

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/339324850>

Adabiyotshunoslik lug'ati

Book · January 2010

CITATIONS

0

READS

2,211

3 authors, including:



Dilmurod Quronov

Andijan State University

88 PUBLICATIONS 22 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)



Mashhura Sheraliyeva

Andijan State University

33 PUBLICATIONS 4 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



OT-A1-46 "Создание учебной литературы нового поколения по теоретическим курсам литературоведения" 2017-2018 годы [View project](#)



Грант № 35/89 Государственного Комитета по науке и технике Республики Узбекистан. Проект научно-практического исследования на тему "Чулпон: жизнь и творческое наследие" 1998-2000 [View project](#)

Д.ҚУРОНОВ, З.МАМАЖОНОВ, М.ШЕРАЛИЕВА

АДАБИЁТШУНОСЛИК ЛУҒАТИ

Д.ҚУРОНОВ, З.МАМАЖОНОВ, М.ШЕРАЛИЕВА

АДАБИЁТШУНОСЛИК ЛУҒАТИ

Тошкент
«Akademnashr»
2010

Дилмурод Қуронов, Зокиржон Мамажонов, Машҳура Шералиева. Адабиётшунослик луғати / ф.ф.д. Д.Қуроновнинг умумий таҳрири остида. — Тошкент: Akademnashr, 2010 йил. — 400 б.

Луғат-маълумотнома тарзида тартибланган ушбу китобда адабиётшуносликка оид терминлар изоҳланиб, уларнинг мазмун-моҳияти мисоллар ёрдамида ёритилган.

Луғат олий ўқув юр்தларининг бакалавриат ва магистратура босқичларида таҳсил олаётган талабалар, академик лицей ва касб-ҳунар коллежлари ўқувчилари, ўзбек тили ва адабиёти ўқитувчилари, абитуриентлар, шунингдек, кенг китобхонлар оммасига мўлжалланган.

Заҳириддин Муҳаммад Бобур номидаги Андижон давлат университети Илмий кенгаши қарори (26.02.2010. 7-баённома) билан нашрга тавсия этилган.

ФОЙДАЛАНУВЧИЛАРГА

Лугатдан ҳозирги ва мумтоз адабиётшунослик терминларини жамлаган ҳолда изоҳлаш ва бу билан фойдаланувчиларга қулайлик яратиш мақсади кўзланган. Лугат анъанавий тарзда тартибланган бўлиб, уни тузишда фойдаланиш учун қулайлик диққат марказига қўйилди. Ҳажми эътиборда тутган ҳолда бир қатор шартли қисқартмалардан фойдаланилди:

қ. — қаранг
ар. — арабча
лот. — лотинча
юн. — юнонча
фр. — французча
нем. — немисча
ингл. — инглизча
итал. — итальянча
мас. — масалан
ва б. — ва бошқалар
ва ш.к. — ва шу каби
ва ҳ. — ва ҳоказо

Изоҳланаётган термин изоҳ матни ичида бош ҳарфи билан (мас., Муболага — М.) берилди. Шунингдек, сўз бирикмаси шаклидаги терминлар ҳам матнда қисқартириб ифодаланди: бирикмадаги сўзларнинг биринчи ҳарфлари олиниб, уларнинг дастлабкиси бош ҳарф, кейингилари эса кичик ҳарф шаклида берилди (мас., Адабиёт назарияси — А.н.). Сўз ўзгартирувчи қўшимчалар қисқартмаларга тўғридан-тўғри қўшилди (мас., А.н.га — адабиёт назариясига; Б.о.нинг — бадиий образнинг). Лугатнинг ўзига ҳаволалар терминдан сўнг (қ.) қисқартмасини бериш орқали ифодаланди.

Тузувчилар мутахассисларнинг лугат ҳақидаги ҳолис фикр-мулоҳазаларини кутиб, уларни кейинги нашрларда эътиборга олиш ниятида қоладилар.

АБЖАД ҲИСОБИ – араб алифбосидаги ҳарфларнинг ҳар бири маълум сонга тенглиги асосида юритилувчи ҳисоб. Яъни араб ҳарфларининг ҳар бири алифбо тартибида маълум сонни ифода-лайди. Осон эслаб қолиниши учун сонларни ифодалаётган ҳарфларни қатъий алифбо тартибида бириктириш орқали саккизта сунъий сўз ҳосил қилинган бўлиб, улар ҳеч қандай луғавий маънога эга эмас: абжад (أبجد), ҳавваз (هَوَاز), ҳутти (حطّٰى), каламан (كَلَمَن), саъфас (سَعْفَص), қарашат (قَرَشَت), саххаз (سَخْخَز), зазағ (زَظْظَغ). А.ҳ. атамаси мазкур сўзларнинг биринчиси номидан келиб чиққан. Шу саккиз сўз таркибидаги қисқа унлилар истисно қилинса, қолган ҳарфлар 1 дан 1000 гача бўлган сонларни билдиради (бу ўринда ўзбек алифбосидаги “т”, “с”, “ҳ”, “з” ҳарфларининг араб алифбосида турли кўринишлари мавжудлигини ҳисобга олиш керак):

Сунъий сўз	Ҳарф номи	Ҳарф Шакли	Сон	Сунъий сўз	Ҳарф Номи	Ҳарф шакли	Сон
Абжад	Алиф	ا	1	Саъфас	Син	س	60
	Бе	ب	2		Айн	ع	70
	Жим	ج	3		Фо	ف	80
	Дол	د	4		Се	ص	90
Ҳавваз	Ҳои ҳавваз	ه	5	Қарашат	Қоф	ق	100
	Вов	و	6		Ре	ر	200
	Зайн	ز	7		Шин	ش	300
Ҳутти	Ҳои ҳутти	ح	8	Саххаз	Те	ت	400
	То	ط	9		Сод	ث	500
	Йой	ي	10		Хо	خ	600
Каламан	Коф	ك	20	Зазағ	Зол	ذ	700
	Лом	ل	30		Зод	ض	800
	Мим	م	40		Зе	ظ	900
	Нун	ن	50		Ғайн	غ	1000

Шарқ мумтоз шеъриятида А.ҳ.дан у ёки бу воқеа-ҳодисанинг юз бериш вақтини қайд этиш (қ. *таърих*), шеърда турли сўз ўйинла-рини юзага келтириш каби мақсадларда самарали фойдаланилган.

Шунингдек, А.х. имкониятлари *чистон* (қ.), *муаммо* (қ.) каби шеър-ий бошқотирма жанрларида ҳам кенг истифода этилган.

АВАНГАРДИЗМ (фр. *avant-garde* – олдинги отряд, илғор) – 1) шартли равишда модернистик адабиётнинг бир қатор оқимларига хос бўлган хусусиятнинг умумий номи сифатида қўлланувчи термин. Яъни А. адабий жараёндаги муайян бир йўналиш ёки оқим эмас, балки бир қатор оқимларга хос хусусият, яна ҳам аниқроғи, модернизмнинг кескин, радикал қанотидир. А. адабиётнинг реаллик билан алоқасини инкор қилиш, адабиёт ва санъатни ижтимоий ҳаёт билан боғлиқ бўлмаган алоҳида соҳа деб билиш, адабий анъаналарни инкор қилиш ва бадий шаклда мутлақ янгилик яратиш даъвосини олға суриш қабиларда намоён бўлади (қ. *футуризм*, *дадаизм*, *сюрреализм*); 2) модернизмнинг босқичларидан бири, ўз ичига Биринчи жаҳон уруши арафаларидан бошлаб Иккинчи жаҳон уруши охиригача бўлган даврни қамраб олади. Модеризмни бу тарзда даврлаштирувчи мутахассислар унинг яна *неоавангардизм* (XX асрнинг 50–60-йиллари) ва *постмодернизм* (70-йиллардан бошлаб) босқичларини ҳам ажратадилар. Лекин бу мавжуд қарашлардан биригина бўлиб, умумэътироф этилган эмас; 3) Ғарб адабиётшунослигида модернизмнинг бир қатор оқимларига хос хусусият ёки унинг бир босқичи сифатида эмас, балки умуман *модернизм* маъносида ҳам қўлланади.

АВТОБИОГРАФИК АСАР (юн. *autos* – ўзим, *bios* – ҳаёт, *grapho* – ёзаман) – муаллифнинг ўз ҳаёти ҳақида изчил ҳикоя қилишига асосланган адабий жанр. А.а.ни ёзувчининг турли муносабат билан ёзилган автобиографияси (таржимаи ҳол)дан фарқлаш лозим. А.а. муаллифи ўз ҳаётини қайтадан яшаб кўради, уни бир бутун сифатида идрок этишга интилади. Яшаб ўтилган ҳаётни бир бутунликда идрок этиш эҳтиёжи туфайли А.а. муаллифи баъзан бадий тўқималарга ҳам йўл қўйиши табиий, чунки у ҳаётини яхлит эстетик мушоҳада қиларкан, уни ижодий қайта яратади. Шунинг учун ҳам А.а.лар аксар ҳолларда муаллифларнинг ижодий етуқлик паллаларида, умрлари ниҳоясида ёзилади (мас., Ойбекнинг “Болалик” қиссаси). Мутахассислар А.а.ни чегарадаги, яъни бошқа жанрлар билан кесишувчи жанр деб ҳисоблайдилар. Ҳақиқатан ҳам, А.а.нинг *мемуарлар*, *кундаликлар*, айрим *саёҳатномалар* билан ўхшаш томонлари бор. А.а.нинг мемуарлардан фарқи шуки, мему-

ар асарда муаллифни воқелик (ўзи учратган кишилар, гувоҳи бўлган ёки қатнашган воқеалар) қизиқтирса, А.а. муаллифи диққат марказида ўзининг воқелик билан узвий алоқадаги шаклланиш тарихи, қалб ва онги тарихи туради. Ёки *кундаликларда* ҳам А.а.даги каби муаллифнинг бошдан ўтказган ва кўнгилдан кечирганлари акс этади. Фарқ шуки, *кундаликларда* тасвирланаётган воқеаларнинг юз бериш вақти билан улар ҳақида ёзиш вақти орасида даврий масофа йўқ, бу эса ўз ҳаётини бир бутунликда кўришга халал беради, яъни муаллиф босиб ўтган ҳаёт йўли унинг ўзи учун эстетик идрок объектига айланмайди. А.а. билан автобиографик характердаги асарларни фарқлаш керак. Аввало, шуни айтиш керакки, ҳар қандай адабий асарда автобиографиклик унсурлари мавжуд, чунки асар муаллифнинг ҳаётий тажрибаси асосида дунёга келади: ижодкор ҳаётида юз берган айрим воқеалар, у гувоҳ бўлган ҳолатлар, шулар таъсирида юзага келган ўй-кечинмалар матнга сингиб кетиши табиий. Автобиографик характердаги асарда биографик унсурлар салмоқли ўрин тутгани ҳолда, бадий тўқима ҳал қилувчи аҳамият касб этади (мас., Ғ.Ғуломнинг “Шум бола” қиссаси). Бошқача айтсак, худди реал прототипига эга асарлардаги каби, автобиографик характердаги асар учун муаллиф – прототип, холос, унинг асосида бошқа бир шахс образи яратилади.

АВТОГРАФ (юн. *autos* – ўзим, *grapho* – ёзаман) – 1) муаллиф қўлёзмаси; адабий асарнинг муаллиф қўли билан ёзилган матни. А. матншунослик учун муҳим манба бўлиб, асарнинг асл (каноник) матнини белгилашда, ёзувчи ижодий лабораториясини тадқиқ этишда жуда катта аҳамиятга эга. А.лар, одатда, ёзувчи-шоирларнинг хонадонларида (уларнинг меросхўрлари қўлида), уй-музейларида, турли архив, кутубхона, илмий-тадқиқот муассасалари фондларида сақланади. Илм-фан ва техника тараққиёти А. тushунчасига маълум ўзгартиришлар киритди. XIX аср охирларидан бошлаб ёзувчилар орасида ўз асарларини ёзув машинкасида, XX аср охирларидан эса компьютерда ёзиш расм бўлди. Шунга кўра, эндиликда асарнинг муаллиф томонидан ёзув машинкаси ёки компьютерда терилган матни ҳам А. саналади; 2) китобни бирор шахс (ташкилот, муассаса ва ш.к.)га тақдим этиш чоғида унинг титул варағига муаллиф қўли билан битиладиган мўъжаз ёзув, дастхат. Унда, одатда, муаллифнинг китоб тақдим этилаётган кишига самимий тилаклари, миннатдорлиги ва ш.к.лар изҳор этилади.

АВТОИНТЕРПРЕТАЦИЯ (юн. *autos* – ўзим, лот. *interpretation* – тушунтирма) – муаллифнинг ўқувчига ўз асарини тушунтириш, унга ўзи назарда тутган маънони англатишга қаратилган ҳаракати. А. турли шаклларда (сўз боши, сарлавҳа, эпиграф, бағишлов, сўнгсўз, сатр ости изоҳлари ва ш.к.) амалга ошиши мумкин. Мас., Фахриёрнинг “Арафа” шеърида сарлавҳа мазмуннинг англанишида жуда муҳим:

*Деворда осиглиқ қилич
зангларини тўқа бошлади,
ярақлай бошлади тўсатдан
ярим ой шаклида...
Девор эса қизил эди.*

Шеър 1989 йилда ёзилгани эътиборга олинса, шоир уни нима учун “Арафа” деб номлагани ҳам, шеърдаги рамзий образлар мазмуни ҳам англашилади. Ёки Х.Даврон “Дунё гўзал, – деди...” деб бошланувчи шеърига Рудакийдан “Кўзларимдан айрилиб кўрдим бутун дунёни” мисрасини эпиграф қилиб олади, шу эпиграф туфайлигина ўқувчи матнда “кекса шоир” деб аталган лирик персонаж Рудакий эканини англайди, шеърдаги ўткир драматизмни ҳис қилади, унинг фалсафий мазмунини тушунади. “Ўтган кунлар”нинг бир ўрнида А.Қодирий сатр ости изоҳи шаклида Мусулмонкулнинг қатл этилиши эпизодини беради, бу эса Мусулмонкул Отабек билан тўқнашган ҳолат моҳиятини, муаллифнинг инсон концепциясини тўғри тушуниш учун бир калитдир. Кўпинча А.нинг мазкур шаклларида қувлик, тагдор маънога ишора мавжудлиги кузатилади. Мас., Чўлпон “Кеча” романига М.Горькийнинг: “Маърифат чоғиштириб кўриш орқали ҳосил бўлади, бизнинг ёшлар эса ўз кўрганларини ҳеч нима билан чоғиштиролмайдилар, улар кечмишни билмайдилар ва шу учун ҳозирги замоннинг нималигини етарли даражада очиқ англаёлмайдилар”, – деган сўзларини эпиграф қилиб олади. Бу ўринда эпиграф маъносини икки ёқлама тушуниш имконияти бор: Чўлпон кечмишни ёшлар ҳозирги замоннинг қадрига етсинлар, деган мақсадда тасвирлаётганини “совет ёзувчиси” мавқеидан туриб таъкидлайди, айти чоғда, сохта тарих миясига сингдирилиб, манқуртга айлантирилаётган ёшлар “ҳозирги замоннинг **нималигини** етарли даражада очиқ англасинлар” учун асарни яратганини миллатнинг кўзи очиқ бир вакили мавқеида ту-

риб айтади. Яъни эпиграф танлашдаёқ Чўлпон романнинг мазмун структураси моделини шакллантиради: ўзи айтмоқчи бўлган фикр тубда, юзадагиси эса фақатгина “ниқоб” – восита, холос. Шунингдек, муаллиф ўз асари (айниқса, асар баҳс-мунозараларга сабаб бўлса) ҳақида матбуот орқали билдирган фикрлар (суҳбат, мақола, очиқ хат ва ш.к.) ҳам А.нинг кўринишларидан саналади.

АВТОПСИХОЛОГИК ЛИРИКА – лириканинг субъектив ташкилланишига кўра кўриниши, *ижровий лирика*га (қ.) зидлаган ҳолда фарқланувчи лирик кечинма бевосита шоир тилидан ифода этилган шеър. Мутахассислар лирика аксар ҳолларда автопсихологик бўлиши, айти чоғда, лирик қаҳрамон билан биографик шоир доим ҳам бир-бирига тенг эмаслигини таъкидлайдилар (қ. *лирик қаҳрамон*).

АВТОР (лот. *autor* – асосчи, ижодкор) – қаранг: **муаллиф**

АВТОР НУТҚИ – қаранг: **муаллиф нутқи**

АВТОР ОБРАЗИ – қаранг: **муаллиф образи**

АДАБИЁТ (ар. *ادب* адаб – гўзал хулқ) – кенг маънода, инсон тафаккурининг маҳсули ўлароқ дунёга келган, ўқиш учун мўлжаллаб ёзилган асарлар жами. Тор маънода – сўз санъати, бадий адабиёт. Мумтоз адабиётшунослигимизда сўз санъатини умумлаштириб, А. деб аташ одати кузатилмайди, терминнинг бу маънода ишлатилиши кўпроқ кейинги даврларда, хусусан, XX асрда оммалашган. Ғарбда антик даврлардан бошлаб то XVII – XVIII асрларга қадар бадий адабиётни “поэзия” деб атаб, унга “проза”ни (қ. *проза*) қарши қўйишган. Шунга ўхшаш, Шарқда, мумтоз адабиётшуносликда ҳам кўпроқ “шеър” ва “наср” атамалари ишлатилган. Ҳозирги даврга келиб сўзлашув амалиётида ҳам, илмий муомалада ҳам А. терминининг тор маъноси фаолроқ қўлланилади, у бадий адабиёт маъносида ишлатилади. Ҳолбуки, тор маънода қўлланганида ҳам терминнинг қамрови жуда кенг, чунки у *адабий бадий асарлар*нигина эмас, *адабий асарлар*ни ҳам тўла қамраб олади. Яъни А.ни сўз санъати деб билган ҳолда, унга санъат ҳодисаси бўлмаган асарлар (мас.: мемуарлар, кундаликлар, сафарномалар, эсселар, афоризмлар ва б.) ҳам мансуб этилади. Мазкур ҳол муайян чигалликларни келтириб чиқаради, илмий аниқлик талаби билан баъзан “бадий адабиёт”, “адабий бадий асар” тарзидаги аниқловчили

бирикмаларни ишлатишни тақозо этади. А. термини остида умумлаштирилган икки турли ҳодисани фарқлаш учун бирини *бадий адабиёт*, иккинчисини *беллетристика* деб юритиш ҳоллари ҳам мавжуд. Рус тилидаги манбаларда қўлланувчи “*словесность*” термини шу жиҳатдан анча қулай ва аниқ: у сўз воситасида яратилган маънавий қадриятларнинг барини жам этса, унинг таркибидаги бадий асарларни “*художественная словесность*” деб фарқлашади. Терминологик аниқликка эришиш учун сўз воситасида яратилган маънавий қадриятларнинг жамини А., унинг таркибидаги сўз санъатига дахлдор ҳодисаларни эса *бадий адабиёт* деб юритиш мақсадга мувофиқдир.

✓ **АДАБИЁТШУНОСЛИК** (ар. ادب – адаб, форс. شناس – таниш, ўрганиш) – бадий адабиётнинг келиб чиқиши, моҳияти, ривожланиш қонуниятлари, ижтимоий алоқаларини ўрганувчи фан. А.нинг объекти бўлмиш бадий адабиётга тааллуқли илмий муаммолар кўлами – предмети жуда кенг. Уларнинг бир қисми умумэстетик (яъни бадий санъат соҳаларининг барчасига тааллуқли, мас.: бадий образ ва образлилик, бадий образ ва реаллик муносабатлари, дунёқараш ва бадий ижод, бадий ижод жараёни хусусиятлари, бадий асарни қабул қилиш жараёни хусусиятлари ва б.) муаммолар сирасига кирса, бошқа бир қисми соф А. муаммолари саналади. Санъатнинг барча турларига оид муаммоларни А. бадий адабиёт нуқтаи назаридан, бадий адабиёт билан боғлаган ҳолда ва унинг мисолида ўрганади. Бадий адабиётнинг моҳияти, унинг ривожланиш омиллари ва қонуниятлари, бадий (адабий) асар табиати, унинг тузилиши, бадий (поэтик) тил хусусиятлари, адабий тур ва жанрлар каби қатор масалалар борки, улар соф А. муаммоларидир. Замонавий А. фани учта асосий соҳадан ташкил топади: *адабиёт тарихи*, *адабиёт назарияси* ва *адабий танқид*. Мазкур соҳаларнинг ҳар бири бадий адабиёт билан боғлиқ муайян масалалар мажмуини ўз олдига қўйилган мақсад ва вазифалардан келиб чиққан ҳолда ўрганади. ✓ Айни чоғда, бу соҳалар ўзаро мустақкам алоқада бўлиб, бир-бирини тўлдиради, бир-бирига манба яратади, асос бўлиб хизмат қилади ва шу тарзда ягона бир тизимга бирикади. Булардан ташқари, А.нинг *матншунослик*, *манбашунослик*, *библиография* сингари ёрдамчи соҳалари ҳам мавжуд.

Ўзининг объекти, предмети ва тадқиқ усулларига эга бўлган мустақил фан сифатида А.нинг фанлар тизимида муқим ўрин олиши XVIII аср охири – XIX аср бошларига тўғри келади. Антик даврларда фанлар ўзаро ажралмаган, хусусан, А. ҳам фалсафа ичидаги бир бўлим эди. Кишилиқ жамиятининг тараққиёти, инсон тафаккурининг ривожини давомида бошқа фанлар қатори А. ҳам алоҳида фан сифатида ажралиб чиқди ва ривож топди. Бироқ буни маҳдудлашиш деб тушунмаслик лозим, чунки А. бошқа фанлар билан, айниқса, ижтимоий-гуманитар фанлар билан мустаҳкам алоқада яшайди. Жумладан, айрим фанлар (фалсафа, эстетика, герменевтика) А. учун методологик асос бўлиб хизмат қилса, бошқалари (фольклоршунослик, маданиятшунослик, санъатшунослик) билан у вазифалари ва тадқиқ предметининг кўп жиҳатдан яқинлиги туфайли алоқадордир. А.нинг предмети бадиий адабиёт, бадиий адабиётнинг предмети эса борлиқда, турфа ижтимоий муносабатлар ичида яшаётган инсондир. Шу жиҳатдан А. инсон ва жамиятни умумий йўналишда ўрганувчи фанлар (тарих, социология, психология каби) билан табиий алоқада бўлади. Филологик фан сифатида А.нинг тилшунослик билан алоқаси, айниқса, самарали ва муҳимдир. Бадиий адабиётнинг материали сўз, адабий асар сўзлардан таркиб топувчи матндир. Бадиий матн тил қонуниятлари асосида таркиб топади. Шундай экан, тил қонуниятларини билиш матн қурилиши, унинг тағмаёнолари, ишлатилган стилистик фигураларнинг эстетик қиммати, функциялари каби қатор масалаларни ўрганишда жуда муҳим. Одатда, бадиий матн тилини ўрганишга қаратилган ишларга А. ва тилшунослик чегарасидаги ишлар сифатида қаралади. Бироқ бунда чегарани аниқ олиш лозим. Гап шундаки, А. тилшунослик ютуқларига таянган ҳолда тасвир воситаларининг, умуман, матннинг эстетик томонларини ўрганса, тилшунослик тил қонуниятларини ўрганишни мақсад қилади. Яъни тилшунос учун бадиий матн материал бўлса, адабиётшунос учун у асосий объект саналади. Тилшунослик билан А. алоқалари шу билангина чекланмайди. Тилшунослик кишилар орасидаги мулоқот воситаси бўлган тилни ўрганса, А. ижодкор ва ўқувчи орасидаги бадиий мулоқот воситаси бўлган бадиий асарни ўрганади. Мулоқот қонуниятларининг муштараклиги эса А.нинг қатор муаммоларини тил қонуниятлари билан қиёсан ўрганиш имкониятини беради. А. фаолиятида бадиий нутқ шакллари, ритми,

интонация, шеър синтаксиси, экспрессивликни оширувчи воситалар каби қатор тушунчаларга дуч келинадики, буларнинг тилшуносликдаги талқинини билган адабиётшуносликнинг изланишлари, албатта, самаралироқ бўлади. Кейинги давр А.ида пайдо бўлган “психологик мактаб”, “структурал А.”, “генератив поэтика”, янги кириб келаётган “когнитив А.” каби йўналишлар бевосита тилшунослик ютуқлари асосида юзага келган.

АДАБИЁТ НАЗАРИЯСИ – адабиётшунослик фанининг асосий соҳаларидан бири. А.н. бадиий адабиётнинг моҳияти, ривожланиш омиллари, жамият ҳаётидаги ўрни ва вазифалари, бадиий асар табиати ҳамда унинг тузилиши, бадиий тил хусусиятлари, адабий тур ва жанрлар каби масалаларни умумий тарзда ўрганади ва шу асосда умумий қонуниятларни очиб беради. Шунингдек, А.н. бадиий образ ва образлилик, бадиий образ ва реаллик муносабатлари, дунёқараш ва бадиий ижод, бадиий ижод жараёни хусусиятлари, бадиий асарни қабул қилиш жараёни хусусиятлари каби қатор умумэстетик масалаларни ҳам сўз санъатига татбиқан ўрганади. А.н. бадиий асарларни таҳлил қилиш тамойиллари, баҳолаш мезонлари, таҳлил методларини ишлаб чиқади, адабий-назарий тушунчалар тизимини яратади. А.н. адабиётшуносликнинг ядросини ташкил қилади: А.н. *адабиёт тарихи* ва *адабий танқид* материалларини умумлаштиради, бу иккиси ўз фаолиятида А.н. очган қонуниятлар, у ишлаб чиққан илмий тушунчалар тизимига таянади. Шу тариқа адабиётшуносликнинг ҳар учала асосий соҳалари бири-бири билан боғланади, яхлит бир тизим – адабиётшунослик илмини ташкил қилади.

Шарқ мумтоз адабиётшунослигида, жумладан, ўзбек адабиётшунослигида А.н.нинг бир қатор масалалари анча кенг ўрганилган. Бундай масалалар сирасига *илми аруз* (Навоий, Бобур), *илми қофия*, *илми бадий* (А.Хусайний, Тарозий) кабиларни киритиш мумкин. Мазкур масалалар адабиётшуносликнинг бир қисми – *поэтика* доираси билан чекланган эди. Шарқда “муаллими соний” дея улуғланувчи Форобий эса юнон файласуфи Арасту таъсирида ва бевосита унинг асарларини шарҳлаш жараёнида бадиий адабиёт спецификаси (моҳияти), тур ва жанрлар каби масалаларга эътибор қаратган. Бироқ мумтоз адабиётшуносликда А.н. муайян бир тизим ҳолига келмаган, татбиқий характердаги ҳодиса эди. Ўзбек адабиётшунослигида А.н.нинг алоҳида тармоқ сифатида шаклла-

ниши XX асрнинг дастлабки чорагига тўғри келади, соҳанинг қалдирғочлари сифатида Фитрат, Абдурахмон Саъдийларни кўрсатиш мумкин. Адабиётшунослигимизнинг кейинги тараққиёти давомида И.Султон, Н.Шукуров, Б.Саримсоқов, Б.Назаров, Т.Бобоев каби қатор олимларнинг тадқиқотлари адабий-назарий тафаккур ривожига сезиларли ҳисса бўлиб қўшилди.

АДАБИЙ АНЪАНА – ўтмиш адабиёти тўплаган ижодий тажрибалар қаймоғи, даврлар ўтиши билан аҳамияти ва долзарблигини йўқотмаган, боқий қадриятга айланиб, авлоддан-авлодга ўтиб келаётган қисми. Демак, А.а. доирасига ўтмиш адабиёти эришган ютуқлар, тўплаган тажрибаларнинг ҳаммаси ҳам эмас, балки унинг муайян давр ижодкорлари томонидан долзарб деб топилган, боқий қадрият сифатида баҳоланган ва ўз ижодий фаолиятларида намуна деб ҳисоблаган қисмигина киради. Ҳар бир авлод ўтмиш адабиётига сайлаб муносабатда бўлади, унга фаол ижодий ёндашади, салафлар тажрибасини ўз даври қўйган бадиий-эстетик вазифаларни бажаришга хизмат қилдиради. Шунга кўра, А.а. ва янгилик (қ. *новаторлик*) ҳамқадамлиги қонуний ҳодиса бўлиб, бу иккиси диалектик алоқадаги бирликни ташкил этади ва адабиёт тараққиётининг муҳим ички омилига айланади. Ҳар бир давр ўзидан олдинги давр адабиётида мавжуд энг яхши жиҳатларни ўзига сингдиради ва унга нимадир қўшишга интилади, шу асосда тараққиёт жараёнининг узлуксизлиги таъминланади. Адабиётдаги *ворисийлик*, А.а.ларга содиқлик миллий адабиётдаги ўзига хослик, миллий қиёфани йўқотмаслик кафолатидир. Табиийки, бой А.а.га таянган адабиётнинг ривожланиш имкониятлари бошқаларга нисбатан юқори бўлади. Мас., халқимизнинг бой адабий-маданий анъаналари XX аср бошларида кузатилган янги ўзбек адабиётининг шаклланиш жараёни тез кечишини таъминлади: адабиётимиз жуда қисқа фурсат ичида жаҳон адабиётидаги ютуқларнинг кўпини ижодий ўзлаштирди, ўзининг бадиий арсеналини бойитди. Айтайлик, роман ғарб адабиётига хос жанр эканлиги, унинг ўзбек адабиётида ўзлашиши 20-йилларга тўғри келиши маълум. Бироқ ғарбона шакл миллий адабиётимизни бойитдигина эмас, балки адабий анъаналаримиз заминидан унинг ўзи ҳам бойиди – ўзбек романчилиги дунёга келди. Миллий романчилигимизнинг илк намунаси бўлмиш “Ўтган кунлар”дан бошлаб “Отамдан қолган далалар”гача бўлган намуналарида минг йилликлар билан ўлчанадиган адабий-

маданий анъаналаримиз излари бор, шу туфайли ҳам у ўзининг қиёфасига эга “ўзбек романи”дир.

АДАБИЙ ЙЎНАЛИШ (русчадан калька: “литературное направление”, “литературное течение”) – адабий жараён билан боғлиқ категория. А.й. тушунчаси *ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари, метод ва услуб* тушунчалари билан бевосита боғлиқ, у бадиий тафаккур тарзи, метод ва услуб кесишган нуқтада юзага келади. Муайян даврда яшаган бир қатор ижодкорлар яратган кўплаб асарларда типологик умумийлик мавжуд. Типологик умумийлик ҳаёт материални танлаш, уни бадиий идрок қилиш ва баҳолаш принципларида, асарларнинг бадиий шакл хусусиятлари, услубий жиҳатларида ўзини намоён этади. Узлуксиз адабий жараённинг муайян босқичларида кузатилувчи бадиий ижоднинг ғоявий-эстетик тамойиллари асосидаги умумийлик А.й. ҳақида гапириш имконини беради. А.й. адабий жараённинг, бадиий тафаккур тарраққиётининг маълум бир босқичини назарий жиҳатдан умумлаштириш орқали унинг моҳиятини англаш имконини беради. Айни пайтда, адабиёт тараққиёти, бадиий тафаккурнинг ривожланиш тамойиллари А.й.-лар алмашинуви, улар орасидаги курашда очиқ намоён бўладики, шу жиҳатдан А.й. адабий жараёни ўрганишдаги муҳим адабий-эстетик категория саналади. Мас., Европа адабиётида *классицизм* йўналишининг ғоявий-эстетик принциплари билан зиддият, бир томондан, *барокко*, иккинчи томондан, *маърифатпарварлик реализми* майдонга чиқарди, ўз навбатида, кейинча худди шундай зиддиятлар асосида *романтизм* ва *танқидий реализм* йўналишлари юзага келди. Адабиёт тараққиётидаги *ворисийлик* қонуниятига кўра, ҳар бир А.й. куртаклари аввалгилари бағрида етилади. Дейлик, классицизм бағрида ҳам маърифатпарварлик реализмига, ҳам сентиментализмга хос унсурлар мавжуд эди, кейинги йўналишга мансуб ижодкорлар улардан маъқулини олиб, маъқул келмаганини инкор қилган ҳолда ўз ғоявий-эстетик принципларини қарор топтиришга интилдиларки, бу бадиий тафаккур ривожига (ундаги силжиш, ўзгаришга) асос бўлди.

Адабиётшуносликда А.й. истилоҳини қўллашда турличалик кузатилади: баъзан у *адабий оқим* атамасига, баъзан эса *метод* тушунчасига синоним сифатида ишлатилади. Мас., *классицизмни* метод, *барокко* ёки *сентиментализмни* оқим, *романтизмни* эса адабиёт тараққиётидаги босқич деб қараш ҳоллари борки, моҳи-

ятан бир хил адабий ҳодисаларнинг турли атамалар билан номланиши чалкашликлар келтириб чиқаради.

✓ **АДАБИЙ МАКТАБ** (русчадан калька: “литературная школа”) – адабий йўналиш ичидаги ҳодиса, муайян ғоявий-эстетик қарашлар, ижодий принципларни дастурий тарзда қабул қилган ижодкорлар гуруҳи. Мас., француз романтизм адабиётидаги “Парнас” гуруҳи шундай ижодкорларни бирлаштирган бўлиб, “парнас”чиларнинг ғоявий-эстетик қарашлари, ижод намуналари “Янги Парнас” номи билан чоп этилган тўпламларда ўз аксини топган. XX аср бошларида рус адабиётида майдонга чиққан *модернистик* йўналиш ичида *символизм*, *акмеизм*, *футуризм* каби оқимлар, футуризм оқими ичида эса, мас., *кубофутуризм* деб юритилувчи адабий мактаб бўлган. В.Хлебников, В.Маяковский сингари истеъдодли ижодкорларни бирлаштирган кубофутуристларнинг “Гилея” гуруҳи ўз адабий-эстетик қарашлари, ижодий принципларини “Жамият дидига тарсаки” номли манифестда эълон қилган.

✓ **АДАБИЙ ОҚИМ** (русчадан калька: “литературное течение”) – адабий жараён билан боғлиқ категория, муайян давр адабиётидаги адабий йўналишнинг бир кўриниши, ўзига хос бир варианты. Типологик умумийлик бир йўналишга мансуб ижодкорларнинг ҳам ғоявий ёки эстетик жиҳатдан ўзига хос томонлари бўлишини инкор қилмайди. Яъни бир йўналиш доирасидаги асарларда турлича идеаллар, дунёқараш акс этиши, бадиий-эстетик принципларда муайян фарқлар кузатилиши табиий ҳодисадир. Бу нарса бир йўналиш ичида алоҳида гуруҳни ташкил этаётган ижодкорларга хос типологик умумийлик ҳақида, адабий йўналишнинг варианты сифатида бўй кўрсатувчи А.о. ҳақида гапиришга имкон беради. Мас., барокко йўналишининг варианты сифатида испан адабиётидаги *гонгоризм*, итальян адабиётидаги *маринизм* ёки французларнинг *прециоз адабиёти*ни кўрсатиш мумкин. Дейлик, *гонгоризм* ғоявий-эстетик принциплари (Уйғониш даври идеалларига зидлик, услубнинг жимжимадорлиги, образларнинг метафориклиги) жиҳатидан бароккога мансуб этилади, айни чоғда, унда араб шеърияти таъсирида бу хусусиятлар (мажозийликнинг ўта кучайиши, услубнинг мураккаблашуви, фикрни яширин ифодалаш, фикрни закийлик билан айтишга интилиш ва б.) ўзига хос тарзда намоён бўлади.

АДАБИЁТ ТАРИХИ – адабиётшунослик фанининг асосий соҳаларидан бири. А.т.нинг предмети – ўтмиш адабиёти бўлиб, уни жараён ёки шу жараённинг бир бўлаги (босқичи) сифатида тадқиқ этади. А.т.нинг асосида тарихийлик принципи ётади. Тарихийлик принципи адабий жараённи конкрет ижтимоий-тарихий шароит билан боғлиқ ҳодиса сифатида ўрганишни тақозо этади. Яъни А.т. ўтмишдаги адабий ҳодисаларни, яратилган асарларнинг ғоявий-мазмуний хусусиятларини белгилаган, бадиий тафаккур ривожини, поэтик усул ва воситаларнинг ўзгариши ва ш.к.ларга асос бўлган ижтимоий-иқтисодий, маданий-маърифий омилларни очиб беради. А.т. нуқтаи назаридан конкрет бадиий асар таҳлил қилинганда ҳам, ўша асар яратилган давр шароити, давр адабий жараёни хусусиятларини назарда тутиш шарт қилинади. А.т.ни қизиқтирадиган масалалардан яна бири конкрет ижодкор фаолиятини ўрганишдир. Ижодкор фаолиятини ўрганганда, унинг ижодий ўсиш жараёнини кузатганда ҳам асосга қўйилган принцип тарихийлик бўлиши лозим. А.т. ўтмиш адабиёти хусусиятларини очиб бераркан, биринчидан, ўтмиш адабиёти тажрибаларини бугунги адабиёт хизматига сафарбар этади, иккинчидан, кенг қўламли назарий хулосалар чиқариш учун зарур материал ҳозирлайди. Шунга кўра, А.т. бадиий тафаккур тараққиётида ҳам, адабий-назарий тафаккур ривожига ҳам катта аҳамият касб этади.

Ўзбек адабиётшунослигида А.т. соҳасининг дастлабки куртаклари сифатида *тазкираларни* кўрсатиш мумкин. Шунингдек, қатор тарихий ва мемуар асарларда айрим адабий фактлар, муайян ижодкор ҳаёти ва фаолиятига доир маълумотлар ҳам қайд этилган. Бироқ ўзбек адабиётини тарихий аспектда қўламли ўрганиш, яъни ўзбек адабиётшунослигида А.т.нинг мустақил тармоқ сифатида шаклланиши ва ривожини XX асрга тўғри келади. Ўзбек адабиётшунослигида адабиёт тарихи соҳасининг шаклланишида Фитрат, А.Саъдий, О.Шарафуддинов, В.Зоҳидов, В.Абдуллаев, Ҳ.Сулаймонов, Ғ.Каримов, Н.Маллаев, А.Қаюмов, А.Хайитметов, А.Абдуғафуров сингари олимларнинг улкан хизматларини алоҳида қайд этмоқ лозим. Ўзбек адабиёти тарихини ўрганиш борасидаги изланишлар ҳозирги кунда ҳам давом эттириляётир. Мавжуд ижтимоий воқелик ўтмиш меросимизга муносабатни ўзгартиришни, қатор адабий ҳодисалар, фактлар, ижодкор шахслар тақдири ва фаолиятини ян-

гича, илмий холис талқин қилиш заруратини кун тартибига қўйдики, бу А.т. зиммасига улкан вазифаларни юклайди.

АДАБИЙ ТАЪСИР (русчадан калька: “литературное влияние”) – адабий жараёнда табиий равишда ва қонуният мақомида мавжуд бўлган, бадиий тафаккур ривожда муҳим аҳамиятга молик ҳодиса. А.т. адабий-бадиий ҳодисаларнинг замон ва макондан қатъи назар, ўзаро алоқада яшаши оқибати ўлароқ воқе бўлади. Демак, А.т. битта миллий адабиёт ёки адабиётлараро алоқалар, бир давр адабиёти ёки турли даврлар адабиёти доирасида ҳам кузатилади. Шунга кўра, А.т.нинг кўлами ва даражаси турлича (умумий ва шахсий) бўлиб, улар бир қатор омилларга боғлиқдир. Дейлик, турли халқларнинг яшаш ҳудуди, турмуш тарзи, эътиқоди каби омиллардаги муштараклик (мас., форсий ва туркий адабиётлар) ёки муайян тарихий шароитда турли халқлар орасидаги ўзаро иқтисодий, сиёсий ва маданий алоқаларнинг кучайиши (мас., рус адабиёти билан ўзбек адабиёти) бир миллий адабиёт тажрибаларининг бошқа бир миллий адабиёт томонидан ижодий ўзлаштирилишига олиб келади. Миллий адабиётлар доирасида кечувчи А.т. билан бир қаторда шахсий А.т. ҳам борки, аҳамияти жиҳатидан у аввалгисидан асло кам эмас. Ҳар қандай ижодкор фаолиятининг илк босқичида салафларнинг муайян таъсири мавжудки, бу ўша ижодкорнинг шаклланишида, унинг ўз ижодий индивидуаллигига эга бўлишида муҳим аҳамиятга эгадир. Маълумки, А.Қаҳҳор ижодида, айниқса, унинг илк ҳикояларида рус адиби А.П.Чехов асарларининг таъсири яққол сезилади. Чинакам истеъдод эгаси сифатида А.Қаҳҳор салафига ижодий эргашиш босқичидан у билан ижодий мусобақалашиш даражасига кўтарила олди, рус адиби қўллаган усул ва воситаларни миллий адабиёт анъаналари билан омикталаштириб, уларни миллий адабиётимиз заминида кўкартира билди, шу туфайли ҳам ўзбек ҳикоячилигининг тан олинган устаси мақомига эришди. Айни чоғда, А.Қаҳҳор ижодида Н.В.Гоголь, И.Тургенев, Ж.Лондон, О’Генри каби адибларнинг ҳам турли даражадаги таъсири сезилади: Гоголь таъсири кўпроқ услубда, воқеликка кинояли муносабатда; И.Тургенев ва О’Генри таъсири айрим ҳикояларнинг, Ж.Лондон таъсири эса “Сароб” романининг ички структурасида кўзга ташланади. Бундан аён бўладики, улкан истеъдод эгалари яратган асарларнинг таъсири кейинги авлодлар ижодида турли даражада намоён бўлади. Мас., Алишер Навоий ижодининг таъсири мумтоз

шеърятимизнинг ундан кейин қалам тебратган деярли барча на-
мояндалари ижодида сезилади. Дейлик, Мунис ва Огаҳий ижодида
бу таъсир бўртиб кўзга ташланса, бошқа ижодкорларда яққол
кўринувчи таъсир аломатлари камроқ. Шу билан бирга, ўзбек
шеърятида Навоий даҳоси таъсиридан буткул холи ижодкорни
кўрсатиш мушкул. Чунки Навоий сингари улкан даҳолар миллат
руҳиятига, миллий бадий тафаккурга батамом сингиб кетади –
ўзига хос атмосферага айланадики, ўша атмосферадан нафас ол-
ганки ижодкор ундан нафланган бўлади. Демак, шундан келиб
чиққан ҳолда А.т.нинг бевосита ва билвосита кўринишлари ҳақида
ҳам гапириш мумкин экан.

Умуман олганда, адабий алоқалар ва уларнинг ҳосиласи
бўлмиш А.т. адабиёт тараққиётида ижобий ҳодиса саналади. Ада-
бий алоқа ва А.т. туфайли у ёки бу миллий адабиёт тараққиётида
сезиларли сифат ўзгаришлари, кескин силжишлар кузатилиши
мумкин. Бунини, мас., XX аср бошларидаги ўзбек адабиёти мисолида,
янги ўзбек адабиётининг шаклланишида кузатиш мумкин. Ўзбек
адабиёти жаҳондаги илғор адабиётлар асрлар давомида етиб кел-
ган даражага қисқа вақт ичида кўтарила олди. Биргина ўзбек ро-
манчилиги мисолида қарасак ҳам, адабиётимизда XX асрнинг I чо-
рагида қарор топган романчилик қисқа вақт ичида жаҳон романчи-
лиги билан бўйлаша оладиган даражага етганини, бунда бой мил-
лий анъаналар билан бирга адабий алоқалар ва А.т.нинг жуда кат-
та ўрни борлигини кўриш мумкин. Чунки ўзбек романапислари
учун жаҳон романчилигининг тайёр тажриба мактаби мавжуд
бўлиб, улар бундан миллий адабий анъаналаримиз заминидан са-
марали фойдалана билдилар.

АДАБИЙ ТАНҚИД (ар. – نقد муҳокама қилиш, саралаш) –
адабиётшуносликнинг асосий соҳаларидан бири. А.т. ҳозирги
адабий жараён муаммоларини ўрганиш, янги пайдо бўлган
асарларни бугунги кун нуқтаи назаридан ғоявий-бадий таҳлил ва
талқин этиш, баҳолашни мақсад қилиб қўяди. А.т. адабиётшунос-
ликнинг оператив, жорий адабий жараёнга бевосита аралашадиган
соҳасидир. Айтиш керакки, А.т.ни адабиётшуносликнинг таркибий
қисми сифатида тушуниш умумэтирофга молик қараш эмас.
Айрим мутахассислар А.т.ни адабиётшунослик илмининг таркибий
қисми эмас, балки адабий ёки публицистик ижоднинг бир тури деб
ҳисоблайдилар. Бу нарса А.т.нинг ўзигагина хос, адабиётшунос-

ликнинг бошқа соҳаларидан фарқланувчи хусусиятлари билан изоҳланади. А.т. ўзида адабиётшунослик илми, бадиий адабиёт ва публицистикага хос жиҳатларни уйғунлаштиради. Аввало, адабий-танқидий асар фақат илмий доираларга эмас, балки кенг аудиторияга мўлжаллаб ёзилади. Унда адабий асар баҳона куннинг долзарб ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий масалаларидан ҳам баҳс этилади. Шунга кўра, унинг тили – илмий-оммабоп тил. Боз устига, бадиий асар ҳақида сўз бораркан, танқидчи фақат тушунчалар воситасида эмас, баъзан образли тафаккур унсурлари билан ҳам фикрлайди; мантикийгина эмас, ҳиссий мушоҳадаларга ҳам таянади. Бадиий асар ҳақида фикр юритаётган, уни бугунги кун нуқтаи назаридан баҳолаётган танқидчи ўқувчи оммага бевосита таъсир қилишни ҳам кўзда тутди. Айни пайтда, бадиий асарни таҳлил қилаётган танқидчининг фикрлари адабиёт назариясига, адабиётшунослик илмининг ютуқларига асосланади. Буларнинг бари А.т.ни адабиётшунослик, бадиий адабиёт ва публицистика оралигидаги ҳодисага айлантиради.

✓ **АДАБИЙ ТУР** – адабий асарларнинг нутқий ташкилланиши, тасвир предмети, объект ва субъект муносабати каби жиҳатлари билан умумийлик касб этувчи йирик гуруҳи. ✓ Анъанавий равишда бадиий асарлар учта катта гуруҳга – эпик, лирик ва драматик турларга ажратиб келинади. Адабий асарларни турларга ажратиш масаласи қадимдан диққат марказида бўлиб келган. Антик давр юнон файласуфи Афлотун ўзининг “Давлат” асарида шоир ўз тилидан (лирика), ўзгаларнинг гапларини мулоқот сифатида тасвирлаб (драма) ёки бу иккисини қоришиқ (эпос) қўллаган ҳолда тақлид қилиши мумкинлигини айтади. Санъатни табиатга “тақлид қилиш” деб билган Арасту эса табиатга уч хил йўсинда: 1) ўздан ташқаридаги нарса тўғрисида ҳикоя қилаётгандек (эпос); 2) тақлидчи ўз ҳолича қолган, қиёфасини ўзгартирмаган ҳолда (лирика); 3) тасвирланаётган кишиларни фаол ҳаракатда тақдим этган ҳолда (драма) тақлид қилиш мумкин, деб билган. Турларга ажратишда тақлид усулини асосга қўйиш анъанаси XVIII асргача давом этди. XVIII асрга келиб немис файласуфи Гегель бадиий адабиётни турларга ажратишда “объект” ва “субъект” муносабатини, шунингдек, тасвир предметини, яъни конкрет асарда нима тасвирланаётганини асос қилиб олди: эпос воқеани, лирика руҳий кечинмани, драма ҳаракатни тасвирлайди. Гегель анъанасини давом эттирган

В.Г.Белинский объект (воқелик) ва субъект (ижодкор) муносабатига кўпроқ урғу берди: эпосда объективлик, лирикада субъективлик, драмада иккисининг қоришиқлиги кузатилишини таъкидлади. Эпосни “объектив поэзия” деркан, Белинский эпик асар муаллифи ўзининг ихтиёридан ташқари “ўз-ўзича амалга ошган нарсанинг оддий ҳикоячиси” мақомида туришини, лирикани “субъектив поэзия” деганида эса “унда ижодкор шахсиятининг биринчи планда туриши ва барча нарса унинг шахсияти орқали қабул қилиниши ва англа ниши”ни назарда тутди. Албатта, объективлик ва субъективлик тушунчаларини мутлақлаштирмаслик зарур. Зеро, эпос “объектив поэзия” дейилса ҳам, унинг “объективлиги” ўқувчи наздидаги иллюзия, холос, аслида, эпик асарда ҳам субъектив ибтидо мавжуддир.

Гегель тасниф асосларидан бири қилиб олган адабий асарларни тасвир предметида келиб чиқиб турларга ажратиш тамойили ҳозирда кенгроқ оммалашган. Бунда конкрет асарда нима тасвирлангани эътиборга олинади: драматик асарда ҳаракат, лирик асарда кечинмалар, эпик асарда воқелик (воқеалар) тасвирланади. Бунга қўшимча асос сифатида асарда ниманинг образи яратилганини олиш мумкинки, бу тасвир предмети асосидаги таснифни тўлдиради: лирикада субъектнинг нопластик образи, бунинг зидди ўлароқ, драмада объектнинг пластик образи, эпосда эса объект ва субъектнинг қоришиқ образи яратилади. Лирик асарнинг етакчи образи – лирик қаҳрамон, лирик асар ўқилганда лирик қаҳрамон ҳолати, кайфияти, кечинмалар қандай ҳолатда юзага келгани, унинг ҳис-кечинмаларига туртки бўлган воқелик фрагментлари ҳис этилади. Бироқ лирик қаҳрамоннинг ўзи жонли инсон (яъни объективлаштирилган тасвир) сифатида намоён бўлмайди. Драмада эса қаҳрамонлар реал, жонли инсон сифатида хатти-ҳаракатда бўладилар, унда субъект образи йўқ. Эпосда сўз воситасида тасвирланган бадиий воқеликни тасаввурда пластик жонлантириш мумкин, шу билан бирга, унда муаллиф образи ҳам мавжуд. Бундаги муаллиф образи ҳам лирикадаги каби нопластик образ: унинг воқеа-ҳодисаларга муносабати, кайфияти, ўй-қарашлари ва ш.к. ҳар вақт сезилиб туради, бироқ муаллиф образи бошқа персонажлар образи сингари жонли инсон сифатида гавдаланмайди (асарда унинг объективлаштирилган тасвири йўқ).

Мазкур белгиловчи хусусиятлар билан бирга, ҳар бир А.т.га мансуб адабий асарларга кўпроқ хос (яъни белгиловчи бўлмаган)

хусусиятлар ҳам кузатилади. Жумладан, улар ўзларининг нутқий шаклланиши жиҳатидан фарқланади: лирик асарлар, асосан, шеърини нутқ шаклида мавжуд, айни пайтда, насрий нутқ шаклида ёзилган лирик асарлар (мас.: Фитрат, Чўлпон, Миртемир, И.Ғафуровларнинг насрий шеърлари; Чўлпоннинг “Октябрь қизи”, А.Аъзамнинг “Ўзим билан ўзим” лирик дostonлари) ҳам бор. Эпик асарлар, асосан, насрда яратилади, лекин шеърини йўлда ёзилганлари ҳам кенг тарқалган (мас.: Б.Бойқобиловнинг “Кун ва тун” шеърини қиссаси, Ҳ.Шариповнинг “Бир савол”, М.Алининг “Боқий дунё” шеърини романлари ва б.). Турли А.т.га мансуб асарлар ўзаро бадиий вақт ҳисси нуқтаи назаридан ҳам фарқланади. Мас., лирик асар “ҳозир кўнгилдан кечаётган” ҳис-туйғуларни тасвирлайди, шoir билан у тасвирлаётган кечинма, шеърхон билан у танишаётган ва ўзига юқтираётган кечинма орасида ҳар вақт “мен – ҳозир” тарзидаги вақт ҳисси мавжуд бўлади. Аксинча, эпик асарда “ўтмишда бўлиб ўтган” воқеалар қаламга олинади, зеро, замонда кечиб бўлган воқеаларнигина ҳикоя қилиб бериш мумкин. Ҳатто олис келажак тасвирланган фантастик асарда ҳам бўлиб ўтган воқеалар ҳикоя қилинади: ўқувчи гўё бўлиб ўтган воқеалар билан танишади. Яъни эпик асарда ёзувчи билан у тасвирлаётган бадиий воқелик, ўқувчи билан у тасаввурида қайта тиклаётган бадиий воқелик ўртасида ҳаммиша “мен – ўтмиш” тарзидаги вақт ҳисси мавжуддир. Бу жиҳатдан драматик асарлар ўзига хос: драмада тасвирланаётган воқеа, ўқилиши ёки сахнадан томоша қилинишидан қатъи назар, гўё “ҳозир содир бўлаётган воқеа” каби таассурот қолдиради. Демак, драматик асар ўқувчиси (ёки томошабини) билан унда тасвирланган воқеа орасида ҳам “мен – ҳозир” тарзидаги вақт ҳисси мавжуд бўлади. Шунингдек, ҳар бир адабий турга мансуб асарда бадиий конфликтнинг муайян бир тури устувор: драмада характерларaro конфликт, лирикада ички конфликт (асардаги акси жиҳатидан), эпосда эса конфликтнинг ҳар учала тури қоришиқ намоён бўла олади. Айрим манбаларда мазкур хусусият ҳам турга ажратиш асоси, турга мансубликни белгиловчи хусусият сифатида кўрсатилади. Бироқ бу қараш баҳсли, чунки ҳар қандай асарда, унинг турга мансублигидан қатъи назар, конфликтнинг ҳар учала нави мавжуд бўлаверади (фақат акс этиши турлича, баъзилари аниқ тасвирланса, бошқалари ҳис этилади); улар ўзаро алоқада

бўлиб, бири иккинчисини келтириб чиқаради, бири орқали иккинчиси ифодаланади.

А.т.лар орасида қатъий чегара, “хитой девори” йўқ. Яъни турларга ажратишда маълум шартлилик сақланиб қолаверади, зеро, муайян асарда барча А.т.ларга хос хусусиятлар ҳам зухур қилаверади. Иккинчи томондан, бадий адабиёт ривожидавомида А.т.лар бир-бирини бойитади, улар орасида синтезлашув жараёнлари кечади. Мас., замонавий эпос ўзига драмага хос элементларни сингдиргани учун тасвир ва ифода имкониятларини кенгайтирди. Ҳозирги эпик асарларни улардаги диалоглар, бошқача айтсак, “саҳна-эпизод”ларсиз тасаввур қилиб бўлмайди. Яна, ҳозирги эпосда драмага хос сюжет қурилиши (сюжет вақтининг қисқариши, воқеаларнинг драматик шиддат билан ривожланиши)нинг таъсири тобора кучайиб бораётгани кузатилади. Шунга ўхшаш, драма ва лириканинг ўзига эпик унсурларни сингдириши уларнинг бадий имкониятларини кенгайтиради. Мас., ҳозирги шеъриятда воқеабанд шеърлар кенг оммалашгани, тавсифий лирикада эпик унсурлар салмоқли ўрин тутаётгани ҳам турлараро синтезлашув натижасидир.

А.т.ларнинг муайян давр адабий жараёнида тутган ўрни, мавқеи ҳар вақт ҳам бир хил эмас, тараққиётнинг маълум босқичларида уларнинг айримлари етакчилик мавқеини эгаллайди. Бу эса турли омиллар (ижтимоий-сиёсий, маданий-маърифий шароит, адабий-маданий анъаналар ва ҳ.) билан боғлиқдир. Мас., ўзбек адабиётида анъана билан боғлиқ ҳолда узоқ вақт лирика етакчилик қилган бўлса, XX аср бошларидан эпос етакчилик мавқеини эгаллай бошладики, бу ижтимоий-сиёсий, маданий-маърифий шароит (эпик турда бадий концептуал функцияни амалга ошириш, дунёни англаш ва англатиш имкониятларининг кенглиги ва бунинг XX аср бошларида долзарблик касб этгани) билан изоҳланади. Ўтган асрнинг 60–70-йиллари ижтимоий-сиёсий шароити яна шеъриятни етакчи мавқега олиб чиқдики, бу ижод эркинлиги бўғилган шароитда бадий проза ўзининг энг муҳим функцияси – бадий-концептуал функциясини тўлақонли бажара олмай қолгани билан изоҳланиши мумкин. 80-йилларга келиб эса эпос йўқотган мавқеини яна тиклай бошлади: М.М.Дўст, Э.Аъзам, А.Аъзам, Х.Султон каби ижодкорлар асарларида жамиятни, замона кишилари руҳиятини ва бунинг воситасида жамиятнинг мавжуд ҳолатини чуқур бадий ид-

рок этишга интилиш кучайди. Бироқ, таъкидлаш зарурки, А.т.ларнинг бирини иккинчисидан устун қўйишга интилиш номақбулдир. Зеро, ҳар бир А.т. ўзига хос устун жиҳатларга эга, бу эса уларнинг ҳар бирида дунёни англаш ва англатиш имкониятлари турлича эканлиги билан изоҳланади. Баъзан “фалон шоир ўзининг фалон рубойида катта романда ҳам айтиш қийин бўлган гапни айта олган” қабiliдаги мақтовлар эшитиладики, бу хил қараш ўта жўн ва илмийликдан буткул йироқ, бадиий адабиёт ҳақида, бадиий асар ҳақида бу тарзда фикрлаш дилетантликдан бошқа нарса эмас. Негаки, бадиий адабиётда айтишгина эмас, қандай айтиш ҳам муҳим. Зеро, ҳар бир адабий турга мансуб асарнинг қабул қилиниш механизмлари, ўқувчи руҳиятига таъсир ўтказиш имкониятлари ва йўллари турличадир. Бу ўринда халқимизнинг “ўнта бўлса ўрни бошқа, қирқта бўлса – қилиғи” қабiliдаги нақлига амал қилган тўғрироқ бўлади.

АДРЕСАТ (нем. Adressat – почта жўнатмасини олувчи) – бадиий ижод жараёни билан боғлиқ ҳолда ишлатилувчи термин, ижод онларида ёзувчи тасаввурида мавжуд бўлган, асар мўлжалланган ўқувчи. Адабиётшуносликда ушбу тушунча реал ўқувчига зидланган ҳолда яна *имплицит ўқувчи*, *тасаввурдаги ўқувчи*, *ички ўқувчи* каби терминлар билан ҳам юритилади. Адабий асар, аввало, нутқ ҳодисасидир. Нутқ жараёни эса икки томон – нутқ субъекти (нутқ эгаси) ва нутқ объекти (нутқ йўналтирилган шахс)нинг мавжудлигини тақозо этади. Модомики, ижод жараёнида ёзувчи нутқ ирод этаётган экан, бу нутқ кимгадир (тасаввурдаги ўқувчига, А.га) қаратилган бўлади: ёзувчи ўша ўқувчига муайян бадиий информацияни етказиш, информацияга ўзининг ғоявий-эмоционал муносабатини ифодалаш ва шулар орқали унга муайян таъсир ўтказишни кўзлайди. Бу эса А.ни, унинг дунёқараши, ҳаётий тажрибаси, бадиий диди, ижтимоий-маънавий эҳтиёжлари каби омилларни ҳам эътиборда тутишни тақозо этади. Яъни А. маълум маънода асарнинг бадиий-композицион хусусиятлари, тили ва услуби, образлар тизимини белгилайди. Мазкур ҳол, мас., болалар адабиёти мисолида ёрқин кўринади: болалар учун ёзилган асарда А. хусусиятларини, бола психологияси, фикрлаш тарзи, идрок имкони қабиларни эътиборда тутиш зарур. Бироқ буни мутлақлаштирмаслик, яъни гўё ёзувчи ҳамиша юксақда-ю, А.га мос гапларни айтади, маъносида тушунмаслик керак. Аксинча, ёзувчи тасаввурдаги А. савияси кўп

жиҳатдан унинг ижодий салоҳияти билан боғлиқдир; санъаткор ижодий камоли билан баробар А. ҳам камол топиб боради. Мас., Чўлпоннинг илк ижодида А. бирмунча мавҳум бўлиб, асарлари кенг оммага қаратилган, у кўпнинг гапини кўпга етказиш (“Бизни халқ”, “Қурбони жаҳолат”, “Доктор Муҳаммадиёр”) билан машғул эди. Кейинча унинг А.и бирмунча конкретлашади: асарлари кўпроқ ўзининг ҳаммаслақларига (мас., “Халқ”, “Бузилган ўлкага”, “Пўртана”) мўлжалланади. Айни чоғда, шоир ижодида А. янада конкретлашиб боради, энди у кўпроқ ўзини тушуна оладиган, ҳамдард бўла биладиган хос ўқувчига мурожаат этади (“Кўнгил”, “Йўл эсдалиги”). Шеърларидан бирида бу ҳақда шундай дейди:

*Сўйларкан тилларим на ёмон сўзлар,
Ёзаркан қаламим на ҳазин оғлар,
Соддадил бунлардан не маъни онлар,
Билмаз-ку ўлдуғин изҳор ишқи.*

Яъни Чўлпон ўзининг “ишқ изҳори”ни ҳар ким ҳам англай олмаслигини билади, ҳаммага дардини тўккани ҳолда чинакам ҳамдард бўла оладиганларнинг озлигини теран идрок этади. Бу эса шоирнинг аксар шеърларида хос ўқувчига мўлжалланган рамзий қатлам мавжудлиги, унда юрт озодлиги мавзуси поэтик талқин қилинганига унинг ўзи берган гувоҳлиқдир. Кейинроқ, 30-йилларнинг бўғиқ муҳитида Чўлпоннинг А.и онгли тарзда иккиланади: у бир пайтнинг ўзида ҳам хос ўқувчисига, ҳам шўро тарбиясини олган оммавий ўқувчига мурожаат этади (“Соз” тўпламидаги қатор шеърлар, “Кеча” романи).

Ижод онларида А.ни эътиборда тутиш талаби ўқувчи омма диди, талаб-эҳтиёжларига мослашиш дегани эмас. Чинакам ижодкор А.нинг диди, фаросатини юқори баҳолаши, унинг ижодий имкониётларига, асарни ўқиш пайти ўзига ҳаммуаллиф бўла олишига ишониши лозим. Бироқ кейинги даврда кенг урчиган оммавий адабиёт сўз санъатининг бу талабидан чекинади: унинг ўртамиёна савиядаги А.ни нишон қилиши, уни осонгина ўзига жалб этадиган йўллардан (интригага бойлик, ошкор эмоционаллик, сохта романтика, зўравонлик ва фахш сингари тубан инстинктларни уйғотиш ва ш.к.) бориши сўз санъати ичидаги бузғунчиликкина эмас, чуқурроқ қаралса, А.га ҳурматсизлик ҳамдир.

АЖУЗ (АРУЗ) (ар. عجز – ожиз, кучсиз) – қаранг: **тактиъ**

АКМЕИЗМ (юн. *акме* – бирор нарсанинг камолот чўққиси) – XX асрнинг 10-йилларида рус шеъриятида вужудга келган адабий оқим. А.нинг назарий асослари Н.С.Гумилев, С.М.Городецкий, М.А.Кузьминлар томонидан ишлаб чиқилган. Жумладан, Н.С.Гумилев “Символизм мероси ва акмеизм” номли мақоласида символизм инсоннинг идрок имконидан ташқари нарсаларни англашга интилгани бекорлиги, уни англаб бўлмаслигини таъкидлайди. С.Городецкий эса символизм ва акмеизм орасидаги зиддиятни моддий оламга муносабатда кўради. Унга кўра, символистлар учун олам фақат ўзга оламлар сояси сифатидагина аҳамиятли бўлса, акмеистларга у бор ҳолича ҳам қадрли; символистлар учун атиргул илоҳий ишқ рамзи сифатидагина қадрли бўлса, акмеистлар учун у ўз ҳолича ҳам гўзал ва қадрлидир. С.Городецкий акмеистлар дунёни бутунча, бутун гўзаллигу хунуклиги билан қабул қилганларини, дунёга муҳаббат унинг асосий тамойили эканини таъкидлайди. А. намояндаларининг ижодий фаолияти табиий тарзда кечувчи ҳаётни, конкрет ҳис этиладиган дунёни куйлаш, сўзнинг рамзий маъноси ўрнига асл маъносини қайтариш шиорлари остида кечди. Айни чоғда, улардаги ҳаётга, моддий дунёга муҳаббат реализмга яқинлашиш деб тушунилмаслиги керак. Аксинча, уларнинг ҳаётни, дунёни поэтиклаштириши моҳиятан реалликдан, унинг муаммоларидан қочишнинг бир кўриниши эди. Чунки улар, Н.С.Гумилев айтмоқчи, нафақат идрокдан ташқаридаги нарса-ғояларни, балки шахс эволюциясини ҳам давр ва макон шарт-шароитлари билан боғлиқ англаб бўлмайди, бу “адабий усул”дан бошқа нарса эмас, деб биладилар. А.нинг адабий оқим сифатидаги фаолияти узоқ давом этмади: 20-йилларнинг ўрталарига келиб тарқалиб кетди, унинг сафларида бўлган ижодкорларнинг кўпчилиги шўро даврида турли тазйиқларга дучор қилиндилар. Ижодий фаолиятини А. мавқеида бошлаган С.Городецкий, А.Ахматова, О.Мандельштам каби иқтидорли шоирларнинг ижоди рус поэзиясига муносиб ҳисса бўлиб қўшилди.

АКРОСТИХ (юн. *acros* – чеккаси, *stichos* – мисра) – қаранг: мувашшаҳ

АКСИЛҚАҲРАМОН (русчадан калька: “антигерой”) – адабий персонажлар (характерлар)ни таснифлашда шартли равишда қўлланувчи термин. Терминнинг юзага келиши қаҳрамон соф эсте-

тик категория бўлмай, маълум даражада этик категория ҳам эканлиги билан боғлиқдир. Одатда, қаҳрамондан ўзининг хатти-ҳаракати, ақл-заковати, характер хусусиятлари билан ўқувчини ҳайратга солиш кутилади (қаҳрамон термини этимологияси “ярим худо”, “илоҳий одам” маъноларини берувчи юнонча *heros* сўзи билан боғлиқ). Анъанага кўра, адабиётда қаҳрамон ҳайрату ҳурмат объекти, маълум даражада, ибрат намунаси бўлиб келган. Бироқ адабиёт тараққиётининг кейинги даврларида, XIX асрдан бошлаб шундай асарлар кўпайдики, уларнинг марказидаги қаҳрамон бундай сифатлардан маҳрум, уни қаҳрамон деб аташнинг ўзи ноқулай. Шунга кўра, асарда марказий ўрин тутиб, муаллиф концепциясини ифодалашда муҳим аҳамият касб этган, лекин ўзи қаҳрамонлик сифатларига эга бўлмаган қаҳрамон А. деб атала бошлаган. Термин илк бор рус ёзувчиси Ф.Достоевский томонидан ишлатилган ва бу бежиз эмас: унинг Родион Раскольников, Иван Карамазов каби қаҳрамонлари том маънодаги А.лар эди. XX аср модернистик адабиётида, жумладан, А.Камю, Ф.Кафка асарларида бундай А.лар кенг ўрин тутди.

АЛОГИЗМ (юн. *а* – инкор юкламаси, *logismos* – ақл, мантиқ) – мантиқан бир-бирига зид тушунчаларни ўзаро боғлиқ ҳолда бериш, мантиқий алоқаларни онгли равишда бузишга асосланган усулларнинг умумий номи. А бадий асарнинг турли сатҳларида, сўз бирикмасидан тортиб сюжет-композицион қурилишигача кузатилиши мумкин. Мас., мазмунан бир-бирига мутлақо зид сўзларнинг синтактик бутунлик ҳосил қилиши (қ. *оксиморон*); тескари ўхшатишга асосланган кўчимлар (қ. *киноя*), диалоглардаги конкрет ҳаётий ҳолат моҳиятига зид репликалар (қ. *антифразис*) А.нинг кўринишлари саңалади.

АЛЛЕГОРИЯ (юн. *allos* – ўзгача, *agoreuo* – гапираман) – 1) мавҳум тушунча ёки ҳодисани конкрет нарсаси орқали ифодалашга асосланган кўчим тури. Бу ҳолда конкрет нарсани ифодаловчи сўз (мас., *тулки*) мавҳум тушунчани (*тулки* – *айёрлик*) ифодалаш учун кўчма маънода қўлланади. Мас., Ш.Раҳмон шеърларидан бирида лирик қаҳрамоннинг тоғдаги кечинмаларини тасвирлайди: “тоғларнинг мусаффо қорлари одам изларини сақлаб қолган, бу излар уни тобора юқорига олиб боради”:

*Аммо тоғдан тушганим сари,
сезар эдим бадбўй исларни,
қўрар эдим тулки, қашқирлар,
тўнғизлару илон изларин...*

Келтирилган парчадаги “тулки”, “қашқир”, “тўнғиз”, “илон” сўзлари А.лар бўлиб, улар матнда инсонга хос хусусиятлар орқали маълум тоифадаги кишиларни билдиради; 2) образлилик типи. Аллегорик образнинг тасвир плани билан мазмун плани бир-бирига мос келмайди. Яъни аллегорик образда тасвирланаётган нарсани ўзини эмас, муаллиф кўзда тутган маънони ифодалайди. Мас.:

*Бойўғли эса
отаси сотган чалдеворлар пулига
хорижда ўқиб келган.
Отаси энди унга
тунни хатлаб берган.
Бойўғли – тунлар султони.
Бироқ тунда ишланмайди. Савод керакмас.
Шунинг учун ҳам
унинг нима билишини тусмоллаб бўлмайди.*

Фахриёрнинг “Қушлар саводхонлиги” шеърдан олинган ушбу парчадаги “бойўғли” – аллегорик образ, у асло асл маъносида тушунилмайди, шундай тушунмаслик лозимлиги матнданоқ аён бўлиб туради. Шеърда аъъанавий А.лардан саналувчи “бойўғли”га янгича маъно юклайди, унинг воситасида иқтисодий ислохотлар жараёнида устомонлик билан орттирилган беҳисоб давлат (отаси сотган чалдеворлар) ҳисобига барча имконлардан фойдаланиб қолган (хорижда ўқиб келган), эндиликда тунги кафеларда айшини сураётган “бой ўғиллари” тасвирланади. Аллегорик образларнинг бир қисми миллий маданият контекстида кўп такрорланганидан турғун маънога эга бўлганки, бу жиҳати билан улар *эмблемага* яқинлашади. Мас., миллий адабий аъъаналаримизга кўра, Ҳотами Тойда – сахийлик, Рустамда – жасурлик, Исо Масихда – жон бағишлаш, Юсуфда – гўзаллик, Марямда – бокиралик, Намрудда – кибр ва ҳ. маънолар муқимлашган. Аллегорик образларнинг бошқа бир қисми эса кўзда тутилган маънога ишора қилинишини тақозо этади (масаллардаги “қиссадан ҳисса” каби). Айни шу ишоранинг мавжудлиги А.ни *рамз (символ)*дан фарқловчи муҳим жиҳатдир. Мас., А.Ориповнинг “Тилла балиқча” шеъри ниҳоясидаги “Менга

алам қилар тилла балиқча Бир кўлмак ҳовуз деб билар дунёни” сатрлари кўзда тутилган маънога очиқ ишора бўлиб, образнинг аллегориклигини белгилайди. Агар шу ишора бўлмай, аввалги сатрлардаги тасвир билан чекланилганда, образнинг тасвир ва ифода планларининг ҳар бири ўз ҳолича мустақил бўлардики, бу ҳолда образ *рамзий (символик)* саналар эди.

АЛЛИТЕРАЦИЯ (лот. *al* – ёнида, *litera* – ҳарф) – шеъринг нутқда (насрода нисбатан кам) бир хил ундош товушларнинг такрорланишига асосланган ифодавийликни кучайтирувчи восита, такрорнинг фонетик сатҳдаги хусусий кўриниши. А. шеърнинг алоҳида сатри ёки мисрадаги сўзлар гуруҳини фоник жиҳатдан ажратади, натижада уларнинг ифодавийлиги ортади, шеърнинг муסיқийлиги, ҳушоҳанглиги кучаяди. Мас., “*Сочилган сочингдек сочилса сиринг...*”(Чўлпон), “*Қумдан қурган кўрғоним қани...*”(Иқбол Мирзо). Ўзбек адабиётида барча мисралари ёки барча сўзлари бир хил ундош билан бошланган шеърлар ҳам машқ қилинганки, бу ҳам А.нинг бир кўринишидир (мас., Э.Воҳидов. “Қаро қошинг, қалам қошинг...”). Булардан фарқли ўлароқ, мисрадаги сўзлар таркибида бир хил ундошларни такрорлашга асосланган А. кўзга унчалик яққол ташланмайди, лекин улар яққол “эшитилади”: улар шеърнинг муסיқийлигини оширади, ҳушоҳанглик орқали эстетик таъсирни кучайтиради. Мас., Ш.Раҳмондан олинган қуйидаги парчада:

*Қорли уваларда қора қўтослар,
темир ҳалқалар бор бурунларида.
Бир жойда айланар буюк чўлларнинг
дарага қамалган қуюнларидай.
Қамчилар тарсиллар,
ёрилар ҳаво,
қий-чувлар,
хуштаклар
суронлар жўшар, ҳарсиллар,
гулдирар ўжар қўтослар,
жон кириб қутурган тоғларга ўхшаб, –*

“р” товуши такрорига асосланган А. бўлиб, товуш такрори парчага шиддатли ҳаяжон руҳига мос жаранг ва оҳанг бахш этади. Аслида, энг муҳими, А.ни бадиий восита санаш асоси ҳам шу: товуш такрорининг эмоционалликни, муайян ҳис-туйғулар ифодасини кучайтиришга хизмат қилмоғи шарт қилинади. Мазкур шарт бажарилмаган

ўринларда товуш такрори бадий восита эмас, балки тилда мавжуд товушларнинг нутқдаги табиий такроридир.

АЛЛЮЗИЯ (лот. *allusio* – ишора, ҳазил) – барчага таниш деб ҳисобланган реал сиёсий, маиший, тарихий ёки адабий фактга ишора қилишга асосланган стилистик усул. Моҳиятан шарқ мумтоз шеърлятида кенг қўлланган *талмөҳ* (қ.) санъатига яқин келади. Фарқли жиҳати шуки, *талмөҳ*да кўпроқ машҳур тарихий ва бадий фактларга ишора қилинса, А.да ижодкор ўз замонасидаги сиёсий, маиший ёки бадий фактларга ишора қилиши ҳам мумкин. Яъни А.да ишора объектининг доираси кенгроқ. Мас., Фахриёр:

Дарвоқе, орзу.

Орзу милтиқ эмас,

Шеърнинг интиҳосида

Отилмайди, –

деганида, Чеховнинг “Саҳнада милтиқ осифлиқ бўлса, у албатта отилиши керак” деган машҳур иборасига ишора қилади.

Ш.Раҳмоннинг “Тухмат” шеърида эса ишора объекти ўзгача:

Кеча ўғри бўлди,

бугун ваҳшийдир

энди бутун дунё билар бу ҳақда.

Қандай мўмин эди,

қандай яхшийди

анқайиб жимгина терганда пахта.

Бу ўринда ишора 80-йиллар ижтимоий-сиёсий фактларига қаратилган: шоирнинг “кеча ўғри бўлди” деганида собиқ Иттифок марказий матбуоти сиёсий мақсадлар билан ногора қилиб чалган, янги тарихимизга “ўзбеклар иши”, “пахта иши” деган номлар билан кирган мудҳиш воқеалар, “бугун ваҳшийдир” деганида эса Ўш, Фарғона воқеаларига ишора бор. Таъкидламоқ жоизки, публицистик руҳда ёзилган шеърлардаги А.лар вақт ўтиши билан изоҳга, шарҳга муҳтож бўлиб боради.

АЛЬМАНАХ (ар. *المناح* – тақдим қилиш) – адабий асарлар тўплами, нодаврий адабий нашр. Одатда А.га тартиб беришда мунтазам белгилар (асарлар мавзуси, жанри, муаллифлар ёши, яшаш ҳудуди ва б.) асос қилиб олинади. Мас., 70-йиллар охириларида бошлаб чиқарилган “Ёшлик” А.и., шунингдек, қўтлуғ тарихий сана муносабати билан (Ғалаба байрами, Мустақиллик байрами) ёки

муаллифларни умумлаштирган бирор белги (жангчи шоирлар тўплами, ижодкор ўқитувчилар тўплами) асосида тартиб берилган А.лар ҳам мавжуд.

АМИҚ (ар. عَمِيق – чуқур) – аруз баҳрларидан бири, *фоилун* (– v –) ва *фоилотун* (– v – –) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. А. баҳри илк бор Бобурнинг “Мухтасар” асарида тилга олинган ва унинг араб шеъриятига хос эмаслиги, асосан, форс шеъриятида мавжудлиги таъкидланган. “Мухтасар”да *амиқи му-саммани солим* (– v – / – v – – / – v – / – v – –) вазнига:

Кел бери, эй париким, ҳажрдин хастадурман,

Лаълингга ташнадурман, зулфунга бастадурман, –

байти мисол сифатида келтирилган.

АМР ВА НАҲИЙ (ар. امر و نهی – буюриш ва ман қилиш) – иншо йўлларида бири, фикрни ифодалаш усули, лирик қаҳрамон кечинмаларининг бирон бир ҳаракатга ундаш ёки, аксинча, ундан қайтариш, ман қилиш тарзида баён этилиши. Ўқувчини яхши ишни қилиш ва ёмон ишдан сақланишга чорлов мазмунидаги байтларда, моҳиятан, А. ва н. билан *каломи жомӣ* (қ.) санъати қоришиқ қўлланади. А.ва н. ҳам деярли барча шоирлар ижодида учрайди. Мас., Навоийнинг:

Нозанинлар бенаволарга тарахҳум айлангиз,

Лутф агар йўқтур, ғазаб бирла такаллум айлангиз, –

байтида амр, яъни ундаш бўлса, Ҳазинийнинг:

Ажаб мотамсаро дунё экан поёни йўқ билсам,

Ки сен дунёга мағрур ўлмағилким, ҳаргиз вафо қилмас, –

байтида наҳий, яъни қайтариш мазмуни акс этган.

АНАЛИЗ (юн. analisis – қисмларга ажратиш) – қаранг: **бадий таҳлил**

АНАЛОГИЯ (юн. analogia – ўхшашлик, муштараклик) – адабий асардаги образлар, сюжет мотивлари, айрим эпизодлар, характерлар ва ш.к.ларда кузатиловчи муштараклик, ўхшашликлар. А.лар битта асар доирасида ҳам, шу асар билан бошқа (турли давр ёки турли миллий адабиётларга мансуб) асарлар орасида ҳам кузатилиши мумкин. Мас., “Ўтган кунлар” романидаги Отабек ва уста Олим, “Кеча”даги Зеби ва Марям тақдирлари орасидаги А.лар ёзувчига қиёс воситасида муайян фикрларни ифодалаш, муаммо-

ни англаш ва англатишда муҳим ўрин тутати. Шунингдек, асарда ёзувчи томонидан онгли равишда ёки бошқа сабаблар билан воқе бўлувчи А.лар ҳам кузатилиши мумкин. Мас., “Ўтган кунлар” билан халқ достонлари сюжет мотивларида А.лар кузатиладики, улар ғарб адабиётига хос роман жанрини миллий заминга ўтказилиши, миллий адабий анъаналар таъсири ўлароқ воқе бўлган. Чўлпоннинг “Кеча” романи билан А.Қодирийнинг “Ўтган кунлар” ва “Меҳробдан чаён”, Л.Толстойнинг “Тирилиш” ва “Анна Каренина” романлари орасида ҳам қатор А.лар мавжуд бўлиб, бирлари ижодий таъсирланиш, бошқалари ижодий мусобақа истаги натижасида юзага келган.

А.лар муайян миллий адабиёт тарихининг турли босқичлари орасида ҳам, турли миллий адабиётлар орасида ҳам кузатилиши мумкин. Мас., ўзбек жадид адабиёти билан 80-йиллар ўзбек шеърини орасида қатор ғоявий-тематик ва бадиий-услубий А.лар кузатилади; худди шу ҳол ўзбек жадид адабиёти билан Европа маърифатчилиқ адабиёти орасида ҳам мавжуд. Бу эса А.ни тарихий-қиёсий адабиётшуносликнинг марказий категорияларидан бирига айлантиради. Тарихий-қиёсий адабиётшунослик турли давр ёки турли миллий адабиётлардаги А.ларни аниқлаш, уларнинг омилларини ўрганиш асосида кўламли назарий умумлашмалар чиқариш, адабиёт тараққиётининг умумий қонуниятларини аниқлашни мақсад қилади.

АНАФОРА (юн. anaphora – олдинга, юқорига чиқариш) – сўз ёки сўзлар гуруҳининг мисра ёки банд бошида такрорланиши, сўз такрорининг хусусий кўриниши. А. маълум фикр, ҳис-туйғу, ҳолат ва ҳ.ни таъкидлаб кўрсатишга хизмат қилади, табиий равишда, шеърнинг хушоҳанглигини ҳам оширади. Мас., У.Ҳамдамдан олинган қуйидаги парчада:

Бир ҳолат...

Ҳолатки, исмимни эслай олмайман,

Ҳолатки, қасдида ҳар нега шайман,

Ҳолатки, кўзимга кўринмас дунё,

Ҳолатки, ҳаётим энг ширин рўё,—

тавсиф этилаётган ҳолат мазмунан кучайтириб борилади, А. эса таъкидлаш орқали маънони янада кучайтиради. А. энг кўп қўлланивчи стилистик усуллардан бири бўлиб, шеърятда унинг турли кўринишлари мавжуд. Мас., А.Қутбиддиннинг қатор шеърла-

рида (“Сенсизман”, “Ака”, “Истардим”) барча бандлар битта сўз билан бошланади. Ёки И.Отамуроднинг “Кун бўйи сукутга чўмди телефон” шеърининг барча тоқ мисралари “кун бўйи” бирикмаси билан, бошқа бир шеърининг барча тоқ мисралари “ичкари”, жуфт мисралари “ташқари” сўзи билан, “Канглум, ким ҳам сенинг ҳаддинг сиғдирар” шеърида эса тўртлик бандларнинг биринчи икки мисраси “канглум”, кейинги икки мисраси эса “биргина” сўзи билан бошланган. Мазкур шеърлар А. кўп ҳолларда нафақат стилистик восита, балки шеърнинг композицион асосини белгиловчи усул сифатида ҳам намоён бўлишини кўрсатади. А.нинг композицион-стилистик имконларидан И.Отамуроднинг “Ёбондаги ёлғиз дарахт” достонида, айниқса, самарали фойдаланилган.

АНАХРОНИЗМ (юн. ана – орқага, қарши; chronos – вақт) – ўтмишни бадий акс эттириш жараёнида йўл қўйилувчи вақт билан боғлиқ ноаниқликлар, хатоларнинг умумий номи. А. тасвирланаётган даврга оид бўлмаган фактлар (воқеалар, шахслар, инонч-этиқодлар, ғоялар, маиший деталлар ва ш.к.), тамом ўзга замонга хос хусусиятларнинг кириб қолиши билан воқе бўлади. А.нинг юзага келиш сабаблари турлича. Фактларни етарли даражада ўрганмаслик ёки эътиборсизлик оқибатида юзага келган А. билан муайян ғоявий-бадий мақсадни кўзлаб йўл қўйилган А.ни фарқлаш керак. Кейинги ҳолда А. тарихийлик ва замонавийлик муаммоси доирасига кириб кетади. Ўтмиш мавзусидаги асарда замона руҳи, замона хусусиятларининг акс этиши табиий, шундай экан, муайян ғоявий-эстетик мақсад тақозоси билан воқе бўлган А.га бадий шартлилиқнинг бир кўриниши сифатида қараш мумкин.

АННОТАЦИЯ (лот. annotatio – изоҳ, шарҳ) – асар мазмунининг қисқача баёни. Ноширлик амалиётида китобларнинг ички муқовасида, илмий мақолаларнинг сарлавҳасидан кейин берилади. Бу хил А.ларни беришнинг тартиби шаклланган. Жумладан, китобларга берилувчи А.ларда муаллиф, китобнинг таркибланиши, мавзуси, аҳамияти ва ш.к.лар ҳақида; илмий мақолаларга ёзилган аннотацияларда эса қўйилган муаммо, уни тадқиқ этиш усуллари, олинган натижалар ва ш.к.лар ҳақида қисқача маълумот берилади. Шунингдек, библиографик кўрсаткичларда ҳам А.лар бериладик, бу уларнинг фойдаланишда қулай бўлишини таъминлаб, амалий аҳамиятини оширади. А. асарнинг ўзига хос “паспорти” бўлиб, у

билан умумий тарзда таништиради, ўқувчининг информация оқимидан ўзига керакли материални танлашига ёрдам беради.

АНТИГЕРОЙ (юн. *anti* – зидлик маъносини берувчи олдқўшимча, *heros* – илоҳий одам, яримхудо)– қаранг: **аксилқахрамон**

АНТИТЕЗА (юн. *antithesis* – қаршилантириш) – 1) образ замиридаги нарса, ҳодиса, тушунчаларни кескин қаршилантиришга асосланган стилистик фигура, бу маънода *тазодга* тўғри келади. А. услубий безак сифатида антик даврлардан бошлаб кенг қўлланилади. А.да қаршилантириш, асосан, антоним сўзлар воситасида воқе бўлади, шу сабабли ҳам у доим очиқ кўзга ташланади. А. фикр-туйғуни аниқ-равшан, таъкидлаб, эмоционал тўйинтириб ифодалашга хизмат қилади. Мас., Огаҳийнинг “Эй шоҳ, қарам айлар чоғи тенг тут *ямону яхшини*” мисрасида “*ямону яхши*” А.си “ҳаммани, барчани” маъноларини беради. Лекин уни шу сўзлардан бири билан алмаштириб бўлмайди. Чунки “*ямону яхши*” А.сида айтилмоқчи бўлган фикр “яхши демай, ёмон демай – *ҳаммани*” тарзида таъкидланиб, конкретлаштириб ифода этилмоқда; агар “тенг тут *ҳаммани*” дейилишида эмоционал жиҳатдан нейтраллик бўлса, А.да эътибордан четда қолганликдан келган алам-изтироб ҳам акс этади; 2) ҳозирги адабиётшуносликда А. термини стилистик фигурагина эмас, умуман контраст маъносиди ҳам ишлатилади. Бу ҳолда А.га бадий усул деб қаралади ҳамда бадий асардаги унсурларининг бир-бирига қарама-қарши қўйилиши назарда тутилади.

АНТИФРАЗИС (юн. *anti* – зидлик қўшимчаси, *phrasis* – гап, жумла) – киноянинг фаол қўлланувчи кўриниши, нутқ жараёнида сўз ёки жумланинг тескари маънода ишлатилиши. А. контекстдан англашилиб турган конкрет ҳаётий ҳолатга, соғлом мантиққа ёхуд сўзловчининг мақсадига мувофиқ келмайдиган гап сифатида намоён бўлади. А. тасвир предметига ёзувчи муносабатини ифодалашда, айниқса, қўл келади. М.М.Дўстнинг “Истеъфо” қиссасида бу усулдан кенг фойдаланилган. Мас., Бинафшахон қизини ҳимоя қилиб: “Қизимиз кимдан кам? Ўзи ҳусндор бўлса, дипломи яқин қолди, ақли-одоби жойида. Ўзбекча гапиришним билади...” – дейди. Мантиқан қараганда, “ўз она тилида гаплаша олиш” фазилат эмас, бунинг мақтовга дўнгани персонаж маънавий қиёфасини очиб берувчи муҳим чизгига айланади. Айни чоғда, бу ўринда ки-

ноя субъекти Бинафшахон эмас, балки муаллифнинг ўзи. Ёзувчининг қахрамонига, у мансуб муҳитга муносабатини ифодалайди. Қиссадаги бошқа бир персонаж эса “ўзимиздаям дўхтир кўп, бари-си ота қадрдон, пораям сўрамайди”, – дейдики, бу ўринда персонаж ҳам, муаллиф ҳам бирдек киноя субъектидир. Ҳар қандай киноя сингари А.нинг мазмуни ҳам контекстда реаллашади. Мас., биринчи мисолдаги Бинафшахоннинг гапи замирида киноя борлигини англаш учун ўтган асрнинг 70 – 80-йиллари муҳити, жамиятда ўз тили, миллий урф-одатларига беписанд қараб, ўзича “маданийлаш”ган, аслида эса “манқурт”лашган қатлам пайдо бўлгани ҳақида тасаввурга эга бўлиш тақозо этилади.

АНТОЛОГИЯ (юн. *anthologia* – гулдаста) – бирор миллий адабиёт, давр, адабий йўналиш ва ш.к.ларга мансублиги жиҳатидан танланган ижодкорлар асарларидан намуналарни жамловчи тўплам. А.лар тузиш аъёнаси қадимги Юнонистонда бошланган бўлиб, кейинги даврларда унинг турфа кўринишлари пайдо бўлган. Шарқ адабиётидаги *тазкиралар* ҳам моҳиятан А.га яқин туради. Шунингдек, Фитратнинг “Энг эски турк адабиёти намуналари” (1927) ва “Ўзбек адабиёти намуналари” (1928) номли хрестоматияларига ҳам А. принциплари асосида тартиб берилган. XX аср ўзбек адабиётида бир қатор А.лар тузилган. Жумладан, “Ўзбек ёш шоирлари” (1922), “Ўзбек поэзияси антологияси”(1949), “Антология узбекской поэзии” (1950), “Ўзбек модерн шеърляти”(2005), “XX аср ўзбек шеърляти антологияси”(2007) ва б.

АПЕЛЛЯТИВ ФУНКЦИЯ – нутқ функцияларидан бири, нутқ субъекти томонидан нутқ йўналтирилган шахсга муайян таъсир ўтказилиши. Нутқ жараёнида тингловчига маълум бир информацияни етказиш (*репрезентатив* функция), етказилаётган информацияга ўз муносабатини ифодалаш (*экспрессив* функция) ва унга муайян таъсир ўтказиш (апеллятив функция) мақсадлари ҳамиша мавжуддир. Улар универсал характерга эга бўлиб, конкрет нутқ моментида улардан бири етакчилик, устуворлик қилади, айни дамдаги нутқ бўлаги шунга мос (қурилиши, сўз танлаш, интонация ва ш.к.) тарзда шакллантирилади. Бу нутқ ҳодисаси бўлмиш адабий асарга ҳам тўла тааллуқлидир.

АПОСТРОФА (юн. *apostrophe* – бир томон оғиш) – нарса ёки ҳодисага худди жонли мавжудотга каби мурожаат этиш асосида юзага келувчи стилистик фигура. Мас.: “Эй, сабо, ҳолим бориб сарви хиромонимга айт” (А.Навоий), “Ёруғ юлдуз, гўзал юлдуз, тез сўзла...” (Чўлпон), “Денгиз, тўлқинларинг урма қирғоққа...” (Э.Воҳидов). Адабиётимизда бошидан охиригача шу усул асосига қурилган шеърлар ҳам кўплаб учрайди (Ш.Раҳмон. “Ғўза”). Шунингдек, шеърый асарларда кузатиловчи айни пайтда ўзи бўлмаган одамга гўё шу ерда ҳозирдек, вафот этган кишига гўё тирикдек мурожаат этиш ҳам А.нинг бир кўриниши саналади. Бунга мисол қилиб А.Ориповнинг “Баҳор” шеъридаги “Баҳор келаётир, бош кўтар, қара, О сурур куйчиси, донгдор замондош” дея Ғ.Ғуломга ёки “Онажон, онажон, кечиргил, ахир, Шодланмасин дедим биров ғамимдан” дея онасига қилган мурожаатини келтириш мумкин.

АРГО (фр. *argot* – бегона, тушунарсиз тил; жаргон) – жамиятдаги ёпиқ ижтимоий гуруҳлар (ўғрилар, гадойлар, дайдилар, фоҳишалар ва ш.к.)га мансуб кишиларга хос нутқ кўриниши; баъзан жаргон терминига синоним тарзида ҳам ишлатилади. А.ни жаргондан фарқловчи муҳим бир хусусияти бор: қўлланиш доирасидан келиб чиққан ҳолда, А. “махфийлик” хусусиятига эга, яъни у фақат шу доира кишиларига тушунарли бўлиб, бевосита уларнинг фаолияти билан боғлиқ ва ўзгалардан сир тутилиши керак бўлган мулоқотни амалга ошириш учун хослангандир. А. миллий тил базасида воқе бўлади, унинг грамматик қоидаларига асосланади. Айни чоғда, у тор доирадаги мулоқот учун зарур тушунчаларни англаувчи махсус унсурларни ҳам ўз ичига олади. Булар миллий тил, шевалар ёки хорижий тиллардан олиб мослаштирилган, шунингдек, сунъий ҳосил қилинган унсурлардан ташкил топади. А.лар бадий адабиётда муҳит колоритини бериш, нутқий характеристика воситаси сифатида қўлланади.

АРИЗ (ар. *عريض* – энли, кенг) – аруз баҳрларидан бири. *Мафойилун* (V – – –) ва *фаувлун* (V – –) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. Бобургача яратилган илми арузга оид асарларда мазкур баҳр тилга олинмаган. “Мухтасар”да бу баҳрни ажам халқлари яратганлиги таъкидланган ва унинг тўрт вазнига бир байтдан мисол келтирилган. Хусусан, Бобурнинг:

*Лабинг маржон, тишинг дур, хатинг райҳон, ҳадинг гул,
Сочинг анбар, юзунг ҳур, менгинг мўлтон, юзунг мул.*
байти *аризи мусаммани солим* (V — — — \ V — — \ V — — — \ V — —) вазнида ёзилган.

АРУЗ (ар. عروض — чодирни ушлаб туриш учун ўртага қўйиладиган ёғоч) — 1) қисқа, чўзиқ ва ўта чўзиқ ҳижолярнинг муайян тартибда гуруҳланиб такрорланишига асосланган метрик шеър тизими. Манбаларда арузга VIII асрда яшаган араб олими Ҳалил ибн Аҳмад томонидан асос солингани, бу атама олим яшаган воқоидий номи билан боғлиқ эканлиги қайд этилади. А. минг йиллар давомида Шарқ адабиётидаги етакчи шеър тизими бўлиб келди, муттасил бойиш ва ривожланишда бўлди, мукаммал тизимга айланди, унинг қонуниятлари билан шуғулланувчи соҳа — *илми аруз* (қ.) шаклланди. Дастлаб араб адабиётида майдонга келган А. шеър тизими IX асрдаёқ форсий адабиётда ҳам қўлланила бошлаган. Туркий халқлар адабиётида, жумладан, ўзбек адабиётида ҳам А. қадимдан қўлланиб келинади, деган фикр мавжуд: "Бизнинг Ўрта Осиё турклари томонидан қачон қабул этилгани аниқ эмас. Бироқ ҳижрий 462 да Қашқарда ёзилган машҳур "Қутадғу билиг" китобининг шу аруз вазнида ёзилгани эътибор этилса, жуда эскидан қабул этилгани маълум бўладур" (Фитрат). XI асрдан то XIX аср охири — XX аср бошларига қадар А. ўзбек мумтоз адабиётидаги асосий шеърий тизим бўлиб келди. Албатта, форсий ва туркий адабиётлар А.ни механик тарзда ўзлаштирган эмас, аксинча, у форс ва туркий тил хусусиятларига имкон қадар мослаштирилган. Табиийки, бу ҳол А.ни бойитган, араб А., форс А., туркий А. каби тушунчаларнинг юзага келишига асос бўлган.

Мумтоз арузшуносликда А.нинг ритмик бирликлари сифатида *ҳарф* (қ.), *жузв* (қ.), *руkn* (қ.) ва *баҳр* (қ.) кўрсатилиб, бу кўпроқ араб А.ига хосдир. Ўзбек мумтоз адабиётшунослигида, жумладан, Навоийнинг "Мезон ул-авзон", Бобурнинг "Мухтасар" асарларида туркий А. ҳам шу анъана йўлида ўрганилган. XX асрдан, хусусан, Фитратдан бошлаб ўзбек арузшунослигида энг кичик ритмик бўлак сифатида *ҳижо* (қ.) кўрсатила бошландики, бу А. илмини ўзбек тили табиатига мослаш заруратининг ҳосиласидир. Натижада ўзбек арузшунослигида ҳарф ва жузв атамалари пассивлашди, яъни туркий (ўзбек) А.нинг ритмик бирликлари сифатида *ҳижо*, *руkn* ва *баҳр* эътироф этилди. Мазкур бирликларнинг кичиги каттасини ҳосил

қилади (ҳарфларнинг маълум тартибда бирикишидан жузв, жузвларнинг маълум тартибда такрорланишидан рукн (асл), рукнларнинг маълум тартибда такрорланишидан эса баҳр), шунингдек, рукнлар сифат ёки миқдор жиҳатидан *зиҳоф* (қ.)га учрашидан қатор шохобчалар пайдо бўлади, бу эса А.нинг ритмик имкониятларини кенгайтиради, унга ритмик-интонацион ранг-баранглик беради. Натижада А. юзлаб вазнларни ўз ичига олган мукаммал тизимга айланадики, у қайсидир жиҳатлари билан Менделеев жадвалини ёдга солади. Яъни назарий жиҳатдан барча вазнлар *тақтё*сини чизиб кўрсатиш, шунга тушадиган шеър ёзиш мумкин; тизим таркибидаги айрим вазнлар фаол бўлса, бошқалари жуда кам қўлланади; айрим вазнлар кўпроқ араб, бошқалари форс, тағин бирлари эса туркий шеърятда қўлланади ва ҳ.

XX асрнинг 20-йилларига келиб А. шеърятимиздаги етакчилик мақомини йўқотди, ўз ўрнини тилимиз табиатига мувофиқроқ бўлган бармоққа бўшатиб берди. Шунга қарамай, XX асрда яшаб ижод этган Ҳамид Олимжон, Ҳабибий, Собир Абдулла, Чустий, Чархий каби, шунингдек, ушбу анъанани муваффақиятли давом эттирган Эркин Воҳидов, Абдулла Орипов, Жамол Камол, Ойдин Ҳожиева, Мирзо Кенжабек каби замондош шоирларимиз ижодида ҳам А.да ёзилган шеърлар кўплаб учрайди.

2) қаранг: **тақтиъ**

АРХАИЗМ (юн. *archaios* – қадимги) – эскирган, истеъмолдан чиққан сўз (ёки грамматик шакллар). А.лардан тарихий мавзудаги асарларда давр колоритини бериш, қаҳрамонлар нутқини индивидуаллаштириш (замонасига мос ҳолда) каби мақсадларда фойдаланилади. Мас., М.Алининг “Сарбадорлар” романидаги илк жумла: “Ҳижрий 764 йил шаввол ойининг 18-куни ўттиз чоғли туялар карвони Самарқанднинг *Кеш* дарвозасига етиб келганида, вақт хуфтондан ошган эди”. Дастлабки жумлаёқ ўқувчи диққат-эътиборини ўзга вақтга созлайди, бунга жумлада қўлланган сўзлар асос бўлади. Ўтмиш руҳи юқтирилган ўқувчи романни ўқиш давомида Темур “даставвал ўзига *хос лашкар* тузишга уринди”, “турли шаҳарларга *тингчилар*, *қуловузлар* юбора бошлади” тарзидаги жумлалар, “*Нақоралар* чалинди. *Навкарлар* қўлига *кишан* солинган, *учовининг* бўйинларига битта *жела* ташланган... *дор тагига* олиб бордилар” каби лавҳаларда қўлланган тарихий сўз ва шаклларни табиий қабул қилади, айти шу тил унсурлари унда ўтмиш

руҳини тутиб туради. Бундан ташқари, А.лардан баъзан услубга тантанаворлик бериш, баъзан эса дўстона ҳазил ё киноя учун ҳам фойдаланилади. Бунга Ғ.Ғуломнинг Чархий, Улфат, С.Абдулла, О.Валихонов каби дўстларига битган мактублари мисол бўла олади. Жумладан, Чархийга ёзилган мактуб:

“Дўсти муҳтарам мавлоно Асқарали Чархий Хўқандий.

Асъада каллоҳу фиддорайн.

Мактуби муҳаббат услублари соати саъдда қўлимизга тегди. Бошимиз авжи фалакдан ҳам ошиб кетди. Шайхи-шуюх, алломаи пири Киромиддин ҳазратларининг дебоҷаи қаламилари ҳақиндаги хабари суруроварларидан бисёр мамнун бўлдик. Тез фурсатда дастрас бўлмоғи умидидамиз, албатта.

Масалаи дуввумга келганда, фикримча, бу иш ўзим бормасдан, орқаворот – мактуб орқали ҳал бўлмоғи мушкул кўринур. Яқин ўрталарда Фарғона томонларга сафар ихтиёр қилсаммуқун, деган ниятим ҳам йўқ эмас. Балки шу муддатда жанобларининг илтимосларини ҳал қилиш учун арбоби шаҳри Хўқанди фирдавсмонандга мурожаат қилурман, иншооллоҳ.

Боқи: Ассалому алайкум.

Ғафур Ғуломи Шошийи Қоратоший”.

Ғ.Ғулом мактубида А. ва варваризмлар қўллаш орқали эскича услубни тиклаш (*стилизация*)га интилади: мадраса кўрган зиёлилар услубига хос жумла қурилиши, арабча-форсча сўзлар, калималар ва синтактик қурилмаларнинг ишлатилгани шуни кўрсатади. Булар эса мактубга тантанавор руҳ бериш билан бирга, шоирнинг дўстона ҳазил-мутойибага мойиллиги, эскича анъаналарга содиқ қолган Чархий домлага киноясини ҳам ифодалайди.

АРХЕОГРАФИЯ (юн. *archaios* – қадимги, *grapho* – ёзаман) – тарихий фанларнинг қадимги ёзма ёдгорликлар билан шуғулланувчи ёрдамчи соҳаси. А. кўҳна қўлёзмаларни чоп этишга тайёрлашнинг назарий асосларини, амалий тартиб-қоидалари ва методикасини ишлаб чиқади. А.нинг вазифалар доирасига қадимги битикларни ўқиш, ёши, муаллифи, ёзилган жойи ва вақтини аниқлаш каби вазифалар ҳам киради.

АРХИВШУНОСЛИК, адабий архившунослик (лот. *archivum* – ҳужжат сақлаш жойи, форс. *شأنس* ўрганиш) – адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаларидан бири, аксарият ҳолларда, манбашунос-

ликнинг таркибий қисми сифатида ҳам қаралади. А. адабиёт тарихига оид манбаларни сақлаш, тартибга солиш, тавсифлаш каби вазифаларни бажаради. Адабиёт тарихига оид манбалар сақланадиган муассасалар (давлат архивларидаги турли ижодий уюшма, адабий нашрлар фондлари; адабиёт музейлари, адибларнинг уй-музейлари) кўпайиши билан адабиётшуносликда А.нинг роли ва аҳамияти ҳам ортиб борди, шу боис ҳозирда унга адабиётшунослик илмининг алоҳида бир ёрдамчи соҳаси сифатида қараш оммалашмоқда.

АРХИТЕКТОНИКА (юн. *architektonike* – қурилиш санъати, меъморлик) – адабиётшуносликда адабий асарнинг ташқи қурилиши, унинг асосий қисмлари (боблар, фасллар; парда, кўриниш)ни бир бутунга бирлаштириш маъносида қўлланади; баъзан *композиция* терминига синоним тарзида ҳам ишлатилади, лекин бу маъносида термин оммалашган эмас. Чунки ҳозирда адабий асар турли сатҳлардан ташкил топишидан келиб чиқиб, композициянинг турли аспектлари (матн композицияси, сюжет композицияси ва ш.к.) ҳақида гапирилади, шунга кўра А.га шу аспектлардан бири сифатида қаралади. Яъни *композиция* термини А. тушунчасини ҳам қамраб олади.

АРХЕТИП (юн. *archetypon* – образнинг илк асоси, модель) – инсон тафаккури, ижодий тасаввурига хос бўлган турғун “схема”, фикрий конструкция ва қолиплар, мотивлар ва уларнинг турли комбинациялари. А. тушунчаси швейцариялик руҳшунос К.Юнг таълимоти билан боғлиқ ҳолда оммалашди. Унга кўра, А.лар кишилик жамиятининг энг қадимги даврларидан бошлаб инсоният хотирасида “коллектив онгсизлик” сифатида яшайди ва ижод жараёнида турли шаклларда ўзини намоён этаверади. Яъни А.лар универсал характерга эга бўлиб, уларнинг изларини энг қадимги даврлардан бошлаб то ҳозирги адабиётгача кўриш мумкин. А. конструкция ва схемалардан ўзига хос “сюжет ва сюжет ҳолатлари” жамғармаси ҳосил бўладики, улар асардан асарга, даврдан даврга кўчиб юради. К.Юнгга кўра, А. аввало шакл ҳодисаси бўлиб, муайян даврда яшаётган ижодкор онгида уйғонганидагина унинг ҳаётий тажрибаси билан бойитилади ва конкрет мазмун касб этади. Мас., ер юзидаги биринчи қотилликдан нақл қилувчи “Қобил ва Ҳобил” қиссасида ҳасад, кўролмаслик қотилликни келтириб чиқарган

бўлса, худди шу мотив турли комбинациялар кўринишида жаҳон адабиётида қайта-қайта жонланаверади (Шекспир. “Отелло”; А.Пушкин. “Моцарт ва Сольери”). Шунга ўхшаш, ҳўжайин хотинининг хизматкорни яқинликка ундаши мотиви (“Эзоп ҳаёти”, “Юсуф қиссаси” ва б.) қадимги даврлардаёқ кенг оммалашган бўлиб, у кейинги даврлар адабиётида, хусусан, ўзбек адабиётида ҳам турли комбинацияларда намоён бўлади (Чўлпон. “Кеча”; У.Ҳамдам. “Мувозанат”). Ёки “Шоҳ Эдип”даги инцест мотиви Ги де Мопассаннинг “Портда” ҳикояси, Т.Қайипбергановнинг “Қорақалпоқ қиссаси”, Ў.Ҳошимовнинг “Икки эшик ораси”, М.Алининг “Сарбадорлар” романларида ўзгачароқ кўринишларда аксланади. Мисолга олинган ҳолларнинг бари қадимдан мавжуд бўлган илк асосга – А.ига эга бўлиб, бу илк асос конкрет давр хусусиятлари билан боғлиқ ҳолда турлича кўринишлар олади.

АССОНАНС (лот. *assonare* – уйғун жаранглаш; фр. *assonance* – оҳангдошлик) – 1) шеърий нутқда (насрода нисбатан кам) бир хил унлилар такрорига асосланган ифодавийликни кучайтирувчи восита, такрорнинг фонетик сатҳдаги хусусий кўриниши; шеърга хушоханглик бахш этади, мусиқийликни кучайтиради. Мас., Э.Шукурдан олинган қуйидаги парчада “О” товушининг такрори А.ни юзага келтиради:

*Олтин ойга олма отар Ойбодом,
Ойботарда йиғлаб ётар Ойбодом.
Ойқизларнинг ойпариси Ойбодом,
Кунботардан куйиб ўтар Ойбодом.
Олма юзли, бодомқовоқ Ойбодом,
Ёниқ сочи ёнар байроқ Ойбодом.
Йил ботарда чўқар қора сувларга,
Бу дунёда ой каби тоқ Ойбодом;*

2) рус адабиётшунослигида, хусусан, шеършунослигида фақат ургули унлиларигина ўзаро мос келувчи оч қофия, баъзан эса умулман оч қофия маъносида ҳам қўлланади.

АССОЦИАТИВ ОБРАЗ (лот. *associatio* – бирлаштирмақ, қўшмоқ) – нарс-ҳодиса ва тушунчалар орасидаги илғаб олиниши қийин бўлган алоқаларга асосланган, уларни кутилмаган тарзда бириктириш (қиёслаш, чоғиштириш, қаршилантириш) орқали воқе бўлувчи ва шу туфайли юсак даражадаги метафориклик, субъек-

тивлик касб этувчи образ. Аслида, ассоциативлик ҳар қандай образ табиатига хос хусусиятдир. Яъни А.о. бадиий образнинг алоҳида бир тури эмас, бу термин остида умуман бадиий образга хос ассоциативликни кучли намоён этувчи образ тушунилади. Демак, терминнинг қўлланишида муайян шартлилик мавжуд. А.о. ўқувчидан ижодий фаолликни, нарса-ҳодисалар орасидаги муаллиф таянган алоқаларни, алоқалар занжирини илғай олишни тақозо этади. Мас., З.Рўзиеванинг қуйидаги мисраларини олайлик:

*Сезармисиз, мен бир гул, майса,
Шабнамимда кулган куёш бор...*

Маълумки, шеър ичидаги сўз, бир томондан, бошқа сўзлар билан мустаҳкам алоқада – у бошқа сўзга ё тенгланади, ё зидланади, ё тобеланади; иккинчи томондан, сўз ортида олам, у англатаётган нарса-ҳодиса ва тушунчалар ҳам борки, улар ҳам бир-бири билан алоқадор. Яъни маъно сўз сўзга уриштирилганда воқе бўлади. Зеро, сўзнинг сўзга урилиши – бамисоли бонг, унинг жаранги тасаввуримизда қандайдир тушунчалар, нарсалар, манзаралар, қиёсларни – бир сўз билан айтганда, ассоциацияларни, ассоциациялар занжирини уйғотади. Шоира “мен бир гул” дейди-да, ортиданок шошиб буни инкор қилади – ўзини майсага қиёслайди. Яъни қўлоқларимиз ўрганиб кетган “аёл – гул” қиёси “аёл – майса” қиёси учун кўприк мисоли. Майса эса тасаввурда майинлик, беозорлик, заифлик, синиқлик сингари аёлга хос тушунчаларни уйғотади. Шу тушунчалар билан боғлиқ ҳолда “шабнам” аёл қалбини – ҳар не гарду ғубордан фориғ, ўзига олам ташвишини сиғдира олган митти-улкан маконни суратлантиради. Софлик эталони бўлмиш қатрада эса “кулган куёш” бор. Аждодларимиз куёшни “меҳр” деб атаганлари ёдга олинса, аён бўладики, бу чизги билан аёл қалби таърифи бўртиб кўзга ташланади. Шу нуқтада муаллифнинг оригинал қарашини, бадиий фалсафасини англаш мумкин бўлади. Аёлни гулга менгзаш асоси – гўзаллик, гўзаллик эса ўткинчи. Шоира топган қиёс эса “гул”дан кўра сиғимлироқ, зеро, у аёл зоти учун умумийроқ ва боқийроқ хусусиятни мужассам этмоқда. Парчада аёл қалби ҳақида умуман гап йўқ, лекин ассоциатив алоқалар туфайли у илғаб олинади. Дунёни метафорик идрок этишга интиляётган замонавий шеърятда А.о.лар тобора кенг ўрин олиб бормоқдаки, бу каби мисолларни жуда кўплаб келтириш мумкин.

АТРИБУЦИЯ (лот. attribution – нисбат бермоқ) – матншунослик соҳаси олдидан турувчи асосий илмий муаммо (вазифа)лардан бири, адабий асарнинг муаллифи, ёзилган вақти ёки жойини аниқлаш, *эвристика*. Бу муаммо турли манбалардан (мас., тазкиралар, тарихий асарлар, архив материаллари, хотиралар ва б.) ҳужжатли далиллар топиш; муаллифи номаълум асарнинг ғоявий-бадий, тил ва услуб хусусиятларини шакл-шубҳасиз нисбат берилаётган ижодкор қаламига мансуб асар билан қиёсий ўрганиш; асарнинг ёзуви (котиби, хаттотлик мактаби, хат ва унинг оммалашган даври), китобат қилиниш хусусиятлари (қоғоз, сиёҳ, муқова, безаклар ва б.)ни тадқиқ этиш каби йўллар билан ҳал қилинади. Шуларнинг барини эътиборда тутган ҳолда комплекс ёндашув асосида амалга оширилган А.гина илмий саналади.

АФОРИЗМ (юн. aphorismos – таъриф, ихчам ифода) – муаллифи маълум бўлган, ихчам шаклда ва таъсирли ифода этилган умумлашма фикр. А.га берилган таърифларда турличалик мавжуд: айрим манбаларда А. аниқ муаллифга эга бўлиши шарт ва шу нарса уни мақоллардан фарқловчи асосий жиҳат дейилса, бошқаларида бу шарт қўйилмайди (қ. *афористика*). А.лар пайдо бўлиши жиҳатидан турлича. Айрим ҳолларда А. махсус яратилади, бу ҳолда уни том маънода жанр деб ҳисоблаш мумкин (мас., А.Қаҳҳорнинг машҳур “Адабиёт атомдан кучли, лекин унинг кучини ўтин ёришга сарф қилиш керак эмас”, деган гапи). Зеро, бу ҳолда ижодкорнинг ҳаётий тажрибасига таянган ҳолда бирон-бир масала юзасидан умумлашма фикрини ифодалашга имкон берувчи шакл ҳодисаси ҳақида гап боради. Мас., А.Мухторнинг “Тундаликлар”, Ў.Ҳошимовнинг “Дафтар ҳошиясидаги битиклар”идан шу жанрнинг кўпгина яхши намуналари жой олган. Бироқ кўп ҳолларда у ёки бу асардан олинган ихчам ибратли фикр ҳам А. сифатида оммалашади (мас., “Синчалак”дан: “Тўкилгандан томчиллаган ёмон...” ёки “Чаласавод киши ўзидан паст, нима деса “ҳикмат” деб турадиган одамлар билан улфатчилик қилишга мойилроқ бўлади”).

АФОРИСТИКА – адабий ижоднинг бир тури, муайян ҳаётий тажрибага асосланган ибратга молик умумлашма фикрни ихчам бадий шаклда (антитеза, параллелизм, қиёс, парадокс ва ш.к. услубий воситалар ёрдамида) ифодалаш. А. воқеликнинг индивидуал-хусусий томонларига кўз юмган ҳолда умумий, типик томонлар-

га эътибор қаратади: унинг асосида тасвирлаш ёки ҳис-туйғуларни ифодалаш мақсади эмас, муайян ҳукм-хулосани баён қилиш мақсади ётади. Яъни А. образ билан эмас, фикр билан иш кўради. Айни чоғда, у илм эмас, А.даги фикр илмий тафаккурдан фарқ қилади: илмий фикр муайян объектнинг атрофлича таҳлили асосида олинса, афористик фикр муаллифнинг шахсий (маънавий, руҳий, сиёсий, маиший ва ҳ.) тажрибасига таянади; илмий фикрнинг тўғрилиги далиллар силсиласи билан исботланса, афористик фикр объектив ҳақиқатлик даъвосини қилолмайди, чунки унинг тўғрилиги исбот қилинмайди, ҳис этилади. Агар А.ни адабий ижод тури сифатида тушунилса, унинг жанр кўринишлари деб халқ оғзаки ижодидаги *мақол*, *ёзма адабиётдаги гнома*, *хрия*, *сентенция*, *апофтегма*, *максима* кабиларни кўрсатиш мумкин.

АХЛОҚИЙ-ТАЪЛИМИЙ АДАБИЁТ – қаранг: **дидактик адабиёт**

БАДИЙ АСАР – адабиёт ва санъатнинг воқе бўлиш ва яшаш шакли, яхлитлик касб этган образлар тизими, бадий мулоқот воситаси. Кенг маънода Б.а. санъатнинг у ёки бу тури (муסיқа, расомлик, ҳайкалтарошлик, кино, театр ва ҳ.)га мансуб бўлган, инсоннинг гўзаллик қонуниятлари асосидаги ижодий-руҳий фаолияти маҳсули сифатида яралган янги мавжудликини англатади, яъни бу маънода алоҳида олинган муסיқа асари ҳам, ҳайкал ёки рангтасвир ҳам, фильм ёки спектакль ҳам – бари Б.а. саналади. Термин фаол қўлланувчи тор маъносида бадий адабиётга мансуб бўлган “*адабий бадий асар*”ни билдиради. Шу ўринда адабиётга мансуб этилувчи асарларнинг ҳаммаси ҳам Б.а. бўлавермаслигини, “адабий асар” билан “адабий бадий асар” тушунчалари фарқланишини таъкидлаш лозим (қ. *адабиёт*, *беллетристика*). Яъни “адабий асар” тушунчасининг қамров доираси кенг бўлиб, “адабий бадий асар” унинг таркибига киради. Мас., *ҳикоя*, *қисса*, *роман*, *мемуар*, *саёҳатнома*, эссе жанрларида битилган асарларнинг ҳаммаси – “адабий асар”, бироқ саналганлар ичида *ҳикоя*, *қисса* ва *романга* нисбатангина “бадий асар” дейиш мумкин (қ. *поэзия*). Адабиётга мансуб Б.а. тил воситаларидан таркиб топувчи матн, у ҳам моҳият эътибори билан нутқ ҳодисасидир. Нутқ эса, маълумки, жараён бўлиб, бу жараённинг амалга ошиши учун *адресант* ва *адресат*нинг бўлиши талаб этилади. Яъни Б.а. мулоқот асосида дунёга келади: ёзувчи ижод онларида тасаввуридаги ўқувчи билан

мулоқотда бўлади – унга муайян бадиий информацияни етказади, ўзининг ўй-хислари билан ўртоқлашади, у билан баҳслашади, уни нималаргадир ишонтиришга интилади ва ҳ. Айни шу мулоқот – ижод жараёни асар матнида муҳрланади. Асарни ўқиш жараёнида мулоқот қайтадан жонланади: энди ёзувчи “тасаввурдаги суҳбатдош” мавқеига ўтса, ўқувчи реал суҳбатдошга айланади. Бадиият ҳодисаси фақат икки онг туташган нуқтада (М.Бахтин)гина, яъни ижод (ёзувчи ва тасаввурдаги ўқувчи) ва ўқиш (ўқувчи ва тасаввурдаги ёзувчи) жараёнларидагина мавжуд. Бошқача айтсак, матн ўқиш (ҳамда ижод) жараёнидагина Б.а.га, бадиият ҳодисасига айланади, ўқилмаган пайтда эса у бир жисм – қоғоз, муқова, рангдан иборат нарсаси, холос. Шунга кўра, Б.а. сўз санъатининг воқе бўлиш (моддийлашиш) шаклидир. Иккинчи томондан, ўзида мулоқот жараёнини акс эттирган бадиий матнда кейинги мулоқотлар потенциал ҳолда мавжуд: у ҳар гал ўқилганда, мулоқот (бадиият ҳодисаси) жонланаверади, шунга кўра, Б.а. сўз санъатининг яшаш шаклидир. Ижодкор ва ўқувчи орасидаги *бадиий мулоқот*ни амалга оширишга хизмат қилгани учун ҳам Б.а. *бадиий мулоқот воситаси* деб тушунилади. Б.а.да ижод жараёни, санъаткор онгида кечган ижодий-руҳий жараён аксланади. Санъаткорнинг ижод онларидаги ижодий-руҳий ҳолати бетакрор бўлиб, битта дарёга икки бора шўнғиб бўлмаганидек, унинг худди шу ижодий-руҳий ҳолатга қайта тушиши мумкин эмас. Демак, ўзида муайян ижодий-руҳий ҳолатни акс эттирган бадиий асар ҳам *бетакрор (феноменал)* ҳодисадир. Иккинчи томондан, ўша ижодий-руҳий ҳолатнинг ўзи том маънодаги бутунлик, ижод онларида реалликдан узилиб, Идеал ўлчовига ўтган санъаткорнинг маънавий-руҳий бутунлиги. Б.а.даги ҳар бир унсур эса ўша *бетакрор* ва *бутун* ижодий-руҳий ҳолат маҳсули, унда биронта ҳам ортиқча унсур мавжуд эмас. Зеро, асардаги барча унсурлар, ҳатто бизга ортиқчадек туюлганлари ҳам муаллифнинг ижод онларидаги руҳий ҳолатини, демакки, асарнинг мазмун-моҳиятини ўзида акс эттиради. Англашиладики, бадиий асар – бутунлик, бу бутунликдаги бирор-бир унсурни асар мазмун-моҳиятига путур етказмаган ҳолда олиб ташлаш мумкин эмас. Сабаби, бадиий асарни ташкил қилаётган унсурларнинг бари бир-бири билан мустаҳкам алоқада, айни шу алоқалар асосида бутунлик юзага келади, яъни бадиий асар – қисмлардан ташкил топаётган бутунлик, *систем бутунлик*дир. Унинг қисмлари орасидаги алоқа шу қадар

муҳимки, уларнинг етарлича англономаслиги асарни чала, ўз моҳиятидан ўзгача тушунишга олиб келиши мумкин. Зеро, ҳар бир қисм бутун талабига мос киритилган, демак, қисмлар орқали бутун тушунилади, қисмнинг моҳияти бутун таркибидагина намоён бўлади. Демак, Б.а.ни ўқиётган одамдан унинг систем бутунлик эканини ҳамиша ёдда тутиш, ҳар бир қисмни алоҳида ва бошқа қисмлар билан алоқадорликда, шунингдек, уни бир бутун ҳолича ҳам тасаввур эта билиш талаб қилинади.

БАДИИЙ ОБРАЗ – адабиёт ва санъатнинг фикрлаш шакли, олам ва одамни бадиий идрок этиш воситаси, бадииятнинг умумий категорияси. \Лугавий маъносида ҳар қандай аксни билдирувчи “образ” сўзи турли фан соҳаларида (фалсафа, психология) муайян терминологик маънода қўлланади. Жумладан, эстетика ва адабиётшуносликда у “бадиий образ” маъносида тушунилади. \Б.о. деганда, борлиқ (ундаги инсон, нарсас, ҳодиса ва ҳ.)нинг санъаткор кўзи билан кўрилган ва идеал асосида ижодий қайта ишланган акси тушунилади. Албатта, бу аксда борлиқнинг кўплаб таниш излари бор, бироқ энди у биз билган борлиқнинг айни ўзи эмас, балки ундан шартлилик асосида ажралган янги мавжудлик – бадиий борлиқдир. Худди шу ҳол Б.о.ни объектив ва субъектив ибтидолар бирлигига айлантиради. Яъни, бир томондан, борлиқнинг акси сифатида Б.о. макон ва замонда мавжуд бўлган конкрет нарсасдек ҳис этилади. Иккинчи томондан, у тушунча, тасаввур, фараз ва ш.к. тафаккур унсурларига хос хусусиятларга эга: ижодкор Б.о. воситасида фикрлайди, борлиқни оддийгина акс эттирмасдан, уни ижодий қайта яратди. Шунга кўра, Б.о.нинг вужудга келишини қуйидагича схемада кўрсатиш мумкин: борлиқнинг ҳислар орқали онда аксланиши – тафаккур кучи билан ўз маънавий-руҳий эҳтиёжларига мос ижодий қайта ишлаш ва умумлаштириш – конкрет ҳис этиладиган тарзда (Б.о. шаклида) ифодалаш. Конкрет ҳис этиладиган тарзда ифодаланган Б.о. қатор специфик хусусиятларга эга. Аввало, Б.о. *индивидуаллаштирилган умумлашма* сифатида намоён бўлади. Воқелиқдаги ҳар бир нарсас-ҳодисада турга хос умумий хусусиятлар билан унинг ўзигагина хос хусусиятлар мужассамдир. Нарсас-ҳодисанинг умумий хусусиятларига таянувчи абстракт тафаккурдан фарқли ўлароқ, образли тафаккур унинг индивидуал хусусиятларига таянган ҳолда фикрлайди. Дейлик, фан умуман одам ҳақида (мас., биолог умуман одамнинг физиологик хусусиятлари ҳақида)

сўз юритиши мумкин, бироқ санъат ҳеч вақт умуман одам образини ярата олмайди. Шу маънода *конкретлилик* – Б.о.нинг муҳим специфик хусусиятидир. Мисол учун, А.Ориповнинг “Аёл” шеъридаги аёл образи ўзида катта бадиий умумлашмани ташийдиган ва шу билан бирга у ўқувчи тасаввурида конкрет бир инсон сифатида гавдаланади. Санъат конкрет нарсаси ҳодисанинг индивидуал хусусиятларини бўрттириш орқали умумлаштиришга эришади. Мас., А.Қаҳҳор “Ўғри” ҳикоясида амин ҳақида: “оғзини очмасдан қаттиқ кекирди, кейин бақбақасини осилтириб кулди”, “чинчалоғини иккинчи бўғинигача бурнига тиқиб кулди” қабилидаги индивидуал белгиларни бўрттиради. Шу индивидуал белгиларни бўрттириш билан адиб замона амалдорларига хос умумий хусусиятни – қўл остидаги фуқаро тақдирига бефарқликни кўрсатади. Яъни индивидуаллаштириш ҳисобига, бир томондан, амин образи кўз олдимизда конкрет инсон сифатида гавдаланади, иккинчи томондан, образ бадиий умумлашмалилик касб этади. Шу тариқа Б.о.да бир-бирига зид икки жиҳат (индивидуаллик ва умумийлик) уйғун бирикади. Шунга ўхшаш, Б.о. ўзида ақл билан ҳисни ҳам бирлаштиради, шу боис уни *рационал* ва *эмоционал* бирлик сифатида тушунилади. Б.о.даги рационал жиҳат шуки, унинг ёрдамида ижодкор ўзини қийнаган муаммоларни бадиий идрок этади. Мас., “Кеча” романидаги қатор образлар ёрдамида Чўлпон Туркистоннинг тарихий тараққиёти масалалари, юртининг эртаси билан боғлиқ муаммоларни бадиий тадқиқ этади, образлар тизими воситасида бу борадаги фикр-қарашларини шакллантиради ва ўзи англаган ҳақиқатни бадиий концепция (туғал бир қараш, тизим ҳолидаги бадиий хулоса) тарзида ифода этади. Айни пайтда, асардаги образларда адибнинг ҳиссий муносабати ҳам ўз аксини топган. Ҳиссий муносабат бадиий концепцияни шакллантиришда, асар мазмунининг ўқувчига етказилишида муҳим аҳамият касб этади. Ҳар бир конкрет образнинг ҳиссий тоналлиги турлича бўлиб, бу, биринчи галда, ижодий ният билан боғлиқдир. “Кеча”нинг бошланишидаёқ Чўлпон Зебига бир турли, Раззоқ сўфига яна бир турли, Акбаралига эса бошқа бир турли муносабатда бўлади. Воқеалар ривожини давомида ҳиссий муносабатда ҳам маълум ўзгаришлар кузатилади. Жумладан, асар бошланишидаги Зебига шайдолик тўла меҳр сусайиб (адиб характер моҳиятини холис идрок этади), Раззоқ сўфи ёки Акбаралига нисбатан мазахли нафрат қисман ачинишга (адиб уларнинг

тақдиридаги фожеликни кашф этади) айланиб боради. Яъни характер моҳиятига кирилгани сари ҳиссий муносабатда ўзгариш юзага келади. Ҳиссий муносабатдаги ўзгариш ўқиш жараёнида китобхонга ҳам ўтади ва айти шу нарса уни асар мазмунини адиб истагандек тушунишига йўналтиради. Демак, Б.о.даги рационал ва эмоционал жиҳатлар уйғунлиги бадиий концепциянинг шакллантирилишида ҳам, ифодаланишида ҳам бирдек муҳим экан.

Б.о.нинг муҳим хусусиятларидан яна бири унинг *кўп маънолилиги* бўлиб, бу унинг *метафориклиги* ва *ассоциативлиги* билан белгиланади. Б.о.га хос “метафориклик”ни “ўхшашлик” билангина боғлаб қўймаслик лозим. Яъни “метафориклик” деганда, Б.о.нинг бир нарса моҳиятини бошқа бир нарса орқали очишга интилиши, санъатга хос фикрлаш йўсини тушунилади. Чинакам санъаткор нигоҳи моҳиятга қаратилади, у нарса-ҳодисалар орасидаги ташқи ўхшашликка эмас, нигоҳимиздан яширин ички ўхшашлигига таяниб фикрлайди. У биз кутмаган ички ўхшашликни кашф этади, натижада ўша биз билган нарса-ҳодиса кўз олдимизда буткул янгича бир тарзда гавдаланади, ўзининг бизга ноаён қирраларини намоён қилади. Мас., шоир (Х.Даврон) рангтасвир санъати ҳақида ёзади: “Мусаввир бўлмоқ эрсанг, Тилингни суғуриб ол Ва ярадан тўкилган қон рангига қулоқ сол”. Албатта, рангтасвирда ранглар “гапириши” ҳаммага маълум, бироқ айти шу фикрни “гапираётган қон ранги” образи орқали берилгани – кашфиёт, метафорик фикрлаш натижаси ва худди шу нарса бизни ҳайратга солади, шууримизда муҳим ўрнашади. Моҳиятга қараган санъаткор қобиғига ўралиб яшаётган одам билан сассиқ қўлмақдаги тилла балиқча ёхуд ўзида чексиз куч-қудрат сезгани ҳолда мақсадсиз яшаётган одам билан бемақсад учиб юрган бургут орасида (А.Орипов), турғунлиқнинг биқик муҳитида яшаётган зиёли билан бир издан бетўхтов юраётган трамвай (А.Аъзам) ёки қатағон шароитида ижод қилаётган шоир билан ваҳший қоялар орасида қуёшга оппоқ гул узатганча нафис чайқалаётган наъматак (Ойбек) орасида ўхшашликлар топади, бирининг моҳиятини иккинчиси орқали очиб беради. Келтирилган мисоллар образли тафаккурда юксак даражадаги ассоциативлик бўлишини кўрсатади. Маълумки, ассоциативлик умуман инсон тафаккурига хос, ташқи олам таъсирида онгимизда бирор нарсанинг акси пайдо бўлиши ҳамоно у билан боғлиқ ассоциациялар ҳам уйғонади. Мас., “қиш” дейилиши билан ҳаёлимизда ассоциатив

тарзда “қор”, “совуқ”, “пўстин”, “чана” каби у билан боғлиқ тушунчалар ҳам уйғонади. Образли тафаккур юксак даражада ассоциатив саналишига сабаб шуки, реалликда кўрилган бир нарсa санъаткор хаёлида бутунлай бошқа бир нарсани, у билан мутлақо алоқаси бўлмаган нарсани уйғотиши мумкин. Шу боис ҳам санъаткор юқоридагича ўхшашликларни топади ва Б.о.да акс этирадики, натижада образ юксак даражадаги ассоциативлик касб этади, шу асосда у кўп маънолилиқ хусусиятига эга бўлади. Буни, айниқса, ассоциативлик даражаси юқори бўлган рамзий образлар мисолида яққол кўришимиз мумкин. Мас., Ойбекнинг “Наъматак” шеъридаги табиат манзарасини Б.о. деб олсак, табиийки, унинг биринчи маъноси табиат манзарасининг ўзи. Ҳолбуки, ўз вақтида шоир ассоциатив равишда шу манзарада истибдод тузumi шароитидаги ижодкор тақдирини кўрган ва шу маънони ифодалаган. Шу билан бирга, образнинг маъно кўлами шулар билангина чекланмайди: ўқувчи ўз хаётий тажрибаси, шеърни ўқиш пайтидаги руҳий ҳолати билан боғлиқ равишда унда тамом бошқа мазмунни, ўз мазмунини ҳам топиши мумкин. Кўп маънолилиқ нафақат рамзий, балки том маънодаги реалистик образларга ҳам хос, фақат бунда кўп маънолилиқнинг юзага келиш механизми ўзгача, у Б.о.нинг яхши маънодаги *нотугаллиги* билан боғлиқдир. Санъаткор ифодаламақчи бўлган фикр Б.о.да тугал айтилмайди (яъни китобхон оғзига чайнаб солиб қўйилмайди), Б.о.нинг айрим чизгилари пунктир (узук-узук чизиқлар) билан тортилади. Яъни санъаткор Б.о.да маълум имкониятлар яратади-да, уларни рўёбга чиқаришни ўқувчига қолдиради. Бу хил имкониятлар, айниқса, “объектив тасвир” йўсинидан борилган, ёзувчи холис кузатувчи мавқеида турган асарларда кучли намоён бўлади. Гарчи асарда тасвирланган нарсa битта бўлса-да, ўқувчилар (ижодий тасаввур имконияти, характери, дунёқараши ва б.га кўра) турлича бўлгани учун конкрет Б.о. уларнинг онгида турлича аксланади, турли хулосаларга олиб келади. Шу боис ҳам ўқувчилар тасаввурида минглаб Отабегу Кумушлар, Қобил бобою Саидалар, Зебию Мирёкублар яшайди. Б.о.га хос шу хусусият туфайли ҳам асарни турли даврларда турлича тушуниш, унинг замиридан янги-янги маъноларни очиш имкони яратиладики, айти шу нарсa чинакам санъат асарини боқийликка дахлдор этади.

БАДИЙЙ ОБРАЗ ТУРЛАРИ – адабиётшуносликда бадийй образлар турлича тасниф этилади, бу турличалик тасниф учун қайси жиҳат асос қилиб олингани билан боғлиқдир. Жумладан, ижодкор эстетик идеали билан муносабатига кўра *ижобий* ва *салбий* образлар, ижодий методга кўра *реалистик*, *романтик* ва б., яратилиш усулига кўра *фантастик*, *гротеск* ва б., характер хусусияти ва эстетик белгисига кўра *трагик*, *сатирик*, *юмористик* образлар фарқланаверади. Шунингдек, баъзан бадийй образнинг тасвир планидан келиб чиқиб, *инсон образи*, *жониворлар образи*, *нарсабуюмлар образи* тарзидаги атамалар ҳам қўлланади. Албатта, илмий муомалада бу каби таснифлар, атамалар ҳам ўрни билан керак. Бироқ мавжуд таснифларнинг ҳеч бири бадийй образларни тўла қамраб ололмайди. Қамров кўлами кенгроқ таснифлардан бири бадийй образларни 1) предметлилик даражаси; 2) умумлаштириш даражаси; 3) тасвир ва ифода қатламлари муносабати (структураси)га кўра гуруҳлашни (М.Эпштейн) кўзда тутати.

Предметлилик даражаси дейилганда, бадийй образ тасвирлаётган нарсанинг кўлами назарда тутилиб, бу жиҳатдан бадийй реаллик тўртта сатҳдан таркиб топади: 1) деталь образлар; 2) воқеа-ҳодисалар образи; 3) характер ва шароит; 4) дунё ва тақдир образи (бадийй реаллик). Деталь образлар (тафсилотлар, нарсабуюмлар, портрет, пейзаж)дан бадийй реаллиكنинг иккинчи қатлами – ички ёки ташқи ҳаракатдан таркиб толувчи воқеа-ҳодисалар образи ўсиб чиқади. Шу ҳаракат ортида туриб уни юргизаётган “характер ва шароит” учинчи қатламни ташкил қилади ва олдингиларини бирлаштирган ҳолда “дунё ва тақдир” образини юзага келтиради. Яъни бадийй реаллик ғиштчалардан – бутунни ташкил қилувчи унсурлардан ташкил топади, бу унсурлар ўзаро предметлилик даражаси, тасвир кўлами жиҳатидан фарқланади.

Умумлаштириш даражасига кўра бадийй образнинг қатор кўринишлари фарқланади. Жумладан, инсон образига татбиқан *индивидуал образ*, *характер* ва *тип* ажратилади. Бироқ буларнинг орасидаги фарқ доим ҳам яққол эмас, бу хил таснифда муайян шартлилик сақланиб қолади. Индивидуал образ деб ўзига хос феъл-атвори, гап-сўзлари, бетакрор характер хусусиятлари билан намоён бўлувчи образ тушунилади (мас., “Ўтмишдан эртақлар”даги Бабар, “Менинг ўғригина болам” ҳикоясидаги Роқия биби). Характер эса муайян давр ва муҳит кишиларига хос энг муҳим, харак-

терли умумий хусусиятлар билан алоҳида шахсга хос индивидуал хусусиятларни ўзида мужассам этган образдир. Муайян ижтимоий-тарихий шароит, давр ва муҳитга хос муҳим характерли хусусиятларни ўзида намоён этган образ эса тип деб юритилади. Умумлаштириш даражасига кўра бадий образнинг яна адабий-маданий анъаналар доирасида муайян турғун шаклга айланиб, асардан асарга кўчиб юриш хусусиятига эга бўлган *мотив*, *топос*, *архетип* деб юритилувчи кўринишлари ҳам ажратилади. Мотив (мотив образ) шаклий ва мазмуний жиҳатлардан муайян турғунлик касб этган, бир ёки бир неча ижодкорнинг асарларида қайтарилиб туриши билан уларнинг ижодий интилишларини намоён этиб турувчи образдир. Мас., Чўлпон ижоди учун “йўл” образи мотив саналиши мумкин. Чунки бу образ унинг ҳам шеърий, ҳам насрий асарларида тез-тез такрорланади. Ёки “юлдуз”, “йўлчи” мотивлари XX аср 20 – 30-йиллари шеъриятида, хусусан, А.Фитрат, Чўлпон, Ойбек ва У.Носир асарларида кўп учрайди. Топос мотивга нисбатан кенгроқ тушунча бўлиб, у миллий маданиятда катта бир адабий давр мобайнида такрорланувчи образ саналади. Ўзбек мумтоз шеъриятидаги пайғамбарлар образлари, гул ва булбул, шам ва парвона каби такрорланувчи образлар топос саналиши мумкин. Архетип деганда эса инсон тафаккури, ижодий тасаввурига хос бўлган турғун “схема”лар, конструкциялар, қолиплар тушунилиб, уларнинг изларини энг қадимги даврлардан бошлаб то ҳозирги адабиётгача кўриш мумкин бўлади. Архетип конструкция ва схемалардан ўзига хос “сюжет ва сюжет ҳолатлари” жамғармаси ҳосил бўладики, улар асардан асарга, даврдан даврга кўчиб юради. Мас., “булбул – гул – чақиртикана”.

Юқорида айтилганидек, бадий образ воқеликдаги нарсасоҳодисанинг ижодий қайта ишланган акси, шунга кўра, у ўша нарсасоҳодисани конкрет ҳис этиладиган тарзда тасвирлайди. Айни чоғда, тасвирланган нарса муайян мазмунни ифодалашга хизмат қилади. Демак, структурасига кўра бадий образ тасвир ва ифода планларидан иборат экан. Бадий образнинг тасвир ва ифода планлари бир-бири билан турлича муносабатда бўлади, шундан келиб чиққан ҳолда, *автологик*, *металогик* ва *суперлогик* образлар ажратилади. Автологик образда тасвир ва ифода планлари бир-бирига мос тушади (мас., чинор тасвирланган ва чинор назарда тутилган). Металогик образда тасвирланаётган нарса билан ифо-

даланаётган нарсa мос бўлмаса-да, уларда кўчимлардаги каби муштарак нуқта бор (мас., чинор тасвирланади – собитлик, улғуворлик кабилар назарда тутилади), суперлогик образда эса тасвир билан ифода мос эмас, уларни боғловчи муштарак нуқта ҳам йўқ: тасвир муайян шартлилик асосида ва контекст доирасидагина кўзланган мазмунни ифодалайди (чинор тасвирланади – бутун бир халқ назарда тутилади).

✓ **БАДИЙ ПСИХОЛОГИЗМ** – бадий асарда тўлақонли инсон образини яратишнинг муҳим воситаларидан бири; персонаж руҳиятининг очиб берилиши, хатти-ҳаракатлари ва гап-сўзларининг психологик жиҳатдан асосланиши, шу мақсадларга хизмат қилувчи усул ва воситаларнинг жами. Ёзувчи персонаж руҳиятини бевосита ёки билвосита тасвирлаб бериши мумкин. Персонаж ўй-кечинмалари, ҳис-туйғуларининг “ички монолог”, “онг оқими” тарзида ёки муаллиф тилидан (ўзиники бўлмаган муаллиф гапи) баён қилиниши психологик тасвирнинг бевосита шакли ҳисобланади. Асардаги персонаж руҳиятининг унинг хатти-ҳаракатлари, гап-сўзлари, юз-кўз ифодалари (мимикаси), ундаги физиологик ўзгаришларни кўрсатиш орқали очиб берилиши эса билвосита психологик тасвирдир. Руҳий тасвирнинг бу икки кўриниши бир-бирини тўлдиради, шу боис ҳам муайян персонаж руҳиятини тасвирлашда ёзувчи буларнинг иккисидан ҳам ўрни билан фойдаланади. Шунингдек, персонаж руҳиятини очишда ёзувчи табиат тасвиридан ёки бошқа бирор нарсa образидан фойдаланиши мумкин бўладики, бу ҳам билвосита психологизмнинг кўринишидир. Мас., “Ўтган кунлар” романида А.Қодирий Кумушнинг турмушга берилиш хабарини эшитган Отабек руҳиятини “Хўжа Маъоз” қабристони манзараси орқали акс эттирса, унинг Кумуш ҳижронида яшаган пайтлардаги руҳий ҳолатини “Наво” куйининг шарҳида умумлаштириб ифодалайди. Адабий асарда характер руҳиятини очиш, умуман, инсон образини яратишнинг муҳим воситаларидан яна бири персонаж нутқидир. Замонавий насрда диалог салмоғининг ортиши баробаридадада персонаж нутқининг образ яратишдаги мавқеи ҳам кучайди. Персонаж нутқини индивидуаллаштириш орқали унинг шахсияти, дунёқараши, муайян ҳаётий ҳолатдаги руҳияти ҳақида ўқувчига кўп нарсаларни етказиш мумкин. Диалогларда персонаж нутқи муаллифнинг қисқа, лўнда шарҳлари билан таъминланади. Персонажнинг юз-кўз ифодаси, мимикаси, ундаги физиологик

ўзгаришлар ҳақида маълумот берувчи бу шарҳлар жуда катта аҳамият касб этади. Улар ўқувчига персонаж нутқини “эшитиш”, хатти-ҳаракатларини “кўриб туриш” ва шу асосда унинг айна пайтдаги руҳиятини ҳис қилиш имконини яратади. Адабиётшуносликка оид манбаларда Б.п.нинг динамик, типологик ва аналитик принциплари фарқлаб кўрсатилади. Динамик принципда персонаж руҳияти унинг муайян ҳаётий ситуацияларда ўзини тутиши, хатти-ҳаракатлари ва гап-сўзлари орқали очилади, моҳиятан бу драматик асар персонажлари руҳиятини очиш усулига ўхшаш, шу боис динамик принцип баъзан психологик таҳлилнинг драматургик усули деб ҳам таърифланади. Б.п.нинг типологик принципи персонаж руҳиятини у шаклланган ва ҳаракатланаётган муҳит шарт-шароитлари билан боғлаган, шулардан келиб чиққан ҳолда тасвирлашни назарда тутати. Аналитик принцип эса персонаж дилидаги ҳис-туйғулар, онгидаги ўй-фикрларнинг илдишлари, тадрижини жараён тарзида изчил ва атрофлича тасвирлашни тақозо этади. Бунда бир ҳисдан иккинчи ҳис, бир ўйдан бошқа бир фикр ўсиб чиқади, улар бир-бирини тўлдиради, сифат жиҳатидан ўзгартиради ва ҳоказо. Бу эса персонаж тақдири, қарашлари ва амалларидаги кескин бурилишларни тайёрлаш ва кўрсатишга имкон берадики, у баъзан Б.п.нинг “қалб диалектикаси” шакли деб ҳам юритилади. Айтиш керакки, муайян персонаж руҳияти тасвирида бу учала принцип ҳам қоришиқ ҳолда намоён бўлади, улардан бири етакчилик қилгани ҳолда, бошқалари уни тўлдириш, конкретлаштиришга хизмат қилади.

БАДИЙ ТАСВИР ВА ИФОДА ВОСИТАЛАРИ – бадий асарда нарс-ҳодисаларни жонли тасвирлаш, ҳис-туйғу ва кечинмаларни ёрқин ифодалашга хизмат қилувчи тил воситаларининг умумий номи. Адабиётшуносликда ушбу тушунча турли номлар билан юритилади: *фигуралар, синтактик фигуралар, стилистик фигуралар, тилнинг поэтик воситалари, тилнинг бадий-тасвирий воситалари, тасвирий воситалар, ифода-тасвирий воситалар* ва б. Аввало, тилнинг бадийлиги Б.т. ва и.в.нинг ишлатилиши билан белгиланмайди, улар ишлатилмаган ҳолда ҳам бадий тилнинг бош специфик хусусиятлари – *образлилик (тасвирийлик)* ва *эмоционаллик* мавжуд бўла олади: Б.т. ва и.в. мазкур хусусиятларни кучайтириб намоён этишга хизмат қилади. Иккинчидан, бадий адабиёт сўз воситасида тасвирлайди (*образлилик*), айна пайтда,

бадий адабиётдаги тасвир куруқ эмас, у ҳис-туйғуларга йўғрилган (*эмоционаллик*) дирки, шу тасвир орқали муайян ўй-фикр, ҳис-кечинма ҳам ифода этилади. Яъни битта воситанинг ўзи ҳам тасвир, ҳам ифодага хизмат қилади. Демак, бу воситаларнинг буниси тасвир, буниси ифода воситаси деб ажратиш тўғри бўлмайди. Шу билан бирга, мазкур воситаларни *бадий тасвир воситалари* дебгина юритиш ҳам маъқул эмас: айрим воситалар (*мас., такрорлар, риторик сўроқ, риторик мурожаат, эллипсис, жим қолиш* ва б.) борки, улар ифодавийликни кучайтиришга хизмат қилади. Яъни улар *бадий тасвир воситалари* термини қамров доирасидан четда қолади. Шу сабабли ушбу тушунча Б.т. ва и.в. тарзида аталгани маъқулроқдир.

Б.т. ва и.в. тилдан фойдаланишда муайян бадий-эстетик мақсадни кўзлаб умумодатий нормадан оғиш (яъни тил унсурларини одатдагидан ўзга шакл, маъно, тартиб, муносабат ва ш.к.ларда қўллаш) натижасида юзага келади ва тасвирнинг жонли, ифоданинг таъсирли бўлишига хизмат қилади. Бу хил оғишлар тилнинг турли сатҳларида – фонетик (*аллитерация, ассонанс*), морфологик (*асиндетон, полисиндетон*), лексик (*архаизм, диалектизм, жаргон*), семантик (*троплар*), синтактик (*инверсия, сўз такрори, синтактик параллелизм, эллипсис, хиазм*) сатҳларда кузатилиши мумкин.

