatda qiyofaning ko‘rinadigan go‘zal unsuri, “zaxm” esa og‘riq va jarohatni bildiradi. Shoir husn detalini oshiqdagi iztirob sababiga aylantiradi. “Saru po”ning butun tanani qamrab olishi mubolag‘ani kuchaytiradi; “chin-u shikan” esa bir vaqtning o‘zida sochning egri-bugri shakli va vujudning azobdan bukilgandek ko‘rinishini eslatadi. Mazkur misrada tashbehning an’anaviy “A - Bga o‘xshaydi” qolipi ishlamaydi; badiiy ko‘chish vositasida bir detalning shakliy belgisi boshqa predmetning ruhiy-fiziologik holatiga ko‘chiriladi.

Bunday tasvirni tekshirishda uch savol yordam beradi: “zulf” tashqi ko‘rinishdan tashqari nima qiladi; “zaxm” qanday oqibatni ochadi; “chin-u shikan”ning qaysi semantik qirrasi jismga ko‘chadi? Javoblar misraning o‘zida joylashgan. Zulf ta’sir etadi, tan iztirobga

[32] Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 56. Ogahiyning o‘z g‘azaliga taxmisining boshlang‘ich bandi.

uchraydi, burma esa azobning ko‘rinadigan belgisiga aylanadi. Shu jihatdan mubolag‘a tasvirni bezovchi qo‘shimcha emas, ikki obyekt o‘rtasidagi sababiy bog‘lanishning badiiy ifodasidir. Ogahiy bir misra ichida go‘zallik va jarohatni yonma-yon qo‘yib, oshiqning ruhiy holatini oshkor bo‘lgan tana belgisi orqali sezdiradi.

Ikkinchi misrada “sar az g‘ami chashmash vatani dardu mihan shud” deyilgan. “Chashm”, ya’ni ko‘z, muhabbatni qo‘zg‘atuvchi unsur bo‘lsa, “sar” dardning joyiga aylanadi. Bu yerda “vatan” so‘zi odatiy yashash hududi ma’nosidan ko‘chma ma’noga o‘tgan: bosh dard va mashaqqatning doimiy makonidek ko‘rsatiladi. Kutilmaganlik shu yerdaki, oshiq dardni vaqtincha sezayotgani aytilmaydi; dard u yerda “vatan” topganday gavdalanadi. Natijada birinchi misradagi tashqi qiyofa burmalanishi ikkinchi misrada ichki makonning qayta nomlanishiga olib keladi. Badiiy vositalar bir-birini takrorlamaydi: birida shakliy ko‘chish, ikkinchisida makoniy metafora faol.

Uchinchi misrada “aql” mavhum tushunchasi go‘yo ko‘ruvchi mavjudot sifatida tasvirlangan: u yor qoshini ko‘rib, “rasvoyi zaman” bo‘ladi. “Abro‘” oddiy qoshning nomi, lekin uning ta’siri butun idrokning me’yoridan chiqishigacha kengayadi. Bu tashxisga yaqin obrazlashtirishdir: aqlga insonning ko‘rish va hayratlanish xususiyati yuklanadi. Misra inson aqlini nazariy jihatdan inkor etmaydi; aksincha, ishqiy zavq oldida uning odatdagi tartibi izdan chiqishini mubolag‘ali hodisa sifatida ko‘rsatadi. “Rasvoyi zaman” birikmasi subyektiv holatni jamiyat oldidagi bahoga ko‘chiradi, shu bilan ta’sir doirasini yana kengaytiradi.

To‘rtinchi satrda ko‘ngil “chaman”ga aylanadi. Oldingi uch misradagi “zaxm”, “dard”, “rasvo” obrazlari iztirobni kuchaytirgan bo‘lsa, “xayoli rux”ning kelishi tasvir rangini o‘zgartiradi. Asos g‘azal baytida “dil” yor yuzini xayolga keltirib, bog‘-rog‘ kabi yashnab ketadi. Bu go‘zallikning tashqi gulshan bilan oddiy qiyosi emas: ko‘ngilning o‘zi tashqi makonga qiyoslanadi, ya’ni psixologik holat makon sifatida tasavvur qilinadi. Shoir yangi uchlik bilan ushbu yorqin holatga kontrast yaratgan: iztirob ichidan chaman ochiladi. Muallif o‘z

g‘azalini taxmisga aylantirar ekan, tayyor baytdagi yengillikni oldindan ko‘proq hissiy taranglik bilan tayyorlagan.

Beshinchi satrdagi “Jon niz aqiqi labi u didu yaman shud” juda muhim badiiy noziklikni ochadi. “Aqiq” bilan “Yaman” o‘rtasidagi aloqa faqat qizil rang o‘xshashligidan iborat emas. Sarvinoz Ubaydullayeva bu misradagi “yaman”ni baxt-saodat ma’nosida, “Yaman”ni esa qimmatbaho toshlar bilan bog‘liq makon nomi sifatida o‘qish mumkinligini ko‘rsatadi; ikki imkoniyatning tutashuvi iyhom san’atini yuzaga keltiradi.[33] Bitta so‘zning ikki ma’noda ishga tushishi tasvirni bo‘lib yubormaydi. Birinchi talqinda jon yor labini ko‘rib baxtiyor bo‘ladi; ikkinchi talqinda u aqiq bilan shuhrat qozongan makonga aylanadi. Demak, bitta yakuniy fe’l ruhiy holat va poetik geografiyani bir nuqtaga yig‘adi.

Iyhomni tushuntirishda “ikki xil tarjimadan qaysi biri haqiqiy?” degan savol yetarli emas. Muhim jihat shundaki, she’riy birlik ikki imkoniyatni bir paytda uyg‘otadi va ikkalasi ham “aqiqi lab” bilan semantik jihatdan tutashadi. Agar “Yaman” faqat joy nomi sifatida qabul qilinsa, oshiqning ruhiy saodatga erishish holati susayadi; agar faqat “baxtiyor” deb o‘qilsa, aqiq va geografik qimmat orasidagi yashirin aloqa yo‘qoladi. Shu bois mazkur o‘rinda adabiy san’at matnga keyin yopishtirilgan yorliq emas, satrning o‘qilishiga bevosita ta’sir qiluvchi strukturaviy imkoniyatdir.

3.2-jadval

Ochilish beshligida husn detali va ruhiy oqibatning aloqasi

Misra markazi	Yor obrazi	Oshiqdagi natija va tasvir vositasi
Tan	Zulf, zaxm	“Chin-u shikan”: tashqi shaklning tana iztirobiga ko‘chishi
Sar	Chashm, g‘am	“Vatani dardu mihan”: makoniy metafora
Aql	Abro‘	“Rasvoyi zaman”: mavhum aqlning jonlantirilishi
Dil	Rux, xayol	“Chaman”: ruhiy yangilanishning makoniy tasviri

[33]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 66–67.

