

Дилмурод Қуронон

АДАБИЁТ НАЗАРИЯСИ АСОСЛАРИ

Академнашр

Тошкент – 2018

АДАБИЁТШУНОСЛИК ФАН СИФАТИДА

Адабиётшунослик фанининг объекти, предмети, мақсад ва вазифалари. Адабиётшуносликнинг таркибий қисмлари: адабиёт тарихи, адабий танқид, адабиёт назарияси. Адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳалари. Адабиётшуносликнинг бошқа фанлар билан алоқаси.

Адабиётшуносликнинг объекти, предмети, мақсад ва вазифалари. Адабиётшунослик (ар. ادب – адаб, форс. شناس – таниш, ўрганиш) фанининг номиданоқ унинг ўрганиш соҳаси – **объекти** адабиёт эканлиги очиқ-ошкор кўриниб туради. “Адабиёт” сўзи арабча “адаб” сўзининг кўплик шакли бўлиб, “чиройли хулқлар” маъносини ифодалайди. Кўриниб турибдики, сўзнинг этимологияси, яъни луғавий келиб чиқиши билан унинг ҳозирда биз қўллаётган маъноси бир-биридан тамом фарқланади. Ҳозирги ўзбек тилида ушбу сўз кенг ва тор маъноларда қўлланади. Кенг маънода қўлланганида, “адабиёт” сўзи ўқишга мўлжаллаб ёзилган ва чоп қилинган барча асарлар (илмий адабиётлар, техник адабиётлар, ижтимоий-сиёсий адабиётлар ва б.)ни ўз ичига олади. Нутқий мулоқотда эса биз “адабиёт” сўзининг кўпроқ тор маъносини фаол ишлатамиз ва бунда сўз санъати – бадий адабиётни назарда тутамиз. Эътиборли жиҳати шуки, истилоҳнинг айни шу тарзда (тор ва кенг маъноларда) қўлланиши рус ва бошқа бир қатор хориж тилларида ишлатилувчи “*литература*” сўзига ҳам хосдир. Мазкур терминнинг келиб чиқиши “литера” (“харф”, яъни босмаҳонада териш учун металлдан қуйилган ҳарф) сўзидан олинган бўлиб, кенг маънода умуман чоп этилган маҳсулотни, тор маънода эса бадий адабиётни англатади. Яъни бу сўзларнинг оммавий истеъмолдаги фаол маъноси ҳам, терминологик маъноси ҳам бир-бирига мос келади. Яна бир умумий нуқта шуки, “адабиёт” ва “литература” сўзларининг ҳозирги маънода қўллана бошлаши кейинги даврларга тўғри келади: тилимизда “адабиёт” сўзининг мазкур маъноси XX аср бошларидан оммалашган бўлса, Европада ҳам “литература” сўзи ҳозирги маънода XVIII асрдан кейин қўллана бошлаган.

Адабиётшуносликнинг объекти бўлмиш бадий адабиётга тааллуқли илмий муаммолар кўлами – **предмети** жуда кенг. Зеро, адабиётшунослик бадий адабиётнинг келиб чиқиши, мавжудлиги,

ривожланиш қонуниятлари, ижтимоий алоқаларини чуқур ва атрофлича ўрганади. Адабиётшуносликнинг предметини ташкил қилувчи муаммоларнинг бир қисми умумэстетик (яъни бадиий санъат соҳаларининг барчаларига хос) муаммолар сирасига кирса, бошқа бир қисми соф адабиётшунослик муаммолари саналади. Дейлик, бадиий образ ва образлилик, бадиий образ ва реаллик муносабатлари, дунёқараш ва бадиий ижод, бадиий ижод жараёни хусусиятлари, бадиий асарни қабул қилиш (рецепция) жараёни хусусиятлари каби қатор муаммолар умумэстетик характерга эга. Бошқа санъат турларига ҳам бирдек тааллуқли бўлган бу муаммоларни адабиётшунослик бадиий адабиёт нуқтаи назаридан, бадиий адабиётга татбиқан ва унинг мисолида ўрганади. Бадиий адабиётнинг моҳияти, ривожланиш омиллари ва қонуниятлари, адабий асар табиати, унинг тузилиши, бадиий (поэтик) тил хусусиятлари, шеър тузилиши, адабий турлар ва жанрлар каби қатор масалалар борки, улар соф адабиётшунослик муаммолари саналиши мумкин.

Адабиётшунослик бу муаммоларни нима мақсадда ўрганади? Умуман, уларни ўрганишга зарурат борми? Ахир, адабиётшуносликдан беҳабар бўлган ҳолда ҳам бадиий асарни ўқиб завқланиш ёхуд гўзал асарлар яратиш мумкин эмасми? Бир қарашда бу каби саволларнинг юзага келиши табиий ва асослидек, адабиётшуносликнинг бадиий адабиётни *ўрганишдан мақсади* – *ўрганишининг ўзи* бўлиб қолаётгандек кўриниши мумкин. Ҳақиқатда эса бу саволларнинг юзага келиши адабиётшунослик илмининг аҳамиятини тушунмаслик, унинг вазифалари ва ролини тасаввур қила олмасликдандир. Умумий бир назар ташлашдаёқ адабиётшунослик илмининг икки жиҳатдан – бадиий адабиётнинг ривожланиши ва бадиий дид тарбияси жиҳатларидан аҳамиятли экани кўринади. Аслида адабиётшунослик фани ютуқлари ижодкорларга ҳам, ўқувчи оммага ҳам бирдек керак. Зеро, масалан, адабиётшунослик бадиий асарни таҳлил қилиб, унга жозиба бахш этаётган, ундаги тасвирийлик ва ифодавийликни кучайтираётган, бадиий таъсир кучини ошираётган унсурларни, муаллифнинг муайян бадиий-эстетик самарага эришишига ёрдам бераётган усул ва воситаларни атрофлича ўрганади. Бошқача айтсак, у миллий маданий заминимизда етишган истеъдодлар сўз санъати борасида эришган ютуқларни очиб беради ва умумлаштиради. Эътиборда тутингки, адабиётшунослик бу ишни асрлар давомида бажариб

келади. Энди шу айтилганлардан келиб чиқиб тасаввур қилингики, бир томонда адабиётшуносликдан озми-кўпми хабардор одам, иккинчи ёқда эса ундан мутлақо хабарсиз киши бадиий ижодга қўл урди ёки бадиий асар мутолаасига киришди. Улардан қайси бирининг саъй-ҳаракатлари кўпроқ самара беради? Ҳеч шубҳасиз, адабиётшуносликдан хабардор кишининг ҳаракатлари самаралироқ бўлади. Чунки, агар у ижодкор бўлса, “қайтадан велосипед кашф этиш” заруратидан қутулади: салафлари машаққатли бадиий изланишлар натижасида эришган ютуқларни тайёр ҳолда ўзлаштириб, уларни ижодий ривожлантириш (салафлари етказиб келган жойидан) имконига эга; агар у китобхон бўлса, бадиий ифодага хос нозик нуқталарни яхши билганидан асарни теран тушуна билади. Албатта, бу фикрга “бадиий ижодда кишининг иқтидор даражаси, туғма истеъдоди ҳал қилувчи аҳамиятга молик эмасми?” дея эътироз қилиниши мумкин. Тўғри, бироқ, биринчидан, туғма истеъдод деганимиз ҳам асли аجدодлар тўплаган билиму тажрибаларнинг генлар орқали (“суяк суриб”) етиб келган қаймоғидир, иккинчидан, ўша истеъдоднинг рўёбга чиқиши, барқ уриб яшнаши учун муҳит, тарбия керак. Тамсил қилсак, экилаёган кўчат нави қанчалик яхши бўлмасин, сара мева олиш учун соз тупроқ ва парвариш лозим бўлади. Шулардан келиб чиқсак, адабиётшунослик омма бадиий дидини тарбиялашда ҳам, бадиий тафаккур ривожига ҳам бирдек муҳим аҳамиятга эга дейиш учун асос етарлидир.

Юқоридагиларни хулосалаб айтиш мумкинки, бадиий адабиётга тааллуқли муаммоларни атрофлича ва чуқур илмий ўрганиш – адабиётшуносликнинг **вазифаси**; чиқарган илмий хулоса ва умумлашмалари орқали бадиий адабиёт тараққиёти, бадиий тафаккур ривожига хизмат қилиш, бадиий дидни тарбиялаш унинг **мақсадидир**.

Адабиётшуносликнинг таркибий қисмлари. Кўпчилик эътироф этган ва кўпроқ оммалашган қарашга кўра, замонавий адабиётшунослик фани учта асосий соҳадан таркиб топади: *адабиёт тарихи, адабиёт назарияси ва адабий танқид*. Айрим мутахассислар мазкур асосий соҳалар қаторига *адабиётшунослик методологиясини* ҳам қўшадилар, айримлари эса *адабий танқид* илм эмас, адабий ижоднинг бир тури деб ҳисоблайдилар. Албатта, ҳар икки қарашда ҳам маълум даражада асос бор, лекин бу асослар анъанавий тарзда учта асосий соҳани кўрсатишни инкор қилиш учун

етарли эмас. Зеро, биринчидан, адабий ҳодисаларни ўрганишнинг методологик асослари ва методларини ишлаб чиқувчи *адабиётшунослик методологиясини* алоҳида соҳа деб эмас, адабиёт назариясининг бир қисми сифатида тушуниш тўғрироқ бўлади; иккинчидан, адабий танқид адабий ва публицистик ижодга нечоғли яқин бўлмасин, у таҳлил, талқин ва баҳолашда илмий-назарий асосга таянади, фақат ифода нуқтаи назаридангина оммавийлик хусусиятига эгадир. Ниҳоят, энг муҳими, анъанавий тарзда фарқланувчи учта соҳанинг ҳар бири бадиий адабиёт билан боғлиқ муайян масалалар мажмуини ўз олдига қўйилган мақсад ва вазифалардан келиб чиққан ҳолда ўрганади; айти чоғда, бу соҳалар ўзаро мустақкам алоқада бўлиб, бир-бирини тўлдиради, бир-бирига манба яратади, асос бўлиб хизмат қилади ва шу тарзда ягона бир тизим – адабиётшунослик илмини ташкил қилади.

Адабиёт тарихининг предмети ўтмиш адабиёти бўлиб, унинг асосида *тарихийлик принципи* ётади. Мазкур принципнинг мазмун-моҳияти шуки, у адабий жараённи, адабий ҳодисаларни конкрет ижтимоий-тарихий шароит билан боғлиқ ўрганишни кўзда туттади. Яъни адабиёт тарихи ўтмишдаги адабий ҳодисаларни келтириб чиқарган, яратилган асарларнинг ғоявий-мазмуний хусусиятларини белгилаган, бадиий тафаккур ривожини, поэтик усул ва воситаларнинг ўзгаришини ва ш.к.ларга асос бўлган ижтимоий-тарихий, сиёсий-иқтисодий, маданий-маърифий омилларни аниқлаб, адабиёт (жаҳон адабиёти ёки бирор миллий адабиёт)нинг тараққиёт йўлини узлуксиз жараён (табиийки, шу жараённинг алоҳида босқичларини ўрганиш орқали) сифатида илмий ёритиб беради.

Кўриб турганимиздек, гарчи адабиёт тарихининг предметини қисқа қилиб *ўтмиш адабиёти* десак-да, унинг қамрови бениҳоя кенг – бутунча қамраб олиш имкондан ташқарида. Шундай экан, бутун ҳақида тасаввур ҳосил қилишнинг ягона йўли – қисмларни чуқур ва атрофлича ўрганишдир. Шунинг учун ҳам, одатда, адабиёт тарихини илмий ўрганиш асосан учта аспектда амалга оширилади: 1) муайян бир давр адабий жараёнини тадқиқ этиш; 2) алоҳида олинган ижодкор ҳаёти ва адабий меросини ўрганиш; 3) алоҳида асарлар тадқиқи.

Биринчи йўналишдаги тадқиқотларнинг айримлари фундаментал характерда бўлиб, уларда миллий адабиёт тарихидаги даврий жиҳатдан чегаралаб олинган муайян бир босқич атрофлича ўрганилади. Табиийки, бунда давр адабиёти *умумий* тарзда

ёритилиб, асосий эътибор унга хос *умумий хусусиятлар* ва уларни белгилаган омилларга қаратилади. Бошқача айтсак, бундай ишлар кўпроқ *адабий тарихий обзор* шаклида бўлади. Аксинча, бошқа бир нав тадқиқотларда давр адабиётига хос *конкрет хусусият, муайян муаммони* ўрганиш мақсад қилинади. Масалан, профессор Б.Қосимовнинг “Миллий уйғониш” номли тадқиқоти¹ фундаментал характерда бўлиб, унда XIX аср охири – XX аср бошларидаги адабий жараён умумий планда ёритилган, давр адабиёти қиёфасини белгилаган ижтимоий-тарихий, маданий-маърифий омиллар очиб берилган. Асарни ўқиб, давр адабий ҳодисалари ҳақида яхлит ва умумий тасаввур ҳосил қилинади. Ш.Ризаевнинг “Ўзбек жаҳид драматургиясининг шаклланиш манбалари” (1995), Р.Тожибоевнинг “XX аср бошлари ўзбек адабий танқиди тарихидан” (1998) номли ва яна бошқа бир қатор тадқиқотларда эса, аксинча, айтилган давр адабий жараёнига оид алоҳида масалалар чуқур ва кенг ёритилган. Мазкур икки нав тадқиқотлар орасида “умумийлик – хусусийлик” диалектикаси асосидаги алоқа мавжуд ва худди шу ҳол ўрганилаётган давр адабиёти манзарасининг мудом тўлишиб боришини таъминлайди. Яъни аввалига фундаментал ишлар иккинчи турдаги тадқиқотлар учун ўзига хос “старт майдончаси” бўлиб хизмат қилади, ўз навбатида, кейингилари давр адабиёти манзарасидаги айрим чизгиларни бўрттиради, пунктларни тўлдирди, янги чизгиларни тортади ва шу тарз келажакда яратилажак фундаментал тадқиқотларга замин ҳозирлайди.

Алоҳида ижодкор ҳаёти ва ижодини ўрганишга бағишланган ишлар адабиёт тарихи бўйича тадқиқотларнинг салмоқли қисмини ташкил қилади. Бу йўналишдаги тадқиқотлар асосида ҳам тарихийлик принципи ётади. Негаки, ижодкор ҳаёти ва фаолияти концерт ижтимоий-тарихий шароитда кечади, демак, унинг ҳаёти ўз даврига нисбатан қисм бўлиб, қисм бутун таркибидагина тўлиқ ва тўғри англашилади. Шунга кўра, адабиёт тарихи ижодкор ҳаёти ва фаолиятини у яшаган давр контекстида ёритиб беришни мақсад қилади. Ижодкорнинг адабиёт тарихида тутган ўрни, қолдирган меросининг салмоғи билан боғлиқ ҳолда бу йўналишдаги тадқиқотлар икки кўринишда амалга оширилади. Биринчи типдаги ишларда ижодкор ҳаёти ва фаолиятини тўла қамраб олган ҳолда монографик планда ёритиш мақсад қилинадики, адабиётшунослигимизда бундай тадқиқотлар кўплаб амалга

¹ Қосимов Б. Миллий уйғониш.- Т.: Маънавият, 2002

оширилган. Жумладан, мустақиллик йилларида М.Тожибоевнинг “Юсуф Сарёмий ҳаёти ва ижоди” (1999), О.Усмоновнинг “Ғулом Зафарийнинг ижодий йўли” (1999), О.Жўрабоевнинг “Ҳазиний Хўқандий ҳаёти ва ижодий мероси” (2003), Д.Абдуллаевнинг “Усмонхўжа Зорий ҳаёти ва ижоди” (2003), О.Тўлабоевнинг “Каримбек Камийнинг ҳаёт ва ижод йўли” (2010) каби қатор тадқиқотлар яратилиб, адабиётимиз тарихидаги кемтиклар тўлдирилди. Албатта, давр адабиётининг тўлақонли манзарасини яратишда бундай ишлар ғоят муҳим. Шунга қарамай, иккинчи типдаги ишлар – миллий адабиётимиз тараққиётида салмоқли ўрин тутган ижодкорлар ҳаёти ва фаолиятини ўрганишга қаратилган тадқиқотлар ҳамisha адабиёт тарихининг диққат марказида. Бу бежиз эмас, албатта. Зеро, миллий адабиёт тараққиётининг у ёки бу босқичига хос хусусиятлар унинг ёрқин намояндалари ижодида ўзининг мужассам ифодасини топади. Яъни бу ўринда хусусийдан умумийга юриш – алоҳида ижодкор ҳаёти ва фаолиятини чуқур ўрганиш орқали давр адабиёти ҳақида асосли илмий хулосалар чиқариш имкони кенг. Яна бир томони, бундай ижодкорлар ҳаёти ва фаолиятини биргина тадқиқот доирасида тўла қамраб бўлмайди, аксинча, биргина босқичи ёки қиррасининг ўзи битта тадқиқотга бемалол материал бера олади. Дейлик, жаҳид адабиётига хос хусусиятлар А.Қодирий, Фитрат, Чўлпонларнинг ижодида тўла мужассам. Демак, уларнинг ижодига хос бирор хусусият ёки фаолиятининг бир қиррасини атрофлича ўрганиш давр адабиётини чуқур илмий билишга йўл очади. Масалан, Фитрат драмаларининг тадқиқи 20-йиллар ўзбек драматургиясининг ўзига хос ғоявий ва бадиий жиҳатларини ёритишга ҳам имкон беради, А.Қодирийнинг илк ижодини тадқиқ этиш орқали эса замонавий ўзбек насрининг шаклланиш йўллари ва омилларини тасаввур қилиш мумкин бўлади. XX аср бошлари ўзбек адабиётини ўрганиш масаласи ғоят долзарб бўлган мустақиллик йилларида мазкур ижодкорларнинг ҳаёти ва адабий фаолияти кўплаб тадқиқотларнинг объектига айлангани шу билан изоҳланади. Бундай тадқиқотларга мисол тариқасида З.Эшонунинг “Чўлпон шеърятининг ғоявий-бадиий хусусиятлари” (1991), Д.Қуроунинг “Чўлпоннинг “Кеча ва кундуз” романида характерлар психологизми” (1992), Т.Раҳимовнинг “Чўлпоннинг таржимонлик маҳорати” (1994), У.Султоннинг “Чўлпоннинг адабий-эстетик қарашлари” (1995), Н.Йўлдошевнинг “Чўлпон шеърятинида пейзаж” (1995),

С.Йўлдошбекованинг “Чўлпоннинг публицистик ва муҳаррирлик фаолияти” (2002) кабиларни келтириш мумкин.

Адабиёт тарихчиси сифатида конкрет бадий асар таҳлил қилинганида ҳам ўша асар яратилган давр шароити, давр адабий жараёни хусусиятларини кўзда тутиш шарт қилинади. Зеро, ҳар қандай асар, энг аввало, ўзи яратилган даврнинг ижтимоий-маънавий эҳтиёжларига жавоб сифатида дунёга келади. Демак, унинг мазмун-моҳиятида, поэтик тизимида бу ҳол акс этади. Шунга кўра, масалан, “Қутадғу билиг”да давлат тузилиши, уни оқилона бошқариш масалалари марказий ўрин тутгани, ҳар бир ижтимоий тоифанинг вазифалари нималардан иборатлигини тушунтиришга айрича аҳамият берилганининг сабаби асар яратилган давр тарихий шароитидан келиб чиқибгина англаниши мумкин. Ёки ҳазрат Навоий “Фарҳод ва Ширин” сюжетида айрим (Фарҳоднинг тахтни эгаллашга рози бўлмаслиги, Хисрав – Шеруя сюжет мотиви ва б.) ҳолатларни нега киритганини, булар орқали айтмоқчи бўлганларини тушунмоқ учун Ҳусайн Бойқаро ҳукмронлиги давридаги ижтимоий-сиёсий вазиятни, юз берган тарихий ҳодисаларни яхши билмоқ керак. Айни чоғда, асарда давр кайфияти бевосита эмас, балки ижодкор шахсияти орқали акс этади. Шу боис ҳам асарни тушуниш учун у яратилган даврни билишнинг ўзи кам, ўша даврда яшаган ва даврини кўнглида яшатган муаллиф ҳаёти, шахсиятини ҳам билиш зарур бўлади. Масалан, А.Қаҳҳорнинг “Даҳшат” ҳикоясини олайлик. Унда ўтмиш ҳаёти қаламга олинган. Лекин тарихий-биографик контекстда олиб қаралса, унинг ўтмишдангина баҳс этмаётгани, 1960 йилда ёзилган бу ҳикоя ўзида айни даврда муаллиф руҳияти, ҳаётининг позициясида юз берган кескин бурилишни акс эттирганига амин бўлиш мумкин².

Кўриб ўтганимиздек, ўтмиш адабиёти турли аспектлардан ва кенг кўламда тадқиқ этилади. Тўғриси, айрим ишларни, масалан, давр адабиёти ҳақидаги обзорда тўрт сатр ажратиш кифоя қиладиган ўртамиёна ижодкорни “қулоғидан тортиб” адабиёт тарихига олиб кириш пайида бўлинган ё илмий ўрганиш зарурати ҳаминқадар адабий ҳодисанинг аҳамиятини бўрттириш билангина тадқиқот “кепатаси”га киритилган ишларни кўрганда, ўтмиш адабиётини бу қадар кенг тадқиқ этиш кераклигига шубҳа туғилиши мумкин. Яхши ҳамки, бундай ҳоллар истисно, холос, ҳақиқий илм нимани, қандай ва нима учун ўрганишни хўб билади. Жумладан, адабиёт тарихи

² Қаранг: Д.Қуронов. Илҳом билан ёзилган асар. – Жаҳон адабиёти. - 2009. - №3

Ўтмиш адабиётини тадқиқ этиш билан, биринчидан, унинг тажрибаларини бугунги адабиёт хизматига сафарбар этади, иккинчидан, кенг кўламли назарий хулосалар чиқариш учун зарур материал ҳозирлайди. Демак, адабиёт тарихи эришган натижалар бадиий тафаккур тараққиётида ҳам, адабий-назарий тафаккур ривожига ҳам катта аҳамият касб этади.

Ўзбек адабиётшунослигида адабиёт тарихи соҳасининг илк куртаклари сифатида *тазкиралар*ни кўрсатиш урф бўлган. Яхши биласиз, тазкираларда, одатда, ижодкор ҳақида мухтасар маълумот (таваллуди, насаби, яшаш ва хизмат жойи, яратган асарлари каби) зикр қилинади-да, битта-иккита байти мисол қилинади. Яъни тазкиранавис илмий ўрганишни мақсад қилмайди, у жанр номига мос ҳолда “зикр қилиш” билан чекланади. Шунингдек, қатор тарихий (мас., Зайниддин Восифийнинг “Бадоеъ-ул вақое” асари) ва мемуар (мас., “Бобурнома”) асарларда айрим адабий фактлар, муайян ижодкор ҳаёти ва фаолиятига оид маълумотлар ҳам қайд этилган. Яна айрим ижодкорларнинг ҳаёти, ижодий фаолияти ёритилган ҳолатлар (мас., Алишер Навоийнинг “Хамсат ул-мутаҳаййирин”, “Ҳолоти Саййид Ҳасан Ардашер”, “Ҳолоти Паҳлавон Муҳаммад” асарлари) мавжуд. Шунга қарамай, буларнинг ҳаммасига адабиёт тарихи учун манба, материал деб қаралгани тўғрироқ. Негаки, мумтоз адабиётшуносликда миллий адабиётни тарихий аспектда кўламли ўрганиш йўлга қўйилмаган, яъни адабиёт тарихи соҳаси ҳали шаклланмаган эди.

Ўзбек адабиётшунослигида адабиёт тарихининг мустақил тармоқ сифатида шакллана бошлаши XX асрнинг биринчи чорагига тўғри келади. Соҳанинг шаклланиши ва ривожланишида А.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 таъкидлаш лозим. Уларнинг тадқиқотларида адабиётимиз тарихининг турли босқичлари кенг ёритилди, кўплаб йирик ижодкорларнинг ҳаёти ва фаолияти монографик планда ўрганилди. Ушбу йўналишдаги изланишлар натижаси ўлароқ 1977 – 1980-йилларда миллий адабиётимизнинг тарихий йўлини умумий тарзда ёритувчи “Ўзбек адабиёти тарихи” номли 5 жилдли фундаментал тадқиқот яратилди. Тўғри, унда давр билан боғлиқ ҳолда адабиёт тарихининг ёритилиши ва материаллар талқинида мафкура таъсири, баҳода бирёқламалик борлиги шубҳасиз. Шунга қарамай, асарнинг

аҳамиятига кўз юмиш ҳам илмий жиҳатдан тўғри бўлмайди. Зеро, жами камчиликлари билан ҳам у адабиётимизнинг қарийб минг йиллик тарихини бир бутун ҳолда ёритади, демак, камчиликларини бартараф этишу камларини тўлатиш орқали уни мукаммаллаштириш имконларини яққол намоён этиб туради.

Ўзбек адабиёти тарихини ўрганиш борасидаги изланишлар ҳозирда ҳам давом эттириляётир. Мустақиллик ўтмиш адабий меросига муносабатни ўзгартиришни, қатор адабий ҳодисалар, фактлар, ижодкор шахслар тақдири ва фаолиятини янгича илмий талқин қилиш заруратини кун тартибига қўйди. Бу йўналишда бир қатор тадқиқотлар амалга оширилди ҳам. Бироқ таъкидлаш керакки, бу борадаги вазифаларнинг катта қисми янгича шароитда етишган адабиётшунослар зиммасига тушади. Демак, бугунда сабоқ олаётган талабаларни ҳам миллий адабиётимиз тарихини илмий ҳолис ўрганиш, янги “Ўзбек адабиёти тарихи”ни яратишдек улкан ва машаққатли, шарафли бир вазифа кутади.

Адабий танқид ҳозирги адабий жараён муаммоларини ўрганиш, янги пайдо бўлган асарларни (шунингдек, ўтмишда яратилган асарларни ҳам) бугунги кун нуқтаи назаридан ғоявий-бадий таҳлил қилиш ва баҳолашни ўз олдига мақсад қилиб қўяди. Адабий танқид адабиётшуносликнинг оператив соҳаси сифатида жорий адабий жараёнга бевосита аралашади ва, айтиш мумкинки, унинг ҳавосини белгилайди. Албатта, бугунги адабий танқиднинг жорий адабий жараёндаги мақомию эгаллаган мавқеига қаралса, бу гап муболағали кўриниши мумкин. Аслида эса адабий танқид ўзининг кундалик юмушини бажарса, яъни адабий жараёндаги ижобий ё салбий ҳолатлару ривожланиш тамойиллари, ғоявий-бадий изланишларнинг бош йўналишларини аниқлаб, уларни адабиётнинг фойдаси, эртанги истиқболи нуқтаи назаридан баҳоласа, кифоя – адабий жараён ҳавосини белгилаган бўлади. Муҳими, адабий танқид айни шу вазифаларни бажариш учун зарур ва уни адабиётшуносликнинг бошқа соҳаларидан фарқловчи бир қатор жиҳатларга эга.

Аввало, юқорида ҳам айтдик, адабий танқидни адабиётшуносликнинг таркибий қисми сифатида тушуниш умумэътирофга молик қараш эмас. Айрим мутахассислар адабий танқид адабиётшунослик илмининг таркибий қисми эмас, балки адабий ёки публицистик ижоднинг бир тури деб ҳисоблайдилар. Умуман олганда, бундай қараш учун асос етарли. Зеро, *биринчидан*,

адабий-танқидий асар фақат илмий доираларга эмас, балки кенг аудиторияга мўлжаллаб ёзилади; *иккинчидан*, мунаққид адабий асар баҳона куннинг долзарб ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий масалаларидан ҳам баҳс юритади, уларга муносабат билдиради; ниҳоят, *учинчидан*, шу иккиси билан боғлиқ ҳолда адабий-танқидий асар илмий-оммабоп тилда сўзлайди. Демак, публицистикани фаолият тури сифатида *белгиловчи* хусусиятлар адабий танқидда ҳам худди шундай мақомга эга, бу эса уларнинг моҳиятан бири-бирига ғоят яқинлигини кўрсатади. Боз устига, адабий танқидни адабий ижод тури санашларида ҳам жон бор, ахир: адабий танқидий асардан аксар бадиий асар бўйи келади. Зеро, бадиий асарни муҳокама этаркан, мунаққид биргина тушунчалар орқали эмас, ўрни билан образлар воситасида ҳам фикрлайди. Бир жиҳати руҳ маҳсули бўлган бадиий асарни идрок этишда қалб иштироки шубҳасиз, шундай экан, мантиқ кучи етмаган ўринларда интуитив билиш ёрдамга келади, ҳиссий мушоҳада кучаяди. Ифодада эмоционалликнинг кучлилиги, талқин ва баҳода субъектив нуқтаи назарнинг устуворлиги ҳам адабий танқидий асарни илмдан йироқлаштираётгандек. Шуларга қарамай, *адабий танқид – энг аввал илм ҳодисаси*, бундай дейишимизга иккита мустаҳкам асос бор: биринчидан, адабий танқид муайян объектни билишга қаратилган фаолият; иккинчидан, ҳукм-хулосаларини қай йўсин ифодалашидан қатъи назар, объектни адабиётшунослик илми мавқеида туриб ўрганади, яъни бадиий асарни таҳлил қилаётган мунаққид фикрлари адабиёт назариясига, адабиётшунослик илмининг ютуқларига асосланади.

Юқоридагиларни хулосалаб айтиш мумкинки, адабий танқид адабиётшунослик илми, бадиий адабиёт ва публицистикага хос жиҳатларни ўзида уйғун мужассам этади. Шу жиҳатдан унинг адабиётшунослик, бадиий адабиёт ва публицистика оралиғидаги ҳодиса эканини эътироф этган ҳолда, барибир, тараққиётининг ҳозирги босқичида унда адабиётшунослик илмига мансублик хусусиятлари устуворлигини таъкидлаш ўринлидир.*

Манбаларда ўзбек адабий танқидчилигининг илк куртаклари ҳам тазкираларга бориб тақалиши қайд этилади. Дарҳақиқат, тазкиранавислар айрим ижодкорларни зикр этиш асноси баъзан уларнинг асарлари ҳақида қисқагина танқидий мулоҳазаларини ҳам

* Умуман олганда, адабий танқиддаги публицистикага хос хусусиятлар матбуотнинг ривожланиши билан боғлиқ ҳолда кучайган, унинг адабий ижодга яқинлашуви эса Ғарб илмида ўтган асрнинг 20-йилларидан бошлаб кузатилган академизмдан қочиш ва “эссеизм”нинг оммалашуви билан боғлиқдир.

билдириб ўтганлар. Бироқ ҳақиқатда адабий-танқидий тафаккур тазкиралардан анча илгари, ҳеч бир муболағасиз айтиш мумкинки, бадиий тафаккур билан эгиз туғилган. Негаки, бир томондан, бадиий ижод маҳсуллари ҳаминша кишиларда жонли қизиқиш уйғотган, фикр-мулоҳазалар туғдирган, муайян муносабатни шакллантирган – уларни ифодалаш эҳтиёжи бор; иккинчи ёқдан, қалам аҳли ҳаминша гўзал суҳбатларга интилиб, ёзганлари ҳақида ўзгалар фикрини эшитиш эҳтиёжини туюб яшайди. Мутахассислар ўтмиш адабий жараёнининг яшаш шакли саналувчи мушоиралар, нафис мажлисларда “оғзаки танқид” мавжуд бўлганини таъкидлайдиларки, бу энг аввал мазкур эҳтиёжларни қондириш йўлидаги саъй-ҳаракатлар натижасидир. Турли манбаларда шундай мажлислар давомида у ёки бу асар ҳақида фикр алмашилгани, байт ё ғазалга юксак баҳо берилгани ёки камчиликлари кўрсатиб берилгани ҳақида қайдлар ёзиб қолдирилган. Фикримизни қувватлайдиган яна бир далил шуки, фольклоршуносларнинг кузатишича, халқ бахши (оқин)лари ижросидаги турли жанрга мансуб асарларда адабий танқидий мулоҳазалар билдирилган ўринлар ҳам талайгина. Буларнинг бари адабий танқиднинг илдизлари ғоят қадим замонлардан сув ичишини кўрсатади.

Ҳозирги тушунчадаги – фаолият тури ва адабиётшуносликнинг таркибий қисми бўлмиш янги типдаги ўзбек адабий танқидчилигининг шаклланиши XIX аср охири – XX аср бошларига тўғри келади. Таъкидлаш керакки, янги типдаги адабий танқидчиликнинг шаклланиши миллий матбуотнинг шаклланиши билан боғлиқ ҳолда амалга ошди. Шу ўринда бир аниқлик киритиш зарурати бор. Гарчи илк адабий танқидий материаллар XIX асрнинг 80-йилларидан “Туркистон вилояти газети”да чоп этила бошлаган эса-да, ҳақиқатда ўзбек адабий танқидчилиги 1907 йилдан кейин – жаҳид матбуоти билан бирга ростмана оёққа турди дейиш тўғрироқ бўлади. Зеро, адабиётни тарғиб этиш, яратилаётган асарлар моҳиятини оммага аңлатиш адабиётга миллатни уйғотиш воситаси деб қараган жаҳид маърифатчилари олиб бораётган мақсадли фаолиятнинг муҳим йўналишларидан бири эди. Жаҳидчиликнинг кўзга кўринган намояндалари М.Бехбудий, А.Фитрат, С.Васлий, Х.Муин ҳамда ижодий фаолияти жаҳидчилик таъсирида бошланган В.Маҳмуд, Чўлпон сингари ижодкорларнинг давр матбуотида адабий танқидий материаллари билан фаол қатнашиб тургани ҳам шу билан изоҳланади.

Ўзбек адабий танқидчилиги ғоят мураккаб ва зиддиятли ривожланиш йўлини босиб ўтди. Шўро замонида ўзининг асосий вазифаси бир ён қолиб, ғоявий курашлар майдонига тортилди – партиянинг қўлидаги қурол бўлди; ҳукмрон мафкуранинг талаб-эҳтиёжларига мосланган “вульгар социологизм”, “партиявийлик”, “синфийлик”, “конфликтсизлик назарияси” сингари ғайриилмий, ғайриадабий догмалардан жиддий талафот кўрди. Афсус билан таъкидлаш керакки, О.Ҳошим, С.Ҳусайн, М.Солиҳов каби адабиётшунослар, Ҳ.Олимжон, Уйғун, К.Яшин сингари ижодкорларнинг қатор адабий-танқидий асарлари бадиий тафаккур ривожидан кўра кўпроқ чинакам сўз санъатининг зарарию мустабид тузумнинг ҳоким мафкураси фойдасига хизмат қилди. Уларда адабий ҳодисалар бадиият талаблари нуқтаи назаридан эмас, биринчи навбатда ва асосан мафкура догмаларидан келиб чиқиб баҳоландики, натижада уларнинг аксарият кўпчилиги бугунги кунда батамом эскирди.

Мазкур йўқотишларга қарамасдан, ўзбек адабий-танқидчилиги миллат бадиий дидини тарбиялаш орқали адабиётимиз ривожига сезиларли ҳисса қўшганлигини ҳам тан олиш зарур. Хусусан, кескин ғоявий курашлар тафти сезиларли пасайган 60-йиллардан бошлаб адабий танқид ўзининг асосий вазифалари – яратилаётган асарларнинг мазмун-моҳиятию бадиий жозибасини очиб бериш, улардаги ютуқ ва камчиликларни холис кўрсатиб, ижтимоий-эстетик қимматини баҳолаш орқали ижодкорлар билан ўқувчи омма орасига кўприк солиш кабиларни амалга оширишга киришди. Ўзбек танқидчилигининг шу даврда майдонга кирган М.Қўшжонов, О.Шарафиддинов, У.Норматов, С.Мирвалиев, Н.Худойберганов, И.Ғафуров, А.Расулов каби қатор намояндаларининг чиқишларида, гарчи улар ҳам мафкура тазйикидан ҳали тўла фориг бўлмаса-да, адабиётимизнинг долзарб муаммолари кўтарилди, кўплаб асарларнинг бадиий жозибаси очиб берилди ва имкон қадар холис баҳоланди. Муҳим жиҳати, адабий-танқидий материалларни ўқувчилар доираси кенгайди, талаб ортганидан республиканинг марказий ва маҳаллий нашрлари айна характердаги материалларни мунтазам чоп этишни йўлга қўйди.

Ўтган асрнинг сўнгги ўн йиллиги – мустақилликнинг илк йилларида, бир томондан, ўтиш даври мураккабликлари, иккинчи томондан, илмий-назарий ва бадиий-эстетик асосларни қайта кўриб чиқиш жараёни билан боғлиқ ҳолда ўзбек танқидчилигида ҳам бироз

оқсаш кузатилди. Танқидчилик қаршисида мафкуравий қолиплардан тўла фориг бўлиш, бадий асарга ёндашув, уни таҳлил қилиш ва баҳолаш принципларини тубдан янгилаш вазифалари кўндаланг бўлган эди. Мустақиллик эпкинидан “иккинчи нафас”и очилган О.Шарафиддинов, У.Норматов, Н.Каримов, И.Ғафуров, А.Расулов каби катта авлод мунаққидлари ҳамда уларнинг ёнига кирган кейинги бўғинларнинг Қ.Йўлдошев, С.Мели, А.Отабоев, Ш.Ризаев, Р.Қўчқор, А.Улуғов, И.Ёқубов, Р.Раҳмат, У.Ҳамдам сингари ўнлаб вакиллари саъй-ҳаракатлари билан бу вазифа уддаланди. Ҳозирда мазкур янгилашнининг илк самаралари ниш бердики, бу ўзбек адабий танқидчилигининг истиқболдаги баравж ривожидан хайрли нишонадир.

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

Мумтоз Шарқ адабиётшунослиги анъаналарига мувофиқ тарзда ўзбек мумтоз адабиётшунослигида *илми аруз* (Навоий, Бобур), *илми қофия ва илми бадий* (Худойдод Тарозий) доирасидаги назарий масалалар анча кенг ўрганилган. Бироқ мазкур масалалар адабиёт назариясининг биргина қисми – *поэтика* доираси билангина чекланади. Тўғри, Шарқда “муаллими соний” дея улуғланувчи Форобий ўз даврида юнон файласуфи Арасту таъсирида ва бевосита

унинг асарларини шарҳлаш асноси бадиий адабиёт спецификаси (моҳияти), адабий тур ва жанрлар, сюжет, композиция каби назарий масалаларга ҳам эътибор қаратган. Форобийдан кейин ушбу масалалар мумтоз адабиётшунослигимиз эътиборидан буткул четда қолди. Сабаби, асосий диққат-эътибор татбиқий масалаларга, яъни бадиий ижодда ёки идрок жараёнида амалий ёрдам берадиган масалаларни ёритишга қаратилди. Хусусан, мумтоз адабиётимизда шеърининг етакчилиги боис шеършунослик соҳасига тааллуқли: *вазн, қофия, шеърининг санъатлар, шеърининг шакллари* каби масалалар кенг ёритилиб, йўриқнома характеридаги кўплаб рисоалар яратилди. Бошқача айтганда, мумтоз адабиётшунослигимизда адабиёт назарияси тугал бир тизим ҳолига келмади, аксинча, ушбу фан тизимининг битта узви (подсистемаси) доирасида чекланиб, татбиқий характеридаги ҳодиса сифатида қолди.

Ўзбек адабиётшунослигида адабиёт назариясининг алоҳида тармоқ сифатида шаклланиши XX асрнинг дастлабки чорагига тўғри келади. Зеро, худди шу даврда – зиммасига тамом янгича вазифалар юкланаётган адабиётдан шунга мос ўзгариш талаб этилётган бир шароитда – адабиётнинг ўз-ўзини англаш эҳтиёжидан туғилган “Адабиёт нима? Унинг вазифалари нималардан иборат? У қандай бўлиши керак?” сингари саволларнинг қалқиб чиқиши адабиёт назарияси масалаларини тизимли ўрганиш эҳтиёжи етилганидан далолат эди. Тақрибан ўн йиллар ичида вақтли нашрларда эълон қилинган Чўлпоннинг “Адабиёт надур?”, Фитратнинг “Шеър ва шоирлик”, “Санъатнинг маншай”, А.Авлонийнинг “Санойи нафиса”, А.Саъдийнинг “Гўзал санъат дунёсида” каби бир қатор мақолалар айна шу эҳтиёжни қондириш йўлидаги уринишлар натижасидир.

А.Саъдийнинг “Амалий ҳам назарий адабиёт дарслари” (1924) ҳамда Фитратнинг “Адабиёт қоидалари” (1925) китобларида янги адабиётнинг назарий асослари мухтасар бўлса-да анча тўлиқ баён қилинди. Тўғри, булар ҳали адабиёт назариясига бағишланган тадқиқот эмас, иккаласи ҳам ўқув қўлланма сифатида режалаштирилган мўъжазгина китобчалар. Бироқ бу уларнинг аҳамиятини асло камайтирмайди. Зеро, уларнинг аҳамияти энг аввал янгиланаётган адабий-назарий тафаккурни тизимли тарзда илк бор яхлит тақдим этгани билан белгиланади. Шунга ўхшаш, 1939 йилда илк бор чоп этилиб, то янги аср бошларига қадар ҳам яна бир неча бора тўлдирилиб қайта нашр этилган И.Султоннинг “Адабиёт назарияси” дарслиги ушбу фанни ўқитишда, шунингдек, назарий

йўналишдаги тадқиқотларни амалга оширишда катта аҳамият касб этди.

Адабиётшунослигимизнинг кейинги тараққиёти давомида И.Султон, М.Қўшжонов, Н.Шукуров, Б.Саримсоқов, Б.Назаров, Т.Бобоев каби қатор олимларнинг тадқиқотлари адабий-назарий тафаккур ривожига сезиларли ҳисса бўлиб қўшилди. 1978-1979 йилларда чоп этилган икки жилдлик “Адабиёт назарияси”, 1991-1992 йилларда чоп этилган уч жилдлик “Адабий турлар ва жанрлар” номли фундаментал тадқиқотларда бу борада амалга оширилган ишлар умумлаштириб жамланган. Албатта, ушбу тадқиқотларда ҳам давр ҳукмрон мафкураси билан боғлиқ айрим талқинларнинг эскирганини таъкидлаш лозим. Айни чоғда, уларни кўр-кўрона инкор қилмасдан, аксинча, танқидий ёндашган ҳолда фойдаланиш кейинги тадқиқотлар учун ғоят муҳимдир. Зеро, уларда йўл қўйилган хатоларни бартараф этиш ва такрорламаслик, мавжуд ютуқларни ривожлантириш илмий изланишларимизнинг самарали бўлиши гаровидир.

Мустақиллик йилларида ҳам ўзбек адабиётининг назарий муаммолари кенг ва атрофлича тадқиқ этилмоқдаки, бу жараёндаги энг муҳим нуқталарни қайд этиб ўтиш зарур. Биринчиси, шўро даврида мафкура тазйиқи билан адабий назарий тафаккур ўзагини ташкил қилган “синфийлик”, “партиявийлик”, “социалистик реализм” каби догмалардан фориг бўлиб, адабиётни аввало санъат ҳодисаси ўлароқ англаш, унинг ижтимоий ҳаётдаги ўрни ва ролини ҳам шундан келиб чиқиб тушуниш тамойили қарор топди. Иккинчиси, адабий назарий тафаккурнинг миллий асосга қайтишга интилаётгани, бунинг учун улуғ мутафаккирларимиз, адиб ва шоирларимизнинг адабий-эстетик қарашлари атрофлича ўрганилаётгани самарали натижа бермоқда. Ниҳоят, учинчиси, адабиётимизнинг назарий муаммоларини ҳал қилишга жаҳон адабий-назарий тафаккурининг энг сўнгги ютуқлари татбиқ этилмоқда. Мазкур тамойиллар адабий назарий тадқиқотлар самарадорлигини ошириб, уларнинг яқин келажакда йирик фундаментал асарга дўнишига умид туғдиради.

Адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳалари. Юқорида саналган асосий соҳалар билан бир қаторда, адабиётшунослик фаолияти учун зарур бўлган муайян амалий вазифаларни бажариш билан шуғулланувчи матншунослик, манбашунослик, китобиёт (библиография) каби ёрдамчи соҳалар ҳам мавжуд. Мазкур учта соҳа

кўпчилик томонидан адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳалари сифатида эътироф этилади. Илмий манбаларда ёрдамчи соҳалар сирасида булардан бошқа яна адабиётшунослик историографияси, музейшунослик, архившунослик, палеография, авторлик атрибуцияси, археография, услубшунослик кабилар ҳам кўрсатилади. Дарҳақиқат, саналганларнинг ҳар бири ўзининг конкрет вазифасига эга, уларнинг бажарилиши адабиётшуносликка оид тадқиқотларда ёрдам беради. Шу билан бирга, уларнинг умумэътироф этилмаслигига ҳам муайян асослар мавжудки, бу ҳақда ўрни билан тўхталамиз.

Матншунослик. Матншунослик бобидаги илмий изланишларнинг пировард натижаси адабиёт тарихи ва назарияси учун манбавий асос – матнни тайёрлаш бўлгани боис унга адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаларидан бири сифатида қаралади. Ҳолбуки, матншуносликка филологик фанларнинг алоҳида тармоғи, мустақил бир соҳаси сифатида қараш учун ҳам етарли асос бор. Чунки, биринчидан, матншунослик фаолияти адабиётшунослик, тилшунослик ва тарих фанлари кесишган нуқтада кечади; иккинчидан, матншунослик илмий изланишларида қатор ёрдамчи соҳаларни ўзига хизмат қилдиради.

Адабий матнларни ўрганиш ва нашрга тайёрлаш матншуносликнинг вазифасидир. Матншуносликнинг вазифасини жуда қисқа қилиб ифодалаган бўлсак-да, унинг амалга оширилиши ғоят катта меҳнатни, чуқур билим ва тажрибани талаб қилади. Маълумки, халқимиз бошидан неча-неча истилою қатағонлар кечганига қарамай, аждодларимиздан бизга бой адабий мерос қолган: минглаб жилдлардан иборат қўлёзмалар ҳазинасига эгамиз. Бироқ бу қўлёзмаларнинг аксарияти ҳали махсус ўрганилган эмас, рўйхатга олиб қўйилгани бўйи ўз тадқиқотчиларини кутади. Шунинг ўзи ҳам матншуносликнинг оғир, илмнинг “қора меҳнати” эканини, уни ривожлантириш ҳам илмий, ҳам маънавий-маърифий жиҳатлардан зарурлигини кўрсатади. Адабий матнни ўрганаётган матншунос олдида турли-туман илмий муаммолар кўндаланг бўлади. Дейлик, матншунос муаллифи номаълум асар(матн)га дуч келди. Бу ҳолда унинг қаршисида матн муаллифини, ёшини (ёзилган ёки кўчирилган вақти) аниқлаш зарурати кўндаланг бўлади. Бунинг учун эса у, табиийки, нафақат миллий тарих ёки миллий адабиёт тарихи, балки тил тарихи, ёзув тарихи, услубшунослик каби соҳалардан яхши хабардор бўлиши ва уларга таянган ҳолда матнни

тадқиқ этиши лозим. Яъни айрим манбаларда адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаси сифатида кўрсатилувчи палеография, археография, услубшунослик кабилар ҳақиқатда матншуносликнинг ёрдамчи соҳаси, матншунос учун тадқиқот асбоби бўлиб хизмат қилади. Шу жиҳатдан қаралса, уларни адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳалари сирасида алоҳида санашга зарурат йўқ. Улардан яна бири – авторлик атрибуцияси, яъни кўлёзма муаллифини аниқлаш ҳам ёрдамчи соҳа эмас, балки матншунослик муаммоси, унинг олдига қўйиладиган илмий вазифалардан биридир.

Энди матншуносликнинг бошқа бир вазифаси – асарнинг илмий-танқидий матнини тайёрлашни олайлик. Масалан, Алишер Навоий асарларининг турли даврларда, турли котиблар томонидан кўчирилган кўлёмалари 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 изоҳлар, шарҳлар, луғатлар билан таъминлаши керак. Унутмангки, биз фойдаланадиган "Мукамал асарлар" ортидаги ҳар бир изоҳ, 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 изоҳ бериш учун матншунос жуда кўп изланиши, кўплаб манбаларни кўриб, ўрганиб чиқиши зарур бўлади.

Юқоридагилардан матншуносликнинг объекти қадимги кўлёмаларгина экан, деган янглиш фикр келиб чиқмаслиги керак. Зеро, агар шундай десак, матншунослик объектини торайтирган бўламиз. Ҳолбуки, матбаачиликнинг ривожланиши уни ғоят кенгайтирган. Илгари турли кўлёмалар қиёсий ўрганиш объекти бўлган эса, эндиликда асарнинг асл матни (муаллиф кўлёмаси) билан унинг турли йиллардаги нашрлари турли мақсадларни кўзлаган ҳолда қиёсий ўрганилиши мумкин. Масалан, Фитрат, А.Қодирий, Чўлпон каби ижодкорлар яратган асарларнинг асл матни (яъни муаллиф кўлёмаси) маълум сабабларга кўра сақланган эмас. Табиийки, бундай вазиятда улар яратган асарларнинг асл матни муаммоси ўртага чиқади. Фақат бир марта чоп этилган асар бўлса-ку, хўп, ўша нашр асос матн сифатида қабул қилиниши мумкиндир. Кўп марта босилган бўлса-чи? Масалан, “Ўтган кунлар” романи ёзувчи ҳаётлик вақтида уч марта: аввал “Инқилоб” журналида, сўнг 1925-1926 йилларда учта китобча шаклида араб имлосида, ниҳоят,

1933 йилда лотин ёзувида чоп этилган. Одатда, ёзувчи ҳаётлик чоғи амалга оширилган охирги нашр эътиборли саналади. Лекин бу ҳам қатъий қоида бўлолмайди. Сабаби, охирги нашрга муайян вазият тақозоси билан муаллиф (ёки ўзгалар) томонидан ўзгартириш киритилиши ҳам мумкин. Шу хил андишалар сабаб “Ўтган кунлар”нинг асл матни масаласи баҳсли бўлиб турибди. Масалани ҳал қилиш учун роман нашрларини қиёслаш, матнлардаги тафовутлар ва уларнинг юзага келиш сабаблари (сайқаллаш учун муаллиф киритган таҳрир, техник хато орқасида юз берган тафовут, ўзгалар киритган ўзгартиришлар, цензура қисқартириши ва ҳоказо)ни аниқлаш, натижаларни атрофлича таҳлил қилиш орқали энг ишончли нашр – асос матн (яъни илмий-танқидий матн учун асос бўладиган, эҳтимолда муаллиф оригиналига энг яқин матн)ни белгилаш мумкин. Бунга ўхшаш муаммолар XX аср ўзбек адабиётида жуда кўпки, бу матншунослик объекти кенгайгани ҳақидаги фикримиз далилидир.

Бу каби мустақил тадқиқотлардан ташқари, матншунослик адабиётшуносликнинг айрим муаммоларини ҳал қилишида муҳим ёрдамчи соҳа, тадқиқот усули бўлиб ҳам хизмат қилади. Масалан, унинг тадқиқ усулларида, тажрибаларидан ёзувчи ижодий лабораторияси, муайян асарнинг ижодий тарихини ўрганишга қаратилган изланишларда кенг фойдаланилади.

Манбашунослик. Адабиётшуносликнинг ёрдамчи соҳаларидан бири сифатида манбашунослик адабиётга бевосита ёки бавосита алоқадор бўлган манбаларни излаб топиш, таснифлаш, рўйхатга олиш каби амалий вазифаларни бажариш, шунингдек, шундай манбаларни қидириш ва ўрганиш йўлларида ишлаб чиқиш билан шуғулланади. Қайд этиш керакки, бу ўринда “манба” сўзи кенг маънода бўлиб, адабиётшуносликка оид тадқиқотларда қўл келиши мумкин бўлган барча манбалар (асар қўлёзмалари, ижодкорларнинг хатлари, кундалик дафтарлари, адабий жараёнга ёки муайян ижодкор ҳаёти ва ижодига тааллуқли ҳужжатлар ва бошқалар)ни англатади. Адабиёт тарихи, ижодкор ҳаёти ва фаолиятига оид манбалар тури, ҳажми хилма-хил, лекин қиммат жиҳатидан ҳеч бирини камситиб бўлмайди. Баъзан эътиборга арзимайдигандек кўринувчи нарса ҳам муҳим илмий аҳамият касб этиши мумкин. Масалан, “Садои Фарғона” газетасининг 1914 йил 16 апрелида чиққан 4-сонининг бир бурчида гугурт қути ҳажмича эълон берилган бўлиб, унда газетанинг Андижондаги “обуна ва эълон қабул

қиладиган вакили Сулаймонкул Юнус ўғли” экани қайд этилган. Битта сон ўтказиб, газетанинг 6-сониди шу эълон вакиллар қаторида “Абдулҳамид Сулаймонкул ўғли Юнусов” қўшилган ҳолда қайтарилган. Шу иккита эълон Чўлпон “миллий ёзувчи бўлиш учун отасидан қочиб Тошкентга боргани” тўғрисидаги гаплар тўғри эмаслиги, бу факт шўро даврида биографияни “ўнглаш” зарурати билан муомалага кириб қолганини кўрсатади. Кўриб турганимиздек, кичкинагина газета эълони ёзувчи шаклланган муҳит ҳақидаги тасаввуримизни тўғрилашда ҳал қилувчи аҳамият касб этади.

Кейинги йилларда ўзбек адабиётшуносларининг манбашунослик соҳасидаги изланишлари, айниқса, XX аср бошлари адабиётини ўрганиш билан боғлиқ ҳолда фаоллашди. Қатағон қилинган адиб ва шоирларнинг ижодий меросини тиклаш, уларнинг ҳаёти ва фаолиятига доир ҳужжатларни излаб топиш борасида Н.Каримов, Б.Қосимов, Ҳ.Болтабоев, Б.Дўстқораев, Р.Тожибоев, Б.Каримов, М.Қаршибоев каби олимларнинг изланишлари самарали бўлиб, улар аср бошидаги адабий жараён, унда фаол иштирок этган ижодкорлар ҳақидаги тасаввурларимизни бойитишга, давр адабиётининг холис илмий тарихини яратишга хизмат қилди. Маълумки, конкрет ижодкор меросини тўлақонли тушуниш ва холис баҳолаш учун унинг ҳаёт йўли ҳақида тўлиқ тасаввурга эга бўлиш муҳим аҳамият касб этади. Яъни, адабиётшуносликдаги тадқиқот методларидан бири – биографик методнинг тўла самара билан ишлаши учун конкрет ижодкор ҳаёти ва фаолияти ҳақидаги ҳужжатларга эга бўлиш лозим. Афсуски, кўплаб ижодкорларимиз ҳақида маълумот берувчи ҳужжатлар ҳали тўла йиғилган эмас. Бу борада фақат Ҳамза архиви юзасидан қилинган ишлар (бунда профессор Л.Қаюмов хизматларини алоҳида таъкидлаш лозим) билангина мақтаниш мумкин. Шунингдек, Ойбек, А.Қаҳҳор сингари улкан адиблар уй-музейларида фаолият кўрсатаётган илмий ходимларнинг саъй-ҳаракати билан улар ҳақидаги ҳужжатлар йиғилган, тартибланган. Бу манбалар мазкур адибларнинг ижодий меросини ўрганиш, қайта баҳолашда беқиёс аҳамиятга эга бўлади.