БАДИЙ ТИЛ – бадий асар тили, сўз санъатининг асосий қуроли, бадий адабиётнинг образ яратиш воситаси; *поэтик тил, бадий адабиёт тили* каби шаклларда ҳам ишлатилади. Яъни бадий адабиёт бирламчи белгилар системаси саналувчи тил воситасида иккиламчи белгилар системасини – бадий воқеликни ташкил қилувчи образлар тизимини яратади. Адабиётшунослиқда Б.т.ни алоҳида ҳодиса деб тушунувчилар ҳам, уни миллий тилнинг алоҳида вазифага (яъни бадий мулоқот учун) хосланган кўриниши сифатида билувчилар ҳам мавжуд. Агар Б.т. миллий тил негизида вужудга келиши, миллий тил элементлари воситасида бадий образлар яратилиши ва айтилиши шу образлар иккиламчи белги (яъни юқорида сатҳдаги ўзига хос тил бирлиги) сифатида бадий мулоқотни амалга ошириши эътиборга олинса, иккинчи қараш ҳақиқатга яқинроқ кўринади. Шунга кўра, Б.т. атамасини қўллашда маълум шартлилик бор: алоҳида ҳодиса сифатида мавжуд бўлмагани ҳолда у бадий асар(лар) доираси (яъни амалга ошиб

бўлган бадий нутқ)дагина мавжудки, аниқлик талаби билан тушунча баъзан *бадий асар тили* тарзида ифодаланиши шундан. Йирик рус филолог олими Г.Винокур Б.т.га таърифни: “Бадий тил деганда бадий асарлар ёзишда ишлатиладиган тил тушунилади”, – дея бошлаган эди. Маълумки, бадий асарлар ёзишда қандайдир алоҳида тилдан эмас, балки кундалик мулоқотдаги каби миллий тил унсурларидан фойдаланилади. Аввало, кундалик мулоқот тили ҳам, бадий тил ҳам информация етказиш ва информация олишга хизмат қилади. Бироқ бу иккиси етказаетган информациянинг табиати турлича: кундалик мулоқот тили оддий информация етказса, бадий тил бадий информацияни етказди. Б.т етказаетган информация – образли информация, зеро, унинг воситасида санъаткор тасавурида яралган образ моддийлашади. Бадий образ эса воқеликнинг конкрет ҳис этиладиган, ўқувчи онгида қайта жонландиган ижодий аксидир. Тилнинг илмий, расмий ва ҳ.к. функционал услубларида етказилган информация тушунча сифатида, бадий информация эса конкрет образ тарзида қабул қилинади; образ санъаткор қалбида ижодий қайта ишлангани боис ҳамиша ҳиссиётга йўғрилгандир. Шунга кўра, Б.т.нинг энг муҳим белгиловчи (специфик) хусусиятлари образлилик (тасвирийлик) ва эмоционалликдир. Бадий тафаккур тараққиёти давомида Б.т. имкониятлари кенгайиб боради, унинг аъъаналари шаклланиб, ворисийлик асосида авлоддан-авлодга ўтади. Б.т.да аъъанавий тарзда қўлланувчи тасвир ва ифода воситалари (қ. *бадий тасвир ва ифода воситалари*), бадий образ яратишда яримтайёр маҳсулот сифатида хизмат қилувчи унсурлар (қ. *мотив, рамз, аллегория, эмблема*) мажмуи шаклланади; матнлараро алоқадорлик асосида ишоранинг ўзи билан Б.т.нинг ифода имконларини кенгайтириш мумкин бўлади ва б. Бунинг натижасида Б.т. кундалик мулоқот тилидан буткул фарқли алоҳида ҳодисадек, шундай мақомга эгадек кўринаверади. Шунга қарамай, у алоҳида ҳодиса эмас, балки миллий тил базасида воқе бўлиб, миллий тилдан бадий информацияни шакллантириш ва етказиш мақсадида фойдаланиш шаклидир.

✓ **БАДИЙ ТАҲЛИЛ** (ар. *حَلّ* – текшириш, ҳал қилиш) – адабий асарнинг мазмун-моҳиятини идрок этиш, унинг яхлит эстетик ҳодиса сифатидаги мавжудлигини турли аспектларда ўрганиб, ўзига хослигини очиб бериш ва қимматини белгилашга қаратилган ҳиссий-интеллектуал фаолият. ✓Таҳлил атамаси илмда кенг

қўлланувчи *анализ* (юн. analysis – қисмларга ажратиш) терминининг синоними сифатида ишлатилади. Ҳар икки атама ҳам бутунни англаш учун уни қисмларга ажратишни, қисмнинг бутун таркибидаги моҳиятини, унинг бошқа қисмлар билан алоқаси ва бутунлигининг юзага чиқишидаги ўрнини ўрганишни кўзда тутати. Айримлар бадиий асарни тирик организмга қиёс этишади-да, “уни қисмларга ажратиш жонсиз танага айлантиришдан бошқа нарса эмас”, деган қарашга таяниб, таҳлилга қарши чиқадилар. Бироқ бу хил қараш асоссиздир. Зеро, биринчидан, адабиётшуносликдаги таҳлил ҳам – ўқиш, фақат бунда бадиий асарни тадқиқотчи сифатида ўқиш тушунилади. Яъни тадқиқотчининг асарни қисмларга ажратиши мақсад эмас, бир восита – асарнинг бадиият ҳодисаси сифатидаги мавжудлигини, ундаги ўқувчи онги ва руҳиятига таъсир қилаётган, унинг у ёки бу тарзда тушунилишига асос бўлаётган омилларни ўрганиш воситасидир. Иккинчидан, Б.т. жараёнида ҳар вақт *талқин* амали ҳам мажуд (бу ўринда *талқин* “интерпретация”нинг синоними). Кенг маънода “талқин” сўзи ўзга томонидан айтилган гап ёхуд ёзилган асар (илмий, фалсафий, диний, бадиий ва ҳ.) мазмунини англаш, уни маълум яхлитликда тушуниш ва тушунтириш (адабиётшуносликнинг мақсади тушунишнинг ўзигина эмас, тушунтириш ҳамдир) маъноларини англатади. Бошқача айтганда, талқин бадиий асардаги “образлар тили”ни “мантиқ тили”га ўгирмоқ, образлар воситасида ифодаланган мазмунни тушуниш ва тушунтирмоқдир. Шундай экан, чинакам илмий бўлиши учун талқиннинг таҳлилга таяниши шарт қилинади. Зеро, агар талқин қилувчи шахс бадиий матнни чуқур билмаса, асар қисмларини, уларнинг ўзаро алоқаларини етарли тасаввур қилолмаса, унинг талқини илмийликдан йироқ субъективлик касб этади. Бошқа томондан, бадиий адабиётнинг образлар орқали фикрлаши, образ эса ассоциатив тафаккур маҳсули эканлиги эътиборга олинса, талқин субъектсиз мавжуд эмаслиги ҳам аён. Чунки ижодкорнинг ассоциатив фикрлаши маҳсули ўлароқ яратилган ва асарда акс этган образнинг мазмун қирралари фақат субъект онгидагина (яъни унинг ҳам ассоциатив фикрлаши асосида) қайта тикланиши мумкин бўлади. Булар бадиий асарни тушуниш жараёнида таҳлил ва талқин ҳар вақт ҳозирлигига ёрқин далилдир. Оддий ўқувчидан фарқ қилароқ, адабиётшунос бадиий асарни талқин қилишда таҳлилга таянади, унинг талқини таҳлил асосида юзага келгани учун ҳам илмий саналади.

Шу маънода таҳлил талқиннинг илмий асоси, бадиий асарни тадқиқотчи сифатида ўқиш ва ўқиш демакдир.

✓ **БАДИЙ ТЎҚИМА** (русчадан калька: “художественный вымысел”) – ёзувчининг ижодий тасаввур ва тахайюли маҳсули, воқеалиқда реал асоси ёки тўлиқ ўхшаши мавжуд бўлмаган бадиий образлар, ҳаётий ҳолатлар, воқеалар ва ш.к.ни яратишда намоён бўлувчи бадиий ижоднинг муҳим компоненти. Муҳимлигидан, антик даврлардан бошлаб то XVII – XVIII асрларга қадар Б.т.га ижоднинг бирламчи шарти, поэзия (бадиий адабиёт)нинг белгилловчи хусусияти деб қаралган, унга Б.т.дан мосуво асарлар – проза қарши қўйилган. Ҳозирда ҳам Б.т. адабий асар (қ. *беллэтристика*) билан адабий бадиий асарни фарқловчи белгиллигича қолмоқда. Б.т.нинг моҳияти ва аҳамиятини тарихий мавзудаги асарлар мисолида тушуниш қулай. Ёзувчи тарихий манбаларни ўрганади, фактлар, воқеалар, уларнинг иштирокчилари ҳақида маълумотларни йиғади. Унинг эндиги вазифаси – ўрганганларини бадиий қайта ишлаш: бадиий воқелиқда фактлар жонланиши, воқеалар юз бериши, шахслар яшаши лозим. Худди шу нарса – бадиий тасаввурни ишга солган ҳолда ўтмиш ҳаётини қайта яратиш ижод бўлиб, унда Б.т.нинг роли бекиёсдир. Шундай ёндашилса, “тарихий шахс образи” билан “тўқима образ”ни қарши қўйишимизда ҳам каттагина шартлилиқ борлиги аён бўлади. Мас., манбаларда Абдуллатифнинг падаркушлиги қайд этилган. Ҳаммага маълум фактни бадиий мушоҳада этган О.Ёқубовни фожианинг илдизлари қизиқтиради: у фарзандни падаркуш этган омилларни – у вояга етган муҳитни, бу муҳитдаги мураккаб муносабатларни, фарзанднинг отага меҳрсиз бўлиб қолиши сабабларини, қаҳрамони руҳиятидаги зиддиятлар ва ш.к.ларни англашга интилади. “Улуғбек хазинаси” учун қуруққина сюжет схемасини берган фактлар Б.т. воситасида тўлдирилади ва, оқибат, ўқувчи кўз ўнгида жонли Абдуллатиф бутун мураккаблиги билан намоён бўлади. Демак, гарчи Абдуллатифни тарихий образ деб таърифласак-да, унинг яратилишида ҳам Б.т.нинг салмоғи катта экан. Худди шу гапни ҳаётдаги реал воқеага, реал прототипларга асосланган замонавий мавзудаги асарларга нисбатан ҳам, умуман, ҳар қандай бадиий асарга нисбатан ҳам тўла асос билан қўллаш мумкин. Зеро, бадиий воқелик унсурлари уйғун алоқадаги бутунлик ва унда жонли характерлар ҳаракатланар экан, бу нарса фақат ижодкорнинг бадиий тасаввур кучи туфайлигина мумкин

бўлади ва бунда Б.т. муҳим бутловчи ашё – “цемент” вазифасини ўтайди.

✓ **БАДИЙЛИК** – ижодий-руҳий фаолият маҳсули ўлароқ дунёга келган асарнинг санъатга мансублигини белгиловчи хусусиятлар мажмуи. Образлилик Б.нинг бирламчи шарти саналиб, у воқеликни бадий образлар орқали идрок этиш, бадий образлар воситасида фикрлаш демакдир. ✓ Образлилик санъатнинг ўзак хусусияти бўлиб, у йўқ жойда Б. ҳам мавжуд эмас. Б. тарихий категория саналади, унинг талаб ва мезонлари ҳар бир даврнинг маънавий-эстетик эҳтиёжлари, бадий диди билан боғлиқ ҳолда ўзгариб туради. Шунга қарамай, Б.нинг жавҳари бўлган барқарор шартлар ҳам мавжуд. Жумладан, Б.нинг муҳим шартларидан бири мазмун ва шаклнинг уйғун бирлиги, уларнинг ўзаро мувофиқлигидир. Б.нинг мазкур шарти инсон учун (инсоният учун) аҳамиятли мазмуннинг гўзал шаклда ифодаланиши, бадий мукаммал асарнинг органик бутунликка айланиши демакдир. Бутунлик эса асарда биронта ҳам ортиқча, тасодифий, аҳамиятсиз унсур мавжуд бўлмаслиги, ундаги барча шакл унсурлари мазмунни, эстетик объектни шакллантиришга қаратилишини тақозо этади. Шу шартга дош бера оладиган бадий жиҳатдан мукаммал асарнинг ориғи ҳам, ками ҳам йўқ – унга бирон нарса қўшиб ҳам, олиб ҳам бўлмайди, иккала ҳолда ҳам бутунликка путур етади. Шундай бутунлик асосида ирреал олам – бадий реаллик воқе бўлади. Бу воқелик реалликка нечоғли монанд бўлмасин, у барибир шартлилик хусусиятини сақлаб қоладики, айти шу *шартлилик* Б.нинг яна бир муҳим талабидир. Бадий воқелик образлар воситасида яралган ирреал олам эканлигини, *бадий шартлиликни* қабул қилган ҳолдагина унга эстетик объект сифатида ёндашиш мумкин бўлади. Яъни шу туфайлигина бадий воқелик реаллик билан чалкаштирилмайди, бадий асар матн даражасидагина қолиб кетмасдан, эстетик объект сифатида тасаввурда қайта яралади. Қайта яратилишнинг асоси бадий асарнинг *ўқувчига йўналтирилганлигидирки*, бу Б.нинг яна бир муҳим белгиси саналади. Бадий асар аввалбошданоқ муайян ўқувчига мўлжаллаб ёзилади, унда ўша ўқувчи эгаллаши ва шундан туриб бадий воқеликни жонлантириши керак бўлган жой ҳозирланган. Бу эса ўқувчини эстетик субъектга айлантиради, уни эстетик объектни қайта яратишга ундайди. Яъни ўқиш – ижодий жараён, чунки ўқувчи ёзувчи етказётган мазмуннинг оддий ис-

теъмолчиси эмас, у белгилар асосида бадий воқеликни қайта яратаётган ижодкордир. Ижодкорлик ҳақида эса *оригиналлик* бор ҳолдагина гапириш мумкинки, у Б.нинг муҳим шарти ҳисобланади. Зеро, чинакам бадий асар бетакрор, оригинал ҳодисадир. Унда санъаткорнинг ижод онларидаги маънавий-руҳий ҳолати, шу онларда аён бўлган МАЪНО аксланади. Ижод онларидаги маънавий-руҳий ҳолат бетакрор бўлганидек, ўша МАЪНО ҳам бетакрордирки, у энди фақат ўқиш жараёнида – қайта яратиш жараёнида воқе бўлади. Гарчи МАЪНО санъаткор – алоҳида бир шахс ҳаётий тажрибаси, маънавий-руҳоний изланишлари маҳсули ўлароқ воқе бўлса-да, ижод онларида у реалликдан узилиб ИДЕАЛ бағрида, *универсал инсон* мақомида турган. Худди шу ҳол МАЪНОнинг *универсаллигини* таъмин этадики, *универсаллик* Б.нинг яна бир белгисидир. Шу *универсаллик* туфайли ҳам чинакам бадий асар ким ҳақда ёзилганидан қатъи назар, ҳамма ҳақида, қайси ғўша ҳақида ёзилишидан қатъи назар, бутун олам ҳақида бўлади, башариятнинг маънавий мулки, қадриятига айлана олади.

БАДИЙЛИК МОДУСЛАРИ (русчадан калька: “модусы художественности”) – бадийлик кўринишлари; бадийлик қонуниятлари (*бадий бутунлик, шартлилик, ўқувчига йўналтирилганлик, оригиналлик, универсаллик*)нинг намоён бўлиш усуллари. Модус тушунчаси адабиётшуносликка канадалик олим Нортроп Фрай томонидан киритилган. Фрай модусларни ажратишда муаллифнинг бадий асар қаҳрамонига нисбатан нуқтаи назарини асос қилиб олади ҳамда модусларнинг миф, ривоят, юсак-миметик, тубан-миметик, киноявий модус турларини ажратади. Н.Фрайга кўра, мифнинг қаҳрамони маъбудлар, ривоятники сеҳрли кучлар, юсак-миметик модусдаги асарлар (эпос ва трагедия)нинг қаҳрамони эса қаҳрамон-етакчидир. Мазкур модусларнинг қаҳрамони муаллиф ва китобхондан баландда туради. Тубан-миметик модус (комедия ва реалистик адабиёт)нинг персонажлари худди биз қатори одамлардир, киноявий модус персонажи ақл ва кучда биздан қуйида туради, унинг эркисизлиги ва мавжудлигининг маънисизлигини гўё юқоридан туриб кузатамиз. Н.Фрай ўзининг модус назариясида бадийликнинг умумэстетик кўринишлари – модуслар билан адабий жанрлар орасига чегара қўймайди. Ундан фарқли равишда рус олими В.Тюпа Б.м. тушунчаси остида *қаҳрамонлик, трагизм, сатира, юмор, сарказм, идиллиявийлик, элөгиявийлик, драматизм,*

киноя каби тушунчаларни бирлаштиради. Одатда, бадиий мазмуннинг субъектив томони деб ҳисоблаб келинган юқоридаги тушунчаларга *пафос* (қ.), *ғоявий-эмоционал баҳо*, *муаллиф эмоционаллиги типлари* сифатидагина қаралиши мазкур ҳодисаларнинг моҳиятини торайтириш бўлади. Бадиийлик субъект – объект – адресат бутунлигидагина намоён бўлар экан, *пафос* тушунчаси бадиийликнинг фақат бир қиррасигина саналиши мумкин. Мас., *трагиклик* фақат ғоявий-ҳиссий муносабат ёки муаллиф эмоционаллиги бўлибгина қолмай, ўз навбатида, қаҳрамонни типиклаштиришнинг ўзига хос кўриниши ҳамдир. Шу билан бирга, трагиклик китобхонда трагизмга хос катарсисни талаб қилади, китобхонда трагик катарсис содир бўлсагина, бадиийлик рўёбга чиққан деб ҳисоблаш мумкин. Демак, юқорида саналган *трагизм*, *сатира*, *юмор*, *драматизм* каби тушунчалар муаллифга нисбатан олинганда *пафос*, қаҳрамонга нисбатан олинганда типиклаштиришнинг алоҳида кўринишини, китобхонга нисбатан эса шу иккисига, яъни *пафос* ва типиклаштиришга мос *катарсис*ни англатади. Мазкур уч ҳодисанинг бирлиги Б.м.нинг конкрет бир турини юзага чиқаради.

Бадиийлик марказида шахс ва унга қарама-қарши турган ташқи оламнинг ўзаро муносабати, “мен – оламда” концепцияси ётади. Б.м. эса шахс мавжудлигининг руҳий-амалий тажрибасига эстетик аналогия сифатида намоён бўлади. Яъни трагиклик, сатириклик, драматиклик, энг аввало, шахснинг ўз-ўзини англаши ва намоён этиши шакллари бўлиб, бадиий асарда улардан бири асосий ўрин тутади.

БАДИЙ ШАКЛ ВА МАЗМУН – воқеликдаги ҳар қандай нарса ўзининг ташқи кўриниши (шакли) ва шу шакл орқали англашилаётган моҳияти (мазмун)га эга. *Шакл ва мазмун* категориялари умумфалсафий характерда бўлиб, улар воқеликни (нарсани) идрок қилишда муҳим илмий абстракциялардир. Зеро, шакл ва мазмун тарзида бўлиш шартли, негаки, улар – яхлит бир нарсанинг ҳар вақт бирликда мавжуд бўлган ва бир-бирини тақозо этадиган икки томони. Шакл нарсанинг биз бевосита кўриб турган, ҳис қилаётган томони ва айнан у бизга ўша нарсанинг нималигини – мазмун-моҳиятини англатади. Мазмун муайян шаклдагина яшайди, шаклсиз мазмун бўлмаганидек, мазмунсиз шакл ҳам мавжуд эмас. Бошқа ҳар қандай нарса сингари, бадиий асар ҳам шакл ва мазмуннинг яхлит бирлигидир. Шунинг учун *бадиий шакл* (Б.ш.), *бади-*

ий мазмун (Б.м.) тушунчаларининг атиги илмий абстракция эканини унутмаслик лозим. Яъни биз яхлит бутунлик – бадий асарни атрофлича таҳлил қилиш, бу ишни осонлаштириш мақсадидагина шу хил шартли бўлишга йўл қўямиз. Аслида эса Б.ш. мазмунсиз, Б.м. эса шаклсиз мавжуд эмас. Зеро, Б.ш. Б.м.нинг биз қабул қилаётган мавжудлиги, Б.м. эса унинг ички маъноси, мағзидир.

Бадий асарда шакл ва мазмун ўзаро диалектик алоқада бўлиб, улар бир-бирини тақозо этади, бир-бирига таъсир қилади, бир-бирига ўтади. Б.ш. билан Б.м.нинг ўзаро муносабатида кейингиси етакчи мавқега эга бўлиб, у шаклни ҳосил қилишда жуда фаолдир. Санъаткор ижодий ниятидан келиб чиққан ҳолда бўлғуси асарнинг шаклини белгилайди, яна ҳам аниқроғи, бўлғуси асарнинг мазмуни унинг шаклини белгилайди. Мас., жамиятнинг жорий ҳолатини бадий идрок этиш, у ҳақдаги ҳукмини бадий концепция тарзида шакллантириш ва ифодалаш мақсадини кўзлаган ижодкор роман шаклини танлайди. Чунки айти шу шакл ижодий ниятда кўзда тутилган мазмунга ҳар жиҳатдан мувофиқ келади ва ўша ният ижроси учун имкон беради. Шу билан бирга, Б.ш. нисбий мустақилликка эга ҳамдир. Ҳар бир давр адабиётида кенг қўлланилиб келаётган, ўқувчи оммага тушунарли ва ўзининг нисбатан турғун кўрсаткичларига эга бўлган шакллар мавжуд. Шунга кўра, санъаткор ифодалашни кўзда тутган мазмунни ўша шакллар доирасига сиғдиришга интилади. Мас., сахна учун асар ёзаётган ижодкор уни пардаларга, кўринишларга бўлади, сюжет воқеаларини ижро вақтига сиғдиради, диалогларни сахна ижроси учун мос ҳолга келтиради, уларни ремаркалар билан таъминлайди ва ҳ. Шакл консервативроқ ҳодиса бўлганлигидан узоқ яшовчанлик хусусиятига эга. Мазмун эса ўзгарувчанликка мойил ҳодиса бўлиб, ҳар бир бадий асар мазмунан ўзича оригиналдир. Сабаби, ўша асарни яратган ижодкор – индивид, у дунёни ўзича кўради ва баҳолайди. Шунга кўра, ҳатто ошкор тақлидий руҳдаги асар ҳам мазмунан оригинал саналиши мумкин. Мас., ҳикоя жанри ўзининг асосий шаклий хусусиятлари билан бадий адабиётда узоқ вақтлардан бери мавжуд. Айти шу Б.ш.да минглаб ёзувчилар ифодалаган турфа Б.м.ларнинг саноғига етиб бўлмайди. Албатта, ҳар бир ҳикоянинг шаклида ҳам муайян ўзига хосликлар бўлади, бироқ ҳикояга хос асосий шаклий белгилар сақланиб қолаверади. Мазмуннинг шаклга ўтиш ҳодисаси, аввало, генетик асосга эгадир. Мас., *ғазал* жанри

дастлаб мазмун ҳодисаси бўлиб, “аёлларга хушомад, муҳаббат” мазмунидаги шеърий асар ғазал дейилган. Кейинча, ғазал ўз мазмунига мос энг мувофиқ шаклга эга бўлгач, у шакл ҳодисасига – турғун шеърий жанрга айланди. Ёки италянча “янгилик” сўзидан олинган новелла ҳам дастлаб мазмун ҳодисаси эди: новелла дейилганда, жонли қизиқиш уйғотувчи янги воқеани ҳикоя қилувчи асар тушунилган. Айни чоғда, новелла ўзига хос шакл хусусиятларига ҳам эга бўлган: қисқалик, сюжет ўткирлиги ва б. Кейинча новеллага хос шаклий хусусиятлар муқимлашиб, ўзига хос шакл – новелла жанри юзага келади. Шунингдек, шакл ва мазмуннинг бири-бирига ўтиши бир асар доирасида ҳам кузатилади. Бу бадий асарнинг *система* экани, ҳар қандай система қуйи ва юқори даражадаги структуравий бўлаклардан таркиб топиши билан боғлиқ. Мас., тил образга нисбатан шакл, образ тилга нисбатан мазмун; айни пайтда, образнинг ўзи бадий мазмунни ифодалаш шакли. Ёки бадий образнинг предметлилик даражасига кўра турлари (деталь – фабула – характер ва шароит – дунё образи) ҳам шаклнинг мазмунга, мазмуннинг шаклга ўтишига мисол бўла олади.

Бадий асар қимматини белгилашда мазмун ва шаклнинг ўзаро мувофиқлиги энг муҳим мезонлардан саналади. Бадийят гўзал шаклда ифодаланган актуал, умуминсоний қадриятларга мос мазмунни тақозо қилади. Шундай экан, шаклни бадийят, мазмунни ғоявийлик (бунда ҳам, албатта, шартлилики бор) ҳодисаси сифатида тушуниб, ҳар иккисига бирдек эътибор бериш зарур. Адабиётшунослиқда мазкур қоидадан чекинилган ҳоллар ҳам бўлган, албатта. Шаклнинг нисбий мустақиллигини мутлақлаштириб, уни бадийятнинг бош мезони сифатида қараганлар формалистлар деб юритилади (қ. *формализм, формал метод*). Шунингдек, бадий асарнинг шаклига кўз юмиб, унинг қимматини мазмундан келиб чиқибгина баҳолашга уринишлар ҳам бўлган. Хусусан, 20-йиллар шўро адабиётшунослигида майдонга келган “вульгар социологизм” тарафдорлари фаолиятида бадий асарни фақат ғоявий мазмундан, синфий моҳиятидан келиб чиқиб баҳолаш амалиёти кузатилади (қ. *вульгар социологизм*). Бадий адабиётга бундай ёндашув унинг санъат ҳодисаси эканлигини инкор қилиш, уни мафкура қуролига айлантиришнинг қўпол кўриниши эди. Гарчи шўро адабиётшунослиги вульгар социологизмга ўз вақтида кескин зарба берган бўлса-да, унинг ўзи ҳам бир оёғи билан шу мавқеда турар, яъни

моҳиятан бадиий адабиётга шу хил ёндашувнинг “юмшоқ” варианты эди. Шўро даврида янги тузумни, коммунистлар партиясини, пролетариат доҳийсини улуғлаган бадиий жиҳатдан ночор асарларнинг рағбатлантирилиб, чинакам бадиият ҳодисаси саналадиган асарларнинг эътибордан четда қолгани, энг ёмони, тазйиқ остига олингани бунинг ёрқин далилидир. Бундан бадиий асарни унинг табиатидан келиб чиққан ҳолда, шакл ва мазмунни бирликда олиб текшириш зарур экани аён бўлади. Табиийки, бадиий асарни ўрганишда улардан бири диққат марказига қўйилиши мумкин. Шунда ҳам, мас., асар шакли ҳақида фикр юритаётганда, унинг мазмунни уюштириш ва ифодалаш, таъсирдорлигию бадиий жозибасини оширишдаги аҳамиятини; мазмун ҳақида фикр юритганда эса унинг шаклга қай даражада мувофиқлигини назардан қочирмаслик тақозо этилади.

БАДИҲА (ар. **بديهة** – ўйловсиз, бирданига айтилган чиройли сўз, топқирлик) – аввалдан махсус тайёрланмасдан, дафъатан айтилган шеър; *экспромт* (қ.). Б. бирор воқеадан қаттиқ таъсирланиш, мушоираларда ўзга шоир айтган шеърга жавобан ёки қалтис вазиятдан ҳозиржавоблик билан чиқиш зарурати туфайли яратилади. Б. шеър шоирдан юксак даражадаги образли тафаккурни, шеър техникасини мукаммал эгаллаш, бадиий санъатлардан ўринли ва моҳирона фойдалана олиш, қонкрет нарса-ҳодиса, воқеа ёки ҳолатни зудлик билан ва закиёна баҳолаб, улардан бадиий умумлашма чиқара олиш каби малакаларни талаб этади. Манбаларда жанр хусусиятлари жиҳатидан қулай бўлгани учун Б.нинг кўпроқ рубоий ёки қитъа кўринишида битилиши айтилади. Мас., Бобурнинг бир қатор рубоийлари Б. тарзида ёзилган: чоғир мажлисларида, қир-адирлар бағридаги сайрларда, тоғларда сарсон юрган кезларида, узоқларда қолган яқинларидан мактуб ё бирор хабар келтирилганда Б. тарзида яратилган рубоийлардан бир қанчаси “Бобурнома”да эслатиб ўтилган. Жумладан, Хожа Калоннинг Дехлидаги уйи шифтига битиб кетган “Агар соғу саломат Синд дарёсидан ўтиб олсам, юзим қаро бўлсин Ҳиндни яна орзу ҳавас қилсам” мазмунидаги байтига жавобан Бобур “Мен дағи бадиҳада бир рубоий айтиб, битиб йибордим” дейди-да, қуйидаги рубоийни келтиради:

*Юз шукр де, Бобурки, Кариму Ғаффор,
Берди сенга Синду Ҳинду мулк бисёр.*

*Иссиқлиғига гар сөнга йўқтур тоқат,
Совуқ юзин кўрай десанг Ғазни бор.*

Сўфизода ҳам “бадиҳагўй шоир” сифатида шуҳрат қозонган. Унинг турли муносабатлар билан кўча деворларига, дарвозаларнинг тепасига, чойхона эшикларига ёзиб қолдирган Б.лари халқ орасида машҳур бўлган.

БАЁЗ (ар. **بياض** – оқ, оққа кўчирилган нусха) – XIX асрдан бошлаб кенг тарқалган шеърий тўплам бўлиб, анъанавий девонлардан фарқли қатор жиҳатларга эга. Жумладан, *девон* (қ.) бир шоир қаламига мансуб шеърлардан тузилса, Б. бир муаллиф шеърларидан ҳам, бир неча шоир асарларидан ҳам таркибланиши мумкин. Яна бир фарқи, Б.да девондаги каби шеърларни жойлаштиришнинг қатъий тартиби белгиланмайди. Шунингдек, Б.га тартиб бериш принциплари ҳам турлича: муайян бир жанрда ёзилган (мас., “Баёзи мухаммасот”) шеърлар ёки мухлислар эътиборига тушган алоҳида шоҳбайтлардан, баъзан муайян бир мавзудаги (мас., муҳаббат, ватан, табиат ва ш.к.) ёки бирон бир ҳофиз мусиқага солиб куйлаган шеърлардан тузилиши ҳам мумкин. Баёзчилик, айниқса, XIX асрда кенг раванқ топди. Жумладан, Муҳаммад Раҳимхон (Феруз) даврида Хоразмда турли принциплар асосида тартибланган бир қатор Б.лар чоп этилди (мас., “Баёзи мусаддасот”, “Баёзи мажмуаи ашъор”, “Баёзи мухаммасот”, “Баёзи ашъор” ва б.). Матбаа ишлари анча кенг йўлга қўйилган XX аср бошларида ҳам кўплаб Б.лар чоп этилган. Мас., ўз даврида кенг шуҳрат қозонган Ҳазиний шеърлари 1910 – 1913 йиллар давомида “Баёзи Ҳазиний” номи билан 7 маротаба чоп этилган. Аксар ҳолларда Б.ларга ноширлар тартиб беришган бўлиб, уларга турли ҳудудларда яшаб ижод қилган шоирларнинг асарлари киритилганки, бу шеъриятнинг оммалашишида муҳим аҳамиятга эга бўлган. Мас., тошкентлик Каримбек Камий шеърлари Бухоро амирлиги ҳудуди – Когонда чоп этилган баёзларда учрайди. Ёки ноширлик иши билан шуғулланган Ибрatнинг ўғли Аббосхон томонидан 1910 йилда тузилган баёзга Ибрatнинг 17 шеъри билан бирга бошқа ижодкорларнинг шеърлари киритилган. Айрим Б.лар муаллифларнинг ўз қўли билан ҳам тартибланган. Мас., шоир Нодим ўз қўли билан тузган “Баёзи Нодим” қўлёзмаси бизгача етиб келган бўлиб, унга мумтоз шеъриятнинг деярли барча жанрларида ёзилган шеърлар киритилган. Баёзчилик анъанаси кейинги йилларда ҳам

давом эттирилди. Жумладан, F.Фуллом ташаббуси билан 1938 йилда Муқимий асарларидан таркибланган “Муқимий баёзи” нашр этилди. Шунингдек, ҳозирда турли принциплар асосида (мас., муайян ҳудудда яшовчи шоирлар, ижодкор ўқитувчилар, жангчи-шоирлар, талаба ёшлар тўплamlари ёки муайян мавзу бўйича) тартибланган шеърий мажмуаларга ҳам баёзчилик анъанасининг давоми сифатида қараш мумкин.

БАЙТ (ар. **بيت** – уй) – Шарқ шеъриятидаги икки мисрали банд тури. Ҳар қандай икки мисра шеърнинг, гарчи амалиётда шундай ҳол кузатилса-да, Б. деб аталиши тўғри эмас. Чунки Б. ритмик-интонацион ва мазмун жиҳатидан нисбий мустақиллик касб этиши, яъни банд мақомига эга бўлиши лозим. Шунга қўра, Б. атамасининг банд маъносида қасида, ғазал, қитъа жанрларига нисбатан ишлатилиши, Шарқ шеъриятидаги бошқа жанрларнинг икки мисрали бандларига нисбатан эса *маснавий* атамасини қўллаш тўғрироқ бўлади (қ. *банд*).

БАЛЛАДА (фр. *ballade* – рақсбop кўшик) – 1) ўрта асрлар француз адабиётидаги қатъий шеърий шакл, бир хил қофияланиш тартибидаги (ababbcbc) ҳар бири саккиз мисрадан ташкил топган учта банд, банднинг охириги мисраси таржеъ сифатида такрорланадиган, ўқувчига мурожаат қилинган ярим банд (тўрт мисралик – bcbc) билан якунланувчи шеър; 2) кейинги даврлар Европа адабиётларида кенг тарқалган Б. инглиз-шотланд халқ шеъриятдан келиб чиқади. Агар француз Б.си қатъий шеърий шакл бўлса, инглиз Б.сида шаклий талаблар анча эркин (қофияланиш тартиби қатъий эмас, таржеънинг бўлиши шарт қилинмайди), у бир хил, одатда, тўрт мисрали бандлардан ташкил топади. Инглиз Б.сининг белгилловчи хусусиятлари сифатида тарихий, тарихий-афсонавий, баъзан эса маиший мавзуда ёзилиши, кичик воқеабанд сюжет асосига қурилган эпик характердаги шеърий асарлигини кўрсатиш мумкин. Худди шу хусусиятлар ёзма адабиётдаги Б.ларга ҳам хосдир. Уруш йилларида ёзилган М.Шайхзоданинг “Капитан Гастелло”, Ҳ.Олимжоннинг “Жангчи Турсун” каби асарлари Б.нинг ўзбек адабиётидаги яхши намуналари саналади.

БАНД – шеърнинг ритмик-интонацион ва мазмуний жиҳатдан нисбий мустақилликка эга бўлаги. Шеър ритмик қурилишидаги Б.нинг роли ва аҳамияти гапнинг матндаги роли ва аҳамиятига

ўхшаш. Шунинг учун ҳам, аксар ҳолларда, банд синтактик жиҳатдан гапга тенг (кўп ҳолларда бандни битта гап шаклига солиш мумкин) келади. Б.нинг ниҳоясида туроқ (рукн) ёки мисрадан кейинги паузага қараганда яққол сезиладиган ритмик паузанинг мавжудлиги, одатда, унинг бошланишида юксалувчи, охирида эса пасаяувчи интонация бўлиши; шеърдаги ҳар бир бандни ажратиб турадиган такрорланувчи қофияланиш тартиби, баъзан эса таржеъ ёки радиф сингари қўшимча воситаларнинг борлиги – буларнинг бари Б.ни ритмик-интонацион жиҳатдан алоҳида бутунликка айлантиради. *Изометрия*га асосланган мумтоз шеъриятда (нафақат Шарқ, балки Ғарб шеъриятида ҳам) Б. шакллари қатъий бўлиб, улар шеърий асарнинг композицион қурилишида ҳал қилувчи роль ўйнаган, кўп ҳолларда жанрни белгиловчи омил бўлиб хизмат қилган. Б. турлари, кўпроқ, ундаги мисралар сонидан келиб чиқиб белгиланган: иккилик (*маснавий*, *байт*, *дистих*), учлик (*мусаллас*, *терцет*), тўртлик (*мурабба*, *катрен*) ва ҳ. Айрим ҳолларда Б. турларини ажратишда мисра сонидан бошқа белгилар ҳам эътиборга олинган. Мас., икки мисрали банд тури бўлган *байт* (ab, cb, db, eb...) билан *маснавий* (aa, bb, cc, dd...) қофияланиш тартибига кўра, *элегик дистих* (биринчи мисраси *гекзаметр*, яъни 6 стопали, иккинчиси *пентаметр* – 5 стопали) билан *александр дистихи* (12 бўғинли, 6-бўғиндан сўнг цезура билан бўлинган, 6- ва 12-бўғини урғули) вазн хусусиятларига кўра фарқланади. Жаҳон шеъриятида ҳажм эътибори билан 2 тадан 16 тагача мисрани бирлаштирган Б. турлари мавжуд (қаранг: *мусаммат*) бўлса-да, ҳажми кичикроқлари (айниқса, 2, 4, 5 мисрали) бандлар кенг истифода этилган.

Мумтоз шеъриятда изометрияга, жумладан, шеърий асарда Б.ларнинг бир хил (мисра сони, ўлчови, қофияланиш тартиби) бўлишига қатъий амал қилинган бўлса, кейинги давр шеъриятида (Ғарбда романтизм давридан, ўзбек шеъриятида XX асрдан) бу қоидадан чекиниш одатий ҳолга айланди. Натижада *астрофик* (бандларидаги мисралар сони турлича) шеърлар, гетрометрик (ўлчови турлича мисралардан таркиб топган бандли) шеърлар ҳам оммалашди.

БАРМОҚ – туркий халқлар шеъриятида кенг тарқалган шеърий вазнлар тизими, сўзлашувда ва илмий муомала амалиётида “*бармоқ*”, “*бармоқ вазни*”, “*бармоқ системаси*“, *бармоқ тизими*” каби шаклларда ҳам ишлатилади. Б. туркий тилларнинг табиати,

фонетик хусусиятларига тўла мос келади. Шу сабабли ҳам Б. туркий шеърятда қадимдан қўлланган: халқ оғзаки ижодидаги шеърый асарларнинг, асосан, Б.да яратилгани бунинг ёрқин далилидир. Шуларни назарда тутган ҳолда Фитрат Б.ни “миллий вазн” деб атайти. Кўп ҳолларда Б. – миқдорий шеър тизими, унда изометрия мисралардаги бўғинлар сонининг тенглиги ҳисобига таъминланади, дейиш билан чекланилади. Бироқ Б.да ёзилган шеърнинг ритмик хусусиятларини бўғинлар сонининг тенглигигина белгиламайди, бунда мисраларда бўғинларнинг қай тартибда туюқланиши (гуруҳланиши) ҳам катта аҳамиятга эга. Дейлик, мисраларида бўғинлар 7+7 (*Мен бу чўллар қўйида / туғилиб топдим камол, // Кўҳна сардобаларда / кўмилиб қолди дардим. А.Орипов*) билан 3+4 / 4+3 (*Қуш бўлиб / қочар бўлсанг, // тарлон бўлиб / қувгайман, /// Тоғларда / шаршарадек // губорингни / ювгайман. Миртемир*) тарзида гуруҳланиб такрорланадиган иккита ўн тўрт бўғинли шеърнинг интонацияси бир хил эмас, чунки ўша интонацияга асос бўлаётган ўлчовни битта деб бўлмайти. Демак, Б. мисралардаги бўғинлар сонининг тенглиги ва бир хил тартибда гуруҳланиб такрорланишига асосланувчи шеър тизими экан. Бироқ амалиётда кўпинча буни эътиборга олмай, Б.да ёзилган конкрет шеър вазни “етти бўғинли бармоқ”, “тўққиз бўғинли бармоқ”, “ўн бир бўғинли бармоқ” тарзида аталадики, бу унчалик тўғри эмас. Негаки, бу ҳолда шеър ўлчови чала белгиланган бўлади. Агар шу хил ёндашилса, Б. бор-йўғи 10-15 та шеърый вазндангина таркиб топган, ўта қашшоқ тизим бўлиши керак эди. Ҳолбуки, Б. юзлаб вазнларни ўз ичига олган шеър тизими бўлиб, унинг ритмик интонацион имконлари жуда кенгдир. Мас., биргина “ўн тўрт бўғинли” вазннинг ичида ўнлаб вариантлар (7+7; 5+5+4; 5+4+5; 4+5+5; 4+4+6; 4+6+4 ва ҳ.) мавжудки, уларнинг ҳар бири шеърга ўзигагина хос оҳанг бахш эта олади.

БАРОККО (итал. *barocco* – ғаройиб, ғалати) – XVI – XVIII асрлар Европа халқлари адабиёти ва санъатида майдонга чиққан (ҳар бирида пайдо бўлиш вақти, намоён бўлиши ва мавқеи турлича бўлган) бадиий йўналиш; манбаларда баъзан метод, баъзан эса услубий йўналиш деб ҳам кўрсатилади. Б.нинг юзага келиши Уйғониш даври ғояларининг инқирозга учраши билан изоҳлаб тушунирилади. Агар Уйғонишнинг бош омили Европада буржуазиянинг иқтисодий ва ижтимоий юксалиши бўлса, Б.нинг майдонга келиши XVI асрнинг иккинчи ярмидан кўзга ташланган турғунлик би-

лан боғлиқдир. Мутахассислар Б.га хос айрим жиҳатлар Уйғониш даврининг Шекспир, Тассо, Монтень сингари улуғ намояндалари асарларида ҳам кўзга ташланишини таъкидлайдилар. Албатта, бу ўринда кўпроқ Б. дунёқарашига хос жиҳатлар кўзда тутилади: Уйғониш даври оптимизми ўрнини эгаллай бошлаган инсонга, унинг эртанги кунига ишончсизлик ва бунинг натижаси ўлароқ юзга келган тушкунлик, мунг оҳанглари бевосита мавжуд ижтимоий эврилишларнинг натижаси эди. Агар Уйғониш даври ижодкорлари ҳаётни севиш, ундан завқланиш, ҳузурланишни тарғиб этган эпикурча фалсафага асосланган бўлсалар, Б. намояндалари онгини дунёнинг фонийлиги, жамики қадриятлар ўткинчилигини уқтирувчи стоиклар фалсафаси эгаллайди. Бундай фалсафа лирика ривожига рағбат бермайди: шеъриятда ҳис-туйғулар ўрнига уларни бўғувчи фикрий мушоҳадалар устуворлик қилади; фоний дунё гўё қимматга эга эмас, у фақат рамзу мажозлар материали, кони холос. Б. услуги кишини ҳайратга солишга, уни лол қилишга интилади: унга бирмунча жимжимадор, туманли ифода хосдир. Б. ифода воситалари орасида метафора ҳукмрон мавқени эгаллайди, метафориклик Б. услубининг белгиловчи хусусиятига айланади. Мутахассислар XVI аср охири – XVII аср бошларида майдонга келган испан адабиётидаги култеранизм ва концептизм, инглизлардаги эвфуизм, итальян адабиётидаги маринизм, французлардаги прециоз адабиёт кабиларни Б. доирасидаги оқимлар сифатида кўрсатадилар.

Б. дастлаб испан ва итальян адабиётларида бўй кўрсатди. Жумладан, Б. хусусиятларини ижодида мужассам этган испан шоири Гонгора (1561 – 1627) фикрни гўё пардалаб, англанишини қийинлаштирувчи жимжимадор ва гўзал услубни урфга киритди. Бундай услубни асосларкан, Гонгора шоир маданиятли кишилар учунгина ёзиши керак, дейди (Гонгора ва унинг давомчиларини бирлаштирган оқим “гонгоризм” билан бир қаторда “култеранизм” деб номланиши шундан). Бу билан “култеранист”лар классицистларга яқин: иккаласи ҳам маданиятли кишилар учун ёзиш керак деб билади. Фарқи шуки, классицистлар маданиятли кишилар деб антик адабиётни биладиган ва унинг қоидаларини қабул қилган кишиларни, гонгористлар эса ирреалликни, онгости қатламларини идрок этишга қобил кишиларни биладилар. Уларга кўра, фақат авомгина ўзининг тўпори моддиюнлиги сабаб заминга боғлиқлиги-

ча қолади, чинакам шоир авомдан юксак туради ва ундан ҳазар қилади, унинг қўшиқлари оз сонли хослар, нозиктаъб кишиларга аталгандир. Шунга ўхшаш ҳолни Б. ичидаги яна бир оқим – “концептизм”да ҳам кўриш мумкин. Бу оқим намояндалари ўз асарларида сўз ўйинлари, тушуниш ўта қийин кўчимларни қўллаганларки, бу кўчимлар кутилмаган қиёслар, мураккаб ассоциацияларга таянади. Натижада улар ўзига хос топишмоқ, интеллектуал жумбоққа айланади. Муҳими, уларни идрок этиш учун ҳиссий эмас, чуқур ақлий мушоҳада юритиш талаб этилади. Яъни концептистларнинг асарлари ҳам хосларга – муайян тайёргарликка эга бўлган, зехни ўткир кишиларга мўлжалланади. Бошқача айтсак, концептистлар ўз асарларини ўқувчига ўткир зехнлилик машқи сифатида тақдим этишади, эстетик завқни жумбоқни ечишда деб билишади. Маринизм оқимининг асосчиси Жамбаттиста Марино (1569 – 1625) ижодий-эстетик принциплари жиҳатидан Гонгорага яқин: шеърларидаги ҳиссий тўйинтирилганлик, дунёнинг фонийлиги ва шу билан боғлиқ пессимистик рух, услубдаги жижимадорлик, мураккаб ассоциацияларга асосланган кўчимлар ва ш.к. Марино ижодда поэзияни санъатнинг бошқа турлари билан синтезлаштириш тарафдори. У барча санъатлар ўзаро боғлиқ, улар асли битта, фақат ифода усулига кўра фарқланади деб билади. Марино рангтасвирда жим турган шеърятни, шеърятда сўзлаётган рангтасвирни кўради. Уларнинг мақсади ҳам битта – одамларга ҳузур бахш этиш, уларни маънан юксалтириш, қалбларини тозартиришдан иборат. Маринога кўра, рангтасвир санъати ҳаммага, ҳатто, омиларга ҳам тушунарли, поэзияни англашга эса фақат “ўқимишли, фозил кишилар” қобилдирлар. Марино санъатларнинг ўзаро таъсири, уларнинг бири-бирини бойитишини эътироф этгани ҳолда, уларнинг ичида поэзияни етакчи деб билади. Жумладан, у мусиқа ҳақида сўз юритаркан, “сўз ва фикрларни ифодаламаган ҳолда жаранглаётган нарса мусиқа деб аталишга лойиқ эмас”, деб ҳисоблайди.

Юқоридаги оқимлар ўзларини “янги санъат”, услубларини “замонавий услуб” (*stile moderno*) деб ҳисоблаганлар. Бадиий ижод амалиётидаги ўзгаришлар табиий равишда уларни назарий идрок этиш эҳтиёжини туғдиради. Италия ва Испанияда Бальтасар Грасиан, Эммануэль Тезауро, Маттео Перегрини каби Б. назариётчилари майдонга чиқади. Жумладан, бадиий ижодда янги услубни амалда қўллаб кўрган Б.Грасиан (1601 – 1658) назарий ишларида

янги адабиётнинг қонуниятларини очишга интилади. Унга кўра, янги адабиёт “закийлик ёки тез идрок санъати”дир, унинг табиатини англатишга Уйғониш давридан бошлаб қатъий амал қилаётган Арасту “Поэтика”си ожиз, унинг учун файласуфнинг “Мантиқ” ёки “Поэтика”си эмас, “Риторика”си зарурроқ. Чунки, Грасианга кўра, эстетика мантиқдан тамом фарқли фан, Гўзаллик салтанати эса XVI аср назариётчилари излаган жойдан тамом бошқа жойдадир. Грасиан “дид” (gusto) терминини илк бор мантиқий мушоҳададан тамом фарқланувчи эстетик мушоҳада маъносида қўллайди. У “дид” деганда, ақлнинг танқидий фикрлаш қобилиятини назарда тутдики, кейинчалик бу тушунча эстетика фанида кенг ўрин эгаллади. Грасианнинг ижодий интуицияни, “тез идрок”нинг бир-биридан тамом йироқ ҳодисалар моҳиятини илғаш ва бир зумда уларни бирлаштира олиш қобилиятини назарий ўрганиш зарурати ҳақидаги фикрлари ҳам илм-фан учун қимматли ва қизиқарли эди. Грасиан “тез идрок” (agudeza) деганда, номаълум нарсанинг ғоят тез ҳаракатга келувчи интуиция ёрдамида англанишини тушунади. Унга кўра, бадий билиш моҳиятан интиутив билиш бўлиб, у воқеликни идрок этишнинг янги имкониятларини очади. Шулардан келиб чиқиб, Грасиан антик риторика санъатнинг барча ҳодисаларини, дунёни эстетик идрок этиш хусусиятларини тўла қамраб ололмаслигини таъкидлайди. Зеро, қадимгилар мантиқий билиш қонунларини кашф этганлар, силлогизмлар тизимини ишлаб чиққанлар, бироқ улар “ўткир зеҳн” учун яроқли эмас. Қадимгилар “ўткир зеҳн” фақат даҳоларгагина хос деб ҳисоблаб, шу хусусият намоён бўлганда ҳайратланишигина билганлар, у амал қилувчи қонунларни белгиламаганлар. Ҳолбуки, агар мантиқий фикрлаш қонуниятларини ишлаб чиқиш мумкин бўлган экан, “ўткир зеҳн” қонуниятларини ишлаб чиқиш ҳам мумкиндир. Э.Тезауро (1591 – 1675) ҳам янги санъат учун “Поэтика” эмас, “Риторика” муҳимроқ деб билади. Унга кўра, “тез идрок санъати” мантиқ ва мантиқий қурилмаларга боғлиқ эмас, тахайюл асосига қурилган поэтик олам ўзигагина хос, тафаккур қонуниятларидан тамом фарқли қонуниятларга таянади. У “тез идрок”, закийлик ҳақида анча изчил таълимот яратади. Тезауро “янги санъат”ни вужудга келтирган Закийлик Онгнинг кўринишларидан бири деб билади. Закийликнинг иккита асосий қирраси бор – Зеҳн ва Донолик. Зеҳн нарса-ҳодисалар ботинидаги моҳиятга кириб боради, донолик

эса бир-биридан йироқ нарса-ҳодисалар моҳиятидаги ўхшашликлар, алоқаларни тез илғаб олади-да, биридан иккинчисини келтириб чиқаради, бирининг ўрнига иккинчисини қўяди. Бу ўринда гап образ – Метафоранинг юзага келиши ҳақида боради. Умуман, Тезауро поэтикаси метафорага асосланади, унга кўра, метафора “поэзиянинг онасидир”. Метафора табиатини, унинг хил ва турларини ўрганиш учун Тезауро меъморлик, рассомлик, ҳайкалтарошлик каби санъатларга ҳам мурожаат этади. Жумладан, у меъморликдаги ташқи безаклар инсонни рамзий метафорани англашга етаклайди деб билади. Умуман, кўзга ташланиб турган ҳар қандай тасвир қалбнинг турли ҳолатларини ифодалашга хизмат қилиши, онга эса янги муаммоларни очиши лозим. Шунга биноан, у инсон сезгиларига таъсир қилиш учун санъат безакдор, ёрқин, кутилмаганликларга бой бўлиши керак деб ўқтиради. Тезауро оламий рамз, Илоҳий Метафорани англашга олиб келадиган санъат назариясини ишлаб чиқишга интилади. Закийликни, иқтидорни у худонинг яратувчилик қудратига монанд ҳодиса деб тушунади. Зеро, санъаткор йўқ нарсадан янги мавжудликни яратади, Холиқнинг ўзи каби образлар ва ирреал оламини яратади. Яратувчилик даҳоси инсонгагина берилган эмас, у табиатнинг ўзида-да мавжуд. Асрорга етган хослар ундаги белгиларда табиатнинг закий ниятини англай олади. Худонинг ўзи метафоралар, аналогиялар оламини яратганки, омиларга улар оддийгина безак бўлиб туюлади, ҳолбуки, гап оламнинг яратилиши ҳақида бораркан, уларнинг ҳеч бири бежиз, бемаъни эмас. Тезауро фикрни мажозий ифодалаш закийликнинг муҳим белгиси деб билади, зеро, закийлик фикрни тўғридан-тўғри эмас, балки мажозий йўл билан, кутилмаган йўсинда ифодалашда намоён бўлади. Бундай ифода санъатга хос бўлиб, у ҳақиқат эмас, бироқ ҳақиқатга тақлид қилади. Шунингдек, Тезауро аҳамиятли ва қизиқарли, кулгили ва қайғули жиҳатларни бирлаштира олишни ҳам закийлик белгиларидан деб ҳисоблайди. Унинг ўқтиришича, “шу даражадаги жиддий, ё шу даражадаги қайғули ва ё шу даражадаги улуғвор ҳодиса йўқки, уни ҳам шаклан ва ҳам мазмунан ҳазилга айлантириб бўлмаса”. Маълумки, антик қоидаларга асосланган классицистлар бунга қарши турганига қарамай, ижод амалиётида у мавжуд эди, Тезауро эса биринчилардан бўлиб бунинг қонунийлигини асослашга жазм этади. Тезауро битта фикрни услубий жиҳатдан турфа шаклларда ифодалаш мумкинлигини жонли мисолларда

кўрсатаркан, бу хил турфалик фикрни закийлик билан шаклга солиш, метафорик йўлда айтиш имкони туфайлигина мавжудлигини таъкидлайди. Айни чоғда, у ифода шакли билан мазмун бир-бирига узвий боғлиқлигини, улардан бири ўзгарса, иккинчисининг ҳам муқаррар ўзгариши тақозо этилишини ўқтиради. Демак, ёзувчи ифода йўсинини танлар экан, унинг ўзи етказмоқчи бўлган мазмун, ҳиссий тоналликка қай даражада мослиги ҳақида жиддий бош қотириши лозим. Кўринадики, гарчи барокко адабиёти вакиллари услубидаги жимжимадорлик, ўринсиз мураккабликлар ўз вақтида (ва кейин ҳам) кўплаб эътирозлар туғдирган бўлса-да, унинг етук намояндалари, хусусан, Тезауро сингари назариётчилари шаклбозликдан, “шакл шакл учун” ақидасидан йироқ бўлганлар.

БАСИТ (ар. *بسيط* – ёйиқ) – аруз баҳрларидан бири, *мустафъилун* (– – v –) ва *фоилун* (– v –) аслларининг такроридан ҳосил бўлади, мустафъилун рукни бошида икки сабаб (мус ва таф) ёйилиб тургани учун шу номни олган. Бундан ташқари, Б. баҳри вазнларининг аруз ва зарбида ҳаракатлар, яъни қисқа унлилар ёйилгани учун шундай номланган, деган фикрлар ҳам бор. Б. баҳри араб шеъриятига хос бўлиб, ўзбек шеъриятида қўлланмайди. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида Б. баҳрининг бир вазни, Бобурнинг “Муҳтасар” асарида саккиз вазни туркий тилда битилган махсус мисоллар билан келтирилган. Хусусан, Навоий:

Ишқинг мени туну кун мажнуну зор айламиш,

Кўнглумни зору ҳазин, жисмим низор айламиш, –

байтини мисол қилган бўлиб, у *басити мусаммани солим* (– – v – / – v – / – – v – / – v –) вазнида ёзилган.

БАҒИШЛОВ (рус. посвящение – бағишлов) – 1) асарнинг бирон бир шахсга бағишланганини ифода этувчи қисми, дебоча; меценатликнинг пайдо бўлиши билан боғлиқ ҳолда антик Римда урфга кирган, кейинчалик Европа адабиётларида анъанага айланган. Б. шеърий ёки насрий йўлда битилиб, асарнинг бошланиш қисмидан жой олган. Б.да ҳомийлик қилган меценат мадҳ этилган, миннатдорлик изҳори билан бирга, уни янада кўпроқ ийдириш, ўз ижод маҳсули учун рағбат олиш мақсади кўзда тутилган. Шунга кўра, бундай Б.ларнинг услуби ҳам тантанавор, баландпарвоз бўлган (Шарқ адабиётида ҳам шунга ўхшаш анъана бўлган: “Қутадғу билig”даги Буғрохон мадҳи, Хоразмий “Муҳаббатнома”сидаги

Муҳаммадхожабек мадҳи моҳият эътибори билан Б.га яқин туради). Бироқ кейинчалик Б.дан кўзда тутилган мақсадлар доираси ва шунга мос ҳолда унинг мазмун-мундарижаси ҳам кенгайди. Мас., Мольер мутаассиб диндорлардан ҳимоя излаб “Тартюф” комедиясини қирол Людовик XIV га Б. билан бошлайди; Вольтер “Брут” трагедиясига ёзган Б.да ўзининг маърифатчилик театри ҳақидаги мулоҳазаларини баён қилади ва ш.к.; 2) замонавий адабиётда Б. – асарнинг муаллиф ҳурмати, эъзози, миннатдорлиги, муҳаббати ва ҳ. туйғулар ифодаси сифатида бирон бир шахс, унинг хотираси, муайян бир жой, муассаса, воқеа-ҳодиса ва ш.к.ларга бағишланиши, шу ҳақдаги қайд. Одатда, Б. асар сарлавҳасидан кейиноқ қайд этиб қўйилади. Мас., А.Ориповнинг “Арслон чорлаганди...” шеърига “Э.Воҳидовга”, “Қозоғистон” шеърига “Ўлжасга”, “Отелло” шеърига “Аброр Ҳидояттов хотирасига бағишлайман”, “Мақонда ломаконимсан, энди қайдан излагайдурман” мисраси билан бошланувчи шеърига “Онам вафотига” тарзида, Т.Муроднинг “Отамдан қолган далалар” романига эса “Бирлашган Миллатлар Ташкилоти аъзоси – озод Ўзбекистон учун ёздим” тарзида Б. ёзилган; 3) лирик жанр, бирон-бир шахс (нарсa, жой ва ш.к.)га мурожаат шаклида ёзилиб, кўпроқ уни таърифлаш, унга муносабатни ифодалашга қаратилган шеърий асар. А.Ориповнинг “Курсдошларимга”, “Сергей Есенинга”, “Денгизга”, “Ҳамид Олимжон хотирасига”, “Муножот”ни тинглаб”, “Номанум аёл” суратига” каби шеърлари Б. жанрининг сара намуналари сифатида кўрсатилиши мумкин.

БАҲР (ар. بحر – денгиз) – арузда ёзилган шеърда рукнларнинг такрорланиш тартиби, конкрет шеърдаги ўлчов асоси. Арузда *ҳижо, рукн, мисра* ва *байт* (араб арузида *ҳарф, жузв, рукн, баҳр, байт*) шеърнинг ўлчов бирликлари бўлиб, бунда байт конкрет шеърнинг ритмик жиҳатдан тугал бирлиги, бошқалари эса унинг таркибий қисмлари саналади. Б. мисра доирасида воқе бўлади, чунки илк мисрадаги рукнлар тартиби кейинги мисраларда айнан такрорланади. Яъни арузда 8 та рукн (*асл*)нинг муайян тартибдаги такроридан Б.лар ҳосил бўлади ва уларнинг ҳар бири ўз номига эга. А.Навоий “Мезон ул-авзон”да кўрсатишича, арузда 19 та баҳр мавжуд, Бобур эса “Мухтасар”да 21 та баҳрни кўрсатади. Б.ларнинг еттитаси (*мутақориб, мутадорик, ҳазаж, рамал, ражаз, комил ва вофир*) битта рукн такроридан (мас.: мафойилун / мафойилун... – ҳазаж; фоилотун / фоилотун... – рамал) ҳосил бўлади, биргина

мафъулоту асли ўзи мустақил ҳолда Б. ҳосил қилмайди. Биттадан олинган иккита асл такроридан яна 8 та Б. (*музориъ, ҳафиф, мужтасс, мунсариҳ, муқтазаб, тавил, мадид ва басит*) ҳосил бўлади (мас., мафойилун / фоилотун... – музориъ; фоилотун / мустафъилун... – ҳафиф). Иккита бир хил ва битта бошқа асл такроридан эса қолган 4 та Б. (*қариб, мушокил, ғариб ва сариъ*) ҳосил бўлади (мас., фоилотун / фоилотун / мустафъилун – қариб; фоилотун / фоилотун / мафойилун – мушокил). Ўзбек тили хусусиятлари билан боғлиқ ҳолда шеъриятимизда Б.лар қўлланишдаги фаоллик даражасига кўра фарқланади: агар ҳазаж, рамал, ражаз, музориъ, ҳафиф, мужтасс, мунсариҳ, сариъ, мутақориб Б.лари фаол қўлланган бўлса, мутадорик, комил тавил Б.лари жуда кам учрайди; вофир, муқтазаб, мадид, басит, қариб, мушокил, ғариб, ариз, амиқ Б.лари эса шеъриятимизда ишлатилмаган.

БЕЛЛЕТРИСТИКА (фр. *belles lettres* – сўз санъати, нафис сўз) – кенг маънода умуман сўз санъати, бадиий адабиёт маъносини берса-да, термин турлича маъноларда ишлатилади. 1) насрий йўлда ёзилган адабий асарларни билдиради; 2) сўз санъати маъносидаги адабиётга тааллуқли асарларни бадиий қимматига кўра даражалаш мақсадида *классика* билан *оммавий адабиёт* орасидаги ҳодиса маъносида қўлланади. Бу маънода Б. бадиий жиҳатдан мукаммал *классик* асарларга ҳам, бадиий ночор *оммавий адабиёт* намуналарига ҳам қарши қўйилади. Шунга кўра, мавжуд адабий асарларнинг аксарияти (жумладан: саргузашт, детектив, фантастика кабилар) Б.га мансуб этилади. Мутахассислар Б.нинг пайдо бўлишини ёзувчиликнинг профессионал фаолият турига, касбга айланиши билан боғлайдилар; 3) адабиёт тушунчаси қамраб олувчи асарларни табиатига кўра фарқлаш мақсадида ишлатилади. Бунда *адабий асарларни* Б. деб атаб, улар *адабий-бадиий асарларга* қарши қўйилади. Яъни бу маънода Б. бадиий образ воситасида фикрламайдиган адабий асарларни билдиради ва бир қатор адабий жанрларни қамраб олади: очерк, сафарнома, эссе, мемуарлар, мактублар, афористика ва б.; 4) адабиётнинг яхши намуналарига қарши қўйилувчи “енгил адабиёт” маъносида қўлланади. Бу маънода Б. дейилганда, ҳозирги кунда матбуотда тижорий мақсадни кўзлаб чоп этилаётган енгил-елпи битиклар, *оммавий адабиёт* тушунилади.

БЕСТСЕЛЛЕР (ингл. best – энг яхши, sell – сотилмоқ) – ноширликнинг тижорий томони билан боғлиқ ҳолда юзага келган термин, катта тиражда чоп этилган ва тез тарқалиб кетган, тижорий нуқтаи назардан муваффақият қозонган китоб. Шундан келиб чиқиб, Б. термини китобхонлар томонидан қизгин кутиб олинган ва қўлма-қўл бўлиб кетган асарларга нисбатан ҳам қўлланади. Бироқ муайян асарнинг Б.га айланиши унинг бадиий мукамаллик даражасини белгилай олмайди, чунки асар бадииятга алоқаси бўлмаган турли омиллар (қизгин реклама, айти ўз вақтида ёзилганлик, кенг омманинг дид ва талабларига мослик ва б.) натижасида Б.га айланиши мумкин. Албатта, чинакам сўз санъатига дахлдор асарлар ҳам Б.га айланиши мумкин (мас., Г.Маркес, П.Коэльо асарлари), бироқ амалда бу кўпроқ оммавий адабиёт намуналари (детектив, саргузашт, фантастика, жангари асарлар ва ш.к.)га насиб этади. Бу ўринда усталик билан, омманинг қизиқишлари ва руҳиятини ҳисобга олган ҳолда амалга оширилган реклама, турли тақдимотлар муҳим аҳамият касб этади. Шунингдек, ноширлик ишлари тижорий асосга қўйилган Ғарб мамлакатларида чоп этилган асарларнинг тиражи, сотилиши каби кўрсаткичлар бўйича рейтинглари ҳам мунтазам эълон қилиб борилади.

БИБЛИОГРАФИЯ (юн. biblion – китоб, grapho – ёзмоқ) – 1) китоблар, вақтли нашрларда эълон қилинган асарлар рўйхатини тузиш, уларни тематик ёки бошқа (фан соҳалари бўйича, муаллифлар исми-шарифи бўйича ва ҳ.) жиҳатларга кўра таснифлаш, қисқача аннотациялар ёзиш каби вазифаларни ўз олдига қўювчи илмий-амалий соҳа; 2) адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаси. Адабиётшунослик Б.си адабиётшунослик бўйича тадқиқот ишлари олиб бориш учун зарур маълумотларни – бадиий асарлар, адабиётшуносликка оид китоблар, мақолалар, илмий тадқиқотлар рўйхатларини тузиш, муайян тематик йўналишдаги ёки хронологик асосдаги библиографик кўрсаткичлар тайёрлаш билан шуғулланади. Бундай кўрсаткичлар бирон-бир мавзу бўйича изланаётган тадқиқотчининг вақтини тежайди, илмий фаолияти самарасини оширади, шу билан бирга, мавзу бўйича амалга оширилган ишлар билан тўлиқ танишиш имконини беради, демак, илмий ҳулосаларнинг объектив ва аҳамиятли бўлишига ҳам замин ҳозирлайди. Ўзбек адабиётшунослигида Б. соҳасида ҳам бирмунча ишлар амалга оширилган. Жумладан, ЎЗР ФА Бош кутубхонаси хо-

димлари томонидан тайёрланган “Адабий ҳаёт” библиографик кўрсаткичи; Фитрат, А.Қодирий, Чўлпон, Ғ.Ғулом, А.Қаҳҳор каби ижодкорлар, М.Қўшжонов, О.Шарафиддинов, У.Норматов, Н.Каримов каби қатор олимлар фаолиятини ёритувчи библиографик кўрсаткичларни бунга мисол қилиб келтириш мумкин.

БИОГРАФИК МЕТОД (юн. *bios* – ҳаёт, *grapho* – ёзма) – адабиётшунослиқдаги контекстуал таҳлил методларидан бири. Ушбу метод XIX асрнинг иккинчи ярмида шаклланган бўлиб, асосчиси сифатида француз олими Ш.Сент-Бёв эътироф этилади. Б.м. бадиий асарни муаллифининг ҳаёт йўли контекстида ўрганишни назарда тутди. Зеро, бадиий асарда ижодкор шахсияти аксланади, шундай экан, унинг кўп қирралари муаллиф биографияси контекстида англашилади. Бошқача айтганда, Б.м. асарга муаллиф юклаган мазмунни англашда етакчи аҳамият касб этади. Мас., А.Қаҳҳорнинг “Даҳшат” (1960) ҳикояси ўтмишдан баҳс юритади, бироқ уни биографик контекстда олинса, ҳикояда адиб асар яратилган давр муаммоларини бадиий идрок этаркан, ўз руҳиятида ва қарашларида рўй берган бурилишни акс эттирганини кўриш мумкин. Б.м.нинг қанчалик самарали бўлиши кўп жиҳатдан тадқиқотчи қўл остидаги биографик материалга боғлиқдир. Тадқиқотчи ихтиёридаги биографик материал асар генезиси (яратилишига туртки бўлган омиллар, образлар ва сюжет чизиқларининг реал илдизлари, унда ифодааланган ғоялар моҳияти ва ш.к.)ни ўрганиш имконини беради. Биографик материал (ёзувчи ҳаёти ва фаолияти билан боғлиқ ҳужжатлар, у ҳаракат қилган муҳит ва шу муҳит кишилари билан ўзаро алоқалари ҳақидаги маълумотлар, унинг ёзишмалари, у ҳақдаги хотиралар ва б.) қанча бой бўлса, методни қўллаш шунча самарали натижалар беради. Албатта, биографик материал мутлақ тўлиқ бўлмайди, яъни ёзувчининг ҳаётини кунма-кун ҳужжатли асосда тиклаш маҳол. Шунинг учун ҳам Б.м. муаллиф ҳаётига оид фактларни жонлантириш, етишмаган ўринларни тўлдиришни ҳам тақозо этадики, бу ҳол унга *гипотетик* унсурларни ҳам олиб киради. Мас., Чўлпоннинг “Қаландар ишқи” шеъри биографик контекстда олиб қаралса, унинг янги-янги мазмун қирралари очилади. Шеър 1920 йилда ёзилган. Чўлпон ўсмир пайтидан бошлаб февраль инқилоби юзага келтирган шароитда “юртим учун демократик йўл билан озодликка эришиш имкони тўғилди”, деган ишонч билан қайноқ ижтимоий фаолиятга шўнғиган

бўлса, кейинроқ бу йўлдаги ҳаракатлари зое кетиб, умидлари чилпарчин бўлди. Яъни шеър Чўлпон “асрлик тош янглиғ бу хатарли йўлда қотган”, умидсизликка тушган даврда ёзилган. Шоир кайфияти “Карашма денгизин кўрдим на нозлик тўлқини бордир, Ҳалокат бўлғусин билмай қулочни катта отдим-ку”, “Қаландардек юриб дунёни кездим топмайин ёрни, Яна кулбамга қайғулар, аламлар бирла қайтдим-ку” каби сатрларда ўз ифодасини топади. Шеърдаги “Бу дунё деб у дунёни баҳосиз пулга сотдим-ку” мисраси шоир изтиробларининг чўққисини ифода этадики, унинг мазмунини биографик контекстдан ташқарида англаш қийин. Аввало, ўзбек тили учун ғализроқ “баҳосиз пул” бирикмасига эътибор қилиш керак. Шеър ёзилган давр кишиларига “баҳосиз пул” деганда, Керенский ҳукумати муомалага киритган ва тезда ўта қадрсизланган пулни назарда тутилгани аниқ бўлган. Шундан келиб чиқсак, Чўлпон бу билан февраль инқилобига ишониб “у дунёни баҳосиз пулга сотдим-ку”, дея изтироб чекаётгани маълум бўлади. Изтиробнинг асоси шуки, таҳликали замонда шоирнинг отасини ўғлининг сиёсий фаоллиги ташвишлантирган, табиийки, у ёлғиз ўғлининг ўз ёнида, хавф-хатардан йироқ бўлишини истайди. Бироқ “карашма денгизи”га ошуфта ўғил отани ташвишга қўйиб, норозилантириб бўлсада, ўз билганидан қолмайди. Яъни миллий руҳда тарбия топган Чўлпон энди отасини норозилантирганига ўкинади, бу ҳолни “у дунёни баҳосиз пулга сотмоқ” деб билади.

Адабий асар таҳлилида Б.м. нечоғли муҳим бўлмасин, уни мутлақлаштириш тўғри эмас. Бу ҳол адабиётшунослик тарихида кузатилган. Жумладан, XX аср бошларида Б.м.ни соф ҳолда (яъни ёзувчи биографиясини даврнинг ижтимоий, маданий, маърифий шарт-шароитларидан узиб) қўллаш, ижодкор қалбининг суратини яратишга интилиш (француз олими Р.де Гурмон, рус олими Ю.Айхенвальд) кузатилади. Табиийки, бу бадиий ижод табиатини жўнлаштириш бўлиб, муқаррар равишда бирёқламаликка олиб келади. Адабий асар таҳлиliga комплекс ёндашиш, Б.м.ни бошқа методлар билан алоқада қўллаш илмий жиҳатдан тўғрироқ бўлиши ва яхшироқ самара беришини унутмаслик лозим.

ВАЗН (ар. وزن – ўлчов) – конкрет шеърда юзага чиқувчи ритмик ходиса, метр, ўлчов. Сўзлашув амалиётида “аруз вазни”, “бармоқ вазни” тарзида ишлатиш кузатиладики, назарий жиҳатдан бу тўғри эмас. Чунки, аслида, аруз ҳам, бармоқ ҳам кўплаб вазнларни ўз

ичига олган шеър тизимларидир. В. шеър тизими қонуниятига асосланган ҳолда аниқ бир шеърнинг ўлчовини билдиради. Мас., аруз тизими қисқа ва чўзиқ ҳижоларнинг муайян тартибда такрорланишига асосланади, В. эса такрорланишнинг конкрет шеърдаги тартибини белгилаётган ўлчовни билдиради. Агар “ғазал рамали мусаддаси солим вазнида ёзилган”, дейилса, унинг бир байтида 6 та, ҳар бир мисрасида учтадан руқн, ҳар бир руқнда 4 тадан ҳижо борлиги, ҳижолар “чўзиқ-қисқа-чўзиқ-чўзиқ” тартибида гуруҳлангани англашилади. Яъни бу ғазал ритми шу ўлчов асосида тартибга солинган, унинг барча мисра ва байтлари ритмик жиҳатдан шу ўлчовга мосдир.

ВАРВАРИЗМ (лот. *barbaris* — ўзга юртники) — ўзга тилдан ўзлаштирилган сўз ёки жумла. Бадиий асар матнига кўпроқ қаҳрамонлар нутқини индивидуаллаштириш, давр ёки муҳит колоритини акс эттириш каби мақсадларда киритилади. Ўзлаштириш қайси тилдан амалга ошганига қараб, баъзан В.нинг *грецизм*, *латинизм*, *германизм*, *галлицизм*, *полонизм*, *азианизм* каби кўринишлари ҳам ажратилади. Ўзбек адабиётида В.нинг араб, форс, рус тилларидан олинган кўринишлари кўпроқ учрайди. Хусусан, мактаб ва мадраса таълимида араб ва форс тилларининг ўрни катта бўлгани сабабли, XX аср бошларигача улардан олинган сўзлар жуда кўп қўлланган. Мас., А.Қодирий “Меҳробдан чаён”да ёзади: “Худоёр муҳр босиш асноси ёзилган ёрлиғ ва номаларни ўқутуб эшитар, муншиларнинг эшитилмаган араб ва форс сўзлари орқалиқ тўқуған ярим туркий жумлаларига аксар вақт тушунмас: “Эналаринг арапқа текканма?” деб мирзо, муфтиларни койир эди”. Худоёрхоннинг койиши бежиз эмас, А.Қодирий бунинг сабабини изоҳлаш учун улар иншо этган ёрлиқни келтирадики, ундан бир парча будир: “Адойи ҳадама асноси биз амири вазифа мутлақалъинон дорус-салтананинг ҳаққи шаръийсиға хиёнат қилишдин ижтиноб, адолатимиз ойинасини данонат ғубороти бирлан халадор айлашдин парҳез, арзи доди фуқаромиз суръати истимоъида ихмол ва суствлик кўрсатмай интишори адолатимиз кўшишида субҳи шом машғул ва мабзул, диққат ва эътибори қилғай деб ва яна мазкур исмиға ёрлиғ мактуб бўлмиш итоатиға афроди девонхонамиз маъмурлар деб, муҳри шоҳонамиз бирлан таъкид ва тақрир этдик”. Ёзувчининг ўзи сатр ости изоҳида ёрлиқнинг учдан бирини ташкил этувчи мазкур парчадаги 11 та сўз (жами 21 та)

таржимасини берган. Ҳолбуки, уларнинг сони бундан кўпроқни ташкил қилиши ҳам мумкин эди. XX асрдан бошлаб эса тилимизда рус (ва рус тили орқали бошқа тиллардан кириб келган) сўзларнинг фаоллашуви кузатиладики, жонли сўзлашувдаги бу ҳол адабиётда ҳам ўз аксини топади. Жумладан, А.Қодирий яратган Калвак маҳзум ва Тошпўлат тажанг, Фитрат яратган Почамир каби машҳур персонажлар нутқида араб-форс сўзлари қатори яккам-дукам русча сўзлар ҳам қўлланади, бу эса давр жонли сўзлашув тилига хос хусусиятларни тасаввур этиш имконини беради. Ўтган асрнинг 30-йилларига келиб шеъриятимизда русча сўзларни қўллаш “мода”си пайдо бўлдики, бу ҳол, хусусан, куннинг долзарб мавзуларида яратилган публицистик руҳдаги шеърларда кўп учрайди. Мас., Ғ.Ғулом бир шеърида ёзади:

*Биз куйчилар, пролетар –
Мозолланган қўлларнинг
Кўз нурлари.*

Шоир ўзбекча қилиб “қадоқ”, “қадоқли” ёки “қадоқ босган” дейиш ўрнига “мозолланган” сўзини ишлатади. Бу ўринда В.нинг қўлланиши муайян бадиий-эстетик вазифа бажармайди, демак, у оддийгина модага эргашишдан бошқа нарса эмас. XX аср 80-йиллари насрида персонажлар нутқида В.ларнинг қўлланиши уларнинг маънавий-ахлоқий қиёфасини очиш, улар ҳаракатланаётган муҳит хусусиятларини акс эттиришга хизмат қилди, манқуртлашаётган тоифага, даврнинг оғриқли муаммоларига муносабатни ифодалаш воситаларидан бири сифатида кенг фойдаланилди (М.М.Дўст. “Истеъфо”, Э.Аъзам. “Байрамдан бошқа кунлар” ва б.)

ВАСЛ (ар. **وصل** – уланиш, қўшилиш) – 1) арузда ёзилган шеърларда айрим ёпиқ ҳижола охиридаги ундошни вазн талаби билан ўзидан кейинги унли билан бошланган сўзнинг биринчи ҳижосига қўшиб ўқиш ҳодисаси. Мас., Машрабнинг:

*Сажда айлар зоҳид ул меҳробиға,
Ман қилурман сажда эзма қошима, –*

байтидаги “зоҳид ул” (– – –) бирикмаси В. қоида­сига кўра “зо-ҳи-дул” (– v –) тарзида ўқилиши лозим, акс ҳолда шеър вазни бузилади. Чунки байт рамали мусаддаси мақсур (фоилотун, фоилотун, фоилун) вазнида бўлиб, агар В. қоида­сига риоя қилинмаса, биринчи мисра ҳашвидаги иккинчи ҳижо қисқа бўлмай қолади, натижада вазнда бузилиш юзага келади; 2) *мутлақ қофия* (қ.) унсури.

ВАСФ (ар. وصف – тавсифлаш, тасвирлаш, сифатлаш) – бирор нарсa, ҳодиса ёки шахсни мақташ, мадҳ этиш, чиройли ўхшатишлар, мажозий иборалар билан таърифу тавсиф бериш. В. алоҳида жанр эмас, балки тавсифий характердаги қатор жанрлар (*қасида*, *мадҳия*, *фаҳрия* ва б.)га хос ифода йўсини, усулидир. В. характеридаги шеърлар қасидадан ажралиб чиққан бўлиб, жоҳилият даври араб шеъриятида шоирлар ўз туяси, оти ёки бошқа ваҳший ҳайвонларни, саҳродаги турли ҳодисаларни В. қилиб шеърлар битган бўлса, кейинчалик унинг мавзу кўлами кенгайди: бирор шахс, шаҳар, бино, йил фасллари, ой, қалам ёки қаламдон, бошқа бирор буюм, зеб-зийнат ва ш.к.ларни тавсифлаш мақсадида шеърлар битилди. Кўринадики, В.нинг мавзуси чекланган эмас. Шунга қарамай, мумтоз шеъриятимизда маъшуқа ёки унинг бирор узвини тавсифлашга бағишланган шеърлар (мас.: “Кокулинг”, “Сочларинг”, “Қошларинг”, “Суратинг” радифли ғазаллар) кўпроқ учрайди. Одатда, шоир бирор нарсани В. қилар экан, унинг жамиятдаги ёки ўз ҳаётидаги ўрни, аҳамиятига баҳо беради, унга ўзининг муносабатини ифодалайди.

БАТАД (ар. وطف – қозикча) – сокин ва мутаҳаррик ҳарфларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлувчи ритмик бирлик, жузе (қ.). Ҳарфларнинг қай тартибда бирикишидан келиб чиқиб В.нинг икки тури фарқланади: В.и *мажмуъ* (ёки макрун) ва В.и *мафруқ*. Аввал келган икки мутаҳаррикка бир сокин ҳарфнинг қўшилишидан В.и мажмуъ ҳосил бўлади: “самар”, “башар”, “қамар” каби сўзлар шу вазнга мосдир. Мас., “қамар”: мутаҳаррик (қа) + мутаҳаррик (ма) + сокин (р). В.и *мафруқ*да эса икки мутаҳаррик орасида бир сокин ҳарф жойлашади: “нола”, “лола”, “зора” каби сўзлар шу вазнга мосдир. Мас., “нола”: мутаҳаррик (но) + сокин (л) + мутаҳаррик (а).

ВЕРЛИБР (фр. vers – шеър, libre – озод, эркин) – муайян ўлчов асосидаги вазн ва қатъий қофияланиш тартибига эга бўлмаган шеър. В. насрдан фақат муайян нутқий бўлак (мисра)ларга бўлингани билан фарқланиб, бўлиниш ёзувда ҳар бир мисрани алоҳида сатрга ёзиш, талаффузда эса интонация (ритмик пауза ва ритмик акцентлар) ҳисобига таъкидланади. Европа халқлари шеъриятига В. ўрта асрлардаги *литургик шеърият*, диний маросимларда ижро этилган қўшиқлар орқали яхши таниш бўлган. В.нинг дунёвий адабиётга кириб келиши немис романтизми билан,

фаоллашуви эса француз символист шоирлари ижоди билан боғлиқ. XX асрда В. жаҳон шеъриятида, жумладан, ўзбек шеъриятида ҳам кенг оммалашди (қ. *сарбаст*).

ВОДЕВИЛЬ (фр. Нормандиядаги Vau de Vire деган жой номидан) – драматик жанр, кўпроқ маиший мавзудаги, қизиқарли интрига асосига қурилган, ўйноқи қўшиқ-куплетлар ва шўх рақсларни ўз ичига олган пьеса. Аввалига, XVIII асрнинг 1-ярмида ярмарка сайилларида ижро этилган комедиялар таркибидаги қўшиқ-куплетлар В. деб аталган. XVIII аср охирларига келиб В. мустақил жанр сифатида шаклланган, кўнгилочар драматургик жанр сифатида бутун Европага тарқалган. XIX асрнинг 2-ярмига келиб В. фаол истеъмолдан чиққан, унга хос хусусиятлар бошқа драматик жанрларга, хусусан, опереттага сингиб кетган.

ВОФИР (ар. *وافر* – мўл) – аруз баҳрларидан бири, ҳаракати, яъни қисқа унлилари кўп бўлгани учун шундай ном берилган. *Мафошлатун* аслининг (v – v v –) такроридан ҳосил бўлади. В. араб шеъриятига хос баҳр бўлиб, ўзбек ва форс шеъриятида қўлланмаган. Фақат Навоий ўзининг “Мезон ул-авзон” асарида В. баҳрининг икки вазнига, Бобур эса “Мухтасар”да йигирма бир вазнига тўхталиб, уларга махсус байтлар битганлар ва мисол сифатида келтирганлар. Хусусан, “Мухтасар”да:

Кел эй қаро кўз, манга гузар эт,

Будур санга сўз, манга назар эт, –

байти вофири мураббаъи солим (v – v v – \ v – v v –) вазнига мисол қилиб келтирилган.

ВОҚЕАБАНД ЛИРИКА – лирик кечинмани воқеанинг ихчам тасвири асосида ифодаловчи шеърлар, замонавий шеърятда кенг тарқалган жанр. В.л.да воқеани тасвирлаш мақсад эмас, балки бир восита, лирик кечинмани ифодалаш воситасидир. Шунга кўра, В.л.да воқеа тўлақонли тасвирланмайди, балки пунктирлар билан чизилади: унинг энг муҳим деталларини олиш, энг қизғин, кульминацион нуқталарига урғу бериш билан кифояланилади. Тасвир кўлами, бир томондан, ўша воқеа таъсирида юзага келган ҳис-туйғуни ифодалаш, иккинчи томондан, ўқувчининг уни тасаввур қила олиши, лирик кечинмага туртки бўлган асосни ҳис қила олиши учун етарли бўлиши билан белгиланади. Мас., Х.Давроннинг “1941 йил. 22 июнь. Пешин” шеъри:

*Уларни қўйишди жар ёқасида...
Отасин қўлини ушлаган гўдак
Чор атрофга қараб шўх, олазарак,
Сўради: “Ўқ төгса оғрирми, дада?”*

Унинг овозини босди гулдирак...

*Баҳорда жарликни қоплар ўт-ўлан,
Ўтлар узра сузиб ўтар оқ булут
Ва шунда гиёҳлар аччиқ дард билан
Шивирлар-шивирлар: “Оғриркан, дада!”*

Бу нола ҳеч қачон бўлмайдиган унут...

Шоир урушга муносабатини ифода этиш учун конкрет воқеани олади, лекин уни изчил тасвирламайди, унинг энг муҳим нуқтасини жонлантириш билан чекланади: кўзлаган мақсади учун шунинг ўзи етарли. Бу жиҳати билан шеър рангтасвир полотносига монанд, унда воқеанинг муайян лаҳзаси қотириб қўйилган. Худди рангтасвир асарини томоша қилаётган киши каби, ўқувчи ўша лаҳзагача ва ундан сўнг бўлган ҳолатни тасаввурда жонлантира олади (душманнинг қўққисдан ҳужум қилиши, ота-боланинг бу пайтдаги ҳолати, уларнинг бошқалар билан бирга қўлга олиниши ва ҳ.). Агар булар бари батафсил тасвирланганида, лирик эмас, балки воқеабанд эпик асар яратилган бўлур эди. Шу жиҳатдан В.л. билан шеърини йўлда ёзилган эпик асарни фарқлаш зарур. Мас., А.Ориповнинг “Шарқ ҳикояси”, “Ҳангома” шеърлари В.л. намунаси эмас, балки шеърини йўлда ёзилган кичик ҳикоятлар, яъни моҳиятан эпик характердаги асарлардир.

ВУЛЬГАРИЗМ (лот. vulgaris – қўпол, дағал) – нафосат талаби билан бадиий адабиётда ишлатиш расм бўлмаган қўпол сўз ва бирикмалар. Персонажлар нутқини индивидуаллаштириш, уларга эмоционал-ҳиссий муносабатни ифодалаш, конкрет эпизоддаги руҳий ҳолатини кўрсатиш каби мақсадларда ишлатилади. Мас., “Ўтган кунлар”да Отабек “Ич муни, ич, жалаб!” дея захарланган аталани Зайнабга отади. Ушбу ўринда ишлатилган В. на Отабекнинг табиатига, на нафосат талабларига мувофиқ, лекин персонажнинг айни дамдаги руҳий ҳолатини бўрттириб тасвирлаш мақсадида жуда ўринли ишлатилган. Кўпинча В.лар матнда келтирилмайди, уларнинг ўрни кўп нуқта билан тўлдирилади. Бу ҳол,

аввало, нафосат талаби билан, иккинчидан, В.ларнинг ўз ичида даражаланиши, улардан айримларининг бадий матнда қўлланишини ҳеч бир ғоявий-бадий мақсад оқлай олмаслиги билан изоҳланади. Зеро, ҳаётда учрагани ҳолда, бундай В.лар миллий маънавиятимизга, миллий ахлоқ нормаларига тамомила зиддир. Мас., Тоғай Муроднинг “От кишнаган оқшом” қиссасида шундай эпизод бор:

– Ўчир-е ...

– Катта, энамни сўкманг. У бечора ичкарида неварасига қараб ўтирибди. Сизга бундайин бепошна гаплар эп бўлмайди.

– Ўчир дейман-е ...

– Эса, мен ҳам сизнинг ...”

Ўтган асрнинг 20 – 30-йилларида оммалашган *инвектива* (қ.) руҳидаги шеърларда В.лардан мухолифларга ўта салбий муносабатни ифодалаш учун ҳам кенг фойдаланилган. Мас., Ғ.Ғулом шеърдан олинган қуйидаги:

Ким у –

Буюк узилиш –

Ирkit қўлларда

Қай лагерьда қавм?

Ўртоқ,

Ўйла, кўр,

Мана у душман –

Номард ўлумтик

Кўк кўйлак билан ўз ичимизда, –

парчада ғоявий душманларга муносабатни ифодалаш учун “ирkit”, “ўлумтик” каби В.лар қўлланган. Булардан ташқари, айрим манбаларда персонажлар нутқидаги услубий жиҳатдан ўта ғализ жумлалар, талаффузи бузилган сўзлар ҳам В. саналади.

ВУЛЬГАР СОЦИОЛОГИЗМ – XX асрнинг 20 – 30-йиллари шўро адабиётшунослигида кузатилган қарашлар тизими, адабиётга ёндашув тамойили. В.с. марксча “базис-устқурма” ақидасини, адабиёт ва санъат ижтимоий-иқтисодий базиснинг устқурмаси, улар мафкура соҳаси сифатида синфий табиатга эга деган қарашни мутлақлаштириш натижаси ўлароқ юзага келган. В.с. намояндалари фикрича, адабиёт ва санъат мавжуд ижтимоий муносабатларга, бадий ижод эса ижодкорнинг синфий мансублигига бевосита боғлиқ бўлиб, худди шу нарса адабий асарнинг мазмун-мундари-

жасини белгилайди. Натижада бадий адабиёт билан ижтимоий фанларнинг мазмун-мундарижаси, мақсади ва вазифалари орасида ҳеч бир фарқ кўрилмайди, бадий адабиёт ижтимоий ҳаётнинг бадий иллюстрациясига айлантириб қўйилади. В.с.нинг назарий асослари В.Фриче, В.Ф.Переверзев, В.А.Келтуяла сингари адабиётшуносларнинг асарларида, шунингдек, пролеткультчилар ҳамда ЛЕФчиларнинг назарий қарашларида ўз аксини топган. Шўро адабиётшунослигида В.с. кескин танқид қилинган, 30-йиллар матбуотида бу масалада муросасиз баҳслар бўлиб ўтган. Жумладан, Ҳ.Олимжоннинг “Ўқиш ва ўрганиш қийинчиликлари тўғрисида”, “Марксизм ниқоби остидаги меньшевизм” номли мақолаларида ҳам В.с., унинг назарийётчиси Переверзев ва унинг издошлари кескин танқид қилинган. Шунга қарамай, шўро адабиётшунослиги ўз фаолиятида В.с. таъсиридан буткул қутула олмади, чунки шўро адабиётшунослигида етакчилик қилган социологик метод билан В.с. чегараси жуда назик, у томон оғиб кетиш ҳеч гап эмас.

✓ **ГЕРМЕНЕВТИКА** (юн. *hermeneuo* – тушунтирма, талқин қилмоқ) – тушуниш назарияси, матнни талқин қилиш тамойиллари ҳақидаги таълимот, гуманитар фанларнинг методологик асоси. Г.нинг илдишлари қадим Фарб ва Шарқ маданиятига бориб тақалсада, XIX асрга келибгина алоҳида фан соҳаси сифатида шаклланиб, немис файласуфлари Ф.Шлейермахер ва В.Дильтейлар фаолияти билан боғлиқ. Таълимотнинг кейинги ривожиди М.Хайдеггер, Г.-Г.Гадамер, П.Рикёр, М.Бахтин сингари олимларнинг хизмати катта бўлди. Г.нинг марказида ТУШУНИШ масаласи туради. Жумладан, Ф.Шлейермахер Г.ни умуман ёзма манбаларни “тушуниш санъати ҳақидаги таълимот”, деб билади. Унга кўра, ҳар қандай ёзма манба (матн) иккиёқлама табиатга эга: бир томондан, у тил тизимига нисбатан қисм, иккинчи томондан, муайян бир индивиднинг ижод маҳсулидир. Шунинг учун Г. олдида бир-бирига боғлиқ иккита вазифа туради: биринчиси – матндаги лисоний ифодани муайян тил тизимининг узви сифатида ўрганиш (“грамматик” талқин), иккинчиси – унинг ортида турган бетакрор субъектни англаш (“психологик” талқин). В.Дильтей ўзининг “ҳаёт фалсафаси”да Г.га билиш назариясининг хусусий томони эмас, балки гуманитар фанлар (“руҳ ҳақидаги фанлар”)нинг асоси сифатида қаради. Зеро, унга кўра, тушуниш ҳаёт аталмиш бутунлиқни адекват ифодалашнинг ягона воситаси бўлиб, у туфайли ҳаётни идрок этиш мумкин

бўлади. Дильтейнинг таъкидлашича, ҳар қандай индивиднинг ижод маҳсули ҳаётни объективлаштиришдан бошқа нарса эмас; инсон ўзга шахсда ҳам ўзида тушуна олган нарсани тушунади. Шу тариқа ҳаёт (тарихий-руҳоний олам) идрок этувчи (тушунаётган шахс)га нисбатан изоморфдир, монанддир.

Г.нинг фалсафага айланиши М.Хайдеггер номи билан боғлиқ бўлиб, у “тушуниш”ни билиш эмас, мавжудлик усули деб қаради. Унга кўра, тушуниш инсон мавжудлигининг асосий белгиларидан бири; инсон мавжудлиги аввалбошдан тушуниш тақозо этиладиган ҳолат, шу ҳолатни тушунтириш Г.нинг вазифасидир. Унинг шогирди ва давомчиси Г-Г.Гадамер учун ҳам “тушуниш” инсон мавжудлиги билан боғлиқ универсал категория: унинг нафақат муайян матнга, умуман оламга муносабатининг асосида ҳам “тушуниш” ётади. Яъни у матнни талқин қилиш амалиёти ва назарияси бўлмиш Г.га экзистенционал феноменологияни пайвандлайди. Гадамерга кўра, матнни тушуниш жараёни билан ўқувчининг ўз-ўзини тушуниш жараёни бир-биридан ажратиб бўлмайди, тушуниш кўп жиҳатдан ўқувчига боғлиқ. Бироқ бу матн талқини мутлақо эркин, ўқувчи маънавий-руҳий эҳтиёжларидан келиб чиқиб уни хоҳлаганидек тушуниши мумкин, дегани эмас: талқин матнда моддийлашган мазмунни тушуниш демакдир. Шунинг учун ҳам, Гадамер ўтмишда яратилган матнни “замона”лаштириб тушунишга, унга замона муаммоларини сингдиришга қарши. Унинг таълимотида тил асосий ўрин тутаети, чунки тил туфайлигина анъана тирик, тил руҳиятида эса “ҳаракатдаги тарихий онг” воқе бўлади: тушунмоқчи бўлаётганимиз асар, у биздан тарихан қанчалик узоқ бўлмасин, биз билан диалогга киришади, шу асно ўша асар ҳам, биз амалга ошираётган талқин ҳам “анъана ҳодисаси”нинг узвига айланади. Бироқ бу фикрга Г. билан шуғулланувчи мутахассисларнинг бари ҳам қўшилмайди. Жумладан, Гадамердан фарқли ўлароқ, Э.Бетти ўзга шахснинг англанишида талқин қилувчи шахсияти, унинг ижодий фаоллиги ҳал қилувчи аҳамиятга эга деб билади. Умуман, ҳозирги вақтда Г. доирасида турлича йўналишлар, қатор баҳсли масалалар ҳам мавжуд. Француз олими П.Рикёр ҳозирги Г. доирасида иккита бир-бирига зид йўналиш борлигини айтиб, биринчисини *телеологик* Г., иккинчисини эса *археологик* Г. деб атайди. Анъанавий Г.ни телеологик деб атаркан, Рикёр унинг мақсадлилигидан, яъни асосий эътибори матннинг зоҳирий мазмуни ва унда акс этган шахс

руҳини англашга қаратилганидан келиб чиқади. Иккинчи йўналиш эса археологик бўлиб, у матн (гап)нинг воқе бўлиш сабабини ва шундан келиб чиққан ҳолда ботиний мазмунини англашга қаратилгандир. Рикёр археологик Г.нинг илдизлари инсоннинг мавжудлик асосини иқтисодий манфаатда кўрган Маркс, ҳокимиятга интилишда деб билган Ницше ва жинсий майллардан излаган Фрейд таълимотларида, деб ҳисоблайди. Унинг уқтиришича, инсон шафқатсиз дунёда ўзига овунч излайди, уни ўзи яратиб олган оламдан топадики, бу олам унинг ўз МАЪНОларидан иборатдир. Археологик Г. шу иллюзор оламда воқе бўлган матн ортида турган одамнинг ўзи ҳам англамаган (онгсизлик) ёки атайин яширган маъноларни топиш, “фош этиш” билан шуғулланади. Шу сабабли ҳам Рикёр Гадамернинг лингвоцентриқ қарашига қўшилмайди, унинг учун тил аъанаси эмас, балки символлар устувор аҳамият касб этади. Археологик Г.да тушунишнинг энг муҳим хусусияти – диалогикликка путур этади, бунда талқин қилувчи билан матн ортидаги шахс мулоқоти йўқ, матн ортидаги субъект ҳам объектга айланади.

Албатта, адабиётшунослик учун фалсафий Г.дан кўра аъанавий тушунчадаги, яъни матнни талқин қилиш (“тушуниш”) назарияси сифатидаги Г. муҳимроқ. Шу билан бирга, ноаъанавий Г.ни ҳам тўла инкор қилиб бўлмайди, аксинча, талқинда унинг усулларини қўллаш самарали натижа бериши мумкинлигини эътибордан соқит қилмаслик керак, зеро, улар талқин қилувчи билан матн ортидаги шахс мулоқоти (диалог)нинг янада жонлироқ бўлишига хизмат қилади.

ГИМН (юн. *hymnos* – мадҳия) – 1) қадимги юнон адабиётида илоҳларни улуғлаш, мақташ учун куйланган кўшиқ. Юнонлар Аполлонни мадҳ этиш учун *пеан*, Дионис мадҳи учун *дифирамб* тўқиб куйлашган. Кейинчалик тарихий воқеалар, қаҳрамонлар мадҳ этилувчи тантанавор кўшиқлар ҳам Г. деб юритилган. Г.нинг илк намуналари Миср, Месопотамия, Ҳиндистон халқлари адабиётида учрайди. Г.га хос хусусиятлар сифатида тантанаворлик, фахрифтихор, руҳий кўтаринкиликнинг бўртиб туриши, маросим ва тантаналарда кўпчилик томонидан ижро этилиши кабиларни кўрсатиш мумкин; 2) мазмунан дастурий характердаги шеър асосидаги тантанавор кўшиқ, муайян ижтимоий ҳаракат, уюшма, муассаса, давлат ва ш.к.ларнинг атрибутларидан бири, мадҳияси. Мас., Ўзбекис-

тон Республикаси Давлат Мадҳияси, “Интернационал”, “Жаҳон демократик ёшлари федерацияси гимни” ва ҳ.

ГИПЕРБОЛА (юн. *hyperbole* – ўта катталаштириш, бўрттириш) – тасвирланаётган нарсга ёки ҳодисанинг у ёки бу жиҳатини ўта бўрттириш, катталаштириш асосига қурилган бадиий усул, стилистик фигура; кўпроқ халқ оғзаки ижоди, романтизм шеърляти, сатирик асарларга хос (қ. *муболага*).

ГОНГОРИЗМ – испан шоири Л.де Гонгора-и-Арготе (1561 – 1627) номи билан боғлиқ ҳолда испан ва португал тилларидаги адабиётларда юзага келган барокко доирасидаги оқим (қ. *барокко*).

ГОТИК РОМАН – XVIII асрнинг иккинчи ярми – XIX асрнинг биринчи ярмида Европа ва Америка адабиётларида оммалашган тематик жиҳатдан фарқланувчи роман тури. Г.р.лар ғайриоддий, даҳшат ва сирларга тўлиқ воқеаларни қаламга олиши билан характерланади. Мутахассислар Г.р. маърифатчилик романларига хос рационализмнинг зидди ўлароқ майдонга чиққани, бадиий адабиёт тараққиётида романтизмолди ҳодисаси сифатида воқе бўлгани ҳамда Европа ва Америка адабиётларида романтизмнинг қарор топишига сезиларли таъсир қилганини таъкидлайдилар. Г.р.нинг асосчилари ва йирик намояндалари сифатида инглиз адиблари Х.Уолпол, А.Радклиф, М.Льюис, француз адиби Ж.Казотлар эътироф этилади.

ГРАДАЦИЯ (лот. *gradatio* – изчил кучаймоқ) – мазмунни изчил кучайтириб боришга асосланган стилистик фигура. Г.нинг икки хил кўриниши мавжуд бўлиб, биринчиси нутқий бирликларни маъносига кўра белги-хусусият (ҳолат, ҳаракат ва б.)ни кучайтириш (*климакс*), иккинчиси эса сусайтириш (*антиклимакс*) тартибида кетмакет келтириш орқали воқе бўлади. Мас., Иқбол Мирзо шеърдан олинган қуйидаги парчада маънонинг кучайтирилган такрори кузатилади:

*Севгилим,
дилсизлар дилларимизни,
тошбўрон қилсалар,
вайрон қилсалар,
тиконлар қопласа йўлларимизни...*

Бунда маъно “тошбўрон – вайрона – тиконзор” тарзида кучайтирилади: тошбўрон вайроналикка олиб келади, тиконзорга айланиш эса вайроналикнинг юқори даражаси. Бу ўринда Г. лирик қаҳрамон кечинмалари динамикасини ифодалайди, туйғуни кучайтириб, кечинмани чуқурлаштириб боради. Аксинча, Э.Шукур қуйидаги шеърда худди шу самарага белги-хусусиятни сусайтириб боровчи нутқий бирликларни такрорлаш орқали эришади:

Жаҳонга сиғмасак, уйга сиғмасак,

Қаёққа кетармиз, эй дил, қаёққа?

На-да гул бўлолдик, на ўт, на кесак

Қаёққа кетармиз, эй дил, қаёққа?

ГРАФОМАНИЯ (юн. grapho – ёзмоқ, mania – касаллик, дард) – иқтидори бўлмаган ҳолда ёзишга ружу қўймоқ. Г. ёзувчиликни жўн тушуниш, унга шуҳрат ва бойликка эришишнинг осон йўлларида бири деб қараш, ўзининг ижодий имкониятларини реал баҳолай олмаслик оқибатида юзага келади. Китоб нашр этиш имкониятлари кенгайган ҳозирги кун шароитида Г. кенг тарқалган ҳодисага айланди. Г. маълум даражада касаллик саналиши (“мания” психик касалликка нисбатан ишлатилади) мумкин, чунки унга йўлиққан киши ўз битикларини танқидий баҳолашдан ожиз бўлиб қолади, ўзгалар фикрини қабул қилмайди, ўзини тан олинмаган даҳо деб билади, ҳар қандай йўл билан асар ёзиш ва чоп эттиришга интилади.

ПРОТЕСК (итал. grotta – ер остидаги уй) – бадиий адабиёт ва санъатдаги образлиликнинг фантастика, кулги ва муболағага асосланган бир тури, услуб, бадиий усул. Г.да реаллик ва хаёлот, гўзаллик ва хунуклик, фожеавийлик ва комиклик каби бир-бирига зид жиҳатлар ғалати, ажабтовур бир тарзда бирикиб кетади. Бадиий шартлиликнинг бошқа турларидан фарқли равишда, Г. ҳамиша намойишкорона ошкоралиги билан ажралиб туради. Г. асосида яратилган бадиий воқелик нечоғли ғайритабиий, мантиқсиз, ажабтовур бўлмасин, унинг мантиқий асосланиши талаб қилинмайди, зеро, унда реал воқелик эмас, ижодкор тасаввуридаги воқелик акс этади. Г. терминининг пайдо бўлиш тарихи ҳам қизиқ: шоғирдлари билан Римдаги қазилмаларда иштирок этган машҳур рассом Рафаэль ер ости биноларида турфа безаклар, одамлар, жонивору ўсимликларнинг ғайритабиий суратлари солинган топилмаларга дуч келади. Шу топилмалардаги ўзига хос тасвир услуби кейинча-

лик Г. терминига асос бўлди. Г. образлиликнинг жуда кўҳна тури, архаик даврлардаги турли ғайритабиий махлуқлар (сфинкслар, кентаврлар, химералар ва б.) тасвири унинг илк намуналаридир. Бироқ қадим аждодлар учун Г. бадий шартлилик (усул, услуб ёки образлилик тури) бўлмаган, улар бу нарсаларни ҳақиқатда мавжуд деб билишган. Кўпроқ мифология таъсирида Г.дан антик ижодкорлар асарларидаёқ бадий усул сифатида фойдаланила бошланган, бироқ унинг адабиёт ва санъат арсеналидаги муҳим воситалардан бирига айланиши ўрта асрларга келиб амалга ошди. Энди Г. реалистик унсурлар билан уйғунлашиб, воқеликни идрок қилиш, унга муносабатни ифодалашнинг беқиёс воситасига айланди. Уйғониш даврига келиб карнавал маданиятига хос Г. адабиётда ҳам ўз аксини топди, худди карнавалдаги каби Г. кулгиси бир пайтнинг ўзида ҳам инкор, ҳам тасдиқдир. Худди шу жиҳатлари билан Ф.Рабленинг “Гаргантюа ва Пантагрюэль” асари “гротеск реализми”нинг мумтоз намунаси бўлиб қолди. Г. имкониётларидан Ж.Свифт, В.Гюго, Гофман, Н.В.Гоголь, Салтиков-Шчедрин, М.Булгаков, Ф.Кafka сингари йирик сўз санъаткорлари унумли фойдаланганлар. Ўзбек адабиётидаги Г.нинг яхши намуналарини О.Мухтор (“Минг бир қиёфа”), Х.Дўстмуҳаммад (“Бозор”) асарларида кўриш мумкин.

ДАДАИЗМ (фр. dada – ёғочдан ишланган ўйинчоқ от, кўчма маънода болаларга хос бетартиб нутқ) – Биринчи жаҳон уруши даври Европа адабиёти ва санъатидаги авангардистик оқим; Биринчи жаҳон урушида қатнашаётган юртлардан бетараф Швейцарияга келиб, муҳожирликда яшаётган анархистик кайфиятдаги ижодий зиёлилар муҳитида шаклланган, Цюрихда чоп этилган “Кабаре Вольтер” (1916 – 1917) журнали теварагида уюшган. Д. моҳият эътибори билан урушга, жаҳон урушини келтириб чиқарган муҳитга қарши исён эди. Уларнинг исёни мавжуд тартиботларни инкор қилиш, уларни маънисиз (абсурд) деб ҳисоблашда, анархизмни бундай шароитда энг мақбул мавқе деб билишда намоён бўлади. Шулардан келиб чиқиб, Д.нинг санъат ва адабиётдаги исёнкорлик мавқеи белгиланган: улар бадий ижодда иррационализм тарафдори бўлганлар, адабий-бадий аъёналарга нисбатан нигилистик антиэстетизм мавқеини эгаллаганлар. Уларнинг ижод амалиётидаги исёни адабиётда сўз ва товушларни маъносиз бириктириш, тасвирий санъатда нарсаларни ўзаро мазмуний-манти-

кий алоқасиз, тасодифий тарзда жамлаб тасвирлаш кабиларда намоён бўлади. Д. вакиллари адабиёт ва санъатнинг ижтимоий функцияларини инкор қилганлар, чинакам санъат ижтимоийликдан холи бўлади, деб ҳисоблаганлар. Адабий-бадий оқим сифатида Д. узоқ яшамади: ўтган асрнинг 20-йиллари бошидаёқ барҳам топди, унинг қаторида бўлган ижодкорларнинг бир қисми сюрреалистлар, бошқа бир қисми эса экспрессионистлар сафини тўлдирдилар.

ДЕВОН (ар. **ديوان** – ёзиш, рўйхатга олиш, тўплам) – Шарқ мумтоз адабиётидаги шеърий тўпламларнинг асосий тури. Д.га шоирларнинг ўзлари ёки бошқа шахслар (котиблар, шогирдлар, мухлислар ва ш.к.) томонидан тартиб берилган. Шарқ адабиётда Д. тартиб бериш анъанаси шаклланган бўлиб, бу анъанага қатъий амал қилинган. Д.га киритилган шеърлар, бир томондан, жанрига кўра, иккинчи томондан эса алифбо (бу талаб асосан ғазалларни жойлаштиришга қўйилади) тартибига кўра жойлаштирилади. Д.лар, асосан, ғазал жанри билан, баъзан эса қасида билан бошланади. Навоийнинг “Хазойин ул-маоний” куллиёти таркибига кирувчи “Ғаройиб ус-сиғар” Д.ига ғазал, мустазод, мухаммас, мусаддас, таржиъбанд, маснавий, қитъа, рубоий тарзида тартиб берилган бўлса, “Бадойеъ ул-васат” Д.и ғазал, мустазод, мухаммас, мусаддас, таржиъбанд, қасида, қитъа, чистон, туюқ тарзида тартибланган. Кўриниб турганидек, шеърий мажмуанинг Д. саналиши учун унинг таркибига мумтоз лирикага хос барча жанрлардаги шеърларнинг кириши шарт эмас, адабиётимизда фақат ғазаллардан тартибланган Д.лар ҳам мавжуд (Навоий. “Наводир ун-нихоя”; Атоий Д.и.). Ғазаллар Д.дан қофияланувчи мисраларининг қайси ҳарф билан тугаётганига қараб ўрин эгаллайди.

ДЕКАДЕНТЛИК (лот. *decadentia* – таназзул, тушкунлик) – XIX аср охири – XX аср бошлари Европа халқлари бадий ва ижтимоий тафаккурида кузатилган тушкунлик (таназзул) ҳолатларини умумлаштириб ифодаловчи термин. Яъни Д. алоҳида бир адабий йўналиш ёки оқимга хос бўлмай, умуман, шу даврда ижод қилган санъаткорларга, ҳатто, улкан иқтидор эгаси бўлган айрим реалистларга ҳам у ёки бу даражада хос бўлган кайфият, руҳни англатади. Д. кайфияти эртанги кунга, инсоният келажагига умидсиз қараш, инсон ақл-заковати, куч-қудрати, унинг олий хилқат сифатидаги мавжудлигига ишончсизлик, мавжуд воқеликни қабул қила олмас-

лик кабиларда намоён бўлади. Мазкур кайфиятнинг кенг тарқалиши унинг объектив тарзда, жамият ҳаётининг барча жабҳаларида кузатилган инқироз натижаси ўлароқ юзага келганидан далолат беради. Д. кайфияти илк бор француз символистлари (П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме) ижодида, кейинроқ рус символистлари (Д.Мережковский, З.Гиппиус, Ф.Сологуб) фаолиятида, шунингдек, XX аср бошида оммалашган неонатуралистик проза (Л.Андреев, М.Арцибашев)да кенг кузатилади. Дунёқараш билан узвий боғлиқлиги ва бевосита ижодкорнинг воқеликка муносабати натижаси ўлароқ юзага келиши эътиборга олинса, Д. кайфиятининг кейинги давр модернистик адабиёт вакиллари ижодида тез-тез кўриниш бериб туриши ҳам табиий ва қонуний экани англашилади. Шу билан бирга, модомики, ижодкор дунё билан фаол муносабатда яшар экан, ҳаёти ва фаолиятининг муайян босқичида унинг онгию қалбида шундай кайфият устуворлик қилиб қолиши мумкинлигини ҳам инкор қилиб бўлмайди.

ДЕТАЛЬ (фр. detail – тафсилот, майда-чуйда) – бадиий деталь; бадиий асарда муайян мазмун ифодаловчи, ғоявий-бадиий юк ташувчи тафсилот. Аввало, Д. бадиий воқеликни яратиш воситаси – ашёси бўлиб, у тасвирланаётган нарса-ҳодисани конкретлаштиради, уни ҳиссий идрок қилиш мумкин бўлган тарзда гавдалантиради. Бошқача айтсак, Д. асарда тасвирланган образнинг кичик бир қисми (яъни у ҳамиша предметлиликни кўзда тутаяди), деталларнинг бирикуви натижасида ўша образ кўз олдимизда бутун ҳолда намоён бўлади. Бадиий Д. ортида маълум бир реалия мавжуд: маиший турмуш ёки жой тафсилотлари, портрет чизгилари ва ш.к. Шунингдек, персонажнинг имо-ишоралари (жест), тана ҳолати (поза), хатти-ҳаракати, гап-сўзлари ҳам Д. саналади, улар бари бирликда конкрет инсон образини гавдалантиради. Яъни бадиий Д., аввало, бадиий воқеликни тўлақонли ва конкрет ҳис этиладиган даражада жонли тасвирлашга хизмат қилади. Бироқ бадиий асардаги Д.нинг функцияси шунинг ўзи билан чекланмайди. У бадиий воқелик ашёси бўлиш билан бирга, бадиий умумлаштиришга интилади, ёзувчи фикрини аниқлаштириш, тўлдириш, кучайтириш мақсадларига ҳам хизмат қилади. Мас., А.Қаҳҳорнинг “Анор” ҳикояси қуйидагича бошланади: “Туробжон эшикдан ҳовлиқиб кира-рар экан, қалами яктагининг енги зулфинга илиниб тирсаккача йиртилди. Унинг шашти қайтди. Жўхори туяётган хотини унинг

қўлидаги тугунчани кўриб, келисопни келининг устига қўя чопди. Кели лапанглаб ағанади, чала туйилган жўхори ерга тўкилди”. Ушбу парчанинг ўзида ҳаракат (“ҳовлиқиб кирмоқ”, “келисопни келининг устига қўя чопди”), портрет (“қалами якак”), пейзаж (“зулфин”), майший турмуш (“кели”, “жўхори”, “тугунча”) Д.лари бўлиб, улар бирликда шу конкрет ҳаётий ҳолатни ўқувчи кўз олдида жонлантиради. Яъни бу уларнинг бирламчи функцияси. Бундан ташқари, мас., “зулфин” Д.и умумлаштириш функциясини бажаради: одам кирганида енги зулфинга илиниб йиртилиши учун эшик кичкина бўлиши керак, демак, ҳовли ҳам шу эшикка яраша. Кўринадики, биргина “зулфин” Д.и оиланинг яшаш шароити ҳақидаги информацияни умумлаштириб беради. Парчадаги иккинчи Д. – “тугунча” иккала персонажни бирдек ҳаяжонлантиради: “тугунчанинг олиб келингани” Туробжон учун ҳам, хотини учун ҳам ўта аҳамиятли (психологик функция), мазкур ҳол ўқувчи диққатини унга йўналтиради, ҳолатга беписанд қарамаслик кераклигига ишонтиради (рецептив установка бериш функцияси). Парчада бошқа Д.ларнинг ҳам шунга ўхшаш функциялари бор, бундан ташқари, уларнинг функцияси шу парча доираси билан чекланмайди. Демак, бадиий Д. асар матнида полифункционал табиатга эга бўлади.

ДЕТЕКТИВ АДАБИЁТ (ингл. detective – изқувар) – саргузашт адабиётининг бир тармоғи, сюжети асосида сирли жиноятларни очиш билан боғлиқ воқеалар ётувчи асарларнинг умумий номи. Д.а. турли жанрларга мансуб асарларни – ҳикоя, қисса, романларни ўз ичига оладики, бу унинг тематик жиҳатдан ажратилишини кўрсатади. Шу боис ҳам адабиётшуносликка оид айрим ишларда, муомала амалиётида мавзу жиҳатидан Д.а. га яқин бўлган ҳарбий разведка, турли махфий хизматлар фаолияти ҳақидаги, шунингдек, бошқа кўплаб ўткир сюжетли, лекин бевосита жиноят қидирув билан боғлиқ бўлмаган асарлар ҳам Д.а.га мансуб саналади. Д.а.нинг классик намуналари XIX аср Европа адабиётида яратилган бўлиб, асосчиси сифатида француз адиби Эдгар По эътироф этилади. Унинг “Морг кўчасидаги қотиллик” (1841) номли асарида илк бор ҳайратомуз мантиқий таҳлил қобилиятига эга изқувар образи яратилган, асар сюжети тўлалигича жиноятни очиш билан боғлиқ воқеалар силсиласидан иборат. Д.а. тараққиётида А.Конан Дойл, Г.Честертон, Ж.Сименон, А.Кристи, Ю.Семенов каби ижодкорларнинг катта хизматлари бор. Қизиқарли авантюрага бой сюжет,

ўқишлилик Д.а.нинг кенг оммалашиб боришига асос бўлди. XX асрга келиб, оммавий ахборот воситалари имкониятларининг кенгайиши, кино ва телевидениенинг ривожланиши билан боғлиқ ҳолда Д.а.га талаб янада кучайди. Энди кенг омма талабига мос Д.а. намуналари – Жеймс Бонд типигаги жосуслар, Фантомас типигаги ақлли жиноятчилар, мафия ичида хуфия иш юритаётган ёки жиноят оламига қарши якка курашаётган полициячию махфий хизмат ходимлари ва ш.к.лар ҳақидаги олди-қочдиларга тўла асарлар кўлайди.

ДИАЛЕКТИЗМ (юн. *dialektos* – шева, лаҳжа) – маълум бир ҳудудда яшовчи кишилар тилига хос лексик бирликлар, фонетик, морфологик, синтактик хусусиятлар жами. Д.лар адабий асарларда тасвирланаётган жой колоритини беришда, маълум ҳудуд кишиларига хос турмуш тарзини тафсилли жонлантириш, персонажлар нутқини индивидуаллаштиришда муҳим аҳамият касб этади. Шу боис ҳам Д.лар кўлланиши жиҳатидан анча фаол. Мас., Т.Мурод асарларида Сурхондарё воҳаси кишиларига хос шева элементлари кўплаб учрайдики, улар воҳа кишилари ҳаёти, ўзига хос феъл-атвори, руҳиятининг ҳаққоний ва тўлақонли тасвирланишига замин яратган. Хусусан, “От кишнаган оқшом” қиссасидан олинган куйидаги парчаларда тилнинг турли сатҳларидаги Д.ларни кўриш мумкин: “Кўплари мени етиб келди, улоққа узалди”; “Шунда Тарлон бирдан ... сойга қараб зинкийди”; “Тарлон бир-бир босиб оёк илди”; “Мен араз уришни яхши кўраман”; “Шунда узанги йўлдошларимга юз солдим”; “Гўбалақда бингак нишидай заҳар ниш бўлади”; “Ажабо, бундайчикин қилиги йўқ эди” “ҳамсоямиз Қулмат полвон бозорлаб келди”, “Кимнинг ули бўласан?” ва бошқ. Тил ўзида халқ руҳини мужассам ифодалаши Т.Муроднинг полвонлар, улоқчилар ҳаётидан ҳикоя қилувчи қиссаларида, айниқса, яққол намоён бўлади. Персонажларнинг ўзига хос нутқи воҳа кишиларига хос турмуш тарзи, урф-одат, инонч-эътиқодларни жонли тасвирлашга хизмат қилади. Мас., “От кишнаган оқшом” қиссасида шундай эпизод бор:

– Чақалоқли уйга бемаҳалда келиб бўлмайди. Мабодо, биров билмасдан келиб қолса, ундан улгу олиб қолиш лозим бўлади.

– Қаредан оласан?

– Бизга барибир. Ўнгиригизнинг учидан майдагина бир ип бўлса-да майли. Аёллар чақалоқли уйда ипни исириққа қўшиб тутатдилар.”

Д.лар, одатда, кўпроқ персонажлар нутқиға киритилади. Уларнинг қўлланиши адабий тилни бойитувчи омиллардан саналади, шунга қарамай, бунда муайян меъёрни сақлаш талаб қилинади.

ДИАЛОГ (юн. dialogos – гаплашиш, суҳбат) – 1) икки ёки ундан ортиқ кишининг нутқий мулоқоти, суҳбат; 2) адабий-бадий матн компоненти, асардаги персонажларнинг нутқий мулоқоти берилган ўринлар. Ҳозирги замон прозаси *ривоя*, *тавсиф* ва *диалог*дан таркиб топади; замонавий эпик асарларда диалог салмоғининг ортиши кузатиладики, бунга турлараро синтезлашув, бадий адабиётнинг бошқа санъатлар билан ўзаро алоқаси натижаси сифатида қараш мумкин; 3) фалсафий-публицистик мазмун йўналишидаги жанр, унда қўйилган масала бир неча кишининг суҳбати шаклида муҳокама этилади. Д. жанрига антик даврнинг Сукрот, Афлотун сингари мутафаккирлари асос солганлар. Кейинча ўрта асрлар, Уйғониш даври ва Европа маърифатчилик адабиётида ҳам Д. жанри анча фаол бўлган. Ўзбек адабиётида Д.нинг илдизлари *мунозара* жанрига бориб тақалади. XX аср бошлари ўзбек адабиётида Д. жанри, унга хос унсурлардан маърифатчилик ғояларини оммалаштиришда самарали фойдаланилди. Жумладан, Фитратнинг “Мунозара”, “Бедил” асарларини Д. жанри намунаси санаш мумкин.

ДИДАКТИК АДАБИЁТ (юн. didaktikos – ўргатувчи, таълимий) – муайян таълимий, тарбиявий мақсадларда яратилган адабий асарларнинг умумий номи. Адабиётнинг таълимий-тарбиявий имкониятлари жуда катта бўлиб, унга қадимдаёқ эътибор қаратилган. Жумладан, антик давр юнон файласуфи Афлотун “Давлат” номли асарида бу имкониятлардан қандай фойдаланиш масаласини атрофлича муҳокама қилади. Д.а. намуналари мавзу эътибори билан турлича, улар нимани ўргатишни мақсад қилгани жиҳатидан бири-биридан фарқланади. Мас., Д.а.нинг бир қисми *илмий шеърият* деб ҳам юритилади ва маълум бир илм соҳасини оммалаштириш мақсадини кўзлайди: зироатчилик (Гесиод. “Меҳнат ва кунлар”), дунёнинг тузилиши (Лукреций Кар. “Нарсалар табиати ҳақида”), тиббиёт (Ибн Сино. “Тиб илми”), поэзия санъати (Н.Буало. “Шеър санъати”) ва б. Шарқда ҳам адабиётнинг дидактик имкониятлари-

дан кенг фойдаланилган. Шарқ мумтоз адабиётидаги Д.а.нинг яхши намуналари сифатида Саъдийнинг “Гулистон” ва “Бўстон”, Кайковуснинг “Қобуснома”, Юсуф Хос Ҳожибнинг “Қутадғу билиг”, Аҳмад Югнакийнинг “Ҳибат ул-ҳақойиқ”, Алишер Навоийнинг “Ҳайрат ул-аброр”, Бобурнинг “Мубаййин” каби *панднома* руҳидаги асарларини кўрсатиш мумкин. Мазкур асарлар мазмун-мундарижаси жиҳатидан универсал бўлиб, турли даражадаги ижтимоий муносабатлар, инсоннинг бурчи ва вазифалари, дунё ва охират, эътиқод, одоб-ахлоқ, илмнинг аҳамияти каби ҳаётда зарур турфа масалалардан баҳс юритади. Шунингдек, шарқда диний маърифатни тарғиб этувчи асарлар ҳам Д.а.нинг муҳим бир тармоғини ташкил этади: “Девони ҳикмат” (А.Яссавий), “Сирож ул-муслимин” (А.Навоий), “Сабот ул-оҷизин” (Сўфи Оллоёр) каби кўплаб асарлар диний-дидактик адабиёт намуналаридир. XX аср бошларига келиб, жадид маърифатчилик ҳаракати билан боғлиқ ҳолда, ўзбек адабиётида дидактиклик тамойили яна устуворлик касб этади. Янги усул мактабларини услубий таъминлаш мақсадида яратилган А.Авлонийнинг “Туркий Гулистон ёхуд ахлоқ”, Ҳамзанинг “Енгил адабиёт” каби асарлари том маънодаги Д.а. намуналари бўлса, жадид маърифатчиларининг деярли барча асарларида *дидактиклик*, *ғоявий-маърифий дидактика* етакчи хусусият бўлиб қолди. Адабиёт тараққиётининг кейинги босқичларида соф дидактик характердаги асарлар камайиб, асосан, болалар адабиёти доирасида кузатилади, энди *ошкор дидактиклик* камчилик сифатида тушунилади, сўз санъати ўзининг *дидактик функциясини* сездирмасдан, баркамол бадиий образлар воситасида амалга ошириш йўлини тутати.

ДИЛОГИЯ (юн. *di* – қўшма сўзларда “икки”, *logos* – сўз, ҳикоя, ривоят) – композицион жиҳатдан нисбий мустақилликка эга икки асардан ташкил топган асар. Д. таркибидаги икки асарни ижодий ниятнинг яхлитлиги, бир-бирини давом эттирувчи умумий сюжет чизиқлари, умумий персонажларга эгалик бир бутунга айлантиради. Шунинг учун ҳам, мас., Чўлпоннинг “Кеча ва кундуз” романи Д. сифатида режалаштирилган бўлиб, муаллиф ижодий нияти Д. бутунлигида амалга ошиши лозим эди. Д.нинг “Кундуз” номли иккинчи қисми йўқолгани сабабли, унинг биринчи қисми – “Кеча” тугалланмаган асар, деган таассурот қолдиради. Ёзувчи М.Исмоилийнинг “Фарғона тонг отгунча” романини Д.га мисол сифатида кўрсатиш мумкин.

ДОСТОН – 1) туркий халқлар оғзаки ижодидаги эпик жанр. Халқ оғзаки ижодидаги Д.лар воқеабанд сюжет асосига қурилган йирик ҳажмли асарлар бўлиб, улар бахши (оқин, жиров, манасчи)лар томонидан мусиқа (дўмбира, қўбиз ва б.) жўрлигида ижро қилинган, оғиздан-оғизга ўтиб бизгача етиб келган. Бу жараёнда ҳар бир ижрочи ўзидан нимадир қўшган, ниманидир тушириб қолдирган ва шу тариқа Д.лар сайқалланиб борган. Халқ ижодидаги Д.нинг матний қурилиши ижрога мос – унда насрий ва шеърий парчалар алмашиб туради: ривоя асосан насрда амалга оширилса, қаҳрамонлар орасидаги энг муҳим диалоглар, уларнинг руҳий ҳолатлари, таърифу тавсифлар, ижрочи муносабати ва ш.к. кўпроқ шеърий йўлда берилади; 2) мумтоз адабиётимиздаги йирик ҳажмли, одатда, маснавий шаклида ва арузнинг маълум бир вазнида ёзилувчи шеърий асар. Мумтоз адабиётимиздаги Д.ларнинг аксариятини яхлит воқеа асосидаги сюжетга қурилган (мас., “Фарҳод ва Ширин”, “Лайли ва Мажнун”) эпик асарлар ташкил қилади. Шу билан бирга, сюжети изчил ва яхлит бўлмаган (мас., “Ҳайрат ул-аброр”) ёки умуман воқеабанд сюжетсиз (мас., “Ҳибат ул-ҳақойиқ”) Д.лар ҳам мавжудки, улар турли ижтимоий-маънавий, ахлоқий-таълимий масалалардан баҳс юритувчи лиро-эпик характердаги фалсафий-таълимий ёки дидактик асарлардир; 3) замонавий адабиётда кенг тарқалган йирик ҳажмли шеърий асар, унга синоним тарзида поэма атамаси ҳам қўлланади. Ҳозирги адабиётда Д.лар битта умумий ном билан аталса-да, жанр хусусиятларига кўра улар турличадир. Шунинг учун ҳам амалиётда *лирик достон*, *эпик достон*, *драматик достон* каби аниқлаштирувчи атамалар қўлланади. Муайян Д.ни булардан бирига мансублигини белгилаш учун ўша достон структурасида лирик, эпик ёки драматик элементлардан қай бирининг етакчи мақомга эгалигидан келиб чиқилади. Мас., шеърий ривоя – воқеани ҳикоя қилиш устувор “Ўч” (Ойбек), “Ойгул билан Бахтиёр” (Ҳ.Олимжон) каби асарлар *эпик достон*, воқеа лирик кечинмани ифодалаш воситаси бўлган “Сурат” (Миртемир), “Руҳ билан суҳбат” (С.Зуннунова), “Нидо” (Э.Воҳидов) каби асарлар *лирик достон*, воқеа драматик кўринишларда кўрсатилувчи “Маҳмуд Торобий” (Ойбек), “Жаннатга йўл” (А.Орипов) каби асарлар эса *драматик достон* тарзида фарқланади. Адабиётшуносликда Д. (поэма)ларнинг ҳаммасини бирдек *лиро-эпик жанр* ҳисоблаш ҳоллари ҳам борки, юқоридагилардан келиб чиқилса, бу унчалик тўғри эмас.

Д.ни лиро-эпик жанр деб атаркан, унинг “баён қилинаётган эпик воқеани лирик қаҳрамон муносабати орқали ифодалаш” хусусияти асос қилиб олинади. Ҳолбуки, биринчидан, Д.ларнинг ҳаммасида ҳам “воқеа лирик қаҳрамон муносабати орқали” берилмайди, иккинчи томондан, ҳар қандай асарда, у хоҳ эпик ва хоҳ драматик асар бўлсин, тасвирланаётган воқеага муаллиф муносабати у ёки бу тарзда мавжуд. Шундай экан, *лиро-эпик жанрга* барча Д.ларни эмас, структурасида эпик ва драматик унсурлар мавқеи бир хил мақом тутган Д.ларнигина (мас., “Рухлар исёни”) киритган тўғрироқ бўлади.

ДОХИЛ (ар. داخل – кирувчи, кирган) – қаранг: **муқайяд қофия**

ДРАМА (юн. drama – ҳаракат) – 1) бадиий адабиётнинг учта асосий туридан бири. Д.нинг тасвир предмети – ҳаракат, у, Арасту таърифича, “барча тасвирланаётган шахсларни ҳаракат қилаётган, фаолиятдаги кишилар сифатида тақдим этади”. Д. объектнинг пластик образини яратади, унда субъект – ижодкор шахси ҳам объектга сингдириб юборилади. Д. адабиётга ҳам, театр санъатига ҳам бирдек тааллуқли: уни ўқиб ҳам қабул қилиш мумкин, айтиб чоғда, у театр асари – спектаклнинг асоси. Бошданок сахнага мўлжаллаб ёзилиши драматик асарнинг қурилиши, поэтик ўзига хослигини белгиловчи энг муҳим омилдир. Чунки у сахна ижросини ҳам кўзда тутиши зарур. Бу нарса Д.нинг ташқи қурилишидаёқ кўринади (парда ва кўринишларга бўлинганлик, ремаркаларнинг ижрони кўзда тутган ҳолда берилиши). Ижрога мўлжалланганлик Д.нинг ички структурасини ҳам белгилайди. Жумладан, Д.даги ҳаракат – сюжет воқеалари макон ва замонда чекланган, ижро вақтига сиғиш учун сюжетнинг кескин конфликт асосида шиддат билан ривожланиши тақозо этилади. Д.да концентрик сюжет типи етакчилик қилади, сюжет воқеалари сабаб-натижа муносабатлари асосида бир марказга уюштирилади. Сабаб-натижа муносабати воқеаларнинг юз бериш жойи ва вақти жиҳатидан яқин бўлишини талаб қилади. Яъни драматург асарни яратаётганидаёқ сюжет воқеаларининг ижро вақтига сиғиши ҳақида қайғуриши, сюжет воқеаларини кескин конфликтлар асосида шиддат билан ривожлантириши заруратга айланади. Д.да сюжет воқеалари юз берадиган макон ҳам чекланган: биринчидан, воқеалар кечадиган жойни сахнада шартли қайта яратиш (жой иллюзиясини ҳосил қила оладиган декорациялар ёр-

дамида) мумкин бўлиши лозим; иккинчидан, воқеалар маконий ўзгаришлар жиҳатидан ҳам чекланган, яъни улар кўпи билан тўрт-беш жойдагина кечиши мумкин. Бир парда давомида содир бўлувчи воқеаларнинг битта жойда кечиши, сюжет воқеалари шу жой билан боғлиқ ривожланиши эътиборга олинса, Д.нинг сюжет қурилишига ижро имкониятлари кучли таъсир қилиши аён бўлади.

Драматург асарда жонлантормоқчи бўлган ҳаёт материалининг айрим унсурларини сахнада қайта яратиш имкони йўқлигидан Д.нинг “шартлилик” даражаси жуда юқори бўлади. Чунки муаллиф ишоралар ёрдамида уларни ҳам томошабин (ўқувчи) тасаввурида уйғотиши, сахнада бевосита жонлантирилиши мумкин бўлган воқеаларни тўлдириши зарур бўлади. Мас., муаллиф ремаркаларида “сахна ортида отлар дупури, қиличлар жаранги”, “сахна ортидан кескин тўхтаган машина овози эшитилади” қабилидаги ишоралар берилади, уларнинг ёрдамида сахнада жонланмаган нарсаси шартли (яъни ўқувчи тасаввуридагина) жонлантирилади. Д.да сюжетга киритиш имкони бўлмаган воқеа ёки тафсилотларнинг персонажлар тилидан мухтасар берилиши ҳам шартлиликнинг бир кўриниши бўлиб, у персонаж нутқига таъсир қилади. Чунки бу воқеа ва тафсилотлар персонажларга маълум (жонли мулоқотда уларни эслатиш шарт эмас), бироқ улар ўқувчи (томошабин)да тасаввур ҳосил қилиш учун зарур ва шу зарурият туфайли суҳбат табиийликдан чиқиб, шартлилик касб этади. Яъни тафсилотларни шу йўсин (персонажлар тилидан) бериш мажбурияти драматик асар персонажлари нутқининг бироз “сунъий”, “сахнавий” бўлишига олиб келади. Д.нинг асосий нутқ шакли – диалог. Унда қўлланувчи монологик нутқ ҳам шартлилик кўринишидир. Монологик нутқ шаклида персонажларнинг мушоҳадалари бериладики, овоз чиқариб ўйлаш ҳам шартлиликнинг бир кўринишидир. Айни пайтда, Д.даги монологик нутқ қурилиши ўзига хос: у кўпроқ пресонажнинг ўзи билан ўзи ёки ҳаёлидаги ким биландир суҳбати, баҳси, кимгадир муножаати тарзида қурилади. Яъни битта персонаж тилидан айтилгани ҳолда ҳам драмадаги монологик нутқ диалогик асосга эгадир.

Драматик асарнинг ўқилиши ва сахна талқинида бир қатор ўзига хосликлар мавжуд. Д.ни ўқиётган ўқувчининг ижодий фаоллиги билан шу асар асосидаги спектаклни томоша қилаётган томошабиннинг ижодий фаоллиги бир хил эмас. Ўқувчи ўқиш жараёнида “режиссёр” вазифасини зиммасига олади, драмани тасаввуридаги

сахнада жонлантиради; айна пайтда, у “актёр” сифатида ҳар бир персонаж ролини ўйнаши ҳам керак. Д.да объектив ибтидонинг устуворлиги унинг турли ўқувчилар тасаввурида турлича “сахналаштирилиши”га асос бўлади. Сахналаштирилган драматик асарда бадиий мулоқот занжири узаяди: томошабин ва драматург орасида режиссёр (актёрлар, рассом, бастакор ва ҳ.) ўрин олади. Бошқача айтсак, сахналаштирилган драматик асар сўз санъати доирасидан чиқиб синтетиклик касб этади, сабабки, энди унда театр, рассомлик, мусиқа санъатлари уйғунлашиб кетади. Аён бўладигани, драма бошқа санъат турлари билан ўзаро алоқада яшайди ва ривожланади. Зеро, драманинг табиати, яъни ижро учун мўлжаллангани, унинг шу санъат турлари билан узвий алоқада бўлишини тақозо этади.

Д.нинг асосий жанрлари сифатида *трагедия, комедия* ва *драма* (жанр маъносида) кўрсатилади. Драматик асарларни жанрларга ажратишда уларнинг асосий эстетик белгиларига таянилади. Трагедиянинг асосий эстетик белгиси – трагиклик, комедиянинг асосий эстетик белгиси – комиклик, драманинг асосий эстетик белгиси эса драматиклик саналади. Булардан ташқари, кичик драматургик жанрлар, шунингдек, турли жанр модификациялари ҳам мавжуд. Жумладан, жанр модификацияси сифатида *мусиқали драма, мусиқали комедия*лар кўрсатилиши мумкин. Мусиқа жўрлигида ижро этишга мўлжаллангани, диалог ва монологлар ўрнини қисман вокал (ария ва дуэтлар) эгаллаши уларнинг ўзига хослигини, синтетик санъат намунаси эканлигини кўрсатади. Айрим санъат турларининг, оммавий ахборот воситаларининг ривожланиши натижасида драматургиянинг янги жанрлари пайдо бўлди, борлари фаоллашди. Мас., эстрада санъатининг ривожини натижасида *монолог* (бир актёр театри) жанри дунёга келди, кўғирчоқ театрлари ривожини модернизацияси унинг учун ёзиладиган пьесаларни фаоллаштирди, телевидениенинг ривожини *миниатюраларни*, турли маданий-маърифий тадбирларнинг оммалашуви эса *интермедия* жанрини фаоллаштирди; 2) драматик турнинг учта асосий жанридан бири, тарихий тараққиёт жараёнида драматик турнинг қадимда пайдо бўлган трагедия ва комедия жанрларига бир-бирининг зидди деб қаралган бўлса, Д. уларнинг синтези сифатида XVIII асрга келиб майдонга чиққан. Синтезлашув, айниқса, Д.нинг мустақил жанр сифатидаги илк шаклланиш даврида яққол кўринади. Жумладан, ко-

медия сингари Д. ҳам одамларнинг шахсий ҳаётини тасвирлайди, бироқ ундан фарқли равишда камчилигу нуқсонлардан кулишни эмас, балки жамият билан мураккаб муносабатлардаги шахсни тасвирлашни мақсад қилади. Трагедиядаги каби ўткир зиддият ва тўқнашувлар қаламга олингани ҳолда, Д.даги конфликт муайян ечимга эга, у ёки бу даражада ижобий ҳал қилиниши мумкин бўлган конфликтдир. Трагедия қаҳрамонлари фавқулудда кучли шахслар (бунга зид равишда комедияда тубан табақа кишилари) бўлиши талаб этилса, Д. қаҳрамонига бу хил талаблар қўйиямайди – унинг қаҳрамони ҳаётийроқ. Реализм босқичига яқинлашган сари драматургияда трагедия ўрнини, етакчилик мавқеини Д. эгаллай бошлайди. Чунки Д. реалликдан олинувчи турли мавзуларни, характер ва зиддиятларни бадиий талқин қилишга кенг имкониятлар очиши, худди ҳаётнинг ўзидаги каби трагизм ва комизм элементларини уйғунлаштира олиши, реал ҳаётга яқинлиги билан драматик жанрлар орасида алоҳида ўрин тутадиги, унинг реалистик адабиётда етакчи мавқе эгаллаши шу билан изоҳланади.

ДРАМАТИЗМ – бадиийлик модуси. Драматиклик модус сифатида идиллия, элегия билан бир гуруҳни ташкил этади (қ. *бадиийлик модуслари*). Драматик “мен” ўзлигини бошқа бир “мен” билан ўзаро муносабатдагина англайди ва намоён этади. Унинг учун дунё олам тартиботи эмас, балки ўзганинг (ёки ўзгаларнинг – жамиятнинг) ҳаёти сифатида идрок этилади. Драматик шахс ўзга билан муносабатда ўзлигини намоён этиш имкониятларининг чегараланганлигидан қийналади. Мас., “Ўтган кунлар”даги Отабек трагик қаҳрамон сингари олам тартиботига қарши тураётгани йўқ, балки ўзгалар нуқтаи назарига (маиший ҳаёт доирасида эскича урф-одатларга, ижтимоий доирада эскича идора тизимига) қарши туради. Трагизмда олам тартиботи қадриятлар, аъъаналар кўринишида қаҳрамон онгида унинг шахсий майл ва истаклари, интилишлари билан зиддият юзага келтиради. Драматик қаҳрамон эса ўзига қарши турган кучларнинг қадриятларини ўзганинг қадрияти сифатида англайди ва уларни қабул қила олмайди (мас., “Ўтган кунлар”да Отабек, “Даҳшат”да Унсин). Шунга кўра, драматик конфликт трагик конфликт каби келиштириб бўлмас зиддият эмас, ундан ҳал этиш имкониятларининг мавжудлиги билан фарқланади. Драматизмда айб ва хато трагизмдаги каби ўнглаб бўлмас фожеа, жиноят сифатида тушунилмайди. Драматизмда хато ва айблар, қаҳрамон бошдан

кечирган можаролар сабоқ чиқариш учун ҳам зарур. Шунинг учун драматизмда муаллиф қаҳрамонни, кўпинча, янги йўл бошида қолдиради (мас., “Диёнат”да Отақўзи Умаровнинг Нормурод домла қабри тепасидаги ўйлари, “Даҳшат”да Нодирмоҳбегимнинг додхо хонадонидан бош олиб кетиши). Демак, драматик конфликт характериға кўра шахснинг ўзлигини намоён этишини чегаралаётган ташқи кучлар билан зиддиятидир. Драматик қаҳрамон ҳаётда ўзига белгиланган ролнинг ижро чегараларига сиғмайди, драматизмнинг юзага келиши учун элегиявий узлатнишинликни енгил талаб этилади. Яъни элегиявий қаҳрамондан фарқли ўлароқ, драматик қаҳрамон ўзининг ташқи, ўзгалар билан алоқадаги ҳаёти учун масъулликни ҳис қиладиган шахсдир. Элегиявийликдаги каби мавжудликнинг драматизмға хос кўриниши ҳам – ёлғизлик, бироқ бу элегиявийликдаги иложсиз ёлғизлик эмас, балки ўзга “мен” билан биргаликдаги ёлғизлик. Негаки, драматик вазият ўзига хос “мен” билан ўзига хос “сен”нинг ўзаро муттасил алмашилиб турувчи яқинлашиш ва узоқлашиш жараёнидир (Нормурод Шомуродов – Отақўзи).

ЕЧИМ – сюжет унсури; эпик ёки драматик асар асосида ётган асосий воқеалар ривожининг якуни, уларнинг ниҳоясида қаҳрамонлар руҳиятида, тақдирида юзага келган ҳолатни, персонажлар орасидаги конфликтнинг ечимини баён этувчи сюжет қисми. Е.да конфликтли ҳолат, қаҳрамонлар орасидаги зиддиятлар ўзининг бадий ечимини топади. Бироқ бу қатъий қоида эмас. Кўплаб асарларда Е.дан сўнг ҳам зиддиятлар, қаҳрамонлар тақдиридаги чигалликлар ҳал қилинмаганича қолаверадики, бу ўқувчини ўйлашға, мушоҳада қилишға ундайди. Яъни том маънодаги Е.нинг мавжуд эмаслиги асарнинг таъсир кучини, ўқувчининг ижодий фаоллигини оширишға хизмат қилувчи усулға айланади. Мас., П.Қодировнинг “Эрк”, О.Ёқубовнинг “Матлуба”, “Қанот жуфт бўлади”, Х.Султоновнинг “Саодат соҳили” каби қиссаларида шундай. Демак, Е.ни асардаги конфликт (ва у орқали қўйилган проблема)нинг ечими сифатида эмас, балки ундаги воқеалар ривожининг якуни, натижаси сифатида тушуниш тўғрироқдир. Е. турли типдаги сюжетларда турли даражада намоён бўлади. Арасту таъбирича, “бошланиши, ўртаси ва охири” бўлган *концентрик* (қ. *сюжет*) *сюжетли*, тугундан Е.ға томон ривожланиб боровчи ўзаро сабаб-натижа муносабати асосида боғланган воқеалар силсиласидан

ибора́т сюжет асосига қурилган асарларда Е., яъни “тугуннинг ечими” бўлган воқеанинг охири яққол кўзга ташланади. Айни пайтда, адабиётда *хроникали* (қ. *сюжет*), Арасту таъбирича, *эписодик* сюжетга қурилган асарлар ҳам кенг тарқалган бўлиб, уларда Е. яққол кўзга ташланмайди. Аниқроғи, бундай асардаги ҳар бир эпизод ўз Е.ига эга бўлади, эпизодлар орасида эса сабаб-натижа муносабати эмас, даврий муносабат ётади. Мас., “Ўтган кунлар” романида биринчи эпизоднинг Е.и – Отабекнинг уйланиши, иккинчи эпизодники – Отабекнинг ғанимларини ер билан яксон қилиши, учинчи эпизоднинг Е.и – Кумушнинг ўлими. Асарда сюжетнинг хроникалилиқ даражаси ортгани сари сюжет Е.и хиралашиб боради, яъни энди ундаги “тугуннинг ечими” маъноси йўқолиб, “воқеаларнинг охири” маъноси бўртади. Мас., П.Қодировнинг “Юлдузли тунлар” романи.