Jon	Lab, aqiq	“Yaman”: iyhom va qadriyat timsoli

Jadvaldagi qatorlarni bir-biriga qo‘shib yuborish mumkin emas. Masalan, birinchi qatorda husn detalining shakli oshiq tanasiga ko‘chadi, to‘rtinchi qatorda esa yor yuzining xayoli bevosita ko‘ngil holatini o‘zgartiradi. Mazkur tafovut badiiy mazmunning rivojini bildiradi: dastlab oshiq ta’sirni og‘riq sifatida qabul qiladi, keyin xayol orqali boshqa hissiy holatga o‘tadi. Ammo bu xulosa faqat ochilish beshligiga tegishli. To‘qqiz bandli butun taxmisning barcha o‘rta bandlari o‘rganilmagan ekan, bitta beshlikdagi tartibni butun asarning qat’iy syujeti sifatida ko‘rsatish ilmiy jihatdan asosli emas.

Yakuniy beshlik ochilishdagi tan va husn obrazlaridan boshqa manzaraga o‘tadi. Bu yerda “inoyat” so‘zining takrori bilan bog‘liq yangi leksik maydon paydo bo‘ladi:

Sad shukr, ki dildor ba hangomi inoyat,
Doda ba dilam bodai gulfomi inoyat,
Dilro chi ajab yobad agar komi inoyat,
Chun xurd Ogahiy zi dasti karamash jomi inoyat,
Mastona hazin Ogahiy sargarmi suxan shud.[34]

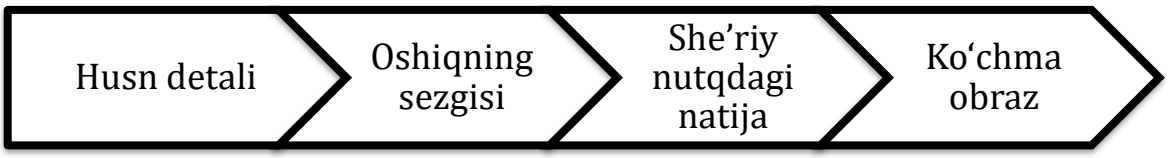
Dastlabki to‘rt satr “inoyat” bilan tugashi shunchaki tashqi takror emas. U lirik vaziyatni boshqaradi: dildor inoyat ko‘rsatadi, dil inoyat sharobini oladi, kom inoyat bilan to‘ladi, shoir karam jomini ichadi. Bir so‘z to‘rtta turli sintaktik munosabatga kirib, beruvchi va oluvchi, istak va ro‘yob, kechinma va badiiy nutq o‘rtasidagi aloqani bog‘laydi. Beshinchi misraning “sargarmi suxan shud” tarzida tugashi esa takrorni birdan yangi natija bilan yakunlaydi. Lirik shaxs tasvirlangan holatni boshidan o‘tkazibgina qolmay, uning natijasida so‘z aytishga kirishadi.

“Bodai gulfom” va “jomi inoyat” bir poetik maydonga mansub, ammo vazifalari bir xil emas. Biri oshiqning ko‘ngliga berilgan inoyatni rang va ta’m bilan sezdirsa, ikkinchisi mazkur hadyani qabul qilish harakatini ko‘rsatadi. Bu farq ishqiy lirika uchun muhim: tasvir faqat yorning husni bilan cheklanmagan, o‘zaro munosabat sahnasiga aylangan. Ilk banddagi “yor ko‘zi”, “yor qoshlari” kabi alohida detallar

[34]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 56.

yakunda “dildor” umumiy nomiga birlashgan. Ma’shuqa endi tasvirning parchalangan unsurlari orqali emas, “inoyat” qiluvchi subyekt sifatida seziladi. Natijada shoirning boshdan kechirishi ham passiv azobdan faol so‘zga o‘tadi.

Maqta’ning to‘rtinchi va beshinchi satrlarida “Ogahiy” taxallusi qayta kelishi o‘ziga xos badiiy vazifaga ega. Birinchi o‘rinda shoir “jomi inoyat”ni ichayotgan lirik shaxs, ikkinchi o‘rinda shu tajriba tufayli “sargarmi suxan”ga aylangan ijodkordir. Taxallusning ikki marta kelishi shu ikki maqomni yonma-yon ko‘rsatadi. She’rning ijodiy natijasi faqat tasvirlangan his emas, o‘sha hisning badiiy nutqqa aylanishidir. Bu yerda taxmisni o‘z g‘azaliga bog‘lash shoirning oldingi baytiga qaytib, unga yangi ruhiy sabablar yaratish usuli sifatida anglashiladi.



3.2-rasm. “Dil boz xayoli...” taxmisida badiiy obrazni tekshirish modeli

Mazkur modelni ishlatishda har bir bosqichga misra ko‘rsatiladi. Masalan, “zulf”ga qarshi “tan”, ko‘chma natija sifatida “chin-u shikan” qo‘yiladi; “lab”ga qarshi “jon”, semantik ikki yoqlamalik sifatida “Yaman” qayd etiladi. Yakuniy bandga o‘tilganda “dildor”, “dil”, “jomi inoyat” va “sargarmi suxan” orasidagi bog‘lanish kuzatiladi. Har bir misolda vosita nima uchun ishlatilgani ko‘rsatilsa, tashbeh, mubolag‘a, iyhom yoki takror kabi atamalar shunchaki nazariy ro‘yxat bo‘lib qolmaydi. Ular poetik funksiyani tekshiruvchi vositaga aylanadi.

Ikki nashr etilgan beshlik 10 misradan iborat, xolos; bu 45 misralik muxammasning taxminan 22,2 foizidir. Shunga qaramay, ular asarning ikki muhim chegarasini ko‘rsatadi: ochilishdagi iztirob va hissiy o‘zgarish, maqta’dagi inoyat hamda so‘zga kirish. Ularning orasidagi bandlar hali qo‘lyozma va nashrlar asosida tiklanmagani sababli “barcha o‘rta bandlar ham ayni ketma-ketlikni saqlaydi” deyish

mumkin emas. Amaliy tahlilning qimmati bir oz misrani butun asar o‘rniga qo‘yishda emas, aynan o‘sha misralar imkon beradigan xulosani dalilga tayab chiqarishdadir.

Ochilish beshligining eng muhim sintaktik belgilaridan biri hamma misralar “shud” shakli bilan yakunlanishidir. Bu bir xil fe’l har satrda boshqa subyektga qo‘shiladi: tan burishadi, sar dard makoniga aylanadi, aql rasvo bo‘ladi, dil chaman bo‘ladi, jon esa yaman bo‘ladi. Fe’lning takrori natijalarning bir paytdagi o‘xshashligini bildirsa, uning oldidagi kesim tarkibi har safar boshqa tasvir yaratadi. Demak, grammatik qolip turg‘un, lekin semantik mazmun almashib boradi. Shu jihatdan beshlikni ichki parallelizm asosida qurilgan, natijalarni o‘zaro solishtirishga imkon beruvchi kichik poetik tizim deb ko‘rish mumkin.