Шу ўринда айрим манбаларда алоҳида ёрдамчи соҳа сифатида таснифланган музейшунослик ва архившунослик ҳақиқатда манбашуносликнинг кўринишлари эканини таъкидлаш жоиз. Зеро, ижодкорларнинг уй-музейларидаги фаолиятнинг асосий йўналиши ҳам манбаларни излаб топиш, таснифлаш, рўйхатга олиш – манбашунослик фаолиятининг ўзгинасидир. Шунга ўхшаш, у ёки бу

ижодкор, ижодий уюшма, адабий нашр ва ш.к.лар архивини тартибга солаётган одам ҳам манбашунос сифатида фаолият юритаётган бўлади. Демак, бу икки соҳани алоҳида ажратишга ҳам ҳеч бир зарурат йўқ экан.

Библиография (Китобиёт) адабиётшуносликнинг илмий-амалий соҳаси саналиб, илмий тадқиқот ишлари олиб бориш учун зарур маълумотлар – адабиётшуносликка оид китоблар, мақолалар, илмий тадқиқотлар рўйхатларини тузиш, муайян тематик йўналишдаги ёки хронологик асосдаги библиографик кўрсаткичлар тайёрлаш билан шуғулланади. Ёрдамчи соҳа сифатида адабиётшунослик библиографияси тадқиқотларнинг самарали бўлишига кўмаклашиш мақсадини кўзлайди. Дарҳақиқат, бундай кўрсаткичлар бирон-бир мавзу бўйича изланаётган тадқиқотчининг вақтини тежайди, илмий фаолияти самарасини оширади, шу билан бирга, мавзу бўйича амалга оширилган ишлар билан тез ва тўлиқ танишиш имконини беради, демак, илмий хулосаларнинг объектив ва аҳамиятли бўлишига ҳам замин ҳозирлайди.

Ўзбек адабиётшунослигида библиография йўналишида ҳам бир қатор ишлар амалга оширилган. Жумладан, Фанлар Академияси Бош кутубхонаси ходимлари тайёрланган “Адабий ҳаёт” библиографик кўрсаткичи; Фитрат, А.Қодирий, Чўлпон, Ғ.Ғулом, А.Қаҳҳор каби ижодкорлар, М.Қўшжонов, О.Шарафиддинов, У.Норматов, Н.Каримов, А.Расулов каби олимлар фаолиятини ёритувчи библиографик кўрсаткичларни мисол сифатида келтириш мумкин. Ҳозирда юбилей тадбирлари муносабати билан библиографик кўрсаткичлар ҳам тартиб бериш урфга кириб қолдики, бу соҳанинг истиқболдан хайрли фолдир. Эндиги вазифа – библиографик кўрсаткичларнинг сифати, фойдаланиш учун қулайлиги ва самарадорлигини оширишдан иборатдир. Табиийки, уларнинг сифати энг аввал илмий аниқлиги – библиографик тавсифнинг батафсил ва бенуқсонлиги билан белгиланади. Фойдаланишда қулайлик ва самарадорликни ошириш эса уларнинг қисқа ва сиғимли аннотациялар билан таъминланишига боғлиқдир.

Ниҳоят, айрим манбаларда ёрдамчи соҳалар сирасида саналувчи **адабиётшунослик историографияси** ҳақида. Ҳар бир фаннинг ўз историографияси – унинг тарихини ёритувчи соҳаси мавжудки, адабиётшунослик ҳам бундан мустасно эмас. Мазкур соҳа адабиётшунослик илми (ёки унинг бир соҳаси)нинг тарихий ривожланиш йўлини ёритади. Шунингдек, муайян илмий

муаммонинг ўрганилиш тарихини ёритиш ҳам шу соҳа вазифасига киради. Ҳар икки вазифанинг бажарилиши ҳам кейинги тадқиқотларнинг амалга оширилишига ёрдам бериши, изланишларнинг самарали бўлишга замин ҳозирлаши шубҳасиз. Негаки, ихтиёрида шундай материал бўлган тадқиқотчи муаммонинг ҳали етарли ўрганилмаган томонларини яққол кўра олиш, демак, тадқиқот мавзуси, мақсади, объекти ва предметини тўғри белгилаш имконига эга бўлади.

Ўзбек адабиётшунослигида бу йўналишда ҳам бир қатор ишлар амалга оширилган. Жумладан, бу борадаги фундаментал тадқиқотлар сифатида академик Б.Валихўжаевнинг “Ўзбек адабиётшунослиги тарихи”, академик Б.Назаров бошчилигидаги олимлар гуруҳи томонидан яратилган “Ўзбек адабий танқиди тарихи” каби асарлар кўрсатилиши мумкин. Шунингдек, таниқли адабиётшуносларнинг илмий фаолиятини ёритишга бағишланган обзор ҳаракетридаги мақола ва рисолаларни, жумладан, “Ўзбек тили ва адабиёти” журнали юбилей муносабати билан мунтазам чоп этиб борувчи мақолаларни ҳам адабиётшунослик историографияси йўналишидаги ишлар сирасига киритиш мумкин. Иккинчи типдаги, яъни муайян муаммонинг ўрганилиш тарихини ёритишга бағишланган йирик ҳажмли асарлар адабиётшунослигимизда ҳозирча яратилмаган, бироқ бу йўналишдаги илмий мақолалар сийрак бўлса-да учраб туради. Бундан ташқари, фундаментал тадқиқотлар, диссертация ишларининг кириш қисмида муаммонинг ўрганилиш тарихи қисқача ёритиладики, булар яқин келажакда яратилажак ушбу йўналишдаги фундаментал тадқиқотлардан дарак бераётгандек. Хуллас, историография адабиётшунослигимиз таркибида янги шаклланган ва жадал ривожланиш йўлига кирган соҳа деб ҳисоблашга асосимиз бор.

Адабиётшуносликнинг бошқа фанлар билан алоқаси. Бугунги кун кишисининг тафаккур даражаси, инсоният томонидан тўпланган билимлар кўлами бениҳоя кенгайган. Қадимда эса фанлар ўзаро ажралмаган, хусусан, адабиётшунослик ҳам фалсафа ичидаги бир ҳодиса эди. Кишилиқ жамияти тараққиёти, инсон тафаккурининг ривожини давомида турли фанлар қатори адабиётшунослик ҳам алоҳида мустақил фан сифатида ажралиб чиқди. Бироқ бу ажралишни тамомила маҳдудлашиш деб тушунмаслик лозим. Чунки адабиётшунослик, фаннинг барча мустақил тармоқлари сингари, бошқа фанлар билан узвий алоқада яшайди, ривожланади. Бу хил

алоқа давомида адабиётшунослик бошқа фанлардан нималарнидир олади, уларга нималарнидир беради.

Адабиётшуносликнинг бошқа фанлар билан алоқаси ҳақидаги гапни, табиийки, унинг тилшунослик билан алоқасидан бошлаш тўғри бўлади. Бадиий адабиётнинг материали сўз, адабий асар сўзлардан таркиб топувчи матндир. Бадиий матн эса, равшанки, тил қонуниятлари асосида таркиб топади. Тил қонуниятларини билиш матннинг қурилиши, тағмаънолари, ишлатилган стилистик фигураларнинг эстетик қиммати ҳақида фикр юритишда жуда муҳим. Одатда, бадиий матн тилини ўрганишга қаратилган ишларни адабиётшунослик билан тилшунослик чегарасидаги ишлар деб қаралади. Бироқ бунда чегарани аниқ олиш керак. Асосий фарқ шундаки, адабиётшунослик тил унсурларидан таркибланган матннинг бадиият ҳодисасига айланишини ўрганса, тилшунослик унда тил қонуниятларининг намоён бўлишини тадқиқ этади. Зеро, тилшунос учун бадиий матн – тил ҳодисаси ва шундан келиб чиқиб тил ҳодисаларини ўрганиш воситаси бўлса, адабиётшунос учун у – бадиият ҳодисаси, тил воситасида яратилган ва моддийлашган (кодлаштирилган) бадиий воқеликдир. Яъни тилшунос учун тилни ўрганиш – мақсад, адабиётшунос учун эса – восита, бадиий воқеликка теранроқ кириб бориш воситасидир.

Тилшунослик билан адабиётшунослик алоқалари яна бир жиҳатдан муҳим. Тилшунослик кишилар орасидаги мулоқот воситаси бўлган тилни, адабиётшунослик эса ижодкор ва ўқувчи орасидаги бадиий мулоқот воситаси бўлган бадиий асарни ўрганади. Мулоқот қонуниятлари умумий бўлгани боис уларнинг орасида типологик ўхшашликлар мавжуд, бу эса адабиётшуносликнинг қатор муаммоларини тил қонуниятлари билан қиёсан ўрганиш ва ўргатиш имкониятларини очади. Адабий асарнинг моддий асоси матн экан адабиётшунос ўз фаолиятида нутқ шакли, шеър синтаксиси, ритм, интонация, услуб, троп, услубий фигуралар каби қатор тушунчаларга дуч келадики, буларнинг тилшуносликдаги талқинини билган адабиётшунос изланишлари, албатта, самаралироқ бўлади. Тилшунослик билан алоқанинг тиғизлигини шундан ҳам кўрса бўладики, янги замон адабиётшунослигидаги “психологик мактаб”, “структурал адабиётшунослик” сингари йўналишлар, “семиотик таҳлил”, “генератив поэтика” каби тушунчалар бевосита тилшунослик ютуқлари асосида юзага келгандир.

Адабиётни жамиятнинг бадиий тарихи деб аташлари бежиз эмас. Зеро, агар ҳар қандай асар ўз даврини муайян даражада акс эттирар экан, миллий адабиёт хазинасидаги асарларда ўша миллатнинг тарихий йўли, тақдири акс этади. Бу эса адабиётшуносликнинг тарих фани билан узвий алоқада бўлишини заруратга, табиий ва қонуний ҳолга айлантиради. Муайян бир давр адабиётини ёки ўтмишда яратилган асарни тадқиқ этаётган адабиётшунос ўша давр ижтимоий-тарихий ҳодисаларини ўрганмоғи шарт, акс ҳолда у ўрганилаётган давр адабиётида кузатилган ҳодисалар моҳиятини ҳам, таҳлил қилинаётган асарнинг мазмун нозикликларини ҳам тўла англай олмайди.

Адабиёт халқнинг бадиий тарихигина эмас, миллий тафаккур тарихи ҳамдир. Сўз санъатининг энг қадим намуналаридан бошлаб аждодларнинг олам ва одам ҳақидаги англамлари, фикр-қарашлари – ўзига хос фалсафаси акс этиб келадик, бу адабиётшуносликнинг фалсафа фани билан мустаҳкам алоқада бўлишини тақозо этади. Боз устига, истеъдодли санъаткорларнинг ҳаммаси ҳам ўзига яраша файласуф, зеро, яратган асарларида бадиий концепцияларини – оламу одам ҳақидаги қарашлари тизими, бошқача айтсак, бадиий фалсафаларини ифодалаганлар. Табиийки, уларнинг дунёқарашлари муайян фалсафий таълимотлар таъсирида шаклланган. Шундай экан, улар яратган асарлар мазмун-моҳиятини англаш учун адабиётшунос ўша фалсафа асосларини билмоғи керак бўлади. Айтайлик, ислом фалсафаси асосларини, тасаввуф фалсафасини билмасдан туриб мумтоз адабиёт тарихини ўрганиш, ундаги кўплаб асарларни талқин қилиш маҳолдир. Ёки, масалан, XX аср европа адабиёти намуналарини ўрганганда фрейдизм, экзистенциализм каби таълимотлардан хабардор бўлиш талаб қилинади.

Умуман, бу масала ҳақидаги гапни мухтасар қилиб, адабиётшунослик ижтимоий-гуманитар фанларнинг ҳаммаси билан у ёки бу даражада алоқадор десак, ҳеч муболаға бўлмайди. Муҳими, бу алоқадорлик зарурат мақомида. Айтайлик, сўз санъати сифатида адабиёт санъатнинг умумий қонуниятлари асосида, бошқа санъат турлари билан алоқада яшайди ва ривожланадики, бу адабиётшуносликнинг эстетика фанидан хабардор бўлишини тақозо қилади. Ёки асарда тасвирланган инсон руҳиятини англаш, бадиий ижод психологияси, бадиий асарни қабул қилиш жараёнининг руҳий механизмларини яхши тасаввур қилишда унга психология фани ютуқлари асқотади. Худди шу каби фикрларни этнография,

социология, маданиятшунослик, сиёсатшунослик каби ижтимоий-гуманитар фан соҳалари билан адабиётшуносликнинг алоқаси мисолида ҳам айтиш мумкин. Бу эса адабиётшуносликнинг фанлар тизимида яшаши ва бошқа фанлар билан узвий алоқада ривожланишининг яққол далилидир. Шундай экан, ҳақиқий адабиётшунос бўлиб етишиш ва касбий салоҳиятни сақлаб туриш учун кишидан атрофлича кенг билим эгаси бўлиш талаб этилади.

Таянч тушунчалар:

адабиётшунослик, адабиётшуносликнинг предмети, адабиётшуносликнинг вазифалари, адабиётшуносликнинг мақсади, адабиёт тарихи, адабий танқид, адабиёт назарияси, матншунослик, манбашунослик, библиография, адабиётшунослик историографияси, музейшунослик, архившунослик, палеография, археография, авторлик атрибуцияси, услубшунослик

Савол ва топшириқлар:

1. Ўзингиз билан ўзингиз баҳслашишга бир уриниб кўринг: аввалига “Адабиётшунослик ҳам илм бўлибдими? Хўш, у ўрганаётган масалалар, чиқараётган хулосалар нимагаям керак бўларди?” қабалидаги даъвони асослашга ҳаракат қилинг. Бўлдими? Энди бу даъвони асосли инкор қилинг.

2. Адабиёт тарихи масалаларига бағишланган қайси асарларни биласиз? Мактабда олган маълумотларингизни эсланг.

3. Адабиётшуносликнинг асосий таркибий қисмлари орасидаги ўзаро боғлиқлик, узвий алоқани тушунтириб беринг.

4. “Танқидчи” деганда кимни тушунасиз? Тилимиздаги “танқид қилмоқ” феъли, масалан, “бировни танқид қилмоқ” билан “бадий асарни танқид қилмоқ” тушунчаси орасида фарқ қандай?

5. “Матншунослик фаолияти адабиётшунослик, тилишунослик ва тарих фанлари кесишган нуқтада кечади” деган фикрни қандай тушунасиз? Терминлар лугатидан “палеография”, “археография” терминларининг маъносини дафтарингизга ёзинг.

Адабиётлар:

1. Академик Наим Каримов. Библиографик кўрсаткич.- Т.: Мумтоз сўз, 2017
2. Болтабоев Ҳ. Фитрат XX аср бошлари адабиётшунослиги. // Шарқ юлдузи.-1995.-№11.- Б.175-183
3. Валихўжаев Б. Ўзбек адабиётшунослиги тарихи.-Т.: Ўзбекистон,1995
4. Йўлдошев Қ. Адабиётшунослик надур? // Тафаккур.- 2000.- № 3.- Б.65
- 5.Йўлдошев Қ. Янги адабиётшунослик нима // Ёниқ сўз.- Т.: Янги аср авлоди, 2006.- Б.48-67
6. Мирзаев Т. Миллий истиқлол мафкураси ва ўзбек адабиётшунослиги // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.-№3.-Б.3-6
7. Назаров Б. ва б. Ўзбек адабий танқиди тарихи.- Т.: Тафаккур қаноти, 2012.
8. Норматов У., Раҳмат Р. Назария ва адабий-бадий жараён.// Жаҳон адабиёти. – 2000.- №3.- Б. 151-161.
9. Раҳмонов Н. Ўзбек адабиёти тарихи. (Энг қадимги даврлардан XV асрнинг биринчи ярмигача).- Т., 2018
10. Сирожиддинов Ш., С.Умарова. Ўзбек матншунослиги қирралари.- Т.: Академнашр, 2015
11. Шамсиев П. Ўзбек матншунослигига оид тадқиқотлар. Тошкент, 1986.
12. Шарафиддинов О. Танқидчилик касби ҳақида.// Ижодни англаш бахти.- Т.: Шарқ, 2004.- Б.631-637
13. Ўзбекистон миллий энциклопедияси. 1-жилд. А-Бешбалиқ.- Т., 2000.-736 б.
14. Ҳасаний М., Ҳабибуллаев А. Адабий манбашунослик ва матншуносликнинг назарий масалалари.- Т.: ТДШУ, 2012
15. XX аср ўзбек мумтоз адабиётшунослиги. Антология.- Т., 2016
16. Эшонбобоев А. Матншунослик ҳақида мулоҳазалар // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2002.- №2.- Б.45-48

АДАБИЁТНИНГ МОҲИЯТИ

“Адабиёт надир?” муаммоси. Адабиёт ҳақидаги мавжуд илмий концепциялар. Социологик концепциянинг афзаллиги. Инсон фаолияти тушунчаси. Меҳнат ва билиш – амалий ва назарий фаолият турлари. Билиш эҳтиёжи ҳақида. Ўзни ифодалаш эҳтиёжи.

Мавзунинг қўйилиши гапни “Адабиёт надир?” саволига жавобдан бошлашни тақозо этади. Бир қарасанг, жавоби у қадар қийин ҳам эмасдек-у, кишилиқ жамияти тараққиёти давомида негадир бот-бот қалқиб чиқаверади шу савол. Француз адабиётшуноси Р.Бартнинг бундан олтмиш йиллар аввал “бизнинг асримиз (охирги юз йил), эҳтимол, *адабиёт надир* масаласини муҳокама қилиш асри деб аталажак”³ дегани ҳам бежиз эмас. Бунга амин бўлмоқ учун хотирамизни бир кургина варақлаш кифоя:

1914 йил – Чўлпоннинг “Адабиёт надир?” мақоласи эълон қилинди;

1949 йил – француз адиби ва файласуфи Жан Поль Сартр “Адабиёт надир?” номли мақола билан чиқди;

1970 йил – жаҳон адабиётшунослигида эътироф этилган олимлардан Ц.Тодоров “Адабиёт тушунчаси” мақоласини чоп эттирди...

Санокни яна давом эттирса бўлади, лекин бунга ҳожат йўқ: Р.Бартнинг ҳақлигини кейинги давр ҳам тасдиқлаб турибди. Масалан, Америкада чоп этиладиган етакчи адабий-назарий нашрлардан бири – “New Literary History” журнали 1973 йилда битта сонини тўлалигича “Адабиёт надир?” масаласини муҳокама қилишга бағишлаган. Орадан ўттиз беш йил ўтгач – 2008 йилда журнал шу масалага қайтиб, унга яна алоҳида сон бағишлайди.

Айтганларимиз масаланинг, бир томондан, ҳамиша долзарблигини, иккинчи томондан, ғоят мураккаблигини кўрсатади.

³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.- М., 1994.- С. 132

Ҳамиша долзарблик адабиётнинг жамиятдаги ижтимоий-сиёсий, маънавий-руҳий эҳтиёжларнинг ўзгаришига мос тарзда мудом ўзгариш-янгилашида яшаши ва бу ҳол, ўз навбатида, айти жароёни англаш эҳтиёжини туғдириши билан изоҳланади. Мураккаблик эса англанаётган предметнинг ўзи – адабиётнинг ғоят мураккаб ва серқирра ҳодиса эканлиги билан боғлиқдир. Шу боис адабиётга берилувчи таърифлар турфа-туман: “адабиёт – ўқиш учун мўлжаллаб ёзилган асарлар жами”, “адабиёт – маданият шаклларида бири”, “адабиёт – семиотик фаолият”, “адабиёт – санъатнинг ёзма кўриниши”, “адабиёт – инсоннинг ўзини ифодалаш воситаси”, “адабиёт – ижтимоий онг шакли”, “адабиёт – нутқий фаолият тури”, “адабиёт – сўз санъати” ва ҳ.к. Бу каби илмий дефинициялардан ташқари яна “адабиёт – инсоншунослик”, “адабиёт – ҳаёт дарслиги”, “адабиёт – кўнгил ойнаси”, “адабиёт – сўз ва ҳаёлот ўйини” сингари топиб айтилган шоирона таърифлар ҳам бир талай. Энг муҳими, ушбу таърифларнинг ҳаммаси ҳам тўғри, фақат уларнинг ҳар бири адабиётни битта жиҳатидангина келиб чиқиб тавсифлайди. Бу ҳам табиий. Зеро, инсон нарса-ҳодисани ўзининг нигоҳи тушиб турган томондангина кўради, одатда, бошқа томондан ҳам қараб кўришга ё имкони бўлмайди, ё бунга ҳожат сезмайди. Илм эса, аксинча, нарса-ҳодисанинг барча жиҳатларини кўриш ва тугал тавсифлашга интилади, зеро, шундагина у чинакам англаниб ҳисобланади. Демак, инсонга берилган имконлар билан илм кўзловчи мақсад ўртасидаги зиддият таърифлар турличалигини келтириб чиқарувчи, иккинчи томондан, билиш жароёни бардавомлигини таъминловчи омилдир. Парадокс шундаки, билиш жароёни чексиз бўлгани ҳолда, инсон ўзи билишни истаган нарса ҳақида тугал ҳукм чиқаришга мойил, охиригача тугал англаб, тушунтириб бўлмайдиган мураккаб ҳодисалар мавжудлигини тан олгиси келмайди (бу унинг ўзига ғоят қисқа умр ва ғоят оз нарсани билиш имкони берилгани учун исёни). Ҳолбуки, мавжуд нарса-ҳодисаларнинг аксарияти, жумладан, адабиёт ҳам ана шундай мураккаб, зиддиятли томонларни ўзида жам этган ҳодисадир. Шу боис ҳам уни тугал таърифлашга ҳаракат деярли ҳаммавақт муқаррар тарзда бирёқламалик, яъни шу томонлардан бирининг мутлақлаштирилишига олиб боради. Бундан қочишнинг биргина йўли эса мавжуд концепция (илмий ёндашув)лардан бирини асос қилиб олган ҳолда ва умумийдан хусусийга томон юриш орқали адабиётнинг моҳиятини изчил ёритишдир. Ушбу вазифани уйдлаш,

яъни адабиётнинг моҳиятини изчил, унга хос турфа хусусиятларни кенг қамраган ҳолда тизимли ёритиш имкони социологик концепцияда, бизнингча, бошқаларига қараганда кўпроқдир. Социологик концепция адабиётга инсон фаолиятининг маҳсули, кишилиқ жамияти атрибутларидан бири сифатида қараб, унинг пайдо бўлиши, яшаши ва ривожланиши жамият билан бевосита боғлиқ деб билади. Ушбу концепция негизида инсон фаолияти тушунчаси ётади.

Машҳур филолог А.Потебня поэзия (бадий адабиёт)ни таърифлашни “Энг умумий тур – инсон фаолияти”⁴ деган сўзлар билан бошлаган эди. Бу бежиз эмас, албатта. Негаки, инсон томонидан яратилган нарсаларнинг ҳаммаси – фаолият маҳсули, демак, биринчи галда “фаолият” тушунчасига тўхталиш зарур бўлади.

Инсоннинг муайян мақсадга йўналтирилган хатти-ҳаракатларининг жами фаолият деб юритилади. Ғоят умумий тарзда берилган ушбу таърифни аниқлаштириш зарур. Аввало, мақсадга йўналтирилганлик англанганликни тақозо этадики, буни жониворларнинг мақсадли инстинктив ҳаракатларидан фарқламоқ зарур. Зеро, жонзотлар ичида қадим аждодларимизгина табиатда тайёр ҳолда мавжуд нарсаларнинг, шарт-шароитларнинг ўзи билангина қаноатланиб яшамадилар. Жониворлардан фарқли ўлароқ, улар табиатни, мавжуд нарсаларни ўз талаб-эҳтиёжларига мувофиқ ўзгартириб яшадилар. Сираси, улар шунга мажбур, бу улар учун тирик қолиш ва наслни давом эттиришнинг бош шarti эди. Демак, инсон фаолиятининг мақсади борлиқни ўзининг талаб-эҳтиёжларига мувофиқ тарзда ўзгартириши экан. Инсон азалдан табиатни, атроф-муҳитни ўзгартириб келади – ўзи ва наслига яшаш учун шароит яратади, тирикчилик учун озиқ топадики, буни биз “амалий фаолият” ёки қисқа қилиб “меҳнат” деб айтамыз. Борлиқни ўзгартириш жараёнида ўзгартирувчи (инсон)нинг ўзи ҳам ўзгариб боради, чунки амалий фаолият давомида у тажриба орттириб, атроф-муҳитни тобора чуқурроқ билиб (ўзлаштириб) боради: борлиқ ҳақидаги билим ва тасаввурлари бойиши ҳисобига онги ривожланади. Ўз навбатида, борлиқ ҳақидаги тасаввур ва билимларнинг бойиши амалий фаолиятнинг самаралироқ бўлишига хизмат қилади. Демак, дастлаб инсон фаолиятининг иккита – меҳнат ва билиш қирралари бўлган. Яъни ўша пайтлардаёқ инсон фаолияти

⁴ Потебня А. Эстетика и поэтика.- М.: Искусство, 1976.- С.286

иккига – *амалий* (меҳнат) ва *назарий* (билиш) фаолият турларига ажрала борган. Яна шуни ҳам таъкидлаш керакки, инсон фаолиятининг дастлаб шаклланган мазкур икки тури фундаментал характерга эга бўлиб, улар кишилик жамияти тараққиётида етакчи аҳамият касб этади. Шу билан бирга, инсон онгининг ривожланиши баробари фаолиятнинг ҳам янги-янги қирралари очила борди: эстетик фаолият, руҳоний фаолият, ижтимоий фаолият, сиёсий фаолият...

Инсон томонидан яратилган нарсани бор, маълум бир эҳтиёж туфайли дунёга келади. Инсонни муайян *ҳаракатга ундовчи эҳтиёжлар* сирасида *билиш эҳтиёжи* устувор мавқега эга. Зеро, ҳар қандай мақсадли фаолиятни амалга ошириш ва кўзланган натижага келиш учун, аввало, ўша жараён билан боғлиқ нарсаларни *билиш талаб этилади*. Шу шарт бажарилгандагина улар инсон учун фаолият предмети бўла олади. Буни соддароқ бир мисол ёрдамида тушунтириб ўтиш фойдадан ҳоли эмас. Дейлик, болакай ҳаётида илк бор бўрга дуч келди, у ҳали бунинг нималигини билмайди. Табиийки, бола бўрни айлантриб томоша қилади, ҳидлаб ё тишлаб кўради – булар билишга қаратилган ҳаракатлар, бўр унинг учун *билиш предмети*. Қачонки болакай ўз тажрибасида ёки катталардан эшитиб бўрнинг ёзув куроли эканини билса, бўр унинг учун *амалий фаолият предмети*га айланади. Инсон атрофидаги нарсаларни билган тақдирдагина воқеликда ўзини сувдаги балиқдек ҳис қилиб, эркин ҳаракатлана олади. Демак, *билиш эҳтиёжи* табиий бўлиши билан бирга, юзага келиши жиҳатидан бирламчи ҳам экан.

Юқоридагиларни назарда тутган ҳолда адабиётнинг илк куртаклари саналувчи асотир (миф)ларни, афсоналарни эсга олайлик. Ахир, “Авесто”даги ривоятлар ёхуд қадим юнон ёки миср афсоналари табиатни, инсоннинг пайдо бўлиши, унинг ўлими сирлари ва ш.к. муаммоларни билишга интилиш натижаси эмасми?! Дейлик, тирикчилиги (амалий фаолияти) денгиз билан боғлиқ қадимги юнон долғали тўфонлару пўртаналарни, улар чирпирак қилиб урган қайиғу кемаларни, домига тортиб кетган одамларни кўрган. Унинг учун тўфону пўртаналар сирини билиш: нега кўзғалади? қачон кўзғалади? улардан қандай омон қолиш мумкин? – каби саволларга жавоб топиш зарурат эди. Албатта, у кузатиш орқали саволларига қисман жавоб топиши мумкин, лекин булар эҳтиёжни қондириш учун кам: билиш йўлида изланаётган тафаккур

Посейдон – денгиз худосини яратади. Энди қадим юнон *биладики* денгизнинг эгаси – Посейдон, унинг жаҳли чиқса, тўфонлар кўзғолади. Бас, ундан тилаб, унга атаб қурбонликлар келтириб – кўнглини олибгина денгизда тирикчилик қилиш ва омон қолиш мумкин. Албатта, сизу биз учун бу шунчаки чўпчак ё образли тафаккур маҳсули, қадим юнон учун эса бу айни ҳақиқат – билим. Зеро, айни шу билим унинг учун денгиз билан боғлиқ нарса-ҳодисаларни *амалий фаолият предмети*га айлантиради, шу билимга таянган ҳолда у денгизда амалий фаолият юритади.

Албатта, ҳозирги инсоннинг тафаккур даражаси ҳам, адабиёт ва санъатнинг ривожланиш даражаси ҳам улардан кўз илғамас даражада узоклашди. Лекин **бадий ижодга туртки берадиган бирламчи омил ҳамон билиш эҳтиёжи бўлиб қолди.** Тўғри, кейинги даврларда яратилган асарларда доим ҳам ижодкорнинг билишга интилаётгани асотирлардаги каби равшан сезилмаслиги мумкин, лекин уларнинг яратилишига бевосита мана шу эҳтиёж туртки берган. **Дейлик, бир ижодкорни жамиятнинг мавжуд ҳолати ёки ривожланиш тамойилларини билиш (кўпроқ романларда), бошқа бировини ўзни англаш орқали Ҳақни таниш (тасаввуф шеърляти), тагин бирини қалбидаги кечинмаларини (яъни ўзини) англаш ва шунга ўхшаш умумий номи БИЛИШ аталувчи эҳтиёж ижодга ундайди.**

Фақат шуниси борки, асарда ижодкор бирон бир муаммони бадий идрок этишга ҳаракат қилаётгани доим ҳам равшан сезилмайди. Сабаби, асарда тасвирланаётган нарса билан идрок этилаётган нарса бошқа-бошқа бўлиши, ижодкор ўзи англаган ҳақиқатни ўзгача йўсинларда ифодалаш ҳам мумкин. Дейлик, ижодкор ўзи анчадан бери ечолмай келаётган, англашга интилаётган масаланинг ечимини табиат манзарасида, ҳаётдаги бирон бир ҳолатда, ҳодиса ва ш.к.ларда кўрди. Бундай ҳолатда ижодкор асарда ўша нарса (манзара, ҳолат, ҳодиса ва ш.к.)ни акс эттиришнинг ўзи биланоқ эҳтиёжни қондириши мумкин. Шу жиҳатдан қарасак, қатағон йилларида инсоннинг кадрсизлангани, бутун бошли жамиятнинг тоталитар тузум олдидаги ожизлигию кишиларнинг ўзгалар фожиасига шунчаки томошабин бўлиб қолаётгани ҳақида ўйлаган ва бундан азоб чеккан А.Қаҳҳор “Ўғри”да тасвирланган воқеада, мустабид тузум шароитидаги ижодкор қисматини Ойбек “Наъматак”даги манзарада кўрган бўлса не ажаб?! Айтмоқчимизки, шу асарларни яратиш билан ҳар икки ижодкор руҳиятида пайдо

бўлган билиш эҳтиёжи қондирилди. Зеро, ижод онларида ҳар иккиси ҳам ўзини ўйлатган масалани **ўзича** ҳал қилди, муайян бир тўхтамга келди.

Албатта, бу асарларни ҳар биримиз ўзимизча тушунамиз, сабабки, муаллифлар англаганларини очик ифодалаган эмаслар, бас, биз улардаги образлар тилини ўзимизча мантиқ тилига кўчирамиз – англаймиз, шунга ҳақлимиз. Худди шунингдек, ижодкор ҳам бадиий билиш жараёнида ўзи англаган ҳақиқатни очикдан-очик ифодалашга бурчли эмас. Боз устига, очикдан-очик ифодалаш “насихатгўйлик”, ғашга тегадиган “ақллилик” томон тортиб кетиши мумкин. Шунинг учун ҳам, масалан, “Ўғри”да А.Қаҳҳор “холис кузатувчи” мавқеида туради: қалбини жумбишга солган воқеанинг, ҳолатнинг суратини чизиш билан кифояланади. Маҳорат билан тасвирланган ҳолат тасаввурда жонланган онларда (ҳикояни ўқиш жараёнида) ўқувчи адибнинг (ижод онларидаги) ҳис-туйғуларини қалбдан кечиради. Бироқ ёзувчи ижод онларида қай бир муаммони бадиий идрок этишга интилганини ўқувчиларнинг ҳаммаси ҳам илғаб ололмайди. Бунинг ҳеч бир ажабланарли жойи ҳам йўқ: бадиий асар арифметик, физик ва ё бошқа ш.к. масала эмаски, унда конкрет шартлар кўрсатиб қўйилса. Шунга қарамай, матнда доим акс этмагани ҳолда ҳам **билиш эҳтиёжи** бадиий ижодга туртки берувчи асосий омил бўлиб қолаверади.

Бошқа бир муҳим томони шуки, ҳар икки адиб ўзлари яратган бадиий образлар воситасида билибгина қолмади, иккиси ҳам ўзларининг орзу-армонларини, ҳис-туйғуларини – бир сўз билан айтганда – ўз идеалидан келиб чиққан ғоявий-ҳиссий муносабатини (ва шу йўсин билвосита ўз идеалини) ифодалади. Худди шу нуқтада инсонга хос табиий эҳтиёжлардан яна бирига тўхталиш жоиз. Инсон дунёни билишга интиларкан, унга (конкрет нарса-ҳодисага) муайян ҳиссий муносабатда бўлади, ўз навбатида, дунё унинг ҳисларига таъсир қилади. Иккинчи томондан, ижтимоий маҳлуқ сифатида инсон мулоқот эҳтиёжини, ўз ҳисларини ифодалаш, кимгадир ёрилиш эҳтиёжини ҳам туяди. Яъни бу эҳтиёж аҳамияти жиҳатидан яшаш ва насл қолдириш учун табиатни ўзгартириш эҳтиёжидан асло кам бўлмаган табиий эҳтиёждир. Шу боис ҳам инсон ўзининг табиат билан муносабатлари натижаси ўлароқ юзага келган энг ибтидоий ҳислари (кўрқув, севинч)ни ҳам, жинсдошлари билан **муносабати натижасида туғилган ҳисларини ҳам ифодалашга интилган. Умумлаштириб айтсак, бу ўзни ифодалаш эҳтиёжи** бўлиб, уни

бадий ижодга туртки берувчи яна бир муҳим омил деб тушуниш керак. Таъкидлаш жоизки, *билиш* эҳтиёжи билан ўзи ифодалаш эҳтиёжи бир-бирига боғлиқ ҳолда намоён бўлади. Негаки, санъаткор учун ўзи бадий идрок этолган ҳақиқатни ўртоқлашиш ҳам, қалбини жунбишга келтирган ҳис-туйғуларни англаш ҳам заруратдир.

Юқорида мисол қилиб келтирилган ҳар икки асарда ҳам бир нарсанинг моҳияти бошқа нарса орқали англанаётганига шоҳид бўлаётимиз. Ҳар икки ижодкор – Ойбек ҳам, А.Қаҳҳор ҳам ўзларини ўйлатган муаммоларни англаш учун ҳаётга айнан тақлид қилгани, ҳаётдан нусха кўчиргани йўқ. Зеро, бир нарсанинг моҳиятини иккинчи нарсада кўриш учун ақлнинг ўзи камлик қилади, бунинг учун ижодкорда аввало санъаткорона нигоҳ, санъаткорга хос “қалб кўзи” бўлиши лозим. Яъни адабиётдаги билиш фандагидек рационал билишгина эмас, унда ақл билан баробар ҳис, сезги (интуиция) каби унсурлар иштироқи ҳам каттадир (шунинг учун ҳам ақлли одамларнинг бари ҳам санъаткор бўлавермайди, бўлолмайди). Сираси, атрофдаги нарса-ҳодисаларда айрича ҳикмат кўришга қобил кузатувчан, зукко кишилар ҳам оз эмас. Бироқ уларнинг ҳаммасини ҳам санъаткор демаймиз, нари борса “шоиртабиат”, “зукко” дея таърифлаймиз. Улардан фарқли ўлароқ, санъаткор нарсанинг моҳиятини очувчи бошқа нарсани кўрибгина қолмайди, уни ўзининг туйғу-фикрларини ифодалашга мувофиқ тарзда қайта яратади (одатга кўра буни “тасвирлайди” деган моҳиятга номувофиқ сўз билан аталади) ва мана шу қайта яратиш жараёни ИЖОДдир. Рухнинг алоҳида ва бетакрор ҳолати бўлмиш ижод онларида санъаткорга ўзи излаган моҳият аён бўлади, яъни, билиш эҳтиёжи ҳам, ифодалаш эҳтиёжи ҳам ижод жараёнида қондирилади.

Модомики бадий ижод билишга қаратилган жараён экан, демак, бадий адабиёт ҳам онга алоқадор ҳодисадир. Фақат бунда билишнинг санъатга хос йўлидан борилади – адабиёт бадий образ воситасида фикрлайди ва ифодалайди. Шунга биноан, адабиёт иккиёқлама ҳодиса, у санъатга ҳам, ижтимоий онга ҳам бирдек алоқадордир.

Адабиёт ижтимоий онг соҳаси

Адабиётнинг ижтимоийлиги масаласидаги баҳслар ва уни юзага келтирган шароит ҳақида. Адабиётнинг ижтимоий

табиатини белгиловчи омиллар. Ижтимоий дарднинг шахсийланиши. Ижтимоий онг тушунчаси. Ижтимоий онг шакллари. Адабиётнинг ижтимоий онг шакллари орасидаги ўрни. Адабиётнинг ижтимоий функциялари.

Сарлавҳага чиқарганимиз мавзунини ҳам умумийдан – **адабиётнинг ижтимоий табиати** масаласидан бошлаб ёритиш мақсадга мувофиқ. Сабаби, адабиётни ижтимоий онг соҳаси ўлароқ тушуниш ҳозир кўпчиликда эътироз уйғотадики, бунинг омилларини яқин ўтмишимиздан қидириш лозим.

Ўтган асрнинг 90-йилларига келиб адабиётшунослигимизда “Адабиёт ижтимоий бўлиши керакми ёки йўқми?” масаласи ғоят долзарблашди. Бу шўро даврида ўта яланғоч ижтимоийлашган адабиётга, уни оммани коммунистик руҳда тарбиялаш ва ш.к. мақсадларга бўйсундириш амалиётига акс таъсирнинг намоёни эди. Дарҳақиқат, шўро даврида адабиётга оммага муайян ғояларни сингдириш воситаси, мафкура хизматчиси деб қаралди. Табиийки, адибу шоирларга муносабат, ижодий уюшмалар ишини ташкил қилиш, адабиётни илмий ўрганиш, ўқитиш, тарғиб қилиш ишлари, бир сўз билан айтганда, адабий сиёсат айна қарашдан келиб чиқар эди. Ижодий уюшмалар, илмий ва таълим муассасалари, матбуот ва оммавий ахборот воситалари орқали амалга оширилган ушбу сиёсат оқибатида, таъбир жоиз бўлса, “расмий адабиёт” пайдо бўлди. Тасвирда, талқин ва баҳода ҳоким мафкура қолипларидан чиқмаган бу адабиёт ижодий руҳдан мосуво бўлиб, ҳаётдан тобора узоқлашиб борди, ижодий индивидуалликдан маҳрумлик уни бир хилликка, туссизликка маҳкум этди. Табиийки, чинакам истеъдоднинг бундай биқик шароитга кўниши амри маҳол. Шунинг натижаси ўлароқ, ўтган асрнинг 60-йиллардан бошлаб “расмий адабиёт”дан фарқли руҳдаги адабиёт ҳам оёққа тура бошлади. Албатта, рисоладагидек шароит бўлганида, бу иккисининг орасида ғоявий-эстетик кураш кечиши лозим келарди. Шўро шароитида бундай бўлмади: “расмий адабиёт” муҳолифини мутлақо назарига илмасдан ҳар турли имтиёзлардан фойдаланишда давом этди; муҳолифнинг кураши эса кичик адабий давралар, талабалар ётоқхоналарию пивоҳоналар доирасидан чиқмади. Яъни тараққиётнинг муҳим омили бўлмиш “эски” ва “янги” кураши ростмана ҳаракатга келмадики, бу шўро давридаги шароит рисоладагидек эмаслиги, ундаги турғунликнинг далилидир. Иккинчи ёқдан, айна ҳол жамиятимиз туб ўзгаришлар

даврига кирганида ушбу курашнинг ўта кескин кечишига сабаб бўлди. Негаки, фикрни бўғиб турган тўғон бузилган, энди оқим ҳар нени оқизишга қодир қудрат касб этганди. Ўз қудратига мафтун бу оқим “эски”га оид неки бўлса барини таг-томири билан қўпориб ташлашга азм этди. Жумладан, шўро даврида адабиётнинг мафкура хизматчисига айлантирилганига қарши ўлароқ энди унинг мафкурага алоқадорлиги мутлақо рад этила бошлади; адабиётни “соф санъат” деб тушуниш, унда фақат санъат ҳодисасинигина кўриш; “адабиёт – кўнгил иши” дея унинг ижтимоий табиатини тамом инкор қилиш тамойиллари кучайди. Яъни кураш қизигида шўроча бирёқламаликни инкор қилиб, унинг ўрнига бошқача бирёқламалик ёқлана бошланди. Зеро, адабиётда фақат воситани кўрувчиларга қарши ўлароқ унда “соф санъат”нигина кўриш, уни кўнгил ҳодисаси санаган ҳолда онгга алоқадор томонларига кўз юмиш ёки унинг индивидуал ижод маҳсули эканини рўқач қилиб ижтимоий табиатини инкор қилиш – булар бари яна бирёқламалик, бир кутбдан иккинчисига сакрашдан ўзга эмасдир.

Адабиётнинг ижтимоий табиатини унинг предметдан келиб чиққан ҳолда асослаш қулай. Адабиётшуносликка оид асарларда, дарсликларда “бадий адабиётнинг предмети – инсон” деб кўрсатилади. Бироқ мазкур фикрни тор тушуниш, уни мутлақлаштириш унчалик тўғри бўлмайди. Чунки адабиёт инсонни алоҳида (изоляция қилинган) ҳолда эмас, балки жамият, табиат (бир сўз билан айтганда – борлик) билан birlikда, узвий алоқада ўрганайди. Зеро, инсоннинг ўзини улардан ҳоли, изоляция қилинган ҳолда тасаввур этиб бўлмайди, инсон табиатан ижтимоий ҳодисадир. Модомики, адабиётнинг предмети ҳам, яратувчиси ҳам инсон экан, унинг ижтимоий бўлмаслиги мумкин эмас. Нима учун асар ёзилади, нима учун ижодкор асарни ёзишга киришади? Ахир кундалик турмушда дуч келган одамлар, ҳодисалар унинг қалб қозонида, ақл-идрокида қайнамадими, уни ёзмаса бўлмайдиган ҳолатга келтириб, қўлига қалам олишга мажбур қилмадими? Шундай. Яъни асарни ёзиш эҳтиёжи ижодкорнинг воқелик билан муносабати натижаси ўлароқ юзага келди. Демак, генетик жиҳатдан хоҳласак-хоҳламасак адабиёт ижтимоий ҳодиса экан. Бироқ яратилиши жиҳатидан, дунёга нуқтаи назар, у туфайли пайдо бўлган ҳиссиётлар, фикрлар нуқтаи назаридан у том маънода шахсий ҳодисадир.

Маълум бўладики, бадий асарда ижтимоийлик ва шахсийлик қоришиқ ҳолда зуҳур қилар экан, фақат бу ўринда уларнинг нисбати ҳар бир конкрет асарда турлича бўлишини, турлича зуҳур қилишини эътиборда тутиш лозим бўлади. Дейлик, ижтимоийлик даражаси эпик ва лирик асарларда жиддий фарқланади, ҳатто баъзан лирик асарда ижтимоийликдан асар ҳам йўқдай кўринади. Айримлар, хусусан, “соф санъат” тарафдорлари айтишди шу ҳолни мутлақлаштирмоқчи бўладилар: шеърият – кўнгилдаги ҳис-туйғулар изҳори, улар эса том маънода шахсий, бас, қандай қилиб шеъриятда ижтимоийлик ҳақида гапириш мумкин?! Бир қарашда бундай эътироз ўринлидек кўринади. Бироқ, бошқа томондан қарасак, инсон кўнгилдаги туйғуларнинг ўзи келиб чиқиши жиҳатидан ижтимоий эмасми? Худди шундай. Зеро, бу туйғулар: хурсандлик, ҳафалик, қувонч, севги, нафрат, соғинч, алам ва бошқалар – бари

инсоннинг атрофидаги одамлар билан муносабати натижасида туғилган. Ҳатто биз интим (яъни ўта шахсий) деб атайдиган ҳислар ҳам келиб чиқиши жиҳатидан ижтимоий. Шу маънода ишқий лирикани ижтимоий мавзудаги лирикага қарши қўйиш мантиққа хилоф: улар таснифда ўзаро зидлик ҳосил қилмайди, аксинча, асли битта қаторда туради. Яна бир жиҳати, шеърда лирик субъект (алоҳида шахс)нинг оний лаҳзалардаги ҳол-кайфияти акс этади ва айтиш ҳол шеърда шахсийлик устувор деган тасаввур ҳосил қилади. Бундай тасаввур ҳосил бўлишининг сабаби эса лириканинг тасвир йўсини – воқеликни кўнгил призмасидан ўтказиб, максимал даражада шахсийлантириб акс эттириши билан изоҳланади. Мисол тариқасида А.Ориповнинг қуйидаги шеърини кўриб ўтамиз:

Баҳор кунларида кузнинг ҳавоси,
Танимни жунжитар оқшомги шамол.
Нега мунча ғамгин найнинг навоси,
Нега қалбим тўла ўкинч ва малол?
Барглар орасига тинмасдан сира,
Ошно юлдузлардан тўкилади нур.
Билмайман қийнайди қайси хотира,
Титроқ юлдуз каби музлаган шуур.
Мағлуб баҳодирнинг найзаси мисол,
Маънос эгилади терак учлари,
Барглар соясида ўйнайди беҳол

Уйқудаги қизнинг бедор тушлари.
Атрофимда ётар ғариб бир виқор,
Билмам, нега ўчди қалбим сафоси.
Нима ҳам қилардим, на иложим бор,
Баҳор кунларида кузнинг ҳавоси.

Кўриб турганимиздек, шеърда табиат манзараси лирик қаҳрамон кўнглидан ўтказиб берилаётир. Буни тасвирда лирик қаҳрамоннинг айна дамдаги ҳол кайфиятига мос деталларнинг бўрттирилгани яққол намоён этиб турибди. Шеърдаги доминант кайфият – “баҳор кунларида куз нафасининг эсиш”идан келган маҳзунликнинг маншай қандай? Яъни бу кайфият табиат манзарасини кўриш асносида юзага келдими ё шу кайфият билан атрофга қарагани учун лирик қаҳрамон айна манзарани кўрдими? Инсон руҳияти хусусиятларидан келиб чиқсак, иккинчи ҳол ҳақиқатга яқинроқ. Сираси, матн ҳам шунга далолат қилади: лирик қаҳрамон қалби “ўкинч ва малол”га тўлиқ ҳолда атрофига назар солади, шу сабабли най навоси *гамгин*, терак учлари *маъюс*, қалб сафоси *ўчган*, атрофида *ғариб* бир виқор ётади... Ўзидаги мазкур ҳол-кайфиятни англашга чоғланган лирик қаҳрамон сабабни “баҳор кунларида кузнинг ҳавоси” қарор топганида кўради. Яъни бу ўринда “баҳор кунларида кузнинг ҳавоси” – образ, лирик қаҳрамоннинг кўнгил ҳолини ифодалаш воситаси. Демак, айна образ билан у ифодалаётган кўнгил ҳоли орасида ўхшашлик (аналогия) борки, шу асосда улар орасида ифода ва ифодаланмиш муносабати юзага келади. Шунга кўра, аввало, образ ифодалаш мумкин бўлган кайфиятни умумий тарзда тасаввур қилиб кўриш керак. Умумий тарзда деганда биз ҳол-кайфиятнинг универсал қолипи – структурасини назарда тутмоқдамиз. Шу жиҳатдан талқин қилсак, “баҳор кунларида кузнинг ҳавоси” образи *орзу-умидлар чилпарчин бўлгани, дилдан ишонганларингнинг саробга айланганидан* келувчи маҳзунликни ифодалашга мосдир. Бундай ҳолат эса инсон ҳаётида турли сабаблар билан, турли кўлам ва даражаларда намоён бўлиши мумкин. Дейлик, у инсоннинг шахсий ҳаёти (масалан, унинг муҳаббат тарихи) билан боғлиқ ҳам, жамиятнинг узви сифатидаги ҳаёти (масалан, муайян ғояларда алданиш) билан боғлиқ ҳам юзага чиқаверади. Демак, мисол қилиб келтирилган шеърни камида икки турли тушуниш ва талқин қилиш имкони мавжуд. Бу ўринда биз учун иккинчиси – ижтимоий ҳаёт билан боғлиқ талқини муҳимроқ.

Мазкур шеър 1967 йилда яратилган эди. Нечун энди А.Орипов баҳор кунларидаги куз ҳавоси ҳақида гапиради? Гап шундаки, шеър ёзилган пайт 50-йилларнинг ўрталаридан кейин жамият ҳаётида кузатилган уйғониш, нисбий эркинликнинг 60-йилларнинг ўрталаридан яна қайта бўғила бошлаган даврига тўғри келади. А.Орипов жамиятнинг бир аъзоси сифатида, эрка ташна ижодкор сифатида бу ҳолдан изтироб чекади, азобланади. Ҳассос шоир ўзини қийнаган ДАРД суратини табиат манзарасида кўради, ўша манзарада “баҳор кунларидаги куз ҳавоси”дан келган изтиробини, аламу ўкинчини ифодалайди. Жамиятнинг кўзи очиқ аъзоларини изтиробга солган бу ижтимоий дард чинакамига шоирнинг шахсий дардига айланган, дарднинг шахсийланиш даражаси шунчаларки, у акс эттирилган шеърни биз энди “кўнгил шеърляти” намунаси дейишга, уни “соф санъат” ҳодисаси ўлароқ тушуниш ва баҳолашга мойилмиз.

Албатта, чинакамига шахсийланиш учун ижтимоий дард қалб қозонида обдон қайнаши керакки, оловининг тафтидан шоирнинг юрак-бағри жизғанақ бўлиши тайин. Фақат бунинг учун улкан ҳароратли қалб, беқиёс ижодий матонат, бир сўз билан айтганда, чинакам САНЪАТКОРлик истеъдоди тақозо қилинади. Аён бўляптики, ижтимоий дарднинг том маънодаги шахсийланиши ҳамма ижодкорларда ёки бир ижодкорнинг барча асарларида бирдек кузатилиши мумкин эмас. Қиёмига етмаган ижтимоий дард акс этган асар эса шиор, дастуриламал, ташвиқ ё чақирик, – хуллас, ҳар не бўлиши мумкин-у, бадииятдан йироқ тушади. Негаки, ижтимоий дард ижодкорнинг шахсий дардига айланмаса, ижодкор ўша дардни чинакамига қалбидан кечирмаса, биз юқорида айтган “яланғоч ижтимоийлашув” юзага келади. Шўро даври адабиётининг энг катта фожиаси ҳам шунда эди. Тоталитар тузум барчанинг бирдек ўйлашини тақозо этгандики, бу нарса жамиятда шахс мақомининг сусайиши, жумладан, ижодкор шахсининг емирилишига олиб келди. Бунинг натижаси ўлароқ ижтимоий дард ижодкор қалб қозонида обдон қайнамасдан, фақат расмий мафкуранинг бадийлаштирилган ифодаси бўлмиш шиорбозликка тўла шеърлар, ҳаётни расмий мафкура кўзи билан кўрувчи, тасвирловчи ва баҳоловчи (гарчи “социалистик реализм” намунаси саналса-да, реализмдан тамомила йироқ) эпик асарлар яратилди. Бу эса адабиётнинг туссизлашувига, ижодийликнинг инқироз топишига олиб келди. Адабиётдаги туссизликнинг боиси шуки, шўро адабиётидаги (айниқса, 30-50-йиллардаги) кўплаб асарларда ижтимоийлик бўлгани ҳолда ижодкор

шахси йўқолган, натижада улар бир-биридан шаклий хусусиятлари билангина фарқланадиган, гўё ранг-баранг қоғозларга ўраб берилган битта матоҳга айланиб қолганди. Албатта, чинакам истеъдод бундай бўғиқ шароитга кўниқолмайди, исён қилади. Шу боис ҳатто мустабид тузум зуғуми авжига чиққан даврларда яратилган асарларнинг айрим ўринларида ижодий “мен” гоҳ-гоҳ бўй кўрсатиб, асарга жонлилик бахш этиб туради.

60-йиллардан бошлаб эса адабиётимизда ижодий “мен”нинг исёни кучлироқ намоён бўла бошлади, дунёни ўзича тушуниш ва баҳолашга интилиш бошланди. Шунга қарамай, булар адабиётимизнинг умумий ҳолатини, “ҳавоси”ни белгилай олмас, зеро, расмий мафкура рағбати билан кучайган “яланғоч ижтимоийлик” бир тушовга айланиб қолган ва дадил олға босишга имкон бермасди. Албатта, буларни эътиборга олиб кўпчиликнинг адабиётдаги ижтимоийликдан безганлик кайфиятини тушунса бўлади, бироқ мафкура тазйиқи билан “яланғочланган ижтимоийлик”ни деб адабиётнинг табиатига хос бўлган ижтимоийликни инкор қилиш ҳам илмий жиҳатдан тўғри бўлмайди. Умуман, адабиётнинг моҳиятидаги ижтимоийликни инкор қилиш аён ҳақиқатга кўз юмиш демакдир. Зеро, юқорида айтилганидек, инсоннинг ўзи – ижтимоий махлук. Шундай экан, *инсон томонидан инсон учун яратилган ва инсонлараро муносабатлар тизимида яшовчи адабиёт* ҳам ижтимоий бўлмаслиги мумкин эмас.