ЖАНР (фр. genre – жинс, тур, хил) – адабий жанр, адабий асарларнинг тарихан шаклланувчи типи, муайян давр миллий ёки жаҳон адабиётида умумий хусусиятлари билан турли қўламдаги гуруҳларни ташкил қилувчи асарларни англатувчи тушунча. Ж. терминининг қўлланишида турличалик кузатилади: айрим манбаларда Ж. термини адабий тур (эпос, лирика, драма) маъносида ишлатилса, бошқа бирларида анча тор маънода (эпос – тур, роман – хил, тарихий роман – жанр) қўлланади. Шунга қарамай, Ж.терминининг бир адабий тур доирасидаги умумий хусусиятлари билан фарқланувчи асарлар гуруҳи (мас., эпос – адабий тур, ҳикоя, қисса, роман – Ж) маъносида қўлланиши кенгроқ оммалашган. Тарихий категория сифатида адабий Ж.лар системаси муттасил ҳаракатда яшайди: янги Ж.лар вужудга келади, такомиллашади, истеъмолдан чиқади; ҳар бир алоҳида Ж.да ҳам муттасил сифат ўзгаришлари кузатилади, бадиий ижод амалиёти унинг шаклий ва мазмуний хусусиятларига муттасил ўзгартиришлар киритиб боради. Иккинчи томондан, янги давр адабиётида, XVIII асрдан бошлаб, бадиий ижодда индивид ролининг муттасил ортиб бориши баробаридада аъъанавий Ж. канонлари ҳам емирилиб боради: эндиликда муайян ижодкорнинг у ёки бу Ж.да яратган асари ҳам қатор ўзига хосликларни, яъни конкрет асарга хос Ж. хусусиятларини намоён этаверади. Яна бир жиҳати, ҳар бир давр адабиётидаги Ж.лар тизими адабий аъъаналарнинг давоми ва адабий алоқалар натижаси ўлароқ, янада ранг-баранг тус олади: фаол Ж.лар билан бир қаторда аъъанавий ва хорижий адабиётлардан ўзлашган

Ж.лар ҳам истеъмолда бўлади. Демак, ҳар бир давр адабиётининг Ж.лар тизимини синхрония/диахрония аспектларида ўрганиш тақозо этилади. Айтилганларнинг бари, албатта, Ж. назариясини ишлаб чиқишда қийинчилик туғдиради, ҳали бу борада умумэтироф этилган, тугалланган таълимот ёхуд тизимли тарзда амалга оширилган Ж.лар таснифининг мавжуд эмаслиги шундан. Бу табиий ҳам, чунки, биринчидан, Ж.лар системаси муттасил ўзгаришда экан, у ҳақдаги назарий қараш ҳам адабиёт тараққиётининг ўтиб бўлинган муайян босқичига нисбатангина тугал бўлиши мумкин. Иккинчидан, ижод амалиётида индивидуалликнинг роли ортган шароитда Ж. канонларини қатъий белгилаб бўлмайди, шу боис таъриф ва таснифда ҳар бир Ж.га хос энг умумий белгиларни асосга олиш билан қаноатланишга тўғри келади. Бундай умумий белгилар сифатида конкрет асарнинг адабий турга мансублиги, асосий эстетик белгиси, композицион хусусиятлари, тасвир кўлами, бадиий нутқ шакли ва табиати кабилар кўрсатилиши мумкин. Мас., асосий эстетик белгисига кўра драматик жанрлар (комедия, трагедия, драма), ҳаётни қамраб олиш кўламига кўра эпик жанрлар (ҳикоя, қисса, роман) бир-биридан яққол фарқланади. Яъни бу белгиларни дастлабки асос қилиб олгач, эътиборни Ж.нинг бошқа белгиларига қаратиш мумкин бўлади. Мас., трагедиянинг асосий эстетик белгиси *трагиклик* бўлса, бу Ж.га мансуб этилиши учун асарда яна трагик ҳолат, трагик конфликт ва трагик қаҳрамон бўлиши ҳам тақозо этилади. Ёки ҳикоя, асосан, қаҳрамон ҳаётидаги битта воқеани қаламга олади, бу – жанрнинг асосий белгиси. Лекин битта воқеа қисса, ҳатто романга ҳам материал бериши мумкин. Демак, асарни ҳикоя жанрига мансуб этиш учун яна унинг ҳажман кичик бўлиши, характернинг тайёр ҳолда берилиши; сюжет асосида “воқеалар ривожини” эмас, балки “воқеанинг ички ривожини” (яъни воқеадан воқеага тарзида эмас, воқеанинг эпизодидан эпизодга тарзидаги ривожланиш) ётиши талаб этилади. Бундан кўринадики, Ж.лар тизими муттасил ўзгаришда бўлса ёки конкрет асар ўзига хос Ж. хусусиятларини намоён этса-да, ҳар бир адабий Ж.да юқоридаги каби муайян даражада турғун хусусиятлар ҳам мавжуд экан. Бу эса Ж.ни *поэтик матрица* деб ҳисоблаш имконини беради. Поэтик матрица бадиий воқеликни ташкиллаш принциплари бўлиб, асарларда бадиий воқеликларнинг турфалигига қарамай, ўзида уларнинг бари учун умумий жиҳатларни жамлайди. Поэтик

матрицани бадий ёки кундалик мулоқот нутқидаги клише(қолип, синтактик конструкция)ларга қиёсан тушуниш қулай. Нутқий мулоқотга киришаётган инсон тил воситаларидан фойдаланган ҳолда информация етказиш, унга муносабатини ифодалаш ва тингловчига муайян таъсир кўрсатиш мақсадларини кўзлайди. Бунинг учун у онгида мавжуд тайёр клишеларга тил материали (сўзлар)ни муайян алоқа ва муносабатда жойлаштириши лозим. Шуниси муҳимки, бир томондан, клишеларнинг тилдан фойдаланувчиларнинг бари учун умумий эканлиги ўзаро бир-бирини тушунишнинг асоси, иккинчи томондан, умумий клишелардан фойдалангани ҳолда ҳар бир сўзловчи нутқи индивидуал хусусиятларини ҳам намоён этаверади. Шунга ўхшаш, поэтик матрицалар ҳам моҳиятан юқорироқ даражадаги клишелар бўлиб, улар бадий хотирада мавжуд, улар воситасида ижодкор бадий воқеликни яратади, яъни ҳаёт материални муайян бадий информацияни етказадиган, унга муносабатини ифодаладиган ва ўқувчига муайян таъсир ўтказадиган тарзда жойлаштиради.

ЖАРГОН (фр. jargon – бегона, тушунарсиз тил) – муайян ижтимоий қатлам, кичик гуруҳга хос “шева”, умумхалқ тилидан фарқланиб, асосан, шу “шева” вакилларига тушунарли бўлган унсурлардан таркиб топади. Ж., асосан, лексик ва фразеологик бирликлар ҳисобига юзага келади, шунинг учун ҳам у тилнинг лексик ва фразеологик сатҳларида воқе бўлувчи ҳодиса сифатида таърифланади. Бироқ амалда Ж. , кўпинча, бу икки сатҳ чегарасидан чиқади, яъни бутун бошли гап ҳам Ж. саналиши мумкин. Шунинг учун ҳам терминнинг кенгрок – “шева” сифатида тушунилиши тўғрироқ бўлади. Ж. бадий асарда персонажлар нутқини индивидуаллаштириш, муҳит колоритини бериш мақсадида, асосан, персонажлар нутқида қўлланади.

ЖИМ ҚОЛИШ – стилистик фигуралардан бири, шеърий мисраларда ифодаланаётган фикр ифодасини атайин тугатмай қолдириш. Ж.қ.да фикр охиригача ифодаланмаса-да, унинг аниқ англашилиб туриши шарт, бунинг учун эса аввалги мисраларда пухта замин ҳозирланиши лозим. Мас.:

*Мен сендан кетмоқ истайман
Ўмғирдек эмас, –
Ўмғир яна қайтиб келади.*

*Мен сендан кетмоқ истайман
Шамолдек эмас, –
Шамол яна қайтиб елади.
Мен сендан кетмоқ истайман
Муҳаббат каби... (Х.Даврон)*

Шеърнинг дастлабки икки сатри учинчи мисра билан, кейинги икки сатри олтинчи мисра билан изоҳланса, сўнгги икки сатрда шоир бу йўлдан бормади – жим қолади, изоҳни шеърхоннинг ўзи ўзича шакллантириши зарур бўлади. Бунга матнда етарли асос бор: шеърнинг биринчи ва иккинчи уч мисрали бандлари синтактик (строфик) параллелизм усулида қурилган бўлиб, учинчи мисралар дастлабки икки мисрани изоҳлайди, яъни “нега ёмғирдек эмас? – чунки у қайтиб келади”, “нега шамолдек эмас? – чунки у қайтиб келади”. Сўнгги мисрадаги “каби” билан аввалги мисралардаги “эмас”нинг зидлиги охиригача ифодаланмаган фикрни “муҳаббат каби – чунки у қайтиб келмайди” тарзида тушунишга асос бўлади.

ЖОМИЪ УЛ-ҲУРУФ (ар. **جامع الحروف** – ҳарфларни жамловчи, ўз ичига қамраб олувчи) – мумтоз адабиётдаги шеърӣй санъат, алифбодаги барча ҳарфларни такрорсиз қўллаган ҳолда байт айтиш. Яъни Ж.ҳ. асосида ёзилган байтда алифбодаги барча ҳарфлар иштирок этиши ва уларнинг ҳеч бири иккинчи ўринда такрорланмаслиги талаб этилади. Ўз-ўзидан аёнки, мазкур талабни уддалаш ғоят мушкул. Бир томондан, юзага келтириш имконининг жуда ҳам чеклангани, иккинчи томондан, кўпроқ шаклбозликка мойил бўлганидан шеърӣятда у қадар оммалашмаган.

ЖОНЛАНТИРИШ – кенг маънода метафоранинг бир кўриниши, жонсиз нарса-ҳодисаларга инсон, умуман, жонли мавжудотга хос сифатларнинг берилиши. Шунингдек, жониворларга инсонга хос сифатларнинг берилиши ҳам Ж.нинг бир кўриниши (*антропоморфизм*) саналади. Ж. бадий асарда турли даражада воқе бўлади: 1) стилистик фигура. Инсон тафаккурига хос аналогиялар асосида (метафорик) фикрлаш, тил аъъаналари билан боғлиқ ҳолда ва мўайян ғоявий-эстетик мақсадни кўзлаб бадий нутқда нарса-ҳодисаларга жонли мавжудотларга хос хусусиятлар берилади. Мас., “Ҳовлиқма жилғалар чопар беъга” (А.Орипов) сатрида инсонга хос сифат (“ҳовлиқма”) ва ҳаракат тарзи (“чопмоқ”) жилғага берилмоқдаки, бу билан манзаранинг жонли, таъсирчан чиқишига эришилмоқда. Стилистик фигура сифатидаги яна бир кўриниши

эса *апострофадир* (қ.); 2) бадийий усул. Муайян бир мақсадни кўзлаган ҳолда нарс-буюмлар инсон каби ҳаракатлантирилади: улар ўйлайди, изтироб чекади, қувонади ва ш.к. Мас., “Ўтган кунлар”даги Кумушнинг ҳуснига маҳлиё ариқ суви, Х.Султоновнинг “Ёзнинг ёлғиз ёдгори” қиссасидаги милтиқ; 3) образлилик тури. Кўп ҳолларда Ж. асосида рамзий ва аллегорик образлар яратилади. Жумладан, мумтоз адабиётдаги *ташхис* санъати (қ. *ташхис*) бунга мисол бўла олади. Образлиликнинг бу тури ҳозирги адабиётда ҳам фаол қўлланади.

ЖУЗВ (ар. جزو – бўлак, қисм, парча, бутун эмас) – арузда сокин ва мутаҳаррик ҳарфларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлувчи ритмик бирлик, *ҳарф* билан *руkn* орасидаги ритмик бўлак. Ҳозирги адабиётшуносликда Ж. термини кўпроқ мазкур маънода қўллansa-да, мумтоз арузшуносликда ушбу тушунча баъзан *руkn* (Қайс Розий, Ҳусайний, Навоий), баъзан эса *асл* (Тарозий) деб юритилган. Ж. термини араб арузига татбиқан фаол, туркий арузга нисбатан эса кам қўлланади, чунки туркий арузда *ҳижо* термини *ҳарф* ва *жузв* маъноларини аксар ўзига қамраб олади. Шу боис ҳам Фитратдан кейинги ўзбек арузшунослигида бу икки термин ўрнига *ҳижо* терминини қўллаш кўпроқ оммалашган. Ж. мутаҳаррик (чўзғили) ва сокин (чўзғисиз) ҳарфларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлади ва шундан келиб чиқиб, Ж.нинг уч хили ажратилади: *сабаб*, *ватад*, *фосила* (қ.).

ЗАРБ (ар. ضرب – урмоқ, зарба бермоқ; иккинчи мисранинг сўнги бўлагини зарб билан, урғу билан айтиш) – қаранг: **тақтиъ**

ЗИҲОФ (ар. زحاف – ўзгарган, аслидан узоқлашган, четлашган, жойидан қўзғолган) – аруз шеър тизими асосини ташкил қилувчи 8 аслнинг сифат ёки миқдор жиҳатидан турли ўзгаришларга учраши. Аслларнинг 3.га учраши натижасида уларнинг турли тармоқлари – *фуруълар* ҳосил бўлади. Асллар уч хил йўл билан 3.га учраши мумкин: 1) *ҳижолар*нинг миқдор жиҳатдан ўзгариши. Бунда *руkn* таркибидаги *ҳижолар* сони ўзгаради, яъни асосан, *руkn* таркибидан бир ёки бир неча *ҳижо* тушиб қолади. Мас., *фошлотун* аслининг ҳазф 3.ига учраши натижасида охириги чўзиқ *ҳижо* (*тун*) тушиб қолади ва *фошлун* (*маҳзуф*) *фуруъси* ҳосил бўлади; 2) *ҳижолар*нинг сифат жиҳатдан ўзгариши. Бунда *руkn* таркибидаги *ҳижолар* сифа-

ти ўзгаради, яъни чўзиқ ҳижо қисқа ёки ўта чўзиқ ҳижога, қисқа ҳижо чўзиқ ёки ўта чўзиқ ҳижога, ўта чўзиқ ҳижо қисқа ёки чўзиқ ҳижога айланади. Мас., *мафоиълун* аслининг *кафф* 3.ига учраши натижасида охирги чўзиқ ҳижо (*лун*) қисқа ҳижога айланади ва *мафоиълун* фуруъси (*макфуф*) ҳосил бўлади; 3) рукн таркибидаги ҳижолар бир пайтнинг ўзида ҳам микдор, ҳам сифат жиҳатдан ўзгаришга учрайди, яъни рукн таркибидаги бир ёки бир нечта ҳижо туширилиб, қолган ҳижолардан бирида сифат ўзгариши юз беради. Мас., *мафоиълун* аслининг *қаср* 3.ига учраши натижасида охирги чўзиқ ҳижо (*лун*) туширилиб, ундан олдинги чўзиқ ҳижо (*уй*) ўта чўзиқ ҳижога (*уйл*) айланади ва *мафоиъл* фуруъси (*мақсур*) ҳосил бўлади.

ЗУЛҚАВОФИЪ (ар. ذوالقوافي – уч ва ундан ортиқ қофияли) – қофия билан боғлиқ шеър санъатларидан бири, байт таркибида уч ёки ундан ортиқ қофиядош сўзлар жуфтлигини келтириш. 3. ритмни айрича таъкидлаш орқали байтга ўзига хос мусиқийлик, ҳушоҳанглик бахш этади. Навоийнинг “Лайли ва Мажнун” достонидан олинган қуйидаги байт 3.га яхши мисол:

Ҳар қиссада шукр сол тилимга,

Ҳар ғуссада сабр бер илимга.

Мазкур байтда “тилимга – илимга” жуфтлиги асосий қофия бўлса, “шукр – сабр” ва “қисса – ғусса” жуфтликлари ҳам ўзаро қофияланиб келмоқда. 3.ни тарсеъдан фарқлаш керак (қ. *тарсеъ*). Яъни тарсеъда мисралардаги барча сўзлар ўзаро қофиядош бўлади, 3.да эса келтирилган байтдаги каби (сол – бер) бир ёки бир неча қофиядош бўлмаган жуфтликлар қолиши мумкин.

ЗУЛҚОФИЯТАЙН (ар. ذوالقافيتين – икки қофияли) – қофия билан боғлиқ шеър санъатларидан бири, байт таркибида асосий қофиядан ташқари яна битта қофиядош сўзлар жуфтлигини келтириш, яъни 3. байтда қофиядош сўзлар жуфтлиги иккита бўлишини тақозо қилади. Навоийнинг “Лайли ва Мажнун” достонидан олинган қуйидаги байт 3.га мисол бўлади:

Лола қадаҳини тошқа урдунг,

Жола гуҳарини бошқа урдунг.

ИБТИДО (ар. ابتداء – бошланиш) – қаранг: **тақтиъ**

ИБХОМ (ар. *ابهام* – ёпиқ сўзлаш, ёпиб ўтмоқ, беркитмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъатлардан бири. И.да гап бўлаклари (асосан, бош бўлақлар) шундай жойлаштириладики, уларнинг синтактик вазифасини турлича (эгани кесим, кесимни эга тарзида) тушуниш мумкин бўлади ва шу асосда бошқа бир маъно келиб чиқади. Яъни И. қўлланган байт (мисра)даги гап бўлақларининг ўрнини алмаштириб, шунга мос урғу ва оҳангда ўқилса, байтнинг иккинчи маъноси келиб чиқади. Мас., “Висолинг шавқидан кун бўлди тун” мисрасида “тун” эга деб тушунилса, “тун ёришди” маъноси; “кун” эга деб тушунилганда эса “кун тунга айланди, куннинг ўтгани билинмай қолди” маъноси англашилиши мумкин. “Қутадғу билиг”даги:

Баъзиси золимдан чекади алам,

Баъзига йўқчилик келтиради ғам, –

байтида “йўқчилик келтиради ғам” жумласини “йўқчилик кишига ғам келтиради, киши йўқчилик туфайли ғам чекади” тарзида ҳам, “ғам инсонга йўқчилик келтиради, ғам чеккан инсон йўқчиликка учраши мумкин” тарзида ҳам тушуниш мумкин. И. санъати мумтоз шеъриятда у қадар фаол қўлланмаса ҳам, ўзига хослиги билан ҳамиша ижодкорлар қизиқишига сабаб бўлиб келган. Шу боис ҳозирги шеъриятда ҳам И. санъатининг яхши намуналарини учратиш мумкин. Мас., Эркин Воҳидовнинг:

Аслида ким қарарди ётганда хор сурма,

Бўлди азиз кўзига суртганда ёр сурма, –

матлаъсидаги иккинчи мисрани “ёр кўзига суртгани учун сурма азиз бўлди” тарзида ҳам, “кўзига сурма суртгани учун ёр азиз бўлди” тарзида ҳам тушуниш мумкин.

✓ **ИДЕАЛ, эстетик идеал** (юн. *idea* сўзидан фр. *ideal* – тасаввур, тушунча) – эстетика, жумладан, адабиётшуносликнинг муҳим илмий категорияларидан бири, гўзаллик, эстетик мукамалликнинг юксак даражаси ҳақидаги ҳис этиладиган конкрет-тимсолий шаклда акс этувчи тасаввурлар жами. Жамиятда яшаётган ҳар бир инсон онгида мукамал жамият, мукамал ижтимоий муносабатлар, мукамал инсон ҳақидаги тасаввурлар мавжуд бўлиб, буларнинг бари И.ни ташкил қилади ва унинг воқеликка муносабатини белгилайди. Умуман олганда, эстетик И. ҳам шунинг бир қирраси, конкрет-тимсолий шаклда воқе бўлувчи гўзаллик тасаввуридир. Ҳақиқатда И.нинг қирралари бутуннинг қисми бўлиб, уларни бир-

биридан ажратиб бўлмайди. Шунинг учун ҳам мутахассислар И.нинг серқирралигини, унинг моҳияти: онг соҳасида – *ҳақиқат*, ахлоқ соҳасида – *эзгулик*, эстетика соҳасида – *гўзаллик*дан иборат эканлигини таъкидлайдилар. Албатта, бу қирраларнинг ҳар бири ўзининг муайян меъёрларига эга бўлиб, улар давр ўтиши билан ўзгариб, конкретлашиб боради. Мас., тасаввуф адабиётининг И.ига кўра, ҳақиқат – Ҳақ, Аллоҳ; эзгулик – Ҳақнинг буюрганини қилиш ва у қайтарганни қилмаслик; гўзаллик – шу иккисига мувофиқликда, нимаики буларга мувофиқ эмас, у гўзалликдан айро тушади. Инсоннинг ижтимоийлашуви билан боғлиқ ҳолда И. ҳам ҳаётга яқинлашади, у ижтимоий-сиёсий мундарижа касб этади. Мас., жадид адабиётининг И.га кўра, ҳақиқат – миллат тараққийси (эркин ва адолатли жамият, маърифат, муносиб миллий турмуш, миллий озодлик ва б.); эзгулик – миллат тараққийсига хизмат қилувчи амал; гўзаллик – шу иккисига мувофиқлик. Давр билан боғлиқ ўзгаргани ҳолда, И.ни замонга буткул боғлаб қўйиш хато бўлур эди. Негаки, И. ижтимоий характерга эга, у жуда қадим замонлардан шаклланиб, тўлишиб, конкретлашиб келади ва, айтиш жоиз, у моҳиятан ҳамиша келажакда бўлиб, бу ҳол уни вақт ҳукмидан холи этади. Худди шу нарса санъат асарининг боқийлигини таъминловчи асосий омилдир, чунки санъат олам ва одамни И. асосида акс эттиради, И. асосида баҳолайди. Яъни ижод онларидаги санъаткор И. оламида яшайди, воқеликни унинг нури билан ёритади. Зеро, фақат шундагина ижодкор шахс том маънодаги маънавий-руҳий бутунликка эга бўлади. Маънавий-руҳий бутунлик эса шахс интилган И.нинг мавжудлиги ва унинг ҳаётий принциплари ўша И.дан келиб чиқиши демакдир. Шунга кўра, бутунлик муайян хусусиятларни ўзида жам этган инсоннинг турғун ҳолати эмас, балки узлуксиз ва адоқсиз бир жараёндир. Негаки, реаллик билан тўқнашув ҳар вақт шахснинг маънавий-руҳий бутунлиги – моҳияти ва мавжудлиги орасида зиддиятлар келтириб чиқараверади. Мана шу зиддиятларни И.дан руҳ олган ҳолда бартараф этиш орқали мавжудлигини моҳиятига мувофиқлаштириб бориш, шу асно қадам-бақадам И.га яқинлашиб, янги-янги маъноларни кашф этиш ва уларни ўз ҳаётига, жамият ҳаётига татбиқ этиб бориш – ижоднинг бош шартидир. Бу жиҳатдан том маънодаги ижодкор ҲАҚ йўлига кирган сўфийга монанд: сўфий ҲАҚқа яқинлашгани сари мавжудликнинг моҳиятини теранроқ идрок қилганидек, ижодкор И.га

яқинлашгани сари ҳаётнинг, инсоннинг моҳиятини теранроқ илғайди. Сўфийлик йўлининг ибтидоси ҳам, интиҳоси ҳам ҲАҚ бўлганидек, ижодкор фаолиятининг *мотиви* (сабаб) ҳам, *мақсади* (натижа) ҳам И.дир.

ИДИЛЛИЯ (юн. *eidyllion* – кичик манзара, унча катта бўлмаган асар) – шаклий тузилишга кўра турлича, мазмун хусусиятларига кўра таснифланувчи поэтик жанр. И. дастлаб қадимги Юнонистонда чўпон қўшиғи сифатида юзага келган. Антик юнон шоири Феокритнинг аксар асарлари И. деб аталган. Шаклан турлича бўлган Феокрит И.лари мазмун жиҳатидан умумийликка эга: уларни инсоннинг кундалик ҳаёти, интим туйғулари, табиатга қизиқиш бирлаштириб туради, шоир эътибори кўпроқ кишиларнинг ғамташвишдан холи, осойишта ҳаётига қаратилади. И.да табиатдаги уйғунлик ва гўзаллик мутлақлаштирилади, уларга дахлсиз ва ўзгармас ҳодисалар сифатида қаралади. И. жанр сифатида, айниқса, XVII – XVIII асрларда Европа, XVIII аср ўрталарида эса рус шеъриятида кенг оммалашди ва ривожландики, бу кўп жиҳатдан сентименталистларнинг “табиий инсон” ғояси билан боғлиқдир. Кўчма маънода И. тинчлик ҳолати, ички ва ташқи уйғунлик, осойишталик ва хотиржамликни ифодалайди.

ИДИЛЛИЯВИЙЛИК (русчадан калька “идиллическое”) – бадиийлик модуси. И. модус сифатида элегия, драматизм билан биргаликда қаҳрамонлик, сатира ва трагизмдан фарқланадиган гуруҳни ташкил этади. Яъни И.да дунё мутлақ тартибот сифатида эмас, балки шахс бевосита муносабатда бўладиган борлик (яъни конкрет инсон ҳаракатланаётган муҳит) сифатида идрок этилади. Идиллиявий “мен” ўзини ташқи олам билан бирликда ҳис қилиши нуқтаи назаридан *қаҳрамонликка* (қ.) яқин, бироқ ундан фарқли равишда, И.да кишилиқ жамияти, мамлакат тақдири билан боғлиқ муаммо қўйилмайди. Идиллиявий “мен” ўзи бевосита муносабатда бўлаётган муҳит қадриятларини сўзсиз қабул қилади ва ўзлигини уларга оғишмай амал қилиш, муҳит билан бирлашиб, уйғунлашиб кетиш орқали намоён этади. Идиллиявий қаҳрамон бутун олам тартиботи олдидаги эмас, ўзгалар (ва улар ташиётган анъана, қадриятлар) олдидаги масъулият ҳисси билан яшайди (мас., Т.Мурод. “Юлдузлар мангу ёнади”). Шунинг учун идиллиявий модус қаҳрамони, кўпинча, маиший турмуш доирасидагина

ҳаракатланади. У ўзини борлиқнинг ажралмас қисми сифатида идрок этади, ўзини қуршаган муҳит (табиат, маиший турмуш) стихиясига берилади. Идиллиявий модусга хос асосий хронотоп – аждодлар билан авлодларни бирлаштириб турувчи “қадрдон уй”, “қадрдон ғўша”. Авлодлар ўртасидаги ворисийлик, инсон ҳаётининг авлодларда давом этиши – идиллиявий қаҳрамон мавжудлигининг асоси, унинг учун ҳаётнинг мазмун-моҳияти шунда. Айни шундай қараш идиллиявий қаҳрамонга ўлимнинг муқаррарлигидан келувчи изтироб ва тушкунликни енгишга куч беради, И.ни элегиявийликдан фарқлайди.

ИЖОДИЙ НИЯТ, муаллиф нияти – бадиий ижод жараёнидаги илк босқич. И.н. санъаткорнинг воқелик билан муносабати, воқеликни ЎЗИЧА (ўзининг эстетик идеали, дунёқараши, сажияси, маданий-маърифий даражаси, ҳаётӣй ва ижодӣй тажрибаси, туғма истеъдоди қуввати асосида) қабул қилиши ва идрок этиши натижаси ўлароқ юзага келади. И.н.да яратилажак асарнинг асосий чизгилари, бироз хирароқ тарзда бўлса-да, кўзга ташланиб туради, бошқача айтсак, И.н. асарнинг санъаткор онгидаги хомаки эскизидир. Бадиий ижод жараёнининг ўзига хослиги шундаки, санъаткор И.н.даёқ ўқувчига муайян таъсир қилишни кўзда тутаяди, яъни мақсад ижрога таъсир қилади, ният ва ижро бирлашади. Зеро, санъаткорнинг эстетик идеали билан мавжуд воқелик орасидаги номувофиқлик бадиий ижодга ундовчи мотив бўлса, идеалга яқинлашиш унинг мақсадидир. Демак, И.н. билан унинг ижроси, ижод мотиви билан мақсадининг бирлиги бадиий ижод жараёнини яхлит, бутун ҳодисага айлантиради. Шунга кўра, ижод – И.н.ни амалга ошириш, санъаткорнинг ўй-фикрлари, баҳоси, бадиий концепциясини бадиий образлар тизими воситасида моддийлаштириш жараёни демақдир. Албатта, И.н. турғун тушунча эмас, яъни у ижод жараёнининг бошида пайдо бўлганича қолмайди, аксинча, бевосита ижод жараёнида сайқалланиб, конкретлашиб боради, муайян ўзгаришларга учрайди. Яна бир томони, И.н. турли даражада амалга ошади ва бу табиий ҳам. Чунки И.н.нинг қай даражада амалга ошиши қатор омиллар (муаллифнинг ижодӣй тажрибаси, бадиий маҳорати, конкрет давр шароити ва ш.к.) билан боғлиқдир.

ИЖРОВИЙ ЛИРИКА (русчадан калька: “ролевая лирика”) – лириканинг субъектив шакллантирилишига кўра фарқланувчи

кўринишларидан бири, лирик кечинма ўзга шахс тилидан ифода этилувчи шеър. Яъни бунда шоир гўё ўзга шахсга эврилади, унинг “роли”ни ижро қилади, натижада И.л. қаҳрамони лирик кечинманинг ягона субъекти бўлиб қолади. И.л.нинг илдизлари куртак ҳолида халқ оғзаки ижодида (мас., келин тилидан, етим тилидан, ҳўкиз тилидан), мумтоз шеъриятимизда кузатилса-да, унинг кенг оммалашиши XX асрга тўғри келади. Жумладан, Чўлпоннинг “Мен ва бошқалар” шеъри И.л.нинг янги ўзбек шеъриятидаги илк ва сара намуналаридан бири сифатида кўрсатилиши мумкин. Ўтган асрнинг 20 – 30-йилларида кенг тарқалган “Қўшчи қўшиғи”, “Колхозчи қиз қўшиғи”, “Сувчи қўшиғи” тарзида яратилган шеърларнинг аксарияти И.л.га мансуб этилиши мумкин. Шеърнинг бу кўриниши 60-йиллардан бошлаб, айниқса, кенг тарқалди: “Ҳамза” (А.Орипов), “Абдулла Набиев” (Э.Воҳидов). 70 – 80-йиллар шеъриятида янада фаоллашган И.л.нинг асосий қаҳрамонлари тарихий шахслар бўлиб қолди: мавжудликнинг мангу муаммолари, миллат ва юрт тақдири масалалари, жамиятнинг жорий ҳолати уларнинг кўзи билан кўрилди ва баҳоланди. Х.Давроннинг “Тўмариснинг кўзлари” шеърий тўплами, У.Азимнинг “Тушларингизга кирадиган кўзлар” туркуми аксар шундай шеърлардан таркиб топган бўлиб, улар миллий ўзликни англаш жараёнида муҳим аҳамият касб этди.

ИЗДИВОЖ (ар. ازدواج – жуфтлашмоқ, уйланиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъатлардан бири, байт мисрасида икки ёки ундан ортиқ сўзнинг ёнма-ён ёки бир-бирига яқин ҳолда оҳангдош (ўзаро қофиядош) бўлиб келиши. Манбаларда И.ни *тазмини муздаваж* деб ҳам атайдилар. Мас., Нодиранинг:

Қилмағил зинҳор изҳор эҳтиёж,

Ким азиз элни қилур хор эҳтиёж, –

байтида “зинҳор” ва “изҳор” сўзларининг ёнма-ён келиб ўзаро оҳангдош бўлиши И.ни юзага чиқармоқда.

ИЗОМЕТРИЯ (юн. isometria – тенг ўлчовлилиқ) – шеърий нутқни ташкил қилувчи бўлак (мисра)ларнинг тенг ўлчовлилиги. И. туфайли шеърдаги нутқий бўлақларнинг ҳар бири талаффузда ажралади ва шунинг ҳисобига ритмиклик яққол ҳис этилади. И. метрик шеър тизимида ритмик бўлақлар талаффуз вақтининг тенглиги (*изохронизм*), силлабик шеър тизимида бўғинлар сонининг тенглиги (*изо-*

силлабизм), тоник шеъриятда эса урғулар миқдорининг тенглиги (*изотонизм*) ҳисобига таъминланади.

ИЙЖОЗ (ар. *ايجاز* – қисқа, лўнда) – оз сўз (лафз) билан кўп маъно ифода этиш. Айрим манбаларда И. ҳам санъатлар сирасида саналса-да, аслида, у санъатга нисбатан кенгроқ тушунча бўлиб, умуман нутқ услубига хос хусусиятни англатади. Нутқдаги И.га зид бўлган хусусият, яъни оз маънони кўп сўз билан ифода этиш *итноб* (ёки *баст*), маъно кўлами ва сарф этилаётган сўз миқдорининг мувофиқлиги эса *мусовот* деб юритилади. Мавжуд шеърий санъатларнинг бир қисми (*ташбеҳ*, *истиора*, *талмеҳ* ва б.) И.ни юзага чиқаради, чунки улар ёрдамида, одатда, аслида тушунтириш учун кўпроқ сўз сарф этиладиган нарсалар ҳодиса, тушунчаларга оз сўз билан ишора қилинади, шу ишора туфайли байт ёки мисра мазмунни сўз билан ифодаланганига нисбатан беқиёс даражада кенгаяди. Зеро, ишора ўқувчини матндан ташқаридаги контекстга (воқелик, тарихий воқеа, бошқа бир асар ва ш.к.) йўналтиради, натижада матн мазмунни ўша контекст мазмунни билан бойийди. Аксинча, бир қатор санъатлар (*тафсир*, *такрир*, *жам*, *тақсим*, *тафрий* каби) маънони ифодалаш учун кўп сўз сарфланишига, яъни итнобга олиб келади. Мас., *тафсир* (қ.) санъати байтда ифодаланган фикрнинг кейинги байтларда шарҳланишини тақозо этади, маъно кўлами ўзгармагани ҳолда матн кенгаяди. Шунинг учун ҳам илми балоғада И. ва мусовотнинг маънога халал бермаслиги, фойдасиз итнобдан сақланиш талаб этилади. Яъни барча ҳолларда ҳам меъёрни сақлаш зарур: оз сўз билан кўп маъно ифодалаш ёки сўз ҳажмининг маънога мувофиқ бўлишини кўзлаб мазмунни хиралаштириш ҳам, шу билан бирга, ортиқча ва фойдасиз итноб ҳам маъқул эмас.

ИЙҲОМ (ар. *ايهام* – шубҳага солиш, адаштириш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъатлардан бири, шеърда (баъзан насрда ҳам) бир сўзни бир жойнинг ўзида икки маънода ишлатиш. И.да матндаги сўзнинг бир қарашда англашилиб турган яқин маъносидан ташқари яна бир узоқроқ маъноси мавжуд бўлади ва шу узоқ маъно шоирнинг асл муддаоси ҳисобланади. Икки турли маънода ишлатилган биргина сўз бутун бошли байтни икки хил тушуниш имконини беради. Атоуллоҳ Ҳусайний И. санъати “*таврия*”,

“тахйил”, “тасвия” номлари билан ҳам юритилишини қайд этган. Мас., Навоийнинг:

Лабингни сўргали муҳри сукут оғзима тушимиш

Ки, ул шақкар била эрним бири бирига ёпушимиш, –

байтидаги “сўргали” сўзининг яқин маъноси “сўрамоқ” бўлса, узок маъноси “сўрмоқ”, яъни “бўса олмоқ”дир. Ушбу сўзнинг икки хил маъносига таяниб Бобур ҳам қуйидаги машҳур байтида И. санъатини моҳирона қўллаган:

Лабинг бағримни қон қилди, кўзимдин қон равон қилди,

Нега ҳолим ёмон қилди, мен андин бир сўрорим бор.

ИЛМИ АРУЗ (ар. علم العروض – аруз илми) – мумтоз адабиётшуносликнинг таркибий қисми, аруз шеър тизимининг ўзига хос қонуниятларини ўрганувчи соҳа, арузшунослик. И.а.нинг асосчиси сифатида IX асрда яшаган араб олими Ҳалил ибн Аҳмад эътироф этилади. Араб адабиёти заминида пайдо бўлган аруз шеър тизими ўтган асрлар давомида махсус ўрганилиб, алоҳида илм сифатида такомиллашиб борди, аруз назариясига доир кўплаб тадқиқотлар яратилди. Ҳалил ибн Аҳмаддан кейин араб арузшунослигида Ибн Усмон Мазиний, Имом Аҳмад ибн Абдураббих, Ибн ал-Хатиб ат-Табризий; форс арузшунослигида Мавлоно Юсуф Нишобурий, Рашидиддин Вотвот, Шамс Қайс, Носириддин Тусий, Салмон Савожий, Абдурахмон Жомий; туркий арузшунослиқда Алишер Навоий, Заҳириддин Муҳаммад Бобур, Шайх Аҳмад Худойдод Тарозий каби олимлар яратган асарлар И.а.нинг ривожига улкан ҳисса бўлиб қўшилган. Бундан ташқари, Абу Наср Фаробий, Абу Али ибн Сино, Абул Қосим Замаҳшарий, Абу Яъқуб Юсуф ибн Абубакр Саккокий каби алломаларнинг бошқа масалаларга бағишланган рисолаларида ҳам арузга оид қимматли фикр-мулоҳазалар билдирилганки, И.а. ривожига уларнинг ҳам сезиларли улуши борлиги эътироф этилади. Ҳозирги ўзбек адабиётшунослигида ҳам аруз масалалари атрофлича тадқиқ этилган: ўтган асрнинг 20-йилларида Фитрат бошлаб берган арузшунослик бобидаги изланишларни кейинчалик С.Мирзаев, А.Рустамов, У.Тўйчиев, С.Ҳасанов, А.Ҳожиаҳмедов, А.Аъзамов каби кўплаб олимлар муваффақиятли давом эттирдилар.

ИЛМИ БАДИЪ (ар. علم البديع – чиройли сўзлаш, гўзал, нафис, нодир, ажойиб; бадиият илми) – мумтоз адабиётшуносликнинг тар-

кибий қисми, нутққа безак берувчи санъатлар, уларнинг ўзига хос жиҳатлари, таснифланиши, асар бадииятини белгилаш, эстетик функциясини ошириш, фикрни гўзал ва мазмунли ифодалашдаги ўрни каби масалаларни ўрганувчи соҳа. И.б.нинг ўрганиш объекти бўлган нутқни гўзал қилувчи бадиий усул ва воситалар умумий ном билан *санойиъ* (қ.) деб юритилади. Атоуллоҳ Ҳусайний нутқни гўзал қилувчи воситаларни икки турга – *зотий гўзалликлар* ва *оризий гўзалликларга* бўлади. *Зотий гўзалликлар* деганда, нутқнинг табиий гўзаллиги тушунилиб, Атоуллоҳ Ҳусайний таърифига кўра, улар “дилбарларнинг табиий ҳусни янглигдир”. Яъни бунда нутққа атайин безак берилмайди, нутқни безаш учун ишлатилаётган воситалар (сўз, ибора, тасвирий ифода ва ш.к.)дан табиий ҳолича фойдаланилади. Улардан фарқли ўлароқ, *оризий гўзалликлар* нутқни безаш учун атайин ҳосил қилинади. Атоуллоҳ Ҳусайний нутқ гўзалликларининг биринчи тури *илми балоғанинг*, иккинчи тури эса *илми бадиънинг* объекти эканлигини таъкидлайди. Шунингдек, лирик жанрларнинг ўзига хос жиҳатларини тадқиқ қилиш ҳам И.б.нинг вазифаси ҳисобланган. Шунинг ҳам айтиш керакки, И.б.га оид рисо-лаларда объект доим ҳам қатъий чеклаб олинмайди: уларда, кўпинча, *илми балоға*, *илми қофия*, *илми аруз* масалалари ҳам ёритилаверади (мас., А.Ҳусайний. “Бадойи ус-санойиъ”).

И.б.га оид дастлабки асарлар араб тилида яратилган бўлиб, улар сирасига IX – X асрларга мансуб Наср бинни Ҳасаннинг “Маҳосин ул-калом”, Ибн Мўътазнинг “Китоб ул-бадеъ”, Қудаман ибн Жаъфарнинг “Нақд уш-шеър” каби рисоалари киради. Кейинроқ, XI асрдан бошлаб, форс тилида И.б.га оид қатор асарлар яратилдики, унинг кейинги ривожини форс адабиёти билан боғлиқ ҳолда кечди. Жумладан, Умар Родуёнийнинг “Таржимон ул-балоға”, Рашидиддин Вотвотнинг “Ҳадойиқ ус-сеҳр”, Қайс Розийнинг “Ал-мўъжам”, Атоуллоҳ Ҳусайнийнинг “Бадойи ус-санойиъ”, Воҳид Табризийнинг “Жамъи мухтасар” каби асарлари И.б. ривожига муҳим ўрин тутган мўътабар манбалар саналади. Туркий тилдаги И.б.га оид илк асар сифатида Шайх Аҳмад Худойдод Тарозийнинг XV асрда яратилган “Фунун ул-балоға” рисоласи эътироф этилади. XX асрдан бошлаб ўзбек адабиётшунослигида И.б.га оид масалалар кенг кўламда, тарихий-назарий аспектда атрофлича тадқиқ қилина бошлади. Ўтган асрнинг 20-йилларида Фитрат, А.Саъдий каби адабиётшуносларнинг бу борада бошлаган ишлари А.Ҳайитметов,

А.Рустамов, Ё.Исҳоқов, Б.Саримсоқов, В.Раҳмонов, А.Ҳожаҳмедов каби кўплаб олимлар томонидан давом эттирилди ва сезиларли ютуқларга эришилди.

ИЛМИ ҚОФИЯ (ар. *علم القافية* – қофия илми) – мумтоз адабиётшуносликнинг таркибий қисми, қофия ва унинг турлари, тузилиши, унинг бадиий санъатлар ва вазн билан муносабати, шеърнинг оҳангдорлигида қофиянинг тутган ўрни каби масалаларни тадқиқ этувчи соҳа. Шарқ адабиётшунослигида И.қ.га оид махсус рисола-лар (мас., Абулҳасан Али Сарахсий Баҳромий. “Канз ул-қофия”; Абдурахмон Жомий. “Рисолаи қофия”; Атоуллоҳ Ҳусайний. “Қофия илми қоидалари ҳақида рисола” ва б.) яратиш билан бирга, илми бадиъга оид рисола-ларнинг аксариятида ҳам И.қ. масалаларини ёритиш учун алоҳида боблар ажратилган. Мас., Шайх Аҳмад Тарозийнинг “Фунун ул-балоға” асари уч бобдан иборат: “аҳли табъга қофия илмин билмак муҳимдир” деб билган муаллиф рисо-ланинг “Ал-фанну-с соний фи қофия ва-р-радиф” (Иккинчи фан қофия ва радиф хусусида) номли иккинчи бобида И.қ. масалаларидан баҳс юритади.

ИЛТИФОТ (ар. *الطفات* – алангламоқ, бир ҳолатдан иккинчи ҳолатга ўтмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеър-ий санъат, байтда бир шахсдан бошқа бир шахсга кўчиш, яъни I шахсдан II ёки III шахсга, II шахсдан I ёки III шахсга, III шахсдан I ёки II шахсга кўринишда кўчиш. Шайх Аҳмад Худойдод Тарозий И.ни “мухотабадин муғойибага бормоқ ё ғайбдин хитобқа келмоқ”, деб таърифлаган. Яъни хитоб қилинувчи (II шахс)дан нутқ сўзланиб турган вазиятда мавжуд бўлмаган III шахс (муғойиба – ғайб)га кўчиш И. дейилади. Мас., Атойининг:

Эл тирик дерлар мени, кўнглимда фикр этсам вале,

Бу тирикликда бўлур юз минг бало сизсиз менга, –

байтида аввал III шахс (Эл тирик дерлар) ҳақида сўз боради, ундан I шахсга (фикр этсам), сўнг эса II шахсга (сизсиз менга) кўчилади.

ИЛҲОМ (ар. *الهام* – едирмоқ, руҳлантирмоқ) – санъаткор руҳиятида юзага келувчи ижодий-руҳий ҳолат, ижодий фаолиятнинг юсак завқ билан, кўнглили ва енгил кечишини таъмин этувчи кўтаринки ишчан кайфият. Ижодкор кишиларда кузати-лувчи мазкур

ҳолат одамларга қадимдаёқ маълум бўлганки, уни турлича изоҳлашга ҳаракат қилганлар. Жумладан, қадимги юнонлар И. музалар – аёл қиёфасидаги илоҳий мавжудотлар томонидан берилди деб ҳисоблаганлар, Шарқда ҳам И.ни ғайбдан дейишга мойиллик кучли бўлган: ҳозирда ҳам тез-тез тилга олинадиган “илҳом париси” қабилидаги гаплар шунинг изларидир. Албатта, И. онларини, унинг юзага келишини мантикий изчилликда тушунтириб бериш қийин. Бироқ шуниси аниқки, И. ижодий қобилиятга эга шахснинг ижодий-руҳий фаолиятидаги муайян бир босқич бўлиб, ушбу онларда бунга қадар пишиб-етилиб келган жараён тезлашади; ижодкорнинг умумий руҳий қуввати ортади: ақлий ва ҳиссий мушоҳада тезлиги ошади, хотира максимал жонланади, нарса-ҳодисалар орасидаги ассоциатив алоқаларни илғай олиш қобилияти, нигоҳ ўткирлиги, таъсирчанлик кучаяди, ижодий тасаввур кўлами кенгаяди. Айни шу дамларда ижодий жараён кўнгилли, осон ва маҳсулдор кечади – асар гўё “қуюлиб” келади. Демак, И.ни ғайбдан келган нарса сифатидагина эмас, балки санъаткор онгию қалбида кечган ижодий-руҳий жараённинг энг юксак нуқтаси, туғма имкониятлари ўта кучайган, бир нуқтага йиғилган ҳолда эстетик объектга йўналган палла сифатида ҳам тушуниш мумкин.

ИМПРЕССИОНИЗМ (фр. *impression* – таассурот) – XIX асрнинг сўнгги чорагида дастлаб рангтасвир санъатида пайдо бўлиб, кейинчалик бошқа санъатларга ҳам сезиларли таъсир ўтказган йўналиш. Адабиётга татбиқан И. термини кенг ва тор маъноларда қўлланади. Кенг маънода И.га турли ижодий методлар доирасида кузатилган услуб ҳодисаси сифатида қаралади. Жумладан, импрессионистик услуб реалист санъаткорлар (Ги де Мопассан, А.П.Чехов, И.А.Бунин ва б.)ижодида ҳам кузатилиб, реалистик тасвир имкониятларини кенгайтиришга хизмат қилган. И. услуги оламни янгича кўришга интилиш маҳсулидир, унинг дастлаб рангтасвирда қарор топгани ҳам шундан. Бу услубда тасвирланган нарса реалликдагига монанд аниқ ва мукамал шакл касб этмайди: у гўё штрихлар билан чизилади ва ҳар бир штрих ўзида ўша нарсадан олинган оний таассуротни акс эттиради. Шунга қарамай, бу штрихлар бутун таркибида бир-бири билан узвий алоқадор, таассуротлар бирлиги ўша нарса ҳақидаги яхлит тасаввурни бераверади. Шунга ўхшаш, сўз билан амалга оширилган импрессионистик тасвирда ҳам оний таассурот қайд этилади: гўё воқеликдаги нарса-

ҳодисалар маълум мақсаддан келиб чиққан ҳолда сайлаб эмас, таассуротлар асосида тасодифий тарзда тасвирдан жой олади. Натижада реалистик тасвирга хос муҳим деталларни мақсадли танлаш (“саҳнада милтиқ бўлса, у отилиши керак”) ва шундан келиб чикувчи барча деталларнинг бир-бирига боғлиқлиги тамойили бузилади, тасвирланган нарсаси тасаввурда яхлит шакли-шамойили билан жонланмайди. Лекин деталларнинг ассоциатив алоқалари бутунликни ҳосил қилаверади, чунки тасвир битта субъект нигоҳи орқали берилган, фақат бу нигоҳ олами фотоаппарат объективи каби эмас, чин маънода “қалбдан ўтказиб” кўради. Бу эса тасвирга сержилолик, кўпмаънолилиқ, эмоционал тўйинтирилганлик бахш этади, унинг эстетик таъсир кучини оширади. Шу жиҳатлари туфайли импрессионистик услуб хусусиятлари *реализм, натурализм, неоромантизм, символизм* сингари турли ижодий тамойилларга таянган адабий йўналиш ва оқимларга мансуб ижодкорлар эътиборини тортди, услубининг таркибий қисмига айланди.

Мазкур хусусиятларни мутлақлаштириш, уларни услуб ҳодисаси эмас, дунёни янгича кўриш ва идрок этиш деб билиш оқибатида XX аср бўсағасига келиб И. алоҳида йўналиш, ижодий метод сифатида шаклланди. Бу метод инсон онгининг оний ҳолатларида ҳосил бўлувчи, фақат ҳис этилиши мумкин бўлган тутқич бермас таассуротларнигина ҳақиқий деб билди. Шунга кўра, у сирли ишораларга асосланган образлар яратади, уларнинг ёрдамида инсон онгининг чуқур пучмоқларига назар солмоқчи бўлади. Айни шу жиҳатлари билан у “онг оқими” адабиётига асос яратди. Алоҳида адабий йўналиш (ижодий метод) сифатидаги И. XX аср ўрталарига келиб барҳам топди.

ИМПРОВИЗАЦИЯ (лот. *improvisus* – кутилмаган, бирдан) – бадиий ижоднинг алоҳида бир кўриниши бўлиб, бунда асар бевосита ижро жараёнида яратилади. И. кўпроқ ижро билан боғлиқ санъат турлари (мусиқа, рақс, театр санъати)да, шунингдек, шеърятда кузатилади. И.нинг илдизлари фольклордан сув ичади. Халқ бахшилари (аздлар, бардлар, кўбизчилар, оқинлар, ошиқлар ва б.) фольклор намуналарини ижро қилиш жараёнида И. йўли билан уларга янгиликлар қўшиб боришган, шу йўл билан янги асарлар яратишган. Жумладан, термаларни ижро қилиш, айтишувларда И.нинг роли ва улуши сезиларли бўлган. И. фольклордан ёзма адабиётга, хусусан, шеърятга кўчган. Ўтмишда мунтазам ўтказиб

турилган нафис мажлислардаги шеърхонликнинг ижро билан боғлиқлиги бунга асос бўлган. Шеърятдаги И.нинг ўзига хослиги аввалдан муайян мавзу белгилаб қўйилиши, яъни маълум шарт асосида воқе бўлишидадир (қ. *бадиҳа, экспромт*).

ИНВЕКТИВА (лот. *invehor* – ташланмоқ, ҳужум қилмоқ) – бирон шахс, ижтимоий гуруҳ ёки ҳодисани кескин танқид қилиш, фош этиш, қоралашга қаратилган нутқ. Жанрларни мазмун жиҳатидан таснифлаган ҳолда баъзан И.ни алоҳида лирик жанр деб кўрсатиш ҳоллари ҳам учрайди. Бироқ бу унчалик тўғри эмас. Чунки И. турли адабий шакллар, турли жанрларда намоён бўлади. Мас., антик Римдаги айблов нутқлари (Цицерон. “Филиппикалар”), айрим *эпиграммалар, памфлетлар, хатлар* И. намунаси саналиши мумкин. XX аср ўзбек шеъриятида И. руҳида кўплаб шеърлар яратилган. Жумладан, Чўлпоннинг “Улуғ Британиянинг бу кунги ҳукуматига”, “Қўзғолиш”, Ғафур Ғуломнинг “Шараф қўлёмаси” каби шеърлари И.га мисол бўла олади.

ИНВЕРСИЯ (лот. *inversion* – ағдариш, ўрнини алмаштириш) – гап бўлақларининг одатдаги тартибини ўзгартириш асосида юзага келувчи синтактик усул, стилистик фигура. И. гапдаги бирон бир сўз ёки сўз бирикмаси (гапнинг бир қисми)ни эмфатик ёки мантиқан ажратиш, шеърый нутқни ритмик-интонацион жиҳатдан ташкил этиш (қофияланувчи сўзни керак ўринга ўтказиш) каби мақсадларда қўлланади. И. шеърый нутқда энг кўп қўлланувчи, деярли барча шеърларда учрайдиган синтактик усулдир. И. маъно урғуси тушаётган сўзни таъкидлаб кўрсатиш, уни мисрадаги урғули позиция – кўпроқ мисра охирига суриш имконини беради. Мас., А.Ориповнинг: “Улуғвор бир қудрат билан Чайқалади чўнг денгиз”, – сатрлари синтактик сатҳдаги нормадан оғиш бўлмаган ҳолда “Чўнг денгиз улуғвор қудрат билан чайқалади” тарзида берилиши керак. И. ҳодисасининг юз бериши натижасида “қудрат билан” сўз қўшилмаси ва “денгиз” сўзи мисраларда урғули позицияга ўтади, айти шу сўзларга маъно урғусининг тушиши муаллиф ижодий ниятига, шеър мазмуни ва эмоционал тоналлигига мувофиқ келади. Шеърнинг кейинги сатрлари – “Қанча оғир ҳарсанг тошлар Тубда унга чўккан тиз” – И.нинг ритмик-интонацион функциялари ҳам борлигини кўрсатади. Одатдаги тартибда бу мисралар “Тубда унга қанча оғир тошлар тиз чўккан” шаклида бўлиши лозим эди. Инвер-

сия натижасида, биринчидан, ифодалаш кўзланган мазмун учун энг муҳим сўзлар (“ҳарсанг тошлар”, “тиз чўккан”) урғули позицияга ўтказилади, иккинчидан, “денгиз” ва “тиз” сўзлари қофияланади. Ўхшашлик асосида синтактик И. билан бир қаторда баъзан композицион И. ҳақида ҳам гапириладики, бунда сюжетда воқеаларнинг юз бериш тартибига мос бўлмаган тарзда жойлашиши (яъни даврий жиҳатдан аввал юз берган воқеанинг кейин тасвирланиши) назарда тутилади.

ИНСЦЕНИРОВКА (лот. *in* – га, *scaena* – сахна) – аслида сахнага мўлжаллаб ёзилмаган асарларни (кўпроқ, эпик асарларни) сахналаштириш учун қайта ишлаш. И. сахналаштирилиши мўлжалланган асарнинг ғоявий-бадиий хусусиятларини (асосий мазмуни, сюжети, услуби ва ш.к) қайта яратишни тақозо этади. Бу эса, оригиналга нечоғли боғланган бўлмасин, И. қилувчидан маълум даражадаги ижодийликни ҳам талаб этиши шубҳасиз, чунки асарни сахнага мослаштириш ундан ниманидир олиш, нималарнидир қўшишни тақозо этади. Яъни И. қилинган асар оригиналнинг асосий мазмуни, муҳим сюжет чизиқларини сақласа ҳам, унга тенг бўлмайди, моҳиятан у тамом бошқа асардир. Худди шу ҳол кўплаб ижодкорлар, талабчан ўқувчиларнинг И.га нисбатан салбий муносабатини келтириб чиқаради. Радио ва телевидениенинг ривожланиши билан боғлиқ ҳолда И.нинг *радиоинсценировка*, *телеинсценировка* каби кўринишлари пайдо бўлди.

ИНТЕРМЕДИЯ (лот. *intermedius* – ўртада жойлашган, ичидаги) – 1) ўрта асрлар театрларида ўйналаётган асосий спектаклнинг парда ораларидаги танаффус пайти ижро этилган майший мавзудаги кичик ҳажвий сахна кўриниши; 2) эстрада санъати ва телевидениенинг ривожланиши билан боғлиқ ҳолда фаоллашган комик характердаги кичик драматургик жанр, баъзан миниатюра номи билан ҳам юритилади. Ўзбек адабиётида С.Аҳмад, Алп Жамол каби ижодкорларнинг “Телевизион миниатюралар театри” учун ёзилган И.лари халқимиз орасида шуҳрат топган. Шунингдек, ҳозирги вақтда турли маданий-маърифий тадбирларда (кўриклар, қувноқлар ва зукколар баҳси ва ҳ.) ижро этилаётган майший мавзулардаги сахна кўринишларини ҳам И. санаш мумкин. Ушбу сахна кўринишларини ҳаваскорларнинг (кўпинча, коллектив тарзда) ўзлари

ёзиши эътиборга олинса, уларни замонавий фольклор намунаси дейиш мумкин.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (лот. interpretation – тушунтирмак) – талқин; адабий асар мазмунини идрок қилиш, унинг мазмуни, бадий концепциясини англаш, тушуниш. Кенг маънода И. ўзга томонидан айтилган гап, ёзилган асар (илмий, фалсафий, диний, бадий ва ҳ.) мазмунини бир бутун сифатида тушуниш ва тушунтириб бериш маъносини билдиради. Бадий И. турли кўринишларда, жумладан, бадий мазмунни, яъни асардаги “образлар тили”ни мантикий тушунчалар тилига (танқид, адабиётшунослик), лирик-публицистик (эссечилик) ёки бошқа бир “бадий тил” тизимига (рассомлик, кино, театр ва б.) ўгириш орқали амалга ошади. И. адабиётшунос фаолиятида етакчи ўрин тутадиган бирламчи амал, чунки адабий асар ҳақида фикр билдириш ва баҳолаш учун, аввало, уни бир бутун сифатида тушуниш талаб қилинади. Шунинг учун ҳам И. бадий таҳлил жараёнида ҳар вақт ҳозир бўлган муҳим ва белгиловчи амал ҳисобланади (қ. *бадий таҳлил*).

ИНТЕРТЕКСТУАЛЛИК (лот. inter – аро, textum – тўқима, мато, матн) – фанга француз филологи Ю.Кристева киритган термин. Унга кўра, ҳар қандай матн аввал мавжуд бўлган матнларни трансформация қилган ҳолда ўзига сингдирган цитаталар мажмуидир. Мутахассислар И. концепцияси рус олими М.Бахтин қарашларини ривожлантириш, бошқача айтганда, қайта идрок этиш асосида вужудга келганини таъкидлайдилар. М.Бахтин адабиётнинг мавжудлик қонуниятлари ҳақида тўхталиб, ҳар қандай асар ўзида ижодкор воқелигини акс эттиргани ҳолда, ўзидан аввалги ва ўзига замондош адабиёт билан мунтазам диалогик алоқада бўлади, яъни адабиётнинг мавжудлиги интерсубъектив характерга эга деб билади. М.Бахтин таълимотининг формал томонига урғу берган Ю.Кристева эса диалогни матнлар доираси билан чеклаб, *интерсубъективлик* ўрнига *интертекстуаллик*ни олдинги планга чиқаради. И. тушунчаси структурализм ва постструктурализм йўналишидаги адабиётшунослиқда жуда тез оммалашди. Жумладан, француз адабиётшуноси Р.Барт ҳам И.ни қўллаб қувватлайди, ҳар қандай матн “қўштирноқсиз цитата” деб билади. Яъни унга кўра, ҳар қандай матн моҳиятан интертекст бўлиб, унда аввалги ва жорий маданиятга оид матнлар у ёки бу даражада таниб олиш мум-

кин бўлган алфозда мавжуддир. Албатта, адабий асар ўзидан олдинги ва жорий замондош адабиёт билан диалогик алоқада экан, унда бошқа матнларнинг излари сезилиши (қ. *реминисценция*) табиий. Бироқ постструктуралистлар бу ҳолни мутлақлаштирадilar, уни бадиий асар табиатини белгилловчи қонуният мақомига кўтарадilar. Аввало, улар матнни ғоят кенг тушунишади: адабиёт, маданият, жамият, тарих, инсон – буларнинг бари матн, бари матн тарзида ўқилиши ва ўқилиши мумкин. Шундан келиб чиқиб, инсоният маданияти тўлалигича битта интертекст сифатида тушунилдики, у янги яратилаётган ҳар қандай матнга асос (подтекст) бўлиб хизмат қилади. Демак, янги яратилаётган матн субъекти маданиятнинг улкан интертекстини ташкил қилаётган саноксиз матнларга сингиб кетади, йўқолади. Шу тариқа матн муаллифи интертекстуал ўйин проекция қилинадиган бўшлиқ деб тушунилади, матнга эса индивиднинг мақсадли фаолияти эмас, онгсиз тарзда амалга ошувчи “интертекстуал ўйин” маҳсули сифатида қаралади. Бу эса бадиий ижодда индивидуалликни инкор этиб, табиий равишда, “субъект ўлими” (Фуко), “автор ўлими” (Р.Барт) концепцияларига боғланади.

ИНТИМ ЛИРИКА (лот. *Intimus* сўзидан фр. *intime* – ички, ўта шахсий) – лириканинг тематик жиҳатдан таснифлаш асосида ажратилувчи бир тури, лирик қаҳрамоннинг ишқий кечинмалари тасвирланган лирик асарлар. Муҳаббат қадимданоқ шеърининг диққат марказида турган ва ҳануз интенсив ишланиб келаётган “мангу мавзу”ларидан бири саналади. Ижтимоий-сиёсий лирика ҳар жиҳатдан рағбатлантирилган шўро даврида И.л.га мөнсимасдан, ижтимоий аҳамиятга молик бўлмаган ҳодиса сифатида паст назар билан қаралган. Ҳолбуки, ижтимоий ҳодиса бўлмиш инсоннинг қалби муҳаббат туфайли тозаради, муҳаббат уни маънан юксалтиради: муҳаббат кўтарган юксалиқдан туриб тоза қалб билан боққанда, оламнинг гўзаллиги ҳам, ҳикматлари ҳам яққол кўринади; ёрга муҳаббат билангина лиммо-лим тўлгандек кўринган қалб олами тўласича қамрашга қодир. Шу боис жаҳон адабиёти И.л.нинг гўзал ва бетакрор намуналарини бера олганки, улар инсониятнинг бебаҳо маънавий мулкига айланган. Жумладан, Ҳофиз ва Навоий, Петрарка ва Шекспир, Пушкин ва А.Блок, Чўлпон ва Мир-темир каби кўплаб шоирлар яратган И.л. намуналари ҳануз севиб

ўқилади, юксак қадрланади, зеро, улар муҳаббатнинг ўзи каби боқийдир.

ИНТОНАЦИЯ (лот. *intone* – кучли талаффуз этаман) – жонли нутқнинг ифодавийлигини таъминловчи асосий омил, тилнинг фонетик воситалари (товуш тони, талаффуз темпи, тембр, паузалар, мелодика, мантиқий ва эмфатик урғулар) мажмуи. И. жумла мазмунининг реаллашувида (яъни сўзловчи юклаётган мазмун, хабар қилинаётган нарсасага модал муносабат, суҳбатдошга муносабат ва ш.к.ларнинг ифодаланишида) ҳал қилувчи аҳамиятга эга. Ёзма нутқда И. жумла қурилиши, шунингдек, тиниш белгилари, график воситалар (маълум сўз ёки бўлакни остига чизиб, курсив, қорайтириш ёки бош ҳарфлар билан ёзиб таъкидлаш; сўзларни ўзгача тарзда, мас., бўғинларга ажратиб, айрим товушларни иккилантириб ва б.) орқали берилади. Бироқ бу воситалар ҳам жонли нутқ И.сини тўлиқ беришга қодир эмас, ёзма нутқ И.си “ички қулоқ” билан ҳис қилинади, демакки, бунгача у хаёлан “талаффуз этилади”. Нутқ ҳодисаси саналувчи бадиий асар мазмунини ифодалаш, ўқувчига ғоявий-эмоционал муносабатни юктириш ва шу асосда унга муайян эстетик таъсир ўтказишда И.нинг жуда катта роли борки, у шеърий нутқда, айниқса, муҳимдир. Адабиётшуносликда поэтик И. ҳақида гап кетганда, кўпроқ шеърий нутқ назарда тутилиши ҳам шундан. Шеърий нутқнинг тuroқ, мисра ва бандларга бўлиниши, уларнинг ҳар бири турли узунликдаги паузалар билан ажратилиши, поэтик синтаксиснинг ўзига хослиги шеър ритмик-интонацион қурилишини белгилайди. Ёзувда шеър И.сини таъкидлаб кўрсатиш, уни ўзига хос тарзда кодлаштиришда эмфатик урғулар, қофияланиш тартиби, мисрадаги сўзларнинг алоҳида қаторга чиқарилиши, турли сатҳдаги (товуш, сўз, мисра) такрорлар, синтактик параллелизмлар, турли график воситалар ҳам муҳим аҳамият касб этади. Кўринадики, шеър И.си унинг синтактик қурилиши, график ифодаланиши билан бевосита боғлиқ экан. Бунгача, асосан, шеърнинг шаклий томони ҳақида гапирилди. Бироқ шунинг ўзи билан кифояланиш камлик қилади, чунки И.ни белгилашда тил воситалари орқали ифодаланаётган мазмун ҳам катта аҳамият касб этади. Зеро, аслида, шеърнинг илк мисрасидаги сўзлар, унинг жумла қурилиши бизга И.дан дарак беради. Мас.: “Тарихингдир минг асрлар ичра пинҳон, ўзбегим” (Э.Воҳидов) ёки “Юртим, сенга шеър битдим бугун” (А.Орипов) мисралари ўқувчини

тантанавор, ифтихор билан тўлиқ И.га; “Олти ойким, шеър ёзмайман, юрагим зада” (А.Орипов) ёки “Дўстим, дилда не бор сўзлайин сенга” (Р.Парфи) мисралари – ўйчан, фалсафий мушоҳадага мойил И.га созлайди. Демак, шеър И.си унинг синтактик-семантик қурилиши, ритмик ташкилланиши, график ифодаланиши орқали юзага чиқади, дейилса, тўғрироқ бўлади.

ИНТОҚ (ар. انطاق – сўзлатиш, гапиртириш) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, бадий асарда ҳайвонлар, қушлар ва жонсиз нарсаларни худди инсонлар каби сўзлатиш. И. шоирга ўзининг кечинмалари, борлиққа муносабати, ҳаёт ҳақидаги фалсафий мушоҳадаларини билвосита ифодалаш имконини беради. И. санъатининг илдизлари қадимги асотири ва афсоналар, эртақ ва достонларга бориб тақалади. Кейинчалик ушбу усул ёзма адабиётда ҳам кенг қўлланилган. Жумладан, ёзма адабиётдаги мунозара, масал каби жанрлар, асосан, И. санъати асосида яратилган. Адабиёт тарихида мазкур санъат асосида “Мантиқ ут-тайр”, “Лисон ут-тайр” каби йирик асарлар ҳам ёзилган. И. фаол қўлланивчи бадий усуллардан бўлиб, унинг гўзал намуналари деярли барча мумтоз шоирларимиз ижодида, шунингдек, ҳозирги шеърятда ҳам кўплаб учрайди. Мас., А.Ориповнинг:

Шивирлаб гуллар деди: “Қирма бу боққа, эй йигит,

Бунга кирганлар кирурлар сочини қор этгали”, –

байтида И. санъати моҳирона қўлланган.

ИНТРИГА (лот. intrico, фр. intrigue – чалкаштираман) – воқеабанд асар персонажларининг ўз олдига қўйган мақсадларига эришиш йўлидаги мураккаб, тобора чигаллашиб боровчи хатти-ҳаракатлари, ҳақиқий мақсадини яширган ҳолда ишлатган турфа ҳийла-найранглари. Одатда, бундай хатти-ҳаракатлардан қарши томон беҳабар қолади, бу эса сюжет воқеаларининг қизиқарли, асарнинг ўқишли бўлишига хизмат қилади. Шунга кўра, И. саргузашт типидagi, авантюри сюжет асосига қурилган асарларда, айниқса, кенг қўлланилади. И. асар воқеаларини, қаҳрамонлар тақдирини чалкаштириб юборади, тўқнашувларни кучайтиради, сюжетнинг у ёки бу томон ривожланишига туртки беради. “Ўтган кунлар” романидаги Ҳомиднинг Кумушга эришиш йўлидаги хатти-ҳаракатлари (чақув, сохта талоқ хати, рақибини маҳв этишга инти-

лиш, Кумушни олиб қочиш режаси) И.нинг ёрқин намунаси бўла олади.

ИРОНИЯ (юн. *eironeia* – айнан, ўзини гўлликка солиш) – қаранг: **киноя**

ИРСОЛ УЛ-МАСАЛ (ар. *ارسال المثل* – мақол, масал келтириш) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъатлардан бири, шеърда маълум бир поэтик мақсадда машхур мақол, матал ёки ҳикматли сўз келтириш. Шоир бирор фикрни ўртага ташлар экан, ўз фикрининг исботи, изоҳи, тасдиғи учун халқ мақоллари, ҳикматли ибораларни тамсил йўли билан келтиради. Бу уч хил кўринишда амалга ошиши мумкин:

1) мақол ёки матал “масалдурким”, “масалким”, “дерлар”, “айтадиларки”, “элда бор шундай масал” каби ишоралар билан келтирилади:

*Касб этар шоҳи Бухоро ҳазрати Хондин камол,
Бу масалдур: “Ой этар хуршиддин нур иқтибос”* (Нодира).

2) мақол ёки матал ҳеч қандай ишораларсиз айнан келтирилади:

*Ерга кирсам кошки, чун етмас ул ойга илик,
Мушкул аҳволе тушубдур: “Ер қатиқу қўқ йироқ”* (Лутфий).

3) мазмуни байт ёки мисра ичига сингдириб юборилгани ҳолда мақол ёки матал ўз шаклини бутунлай йўқотиши, бир оз ўзгартириши ёки янгича шаклга келиши мумкин:

*Севги дардидан менинг ҳам бўлди рангим каҳрабо,
Йўқ илож, не наф ўкинмак бўлмаса кўзгуда айб* (Э.Воҳидов).

Мазкур байтда “Юзинг қийшиқ бўлса, ойнадан ўпкалама” мақоли ўзгарган шаклда бериляпти.

Агар байтда ишлатилаётган мақол ёки маталлар сони икки ёки ундан ортиқ бўлса, *ирсол ул-масалайн* дейилади. Мас., Атойининг:

*Бўлди бағрим су ғамингдин, яхшилик қил сол суға,
Охир, эй гул, хирманни албатта ҳар эккан ўрар, –*

байтида “яхшилик қил сувга от” ва “ҳар ким экканини ўради” мақоллари сингдириб юборилган.

ИРСОЛ УЛ-МАСАЛАЙН (ар. *ارسال لمثلين* – мақоллар, масаллар келтириш) – қаранг: **ирсол ул-масал**

ИСТИДРОК (ар. *استدراك* – англамоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, ҳажв йўли билан бирор фикрни айтиб, сўнг ундан кечгандай, ҳажвни мадҳга айлантириш. Бунинг моҳияти шундан иборатки, гўё шоир аввал ўзи билмай йўл қўйган хатосини, келтирган нотўғри ташбеҳини англаб, сўнг хатони тўғрилаш учун ундан кучлироқ ташбеҳ келтиради. Айни шу жиҳати билан И. ружуъга яқин туради, шунинг учун ҳам илми бадийъа оид айрим манбаларда унга *ружуъ*(қ.)нинг бир кўриниши сифатида қаралади. Уларнинг фарқи шундан иборатки, И.да аввалги фикрнинг ҳажв йўли билан айтилиши шарт қилинади. Шу туфайли ҳам кўпчилик алломалар (мас., Рашидиддин Ватвот) И. қўлланган ўринларда “ўқувчи ёки тингловчи келтирилган ҳажв билан чалғиб, кейинги ташбеҳдан лаззат топа олмайди”, деган вазҳ билан уни маъқул кўрмаганлар.

ИСТИОРА (ар. *استعارة* – вақтинча омонатга, ориятга олмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бир сўз шаклини вақтинча “омонатга олиб”, бошқа, яъни кўчма маънода ишлатиш. И.да сўзни ўз маъносидан бошқа маънода ишлатиш ўхшашлик асосида амалга ошади. А.Ҳусайний таъкидлашича, И.ни “ажам шуароси санойиъ қабилдан, араб фусаҳоси эса каломнинг зотий гўзалликларидан” деб ҳисоблаганларки, бунда муайян асос бор. Ҳақиқатан ҳам тил ҳодисасига айланиб бўлган (мас., “кун ботди”, “хўроз” ва Ҳ.) И. билан ҳали тил ҳодисасига айланиб улгурмаган (яъни санъаткорона нигоҳ билан кўрилган ўхшашлик асосидаги образли ифода) И. бадий-эстетик қиммат жиҳатидан тенг эмас, уларнинг биринчиси зотий гўзалликларга, иккинчиси оризий гўзалликларга (қ. *санойиъ*) мансуб этилиши тўғри бўлади. Мас., Навоийнинг:

Ул ой авсофини аҳли замондин

Эшитур эрди бал яхши-ямондин, –

байтидаги “ой” сўзи “ернинг табиий йўлдоши” маъносидан “омонатга олиниб”, “ёр” маъносида ишлатилган ва ўзига хос образли ифода юзага келган. Бир қарашда ой сўзини маъшуқа, ёр маъноларида ишлатиш нотабиийдек туюлса-да, нур таратиб турган ой билан ёрнинг нурли жамоли ўртасидаги ўхшашлик мана шу нотабиийликни табиий, гўзал ифодага айлантиради. Бу эса “фасоҳату балоғат арбоби қошинда ҳақиқаттин яхшироқдир”(А.Ҳусайний). Илми бадийъа оид манбаларда И. билан ташбеҳи киноятга берилган таърифлар ўртасида фарқ сезилмайди. Бу бежиз эмас, чунки моҳиятан И. биргина *мушаббихун биҳ* иштирок этган *ташбеҳдир* (қ.).

ИСТИФҲОМ (ар. *استفهام* – сўрамоқ) – иншо йўлларида бири, фикрни ифодалаш усули, ўй-фикр, ҳис-туйғу, кечинмаларнинг савол шаклида баён этилиши. И.да савол беришдан мақсад бирор ноаниқ нарсага аниқлик киритиш эмас, балки сўроқ шаклида чиройли ташбеҳ қўллаш, ўз кечинмаларини баён этиш, ҳаётий хулосаларини айтишдир. Бошқа томони, *тажохули ориф* (қ.)дан фарқли равишда, И.даги сўроқ риторик характерда бўлмайди, яъни у мазмунан сўроқ гапдир. Мас., Лутфийнинг:

Кўкарди чаман, гулузорим қани?

Сихи сарв бўйлуқ нигорим қани? –

байтидаги савол орқали ҳукм ифодаланаётгани йўқ, балки савол шаклида маъшуқа тавсиф этилмоқда ва шу орқали лирик қаҳрамон дилидаги ҳижрон, соғинч ҳислари ифодаланмоқда.

ИСТИҲРОЖ (ар. *استخراج* – келтириб чиқармоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтда қўлланаётган ташбеҳларда араб ҳарфларини *мушаббихун биҳ* вазифасида келтириб, уларнинг йиғиндисидан бирор сўз чиқариш. И. санъатини юзага келтиришда араб ҳарфларининг турли шакллари билан бирор нарса (кўпроқ ёрнинг бирор аъзоси) ўртасидаги ўхшашлик асос бўлади. Мас., Навоийнинг машҳур “Жонимдаги жим...” деб бошланган рубоийсида сочининг гажаги билан “жим” (ج) ҳарфи, тик қомат билан “алиф” (ا), эгилган қош билан “нун” (ن) ҳарфи, кўз қорачиғи билан “жим” ва “нун”нинг нуқтаси ўртасидаги ўхшашликдан фойдаланиб “жон” (جان) сўзи келтириб чиқарилган. Огаҳийнинг “Устина” радифли ғазали матлаъсида “нас” (نص) – “ҳукм” сўзининг келтириб чиқарилиши ҳам И.нинг яхши намунасидир. Яна бир мисол, Сўфи Оллоёрнинг:

Калиди ганжи маъником забондур,

Анга бир нуқта кўп бўлса зиёндур, –

байтида муҳим ахлоқий масала ўртага ташланиб, “забон” – (زبان) сўзига битта ортиқча нуқта қўйиш орқали “зиён” – (زيان) сўзи келтириб чиқарилмоқда. Муҳими, мазкур мисоллардаги сўз ўйинлари мазмунни гўзал поэтик шаклда, ўқувчи шуурида муҳрланиб қоладиган тарзда ифодалашга хизмат қилади.

ИТНОБ (ар. *اِظْناَب* – кўп сўз, оз маъно) – қаранг: **ийжоз**

ИТГИФОҚ (ар. *اتفاق* – ўзаро мувофиқлашиш) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, шеърда шоир тахаллусининг ҳам луғавий маъносида, ҳам тахаллус сифатида ишлатилиши. Яъни шоир мақтаъда ўз тахаллусини келтираётган бўлса-да, байт мазмуни уни луғавий маънода ҳам тушунишни тақозо этади. И. санъати қўлланган байтларни Гадоий, Бобур, Феруз, Фурқат, Чўлпон, Э.Воҳидов каби шоирлар ижодида кўплаб учратиш мумкин. Мас., Бобурнинг:

*Оёғим етганча Бобурдек кетар эрдим вале,
Сочининг савдоси тушди бошима боштин яна, –*
байтида Бобур сўзининг шоир номи маъносидан кўра луғавий маънода, яъни “шердек қайтмас бўлиб кетардим” маъносида англаш ўқувчига кўпроқ эстетик завқ беради. Қуйидаги байтларда ҳам И. санъатидан моҳирона фойдаланилган:

*Гарчи эрурман толеи Феруз ила оламға шоҳ,
Лек ул парилар сарвари олдидадурман кул букун (Феруз).*

*Муҳаббат осмонида гўзал Чўлпон эдим дўстлар,
Қуёшнинг нурига тоқат қилолмай ерга ботдим-ку (Чўлпон).*

*Сенга ўн тўртда боғландим, хануз Эркин бўлолмас дил,
Ўзим доғман, ақл кирмас, тўзимсиз ўттизимдан ҳам*
(Э.Воҳидов).

*Дамлар шиквасига учма, Омон бўл,
Фазлу камолингни эл билса бўлди (Омон Матжон).*

ИФРОТ (ар. *افراط* – ҳаддан ошиш, ошириш) – қаранг: **муболаға**

ИЧКИ МОНОЛОГ – персонажнинг моддийлашмаган, ўзига қаратилган ва ичидагина кечувчи нутқи; бадий психологизмнинг бевосита шакли. И.м. шартли равишда инсон онгида кечаётган ўйлов (ҳис этиш) жараёни сифатида қабул қилинади. Персонаж руҳиятини тасвирлаш воситаси сифатида И.м. антик драматургиядаёқ маълум бўлган, уйғониш давридан бошлаб, айниқса, кенг қўлланила бошлаган. Драматик асарлардаги И.м.ларда “икки карра шартлилик” кузатилади. Чунки драмадаги И.м. моддийлашади – талаффуз этилади, лекин персонаж саҳнада ёлғизлиги ва нутқининг ўзига қаратилгани шартлилик асосида бу гапларни ҳақиқатда воқе бўлмаган, балки унинг онгида кечган жараён имитацияси деб

қабул қилишни тақозо этади. Шунга ўхшаш, персонажнинг бошқа персонажлар билан мулоқот чоғида “четга” гапириши ҳам ҳақиқатда гапирилмаган деб қабул қилинади. Янги давр ривоявий эпик асарларида ҳам И.м. саҳнавийлик хусусиятини сақлаб қолади: унинг воситасида персонаж юз бераётган воқеаларни мушоҳада қилади, изланади, ўзини тафтиш қилади, изҳор этади, иқрор қилади ва ҳ. – шу тарзда унинг руҳияти драматиклаштирилади. Инсон ички олами, унинг туйғу-кечинмаларини биринчи ўринга қўйган сентиментализм адабиёти И.м.ни кенг истифода этиш билан бирга, унинг имкониятларини кенгайтиришга ҳам катта ҳисса қўшди. Реалистик адабиёт эса И.м.ни инсон онгида кечувчи жараёнларга яқинлаштиришга интилди. Гап шундаки, реализмга қадар И.м. грамматик жиҳатдан тартибга солинади, унда мантикий изчиллик кузатилади. Ҳақиқатда эса инсон онгидаги ўйлов (ҳис этиш) жараёни бундай батартиб кечмайди: унга зиддиятлар, парадокслар, чалғишлар, узилишлар ва ш.к.лар ҳам хосдир. Реалистик адабиёт, бир томондан, ўйлов жараёнини тартибга солишни мукамаллаштирди, иккинчи томондан, унинг мураккаб томонларини ҳам акс эттиришга интилгани учун И.м.га ўрни билан грамматик ва мантикий жиҳатдан изчил тартибга солинмаган унсурларни ҳам киритди. Хусусан, Л.Н.Толстой ва Ф.М.Достоевский асарларида И.м. персонаж онгида ёзувчи аралашувисиз кечаётган жараён тасвири сифатида берилиб, онг ва онгости қатламлари фаолиятини бутун мураккаблиги, зиддиятлари билан тасвирлашга ҳаракат кузатилади. Бу икки адиб тажрибалари асосида И.м.ни буткул эркин кечаётган психик жараён сифатида тасвирлаш, худди шундай эффект ҳосил қилишга интилиш кучайди ва бунинг натижаси сифатида XIX – XX асрлар чегарасида И.м.нинг “онг оқими” шакли вужудга келди (қ. онг оқими).

Ҳозирги адабиётда ҳам И.м. персонаж руҳиятини тасвирлашнинг энг муҳим воситаларидан бири бўлиб, унинг асрлар давомида сайқалланган турли шаклларида персонаж руҳиятини очиб беришда кенг фойдаланилмоқда.

ИШБО (ар. اشباع – тўйдириш) – қаранг: **муқаййад қофия**

ИШТИҚОҚ (ар. اشتقاق – ёриш, бўлиш, сўздан сўзни ажратмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърӣ санъат, шеър ёки насрда бир ўзақдан ташкил топган сўзларни ишлатиш. И. санъатида насрда бир жумла

ичида, шеъриятда бир байт, рубоий, туюқ, ғазал ёки қасида доирасида ўзақдош сўзлар икки ёки ундан ортиқ ўринда келтирилади. И.дан мурод ўзақдош сўзларни шунчаки келтириб шеърга безак бериш эмас, бунда ўзақдош сўзлар орасидаги маъно алоқадорлиги асосида мазмунни тиниқ ва теран, хушоҳанг ифодалаш каби муҳим эстетик самаралар кўзланади. Мас., Навоийнинг:

*Фигонким, кўнглим олгон дилбарим дилдорлиғ билмас,
Билур ошиқни ғамгин қилмоқу ғамхорлик билмас,—*

байтида “дилбар – дилдор”, “ғамгин – ғамхорлик” ўзақдош жуфтликлари бир-бирига қарши қўйилади ва шу асосда ошиқнинг изтироблари ёрқин ифода этилади. Айрим ҳолларда И. *такрир* (ёки *радд*)га ўхшаса-да, уларни фарқлаш жоиз. Мас., Навоийнинг:

*Сарвинозим гул чоғи гулшанга кирди, эй насим,
Ҳам они елпию ҳам гул яфроғин бошига соч, —*

байтида “гул чоғи”, “гулшан”, “гул яфроғи” қаторидаги сўзлар ўзақдош эмасдек, бу ўринда шеърий санъат ўзақдош сўзларни эмас, балки “гул” сўзи таккори асосида юзага чиқаётгандек туюлиши ва бу ўринда И. эмас, *такрир* санъати қўлланган, деган янглиш хулосага келиб қолиш мумкин. Ҳолбуки, “гул чоғи” маълум бир пайтни (гуллаш вақтини), “гул яфроғи” эса нарсани (“гулбарг”) англатувчи қўшма сўзлар бўлиб, улар морфологик усулда ясалган “гулшан” сўзи билан ўзақдошдир.

ИҚТИБОС (ар. *اقتباس* – илм ўзлаштирмақ, ўзаро фойдаланмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат. Кенг маънода И. “бир сўз ёки ёзувни бўлгани каби ё қисқартириб олмоқ. Биридан илман истифода этмоқ... Сўз орасида Қуръони Каримдан ёхуд Ҳадиси Шарифдан ё бошқа мақбул асарлардан бир жумланинг тўлиқ ёки қисман оз тасарруф ила ёхуд тасарруфсиз олиниши”ни англатади ва бу маъносида И. *цитата* (қ.) билан синонимдир. Шеърий санъат сифатида эса И. “Қуръон ё ҳадисдин бир нимани анинг Қуръон ёки ҳадисдин олинганига ишора бўлмаган тарзда каломга киритмактин ибораттур” (Атоулло Ҳусайний). Яъни И. санъати Қуръон ва ҳадис илми билан боғлиқ бўлиб, ижодкорнинг ўз фикрини шу икки мўътабар манбага таяниб асослашини англатади. И. санъати мумтоз адабиётимизда кенг қўлланган бўлиб, унинг икки нави мавжуд. Биринчи навида оят ёки ҳадис айнан келтирилади ва “дарж” деб юритилади. Оят ёки ҳадисни айнан эмас, балки таржимаси ёки мазмунини келтириш эса “ҳалл” деб аталади. Демак, умумлашти-

риб айтиш мумкинки, байтда оят ёки ҳадисни ҳеч қандай ишорасиз айнан келтириш ҳам, байтга оят ёки ҳадиснинг мазмунини сингдириб юбориш ҳам И. саналади. Оят ёки ҳадисни байтга киритишдан мурод шунчаки безак бериш эмас, балки муайян ғоявий-эстетик мақсад (фикрни тасдиқлаш, қувватлантириш, кучайтириш ва ш.к.) билан амалга ошади ва лирик қаҳрамон фикр-кечинмаларини ёрқин ифодалашга хизмат қилади. Мас., Ҳазинийнинг:

Худовандо, Ҳазинийнинг гуноҳин мағфират айлаб,

Ки, дохили жаннат "мин тахтиҳ-ал-анҳар" бўлғайму? –

байтидаги *"мин тахтиҳ-ал-анҳар"* ("остиларидан дарёлар оқиб турувчи") жумласи Қуръони Каримнинг "Бақара" сураси 25-оятидан олинган. Мазкур оят (таржимаси)да шундай дейилади: *"Иймон келтириб, яхши амал қилган зотларга хушхабар берингки, улар учун остиларидан дарёлар оқиб турувчи боғлар. Қачон ўша боғларнинг бирор мевасидан баҳраманд бўлсалар, «Илгари тоғ-тиб кўрган нарсамизку», – дейишади. Зеро, уларга сурати бирига ўхшаган мевалар берилади. Ва улар учун жаннатда покиза жуфтлар бордур. У зотлар жаннатда абадий қолажақлар".* Яъни бу ўринда И. лирик қаҳрамоннинг айни дамдаги руҳий ҳолатини ёрқин ифодалайди. Худога илтижо этаётган лирик қаҳрамон ўзининг осий банда эканини билади, шунга қарамай, умидворлик билан яшайди, чунки Аллоҳнинг қарами кенглигига инонади, ундан мағфират тилаб, ўзини севимли бандалари, жаннатда абадий қолувчи зотлар қаторига қўшишидан умидвор бўлади. Албатта, шоир байтда айтмоқчи бўлган фикрлар, унинг айни дамдаги ўй-хислари И. орқали ишора қилинган манбадан хабардор кишиларга кўпроқ тушунарлидир.

ИҒРОҚ (ар. اغراق – чўктирмақ, чуқурлаштирмақ) – қаранг: **муболага**

КАЛОМИ ЖОМИЪ (ар. كلام – сўз, جامع – жамловчи, умумлаштирувчи) – мумтоз адабиётдаги шеърӣй санъат, шеърга ёки байтга панд-насиҳат, ўғит, ахлоқ-одобга оид ҳикмат, замондан ёки замондошлардан нолиш маъноларини сингдириш. Яъни К.ж. маънавий санъат бўлиб, у байт ёки шеърнинг маъно-мазмун томони билан белгиланади. Сираси, мумтоз шеърӣятдаги деярли барча асарларда ё панд-насиҳат, ё бир ҳаётӣй ҳикмат, ё замондан, дўст-биродарлардан шикоят мазмуни мавжуд. Шу жиҳатдан қаралса,

К.ж.нинг санъат саналишида муайян даражада шартлилик, анъанавийлик таъсири бор. Демак, мумтоз шоирларимизнинг минг-минглаб асарларини, байтларини бемалол К.ж.га мисол сифатида келтириш мумкин. Мас., Навоийнинг “Топмадим”, “Аввалгиларга ўхшамас”, Бобурнинг “Қолдим” радифли ғазаллари, қатор рубоийларида замондан, ёр-биродарлардан нолиш кузатилса, кўплаб асарларида панд-насихат, ахлоқ-одобга оид ҳикматлар акс этган. Дидактик йўналишда ижод қилган Яссавий, Сўфи Оллоёр, Хувайдо, Ҳазиний каби кўплаб шоирларнинг асарларида эса панд-насихат мазмуни устувордир. Мас., Яссавийнинг:

Бедор бўлғил, эй мўмин, саҳар вақти ичинда,

Қутқор ўзунгни ўтдин саҳар вақти ичинда.

Сўфи Оллоёрнинг:

Уялма маърифатни ўрганурдин

Жойинг танур бўлур қолсанг танурдин.

Хувайдонинг:

Хоки пойи яхшилар бўл, хок бўлмасдан бурун,

Бу қаро ер қўйни сенга чок бўлмасдан бурун.

Ҳазинийнинг:

Худонинг ёди бирла йиғлагил шому саҳарларда,

Яқонгни чок этиб, сан йиғлагил шому саҳарларда, –

мисраларида мана шундай ҳолатни кузатишимиз мумкин.

КАТАРСИС (юн. katharsis – халос бўлиш, покланиш) – адабиётшуносликка Арасту томонидан киритилган термин. Арастуға кўра, томошабин трагедияни кўриш асносида ҳамдардлик ва қўрқув туфайли ўзидаги шундай аффектлар (ҳис-туйғулар)дан тозаланади. Яъни К. эстетик кечинманинг моҳиятини ташкил қилиб, қаҳрамоннинг кечинмаларини қалбда қайта кечириш асосида воқе бўлади. Арасту давридан буён ушбу термин турлича, баъзан ҳатто бирига зид талқинларга учради. Шунга қарамай, ҳозирги адабиётшуносликда кўпроқ икки маънода фаол ишлатилади: 1) томошабиннинг драматик асар, айниқса, трагедия қаҳрамони билан у *катастрофа* (қ.)га учраган онлардаги эмоционал алоқаси; 2) ҳар қандай адабий асарни ўқиш асносида юзага келадиган қаҳрамон, ўқувчи ва муаллиф онларининг учрашуви, асарнинг мазмун (маънавий) доирасини белгилаб, унга эстетик объект сифатидаги тугаллик бахш этувчи муҳим омил. Яъни бу маънода К. термини-нинг, гарчи у кўпроқ *трагизм* билан боғлиқ ҳолда тушунилса-да,

доираси кенгаяди, трагик К. билан бир қаторда, унинг бошқа кўринишлари (мас., комик К.) ҳақида ҳам гапириш мумкин бўлади. Албатта, адабиётшунослик ва эстетикада бадиий асарни қабул қилиш (бадиий рецепция) муаммоларини ўрганиш чуқурлашиб боргани сари К.нинг маъно диапозони кенгайиб, талқинлар турличалиги ҳам ортиб боради, шунга қарамай, термин ўзининг ўзак маъносини сақлаб қолмоқда.

КАТАСТРОФА (юн. *katastrophe* – бурилиш, тўнтариш) – трагедия ёки драма қаҳрамони ҳаётида кескин бурилиш юз берувчи ҳолат, ташқи ҳаракат динамикасига асосланган сюжетларда *перипетия* ўткир намоён бўлувчи нуқта, аксар ҳолларда *ечим* билан ҳам мос тушади. Мас., М.Шайхзоданинг “Мирзо Улуғбек” трагедиясида Улуғбекнинг тахтдан кечиши ва охириги фармонни бериши ёки Уйғуннинг “Имон” драмасидаги ҳақиқат ошкор бўлган сахнани К.га мисол қилиб кўрсатиш мумкин. К. термини антик даврларда илмий муомалага киритилган бўлиб, ҳозирги адабиётшуносликда қўлланиши жиҳатидан пассив ҳисобланади.

КИНОЯ – 1) мумтоз адабиётшуносликда мажоз (кўчим)нинг бир тури. Атоуллоҳ Ҳусайний К.нинг луғавий маъносини “бир нимани дерлар, лекин андин ўзга нимани ирода қилурлар” тарзида ифода-лайдики, бу таъриф *кўчим* термини маъносига яқин келади. Бироқ бошқа бир ўринда у фикрини қуйидагича аниқлаштиради: “...андин ибораттурким, бир маънони анга лозиму табиъ маъно учун ясолғон лафз ила ул тарзда таъбир қилурларким, агар ул лафзнинг ўз ясоғин ирода қилсалар ҳам раво бўлур...” Мазкур таърифга “фазл арбоби қошига кўп бориб келмак анга лозиму тобиъ бўлган кўп **кафш йиртмоқ** била таъбир этилиптур...” мисолининг келтирилганидан К. алоқадорлик асосидаги кўчим деб тушунилгани англашилади. Ҳозирда кўчимнинг бу тури *метонимия* (қ.) деб юритилади; 2) ҳозирги адабиётшуносликда *ирония* терминининг муқобили сифатида фаол қўлланади. Кўчим тури сифатида К. сўз ёки бирикма-ни асл маъносидан бошқа, тескари маънода қўллаш демакдир. Метафора ҳамда метонимияга кўчимнинг асосий турлари сифатида қараб, бошқа кўчим турларининг улардан келиб чиққани назарда тутилса, К.ни метафора типидagi кўчим, яъни “тескари ўхшатиш” асосидаги маъно кучиши дейиш мумкин. Мас., А.Қодирий Калвак махзумнинг бадбашаралигига ишора қилиб, уни “хусни Юсуф” деб

атайдики, бу моҳиятан тескари ўхшатишдир. Бироқ К.га фақат кўчим турларидан бири сифатидагина қараш мунозарали масала. Жумладан, К.нинг ўхшатиш объектисиз ҳам намоён бўла олиши уни бошқа кўчим турларидан фарқлайди. Оддийгина “яхши” деган сўзни тескари маънода қўллаш учун оҳангини ўзгартириб айтиш кифоя. Ёки “Лолазор” (М.Мухаммад Дўст) романида собиқ Иттифок раҳбари “КАТТА ПАХТАКОР” деб аталадики, бунда *аллюзия* (қ.) орқали маъно кўчирилади. Кўчим сўз ёки сўз бирикмасини кўчма маънода ишлатишни кўзда тутаяди, К. эса модаллик ифодаси сифатида тилнинг барча сатҳларида ва шу сатҳ унсурлари (товуш, интонация, сўз, жумла ва ҳ.) воситасида ифодаланиши мумкин. Мас., К. нафақат сўзни тескари маънода қўллаш, балки жумлани киноявий маъно ифодаляйдиган тартибда тузиш ва шунга мос оҳанг ёрдамида ҳам юзага чиқарилиши мумкин. Бу ҳолда стилистик фигура сифатидаги К. ҳақида гапириладики, унинг бир кўриниши сифатида *антифразис* (қ.) кўрсатилиши мумкин.

КИНОЯВИЙЛИК – 1) комиклик кўринишларидан бири, воқеликка гоёвий-ҳиссий муносабат тури. Бу ҳолда муаллиф бутун асар воқелигига ёки унинг бир қисмига (айрим характерларга) нисбатан киноявий муносабатда бўлади, асар композицияси киноявий нуқтаи назарни ифодалашга мос равишда қурилади. Киноявий муносабат идеал ва воқелик ўртасидаги кескин номувофиқликни англашдан туғилади. Шунга кўра, К.нинг мақсади фақат кулги ҳосил қилишгина бўлиб қолмай, вазиятнинг қанчалик жиддийлиги ва ҳатто фожеийлигини ҳам таъкидлаб кўрсатишдан иборат бўлади. К.да тасдиқ орқали инкор ёки инкор орқали тасдиқ маъноси ифодаланади. К. комиклиكنинг алоҳида тури сифатида юмор ва сатирадан субъектив ибтидонинг етакчилиги билан фарқланади, яъни объектдаги комик зиддият кўпроқ муаллиф муносабати орқали юзага чиқарилади. Г.Поспеловга кўра, киноя ва унинг юқориноқ даражаси бўлган сарказм комиклиكنинг асосий турлари – юмор ва сатиранинг субъектив томонини ташкил этади. Яъни воқеликни маънавий-ахлоқий (юмор) ёки ижтимоий (сатира) мавқедан идрок этиш жараёнида муаллифда киноя ёки сарказм туйғуси туғилади. Кўп ҳолларда К.га юмор ва сатиранинг фонида, юмористик ва сатирик асарларнинг ёрдамчи воситаси деб қаралади. Бироқ К. юмористик ёки сатирик бўлмаган асарларда ҳам кузатилиши мумкин (мас., Ф. де Ларошфуко максималари, Умар Хайём рубоийлари). Объект

танламаслиги, субъект кайфиятидан келиб чиқиб ҳар қандай объектга ҳам қаратилиши мумкинлиги туфайли Г.Поспелов унга пафос турларидан бири сифатида қарамайди. Шундай бўлса-да, К.га муаллиф *эмоционаллиги* типларидан бири (В.Хализев) сифатида қараш зарур; 2) бадийлик модуси. Сўнгги давр жаҳон адабиёти тараққиёти давомида киноявий муносабатнинг бутун асар тузилишини белгилашдаги аҳамияти ортди. Агарда илгари киноявий муносабат фақат кичик жанрлардаги асарлар (мас., халқ латифалари, Умар Хайём рубоийлари, Ф. де Ларошфуко максималари) структурасини белгилаган бўлса, XX аср адабиётида, хусусан, 80-йиллар ўзбек насрида (М.Муҳаммад Дўст. “Лолазор”) бошдан-оёқ киноявийликка асосланган асарлар яратилдики, уларни айна модус хусусиятларини эътиборга олган ҳолдагина бадийга дохил асарлар ҳисоблаш мумкин бўлади. Киноявийлик бадийлик модуси сифатида “ўзим учун мен”нинг “бошқалар учун мен”дан кескин ажралиши (фарқланиши) натижасида юзага келади. Киноявий “мен” ташқи борлиққа ичдан алоқасизлиги, у билан муносабатда бўлмаслиги билан характерланади. Киноявий асар муаллифи масалани ахлоқийлаштирмайди (бу, айна пайтда, ахлоққа зид нуқтаи назар эмас), муаллиф қаҳрамон ва воқеликни баҳолар экан, ҳатто ана шу баҳо принципларидан ҳам четлашиб, уларга бошқа тарафдан назар ташлайди. Зеро, К. сатира ва юмордаги каби реалликни баҳолаш билангина чекланмайди, шу боис ҳам воқелик ва бадий асардаги ҳар қандай ижтимоий-маънавий (баъзан эстетик) идеал ёки ғоявий-ҳиссий муносабат киноянинг объекти бўла олади. Шу маънода киноя “ҳукм устидан ҳукмдир”. Киноявий нуқтаи назар субъекти ҳамма нарсадан – нафақа қаҳрамон, балки умуман воқелиқдан четлашган, узилган ҳолда уларни юқоридан кузатади, қаҳрамоннинг ожизлиги, у тушиб қолган вазиятнинг абсурд – маънисизлигини гўё ўта ҳиссизлик, бефарқлик билан кузатар, тасвирлар экан, бундай маънисиз вазиятга муаллиф ҳам, китобхон ҳам тушиб қолиши мумкинлигини англаб турамиз. Шунга кўра, киноявий нуқтаи назар эгаси нафақат объектдан, балки ўз-ўзидан ҳам четлашган бўлади. Бу эса, ўз навбатида, китобхондан ҳам ўзидан, маънавий-ахлоқий принципларидан, эътиқод ва аъмолидан четлаша олиш (воз кечиш эмас), уларга четдан назар ташлай олишни талаб қиладики, бусиз ўқувчи киноявий модусдаги асар бадийиятини тушуна олмайди, унда *катарсис* рўй бермайди. Шу-

асосий сюжетга параллел тарзда бериб борилиши (мас., У.Ҳамдам. “Исён ва итоат”) мумкин.

КИТОБАТ (ар. *کتابت* – ёзув, ёзиш, кўчириб ёзиш, хат ёзиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтда араб ҳарфлари воситасида ўзига хос ташбеҳ яратиш. Яъни К. санъатида араб ҳарфлари мушаббихун бих вазифасини ўтайди: ушбу санъат араб ҳарфларининг ёзувдаги шакли билан бирор нарса-ҳодиса, ҳолат (кўпроқ ёрнинг аъзолари, ошиқнинг эгилган қадди ва ш.к.) ўртасидаги ўхшашлик асосида воқе бўлади. Шунинг учун ҳам К.ни алоҳида санъат эмас, ташбеҳнинг бир кўриниши сифатида тушуниш тўғрироқ бўлади. Мас., Эркин Воҳидовнинг:

Ҳажрда қаддимни дол эттинг, десам бергай жавоб,

Ким қўйибди севгини қадди букилган чол учун, –

байтида ошиқнинг ҳижрон азобидан эгилган қадди – мушаббих, “дол” (د) ҳарфи эса мушаббихун бихдир.

КЛАССИКА (лот. *classicus* – намунали, мумтоз) – энг яхши, намунали, мумтоз дея эътироф этилганлик. Яъни, аслида, К. термини ўзида баҳо муносабатини ифодалайди. Шунга қарамай, К. сўзининг муомала амалиёти ва адабиётшуносликдаги қўлланишида турличалик мавжуд. Жумладан, у конкрет асар (“Ҳамса”, “Ўтган кунлар”, “Анор” ва ҳ.), муайян бир ижодкор (А.Навоий, А.Қодирий, А.Қаҳҳор) ёки бутун бир даврга (Ўзбек классик адабиёти) нисбатан ҳам қўлланаверади. Мазкур ҳолатларнинг биринчисида баҳо муносабати тўлиқ сақланади, чунки бу ўринда ҳар жиҳатдан намунали бўлган мукаммал бадий асар назарда тутилади. Иккинчи ҳолда ҳам баҳо муносабати устувор, шунинг учун терминни ўйлаброқ ишлатган маъкул: ўз ижоди билан бадий тафаккурни сезиларли олға силжита олган ижодкорларга нисбатангина *классик* дейиш тўғри бўлади. Учинчи ҳолда эса баҳо муносабати ўрнини давр маъноси эгаллайди, яъни *ўзбек классик адабиёти* дегани “энг яхши, намунали” дегани эмас, балки X – XI асрлардан бошлаб XX аср бошларигача бўлган ўзбек адабиёти демакдир.

КЛАССИЦИЗМ (лот. *classicus* – намунали, мумтоз) – XVII асрдан XIX аср бошларига қадар Европа санъатида кузатилган эстетик ҳодиса, шу давр адабий жараёнида етакчи мавқе тутган адабий йўналиш. Мутахассислар К.нинг пайдо бўлишини 1515 йил –

итальян ёзувчиси Триссинонинг «Софонисба» трагедияси яратилишидан бошлаб белгиланади. Триссино бу асарини антик трагедия намуналарига таянган ҳолда, сюжет воқеаларини антик Рим тарихчиси Тит Ливий асарларидан олиб, Арасту «Поэтика»сида қўйилган талабларга риоя қилган ҳолда яратган эди. Худди шу нарса, антик адабиётни эталон деб билиш, ундаги образлар ва поэтик шакллардан фойдаланиб ва антик даврда ишлаб чиқилган қоидаларга амал қилган ҳолда ижод қилиш талаби К.нинг асосий хусусиятларидан бири саналади. К.нинг назарий асослари Уйғониш даврининг охирларида, хусусан, Л.Кастельветро, Ю.Ц.Скалигерларнинг поэтикага оид рисолаларида пайдо бўла бошлаган эди.

Францияда К. адабий йўналиш сифатида тўла қарор топиб, адабий жараёнда етакчи мавқе эгаллаган бўлиб, француз К.и Европадаги бошқа халқлар адабиётларига жиддий таъсир кўрсатган. Францияда К. маданиятининг гуллаб-яшнашига асос бўлган қатор омиллар мавжуд эди. Аввало, мавжуд ижтимоий-тарихий шароитда К. давлат ва миллат манфаатларига тўла мос эди. XVII асрга келиб марказлашган давлат ташкил қилиш ҳаракати ниҳоясига етган, том маънодаги абсолют монархия ўрнатилиб, Франция Европадаги энг қудратли мамлакатга айланган эди. Мазкур шароитда К. ҳукумат тан олган расмий ва чин маънода етакчи бадиий метод бўлиб қолди. Қирол ҳукумати классицист адибларга маош тайин қилади, уларни қўллаб-қувватлайди; ҳукуматнинг тил ва адабиёт соҳасидаги сиёсати Француз академияси томонидан амалга оширилади. Ҳукуматнинг бу масалага жиддий эътибор бериши бежиз эмас. К. адабиёти француз давлатчилигининг мустақамланиши, французларнинг ягона миллат сифатида бирлашишига хизмат қилиши лозим эдики, у ушбу миссияни шараф билан уддалади, француз жамияти ва миллий маданияти тарихидаги жуда муҳим босқич бўлиб қолди.

Француз К.ининг гуллаб-яшнашига асос бўлган яна бир муҳим омил Декарт таълимоти бўлиб, у XVII аср француз фалсафий тафаккурининг чўққиси ҳисобланади. Декарт фалсафада рационализм оқимининг асосчиси, унга кўра, ҳақиқатнинг бош мезони ва манбаи онгдир. Яъни Декарт ҳақиқат манбаи борлиқда ёки тажрибада эмас, балки тафаккур қурилмаларида деб билади. Шундан келиб чиққан ҳолда К.нинг асосий тамойиллари белгиланади. Уларга кўра, санъат ақл томонидан қатъий тартибга солиниши ке-

рак, бадий асар ақлга мувофиқ ва аниқ таҳлилга имкон берадиган тарзда қурилиши лозим, санъат асарининг кучи тафаккур қудрати ва мантиғи билан белгиланади. К. эстетикаси, поэтикасининг асослари, уларнинг норматив характерга эгалиги санъатни шундай тушунишдан келиб чиқади. К. назариётчиларидан бири Ла Менардьер ўзининг «Поэтика» (1639) асари ҳақида “Мен Санъат бўйича йўриқнома ёзишга ҳаракат қилдим”, бу машаққатли ишга жазм қиларкан, “Файласуфга (Арастуға – тузувчилар) бадий маҳоратга оид барча ҳақиқатларнинг манбаи деб қарадим”, дейди. Яъни, унга кўра, “Поэтика” ижодкорлар амал қилиши лозим бўлган қоидалар мажмуи (йўриқнома), антик даврда ишлаб чиқилган қоидалар эса эталондир. Худди антик даврдаги каби, К. ҳам адабиётни табиатга тақлид деб билади, унинг вазифасини қатъий қоидалар асосида табиат (олам)ни идеал уйғунликдаги тартиби билан намоён этиш – санъат ҳодисасига айлантиришда кўради. К. учун мангу, вақт ҳукмига бўйсунмайдиган қадриятларгина эстетик қимматга эга. Шундай қадриятларни ифодалаш учун К. антик адабиётдаги образлар, сюжетларни асос қилиб, уларга универсаллик бахш этишга интилади. Оламга хос муайян қонуният асосидаги тартибот санъатда ҳам бўлиши лозим деб билган К. назариётчилари бадий ижодда белгиланган қоидаларга оғишмай амал қилишни талаб этади. Мас., улар “юксак” (трагедия, эпопея, ода) ва “тубан” (комедия, сатира, масал) жанрларни ажратишади, уларга хос хусусиятларнинг аралашishi мумкин эмас; ҳар бир жанрга хос сюжет, материал, мазмун, руҳ, қаҳрамонлар қатъий белгиланган; драматик асарда уч бирлик (воқеа, вақт ва жой бирлиги) қондасига амал қилиш шарт ва ҳ. деб билишган. Эътиборли томони шуки, К. даврида адабиётнинг моҳияти, вазифалари, бадий асарнинг қурилиши масалаларидан баҳс этувчи кўплаб асарлар яратилган, жумладан, Н.Буалонинг “Шеърый санъат” асарида К.нинг адабий-эстетик қарашлари муфассал ифодасини топган.

КОЛЛИЗИЯ (лот. *collisio* – тўқнашув) – бадий асарда тасвирланган воқеа асосида ётувчи персонажлар орасидаги тўқнашувлар, зиддиятлар. Илмга Гегель томонидан киритилган К. термини адабиётшуносликда баъзан *конфликт*нинг синоними сифатида қўлланади. Шунга қарамай, уларни сезиларли фарқ билан қўллаш амалиёти ҳам мавжуд. Жумладан, зиддиятларни ўткирлик жиҳатидан даражалаган ҳолда К.ни ўткир зиддият маъносида тушуниш;

кўлам жиҳатидан даражалаган ҳолда тарихан глобал характердаги тўқнашувларни К. деб аташ; шунингдек, К.ни конфликтга нисбатан торроқ кўламда қўллаб, конфликтнинг бир кўриниши, асосан, эпик асарлар воқеа ривожигаги бир ҳолат – *ситуация*даги (қ.) персонажлар зиддияти сифатида ҳам тушунилади. Кейинги давр адабиётшунослигида К.ни сўнгги маънода, яъни тасвир предмети сифатидаги зиддият (конфликт) эмас, унинг таркибий қисми – ички структуранинг элементи сифатида тушуниш кенгроқ оммалашмоқда.

КОМЕДИЯ (юн. *komos* – қувноқ маросим, *ode* – кўшиқ) – драматик турнинг учта асосий жанридан бири, антик даврдаёқ жанр сифатида шаклланган. К. драматик турнинг комикликка асосланган жанри бўлиб, унда характерлар, ҳолат ва воқеалар кулгили тарзда, комикликка йўрилган ҳолда тақдим этилади. Антик замонлардан то классицизм даврига қадар К.да трагедиянинг зидди кўрилган (трагедия фожияли якун топади – К. бахтли; трагедия фавқуллодда кучли шахслар – К. да қуйи табақа кишилари; трагедия тарихий воқеага асосланади – К.да тўқима ва ҳ.), адабиётшуносликка оид рисоаларда трагедияга юксак, К.га эса тубан жанр сифатида қаралган. Мазкур ҳол XVIII асргача, маърифатчилик адабиётида оралиқ жанр сифатида *драма* пайдо бўлгунга қадар давом этган. Кейинги икки аср давомида К. муттасил ривожланди, турфа жанр хусусиятларини касб этиб, имкониятлари кенгайди.

К.нинг асосида ётувчи ижобий куч – кулги, у жамият ҳаётида, кишилар феъл-атворида мавжуд камчиликлар, идеалга номувофиқ жиҳатларга қаратилган бўлади. К.нинг марказида комик характерлар туради. Одатда, комик характер деганда, ўзида идеалга тамоман зид иллатларни жамловчи ёки улардан айримларини намоён ётувчи персонажлар назарда тутилади. Бу ўринда асосий шартлардан бири шуки, комик персонаж ўзининг мавжуд ҳолатини идрок этмайди, ўзига реал баҳо беришга ожиз. Аксинча, у ўзини бор ҳолига нисбатан тамоман тескари баҳолашга мойил: ғирт тентак бўлгани ҳолда ўзини ақлли санайди, маънан тубан бўлгани ҳолда ўзини покдомон билади – ўзини ўзгаларга шундай сифатларда тақдим этишга чиранади. Мас., Уйғуннинг “Парвона”сидаги Ўткурий маънан тубан, ахлоқан бузуқ, оддий маҳмаданаю фирибгар бўлгани ҳолда ўзини ақлли, сўзамол, уддабурон, яшашни биладиган ва ҳ. фазилатлар эгаси деб ҳисоблайди, шундай кўринишга

уринади. Худди шу нарса – характернинг моҳияти билан мавжудлиги орасидаги номутаносиблик комикликни, характер комиклигини юзага чиқаради. К. ҳолат комиклиги асосига ҳам қурилади. Мас., С.Аҳмаднинг “Келинлар қўзғолони”, “Қуёв” асарларида ҳолат комиклиги устувор мавқега эга. Аслида, бу хил фарқлашда шартлилик бор, чунки К.да характер комиклиги билан ҳолат комиклиги уйғунлашиб келади, улар бир-бирини тўлдиради, бири иккинчисини намоён этади.

К. сатирик ёки юмористик руҳда бўлиши мумкин, ҳар икки ҳолда ҳам у ғоявий-ҳиссий инкор қилади: сатирик руҳдаги комедия қаламга олинган характер ёки ҳолатни тўла инкор қилса, юмористик руҳдаги комедия характер ёки ҳолатдаги айрим жиҳатларни қисман инкор қилади. Мас., А.Қаҳҳорнинг “Тобутдан товуш”, “Оғриқ тишлар” К.лари сатирик руҳдаги асарлар саналса, Э.Воҳидовнинг “Олтин девор” асарида юмористик руҳ устуворлик қилади. К.даги кулгини жўн тушунмаслик лозим, чунки чинакам комиклик ижтимоий аҳамиятга молик кулгини тақозо этади, бундай кулги кишини ўйлатади, кулдириб қуйдиради, йиғлатади. Шу маънода, ҳар қандай кулгили сахна асарини К. санаш хато бўлур эди. Чинакам комизм билан йўғрилган драматик турнинг бу жанрини кўпроқ ташқи сахна эффектлари орқали кулдиришга қаратилган фарс, қувноқ кулги қўзғатувчи водевиль ёки халқ сайилларида ижро этилувчи қизиқчи-масхарабоз томошаларидан фарқлаш керак.

КОМИКЛИК (юнон. *komikos* – кулгили, қувноқ) – ҳаётдаги ва санъатдаги кулгилилиқ; бадиий асарда ижодкор идеалига зид характер ва ҳодисаларнинг кулги йўли билан инкор этилиши. К. умумэстетик категория саналиб, бадиий санъатларнинг барида (меъморликдан ташқари) кузатилиши мумкин. Ҳар қандай кулги ҳам К. саналавермайди, бу ўринда ижтимоий аҳамиятга молик кулги назарда тутилади. Яъни К. муайян тарихий шароитда жамият тараққиётининг мавжуд ҳолати, ундаги тараққийпарвар кучлар, илғор идеалларга номувофиқ бўлиб қолган ижтимоий фактлар (воқеа-ҳодисалар, ғоялар, урф-одатлар, турмуш тарзи, ижтимоий муносабатлар; инсонларнинг хатти-ҳаракатлари, маънавий-ахлоқий қиёфаси ва ш.к.) устидан кулиш сифатида воқе бўлади. Яъни К. объект ва субъект бирлигида намоён бўлади: унинг юзага келиши учун объектдаги номувофиқликни кўра оладиган ва идеал нуқтаи назаридан баҳолай оладиган субъектнинг бўлиши шарт қилинади. Шу

билан бирга, К.нинг турли кўринишларида объектив ва субъектив ибтидолар нисбати, К.нинг юзага чиқиш йўсини бир хил бўлмайди. Мас., *сатира* (қ.) ва *юморда* (қ.) субъект муносабати кўпроқ объектдаги зиддиятни бўрттириб кўрсатиш орқали намоён бўлса, *киноя* (қ.) ва *сарказмда* (қ.) объектдаги зиддият, асосан, муаллиф муносабати орқали юзага чиқарилади. Шунинг учун ҳам сарказм ва киноя объектида номувофиклик яққол кўзга ташланмайди, улар кўп жиҳатдан контекст билан боғлиқ бўлади. Комик муносабат объекти ўзида идеалга тамоман зид иллатларни ёки улардан айримларини намоён этадики, шу жиҳатдан сатира ва юмор кўринишлари фарқланади. Сатира объектда идеалга мутлақо зид, жамиятнинг жорий ҳолати нуктаи назаридан тўла инкор қилинувчи зиддиятларни акс эттирса, юморда объектдаги айрим жиҳатларнигина инкор қилиш кўзда тутилади. Адабиётнинг бадиий арсеналида К.ни юзага чиқарувчи қатор бадиий усул ва воситалар мавжуд бўлиб, уларга *гротеск*, *карикатура*, *пародия*, *каламбур*, *закийлик*, *эзоп тили*, *комик контраст* каби қатор воситаларни мисол қилиш мумкин. Ушбу воситаларнинг бир қисми объектни деформацияланган тарзда тасвирлашга, бошқа бир қисми эса субъектив муносабатни турли йўсин ва даражада ифодалашга хизмат қилади.

КОМИЛ (ар. *كامل* – етук, мукаммал) – аруз баҳрларидан бири, ҳаракатининг (унлиларининг) кўплиги жиҳатидан вофирга нисбатан етукроқ, мукаммалроқ бўлгани учун шундай номланган. *Мутафои-лун* (vv – v –) аслининг такроридан ҳосил бўлади. К., асосан, араб шеърлятига хос бўлиб, ўзбек шеърлятида жуда кам қўлланган баҳрлардан биридир. Навоийнинг “Мезон ул-авзон”ида К. баҳрининг биргина *комили мусаммани солим* вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса унинг йигирма икки вазни мисоллар билан келтирилган. К. баҳри ўзбек шеърлятига илк бор Навоий ижоди орқали кириб келган, ундан кейин Мунис, Огаҳий, Увайсий, Муқимий, Ҳабибий каби шоирлар ҳам мазкур баҳрда шеърлар битганлар. Мас., Навоийнинг:

Не бало эмиш сенинг ул хиром ила қоматинг,

Гаҳи суръатинг, гаҳи ноз бирла иқоматинг, –

байти *комили мусаддаси солим* (v v – v – / v v – v – / v v – v –) вазнида ёзилган.

КОМПАРАТИВИЗМ (лот. *comparatives* – қиёс, қиёсий) – 1) кенг ва кўпчилик томонидан истифода этиладиган маънода *қиёсий адабиётшунослик* (қ.), адабиёт тарихининг миллий адабиётлар тараққиётидаги ўзаро муштарак ва фарқли томонлар, миллий адабиётларнинг ўзаро алоқалари ва таъсири масалаларини ўрганувчи бўлими; 2) тор маънода қиёсий адабиётшуносликнинг шаклланиш давридаги бир босқич, адабий фактлардаги ташқи ўхшашликларни (тарихий шарт-шароит, адабий анъана, ижодкор дунёқараши, услуби каби контекстлар билан боғламаган ҳолда) қиёслаш билан чекланилган давр.

КОМПОЗИЦИЯ (лот. *composition* – тузиш, бириктириш) – бадиий асар қисмларини яхлит бадиий ният (муайян концепцияни шакллантириш ва ифодалаш, кўзланган ғоявий-эстетик таъсир) ижроси учун энг оптимал ҳолда жойлаштириш, бадиий система (асар)даги унсурларни ўзаро алоқа ва муносабатлари равшан англашиладиган тарзда бутунликка бириктириш. Яъни композиция бадиий шаклнинг унсури эмас, у, аввало, шакл компонентларини бадиий мазмунни шакллантириш ва ифодалаш учун энг қулай тарзда уюштиришга қаратилган амал, шуни амалга ошириш принципларидир. Айни амал туфайли асар унсурлари шундай уюштириладики, натижада унда биронта ҳам ортиқча унсур бўлмайти, ҳар бир унсур бутун таркибида ўз функциясига эга бўлади ва муайян ғоявий-бадиий юк ташийти. К. тушунчаси бадиий асарнинг барча сатҳларига бирдек тааллуқли, унинг қайси сатҳи ҳақида гап кетмасин, қурилишининг айни шу аспекти диққат марказида туради: матн қурилиши (боб, сарлавҳа, асосий ва ёндош матн), бадиий нутқ шакллари (ҳикоялаш, тавсиф, диалог), ривоя субъектлари (муаллиф, персонаж, ўзга шахс), нуқтаи назар (ровий ёки персонаж нигоҳи орқали кўриш)ларнинг мақсадли алмашилиб туриши, персонажлар системаси (бош, иккинчи даражали ва ёрдамчи персонажлар тарзида даражаланиши, уларнинг шунга мос ўзаро муносабатдорликда жойлаштирилиши), сюжет қурилиши (воқеаларнинг замон ёки сабаб-натижа муносабати асосидаги алоқадорлиги, юз бериш ва ҳикоя қилиниш вақти, турли макон ва замонда кечаётган воқеаларнинг ўзаро боғлиқлиги, маконий ва замоний ўзгаришларнинг асосланиши ва б.) – буларнинг бари К. билан боғлиқ тушунчаларнинг бир қисминигина ташкил қилади. К. бадиий асарнинг чинакам система, яъни қисмлардан таркиб топган, лекин барча

қисмлари ўзаро мустаҳкам алоқадаги бутунликка айланишини таъминлайди. Бунинг учун эса қисмларнинг ҳар бири ўз ўрни ва ўз меъёрида, бутун билан мустаҳкам алоқада бўладиган ва бу алоқалар англанадиган тарзда жойлаштирилиши муҳим. Яъни ижодий ниятдаёқ ўқиш жараёни назарда тутиладики, айти шу нарса ижод жараёнига ҳам таъсир қилади, яратилажак асар К.сининг қандай бўлишини белгилайди. Ўқувчи К. жиҳатидан яхши ташкилланган асардан то сўнгги нуқтага қадар янги-янги мазмун қирраларини кашф этиб боради, ўқиш давомида турфа ҳиссий ҳолатларни қалбдан кечиради, ақлий ёхуд руҳий толиқиш, зерикиш ҳисларидан фориғ бўлади. Демак, бадиий асар К.си нафақат асарнинг барча компонентларини уюштириб, унинг шаклий ва мазмуний бутунлигини таъминлайдиган, балки унинг ўқилиши, уқилиши ва китобхонга ғоявий-эстетик таъсирини бошқарадиган, хуллас, асарни чинакам санъат ҳодисасига айлантирадиган энг муҳим унсур экан. Шунинг учун ҳам К.га бадиий шаклнинг гултожи сифатида қаралади, муайян асар бадиияти ҳақида гап кетганда, унинг композицион хусусиятларига, бадиий маҳорат ҳақида сўз борганда, шу борадаги маҳоратга айрича эътибор берилади. Зеро, бадиий асарда ҳаёт муайян бадиий шаклга солинган ҳолда акс эттирилади, унда янги реаллик – бадиий воқелик яратилади. Яъни санъаткор бир бутунликдан иккинчи бир бутунликни – воқеликнинг бадиий моделини яратиши, ҳаёт материали (диспозиция)ни бадиий асар (композиция)га айлантириши зарур бўлади. Шу боис ҳам диспозицияни К.га айлантира олиш иқтидори ижодкор шахснинг туғма имкониятлари сирасида энг муҳими саналиб, истеъдод кучи шу иқтидорнинг қай даражада эканлиги билан белгиланади.

КОНТЕКСТ (лот. *con* – бирга, *textus* – мато, тўқилган) – 1) алоҳида сўз (матн бирлиги)ни қуршаб турган ва унинг маъноси тушунилишига асос бўлувчи матн, уни ташкил этаётган сўзларнинг бевосита луғавий маъносидан кенг бўлган маъно тизими. К. нутқий бўлакнинг шаклий ифодаси билан мазмунининг уйғун бирлигини таъминлайди, ундаги турфа маъно жилваларининг реаллашуви, сўзловчининг етказилаётган информацияга муносабатини ифодалашда муҳим аҳамият касб этади. Шу билан бирга, илмда К.ни фақат матн (оғзаки ёки ёзма) доираси билан чекламай, кенгроқ тушуниш амалиёти ҳам мавжуд бўлиб, бунда нутқ моменти, мулоқот субъектлари, мулоқотнинг умумий мавзуси кабиларга ҳам К. сифа-

тида қаралади. Яъни бундай ёндашишда К. кенгайиб бориш хусусиятига эга бўлади; 2) адабий асар – сўзлардан таркиб топган матн. Бадиий матнни ташкил этаётган унсурлар бир-бири билан қисм-бутун (текст – контекст) муносабатида бўлиб, қисмнинг мазмуни бутун ичида, бутуннинг мазмуни эса қисм орқали реаллашади. Агар асарнинг тўлиқ матнини К. деб олсак, у ўз ичида кичикроқ К.ларга (бўлим, боб, абзац, жумла) ажралади. Булар асарнинг ички алоқаларигагина оид бўлиб, аслида, адабий асар матн (текст) сифатида ўзидан ташқаридаги бошқа К.лар доирасига ҳам киради. Бадиий асар санъаткорнинг яратиш онларидаги ижодий-руҳий ҳолати маҳсули сифатида, аввало, айти шу ҳолат К.ига киради, ўз навбатида, бу К. ҳам кенгайиб боради: муаллифнинг асарни яратиш пайтидаги ижодий-руҳий ҳолати – муаллиф биографияси – давр ҳаёти – миллат тарихи. Иккинчи томондан, конкрет асар миллий адабиёт тараққиётининг муайян бир босқичи маҳсули сифатида давр адабиёти К.ига киради ва у ҳам кенгайиб боради: ижодкор мансуб адабий авлод – давр адабиёти – миллий адабий анъаналар – жаҳон адабиёти анъаналари. Мазкур К.ларнинг ҳар бири асарнинг у ёки бу қиррасини англаш, очиб беришга хизмат қилади.

КОНТРАСТ (фр. *contraste* – кескин қарама-қарши қўйиш) – бадиий адабиёт ва санъатнинг бошқа турларида тасвирланаётган нарсаларнинг бир-бирига кескин қарши қўйишга асосланган бадиий усул. К. тасвирланаётган нарсани бўрттириб, қабартириб қўрсатиш имконини беради, бадиий усул сифатида қадимдан қўлланиб келади. К. бадиий асарнинг барча сатҳларида (тил, сюжет, характер ва шароит, композиция) намоён бўлиши, унда зидлаш ошқора ёки пинҳона амалга оширилиши мумкин. Жумладан, К. тил сатҳида *антитеза* (ёки *тазод*) кўринишида, сюжет сатҳида бир воқеа (ёки ҳолат)нинг иккинчи воқеа (ёки ҳолат)га қарши қўйилиши (мас., “Зумрад ва Қиммат”) тарзида, композиция сатҳида эса асарнинг бир қисмини иккинчи қисмига қарши қўйиш (мас.: Чўлпон. “Новвой қиз”) орқали намоён бўлади.

КОНФЛИКТ (лот. *conflictus* – тўқнашув) – персонажларнинг асар сюжетида бадиий ифодасини топадиган ўзаро тўқнашув ва курашлари, қаҳрамон билан муҳит орасида ёки унинг руҳиятида кечувчи зиддиятлар, қарама-қаршилиқлар. К. термини анъанавий тарзда кўпроқ эпик ва драматик асарларга нисбатан қўлланади. Чунки

улар воқеабанд сюжетга эга бўлиб, тасвирий-динамик санъат турлари саналади, яъни уларда ривожланиб борувчи воқеалар силсиласи – макон ва замонда кечувчи ҳаракат қаламга олинади. Сюжет воқеалардан, воқеалар эса персонажларнинг хатти-ҳаракатлари, ўзаро мураккаб муносабатлари, зиддиятларидан таркиб топгани сабабли ҳам ҳаёт зиддиятларини умумлаштирувчи воқеалар тизими сифатида таърифланади. Сюжет билан К. орасида иккиёқлама алоқа кузатилади: бир томондан, сюжет К.ларни умумлаштириб намоён қилади; иккинчи томондан, К. сюжетни ҳаракатга келтирувчи асосий куч бўлиб, сюжетнинг асосий босқичларини белгилайди: К.нинг қўйилиши – *тугун*, К. кескинлашган энг юксак нуқта – *кульминация*, К.нинг у ёки бу тарзда ҳал этилиши – *ечим*.

Бадиий асар воқеликни акс эттиргани, унинг марказида инсон образи тургани учун ҳам, инсоннинг реал ҳаётида мавжуд конфликтларнинг бари унда бадиий инъикос этади. Шу нуқтаи назардан бадиий К.нинг учта турини фарқлаш мумкин: 1) характерлараро; 2) қаҳрамон ва муҳит; 3) ички (психологик). К.нинг мазкур турлари бадиий асарда аралаш ҳолда зуҳур қилади ва ўзаро узвий алоқада бўлади: бири иккинчисига ўтади, бири иккинчисини келтириб чиқаради, бири иккинчиси орқали ифодаланади ва ҳ. Мас., Чўлпоннинг “Кеча” романидаги Мирёқубнинг муҳит билан зиддияти унинг Акбарали билан ўзаро зиддиятли муносабатлари фонида етилади, шу муносабатлар қаҳрамон руҳиятидаги мураккаб жараёнга – ўй-фикрлар курашига туртки беради. К.нинг барча турлари ҳам қаҳрамонни муайян бир ҳаракатга ундайди, бу эса уни сюжетни юргизувчи куч дейишга асос беради: Акбарали билан очик тўқнашув даражасига етмаган зиддияти Мирёқубни ҳаракатга – ўзини валинеъмати билан қиёслаш асосида ўзининг кимлигини, ҳаётдаги ўрнини англашга ундадики, унинг руҳиятида мураккаб ўйлов жараёни (“ички ҳаракат”) бошланди; ўйловлар натижасида у ўзини ижтимоий шахс сифатида танишга, ўзининг ижтимоий мақомини англашга келдики, бу энди уни фаол ижтимоий ҳаракат (“ташқи ҳаракат”)га ундаши табиий (унинг жаҳидларга хайрихоҳ мавқени эгаллаши романнинг иккинчи китобида Мирёқуб ижтимоий фаолиятда тасвирланиши мумкин эди, деган тахминни пайдо қилади). Демак, К. персонажнинг қай йўсин ҳаракат қилишини белгилаб, сюжет воқеаларининг қай тарзда ривожланишига ҳам таъсир қилади. Мас., “Ўтган кунлар”даги Отабек руҳиятидаги зиддият шуки, у

замонасининг илғор зиёлиси сифатида инсон шахсини ҳурмат қилади ва, айтиб ўтгандай, ўз даври, муҳити таъсиридан буткул ҳоли ҳам эмас. Натижада Отабек муҳит билан К.да (ота-онаси уни иккинчи бор уйлантиришга жазм қилганда қарши тургани моҳиятан қаҳрамон-муҳит К.и, фақат бу нарса ота-она билан муносабат орқали ифодаланади) ён берди: “бир бечорага кўра-била туриб жабр ҳам хиёнат...” бўлаётганини, Зайнаб “қаршисида бир жонсиз ҳайкал” бўлишини билатуриб, уйланишга розилик берди. Яъни Отабек руҳиятидаги эскилик ва янгилик курашида аввалгиси устун келди: у ўша дамда Зайнаб шахсини, унинг ҳуқуқини ҳимоя қилолмади. Кейинроқ, Зайнабнинг ўзига нисбатан муҳаббатини билгач, Отабек айбини чуқур ҳис қилди, шу боис ҳам Кумушнинг қатъий талабларига қарамасдан, унинг жавобини беришга журъат қилолмади, натижада ўзи истамагани ҳолда фожиага йўл очиб берди. Кўринадики, қаҳрамон руҳиятидаги зиддиятлар унинг муҳит ва шу муҳитдаги кишилар билан зиддияти асосида юзага келади, айтиб ўтгандай, уларга фаол таъсир ҳам қилади – сюжетнинг у ёки бу тарзда ривожланишини белгилайди. Бу эса К. сюжетни ҳаракатлантирувчи куч эканлигини кўрсатувчи яна бир ёрқин далилдир. Айтилганлардан К.нинг яна бир муҳим функцияси аён бўлади: у шакл унсури сифатида бадий концепцияни ифодалашда муҳим ўрин тутди, К. мазмун компоненти бўлмиш *проблема* билан бево-сита боғлиқдир. Бошқача айтсак, К. *проблематиканинг* жавҳарини ташкил этса, уни ҳал қилиш йўсини ва йўналиши бадий концепциянинг ўзагини ташкил этади. Зеро, ҳар бир конфликтли ҳолат турлича ҳал этилиши, демак, воқеалар ривожи ҳам шунга боғлиқ сифат кўринишига эга бўлиши, бу эса мос равишда ғоявий-ҳиссий муносабатни ўзгартириши ва пировард натижада бадий концепциянинг ўзгаришига олиб келиши табиийдир.

Адабиётшуносликда К. билан боғлиқ ҳали тугал тўхтамга келинмаган, баҳсли масалалар ҳам бор. Жумладан, лирик асардаги К. масаласи. Албатта, бу ўринда мураккаблик кўп жиҳатдан лирик асарларда воқеабанд сюжетнинг йўқлиги, адабиётшуносликда лирик асарга сюжетсиз деб қарашнинг мавжудлиги билан боғлиқ. Модомики, лирик асарда ҳам ҳаракат – ҳис-туйғу, ўй-кечинмалар ривожи, сюжетнинг специфик кўриниши бор экан, уни ҳам К. ҳаракатга келтиради. Фақат лирикада К. нинг намоён бўлиши ўзига хос, эпик ва драматик асардаги каби очиқ кўзга ташланмайди. Лирик

қаҳрамон ҳис-туйғуларини ҳаракатлантираётган К. характерлараро, қаҳрамон ва муҳит орасидаги кўринишлари кўп ҳолларда асардан ташқарида қолса ҳам, у лирик ҳолатдан (қарама-қарши ҳис-туйғулар, зид қўйилган деталлар, тасаввурдаги объектга мурожаат; ҳаёт ва ўлим, савоб ва гуноҳ, вафо ва хиёнат, ўтмиш ва ҳозир сингари тематик антиномияларни келтириш ва ш.к. бошқа унсурлар ёрдамида) ҳар вақт англашилиб туради. Яъни лирик асардаги К. доим ҳам тасвирда бўртиб турмайди, лекин ҳар вақт ҳис этилади. Бу эса ҳар қандай бадиий асарда К. бор, муайян бир адабий турга мансуб асарда бадиий К.нинг муайян бир тури етакчилик қилади, деганидир. Дейлик, драматик асарларда характерлараро К., лирик асарларда ички К. (асарда акс этиши жиҳатидан) етакчилик қилса, эпик асарларда К.нинг ҳар учала тури қоришиқ ҳолда намоён бўла олади, дейишга асос беради. Негаки, турлича намоён бўлгани ҳолда, ҳар қандай бадиий асарда, унинг қайси турга мансублигидан қатъи назар, К.нинг ҳар учала нави мавжуд; улар ўзаро алоқада бўлиб, бири иккинчисини юзага чиқаради, бири орқали иккинчиси ифодаланади .

КУЛЬМИНАЦИЯ (лот. *culmen* – чўққи) – бадиий асарда воқеалар ривожининг энг юксак нуқтаси, сюжетнинг зиддиятлар кескинлашиб, конфликт яққол намоён бўладиган ўрни. К. воқеабанд сюжетнинг муҳим ва зарурий компоненти саналиб, *ечимнинг* йўналишларини белгилайди, шу боис *ечим* бўлмаган ҳолларда ҳам асар тугаллик, эстетик бутунлик касб эта олади. Асарнинг сюжет-композицион хусусиятлари билан боғлиқ ҳолда К. турли даражада ва турли сифат кўринишида бўлиши мумкин: концентрик сюжетларда К. бўртиб (мас., “Меҳробдан чаён”: Анварнинг хон билан тўқнашуви) кўзга ташланса, хроникали сюжетларда у қадар очик кўзга ташланмайди; йирик эпик асарларда К. бутун бошли воқеани ўз ичига олса, кичик эпик шаклларда жажжи эпизод (мас., “Ўғри”: Қобил бобо билан амин суҳбати) ёки биргина деталь (мас., “Анор”: “Ажаб қилдим, жагарларинг эзилиб кетсин!”) кўринишида бўлади; одатда, асар финалига яқин жой олса, баъзан муайян ғоявий-бадиий мақсад билан бошланишдаёқ (мас., “Даҳшат”: Унсиннинг додхоҳ билан шарт боғлаши) берилади ва ҳ. Мураккаб сюжет қурилишига эга эпик асарларда ҳар бир сюжет линиясининг ўз К.си мавжуд (мас., “Кеча”: Зеби сюжет линиясининг К.си – тўй арафаси; Мирёқуб линиясиники – ноиб билан суҳбат; Акбарали линиясиники

– Қумариқ воқеалари) бўлиб, улар асарнинг бош К.сига (мас., “Кеча”да – суд жараёни) бўйсундирилади. К.нинг муҳим хусусияти шуки, у персонажлар тақдири, қарашлари, ўзаро муносабатларида сезиларли сифат ўзгаришларига олиб келади, воқеалар оқимини ўзгартиради. Демак, К. деганда, воқеалар кескинлашган ҳар қандай нуқтани эмас, юқоридаги талабларга жавоб берадиган нуқтани тушуниш керак.

КУНДАЛИКЛАР – кўрган-кечирганларни кунма-кун, одатда, санасини қайд этган ҳолда ёзиб бориш; адабиётдаги шу тарзда амалга оширилган ривоя шакли. Маиший-шахсий жанр сифатида К. анча кенг тарқалган бўлиб, турли соҳа кишилари томонидан юритилган К.ни бирлаштирувчи қатор умумий хусусиятлар мавжуд. Аввало, К.да муаллифнинг кўрган-кечирганлари, ҳис қилганлари билан уларнинг қайд этилиши орасида вақт масофаси йўқ ҳисобида, яъни олинган таассуротлар совумасиданоқ қайд этиладики, шу жиҳати билан улар мемуарлардан фарқланади. Иккинчи муҳим хусусият шуки, К. бировларнинг ўқиши учун мўлжалланмайди, улар муаллифнинг ўзи учун ёзилади. Шу туфайли ҳам К.даги муаллиф ўй-фикрлари баёни, изҳорларида самимият, муносабат ва баҳо ифодасида ҳаққонийлик (яъни муаллифнинг ўйидагини яширмай-нетмай, ҳеч бир истиҳоласиз ёзиши) кузатилади. Худди шу нарса уларга қарийб ҳужжатлилик даражасида ишонарлилик бахш этади. Одатда, К.да кўпроқ муаллифнинг шахсий реаллиги, унинг ўзи билан бевосита боғлиқ воқеалар акс этади, бироқ шулардан келиб чиққан ҳолда, уларда олам ва одам, ҳаётнинг моҳияти, бирон бир конкрет ҳаётий масала юзасидан умумий тарздаги мушоҳадалар ҳам ифода этилаверади.

Мазкур хусусиятлари туфайли ёзувчи-шоирлар юритган К. адабиётшунослик учун, айниқса, биографик йўналишдаги тадқиқотлар учун беқиёс манбага айланади. Бундан ташқари, К.га хос хусусиятлар айрим ҳолларда бадиий ният ижроси учун жуда қулай имкониятлар яратади. Шунинг учун адабиётда К. шаклида қурилган асарлар ҳам, К. шакли муҳим композицион унсур сифатида истифода этилган асарлар ҳам кўплаб учрайди.

КЎРИНИШ – драматик асарнинг энг кичик таркибий қисми. Одатда, пардалар К.ларга бўлиниб, улар шу сахна эпизодидаги иштирокчилар таркиби билан белгиланади; К.лар бир-биридан

персонажлардан бирининг саҳнадан кетиши ёки бошқа персонажнинг келиб қўшилиши билан ажратилади. Антик Рим адабиётидаёқ драматик асар матнида К.лар алоҳида ажратилиб, рақамлаб кўрсатилган. Драматургияда узоқ вақт ҳукм сурган бу анъанадан XIX аср охири – XX аср бошларидан чекинила бошланган. Ҳозирда ҳам драматик асарда парда ичидаги К.лар фарқланиб туради, лекин матнда буни доим ҳам таъкидлаб, алоҳида ажратиб кўрсатиш шарт қилинмайди.

КҶЧИМ, троп – сўзнинг одатий маъносидан ўзга маънода қўлланиши, муайян бадиий-эстетик мақсадни кўзлаган ҳолда воқе бўлувчи семантик сатҳдаги нормадан оғиш. Кўчма маънода қўлланган сўзлар *троп* деган умумий ном билан ҳам юритилади. Маъно кўчишининг асосига таянган ҳолда, К.нинг *метафора*, *метонимия*, *синекдоха*, *киноя*, *перифраза*, *аллегория* (*мажоз*), *рамз* (*символ*) каби бир қатор кўринишлари ажратилади. Айтиш керакки, К.нинг турлари адабиётшуносликка оид манбаларда турлича кўрсатилади. Жумладан, баъзан К.лар сирасига *эпитет*, *оксиморон*, *литота*, *муболаға* кабиларни ҳам қўшиш ҳолларига дуч келиш мумкин. Албатта, бундай қилишга асос бера оладиган айрим мисоллар борлиги, умуман, бу воситаларда ҳам К.га яқин хусусиятлар кузатилиши бор гап. Лекин К. деганда, бадиий матнда муайян бир асосга (нарсаси-ҳодисалар орасидаги ўхшашлик, алоқадорлик, вазифадошлик ва ғ. жиҳатидан муштаракликка) таянган ҳолда сўз(баъзан бирикма)нинг ўз маъносидан бошқа маънода қўлланишини тушуниш керакки, шунда чалкашликлар ўз-ўзидан барҳам топади. Бадиий асарда қўлланилувчи К.лар ўзларининг ишлатилиш кўлами, бадиий бўёқдорлиги, таъсирдорлик даражаси каби жиҳатларига кўра бир-биридан жиддий фарқланади: а) уларнинг бир қисми аллақачон тил ҳодисасига айланиб улгурган. Мас., “кун ботди”, “соат юряпти” каби бирикмаларда сўз маъноси кўчганлиги аниқ, бироқ биз уларга шу даражада кўникиб кетганмизки, ҳозирда уларга К. сифатида қарамаймиз ҳам. Бадиий асар матнида мазкур К.лар қўлланганида, табиийки, муаллиф муайян бадиий-эстетик мақсад билан семантик сатҳда оғишга йўл қўйган, дея олмаймиз, зеро, улар ёзувчи томонидан тайёр ҳолда олинган ва матнда эстетик функция бажармайди. Демак, уларни бадиият ҳодисаси сифатида тушуниб бўлмайди; б) асар матнида бадиий адабиётда анъанавий тарзда ишлатилиб келаётган К.лар ҳам кўп уч-

райди. Мас., “шакар лаб”, “гул юз”, “булбул”, “сарв қомат”, “қоши камон”, “наргис кўз” ва ҳоказо. Бу хил К. лар ҳам юқоридагилар сингари тайёр ҳолда олинади, бироқ, улардан фарқли ўлароқ, матнда эстетик функция ҳам бажаради: тасвирийликни, ифодавийликни кучайтиради. Шунга қарамай, уларнинг қабул қилинишида кўникиб қолганлик оқибатида ҳосил бўлган “автоматизм” кузатиладики, бу уларнинг эстетик таъсир кучини сусайтиради; в) бадиий-эстетик функциядорлиги, тасвирийлик ва ифодавийликни кучайтириши жиҳатидан муайян матндагина кўчма маънода қўлланган, муаллифнинг ассоциатив фикрлаши маҳсули ўлароқ дунёга келган К.лар алоҳида ўрин тутати. Уларни шартли равишда “хусусий муаллиф кўчимлари” деб аташимиз мумкин. Шу хилдаги К.ларгина ёзувчининг муайян бадиий-эстетик мақсадни кўзлаб йўл қўйган семантик сатҳдаги оғиши натижасидирки, бадиий тил маҳорати хусусида гап борганда, аввало, шу хил К.ларни эътиборга олиш лозим.

ЛАКОНИЗМ (юн. *lakonismos* – лаконикача) – фикрни ихчам шаклда, лўнда ва аниқ ифодалаш. Бу хусусият антик Юнонистоннинг Лакония вилояти ҳудудида жойлашган Спартада юксак қадрланган, спарталиклар оз сўз билан кўп маъно ифодалашга интилишган, шу билан боғлиқ ҳолда “лаконикача нутқ”, “лаконизм” тушунчалари оммалашган. Л. афористика, мақол ва маталлар учун муҳим, айтиш мумкинки, белгиловчи хусусият саналади. Шунингдек, Л. термини айрим ижодкорлар услубига хос хусусият маъносида ҳам ишлатилади. Мас., баъзан А.Қаҳҳор услуби ҳақида гап борганда, ундаги ўзига хос жумла қурилиши, сиқикликни назарда тутиб, Л. термини қўлланади.

ЛАТИФА (ар. *لطيف*) – нозик, ёқимли, зариф, мулойим) – Яқин ва Ўрта Шарқ, жумладан, Марказий Осиё халқлари оғзаки ижоди ва ёзма адабиётида кенг тарқалган жанр; ихчам ҳикояча, анекдот. Халқ оғзаки ижодида Л.лар тематик жиҳатдан турли-туман, марказида кўпроқ кулгили воқеа ётади, аксар ҳолларда воқеа биргина эпизод билан чекланиб, ҳажвий-юмористик руҳ билан йўғрилган бўлади. Умумий қаҳрамонга эғалик оғзаки Л.ларнинг яна бир хусусиятидир. Жумладан, ўзбек фольклорида – Насриддин Афанди (қисман, Машраб, Кал), тожикларда – Мушфиқий, қозоқларда Алдаркўса, туркманларда – Камина Л.ларнинг умумий қаҳрамони сифатида ҳаракатланадилар. Фольклорга хос вариантлик Л.лар-

да ҳам кузатилади, жумладан, битта Л.нинг турли қаҳрамонлар билан боғланиш ҳоллари кўп учрайди. Ёзма адабиётдаги Л.лар кўпроқ ибратли мазмундаги, ўзгалар учун ибрат бўла оладиган шахслар ҳақидаги мўъжаз ҳикоячалар шаклида учрайди. Агар Л.ни жанр сифатида белгилловчи хусусиятлар (ихчамлик, сюжетнинг биргина ҳаётий эпизод асосига қурилиши, тасвирланган воқеанинг кулгили ёки ибратли бўлиши, қаҳрамонларига топқирлигу закийлик хослиги) эътиборга олинса, Шарқ мумтоз адабиётидаги Саъдийнинг “Гулистон” ва “Бўстон”, Жомийнинг “Баҳористон”, Навоийнинг қатор асарлари ёки Хожа ҳикоятлари, шунингдек, Восифийнинг “Бадоеъ ул-вақоеъ” типигаги қатор тарихий асарлар таркибига Л. жанрига мансуб асарлар киргани аён бўлади. Л. жанри замонавий фольклорда ҳам анча фаол: истеъдодли замондошларимиз томонидан бугунги ҳаётимиз билан боғлиқ турфа мазмундаги Л.лар яратилиб, оммалашмоқда, бу – жанрнинг барҳаётлиги белгиси. Шунингдек, ахборот алмашиш жараёнини тезлашган, информацион глобаллашув шароитида бошқа халқлардан ўзлаштирилиб, миллий ҳаётимиз ва менталитетимизга мослаштирилган Л.лар – анекдотлар ҳам кўплаб пайдо бўлмоқдаки, бу фольклоршунослар учун алоҳида мавзудир.

ЛАФЗИЙ САНЪАТЛАР – қаранг: **санойиъ**

ЛАФФ ВА НАШР (ар. **لف و نشر** – йиғмоқ ва ёймоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат. Л.н. санъатида бир неча нарсатушунча номи саналиб, кейин уларга ўхшаш, алоқадор, тааллуқли ёки мувофиқ келадиган бошқа нарсатушунча номлари келтирилади. Л.н. санъати бир мисра доирасида ҳам воқе бўлиши мумкин, шунга қарамай, унинг байт доирасида воқе бўлиши, яъни биринчи мисрада саналган нарсатушунчаларга ўхшаш, алоқадор, тааллуқли ёки мувофиқ келадиган бошқа нарсатушунчалар номининг кейинги мисрада келтирилиши кўпроқ учрайди. Бунда саналаётган нарсатушунчалар бир-бирига очиқ ўхшатилмайдиган, уларнинг бир-бири билан боғлиқ ёки алоқадор эканлиги ҳам очиқ айтилмайдиган, улар ўртасидаги ўхшашлик ёки мувофиқликни идрок этиб олиш ўқувчининг ўзига ҳавола қилинади. Л.н.нинг икки нави мавжуд: 1) мураттаб, яъни тартибли Л.н. Бунда ҳар иккала гуруҳдаги саналаётган нарсатушунчалар тартиби бир-бирига мос бўлади, яъни биринчи мисрада саналаётган нарсатушунчалар қандай тартибда

берилса, кейинги мисрада нарса-тушунчалар шунга мувофиқ тартибда саналади. Мас., Навоийнинг:

*Чун ўлармен чин дейин ишқи бузуғ кўнглимдадур,
Мен ўлиб, ул ганж бу вайронда пинҳон қолмасун, –*

байти биринчи мисрасида “ишқ” ва “кўнгил” сўзлари саналиб, кейинги мисрада “ишқ” “ганж”га, “кўнгил” “вайрона” қиёсланмоқда. Байтда қўлланган Л.н.да саналаётган тушунчалар тартиби бири-бирига мос (биринчи мисрада аввал “ишқ” кейин “кўнгил”, иккинчи мисрада аввал “ганж”, кейин “вайрона”) бўлгани учун *мураттаб* ҳисобланади; 2) *мушавваш*, яъни тартибсиз ёки номураттаб Л.н. Бунда саналаётган нарса-тушунчалар тартиби бузилган бўлади, яъни биринчи мисрадаги нарса-тушунчаларни бериш тартиби кейинги мисрада бузилади, иккала мисрадаги санок тартиби бири-бирига мос келмайди. Мас., Навоийнинг:

*Доми зулфунг ичра хуштур, баски, кўнглум тойири,
Жаврдур бу қушга, эй сайёд, озод айламак, –*

байти биринчи мисрасидаги “доми зулф”, “кўнглум тойири” тушунчаларига иккинчи мисрадаги “қуш” ва “сайёд” тушунчалари мувофиқ, лекин иккинчи мисрада санок тартиби ўзгарган (биринчи мисрада “доми зулф ... кўнгил тойири”, кейингисида “қуш ... сайёд” тартибида берилган, ҳолбуки, “доми зулф” “сайёд”га, “кўнгил тойири” эса “қуш”га алоқадор, яъни биринчи мисрада аввал саналган тушунча иккинчи мисрада кейин келган тушунчага, кейин келгани эса аввал келганига алоқадордир). Баъзи манбаларда *мушавваш* Л.н. ўз ичида яна икки турга ажратилади: биринчи тури “маъкус ут-тартиб” деб номланиб, унда кейин саналаётган нарса-тушунчалар аввал саналганларига акс тартибда (яъни 1, 2, 3, 4 – 4, 3, 2, 1 тартибда) берилади; иккинчи тури “мухталит ут-тартиб” деб аталади, унда тартиб ўзгарган-у, санокда акс тартиб сақланмайди, чалкаш берилаверади (мас., 1, 2, 3, 4 – 2, 4, 1, 3 каби).