“Shud”ning vazifasini maqta’dagi “inoyat” takrori bilan qiyoslashda aniqlik talab qilinadi. Birinchi bandda beshta satr oxiridagi bir xil fe’l o‘zgarish natijasini ko‘rsatadi; maqta’da esa dastlabki to‘rt satrda bir xil ot takrorlanib, marhamatning manbai va ko‘rinishlarini yig‘adi. Yakuniy satrdagi “sargarmi suxan shud” birinchi bandning fe’l tizimini xotiraga qaytaradi, ayni paytda yangi natijani - she’riy ijodga kirishni - bildiradi. Mazkur ikki turdagi takrorni farqlash “takrir bor” deb umumiy xulosa chiqarishdan ko‘ra aniqroqdir, chunki qaysi so‘z turkumi, qaysi satr o‘rnida va qaysi semantik vazifa bilan qaytayotgani ko‘rsatiladi.

Obrazlarga berilgan vazifalar uch qatlamda ko‘rilishi mumkin. Birinchi qatlam ko‘rinadigan husn detalining leksik nomi: zulf, ko‘z, qosh, yuz va lab. Ikkinchisi ularning oshiq borlig‘iga ta’siri: burishish, dardli makonga aylanish, rasvolik, gulshanlik va baxtiyorlik. Uchinchi qatlam esa shu o‘zgarishning badiiy ifoda turi: metafora, tashxis, mubolag‘a yoki iyhom. Mazkur tasnif hech bir so‘zga o‘zi yo‘q qo‘shimcha ma’no bermaydi. Aksincha, o‘quvchi muayyan xulosaga qaysi misra orqali kelganini ko‘ra oladi. Badiiy san’atlarni tartib bilan izohlashning ilmiy foydasi ham shundadir.

Ushbu fasldagi tadqiqot natijasi shundan iboratki, Ogahiy o‘z g‘azalini taxmisga aylantirar ekan, ikkita ma’no mexanizmini

birlashtirgan: avval yor husnining alohida belgilari tan, bosh va aqlga ta’sir etadi, so‘ng xayol, dil va jon orqali ichki yangilanish paydo bo‘ladi. Yakuniy bandda esa inoyat ramzi shu kechinmani poetik faoliyatga olib keladi. Bunda metafora, tashxis, mubolag‘a, iyhom va takror turlicha ishlaydi; ularning barchasini “go‘zal tashbeh” deb birlashtirish asl mexanizmni yo‘qqa chiqaradi. Nazariy atama faqat misra ichidagi aniq hodisa ko‘rsatilganda ilmiy dalilga aylanishi shu taxmis bilan tasdiqlanadi.

3.3. Taxmisda asos g‘azal va qo‘shilgan misralarning mazmuniy uyg‘unligi: “Ba jon, ey gulbadan...” namunasi

Ogahiy Amiriyning “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” g‘azaliga bog‘lagan forsiy taxmis ikki shoir nutqining bitta bandda qanday uyg‘unlashishini amaliy ravishda tekshirish imkonini beradi. “Ash’ori forsiy”ga oid ilmiy ro‘yxatda ushbu asar 40 misrali ekani qayd etilgan; taxmis shakliga ko‘ra u sakkiz beshlikdan iborat.[35] Bu yerda diqqat asar miqdoriga emas, beshlikdagi mualliflik va mazmun munosabatiga qaratiladi. Dastlabki uch misra Ogahiyning yangi hissasi bo‘lsa, to‘rtinchi va beshinchi satrlar Amiriy g‘azalining asos baytini tashkil qiladi. Demak, tahlilning eng muhim savoli shunday: qo‘shilgan uchlik bo‘lmaganida asos baytning qaysi ma’nosi saqlanadi, qo‘shilganidan keyin esa u qanday yangi poetik tayyorgarlik bilan o‘qiladi?

Ilmiy maqolada muxammasning dastlabki beshligi quyidagi tarzda nashr etilgan. Ikkinchi satrdagi “haxli” shakli ko‘chirma manbada noaniq ko‘ringani sababli unga alohida ma’no yuklamaymiz; shubhali o‘rinni asl forsiy nusxa bilan tekshirish zarur:

Dar in gulshan gule nashkufta chun ruxsori zeboyat,
Nashud ham jilvagar sarve chu haxli qaddi ra’noyat,
Chi sozam sarvu gulro chun naboshand hamtoyat,

[35]Ubaydullayeva S. Ko‘rsatilgan ish. – B. 32.

Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat,
Tuyi manzuri mushtoqon, nagirad sarvu gul joyat.[36]

Birinchi misra “dar in gulshan” birikmasi bilan aniq poetik makon yaratadi. Oddiy gulshan go‘zallikni ko‘rish mumkin bo‘lgan joy, biroq Ogahiy u yerdagi mavjud gulni tasvirlab maqtamaydi. “Gule nashkufta” inkori orqali yor yuziga teng keladigan gul ochilmaganini bildiradi. Demak, tashbehning yo‘nalishi odatiydan farq qiladi: yor tabiatga o‘xshatilmaydi, aksincha, tabiat yor husniga teng kelolmaydigan mezon sifatida ko‘rsatiladi. “Ruxsori zeboyat” bilan “gule” bir maydonga tegishli, lekin bahosi bir xil emas. Shu munosabat keyingi misra uchun sababiy zamin yaratadi.

Ikkinchi satr “sarve” bilan qomat tasvirini maydonga olib kiradi. Birinchi satrda yuzga mos keladigan gul topilmagan bo‘lsa, endi qaddiga teng sarv ham yo‘q. “Nashud ham jilvagar” tarkibi dastlabki inkor ohangini davom ettiradi. “Qaddi ra’no” shakli tushunarli bo‘lsa-da, transkripsiyadagi “haxli” o‘qilishini tekshirish talabi unutmasligi kerak. Bunday so‘z shaklini shunchaki tanish forsiy leksemaga “tuzatib” qo‘yish ilmiy natijaga zarar keltirishi mumkin. Uchinchi satrning poetik kuchi esa ikkita inkoriy qiyosni bitta savolga yig‘ishidadir: “Chi sozam sarvu gulro chun naboshand hamtoyat”.

Uchinchi misrada “sarvu gul” birikmasi ilgari alohida-alohida tekshirilgan ikki predmetni jamlaydi. Uning savol ohangi amaliy poetik jihatdan muhim: agar gul ham, sarv ham yorning tengi bo‘lmasa, ulardan qaysi biri bilan qiyos qilish mumkin? Ogahiy savolni javobsiz tashlab qo‘ymaydi. To‘rtinchi satrdagi Amiriy misrasi shu tayyorlangan manzaraga tushadi: “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat”. Yangi beshlikda “sarv” endi nafaqat qomatning tashqi o‘xshatishi, balki lirik subyektning asirligi sababiga aylanadi. Ya’ni tabiatdan olingan so‘z munosabat va hisga ko‘chiriladi.