Инсон фаолияти қадимдаёқ бир-бири билан узвий боғлиқ фундаментал характердаги *амалий* (меҳнат) ва *назарий* (билиш) фаолият турларига ажрала борганини айтдик. Онг билан чамбарчас боғлиқлиги учун назарий фаолиятни умумийроқ ном билан *руҳий фаолият* деб ҳам аталади. Шу ўринда амалий ва руҳий фаолият орасидаги энг муҳим фарққа диққат қилиш лозим. Юқорида *инсон фаолияти*га таъриф бераркан, унинг *мақсадли* бўлишини айтдикки, шу мақсаднинг асосида ҳамиша *ўзгартириш* тушунчаси ётади. Фақат бу икки фаолият туридаги ўзгартириш бир хил эмас: амалий фаолият йўналтирилган предмет реал ўзгаришга учраса, руҳий фаолият натижасида предмет фақат онгда ўзгаради (реалликда ўзгаришсиз қолади). Бадиий адабиётни руҳий фаолият турларидан бири деб аташга имкон берадиган нарса шуки, ижодкор ўзининг “фаолияти” йўналтирилган предметни (кенг маънода борликни) ўз онгида ўзгартиради ва бадиий образ (бадиий воқеликда)да акс эттиради.

Рухий фаолиятнинг ўзи “ақлий” ва “ҳиссий” қирраларга эга бўлиб, бу иккиси танганинг икки томонидек, ҳар вақт бир-бирини тақозо этади. Инсоннинг ҳиссий фаолияти, табиийки, ақлий фаолиятга туртки беради, уни ўша ҳисларни англашга, охир-оқибат ўзини англашга йўналтиради. Яъни руҳий фаолият предмети иккига ажралмоқда: инсон, бир тарафдан, ўзидан ташқаридаги оламни ўрганишга, иккинчи тарафдан, ўзидаги “олам”ни – ўзини англашга интила боради. Демак, инсоннинг руҳий фаолияти ўзидан ташқарига ҳам, ўз ичига ҳам йўналтирилган бўлиши мумкин экан. Бу эса адабиёт билишга, бадиий идрок этишга интилиши мумкин бўлган объект доираси чегараланмаган деганидир.

Инсоннинг борлиқ билан муносабатини икки томонлама, яъни ҳар икки томон ҳам фаол бўладиган алоқа сифатида тушуниш керак. Чунки борлиқни билиш жараёнида инсон унга муайян ҳиссий муносабатда бўлади ва, ўз навбатида, борлиқ ҳам унинг ҳисларига таъсир қилади. Шунингдек, конкрет масалани ақлан идрок этишга ожиз киши уни ҳиссий (интуитив) идрок этиши мумкин, зеро, инсон онгидаги миллиардлаб ҳужайраларда асрлардан буён тўпланиб келаётган информация, қадим аждодларга хос бўлган ва ҳозир гўё консервацияланган руҳий имкониятлар яшайди. Бадиий ижод жараёнида онг фаолияти нечоғли муҳим бўлса, онгнинг ост қатламида консервацияланган ҳолда яшовчи руҳий имкониятларнинг (подсознательное) иштироки ҳам улкандир. Худди шу нарсага улуғ шоиримиз Чўлпон ўн етти ёшлигидаёқ эътибор қилган эди: “... муҳит бўшлиғинда бўлган қатъий тўлқуннинг бир-бирига бирлашмагидан ҳар одамга ҳар хил шодлик ва ё кўб аччиқ таъсир этмагиндан одамнинг кўнглида ўзи билмасдан ўрнашуб қолган ва ҳар вақт, умрининг охирига қадар сақланатурган қайғуланмак ва ё кўкрак кериб кўб дам олурдай оҳ урмаклар – ҳаммаси кўнгулда ҳар хил рангда, ҳар хил кайфиятда тўлуб ётқон адабиёт хосасиндан саналур”⁵. Чўлпон “кўнгул” деб атаётган нарса аслида онг ости қатламлари (подсознательное)дан бошқа нарса эмас. Ёш шоирнинг талқинича, инсонни умр бўйи безовта қиладиган ва адабиётнинг “хоса”си саналадиган нарсалар унинг ўзига сезилмаган ҳолда кўнглида ўринлашиб қолади. Туйқус хаёлимизга келиб қолган фикр, хулосани биз ғайбдан деб ўйлашимиз мумкин. Аслида эса у қачондир ниманингдир таъсирида туғилган ва онгимизнинг олис бурчакларида мудроқ ҳолда яшаб келган, энди – муайян бир вазият

⁵ Чўлпон. Асарлар. 4 жилдлик. 4-жилд.- Т.: Академнашр, 2016.- Б.3

юзага келганида анланган ўз фикримиз, ўз хулосамиздир. Ижод жараёнини, ижод онларида санъаткорнинг ўзи кутмаган кашфиётларга дуч келишини ёки ўзи қилган кашфиётни англаёлмай қолишини туш кўришга менгзаса бўлади. Инсон тушида ўзини кутаётган нарсани олдиндан кўриши мумкин, кўпинча, бу нарсалар рамзлар тарзида кўринади, беихтиёр уларнинг мағзини чақишга уринамиз. Ҳолбуки, ўша рамзларнинг ҳосил бўлишига асос бўлган воқеаларнинг иштирокчиси бўлганмиз, ўй-фикрларни ондан, ҳис-кечинмаларни қалбдан ўтқарганмиз. Энди эса, ухлаган чоғимизда онг остки қатлами ишлаган, ҳаракатга келган.

Инсон – ижтимоий махлуқ деганлари бежиз эмас. Зеро, инсон сифатида шаклланиш учун одамдан туғилган бўлишнинг ўзи кифоя эмас. Инсон дунёга келтиргани ҳолда инсонлардан айро яшаган одам инсон сифатида шакллана олмайди. Бунга ҳаётда анча-мунча мисоллар бор. Шунга кўра, бизнинг онгимиздаги билим ва тасаввурларнинг аксари ворисий характерга эга. Яъни бугунги кун чақалоғининг онгида мавжуд имкониятлар олис аجدодлар онгида мавжуд имкониятлардан чандон баланд, зеро, унда асрлар давомида тўпланган информация кодланган ҳолда мавжуддир. Бундан кўринадики, шаклланиши жиҳатидан онг ижтимоий характерга эга, бизда мавжуд олам ҳақидаги билим ва тасаввурлар фақат ўз онгимизнинг маҳсули, миямизнинг фаолияти натижасигина эмас.

Айни шу ўринда индивидуал онг билан ёнма-ён қўлланувчи “ижтимоий онг” тушунчасини ойдинлаштириб олиш даркор. Ижтимоий онг деганда, кишилиқ жамияти тараққиётининг муайян босқичида ўша жамият аъзоларининг онгида мавжуд бўлган борлиқ (олам, одам, жамият) ҳақидаги билимлар, тасаввурларнинг жами тушунилади. Ижтимоий онг бевосита жамиятнинг ижтимоий-иқтисодий, маърифий тараққий даражаси билан боғлиқ бўлади. Шунинг учун ҳам, айтайлик, ибтидоий жамият кишиси билан ҳозирги замон кишилари онгидаги олам ва одам ҳақидаги билимлар орасидаги фарқ ер билан осмонча.

Ижтимоий онгни, яъни дунё ҳақидаги билим ва тасаввурларни ҳосил қилиш, уларни бойитишга хизмат қилувчи соҳаларнинг бари ижтимоий онг шакллари деб юритилади. Шу жиҳати борлигини назарда тутган ҳолда *дин, илм-фан, санъат, бадиий адабиёт, ахлоқ, ҳуқуқ, сиёсат* кабилар ижтимоий онг шакллари ҳисобланади. Кишилиқ жамияти тараққиётининг муайян бир босқичида бу соҳаларнинг қайсидир биттаси етакчи мавқега эга бўлиши, кейин

етакчиик бошқасига ўтиши мумкин. Масалан, кишилик жамиятининг тонгида инсонларнинг табиат ҳодисаларини англашга интилиши натижасида юзага келган мифлар етакчи мавқега эга эди (аниқроғи, мифлар у даврда ижтимоий онгнинг асосий шакли эди). Дунё, инсон ва бошқа жонзотларнинг яратилиши, ҳаёт ва ўлим сирлари, табиат ҳодисаларининг содир бўлиши каби инсон билишга қизиққан масалалар мифларда ўз ифодасини топган. Яъни мифлар бу мураккаб масалаларни образли тарзда изчил тушунтириб берган. Албатта, мифлар қадим аجدодларимизнинг мазкур масалалар моҳиятига етмаганини кўрсатади, бироқ, тўғри ё нотўғрилигидан қатъи назар, мифларда уларнинг олам ва одам ҳақидаги билим ва тасаввурлари – ижтимоий онги акслангани ҳам шак-шубҳасиздир. Кейинроқ, антик жамиятда фалсафанинг етакчилиги кузатилса, ўрта асрларга келиб ижтимоий онг шакллари орасида дин етакчи мавқе эгаллади. Зеро, ўрта асрларда олам ва одам моҳияти диний таълимотлар асосида тушунилди ва тушунтирилди. Инсоннинг дунё ҳақидаги билимларининг чуқурлашуви XVIII асрга келиб фаннинг етакчилигини таъминлади, энди илмий билишнинг аҳамияти ортди.

Ижтимоий онг шаклларининг кейинги даврлардаги, хусусан, ҳозирги ҳолатига назар солсак, унда турличаликка дуч келамиз. Зеро, ҳозирда уларнинг бари параллель ҳолда (умуман инсоният миқёсида олсак, тараққиёт даражасининг турличалиги боис мифологик тафаккурдан тортиб то юксак илмий билишгача) мавжуд. Шунга қарамай, ижтимоий онгнинг жорий ҳолати ҳақида сўз борганда инсониятнинг илғорини, ривожланган жамиятларни назарга олиш одат тусига кирган ва бу, бизнингча, тўғрироқ ҳамдир. Бу ҳолда ҳозир билиш жараёнида бир пайтнинг ўзида ижтимоий онг шаклларида бир қанчаси иштирок этаётганини, улар орасида *фан, санъат, сиёсат, ҳуқуқ* каби соҳалар айниқса фаол ва самарали эканини таъкидлаш лозим бўлади.

Ижтимоий онг шакллари орасида бадиий адабиёт ва санъат борлиқни бадиий образлар воситасида идрок этиши билан фарқланади. Хусусан, бадиий адабиёт сўз воситасида иш кўради. Сўз эса универсал билиш ва ифодалаш воситаси саналади. Сўз воситасида иш кўргани учун ҳам бадиий адабиётнинг бадиий билиш имкониятлари анчагина кенг: у жамият ҳаётидаги турфа муаммоларни, инсон руҳиятидаги нозик ҳаракату эврилишларни, шахслараро муносабатлардаги зиддияту чигалликларни бадиий идрок этади. Ушбу жараёнда анланган ва образларда тажассум

топган ҳақиқатлар ўқувчи омманинг олам ва одам ҳақидаги билим ва тасаввурларини бойитади.

Айтилганлардан аён бўляптики, адабиёт кишилик жамиятида салмоқли ўрин тутиб, унинг жорий ҳолати ва тараққиётига кучли таъсир кўрсатади. Шу жиҳатдан Чўлпоннинг “Адабиёт яшаса – миллат яшар”, Абдулла Қаҳҳорнинг “Адабиёт атомдан кучли...” деган машҳур гапларига шунчаки чиройли лутф деб қарамаслик жоиз. Бироқ адабиётнинг ўрни ва аҳамиятини англашга ожиз, уни шунчаки кўнгил хушлиги деб биладиганлар ҳамиша бўлган ва, афсуски, ҳозир ҳам йўқ эмас. Шу боис бу масалага муфассалроқ тўхталиш фойдадан ҳоли бўлмайди.

Бадий адабиётнинг жамият ҳаётидаги ўрнини аниқ тасаввур қилиш учун у бажарадиган ижтимоий функциялар (вазифалар) нималардан иборат эканлигини кўриб чиқиш керак. Бадий адабиёт зиммасидаги энг муҳим ва биринчи навбатдаги вазифани қисқа қилиб *инсонни комилликка етаклаш* дея таърифлаш мумкинки, унинг уддаланиши *жамиятнинг мукаммаллашувига хизмат қилади*. Шундан келиб чиқсак, “бадий адабиёт дунёни ўзгартиради” дегани ҳам асло муболаға эмас, айна ҳақиқат. Зеро, *бадий адабиёт инсонни ўзгартириши орқали дунёни ўзгартиради*. Иштибоҳлардан буткул фориг этмоқ учун бунинг амалга ошиш механизмига бир қургина назар ташлаш мақсадга мувофиқ: бадий адабиёт реал воқеликни акс эттирибгина қўймайди, йўқ, у идеал асосида фикрлайди – воқеликни идеал асосида қайта яратади, чинакам санъат асаридаги бадий ҳукм идеалдан келиб чиққан ҳолда чиқарилади. Идеал эса, маълумки, ўзида мукаммал инсон, мукаммал жамият ҳақида минг йилликлар давомида шаклланиб келаётган тасаввурлар, орзу-интилишларни мужассам этади. Ижодкор соғинган идеал бадий асар орқали ўқувчига, ўқувчиларга кўчади ва, билингки, идеал соғинчини ўзига юқтирган ўқувчи –

ўзгарган инсондир. Инсоннинг ўзгариши эса, табиийки, жамиятда, дунёда содир бўлажак ўзгаришларнинг асосидир. Демак, бадий адабиётнинг энг муҳим вазифаларидан бири жамиятни шу тарз мудом идеалга яқинлаштириб, мувофиқлаштириб бориш экан.

мисоллар. Бироқ бадий башорат функциясини тор тушуниш, уни биргина фантазия – инсон таҳайюл имконларининг чексизлиги билангина боғлаб Мутахассислар санъат, хусусан, бадий адабиёт ҳақида сўз борганда уларнинг полифункционаллиги, яъни кўп вазифа бажаришини айтадилар. Яна бир жиҳати,

адабиётшуносликка оид манбаларда бу вазифаларнинг адади ҳам, таркиби ҳам турлича. Қуйида биз бадиий адабиёт ижтимоий ҳаётда бажарувчи вазифалар хусусида қисқача тўхталиб ўтамиз.

Билиш (эвристик) функцияси. Бадиий адабиёт борлиқни образлар воситасида бадиий идрок қилиш орқали бизнинг олам, одам ва жамият ҳақидаги билим ва тасаввурларимизни бойитади. “Адабиёт – ҳаёт дарслиги” деган гап фақат чиройли таърифгина эмас, унинг замирида катта ҳақиқат ётади. Истеъдод билан ёзилган асар ортида теграмизда юрган инсонларнинг феъл-атвори, уларнинг маънавий-руҳий эврилишлари сабабию воқеланиш йўсини, шахслараро муносабатларидаги чигалликларнинг асл маншаи, жамиятдаги иллатлар илдизларию уларни бартараф этиш йўллари... каби таниш муаммоларни теран мушоҳада этаётган ижодкор туради, унинг оламу одам ҳақидаги ўй-мулоҳазалари беихтиёр ўқувчига кўчади. Шу боис бадиий асарлар мутолааси давомида ўқувчи инсон қалбининг чуқур пучмоқларига кириб боради, унинг турфа феъл-атвори билан танишади, кишилар орасидаги мураккаб муносабатларни кузатади, уларнинг тублик сабабларини ҳис қилади. Бадиий адабиёт орқали ўқувчи ўзга инсонлар тажрибаси билан ўртоқлашади, шунинг натижаси ўлароқ, ҳаётга, инсонларга ўзгачароқ ёндаша бошлайди, чуқурроқ тафаккур қилади, фикрлаш доираси кенгаяди. Бу эса, агар инсон умрининг қисқалиги, унинг умри давомида бевосита кўриш ва ҳис қилиш имкониятининг чеклангани эътиборга олинса, жуда катта аҳамиятга моликдир. Зеро, бадиий асарни ўқиш давомида ўқувчи асар воқелигида яшайди, асар қаҳрамонларининг ўйларини онгидан, ҳисларини қалбидан кечиради. Эҳтимолки, у ўзининг бутун ҳаёти давомида ўша тасаввурдаги оламда кўрганидек тақдирларга дуч келмас, унда тасвирлангандек ҳолатларга тушмас... – лекин бошқа оламда, бошқа одамлар орасида яшагани, улар кўрганни кўргани, билганни билгани, ҳис қилганни ҳис этгани қолаверади. Яъни бадиий адабиёт бамисоли ҳаёт ичидаги яна бир ҳаёт, инсон қисқа умри давомида кўпроқ кўриши, ҳис қилиши, англаши учун берилган қўшимча имконият, айтиш мумкинки, қўшимча “умр”дир.

Бадиий-концептуал функция. Бадиий адабиёт ҳаётни, жамиятнинг жорий ҳолатини бадиий таҳлил қилиш орқали олам ва одам ҳақида яхлит бадиий ҳукм – бадиий концепцияни ишлаб чиқишга интилади. Бу жиҳати билан бадиий адабиёт фалсафага яқинлашади. Фалсафадан фарқ қилароқ, олам ва одам

концепциясини ишлаб чиқишда бадий адабиёт мантик категорияларига эмас, маъно серқирралиги билан характерланувчи бадий образларга таянади. Жаҳон фалсафий тафаккури Данте, Шекспир, Гете, Л.Толстой, Ф.Достоевский, Т.Манн, А.Камю сингари ўнлаб ижодкорлар фикрлари билан бойигани, ўз вақтида улардан туртки ва қувват олгани шубҳасиздир. Биз ўзининг кўламли фалсафий мушоҳадага мойиллиги билан танилган ва эътироф этилган ижодкорлардан айримларинигина санадик. Ҳақиқатда эса бадий концептуалликка интилиш иқтидор билан ёзилган ҳар қандай бадий асарга хосдир. Хайём рубоийларини оласизми ё ҳазрат Навоий дostonларини, А.Қодирий романлари ё А.Қаҳҳор ҳикояларини, О.Ёқубов насри ё А.Орипов шеърятиними – барида ҳаёт, олам ва одам ҳақидаги ғоят теран фалсафий ўй-мушоҳадаларга дуч келасиз, муаллифлар мавжудликнинг ўткир масалалари юзасидан чиқарган бадий ҳукм-хулосалар билан ўртоқлашасиз. Дейлик, “Ўтган кунлар”ни мутолаа қиларкан, унда тасвирланган ҳаётий ҳолатлар мағзида “эркин туғилган инсон эркин яшашга ҳақли”, “шахс эркин бўлмаган жамият эркин бўлолмайди”, “инсон қадри ва шаъни бениҳоя юксак”, “инсонлик ҳуқуқи дахлсиз”, “аввал вужудингдаги мустабидни ўлдир”, “бошингга не келса ўзингдан”, “ҳар кимки жафо қилса, жафо топқусидир” каби қатор фикрларни уқасизки, шулар ҳаммаси бирикиб, адибнинг бадий фалсафасини ташкил қилади.

Коммуникатив функция. Бадий адабиёт шахслараро, авлодлараро, миллатлараро мулоқотнинг амалга ошишига хизмат қилади. Бадий асарни яратиш давомида ижодкор тасаввурдаги ўқувчи билан мулоқотга киришса, уни ўқиш жараёнида ўқувчи ижодкор билан мулоқотга киришади. Мулоқот жараёнида кенг китобхонлар оммасига бадий информация етказилади, бу эса ўқувчининг билим ва тасаввурлар доирасини кенгайтиради, унинг информацияга бўлган эҳтиёжини қондиради. Бадий адабиёт воситасида амалга ошувчи мулоқот қаршисида даврий ёки худудий чегаралар мавжуд эмас: унинг воситасида ўқувчи ўзидан бир неча асрлар илгари яшаган шахс билан ҳам, ўзидан минглаб чақирим олисда яшовчи шахс билан ҳам мулоқот қила билади. Шу маънода, кўп мутолаа қилган ҳозирги китобхон олис аждодларининг турмуши, фикрлаш тарзи, орзу-интилишлари билан ҳам, олис денгиз ортидаги халқнинг турмуши, фикрлаш тарзи, орзу-интилишлари билан ҳам яқиндан таниш – уларнинг бари билан мулоқотда бўлган.

Тарбиявий (дидактик) функция. Бадиий адабиёт шахсни ақлан ва руҳан камолга етказди, жамиятнинг маънан тозариши ва юксалишига хизмат қилади. Эътибор берилса, деярли барча миллий адабиётлар тараққиётининг илк босқичларида дидактик функция олдинги планда тургани кўрилади. Адабиётнинг тарбиявий аҳамиятига жуда қадим даврлардан айрича эътибор бериб келиниши бежиз эмас. Хусусан, қадимги юнон файласуфи Афлотуннинг “Давлат” асарида адабиётнинг тарбиявий имконларидан қандай фойдаланиш керак, кимга, нимани ва қандай ўқитиш керак деган масала кенг қўйилган. Шарқ халқларида ҳам ёш авлодни тарбиялашда бадиий адабиётдан унумли фойдаланилган. Шу боис ҳам Шарқ мумтоз адабиётида “Гулистон”, “Бўстон”, “Қутадғу билик”, “Ҳибатул ҳақойиқ”, “Қобуснома” сингари дидактик асарлар яратилган. Тўғри, адабиёт тараққиётининг кейинги босқичларида соф дидактик характердаги асарлар салмоғи камайиб боради, ҳатто ошкор дидактикага берилган асарлар бадиий мукамалликдан йироқ тушади деб ҳисобланади ҳам. Шунга қарамай, бадиий адабиётнинг оммага дидактик таъсири ҳали ҳануз жуда кучли, унинг бу борадаги имконларига эҳтиёж ҳам мудом кучайиб боради. Ўз навбатида, чинакам санъат асарида ижодкор ҳамиша эзгулик, гўзаллик, адолат сингари умуминсоний қадриятлар томонида туриб фикр юритади, айти шу нарса бадиий асарда ҳаммавақт дидактик потенциал мавжуд бўлишини, бадиий адабиётнинг ҳамиша тарбиявий функция бажаришини таъмин этади.

Компенсаторлик функцияси. Бадиий адабиётда инсон ўз ҳаётида кўрмаганини кўради, ундан ўзига етишмаётган нарсаларни топади ва шу асосда руҳий қониқиш ҳосил қилади. Бу жараённинг асоси шуки, бадиий асар мутолааси давомида ўқувчи ирреал оламда – бадиий реалликда яшайди: ўша ирреал оламда реал ҳаётида кўнглидан кечирмаган ҳисларни кечиради, умри давомида тушмаган вазиятларда яшайди. Яъни компенсаторлик функциясини бадиий адабиётга юқорида берганимиз “қўшимча умр” таърифи билан боғлиқ тушуниш ўнғай. Масалан, киши ҳаёти давомида ҳеч севмаган ё севилмаган бўлиши мумкин, бироқ бадиий асар воқелигида яшаркан, у қаҳрамон билан бирга ишққа мубтало ёхуд буюк бир севгига сазовор бўла олади; адабиёт ирреал оламда қашшоққа – ғаний, қўрқоққа – ботир, бахтсизга бахтиёр бўлиб яшаб кўриш имконини яратади. Ушбу айтганларимиз – том маънодаги компенсация, яъни сўз бораётган функциянинг инсон ҳаётида

кўрмаганлари учун “кўшимча умр” ўлароқ ўзига хос товон тарзида амалга ошишига мисол. Бундан ташқари, мутахассислар бадий адабиётнинг ўқувчини турмуш ташвишларидан чалғитиши (масалан, саргузашт-детектив асар мутолаасига берилиб ташвишларини маълум муддат унутиш) ёки руҳий таскин (масалан, асарда тасвирланган бахтсизга қараб “ундан кўра яхшироқ аҳволдаман-ку” тарзида ўйлаш) беришини ҳам компенсаторлик функциясининг кўринишлари деб қарайдилар.

Бадий башорат. Бадий адабиётнинг башоратчилик функцияси халқ оғзаки ижодидаги эртаклардаёқ намоён бўлади. Хусусан, эртаклардаги “учар гилам”лар, “ойнаи жаҳоннамо”лар авиация ва телевидение пайдо бўлишидан анча илгари башорат қилинган эди. Инсоннинг бугунги имкониятларидан келиб чиққан ҳолда эртанги истиқболдан башорат қилиш ёзма адабиётда, хусусан, фантастик ва илмий-фантастик асарларда ҳам кузатилади. Масалан, Ж.Верннинг “Ердан Ойга” (1865), “Ой атрофида” (1869) асарларида инсоннинг Ойга саёҳати, “20000 лье сув остида” (1870) романида унинг денгиз қаърларига саёҳат қилиши тасвирланган. Ҳолбуки, мазкур асарлар ёзилган пайтда инсоният ҳали буларга қодир эмасди.

Албатта, айтилганлар – кўзга яққол ташланадиган, шу боис ҳам бадий башорат ҳақида гап борсаёқ ёдга келадиган қўйиш тўғри бўлмайди. Зеро, бадий адабиёт кишилиқ жамиятининг “эрта”си ҳақидаги фикр-хулосасини “кеча” ёки “бугун”нинг бадий таҳлили асосида айтади. Жамиятдаги жорий ҳолат, ундаги ривожланиш тамойилларининг бадий тадқиқи бунга етарли асос беради. Масалан, немис адиби Л.Фейхтвангерни олайлик. Адиб 1933 йилда, Германияда фашистлар диктатураси ўрнатилгач, хорижга чиқиб кетган. Яъни Фейхтвангер фашистларни ҳокимият тепасига келтирган шарт-шароитларни, сиёсий жараённи ҳамда бунинг натижасида юзага келган ижтимоий-сиёсий ҳолатни жуда яхши билган. Ёзувчи ўзининг “Сохта Нерон” (1936) романида айни шу жараёнларни метафорик тарзда бадий тадқиқ этади ва мустабид тузумнинг муқаррар ҳалокатини башорат қилади, буни бадий асослаб беради. Шунга ўхшаш, А.Қодирий “Ўтган кунлар”да юртимизнинг яқин ўтмишини бадий таҳлил қилиб, “қипчоқ — қорачопон” можаролари Чор истибдодига йўл очганидек, юртнинг “қизил”лар ва “оқ”ларга бўлиниши “қизил истибдод”га йўл очишини башорат қилган, юртдошларини бундан огоҳ қилишга интилган эди.

Саналганлардан ташқари манбаларда бадий адабиётнинг *эстетик* (гўзаллик туйғусини ривожлантириш, бадий дидни тарбиялаш), *суггестив* (алоҳида шахс ёки оммага муайян фикр-қарашларни сингдириш ва уларга ишонтириш), *гедонистик* (ўқувчига завқ ва ҳузур бағишлаш) каби яна бир қатор функциялари саналади. Албатта, улардан айримлари биз тавсифлаган функцияларга яқин (мас., *компенсаторлик* ва *суггестив*) ёки уларнинг бир қирраси билан туташади (мас., *дидактик* ва *эстетик*). Юқорида айтганимиз манбаларда функциялар адади ва таркиби масаласидаги турличалик шу билан изоҳланади: мутахассислардан бири алоҳида тасниф этган функцияни иккинчиси бошқа функция таркибида, унинг бир узви, қирраси ўлароқ қабул қилади. Сираси, бу унчалик муҳим ҳам эмас. Муҳими, адабиётнинг шунчаки кўнгилхушлик бўлмай, жамиятнинг маънавий тозариши ва тараққий этишида муҳим аҳамиятга эга ҳодиса эканини барчанинг бирдек англашидадир.

Таянч тушунчалар:

инсон фаолияти, амалий фаолият, руҳий фаолият, бадий адабиётнинг предмети, билиш эҳтиёжи, ўзни ифодалаш эҳтиёжи, ижтимоий онг, ижтимоий онг шакллари, адабиёт ижтимоий онг шакли, адабиётнинг ижтимоий табиати, “яланғоч ижтимоийлашув”, “соф санъат”, бадий адабиётнинг полифункционаллиги, билиш (эвристик) функцияси, бадий концептуал функция, коммуникатив функция, тарбиявий (дидактик) функция, компенсаторлик функцияси, бадий башорат, эстетик функция, гедонистик функция, суггестив функция,

Савол ва топшириқлар:

1. Адабиётни “соф санъат” деб тушунишга мойилликнинг кучайиши сабаблари нимада? Буни мисоллар ёрдамида тушунтириб бера оласизми? “Сохта ижтимоийлик” ва бадий адабиётнинг табиати билан боғлиқ ижтимоийлик орасидаги фарқ нимада?

2. Бадий адабиётнинг табиатан ижтимоий бўлмаслиги мумкин эмаслигини қандай изоҳлайсиз? Агар ўзгача фикрда бўлсангиз, бунга асослаб беринг.

3. *Бадий адабиётда ижтимоийлик ва шахсийликнинг уйғун намоён бўлишини конкрет асар мисолида тушунтириб беринг. Сиз мисолга олган асарда ижтимоий дард шахсийланганми? Буни изоҳлашга ҳаракат қилинг.*

4. *Чўлпоннинг “Адабиёт надир?” мақоласини ўқиб чиқинг. Ёш шоир бадий адабиётнинг қайси жиҳатларига кўпроқ эътибор бермоқда? Бунинг сабаби нимада деб биласиз?*

5. *Амалий ва руҳий фаолиятларнинг фарқли томони нимада? Нима учун бадий адабиётни инсоннинг руҳий фаолияти маҳсули деб ҳисоблаймиз?*

6. *“Ижтимоий онг” нима? Нима учун бадий адабиётни ижтимоий онгга мансуб этамиз? Буни ўзингиз билган асарлар мисолида тушунтириб беринг.*

7. *Бадий адабиётнинг жамият ҳаётидаги ўрни, унинг вазифалари нималардан иборат? Бадий адабиётнинг ижтимоий функцияларини мисоллар ёрдамида тушунтиринг?*

Адабиёт ва мафкура

Мафкура тушунчаси. Бадий ижодда ижтимоийлик ва шахсийлик. Шахсийланган ижтимоийлик. Дунёқараш ва бадий ижод. Умуминсоний қадриятлар устуворлиги. Эстетик идеал ва унинг қирралари. Мафкура ва адабиёт муносабати.

Ўзбек тилида фаол ишлатилувчи “фикр”, “тафаккур” ва “мафкура” сўзларининг ўзакдош экани яхши маълум. Инсон онгида олам ва одам ҳақида фикр ва тасаввурлар мавжудлигини, инсон тафаккур (фикрлаш) қобилиятига эга олий мавжудот эканини ҳам яхши биласиз. Мавзунини ёритиш учун энг аввал инсонга хос мазкур икки муҳим хусусиятни билдирган сўзлар билан ўзакдош “мафкура” сўзининг маъносини аниқлаб олиш лозим бўлади.

Мафкура деганда маълум бир жамият, давлат, миллат ва ҳоказо ижтимоий гуруҳларнинг сиёсий, иқтисодий ва ҳ.к. мақсадларига мос ҳолда муайян бир тизим ҳолига келтирилган фикр ва ғоялар жамини тушунамиз. Демак, мафкура “фикр” ва “тафаккур” тушунчаларига нисбатан хосланган, махсус тушунча экан. Яна бир муҳим жиҳати шуки, “фикр” ва “тафаккур” алоҳида олинган ҳар бир инсонга табиатан хос нарсалар, “мафкура” эса аввало ижтимоий шартланган ҳодиса сифатида майдонга келади (яъни, муайян ижтимоий-тарихий

шароит тақозоси билан шаклланади), кейин ҳар бир алоҳида шахс томонидан ўзлаштирилади.

Жамиятда яшаётган шахс (жумладан, ижодкор ҳам) маълум бир ижтимоий гуруҳ вакили, демакки, ўзининг муайян ижтимоий муҳитда шаклланган қарашлари, орзу-интилишларига эга ва улар шу гуруҳнинг қарашлари, орзу-интилишларига кўп жиҳатдан мос келади. Ҳеч шубҳасиз, ижодкор биринчи галда шахс, шунинг учун ҳам асар мазмунида энг аввал унинг шахсий нуқтаи назари, қарашлари акс этади. Иккинчи томондан, бу фикр муайян даражада шартли эканини ҳам унутмаслик керак. Зеро, агарки муаллиф нуқтаи назари ва қарашлари генезисига кўра ижтимоий экан, асарда *шахсийланган ижтимоийлик* акс этади, *шахсийлик ва ижтимоийлик уйғун мужассамлашади* дейиш тўғрироқ. Сабаби, бу ўринда зухуротгина шахсий, яъни ижтимоийлик шахсийликка буткул сингиб кетгани учунгина биз асарда ижодкорнинг шахсий нуқтаи назари, қарашлари акс этади деймиз. Зотан, ҳақиқий ижод тўлғоғида дунёга келган асарда шундай бўлиши керак ҳам: ижод жараёнининг “қалб қозонида қайнатмоқ”, “қалб призмасидан ўтказмоқ” дея таърифланиши бежиз эмас. Аксинча йўлдан борилса, яъни ижодкор шахси ижтимоийликда сингиб йўқолса – ижодийлик йўқолади, бу ҳолда ижод ҳам, бадиият ҳодисаси ҳам мавжуд эмас. Негаки, бу ҳолда ёзувчи воқеликни тайёр қолип (схема)лар асосида кўради, ўша қолипларга мувофиқ тасвирлайди ва улардан келиб чиқиб баҳолайди – схематизм юзага келади. Сираси, компьютер техникаси юксак ривожланган бизнинг замонамизда, эҳтимол, бундай схематик асарни дастурий жиҳатдан яхши таъминланган компьютер ҳам ёзиши мумкин. Шўро даври адабиётининг фожиаси айни шунда – ижодкор шахсининг ижтимоийликда сингиб йўқолиб кетганида эди.

Бадий ижод дунёқараш билан боғлиқ тарзда кечади. Дунёқараш деганда конкрет инсоннинг дунё ҳақидаги билимлари, тушунчалари, ғоялари жамини тушунамиз. Бадий асарда аксланган бадий воқелик ижодкор томонидан кўрилган, ижодий қайта ишланган ва ғоявий-ҳиссий баҳоланган воқелик экан, демак, бадий асар мазмуни ижодкор дунёқарашини билан боғлиқ бўлади. Маълумки, ҳар бир инсон дунёни ўзича кўради, уни ўзича идрок қилади ва ўзича баҳолайди. Қизиғи шундаки, ҳаммамиз ҳам ўзимиз кўрган воқеликни реал воқелик деб тушунамиз, ҳолбуки, бу – воқеликнинг онгимиздаги биз кўролган ва идрок этолган акси, холос, яъни индивидуал борлиқдир. Шундай экан, бир жойда, бир даврда яшаб

турган икки инсон онгидаги воқеликнинг акси бир хил бўлолмайди. Бунинг ёрқин мисоли сифатида “Кеча ва кундуз” билан “Қутлуғ қон” романларини олиб кўришимиз мумкин. Иккала муаллиф бир даврда яшагани, бир даврни қаламга олгани ҳолда, ҳар икки романда аксланган бадиий воқелик бир-биридан тубдан фарқ қилади. Сабаби, ҳар икки адибнинг асарида ҳам индивидуал борлиқ – уларнинг онгида аксланган воқеликнинг бадиий модели ўз аксини топган. Воқеликнинг ижодкор онгида қай тарзда аксланиши бевосита унинг дунёқарашига боғлиқдир. Тасаввур қилингики, иккинчи жаҳон уруши воқеаларини икки қарама-қарши томон вакиллари бўлмиш ёзувчилар акс эттирди. Бу ҳолда улардан бири, масалан, Берлинда ўз жонини хавфга қўйиб танк остидан немис қизалоғини қутқарган шўро аскарини бўрттириб кўрсатиши, иккинчиси эса вужуди интиқом оловида ёнган, ёвузликка ёвузлик билан жавоб беришга жазм қилган шўро аскарининг хатти-ҳаракатларини бўрттириши мумкин. Ҳолбуки, урушда униси ҳам, буниси ҳам содир бўлган бўлиши мумкинлигини ҳеч ким инкор қилолмайди. Кўрамизки, воқеликнинг қайси жиҳатларини кўриш, қайсиларини бўрттирган ҳолда унинг моҳияти сифатида тақдим қилиш ижодкор дунёқараши билан боғлиқ экан.

Ҳақиқий санъаткор қайси ижтимоий гуруҳга мансублигидан, қандай ижтимоий мақсадларга хизмат қилишидан қатъий назар, у яратган бадиий асарда умуминсоний қадриятлар устуворлик қилади. Шу боис ҳам чинакам бадиий асарда ижодкор ҳар вақт эзгулик, гўзаллик, адолат, инсонийлик каби мангу қадриятлар томонида туради. Умуминсоний қадриятларга зид ғояларни ўзига сингдирган асарнинг чинакам бадиий қимматга эга бўлиши мумкин эмас. Зеро, бундай асар ўқувчини ўзидан итаради (илон танаси қанча гўзал ранглар жилосига эга бўлмасин, одамни ўзига жалб қилиш ўрнига ўзидан итаради). Кўрамизки, бадиий адабиёт ва санъатдаги гўзаллик маънавиятдан айро ҳолда яшай олмайди, бадиият эстетик категориягина эмас, маълум маънода этик категория ҳам саналади.

Мулоҳазаларимизда *дунёқараиш*, *гўзаллик* ва *ахлоқ* тушунчаларининг тез-тез кесишаётгани бежиз эмас: гап уларнинг бари бадиий ижод билан боғлиқ ўзак тушунчалардан бири – эстетик идеалнинг қирралари эканлигида. Аслини айтганда, чинакам санъаткор – идеал фуқароси, шу боис воқеликка идеал юксаклигидан қараб, унинг мезонларидан келиб чиқиб баҳолайди. Идеал, мутахассисларнинг таъкидлашича, ўзида *онг (дунёқараиш)*, *эстетика*

ва *ахлоқ* жиҳатларини бирлаштиради, улар эса мос равишда *ҳақиқат*, *ғўзаллик* ва *эзгулик* тушунчаларини уйғунликда намоён этади. Таъкидлаш керакки, бу ўринда уйғунлик – белгиловчи шарт, у бузилган тақдирда идеал парокандага учрайди, йўқликка юз тутади.

Кишилик жамияти турли қарашларга эга бўлган кишилардан таркиб топганидек, турли мафкурага эга гуруҳлардан ҳам ташкил топади. Бу мафкураларнинг ҳар бири конкрет ижтимоий-сиёсий мақсадларни кўзда тутади. Мавжуд мафкуралар ичида кишилик жамияти тараққиётига хизмат қиладиганлари билан бир қаторда бунинг зиддига ишлайдиганлари ҳам бўлади. Шундай экан, санъат ва адабиёт бу мафкураларнинг фақат умуминсоний қадриятларга мувофиқларинигина ўзига сингдиради. Дейлик, XX аср вабоси саналмиш фашизм мафкураси инсоният душмани эканлиги ҳаммага аён. Шу боис ҳам ҳақиқий санъат асарларида бу мафкура ўзининг тўлиқ аксини топмайди, топганлари эса тор доиралар (яъни шу мафкура кишилари) учунгина бўлиб қолади. Фашистлар Германиясидан чинакам истеъдодларнинг чиқиб кетиб, бошқа юртларда умр кечиргани ҳам бунинг ёрқин далилидир. Ёвузлик билан ошно тутинган мафкура инсониятга, баски, санъатга ёт ҳодисадир. Халқимизнинг тинчини бузаётган, юртимизнинг тараққий сари, чин маънодаги хурлик ва фаровонлик сари йўлида тўғаноқ бўлишга интилаётган диний экстремистларда ҳам мафкура бор, бироқ бу мафкура умуминсоний қадриятларга зиддир. Зеро, ўзгаларнинг умрига зомин бўлиш, эркини бўғиш эвазига бўлса-да мақсадга етишни оқлаган мафкура эзгуликдан, инсонийликдан буткул йироқ тушади. Санъатнинг инжалигини кўрингки, умуминсоний қадриятларга зид мафкуранинг бадиият бобида бирор арзигулик маҳсул бериши ҳам маҳол – бундай мафкура асл бадиий қадриятлар яратишга ожиздир.

Адабиёт ва мафкура муносабати қандай бўлишини қуйидагича изоҳлаш мумкин: ижодкор муайян мафкурага мойил бўлгани ҳолда унинг эстетик идеали умуминсоний қадриятлар асосига қурилган, демакки, бу идеалда кўҳна замонлардан бери аждодларимиз интилиб яшаётган эзгу мақсадлар ўзининг қуюқлашган ифодасини топган. Муайян мафкура кўзлаган мақсад анча яқин, унга маълум (чекланган, яқин келажакдаги) вақтда етишилади. Яъни, агар асар конкрет мафкуранигина тарғиб этишга хизмат қилгудек бўлса, унинг умри ўша мақсадга етилгунга қадар бўлади, холос. Ҳолбуки,

чинакам бадий асар мангуликка бўйлашмоғи лозим, у вақт эътибори билан чегараланган мақсадлар доирасида қолиб кетолмайди.

Юқоридагилардан кўринадики, ижодкорнинг мафкурага муносабати эркин бўлмоғи керак, яъни у муайян мафкура доирасида шахслигини намоён эта билмоғи зарурдир. Иккинчи томони, эстетик идеалда конкрет мафкурага нисбатан умуминсоний қадриятлар салмоқлироқ бўлиши лозим, шундагина бадий асар ўткинчи ҳодиса бўлиб қолмайди – даврга тобе бўлмаган, унга нисбатан дахлсиз ҳодисага айланади. Зеро, асар мазмунининг у яратилган конкрет ижтимоий-сиёсий ҳолатга қаратилган актуал қатлами вақт ўтиши билан барибир тушиб қолади, асарни юзада тутиб қоладиган туб эстетик қатлам эса умуминсоний қадриятлар билан ҳамоҳангдир.

Мафкура – жамиятнинг муайян йўналишда изчил ривожланишида, унинг кучларини бирлаштириб, аниқ бир мақсад сари йўналтиришда муҳим аҳамият касб этади. Шу боис ҳам мустақилликка эришган Ўзбекистон шароитида миллий мафкурани ишлаб чиқиш ва оммалаштириш масаласи давлат сиёсати мақомидаги тадбир, кун тартибидаги энг долзарб масала деб қаралди. Зеро, миллий мафкура Ўзбекистоннинг буюк келажагини яратиш, дунё сахнасида буюк аждодларимиз ва буюк келажагимизга муносиб ўринни эгаллашимизда ҳал қилувчи омиллардан биридир. Шундай экан, миллий мафкурани ишлаб чиқиш ва оммалаштириш ишида фаол қатнашишга бадий адабиёт ҳам бурчлидир.

Таъкидлаш жоизки, шўро замонида коммунистик мафкурага хизмат қилган ижодкорлар ва улар яратган асарларнинг тақдиридан ҳар ким ўзича сабоқ чиқарди, айрим кишиларда адабиёт ва мафкура муносабати масаласида бирёқлама хулосалар пайдо бўлиб улгурди. Ҳозирда “адабиёт мафкурадан холи бўлиши керак”, “адабиёт мафкурага хизмат қилмаслиги керак” кабилидаги сиртдан жозибали ва шаксиз тўғридек кўринадиган, ҳақиқатда эса хато тўхтамга келган, шундай фикрларни олға сурувчилар йўқ эмас. Бизнингча, бу хил фикрларнинг пайдо бўлишига сабаб мафкура ва адабиёт муносабатининг “советча” кўринишидан бошқача муносабат, тўғри асосдаги муносабат ҳам мавжуд бўлиши мумкинлигини тасаввур қилолмасликдан бошқа нарса эмас. Ҳолбуки, адабиёт билан мафкура орасида табиий, ҳеч бир зўрлашсиз – ижодкорнинг ўз ғоявий-эстетик қарашлари, виждон амри билан боғлиқ муносабат ҳам бўлиши мумкин ва шундай бўлиши керак.

Юқорида айтганимиздек, мафкура жамиятни муайян мақсадга сафарбар этади. Хўш, жамиятимизнинг бугунги мафкураси – миллий мафкурамиз қандай мақсадни кўзлайди? Яхши маълумки, бу мафкура жамиятимизни Буюк Ўзбекистонни яратиш мақсадига бошлайди. Ўша қурилажак буюк келажакда инсоннинг эркин, ҳур ва фаровон яшаши, ўзидаги ақлий, руҳий ва жисмоний имкониятларни тўла рўёбга чиқариши, комиллик сари интилишига шароит яратилади. Зеро, сиёсийроқ тилда Ўзбекистонни иқтисодий жиҳатдан юксак ривожланган ҳуқуқий демократик давлатга айлантирамиз дегани, содда тилга айлантирилса, шундай жаранг топади. Хўш, айти мақсад қайси жиҳатлари билан кишини қониқтирмаслиги мумкин? Ёки қайси жиҳатлари билан у бадиий адабиёт ва санъатнинг чин моҳияти бўлмиш умуминсоний қадриятларга, эзгулик, инсонпарварлик тамойилларига зид экан? Бизнингча, жамиятимиз кўзлаётган мақсад ҳеч бир санъаткорни виждонига, идеалига зид боришга мажбур қилмайди. Аксинча, булар ўзини чинакам санъаткор ва шу юрт фарзанди деб билган ҳар бир ижодкорнинг идеали бўлишга арзигулик эмасми?! Шундай, бугунги кунда жамиятимиз, унинг илғор вакиллари кўзлаган мақсад умуминсоний қадриятларга, эзгулик ва инсонпарварлик тамойилларига ҳар жиҳатдан мосдир. Шу боис ҳам биз миллий мафкурани шакллантириш ва оммалаштириш ишида бадиий адабиёт фаол бўлиши керак, бунга у бурчли, дея баралла айтамыз.

Масаланинг иккинчи муҳим томони – адабиёт шу бурчни қай йўсин ўташи. Адабиётни мафкурадан ҳоли кўришни истовчилар, бизнингча, айти шу масалада тўғри тасаввурга эга эмас. Назаримизда, улар “хизмат қилиш” билан “югурдаклик қилиш”, “шотирлик қилиш” тушунчаларини фарқлай билмайдилар. Энди ўртага бир савол ташлайлик: шўро даврида ўзини коммунистик мафкура хизматчиси деб билган ижодкорлар ҳақиқатан ҳам мафкурага хизмат қилганми ёки ўша мафкура соясида давру даврон сурган номенклатурага югурдаклик қилганми? Бу саволга жавоб бериш учун ижодкор билан мафкура муносабати қандай бўлмоғи лозим, деган масалани ойдинлаштириб олайлик. Аввало, чинакам санъаткор жамиятнинг илғорида бўлиши зарур ва табиий ҳам, чунки *у идеал қўйнида яшайди*. Айти пайтда, санъаткорнинг идеали ғойибдан келган нарса эмас: у, бир томондан, асрлардан бери аجدодлар синовидан ўтиб келган ўлмас қадриятларни, иккинчи томондан, ўша санъаткор яшаётган муҳит шароитида етилган энг

илғор орзу-интилишларни ўзида мужассам этади. Яъни санъаткор эстетик идеалига ўз даврининг илғор ижтимоий мақсади ҳам сингиб кетади. Фақат бир шарт бор: ўша ижтимоий мақсад санъаткор учун шу даражада шахсийланиб кетиши зарурки, энди у ўша мақсадга ўз-ўзининг мақсади деб қарасин – ижтимоийлик ва шахсийлик чегаралари йўқ бўлиб кетсин. Мана шу шартни уддалай олган ижодкор энди ҳеч кимнинг хизматчиси эмас, аниқроғи, у энди ўз идеалининг хизматчиси, холос. Истиклолнинг оташин куйчиси Чўлпонни эсланг. Ўз даврининг энг илғор ижтимоий мақсади – юрт озодлиги Чўлпон онгида шу даражада шахсийландики, энди у шоирнинг шахсий дардига, орзусига, ҳаётининг мазмунига – ИДЕАЛИГА айланди. Шу боис ҳам мустабид болтаси остида туриб истиклол руҳида шеърлар битишга Чўлпонни биров мажбур қилган эмас, ЭРК мафкурасини юртдошлар дилига сингдиришга интилган шоир бировга хизмат қилишни ўйламаган.

Даврининг илғор ижтимоий мақсадини эстетик идеалига сингдирган санъаткор воқеликни ўша идеал нуқтаи назаридан баҳолайди. Баски, у энди мавжуд воқеликдаги ўша мақсадга мувофиқ жиҳатларни маъқуллагани ҳолда номувофиқларини қоралайди. Фақат шу ҳолдагина уни “мафкурага хизмат қилди” дейиш мумкин бўлади. Аксинча ҳолда, агар ижодкор мафкуранинг кўр-кўрона тарғиботчиси бўлса, мавжуд воқеликни идеал нуқтаи назаридан холисона бадиий тадқиқ қилиш ва ғоявий-ҳиссий баҳолаш ўрнига фақат воизликни касб қилса, қилар иши мафкурани мадҳ этишу ўз наздида унинг ҳимоячисига айланиб қолса – билингки, у мафкуранинг фойдаси эмас, аксинча, зарарига ишлаётган бўлиб чиқади. Дейлик, истиклол дардини ўз вақтида Чўлпон, Фитрат, А.Қодирийлар ёниб куйлаган эдилар, уларнинг юрт озодлиги мавзусидаги асарлари чинакам дарднинг маҳсули эдики, шу боис ҳам улар юрак қони билан битилган. Ўқувчини тўлқинлантирадиган юксак тушунчалар ҳақида асар яратиш учун кишида маънавий ҳуқуқ бўлмоғи керак, бу ҳуқуқни эса ижтимоий дарднинг чинакамига шахсийланганлигигина бериши мумкин. Шу жиҳатдан қаралса, буюқларимиз гулдек ҳаётини гаровга қўйиб, юрак қони билан ёзган ВАТАН, ЭРК, ОЗОДЛИК каби мазуларда енгил-елпи, чинакамига ҳиссий идрок қилинмаган ўй-фикрлар, кечинмаларни ёзиш оқ қоғоз олдида ҳам, ўқувчилар олдида ҳам гуноҳдан ўзга эмас.

Алоҳида таъкидлаш зарурки, миллий мафкурага хизмат қилиш дегани истиклол, ватан ва ш.к.лар ҳақида ёзиш деганигина эмас.

Чинакам санъаткор нима ҳақида ёзишидан қатъи назар, – у маънавий муаммоларни бадиий тадқиқ этадими, ўзининг қалб қаърларига нигоҳ ташлайдими, ишқ-муҳаббат ҳақида ёзадими... – ўзи бадиий тасвир ва тадқиқ предмети сифатида олган нарсани умуминсоний қадриятлар, эзгулик, инсонийлик нуқтаи назарларидан ёритар ва баҳолар экан, билингки, у миллий мафкурамизнинг шаклланишига, мустаҳкамланишига, жамият аъзолари шуурига сингишига хизмат қилаётган бўлади. Зеро, юқорида таъкидлаганимиздек, жамиятимизнинг шаклланаётган мафкураси умуминсоний қадриятларга ҳар жихатдан мувофиқдир.

Таянч тушунчалар:

мафкура, дунёқараиш, индивидуал борлиқ, умуминсоний қадриятлар, эстетик идеал, эстетик идеал қирралари: онг (ҳақиқат), ахлоқ (эзгулик), эстетика (гўзаллик); эстетик идеалда умуминсоний қадриятлар устуворлиги, шахсийланган ижтимоийлик, ижтимоий дарднинг шахсийланиши, схематизм.

Савол ва топшириқлар:

1. Абдулла Қаҳҳорнинг “Адабиёт атомдан кучли, лекин унинг кучини ўтин ёришига сарфлаш керак эмас” деган машҳур гапини қандай тушунасиз?

2. Чўлпон “Адабиёт яшаса – миллат яшар” деганида нималарни назарда тутган деб ўйлайсиз?

3. Ижодкор дунёқарашининг бадиий асар мазмунига таъсирини қандай тушунасиз? Бадиий ижод жараёнида ижодкор дунёқараши билан муайян мафкура муносабати қандай кечади?

4. “Реал борлиқ”, “индивидуал борлиқ” ва “бадиий воқелик” тушунчаларини изоҳланг. Уларнинг ўзаро муносабатини тушунтиринг.

5. Бадиий адабиёт мафкурадан ҳоли бўлиши мумкинми? “Мафкурадан ҳоли адабиёт дегани аслида “мафкурасизлик мафкураси адабиёти” деган фикрга қандай қарайсиз? Жавобингизни асосланг.

6. Мафкурага “хизмат қилиш” деганда нимани тушунасиз? Шўро даври адабиётида бу қандай тушунилган? Мафкура ва

адабиёт муносабатини “шўроча” тушуниш қандай оқибатларга олиб келди?

7. Жамиятимизнинг бугунги мафкураси билан бадиий адабиётнинг муносабати қандай бўлмоғи керак? Қайси ҳолда ижодкор мафкурага чинакам хизмат қилган бўлади?

Адабиётлар:

1. Жаҳон адиблари адабиёт ҳақида (О.Шарафиддинов таржималари).- Т.: Маънавият, 2010.
2. Жумахўжа Н. Миллий истиқлол мафкураси ва адабий мерос // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1998-№1.-Б. 3-6.
3. Истиқлол, адабиёт, талқин.- Т.: Турон замин зиё, 2015.
4. Мирзаев Т. Миллий истиқлол мафкураси ва ўзбек адабиётшунослиги // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.-№3.-Б.3-6
5. Порлатир И. Янги турк шеърляти. // Жаҳон адабиёти.- 1998.- № 3.- Б.151-166
6. Расулов А. Адабиёт – маънавият сарчашмаси. // Шарқ юлдузи.- 2009.- Б.3-9
7. Раҳимжонов Н. Лирикада сиёсий ғоя ва ижтимоий маъно // Ўзбек тили ва адабиёти.-1996-№3.-Б.54-56
8. Раҳимжонов Н. Сўз санъатининг ижтимоий-эстетик вазифаси // Истиқлол ва бугунги адабиёт.-Т.: Ўқитувчи, 2012.-41-54.
9. Саримсоқов Б. Адабиётнинг ижтимоий табиати // Ўзбек тили ва адабиёти.-1995.-№2.-Б.46-52.
10. Сартр Ж.-П. Что такое литература? / Пер. с фр. Н. И. Полторацкой. – СПб.: Алетея: СЕУ, 2000.
11. Титов А. Адабиёт кераксиз бўлиб қоладими? // Жаҳон адабиёти – 2010.- №12.- Б. 146–149.
12. Тодоров Ц. Понятие литературы. // Семиотика. - М., 1983. - С. 355-369
13. Форобий Абу Наср. Фозил одамлар шахри.-Т.,1993
14. Чўлпон. Адабиёт надир // Чўлпон. Асарлар. 4 жилдлик. 4-жилд.- Т.: Академнашр, 2016.- Б.3-5
15. Эшчонова Г. Адабиётнинг гедионистик вазифаси. // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2002.- № 2.- Б.
16. Ҳамдам У. Адабиёт – олдинда ёнган чироқ. // Жаҳон адабиёти.- 2015.-№1.- Б. 146–162.

17. Ҳамдамов У. Шарқ шеърлятида ижтимоий фикр такомйли
Жаҳон адабиёти, 2011.- №4. –Б.183-186

18. Ҳаққул И. Мафкура – тафаккур ва тараққийёт тамали//Ўзбек тили
ва адабиёти.-1998. №3. Б.3-6.