ЛЕЙТМОТИВ (нем. *leitmotiv* – етакчи мотив) – мусикадан ўзлаштирилган термин бўлиб, кенг маънода муаллиф томонидан илгари сурилаётган асосий ғоянинг бутун асар давомида таъкидлаб ўтказилиши бўлиб, шу маънода *ғоявий лейтмотив* атамаси ҳам ишлатилади. Мас., А.Ориповнинг “Мен нечун севаман Ўзбекистонни” шеърида ватанга беғараз муҳаббат, “ватанга муҳаббат моҳиятан халққа муҳаббат”, деган асосий ғоя Л. сифатида бутун шеър матнидан сизиб ўтади. Кенгроқ қаралса, шоирнинг “Ўзбекис-

тон”, “Қарши қўшиғи”, “Саратон” каби ўнлаб шеърларида ҳам худди шу ғоя устуворки, бу ўринда алоҳида шеър Л.и билан бир қаторда, шоир ижодининг Л.и ҳақида ҳам гапириш имкони юзага келади. Шунга ўхшаш, баъзан муайян адабий йўналиш, оқим ёки мактабга хос Л. ҳақида ҳам гапириш мумкин бўлади. Мас., жадид адиблари ижодининг Л.и *маърифат ва тараққий*дир. Адабиётшуносликда Л. термини тор маънода ҳам қўлланиб, бунда асарда илгари сурилган муҳим ғоя, ҳис-туйғу, характер ҳолати ва ш.к.ларни ифода этаётган образ ёки нутқий унсур (сўз бирикмаси, жумла, мисра ва ш.к.)нинг қайта-қайта такрорланиши назарда тутилади.

ЛИБРЕТТО (итал. libretto – китобча) – 1) театрда ижро этиладиган опера, оперетта ва балет спектаклларининг қисқача баёни берилган китобча. XVII аср охирларидан бошлаб театрга келган томошабинларга шундай китобчалар тақдим этилган, терминнинг пайдо бўлиши ҳам шу билан боғлиқ. 2) опера спектаклининг матний асоси, шунингдек, балет спектаклининг адабий сценарийси. Ҳар икки ҳолда ҳам асарни саҳнада ижро қилиш учун асос бўлиб хизмат қилади. Л. махсус, яъни янги мавзудаги оригинал асар сифатида яратилиши ҳам, мавжуд асарни мослаштириш, опера ёки опереттага мос инсценировка қилиш йўли билан ҳам ёзилиши мумкин.

ЛИРИКА (юн. lyra – мусиқа асбоби, қадимда шеърлар унинг жўрлигида ўқилган) – бадий адабиётнинг учта асосий туридан бири. Л.да воқелик лирик субъект ҳис-туйғулари орқали аксланади, унинг учун бадий нутқ объекти эмас, субъекти бирламчидир. Л.нинг ўзига хос хусусиятлари қадимдаёқ таъкидлаб ўтилган. Жумладан, поэзияни тақлид деб билган Афлотун поэзиянинг бу тури “тўлалигича шоирнинг айтганларидан иборат”, деса, Арасту фикрича, поэзиянинг бу турида “тақлид қилувчи қиёфасини ўзгартирмаган ҳолда” тақлидни амалга оширади. Немис файласуфи Гегель Л.нинг турга хос хусусияти сифатида унда объект ва субъектнинг битта шахсда уйғунлашиши, лирик асар учун муаллифнинг ўзи, унинг ички олами мавзу бўлиб қолишини кўрсатади. Шунга қўра, Л.нинг тасвир предмети – ҳис-туйғу, кечинма бўлиб қолади. Яъни эпос ва драмадан фарқли ўлароқ, Л. воқеликни тасвирламайди, унинг учун воқелик лирик субъект руҳий кечинмаларининг асоси, уларга туртки берадиган омил сифатидагина аҳамиятлидир. Шу

боис ҳам лирик асарда воқелик лирик қаҳрамон қалб призмаси орқали ифодаланади, яна ҳам аниқроғи, Л.да воқеликнинг кечинмани тасвирлаш учун етарли миқдордаги “парчалари”, деталларгина олинади. Ҳатто лирик асарда субъект яққол кўзга кўринмай, унда бирон-бир объектив нарсга тавсифланган ёки тасвирланган ҳоллар (манзара шеърлар, воқеабанд шеърлар)да ҳам у асосий эмас, асосийси – шу тавсиф ёки тасвир замиридаги лирик субъект, унинг кечинмалари. Л.да субъектнинг воқелик таъсирида юзага келган оний кечинмалари мангуга муҳрлаб қўйилади. Бу кечинмалар алоҳида шахсга тегишли бўлгани ҳолда, умумбашарий мазмун ва қимматга эга бўлаверади, шеърхон ундан ўз дардини, ўз кечинмаларини топади, зеро, ўзгарувчан дунёда туғилувчи инсонга хос туйғу-кечинмаларнинг нисбий барқарор асоси, жавҳари мавжуддир.

Юқоридагилардан келиб чиққан ҳолда, Л.нинг адабий тур сифатидаги айрим ўзига хос хусусиятларини санаб ўтиш мумкин. Аввало, оний кечинмани тасвирловчи лирик асарлар, одатда, ҳажман кичик бўлади. Ҳис-туйғу ва кечинмани ифодаловчи Л.да шунга ҳар жиҳатдан мос – эмоционал тўйинтирилган ва ритмик жиҳатдан тартибга солингани боис ифодаланаётган ҳис-туйғуга мувофиқ оҳангда жаранг топадиган шеърини нутқ шакли устуворлик қилади. Шу билан бирга, насрий йўлда ёзилган лирик асарлар ҳам, кам бўлса-да, бор. Алоҳида субъект кечинмаларини ифодаллагани учун Л.да монологик нутқ шакли устувор, унда учрайдиган диалогик нутқ кўринишлари эса монологик нутқнинг таркибий элементига айланади. Оний кечинмани тасвирловчи Л.нинг бадиий вақти ҳамиша – “ҳозир”: у айна ҳозир кўнгилда кечаётган ҳис-туйғуларни тасвирлайди, шеър қачон ёзилганидан қатъи назар, шеърхон уни ҳозир кўнгилда кечаётган туйғу каби қабул қилади.

Лирик асарларни жанр жиҳатидан таснифлашда маълум мураккабликлар мавжуд бўлиб, адабиёт тараққиётининг турли босқичларида жанрларга ажратиш асоси турлича бўлган. Жумладан, халқ оғзаки ижодидаги лирик асарлар кўпроқ функцияси, яъни ижро этилиш вақти, жойи муносабатига (мавсум, маросим, меҳнат қўшиқлари) кўра; антик шеърятда ижро этилиш тарзи (хор қўшиқлари, соло)га кўра; кейинги даврларда асосий эстетик белгиси (ода, дифирамб, элегия), қатъий шакл кўрсаткичлари (сонет, октава), тематик хусусиятлари (интим, граждонлик, фалсафий, сиёсий, интеллектуал) ва ҳ. жиҳатлардан жанрларга ажратилган. Мурак-

каблик шундаки, тарихий категория сифатида ўз фаоллик даврини ўтиб бўлган жанрлар ҳам шеърятда анъанавий тарзда қўлланаверади. Мас., ҳозирги ўзбек шеърятида халқ оғзаки ижодидаги жанрлар (лапар, ёр-ёр) ҳам, мумтоз шеърят жанрлари (ғазал, мухаммас) ҳам, хорижий адабиётлардан ўзлашган жанрлар (сонет, хокку, танка) ҳам, ҳозирда фаоллашган жанр кўринишлари ҳам мавжуд. Шу сабабли лирик жанрлар масаласига синхрония/диахрония аспектларида ёндашиш талаб қилинади.

ЛИРИК ҚАҲРАМОН (рус. калька: “лирический герой”) – лирикадаги субъект кўринишларидан бири, муаллифнинг қалб кечинмаларини, ўй-туйғуларини ифодалаш шакли (қ. *лирик субъект*). Терминнинг ўзиёқ, яъни “қаҳрамон” дейилиши Л.қ. шоирнинг реал “мен”и эмас, балки унинг асосида яратилган “мен” эканлигини англатади. Термин фанга илк бор Ю.Тиньянов томонидан рус шоири А.Блок ижодига татбиқан киритилган бўлиб, бунда шоирнинг лирик ижоди (ёки шеърый туркуми) бағридан ўсиб чиқувчи нопластик образ, тасаввур қилинадиган ШАХС назарда тутилади. Шунга кўра, Л.қ. ҳақида гапириш учун у бир қадар бутунлик (мавзу-муаммолар доираси, ўй-қарашлар бирлиги, барқарор руҳий-психологик белгилар, биографик чизгилар) касб этиши, алоҳида бир ШАХС (қалб)ни тасаввур эттира олиши лозим. Л.қ. ва муаллиф муносабати масаласи ҳануз баҳслилигича қолмоқда. Бу масалада кўпчилик эпитроф этган қараш шуки, шоир ва Л.қ. орасига тенглик аломати қўйиб бўлмайди, айни чоғда, Л.қ.ни шоирдан мутлақо бошқа ҳодиса ҳисоблаш ҳам тўғри эмас: у шоир шахси билан боғлиқликда идрок этилади. Шундай бўлганда ҳам, Л.қ. шоирнинг айнан ўзи эмас: у “мен”дан яратилган бошқа бир “мен”дирки, кўп ҳолларда Л.қ. ва шоир муносабати прототип ва характер муносабатига қиёсан тўшунтирилади. Яъни Л.қ. билан шоирни бир-биридан буткул ажратиш ҳам, тамом қўшиб юбориш ҳам мумкин эмас, улар “ажралмас қўшилмаслик”дир. Зеро, Л.қ. эпос ёки драмадаги характер сингари объектга айланмайди, у воқеликка нисбатан ҳам, ўзига нисбатан ҳам субъектлигича қолади.

ЛИРИК ЧЕКИНИШ (рус. калька: “лирическое отступление”) – муаллиф нутқининг кўринишларидан бири, эпик ёки лиро-эпик асарларда учрайдиган композицион унсур. Л.ч. дейилишининг сабаби шуки, унда сюжет воқеаларини ҳикоя қилиш тўхтатиб қўйи-

лади ва муаллиф уларга муносабати ошкор тарзда ифодалашга ўтади, яъни асосий воқеадан чекинади. Моҳият эътибори билан Л.ч. гап таркибидаги модал сўз ва конструкцияларга ўхшашдир. Л.ч. муаллиф айтмоқчи бўлган фикрни янада таъкидлаш, қабул қилиш жараёнини йўналтириш, эмоционал муносабатни юктириш каби бадий-эстетик мақсадларга хизмат қилади. Л.ч.ларнинг нутқий қурилиши ҳам, одатда, шунга мос бўлади: ҳиссий тўйинтирилганлик, ўқувчига бевосита мурожаат қилиш, турли даражадаги такрорлар ва ундовларнинг бўлиши, нутқ бўлагининг насрий асарда ҳам айрича ритмикликка эгалиги ва ш.к. Шу хусусиятларнинг бари-ни “Кеча” романидаги бир Л.ч.да кўриш мумкин. Романнинг бош-ла-нишида Чўлпон қизларнинг сафарга рухсат олиш йўлидаги саъй-ҳаракатлари, Зеби кўнглидаги умид ва умидсизлик курашини ба-тафсил тасвирлайди. Сафар орзусида ёнган Зеби билан Салтанат тамом умидсизликка тушаёзганларида, Қурвонбибининг устомон-лиги сабаб Раззоқ сўфи рухсат бериб юборди. Қизларнинг туриш-турмушини бунгача бир қафас сифатида кўрсатган Чўлпон улар-нинг беадад шодликларини тасвирлашга ўтиш учун қуйидагича кўприк солади: “Қафаснинг даричаси очилди! Энди қушларга қанотларини ростлаб туриб “пир!” эта учмоқдан, кенг кўкларга, фа-золарга парвоз қилмоқдан бошқа нарса қолмади. Паранжини ёпи-ниб ўтирмасдан, шундоқ бош устига ташлаб, чимматни “хўжа кўрсин”га тутган бўлиб югуриш керак, холос. Фақат, унда дарича-нинг очилганига ким севинади? Шодликни ким қилади? Эркинлик-нинг лаззатини ким тотийди? Шу қадар қайсар бир одамни бу қадар усталик билан йўлга солган онанинг ҳурматини ким ўрнига келти-ради? Уни ким қучоқлаб, ким ўпади?”

Шуни ҳам таъкидлаш жоизки, Л.ч.ларни қўллашда муайян меъёрни сақлаш зарур, акс ҳолда, асар ортиқча сентименталлик, ошкор дидактиклик каби хусусиятлар касб этиши ва бу охир-оқибатда бадий жиҳатдан ютқизиққа айланиши мумкин. Адабиёт-шуносликда *лирик муқаддима*, *лирик хотима* тушунчалари ҳам мавжуд бўлиб, улар моҳият эътибори билан Л.ч.нинг ўзи, фақат асарда жойлашиш ўрни ва шу билан боғлиқ бадий-эстетик вазифалари жиҳатидан бирмунча фарқланади. Жумладан, *лирик кириш* ўқувчида тасвирланажак воқени қабул қилишга мос эмоционал ҳолатни юзага келтириш, *лирик хотима* эса асар воқеаларига эмо-

ционал муносабатни яхлит ифодалаш ва шу орқали ўқувчи таассуротини мустаҳкамлаш каби мақсадларни ҳам қўзлайди.

ЛИТОТА (юн. *litotes* – соддалик) – 1) нарсա-ҳодисага хос хусусиятни унинг аксини инкор қилиш орқали ифодалашга асосланган услубий фигура, моҳиятан кинояга яқин туради. Л. кундалик мулоқотда ҳам анча фаол қўлланади. Мас.: “бу кишим ҳам аҳмоқ эмас” – ақли-хуши жойида; “уям шаҳар кўрмаганмас” – содда эмас, ишига пишиқ ва ҳ.; 2) тасвирланаётган нарсա-ҳодиса, унга хос белгиларни ўта кичрайтиришга асосланувчи бадиий усул, стилистик фигура; *гипербола*нинг зидди, мумтоз адабиётшунослигимизда *тафрит* (қ. *тафрит*) деб юритилади. Жаҳон халқлари оғзаки ижодида Л. усулида қатор образлар яратилган: Нўхатполвон, Ёртиқулоқ, Бармоқча бола (“мальчик-спальчик”), Дюймовочка ва б. Стилистик фигура сифатида қўлланган Л. нарсա-ҳодисани ўта кичрайтириш орқали қиёсан тасвирланаётган нарсա-ҳодисанинг маҳобатию улуғворлигини, муайян бир сифатда беқиёслигини таъкидлаб кўрсатади.

ЛУҒЗ (ар. *لغز* – топишмоқ, сир, махфий) – шеърий топишмоқ, нарсա-тушунчанинг номини айтмаган ҳолда, ўхшашлик ёки алоқадорлик асосидаги белгиларини тавсифлашга асосланган жанр. Яъни Л.да шоир нарсա-тушунчага ишора қилади, тингловчи (ўқувчи) эса зикр этилган белгиларга таяниб яширилган номни топиши лозим бўлади. Шу жиҳати билан Л. ўқувчида теран фикрлаш, кузатувчанлик, ҳозиржавоблик каби кўникмаларни шакллантиради. Л. халқ оғзаки ижодида қадимдан мавжуд бўлган, кейинчалик ёзма адабиётга ҳам кириб келди. Л. жанри форс-тожик адабиётида X – XII асрлардан, ўзбек адабиётида эса XV асрдан бошлаб кенг омалашган. Хусусан, ўзбек адабиётида Л. жанрининг илк намуналари Навоий ижодида учрайди, Увайсийнинг ушбу жанрдаги асарлари (мас., “Анор”) машхур бўлган. Шунингдек, Л.нинг яхши намуналари Шавқий, Дилафгор, Муаззам, Мунис, Огаҳий, Фақирий каби шоирлар ижодида ҳам учрайди. Илми бадиъга оид айрим манбаларда Л. мустақил жанр сифатида таърифланса, бошқаларида (мас.: А.Хусайний. “Бадойиъ ус-санойиъ”)да у шеърий санъатлардан бири сифатида кўрсатилади. Л.нинг яна бир номи *чистон*, бу жанрнинг форс адабиётидаги номланиши бўлиб, ўзбек адабиётшунослигида иккала термин ҳам ишлатилади.

✓ **МАВЗУ** (ар. موضوع – қўйилган, тартибга солинган) – бадиий мазмун компоненти, асарда қўйилган ижтимоий, фалсафий, маънавий-ахлоқий ва ҳ. муаммоларни бадиий идрок этиш учун танлаб олинган ва тасвирланган ҳаёт материали; тема. Адабиётшуносликда М. (тема) термини икки маънода ишлатилади: 1) асарда тасвирланаётган ҳаёт материали; 2) асарда бадиий идрок этиш учун қўйилган ижтимоий, маънавий-ахлоқий, фалсафий ва бошқа проблемалар мажмуи. ✓ Табиийки, иккита тушунчанинг битта термин билан юритилиши муайян чалкашликларни келтириб чиқаради. Шунинг учун уларнинг *мавзу* ва *проблема* тарзида икки хил номлангани маъкул. Агар бадиий ижод табиатидан келиб чиқиб, бадиий мазмун компонентлари ижод жараёни ва унинг бадиий асарда намоён бўлиши нуқтаи назаридан фарқланса, шуниси тўғрироқ экани кўринади. Бадиий асар ижодкорнинг борлиқ билан муносабати маҳсули ўлароқ воқе бўлади. Яъни борлиқда яшаётган индивид сифатида ижодкорни муайян муаммолар ўйлатади, ташвишга солади. Ижодкор учун ўша муаммони идрок этиш ички эҳтиёжга айлангани сабабли ҳам асарга қўл уради. Шу маънода бадиий асар – “эҳтиёж фарзанди” (А.Орипов) саналади. Ижодкор ўзини қийнаган муаммоларни бадиий идрок этиш учун кенг ва қулай имкон берувчи ҳаёт материалини танлайди ва тасвирлайдики, бу бадиий асар М.си (темаси)дир.

МАДАНИЙ-ТАРИХИЙ МАКТАБ – Европа адабиётшунослигида XIX аср ўрталарида шаклланган илмий йўналиш, мактаб. М.-т.м. немис маърифатчилари (И.Гердер), француз романтизми тарихшунослари (Ф.Гизо, О.Тъери) ва қисман адабиётшуносликдаги биографик методни (Ш.Сент-Бёв) ижодий ривожлантириш натижаси ўлароқ вужудга келган бўлиб, назарий асосларини белгилашда О.Контнинг позитивистик фалсафаси муҳим аҳамият касб этган. М.-т.м. ўз фаолиятида тарихийлик тамойилига таянади, уни асосий тадқиқ методи сифатида қабул қилади. Бу эса адабиётшуносликдаги муҳим ўзгариш эди. Агар М.-т.м.га қадар адабиёт норматив поэтикалар асосида тадқиқ этилиб, уларнинг меъёрларига мос келадиганлари “тўғри” ёки “етук”, мос келмайдиганлари эса “нотўғри” ёки “ёввойи” адабиёт сифатида баҳоланган бўлса, тарихийлик принципи адабиёт тарихига, миллий адабиётларга ўзгача ёндашиш имконини берди. М.-т.м. адабиётни миллат ҳаётининг муайян тари-

хий босқичидаги халқ руҳининг ифодаси деб билди ва шундан келиб чиққан ҳолда, барча адабиётлар (миллий мансублиги, қайси даврда ёки услубда яратилганидан қатъи назар) тенг ҳуқуқли, тенг қимматга эга, деган қарашни олдинга сурди. М.-т.м. асосчиларидан бири И.Тэн адабий асарни юзага келтирувчи омиллар сифатида миллатга хос туғма сажия (“ирқ”), ўша миллат яшаётган табиий, иқлимий ва ижтимоий шарт-шароитлар (“муҳит”) ҳамда айни вақтдаги маданий савия ва анъаналар (“давр”)ни таъкидлаб кўрсатади. Тэнга кўра, худди шу омиллар адабий ҳодиса генезисини эмпирик ўрганиш имконини беради ва шу асосда чиқарилган хулосаларгина чинакам илмий бўлади. Албатта, олимнинг бу қарашлари асосли, булар адабиётни илмий ўрганиш йўлида олдинга ташланган дадил қадам эканлигини ҳам эътироф этиш лозим. Бироқ буларни мутлақлаштириш оқибатида бирёқламалик келиб чиқади: М.-т.м. вакилларига эмпирик билишни устувор ҳисоблаш, гуманитар билим соҳаларига табиий фанларда қўлланувчи методларни татбиқ этишга интилиш, улардан ҳам худди табиий фанлардаги каби конкрет фактларга асосланган илмий хулосалар чиқаришни талаб қилиш ҳам хос эди. Табиийки, бу гуманитар соҳаларнинг ўзига хослигини инкор этиш бўлиб, шу даврда табиий фанлар эришган ютуқларга маҳлиёлик ва позитивистик фалсафанинг салбий таъсиридан бошқа нарса эмас эди. Жумладан, адабий асар билан биологик организм орасида аналогиялар ўтказилиши, адабиёт тарихини эволюциялар назарияси асосида ўрганишга уриниш бунинг ёрқин мисолидир. Натижада эса М.-т.м.нинг айрим вакиллари учун адабиёт ўз ҳолича, санъат ҳодисаси сифатида эмас, балки ўз даври ҳаётини акс эттиргани билан аҳамиятли; адабиёт тарихи эса ижтимоий тафаккур тараққиёти тарихидан бошқа нарса бўлмай қолди. Бу эса адабиётнинг ижтимоий ҳаётдаги аҳамиятини пасайтириш, унинг воқелик билан алоқаси иккиёқлама эканлигини, ижтимоий ҳаётга таъсирини инкор қилишга олиб келади. Албатта, М.-т.м.нинг бундай қарашлари ўз давридаёқ асосли танқидга учради (қ. *руҳий-тарихий мактаб*). Мазкур бирёқламалик оқибатидаги йўқотишларга қарамай, М.-т.м. адабиётшунослик ривожига муҳим из қолдирди: у қатор мамлакатларда адабиёт тарихини илмий ўрганишни бошлаб берди, тарихий-генетик тадқиқот методологиясига асос солди; тарихий-қийёсий адабиётшунослик, психологик

мактаб ва социологик методнинг пайдо бўлиши учун замин ҳозирлади.

МАДИД (ар. **مدید** – чўзиқ) – аруз баҳрларидан бири, *фоилотун* (— v — —) ва *фоилун* (—v —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади, *фоилотуни*даги сабаблар – фо ва тун орасидаги масофа чўзиқ бўлгани учун шундай номланади. М. баҳри араб шеъриятига хос бўлиб, ўзбек шеъриятида қўлланмайди. Навоийнинг “Мезон ул-авзон”, Бобурнинг “Мухтасар” асарларида М. баҳрининг айрим вазнлари келтирилиб, уларга мисол қилиш учун муаллифлар махсус байтлар битганлар. Хусусан, “Мухтасар”да *мадиди мусаммани солим* (— v — — / — v — / — v — — / — v —) вазнига:

Неча тортай ҳажридин сенсизин озормен,

Келки ҳижронингда мен умрдин безормен, —

байти мисол сифатида келтирилган.

МАЖОЗ (ар. **مجاز** – кўчма маънодаги сўз) – 1) мумтоз адабиётшунослиқда сўзни ўз маъносида эмас, бошқа бир кўчма маънода ишлатиш, кўчимнинг умумий номи; троп. Атоуллоҳ Ҳусайний М.га “...лафзни ўз ясоғидин ўзга маънода ясоғу лафзу ўшул маъно орасиндаги бирор алоқаю муносабатқа асосланароқ қўлламоқтин иборатдур, ўз ясоғида тушунмакка монӣ бўлғучи жумладошин келтирмак шарти била”, дея таъриф беради. Яъни сўзнинг кўчма маъноси доим матн ичида, у боғланиб келаётган бошқа (ўз ясоғида тушунмакка монӣ бўлғучи жумладош) сўз орқали англашилади. Сўзнинг матндан ташқарида англаган маъноси эса ўз маъноси ҳисобланади. Мас., “хона тинчланди” жумласида “хона” сўзи кўчма маънода, унинг кўчма маънода эканлиги эса “тинчланди” сўзига боғланаётганидан англашилади. Бошқача айтсак, “хона” сўзини ўз маъносида тушунишимизга “тинчланди” сўзи монӣ бўлмоқда, шунинг учун уни “хонадаги одамлар” маъносида тушунамиз. Бу ўринда сўзнинг кўчма маънода тушунилишига унинг ўз маъноси (хона – жой) ва матндан келиб чиқиб англанаётган маъно (шу жойдаги кишилар) орасидаги алоқадорлик асос бўлмоқда. Демак, сўзнинг кўчма маънода ишлатилишига унинг ўз маъноси билан кўчма маъноси ўртасида бирор боғлиқлик, ўхшашлик ёки алоқадорлик бўлиши шарт қилиб қўйилади. Шу жиҳатдан қаралса, истиора, киноя (метонимия), синекдоха, рамз кабилар М.нинг турли асосларга таянувчи навларидир. Ҳозирда М. атамасини бу маъно-

да қўллаш пассивлашган; 2) ҳозирги адабиётшуносликда М. атмасини кўчим турларидан бири, яъни *аллегория* (қ.) сифатида қўллаш кенгроқ оммалашган.

МАЖРО (ар. مجرا – сув йўли, ўзан) – қаранг: **мутлақ қофия**

МАЗИД (ар. مزید – орттирилган) – қаранг: **мутлақ қофия**

МАЗҲАБИ КАЛОМИЙ (ар. مذهب كلامي – дахлдорлик, алоқадорлик) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, шоирнинг ўз фикрини ҳақиқий, ҳаётӣ далил билан хулосалаши. М.к.да келтириладиган далил *хусни таълил*даги (қ.) каби шунчаки шоирона, тўқима бўлмасдан, ҳақиқий, ҳаётӣ бўлмоғи ва унинг келтирилиши натижасида шеър ўзига хос ҳикмат даражасига кўтарилиши талаб этилади. Мас., Паҳлавон Маҳмуднинг:

*Уч юз Кўҳи Кофни келида туймоқ,
Дил қонидан бермоқ фалакка бўёқ,
Ёинки бир аср зиндонда ётмоқ,
Нодон суҳбатидан кўра яхшироқ, –*

рубойиси М.к.га яхши мисол бўла олади.

МАКСИМА (лот. maxima regula – олий тамойил) – афористика жанрларидан бири, мустақил жанр сифатида XVIII аср Европа адабиётида кенг истеъмолда бўлган; бу даврда яшаб ижод этган қатор ёзувчи, олим ва файласуфлар (Ф. де Ларошфуко, И.Гёте, Б.Паскаль, А.Шопенгауэр ва б.) қаламига мансуб М.лар машҳур бўлган. М.ларда маънавий-ахлоқий масалаларга тааллуқли қоидалар қатъий ифода этилиб, уларга қўшилиш ё амал қилиш лозим бўлади. Ифодадаги қатъият, маълум нормаларни ишлаб чиқиш, универсаллик даъвоси М.ларнинг айни шу даврда, яъни классицизм даврида фаоллашгани билан боғлиқдир.

МАНБАШУНОСЛИК, адабий манбашунослик – адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаларидан бири. М. адабиётга тааллуқли манбалар (асар қўлёзмалари, қораламалари, ижодкорларнинг кундаликлари, ёзишмалари, уларнинг ҳаёти ва фаолияти билан боғлиқ ҳужжатлар ва б.)ни излаб топиш, тавсифлаш, таснифлаш ва муайян тартибга солиш, илмий муомалага киритиш ҳамда тадқиқ этиш билан шуғулланади, бу ишларни амалга оширишнинг назарий тамойилларини ишлаб чиқади ва амалда қўллайди. М.

фаолияти адабиёт тарихи ва матншунослик соҳасидаги тадқиқотлар учун муҳим аҳамиятга эга.

МАРСИЯ (ар. *مرثيه* – йиғламоқ, аза тутмоқ, ачинмоқ) – бирор кишининг вафоти муносабати билан, унинг фазилатларини эътироф этиш, вафотидан афсусланиш мазмунида ёзиладиган лирик жанр. Адабиёт тарихида шоирнинг бирор яқин кишиси, қариндоши, оила аъзоси вафоти муносабати билан ёзилган М.лар билан бир қаторда, шоҳлар ва бошқа амалдорлар, устозлар вафоти муносабати билан ёзилган М.лар ҳам кўп учрайди. Мас., Навоийнинг Абдурахмон Жомий вафотига бағишланган М.си. Асосан мазмунга қўйиладиган талаб етакчи бўлгани учун М.нинг ҳажми, қофияланиши билан боғлиқ талаблар қатъий белгиланган эмас. Шу боис ҳам М.лар ғазал, мухаммас, мусаддас каби лирик жанрларнинг шаклларида битилиши мумкин. Янги давр адабиётида ҳам Мақсуд Шайхзода, Миртемир, Абдулла Орипов, Рауф Парфи каби шоирлар ижодида М.нинг яхши намуналари бор.

МАСАЛ (ар. *مثل* – ўхшамоқ) – сўз санъатидаги энг кўҳна ва қадимдан кенг оммалашган жанр, насрий ёки шеърий йўлда ёзиладиган мўъжаз ҳикоя; тарбиявий мақсаднинг устуворлиги ва ошкор дидактиклик хусусиятига эгаллиги сабабли М.га дидактик адабиёт жанри сифатида қаралади. М.нинг қурилиши унинг дидактик характерига мос: аввал мўъжаз ҳикояча берилади, сўнг “қиссадан ҳисса” шаклидаги хулоса билан унинг мажозий маъноси таъкидлаб кўрсатилади. М.нинг ҳикоя қисми *эртақ* ва *латифаларга*, “қиссадан ҳисса”си эса *мақолларга* яқинлашади. М.ларда образлар тизими ҳам дидактик мақсадга мос, ҳаётий ҳолат аллегорик образлар (жониворлар, дарахт ва ўсимликлар, нарса-ҳодисалар) орқали тасвирланади, шунинг учун ҳам улар универсаллик касб этади. Универсаллик шу маънодаки, М.да тасвирланган конкрет ҳолат ҳаётда учровчи турфа ҳолатлар учун ечим бўла олади. Адабиётшуносликда аксар мақоллар М. асосида пайдо бўлган, деган қараш ҳам бор. Яъни муайян М. шу даражада оммалашадики, натижада хулоса қисмининг ўзи (албатта, кишилар тасаввурида ҳикоячани уйғотган ҳолда) ҳаётий ҳолатга ечим бўлиб хизмат қилади. Шу жиҳатдан қаралса, М.нинг қадимдан оммалашгани унинг инсонлар учун амалий аҳамият касб этгани, уларнинг ўзаро мулоқотида фикр ифода-лаш учун тайёр ва самарали восита бўлгани билан изоҳланади.

Зеро, М.ларда қадим аждодларнинг ҳаётий тажрибалари, турли маиший, ахлоқий, сиёсий ва ҳ. ҳолатларга оид ҳукм-хулосалари умумлашма ифодасини топган. Антик ритор (нотиқ)лар ва файласуфларнинг М.ларга кўп мурожаат этганлари ҳам бунинг ёрқин далилидир. Шунинг учун барча халқлар оғзаки ижодида ҳам, қадимги ёзма манбаларда ҳам М. ва моҳиятан унга яқин жанрлар кенг тарқалган. Жумладан, “масалнинг отаси” саналувчи Эзоп тахминан милoddан аввалги VI асрда яшаган ярим афсонавий шахс бўлиб, унга нисбат берилувчи М.ларнинг аксарияти унга қадар яратилган, деб ҳисобланади. Қадимги ҳиндларнинг “Панчатантра” (“Калила ва Димна”) каби асарларнинг мавжудлиги ҳам юқоридаги фикрнинг далилидир. Ёзма адабиётда ҳам М. жанрида кўплаб гўзал асарлар яратилган. Жумладан, француз адиби Ж.Лафонтен, немис адиби Лессинг, рус масалчиси И.Криловларнинг М.лари дунёга машҳур.

МАСНАВИЙ (ар. *مثنوي* – иккилик) – иккита ўзаро қофияланган мисралардан таркиб топувчи банд тури, шундай бандлардан таркиб топувчи шеърый асар; шеър шакли. Мисраларининг ўзаро қофияланиши (аа, bb, cc, dd каби) М.ни воқеалар баёни учун жуда қулай шаклга айлантиради. Шунинг учун ҳам Шарқ адабиётида воқеабанд шеърлар ва дostonлар, асосан, М. шаклида яратилган бўлиб, улар бирдек М. деб юритилаверган. Хусусан, Бобур Навоий ҳақида: “Олти маснавий китоб назм қилибтур, беш “Хамса” жавобида, яна бир “Мантиқ ут-тайр” вазнида “Лисон ут-тайр” отлиқ”; Муҳаммад Солиҳ ҳақида эса: “Шайбонийхон отиға бир туркий маснавий битибдур”, – дейдики, ҳар икки ҳолда ҳам М. термини *достон* маъносида қўлланаётир. Дарҳақиқат, ўзбек адабиётидаги илк достон “Қутадғу билиг”, ундан кейин дунёга келган “Ҳибат ул-ҳақойиқ”, “Муҳаббатнома”, “Гул ва Наврўз”, “Суҳайл ва Гулдурсун” каби деярли барча дostonлар ҳам М. шаклида яратилган. Шунингдек, адабиётимизда турли (диний, фалсафий, маиший ва б.) мавзулардан баҳс юритувчи ёки воқеабанд характердаги ўрта ҳажмли кўплаб шеърлар ҳам М. шаклида ёзилган. Мас.: Яссавийнинг айрим ҳикматлари, Ферузнинг диний-тасаввуфий руҳдаги катта ҳажмли шеърлари, Муқимийнинг “Танобчилар”и, Фурқатнинг “Илм хосияти”, “Акт мажлиси хусусида”, “Нағма базми хусусида”, “Виставка хусусида”, “Суворов”, “Сабоға хитоб”, Комилнинг “Ҳасби ҳол”, Сиддиқий Ажзийнинг “Анжумани арвоҳ” (“Рухлар йиғини”) асарлари шулар жумласидандир. Янги давр ўзбек шеъриятида ҳам М. шак-

лида шеър битиш анъанаси давом эттирилди (мас.: Миртемир. “Бўлмаса”; Ҳ.Олимжон. “Ўзбекистон”; А.Орипов. “Маймуният”, “Кўнгил”; Э.Воҳидов. “Оғриқли саволлар”, “Ўзбекистон боғларига қайтиб келди булбуллар”; О.Матжон. “Қуш йўли” достони ва б.).

МАТЛАЪ (ар. *مطلع* – бошланиш, қуёш чиқиши) – ғазал ёки қасиданинг мисралари ўзаро қофияланган (а-а) биринчи байти, мабдаъ деб ҳам юритилади. Мумтоз шоирларимиз М.нинг шакл ва мазмун жиҳатидан мукаммал, хусни *матлаъ* (қ.) санъати талабларига мувофиқ бўлишига жиддий эътибор қаратганлар. М.да шоирнинг ғазал ёки қасидада айтмоқчи бўлган фикри ўртага ташланади, бу фикр кейинги байтларда ривожлантириб борилади, далилланади, асосланади ва мақтаъда хулосаланади. Мас., Ҳувайдонинг бир ғазали ушбу М. билан бошланади:

*Эй дило, ҳар кимга тегса дарди ишқ,
Бўлғуси икки жаҳонда фарди ишқ, –*

ва шеър давомида ривожлантирилган мазкур фикр мақтаъда қуйидагича хулосаланади:

*Дарди йўқ танни, Ҳувайдо, тан дема,
Бўлмаса ул тан ичида дарди ишқ.*

МАТНШУНОСЛИК – филология фанининг тармоғи, адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаси. М. соҳасидаги илмий изланишларнинг натижаси адабиёт тарихи ва назарияси учун манбавий (матний) асос бўлиб хизмат қилади, шу сабабли унга адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаларидан бири сифатида қараб келинади. Шунга қарамай, М.ни филологиянинг алоҳида тармоғи, мустақил бир соҳаси сифатида тушунишга асос берувчи жиҳатлар ҳам бор. Биринчидан, М. фаолияти адабиётшунослик, тилшунослик ва тарих фанлари кесишган нуқтада кечади; иккинчидан, М.нинг ўзи қатор ёрдамчи соҳалар (палеография, услубшунослик, археография ва Ҳ.)га эга. М.нинг вазифаси – адабий матнларни ўрганиш ва нашрга тайёрлашдир. М.нинг вазифаси қисқа ифодаланган бўлса-да, унинг амалга оширилиши жуда катта меҳнатни, чуқур билим ва тажрибани талаб қилади. Адабий матнни ўрганаётган матншунос олдида турли-туман илмий муаммолар кўндаланг бўлади. Дейлик, матншунос муаллифи номаълум асар (матн)га дуч келди. Бу ҳолда у асар муаллифини, матннинг ёши (ёзилган, кўчирилган вақти)ни аниқлаши зарур. Бунинг учун эса у адабиёт тарихи, тил тарихи,

манбашунослик, услубшунослик каби соҳалардан яхши хабардор бўлиши ва уларга таянган ҳолда матнни тадқиқ этиши лозим бўлади. Ёки М.нинг бошқа бир вазифаси – асарнинг илмий-танқидий нашрини тайёрлаш ҳам жуда машаққатли иш. Мас., Алишер Навоий асарларининг турли даврларда, турли котиблар томонидан кўчирилган қўлёзмалари мавжуд. Матншунос қаршисида уларни қиёсий ўрганиш, бирининг камчиликларини бошқалари билан тўлдириш ва шу асосда энг мукамал – илмий-танқидий матнни тайёрлаш вазифаси туради. Тайёр бўлган илмий-танқидий матнни нашр эттириш учун матншунос уни изохлар, шарҳлар, луғатлар билан таъминлаши керак. “Мукамал асарлар” ортидаги ҳар бир изох, ҳар бир шарҳ ёки луғат бирлиги жуда катта меҳнат орқасида дунёга келади. Зеро, матнда учраган сўз маъносини топиш, ундаги бирор шахс, жой номи ва ш.к.ларга изох бериш учун матншунос жуда кўп изланиши, кўплаб манбаларни кўриб, ўрганиб чиқиши зарур бўлади. Шу билан бирга, М. адабиётшуносликнинг айрим муаммоларини ҳал қилишда муҳим ёрдамчи соҳа, тадқиқот усули бўлиб ҳам хизмат қилади. Мас., унинг тадқиқ усуллари, тажрибаларидан ёзувчи ижодий лабораториясини, муайян асарнинг ижодий тарихини ўрганиш йўлидаги изланишларда кенг фойдаланилади.

МАЪНАВИЙ САНЪАТЛАР – қаранг: санойиъ

МАЪРИФАТЧИЛИК, МАЪРИФАТЧИЛИК АДАБИЁТИ – феодал асосларга қарши ўлароқ майдонга чиқиб, XVII – XVIII асрларда Ғарбий Европа мамлакатлари ва Шимолий Америкада кенг ёйилган ғоявий-мафкуравий ҳаракат; шу ҳаракат ғояларини ўзига сингдирган ва тарғиб этган адабиёт. Европанинг турли мамлакатларида М.нинг майдонга келиши вақт жиҳатидан фарқланади: у дастлаб Англияда юзага келган бўлса, ижтимоий шарт-шароитларнинг етилиши баробаридадада китъанинг бошқа мамлакатларига ёйилган ва уларнинг ҳар бирида конкрет шарт-шароитлар билан боғлиқ тарзда кечган. Жумладан, Россияда М. анча кеч – XVIII асрнинг 2-ярмида майдонга чиққан; шунингдек, XIX аср охири – XX аср бошларида қатор Шарқ мамлакатлари, жумладан, Россия таркибидаги туркий халқлар яшовчи минтақалар (Қрим, Татаристон, Озарбайжон, Туркистон)да кузатилган М. ҳаракатлари ҳам Европа М.и билан кўплаб муштарак жиҳатларга эгадир.

Мутахассислар М.ни “фалсафий, ижтимоий, ахлоқий концепция”, янгича дунёқарашга асос бўлган МАФКУРА деб ҳисоблайдилар. Янги мафкуранинг ўзагини “инсон ақлу заковати дунёни ўзгартиради”, деган қараш ташкил этади. М. ҳаракати буржуа демократияси, ижтимоий тараққий, ижтимоий тенглик ва адолат, шахс эркинлиги каби ғоялар билан майдонга чиққан. Дунёқараш нуқтаи назаридан кўпроқ моддиюнчилик ва деизм мавқеида турган М. намояндалари феодал-монархик тартиботларга, унинг мафкуравий тираги бўлган черковга, илм-фандаги схоластикага қарши турди, табиий фанларни чуқур ўрганиш, техникани ривожлантириш каби вазифаларни долзарб билди. Ижтимоий соҳада “ақлга мувофиқ жамият” қуриш мақсадини қўйган М. бунга маърифат ёйиш (жумладан, уларнинг бир қисми “маърифатли монарх” ғоясига таянган), ташвиқот-тарғибот орқали эришиш мумкин деб ҳисоблади. М. ижтимоий оннинг кейинги ривожига жиддий таъсир кўрсатди, жамият ҳаётининг барча соҳаларида, айниқса, адабиёт ва санъатда туб бурилишлар ясади. Европада М. ғоялари таъсирида янгича эстетик принципларга таянган адабиёт шаклландики, унинг асосида “дунёни ва инсонни ўзгартиришга қодир ғоявий адабиёт керак”, деган ақида ётади. Яъни бошқача айтсак, М.нинг ижтимоий идеали – “инсон табиати ва “ақл”га мувофиқ жамият қуриш” М.а.нинг эстетик идеалига айланди. Бу эса адабиётнинг-да шунга мувофиқ ҳолда ўзгаришини тақозо қилди. Мазкур ўзгаришлар орасида энг муҳими – идеалнинг “ерга тушгани”дирки, бунинг натижаси ўлароқ бадийят, гўзаллик тушунчаларига ҳам жиддий таҳрирлар киритилди. М. адабиётда, аввало, ўқувчиларни тарбиялаш асосида ижтимоий ҳаётни ислоҳ қилиш воситасини кўрди, уни конкрет мақсадга эришиш воситаларидан бири деб билди. Шунинг учун ҳам М.а. намуналарида кўпинча қаҳрамонлар орасида очиқ ғоявий кураш кечади, уларнинг тилидан муайян ғоялар декларатив тарзда айтилади, қисқаси, ғоя асарнинг бирламчи унсурига, уни ифодалаш муаллифнинг асосий мақсадига айланади. М. мақсадларини амалга ошириш учун қулай имкониятлар берувчи санъат турлари ва жанрларга айрича аҳамият берилди. Жумладан, М. театрни ўз ғояларини тарғиб этиш минбари деб билган, шу боис драматик жанрлар ривожлантирилган, улар оммалаштирган драматик жанрларда ҳаётга яқинлашиш (мешчанлик драмаси, оилавий драма), олам ва одам ҳақидаги яхлит бадий концепцияни ифодалашга

интилиш (фалсафий драма) кучаяди; М.нинг Дидро, Лессинг каби йирик намояндалари театр санъатига, драматургияга бағишланган махсус тадқиқотлар яратишган. М.а.да бадий проза, айниқса, ҳаётни атрофлича бадий таҳлил этиш ва яхлит бадий концепцияни ифодалаш имконини берувчи роман жанри гуркираб ривож топди; “эпистоляр роман” (О.Голдсмит. “Дунё фуқароси”; Ш.Монтескьё. “Форс хатлари”), “саёҳатнома роман” (Ж.Свифт. “Гулливёрнинг саёҳатлари”), “тарбия романи” (Руссо. “Юлия ёки Янги Элоиза), “фалсафий қисса” (Дидро. “Рамо жиян”) каби қатор янги жанрлар ишлаб чиқилди; инсон характерини яратишнинг янги-янги имкониятлари кашф этилди, янги усулу воситалар жорий қилинди.

Қайд этиш лозимки, М.а. деганда, маълум бир ғоявий ҳаракат адабиётини эмас, балки ижтимоий тафаккурда шу ғоялар устуворлик қилган давр — М. даври адабиётини тушунган тўғрироқ бўлади. Зеро, бу давр адабиётидаги *маърифатчилик классицизми, маърифатчилик реализми, сентиментализм* каби йўналиш ва оқимларнинг бари М. ғоялари таъсирида бўлган ва уларни тарғиб этган.

МАЪРИФАТЧИЛИК РЕАЛИЗМИ — маърифатчилик даври (қ. *маърифатчилик*) Европа адабиётидаги йўналишлардан бири, шу даврда ҳаётни бадий акс эттиришнинг реалистик принципи (қ. *реализм*) асосида яратилган қатор асарларга хос умумий хусусиятлардан келиб чиқиб қўлланувчи атама. М.р. адабиётни ҳаётга яқинлаштирди, классицизмдан фарқли ўлароқ, оддий кишилар ҳаёти, уларнинг кундалик турмуши, орзу-интилишларини қаламга олди. М.р.нинг қаҳрамони — ўзининг фаоллиги, ақл-заковати ва ирода кучи билан жамиятда ўз ўрнини топиш, унда ўз мавқеини яхшилаш учун курашаётган шахс. Яъни бу қаҳрамон ўзида маърифатчиликка хос инсон концепциясини ифодалайди, инсон ўзининг ақл-заковати ва ирода кучи билан жамиятни ва ўз тақдирини ўзгартиришга қодир, деган ғояга иллюстрация бўлиб хизмат қилади. Шу боис ҳам айрим адабиётшунослар “маърифатчилик реализми” атамасидан кўра “дидактик реализм” атамасини кўпроқ маъқул кўрадиларки, бунга етарли асос бор. Зеро, М.р., бир томондан, адабиётни ҳаётга яқинлаштирди, иккинчи томондан, унга тарбия воситаси сифатида қаради. Яна ҳам аниқроғи, адабиётни ҳаётга яқинлаштириш ҳам унинг тарбиявий кучини ошириш мақсади билан изоҳланиши мумкин. Яъни ҳаётни аслига монанд

тасвирлаб, ундаги фожеа ва иллатларни ҳаққоний кўрсатгани ҳолда, М.р. шу реал воқелик фонида идеал қаҳрамонни ҳаракатлантирди, унинг жамиятдаги мавқеини яхшилаш, инсонлик шаънига муносиб турмуш учун курашини ибрат, намуна сифатида талқин қилди. Табиийки, М.р.да шунга мос адабий жанрлар (“тарбия романи”, “саёҳатнома роман”, “саргузашт роман”; очерк, саёҳатнома, мешчанлик драмасы) кенг оммалашди ва ривожлантирилди. М.р.нинг йирик намояндалари сифатида эътироф этилувчи Д.Дефо, Г.Филдинг, Д.Дидро, Г.Лессинг каби адибларнинг асарлари бадиий тафаккур ривожда, адабиётда реалистик тенденцияларнинг қарор топишида катта аҳамиятга эга бўлди. Европа М.р.га хос хусусиятлар XIX аср охири – XX аср бошида қатор Шарқ халқлари адабиётида, жумладан, ўзбек жадид адабиётида ҳам кутатилдики, бу, бир томондан, адабий алоқа ва таъсир, иккинчи томондан, уларни юзага келтирган шарт-шароитлардаги типологик умумийлик билан изоҳланади.

МАҚТАЪ (ар. **مقطع** – тугаш жойи, кесмоқ) – ғазал ёки қасиданинг охири, якунловчи байти. М.да шеър давомида билдирилган фикрлар, изҳор этилган ҳис-туйғулар хулосаланади, шоирнинг уларга муносабати ифода этилади. Мумтоз адабиётшуносликда шеърни чиройли, таъсирли ва мазмундор қилиб якунлаш ғоятда муҳим саналган, *хусни мақтаъга* (қ.) алоҳида эътибор берилган. Дарҳақиқат, охири байт шеър мазмун-моҳиятини ўзида мужассам ифода этиб, унинг бадиий савиясини белгиловчи муҳим омил бўла олади. Анъанага кўра, аксарият М.ларда шоир тахаллуси келтириладики, у шеър муаллифини кўрсатиб турувчи ўзига хос имзо, тамға вазифасини ўтайди. Мас.:

*Олими нуктадон манам, пири ҳидояхон манам,
Шухрати шеър бобида Машраби мўтабар ўзум.*

Бироқ М.да тахаллус келтириш қатъий қоида мақомига эга эмас, шеърятимизда тахаллус келтирилмаган М.лар ҳам талайгина. Хусусан, тахаллус келтирилмаган М.лар Бобур ижодида кўплаб учрайди. Мас., Бобурнинг ғазалларидан бири қуйидаги М. билан якунланган:

*Бу маҳвашларга кўнгул бермағилким, асрай олмаслар,
Кўнгулни асрағил, бўлғайки, бир дилдор топқайсён.*

МАҲАЛЛИЙ КОЛОРИТ, жой колорити – бадий асарда муайян ҳудуд (минтақа, вилоят ва ғ.)га хос турмуш тарзи, урф-одатлар, шева, пейзаж ва ш.к.ларни қайта яратиш. М.к. тасвирнинг ҳаққоний бўлишига хизмат қилиши билан бирга, маърифий жиҳати билан ҳам аҳамиятли, чунки у муайян ҳудудда яшовчи кишилар ҳаёти билан яқиндан танишиш имконини яратади.

МЕЛОДРАМА (юн. *melos* – қўшиқ, *drama* – ҳаракат) – 1) драматургия жанрларидан бири. М.нинг характерли хусусиятлари сифатида ўткир интрига асосига қурилган сюжетга эғалик, бир қадар бўрттирилган эмоционалликка йўғрилганлик, эзгулик билан ёвузликнинг кескин ва қабариқ тарзда зидлантирилиши, ахлоқий-тарбиявий йўналтирилганлик кабилар кўрсатилади. М. драматургия ва театр жанри сифатида XVIII аср охирида Францияда шаклланган, гуллаб-яшнаган даври эса XIX асрнинг иккинчи чорагига тўғри келади; 2) мусиқали драматик асар, унда персонажларнинг монолог ва диалоглари мусиқа жўрлигида ижро этилади; 3) ҳозирги адабиётшунослиқда ва, кўпроқ, сўзлашув амалиётида М.га хос (интригага бой сюжет, яхшилик билан ёмонлик кескин контрастда тасвирланувчи, ошкора кучайтирилган эмоционаллик ва б.) хусусиятларга эга, лекин бадий жиҳатдан бўш, оммавий китобхон ёки томошабин савиясига мўлжаллаб ёзилган асарларга салбий баҳони ифодалайди. Терминнинг салбий маънода қўлланиши “оммавий санъат” билан боғлиқ бўлиб, унинг М.га хос юқоридагича хусусиятлардан ўқувчи (томошабин)ни ўзига осон жалб этувчи восита сифатида ўринли-ўринсиз фойдаланиш натижасида бадий ночор асарлар пайдо бўлади, ўз ҳолича яхшигина бадий усул ва воситалар сийқалашади.

МЕМУАР (фр. *memoires* – хотиралар, эсдаликлар) – муаллифнинг ўтмишда ўзи бевосита иштирок этган ёки шоҳиди бўлган воқеалар ҳақидаги хотиралари баён қилинувчи адабий асар. М. асарлар ўзининг баён йўсини, воқеаларнинг сюжетли тарзда берилмаслиги, вақт тартибига риоя қилиниши, фактографиклик хусусиятлари билан *кундаликларга*, материалнинг ҳаққонийлиги ва тўқиманинг йўқлиги жиҳатидан *ҳужжатли-тарихий очерк*, *илмий биографияларга* яқин туради. Бироқ М.ни булардан фарқловчи қатор муҳим жиҳатлар ҳам бор. Жумладан, хотиранавис умуман воқеани эмас, унинг ўзи кўрган томонлари ва ундан бевосита олган

таассуротлари ҳақида ёзади. Шундай экан, М. субъективликдан холи эмас, демак, фактик аниқлиги жиҳатидан ҳужжат санала олмайди. Бироқ бу субъективлик муаллифнинг жонли иштироки, таассуротларнинг табиий ва жонлилиги, шунингдек, ҳужжатларда доим ҳам акс этавермайдиган кўплаб тафсилотларни қамраши ҳисобига ювилиб кетади, шу жиҳатлари билан М. асар муайян воқеа (давр) ҳақида маълумот берувчи қимматли манба бўлиб қолади. М. асарлар ҳажми, ҳаётни қамраш қўлами, услубий хусусиятлари каби қатор жиҳатлари билан бир-биридан фарқланади: айрим М. асарлар хронологик жиҳатдан чекланган (Н.Муҳитдинов. “Кремлда ўтган кунларим”) бўлса, бошқалари муаллиф онгли ҳаётини тўла қамраб олади (“Бобурнома”); баъзилари диққатни конкрет воқеага (О.Шарафиддинов. “Бир нутқ тарихи”), бошқалари жамият ҳаётидаги муҳим бир даврнинг қатор воқеаларига (М.Муҳаммаджонов. “Турмуш уринишлари”) қаратади; *портретга* яқин бўлган айрим М.лар бирон бир шахс ҳаётини деярли тўласича (З.Саидносирова. “Ойбегим менинг”) қаламга олса, бошқалари унинг ҳаётидан бир-икки эпизодни (С.Аҳмад. “Йўқотганларим ва топганларим”) қамраш билан чекланади. Ёки айрим М.ларда “Бобурнома”даги каби турли тафсилотлар (этнографик, географик, флора ва фауна ва ҳ.)га кенг ўрин берилса, бошқаларида муаллифни қизиқтирган асосий мавзуга оид тафсилотларни қайд этиш билан чекланилади; баъзи М.ларда баён объектив тарзда (фактларни қайд этиш билан) олиб борилса, баъзан фактларни атрофлича мушоҳада қилиш, уларга ғоявий-ҳиссий муносабатни ошкор ифодалаш кузатилади. Яна бир жиҳати, М.лар ёзиш билан профессионал ёзувчиларгина эмас, бошқа соҳа кишилари (давлат арбоблари, санъаткорлар, спортчилар ва ҳ.) ҳам шуғулланидилар.

МЕТАФОРА (юн. *metaphora* – кўчириш) – маъно кўчишининг кенг тарқалган турларидан бири, нарса-ҳодисалар орасидаги ўхшашликка асосланувчи кўчим тури, троп. М. моҳиятан яширин ўхшатиш бўлиб, унда ўхшатилаётган нарса тилга олинмагани ҳолда, унинг маъносини ўхшаётган нарса (яъни уни ифодалаётган сўз) билдиради. Албатта, бу ўринда ўхшатилаётган нарса-ҳодисаларнинг айнан ўхшашлиги талаб қилинмайди, балки икки нарса-ҳодисага хос белгилардан бирортаси асос учун олинади. Дейлик, “олтин куз”, “олтин давр” бирикмаларининг биринчисида ўхшатиш асоси учун “ранг”, иккинчисида эса “қиммат” олинган. Бадий мат-

ндаги М.нинг маъноси ғоят серқирра, чунки у контекстдаги бошқа сўзлар билан бирга мазмуний бутунликни ташкил қилар экан, улар билан алоқада ҳосил бўлган ассоциациялар туфайли маъно диапозонини кенгайтиради. Мас., матндан ажратиб олинган ҳолда “сув синди” бирикмасининг маъноси жуда хира, унинг М. эканлигини идрок қилиш учун ақлни зўриқтириш талаб этилади. Бироқ Р.Парфининг “Сув остида ялтирайди тош, Харсангларда *синади сувлар*” сатрларида бадий матн контекстидаги бирикма маъноси ёрқин намоён. “Сув синиши” учун унинг ойнага ўхшатилиши зарур, лекин шеърда сув ойнага ўхшатиш эмас. Шунга қарамай, ассоциатив алоқалар асосида “остида ялтираган тош” кўринадиган даражада тиниқ сувни ойнага ўхшата оламиз ва шунинг учун ҳам унинг “синиши” табиий кўринади. Шоирнинг “Деразамга урилади қор, Жаранглайди жарангсиз кумуш” сатрларида М.нинг маъно ассоциациялари янада кенгроқ. Ранг ўхшашлиги асосида қорни кумушга ўхшатиш шеърятда анча кенг қўлланади. Бироқ бу Р.Парфи учун таянч нуқта, холос, ундан туртки олиб бошқа ассоциациялар уйғотилади: “жаранглайди, жарангсиз” сўзлари метонимик асосда “кумуш танга”ларни тасаввурга келтиради ва қор ёғиши “кумуш тангаларнинг сочилиши”га ўхшатилаётгани аён бўлади. Яъни лирик қаҳрамон наздида гўё кимдир хайр-эҳсон қилиб танга сочаётгандек. Лирик қаҳрамон “қор ёғиши тўкинлик, баракотдан нишона” деб билувчи халқ вакили экани эътиборга олинса, унинг айна дамдаги кечинмаларини ҳис этиш мумкин бўлади. Бу ўринда М.нинг воқе бўлишини таъминлаётган ассоциациялар занжирини мана бу тарзда ифодалаш мумкин: кумуш (қор, ранг ўхшашлиги) – жаранг (танга, алоқадорлик асосида) – “танга сочиш” (саховат) – қор ёғиши (яратганнинг саховати, барака ёғилиши). Демак, лексик М.нинг маъноси бир сўз доирасида англашилиши мумкин ва у номинатив (аташ) функция бажаради, бадий М.нинг функцияси эса аташдан анча кенг, у матндаги бошқа сўзларнинг маънолари таъсирида мазмунини кенгайтиради ва эстетик функция бажаради. Мас., лексик М. сифатида “баҳор” – ёшлик, “кузак” – етуклик, “куз” – кексалик маъноларида ишлатилиши мумкин, яъни учала ҳолда ҳам М. инсон умрининг бир босқичини бошқа сўз билан атайди, холос. И.Мирзонинг “Кузагимга хуш бўй берган баҳорим” мисрасидаги М.лар алоҳида ҳолда эмас, бир бутунлигида муҳим: улар етуклик палласи навқирон гўзалга кўнгил қўйган киши кечинмаларини ифо-

далайди, образ яратади. Бу каби ҳолларда ёйиқ М. ҳақида гапирилади, яъни бутун бошли жумла ёки матннинг йирикроқ бўлаги доирасида воқе бўлувчи образ назарда тутилади. Албатта, бу ўринда М.ни энди кўчим тури деб бўлмайди, унга образлиликнинг бир кўриниши сифатида қараш тўғрироқ. Адабиётшуносликда бир нарсаси-ҳодисанинг моҳиятини иккинчи бир нарсаси-ҳодиса орқали очиш *метафориклик*, шу асосга қурилган образни *метафорик образ* деб юритилади(қ. образ).

МЕТОД (юн. *methodos* – тадқиқ усули) – 1) ижодий метод; марксистик эстетиканинг асосий категорияларидан бири, XX асрнинг 20-йилларидан кенг оммалашган ва маъноси ўзгариб борган термин. 30 – 40-йиллар адабиётшунослигида адабиёт ва санъатдаги ҳаётни бадиий акс эттиришнинг асосий тамойиллари М. деб юритилиб, иккита – реалистик ва нореалистик ижодий методлар мавжуд деб ҳисобланган. Кейинроқ М. деганда бадиий асарнинг ғоявий мазмуни билан боғлиқ бўлган ҳаёт материалини танлаш, бадиий идрок этиш ва баҳолаш принциплари тушунила бошланган. Яъни бунда М. бадиий тафаккур тарзи сифатида тушунилиб, ижодкор эътиборини воқеликнинг у ёки бу қирраларига қаратиши, типиклаштириши ва баҳолашида намоён бўлувчи ҳодиса саналган. Кейинги маъно кўчиши адабиётнинг мафкура қуролига айланишини илмий асослаш жараёнида амалга ошган ва мафкуралашган шўро адабиётшунослигида М. тушунчасига ўта муҳим аҳамият берилган. Терминнинг кейинги маънода қўлланиши бадиий ижоддаги икки муҳим унсур – метод ва услубни алоҳида категориялар сифатида тушунишга имкон берган. Бунда бадиий тафаккур тарзини англаувчи М.га гносеологик (яъни бадиий билиш билан боғлиқ), услубга эса антропологик (яъни ижодкор шахси билан боғлиқ) категория сифатида қаралади (қ. услуб). Адабиётшуносликда М. терминини бу маънода қўллашда ҳам турличаликлар бор. Жумладан, *романтизм, реализм, танқидий реализм, социалистик реализм* кабилар ижодий М. сифатида кўрсатилса, *классицизм* баъзан М., баъзан эса адабий йўналиш сифатида кўрсатилади. Ҳолбуки, классицизмда ҳам ўзига хос ҳаёт материалини танлаш, бадиий идрок этиш ва баҳолаш принциплари мавжуд бўлиб, бу жиҳатдан у бемалол М. саналиши мумкин. Ҳозирги адабиётшуносликда ижодий М. термини қўлланишда пассивлашди; 2) тадқиқот усули. Бу маънода М. бадиий асар ва адабий жараёни тадқиқ этиш тамойиллари ва усулла-

рини билдиради: биографик метод, қиёсий метод, социологик метод ва ҳ.

МЕТОНИМИЯ (юн. *metonymia* – қайта номлаш, бошқа нарса орқали аташ) – маъно кўчишининг кенг тарқалган турларидан бири, *кўчим*нинг нарса-ҳодисалар орасидаги алоқадорликка асосланувчи тури. Нарса-ҳодисалар орасидаги алоқадорлик турлича кўринишларда намоён бўлади: нарса-ҳодиса, ҳолат ёки ҳаракат билан улар эгаллаган жой (“стадион ҳайқирди”, “бутун шаҳар қатнашди”), вақт (“оғир кун”, “омадли йил”); ҳаракат билан у амалга ошириладиган восита (“аччиқ тил”); нарса ва унинг эгаси, яратувчиси (“Фузулийни ўқимок”); нарса ва у ясалган модда, хом ашё (“бармоқлари тўла тилла”); руҳий ҳолат, хусусият ва унинг ташқи белгиси (“кўз юммок”) ва ҳ. Бадиий адабиётда, айниқса, метафорик тафаккур етакчилиқ қилаётган замонавий адабиётда М. метафорага нисбатан кам учрайди, зеро, эстетик функциядорлиги жиҳатидан у метафорадан куйроқ туради. Шундай бўлса-да, бадиий матнда метафора билан ёндош қўлланган ҳолда у катта бадиий самара беради, фикрни лўнда ва таъсирли ифодалашга хизмат қилади. Мас.: А.Ориповнинг “Фарёд чекканим йўқ эл ичра тақир, Ўч ҳам олганим йўқ на қаламимдан” сатрларида восита орқали жараён назарда тутилади ва у “ўч олмок” метафораси билан бирга қўлланади. Бу иккиси бирликда “бутун вужудим билан ижодга берилиб, ғамларимни унутишга ҳаракат қилмадим”, деган маънони ифодалайди ва, муҳими, шу мазмунни образли, таъсирли ифодалашга хизмат қилади. У.Азимнинг: “Кўзларини очиб-юмар Митти қушча – ярадор. Фалак, унга нажот юбор, Ўлим, бўлма харидор”, – сатрларида жой М.си қўлланган: “фалак” сўзи тафаккуримизда ўринлашган ишонч асосида “Яратган”ни англатади. Баъзи ҳолларда метафора ва М.нинг қоришиқ ҳолда воқе бўлиши, биргина сўзнинг ҳам метонимик, ҳам метафорик асосдаги кўчма маънолари ишлатилиши мумкин. Мас., Ш.Раҳмоннинг қуйидаги шеърида шу ҳол кузатилади:

*Хазонга айланди кунларим...
Мотамда тургандай боқаман.
Фасллар тўқнашган лаҳзада
хазонлар тўпини ёқаман.
Кўзларим ачишар беҳосдан
юрагим, қўлларим титрайди.*

*Аланга олмайди кунларим,
тутайди, оҳ, мунча тутайди.*

Шеърнинг лирик қаҳрамони – кечмишини сарҳисоб қилаётган, ўтган кунларидан қоникмаслик ҳиссини туяётган одам: у “ҳазон”да метонимик асосда кузни (матнда йўқ “куз” сўзи “умр кузи”ига ҳам ишора қилади), метафорик асосда эса ўтган, ҳаёт дарахтидан гўё узилиб тушган кунларини кўради. Шеърнинг кайфиятини ҳис қилишда, уни тушунишда “ҳазон” етакчи аҳамият касб этади, гўё калит вазифасини бажаради. Шунга ўхшаш, Х.Давроннинг “Қаршида дераза сўйлайди эртак, Унда икки соя – бахтиёр малул” сатрларида ҳам ёлғиз аёл руҳиятини очишда М.дан моҳирона фойдаланилган ва унда ҳам М. метафора билан бирга қўлланган. Деразадаги “икки соя” – ёлғиз аёлга армон бўлган сокин оилавий ҳаёт ва шу армон туфайли дераза унга эртак сўйлаётгандек бўлади. Ҳар икки ҳолда ҳам адабиётшуносни М.нинг номинатив функцияси эмас, унинг бадиий-эстетик функцияси – лирик субъектларнинг кечинмасини образли ифодалашга, уларнинг образини яратишга хизмат қилаётгани қизиқтириши лозим.

МИГРАЦИЯЛАР НАЗАРИЯСИ – қаранг: **сайёр сюжетлар назарияси**

МИСТИФИКАЦИЯ, адабий мистификация (юн. *mystes* – сирга ошно, *facio* – қиламан) – 1) асарнинг муаллиф томонидан атайин бошқа бир шахс (ё ҳақиқатда мавжуд ё тўқима)га тегишли, ўзга шахс томонидан ёзилган қилиб кўрсатилиши. Муаллифнинг яширин қолишга интилиши жиҳатидан адабий М. аноним (имзосиз эълон қилинган ёки тарқалган асар) ва тахаллус қўллаш (яъни яширин қолиш мақсадида асарни тахаллус билан эълон қилиш)га яқин. Улардан фарқли томони шуки, адабий М.да асар нисбат берилаётган муаллифнинг услуби, руҳияти, дунёқараши ва ш.к. индивидуал жиҳатларни яратиш орқали реал муаллифдан тамом ўзга муаллиф образи вужудга келтирилади. Мас., кейинги йиллар ўзбек матбуотида эълон қилинган Уста Гулмат ғазаллари бунинг ёрқин намунаси бўлиб, уларда ҳақиқий муаллиф А.Обиджондан тамом ўзга муаллиф образи – лирик қаҳрамон бўй кўрсатади. Уста Гулмат ғазалларидан бир туркумини “Шарқ юлдузи”да эълон қиларкан, ҳақиқий муаллиф унга мухтасар сўз бошини илова қилади. Унда, жумладан: “Аҳли шуарога маълум бўлғайким, Гулмат Шошийнинг

сўнги ғазалларини тиклаш ишлари ниҳоясига етди. Ғазалларнинг бу қисми 1916 ва 1917 йилнинг бошларига тўғри келади”, – дейилади. Табиийки, ҳақиқий муаллиф туркумда нисбат берилган муаллифга хос услубни ҳам, ғазаллар нисбат берилаётган даврга хос мазмун ва руҳни ҳам тиклайди, ҳеч жойда ўз номини келтирмайди; 2) ҳикояни асослаш (*мотивировка*) мақсадида қўлланувчи бадиий усул, эпик асарларда воқеаларнинг тасодифан ёзувчи қўлига тушиб қолган бировнинг хати, кундалик дафтари, қўлёзмаси ва ш.к. йўсинларда баён қилиш. Бироқ мазкур усул сифатидаги М.нинг дастлабки маънодаги М.дан фарқи шуки, биринчидан, бундай асарларда муаллиф яширин қолиш мақсадини кўзламайди, иккинчидан, уларда муаллиф образи у ёки бу тарзда (мас., кундалик, хат, қўлёзма ва ш.к.ларни топиб олган ва шунчаки эълон қилаётган шахс сифатида) ҳамиша акс этади. Асар тўласича шу усул асосига қурилиши ҳам, М. йўсинидаги баён ривоянинг бир қисмини ташкил қилиши ҳам мумкин (мас., О.Ёқубов. “Кўҳна дунё” – Жузжоний кундаликлари; О.Мухтор. “Минг бир қиёфа” – Абдулла Ҳакимнинг машқ дафтари).

МИФ (юн. *mythos* – ривоят, ҳикоя, масал) – халқ оғзаки ижодининг энг қадим давларида пайдо бўлган, воқелик (олам) ҳақидаги тасаввурларни конкрет образлар воситасида акс эттирувчи ривоявий асарлар. М. ривоявий асарлар (олам ва одам ҳақидаги ҳикоялар) бўлса-да, уларни том маънода сўз санъати ҳодисаси деб бўлмайди. М.лар қадимги одамлар учун тафаккур шакли, улар М. воситасида олам сир-синоатлари (оламнинг ёки инсоннинг яратилиши, қуёш чиқиши ва ботиши, шамол эсиши ва момагулдурак сабаби ва ҳ.)ни билишга интилганлар, М.ларда уларнинг олам ҳақидаги билимлари ўз ифодасини топган. М.ларда яратилган образлар (маъбудлар, турли махлуқлар ва ҳ.) улар учун ижодий тасаввур маҳсули эмас, аксинча, асл ҳақиқатдир. Дейлик, қадимги юнонлар чакмоқ чақишини Зевснинг, денгиздаги даҳшатли довулларни Посейдоннинг ғазаблангани билан изоҳлаганлар, инсон тақдиридаги турфа эврилишларда илоҳларнинг аралашувини кўрганлар. Кейинча, мифологиядан ижтимоий онгнинг дин, фан, санъат, адабиёт, сиёсат каби соҳалари ажралиб чиққанидан сўнг, М.лар уларнинг таркибига сингиб кетади. Буни адабиёт мисолида кўрадиган бўлсак, қадимги М.лар антик адабиётда ўзининг иккинчи умрини яшай бошлаганига амин бўлиш мумкин. Зеро антик адаби-

ётдаги кўплаб асарларга мифологик сюжетлар асос бўлгани, уларда мифологик унсурлардан кенг фойдаланилгани бунинг ёрқин далилидир.

МИФОЛОГИК МАКТАБ – XIX аср Европа адабиётшунослигида вужудга келган илмий йўналиш. М.м.нинг фалсафий негизини Ф.Шеллинг, А.Шлегель ва Ф.Шлегель каби мутафаккирлар таълимоти ташкил этади. Бу мутафаккирлар эстетикасида мифлар жуда катта ўрин тутadi. Уларга кўра, адабиёт ва санъатнинг вужудга келишига мифлар асос бўлган, миф – поэзиянинг жавҳаридир. Маълумки, романтизм экзотикага мойиллик билан характерланади, айти шу нарса халқ оғзаки ижодига қизиқиш кучайганининг бош омили бўлди. Зеро, классицизм даври сиғинган антик эталонлардан, маърифатчилик топинган ақл култидан безган романтизм вакиллари халқ оғзаки ижодида чинакам экзотика, битмас-туганмас хазинани кўрдилар. Шунинг учун халқ оғзаки ижоди намуналарини тўплаш ва нашр қилиш, уларни атрофлича тадқиқ этиш ишлари авж олди. Бунда немис олимлари – ака-ука Гриммлар, айтиқса, жонбозлик кўрсатдилар: 1812 йилда улар тўлаган эртакларнинг илк жилди чоп этилди; фольклоршунослик соҳасидаги тадқиқотлари асосида “Немис мифологияси” (1835) асари яратилиб, унда М.м.нинг назарий қарашлари тугал шакллантирилди. Ака-укалар адабиётнинг пайдо бўлишини немис романтизм фалсафасидаги халқ руҳи тушунчаси билан боғлайдилар: ғайбдан илҳомлантирилувчи халқ руҳи аввал мифларни яратади, кейин эса мифлардан эпос, эртак, лирик қўшиқ ва ш.к. бошқа жанрлар туғилади; илоҳий илҳом туфайли яралгани учун ҳам фольклор – халқ руҳининг англамаган ижод маҳсули, унинг шахсизлиги ҳам шу билан боғлиқдир. Ака-ука Гриммлар турли халқлар фольклорини қиёсий ўрганишади, уларда кузатиловчи ўхшашликларни эса, худди барча ҳинд-европа тиллари учун умумий бобо тил (санскрит) бўлгани каби, барча халқлар (хусусан, ҳинд-европа халқлари) учун умумий қадимги мифология мавжуд бўлгани билан изоҳлашади. Европанинг турли мамлакатларида кўплаб издошлари бўлган М.м.нинг илмий изланишлари, асосан, икки (этимологик ва аналогик) йўналишда кечди. Биринчи йўналиш (А.Кун, М.Мюллер, Ф.Буслаев ва б.) ўз олдига қадимги мифлар мазмунини тиклаш, уларнинг пайдо бўлиш сабабларини аниқлашни мақсад қилиб қўйса, иккинчиси (В.Шварц, В.Манхард ва б.) турли халқлар фольклорини қиёсий

ўрганиш орқали ўхшашликларни аниқлаш йўлидан борди. М.м.нинг бир қатор қарашларини кейинги давр адабиётшунослиги инкор қилган бўлса-да, у адабий назарий тафаккур тараққиётида сезиларли из қолдирди. Жумладан, халқ оғзаки ижоди намуналарини ёзиб олиш ва чоп этиш ишларининг йўлга қўйилгани, мифология, фольклор ва ёзма адабиёт намуналарини қиёсий ўрганишнинг бошлаб берилгани бевосита М.м. фаолияти билан боғлиқдир. Шунингдек, М.м.нинг назарий қарашларини ижодий ривожлантириб (қ. *ритуал-мифологик танқид*) ёки инкор қилган ҳолда (қ. *сайёр сюжетлар назарияси*) янги йўналишларнинг майдонга чиққани ҳам унинг адабиётшунослик ривожига жиддий таъсир этганини кўрсатади.

МОДЕРНИЗМ (фр. *moderne* – энг янги, замонавий) – XIX аср охири – XX аср бошларида оммалашган термин, санъат ва адабиётда декадансдан кейин майдонга чиққан нореалистик оқимларнинг умумий номи сифатида тушунилади. Табиийки, адабиёт ва санъатда кенг тарқалган мазкур ҳодиса бўш жойда пайдо бўлган эмас, унинг куртаклари аввалдан мавжуд эди. Жумладан, илгарироқ вужудга келган “санъат восита эмас – мақсад”, “санъат – ўзни ифодалаш”, “соф санъат” қабилидаги назарий қарашлар, барокко доирасида саналувчи *маньеризм*, *гонгоризм*, *прециоз адабиёт* намояндаларининг ижод амалиётида М.га хос жиҳатларни кузатиш мумкин. Аслида, адабий жараёнда ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари (реалистик ва нореалистик), адабиётнинг моҳияти, билиш имконлари, вазифаси ва ш.к. масалаларда зиддиятли қарашлар азалдан мавжуд бўлгани эътиборга олинса, М. куртакларини жуда қадим замонлардан ҳам топиш мумкин бўлади. Яъни М.га реалистик ва нореалистик йўналишлар орасидаги зиддиятнинг муайян ижтимоий-тарихий шароитда қуюқлашиб, кескин намоён бўлиши, янгиланган назарий асосларга эга бўлиши ва оммалашishi сифатида қараш мумкин. М. ўтган аср охирларидан бошлаб майдонга чиққан, ижодий дастурлари ва ижод амалиёти жиҳатидан турли-туман адабий мактаб ва йўналишлар (*экспрессионизм*, *импрессионизм*, *символизм*, *акмеизм* ва б.) ўзига асос билган эстетик тизим, ижодий метод сифатида тушунилади. М. доирасидаги мактаб ва оқимлар нечоғли турфа бўлмасин, уларни умумлаштирувчи қатор нуқталар мавжуд. Аввало, дунёқараш жиҳатидан улар нафақат XIX асрда оммалашган позитивизм, балки

асрлар давомида шаклланган анъанавий христиан дунёқарашидан ҳам деярли узилиб, Ф.Ницше, З.Фрейд, А.Бергсон, У.Жеймс каби мутафаккирлар қарашларидан озикланади. Шунга мос тарзда М. йўналишидаги мактаб ва оқимларнинг аксарияти адабий-маданий анъаналарни ҳам турли даражада инкор қилади ва янги даврга мос янги адабиёт яратиш даъвосини олға суради. Янги адабиёт воқеликни реалистик тасвирлашдан воз кечиб, уни идрок қилиш мумкин эмас деб билади, инсоннинг ҳиссий билиш имконидан ташқаридаги моҳиятга интуитив тарзда яқинлашишни кўзлайди (қ. *символизм*); воқеликда сабаб-натижа асосидаги тартибот мавжудлигини қабул қилмайди (қ. *абсурд*), унда воқелик гоҳ бирдан пайдо бўлган оний таассуротлар йиғиндиси (қ. *импрессионизм*), гоҳ таниб бўлмас даражада ўзгарган, тасодиф ва ғаройиботга тўла макон (қ. *сюрреализм*) сифатида аксланади. М.га хос умумий хусусиятлардан бири шуки, у объектив воқеликнинг тасвири ўрнига унинг ижодкор тасаввуридаги бадий моделини яратишни мақсад қилади. Яъни бу ўринда воқеликни акс эттириш эмас, ижодкорнинг ўз-ўзини ифодалаш (қ. *экспрессионизм*) устувор аҳамият касб этади. Ижодда субъективликнинг олдинги ўринга чиқарилиши, мантиқий билишдан интуитив билишнинг юқори қўйилиши, инсон ички оламида кечувчи тизгинсиз эврилишларга айрича эътибор берилиши (қ. *онг оқими*), ижодкор шахс ижодий тахайюли ва у акс эттирган воқеликнинг бетакрор ҳодиса сифатида тушунилиши, ўз ўй-ҳиссларини ҳеч қандай (маънавий, ахлоқий, сиёсий ва ҳ.) чекловларсиз ифодалаш ҳуқуқининг эътироф этилиши ҳам М.га хос хусусиятлардандир. Ижодий эркинлик нафақат ғоявий-мазмуний, балки шаклий изланишларда ҳам мутлақо дахлсиз. М. асрлар давомида шаклланган адабий канонларни инкор қилади ва ҳар қандай нормативликка қарши (қ. *футуризм*) туради. Бу ҳол М.даги бадий образ структураси, асарнинг субъектив ва объектив ташкилланиши, баён тарзи, сюжет-композицион қурилиши, тил хусусиятлари – хуллас, адабий асарнинг барча сатҳларида шаклий ўзига хосликларни юзага келтиради.

М. ўз ичига санъатнинг моҳияти ва мавжудлиги ҳақида бир-бирдан жиддий фарқланувчи қарашларга асосланган ва, айтиб ўтиш жоиз, қатор муштарак жиҳатларга эга турфа оқим ва мактабларни бирлаштирган фалсафий-эстетик ҳодиса бўлиб, у XX аср адабиёти ва санъатида чуқур из қолдирди. У кўплаб улуг адиблар (мас.,

Ф.Кафка, Ж.Жойс ва б.) таянган ижодий тамойилларни белгиладигина эмас, яхлит олганда реализм мавқеида турган қатор адиблар (М.Пруст, В.Вулф) ижодий йўсинига ҳам жиддий таъсир кўрсатди. Шу ўринда М.га берилган таърифларнинг фарқли экани, унинг юзага келиш вақти, даврлаштирилиши каби масалаларда билдирилган фикрларда жиддий тафовутлар борлиги, ниҳоят, унга муносабатнинг турлича эканлигини ҳам таъкидлаб ўтмоқ жоиз. Жумладан, шўро даври адабиётшунослигида М.га салбий ҳодиса деб қаралди, буржуа мафкурасининг хизматчиси, капиталистик турмуш тарзи, ахлоқсизлик, индивидуализм ва ш.к. иллатларни тарғиб қилувчи адабий ҳодиса сифатида баҳоланди. Албатта, бу хил айбловларни буткул асоссиз дейиш ҳам адолатдан эмас. Бироқ шўро империясидан ташқаридаги жуда катта ҳудудга ёйилган, кўплаб мутараққий халқларнинг энг ёрқин истеъдодларини ўзига жалб этиб, адабиёт ва санъатига кучли таъсир ўтказган ҳодисани бундай бирёклама баҳолаш “маъзавага қўшиб чақалоқни ҳам тўкиб юбориш”нинг айнаи ўзи эди. Зеро, адабиёт тарихи реалистик ва нореалистик ижодий тамойиллар орасидаги кураш жараёни, айнаи чоғда, уларнинг бири-бирини тўлдириш, бойитиш жараёни ҳам бўлганини кўрсатади. Ҳатто, шўроларнинг мафкуравий ихотаси ҳам бу табиий жараённинг кечишини батамом йўқ қилишга ожиз эди. Хусусан, рус адабиётида инқилобгача мавжуд бўлган М. адабиёти анъаналарининг таъсири шўро даврида ҳам қатор ижодкорлар асарларида сақланиб қолди; хориждаги рус адабиёти, шўро даври берган имкон даражасидаги Ғарб адабиётидаги янгиликлардан хабардорлик ҳам беиз кетмади. Бундан ташқари, шўро давлати таркибига 40-йилларда қўшилган Болтиқбўйи халқлари адабиёти, иккинчи жаҳон урушидан кейин социалистик лагерни ташкил қилган ва ўзида демократик тамойилларни бир қадар сақлаб қололган мамлакатлар адабиётлари билан алоқалар шўро адабиётининг М. адабиётидан буткул узилиб қолишига имкон бермади. Шу омиллар натижаси ўлароқ, 80-йилларга келиб ўзбек адабиётида М. га хос айрим хусусиятлар бавосита ижодий ўзлаштирила бошлангани (М.М.Дўст, А.Аъзам, О.Мухтор, Ғ.Ҳотам ва б.), 90-йиллардан кейин эса кўпроқ модерн йўналишида ижод қилувчи қатор ёшлар (Н.Эшонкул, Т.Рустам, Б.Рўзимухаммад, Фахриёр ва б.) майдонга чиққани кузатилади. Ҳозирча ўзбек адабиётшунослигида мазкур ҳодисани ўрганиш “маъқуллаш – инкор қилиш” тарзидаги баҳслар доираси-

дан чиққанича йўқ, уни фундаментал асосда тадқиқ этиш эртанинг вазифаси бўлиб қолмоқда.

МОДУС (лот. *modus* – кўриниш, тур, ўлчов, усул) – қаранг: **бадийлик модулари**

МОНОЛОГ (юн. *monos* – якка, *logos* – сўз) – якка шахснинг айна пайтда жавоб берилишини талаб қилмайдиган, ўзгалар репликалари билан бўлинмаган нутқи. М. оғзаки шаклда (турли йиғинлардаги нутқ, маъруза, ҳисоботлар) ҳам, ёзма шаклда (публицистика, мемуарлар ва Ҳ.) ҳам кенг қўлланади. Бадиий адабиётда М.лардан турли мақсадларда фойдаланилади. Айниқса, драматик асарларда М.ларнинг бадиий-эстетик вазифалар доираси анча кенг. Жумладан, М. – драматик персонажнинг руҳий ҳолати, унинг онгию қалбида кечаётган жараёнларни тасвирлашнинг асосий шакли. Айни чоғда, шартли равишда тасвирланувчи бундай руҳий жараёнлар воқеаларга ғоявий-ҳиссий муносабатни ифодалаш, айрим муҳим тафсилотларни бериш, сюжет ривожини асослаш каби қатор муҳим функцияларни ҳам бажаради. М. лириканинг устувор нутқ шакли, лирик қаҳрамон кечинмалари, асосан, унинг М.и орқали ифодаланади. Бу нарса *ижровий лирика* намуналарида, айниқса, яққол кўзга ташланади, шунинг учун ҳам амалиётда бундай шеърлар *монолог* деб ҳам юритилади (А.Орипов. “Ҳамза”; Ҳ.Даврон. “Абулхай сўзи”). Сифат жиҳатидан М.нинг турли кўринишлари мавжуд (қ. *бадиий нутқ*, *ички монолог*).

МОНТАЖ (фр. *montage* – йиғмоқ) – кино санъатидан ўзлаштирилган термин, турли макон ва замонда кечган воқеалар тасвирининг бир-бирига тўғридан-тўғри уланишини англатади. Кинонинг ривожланиши, унинг сўз санъатига таъсири натижаси ўлароқ, М. адабиётда ҳам композицион усуллардан бири сифатида кенг қўллана бошлади. Аслида, М.га хос айрим хусусиятлар, жумладан, воқеабанд асарда турли макон ва замонда кечиб, бир-бирининг узвий давоми бўлмаган ва бир-бирига фақат мазмунангина боғланган воқеа(эпизод)ларнинг тасвирланиши адабиётда эскидан мавжуд эди. Кино санъатида М. усули янада ривож топди, натижада сўз санъатида ҳам унинг имкониятларидан кенгроқ фойдаланила бошланди. Эндиликда эпик асарларда бир қарашда бир-бирига боғлиқ бўлмаган воқеа (эпизод)ларни алоҳида, ўз ҳолича мустақилдек жойлаштириш ҳам мумкин бўлаётирки, сиртдан алоқасиз-

дек кўринган бу парчалар бадиий ният, гоё асосида бир бутунликни ҳосил қилади. Ўзбек адабиётида М.нинг бу хили илк бор F.Ғуломнинг “Нетай” қиссасида синаб кўрилган бўлса, унинг яхши намуналаридан бири сифатида Ч.Айтматовнинг “Қиёмат” романини кўрсатиш мумкин. Ҳар икки асарда ҳам қисмларнинг шаклий боғланиши шартли ва анча заиф, шунга қарамай, улар концептуал асосда бир бутунга бирикади.

МОТИВ (лот. *moveo* – ҳаракатлантираман) – муסיқашунослиқдан ўзлаштирилган термин. М. муסיқада асарнинг энг кичик шакл бирлиги саналиб, асар унинг айнан такрорланиши (шунингдек, ўзгартирилиши ёки зид М.лар киритиш) асосида ривожланади. Адабиётшунослиқда М. термини турлича маъноларда қўлланади. Жумладан, воқеабанд асарларда М. сюжет схемаси (мас., қаҳрамон банди этилади, унга бирон-бир қиз ёрдам беради; ўғай она ва муштипар солиҳа қиз; қаҳрамон кимсасиз етимликдан юксак мартабага етади; қаҳрамон отасини танимайди, фавқулудда вазиятда унга дуч келади ва ҳ.) ёки бирон бир нарса (мас., кўзгу, тумор), ҳолат (мас., туш кўриш, арвоҳ билан суҳбат, ўзини танитмай юриш), образ (доно вазир, вафодор дўст, рақиб) каби қатор кўринишларда воқе бўлади. М.га хос муҳим жиҳатлардан бири муайян турғунликка эгалиқдир. Яъни М.лар ярим тайёр ҳолда олинади: мавжуд М.лар айнан эмас, ўзак сақлаб қолингани ҳолда ёзувчининг бадиий фантазия имконияти ва ижодий ниятидан келиб чиқиб турли вариантларда талқин этилади. Мас., “Алпомиш”даги Қоражон, “Фарҳод ва Ширин”даги Шопур, “Ўтган кунлар”даги уста Олим – бари дўст мотивининг турли вариантлари бўлиб, улар асар сюжетидаги функциялари, бадиий концепцияни ифодалашда тутган ўрни жиҳатидан фарқланади. Лирикада ҳам М.лар кенг ўрин тутади. Хусусан, анъанавий тарзда ишлатилувчи “ошиқ – ёр – ағёр”, “кутаётган ошиқ – келмаган ёр”, “борлигини тутган ошиқ – бепарво ёр” сингари қатор лирик сюжет М.лари турли вариантларда қўлланиб, лирик қаҳрамоннинг турфа ўй-хисларини лўнда ва таъсирли ифодалашга хизмат қилади. Шунингдек, бир шоир ижоди ёки бир даврда яшаган шоирлар ижоди доирасида такрорланувчи поэтик образлар М.-образлар саналади. Мас., Чўлпон шеъриятида “йўлчи”, “йўл”, “юлдуз” поэтик образлари жуда кўп қўлланган бўлиб, улар Элбек, Боту, Ойбек, У.Носир асарларида ҳам тез-тез учрайди. Шу ўринда М.ларнинг тағмаёнога ишора қилиш функциясини ҳам

таъкидлаш жоиз. Жумладан, “йўл”, “йўлчи”, “юлдуз” мотивлари ижтимоий мазмунга (“йўл” — кураш, “йўлчи” — курашчи, “юлдуз” — мақсад) ишора қилади. Поэтик М.лар мазмун жиҳатидан муайян “уя”ни ташкил қилади, “уя”даги М.лар матнда аксар ҳолларда бирга қўлланади ёки назарда тутилади (мас., “қуш” М.и ҳамиша “парвоз”ни назарда тутган ҳолда англонади). Тилдаги сўзлар каби М.лар маъно жиҳатидан кенгайиб ё торайиши, баъзан эса тамомила ўзгариб бориши мумкин. Мас., мумтоз шеъриятда “ёр” — Ҳақ, “ошиқ” — Ҳақ йўлидаги сўфий, “висол” — Ҳаққа етиш маъноларини берган бўлса, Чўлпон шеъриятида улар ижтимоий мазмун касб этади: “ёр” — эрк, истиқлол, “ошиқ” — эрк ва истиқлол йўлидаги курашчи, “висол” — мақсадга эришиш.

МОТИВИРОВКА (фр. *motiver* — асослаш, далиллаш) — адабий асарда тасвирланаётган воқеа-ҳодисалар, персонажларнинг хатти-ҳаракатлари, ҳис-туйғу ва гап-сўзларини бадиий асослаш. Адабиёт тараққиётининг илк босқичларида М.нинг зарурати бўлмаган, унда муайян ҳодисалар, қаҳрамонлар тақдиридаги бурилишлар, конкрет ҳаётий ҳолат ва ш.к.лар илоҳий, ғайритабиий кучлар аралашуви билан изоҳланган. Реалистик тенденцияларнинг кучайиб бориши билан адабиётда М.нинг аҳамияти ҳам ортиб борган. Дунёни бадиий идрок этиш ва тушунтиришга интилган реалистик адабиётда М. ҳал қилувчи аҳамият касб этади: реалистик асардаги ҳар бир воқеа, персонажлар хатти-ҳаракати, ҳис-туйғу ёки гап-сўзлари бадиий асосланади, яъни ўзининг ижтимоий-тарихий, маънавий-психологик ва ш.к. омилларига эга бўлади ва шу боис уларни мантиқан изоҳлаш мумкин. Мас., Чўлпон “Қор қўйнида лола” ҳикоясида Самандар аканинг Эшон совчиларига “Бир қизимиз бўлса, ҳазрат эшонимизга тутдик...” дея жавоб беришини пухта далиллашга интилади. Бунинг учун аввал муаллиф характеристикасида “от чиқарғон савдогар” Самандар аканинг сингани ва эшонга қўл бериб, “сўфи бўлиб қолғон”и, яъни персонаж ҳаётидаги бурилиш, омадсизлик унга кучли руҳий таъсир қилгани айтилади. Кейин “эшонникида катта ва қизгин зикр бўлган”и, назр-ниёз бериш маросимида Самандар ака ўзи тушиб қолган аҳволдан нечоғли эзилгани, шу асно сўфининг “Ҳа, бой ака, назрдан дарак борми?” дея тағдор мазахлашидан огринган нафс тўлғонишлари, аламли ўйлари тасвирланади. Ниҳоят, уйига қайтиб, эшондан совчилар келганини эшитади ва “Бир қизимиз бўлса, ҳазрат эшонимизга тутдик...” деган

қарорини беради. Мазкур қарор қатор омиллар асосида етилган, ёзувчи уларни очиб беради, яъни сабаб-натижа алоқалари асосида бадиий асослайди ва шу туфайли ўқувчи персонаж айни шароитда худди шундай қарорга келишига ишонади. Бундан кўринадики, М. асар бутунлигида амалга ошади, буни ҳис қилиш учун эса асардаги ҳеч бир унсурни эътибордан четда қолдирмаслик талаб этилади. Зеро, реалистик асарда қатор композицион унсурлар, усул ва воситалар (деталлар, муаллиф характеристикаси, персонажнинг олдинги тарихи, ретроспекция ва ш.к.) ўзининг бевосита функцияси билан бир қаторда, бадиий далиллашга ҳам хизмат қилаверади. Кейинги давр адабиётида, хусусан, модернистик йўналишдаги асарларда М. ўзининг мавқеини йўқотган. Уларда ғайриоддий (қ. *сюрреализм*), сабаб-натижа тарзидаги ички алоқага эга бўлмаган воқеа ва ҳолатлар (мас., абсурд адабиёти), персонажларнинг доим ҳам мантиқан изоҳлаб бўлмайдиган кутилмаган хатти-ҳаракатлари, табиий кечаётган тизгинсиз ўй-ҳислари (қ. *онг оқими*)ни тасвирлаш одатий ҳол ҳисобланади.

МУАЛЛИФ (ар. *مؤلف* – тузувчи, тартиб берувчи) – адабий асарни яратган одам, *автор* терминига синоним сифатида ишлатилади. Замонавий адабиётшуносликда *биографик* М. билан бадиий матнда намоён бўлувчи М. (қ. *муаллиф образи*) фарқланади. Биографик М. – реал ҳаётда мавжуд бўлган, муайян асарнинг яратувчиси, унга нисбатан муаллифлик ҳуқуқига эга бўла оладиган шахс. Ҳозирги вақтда *биографик* М. фаолияти билан боғлиқ равишда *муаллифлик ҳуқуқи*, *муаллифлик шартномаси*, *муаллиф қўлёзмаси*, *муаллифлаштирилган матн*, *муаллиф таржимаси* каби қатор тушунчалар амалиётда фаол ишлатилади. Ҳолбуки, М. тушунчаси сўз санъатининг илк босқичларида – халқ оғзаки ижодида бўлмаган; адабиёт тараққиёти давомида, бадиий тафаккур ривожига алоҳида ижодкор шахс роли, унинг ижодий тажрибалари нечоғли муҳим эканлиги англаниб борилиши баробаридада М. тушунчаси ҳам қарор топиб, тобора катта аҳамият касб этиб борган.

МУАЛЛИФ НУТҚИ – адабий асардаги бевосита муаллиф тилидан берилган баён, тавсиф, изоҳ ва ш.к. ўринлар. Гарчи биз “бадиий асар тили” десак-да, аслида, гап “бадиий нутқ” ҳақида боради, чунки адабий асар тил унсурлари воситасида яратилган текст, яъни нутқ ҳодисасидир. Бадиий нутқ услубий жиҳатдан фарқла-

нувчи компонентларнинг бирикувидан ҳосил бўлади: унда М.н. билан персонажлар нутқи ажратилади. Мазкур фарқланиш, асосан, эпик ва лиро-эпик характердаги асарларга хос бўлиб, уларда воқеа, воқеа кечаётган жой ёки шароит тасвири, персонажларга берилаётган таъриф, муаллиф фикр-мулоҳазалари ва ш.к.лар бевосита муаллиф тилидан берилади. Муаллиф образи асарда тасвирланган ва тасаввуримизда жонланувчи бадиий воқеликни яхлитлаштирувчи субъектив асос бўлганидек, М.н. асарнинг моддий тарафини (тил унсурлари воситасида яратилган матнни) яхлитлаштирувчи унсурдир. М.н. грамматик жиҳатдан адабий тил нормаларига яқинлашади, бироқ унинг адабий тил нормаларига тўла мувофиқ келишини талаб қилиш хато бўлур эди. Зеро, ёзувчи ўзининг ҳис-кечинмаларини, ўй-фикрларини имкон қадар ёрқин ифодалашга интиларкан, баъзан адабий тил нормаларидан чекинади, бу билан миллий тил имкониятларини кенгайтиришга ҳисса қўшади, чунки айти шу чекинишларнинг вақти келиб адабий тил нормасига айланиши эҳтимолдан йироқ эмас.

МУАЛЛИФ ОБРАЗИ – бадиий асар матнида англашилиб турувчи муаллиф шахси. Муаллиф шахси асар бадиий воқелигига сингиб кетади, чунки бадиий воқелик ижодкор томонидан қўрилган ва идеал асосида ижодий қайта яратилган воқелиқдир. М.о.нинг намоён бўлиши конкрет асарнинг турга мансублиги, жанр хусусиятлари билан боғлиқ. Мас., драматик асарда М.о. йўқдек, лекин унда тасвирланаётган воқеани танлаган, уни у ёки бу тарзда тасвирлаган муаллифнинг қараши, нуқтаи назари, бадиий концепцияси барибир англашилиб тураверади. Лирик асарларда эса ҳис-туйғулар кўпроқ “мен” тилидан ифода этилгани учун лирик субъектни шоир деб билишга мойилмиз. Ҳолбуки, гарчи кечинмалар “мен” тилидан берилаётган бўлса ҳам, лирик субъект ҳаммавақт шоирнинг ўзи бўлмайди. Ёки ижровий лирика намуналарида шоир ролини ижро этаётган шахсга эврилади, унинг тилидан “мен” шаклида гапиради (мас., А.Орипов. “Ҳамза”). Шунга ўхшаш, ривоя “мен” тилидан олиб борилган эпик асарлардаги ровий-муаллиф ҳам биографик муаллифга тенг эмас. Бошқача айтсак, асардаги М.о.га биографик муаллифнинг кўп жиҳатлари сингани ҳолда, улар орасида маълум даражадаги прототип – бадиий образ муносабати мавжуд. Зеро, бадиий асарда биографик муаллиф идеал оламида яшаган ижод онларидаги бетакрор маънавий-руҳий ҳолат, унинг шу вақт мобай-

нида тасаввурдаги ўқувчиси билан мулоқоти акс этгандир. Шунга кўра, реал муаллиф биографияси асарни тушуниш учун тўғридан-тўғри “калит” эмас, балки ўша бетакрор маънавий-рухий ҳолатни ҳис этишимиз учун асосдир. Иккинчи томондан, М.о. асардаги бадий воқеликни яхлитлаштирувчи композицион асос сифатида ҳам муҳим: ўқувчи бадий воқеликни муаллиф орқали “кўради”, “эши-тади”, “ҳис қилади”. Ниҳоят, М.о. бадий концепция нуқтаи назари-дан ҳам муҳим: муаллифнинг тасвир предметиға ғоявий-ҳиссий муносабати асарнинг ўқувчи томонидан муайян йўналишда тушу-нилишини бошқаради. Булар бари М.о. адабиётшуносликдаги муҳим илмий категориялардан бири эканини кўрсатади. Шунга қарамай, XX аср ўрталаридан бошлаб Ғарб адабиётшунослигида “муаллиф ўлими” концепцияси пайдо бўлди. Унга кўра, бадий ижодда субъективлик излари йўқолади ва субъектдан мосуво бўлган матнгина қолади. Мазкур концепцияға қўшилиш шу жиҳатдан қийинки, адабий асар – нутқ ҳодисаси, нутқ эса субъект-дан мосуво бўлолмайди.

МУАЛЛИФ ЧЕКИНИШЛАРИ, автор чекинишлари – эпик асар-ларнинг матний унсурларидан бири, сюжет воқеалари баёни (ри-воя)ни тўхтатиб, муаллифнинг ўқувчига бевосита мурожаат қилиши ёки фалсафий, публицистик, лирик, адабий-танқидий ва ш.к. маса-лаларда мушоҳадаға берилиши. Анъанавий тарзда қўлланувчи *лирик чекиниш* (қ.) термини мазкур тушунчанинг бир қисминигина қамраб олади. Яъни лирик чекинишлар ҳам моҳиятан М.ч.нинг бир кўринишидир. Мас., “Ўтган кунлар”да муаллифнинг “Мен – ёзғув-чи...” дея роман воқеаларини бобосидан кўп бор эшитгани ва кун-дош можароларини зерикарли бўлгани сабаб ташлаб кетмоқчи-лигини айтиши, “Наво куйи” бобида романда тасвирланган тарихий давр (“Халқимиз таъбирича, бу замонлар мусулмонобод бўлса-да, бироқ бу тантаналик таъбирни бузиб қўятурган ишлар ҳам йўқ эмас эди”) ҳақидаги мулоҳазалар; “Меҳробдан чаён”да Раъноға таъриф бериш асноси исм билан жисм мувофиқлигига тўхталиб, ўз ёшли-гидан бир (Лола исмли қиз билан боғлиқ) воқеанинг мухтасар ҳикоя қилиниши – буларнинг бари М.ч.дир. М.ч.нинг бадий-эстетик функциялари турлича бўлиши мумкин. Жумладан, М.ч.нинг бир тури бўлмиш *лирик чекинишлар*нинг бирламчи функцияси тасвир предметиға муносабатни ифодалаш, шунинг учун ҳам уларда

ҳиссий бўёқдорлик, эмоционаллик кучли бўлиб, бу нарса нутқ қурилишида ҳам ўз аксини топади.

МУАШШАР (ар. *معشر* – ўнлик) – мусаммат турларидан бири, ўн мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; ўн мисрали банд. Мусамматнинг бошқа турларидаги каби М. шеър шаклида ҳам дастлабки банд мисраларининг ўзаро (а-а-а-а-а-а-а-а) қофияланиши, кейинги бандларда аввалги тўққиз мисранинг ўзаро, охирги мисранинг эса биринчи банд билан (б-б-б-б-б-б-б-б-а, в-в-в-в-в-в-в-а ва ҳок.) қофияланиши кўзда тутилади. Шунингдек, М.да ҳам бир ёки икки мисра таржеъ сифатида такрорланиши мумкин, бунда қофияланиш тартиби шунга мос бўлади. Худди *мутасса* (қ.) каби, М. ҳам мумтоз шеърятимизда кам қўлланган шеър шаклларида саналади.

МУАММО (ар. *معمي* – кўр қилинган, кўрмайдиган) – мумтоз шеърятдаги топишмоқ жанрлардан бири, кўпроқ фард, яъни бир байтдан (2-3 байтлilари кам учрайди) ташкил топувчи шеър асар. М.да бирор исм (ёки жой номи) яширинган бўлиб, уни топиш учун байтдаги бирор сўз (ёки бирикма) устида ишора қилинган амалларни бажариш лозим бўлади. Ушбу амаллар сўзнинг араб ёзувидаги шакли билан боғлиқ, гоҳ сўзни чаппа ўқиш, гоҳ бирон бир ҳарфни тушириб қолдириш ёки қўшиш, гоҳ ҳарфлар ўрнини алмаштириш каби қўринишларда бўлади. Худди шу нарса М.ни нараса-ҳодисага хос белгиларни васф этиш билангина жумбоқ ҳосил қилувчи луғз (қ.)дан фарқлаб турадиган ўзига хос хусусиятдир. Шунингдек, айрим манбаларда М.да бирор исмнинг яширилиши ҳам шундай хусусият сифатида кўрсатилади. Мас., Навоийнинг қуйидаги муаммосини олайлик:

Чок бағрим тарфин айладинг икки парканд,

Бирини ташлабон охир бирин эттинг пайванд.

М.даги “бағир” сўзи араб ёзувида фақат ундошлар билан ифодаланади, яъни “бғр” (بغر) тарзида ёзилади. “Бағир”ни “икки парканд” қилиб (парчалаб), улардан бирини охирига ташлаб пайвандлаш кераклигига ишора қилинмоқда. Шу шарт бажарилиб, “б” охирига олиб пайвандланса, “ғрб” (غرب) сўзи келиб чиқади. Демак, М.да “Ғариб” исми яширилган экан.

МУБОЛАҒА (ар. *مبالغه* – ошириш, орттириш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, нарсас-ҳодисалар, инсонлар ва бошқа мавжудотларга хос хусусиятларни табиий ҳолига нисбатан бўрттириб, катталаштириб ёки кичрайтириб тасвирлаш. М. халқ оғзаки ижодида ҳам, ёзма адабиётда ҳам жуда кенг қўлланган санъатлардан саналади. Илми бадиъга оид манбаларда М.га берилган таърифларда тафовутлар деярли бўлмаса-да, унинг турларга бўлинишида айрим фарқлар сезилади. Шунга қарамай, уларни умумлаштириб, М.нинг қуйидаги кўринишларини фарқлаш мумкин:

1. Тасвир объектини ўта кичрайтириши ёки ўта катталаштириши жиҳатидан М.нинг *тафрит* ва *ифрот* деб юритилувчи турлари ажратилади. *Тафрит* тасвир объектини ўта кичрайтириш, кучсизлантириш демакдир. Мас., Атойининг:

Юрурда енг била оғзингни тутма,

Нимаким, йўқтурур ёширмоғинг не? –

байтида енги билан оғзини беркитган ёрга “Ўзи асли йўқ бўлган нарсани беркитиб нима қиласан?” дея мурожаат қилинадик, бундан ёрнинг оғзи йўқ даражада кичик, деган маъно келиб чиқади. Оғзининг кичик бўлиши гўзаллик белгиларидан бири саналгани эътиборга олинса, шоир ёр гўзаллиги таърифида муболаға қилаётгани аён бўлади.

*Тафрит*га зид ўлароқ, *ифрот* тасвир объектини ўта катталаштириш, кучайтиришни кўзда тутлади. Мас., Навоийнинг қуйидаги байти *ифрот*нинг яхши намунаси бўла олади:

Не тушки, ҳажр балосин кўрарда сескансам,

Ўқилдамоқ бирла қўшнини уйғотур юрагим.

Яъни тушида ёридан айрилиб, ҳижрон балосини ҳис қилган ошиқ сесканиб уйғонса, юраги шу қадар қаттиқ урар эканки, унинг “дук-дук”идан қўшнилари уйғониб кетаркан.

2. М.нинг даражаси, яъни М.ли тасвир (ҳолат, хусусият ва ш.к.)га ақлнинг ишониш ё ишонмаслиги, тасаввурга сиғдириш мумкин ё мумкин эмаслиги, унинг воқелиқда мавжуд бўлиш имкони бор ё йўқлигидан келиб чиқиб, М.нинг *таблиғ*, *ифроқ*, *ғулув* деб юритилувчи турлари фарқланади. Албатта, муайян бир М.ни мазкур турлардан бирига тааллуқли этишда маълум даражада шартлилик бўлиши табиий, чунки ҳамманинг тасаввур имкониятлари, ҳаётий тажрибаси бир хил эмас. Демак, М.ни мазкур турлардан бирига киритганда, буни назарда тутиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Кишининг ақлан ишониши ва ҳаётда учраш эҳтимоли бўлган М.ли тасвир (ҳолат, хусусият ва ш.к.) *таблиғ* деб юритилади. Мас., Лутфийнинг машҳур:

Аёқингга тушар ҳар лаҳза гесу,

Масалдурким: “чароғ туби қаронғу”, –

матлаъсида ёр сочларининг узунлиги ҳақида бир қадар М. қилинаётгани шубҳасиз, бироқ бунга ақлан ишониш у қадар қийин эмас, зеро ҳаётда сочи узун қизлар кўп. Яъни бу ўринда таблиғ мавжуд белги-хусусиятни бирмунча орттириб, бўрттириб тасвирлашда намоён бўлмоқда.

Ақлан ишониш, тасаввур қилиш мумкин-у, ҳақиқатда мавжуд бўлмайдиган М.ли тасвир *иғроқ* деб аталади. Мас., Навоийнинг:

Фироқ иситмаси андоқ танимдан ўт чиқарур,

Ки, гар табиб илигим тутса бормоғи қабарур, –

байтидаги ҳолатни тасаввур қилиш мумкин, лекин ҳақиқатда иситманинг бу даражада, яъни бемор қўлини тутган табибнинг бармоғини куйдириб-қабартирадиган даражада бўлиши мумкин эмас.

Ниҳоят, ақлан ишониш ва тасаввур қилиш ҳам мушкул, ҳаётда мавжуд бўлиши ҳам истисно қилинадиган М.ли тасвир *ғулув* деб юритилади. Мас., Атойининг:

Қилни икки ёрмишу қилмиш азалда бир қалам,

Белингуз тасвирини қилганда наққошинг, бегим, –

байтида айтилишича, ёрнинг бели шу қадар ингичкаки, унинг тасвирини чизиш учун қилдан қалам қилинса, белнинг сурати йўғон бўлиб қолади, шу боис наққош қилни иккига ёриб, сўнг қалам қилиши лозим, гўё шундагина ёр белининг тасвири аслига монанд бўлади.

МУВАШШАҲ (ар. *موشح* – зийнатланган, безалган) – қаранг: **тав-ших**

МУВОЗАНА (ар. *موازنة* – вазндош) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтнинг биринчи мисрасидаги барча сўзларнинг иккинчи мисрадаги ўз муқобилларига вазнда тенг бўлиши. Кўп ҳолларда М. санъати *тарсеъ* (қ.) билан қоришиқ ҳолда юзага келади, яъни битта байтнинг ўзи ҳам тарсеъга, ҳам М.га мисол бўлиши мумкин. Мас., Навоийнинг куйидаги фарди:

*Мурувват барча бермакдур емак йўқ,
Футувват барча қилмакдур демак йўқ,—*

Бироқ М. бўлиши учун мисралардаги муқобил сўзларнинг вазнда тенг бўлиши талаб этилади, лекин уларнинг қофиядош бўлиши шарт эмас, яъни тарсеъда қофиядошлик бирламчи бўлса, М.да вазнда тенглик бирламчи шартдир. Мас., “Ҳайрат ул-аброр”дан олинган қуйидаги:

*Барча хиёнатни диёнат билиб,
Барча диёнатда хиёнат қилиб,—*

байт мисраларидаги муқобил сўзлар вазнда бир-бирига тенг, лекин хиёнатни-диёнатда жуфтлиги қофиядош эмас. Яъни бу ўринда М. санъати бор, лекин тарсеъ воқе бўлган эмас.

МУЖТАСС (ар. **مجتث** — илдизи билан юлинган) — аруз баҳрларидан бири, ҳафифдан юлиб олинганга ўхшаганлиги учун шундай номланади. *Мустафъилун* (— — v —) ва *фоилотун* (— v — —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. Ўзбек шеъриятида фаол қўлланадиган баҳрлардан бири. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида М. баҳрининг тўққиз вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса йигирма вазни мисоллар билан кўрсатиб берилган. Шеъриятимизда мазкур баҳрнинг, асосан, бешта вазнидан фойдаланилган. Атойи, Саккокий, Гадоий, Лутфий, Мунис, Оғаҳий, Нодира каби мумтоз шоирлар ижодида М. баҳрининг бир неча вазнида ёзилган шеърлар учрайди. Навоийнинг “Ҳазойин ул-маоний” қуллиётида эса 348 та шеър (11 фоиз) М. баҳрида яратилган. М. нинг ўзига хос жиҳатларидан бири унинг кўп вазнли эканлигидир, яъни бир шеърда унинг бир неча вазнлари аралаш қўлланиши мумкин. Бу эса шеърга ўзига хос ўйноқи оҳанг бахш этади. Навоийнинг қуйидаги байти мужтасси мусаммани махбуни мақсур (v — v — / — v — — / v — v — / — v —) вазнида ёзилган:

*Кўнгул ҳароратин англапти оҳи дардолуд,
Уй ичра ўт эканин элга зоҳир айлар дуд.*

Нодиранинг машхур:

*Нигори гулбаданамни тушимда кўрсам эдим,
Лаби ширин шиканимни тушимда кўрсам эдим, —*
матлаъли ғазали эса мужтасси мусаммани махбуни маҳзуф (v — v — / v v — — / v — v — / v v —) вазнидадир.

МУЗОРИЪ (ар. مضارع – ўхшовчи) – аруз баҳрларидан бири, ҳазаж баҳрига ўхшагани учун шундай номланган. Мафойилун (v — —) ва фоилотун (— v — —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. М. шеърятимизда анча кенг қўлланадиган баҳрлардан саналади. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида М.нинг ўн икки вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида йигирма тўрт вазни мисоллар билан кўрсатиб берилган. “Қиссаси Рабғузӣ”дан бошлаб Атойи, Саккокий, Гадоий, Лутфий каби мумтоз шоирлар ижодида ҳам М. баҳрининг бир неча вазнларидан фойдаланилган. Хусусан, Навоийнинг “Хазойин ул-маоний” девонидаги 105 та турли жанрдаги шеърлар мана шу баҳрда яратилган. Мас., Навоий:

Ишқу жунун эрурлар беихтиёр манда,

Мендурману бу икки, ўзга не бор манда, —

байтини музориъи мусаммани ахраб (— — v / — v — — / — — v / — v — —) вазнига мисол сифатида келтирган.

МУКАРРАР (ар. مكرر – такрорланган) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байт мисраларида жуфт ёки такрорий сўзларни қўллаш. Илми бадӣъга оид манбаларда М.га берилган таърифлар биров фарқланади: айримларида битта жуфт ёки такрорий сўзнинг икки ёки ундан ортиқ ўринда қўлланиши М. дейилса, бошқаларида байт таркибида ҳар қандай жуфт ёки такрорий сўз қўллаш М. саналади. Шу жиҳатдан, Навоийнинг:

Гарчи келмай-келмай ўлтурдинг Навоийни, валеқ,

Эй Масиҳ, анинг мазори бошига гоҳ-гоҳ кел, —

байтида “келмай-келмай” ва “гоҳ-гоҳ” сўзларининг қўлланиши М. санъатини юзага келтирган.

МУЛАММАЪ (ар. ملع – ярқироқ, ранг-баранг) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бир байтни икки ёки ундан ортиқ тилда ёзиш. Мумтоз шоирлар, асосан, араб ва форс, араб ва туркий (ўзбек), форс ва туркий (ўзбек), араб ва озарбайжон, кейинчалик ўзбек ва рус, тожик ва рус тилларида М. битганлар. М.нинг икки тилдан фойдаланилган тури *ширу-шакар*, уч тилдан фойдаланилган тури *шаҳду-ширу-шакар* деб аталади. Мас., Машрабнинг:

Мендин саломе ба суйи жонон,

Эй бод, еткур арзи ғарибон,

ёки:

*Аз дардми ту намонда сабрам,
Эмди кетарман тахти Сулаймон, —*

байтлари ўзбек ва форс тилларида ёзилган бўлиб, улар *ширу-шакар* усулига мисол бўла олади. Фузулийнинг:

*Қад анорал-ишқа лил ушшоқи минҳожал худо
Солики роҳи ҳақиқат ишқа айлар иқтидо, —*

байти эса *шаҳду-ширу-шакарга* мисол бўлиб, у араб, форс ва туркий тилларда ёзилган.

МУНАҚҚИД (ар. *منقيد* — сараловчи, муҳокама қилувчи) — адабий танқид билан шуғулланувчи шахс; *танқидчи* сўзига синоним тарзида қўлланади. Кенг маънода М. деганда, адабий танқид билан профессионал тарзда шуғулланувчи шахснигина эмас, балки бирон асарни муҳокама қилаётган, у ҳақда фикр билдираётган ҳар қандай одамни ҳам тушуниш мумкин.

МУНСАРИҲ (ар. *منسرح* — эркин) — аруз баҳрларидан бири, аруз ва зарбида эркинлик бўлгани учун шундай аталган. *Мустафъилун* (— — v —) ва *мафъулоти* (— — — v) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. Ўзбек шеъриятида анча фаол қўлланади. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида М. баҳрининг ўн бир вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса ўттиз тўрт вазни мисоллар билан кўрсатиб берилган. Шеъриятимизда М. баҳрининг, асосан, учта вазнидан фойдаланилади. Навоийга қадар М. баҳридан фойдаланилмаган. Унинг “Хазойин ул-маоний” девонига киритилган 12 та шеъри ўзбек шеъриятидаги М. баҳрида яратилган дастлабки асарлар саналади. Жумладан, Навоийнинг:

*Эй оразинг кўнғлум коми, лаъли лабинг жон ороми,
Васлинг кунин еткурғилки, жоним олур ҳажринг шом, —*

байти *мунсариҳи мусаммани солим* (— — — v — / — — — v / — — — v — / — — — v) вазнида ёзилган.

МУРАББАЪ (ар. *مربع* — тўртлик) — 1) *мусаммат* турларидан бири, тўрт мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; тўрт мисрали банд. М. шеър шаклида дастлабки банд мисралари ўзаро қофияланади (а-а-а-а), кейинги бандларнинг дастлабки уч мисраси ўзаро, тўртинчи мисраси эса биринчи банд билан қофияланади (б-б-б-а; в-в-в-а ва ҳ.). Шунингдек, шеъриятимизда М.нинг сал ўзгачароқ (а-б-а-б, в-в-в-б, г-г-г-б ва ҳ.) қофияланувчи шакллари

(мас., Машраб ижодида), биринчи банднинг охирги мисраси кейинги бандлар охирида *таржеъ* сифатида айнан такрорланиб келувчи шакллари (мас., Муқимий ижодида) ҳам кўп учрайди; таржеъли М., кўпинча, б-б-б-а, в-в-в-а, г-г-г-а тарзида қофияланади. Ҳазалдаги каби М. охирги бандида *тахаллус* келтириш одат бўлган. М. шакли туркий халқлар оғзаки ижодидаги асосий шеър шакли бўлган, Маҳмуд Кошғарийнинг “Девону луғотит турк” асарида келтирилган халқ қўшиқларининг аксарияти М. шаклида экани шундай дейишга асос беради. А.Яссавий кенг оммага мўлжалланган ҳикматлари учун М. шаклини танлагани ҳам шундан, яъни халққа яқинлигидандир. Шунга қарамай, адабиётимизда М. шеър шаклининг фаоллашуви, асосан, XVII аср охирларидан кузатилади: Машраб, Сўфи Оллоёр, Огаҳий, Ҳувайдо, Ҳазиний, Муқимий каби шоирлар ижодида М.нинг кўплаб гўзал намуналари учрайди; 2) арузда рукннинг байтда тўрт марта такрорланишини билдирувчи ўлчов, М. вазн. Мас., агар *мафоиълун* рукни байтда ўзгаришсиз тўрт марта такрорланса, *ҳазажи мураббаи солим* деб аталади.

МУСАББАЪ (ар. **مسيب** – еттилик) – *мусаммат* турларидан бири, етти мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; етти мисрали банд. М. шеър шаклида дастлабки банд мисралари ўзаро қофияланади (а-а-а-а-а-а), кейинги бандларнинг дастлабки олти мисраси ўзаро, еттинчи мисраси эса биринчи банд билан қофияланади (б-б-б-б-б-б-а, в-в-в-в-в-в-а ва ҳ.). Шеъриятимизда М.нинг қофияланиш тартибига кўра бирмунча ўзгачароқ кўринишлари ҳам учрайдики, бунда дастлабки банд мисралари ўзаро (а-а-а-а-а-а) қофияланса, кейинги бандларнинг беш мисраси ўзаро, охирги икки мисраси эса биринчи бандга қофиядош бўлади (б-б-б-б-б-а-а, в-в-в-в-в-а-а). М.нинг бу хилида баъзан сўнгги икки мисра таржеъ сифатида такрорланиши ҳам кузатилади.

МУСАДДАС (ар. **مسدس** – олтилик) – 1) *мусаммат* турларидан бири, олти мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; олти мисрали банд. М. шеър шаклида дастлабки банд мисралари ўзаро қофияланади (а-а-а-а-а-а), кейинги бандларининг аввалги беш мисраси ўзаро, охирги мисраси эса биринчи банд билан (б-б-б-б-б-а, в-в-в-в-в-а ва ҳ.) қофияланади. Шеъриятимизда М.нинг биринчи бандидаги охирги икки мисра кейинги бандлар сўнгида таржеъ сифатида такрорланувчи хили ҳам учрайди, унинг қофияланиши а-а-

а-а-а-а, б-б-б-б-а-а, в-в-в-в-а-а кўринишида бўлади (мас., Фурқат. "Сайдинг кўябер сайёд"). Ўзбек мумтоз адабиётида М. ёзиш, асосан, Навоий ижодидан бошланган, кейинчалик Машраб, Огаҳий, Нодира, Увайсий, Фурқат, Ҳазиний каби шоирлар ҳам жанр тараққиётига улкан ҳисса қўшганлар. Шунингдек, худди мухаммас каби М. мустақил ёки ўзга шоир ғазали асосида ёзилиши мумкин. М.нинг кейинги хили охириги бандида ғазал муаллифи ва М. боғлаган шоир таҳаллуслари келтирилади. Мас., Навоийнинг Ҳусайний ғазали асосида ёзилган М.нинг охириги банди қуйидагича:

*Чун Навоий жонини май орзуси кўйдурур,
Йўқ гадоликқа ажаб майхоналарда гар юрур,
Журъаи дайр аҳли бергунча замоне телмурур,
Шоҳ агар мундоқ гадони салтанатқа еткурур,
Эй, Ҳусайний, салтанатдин онча фаҳрим йўқтурур
Ким, дегайлар кўйининг хайли гадосидин мени;*

2) арузда рукннинг байтда олти марта такрорланишини билдирувчи ўлчов, М. вазн. Мас., агар фоилотун рукни байтда ўзгаришсиз олти марта такрорланса, *рамали мусаддаси солим* деб аталади.

МУСАЖЖАЪ (ар. **موسجع** — сажъли, қофияли) — мумтоз адабиётдаги қофия билан боғлиқ шеърий санъат. М. санъати асосида ёзилган байтлар бир-бири билан ҳажман тенг бўлган тўрт бўлакка бўлиниб, биринчи, иккинчи ва учинчи бўлаklar ўзаро қофиядош, тўртинчи бўлак эса асосий қофия билан оҳангдош бўлади. М. санъати байтга ўзига хос оҳанг, мусиқийлик бахш этади. Навоий, Бобур, Машраб, Фурқат каби мумтоз шоирлар ижодида, шунингдек, Эркин Воҳидов шеъриятида М. санъатининг кўплаб гўзал намуналари учрайди. Мас., Бобурнинг қуйидаги байти М.га яхши намуна бўла олади:

*Даврон ғамин барбод қил, ишрат уйин обод қил,
Жону кўнгулни шод қил, овозу чангу най била.*

Агар мазкур байтнинг ҳар бир бўлаги бир мисра кўринишига келтирилса, М. санъатини яхшироқ тасаввур қилиш мумкин бўлади:

*Даврон ғамин **барбод** қил,
ишрат уйин **обод** қил,
Жону кўнгулни **шод** қил,
овозу чангу най била.*

МУСАЛЛАС (ар. **مائل** – учлик) – мусаммат турларидан бири, уч мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; уч мисрали банд. М. шеър шаклида дастлабки банд мисралари ўзаро қофияланади (а-а-а), кейинги бандларнинг дастлабки икки мисраси ўзаро, учинчи мисраси эса биринчи банд билан қофияланади. Худди шу шакл М.нинг каноник шакли саналади. Адабиётимизда М. шеър шаклининг ҳар бир бандидаги мисралари ўзаро (а-а-а, б-б-б, в-в-в...), ҳар бир банди ўрама (а-б-а, в-г-в, д-е-д...) тарзида мустақил қофияланувчи, шунингдек, бандлараро кесишган (а-б-а, б-в-б, в-г-в...) қофияланиш тартибидаги кўринишлари ҳам учрайди. А.Ҳусайний М.ни “устодлар шеърида камина назариға тушмаган” шеър шакллари қаторида санайди. Дарҳақиқат, М. шаклидан Атойи, Лутфий, Навоий, Бобур каби шоирларимиз фойдаланган эмаслар, М.нинг оммалашуви адабиётимизнинг кейинги даврларига тўғри келиб, унинг яхши намуналари Увайсий, Ҳамза (Ниҳоний) каби шоирлар ижодида учрайди. Шунингдек, учлик шеър шакли Ойбек, Мирмуҳсин, А.Мухтор, Шухрат, Ғ.Ғулом, Р.Парфи, О.Матжон, О.Ҳожиева, А.Обиджон каби шоирларнинг бармоқда ёзилган шеърларида ҳам қўлланган.

МУСОВОТ (ар. **مساوات** – тенглаштириш, тенглик) – қаранг: **ий-жоз**

МУСТАЗОД (ар. **مستزاد** – орттирилган) – мумтоз адабиётдаги лирик жанр, ҳар бир мисрасидан кейин унинг иккита (биринчи ва охирги) рукнига тенг ярим мисра орттирилувчи шеър. М.нинг асосий мисралари ғазал типидagi мустақил қофияланишни ҳосил қилса, ярим мисралари ҳам мустақил ҳолда шундай қофияланишга эга бўлади (А-а-А-а, Б-б-А-а, В-в-А-а, Г-г-А-а...). Ҳофиз Хоразмий шеъриятимизда М. жанридаги илк шеърлар муаллифи сифатида эътироф этилса, кейинча Навоий, Машраб, Огаҳий, Аваз, Комил, Анбар Отин каби шоирлар ҳам М. жанрида самарали ижод қилганлар. А.Навоий “Мезон ул-авзон”да халқ орасида кўшиқ оҳангига мос “бир суруд” борлиги ва унинг М. деб аталишини айтади. Дарҳақиқат, М.нинг ўзига хос ритмик-интонацион қурилиши ўйноқи оҳангни юзага келтирадики, у кўшиқ оҳангига мос ва куйлаш учун жуда қулайдир. М.ларнинг аксарияти кўшиқ қилиб куйлангани ҳам шундан. Хусусан, ўз шеърларини танбур ва сетор жўрлигида

ижро этиб юрган Машраб ижодида М.ларнинг салмоқли ўрин тутиши ҳам шу билан изоҳланиши мумкин. Машрабнинг М.лари, мас.:

Раҳм айла манга эмди, аё руҳи равоним, –

Жон чиққали етти,

Турди бу замон ишқ ўтида куйгани жоним, –

Боқсанг манга нетти? –

байти каби ўз мусиқаси билан жаранг топади, қўшиқдек эшитилади. Айрим ҳолларда М.нинг асосий мисрасидан сўнг битта эмас, иккита ярим мисра орттирилиши ҳам мумкинки, бу ҳолда М.даги мисралар ғазал типидagi учта мустақил қофияланиш тартибини ҳосил қилади. Мас.:

Эй ёр, санга ушбу жаҳон боғи аро гул

бир ошиқи ҳайрон,

дийдоринга шайдо,

Бир шейфтадур кокули мушкинига сунбул,

ҳам ҳоли паришон,

ҳам бошида савдо.

МУТАДОРИК (ар. *متدارك* – орқадан келиб қўшилувчи) – аруз баҳрларидан бири, *фоилун* асли (– v –) такроридан ҳосил бўлади. М. баҳрининг номланиши Ҳалил ибн Аҳмад келтирган 15 та баҳр қаторига Абул Ҳасан Ахфаш томонидан қўшилгани билан изоҳланадики, унинг айрим манбаларда *баҳри муҳдас* (янги топилган) ёки *ғариб* (четдан келган) деб юритилиши ҳам шунга далолат қилади. Манбаларда М. баҳри вазнларини ўзбек шеъриятига илк бор олиб кирган шоир сифатида Алишер Навоий эътироф этилади. Унинг “Мезон ул-авзон” асарида М.нинг 7 вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса 26 вазни мисоллар билан кўрсатиб берилган. М. ўзбек шеъриятида кам қўлланган баҳрлардан саналади. Мас., Навоийнинг “Мезон ул-авзон”ида:

Фурқатингда мани сўрмадинг,

Раҳм кўзи билан кўрмадинг, –

байти *мутадорик*и мусаддаси *солим* (– v – / – v – / – v –) вазнига мисол сифатида келтирилган.

МУТАССАЪ (ар. *متسع* – тўққизлик) – *мусаммат* турларидан бири, тўққиз мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; тўққиз мисрали банд. Мусамматнинг бошқа турларидаги каби, М. шеър шаклида ҳам дастлабки банд мисраларининг ўзаро (а-а-а-а-194

шаклида ҳам дастлабки банд мисраларининг ўзаро (а-а-а-а-а-а-а) қофияланиши, кейинги бандларда аввалги саккиз мисранинг ўзаро, охирги мисранинг эса биринчи банд билан (б-б-б-б-б-б-б-а, в-в-в-в-в-в-в-а ва ҳок.) қофияланиши кўзда тутилади. Шунингдек, М.да ҳам бир ёки икки мисранинг таржеъ сифатида такрорланиши мумкинки, бунда қофияланиш тартиби шунга мос бўлади. М. шеъриятда кам қўлланувчи шеър шакли саналади. Шу боис ҳам ўз вақтида А.Ҳусайний мусамматнинг бу хилига таъриф бермайди ва бунинг сабабини “устодлар шеърида камина назариға тушмади”, дея изоҳлаш билан чекланади.

МУТАҚОРИБ (ар. *مقتاریب* – бир-бирига яқин) – аруз баҳрларидан бири, *фаулун асли* (v – –) такроридан ҳосил бўлади. М. деб номланиши баҳр чизмасида (v – – / v – – / v – – / v – –) ватадларнинг бир-бирига яқин туриши билан боғлиқ ҳолда изоҳланади. Чизмага эътибор берилса, унда ватад (v –)лар биргина сабаб (–)дан сўнг такрорланиб келаётганини кўриш мумкин. М. баҳри мумтоз ўзбек шеъриятида, хусусан, ғазалчиликда анча фаол қўлланган: А.Навоийнинг “Мезон ул-авзон”ида М.нинг ўн бир, Бобурнинг “Мухтасар”ида қирқдан зиёд вазн кўринишлари саналади, уларнинг ҳар бирига мисол сифатида байтлар келтирилади. Юсуф Хос Ҳожибнинг “Қутадғу билиг”, Навоийнинг “Садди Искандарий” дostonлари ҳам шу баҳрда ёзилган. Мас., Лутфийнинг:

Кўкарди чаман, гулузорим қани?

Сихи сарв бўйлуқ нигорим қани? –

матлаъли ғазали ҳам мутақориби мусаммани солим (v – – / v – – / v – – / v – –) вазнида ёзилган.

МУТЛАҚ ҚОФИЯ (ар. *مطلق* – шартсиз, бирор нарса билан чекланмаган, *قافية* – сўзнинг сўзга мос бўлиши) – илми қофияда қофиянинг тузилишига кўра фарқланувчи бир тури, равийдан кейинги унсурлар (хуруж, нафоз, нойира, мажро, мазид) ҳам иштирок этувчи, яъни равийдаёқ тўхтаб қолмайдиган қофия. Мас., Нодиранинг:

Нигори гулбадангани тушимда кўрсам эдим,

Лаби ширин шиканигани тушимда кўрсам эдим, –

байтида М.қ. (бадангани – шиканигани) қўлланган бўлиб, унда равий – бадан ва шикан сўзларидаги охирги “н” ундошидан кейин ҳам оҳангдош товушлар иштирок этган. М.қ.да равийдан кейин ке-

лувчи ундош ёки чўзиқ унли *васл*, васлдан кейинги ундош ёки чўзиқ унли *хуруж*, хуруждан кейинги ундош ёки чўзиқ унли *мазид*, мазиддан кейинги ундош ёки чўзиқ унли *нойира* дейилади. Равийдан кейинги қисқа унли *мажро*, ундан кейин келувчи барча қисқа унлилар эса *нафоз* деб юритилади. Келтирилган мисолдаги “баданимни-шиканимни” жуфтлигида равийдан кейинги тартибда “и” – мажро, “м” – васл, “н” – хуруж, “и” – нафоздир. М.қ. саналиши учун равийдан сўнг шу унсурлардан бирининг бўлиши кифоядир.

МУХАММАС (ар. *مُحَمَّد* – бешлик) –) *мусаммат* турларидан бири, беш мисрали бандлардан таркиб топувчи шеър шакли; беш мисрали банд. М. шеър шаклида дастлабки банд мисралари ўзаро қофияланади (а-а-а-а-а), кейинги бандларининг аввалги тўрт мисраси ўзаро, охириги мисраси эса биринчи банд билан (б-б-б-б-а, в-в-в-в-а ва ҳ.) қофияланади. М. мумтоз адабиётимизда кенг тарқалган жанрлардан бири бўлиб, у икки хил бўлади: 1) мустақил М.: мумтоз адабиётшуносликда “табъи худ мухаммас” деб юритилиб, унинг барча мисралари бир шоир қаламига мансубдир. М.нинг бу тури Ҳофиз Хоразмий, Навоий, Машраб, Огаҳий каби шоирлар ижодида катта ўрин эгаллайди. Шеъриятимизда М.нинг биринчи банд охиридаги бир ёки икки мисра кейинги бандлар сўнгида таржеъ сифатида такрорланувчи хили ҳам учрайди. Бир мисра таржеъ қилинган М.ларда қофияланиш одатдагидек бўлса, икки мисра таржеъ қилинган М.ларда қофияланиш а-а-а-а-а, б-б-б-а-а, в-в-в-а-а... кўринишида бўлади. Мас., Машрабнинг “Эй сафобахши баҳорим, бўстоним, қайдасан?” мисраси билан бошланувчи М.ида ҳар бир банд охирида “Волидам, Маккам, Мадинам, меҳрибоним, қайдасан?” мисраси таржеъ қилинган; 2) ўзга шоир ғазалига боғланган М. *тахмис* деб юритилиб, у тахмисчи шоирнинг ўзга шоир ғазалидаги ҳар бир байтга ўзидан яна уч мисра қўшиш орқали яратилади. Бунда тахмис боғлаётган шоирнинг ўша ғазал мазмунига путур етказмаслиги, қўшилаётган мисраларнинг ғазал вазни, қофияси, радифи ва бошқа жиҳатларига мос бўлиши талаб этилади. Шеъриятимизда тахмис М.нинг Навоий, Огаҳий, Увайсий, Нодира каби қатор мумтоз сўз санъаткорлари ҳамда Ҳабибий, Чустий, Э.Воҳидов, А.Орипов, О.Матжон, Ж.Камол каби янги давр шоирлари боғлаган гўзал намуналари мавжуд. Шунингдек, адабиётимиз тарихида шоирнинг ўзи ёзган ғазалга боғлаган тахмис М.лар сийрак бўлса-да учрайди (мас., Навоий ва Огаҳий ижодида).

МУШОИРА, мушоара (ар. *مشاعره* – шеър айтишиш) – 1) шоирлар анжумани, шеър мажлиси. Ўтмиш адабий жараёнида М.лар муҳим ўрин тутди, яна ҳам аниқроғи, ўтмишда адабий жараён, кўпроқ, М. шаклида кечган. М.ларда шоирлар ўз асарларини тақдим этиш, улар ҳақидаги ўзгалар фикрини билиш, шунингдек, бошқа шоирлар билан ижодий фикр алмашиш, ҳамкорлик қилиш имконига эга бўлганлар. Мумтоз адабиётимиздаги бир қатор жанрлар, айрим шеър санъатларининг юзага келиши бевосита М. билан боғланади: уларнинг бир қисми М. иштирокчиларининг бир-бирларига жавоб айтиши (тазмин, тахмис), бошқа бир қисми шеърый мусобақа (муаммо, чистон, бадиха) руҳи билан боғлиқ ҳолда вужудга келган. М.лар дастлаб санъат ва адабиётга меҳр қўйган подшо саройларида, ижод аҳлига ҳомийлик қилган бадавлат кишилар хонадонларида ўтказилган. Хусусан, Ҳусайн Бойқаро саройи ва Навоий хонадонида ўтказиб турилган М.лар давр адабиёти тараққиётининг муҳим омилларидан бўлди. Шу фикр Қўқон адабий муҳитининг юксалишида Умархон, Хива адабий муҳити фаолиятида Муҳаммад Раҳимхон Феруз саройларида ўтказилган М.ларга нисбатан ҳам бемалол айтилиши мумкин. Айни чоғда, М.ларни фақат подшолар ёки бадавлат ҳомийлар билангина боғлаш тўғри бўлмайди, чунки санъатга меҳри, таъби назми бор кишилар ҳамиша ижодий мулоқотга талпинади, уларнинг ўзаро йиғинлари мунтазам ўтказилиб турилган, уларда нафақат шеърият, балки умуман санъат хусусидаги суҳбатлар бўлган, ўз шеърларидан ташқари бошқа шоирлар, салафлар ижодидан намуналар ўқилган, улар таҳлил қилинган, шарҳланган, муносабат билдирилган. Мумтоз адабиётимизнинг кейинги даврларида шу анъана устуворроқ бўлди: М.лар кўпроқ мадраса хужралари, шоирлар хонадонларида ўтказиб турилган. Мас., XIX аср охири – XX аср бошларида гоҳ “Кўкалдош”, гоҳ “Бекларбеги” мадрасаларида Тавалло, Тошқин, Сидқий, Мискин, Хислат каби шоирлар иштирокида М.лар бўлиб турган. Жумладан, Сидқий “авзон, сажъ, қофия” каби тушунчаларни шундай давраларда ўрганганини эътироф этади. Ёки Қўқонда ўтказилган М.лар ҳақида Фурқат ёзади: “... аср шуаролариким, чунончи: мавлоно Муҳйи, мавлоно Муқимий, мавлоно Завқий, мавлоно Нисбатдурлар, ҳамиша мажлис бунёд айлаб, зодаи табъларимиздин мушоира қилур эрдик ва бир ғазалда тутаббуъ кўрсатиб,

бир мазмун ҳар навъ тарзда ифода топар эди... ва баъзи вақт тавсифи ва хусн таърифида ғазал машқ айлаб, қадимий шуаролар девонларидин бир шўх ғазални топиб, унга ҳар қайсимиз алоҳида мухаммас боғлар эдик. Дигар шеър арбоблари бизлар суҳбатимизни орзу айлаб келур эдилар. Агар бирор марғуб ғазал зодаи табъ бўлса, табиатлик кишилар нусха сўраб олур эдилар”. Фурқатнинг бу гаплари М.ларнинг аҳамияти ҳақида юқорида айтилган фикрларни тасдиқлайди. Шунингдек, ўтмишда маълум бир шоир мухлисларининг йиғинлари ўтказиб турилган бўлиб, бундай М.лар “бедилхонлик”, “фузулийхонлик”, “машрабхонлик” каби номлар билан юритилган; 2) икки ёки ундан ортиқ шоир айтишуви шаклидаги шеър. Ижодий мусобақа руҳида яратилувчи бундай шеърларда, одатда, маълум бир мавзу, радиф, вазн, муайян бир қофияни сақлаш талаб қилинади, бу эса шеърнинг бир бутунлигини таъминлаш омилidir. XIX асрда яшаган шоира Манзурабону шундай дейди: “Айш-ишрат ботқоғига ботиб қолган пошшаойимларни танқид қилувчи шеърнинг дастлабки:

Ҳаддидин ошмасинлар вайсақи пошшаойимлар,

Эшон бобомга қилсин минг-мингни пошшаойимлар, —

байтини Нозимахоним айтган бўлиб, биз етти шоир давом эттирган эдик. Отинча аям энг яхши чиққан мушоираларимизни биздан хотира сифатида ўз дафтарларига кўчириб қўяр эдилар. Ўша шоир дугоналаримнинг исмлари бундай эди: Муаттар, Гулчехра, Насиба, Париваш, Сайёра, Сурайё. Биз етти шоир биргаликда қирқдан ортиқ мушоира — шеър ижод этган эдик. Афсуски, улардан бирортаси менда сақланиб қолмаган”. Шунингдек, М.лар икки шоир савол-жавоби тарзида ҳам ёзилиб, уларнинг айримлари топишмоқ (мас., Махтумқули ва Дурди шоир) шаклида бўлса, бошқаларида ҳазил-мутойиба (мас., Завқий ва Муқимий М.лари) руҳи устунлик қилган.

МУШОКИЛ (ар. *مشاكل* — шаклдош) — аруз баҳрларидан бири, 1 та *фоилотун* (— v — —) ва 2 та *мафойилун* (v — — — / v — — —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади, *қариб* билан шаклдош бўлгани учун шу ном билан юритилади. Асосан, араб шеъриятида қўлланади. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида ҳам, Бобурнинг “Мухтасар”ида ҳам *мушокили мусаддаси солим* (— v — — / v — — — / v — — —) вазнига:

*Неча сансиз фироқингда фиғон айлай,
Нола бирла улус бағрини қон айлай, —*

байти мисол сифатида келтирилган. Бундан ташқари, Бобур “Мух-тасар”да М. баҳрининг яна ўн етти вазнини махсус мисоллар билан келтирган. Жумладан:

*Йўқ сенингча жафокори жафожўй,
Йўқ менингча вафодори дуогўй, —*

байти мушокили мусаддаси макфуфи мақсур (— v — — / v — — — / v — ~) вазнига мисол қилинган.

МУҚАЙЙАД ҚОФИЯ (ар. مقيد — боғланган қофия) — илми қофияда қофиянинг тузилишига кўра фарқланувчи бир тури, равий билан тўхтайдиган қофия. Мас., Огаҳийнинг:

*Мунчаким, эй дил, етишди ҳажридин заҳмат санга,
Узмадинг ҳаргиз умидинг васлидин, раҳмат санга, —*

байтида М.қ. қўлланган (заҳмат — раҳмат). Мутлақ қофиядаги каби М.қ. таркибидаги ҳар бир ҳарф алоҳида ном билан юритилади: қайд — равийдан олдинги ундош, ридф — равийдан олдинги чўзиқ унли, ишбо — равийдан олдинги қисқа унли; дохил — ишбодан олдинги ундош, ҳазв — қайддан олдинги қисқа унли, таъсис — дохилдан олдинги чўзиқ унли. Келтирилган мисолдаги “заҳмат — раҳмат” жуфтлигида равийдан олдинги “а” қисқа унлиси — ишбо, ишбодан олдинги “м” ундоши — дохилдир.

МУҚОБАЛА (ар. مقابلة — бир нарсанинг қаршисида бўлиш, қарши келиш) — мумтоз адабиётдаги шеърини санъат, байтда аввал икки ёки ундан ортиқ бир-бирига мувофиқ келувчи нарса-тушунчаларни англатувчи сўзларни, сўнг уларнинг зидди бўлган нарса-тушунчаларни билдирувчи сўзларни келтириш. Мас., Э.Воҳидовнинг:

Сенга бўлсин нурли кундуз, менга қолсин қора тун,

Барча гулшан сенга бўлсин, бор тиканзорлик менга, —

байтида бир-бирига мувофиқ келувчи “нурли”, “кундуз”, “гулшан” тушунчаларига “қора”, “тун”, “тиканзор” тушунчалари зидланмоқда, улар ҳам ўзаро мувофиқдир. Гарчи М. билан тазодга берилаётган таърифлар бир-бирига яқин ва бу ҳол муайян асосга эга бўлса ҳам, уларни фарқлаш зарур. М.нинг тазоддан фарқи шуки, биринчидан, унда байт таркибидаги зидлик ҳосил қилаётган жуфтликлар сони икки ёки ундан ортиқ бўлиши, иккинчидан, зидлантирилаётган тушунчаларнинг бир гуруҳга мансублари ўртасида ўзаро муво-

фиқлик, яқинлик (нурли, кундуз, гулшан каби) бўлиши талаб этилади. Яъни М. тазоднинг мазкур шартлар билан мураккаблашган бир кўриниши, демак, аслида ҳар қандай М. тазоддир, лекин ҳар қандай тазод ҳам М. бўла олмайди.

МУҚТАЗАБ (ар. **مقتضب** – кесилиш, қисқариш) – аруз баҳрларидан бири, мунсарихдан кесиб олинганга ўхшаганлиги учун шундай аталади. *Мафъулоту* (— — v) ва *мустафъилун* (— — v —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. М. араб шеъриятига хос баҳр бўлиб, ўзбек шеъриятида қўлланмаган. Навоий “Мезон ул-авзон” асарида мазкур баҳрнинг *муқтазаби мусаммани матвий* (— v — v / — v v — / — v — v / — v v —) вазнига:

Эй нигори маҳвашим, эй ҳарифи журъакашим,

Тут қадаҳки, беҳад эзур ишқ тобидин оташим, —

байтини мисол сифатида келтирган. Бобур эса “Мухтасар” асарида М. баҳрининг жами ўн беш вазнига тўхталган ва махсус байтлар битиб, мисол сифатида келтирган.