“Ba jon” so‘zlari baytning muhim kommunikativ belgisidir: oshiq husn haqidagi sovuq kuzatuvni emas, o‘z vujudi bilan aytilgan iqrorni

[36]Qobilova Z.B. The rhythm of the literary impact // Anglisticum. – 2019. – Vol. 8, No. 9. – P. 65. “Ba jon, ey gulbadan...” taxmisining ilk beshligi. URL: https://www.anglisticum.org.mk/index.php/IJLLIS/article/view/1964

bildiradi. “Ey gulbadan” undovi esa taxmisning birinchi uch satrida shakllangan estetik masofani qisqartiradi. Ilgari ma’shuqa tashqi qiyos mezoni sifatida tasvirlangan bo‘lsa, endi unga bevosita murojaat qilinmoqda. “Hastam asiri” oshiqning holatini nomlaydi: yor qaddining sarvligi oshiqni tutqun qilgan. Bu o‘tish faqat qiyosning kuchayishi emas; nutq turining o‘zgarishidir. Baholash va ritorik savol bevosita lirik iqror bilan almashadi.

Beshinchi satr “Tuyi manzuri mushtoqon, nagirad sarvu gul joyat” hukmi bilan ilk uchlikni yana eslatadi. Birinchi uch misrada gul va sarv ma’shuqaga teng kelmagan edi, endi shu ikkisi uning o‘rnini egallay olmasligi xulosa qilinadi. “Mushtoqon” ko‘pligi orqali yagona oshiqning hisi umumlasha boshlaydi. Shu tariqa beshlikda ikkita qamrov mavjud: to‘rtinchi satrda “hastam” bilan birinchi shaxs, beshinchida “mushtoqon” bilan kengroq jamoa. Ogahiyning uchligi bu o‘zgarishga tashbehiy va inkoriy tayyorgarlik beradi. Asos baytning har ikki satri yangi qo‘shimchalarga tayanib yanada keng kommunikativ ma’noda yangraydi.

3.3-jadval

Birinchi beshlikda Ogahiy va Amiriy satrlarining vazifasi

Misra	Mualliflik	Poetik vazifa
1-misra: gul va ruxsor	Ogahiy	Yuzni gul bilan qiyoslash va tenglikni inkor etish
2-misra: sarv va qadd	Ogahiy	Qomat qiyosini davom ettirish
3-misra: “Chi sozam...”	Ogahiy	Ikki qiyosni savol orqali umumlashtirish
4-misra: “Ba jon...”	Amiriy	Oshiqning asirlik iqrorini bayon etish
5-misra: “Tuyi manzuri...”	Amiriy	Husnning tengsizligini umumiy hukmga aylantirish

Jadvaldagi ketma-ketlikdan uch muhim amaliy natija kelib chiqadi. Birinchidan, yangi misralar zamin baytdan boshqa mavzuga chiqib ketmagan: “gul” va “sarv” har ikki muallif satrlarida mavjud. Ikkinchidan, yangi uchlik zamin baytni nusxalamaydi: u avval qiyos mezonini belgilaydi va uning yetarli emasligini ko‘rsatadi.

Uchinchidan, Amiriy bayti kelganida gapning grammatik turi o‘zgaradi, chunki “hastam” orqali oshiqning o‘zi sahnaga chiqadi. Demak, taxmis ijodiy mexanizmining aniqlanadigan natijasi “takror”, “qo‘shimcha”, “ta’sir” kabi umumiy so‘zlarda emas, misralar o‘rtasidagi funksional taqsimotda namoyon bo‘ladi.

Asarning maqta’ beshligi nashrda quyidagicha keltirilgan. Ochilishdagi qiyosiy tasvir bilan yakuniy satrlarni qiyoslash she’riy muloqotning qanday boshqa kayfiyatga o‘tganini ko‘rsatadi:

Zi javrat hamchu Ogahi hamenolam, namepursi,
Ba tang omad zi afg‘onam hama olam, namepursi,
Tu rahm karda az idborii iqbolam namepursi,
Shudam ovorai ishqi tu, ahvolam namepursi,
Bigo‘, bas, ey Amiri husn, juz man kist rasvoyat?[37]

Maqta’ning birinchi satri “Ogahi” taxallusi bilan boshlanuvchi shikoyat ifodasidir. Bunda “zi javrat” yorning jabrini, “hamenolam” oshiqning javobini, “namepursi” esa suhbatdoshning sukutini bildiradi. Dastlabki uchlikda yangi qo‘shilgan satrlar bir xil “namepursi” yakuniga tayanadi. Bu takror har satrda yangi kechinma bilan birlashadi: birinchi satrda jabr, ikkinchisida afg‘on, uchinchisida rahm kutish. Besh satrning musiqiy markazi dastlab to‘rt satrda qaytgan inkoriy murojaatga bog‘lanib, beshinchida Amiriy ovozining savoli bilan boshqa ohang oladi.

Ikkinchi satrdagi “hama olam” badiiy mubolag‘ani kuchaytiradi. Oshiqning shaxsiy afg‘oni butun olamni tor qilganday tasvirlanadi; uni tarixiy voqea yoki jismoniy hodisa sifatida o‘qish mumkin emas. Muhimroq jihat, “olam” va “nolam” tovush yaqinligining iztirob miqyosini eshitiladigan holga keltirishidir. Qofiyadosh so‘zlar oshiqning o‘zi va uning tashqi dunyosi orasidagi chegarani yumshatadi. “Namepursi” takrori esa shu kengaygan dardni har gal yana suhbatdoshga qaytaradi: yor shoirning boshiga nima tushganini so‘ramaydi.

[37]Qobilova Z.B. Ko‘rsatilgan maqola. – P. 65–66.

Uchinchi satr transkripsiyasidagi “idborii iqbolam” birikmasi turlicha o‘qilishi mumkinligi sababli unga tayangan mutlaq ma’no qurishdan tiyilish lozim. Matnda bevosita ko‘rinadigan “rahm” va “namepursi” munosabati esa aniq: shafqat istaladi, ammo hol so‘ralmaydi. To‘rtinchi satrdagi “Shudam ovorai ishqi tu” iborasi oshiqlikning makoniy metaforasini yaratadi: “ovora” tashqi sarsonlikdan ko‘ra ichki iztirobni bildiradi. Unga qo‘shilgan “ahvolam namepursi” lirik dramatizmni tugallaydi. Shu tariqa Ogahiy qo‘shgan uchlik Amiriy bayti oldidan shikoyat uchun sintaktik zamin yaratadi.