Бадиий адабиёт санъат тури сифатида

Эстетик фаолият ҳақида. Санъат тушунчаси. Амалий ва бадиий санъатлар. Бадиий адабиёт – сўз санъати. Бадиий адабиётнинг санъат турлари орасидаги ўрни ва ўзига хослиги. Бадиий адабиётнинг бошқа санъат турлари билан алоқаси.

Юқорида инсон онгининг ривожланиши баробари фаолиятнинг ҳам янги-янги қирралари очилиб боргани айтилди. Шулардан бири – борлиқни гўзаллик қонуниятлари асосида ўзлаштириш ва ўзгартиришга қаратилган эстетик фаолиятдир.

Авалло, мазкур фаолият турининг ғоят қадимийлиги, шунингдек, унинг инсонга табиатан хос руҳий эҳтиёж билан боғлиқлигини таъкидлаш керак. Қадим манзилгоҳлардан топилган турли ашёлар, ғор деворларига чизилган суратлар шундай ўйлашга асос беради. Негаки, ибтидоий аجدодларимиз ўзлари ясаган меҳнат қуроллари амалий вазифани бажаришга яроқлиликдан ташқари чиройли бўлишини ҳам хоҳлаганлар – жуда примитив нақшлар билан бўлса-да, беаганлар. Худди шунга ўхшаш, турар жойларининг қор-ёмғирдан, шамол-тўполондан ихоталаши, даррандалардан омон сақлашининг ўзи кам кўринган – уларни ҳам ҳол-қудрат безашга интилганлар. Муҳими – бу ишнинг англанган тарзда, ички эҳтиёжни қондириш мақсадида қилингани. Юқорида дунёни билиш жараёнида инсон унга (ундаги конкрет нарса-ҳодисага) муайян ҳиссий муносабатда бўлиши, ўз навбатида, дунё ҳам унинг ҳисларига таъсир қилишини айтдик. Онгининг ўсиши баробари инсон ўзига нима қандай таъсир қилишию қандай ҳисларни қўзғашини англаб борган. Яъни ўшандаёқ унинг онгида примитив *гўзаллик* тушунчаси шаклланиб, унга эҳтиёжи борлигини ҳис қила бошлаган. Мазкур эҳтиёж универсал характерга эга бўлиб, инсониятнинг тонгидан бошлаб то бугуни қадар мудом кучайса кучайиб келадики, асло сусайгани йўқ. Шу боис ҳам эстетик фаолият инсон ҳаётининг барча нуқталарида ўзини намоён қилади: кундалик турмушда, иш жойида, истироҳатда ва ҳ. Айтайлик, ҳовлисига гулу

райҳон ўтқазаетган аёл, ўзига оро бераётган сулув, уйини саришта қилай деб куймаланаётган бека, дарахтларга шакл бераётган боғбон, табиат манзарасидан завқланаётган сайёҳ, ўша манзарани чизаетган рассом ... – буларнинг барида эстетик фаолият унсурлари у ёки бу даражада мавжуд. Дейлик, ҳовлисига гулу райҳон экаётган аёл *амалий – меҳнат фаолияти* билан машғул, лекин унга эстетик фаолият унсурлари аралашган; табиат манзарасидан завқланаётган сайёҳ объект – табиат манзараси орқали ўзига йўналтирилган *рецепцион-эстетик фаолият*да; манзарани чизаетган рассом эса *бадий ижод*га шўнғиб кетган, ранглар воситасида манзарани ижодий қайта яратиб, унда қалбини суратлантиришга чоғланган... Дарвоқе, санок охирида кўп нуқта қўйилгани – уни яна давом эттириш мумкин дегани, аён бўляптики, эстетик фаолият ғоят серқирра, турли кўриниш ва даражаларда воқе бўлувчи ҳодиса экан. Биргина санъатда эстетик фаолият ўзини тўлиқ намоён эта биладикки, шу боис ҳам уни эстетик фаолиятнинг асоси – ядроси дея таърифланади.

Тилимизда фаол қўлланувчи “санъат” сўзининг маъно кўлами анча кенг, буни янги “Изоҳли луғат”да унинг бешта маъноси изоҳланганидан ҳам билса бўлади. Дарҳақиқат, “рассомлик санъати”, “кулоллик санъатини эгалламоқ”, “юксак санъат билан ишланган”, “санъатини намоиш этмоқ”, “ҳарбий санъатда беқиёс” каби бирикмаларнинг ҳар бирида “санъат” сўзи ўзининг турли маъно қирраларини намоён этади. Бироқ жонли сўзлашувда нечоғли кенг маъно диапазонларида қўлланмасин, табиийки, бизни унинг луғавий маъноси эмас, истилоҳий маъноси қизиқтиради.

Истилоҳий маънода санъат деганда инсоннинг гўзаллик қонуниятлари асосида борликни ўзлаштириш (ва ўзгартириш)га қаратилган *яратувчилик фаолияти* ҳамда шунинг натижаси ўлароқ вужудга келган нарсалар жами тушунилади. Истилоҳнинг мазкур кенг маъносида гўзаллик қонуниятлари асосида *маҳорат* ва *дид* билан яратилган нарсаларнинг ҳаммаси санъатга алоқадор ҳисобланади. Кенг маънодаги санъат ўз ичида “амалий” ва “бадий (нафис)” санъат турларига ажралади. Амалий санъат турларига кулолчилик, наққошлик, каштачилик, зардўзлик, модельерлик, дизайн каби қатор соҳаларни, бадий санъатларга рассомлик, мусиқа, ҳайкалтарошлик, кино, театр кабиларни мансуб этамиз.

Модомики кенг маънодаги “санъат” ичида амалий ва бадий санъатлар ажратилар экан, уларнинг умумлаштирувчи ва фарқли

жиҳатлари бўлиши лозим. Уларни умумлаштирувчи жиҳат шуки, ҳар иккиси ҳам гўзаллик қонунлари асосида дид ва маҳорат билан яратилади.

Фарқли жиҳатларига келсак, улардан энг муҳими шуки, амалий санъат маҳсулоти инсоннинг моддий эҳтиёжларини қондиришга хизмат қилса, бадиий санъат намуналари унинг маънавий-руҳий эҳтиёжларини қондиришга қаратилгандир. Амалий санъат маҳсулоти инсоннинг кундалик турмушда фойдаланишини кўзда тутади, айти пайтда унга завқ ҳам беради. Масалан, кулол ишлаган пиёла қанчалик нафис ва гўзал бўлмасин, биз унда чой (умуман, ичимлик) ичамиз. Моҳият эътибори билан нафис ишланган пиёла ҳам, жўн пиёла ҳам амалий фойдалилиги жиҳатидан қийматда тенг. Бироқ нафис ишланган пиёла кишининг чой ичишига восита бўлишидан ташқари завқ ҳам беради, кайфиятни кўтаради. Шундай бўлса-да, завқ бағишлашлик пиёланинг иккиламчи функциясидир. Демак, амалий санъат маҳсулотининг қиймати биринчи навбатда фойдалилиги билан белгиланади.

Энди қиёс учун, масалан, қадим юнон ҳайкалтароши яратган бирор бир ҳайкални олайлик. Ҳайкални яратар экан, юнон ундан амалда фойдаланишни кўзда тутмаган. Айтайлик, у ўзи топинган маъбудлардан бирининг ҳайкалини яратишга жазм этди. Ҳайкалтарош ўша маъбудни, аввало, ўз тасаввурида яратди, ижодий фантазияси қуввати билан тасаввур қила олгани образда – қотириб қўйилган лаҳзада маъбудининг гўзаллиги, кудрати, меҳрию қаҳрини кўра олди, ундан завқланди, ҳайратланди, унга топинди ва айти шу ҳолатни тошда йўниб муҳрлади. Ҳайкални кўрар экан томошабин ҳайкалтарошнинг яратиш онларидаги завқи, ҳайратини ўзига юқтиради, ҳайкалдан бошқа мақсадда фойдаланишни ўйламайди ҳам. Кўрамизки, ҳайкал бир одамнинг завқию ҳайратини бошқа бир одамга кўчирди, унинг руҳиятига озиқ берди, холос.

Эътибор берилса, айтилганлардан амалий ва бадиий санъатларнинг яратилиш жараёни нуқтаи назаридан ҳам фарқли эканини илғаб олиш қийин эмас. Аввало, агар амалий санъат намуналари гўзаллик қонуниятлари асосида кечган меҳнат жараёни маҳсули бўлса, бадиий санъат намуналари гўзаллик қонуниятлари асосидаги ижодий-руҳий фаолият натижасида дунёга келади. Шу жиҳатдан кулол билан ҳайкалтарош фаолиятини қиёслаб кўриш мумкин. Кулол фаолияти йўналтирилган предмет – лойни реал ўзгартиради: аввал уни онгида мавжуд шакл (коса, кўза,

лаган)лардан бирига киритади, нақш солади, сирлайди, пиширади, – пировардида нафис бир буюм яралади. Ундан фарқли ўлароқ, ҳайкалтарош фаолияти йўналтирилган предметни реал эмас, фақат онгида ўзгартиради. Дейлик, агар у замондош шахс сиймосини гипсдан яшаш ё мармардан йўнишга жазм этса, унинг фаолияти йўналтирилган предмет асло гипс ё мармар бўлаги эмас, балки ўша шахс бўлади. Ҳайкалтарош ўша шахсни атрофлича ва чуқур ўрганиб, аввал тасаввурида унинг образини – қахрамонига хос энг муҳим жиҳатларни мужассам этган сиймони яратади, шундан сўнг ўша сиймони йўнади ёки ясайди. Албатта, у акс эттирган шахс қандай бўлса ўшандайлигича қолди, яъни предметни ўзгартириш ондагина амалга ошди – гўзаллик қонуниятлари асосидаги ижодий-руҳий фаолият, бошқача айтсак, бадий ижод жараёни кечди. Яъни бу ўринда энди юқорида эстетик фаолиятнинг асоси, унинг ядроси деганимиз тор маънодаги санъат – бадий санъатга рўбарў бўлиб турибмиз.

Мутахассис сифатида биз асосан тор маънодаги “санъат” тушунчаси билан иш кўрамизки, энг аввал шуни аниқлаштириб олиш зарур. Немис файласуфи Гегель санъатни учта узв: 1) одатий мавжудлик бўлмиш асар, 2) унинг яратувчиси бўлмиш субъект ҳамда 3) ўша асарни қабул қиладиган субъектлардан таркиб топувчи ходиса деб билади⁶. Кўряпмизки, масалага тизимли ёндашгани учун ҳам Гегель санъатни тўлалигича – қисмлардан таркиб топган бутунлик ўлароқ қамраб оладик, биз ҳам таъриф беришда шу принципга таянамиз. Хуллас, *тор маънода санъат дейилганда инсоннинг гўзаллик қонунлари асосида борлиқни бадий ўзлаштириш (ва ўзгартириш)га қаратилган ижодий-руҳий фаолияти, шу фаолият натижасида яратилган қадриятлар ва уларнинг ижтимоий муносабатлар тизимидаги кейинги ҳаёти тушунилади.* Аввало, ушбу таъриф билан юқорида кенг маънодаги санъатга берилган таъриф орасидаги фарқларга диққатни қаратамиз. Кўриниб турибдики, бу ўринда гап *бадий*, яъни санъатга хос образлар воситасидаги ўзлаштириш (ва ўзгартириш) ҳамда санъатга хос *ижодий-руҳий* фаолият тури ҳақида бораётир. Яна бир муҳим фарқли жиҳати шуки, бунда *яратилган қадриятлар* – бадий асарлар рецепцияси (яъни уларнинг қабул қилиниши: ўқилиши, тингланиши, томоша қилиниши) ҳам қамраб олинади.

⁶ Гегель. Сочинения. Т.3. Энциклопедия философских наук.- М., 1956.- С.344

Хуллас, бундан кейинги ўринларда “санъат” истилоҳи тор маъносида қўлланиб, бунда *бадий санъат* назарда тутилади.

Санъатнинг турлари сирасида мусиқа, рассомлик, ҳайкалтарошлик, рақс, бадий адабиёт, театр, кино кабилар тушунилади. Модомики, санъатни бу каби турларга ажратар эканмиз, уларни умумлаштирувчи ва фарқловчи жиҳатлар бўлиши лозим. Саналган санъат турларини умумлаштирувчи жиҳат *образлилик*, яъни улар бари бадий образ воситасида фикрлайди. Фарқловчи жиҳатларга келсак, бу нарса, биринчи навбатда, образни яратиш материалида кўринади: мусиқа оҳанглар, рассомлик ранглар, рақс пластик ҳаракатлар, ҳайкалтарошлик қотган пластика воситасида образ яратади. Бадий адабиёт сўз воситасида образ яратади ва шу боис ҳам сўз санъати деб юритилади.

Сўз универсал билиш воситаси бўлганидек, универсал ифода воситаси ҳамдир: ҳар қандай фикрий фаолият ва ҳис-туйғу ифодаси сўз воситасида амалга ошади, амалга оша олади. Сўз билан иш кўргани учун ҳам бадий адабиёт бошқа санъат турлари орасида тасвир ва ифода имкониятларининг кенглиги билан алоҳида ўрин ва мавқе касб этади. Биз кўпинча “рангтасвир тили”, “кино тили” каби тушунчаларга дуч келамиз. Негаки, бошқа санъат турларининг тили бадий адабиёт тилига ўгирилиши мумкин, боз устига, биз бошқа санъат турларига мансуб асарларни-да сўз воситасида ақлий ва ҳиссий мушоҳада қиламиз, “сингираммиз”.

Санъат турлари ичида ифодавий ва тасвирий санъатлар фарқланади, яъни уларнинг айримларида тасвирлаш, бошқаларида ифодалаш устуворлик қилади. Айтайлик, мусиқа – ифода санъати: композитор оҳанглар орқали кечинмаларини ифодалайди, шу оҳанглар тингловчи руҳиятида муайян бир кайфиятни ҳосил қилади. Мусиқани тингларкан, ўша кайфият асосида ҳар бир тингловчи ўзига хос бир манзара ёки ҳолатни кўз олдига келтира олади. Яъни композитор муайян объект (ҳолат, воқеа, манзара ва ш.к.) таъсирида туғилган кечинмаларни оҳанглар воситасида ифодалади – образнинг ўзини тасвирламади; мусиқани тинглаш жараёнида бунинг аксича жараён кечади: тингловчи оҳанглар орқали ҳосил қилгани кечинмалар асосида ўша объектни тасаввур қилади, кўз олдига келтиради. Тасвирий санъат турлари бўлмиш рассомлик билан ҳайкалтарошликда эса бу бу жараён ўзгачароқ кечадики, уни тубандагича тасаввур қилиш мумкин. Дейлик, бирор манзара, ҳолат мусаввир қалбини жумбишга келтирди, унинг кўнглида муайян

кечинмалар бухронини кўзгади. Мусаввир ўша ўзини ҳайратга солган, завқлантирган, кўнглида кечинмалар кўзгаган манзарани рангтасвирда муҳрлайди. Томоша қилиш жараёнида рангтасвирдаги манзара бизда-да ўша ёки ўшанга яқин ҳис-туйғуларни уйғотади, кайфиятни ҳосил қилади. Агар бадий адабиётга шу жиҳатдан назар солсак, унинг кўпроқ қоришиқ ҳодиса сифатида намоён бўлишини кўриш мумкин. Зеро, эпик асарларда сўз воситасида тасвирланган бадий воқелик муайян даражада кўримлилиқ (визуаллик) касб этади. Шунингдек, масалан, пейзаж лирикасида ҳам табиат манзараси мусаввирона тасвирланган гўзал намуналар яратилган. Шу билан бирга, визуал образлари бўлмаган, муайян туйғу-кечинма тавсифланган ёки кўнгил ҳолини изҳор этувчи лирик асарларда ифодавийлик хусусияти максимал намоён бўлади.

Санъат турлари орасидаги фарқ яна уларнинг рецепиент (ўқувчи, тингловчи, томошабин) томонидан қабул қилинишидаги ўзига хосликда ҳам кўзга ташланади. Масалан, рассом чизган пейзажни қабул қилиш жараёни билан эпик асарда сўз билан тасвирланган пейзажнинг қабул қилинишидаги фарқни олайлик. Маконда мавжуд бўлган рангтасвир асарини яхлит ҳолда қабул қиламиз, аниқроғи, уни аввалига бутунича кўрамиз-да, сўнг бутундан қисмларга (деталларга қараб) борамиз. Сўз воситасида чизилган пейзажни қабул қилишда эса, аксинча, қисмдан бутунга қараб борилади, яъни аввалига деталлар билан тартиби билан танишамиз-да, охирида кўз олдимизда яхлит манзара ҳосил бўлади. Табиийки, бу адабиётнинг нутқ ҳодисаси эканлиги, нутқнинг воқе бўлиши учун эса вақт талаб қилиниши билан изоҳланади. Ёки айрим санъат турларига мансуб асарлар рецепиент томонидан бевосита қабул қилинса, бошқаларини қабул қилиш учун воситачи – ижрочининг бўлиши тақозо этилади. Масалан, мусиқа санъатига мансуб асар. Мусиқа асарининг яратувчиси (композитор), асарнинг ўзи (ноталар билан ифодаланган матн), унинг ижрочиси ва тингловчи бор. Бироқ композитор билан тингловчи орасида бевосита мулоқотнинг имкони йўқ. Демак, мусиқани тинглаш жараёнини том маънода композитор билан тингловчи орасидаги бадий мулоқот дейиш қийин, чунки ижро этилаётган куйга қисман ижрочининг-да талқини кўшилган. Бу жиҳатдан бадий адабиётнинг устунлиги, биринчидан, ўқувчи бадий информацияни бевосита (асарнинг ўзи орқали) қабул қила олиши, иккинчидан, қабул қилиш жараёнида

унинг ижодий-руҳий фаоллиги юқори даражага кўтарилишида намоён бўлади.

Шу ўринда ҳар хил санъат турларига мансуб асарларнинг яратилиш жараёни билан боғлиқ фарқларга ҳам тўхталиш лозим. Масалан, агар бадиий адабиётга мансуб асар ёзувчининг индивидуал ижодий фаолияти (камдан кам ҳолларда ҳаммуаллифликда ҳам яратилади, бироқ бунга истисно деб қараш тўғрироқ) маҳсули бўлса, кино асари том маънода коллектив ижод маҳсули сифатида дунёга келади. Кино асарининг яратилишида сценарий муаллифи, сахналаштирувчи рассом, композитор, актёр, оператор кабиларнинг ижодий меҳнати борки, уларнинг бари бир фокусга – режиссёр нигоҳига жамланади. Шунга ўхшаш ҳол театр санъатида ҳам кузатилади. Театр асари – спектаклнинг муваффақияти драматургдан ташқари яна сахна безакчилари, чироқ устаси, либослар бўйича рассом, реквизитор, гриммчи, актер, режиссёр кабиларнинг биргаликдаги ижодий меҳнатига боғлиқдир. Жумла таркибида драматургни биров ажратиб бераётганимиз бежиз эмас. Зеро, ҳақиқатда бу ўринда сўз санъати (сахнага йўналтирилган адабиёт)нинг вакили – драматург билан театр санъати вакили бўлмиш муайян театр жамоаси ўртасида ижодий ҳамкорлик ҳам амалга ошади. Айрим ҳолларда бу ҳамкорлик бевосита – яъни ҳар икки томон иштирокида кечса, айримларида бавосита – яъни режиссёр драматург билан асари воситасида ҳамкорлик қилади.

Санъат турлари орасида бадиий адабиёт етакчилик мавқеида туради. Унинг бундай мавқени эгаллаши, юқорида айтилганидек, универсал билиш ва ифода воситаси бўлмиш сўз воситасида иш кўриши билан изоҳланади. Шу боис ҳам бадиий адабиёт “тили” – универсал тил, табиийки, унга барча санъат турлари “тили”ни ўгириш мумкин, дедик. Бироқ бу фикрни мутлақ тушуниш ҳам хато, зеро, бу ҳолда бошқа санъат турларининг мавжудлиги – асоссиз, улар умуман кераксиздек бўлиб колур эди. Ҳолбуки, адабиётнинг рангасвир даражасидаги тасвирийлик, мусиқа даражасидаги ифодавийликка эришмоғи душвордир. Яъни бу масалада фикр юритганда ҳам “ўнта бўлса ўрни бошқа” тамойилига таяниш тўғрироқ бўлади. Шунга қарамай, бадиий тафаккур сўз асосига қурилгани сабабидан ҳам бадиий адабиёт белгиловчи санъат тури саналади: бошқа санъат турлари яратувчи образлар сўз санъатида яратилган образлар контекстида қабул қилинади. Мазкур қараш адабиётни бадиий-эстетик тафаккур жавҳари – ядриси ўлароқ

тушунишга асосланиб, фанда “литературоцентризм” деб юритилади. Айтиш керакки, адабиётнинг етакчилиги санъат худуди билан чекланиб қолмайди, балки умуман жамият маданий ҳаётида, миллат ижтимоий тафаккурида ҳам кузатилади. Адабиёт Европада охири қарийб уч аср, Россияда икки, бизда эса бир асрдан бери айни мақомда яшаб келади.

Таъкидлаш керак, санъат турлари ичидаги етакчилик мақоми – тарихий категория, яъни унга эришилади, эгалик қилинади ва маҳрум бўлинади. Дейлик, Ғарбда антик даврда ҳайкалтарошлик, уйғониш даврида рангтасвир, романтизм даврида мусиқа ва шеърят етакчи бўлса, XVIII асрга келиб бу мавқени сўз санъати эгаллайди. Аён бўляптики, адабиётнинг бу мақоми ҳам мангу эмас ва бу табиий ҳамдир. XX аср ўрталаридан бошлаб аудиовизуал (“эшитиш” ва “кўриш”га асосланган) информациянинг салмоғи ва кишилар ҳаётидаги ўрни муттасил ортиб келаётган бўлса ҳам, бадий адабиёт ҳамон санъатнинг белгиловчи тури бўлиб тургандек. Бироқ бу мақомнинг кун сайин сусайиб, яқин вақтгача метин деб билганимиз адабиёт турган асоснинг нураб бораётганини кўрмаслик мумкин эмас. Зеро, ҳаётимизга информатсион технологияларнинг шиддат билан кириб келиши, медиамаданият ютуқларидан фойдаланиш имконларининг тобора ортиб бораётгани бунини тобора равшан кўрсатмоқда. Бироқ бундан фожиа ясамаслик лозим. Аксинча, янги шарт-шароитларда ривожланиш имкониятларини топиб, ўзлигини сақлагани ҳолда ўзгараётган талаб-эҳтиёжларини қондиришга сафарбарлик орқали ўз ўрнини қайтадан белгилаш талаб этилади.

Санъат турлари ўзаро диалектик алоқада, бир-бирининг камини тўлдириб, бойиб-бойитиб яшайди. Жумладан, адабиёт ҳам бошқа санъат турлари билан ўзаро тифиз алоқада яшайди ва ривожланади. Адабиёт санъатнинг бошқа турлари ривожига, ўз навбатида, бошқа санъатлар унинг тараққиётига таъсир кўрсатади. Масалан, ўзбек мусаввирларининг Алишер Навоий, Бобур, Абдулла Қодирий, Ойбек каби сўз санъаткорлари яратган асарларга ишлаган иллюстрациялари миллий рангтасвирда алоҳида саҳифани ташкил этади. Ёки “Ўтган кунлар”, “Майсаранинг иши”, “Шум бола” каби адабиётимизнинг дурдона асарлари асосида ишланган фильмлар ўзбек кино санъатининг ўлмас намуналарига айланган. Шунингдек, кўплаб шеър ва дostonлар замонавий мусиқа асарларининг яратилишига туртки ва асос бўлган, қатор дostonлар асосида опера, балет асарлари саҳналаштирилган.

Ўз вақтида Гегель поэзия “ҳар қандай шаклда ҳар қандай мазмунни шакллантириш ва ифодалашга қодир”⁷ деганида, албатта, унинг моҳиятида мавжуд имконларини назарда тутган. Белинский эса сўзнинг “ҳам товуш, ҳам манзара, ҳам аниқ-равшан айтилган тасаввур” эканини назарда тутган ҳолда поэзия ўзида барча санъатларнинг унсурларини мужассам этади, бошқа санъатларга берилган барча воситалардан истаганича фойдалана олади деб билган⁸. Дарҳақиқат, муттасил ривожланиш-янгилинишда яшаркан, адабиёт бошқа санъатларнинг ифода имкониятларини ижодий ўзлаштиради, уларнинг ёрдамида оламу одам моҳиятига чуқурроқ кириб бориш ҳаракатида бўлади. Шу жиҳатдан қаралса, адабиётнинг тараққий даражаси бошқа санъатлар тараққий даражаси билан ҳам боғлиқ эканини таъкидлаш зарур.

Масалан, миллий театр санъатининг ривожланиши ўзбек бадиий прозасининг тасвир ва ифода имконларини кенгайтди, насрий асарлар структурасини ўзгартди. Агар мумтоз насрчилик ва халқ қиссаларида ривоя салмоқли ўрин тутган бўлса, замонавий насрий асарларда “саҳнавийлик”нинг кучайгани, диалогларнинг тобора кенг ўрин олиб бориши, тасвирда “объективлик”ка интилишнинг ортгани кузатиладики, булар бевосита театр санъати ривожи билан боғлиқдир. Зеро, театр санъати ҳам миллий бадиий тафаккурни бойитди, ҳам бадиий дидни юксалтирди. Натижада, бир томондан, носирларимиз “диалог” воситасида қаҳрамонлар руҳиятини очиш, ҳаётий ҳолатнинг руҳий асосларини кўрсатиш каби янги бадиий имкониятларни ўзлаштирдилар; иккинчи томондан, ўқувчилар шу хил насрий асарларни қабул қилишга тайёрландилар, эпик насрий асар воқеаларини гўё “четдан” кузатиш (худди саҳна асарларини томоша қилган каби) орқали эстетик завқ олиш, асарнинг мазмун-моҳиятини тушуниш кўникмаларини ҳосил қилдилар. Мисол учун “Ўткан кунлар”нинг энг машҳур эпизодларидан бирини олиб кўрайлик: “Отабек гарангсиб қолган, ўзини овутмоқчи бўлган бу олий жаноб гўзалга нима дейишини билмас, қаердан сўз бошлашга ҳайрон эди:

- Ким йиғлатди сизни?
- Йиғлабманми?
- Кўзингиз, кипракингиз...
- Ўзи шунақа...

⁷ Гегель. Эстетика. В 4-х томах. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.350

⁸ Белинский В.Г. ПСС в 13-ти томах. Т.5.- М., 1954.- С.9

- Йиғлатган мен эмасми?
- Китобни нега ёпдингиз? Очиб ўқинг, мен эштай.
- Ота-она ризолигини бир томчи кўз ёшингизга арзитдимми?
- Мен рози, мен кўндим, – деди дафъатан Кумуш, бу сўзни нимадандир кўрққандек шошиб айтди.
- Кўндингиз... Нега, а?
- Отабек таажжуб ва ҳайрат ичида эди.
- Негаки, – деди Кумуш, – мен сизга ишонаман...
- Шунинг учун...
- Шунинг учун кўндим...
- Кўнглингиз фаришталар кўнглидек.
- Сизнинг ҳам кўнглингиз...”

Кўриб турганимиздек, келтирилган парчада муаллиф иштироки минимумга келтирилган, у суҳбатни гўё четдан кузатиб турибди. Шунга монанд, асарни ўқиётган китобхон ҳам ушбу эпизодни гўё “кўради”, суҳбат гўё унинг тасаввуридаги “саҳна”да юз беради. Диалогда муаллиф шарҳлари (персонажларнинг руҳий ҳолати, юз-кўз ифодалари, сўзлаш оҳанги ва ш.к.) ҳам деярли йўқ: ёзувчи улардан энг зарур деб билганлари – Кумушнинг розилигини “нимадандир кўрққандай шошиб” айтганини таъкидлаш билан чекланади. Шунга қарамай, китобхон ҳаётий ҳолат моҳиятидан келиб чиққан ҳолда суҳбатни тасаввуридаги саҳнада жонлантиради, қаҳрамонларнинг хатти-ҳаракатларини “кўради”, гап-сўзларини “эштади”. Албатта, бунинг учун китобхонда муайян тайёргарлик, ўқиш малакаси бўлиши зарурки, буларнинг шаклланишида театрнинг хизмати улкандир.

Яна бир мисол – мусиқа. Яхши биласиз, мумтоз шоирларимизнинг кўплари мусиқа билан жиддий шуғулланганлар, унинг ҳам назарий асосларини, ҳам ижро йўллари яхши ўзлаштирганлар. Негаки, улар мусиқа билан шеърият ифодавийлик жиҳатидан ҳам, ритмиклик хусусияти билан ҳам бир-бирига яқинлигини теран англаганлар. Дарҳақиқат, озгина бўлсин мусиқий иқтидорга эга киши мақом оҳанглари билан арузий шеърларнинг ритмик-интонацион хусусиятлари орасидаги муштаракликни осонгина илғай олади. Шу билан бирга, тараққиёт йўлимизга сиртдангина бир қаралсаёқ миллий турмуш тарзи, ҳаёт ритми ўзгариши баробари миллий мусиқамиз ритмида ҳам ўзгаришлар содир бўлгани, бу ўзгаришлар шеъриятда ҳам акс этганини кўриш мумкин. Ритмнинг ўз ҳолича ҳам муайян эстетик қимматга эга

эканлиги эътиборга олинса, “бир тилда гапириш” зарурати шеъриятдан ритмик ўзгаришларни тақозо этиши қонуний ҳол эканлиги аён бўлади. Зеро, акс ҳолда шеърият янгиланган эстетик ва маънавий-руҳий эҳтиёжларга жавоб беролмай қолади. XX аср бошларидан шеъриятимизда бармоқнинг етакчилик мавқеини эгаллай бошлагани, кейинча эркин шеърлар ва сарбаст шеър шаклининг кенг оммалашгани бунинг ёрқин далилидир. Мазкур ўзгаришлар натижасида шеъриятимизнинг ритмик-интонацион имкониятлари ортди, унда ритмик-ранг баранглик кучайди. Энг муҳими, энди ритмик ранг-баранглик ва ритмик эврилишлар бир шеър доирасида ҳам кузатила бошладики, бу мумтоз шеъриятимизга деярли хос бўлмаган хусусиятдир. Умид шуки, бугун адабиётшунослик асосларини ҳижжалаб турганлар ичидан муסיқани ҳам, сўзни ҳам теран тушунадиган иқтидорлар етишар-да, мазкур ҳодисаларнинг биз кўролмаётган томонларини очиб беришар.

Миллий рангтасвир санъатининг, хусусан, ундаги портрет ва пейзаж жанрларининг ривожини ва миллий насримиздаги пейзаж, портрет тасвиридаги ўзгаришлар, шунингдек, пейзаж шеърлар ҳақида ҳам юқоридагича фикрларни айтиш мумкин. Дейлик, мумтоз миниатюра санъати инсон тасвирида айрим деталларни (кўз, қош, лаб, бел, соч ва ш.к.) бўрттирган бўлса, мумтоз шеъриятимизда ҳам худди шу ҳол кузатилади⁹. Шунга ўхшаш, миниатюрада табиат тасвири ҳам тўлақонли бўлмай, юқори даражада шартлилик касб этган. Рангтасвир санъатида реалистик тамойилларнинг кучайиши, тўлақонли портрет ва пейзажларнинг яратилиши адабиётдаги пейзаж ва портретнинг ҳам шу йўналишда такомиллашувига олиб келди. Мисол тариқасида Х.Давроннинг қуйидаги шеърини олайлик:

Сўқир кеч. Нурафшон осмон.
Кўзда ёниб юракда бори,
Тупроқ йўлдан қайтмоқда дехқон,
Юз-кўзида дала ғубори.

Олисларда милтирар чироқ –
Ўша чироқ атрофида жим,
Уни кутар хотини мудроқ,
Ухлар икки қизи – қувончи.

⁹ Қаранг: Қуроноф С. Шарқ мумтоз адабиётида бадиий синтезнинг аҳамияти // Филология масалалари. - 2017.- №1.- С.25-29

Сўқир кеч. Нурафшон осмон.
Тупроқ йўлдан қайтмоқда дехқон,
Ойнинг оппоқ ёғдуси тушиб
Елкасида ярақлар кетмон.

Ушбу шеърда “рангтасвир тили”га монандлик яққол кўзга ташланади. Худди рангтасвир асаридаги каби унда ҳам бир лаҳза қотириб қўйилган гўё: сўз воситасида ранглар, нур ва соялар ўйини, олдинги ва орқа планлар фарқланади. Шеърни ўқиганда рангтасвир асарини томоша қилаётгандек таассурот қолади кишида, шоир худди мусаввир чизган манзарани сўз билан шарҳлаётгандек туюлади.

XX асрда шиддат билан ривожланган ва кенг оммалашган кино санъати билан адабиётнинг ўзаро алоқалари, айниқса, сермахсулдир. Аввало, бадий адабиёт кинонинг шаклланиши учун асос бўлгани, “кино тили” сўз санъати заминида юзага келганини таъкидлаш зарур. Айни чоқда, кино адабиётда (шунингдек, театр ва рангтасвир санъатларида) мавжуд тасвир ва ифода имкониятларини ривожлантирди, уларнинг янги қирраларини очди ва охир-оқибат унинг ўзи адабиётни бойитиш имконига эга бўлди. Мисол учун яна Х.Давроннинг бир шеърини кўриб ўтамиз:

Жавзо туни...
Яйлов...
Ҳилол чарақлар...
Оқ бия бошини кўтарар кишнаб –
Кўзи ярақлар...
Яшашдан маст гўё
Қировранг тойчоқ...
Чеки йўқ кечани забт этиб борар
Хушбўй бир бутоқ.
Чайқалар кемадек
Оппоқ наъматак,
Хуш исли шамоллар кўксини тешиб
Томади шабнам...
Шаталоқ отиб елар
Қировранг тойчоқ...
Оқ бия бошини кўтарар, туяр –
Шивирлар бутоқ...

Яйлов узра кеча...
Баҳор...
Ой...
Адир...
Титраб-титраб бўйин томиригача
Отлар ўтлаётир.

Ушбу шеър ўқувчисининг кўз олдида тасвир бирма-бир, худди кино кадрлари каби алмашилиб туради: тун – яйлов – ҳилол – оқ бия – биянинг кўзи; қировранг тойчоқ; наъматак – томаётган шабнам; қировранг тойчоқ – оқ бия – бутоқ; яйлов – ой – адир – ўтлаётган отлар – титраётган бўйин томирлари. Кадрларнинг алмашилиш тартибида кинога хос изчиллик бор: гўё камера атрофдаги нарсаларга навбат билан бир-бир йўналтирилади; умумий план билан йирик план (курсивда берилди) алмашилиб туради ва ҳар бир йирик план шеърнинг битта композицион бўлагини яқунлайди, ўзига хос зарб вазифасини ўтайди. Яъни шеърнинг қабул қилинишида кино асарини қабул қилишга яқинлик кузатилади, демакки, унинг ифода йўсинида ҳам “кино тили”га яқинлик бор.

Юқоридаги мисоллардан аён бўляптики, бадий адабиёт арсеналидаги тасвир ва ифода имкониятларининг кенгайиши ва такомилида унинг бошқа санъат турлари билан алоқаси муҳим аҳамият касб этади. Шу боис ҳам ҳозирги адабиётда ифоданинг бошқа санъат турларига хос унсурлари, усул ва воситаларини ўзида мавжудлари билан уйғунлаштириш – *бадий синтез* ҳодисаси кенг кузатилади. Демак, бадий адабиётга қотиб қолган ҳодиса сифатида ҳам, мутлақо мустақил ҳодиса сифатида ҳам қарамаслик керак экан. Шундагина бугунги адабиётдаги ўзгаришларни ҳис қилиш ва уларни “ҳазм” қила олиш мумкин бўлади. Акс ҳолда мутахассис сифатида ҳам, китобхон сифатида ҳам чекланган бўлиб қолиш, адабий ҳодисаларни алмисокдан қолган тарозуда ўтмиш “тоши” билан ўлчайдиган мутаассибга айланиш хавфи юзага келиб, пировардида касбий ноқисликка олиб боради.

Хулоса шуки, чинакам адабиётшунос бўлмоқ учун, биринчидан, санъатнинг барча турларидан завқлана биладиган ҳассос қалбга, иккинчи томондан, ундаги ўзгаришларни зийраклик билан илғашу таҳлил қилишга қобил теран ақлга эга бўлмоқ лозим.

Таянч тушунчалар:

эстетик фаолият, санъат, яратувчилик фаолияти, амалий санъатлар, бадиий (нафис) санъатлар, моддий эҳтиёж, маънавий-руҳий эҳтиёж, фойдалилик, амалий фаолият, ижодий-руҳий фаолият, бадиий ижод, санъат турлари, образлилик, образ материали, сўз санъати, универсал билиш ва ифода воситаси, ифода санъатлари, тасвирий санъатлар, санъат асарини қабул қилиш (рецепция), реципиент, индивидуал ижод, коллектив ижод, “литературоцентризм”, тасвир ва ифода имкониятлари, санъатлараро алоқа ва ўзаро таъсир, бадиий синтез.

Савол ва топшириқлар:

1. Эстетик фаолият тушунчасига изоҳ беринг. Эстетик фаолият ва бадиий ижод тушунчаларининг ўзаро муносабати қандай?

2. Амалий ва бадиий санъатларнинг муштарак ва фарқли томонларини тушунтиринг. Хусусан, амалий фаолият ўзи йўналтирилган предметни ўзгартириши айтилди. Шу жиҳатдан қараб, ҳайкалтарошликнинг бадиий санъат тури эканини асослаб беринг.

3. Бадиий санъат турларини умумлаштирувчи ва фарқловчи жиҳатлар қайсилар?

4. Бадиий адабиётнининг ўзига хослигини бошқа санъат турлари, масалан, муסיқа ва рангтасвир билан қиёслаб тушунтириб беринг.

5. Бадиий адабиётни кино санъати билан қиёсланг, ўхшаш ва фарқли томонларини кўрсатинг. Кино асари томоша қилинади, адабий асар ўқилади. Бадиий асарни икки хил йўсинда қабул қилишининг фарқли томонлари нимада? Инсоннинг маънавий-руҳий юксалишига булардан қайсиси кучлироқ таъсир кўрсатиши мумкин? Нима учун?

Образлилик ва бадий образ

Образли тафаккур (образлилик) санъатнинг специфик хусусияти сифатида. Бадий образ тушунчаси. Бадий образ хусусиятлари. Инсон образи ва уни яратиш воситалари. Бадий образ турлари.

Бадий образ воситасида фикрлаши (ва ифодалаши) санъатнинг специфик, яъни тур сифатида белгиловчи хусусияти бўлиб, буни **образлилик деб юритилади**. Санъаткор бадий образ воситасида дунёни англайди, ўзи англаган моҳиятни ва ўзининг англонаётган нарсага ҳиссий муносабатини ифодалайди. Шу маънода **образ адабиёт ва санъатнинг фикрлаш** шакли, усули саналади; образлар воситасида фикрлагани учун ҳам адабиёт ва санъатга хос фикрлаш тарзи “образли тафаккур” деб юритилади.

Образли тафаккур билан тушунчалар воситасидаги тафаккур тарзининг фарқи нимада? Орадаги фарқни ёрқинроқ тасаввур этиш учун фандаги ва бадий адабиётдаги тафаккур тарзини қиёслаб кўриш мумкин. Мисол учун, бир хил масала юзасидан фикр юритаётган олим ва шоирни олиб кўрайлик. А.Ориповнинг машҳур “Аёл” шеърида иккинчи жаҳон уруши туфайли эридан ёш бева қолган, энди умрини фарзандига бағишлагани ҳолда садоқат билан яшаб ўтаётган аёл ҳақида сўз боради. Шоир кўз олдимизда *конкрет аёл*ни гавдалантиради, унинг фоже тақдири, ёлғизликда кечаётган машаққату алам-изтиробга тўлиқ турмушини бир нечтагина ёрқин бадий деталь ёрдамида тасвирлаш орқали умуман уруш ҳақида, унинг оқибатлари – халқимиз бошига келтирган кулфатлар ҳақида, оғир дамларда синалувчи инсоний ҳислар ҳақида мушоҳада юритади.

Энди худди шу шеърдаги масала хусусида, масалан, тарихчи ё демограф олим қандай фикр юритишини кузатамиз: “Иккинчи жаҳон урушининг дастлабки кунлариданоқ ... – ... – йилларда туғилган йигитлар фронтга тўла сафарбар этилди. Шўро ҳукумати уруш ҳаракатларида инсонни тежаш йўлини тутмагани туфайли жанггоҳларда ... нафар йигитларимиз ҳалок бўлди. Бунинг натижасида уруш даври ва ундан кейинги йилларда жамиятдаги эркак-аёл нисбатида номуносиблик юзага келди: демографик вазият танглашди. Кўплаб аёллар ёлғиз умргузаронлик қилишга маҳкум бўлди. Жамиятда “ёлғиз аёл” тоифаси юзага келди”.

Кўриб турганимиздек, олим шоирдан тамомила фарқли йўлдан боради: уни уруш давридаги конкрет одам тақдири эмас, уруш оқибатлари билан боғлиқ умумлашма фактлар қизиқтиради. Шу боис ҳам уруш даҳшатларини бошдан ўтқарган конкрет инсонлардан ўзини фикран четлаштириб – абстракт тафаккур қилади, умумлашма тушунчалар асосида фикрлайди. Яъни олим урушга сафарбар этилиб қайтмаган фалончи ҳақида эмас, умуман сафарбар этилиб қайтмаганлар ҳақида; ўша фалончининг беваси ҳақида эмас, умуман уруш туфайли ёлғизликда умр кечирган аёллар ҳақида фикр юритади.

Кўряпмизки, моҳият эътибори билан шоир ва олимни ўйлантираётган муаммо битта. Бироқ шоир битта конкрет аёл тақдирини бадий тасвирлаш (образини яратиш) орқали умумлашмага боради, баски, образ унинг учун фикрлаш шакли, усули бўлиб қолади. Яъни олим кўплаб фактларни (конкрет ҳодисалар, инсонлар в.х.) ўрганиб, уларнинг умумий хусусиятлари асосида илмий хулосалар, умумлашмалар чиқарса, санъаткор конкрет фактни индивидуал тасвирлаш орқали умумлашмага интилади.

Эстетика, санъатшунослик ва адабиётшунослик фанларидаги ўзак тушунчалардан бирини англлатувчи терминга рус тилидаги кўп маъноли “образ” сўзининг “бирор ниманинг онгдаги акси” (кейинги навбатда “бирор ниманинг тасвири”) маъноси асос бўлиб хизмат қилган. Термин сифатида “образ” фалсафа ва психологияда ҳам фаол қўлланиб, бунда воқеликнинг, ундаги нарса-ҳодисанинг инсон онгидаги акси тушунилади. Шунини ҳаминиша ёдда тутиш керакки, сўзнинг луғавий маъноси билан истилоҳий маъноси бир хил бўлмаганидек, битта терминнинг турли фанлар доирасида ифодалаётган маъноларида ҳам муайян фарқлар кузатилади. Яъни луғавий ва истилоҳий маъно орасида муштарак нуқталар бўлса-да, муайян фан доирасида истилоҳ остида аниқ битта маънони тушуниш талаб қилинади. Шунини назарда тутган ҳолда энг аввал жуда муҳим битта аниқлик киритиб олишимиз зарур. У ҳам бўлса шуки, гарчи илмий муомалада кўпинча “образ” тарзида қўллашга одатланган эса-да, бунда ҳаминиша “бадий образ”ни назарда тутамиз. Зеро, юқорида эстетика, санъатшунослик ва адабиётшунослик фанларидаги ўзак тушунча деганимиз – “бадий образ”, фақат қулайлиги важҳидан уни қисқа қилиб “образ” деб ўрганганмиз.

Хуллас, истилоҳ маъносини аниқлаштириш учун энг аввал “бадий образ” тушунчасига таъриф беришимиз лозим.

Бадий образ борлиқнинг (ундаги нарса, ҳодиса в.х.) санъаткор кўзи билан кўрилган ва идеал асосида ижодий қайта ишланиб, ҳиссий идрок этиш мумкин шаклда ифодаланган аксидир. Албатта, бу аксда борлиқнинг кўплаб таниш изларини топамиз, бироқ бу энди биз билган борлиқнинг айнан ўзи эмас, балки тамоман янги мавжудлик – бадий борлиқдир. Тушунишимиз осонроқ бўлиши учун рангтасвир санъатига, мусаввир ижодига мурожаат қилайлик. Мусаввир яратган пейзаж – табиат манзараси тасвири билан “натура” – асарга асос бўлган реал манзара орасида жуда катта ташқи ўхшашликни топишимиз ва, ҳатто, “худди ўзи-я” дея ҳайратланишимиз мумкин. Эҳтимол, кимлар учундир томошабиннинг бу нав ҳайрати мусаввир ижодига берилган юксак баҳо бўлиб кўринар ҳам. Бироқ ҳақиқатда бу санъатни тушунмаслигимиздан далолатдир. Зеро, биз реал манзара билан тасвир орасидаги ўхшашликни кўролдик, холос. Тасвирда мусаввир айрича бўрттирган рангларни, уларнинг қалб кечинмаларига “ҳамоҳанг” жилосини, бизнинг назаримизда аҳамиятсиз кўрингани учун эътибор бермаганимиз, бироқ муаллиф назарида муҳим бўлгани учун бўрттириброк берилган чизгини, натурада бўлса-да асарда аксини топмаган ёки бўлмаса-да асарда акс эттирилган жажжи детални ... илғай олмадик, демак, санъат ҳодисасига ошно бўлолмадик, ундан бебаҳра қолдик. Бошқача айтсак, биз образдаги объектив ибтидони кўрганимиз ҳолда, ундаги субъектив ибтидони – асарга сингдириб юборилган муаллифни, муаллиф қалбини кўра олмадик. Модомики бадий образда фақат объектив ибтидонигина кўрар эканмиз, демак, асарни кўрмаган – бадиият ҳодисасидан четда қолган бўлиб чиқамиз. Зеро, **бадиият ижод ва рецепция (ўқиш, томоша қилиш, тинглаш) жараёнларидагина мавжуддир. Аён бўладики, ҳақиқатда бадий образнинг материали реал воқеликгина эмас, ижодкор шахсияти ҳамдир. Яъни бадий образда объектив ва субъектив ибтидолар уйғун мужассам топади.** Шу вадан ҳам бир хил мавзунини қаламга олган икки ёзувчи, битта нарсанинг суратини чизган икки рассом томонидан яратилган образлар бир хил бўлмайди, бўлолмайди.

Бадий образнинг хусусиятлари ҳақида сўз кетганда, биринчи галда, унинг *индивидуаллаштирилган умумлашма* сифатида намоён бўлиши хусусида тўхталиш зарур. Маълумки, воқеликдаги ҳар бир

нарса-ҳодисада турга хос умумий хусусиятлар билан бирга унинг ўзигагина хос хусусиятлар мужассамдир. Юқорида, образли ва абстракт тафаккур ҳақида фикр юритганимизда, бунга қисқача тўхталиб ўтдик. Гап шундаки, абстракт тафаккур нарса-ҳодисанинг умумий хусусиятларига, образли тафаккур эса индивидуал хусусиятларига таянган ҳолда фикрлайди. Дейлик, фан умуман одам ҳақида (масалан, биолог умуман одамнинг физиологик хусусиятлари ҳақида) сўз юритиши мумкин, бироқ санъат ҳеч вақт умуман одам образини яратмайди, ярата олмайди. Мазкур иккита – “умуман одам” ва “конкрет одам” тушунчалари орасидаги фарқни тасаввур этмоқ учун, масалан, кийим дўконидаги манекен билан конкрет одамнинг ҳайкалини қиёслаб кўриш мумкин. Санъат ҳамиша конкрет бир одамнинг образини яратади, **шунга кўра конкретлилик бадий образнинг муҳим специфик хусусиятларидан бири саналади.**

Шу жойда яна А.Ориповнинг “Аёл” шеърига қайтсак. Ҳеч шубҳасиз, шеърдаги аёл образи ўзида катта бадий умумлашмани ташийди ва шу билан бирга у ўқувчи кўз ўнгида конкрет бир инсон сифатида гавдаланади. Негаки, шеърдаги “ўн тўққиз ёшида бева” қолган, “қуриган кўксида ёлғиз беланчак”, “қакраган лабларда оловли нафас”, “муздайин болишдаги паришон сочлар”, “ботаётган кунга мунғайиб термулганча ўтаётган умр” каби деталлар айти шунга – аёлни конкрет тасвирлашга хизмат қилади. Яъни конкретлилик предметнинг индивидуал хусусиятларини тасвирлаш орқали таъмин этилади.

Қизиғи, санъаткор умумлашмага ҳам образнинг муайян индивидуал хусусиятларини бўртиқ, яъни таъкидлаброқ, кўзга ташланадиган қилиб тасвирлаш орқали эришади. Масалан, А.Қаҳҳорнинг “Ўғри” ҳикоясида Қобил бобонинг амин ҳузурига келганини эсланг. Ёзувчи амин ҳақида: “оғзини очмасдан каттиқ кекирди, кейин бақбақасини осилтириб кулди”, “чинчалоғини иккинчи бўғинигача бурнига тикиб кулди” қабалидаги индивидуал белгиларни бўртиқ тасвирлайди. Айти шу индивидуал белгиларнинг бўрттирилиши ҳисобига адиб катта бадий умумлашмага эришади: замона амалдорларига хос бўлган қўл остидаги фуқаро тақдирига бефарқликни кўрсатади. Яъни амин образи кўз олдимизда индивидуал хусусиятларига эга бўлган конкрет инсон сифатида гавдаланади ва айти шу индивидуаллаштириш ҳисобига образ умумлашмалилик касб этади. Кўринадики, шу тариқа бадий

образда бир пайтнинг ўзида бир-бирига зид икки жиҳат (индивидуаллик ва умумийлик) уйғун тажассумини топади.

Бадиий образ ўзида ақл ва ҳисни уйғун бирлаштирадики, шу боис уни *рационал ва эмоционал бирлик* сифатида тушунилади. Бадиий образдаги рационал жиҳат шуки, у – дунёни билиш воситаси, унинг ёрдамида ижодкор ўзини қийнаган муаммоларни бадиий идрок этади. Масалан, Чўлпонни Туркистоннинг тарихий тараққиёти масалалари, юртининг эртаси ҳақидаги ўйлар ташвишлантирган, ўйлатган. Ўзини қийнаган муаммоларни Чўлпон “Кеча” романидаги қатор образлар воситасида бадиий тадқиқ этади, асардаги образлар тизими воситасида ўзининг бу муаммо юзасидан фикри (тугал бир қараш, тизим ҳолидаги хулосалари)ни шакллантиради ва айти шу образлар орқали ўзи англаган ҳақиқатни бадиий концепция тарзида ифода этади. Айти пайтда, асарда яратилган образларда адибнинг ҳиссий муносабати ҳам ўз аксини топган. Ижодкорнинг ҳиссий муносабати бадиий концепциянинг шакллантирилишида ҳам, унинг ўқувчига етказилишида ҳам муҳим аҳамият касб этади. Зеро, образлар тизимидаги ҳар бир конкрет образнинг ҳиссий тоналлиги турлича бўлиб, бу нарса биринчи галда муаллифнинг ижодий нияти билан боғлиқ бўлади. Масалан, “Кеча” романининг бошланишиданок Чўлпон Зебига бир турли, Раззоқ сўфига яна бир турли, Акбаралига эса бошқа бир турли муносабатда бўлади. Воқеалар ривожланиб боргани сари муаллифнинг уларга ҳиссий муносабатида ҳам муайян ўзгаришлар кузатилади. Айтилик, адибнинг асар бошланишидаги Зебига нисбатан шайдолик тўла меҳри сусайиб (адиб характер моҳиятини холис идрок этиб боради), Раззоқ сўфига ёки Акбаралига нисбатан мазахли нафрати қисман ачинишга айланиб боради (адиб уларнинг тақдиридаги фожеликни кашф этади). Яъни адибнинг ўзи характер моҳиятига киргани сари қаҳрамонларига нисбатан ҳиссий муносабатида ўзгариш юзага келади. Ҳиссий муносабатдаги ўзгариш ўқиш жараёнида китобхонга ҳам ўтади ва айти шу нарса унинг асар мазмунини адиб истаганидек тушунишига асос бўлиб хизмат қилади. Кўринадики, бадиий образдаги рационал ва эмоционал жиҳатларнинг уйғунлиги асар бадиий концепциясининг шакллантирилишида ҳам, ифодаланишида ҳам бирдек муҳим аҳамиятга эга экан.

Бадиий образга хос муҳим хусусиятларидан яна бири *метафориклик* саналади. Фақат бу ўринда “метафориклик”ни бирмунча кенг маънода тушуниш, уни “ўхшашлик” тушунчасининг

Ўзи билангина боғлаб қўймаслик лозим бўлади. Яъни “метафориклик” деганда бадий образнинг бир нарса моҳиятини бошқа бир нарса орқали очишга интилиши, санъатга хос фикрлаш йўсини тушунилади. Чинакам санъаткор нигоҳи моҳиятга қаратилган бўлиб, у воқеликдаги нарса-ҳодисаларнинг барчамизга кўриниб турган ташқи ўхшашлиги эмас, бизнинг нигоҳимиздан яширин ички ўхшашлигига таянган ҳолда фикрлайди. Санъаткор биз учун кутилмаган ички ўхшашликни инкишоф этадики, натижада ўша биз билган нарса-ҳодиса кўз олдимизда буткул янгича бир тарзда суратланади, ўзининг бизга ноаён қирраларини намоён этади. Масалан, мусаввир ижоди ҳақида, рангтасвир санъатининг ўзига хослиги ҳақида ҳаммамиз ҳам маълум бир тасаввурга эгамиз. Шоир Хуршид Даврон эса бу ҳақда ёзади:

Мусаввир бўлмоқ эрсанг,
Тилингни суғуриб ол
Ва ярадан тўкилган
Қон рангига қулоқ сол

Албатта, рангтасвирда рангларнинг “гапириши” ҳаммамизга маълум, бироқ айти шу фикрнинг “гапираётган қон ранги” образи орқали берилиши – кашфиёт, метафорик фикрлаш натижаси ва худди шу нарса бизни хайратга солади, шууримизда муқим ўринлашади. Моҳиятга назар ташлаган санъаткор биқик муҳит қобиғида яшаётган одам билан сассиқ ҳовуздаги тилла балиқча ёхуд ўзида чексиз куч қудрат сезгани ҳолда мақсаддан мосуво яшаётган одам билан бемақсад учиб юрган бургут орасида (А.Орипов), турғунликнинг биқик муҳитида яшаётган зиёли билан бир издан бетўхтов юраётган трамвай (А.Аъзам) ёхуд 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.