НАЗИРА (ар. **نظيره** – ўхшаш, ўхшаш нарсa, намуна) – ўзга шоир шеърига эргашиш йўли билан, унга ўхшатма тарзида ёки жавоб сифатида яратилувчи шеър. Шарқ адабиётида Н. битиш анча кенг тарқалган, замондош шоирлар ёки салафлар билан ўзига хос ижодий мусобақа тусини олган анъанадир. Н.да шоир ўзга шоир шеъридан бир байт ёки мисрани айнан олиб, уни давом эттиради ёхуд ўз шеърига айнан келтирилган байт ёки мисрани сингдириб юборади. Бундай шеърлар форс-тожик адабиётида *татаббуъ* (ар. бирор нарсанинг кетидан тушиш, изидан бориш) деб юритилади, лекин ўзбек шеъриятида Н. истилоҳи кенгроқ оммалашган. Баъзан Н.га нисбатан *тазмин* атамаси ҳам ишлатилади. Бироқ илми бадийга оид айрим манбаларда Н. билан *тазмин* жиддий фарқланади: ўзга шоирнинг мисра ёки байтини шеърда айнан келтириш – *тазмин*, бировнинг шеърига жавоб сифатида, адабий мусобақа тарзида ёзилган шеър эса Н. ёки татаббуъ атамалари билан юритилади. Ўзга шоир асарига боғлаган Н.нинг таклиддан иборат бўлиб қолмаслиги, шоирнинг унга ижодий ёндашиши талаб этиладиги, бунда мавзунинг янада ёрқинроқ ифодаланиши ва бадий савиянинг юксалиши кўзда тутилади. Н. деярли барча мумтоз шоирларимиз ижодида учрайди. Мас., “Девони Фоний” Навоийнинг Ҳофиз Шерозий, Деҳлавий, Абдурахмон Жомий, Саъдий, Мавлоно

Котибий, Мавлоно Шоҳий, Камол Хўжандий, Хусайний, Вафойи, Қосим Анвор каби ўнлаб шоирлар шеърларига боғланган Н.лардан таркибланган. Мумтоз адабиётимизда ғазал, қасида, мураббаъ ва маснавийларга Н. боғлаш кенгрок оммалашган. Мас., Жомийнинг “Лужжат ул-асрор” қасидаси Хисрав Дехлавий қасидасига, Навоийнинг “Лисон ут-тайр” достони Атторнинг “Мантиқ ут-тайр” достонига, нома жанридаги “Таашшуқнома” (Саид Аҳмад) билан “Латофатнома” (Хўжандий) Хоразмийнинг “Муҳаббатнома”сига, Ҳазинийнинг “Арзим эшит, эй золиму ситамгар” мисраси билан бошланувчи мураббаъси эса Муқимийнинг “Арзим эшит, аё сарви равоним” мисраси билан бошланувчи машҳур мураббаъсига Н.лардир. Шунга қарамай, шеъриятимизда ғазалларга боғланган Н.лар кўпроқ учрайди (мас., Навоийнинг “Кошки” радифли ғазалига Хусайний ва Бобур, Фурқатнинг “Кўзларинг” радифли ғазалига Ҳазиний боғлаган Н.лар ва б.)

НАЗМ (ар. **نظم** – тузук, тартиб, тартибга келтириш, териш, ти-зиш) – бадий нутқ шаклларида бири, тизма, шеърин нутқ (қ. *бадий нутқ*). Нисбатан кам ҳолларда Н. кенг маънода қўлланиб, умуман шеърятни билдиради, бу кенг маънодаги наср билан қарши қўйилган ҳолда юзага чиқади.

НАСР (ар. **نثر** – тизилмаган, тарқоқ, сочма) – бадий нутқ шаклларида бири, сочма; прозаик нутқ (қ. *бадий нутқ*). Муомала амалиётда умуман бадий проза, Н.да битилган асарлар жами маъносида, *проза* термини синоним сифатида ҳам қўлланади. Термин иккала маънода ҳам фаол ишлатилади.

НАСРИЙ ШЕЪР (русчадан калька: “стихотворение в прозе”) – насрий йўлда ёзилган лирик асар; ўзбек адабиёти ва адабиётшунослигида *сочма*, *мансур шеър*, *мансура* каби терминлар билан ҳам юритилади. Н.ш. лирик қахрамон ҳис-туйғу ва кечинмаларини тасвирлаши, одатда, кичик ҳажмга эга бўлиши, эмоционаллиги каби жиҳатлардан лирик шеърнинг ўзи, ундан фақат нутқий ташкилланиши жиҳати билан фарқланади. Агар лирик шеър муайян ўлчов асосида тартибга солинган нутқ шаклига эга бўлса, Н.ш. ритмик жиҳатдан ўлчовга солинмайди. Иккиси ҳам лирикага мансуб бўлгани ҳолда, *шеър* атамасини қўллашдаги турличалик (*насрий шеър* бирикмасида *шеър* сўзи турга – лирикага мансубликни, *лирик*

шеър деганда эса нутқ шаклини билдиради) сабабли Н.ш. терминини ҳам ишлатиш зарурати юзага келади. Шу маънода Н.ш.ни *ритмик проза, сажъ (қофияли проза) каби* эпос ёки *сарбаст, оқ шеър* каби лирика ҳодисалари билан чалкаштирмаслик керак. Ўзбек адабиётида Ойбек, Миртемир, Р.Парфи, О.Матжон, И.Ғафуров каби ижодкорлар Н.ш. шаклида самарали ижод қилиб, унинг яхши намуналарини яратганлар.

НАТУРАЛИЗМ (лот. *natura* – табиат) – 1) табиий фанлар соҳасида эришилган улкан муваффақиятлар таъсирида XIX асрнинг 60-йилларидан бошлаб Европа адабиётларида шаклланган адабий йўналиш. Илк бор Францияда майдонга келган Н.нинг фалсафий асоси – позитивизм, О.Конт таълимотидир. XIX асрнинг 70-йиллари ўрталарига келиб Э.Золя атрофида шу йўналишга мансуб ижодкорлар (Г.Флобер, Ги де Мопассан, Г.Ибсен ва б.) мактаби шаклланган. Э.Золя ўзининг “Экспериментал роман”, “Натуралист романнавислар” номли асарларида Н.нинг назарий асосларини ишлаб чиқди. Табиий фанларнинг табиат сирларини ўрганиш борасидаги ютуқларидан илҳомланган натуралистлар жамиятни, инсонни шу каби теран, юксак даражадаги аниқлик билан тадқиқ этишни ўз олдларига мақсад қилиб қўйганлар, уларга кўра, бадиий билиш илмий билишга монанд бўлмоғи зарур. Шунга кўра, улар асарнинг бадиийлик даражасини ҳам унда билиш амали нечоғли кўламли ва чуқур амалга ошганидан келиб чиққан ҳолда белгиланганлар. Улар ҳаётни борица, бўяб-бежамасдан, бирон-бир мафкура ёки ахлоқий тарбия мақсадларига йўналтирмаган ҳолда тасвирлаш керак деб билишади. Яъни натуралистлар адабиёт ҳаёт материалини танлаб тасвирлаши керак эмас, уни борица тасвирлаши керак, адабиёт учун бегона мавзу ёки сюжет йўқ, деб ҳисоблайдилар. Натуралистлар асосий эътиборни маиший тафсилотларга, инсон руҳиятининг физиологик асосларига, унинг феъл-хуви, хатти-ҳаракатлари, тақдиридаги тушунтириш қийин жиҳатларига қаратадилар. Улар учун ижодий қайта яратиш эмас, натурани аслига мувофиқ тасвирлаш муҳим. Буларнинг бари Н. ақидаларини мутлақлаштирган ижодкорларни, уларнинг асарларини санъатдан йироқлаштиради. Айни чоғда, Н. адабиёт тарихида ўзининг муайян ижобий изини ҳам қолдирди. Жумладан, жамиятнинг энг қуйи қатламлари турмушини икир-чикиригача тасвирлашга интилиш, инсон руҳиятининг энг чуқур пучмоқларигача кириб боришга инти-

лиш каби жиҳатлар реалистик адабиёт имкониятларининг кенгайтишига хизмат қилди; 2) адабиётшуносликда Н. термини реализмга зид қўйилган ҳолда ҳаёт материалини сайламасдан, бадиий-фалсафий идрок этмасдан оддийгина қайд этиш, бадиий умумлаштириш ва ғоявий-ҳиссий муносабатдан мосуво, ҳаётдан оддийгина нусха кўчиришдан иборат, том маънодаги ижодийликдан йироқ, демакки, чинакам санъатга ёт ижодий метод маъносида ҳам тушунилади. Баъзан шу йўсин тасвир реализм мақомида турган адиблар ижодида, реалистик асарларнинг алоҳида эпизодларида ҳам учраб қоладики, бундай ҳолларда Н. термини баҳо маъносида, йўл қўйилган камчиликларнинг умумий номи сифатида ҳам ишлатилади.

НАФОЗ (ар. **نفاذ** сўзи ўтиш, ҳукми жорий бўлиш) – қаранг: **мутлақ қофия**

НЕКРОЛОГ (юн. nekros – ўлик, logos – сўз, нутқ) – бирон бир шахснинг (одатда, таниқли кишилар, давлат ёки жамоат арбоблари, санъаткорлар, адиблар ва ҳ.) ўлими муносабати билан ёзилган мақола; кейинги вақтда бирон-бир шахсга яқин кишиси вафоти муносабати билан билдирилган мўъжаз таъзияномалар ҳам Н. деб юритилмоқда. Одатда, Н.ларда вафот этган шахснинг фаолияти, бу фаолиятнинг аҳамияти мухтасар ёритилади. Шу жиҳати билан Н.лар вақти келиб қимматли манба бўлиб қолиши ҳам мумкин. Мас., жадид нашрларида И.Ғаспирли вафоти муносабати билан эълон қилинган Н.лар унинг Туркистон билан алоқалари ҳақида маълумотлар бериши билан муҳим бўлса, Чўлпоннинг “Икки йўқотиш” номли Н.и қўқонлик маърифатпарварлар – домла Йўлдош Мавлавий билан шоир Иброҳим Давронлар ҳақида маълумот берадики, улар давр адабиёти ва тарихини ўрганишда асқотади.

НЕОСТРУКТУРАЛИЗМ – қаранг: **постструктурализм**

НИДО (ар. **نِدو** – қичқириқ, чақириқ, ундов) – иншо йўлларида бири, фикрни ифодалаш усули, ўй-фикр, ҳис-туйғу, кечинмаларнинг кимгадир ёки нимагадир мурожаат тарзида баён этилиши, шеърда ундалма қўллаш. Яъни шоир сабога, кўнгилга, маъшуқага ёки ўз-ўзига мурожаат этар экан, шу орқали ўз ҳис-туйғуларини, кечинмаларини баён қилиб олади. Мас., Бобур ёрга:

*Агарчи сөнсизин сабр айламак, эй ёр, мушкулдур,
Сөнинг бирла чиқишмоқлик дағи бисёр мушкулдур, –*
тарзида, Машраб:

*Эшит арзимни, эй дилбар, юрак-бағрим кабоб ўлди,
Рақиблар шодумон бўлди нигоримнинг жафосидин, –*
тарзида мурожаат қилиб, шу орқали ишқ изтироблари, ҳижрон азоблари билан боғлиқ туйғуларни изҳор этишни мақсад қиладилар. Аксар ҳолларда, шоир шеър давомида баён этган фикрлар ўз-ўзига мурожаат тарзида хулосаланиши мумкин. Мас., Навоий бир мақтаёсида:

*Эй Навоий, барча ўз узрин деди, ўлгунча куй
Ким, сенга ишқ ўти-ўқ эрмиш азалнинг қисмати, –*
дер экан, ўзига мурожаат қилиш орқали, “бошдан кечирилган ишқ изтиробларида ҳеч ким айбдор эмас, балки ишқ сенга тақдирнинг битигидир”, деган хулосага келади. Умуман, шеъриятимизда “Эй бод, еткур ёра саломим”, “Эй сорбон, оҳиста юр, оромижоним бо-радур”, “Дўстлар, бу кун ажаб бир сарвқомат кўрмишам”, “Эй Навоий, собит ўлсун шоҳи ғозий давлати”, “Ул паридин мен нечук жон элтайинким, Бобиро”, “Машрабо, ўлгунча даргоҳида мақсудинг будур” каби кўринишларда байтлар битмаган, Н. усулига мурожаат қилмаган шоир деярли топилмайди.

НОВАТОРЛИК (лот. novator – янгиловчи, янгиланувчи) – адабий жараён билан боғлиқ категория, адабий жараёнда анъана билан ҳар вақт диалектик алоқада мавжуд бўлган ҳодиса, адабиёт тараққиётининг муҳим ички омили, бадиий тафаккур ривожига сезиларли таъсир ўтказиб, кейинчалик анъанага айланувчи муҳим бадиий-эстетик янгилик. Адабий анъанага сайлаб ва танқидий муносабатда бўлолган, ўз даврининг бадиий-эстетик эҳтиёжларини теран ҳис этолган ижодкоргина янгилик яратишга қобил бўла олади. Мас., ўзбек мумтоз адабиёти анъаналари бағрида етишган Чўлпон ўз ижоди билан шеъриятимизга қатор янгиликларни олиб кирди. Жумладан, унинг бадиий шакл соҳасидаги Н.и шеърларининг ритмик-интонацион қурилишида бармоқ ва сарбаст имкониятларидан кенг фойдаланиши, мумтоз шеърятдаги шеърий шаклларни ўзгартириб қўллаши, шеърят тилини жонли сўзлашув тилига яқинлаштиришга интилиши, шеъриятимизга *ижровий лирика*, *персонажли лирика* каби жанр кўринишларини олиб кирганида; бадиий мазмун соҳасида эса шеърятга ижтимоий “мен”ни олиб кир-

гани, шахсийланган ижтимоий дардни куйлагани, анаъанавий поэтик образлар (ёр, ошиқ, висол ва б.) маъносини ўзгартиргани кабиларда кўринади. Унутмаслик керакки, даврнинг бадиий-эстетик талаб-эҳтиёжларини шу даврда қалам тебратган ижодкорларнинг бари ҳам ҳис этади, шу маънода, талантли ижодкорларнинг ҳаммасида ҳам муайян даражадаги Н. мавжуд. Айни чоғда, Н. хусусиятлари даврнинг йирик санъаткорлари ижодида мужассам ифодасини топади.

НОВЕЛЛА (итал. *povella* – янгилик) – кичик эпик жанр. Адабиётшуносликда Н. масаласида яқдил тўхтамга келинган эмас: “ҳикоя” ва “новелла” атамаларини синоним деб билувчилар ҳам, уларни кескин фарқловчилар ҳам бор. Яна бир тоифа Н.ни ҳикоянинг бир кўриниши деб ҳисоблайди. Сўнги қарашга кўра, ҳикоянинг икки типи бор: биринчисида очерклилик (тавсифий-ривоявий), иккинчисида новеллистиклик (конфликтли-ривоявий) хусусияти устундир. Бу ўринда гап икки турли жанр ҳақида эмас, балки бир жанрнинг икки сифат кўриниши ҳақида боради, ҳикоя ва Н. атамалари шу икки типни фарқлаш учун қўлланади. Ҳикоядан фарқли ўлароқ, Н.га муфассал тафсилотларга бой ривоя хос эмас, мутахассислар уни ҳикоядан фарқлаш учун *соф сюжет санъати* деб ҳисоблайдилар ва унда драмага хос хусусиятлар устунлигини таъкидлайдилар. Булардан Н. ҳикоядан ўзининг сюжет-композицион хусусиятлари билан фарқланиши англашилади. Н.нинг (новеллистик ҳикоянинг) композицион қурилиши: 1) ровийнинг холис “кузатувчи” мавқеида туриши; 2) ҳикоя қилинаётган воқеанинг юз бериш вақти билан ҳикоя қилиниш вақтининг бир-бирига мослиги; 3) “саҳнавийлик” – ўқувчи наздида ҳаёт саҳнасида кечаётган воқеани томоша қилаётганлик иллюзиясининг юзага келтирилиши; 4) сюжетнинг шиддатли ривожланишию кутилмаган бурилишларга эгалиги билан ажралиб туради. Мазкур хусусиятлар мавжуд бўлиши учун эса Н.да биргина воқеа – “ҳаётнинг бир парчаси”ни поэтик жонлантириш тақозо этилади. Шундай экан, Н. сюжети ҳам “воқеалар тизими” деган таърифга мувофиқ эмас: унда бир-бирига боғлиқ воқеалар ривожли эмас, балки бир ҳаётий ҳолат ичидаги ўсиш, ривожланиш кузатилади (мас.: Чўлпон. “Тараққий”; А.Қаҳҳор “Бемор”). Шу йўсин тушуниланган Н.нинг нодир намуналари сифатида Мопассаннинг “Дўндик”, А.Чеховнинг “Хамелеон”, О’Генрининг “Фаришталар туҳфаси”, И.Буниннинг “Хилват йўлкалар” каби асар-

ларини кўрсатиш мумкин. Чўлпоннинг “Ойдин кечаларда” асари эса замонавий Н.нинг ўзбек адабиётидаги илк ва гўзал намунасидир. Шунингдек, жанрнинг сара намуналари А.Қаҳҳор, Ш.Холмирзаев каби адиблар ижодида ҳам кўплаб топилади.

НОЙИРА (ар. **نايره** – нурлантириш, ёритиш) – қаранг: **мутлақ қофия**

НУТҚИЙ ХАРАКТЕРИСТИКА – инсон образини яратишнинг муҳим воситаларидан бири, эпик ва драматик асарларда персонаж характериға хос хусусиятларни унинг нутқини индивидуаллаштириш орқали бериш. Кишининг нутқи унинг характер хусусиятлари, интеллектуал даражаси ва маънавий олами, муайян ижтимоий гуруҳ ёки худудга мансублиги ва ш.к.лар ҳақида хабар берувчи энг ишончли манбадир. Шу боис ҳам адабий асарда персонаж нутқини индивидуаллаштириш (ўзига хос жиҳатларини акс эттириш) тўлақонли бадий характер яратишнинг муҳим шарти саналади.

ОБРАЗ (рус. образ – акс) – қаранг: **бадий образ**

ОБРАЗЛАР СИСТЕМАСИ – бадий асардаги бир-бири билан узвий боғланган образлар тизими. Амалиётда О.с. деганда, кўпинча, асардаги персонажлар тизими назарда тутилади, бироқ бу терминнинг тор маъносидир. Зеро, О.с. фақат персонажларни эмас, балки бадий воқеликни ташкил қилаётган жами (нарсa, ҳодисa, жой ва ҳ.) образлардан таркиб топади. Яъни бадий асардаги ҳар бир образ яхлит системанинг унсури, шунга кўра, у бутуннинг қисми саналади (қ. *бадий образ турлари*) ва ўзининг мазмунмоҳиятини бутун контекстидагина тўлиқ намоён этади. Чунки О.с.даги барча образлар бир-бири билан узвий алоқада бўлиб, улар бир-бирини тўлдиради, изоҳлайди, ойдинлаштиради. О.с.даги унсурларнинг алоқалари сифат жиҳатидан турлича. Жумладан, образлар орасида интегратив (ҳоким-тобе) алоқанинг мавжудлиги уларнинг системадаги мавқеи, ташиётган ғоявий-бадий юк залвори жиҳатидан даражаланиши билан изоҳланади. Мас., асардаги нарсa-буюм ёки жой образлари персонаж образига тобеланади: уни тўлақонли яратишга хизмат қилади. Шунингдек, О.с.нинг таркибий қисми бўлмиш персонажлар тизимида ҳам худди шундай алоқалар кузатилади: ёрдамчи ва иккинчи даражали персонажлар бош персонажларга нисбатан тобе муносабатдадир (қ. *ситуация*).

О.с.даги иккита образ орасида доим ҳам бевосита алоқа кузатилмаслиги мумкин, лекин билвосита (мазмуний) алоқа ҳамиша бор. Мас., “Кеча”даги Зеби билан Марям орасида бевосита алоқа йўқ. Бироқ улар Акбарали билан Мирёқуб орасидаги бевосита алоқа асосида билвосита боғланади: мингбоши хонадони ва фоҳишахона, Зеби ва Марям тақдирларидаги муштараклик туфайли бу алоқа бадиий концепцияни ифодалашда муҳим аҳамият касб этади. Шунга ўхшаш, романдаги кундошлар – Ҳадичахон, Пошшахон ва Султонхон образлари Зебини мазмунан тўлдиради, унинг тўйдан кейинги хатти-ҳаракатларини асослайди, Зебидек беғубор қизларнинг шулардан бирига айланиш жараёни ҳақида тасаввур беради. Умуман, романда образларнинг бу каби алоқалари ижтимоий ҳаётнинг кенг эпик полотносини яратиш имконини беради: Раззоқ сўфи, Эшонбобо, Қумариқ масжиди имоми ва судда қатнашган имом-хатиб образларининг бир-бирини тўлдириши эътиқоди султ диндорлар; нойиб тўра, рус инженери, адвокат ва судьяларнинг ўзаро алоқалари эса мустамлакачиларнинг умумлашма образини яратиб, давр картинасини кенг тасаввур қилишимизга имкон беради. Демак, модомики гап О.с. – СИСТЕМА ҳақида борар экан, асар мазмун-моҳиятини тушуниш учун уни ташкил қилаётган образларнинг турфа кўринишдаги алоқаларини теран идрок этиш талаб этилади.

ОКСИМОРОН ёки **ОКСЮМОРОН** (юн. *oxumoron* – закиёна нодонлик) – услубий фигура, мантиқан тамомила зид тушунчалардан ҳосил бўлган синтактик бирлик. Адабиётларда О. сиқик ва шунинг учун ҳам парадоксал мазмун касб этувчи антитеза деб ҳам таърифланади, бироқ бу ҳамиша ҳам тўғри эмас. Чунки антитезада зид маънодаги икки сўз бир-бирига қарама-қарши қўйилса, О.да мазмун жиҳатидан зид тушунчаларни ифодаловчи сўзлар ажралмас бирлик ҳосил қилади, кўпроқ аниқловчи-аниқланмиш муносабатида келади. Мас., “*Ёмоннинг яхшиси бўлгунча, яхшининг ёмони бўл*” нақли, “сукунат овози”, “нафис ҳақорат”, “ёлғон ҳақиқат” бирикмаларида, “*Ўтган кунлар*”даги Отабекнинг “ширин ўлим” дейишида О. ҳодисаси кузатилади. Шунингдек, Х.Давроннинг: “*Энг даҳшатли бақирӣқ – соқовнинг бақирӣғи*” сатридаги *соқовнинг бақирӣғи*; И.Мирзонинг “*Ишқ қадимий масалдир: Ҳам заҳар, ҳам асалдир. Иккисига коса бир, Асалдайин заҳарим!*” сатрларидаги “*асалдайин заҳарим*”; Фахриёрнинг “*Бизлар узоқ чекиндик олға,*

Енгавердик... мағлуб бўлгани” мисраларидаги “олға чекинмоқ”, “мағлуб бўлиш учун енгмоқ” бирикмалари ҳам О.га мисол бўла олади.

ОКТАВА (лот. octo, octava – саккиз, саккизлик) – саккиз мисрадан таркиб толувчи, беш ёки олти стопали ямб (қ. *стоп*) ўлчовидаги мисралари abababcc тартибида қофияланувчи банд шакли. Уйғониш даври италян шеъриятида юзага келган ва тез орада италян ҳамда испан эпик поэзиясининг асосий банд шакли бўлиб қолган. Жумладан, Л.Ариосто, Т.Тассо сингари машхур адибларнинг эпик поэмалари О. банд шаклида ёзилган. Кейинчалик О. банд шакли бошқа халқлар адабиётларида ҳам ўзлашган: немис адабиётида Гёте (“Фауст”га ёзилган бағишлов), инглиз адабиётида Байрон (“Дон Жуан”), рус адабиётида В.Жуковский, А.Пушкин ва б. бой ритмик-интонацион имкониятлари, қофияланиш тартиби ва ўлчовнинг қулайлиги сабабли О. банд шаклида лирик шеърлар ҳам ёза бошлаганлар. О.да аввалги олти мисранинг кесишган тартибда ва сўнгги икки мисранинг жуфт қофиялангани катта қулайлик туғдиради: дастлабки 6 мисрада ҳис-туйғуни ё ўй-фикрни ривожлантириб келиб, сўнгги икки мисрада лирик якун яшаш мумкин. Шу қулайлик туфайли О.дан лирик шеърлар ёзишда ҳам фойдалана бошланган. Бу ҳолда энди О. қатъий шеър шакли, шеърый жанр сифатида тушунилади.

“ОНГ ОҚИМИ” – XX аср модернистик адабиётида майдонга келган ҳаётни тасвирлаш усули; инсон руҳиятида кечувчи жараёнларни бевосита, улар ҳақиқатда қандай кечса, ўшандай тасвирлашга интилган адиблар ва уларнинг асарларига нисбатан қўлланувчи шартли атама. О.о. термини XIX аср охирларида омалашган бўлиб, америкалик файласуф У.Жемс фаолияти билан боғлиқ. У.Жемсга кўра, инсон онги дарё оқимиға монанддир, бу оқимда ҳис-туйғулар, ўй-фикрлар, туйқус пайдо бўлувчи ассоциациялар бир-бири билан бетартиб алмашилиб туради, мантиқан изоҳлаб бўлмайдиган даражада бир-бирига чатишиб кетади. Адабиёт ҳамиша инсон руҳиятида кечувчи жараёнларга қизиққан, уларни турли йўллар билан ифодалашга интилган. Бу нарса, айниқса, инсон хатти-ҳаракатларини ҳам ижтимоий, ҳам руҳий жиҳатдан асослашга интилган реалистик адабиётда кучли намоён бўлди. XIX аср реалистик адабиётида *ички монолог*нинг кенг ом-

малашгани, Л.Толстой, Ф.Достоевский каби адибларнинг *ички монолог* имкониятларидан максимал даражада фойдаланиб, руҳий жараёнларни имкон қадар ҳақиқатга монанд тасвирлаш йўлида самарали изланганлари шу интилишнинг натижасидир. О.о.ни шу изланишларнинг бевосита давоми, *ички монолог*нинг шартлилик асосида мантиқ қолипларига солинмаган кўриниши сифатида тушуниш мумкин. Яъни реалистик адабиёт О.о. (*ички монолог*)ни тасвир усулларида бири деб билади, унда инсон онгидаги жараёнлар воқелик билан боғланади ва уни бадий идрок этиш воситаси бўлиб қолади. Ўтган асрнинг бошларидан шаклланган О.о. адабиёти эса унга ҳаётни бадий акс эттиришнинг универсал методи деб қаради, инсон руҳиятида кечувчи жараёнларни аслича акс этиришга интилди, уларни воқелик билан боғлаш, мантикий изчил кўринишга келтириш, қолипга солишдан воз кечди. Натижада О.о. адабиётининг В.Вульф, М.Пруст, Ж.Жойс каби йирик намояндалари асарларида асосий мақсад инсон руҳиятига имкон қадар чуқур кириб бориш, унинг қоронғу пучмоқларига назар солиш бўлиб қолдики, натижада улар кўп жиҳатдан эксперименталлик хусусиятини касб этди, анъанавий эпосга хос ривоя структураси парокандаликка учради, характер бутунлигига путур етди. О.о. адабиёти инсон руҳияти тасвири ва таҳлилида, ҳеч шубҳасиз, олға қадам эди, бироқ, иккинчи томондан, унда руҳият тасвири бобида *натурализм*га оғиш кузатилди. Яъни натурализм воқеликни бор ҳолича тасвирлашга интилгани каби, О.о. адабиёти инсон руҳиятидаги жараёнларни аслича акс эттиришни мақсад қилди. Мазкур камчилик ва чекланганликдан қатъи назар, О.о. адабиёти инсонни англаш имкониятларини кенгайтирди, инсон ва унинг руҳияти ҳақидаги тасаввурларни бойитди. О.о. адабиёти, хусусан, унинг ёрқин намояндаси Ж.Жойснинг “Улисс” асари бадий тафаккур ривожига чуқур из қолдирди. Жумладан, О.о. адабиёти Э.Хемингуэй, У.Фолкнер каби бир қатор йирик адибларнинг ижодий ўсишига туртки берди, унинг анъаналари *сюрреализм*, *янги роман* намояндалари изланишларида ижодий давом эттирилди; О.о.нинг пайдо бўлишига замин ҳозирлаган реалистик адабиёт ҳам унинг маъқул томонларини ўзлаштирди.

ОЧЕРК (рус. очеркать – тасвирлаш) – эпик турнинг кичик шакли, бадий-публицистик жанр. О. ҳажм эътибори билан ҳикояга яқин туради, лекин ундан қатор жиҳатлари билан фарқланади. Аввало,

О. конфликт асосида ривожланиб ечимга интилувчи сюжетга эга эмас. Ҳикояда ҳаётдаги воқеалар ижодий тафаккур кучи билан қайта ишланиб бадиий воқеликка айлантирилса, О.да мавжуд воқеликнинг характерли (муаллиф мақсадига мос) жиҳатларини танлаб олиб тасвирлаш билан чекланилади. Бошқача айтсак, О. ҳамиша *ҳужжатлилиқ* хусусиятига эга: унда тасвирланган шахслар ҳаётда мавжуд, воқеалар ҳақиқатда юз берган ва ҳ. Ҳикоя бадиий образлар воситасида фикрлайди, О.да эса муаллиф мушоҳадалари фактографик ва иллюстратив образларга таянади; ҳикоянинг диққат марказида муҳит билан алоқадаги шахс характери турса, О. марказида ижтимоий муҳитнинг шахс образи орқали қўйилаётган муаммолари туради. Шу жиҳатдан, О.нинг турли муаммоларни ид-рок қилиш, билиш имкониятлари жуда кенг. Шу боис ҳам, мутахассислар фикрича, миллий адабиётлар тарихида О.нинг гуллаб-яшнаши жамият ҳаётида туб ўзгаришлар юз бераётган даврларга тўғри келади. Зеро, деярли барча О.ларнинг материали – муаллиф яшаган давр ҳаёти, уларда шу даврга оид фактлар, замондошлар қаламга олинади.

Айрим манбаларда О.лар табиатига кўра бадиий адабиёт, беллетристика (қ. *беллетристика*) ёки публицистикага киритилиши мумкин деб кўрсатилади. Бироқ бу ҳолда О. билан ҳикояни фарқловчи жиҳатни белгилаб бўлмай қолади, зеро айрим ҳикоялар очерклилик хусусиятига (қ. *ҳикоя*) эга. Шунинг учун О.ни беллетристика ва публицистика жанри сифатида тушунган маъқулроқдир.

ОҚ ШЕЪР (русчадан калька: “белый стих”) – муайян ўлчовга эга бўлгани ҳолда мисралари ўзаро қофияланмаган шеър. Европа шеъриятида XVI асрдан бошлаб, қофияси бўлмаган антик шеъриятга эргашиш натижаси сифатида пайдо бўлган. Дастлаб эпик ва драматик (Шекспир, Мильтон, Жуковский) поэзияда қўлланган, кейинчалик бу шеър шаклидан лирикада ҳам фойдаланила бошланди. О.ш. билан қофияланиш тартиби эркин бўлган шеър шакллари чалкаштирмаслик керак. Юқорида айтилганидек, О.ш.да ҳамиша маълум ўлчов асосидаги *изометрия* мавжуд бўлади. Мас., У.Носирнинг қуйидаги шеъри:

*Шафақ ўчай деб қолди,
Каптар қонидек рангсиз...
Кўзларимни узмайман.*

*Дединг: Энди ўчар у!
Утган қайтиб келмайди,
Эртани севиниб кут , –*

7 бўғинли бармоқ вазнида ёзилган бўлиб, унда шу ўлчов бутун шеър давомида сақланади, лекин мисралари ўзаро қофияланган эмас. XX аср ўзбек адабиётида О.ш. намуналари Ойбек, Ҳ.Олимжон, М.Шайхзода, А.Орипов, Р.Парфи каби кўплаб шоирлар ижодида ҳам учрайди. Шунингдек, адабиётимизда О.ш.дан шеърый драмалар ёзишда ҳам фойдаланилган (М.Шайхзода. “Мирзо Улуғбек”).

ПАЛИНДРОМ (юн. palindromeo – орқага югурмоқ) – сўз ўйинларидан бири; сўзни чаппа ўқиганда ҳам маълум маъно чиқадиган тарзда қўллаш, мисра ёки жумлага шу тарзда тартиб бериш; мумтоз шарқ адабиётшунослигида қалб (қ.) деб юритилади. П.да ўнг ё чаппа ўқилишидан қатъи назар, бир хил маъно чиқиши (айрим манбаларда турли маънолар чиқиши ҳам П.га мансуб этилаверади) кўзда тутилади. Мисра (жумла) доирасидаги П. сўзма-сўз тартибда ёки ҳарфлар бўйича ўқилганда, сўз доирасидагиси эса ҳарфлар бўйича ўқилганда воқе бўлади. Агглютинатив тилларга мансуб туркий тилларда мисра (жумла) доирасидаги П.нинг воқе бўлиши жуда қийин, бунга сўз ўзгартирувчи қўшимчаларнинг сўз охирида келиши ва кетма-кет қўшилиб бориши халал беради; флектив тиллардаги шеърятда мисра доирасидаги П.нинг ҳарфлар бўйича воқе бўлувчи хили сийрак бўлса-да, учраб туради (мас., “А роза упала на лапу Азора”). Булардан фарқли ўлароқ, П.нинг мазкур хилидан фойдаланиш имкони аморф тилларда (мас., хитой шеърятда) анча кенг. Сўз доирасидаги П. нисбатан кўпроқ учрайди, ундан турли сўз ўйинлари қилган ҳолда муайян фикрни ифодалаш мақсадида фойдаланилади. Мас.:

*Мен “йўқ”дан “қўй” қилдим,
“Йўқ” сўзини тескари ўқиб.*

“Овсар” – “расво” бўлди.

“Нодон” эса...

Барибир “нодон”лигича қолди (И.Искандар).

Агар келтирилган шеърда сўзнинг ўнг ва чаппа ўқилиши очиқ қиёсланган бўлса, Фахриёрнинг қуйидаги шеърида ўзгача ҳол кузатилади:

*Қорни сира тўймаган шу Йўқ
Зарбоф тўн ҳақида ўйларми сира?
Ва ҳечса мингямоқ жандасини у
Тескари киймоқни ўйлаб кўрарми?*

Аввалги шеърдан фарқли ўлароқ, бунисида сўзни чаппа ўқиш кераклигига ишора қилиш (*тескари киймоқ*) билан чекланилган. Шоир “йўқ” сўзини мисрада грамматик жиҳатдан амалдаги қоидаларга хилоф позицияга қўяди ва бу билан уни алоҳида, бўрттириб-таъкидлаб кўрсатади, натижада сўз П. объектигина эмас, қўйилаётган саволларга жавоб сифатида лирик қаҳрамон изтиробларининг асоси бўлиб қолади.

Шунингдек, П. усулидан асарга, унда иштирок этувчи персонажлар, нарса-ҳодиса, тушунча ва ш.к.ларга ном беришда ҳам фойдаланилади. Мас., А.Каримовнинг “Қаро кўзим” фантастик қиссасида ҳаракатланувчи Аснрона, Азурефи, Арухшама каби персонажларнинг исми Анора, Феруза, Машхура исмларини чаппа ўгириб ҳосил қилинган. Фақат янги исмлар талаффузига ўзига хослик (гўё ўзга сайёраликлар тилига мослик) бағишлаш учун ҳосил қилинган исмларда товуш орттирилган.

ПАМФЛЕТ (фр. *page feuillet* – учар варақа) – публицистика жанри, аниқ бир шахс ёки ижтимоий тузилма (тузум, партия, ҳаракат, гуруҳ ва б.)ни кескин фош этиш мақсадига қаратилган кичик ҳажмли асар. П.нинг услубий хусусиятлари шу мақсадга мос: таъкидлар, мурожаатлар ва кучли эмоционаллик асосида юзага келувчи риторик интонациялар, патетик руҳ, афористик характерда ифодаланган ҳукм-хулосалар, ўткир сарказм даражасига етадиган яксон қилувчи киноявийлик. Булар П.нинг ошкор *тенденциоз* руҳда бўлишини, ўқувчига бевосита таъсир қилишини таъминлайди. Гарчи П. жанр сифатида Реформация даврига келиб қарор топган бўлса-да, унга хос хусусиятлар антик адабиётдаёқ мавжуд бўлган. Жаҳон адабиёти тарихида М.Лютер, Э.Роттердамский, Ж.Мильтон, Ж.Свифт, В.Гюго, Э.Золя, Г.Манн, А.Герцен, Л.Толстой каби ижодкорлар қаламига мансуб П.лар машҳур ва муҳими, улар ўз даври ижтимоий-сиёсий тафаккурига жиддий таъсир ўтказган. XX асрда, айниқса, 20 – 30-йилларда Ғ.Фуллом, Ҳ.Олимжон, А.Қаҳҳор сингари

адибларимизнинг қатор публицистик чиқишлари, гарчи уларнинг жанри аксар *фельетон* деб белгиланган бўлса-да, моҳиятан П. саналиши мумкин (мас., Ғ.Ғулом. “Янкилар, уйингга йўқол!”, “Жомаси пок, ўзи нопок бандалар” ва б.). П.га хос юқоридагича хусусиятлар баъзан бадиий асарларда ҳам кучли воқе бўлади ва шу билан боғлиқ ҳолда *памфлетлилик* ҳақида гапириладики, бундай асарнинг ҳамма унсури – тили, услуби, образлар тизими тўлалигича фош этиш мақсадига йўналтирилади. Шуни назарда тутиб, адабиётшуносликда баъзан *ҳикоя-П.*, *роман-П.*, *пьеса-П.* сингари атамалар ҳам ишлатиладики, улар асарнинг жанрини эмас, кўпроқ услубий хусусиятлари, ғоявий йўналишини аниқлаштиришга хизмат қилади.

ПАЛЕОГРАФИЯ (юн. *palaios* – қадимги, *grapho* – ёзмоқ) – ёзувлар тарихини ўрганувчи тарихий-филологик фан соҳаси. П.нинг вазифалари доирасига қадимги ёзма ёдгорликларни тадқиқ этиш, битикларни ўқиш (расшифровка), улар яратилган жой ва вақтни аниқлаш кабилар ҳам киради. П. бу вазифаларни ёзув асосида, қадимги битикларнинг ёзув хусусиятларидан келиб чиққан ҳолда амалга оширади. П. ўз фаолиятини тарих, тил тарихи, адабиёт тарихи, матншунослик каби соҳалар билан мустаҳкам алоқада олиб боради. Жумладан, матншунослик фаолиятида П. муҳим ёрдамчи соҳа бўлиб хизмат қилади.

ПАРАДОКС (юн. *paradoxos* – кутилмаган, ғалати) – жамиятда анъанавий тарзда ҳукм суриб келаётган, аксарият томонидан қабул қилинган фикрга, баъзан эса зоҳиран соғлом мантиққа зид гап. П. афористикага хос лўнда ва ўткир ифода шаклига эга бўлади ва ўзи инкор қилаётган фикр зиддига ишонтира олиш ё олмаслиги, қай даражада тўғрилигидан қатъи назар, оригиналлиги билан эътиборни жалб қилади. Мазкур жиҳатлари билан П. баҳс-мунозаралар, публицистик чиқишлар, сатирик асарлар, замонавий анекдотларда самарали бадиий усулга айланади. Мас., Фахриёрнинг “Аксилэкология”(1985) шеърида кўпчилик онгида қарор топган “инсон табиятни бўйсундира олади”, деган қараш П. тарзида инкор этилади:

*Пайҳон қилар одамни экин,
Ташбиҳ надур, далаларнинг ўзи бий.
Чўллар уни қувлаб боради,
Ё раббий.*

П. тарзида ифодаланган фикрдаги кутилмаганлик унинг ўқувчи онгида муҳрланиб қолишига, кейинчалик қайта-қайта мушоҳада қилинишига асос бўлиши билан, айниқса, эътиборлидир (мас., Фахриёр: “Юрак кушдир. Қафас билан бирга туғилган куш”; “Дарё, сени қандоқ чўмилтирамиз, Қайда ювинарсан, булғанчиқ дарё?”). Баъзи асарлардаги сюжет ситуациялари, ҳатто асар тўлалигача П. принципи асосига қурилиши мумкин. Жумладан, Фахриёрнинг қуйидаги шеъри:

*Ун бўлмаса ҳам уйида,
Дехқон элагини сотмайди.
Шикоятлар келмас ўйига,
Бировга арз қилиб ётмайди.*

*Очлик енгиб, тоқ бўлса тоқат,
Икки дунё тор келса кўзга,
У зорланмас, сўкинмас, фақат
Элагини тутар оғизга.*

Шоир П. асосида “Эл оғзига элак тутиб бўлмайди” мақолини қайта мушоҳада этади, мустабид тузум шароитида мутелашган халқ фожиасини, замона ва тузумга кинояли муносабатини ифодалайди.

ПАРАЛЛЕЛИЗМ (юн. *parallelus* – ёнма-ён турувчи ёки борувчи) – 1) халқ оғзаки ижодида жуда кенг қўлланган, кейинчалик ёзма адабиёт томонидан ўзлаштирилган тасвир усули, муайян ўхшашликка эга нарса-ҳодисаларни параллел (ёнма-ён) тарзда тасвирлаш. П. тасвирланаётган нарса-ҳодисалар орасидаги ўхшашлик ёки зидлик туфайли образни жонли тасвирлаш, ҳис-туйғуни ёрқин ифодалаш имконини беради. Поэтик усул сифатида П. илдизлари инсон ўзини табиатнинг узвий бўлаги ҳисоблаган, уни илоҳийлаштириб ва сиғиниб яшаган қадим замонларга бориб тақалади. Шу боис ҳам халқ ижодида табиат билан инсон ҳаёти (муайян ҳаётий вазият, воқеа, руҳий ҳолат ва ҳ.) манзараларини параллел тарзда тасвирлаш, айниқса, кенг қўлланган. Мисол учун машҳур “Ёр-ёр” мисраларини олайлик:

*Далада тойчоқ кишнайди
От бўлдим деб, ёр-ёр.
Уйда келин йиғлайди
Ёт бўлдим деб, ёр-ёр.*

Мазкур парчада уйда йиғлаётган келин билан далада кишнаётган тойчоқнинг параллел тасвирлангани келиннинг руҳий ҳолатини ёрқин ифодалайди. Тойчоқ “от бўлдим деб кишнайди”, чунки “от бўлиш” – етим ташланди демак, энди у олдингидек онасининг бағрида беташвиш яшай олмайди; кишнаётган тойчоқ ўзга уйга келин бўлиб тушган, “чиққан қиз чилдан ташқари” ақидасига кўра энди яқинларига “ёт” бўлган келиннинг дардини ифодалайди; 2) аналогия асосида П.нинг синтактик П., лексик-морфологик П., психологик П., интонацион П. каби қатор бошқа кўринишлари ҳақида ҳам гапирилади. Бу ҳолда ташкилланиши (фонетик, лексик-морфологик, ритмик, синтактик ва б.) жиҳатидан бир-бирига ўхшаш нутқ бўлакларини матннинг турли бўлакларида таъкидлаб жойлаштиришга асосланган стилистик фигура, матн композициясига дахлдор бадиий усуллар тушунилади. Жумладан, энг кўп тарқалган кўринишларидан бири синтактик П.дир:

*Йўлин йўқотса одам – муҳаббатга суянгай,
Ғуссага ботса одам – муҳаббатга суянгай,
Чорасиз қотса одам – муҳаббатга суянгай...*

Келтирилган мисолда П. банд доирасида, мисраларда жумла қурилишининг бир хиллиги асосида воқе бўлса, баъзан П. бандларнинг синтактик қурилишидаги бир хиллик асосида ҳам юзага чиқадики, бу *строфик* П. деб юритилади.

Синтактик П.нинг мураккаблаштирилган кўринишлари ҳам бўлиб, бунга *хиазм ва инкорли* П.ларни мисол қилиш мумкин. П.нинг жумладаги сўзларни тўла ёки қисман тескари тартибда такрорлаш асосига қурилган кўриниши *хиазм*, кейингиси аввалги бўлакни инкор қилувчи тури эса инкорли П. деб аталади. Қуйидаги мисолда уларнинг иккиси ҳам мавжуд:

*Ёмоннинг яхшиси бўлгунча,
Яхшининг ёмони бўл.
Сомоннинг буғдойи бўлгунча,
Буғдойнинг сомони бўл;*

3) яна аналогия асосида композицион П. тушунчаси ҳам юзага келган. Композицион П. турли кўринишларда намоён бўлади. Мас., эпик асарлардаги бир пайтда ёнма-ён кечаётган (мас., Ч.Айтматовнинг “Қиёмат” романидаги Авдий, Акбара ва Бўстон сюжет чизиқлари) ёки турли замонда кечгани ҳолда параллел тасвирланаётган воқеалар ётган сюжет линиялари (мас., Ҳ.Султоновнинг ўтмиш-

ҳозир параллелига қурилган “Ажойиб кунларнинг бирида” қиссаси) композицион П.га мисол бўла олади. Шунингдек, табиат тасвири билан қаҳрамон руҳияти, ҳаёлдаги ҳолат билан ҳаётий ҳолат, туш билан ўнг ва ш.к.ни параллел тасвирлаш ҳам композицион П. усулида амалга ошади.

ПАРАФРАЗ(А) (юн. *paraphrases* – қайта ҳикоя қилиш) – адабий матнни бошқа сўзлар билан, баъзан эса бошқача йўсинда (насрий асарни шеърӣ, шеърӣ асарни насрий йўлда) қайта баён қилиш. П. турлича сабаблар (матнни муайян ўқувчи оммага мослаштириш зарурати, асарни қабул қилишни осонлаштириш, қисқача мазмун билан таништиришнинг етарли экани, нашр имкониятлари ва ш.к.) билан амалга ошади. Мас., антик Римда Эзоп масаллари Федр ва Бабрийлар томонидан шеърға солинган; А.Навоий “Хамса”сига кирган дostonларнинг насрий баёни амалга оширилган; ўқувчилар учун чиқарилган хрестоматияларда йирик асарларнинг боблари тушириб қолдирилади-да, уларнинг мазмуни анча муфассал баён қилинади ва ҳ. Гарчи П. адабиёт тарихида ва ҳозирги ноширлик амалиётида учраб турса-да, терминнинг адабиётшуносликда қўлланиши фаол эмас.

ПАРДА – драматик асарнинг сахнага қўйилганда узлуксиз воқеа сифатида ижро этилувчи бўлаги. Одатда, сахнада шу бўлак ижроси тугагач, парда туширилади: ўзбек адабиётшунослигида П. термини шу асосда пайдо бўлган, жаҳон адабиётшунослигида *акт* (лот. *actus* – ҳаракат) термини билан юритилади. Драмани П.ларга бўлиш антик даврдаёқ анъана тусига кирган, П.лар орасида хорнинг қўшиқ-рақслари ижро этилган. Антик адабиётда драматурглар асарни беш П.га бўлганлар, бу нарсa классицизм даврида қатъий қоидага айлантирилган. Кейинги давр адабиётида бундай қатъийлик йўқ: драматик асарлар бир ёки бир нечта П.дан иборат қилиб бўлинаверади. Шу билан бирга, ҳозирда драматик асарни П.ларга эмас, бир-бирини давом эттирувчи “эпизод”ларга бўлиш ва спектаклни битта *антракт* (танаффус) билан тугатиш анъанаси шаклланган. Драматик асарнинг ижро учун мўлжаллангани П.ларга бўлинишини табиий ва зарур ҳолга айлантиради. Чунки, одатда, бир П. воқеалари узлуксизлиги ва бир жойда кечиши, иштирок этувчи персонажлар таркиби билан бутунлик ҳосил қиладики, ундан сўнг П. туширилиши кейингисининг ижроси учун зарур ишларни

амалга ошириш (саҳна декорацияси, костюм ўзгариши, грим ва ш.к.) имконини беради.

ПАРОДИЯ (юн. *parodia* – тескари қилиб куйлаш) – 1) бирон бир асар, ижодкор, ижодий услуб, жанр кабилар устидан кулиб ёзиладиган асар. П.да кулгига олинган асар (ижодкор, услуб, жанр ва б.)га хос белгилар сақлаб қолингани ҳолда, мазмуни унга номувофиқ бўлади. Шунга қўра, П.нинг моҳияти кулгига олинган объект (асар, ижодкор, услуб, жанр ва б.) билан бирликда англашилади, бу ҳолда П. объекти билан кулги объекти битта. Мас.:

*Тошқинлик, шошқинлик сувгадир хос,
Порлоқлик, ёрқинлик нургадир хос.
Учириш, ўчириш – сувгадир хос,
Барқ уриш, бўй тараш – гулгадир хос.
Ё.Исҳоқовнинг “Хусусият” шеърдан*

*Чўктириш сувга хос, бўктириш – ошга,
Оёқдан чалмоқлик хос эрур тошга.
Мен сенга янги гап айтмоқчи эдим,
Найлай шу эски гап кебқолди бошга.
Ў.Саидов пародияси;*

2) муайян асар, одатда, кўпчиликка таниш асарга хос шаклий хусусиятларни сақлаган ҳолда, бошқа бир мавзунини ҳажвий талқин қилишга қаратилган асарлар ҳам П. деб юритилади. Бу ҳолда П. объекти билан кулги объекти битта эмас. Яъни бунда объект қилиб олинган асар устидан кулиш мақсади эмас, бошқа мақсадлар кузатилади. Мас., “Камайиб қолмас-ку давлатинг ахир, Бир бор кўкрагимга тақиб қўйсанг гул” – “Камайиб қолмас-ку давлатинг ахир, Бир бор чўнтагимга солиб қўйсанг пул”.

ПАРЦЕЛЛЯЦИЯ (фр. *parcelle* – узв, бўлак) – нутқ ифодавийлигини ошириш усулларида бири, мелодика билан боғлиқ нутқ фигураси; битта жумла таркибидаги бўлақларнинг интонацион жиҳатдан алоҳида гап шаклида берилиши. П.га учраган бўлақлар ёзувда тиниш белгилари билан ажратилади. Мас., У.Азим шеърдан:

*Дарахтларни зулумот кўмди.
Дарахтларга қарғалар кўнди.*

*Зулумотни оралаб нохуш
Қанот қоқиб ўтди бир бойқуш.
Бир ваҳима!.. Ҳасрат!..*

Парчадаги сўнги икки мисра грамматик жиҳатдан бир бутунни (*Қанот қоқиб ўтди бир бойқуш – бир ваҳима, ҳасрат...*) ташкил қилиб, мисрада алоҳида гап шаклини олган бўлақлар (*Бир ваҳима!.. Ҳасрат!..*) аслида ажратилган изоҳловчилардир. Уларнинг алоҳида гап шаклини олиши шеърга ўзига хос оҳанг бағишлаб, мазмунни кучайтиришга (нохуш ҳолатнинг ёрқин ифодасига) хизмат қилади. Ўзбек шеъриятида П. ҳодисаси кўпроқ уюшиқ бўлақларни (У.Азим: “Юравер. Қолма йўлдан. Қолган қолар. Ачинма. Чўчима ҳеч нарсадан”), ундалма ва ундовларни (У.Азим: “Майда одам! Шошма! Ўз бошинг қолиб, Яна ўзга бошни олиб кетяпсан”; “Нодон! Мақсад тириклик, ишон!”), шунингдек, санаш оҳангида боғланган йиғиқ содда гапларни (У.Азим: “Ботир бўл. Олға югур. Қўрқма ҳар хил қотилдан”) алоҳида ажратиш орқали воқе бўлади.

ПАУЗА (юн. *pausis* – тўхтам) – нутқнинг бир текис оқимидаги узилиш, тўхтам. Жонли нутқда П.лар фикрни аниқ-равшан, керак ўринларни ажратиб-таъкидлаб ифодалашга ёрдам беради ва шу жиҳатдан мазмун ифодаловчи муҳим унсурлардан саналади. Бадиий нутқда П.нинг икки тури ажратилади: жумланинг синтактик қурилиши билан белгиланувчи мантикий П. ва унга боғлиқ бўлмаган ритмик П.лар. Агар мантикий П.лар ҳар қандай нутққа хос бўлса, ритмик паузалар фақат шеърий нутққа хос ҳодиса саналади. Ритмик П.лар баъзан мантикий П.ларга ҳам мос келади, лекин шунга қарамай, шеърий нутқда ритм талабидан келиб чиқувчи ритмик П.лар етакчилик қилади. Шеърий нутқ ритмини ҳис этишда П.лар жуда муҳим бўлиб, улар ритмик бўлақларни (туроқ, мисра, банд) талаффузда бир-биридан ажратади ва шу асосда ритмиклик яққол сезилади. Ритмик П.лар сифат жиҳатидан даражаланади: туроқлардан кейинги П. том маънодаги тўхтам эмас, у кўпроқ мелодиканинг ўзгариши ҳисобига тасаввур қилинади; мисрадан кейин анча сезиларли П., банд ниҳоясида эса бундан-да аниқ сезилувчи П. бўлади (қ. *ритм*).

ПАФОС (юн. *pathos* – ҳис, эҳтирос) – ижодкорнинг ўзи тасвирлаётган воқеликка ғоявий-ҳиссий муносабати, автор эмоционаллиги. П. термини антик эстетика ва риторикада ишлатилган бўлиб,

кейинчалик турли маъно ўзгаришларига учраган. Жумладан, Арасту П. деганда инсон қалбининг хусусияти, кучли эҳтиросни назарда тутди. Унга кўра, П. нотиклик усулларида бўлиб, унинг ёрдамида нотиқ тингловчиларда ўзи истаган ҳисларни уйғотади. Терминни трагедияга нисбатан қўллаганида, Арасту П.нинг қаҳрамон фожиаси, руҳий изтироблари орқали намоён бўлиши ва томошабинда ҳам шунга мос ҳисларни уйғотишини таъкидлайди. Кейинчалик, хусусан, Уйғониш давридан бошлаб П. инсон қалбининг хусусияти деб эмас, балки асарнинг муайян ҳис-туйғуларни уйғота олиш хусусияти сифатида тушунила бошланди, шу боис ҳам у кўпроқ услуб, қаҳрамон, кўтаринкилик, трагиклик каби тушунчалар билан боғлиқ ҳолда ишлатилди. Гегель эстетикасида П. жуда муҳим ўрин тутди, у санъатнинг ўзаги, “санъат салтанати”нинг асоси сифатида талқин қилинади. Гегельга кўра, П. инсон моҳиятини ташкил этувчи объектив мавжудлик, қалбни ҳаракатлантирувчи қудратли куч бўлиб, ижодкор ўз асарида уни ифодалашни мақсад қилади, яъни муайян П.ни ифодалаш санъат асарининг муддаоси, ижоднинг мотивидир. Шу асосда Гегель ижодга туртки берувчи мотивлар, П. кўринишлари сифатида “оила, ватан, давлат, черков, шон-шараф, дўстлик, ғурур, номус, муҳаббат” кабиларни кўрсатади. Гегель таърифидagi П., кўпроқ, асар персонажлари билан боғлиқ бўлса, В.Белинский уни ижодкор шахси билан боғлайди. Унга кўра, П. “ғоя-эҳтирос” бўлиб, у ижодкорнинг маънавий борлигидан келиб чиқади. Бу ҳолда алоҳида олинган асар П.и ҳақида ҳам, муайян ижодкорга хос П. ҳақида ҳам гапириш мумкин бўлади. П.ни бундай тушуниш шўро адабиётшунослигида, жумладан, ўзбек адабиётшунослигида ҳам устуворлик қилди. Мас., Г.Поспелов П.ни бадиий мазмуннинг мавзу, проблематика, бадиий ғоя қаторидаги муҳим узвларидан деб билади ва унинг қаҳрамонлик, трагизм, сентиментализм, романтика, драматизм, сатира ва юмор каби турларини ажратади. Шунинг қайд этиш лозимки, Г.Поспелов П. термини билан бир қаторда, воқеликка ғоявий-ҳиссий муносабат терминини ҳам қўллайди. Адабиёт назариясига оид айрим манбаларда эса П. ўрнига автор эмоционаллиги, воқеликка муносабат турлари каби терминлар ишлатилади. Мазкур ҳол ҳозирги адабиётшуносликда П. термини қўлланиши жиҳатидан пассивлашгандан далолат беради. Бунинг сабаби эса унинг ҳодиса моҳиятини тўла қамрай олмаётгани билан боғлиқдир. Агар Арасту-Гегель

анъанаси бўйича П. кўпроқ персонажлар (объект) билан, Белинскийдан бошлаб ижодкор (субъект) билан боғланган бўлса, ҳозирда субъект – объект – адресат учлигини бирликда олиб қараб, уларни қамраб олувчи *бадийлик модуслари* (қ.) термини фаоллашди.

ПЕЙЗАЖ (фр. *paysage* – жой, юрт) – адабий асарда яратилувчи бадий воқеликнинг муҳим компоненти, воқеалар кечувчи очиқ макон (ёпиқ макон – *интерьер*) тасвири. Анъанага кўра, П. дейилганда, табиат тасвири тушунилади, лекин бу хил тушуниш бирмунча торроқ. Чунки П. нафақат табиатни (агар бу сўз остида бирламчи табиат тушунилса), балки у билан бирга инсон томонидан яратилган нарсалар тасвирини ҳам кўзда тутати. Шу маънода, мас., бирон-бир хиёбон ёки шаҳар кўчасининг тасвири ҳам П., ҳолбуки, улар табиат тасвири эмас, жой тасвиридир. Ёзувчи П.ни воқеалар ривожини тўхтатиб қўйганча муфассал тасвирлаши (*статик* П.) ёки унга тааллуқли деталларни воқеалар давомида бериб бориши (*динамик* П.) мумкин. Асарда П. бажарувчи бирламчи функция воқеалар кечаётган жой ва вақт ҳақида тасаввур беришдир. Бироқ П.нинг асардаги функциялари бу билан чекланмайди, у полифункционаллик хусусиятига эга. Жумладан, П. қаҳрамон руҳиятини очиш воситаси сифатида кенг қўлланади. Бунда жой тасвири (ундаги “ранг”лар) персонаж руҳияти билан уйғунлик касб этиши ҳам, унга контрастли фон бўлиб хизмат қилиши ҳам мумкин; қаҳрамон руҳиятидан ўтказиб берилган П. эса унинг айни дамдаги ҳолатини тасвирлаш воситаси (мас., “Ўтган кунлар”даги ҳайдалган Отабек кўзи билан кўрилган тол) бўла олади. Шунингдек, айрим ҳолларда П. сюжет воқеаларини асослайди ёки уларнинг у ёки бу йўналишда ривожланишига (мас., А.Орипов. “Ҳангома”) туртки беради. Турли адабий турларга мансуб асарларда П.нинг ўрни ва сифати фарқланади. Эпик асарларда анча муфассал тасвирланган П.лар кенг ўрин тутса, драматик асарларда фақат шартли равишдагина П. ҳақида гапириш мумкин. Зеро, ремаркаларда жойга хос бир нечта асосий деталларни умумий тарзда келтиришнинг ўзини фақат шартли равишдагина жой тасвири дейиш мумкин. Лирик асарларда ҳам П. кўпроқ деталлар тарзида мавжуд, бироқ улар лирик сюжетни ривожлантириш, асослашга хизмат қилади, лирик ҳолат вақти ва макони ҳақида тасаввур беради, лирик субъект руҳиятидан ўтказиб берилгани боис ўша кайфиятнинг суратига айланади ёки

уни ифодалаш учун фон вазифасини ўтайди ва б. Яъни П.нинг лирикадаги функциялари кўламлироқ, фақат тасвир кўлами (*пейзаж лирикаси истисно қилинса*) торроқ.

ПЕЙЗАЖ ЛИРИКАСИ – тавсифий лириканинг бир тури, лирик субъектнинг ҳис-туйғу ва кечинмалари табиат тасвири орқали ифодаланган асарлар. П.л.да тасвирланган табиат манзарасида лирик субъект қалби суратланади, лирик субъект қалбидан ўтказиб берилган манзара оний кайфиятнинг образига айланади. Шу маънода, П.л.да табиатни тасвирлаш мақсад эмас, балки бир воситадир. Лирик асарларни таснифлашда П.л. кўп ҳолларда тематик жиҳатдан ажратилади. Бироқ бу хил таснифда муайян шартлилик мавжуд. Зеро, шеърда пейзаж тасвирлангани ҳолда, у тематик жиҳатдан фалсафий (А.Орипов. “Куз ҳаёллари”), ижтимоий-сиёсий (А.Орипов. “Баҳор кунларида кузнинг ҳавоси”), интим (А.Орипов. “Сен баҳорни соғинмадингми?”) ва б. йўналишларда бўлиши мумкин. Кўп ҳолларда шеърда тасвирланган манзара рамзий образга айланади ва мавжудликнинг мангу муаммолари, ижтимоий ҳаёт, инсон феъл-атвори, ҳаётнинг мазмуни ва ш.к.лар моҳиятини образли тарзда очиб беришга қаратилади (Ойбек. “Наъматак”). Шеърни П.л.га киритиш учун унда тўлақонли манзаранинг чизилиши тақозо этилади. Шу маънода, пейзаж деталлари кечинмаларга туртки берувчи, лирик ҳолатни яратувчи ва ш.к. композицион унсур вазифасини ўтаган шеърлар билан П.л.ни фарқлаш жоиз. Мас., А.Ориповнинг “Баҳор” шеърида пейзаж элементлари ҳис-туйғуларга туртки беради, уларнинг ривождаги бурилишларни асослайди, шеърнинг айрим парчалари – тўлақонли табиат манзараси. Шунга қарамай, “Баҳор” П.л. намунаси эмас, пейзаж деталлари кенг истифода этилган медитатив лирика намунасидир.

ПЕРИПЕТИЯ (юн. *peripeteia* – кутилмаган бурилиш) – сюжетшунослик категорияларидан бири, воқеа ривож ва қаҳрамон тақдиридаги кутилмаган кескин бурилиш. Антик драма назариясида П. термини фаол қўлланган бўлиб, бу ҳол антик драма хусусиятлари билан изоҳланади. Жумладан, Арасту “Поэтика”да трагедиядаги П.ни қаҳрамон саъй-ҳаракатининг кўзланганига тамоман зид ҳолатга олиб келиши сифатида тушунтиради. Яъни П.га кутилмаганлик, қандайдир тасодиф туфайли воқеалар ривож ва қаҳрамон тақдирида кутилмаган эврилишлар юз бериши хос бўлиб, бу

қаҳрамон билан тақдири азал конфликт асосига қурилган сюжетларда муҳим аҳамиятга эга бўлган. Мас., Софоклнинг “Шоҳ Эдип” трагедиясида аввал чўпон, кейин эса элчи олиб келган хабар сюжет воқелари ривожда кескин бурилиш ясайди, натижада шодликдан қайғуга ёки, аксинча, қайғудан хурсандчиликка бирдан ўтиш кузатилади. П.да қаҳрамон ҳаётидаги эврилишлар “бахтиёрлик – бахтсизлик” ёки “бахтсизлик – бахтиёрлик” схемалари асосида амалга ошади, сюжетнинг бундай тартибда қурилиши асарга қизиқарлилик, ўқишлилик бахш этади. Шунинг учун ҳам П. антик адабиётда, ўрта асрлар ва Уйғониш даври адабиёти намуналарида воқеабанд сюжетларнинг муҳим структуравий унсури бўлган. Бадий тафаккурнинг реализм босқичига яқинлашиши баробаридадада қаҳрамон тақдирида тасодиф, умуман, тақдири азал роли сусайиб, ундаги ўзгаришларнинг ижтимоий-психологик омилларини очишга интилиш кучаяди, шу билан боғлиқ ҳолда, П.нинг сюжет структурасидаги роли ва салмоғи ҳам ўзгаради. Албатта, у изсиз йўқолгани йўқ, чунки, биринчидан, у сюжетга қизиқарлилик бахш этувчи унсур, иккинчидан, инсон ҳаётида тасодиф сезиларли ўрин тутишини ҳам инкор қилиб бўлмайди. Бироқ реализм адабиётида тасодиф ҳам муайян ҳаётий асосга эга, яъни у ҳақиқатга монанд тасвирланади. Мас., “Ўтган кунлар”да Отабекнинг уста Олим билан учрашиб қолиши – тасодиф, уста Парфи сабаб душманини таниши – тасодиф, ғанимлар режасидан воқиф бўлиши – тасодиф ва буларнинг бари ҳаётий заминга эга. Ҳозирги адабиётшуносликда П. термини, асосан, драматик асарларга нисбатан қўлланади, эпик асарлар таҳлилида эса тушунчани *ситуация* термини ўзига қамраб олади.

ПЕРИФРАЗ(А) (юн. *peri* – яқин, атрофида, *phrasis* – гапираман) – нарса-ҳодиса, жой ёки шахсни ўз номи билан эмас, унга хос тавсифий белгиларни ифодаловчи сўз бирикмаси билан аташ; моҳиятан кўчимга яқин бўлгани учун манбаларда кўчим тури деб кўрсатилади. Мас., “Икки дарё оралиғида Ҳақ адолат топмади қарор” мисраларида географик жойлашишига оид белги орқали Ўзбекистон аталмоқда, бу ўринда *нарса* ва *унинг жойлашиш ўрни* алоқадорлиги асосидаги кўчим кузатилади. Ёки “Шарқнинг юлдузи” (Ўзбекистон), “юртимнинг юраги” (Тошкент), “Шарқ дарвозаси” (Тошкент) каби П.ларда ҳам *ўхшашлик*, *функциядошлик* асосидаги маъно кўчиши мавжуд. Бироқ П.да ҳаммавақт ҳам маъно кўчиши

кузатилавермайди. Мас., Тошкент ўрнига “юртимиз пойтахти”, А.Қодирий ўрнига “миллий романчилигимиз асосчиси”, С.Аҳмад ўрнига “қаҳрамон адабимиз” тарзида атаган П.ларда маъно кўчиши мавжуд эмас, улар объектни унга хос белгиларни ўз маъносида ифодалаш орқали атайди.

ПЕРСОНАЖ (лот. *persona* – шахс, театр маскаси) – бадий адабиётдаги инсон образи, адабий асардаги воқеа иштирокчиси, ҳис-кечинма ва нутқ субъекти. П. термини *қаҳрамон*, *иштирок этувчи* (драматик асарда), *характер* терминлари билан битта синонимик қаторни ташкил қилиб, маъно жиҳатидан нейтрал бўлгани боис бу қаторда доминанта вазифасини ўтайди. Яъни П. термини уларнинг ўрнида бемалол қўлланиши мумкин, бироқ ҳамма П.ларга нисбатан ҳам қаҳрамон, иштирок этувчи ёки характер терминини ишлатиб бўлмайди. Зеро, улар ўзининг асарда тутган мавқеи, ташиётган ғоявий-бадий юкнинг салмоғи, воқеалардаги иштироки, умумлаштириш даражаси каби қатор жиҳатлардан фарқланади, даражаланади.

ПЕРСОНАЖЛИ ЛИРИКА – субъектив шакллантирилишига кўра фарқланувчи лирика кўринишларидан бири, лирик кечинма ҳам лирик қаҳрамон, ҳам ўзга бир шахс тилидан ифодаланувчи шеър. Яъни бундай шеърда лирик қаҳрамон билан бир қаторда персонаж (ўзга бир шахс)нинг иштироки ҳам кўзда тутилади. П.л.нинг илдизлари халқ оғзаки ижоди ва мумтоз адабиётга бориб тақалади, уларда П.л.нинг куртаклари мавжуд. Жумладан, мумтоз адабиётимиздаги кўплаб шеърларда ёр, ағёр каби персонажлар иштирок этади. Бироқ, мас., ёр образи мавжуд шеърларнинг барини ҳам П.л. намунаси дейиш тўғри эмас, уларнинг аксариятида ёр тавсифланади, холос. П.л.га киритиш учун эса ўзга шахс шеър субъектларидан бирига айланиши, унинг тилидан ифода этилган лирик кечинма (ўй-фикр, ҳис-туйғу) мустақил ғоявий-бадий қиммат касб этиши, бошқача айтсак, шеър диалогиклик (полифониклик) хусусиятига эга бўлиши тақозо этилади. Мас., Э.Воҳидовнинг “Ҳозирги ёшлар” шеърини П.л.нинг яхши намунаси сифатида кўрсатиш мумкин. Шеърдаги лирик персонаж – чолнинг ўй-ҳислари лирик қаҳрамон ўй-ҳисларига уйқашгина эмас, тўлақонли ғоявий-эстетик қимматга ҳам эга, чунки шеърда эстетик мушоҳада объектга икки-та нигоҳ билан қаралади, лирик субъект иккиланган. П.л.га хос

бундай белгиловчи хусусият А.Ориповнинг “Самолётда ёзилган шеър”, Х.Давроннинг “Дунё гўзал...”, “Бобур” каби қатор шеърларида ҳам кузатилади.

ПЛАГИАТ (лот. *plagio* – ўғирламоқ) – адабий ўғирлик, ўзга ижодкорнинг асарини ўзлаштириб, ўзининг номидан (ёки тахаллус остида) эълон қилиш. Шунингдек, бировнинг асаридан айрим парчаларни айнан ўзлаштириб олиш ҳам, мазмунини сақлаган ҳолда шаклини биров (жумла тузилишини, услубини, айрим сўзларни ва ш.к.) ўзгартириб ўзлаштириш ҳам П. саналади. Афсуски, П. бадиий ижод амалиётида ҳам, илмий ижод амалиётида ҳам учраб туради. Бу эса қонун билан ҳимояланган муаллифлик ҳуқуқини топташ бўлиб, юридик жиҳатдан ҳам, маънавий-ахлоқий жиҳатдан ҳам номақбулдир.

ПЛЕОНАЗМ (юн. *pleonasmus* – ортиқчалик) – кўпсўзлилиқ; нафақат муайян мазмунни тўлиқ ифодалаш учун, балки услубий жиҳатдан ҳам ортиқча сўз қўллаш. П. стилистик фигуралар сирасига киритилади, лекин меъёрдан бировгина чекиниш уни услубий камчиликка айлантиради. Фикрни кучайтириб ифодаловчи восита сифатида сўзлашув нутқида (мас., “ўз кўзим билан кўрдим”), фольклор асарларида (“Қора сиёҳ қошлари... Қаро-қаро сочлари...”) кенг қўлланади. П.нинг меъёрни сақлаган ҳолда қўлланиши ифоданинг таъсирли, оҳангдор бўлишига хизмат қилади (Э.Шукур: “Карвон хоки туроб – теварак сароб, Қаёққа кетармиз, эй дил, қаёққа?”). Ғ.Ғуломдан олинган қуйидаги шеърий парчада эса меъёр бир қадар бузилган, шу боис унда ортиқчалик сезилади, П. услубий камчиликка айланади:

*Қўш чиқди
МТС қўрасидан,
“Формол”, Челябин,
Харьков тракторлари,
Бир эмас, қатор ряд-ряд,
Якка эмас қўш чиқди, қўш чиқди.*

Бу ўринда бутун бошли шеърий банд биргина “тракторлар қатор-қатор бўлиб чиқди” деган фикрни ифода этади. Албатта, шoir қишлоқда техниканинг кўпайганидан бениҳоя қувонганини изҳор этмоқчи, лекин меъёр сақланмагани учун ифода ва мазмун орасида номуносиблик юзага келади.

ПОВЕСТЬ (рус. ҳикоя, ривоят, қисса) – қаранг: **қисса**

ПОДТЕКСТ – қаранг: **тағмаъно**

ПОЛИФОНИЯ (юн. polys – кўп, phone – овоз) – мусиқашуносликдан ўзлашган термин, М.Бахтиннинг “Достоевский ижоди муаммолари” (1929) асарида илк бор адабиётга татбиқан ишлатилган. Мазкур асарида олим Ф.Достоевский романнинг янги типи – “полифоник роман” яратганини асослаб берди. М.Бахтинга кўра, Достоевскийга қадар яратилган романларда маллиф онги устувор бўлиб, қолган ҳамма нарсa, жумладан, қаҳрамон шунга тўла бўйсундирилган. Олим буни “романнинг монологик типи”, деб атайди ва, ундан фарқли равишда, полифоник романнинг асосий белгиси сифатида муаллифнинг қаҳрамонларга нисбатан диалогик мавқеда туриши, яъни уларнинг ҳар бири олам ҳақидаги ўз нуқтаи назарига эгаллиги ва бу нуқтаи назарларнинг ҳар бири мустақил ҳолда (муаллиф нуқтаи назари билан параллел тарзда, унга бўйсундирилмаган ҳолда) яшабини кўрсатади. Шундан келиб чиқиб, М.Бахтин полифоник роман ғояси индивидуал онгда эмас, онглaр диалогидa яшaйди, икки ёки ундaн ортиқ онгнинг диалогидa воқе бўлaди, деб ҳисоблaйди. Ўрни полифоник ромaндаги ғоялар интериндивидуал, интерсубъектив характерга эгадир. Монологик типдаги ромaндaн фарқли равишда, ғоянинг муаллиф онгига бўйсундирилмаганидaн полифоник роман проблематикасининг ўзига хослиги келиб чиқaди: ундa инсон мавжудлиги билaн боғлиқ узил-кесил ҳaл қилиб бўлмaйдигaн муaммолар, инсон ҳаётидаги тасвирлaнaётгaн вақтда ҳaли тугaлланмaгaн (давoм этaётгaн) ҳoлат ва мaнзаралар акс этaди. М.Бахтин роман мисoлидa кўрсaтиб бергaн П.ни фaқaт роман доираси билaн чеклаб бўлмaйди, зерo, олим роман мисoлидa XIX аср охирларидaн бaдий тафаккурда содир бўлгaн ўзгаришларни очиб бергaн эдики, шу маънодa П.ни бaдий тафаккурнинг янги сифaт кўриниши деб тушуниш лoзим. Айни чоғдa, бaдий тафаккурнинг бу шaкли монологик тафаккурни инкор қилмaйди, яъни бу иккиси бaдий ижод aмaлиётидa ёнма-ён яшaйверaди.

Полифонизм XX аср фалсафий-эстетик тафаккурига жиддий таъсир кўрсатиш билан бирга, адабиётшуносликда турлича талқинлар, терминни турли маъноларда қўллашларни ҳам келтириб чиқарди. Жумладан, ўзбек адабиётшунослигида баъзан конкрет

романни *полифоник* дейиш учун М.Бахтин Достоевский романлари мисолида кўрсатган барча хусусиятларни излаб топишга интилиш кузатилади. Ҳолбуки, М.Бахтин асарлари 80 йиллар муқаддам ёзилган, полифоник роман ҳақидаги таълимоти эса қарийб 130 – 140 йиллар муқаддам яратилган асарлар асосида ишлаб чиқилган. Демак, полифоник роман айнан М.Бахтин айтган барча хусусиятларни ўзида намоён этиши лозим, деган даъво ўринсиз, сабаби, орада ўтган вақт ичида полифонизм бадий тафаккурда ўзлашиб бўлган, баски, энди у ўзини ўзгачароқ шаклларда намоён қила олади. Яъни монологик роман (тезис)га зид ўлароқ пайдо бўлган полифоник роман (антитезис) кейинчалик уларнинг ҳар иккисига хос жиҳатларни ўзига сингдириши (синтез), синтезлашиш йўлидан бориши табиий. Шу боис ҳам полифоник бадий тафаккур ҳозирда нафақат роман, балки қисса, ҳикоя каби эпик, шунингдек, драматик ва ҳатто айрим лирик асарларда ҳам кузатилиши мумкин.

ПОРТРЕТ (фр. *portraire* – тасвирламоқ) – 1) персонажнинг сўз воситасида тасвирланган ташқи кўриниши (қиёфаси, жуссаси, кийими, юз-кўз ифодалари, тана ҳолати ва ҳаракатлари, қилиқлари), ўқувчи тасаввурида жонланадиган тўлақонли инсон образини яратиш ва унинг характерини очиш воситаларидан бири. П. эпик асарнинг композицион унсури бўлмиш *тавсиф*нинг бир кўринишидир. Шартли равишда *статик* ва *динамик* П. турлари фарқланади. Статик дейилишига сабаб шуки, П.нинг бу навида персонажнинг ташқи қиёфаси сюжет воқеаси тўхтатилган ҳолда анча муфассал, деталлаштириб чизилади. Одатда, бундай П.лар персонаж асар воқелигига илк бор кириб келган паллада (мас., “Кеча”даги Раззоқ сўфи П.и) берилади. Динамик П. деганда эса муфассал тасвир эмас, балки воқеа ва диалоглар тасвирида, яъни ҳаракат давомида бериб бориловчи персонаж ташқи кўринишига хос айрим деталлар назарда тутилади. Бундай П. деталлари (юз-кўз ифодалари, тана ҳолати ва ҳаракати, қилиқлари) кўпроқ *ремарка*лардан жой олади ва персонажнинг айна пайтдаги руҳий ҳолатини ифодалашга хизмат қилади. Адабий асар муаллифи персонаж П.ини муфассал чизиши (А.Қодирий яратган Кумуш, Раъно П.лари) ёки унинг қиёфасига хос айрим деталларни бериш билан кифояланиши мумкин. Чунки П. – восита, демак, унинг қандай бўлиши муаллиф бадий нияти, унинг ўзига хос тасвир услуби, персонажнинг асарда тутган мавқеи каби қатор омиллар билан боғлиқдир. Мас., Чўлпон

севимли қаҳрамони Зеби П.ини чизмаган, у персонажнинг сийратини чизади, хатти-ҳаракатларини жонли тасвирлайди, гап-сўзларидаги жонли оҳангни ифодалашга интилади, хуллас, ҳар бир ўқувчининг ўз Зебисини тасаввур этиб олишига имкон яратади. Натижада қаҳрамон қиёфасини чизмасликнинг ўзи ўзига хос бадий усулга айланадики, унинг ёрдамида адиб ўқувчини қаҳрамонига “яқинлаштиради”. Демак, П.нинг қандай ва қай даражада чизилиши белгили эмас, бунда асосий мезон – П. (ёки П. деталлари)нинг инсон образини ўқувчи тасаввур эта оладиган даражада тўлақонли яратиш учун етарли бўлишидир; 2) бирон бир шахс ҳаёти ва фаолиятини атрофлича ёритувчи хужжатли ёки мемуар очерк типидagi асарлар ҳам аналогия асосида баъзан П. деб аталади (мас., Ажойиб кишилар ҳаёти нашр туркумидаги асарлар). Шунингдек, танқидчиликда кенг тарқалган ёзувчи ҳаёти ва ижодини ёритувчи адабий танқидий асарлар жанри *адабий портрет* деб белгиланиб, муомала амалиётида, кўпинча, П. деб юритилади.

ПОСТМОДЕРНИЗМ (фр. *postmodernisme* – модернизмдан кейинги) – ўтган асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб адабиёт ва санъатда, умуман, ижтимоий-гуманитар соҳаларда кузатила бошлаган оқим, ижодий метод. Француз постструктурализмнинг деконструкция (Ж.Деррида), постфрейдизмнинг “шизоанализ” ва “онгсизлик тили” (Лакан, Ж.Делёз, Ф.Гаттари) таълимотлари ҳамда семиотикадаги киноявийлик концепцияси (У.Эко) П.нинг фалсафий асосини ташкил қилади. П.нинг юзага келиш вақти, ўзига хослиги масаласида турлича фикрлар мавжуд. Айрим мутахассислар П. 40-йилларда, Ж.Жойснинг “Финнеган маъракаси” (1939) асари билан бошланган деса, бошқалари ўтган асрнинг ўрталарини, яна бир хиллари 70 – 80-йилларини кўрсатадилар. Ҳолбуки, П. термини анча аввал пайдо бўлган: илк бор П.Винницнинг “Европа маданияти инқироzi” (1917) асарида ишлатилган бўлса, Тойнбининг “Тарихни ўрганиш” (1947) асарида термин культурологик маънода, жаҳон маданиятида европоцентризмнинг барҳам топиши маъносида қўлланади. Адабиётшуносликда ҳам П. термини XX асрнинг 20-йилларданоқ ишлатилган бўлиб, у адабий жараёндаги *модернизм*га акс таъсир ҳодисаларини, 60 – 70-йиллар америка адабий танқидчилигида эса ультрамодернистик ижодий тажрибаларни англатган. Терминнинг кенг оммалашиши Ч.Женкс номи билан боғлиқ: у ўзининг “Постмодернистик меъморлик тили”(1977) асарида П.ни

неоавангардга хос экстремизм ва нигилизмдан чекиниш, қисман аъъаналарга қайтиш маъносида қўллайди. Аслида, П. терминида турли вақтларда берилган таърифларнинг ҳар бири ўзида ҳодисанинг бир қиррасини мужассам этадики, бу маъно ўзгаришлари, маълум даражада, П.нинг шаклланиш жараёнини акс эттиради. Аввало шуни қайд этиш лозимки, модернизм билан П. муносабати масаласида ҳам фикрлар турлича: П.га модернизм тараққиётидаги бир босқич сифатида қараш ҳам, уни модернизмга акс таъсир сифатида майдонга чиққан янги ҳодиса деб билиш ҳам, эскирган бадий шакллардан янгиларига ўтиш даври ҳодисаси деб ҳисоблаш ҳам бор. Шунга қарамай, ўтган асрнинг сўнгги чорагидан П.нинг модернизмдан жиддий фарқланувчи ҳодиса эканлиги тобора ошкор кўзга ташланиб, табиийки, у ҳақдаги шунга мос қарашлар ҳам устуворлик касб этиб борди. Ҳозирги адабиётшунослиқда бу икки ҳодисанинг жиддий фарқланиши эътироф этиладики, фарқлардан айримларини кўрсатиб ўтиш мақсадга мувофиқ:

Модернизм	Постмодернизм
Янги адабиёт ва санъатни яратиш даъвоси, аъъаналарни инкор қилиш	Аъъаналарни ўзига сингдириш ва уларга киноявий муносабатда бўлиш
Оламни хаос деб билиш, ундан қочиш	Хаос деб билинган оламни қабул қилиш, уни ўйин тариқасида ўзлаштириш
Ўзалликни реалликдан ташқаридан излаш	Ўзалликни реалликдан излаш
Антропоцентриқ гуманизм: инсонга муҳаббат	Универсал гуманизм, унинг объекти жами тирик мавжудот, табиат, коинот – бутун ОЛАМ
Маданиятда европоцентризм, Европа халқлари маданиятини умумбашарий маданият асоси деб билиш	Шарқ, Лотин Америкаси, Африка, Океания халқлари маданиятига кучли қизиқиш, барча маданиятларни қиммат жиҳатидан тенг билиш
Элитар санъат	Элитар ва оммавий санъат орасида чегаранинг йўқолиши, асарда элита ва оммага мўлжалланган қатламлар мавжуд бўлиши – иккиёқлама код-

	лаштириш
Семантика, мазмун муҳим	Риторика, мазмунни етказиш шакли муҳим
Жанрлар, улар орасида аниқ чегаралар мавжуд	Жанрлар мутацияси
Ижодий жараённинг натижаси – тугал асар муҳим	Ижодий жараённинг ўзи муҳим
Ижодни индивидуал ҳодиса деб билиш, ижодкор фаоллигини ва унинг мазмунни шакллантирувчи марказ эканини эътироф этиш	Ижодда индивид ролини инкор қилиш, “муаллиф ўлими” концепцияси
ва бошқалар	

П. назариётчиларига кўра, “П. асри” ҳисобланмиш 70 – 80-йиллардан олам манзараси тамом ўзгарган, аввалгилардан фарқли шарт-шароитлар юзага келган. Жумладан, электрон ахборот воситалари, хусусан, телевидение ва Интернет тармоғининг ривожланиши маданиятларнинг ажиб қоришувига олиб келдики, турмуш тарзи ва маданиятдаги эклектиклик санъат ва адабиётда ҳам шунга мос эклектикликни келтириб чиқаради. Хусусан, адабиёт ва санъатда европоцентризм, этноцентризмнинг емирилиши, турли санъат “тил”ларининг қоришиб кетиши айни шу ҳол натижаси деб қаралади. Мазкур ҳолнинг яна бир омили сифатида оммавий дидсизлашиш кўрсатилади. Яъни бадиий дид ўтмаслашган, бадиий асар қиммати унинг қанча фойда келтиргани билан ўлчанадиган шароит адабиёт ва санъатдаги турли, ҳатто бир-бирига зид тамойилу услубларнинг қоришувига изн беради. Бу эса анъанавий бадиият мезонларини емиради, ҳақиқий санъат билан оммавий санъат орасидаги фарқни йўқотиб, санъатнинг дизайнлашувига олиб келадики, бундай санъатнинг ўзи бадиий дидни ўтмаслаштиради. П. назариётчилари нафақат реализм, балки умуман анъанавий санъат оламини тушуниш ва тушунтиришга интилган, шу мақсадга қаратилган “метаривоятлар”ни яратган деб биладилар. Бундан фарқли ўлароқ, П. оламини тушунтириш, у ҳақда яхлит тасаввур ҳосил қилиш, инсоннинг олам ва ундаги ўз ўрнини англашга қаратилган ҳар қандай ҳаракатни бекор ҳисоблайди ва “метаривоятлар” ўрнига “кичик ҳикоятлар”ни, яъни олам ҳақида умумий эмас, балки фрагментлар тарзидаги узук-юлуқ “ривоя”ни тақдим этади.

Зеро, П.га кўра, оламнинг мавжуд қиёфатида фақат фрагментлар-гагина ишониш мумкин. Айрим мутахассислар айтиш шунинг учун П.ни модернизмдан фарқловчи муҳим хусусият сифатида кўрсатишади. Уларнинг фикрича, воқеликни бадиий идрок этиш мумкинлигини инкор қилгани ҳолда, модернизм унинг бадиий моделини яратдики, ҳақиқатда бу модель анъанавий санъат яратувчи “метаривоят”нинг муқобилидир. Яъни модернист санъаткор барибир ўзи англаган ҳақиқатни ифода этишга интилади, демак, унинг асари муайян ижодий ният асосида шакллантирилган концепциядир. Аксинча, П. учун бадиий асар ижодий ният ижросининг натижаси, яъни олдиндан белгиланган ният асосидаги ижодий жараён маҳсули эмас, балки унинг ўзи жараёндир. Натижада мазмун энди асардан ташқаридаги воқелик билан боғлиқ “объектив миф” эмас, балки пароканда оламда ихоталаниб яшаётган индивиднинг шахсий таассуротларигина бўлиб қолади. Шу тариқа П. анъанавий маданият асосида ётувчи “логоцентризм”ни инкор қилади. Модомики, асосда маъни (логос) турмас экан, демак, уни шакллантираётган субъект – муаллифнинг фаол мазмунни шакллантирувчилик роли ҳам аҳамиятини йўқотади. П.га кўра, муаллифлик масаласининг актуаллашуви янги давр – XVIII асрдан бошланган бўлиб, бу шахс мақомининг ўзгариши, рационализмга ҳос инсон дунёни ўзгартира олади деган ишонч натижаси эди. Эндиликда, бу ишончга путур етган бир шароитда, бетартиб ва пароканда оламда инсон ўз ўрнини йўқотгани каби, адабиётда субъектнинг роли ҳам йўқолиши муқаррардир. Бундай қараш, биринчидан, “муаллиф ўлими” концепциясини келтириб чиқаради, иккинчидан, ижодни шахснинг мақсадли йўналтирилган яратувчилик фаолияти эмас, моҳиятан коллектив ижод бўлган “интертекстуал ўйин” сифатида тушунишга олиб келади.

П. ўта мураккаб, серқирра ва зиддиятли, муҳими, фаол ҳаракатдаги ҳодисадирки, у ҳақдаги мавжуд фикрлар тўлиқлик ва тугаллик даъвосини қилолмайди. Юқоридагилар П. ҳақида мутахассислар билдирган турлича фикрларни умумлаштириб, мухтасар ифодалашга бир уриниш ҳолос. Ҳозирги ўзбек адабиётида П.га ҳос айрим белгилар (мас., киноявий модус, интертекстуал ўйин) модернизмга ҳос хусусиятлар билан қоришиқ ҳолда зухур қилаётгани ҳам бор гап. Бироқ ўзбек адабиётшунослигида ҳали бу масалани тадқиқ этиш деярли бошланмади, уни атрофлича ўрганиш ҳануз эртанинг вазифаси бўлиб қолмоқда.

ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ (фр. *poststructuralisme* – структурализмдан кейинги) – ижтимоий-гуманитар билим соҳаларида ўтган асрнинг 70-йилларидан бошлаб шаклланган илмий ёндашувларнинг умумий номи. П. структурализм бағрида етишган, унинг давоми ва қисман зидди сифатида майдонга чиққан бўлиб, баъзан *неоструктурализм* деб ҳам юритилади. П. учун дастурий саналувчи айрим асарлар (мас., Ж.Деррида. “Грамматология ҳақида”) 60-йилларнинг охиридаёқ чоп этилган бўлса ҳам, 70-йилларда унга структурализмнинг бир қаноти деб қаралган, 80-йиллардан бошлаб концептуал мустақилликка эришган. П.нинг ватани – Франция, унинг йирик намояндalари сифатида Ж.Деррида, К.Касториadis, Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Делез, Ю.Кристева сингари олимлар эътироф этилади; АҚШдаги “деконструкция” йўналишидаги адабиётшунослар (Х.Блум, Д.Миллер, П.де Ман ва б.) ҳам П.га мансуб этилади. Мутахассислар француз структурализмининг йирик намояндаси Р.Барт фаолиятининг сўнгги босқичида П. мавқеида турганини таъкидлайдиларки, бу ҳам структурализм ва П. орасидаги генетик aloқани яққол намоён этади. Структурализм каби П. ҳам маданиятга лисоний фаолият, матн деб қарайди, лекин уларнинг матнга муносабати кескин фарқланади. Агар структурализм матнга имманент ҳолда ёндашиб, унинг ички қурилишини ўрганиш билан чекланса, П. асосий эътиборни матннинг ортидаги контекстга қаратади. Структурализм матнга турғун ҳодиса сифатида қараб, унинг унсурларини ажратиш ва таснифлаш орқали универсал қонуниятларни очишга интилса, П. матнни ҳаракатдаги ва ўзгарувчан ҳодиса деб билади, бу билан структуралистлар интилган “универсал структура” – “матрица”ни топиб бориш мумкинлигини инкор қилади. Яъни структуралистлар матнлараро ўхшашликларни матн қурилишининг универсал қонуниятлари натижаси деб билса, П. уларни матнларнинг ўзаро aloқаси (*интертекстуаллик*) натижаси деб ҳисоблайди. Контекстга эътибор қаратиши билан П. герменевтикага яқинлашади, лекин матнни тушуниш масаласида ундan фарқлидир. П.га кўра, матнни тушуниш “деконструкция” орқали амалга oшади: аввалига матн элементар узвларга ажратилади (“деструкция”), кейин қайта йиғилади (“реконструкция”) ва шу асно матнга ижод онлари контекстида муаллиф ихтиёридан ташқари, англанмаган тарзда ёки ўзи яширишни хоҳлаганига зид ўларoқ кириб қолган маъноларни очишга интилади. Яъни П. мат-

нда контекст қолдирган “из”ларни қидирадики, бу излар ғайришуурий (онгсизлик) тарзда акс этгани учун уларни интуитив тарздагина фарқлаш мумкин. Яна бир жиҳати, П.га кўра, конкрет матнда фақат ижод онлари контекстининггина эмас, балки унга қадар мавжуд бўлган бошқа матнлар “из”и бор, аниқроғи, матн ўша изларнинг йиғиндиси (“текст – қўштирноқсиз цитата”. Р.Барт), матнлараро ўхшашликлар (ғоя, мотив, образ) эса интертекстуал ўйин, турли аллюзиялар, анланган ёки анланмаган цитациялар натижасидир. Шунга кўра, ижодкор воқеликка эмас, балки ўзигача мавжуд бўлган матнларга тақлид қилади. Бу қараш эса ижодда индивидуаллик ролини пасайтириш (автор ўлими), асардаги образларнинг воқелик билан алоқасини инкор этишга (яъни белги воқеликка ишора қилмайди, у ўзинигина ифодалайди) олиб келади. Модомики, матн “из”лар йиғиндиси экан, талқин ҳам матндан ташқарида қоладиган нарсаларни тушунишдир, демак, тушуниш натижа эмас, балки жараён дур. Айни чоғда, П. учун муҳими тушуниш эмас, балки матн конструкцияси, унинг қандай ясалгани, матн яратиш технологиясини ўрганиш бўлиб қолади.

П.нинг асосчилари, айни чоғда, постмодернизм классиклари ҳам саналади. Худди постмодернизм каби, П. ҳам ҳозирда фаолиятда бўлган, демак, ўзгариб, шаклланиб, такомиллашиб бораётган ғоят серқирра ҳодисадир. Шу маънода, юқоридагиларни унинг айрим жиҳатларигина деб тушуниш, у ҳақда тўла маълумот олиш учун кўплаб махсус адабиётларни ўрганиш лозим.

ПОЭЗИЯ (юн. poieo, poiesis – ижод қилмоқ сўзидан) – 1) ҳозирда кенг қўлланувчи маънода бадий нутқни ташкил қилишнинг икки асосий типидан бири, ритмик жиҳатдан ўлчов асосида тартибга солинган нутқ, назм. Шу билан боғлиқ ҳолда, умуман шеърый йўлда ёзилган асарларни – шеърятни билдиради: ўзбек поэзияси, 20-йиллар поэзияси ва ҳ.; 2) термин қарийб XVIII асрга қадар санъат тури, бадийят ҳодисаси сифатидаги адабиёт, бадий адабиёт маъносида ишлатилган ва прозага қарши қўйилган. Бунда П. турга мансублигидан қатъи назар, барча адабий-бадий (яъни бадий образ воситасида иш қўрилган) асарлар жамини, проза эса адабий асарлар (кундаликлар, хотиралар, саёҳатномалар, тарихий ҳикоялар, фалсафий рисоалар ва ҳ.) жамини англаган.

ПОЭМА (юн. *poieo, poietma* – ижод қилмоқ, ижод қилинган) – қаранг: **достон**

ПОЭТИКА (юн. *poietike techne* – ижод санъати) – кенг маънода адабиёт назарияси, тор ва ҳозирда кўпроқ қўлланилаётган маънода адабиёт назариясининг таркибий қисми, адабий асар ҳақидаги таълимот. П.ни умуман адабиёт, сўз санъати ҳақидаги фан – адабиёт назарияси маъносида тушуниш антик даврлардан анъанага айланган. П.ни тор маънода – адабиёт назариясининг таркибий қисми сифатида тушуниш XX асрнинг илк чорагидан бошлаб қарор топган бўлиб, бунда рус адабиётшунослигидаги формал мактаб вакиллариининг хизмати катта. Улар адабий асарнинг шаклий томонларига, унинг қурилиши масалаларига асосий эътиборни қаратдилар. Гарчи бу мактабнинг илк босқичида шаклни устун қўйиш, бадий асар “приёмлар йиғиндиси” (В.Шкловский) қабилидаги даъволар бўлса ҳам, кейинча бадий шакл ва мазмунни уйғун бирликда олиб ўрганиш томон бурилиш кузатилади. Формал мактаб вакиллари ва унга яқин илмий мавқеда турган олимлар тил ва нутқнинг услубий кўринишлари (В.В.Виноградов), бадий асар тили (Г.О.Винокур), шеър композицияси, ритм ва метрика (В.М.Жирмунский), шеъринг синтаксис ва поэтик интонация (Б.М.Эйхенбаум), сюжет қурилиши (В.Шкловский), сеҳрли эртақлар структураси (В.Я.Пропп) каби қатор масалаларни атрофлича чуқур тадқиқ этдилар. Бу илмий изланишлар адабий асар моҳиятига кириб бориш, унга бадий жозиба бахш этган унсурларни очиб беришга қаратилган бўлиб, улар адабий асар қурилиши билан боғлиқ ўрганилиши лозим бўлган масалалар кўлами бениҳоя кенглиги ва муҳимлигини кўрсатди. Б.В.Томашевский ўтган асрнинг 20-йилларида: “П.нинг (бошқача айтсак – адабиёт ёки сўз санъати назариясининг) вазифаси адабий асар қурилиши усуллариини ўрганишдан иборатдир. П.нинг объекти – бадий адабиёт”,– деб ёзаркан, П.ни адабиёт назариясига синоним тарзида ишлатса-да, унинг вазифаси “адабий асар қурилиши усуллариини ўрганиш”, деб таъкидлайди. Шунинг ўзидаёқ П.ни адабиёт назариясининг махсус соҳаси сифатида тушунишга мойиллик кузатилади. Худди шу йилларда В.М.Жирмунский П.ни “адабиётни санъат сифатида ўрганувчи фан”, дея таърифлайди. Унинг фикрича, эстетик объект ва эстетик кечинма хусусиятларини белгилаш алоҳида фан бўлмиш П. доирасидан ташқарида, П.нинг вазифаси эстетик объект – адабий асар

структурасини ўрганишдир. Формал мактабга қарши турган М.М.Бахтин социологик П. ҳақида сўз юритади ва унинг вазифаси “Адабий асар нима? Унинг структураси қандай? Бу структуранинг элементлари қайсилар, уларнинг функциялари нималардан иборат? Жанр, услуб, сюжет, мавзу, мотив, қаҳрамон, метр, ритм, мелодика ва ҳ. – нима?” каби масалаларни ўрганиш”, деб таъкидлайди. М.М.Бахтин назарда тутган социологик П.нинг предмети формал мактаб тушунчасидаги П. предметиға, асосан, мос келади. Баҳслашувчи томонлар қарашларидаги бу муштараклик ўтган асрнинг 20-йилларидаёқ П. адабиётшуносликнинг ўз предмети, вазифаларига эга бўлган махсус тармоғи сифатида кенг эътироф этила бошланганини кўрсатади. XX аср ўрталарига келиб П.ни адабиёт назариясининг таркибий қисми сифатида тушуниш тўла қарор топди, дейиш мумкин. Айти шундай талқин, одатда, кўпчилик томонидан эътироф этилган қарашларни акс эттирадиган энциклопедик луғатлар, ўқув адабиётларидан жой олгани ҳам бу фикрни тасдиқлайди. Жумладан, В.М.Жирмунский ўқув қўлланмасида: “Сўз санъатининг умумфалсафий, эстетик асосларини адабиёт назарияси ўрганади. П. эса адабиёт назариясининг асосий хулосаларига таянган ҳолда поэзия фойдаланадиган ифода воситалари системасини ўрганади”, – деб ёзди, адабиёт назарияси ва П.нинг вазифалар доирасини аниқ чегаралаб, уларнинг бир-бирига боғлиқлигини таъкидлади. Ўтган аср ўрталарида чоп этилган 6 жилдлик “Қисқача адабиёт энциклопедияси”да эса П.га “адабий асарларнинг қурилиши ва уларда фойдаланиладиган эстетик воситалар системаси ҳақидаги фан”, дея таъриф берилган.

Тадқиқ объектини қайси жиҳатдан ўрганиши, масалалари доираси, ўз олдига қўйган мақсади ва шуларга мос илмий ёндашувидан келиб чиққан ҳолда, П. доирасида *умумий* (ёки назарий) П., *хусусий* П. ва *тарихий* П. соҳалари фарқланади. Умумий П., кўпинча, *назарий* П., баъзан эса “*макропоэтика*” деб ҳам юритилади. Умумий П. асарнинг ички қурилиши (фоника, ритмика, строфика, стилистика, образлар тизими, сюжет-композиция сатҳлари) билан боғлиқ умумий қонуниятларни очиш, бадиий воситалар ва усуллар тизимини ишлаб чиқишни мақсад қилади. Назарий П.дан фарқли ўлароқ, хусусий П. худди шу ишни конкрет асар доирасида амалга оширади, ўша асарнинг бадиий ўзига хослигини очиб бериш, тавсифлаш мақсадини кўзлайди. Тарихий П. эса алоҳида бадиий усул

ва воситаларнинг тарихий тадрижини қиёсий ва типологик аспектларда ўрганади. Таъкидлаш жоизки, адабиётшуносликда тез-тез учрайдиган “романтизм П.си”, “Чехов П.си”, “структурал П.” каби бирикмалар маъноси ҳам бевосита атаманинг асосий маъносидан ўсиб чиқади. Мас., “романтизм П.си” дейилганда, романтизм йўналишига мансуб асарларнинг қурилишига хос умумий хусусиятлар, бадий усул ва воситалар тизими назарда тутилади.

ПОЭТИК ТИЛ – қаранг: бадий тил

ПРОЗА (лот. *prosa* – тўғри, одатий) – 1) ҳозирда кенг қўлланувчи маънода бадий нутқнинг икки асосий типидан бири, ритмик жиҳатдан ўлчовли тартибга солинмаган нутқ, наср. Шу асосда умуман насрда ёзилган асарларни – эпик турга мансуб асарларни билдиради: *ҳозирги ўзбек прозаси, замонавий проза* ва ҳ.; 2) XVIII асрга қадар *поэзия* билан қарши қўйилган ҳолда санъатга мансуб бўлмаган, яъни бадий образ воситасида фикрламайдиган адабий асарларни билдирган.

ПРОЗАИЗМ – бадий матн таркибида бегона, ўринсиз кўринадиган сўз, сўз шакллари, синтактик бирликлар П.лар деб юритилади. Адабиётда анъаналар, хусусан, бадий тил анъанавийлиги кучли бўлган даврларда бадий матнга одатий мулоқотга хос нутқ бирликларининг киритилишига жиддий камчилик деб қаралган. Бундай муносабат наср бадий нутқнинг назм билан тенг ҳуқуқли шакли сифатида кечроқ (Ғарбда XVIII асрдан кейин) тан олингани, *поэзия* билан *проза* бир-бирига кескин қарши қўйилгани билан изоҳланади. Ўзбек шеъриятига бадий тил анъаналарига хилоф сўз ва синтактик конструкциялар – П.ларнинг қўллаб кириб келиши XX аср бошларига тўғри келади ва бу ҳол адабиётнинг тематик доираси кенгайгани, унинг ҳаётга яқинлашуви билан изоҳланади. Мас.:

*Нонвойда йўқдур инсоф, андин ўтадур аллоф,
Кўр, чакса ун хамири қирқ икки нон бўлубдур.*

*Алҳол муҳтасиб йўқ, бир-икки қилса ул дўқ
Ичкуга халқ роғиб, доим **фиён** бўлубдур.*

*Кўб қозихоналарда ушбу замоналарда
Ишдин **закунчилар** кўб, эмди ямон бўлубдур.*

Ёки:

*Бир кунда ўн **десят** ер ҳайдаб қилурга тайёр,
Гар ҳайдар эрса бир бор, обод этиб **трактур**.*

Яна:

*Бир неча йиллар ичинда шахримиз жаннат бўлар,
Бул тариқа бошчилар қилса ташаббуслар агар.*

Ибрат ғазалларидан келтирилган бу парчаларда фақат ўз даври учун янги сўзларнинг киритилиши эмас, ифоданинг ўзи ҳам П.лар саналиши мумкинки, улар оддий гаплар вазнга солиб айтилгандек таассурот қолдиради. Адабиётда реалистик тенденцияларнинг кучайиб бориши баробаридадада П.ларга муносабат ҳам юмшадими, бу сўз эстетик қимматининг қайта кўриб чиқилиши билан боғлиқ. Айни чоғда, бу бадий тил анъаналарини тўла инкор қилиш дегани эмас, яъни бадий тилни, айниқса, шеърини нутқни сўзлашув тилига яқинлаштиришда муайян меъёрни сақлаш зарур.

ПРОЛОГ (юн. pro – олдидаги, logos – сўз) – адабий асарнинг кириш қисми, муқаддима. П.лар мазмун мундарижасига кўра турлича бўлади: асарнинг ёзилиш сабабини изоҳлаш, асосий мазмунини мухтасар баён этиш, асар вақтигача юз берган воқеаларнинг қисқа баёни ва ҳ. Шунга кўра, П.лар турли бадий-эстетик мақсадларга хизмат қилади: ўқувчини асар воқелигига олиб кириш, тасвирланажак воқеаларнинг юз бериш омиллари ҳақида умумий тасаввур бериш, муайян эмоционал-ҳиссий ҳолат ҳосил қилиш ва ҳ. Ҳар қандай муқаддима эмас, фақат бадий муқаддимагина П. саналиши мумкин. Яъни П. саналиши учун муқаддима бадий матннинг узвий қисми бўлиб қолиши зарур, асосий матндан яққол ажралиб (ўзаро асосий матн – ёндош матн муносабатидаги) турган сўз бошиларни П. санаш тўғри эмас. Мас., “Ўтган кунлар”нинг “Ёзувчидан” деб номланган кириш қисми асосий матннинг узвий қисми бўлмай, балки ёндош матндир. Чўлпоннинг “Кеча” романи бошланишидаги мўъжазгина баҳор тасвири эса матннинг узвий бўлаги. Шу маънода, “Ўтган кунлар”да муаллиф ижодий ниятлари изҳор этилган алоҳида сўз боши, “Кеча”да эса ўқувчини тасвирланажак воқеаларни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан тайёрлашга қаратилган лирик характердаги П. мавжуддир.

ПРОТОТИП (юн. prototypon – образ асоси) – адабий асардаги образнинг яратилишига асос бўлган реал шахс. П. бадий образ

учун материал бўлиб, унинг ёзувчи бадиий ниятига мувофиқ қайта ишланиши асосида бадиий персонаж – бадиий образ яратилади. Яъни бадиий персонаж ҳеч вақт П.нинг айнан ўзи эмас, балки унинг ёзувчи ижодий тафаккури маҳсули ўлароқ дунёга келган “бадиий эгизаги”дир: улар орасида ўхшашлик бор, айнан мослик эмас. Шунинг учун ҳам хужжатли асарлардаги персонажлардан фарқли равишда, бадиий асарлардаги П. асосида яратилган персонажлар, кўпроқ, ўзга ном билан ҳаракатлантирилади. Мас., “Ой ва сариқ чақа” (С.Моэм) романидаги Чарлз Стрикленд образининг П.и машҳур рассом Поль Гоген бўлса, “Қалдирғоч” (Т.Малик) қиссасидаги Асадулла Мираълам образининг П.и улуғ маърифатпарвар Абдулла Авлонийдир. Замонавий мавзуларда ёзилган асарларда ҳаракатланувчи персонажлар ўқувчига у ёки бу реал шахсни эслатади, ўша реал шахс қанчалик машҳур бўлса, персонажда уни таниб олувчилар доираси шунчалик кенг бўлади. Мас., ўтган асрнинг 80-йиллари охирлари – 90-йиллари бошларида М.М.Дўстнинг “Лолазор” романидаги Ошно, Назар Яхшибоев, Катта пахтакор, Қурбоной ёки С.Аҳмаднинг “Жимжитлик” романидаги Мирвали образларининг П.ларини аксарият ўқувчилар таниб олганлар. Умуман, кенг маънода қаралса, образнинг материали воқелик экан, ҳар қандай образнинг ҳам ҳаётда маълум асоси, яъни ёзувчи ҳаётида дуч келган, кузатган, мулоқотда бўлган шахслар борлиги, ўша шахсларнинг маълум жиҳатлари образда акс этиши табиийдир. Бироқ П. ҳақида, одатда, у билан образ орасидаги ўхшашликлар яққол сезилса ёки П. ёзувчи ижодий лабораториясини ўрганишда аҳамиятли бўлсагина гапирилади.

ПСИХОЛОГИК МАКТАБ – XIX асрнинг охириги чорагида Европа ва рус адабиётшунослигида майдонга келган илмий йўналиш. П.м. *маданий-тарихий мактаб* ва *биографик метод* қарашларини қайта идрок этиб, уларни ривожлантириш асосида шакллланган. Худди маданий-тарихий мактаб каби, П.м. ижодкор шахснинг шаклланишида оила, ижтимоий муҳит, давр сингари омилларнинг муҳимлигини эътироф этади, биографик метод каби бадиий асарда ижодкор шахси акс этади деб билади. П.м. мазкур қарашларни бирлаштиради, яъни бу омилларнинг бари ижодкор руҳияти орқали намоён бўлади деб ҳисоблайди ва шундан келиб чиқиб, ижодкор руҳий биографияси, бадиий ижоднинг руҳий томонларини ўрганишни диққат марказига қўяди. П.м.га кўра, бадиий образ инсон кўнг-

лида дунё билан алоқа таъсирида пайдо бўлган кечинмаларнинг ташқарига чиқиши, моддийлашуви натижасидир. Ижодкор, аввало, ўзи учун ёзади: у асарда ўзини қийнаётган дардлар, ўй-хисларни ифодалайди ва шу орқали улардан фориғ бўлади, асар ижодкор қалби моделидан ўзга нарса эмас. Шунга асосан, П.м. конкрет асарга хос жами хусусиятлар илдизини ижодкор шахсияти, унинг руҳий ўзига хослигидан қидиради, асарлар бир-биридан фарқли бўлишининг сабабини эса турли кечинмалар ва турли ижодкор психологик типлари мавжудлиги билан изоҳлайди. Яъни асарнинг қандай бўлиши кўп жиҳатдан ижодкор психологик типи билан боғлиқ. Мас., Д.Н.Овсяннико-Куликовскийга кўра, *объектив ижодкор* табиатан ўзига ёт бўлган қахрамонларни, *субъектив ижодкор* эса ўзига руҳан яқин бўлган қахрамонларни тасвирлайди; *эгоцентрик бўлмаган ижодкор* (мас., Пушкин, Чехов) ҳаётни кузатиш орқали ўз хулосаларини хотиржам ифода этишга, *эгоцентрик ижодкор* (мас., Гоголь, Достоевский) эса воқелик устида турли тажрибалар ўтказишга мойил бўлади ва ш.к. Албатта, ижодкор типларини бу тарзда фарқлашни ҳам, асарга хос айрим хусусиятларни тушунтиришда уларнинг аҳамиятини ҳам инкор этиб бўлмайди, бироқ П.м.нинг қарашларида буларни мутлақлаштириш кузатилади ва оқибатда адабиёт (бадий тафаккур) тараққиёти қонуниятлари, унинг ижтимоий ҳаёт билан боғлиқлиги деярли четга сурилиб қолади. Мутлақлаштириш бадий асар мазмуни масаласида ҳам яққол кўзга ташланади, бунда ҳам субъектив ибтидо устуворлик касб этади. П.м. бадий мазмунни оний ҳодиса ҳисоблайди, яъни бадий асар мазмуни ўқувчи онгида шаклланади, ҳар бир ўқувчи ўзининг бетакрор ҳаётий тажрибасидан келиб чиққан ҳолда мазмунни шакллантиради. Бундай қараш адабиётшунослик масалаларини фалсафий асосда, тил ва лисоний мулоқот қонуниятларидан келиб чиққан ҳолда тушунтирган А.Потебня фикрларига асосланади. А.Потебняга кўра, лисоний мулоқотда фикр эмас, балки фикрнинг моделигина (“ташқи шакл”) етказилади: тингловчи уни “ички шакл” (ташқи шакл онгда уйғотган тасаввур) билан боғлаган ҳолда фикрни (мазмунни) англайди. Яъни сўзловчи фикрни бевосита етказётгани йўқ, уни моделга таянган ҳолда тингловчининг ўзи қайта ҳосил қилмоқда. Олимнинг фикрича, адабий асарнинг ўқишида ҳам худди шу қонуният амал қилади. Табиийки, бундай ёндашув диалогиклик қонуниятига зид бўлиб, адабиёт моҳиятини торайти-

ришга олиб келади. Жумладан, А.Потебня санъаткорнинг вазифаси асарни яратаётган вақти унга муайян мазмун минимумини юклаш эмас, балки образни ўқувчи онгида турли мазмунларни шакллантиришга асос бўла оладиган даражада серқирра қилиб яратишдан иборат деб ҳисоблайди.

П.м.нинг алоҳида илмий мактаб, йўналиш сифатидаги фаолияти XX аср бошларида барҳам топиб, унинг ўрнини *интуитивизм* ва *психоанализ* эгаллади. Шунга қарамай, П.м. адабиётшунослик ривожига сезиларли из қолдирди, унга хос таҳлил тамойиллари қатор илмий муаммоларни янгича ёритишга имконият яратди ва бу билан сўз санъатини илмий билиш доирасини кенгайтирди. Ҳозирги адабиётшуносликдаги кўплаб йўналишлар П.м. ишлаб чиққан таҳлил усулларини ижодий ўзлаштириб, улардан ўз адабий-эстетик системалари доирасида самарали фойдаланмоқда.

ПЬЕСА (фр. *pièce* – парча, қисм) – драматик турга мансуб ҳар қандай асар. Термин XX асрдан бошлаб шу маънода қўлланади, драматик асар, жанридан қатъи назар – у трагедия, комедия ё драма бўладими, П. деб ҳам юритилаверади.

РАВИЙ (ар. روى – юкни туяга боғлайдиган арқон) – қофияланиб келаётган сўз ўзаги ёки негизи охирида айнан такрорланиб келувчи чўзиқ унли ёки ундош. Мумтоз поэтикада қофияланаётган сўзларда Р.нинг айнан такрорланиши шарт ҳисобланган. Навоий “Мажолис ун-нафоис”да Атойининг машҳур:

Ул санамким сув яқосинда паритек ўлтурур,

Ғояти нозуклигидин сув била ютса бўлур, –

байти ҳақида “қофиясинда айбғинаси бор”, деганида, айнан Р.нинг йўқлигини назарда тутган (**бўлур** – **ўлтурур**). Яъни биринчи мисрадаги “ўлтурур” сўзининг ўзаги “р” билан, “бўлур” сўзининг ўзаги эса “л” билан тугамоқда.

РАДД (ар. رد – қайтармоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, бир сўзни байтнинг турли ўринларида такрорлаш. Сўз байтнинг қайси ўринларида такрорланаётганига қараб, Р.нинг бир неча турлари фарқланади ва уларнинг ҳар бири такрорланиш ўрнини ифода этувчи алоҳида номга эга. Мас.: *раддул ъажз ъала садр* (қ.) каби. Бундан ташқари, шеърда *қофия*, *матлаъ* каби унсурларнинг турли кўринишларда такрорланиб келиши ҳам мана

турли кўринишларда такрорланиб келиши ҳам мана шу истилоҳ билан юритилади: *радд ул-қофия* (қ.), *радд ул-матлаъ* (қ.) каби.

РАДД УЛ-МАТЛАЪ (ар. *ردالمطلع* – матлаънинг қайтарилиши, такрорланиши) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат. Номланиши “матлаъни такрорлаш” маъносини берса ҳам, амалда ғазал матлаъси ёки қасиданинг биринчи байти таркибидаги мисралардан бирининг сўнгги байтда (баъзан ораликдаги байтлардан бирида) такрорланиши ҳам Р.м. деб юритилаверади. Мисранинг такрорланиши шунчаки такрор бўлмай, балки маълум бир поэтик мақсадни кўзлайди. Ғазал матлаъси ёки қасиданинг биринчи байтида илгари сурилган фикр-ғояни шоир кейинги байтларда ривожлантириб боради, шеър ниҳоясида эса байт (мисра)ни такрорлаш орқали ўша фикр-ғояни таъкидлайди. Натижада матлаъ (ёки унинг бир мисраси)да ифодаланган фикр-ғоя, ҳис-кечинма тўлишади, ёрқинроқ ифодасини топади. Зеро, такрорланаётган матлаъ (мисра) гўё ўзидан аввал келган байтлардаги мазмунни сингдириб олади ва умумлаштириб ифода этади. Ўзбек мумтоз шеъриятида Навоийдан бошлаб кенг қўллана бошлаган ушбу санъатнинг гўзал намуналарини деярли барча шоирлар ижодида учратиш мумкин. Хусусан, Э.Воҳидов шеъриятида Р.м. санъатидан жуда самарали фойдаланилган. Мас., шоирнинг:

Тушда кўрдим дилбаримни, эй сабо, уйғотмагил,

Олма бир дам васл шавқин, қўй, мени қўзғотмагил, –

матлаъси билан бошланувчи ғазали мақтаъсида матлаънинг илк мисраси такрорланади:

Гар йўқотсам бу кеча мен қайга боргум ахтариб,

Тушда кўрдим дилбаримни, эй сабо, уйғотмагил.

РАДД УЛ-ҚОФИЯ (ар. *ردالغافيه* – қофиянинг қайтиши, такрор келиши) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, ғазал ёки қасиданинг биринчи байти мисраларидаги қофия ҳосил қилаётган сўзлардан бири ёки ҳар иккисининг кейинги байтларда, баъзан эса мақтаъда айнан такрорланиши. Мас., Лутфийнинг:

Қон бўлди қўнгул фироқингиздин,

Жон куйди ҳам иштиёқингиздин, –

матлаъси билан бошланувчи ғазали биринчи мисрасидаги қофия мақтаъда яна такрорланиб келган:

*Бу Лутфийи ҳастани сўрунғим,
Бечора ўлар **фироқинғиздин**.*

РАДД УЛ-ЪАЖЗ МИН АС-САДР (ар. **ردالعجز من الصدر** – садрдан ажзга қайтиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бир сўзнинг байтнинг турли ўринлари (*садр, ҳашв, аруз, ибтидо, зарб*)да такрорланиши. Бунда такрорланаётган сўзлар бир хил маъноли бўлиши, ўзаро *тажнис* (омонимик муносабат) ёки *иштиқоқ* (ўзақдош) ҳосил қилиши, шунингдек, шибҳи иштиқоқ, яъни асли ўзақдош бўлмаса-да, ёзилиши (*омограф*) ёки талаффузи (*омофон*)га кўра яқин бўлиши мумкин. Шулардан келиб чиққан ҳолда, Р.а.м.с. тарзида умумий ном билан юритилувчи мазкур санъатнинг турли кўринишлари фарқланади. Мас., қуйидаги байтларда бир хил маъноли сўзлар байтнинг турли ўринларида такрорланади:

***Ишқ** ўти тушган кўнгулга ўзга ўт бегонадир,
Мен бўлибман, воҳ ажаб, дардманди шеър, бемори **ишқ**.*

*Ой жамолининг акси **кўзгу** бағрига тушди,
Рашк ўтида бағримни ўртар-у ёқар **кўзгу**.*

Навоийнинг:

*Гар Навоий хўблар **сайдидур**, аммо қилмамиш
Сендин ўзга кимса ул ошуфтаи расвони **сайд**, –*

байтида такрорланаётган сўзлар ўзаро омонимик муносабатда (биринчи мисрадага **сайд** сўзи “ўлжа” маъносида, иккинчи мисрада “ов жараёни” маъносида келган) бўлиб, тажнис ҳосил қилса, Атойининг:

***Номуроде** бўл Атойи, дилбарунг йўлиндаким,
Дилбар ўқтур, ошиқи содиққа дилбардин **мурод**, –*

байтида эса ўзақдош сўзлар такрорланиб, иштиқоқ ҳосил қилади.

РАДДУЛ ЁАЖЗ ЁАЛА САДР (ар. **ردالعجز على الصدر** – ажздан садрга бориш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, *байт* охири (ажз ёки аруз)да келган сўзни кейинги *байт* боши (*садр*)да такрорлаш. Ушбу санъат илми бадиъга оид манбаларда *мутобиқ*, *муқаддар* истилоҳлари билан ҳам юритилади. Мас.:

*Кеча-кундуз қилма гулбонгингни бас, эй андалиб,
Ким санга беш кун бу гулшан ичра меҳмон бўлди **гул**.*

*Гул чоғи ёри сафар айлаб, Навоий жониға
Ҳар бири бир тоза қонлиғ доғи ҳижрон бўлди гул.*

РАДИФ (ар. **ردیف** – отнинг орқасига эргашиб, мингашиб келувчи, изма-из борувчи) – мумтоз лирикадаги шеър унсурларидан бири, шеър давомида барча байт (ёки мисра)лар охирида қофиядан сўнг айнан такрорланиб келувчи сўз, сўз бирикмаси. Яъни, моҳиятан, Р. ҳам сўз такрорининг хусусий кўриниши бўлиб, фақат унинг такрорланиш ўрни қатъий белгиланган. Иккинчи томондан, шеър унсури сифатида Р. ритми таъкидлаб кучайтириш функциясини ўтайдики, бу сўз такрорининг ҳамма кўринишларига ҳам хос эмас. Ниҳоят, Р. сўз ёки сўз бирикмасининг шунчаки такрори эмас, у байт (ёки мисра) билан ажралмас мазмуний алоқада бўлиб, фикр-туйғуларни таъкидлаш, кучайтириш каби вазифаларни ҳам бажаради. Мас., Огаҳийнинг:

*Дўстлар, бу кун ажаб бир сарв қомат кўрмишам,
Сурати боштин оёқ гарқи латофат кўрмишам, –*

матлаъсида “қомат” ва “латофат” жуфтлиги қофияни ҳосил қилса, улардан кейин такрорланиб келаётган “кўрмишам” сўзи Р. бўлиб, у ғазалдаги кейинги барча байтларнинг иккинчи мисрасида “қомат-латофат” жуфтлиги билан қофиядош сўзлардан кейин такрорланади. Машрабнинг қуйидаги байтида Р. бир неча сўздан иборат:

*Муродингга етай десанг, қаландар бўл, қаландар бўл,
Ситам аҳлин ютай десанг, қаландар бўл, қаландар бўл.*

Айрим ҳолларда Р. бундан ҳам кўпроқ сўзлардан таркибланиб, мисранинг асосий қисмини эгаллаши ҳам мумкин. Мас., Навоийнинг “Жондин сени кўп севармен эй умри азиз”, Бобурнинг “Туз оҳ, Заҳириддини Муҳаммад Бобур” мисраси билан бошланувчи рубоийларида ўзаро қофияланаётган мисралар фақат қофия ва Р.дангина иборатдир. Мумтоз шеъриятимизда Р. ғазалларда, айниқса, кенг қўлланади. Шу боис ҳам ғазални ё *матлаъ*, ё Р. билан аташ кўпроқ расм бўлган: “Навоийнинг “Топмадим” Р.ли ғазали”, Бобурнинг “Қолдиму” Р.ли ғазали” ва ш.к.

РАЖАЗ (ар. **رجز** – туя ҳолдан тойганда пайдо бўладиган қалтироқ касали) – аруз баҳрларидан бири, мустафъилун аслининг (– – v –) такроридан ҳосил бўлади. Мазкур баҳр изтиробли оҳангга эгаллиги учун шундай номланган. Р. ўзбек шеъриятида анча фаол

қўлланадиган баҳрлардан ҳисобланади. Алишер Навоийнинг “Ме-
зон ул-авзон”ида Р.нинг ўн уч вазни, Бобурнинг “Мухтасар” асарида
эса олтиш уч вазни мисоллар билан санаб ўтилган. Ўзбек
шеъриятида Р. баҳрининг саккиз рукнли, тўрт рукнли вазнларидан
кенг фойдаланилган. Р. баҳрида ёзилган шеърларнинг ўзбек
шеъриятидаги дастлабки намуналари “Қиссаси Рабғузӣй”да учрай-
ди. Навоийнинг жами йигирма тўрт шеъри (жумладан, йигирма икки
ғазал, бир қитъа, бир муаммо) Р. баҳрида ёзилган. Бундан таш-
қари, Атойи, Саккокий, Лутфий, Гадоий, Оғаҳий каби мумтоз шоир-
лар билан бирга, замонавий шоирлар ижодида ҳам Р. баҳридан
кенг фойдаланилади. Мас., Оғаҳийнинг “Устина” радифли машҳур
ғазали *ражази мусаммани солим* вазнида бўлиб, унинг чизмаси: —
v — / — — v — / — — v — / — — v — кўринишидadir:

Қилғил тамошо қомати зебоси бирла оразин,
Гар кўрмасанг гул бўлғонин пайванди шамшод устина.

РАМАЛ (ар. **رمال** – туянинг лўкиллаши, куй номи) – аруз баҳрларидан бири, *фоилотун асли* (– v – –) такроридан ҳосил бўлади. Баҳрнинг оҳанги туянинг лўкиллашига ўхшагани учун шундай номланган. *Фоилотун* рукнида бир *ватад* икки *сабаб* орасига бўйра тўқилганга ўхшаш ҳолатда жойлашгани учун *рамала*, яъни тўқиш маъносини билдирувчи сўздан олинган, деган фикрлар ҳам бор. Р. баҳри ўзбек мумтоз шеъриятида энг кўп ишлатилгани учун уни *туркий баҳр* деб ҳам юритилади. А.Навоийнинг “Мезон ул-авзон”ида Р.нинг ўн уч вазни, Бобурнинг “Мухтасар” асарида эса эллик тўққиз вазни мисоллар билан санаб ўтилган. Ҳусайний (Ҳусайн Бойқаро) қаламига мансуб ғазалларнинг бари шу баҳрда ёзилган бўлиб, бу Р.нинг жуда фаол қўлланганига ёрқин далилдир. Шеъриятимизда Р.нинг 8 ва 6 рукнли жами йигирма тўрт вазнидан кенг фойдаланиб келинган. Р. баҳрида ёзилган шеърларнинг дастлабки намуналари “Қиссаси Рабғузӣ”да учрайди. Навоийнинг “Хазойин ул-маоний” девонидаги 1827 та (ярмидан кўпи) шеър Р. баҳрида ёзилган. Мас.:

Дилбаро, сендин бу ғамким, менда бордур, кимда бор?

Фурқатингдин бу аламким, менда бордур, кимда бор? –

матлаъли ғазали *рамали мусаммани маҳзуф* вазнидадир. Манбаларда фоилотун рукнининг байт таркибида ҳеч қандай зиҳофга учрамаган ҳолда такрорланишидан ҳосил бўладиган вазн (*рамали мусаммани солим*: –v – – / –v – – / –v – – / –v – –) шеърятимизда

Навоийгача ҳам, ундан кейин ҳам мутлақо қўлланмагани, фақат Навоийнинг “Хазойин ул-маоний” куллиётида биргина ғазал мана шу вазнда яратилгани айтилади. Унинг матлаъси:

*Эй жамолу раҳматингдин гар залилу гар муаззаз,
Сафҳаи кавнайн ўлуб отинг тарозидин мутарраз.*

“Мезон ул-авзон”да эса ушбу вазнга мисол сифатида қуйидаги байт келтирилган:

*Келки, ишқингдин кўнгулда йўқтурур сабру қарорим,
Бошима еткур қадамким, ҳаддин ошти интизорим.*

РАМЗ (ар. رمز – имо, ишора, имлаш) – символ; кўчим турларидан бири, фақат шартли равишда ва шу матн доирасида кўчма маъно касб этувчи сўз ёки сўз бирикмаси; образлилик тури. Р. моҳиятан *аллегория*га яқин, ундан фарқи шуки, Р. контекст доирасида ҳам ўз маъносида, ҳам кўчма маънода қўлланади. Р.нинг маъноси контекст доирасида ва шартдан хабардорлик бўлганда реаллашади. Мас., Чўлпон шеъриятидаги “юлдуз”, “булут”, “баҳор”, “қиш” образлари Р.нинг ёрқин мисоли бўла олади. Жумладан, машҳур “Қаландар ишқи” шеърини ишқий мавзудаги шеър сифатида тушунавериш мумкин. Бироқ ундаги Р.лар қатида бошқа маъно ҳам мустақил ҳолда мавжуд бўлиб, уни ўз вақтида шоирга руҳан яқин кишилар яхши тушунишган. Сабаби, улар рамзларнинг маъноси англашиладиган контекстдан – шоирнинг ҳаёт йўли, орзу-интилишлари, шеър ёзилган пайтдаги руҳий ҳолати ва ҳ. омишлардан хабардор бўлганлар. Демак, Р. маъноси ҳозирда ҳам Чўлпоннинг ҳаёт йўли ва ижодий мероси контекстидагина англаниши мумкин. Р.нинг табиатини Р.Парфи шеъридан олинган қуйидаги парча мисолида кўриш мумкин:

*Яна келдим маҳзун гўшага,
Бунда бир най ётибди синиб.
Қўй, сиғинма ортиқ ўшанга,
Қўй, сиғинма унга, севгилим...*

Парчадаги “синган най” рамздир. Мазкур рамзни ўз маъносида ҳам (яъни гарчи нотабийй кўринса-да, ўша гўшада чинданам синган най ётибди, маъносида), лирик қаҳрамоннинг йўқотилган ҳислари, армонга айланган орзулари маъносида ҳам тушуниш мумкин. Кейинги ҳолда “синган най”ни Р. сифатида қабул қилган бўламиз. Муҳим томони шуки, “синган най” билан “йўқотилган ҳислар, армонга айланган орзулар” орасида метафорадаги каби

ўхшашлик ёки метонимиядаги каби алоқадорлик асосидаги муносабат йўқ. Яъни “синган най” фақат шу контекст доирасидагина шартли равишда ўша мазмунни ифодалайди. Худди шу гап Чўлпоннинг “Қаландар ишқи” шеъридаги “ёр”, “муҳаббат”, “денгиз”, “юлдуз”, “кўёш” Р.ларига ҳам тааллуқли. Зеро, улар ҳам ўзлари ифодалаётган рамзий маъно билан ўхшашлик ёки алоқадорлик муносабатида эмас, фақат шартли равишдагина (шартдан, контекстдан бохабар кишиларга) рамзий маънони ифодалайдилар. Шартдан, контекстдан бохабар ўқувчи учун эса шеърнинг фақат бевожита мазмуни, юзадаги мазмунигина мавжуддир.

РЕАЛИЗМ (лот. *realis* – мавжуд, ҳақиқий) – адабиётшуносликда Р. термини тор ва кенг маъноларда қўлланади. Кенг маънода Р. терминининг маъноси бадий асар (унда тасвирланган бадий воқелик) билан реал воқелик муносабатидан келиб чиқади. Яъни бу ҳолда Р. умумэстетик тушунча бўлиб, ҳаётни ҳақиқатга (реалликка) мувофиқ тасвирлашни, ҳаёт ҳақиқатини билдиради. Ҳар қандай бадий асарда воқелик у ёки бу тарзда акс этиши, воқеликни ҳаётга монанд тарзда акс эттириш эса қадимдан мавжудлиги эътиборга олинса, бу маънодаги Р.нинг илдизлари жуда қадим замонларга тақалиши табиийдир. Шу боис ҳам адабиётшуносликда *антик Р.* (ёки *мифологик Р.*), *уйғониш даври Р.и*, *маърифатчилик Р.и* каби атамалар ишлатилади, табиийки, бу маънодаги Р. *классицизм*, *сентиментализм* каби йўналишларга ҳам хосдир. Демак, бу маънода Р. термини ҳаётни бадий акс эттириш принциплари, бадий тафаккур типини англатади.

Тор маънода Р. ҳаётни ҳақиқатда мавжуд нарсалар моҳиятига мувофиқ тарзда, воқеликда мавжуд фактларини *типиклаштириш* (қ.) асосида яратилган бадий образлар орқали акс эттиришга асосланувчи ижодий метод ва онгли равишда шу методга таянган *адабий йўналиш*ни билдиради. Ушбу метод (йўналиш)нинг майдонга чиқиши XIX асрнинг ўрталарига тўғри келади. Р. методида адабиётнинг *билиш функцияси* устувор аҳамият касб этади, реалист ижодкорлар адабиётни олам ва одамни (жумладан, ўзини) идрок этишнинг муҳим ва самарали воситаси деб биладилар. Шунга кўра, Р. ҳаётни бутун мураккаблиги билан кенг кўламда акс эттиришга интилади. Билиш мақсадининг устуворлиги боис Р. инсонни ижтимоий муҳит билан узвий алоқада тасвирлайди, ижтимоий-тарихий шароитнинг инсон тақдири ва феъл-атворида таъсири

теран бадиий тадқиқ этади. Зеро, реалист санъаткор инсон тақдири, унинг амаллари, орзу-интилишлари ижтимоий асосга эга деб билади, буларнинг барини ижтимоий-психологик жиҳатдан асослашга интилади. Айни чоғда, етук Р. адабиётида инсон ижтимоий шароитга боғлабгина қўйилмайди, инсон ўз ирода кучи билан ундан юқори кўтарила оладиган, унга қарши тура биладиган куч сифатида ҳам кўрсатилади. Худди шу жиҳати билан Р. *натурализм*дан фарқланади, ҳаётни унга қараганда теранроқ ва ҳаққонийроқ акс эттира олади. Инсонни мураккаб ижтимоий муносабатлар тизимида тасвирларкан, Р. ҳаётни кенг кўламда тасвирлашга эришади, жамиятнинг жорий ҳолати, ундаги тараққиёт ёки таназзул тенденцияларини бадиий идрок этади, у ҳақда ўзининг бадиий ҳукмини ифодалаб, адабиётнинг *концептуал* функциясини амалга оширади. Айни чоғда, Р.ни ҳаётдан оддийгина нусха кўчириш (қ. *натурализм*) деб тушунмаслик керак. Зеро, ижодий метод сифатида Р. ҳам воқеликни ижодий акс эттиради, ижодий қайта яратади. Р. адабиётидаги ижодий қайта яратиш *типиклаштириш*, яъни воқеликнинг муайян давр ва муҳит учун энг характерли жиҳатларини умумлаштириш орқали амалга ошади. Бироқ бу ҳол ижодийликка зид деб тушунилмаслиги керак, зеро, Р.даги типиклаштириш бадиий тўқимани асло инкор қилмайди, фақат унинг ҳам воқелик моҳиятига мувофиқ бўлишини тақозо этади. Шу билан бирга, Р. тараққиёти давомида, хусусан, XX аср Р.ида бадиий шартлилик (рамзий образлар, ривоятлар, фантастика элементлари ва ш.к.)нинг турли кўринишлари ҳам кенг қўлланила бошлади. Мазкур ҳолга реалистик тасвир принципларидан чекиниш деб қарамаслик керак. Аксинча, бу Р. адабиётининг ҳаётни теранроқ идрок этиш, ўз бадиий имкониятларини бойитиш йўлидаги ҳаракати, унинг адабий жараёндаги бадиий-эстетик ҳодисалар (турли адабий йўналишлар, оқимлар; янги услубий оқимлар, тасвир принциплари ва б.) билан ижодий рақобат-мулоқоти натижасидир.

XIX аср ўрталаридан майдонга чиққан Р. метод (йўналиш)и шўро адабиётшунослигида танқидий Р. деб, шўро адабиётининг методи эса социалистик Р. деб юритилган. Ҳар икки терминнинг илмий муомалага кириши ҳам М. Горький номи билан боғлиқдир. Булардан биринчисини *танқидий* Р. деб атаркан, М.Горький бу давр реалистик адабиёти намуналарининг аксарияти мавжуд буржуа тузумидаги ижтимоий муносабатларни теран таҳлил этиши ва

унинг инсонийликка зид моҳиятини очиб бериши ҳамда ғоявий-бадий инкор қилишидан келиб чиқади. Иккинчиси, яъни *социалистик* Р. ҳам худди шу каби ғоявий-мафкуравий асосда таърифланган, у воқеликни марксча-ленинча дунёқараш асосида баҳолаши билангина фарқланади. Ҳолбуки, биринчидан, ижодий метод сифатида Р. моҳиятан битта ҳодиса бўлиб, унинг доирасида турлича дунёқарашлар ифода этилиши мумкин; иккинчидан, у ўз тараққиёти давомида сифат жиҳатидан ўзгариб-такомиллашиб, ўзининг тасвир ва ифода имкониятларини муттасил бойитиб борган.

РЕАЛИЯ (лот. *realis* – ашёвий) – муайян халқнинг турмуш тарзи, маданияти, тарихи билан боғлиқ бетакрор, ўзга халқларда учрамайдиган нарса-ҳодиса, тушунча; шундай нарса ва тушунчаларни англатувчи сўз. Адабий асарда муайян давр, жой колоритини беришда, миллий турмуш тарзи, миллий руҳни ифодалашда Р.лар муҳим аҳамиятга эга бўлиб, уларни таржимада адекват ифодалаш катта қийинчилик туғдиради. Шунинг учун ҳам таржима амалиётида Р.лар, кўпинча, айнан берилиб, изоҳ билан таъминланади. Муайян халқ турмушида ишлатилувчи нарса-буюмлар (мас., каноэ, тамогавк, мокасин ва ш.к. – ҳиндуларда; исириқ, обреза, тахмон ва ш.к. – ўзбекларда), ҳудудий-маъмурий бўлиниш номлари (аббатлик, губерния; улус, туман, музофот), диний унвон ва даражалар (аббат, поп, епископ; шайхулислом, муфтий, қози), мансаб номлари (граф, барон, дьяк; бек, амир, тунқотор, ҳудайчи, ҳоким), шунингдек, географик ёки маданий-этнографик тушунчаларни англатувчи сўзлар ҳам Р.лар сирасига киритилади.

РЕМАРКА (фр. *remarque* – изоҳ) – драматик асарларда муаллиф томонидан сахна воқесининг бошланиши олдидан берилувчи ёки унинг кечиши давомида қавс ичида бериб борилувчи изоҳлар. Р. парда ёки кўриниш олдидан берилган ҳолларда воқеа кечаётган жой, вақт, иштирок этувчилар ва ш.к.лар ҳақидаги зарур маълумотлардан иборат бўлади. Воқеа давомида берилаётган Р.лар эса нутқ жараёнига (овоз тони, оҳанги, темпи, паузалар; персонажнинг тана ҳолати, юз-кўз ифодаси, имо-ишоралари, қилиқлари) ёки сахнадаги ҳаракатга (персонажларнинг сахна бўйлаб ҳаракатлари, янги персонажнинг сахнага чиқиб келиши ё кетиши ва б.) оид тафсилотларни ўз ичига олади. Р.лар драматик асарни сахналаштиришда ва, айниқса, уни ўқиш жараёнида воқеаларни тасаввурда

жонлантиришда жуда муҳим. Чунки Р.лар муаллифнинг ўзи асар воқеаларини қандай “кўргани”, персонажларнинг гап-сўзларини қандай “эшитгани”ни ифода этади.

Анъанага кўра, Р. термини драматик асарларга нисбатан қўлланиб келинган бўлса, эпик асарларда диалогнинг (сахनावийлик хусусиятига эгаликнинг) кенг ўрин олиб бориши баробаридададада термин эпик асарларга нисбатан ҳам қўлланила бошлади. Ҳозирда эпик асарлардаги диалоглар давомида муаллиф томонидан бериб борилувчи (овоз тони, оҳанг, темп, паузалар; мимика, имо-ишоралар, персонажнинг ҳаракати ва ш.к.ларга оид) изоҳлар ҳам, кўпинча, Р. деб юритилмоқда.

РЕМИНИСЦЕНЦИЯ (лот. *reminiscentia* – хотирлаш, эслаш) – 1) адабий ҳодисаларнинг диалогик муносабатда бўлиши натижаси ўлароқ юзага келувчи ҳодиса, адабий асардаги илғари мавжуд бўлган асарларни ёдга солувчи нуқталар. Бундай Р.лар англаган ёки англамаган (асарда ижодкор хотирасида муҳрланиб қолган ўзга асардаги нуқталарнинг ғайриихтиёрий тарзда акс этиши) ра-вишда воқе бўлади; улар очиқ-ошкор эмас, шу боис илғаб олинishi ҳам бирмунча қийин ва шу жиҳати билан *ўзлаштириш* ва *тақлиддан* фарқланади. Мас., Ш.Раҳмоннинг шеърда Торобий ти-лидан айтилган куйидаги сўзлар Чўлпон шеърларини ёдга солади:

*Жоним-жигаримсан
сен-да одамсан,
лоақал кўзингда бир ёш кўрсайдим,
лоақал қовушиб қолган кўлингда
ёвларга аталган бир тош кўрсайдим.*

Ҳозирги китобхон учун парчадаги Р.лар аниқ кўринар, лекин шеър ёзилган 1983 йилда кўпчилик учун ўхшашликни илғаб олиш қийин бўлгани ҳам аниқ. Ёки шоирнинг “Мен севган дарёлар шундоқ қолурму, мени ўйлатган йўл қолурми шундоқ? Мен суянган тоғлар шундоқ қолурми, шундоқ қолармикан юракларда доғ?” сатр-лари жадид шеъриятидаги оҳанглари ёдга солади. Шунга ўхшаш, Ҳ.Олимжоннинг “Муқанна”сида Муқанна тилидан айтилган куйидаги гаплар ҳам Чўлпоннинг “Бузилган ўлка”га шеърдаги оҳанглари эслатади:

*Нима учун юрт чиқмайди оловдан?
Нима учун эл қутулмас таловдан?
Нима учун элни босган ҳашарот?*

*Дин, ҳирож деб ўз-ўзига қўйди от?
Нега қилди элни бунча гадой, хор?
Нега бўлди ҳамма сенга отбоқар?
Қиз онадан, хотин эрдан ажралди,
Косиб уйдан, деҳқон ердан ажралди?
Нима учун?*

Кейинги мисоллардаги Р.лар ритмик хотира туфайли вужудга келган бўлиб, Р.нинг бу тури деярли барча шоирлар ижодида кўплаб кузатилади; 2) адабий асардаги ўзидан илгариги адабий ходисаларни эслатувчи, онгли равишда ёки англамаган тарзда юзага келган нуқталарнинг бари, адабиётдаги адабиёт образи. Мазкур маънода терминнинг қамров кўлами кенгайди ва у, табиийки, биринчи маънони ҳам ўз ичига олади. Бунда асардаги (қўш-тирноқда ёки қўштирноқсиз берилган) цитаталар, шеърый мисралар (жумладан, *назира*, *тахмис*), образлар (мас., *талмеҳ* санъати), ғоявий-тематик ва эмоционал мотивлар (мас., А.С.Пушкиннинг “Куз” – А.Ориповнинг “Куз хаёллари” шеърлари) билан бирга, бошқа ижодкорларнинг асарларини эслатиш (мас., А.Қодирий романларида Фузулий ва Саъдий; Чўлпон романида М.Арцибашев, Л.Андреев асарлари тилга олинади), улар ҳақида билдирилган мулоҳазалар ҳам Р.лар ҳиссобланади. Шунингдек, бу маънода адабий асарда бошқа санъат турларига мансуб асарларнинг эслатилиши, муҳокама этилиши ёки шарҳланиши (мас., А.Ориповнинг “Муножотни тинглаб”, У.Азимнинг “Театр” туркуми, Х.Давроннинг “Гулливёр лилипутлар диёрида” шеърлари) ҳам Р.ларга киритилади.

РЕТАРДАЦИЯ (лот. retardation – секинлаштириш, тутиб туриш) – эпик асарларга хос сюжет-композицион усул, воқеалар ҳақида ҳикоя қилишни, сюжет ривожини секинлатиш. Р. асарга сюжетдан ташқари элементлар (лирик чекинишлар, муфассал портрет, пейзаж тасвири, персонаж характеристикасини бериш, персонажнинг ўтмиши ҳақида ҳикоя қилиш, киритма ҳикоялар, ривоят ва ш.к.лар)ни киритиш орқали амалга ошади. Мас., “Меҳробдан чаён”нинг бошланишида шу усулда ҳар бир персонаж ҳақида тафсилотлар берилади, натижада Солиҳ маҳдум асарнинг бошида буюрган манти 17-бобга бориб ейилади, яъни асосий воқеанинг ҳикоя қилиниши секинлаштирилади.

РЕПЛИКА (фр. *replique* – жавоб, эътироз) – диалогнинг нутқ субъекти алмашиши билан чегараланувчи қисми, битта нутқ субъекти томонидан айтилган нутқ бўлаги. Ҳажм жиҳатидан Р. чегараланган эмас: у биргина товуш, сўз, сўз бирикмаси, битта гап ёки бир-бирига боғлиқ бир неча гапдан иборат бўлиши мумкин. Шунингдек, диалог иштирокчиларидан бирининг бошқасига жавобан жим қолиши (бу ёзувда кўп нуқта билан ифодаланади) ҳам Р.дир, чунки у шаклан нолга тенг бўлса-да, ҳамиша мазмунга эга бўлади.

РЕФРЕН (фр. *refrain* – нақорат) – 1) нақорат, қўшиқнинг ҳар бир бандидан сўнг айнан қайтариладиган банд, ярим банд ёки мисра. Р. ёзма адабиётга фольклордан ўтган бўлиб, у халқ қўшиқларида кенг қўлланган; 2) шеърдаги ҳар бир банд охирида такрорланиб келувчи мисра. Бу маънода Р. мумтоз шеъриятимиздаги *таржеъ санъати*га тўғри келади. Ғарб шеъриятида Р. асосига қурилган *рондо*, *рондель*, *триолет*, *баллада* каби, ўзбек мумтоз шеъриятида эса *таржеъбанд* каби қатъий шеър шакллари мавжуд.

РИВОЯ (ар. *رواية* – ҳикоя қилиш) – воқеликни объектив-воқеабанд тарзда акс эттирувчи эпик асарларнинг ўзаги, эпик асар қурилишининг асосий шакли, ундаги муаллиф ёки персонаж-ҳикоячи нутқи, яъни асар матнининг персонажлар нутқидан ташқари қисми. Р.нинг асоси замон ва маконда кечувчи воқеалар ҳақидаги ҳикоя бўлиб, ўша воқеалар кечаётган замон ва макон, уларнинг иштирокчилари бўлган персонажларга оид турли тафсилотлар (пейзаж, нарса-буюмлар, портрет, муаллиф характери-стики), муаллифнинг фалсафий, маънавий-ахлоқий, ижтимоий-сиёсий ва ш.к. мазмундаги мушоҳадалари, муаллиф тилидан берилган персонаж ўй-фикрлари (ўзиники бўлмаган муаллиф нутқи) ҳам бевосита унинг таркибий қисмидир. Эпик асардаги Р. муаллиф, ровий ёки персонаж ҳикоячи тилидан, яъни турли мавқе, “нуқтаи назар”дан туриб олиб борилиши мумкин. Шунга кўра, Р. композицияси “нуқтаи назар”ларнинг муайян ғоявий-бадиий мақсадлар билан ўзаро алмашиб туриши, параллел берилиши, бирлаштирилиши, зидланиши кабилар билан белгиланади. Эпик асарда Р.нинг объектив ва субъектив кўринишлари кузатилади. Биринчи ҳолда Р. “холис кузатувчи” мавқеидан туриб олиб борилади, яъни ровий воқеаларга аралашмайди, тасвир предметиға муносабат очиқ ифодаланмайди; иккинчисида эса, аксинча, воқелик “ич-

дан ўтказиб” берилади, тасвир предметиға муносабат ҳам ошкор ифодаланади (қиёсланг: А.Қаҳҳор. “Ўғри” – Ғ.Ғулом. “Менинг ўғригина болам”). Яна бир фарқ Р. субъектининг тасвирланаётган воқеадан хабардорлик даражасида ҳам кузатилади. Анъанавий эпосда Р. субъекти воқеанинг барча икир-чикирларидан воқиф шахс сифатида намоён бўлади (мас., эртақларда), у асарнинг ҳар нуқтасида ҳозир у нозир, воқелик, асосан, унинг нигоҳи орқали берилади. Замонавий эпосда кенг оммалашган объектив Р. гўё айни дамда ўз ҳолича кечаётган воқеа-ҳодисаларни тасвирлаётганлик иллюзиясини ҳосил қила олади (бу жиҳат кичик эпик шаклларда тўла, йирик эпик шаклларда эса кўпроқ эпизодик тарзда намоён бўлади), бу эса ўқувчида Р. субъекти ҳам воқеаларни шу вақтда кузатаётгандек (яъни воқеаларнинг юз бериш ва ҳикоя қилиниш вақти орасида тафовут йўқдек) таассурот қолдиради. Шунингдек, ҳозирги эпосда етакчилик қилаётган бу наф Р. асар давомида нуқтаи назарнинг ўзгариши, воқеликнинг гоҳ муаллиф, гоҳ ҳикоячи-персонаж, гоҳ эса бошқа бир персонаж нигоҳи билан кўрилиши ва баҳоланишига имкон беради. Бу эса тасвирнинг динамиклигини таъминлайди, унга жонлилиқ ва ҳаётийлик бахш этиб, эстетик таъсир кучининг ошишига хизмат қилади. Бундан ташқари, тасвир предметиға баҳо бераётган субъектларнинг кўпайиши Р.нинг полифониклик касб этиши, яъни муаллиф, ҳикоячи-персонаж ва қаҳрамон ғоявий мавқеларининг турлича бўлишига имкон яратади (қ. *полифония*). Замонавий эпик асарларда Р.нинг турли кўринишлари мавжуд эканлиги, улар конкрет асарда синтезлашган ҳолда воқе бўлаётганини таъкидлаш лозим.