Maqta’ning beshinchi satri “Bigo‘, bas, ey Amiri husn, juz man kist rasvoyat?” murojaatini saqlaydi. Bu yerda “Amiri” taxallusi asliy g‘azal bilan bevosita bog‘lanish belgisi bo‘lib, ayni paytda “Amiri husn” ma’shuqa go‘zalligi hukmronligini poetik saltanatga qiyoslash imkonini beradi. Ogahiy taxallusi birinchi misrada, Amiriy nomi beshinchi misrada kelgani uchun bitta beshlikning ikki chekkasida ikki ijodkor ovozi eshitiladi. Biroq bunday qo‘shnichilik mualliflikni aralashtirmaydi: dastlabki uch satrda iztirobni batafsil qiluvchi Ogahiy, oxirgi ikki satrda g‘azalning o‘z hukmini saqlovchi Amiriy turadi. Taxmisdagi badiiy suhbatning amaliy dalili shu taqsimotdir.



3.3-rasm. Asos g‘azal va yangi uchlik munosabatini tekshirish tartibi

Ushbu modelni boshlang‘ich beshlikka tatbiq qilsak, yangi dalil sifatida “gul va sarvning teng kelmasligi”, tayanch sifatida “asirlik va tengsiz husn”, tovush uyg‘unligi sifatida “zeboyat, ra’noyat, hamtoyat, boloyat, joyat”, badiiy natija sifatida esa “qiyosdan iqror va hukmga

o‘tish” belgilanadi. Maqta’ga tatbiq qilinganda yangi dalil “jabr, afg‘on va rahm kutish”, tayanch “ovoralik va betakror rasvolik”, ovoz birligi esa “namepursi” takrori bilan yuzaga chiqadi. Model shartli, ammo har bir bosqich uchun aniq forsiy satr mavjud. Shu bois u umumiy izdoshlik haqidagi mavhum mulohazadan ko‘ra tekshiriladigan tahlil usuli sifatida xizmat qiladi.

Maqta’dagi “namepursi” takrori va ilk beshlikdagi “sarvu gul” takrorining vazifasi bir xil emas. Birinchi holatda tabiat predmetlari qayta kelib, yor husnining tengsizligini dalillaydi; ikkinchisida inkoriy murojaat qayta kelib, javobsiz qolgan dardni kuchaytiradi. Shuningdek, birinchi bandda to‘rtinchi satrdagi “hastam” iqror shakli yetakchi, maqta’da esa “namepursi” shikoyat shakli ustun. Demak, bir xil g‘azalni taxmisga aylantirish qo‘shimcha misralar sonini ko‘paytirishdan iborat emas: har safar tayanch baytning nutqiy va tasviriy talabiga boshqa badiiy tayyorgarlik topishni taqozo qiladi.

Mavjud ikki beshlik jami o‘nta misra, ya’ni 40 misrali taxmisning to‘rtdan biri hisoblanadi. Qolgan olti band nashr orqali to‘liq tasdiqlanmaganligi uchun ochilish va maqta’ orasida qanday uzluksiz syujet borligi haqida hukm chiqarish o‘rinli emas. Lekin mavjud ikkita beshlik asosida ham Ogahiyning Amiriyga ijodiy munosabatini amaliy ravishda ko‘rsatish mumkin. Shoir birinchi bandda husnni qiyoslash uchun ikki tabiat obrazini faol ishlatadi; yakunda esa takrorlangan inkoriy murojaat yordamida shikoyat ohangini kuchaytiradi. Har ikki misolda zamin bayt umumiy badiiy natijaga aylanadi, uning o‘rnini qo‘shimcha satrlar egallab olmaydi.

Birinchi beshlikning grammatik qurilishi Ogahiyning uchligini alohida ajratishga yordam beradi. “Nashkufta”, “nashud” va “naboshand” kabi inkoriy shakllar uch satr davomida yor husniga teng narsa topilmaganini turli yo‘l bilan bildirib keladi. Amiriy baytining beshinchi misrasida esa “nagirad sarvu gul joyat” degan hukm shu inkorlar qatoriga mazmunan qo‘shiladi. Demak, o‘zga muallif baytini kutib olgan yangi satrlar avvaldan uning grammatik yo‘nalishini sezdiradi. Bu hodisani shunchaki uch marta bir xil fikr aytish deb emas,

qiyosning ketma-ket bekor qilinishi deb tushunish kerak: avval gul rad qilinadi, so‘ng sarv, nihoyat ikkisining birgalikdagi qiyosiy imkoniyati.

Boshlang‘ich beshlikdagi qiyoslarning ketma-ketligi sintaktik jihatdan ham tartibli. Birinchi ikki satr tabiiy predmetning teng kelmasligini xabar shaklida bildiradi; uchinchi satr “chi sozam” vositasida mazkur xabarlarga baholovchi savol beradi. To‘rtinchi satr “hastam asiri” bilan qat’iy birinchi shaxs iqroriga o‘tadi, beshinchi satr esa “tuyi manzuri mushtoqon” orqali kengroq estetik hukm chiqaradi. Natijada gaplarning kommunikativ turi xabardan savolga, savoldan iqror va bahoga ko‘chadi. Qo‘shilgan uchlikning asos baytga qo‘shgan yangiligi nafaqat gul va sarv obrazlarida, balki aynan shu nutqiy yo‘nalishni tayyorlashidadir.

Maqta’da she’riy nutq buning aksi tarzida tashkil etiladi. “Namepursi” yakuni bitta savol kutish holatini to‘rt marta eslatadi; ammo unda aniq savol berilmaydi, aksincha, yorning savol bermayotgani oshiq dardiga aylanadi. Beshinchi misradagi “juz man kist rasvoyat?” esa nihoyat ochiq savolni keltiradi. Shunday qilib, birinchi to‘rt satrdagi javobsiz murojaat bilan oxirgi satrdagi savol bir-birini ta’kidlaydi. Mualliflararo izdoshlik mazkur beshlikda grammatik vazifa orqali ko‘rinadi: Ogahiy shikoyatga zamin hozirlaydi, Amiriy bayti o‘sha holatni o‘zining ohangi bilan tugallaydi.

Ikkita nashr etilgan beshlikni qiyoslayotganda “qaysi uchlik kuchli?” degan estetik bahodan ko‘ra “qaysi uchlik qanday vazifa bajargan?” savoli unumliroq. Ochilish uchligida harakat qiyosiy va inkoriy: “gul” hamda “sarv” misolida tengsizlik isbotlanadi. Yakuniy uchlikda esa voqea bevosita lirik tajriba: jabr, afg‘on va rahm kutish tasvirlanadi. Birinchisida Ogahiy asos baytdagi tashbehiy hukmni, ikkinchisida esa shikoyatni tayyorlaydi. Aynan shu ikki farqli vazifa qo‘shilgan satrlarning nusxa yoki izoh emas, mustaqil poetik tashabbus sifatida ko‘rilishiga asos beradi.