Бадий образнинг метафориклик билан чамбарчас боғлиқ яна бир муқим хусусияти *ассоциативлик* ҳисобланади. Аслида, ассоциативлик – умуман инсон тафаккурига хос хусусият. Зеро, ташқи олам таъсирида онгимизда бирор нарсанинг акси пайдо бўлиши ҳамано у билан боғлиқ ассоциациялар ҳам уйғонади. Масалан, “қиш” дейилиши билан хаёлимизда ассоциатив тарзда

“қор”, “совуқ”, “пўстин”, “чана” каби у билан боғлиқ тушунчалар уйғонади. Умуман тафаккурга хос бу хусусият образли тафаккурда юксак даражада намоён бўлади дейишимизнинг сабаби шундаки, реалликда кўрилган бир нарса санъаткор хаёлида бутунлай бошқа бир нарсани, у билан тўғридан-тўғри алоқаси бўлмаган нарсани уйғотиши мумкин. Жумладан, юқорида кўриб ўтилган мисолларда метафориклик ассоциациялар асосида юзага чиққан. Масалан, сассиқ ҳовуздаги балиқ ассоциатив тарзда биқик муҳитдаги инсон билан мазмуний боғланади. Тасаввур қилингики, шоирнинг нигоҳи суви айниганроқ ҳовузчадаги митти балиқчага тушди, шу манзара уйғотиши мумкин бўлган ассоциацияларни тахминлаб кўрамиз: “ҳовуз – чор тарафи девор билан чегараланган – тоза сувдан узилган – тилла бўлса-да сассиқ сувда яшайди – у шундан бошқани кўрмаган – шўрлик шу ерда яшашга мажбур – **худди биз каби** – биз ҳам дунёдан узилган – шундан бошқани кўрмаганмиз – чегараларимиз мустаҳкам – шу муҳитни зўр деб яшашга маҳкуммиз”. Диққат қилиниши керак нуқта шуки, “ҳовуз – тилла балиқча” ассоциациялар занжиридаги битта ҳалқанинг мазмун-моҳияти (шўрлик шу ерда яшашга мажбур) бир туртки (худди биз каби) ўлароқ шоир онгида “биз – муҳит” силсиласини ҳаракатга келтиради. Умид қиламизки, мазкур мисол санъаткор нарса-ҳодисалар моҳиятидаги ўхшашликни қай йўсин илғаб олиши, умуман, бадий образ яратишида ассоциативликнинг қанчалар муҳимлиги ҳақида муайян даражада тасаввур ҳосил қилиш имконини беради.

Юксак даражадаги ассоциатив тафаккур натижаси ўлароқ яралган бадий образ якмаъно бўлолмайди, *кўп маънолилиқ* унинг табиатига хос яна бир хусусиятдир. Зеро, бадий образнинг кўп маънолилиги, ўз навбатида, унинг табиатига хос *ассоциативлик* ва *туғалланмаганлик* хусусиятларидан келиб чиқади. Биринчи ҳолни, айниқса, ассоциативлик даражаси юқори бўлган рамзий образлар мисолида яққол кўриш мумкин. Масалан, Ойбекнинг машҳур “Наъматак” шеъри. Шеърда тасвирланган табиат манзарасини образ деб олсак, табиийки, унинг биринчи маъноси табиат манзарасининг ўзида. Яъни гўзал манзара, уни кўз олдида гавдаланишидан олинаятган завқ ва шу асосда туғилган ҳол-кайфият бир шеър учун, уни тугал лирик асар санаш учун кифоя қилади. Ҳолбуки, шоир ўз вақтида шу манзарада ассоциатив равишда истибдод тузуми шароитидаги ижодкор тақдирини ҳам кўрган ва шу маънони образда ифодалаган. Шуниси ҳам борки, мазкур образнинг маъно кўлами

шуларнинг ўзи билангина чекланмайди: ўқувчи ўз ҳаётий тажрибаси, шеърни ўқиш пайтидаги руҳий ҳолати билан боғлиқ равишда шу образ-манзара асосида улардан тамом бошқа – ўз мазмунини ҳам шакллантириши мумкин бўлади.

Иккинчи кўринишдаги – бадий образнинг тугалланмаганлиги билан боғлиқ кўп маънолилик, нафақат рамзий, балки том маънодаги реалистик образларга ҳам хосдир. Фақат бунда энди кўп маънолиликнинг юзага келиш механизми ўзгачароқ. Аввало, *тугалланмаганлик* тушунчасини изоҳлаб ўтиш зарурати бор. Гап шундаки, санъаткор бадий образ орқали ифодаламоқчи бўлган фикрни охиригача тугал айтмайди (яъни, китобхон оғзига чайнаб солиб қўймайди), образнинг айрим чизгиларини пунктирлар (узук-узук чизиқлар) билан тортади – тугалланмаганлик деганимиз шу. Бошқача айтсак, санъаткор образда муайян имкониятлар яратиб қўяди-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 нарса битта бўлса-да, ўқувчиларнинг ижодий тасаввур имкониятлари, ҳаётни билиш даражаси, дунёқараши фарқлигидан конкрет образ уларнинг онгида турлича аксланади, турли хулосаларга олиб келади. Шу боис ҳам ўқувчилар тасаввурида минглаб Отабегу Кумушлар, Қобил бобою Саидалар, Зебию Мирёкублар яшайди. Бадий образга хос айти шу хусусият туфайли ҳам асарни турли даврларда турлича ўқиш, унинг замиридан янги-янги маъноларни очиш имкони яратиладики, айти шу хусусият чинакам санъат асарини боқийликка дахлдор этади.

Адабиётшуносликда “бадий образ” атамаси кенг ва тор маъноларда ишлатилади. Кенг маънода “бадий образ” деганда борлиқнинг санъаткор кўзи билан кўрилган ва ижодий қайта ишланган ҳар қандай акси (жониворлар, нарса-буюмлар, ҳодисалар, табиат образлари) назарда тутилса, тор маънода бадий асардаги инсон образи тушунилади.

Борлиқни бадий идрок этишни мақсад қилган бадий адабиётнинг марказида инсон образи туради. Негаки, борлиқнинг ўзида инсон шу хил мавқе эгаллайди. Шундай экан, бадий адабиётнинг борлиқни идрок этишида инсон образининг асосий восита бўлиши ҳам табиий ва қонунийдир. Мазкур фикрни образлар тизимидаги даражаланиш аниқ-равшан кўринадиган катта эпик

асарлар мисолида тушуниш ва тушунтириш қулайроқ. Сабаби, эпик асарларда бошқа (табиат, нарса-буюмлар, жониворлар, ходисалар ва ш.к.) образларнинг ҳаммаси инсон образини ёрқин тасвирлаш, атрофлича очиб бериш мақсадига хизмат қилаётгани яққол кўзга ташланади.

Мисол учун яна “Ўтган кунлар”га мурожаат этамиз. Ёдингизда бўлса, адиб санани қайд этибоқ, Марғилоннинг *донгдор* карвонсаройидаги кечки пайт учун одатий ҳаёт тарзи билан уч-тўртта жумлада таништиргач, Отабек жойлашган ҳужра тасвирига ўтади: “Саройнинг тўрида бошқаларга қараганда кўркарак бир ҳужра, анови ҳужраларга *кийгиз* тўшалгани ҳолда бу ҳужрада *қип-қизил гилам*, утталарда *бўз кўрпалар* кўрилган бўлса, мунда *ипак ва адрас кўрпалар*, наригиларда *қора чароғ* сасиғанда, бу ҳужрада *шамъ* ёнадир...” Ўқувчи *донгдор* карвонсаройнинг энг яхши – “қип-қизил гиламлар”, “ипак ва адрас кўрпалар” тўшалган, қимматбаҳо шам ёритиб турган ҳужрасидаги одамнинг баланд мавқели, обрўли ва бой бадавлат эканини (айниқса, бошқа ҳужралар билан қиёслаб) дарров фаҳмлайди. Зеро, бундаги деталлар – нарса-буюмлар образлари шу маънони ифодалашга хизмат қилади. Ёки Хўжа Маъоз қабристонидagi тун манзаралари, бўзахонада янграган Наво куйининг баёни, Мингўрик сайлида кўрилган табиат тасвири – буларнинг ҳар бири алоҳида образ бўлгани ҳолда, ҳаммаси қаҳрамон руҳиятини чуқур очиб беришга хизмат қилади.

Тўғри, айрим асарлар борки, уларда инсон образи яратилган эмас: масаллар, ҳайвонлар ҳақидаги эртақлар, пейзаж лирикаси ва б. Бироқ уларда ҳам ё мажозий равишда инсон, инсон ҳаёти ҳақида сўз боради (масаллар, ҳайвонлар ҳақида эртақлар), ё инсон қалби суратланади (пейзаж лирикаси). Масалан, Л.Толстойнинг “Холстомер”, Э.Сетон-Томпсоннинг “Ёввойи йўрға”, Ч.Айтматовнинг “Алвидо, эй Гулсари” асарлари марказида от образи туради. Бироқ уларнинг бари, биринчидан, инсонлаштирилган: инсон каби ўйлайди, изтироб чекади, қувонади... Иккинчи томондан, улар мажозий тарзда инсон ҳаёти ҳақида, кишилиқ жамиятидаги ажабтовур ҳолатлару мураккаб шахслараро муносабатлар ҳақида фикр юритиш воситасидир. Дейлик, “Холстомер”да инсонга эгалик қилиш – чор крепостной тузумининг ғайриинсоний моҳияти очилган, “Ёввойи йўрға”да инсон эрки ғоят баланд пардаларда куйланган бўлса, “Алвидо, эй Гулсари”да шўро жамиятидаги инсон кадр-қиммати, шаъни масалалари ўткир қилиб

кўйилган. Кўриб ўтилганлар мажозий маънога ҳам эга реалистик образлар бўлса, нарса-буюм ва жониворлар мажоз – аллегория ўлароқ тасвирланган асарлар ҳам кўплаб учрайди. Бундай асарларда жониворлару нарса-буюмлар худди одамлардек ҳаракатланиши, гапиравериши мумкин, яъни уларда фақат мажозий маъно борки, у ҳам тўласича инсонга алоқадордир.

Адабиётшуносликка доир манбаларда *инсон образи* тушунчаси кўпинча *персонаж* термини билан ифодаланади. Персонаж (лот. *persona* – шахс, театр маскаси) деганда бадиий адабиётдаги инсон образи, адабий асардаги воқеа иштирокчиси, ҳис-кечинма ва нутқ субъекти тушунилади. Демакки, асарда қимирлаганки инсон образи бўлса – катта ё кичиклиги, сюжетдаги иштироки, асар структурасида тутган ўрнидан қатъи назар – ҳаммасини персонаж деб аташ мумкин. Сабаби, бу термин *қаҳрамон*, *иштирок этувчи*, *характер* терминлари билан битта синонимик қаторни ташкил қилади ва нейтрал маъноси билан доминанта вазифасини ўтайди. Шу боис персонаж терминини уларнинг ўрнида бемалол қўллаш мумкин, аксича қўллаш эса хато бўлади. Чунки бу терминлар ўзининг асардаги мавқеи, ташиётган ғоявий-бадиий юк залвори, сюжет воқеаларидаги иштироки, умумлаштириш даражаси каби жиҳатлардан фарқли инсон образларини англатади.

Бадиий адабиётда инсон образини тўлақонли яратиш, уни ўқувчи кўз олдида конкрет жонлантириш учун хизмат қиладиган қатор воситалар мавжуд. Буларга муаллиф характеристикаси, портрет, бадиий психологизм, персонаж нутқи каби бадиий унсурлар киради.

Образга бевосита ёзувчи томонидан берилган таъриф “муаллиф характеристикаси” деб юритилади. Муаллиф характеристикасида образнинг феъл-атвориغا хос асосий хусусиятлар умумий тарзда баён қилинади. Одатда, муаллиф характеристикаси асарнинг бошланишида ёхуд конкрет образ асар воқелигига кириб келган ўринларда берилади. Муаллиф характеристикаси ўқувчида персонаж ҳақида яхлит тасаввур ҳосил қилиб, унинг кейинги хатти-ҳаракатлари, гап-сўзларини англашида муҳим аҳамият касб этади. Масалан, “Кеча” романида яйраб ўйнаб турган қизчалар устига Раззоқ сўфи кириб келади-да, дағдаға солади: “Нима бу қиёмат!” Муаллиф сюжет ҳаракатини шу жойда тўхтатиб, Раззоқ сўфи таърифига ўтади. Таъриф анчагина узун ва тафсилли бўлганидан, муаллиф урғу берган битта нуктасини кўриб ўтиш билан

кифояланамиз: “Ёз фаслида кўпроқ кундузи ухлайди, кечалари тонг отгунча ўзи ёлғиз баланд овоз билан “Облоҳу!” айтиб ўз оиласи ва кўни-кўшнини ухлатмайди. <...> Уйда бўлса уни хонақо сингари салқин қилдириб, ундан кейин чўзилади ва пешиндан кейин уйқуга кетган бўлса, шомга бориб зўрға туради: шунда ҳам Қурвонбибининг қичқиришлари билан... Намозгар аксари уйқуга қурбон бўлади...” Кўряпмизки, биринчидан, сўфида риё бор, яъни унинг ибодати холис Аллоҳ учун эмас, – хўжакўрсинга. Иккинчидан, у – нафсининг қули, хузур-ҳаловати йўлида аср намозидан кечиб кўяверади. Хуллас, оти сўфи бўлгани билан эътиқодида жуда суст, собит ҳам эмас. Сўфининг мудом таъма билан, назр-ниёздан тегадиган улуш ҳисобига яшашга кўнгани, “бенамозга қиз бермайман” дегани ҳолда эшонбобо орага тушиши ҳамано тез фикрини ўзгартириши, акасининг пешона тери билан ҳалол лўқма топиб ейишга даъватини рад этиши – барининг тағзаминида, бошқа омилларидан ташқари, эътиқод заифлиги ҳам ётади. Демак, муаллиф характеристикасида умумий тарзда зикр қилинган хусусият асар давомидаги персонаж хатти-ҳаракатлари, гап-сўзлари орқали конкретлаштирилган экан.

Персонажнинг сўз билан чизилган ташқи қиёфаси – портрет ҳам инсон образини яратишда муҳим восита саналади. Портрет, аввало, персонажнинг ўқувчи кўз олдида конкрет инсон сифатида гавдаланишига кўмаклашади. Иккинчи томондан, бадиий асарда портрет характерологик белгиларга эга бўлади. Яъни ёзувчи персонаж сийратига хос хусусиятларни суратида акс эттиришга интилади. Ёзувчи персонаж қиёфасини анча муфассал чизиши ёки унинг қиёфасига хос айрим деталларни бериш билан кифояланиши ҳам мумкин. Чунки портрет – восита, демак, унинг қандай бўлиши кўпроқ муаллиф нияти, ёзувчининг ўзига хос тасвир услуби, персонажнинг асарда тутган мавқеи кабилар билан боғлиқдир. Дейлик, А.Қодирий ўқувчисини қутидор хонадонига қўлидан тутиб олиб киради-да, кўрсатиб таништиради гўё: “... ичидан атлас кўйнак, устидан одми хон атлас гуппи кийган, бошига оқ даканани хом ташлаған, ўттуз беш ёшлар чамалиқ гўзал, хушбичим бир хотин. Юзидан мулойимлик, эрига итоат, тўғрилиқ маънолари томиб турған бу хотин қутидорнинг рафиқаси – Офтоб ойим...” Эътибор берилса, бунда портрет чизгилари умумий тарзда (“гўзал”, “хушбичим”; кийим-бош ва ёш) берилгани ҳолда сийрат чизгилари (“юзидан мулойимлик, эрига итоат, тўғрилиқ маънолари томиб турған)

бўртиқроқ ифодаланган. Сийрат чизгилари билан суратни тўлдириб олиш вазифаси эса ўқувчи зиммасида қолдирилади. Зеро, Офтоб ойим табиатидаги муслима, мушфиқа, муниса аёлларга хос хусусият айнан “юздан ёғиладиган нур”дирки, шу нурнинг ўзи бешак гўзаллик ўлароқ қабул қилинади. Муҳими, Офтоб ойимнинг кейинги хатти-ҳаракатлари, гап-сўзлари ҳеч бир ўринда ўша фаришта юзга соя солмайди. Аксинча, ўқувчи “узун бўйлик, қора чўтир юзлик, чағир кўзлик, чувоқ соқол, ўттуз беш ёшларда бўлган кўримсиз бир киши” – Ҳомидни илк кўрганидаёқ ёмонлик шарпасини ҳис қилгандек бўлади, чунки портрет чизгилари (“қора чўтир юз”, “чағир кўз”)дан совуқлик уфуради.

“Меҳробдан чаён”даги муаллифнинг машҳур “Мен рассом эмасман. Агар менда шу санъат бўлганда эди, сўз билан билжираб ўлтурмасдим” деган эътирофи замирида сўзнинг тасвир имконларидан қониқмаслик ётади. Адиб ўқувчисига қаҳрамонини ўзи кўргандек тақдим этолмаётганидан, ўқувчиси унинг кўзи билан қарай олмаслигидан хавотирда гўё. Шу ҳис таъсирида бўлса керак, Раъно тасвирида сўзда мавжуд тасвир имкониятларининг барини максимал намоён этишга интилади: “Бизнинг ўзбекларда, айниқса Қўқонга махсус бир тус, сариққа мойил бир тус бор. Лекин бу тусни кесдириб сариқ деб бўлмайди. Чунки биз оғриқ кишининг тусини сариқ деймиз. Зарча, заъфар туслари ҳам бунга дағаллик қилади. Таъбиримиз кўпол тушмаса бу гўзал қиз, оч раъно гулининг тусида ёки оқ сариқ тусда яратилган эди. Аъзода ўскан тукларга ҳам ҳалиги туснинг таъсири бўладир. Раънонинг сочи гунгурт-қора, яъни қуёшсиз жойларда қора кўринса ҳам қуёшда бир оз сарғиш бўлиб кўринар эди. Шунга ўхшаш Раънонинг кўзида ҳам бунинг асари кўруладир: мудавварга мойилроқ жоду кўзи кишига қаттиқ қараганда қоралиқдан бошқача яна бир турлук нур сочар эди. Кипраклари остида нафис бир сурма доираси бор эди. Қоши туташ каби кўринса ҳам кўндаланг ётқан икки қилич орасини нафис бир қуюлиб кўтарилиш ажратиб турар эди. Бурни ҳеч бир мунаққидга беришмаслик мутаносиб, ҳар замон уялиш табассумига ҳозир турган нафис иринларининг юқориғи қисмида сезилар-сезилмас туклар кўкарган эди. Юзи чўзиқ ҳам эмас, ой кулча ҳам деб бўлмас, кишига қулиб қараганда қизил олма остларида иккита замма равишлик шакл ҳосил бўлар, гўё бизга чин раъно гули очилган ҳолатда кўринар эди. Сочлари жуда қуюқ, саноксиз кокиллар Раънонинг орқа, ўнгини тутиб ётар, қадди узунлик билан қисқалиқнинг ўртаси, дўндик

бармоқларининг жимжилоғида хина гуллари, ҳар ҳолда бу қиз ёлғиз Қўқоннинггина эмас, умуман Фарғонанинг куйларига қўшулиб махталадирган гўзалларидан эди”.

Эътибор берилса, Офтоб ойим ва Ҳомид портретларидан фарқли, Раъно портрети ўз ҳолича ҳам бадий-эстетик қиммат касб этаётгани англашилади. Демак, унинг асар структурасидаги мақоми ўзгарди: у энди аввалги иккита портрет сингари фақат ёрдамчи вазифа бажарувчи деталгина эмас. Тамсил қилмоқчи бўлсак, дейлик, бир хонадонга кирдингиз-у, нигоҳингиз беканинг девордаги моҳирона ишланган портретга тушди, зум ўтмай беканинг ўзи ҳам кўринди. Сизда энди бекани гоҳ мусаввир нигоҳи билан, гоҳ бевосита кўриш имкони туғилди, айти пайтда, иккала нигоҳнинг бир-бирини тўлдириши ҳисобига объект ҳақидаги тасаввурни бойитишингиз ҳам, портрет ва натура мувофиқлигини мушоҳада қилишингиз ҳам мумкин. Яъни портрет мустақил бадий-эстетик қиммат касб этгани ҳолда, инсон образини тўлақонли яратиш воситаси сифатидаги функциясини ҳам ўзидан соқит қилмайди.

А.Қодирийдан фарқли ўлароқ, Чўлпон севимли қаҳрамони Зебининг портретини чизмаган. Адиб кўпроқ персонажнинг сийратини чизади, унинг 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, қаҳрамон қиёфасининг қандай ва қай даражада чизилиши белгили эмас, бу ўринда портретнинг (ёки портрет деталларининг) инсон образини тўлақонли яратиш ва ўқувчининг тасаввур эта олиши учун етарли бўлиши асосий мезондир.

Инсон образини тўлақонли яратишнинг муҳим шарти ва, айти пайтда, самарали воситаси *бадий психологизм* саналади. Шарт дейишимизнинг боиси, инсон ўйлайдиган ва ҳис этадиган мавжудот, демакки, руҳиятида кечаётган жараёнлар тасвирисиз унинг образи ҳам ноқис бўлади. Восита деганимиз, айнан психологизм туфайли асарда персонаж жонли инсон ўлароқ ҳаракат қилаётгандек таассурот қолади, хатти-ҳаракатлари, гап-сўзлари ҳаёт мантиқига мувофиқ кўриниш олади. Хуллас, бадий психологизм дейилганда персонаж руҳиятининг очиб берилиши, хатти-ҳаракатлари, гап-сўзларининг психологик жиҳатдан асосланиши тушунилиб, у мазкур

вазифаларни амалга оширишга хизмат қилувчи қатор усул, воситаларни ўз ичига олади.

Ёзувчи персонаж руҳиятини бевосита ёки билвосита тасвирлаб бериши мумкин. Персонаж ўй-кечинмалари, ҳис-туйғуларининг “ички монолог”, “онг оқими” тарзида ёки муаллиф тилидан (ўзиники бўлмаган автор гапи) баён қилиниши психологик тасвирнинг бевосита шакли ҳисобланади. Масалан, иккинчи бора ўлимга ҳукм қилинган қаҳрамонининг руҳий ҳолати муаллиф томонидан куйидагича тасвирланади: “Отабек гарангсигансумон деворга суянган, мундаги аллақандай маъноларни онглатқан тахт, тож, хон, бек каби лаш-лушлар унинг кўз ўнгида қора пуллик кадр қийматсиз... Тўғриси ул ажиб бир табиъатка кирган, унинг вужуди қуруқ ва ҳиссиз... Йўқ, ул сезса-да, билса-да, гўё оёғ, қўли боғланиб бўғизланишга ҳозирланган бир қўй каби қайралаётган пичоққа бутунлай парвосиз, қўрқувсиз томоша қилар эди. *Бу турмиш, бу ҳокимият, чеки кўринмаган бу қоронғилиқ... унинг учун сира қизиқарлиқ эмаслар: ул йўқ эди – тинч эди, ул келди – тинчимади, ул яна йўқ бўлса эҳтимол яна тинчир эди.* Мана шунинг учун ҳам ул безрайган эди. Фақат... фақат шу турмишдаги биравгина унинг кўнглидан тезроқ ювилмас ва ювилиши ҳам қийиндек... Ниҳоят, бундан ҳам қутилгандек бўлди. Аммо... аммо *сўнг нафасида унинг билан видолашса, бўғзига ханжар ботар экан, унинг юзига қарабқина кўзи нурсизланса...* Унинг ҳамма орзуси шу эди ҳозир”. Адиб муқаррар ўлимга юзланиб турган маҳкумнинг карахт-лоқайд ҳолатини, дилини бирданига қоплаган зулумотда ишқ шамъининг заифгина нури қолганию жон берарида маъшуқасини яна бир кўриш ягона илинжига айланганини ишонарли ва таъсирли ифодалай олган. Эътибор берилса, курсив билан ажратилган қисмлар ўзиники бўлмаган автор гапи шаклида, яъни аслида Отабекнинг онгида кечаётган ўйлар-у, фақат муаллиф тилидан берилаётганини пайқаш қийин эмас. Бошқача айтсак, персонажнинг мақоми тасвир объектидан ўй-фикрлар субъектига (ва аксинча) ўзгариб турадики, бундай эврилишлар ўқувчи диққатини тортиб, қизиқишини оширади.

Замонавий адабиётда персонажнинг ўйларини “ички монолог” шаклида бериш кенг оммалашган. Моҳиятан у персонажнинг моддийлашмаган, ўзига қаратилган ва фақат ичидагина кечувчи нутқи бўлиб, шартли равишда унинг онгида кечаётган фикрлаш (ҳис қилиш) жараёни деб қабул қилинади. Шартли дейилишга сабаб

шуки, ички монолог грамматик жиҳатдан тартибга солинади, унда мантикий изчиллик кузатилади. Аслида эса инсон онгидаги ўйлов (ҳис этиш) жараёни бундай батартиб кечмайди: унга зиддиятлар, парадокслар, чалғишлар, узилишлар ҳам хосдир. Ички монолог воситасида персонаж юз бераётган воқеаларни мушоҳада қилади, ўзини тафтиш қилади, изҳор этади, иқрор қилади ва ш.к. Масалан, Акбарали мингбошининг дунё аҳволоти ҳақида илк ўйлови: “Шу қиронларнинг бир-бири билан урушгани ёмон бўлди... Кўп одам қирилди, дейди нойиб тўра. Менинг мирзам Соколов ҳам дараксиз кетди. Уч ойдан бери дараги йўқ. Юрт ҳам самовардай ичидангина аста-аста қайнаб ётибди. Бир тошади бу! Ёмон тошади лекин...” қабалидаги ташвиш билан бошланади. Акбарали юртда катта силкинишлар етилаётганини ич-ичидан ҳис этиб, молу жони ташвишини қилади, шундай қалтис вақтда Мирёқуб саёҳатга кетиб қолганидан жаҳлланади. Хуллас, ички монолог шаклида берилган мингбошининг ташвишли ўйлари Чўлпон чизаётган давр полотносидаги муҳим чизгилардан бирига айланади.

Ёки Зеби мингбошига таслим бўлгач, пухта ўйланган режалари кўз олдида бир-бир барбод бўлаётган Пошшахоннинг муҳокамаси: “Нима бўлди? Зебихонни келтирдик: қанча қийинчиликлардан сўнг унинг қайсарлигини синдириб, кўзидай ювош ва мулойим қилиб мингбошига топширдик. Мингбоши энди ундан хурсанд: Зебихоннинг ҳам хафа бўлгани маълум эмас...” деган афсус ва қоникмаслик тўла ўйлар билан бошланади. Айни муҳокама Пошшахонни кейинги қадам – Зебини заҳарлаш режасини тузиш ва пишитишга, амалий ҳаракатга ундайди. Ички монолог Пошшахоннинг хатти-ҳаракатларини руҳий жиҳатдан асослаш билан бирга, ўқувчининг сюжетда ва персонажлар тақдирида кескин ўзгариш ясаган воқеанинг туб омилларини англашига замин ҳозирлайди.

Реалистик адабиёт, табиийки, ички монологни онгда кечувчи ҳақиқий жараёнларга яқинлаштиришга интилади. Ўйлов жараёнини тартибга солишда яққол сохталиклардан воз кечиб, унинг мураккаб томонлари ҳам акс этиши учун ички монологга ўрни билан грамматик ва мантикий жиҳатдан изчил тартибга солинмаган унсурларни ҳам киритди. Реалистик адабиётнинг буюк намояндалари – Л.Н.Толстой ва Ф.М.Достоевский асарларида ички монолог гўё персонаж онгида ёзувчи аралашувисиз кечаётган жараён тасвири каби берилиб, онг ва онгости қатламлари

фаолиятини бутун мураккаблиги, зиддиятлари билан тасвирлашга ҳаракат кузатилади. Уларнинг тажрибалари буткул эркин кечувчи психик жараённи тасвирлаш ёки шундай эффект ҳосил қилишга интилишни кучайтирдики, натижада XIX – XX асрлар чегарасида руҳий тасвирнинг “онг оқими” шакли вужудга келди. Албатта, “онг оқими” адабиётни инсон руҳиятини тасвирлаш бобида бир поғона юксалтиргани, унинг бу борадаги имконларини кенгайтиргани шубҳасиз. Бироқ руҳий жараёнларнинг аслига тўла мувофиқ тасвирлаш натурализмдан бошқа эмас. Иккинчидан, адабиёт инсон онгидаги психик жараёнларни қайд этувчи машина эмас, яъни бундай ёндашув ижодийликни ўлдириши ҳам бор гап. Ниҳоят, унинг мақбул томонлари ҳозирда бадиий тафаккурга сингиб кетганки, улар руҳият тасвирининг бадиият талабларига мувофиқ аслига яқинлаштирилишида муҳим аҳамиятга эгадир.

Асарда персонаж руҳиятининг унинг хатти-ҳаракатлари, гап-сўзлари, юз-кўз ифодалари (мимикаси), ундаги физиологик ўзгаришларни кўрсатиш орқали очиб берилиши билвосита психологик тасвирдир. Масалан, қишлоқ саёҳатига борган Зеби ўзи сезмаган ҳолда Ўлмасжонга кўнгил қўйгани ёдингизда бўлса керак. Иттифоқо, қизлар суҳбатида сафардош йигит тилга олинади: “Зеби секингина бўйнини чўзиб, гапга кулоқ солди. У фақат Қумрининг сўзини – “биттаси ўзимизнинг аравакаш...” деган сўнгги сўзини эшитиб олди. *Юраги ўйнади...* ва дарҳол бурилиб ташқарига қаради. Бошқа ҳеч нарса кўринмасди. *Юрак ўйнаши босилмади. Лаблари титрамоққа бошлаган эди...* *Бирданига* ўрнидан турди, қизлар йўл бўшатдилар, уларни оралаб ўтди...” Зебининг айни пайтдаги руҳий ҳолати ундаги физиологик (юрак ўйнаши, лаб титраши) ўзгаришлар ва хатти-ҳаракати (“бирданига”) орқали ифодаланмоқда. Юрак ўйнаши қиз дилидаги ҳаяжоннинг ғоят кучли эканидан далолат берса, унинг “бирданига” ўрнидан туриб, қизларни оралаб (ҳеч ким ва ҳеч нарсанинг андишасини қилмай) ташқарига, мақсад сари йўл солгани эса айни дамда “мажнуна”га айланганидан даракдир. Албатта, булар қиз кўнглидаги оний кечинмалар – соғлом ақли тезда уларнинг танобини тортади, бироқ мазкур воситалар уларни мангуга муҳрлаб қўяди.

Шуни ҳам айтиш керакки, руҳий тасвирнинг юқорида кўриб ўтилган иккита – бевосита ва билвосита кўринишлари бир-бирини тўлдиради, шу боис ҳам муайян персонаж руҳиятини тасвирлашда ёзувчи уларнинг ҳар иккисидан ҳам ўрни билан унумли

фойдаланади. Шунингдек, персонаж руҳиятини очишда ёзувчи яна табиат тасвиридан ёки бошқа бирор нарса образидан фойдаланиши ҳам мумкин. Масалан, “Ўтган кунлар” романида А.Қодирий Кумушнинг турмушга берилиш хабарини эшитган Отабек руҳиятини “Хўжа Маъоз” қабристон тасвири орқали мажозан тасвирласа, унинг Кумуш ҳижронида яшаган пайтлардаги руҳий ҳолатини “Наво” куйининг шарҳида умумлаштириб ифодалайди. Ёки Мингўриққа қимизга чиққанида “Отабек табиъатнинг шу кўркам ва латиф кўринишига мафтун бўлиб, бир оз ётқандан кейин “ул ҳам бўлса эди”, деб ўйлади ва узоқ тин олиб кўй”дики, бунда персонаж руҳияти табиатнинг тўқис ва гўзал манзараси билан зидлаш орқали очиб берилади.

Адабий асарда характер руҳиятини очиш, умуман, инсон образини яратишнинг муҳим воситаларидан яна бири персонаж нуткидир. Замонавий насрда диалог салмоғининг ортиши баробари персонаж нутқининг образ яратишдаги аҳамияти, мавқеи ҳам кучайди. Моҳир ёзувчи персонаж нутқини индивидуаллаштириш орқали унинг шахсияти, дунёқараши, муайян ҳаётий ҳолатдаги руҳияти ҳақида ўқувчига кўп нарсаларни етказа олади. Айтиш керакки, диалогларда персонаж нутқи муаллифнинг қисқа, лўнда шарҳлари билан таъминланади. Диалогда муаллиф ремаркаси тарзида берилувчи персонажнинг юз-кўз ифодаси, мимикаси, ундаги физиологик ўзгаришлар ҳақидаги маълумотлар жуда катта аҳамият касб этади. Улар персонаж нутқини “эшитиш” ва унинг хатти-ҳаракатини “кўриб туриш” имконини – саҳнавийлик эффектини яратади, инсон образининг тўлақонли, жонли чиқишини таъминлайди. Аввалги мавзу доирасида бадий насрда диалог салмоғининг ортиши миллий театр санъати ривожини билан боғлиқ эканини айтдик. Шунинг ҳам таъкидлаш керакки, насрдаги диалогнинг ифода имкони театрдагига қараганда анча кенгайган. Чунки саҳнадагидан фарқли ўлароқ, эпик асардаги диалог контекст доирасида тушунилади, демакки, ўқувчининг диалогдаги у ёки бу реплика – гап мазмунига таъсир қилаётган омиллардан хабардорлик даражаси спектакль томошабинига қараганда анча кенгдир.

Адабиётшуносликда инсон образини билан боғлиқ ҳолда бадий образнинг яна бир муҳим хусусияти – унинг ўз характери мантиқидан келиб чиққан ҳолда ҳаракатланишига алоҳида диққат қилинади. Эҳтимол сизнинг ҳам дуч келганингиз бордир: баъзан китобхонлар асарни муҳокама қиларкан “фалон қаҳрамон

ўлмаганида яхши бўларди” ёки “фалон билан фистон қаҳрамон бир-бирига етишса яхши бўларди” қабилида фикр юритишади, ҳатто шу хил истакларини билдириб асар муаллифларига хат ёзганлари ҳам бор. Бу – бадииятни, ижод жараёнини юзаки, жўн тушуниш натижаси. Гап шундаки, персонаж ёзувчининг қули эмас, у ўзининг характер мантиқига мувофиқ ҳаракат қилади. Албатта, персонажлар характерига хос асосий хусусиятлар (параметрлар)ни аввалбошда муаллиф белгилайди. Кейин, асар воқеалари ривожидан давомида тўла шаклланган ва мустаҳкамланган характер энди муаллиф диктатини қабул қилмайди, ўз бошича ҳаракатлана бошлайди. Адабиёт тарихида буни тасдиқлайдиган кўплаб мисоллар бор. Айтайлик, Кумушнинг ўлими саҳнасини ёзиб бўлгач, А.Қодирий куйиб йиғлаганини хотирлайдилар. Агар ихтиёр адибнинг ўзидагина бўлганида, Кумушни чин дилдан суйган А.Қодирий асарига бошқача ечим топмасмиди?! Ёки “Кеча”нинг бошланишидаёқ Раззоқ сўфига нисбатан ўзининг нафратини яширмаган Чўлпон суюкли қаҳрамони Зеби фожиасининг асосий сабабчисини бошқачароқ ҳаракатлантирган бўлмасмиди?! Эҳтимол, ижод жараёнида ҳар икки улуғ адибимиз дилида шу хил истак кечган бўлиши мумкин, бироқ уларнинг иккиси ҳам характер мантиқига, бадиий ҳақиқатга зид бормайдилар. Ва шу боис ҳам улар яратган бетакрор образлар адабиётимизнинг нодир намуналари бўлиб қолди.

Адабиётшуносликда бадиий 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*, *сюрреалистик* ва б., яратилиш усулига кўра *фантастик*, *гротеск* ва б., характер хусусияти ва эстетик белгисига кўра *трагик*, *сатирик*, *юмористик* образлар фарқланаверади. Кўпинча бадиий образнинг предметли томони – тасвир планидан келиб чиқиб, *инсон образи*, *жониворлар образи*, *табиат образи*, *нарса-буюмлар образи* тарзидаги атамалар ҳам ишлатилади. Шунингдек, мураккаблик даражасига кўра бадиий образларни *элементар образ*, *деталь-образ*, *пейзаж (интерьер ва натюрморт)*, *инсон образи*, *образли гипертизм* тарзида бешта (А.И.Николаев) ёки кўламлилиқ жиҳатидан даражалаган ҳолда *мегаобраз*, *макрообраз*, *микрообраз* (И. Ковалик, М.Коцюбинская) тарзида учта турга ажратиш ҳам эътиборга молик ва, албатта, илмий муомалада бу каби таснифлар, атамалар ҳам ўрни билан керак. Бироқ ҳозирда мавжуд

таснифларнинг ҳеч бири бадиий образларни тўла қамраб ололмайди. Шу боис бадиий образларни кенгроқ кўламда қамровчи таснифлардан бирини асос қилиб олган ҳолда бошқаларини ҳам эътиборда тутиш мақсадга мувофиқ. Тизимли ёндашув асосида амалга оширилган шундай таснифлардан бири бадиий образларни 1) предметлилик даражаси; 2) умумлаштириш даражаси; 3) тасвир ва ифода қатламлари муносабати (структураси)га кўра гуруҳлашни (М.Эпштейн) кўзда тутади.

Образнинг предметлилик даражаси деганда ўша образ тасвирлаётган нарсанинг кўлами назарда тутилади. Бу жиҳатдан бадиий реаллик тўртта сатҳдан таркиб топади: 1) деталь образлар; 2) воқеа-ҳодисалар образи; 3) характер ва шароит; 4) дунё ва тақдир образи (бадиий реаллик). Деталь образлар (тафсилотлар, нарсабуюмлар, портрет, пейзаж) ўзларининг статик ҳолатдалиги билан фарқланади. Деталь образлар замининда бадиий реалликнинг иккинчи қатлами – ички ёки ташқи ҳаракатдан таркиб топувчи воқеа-ҳодисалар образи ўсиб чиқади. Учинчи қатламни шу ҳаракат ортида туриб уни юргизиб турган “характер ва шароит” ташкил қилади. Характер ва шароит олдингиларини бирлаштирган ҳолда “дунё ва тақдир” образини юзага келтиради. Аён бўлдики, бадиий реаллик гўё ғиштчалар сингари бутунни ташкил қилишга хизмат қилувчи унсурлардан ташкил топади ва бу унсурлар ўзаро предметлилик даражаси, тасвир кўлами жиҳатидан фарқланади.

Умумлаштириш даражасига кўра бадиий образлар икки жиҳатдан тасниф этилади. Биринчиси – кўпроқ инсон образига татбиқан бўлиб, бунда *индивидуал образ*, *характер* ва *типик образ* (ёки *тип*) ажратилади. Шунини таъкидлаш керакки, буларнинг орасидаги фарқ доим ҳам яққол кўзга ташланавермайди, яъни бу таснифда муайян даражада шартлилик сақланиб қолади. Индивидуал образ дейилганда ўзигагина хос бўлган феъл-атвори, гап-сўзлари, бетакрор характер хусусиятлари билан намоён бўлувчи образлар тушунилади (мас., “Ўтмишдан эртақлар”даги Бабар, “Менинг ўғригина болам” ҳикоясидаги Роқия биби). Характер деганда эса муайян давр ва муҳит кишиларига хос энг муҳим, характерли умумий хусусиятлар билан алоҳида шахсга хос индивидуал хусусиятларни ўзида уйғун мужассам этган образ назарда тутилади. Типик образ дейилганда эса муайян ижтимоий-тарихий шароит, давр ва муҳитга хос муҳим характерли хусусиятларни ўзида намоён этган образ назарда тутилади.

Умумлаштириш даражасига кўра иккинчи жиҳат – муайян даражада турғун шаклни олган ҳолда адабий-бадий жараёнда такрорланиши нуқтаи назаридан бадий образнинг *мотив, топос, архетип* деб юритилувчи кўринишлари ажратилади. Агар юқорида кўриб ўтганимиз индивидуал, характерли ва типик образлар бир асар доираси билан чекланса, кейинги учаласи адабий-маданий анъанага кўра муайян турғун шаклга айланиб, асардан асарга, даврдан даврга кўчиб юриш хусусиятига эга.

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. Масалан, Чўлпон қўллаган маъноси нуқтаи назаридан “йўл” образи мотив саналиши мумкин: айти шу образ унинг ҳам шеърий, ҳам насрий асарларида тез-тез такрорланади. Ёки Чўлпон ижодига хос бўлган “юлдуз”, “йўлчи” мотивлари 20-30-йиллар шеъриятида, хусусан, А.Фитрат, Ойбек ва У.Носир асарларида ҳам тез-тез учрайди. Шунингдек, бу давр шеъриятида яна “денгиз”, “қуш”, “парвоз”, “тутқун қуш” каби поэтик образлар ҳам мотив саналадики, улар, таъбир жоиз бўлса, давр шеърияти “бадий лексикаси”ни ташкил қилади.

Топос мотивга нисбатан кенгрок тушунча бўлиб, у умуман миллий маданиятда, катта бир адабий давр мобайнида такрорланувчи образ саналади. Шу жиҳатдан ўзбек мумтоз шеъриятидаги пайғамбарлар образлари, гул ва булбул, шам ва парвона каби қатор такрорланувчи образлар топос саналиши мумкин. Жумладан, Чўлпон ижоди учун мотив деб олганимиз “йўл” ҳам мумтоз шеъриятимиз доирасида топос ўлароқ кенг тарқалганки, бунда Ҳақни излаб бориладиган “йўл” назарда тутилади. Яъни “йўл” табиий равишда “йўлчи” ва “кўзланган манзил”ни ҳам тақозо этади, бу эса тасаввуфдаги “тарикат”, “солик”, “Ҳақ” тушунчалари билан уйғундир.

Архетип дейилганда 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. Масалан, “булбул – гул – чақиртиканак” архетипик схемаси халқ оғзаки ижодига мансуб эртак ва дostonларда (“Тоҳир – Зухра –

Қоработир”), мумтоз шеърият (“ошиқ – ёр – ағёр”) дostonчиликда (Фарҳод – Ширин - Хисрав), ҳозирги адабиётда (“Отабек – Кумуш – Хомид”, “Зеби – Ўлмасжон – Акбарали”, “Йўлчи – Гулнор – Мирзакаримбой”) турлича талқинларини топганини кўриш мумкин.

Бадиий образ тасвирлаётган нарса билан ифодалаётган нарса ҳар вақт ҳам устма-уст тушмайди. Шундан келиб чиқиб, ифода ва тасвир планлари муносабатига кўра *автологик*, *металогик* ва *суперлогик* образлар фарқланади. Автологик образлар тасвирлаётган ва ифодалаётган нарсалар бир-бирига мос тушади. Металогик образлар тасвирлаётган ва ифодалаётган нарсалар эса бир-бирига мос эмас, лекин улар орасида маълум бир муносабат (ўхшашлик, алоқадорлик, қисм ва бутун алоқаси, вазифадошлик ва б.) мавжудки, ифодаланаётган нарса шу муносабат асосида англашилади. Мисол тариқасида Фахриёрнинг қуйидаги шеърини олайлик:

Деворга осифлик қилич
зангларини тўка бошлади.
Ярақлай бошлади тўсатдан
ярим ой шаклида.

Лекин девор қизил эди.

Ушбу шеър 1988 йилда ёзилган бўлиб, “Арафа” деб номланади. Агар ёзилган вақти ва номланиши эътиборга олинса, шеърдаги образлар замиридаги маъно англашилади. Бу ўринда “қилич” алоқадорлик асосида “жанг, кураш” маъноларини беради. Лекин қилич “занглаган”, яъни узоқ вақт ўз вазифасини бажармаган, деворда осифлик турган. Қиличнинг “ярим ой” шаклида ярақлай бошлагани – истиклол арафсида миллий озодлик соғинчи кучайгани ва шу йўлда кураш масаласи кун тартибига қўйила бошлаганини ифода этади. Ниҳоят, қилич ярақлай бошлагани билан “девор қизил”, яъни ҳануз “қизил империя” ҳукмрон. Кўриб турганимиздек, шеърдаги образлар ифодалаётган маънонинг воқеланиш механизми кўчимлардаги каби. Бироқ уларни оддийгина кўчим деб тушунмаслик керак. Шеърда “зангларини тўкиб ярим ой шаклида ярақлай бошлаган қилич” ва “қизил девор” образлари яратилган, яъни булар кўчим эмас, металогик образлардир.

Суперлогик образларда эса ифода ва тасвир планлари бир-бирига мос эмас, айти пайтда улар орасида муайян муносабат ҳам

кузатилмайди. Яъни бундай образлар ифодалаётган нарса шартли равишда, маълум бир контекст доирасидагина англашилади. Энг муҳими, уларда тасвирланаётган нарса ўзининг бевосита маъносига ҳам, кўчма маъносига ҳам эга бўлаверади. Масалан, Ойбекнинг “Наъматак” шеъридаги “наъматак”, “вахший қоялар”, “бир сават оқ гул”, “куёш” образлари ўз ҳолича ўқувчи кўз олдида табиат манзарасини намоён этади. Айни пайтда, шу образларнинг ўзи, агар шеър ёзилган давр шароити ва Ойбек биографияси контекстида олинса, мустабид тузум шароитидаги санъаткор қисматини ифода этади.

Таянч тушунчалар:

образ, образли тафаккур, образ, образлилик, бадиий образ, бадиий образ спецификаси, объектив ибтидо, субъектив ибтидо, индивидуаллаштирилган умумлашма, конкретлилик, рационал ва эмоционал бирлик, метафориклик, ассоциативлик, тугалланмаганлик, кўп маънолилик, персонаж, иштирок этувчи, муаллиф характеристикаси, портрет, бадиий психологизм, ички монолог, “онг оқими”, ўзиники бўлмаган автор нутқи, нутқий характеристика, бевосита психологизм, билвосита психологизм, юз-кўз ифодаси, мимика, бадиий образ турлари, индивидуал образ, характер, типик образ (тип), мотив, топос, архетип, автологик образ, металогик образ, суперлогик образ.

Савол ва топшириқлар:

1. “Бадиий образ бадиий адабиёт ва санъатнинг тафаккур шакли” дейилишининг боисини тушунтириб беринг. Образли тафаккур ва тушунчалар асосидаги тафаккурни бир-бирига қийёслаган ҳолда амалга оширинг. Бадиий образнинг конкретлилиги деганда нимани тушунасиз?

2. Бадиий адабиёт индивидуаллаштириш орқали умумлаштиришга интилишини ўз мисолингизда тушунтиринг.

3. Бадиий образнинг кўп маънолилик касб этиши нималарга боғлиқ деб биласиз?

4. Бадиий адабиётда инсон образининг марказий ўрин тутиши нимага боғлиқ? Инсон образини яратиш воситалари қайсилар? Уларни конкрет бир мисол орқали тушунтириб беринг.

5. *Бадий образлар таснифи қайси жиҳатлардан амалга оширилади? Бадий образ турларининг ҳар бирига мисоллар келтиринг.*

Адабиётлар:

1. Акрамов Б. Оламнинг бутунлиги. Лирикада образ муаммоси.- Т.: Адабиёт ва санъат, 1988.
2. Бобобекова Г. Лирик кечинма ва поэтик образ муносабати // Шарқ юлдузи.- 2014.- №4.-Б.157-160
3. Гегель. Санъатнинг мақсади. // Шарқ юлдузи.- 2011.- № 2.- Б.119-126
4. Голсуорси Ж. Адабиётда характер яратиш // Жаҳон адиблари адабиёт ҳақида.- Т.: Маънавият, 2010.- Б.81-96
5. Жўрақулов У. 20-йиллар ўзбек адабиётшунослигида санъатнинг назарий талқинлари // Ўзбек тили ва адабиёти.-2001.-№2.-Б. 38-41
6. Карим Ҳ. Тарихий шахс ва бадий образ.- Т.: Янги аср авлоди, 2006
7. Каримов О. Абдулла Орипов шеърлятида метафорик образлар.- Т.: Академнашр, 2014.
8. Йўлдошев Н. Чўлпон шеърлятида инсон ва табиат талқини.- Т.: Академнашр, 2016
9. Расулов А. Адабий характер // Бадийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.6-27
10. Расулов А. Бадийлик – безавол янгилик // Бадийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.112-125
11. Раҳимжонов Н. Фалсафий лирикада табиат тимсоллари // Истиқлол ва бугунги адабиёт.-Т.: Ўқитувчи, 2012.-155-167.
12. Ризаев Ш. Кино ва қисса // Изтироб санъати.-Т.: Янги аср авлоди, 2013.-Б.249-262.
13. Саримсоқов Б.И. Бадийлик асослари ва мезонлари.- Т.,2004.- Б.4-78.
14. Скиба В.А., Чернец Л.В. Художественный образ // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины.- М., 2000.- С.209-220
15. Тен И. Философия искусства.- М.,1996
16. Тошмухамедова Л. Қодирий театр ва кино санъати ҳақида // Ўзбек тили ва адабиёти.-2001.-№6.-Б. 56-59.

17. Турдимов Ж. Лирик кечинма ва образлилик. // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2000.- № 5.- Б.19-21
18. Қосим Я. Янги ўзбек шеърлятида рамзлар // Ўзбек тили ва адабиёти.-1998.- №5.- Б.3-8.
19. Қуроноу Д. Ижтимоий муҳит ва характер руҳияти // Чўлпон насри поэтикаси.-Т.: Шарқ, 2004.-Б.157-187.
20. Қуроноу Д. Психологик таҳлилнинг драматургик усули // Чўлпон насри поэтикаси.-Т.: Шарқ, 2004.-Б.187-214.
21. Қуроноу С. Эгиз санъатлар.- Т.: Академнашр, 2018
22. Ҳамдамов У. XX аср ўзбек шеърлятида поэтик образ ва унинг тадрижи. // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2008.- № 4.- Б.
23. Ҳамроева Д. Образ тимсол ва рамз // Ўзбек тили ва адабиёти, 2008. - №4. –Б.72-75

Адабий асар хақида

"Бадиий асар", "адабий асар" ва "адабий-бадиий асар" истилоҳлари хусусида. Бадиий асар – бадиий коммуникация воситаси. Бадиий ижод жараёни хақида. Бадиий асар систем бутунлик сифатида.

Энг аввало, "бадиий асар" деган бирикма истилоҳ кенг ва тор маънода қўлланишини айтиш керак. Кенг маънода бадиий асар дейилганда санъатга (муסיқа, рассомлик, ҳайкалтарошлик, кино, театр в.х.) алоқадор, инсоннинг гўзаллик қонуниятлари асосидаги ижодий-руҳий фаолияти маҳсули ўлароқ дунёга келган янги мавжудликни тушунамиз. Бу маънода муסיқа асари ҳам, ҳайкал ёки рангтасвир ҳам, фильм ёки спектакль ҳам – бари бадиий асар саналади, уларнинг ҳаммасига нисбатан "бадиий асар" атамасини қўллаш тўғри бўлади. Адабиётшуносликда эса ушбу истилоҳ кўпроқ тор маънода – сўз санъати вакили бўлган асар маъносида фаол ишлатилади. **Шунингдек, яна истеъмолда "адабий асар" истилоҳи**

ҳам мавжудки, у адабиётга мансуб барча асарларни англатади. Илгари айтилганидек, ҳар бир фан доирасида терминологик аниқликка интилиш керак. Агар шу талаб нуқтаи назаридан қаралса, мазкур икки терминни синоним сифатида қўллаш тўғри бўлмайди. Негаки, агар “бадиий” сифатловчиси санъатга оидликни англатаётган экан, у бадиий образ воситасида фикрлаш ва ифодалашни кўзда тутлади. Ҳолбуки, бу жиҳатдан қаралса, адабиётга мансуб асарларнинг ҳаммасини ҳам санъатга мансуб деб бўлмайди: мемуар асарлар, сафарномалар, кундаликларда бадиий эмас, балки фактографик образлар яратилади. Демак, тор маънода қўлланган “бадиий асар” истилоҳи билан “адабий асар” истилоҳи устма-уст тушмайди, уларни тўлиқ синоним сифатида қўллаш хатодир. Зеро, адабиётга татбиқан тор маънода ишлатилганида “бадиий асар” термини “адабий-бадиий асар”ни англатади. Яъни “адабий асар” адабиётга мансуб барча асарларни, “адабий-бадиий асар” эса уларнинг бир қисмини билдиради.

Адабиёт ва санъат бадиий асар шаклида яшайди. Яъни, масалан, “Наво”, “Рост”, “Сегоҳ”, “Тановар” ... каби минглаб куйлар таралиб тургани учун мусиқа санъати; “Маҳаллада дув-дув гап”, “Мафтунингман”, “Ёр-`ёр” ... каби юзлаб фильмлар экранларда жонланиб тургани учун миллий кино санъати яшаяпти, деймиз. Табиийки, бу гап сўз санъатига ҳам тўла тегишли, зеро, кичик фардлардан тортиб “Ҳамса”га қадар, жажжи ҳикоятдан тортиб роман-эпопеяларга қадар ёзувда мангуга муҳрланган асарлар борлиги учун миллий адабиёт яшайти. Ўша асарларни дунёга келтирган зотлар ўтдилар, замонлар оқди-кетди – ҳиммату саховати билан шоирларни ҳимоятига олган шоҳлару уларни хор тутган тузумлар йитди, файзли мушоиралару зиддиятли адабий жараёнлар кечди... – асарлар қолди, уларга сингиган ижодкорларнинг ўй-ҳислари, дарди, орзу-армонлари, давр руҳи яшаяпти. Демакки, бадиий асар адабиёт ва санъатнинг яшаш шакли дегани айна ҳақиқатдир.

Адабий асар ҳақида гап кетганида, аввало, унинг нутқ ҳодисаси экани ҳақида тўхталиш лозим бўлади. Негаки, адабий асарнинг моддий асоси (артефакт) тил унсурларидан таркиб топган матн, яъни замонда воқе бўлган ва ёзув ёрдамида қотириб қўйилган нутқдир. Тил унсурлари эса, маълумки, мулоқот жараёнидагина нутқ ҳодисасига айланади, демак, адабий асарнинг асоси бўлмиш матн ҳам мулоқот жараёнида вужудга келади, яъни адабий ижоднинг ўзи

моҳиятан мулоқотдир. Буни ёркинроқ тушуниш учун тамсил қилишга зарурат бор. Тасаввур қилинги, сиз кимгадир мактуб ёзмоқдасиз. Табиийки, сиз мактубингиз кимга ёзилаётгани, унинг қандай одамлиги, у билан қай йўсин муомала қилиш кераклиги, етказилаётган информацияга тахминий муносабати ... кабиларни ҳамиша назарда тутасиз. Бошқача айтсак, мактубни ёзиш давомида адресат ҳар вақт хаёлингизда туради: етказмоқчи бўлган хабарингизни у тушуна ва қабул қила оладиган, унга сиз истагандек таъсир қиладиган қилиб ёзишга ҳаракат қиласиз. Демак, аслида хат ёзиш жараёнида сиз адресат билан мулоқотга киришасиз – тасаввурингиздаги суҳбатдош билан “хаёлан гаплашасиз” ва айна шу суҳбат (мулоқот жараёни) ёзув орқали қоғозга муҳрланади.