РИДФ (ар. *ريدف* – изма-из келтириш) – қаранг: **муқайяд қофия**

РИТМ (юн. *rhythmos* – тенг ўлчовлилик) – кенг маънода Р. муайян бўлақларнинг маълум вақт оралиғида тартибли такрорланиб туришидир. Бу маънодаги Р. борлиқдаги жуда кўп нарсалар ҳодисаларда бор. Мас., тарновдан томчилаб турган томчилар чиқараётган товушда, ариқ сувининг маромли шилдираб оқишида, йил фаслларининг, кун билан туннинг алмашинувида; инсоннинг юрак уриши, нафас олиши, маълум бир ҳаракатни бажариши – буларнинг барида Р. кузатилади. Р. табиий равишда инсон нутқиға ҳам хос. Ҳар бир индивид нутқининг ўзига хос Р.и бўлиб, бу ритм унинг физиологик имкониятлари (мас., ҳар бир одамнинг нафас

олиши ўзига хос, нутқ ритми эса кўп жиҳатдан шунга боғлиқ) билан белгиланади. Кундалик мулоқот нутқидаги ритмга турли омиллар (мас., касаллик, руҳий ҳолат, бирор нарсадан таъсирланиш, ҳаракат мароми ва б.) таъсир қилиши ҳамда уни ўзгартириши мумкин. Оғзаки нутққа хос Р. табиий равишда ёзма нутққа ҳам кўчади, зеро, ёзув оғзаки нутқнинг ҳарфлар воситасида моддийлашуви: одам ёзганида “мия”да гапиради, ўқиганда “тасаввурда” эшитади. Демак, нутқ ҳодисаси бўлмиш ҳар қандай адабий асарда Р. бўлиши қонуний ва табиий ҳол экан. Ритмиклик адабий асарнинг турли сатҳлари (нутқ, ривоя, композиция)да намоён бўлса-да, нутқий қурилишида, айниқса, аниқ кўзга ташланади, шунинг учун Р. ҳақида кўпроқ бадиий нутқ билан боғлиқ ҳолда гапирилади. Бадиий нутқнинг насрий ва шеърий шакллари Р. жиҳатидан фарқланади. Насрий нутқ Р.и умуман инсон нутқининг ритмиклигидан келиб чиқади, ундаги ўзгаришу товланишлар эса матннинг конкрет бўлагидagi тасвир предметининг мазмун-моҳияти, унга муаллиф муносабати билан боғлиқ ҳолда юзага келади. Насрдагидан фарқли ўлароқ, шеърий нутқ Р.и махсус ҳосил қилинган, муайян ўлчов асосида тартибга солинган. Шеърий Р.нинг ўлчов бирликлари ўзаро қисм-бутун алоқасидаги нутқий бўлақлар (бўғин, туроқ, мисра, банд) бўлиб, улар *ритмик бўлақлар* ёки *ритмик бирликлар* деб юритилади. Р.нинг ҳис этилиши учун шеърни ўқиганда (талаффузда) ритмик бирликлар бир-биридан ажралиб турганини ҳис қилиш керак, бунда *ритмик воситалар* муҳим аҳамиятга эга. Ритмик воситалар шеър Р.ининг таъкидланиши, кучайтирилишига хизмат қилади, уларнинг асосийлари сифатида *ритмик пауза*, *қофия* ва *қофияланиш системасини* кўрсатиш мумкин. Ҳар бир ритмик бўлақ бошқаларидан ритмик пауза билан ажратилади, шу ажратилиш ҳисобига улар талаффузда ўлчов бирлиги сифатида намоён бўлади. Дейлик, бўғин бир товуш зарби билан айтилади ва жуда ҳам қисқа, сезилар-сезилмас пауза (аслида бу пауза эмас, икки товуш зарбининг бир-биридан фарқланиб туриши ҳисобига “пауза”дек таассурот қолдиради, холос) билан ажралади. Туроқлардан кейинги пауза биров сезиларлироқ бўлса, мисралар ниҳоясидаги пауза яққол сезилади, банд якунидаги катта пауза унга ритмик-интонацион тугаллик бахш этади. Ритмик пауза билан мантиқий пауза доим ҳам бир-бирига мос келавермаслиги мумкин, яъни шеърий нутқда вергул қўйилмаган ўринларда ҳам тўхталиб ўтиш

ва, аксинча, вергулли ўринларда тўхталишни сезилмаслик даражасига келтириш зарурати юзага келиши одатий ҳолдир. Мисра якунида келувчи қофиялар ритмик жиҳатдан мисрани таъкидлаб кўрсатишга, шеърнинг оҳангдорлиги, мусиқийлиги, таъсирдорлигини оширишга хизмат қилади. Шеърни ўқиш давомида қофия мисранинг тугаганидан дарак беради, пауза бажараётган ажратиш функциясини таъкидлайди. Шунга ўхшаш, қофияланиш тартиби банднинг шаклланиб бўлгани, тугаганини таъкидлайди. Мас., тўрт мисрали а-б-а-б тарзида қофияланган шеър ўқиладиган бўлса, ўқувчи кейинги бандларда ҳам шу хил тартибни кутади, тартиб ниҳояланганида, банддаги тугалланганликни ҳис қилади. Яъни қофияланиш тартиби, бир тарафдан, шеър ритмининг ҳис этилишига, иккинчи тарафдан, мазмун ва ритмнинг уйғунлашувига, уларнинг ўқувчи тасаввурида яхлит бирлик ҳосил қилишига ёрдам беради. Хуллас, Р. шеърини нутқнинг эмоционаллиги, мусиқийлигининг асоси, пойдеворидир.

РИТОРИКА (юн. *rhētorikē* – нотиклик) – 1) нотиклик санъати ҳақидаги фан. Антик Юнонистонда мил. ав. V асрларда пайдо бўлган. Мил. ав. II – I асрларга келиб тизим ҳолини олган, антик Римда ҳам изчил ривожланган. Р.нинг назарий асослари файласуфлар, амалиётчи нотиклар томонидан ишлаб чиқилган бўлиб, бунда Арасту, Цицерон, Квинтилианларнинг хизматлари, айниқса, катта. Антик Юнонистон ва Рим ижтимоий тузумида нотикликнинг катта ўрин тутгани Р.нинг гуркираб ривожланишига асос бўлган. Шунга кўра, Р.нинг предмети нутқ бўлиб, у билан боғлиқ барча масалаларни (материал танлаш, жойлаштириш, жумла тузиш, фикрни далиллаш ва инкор қилиш, сўз танлаш, услуб, услубий фигуралардан фойдаланиш, нутқни ўқиш ва ҳ.) ўрганган. Шу билан бирга, қадимдаёқ Р.нинг ўрганиш объектига *проза* ҳам кирган бўлиб, бу жиҳатдан у *поэтика*га қарши қўйилган. Яъни поэтика бадий тўқима билан иш кўрувчи *поэзия* – бадий адабиётни, Р. эса реал материал билан иш кўрувчи *проза* – нутқлар, фалсафий ва тарихий асарларни ўрганган; 2) ҳозирда Р. адабиётшуносликнинг бадий матнни, унинг ташкилланиш қонуниятларини ўрганувчи соҳаси сифатида ҳам таърифланади ва шу маънони таъкидлаш учун баъзан *неориторика* термини билан ҳам юритилади. Бу қарашга кўра, Р. бадий матннинг ташкилланишини, поэтика эса бадий

воқеликнинг ташкилланишини ўрганади, яъни улар бадий асарнинг турли сатҳларида иш юритади.

РИТОРИК МУРОЖААТ – бадий ундалма. Жонли сўзлашувда ундалма нутқ қаратилган шахснинг муайян жавоб ҳаракатини (диққатини жалб этиш, гапирувчига қараш, яқинлашиш ва б.) талаб қилади. Яъни худди риторик савол жавоб талаб қилмагани каби, Р.м. ҳам мос реакцияни талаб қилмайди, нутқни безаш, муайян кайфият ё ҳиссий муносабатни ифодалаш воситаси бўлибгина хизмат қилади. Р.м. шеърий нутқда, айниқса, кенг қўлланилиб, кўпроқ нарсаси-ҳодиса, жой кабиларга қаратилади: “Қайда ўсдинг, қайда яшнадинг, *Япроқ, япроқ*, айтиб бер менга...” (Р.Парфи), “*Юртим*, сенга шеър битдим бугун...” (А.Орипов), “Гул бўйларини боғдан келтирган, эй *шабода...*” (Э.Воҳидов), “Ай, *қалдирғоч*, ўқи “Вал-лайли...” (З.Мирзо). Шунингдек, ўзи ҳозир бўлмаган одамга шу ерда каби мурожаат қилиш ҳам Р.м.нинг бир кўринишидир: “Эшитдим, *онажон*, хафа эмишсан, Кечир, ойлаб сенга ёзолмадим хат...” (Р.Парфи). Булардан Р.м. *апострофа* (қ.) термини билан синонимик муносабатда экани аён бўлади.

РИТОРИК СЎРОҚ – жавоб берилишини талаб қилмайдиган савол, фикрнинг сўроқ шаклида тасдиқланиши. Худди риторик мурожаат каби, Р.с. ҳам нутқ беағи, эмоционал муносабатни кучайтириш, фикрни таъкидлаб ифодалаш сингари мақсадларга хизмат қилади. Мас., А.Ориповнинг “Ахир у эмасми, дўстни ғаниму, ғанимни дўст қилиб қўйгувчи одам?” тарзидаги Р.с.и “ҳа, айнан ўша – учинчи одам”, деган фикрни таъкидлаб ифодалайди. Р.Парфининг “Япроқ, япроқ, сўзлаб берсанг-чи, Ўз севгиндан бўзлаб берсанг-чи, Нечун тушдинг, нечун оёққа?..” тарзидаги Р.с. эса лирик қаҳрамонни ўйлатаётган муаммо, қийнаётган дардга ишора қилади. Ёки “Сени, оҳанг, эй ғамли оҳанг, Танимасдим, билмасдим олдин. Томиримда хун талашур жанг, Шунча ғамни қаердан олдинг?” мисраларини олсак, Р.с. дастлабки уч мисрадаги ўй-ҳиссларни хулосалаб, бир зарб каби кучайтириб ифодалаётгани кўринади. Келтирилган мисоллардан Р.с. лирик асарда турлича бадий-эстетик мақсадларда ишлатилиши, унинг полифункционал табиати маълум бўлади. Мумтоз шеъриятимиздаги *тажохули ориф* санъати Р.с.нинг айрим кўринишларига ўхшаш, бироқ

юқоридагилардан келиб чиқилса, Р.с. мазкур санъатга нисбатан анча кенг ҳодиса экани аён бўлади.

РИТУАЛ-МИФОЛОГИК ТАНҚИД – Ғарб маданиятшунослиги ва адабиётшунослигидаги метод, XX асрнинг 30-йилларида, кўҳна маданиятларни ўрганишдаги ритуал-мифологик йўналиш (Ж.Фрейзер) ва К.Юнг аналитик психологиясининг синтези сифатида майдонга чиққан. Агар *мифологик мактаб* вакиллари адабиётнинг пайдо бўлишини мифлар билан боғлаган бўлсалар, Р.-м.т. мифларнинг ўзи ритуаллардан келиб чиққан, деб ҳисоблайди. Уларга кўра, нафақат антик театр, балки қаҳрамонлик эпоси ҳам, қадим Шарқнинг муқаддас манбаларию антик фалсафа, ўрта асрлар эпохию роман – хуллас, адабиёт тўласича ритуалдан келиб чиққан. Муҳим жиҳати шуки, Р.-м.т. ритуал-мифологик моделларни ижодий тасаввурга қанот берувчи манба эмас, балки унинг структурасини белгиловчи бош омил деб билади. Шунинг учун ҳам К.Юнгнинг *архетип*лар (қ.) ҳақидаги таълимоти уларнинг қарашларида муҳим ўрин тутати. Албатта, энг қадимги даврларда яратилган кўплаб асарларга, архаик жанрларга бундай ёндашув асосли. Лекин Р.-м.т. бундай ёндашувни адабиёт тарихининг энг қадимги даврларидан то ҳозирги кунига қадар татбиқ этади, замонавий адабиёт намуналарида ҳам ритуал-мифологик илдизларни очиш ва уларни шу асосда тушунтиришга интилади. Тўғри, XX аср жаҳон адабиётида мифларга мурожаат этишнинг кучайиши бунга маълум даражада асос ҳам берар, лекин бу ҳолатни инсоният хотирасида “коллектив онгсизлик” сифатида яшаётган архетипларнинг ўзини намоён этиши сифатидагина тушуниш, архетипнинг бадиий тафаккурдаги ролини мутлақлаштириш тўғри бўлмайди. Зеро, худди шу ҳол Р.-м.т.ни бадиий ижодда коллектив ролини индивид ролидан устувор деб билишга, ундаги биографик факторни буткул инкор қилишга олиб келади. Шу каби бирёқламаликларга қарамай, Р.-м.т.га хос ёндашув архаик жанрларни, ҳақиқатан ҳам ритуал-мифологик асоси кучли бўлган ўрта асрлар ва қисман Уйғониш даври (умумлаштириб айтганда, ижодда традиционализм етакчилик қилган даврлар) адабиётини ўрганишда самарали натижалар берганини ҳам қайд этиш лозим. Жумладан, унга хос ёндашув рус олими М.Бахтиннинг “Франсуа Рабле ижоди ва ўрта асрлар ҳамда ренессанс даври халқ маданияти” асарида қўлланган, бу эса муҳим назарий умумлашмалар чиқаришга асос бўлган.

РИЦАРЛИК РОМАНИ (фр. roman chevaleresque – кавалерлик романи, нем. Ritterroman – рицарлик романи) – ўрта асрлар куртуаз адабиётининг асосий жанрларидан бири, дастлаб XII аср ўрталарида, рицарлик ҳаракати гуллаб-яшнаган Францияда пайдо бўлиб, кейин бутун Европага тарқалган. Жанр генезиси қаҳрамонлик эпосига бориб тақалса-да, Р.р. қатор хусусиятлари билан мажусийлик даври мифлари, қадимги кельтлар ва германларнинг ривоятлари, халқ эртаклари, шунингдек, Шарқ адабиёти намуналарига ҳам яқин туради. Р.р. марказидаги қаҳрамон – рицарь ўзининг беқиёс жасорати, олижаноблиги билан ажралиб туради. Айни шу нарса, қаҳрамон шахсининг олдинги планга чиқарилиши, уни алоҳида шахс сифатида (ҳам руҳиятидаги жараёнларни, ҳам ўзи ва суюкли ёри шон-шарафи йўлидаги кураши, бу йўлдаги жонбозлик ва беқиёс қаҳрамонликларини) тасвирлашга урғу берилгани Р.р.ни роман жанри тараққиётидаги муҳим босқичга айлантиради. Р.р.лари аввалига шеърый шаклда яратилган бўлса, XIII аср ўрталаридан унинг насрий баёнлари ҳам пайдо бўла бошлаган. Кўплаб Р.р.лари тематик жиҳатдан туркумларга бирлашган бўлиб, ўз даврида улардан Тристан ва Изольда муҳаббати, “юмалоқ стол” рицарлари, қирол Артур, Ланселот ҳақидаги туркумлар машҳур бўлган. Гарчи Р.р. Европа адабиёти ҳодисаси бўлса-да, Узоқ, Ўрта ва Яқин Шарқ адабиётларида ҳам унинг ўхшашлари (аналоглари) мавжуд бўлганки, бу миллий адабиётлар тараққиётидаги стадиял умумийликнинг ёрқин далилидир. Жумладан, ўзбек халқ оғзаки ижоди (мас., Гўрўғли туркуми) ёки ёзма адабиётимиздаги қатор дostonлар (мас., “Фарҳод ва Ширин”) моҳият эътибори билан Р.р.ларига яқин туради.

РОВИЙ (ар. راوي – ҳикоячи, қисса айтувчи, хабар, маълумот берувчи) – эпик асарлардаги ривоя субъекти, воқеаларни ҳикоя қилаётган, улар кечаётган макон ва замон, уларда иштирок этаётган персонажларга оид тафсилотларни етказиб, тасвир предметига у ёки бу тарзда муносабат билдираётган шахс. Эпик асарда ривоя, кўпроқ, муаллиф (конкретлаштирилмаган “учинчи шахс” ҳам аксар муаллиф сифатида тушунилади), баъзан эса персонаж (мас., Ғ.Ғулом. “Шум бола”) тилидан олиб борилади. Шунингдек, баъзан асарда бир неча Р.нинг иштирок этиши ҳам кузатилади (мас., Ў.Ҳошимов. “Икки эшик ораси”; М.Муҳаммад Дўст. “Лолазор”). Шунга қарамай, Р.ларнинг кўпайиши ривоянинг бутунлигига путур ет-

казмайди, чунки бу ҳолда ҳам матндан муаллиф (ёки асосий Р. ва-
зифасидаги персонаж)нинг тингловчи мақомида тургани англаши-
лаверади.

РОМАН (фр. roman – “лотин тилида эмас, роман тилларидан
бирида ёзилган” маъносида) – замонавий адабиётда эпик турнинг
йирик ҳажмли жанри. Р.га таъриф берилганда, одатда, унинг
ҳажман катталиги, ҳаётни кенг кўламда тасвирлаши, қаҳрамон
ҳаётидан катта даврни олиб, турли ижтимоий муносабатлар билан
боғлаб талқин қилиши, кўплаб ва турфа кишилар тақдирлари
орқали жамиятнинг жорий ҳолатини акс эттира олиши; мураккаб
кўп чизиқли сюжетга эга бўлиши каби жанр хусусиятлари қайд эти-
лади. Дарҳақиқат, бу хусусиятлар аксарият Р.ларга хос, лекин
жанр хусусиятларини шуларнинг ўзи билангина белгилаш камлик
қилади: амалда ҳажман қиссадан фарқ қилмайдиган ёки қисқагина
давр мобайнида кечган воқеалар тасвири билан чекланган Р.лар
ҳам, марказида биргина шахс тақдири (бошқа персонажлар унинг
характерини очишга хизмат қилади) турган ёки биргина сюжет
чизиғига эга Р.лар ҳам учрайди. Шунинг учун мутахассислар Р.нинг
жанр сифатида белгилловчи муҳим хусусиятлари деб яна романий
проблема, романий қаҳрамон ва романий тафаккурни кўрса-
тишади. Табиийки, бу учала тушунча бир-бирига узвий боғлиқ, би-
ри иккинчисини тақозо этади. Романий проблеманинг моҳияти
шундаки, у инсон тақдири, унинг жамият (кенгрок қаралса – олам)
билан ўзаро муносабати бадий тадқиқи орқали олам моҳияти
моҳиятини англашга интилади. Г.Лукач фикрига кўра, дунёнинг ях-
литлигию бутунлигини, мавжудликнинг туб моҳиятини англаш
Р.нинг бош муаммоси бўлса, қаҳрамоннинг дунё билан зиддияти
ўша муаммони ҳал қилиш воситасидир. М.М.Бахтин эса қаҳрамон
тақдири ва эгаллаган мавқеининг унинг ўзига номувофиқлиги Р.
жанрининг марказий мавзу-муаммоларидан бири, деб ҳисоблайди.
Демак, Р.да кўйилган проблемани бадий идрок этиш учун
қаҳрамон ҳам шунга мос бўлиши талаб қилинадики, бунинг учун
романий қаҳрамон жамиятда яшагани ҳолда, ўзининг индивиди-
гини теран идрок этадиган, муҳит билан зиддиятга киришган шахс
бўлиши лозим. Зеро, Р.нинг классик тушунчадаги – “буржуа эпоси”
(Гегель), “янги давр эпоси” (Белинский) сифатидаги кўриниши
шахснинг жамиятдаги мақоми ўзгарган, у ўзини ўз ҳолича бутун бир
олам сифатида идрок эта бошлаган бир шароитда шаклланди.

Ўзини алоҳида олам сифатида идрок этган шахснинг жамият билан, олам билан зиддиятларини бадий талқин қилишу йўқотилган эпик бутунликни тиклаш классик Р.нинг бош муаммоси бўлиб қолдики, шу маънода у “янги давр эпоси” саналади. Шу боис ҳам Р. марказида шахснинг ҳаёти, унинг зиддиятларию тўқнашувлари туради. Немис файласуфи Шеллинг Р. воқеани эпосдан, тақдирни драмадан олади, деганида айни шу нарсани назарда тутган. Эпик бутунликни тиклашга интилаётган шахс деганимиз, аввало, ижодкорнинг ўзи, Р. марказида турган қаҳрамоннинг ташқи олам билан тўқнашувлари (кенг маънода шахс драмаси) ўша бутунликни тиклаш воситаси эканлиги эътиборга олинса, Р.ни ўз ҳаёт йўлида чигал муаммоларга дуч келган ижодкорнинг “зиддиятли ҳолатни адабий йўл билан ечишга уриниши”(А.Прието), дейиш мумкин бўлади. Қўйилган проблемани шунга мос қаҳрамон воситасида идрок этиш жараёнида жамиятнинг жорий ҳолати, оламу одам ҳақидаги яхлит бир концепция, Р. бадий фалсафаси шаклланадики, бу романий тафаккур маҳсулидир. Албатта, Р. жанрининг бир неча асрлик тараққиёти давомида унинг турли хил ва кўринишлари яратилгани, жанрнинг ҳозирда ҳам такомиллашиб бораётгани эътиборга олинса, юқорида саналган хусусиятларни барча Р.лардан излаш, уларни қатъий қоида деб тушуниш тўғри бўлмайди. Бу ўринда ҳар бир даврнинг бадий-эстетик талаб-эҳтиёжлари Р.га маълум ўзгаришлар киритиши, ўтган давр мобайнида Р.нинг турфа (тарбиявий, маиший, ишқий, саргузашт-детектив, ижтимоий-психологик, тарихий-биографик, сатирик ва ҳ.) хиллари яратилгани, ниҳоят, Р. ҳозирда ҳам такомиллашиб бораётган жанр эканлигини ҳамиша ёдда тутиш лозим.

РОМАНТИЗМ (фр. *romantique*, ингл. *romantic*) – Европа адабиётида XVIII аср охири – XIX асрнинг биринчи ярмида етакчилик қилган адабий йўналиш. Этимологик жиҳатдан термин испанча “*romance*” сўзи билан боғлиқ бўлиб, XVIII асрда китоблардагина учратиш мумкин бўлган ғайритабiiй, ажабтовур, фантастик нарсаларнинг бари шу сўз билан юритилган. Дарҳақиқат, Р. адабиёти яратган бадий оламни шундай сўз билан номлашга етарли асос бор эди. Зеро, Р. мавжуд воқелиқдан қониқмаслик туфайли, маърифатчиликка хос олам (одам ва жамият)ни ақл билан расо ҳолга келтириш ғоясига ишончнинг барбод бўлиши натижаси ўлароқ юзага келган бўлиб, “реалликдан қочиш”га, реал оламдан

кўра мукамалроқ олам яратишга интилади. Р. классицизмга хос “табиатга тақлид” ва ундан келиб чиқувчи ҳақиқатга монандлик талабларини инкор қилади, унинг учун бадиий реаллик мавжуд реалликдан ҳаққонийроқдир. Мавжуд воқеликдаги туссизликдан безган Р. вакиллари, кўпинча, кўҳна ўтмишдан маъни излашади (мас., В.Скотт, В.Гюго, А.Дюма романлари), улар тасвирлаган воқеа-ҳодисалар аксар узоқ, экзотикага бой юртларда кечади ва ш.к.

Р. адабиётининг умумлаштириш принципи – идеаллаштириш, у воқеликка боқий ва мутлақ идеаллар асосида ёндашади, шунинг учун ҳам Р.да воқелик билан идеал орасидаги номутаносиблик яққол кўринади, уларнинг зиддияти ўта кескин намоён бўлади. Натижада Р. адабиётида олам иккига ажралади, иккиси – идеал олам билан мавжуд олам алоҳида яшайди. Р. адабиётининг бош зиддияти – эзгулик ва ёвузлик кураши, унга кўра, ёвузлик ҳам, унга қарши кураш ҳам бирдек боқийдир. Яъни бу кураш ёвузликни илдизи билан йўқотишу оламини тубдан ўзгартиришга ожиз, қўлидан келадигани – ёвузликнинг оламда мутлақ ҳоким бўлишига йўл бермаслик, холос. Ёвузликка қарши курашаётган бетакрор шахс – Р. адабиётининг бош қаҳрамони. Р. адабиётга ўзининг янгича шахс концепцияси билан кириб келди. Унинг учун шахс – алоҳида олам. Шахснинг сирли ва ададсиз ички олами Р. адабиётининг марказий муаммосига айланади. Р. шахсдаги бетакрор индивидуал хусусиятларга урғу беради, асосий эътиборни унинг ички оламидаги зиддиятлар, қалбию онгидаги изохлаш мушкул ҳаракатлар, ғайришунурий ҳолатларга қаратади. Мавжуд воқеликдаги маишат қулига айланиб бораётган одамларга зид ўлароқ, Р. адабиёти муҳаббатю нафрати, меҳрию қаҳри чексиз, юсак туйғуларга, изтиробли ўйловлару ўзини бешафқат тафтиш қилишга қобил қаҳрамонни яратади. Бу қаҳрамон олам сир-синаотини англашга ожизлигидан изтироб чекади, мавжуд воқелик соғлом ақлга номувофиқ экани, ўзининг шахсий эркига дахл қилаётганидан изтиробга тушади. Р. адабиётининг қаҳрамони шахсий эркини, инсонлик шаънини юсак қадрлайди, уларга қарши ҳар қандай ҳаракатга бутун вужуди билан қарши туради.

Шахсга бу хил қараш Р.нинг ижодкор шахсга муносабатида ҳам ўз аксини топади. Ижодкорни муайян қоидалар билан чеклаган классицизмдан фарқли ўлароқ, Р. том маънодаги ижодий эркинлик тарафдори, у ҳар қандай чекловларни инкор қилади. Шунинг учун

Р. назариётчилари адабий тур ва жанрлар орасига қатъий чегара қўймадилар, адабиётнинг бошқа санъат турлари билан синтезлашуви ёки конкрет бадиий асарда турли эстетик белгилар (трагизм ва комизм, тубан ва юксак ва б.)нинг қоришиқ ҳолда намоён бўлишини табиий ҳол деб биладилар. Улар бадиий асарни тирик организмга қиёс қиладилар, бадиий шакл мазмундан табиий равишда ўсиб чиқади ва у билан узвий боғлиқ ҳолда яшайди деб тушунадилар. Яъни бунда ҳам норматив характердаги поэтикага оид қўлланмаларда қатъий белгиланган меъёрларни инкор қилиш, ижодкорнинг яратувчилик ҳуқуқини эътироф этиш кузатилади. Р. адабиётни *тарихий роман, фантастик қисса, лиро-эпик поэма* каби жанрлар билан бойитди; ифодада метафориклик, юксак даражадаги ассоциативлик ва шу асосда кўп маънолилиқка интилгани сабаб бадиий тилнинг ифода имкониятларини кенгайтира билди. Р. бадиий тафаккур ривожда сезиларли из қолдирди, унинг анъаналари *символизм, экспрессионизм, сюрреализм* сингари оқимлар томонидан ижодий ўзлаштирилди, романтик пафос адабиёт ва санъатга хос эстетик белгилардан бири бўлиб қолди.

РУБОИЙ (ар. *رباعي* – тўртлик) – Шарқ мумтоз шеъриятида кенг тарқалган лирик жанр, ҳазаж баҳрининг ахраб ва ахрам шажараларида ёзилиб, кўпроқ а-а-б-а тарзида қофияланувчи тўрт мисрали мустақил лирик асар. Арабча номланишига қарамай, Р. дастлаб форсий адабиётда пайдо бўлиб, кейин араб ва туркий адабиётларга ўтган. Р.нинг келиб чиқиши масаласида ихтилофлар мавжуд: айрим мутахассислар жанр генезисини туркий халқлар оғзаки ижодидаги тўртликлар билан боғласа, бошқалари уни форс шеъриятига хос ва жанр асосчиси Абу Абдулло Рудакий деб ҳисоблашади. Ўзбек халқ оғзаки ижодида, шунингдек, ёзма адабиётимизнинг Навоийгача бўлган даврида дубайтий (дубайтий – икки байт ёки тўрт мисрадан иборат шеър, яъни тўртлик) вазнига (ҳазажи мусаддаси маҳзуф ёки мақсур) тушадиган тўртликлар кўплаб яратилган бўлса-да, Р. вазнига тушадиган тўртликлар учрамайди. Юсуф Хос Ҳожибнинг “Қутадғу билиг” асаридаги тўртликлар мутақориб, Насимий ва Лутфий тўртликлари эса рамал баҳрида яратилган. Шайх Аҳмад Тарозийнинг “Фунун ул-балоға” асарида Р. сифатида келтирилган форс тилидаги мисоллар ҳазаж баҳрида, туркийдагилари эса рамали мусаддаси мақсур (ёки маҳзуф) вазнидадир. Бундан ўша давр (XV аср бошлари) ўзбек адабиётида Р. жанри вазн

жиҳатдан ҳали қатъий тартибга солинмагани кўринади. Навоийдан бошлаб ўзбек адабиётида ҳам Р.нинг ҳазаж баҳри тармоқларида ёзилиши қатъий қоида тусини олдики, шу боис Навоийни ҳақли равишда ўзбек адабиётида Р. жанри асосчиси дейиш мумкин. Дарҳақиқат, барча манбаларда Р.ни жанр сифатида белгиловчи муҳим хусусиятлардан бири сифатида унинг вазни, яъни ҳазаж баҳрининг ахрам ва ахраб шажараларида ёзилиши эътироф этилади. Яъни бундан бошқа вазнга тушувчи ҳар қандай тўрт мисрали шеър Р. эмас, балки қитъа, дубайтий ёки тўртликдир: “Бирор тўртликни Р. деб аташ учун унда тугал мазмун, Р. шакли бўлишидан ташқари, Р. вазни ҳам бўлиши керак. Тўртлик қанчалик чуқур маъно ва ғўзал шаклга эга бўлмасин, агар у Р.нинг махсус вазнига тушмаса, Р. бўла олмайди” (Ё.Исҳоқов). Мумтоз поэтикага оид асарларда Р.нинг нега айнан ҳазаж баҳрида ёзилиши ва бу вазнининг нега қатъийлиги ҳақида аниқ фикр йўқ. Ўтмиш адабиётшунослари фақат фалсафий фикрлар, ҳаётини кечинмаларни ифодалаш учун мазкур вазнларнинг қулайлиги хусусида гапириш билан кифояланадилар.

Р. икки хил қофияланиш тартибига эга: биринчи, иккинчи ва тўртинчи мисралари ўзаро қофияланиб, учинчи мисраси очиқ қоладиган (а-а-б-а) тури хосий Р. ёки Р.и хоса дейилади. Мас.:

*Ҳижронда соғиниб мени шод этгайсен,
Мен ҳастани мухлис эътиқод этгайсен,
Бу хатни анинг учун битидим мунда,
Кўргач бу хатимни мени ёд этгайсен* (Бобур).

Тўртала мисраси ўзаро қофияланадиган (а-а-а-а) Р., кўпроқ, тарона ёки Р.и тарона, айрим манбаларда эса мусарраъ деб юритилади. Шунингдек, А.Навоий Р.нинг бу хилини рубоия деб атаган. Мас.:

*Кўнгулмни ғаму дард ила қон айлади ишқ,
Кўз йўлидин ул қонни равон айлади ишқ.
Ҳар қатрани билмадим қаён айлади ишқ,
Бедил эканим буйла аён айлади ишқ* (Навоий).

Қайд этиш керакки, хосий Р. билан таронаи Р.нинг турли даврлардаги фаоллик даражаси, уларга ижодкорларнинг муносабати бир хил бўлмаган. Хусусан, Навоий меросида таронаи Р. Салмоқли (ўзбекча Р.ларининг 95 фоизи, форсий Р.ларининг ҳаммаси) бўлса, Бобур хосий Р.ни маъқул кўрган (унинг 211 та Р.сидан 181

тасида уч мисра ўзаро қофияланган); X – XI асрларда *таронаи Р.* ёзиш урф бўлса, Навоийдан кейинги даврда *хосий Р.*лар салмоғи ортиб борган.

Рубойининг композицион қурилиши маълум бир масала юзасидан фикрни изчил ривожлантириб, ихчам ва тугал ифодалашга мос: дастлабки икки мисрада ғоя ва мақсад, кейинги икки мисрада далил ва хулоса ўз аксини топади. Шундан келиб чиқиб, ҳозирги адабиётшуносликда Р.нинг биринчи мисраси *тезис*, иккинчиси *антитезис*, учинчиси *моддаи рубоия* (ёки хулоса учун асос бўладиган кўприк), тўртинчи мисра эса *синтез* дейилади. Яъни Р.нинг биринчи мисрасида жуда муҳим бир фикр тезис қилиб қўйилади, кейинги уч мисра шу фикр талқинига бағишланади; ёки биринчи ва иккинчи мисрадаги фикрий тезисга учинчи мисрада антитезис қўйилиб, тўртинчи мисрада синтез (хулоса) берилади.

РУЖУЪ (ар. رجوع – қайтиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, аввал айтилган фикр (бирор нарса-тушунча, ҳолат ҳақида айтилган гап, унга қилинган қиёс, ташбеҳ, тамсил ва ш.к.)дан қайтиб, сўнг уни янада кучлироқ, таъсирлироқ, гўзалроқ тарзда ифодалаш. Яъни Р. санъатида шоир шеърда ўзи келтирган чиройли ўхшатиш ва сифатлашларни гўё билмасдан айтиб қўйгандек ёки улардан қаноатланмагандай бўлиб, фикридан қайтади ва аввалгилардан кўра гўзалроқ ташбеҳу сифатлашларни келтиради. Атоуллоҳ Ҳусайний таърифига кўра, Р.да лирик қаҳрамон маъшуқа гўзаллиги ёки бошқа бирор сабаб туфайли ҳушини йўқотар ҳолатга келади ва шу ҳолатида беихтиёр фикр айтиб қўйиб, кейин, ҳушига келгач, “аслида мана бундоқ эди” тарзида “гапини тўғрилаб олади”. Мас., Мунис:

Сабо таҳрикидин, йўқ, балки оғзинг шармидин бошин

Қуйи солмоққа мойил бўлғусидур ҳар замон ғунча, –

байтида ғунчанинг бош эгиб туришини аввал шамол ҳаракати (“сабо таҳрикидин”) туфайли деб айтади, сўнг фикридан қайтиб, бунинг сабаби ғунчанинг ёр “оғзи шарми”, яъни ёр оғзи гўзаллиги олдида бош эгиб туриши деб изоҳлайди. Бу ўринда Р. санъати *ҳусни таълил* (қ.) санъати билан қоришиқ ҳолда намоён бўлади, бу эса ифоданинг янада гўзал ва таъсирли чиқишини таъминлайди. Илми бадийга оид манбаларда Р. *истидрок* (қ.) деб ҳам юритилади, бироқ бу масалада яқдиллик йўқ, истидрокка берилган таърифлар Р.дан бирмунча фарқлидир.

РУКН (ар. ركن – устун) – арузда жузв (туркий арузда хижо)ларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлувчи ритмик бўлак, жузе билан баҳр орасидаги ритмик бирлик. Ҳозирги адабиётшуносликда Р. термини, кўпроқ, мазкур маънода қўлланса-да, мумтоз арузшуносликда у жузе (қ.) маъносида ҳам фаол ишлатилган. Аксинча, ҳозирда Р. термини билан юритилувчи тушунча мумтоз арузшуносликда афойил, тафойил, ажзо, вазн, аркон (Р.нинг кўплиги) каби истилоҳлар билан ҳам ифодаланган. Арузда жузвларнинг маълум тартибда қўшилишидан саккизта афойил ёки асллар, яъни асл Р.лар юзага келади:

Фаувлун = ватади мажмуъ + сабаби ҳафиф

Фоилун = сабаби ҳафиф + ватади мажмуъ

Мафойилун = ватади мажмуъ + сабаби ҳафиф + сабаби ҳафиф

Фоилотун = сабаби ҳафиф + ватади мажмуъ + сабаби ҳафиф

Мустафъилун = сабаби ҳафиф + сабаби ҳафиф + ватади мажмуъ

Мафъулоту = сабаби ҳафиф + сабаби ҳафиф + ватади мафруқ

Мафойлатун = ватади мажмуъ + фосилаи суғро

Мутафойилун = фосилаи суғро + ватади мажмуъ

Мазкур саккиз асл Р.нинг такроридан баҳрлар (қ.) ҳосил бўлади. Аслларнинг зиҳофга (қ.) учрашидан тармоқ (ёки фаръий, фуруъ) Р.лар ҳосил бўлади.

РУҲИЙ-ТАРИХИЙ МАКТАБ – XIX аср охири – XX аср бошларида романтизм эстетикаси ва немис файласуфи В.Дильтейнинг “ҳаёт фалсафаси” таълимоти асосида маданий-тарихий мактабга зид ўлароқ вужудга келган адабиётшунослик мактаби. Дильтей таълимотига кўра, тарихий руҳ – миллат ва даврнинг уйғун бирлиги бўлиб, мазкур бирлик, аввало, санъаткор даҳоси туфайли воқе бўлади. Яъни тарих ва руҳият санъаткор қалбида ягона кечинмага айланади ва худди шу кечинма бадиий шаклда моддийлашиб, яхлит маънавий-руҳий реалликка айланадики, бу маънавий-руҳий реаллик нафақат ўқувчи, балки санъаткорнинг ўзига ҳам илк бор намоён бўлаётган ҳақиқатнинг ўзидир. Дильтей санъат воқеликни бошқа гуманитар фанларга қараганда адекват акс эттиришга кўпроқ қодир, санъат турлари орасида эса адабиёт руҳий-тарихий мавжудлик моҳиятини ҳаммадан кўра теранроқ идрок эта олади деб билади. Чунки адабиёт тил билан иш кўради, руҳ эса тилда

ўзининг бутун теранлиги билан тўла ва объектив ифодасини топади. Шулардан келиб чиқиб, Р.-т.м. бадий асар талқинида руҳий-тарихий ва психологик ёндашувларни синтезлаштиришга интилади. У маданий-тарихий мактабга хос адабиётга позитивистик ёндашувни қабул қилмайди, адабиётшуносликнинг вазифаси табиий фанлардаги каби рационал тушунтириб бериш эмас, балки бадий бутунликни кўпроқ интуитив тарзда (“ҳамдардлик”, “асар руҳига кириш” асосида) бевосита тушуниш ва талқин қилишдан иборат деб билади. Р.-т.м. бадий асар таҳлилида “кечинма”ни марказий ўринга қўяди, унга субъект (ижодкор) ва объект (давр) бирлиги сифатида қарайди, ҳар бир ижодкор бетакрор, “руҳ тарихи”даги ўзига хос ва автоном ҳодиса деб билади. Бироқ бу биографик ёндашувдан мутлақо фарқланади. Зеро, бадий асарда тарихий руҳ акс этади деб билган Р.-т.м. ижодкор шахси, дунёқараши масалаларига жиддий эътибор бергани ҳолда, асарда акланган тарихий руҳ илдизини биографик фактлардан эмас, даврнинг умуммаданий контексти (даврнинг умумий руҳи, етакчи фалсафий қарашлар, шуларга бевосита боғлиқ ижодкор дунёқараши)дан қидиради. Р.-т.м. ўтган асрнинг 20-йилларида гуллаб-яшнаган бўлса, 30-йилларда унинг алоҳида адабий мактаб сифатидаги фаолияти тугади: унинг бир қисм тарафдорлари ўз фаолиятини феноменологик мактаб, бошқа бир қисми янги гегелчилар қаторида давом эттирди.

САБАБ (ар. سبب – чодирнинг арқони) – сокин ва мутаҳаррик ҳарфларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлувчи ритмик бирлик, жузв (қ.). Ҳарфларнинг қай тартибда бирикишидан келиб чиқиб, С.нинг икки тури фарқланади: С.и ҳафиф (ёки енгил С.) ва С.и сақийл (ёки оғир С.). Битта мутаҳаррикка бир сокин ҳарфнинг қўшилишидан С.и ҳафиф ҳосил бўлади: “гул”, “кўз”, “қад” каби сўзлар шу вазнга мос. Мас., “гул”: мутаҳаррик (гу) + сокин (л). Икки-та мутаҳаррик ҳарфнинг қўшилишидан С.и сақийл (талаффузи С.и ҳафифга нисбатан қийинроқ экани учун шундай номланади) ҳосил бўлади: “гала”, “сана”, “била” каби сўзлар шу вазнга мос. Мас., “била”: мутаҳаррик (би) + мутаҳаррик (ла).

САВОЛУ ЖАВОБ (ар. سوال و جواب – савол-жавоб) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтни икки шахснинг ўзаро савол-жавоби тарзида шакллантириш. С.ж. санъати, шунингдек, байт доирасидан чиқиши, яъни бир байт савол, иккинчиси эса жавоб

тарзида шакллантирилиши ҳам мумкин. Рашидиддин Вотвот ушбу санъатни форсийзабон шоирлар ғоят қадрлаши, форс шеърлятида бошдан-оёқ шу санъат асосида ёзилган қасидалар мавжудлигини қайд этган. С.ж. санъати ўзбек шеърлятида ҳам жуда фаол қўлланган, у шеърга жонлилиқ, ҳаётййлиқ бахш этиши билан деяр-ли барча мумтоз шоирларимиз эътиборини тортган. Мас.:

*Сўрса малакулмавт: “Санга ҳур керак?” деб,
“Йўқ-йўқ, манга дилхоҳ!” дегумдур, дағи ўлғум (Атойи).*

*Дедим: кўнғлумга ҳар ёндин ҳадангинг недурур ёра?
Муҳаббат ўтиға, деди, ўтиндурким қалайдурман (А.Навойи).*

*Ҳажрда қаддимни дол эттинг, десам, бергай жавоб:
Ким қўйибдур севгини қадди букилган чол учун (Э.Воҳидов).*

САДР (ар. صدر – кўкрак) – қаранг: **тақтиъ**

САЁҲАТНОМА – адабий жанр, йўлчининг сафар давомида кўрган-кечирганлари, ўзга юртларнинг табиати, ижтимоий-маиший турмуши, халқи, урф-одатлари ва бошқа ш.к. муаллиф мансуб миллат ўқувчилари учун қизиқарли ва фойдали бўлиши мумкин маълумотлар берувчи асар. Аксар ҳолларда С.лар ўз олдига ўзга юртлар ҳақида маълумот бериш, яъни *маърифий* мақсад билан бир қаторда, публицистик, бадий-эстетик, фалсафий, сиёсий мақсадларни ҳам қўяди. Жанрнинг генезиси фольклор ва ёзма адабиёт анъаналарининг синтезлашуви натижаси бўлиб, марказида сайёҳ-ҳикоячи турган асарлар фольклор (мас., эртақлар) ва ёзма адабиётда (мас., антик саёҳатномалар) жуда қадимдаёқ яратилган. С.ларнинг жанр-композицион хусусиятлари сифатида марказида сайёҳ-ҳикоячи образининг туриши ва сафар (муайян йўналишдаги макон ва замонда ўзгарувчи ҳаракат) фактининг мавжудлиги, сайёҳ-ҳикоячининг кузатувчи мақомида туриши ва ўзга юртда кўрганларини ўз юртидаги ҳолат билан қиёслаб бориши кабиларни кўрсатиш мумкин. Жанрнинг ушбу асосий хусусиятлари сақлаб қолингани ҳолда, адабиёт ривожидавомида С.нинг бир қатор бошқа кўринишлари ҳам пайдо бўлди. Жумладан, кўпроқ публицистик характердаги ва ижтимоий-маърифий мақсадларни кўзловчи “ўз юрти бўйлаб сафар”лар (А.Радишчев. “Петербургдан Москвага саёҳат”; Муқимий. “Саёҳатнома”; Чўлпон. “Вайроналар

орасидан”); ўз юртидаги ҳолатни шартли равишда таҳлил қилиш, муайян ижтимоий-сиёсий қарашларни ифодалаш мақсадларига қаратилган ва кўпроқ сатирик характердаги асли мавжуд бўлмаган “фантастик юртлар”га саёҳатлар (Ж.Свифт. “Гулливёрнинг саёҳатлари”); хорижликларнинг муаллиф юртидаги саёҳати (Монтескье. “Форс хатлари”; Фитрат. “Сайёҳ ҳинди”) ва б. Шунингдек, адабиёт тарихида жанрга хос шаклий хусусиятлар (сайёҳ, сафар факти) олингани ҳолда, С.лардан ўзгача мақсадларни кўзловчи асарлар ҳам кўплаб учрайди. Мас., Чўлпоннинг “Йўл эсдалиги”да С.га хос шакл асосида сайёҳ-муаллиф руҳияти, дунёқарашидаги ўзгариш жараёнлари ифодаланганки, уни рамзий лирик-публицистик асар ҳисоблаш мумкин.

САЖЪ (ар. **سجع** – булбул, тўти, кумри каби қушлар овозининг уйғунлашиб келиши, ўлчовли) – мумтоз адабиётдаги лафзий санъат, бир ёки бир неча гаплардаги айрим бўлақларнинг ё вазнда, ё қофияда, ё ҳар иккаласида мос келиши. Илми бадиъга оид айрим манбаларда С. насрга хос дейилса, бошқаларида ҳам насрга, ҳам назмга хослиги эътироф этилади. Шунга қарамай, С.ни насрга хос деб билиш, уни қофияли наср сифатида тушуниш кенгроқ оммалашган ва бу илмий жиҳатдан тўғрироқдир. Чунки назмдаги С. ва унинг турларига берилган таърифлар *тарсеъ, мувозана, зулқофиятайн, зулқавофиъ, издивож* каби қатор шеърий санъатларни қамраб олади. Яъни бу ҳолда бир ҳодиса турли номлар билан юритилади, холос, С.ни бундай кенг маънода тушуниш терминологик чалкашликларни янада кучайтиради. Шунинг учун ҳам С.ни наср билан боғлиқ ҳодиса деб билиш мақсадга мувофиқдир. С.нинг илдиэлари туркий халқлар фольклорига бориб тақалади. Агар халқ оғзаки ижоди жанрларининг, асосан, ижрога мўлжаллангани, ижронинг мусиқа жўрлигида амалга ошгани эътиборга олинса, С.нинг фольклорда кенг оммалашшиш сабаби (ўзига хос оҳанг, мусиқийлик ҳосил қилиши, эстетик таъсир кучининг ошиши каби) аён бўлади. Мас.: “Шуйтиб хут кириб, мушуклар миёв бўлиб, қозонлар сутга тўлиб, битта-ярим эрта қочган кўйлар кўзилаб, қорлар қошоқ бўлиб эриб, кўзигуллар очилиб, одамзот баҳрига оламга бир ажойиб эрта кўклам иси сочилибди” (“Юнус билан Мисқол”).

С. ёзма адабиётда ҳам анча кенг тарқалган санъатлардан биридир. Жумладан, мумтоз адабиётимизда дoston бoбларига кўйилган насрий сарлавҳаларда (мас., Навоий “Хамса”си), девон-266

ларга ёзилган дебочаларда, насрий муножотларда С. санъати кенг қўлланган. Ҳозирги насрда ҳам матннинг айрим ўринларида, хусусан, тасвир предметиға эмоционал муносабат куюқ ифодаланувчи лирик чекинишларда, воқеа ривожидаги ҳаяжонли нуқталар ёки персонажлар руҳиятида жунбишга келган кечинмалар тасвирида С.га хос хусусиятларни кўриш мумкин.

САЙЁР СЮЖЕТЛАР НАЗАРИЯСИ, миграциялар назарияси – XIX нинг иккинчи ярмида пайдо бўлган назария. Унга кўра, турли халқлар оғзаки ижодида бир-бирига ўхшаш сюжетлар мавжудлиги адабий асарлар бир маданий-тарихий ҳудуддан бошқа маданий-тарихий ҳудудларга кўчиб юриши билан изоҳланади. Мутахассислар С.с.н.нинг вужудга келишини халқаро маданий алоқаларнинг кучайиши билан боғлайдилар, унинг асосчиси сифатида эса немис олими Т.Бенфей эътироф этилади. 1859 йилда Т.Бенфей ҳинд фольклори намунаси бўлмиш “Панчататра”ни нашр эттиради, унга олимнинг бу нодир асар юзасидан олиб борган тадқиқотлари ҳам қўшилган эди. Бу тадқиқотида Т.Бенфей аксарият ҳикоят ва эртаклар Ҳиндистонда пайдо бўлган, кейин бутун дунёга тарқалган, деган хулоса чиқаради. Мазкур хулоса *мифологик мактаб* (қ.) қарашларига зид бўлиб, икки йўналиш орасидаги баҳс-мунозаралар натижасида уларнинг тадқиқ предмети чегараланади: *мифологик мактаб* вакиллари асосий эътиборни фольклор генезисига, миграциялар назарияси эса унинг кейинги ҳаётига қаратди. С.с.н. фольклорни муайян бир элат ёки халқ мулки тарзида тушунишни чеклади, унга турли юрт, даврлар поэтик маданиятларидан ўзлаштириш натижаси деб қаради. Албатта, бундай қарашда муайян бирёқламалик бор. Зеро, турли халқлар фольклоридаги ўхшашликлар фақат адабий алоқа, ўзлаштириш билангина изоҳланмайди, бунда типологик ўхшашликларни ҳам назарга олмоқ зарур. Бироқ С.с.н. қиёсний, кўпроқ, формал-схематик асосда амалга оширдик, бу типологик ўхшашликларнинг ҳам аксар ўзлаштириш сифатида тушунилишига олиб келди. Шуларга қарамай, С.с.н. фольклоршунослик ва адабиётшунослик ривожидан сезиларли из қолдирди: фаолияти турли халқлар фольклорини қиёсний ўрганиш билан боғлиқ бўлгани учун ҳам, у илмий муомалага жуда катта ҳажм ва қўламдаги материални жалб этди, қиёсний адабиётшунослик ривожига хизмат қилди, тарихий поэтика соҳасининг шаклланишига ҳам маълум даражада асос солди.

САНОЙИЪ (ар. صنائع – санъатнинг кўплиги) – нутқни гўзал қилувчи бадиий воситаларнинг жами. Нутқни безовчи воситалар, нутқ гўзалликлари дастлаб икки турга бўлинади. Биринчиси, нутқнинг атайлаб ишлов берилмаган, тил ҳодисасига айланиб улгурган табиий гўзаллиги бўлиб, улар *зотий гўзалликлар* дейилади. Нутққа безак бериш учун атайин яратиладиган воситалар *оризий гўзалликлар* дейилади. Атоуллоҳ Ҳусайний таъбири билан айтганда: “*Биринчи навъи ... дилбарларнинг табиий ҳусни янглиғдур ва иккинчи навъи ... безаклар сингаридур*”. Илми бадиъда С.ни нутқнинг кўпроқ қайси жиҳатига безак бериши жиҳатидан *лафзий, маънавий* ҳамда *лафзию маънавий санъатлар* кўринишида таснифлаш анъанаси шаклланган. Нутқнинг маъно томони билан боғлиқ бўлиб, унинг маъно гўзаллигини таъминлашга хизмат қилувчи шеърӣй санъатлар *маънавий санъатлар* деб юритилади. Адабиётларда *ийҳом, тавжих, тажохули ориф, талмеҳ, ирсол улмасал, ҳусни таълил, лаффу нашр, муболаға, ташбеҳ, тамсил, истиора* каби ўнлаб санъатлар *маънавий санъатлар* сирасига киритилади. Шеърнинг кўпроқ шакл томонига эътибор қаратган ҳолда унинг услубига безак берувчи санъатлар эса *лафзий санъатлар* дейилади. Айни пайтда, бу ўринда маъно ҳам эътибордан четда қолмайди, аксинча, “алфозни маъноға тобиъ қилмоқ” (А.Ҳусайний) талаби қўйилади. Илми бадиъга оид асарларда *тарсеъ, тажнис, сажъ, қалб, тажзия, зулқофиятайн* кабилар *лафзий санъатлар* сифатида тавсифланади. Нутқни гўзал қилувчи бир гуруҳ воситалар ҳам шаклга, ҳам маънога алоқадор бўлгани боис *лафзию маънавий* ёки *муштарак санъатлар* деб юритилиб, унга *тақобул, муқобала, таъдил, тансиқ ус-сифот, иқтибос, тазмин, ҳусни ибтидо, ҳусни тахаллус, ҳусни матлаъ, ҳусни мақтаъ* кабилар киритилади. Санъатларни бундай гуруҳлашда бирмунча шартлилик бор. Чунки шаклнинг маънодан, маънонинг эса шаклдан айри ҳолда санъат ҳосил қилиши мумкин бўлмаган ҳолдир. Бу ҳақда яна Атоуллоҳ Ҳусайний ёзади: “борча гўзалликларнинг асоси улдурким, нутқ ул тарзда адо этилгайким, маънони англашға, анинг латофати, таркиби ва соғламлиғига ҳеч бир халал етмагай. Асос ул эмаским алфозға ҳусни зийнат бермакка сайъ қилгайлар-у, маъноға халал етур ҳолдин кўз юмгайлар ёхуд аксинча холис маъно баён этиб, ҳусн-и адо тариқиға йўламагайлар”.

САРБАСТ, верлибр – ўзбек адабиётида XX асрдан бошлаб омалаша бошлаган шеър шакли. С.да ёзилган шеър мисраларидаги бўғинлар сони ҳам, уларнинг чўзиқ-қисқалиги ҳам, туроқланиш ёхуд қофияланиш тартиби ҳам мутлақо эркиндир. Шунинг учун ўзбек адабиётшунослигида С. ва *эркин шеър* терминлари, кўпинча, синоним тарзида ишлатилади, бироқ бу терминлар бошқа-бошқа тушунчаларни англатади (қ. *эркин шеър*). С. шеър насрий нутқдан аввалбошдан нутқий бўлак (мисра)ларга бўлиниши билан фарқ қилиб, бу нарсa график (ҳар бир мисрани алоҳида сатрга ёзиш) ва интонацион (ритмик пауза ва ритмик акцентлар ҳисобига) жиҳатдан таъкидланади. Х.Давроннинг “Энг кучли бақирӣқ...” номли шеъри С.га мисол бўла олади:

<i>Энг кучли бақирӣқ –</i>	6
<i>Соқовнинг бақирӣғи.</i>	7
<i>Ў, қандай куч билан бақирар</i>	9
<i>Қабртошлар...</i>	3
 <i>Энг кучли сукунат – на кўз сукути,</i>	11
<i>на соқов сукути, на тош сукути.</i>	11
<i>Энг даҳшатли сукунат – Шоир жим юрса...</i>	12

Келтирилган шеърда мисралардаги бўғинлар сони турлича, мисраларнинг ўзаро қофияланиши кузатилмайди, лекин график кўриниши унинг шеър эканини, эмоционал тўйинтирилган нутқ эканлигини таъкидлаб турадики, уни мос оҳанг билан ўқиймиз. Прозаик нутқдан фарқли ўлароқ, бунда нутқнинг мусиқий бўлишига ҳам эътибор берилади, лекин унинг мусиқийлиги тенг ўлчовлилик ёки тартибли қофияланиш асосида эмас, балки сўз ва товуш такрорлари, ритмик урғулар ҳисобига таъминланмоқда, С.да ёзилган шеърнинг анъанавий бармоқ ёки аруздаги шеърдан фарқли томони шуки, ундаги оҳангдорлик аввалбошдан маълум маромга солинмайди, муайян маромга мос кечинмалар ифодаланмайди. Аксинча, бунда фикр-туйғуга мос оҳанг сўзнинг маъноси асосида юзага келади, яъни бу ўринда маъно асосида ўқилади ва сўзлар шунга мос оҳангларга ўралади.

САРГУЗАШТ АДАБИЁТИ – ҳақиқатда юз берган ёки тўқиб чиқарилган воқеаларни қизиқарли тарзда ҳикоя қилувчи воқеабанд

асарларнинг умумий номи. С.а. намуналарига хос умумий хусусиятлар сифатида сюжет воқеаларининг шиддат билан ривожланиши, сирли ва ажабтовур воқеаларнинг юз бериши, ўткир интригаларга бойлиги, сюжет ситуацияларининг кескин ўзгариши ва персонажлар тақдирида терс бурилишлар юз бериши (омад – омадсизлик, бахтиёрлик – бахтсизлик), қаҳрамонларнинг турли синовларга дуч келишию уларни енгиб ўтиши ва ш.к.ларни кўрсатиш мумкин. Бу жиҳатлари билан С.а. *фантастика*, *илмий фантастика* ва *детектив адабиёт*га яқин туради, аниқроғи, *саргузаштчилик* бу турдаги асарларнинг барчасига хос хусусиятдир. Шунга кўра, кўплаб асарларда *саргузаштчилик*, *детектив* ва *фантастика* элементларининг қоришиқ ҳолда намоён бўлиши табиийдир. Айни чоғда, саргузаштчиликка енгил-елпи ҳодиса сифатидагина қараш ҳам унчалик тўғри бўлмайди. Чунки жаҳон адабиёти саргузаштчилик асосида яратилган жиддий асарларни, сўз санъатининг нодир намуналарини ҳам билади. Жумладан, Сервантеснинг “Дон Кихот”, Ф.Рабленинг “Гаргантюа ва Пантагрюэль”, Ж.Свифтнинг “Гулливёрнинг саёҳатлари” каби асарлари ҳам саргузашт сюжет асосига қурилган. Умуман олганда эса, кўпроқ, оммавий китобхонга мўлжаллангани, китобхонни ўзига жалб этишни асосий мақсад қилишидан келиб чиқиб, С.а. *беллетристика*га мансуб дейилади. Айримлар эса болалар ва ўсмирлар томонидан севиб ўқилгани учун С.а.нинг кўплаб намуналари, жумладан, А.Дюма, Ф.Купер, М.Рид, Р.Стивенсон, Р.Хаггард каби адибларнинг дунёга машҳур асарларини болалар адабиёти сирасига киритадилар. Ўзбек адабиётида саргузашт сюжет асосида яратилган асарлар (А.Навоий. “Фарҳод ва Ширин”; Ғ.Ғулом. “Шум бола” ва б.) ҳам, С.а.нинг яхши намуналари ҳам (Х.Тўхтабоев. “Сариқ девни миниб”) мавжуд.

САРИЪ (ар. **سريع** – тез) – аруз баҳрларидан бири, тез айтиладиган баҳр бўлгани учун шундай номланган. 2 та *мустафъилун* (– – V– / – – V–) ва 1 та *мафъулоту* (– – – V) аслларининг кетма-кет такрорланишидан ҳосил бўлади. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида С. баҳрининг беш вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида ўн етти вазни мисоллар билан келтирилган. С. баҳрининг бир неча вазнлари бўлса ҳам, шеърятимизда, асосан, икки вазнидан кенг фойдаланилади. Ўзбек мумтоз шеърятида илк бор Алишер Навоий ўзининг икки ғазали ва бир фардини ҳамда “Хамса” таркибидаги “Ҳайрат ул-аброр” достонини С. баҳрида яратган. Навойдан сўн

Огаҳий, Муқимий, Ҳабибий каби шоирлар ҳам ушбу баҳрда шеърлар ёзганлар. Мас., Навоийнинг:

*Сендин йироқ кўзнинг эрур ҳайронлиғи,
Ҳажринг аро ҳар лаҳза саргардонлиғи, –*

байти шу баҳрда бўлиб, у сариғи мусаддаси солим (– V – \ – – V – / – – – V) вазнидадир.

САРКАЗМ (юн. *sarkaso* – этини юлмоқ) – 1) комикликнинг тури, тасвирланаётган нарсага қаратилган захарли кулги. Антик даврлардан келувчи анъанага кўра, С.га киноянинг бир тури, унинг кескин ва юқори даражада намоён бўлиши сифатида қаралади. С. билан киноя орасида ўхшашлик катталигига қарамай, уларни жиддий фарқловчи жиҳатлар ҳам бор. Жумладан, кинояда ҳамиша кўчма маънолилиқ хусусияти сақланади ва объект билан ифода алоқаси пардаланади, С.да эса кўчма маънолилиқ, пардаланганлик хусусияти емирилади – назарда тутилган объект билан ифоданинг алоқаси анча очиқ бўлади. Агар кинояда баҳо контекстда реаллашса, С.да салбий баҳо матннинг ўзиданоқ англашилади – у гўё ҳарир мато билан пардаланган (юзадаги мақтов ёки нормал муносабат замиридаги кулги шундоқ сезилиб туради). Маълум даражада пардаланганлик С.ни *инвектива*дан, ошкора фош этувчи ғазабли нутқдан фарқлайди. Айни чоғда, С. субъектив муносабатнинг намоён бўлиши жиҳатидан ҳам киноя билан инвектива оралиғида туради: кинояда объектга нисбатан яшириб, хотиржам турган ҳолда кулинса, С.да субъект муносабати яширилмайди, лекин унинг ифодаси *инвектива* даражасида кескин бўлмайди; 2) бадийлик модуси. С. бадийлик модуси сифатида юмор билан бирга бир гуруҳни ташкил қилади. Агар юморда ниқоб остида индивидуаллик бўлса, С. ниқоб остида индивидуалликнинг йўқлиги билан характерланади. С. бадийлик модуси қаҳрамони учун ниқоб оламда мавжудликнинг ягона шакли, унинг бору йўғи ниқоб, шунинг учун ундан айрилиб қолмасликка ҳаракат қилади. Яъни С.даги “мен” – ноль, йўқ даражадаги “мен”, у оламда ниқобсиз мавжуд бўлолмайди. Мас., “Парвона”даги Ўткурий турли ниқоблар (шоир, ошиқ, улфат ва ҳ.)ни кетма-кет алмаштираверади, бироқ бу ниқоблар ортида унинг ўзига хос шахсияти кўринмайди. Ёки М.Муҳаммад Дўстнинг “Истеъфо” қиссасидаги бошқа қаҳрамонларга киноявий муносабат кузатилгани ҳолда, Бинафшахонга муносабат С. даражасига чиқадики, унда ҳурмат қилишга, қадрлашга

арзийдиган шахсиятнинг ўзи йўқ. Бинафшахон фақат роль ўйнайди, унинг турган-битгани ниқобдан (“элга таниқли шоира”, “катта арбобнинг хотини”) иборат, холос. “Бинафшахон шеър ёзганда тақадиган тақинчоқларини тақиб... фаранги атирнинг анвойи бўйларини ҳар ён таратиб” каби жумлалардан унинг барча хатти-ҳаракатлари ниқобга мос қиёфани ўхшатишга қаратилганини англаш мумкин. Худди юморда бўлгани каби, С. бадийлик модуси учун ҳам энг олий қадрият – индивидуаллик. Фарқи шуки, юмор ниқоб остидаги ҳақиқий индивидуалликни очишга қаратилса, С. қаҳрамон ниқоб қилиб олган сохта индивидуалликни инкор қилишга қаратилади.

САТИРА (лот. *satura* – аралаш, қурама) – 1) комикликнинг асосий турларидан бири. С.нинг юмордан фарқи шундаки, у ўз объектида айрим нуқсонлар, тузатса бўладиган камчиликларни эмас, балки бутунлай танқид ва инкор этиладиган моҳиятни – жамият ва унинг тараққиёти учун жиддий зарар келтирадиган, ижтимоий хавфли иллатларни кўради. Шунга кўра, С. тузатишни эмас, бутунлай йўқотиш мақсадини кўяди. С.даги кулги юмордаги каби дўстона, беғараз кулги эмас, балки фош қилувчи бешафқат кулгидир (мас., А.Қаҳҳор. “Оғриқ тишлар”, “Тобутдан товуш”); 2) бадийлик модуси. С., одатда, қаҳрамонликка тескари модус сифатида талқин этилади. Сатирик модус қаҳрамони жамият ҳаёти учун муҳим ва долзарб мақомга даъво қилгани ҳолда, шахс сифатида бундай мақомга муносиб бўлолмайди. Унинг барча интилишлари, муҳим ва ноёб шахс эканига ўзини ва бошқаларни ишонтиришга уринишлари, ўзи эгаллаб турган мақомни сақлаб қолиш учун хатти-ҳаракатлари – барчаси ўз-ўзини тасдиқлаш шаклида бўлишига қарамай, моҳиятан ўз-ўзини инкор қилишгача олиб келади. Сатиранинг идеали ҳам худди қаҳрамонлик модусидаги каби жамият ҳаётидаги энг муҳим ва долзарб вазифани адо этувчи шахсдир. Фарқи шуки, сатирик қаҳрамоннинг моҳияти (имкони, савияси ва б.) у ижро этаётган рол (ижтимоий мавқеи, вазифаси)дан анча тор. Қаҳрамон буни англаб тургани ҳолда, ўзини эгаллаб турган мавқеига муносиб қилиб кўрсатишга интилади, бу эса уни қаҳрамонлик ва трагик модуслардан фарқлайди. Сатирик модуснинг воқе бўлишида муаллифнинг фаол муносабати, кулги орқали инкор қилиш мавқеида туриши муҳим. Шу билан бирга, сатирик модус марказидаги шахс муаллиф учун кулги объектигина бўлиб қолмайди, у ҳам, модус назарияси-

даги «мен-оламда» концепциясига кўра, трагик ва драматик қаҳрамонлар каби муаллиф (китобхон) учун ўз-ўзини англаш имкониятидир. Айтиш керакки, модус маъносидаги С. комиклик тури сифатида тушунилган С. билан доим ҳам мувофиқ келмайди. Бу ўринда С. қаҳрамонлик модусининг трансформацияга учраши натижасида ва унинг зидди сифатида пайдо бўлгани (қаҳрамон – аксилқаҳрамон), шунингдек, комиклик С.нинг бош хусусияти эмас, балки унинг учун факультатив ҳодиса эканлигини эсда тутиш лозим. Бундан ташқари, битта асар доирасида турли бадиийлик модуслари қоришиқ ҳолда намоён бўла олади. Агар шулардан келиб чиқилса, мас., А.Қаҳҳорнинг “Сароб” романидаги Саидийга фақат драматик модус эмас, сатирик модус қаҳрамони сифатида ҳам қараш керак. Муаллиф уни инкор қилади, бироқ қаҳрамон эстетик аналогия сифатида ёзувчи учун ўз-ўзини англаш воситаси бўлиб, Саидийнинг йўли нотўғри эканлигини ўзи учун тасдиқлаб олишни хоҳлайди. Табиийки, ўқувчида ҳам худди шу ҳолнинг кечиши кўзда тутилади. Демак, “Сароб”дан трагик ёки фақат драматик *катарсис*ни кутиш ўзини оқламайди, чунки бу ҳолда субъект – объект – ўқувчи бирлигига эришилмайди. “Сароб”нинг баъзан нотўғри талқин ва баҳоларга учрагани асар бадииятининг айна шу хусусияти доим ҳам эътиборга олинмагани билан изоҳланиши мумкин.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ (фр. *sentiment* – ҳис) – XVIII асрнинг иккинчи ярмида Европа миллий адабиётларида вужудга келган оқим, номланиши инглиз адиби Л.Стерннинг “Сентиментал саёҳат”(1768) асари билан боғланади. Маърифатпарварлик рационализмининг таназзулга учраши натижасида майдонга чиққан С., ундан фарқли ўлароқ, инсон табиатининг жавҳари онг эмас, ҳисдир, деган қарашга асосланади. Шунга кўра, С. мукаммал инсонни тарбиялашнинг шарти дунёни ақлга мувофиқ тарзда қайта қуриш эмас, унга табиатан хос бўлган ҳисларни эркинлаштириш ва ривожлантиришдир, деб билади. С. адабиётининг қаҳрамонига хос муҳим хусусият юқори даражада индивидуаллаштирилганлик бўлиб, бу жиҳати билан у жонли инсонга яқинроқ туради. Яна бир жиҳати, С.да қуйи табақа кишилари ҳаёти, ички дунёси тасвирига кўпроқ эътибор бериладики, бу унинг ютуқ томони, кашфи сифатида баҳоланади. Табиийки, С.да инсонни баҳолаш мезони ҳам шунга мос ўзгарди: инсон қиммати унинг ҳис эта олиш даражаси, катта туйғуларга қобиллигига қараб белгиланади, ҳис эта олиш инсонга

хос энг юксак фазилат ҳисобланади. С. адабиёти инсон руҳиятини чуқур таҳлил қилишга интилд, инсон бир қолип доирасида қолмаслиги, унинг турли омиллар таъсирида “ҳар хил” бўлиб туриши мумкинлигини кўрсата олди ва бу билан инсонни анча ҳаётий тасвирлашга эришди. С.нинг кўплаб вакиллари инсон руҳиятини, умуман, инсонни ижтимоий муҳит билан боғлиқликда тасвирлашга интилдилар (Ж.Руссо. “Янги Элоиза”; Д.Дидро. “Фаталист Жак”). Булар С. бағрида адабиёт тараққиётининг кейинги босқичлари – романтизм ва реализмга хос хусусиятлар ниш уриб етилгани, унинг бадиий тафаккур ривожда сезиларли аҳамият касб этганидан далолат беради. Айни чоғда, С. адабиётининг ўртамиёна намуналарида меъёрдан ошган, сунъийлик даражасига етган эмоционаллик – йиғлўқилик, ҳиссиётга ўта берилувчанлик, ҳиссиётлар оламида ўралашиб қолишлик каби жиҳатлар ҳам учрайди. Илмий муомалада салбий маънода қўлланивчи “*сентименталлик*” терминининг келиб чиқиши шунга бориб тақалади. Шу билан бирга, жаҳон бадиий тафаккури С.нинг бош хусусияти бўлган ҳиссийликни ўзига сингдириб олганини ҳам эътироф этиш керакки, *сентименталлик* (қ.) адабиётдаги воқеликка муносабат турларидан бири сифатида тушунилиши шундандир.

СЕНТИМЕНТАЛЛИК (русчадан калька: “сентиментальность”) – муаллиф эмоционаллиги кўринишларидан бири; маънавий дунёси ғоят бой бўлгани ҳолда, ҳаётда шунга муносиб ўрин тополмаган, тақдирнинг изми ёки жамиятнинг жорий тартиботлари бир четга суриб қўйган инсонларга ачиниш ҳисси билан йўғрилган муносабат. Бадиийлик модусларидан фарқли равишда, С. кўпроқ субъект билан боғлиқ. Яъни бу ўринда субъект – объект – ўқувчи учлигидан биринчиси (ижодкор) етакчилик қилади. Шунинг ҳам таъкидлаш жоизки, ижодкор С.и барча ўқувчиларга бирдек таъсир қилолмайди, бу нарса конкрет ўқувчининг характер хусусиятлари, бадиий диди, дунёқараши кабилар билан бевосита боғлиқдир. Яъни ижодкор С.и айрим ўқувчиларда шунга мос катарсисни юзага келтирса, бошқаларида киноявий муносабат ҳам уйғотиши мумкин. Мазкур ҳол С.нинг объект (қаҳрамон)даги асоси аниқ-равшан, мустаҳкам эмаслиги билан боғлиқдир. Ривоя персонаж тилидан берилган ёки муаллиф ўзи билан персонаж орасида эстетик дистанцияни сақлай олмаган (бу нарса, айниқса, бошловчи ижодкорларга хос) ҳолларда объект (қаҳрамон)нинг ўзида С. бордай туюлади, лекин бу ҳол-

да ҳам С., аслида, муаллифнинг ғоявий-эмоционал муносабати асосида юзага чиқади. Чунки объект ўз табиатига кўра трагик ёки драматик хусусиятга эга бўлиши мумкин, бироқ муаллиф ундаги бу жиҳатларга урғу беришга эмас, унга ачиниш туйғуларини ифодалаш ва ўқувчига юктиришга интилади. Мас., Чўлпоннинг “Қурбони жаҳолат” ҳикояси қаҳрамони Эшмуродда *драматизм*даги каби ўзини ўзгаларга (муҳит, жамият ҳолати) қарши қўйган ҳолдаги ички фаол муносабат бор. Лекин муаллиф қаҳрамонида мавжуд драматизм имконларини рўёбга чиқариш ўрнига унга сентиментал муносабтини ифодалаш ва шу орқали ўқувчида ачиниш туйғуларини уйғотишга интилади. Натижада Эшмурод ўқувчи ачиниши керак бўлган “қурбон” мақомида қолади, муаллиф С.и қаҳрамонни ёқлаб, уни “қурбон” қилаётган муҳитни инкор этишга қаратилади. Сентиментал қаҳрамонлардан фарқли ўлароқ, трагик ва драматик қаҳрамонлар ўз мавжудлигини намоён этиш учун олам тартиботига (трагизм) ёки бошқа бир “мен”га – ўзгаларга (драматизм) қарши тура олади, яъни улар ҳаракатсиз, пассив қурбон эмас, уларнинг ҳатто ўлими ҳам ўз мавжудлигини намоён қилиш йўлидаги ҳаракат, уриниш бўлиб қолади (Анна Каренина, Жюльен Сорель). Агар бадийлик модуслари асосида ётувчи «мен-оламда» концепцияси қаҳрамоннинг ўз мавжудлигини англаши ва намоён этишини талаб этса, С.да қаҳрамоннинг мавжудлигини идрок этгани ҳолда уни намоён қилолмаслиги кузатилади ва айни шу ҳол уни “қурбон” мақомида қолдиради (қиёсланг: “Ўтган кунлар”даги Кумуш ва “Даҳшат”даги Унсиннинг ўлими).

СИЛЛАБИК ШЕЪР ТИЗИМИ (юн. syllabe – бўғин) – бир хил миқдордаги бўғинлардан таркиб топган мисралар такрорига асосланувчи шеър тизими. С.ш.т. урғуси турғун бўлган тиллар (мас., француз тили) табиатига мос бўлса-да, тарқалиш кўлами анча кенги, бу турли омилларга боғлиқ. Мас., роман тилларидаги адабиётларда у антик шеър тизими асосида, бу тил эгалари учун латин тилидаги ҳижола қисқа-чўзиқлиги аҳамиятсиз бўлиб қолиши оқибатида (яъни қисқа-чўзиқлик фарқланмай қолгач, антик шеърларда *изометрия* фақат ҳижола сонига боғлиқдек бўлиб қолган) юзага келган ва у миллий тил табиатига мос шеър тизимига ўтишда бир босқич бўлиб хизмат қилган. Жумладан, рус шеъриятига поляк адабиётидан ўзлашган силлабик шеърларда мисра охири ёки ўртасида ритмни таъкидлаш учун урғули бўғин келтирилганки, бу кей-

инчалик силлабо-тоник шеър тизимига ўтишга асос бўлган. Баъзида С.ш.т. билан *бармоқ* битта нарсга деб тушунишга мойиллик кузатиладики, бу тўғри эмас. Бармоқ тизимида, силлабик шеърдан фарқли ўлароқ, мисрадаги бўғинлар сонигина эмас, уларнинг қай тартибда туруқланиши ҳам аҳамиятлидир (қ. *бармоқ*).

СИЛЛАБО-ТОНИК ШЕЪР ТИЗИМИ (юн. syllabe – бўғин, tonos – урғу) – шеър мисраларида урғули ва урғусиз бўғинларнинг бир тартибда гуруҳланиб такрорланишига асосланган шеър тизими, XX асрга қадар ушбу шеър тизими “*силлабо-метр*ик” деб номланган. Рус шеъриятида В.Тредиаковский ва М.Ломоносовлар ўтказган ислохотдан сўнг мазкур шеър тизими етакчилик қила бошлаган. Рус силлабо-тоник шеър тизимида бешта *стопа* (рукн) бўлиб, улар: *хорей*, *ямб*, *дактиль*, *анapest* ва *амфибрахий* тарзида антик шеър тизимидан ўзлаштирилган терминлар билан юритилади. Шу стопаларнинг тартибли такрори ритмни ҳосил қилади, конкрет шеър ўлчови эса уч *стопали ямб*, *тўрт стопали ямб* қабилда номланади.

СИМВОЛИЗМ (юн. simbolon, фр. symbolisme – белги, нишон) – Европада XIX аср охири – XX аср бошларида кузатилган маданий-маънавий инқироз шароитида, позитивистик ёндашув (қ. *натурализм*) ва тобора урчиб бораётган омма адабиёти (*беллетристика*) намуналари обрўсизлантирган реалистик тасвир принципларига қарши ўлароқ, вужудга келган адабий оқим. С.нинг адабий-эстетик асослари XIX асрнинг 60 – 70-йилларида П.Верлен, А.Рембо, С.Малларме каби француз шоирлари ижоди билан қўйилган. Мутахассислар С.га *романтизм* вориси сифатида қарайдилар, шу боис ҳам унинг фалсафий асосларини А.Шопенгауэр, Э.Гартман ва, қисман, Ф.Ницше таълимотида кўрадилар. Символистлар конкрет-ҳиссий идрок доирасидан ташқарида турувчи ғоялар, “ўзи-ўзидаги нарс”ларни бадиий акс эттиришга интиладилар. Уларга кўра, *символ* кундалик маишат домидан қутулиш ва дунёнинг идеал моҳиятини англаш учун образдан кўра самаралироқ воситадир. Улар шоир қалбан мутлақ ҳақиқатга яқин туради, шу боис у оламни *символлар* орқали интуитив тарзда идрок эта олади, деб ҳисоблайдилар. Умуман олганда, С. намояндалари дунёқараш нуқтаи назаридан Афлотунизм таълимоти, пантеизм фалсафаси, оламни рамзли идрок этишга қаратилган христиан диний-мистик таълимот-

лар (мас., Псевдо Дионисий, Августин ва б.) билан ҳам боғланади. Рус С.ининг фалсафий-эстетик қарашлари (улар В.Соловьёв таълимотига асосланади) ҳам кўп жиҳатдан ғарблик ҳаммаслақлари қарашларига мос, бироқ улар рус менталитети ва мамлакат ижтимоий-тарихий шароити билан боғлиқ ўзига хос жиҳатларга ҳам эга. Жумладан, рус С.ининг етакчиларидан бири Д.Мережковский уни юзага келтирган асосий омилни жамиятда “энг ашаддий моддиюнчилик билан руҳнинг энг эҳтиросли идеал интилишлари” тўқнаш яшаган давр шароитида кўради. Яъни бу ўринда ашаддий моддиюнчилар реалистлар бўлса, руҳнинг идеал интилишлари С.га хосдир. Уларга кўра, реалистлар ҳаётнинг оддий кузатувчилари, С.лар эса ҳамиша мутафаккирдир (К.Бальмонт). Символистларнинг реалликдан безгани, оламни интуитив тарздагина идрок қилиш мумкин деб билганлари уларни романтизмнинг бевосита ворислари дейишга асос беради. Улар учун дунё қоронғу бир зиндон, ундан чиқадиган биргина туйнук борки, у ҳам бўлса ижод онларидаги экстаз ҳолатидир, айти шу онларда санъаткор оламнинг моҳиятига кира билади. Санъатнинг вазифаси эса шу онларни мангуға муҳрлашдан иборатдир. Яъни санъат бошқа соҳаларда ваҳий деб аталувчи нарсанинг ўзгинасидир. Шунга кўра, ижодкор ўз қалбининг қоронғу пучмоқларини ўзи учун ойдинлаштиришга киришган палладагина санъат бошланади (В.Брюсов). С. вакиллари учун символ – мангуликка очилган дарича. Айти чоғда, символлар воқелик қаъридан табиий равишда ва беихтиёр оқиб чиқиши лозим, мабодо ижодкор бирон бир ғояни ифодалаш учун уларни ўйлаб топса, унинг ўлик аллегориядан фарқи қолмайди. Яъни конкрет мазмунга боғланган аллегориядан фарқли ўлароқ, символ доимий ҳаракатда – у турфа мазмун қирраларини очиб бораверади; символ воситасида ифодаланган фикр сирли милтираб, ҳамиша ўзига жалб этиб туради, у инсон қалбига сўз билан айтгандан кўра кучлироқ таъсир қилади. Майдонга келган давр ижтимоий ҳаётидаги бўҳронлар, маънавий таназзул билан боғлиқ ҳолда, С.да ҳам декаданс кайфияти сезиларли, шунга қарамай, унинг энг иқтидорли вакиллари ижоди умумбашарий ва мангу муаммоларнинг бадий идрокига қаратилган бўлиб, бадий тафаккур ривожига муносиб ҳисса бўлиб қўшилган.

СИНЕКДОХА (юн. synekdoche – нисбат бериш) – кўчим тури, бутун-қисм алоқаси асосидаги маъно кўчиши, метонимиянинг бир

кўриниши. С.да ҳам маъно алоқадорлик асосида кўчади, шу сабаб-ли унга метонимиянинг бир тури (унинг миқдорий кўриниши) сифа-тида қаралади. Мас., Х.Давроннинг “Кулол муҳаббати” шеъридаги илк банд:

*Саҳардан то оқшомга қадар,
Кўкда порлаб ёнмагунча ой,
Эртак сўйлар сархуш бармоқлар,
Эртак тинглар қизил рангли лой...*

Бунда “эртак сўйлар” деганда, кулол ўз ишига бутун меҳри, қалб кўри билан берилган ижоднинг сеҳрли онлари назарда тутилади. Эртак сўйлаётган “бармоқлар” – қисм, у бутунни – кулолни англа-тади. Метафора билан С.нинг бирлиги ифоданинг гўзал ва таъсир-ли бўлишини таъминлайди: гўё йирик планли кино кадри каби сеҳрли бармоқлар тафтидан ийиб, гўзал бир шаклга кираётган чархдаги лойни шеърхон кўз олдига келтиради. Ёки М.Юсуфнинг:

*Фақат шу ер яқин юракка,
Фақат шунда қувонар кўзлар, –*

мисраларида “кўз” одам маъносида ишлатилгани ҳам С.га мисол-дир. Якка нарса номини аташ билан умумни назарда тутишлик ҳам С. саналади. Ш.Раҳмон бир шеърида: “Қадимда мевалар етилган пайтда савоб деб яшаган комил *аждодим* мусофир чанқоғин бос-син деб атай бузиб кўяр экан боғлар деворин”, – деб ёзаркан, “қадим аждодим” бирикмаси остида аждодларни, бутун халқни на-зарда тутати. Шунга ўхшаш, “Ўзбекнинг қорақўз болаларига битта дунё қолсин ҳайратлик”, деганида ҳам ўзбек халқи назарда тутил-ган. Бадий асарларда атоқли отларнинг турдош от маъносида қўлланиши ҳам С.нинг бир кўриниши саналади. Чунки, мас., шоир “фақат Жумавойи бўлгани учун ҳавасларинг келар робинзонларга” деганида, машҳур романга ишора қилгани ҳолда, Робинзонга ўхшаш ҳаёт кечирувчи кишиларни – кўпчиликни назарда тутати.

СИТУАЦИЯ (фр. situation – ҳолат, шарт-шароит) – сюжетшуно-слик категорияларидан бири, воқеабанд сюжетнинг муҳим унсури. С. деганда сюжетнинг икки муҳим воқеаси орасидаги шундай ҳолат назарда тутиладики, унда иштирок этувчи персонажлар ва улар орасидаги ўзаро муносабатлар муайян даражада турғунлик касб этади. Бироқ сиртдан турғун кўринган ҳолат ўз ички зиддиятларига эга: турли персонажлар мавжуд ҳолатни у ёки бу тарзда ўзгарти-ришни истайди. Ички зиддиятлар ҳолатни кескинлаштиради ва бу

кескинлашув С.ни коллизияга (қ. *коллизия*) айлантирадики, энди сифат жиҳатидан бошқа С.га ўтилади. Шу маънода, сюжет ривожини бир С.дан иккинчисига ўтиш, шундай алмашишлар йиғиндиси сифатида таърифлаш мумкин. Мас., Чўлпоннинг “Кеча” романидаги Зеби сюжет чизигининг илк С.и: сўфининг хонадонида тутқун мақомида яшаётган, энди кўнгли кенгликларга талпинаётган Зеби (бу ҳолат роман вақтига қадар шаклланган, унинг иштирокчилари Зеби, Раззоқ сўфи ва Қурвонбиби). С.да мавжуд ички зиддият Салтининг келиши ва дугонасини қишлоқ сафарига таклиф этиши билан очиқроқ намоён бўлади. Раззоқ сўфининг кириб келиши билан *коллизия*га айланади ва сафарга рухсат берилиши билан сифат жиҳатидан янги С.га алмашади. Умуман, Зеби сюжет линияси яна *сафар – тўй арафаси – мингбошига таслим бўлиш – кундошлар орасидаги турмуш – суд* каби С.ларни ўз ичига олади. Ушбу С.ларнинг ҳар бирида иштирок этувчи персонажларнинг ўзаро муносабатлари маълум даражадаги турғунликдан коллизияга ва сўнг сифат жиҳатидан янги С.га айланишини кузатиш мумкин. С.нинг сюжетда намоён бўлиши асар жанри, турга мансублигига қараб турлича бўлади. Жумладан, драматик асар сюжетида С. ва унинг алмашилиши яққол кўзга ташланиши муҳим хусусият, ҳикояларда эса С. ва унинг ўзгариши бир воқеанинг ички эпизодлари даражасида намоён бўлади.

СИФАТЛАШ – қаранг: **эпитет**

СОНЕТ (итал. sonetto, провансча sonet – қўшиқ сўзидан) – қатъий шеър шаклларида бири, шакл хусусиятларига кўра тасниф этилувчи лирик жанр. С. ўн тўрт мисрадан таркиб топиб, иккита *катрен* ва иккита *терцет*ни ўз ичига олади. С.нинг каноник шакли икки кўринишда бўлиб, “итальянча” вариантыда катренлари abab abab, терцетлари эса cdc dcd (ёки cde cde); “французча” вариантыда катренлари abba abba, терцетлари ccd eed (ёки ccd ede) тарзида қофияланади. Шеърят тарихида С.нинг каноник талаблардан чекиниш ҳоллари ҳам учрайди. Жумладан, “инглиз” С.ида учта катрен ва битта дистихдан ташкил топиб, катренлари abab cdcd efef тарзидаги кесишган, дистих эса gg тарзида жуфт қофияланади. Шунингдек, С.га бундан бошқа ҳам турли ўзгаришлар (қофияланишига: бошдан охиригача жуфт ва тоқ мисралари ababab... тарзидаги схема; композициясига: аввал икки терцет, кейин икки кат-

рен; ўлчовига: катренлардаги тўртинчи мисра бошқа ўлчовда ва б.) киритиб, турфа вариантлари тажриба қилиб кўрилган. Бироқ С.нинг каноник шакллари барибир ўз мавқеини дахлсиз сақлаб қолган, ҳозирда ҳам С. деганда шулар назарда тутилади.

СОНЕТЛАР ГУЛЧАМБАРИ – *сонетлар гулдастаси*; ўн тўртта сонетдан таркиб топган туркум бўлиб, ҳар бир сонет ўзидан аввалги сонетнинг охириги мисраси билан бошланади, ўн тўртта сонетнинг биринчи мисраларидан эса ўн бешинчи сонет – магистрал таркиб топади. Магистрал туркумнинг ғоявий-композицион асоси бўлиб, одатда, у бошқаларидан аввал ёзилади. Бу жиҳатдан қаралса, магистралнинг ҳар бир мисраси тартиб бўйича қолган ўн тўрт сонетнинг биринчи мисраси бўлиб келади. Ўзбек шеъриясида С.г. шоир Б.Бойқобилов ижодида кузатилади.

СОЦИАЛИСТИК РЕАЛИЗМ – XX аср бошларида Россия ва Европанинг бошқа мамлакатлари адабиётида юзага келган адабий йўналиш; шўролар ҳукумати томонидан расман қўллаб-қувватланган ва собиқ Иттифоқ ҳамда жаҳоннинг бошқа социалистик мамлакатлари адабиётида етакчилик қилган ижодий метод. Фалсафадаги тушунчаларни адабиётга “диалектик-материалистик ижодий метод” тарзида тўғридан-тўғри кўчиришга қарши ўлароқ, С.р. термини шўро матбуотида илк бор 1932 йилда ишлатилган. Кейинроқ, собиқ Иттифоқ ёзувчиларининг биринчи съезди (1934) М.Горький томонидан инқилобий гуманистик ғояларни амалга татбиқ этишга қаратилган ижодий дастур сифатида таърифланган С.р.ни шўро адабиётининг асосий методи дея эътироф этган. Тўғри, XX аср бўсағасига келиб Европанинг қатор мамлакатлари, айниқса, Россиядаги инқилобий ҳаракатлар сабаб жиддий ўзгарган ижтимоий-тарихий шароитда адабиётнинг дунёни идрок қилишида ҳам жиддий ўзгаришлар содир бўлди: реализмни инкор қилиш билан бир қаторда, уни сифат жиҳатидан янгилашга, янгиланган ижтимоий воқеликни янгича акс эттиришга интилиш ҳам мавжуд эди. Худди шу шароитда яратилган М.Горькийнинг “Она” романи, “Душманлар” пьесаси С.р. адабиётининг илк намуналари сифатида кўрсатилади. Ижодий принциплари нуқтаи назаридан қаралса, бу асарлар моҳият эътибори билан реалистик адабиёт намунаси эди, лекин уларда ҳаёт материалини танлаш, тасвирлаш ва баҳолаш принциплари янгиланганди. Яъни бу адабиёт, аввало, ғоявий

нуқтаи назардан фарқланди. Шу жиҳатдан С.р.ни XX аср бошларида вужудга келган ва собиқ Иттифоқ, шунингдек, жаҳоннинг қатор социалистик мамлакатлари адабиётида 70-йилларга қадар етакчилик қилган адабий йўналиш деб ҳисоблаш мумкин. Мазкур йўналишнинг табиий ва қонуний равишда, ижтимоий-тарихий шароитдаги ўзгаришлар билан боғлиқ ҳолда юзага келгани ва адабий жараёнда бошқа йўналиш ва оқимлар қатори мавжуд бўлгани шубҳасиз. Бироқ адабиёт соҳасида ўз гегемонлиги, яққаҳоқимлигини ўрнатишга бел боғлаган шўро сиёсати уни муайян адабий-эстетик канонга айлантириш ва барча ижодкорларни шу асосда бирлаштирган ҳолда, ўз мафкурасига хизмат қилдиришга интилди. С.р.нинг қатор талаблари ишлаб чиқилди. Жумладан, воқеликни инқилобий ривожланишда тасвирлаш, асарнинг инқилобий фаол гуманизм билан йўғрилган бўлиши, унинг марказида коммунистик ғоялар ғалабасига ишонган ва шу йўлда толмай курашаётган ижобий қаҳрамоннинг туриши, давр зиддиятларини марксистик синфийлик нуқтаи назаридан тушуниш ҳамда баҳолаш ва ш.к. Мазкур талаблар туб моҳияти билан ғоявий асосда бўлиб, улар воқеликни бир ғоявий қолипда кўришни тақозо этиши билан, табиийки, ижодий индивидуалликка раҳна солади. Иккинчи томондан, улар 30-йилларнинг ўрталарида, марксизм-ленинизм асосчиларининг қарийб 50 – 100 йиллар аввалги шароитда айтган фикрларига таянган ҳолда ишлаб чиқилган. Ҳолбуки, ўтган даврлар мобайнида ҳаёт XX аср шиддатига мос муттасил ўзгаришда бўлган. Албатта, бу зиддиятли ҳолатда С.р. назариясининг ижод амалиётидан орқада қолиши, унинг доғмага айланиши табиий эди. Натижада назария бир томон, адабий жараён бир томонлигича қолди. Ҳозирда совет даври адабиёти билан социалистик реализм адабиёти битта нарсаси эмаслиги кенг эътироф этилади. Зеро, чинакам санъаткорлар мафкура зуғуми остида ҳам дунёни ўзича кўриш, тасвирлаш ва баҳолашга интилдилар. Аксинча, шу қолиплар асосида, шўро адаби олдига қўйилган талабларга оғишмай амал қилиб ёзилган асарларнинг аксарияти ғоявий схематизм қурбони бўлди, метод зуғуми сабаб ижодий имкониятлар рўёбга чиқмади. Ўтган асрнинг 60 – 70-йилларидан бошлаб методнинг доғмага айланиб бораётгани очиқ кўзга ташлана бошлади. Худди шу шароитда назарияда С.р.ни очиқ система сифатида талқин этиш, бошқача айтсак, уни ислоҳ қилишга интилиш ҳам кучайди. Бироқ бу ҳаракат методни инқи-

роздан сақлаб қолишга ожиз эди, чунки яккахоким мафкура шароити методнинг асоси (яъни марксча-ленинча фалсафа) дахлсиз қолишини тақозо этарди. Ҳозирги адабиётшуносликда С.р. методи ва адабиётга салбий муносабат, уни “сохта метод” деб аташ устуворроқ. Албатта, бунга муайян асос ҳам йўқ эмас. Айни чоғда, С.р. адабиёт тарихининг маълум босқичида табиий равишда вужудга келганини ҳам эътироф этиш зарур. Фақат шу ҳодисани мутлақлаштириб, уни бадий ижоддаги ягона ва энг тўғри йўл деб тушунилгани, муайян давр адабиётга хос хусусиятлар асосида гўё универсал қоидалар ишлаб чиқилгани ва ижодкорларнинг уларга риоя қилиши лозимлиги деярли маъмурий тарзда белгилаб қўйилгани уни муқаррар таназзулга олиб келди.

СОЦИОЛОГИК МЕТОД – бадий адабиётни, адабий ҳодиса ва фактларни ижтимоий ҳаёт билан узвий алоқада ўрганишга асосланувчи тадқиқот методи. Адабиёт ва санъатга ижтимоий ҳодиса сифатида қараш қадимдан мавжуд (мас., Афлотун. “Давлат”) бўлсада, уларнинг ижтимоий табиатини илмий асосда ўрганиш XIX аср ўрталаридан бошланди. Адабиётга социологик ёндашув тамойиллари илк бор *маданий-тарихий мактаб* фаолиятида кўзга ташланади. Жумладан, шу мактабнинг йирик намояндаси И.Тэн адабий асарда маълум бир тарихий даврдаги “халқ руҳи” акс этади деб билади, бу руҳ эса миллатнинг айни шу даврдаги тафаккур даражаси, турмуш тарзи, урф-одатлари ва ш.к.лар билан чамбарчас боғлиқ. Тэнга кўра, адабий асар табиати “ирқ” (миллатга хос туғма сажия), “муҳит” (табиат, иқлим, ижтимоий шароит) ва “давр” (эришилган маданий даража ва анъана) хусусиятлари билан белгиланади. Шунинг учун ҳам адабий асарни алоҳида олиб эмас, балки шу омилларни ҳисобга олган ҳолда таҳлил ва талқин қилиш зарурки, шундай ёндашувгина илмий жиҳатдан асосли хулосалар чиқаришга имкон беради. Шундан бўлса керак, XIX аср ўрталаридан бошлаб адабиётшуносликда социологик ёндашувнинг салмоғи муттасил ортиб борди; социологик ёндашув марксистик адабиётшуносликнинг, хусусан, шўро адабиётшунослигининг ҳам асосини ташкил қилди. Дарҳақиқат, С.м. адабиётшуносликнинг қатор масалаларини ўрганишда муҳим ўрин тутди. Мас., бадий воқелик билан реаллик муносабатлари, унинг тарихан ҳаққонийлик даражаси, ҳаёт ҳақиқати билан бадий ҳақиқат муносабати каби масалаларни ўрганишда С.м.гина қўл келиши мумкин. Унга таяниб, асарнинг

ғоявий-мафкуравий томонлари, қаҳрамонларнинг характер хусусиятлари, асардаги конфликтлар табиати, образлар тизими ва ҳ. бадий унсурларнинг ижтимоий илдизларини очиш мумкин. Ҳаёт ҳақиқатининг бадий ҳақиқатга айланиш жараёни, характер ва прототип, тарихий шахс образи ва реал тарихий шахс муносабати каби ижод жараёни билан боғлиқ муаммоларни ўрганишда ҳам социологик ёндашув асос вазифасини ўтайди. С.м.нинг адабиётшуносликда муҳим аҳамиятга моликлиги шубҳасиз, бироқ уни мутлақлаштириш ярамайди. Аксинча, унга мавжуд тадқиқ методларидан бири сифатида қараш, муайян масалани ўрганиш учун зарур ўринларда ва бошқа методлар билан бирликда қўллаш самаралироқ натижа беради. Зеро, адабиёт фақат ижтимоий омилларгагина боғлиқ эмас, адабиётшуносликнинг предмети, уни қизиқтирган масалалар ғоят серқиррадир. Буни эътиборга олмаслик эса адабиёт учун зарарли оқибатларга олиб келиши мумкинки, бунга ёрқин мисолларни шўро адабиётшунослигидан истаганча топишимиз мумкин бўлади. Мас., шўро адабиётшунослигидаги *вульгар социологизм* кўринишлари С.м. мавқеини мутлақлаштириш натижаси эди. Бадий асарлар, адабий ҳодисалар таҳлилида С.м. бузиб қўлланган, уларни шу асосда баҳолаган танқидий мақолалар кейинча кўплаб ижодкорларни қатағон қилиш учун дастакка айланди, ўқувчи оммани ўша ижодкорларни “халқ душмани”, асарларини “зарарли” деб тушунишга тайёрлади. Айтиш керакки, шўро даврида айрича аҳамият берилган С.м. ҳозирда анча эътибордан қолган, кўпинча унга салбий муносабат кузатилади. Бироқ бунга қўшилиб бўлмайди, чунки гап методда эмас, ҳамма гап унинг қандай ва қай мақсадда қўлланишидадир. Демак, ундан воз кечиш тўғри эмас, зеро, адабиётшуносликдаги талай масалаларни тадқиқ этишда С.м.нинг муҳимлиги инкор қилиб бўлмайдиган ҳақиқатдир.

СОҚИЙНОМА (ар. *ساقى* – сув улашувчи, руҳий озуқа берувчи, *نامه* – хат) – мумтоз адабиётдаги ўзига хос композицион қурилишга эга йирик ҳажмли лирик жанр. С. бир неча банддан ташкил топиб, унинг ҳар бир банди маснавий шаклидаги бир неча байтдан (а-а, б-б, в-в ва ҳ.) таркибланади. Манбаларда С.нинг қатъий шаклий белгилари сифатида *мутақориб* баҳрида ёзилиши ва ҳар бир бандининг соқийга мурожаат билан бошланиши кўрсатилади. Мас., Навоийнинг “Фавойид ул-кибар” девонига киритилган С. жами 32 бан-

ддан иборат бўлиб, унинг биринчи банди қуйидаги байт билан бошланади:

*Соқиб, тут қадаҳи шоҳона,
Қатраси лаъл вале якдона.*

СТИЛИЗАЦИЯ (юн. *stylos* – мумланган тахтачага ёзиш учун ишлатилган таёқча; услуб) – муайян бадиий-эстетик мақсадларни кўзлаб, ўзга бир ижодкор, давр, адабий йўналиш ва ш.к.ларга хос услубий хусусиятларни қайта тиклашга асосланган усул. Манбаларда бирон бир ижтимоий гуруҳга мансуб шахс тилининг ўзига хос жиҳатларини қайта яратиш ҳам С.нинг бир кўриниши деб таърифланади. Бироқ буни *персонаж нутқини индивидуаллаштириш*дан фарқлаш лозим: С. ҳақида ривоя персонаж-ҳикоячи тилидан олиб борилган ва ўша ҳикоячи нутқига хос услуб қайта тикланган ҳолларда гапириш тўғрироқ бўлади. Мас., Ғ.Ғуломнинг “Шум бола” қиссасида ривоя персонаж тилидан олиб борилган ва унга хос услубий хусусиятлар қайта яратилган. Ёки Х.Султоновнинг “Кўнгил озодадур” қиссасида XIX аср адабий тили, хусусан, Гулханий услубига хос жиҳатлар қайта яратилади. Ёзма адабиётда фольклорга хос услубни қайта яратиш ҳам С.нинг анча кенг тарқалган кўринишидир. Бунга халқ йўлида ёзилган шеърлар (И.Мирзо. “Фарғонача”; Э.Шукур. “Менгим момонинг йўқлови”), адабий эртакларни (Ғ.Ғулом. “Ҳасан Кайфий”, “Афанди ўлмайдиган бўлди”) мисол қилиш мумкин. У.Азимнинг “Бахшиёна” туркуми, Х.Давроннинг “Бахши ўғиллари ҳақида ривоят”, Фахриёрнинг “Бахшининг севгиси” асарлари халқ достонларига С. қилиш асосида яратилган. Шунингдек, С. *пародия*нинг ўзак хусусияти саналади, унда объектга хос услубий хусусиятлар сақлангани ҳолда, бу иш ҳажвий-кулгили тарзда амалга оширилади.

СТОПА (юнон тилидан русчага калька: оёқ, товон) – антик шеър тизимидаги ритмик бирлик, чўзиқ ва қисқа ҳижолаарнинг муайян тартибдаги гуруҳи, уларнинг такрорланиши ҳисобига маълум ўлчовли ритм юзага келади. Терминнинг пайдо бўлиши қадимда шеър ритми оёқни кўтариб-тушириш орқали белгилаб (доирада усул белгилангани каби) борилгани билан боғлиқ: қисқа ҳижода оёқ (товон) ердан узилиб, чўзиқ ҳижода ерга урилган. Термин рус силлабо-тоник шеърияти томонидан ўзлаштирилган бўлиб, унда С. урғули ва урғусиз ҳижолаарнинг муайян тартибдаги гуруҳини билди-

ради. Бу шеър тизимида бешта *стопа* (рукн) бўлиб, улар: *хорей* (– V), *ямб* (V –), *дактиль* (– V V), *анапест* (V V–) ва *амфибрахий* (V – V) тарзида антик шеър тизимидан ўзлаштирилган терминлар билан юритилган (урғусиз: V, урғули: –). Моҳиятига кўра, С. аруз тизимидаги *рукн* (қ.) билан ўхшашдир.

СТРОФИКА (юн. *strophe* – бурилиш; банд) – шеършуносликнинг банд тузилиши ҳақидаги бўлими, шеърий мисраларнинг бандга бирикиш тамойиллари (ҳажм, жумла қурилиши, ритмик композиция) ва қонуниятларини, шунингдек, қатъий банд тузилишига (строфик) эга ва эга бўлмаган (астрофик) шеър шакллари, шаклий белгиларига кўра таснифланувчи қатъий шеърий шаклларни ўрганади.

СТРУКТУРАЛИЗМ (лот. *structura* – қурилиш, жойлашиш) – XX асрдаги иккита жаҳон уруши оралиғида шаклланган ва 60-йилларга келиб кенг (айниқса, Францияда) оммалашган йўналиш, ижтимоий ва гуманитар илм соҳаларидаги тадқиқот методи. С.нинг отаси сифатида замонавий тилшуносликнинг асосчиси Ф. де Соссюр (1857 – 1913) эътироф этилади. Олим ўзининг “Умумий тилшунослик курси” асарида реал нутқ бирлиги билан унинг асосида ётувчи системани фарқлайдики, бу система инсон томонидан тил ўрганиш жараёнида ўзлаштирилади. Соссюрга кўра, шу системанинг структураси (тузилиши, унсурлари, уларнинг ўзаро муносабати)ни тавсифлаш ва ўрганиш тилшуносликнинг асосий вазифасидир. Худди шу тамойил кейинча, Иккинчи жаҳон урушидан сўнг бошқа ижтимоий-маданий ҳодисаларга ҳам кўчирилиб, тилшунослик методлари эстетика, санъат ва маданиятнинг барча соҳаларига татбиқ этила бошланди. Тилшунослик методлари билан бирга, С. ўз фаолиятида мантикий-математик тадқиқ усулларига таянди, психоанализдаги онгсизлик категориясини ўзлаштирди. Дунёқараш нуқтаи назаридан С. экзистенциализмга зид мавқе эгаллагани ҳолда, фалсафадаги баъзи (марксизм, феноменология, герменевтика) таълимотлар билан муштарак нуқталари ҳам бор. Хусусан, мутахассислар С.нинг ҳаммадан ҳам неопозитивизмга яқин туришини таъкидлайдиларки, бу гуманитар билим соҳасини аниқ ва табиий фанлар (яъни аниқ ва қатъий қонуниятларига эга илм) даражасига етказиш мақсади билан изоҳланади. Хуллас, ўтган аср ўрталарига келиб С. ижтимоий-маданий ҳодисалар замирида ётувчи моделларни очиш,

шу асосда ижтимоий-гуманитар соҳаларда объектив илмий билиш имкониятларини намоён этишни мақсад қилган илмий йўналиш, методга айланади. С. тилшунослик, адабиётшунослик ва антропологияда бошқа соҳаларга қараганда кучлироқ намоён бўлдики, илмий йўналиш сифатидаги С.нинг етакчилари сифатида тилшунос Р.Якобсон, адабиётшунос Р.Барт, антрополог К.Леви-Строссларнинг эътироф этилиши шундан.

С.нинг адабиётшуносликдаги илк куртаклари рус формал мактаби намояндалари (Р.Якобсон, В.Шкловский, Ю.Эйхенбаум, Ю.Тиньянов ва б.) фаолиятида юз кўрсатган бўлса, В.Пропнинг «Сеҳрли эртақ морфологияси» (1928) асари мазкур метод анча изчил қўлланган тадқиқот саналади. Кейинча струтур адабиётшунослик маркази Францияга кўчиб, унинг ривожчи Р.Якобсон, Р.Барт, Ц.Тодоров каби олимлар фаолияти билан боғлиқ ҳолда кечди. Шунингдек, структур адабиётшунослик ривожиди Ю.М.Лотман бошчилигидаги Москва-Тарту илмий мактабининг ҳам катта хизмати бор. Шу ўринда структурал адабиётшуносликка хос хусусиятлардан айримларини келтириб ўтиш ўринли. Жумладан, у адабий асарга имманентлик тамойили асосида ёндашади, яъни адабий асарни алоҳида ҳодиса сифатида олиб, унинг ички қурилишини тадқиқ этади, асардан ташқаридаги омиллар (генезиси, ривожланиши, ташқи вазифалари ва ш.к.) эътибордан соқит қилинади. Имманент таҳлилнинг мақсади эса тадқиқ этилаётган асарнинг ички қурилиши, ундаги унсурларнинг асарнинг систем бутунлик сифатида намоён бўлишини таъминловчи ўзаро алоқа ва муносабатларини ўрганишдан иборатдир. С. ифода ва маъно муносабатига ноанъанавий ёндашади. Анъанага кўра, маъно аввалдан мавжуд ва ифодалашни тақозо этадиган нарсаси сифатида тушунилса, С. бунини инкор қилиб, структура – шакл унсурларининг ўзаро алоқа-муносабатлари системани юзага келтириши давомида маъно воқе бўлади, деб билади. Яъни бу хил ёндашувда, бир томондан, маъно структуранинг ҳосиласи сифатида тушунилади; иккинчи томондан, ҳар қандай ҳодисанинг туб ва универсал структуралари мавжуд деган қарашдан келиб чиқиб, айтиш шу структураларга маънони шакллантирувчи омил деб қаралади, натижада эса ижодда субъектнинг роли пасайтирилади ё буткул истисно қилинади. Туб универсал структураларни аниқлаш, нарсаси-ҳодисаларнинг математик аниқликдаги моделларини яратиш С. ўз олдига қўйган асосий

мақсадлардан биридир. Жумладан, Ц.Тодоров структурал поэтика ўз тушунчаларини конкрет асарга эмас, балки ҳар қандай адабий матнга қаратади, деб айтади. Яъни модель жанрга мансублигидан қатъи назар, ҳар қандай асар таҳлилини асослашга ярамоғи керак. Р.Барт эса ўз олдига янада максимал мақсадни қўяди: у “сўнгги структура” ёки “матрица”ни излайдики, у нафақат адабий, балки умуман ҳар қандай матн, бунга қадар яратилган, яратилаётган ва яратилажак матнлар моҳиятини акс эттира олсин. Модель ва структураларни яратиш, табиийки, тадқиқ объектнинг структуравий унсурларини ажратиш, таснифлаш, улар орасидаги турли (бинар оппозиция, контраст, зидлаш, тўлдириш, симметрия, асимметрия ва б.) муносабатларни ўрганишни тақозо этади. Шунга кўра, структур адабиётшуносликда мазкур талабга мос тушунчалар тизими, таҳлил усуллари ишлаб чиқилган.

70-йилларга келиб С. ўз имконларини сарфлаб бўлди, ўрнини ўзининг бағрида етишган, ўзининг давомчиси ва зидди сифатида майдонга чиққан *постструктурализм*га (қ.) бўшатиб берди. Умуман олганда, С. ўз олдига қўйган улкан мақсадларга, хусусан, адабий асарга бадий-эстетик қадрият сифатида ёндашиш масаласини ҳал қилишга эриша олмади. Зеро, бадий асарнинг ички тузилиши, структура элементлари ва уларнинг ўзаро алоқалари, қисмларнинг бутунликка бирикиш қонуниятларини нечоғли чуқур ва атрофлича ўрганмасин, унинг таҳлиллари бадий асарнинг эстетик таъсир кучи ва бадий қимматини белгилайдиган қатор омилларни эътибордан соқит қилган эди. Шунга қарамай, С. адабий-назарий тафаккурни, бадий асар ҳақидаги мавжуд тасаввурларни бойитди, унинг илгари етарли эътибор берилмаган томонларига диққатни жалб қила билди, у ишлаб чиққан методлар ҳозирги адабиётшуносликнинг бадий таҳлил имконларини кенгайтирди.

✓ **СЮЖЕТ** (фр. *sujet* – предмет, асосга қўйилган нарса) – бадий шаклнинг энг муҳим элементларидан бири, асардаги бир-бирига узвий боғлиқ ҳолда кечадиган, қаҳрамонларнинг хатти-ҳаракатларидан таркиб топувчи воқеалар тизими. Сюжетлилиқ бадий адабиётнинг хос хусусиятларидан бири бўлиб, С. тур ё жанридан қатъи назар, барча асарларда бор, бироқ унинг намоён бўлиши кўп жиҳатдан қайси тур ёки жанрга мансублигига боғлиқ. Мас., лирикада воқеалар тизими йўқ, лекин унда ўй-фикрлар, ҳис-кечинмалар

ривожи бор ва бу унинг С.ини ташкил қилади. Ёки эпоснинг кичик шакллари, хусусан, новеллалардаги С. ҳам “воқеалар тизими” деган таърифга мувофиқ эмас: бунда бир ҳаётий ҳолат ичидаги ўсиш, ривожланиш кузатилади (мас.: Чўлпон. “Тараққий”; А.Қаҳҳор. “Бемор”). Шуни кўзда тутган ҳолда, адабиётшуносликда воқеабанд ва воқеабанд бўлмаган С. лар ажратилади. Айрим адабиётшунослар (мас., Г.Поспелов) С. эпик ва драматик асарларга хос, лирик асарлар С.га эга эмас, деб ҳисоблайди. Бу қарашга кўра, лирик асарда композиция С. (воқеалар тизими) ўрнини босиб, ўй-кечинмаларни муайян тартибда уюштиради. Мазкур қараш терминологик чалкашликлардан қочиш, С. терминини бир маънода – воқеалар тизими деб тушуниш имконини беради. Кенг оммалашган таърифлардан бирига кўра, С. “у ёки бу характернинг, типнинг тарихий ривожланиши, ташкил топиб боришидир” (М.Горький). Бироқ характер доим ҳам ривожланиш, ўсиш ва шаклланишда кўрсатилмайди. Мас., ҳикояда характерлар тайёр ҳолда берилади, воқеа давомида ривожланмайди, С. бу ўринда воқеанинг ички ривожини намоён этади, холос. Демак, мазкур таъриф универсал эмас, у айрим типдаги асарларга (мас., “Қутлуғ қон”) нисбатангина тўғридир. Албатта, С. ривожи давомида характернинг шаклланиши, очилиши ҳам бор гап, лекин бу С.нинг бадиий функцияларидан бири, унинг моҳияти эмас. Хуллас, агар “сюжет” термини остида эпик ва драматик асарларга хос С. назарда тутилса, унда С. асардаги “бир-бирига боғлиқ воқеалар тизими” ёки “конкрет ҳолат, битта воқеанинг ички ривожи”дир.

С.нинг бирламчи функцияси асар проблемасини бадиий тадқиқ этишга имкон берадиган ҳаёт материални уюштириб беришдан иборатдир. Демак, С. нинг қандай бўлиши мазмунга, муаллиф ижодий ниятига боғлиқ. Мас., А.Қодирий “Ўтган кунлар” учун танлаган С. Отабекнинг Тошкентдан, Кумушнинг Марғилондан бўлиши – ижодий ният ижроси учун энг мақбул вариант. Негаки, С.нинг “ўқ”и – “ишқий-маиший” С. чизиғи Тошкент билан Марғилонни боғлагани ёзувчига ўзини ўйлатган проблемалар тадқиқи учун зарур воқеа ва тафсилотлар (хон ўрдаси, Тошкент исёни, қипчоқ қирғини каби)ни асарга олиб кириш имконини беради. Муҳими, улар асарга ҳеч бир зўракиликсиз, ўқувчи ҳаёлини банд этган Отабек-Кумуш линиясига узвий боғланган ҳолда олиб кирилади, натижада адибга шахс эрки, миллат эрки, миллат тақдири муаммоларини атрофлича бадиий

тадқиқ этиш, фикрларини ифодалаш имкони яратилади. Кўринадики, С. ҳаёт материални шунчаки эмас, балки бадиий концепцияни шакллантириш ва ифодалашга энг қулай (оптималь) тарзда уюштириш экан.

С. персонажларнинг “ҳаракат”ларидан таркиб топади. Персонажларнинг макон ва замонда кечувчи хатти-ҳаракатлари ҳам, руҳиятидаги ўй-фикрлар, ҳис-кечинмалар ривожини ҳам ҳаракатдир. Шу ҳаракат типларидан қайси бири етакчилик қилишига қараб, С.нинг икки типи ажратилади: а) “ташқи ҳаракат” динамикасига асосланган С.; б) “ички ҳаракат” динамикасига асосланган С. Биринчи типдаги С.ларда персонажларнинг бирор мақсад йўлидаги хатти-ҳаракатлари, кураши, тўқнашувлари, ҳаётидаги бурилишлар тасвирланади ва шу асосда уларнинг тақдири, ижтимоий мавқеида муайян ўзгаришлар юз беради. Бу нав С.ларда воқеа тўлақонли тасвирланади ва ўз ҳолича ҳам бадиий-эстетик қиммат касб этади. Келиб чиқиши жиҳатидан С.нинг бу тури қадимийроқ (фольклордаги сеҳрли эртаклар, ривоятлар, дostonлар). Янги ўзбек адабиётида ҳам С.нинг бу типи кенг тарқалган: “Ўтган кунлар”, “Меҳробдан чаён”, “Кеча ва кундуз”, “Қутлуғ қон”, “Сароб” — буларнинг барида ташқи ҳаракат динамикаси етакчилик қилади. Албатта, бу асарларда “ички ҳаракат” динамикаси ҳам бор, бироқ у мавқеа жиҳатидан С. типини белгилашга ожизлик қилади. С.нинг иккинчи типда воқеалар ўз ҳолича эмас, персонаж руҳиятидаги жараёнга туртки бериши жиҳатидан аҳамият касб этиб, асар давомида персонажлар ҳаётида, тақдирида ёки ижтимоий ҳолатида эмас, унинг руҳиятида бурилишлар, ўзгаришлар содир бўлади. Бу тип С.лар адабиётимизда анча кейин, XX асрнинг 80-йиллардан пайдо бўлиб, ҳозирча насрнинг кичик ва ўрта (мас., А.Аъзам. “Бу куннинг давоми”, “Асқартоғ томонларда”) шаклларида, шунингдек, бир қатор драматик (мас., Ш.Бошбеков. “Тақдир эшиги”, “Эшик қоққан ким бўлди”) асарларда синаб кўрилди.

Воқеаларнинг ўзаро муносабатига кўра С.нинг *хроникали* ва *концентрик* турлари ажратилади. Хроникали С.да воқеалар орасида вақт муносабати (А воқеа юз берганидан сўнг, Б воқеа юз берди) етакчилик қилса, концентрик С. воқеалари орасида сабаб-натижа муносабати (А воқеа юз бергани учун, Б воқеа юз берди) етакчилик қилади. Хроникали С., бир томондан, ҳаётни кенг эпик кўламда тасвирлаш, иккинчи томондан, қаҳрамон тақдирини дав-

рий изчилликда, характерини ривожланишда кўрсатиш учун қулай. Чунки унда асосий сюжет билан ёндош ҳолда ёрдамчи сюжет чизиқларини ҳам юргизиш, жуда катта ҳаёт материалини қамраб олиш имконияти мавжуд. Хроникали С.да асарнинг “бадий вақт”и исталганча кенгайтирилиши мумкин: унда “параллел вақт”да кечаётган воқеаларни тасвирлаш, ретроспекция – замонда ортга қайтиш усулидан фойдаланиш имкониятлари анча кенг. Шунингдек, хроникали С.га қурилган асарга С.дан ташқари унсурлар (ривоятлар, киритма эпизодлар ва б.), муаллиф мушоҳадалари, тафсилотларни табиий равишда киритиш, бадий матнга сингдириб юбориш мумкин. Шу боис ҳам катта эпик асарларда (С.Айний. “Қуллар”; П.Қодиров. “Юлдузли тунлар”) кўпроқ хроникали С. қўлланади. Концентрик С. эса воқеаларнинг битта асосий воқеа теграсида айланиши билан характерланади. С.нинг бу тури воқеаларнинг конфликт асосида шиддат билан ривожланиб, ечимга томон интилишини тақозо қилади. Концентрик С. асарнинг шакл-композицион жиҳатдан мукаммал, ўқишли ва қизиқарли бўлишига имкон беради. Чунки бу нав С. ўқувчи диққатини битта нуқтада тутиб туради, унинг ўқиш жараёнидаги фаоллигини оширади (мас., детектив асарлар). Концентрик С. нисбатан қисқа вақт ичида кечган воқеаларни қамраши, ёндош С. чизиқларини киритиш имкониятларининг камлиги билан ҳам характерланади. Саналган хусусиятларни О.Ёқубовнинг “Муқаддас”, “Биллур қандиллар”, “Улуғбек хазинаси” каби асарлари мисолида кузатиш мумкин. Айтиш керакки, С.нинг бу икки турига хос хусусиятлар, кўпроқ, аралаш ҳолда зуҳур қилади. Зеро, хроникали С. воқеалари орасида сабаб-натижа (олдин юз берган воқеа кейин юз берган воқеага қисман сабаб бўлиб келади) муносабати, концентрик С. воқеалари орасида эса вақт муносабати (натижа сабабдан кейин келади) кузатилиши табиий. Шунга кўра, конкрет асардаги С. типи мазкур муносабатларнинг қайси бири етакчи мавқега эгаллигига қараб белгиланади. Баъзи асарларда С.нинг иккала типига хос хусусиятлар ҳам салмоқли ва уйғун ҳолда намоён бўлади, айтиш мумкин, уларнинг жозибасини таъминлайди. Мас., А.Қодирийнинг “Ўтган кунлар”, Чўлпоннинг “Кеча ва кундуз” романларида шу хил уйғунликни кўрамиз. Иккала романда ҳам хроникалилиқ етакчи бўлгани ҳолда, концентрик С. хусусиятларидан кенг фойдаланилганки, ҳар икки

типга хос энг яхши жиҳатларнинг уйғунлашуви бадий мукамалликка хизмат қилади.

СЮРРЕАЛИЗМ (фр. *surrealisme* – олий реализм, реализмдан юқори) – адабиёт ва санъатдаги XX асрнинг 20-йилларида майдонга келган авангардистик йўналиш. С.нинг пайдо бўлиши француз шоири А.Бретон (1896 – 1966) бошчилигидаги ёзувчи ва рассомлар гуруҳининг фаолияти билан боғлиқ. С.нинг илк намунаси сифатида А.Бретон билан Ф.Супо ҳаммуаллифлигида ёзилган “Магнит майдонлари” (1919) асари эътироф этилади, унинг адабий-бадий ҳаракат сифатидаги фаолиятининг бошланиши 1924 йилга тўғри келади. Худди шу йили А.Бретоннинг “Сюрреализм манифести” (унинг яратилишида Л.Арагон ҳам қатнашган) эълон қилиниб, унда гуруҳнинг адабий-эстетик қарашлари дастурий тарзда ифодаланган. С. Биринчи жаҳон урушидан кейинги маънавий инқироз шароитида вужудга келган бўлиб, унинг назарий асосини Беркли, Кант, Ницше каби мутафаккирлар, шунингдек, Б.Кроче томонидан янгича идрок этилган Гегель таълимотлари ташкил қилади. 20-йилларда ижодкор зиёлилар орасида урф бўлган Фрейд таълимотининг С.га таъсирини алоҳида таъкидлаш лозим.

С. рационализмни, шу билан боғлиқ ҳолда реализмни инкор қилади. Жумладан, “Сюрреализм манифести”да ёзилишича, инсоният “ҳамон мантиқ зулми остида яшамоқда”, ҳолбуки, ҳозирги вақтда мантиқ фақат иккинчи даражали масалаларни ҳал қилишгагина яроқли, рационализм бевосита тажриба билан боғлиқ фактларнигина идрок эта олади, холос. Позитивизм пойдеворида қурилган реализм эса – инсондаги ҳар қандай ақлий ва руҳий парвоз душмани, у тушунтириб бўлмайдиган нарсаларни тушунтиришга телбаларча берилган ва бу билан ақлларни мудроқ ҳолга солади, ундаги таҳлил истаги жонли сезимларни босиб кетади. Буларга қарши ўлароқ, С. тахайюл эркинлиги, инсонни цивилизация зуғумидан озод қилиш шиорлари билан майдонга чиқди, объектив воқеликни тасвирлаш ва бадий билиш эмас, балки ундан-да юқори турувчи реалликни яратиш, инсон онгининг чуқур пучмоқларини тасвирлаш, унинг онгости қатламларига таъсир қилиш орқали бадий мулоқотни амалга оширишни мақсад қилди, “автоматик ёзиш”ни ижоднинг асосий усули деб билди. Ижоднинг мазкур усулига манифестда қуйидагича таъриф берилади: “Соф психик автоматизм кўзлайдиган мақсад – хоҳ оғзаки, хоҳ ёзма ва хоҳ исталган

бошқа йўсинда фикрнинг реал яшашини ифодалашдир. Фикрни ақл назоратидан холи тарзда, ҳеч бир эстетик ёки маънавий андишаларсиз ўқиб бериш демакдир. “Магнит майдонлари”, муаллифларнинг таъкидлашларича, худди шу йўсинда, фикр ва ассоциацияларни бевосита, қандай тезликда туғилган бўлса, ўшандай тезликда қайд этиш натижасида дунёга келган. Яъни бунда, бир томондан, четда холис турган ижодкор гўё фикрларни қайд этувчи аппаратга айланади; иккинчи томондан, ижодкор ўзидан ўтказиб берилаётган олам, объектнинг бир қисми, тил эса восита эмас, балки субъект бўлиб қолади. Сюрреалистик образда воқелик деформацияланган (бу ҳол, айниқса, рассомликда яққол кўзга ташланади, тасвирланаётган нарсаларнинг шакл-шамойили кучли ўзгаришга учрайди) ҳолда аксланади, унга эркин ассоциативлик (қ.), бирибига асло қўшилолмайдиган (мисоли ўт билан сувдек) нарсаларнинг бирлашиб кетиши хос. С.га хос образнинг табиати терминни илк бор ишлатган Аполлинернинг: “Инсон юришга тақлид қилмоқчи бўлганида, ғилдиракни – оёққа ўхшамайдиган нарсани яратди. Бу ғайришуурий сюрреализм эди”, – деганида ўзининг мухтасар ифодасини топган. Сюрреалистик образда нарса гўё қисмларга ажратилади-да, кейин мантиққа тўғри келмайдиган тарзда қайта бирлаштирилади, натижада нарса реализмдаги каби аслига монанд аксини топмайди, у ҳақда ирреал таассурот ҳосил қилинади. Бу умуман С. эстетикасига хос бўлиб, ундаги гўзаллик тушунчаси “гўзаллик анатомик столда тикув машинаси билан ёмғирпўшнинг тасодифий учрашуви” дегувчи француз шоири Лотреамон (1846 – 1870) қарашларидан озиқланади. Реализм воқеликдаги сабаб-натижа асосидаги ўзаро боғлиқликни диққат марказига қўйса, С. унда “объектив тасодиф” (А.Бретон) устувор деб билади. С. эстетикасида “объектив тасодиф” билан бир қаторда “ғаройиблик”ка ҳам катта аҳамият берилади: “ғаройиб нарса ҳар вақт гўзал, барча ғаройиб нарсалар гўзал, фақат ғаройиб нарсаларгина гўзал”, – дейилади “Сюрреализм манифести”да. Шунинг учун ҳам сюрреалистик асарларда ғайриоддий, фантастик элементлар кенг ўрин тутати, улар реалистик деталлар билан ғалати тарзда бирикади ва гўё олий реализмни, аслидагидан ҳам ҳақиқийроқ воқеликни яратишга хизмат қилади. С. образни санъат доирасидан чиқаради, уни белги эмас, балки моддий мавжудлик деб билади. С.нинг йирик намояндаси рассом С.Дали ҳазилнамо йўсинда буни қуйидагича

ифодалайди: “Гўзаллик ё ейишли бўлади, ё умуман бўлмайди”. Табиийки, бунда бадиий асарнинг эстетик объект эмас, балки мавжуд нарса сифатида қабул қилиниши, эстетик таъсири ҳам жисман (шаҳвоний лаззат, даҳшат, ташвиш ва ш.к. тарзда) ҳис этилиши кўзда тутилади. С. санъатни мифологик асосга эга деб билади, мифларга мурожаат қилиш билан бирга яқин ўтмиш адабиёти ва санъатидаги образлар, мотивлар асосида янги мифлар яратишга интилади; бадиий ижодда субъект ролини юқоридагича тушунгани боис ҳам санъатни кўпроқ коллектив ижод маҳсули деб ҳисоблашга мойил. Яна бадиий ижодга ўйин деб қараш ҳам хос бўлиб, С.нинг мавжуд воқеликка муносабатида киноя, юмор устувор, бироқ у кўпроқ “қора юмор” кўринишида, мавжуд қадриятларни анархик инкор қилишга қаратилган бўлиб, моҳиятан абсурдга яқин туради. Булардан кўринадики, байроғига “Севги, гўзаллик, исён” сўзларини битганча “дунёни қайта тузиш” (К.Маркс), “ҳаётни ўзгартириш” (А.Рембо) мақсадлари билан майдонга чиққан С. Ўзидан аввалги ва ўзига замондош исёнкор, авангардистик оқимларга хос жиҳатларни ўзига сингдирган эди.

С.нинг адабий-бадиий мактаб сифатидаги фаолияти узоқ давом этмади, Иккинчи жаҳон уруши арафасида тарқалиб кетди. Шунга қарамай, у XX аср адабиёти ва санъатида чуқур из қолдирди: унинг бағридан П.Элюар, Л.Арагон, Г.Лорка каби улкан шоирлар, С.Дали каби рассомлар, Ж.Кокто, А. Мишо, А.Хичкок каби кино арбоблари етишиб чиқдилар. С. вакилларининг назарий қарашлари эса ўзидан кейинги структур психоанализ, структурализм, постструктурализм каби қатор илмий йўналишларга сезиларли таъсир кўрсатди.

СЎЗ БОШИ – адабий асар (китоб)га муаллиф, бошқа бир ижодкор ёки танқидчи, таржимон, таҳририят, ношир кабилар томонидан ёзилган, асосий матндан ажралиб турувчи адабий-танқидий характердаги мухтасар мақола, қайд ва ш.к.лар. Муаллиф томонидан ёзилган С.б.лар кўпинча ўқувчига бевосита мурожаат шаклида бўлиб, у асарнинг тушунилиши учун зарур деб билган қўшимча маълумотларни (ёзилиш сабаби, мақсад-муддаоси, муайян рецетив йўналишни таъкидлаш ва ш.к.) ўз ичига олади ва турли сарлавҳалар (“Ёзувчидан”, “Муаллифдан”, “Ўқувчиларимга” ва б.) остида берилади. Ноширлик ишида асарга бошқа шахслар томонидан ёзилган С.б.ларни бериш ҳам кенг тарқалган. Бундай

С.б.лар ҳам, аввало, асарни тарғиб қилиш, унинг тушунилишига кўмаклашиш мақсадини кўзлайди ва шунга мос маълумотлар (муаллифнинг ҳаёти ва ижоди, асарнинг ёзилиш тарихи, ёзилган даври билан боғлиқ жиҳатлари, мухтасар танқидий мулоҳазалар ва ш.к.)ни ўз ичига олади. Аксарият ҳолларда бу хил С.б.лар мутахассислар (танқидчи, адабиётшунос, матншунос ва ш.к.) томонидан ёзилади, улар муайян даражада ўзининг жанр хусусиятларини шакллантирган бўлиб, ҳақли тарзда адабий-танқидий жанрлар сирасида саналади. Мутахассислар томонидан ёзилган С.б.ларнинг алоҳида номланиши ҳам, бошқа турли умумий номлар (“Сўз боши”, “Сўз боши ўрнида”, “Нашрга тайёрловчидан”, “Таржимондан” ва б.) остида берилиши ҳам кузатилади. Шунингдек, вақтли матбуотда кенг оммалашган таниқли ёзувчи-шоирлар томонидан ёш ижодкорларнинг илк асарларига ёзилган “оқ йўл”лар ҳам С.б.нинг кўринишларидан биридир.

СЎНГСЎЗ – адабий асар охирида берилувчи қўшимча. С. муаллиф ёки бошқа биров (ёзувчи, танқидчи ва б.) томонидан ёзилиб, одатда, асарнинг тушунилиши учун зарур маълумотларни ўз ичига олади ва асосий матндан яққол ажралиб (ўзаро *асосий матн* – *ёндоз матн* муносабати асосида) туради. Эпилог ва кейинги тарихдан фарқли равишда С. сюжетнинг бевосита ёки билвосита давоми эмас, у бадиий матн таркибига тўлиқ сингиб кетмайди, яъни структуравий жиҳатдан мустақилдир. Муаллиф томонидан ёзилган С.лар услубига, кўпроқ, ўқувчига бевосита мурожаат этиш, у билан дўстона самимий мулоқотга мойиллик, мазмун-мундарижаси жиҳатидан турличалик (асарни мухтасар лирик-фалсафий хулосалаш, айрим нуқталарга ўқувчи диққатини қайта жалб этиш, миннатдорчилик ёки узрхоҳлик ва ш.к.) хосдир. Ноширлик амалиётида асарга ўзгалар томонидан ёзилган С.ларни илова қилиш ҳам кенг оммалашган. Бундай С.лар ҳам мазмун-мундарижасига кўра турлича (ёзувчи ҳаёти ва ижоди билан таништириш, асар ҳақидаги мулоҳазалар, унинг яратилиши билан боғлиқ айрим тафсилотлар, муаллиф ҳақидаги хотиралар ва ш.к.) бўлиши мумкин. Асосийси, бундай С.ларнинг пировард мақсади битта – асарни тарғиб этиш, унинг тушунилиши, китобхонлар дилидан ўрин олишига кўмаклашиш бўлиб қолаверади.

ТААЖЖУБ (ар. **تعجب** – ажабланиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бирор нарса-ҳодиса, ҳолат ва ш.к.лардан ҳайратда қолганлик, ажабланишни ифодалаш. Т. санъати қўлланган ўринларда шоир гўё ўзини ҳайратда қолгандай кўрсатиб, асл муддаосини баён қилиб олади, асл муддаоси ёрни васф этиш, ошиқ аҳволи руҳиясини тасвирлаш ва ш.к.лар бўлади. Мас., Машраб ёрга хитобан “Малаксан ё башар, ё ҳуру ғилмонсан, билиб бўлмас” дея Т. изҳор қилади, асл муддаоси эса ёрнинг гўзалликда тенгсизлигини таъкидлашдир. Ёки Навоийнинг байтларидан бирида қуйидагича Т. изҳори бор:

*Гар қуёшқа эл назар қилса кўзига ёш тўлар,
Ул қуёш боргач назардин, кўзларимга тўлди ёш.*

Мазкур байтда шоир “аслида, одам қуёшга қараса кўзи ёшланади, менинг кўзларим эса қуёшим (ёрим) кетгач ёшланмоқда” дея ҳайратланади ва шу орқали ҳижронда қолаётган ошиқ аҳволини моҳирона тасвирлашга эришади.

ТАБДИЛ (ар. **تبدیل** – алмаштириш, ўзгартириш) – қаранг: **тарду акс**

ТАБЛИҒ (ар. **تبليغ** – юқори даражага, меъёрига етказиш) – қаранг: **муболаға**

ТАВЗЕЪ (ар. **توزيع** – тарқатмоқ, тақсим қилмоқ, жойлаштирмақ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтда бир хил товушларни такрорлаш. Т.га берилган таърифларда ихтилофлар мавжуд: айрим манбаларда Т.нинг юзага чиқиши учун фақат ундош товушлар такрорланиши шарт қилинади, бошқаларида эса бу шарт қўйилмайди, ундош ё унлилар такрорланаётганидан қатъи назар, Т. деб юритилаверади. Т.дан ҳосил бўлувчи поэтик самара шуки, бир неча бора такрорланувчи товуш (ёки товушлар гуруҳи) байтга ўзига хос оҳанг, мусиқийлик бахш этади. Мас., Навоийнинг:

Ошиқ ўлдум, билмадим ёр, ўзгаларга ёр эмиш,

Оллоҳ-оллоҳ, ишқ аро мундоқ балолар бор эмиш, –

байти ғоят хушоҳанг, чунки унинг таркибида “О” унлисининг ўн бир марта такрорлангани, яна бир жиҳати, биринчи ва иккинчи мисралардаги “О” товуши эгаллаган позицияларнинг бир-бирига мослиги мусиқийликни кучайтириб бермоқда. Мирзо Кенжабекнинг қуйидаги байтида эса Т. санъати “с” ва “қ” ундошларининг бир неча марта такрорланиши натижасида воқе бўлган:

**Секин-секин сузардим сувдан сўраб саодат,
Қалқа-қалқа қайиғим қолмиш сароб ичинда.**

Қайд этиш керакки, Т. товушларнинг механик такрори ёки шаклбозликка мойиллик эмас, аксинча, унинг сара намуналарида такрорланаётган товушлар ифода этилаётган мазмун билан уйғунлик касб этади, мазмун ифодасини ритмик-интонацион жиҳатдан кучайтиради. Жумладан, мисолга олинган байтда сирғалувчи “с” товуши такрори ҳосил қилаётган оҳанг секин-секин қалқиб бораётган қайиқ ҳолатига мос ва бу нарса унинг ўқувчи тасаввурида жонланишига ёрдам беради.

ТАВИЛ (ар. **طويل** – узун) – аруз баҳрларидан бири, араб назмидаги энг узун вазнли баҳр бўлгани учун шундай номланади. Фаулан (V– –) ва мафоиьлун (V– – –) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. Т. араб шеъриятига хос баҳр бўлиб, форсий ва туркий шеъриятда деярли қўлланмаган. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида Т. баҳрининг биргина вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса олти вазни мисоллар билан келтирилган. Навоийнинг “Ҳазойин ул-маоний” девонидаги уч шеър *тавили мусаммани солим* (v – – / v – – – / v – – / v – – –) вазнида яратилган бўлиб, улардан бирининг матлаъси қуйидагича:

*Юзунгдек қамар йўқтур, қадингдек шажар йўқтур,
Шажар бўлса ҳам анда, лабингдек самар йўқтур.*

ТАВСИФ (ар. **توصيف** – сифатлаш, мақташ) – ривоявий асар композициясининг узвий қисми, асар воқелигига киритилаётган нарса-ҳодиса, жой, портрет, интерьер, экстерьер ва ш.к.лар тасвири. Т.нинг статик ва динамик кўринишлари ажратилади: воқеа ривожли тўхтатилган ҳолда берилган Т.лар *статик*, воқеа ривожли давомида берилган Т.лар эса *динамик* деб юритилади (қ. *пейзаж, портрет*). Воқеабанд сюжет асосидаги асарларда Т. қадимдан бор. Жумладан, халқ оғзаки ижодидаги дostonларда Т. кенг ўрин тутди: қаҳрамон портрети, унинг оти, қурол-яроғи ва ш.к.ларнинг бўртма Т.и асарнинг таъсир кучини оширади, воқеаларни асослайди, характерологик хусусиятлар касб этади. Замонавий адабиётда, хусусан, эпик асарларда статик Т. салмоғи бирмунча камайиб, кўпроқ динамик Т.лар берилаётгани кузатилади. Шунингдек, Т. бошқа турларга мансуб асарларда ҳам мавжуд бўлиб, у ҳар бир жанрнинг композицион-услубий хусусиятларидан келиб чиққан

ҳолда қўлланади. Мас., драматик асарлардаги ремаркаларда берилган Т.лар алоҳида муҳим деталлар қайдидангина иборат, улар ярим тайёр ҳолда бўлиб, саҳналаштириш вақтида конкретлаштирилиш ва тўлдирилишни кўзда тутаяди. Лирик асарлардаги Т. деталлари, умуман олганда, ҳис-туйғу объекти сифатида муҳим. Шу билан бирга, *тавсифий лирикада*, жумладан, пейзаж лирикасида Т. жанр белгилувчилик хусусиятига эга бўлади.

ТАВТОЛОГИЯ (юн. *tauto* – айнан ўша, *logos* – сўз) – матнда битта сўзнинг такрорланиши; бу ҳодиса мумтоз адабиётшуносликда *такрир* (қ.) деб аталган. Халқ оғзаки ижодида, поэтик нутқда Т.дан шеъринг нутқ эмоционаллигини ошириш, ифодаланаётган фикр ёки туйғуга алоқадор муҳим сўзни таъкидлаш орқали таъсирни кучайтириш воситаси сифатида кенг фойдаланилади. Мас., И.Мирзо шеърдан олинган бир бандда “юмшоқ” сўзи тўрт бора айнан такрорланади:

*Ушук урган кўсақлар юмшоқ,
Пахта юмшоқ,
ғўдақлар юмшоқ –
Домлага гап қайтармас эдик,
Ер ҳам юмшоқ – ботарди этик...*

Такрорланаётган “юмшоқ” сўзи шўро замонида пахтага қўл қилинган халқ фожиасини “юмшоқлик” билан очиб беради, лекин бу “юмшоқлик”нинг таъсири анча-мунча *инвектива* руҳидаги хитоблардан таъсирлироқ. Бунинг бош омили Т.нинг ўринли, мақсадли амалга оширилганидир. Гап такрорланаётган сўзларнинг ўрнига тушганидагина ҳам эмас, муҳими, улар фикр-туйғуни таъкидлаб-бўрттириб ифодалаётганида. Такрорланаётган “юмшоқ” сўзи “осмон узок, ер қаттиқ” нақли билан пинҳон зид қўйилади ва шу асосда ҳолатнинг мантиққа сиғмайдиган, чидаб бўлмайдиган эканлиги англашилади. Демак, бу ўринда Т. ўзини ҳар жиҳатдан оқлайди. Бироқ бадиий нутқда биргина сўз такрорланар экан, бунда меъёрни унутмаслик, айна сўз ҳар гал такрорланганида, қўшимча тарзда муайян бадиий-эстетик юк ташиши лозимлигини эътиборда тутиш зарур. Зеро, бадиий усул сифатидаги Т. билан нуқсон саналувчи Т. орасидаги чегара деярли шаффоф бўлади. Матнда битта сўзни ўринсиз, муайян бадиий-эстетик вазифа юкламаган ҳолда такрорлаш салбий маънодаги Т.ни юзага келтиради. Амалда термин шу маънода фаолроқ ишлатилади.

ТАВШИХ (ар. *توشیح* – зийнатлаш) – мумтоз адабиётдаги шеърӣй санъат, мисра ёки байт бошидаги (баъзан эса тақтеълар чегарасидаги) ҳарфлар йиғиндисидан бирор сўз (исм) келтириб чиқариш. Мазкур санъат асосида ёзилган шеър *мувашшаҳ* деб номланади. Т. санъати ғоят нозик, у шоирдан жуда катта маҳоратни талаб этади, чунки келтириб чиқариш кўзда тутилган сўз мисра (ёки байт)ни маълум бир ҳарф билан бошлашни талаб этади. Бу эса мисра (ёки байт)ни мазмун ифодаси учун энг мақбул сўз билан эмас, чиқариладиган исмга мос сўз билан бошлашни тақозо қилади, натижада шакл мазмундан устуворроқ бўлиб қолади. Яъни Т. санъати юксак маҳорат ва дид билан қўллансагина, шеърга зеб бўлади, акс ҳолда, у шеърнинг бадиий савиясини тушириб юбориши ҳам мумкин. Мас., ХХ бошларида шоирлар давраларида “мувашшаҳбозлик” кенг русум бўлган: Муқимий, Фурқат, Ҳамза каби давр шоирларининг кўпгина шеърлари Т. санъати асосига қурилган, лекин уларнинг бари ҳам бадиий жиҳатдан етук бўлолмаган. Албатта, адабиётимизда Т. санъати маҳорат ва дид билан қўлланган шеърлар ҳам талайгина. Шулардан бири сифатида Э.Воҳидовнинг “Исми не ул қушниким...” деб бошланувчи ғазалини келтириш мумкинки, унинг ҳар бир байти бошидаги ҳарфлар йиғиндисидан “истак” сўзи келиб чиқади.

ТАГМАЁНО – матннинг бевосита мазмунига мувофиқ келмайдиган, контекст доирасида ва мулоқот субъектларига маълум бўлган муайян шарт асосидагина воқе бўлувчи маъно. Т. фикрнинг “коса тагида нимкоса” тарзида ифодаланиши натижасида воқе бўлади, шунинг учун ҳам бундай ҳоллар “тағдор қилиб гапирмоқ” дея таърифланади. Сўзлашув жараёнида Т.га турлича йўллар билан ишора қилиниши (баъзан эса, аксинча, нутқ ситуацияси билан боғлиқ ҳолда Т. яширилиши) мумкин. Мас., тасаввур қилингки, бир неча киши орасидаги суҳбат асноси қуйидагича иккита гап айтилди:

– Ҳаво совуб кетдими?

– Ҳа-а, бу йил ҳаво пастроқ, Аҳмаджон, қиш ҳам келиб қолди...

Агар биринчи суҳбатдош қишда қайтариш шарти билан Аҳмаджондан қарз олган бўлса, унда кейинги гап Т. касб этади, яъни Аҳмаджон суҳбатдошига қарзни қайтариш муддати яқинлашиб қолганини эслатган бўлиб чиқади. Бироқ бу маъно фақат уларнинг иккисига (шартдан хабардор бўлганлари учун) маълум, холос, бошқа суҳбатдошлар гапнинг бевосита маъносини қабул қила-

дилар. Т.нинг муҳим хусусияти ҳам шу, бунда матннинг зоҳирий (бевосита) маъноси билан ботиний маъноси мустақил ҳолда яшайди, бир-бирига ҳалақит бермайди. Бадий адабиётда Т. турли омиллар (мас., фикрни очиқ ифодалаш имкони йўқлиги; ҳослар учун ёзиш истиаги ва ш.к.) таъсирида юзага келади ва турли ғоявий-бадий мақсадларни кўзлайди. Мас., Чўлпоннинг “Мен қочмадим” (1921) номли шеъри нома жанрида ёзилган бўлиб, сарлавҳа остида адресат аниқ кўрсатиб қўйилган: “Тошкентдаги ўртоқларимга”. Шеър “Тошкентдаги ўртоқлари” шоирнинг Бухорога жўнашини қайноқ ижтимоий ҳаётдан қочиш деб баҳолаганларига жавоб тарзида ёзилган. Эскидан алоқада бўлган кишилар орасида “мулоқот контексти” мавжуд, шунинг учун шеър адресатга ўзининг бевосита маъносидан кўпроқ маъноларни етказди:

*Мен янгилар ўлкасидан синмаган
Бир қанотни тақиб олиб қўзғалдим:
Шу йўлимда япроқлари сўлмаган
“Ёш ёғоч”нинг соясида тўхталдим.*

Шоирнинг ўртоқлари Чўлпон “янгилар ўлкаси” деганида, қизил Туркистонни назарда тутаётгани, бу ерда унинг “бир қаноти синган”и, яъни озодликка бўлган умидлари чилпарчин бўлганини билдилар. Энди шоир синмаган қанотини тақиб, “йўл”га тушган, у ҳали ўз “йўл”идан (“Шу йўлим”, яъни кураш йўлидан) қайтган эмас. Яъни унда озодликка эришиш орзуси ҳали ҳам бор ва шу йўлдаги курашни давом эттириш учун янги ташкил топган Бухоро Жумҳурияти (“Ёш ёғоч”)га борган. Чўлпон “ёш ёғоч”нинг япроқлари сўлмаганлигини айрича таъкидлайдики (бунинг Т.си шоир ижоди контекстидагина очилади), контекстдан хабардор дўстлари унинг нима демокчилигини пайқаб олишларига ишонади. Чўлпон шеъриятида инқилоб фақат бир бора қуёшга ўхшатишган: “Муҳаббат осмонида гўзал Чўлпон эдим, дўстлар, Қуёшнинг нурига тоқат қилолмай ерга ботдим-ку”. Худди шу асосда Чўлпонни “ерга ботирган” қуёш ҳали “ёш ёғоч”нинг япроқларини сўлдириб улгурмаган, шоир шу дарахт “сояси”да ундан омонлик топмоқчи, деган Т. келиб чиқади. Бундан аён бўладиги, шоир ижодида такрорланувчи поэтик мотивлар Т.га ишора қилади (қ. *мотив*). Умуман, бадий адабиётдаги Т. кўпроқ рамзий образлар (мас., Ойбек. “Наъматак”), нарса-ҳодисалар орасидаги аналогиялар (мас., тарих — замона),

ассоциатив алоқалар (мас., табиат – жамият) асосида юзага чиқади.