Shu bilan taxmisning ijodiy mezoni aniqlashadi: Ogahiy yaratgan uchlik zamin baytning mazmuniy yo‘nalishini aniq bilgan holda unga yangi semantik tayyorgarlik berishi, besh misraning tashqi qofiyasini

saqlab turishi va o‘z muallifiy ovozini bayt bilan ziddiyatga olib kelmasligi kerak. “Ba jon, ey gulbadan...”ning manbada mavjud ikki beshligi mazkur mezonlarning amalda qanday ishlashini ko‘rsatadi. Tahlil natijasi tarixiy shaxslar munosabati haqida dalilsiz hikoya emas, ikki shoir satrlarining aynan qaysi nuqtada tutashishini aniqlashdan iborat. Bunday yondashuv Ogahiy taxmisnavisligidagi izdoshlik bilan mustaqil poetik hissani bir-biridan farqlash imkonini beradi.

Ochilish va maqta’ning tasdiqlangan misralari mavjudligi umumiy kompozitsiyani to‘liq tiklashga yetmasa-da, ikkita aniq chegarani ko‘rsatadi. Birinchisida boshqa narsalarni yor husniga tenglashtirib bo‘lmasligi isbotlanadi; ikkinchisida oshiqning o‘zini ishqiy rasvolik nuqtayi nazaridan yolg‘iz his qilishi kuchayadi. Mazkur ikki kuzatuv bir-biriga yaqin, ammo boshqa-boshqa nutqiy vazifadir. Ularni bandlar orasidagi noma’lum voqealar bilan to‘ldirib yubormaslik ilmiy halollikning amaliy talabidir.

III bob bo‘yicha xulosa

Uchinchi bobda Muhammad Rizo Ogahiyning uchta tasdiqlangan forsiy taxmisi mustaqil poetik obyekt sifatida amaliy tekshirildi. Tahlil “Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo”, “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” va “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” matnlarining nashr etilgan misralariga tayandi. Har bir faslda alohida muammo ilgari surildi: birinchisida band va qofiya-radif mexanizmi, ikkinchisida obrazlararo ko‘chish, uchinchisida zamin bayt bilan yangi uchlikning mazmuniy va nutqiy uyg‘unligi. Bunday taqsimot mavzularni bir-biridan sun’iy ajratish uchun emas, har bir taxmisda kuchliroq ko‘rinadigan badiiy jarayonni faktik misralar orqali tekshirish uchun xizmat qildi.

“Ba avji kibr...” taxmisining manbada saqlangan to‘rt beshligida ikkita ohang ko‘lami mavjudligini ko‘rsatdi. Ilk bandda “onjo” radifi barcha misralarda qaytadi; keyingi misollarda esa dastlabki to‘rt satr o‘ziga xos qofiya guruhi yaratib, beshinchi satr “nigoh onjo”, “oh onjo”, “koh onjo” kabi yakunlar bilan asos g‘azal tovushini eslatadi. Shakliy birlik shu tariqa yangilanish va qaytish munosabatida namoyon bo‘ladi.

Misralar oxirini tekshirish, ichki takror bilan davomli radifni ajratish va asl yozuvga tayanmaguncha aruz bahrini qat’iy belgilamaslik mazkur faslning metodik natijasidir. Ushbu xulosa nashrdagi 20 misraga asoslangan bo‘lib, asarning hali tekshirilmagan bandlari haqida ortiqcha hukm chiqarilmaydi.

“Dil boz xayoli...” taxmisi obrazlar tizimi bir xil san’atlarning oddiy yig‘indisi emasligini tasdiqladi. Ochilishdagi tan, sar, aql, dil va jon qatori zulf, chashm, abro‘, rux va lab bilan juftlashadi. Birinchi uch satrda iztirobning jismiy hamda idrokiy ifodasi, oxirgi ikki satrda xayol va jon bilan bog‘liq yangilanish ko‘zga tashlanadi. Xususan, “aqiqi lab” bilan “Yaman” munosabatining ikki ma’noda anglashilishi iyhomning matnni o‘qish usuliga bevosita ta’sirini ko‘rsatadi. Maqta’da “inoyat” so‘zining qaytishi orqali ma’shuqa marhamati shoirning “sargarmi suxan” holatiga olib keladi. Shu bois ma’no rivoji faqat husn tasviri emas, kechinmaning badiiy nutqqa aylanishi sifatida talqin qilindi.

Amiriy g‘azaliga bog‘langan “Ba jon, ey gulbadan...” taxmisi misolida Ogahiyning muallifiy hissasi aniq ajratildi. Dastlabki uch satrda gul va sarvning ma’shuqaga teng kelmasligi izchil inkoriy qiyoslar bilan tayyorlanadi; keyingi ikki satr esa oshiqning asirlik iqrorini va yorning tengsizligi haqidagi hukmni beradi. Maqta’da “namepursi” takrori shikoyat ohangini kuchaytiradi va beshinchi satrda Amiriy ovozi bilan tugallanadi. Natija shuki, qo‘shilgan uch misra zamin baytning ma’nosini ko‘chirib bermaydi, balki uning ta’sirini oldindan tayyorlaydigan mustaqil she’riy harakat hosil qiladi. Bu holat badiiy izdoshlikni so‘z va mualliflik darajasida farqlab o‘rganish imkonini yaratadi.

Bob davomida taklif etilgan metodik modellar bitta umumiy tartibga bo‘ysunadi: avval matn guvohi belgilanadi; keyin qaysi misra kimga mansubligi aniqlanadi; so‘z, sintaksis, qofiya va badiiy vosita o‘rtasidagi aniq aloqa qayd qilinadi; shundan so‘nggina poetik natija bayon etiladi. Bu ketma-ketlik mavjud bo‘lmagan bandlarni taxminan tiklash yoki forsiy transkripsiyadagi noaniq so‘zlarga sun’iy ma’no yuklash xavfini kamaytiradi. Monografiyada ilmiy tahlilning

ishonchliligi ham shu me’yor bilan belgilanadi: haqiqiy misra, tekshiriladigan manba va undan chiqarilgan muallifiy xulosa bir-biridan ajratiladi. Forsiy muxammaslarning to‘liq qo‘lyozma korpusi qiyosiy o‘rganilgach, ushbu xulosalarni qolgan bandlar asosida yanada kengaytirish mumkin.

Shuningdek, mazkur bobda qofiya bilan radif, badiiy san’at bilan uning konkret funksiyasi, mualliflik hissasi bilan tayyor zamin bayt o‘rtasidagi chegaralar izchil saqlandi. Ushbu farqlash aynan forsiy matn tahlili uchun muhimdir: so‘zning shakliy o‘xshashligi har doim bir xil ma’noni, badiiy obrazning an’anaviyligi esa har doim taqlidni anglatmaydi. Har bir hukm qaysi misradan chiqarilganini ko‘rsatish keyingi tekstologik va qiyosiy tadqiqotlar uchun ishonchli asos yaratadi.