Қоғозда муҳрланган “суҳбат-мулоқот”, мактуб адресат қўлига етиб боргач, яна жонланади. Энди сиз адресат тасаввуридаги суҳбатдошсиз: реал суҳбатдошга айланган адресат сизнинг гапларингизни “эштади”. Маълум бўладики, мактуб, умуман, ёзма нутқ муддати кечиктирилган мулоқот, матн эса мулоқотнинг амалга ошиш воситаси экан. Шунга ўхшаш, ёзувчи ҳам ижод онларида тасаввуридаги ўқувчи билан мулоқотда бўлади: унга муайян бадиий информацияни етказди, ўзининг ўй-ҳислари билан ўртоқлашади, у билан баҳслашади, уни нималаргадир ишонтиришга интилади... Айна шу мулоқот – ижодий жараён асар матнида муҳрланади. Худди мактубга ўхшаш, адабий асарни ўқиш жараёнида мулоқот қайтадан жонланади, энди ёзувчи тасаввурдаги “суҳбатдош” мавқеига ўтса, ўқувчи реал суҳбатдошга айланади. Кўрамизки, бадиий матн муддати кечиктирилган бадиий мулоқот, бадиий асар эса шу мулоқотнинг амалга ошишини таъминловчи восита экан. Демак, ижодкор ва ўқувчи орасидаги бадиий мулоқотни амалга оширишга хизмат қилгани учун ҳам бадиий асар бадиий мулоқот воситаси деб тушунилади.

Шу ўринда ниҳоятда муҳим бир нуқтани таъкидлаб ўтиш мақсадга мувофиқ. Адабий асарнинг моддий асоси (**артефакт**) саналувчи матн ўқувчи унга бадиий информация олиш нияти билан ёндашган тақдирдагина эстетик объектга – бадиият ҳодисасига айланади. Зеро, **бадиият ҳодисаси фақат икки онг туташган нуқтадагина мавжуд** (М.Бахтин) бўла олади. Демак, адабий асар ўқиш (ҳамда ижод) жараёнидагина бадиият ҳодисасига айланади, ўқилмаган пайтда у шунчаки бир жисм – қоғоз, ранг, муқовадан иборат нарса, холос. Аён бўляптики, **ёзувчи ижоднинг сеҳрли**

онларида ўзи ошно бўлган бадиият ҳодисасини матнда моддийлаштирган бўлса, энди матнни қайтадан бадиият ҳодисасига айлантириш масъулияти тўласича ўқувчи зиммасига тушади. Яъни ўқиш ҳам том маънода ижодий жараён экан. Айтилганлардан иккита муҳим хулоса келиб чиқади. Биринчиси – матнда имконият ҳолида мавжуд бадиият ҳодисасининг рўёбга чиқиш даражаси бир хил бўлмайди, чунки ижодий қобилият ҳаммада бир хил эмас. Иккинчиси – матн бадиият ҳодисасига айланиши учун ўқувчининг унга *шунини ният қилиб ёндашиши* шарт. Агар шу шарт бажарилмаса ва ўқувчида ижодий ўқиш қобилияти тарбият қилинмаса, адабий асар артефакт даражасида – қоғоз, ранг, муқовадан иборат жисмлигича қолаверади. Негаки, бадиият ҳодисаси асарнинг ўз-ўзича намоён бўлувчи объектив хоссаси эмас, балки ўқувчи онгию қалбида кечувчи маънавий-руҳий жараёндир. Шу боис ҳам у ўқиш жараёнидагина мавжуд ва ҳаммаша “ёзувчи – асар – ўқувчи” бирлигида намоён бўлади. Демак, бадиият ҳодисасининг воқе бўлиши асарнинг ўзигагина эмас, ўқувчига – унинг ижодий тасаввур имкониятлари, умуммаърифий ва маданий савияси, ўқиш малакаси, эмоционал ҳолати, нияти каби қатор омилларга ҳам боғлиқдир. Шу жиҳатдан қаралса, нега кимдир кўзига суртиб ўқийдирган китоб варақларига бошқа бировнинг “семичка” ўраб сотишини, оқлаб бўлмаса-да, тушуниш у қадар қийин эмас...

Юқорида айтдикки, ижод жараёни мулоқот тарзида кечади, адабий асарда эса айни шу жараён муҳрланади. Шу боис ҳам бадиий асар табиатини англаш учун бадиий ижод табиати ҳақида муайян бир тасаввурга эга бўлиш зарурати бор. Аввало, бадиий ижод ҳамманинг ҳам қўлидан келаверадиган иш эмас, бунинг учун кишида туғма иқтидор, имконият бўлиши зарур. Хўш, бу имконият нималарни назарда тутаяди? Бадиий ижод билан шуғулланишга лаёқати бор одам қандай бўлади?

Бадиий ижодга лаёқатли одам, аввало, ҳаётни ўткир идрок (хис) қила олиши билан фарқланади. Унинг ўткир нигоҳи сизу биз кўрмаган (эҳтимол, мутлақо эътибор бермаган) нарсаларни кўради, кўрадигина эмас, сизу бизга мутлақо таъсир қилмаган нарса унинг кўнглида чинакам тўфон кўзғашади; сизу бизга аҳамиятсиз кўринган нарса унга оламу одам моҳиятидан сўзлашади, чигал муаммоларни ечиши учун калит бўлиб хизмат қилиши мумкин. Мазкур хусусиятни санъаткорона нигоҳ деб атаб турайлик. Демак, санъаткорона нигоҳ ижодкорга воқеликдаги бадиий жиҳатдан

аҳамиятга молик нарсаларни, уларнинг замиридаги ижтимоий-эстетик моҳиятни илғаб олиш имконини беради.

Таъкидлаш жоизки, юқорида айтганимиз **ижодкорга хос таъсирчанлик** ҳам жўн тушунилмаслиги керак. Зеро, ҳодисоту мўъжизаларга, турли ҳаётий ҳолату турфа тақдирларга, анвойи феъл-сажияли одамларга бой ҳаётда ҳамма ҳам таъсирланади. Албатта, бу таассуротларнинг намоён бўлиши-да турфа хил. Дейлик, ўз ҳаёт йўлида фоже, аянч ҳолатга дуч келганида кимдир йиғлайди, кимдир ётиб қолади, кимдир таскинни шиша тубидан излайди ва ҳ. Санъаткорда буларнинг аниқ бирини кўришга интилиш ҳам тўғри эмас. Сабаби, **санъаткор сиртдан мутлақо бетаъсир қолиши, бироқ айна дамда қалбида улкан тўфонлар кўзғалган, аклию шуури шу ҳолатнинг мушоҳадаси билан банд бўлиши мумкин (айни шу ҳолатдан таъсирланиш кейинроқ, бирор бир асаридан намоён бўлади).** Санъаткор ҳаётида дуч келган ва таъсирланган нарсалар унинг кўнглида (онгида) чуқур из қолдиради. Юқорида айтдикки, **ҳаётда ҳамма ҳам нималардандир таъсирланади, бироқ бу таассуротлар вақт ўтиши баробари унутилади – онг ости қатламларига чўкиб кетади.** Бундан фарқли ўлароқ, **санъаткор таассуротлари яшовчанлик хусусиятига эга:** улар тез-тез санъаткорни безовта қилиб туради, санъаткор уларни қайта-қайта кўнглидан кечира олади. **Яъни санъаткорга хос муҳим туғма хусусият шуки, у онг остки қатламларидаги, хотирадаги таассуротларни қайта уйғота олади ва уларни ижодий тасаввурга жалб этади.** Шу боис ҳам ижодкор олис болалигида олган таассуротини етуклик пайтида ёзган асаридан акс эттириши мумкин, шунда ҳам ўша таассурот янгидек туюлади бизга. Юқоридагилардан кўринадики, **хотира – бадий ижоднинг муҳим унсури.** Айна пайтда, санъаткор хотираси фактлару таассуротлар тўпланадиган омбор эмас, балки *фаолиятдаги (сафарбарликдаги) хотира*, зеро, ундаги бадий-эстетик аҳамиятга молик факту таассуротлар санъаткор онгида ҳар лаҳза тирилиши, рухий парвозга қанот бериши мумкин.

Бадий ижоднинг яна бир муҳим унсури – **тасаввур.** Санъаткорнинг ижодий тасаввури хотирада мавжуд факт ва таассуротлардан кераклиларини (ижодий ният билан боғлиқ равишда) уйғотиб, уларни муайян тартибга солинган манзара ҳолида “кўриш” имконини беради. Яъни ижодий тасаввур **ҳаёт материали (диспозиция)ни бадий асар (композиция)га айлантиришда ҳал қилувчи аҳамиятга эгадир.**

Эътибор бергандирсиз, адибу шоирларимиз бадий ижод ҳақида сўз кетганда илҳом ҳақида албатта гапирадилар. Жумладан, А.Қаҳҳор айтадики: “Асар илҳом билан ёзилса, образлар ўз-ўзидан гавдаланади, ҳатто ўзининг қиладиган ишини, айтадиган гапини ёзувчига айтиб, луқма солиб туради. Илҳом ёзувчини ҳамма қийинчиликлардан кутқаради”¹⁰. Дарҳақиқат, кўтаринки ишчан кайфиятга чулғанган илҳом деб аталувчи маънавий-руҳий ҳолатда ижод жараёни юксак завқ билан, самарали, кўнгилли ва енгил кечади. Ижод аҳлида кузатилувчи мазкур ҳолат одамларга қадимдаёқ маълум бўлганки, уни турлича изоҳлашга ҳаракат қилганлар. Қадимги юнонлар илҳом *музалар* – аёл қиёфасидаги илоҳий мавжудотлар томонидан берилади деб ҳисоблаганлар, Шарқда ҳам илҳомни ғайбдан дейишга мойиллик кучли бўлган. Тез-тез кулоққа чалинадиган “илҳом париси”, “илҳом отига минмоқ” қабалидаги гаплар шундай тушуниш изларидир. Илҳом масаласига, айниқса, романтизм даври адабиётшунослигида жуда катта аҳамият берилган, бадий асар қай даражада кучли илҳом таъсирида ёзилса, унинг бадий қуввати ҳам шу даражада бўлади деб ҳисобланган. Ҳатто, антик файласуфлар, хусусан, Афлотун қарашларини ривожлантириб, ўзни унутар даражадаги илҳом ҳолати ҳақида сўз борган. Булардан фарқли ўлароқ, кейинги даврларда илҳомнинг манбаи ҳаётнинг ўзида, деган қараш устуворлик касб этиб борди, жумладан, ўзбек ижодкорларининг қарашлари ҳам шу ўзанда ривожланди. Масалан, ўз вақтида А.Қаҳҳор ёш ижодкорларга бу масалани қуйидагича тушунтирган: “Илҳомнинг макони халқнинг дилида – мажбурият эмас, зарурият, хоҳишга айланган меҳнатнинг шавкати, бахтиёр одамнинг қаҳқаҳасида, жабрдийданинг кўз ёшида, ошиқ ва маъшуқаларнинг кўзлари ва сўзларида, одамда меҳр ва ғазаб уйғотадиган ҳодиса ва воқеаларнинг мағзида... **илҳом қидирган ёзувчи халқнинг қалбига қўл солиши керак**”.¹¹ Хуллас, бу хил тушунишда илҳом ижодкорнинг ҳаётда дуч келгани турли-туман ҳолату муаммоларни бадий идрок этиш мақсадида онгу шууридан ўтказиши, тинимсиз ўйловлари натижасида юзага келадиган руҳий ҳолатдир. Албатта, илҳом онларини, унинг юзага келишини мантикий изчилликда тушунтириб бериш қийин ва бу даъводан йироқмиз ҳам. Бироқ шуниси аниқки, **илҳом юқорида саналган хусусиятларга эга шахснинг ижодий-руҳий фаолиятидаги муайян**

¹⁰ Абдулла Қаҳҳор. Асарлар. 5 жилдлик. Ж.5.- Т.: Адабиёт ва санъат, 1989.- Б.256

¹¹ Шу манба.- Б.228

бир босқич бўлиб, унда шу пайтга 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, илҳомни ғайбдан келган нарса сифатида эмас, балки санъаткор онгию қалбида кечган ижодий-руҳий жараённинг юксак нуқтаси, унинг туғма имкониятлари максимал даражада кучайган палла сифатида тушуниш ҳам мумкин экан.

Яхши биласиз, ёзувчи ва шоирларимиз асарни кўпинча фарзандга қиёс этадилар. Ҳақиқатан ҳам, бадиий асарнинг дунёга келишини фарзанд туғилишига қиёс этса арзигулик. Фарзанд тўққиз ой давомида она вужудида етилади – катрадан инсон шаклига киради, бу вақт давомида у онанинг жисмоний ва руҳий қувватини ўзига олади, сўради. Пайти келгач, онани тўлғоқ туттади – фарзанд дунёга келади. Шунга ўхшаш, бадиий асар ҳам ижодкор онгида етилиб боради, пайти келгач уни ҳам тўлғоқ туттади: бўшаниш – асарни яратиш, ўқувчиси билан ўртоқлашиш унинг учун заруратга айланади. Яъни энди ижодкор онгида етилган ўша асарнинг яратилмаслиги мумкин эмас, ижод психологияси шуни тақозо қилади. Адабиёт тарихи буни қатор фактлар билан тасдиқлайди: кўплаб ижодкорлар яратажак асари нохушликлар келтириб чиқариши, ҳатто, ҳаётларига хавф солиши мумкинлигини билганлари ҳолда ҳам уни ёзганлар. Акс ҳолда, агар ўша асарни ёзмаслик ҳам мумкин бўлганида эди, эҳтимол, А.Қодирий, Чўлпон каби буюк адибларимизнинг айрим асарлари буткул яратилмаган бўлурмиди?! Демак, бадиий ижоднинг руҳий механизмларидан яна бири ижодкорга хос “бўшаниш зарурати” экан.

Юқорида бадиий ижодга лаёқатли шахсга хос хусусиятларга тўхталдик. Айни шу хусусиятларга эга инсон онгида **ижодий ният туғилади**. Ижодий ниятнинг туғилиши – **бадиий ижод жараёнидаги илқ босқич**. Ижодий ният санъаткорнинг воқелик билан муносабати, воқеликни ЎЗИЧА (ўзининг эстетик идеали, дунёқараши, сажияси, маданий-маърифий даражаси, ҳаётий ва ижодий тажрибаси, туғма истеъдоди қуввати асосида) қабул қилиши ва идрок этиши натижаси ўлароқ юзага келади. Тўғри, у ёки бу асарининг ёзилиши тарихига тўхталган ёзувчининг ижодий ният бирдан туғилганини таъкидлаган

ҳоллари ҳам тез-тез учрайди. Балки шундайдир, бироқ, масалан, чақмоқ ярқ этиши учун аввал булутлар электр зарядига тўйиниши керак эмасми? Яна тамсил қилсак, Ньютонга қадар ҳам неча-неча одамларнинг бошига олма тушган, бироқ бутун олам тортишиш қонунининг кашфи фақат унга насиб этмадими?! Демак, гап асло олмада эмас, бошда экан-да. Шунга ўхшаш, у ёки бу асарни ёзиш билан боғлиқ ижодий ният ҳам фақат шу ҳақда ўйлаб юрган одамда туғилиши мумкин, холос.

Ижодий ниятда яратилажак асарнинг асосий чизгилари, бирмунча хирароқ тарзда бўлса-да, кўзга ташланиб туради. Яъни ижодий ният яратилажак асарнинг санъаткор онгидаги хомаки эскизидир. Бадиий ижод жараёнининг ўзига хослиги шундаки, санъаткор ижодий ниятдаёқ ўқувчига муайян таъсир қилишни кўзда тутди. Баски, мақсад ижрога таъсир қилади, ният ва ижро бирлашади. Бу жараённи бирмунча ўзгачароқ тушунтириш қулайроқ кўринади: санъаткорнинг эстетик идеали билан мавжуд воқелик орасидаги номувофиқлик бадиий ижодга ундовчи мотив бўлса, идеалга яқинлашиш ижоднинг мақсадидир. Демак, ижодий ният билан ижро, ижод мотиви билан мақсадининг бирлиги бадиий ижод жараёнини яхлит, бутун ҳодисага айлантиради. Шу яхлит жараён – бадиий ижод давомида ижодий ният ижро этилади, санъаткорнинг ўй-фикрлари, баҳоси бадиий образлар тизими воситасида моддийлаштирилади.

Биз *бадиий ижод жараёни* деганда санъаткор онгида ижодий ният етилиб, “бўшаниш” зарурати юзага келган пайтдан то асарга сўнгги нуқта қўйилгунга қадар бўлган вақтни кўзда тутамиз. Айни шу вақт оралиғида санъаткор онгида кечган *ижодий-руҳий жараён* бадиий асарда аксланади. Шу боис ҳам мазкур жараённинг ўзига хос хусусиятларига айрича эътибор зарур. Аввало шуки, ижод онларидаги ижодий-руҳий ҳолат санъаткорнинг бунгача кечирган ҳаёти, кўрган-кечирганлари заминида юзага келади. Бироқ ижод онларида у олдинги *ҳаётдан, заминдан* узилади гўё: энди у тамомила ўзга ўлчамда – **ИДЕАЛ** оламида яшайди. Аён бўладики, санъаткорнинг ҳаёт йўли, унга оид факт ва ҳодисалар, шахсияти, сажияси ва ҳ. билан бадиий асар орасидаги алоқа кўпроқ генетик (пайдо бўлиши, дунёга келиши жиҳатидан) характерга эгадир. Зеро, бадиий асарда реал санъаткор эмас, унинг ижод онларидаги *маънавий-руҳий бутунлиги* акс этади. Шунга кўра, ҳаётда биз билган санъаткор билан ижод онларидаги санъаткор орасига тенглик

аломати қўйиб бўлмайдди: реал санъаткор билан асарда акс этган муаллиф образи (ёки лирик қаҳрамон) битта эмас. Иккинчидан, ижод онларидаги ижодий-руҳий ҳолат *бетакрор* бўлиб, битта дарёга икки бора шўнғиб бўлмаганидек, санъаткорнинг худди шу ижодий-руҳий ҳолатга қайта тушиши мумкин эмас. Демак, ўзида муайян ижодий-руҳий ҳолатни акс эттирган бадиий асар ҳам бетакрор (феноменал) ҳодиса саналади. Шунга кўра, бадиий асардаги ҳар бир унсур ўша ижодий-руҳий ҳолат маҳсули, асарда биронта ҳам ортиқча унсур мавжуд эмас. Зеро, асардаги барча унсурлар, ҳатто, бизнинг наздимизда ортиқчадек туюлганлари ҳам муаллифнинг ижод онларидаги руҳий ҳолатини ифодалайди, демакки, асарнинг мазмун моҳиятини англашга хизмат қилади.

Айтилганлар бадиий асар – *бутунлик экани*, бу ўзак хусусият эса унинг объектив ва субъектив ибтидолар бирлиги сифатидаги мавжудлигида намоён бўлишини кўрсатади. Зеро, адабий асарда тасвирланган воқелик билан унинг муаллиф идроки уйғун мужассамини топади. Эътибор беринг, бу бутунлик қисмларини бири-биридан ажратса бўладиган механик ҳодиса эмас, чунки унда объект субъект орқали, субъект эса объект орқали намоён бўлади. Яъни улар иккита алоҳида нарса эмас, балки бутуннинг иккита томонидир. Айни чоқда, асар бутунлигини таъминлашда ижодкор субъекти цементловчилик вазифасини ўташини ҳам таъкидлаш зарур. Зеро, субъект асарнинг жон-жонига, таъбир жоиз бўлса, жами ҳужайрасига сингиб кетган ва уларнинг ҳар бирида ўзини намоён этади. Тагин бир муҳим жиҳати, адабий асар – тугал бутунлик, у ўз ўзичаёқ бекам – бошқа ҳеч нарсага, ҳеч бир унсурнинг қўшилишига эҳтиёжманд эмас. Бу бутунликдаги бирор бир унсурни асар мазмун-моҳиятга путур етказмаган ҳолда олиб ташлаш мумкин эмас. Сабаби, уни ташкил қилаётган унсурларнинг бари бир-бири билан мустаҳкам алоқада ва айни шу алоқалар асосида бутунлик юзага келади.

Демак, адабий асар – *систем бутунлик*. Система деганда эса, маълумки, бир-бири билан муайян муносабат ва алоқадаги қисмлардан таркиб топган бутунлик тушунилади. Яъни у монолит эмас, лекин қисмлар орасидаги алоқа ва муносабатлар шу қадар муҳимки, уларнинг етарли анланмаслиги асарни чала, ҳатто, ўз моҳиятидан ўзгача тушунишга олиб келиши мумкин. Бошқа томондан, системадаги унсурлар – ҳар бир қисм моҳияти бутун таркибида намоён бўлади, ўз навбатида, бутун қисмлар орқали

тушунилади. Шунга кўра, бадий асарни ўқийдиган одам, биринчидан, асардаги ҳар бир қисмни алоҳида ва бошқа қисмлар билан алоқада, иккинчидан, асарни бутун ҳолича тасаввур эта билмоғи лозим. Айтайлик, матннинг бир қисмидаги конкрет унсур унинг бошқа бир қисмидаги унсур билан мазмуний алоқага киришади. Лекин бу алоқа бевосита эмас (яъни матнда боғланиш йўқ), бунинг устига ёзувчи унга ҳеч қандай ишора қилмаган. Бироқ уларнинг ҳар иккаласи ҳам бутуннинг қисми бўлгани учун асарнинг мазмун моҳиятини очишда бу алоқа муҳимдир. Тамсил қилсак, электр манбаига уланган иккита симнинг учи бир-бирига тегизилганда учқун чиққанидек, онгимизда ўша икки қисмни бир-бирига тўқнаштирганимизда учқун чиқади – мазмуннинг янги бир қирраси кашф этилади. Буни конкрет мисол ёрдамида кўриб ўтиш фойдадан ҳоли эмаски, яна “Ўтган кунлар”га мурожаат қилиб, Ҳасаналининг Зиё шоҳичи хонадонига маслаҳатга борганини эслаймиз:

“Ҳасанали Зиё шоҳичининг ташқарисиға келиб кирди-да, меҳмонхона даричасига қаради. Дарича тиркишидан кўрилган ёруғлиқ меҳмонхонада киши борлиқни билдирар эди. Ҳасанали тузатиниб олди ва ичкарига кирди. Зиё шоҳичи намоз ўқумокда бўлиб, меҳмонхона чет кишидан холи эди. Бу тасодуфдан Ҳасанали сўйинди ва Зиё аканинг намозни битиришини кутиб ўлтурди”.

Ҳасанали бировнинг аввал ташқисига, сўнг то меҳмонхонасига қадар сира овоз бермай кириб боргани зийрак ўқувчини ҳайрон қолдириши, унда эътироз кўзғаши табиий. Ахир, ўзбекда бировнинг хонадонига келганда шарпа бериш, чақириниш одат эмасми? Шундай. Бироқ бундан олдинги абзацда айтилишича, Ҳасанали Зиё шоҳичиникига бориш қасди билан кўчага чиққан пайтда “*Қош қорайиб, қоронғу тушаёзган эди*”. Меҳмонининг муддаосини тинглаб, ташвишларини маъқул топган Зиё шоҳичининг қутидорникига “Ҳозир борамиз” дейишидан, ҳартугул, Ҳасанали келган пайтда у шом намозини адо этаётган эди, деган фикрга келамиз. Негаки, агар у хуфтан намозиде бўлганида эди, намоздан сўнг ҳам маълум муддат Ҳасанали билан сўзлашиб ўтирганини эътиборга олсак, бировникига чақириб бориш жудай-ла ноқулай бўлар, шоҳичи бунинг андишасини қилган бўлур эди. Демак, Ҳасанали келганида, мезбоннинг шом намозиде бўлгани ҳақиқатга яқинроқ. Шунақа экан, Ҳасаналининг овоз бермаганида ҳам ғалат йўқ: биринчидан, у ташқарига кирди, иккинчидан, шом вақти

бўлгани учун ҳам овоз бермади. Меҳмонхонада чироқ ёниб турганидан у ерда кимдир бор эканини билиб ҳам овоз бермади, чунки шом вақти жуда тифиз келади, бас, ичкаридаги одамнинг намозда экани эҳтимоли кўпроқ. Яъни Ҳасанали ибодатдаги одамни чалғитиб қўймаслик андишасини қилди. Демак, унинг хатти-ҳаракатлари асар ёзилган давр одобига тўла мувофиқ экан, фақат буни англаш учун учта нуқтани маъно жиҳатидан боғлаш, бутунни қисмлар орқали, қисмни эса бутун контекстида тушуниш керак бўлади. Сираси, ўқишнинг ижодий жараён деб аталиши ҳам аслида шундан, зеро, қисмларни ўзаро боғлаган ҳолда яхлит бутунлик ҳосил қилиш учун ижодий тасаввур тўла қувват билан ишлаши талаб қилинади. Конкрет асарнинг турли ўқувчилар томонидан турлича тушунилишининг боиси ҳам бир томони шунда – қисмлар орасидаги кўринмас алоқаларни тиклай олиш имконияти ҳаммада бир хил эмас.

Бу ўринда масаланинг яна бир муҳим жиҳати мавжуд: систем бутунлик, **биринчи галда, объект (бадий воқелик) ва субъект (ижодкор) бирлигини тақозо қилади. Шундай** экан, бадий асарга ижодий ёндашув ўқувчи ўқиш жараёнида ижодкор субъектининг ўрнини эгаллаб, унинг ижод онларидаги бетакрор ижодий-руҳий ҳолатига кира олсагина тўла мавжуддир. Бунда ўқувчига ижодий жараённинг модели бўлмиш асарнинг ўзигина ёрдам бериши мумкин. Асар (систем бутунлик)ни тушунишнинг кўпчилик эътироф этган қоидаси эса оддий: бутунни қисм, қисмни бутун орқали тушунилади. Баски, конкрет асар структурасини – бутунликнинг ташкилланишини, яъни уни ташкил этаётган унсурларнинг ўзаро алоқалари, уларнинг қай йўсин бутунлик ҳосил қилишини – ёрқин тасаввур этмасдан туриб унинг мазмун-моҳиятини англаш маҳолдир. Ҳатто, кези келганда биттагина унсурнинг эътибордан четда қолиши ҳам бутуннинг мазмун-моҳиятини ўзгартириб юборади. Зеро, структура мазмуннинг мантиқий ташкилланишидирки, ўша мантиқни ўзлаштирмасдан туриб бадий асардаги мазмун жилоларини илғаш душвордир.

Сўнгги нуқта қўйилиб, **ўқувчига қайсидир бир шаклда – қўлёзма ҳолидами, даврий нашрда ёки алоҳида китоб ҳолида чоп этибми, замонавий медиа воситалар ёрдамидами эканидан қатъи назар – тақдим этилиши биланоқ адабий асарнинг ижтимоий муносабатлар тизимидаги мустақил ҳаёти бошланади.** Худди одамлар каби, у ҳам ҳаётда ўз ўрнини эгаллаши, обрў ва кадр-қиммат

топиши керак бўлади. Қизиғи, худди одамлар каби, уларнинг ҳам бириси ёниб-ёндириб яшаса, бошқа бирининг келиб кетгани ҳам сезилмай қолади, бириси туғилибоқ ўлса, тагин бириси асрлар давомида эл ардоғида бўлади. Муҳими, ҳаммаси яралишдаёқ манглайга битилган: дарду илҳом билан ёзилганига бошқа, нону шон учун ёзилганига бошқача тақдир – ўзгартириб бўлмайди. Йўқса, бутун бошли тузумлар қўллаган, барчага бешак намуна ўлароқ тарғиб этилган, жамики совринларга сазовор бўлганлари нима бўлди-ю, унутилишга маҳкум этилганлари нима бўлди?! Хуллас, асарнинг тақдири, миллат маданий-эстетик ҳаётида қандай мақом тутишию қанчалик қиммат касб этиши энг аввал унинг ўзига, бадий савиясига боғлиқдир.

Хуллас, адабий асарларнинг бадий савияси, қиммати бир хил бўлиши мумкин эмас, яъни улар табақаланади. Энг **баланд поғонани мумтоз (классик) ёки дурдона (шедевр)** асарлар эгаллайди. Бу ўринда яна истилоҳга аниқлик киритиб ўтиш лозим бўлади. Одатда, “мумтоз” сўзини муайян давр адабиёти ва шу давр адабиётига мансублик маъносида нисбатан ҳам фаол қўллаймиз: “ўзбек мумтоз адабиёти”, “мумтоз адабиёт тарихи”, “мумтоз шоир” каби бирикмаларда айна маъно кўзда тутилади. Табақалаштиришда эса истилоҳнинг акциолологик маъноси, яъни “энг сара”, “замон синовларидан ўтиб сараланган”, “ҳар жиҳатдан мукамал”, “намунали” каби баҳо маънолари фаоллашади. Бу ҳолда “мумтоз” деганда асрлар синовидан ўтиб, миллий маданий бисотдаги ўлмас кадрият ўлароқ умумтироф этилган асарлар тушунилади. Айна маъно кўпинча “дурдона” сўзи билан ҳам ифода этилади, бироқ истилоҳ сифатида “мумтоз” мақбулроқ. Негаки, “дурдона” сўзи замондошларнинг асарларига нисбатан ҳам қўлланаверади, унда замон синовларидан ўтганлик маъноси йўқ. Ҳолбуки, *мумтоз* сифатига эга бўлиш учун асар замон синовларидан ўтиб, мудом ўзининг янги-янги маъно қирраларини очиши билан ҳаммавақт ўқувчи маънавий-руҳий эҳтиёжларига жавоб бериши лозим. Қисқа қилиб айтсак, асарга “мумтоз” сифатини вақт беради, “дурдона” сўзида эса субъектив баҳо маъноси устуворроқдир.

Кейинги **поғонада оммавий адабиётга мансуб этиладиган асарлар жойлашади. Ҳозирда анча фаол ишлатилаётган “оммавий адабиёт” истилоҳи “элитар адабиёт”га зидланади** ва “кенг оммага мўлжалланган” деган маънони англатади. Ҳолбуки, матбаачиликнинг ривожланиши билан адабиёт оммавий тарзда

“оммавийлик” хусусиятини касб этиб бўлган: ҳозирда чоп этилган асарни минглаб, миллионлаб кишиларнинг ўқиши кўзда тутилади. Тор доиралардагина айланувчи ва гўё шу доира кишиларигина тушуна оладиган асарларни “хослар адабиёти”, “элитар адабиёт” намунаси сифатида тушуниш эса баҳсли, чунки бу – истасак-истамасак, ўша доиранинг даъвоси, субъектив баҳоси мақомида, холос. Ҳақиқат шуки, матбаа имконлари илҳом ва юксак дид билан ёзилган асарларни ҳам, улардан мосуво асарларни ҳам бирдек оммавий тиражда чоп этишга изн бераверади. Демак, оммавий адабиёт намуналарини бу жиҳатдан “юксак”, “ўрта” ва “тубан” асарларга ажратиш мумкин. Табиийки, биринчи тоифадаги асарлар диди юксак ўқувчи маънавий-руҳий эҳтиёжларига қаратилган бўлиб, уларнинг энг саралари кун келиб, замон синовидан ўтгач, мумтоз асар мақомини олади. Иккинчи тоифадаги асарлар бунга даъво қилмагани ҳолда, ўз даври китобхонларининг маънавий-руҳий эҳтиёжларини қондиради, эзгулик ва гўзаллик йўлида ўзининг миссиясини баҳоли қудрат адо этади. Ниҳоят, учинчи тоифа асарлар диди ўтмас, савияси паст ўқувчининг кўпроқ инстинктив эҳтиёжларига мўлжалланганки, уларни “оммавий адабиёт” эмас, “авом адабиёти” вакили ўлароқ қабул қилиш тўғрироқ бўлади.

Айтилганлардан келиб чиқадиган асосий хулосаларни умумлаштириб таъкидлаб қўйиш мақсадга мувофиқ.

Аввало, бадий адабиётни истеъдодлар яратади. Истеъдод эса оммадан кўра тийранроқ қалб кўзига эгалиги, тафаккур даражасининг ундан юқорироқ экани билан фарқланади. Чинакам истеъдод яратган асарнинг савияси ҳам оммадан юқорироқ бўлмоғи табиий ва шундай бўлиши керак ҳам. Айни чоқда, шу адабий-маданий заминда етишган истеъдоднинг оммадан кўз илғамас даражада узоқлаб кетиши маҳол, шу боис ҳам “атайин оммага мослаб ёзиш” деган даъво ё ёлғон, ё истеъдодсизликни хаспўшлаш учун баҳонадан бошқа нарса эмас. Демак, биринчи хулосани “бизга чинакам истеъдодлар илҳом билан яратган асарлар керак” тарзида ифодалаш мумкин.

Бадий асар жуда мураккаб ҳодиса, конкрет асарни ҳамманинг бирдек тушуниши, бирдек суюши ва унга бирдек қиммат бериши мумкин эмас. Айтайлик, ўқувчи бир пайтлар ўқиганида деярли эътиборини тортмаган шеър вақтики келиб уни ёндириб юбориши ҳеч гап эмас. Шунингдек, шу ўқувчининг юрагига ўт ёққан шеърга бошқа ўқувчи мутлақо эътиборсиз қараши ҳам мумкин. Ниҳоят,

бадий асар тубсиз уммон мисоли: юзасида юрган нари борса мавжлару жозиб қудратни кўрар, бироқ унинг тубида олам-олам сир-синоатлар яширин, тубида-да бутун бошли бир ҳаёт кечади. Демак, *иккинчи хулоса* шуки, кимдир бу уммоннинг юзасидагина юради, кимдир саёзроқ, кимдир чуқурроқ шўнғийди, бас, чинакам истеъдод илҳом билан яратган асар бир пайтнинг ўзида турли тоифаларга – ҳам оммага, ҳам хосларга мўлжалланган бўлади.

Таянч тушунчалар:

адабий асар, бадий асар, адабий-бадий асар, артефакт, бадий мулоқот, бадий информация, бадият ҳодисаси, ижодий ўқиш қобилияти, ижодкор шахс хусусиятлари, санъаткорона нигоҳ, таъсирчанлик, таассуротлар яшовчанлиги, фаолиятдаги (сафарбарликдаги) хотира, тасаввур, илҳом, "бўшаниш" зарурати. ижодий ният, бадий ижод жараёни, ижод онларидаги маънавий-руҳий бутунлик, бетакрор (феноменал)лик, бутунлик, систем бутунлик, структура, мумтоз (классик) асар, дурдона (шедевр) асар, оммавий адабиёт намунаси, элитар адабиёт намунаси, авом адабиёти намунаси.

Савол ва топшириқлар:

1. Нима учун «бадий асар бадий адабиёт ва санъатнинг яшаш шакли шакли» дейилади?

2. Бадий коммуникация деганда нима тушунилади? «Бадий матн муддати кечиктирилган мулоқот» дейилишининг боиси нима? «Тасаввурдаги суҳбатдош» тушунчасини изоҳланг.

3. Бадий ижодга лаёқатли одамга хос асосий хусусиятларга изоҳ беринг. Бадий ижод жараёни деганда нима тушунилади? Нима учун бадий ижод жараёни яхлит, бутун ҳодиса саналади?

4. Нима учун ижод онларидаги санъаткор ҳақида «Идеал оламида яшайди» деб айтамыз? Бадий асарда акс этган санъаткор билан реал ҳаётдаги санъаткор орасидаги муносабатни тушунтириб беринг.

5. Бадий асар систем бутунлик деганда нима назарда тутилади? Бадий асарни тушунишининг асосий қондасини мисоллар ёрдамида тушунтириб беринг.

Адабиётлар:

1. Вульф Т. Бир роман тарихи. // Жаҳон адабиёти.- 1999.- №1.- Б.177-193
2. Коэльо П. Ёзувчи // Жаҳон адабиёти, 2011.- №12.- Б.148-151
3. Кузичева А.П. Творчество: загадки, иллюзии, правда – М., 1991.
4. Марио Варгас Льюса. Ёш романнывисга хат // Шарқ юлдузи.- 2012.- №1.- Б.125-136;
- 5.Маҳмудова З. Ижод психологияси ҳақида // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2003.- №3.- Б.45-47
- 6.Норматов У. «Ўтган кунлар» ҳайрати.-Т.,1996
7. Орипов А. Эҳтиёж фарзанди.// А.Орипов. Танланган асарлар. 4-жилд.- Т., 2001.- Б.28-34
- 8 Парандовский Я. Сўз кимёси // Жаҳон адиблари адабиёт ҳақида.- Т.: Маънавият, 2010.- Б.234-300
9. Раҳим М. Хос ва авом адабиёти. – Тафаккур.- 2015.- №3.- Б.
10. Раҳимжонов Н. Бадиий асар биографияси.- Т.: Фан, 2008
11. Умуров Ҳ. Бадиий ижод асослари.-Т.: Ўзбекистон, 2001.
12. Чернец Л. «Как слово наше отзовется...»: Судьбы литературных произведений.-М.,1995
13. Эшонкул Н. Ижод илоҳийликка дахлдорликдир // Мендан “мен”гача.- Т.: Академнашр, 2014.- Б.109-122
- 14.Қаҳҳор А. Ёшлар семинарида сўзланган нутқдан // А.Қаҳҳор. Асарлар. 5-жилд.- Т.,1989.- Б.63-69
15. Қаҳҳор А. Ҳаёт ҳақиқатидан бадиий тўқимага // А.Қаҳҳор. Асарлар. 5-жилд.- Т.,1989.- Б.198-210
16. Қодирий А. Ижод машаққати.-Т.: Ўқитувчи, 1995
17. Қуронов Д., Усмонов Ҳ. Идеал ва бадиий яхлитлик // Тафаккур.- 1996.-№4.-Б.36-41
18. Ҳаққул И. Шахсият ва ижод муштараклиги // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2014.- №5.- Б.18-27

Адабий асарда шакл ва мазмун

Шакл ва мазмун тушунчалари ҳақида. Адабий асарда шакл ва мазмун бирлиги. Адабий асарда шакл ва мазмуннинг ўзаро мувофиқлиги бадииятнинг муҳим шарти сифатида. Шакл ва мазмун унсурлари таснифи масаласи.

Адабий асарнинг қисмлардан таркиб топгани, бир-бирини тақозо этувчи ва узвий алоқадаги бу унсурлар турфа муносабатдорликда экани юқорида айтилди. Айни шу алоқа-муносабатлар туфайли ғоят мураккаб таркибли, кўп қиррали, кўп сатҳли ҳодиса бўлмиш систем бутунлик – адабий асар воқе бўлади. Мураккаблиги боис ҳам адабиётшуносликда адабий асар таркиби ва қурилиши ҳақида турлича қарашлар, таркиб унсурларининг турлича тавсиф ва таснифларига дуч келамиз.

Мутахассислар адабий асар таркибини тизим сифатида ўрганиш учун асос қилиб оладиган тушунча ва истилоҳлар ҳам бир хил эмас. Анъанавий равишда бундай асос сифатида “шакл ва “мазмун” жуфтлигини олиш кенг оммалашган ва кўпчилик томонидан эътироф этилган. Адабиётшуносликда, шунингдек, “шакл” ва “мазмун” тушунчаларини адабий асарга нисбатан қўллаш ўринсиз, умуман ортиқча дегувчилар ҳам, уларнинг ўрнига бошқа тушунчаларни асос қилиб олишни таклиф этувчилар ҳам бор. Жумладан, рус формал мактаби вакиллари адабиётда “мазмун” тушунчаси ортиқча, “шакл” ўрнида эса “материал” тушунчасини қўллаган маъқулроқ, деган фикрни олға суришган. Ёки машҳур адабиётшунос Ю.М.Лотман ҳам “шакл ва мазмун” жуфтлигини бирёқлама дуалистик деб билади ва уларни моҳиятан монистик бўлмиш “структура ва идея” тушунчалари билан алмаштиришни маъқул кўради. Бошқа структуралистлар бу категорияларни яна “белги ва маъно” тарзида алмаштиришга мойил бўлсалар, постструктуралистлар “текст ва мазмун” тушунчалари билан иш кўришни афзал биладилар.

Адабиётшуносликда бадиий асар “шакл ва мазмун” тарзида икки асосга эмас, уч асосга қурилади деган қараш ҳам мавжуд. Бундай қараш куртаклари ҳам антик даврларга бориб тақалса-да, уни илмий жиҳатдан асослаган ҳолда фанга А.А.Потебня олиб кирган, кейинча унинг шогирдлари, давомчилари томонидан ривожлантирилган. Унга кўра, санъат асарининг уч жиҳати бор: *ташқи шакл, ички шакл ва мазмун*. Адабиётга татбиқан олинганда бу мос равишда *сўз, образ ва гоя* демакдир. Булардан ташқари, феноменологик адабиётшунослик вакиллари (Р.Ингарден, Н.Гартман) томонидан таклиф этилган адабий асарга кўп сатҳли ҳодиса сифатида қараш ҳам мавжуд. Сираси, икки асосли ва кўп сатҳли ёндашувлар бир-бирини инкор қилмайди, аксинча, улар бир-бирини тўлдиради. Зеро, структурасига кўра адабий асар кўп сатҳли,

бирок унинг мавжудлиги ҳамиша икки томонли: олдинги плани – биз ҳиссий идрок этадиган предметлилик (шакл), орқа плани – моҳиятида эса муайян мазмун ботиндир.

Тушунарлироқ бўлиши учун умумийдан хусусийга бориш маъқулроқ кўринадик, аввал билиш билан боғлиқ универсал тушунчалар саналувчи “шакл” ва “мазмун”га қисқача тўхталиб ўтиш мақсадга мувофиқ. Воқеликда мавжуд нарсаларнинг бари ўзининг ташқи кўриниши (шакли) ва шу шакл орқали англашилаётган моҳиятига (мазмун) эга. Шу сабабли ҳам “шакл” ва “мазмун” категориялари умумфалсафий характерга эга, улар воқеликни (нарс-ҳодисани) идрок қилишда муҳим аҳамиятга молик илмий абстракциялар саналади. Абстракция дейилишининг боиси шуки, шакл ва мазмун қабилидаги бўлиниш шартли, негаки, улар – яхлит бир нарсада ҳар вақт бирликда мавжуд бўлган ва бир-бирини тақозо этадиган икки томон. Зеро, шакл нарсанинг биз бевосита кўриб турган, ҳис қилаётган томони бўлса, айти шу шакл бизга ўша нарсанинг нима эканлигини – мазмун-моҳиятини англатади. Масалан, қаршимизда стул турган бўлса, биз унинг шаклини кўрибгина “стул”, яъни “ўтириш учун мўлжалланган мослама” деб айта оламиз. Стулга хос бўлган ташқи кўриниш унинг шакли бўлса, мазмуни шу шакл ифодалаётган “ўтириш учун мўлжалланган мослама” эканлигидир. Кўрамизки, шакл мазмунни ифодалайди, мазмун эса муайян шаклдагина реаллашади, мавжуд бўла олади. Дейлик, ўша стулнинг шаклини пароканда қилсак – қисмларга ажратиб юборсак, шаклнинг йўқолиши билан мазмун ҳам йўқолади, зеро энди нарсанинг ўзи ҳам мавжуд эмас. Демак, мазмун муайян шаклдагина яшайди, шаклсиз мазмун бўлмаганидек, мазмунсиз шакл ҳам мавжуд эмас.

Шакл ва мазмун муносабати ҳақида сўз борганда, мазмуннинг етакчилиги, унинг шаклини белгилаш хусусияти ҳақида айтилади. Дарҳақиқат, иккиламчи табиат (инсон томонидан яратилган нарсалар)га назар солинса, буни яққол кўриш мумкин бўлади. Мисол учун яна ўша стулни олайлик. Юқорида кўрганимиз “ўтириш учун мўлжалланган мослама” деган мазмун ясалажак буюмнинг параметрларини белгилайди: баландлиги, кенглиги, суянчиққа эга бўлиши, ўтирғичнинг олд томони бироз кўтарилган бўлиши ва ҳоказо. Яъни бу ўринда шаклнинг мазмунга мувофиқ бўлиши талаб қилинади. Тасаввур қилингки: уста стулнинг оёқларини бир ярим метрдан қилиб ясади ва натижада ўтирғич кишининг елкаси баробар

турибди; ёки ўтирғичнинг катталиги шапалоқдек бўлсин. Албатта, ҳар иккала ҳолда ҳам шаклнинг мазмунга номувофиқлиги юзага келадики, натижада буюм ўзининг қимматини йўқотади. Мазмун ўзгаришга, янгилашишга мойил бўлгани ҳолда, шакл консервативлик хусусиятига эга, яъни ўзгаришга у қадар мойил эмас, шаклдаги ўзгаришлар жуда секин кечади. Айтайлик, “ўтириш учун мўлжалланган мослама” деган мазмунга “болаларнинг” аниқловчиси кўшилса, шакл параметрлари ўзгаради, стул кичикроқ ясалади. Энди унга “гўдакларнинг” аниқловчисини кўшсак, шаклга яна бирор бир кўшимча, масалан, гўдакни йиқилиб тушишдан сақловчи олд тўсик кўшилади. Бироқ, шуниси борки, барча ҳолларда ҳам “ўтириш учун мўлжалланган мослама” ўзининг асосий шакл кўрсаткичларини сақлаб қолаверади.

Бошқа ҳар қандай нарса сингари, бадиий асар ҳам шакл ва мазмуннинг яхлит бирлигидир. Шунинг учун “бадиий шакл”, “бадиий мазмун” деган тушунчаларнинг атиги илмий абстракциялар эканлигини унутмаслигимиз керак. Яъни биз яхлит бутунлик – бадиий асарни атрофлича таҳлил қилиш, бу ишни осонлаштириш мақсадидагина шу хил шартли бўлишга йўл қўямиз. Аслида эса, юқорида ҳам айтдик, шакл мазмунсиз, мазмун эса шаклсиз мавжуд эмасдир. Зеро, бадиий шакл бадиий мазмуннинг биз қабул қилаётган мавжудлиги бўлса, мазмун ўша шаклнинг ички маъноси, мағзидир.

Бадиий асарда шакл ва мазмун ўзаро диалектик алоқада бўлиб, улар бир-бирини тақозо қилади, бир-бирига таъсир қилади, бир-бирига ўтади. Бадиий шакл билан бадиий мазмун муносабатида ҳам мазмун етакчироқ 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. Масалан, жамиятнинг жорий ҳолатини бадиий идрок этиш, у ҳақдаги ҳукмини бадиий концепция тарзида шакллантириш ва ифодалаш мақсадини кўзлаган ижодкор роман шаклини танлайди. Чунки айни шу шакл ижодий ниятда кўзда тутилган мазмунга ҳар жиҳатдан мувофиқ келади ва ўша ниятнинг ижроси учун имкон беради. Шу билан бирга, бадиий шакл нисбий мустақилликка ҳам эга. Дейлик, ҳар бир давр адабиётида кўпчилик ижодкорлар томонидан қўлланиб келаётган, ўқувчи омма учун тушунарли ва ўзининг нисбатан турғун кўрсаткичларига эга шакллар мавжуд. Шунга кўра, санъаткор ифодалашни кўзда тутган мазмунни ўша шакллар доирасига сиғдиришга интилади. Масалан,

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 ҳоказо. Шу билан бирга, шакл ва мазмун муносабатини тушунтириш мақсади билан келтирган мисолларимиз ижод жараёнининг жўн тушунилишига олиб келмаслиги керак. Зеро, аслида, ижод жараёнида *мазмун шаклланади* дейилгани тўғрироқ, чунки шу ҳолдагина мазмун воқеланиши мумкин. Яъни, Гегель айтмоқчи, “... мазмун шаклсиз эмас, шакл эса айна вақтнинг ўзида мазмунда мавжуд бўлиб, унга нисбатан ташқи нарсадир”.¹² Шундан келиб чиққан ҳолда файласуф шаклнинг мазмунга, мазмуннинг эса шаклга ўтиб туриши ҳақида сўз юритади.

Мазмун ва шаклнинг бир-бирига ўтиши генетик асосга эгадир.

Буни муайян турғун жанрлар мисолида ҳам кўриш мумкин. Масалан, “ғазал” жанри дастлаб пайдо бўлганида мазмун ҳодисаси эди. Унинг мазмун ҳодисаси бўлганини сўзнинг луғавий маъноси ҳам яққол кўрсатиб туради. Яъни, сўз маъносидан келиб чиқилса, “аёлларга хушомад, мактов, муҳаббат” мазмунидаги шеърий асар борки ғазал деб юритилган. Кейинча, ғазал айна мазмунни ифодалаш учун энг оптимал шакл касб этгач, у шакл ҳодисасига – турғун шеърий жанрга айланди. Энди ғазал деб аталувчи шаклда тамоман бошқа (мас., фалсафий, тасавуфий, ҳажвий) мазмунни ифодалаш ҳам мумкин бўлди. Худди шу гапни “новелла”га нисбатан ҳам айтиш мумкин. Италиянча “янгилик” сўзидан олинган “новелла” дастлаб жанр, яъни шакл ҳодисаси бўлмай, мазмун ҳодисаси эди. Новелла дейилганда анъанавий воқеабанд асарлардаги сюжетларни такрорламайдиган, ўқувчида жонли қизиқиш уйғотувчи *янги* воқеа-ҳодисадан хабар берувчи асар тушуниланган. Айна пайтда, новелла ўзига хос шакл хусусиятларига ҳам эга бўлган: қисқалик, сюжетнинг шиддат билан ривожланиши, кутилмаган бурилишларга эгаллиги каби. Кейинча новеллага хос шаклий хусусиятлар муқимлашиб, ўзига хос шакл – новелла жанри юзага келади. Шунингдек, шакл ва мазмуннинг бир-бирига ўтишини бир асар доирасида ҳам кўриш мумкин. Бунда энди бадий асарнинг “система” экани, ҳар қандай система қуйи ва юқори даражадаги структуравий бўлақлардан, сатҳлардан иборат эканлигидан келиб чиқамиз. Дейлик, асарнинг исталган парчасини ўқиганимизда бизга “эшитиладиган” нутқнинг моддий томони (ритм, интонация, вазн, қофия) шу нутқий бўлақ мазмунига нисбатан

¹² Гегель. Энциклопедия философских наук. Т.1.- М.: Мысль 1974.- С.298,

шакл бўлади. Айни чоқда, нутқ мазмуни кенгайиб бориб кўз олдимизда воқеаларни намоён этади, яъни у энди сюжетга нисбатан шаклдир. Ўз навбатида, сюжет характер ва шароитни намоён этиш шакли бўлса, характер ва шароит асарнинг яхлит бадиий концепциясини ифода этиш шаклдир. Кўряпмизки, ҳар бир юқори сатҳ ўзидан олдинги сатҳага нисбатан мазмун, қуйидагиси эса ўзидан кейингисига нисбатан шакл ўлароқ намоён бўлар экан.

Шакл консервативроқ ҳодиса бўлганидан, ўзгаришга у қадар мойил эмас, муайян бир кўринишида узоқ яшовчанлик хусусиятига эга. Мазмун эса ўзгарувчанликка мойил ҳодиса бўлиб, ҳар бир бадиий 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 (оригиналлик бу ўринда ижобий баҳо – ўзига хослик маъносида эмас, балки бошқаларга айнан ўхшамайдиган деган маънода тушунилади) саналади. Масалан, ҳикоя бадиий адабиётда ўзининг асосий шаклий хусусиятларини сақлаган ҳолда узоқ ўтмишдан бери яшаб келади. Эътибор берилса, мумтоз адабиётимиздаги ҳикоятлар билан замонавий ҳикоя ўртасида муштарак нуқталар борлигини кўриш қийин эмас, яъни ўтган вақт ичида содир бўлган шаклий ўзгаришлар тублик эмас. Ҳолбуки, худди шу вақт давомида айни шу шакл доирасида минглаб ёзувчилар ифодалаган турфа бадиий мазмунларнинг сон-саногига етиб бўлмайди. Албатта, ҳар бир ҳикоянинг шаклида ҳам муайян ўзига хосликлар кузатилади, бироқ ҳикояга хос асосий шаклий белгилар сақланиб қолаверади.

Бадиий асар қимматини белгилашда мазмун ва шаклнинг уйғун мувофиқлиги энг муҳим мезонлардан саналади. Бадиият гўзал шаклда ифодаланган актуал, умуминсоний қадриятларга мос мазмунни тақозо этади. Адабиётшунос бадиий асарни таҳлил қиларкан, унинг диққат марказида шакл ёки мазмун туриши мумкин. Лекин асосан шаклга эътибор қаратгани ҳолда ҳам, адабиётшунос унинг мазмун томонларини назардан соқит қилолмайди; асарнинг мазмун жиҳатини текшираётган олим ҳам ўша мазмуннинг муайян шаклда ифодаланаётганини унутмаслиги шарт қилинади. Модомики бадиий асарда шакл ва мазмун уйғун бирикар экан, шаклни бадиият, мазмунни ғоявийлик (бунда ҳам, албатта, шартлилик бор) ҳодисаси сифатида тушуниб, ҳар иккисига бирдек эътибор бериш зарур, бу – адабиётшуносликнинг “олтин қоида”си саналади.

Шу ўринда “шакл” ва “мазмун” тушунчаларини фарқлаш, адабий асар таркибини шу икки асосга таянган ҳолда англаш XVIII аср охири – XIX аср бошларида немис эстетик тафаккурида, хусусан, Гегель фалсафасида қарор топганини эслатиш жоиз. Бунга қадар эса, то антик замонлардан бошлаб, асарга бирбутун сифатида қаралган, уни “шакл” ва “мазмун” тушунчаларига (гарчи улар яхши маълум бўлса-да), ажратиб ўрганилмаган. Таъкидлаш керакки, бу хил фарқлаш адабий асарни, унинг узвларини теранроқ таҳлил қилиш имкониятини яратди. Аввалига, буни Гегель мисолида ҳам кўриш мумкин, адабий асарнинг мазмун томонларига устувор аҳамият берилди, бадиий ғоя, бадиий характер масалалари чуқур тадқиқ этилди. Айни ҳол идеалистик дунёқараш билан боғлиқ ҳолда юзага келади, негаки, унинг учун энг муҳими – *мутлақ ғоя* ифодасидир. Кейинча, реализм босқичига ўтилгани сари, ҳар икки томонга бирдек аҳамият бериш тамойили кучайиб боради.