ТАДРИЖ (ар. *تدریج* – саралаш) – мумтоз адабиётдаги шеърӣ санъат, шеърнинг бошланишида қўйилган мавзунинг охирига қадар изчил давом эттирилиши. Яъни Т. санъати матлаъда айтилган фикр (ҳолат, тавсиф, таъриф ва ш.к.) кейинги байтларда муттасил кучайтириб борилишини тақозо этади. Мас., Сайфи Саройининг бир ғазали:

Топилмас ҳусн мулкинда сenga тенг бир қамар манзар,

На манзар? Манзари шоҳид. На шоҳид? Шоҳиди дилбар, –
матлаъси билан бошланиб, унда маъшуқанинг ғўзал юзи таърифланади. Кейинги байтларда ҳам шоир ёр юзининг ғўзаллиги таърифида давом этади, уни деталлаштириб, бўрттириб, ранглари бoйитиб, хуллас, изчил ривожлантириб боради:

Бу кун Юсуф жамолини қилибтур ҳақ сenga бахшиш,

На бахшиш? Бахшиши давлат. На давлат? Давлати мафхар.

Сўзунг дурру жавоҳирдур, кўнгуллар ганжина лойиқ,

На лойиқ? Лойиқи хусрав. На хусрав? Хусрави кишвар.

Шакардин тотлидур хулқунг, қарамда хотиринг матлаб,

На матлаб? Матлаби маъдан. На маъдан? Маъдани жавҳар.

Зиҳи давлатлу ошиқким, сенинг бирла қилур ишрат,

На ишрат? Ишрати жаннат. На жаннат? Жаннати кавсар.

Бу ҳуснунг шавқу завқини кўнгул тўтилари топти,

На топти? Топти хуш лаззат. На лаззат? Лаззати шаққар.

Шоир ёрнинг юз ғўзаллигини шу тариқа таърифлаб келади-да, мақтаъда асли мақсади шу бўлганини, ушбу ғазали “ёр жамоли шавқи”дан сўз воситасида тортилган сурат эканлигини таъкидлайди:

Жамолинг шавқина Сайфи Саройи боғлади сурат,

На сурат? Сурати ҳусно. На ҳусно? Ҳусни жонпарвар.

Айрим манбаларда Т. санъатига берилган таъриф бирмунча фарқланади. Унга кўра, Т. санъатининг воқе бўлиши учун биринчи байт қайси сўз билан тугаса, кейинги байтнинг шу сўз билан бошланиши ва бу тартиб шеърнинг бошидан охиригача сақланиши та-

300

лаб этилади. Гарчи бу таърифда шеърнинг шаклий томонига кўпроқ эътибор берилаётган бўлса-да, у юқоридаги таърифни инкор қилмайди. Чунки аввалги байт охиридаги сўзнинг кейинги байт бошида такрорланиши табиий равишда мазмун изчиллигини ҳам таъминлайди. Таърифлардаги фарқнинг асоси шуки, уларнинг бирида Т.га шеър санъати (яъни нутқ беағи), иккинчисида эса композицион усул сифатида қаралмоқда.

ТАЖЗИЯ (ар. تجزیه – бўлак-бўлак қилмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърини санъат, байт мисраларини икки бўлакка ажратиб, ҳар бир бўлакни ўзига муқобил бўлган иккинчи бўлак билан қофиядош қилиш. Яъни биринчи мисранинг биринчи бўлаги иккинчи мисранинг биринчи бўлаги билан, биринчи мисранинг иккинчи бўлаги эса иккинчи мисранинг иккинчи бўлаги билан қофияланади. Мисраларнинг бу кўринишда қофияланиши, асосан, фард, ғазал ёки қасиданинг матлаъси ҳамда маснавий шаклида қофияланувчи байтларда кузатилади. Мас., Машрабнинг машхур:

Агар ошиқлиғим айтсам, куйиб жону жаҳон ўртар,

Бу ишқ сиррин баён этсам, тақи ул хонумон ўртар, –

байтида биринчи мисрадаги “айтсам” сўзи иккинчи мисрадаги “этсам” сўзи билан, биринчи мисрадаги “жаҳон” сўзи иккинчи мисрадаги “хонумон” сўзи билан ўзаро қофияланган. Т. мусажжаъга (қ.) ўхшаб кўринса-да, ҳақиқатда ундан фарқлидир: мусажжаъда тўрт бўлак қилинган байтнинг уч бўлаги қофияланса, Т.да фақат остинустин бўлақлар ўзаро қофияланади.

ТАЖНИС (ар. تجنیس – ҳамжинс, жинсдош) – мумтоз адабиётдаги шеърини санъат, шакли бир хил (омоним) ёки бир-бирига яқин (омограф, омофон, омоформа) бўлган сўзларни байтнинг турли ўринларида келтирган ҳолда, ҳар бир ўринда алоҳида маънони ифодалаш. Т. мумтоз шеъриятда энг фаол қўлланган санъатлардан бири саналади. Унинг асосида алоҳида шеърини жанр (*туюқ*) шаклланиши, айрим санъатларнинг махсус навлари (тажнисли тарсеъ, радднинг айрим кўринишлари ва б.) воқе бўлиши ҳам ижодкорлар шаклдош сўзлар тақдим этувчи бадиий-эстетик имконларга алоҳида эътибор билан қараганларидан далолатдир. Мас., Навоийнинг машхур:

Қаро кўзум, келу мардумлиғ эмди фан қилғил,

Кўзум қаросида мардум киби ватан қилғил, –

матлаъсининг биринчи мисрасида “мардум” сўзи инсон маъносида (яъни мардумлиг – одамийлик, одамгарчилик), иккинчи мисрасида эса “кўз қорачиғи” маъносида қўлланган. Навоийнинг бошқа бир:

Зулфи савдоси мени суду зиёндин қилди фард,

Мену ул савдо, ишим йўқтур зиёну суд ила, –

байти биринчи мисрасида “савдо” сўзининг “шайдолик”, “савдосотиқ” каби маънолари, иккинчи мисрасида эса “савдойилик”, “эс-хушдан айрилганлик” маъноси назарда тутилган.

Илми бадийга оид манбаларда Т.ни турларга ажратиш масаласида ихтилофлар мавжуд. Ушбу масалага махсус тўхталган адабиётшунос Ё.Исҳоқов Т.ни, аввало, иккига – *Т.и том* ва *Т.и ноқисга* ажратишни, сўнг эса Т.и ноқиснинг турларини фарқлашни таклиф қиладики, бу назарий жиҳатдан тўғри йўлдир. Т.и том деганда, такрорланаётган сўзларнинг ёзув ва талаффузда айнан бир хил бўлгани ҳолда, турли маъно ифодалаши, Т.и ноқис деганда эса уларнинг ёзилиши ё талаффузида жузъий фарқлар бўлиши назарда тутилади. Юқоридаги иккала байт ҳам Т.и томга мисол бўла олади. Навоийнинг қуйидаги туюғида эса Т.и ноқис кузатилади:

Лаълидин жонимга ўтлар ёқилур,

Қоши қаддимни жафодин “ё” қилур,

Мен вафоси ваъдасидин шодмен,

Ул вафо, билмонки, қилмас ё қилур.

Бунда “ёқилур” сўзи биринчи мисрада “ёқмоқ, алангалатмоқ” маъносида, иккинчи мисрада “ё қилмоқ, эгмоқ” маъносида, тўртинчи мисрада эса “қилармикан ё қилмасмикан” маъносида қўлланган. Лекин биринчи ҳолда “ёқилур” битта сўз, иккинчисида қўшма феъл, учинчисида эса сўз қўшилмасининг бир қисми бўлиб, улар ёзилишда фарқланади. Шу фарқ ушбу Т.нинг нуқсони бўлиб, тажниси ноқис (нуқсонли тажнис) аталишига сабабдир. Манбаларда нуқсонли Т.нинг *тажниси музаййял, тажниси музориъ, тажниси лоҳий, тажниси акс, тажниси муздаваж, тажниси мураккаб, тажниси хаттий, тажниси мушавваш* каби кўринишлари саналади. Шуни ҳам қайд этиш лозимки, уларнинг номланишида турличаликлар мавжуд.

ТАЖОҲУЛ УЛ-ОРИФ (ар. *تجاهل العارف* – билувчининг билмаган бўлиб кўриниши, ўзини билмасликка солиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, шоирнинг аслида билган нарсасини билмагандек қилиб кўрсатиши, бунда шоирнинг асл муддаоси бирор нарсанинг

асл ҳолатини билмагандек, уни бошқа бирор нарсага ўхшатиш, ё мадҳ этиш, ё муболаға, ё ҳазил қилиш бўлади. Т.о. қўлланган байт риторик сўроқ гап тарзида шаклланади, яъни шоир, аслида, бирор нарсани сўраш, ноаниқ нарса ёки белгига аниқлик киритишни эмас, риторик сўроқ орқали ёрнинг гўзаллиги, ошиқнинг ҳолати ёки бошқа шу каби бирор вазиятни ўхшатиш, қиёслаш орқали эътироф этиш-ни мақсад қилади. Мас., Атойининг:

*Кўз учидин қиё-қиё шева била боқишларинг,
Жон тамурин қиёр учун тигму ё назармудур? —*

байтида ёрнинг “қиё-қиё” боқишларини “бу шунчаки бир назарми, ё жон томирини қийиш учун тигми?” тарзида ёр нигоҳларининг тигдек ўткир эканлигини эътироф этмоқчи. Ёки Навоийнинг:

*Юзни гуллардин беабму бизни қурбон айладинг,
Ё юзингга тегди қонлар бизни қурбон айлагач? —*

байтида ҳам ёр юзидаги қизилликнинг асл сабабини билмагандек бўлиб, “юзингни гуллар билан беаганмисан ёки бизни қурбон қилиш чоғида қон сачраганми?” тарзида ифода этмоқда. Шеър-иятимизда бошдан охир Т.о. санъати асосида ёзилган ғазаллар ҳам учрайди. Мас., Атойининг:

*Эй пари пайкар санам, сен насли одамдинмусен,
Ё малак, ё хур, ё руҳи мужассамдинмусен? —*

матлаъли ғазали шу тарзда битилган.

ТАЗКИРА (ар. تذكرة – зикр этиш, тилга олиш, эслаш) – Шарқ мумтоз адабиётида кенг тарқалган адабий-танқидий жанр. Т.ларда шоирларнинг ҳаёти ва ижоди ҳақидаги мухтасар маълумотлар зикр этилиб, уларнинг асарларидан намуналар (одатда, бир неча байт ҳажмида) келтирилади ва ижодига умумий тарзда баҳо берилади. Т.ларда ижодкорлар ҳақида маълумотлар бериш билангина чекланиб қолинмасдан, шеър-ият ва унинг назарий масалалари билан боғлиқ эътиборга лойиқ фикр-мулоҳазалар, маълум бир давр адабий ҳаёти ҳақидаги муҳим маълумотлар ҳам ўрин олади. Адабиёт тарихида шоирларгина эмас, балки олимлар, авлиёлар ҳақидаги Т.лар ҳам яратилган (мас., А.Навоий. “Насойим ул-муҳаббат”; Сидқий. “Тазкираи Имоми Аъзам”). Т. ёзиш анъанаси дастлаб араб ва форс адабиётларида шаклланган бўлиб, кейинроқ туркий адабиётда ҳам кенг оммалашган. Т.нинг энг қадимги намунаси сифатида Абу Мансур ас-Саолибийнинг “Ятимат ад-дахр фи маҳосили аҳли аср” (“Замона аҳлининг фазилатлари ҳақида ягона дурдона”, XI

аср) асари эътироф этилади. Мазкур Т.дан ўша давр Араб, Ажам, Мовароуннахр, Хоразм ва Хуросон адабиёти ва санъати ҳақидаги қимматли маълумотлар ўрин олган. Туркий тилдаги илк Т. сифатида Навоийнинг “Мажолис ун-нафойис” асари кўрсатилади. Т.лар мумтоз адабиёт тарихи, алоҳида ижодкорлар асарларини, улар билан боғлиқ назарий масалаларни ўрганишда муҳим манба саналади. Жумладан, Муҳаммад Авфий Бухорийнинг “Лубоб ул-албоб” (“Билимлар мағзи”, XIII аср), Давлатшоҳ Самарқандийнинг “Тазкират уш-шуаро” (XV), Малехо Самарқандийнинг “Музаққир ул-асҳоб”(XIX аср), Раҳматулла Возеҳнинг “Тухфат ул-аҳбоб” (XIX аср), Фазлийнинг “Мажмуаи шоирон” (XIX аср), Аҳмад Табибийнинг “Мажмуаи шоирон ” (XIX аср); XX аср бошлари адабиёти ҳақида маълумот берувчи Неъматулла Муҳтарам, Мирсиддиқ Ҳашмат ва Абдиларнинг бир хил – “Тазкират уш-шуаро” номли, шунингдек, П.Қаюмовнинг “Тазкирайи Қайюмий” асарлари шундай Т.лар сира-сидандир.

ТАЗМИН (ар. **تضمين** – ўз ичига олиш) – қаранг: **назира**

ТАЗОД (ар. **تضاد** – зид қўйиш, қаршилантириш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, наср ё назмда бир-бирига қарама-қарши маъноли сўзларни ишлатиш. Илми бадийга оид асарларда Т. санъати *тибоқ, табоқ, татбиқ, такофу, мутобақа, мутобиқа, тақобул, мутазод* каби номлар билан ҳам юритилган, номланиши турлича бўлса ҳам, улар моҳиятан деярли бир хил. Шоир лирик қаҳрамон кўнглидан кечаётган зиддиятли кечинмаларни баён этиш, бир-бирига зид манзаралар чизиш ё бошқа шу каби мақсадларни кўзлаб, байт таркибида бир-бирига қарама-қарши маъноли сўзлар (антонимлар)дан фойдаланади. Т.ни юзага келтираётган қарама-қарши маъноли сўзлар англатувчи тушунчалар бир-бирига мутлақо зид (*ўт* ва *сув*) бўлиши, зидлик даражаси у қадар кескин бўлмаслиги (*қора* ва *қизил*), феълнинг бўлишли-бўлишсиз шакллари орасидаги каби (келди-келмади) фақат шартли равишдагина зидланиши ҳам мумкин. Мумтоз адабиётшунослиқда шу жиҳатлар-дан келиб чиқиб, Т.нинг бир неча турлари фарқланган бўлса ҳам, ҳозирги адабиётшунослиқда зидликнинг қайси кўриниши бўлишидан қатъи назар, Т. атамаси билан юритилади. Мас., Лутфий ғазалларидан бирини:

*Йўқтурур ёлғиз бу Лутфий жониға жаври рақиб,
Қайда бир доно дурур, ул жаври нодон тортадур, –*

мақтаъси билан якунларкан, “рақиб жабру жафосини тортаётган фақатгина Лутфий эмас, қаердаки бир доно бўлса, у нодон жабрини тортади”, аслида ҳаётнинг қонуни шундай, деган чуқур фалсафий хулосага келади. Байтда қўлланган Т., доно ва нодон сўзлари орасидаги зидлик мазкур фалсафий хулосага асос бўлиб, уни ёрқин ифодалашга хизмат қилган.

ТАКРИР (ар. تکریر – такрор) – мумтоз адабиётдаги шеъринг санъат, бир сўзни байтнинг турли ўринларида такрорлаш. Айрим манбаларда радднинг бир кўриниши сифатида таърифланса ҳам, Т.ни алоҳида санъат сифатида тушуниш, уни раддан фарқлаш мақсадга мувофиқдир. Чунки, биринчидан, Т.да сўзнинг такрорланиш ўрни қатъий белгиланган эмас: битта сўз кетма-кет такрорланиши ҳам, байт ё шеърнинг турли ўринларида такрорланиши ҳам мумкин; иккинчидан, Т.нинг бадиий-эстетик функцияси фикрни таъкидлаш бўлиб, ушбу санъат қўлланган байт (ёки шеър) оҳанги ҳам шунга мосдир. Мас., Ферузнинг:

Қилурман ютуб шавқи лаълингда қон

ФИҒОНУ ФИҒОНУ ФИҒОНУ ФИҒОН, –

байтида Т. маънони таъкидлаб кучайтиради ва шунга мос оҳанг билан ўқишни тақозо этади. Ёки Эркин Воҳидовнинг:

Кечир, янглишмаган ким бор, менинг ҳам кўп гуноҳим бор,

Одамзот асли нокомил, кечир, ё раб, кечир, ё раб.

байтидаги “кечир” сўзининг такрори илтижо оҳангини кучайтириб, лирик қаҳрамон руҳий ҳолатини ёрқин ифодалашга хизмат қилади.

ТАКРОР – матний, композицион ёки тематик бирликларнинг маълум бадиий-эстетик мақсадларни кўзлаган ҳолда такрорланиши, бадиий матн (ва асар композицион қурилиши)га хос шундай усулларнинг умумий номи. Т. бадиий асарнинг турли сатҳларида кузатилади. Жумладан: а) бадиий нутқда: фонетик (*аллитерация, ассонанс, фонетик анафора, иштиқоқ*), лексик (*сўз Т.и, климакс, анафора, эпифора, анадиплосис* ва б.), семантик (*градация, маъно Т.и*) синтактик (синтактик параллелизм, хиазм); б) ритмик бирликларнинг ўлчов асосида тартибли такрорланиши: туроқ (рукн), мисра (ёки *бахр*), банд; в) шеър композицияси даражасида: мисра Т.и

(рефрен, тарже), банд Т.и (нақорат); г) образли-тематик Т.лар (тематик параллелизм, мотив).

ТАЛМЕҲ (ар. **تلميح** – чақмоқ чақиши, кўз қирини ташлаш, назар солмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, шеърда машхур тарихий воқеа, шахслар, бадий асарларга ишора қилиш. Т. шоирни кўзда тутилган фикрни батафсил айтиш, ҳолатни батафсил тасвирлаш заруратидан халос этиб, кўзланган самарага ўша фикр ёки ҳолатга мос келадиган бошқа бирор ҳаётий ёки бадий фактга ишора қилиш биланоқ эришиш имконини беради. Натижада оз сўз билан кўп маъно ифода қилиш (қ. *ийжоз*) мумкин бўлади, зеро, Т. қўлланган байт мазмуни ишора қилинаётган тарихий воқеа ёки бадий асар мазмуни билан бойийди. Т.даги ишора тарихий воқеа ёки бадий асар номини келтириш, улар билан боғлиқ бирор лафзни тилга олиш орқали очик ёки яширин тарзда амалга оширилиши мумкин. Шу жиҳатдан Машрабнинг:

*Шайх Санъондин бўлуб тўрт юз мурид соҳибкамол,
Кўрди тарсозодани, хўкбону тарсо қилди ишқ, –*

байти билан Нодиранинг:

*Зоҳидо, ишқу муҳаббат аҳлини маъзур тут,
Ёр кўйида на бўлди шайх Санъон оқибат, –*

байтини қиёслаш мумкин. Иккала байтда ҳам машхур “Шайх Санъон қиссаси”га ишора қилинган. Байтлардаги маънони теран англаш учун, аввало, ўқувчининг қисса воқеаларидан, Шайх Санъон тақдирдан хабардор бўлиши талаб этилади. Келтирилган байтларнинг биринчисида ишора иккинчи байтдагига нисбатан батафсил ифодаланган: унда мазкур қиссани ёдга солувчи “Шайх Санъон”, “тўрт юз мурид”, “тарсозода”, “хўкбону тарсо” каби бир неча тушунчалар бўлиб, қиссага ишора ҳам, ундан мурод ҳам очик ифодаланган. Шундай бўлса ҳам, шоирнинг ишқ қудрати ва қудратли ишққа мубтало бўлган ошиқ аҳволи ҳақидаги фикр-тасаввурларини тўла англаш учун Шайх Санъон ҳолатини ёдга олиш, қисса руҳини байт руҳига кўчириш лозим бўлади. Иккинчи байтдаги ишора эса у қадар очик эмас: шоир шайх Санъонга нима бўлганини очик айтмайди, “шайх Санъоннинг ёр кўйида нима бўлганига қара” дея эслатиш билан чекланади, биринчи байтдаги каби қисса воқеаларини эслатувчи сўзларни ишлатмайди, хуллас, ишора ва ундан кўзланган муддао бирмунча яширин қолади. Шунинг учун ҳам А.Хусайний Т.ни луғзга ўхшатади: “Билгилким, талмеҳнинг баъзиси луғзга

ўхшар, ул жиҳатдинким, андин мақсад зоҳирий маъоний бўлмай, имо йўли билла адо этилган маъно мақсад бўлур”. Яъни Т.да шоир асл мақсадини гўё атайлаб яширгандай бўлади ва уни топиш учун худди топишмоқлардаги сингари асл мақсадга етакловчи белги-ишораларни келтиради, ўқувчи эса шу белгилар билан байтда айтилаётган фикрлар ўртасидаги ўхшашликлар асосида асл мақсадни англаб етади.

Т.да ишора қилинаётган тарихий ёки бадий фактнинг машхур, яъни кўпчиликка таниш бўлиши кўзда тутилади, шу шартнинг ба-жарилиши Т.нинг тушунарли бўлиши гарови ҳисобланиб, ишора қилинаётган фактнинг машхурлик даражаси нечоғли юқори бўлса, Т. моҳиятини тушунувчилар доираси ҳам шунча кенг бўлади ва аксинча. Мас., Э.Воҳидовнинг:

Минг Самарқанд, минг Бухоро ҳадя этгум ҳол учун,

Лек нигоримда ҳавас йўқ мулку давлат, мол учун, –

байтини ўқибоқ Ҳофиз Шерозийнинг машхур матлаъсига ишора қилинаётгани, шоир салафи билан ижодий мусобақага киришгани англашилади. Зеро, бундаги ошиқ муҳаббати Ҳофиз талқинидаги ошиқниқидан кам эмас – ундан минг карра ортиқ ҳадяга тайёр; маъшуқа эса мол-мулк ҳавасидан фориғ, яъни шу томони билан у ҳам Ҳофиз талқинидаги маъшуқадан баланд туради. Бу жиҳатдан қаралса, бадий асар ёки тарихий воқеага умумий тарзда қилинган ишорани тушунувчилар доираси улардаги конкрет эпизод, деталларга қилинган ишорани тушунувчилар доирасига қараганда то-раяди. Мас.: Машраб ва Нодира байтларидаги каби Навоийнинг:

Кўнглум ўтидин не тонг гар топса руҳсоринг фуруғ,

Шўх тарсо мусхаф ўртар шайх Санъон ўтига, –

байтида ҳам “Шайх Санъон қиссаси”га ишора қилинган. Бироқ аввалги байтларда ишора умуман асарга (яъни ишқ қудрати шайхни динидан-да кечтирганига) қаратилган бўлса, бунда қиссадаги конкрет эпизод – тарсо маъшуқа шартига биноан мусхафнинг куйдирилишига ишора қилинади. Яъни бу байтдаги Т. моҳиятини англаш учун қиссадан умуман хабардорлик кам, уни яқиндан билиш талаб этилади. Бундан ташқари, Э.Воҳидов байтида кузатилгани каби, Т.да ишора қилинаётган объект номи аталмасдан, унинг мазмунига ишора қилинган ҳолларда ҳам тушуниш қийинлашади. Мас., Машрабнинг:

Ризо мулкидаман ҳалқумни тутдим тиғи Акбарга,

Бу йўлда сийнаи поки Забехўллоға сиғмамдур, –

байтида Иброҳим алайҳиссаломнинг ўғли Исмоилни қурбонликка келтириши билан боғлиқ ривоятга ишора қилинади. Лекин байтда бу нарса ошкор айтилмайди-да, шоир ўз ҳолатини ризолик билан бўғзини пичоққа тутган пайғамбарзодага қиёсан ифода этади. Байтдаги Т. моҳиятини англаш учун ўқувчидан, аввало, ишора объектини таниб олиш, шундан кейингина лирик қаҳрамон руҳий ҳолатини ривоятга қиёсан тасаввур этиш талаб қилинади. Хуллас, шеърда тасвирланаётган ҳолат, ифода этилаётган фикр билан тарихий ёки бадиий фактлар орасида муштарак нуқталар мавжудлиги Т. санъатининг замини бўлиб, у ҳамиша ўхшатиш асосида юзага келади. Яъни Т. матннинг мазмун доирасини кенгайтиради, байтдаги ва ишора қилинган фактлардаги фикр, ҳолат, воқеа ва ш.к.ни аналогиялар асосида қиёслаш, муқобил қўйиш, қаршилантириш орқали бадииятни кучайтиради, адабий асарларнинг диалогик алоқасини таъминлайди ва намоён этади.

ТАМАННИЪ (ар. تمنيع – орзу қилиш) – иншо йўлларида бири, фикрни ифодалаш усули, лирик қаҳрамон ўй-кечинмалари, ҳистуйғуларининг орзу-истак изҳори тарзида ифодаланиши. Т.да зоҳиран лирик қаҳрамон орзусигина ифодаланса ҳам, ботинда бошқа мақсад (маъшуқа васфи, ўз ҳолининг баёни ва б.) кўзда тилади. Мас., Огаҳийнинг:

Менинг мақсудим улдурким, сенинг бошингдин айлансам,

Оёқингга бўлуб садқа, кўзу қошингдин айлансам, –

байтида лирик қаҳрамоннинг “бошингдан, кўзу қошингдан айлансам, оёғингга садқа бўлсам” тарзидаги орзуси, бир томондан, маъшуқанинг ҳар жиҳатдан етук ва гўзал эканлиги эътирофи бўлса, иккинчи томондан, ошиқнинг чексиз муҳаббати изҳоридир.

ТАМСИЛ (ар. تمثيل – мисол келтириш, далиллаш) – мумтоз адабиётдаги шеърӣ санъат, шеърда ифода этилган фикрни ҳаётӣ мисоллар ёрдамида далиллаш, тасдиқлаш, изоҳлаш. Моҳиятан, Т. *ирсолу масал* (қ.) санъатига ўхшаш, фақат ундан фарқли ўлароқ, фикр тасдиғи учун мисол ҳаётнинг ўзидан олинади. Яъни агар *ирсолу масал*да фикр тасдиғи учун халқнинг минг йилликлар давомидаги ҳаётӣ тажрибасини ўзида мужассам этган мақолларга таянилса, Т.да, кўпроқ, шахсий тажриба, ҳаётӣ кузатишларга асосла-

нилади. Т. ўхшатиш асосида воқе бўлади, чунки айтилаётган фикр (ёки тасвирланаётган ҳолат) ва унинг тасдиғи (ёки иллюстрацияси) учун келтирилаётган ҳаётий мисол моҳиятида ўхшашлик бор. Бироқ ўхшатишдан фарқли равишда, Т.да ўхшатиш воситаларидан фойдаланилмайди, фикр (ёки ҳолат) параллел берилади-да, улар орасидаги ўхшашлик, боғлиқлик, алоқадорликни англаб олиш ўқувчининг ўзига ҳавола этилади. Мас., Алишер Навоийнинг қуйидаги машҳур қитъасида фикрни далиллаш учун моҳирона Т. қилинган:

*Нокасу ножинс авлодин киши бўлсин дебон,
Чекма меҳнатким, латиф ўлмас касофат олами.
Ким, кучук бирла хўтукка неча қилсанг тарбият,
Ит бўлур, доғи эшак, бўлмаслар асло одами.*

Қитъанинг биринчи байтида шоир тарбияда насл ҳал қилувчи аҳамиятга эга, шунинг учун “нокасу ножинс”лар авлодини одам қиламан деб уриниш бефойда, деган асосий фикрини айтади, сўнг уни асослаш учун кучук билан хўтикни қанча тарбияласанг ҳам, одам бўлиб қолмайди, тарзидаги ҳаётий мисолни келтиради.

ТАНКА (японча “қисқа қўшиқ”) – япон шеъриятидаги кўҳна лирик жанрлардан бири, турғун шеърый шакл. Т. беш мисрадан таркиб топади, унинг биринчи ва учинчи мисралари беш бўғинли, қолган учта мисраси эса етти бўғинли ўлчовга эга (5+7+5+7+7), мисраларнинг қофияланиши талаб қилинмайди. Манбаларда бизгача етиб келган энг қадимги Т.лар VIII асрда ёзиб олинган. Жанрнинг гуркираб ривожланиши X – XIII асрларга тўғри келади, бунинг омиллари сифатида япон ҳукмдорлари саройларида мунтазам ўтказиб турилган мушоиралар, танканавислар мусобақалари, Т.лардан мамлакат миқёсида махсус тўпламлар тузиб борилгани кўрсатилади. Тематик жиҳатдан Т.лар чегараланмаган бўлса ҳам, анъанага кўра уларда кўпроқ севги-муҳаббат, ҳижрон, сафар, йил фасллари каби мавзулар қаламга олинган. Кейинча шакл томонларига эътиборнинг кучайиши жанр тараққиётида турғунликка сабаб бўлди. XIX аср охири – XX аср бошларида ижтимоий мавзуларда яратилган Т.лар жанр тараққиётида янги саҳифа очди. Т. жанрининг бошқа халқлар шеъриятига жадал кириб кела бошлаши ҳам шу даврга тўғри келади.

ТАНОСИБ (ар. تناسب — дахлдорлик, алоқадорлик) — мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, фикрни бир-бирига алоқадор, маъно жиҳатидан яқин ва ўзаро мутаносиб тушунчаларни билдирувчи сўзлар орқали ифодалаш. Мас., Навоийнинг:

Шаҳ ёнин фарзин киби кажлар мақом этса не тонг,

Ростравлар арсадин гар тутсалар руҳдек қироқ, —

байтида шаҳ, фарзин, арса(шахмат тахтаси), руҳ сўзлари бир-бирига узвий алоқадор ва мутаносиб сўзлар бўлиб, шоир улар воситасида ўзига хос образли лавҳа яратган.

ТАНСИҚ УС-СИФОТ (ар. تنسيق الصفات — сифатлар тизмаси, кетма-кет, изма-из сифат келтириш) — мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, нарса-тушунча ёки шахс таърифида бир неча сифатлашларни кетма-кет санаш. Изма-из келтирилаётган сифатлар ёрдамида шоир ўша тушунча ёки шахсни васф этиш, тасвирлаш ёки салбий жиҳатларини эслатишни мақсад қилиб қўяди. Мас., Фурқатнинг:

Узоринг барғи гулдин нозигу, хушранг, хушбўйроқ,

Бу янглиг тозау тар гулки, ё раб, қай чамандандур, —

байтида сифатларни кетма-кет санашдан мурод тавсифланаётган нарсанинг белгида ортиқлигини таъкидлаб, муболағали таъриф тавсифни юзага келтиришдир. Т.с. санъати бир байт доирасида ҳам, бутун бошли шеър (рубойи, ғазал, қасида кабилар) доирасида ҳам юзага келиши мумкин.

ТАНҚИД (ар. تنقيد — сайлаш, саралаш; муҳокама қилмоқ) — *бадий танқид*; кенг маънода ҳозирги бадий жароён муаммоларини ўрганиш, янги пайдо бўлган санъат асарларини муҳокама қилиш, уларнинг мазмун-моҳияти, ютуқ ва камчиликларини очиб бериш, бадий тафаккур тараққиётининг жорий ҳолати ва ижтимоий дид нуқтаи назаридан баҳолаш билан шуғулланувчи соҳа. Санъат турларининг қайси бири билан шуғулланишига қараб, Т. соҳалари ажратилади: кино Т.и, театр Т., мусиқа Т.и ва ҳ. Бадий адабиёт билан шуғулланувчи Т. *адабий танқид* деб юритилади.

ТАНҚИДИЙ РЕАЛИЗМ — XIX асрнинг ўрталарида майдонга келган адабий йўналиш, ижодий метод (қ. *реализм*). Термин илк бор М.Горький томонидан қўлланган ва шўро даври адабиётшунослигида фаол истеъмолда бўлган. Дарҳақиқат, XIX аср ўрталаридан

адабий жараёнда етакчилик мақомини эгаллай бошлаган реалистик адабиётнинг кўплаб намуналарида мавжуд тузум теран бадиий таҳлил этилиб, унинг инсонийликка зид моҳияти очиб берилади (мас., О.Бальзак, Ф.Достоевский, Л.Толстой ва б.). Яъни реалист санъаткорлар ўз идеалларидан келиб чиқиб, кўпинча, воқеликка танқидий муносабатда бўладилар ва уни ғоявий-ҳиссий инкор қиладилар. Ҳолбуки, биринчидан, давр адабиётида воқеликни инкор эмас, тасдиқ этувчи асарлар ҳам бўлган, демак, ушбу атама давр адабиётидаги ҳодисани тўлиқ қамрай олмайди; иккинчидан, конкрет бадиий асардаги ғоявий-ҳиссий инкор куннинг долзарб ижтимоий-сиёсий эҳтиёжлари билангина боғлиқ мазмун қатлами, холос, унда боқий умуминсоний қадриятлар ва мангу муаммолар талқинидан келиб чиқувчи умумбашарий мазмун қатлами ҳам бор, демак, бутун бошли адабий-бадиий ҳодиса моҳиятини инкор руҳи билангина белгилаш унчалик тўғри бўлмайди. Ҳозирги адабиётшуносликда Т.р. термини анъанавий равишда қўлланиб турган бўлса-да, унинг фаоллиги сезиларли даражада пасайган.

ТАРДУ АКС (ар. *طرد عكس* – қувмоқ; тескари қилмоқ, тескари қилиб такрорлаш) – мумтоз адабиётдаги шеърӣ санъат, байт таркибидаги икки сўз ёки бирикмани аввал маълум бир тартибда келтириб, сўнг уларнинг ўрнини алмаштириб такрорлаш. Бу ҳолнинг бир мисра доирасида воқе бўлиши маҳраж (тугалланмаган) Т.а. дейилади. Мас.:

Зулфи савдоси, бу савдойи бошинда кўптурур,

Бўлса савдо аҳли, тонг йўқ, аҳли савдо бирла дўст (Навоӣ).

Т.а. нинг байт доирасида воқе бўлган кўриниши мукамалроқ ҳисобланади, шунинг учун ҳам у *комил* (тугалланган) Т.а. деб аталади:

Офатихон, десам, кулиб: роҳатихон ўзим, деди,

Роҳатихонмисан, десам: офатихон ўзим, деди (Чустӣ).

Маъно нуқтаи назаридан ҳам Т.а.нинг икки кўриниши фарқланади. Агар ўрнини алмаштириб такрорлаганда сўз ёки бирикма маъноси ўзгармаса, *акси мутаҳодӣ* дейилади. Мас., Э.Воҳидовнинг қуйидаги байтида “Зухрою Ой” бирикмасини “Ою Зухро” тарзида такрорлаш билан маъно ўзгаришсиз қолади:

Мен сени Зухрою Ой деб илтижо қилдим ва лек

Сен йироқсан, гарчи менга Ою Зухро бир қадам.

Т.а.нинг маъно жиҳатидан фарқланувчи иккинчи кўриниши *акси мужрий* деб номланиб, бунда ўрин алмашиши натижасида янги маъно ҳосил бўлиши назарда тутилади. Мас., Э.Воҳидовнинг куйидаги:

*Интилар борлиқни инсон баркамол этмоқ учун,
Не ажаб, инсонни борлиқ баркамол этган эмас, –*

байтида “борлиқни инсон” бирикмасининг “инсонни борлиқ” тарзида қайтарилиши натижасида эга-кесим муносабати ўзгаради ва натижада янги мазмун ҳосил бўлади.

Шунингдек, Т.а. санъатида байтда аксланиб, ўрни алмашиб келаётган сўз ёки бирикмалар сони бирдан ортиқ бўлиши ҳам мумкин. Мас., Навоийнинг:

*Дема раъно қад ила жилвасидин холингни,
Жилва жонимга бало, ул қади раъно офат, –*

байтида “раъно қад” бирикмаси ичида ҳам, бу бирикма билан “жилва” сўзи орасида ҳам ўрин алмашиб такрорланиш кузатилади.

ТАРЖИБАНД (ар. **ترجیع** – такрорлаш, айлантирмоқ, форс. **بند** – боғлаш) – мумтоз адабиётдаги ўзига хос композицион қурилишга эга йирик ҳажмли лирик жанр. Т. бир неча байтдан ташкил топиб, унинг ҳар бир банди ғазал типига қофияланувчи (а-а, б-а, в-а, г-а...) бир неча байтдан таркибланади, ҳар бир банд охирида эса маснавий типига қофияланган бир байт айнан такрорланади. Т.лар, одатда, ҳар бири 8 – 11 байтдан таркибланувчи 7 – 8 банддан ташкил топади, бироқ бу борада қатъий меъёрлар белгиланган эмас. Т.лар, кўпроқ, фалсафий-ахлоқий мавзуда ёзилади, шеър давомида қўйилган мавзу кенг ва атрофлича ёритилади. Мавзу бирлиги, яъни шеър давомида битта мавзунинг изчил ривожлантирилиши, бандларнинг барини боғловчи *таржеъ*нинг мавжудлиги Т.нинг яхлитлигини таъминлайди. Бандларни ўзаро боғлагани учун такрорланувчи байт – *таржеъ восила байт* (боғловчи байт) деб аталади, унга Т.нинг энг муҳим композицион унсури сифатида қаралади, жанрнинг номланиши ҳам шу билан изоҳланади. Такрорланаётган байтнинг яна бир вазифаси лирик қаҳрамон кечинмаларини таъкидлаш, ўқувчи диққатини асосий фикрга (қ. *лейт-мотив*) қайта-қайта жалб қилишдан иборат. Мазкур хусусиятлари билан Т. жиддий фалсафий-ахлоқий масалаларни лирик мушоҳада қилишга кенг имкон беради, шу боис Ҳофиз Хоразмий, Навоий, Фу-

зулий, Юсуф Амирий, Равнак, Мирий, Мунис, Огаҳий, Увайсий, Нодира, Табибий каби мумтоз шоирлар ижодида кенг ўрин тутати.

ТАРЖИЪ (ар. *ترجیع* – такрорламоқ, айлантирмоқ) – мумтоз шеъриятдаги санъат, шеърнинг ҳар бир банди охирида мисра ёки байтни такрорлаш; такрорланиб келаётган мисра ёки байт ҳам таржиъ дейилади (қ. *рефрен*). А.Хусайний Ажам шоирлари Т.ни шундай тушунганини, араб шоирлари эса Т.ни тақрир турларидан бири, байт таркибида бир маънони қайта-қайта такрорлашга асосланган санъат деб ҳисоблашларини айтади. Шеъриятимизда Т. санъати қўлланган шеърлар кўплаб учрайди. Мас., Фурқатнинг “Сайдинг кўя бер, сайёд” мусаддасининг ҳамма бандларидан сўнг куйидаги байт Т. сифатида такрорланади:

Ҳижрон ўқидин жисми кўп ёра экан мендек,

Куйган жигари бағри садпора экан мендек.

Машраб, Фузулий, Муқимий каби шоирларнинг мусамматларида Т. санъатидан моҳирона фойдаланилган. Шунингдек, мумтоз шеъриятда Т. асосида фарқланувчи *таржибанд* (қ.) жанри ҳам мавжуд.

ТАРИХИЙ-ФУНКЦИОНАЛ ЎРГАНИШ – бадиий адабиётнинг ижтимоий тақдирини, бадиий асарнинг ўқувчи омма онгидаги яшаш тарихи, турли тарихий босқичлардаги талқинларини ўрганиш. Бу хил ёндашув бадиий адабиётга коммуникация жараёни сифатида қарашни тақозо этади. Модомики, коммуникация амалга ошган шарт-шароитлар ўзгариб турар экан, Т.-ф.ў. бадиий асарнинг илгари амалга оширилган талқинларини ўша давр контекстида тадқиқ қилишни тақозо этади. Шунинг учун ҳам муайян асарнинг илгари (адабий танқид, олимлар, ўқувчи омма, режиссёрлар, актёрлар, китоб безакчилари ва ш.к. томонидан) амалга оширилган талқинлари Т.-ф.ў. учун материал бўлиб хизмат қилади. Т.-ф.ў. адабий меросни тўғри баҳолаш, уларнинг ҳозирги кундаги аҳамиятини очиб бериш, ўтмишда яратилган асарларнинг илмий жиҳатдан тўғри, адекват талқин этилишида муҳим аҳамиятга эгадир. Аён бўладики, илгари яратилган асарларнинг ҳозирги ҳаётини ўрганиш Т.-ф.ў.нинг муҳим ва асосий масаласидир. Адабиёт тарихи конкрет асарга ўқувчи омманинг қизиқиш даражаси, талқинлари, унга берилаётган баҳолар ўзгариб туришига кўплаб мисолларни беради. Зеро, адабий асар мазмуни кўпқатламли бўлиб, муайян

давр шарт-шароитлари (бадий диддаги ўзгаришлар, шу даврда туғилган маънавий-руҳий эҳтиёжлар) билан боғлиқ ҳолда улардан бири актуаллашаверди. Яъни бадий асарнинг турли даврларда турлича тушунилиши ва баҳоланиши қонуният мақомидадир. Мас., А.Қодирий “Ўтган кунлар” романида ўз даври ижтимоий муаммолари (миллат фожияларининг илдизи, миллий озодлик масалалари)га муносабат билдириб, даври учун бениҳоя муҳим ғояларни сингдиришга интилган эди. 60-йилларда асар мазмунининг бу қирраси тушиб қолади-да, унинг бошқа қатлами (ота-она орзуси, севги ва вафо) актуаллашди, у кўпроқ “ишқий майиш, саргузашт” асар сифатида тушунилади. 80-йиллар охирида, жамиятда истиқлол ва эрк соғинчи кучайган бир шароитда, ижтимоий-тарихий шароит асар яратилган даврдагига моҳиятан яқин эди, бу эса яна асар яратилган даврдаги актуал мазмунни олдинги планга чиқарди. Ҳозирги кунда эса ўқувчини романдаги умуминсоний муаммолар талқини – ёзувчининг инсон эрки, қадри ва шаъни, адолат ва разолат, диёнат ва хиёнат, шахс ва жамият, шахсий манфаат билан ўзга шахслар манфаати муносабати каби қатор мураккаб масалалар ҳақидаги мулоҳазалари кўпроқ қизиқтиради. Истиқлол шароитида ўтмиш адабий меросини қайта баҳолаш зарурати юзага келдики, бу нарса адабиётимизни ўрганишда тарихий-функционал ёндашувни долзарб этиб қўйди. Шу боис ҳам ўтган аср охириларида бошлаб ўзбек адабиётини Т.-ф.ў. борасида дадил қадамлар қўйилди. Жумладан, А.Расулов, С.Содиқ, Р.Қўчқор, Б.Каримов каби олимларнинг А.Қодирий ва А.Қаҳҳор асарларини тарихий-функционал аспектда ўрганишга бағишланган тадқиқотлари бу борадаги жиддий ютуқлардан саналиши мумкин.

ТАРКИББАНД (ар. **تركيب** – тузилиш, форс. **بند** – боғлаш) – мумтоз адабиётдаги ўзига хос композицион қурилишга эга йирик ҳажмли лирик жанр. Т.нинг ҳар бир банди ғазал типига қофияланувчи бир неча байтдан таркибланиб, охирида маснавий типига қофияланувчи байт келтирилади. Қурилишидаги бу жиҳатлари билан Т. *таржибанд*га ўхшаш, фақат унда бандлар охиридаги байт *таржеъ* эмас, ҳар бир банд охирида бутунлай янги байт келтирилади. Т.нинг бандлари ғазални эслатади, фақат унда таҳаллус келтирилмайди. Т. бандларидаги байтлар сони қатъий белгиланган эмас, лекин ҳар бир Т.да бандлардаги байтлар сони бир хил бўлиши лозим (мас., Ҳофиз Хоразмий девонига киритилган Т. ҳар

бири 8 тадан байтни ўз ичига олган 4 та банддан ташкил топган). Т.даги бандлар ғоя ва мавзу жиҳатидан бир-бирига узвий боғлиқ бўлиб, битта мавзунинг изчил ривожлантирилиши асар яхлитлигини таъминлайди: қўйилган мавзу талқини банддан-бандга ёрқинлашиб боради, ғазал кўринишидаги ҳар бир банд мавзунинг қайсидир қиррасини атрофлича ёритишга хизмат қилади. Шу жиҳатлари билан Т. жиддий фалсафий масалаларни лирик мушоҳада этиш учун қулай шакл бўлиб, унга Ҳофиз Хоразмий, Навоий, Фузулий каби мутафаккир шоирлар айрича эътибор қилганлари шундандир.

ТАРСЕЪ (ар. *ترصيع* – дурни, гавҳарни илга тизмоқ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байтнинг биринчи мисрасидаги барча сўзларнинг кейинги мисрадаги муқобилларига қофиядош ва вазнда тенг бўлиши. Бироқ Т.нинг асосий шарти қофиядошлик бўлиб, “Агар қофия туфайли вазнда ихтилоф бўлса ҳам, зарари йўқдир” (А.Хусайний). Яъни биринчи мисрадаги сўзлар иккинчи мисрадаги муқобиллари билан қофиядош бўлса, вазнда тенглик бузилган ҳолда ҳам, Т. санъати юзага келаверади. Айни пайтда, мисралардаги муқобил сўзларнинг ҳам қофиядош, ҳам вазндош бўлиши Т.нинг мукамал кўриниши ҳисобланади. Шеърга ўзгача мусиқийлик бахш этиши сабаб шеъриятимизда Т. анча фаол қўлланган, унинг гўзал намуналарини турли жанрларга мансуб шеърларда кўплаб учратиш мумкин. Фақат қофияланиш тартиби ўзига хос бўлгани учун ғазалдаги Т., одатда, матлаъда юзага келишини унутмаслик лозим. Бунинг сабаби шуки, Т. байт мисраларидаги барча сўзларнинг ўзаро қофиядош бўлишини тақозо этади. Ғазалда эса матлаъдан кейинги байтларнинг биринчи мисралари очиқ қолгани ҳолда, иккинчи мисраларининг матлаъга қофиядош бўлиши талаб этилади, шунингдек, аксар ҳолларда ғазал радифли бўлади – буларнинг бари матлаъдан бошқа байтларда Т.нинг юзага келишига халақит беради. Иккинчи томондан, матлаънинг Т. асосига қурилиши хусни матлаъ (қ.) санъати талабларига мос бўлиб, илк байтнинг ўқувчи ёдида муҳрланиб қолишига хизмат қилади, шу тариқа Т. санъатини қўллашда ғазал жанри хусусиятларидан келиб чиқувчи чеклов охир-оқибат унинг фойдасига ишлайди. Мас., Навоийнинг қуйидаги матлаъсида Т. санъати қўлланган:

*Не хуш келгайки, келгай нозаниним,
Не хуш бўлгайки, бўлгай ҳамнишиним.*

Т. санъатининг қўлланиши, айниқса, бир байтдангина ташкил толувчи фардларда муҳим, чунки ҳикматли фикрнинг ўзига хос оҳанг билан жаранг топиши унинг ўқувчи ёдида сақланишида, ом-малашиб кетишида катта аҳамият касб этади. Мас., Навоийнинг:

*Мурувват барча бермакдур, емак йўқ,
Футувват барча қилмакдур, демак йўқ, –*

фарди мисраларидаги қофияланаётган сўзлар равийда ҳам, ҳаракату сукун (унли ва ундошлар)да ҳам бир-бирига мувофиқ, у Т.нинг энг мукамал кўринишига мисол бўла олади.

Маснавий шаклида ёзилган дostonлар таркибидаги Т. санъати қўлланган байтлар матнда ритмик ўзига хослиги, мусиқийлиги билан алоҳида ажралиб туради. Шу боис ҳам бундай байтлар кўпроқ воқеалар шиддати ортган, қаҳрамон руҳиятида драматизм кучли намоён бўлган ўринларда, муаллиф аввал билдирган фикрларини умумлаштириб ифодаламакчи бўлган ҳолларда учрайди. Мас., “Лайли ва Мажнун”да фарзандини ишқ балосидан халос этиш ниятидаги ота Қайси Каъбага олиб боради: у ўғлининг худога ишқдан халос этишни сўраб муножот қилишини истайди. Лекин Қайс ўзини ишқдан айро тасаввур қилолмайди, Навоий қаҳрамонининг бу ҳолатини унинг муножотидаги қуйидаги байтларда ифода этади:

*Кўнглумга фазо ҳарими ишқ эт,
Жонимга ғизо насими ишқ эт!*

*Ишқ исидин эт даҳимни мушқин,
Ишқ ўтидин эт юзумни рангин!*

*Лайли ишқин танимда жон қил,
Лайли шавқин рағимда қон қил!*

*Дардини нажотим эт, илоҳи,
Ёдини ҳаётим эт, илоҳи!*

*Кун юзини айладинг мушаккал,
Тун кўзини айладинг мукаҳҳал.*

Келтирилган байтлардаги айрим жуфтликлар (кўнгил-жон, ис-ўт, дам-юз, тан-рағ)да равийнинг йўқлиги мумтоз қофия қоидаларига мувофиқ бўлмаса-да, улардаги қўшимчалар ҳисобига юзага кела-

ётган оҳангдошлик байтларда Т. санъати мавжуд дейишга имкон беради. Шунингдек, байтлардаги барча сўзларда вазндозшлик кузатилагани учун, уларни мувозана (қ.) санъатига ҳам мисол қилиш мумкин.

ТАСБЕЪ (ар. تصبيع – бармоқ билан кўрсатиш) – мумтоз адабиётдаги шеърини санъат, байтнинг биринчи мисраси қайси сўз билан тугаса, кейинги мисрани шу сўз билан бошлаш, такрор турларидан бири. Биринчи мисра охирида ва иккинчи мисра бошида такрорланаётган сўз шоир фикрини таъкидлаш, маънони кучайтириш вази-фаларини ўтайди. Мас., Навоийнинг:

Йўқ демаким, ул қуёш ёдида фарёд айламон,

Айламон фарёдким, гардунни барбод айламон, –

байтида такрорланаётган “айламон” сўзи Т.ни юзага келтирмоқда.

ТАСВИР (ар. تصوير – тасвирлаш, бирор нарсанинг суратини солиш) – бадиий воситалар ёрдамида воқелиқдаги нарса-ҳодисаларни ўқувчи (томошабин) бевосита ва яхлит ҳолда, уларга хос индивидуал-бетакрор хусусиятлар билан бирликда конкрет ҳис эта оладиган тарзда акс эттириш. Гарчи моҳиятан Т. термини *тасвирий санъат*га хос бўлса-да, уни бошқа санъат турларига нисбатан, хусусан, бадиий адабиётга татбиқан қўллаш ҳам ўринлидир. Бадиий адабиётда Т. сўз воситасида амалга оширилади, шунга кўра, *тасвирий санъат*дан фарқли ўлароқ, адабий асарда тасвирланган нарса-ҳодиса “ички кўз” билан кўрилади: сўз воситасида ўша нарса-ҳодиса чизгилари муайян кетма-кетликда қайд этилади ва охи-роқибатда тасаввурда унинг Т.и – сурати жонланади. Тасвирий санъатнинг, айниқса, адабиёт сингари динамик тасвирий санъат саналувчи кинонинг ривожланиши, санъат турлариаро алоқа ва таъсир жараёнининг мавжудлиги, ўқувчиларда эстетик объектни кўриш орқали қабул қилиш имконларининг кенгайгани бадиий адабиётдаги Т.ни сифат жиҳатидан ўзгартириб, имкониятларини кенгайтди. Замонавий адабиётнинг Т. имкониятлари кенгайгани ҳозирда адабий асар таҳлилида *нуқтаи назар, перспектива, ракурс, йирик план, умумий план* каби терминлар тобора кенг қўлланаётганида ҳам кўринади. Бу эса ҳозирда *тавсиф*нинг ичида ва унинг бир сифат кўриниши деб тушуниладиган Т.га, вақти келиб, алоҳида композицион унсур сифатида қаралиши мумкинлигини кўрсатади.

ТАТАББУЪ (ар. *تتابع* – бирор нарсанинг кетидан тушиш, изидан бориб текшириш) – қаранг: **назира**

ТАФРЕЪ (ар. *تفرع* – тармоқланиш, шохлаш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, реал нарса-ҳодиса, ҳолат кабиларни инкор қилган ҳолда, бошқа нарса-ҳодиса, ҳолатга ўхшатиш. Моҳиятан, Т. ҳусни таълил (қ.) санъатига жуда яқин туради. Уларнинг фарқи шундан иборатки, ҳусни таълилда шоир табиий ҳолатга нотабиий, шоирона сабаб кўрсатишга ҳаракат қилади, Т.да эса бир нарсани бошқа бир нарса сифатида кўрсатиб, шу ҳолатни исботлашга уринади, бошқача айтсак, шоир ўз фикрида қатъий туриб олади. Мас., Навоий машхур:

Лолазор эрмаски, оҳимдин жаҳонга тушди ўт,

Йўқ шафақким, бир қироқдин осмонга тушди ўт, –

байтида худди шундай йўл тутди: кенг лозазор ва қизариб турган уфқни “кўриниб турган кенглик лозазор эмас, менинг оҳимдан жаҳонга ўт тушди ва шунинг учун у қип-қизил олов ичида қолди, кўқда қизариб кўринаётган нарса ҳам шафақ эмас, ўша оҳимдан жаҳонга тушган ўт энди бир тарафдан кўкка ўрламоқда”, дейди.

ТАФРИТ (ар. *تفريط* – ўтказиб юбориш, сусткашлик қилиш) – қаранг: **муболаға**

ТАФСИР (ар. *تفسير* – шарҳ, изоҳ) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, байт аввалида мавҳумроқ тарзда айтилган фикрни байт давомида батафсил тушунтириб бериш; илми бадиъга оид манбаларда *табйин* деб ҳам юритилади. Яъни шоир гўё ўзи айтган фикр қандайдир ноаниқ, тушунарсиз эканини ҳис қилади ва уни изоҳлаш, шарҳлашга эҳтиёж сезади, гўё ўқувчига мавҳум бўлиб қолаётган масала тушунтирилиб, тафсир қилинади. Мас., Навоийнинг:

Равзада кавсар қироғинда хаёл эттим Билол,

Юз аро лаб, лаб уза шабранг холингни кўруб, –

байти биринчи мисрасида шоир хаёлига кавсар қироғида ўтирган Билол келганини айтиб, кейинги мисрада бунинг сабабини изоҳлайди, яъни ёрнинг юзи жаннатни, лаби кавсарни, холи эса Билолни хаёлига келтирганини айтади. Э.Воҳидовнинг:

Уч балодан сақласин, чархи балокаш бўлмасин,

Дўст меҳрсиз, дардсиз улфат, ёр жафокаш бўлмасин, –

байтида эса аввал “уч балодан сакласин” деган истак ифода этилади, кейин “уч бало” деганда нималар назарда тутилаётгани шарҳланади. Аввалида мавҳум ифодаланган “уч бало” “меҳрсиз дўст”, “дардсиз улфат” ва “жафокаш ёр” тарзида конкретлаштирилади. Айрим манбаларда Т. доираси бир байт билан чегараланмасдан, бир байтдаги мавҳумлик кейинги байтда изоҳланиши мумкинлиги ҳам эътироф этилади.

ТАХМИС (ар. *نخميس* – бешлик қилиш) – қаранг: **мухаммас**

ТАШБЕҲ (ар. *تشبيه* – ўхшатиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, икки нарса ва тушунча, ҳаракат ёки ҳолат ва ш.к.ларни бир-бирига ўхшатиш, қиёслаш. Адабиётда, хусусан, шеъриятда энг кенг тарқалган ва қадимий санъатлардан бири. Т.нинг юзага келишида икки нарса-тушунча, икки ҳаракат ва ҳолат орасидаги ўхшашлик асос бўлади. Ўхшатиш учун ҳақиқий, реал ҳаётий нарса-буюмлар танланган бўлса, *ҳақиқий* Т., ноаниқ, мавҳум нарсалар танланган бўлса, *мажозий* Т. юзага келади. Т. санъати тўрт жузв орқали юзага келади: *мушаббих, мушаббихун бих, важҳи шабих, воситаи ташбих*.

Мушаббих (ёки мушаббаҳ) – ўхшатилаётган нарса. Тушунтириш учун “ой каби гўзал юз” Т.и мисол қилиб олинса, унда “юз” мушаббихдир. Мушаббихун бих (ёки мушаббаҳ бих) эса ўхшаётган нарса, мисолимизда “ой” мушаббихун бих бўлади. Важҳи шабих (ёки важҳи шибҳ) – ўхшатилиш сабаби, яъни икки нарса-тушунчани бир-бирига ўхшатиш асоси, “ой каби гўзал юз”да юз билан ой гўзаллик важдан ўхшатилаётир. Воситаи ташбих (ёки одоти ташбих) – ўхшатишли конструкциядаги грамматик восита, мисолимизда “каби” кўмакчиси ўхшатиш воситасидир.

Т.нинг юзага келишида мазкур унсурларнинг барчаси иштирок этиши ҳам, улардан айримлари иштирок этмаслиги ҳам мумкин. Мас. Бобурнинг:

Ё қошинг янглиғ эгилган жисми зоримниму дей?

Ё сочингдек тийра бўлган рўзгоримниму дей? –

байти ҳар иккала мисрасида ҳам барча унсурлари мавжуд бўлган Т. қўлланган: биринчи мисрада “қош” – мушаббих, “янглиғ” – воситаи ташбих, “эгилган” – важҳи шабих, “жисм” – мушаббихун бих; иккинчи мисрада “соч” – мушаббих, “-дек” – воситаи ташбих, “тийра” – важҳи шабих, “рўзгор” – мушаббихун бих. Т.нинг бу тури, яъни

тўртала унсур ҳам қатнашган кўриниши *ташбеҳи муфасссал* дейилади.

Илми бадиъга оид адабиётларда Т. тузилиши (юқоридаги унсурларнинг иштироки), қиёсланаётган нарса-тушунчалар орасидаги ўхшашлик даражасига кўра, яна бир қанча турларга бўлинади. Уларда тасниф билан боғлиқ турличаликлар бўлса ҳам, Т.нинг кўпчилик томонидан эътироф этилган турлари сифатида қуйидагиларни санаш мумкин: *Т.и мужмал* (қ.), *Т.и муяққад* (қ.), *Т.и мутлақ* (қ.), *Т.и киноят* (қ.), *Т.и маршрут* (қ.), *Т.и тасвият* (қ.), *Т.и акс* (қ.), *Т.и измор* (қ.), *Т.и тафзил* (қ.), *Т.и мусалсал* (қ.), *Т.и муъкад* (қ.)

ТАШБЕҲИ АКС (ар. تشبيه عكس – тескари ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири, аввал бир нарса иккинчи бир нарсага ўхшатилади, сўнг бунинг акси амалга оширилади, яъни иккинчи нарса биринчи нарсага ўхшатилади. Бошқача айтилса, Т.а.да аввал мушаббих бўлган сўз кейин мушаббихун биҳ, мушаббихун биҳ бўлгани эса мушаббихга айланади. Мас., Навоийнинг қуйидаги:

Юзунг қуёшми экин ё қуёш юзунгми экин

Ки, қайси, қайси экан фарқ эмас, нечукки эгиз, –

байтида аввал юз қуёшга, кейин эса қуёш юзга ўхшатилади, яъни “юз” биринчи ҳолда мушаббих бўлса, кейингисида мушаббихун биҳга айланади.

ТАШБЕҲИ ИЗМОР (ар. تشبيه اضمار – яширин ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири бўлиб, бунда, зоҳиран қаралса, шоир ўхшатишни мақсад қилмагандек туюлади, ҳақиқатда эса унинг мақсади ўхшатиш бўлади. Бошқача айтсак, Т.и. *ташбеҳи мутлақ*-нинг (қ.) тамом зиддидир, унда бир нарсанинг иккинчи нарсага ўхшатилаётгани ҳақида ҳеч бир ишора бўлмайди; *ташбеҳи муяққад*дан (қ.) фарқли равишда, Т.и.да мушаббих ва мушаббихун биҳ синтактик бирлик (*гул юз, сарв қад* каби) ҳосил қилмайди; ниҳоят, Т.и. ҳамиша ифодадаги бошқа бир мақсад билан гўё пардаланади. Шулардан келиб чиқиб, мумтоз шеъриятдаги *таажжуб*, *тажохул ул-ориф*, *хусни таълил* каби санъатлар ўхшатиш асосида воқе бўлган ҳолларнинг барида Т.и. мавжуд бўлади, дейиш мумкин. Мас., *тажохул ул-ориф санъати* қўлланган қуйидаги:

Тун яримда кун туғурди ёки бепарво чиқиб,

Зулф аросидин юзини ойга кўрсатганмукин, –

байтида, зоҳиран қараганда, шоирнинг муддаоси ўзини ҳайрону беҳабар қилиб кўрсатишдек кўринса ҳам, аслида, мақсади ёр зулфини тунга, юзини кунга ўхшатишдир.

ТАШБЕҲИ КИНОЯТ (ар. *تشبيه كناية* – кўчимли ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири, тўрт унсурдан фақат мушаббихун биҳ иштирок этувчи ташбеҳ. Яъни Т.к.да *мушаббих, воситаи ташбиҳ ва ваҷҳи шабиҳ* тушириб қолдирилади, мушаббихун биҳ эса мушаббих маъносида, яъни кўчма маънода ишлатилади. Моҳиятан, Т.к. истиорадан фарқланмайди. Мас., Навоийнинг:

Оташин лаълидурким, анда музмар бўлди жон,

Оташин гулбаргидан хилъатки жононимдадур, –

байтида “лаъл” сўзи кўчма маънода қўлланиб, “лаб” маъносини билдиради.

ТАШБЕҲИ МАШРУТ (ар. *تشبيه مشروط* – шартланган ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири, нарса-ҳодисани бошқа нарса-ҳодисага маълум бир шарт билан ўхшатиш. Яъни Т.м.нинг юзага чиқиши учун аввал ўша шарт бажарилиши лозим бўлади. Мас.:

Эй, Навоий, дурри назминг хутбадек топқай шараф,

Лутф ила қилса назар байрам куну султон анга, –

мақтаъсида Навоий ўзининг шеърлари хутбадек шараф топишини айтади, бироқ бунинг учун султоннинг уларга “лутф ила” назар солиши шарт қилиб қўйилади. Ёки бошқа бир байтда Навоий:

Ҳалол она сутидекдур гар ўзбаким тутса,

Тобуқ қилиб юкунуб тўстагон ичинда қимиз, –

дейдики, қимиз “она сутидек” ҳалол бўлиши учун уни “ўзбаким тутиши” шарт қилиб қўйилмоқда.

ТАШБЕҲИ МУЖМАЛ (ар. *تشبيه مجمل* – ноаниқ ўхшатиш, ўхшатилиш сабаби номаълум) – ташбеҳ турларидан бири, ваҷҳи шабиҳ тушириб қолдирилган ташбеҳ. Мас., Навоийнинг:

Кўрди то сарв қаду гулдек юзунгни боғбон,

Гулшан ичра қилмади шамшод ила сунбул ҳавас, –

байтидаги “гулдек юз” ташбеҳида тўрт унсурдан учтаси бор: “гул” – мушаббихун биҳ, “юз” – мушаббих, -дек – воситаи ташбиҳ, лекин “гул” билан “юз”нинг ўхшатилиш сабаби айтилмаган, ваҷҳи шабиҳ тушириб қолдирилган.

ТАШБЕҲИ МУСАЛСАЛ (ар. تشبيه مسلسل – кетма-кет ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири, бир нарсани бир неча нарсага кетма-кет ўхшатиш. Яъни бунда шоир бир нарса (мушаббих)ни бир пайтнинг ўзида кетма-кет бир неча нарса (мушаббихун биҳ)га ўхшатади. Мас., Сайфи Саройининг:

*Сўзунг дурру жавохирдур кўнгуллар ганжина лойиқ,
На лойиқ? Лойиқи хисрав. На хисрав? Хисрави кишвар, –*
байтида сўз аввал дурга, кейин жавохирга, Атойининг:

*Эй лаблари шаҳду шакару Миср наботи,
Юсуф киби ширин ҳаракату саканоти, –*
байтида ёр лаблари асал (шаҳд), шакар ва Миср новвотига кетма-кет ўхшатишмоқда. Т.м. кўпинча *тажохул ул-ориф* санъати билан қоришиқ ҳолда учрайди, зеро, мазкур санъат аксар ҳолларда Т.м. асосида юзага чиқади. Буни, мас., Атойининг қуйидаги байтида кўриш мумкин:

*Сочму ё сунбулму ё ганж устида ётур илон,
Ё келибдур Рум элига Чину Мочин лашкари?*

ТАШБЕҲИ МУТЛАҚ (ар. تشبيه مطلق – очиқ ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири. Т.м. манбаларда *ташбеҳи сариҳ* деб ҳам юри-тиладики, аслида, шу ном моҳиятни аниқроқ ифода этади. Зеро, *сариҳ* сўзи луғатда “очиқ, ошкор, равшан, аниқ” маъноларини ифо-далайди. Т.м.да мушаббих ва мушаббихун биҳ орасидаги муноса-батни белгиловчи воситаи ташбеҳ (*каби, сингари, худди, янглиғ, гўё, -дек, -дай* ва б.)нинг бўлиши шарт ва худди шу ҳол икки нарса-тушунчанинг бир-бирига ўхшатилаётганини аниқ билдириб туради. Мас., Лутфийнинг:

*Пистадек оғзинга шакар дедилар,
Ғайб сирин не мухтасар дедилар, –*

байтида -дек қўшимчаси оғизнинг пистага ўхшатилаётганини ошкор билдириб туради.

ТАШБЕҲИ МУФАССАЛ (ар. تشبيه مفصل – тўлиқ ўхшатиш) – қаранг: **ташбеҳ**

ТАШБЕҲИ МУЯҚҚАД (ар. تشبيه معقد – ноаниқ ўхшатиш) – таш-беҳ турларидан бири, таркибида фақат *мушаббих* ва *мушаббихун биҳ* иштирок этган ташбеҳ. Мас., Бобурнинг:

*Хазон япроғи янглиғ гул юзинг ҳажрида сарғардим,
Кўриб раҳм айлагил эй поларуҳ бу чеҳраи зардим, –*
байтидаги “гул юзинг” ташбеҳида тўрт унсурдан иккитаси (“гул” – мушаббихун бих, “юз” – мушаббих) бор, лекин унда *воситаи ташбих* билан *важҳи шабих* тушириб қолдирилган: ўхшатиш грамматик воситаларсиз амалган оширилган, ўхшатиш асоси кўрсатилган эмас.

ТАШБЕҲИ МЎЪКАД (ар. *تشبيه موكد* – таъкидли ўхшатиш) – ташбеҳ турларидан бири. Т.м. тузилишига кўра *ташбеҳи муяққад*га яқин: унда ҳам фақат *мушаббих* ва *мушаббихун бих* иштирок этади, фақат фарқи шуки, бунда *мушаббих* эга, *мушаббихун бих* эса от кесим вазифасида бўлади. Яъни кесим вазифасидаги *мушаббихун бих* *мушаббих* ҳақидаги ҳукми таъкидлайди. Т.м. таркибидаги *мушаббих* ҳам, *мушаббихун бих* ҳам биргина сўз ёки сўз бирикмаси билан ифодаланиши мумкин. Мас., Навоийнинг:

*Чуғз бўлмиш ганжи васлинг шавқидин кўнглум қуши,
Заҳми кўп кўнглум уйи ул чуғзнинг вайронидур, –*
байтида “кўнглум уйи” – *мушаббих* эга бўлса, “чуғз вайронаси” – *мушаббихун бих* кесим вазифасидадир.

ТАШБЕҲИ ТАФЗИЛ (ар. *تشبيه تفضيل* – чекиниш йўли билан ўхшатиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, ташбеҳ турларидан бири. Шоир бир нарсани иккинчи бир нарсага ўхшатиб, сўнг бу фикридан қайтади-да, ўхшатишмиш (*мушаббих*)ни ўхшаётган нарса (*мушаббихун бих*)дан устун кўяди. Яъни “юзингни қуёшга ўхшатай десам, қуёшнинг заволи бор, юзинг эса безаволдир” каби. Мас., Бобурнинг:

*Такаллуф ҳар неча сураатда бўлса андин ортуқсен,
Сени жон дерлар, аммо бетакаллуф жондин ортуқсен, –*
байтида аввал ёрнинг ўзгалар томонидан жонга ўхшателиши эътироф этилиб, сўнг ёрнинг жондан-да ортиқлиги таъкидланади.

ТАШХИС (ар. *تشخيص* – шахслантириш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, шахсга хос хусусиятларнинг ҳайвонлар, қушлар, жонсиз нарса-предметларга нисбат берилиши. Яъни Т.да инсонларга хос бўлган ҳис-туйғу, хатти-ҳаракатлар бошқа мавжудотларга ёки жонсиз нарсаларга кўчирилади. Бироқ бу кўчириш механик тарзда ёки шунчаки ўйлаб топилган бўлмай, муайян мантикий

асосга эгадир. Бошқача айтсак, кўчирилаётган инсонга хос хусусиятлар билан ҳайвонлар, қушлар, ўсимликлар ёки бошқа жонсиз нарсаларнинг айрим жиҳатлари орасида ўхшашлик, муштаракликлар кузатилади. Мас., “ёмғир ёғиши” инсоннинг кўзёш қилишига монанд, шунинг учун ҳам метафорик асосда “булутлар кўзёш тўқди” дейиш маълум мантиқий асосга эга бўлади. Жалолиддини Румийнинг қуйидаги рубоийсида Т. санъати маҳорат билан қўлланган:

*Рухсорингдан рангин ўғирлабди гул,
Йўлтўсардек дорга осилмиш кокил.
Қанча нола қилди фойда бўлмади,
Фарахбахш бўйингдан жон олди булбул.*

Рубоийдаги гулнинг ёр рухсоридан ранг ўғирлаши, кокилнинг дорга осилиши, булбулнинг нола қилишию жон олиши – булар бари инсонга хос хусусиятларнинг гул, кокил ва булбулга кўчирилиши натижасида воқе бўлган Т.дир. Бунда гул ранги билан ёр рухсорининг ранги, кокилнинг осилиб туриши билан дорда йўлтўсарнинг осилиб туриши, булбулнинг сайраши билан инсоннинг нола қилиши ўртасида ўхшашлик борлиги Т. нинг юзага келишига мантиқий асос бўлган.

ТАЪДИЛ (ар. *تعديل* – тўғриламак) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бир байт таркибида бир неча содда отларнинг маълум тартибда саналиши. Мас., Машрабнинг:

*Малаксан ё башар, ё ҳуру ғилмонсан, билиб бўлмас,
Бу лутфу бу назокат бирла сендин айрилиб бўлмас, –*
байти Т.га яхши мисол бўла олади.

ТАЪРИЗ (ар. *تعريض* – киноя билан сўзлаш, эътироз билдириш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, бирор кишини олқиш сўзлар, дабдабали мақтов орқали ҳажв қилиш. Яъни зоҳиран шоир бировни мақтаётгандай кўринса-да, асл муддао унинг кирдикорларини фош қилиш, кесатиш, киноя бўлади. Мас., Завқийнинг:

*Ҳўқандлик, андижонлик, Ўротепа мардумин
Бир курашда йиқитти, полвон экан Бектурбой, –*

байтида Бектурбой (Виктор) бир қарашда полвон сифати билан мақталаётгандай кўринса-да, аслида ҳўқандлик, андижонлик, ўратепалик савдогарларни боплаб алдаб кетган фирибгар сифатида таърифланади.

ТАЪРИХ ёки **ТАРИХ** (ар. تاريخ – ўтмиш) – муҳим тарихий саналар (улуғ кишиларнинг таваллуд ва вафот йиллари, муҳим ижтимоий-сиёсий воқеаларнинг юз бериш, асарнинг ёзилиш, бинонинг қурилиш вақти ва ш.к.)ни абжад ҳисоби (қ.) ёрдамида қайд этиш. Шарқ мумтоз шеъриятида Т., одатда, шеърӣй йўл билан, кўпроқ, байт ичида қайд қилинган. Байт таркибида керакли санага ишора қилаётган ҳарф, сўз ёки сўз бирикмаси “Т. моддаси” деб юритилади. Мумтоз адабиётшуносликка оид манбаларда Т. гоҳ бадий санъат, гоҳ эса жанр сифатида кўрсатиб келинадики, бу хил турличалик муайян асосга эга. Чунки Т. мумтоз жанрлар (достон, қасида, марсия, рубоӣй, қитъа ва б.) таркибидаги байтларда берилиши ҳам, маълум бир санани қайд этиш учун алоҳида байт (мас., бирор бино пештоқига битиш учун) сифатида махсус ёзилиши ҳам мумкин. Иккинчи томондан, айрим Т.лардан кўзланган муддао муайян санани қайд этиш билан чекланса, бошқаларида бунӣ санъаткорона маҳорат билан амалга оширишга интилиш кузатилади. Мас., “Юсуф ва Зулайхо”даги:

Зод эди тарих тақи ҳею дол,

Муддати ҳижратдин ўтиб моҳи сол, –

байтида Т. ҳарфларни оддийгина қайд этиш билан чекланади. Бунда зод (800), ҳе (8) ва дол (4) ҳарфлари ифодаловчи рақамлар йиғиндисидан достон ҳижрий 812 йилда ёзилгани аён бўлади. Албатта, бу байтдаги Т.ни санъат аталса, бироз зўракилик бўлади. Лекин Т.нинг шундай намуналари борки, уларни санъат ҳисоблаш жоиз. Мас., Навоӣй золим амалдорлардан бири, Мозандаронда қатл этилиб, калласи Ҳиротга олиб келинган Муҳаммад Амин вафоти Т.ини қуйидагича ифодалайди:

Золимеро кушта сўйи шаҳр оварданд сар,

Ончи оварданд қатлашро ҳамон таърих буд.

Таржимаси: Золимни ўлдириб, бошини шаҳарга олиб келдилар, нимаики олиб келган бўлсалар, ўша унинг тарихидир. Байтда воқеа тарихига “шаҳарга золимнинг бошини олиб келдилар” жумласи орқали ишора қилинмоқда. Бундан мурод эса “золим” (ظالم)нинг боши, яъни “зе” (ظ) ҳарфидир. У абжад ҳисоби бўйича 900 га тенг. Демак, Муҳаммад Аминнинг қатл этилиши ҳижрий 900, милодий 1495 йилга тўғри келади. Т.ни бу каби санъаткорлик билан ифодалаш учун катта маҳорат талаб этилади. Зеро, бу ўринда шоир байт таркибига киритаётган сўз ёки жумла мазмунга мос бўлиши билан

бирга, абжад ҳисоби бўйича керакли рақамга тенг келиши ҳам зарур. Шунингдек, бу йўсин битилган Т.ларда ишора қилинаётган рақамни аниқлаш учун ўқувчидан, худди муаммода яширинган сўзни топишдаги каби, ўткир зеҳн, топқирлик талаб этилади.

ТАЪСИС (ар. تاسيس – асослаш) – қаранг: **муқаййад қофия**

ТАҚЛИД (ар. تقليد – эргаштириш, ўхшатиш) – адабиётда ўзигача мавжуд бўлган асар хусусиятларини қайта яратиш, ижод амалиётида у ёки бу санъаткорга эргашиш тарзида намоён бўлувчи ҳодиса. Адабиётшуносликда Т. ва *тақлидчиликка* нисбатан кўпроқ салбий муносабат кузатилса-да, булар адабий жараёнда табиий равишда мавжуд ҳодиса бўлиб, турли омиллар (ворисийлик қонунияти, адабий-эстетик қарашлар муштараклиги, ижодий ўрганиш) натижаси ўлароқ юзага келади. Ворисийлик қонунияти асосидаги Т. адабиёт тараққиётининг анъана таъсири устувор бўлган босқичларида (традиционализм босқичи, Ғарб адабиётида XVIII асргача) кенг кузатилади: бунда анъанавий тарзда эталон деб қабул қилинган асарларга Т. қилиш одатий ҳолгина эмас, маълум даражада ижодкорга қўйилувчи талаблардан бири (қ. *классицизм*) бўлиб, маълум сюжетлар, образларга қайта-қайта мурожаат қилиниши одатий эди. Худди шунга ўхшаш ҳол Шарқ адабиётида ҳам кузатилади (мас., хамсачилик анъанаси, ғазалчиликдаги поэтик образ, лирик ҳолатлар ва б.). Бироқ буни Т. объектига, гарчи унинг кўплаб хусусиятлари сақлаб қолинса-да, кўр-кўрона эргашиш деб тушунмаслик керак, зеро, у аввалдан мавжуд образ, сюжет мотивларининг анъана доирасида янгиланган бадиий талқинини тақозо этади. Бадиий ижодда индивидуалликнинг аҳамияти ортиб бориши баробаридада Т. қилинаётган асар билан унинг асосида яратилган асар орасидаги фарқ очиқ кўзга ташланмайдиган, мос равишда Т.га муносабат ҳам салбийлашиб бориши кузатилади. Мас., ҳозирги ўзбек насрида кузатилувчи Ғарб модерн адабиётига эргашиш ҳолларига аксарият мутахассислар хушламайроқ қарайдилар. Ҳолбуки, бу Т. адабий-эстетик қарашлар муштараклиги маҳсули бўлиб, Ғарб адабиётида қарийб бир асрдан зиёд муқаддам бошланган изланишлар бизда энди-энди кузатилмоқда, зеро, шундай адабий-эстетик қарашларнинг шаклланишига замин бўла оладиган, шундай асарларга эҳтиёж туғдирадиган шароит бизда бирмунча кечроқ етилди. Яъни бунда Т. унсурлари бўлган чоқда ҳам

кўр-кўрона эмас, аксинча, ижодий ўзлаштириш бўлиб, ёш адибларнинг миллий ҳаётимизни ғарблик ҳамкасблари тажрибасини ижодий ўзлаштирган ҳолда идрок этишга интилишидир. Шу билан бирга, бу ҳодисага умумий баҳо бўлиб, унинг ичида салбий баҳога лойиқ, кўр-кўрона Т. унсурлари мутлақо йўқ дегани эмас. Ҳар қандай ижодкор фаолиятининг илк босқичи Т.дан холи эмас, бунинг омили ўрганиш истагидир. Ҳатто улкан истеъдодлар ҳам ижодининг аввалида салафларидан ўрганади, уларнинг тажрибаларини ўзига сингдириб, онгию қалбида қайта ишлаб, ўзиникига айлантариши ва шу асно ўз ижодий индивидуаллигини шакллантириши учун маълум вақт керак. Мас., улуғ адибимиз А.Қаҳҳор ҳикояларида Чехов, Гоголь асарларига, илк романи “Сароб”да Ж.Лондонга; А.Ориповнинг илк ижодида эса Пушкин, Лермонтов, Ғ.Ғуломларга Т. унсурлари сезилиб туради. Муҳими, уларнинг ўрганиш босқичидаёқ ижодий ёндашув, ўз йўлини топиш ва ўз сўзини айтишга интилиш кузатиладики, шу нарса уларнинг салафлардан самарали сабоқ олиши ва кейинча бетакрор индивидуаллик касб этишларига асос бўлди. Сираси, истеъдод кучи ўрганиш босқичини ижодий ёндашган ҳолда ва нечоғли тез, самарали босиб ўта олишда намоён бўладики, сабоқни қуруқ “ёд олган”лар юксак чўққиларни асло забт этолмайди. Ижодий ёндашувдан мосуво Т. эса асло истеъдоддан эмас, *графоманлик* (қ.) дардига йўлиққанликдан, *эпигонликдан*гина (қ.) дарак беради.

ТАҚСИР (ар. *تقصير* – камчилик кўрсатиш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, фахриянинг акси. Яъни фахрияда шоир ўзини юксак баҳоласа, Т.да қусурларини (осий, оми, укувсиз, девона ва ш.к.) эътироф этган ҳолда ўзини паст олади. Мас., Ҳувайдонинг:

Девона Ҳувайдосан, помоли халойиқ бўл,

Кўп тепмагунча бу лой, чинни бўлори йўқтур, –

байтида Т. санъати тамсил санъати билан қоришиқ ҳолда юзага чиқади: шоирнинг ўзини “девона”, “помоли халойиқ” дейиши Т. бўлса, ишлатилган тамсил (лой кўп тепкиланиб чинни бўлиши) камтар, хокисор бўлишнинг афзаллигини таъкидлашга хизмат қилади.

ТАҚТИЪ (ар. *تقطيع* – кесиш) – арузда ёзилган байтни ритмик бўлакларга, рукнга тенг қисмларга бўлиш, мисралардаги маълум тартибда жойлашган мутаҳаррик ва сокин ҳарфларни гуруҳлаш. Т. қилиш орқали байтнинг баҳри аниқланади. Ҳозирги арузшунослик-

да мисраларни чўзиқ ва қисқа ҳижолаарга ажратиш орқали гуруҳлаш усули кенг тарқалган. Байтдаги ҳар бир мисранинг бир рукнга тенг қисми, яъни Т.си алоҳида ном билан юритилади: биринчи мисранинг биринчи Т.си садр, охири Т.си аруз (ёки ажуз), иккинчи мисранинг биринчи Т.си ибтидо, охири Т.си зарб, садр ва ажуз, ибтидо ва зарблар орасидаги Т.лар ҳашв деб аталади. Мас., Навоийнинг қуйидаги байтида Т.лар мазкур кўринишда жойлашган:

садр ҳашв ҳашв ажуз

Хилъатин то / айламиш жо / нон қизил, со / риғ, яшил,

– V – – / – V – – / – V – – / – V –

фоилотун фоилотун фоилотун фоилун

ибтидо ҳашв ҳашв зарб

Шуълаи о / ҳим чиқар ҳар / ён қизил, со / риғ, яшил.

– V – – / – V – – / – V – – / – V –

фоилотун фоилотун фоилотун фоилун

Байт Т.ларга ажратилгач, ундаги *рукнлар* сони, *зиҳофга* учраган ёки учрамаганига қараб, турлича номланади. Юқоридаги байт *фоилотун* *рукнининг* *саккиз* марта такрорланиши ва мисралар сўнгида *рукннинг ҳазф зиҳофига* учраши кўринишида шаклланган, шундан келиб чиқиб, байт вазни *рамали мусаммани маҳзуф* деб номланади. Агар байтда *рукн олти* марта такрорланса, ундаги ҳашвлар сони *иккита* бўлади, тўрт марта такрорланса, байтда ҳашв иштирок этмайди. Мас., Навоийнинг қуйидаги байтида *рукн олти* марта такрорланган:

садр ҳашв ажуз

Бизинг шайдо / кўнгул бечо / ра бўлмиш,

V – – – / V – – – / V – –

мафойилун мафойилун фаулун

ибтидо ҳашв зарб

Малолат даш / тида ово / ра бўлмиш.

V – – – / V – – – / V – –

мафойилун мафойилун фаулун

Байтда *мафойилун* *рукни олти* марта такрорланмоқда ва мисра охиридаги *рукн ҳазф зиҳофига* учраган. Шундан келиб чиқиб, байт вазни *ҳазажи мусаддаси маҳзуф* деб номланади.

ТЕКСТ (лот. *textus* – мато, тўқима, матн) – 1) ёзувда қайд этиб қўйилган нутқ, термин бу маъносида оғзаки нутққа қарши қўйилади; 2) нутқий асар, жумладан, адабий асарнинг ёзма (харфлар) ёки оғзаки (товушлар) белгилар воситасида қайд этилган конкрет-хиссий (қўриш ё эшитиш) қабул қилинадиган томони. Бу маънодаги Т. *матншунослик*нинг объекти саналади; 3) нутқий коммуникациянинг нисбий бутунлик, яхлитлик касб этган ва нисбий автономлик, алоҳидалик хусусиятига эга энг кичик бирлиги, яъни адабий бадиий асар. Бу маънодаги Т.нинг мазмуни уни ташкил қилаётган нутқ бирликлари, уларнинг ўзаро алоқалари билангина чекланиб қолмайди. Бутун сифатида у муаллиф томонидан муайян нутқий ситуацияда яратилган, унинг бутун сифатидаги мазмун-моҳияти ўзидан ташқаридаги реаллик билан боғлиқ ҳолда воқе бўлади.

ТЕКСТОЛОГИЯ – қаранг: *матншунослик*

ТЕМА (юн. *thema* – асосга қўйилган) – қаранг: *мавзу*

ТЕМАТИКА – тор маънода муайян асарга қўйилган катта-кичик тема (мавзу)лар жами бўлиб, бу ўринда тема (мавзу) ўз ичига “проблема” маъносини ҳам сингдирган бўлади (қ. *мавзу*). Ҳаётни кенг қўламда акс эттирувчи йирик ҳажмли асарларда бош мавзудан ташқари у билан боғлиқ бўлган бошқа бир қатор тема (мавзу)лар ҳам қўйилади. Одатда, бу мавзулар ўзаро интегратив алоқада бўлиб, улар бир-бирини тўлдиради, бири иккинчисини очишга хизмат қилади. Мас., “Ўтган кунлар”нинг бош мавзуси *юрт (миллат) тақдири* бўлса, уни қўламли тасвирлаш ва теран бадиий идрок этиш учун *муҳаббат, шахс эрки, оталар ва болалар муаммоси, эскилик ва янгилик кураши, манфаати шахсия ва манфаати миллия муносабати* каби қатор мавзулар ҳам ишланадики, уларнинг жами роман Т.сини ташкил қилади. Бундан ташқари, Т. термини муайян адиб ижоди, адабий авлод, адабий оқим кабиларга нисбатан ҳам қўлланилиб, уларнинг ижодий фаолиятида асосий ўринни тутган мавзулар жами тушунилади. Мас., жадид адабиётининг Т.си *миллат тақдири, маърифат, тараққий, миллий истиқлол* (пардаланган ҳолда) каби мавзуларни ўз ичига олади.

ТЕНДЕНЦИЯ (лот. *tendere* – йўналтириш, интилиш) – тасвирланаётган воқеа-ҳодисаларга муаллифнинг ғоявий-хиссий муносаба-

ти, образлар системаси орқали акс этувчи асар проблематикасининг бадий идрок этилиши ва баҳоланиши. Т. асар проблематикасидан келиб чиқиб танланган ҳаёт материални муайян мақсадга мос умумлаштирган ва йўналтирган ҳолда, бадий ғояни юзага чиқаради. Аслида, Т. яратилажак асарнинг ғоявий-тематик томонларига ижод жараёнининг илк босқичидан бошлаб фаол таъсир қилади. Зеро, муаллиф ўзини қийнаётган муаммолар ҳақида маълум даражада шаклланган хулосага эга, шунга кўра, Т. қайси материалнинг танланишини ҳам муайян даражада белгилайди. Иккинчи томондан, ижодкор ўзи тасвирлаётган нарсаларга мутлақ бетараф мавқеда туриши мумкин эмас. Ижод жараёни учун табиий ва қонуний саналувчи бу ҳол Т.нинг ҳамиша мавжуд бўлишини кўрсатади. Шунга қарамай, Т.нинг очиқ-ошкор ифодаланиши *тенденциозликка* олиб келиши, бу эса ғоявий-бадий жиҳатдан жиддий нуқсонларни келтириб чиқаришини унутмаслик лозим.

ТЕРЦЕТ (итал. *terzetto* – учинчи) – уч мисрали банд шакли бўлиб, унинг учта кўриниши бор: 1) банднинг учала мисраси ҳам ўзаро қофияланади; 2) банднинг 1- ва 2-мисралари ўзаро қофияланиб, учинчиси очиқ қолади; 3) банддаги икки мисра қофияланади, учинчи мисра *терцина*даги (қ.) каби кейинги банддаги мисралардан бири билан қофияланади. Тор маънода Т. термини *сонет* таркибидаги уч мисрали бандларни билдиради.

ТЕРЦИНА (итал. *terza rima* – учинчи қофия) – итальян шеърларидаги уч мисрали бандлардан таркибланган шеър шакли. Т. банд шаклида ёзилган шеър *aba bcb cdc ded...* шаклида, яъни банднинг 1- ва 3-мисралари ўзаро, 2-мисраси эса кейинги банднинг 1- ва 3-мисралари билан қофияланади. Т. шаклида ёзилган шеър (ёки достоннинг боби) битта алоҳида мисра билан якунланиб, у охириги банднинг 2-мисраси билан қофияланади: шу тариқа шеър ритмик-интонацион жиҳатдан тугаллик касб этади. Данте Алигьерининг машхур “Илоҳий комедияси” Т. шаклида яратилган бўлиб, бу асар мазкур банд шаклининг эталонига айланиб қолди.

ТИП (юн. *typos* – нусха, намуна) – бадий образнинг умумлаштириш даражасига кўра турларидан бири, инсоннинг муайян тарихий давр ва ундаги конкрет ижтимоий муҳитга хос умумий хусусиятларни ўзида жам этган умумлашма образи. Термин адабиётшуносликда икки хил маънода қўлланади. Биринчиси – Т. сўзининг

лексик маъносига мос, бунда ўзида инсонга хос муқим феъл-хусусиятни мужассам этган образ назарда тутилади. Яъни моҳият эътибори билан бундай образ эмблемага яқинлашади (мас., Шарқ мумтоз адабиётидаги Ҳотами Тойи; Ғарб адабиётида Дон Жуан), бундай образлар маълум бир феъл-хусусият (сахийлик, хасислик, очкўзлик, иккиюзламачилик ва ш.к.)нинг белгисига айланади, уларда шахс индивидуаллиги муҳим эмас. Иккинчи маъносида эса Т. муайян ижтимоий-тарихий шароит, давр ва муҳитга хос муҳим характерли хусусиятларни ўзида намоён этган инсон образини англатади. Реалистик адабиёт инсонни бутун мураккаблиги билан, унда ўз даври ва муҳитига хос умумий ҳамда индивидуал хусусиятларни (қ. *характер*) жам этган ҳолда тасвирлашни кўзда тутати. Шу билан бирга, конкрет асардаги барча образлар бадий характер даражасига етмайди, қатор образлар характерлар (етақчи персонажлар) учун фон вазифасини ўтайди. Мас., Чўлпоннинг “Кеча” романидаги Мирёқуб, Акбарали, Раззоқ сўфи ва қисман Зеби образлари бадий характер даражасида яратилган бўлса, Қурвонбиби, Эшонбобо, Нойиб тўра, Пошшахон, Марям қабилар, кўпроқ, Т., яъни давр ва муҳитга хос умумий хусусиятларни жам этган образлар сифатида кўзга ташланади. Шу жиҳатдан қаралса, шўро даври адабиётшунослигида мавжуд бўлган Т.га характерлиликнинг олий даражаси сифатида қараш, уни характердан юқори қўйишга интилиш тўғри эмас. Бундай қараш адабий Т.ни бироз ўзгача тушуниш натижасида юзага келди. Унга кўра, инсонда унинг ўзигагина хос бетакрор характер хусусиятлари билан бирга, ўз даври ва муҳити кишилари учун умумийлик касб этган хусусиятлар ҳам мавжуд, Т.да шу икки жиҳат уйғун акс этиши лозим, бунда индивидуаллик типикликни намоён этиш шакли бўлиб қолиши талаб этилади. Яъни бу хил қарашда бадий характер билан Т. орасида фарқ қолмайди, шунинг учун ҳам Т.га характерлиликнинг юқори даражаси деб қараш ва шундан келиб чиқиб Павел Власов, Павел Корчагин, Ғофир, Йўлчи каби образларни бошқалардан устун қўйиш имкони туғилади. Иккинчи томони, воқелиқдаги инсон типларини тўғридан-тўғри адабиётга киритиш натижасида инсон образи жонлиқдан маҳрум бўлиб, *схематиклик* касб этади ва муайян ғояни ифодалаш воситасигина бўлиб қолди. Шўро даври ўзбек адабиётида, айниқса, 30 – 50-йилларда яратилган асарларда ҳаракатланган “бой”, “камбағал”, “диндор”, “большевик”, “босмачи”, “колхоз

фаоли", "қулоқ" ва ҳ. Т.ларнинг аксариятида шу ҳол кузатиладики, бу нарса ўша асарларнинг ўткинчи ҳодисага айланиб қолишига сабаб бўлди.

ТИПИК – конкрет давр воқелигидаги шарт-шароитлар (тузум, ижтимоий ҳаёт, ижтимоий муносабат шакллари, маданий-маърифий савия, муайян ижтимоий муҳит ва ш.к.) билан боғлиқ ҳолда энг кўп учрайдиган, муайян даражада нормага айланган воқеа-ҳодисалар, ҳаётий ҳолатлар, характер ва ш.к.лар.

ТИПИКЛАШТИРИШ – умумийликнинг индивидуаллаштириш орқали ифода этилиши, конкрет бадиий образ (воқеа-ҳодиса, ҳаётий ҳолат, характер ва ш.к.)да муайян даврга хос умумий (типик), характерли хусусиятларни мужассамлаган ҳолда акс эттириш, адабиёт ва санъатдаги воқеликни бадиий идрок этиш принципларидан бири. Агар антик адабиётда воқеликнинг бадиий идроки "табиатга тақлид қилиш" (мимесис), ўрта асрларда символлар воситасида амалга ошган бўлса, реализм босқичига келиб Т. етакчи принципга айланди. Т. адабиётнинг билиш имкониятларини кенгайтирди, чунки у ўзигача мавжуд бўлган тамойилларга хос кучли томонларни бирлаштирди, яъни: агар *мимесис* воқелиқдаги хусусий ҳолларга, символлаштириш эса хусусийга кўз юмган ҳолда умумийга урғу берган бўлса, Т. бу иккисини уйғун бирлиқда олишни тақозо этади. Адабиётнинг *билиш функцияси*ни устувор билган реализм босқичига келиб Т. олдинги планга чиқди, энди "Типиклаштириш ижоднинг қонунларидан бири, усиз ижоднинг ўзи мавжуд эмас" (В.Г.Белинский) деб қарала бошланди, хуллас, Т. реализмнинг назарий асоси бўлиб қолди. Шўро даври адабиётида, гарчи сўзда ушбу принципнинг етакчилиги эътироф этилса ҳам, ижод амалиётида воқеликнинг ҳақиқатда эмас, балки социалистик реализм талабидан келиб чиққан ҳолда, мафкура нуқтаи назаридан характерли саналган хусусиятлари умумлаштирилди, бадиий асарлар шу нуқтаи назардан баҳоланди. Бунинг натижасида схематизм Т. деб тушунила бошланди. Таъкидлаш керакки, шўро даври адабиёти социалистик реализм адабиётигина бўлиб қолмади, чунки ҳақиқий санъаткорлар схематизм билан Т.ни фарқлай билдилар, шу принципга таянган ҳолда воқеликни бадиий идрок этишга интилдилар. Хуллас, ҳозирги адабиётшунослиқда Т. масаласи

бирмунча эътибордан қолгандек кўринса-да, у реализмнинг асосий принципи бўлиб қолаверади.

ТРАГЕДИЯ (юн. *tragoidia* – эчки кўшиғи) – драматик турнинг учта асосий жанридан бири, жанр сифатида антик даврда шаклланган бўлиб, унинг асосий эстетик белгиси трагикликдир. Т. генетик жиҳатдан маъбуд Диониснинг ўлими ва қайта тирилиши муносабати билан ижро этилган маросим кўшиқларига бориб тақалади. Т.нинг жанр хусусиятлари *трагик конфликт*, *трагик ҳолат* ва *трагик қаҳрамон* тушунчалари билан белгиланади. Трагик конфликт деганда, моҳиятан ечими йўқ, мавжуд шароитда ҳал қилиб бўлмайдиган зиддият тушуниладики, у ҳар вақт қаҳрамон онгида кечади. Қадимги Т.ларда конфликт шахс ва тақдири азал ўртасида (мас., “Шоҳ Эдип”) кечган бўлса, кейинроқ бу конфликтнинг иккинчи томони ўзгарди: тақдири азал ўрнини энди шахсдан юқори турувчи олий маънавий кучлар (бунда ёзилмаган, бироқ инсон ҳаётини муайян тартибга солувчи маънавий қонун-қоидалар, мас., бурч ҳисси кабилар назарда тутилади) эгаллайди. Трагик конфликт асосида юзага келувчи трагик ҳолатнинг моҳияти шундаки, қаҳрамон ташқи кучлар билан эмас, ўзи билан ўзи олишади, мана шу олишув оқибати ўлароқ, чуқур маънавий изтироб, руҳий қийноқларга дучор бўлади. Ўзининг фоже ҳолатида ҳам мақсад сари интилишлик, руҳий изтироблару қийноқларга қобиллик трагик қаҳрамонга хос хусусиятдир. Трагик қаҳрамон қаршисида эркин танлов имконияти мавжуд – у мақсаддан воз кечиши, осон йўлни танлаши мумкин, бироқ у бундай қилмайди, ўзининг жисман ёки маънан ҳалокатга учраши мумкинлигини билган ҳолда ҳам мақсадидан, эътиқодидан қайтмайди. Худди шу асосда трагик қаҳрамоннинг характер кучи, унинг фавкулудда шахслиги намоён бўлади. Мас., “Шоҳ Эдип”даги Эдип юрт бошига келган офатнинг сабабчиси ўзи бўлиши мумкинлигини сезганидаёқ тафтишни тўхтатиши, “ёпиклик қозон ёпиклигича” қолавериши мумкин эди. Бироқ у – трагик қаҳрамон, чекига тушган изтиробу қийноқлар қадаҳини тубигача сипқоради. Реализм босқичигача яратилган Т.ларда трагик қаҳрамон сифатида, кўпроқ, мифологик персонажлар, шоҳлар, шахзодалар, маликалару саркардаларнинг олингани бежиз эмас, зеро, ўзининг фоже ҳолатини идрок эта олиш, қалбию онгида маънавий-руҳий изтиробларни кечири олиш, шунда ҳам руҳан синмай мақсад томон юришга ўртамиёна одамларнинг чоғи келмайди. Шу сабабли ҳам

адабиётимизда XX аср ўрталарида яратилган Т.нинг жанр талаб-ларига тўла жавоб беришга яроқли “Мирзо Улуғбек”, “Жалолиддин Мангуберди” асарларидан бирининг марказига шох, иккинчисининг марказига саркарда чиқарилган. Т.лар жанр проблематикаси нуқтаи назаридан турлича: уларда маънавий-ахлоқий (“Шоҳ Эдип”, “Қирол Лир”), миллатнинг тарихий тақдири (“Жалолиддин Мангуберди”) ёки романий проблематика (“Мирзо Улуғбек”) бадиий талқин қилиниши мумкин. Т. жанри фаоллигини йўқотган, замонавий драматургияда бу жанр деярли ишланмайди, бироқ *трагиклик* бадиий адабиётда эстетик белги (қ. *бадиийлик модуслари*, *пафос*) сифатида сақланиб қолган.

ТРАГИКЛИК, трагизм (русчадан калька “трагическое”) — воқеликка муносабат тури; бадиийлик модуси. Т. *сатира* каби қаҳрамонлик модусининг кейинги даврларда трансформацияга учраши натижасида юзага келган бўлиб, бу жиҳатдан трагизм қаҳрамонликка нисбатан вертикал, сатирага нисбатан горизонтал параллел қўйилади. Трагик модус қаҳрамони ўз ичидан белгиланган чегаралар унинг учун ташқаридан белгиланган чегаралардан анча кенг бўлиши билан қаҳрамонлик ва сатирик модуслардан фарқланади. Трагизмга хос “мен-оламда” концепциясига кўра, трагик қаҳрамон оламдаги ўзи учун белгиланган ўринга сиғмайди, қаҳрамоннинг оламда ўз мавжудлигини тасдиқлашга интилиши олам тартиботига зид келади, бу эса ташқи олам унинг учун белгиланган чегараларни бузиш (трагик хато, трагик айб) билан тенгдир. Шунинг учун ҳам трагик конфликт мавжуд шароитда ечими йўқ, келиштириб бўлмас зиддият дея таърифланади. Трагик қаҳрамон учун иккита йўл бор: ё ўзligидан воз кечиш, ёки хато ва айб орқали бўлса-да, ўзligини тасдиқлаш. Натижада қаҳрамон ҳатто ҳаётдан кетиш орқали бўлса-да, ўз мавжудлигини, ўз тақдирини ўзи белгилаш, ўзига белгиланган чегараларни кенгайтириш истагини намойиш қилади (Эдипнинг маъбудлар ҳукмини кутиб ўтирмай, ўз-ўзига жазо бериши, Анна Каренинанинг ўлими). Трагик қаҳрамон учун ўз-ўзини тасдиқлаш фақат ўзи учунгина муҳим бўлиб қолмай, ташқи олам унга белгиланган чегараларни ўзгартириш, ўзини ташқи олам учун тасдиқлатиб олиш ҳам бирдек заруратга айланади. Шунинг учун ҳам трагик қаҳрамон (унинг истаклари, интилишлари) ва унга қарама-қарши турган кучлар (олий даражадаги кучлар, умуминсоний қадриятлар, мавжуд шароитда ўзгартиришнинг иложи йўқ

бўлган шароит ва б.) ўртасидаги зиддият аксар қаҳрамоннинг ўз ички зиддияти сифатида бўй кўрсатади. Яъни қаҳрамоннинг ўзини борица тасдиқлатиб олиш истаги (ички чегараларига мос мавжудлиги) билан олам тартиботининг бунга имкон бермаслигига иқрорлик қаҳрамон қалбида, руҳиятида тўқнашади (Эдип, Ҳамлет, Анна Каренина). Шунга кўра, трагик қаҳрамоннинг “оламдаги мен”и бартараф қилиб бўлмайдиган иккиланганлик хусусиятига эга бўлиб (Достоевскийнинг “Ака-ука Карамазовлар”ида: Иван Карамазов – Иблис; Н.Отахоновнинг “Оқ бино оқшомлари” ҳикоясида Ҳафиза – хаёлий дугона), иккинчи томон биринчисини инкор қилади. Шу жиҳатдан қаралса, мавжудликнинг трагик кўриниши – сатиранинг зидди: сатирада қаҳрамон ўз-ўзини тасдиқлаш йўлидан боргани ҳолда, пировардида ўзини инкор этишга келса, Т.да ўз-ўзини инкор қилиш моҳиятан ўзини тасдиқлаш демакдир.

ТРАДИЦИЯ (лот. *traditio* – бериб юбормоқ, ўтказмоқ) – қаранг: адабий анъаналар

ТРИЛОГИЯ (юн. *tri* – қўшма сўзлар таркибида уч ва *logos* – сўз, ҳикоя, ривоят) – сюжет-композицион қурилиши жиҳатидан нисбий мустақилликка эга бўлган учта асарнинг умумий персонажларга эгалиги, сюжет чизиқларининг давомийлиги, муаллиф ниятининг ягоналиги ва шулардан келиб чиқувчи яхлит концепция туфайли бутунликка бирикувидан ташкил топган асар. Антик адабиётда учта трагедиядан таркиб топувчи туркумлар Т. деб юритилган. Жаҳон адабиёти тарихида драматик асарларни бирлаштирувчи Т.лар ҳам, эпик асарларни бирлаштирувчи Т.лар ҳам кўплаб яратилган. Жумладан, П.Бомарше ижодида комедиялардан (“Севильялик сартарош”, “Фигаронинг уйланиши”, “Айбдор она”), Л.Н.Толстой меросида автобиографик қиссалардан (“Болалик”, “Ўсмирлик”, “Ёшлик”) таркиб топган Т.лар мавжуд. Т.нинг ўзбек адабиётидаги намунаси сифатида С.Аҳмаднинг “Уфқ” (“Қирқ беш кун”, “Ҳижрон кунларида”, “Уфқ бўсағасида”) асарини кўрсатиш мумкин.

ТРОП (юн. *tropos* – кўчим) – қаранг: кўчим

ТУГУН (русчадан калька: “завязка”) – эпик ва драматик асарлардаги воқеабанд сюжетнинг муҳим унсури, воқеаларнинг бошланишига туртки бўлган воқеа, асар конфликтни қўйилган жой. Т. сюжетнинг зарурий элементи саналади, яъни у сюжетда ҳар вақт

ҳозирдир. Фақат айрим ҳолларда, хусусан, баъзи хроникали сюжетларда, шунингдек, “ички ҳаракат” динамикаси асосидаги сюжетларда у етарлича бўртиб кўринмаслиги мумкин. Т., одатда, асарнинг бошланишида, *экспозициядан* (агар у бўлса) кейиноқ берилади. Муайян бадиий-эстетик мақсадни кўзда тутган ҳолда, Т.нинг ўрни ўзгартирилиши ҳам мумкин. Мас., “Ўтган кунлар” романида Отабек билан Кумушнинг дафъатан учрашиб қолиши – биринчи бўлим Т.и, бироқ бу воқеа шу бўлим ниҳоясида баён қилинади. Яна бир жиҳати, “Ўтган кунлар”нинг учала бўлими ҳам ўз Т.га эга: биринчи бўлимдаги сюжет *ечими* – Отабек билан Кумушнинг *тўйи* иккинчи бўлим воқеаларига туртки берган Т. бўлса, иккинчи бўлимдаги сюжет *ечими* – Отабекнинг *ўчини олгач Тошкентга кетиб қолиши* учинчи бўлим воқеаларига туртки берувчи Т.дир. Ўзгачароқ ҳол “Кеча ва кундуз”да ҳам кузатилади: Акбаралининг Зебига совчи қўйиши битта Т. бўлса, Мирёқубнинг Марямга ишқи тушгани иккинчи Т.ни ташкил қилади. Демак, йирик ҳажмли асарлар сюжетида бир эмас, бир нечта Т. бўлиши, асарнинг нисбий тугалликка эга қисмлари ёки ҳар бир мустақил сюжет линияси ўз Т.ига эга бўлиши мумкин экан.

ТУЮҚ (туркий *туйук* – туймоқ, ҳис қилмоқ) – туркий халқлар шеъриятидаги тўрт мисралик, тажнисли қофияга асосланган, рамали мусаддаси мақсур (камдан-кам ҳолларда рамали мусаддаси маҳзуф) вазнида ёзилувчи лирик жанр. Т.лар, кўпроқ, а-а-б-а тарзида қофияланади, шунингдек, а-а-а-а ёки а-б-в-б тарзида қофияланган кўринишлари ҳам мавжуд. Дастлаб халқ оғзаки ижодида пайдо бўлган Т. жанри кейинча кўплаб мумтоз шоирлар эътиборини тортган: Лутфий, Навоий, Бобур, Юсуф Амирий, Убайдий, Огаҳий сўз санъаткорлари жанр тақомилига катта ҳисса қўшганлар. Айрим манбаларда Т.нинг тажнисли қофияга эга бўлиши шарт ҳисобланмайди (мас., Бобур. “Мухтасар”). Шунга қарамай, тажнисли қофияга эга бўлган Т.лар кенгроқ тарқалган, тажнисли қофияни жанрни белгилувчи хусусият сифатида тушуниш кўпроқ оммалашган. Жумладан, А.Навоий ҳам “туюқдирким, икки байтқа муқаррардур ва саъй қилурларким, тажнис айтилғай ва ул вазн рамали мусаддаси мақсурдир...” деб ҳисоблайди, яъни тажнисли қофия масаласида қатъий талаб қўймаса-да, “тажнис айтиш”га ҳаракат қилиш лозимлигини уқтиради. Ҳақиқатан ҳам тажнисли қофия Т.

жанрига ўзига хос жозiba бахш этади, ўқувчига бетақрор завқ беради. Мас.:

*Кўз ёшим тупроқ ила гар қотила,
Келмагайман жавридин, ҳаққо, тила.
Ғамзаси ўлтирдию, ул беҳабар,
Мен агар ўлсам, не ғам ул қотила, –*

Лутфийнинг мазкур Т.ида тажнисли қофия орқали қуйидаги маънолар ифодаланмоқда: биринчи мисрада “агар кўз ёшим тупроқ билан қотилса, аралашса”, иккинчи мисрада “жабридан, эй худо, тилга келмайман”, тўртинчи мисрада “мен ўлиб кетсам, у қотилга нима ғам”. Яъни Т.да шаклдош сўзлар мўъжазгина матн доирасида турли маъноларда ва ўринли қўлланиши даркор, бу эса шоирдан юсак бадий маҳоратни талаб қиладики, бунга жавоб бера оладиган Т. она тилининг гўзаллигидан завқланиш, унинг беқиёс имкониятлари билан фахрланишга асос бўлади.

ТЎРТЛИК – 1) тўрт мисралик банд тури; *катрен, мураббаъ*. Т. шеърятда энг кўп тарқалган банд турларидан саналади. Т. бандда қофияланиш тартибининг *кесишган* (abab), *ўрама* (abba), *жуфтлик* (aabb) шакллари кўпроқ тарқалган. Шунингдек, Т.нинг *мурабба* шаклидаги қофияланиш тартиби (aaab sssb) ҳам бўлиб, бу шакл нисбатан кам тарқалган. “Девону луғатит турк”да мисол қилиб келтирилган халқ кўшиқлари, асосан, Т. бандлардан таркиб топгани унинг туркий халқлар адабиётида қадимдан мавжуд бўлганини кўрсатади. Мумтоз шеърятимизда Т. банд *мураббаъ* жанрида сақланган бўлса, XX асрда у янада фаоллашди. Ҳозирги ўзбек шеърятдаги лирик шеърларнинг аксарияти Т. бандлардан таркиб топган; 2) тўрт мисрадан таркиб топувчи шеър, халқ оғзаки ижоди ва мумтоз шарқ шеърятдаги *рубойинавислик* аъёналарининг давоми сифатида ҳозирги ўзбек шеърятда анча кенг тарқалган шеър шакли; шакл жиҳатидан таснифланувчи лирик жанр. Мумтоз лирикадаги *рубойи* ва *туюдан* фарқли ўлароқ, Т. жанрига киришиш учун шеърнинг тўрт мисрадан иборат бўлиши кифоя: унга *рубойи* ёки *туюққа* қўйилган каби вазн, композиция билан боғлиқ қатъий талаблар қўйилмайди. Маълумки, арузда ёзилган ҳар қандай тўрт мисрали шеър ҳам *рубойи* бўла олмайди, бунинг учун шеър ҳазаж баҳрининг 24 тармоғидан бирида ёзилиши шарт. Демак, мантиқан қаралса, Т. арузда ҳам, бармоқда ҳам ёзилиши мумкин. Мас., Чўлпоннинг “XX аср”, “Парча” номли ҳамда “Лола гулнинг

доғидур...” деб бошланувчи Т.лари рамал баҳрида ёзилган. Шунга қарамай, янги ўзбек шеъриятида Т.лар, асосан, бармоқда ёзилмоқда. Мавзу жиҳатидан чегараланмагани, воқелиқдан олинган таассуротлар, ҳаёт ҳақидаги фикр-хулосаларни ихчам, лўнда ифодалаш имконини бергани учун Т. жанри янги давр шеъриятида ҳам кенг оммалашди. Ўзбек адабиётида Ойбек, Ҳ.Олимжон, М.Шайхзода, Уйғун, Шухрат, Рамз Бобожон, Т.Йўлдош, А.Орипов, Э.Воҳидов, Р.Парфи, О.Матжон, Ҳ.Худойбердиева каби шоирлар ижодида Т. жанрининг яхши намуналарини учратиш мумкин.

УРЖУЗА (ар. **ارجوزة** – ражазда ёзилган) – маснавий типда қофияланиб, “ражази мусаддас” вазнида ёзилувчи илмий шеър. Арабларда дастлаб яратилган барча шеърлар ражаз баҳрида бўлган, шу боис ражаз атамаси умуман шеър маъносида ишлатилган. XI асрда яратилган “Девону луғотит турк” муаллифи М.Кошғарий ҳам атамани шеър маъносида қўллайди, унинг: “Мен бу китобни махсус алифбе тартибида ҳикматли сўзлар, сажълар, мақоллар, ражаз ва наср деб аталган адабий парчалар билан безадим”, – деб ёзиши шуни кўрсатади. Аруз имкониятлари кенгайиб, баҳрлар кўпайгач, энди ражаз атамаси умуман шеър эмас, баҳрлардан бири маъносида қўллана бошланди. Этимологик жиҳатдан ражаз атамаси билан боғлиқ У. термини эса юқорида зикр этилган шакл хусусиятларига эга илмий мавзудаги шеърни англата бошлади. Терминнинг бу маъноси У. шаклидаги илмий шеърларнинг илгари ражазда битилган қасидалардан келиб чиққани билан изоҳланади. Мас., Ибн Синонинг “Тиббий уржуза” достони, “Тиббий ўғитлар ҳақида уржуза”, “Анатомияга доир уржуза” каби табобатга оид жами саккизта асари, XIII асрда яшаган араб тилшуноси Муҳаммад ибн Молиқнинг араб грамматикаси ҳақидаги “Алфийя” (“Минг байт”) асари, XV асрнинг иккинчи ярмида яшаган араб денгизчиси Аҳмад ибн Можиднинг сувда сузиш қоидаларига оид учта асари шундай У.лардандир. Таъкидлаш жоизки, У. бўлиши учун асар ражаз баҳрида бўлиши ва, албатта, а-а, б-б, в-в тарзида қофияланиши шарт ҳисобланган. Мас., Ибн Синонинг “Тиббий уржуза” достонидан келтирилган қуйидаги байтлар шу кўринишда қофияланган:

*Танада гар пайдо бўлса қандай мараз,
Тибдан топар давосини ҳар бир араз.
Илмий, амалийга бўлинди тиб аввал,*

*Бўлди уч нарсадан илмийси мукаммал.
У нарсанинг бири етти табиатдир,
Андин сўнгра келган олти заруратдир.*

УСЛУБ (ар. *اسلوب* – тартиб, усул, йўсин, тарз) – поэтиканинг муҳим категорияларидан бири; бадиий асарнинг у ёки бу тарздаги шаклий қурилишини белгиловчи умумий принцип. У. антропологик, яъни ижодкор шахси билан боғлиқ категория саналиб, унинг ижодий индивидуаллигини белгилайди. У.да намоён бўлувчи ижодий индивидуаллик бадиий асарнинг барча сатҳларида (бадиий матннинг тузилиши – риторика, бадиий воқеликни яратиш принциплари – поэтика) бирдек кўзга ташланади. Яъни У. бадиий шаклнинг унсури эмас, балки унга хос хусусиятдир. У. асардаги шакл унсурларининг ўз ҳолича эмас, балки муайян қонуният асосида яхлитликка бирикишини таъминлайди, ҳар бир унсурнинг бутун таркибидаги моҳияти ва функциясини белгилайди. Илмий муомалада “Услуб – одам” (Ж.Бюффон) деган қарашнинг оммалашиши бежиз эмас: асар ўзида ижодкор шахсини ифодалар экан, буни У.да намоён этади. Айтайлик, А.Қаҳҳорга хос жумла тузиш, А.Қаҳҳорга хос ривоя, А.Қаҳҳорга хос бадиий деталлар функционаллиги, А.Қаҳҳорга хос сюжет қурилиши дейилишининг боиси шундаки, буларнинг бари А.Қаҳҳор услуби билан, унинг ижодий ўзига хослиги билан изоҳланади. Шу билан бирга, адабиётшунослиқда У. термини индивидуал услубдан кенгроқ доирада ҳам тушунилади. Маълумки, ижодкор фаолияти муайян бир даврда, адабий-эстетик принциплари жиҳатидан яқин бўлган гуруҳлар доирасида кечади, демак, унга хос бадиий асар шаклини белгиловчи принциплар билан бошқа ижодкорлар таянган принципларда муштарак жиҳатлар кузатилиши табиий. Бу эса муайян *адабий давр У.и* (мас., уйғониш даври У.и), *адабий йўналиш У.* (мас., классицизм У.и, романтизм У.и) ҳақида гапириш имконини беради. Демак, У. фақат ижод жараёни, конкрет ижодкор билангина эмас, маълум даражада адабий жараён билан ҳам боғлиқ категория экан. Ҳар икки ҳолда ҳам У. қатор муҳим вазифаларни бажаради. Жумладан, ижод жараёнида У. санъаткорни воқеликни яхлит идрок қилиш, ҳаёт материални (диспозиция) яхлит бадиий системага (композиция) айлантиришга йўналтиради. Адабий жараёнга нисбатан олинса, У. бадииятнинг ривожланиш ўзанидаги ижодкорни адабий анъана билан боғлайди ва шу тариқа, бир томондан, ўзида адабий-бадиий анъанани та-

шувчи, иккинчи томондан, уни янгиловчи ҳодиса сифатида намоён бўлади. Шунингдек, бадиий асарнинг кейинги ҳаёти, ижтимоий мавжудлиги (онтологияси) ҳам У. билан белгиланади. Зеро, У. асарни конкрет ўқувчига мўлжаллайди, бадиий шакл ўқувчининг тафаккур даражаси ва эстетик дидига мос бўлишини таъминлайди. Буларнинг бари У. ҳаёт материали ва адабий анъаналарга сайлаб муносабатда бўладиган, жамиятнинг бадиий-эстетик талаб-эҳтиёжлари, умуммаърифий ва маданий савияси, эстетик дид даражаси билан боғлиқ ҳодиса эканлигини кўрсатади.

ФАБУЛА (лот. *fabula* – ҳикоя, масал) – сюжетшунослик категорияси. Адабиётшуносликда Ф. терминини қўллашда турличаликлар мавжуд: у *сюжет* терминига синоним сифатида ҳам, ундан фарқлаб ҳам ишлатилади. Гап шундаки, асарда ҳикоя қилинаётган воқеаларни Арасту “миф” ёки “тарих”, антик римликлар эса “фабула” деб юритган бўлсалар, XVII асрга келиб француз классицизми назариётчилари худди шу нарсани французча “сюжет” термини билан аташган. Шунга кўра, Ф. ва сюжет терминларини синоним сифатида қўллашга ҳам асос бор. Шу билан бирга, бу икки термин билан бошқа-бошқа тушунчаларни аташга интилиш ҳам бор. Жумладан, ўтган асрнинг 20-йилларида рус формал мактаби вакиллари бошлаб берган анъанага мувофиқ, Ф. деганда, асарда тасвирланган воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартибини, сюжет деганда эса уларнинг асарда ҳикоя қилиниш (жойлаштирилиш) тартибини тушуниш ҳозирда кенгроқ оммалашган. Худди шуни тескари тартибда, яъни воқеаларнинг ҳақиқатда юз бериш тартибини сюжет, улар ҳақида ҳикоя қилиш тартибини Ф. деб аташ эса илгарироқ, XIX аср ўрталаридан А.Н.Веселовский ва унинг издошлари ишларида кузатилади. Шунингдек, адабиётшуносликда Ф. термини ортиқча, у бериши мумкин бўлган маънони сюжет, сюжет схемаси, сюжет композицияси терминлари тўла ифодалайди, деган қараш ҳам мавжуд.

ФАНТАСТИКА (юн. *phantastike* – тахайюл санъати) – ҳақиқатда мавжуд бўлмаган, тахайюл кучи билан тасаввурдагина яратилган нарса-ҳодисалар тасвири, шунга асосланувчи адабий асарлар жами. Фантастик асар юқори даражадаги шартлилик касб этувчи фантастик образлиликка таянади, у муаллифдан ҳам, ўқувчидан ҳам ижодий фантазияни тўла қувват билан ишлатишни талаб эта-

ди. Айни чоғда, Ф. фақат хаёлот маҳсули эмас, унинг замирида мавжуд воқеликнинг излари сезилиб туради, зеро, хаёл шу мавжудликдан куч олган ҳолда парвоз қилади. Бадий тафаккур ривожидавомида Ф.нинг ўрни ва аҳамияти, функциялари ўзгариб боради. Қадим аждодларимиз хаёлотининг маҳсули бўлган фантастик образлар уларнинг ўзлари томонидан шартли образ эмас, балки айни ҳақиқат деб тушунилган. Бу хил тушуниш аждодлар онгида узоқ вақтлар сақланган бўлса-да, унинг муттасил сусайиб боргани кузатилади. Халқ оғзаки ижодидаёқ, мас., қаҳрамонлик эпосида Ф. энди ёрдамчи унсур сифатида намоён бўлади: моҳиятан реал шароитда ҳаракатланаётган қаҳрамон мақсадга, асосан, ўз кучи, ақл-заковати билан эришади, ғайриоддий кучларнинг аралашуви эса ёрдамчилик мақомида қола бошлайди (мас., “Алпомиш”). Албатта, бунда ҳам ҳали ғайритабиий, илоҳий кучларга, уларнинг ҳаётда юз берувчи воқеаларга бевосита аралашшига ишонч сақланиб қолган, лекин Ф. элементлари маълум даражада шартлилик касб этгани ҳам сезилади. Инсон табиат сир-синаотларини чуқур англаб бориши баробаридадада Ф.ни шартли образлилик, бадий восита сифатида тушуниш барқарорлашиб боради. Энди унга, кўпроқ, муаллиф бадий ниятини амалга ошириш, муайян бадий-эстетик мақсадга эришиш воситаси сифатида қарала бошлайди. Жумладан, жаҳон адабиётининг “Гулливэрнинг саёхатлари” (Ж.Свифт), “Дориан Грей портрети” (О.Уайлд), “Сағри тери тилсими” (Бальзак), “Портрет” (Н.Гоголь) каби нодир намуналарида Ф. асарнинг композицион қурилишини белгиланган, бадий концепцияни шакллантириш ва ифодалашда етакчи аҳамиятга эга бўлган унсурга айланади. Илм-фан тараққиёти Ф.нинг алоҳида бир кўриниши – *илмий Ф.*ни юзага келтирди. Жаҳон адабиётида илмий Ф.нинг асочилари сифатида Ж.Верн, Г.Уэллслар эътироф этилади. Анъанавий Ф.дан фарқли ўлароқ, илмий Ф. реал воқеликни тасвирлайди, фақат бу воқелик илм-фан ва техника тараққиёти натижаси ўлароқ, муайян даражада ўзгарган; ундаги Ф. ғайритабиий ё илоҳий кучлар эмас, балки инсон тафаккур кучи туфайли воқе бўлади. Мас., турли халқлар оғзаки ижодида “кўринмас одам” мотиви мавжуд бўлиб, кўринмасликка турли сеҳрли буюмлар (таёқча, узук, қалпоқ ва б.) ёрдамида эришилади. Г.Уэллснинг “Кўринмас одам” асарида эса “кўринмаслик” қаҳрамон ўз қўли билан синтез қилиб олган модда воситасида амалга ошади.

Янги ўзбек адабиётида Ф. унсурларидан самарали фойдаланиш Фитрат (“Қиёмат”, “Абулфайзхон”), А.Қахҳор (“Қабрдан товуш” ҳикояси), О.Мухтор (“Тўрт томон қибла”), Х.Дўстмуҳаммад (“Жажман”) каби адиблар ижодида кузатилади. Шунингдек, XX асрда ўзбек *саргузашт-фантастик адабиёти* (Х.Тўхтабоев, Т.Малик ва б.) ва *илмий-фантастик адабиёти* (Х.Шайхов) ҳам шаклланди ва муайян ютуқларга эришди.

ФАРД (ар. *فرد* – якка, ёлғиз) – ўзаро қофияланган икки мисра – ёлғиз байтдан иборат, тугал мазмунга эга шеър, мумтоз адабиётдаги энг кичик мустақил лирик жанр. Ф. бир байтдангина иборат бўлса ҳам, унда муҳим фалсафий-ахлоқий масала қаламга олинаиб, ихчам поэтик хулоса ифодаланади. Шу боис Ф.лар аксар афористик характерда бўлиб, уларнинг кўплари ҳикматлар, халқ мақоллари даражасига кўтарилган. Мас.:

Аблаҳ ани билки, оламдан бақо қилғай тамаъ,

Аҳмоқ улким, олам аҳлидин вафо қилғай тамаъ (Навоий).

Бироқ бу Ф.га мазмун жиҳатидан қўйилувчи қатъий талаб эмас, Ф.лар мазмунига кўра турлича (лирик қаҳрамон ҳолати, оний кечинма, ёр васфи ва б.) бўлиши мумкин. Мас.:

Истарам – шўхе чиқиб, жонимни бедод айлагай,

Сабру хушу ақлу имонимни барбод айлагай (Навоий).

Белу оғзидан, дедиларким, дегил афсонае,

Бошладим филҳолким, “бир бор эди, бир йўқ эди” (Навоий).

Ўзбек шеъриятида Навоийга қадар мисралари қофияланмаган Ф.лар ҳам кўп учрайди. Навоий эса мисралари қофияланган Ф.ни маъқул кўрган: унинг туркийда ёзилган 86 та Ф.идан 82 тасида мисралар ўзаро қофияланган. Навоийдан кейинги шеъриятимизда Ф.нинг шу кўриниши кенгроқ оммалашган. Мисолга олинган Ф.ларнинг дастлабки икkitасида мисралар ўзаро қофияланган бўлса, учинчиси қофияланмаган мисралардан таркиб топган.

ФАХРИЯ (ар. *فخرية* – мақтаниш) – шоирнинг ўзи эришган ижодий муваффақиятлардан фахр-ифтихор туйғуларини изҳор қилиши. Ф. айрим манбаларда жанр, бошқаларида эса шеърий санъат сифатида таърифланади. Агар Ф. турли жанрдаги шеърлар ичида воқе бўлиши мумкинлиги эътиборга олинса, уни *ҳусни ибтидо*, *ҳусни матлаб* (қ.) каби маънавий санъатлар қаторига қўшиш

тўғрироқ бўлади. Ф.ни оддийгина мақтанчоқлик деб тушунмаслик керак, зеро, унинг яхши намуналарида фахр туйғуси шарқона одоб доирасида ифодаланади. Одатда, шоир ифтихори устозларга миннатдорлик ҳислари билан қоришиб кетади, улардан ўрганибгина юксак натижаларга эришгани эътироф этилади. Мас., А.Навоийнинг:

*Олибмөн тахти фармонимга осон
Черик чекмай Хитодин то Хуросон, –*

байти Ф. бўлиб, у матннинг бир қисми, холос: матнда бу байтга қадар шоир устозларини эслайди, уларга юксак баҳо беради. Бу ҳам Ф. жанр эмас, балки санъат деб қараш тўғрироқ эканига далолат қиладики, шеъриятимизда ўз ютуқларидан фахр-ифтихорни ифодалаш учунгина махсус ёзилган асарни топиш маҳол. Яна бир жиҳати, Ф. шоирнинг ўз тилидан, салафлари тилидан ёки бошқа шахслар тилидан ҳам ифодаланиши мумкин. Мас., Машрабнинг:

Ҳама айтурки: Машраб, мунча илмни кимдин ўргандинг?

Худо лутф айлади, ман барчани Мавлодин ўргандим, –

байтида шоирга ўзгалар тилидан баҳо (“мунча илмни кимдин ўргандинг?”) берилади, у эса буни камтарлик билан “худонинг лутфи” деб изоҳлайди. Баъзи ҳолларда Ф.да шоир ижодининг камолёт даражасию аҳамиятини кўрсатиш мақсадида ўзи билан бошқа шоирлар орасида қиёс ўтказади. Табиийки, бунда шарқона одоб меъёрларига риоя қилиш, таққосланаётган шоирларга ҳурмат билан қараш, уларни камситмаслик, баҳода ҳолисликни сақлаш талаби янада кучаяди.

ФЕЛЬЕТОН (фр. feuilleton – варақ, саҳифа) – бадиий-публицистик жанр, долзарб мавзуда ёзилган танқидий руҳдаги, кўпинча ҳажвий-сатирик йўналишдаги асар. Ф. атамаси публицистиканинг ижтимоий-сиёсий танқид руҳидаги алоҳида жанрини англата бошлаши XIX аср охирларига тўғри келади. Унга қадар Ф. сўзи бошқа маънода ишлатилган. “Журналь де деба” номли Париж газетаси 1800 йил 28 январь сонига қўшимча варақ илова қилади, кейинча бу газетанинг “Фельетон” номли доимий рубрикаси бўлиб қолади. Шу номли рубрика Европа матбуотида тез оммалашиб, бу рубрика остида носийсий, норасмий материаллар: эълонлар, мода янгиликлари, театр тақризлари, ҳикоя ва ҳатто романлар эълон қилинади. Жадид матбуотида ҳам шу номда рубрика ташкил этилган бўлиб, мас., Чўлпоннинг “Қурбони жаҳолат”, “Дўхтур Муҳам-

мадиёр" ҳикоялари "Садои Туркистон"нинг Ф. рубрикаси остида чоп этилган. Бу ҳол адабиётшунослигимизда Чўлпон ушбу ҳикоялари жанрини Ф. тарзида белгиланган, деган янглиш қарашнинг пайдо бўлишига олиб келган. XX асрнинг 20 – 30-йилларидан бошлаб ўзбек матбуотида куннинг долзарб муаммоларига бағишланган Ф.лар кенг ўрин эгаллайди, жумладан, А.Қодирий, Ғ.Ғулом, А.Қаҳҳор, С.Аҳмад сингари машҳур адибларимизнинг қатор асарлари ўзбек Ф.чилиги ривожига салмоқли ҳисса бўлиб қўшилган.

ФИГУРА (лот. *figura* – шамоийил, ташқи кўриниш) – нутқ қурилишида, фикр ифодасида кузатиловчи жонли сўзлашув учун одатий, табиий нормалардан чекинишларнинг умумий номи; *стилистик фигуралар, риторик фигуралар, нутқ фигуралари* каби кўринишларда ҳам ишлатилади. Мас., шеърий нутқда гап бўлаклари тартибининг ўзгартирилиши – *инверсия* одатий нормадан чекиниш бўлиб, у муайян бадиий-эстетик мақсадларга хизмат қилади. Ф.ларни ўрганиш, таснифлаш ишларини антик риторика бошлаб берган. Жумладан, антик риторикада Ф.лар дастлаб иккига – фикр Ф.лари ва сўз Ф.ларига ажратилган, буларнинг ҳар бири ўз ичида бир нечтадан турларга бўлинган. Ўз вақтида муҳим масалалардан бири сифатида ўрганилган нутқ Ф.ларига эътибор XVIII асрлардан бошлаб сусайган. Ўтган асрнинг иккинчи ярмига келиб структурал адабиётшунослик намояндалари (Р.Якобсон, Т.Тодоров ва б.) ўтмишда яратилган Ф. ҳақидаги таълимотни ҳозирги тилшунослик нуқтаи назаридан қайта кўриб чиқиш йўлида муайян ишларни амалга оширдилар. Ф.лар масаласини ўрганиш, бу борада антик даврлардан бошлаб амалга оширилган ишлар ва сўнгги тадқиқотлар билан танишиш ўзбек адабиётшунослиги учун ҳам жуда муҳим. Мас., Шарқдаги *илми бадий* (қ.) антик риторика анъаналарининг бевосита давомидир.

ФОРМАЛИЗМ (лот. *forma* – ташқи кўриниш) – бадиий шакл ва мазмуннинг уйғун бирлиги талабидан чекиниб, шаклнинг нисбий мустақиллигини мутлақлаштирган ҳолда, унга бадииятнинг бош мезони сифатида қарашда намоён бўлувчи эстетик тенденция. Ф. тамойиллари XIX аср охири – XX аср бошларида қатор адабий оқимларда намоён бўлади. Хусусан, адабиёт тарихидаги *футуризм, имажинизм, дадаизм, авангардизм* каби оқимлар бадииятни кўпроқ шаклда кўриб, турли-туман янги шаклларни ихтиро қилишга

интилдилар. Бироқ уларнинг изланишлари аксар “шакл – шакл учун” шиори остида кечиб, мазмундан кўпинча айро тушгани учун ҳам, ўзлари кутган самарани бера олмади. Шунингдек, ўз вақтида айтилиб шу хил қарашларни ёқлаган, уларни назарий жиҳатдан асосламоқчи бўлган адабиётшуносларнинг ишлари ҳам бадиий асар табиатига номувофиқ бўлгани боис бирёқламалигича қолди. Айтиб ўтамиз, формалистларнинг бадиий асар шаклини ўрганишга айрича эътибор қилганлари адабиётшуносликда изсиз кетди, дейиш ҳам тўғри эмас (қ. *формал метод*). Адабиётшуносликда Ф. термини баъзан кенг маънода ҳам қўлланади, бунда кескин ва ошкор намоён бўлган юқоридаги давргина эмас, умуман адабиётда кузатилувчи ҳодиса кўзда тутилади. Зеро, умуман олганда, шаклга айрича эътибор бериш, бадиийлик услубий-шаклий хусусиятларда (сўзни турфа қўйларда ўйнатиш, услубий воситалардан фойдаланиш, вазн, қофия ва ш.к.ларда воқе бўлувчи маҳорат), шуларнинг ўзи ўз ҳолича бадиий қиммат касб этади, деб билиш адабиёт тарихида илгаридан бор нарсас. Жумладан, Европа адабиётидаги “эстетизм” хусусиятларини касб этган барокко, маринизм, гонгоризм каби йўналишларга ҳам бу ҳол ёт эмас. Шунингдек, Ф. тамойиллари Шарқ адабиётида ҳам бўй кўрсатмай қолмаган: мувашшаҳбозлик, назирабозлик, турли сўз ўйинларию жимжимадор ифодаларга мазмун қурбон берилган ҳоллар бунга ёрқин мисол бўла олади.

ФОРМАЛ МЕТОД – адабиётшуносликдаги бадиий шаклни адабиётнинг моҳиятини белгилувчи категория сифатида тушунган назарий йўналиш. XIX аср охири – XX аср бошларида импрессионистик танқид ва адабиётга позитивистик ёндашувларга қарши ўлароқ майдонга келган, кейинча бадиий асарнинг ички тузилиши қонуниятларини ўрганишга қаратилган методика сифатида қарор топган. Шунга кўра, ўзининг илк босқичларида Ф.м. адабий асарни ўрганишда матндан ташқарида қолувчи барча омилларни, адабиётни ўрганишга генетик, социологик каби ёндашувларни инкор қилади; шакл унсурларини белгилаш ва таснифлаш билан чекланувчи тавсифий ўрганиш йўлидан боради. Ф.м. вакиллари қарашларида бир-биридан фарқли нуқталар бўлса-да, уларни асосий принцип – эътиборни бадиий шаклга қаратишлари бирлаштиради. Яна бир жиҳати, қарашлар тақомили охир-оқибат уларнинг кўпчилигини оралиқ мавқени эгаллашга, яъни мазмунни буткул эътибордан соқит қилиш тўғри эмаслигини англашга олиб келган.

Ф.м. тарафдорлари бадий асар шаклига хос кўп жиҳатларни: бадий тил, услуб, шеър тузилиши, шеър композицияси, ритм, метр, сюжет қурилиши, бадий асар композицияси каби муҳим масалаларни махсус ва чуқур тадқиқ этдилар. Хусусан, рус *формал мактабининг* В.Шкловский, В.Жирмунский, Ю.Тинянов, Г.Винокур, Б.Эйхенбаум каби намояндалари амалга оширган тадқиқотлар адабиётшунослик ривожда муҳим аҳамиятга моликдир. Уларнинг изланишлари кейинча структур адабиётшунослик, семиотика каби йўналишлар учун асос, ривожланиш омили бўлиб хизмат қилди.

ФОСИЛА (ар. *فاصلة* – наमत; ажратувчи, оралик) – сокин ва мутаҳаррик ҳарфларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлувчи ритмик бирлик, жузе (қ.). Ҳарфларнинг қай тартибда бирикишидан келиб чиқиб, Ф.нинг икки тури фарқланади: Ф.и *суғро* (кичик Ф.) ва Ф.и *кубро* (катта Ф.). Кетма-кет келган учта мутаҳаррикка битта сокин ҳарфнинг қўшилишидан Ф.и суғро ҳосил бўлади: “ке-ламан”, “капалак”, “хапалак” каби сўзлар шу вазнга мос. Мас., “капалак”: мутаҳаррик (ка) + мутаҳаррик (па) + мутаҳаррик (ла) + сокин (к). Ф.и кубро эса кетма-кет келган тўртта мутаҳаррикка битта сокин ҳарф қўшилишидан ҳосил бўлади: “чидамадим”, “яшамадим”, “қарамадинг” каби сўз шакллари шу вазнга мос. Мас., “қарамадинг”: мутаҳаррик (қа) + мутаҳаррик (ра) + мутаҳаррик (ма) + мутаҳаррик (ди) + сокин (нг). Қайд этиш керакки, арузшуносликка оид айрим манбаларда Ф. алоҳида жузв сифатида эътироф этилмайди. Жумладан, Бобур бу масалада Насриддин Тусийнинг фикрини қувватлаб, Ф.и кубро битта сабаби сақийл ва битта ватади мажмуъ қўшилишидан, Ф.и суғро эса битта сабаби сақийл ва битта сабаби ҳафиф қўшилишидан ҳосил бўлади, деб ҳисоблайди.

ФУТУРИЗМ (лот. *futurum* – келажак) – XX аср бошларида майдонга келган авангардистик оқим, санъатнинг деярли барча турларида кузатилган, айниқса, тасвирий санъат ва ҳайкалтарошлиқда таъсири кучли бўлган, бадий адабиётда ҳам сезиларли из қолдирган. Ф.нинг ўз ватани Италияда, шунингдек, Россияда кенгрок омалашди. Ф.нинг адабий-эстетик ва ғоявий қарашлари Ф.Мари-неттининг “Футуризм манифести” (1909) асарида ўз ифодасини топган. Ф. адабий-маданий анъаналар билан алоқани тўла узиш, янги замон (келажак)нинг янги адабиёт ва санъатини яратиш даъвоси билан майдонга чиқди. Қисқача айтилса, Ф. намояндалари

жамиятдаги тараққиёт тенденцияларидан келиб чиққан ҳолда, унинг эртасини, эртанги инсон ва инсоний муносабатларни ўзларича тасаввур қиладилар ва шунга мос адабиётни яратиш даъвоси билан майдонга чиқдилар. Яъни Ф. асрлар давомида шаклланган анъанавий маданиятга илмий-техник тараққиёт ва урбанизациялашув даври маданиятини қарши қўяди. Келажак ҳақидаги тасаввур эса мазкур жараёнлар билан боғлиқ ҳолда кишилар дунёқараши, ахлоқи, турмуш тарзи ва ш.к.ларда юз бераётган ўзгаришларни (ҳаёт ритмининг тезлашуви, ҳолат ва таассуротларнинг кескин ўзгариши, маънавий ахлоқий таназзул, шахснинг емирилиши ва оломоннинг қисмига айланиши ва б.) мутлақлаштириш асосида амалга ошади. Бу ўзгаришларни табиий ва қонуний билгани учун Ф. адабиёти, реализмдан фарқ қилароқ, уни ғоявий-ҳиссий тасдиқлаш йўлидан боради. Жумладан, итальян Ф.и жамиятда қарор топган “одам одамга бўри”, “кучли одам ҳамиша ҳақ” қабилидаги ақидаларни ҳақиқатда мавжуд деб ҳисоблайди ва уларга нормал ҳодисадек қарайди. Шундай мавқени тутганлари учун ҳам итальян футуристларининг бир қисми кейинроқ Муссолини бошчилигидаги фашистик ҳаракатга қўшилиб кетган. Россия воқелигида пайдо бўлган рус Ф.и итальян Ф.и билан муштарак жиҳатларга эга бўлгани ҳолда, дунёқараш бобида жиддий фарқланади: унда гуманистик асос сақланган. Адабий-эстетик қарашларда муштараклик кўпроқ кузатилади. Рус Ф.и эскиликнинг муқаррар туғашига ишонган ҳолда, санъат воситасида келажакни, туғилажак “янги инсоният”ни идрок қилишга интилади, санъатнинг вазифаси шунда деб билади. Унинг учун бадиий ижод табиатга тақлид эмас, балки унинг давоми бўлиб, у тамом янги дунёни яратади. Рус Ф.и намояндалари учун “Академия ва Пушкин иероглифлардан кўра ҳам тушунарсиброқ”, шунинг учун уларни “замона кемаси”дан улоқтирмақ лозим. Улар учун нафақат ўтмиш адабиёти, балки анъаналар йўлидан бораётган замондошлар ижоди ҳам мутлақо қимматга эга эмас, “осмонўпар бинолар юксаклигидан” назар солган Ф. намояндаларига улар нияҳоятда ҳақир ва тубан кўринади. Албатта, “осмонўпар бинолар” урбанизация жараёнлари кучайган шароитда келажакни билдиради, яъни футуристлар наздида бу гўё келажак ҳукмидир. Ўзларини “янги дунёнинг янги одамлари” деб билган футуристлар келажак адабиёти поэтикасини ҳам буткул янгилашга интиладилар. Айтиш керакки, киритилган поэтик янгилик-

ларнинг аксарияти анъаналарни инкор қилиши, уларга диаметрал зидлиги билан характерланади. Жумладан, тил соҳасида улар грамматика ва имло қоидаларини тан олмайдилар, сўзларнинг аҳамиятини туширади дея тиниш белгиларини инкор қиладилар, синтактик конструкцияларни истаганча ўзгартирадилар. Футуристларга кўра, ижодкорнинг янги сўз ихтиро қилиш ҳуқуқи чекланмаган, ҳатто ҳар бир ижодкор ўз шевасини яратиши мумкин; сўзнинг ёзувдаги шакли ва фонетик жаранги ўз ҳолича мазмундор, шу боис шеърлари ёзувда турфа шакллар топади, товушларга тақлид ёки уларнинг маънисиз такроридан иборат шеърлар яратишади ва ҳ. Умуман, анъанавий қоидаларни онгли равишда (мас., шеърый ритмни жонли нутқдан фарқланмайдиган қилишга интилиш, битта асарда турли эстетик белгилар, жанр ёки услубий хусусиятларни қориштириб юбориш каби) бузиш Ф.нинг ғоявий-эстетик табиатидан келиб чиқувчи хусусиятдир. Ф. адабий жараёнда узоқ яшаб қола билмади: 20-йилларга келиб унинг фаолияти, асосан, барҳам топди. Албатта, бу адабий ҳодиса исиз кетмади: ижодий фаолиятини рус Ф.ининг “Гилея” (кубофутуристлар: В.Маяковский, В.Хлебников), “Эгофутуристлар ассоциацияси” (И.Северянин), “Поэзия равоғи” (В.Шершеневич), “Центрифуга” (Б.Пастернак, Н.Асеев) каби турли уюшмаларида бошлаган ижодкорлар кейинча рус шеърляти ривожига сезиларли ҳисса қўшдилар.

ХАРАКТЕР (юн. *charakter* – из, белги, фарқловчи хусусият) – бадий характер; муайян давр ва муҳит кишиларига хос энг муҳим умумий хусусиятлар билан алоҳида шахсга хос индивидуал хусусиятларни ўзида уйғун мужассам этган инсон образи. Бадий Х. ўзида объектив ва субъектив жиҳатларни бирлаштиради. Инсон ҳаётининг ижтимоий-психологик реаллиги (бу ўринда, Х.нинг реал асоси, яъни унинг ҳаётий кузатишлар ёки муайян прототип асосида яратилгани назарда тутилади) бадий Х.нинг объектив томони бўлса, унинг ижодкор томонидан ҳиссий идрок этилиши ва ғоявий-ҳиссий баҳоланиши субъектив томонидир. Бадий Х.нинг субъектив жиҳати, бир томондан, унинг ижодкор томонидан яратилган янги мавжудлик, бадият ҳодисаси бўлишини; иккинчи томондан, унинг концептуал функцияга хосланишини таъмин этади. Бошқача айтсак, адабиётнинг бадий концептуал функцияси Х. орқали амалга ошади, яъни жамиятнинг жорий ҳолати Х.(лар) воситасида бадий тадқиқ этилади ва яхлит бадий концепция ишлаб

чикилади. Айтиш керакки, Х.нинг бу қадар катта аҳамият касб этиши, кўпроқ, адабиёт тараққиётининг сўнгги даврларида кузатилади. Хусусан, антик адабиётда бадиий концепцияни ифодалашда Х. эмас, тасвирланган воқеанинг ўзи ҳал қилувчи роль ўйнаган. Негаки, антик ижодкорлар учун Х.нинг муайян турғун типлари (золим, мушфиқ ва б.) мавжуд бўлиб, улар асар сюжетида шу типга мос ҳаракатлантирилган. Уйғониш даврига келиб эса қаҳрамон бу турғун хусусиятларни ўзгартириш, турли ниқобларда ҳаракат қилиш имконига эга бўлган, яъни антик адабиётга нисбатан бунда Х. индивидуал чизгилар ҳам касб этган. Хуллас, жамиятда шахс мақомининг ўзгариб бориши баробаридадада бадиий Х.да индивидуаллик салмоғи ортиб, инсон Х.и унга табиатан ато этилган турғун хусусиятлар жамигина эмас, айтиш чоғда, давр ва муҳитнинг маҳсули экани ҳам англаниб борган ва шу тариқа реализм босқичига яқинлашган сари адабиётда бадиий Х.нинг роли ва аҳамияти ҳам ортган. Реализм адабиётида бадиий Х. ҳаётни кўламли ва теран бадиий идрок этиш учун кенг имкониятлар яратди. Зеро, бадиий Х.ларнинг шаклланиши ва ривожланиши, ҳаётини амаллари, ўзаро курашлари, руҳияти ва ш.к.ларни тасвирлаш орқали воқеликни атрофлича чуқур бадиий идрок этиш, унга ғоявий-ҳиссий баҳо бериш – бадиий концепцияни шакллантириш ва ифодалаш мумкин бўлади.

ХАФИФ (ар. **خفيف** – энгил) – аруз баҳрларидан бири, айтилиши ва тақтиъси энгил бўлгани учун шундай номланган. Фоилотун (— v — —) ва мустафъилун (— — v — —) аслларининг кетма-кет такроридан ҳосил бўлади. Ўзбек шеърлятида фаол қўлланадиган баҳрлардан бири. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида Х. баҳрининг беш вазни, Бобурнинг “Мухтасар”ида эса йигирма икки вазни мисоллар билан кўрсатиб берилган. Шеърлятимизда мазкур баҳрнинг олти рукнли саккиз вазнидан кенг фойдаланилади. Х. баҳри дастлаб Атоий ва Лутфий шеърлятида учрайди. Бундан ташқари, Ҳофиз Хоразмий шеърлярининг каттагина қисми, Навоийнинг “Сабъаи сайёр” достони ва яна олтмиш иккита турли жанрлардаги лирик шеърляри Х. баҳрида ёзилган. Чунончи, “Сабъаи сайёр”даги қуйидаги байт *хафифи мусаддаси солими маҳбуни мақтуъ* (—v — — \ v — v — \ — —) вазнида:

*Бир неча заврақ асрабон тайёр,
Янги ой заврақи киби сайёр.*

ХИАЗМ (юн. *chiasmus* – юнон алифбосидаги Х ҳарфидан, яъни шу ҳарф шаклида жойлашган) – тескари тартибдаги синтактик параллелизм, мисрадаги сўз (бўлак)ларни тескари тартибда такрорлашга асосланган стилистик фигура. Х. моҳиятан мумтоз шеъриятдаги *тарду акс* (қ.) санъатига яқин туради. Аксарият ҳолларда Х. шеърнинг кетма-кет келувчи мисраларида намоён бўлади. Мас.:

*Гилослар лабингиз акси бўлгандек,
Лабингиз аксидир бу боғда гилос* (Ғ.Ғулом).

ёки:

*Созим – менинг овозим,
Овозим – менинг созим* (Ғ.Ғулом).