XULOSA

Ogahiyning forsiy muxammaslarini o‘rganish shuni ko‘rsatdiki, taxmis besh misrali shaklga oddiy o‘tish emas, balki boshqa shoir yoki shoirning o‘z g‘azali bilan yangicha badiiy muloqotga kirishish imkoniyatidir. Ko‘rib chiqilgan beshta forsiy muxammasning ikkitasi Bedil, ikkitasi Amiriy g‘azallariga, yana biri Ogahiyning o‘z g‘azaliga bog‘langan. Ularning har biri o‘ziga xos mavzu va poetik qurilishga ega bo‘lgani uchun asarlarni bitta umumiy belgi ostida bir xil talqin qilish yetarli emas.

Bedilning “Ey hama oyoti qudrat...” g‘azaliga bog‘langan taxmisda Ogahiy qo‘shgan dastlabki uch satr “salotin”, “charx” va “basirat” obrazlari orqali ko‘tarinki madhga bosqichma-bosqich olib boradi. “Shumo” radifi esa murojaatning uzluksizligini saqlaydi. Tasdiqlangan boshqa beshliklarda ogohlantirish va duo mazmuni ko‘zga tashlanadi. Mazkur misollar Ogahiy taxmisnavislik mahorati tayanch baytning mazmunini takrorlashda emas, balki unga zarur poetik tayyorgarlikni yaratishda namoyon bo‘lishini ko‘rsatdi.

“Ba avji kibr...” taxmisida faqr, xokisorlik, adab, vafo va riyosizlik tushunchalari bir-birini to‘ldiradi. Birinchi beshlikdagi “gadoho podshoh” qarama-qarshiligi tashqi mavqe bilan ichki kamolot mezoni o‘rtasidagi farqni ifodalaydi. Manbalarda keltirilgan keyingi bandlar mazkur talqinni muhabbat odobi va axloqiy tanlov tomon kengaytiradi. “Onjo” radifining vazifasi faqat ohangdoshlik emas: u ruhiy manzilga qayta murojaat qilish orqali bandlarni mazmunan bog‘lab turadi.

Ogahiyning o‘z g‘azaliga yozgan “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” taxmisida yor husnining zulf, ko‘z, qosh, yuz va lab kabi belgilariga oshiqning tan, sar, aql, dil va jon holatlari muvofiqlashtiriladi. Dastlabki uch misra jismiy hamda idrokiy iztirobni kuchaytirib, keyingi ikki satrga hissiy zamin yaratadi. Maqta’da esa “inoyat” va “sargarmi suxan” obrazlari orqali ishqiy tajriba she’riy so‘zning yuzaga kelishi bilan bog‘lanadi. Bu jihat o‘z g‘azalini taxmislashtirish ham mustaqil ijodiy qayta talqin ekanini anglatadi.

Amiriy g‘azallariga bog‘langan ikki taxmisda Ogahiy yangi misralarning badiiy vazifasini turlicha belgilaydi. “Zi tobi boda...” misrasi bilan tanilgan asarda may, sham, jamol va kecha obrazlari yorug‘lik hamda ishqiy holatning mushtarak tasvirini yuzaga chiqaradi; nashr etilgan maqta’da esa bazm va ritorik so‘roq ohangi yetakchilik qiladi. “Ba jon, ey gulbadan...” taxmisining ilk beshligida gul va sarv ma’shuqa husniga qiyos qilinib, ularning teng kela olmasligi orqali asliy g‘azal baytidagi asirlik iqroriga o‘tiladi. Demak, har ikki holatda ham Ogahiyning uchligi zamin baytga yangi semantik yo‘l ochadi.

Amaliy poetik tahlil natijasida bandning boshidagi qo‘shimcha uch misra bilan oxirgi ikki misrani mualliflik, sintaksis, qofiya va ma’no jihatidan alohida belgilash zarurligi ayon bo‘ldi. Qofiya, radif, takror va badiiy san’atlar o‘z-o‘zicha bezak emas, balki fikrning harakatini boshqaruvchi vosita sifatida namoyon bo‘ladi. Mazkur yondashuv har bir hukmni muayyan forsiy misra va uning manbasi bilan bog‘lashga yordam beradi.

Tadqiqotning matnshunoslik chegarasi ham aniq saqlanadi: mavjud ilmiy nashr va tadqiqotlarda barcha muxammaslarning hamma bandlari bir xil to‘liqlikda taqdim etilmagan. Shu bois ko‘rib chiqilmagan oraliq bandlar, qo‘lyozma variantlari yoki asl yozuvda tekshirilmagan aruz bahriga oid qat’iy xulosalar chiqarilmadi. Kelgusida “Ta’viz ul-oshiqin” devonining ishonchli nusxalari, “Ash’ori forsiy” turkumi va tegishli nashrlarni o‘zaro qiyoslash mavjud talqinlarni yanada to‘ldirish imkonini beradi.

Umuman, mavjud she’riy dalillar Ogahiyning forsiy taxmislarida badiiy izdoshlik bilan mustaqil poetik tafakkur uyg‘unlashganini ko‘rsatadi. Shoir zamin g‘azalning ikki misrasini saqlagan holda uch yangi misra orqali tasvirni tayyorlaydi, hissiy qarama-qarshilikni kuchaytiradi yoki ma’naviy xulosaga yetaklaydi. Shu sababli forsiy muxammaslarni baholashda asar hajmidan ko‘ra bandlarning ichki mantiqi, muallifiy qo‘shimchaning vazifasi va poetik ifodaning matnga tayangan talqini asosiy mezon bo‘lib qoladi.

ADABIYOTLAR RO‘YXATI

I. Monografiya matnida havola qilingan manbalar

1. Haqqulov I. Haqiqat va abadiyat // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 3–10.
2. Ortiqova M., Shukurova R. A. Ogahiy zullisonayn shoir sifatida // Conference on Universal Science Research 2023. – 2023. – Vol. 1, № 3. – B. 103–106. – DOI: 10.5281/zenodo.7737985.
3. Qobilova Z. B. Badiiy ijodda ta’sir va izdoshlik masalalari (Amiriy she’riyati misolida): filologiya fanlari doktori (DSc) dissertatsiyasi avtoreferati. – Farg‘ona, 2021.
4. Qobilova Z. B. The rhythm of the literary impact // Anglisticum. – 2019. – Vol. 8, № 9. – P. 58–67. – URL: https://www.anglisticum.org.mk/index.php/IJLLIS/article/view/1964.
5. Sattorova D. Sa’dulla to‘ra – Sa’diy musammatlari manbalari, matn xususiyatlari // Adabiy meros. – 2026. – № 1 (19). – B. 50–59. – DOI: 10.67822/3tp0ad31.
6. Ubaydullayeva S. Ogahiy forsiy lirikasining mavzu va g‘oyalar olami: bitiruv malakaviy ishi. – Buxoro: Buxoro davlat universiteti, 2018. – 74 b. – URL: https://api.ziyonet.uz/uploads/books/473012/5c6281f4b0adb.pdf.
7. Xalliyeva G. Ogahiy musammatlari: monografiya. – Toshkent: Mumtoz so‘z, 2019. – 160 b.