Шуниси ҳам борки, “шакл” ва “мазмун” фарқланши билан уларнинг диалектик бирлигини тушунмасдан механик тарзда ажратиш эҳтимоли ҳам юзага келди. Натижада юқорида айтганимиз “олтин қоида”дан чекиниш ҳоллари ҳам кузатилади. Жумладан, шаклнинг аҳамиятини мутлақлаштириб, уни бадииятнинг бош мезони деб билувчиларни *формалистлар*, уларнинг фаолияти ўлароқ юзага келувчи ҳодисани *формализм* деб юритилади. *Формализм* кўринишлари XIX аср охири – XX аср бошларидан ҳам ижод амалиётида, ҳам адабиётшунослик илмида юз кўрсатди. Хусусан, бадиий адабиёт тарихидаги футуризм, имажинизм, дадаизм каби оқимлар бадииятни асосан шаклда кўриб, турли янги бадиий шакллар ихтиросига ўтдилар. Бироқ уларнинг аксар ихтиролари “шакл – шакл учун” шиори остида кечиб, мазмундан кўпинча айро тушгани учун-да самарасиз яқун топди. Ўз вақтида айни шу хил қарашларни ёқлаган, уларни назарий жиҳатдан асосламоқчи бўлган адабиётшуносларнинг ишлари ҳам бадиий асар табиатига номувофиқ бўлгани боис аксар бирёқлама бўлиб қолди.

Таъкидлаш керакки, формализмга батамом салбий муносабатда бўлиш, унинг адабий-назарий тафаккур ривожигаги ўрни ва аҳамиятини мутлақо инкор қилиш ҳам тўғри бўлмайди. Аввало, формализм адабиётшуносликдаги психологик мактабга зид ўлароқ майдонга чиққанини ёдда тутиш керак. Гап шундаки, бирёқламаликка оғиб кетган психологик мактаб вакиллари адабиётшуносликнинг *мақсади ижодкор руҳиятини ўрганиш, адабий*

асар эса шу мақсадга эришиш воситаси деб билди. Яъни адабиётшунослик учун адабий асар илмий ўрганиш объекти бўлмай қолди. Формализм вакиллари шунга қарши бориб, адабиётда илмий ўрганиш мумкин бўлган, яъни илмий тадқиқот объекти бўла оладиган ягона реал нарса асарнинг шакли, деган ғоя билан чиқди. Шунинг учун ҳам ўз вақтида Б.Эйхенбаум: “Формал метод” махсус методологик тизим яратилиши натижасида эмас, балки адабиёт илмининг мустақиллиги ва аниқлиги учун кураш жараёнида шаклланди”, - деб ёзган эди¹³. Иккинчи томондан, формалистларнинг бадиий асар шаклини ўрганишга айрича эътибор қилганлари адабиётшуносликда изсиз кетди, дейиш ҳам инсофдан эмас. Улар бадиий асар шаклига хос кўп жиҳатларни: бадиий тил, услуб, шеър тузилиши, шеър композицияси, ритм, метр, сюжет қурилиши, бадиий асар композицияси каби муҳим поэтика масалаларини махсус ва чуқур тадқиқ этдилар. Хусусан, рус формал мактаби вакиллари бўлмиш В.Б.Шкловский, Б.М.Эйхенбаум, Ю.Н.Тинянов, В.М.Жирмунский, В.В.Виноградов, Б.В.Томашевский, Г.Винокур, Р.Якобсон каби олимлар амалга оширган тадқиқотлар адабиётшунослик ривожига муҳим аҳамиятга молик бўлди. Уларнинг изланишлари кейинча структур адабиётшунослик, семиотик таҳлил каби йўналишлар учун асос, ривожланиш омили бўлиб хизмат қилди. Формал мактаб намояндаларининг асарлари ҳозирда ҳам поэтика соҳасида амалга оширилаётган тадқиқотлар учун бой манба, илмий асос бўлиб хизмат қилмоқда.

Шунингдек, адабиётшуносликда бадиий асарнинг шаклига кўз юмиб, унинг қимматини мазмундан келиб чиқибгина баҳолашга уринишлар ҳам бўлган. Хусусан, 20-йиллар шўро адабиётшунослигида мафкуранинг синфий шартланганлиги ҳақидаги марксистик таълимотни байроқ қилиб олган адабиётшунослар фаолиятида бадиий асарни фақат ғоявий мазмундан, синфий моҳиятидан келиб чиқиб баҳолаш амалиёти кузатилади. Ўзларини мутлақо янги – пролетар адабиёти вакиллари деб билган бу адабиётшунослар бадиий ижод тўласича жамиятдаги иқтисодий муносабатлар ва ижодкорнинг синфий мансублиги билан бевосита боғлиқ деб ҳисоблайдилар. Уларнинг талқинидаги бадиий адабиёт билан ижтимоий фанларнинг мазмун-моҳиятию мақсадлари мутлақо фарқсиз, адабиёт ижтимоий ҳаётнинг шунчаки “образли иллюстрацияси”, холос. Бадиий адабиётнинг моҳиятини бундай тор

¹³ Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. - М., 1987. - С. 375

ва сийқа талқин қилиш шўро адабиётшунослигида ўша йиллариёк кескин қораланди, унга “вульгар социологизм” деган ном берилди. Сираси, ушбу ном ҳодиса моҳиятини аниқ-равшан ифодалайди ҳам. Зеро, бирикмадаги “социологизм” сўзи ижтимоий ҳаёт билан боғлиқликни англатса, уни аниқлаётган “вульгар” сўзи “сийқа”, “жўн” маъноларини ифодалайди. Яъни вульгар социологизм адабиётнинг табиатига хос ижтимоийликни жўнлаштириб, сийқалаштириб талқин қилади. Адабиётга вульгар социологик ёндашунинг моҳияти, таҳлил ва баҳолаш тамойиллари унинг В.М.Фриче, В.А.Келтуяла, В.Ф.Переверзев каби назариётчилари асарларида, шунингдек, мафкуралашган турли пролетар ёзувчилар уюшмаларининг нашрлари бўлмиш “На литературном посту”, “На посту” каби журналларда чоп қилинган мақолаларда акс этган.

Таъкидлаш керакки, вульгар социологизм бадий адабиётнинг санъат ҳодисаси эканини инкор қилиш, уни мафкура қуролига айлантиришнинг кўпол кўриниши эди. Бундай дейишимизнинг боиси шуки, гарчи шўро адабиётшунослиги вульгар социологизмга ўз вақтида кескин зарба берган бўлса-да, унинг ўзи ҳам то охириг кунларига қадар бир оёғи билан шу мавқеда турди, яъни моҳиятан у бадий адабиётга шу хил ёндашувнинг “юмшоқ” варианты эди, холос. Шўро даврида янги тузумни, коммунистлар партиясини, пролетариат доҳийсини улуғлаган бадий жиҳатдан ночор асарларнинг рағбатлантирилиб, чинакам бадийят ҳодисаси саналадиган асарларнинг эътибордан четда қолгани, энг ёмони, тазйиқ остига олингани бунинг ёрқин далилидир.

Кўринадикки, бадий асарни ўрганишга жазм этган адабиётшунос, аввало, унинг табиатидан келиб чиқиши, асарнинг шакл ва мазмун жиҳатларини бирликда олиб текшириши зарур экан. Табиийки, бадий асарни ўрганаётган адабиётшунос унинг қайсидир бир жиҳатини диққат марказига қўйиши мумкин. Бироқ шунда ҳам, масалан, асар шакли ҳақида фикр юритаётган тадқиқотчи унинг мазмунни уюштириш ва ифодалаш, таъсирдорлигию бадий жозибасини оширишдаги аҳамиятини; мазмун ҳақида фикр юритганда унинг шаклга қай даражада мувофиқлигини назардан қочирмаслиги лозим бўлади.

Бадий асарда шакл ва мазмуннинг бирбутун мавжудлиги, уларни ажратишдаги шартлилик шунчаларки, адабиётшуносликда шакл ва мазмун компонентларини тасниф қилишда ҳали ҳануз бир хиллик йўқ. Гарчи “шакл” ва “мазмун” категория сифатида қарийб

икки аср илгари қарор топган ва шундан буён ўрганиб келинаётган бўлса-да, тасниф масаласи ҳануз тугал ҳал этилмагани шакл ва мазмунга ажратишдаги шартлиликини яққол кўрсатиб туради. Адабиётшуносликка оид асарларни кўздан кечирсангиз, уларда шакл ва мазмун компонентлари таснифи масаласида, қайси унсурларни шаклга, қайсиларини мазмунга дахлдор дейиш масаласида турличалик мавжудлигига гувоҳ бўласиз. Биз қуйида бунга айрим мисолларни келтириб ўтамиз:

1) тема, идея, характер – мазмун унсурлари; сюжет, композиция, тил – шакл унсурлари (Л.Тимофеев);

2) образ, сюжет, композиция, ритм, тил – шакл унсурлари; тема, идея – мазмун унсурлари (В.Гуляев, Г.Абрамович);

3) тема, проблема, идея – мазмун унсурлари; сюжет, композиция, тил, ритм, образлар системаси – шакл унсурлари (Шепилова);

4) тема, ғоя – мазмун унсурлари; образ – ҳам шакл, ҳам мазмун ҳодисаси; тил, бадиий тасвир воситалари, конфликт, композиция, тур, жанр, шеър тузилиши – шакл унсурлари (Т.Бобоев);

5) услуб, жанр, композиция, тил, ритм – шакл унсурлари; тема, фабула, конфликт, характерлар, бадиий ғоя, тенденция – мазмун унсурлари; сюжет ҳам шакл, ҳам мазмун ҳодисаси (В.Кожин);

б) сюжет – шакл ҳам мазмун унсури; тема, фабула, образлар системаси, конфликт – ички шакл; композиция – ташқи шакл; ғоявий мазмун – мазмун;

Мазкур таснифларнинг ҳаммасида ҳам асосли ва баҳсли нуқталарнинг мавжудлиги шубҳасиз. Шу билан бирга, агар “шакл” ва “мазмун” тарзида фарқлашнинг ўзи шартли эканини этиборга олсак, қачондир ҳаммани бирдек қаноатлантирадиган, ҳеч бир саволга ўрин қолдирмайдиган тасниф амалга оширилиши мумкинлига ҳам кўз етмайди. Дейлик, агар сюжет асардаги бир-бирига боғлиқ воқеалар жами деб тушунилса – ҳам шакл, ҳам мазмун; агар унга воқеалар орасидаги боғланишлар қандай амалга ошганини кўрсатувчи қолип (схема) деб қаралса – шакл; агар шу қолип уюштираётган ҳаёт материали деб билинса мазмун ҳодисаси сифатида тасниф этилиши лозим бўлади. Яъни таснифнинг қандай бўлиши кўп жиҳатдан масалага ёндашув билан ҳам боғлиқ экан. Шунга кўра масалага ёндашувимиздан келиб чиққан ҳолда ўз таснифимизни аниқлаб олишимиз зарур бўлади. Зеро, айни тасниф фаолиятимизда конкрет адабий асар таркибини қандай тасаввур

қилишимиз, пировардида эса уни қандай тушунишимиз ва баҳолашимизни белгилайдиган муҳим омиллардан биридир. Адабий асар таркибини тасниф этишда биз мазмуннинг шаклини белгиловчилик хусусияти ва бадиий ижод жараёни алгоритмини асос қилиб оламиз. Шу асослардан келиб чиқилса, бизнингча, тубандагича таснифлаш тўғри бўлади: *проблема, тема, тенденция, зоя* – мазмун унсурлари; *тил, ритм, образлар системаси, сюжет, конфликт, композиция* – шакл унсурлари. душун

Таянч тушунчалар:

“шакл – мазмун”, “структура – идея”, “белги – маъно”, “текст – мазмун”, “шакл – ички шакл – мазмун”, бадиий шакл, бадиий мазмун, мазмуннинг шакл белгиловчилиги, шаклнинг нисбий мустақиллиги, шаклнинг консервативлиги, мазмуннинг оригиналликка интилиши, ижод жараёнида мазмуннинг шаклланиши, формализм, вульгар социологизм, шакл ва мазмун бирлиги, шакл ва мазмун унсурлари таснифи.

Савол ва топшириқлар:

1. Нима учун «бадиий асар шакли», «бадиий асар мазмуни» тушунчаларини шартли, атиги илмий абстракциялар деб ҳисобланади?

2. Шакл ва мазмуннинг ўзаро муносабатида мазмуннинг етакчилиги, унинг белгиловчилиги нималарда кўринади? Шаклнинг консервативлиги, мазмуннинг оригиналликка интилиши деганда нимани тушунасиз?

3. Шаклнинг мазмунга, мазмуннинг шаклга ўтишини конкрет мисоллар ёрдамида тушунтириб беринг.

4. Бадиий асар таҳлилида кўпроқ шаклга эътибор бериладими ё мазмунгами? Таҳлилда мазмундан шаклга томон борилгани маъқулми ё шаклдан мазмунга? Нима учун?

5. Бадиий асарнинг шакл ва мазмун компонентларини тасниф қилишидаги турличалик нимадан деб ўйлайсиз? Мавжуд таснифлар ҳақида сизнинг фикрингиз қандай?

Адабиётлар:

1. Йўлдош Қ., Йўлдош М. Бадиий таҳлилда шакл ва мазмун муносабати // Бадиий таҳлил асослари.- Т.: Камалак, 2016.- Б.121-137
2. Карим Б. Формал метод. // Карим Б. Руҳият алифбоси.- Т., 2016.- Б.186-192
3. Саримсоқов Б. Бадиийлик асослари ва мезонлари.- Т., 2004.- Б.92-97
4. Скафтымов А.П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Нравственные искания русских писателей. –М., 1972. С. 339-380.
5. Улуғов А. Шакл эмас, мазмун муҳимроқ // Ёшлик, 2013. -№6.-Б.31-33
6. Фитрат. Адабиёт қоидалари. // Фитрат А. Танланган асарлар. IV ж.- Т.: Маънавият, 2006.- Б.14-20.
7. Шарқ мумтоз поэтикаси.- Т., 2006.- Б.78-99
8. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет.- М., 1987.
9. Ўразимбетов К. Шеърда шакл ва мазмун бирлиги.// Ўзбек тили ва адабиёти.-2001.-№5.-
10. Қаҳҳор А. Шакл ва мундарижа ҳақида // А.Қаҳҳор. Асарлар. 5-жилд.- Т.,1989.- Б.185-188

Бадиий асар мазмуни

Бадиий мазмун объектив ва субъектив ибтидолар бирлиги сифатида. Бадиий мазмуннинг юзага чиқиши ва мазмун узвлари ҳақида. Бадиий асар мазмунининг актуал ва туб эстетик қатламлари хусусида. Ижодкор дунёқараши ва бадиий мазмун. Бадиий мазмуннинг ўзига хос хусусиятлари

Аввало, бадиий асарда тасвирланаётган ва бадиий идрок этилаётган нарсани фарқлаш зарур. Негаки, адабий асарларда бу иккиси доим ҳам айнан эмас: бир нарса тасвирлангани ҳолда бутунлай бошқа нарса идрок этилиши мумкин (“Ўғри”, “Наъматак”, “Сохта Нерон”). Шу боис ҳам **бадиий асар мазмуни унда тасвирланаётган ҳамда идрок этилаётган нарсалар бирлигида тушунилади.** Мазкур фикрни изоҳлашга масал ғоят қулай бўлганидан, мисол ўлароқ Эзопнинг “Тошбақа билан қуён” масалини олайлик:

“Тошбақа билан қуён қай биримиз чопағонмиз, дея баҳслашиб қолишдию, баҳсни беллашувда ҳал қилишга қарор беришди. Қуён ўзининг туғма чопағонлигига ишониб унчалик жон куйдирмади: йўл четига ёнбошладию, қаттиқ уйқуга кетди. Тошбақа эса ўзининг имиллаб юришини билгани учун бетўхтов чопдики, натижада баҳсда ғолиб бўлиб мукофот олди.

Алқисса, кўпинча камолга етказилмаган туғма истездоддан меҳнатсеварлик устун келади”.

Эътибор берилса, масалда тасвирланган нарса – Тошбақа билан қуён баҳси ҳам, масалчининг “алқисса” дея қиссадан ҳисса тарзида чиқараётган хулосаси ҳам ўз ҳолича мазмунга эгаллигини кўриш қийин эмас, айтиш мумкин, масал мазмуни шу иккисининг бирлигидагина юзага чиқади. Зеро, масалан, худди шу “Тошбақа билан қуён” воқеасини бундан бошқачароқ ҳаётий ҳолатга татбиқ этган ҳолда “Ўзингни эр билсанг, ўзгани шер бил!” деган хулоса чиқариш ҳам мумкин. Шунингдек, “кўпинча камолга етмаган туғма истездоддан меҳнатсеварлик устун келади” деган хулосани бошқа бир воқеа асосида ҳам чиқарса бўлади. Аён бўлдики, бадиий асар мазмуни дейилганда унинг биргина ғоявий мазмунини тушуниш ҳам, унда тасвирланган воқеалар моҳиятидан келиб чиқадиган мазмуннигина тушуниш ҳам янглишдир. Бу эса бадиий асар мазмунининг объектив ва субъектив бирлик эканлиги билан боғлиқ изоҳланади. Агар асарда тасвирланаётган шахслар, нарсалар, воқеа-ҳодисалар, хуллас, тасаввуримизда гавдаланувчи бадиий воқеликни объектив ибтидо десак, ижодкорнинг ўзи тасвирлаётган бадиий воқеликка муносабати ва шундан туғилувчи ўй-фикрларию ҳис-туйғулари субъектив ибтидони ташкил қилади. Шунга кўра, бадиий асар мазмунини сўзлаб бериш мумкин эмас. Одатда, амалиётда кўп дуч келинадиган “мазмунни сўзлаб беринг” дейилган ҳолатларда унинг бир қирраси, аниқроғи, мазмунни уюштирувчи муҳим унсур – фабула, яъни асарда тасвирланган воқеалар ҳақиқатда юз бериш тартибида сўзлаб берилади, холос. Сираси, буни ҳатто муаллифнинг ўзи ҳам уқдудай олмайди, чунки “битта дарёга икки марта шўмғиш мумкин эмас”. Яъни ёзувчи ўша асарни яратиш пайтидаги маънавий-рухий ҳолатига айнан киролмайди, демак, мабодо мазмунини “сўзлаб” беришга жазм этгудек бўлса ҳам, асарда акс этган ўй-ҳислари айнан такрорланмайди, бас, у сўзлаб бераётган мазмун ҳам энди айнан эмас, бошқа бўлади.

Адабиётшуносликда “тема” (мавзу) термини иккита маънода фаол ишлатилади: 1) асарда тасвирланаётган ҳаёт материали; 2) асарда бадиий идрок этиш учун қўйилган ижтимоий, маънавий-ахлоқий, фалсафий ва бошқа проблемалар мажмуи. Шунингдек, бу икки маънони бирлаштирадиган талқин ҳам мавжуд. Жумладан, академик И.Султонга кўра, “мавзу – ёзувчи онгида ва қалбида ҳали бадиий шакллантиришни талаб қилиб ётувчи ҳаётий материал ва социал ахлоқий проблемадир”. Кўриб турганимиздек, устоз “мавзу” ва “проблема” терминларига синоним сифатида қарайди: “Ёзувчини ҳаяжонга солган ва қўлига қалам олишга мажбур этган ҳаётий материал “мавзу” ёки “проблема” деб аталади”¹⁴. Бундан фарқли ўлароқ, биз мазмун компонентларини бадиий ижод жараёни ва асарда намоён бўлиши нуқтаи назаридан фарқлаш тарафдоримиз. Шунга кўра, “проблема” ва “мавзу” алоҳида тушунчалар, уларни иккита атама билан номлаш тўғри бўлади деб ҳисоблаймиз. Эндиги вазифамиз шу қарашни бадиий ижод табиатидан келиб чиққан ҳолда асослаш бўлади.

Бадиий асар ижодкорнинг борлиқ билан муносабати маҳсули ўлароқ дунёга келади. Яъни борлиқда яшаётган индивид сифатида ижодкорни муайян муаммолар ўйлатади, ташвишга солади. Ижодкор ўша муаммони идрок этишга интилиши ички эҳтиёжга айлангани учун ҳам асарга қўл уради. Табиийки, “бошидан ўтган табиб” деганларидек, бу масалани ижодкордан кўра яхшироқ биладиган бўлмаса керак, шуни ўйлаб А.Қаҳҳорга мурожаат этамиз. А.Қаҳҳор ёшлар семинарида сўзлаган нутқида айтадики, “ёзувчи бирон ҳодисага ўқувчида муҳаббат ёки нафрат ҳисси қўзғатиши учун аввал ўша ҳис ўзида бўлиши керак” дейди. Ҳис этиш учун эса “ижтимоий ҳодисаларни таҳлил қилиш, унинг яхши, ёмон эканини билиш” лозим. “Ёзувчи турмуш ҳодисасини таҳлил қилганидан сўнг унга маълум муносабатда бўлади. Бу муносабати унинг қаноати бўлади. Унинг бирон ҳодисани ҳис қилиши мана шу қаноати асосида бўлади”¹⁵. Эътибор берилса, А.Қаҳҳорнинг “қаноат” дегани билан биз “проблема” деб атаётган тушунчанинг битта нарса эканини кўрилади. Адиб талқинидаги “қаноат” ижтимоий ҳодисанинг “яхши, ёмон эканини билиш”дан туғилган муносабат экани шундай дейишга тўла асос беради. Зеро, проблема ҳам ижтимоий ҳодисаларни идеал асосида мушоҳада этиш, улар орасидаги

¹⁴ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Т.: Ўқитувчи, 1986.- Б.172-173

¹⁵ А.Қаҳҳор. Асарлар. 5 жилдлик. 5-жилд.- Т., 1989.- Б.66

мувофиқлик ёки номувофиқликни англашдан юзага келади. А.Қаҳҳорга кўра, “ёзувчи ҳеч вақт “Нима тўғрисида ёзсам экан?” деб ўйлаб, кейин бирданига бирон тўғрида ёзишни ихтиёр қилмайди. Аксинча, ҳодисага маълум муносабати, қаноатидан келиб чиққан розилик ёки норозилик уни ёзишга мажбур қилади, уни ўз ихтиёрига қўймайди”¹⁶. Яъни бундан ёзувчининг “нима тўғрисида ёзиши”ни – мавзуни “қаноат” белгилайди, деган хулоса келиб чиқади.

Демак, юзага келиши нуқтаи назаридан проблема бирламчи бўлиб, у ижодга туртки беради. Негаки, проблемада пировардида ифодаланувчи ғоя (яъни ижодкорнинг ўқувчисига айтмоқчи бўлгани) куртак ҳолида мавжуд – уни барг ёздириш, образлар ёрдамида шакллантириш ва ифодалаш зарур. Яъни проблемани – уни юзага келтирган омиллар ва ҳал этиш йўллари бадий идрок этиш, бу жараёнда англаган ҳақиқатлари билан ўртоқлашиш ижодкор учун энди заруратга, унинг ички эҳтиёжига айланади. Шу жиҳатдан қаралса, бадий асарни “эҳтиёж фарзанди” деб таърифлаган Абдулла Орипов тўла ҳақдир.

Таъкидлаш керакки, проблема ҳақида юқорида билдирилган фикрларни мутлақлаштириш ҳам дуруст эмас. Зеро, улар кўпроқ эпик асарларга, ўшанда ҳам ижтимоий характердаги асарларга татбиқан ўзини тўла оқлайди. Дейлик, изҳор ёки васф асосига қурилган лирик шеърлар, шунингдек, мажозий-рамзий характерда бўлмаган пейзаж лирикаси намуналаридан ҳам проблема излаш тўғри эмас. Чунки уларнинг яратилишига туртки берган нарса – муаллифларининг “қаноатидан келиб чиққан розилик”, мавжуд ҳолатдан рози одамда эса, табиийки, проблема бўлмайди. Айни чоқда, ёр ёки табиат гўзаллигидан кўнгилнинг завқу шавққа тўлиб кетиши ҳам ижодга туртки беради – “бўшаниш зарурати”ни юзага келтиради. Ёки оммавий адабиёт вакили саналувчи детектив, саргузашт ва фантастик асарларда ҳам кўпинча проблема кўзга ташланмайди. Сабаби, уларда ижодкор мақсади асардан четга чиқмайди, яъни саргузашт давомидаги ўткир кечинмалар, изқувар билан бирга жумбоқларни ечишу хаёлотнинг мутлақо эркин парвозидан келадиган завқнинг ўзи мақсадга айланади. Бошқача айтсак, уларда санъатнинг “ўйин” хусусияти устуворлик касб этиб қолади.

Адабиётшуносликда “проблема” билан бирга “проблематика” истилоҳи ҳам ишлатилади. Гап шундаки, ҳаётни қамров кўлами кенг

¹⁶ Шу жойда.

эпик ва драматик асарларда бадиий идрок этилаётган муаммолар ҳам шунга яраша, яъни бир эмас, бир нечта проблема қўйилиши мумкинки, уларнинг жами проблематика деб юритилади. Одатда, асар проблематикаси бир-бирига боғлиқ ва бир-бирини тақозо этувчи проблемалардан таркибланиб, ўзига хос бутунликни ташкил қилади. Масалан, “Ўтган кунлар”нинг бош проблемасини “миллат озодлиги ва тараққийси” тарзида ифодалаш мумкин бўлса, унинг тўлақонли бадиий идрок этилиши “миллий бирлик”, “салтанат ва раият”, “тараққий ва манфаати шахсия”, “инсон эрки”, “аёл ҳуқуқи”, “оталар ва болалар” каби қатор ёндош проблемалар ёрдамида амалга ошади.

Ижодкор ўзини ўйлатган, ташвишга солган муаммо(лар)ни бадиий идрок этиш учун қулай ва кенг имкон берувчи ҳаёт материални танлаб тасвирлайдики, шу асар мавзусидир. Яъни “асарда тасвирланган ва бадиий идрок этилган нарса фарқланиши керак” деган қарашдан келиб чиққан ҳолда биринчисини “мавзу”, иккинчисини “проблема” деб атаймиз. Ҳолбуки, бу йўсин фарқлашимизда муайян шартлилик бор: “проблема” билан “мавзу” бир нарсанинг икки томони, уларни фарқлашимиз эса ўрганишни осонлаштириш учун, холос. Зеро, бир томони, ҳаёт материали проблемага мувофиқ танланса, иккинчи томони, проблема ўша материалдагина намоён бўлади ва унинг асосида бадиий идрок этилади. Ҳақиқатда “проблема” билан “мавзу” бирлиги бадиий асар мазмунининг битта қирраси – *тематик асосни* ташкил қилади.

Шу ўринда яна бир нарсага аниқлик киритиб ўтиш зарур. Гап шундаки, “ҳаёт материали танлаб олинади” дейишимизда ҳам муайян шартлилик бор. Негаки, проблемани бадиий идрок этиш учун ҳаёт материали ҳар доим ҳам аслига монанд олинмайди, бу кўпроқ реалистик йўналишдаги адабиётга хос. Ҳаётда мавжуд бўлмаган – ижодкор ҳаёлотини маҳсули бўлмиш ҳолат ё воқеа тасвири орқали ҳам проблема бадиий идрок этилиши мумкинки, адабиётда бундай асарлар ҳам кўпчиликни ташкил қилади. Жумладан, юқорида мисол тариқасида келтирилган масалда тасвирланган “тошбақа билан қуён баҳси” ҳаётини эмас, у ижодкор томонидан муайян ҳаётини ҳолат моҳиятини очиш учун яратилган бадиий моделдир. Шунга ўхшаш, ўзини қийнаган муаммолар идроки ва ифодаси учун, масалан, Ж.Свифт “Гулливернинг саёҳатлари”да ҳикоя қилган воқеалар ёки Ф.Кафка “Эврилиш”да тасвирлаган ҳолат ҳам моҳиятан бадиий моделдир. Худди шу гапни Фитратнинг “Қиёмат”,

Н.Эшонкулнинг “Маймун етаклаган одам”, У.Ҳамдамнинг “Бир пиёла сув”, И.Султоннинг “Қисмат” ҳикоялари, О.Мухторнинг “Ффу”, А.Аъзамнинг “Рўё ёки Гулистонга сафар” романлари ва яна жуда кўп асарларга нисбатан ҳам айтиш мумкин. Албатта, буларнинг ҳаммасида андоза ҳаётдан олинган, яъни ҳаёт – воқелик моделни яратиш учун материал бўлиб хизмат қилади. Фақат ҳар бир конкрет моделда “акс эттириш” ва “ижодий қайта яратиш” амалларининг нисбати турличадир.

Асарда тасвирланган бадиий реаллик воқеликнинг ижодкор томонидан кўрилган, идеал асосида ғоявий-ҳиссий баҳоланган ва муайян мазмунни ифодалашга мос тарзда ижодий қайта ишланган аксидир. Яъни бадиий асарда воқелик қуруққина “акс эттирил”майди, унга муаллифнинг ғоявий-ҳиссий баҳоси ҳам қўшилади (хатто муаллиф ўта “объектив” бўлишга интилганида ҳам, унинг нуқтаи назаридан кўрилган ва тақдим этилган бадиий воқеликда ижодкор субъекти аксланаверади). Юқорида проблеманинг ўзида ғоя куртак ҳолида мавжуд бўлишини айтдик. Демакки, ҳаёт материални танлашдан бошлаб унинг қандай умумлаштирилиши, бадиий воқеликда образларни иерархик тартибда жойлаштириш, уларнинг қиёфасини чизиш, феъл-хўйини таърифлаш, хатти-ҳаракатлари ва руҳиятини тасвирлаш – барида муаллиф субъекти, у ифодаламоқчи бўлган ғоянинг таъсири сезилиб туради. Айти шу нарса асарнинг ўқувчи томонидан қабул қилинишини бошқаради, ўқувчини асарни муаллиф истагандек тушунишга йўналтиради. Шу боис муаллифнинг ўзи тасвирлаётган воқеа-ҳодисаларга ғоявий-ҳиссий муносабати, образлар системасида ўз ифодасини топувчи проблемани англаши ва баҳолаши *тенденция* деб юритилади. Зеро, “тенденция” лотинча сўз бўлиб, терминга унинг “йўналтирмақ” маъноси асос бўлган.

Юқоридагилардан аён бўляптики, тенденция асар проблематикасидан келиб чиқиб танланган ҳаёт материали талқинини муаллиф кўзлаган ғоявий-бадиий мақсадга йўналтирган ҳолда бадиий ғояга айлантлар экан. Яъни асарда қўйилган проблеманинг қаламга олинган ҳаёт материали асосида идрок этилиши ва баҳоланишидан *бадиий ғоя* (кенгроқ олсак – *бадиий концепция*) ўсиб чиқади. Худди проблема билан мавзу бирлиги бадиий асар мазмунининг *тематик асоси* бўлгани каби, тенденция билан ғоя бирлиги унинг *ғоявий асоси*ни ташкил қилади. Шунга кўра, бадиий асар мазмуни ғоявий-тематик бутунлик бўлиб, у ҳақда

сўз борганда ҳар икки томон назарда тутилиши лозим. Бу эса, табиийки, осон иш эмас, асарни мазкур талабга тўла амал қилган ҳолда тушуниш инсон имконидан ташқаридадир.

Юқорида бадиий асар мазмуни ғоявий мазмундангина иборат эмас дедик. Негаки, ғоявий мазмун деганда асарда тасвирланган бадиий воқеликка муаллифнинг ғоявий-ҳиссий муносабати асосида келиб чиқадиган мазмун тушунилади. Ҳолбуки, асарда сўз билан тасвирланган бадиий воқелик ўқувчи тасаввурида гавдаланар экан, у муайян даражада объективлашади. Шундай экан, энди ўқувчи ўша воқеликка муайян ғоявий-ҳиссий муносабатда бўлиши ва шу асосда ўзининг мазмунини шакллантириши мумкин. Шуни назарда тутган ҳолда адабиётшуносликда баъзан “*субъектив ғоя*” ва “*объектив ғоя*” тушунчалари фарқланади ҳам. Бунда асарда муаллиф талқинидан келиб чиқувчи ғояга субъектив, унда тасвирланган воқелик моҳиятидан келиб чиқувчи ғояга эса объектив сифати берилади. Бироқ бундай фарқлаш илмий жиҳатдан асосли эмас. Чунки, гарчи “*объектив ғоя*” деб аталса-да, ҳақиқатда у ўқувчининг тасаввурида объективлашган бадиий воқеликка ғоявий-ҳиссий муносабати асосида воқеланади, яъни у ҳам аслида субъективдир.

Айтилганлар мазмуннинг шаклга таъсири, унинг шаклни белгилашини ёрқин намойиш этади. Зеро, биринчидан, асарда тасвирлаш ва бадиий идрок учун танлаб олинаётган ҳаёт материали ихтиёрий(спонтан) бўлмай, қўйилган проблемани бадиий идрок этиш учун энг оптимал имконият бера оладиган бўлиши лозим; иккинчидан, образлар системаси, унда ҳар бир образнинг тутган мавқеи, конфликт тури, композицион қурилиш, жанр – булар ҳаммаси проблема ва тенденция талабидан келиб чиқади.

Шу ўринда масаланинг яна бир жиҳатига эътиборни тортамыз: бадиий асардаги шакл компонентларининг ҳар бири мазмун компонентларидан конкрет биттаси билан бевосита боғланади. Дейлик, мавзу бадиий тадқиқ учун олинган ҳаёт материали сифатида айни материални уюштириб берувчи сюжет билан узвий боғлиқ, иккиси – бамисоли эт билан суяк. Муаллифни ўйлатган проблема кўпроқ асардаги конфликтларда ўз ифодасини топса, унинг ғоявий-ҳиссий баҳоси композициянинг муҳим унсури бўлмиш образлар тизимида бўртиб кўзга ташланади. Ниҳоят, асардаги бадиий ҳукм – бадиий концепциянинг ташкилланиши ва ифодаланишида композиция ҳал қилувчи аҳамият касб этади.

Бадиий асар мазмуни кўп қатламли ҳодиса бўлиб, улардан иккитаси – актуал ва туб эстетик қатламлар универсал характерга эга. Актуал қатлам дейилганда асарнинг ижтимоий-сиёсий моҳияти тушуниладики, у бевосита асар яратилган даврнинг ижтимоий-сиёсий мақсадларига қаратилган бўлади. Ижодкор муайян бир давр кишиси, у замонасининг муаммоларидан фориғ бўлолмайди, атрофида юз бераётган ҳодисаларга ўзининг ғоявий-ҳиссий муносабатини билдиради – асарида ижтимоий, сиёсий, маънавий-маърифий ғояларни олдинга суради, асари билан замонасига муайян таъсир ўтказиш мақсадини кўзлайди. Бироқ мазмуннинг актуал қатлами уни актуал этган ижтимоий-тарихий асосларнинг йўқолиши баробари йўқолиб боради – энди асарнинг бошқа қатламли актуаллашади. Шу боис ҳам конкрет бадиий асарнинг турли давр ўқувчилари томонидан турлича тушунилиши мумкин бўлади. Зеро, ҳар бир давр асар мазмунининг ўзи учун аҳамиятли қатламни актуаллаштиради. Масалан, А.Қодирий “Ўтган кунлар” романида ўз даври ижтимоий муаммоларига (миллат фожиаларининг илдизи, миллий озодлик ва тараққий масалалари) муносабат билдириб, шу давр учун бениҳоя муҳим ғояларни сингдиришга интилан эди. Кейинроқ, 60-йиллардан бошлаб асар мазмунининг бу қирраси гўё силлиқланиб кетди-да, бошқа қатлами (ота-она орзуси, севги ва вафо) актуаллашди: у энди “ишқий-маиший роман” ўлароқ тушунила бошланди. 80-йилларнинг охирига келиб эса жамиятимизда моҳиятан асар яратилган даврдагига яқин ижтимоий-тарихий вазият (миллий ўзлиқни англаш, истиқлол соғинчининг кучийиши) юзага келди ва шунга мос ижтимоий кайфият устуворлик қила бошладик, бу роман ёзилган даврдаги актуал мазмуннинг қайта актуаллашувига олиб келди.

Мазмуннинг туб эстетик қатлами эса, актуал қатламдан фарқли ўлароқ, асар яратилган давргагина қаратилган эмас – у давр контекстидан айро ҳолда ҳам тушунилаверади. Бунинг омили, илгари айтилганидек, бадиий ижод онларида санъаткор ўз даврдагина эмас, катта ВАҚТ қўйнида яшаши билан изоҳланади. Шу боис ҳам асарда мангу муаммолар, мангу қадриятлар ўз аксини, ифодасини топади. Асарнинг умрбоқийлигини таъминловчи жиҳат ҳам аслида шудир. Ҳали замонлар ўтар, лекин Қодирий романи келгуси авлодларни ҳам ҳайратга солаверади. Зеро, унда мангу муаммолар (“оталар ва болалар” муаммоси, “маърифат ва жаҳолат”, “эзгулик ва ёвузлик”, “адолат ва зулм” каби) ўлмас умуминсоний

қадриятлар нуктаи назаридан бадиий тадқиқ қилинган ва баҳоланган.

Мазмуннинг мазкур икки қатлами ўзаро муносабатидаги айрим ўзига хос жиҳатларни назардан қочирмаслик лозим. Одатда, мазмуннинг актуал қатлами юзада бўлади. Зеро, асар ўз даврининг ижтимоий-сиёсий ва маънавий-руҳий эҳтиёжларга “лаббай!” деб жавоб бера олиши учун шундай бўлиши керак ҳам. Бироқ айтиш керак ҳол асар яратилган давр ўқувчиларининг туб эстетик қатламни илғаб олишларига, уни муносиб баҳолашларига ҳалал бериши эҳтимолини кучайтиради. Масалан, Мурод Муҳаммад Дўстнинг “Лолазор” романи эълон қилинган вақтда ўқувчи оммани кўпроқ у ёки бу персонаж остида ким назарда тутилаётгани, сюжетдаги у ёки бу воқеа жамиятимизда юз берган қайси воқеага боғланиши қизиқтирди. Натижада ўқувчиларнинг аксарияти романда ҳаётга одатланилгандан ўзгача назар ташлангани, онгимизда турғунлашган стереотипларни барбод этароқ унда олам ва одам моҳияти янгича идроқ этилаётганию ўзига хос бадиий фалсафа борлигини фаҳмлаёлмай, англаёлмай қолди. Адабиётимиз тарихида, хусусан, сўз ва ижод эркинлиги бўғилган шўро даврида мазмуннинг актуал қатлами ижодкорнинг асл муддаоси – у ифодаламоқчи бўлган мазмунни пардалашга хизмат қилган ҳоллар ҳам учрайди. Жумладан, Чўлпон “Кеча” романида Зеби сюжет чизиғидаги воқеаларни олдинги планга чиқарадики, бу билан шўро тарбиясини олган ўқувчи омма кутган “Октябрь инқилобидан аввал хотин-қизларимиз ҳуқуқсиз эди” қабилдаги мазмун актуаллашади. Айтиш керак, Мирёқуб ва Акбарали сюжет чизиқлари орқали уюштирилган ҳаёт материали адибга юртининг тараққиёт йўлини теран таҳлил қилиш ва бу масаладаги ўз қарашларини “йўлини қилиб” ифодалаш имконини беради. Яъни расмий мафкура нуктаи назаридан мақбул актуал мазмун унга зид келувчи муаллиф қарашларини “пардалаб” айтишга имкон яратади.

Конкрет бадиий асар мазмунига таъсир этувчи муҳим омиллардан бири ижодкор дунёқарашидир. Инсон воқеликни, унда юз бераётган ҳодисаларни ўзининг дунёқараши билан боғлиқ ҳолда кўради. Шунга кўра, биз “реал воқелик” деб атаётган нарса турли индивидлар онгида турлича аксланади ва турлича баҳоланади, демакки, “ҳақиқат” тушунчаси нисбийдир. Бир даврда яшаган бир неча ижодкорнинг бир хил мавзудаги асарида тамоман фарқли ғояларнинг илгари сурилиши, воқелик уларда турлича баҳоланиши

мумкин ва табиийдир. Фикримизни ойдинлаштириш учун тематик жиҳатдан бир-бирига яқин бўлган “Кеча” ва “Қутлуғ қон” романларига бир қургина қиёсий назар ташлаш фойдали. Ҳар икки роман ҳам жамиятнинг муайян босқичдаги ҳолатидан “қоникмаслик” ёхуд унга нисбатан “исён” натижаси ўлароқ яратилган. Дейлик, социалистик идеалларга чин дилдан ишонган Ойбек руҳиятига 30-йиллар воқелиги қаттиқ таъсир қилган: адиб онгида зиддият ва чигалликлар (идеалларида шубҳаланиш) пайдо бўлганки, уларни ҳал қилиш учун яқин ўтмишни бадиий тадқиқ этишга жазм қилган. Биз Ойбек ўтмишни атайин расмий нуқтаи назарга мос яратган, деган фикрдан мутлақо йироқмиз. Аксинча, адиб ўз идеали асосида кўрилган воқеликни “Қутлуғ қон” бадиий воқелигида ҳаққоний акс эттирган, унинг воситасида юртининг тараққиёт йўлини бадиий тадқиқ этган ва шу асосда ўзининг концепциясини бутлаб олган. Яъни яқин ўтмишнинг бадиий тадқиқи асосида Ойбек ўша октябрда танланган йўл тўғри эди, деган хулосага келганки, натижада руҳиятидаги зиддияту чигалликлар барҳам топган. Юртининг ўтмишига йигирма йил юксаклигидан назар солган Чўлпон эса “Кеча” романида юртимизда октябр инқилобининг амалга ошиши ижтимоий-тарихий зарурият эмас, балки давр талотўпларининг ҳосиласи эканлигини, халқини чинакам саодатга элтиши мумкин бўлган йўл бошқа бўлганлигини ўзи учун яна бир карра тасдиқлаб олди-да, ўзи англаган ҳақиқатни йўли билан ўқувчисига етказишга интилди.

Бундан англашиладики, чинакам ижтимоий-шахсий эҳтиёж маҳсули сифатида дунёга келган асар бадиий воқелигини реал воқеликка зид дейишлик мақбул эмас ва ҳақиқатга хилофдир. Зеро, бундай даъво билан чиққан ҳолда ижодкор яратган бадиий воқеликни реал воқеликка эмас, кўпроқ ўзимиз ўз нуқтаи назаримиздан ва ўзга маъно асосида кўрган воқеликка қиёслаган бўлиб чиқамиз. Масалан, Чўлпон ва Ойбек романларида яратилган бадиий воқелик бир-бирдан кескин фарқланади, бироқ ҳар икки адиб учун ҳам ўзи яратган бадиий воқелик реал воқеликдан-да реалроқ, буни тан олмаслик ижод ва фикр эркинлигини тан олмасликка олиб келади.

И.Султоннинг “Адабиёт назарияси”да мазмун спецификаси масаласига алоҳида боб ажратилгани ҳолда ушбу масаланинг “адабиётшуносликда ҳануз кам ўрганилган проблемалардан бири”¹⁷

¹⁷ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Т.: Ўқитувчи, 1986.- Б.125-137

бўлиб қолаётгани ҳам таъкидланган. Дарҳақиқат, адабиёт назариясига оид манбаларда масала умумий тарздагина ёритилиб, унинг ўзига хос хусусиятлари таърифланмаган. И.Султон мазмун спецификасига махсус тўхталиб, мазмуннинг бешта хусусиятини ажратади: салмоқдорлик, ҳаққонийлик, универсаллик, оригиналлик, таъсирдорлик. Устознинг мазкур хусусиятлар ҳақидаги фикр-мулоҳазалари, уларга берган таърифларига умуман қўшилиш мумкин, бироқ бугунги кунимиз уларнинг моҳияти ҳақидаги тасаввурни муайян даражада ўзгартириш, таърифларга таҳрирлар киритиш заруратини тақозо этиши ҳам маълум. Шунинг назарда тутиб, кўйида олим ажратган хусусиятларнинг ҳар бирига алоҳида тўхталиш мақсадга мувофиқ.

Бадиий асар *мазмунининг салмоқдорлиги*, И.Султонга кўра, “унда инсон учун, миллион-миллион кишилар учун муҳим бўлган ғояларнинг мавжудлиги” билан белгиланади. Дарҳақиқат, чинакам бадиий асарда, унинг катта ё кичиклигидан қатъи назар, **башарий қимматга молик мазмун ётади**. Бунинг учун кўп нарса талаб қилинмайди: **ижодкор чинакамига ҳис этолган нарсанигина ёзиши, чинакам ҳис этмоқ учун эса эл ичида тўлақонли яшамоғи** керак. Шугина шарт бажарилса, ёзганлари атрофидагилар учун, демакки, бани башар учун қиммат касб этаверади. Бироқ, афсуски, шўро даврида мазмуннинг салмоқдорлиги коммунистик ғояларга нечоғли мос ёки мос эмаслиги билан белгиланган, **яъни мазмуннинг ижтимоий салмоқдорлиги кўпроқ эътиборга олинган**. Табиийки, бу хил ёндашувда, масалан, индивид тақдири, индивиднинг кечинмалари (бадиий умумлашма кучидан қатъий назар) салмоқдор ҳисобланмаслиги хавфи туғилади. Шу туфайли ҳам шўро адабиётшунослигида, **масалан, шахсий кечинмалар тасвирланган “кўнгил шеърляти”га ёхуд шахсий ҳаёт билан боғлиқ мавзулар қаламга олинган асарларга паст назар билан қаралган**. Аксинча, халқ оммасининг кураши ёки улкан зарбдор қурилишлар акс этган эпик полотнолари лирик “биз” тилидан янграган манзум шиору чақириқлар шедевр мақомига кўтарилган. Демак, бу хил ёндашув номақбул, у муқаррар тарзда вульгар социологизмга етаклайди. Ҳолбуки, **мазмун салмоқдорлигини таъмин этувчи омиллар аниқ: иждоқор ўзи тўлақонли яшаб тургани заминда етилган дардни умуминсоний қадриятлар мавқеидан туриб илҳом билан талқин қилган асар мазмуни салмоқлидир**.

Мазмуннинг ҳаққонийлиги ҳаётийлик билан боғлиқ экани шубҳасиз. Лекин уни ҳаққонийликни баҳолашнинг ягона мезони қилиб олиш ҳам хато бўлур эди. Адабиётшунослигимизда узок йиллар давомида бадиий асар мазмунининг *ҳаққонийлиги реалликка қиёсан баҳолаб келинди*. Натижада кўплаб асарлар ва уларнинг муаллифларига “ҳаётни бузиб кўрсатган” қабилидаги айбловлар қўйилди. Ҳолбуки, *бадиий реалликнинг ўз ҳаққонияти бор бўлиб, бу ҳаққоният мавжуд реалликдан келиб чиқиб эмас, балки бадиий реалликнинг ўзидан келиб чиқиб баҳоланиши лозим*. Муайян ғоявий мазмун ифодаси учун бадиий реаллик ҳақиқатига зид бориш сохталликни келтириб чиқарадики, у ҳаммавақт ўзини бадииятнинг қотили ўлароқ намоён этган. Аксинча, санъаткор бадиий реаллик ҳақиқатига бўйсуниб, ўрни келганда ўз истагига зид ўлароқ унинг измига мувофиқ қалам сургани адабиёт тарихида кўп бор қайд этилган. Жиллакурса, Бальзакни эслайлик: агар бадиий ҳақиқат қонунлари юмшоқ бўлганида эди, буржуазияни яқсон қилиш нияти билан қалам сурган адиб бадиий ҳақиқат талаби билан ўзи тарафдори бўлган монархик тартиботлар чириб битганию нафратлангани буржуа бугун тарих сахнасида бош ролни эгаллай бошлаганини бу қадар ҳаққоний тасвирлай олмаган бўлур эди.

Мазмуннинг универсаллиги энг аввал бадиий адабиётнинг универсал билиш воситаси – сўз билан иш кўриши билан *изоҳланади*. Сўз билан иш кўрувчи бадиий адабиёт инсон ҳаётининг барча жабҳаларини қамраган ҳолда бадиий идрок этишга интилади ва шуниси билан билиш соҳалари сирасида том маънода универсаллик касб этади. Зеро, *масалан, тарих жамиятнинг ўтмиши, социология бугуни, футурология келажаги билан* шуғулланади, адабиёт эса буларнинг ҳаммаси билан бирваракайига шуғулланади. Шу боис ҳам бадиий мазмун бир пайтнинг ўзида ўтмиш, ҳозир ва келажакни қамраб олаверади, универсаллик касб этади. Иккинчи томондан, *бадиий образнинг кўп маъноли бўлиши, бадиий воқелик муаллиф томонидан англаган моҳиятнинг бадиий модели экани ва айни моделнинг муаллиф кўрганидан ўзга ҳаётий ҳолатларга ҳам кўпинча мос тушиши мазмун универсаллигини таъминловчи яна бир муҳим омилдир*.

Оригиналлик бадиий мазмуннинг муҳим специфик хусусиятларидан эканлиги шубҳасиз. Бироқ, агар оригиналлик мезони ўлароқ ҳар бир асарда янги бир масала кўтарилиши, ҳаётнинг шу пайтга қадар эътибор қилинмаган томони қаламга олиниши ёки

ҳалигача биров айтолмаган ҳақиқатнинг акс эттирилиши кабилар олинса – тушунча ўта мавҳум бўлиб, фақат субъектив баҳога айланиб қолади. Зеро, бу ҳолда биров оригинал деб баҳолаган мазмун бошқа бировга қип-қизил тақлид бўлиб кўриниши табиий. Шунга кўра, мазмун оригиналлиги омилини ижодкор субъекти билан боғлаб тушунган тўғрироқ бўлади. Бу маънодаги оригиналлик ҳар бир ижодкорнинг алоҳида ва бетакрор индивид эканлиги, унинг ўзига хос қараши, фикрлаши билан боғлиқ юзага чиқадиган янгиликдир. Яъни бу ўринда муҳаббат ўзи эски нарса, лекин ҳар бир юрак уни ўзича янгилайди, қабалидаги ҳолат назарда тутилади.

Ниҳоят, бадий образнинг эмоционал ва рационал бирлик эканлиги, бадий асарда тасвир билан бирга ҳиссий муносабат мавжудлиги **мазмуннинг таъсирдорлигини таъминлайди.** Асар мутолааси давомида ўқувчи муаллиф ё персонажлар ҳис-туйғуларини ўзига “юқтиради”, улар билан турли ҳаётий вазиятларда юзага келувчи кечинмаларни қалбидан, ўй-фикрларни онгидан кечирадигани, булар мазмун таъсирдорлиги натижасидир. **Қадимдан бадий адабиётнинг айна шу хоссаси – ҳамдардлик асосида ўқувчини персонажларга ҳамкечинма қилишию шу орқали қалбини тозартиришига айрича аҳамият берилгани ҳам бежиз эмас.** Зеро, адабиётнинг ушбу зотий хоссаси ўқувчини мудом жалб этувчи омил ўлароқ унинг умрбоқийлигини таъминлайди. Негаки, бошқа ҳеч бир санъат реципиентга бу қадар турфа ҳис-туйғулар гаммасини қалбдан кечириш имконини бера олмайди.

Таянч тушунчалар:

тасвирланаётган нарса, бадий идрок этилаётган нарса, проблема, проблематика, мавзу, тема, тематика, мазмуннинг тематик асоси, тенденция, бадий зоя, бадий концепция, субъектив зоя, объектив зоя, мазмуннинг зоявий асоси, мазмуннинг актуал қатлами, мазмуннинг туб эстетик қатлами, зоявий-тематик бутунлик, салмоқдорлик, ҳаққонийлик, универсаллик, оригиналлик, таъсирдорлик.

Савол ва топшириқлар:

1. Бадий асар мазмуни объектив ва субъектив ибтидолардан таркиб топади дейилганда нимани назарда тутилади? Буни конкрет асар мисолида тушунтириб беришга ҳаракат қилинг.

2. «Тема» сўзининг икки хил маънода ишлатилишини айтиб, биз ҳар икки маънони алоҳида истилоҳ билан атадик. Бу хил қарашга сизнинг муносабатингиз қандай? Бу қарашни бошқа дарслик ва қўлланмалардаги изоҳ билан қиёсланг. Улардан қай бирини тўғрироқ деб билсангиз, шунисини асослаб, ривожлантиришга ҳаракат қилинг.

3. Бадий асар мазмунининг актуал ва туб эстетик қатлами деганда нимани тушунамиз? Буни бирон бир асар мисолида тушунтириб беринг.

4. Бадий асар мазмунига ижодкор дунёқарашининг таъсир этмаслиги мумкинми? Масалан, ижодкор воқеаларни мутлақо холис тасвирлаётган, уларга муносабатини ифодаламаётган бўлса, мазмунда субъектив ибтидо бўладими?

5. Бадий асар мазмунининг энг муҳим хусусиятлари қайсилар? Уларни қандай тушунасиз? Бу хусусиятлар қандай изоҳланади?

Адабиётлар:

1. Бағиров А. Бадий идеал ва тарихий ҳақиқат // Ўзбек тили ва адабиёти, 1997.- №2
2. Гегель. Санъатнинг мақсади // Шарқ юлдузи.- 2011.- №2.- Б.119-126
3. Жумаев А. Лирикада сиёсий ғоя ва ижтимоий маъно // Ўзбек тили ва адабиёти.- 1995.- № 3.- Б.
4. Йўлдош Қ., Йўлдош М. Бадий таҳлил асослари.- Т.: Камалак, 2016.- Б.93-109
5. Назаров Б. Бадий тағқатлам ва эстетик идеал.// Ўзбек тили ва адабиёти.- 2015.- № 4.- Б.9-14
6. Олимов М. Ҳозирги ўзбек адабиётида пафос муаммоси.-Т.: Фан, 1994
7. Расулов А. Адабиёт – маънавият сарчашмаси // Шарқ юлдузи.- 2009.-№4.-Б.3-9
8. Қосим Я. Бадий фикрнинг уйғониши // Ёшлик.-1995.-№3.-Б.20-21
9. Ҳамдам У. Шарқ шеъриятида ижтимоий фикр такомилли.// Жаҳон адабиёти.- 2011.- №4.- Б.183-186

Сюжет хусусида

Сюжет ҳақида тушунча. Сюжет функциялари, Сюжет ва фабула. Сюжет турлари. Сюжет компонентлари. Конфликт ва унинг турлари.

Сюжет (франц. – предмет, “асосга қўйилган нарса”) бадиий шаклнинг энг муҳим элементларидан бири саналиб, бадиий асардаги бир-бирига узвий боғлиқ ҳолда кечадиган, қаҳрамонларнинг хатти-ҳаракатларидан таркиб топувчи воқеалар тизимини англатади.

Аввало, бу таърифнинг, яъни сюжетни воқеалар тизими сифатида тушунишнинг кенгроқ оммалашгани ва илдизлари Аристотель таълимотига бориб тақалишини айтиш лозим. Шунга қарамай, у сюжет ҳақидаги мавжуд илмий қарашлардан бири эканини ҳам унутмаслик керак. Мазкур таърифга кўра, сюжет фақат эпик, драматик ва қисмангина лирик (воқеабанд лирика) асарларга хос ҳодиса бўлади. Ҳолбуки, кейинги даврларда сюжетни бундан кўра кенгроқ тушуниш тенденцияси кузатилади.