Шунингдек, Х. баъзан шеърнинг дастлабки мисраларидан биридаги сўз (бўлак)ларни тескари тартибда жойлаштирган ҳолда такрорлаш асосида ҳам юзага чиқиши мумкин. Мас.: М.Юсуфнинг “Осмон чўкиб қолди бу оқшом” сатри билан бошланувчи шеърида биринчи банд “Яшаш керак, севиш шарт эмас” мисраси билан якунланса, охириги банд “Севиш керак, яшаш шарт эмас” мисраси билан якун топади. Бунда Х. шеър ғоясини юзага чиқарувчи муҳим композицион унсур вазифасини ўтайди.

ХОККУ, хайку (японча “илк мисралар”) – япон шеъриятидаги анъанавий қатъий шеърый шакл, лирик жанр. Х. уч мисрадан ташкил топиб, биринчи ва учинчи мисраси беш бўғинлик, иккинчи мисраси эса етти бўғинлик ўлчовда бўлади ва бу жиҳатдан у *танка*-нинг (қ.) дастлабки уч мисраси билан бир хил бўлиб, шеърнинг асосий фикри акс этган “илк мисралар” Х. номли қатъий шеър шакли сифатида қарор топган. Жанрнинг асосчиси сифатида XVII аср япон шоири М.Басё эътироф этилади, у жанрнинг гўзал намуналарини яратиш билан бирга, унга қўйилувчи шаклий ва мазмуний талаблар, эстетик принципларни ишлаб чиққан.

ХРИЯ (юн. *chrao* – маълум қилмоқ, нақл қилмоқ) – афористиканинг жанр кўринишларидан бири, улуғ зотнинг конкрет шароит билан боғлиқ ҳолда айтган ибратли гапи ёки амали ҳақидаги жажожи ҳикоя. Антик риторикада Х.ларга нотик фикрини далиллаш учун ишлатилган восита деб қаралган. Афоризмдан фарқи шуки, Х.да ибратли гап айтилган конкрет шароит ҳам баён этилади. Мас.: “Кексайган чоғида хасталаниб қолган Сукротдан кимдир ҳол сўраб, ишлари қандай кетаётганини сўради. Файласуф айтдики: “Ҳар

жиҳатдан яхши: мабодо соғайиб кетсам, ҳасадгўйларим кўпаяди, ўлсам – дўстларим”.

ЦИКЛ (юн. *kuklos* – айлана, ғилдирак) – муаллиф томонидан бир неча мустақил асарнинг жанр, мавзу, персонажлар, ҳикоячи ва ш.к. жиҳатлардан умумийлиги асосида битта гуруҳга бирлаштирилиши, туркум. Адабиётшуносликда Ц. масаласида яқдил фикрга келинган эмас. Айрим мутахассислар Ц.га алоҳида жанр сифатида қарайдилар. Бироқ бу ҳолда, биринчидан, Ц.ни ташкил қилаётган ҳар бири мустақил ва муайян жанр шаклига эга асарларни бутуннинг қисми (худди асарнинг битта боби каби) ҳисоблаш керак бўладики, ҳақиқатда уларнинг ҳар бири том маънода мустақилдир. Шунга кўра, иккинчидан, Ц. адабий асарга хос бир бутунлик хусусиятига эга эмас. Яна бир жиҳати, мавжуд Ц.лар барчаси учун хос жанр хусусиятларини намоён қилмайди: мас., жанр жиҳатидан туркумланган Ц.да тематик ранг-баранглик, тематик жиҳатдан туркумланган Ц.ларда эса жанрий ранг-баранглик кузатилаверади; муаллиф томонидан таркибланган Ц.лар ҳам, ноширлар томонидан туркумланган Ц.лар ҳам мавжуд ва ҳ. Ц.нинг кўринишлари сифатида қаралувчи *диалогия*, *трилогия*, *тетралогия* ёки ҳамса типдаги туркумлар таркибидаги асарлар қатор муштарак белгиларга эга бўлса-да, ҳамма ҳолда ҳам битта асар деб бўлмайди – улардаги қисмлар орасидаги алоқадорлик турли даражада намоён бўлади. Мас., “Кеча ва кундуз” диалогиясининг биринчи қисми – “Кеча”нинг қандай талқин қилиниши кўп ҳолларда иккинчи қисм – “Кундуз”нинг қандай тасаввур этилишига боғлиқ бўлиб қоладики, диалогияни битта асар санаш ўринли. Бироқ худди шу гапни “Қутлуғ қон” ва “Улуғ йўл” романларига нисбатан айтиш қийин, чунки биринчиси иккинчисининг мантиқий давоми бўлса-да, муаллиф аввалдан диалогия ёзишни режалаштирган эмас. Бундан диалогия, трилогия тарзида номланувчи асарлар ҳам турлича бўлиши, уларнинг айримлари битта асар (жанрнинг, яъни роман, қисса ва ш.к. сифат кўриниши), бошқалари муайян умумий белгилар асосида жамланган асарлар туркуми экани кўринади. Шу билан бирга, айрим лирик Ц.ларда бутунлик бордек (мас., С.Есенин “Форс тароналари”; Миртемир. “Қорақалпоқ дафтари” ва б.), чунки уларни мавзу, жой, лирик қаҳрамонга хос нисбатан яхлит кайфият бирлаштиради. Шунга қарамай, улардаги шеърлар орасида ҳам бутун-қисм алоқаси мавжуд эмас, уларнинг ҳар бири мустақил асардир. Шунга кўра, Ц.ни

ҳозирча жанр деб эмас, муайян умумий белгилар асосида жамланган мустақил асарлар мажмуи сифатида тушуниш тўғрироқ бўлади.

ЦИТАТА (лот. cito – чақираман, келтираман) – асарда бировга тегишли асар (матн)дан олинган сўзма-сўз кўчирма келтириш. Матн ичида Ц.лар, одатда, кўштирноққа олинади, эпиграф сифатида келтирилганида эса график жиҳатдан (саҳифанинг ўнг томонида жойлашади, асосий матнга қараганда кичик ўлчамли ҳарфлар билан ёзилади) ажратилади ва остида манбаси кўрсатиб қўйилади. Мумтоз шарқ шеъриятидаги *назиралар, татаббулар*да Ц.лар (ўзга шоир мисраси ёки байти) ёзувда ажратилган эмас. Муайян маънода *тахмис* ҳам Ц. асосига қурилувчи асар саналиши мумкин. Тахмис сарлавҳасида мухаммас кимнинг ғазалига боғлангани кўрсатилади, мақтаёсида эса ғазал муаллифи билан тахмис боғловчининг таҳаллуси келтирилади, шулар асосида Ц.ларни фарқлаб олиш мумкин бўлади. Ҳозирги ўзбек шеъриятида ўзга шоирдан олинган парча (кўпроқ мисра, баъзан бир неча мисра) кўштирноқсиз келтириб, саҳифа ости изоҳида муаллифини кўрсатиб қўйиш усули ҳам кенг оммалашди. Адабиётшуносликда Ц. термини баъзан кенг маънода ҳам қўлланиб, бунда асар матнидаги ўзга матндан (қай тарзда киритилганидан қатъи назар) кириб қолган ҳар қандай унсур тушунилади, фақат ўзга матн қай даражада аниқликда киритилишидан қатъи назар, ўқувчи уни таниб оладиган бўлиши шарт. Мазкур маънодаги Ц. *аллюзия ва реминисценция*ларни ҳам қамраб олади.

ЧИСТОН (форс. چست آن – у нима?) – қаранг: **луғз**

ЧЎЗИҚ ҲИЖО – қаранг: **ҳижо**

ШАКЛ – қаранг: **бадий шакл**

ШАҲДУ ШИРУ ШАКАР (ар. شهد – асал, форс. شیر – сут, ар. شكر – шира) – қаранг: **муламмаъ**

ШЕЪР – 1) муайян ўлчов асосидаги ритмга эга нутқ шакли, назм; 2) шеърий йўлда ёзилган кичик ҳажмли асар, лирик шеър. Бу маънода Ш. термини кенг қўлланиб, жанридан қатъи назар, ҳар қандай лирик асарни билдиради ва уларни шеърий йўлда ёзилган бошқа асарлар (достон, шеърий драма, шеърий роман ва ҳ.)дан фарқлайди. Умуман олганда, терминнинг мазкур маънода қўлла-

ниши Ш. сўзининг этимологик (*лирика, поэзия*) маъносига кўпроқ мос келади.

ШЕЪРИЙ НУТҚ – поэтик нутқ, назм; муайян бир ўлчов (вазн) асосидаги ритмга эга, ўзининг мусиқий жаранги, эмоционал-ҳиссий тўйинтирилганлиги билан фарқланувчи нутқ шакли. Ш.н.даги ўзига ҳос интонация, мусиқийлик ритмик бўлаклар ва ритмик воситалар, ўзига ҳос фонетик ва синтактик ташкилланиш орқали вужудга келади. Шеърий йўлда ёзилган лирик асардаги кайфиятнинг ҳосил қилиниши, кечинманинг ўқувчига “юқтирилиши”да унинг ритмик-интонацион томони муҳим аҳамият касб этади. Яъни шеърнинг ритмик-интонацион хусусиятлари унинг мазмуни билан белгиланади, мазмун билан уйғунлик касб этади. Ўзининг келиб чиқиши жиҳатидан Ш.н. бадий нутқнинг насрий шаклидан қадимийроқ, аниқроғи, ўз вақтида у бадий нутқнинг ягона шакли бўлган. Миллий адабиётлар тарихининг илк босқичларида адабий асарлар шеърий йўлда ёзилган, насрда ёзилган бадий асарларнинг пайдо бўлиши, насрнинг бадий нутқ кўриниши сифатида шаклланиши эса нисбатан кейинги даврларга тўғри келади. Сабаби, шеърий нутқдаги ўзига ҳос ташкилланиш уни одатдаги нутқдан кескин фарқлайди ва шунинг ўзиёқ етказилаётган информация санъатга алоқадор эканини таъкидлаб туради. Зеро, насрий нутқ ўзининг қурилиши жиҳатидан кундалик мулоқотда қўлланилувчи нутққа яқин, шеърий нутқ сўз санъатида ҳос махсус ҳодисадир.

ШЕЪР ТИЗИМИ – маълум ўлчов принципига асосланган шеърий вазн (ўлчов)лар тизими, мажмуи. Ш.т. шеър тузилишининг асосини, унинг асосий қонуниятларини белгилаб беради. Ҳар бир халқ шеъриясидаги Ш.т. ўша халқ тилининг ўзига ҳос хусусиятларидан келиб чиқади. Мавжуд Ш.т.ларининг ҳаммасида асосий ўлчов бирлиги сифатида бўғин олинган. Бўғин эса, маълумки, турли тилларда турлича сифатий ва миқдорий кўрсаткичларга эга. Шунга кўра, жаҳон халқлари шеъриясида мавжуд Ш.т.лари бўғиннинг миқдори (силлабик Ш.т.), урғули ёки урғусизлиги (тоник Ш.т.), чўзиқ ёки қисқалиги (метрик Ш.т.), баланд ёки паст талаффуз қилиниши (мелодик Ш.т.) каби жиҳатларни ўлчов асоси қилиб олади. Шунингдек, бир йўла икки жиҳатни асос қилиб олган Ш.т.лари ҳам мавжуд (силлабо-тоник Ш.т., ўзбек арузи). Маълумки, илмий термин муайян фан тармоғи доирасида фақат битта тушунчани англатиши

мақсадга мувофиқ, бироқ амалиётда бундан кўп чекинилади. Шундай ҳол Ш.т. ва вазн терминларини ишлатишда тез-тез кузатилади. Мас., биз аниқ бир ғазал ҳақида “аруз вазнида ёзилган”, адабиёт тарихи ҳақида гапиратуриб эса “аруз вазни мусулмон шарқ шеъриятида етакчи мавқени эгаллаган” деяверамиз. Ҳақиқатда эса конкрет ғазал “аруз вазни”да эмас, арузнинг “фалон вазнида” (рамали мусаммани мақсур, ҳазажи мусаммани маҳзуф ва ҳ.) ёзилган бўлади, яъни вазн конкрет шеърда намоён бўладиган ҳодиса, у конкрет шеърнинг ўлчовини билдиради. Шунга биноан, иккинчи ҳолда “аруз вазни мусулмон шарқи шеъриятида етакчи мавқени эгаллаган” дейилганда, “вазн” эмас, балки вазнлар системаси – Ш.т. назарда тутилган. Демак, “вазн” термини ҳам конкрет шеърнинг ўлчови (метр) маъносида, ҳам Ш.т. маъносида ишлатилмоқда ва шу боис терминологик чалкашлик юзага келмоқда. Ҳолбуки, Ш.т. муайян ўлчов тамойилига асосланган вазнлар мажмуи бўлиб, мас., “аруз тизими” дейилганда, мисраларда чўзиқ ва қисқа ҳижоларнинг маълум тартибда такрорланиб келишига асосланган Ш.т. тушуналидики, бу тизим юзлаб конкрет вазнларни ўз ичига олади.

ШИБҲИ ИШТИҚОҚ (ар. شبه اشتقاق – иштиқоққа ўхшаш, ўзақдошга ўхшаш) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, шеърда асли ўзақдош эмас, бироқ талаффуз ёки имло жиҳатидан бир-бирига яқинлиги боис бир қарашда ўзақдош бўлса керак, деган шубҳа уйғотувчи сўзларни ишлатиш. Илми бадиъга оид манбаларда Ш.и. алоҳида шеърый санъат сифатида ҳам, *иштиқоқ*нинг бир кўриниши сифатида ҳам таърифланади. Лутфийнинг қуйидаги байтида иштиқоқ санъати ҳам, Ш.и. санъати ҳам қўлланган:

*Ҳар кимки, шаҳид ўлмади дилбар қиличидин,
Бечора бориб топмади ул шаҳди шаҳодат.*

Бу ўринда шеърый санъатлар “шаҳид”, “шаҳд” ва “шаҳодат” сўзларининг қўлланиши туфайли юзага келмоқда. Байтда “шаҳодат” сўзи “гувоҳлик” эмас, балки “шаҳидлик” маъносида қўлланган, яъни шоир “дилбар қиличидан шаҳид бўлмаган одам шаҳидлик лаззатини топмайди”, демоқчи. Демак, байтдаги “шаҳид” ва “шаҳодат” сўзлари ўзақдош, уларнинг қўлланиши иштиқоқ санъатини юзага чиқармоқда. Бироқ “шаҳд” сўзи уларга ўзақдош бўлмагани ҳолда, талаффузи ва ёзилиши жиҳатидан яқин, шу туфайли ҳам ўзақдошдай туюлади (ўзақдош деган шубҳа туғдиради) ва шу асосда Ш.и. санъати юзага чиқади.

ШИРУ ШАКАР (форс. شیر – сут, ар. شکر – шира) – қаранг: муламмаъ

ЭВФОНИЯ (юн. euphonia – хушоҳанглик) – бадий нутқнинг хушоҳанглиги, оҳангдорлик. Нутқда Э., асосан, фонетик воситалар ёрдамида юзага келади, нутқнинг хушоҳанглиги кўп жиҳатдан унинг фонетик ташкилланишига боғлиқдир. Э. шеърий нутқда, айниқса, катта аҳамият касб этадики, шунинг учун шеърнинг фонетик ташкилланишига алоҳида эътибор берилади. Шеърий нутқнинг ритмиклиги, унда турли сатҳдаги такрорларнинг (қ.) қўлланиши Э.га асос бўлади. Мас., Э.Шукурнинг:

Мен сени боладай суйсам, нетайин,

Қўйингда бевадай куйсам, нетайин.

Суйгунчигим менинг, суйгунчигим-ай... –

мисраларида “уй” товуш бирикмаси билан “ай” товуш бирикмаси беш мартадан, “ен” товуш бирикмаси “не” тарзида тескари тартибда икки мартадан такрорланади; биринчи мисрадаги “боладай суйсам” бирикмаси билан иккинчи мисрадаги “бевадай куйсам” бирикмаси вазндоз ва оҳангдор; “нетайин” ва “суйгунчигим” сўзлари айнан такрорланади. Буларнинг бари бирлиқда шеърнинг хушоҳанг бўлишини таъминлайди. Ёки шу шоирнинг тўртта уч мисралик банддан иборат шеърининг график шакли ўзгартириб кўрилса, Э.нинг юзага келиши ҳақида етарли тасаввур ҳосил бўлади:

Алласин юлдуз айтсин, Тун айтсин, кундуз айтсин,

Эна киз ўхласин, эна киз...

Кемадай чайқалар беланчак, Шамоллар солади халинчак,

Эна киз ўхласин, эна киз...

Очилиб-сочилар кечалар, Эркалар нордон еб чечалар,

Эна киз ўхласин, эна киз...

Қадамларга кулсин эшиклар, Гудакларга тўлсин бешиклар,

Эна киз ўхласин, эна киз...

ЭЗОП ТИЛИ – муайян сабабларга кўра айтилмоқчи бўлган фикрни очиқ-ошкор ифодалаш мумкин бўлмайдиган ҳолларда пайдо бўлувчи ифода йўсини; фикрнинг пардалаб, “коса тагида нимкоса” тарзида, турли ишоралар орқали ифодаланиши. Э.т. ижод эркинлиги, сўз эркинлиги бўғилган ҳар қандай шароитда санъаткорнинг воқеликка муносабат билдириш эҳтиёжининг маҳсули ўлароқ воқе бўлади, шу боис бу хил ифода йўсини адабиёт тарихининг

деярли барча босқичларида учрайди. Жумладан, ўз даврида Гулханий “Зарбулмасал”ида мажозий образлар орқали, Фитрат “Чин севиш” ва “Ҳинд ихтилолчилари” пьесаларида ўзга юртда кечган воқеалар тасвири орқали, Чўлпон турли поэтик рамзлар ёрдамида ва ҳ. – ўзларини қийнаган муаммоларга муносабатларини ифода этганлар. XX аср ўзбек адабиётида яратилган тарихий мавзудаги асарларда кузатилувчи ўтмиш манзараларининг тасвири орқали замонага ишора қилишни ҳам Э.т.нинг бир кўриниши ҳисоблаш мумкин. Мас., “Навоий” романида Ойбекни ўз даврида қийнаган муаммолар (мас., Мажидиддиннинг сўроқ қилиниши, Султоналига тазйиқлар уюштирилиши) акс этган, Х.Давроннинг “Абулхай сўзи” шеърида “социалистик реализм” санъати ва адабиётига муносабат “йўли билан” ифода этилган.

ЭКСПОЗИЦИЯ (лот. *expositio* – баён, тушунтириш) – сюжет компоненти, персонажларнинг бевосита *тузун* юзага келиши вақтида кечган ҳаёти, асосий *конфликт* этилган шарт-шароитлар тасвири. Э. ўқувчини асар воқеалари кечадиган жой, воқеа иштирокчилари бўлмиш персонажлар, конфликтни юзага келтирган шарт-шароитлар билан таништиради, уни сюжет воқеаларини идрок қилишга тайёрлайди. Э. ҳажм эътибори билан турлича бўлиши, асарнинг турли ўринларида келиши, баъзан умуман тушириб қолдирилиши мумкин. Мас., “Меҳробдан чаён”да Э. жуда катта ўринни – хондан совчилар келгунга қадар бўлган эпизодларни ўз ичига олиб, персонажларнинг *олдинги тарихи* билан аралаш тарзда берилади. “Қутлуғ қон”да у жуда қисқа ва тугундан кейин берилади, “Кўшчинор чироқлари”да эса экспозиция умуман тушириб қолдирилади. Э. персонажларнинг ўтмиш ҳаёти ҳақида маълумот берувчи *олдинги тарихдан* бевосита асар бадиий вақтига алоқадорлиги билан, *прологдан* матннинг алоҳида композицион бўлаги сифатида ажратилмаслиги билан фарқ қилади.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (фр. *expression* – ифодалаш) – XX аср бошларида немис адабиётида шаклланиб, бошқа миллий адабиётларга ҳам ёйилган адабий йўналиш. Э. фақат адабиёт доираси билан чекланмайди, у санъатнинг бошқа турларида ҳам кузатилган ва шу боис ҳам адабий-эстетик йўналиш ҳисобланади. Э. дастлаб Дрездендаги “Кўприк”, Мюнхендаги “Мовий чавандоз” номлари билан фаолият олиб борган мусаввир ва ҳайкалторошлар уюшмала-

ри ҳамда “Штурм” (1910 – 1932) журнали теварагига уюшган ижодкорлар доирасида пайдо бўлган. Э.нинг майдонга чиқиши ўтган аср биринчи чораги ғарб мамлакатлари ижтимоий ҳаётининг барча жабҳаларида кузатилган инқироз билан боғлиқ бўлиб, уни ижодкорларнинг мавжуд ҳолатга нисбатан норозилиги, ўзига хос исёни сифатида тушунилади. Э. намояндалари ижодида ўткир ижтимоий-танқидий пафоснинг устуворлиги, бу пафоснинг инсониятга беадад кулфатлар келтирган жаҳон урушига, ижтимоий адолатсизликка, мавжуд ижтимоий тартиботлар шахсни топташи, унинг эркини бўғишию ёлғизлатиб қўйишига, жамиятда маънавий инқироз кучайиб бораётгани ва ш.к.ларга қаратилгани бунинг ёрқин далилидир. Бошқа модернистик йўналишлар сингари Э. ҳам ўтмиш маданияти, хусусан, натурализм билан алоқасини узганини эълон қилди. Шундай бўлса-да, мутахассислар Э. сиртдан нечоғли ғаройиб бўлмасин, адабий-маданий аънанадан буткул узилиб кетмагани, хусусан, унда Маърифатчилик даври комедиясига, диний театр драмаларига хос образлар тизими, ифода йўсини мавжудлигини таъкидлайдилар. Албатта, бу бежиз эмас, чунки бу жанрларга хос даъват, умумлашма образлар орқали муайян ғояларни сингдиришга интилиш Э. исёнини ифодалаш учун қулай эди. Зеро, давр руҳига мос ҳолда Э., айниқса, унинг сўл қаноти дунёни ўзгартириш зарурлигини эътироф этади, образлар орқали қалб “қичқириғи”ни оммага етказишга интилади. Э. адабиёт ва санъатда объектив воқелик эмас, балки муаллиф қалби, унинг ички “мен”и устувор бўлиши лозим, деган ақидани олдинга сурди. Яъни объектив воқеликни *тасвирлаш* эмас, ижодкор қалбини *ифодалаш* (айни шу нарса йўналишга ном берган) муҳим, ифодалаш тасвирлашдан, интуиция мантиқдан устун бўлмоғи лозим деб билди. Воқеликни тўлақонли тасвирламай унинг субъектив талқинини беришга интилиш туфайли Э.да образ конкретлилик хусусиятини йўқотади, унда тушунча, ғоя, маънавий-ахлоқий принциплар ўрнини абстракциялар эгаллайди. Шу боис бадий концепция ифодасида умумлашма образлар (конкрет инсон эмас – умуман Одам, умуман Ишчи, умуман Зиёли ва ҳ.к.), рамзлар, фантастика, гротескнинг аҳамияти ортади. Э. вакиллари яратган бадий воқелик марказида бешафқат дунё зиддиятларидан пора бўлган “қалб” туради, бадий воқелик эса воқеликнинг деформацияланган ва ғоят кучли эмоционалликка йўғрилган аксидир. Мазкур фонда “қалб”нинг ижтимоий шарт-шароит-

ларга боғланиб қолган инсон фожиасидан норозилиги, жамиятнинг эртасидан огоҳ этаётган “қичқириғи” баралла янграйди. Э. ҳаётнинг мураккаб муаммою зиддиятларини бадиий идрок этишга интилмайди, улардан келган таассурот, изтиробу аламларни – муаллиф учун муҳим бўлган ғояни шартли йўсинда, муболағали кучайтириб ифодалаш билан чекланади.

Э.га хос исёнкор руҳ фашистлар ҳокимиятга келган Германияда қувғин қилинди, тушкунликни тарғиб этадиган, нацизм мафкурасига мос келмайдиган, унга хизмат қилмайдиган ҳодиса сифатида тақиқ остига олинди. Э.нинг ижодий тажрибалари кўплаб адиблар, жумладан, Ф.Кафка (айрим мутахассислар уни Э. вакили санайдилар), И.Бехер, Г.Гессе каби улкан истеъдодлар ижодига самарали таъсир кўрсатди. Э.га хос кайфият, руҳ, унинг тажрибасидан ўтган усул ва воситалар бошқа миллий адабиётлар томонидан ҳам ижодий ўзлаштирилди ва турли адабий-эстетик тизимлар доирасида қўлланди. Э. аъналарининг излари ҳозирги адабиётда ҳам сезилиб турадики, бу унинг жаҳон бадиий тафаккурига сингиб кетгани, уни маълум даражада бойитганидан далолатдир.

ЭКСПРОМТ (лот. *expromptus* – тайёр) – ижодий импровизациянинг бир кўриниши, бирон нарса-ҳодиса ҳақида ҳеч бир тайёргарликсиз, шу пайтнинг ўзидаёқ айтилган ёки ёзилган шеър (қ. *бадиҳа*).

ЭЛЕГИЯ (от фригияликлар тилидаги “*elēgn*” – қамишдан ясалган най) – ҳозирги маъносида кўпроқ фалсафий мазмундаги, қайғули ўйларни ифодаловчи шеър; мазмун жиҳатидан таснифланувчи лирик жанр. Адабиёт тараққиёти давомида Э. термини маъно ўзгаришларига учраган. Жумладан, антик юнон адабиётида мазмунидан қатъи назар, ҳар қандай иккилик лирик шеър Э. деб юритилган. Антик Рим адабиётидаги Э.ларда эса, асосан, муҳаббат мавзуси қаламга олинган. Ҳозирги тушунчадаги Э.нинг мазмуний белгиси Овидийнинг “Қайғули элегиялар”идан кейин қарор топди ва у энди “ғамгин қўшиқ” маъносига эга бўлди. Худди шу маънодаги Э. XVIII асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб Европа адабиётида, Э.ни сарой қасидаларига қарши қўйган сентименталистлар орасида, айниқса, кенг оммалашди. Шу тариқа Э. жанрга хос шакл қатъийлигини йўқотди ва мазмун аниқлигига эришиб, кўпроқ

фалсафий қарашлар, қайғули ўй-изтиробларни акс эттирадиган шеър маъносида тушунила бошлади.

ЭЛЕГИЯВИЙЛИК (русчадан калька “элегическое”, “элегичность”) – бадийлик модуси. Э. *идиллиявийлик* ва *драматизм* билан биргаликда *қаҳрамонлик*, *сатира* ва *трагизм*дан фарқланувчи модуслар гуруҳини ташкил этади. Агар қаҳрамонлик модусидаги асар архитектоникасини белгиловчи асосий мотив жасорат, сатирада мунофиқлик, трагизмда айбдорлик (хато ёки жиноят) бўлса, Э. учун энг муҳим мотив – йўқотишдир. Бироқ йўқотишнинг ўзи Э. модусини белгилай олмайди (йўқотиш мотиви трагизм ёки драматизмда ҳам бўлиши мумкин). Э. учун муҳими йўқотишдан келадиган изтироб, айти шу нарса Э. модусидаги асар қаҳрамони учун ўз “мен”ини намоён қилиш усулига айланади. Элегиявий қаҳрамонга макон ёки замонда атрофдагилардан четлашиш – узлатнишинлик ёки бир жойда қўним топмай, жаҳонгашта бўлиб яшаш хос, шунинг ўзида қаҳрамоннинг атроф-муҳитга қарши сокин исёни ботиндир (мас., Х.Султоновнинг “Ёзнинг ёлғиз ёдгори” қиссасидаги Адаш Карвон ва Саттор образлари).

ЭЛЛИПСИС (юн. *elleipsis* – тушириш, тушиб қолиш) – стилистик фигуралардан бири, нутқда жумла таркибидаги сўз (бўлак)ни атайин тушириб қолдириш. Яъни Э. муайян бадий-эстетик мақсадни кўзлаган ҳолда амалга ошади, иккинчидан, сўз (бўлак) тушириб қолдирилса-да, унинг борлиги назарда тутилади ва англашилиб туради. Ўзбек шеъриятида кўпроқ бош бўлақлардан бирининг тушириб қолдирилиши ҳисобига воқе бўлувчи Элар кузатилади. Мас.:

*Булбулларми?! Етар!
Гулларми?! Бўлди!
Сўз навбати – юракка...*

Келтирилган парчада кесим (*берилади*) тушириб қолдирилган ва натижада “юракка” сўзи мантиқий урғу олади, шеърнинг дастлабки мисраларидаги оҳанг шиддатининг сақланишига эришилади.

ЭПИГОНЛИК (юн. *epigonoі* – кейин туғилган) – адабиётдаги ўзлаштириш кўринишларидан бири, ўзигача мавжуд бўлган асарларга, муайян адабий йўналиш, оқим ёки алоҳида сўз санъаткорига хос услуб, тасвир манераси кабиларга кўр-кўрона эргашиш. Э. ижодий ёндашувдан маҳрум бўлиб, унда адабий ҳодиса (муайян

асар, йўналиш ё ижодкор услуби ва ш.к.)нинг у ёки бу даражада муваффақият топган ва муқим қарор топиб улгурган жиҳатлари механик қайта яратилади. Шу маънода, Э. иқтидори етарли бўлмаган ижодкорнинг ўқувчи омма диди, талаб-эҳтиёжларига мослашишга интилиши маҳсулидир. Бироқ ноиждодий ёндашув, эргашилаётган намунанинг ташқи жиҳатларинигина механик қайта яратилиши сабаб Э. ҳамиша муваффақиятсизликка маҳкум, зеро, жонсиз схема, қуруқ услубий воситалару композицион усуллар мажмуи бадиият ҳодисасига айлана олмайди. Э.нинг кўринишларидан бири сифатида *автоэпигонлик* ҳам кўрсатилади. Бунда ижодкорнинг ўз-ўзини такрорлаши (мавзу, оҳанг, сюжет қурилиши, образлар, ҳаётий ҳолатлар тасвири ва ш.к.) назарда тутиладики, бу иждодий ўсишдаги оқсашдан дарак беради. Табиийки, Э. каби автоэпигонлик ҳам салбий ҳодиса, зеро, чинакам ижод муттасил изланишни, “ортдаги кўприкларни бузиб бориш”ни тақозо этади.

ЭПИГРАФ (юн. epigraphe – битик, сарлавҳа) – асарнинг бошланишида сарлавҳадан кейиноқ ёки унинг бўлим (боб, фасл)лари бошида келтирилувчи қисқа, одатда, эътиборли манбалардан (халқ ижоди, машҳур кишиларнинг пурҳикмат сўзлари ва ш.к.) олинган кўчирма, цитатанинг бир кўриниши. Кўп ҳолларда Э. ўзининг афористик мазмуни билан асар моҳиятини очиб беради. Мас., А.Қаҳҳор “Ўғри” ҳикоясига Э. қилиб олган “Отнинг ўлими – итнинг байрами” мақоли ҳикоя моҳиятини, ундаги воқеага ғоявий-эмоционал муносабатни ифода этади. Бироқ Э.нинг бадиий-эстетик функциялари шу билангина чекланмайди. Баъзан Э. экспозиция вазифасини ўташи, ўқувчини асар воқелигига олиб кириб, унга илк маълумотларни бериши мумкин. Мас., Х.Султоновнинг “Бунчалар ширинсан, аччиқ ҳаёт” ҳикоясига Э. қилинган Ғ.Ғуломнинг Қурбонжон додхоҳ ҳақида айтган сўзлари шундай вазифани бажаради. А.Ориповнинг “Тунислик бола” шеърига Римда тунислик бола миллатчи-ирқчилар томонидан ёқиб юборилгани ҳақидаги газета хабари Э. қилиб олинганки, бу асарнинг ёзилиш сабабини изоҳлаш билан бирга, лирик қаҳрамон кечинмаларини асослашга ҳам хизмат қилади. Чўлпоннинг “Кеча” романига эпиграф қилиб олинган М.Горький сўзлари эса полужункционаллик касб этади: у ҳам турли айбловлардан ҳимоя воситаси, ҳам адибнинг асарни ёзишдан мақсадини (муҳими, ҳам очиқ ифодаланаётган, ҳам пардалаб айтилаётган мақсадни) ифодалайди. Э.нинг *пародия*даги вазифаси

эса жанр табиатига мос: пародияга объект бўлган асардан келтирилган парча, бир томондан, ўқувчини ҳажв қилинаётган асарга йўналтиради, иккинчи томондан, пародиянависнинг услубий “ўйин”-лари учун асос бўлади.

ЭПИЗОД (юн. *episodien* – киритма) – эпик, лиро-эпик ва драматик асарларда тасвирланаётган воқеанинг макон ва замонда кечиши жиҳатидан ажралувчи, маконий ва замоний жиҳатдан аниқ чегараланганлик асосида нисбий мустақиллик касб этувчи бўлаги. Агар шу жиҳатдангина қаралса, драматик асарларнинг ҳар бир пардасини Э.га тенг санаш мумкин. Лекин саҳнанинг ўз ичида кўринишларга бўлиниши, кўриниш вақт ва жой бирлигидан ташқари, умумий иштирокчилар билан ҳам ажралиши эътиборга олинса, унда Э.ни кўринишга тенг дейиш тўғри бўлади. Эпик турнинг кичик жанрлари (латифа, масал; айрим эртаклар, кичик ҳикоялар) аксар ҳолларда битта Э.дан ташкил топади. Айни чоғда, кичик эпик жанрлар мазмуни кўпинча икки (баъзан ундан ортиқ) Э.ни бири-бирига зидлаш, қиёслаш ёки тадрижий (градуал) муносабатда қўйиш орқали ҳам юзага чиқади. Одатда, битта воқеа қаламга олинган ҳикоя (новеллалар)ларда шу воқеанинг ўзи бир неча Э.дан таркиб топади. Шунга ўхшаш, юқоридагича тамойил асосида катта ҳажмли эпик асарлар сюжетидаги воқеалар ҳам ўз ичида Э.ларга ажратилиши мумкин.

ЭПИК ТУР – қаранг: эпос

ЭПИЛОГ (юн. *epilogos* – сўнгсўз) – асарда тасвирланган асосий воқеалардан алоҳида ажралиб турувчи якун, хотима. Антик даврлардан шаклланган аънамага кўра, саҳна воқеалари якун топгач, Э. қисми берилиб, улар мундарижаси (саҳнада ўйналган томоша мазмунини тушунтириш, қиссадан ҳисса чиқариш, томошабинларга миннатдорчилик билдириш, камчиликлар учун узрхоҳлик қилиш ва ш.к.) ва шакли (хор қўшиғи, рақс, актёрларнинг залга бевосита муурожаати ва б.) жиҳатидан турлича бўлган. Кейинча Э. эпик асарларда ҳам қўллана бошланди. Эпик асарларда ҳам Э. турли шаклларда (воқеа, бирон бир ривоят, табиат манзараси ва б.) берилиши мумкин. Э.нинг кўп ҳолларда алоҳида бир воқеа шаклида берилиши сабаб бўлса керак, баъзан Э. ҳам сюжет элементи сифатида кўрсатиладики, бу тўғри эмас. Чунки бу ҳолда ҳам Э. асосий сюжетнинг бевосита давоми эмас, балки асосий воқеалар якунига

етгач юз берган воқеа бўлиб, у асар мазмунини, муайян ғояни ойдинлаштириш, конкретлаштиришга хизмат қилади (мас., “Ўтган кунлар”да Отабекнинг қабристонда Зайнаб билан тўқнаш келиши), бу эса қандай шаклда берилишидан қатъи назар, барча Эларга хосдир. Шу маънода, Э.ни персонажларнинг кейинги тақдири ҳақида маълумот берувчи *кейинги тарих* (мас., “Ўтган кунлар”даги Отабекнинг ўлими ҳақидаги хабар; “Ёзғувчидан” деб номланган Отабекнинг авлодлари тақдири ҳақидаги маълумотлар)дан ҳам фарқлаш керак.

ЭПИСТОЛЯР АДАБИЁТ (юн. *epistole* – мактуб, нома) – бировга мактуб шаклида ёзилган адабий ёки публицистик асарлар. Ижодкор мактублари аввалдан (бадийий ниятда) кўпчиликнинг ўқишига мўлжалланган бадийий ёки публицистик асар сифатида режалаштирилган бўлиши ҳам, унинг биров билан ёзишмалари кейинча ўқувчилар томонидан шундай деб қабул қилиниши ҳам мумкин. Масофадан мулоқот қилишнинг ягона шакли бўлгани учун антик даврларда мактуб ёзишга жиддий қаралган, улар *риторика* қоидаларига риоя қилган ҳолда битилган. Шу боис ҳам Эпикур, Цицерон, Сенека кабиларнинг мактублари Э.а.нинг нодир намуналарига айланган. Ўрта асрларга келиб Фотий, Августин, Лютер каби диний арбоблар мактубнинг дидактик имкониятларидан кенг фойдаланиб, ўз қавмларига турли масалаларни тушунтирганлар. Э.а.нинг ўзбек мумтоз адабиётидаги намунаси сифатида А.Навоийнинг “Муншаот” асарини келтириш мумкин. Адабиёт тараққиётининг кейинги даврларида шахслараро бевосита ёзишмалар ҳам аҳамиятини йўқотмагани ҳолда, адабий асарларни мактуб шаклида ёзиш кенг оммалашди. Мас., “Форс хатлари”(Монтескье), “Юлия ёки янги Элоиза” (Ж.Ж.Руссо), “Ёш Вертернинг изтироблари”(Гёте), “Камбағал кишилар”(Ф.М.Достоевский) каби қатор асарлар мактуб шаклида ёзилган. Янги ўзбек адабиётида ҳам мактуб шаклидан самарали фойдаланилган асарлар талайгина: “Севгим, севгилим” (Ў.Умарбеков), “Чўл ҳавоси”(Ў.Ҳошимов).

ЭПИТАФИЯ (юн. *epitaphos* – қабртошдаги ёзув) – қабртошга ёзилган битик; ҳақиқатда қабртошга битилган ёки қабртошга битилмаса-да, тўпламдан жой олган мўъжаз шеър. Одатда, Э.лар ё мархумга мурожаат шаклида, ё мархумнинг тириклар (қабр ёнига келувчи ёки қабр ёнидан ўтувчи)га мурожаати шаклида бўлади.

Ушбу анъанавий шаклдан ташқари, Э.нинг ҳажвий шакли ҳам бўлиб, у мазмун-моҳиятига кўра *эпиграмма*га яқин туради. Генетик жиҳатдан антик адабиётдаги эпиграммаларнинг бир кўриниши бўлган Э.лар Европада ўрта асрлар ва Уйғониш даврида кенг ом-малашган. Ўзбек шеъриятида Э. жанри оммалашган эмас, лекин, сийрак бўлса-да, учраб туради. Жумладан, айрим эпик асарларда (мас., А.Қодирий. “Ўтган кунлар”; А.Мухтор. “Чинор”; У.Ҳамдам. “Сабо ва Самандар”) келтирилган қабртошлардаги назмий битикларни Э. намунаси санаш мумкин. Шунингдек, Э.нинг қабртошга битилмаган кўринишига мисол сифатида Х.Давроннинг “Менинг сочим оққа кўмилгай, Сочингга оқ тушмай кетдинг, хайр” мисралари билан бошланувчи шеърини келтириш мумкинки, муаллифнинг ўзи унинг жанрини Э. деб белгиланган.

ЭПИТЕТ (юн. epitheton – илова этилган, изоҳловчи) – бадий сифатлаш; нарса-ҳодисанинг белгисини образли ифодалайдиган бадий аниқловчи. Тил нуктаи назаридан қаралса, Э. ҳамisha аниқловчи вазифасида келади, лекин оддий аниқловчидан фарқли равишда, бадий функцияни ўтайди: агар оддий аниқловчи нарса-ҳодисани бир турдаги бошқа предметлардан ажратса (*ёлғиз аёл*), Э. унга хос муайян белгини ажратиб-таъкидлаб (“Ёбондаги *ёлғиз дарахт...*”) кўрсатади. Кўп ҳолларда Э. белгини кўчма маъно орқали ифодалайди ва бу ҳолда *метафорик* эпитет (қиёсланг: *хира ойна – хира кўнгил*) деб юритилади. Айрим Э.лар халқ оғзаки ижодида, шунингдек, ёзма адабиётда анъанавий тарзда кенг қўллангани сабабли муайян турғунлик касб этган бўлиб, улар *доимий*, *барқарор* Э.лар деб юритилади (*алпкелбат* паҳлавон, *сунбул* соч, *кундуз* қош, *ой* юз, *лаъл* лаб, *сарв* қомат). Адабиётда ижодий индивидуал-ликнинг кучайиши баробаридадада бетакрор, нарса-ҳодисани ку-тилмаган жиҳатлардан тавсифловчи Э.ларнинг салмоғи ва қиммати ортиб боради. Бундай Э.лар ифоданинг ёрқин, тасвирнинг жонли бўлишига хизмат қилиб, эстетик таъсир кучини оширади (мас.: “*Шойи* шафақларга ўранар юрак”; “О, *уятчан* намозшомгул-лар”; “Маъсум майсаларни тирилтгувчи сен, Музлаган ҳисларни илитгувчи сен”; “Дастурхонда фақат *көмтилган* юрак” – Э.Шукуров.)

ЭПИФОРА (юн. epiphora – қўшимча) – такрорнинг хусусий кўринишларидан бири, шеърдаги бир неча мисра охирида битта

сўз ёки сўз бирикмасининг такрорланиши. Мумтоз шаъриятимиздаги *радиф* муайян маънода Э.нинг кўриниши саналиши мумкин, фақат радифнинг қофиядан кейин ўрин олиши шарт, Э.га эса бундай шарт қўйилмайди. Шунга қарамай, мумтоз шеърият анъаналарининг давомчиси бўлган ҳозирги ўзбек шеъриятида Э. қофиядан сўнг келувчи сўз (бирикма) такрори сифатида кенгроқ тарқалган. Мас.:

*Олтин ойга олма отар Ойбодом,
Ойботарда йиглаб ётар Ойбодом.
Ойқизларнинг ойпариси Ойбодом,
Кунботардан куйиб ўтар Ойбодом* (Э.Шукур).

Ушбу парчада қофиядан кейин Ойбодом сўзининг такрорланиши Э. бўлиб, у жойлашиш ўрни жиҳатидан радифга ўхшайди. Бироқ радиф бутун шеър давомида такрорланса, бу шеърда такрор бир банд давомидагина кузатилади. Шунга кўра, уни радиф эмас, Э. ҳисоблаш тўғрироқдир.

ЭПОПЕЯ (юн. *epoioia*, яъни: *epos* – ривоя, ҳикоя ва *poieo* – яратмоқ, ижод қилмоқ) – ҳажман йирик, асосига умумхалқ аҳамиятига молик проблематика қўйилган эпик асар. Э.нинг илк намуналари сифатида *қаҳрамонлик эпоси* (қ. *эпос*) кўрсатилади. Кейинча, ўрта асрлар ва Уйғониш даврларидан қаҳрамонлик эпоси анъаналарининг давоми, уларга тақлид тарзида дунёга келган Э.лар ёзма адабиётда ҳам қарор топди (Вергилий. “Энеида”; Тассо. “Озод қилинган Иерусалим”; Вольтер. “Генриада”). Бадиий насрнинг, хусусан, романчиликнинг тараққий этиши баробаридадада миллат ҳаётининг муҳим тарихий босқичини қаламга олиб, умумхалқ аҳамиятига молик муаммоларни бадиий идрок этишга қаратилган роман-Э.лар пайдо бўлди (Бальзак. “Инсон комедияси”; Л.Толстой. “Уруш ва тинчлик”; М.Горький. “Клим Самгиннинг ҳаёти”; М.Шолохов. “Тинч Дон” ва б.). Асосга қўйилган проблематикаси ва тасвир кўлами жиҳатидан ўзбек адабиётидаги “Қуллар” (С.Айний), тугалланмаган “Кеча ва кундуз” дилогияси (Чўлпон), “Навоий” (Ойбек) романларида ҳам Э.га хос айрим хусусиятлар кузатилади.

ЭПОС (юн. *epos* – ривоя, ҳикоя) – 1) бадиий адабиётнинг учта асосий туридан бири. Э.нинг специфик хусусияти – воқеабандлик, эпик асарда макон ва замонда кечувчи воқеа-ҳодисалар тасвирланади, сўз воситасида ўқувчи тасаввурида реаллик картиналарига

монанд жонлана оладиган тўлақонли бадиий воқелик яратилади. Тасаввурда реалликдагига монанд, ўзининг ташқи шакли билан жонлангани учун ҳам Э.даги бадиий воқелик “пластик” тасвирланган деб айтилади. Э.да пластик элементлар билан бир қаторда, но plastik элементлар (муаллиф мушоҳадалари, фикрлари, тасвир предметига ҳиссий муносабати ва ш.к.) ҳам мавжуд бўлиб, бу элементлар муаллиф образини тасаввур қилишда муҳим аҳамият касб этади. Улар, пластик унсурлардан фарқли ўлароқ, асарни ўқиш давомида ўқувчи тасаввурида жонланмайди. Э.да объектив ва субъектив ибтидоларнинг уйғун бирикиши кузатилади: асардаги бадиий воқелик объектив ибтидони, асарнинг ҳар бир нуқтасига сингдириб юборилган муаллиф шахси субъектив ибтидони ташкил этади. Бадиий воқеликнинг “объектив ибтидо” дейилишида шартлилик бор, чунки у реалликдан олинган оддийгина нусха эмас, балки воқеликнинг ижодкор кўзи билан кўрилган, идеал асосида идрок этилган, баҳоланган ва ижодий қайта ишланган аксидир. Шундай экан, ҳатто “объектив тасвир” йўлидан борилиб, муаллиф имкон қадар ўзини четга олган асарларда ҳам муаллиф образи мавжуд бўлади. Демак, эпик асарларда бадиий воқелик билан бир қаторда, но plastik муаллиф образи ҳам ҳар вақт мавжуддир.

Э.да макон ва замонда кечувчи воқеалар ровий (муаллиф, ҳикоячи-персонаж) томонидан ҳикоя қилинади. Шунга кўра, Э.да ривоя анъанавий равишда етакчи ўринни эгаллайди, унинг воситасида асарга диалог ҳамда тафсилотлар (пейзаж, портрет, нарсабуюмлар ва ҳ.) олиб кирилади. Ривоя бу унсурларнинг барини яхлит бутунликка бирлаштиради. Э.нинг такомили жараёнида ривоя салмоғининг камайиб бориши кузатилади. Ривожланиш жараёнида Э.да диалог ҳамда тафсилотларнинг салмоғи ва аҳамияти ортиб боради. Бу бадиий адабиётнинг бошқа санъат турлари билан алоқаси, уларга хос усул ва воситаларни ўзига сингдириши натижаси сифатида тушунилиши мумкин. Мас., театрнинг ривожини натижасида инсон характери яратишнинг драматургик усуллари ишлаб чиқилди, сайқалланди; ўқувчи омма драматургик усулда яратилган инсон характери англашга, диалоглар воситасида яратилаётган бадиий воқеликнинг моҳиятини тушунишга тайёрланди, яъни бадиий дид ривожланди. Шу асосда Э.га драматик унсурлар кириб келди. Айни пайтда, Э.даги диалог драмадаги диалогдан ўзининг ҳаётйилиги, маъно кўламининг кенглиги билан ажралиб

туради. Чунки Э.да диалог амалга ошаётган конкрет ҳаётий ситуация, унда қатнашаётган персонажларнинг руҳий ҳолати, характер хусусиятлари ҳақида кенгроқ тасаввур бериш имкониятлари мавжуд, персонаж диалогда айтаётган ҳар бир гап асар бутунлиги контекстида тушунилиши мумкин.

Э.да насрий (сочма) нутқ шакли етакчилик қилади. Шу билан бирга, шеърӣй йўлда ёзилган эпик асарлар ҳам анча кенг тарқалган. Мас., Б.Бойқобиловнинг “Кун ва тун” шеърӣй қиссаси, Ҳ.Шариповнинг “Бир савол”, Муҳаммад Алининг “Боқӣй дунё” шеърӣй романлари шеърӣй йўлда битилган эпик асарлардир. Демак, насрий йўлда ёзилганининг ўзи асарни Э.га мансуб этмайди, “насрий асар” ва “эпик асар” тушунчалари битта маънони англатмайди. Э.да “ўтмишда бўлиб ўтган” воқеалар қаламга олинади, зеро замонда кечиб бўлган воқеаларгина ҳикоя қилиниши мумкин. Ҳатто олис келажак қаламга олинган фантастик асарларда ҳам муаллиф бўлиб ўтган воқеаларни ҳикоя қилади, ўқувчи гўё бўлиб ўтган воқеалар билан танишади. Демак, эпик асарда ёзувчи билан у тасвирлаётган бадиий воқелик, ўқувчи билан у тасаввурида қайта тиклаётган бадиий воқелик орасида ҳамиша “мен – ўтмиш” тарзидаги вақт ҳисси мавжуддир. Агар драматик асарларда характерлараро конфликт, лирик асарларда ички конфликт (асардаги акси жиҳатидан) етакчилик қилса, Э.да конфликтнинг учала тури қоришиқ ҳолда намоён бўла олади.

Э.ни жанрларга ажратиш принциплари масаласида адабиётшуносликда турличалик мавжуд. Бунда бир қатор хусусиятларни эътиборга олиш зарур бўлади. Аввало, эпик асарлар ҳаётни бадиий қамров кўламига кўра фарқланишидан келиб чиқилади. Мас., эпик асар қаҳрамон ҳаётидан биргина эпизодни (ҳикоя), бутун бир этапни (қисса) ёхуд қаҳрамон ҳаётининг катта бир даврини (роман) қаламга олади. Шунга кўра, адабиётшуносликда катта, ўрта ва кичик эпик жанрлар ажратилади. Бироқ Э.га драманинг кириб келиши ва сюжет вақтининг қисқара бориши баробаридада бу тамойилнинг ожизлиги аён бўлиб қолмоқда. Ҳозирги адабиётда қаҳрамон ҳаётининг катта бир даври эмас, атиги бир босқичи қаламга олинган романлар ҳам яратилмоқда (мас., “Кеча ва кундуз”, “Улуғбек хазинаси”). Табиийки, бундай ҳолатда эпик асарларни жанрларга ажратишда уларнинг бошқа жиҳатларига ҳам эътибор қаратиш зарур бўлади. Жумладан, асарда қўйилган муаммолар кўлами жанр

хусусиятларини белгиловчи унсур сифатида олинishi мумкин. Бу жиҳатдан роман дунёю даврни билиш мақсадига қаратилган бўлса, қисса марказида қаҳрамон характери, ҳикояда эса конкрет ҳаётий воқеа туради. Кўринадики, роман, қисса, ҳикоя жанрларига мансуб асар қаҳрамонлари асарда тутган мавқеи, аҳамияти, вазифаси жиҳатидан фарқланади. Роман муаллифи учун қаҳрамон – восита, дунёни англаш (буниси мақсад) воситаси, қиссанавис учун қаҳрамоннинг ўзи мақсад (воқеа-ҳодисалар восита), ҳикоянавис учун воқеанинг ўзи мақсад бўлиб қолади. Э.ни жанрларга ажратишда ҳажм ҳам мезон бўлолмайди. Зеро, айрим ҳикоя ёки романлар ҳажман қиссаларга яқин бўлиши ва аксинча ҳолатлар кузатилиши мумкин. Бироқ одатан ҳикоя, қисса ва романлар ҳажми санокдаги тартибга мос тарзда каттариб бориши ҳам инкор қилиб бўлмайдиган ҳақиқатдир. Э. жанрлари бадиий шакл хусусиятлари билан ҳам фарқланади. Мас., сюжет нуқтаи назаридан олинса, роман кўп чизиқли мураккаб сюжетга эгалиги, қисса сюжети, асосан, бош қаҳрамон теварагида уюлиши, ҳикоя сюжети, одатда, битта ёки бир-бирига узвий боғлиқ бир неча воқеа асосига қурилиши кузатилади.

Ҳикоя, қисса ва роман Э.нинг асосий жанрлари саналади. Шу билан бирга, эпик турнинг асосий бўлмаган қатор жанрлари ҳам мавжуд. Уларни ҳаётни бадиий қамраш кўлами жиҳатидан қуйидаги тартибда таснифлаш мумкин: а) кичик эпик шакллар: латифа, масал, ҳикоят, ривоят, эртак, афсона, бадиа, этюд, очерк, эссе; б) ўрта эпик шакллар: қисса (повесть); в) халқ эпоси, эпик дoston, роман, эпопея.

Мазкур таснифга айрим изоҳларни киритиб ўтиш зарур. Мас., бадиа, этюд, очерк кабилар соф бадиий проза намунаси бўлмай, бадиий-публицистик жанрлардир. Ҳозирги адабиётда оммалашиб бораётган эссе жанри, биринчидан, бадиий-публицистик характерга эгалиги, иккинчидан, ҳажм эътибори билан турлича кўринишларга (кичик ҳикоя шаклидан то катта роман шаклигача) эгалиги билан характерланади. Мас., Х.Давроннинг “Бибиҳоним қиссаси ёхуд тугамаган дoston”, Б.Аҳмедовнинг “Мирзо Улуғбек” асарлари моҳиятан эссе, бироқ улар ҳажм эътибори билан кескин фарқланади. Ёки айрим тадқиқотчилар масални лиро-эпик жанрга мансуб ҳисоблаб, бунда қиссадан чиқарилган ҳиссани лирик ибтидо сифатида қабул қиладилар. Ҳолбуки, ҳар қандай масалда воқеа

(жуда қисқа бўлса ҳам) ҳикоя қилиниши эътиборга олинса, уни эпик асар санаш керак. Акс ҳолда, воқеабанд шеърларни ҳам, чиқарилаётган хулоса очикроқ ифодаланган эпик асарларни ҳам лиро-эпик турга мансуб этишга тўғри келар эди. Шунга ўхшаш ҳолат: “достон” жанри лирикага ҳам, Э.га ҳам тааллуқли бўла олади, шу сабаб “лирик достон”, “эпик достон”, “лиро-эпик достон” сингари жанр атамалари қўлланилади, бунда конкрет достонни у ёки бу турга мансуб этиш учун ундаги эпик ва лирик унсурлар салмоғи асосга олинади; 2) тор маъносида халқ оғзаки ижодидаги шеърий ёки насрий йўлда яратилган воқеабанд асар; халқ Э.и, қаҳрамонлик Э.и терминлари билан ҳам юритилади. Гарчи қаҳрамонлик Э.и ва халқ Э.и терминлари синоним сифатида ишлатилса ҳам, назарда тутилаётган маънога халқ Э.и термини мувофиқроқ. Чунки бу ҳолда халқ Э.и термини қаҳрамонлик Э.и, романик Э., тарихий Э., жангнома ва ҳ. жанр кўринишларини ҳам қамраб олади. Халқ Э.и таркибидаги мазкур жанр кўринишларининг ҳар бири ўзига хос специфик белгиларга эга. Халқ Э. уни яратган халқнинг қаҳрамонона ўтмиши, юрт тақдиридаги муҳим воқеалар, қаҳрамонларнинг эл-юрти учун фидокорона кураши ҳақида ҳикоя қилади, халқ (маданияти, маиший турмуши, ижтимоий-сиёсий ҳаёти, эътиқоди, урф-одатлари ва ҳ.) ҳаётининг муайян даврдаги яхлит манзарасини тасвирлайди. Халқ Э.ининг илдиэлари жуда қадим замонларга бориб тақалади: “Гильгамеш”, “Илиада” “Одиссея”, “Рамаяна”, “Маҳабхорат”, “Алпомиш”, “Манас” сингари Э.ларнинг ёши мингйилликлар билан ўлчанади. Саналганлар каби йирик ҳажмли асарлар билан бир қаторда, халқ Э.и нисбатан кичик ҳажмли шаклларда (тарихий кўшиқ, балладалар, билина, достон) ҳам мавжуд бўлиб, улар муайян туркумга бирлашади ва бу нарсa эпик кўламдорликни таъмин этади. Мас., “Гўрўғли” туркум достонлари, Илья Муромец ҳақидаги билиналар, Роланд ҳақидаги кўшиқлар ва ҳ.

ЭРКИН ШЕЪР (русчадан калька: “вольный стих”) – рус шеъриятидаги силлабо-тоник шеър тизими асосида пайдо бўлган, мисраларидаги стопалар сони бир хил бўлмаган шеър шакли. Э.ш.да барча стопалар бир хил (ямб) бўлгани ҳолда, уларнинг мисралардаги сони бир хил эмас, яъни шеър бошидан охирига қадар битта ўлчовда ёзилмаган, унда изометрия ҳодисаси кузатилмайди. Кейинча аналогия асосида мисралардаги хорей ёки *анapest* стопала-

ри (қ. *стопа*) сони турлича бўлган шеърлар ҳам Э.ш. деб аталган. Рус шеършунослигида бир-биридан фарқланувчи шеър шаклини билдирувчи “вольный стих” ва “свободный стих” бирикмаларидаги “вольный” ва “свободный” аниқловчилари ўзбек тилига бир хил – “эркин” сўзи билан таржима қилиниши сабабдир, манбаларда ва амалиётда Э.ш. термини, кўпинча, *верлибр* ва *сарбастга* синоним тарзида ишлатилади. Бироқ бу тўғри эмас (қиёсланг: *верлибр*, *сарбаст*). Ўзбек шеъриятида Э.ш. бармоқ асосида шаклланган бўлиб, XX асрнинг 20 – 30-йилларидан оммалашди. Э.ш.га хос хусусият шуки, унда мисралардаги бўғинлар сони, уларнинг ўзаро қофияланиши қатъий тартибда эмас, бироқ шеър давомида ўлчовда тенг ва ўзаро қофиядош мисралар эркин тарзда такрорланади. Худди шу жиҳати уни бармоққа яқинлаштиради. Яъни рус силлабо-тоник шеърияти негизида пайдо бўлган Э.ш. (*вольный стих*) ўзида силлабо-тоник шеърга хос белгилар (стопалар)ни сақлаб қолгани каби, ўзбек Э.ш.и ҳам ўзида бармоққа хос айрим хусусиятларни сақлайди. Мас.:

Алкоголь		а	
бизнинг қонларга	3+5	б	
ва рўзорларга,	5	б	
дин аҳкомлари,	5		в
феодал арконлари,	7		в
капитал қонунлари-ла,	3+5	б	
урф-одатларга		б	
уйланиб,	5+3		г
ичкуёв,	3		д
яъни ёв			д
бўлиб	3+2	г	
қирмишдир.	3		е

Алкоголь –	3	а	
бизлар қул,	4		ж
руҳан тушкун,	4		з
узван туткун,	4		з
ризқимиз жигархун,	6		з
ҳаёт хумори – банг	6		и
бўлганда,	3	б	
нозли бир бузуқ,	5		й

созли бир сатанг,	5		и
инжиқ бир келин			3
сингари,	5+3	в	
ўз ҳукмин ўтказиб,	6		г
маишат – чимилдиққа	7	б	
кирмишдир.	3		е

Ғ.Ғуломнинг “Алколголь” шеърідан олинган бу парчада 3, 4, 5 ва 6 бўғинли туроқлар қатъий эмас, эркин тарзда такрорланади, шундай эркинлик мисраларнинг қофияланишида ҳам кузатилади.

ЭРТАК – халқ оғзаки ижодидаги эпик жанр, чўпчак. Э. барча халқлар оғзаки ижодида қадимдан шаклланган ва фаол жанрлардан саналади. Э.лар, асосан, насрда яратилиб, сюжети асосида сеҳрли-фантастик, саргузашт ёки маиший характердаги воқеалар ётади, воқеалар баёни ва талқинда ижодий фантазия, тўқима салмоқли ўрин тутати. Шунинг учун ҳам эртакчилар томонидан ҳикоя қилинган Э. тингловчилар томонидан, аввало, эртақ деб, ижодий фантазия маҳсули деб қабул қилинади. Бироқ бу Э.лар воқелик билан алоқасини тамомила узган дегани эмас, Э.ларда (айниқса, маиший Э.ларда) реаллик билан алоқа яққол кўзга ташланади. Қадимийлиги туфайли Э.ларда аждодларимизга хос мифологик тафаккур элементлари, тотемизм, анимизм қолдиқлари сақланиб қолган. Мазкур ҳол сеҳрли Э.лар билан ҳайвонлар ҳақидаги Э.ларда кўпроқ сезиладики, бу уларнинг нисбатан қадимийроқ эканлигининг далолатидир. Кишилиқ жамияти тарққиёти баробаридадада Э.лар ҳам сифат жиҳатидан ўзгариб боради: ҳаётий тажриба ва кузатишларга асосланган маиший мавзудаги Э.лар кенгроқ ўрин эгаллай бошлайди, сеҳр-жодудан деярли фориг саргузашт-авантюра сюжетли Э.лар яратилади, ҳайвонлар ҳақидаги Э.ларнинг *тотемистик* ва *анимистик* мазмун йўналиши мажозийлик билан алмашади ва ҳ. Хуллас, Э. жанри тараққиётида ҳаётга яқинлашиб бориш тенденцияси кузатилади: уларда ижтимоий ҳаётнинг турли қирралари, мураккаб ижтимоий муносабатлар, отабоболарнинг ижтимоий идеаллари акс этади. Фаол ва кенг оммалашган жанр сифатида Э.лар кишилиқ жамиятида улкан тарбиявий миссияни ўтагани шубҳасиздир. Кўплаб ижодкорлар (мас., А.Пушкин, Ҳ.Олимжон) дилларида сўз санъатига меҳр болаликда эшитган Э.лар туфайли туғилганини эътироф этадиларки, ёзма адабиётда жанрга хос унсурлардан кенг фойдаланилиши, адабий Э.нинг

турли кўринишлари мавжудлиги шундан. Ҳ.Андерсен, Ш.Перро, ака-ука Гриммлар, А.Пушкин каби ёзувчилар яратган *адабий* Э.лар жаҳон миқёсида шуҳрат топган. Ўзбек адабиётида Ғ.Ғулом, Ҳ.Олимжон, А.Мухторлар ижодида адабий Э.нинг яхши намуналари бор.

ЭССЕ (фр. *essai* – тажриба, синаб кўриш) – муаллифнинг у ёки бу масала (муайян воқеа-ҳодиса, ҳаётий ҳолат ва ш.к.) бўйича шахсий мулоҳазалари баён қилинувчи насрий асар; адабий жанр. Э.нинг композицион қурилишига ҳам, тематик томонига ҳам чекловлар қўйилган эмас, у муаллифга ўз фикр-мулоҳазалари, кечинмаларини том маънода эркин ифодалаш имконини беради. Тематик жиҳатдан тарихий, биографик, адабий-танқидий, илмий-оммабоп ва ш.к. кўринишларга эга бўлган Э.га хос яна бир хусусият шуки, у қўйилган масаланинг тугал ечимини тақдим этиш даъвосини қилмайди, масала муаллиф ҳаётий тажрибасидан келиб чиққан ҳолда, унинг онгю қалбидан ўтказиб ёритилади. Шу боис Э. марказида муаллиф шахси туради, баён кўзга яққол ташланувчи субъектив бўёқдорликка эга бўлади. Мутахассислар Э.нинг мустақил адабий жанр сифатида шаклланиши XVI асрга тўғри келади деб ҳисоблайдилар ва буни француз адиби М.Монтень (1533 – 1592) фаолияти билан, жанрнинг номини эса унинг 1580 йилда чоп этилган “*Essays*” (Тажрибалар) асари билан боғлайдилар. Айни чоғда, Э.га хос элементлар бунга қадар ҳам бўлгани, жумладан, уларни антик давр адиби Лукиан нутқларида кузатиш мумкинлигини таъкидлайдилар. Э.га хос хусусиятлар Шарқ адабиётида, хусусан, ўзбек адабиётида ҳам қадимдан мавжуд (мас., Навоий. “Маҳбуб ул-қулуб”). Шунинг ҳам қайд этиш жоизки, Э. табиатига хос эркинлик унинг ривожига нафақат профессионал ёзувчилар, балки бошқа соҳа кишилари (олимлар, файласуфлар ва б.)нинг ҳам сезиларли ҳисса қўшишига имкон берди. Э.га хос хусусиятлар сўнгги давр адабиётидаги бошқа жанрлар структурасига ҳам сезиларли таъсир этди, айрим йўналишларнинг эса (мас., *постмодернизм*) устувор белгиларидан бирига айланди. Ҳозирги ўзбек адабиётида Ш.Холмирзаев, О.Мухтор, Х.Даврон, Х.Султонов каби ижодкорлар, шунингдек, М.Қўшжонов, О.Шарафиддинов, У.Норматов, Н.Каримов каби адабиётшуносларнинг Э. жанридаги асарлари китобхонлар орасида машхур.

ЮМОР (ингл. *humour* – кайфият, мойиллик) – 1) комиклик турларидан бири. Бадиий асарда кишилар, воқеа-ҳодисалар устидан энгил, дўстона, беғараз кулиш. Ю.да кулгилилиқ очик-ошкора намоён бўлади, аммо ошкор кулги остида энгил-елпи ҳазил, кўнгилхушлиқ мақсади эмас, жиддийлик мавжуд. Ю. ўз объектида қисман бўлса-да идеалга мувофиқ жиҳатларни кўради, уни мукамаллаштириш, нуқсонларини бартараф қилиш, ундаги умуминсоний қимматга молик жиҳатларни юзага чиқариш мақсадини кўзлайди. Шунинг учун ҳам Ю.да танқид руҳи, нуқсонлар устидан кулиш билан бирга хайрихоҳлик, ачиниш ҳам мавжуд. Ю.нинг қатъий чегараларини белгилаш ниҳоятда мушкул, шу боис у, кўпинча, комикликнинг *сатира*, *киноя*, *сарказм* (қ.) каби кўринишлари билан қиёсан тушунтирилади. Жумладан, манбаларда Ю.нинг сатирадан фарқли ўлароқ, объектни тўла эмас, балки унинг айрим жиҳатларинигина инкор қилиши таъкидланади. Ю.да кулги ниқоби остида жиддийлик, кинояда эса жиддийлик ниқоби остида кулги яширинган бўлади. Шу қарашлардан келиб чиқиб, баъзан объектга нисбатан хайрихоҳ муносабатни Ю.нинг белгиловчи хусусияти сифатида кўрсатиш ҳоллари ҳам бор. Бироқ бу қарашга тўла қўшилиб бўлмайди, чунки Ю.нинг эмоционал диапозони ғоятда кенг бўлиб, у шафқат ва ҳамдардликдан (Ғ.Ғулом. “Менинг ўғригина болам”) тортиб шафқатсиз (А.Қаҳҳор. “Бошсиз одам”), ҳатто “қора юмор”гача қамраб олади. Сарказм, закийлик, карикатура каби комиклик кўринишларидан фарқли равишда, Ю. ва сатира асар пафоси даражасига кўтарилиши мумкин. Ю.га пафос кўриниши сифатида қаралганда, унинг идеалга бутунлай зид бўлмаган объектга қаратилган бўлиши (Ғ.Поспелов) назарда тутилади. Агар юмористик пафос объектга маънавий-ахлоқий мавқедан ёндашса, сатирик пафос объектнинг ижтимоий мавқедан туриб инкор қилинишини кўзда тутати. XX аср жаҳон адабиётида Ю.даги хайрихоҳлик, асосан, сақланиб қолгани ҳолда, ачиниш туйғуси сусайиб боргани кузатилади. Мазкур ҳол, айниқса, модернистик ва постмодернистик адабиётларда яққол кўзга ташланадики, уларда “қора юмор” устуворроқ мавқе тутати. Бу эса уларнинг дунёқарашидан келиб чиқувчи объектни ўзгартириш, тузатиш имконларига ишонмаслик, бунга умидсиз қараш натижасидир; 2) бадиийлик модуси. Ю.га хос “мен – оламда” концепциясига кўра, қаҳрамон ижро этаётган роль унинг тақдири ёки бурчи эмас, балки бир ниқоб, холос. Юмористик

модусдаги энг олий қадрият – индивидуаллик, фақат бу индивидуаллик қаҳрамон муттасил алмаштириб турувчи ниқоб ортида қолиб кетади. Юморист ўз вазифасини ниқоб ортидаги моҳиятни, индивидуалликни кўриш ва кўрсатишда деб билади. Муҳими, бошқа модуслардаги каби, қаҳрамон юморист учун ҳам ўзини англаш объекти, яъни муаллиф қаҳрамон (унинг ўз ниқобига мос далли-демона қилиқ-ҳаракатлари) орқали ниқобдан халос бўлиш йўлини “яшаб ўтади”. Худди шу йўлни асарни қабул қилиш жараёнида ўқувчи ҳам босиб ўтадики, шу жиҳатдан субъект – объект – ўқувчи бирлиги ҳақида, демак, бадиийлик модуси ҳақида гапириш мумкин бўлади. Мас., Э.Воҳидовнинг “Донишқишлоқ латифалари” туркумига кирган шеърларнинг ҳар бири – Матмусанинг турли ҳаётий ҳолатлардаги “ниқоб”лари. Бу воқеалар – Матмусанинг ўзини намоён этиш, нима-ларга қодирлигини кўрсатиб қўйиш, мавжудлигини тасдиқлаш йўлидаги хатти-ҳаракатлари. Лекин мазкур хатти-ҳаракатларда кўп номувофиқликлар (мақсад билан имкон, мақсад билан восита, даъво билан реаллик ва ҳ.) кузатиладики, қачонки қаҳрамон шуни англаса, ниқобдан халос бўлиши ва ўзлигига қайтиши мумкин. Э.Воҳидов латифаларида Матмуса доим ҳам ниқобдан халос бўлмайди. Лекин шоир ниқобдан халос бўлиш заруратини англатади, яъни Матмуса эплай олмаган ишни китобхон уйдлашига умид қилади. Шу асосда туркумни ўқиш жараёнида субъект – объект – ўқувчи бирлиги таъминланади, “Донишқишлоқ латифалари” яхлит ҳолда юмористик бадиийлик модусига тааллуқли бўлади.

“ЯНГИ РОМАН” – XX асрнинг 50-йилларида майдонга чиққан бир қатор француз ёзувчилари (Н.Саррот, А.Роб Грийе ва б.)нинг роман бобидаги экспериментал изланишларига хос хусусиятларни англатувчи шартли термин. Я.р. тарафдорлари аъъанавий проза ўз имкониятларини тўла сарф этиб бўлган деб ҳисоблаб, янгича ривоя йўсинини ишлаб чиқишга ҳаракат қилганлар. Я.р. намояндаларининг қарашлари “инсон ўлими” фалсафасига (А.Фуко) ҳамоҳанг: улар шахс тушунчасининг ўзи эскирган, шунинг учун ҳам уни аъъанавий прозадаги каби марказга қўйиб тасвирлаш, аъъанавий тарзда бадиий талқин қилишни ноўрин билиб, қаҳрамонсиз ва воқеабанд сюжетсиз романлар яратишни тажриба қиладилар. Аъъанавий роман, умуман, эпосга хос мазкур энг муҳим унсурлар Я.р. намояндалари тажрибаларида ташқи дунёдаги нарсаларнинг холис ва бўртиқ тасвири, онгости қатламларидаги сирли эврилиш-

лар, мозаика қонуният асосида бутунликка бирикувчи фикр-кечинмалар билан алмаштирилади, ривоя кўпроқ эссега хос хусусиятлар касб этади.

ЎЗЛАШТИРИШ – адабий алоқанинг кўринишларидан бири, адабий таъсирнинг натижаси; ижодкорнинг адабиётда ўзига қадар мавжуд бўлган сюжет, образ, ғоя ва ш.к.ларни истифода этиши. Адабий жараёнда Ў. анланган ё анланмаган тарзда воқе бўлиши мумкин. Биринчи ҳолда ижодкор аввал яратилган асардан Ў.га чоғланаркан, салафи билан ижодий мусобақага киришади, натижада ўзлаштирилган сюжет, образ ва ш.к.ларнинг янгича ва ўзига хос бадиий талқини вужудга келади. Мас., А.Навоий онгли равишда “Низомий панжасига панжа урган”и, ҳазратнинг Низомий билан ижодий мусобақага киришиш нияти, асарининг устози яратган дostonдан қайси жиҳатлари билан фарқ қилиши “Фарҳод ва Ширин” достони дебوحасида аниқ-равшан ифодаланган. Айтиш керакки, А.Навоий амал қилган ижодий ёндашувгина Ў.нинг адабий жараёнда ижобий ҳодиса бўлишини, пировард натижада бадиий тафаккур ривожига самарали таъсир кўрсатишини таъминлайди. Бадиий ижод амалиётида анча кенг учрайдиган анланмаган тарзда воқе бўлувчи Ў.нинг омиллари турлича бўлиб, асосийларидан бири сифатида таъсирланиш кўрсатилиши мумкин. Ижодкор қачондир ўқиган асардаги воқеа, ҳолат, ифода ва ш.к.лардан кучли таъсирланиши мумкинки, вақт ўтиб, ўша воқеа, ҳолат, ифода ва ш.к.ларнинг ўзи унутилса-да, таассурот унинг онгости қатламларида чуқур из қолдирган, бас, у вақти келиб ижод жараёнида онгости қатламларидан қалқиб чиқиши ва беихтиёр асарда акс этиши ҳам мумкин. Шу йўсин воқе бўлган Ў.лар, мас., Навоий шеърларидаги оҳанг, рух, ташбеҳу тамсиллар, лирик ҳолатлар Бобурдан тортиб ҳозирги ғазалчиликка қадар кузатилиши мумкин. Мазкур ҳол, умуман, Ў.лар адабий ҳодисаларнинг қайси замон ва маконга мансублигидан қатъи назар, бир-бири билан диалогик алоқада мавжуд эканини ёрқин намоён этади.

Ў. қамрови ниҳоятда кенг тушунча бўлиб, у турлича кўриниш ва турли даражада намоён бўлади: *тақлид* (қ.), *стилизация* (қ.), *пародия* (қ.), *реминисценция* (қ.), *парафраза* (қ.) каби. Умуман олганда, Ў. адабий жараёнда қонуният мақомида мавжуд бўлган ижобий ҳодиса ва шу маънода уни кўр-кўрона тақлиддан, *плагиат* (қ.), *эпигонлик* (қ.) кабилардан фарқламоқ зарурдир. Шунингдек, Ў. би-

лан миллий адабиётлар орасидаги типологик ўхшашликларни фарқлаш керак. Мас., Европа маърифатчилик адабиёти билан жадид адабиёти орасида мавзу, ғоя, образ, бадиий шакл кабиларда кузатилувчи ўхшашликлар адабий алоқа ва таъсир (гарчи бун тўла инкор қилиб бўлмаса ҳам) натижаси деб эмас, балки уларни келтириб чиқарган ижтимоий-тарихий, маданий-маърифий омилларнинг ўхшашлиги билан изоҳланади. Ёки 80-йиллар ўзбек насрида бўй кўрсатган “ортиқча одам”, “кичкина одам” каби персонаж типларини ҳам XIX аср рус адабиётидан Ў. дейиш унчалик тўғри эмас, чунки давр ижтимоий воқелигининг ўзида шундай шахс типлари бўлган ва адабиёт уларни акс эттирган.

ЎХШАТИШ – тасвир объектини бошқа нарса-ҳодисага ўхшатиш орқали ёрқин ва бўрттириб тасвирлашга асосланган бадиий тасвир воситаси бўлиб, бунда ўхшатилаётган нарса-ҳодисалар учун умумий белги-хусусиятларга таянилади. Айрим адабиётларда Ў. кўчимнинг содда тури деб ҳам юритилади. Бироқ бу унчалик тўғри эмас. Чунки Ў.да маъно кўчиши кузатилмайди, унда, маъно кўчишининг ўхшатиш асосидаги тури бўлмиш метафорадан фарқли ўлароқ, ўхшатилаётган нарса ҳам, ўхшаётган нарса ҳам матнда сўз билан ифода этилади. Мас., қиёсланг: “Камондек қошлари киприкларидан ўқ отар доим” – “Бағрим нишон айлар икки камонинг”. Иккала мисрада ҳам қош камон (ёй)га ўхшатишмоқда, бироқ: биринчи мисолда ўхшатилаётган нарса (қош) ҳам, ўхшаётган нарса (камон) ҳам матнда бор, иккинчи мисолда ўхшатилаётган нарса тушириб қолдирилган ва у ўхшаётган нарса номи билан аталган. Яъни биринчи мисол ўхшатиш бўлса, иккинчиси метафора (истиора)дир. Аксарият ҳолларда Ў. турли грамматик воситалар: -дек (-дай) қўшимчаси ёки “гўё”, “каби”, “худди”, “мисли”, “мисоли”, “янглиғ”, “бамисоли” каби кўмакчилар воситасида амалга ошади. Шу билан бирга, Ў. грамматик воситаларсиз амалга ошган ҳоллар ҳам тез-тез кузатилади. Мас.: “Муҳаббат – чиройли капалак...”, “Умр – кумсоат ҳам яримлаб қолди” (Ш.Раҳмон). Мумтоз адабиётшуносликда Ў. *ташбеҳ* деб юритилади ва у шеърятда жуда кенг қўлланилган боис, илми бадиъда муфассал ишланган санъатлардан саналади (қ. *ташбеҳ*).

ЎТА ЧЎЗИҚ ҲИЖО – қаранг: **ҳиҷо**

ҚАЙД (ар. **قيد** – банд, боғланган) – қаранг: **муқаййад қофия**

ҚАЛБ (ар. **قلب** — тескари қилмоқ, ағдармоқ) — мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, сўзни чаппасига ўқиса ҳам маъно чиқадиган тарзда қўллаш, жумлага шу тарзда тартиб бериш; Ғарб адабиётшунослигида *палиндром* (қ.) деб юритилади. Қ.нинг бир қатор кўринишлари фарқланади: 1) *мақлуб-и кулл* — бунда байтдаги сўз (ёки жумла)нинг ҳарфлари, уларнинг тартиби ва миқдорини ўзгартирмаган ҳолда чаппасига ўқилса, бошқа бир сўз келиб чиқади: роз — зор, қўй — йўқ, лўқ қилғай — ёғлиқ қўл; 2) *мақлуб-и баъз* — сўз (ёки жумла) таркибидаги ҳарфлар ўрнини қисман ўзгартириб чаппа ўқилса, бошқа бир сўз келиб чиқади: карам — камар, қамар — рақам; 3) *мақлуб-и мужаннаҳ* — бунда *мақлуб-и кулл* талабларига жавоб берадиган сўзлардан бири мисра (ёки байт) бошида, иккинчиси мисра (ёки байт)нинг охирида жойлашади; 4) *мақлуб-и муставий* — бунда бутун бошли ибора чаппасига ўқилганда, шу иборанинг ўзи ҳосил бўлади. Қ.нинг ушбу нави турли даражада (мисранинг бир қисми, мисра ёки байт доирасида) воқе бўлиши мумкин.

Бу ўринда Қ. санъати араб имлоси қоидалари асосида амалга ошгани, ҳозирги ёзувда мазкур санъат қўлланган ўринларни илғаб олиш қийинлигини ҳам ёдда тутиш лозим.

ҚАРИБ (ар. **قريب** — яқин) — аруз баҳрларидан бири, музориё баҳрига яқин бўлгани учун шундай номланган. Манбаларда бу баҳрни Юсуф Нишопурий кашф этгани айтилади. 2 та *мафоиълун* (v — — / v — —) ва 1 та *фоилотун* (— v — —) аслларининг такроридан ҳосил бўлади. Қ. баҳри араб шеъриятига хос бўлиб, ўзбек шеъриятида қўлланмаган. Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида ҳам, Бобурнинг “Мухтасар”ида ҳам *қариби мусаддаси солим* (v — — / v — — / —v — —) вазнига:

Жамолингдин қуёш асру бор уётлиқ,

Сочингга банда боғ ичра сунбул отлиқ, —

байти мисол сифатида келтирилган. Бундан ташқари, Бобур мазкур баҳрнинг яна ўн уч вазнига махсус мисол сифатида байтлар битган. Мас.:

Қаро кўзум берига кел карам этгил,

Мени висол бирла муҳтарам этгил, —

байти *қариби мусаддаси мақбузи махбун* (v — v — / v — v — / v v — —) вазнида ёзилган.

ҚАСИДА (ар. *قصيده* – мақсад, ният қилиш) – мумтоз лирикадаги жанр; бирор шахс (шоҳ, арбоб, қаҳрамон), бирор муҳим воқеа, табиат ва ш.к.ларни мадҳ этиш, уларнинг юксак фазилат ва хусусиятларини эътироф этиш мақсадида ёзиладиган шеър. Қ. газал типда (а-а, б-а, в-а...) қофияланади, лекин ундан фарқли ўлароқ, ҳажм жиҳатидан чекланмаган бўлиб, унда тахаллус келтириш шарт ҳисобланмайди. Кимнидир ёки ниманидир мадҳ этиш мақсади устувор бўлгани учун Қ., одатда, кўтаринки, тантанавор услубда, баланд пардаларда ёзилади. Мумтоз шеърятда Қ.нинг композициясига қўйилувчи талаблар ишлаб чиқилган. Унга кўра, Қ. кириш (*насиб* ёки *ташбиб*), таъриф жойи, объектининг баёни (*гузиргоҳ*), мадҳ ва мамдуҳ (мақталувчи) ҳақиқа дуо ва шоир нияти (*қасд*) каби қисмлардан иборат бўлади. Агар Қ.да кириш қисми бўлмаса, маҳдуд деб аталади. Шарқ мумтоз шеърятида Носир Хисрав, Унсурий, Анварий, Хоқоний, Дақиқий, Рудакий, Саккокий, Лутфий, Жомий, Гадоий, Навоий, Мунис, Комил каби шоирлар ижодида Қ. жанрининг яхши намуналари бор. Мумтоз адабиётда Қ.лар, асосан, ўша давр ҳукмдорлари, подшоҳларнинг мадҳига бағишланган. Шоир бирор шахсни ёки жойни мадҳ этар экан, ўзига хос муболағали ташбеҳлар қўллашга уринади. Мас., Навоийнинг Ҳусайн Бойқаро мадҳига бағишланган “Ҳилолия” қасидасида шундай мисралар бор:

Шоҳлар шоҳи демай, ул шоҳларнинг шоҳиким,

Ҳар бири юз шоҳлар шоҳича тутқай мукнатин.

Яъни “Уни, (яъни Ҳусайн Бойқарони) шоҳлар шоҳи демайман, чунки (у) ҳар бири юз шоҳларнинг шоҳи бўлган шоҳларнинг шоҳидир. (Унинг) юксаклиги шу даражадаки, ҳар бири юз шоҳга шоҳ бўлган шоҳларнинг ҳар бири (унга) ўз мукнати, яъни бор давлатини, бойлигини тутади, оёғининг остига келтириб ташлайди”. Қ.ни дастлаб икки турга бўлишган: 1) ортиқча мақтов, дабдабалардан холи бўлган фалсафий мазмундаги Қ.лар. Қ.нинг бу тури дастлаб араб адабиётида пайдо бўлган; 2) Қ.и *маснуъ* – ўзига хос безакларга эга бўлган, санъат даражасидаги Қ.лар. Шунингдек, айрим манбаларда Қ.лар мазмунига кўра Қ.и *баҳория*, Қ.и *мадҳия*, Қ.и *фаҳрия*, Қ.и *хазония*, Қ.и *ҳажвия*, Қ.и *ҳолия*, Қ.и *ишқия*, Қ.и *хамрия* каби турларга ҳам ажратилган. Янги давр шеърятида ҳам, жумладан, Чархий, Чустий, Ҳабибий, Улфат, Э.Воҳидов каби шоирлар ижодида Қ. жанрида ёзилган асарлар учрайди. Хусусан, Эркин

Воҳидовнинг машҳур “Ўзбегим”, “Инсон”, “Қўллар” каби Қ.лари катта шухрат қозонган.

ҚАҲРАМОН, адабий қаҳрамон – 1) асар персонажлари тизимида етакчи мавқе тутиб, ғоявий-бадий концепцияни шакллантириш ва ифодалашда муҳим роль ўйновчи шахс образи. Терминни бу маънода тушуниш эпик ёки драматик асар персонажларини даражалашни кўзда тутди: сюжет воқеалари Қ. атрофида уюштирилиб, бошқа персонажлар у билан боғлиқ ҳолда асар воқелигига киритилади; улар Қ. билан интегратив алоқада (ҳоким-тобе) бўлиб, унга нисбатан ёрдамчи функцияларни бажаради. Кўп чизиқли мураккаб сюжет қурилишига эга йирик ҳажмли асарларда бир эмас, бир неча Қ. ҳаракатланиши ҳам мумкин. Бу ҳолда персонажлар системаси ўз ичида микросистемаларга ажралиб, уларнинг марказида Қ.лардан бири туради. Мас., “Кеча” романининг бошланишида шундай микросистемалар иккита: бирининг марказида Зеби, иккинчисининг марказида Акбарали туради. Воқеалар ривожидавомида Зеби микросистемаси емирилиб, унинг ўзи Акбарали микросистемасининг элементига айланади, Мирёқуб ва Раззоқ сўфилар эса янги микросистемани ташкил қилади. Бундан аён бўладики, “Кеча”да тўртта Қ. бор: Зеби, Акбарали, Мирёқуб ва Раззоқ сўфи. Ўз навбатида, бу Қ.лар ҳам асар сюжет-композицион қурилишидаги ўрни ва муаллиф концепциясини ифодалашдаги аҳамияти нуқтаи назаридан даражаланиши, бош ва иккинчи даражали Қ.ларга ажратилиши мумкин: романнинг сюжет-композицион қурилиши нуқтаи назаридан Зеби *бош Қ.* бўлса, бадий концепциясини бутлаш ва ифодалашдаги роли нуқтаи назаридан Мирёқуб *бош Қ.*дир. Кичик ҳажмли эпик асарларда (ҳикоя ва аксарият қиссаларда), одатда, битта Қ. ҳаракатланади. Бироқ бунга қатъий қоида деб қарамаслик керак, ундан чекинилган ҳолатлар ҳам кўплаб учрайди. Мас., тасвирланаётган ҳаётининг ҳолатнинг ўзи етакчи эстетик аҳамият касб этган “Анор” (А.Қаҳҳор) ҳикоясида Туробжон ҳам, унинг хотини ҳам бирдек Қ. саналишлари мумкин.

Қ. фақат эстетик категориягина бўлмай, этик категория ҳамдир. Шунинг учун адабиётшуносликда *ижобий Қ.*, *салбий Қ.* тушунчалари ҳам фарқланади. Гарчи сўнгги йилларда адабий Қ.ларни бу тарзда таснифлаш танқид остига олиниб, унга адабиётни жўнлаштириш деб қаралаётган бўлса ҳам, тасвир предметида муаллиф муносабати мавжуд экан, бу қонуний ҳодиса бўлиб қолаверади. Фақат

бу ўринда битта муҳим шарт бор: ижобий ёки салбий Қ.га аввалдан шаклланган симпатия ёки антипатия асосида муносабатда бўлмай, унга, аввало, эстетик ҳодиса сифатида ёндашиш зарур. Бу шарт бажарилмаган ҳолда ўқувчи бадиий воқеликни Қ.лардан бири ёки нари борса ровий нигоҳи билангина кўрадики, натижада ўқиш жараёни ижодийликдан мосуво бўлади. Адабиётшуносликда *аксил-қаҳрамон* (қ) тушунчасининг мавжудлиги Қ. эстетик категориягина бўлмай, этик категория ҳам эканлигининг яна бир далилидир; 2) муомала амалиётида, баъзан илмда Қ. термини адабий асарда ҳаракатланувчи ҳар қандай шахс образи маъносида ҳам қўлланади. Бу ҳолда у *персонаж* терминига синоним бўлиб, ҳеч қандай даражаланишни кўзда тутмайди.

ҚАҲРАМОНЛИК (русчадан калька “героическое”) – бадиийлик модуси. Қ. бадиийлик модуслари (қ) ичида энг қадимийси саналади. Кишилиқ жамияти тараққиётининг илк босқичларида яратилган асарлар марказида ғайриоддий куч-қудрат, матонатга эга қаҳрамонлар ҳаракатланади. Халқ даҳоси уларни илоҳийлаштиради ва шунга яраша чексиз эҳтиром билан муносабатда бўлади (мас., Геракл, Ахиллес; Алпомиш, Гўрўғли ва б.). Бунинг қадимий атамасининг этимологияси ҳам ошкор қилиб туради: “heros – яримхудо, илоҳий одам”. Қ. модусидаги асар марказига чиқарилган шахс учун умуминсоний қадриятларга асосланган олий мақсадни амалга ошириш мавжудлигини тасдиқлашнинг ягона усулига айланади. У ўзини ана шу олий мақсадни амалга оширувчи сифатида англайди, адолат, ҳақиқат йўлида фидойилик билан курашади; фавкулдда ақл-заковат ва куч-қудрати билан атрофдагилардан яққол ажралиб туради. Энг муҳими, бундай шахс тақдир ўзига белгилаган роль билан шахсий манфаатлари, майллари, имкониятлари орасида қарама-қаршилиқ кўрмайди. Аниқроғи, у ўзининг шахсий манфаатларини орзу-истакларини шу мақсадга бўйсундиради, зарур бўлса, мақсад йўлида улардан иккиланмай воз кечади. Манбаларда Қ. модус сифатида фақат “қаҳрамонлар асри” учунгина хос (Гегель) тарзидаги қарашлар ҳам мавжуд. Бироқ бунга қўшилиш қийин. Чунки миллий давлатчилиқни шакллантириш, миллий озодлик ва мустақилликни ҳимоя қилиш жамият олдидаги энг муҳим ва долзарб вазифага айланган даврларда уларни уйдлаш айрим кучли шахслар зиммасига тушади. Яъни мамлакат мустақиллиги учун жиддий хавф туғилган паллаларда, жамият тараққиётидаги инқи-

роз ҳолатларида ёки таназзулдан кейинги қайта тикланиш давра-
рида кишиларнинг қаҳрамонона хатти-ҳаракатлари учун имкон ва
эҳтиёж туғилади. Ана шу эҳтиёжни англаш, ўз навбатида, адабиёт-
да Қ. модусини заруриятга айлантирадики, натижада моҳиятан
шунга мос кўплаб образлар яратилади. Мас., уруш йилларида яра-
тилган “Муқанна” (Ҳ.Олимжон), “Маҳмуд Торобий” (Ойбек), “Жало-
лиддин” (М.Шайхзода) каби кўплаб асарларда, шунингдек, истиқ-
лол арафаларида яратилган айрим асарларда (мас., Х.Султонов.
“Бунчалар ширинсан, аччиқ ҳаёт”; А.Ибодинов. “Қуёш ҳам олов”) Қ.
модуси етакчилик қилади.

ҚИЁСИЙ МЕТОД – фаннинг турли соҳаларида, жумладан, ада-
биётшуносликда ҳам кенг қўлланувчи тадқиқот усули. Ушбу усул
моҳияти икки ёки ундан ортиқ нарса-ҳодисаларни ўзаро қиёслаб,
уларнинг ўхшаш ҳамда фарқли томонлари, буларни келтириб
чиқарган омилларни аниқлаш орқали муайян илмий хулоса ва
умумлашмалар чиқаришдан иборатдир. Адабиётшуносликда Қ.м.-
ни қўллаш имконлари жуда катта, чунки қиёслаб ўрганилиши ил-
мий жиҳатдан аҳамиятли бўла оладиган объектлар доираси
бениҳоя кенг: асар билан бошқа бир асар (бир адибнинг ёки бир
неча адибнинг асари; бир жанрда яратилган асарлар, турли давр-
ларда яратилган асарлар ва ҳ.); бир адабий ҳодиса билан бошқа
бир адабий ҳодиса (бир даврдаги адабий ҳодисалар; турли давр-
лардаги адабий ҳодисалар ва ҳ.), бир давр адабиёти билан бошқа
бир давр адабиёти, бир миллий адабиёт билан бошқа бир миллий
адабиёт ва ҳ. Қ.м. асосидаги тадқиқотлар кенг кўламли назарий
умумлашмалар чиқариш, адабиётнинг яшаши ва тараққиётига оид
умумий қонуниятларни аниқлаш имконини беради. Адабиётшуно-
сликда Қ.м. XIX асрдан бошлаб, айниқса, кенг қўлланила бошлади,
адабий ҳодисаларни тарихий аспектда қиёслаб ўрганишга эътибор
кучайди: тарихий-қиёсий адабиётшунослик (қ. *компаративизм*)
майдонга келди. Ҳозирги адабиётшуносликда ҳам Қ.м.дан, жумла-
дан, тарихий-қиёсий, қиёсий-типологик тадқиқ усулларида кенг
фойдаланилади.

ҚИССА (ар. *قصة* – ҳикоят, саргузашт) – 1) халқ оғзаки ижодида
кенг тарқалган воқеабанд характердаги, қаҳрамон ҳаёти ва саргу-
заштларини ҳикоя қилувчи ривоявий асар. Халқ ижодидаги Қ.лар
оғзаки ижро қилинган, фольклорнинг бошқа жанрлари каби вари-

антлилиқ хусусиятига эга бўлган. Кейинча кўплаб халқ Қ.лари иқтидорли кишилар томонидан (кўп ҳолларда уларнинг исми номаълумлигича қолган) адабий қайта ишланиб, ёзма шаклда – *халқ китоблари* сифатида яшай бошлаган (мас.: “Қиссаи Машраб”, “Иброҳим Адҳам қиссаси”, “Зуфунун қиссаси”). Ўзбек адабиётида пайғамбарлар ва авлиёлар ҳаётидан ҳикоя қилувчи ривоявий асарлар ҳам Қ. деб аталган (мас., Рабғузий. “Қисас ул-анбиё”; А.Навоий. “Тарихи анбиё ва ҳукамо”); 2) эпик турнинг ҳикоя ва роман қаторидаги учта асосий жанридан бири, повесть. Ўзининг жанр хусусиятлари билан Қ. ҳикоя ва роман оралиғидаги ҳодисадир: ҳикояда қаҳрамон ҳаётидан биргина воқеа, романда қаҳрамон ҳаётининг мураккаб ижтимоий муносабатлар тизимидаги катта бир даври, Қ.да қаҳрамон ҳаётининг бир босқичи қаламга олинади. Ҳикоянинг диққат марказида воқеа, романнинг диққат марказида қаҳрамон воситасида идрок этилаётган олам (жамиятнинг жорий ҳолати) турса, Қ.нинг марказида ҳамиша қаҳрамон туради. Яъни роман учун қаҳрамон восита, Қ. учун эса мақсаддир. Шунга кўра Қ.даги барча воқеалар қаҳрамон атрофида уюштирилади, унинг сюжети романики каби кўп тармоқли бўлмайди. Адабиётшуносликда Қ. билан повесть терминларининг қўлланиши турлича: улар синоним сифатида ҳам, бошқа-бошқа жанр номлари сифатида ҳам ишлатилади. Қ. билан повестни бошқа-бошқа жанрлар деб тушуниш етарли асосга эга эмас, шунинг учун уларни синоним сифатида тушуниш кенгроқ оммалашган. Ҳозирги ўзбек адабиётида Қ. фаол эпик жанрлардан саналиб, XX аср давомида ўзбек қиссачилиги жиддий муваффақиятларга эришди. Бунда, жумладан, жанрнинг яхши намуналарини яратган Ғ.Ғуллом, А.Қаҳҳор, О.Ёкубов, П.Қодиров, Ш.Холмирзаев, У.Ҳошимов, М.Муҳаммад Дўст, Э.Аъзамов, Х.Султонов каби адибларнинг изланишлари, айниқса, самарали бўлди.

ҚИСҚА ҲИЖО – қаранг: **ҳиҷо**

ҚИТЪА (ар. **قطعة** – парча, бўлак, қисм, бир кесим) – Шарқ мумтоз шеъриятида кенг тарқалган, икки байтдан бир неча ўн байтгача (айрим манбаларда 19 байтгача деб белгиланган) ҳажмдаги, жуфт мисралари ўзаро қофияланиб, тоқ мисралари очиқ қолувчи (б-а, в-а, г-а тарзида) шеър шакли; лирик жанр. Гарчи кўпроқ ижтимоий-сиёсий, ахлоқий-тарбиявий, фалсафий мавзуларда яратилса-да, Қ.

мазмун жиҳатидан ҳам, вазн жиҳатидан ҳам чегараланган эмас. Шарқ адабиётида насрий (дидактик, фалсафий, адабий-танқидий, илмий ва б. характердаги) асарларда фикрни далиллаш, хулосалаш, изоҳлаш каби мақсадларда Қ.лар келтирилган бўлиб, улар бошқа ижодкорлар асарларидан олинган фалсафий жиҳатдан тегаран, дидактик характерга эга бўлган байтлар – парчалардир. Яъни бу асарларнинг муаллифлари ўз мақсадларига мос байтларни келтираркан, аввал “қитъа” сўзини қайд этишган. Шунга кўра, айрим манбаларда билдирилувчи Қ. мустақил асар сифатида яратилиши ҳам, қасида ёки ғазал ичидан бир неча байтни ажратиб олиш натижасида пайдо бўлиши ҳам мумкин, қабилдаги фикрларга қўшилиб бўлмайди. Бу ҳолда Қ. сўзининг луғавий ва истилоҳий маънолари фарқланмаган бўлади. Ҳолбуки, истилоҳий маънода Қ. муайян шакл хусусиятларига эга бўлган мустақил шеърий жанрни англатади, иккинчи томондан, муайян жанрга мансуб асар (ғазал ёки қасида)дан ажратиб олинган бир неча байт (ҳатто, мазмунан ғоят бой бўлса-да) янги ва мустақил асар бўлиб қолмайди, парча парчалигича қолади. Модомики, насрий асарлардаги парчалар, кўпроқ, қасида ва ғазаллар таркибидан ажратиб олинган экан, уларда кейинча пайдо бўлган Қ. жанри белгилари (мас., қофияланиши) бўлиши табиий. Демак, бу ўринда Қ.нинг икки хил йўл билан яратилиши ҳақида эмас, жанрнинг генезиси ҳақида гапириш ўринли бўлади. Яъни насрий асарлардаги парчалар аини шундай (қофияланиши бирмунча эркин, ҳажми кичик, мазмун ва вазн жиҳатидан чекланмаган) шакл тақдим этувчи имконларни кўрсатганки, шу асосда мустақил Қ. жанри пайдо бўлган. Ўзбек адабиётида Қ.нинг илк намуналари А.Яссавийда учраса, кейин юқоридагича қулайликлари сабаб бўлса керак, деярли барча мумтоз шоирларимиз лирик меросида салмоқли ўрин эгаллади. Ўзбек адабиётида Қ. жанрининг қарор топиши ва такомилида А.Навоийнинг ўрни беқиёс (ҳатто баъзан Навоийни шеъриятимиздаги Қ. жанри асосчиси сифатида эътироф этадилар), “Ҳазойин ул-маоний”га 210 та, “Девони Фоний”га 72 та, шунингдек, “Муншаот”, “Ҳолоти паҳлавон Муҳаммад”, “Ҳамсат ул-мутаҳаййирин” каби қатор бошқа асарларига яна ўнлаб Қ.лар киритилган. Шуни ҳам қайд этиш лозимки, Навоий меросида Қ.нинг ғазал типиди эмас, маснавий типиди қофияланувчи хиллари ҳам учрайди. Мас.:

*Нукта асносида Ҳабибуллоҳ
Деди, алкасибу ҳабибуллоҳ.
Маъни айтур бу сўзга пири комил
Ки, сўзи эрди ҳақ сари шомил.
Ғараз эрмас бу касбдин дунё,
Бал эрур касбдин мурод фано.*

ҚОЛИПЛАШ – воқеабанд асарларга хос композицион усул, ривояни “ҳикоя ичида ҳикоя” тарзида бериш. Яъни бунда битта қолипловчи ҳикоя бўлади ва шу ҳикоя ичида бир неча (ўнлаб, юзлаб) ҳикоялар берилади. Қ. усули жуда қадим замонлардан бошлаб қўлланган. Жумладан, ҳиндларнинг “Панчататра”си шу усулда қурилган энг кўҳна асарлардан саналади. Шарқда машҳур “Минг бир кеча” эртаклари ҳам шу усулда қурилган бўлиб, уни Қ. усулининг бетакрор намунаси дейиш мумкин. Кейинча ёзма адабиётда ҳам Қ. усули кенг оммалашди (Ж.Боккаччо. “Декамерон”; А.Навоий “Лисон ут-тайр”; Гулханий. “Зарбулмасал” ва б.).

ҚОФИЯ (ар. قافية – мисра охиридаги сўзларнинг бир-бирига мос бўлиши) – шеърий мисралар охиридаги қўшимча, сўз, баъзан сўз бирикмаларининг оҳангдош бўлиб келиши, аниқроғи, уларнинг таркибидаги товушлар гуруҳининг оҳангдошлиги. Қ. ритмик жиҳатдан мисрани таъкидлаш билан шеър ритмининг ҳис қилинишида муҳим аҳамият касб этади. Шеърни ўқиш давомида (бу нарсa, айниқса, ёддан ўқилганда ёки шеър тингланганда яққол сезилади) Қ. мисранинг тугаганидан дарак беради, пауза бажараётган ажратиш функциясини таъкидлайди. Шеъриятда Қ.нинг бир қатор кўринишлари (тўлиқ ва тўлиқсиз қофия; унлилар оҳангдошлигигагина асосланган ассонанс Қ., ундош товушлар оҳангдошлигигагина асосланган диссонанс Қ.; рус шеъриятида очик ёки ёпиқ бўғин билан тугашига қараб, очик – “женская рифма”, ёпиқ – “мужская рифма” ва б.) мавжуд. Жумладан, ҳозирги ўзбек шеъриятида қофиядаги товушларнинг қай даражада мослиги жиҳатидан оч (тўлиқсиз) ва тўқ (тўлиқ) қофиялар ажратилади. Тўқ қофияда қофиядош сўзларнинг товуш таркиби тўла (мас.: “бузиб – узиб”, “лўкиллаганда – лопиллаганда”, “излардан – юзлардан”) мос келса, оч қофияларда қисмангина (“дахрий – қаҳридан”, “тутун – Аловуддин”, “титраб – гулдурак”) мос келади. Қ. шеърий нутқнинг оҳангдорлиги, мусиқийлиги ва таъсирдорлигини таъминловчи муҳим унсурлардан бири саналади.

Шеърда аҳамияти катталаги боис мумтоз адабиётшуносликда Қ.ни ўрганувчи махсус соҳа – *илми қофия* (қ.) шаклланган бўлиб, унда Қ., унинг унсурлари, турлари, эстетик вазифалари, Қ. билан боғлиқ санъатлар чуқур ўрганилган. Жумладан, мумтоз шеършуносликда Қ.нинг унсурлари (*равий, ридф, ноира* ва б.), турлари (*мутлак Қ., муқаййяд Қ.*) мукаммал таърифланган.

ҚЎШИҚ – халқ оғзаки ижодида шаклланган лирик жанр. Қ.нинг муҳим белгиси – ижро учун мўлжалланганлик. Қ.лар бирор мусиқа жўрлигида (лапар, ёр-ёр), муайян иш-ҳаракат ритми (қўш қўшиқлари, чархчи қўшиқлари ва б.) ёки маълум бир руҳий ҳолат моҳиятига (йўқловлар) мос тарзда ижро қилинган. Ёзма адабиёт, хусусан, XX аср ўзбек адабиётида фольклор анъаналарининг давоми сифатида Қ. жанри фаоллашди. Айрим манбаларда куйга солиб ижро этилган шеърни Қ. деб айтадиларки, бу фикрда ноаниқлик бор. Мас., Фурқатнинг “Сайдинг қўябер, сайёд” мусаддаси ёки Ҳазинийнинг “Фарғона тонг отгунча” ғазалини куйга солиб ижро этиш билан улар Қ. бўлиб қолмайди, биринчиси мусаддас, иккинчиси ғазаллигича қолаверади. Яъни уларни қўшиқчилик санъати нуқтаи назаридангина Қ. дейиш мумкин, адабиётшунослик нуқтаи назаридан эмас. Адабий жанр сифатидаги Қ., юқорида айтилганидек, халқ оғзаки ижоди анъаналари заминида шаклланган бўлиб, у бир қатор жанр хусусиятларига эга. Аввало, Қ. ижро учун мўлжалланади, унда ижро имкониятлари ҳамиша кўзда тутилади. Шунинг учун: 1) аксар Қ.лар мавжуд халқ куйларига мослаб ёзилади (мас., Ҳамзанинг “Миллий ашулалар учун миллий шеърлар” тўпламига киритилган “Йиғла Туркистон” шеъри халқда машҳур “Лўм-лўм Мамажон” ашуласи оҳангига мосланган); 2) мавжуд куйларга мосланмасдан, янги куй басталаш кўзда тутилган ҳолда ҳам Қ.нинг ритмик-интонацион, композицион қурилиши жиҳатидан шунга мос (енгил, ўйноқи оҳанг, товушлар уйғунлиги, мисра такрорлари ва б.) бўлиши талаб қилинади. Ҳозирги шеъриятдаги халқ оғзаки ижодига *стилизация* (қ.) тарзида ёзилган шеърлар (мас., М.Юсуф. “Ёр-ёр”; С.Саид. “Хоразмча”, И.Мирзо. “Фарғонача” ва б.)нинг аксарияти Қ. жанрига мансуб. Таъкидлаш керакки, адабий жанр сифатидаги Қ. ижро учун мўлжалланган, куйи билан бирга туғилган бўлса ҳам, ҳофизлар томонидан куйланиши ё куйланмаслигидан қатъи назар, Қ. бўлиб қолаверади.

ҚЎШМА ВАЗН – бармоқ шеър тизимидаги вазн кўринишларидан бири, мисраларида бўғинлар сони бир хил бўлмаган, бироқ мисралар муайян тартибда қўшилганда, *изосиллабизм* (бўғинлар сонининг тенглиги) тикланадиган ўлчов. Мас., У.Азимнинг куйидаги шеъри Қ.в.да ёзилган:

Қоқилади / хорғин отлар, 8 (4 + 4)

ғижирлайди / арава. 7 (4 + 3)

Ғилдираклар / изи йўлда 8 (4 + 4)

тўзғиётган / калава. 7 (4 + 3)

Ушбу шеър вазнининг Қ.в. дейилишига сабаб шуки, агар унинг иккита мисрасини бирлаштирсак, гўё мисралардаги бўғинлар сонининг тенглиги тикланади:

Қоқилади / хорғин отлар, / ғижирлайди / арава. 15 (4+4+4+3)

Ғилдираклар / изи йўлда / тўзғиётган / калава. 15 (4+4+4+3)

ҒАЗАЛ (ар. *غزل* – аёлларга хушомад қилиш, аёлларни мадҳ этиш) – Шарқ мумтоз шеъриятида энг кўп тарқалган лирик жанр, 3 – 4 байтдан 19 байтгача бўлган ҳажмда ёзилиб, а-а, б-а, в-а, г-а... тарзида қофияланувчи шеър. Гарчи манбаларда Ғ. ҳажми 19 байтгача деб кўрсатилса ҳам, адабиёт тарихида 23 байтгача бўлган Ғ.лар ҳам учрайди. Ғ. VII аср араб шеъриятида пайдо бўлган, форс-тожик адабиётидаги илк Ғ.лар муаллифи сифатида “одам уш-шуаро” Абу Абдулло Рудакий (тахминан 860 – 941) эътироф этилади. Ғ.нинг ўзбек адабиётидаги илк намуналари эса Рабғузийнинг “Қисаси Рабғузий”, Хоразмийнинг “Муҳаббатнома”, Саид Аҳмаднинг “Таашшукнома” асарлари таркибида учрайди. Кейинги даврларда яшаб ижод қилган деярли барча шоирлар ижодида Ғ. етакчи жанр бўлиб қолди. Айтиш мумкинки, ўзбек мумтоз адабиётида мазкур жанрда ижод қилмаган шоир деярли топилмайди. Жумладан, Сайфи Саройи, Атоий, Саккокий, Лутфий, Навоий, Бобур, Машраб, Хувайдо, Сўфи Оллоёр, Огаҳий, Увайсий, Нодира каби мумтоз шоирлар ўзбек адабиётида Ғ. жанри тараққиётига сезиларли ҳисса қўшганлар. Адабиётимизда Ғ. жанри ривожига қўшган тенгсиз ҳиссаси учун Алишер Навоий ҳақли равишда “ғазал мулкининг султони” деган юсак эътирофга сазовор бўлган. Янги давр шеъриятида ғазалчилик аъёналари Ҳабибий, Чархий, Чустий, Э.Воҳидов, Ж.Камол каби ўнлаб шоирларимиз томонидан муваффақиятли давом эттирилдики, Ғ.ни ҳозирги шеъриятда ҳам нисбатан фаол бўлган жанрлардан санаш учун етарли асос бор.

Дастлабки Ғ.лар, асосан, ишқ-муҳаббат мавзусида яратилган бўлса-да, кейинча унинг мавзу доираси муттасил кенгайиб борган ва пировардида мавзу жиҳатидан чекловлардан буткул фориғ бўлган. Шунинг учун ҳам Шарқ шеъриятида Ғ. мавзусига кўра ғоят ранг-баранг бўлиб, бу жиҳатдан уни *ошиқона*, *орифона*, *риндона*, *ҳажвий*, *публицистик*, *ахлоқий-таълимий* каби турларга бўлиш мумкин. Мумтоз шеърятда жуда кенг ўрин тутгани сабабли, адабиётшунослиқда Ғ.нинг бундан бошқа қатор кўринишлари ҳам фарқланади. Жумладан, қофияланиш тартиби ёки қофия санъатларининг қўлланишига кўра *Ғ.и ҳусни матлаъ* (а-а, а-а, б-а, в-а...), *Ғ.и қитъа* (б-а, в-а, г-а...); *Ғ.и мусажжаъ* (барча байтларида ички қофия бор), *Ғ.и зебоқофия* (а-а, а-а, а-а, а-а...), *Ғ.и зулқофиятайн* (а-а, б-б, в-в, г-г...); бирор шеър санъати асосига қурилгани ёки яратилиш тарзига кўра *Ғ.-мувашишаъ*, *Ғ.-чистон*, *Ғ.-назира*, *Ғ.-мушоира* ва б. Ғ. байтлари, одатда, нисбий мустақилликка эга, айти чоғда, улар бир-бири билан узвий боғлиқ бўлади. Байтларнинг ўзаро муносабати нуқтаи назаридан ҳам Ғ.нинг бир қатор кўринишлари таснифланади: *якпора Ғ.* – унинг барча байтларида бир мавзудан сўз юритилади; *пароканда Ғ.нинг* байтларида турли мавзуларда сўз юритилади, унинг бутунлиги вазн, қофия, радиф бирлиги ҳисобига таъминланади; *мусалсал Ғ.нинг* байтлари ўзаро занжирли боғланиш ҳосил қилиб, матлаъда қўйилган мавзу силсилавий тарзда ривожлантириб борилади. Буларнинг қаторига кейинги давр адабиётшунослиги қўшган *воқеабанд Ғ.да* кечинма бирон бир воқеанинг мўъжаз баёни орқали ифодаланади.

Ғ.нинг ўзаро қофияланган мисралардан иборат биринчи байти *матлаъ* ёки *мабдаъ* (бошланма, бошланиш), охириги байти эса *мақтаъ* (тугалланма, хотима) деб юритилади. Мумтоз шеърят анъанасида Ғ.ни номлаш, унга сарлавҳа қўйиш одат қилинмаган. Шунинг учун адабиётшунослиқда ёки шеърхонлар орасида конкрет Ғ. турлича, кўпинча, *матлаъси* (Навоийнинг “Кеча келгумдур дебон ул сарви гулрў келмади, Кўзларимга кеча тонг отқунча уйку келмади” матлаъли Ғ.и), *илк мисраси* (Навоийнинг “Эй сабо ҳолим бориб сарви хиромонимга айт” мисраси билан бошланувчи Ғ.и), *радифи* (Навоийнинг “Топмадим” радифли Ғ.и), *баъзан эса матлаъдаги илк сўзлар* (Навоийнинг “Қаро кўзим” Ғ.и) билан номланаверади.

ҒАРИБ (ар. *غريب* – четдан келган) – аруз баҳрларидан бири, четдан янги қўшилгани учун шундай номланган. У янги деган маънода *жадид баҳри* деб ҳам номланади. 2 та фоилотун (– v – – / – v – –) ва 1 та мустафъилун (– – v –) аслларининг такроридан ҳосил бўлади. Асосан, араб шеърятига хос бўлиб, ўзбек шеърятига қўлланмаган. Навоий “Мезон ул-авзон”да:

Ики рухсоринг эрур гул чаман аро,

Арақинг юз уза шабнам суман аро, –

байтини *ғариб (жадид)и мусаддаси махбун* вазнига мисол сифатида келтирган. Бобурнинг “Мухтасар”ида Ғ. баҳрининг ўн бир вазни саналиб, уларнинг ҳар бирига туркий тилда битилган махсус байтлар мисол қилинган.

ҒОЯ – бадий ғоя, бадий мазмуннинг муҳим компоненти, асардан келиб чиқадиган образли, умумлашма фикр. Асарда тасвирланаётган воқеа-ҳодисаларга муаллифнинг ғоявий-ҳиссий муносабати, образлар системаси воситасида қўйилган проблематиканинг бадий идрок этилиши ва баҳоланиши (қ. *тенденция*) натижасида намоён бўлувчи бадий ҳукм. Мазмуннинг ўзак компоненти сифатида Ғ. ҳар қандай асарда мавжуд, лекин мазмун-моҳияти, кўлами, ифодаланиш йўсини каби жиҳатларидан фарқланади. Бадий Ғ.нинг мазмун-моҳияти, йўналиши бевосита ижодкор дунёқараши билан боғлиқ. Зеро, ижодкорни воқеликдаги қайси жиҳатлар қизиқтириши, уларга қандай ғоявий-ҳиссий муносабатда бўлишини дунёқараш белгилайди. Ҳар бир ижодкор дунёни ўзича кўради, уни ўзича идрок қилади ва ўзича баҳолайди. Шунга кўра, ижодкор томонидан кўрилган воқелик реал воқелик эмас, балки унинг ижодкор кўролган ва идрок этолган акси – индивидуал воқелиқдир. Шунинг учун ҳам воқеликнинг бир жойда, бир даврда яшаб турган икки ижодкор онгидаги акси айни бир хил бўлолмайди. Мас., “Кеча” билан “Қутлуғ қон” романлари муаллифлари бир даврда яшагани, бир даврни қаламга олганлари ҳолда, иккала романда акс этган бадий воқелик бир-биридан тубдан фарқ қилади. Сабаби, ҳар икки адибнинг асарида ҳам индивидуал борлиқ – уларнинг онгида аксланган воқеликнинг бадий модели яратилган. Модомики, воқеликнинг ижодкор онгида қай тарзда аксланиши унинг дунёқарашига боғлиқ экан, бадий Ғ. ижодий ниятдаёқ муайян даражада шаклланган, унинг умумий чизгилари тортилган бўлади. Фараз қилинг, иккинчи жаҳон уруши воқеаларини икки қарама-қарши

томон вакиллари бўлган адиблар қаламга олди. Улардан бири, мас., Берлинда ўз жонини хавфга қўйиб, танк остидан немис қизалоғини қутқарган шўро аскарини, иккинчиси эса вужуди интиқом оловида ёнган ва ёвузликка ёвузлик билан жавоб беришга жазм қилган шўро аскарини бўрттириб тасвирлаши мумкин. Ҳолбуки, урушда униси ҳам, буниси ҳам содир бўлиши мумкинлигини инкор қилиш ноўрин. Демак, воқеликнинг қайси жиҳатларини кўриш, қайсиларини унинг моҳияти сифатида бўрттириб тасвирлаш ва уларга қандай ғоявий-ҳиссий муносабатда бўлиш ижодкор дунёқараши билан боғлиқ экан. Бироқ бу бадиий Ғ. том маънода индивидуал ҳодиса, ҳар бир ижодкор ўз дунёқарашидан келиб чиқиб исталган Ғ.ни ифодалаши мумкин, дегани эмас. Ҳақиқий санъаткор қайси ижтимоий гуруҳга мансублиги, қандай ижтимоий мақсадларни кўзлашидан қатъи назар, у яратган бадиий асарда умуминсоний қадриятлар устуворлик қилиши шарт. Чинакам бадиият ижодкорнинг эзгулик, гўзаллик, адолат, инсонийлик каби мангу қадриятлар томонида туришини тақозо этади, умуминсоний қадриятларга зид Ғ.ларни ўзига сингдирган асар чинакам бадиий қимматга эга бўлолмайди.

Бадиий асар проблематикаси, унда тасвирланган ҳаёт материали кўлампдан келиб чиқиб Ғ.нинг кўлами ҳақида гапириш мумкин. Мас., А.Навоийнинг “Ғурбатда ғариб шодмон бўлмас эмиш” мисраси билан бошланувчи рубоийсидаги бадиий Ғ. бир неча сўз билан ифода этилиши мумкин. Ҳолбуки, воқелик кенг кўламда тасвирланган, бадиий идрок учун даврининг долзарб проблемалари билан бирга, қатор мангу муаммолар қўйилган “Ўтган кунлар”даги бадиий Ғ. ҳақида бундай деб бўлмайди. Бу ўринда асарда қўйилган проблемалар талқинидан келиб чиқувчи Ғ.лар тизими – бадиий концепция ҳақида гапириш мумкин. Унутмаслик керакки, кўлами ё мазмун-моҳияти бадиий Ғ.нинг қиммати, аҳамиятини белгилувчи мезон эмас. Бунинг асосий мезонлари, бир томондан, миллий ва умуминсоний қадриятларга мувофиқлик бўлса, иккинчи томондан, образли тарзда, гўзал ва таъсирли ифодаланганлиқдир.

ҲАЖВ (ар. **هجو** – устидан кулмоқ) – бирор шахсни танқид қилиш, аёвсиз қоралаш, камчиликларини санаб, айблаш мақсадида яратилувчи асар, адабий жанр. Аввал араб шеърлятида кенг тарқалган Ҳ.ларда рақибни қоралаш, шарманда қилиш учун ёлғон уйдирмалар тўқиш, жисмоний нуқсонларни юзга солиш, ҳатто уят-

сиз сўзларни ишлатиш ҳам одатий бўлиб, баъзан Ҳ.нинг ҳақорат ва тухматга айланиб кетиш ҳоллари ҳам учраган. Мутахассислар Ҳ.нинг сатирадан фарқи сифатида конкрет шахсга қаратилганликни кўрсатадилар, яъни ҳажвчининг мақсади ижтимоий ҳаётдаги муайян ҳолатни бадиий умумлаштириб, ғоявий инкор қилиш эмас. Бироқ бу фикрни мутлақлаштириш ҳам тўғри бўлмайди. Аниқроғи, бу Ҳ. жанрининг илк босқичларига хос бўлиб, кейинги давр шеъриятида унда сатирага хос хусусиятлар, хусусан, ижтимоий йўналтирилганлик ҳам кўзга ташлана боради. Ҳ.нинг конкрет шахсга йўналтирилганлиги унда субъективликнинг кучайишига замин яратади, яъни муаллифнинг ўша шахсга муносабати ҳал қилувчи аҳамият касб этиб қолиши мумкин бўлади. Шу боис ҳам Ҳ.нинг қадимги намуналарида, айниқса, араб шеъриятида аёвсиз танқид ортида шоирнинг шахсий манфаатлари туриб қолиши кўп кузатилади. Лекин ҳақиқий шоирлар Ҳ.га ҳаммавақт умум манфаатини кўзлаган ҳолда қўл урганлар, танқид қилинаётган шахсда ижобий хислатларни шакллантириш, халққа фойдаси тегадиган инсонга айлантиришни мақсад қилганлар. Мас., манбаларда араб шоири Абул Фатҳ ал Бустий бир Ҳ.ида Маҳмуд Ғазнавий отаси каби халққа зулмни ошириб юборганини айтarkan, “отанг қайсар эшакка ўхшаб қолган эди”, дейишга журъат қилгани ёки Сомоний вазирларидан бирортаси Мовароуннаҳр шоирлари Ҳ.идан омон қолмагани, мансабдорларни танқид қилишда улар энг ҳақоратли сўзларни ишлатишдан ҳам қўрқмаганлиги қайд этилади. Ўзбек мумтоз шеъриятида шоҳлар ёки мансабдорларга танқидий муносабат билдирилган ўринлар кўплаб учраса-да, Ҳ. жанри XVIII асрдан бошлабгина оммалашдики, бу айти шу даврдан шеъриятимизда ижтимоийлашув жараёни бошлангани билан изоҳланади. XVIII асрнинг иккинчи ярми – XIX аср бошларида яшаган Мужрим Обид ижодида “оғзига ҳар на келса деб, олдига ҳар на келса еб” юрадиган, камбағални турткилаб, бойларга лаганбардорлик қиладиган шахслар танқид қилинган Ҳ.лар учрайди. Араб шеъриятидаги Ҳ.ларда бўлгани каби, ўзбек Ҳ.ларида ҳам аниқ бир шахс объект қилиб олинган. Мас., Муқимийнинг “Ҳажви Викторбой”, “Ҳажви Виктор”, “Воқеаи Виктор”; Муҳйининг “Дар мазаммати Вектур” Ҳ.ларида бир қатор ўзбек савдогарларини чув туширган Қўқондаги ака-ука Каменскийлар савдо идорасининг иш бошқарувчиси Виктор Ахматов объект қилиб олинган (Муҳйи Виктордан кўра кўпроқ унга алданган лақма ўзбекларни

танқид қилишни кўзлаган). Муқимий ўз даврида ҳажвчи шоир сифатида шуҳрат қозонган. Унинг 1910 йилда босилган тўпламини “Девони Муқимий маа ҳажвиёт” деб номлаши ҳам шундан далолат. Шоирнинг юқорида саналганлардан ташқари, “Тўйи иқонбачча”, “Московчи бой таърифида”, “Сайлов”, “Дар шикоят Лахтин”, “Воқеаи кўр Ашурбой ҳожи” асарлари ҳам аниқ шахслар танқид қилинган Ҳ.лардир. Умуман олганда, XIX аср охири – XX аср бошларида Ҳ. шеъриятимиздаги энг фаол жанрлардан бирига айланган, Муқимий, Завқий, Абдулқодир Савдо (“Бепул” тахаллуси билан), Тавалло (“Мағзава” тахаллуси билан) каби шоирлар ёзган Ҳ.лар машҳур бўлган. Юқорида айтилганидек, бу Ҳ.лар энди ўзида сатирага хос хусусиятларни ҳам мужассам этган, гарчи конкрет шахс объект қилиб олинса-да, улар ижтимоий ҳаётдаги ҳолатларни умумлаштириб танқид қилишга қаратилгандир. Буни Завқийнинг машҳур “Аҳли раста ҳажви”да яққол кўриш мумкин. Шоир Завқий 1905 – 1906 йилларда 47 байтли “Аҳли раста ҳажви”ни ёзиб, 46 кишини номма-ном санаб, ҳар бирини аёвсиз танқид қиларкан, умуман “раста аҳли”га хос кирдикорларни фош қилиш мақсадини кўзлайди. Яъни асар, бир томондан, мумтоз ҳажвчилик аънаналарини давом эттирса, иккинчи томондан, замонавий сатира хусусиятларини намоён этади. Мумтоз Ҳ. аънаналари, мас.,

Шокир қора тарзи одам эрмиш,

Минг лаънат ўшал қора эшакка, –

каби сатрларда кўзга ташланади. Табиатан мутойибага мойил бўлган Завқийнинг саёҳатномаси ҳам “Обид мингбоши ҳақида ҳажв” номи билан шуҳрат қозонган.

ҲАЗАЖ (ар. **هزج** – замзама қилиш, бир хил овозни такрорлаш, овозни ёқимли қилиш, куйлаш) – аруз баҳрларидан бири, *мафойилун* асли (v – – –) такроридан ҳосил бўлади. Бундай номланишига сабаб сифатида айрим манбаларда *мафойилун* аслининг охирида *ватад* (v –)дан кейин иккита *сабаб* (– –) такрорланиши, бошқаларида эса ушбу баҳрнинг вазнлари замзамага ўхшаши кўрсатилади. Ҳ. ўзбек мумтоз шеъриятида энг фаол қўлланган баҳрлардан бири саналади. Жумладан, “Ҳазойин ул-маоний” куллийетиға кирилган ғазалларнинг 669 таси (тахминан 22 фоизи) Ҳ.да ёзилган; мумтоз шеърятда кенг тарқалган *рубой*лар Ҳ. баҳрининг ахраб ва аҳрам шажараларида битилиши шарт бўлган. Шунингдек, Ҳ.да қатор йирик ҳажмли дostonлар ҳам яратилган (мас.: А.Навоий.

“Фарҳод ва Ширин”, “Лайли ва Мажнун”). Навоийнинг “Мезон ул-авзон” асарида Ҳ.нинг 46 вазни, Бобурнинг “Мухтасар” асарида эса 105 вазни кўрсатилиб, уларнинг ҳар бирига туркий ва форсий шеърятдан мисоллар келтирилган. Ўзбек шеъриятида Ҳ. баҳрининг, асосан, саккиз ва олти рукнли ўттиздан ортиқ вазнидан кенг фойдаланилади. Мас., Навоийнинг:

*Ғамидин гарчи жон йўқ эрди танда,
Тирилдим лаълидин ўлдум деганда, –
v – – – v – – – v – – –*

матлаъси билан бошланувчи ғазали ҳазажи мусаддаси маҳзуф вазнида, Бобурнинг машҳур

*Баҳор айёмидур дағи йигитликнинг авонидур,
Кетур, соқий, шароби нобким, ишрат замонидур, –
v – – – v – – – v – – – v – – –*

матлаъли ғазали эса ҳазажи мусаммани солим вазнида ёзилган.

ҲАЗВ (ар. *حزو* – орқасидан бормоқ, ўхшамоқ) – қаранг: **муқай-йад қофия**

ҲАРФ (ар. *حرف* – товушнинг ёзувдаги шакли, белги, нишона, қирра) – араб арузшунослигида энг кичик ритмик бўлак. Ҳ. икки турли бўлади: мутаҳаррик (чўзғили) ва сокин (чўзғисиз). Чўзғи деганда, унли товуш тушунилиб, “мутаҳаррик Ҳ.” (ҳаракатли) ва “сокин Ҳ.” (ҳаракатсиз) атамаларининг маъноси шу билан боғлиқ ангилади. Мас., “кўз” сўзи иккита Ҳ.: бир мутаҳаррик (“кў”) ва бир сокиндан (“з”); “нола” сўзи икки мутаҳаррик Ҳ.: “но” ва “ла”; “вожиб” сўзи эса икки мутаҳаррик (“во”, “жи”) ва бир сокин (“б”) Ҳ.дан таркиб топади. Мутаҳаррик ва сокин ҳарфларнинг муайян тартибда қўшилишидан жузёлар (қ.) юзага келади.

ҲАСБИҲОЛ (ар. *حسب حال* – ўз ҳолини билдириш) – шеърда муаллифнинг аҳвол-руҳияси, ҳаётига оид маълумотларнинг акс этиши, автобиографиклик; мазмунига кўра таснифланувчи шеърий жанр. Аслида, ҳар қандай асарга муаллиф “мен”и, кўрган-кечирганлари, ҳис-кечинмалари, ўй-фикрлари, орзу-армонлари у ёки бу даражада сингади. Адабиётимиз тарихида шундай шеърлар борки, уларда шоирнинг ҳаёти (ҳаётидаги муайян босқич) ўзининг ёрқин ифодасини топади. Жумладан, Бобур рубоийларини айрим манбаларда “ҳасбиҳол рубоийлар” тарзида таснифланадики, уларнинг аксариятида шоирнинг мураккаб ва машаққатли ҳаёт йўли, ижти-

мойи-сиёсий фаолияти, руҳий олами, кайфияти кабилар “лирик мен”нинг иқрори тарзида баён этилади. Рубойларидан бирида Бобур:

*Бу олам аро ажаб аламлар кўрдум,
Олам элидин турфа ситамлар кўрдум.
Ҳар ким бу “Вақоеъ”ни ўқур – билгайким,
Не ранжу не меҳнату не ғамлар кўрдум, –*

дейди. Дарҳақиқат, унинг кўплаб рубойлари, айрим ғазаллари “Бобурнома”дан келиб чиқиб тушунилса, уларнинг бўртиқ автобиографик характерда эканлигига иқдор бўлиш мумкин. XVIII асрдан бошлаб Ҳ. шеърлар битиш оммалашгани, алоҳида жанр сифатидаги Ҳ., яъни маснавий шаклида автобиографиялар ёзиш анъанаси шакллана бошлагани кузатилади. Ҳ. характеридаги шеърлар (рубойи, ғазал ва б.) ҳам, шу жанрда яратилган Ҳ. маснавийлар ҳам адабиёт тарихчилиги учун муҳим аҳамиятга эга. Жумладан, Комил, Махмур, Мужрим Обид, Муқимий, Анбар Отин, Дилшод Барно сингари қатор шоирларнинг Ҳ. асарлари уларнинг ҳаёт йўли билан боғлиқ қимматли маълумотлар беради. Мас., Комилнинг “Ҳасби-ҳол” маснавийсида шоирнинг нотекис ҳаёт йўли, хон билан муносабати, бир форсий асарни таржима қилиш унга топширилгани ва топшириқнинг вақтида бажарилмагани сабаб, хоннинг барча инъом-эҳсонлари ўша асарни таржима қилган шоир Рожийга насиб қилгани воқеаси баён этилади.

ҲАШВ (ар. *هشو* – тўлдирмоқ) – қаранг: **тақтиъ**

ҲИЖО (ар. *هجا* – тўғри ўқимоқ) – туркий (ўзбек) арузда энг кичик ритмик бирлик, бир ҳаво зарби билан айтиладиган товушлар гуруҳи. Туркий арузда ритм шеър мисраларида бир хил миқдордаги, бир хил тартибда гуруҳланган қисқа, чўзиқ ва ўта чўзиқ Ҳ.ларнинг такрорланиши асосида ҳосил бўлади. Арузшунослиқда Ҳ.ларнинг сифат жиҳатидан учта кўриниши фарқланади: 1) қисқа Ҳ. – биргина қисқа унлидан иборат бўлган ёки қисқа унли билан тугайдиган бўғин, унинг чизмадаги шартли белгиси: V; 2) чўзиқ Ҳ. – ундош билан тугайдиган ёпиқ ёки чўзиқ унли билан тугайдиган очиқ бўғин, унинг чизмадаги шартли белгиси: – ; 3) ўта чўзиқ Ҳ. – таркибида чўзиқ унлиси бўлган ёки қўш ундош билан тугайдиган ёпиқ бўғин. Ўта чўзиқ Ҳ.нинг чизмадаги белгиси жойлашиш ўрнига

қараб, икки хил бўлади: мисра ичида келса – V белгиси, мисра охирида келса ~ белгиси қўйилади.

Аруздаги Ҳ.ни тилшуносликдаги бўғин билан бир хил тушуниш тўғри эмас, бу иккиси ўртасида сезиларли фарқ бор. Жумладан, тилшунослик нуқтаи назаридан қаралса, ўзбек тилида унлисиз бўғин бўлмайди, яъни бўғинлар миқдори сўздаги унлилар сони билан ҳамиша тенг бўлади. Арузда эса бир сокин (яъни мустақил ундош) ҳарфнинг ўзи мустақил ҳолда ҳам, ўзидан кейин келаётган сўзнинг биринчи қисқа унлиси ёки биринчи бўғини билан қўшилиб ҳам бир Ҳ.га тенг келиши мумкин. Мас., “сабр қил” жумласи Ҳ.ларга ажратилса, қуйидаги кўриниш ҳосил бўлади: “саб-р-қил”, унинг чизмаси эса қуйидагича: – V –. Ёки уни “сабр айла” шаклига келтириб, Ҳ.ларга ажратсак, “саб-рай-ла” кўриниши ҳосил бўлади, унинг чизмаси: – – – шаклини олади, яъни сабр сўзининг охирги “р” ундоши кейинги сўзнинг биринчи бўғини (“ай”) билан бирга бир Ҳ.га тенг. Баъзан вазн талабига кўра, асли қисқа бўлиши керак бўлган Ҳ. чўзиқ Ҳ.га ёки, аксинча, чўзиқ Ҳ. қисқа Ҳ.га айланиши мумкин. Мас., Низомийнинг:

Мен ошиқман гўзал юзга юзи ойга солур ғавго,

V – – – V – – – V – – – V – – –

Не юздур? Юзлари дилбар. Не дилбар? Дилбари зебо, –

V – – – V – – – V – – – V – – –

байти чизмасидан кўриниб турибдики, биринчи мисрадаги “мен” сўзи тилшунослик нуқтаи назаридан битта ёпиқ бўғин бўлиб, аруз қоидасига кўра, чўзиқ Ҳ. бўлиши керак. Бироқ вазн талаби билан аруздаги *васл* (қ.) қоидаси асосида ундаги “н” товуши кейинги сўзнинг биринчи бўғинига қўшиб талаффуз этилади (ме-но-шиқман) ва шу ҳисобга *мафоиилун* рукни ҳосил бўлади – вазн бузилмайди.

ҲИКОЯ – эпик турнинг кичик шакли. Ҳ., одатда, қаҳрамон ҳаётидан битта (баъзан бир-бирига узвий боғлиқ, қисқа муддат давомида кечган бир неча) воқеани қаламга олади. Тасвирланаётган воқеаларнинг қисқа вақт давомида кечиши Ҳ.нинг ҳажман кичик, сюжети содда, иштирок этувчи персонажлар сони кам бўлишини тақозо этади. Ҳар қандай воқеа ҳам ҳикоябоп эмас. Ҳ. асосида ётган воқеанинг яхлит, тугал бўлиши талаб этилади, бунинг учун у ўзининг бошланиши ва якунига эга бўлиши (масал, латифадаги каби) лозим. Яхлит воқеани тасвирлаш асносида ҳикоянавис ё шу

воқеанинг, ё унинг воситасида характернинг моҳиятини очиб беради. Ҳ.нинг икки типи бўлиб, биринчисида очерклилик (тавсифий-ривоявий), иккинчисида новеллистиклик (конфликтли-ривоявий) хусусияти устундир. Адабиётшуносликда буларнинг биринчисини Ҳ., иккинчисини *новелла* (қ.) деб фарқлаш амалиёти ҳам мавжуд.

ҲОЖИБ (ар. **حاجب** – парда, ёпувчи, беркитувчи) – байт мисраларидаги қофиядан олдин сўз ёки сўз бирикмасини айнан такрорлаш. Такрорланаётган сўз ёки сўз бирикмаси қофиядан олдин жойлашиб, уни пардалаб тургандек бўлгани учун шундай номланади. Ҳ., кўпроқ, ғазал ёки қасиданинг матлаъсида ёхуд маснавий шаклида қофияланган байтларда қўлланади. Мас., Хўжандийнинг “Латофатнома” асаридаги қуйидаги байтда “этти” сўзи Ҳ. ҳисобланади: *Канади мулкин хароб этти фироқинг,*

Қамуғ оламни сайд этти қароқинг.

Байтда *радиф* (қ.) ҳам Ҳ. ҳам қўлланса, унинг оҳангдорлиги янада ошади. Мас., Хоразмийнинг “Муҳаббатнома”сидаги қуйидаги байтда “хур – нур” қофияларидан олдин такрорланаётган “минг” сўзи Ҳ, кейин такрорланаётган “етмас” сўзи радифдир:

Сочинг бир торина минг хур етмас,

Юзунгнунг нурина минг нур етмас.

ҲУРУЖ (ар. **هروج** – чиқиш) – қаранг: **мутлақ қофия**

ҲУСНИ ИБТИДО (ар. **حسن ابتدا** – гўзал, чиройли бошлаш) – қаранг: **ҳусни матлаъ**

ҲУСНИ МАТЛАБ (ар. **حسن مطلب** – мақсадни чиройли баён қилиш) – мумтоз адабиётдаги шеърини санъат, илми бадиъга оид манбаларда *ҳусни талаб*, *бароати талаб*, *ҳусни суол* каби номлар билан ҳам аталади. Ҳ.м.нинг моҳияти шундан иборатки, шоир шоҳ ёки маъшуқадан ўзи учун бирор нарса талаб қилади, бироқ бу талаб нозик лутф, нафис ва ёқимли сўзлар ёрдамида баён этилади. Маълумки, аксар мумтоз шоирларимиз шоҳлару йирик амалдор, бою боёнлар ҳомийлигида ижод қилганлар, уларнинг хизматларида бўлганлар. Шу боис ҳам, табиийки, бот-бот ўзлари ёки халқнинг моддий ё бошқа эҳтиёжларини қондириш учун ҳомийлардан нимадир сўрашларига тўғри келган. Бироқ сўрашда ҳам сўраш бор: таъма илинжини яширмай сўраш ҳам, валинеъматни ийдириш мақсадида ҳамду сано ўқиш ҳам, ҳеч бир андишасиз талаб қилиш

ҳам, ўз инсонлик шаънини ерга урмай сўраш ҳам мумкин. Мас., “Муҳаббатнома”да ҳомийси Муҳаммадхўжабекни “Масих анфослик”, “Юсуф лиқо”, “Саховатидан базм ичра Ҳотам уяладиган” дея таърифлагач, Хоразмий ўз талабини очик баён этади:

*Айитсун банда Хоразмий дуолар,
Карамдин ҳар замон қилгил атолар.*

Мазкур байт билан Огаҳийнинг:

*Эй шаҳ, карам айлар чоғи тенг тут ямону яхшини,
Ким меҳр нури тенг томур вайрону обод устина, –*

байти мазмунан бир-бирига яқин, иккисида ҳам сўров бор. Фақат Огаҳийнинг талаби назокат билан, санъат даражасида ифода этилган. Огаҳийнинг шоҳга таърифи Хоразмий мадҳидан кам эмас: у “шоҳ бамисоли қуёш” тарзидаги қиёсни ўтказди, қуёшнинг нури барчага баравар тушишини эслатиб, ўзини шоҳона саховатдан бебаҳра қўймасликни сўрайди. Талаб санъаткорона ифодалангани учун ҳам шоир оддийгина маддоҳ ё таъмагир бўлиб суратланмади, балки тасаввуримизда шарқона андиша эгаси ва хокисор бир киши, инсонлик шаънини юксак тутган зот сифатида гавдаланади.

Ишқий мавзудаги шеърларда ҳам Ҳ.м. кўплаб учрайди. Уларда маъшуқага хитоб этаётган ошиқ дилидаги висол талаби назокат билан, турли сўз ўйинлари ва ҳаётий тамсиллар орқали шундай ифода этиладики, бундайин латиф изҳор ўқувчини беихтиёр ҳайратга солади. Мас., Навоийнинг:

*Садақа, чунки балоларни рад айлағай, ё раб,
Жон анга садқа қилай, манга бағишла они, –*

байтида ошиқ ўз жонини маъшуқига садқа қилишга тайёрлигию уни (ёрни) ўзига бағишлашини Оллоҳдан ўзига хос тарзда чиройли йўл билан сўрамоқда.

ҲУСНИ МАТЛАЪ (ар. **حسن مطلع** – матлаънинг безаги, ҳусни) – мумтоз адабиётдаги шеърӣ санъат, илми бадиъга оид манбаларда *ҳусни ибтидо* деб ҳам юритилади. Ҳ.м. санъати ғазал ёки қасидани ўқувчи диққатини беихтиёр ўзига жалб этадиган, унда шеърнинг давомини ўқишга рағбат, қизиқиш пайдо қиладиган тарзда бошлашни тақозо этади. Яъни бундай матлаъ имкон қадар ёқимли, чиройли сўзлардан таркиб топиши, улар воситасида яратилган гўзал поэтик образ шунга яраша чуқур мазмунни ифодалаши керак. Хуллас, шеърнинг бошланишиёқ ўқувчини ҳайратга солиши, завқлантириши лозим. Шунинг учун ҳам Ҳ.м. шеър бошла-

нишида ўқувчи таъбини хира қиладиган, кайфиятига салбий таъсир ўтказадиган сўзлар ишлатилмаслигини, фикрни ортиқча дабдабали, жимжимадор ёки саёз ва мантиқсиз сўзлар билан ифодаламасликни, яъни лафз ва маъни орасида уйғун мувофиқлик бўлишини талаб қилади. Мумтоз шоирларимиз шеърни Ҳ.м. талабларига мос тарзда яратишга жиддий эътибор қаратганлар, зеро, матлаъ ғазалнинг илк тақдмоти экани, асарга муносабат илк мисралар қолдирган таассурот асосига қурилишини яхши билганлар. Бунинг ёрқин далили сифатида Рашидиддин Вотвот “Ҳадоийқ ус-сехр” асарида келтирган бир ҳикоят мазмунини эслаш кифоя. Унда айтилишича, бир шоир қасида битиб, шоҳ ҳузурига келтирибди. Шоир қасидани ўқий бошлаганида, шоҳ матлаъни эшитибок: “Қасиданинг қолганини ўқишдан тўхта!” – деб хитоб қилибди ва хизматкорига минг динор келтириб, шоирга беришни амр қилибди. Ўзи эса шоир истеъдодига таҳсинлар айтиб: “Агар қасиданинг қолган байтлари ҳам матлаъ каби бўлса, унинг ҳар бир байти баҳоси минг динор. Менинг хазинамда эса бунча маблағ йўқ”, – деган экан. Шеър ибтидосига бу қадар катта эътибор берган мумтоз шоирларимиз ижодда юқорида мазкур талабларга риоя қилганлар, шу боис ҳам уларнинг аксар ғазаллари матлаъси билан номланади, эсланади.

ҲУСНИ МАҚТАЪ (ар. *حسن مقطع* – чиройли якунлаш) – мумтоз адабиётдаги шеърый санъат, шеър ёки бошқа асарни тингловчига хуш келадиган ёқимли сўзлар, эзгу ниятлар изҳори ёки дуолар билан якунлаш; *ҳусн-и интиҳо*, *ҳусни хотима*, *бароати мақтаъ* деб ҳам юритилади. Манбаларда Ҳ.м.дан кўзланувчи мақсадлар ёритиладики, улар мумтоз шоирларимиз асарнинг ўқилич жараёни, ўқувчи психологиясини ҳамиша эътиборда тутганларини кўрсатади. Жумладан, Ҳ.м., аввало, шеърнинг ўқувчи хотирасида муҳрланиб қолишига, иккинчидан, шеърда йўл қўйилган саҳву хатоларни хуш калом билан ювиб юборишга хизмат қилади. Шунинг учун ҳам Атроуллоҳ Ҳусайний Ҳ.м.ни “таомларнинг охирида ейилган лазизу ширин таом”га ўхшатади. Шунингдек, манбаларда асарнинг тугалланганига ишора қилиш ҳам Ҳ.м.нинг бадиий-эстетик функцияларидан бири сифатида кўрсатилади. Мас., Сайид Аҳмаднинг “Таашшуқнома” асари шундай мисралар билан тугайди:

Билурсен барчанинг ҳолини, эй шоҳ,

Иноят чоғидур валлоҳу биллоҳ.

“Таашшуқнома”ни ҳиммат бўлуб ёр,

*Тугаттим етти кунда бемададкор.
Секиз юз ўттизу тўққизда эрди,
Ки сўз поёна элтмак даст берди,
Сўзумни ким ўқиб қилса дуойи,
Илоҳи кўрмасун ҳаргиз балойи.*

ҲУСНИ ТАЪЛИЛ (ар. حسن تعليل – чиройли далиллаш) – мумтоз адабиётдаги шеърий санъат, чиройли далиллаш. Ҳ.т.да шоир ўзи айтаётган фикр (тасвир, ҳолат ва ш.к.) далили учун шундай асос келтирадики, аслида, у ҳақиқий далил бўлолмайди, у фақат бадий жиҳатдангина далил сифатида қабул қилинади. Мас., Лутфийнинг:

*Юзингдин лола ранг элтиб, уёлиб шаҳрга кирмас,
Анинг бўйнин киши боғлаб кетурмагунча саҳродин, –*
байтида айтилишича, лола рангини ёрдан ўғирлаган, шу сабабли уялиб, шаҳарга киролмайди. Яъни лола ҳақиқатан чўлда, кенгликларда ўсади, бунинг сабаби юқоридагича чиройли тарзда бадий далилланади, аслида эса бу ҳақиқий сабаб эмас. Лутфийнинг бошқа бир байтида айтилишича:

*Кун тушта кўргали сени тушти заволға,
Ой тонгға қолди кеча боқиб ул жамолға, –*
қуёшнинг ботиш сабаби шуки, у ёрни туш кўриш учун уйкуга кетади; ой тонг отгач ҳам ботмади, сабаби ёр юзини узоқроқ кўриб олмоқчи ёхуд ёр гўзаллигига маҳлиё бўлганидан қотиб қолган. Албатта, ушбу табиий жараёнларнинг ҳақиқий сабаби буткул бошқа, шоир келтирган далиллар эса ёр гўзаллиги васфига хизмат қилувчи бадий восита, холос. Ҳ.т. санъати ташбеҳ асосида юзага чиқади, аксар ҳолларда *тажохули ориф, тамсил, муболаға* каби санъатлар билан қоришиқ ҳолда воқе бўлади.

Изоҳ ва қайдлар учун

Изоҳ ва қайдлар учун

Илмий-оммабоп нашр

Д.ҚУРОНОВ, З.МАМАЖОНОВ, М.ШЕРАЛИЕВА

АДАБИЁТШУНОСЛИК ЛУФАТИ

Муҳаррир: Абдулла ШАРОПОВ

Мусахҳиҳ: Хуршид ИБРОҲИМОВ

Бадиий муҳаррир: Феруза ФАЙЗУЛЛОҲ

Техник муҳаррир: Дилшод НАЗАРОВ

Нашриёт рақами: № 42

Босишга рухсат этилди: 01.06.2010 й.

Қоғоз бичими: 60x841/16. Arial гарнитураси.

Офсет босма. Офсет қоғози. Адади: 500 нусха.

Ҳисоб нашриёт т.: 21,1. Босма т.: 25.

Баҳоси келишилган нарҳда.

Буюртма № 153.

«AKADEMNASHR» нашриётида тайёрланди.

100156, Тошкент шаҳри, Чилонзор тумани, 20^А- мавзе, 42-уй.

Тел.: (+998 97) 331-56-22 E.mail: akademnashr@mail.ru

«КО'НИ NUR» МЧЖ босмахонасида чоп этилди.

Тошкент шаҳри, Машинасозлар мавзеси, 4-уй.

ISBN 978-9943-373-37-2



9 789943 373372