II. Ilmiy apparatni boyitish uchun tekshirilgan qo‘shimcha manbalar

1. Birlamchi adabiy matnlar va nashrlar

8. Ogahiy. Asarlar: 6 jildlik. 1-jild. Devon / nashrga tayyorlovchilar G‘. Karimov, S. Dolimov. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1971.
9. Ogahiy. Jamoling jilvasi / to‘plovchi, so‘zboshi va izohlar muallifi E. Ochilov. – Toshkent: O‘zbekiston, 2013.

10. Ogahiy. Ta’viz ul-oshiqin: devon / nashrga tayyorlovchi, so‘zboshi va izohlar muallifi S. Rafiddinov. – Toshkent: Adabiyot, 2023. – 688 b. – ISBN 978-9943-5994-3-7.

2. Monografiyalar, ilmiy tadqiqotlar va poetika manbalari

11. Abdug‘afurov A. Muhammad Rizo Ogahiy. – Toshkent: Meros, 1999. – 154 b.

12. Boltayeva G. Sh. O‘zbek she’riyatida muxammas janri: genezisi, badiiy takomili: filologiya fanlari doktori (DSc) dissertatsiyasi avtoreferati. – Toshkent, 2024. – URL: https://library.ziyonet.uz/book/132783.

13. Dolimov S. Ogahiyning hayoti va ijodi. – Toshkent: O‘zbekiston FA nashriyoti, 1963. – 120 b.

14. Husayniy Atoulloh. Badoyi’ us-sanoyi’ / fors tilidan A. Rustamov tarjimasi. – Toshkent: G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti, 1981.

15. Matyoqubova M. Ogahiy ijodida kichik she’riy janrlar. – Toshkent, 2000.

16. Matyoqubova T. Ogahiy she’riyatida an’anaviy obrazlar talqini. – Toshkent: O‘zbekiston FA, 2001. – 56 b.

17. Orzibekov R. O‘zbek lirik poeziyasida g‘azal va musammat. – Toshkent, 1976.

3. Ilmiy maqolalar va anjuman materiallari

18. Amonov Sh. “Hayratu-l-ushshoq” devonidagi Ogahiy g‘azallariga yozilgan muxammaslar haqida // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 96–101.

19. Asqarov D. Amiriy lirikasida Navoiyga muxammaslar // Zamonaviy dunyoda innovatsion tadqiqotlar: nazariya va amaliyot. – 2024. – J. 3, № 12. – B. 87–93. – DOI: 10.5281/zenodo.14160996.

20. Fayzullayev A., Avazova Ch. Muhammad Rizo Ogahiy g‘azallarida badiiy san’atlarning qo‘llanilishi // Models and Methods for Increasing the Efficiency of Innovative Research: xalqaro ilmiy-onlayn konferensiya materiallari. – 2022. – DOI: 10.5281/zenodo.6026433.
21. Jumaxo‘ja N. G‘azalda faqru fano talqini // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 11–16.
22. Matyoqubova T. Ogahiy lirikasida pari obrazining poetik tasviri // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 76–81.
23. Nuriddinov Sh. Ogahiy g‘azallariga Komil muxammaslari // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 60–65.
24. O‘rayeva D., Jalilova Z. Ogahiy she’riyatida ma’shuqa go‘zalligining gullar vositasida ifodalanishi // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 24–28.
25. Otaxanova M. Ogahiy lirikasi badiiyati // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 130–133.
26. Qobilova Z. Amiriyning Alisher Navoiy g‘azallariga bog‘lagan taxmislari haqida ayrim mulohazalar // Academic Research in Educational Sciences. – 2023. – J. 4, Conference Proceedings 1. – B. 39–43.

27. Tojiboyeva O. Ogahiy she’riyatida an’ana va o‘ziga xoslik // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 107–110.
28. Yusupova D. Ogahiy taxmislari // Muhammad Rizo Ogahiyning o‘zbek mumtoz adabiyoti rivojida tutgan o‘rni: respublika ilmiy-nazariy anjuman materiallari. – Toshkent: Navoiy universiteti nashriyot-matbaa uyi, 2020. – B. 29–33.
29. Yo‘ldasheva M. A. Shermuhammad Munis va Ogahiy asarlarining matnshunoslik rivojidagi o‘rni // Konferensiyalar (Conferences). – 2023. – J. 1, № 1. – B. 423–432. – URL: https://uzresearchers.com/index.php/Conferences/article/view/1241.
30. Yo‘ldoshev Sh., Muxiddinova D. Ogahiy lirikasida she’riy san’atlarning o‘rni // Journal of Universal Science Research. – 2023. – J. 1, № 3. – B. 216–218. – DOI: 10.66301/jusr.v1i3.368.

MUNDARIJA

KIRISH..... 3

I BOB. OGAHIYNING FORSIY MUXAMMASLARI: MANBALAR VA MATN MASALALARI 8

1.1. Bedilning “Ey hama oyoti qudrat...” g‘azaliga Ogahiy taxmisi: madh, obraz va ma’no qatlamlari..... 8

1.2. “Ba avji kibr yo k-az pahluyi ajz ast roh onjo” taxmisi: faqr, xokisorlik va axloqiy komillik talqini 16

1.3. “Dil boz xayoli ruxi u kardu chaman shud” muxammasi: o‘z g‘azaliga taxmis va ishqiy tasvir poetikasi 24

I bob bo‘yicha xulosa 31

II BOB. OGAHIY FORSIY MUXAMMASLARINING MAVZU VA MAZMUN XUSUSIYATLARI..... 35

2.1. “Zi tobi boda to sham’i jamolat ravshan ast imshab” g‘azaliga taxmis: nur, may va kecha obrazlarining poetik talqini 35

2.2. “Ba jon, ey gulbadan, hastam asiri sarvi boloyat” taxmisi: gul, sarv va asirlikning ishqiy tasviri 42

2.3. Amiriy asosli ikki forsiy taxmisning qiyosiy poetikasi va matniy tahlil modeli 49

II bob bo‘yicha xulosa..... 56

III BOB. FORSIY MUXAMMASLARNING POETIK XUSUSIYATLARI 59

3.1. Band tuzilishi, vazn, qofiya va radif: “Ba avji kibr...” taxmisining amaliy poetik tahlili..... 59

3.2. Badiiy tasvir vositalari va obrazlar tizimi: “Dil boz xayoli ruxi u...” muxammasining amaliy tahlili 66

3.3. Taxmisda asos g‘azal va qo‘shilgan misralarning mazmuniy uyg‘unligi: “Ba jon, ey gulbadan...” namunasi 73

III bob bo‘yicha xulosa 80

XULOSA 83

ADABIYOTLAR RO‘YXATI..... 85