Замонавий илмий концепцияларда сюжетлилик бадиий адабиётнинг хос хусусиятларидан бири сифатида тушуниладики, бу жиҳатдан барча турдаги бадиий асарларда ҳам сюжет мавжуддир. Фақат шуниси борки, ҳар бир турда, жанрда сюжет ўзига хос тарзда намоён бўлади. Масалан, баъзан кичик ҳажмли ҳикоя ва новеллаларнинг сюжети “воқеалар тизими” деган таърифга мувофиқ келмайди: уларда бир воқеанинг ичидаги ўсиш – бир ҳолатдан бошқасига ўтишда намоён бўлувчи ривожланиш кузатилади (Масалан, Чўлпоннинг “Тараққий”, А.Қаҳҳорнинг “Бемор” ҳикоялари). Тағин бир хил ҳикоялар борки, уларда қаҳрамон онгию қалбида кечиб турган жараёнларнинг ўзи воқеа ўрнини босади, воқелик эса қаҳрамон оламидан ўтибгина тасаввуримизда жонланади. Шунингдек, аксарият лирик шеърларга воқеалар тизими тушунчаси мутлақо ёт, бироқ уларда ҳам ўй-фикрлар, хис-кечинмалар ривож кузатиладики, айти шу ички ҳаракат уларнинг сюжетини ташкил қилади. Кўриб турганингиздек, бу ўринда тавсифлаш том маънода “воқеалар тизими” сифатидаги сюжетдан бошлаб айти хусусиятнинг пасайиб бориши тартибида амалга оширилди, яъни сюжетлар таснифланди ҳам.

Юқоридагича ҳолатларни кўзда тутган ҳолда адабиётшуносликда гоҳи воқеабанд сюжет ва воқеабанд бўлмаган сюжет турлари ажратилади. Бироқ бу тарздаги таснифлаш ҳам сюжет масаласидаги қарашлар турличалигини бартараф этиш учун етарли эмас. Шунинг учун ҳам то ҳануз классик сюжет таълимоти оммалашиш ва эътироф этилиши жиҳатидан устувордир.

Жумладан, XX асрнинг йирик назарийчиларидан бири Г.Н.Поспелов ҳам сюжет эпик ҳамда драматик асарларга хос деб билади. Шу билан бирга у воқеабанд лирика намуналарида ҳам сюжет борлиги, фақат бундаги сюжет ўта қисқа, ҳиссий тўйинтирилган ва ботинида албатта медитативлик (яъни лирик субъект кечинмалари) мавжуд бўлишини таъкидлайди. Шунингдек, бундай сюжетлар реал эмас, мажозий ёки фантастик мазмунга эга бўлиши зарур деб уқдиради. Мазкур шартлар бажарилган тақдирда асарда воқелик эмас, балки шоирнинг ижтимоий онги ижодий типиклаштирилган, демак, асар лирика ҳодисаси ўлароқ намоён бўлади¹⁸. Г.Н.Поспелов бошлиқ ижодий гуруҳ тайёрлаган дарсликда ҳам сюжет эпик драматик асарлардаги макон ва замонда кечувчи воқеалар оқими сифатида тавсифланади¹⁹. Буни америкалик назарийчилар Р.Уэллек ва О.Уорренлар янада аниқ ифодалайдилар: “Пьеса, эртак ёки романнинг ривоя структураси анъанавий равишда “сюжет” деб аталади ва, чамаси, бошқа термин излашга асос йўқ”²⁰. Тўғри, улар шунинг ортиданок “фақат “сюжет”ни кенг тушуниш кераклигини таъкидлаб қўймоқ зарур”лигини ҳам айтадилар. Шунга ўхшаш, В.Е.Хализев ҳам сюжетни “адабий асарда тасвирланган воқеалар силсиласи, яъни персонажларнинг макон ва замон ўзгаришларида, бир-бири билан алмашинувчи ҳолат ва шароитларда кечувчи ҳаёти” сифатида таърифлайди. Унга кўра, “сюжет эпик, драматик ва лиро-эпик жанрларнинг уюштирувчи асоси”дир²¹. Кўринадики, бу ўринда ҳам сюжет анъанавий – воқеалар тизими ўлароқ тушунилмоқда. Шу билан бирга, олим сал қуйироқда “сюжет лирик турда ҳам аҳамиятли бўлиши мумкин”лигини қайд этади.

Ўзбек адабиётшунослигида ҳам сюжетни анъанавий – воқеалар тизими ўлароқ тушуниш устувор. Жумладан, И.Султонга кўра, сюжет “асарда ҳикоя қилинаётган воқеа”, “асар мазмунига асос

¹⁸ Поспелов Г.Н. Теория литературы.- М.: Высшая школа, 1978.- С.110

¹⁹ Введение в лиратуроведение/под ред. Г.Н.Поспелова.- М.: Вкспшая школа, 1988.- С.197.

²⁰ Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы.- М.: Прогресс, 1978.- С.233-234

²¹ Хализев В.Е. Теория литературк.- М.: Высшая школа, 2002.- С.249

бўлган кичик ёки катта воқеа”²² демакдир. Устозларидан фарқли равишда, сўнгги йилларда яратилган ўқув адабиётлари муаллифлари Т.Бобоев, Э.Худойбердиев ва Х.Умунов сюжетни бадиийликни белгиловчи хусусиятлардан бири ўлароқ талқин қиладилар ва шундан келиб чиқиб сюжетлилик барча турдаги адабий асарларга хослигини таъкидлайдилар. Бироқ улар ҳам сюжет ҳақидаги қарашларини кўпроқ эпик ва драматик асарлар ҳамда воқеабанд лирика намуналари асосида ифода қиладилар. Мазкур ҳол сюжет талқинида анъанавийлик ҳануз нечоғли кучли бўлмасин, адабиётшунослигимизда уни “кенг” тушуниш ҳам бошланганидан далолат беради.

Терминологик чалкашликлардан қочиш мақсадида биз ўқув курсимиз давомида “сюжет” истилоҳини бошланишда берилган таърифга мувофиқ, яъни бир-бирига узвий боғлиқ ҳолда кечадиган, персонажларнинг хатти-ҳаракатларидан таркиб топувчи воқеалар тизими маъносида тушунамиз. Таъкидлаб айтишимиз жоизки, истилоҳни бундай тушунишимиз сюжет барча турдаги адабий асарларга хос деган фикрни инкор қилиш эмас. Зеро, лирик асарда ҳам ўй-фикрлар, ҳис-кечинмалар ривожини борки, улар ҳам эпик ва драматик асарларда кузатиладиган сюжетдаги каби ўзаро бир-бирига боғлиқ ҳолда кечади. Фақат буни сюжет билан эмас, лирик асар композицияси билан боғлаб тушунтириш мақсадга мувофиқ бўлади деб биламиз. Негаки, лирик асарда композиция сюжет ўрнини босиб, ўй-кечинмаларни муайян тартибда уюштиради. Яъни, агар эпик ва драматик асарлар композициясининг ўзагини сюжет ташкил қилса, лирик асарда бу функция ҳам тўласича композиция зиммасига тушади.

Мавжуд дарслик ва қўлланмаларда кўпинча сюжетга Максим Горький томонидан берилган таъриф келтириладики, унга кўра сюжет “у ёки бу характернинг, типнинг тарихий ривожланиши, ташкил топиб боришидир”. Бироқ, маълумки, барча бадиий асарларда ҳам характер ривожланишда, ўсиш ва шаклланишда кўрсатилмайди. Хусусан, ҳикоя жанрида характерлар тайёр ҳолда берилади, улар воқеа давомида ривожланмайди, яъни сюжет бу ўринда воқеанинг ички ривожини намоён этади, холос (масалан, А.Қаҳҳорнинг “Бемор”, “Анор” ҳикоялари). Демак, М.Горький сюжетга берган таъриф универсал бўлолмайди, у фақат айрим типдаги асарларга (масалан, “Қутлуғ қон”, “Кеча ва кундуз”)

²² Султон И. Адабиёт назарияси.- Т.: Ўқитувчи, 1986.- Б.179

нисбатангина тўғри келади. Модомики биз “сюжет” деганда эпик ва драматик асарларга хос сюжетни назарда тутар эканмиз, унда сюжетнинг асардаги “бир-бирига боғлиқ воқеалар тизими” ёки “конкрет ҳолат, битта воқеанинг ички ривожини” сифатида тушунилгани тўғрироқ бўлади. Айтиш мумкин, сюжет воқеалари давомида персонажлар характерининг очилиши, шаклланиши ҳам бор нарса. Фақат бунга сюжетнинг бадиий асардаги функцияларидан бири сифатида қараш лозим, уни сюжетнинг моҳияти сифатида тушуниш хатодир.

Сюжетнинг бадиий асардаги функциялари ҳақида сўз кетганда, аввало, унинг асар проблемасини бадиий тадқиқ этишга имкон берадиган ҳаёт материални уюштириб беришини айтиш керак. Шундай экан, сюжет асарда мавзунини шакллантиргани ҳолда, унинг қандай бўлиши муаллифнинг ижодий ниятига боғлиқ бўлиб қолади. Масалан, А.Қодирий “Ўтган кунлар” учун танлаган сюжетда Отабекнинг Тошкентдан, Кумушнинг Марғилондан бўлиши – ижодий ният ижроси учун энг мақбул (оптимал) вариант. Негаки, романнинг ўзаги бўлмиш “ишқий-маиший” сюжет чизиғи воқеаларининг Тошкент – Марғилон орасида кечиши ёзувчига ўзини ўйлатган проблемалар тадқиқи учун зарур воқеаларни асарга олиб кириш имконини яратади. Жумладан, Отабекнинг дор остига бориши, Тошкент исёни, қипчоқ қирғини каби воқеалар асарга ҳеч бир зўракиликсиз, ўқувчи ҳаёлини банд этган Отабек-Кумуш линиясига узвий боғланган ҳолда олиб кирилади ва, муҳими, улар адибга ўзини ўйлатган шахс эрки, миллат эрки, миллат тақдири муаммоларини атрофлича бадиий тадқиқ қилиш, бу борадаги фикрларини ифодалаш имконини яратади. Кўринадики, сюжетнинг бадиий асардаги энг муҳим функцияси – бадиий концепцияни шакллантириш ва ифодалашга хизмат қилишида намоён бўлар экан. Иккинчи томондан, ўша концепцияни ўқувчи сюжет воқеаларига, ундаги турфа эврилишларга қизиққан, ҳамдард ўлароқ қаҳрамонлар тақдирига куйинган ҳолда қабул қилди. Яъни адиб ўзи бадиий образлар ёрдамида англаган ҳақиқатларни “ҳузурлантириб таълим бериш” ақидасига мувофиқ ифодалади. Демак, сюжет ўқувчини ўзига жалб этувчи жозиб куч ҳам эканки, буни унинг яна бир муҳим бадиий-эстетик функцияси ўлароқ тушуниш лозим.

Адабиётшуносликда “сюжет” билан бир қаторда “фабула” истилоҳи ҳам борки, уларни қўллашда турличалик баргараф этилмаган. Аввало, ўз вақтида Аристотель “фабула” (юнонча “миф”

сўзининг лотинча таржимаси “фаблио”дан) истилоҳини “сюжет” маъносида қўллаган. То XIX аср охирига қадар бу икки истилоҳ мутлақ синоним сифатида ишлатилган бўлса, XX аср бошларидан сюжетнинг чуқур тадқиқ этила бошланиши билан улар фарқлана бошлади. Хусусан, рус формал мактаби вакиллари “фабула” деганда асарда тасвирланган воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартибини, “сюжет” деганда эса уларнинг асарда жойлаштирилиш тартибини тушунадилар. Воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартиби билан уларнинг асарда жойлаштирилиш тартибини фарқлаш бадий асар қурилишини ўрганишда муҳим аҳамият касб этадики, бунга амин бўлиш учун яна “Ўтган кунлар”га мурожаат этамиз.

Маълумки, адабий асарларда кўпинча воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартиби ўзгартирилади. Албатта, бунда ёзувчи муайян бадий-эстетик мақсадни кўзлайди. Агар воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартиби нуқтаи назаридан қаралса, “Ўтган кунлар” романи Отабек билан Кумушнинг тасодифий учрашуви билан бошланиши лозим эди. Бироқ А.Қодирий бу тартибни ўзгартириб, уни биринчи бўлим охирида, тўй тасвиридан кейин беради. Бу билан адиб нимага эришади? Романнинг илк саҳифасиданоқ ўқувчи Отабекнинг хатти-ҳаракатларини диққат билан кузатган, Раҳматжон ва Ҳомид билан карвонсаройдаги суҳбатда қутидорнинг қизи тилга олиниши билан алланечук безовталанганини сезган, Ҳасанали билан бирга ошиқ бекзоданинг уйқусида алаҳлашларига гувоҳ бўлган, қутидорнинг қизига унаштирилганини эшитганда “қайси қизига” дея безовталанганини кўрган ўқувчи бунинг сабабини, сабабчисини билишга интилади, асарни янада синчиклаб ўқийди, унга бутун вужуди билан боғланиб қолади. Ривоядаги “сирлилик” ўқувчи Кумушнинг хатти-ҳаракатларини, унинг ўйчанлигю ариқ суви билан сирлашишларини, қизлар мажлисидаги бўзлашларини кузатганда яна бир баҳя ортади. Ниҳоят, Кумушнинг “Сиз ўшами?” деган ҳайрат тўла сўзларини эшитгач, ўқувчи дилидаги тахмини тўғри чиққанига амин бўлади, қониқиш ҳосил қилиб турган пайти адиб ҳам ўша тасодифий учрашувдан сўз очади. Кўрамизки, ёзувчи воқеаларнинг сюжетдаги тартибини ўзгартириш билан ўқувчининг ижодий фаоллигини оширади, уни қаҳрамонлар руҳиятига яқинлаштиради, асарнинг жозибасию таъсир кучини оширади. Энди тасаввур қилингки, воқеалар ҳаётда юз бериш тартибда берилган бўлсин-да, асар ариқ бўйидаги тасодифий учрашувдан бошлансин.

Табиийки, бу ҳолда юқорида саналган бадиий самаралар йўқотилган бўлур эди.

Кўриб ўтилган мисолдан аён бўладики, фабула воқеаларнинг табиий оқими бўлса, сюжет уларнинг муайян мақсадга мувофиқ қайта тартибланган, яъни бадиий қайта ишланган шаклидир. Мазкур ҳолни истилоҳда аниқ ифодалаш учун айрим манбаларда “сюжет композицияси” атамасининг қўллангани бежиз эмас²³. Яъни бунда ҳам воқеаларнинг ҳаётда юз бериш тартиби (фабула) билан уларнинг асарда жойлаштириш тартиби (сюжет) фарқлангани ҳолда, “фабула” атамасидан воз кечилади. Муҳими, “сюжет композицияси” атамаси сюжетни тор, яъни фабулага зид ўлароқ, асарда воқеаларнинг жойлаштирилиш тартиби дебгина тушунишдан сақлайди. Зеро, бу тушунча сюжет воқеалари билан интегратив алоқадаги ёндош воқеаларни ҳам тўла ўз ичига олади. Шу ўринда Б.Томашевскийнинг: “Асар фабуласини айтиб бераётиб дарҳол англаймизки, ривоя узлуксизлигига путур етказмаган ҳолда нимани тушириб қолдирса бўлади-ю, нимани воқеалар орасидаги сабабий алоқаларни бузмаган ҳолда тушириб бўлмайди”²⁴, - деганини эслаш жоиз. Дарҳақиқат, шундай. Сюжет композицияси эса ўша тушириб қолдирса бўладиган воқеаларни ҳам бутунликка бириктирган ҳолда муайян мазмунни ифодалашга хизмат қилдиради. Дейлик, “Ўтган кунлар”даги Отабекнинг бўзахонага бориши ёки Мингўриққа сайлга чиқиши фабула нуктаи назаридан муҳим эмас – тушириб қолдирилиши мумкин. Бироқ сюжет композицияси нуктаи назаридан улар – муҳим, чунки иккиси ҳам Отабекнинг ҳижрондаги руҳий ҳолатини: бири “умидли дунё” дея ўзини овутган, иккинчиси эса “бири кам дунё” дея ўкинган онларини – иккиси бирликда эса унинг шу икки ўт орасида ўртаниб яшагани икки йиллик умрини умумлаштириб ифодалайди.

Адабий асар сюжети персонажларнинг “ҳаракат”ларидан таркиб топади. Маълумки, “ҳаракат” сўзи кенг маънода вақт бирлиги давомида кечувчи ҳар қандай жараёни англатади. Сўзнинг биз ишлатаётган махсус маъноси ҳам моҳиятан шунга яқин: “ҳаракат” истилоҳи остида персонажларнинг макон ва замонда кечувчи хатти-ҳаракатлари ҳам, руҳиятидаги ўй-фикрлар, ҳис-кечинмалар ривожини ҳам тушунилади. Демак, “ҳаракат”нинг ўзи икки турли экан. Шундан келиб чиқиб, ушбу ҳаракат типларидан қайси бири

²³ Введение в литературоведение: под. ред. Г.Н.Поспелова.- М.: Высшая школа, 1988.- С.199

²⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика.- М.: Аспект Пресс, 1996.- С.183

етакчилик қилишига қараб сюжетнинг икки тури ажратилади: а) “ташқи ҳаракат” динамикасига асосланган сюжет ва б) “ички ҳаракат” динамикасига асосланган сюжетлар.

Ташқи ҳаракат динамикасига асосланган сюжетларда персонажларнинг муайян мақсад йўлидаги хатти-ҳаракатлари, кураш ва тўқнашувлари, ҳаётидаги бурилишлар тасвирланади, шу асосда уларнинг тақдирларида, ижтимоий мавқеида муайян ўзгаришлар юз беради. Содда қилиб айтсак, бу хил сюжетли асарларда воқеа тўлақонли тасвирланади, у ўз ҳолича ҳам бадий-эстетик қиммат касб этади. Келиб чиқиши жиҳатидан сюжетнинг бу тури қадимийроқ, халқ оғзаки ижодидаги сеҳрли эртаклар, ривоятлар, дostonлар, шунингдек, мумтоз шеърятимиздаги дostonларнинг ҳам шу хил сюжетга эгаллиги бунинг ёрқин далилидир. Замонавий ўзбек насрида ҳам сюжетнинг бу типи кенгроқ тарқалган: “Ўтган кунлар”, “Меҳробдан чаён”, “Кеча ва кундуз”, “Қутлуғ қон”, “Сароб” – буларнинг барида ташқи ҳаракат динамикаси етакчилик қилади. Айни пайтда, бу асарларда “ички ҳаракат” динамикаси ҳам кузатилади, бироқ у мавқе ва салмоқ жиҳатидан сюжет типини белгилашга ожизлик қилади.

Сюжетнинг иккинчи типига асосланган асарлар адабиётимизда анча кейин, 80-йиллардан бошлаб майдонга кела бошлади. Ҳозирча, сюжетнинг мазкур нави насрнинг кичик шаклларида, шунингдек, бир қатор драматик (масалан, Ш.Бошбековнинг “Тақдир эшиги”, “Эшик қоққан ким бўлди” пьесалари) синаб кўрилди. Хусусан, А.Аъзамнинг “Бу куннинг давоми”, “Асқартоғ томонларда” номли қиссаларида воқеалар ўз ҳолича эмас, персонаж руҳиятидаги жараёнга туртки бериши жиҳатидан аҳамият касб этади. Асар давомида персонажлар ҳаётида, тақдирида ёки ижтимоий ҳолатида эмас, унинг руҳиятидагина бурилишлар, ўзгаришлар содир бўлади.

Бадий асарда тасвирланган воқеалар бир тизимга боғланар экан, улар орасида асосан икки турли муносабат кузатилади. Сюжетдаги воқеаларнинг ўзаро муносабатига кўра хроникали ва концентрик сюжет турлари ажратилади. Хроникали сюжет воқеалари орасида вақт муносабати (А воқеа юз берганидан сўнг Б воқеа юз берди), концентрик сюжет воқеалари орасида эса сабаб-натига муносабати (А воқеа юз бергани учун Б воқеа юз берди) етакчилик қилади. Келиб чиқишига кўра хроникали сюжетлар қадимийроқ саналади. Хроникали сюжет қаҳрамон тақдирини даврий изчилликда, унинг характерини ривожланишда кўрсата

олиши жиҳатидан устунлик қилади. Шу боис ҳам катта эпик асарларда кўпроқ хроникали сюжет қўлланади. Сюжетнинг мазкур тури эпик кўламдорликни таъминлашга ҳам катта имкон яратади. Зеро, бунда асосий сюжет билан ёндош ҳолда ёрдамчи сюжет чизиқларини ҳам юргизиш, жуда катта ҳаёт материални қамраб олиш имкониятлари мавжуд. Хроникали сюжетда асарнинг “бадий вақт”и исталганча кенгайтирилиши мумкин: унда “параллел вақт”да кечаётган воқеаларни тасвирлаш, ретроспекция усулидан – замонда ортга қайтиш усулидан фойдаланиш имкониятлари анча кенг. Шунингдек, хроникали сюжетга қурилган асарга сюжетдан ташқари унсурлар, муаллиф мушоҳадалари, тафсилотларни табиий равишда киритиш, уларни бадий матнга сингдириб юбориш мумкин. Мазкур хусусиятларни, масалан, С.Айнийнинг “Қуллар”, Ойбекнинг “Навоий”, П.Қодировнинг “Юлдузли тунлар” романларида кузатиш мумкин бўлади.

Концентрик сюжет воқеалари битта асосий воқеа теграсида айланиши билан характерланади. Хроникали сюжетдан фарқ қилароқ, бунда воқеалар орасида сабаб-натига муносабати етакчилик қилади. Сабаби, концентрик сюжет конфликт асосида сюжетнинг шиддат билан ривожланишини, унинг ечимга томон интилишини тақозо қилади. Сюжетнинг бу тури бадий асар қурилишининг мукамал, асарнинг ўқишли ва қизиқарли бўлишига имкон беради. Яъни бу хил сюжет ўқувчи диққатини битта нуқтада тутиб туради, ўқиш жараёнидаги фаоллигини оширади. Бунинг ёрқин мисоли сифатида детектив асарларни кўрсатиш мумкин. Детектив асарларнинг аксариятида сюжет воқеалари конкрет ҳодиса атрофида айланади, ўқувчи хаёлини шу ҳодисанинг сабабларини, қай тарзда юз бергани билиш истаги эгаллайди, бу саволларга ўзича жавоб излайди, ўзи топган жавобнинг қай даражада тўғрилигини билмоқчи бўлади – буларнинг бари ўқувчини асарга боғлайди қўяди. Концентрик сюжет нисбатан қисқа вақт ичида кечган воқеаларни қамраши, ёндош сюжет чизиқларини киритиш имкониятларининг камлиги билан ҳам характерланади. Саналган хусусиятлар О.Ёқубовнинг “Муқаддас”, “Бир фельетон қиссаси”, “Биллур қандиллар”, “Улуғбек ҳазинаси” каби асарлари мисолида яққол кузатилади.

Айтиш керакки, сюжетлар юқоридагича икки турга ажратилса-да, конкрет асарларда бу икки турга хос хусусиятлар кўпроқ аралаш ҳолда зухур қилади. Зеро, хроникали сюжет воқеалари орасида

сабаб-натижа (олдин юз берган воқеа кейин юз берган воқеага қисман сабаб бўлиб келади) муносабати, концентрик сюжет воқеалари орасида эса вақт муносабати (натижа сабабдан кейин келади) кузатилиши табиий. Демак, конкрет асардаги сюжет типини белгилашда мазкур муносабатларнинг қайси бири етакчи мавқега эгаллиги эътиборга олинаши лозим. Баъзан эса асарда ҳар икки типдаги сюжет хусусиятлари уйғун ҳолда намоён бўлади ва айни шу уйғунлик унинг жозибасини таъминлаган муҳим омилга айланади. Хусусан, А.Қодирийнинг “Ўтган кунлар”, Чўлпоннинг “Кеча ва кундуз” романларида шу хил уйғунлик кўрилади. Уларда хроникалилиқ етакчи бўлгани ҳолда, концентрик сюжет хусусиятларидан ҳам максимал фойдаланилганки, бу ўринда қоришиқлик ҳар икки типга хос энг яхши жиҳатлардан фойдаланиш асосида асарнинг бадий мукамал бўлишига хизмат қилади.

Бадий асар сюжети экспозиция, тугун, воқеа ривож, кульминация, ечим сингари унсурлардан таркиб топади. Экспозиция сюжетнинг бошланиш қисми бўлиб, ўқувчини асар воқеалари кечадиган жой, қаҳрамонлар, асар конфликти етилган шарт-шароитлар билан таништиради. Айтиш керакки, экспозиция ҳажм эътибори билан турлича бўлиши ва асарнинг турли ўринларида келиши, баъзан умуман тушириб қолдирилиши мумкин. Масалан, “Меҳробдан чаён”да экспозиция жуда катта ўринни – хондан совчилар келгунга қадар бўлган эпизодларни ўз ичига олса, “Қутлуг қон”да у жуда қисқа ва тугундан кейин берилади, “Кўшчинор чироқлари”да эса экспозиция умуман тушириб қолдирилади.

Тугун асар воқеаларининг бошланишига туртки бўлган воқеа, асар конфликти қўйилган жойдир. Экспозициядан фарқли ўлароқ, тугун 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 кўзга ташланмаслиги мумкин. Тугун, одатда, асарнинг бошида, экспозициядан кейиноқ берилади. Баъзан, муайян бадий-эстетик мақсадни кўзда тутган ҳолда, унинг ўрни ўзгартирилиши ҳам (масалан, “Ўтган кунлар” романида Отабек билан Кумушнинг дафъатан учрашиб қолиши – асарнинг тугуни, бироқ бу воқеа биринчи бўлим ниҳоясида баён қилинади) мумкин. Шуниси ҳам борки, баъзи катта ҳажмли асарлар сюжетида бир эмас, бир нечта тугунга дуч келишимиз ҳам мумкин. Жумладан, “Ўтган кунлар”да. Биринчи қисмдаги тугун бўлмиш *тасодифий учрашувдан*

сўнг воқеалар ривожланиб бориб *тўй* билан якунланади. Айни чоқда, тўйнинг ўзи кейинги воқеалар ривожини келтириб чиқаради-да, Отабекнинг душманларидан ўч олиши билан якунланади. Отабекнинг рақибидан ўчини олибоқ Тошкентга жўнаши воқеаларнинг кейинги ривожига туртки бериб, пировардида Кумушнинг ўлими билан ниҳояланади. “Ўтган кунлар”да сюжет изчиллиги қаҳрамон билан боғлиқ таъминлангани учун шу тарз “уч босқичли” курилишга эгаки, бу романга хос сюжетнинг кўп чизиқлилиги ўрнини қоплайди. Бундан фарқ қилароқ, “Кеча ва кундуз”да Акбаралининг Зебига совчи қўйиши биринчи тугун бўлса, Мирёқубнинг Марямга ишқи тушиб қолиши иккинчи тугунни, унинг сафарга жўнаб кетиши эса Акбарали марказига чиққан учинчи сюжет чизиғининг тугунини ташкил қилади. Бундан англашиладики, асарда мавжуд сюжет линияларининг ҳар бири ўз тугунига эга бўлиши мумкин экан.

Тугундан кейинги воқеалар занжири воқеа ривожини деб юритилади. Одатда, сюжет воқеалари босқичма-босқич ривожлантириб борилади. Асардаги воқеалар ривожининг энг юқори нуқтаси, ундаги конфликт бениҳоя кучайган ўрни кульминация деб юритилади. Масалан, “Меҳробдан чаён”да Анварнинг хон билан тўқнашуви кульминацион нуқта саналади. Айни шу нуқтада қаҳрамоннинг муҳит билан зиддияти ўзининг энг юқори даражасига кўтарилади ва ўз ифодасини топади. Кульминация энди асар воқеаларининг ечимга томон интилишини, бир томонга ҳал бўлишини тақозо қилади. Ечим сюжет воқеалари ривожининг якуни, уларнинг ниҳоясида қаҳрамонлар руҳиятида, тақдирида юзага келган ҳолатдир. Ечимда конфликтли ҳолат, қаҳрамонлар орасидаги зиддиятлар ўзининг бадий ечимини топади. Бироқ буни қоида мақомида тушунмаслик лозим. Сабаби, бу хил ечим кўпроқ макон ва замонда чекланган сюжетларга (драматик асарлар, шунингдек, концентриклик даражаси юқори бўлган эпик асарлар) хосдир. Кўплаб асарларда эса ечимдан сўнг ҳам зиддиятлар, қаҳрамонлар тақдиридаги чигалликлар ҳал қилинмаганича қолаверадики, бу ўқувчини ўйлашга, мушоҳада қилишга ундайди. Яъни бу ҳолда том маънодаги ечимнинг мавжуд эмаслиги асарнинг таъсир кучини, ўқувчининг ижодий фаоллигини оширишга хизмат қилувчи усулга айланади. Масалан, П.Қодировнинг “Эрк”, О.Ёқубовнинг “Матлуба”, “Қанот жуфт бўлади”, Х.Султоновнинг “Саодат соҳили” каби қиссаларида худди шундай ҳолга дуч

келинади. Демак, ечимни асарда қўйилган конфликтнинг ечими сифатида эмас, балки ундаги воқеалар ривожининг якуни, натижаси сифатида тушунилгани тўғрироқ бўлади.

Юқорида тавсифланган тугун, воқеа ривожини ва кульминация сюжетни тутиб турувчи асосий унсурлар саналади ва улар ҳар қандай сюжетда мавжуд бўлади. Экспозиция билан ечим эса сюжетнинг шарт бўлмаган элементлари бўлиб, уларнинг асарда бўлиш ёки бўлмаслиги ёзувчининг ижодий нияти, ижодий индивидуаллиги, бадиий тасвир ва талқин йўсини билан боғлиқдир.

Айрим адабиётларда пролог билан эпилог ҳам сюжет элементлари сирасида кўрсатилади. Шунингдек, баъзан қаҳрамонларнинг асар сюжет вақтидан олдинги (олдинги тарих) ёки кейинги ҳаёти (кейинги тарих) ҳақида ҳам маълумот берилади (ёки тасвирланади)ки, улар ҳам сюжет элементлари қаторида саналади²⁵. Бироқ бу унсурлар ҳам сюжетга бевосита боғлиқ эмас, улар кўпроқ композицияга алоқадордир. Масалан, “Ўтган кунлар”даги муқаддима, “Кеча ва кундуз”даги баҳор тасвири – пролог, ҳар иккиси ҳам асарга кириш вазифасини ўтаб, бири ўқувчини интеллектуал, иккинчиси эмоционал жиҳатдан асарни қабул қилишга ҳозирлайди, йўналтиради. “Ўтган кунлар”даги Отабекнинг қабристонда Зайнаб билан тўқнаш келиши ёки “Кеча ва кундуз”даги қизидан ва шунинг оқибатида ақл-хушдан айрилган Қурвонбибининг аянч ҳолати тасвири – эпилог, ҳар икки ҳолда ҳам улар якундаги эмоционал зарб вазифасини ўтайди, ўқувчини ортига ўгирилиб, асар воқелигига, ундаги айрим ҳолатларга берган баҳосини таҳрирлашга, аниқлаштиришга ундайди. Албатта, асар сюжети доирасидан ташқаридаги мазкур унсурларнинг бадиий-эстетик функциялари айтилганлар билангина чекланмайди. Улар муаллиф ижодий ниятидан келиб чиққан ҳолда ҳар бир конкрет ҳолатда турлича функцияларни бажариши мумкинки, буни синчков ўқиш ёки таҳлил давомидагина аниқлаш мумкин.

Бадиий асар сюжети воқеалардан, воқеалар эса персонажларнинг хатти-ҳаракатлари, ўзаро мураккаб муносабатлари, зиддиятларидан таркиб топгани боис ҳам уни ҳаёт зиддиятларини умумлаштирувчи воқеалар системаси сифатида таърифланади. Сюжет билан конфликт орасида иккиёқлама алоқа кузатилади: бир томондан, сюжет конфликтларни умумлаштириб намоён қилади, иккинчи томондан, конфликт сюжетни ҳаракатга

²⁵ Введение в литературоведение: под. ред. Г.Н.Поспелова.- М.: Высшая школа, 1988.- С.211

келтирувчи асосий куч саналади. Кўринадики, сюжет ва конфликт бадиий асарда уйғунлашади, бири иккинчисини тақозо қилади. Конфликт (лат., тўқнашув) деганда бадиий асар персонажларининг ўзаро курашлари, қаҳрамоннинг ўз муҳити билан зиддиятлари, шунингдек, унинг руҳиятида кечувчи қарама-қаршиликлар тушунилади. Бадиий асар воқеликни бадиий акс эттиргани ва унинг марказида инсон образи тургани учун ҳам инсоннинг реал ҳаётида мавжуд конфликтларнинг бари унда бадиий аксини топади. Шу нуқтаи назардан бадиий конфликтнинг учта тури фарқланади:

1. Характерлараро конфликт.
2. Қаҳрамон ва муҳит конфликти.
3. Ички(психологик) конфликт.

Айтиш керакки, конфликтнинг мазкур турлари бадиий асарда аралаш ҳолда зухур қилади ва ўзаро узвий алоқада бўлади: бири иккинчисига ўтади, бири иккинчисини келтириб чиқаради, бири иккинчиси орқали ифодаланади ва ҳ. Яъни қаҳрамоннинг муҳит билан конфликти унинг бошқа персонажлар билан тўқнашувлари, руҳиятидаги зиддиятли жараёнлар тасвири орқали очиб берилади. Масалан, Чўлпоннинг “Кеча” романидаги Мирёқуб – ўз муҳити билан зиддиятга киришган қаҳрамон. Мирёқубнинг муҳит билан зиддияти эса унинг Акбарали билан ўзаро зиддиятли муносабатлари фониде етишади, айти шу муносабатлар қаҳрамон руҳиятидаги мураккаб жараёнга – онгидаги ўй-фикрлар курашига туртки беради. Конфликтнинг барча турлари ҳам қаҳрамонни муайян бир ҳаракатга ундайди, айти шу нарса конфликтни сюжетни юргизувчи куч сифатида талқин қилишга имкон беради. Буни яна Мирёқуб мисолида кўришимиз мумкин: 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. Бу ўйловлар натижасида у ўзининг ижтимоий шахс сифатида танишга, ўзининг ижтимоий мақомини англашга келдики, бу энди уни фаол ижтимоий ҳаракат (яъни “ташқи ҳаракат”)га ундаши табиий (айти шу нарса унинг жадиждларга хайрихоҳ мавқени эгаллаши ва романнинг иккинчи китобида Мирёқуб ижтимоий фаолиятда тасвирланиши мумкин эди, деган тахминни пайдо қилади) кўринади. Шуни ҳам айтиш керакки, конфликт қаҳрамоннинг қай йўсин ҳаракат қилишини ҳам белгилайди ва шу асосда сюжет воқеаларининг қай тарзда

ривожланишига ҳам таъсир қилади. Масалан, Отабек руҳиятидаги зиддият шуки, у замонасининг илғор зиёлиси сифатида инсон шахсини ҳурмат қилади ва айни чоқда ўз даври, муҳити таъсиридан буткул холи ҳам эмас. Натижада Отабек муҳит билан конфликтда (ота-онаси уни иккинчи бор уйлантиришга жазм қилганда қарши тургани моҳиятан қаҳрамон – муҳит конфликт, 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 аввалгисининг кўли баланд 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, айни пайтда уларга фаол таъсир ҳам қилади – сюжетнинг у ёки бу тарзда ривожланишини белгилайди. Бу эса конфликт сюжетни ҳаракатлантирувчи куч эканлигини кўрсатувчи ёрқин далилдир.

Таянч тушунчалар:

Сюжет, сюжетлилиқ, “воқеабанд сюжет”, “воқеабанд бўлмаган сюжет”, “бир-бирига боғлиқ воқеалар тизими”, “битта воқеанинг ички ривож”, “ташқи ҳаракат”, “ички ҳаракат”, сюжет функциялари, фабула, сюжет композицияси, хроникали сюжет, концентрик сюжет, сюжет элементлари, экспозиция, тугун, воқеа ривож, кульминация, ечим, конфликт, характерлараро конфликт, қаҳрамон ва муҳит конфликт, ички (психологик) конфликт.

Савол ва топшириқлар:

1. Сюжет борасидаги қарашлар турличалиги ҳақида нималарни биласиз? “Сюжетлилиқ” ва “сюжет” тушунчаларининг ўзаро муносабати қандай? Сюжетнинг ҳар бир адабий тур, жанрда ўзига хос тарзда намоён бўлишини изоҳланг?

2. Сюжетнинг бадий асардаги функциялари нималардан иборат деб биласиз? Сюжетнинг асосий, универсал вазифасини таърифланг?

3. Ҳаракатнинг икки турига асосланувчи сюжетлар ҳақида тушунча беринг. Воқеалар орасидаги муносабатга кўра сюжетнинг қайси турлари ажратилади? Бу хил ажратишнинг шартлилиги нимада?

4. Сюжетнинг асосий унсурлари қайсилар? Уларга таъриф беринг? Пролог, эпилог, «олдинги тарих» ва «кейинги тарих» каби унсурларни сюжет элементи ҳисоблаган маъқулми ёки композиция элементи деб ҳисоблаган маъқулми? Бошқа ўқув қўлланмалар, лугатлардан булар ҳақидаги фикрларни ўрганиб, ўзингиз маълум бир хулосага келишга ҳаракат қилинг.

5. Конфликтнинг сюжет ривожидagi ўрни ва аҳамияти қандай? Конфликт турлари ва уларнинг бир-бирига боғлиқ ҳолда намoён бўлишини тушунтиринг.

Адабиётлар:

1. Веселовский А.Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.- С.300-306
2. Добин Е. Уч сюжет тарихи // Жаҳон адабиёти – 2003.- №4.- Б.146-176.
3. Добин Е. Сюжет и действительность: искусство детали.- Л.: СП, 1981
4. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения.- Рига: Зинатне, 1990
5. Турдиева К. Асар сюжети ва композицияси ҳақида // Тил ва адабиёт таълими 2001-№3. Б. 23-27.
6. Шералиева М. Э.Аъзам қиссаларида асосий сюжет вазиятлари // Илмий хабарнома, 2017.- №3. – Б.77-79
7. Эгамбердиев Х. Усмон Азимнинг “Бир кадам йўл” драмасида конфликт. // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2004.- №3.- Б.
8. Қуронов Д. “Кеча”нинг сюжет қурилиши ва унинг бадий ният ижросидаги роли ҳақида // Чўлпон насри поэтикаси.-Т.: Шарқ, 2004.- Б.236-257.

АДАБИЙ АСАР КОМПОЗИЦИЯСИ

Бадиий асардаги шакл компонентларини мазмунни шакллантириш ва ифодалаш учун энг қулай тарзда уюштириш композициянинг зиммасидаги вазифа саналади. Композиция (лат., тартибга солиш, тузиб чиқиш) асардаги барча унсурларни шундай уюштирадигани, натижада унда биронта ҳам ортикча унсурнинг ўзи бўлмайди, зеро, ҳар бир унсур асар бутунлигида ўзининг функциясига эга, муайян ғоявий-бадиий юк ташийди. Асарда уларнинг ҳар бири ўз ўрнида, меъёрида ишлатилиши, бутун билан мустаҳкам алоқада бўладиган ва бу алоқалар англандиган тарзда жойлаштирилиши муҳим. Аввал айтганимиздек, ёзувчи ижод онларидаёқ ўқиш жараёнини ҳам назарда тутди. Айни шу нарса – ўқиш жараёнининг ижод жараёнига таъсири асар композициясида, айниқса, яққол кўринади. Композицион жиҳатдан яхши ташкилланган асардан ўқувчи то сўнгги нуктага қадар янги-янги мазмун қирраларини кашф этиб боради, ўқиш давомида турфа ҳиссий ҳолатларни қалбдан кечиради, ақлий ёхуд руҳий толиқиш, зерокиш унга тамомила ёт бўлади. Булардан кўринадигани, композиция асар қисмларини бадиий ният (муайян бадиий концепцияни шакллантириш ва ифодалаш, кўзланган ғоявий-эстетик таъсир) ижроси учун энг оптимал тарзда жойлаштириш, уларнинг ўзаро алоқа ва муносабатлари равшан англашиладиган тарзда бутунликка бириктириш демакдир. Яъни композиция бадиий шакл унсури эмас, балки асарнинг барча компонентларини уюштириб, унинг шаклий ва мазмуний бутунлигини таъминлайдиган, ўқилиши, уқилиши ва китобхонга ғоявий-эстетик таъсирини бошқарадиган, хуллас, уни чинакам санъат ходисасига айлантирадиган амал, шу амал асосланандиган ижодий тамойил экан. Шу боис ҳам композицияни – асарнинг қурилишида амал қилинаётган тамойилни нутқ сатҳидан тортиб тасаввуримизда гавдаланувчи бадиий воқелиги қадар барча нукталарида кузата оламиз, бироқ уни конкрет ҳис этиб бўлмайди.

Айтилганлардан муайян асар бадиияти ҳақида сўз кетганда энг аввал унинг композицион хусусиятларига, ижодкор бадиий маҳорати ҳақида сўз борганда эса композиция яратиш маҳоратига айрича эътибор берилишининг бежиз эмаслиги англашилади. Зеро, бадиий асарда воқелик муайян бадиий шаклда акс этади, янги реаллик – бадиий воқелик яратилади. Яъни санъаткор бир бутунликдан иккинчи бир бутунликни – унинг бадиий моделини

яратади, ҳаёт материали (диспозиция)ни бадиий асар (композиция)га айлантиради. Шунга кўра диспозицияни композицияга айлантира олиш иқтидори ижодкор шахснинг туғма имкониятлари сирасида ғоят муҳим саналиб, истеъдод кучи унинг қай даражада экани билан белгиланади.

Композициянинг моҳияти, функцияси ва аҳамияти ҳақида қарашлар муштарак бўлса-да, унинг элементлари – композицион бирликлар масаласида турлича фикрлар мавжуд. Жумладан, айрим мутахассислар асарнинг битта тасвир шакли (ривоя, тавсиф, диалог, монолог, ички монолог, мактуб, лирик чекиниш каби) сақланган қисмини, бошқа бирлари эса унинг битта нуқтаи назардан тасвирланган қисмини битта композицион бирлик ҳисоблайдилар. Шунингдек, композицияни асар нутқий қурилишидан келиб чиққан ҳолда тавсифлаш ёки у ҳақда сюжетни асос қилиб олган ҳолда фикрлаш анъанаси ҳам мавжуд. Хуллас, манбаларда ўрганилаётган масала бўйича қарашларнинг бир-биридан фарқланишини ҳамиша ёдда тутиш, уларни танқидий-қиёсий ёндашган ҳолда ўзлаштириш мақсадга мувофиқдир.

Анъанага кўра бадиий шаклнинг уч аспекти фарқланади: 1) асарнинг *нутқий қурилиши*, 2) тасвирланаётган предметли олам – *бадиий воқелик* ва 3) бу икки сатҳ бирликларини бир-бирига ўзаро муносабатдорликда ва уйғун мувофиқлаштирган ҳолда жойлаштириш – *композиция*. Ушбу анъана илдизи антик риторикага бориб тақалади. Жумладан, Рим нотиклигида қўлланган *inventiyo* (нутқда тақдим этилувчи предметларни яратиш), *dispositio* (уларни муайян тартибда жойлаштириш) ва *elocutio* (нутққа зеб берган ҳолда ёрқин ифодалаш) терминлари²⁶ мос равишда *бадиий воқелик*, *композиция* ва *нутқий қурилиш* атамаларига моҳиятан мос келади. Кейинча, XVI-XVII асрларда бу истилоҳлар Ғарб поэтика илмига олиб кирилган. Хуллас, бадиий шаклнинг мураккаб, кўп сатҳли ҳодиса сифатида тушуниш, композиция – асарда шакл унсурларини муайян мақсадга мувофиқ тарзда жойлаштириш нечоғли катта аҳамиятга эгалигини англаш анча илгаридан бошланган.

Юқорида айтганимиздек, асарнинг нутқ сатҳидан бошлаб то бадиий воқелиги қадар ўз қурилишига – композициясига эга. Бу эса эпик, драматик ва лирик турга мансуб асарларнинг композицияси бир-биридан жиддий фарқ қилади деганидир. Шунинг учун ҳам уларнинг ҳар бирига алоҳида тўхталиш керак бўлади.

²⁶ Қуронон Д., Раҳмонов Б. Ғарб адабий-танқидий тафаккури тарихи очерклари.- Т.: Фан, 2007.- Б.???-???

Эпик асар композицияси

Эпик нутқнинг композицион шакллари, уларнинг ўзаро муносабати. Сюжет – эпик асарнинг композицион ўзаги сифатида. Эпик асарда образлар системаси. Персонажлар системаси ва унинг асар қурилишидаги ўрни. Эпик асарда бадиий вақт хусусиятлари. Нуқтаи назар. Архитектоника – ташқи композиция ҳақида. “Композицион тафаккур” тушунчаси.

Замонавий адабиётшуносликда эпик асар қурилишини тадқиқ этишда матн композицияси, сюжет композицияси, персонажлар системаси, бадиий вақт ва замон, ривоя композицияси, нуқтаи назар композицияси каби масалалар диққат марказида туради.

Эпик асар матни *ривоя, тавсиф* ва *диалог* дан таркиб топади, шу боис улар эпик нутқнинг композицион шакллари сифатида эътироф этилади. Ривоя макон ва замонда кечган воқеаларни сўз воситасида акс эттириш, содда қилиб айтсак, ҳикоя қилишдир. Аввало айтиш керакки, худди кўчирма гап таркибида автор гапи синтактик қурилмани яхлитлаштирувчи унсур бўлгани каби, ривоя ҳам эпик асар нутқ шакллари яхлитлаштирувчи омилдир. Яъни тавсиф ҳам, диалог ҳам ривоя орқали, бамисоли ривояга ўраб тақдим этилади. Агар ривоя объекти ҳаракат бўлса, тавсиф турғун ҳолатдаги нарса, жой, ҳолат, хусусият кабиларни ўз ичига олади. Жумладан, воқеа юз бераётган жойга оид тафсилотлар, пейзаж, интерьер, портрет, муаллиф характеристикаси, руҳий ҳолат тасвири кабилар. Айрим мутахассислар эпик нутқнинг композицион шакллари сирасида *муаллиф мушоҳадаларини* ҳам алоҳида кўрсатадилар. Бироқ бунда бироз сунъийлик бор, чунки муаллиф мушоҳадалари ҳам табиатан тавсифнинг бир кўриниши, холос. Шунга кўра муаллиф мушоҳадаларини ҳам, лирик чекинишларни ҳам тавсифнинг бир кўриниши ҳисоблаш тўғри бўлади. Диалогда нутқ субъектлари ўзгарса ҳам, жараён барибир ривоя орқали тасвирланади: персонажлар нутқини ровий изоҳлаб, шарҳлаб, тўлдириб боради, натижада ўқувчи персонаж гапларини гўё ровий “қулоғи” билан эшитади. Ривоя, тавсиф ва диалогнинг салмоғи, уларнинг муайян кетма-кетликда ва мутаносиб тарзда жойлаштирилиши эпик асар композициясига қўйилувчи муҳим талаблардан саналади. Дейлик, ривоя салмоғи ортиб кетган ҳолда

Ўқувчининг воқеа замиридаги моҳиятдан чалғиб қолиши, тавсиф кўпайиб кетганида эса асарнинг ўқувчини зериктириш ҳавфи ортади.

“Ўтган кунлар”нинг бошланишини эсланг. Адиб аввал вақтни (“1264-инчи хижрий, далв ойининг ўн еттинчиси, кишки кунларнинг бири, куюш ботқан, тевааракдан шом азони эшитиладир...”) қайд этади. Сўнг воқеа юз бердиган жой (“дарбозаси шарқи-жанубийга қаратиб қурилган бу донғдор сарой”) аталади. Шундан кейин карвонсаройда айнаи вақтда кечиб турган умумий манзара тасвирланади: “... саройдаги бир-икки хужрани истисно қилиш билан бошқалари мусофирлар ила тўла. Сарой аҳли кундузги иш кучларидан бўшаб хужраларига қайтқанлар, кўб хужралар кечлик ош пишириш ила машғул, шунинг учун кундузгига қарағанда сарой жонлик: кишиларнинг шақиллашиб сўзлашишлари, хохолаб кулишишлари саройни кўкка кўтаргудек...” Адиб буларни гўё янада муҳимроқ гапи бордек тезгина айтади-да, сарой тўридаги хужранинг бошқаларидан афзаллигини бир-икки қиёс (... анови хужраларга кийгиз тўшалгани ҳолда бу хужрада қип-қизил гилам...) билан англатади, шунга мос ҳолда хужра эгасининг “бошқача яратилишда” – улуғвор ва сирли-салобатли эканини таъкидлаб, бир-икки портрет деталарини қайд этгач, уни таништиради: “Қандоғдир бир хаёл ичида ўлтурғучи бу йигит Тошканднинг машҳур аъёнларидан бўлган Юсуфбек ҳожининг ўғли – Отабек”. Кўриб турганимиздек, буларнинг бари – тавсиф, яъни илк жумладан айнаи шу нуқтагача матннинг битта композицион бўлагидир. Матннинг кейинги бўлаги ривоя шаклида:

“Сарой дарбозасидан икки киши келиб киргач, улардан бирави дарбоза ёнидаги кимдандир сўради:

- Отабек шу саройга тушканми?

Бизга таниш хужра кўрсатилиши билан улар шу томонга қараб юрдилар”. Аввалги бўлакдан фарқли ўлароқ, бунда ҳаракат тасвирланмоқда, яъни бу – мусофир Отабекни марғилонлик ота қадрдонининг ўғли йўқлаб келиши воқеасининг бир қисми. Зеро, илгари айтганимиздек, воқеа шу каби хатти-ҳаракатлардан таркибланади. Шунинг ортиданок келгучилар: Раҳмат билан Ҳомид таништирилади, яъни яна тавсифга ўтилади. Сўнг мезбон билан меҳмонлар суҳбати тасвирланади – диалог бошланадики, у ҳам ўз навбатида тавсиф, шунингдек, ривоя унсури бўлмиш изоҳ ва шарҳлар – муаллиф ремаркалари билан алмашилиб туради. Сиртдан

қаралса, ривоя салмоғи тавсиф ва диалог салмоғига нисбатан жуда камдек. Шунга қарамай, ривоя уюштирувчилик, ташкилловчилик мақомида туради. Нега деганда, ҳикоя қилинаётган воқеа – марғилонликларнинг мусофирни йўқлаб келишлари орқалигина карвонсаройга, Отабек, Раҳмат ва Ҳомидга оид тафсилотлар, уларнинг орасида кечган суҳбат асардан ўрин олмоқда.

Эпик асар композициясининг ўзагини сюжет ташкил қилади. Бу табиий ҳам. Негаки, воқеабандлик – эпик асар табиатини белгиловчи хусусият, бу турдаги асарлар макон ва замонда кечувчи воқеаларни ҳикоя қилиш асосига қурилади. Илгари айтилганидек, фабула воқеаларнинг табиий оқими бўлса, сюжет уларнинг муайян мақсадга мувофиқ қайта тартибланган, яъни бадиий қайта ишланган шаклидирки, шу боис айрим манбаларда “фабула” ўрнига “сюжет”, “сюжет” ўрнига “сюжет композицияси” термини ишлатилади. Яъни сюжет ҳақидаги айтилган гапларнинг аксарияти моҳиятан сюжет қурилиши – композицияси ҳақидаги гаплардир. Шунини ҳисобга олганда, сюжет композицияси масаласига яна тўхталишга зарурат йўқ кўринади.

Образлар системаси ҳам композиция масаласи бўлиб, бунинг асослари образ турлари ҳақида сўз борганда баён қилинган. Образнинг предметлилик даражасига кўра таснифи ёдга олинса, деталь образлардан бошлаб бадиий воқелик қадар бир-бирига боғлиқ иерархик тизим кўз олдимизга келади. Дейлик, алоҳида олиб қаралса, юқорида тилга олганимиз карвонсарой ҳам битта образ бўлиб, у бир қатор деталлардан таркиб топади:

дарбозаси шарқи-жанубийга қараган,

донгдор,

Тошкент, Самарқанд ва Бухоро савдогарлари тўхтайтиди,

мусофирларга тўла,

бир-икки хужрани истисно қилинса, ҳаммаси банд;

кечка томон шовқинли, жонли, ҳамма овқатга уннаган.

Келтирилган деталлар асосида ўқувчи кўз олдида асарда яратилган бадиий воқеликнинг бир бўлаги – карвонсарой образи гавдаланади. Айни чоқда, ушбу образ деталь сифатида воқеа – Отабекнинг йўқлаб келинишини тўлақонли тасвирлашга хизмат қилади. Ўз навбатида *карвонсарой* ва унда кечган *воқеа* образлари Отабек билан Ҳомид баҳси асосида *характер ва шароит* образини яратишга замин яратади. Ниҳоят, буларнинг бари асардаги энг кўламли образ – бадиий воқеликнинг муҳим узви, деталларидир.

Эпик асарда персонажлар системаси – уларнинг ўзаро алоқадорликда жойлаштирилиши ғоят муҳим аҳамият касб этади. Амалиётда “образлар системаси” ва “персонажлар системаси” терминлари баъзан синоним ўлароқ қўлланадики, бу тўғри эмас. Негаки, “образлар системаси” атамаси, юқорида кўриб ўтдик, асардаги барча образларни англатса, “персонажлар системаси” деганда шунинг бир қисми – инсон образлари тизимигина кўзда тутилади. Персонажларнинг системада тутган ўрни, зиммасидаги ғоявий-эстетик юк залвори бир хил эмас. Шу жиҳатдан асардаги персонажлар (бу нарса катта эпик жанрга мансуб асарларда яққол кўринади) табақаланади, яъни улар *бош персонаж* (ёки *бош қаҳрамон*), *персонаж*, (ёки *қаҳрамон*), *иккинчи даражали персонажлар* ва *эпизодик персонажлар* тарзида бир-биридан фарқланади. Бу жиҳатдан, масалан, “Ўтган кунлар”да Отабек – бош персонаж, Кумуш, Юсуфбек ҳожи, Ҳомид ва Зайнаблар – персонаж, Қутидор, Ўзбек ойим, Ҳасанали ва Уста Алим – иккинчи даражали персонажлар, қолганлари эса эпизодик персонажлар сифатида таснифланиши мумкин. Албатта, бу тарзда таснифлаш барча эпик асарлар учун универсал бўлолмайди, бас, ҳикоя ёки қисса персонажларини худди шу йўсин тўрт поғонали табақалашга уриниш ўринсиз. Ҳатто биттагина эпизод қаламга олинган ҳикоя персонажларининг мақоми бир хил – табақалаштиришнинг умуман имкони йўқ (мас., Чўлпон. “Тараққий”; С.Аҳмад. “Қоплон”).

Катта эпик асарлар персонажлар системасининг элементлари, одатда, микросистема (компонент)ларга бирлашади. Марказида персонажлардан бири турувчи бу микросистемалар бадий воқеликнинг тўлақонли бўлишини таъминлаш, сюжетни ривожлантириш, муайян мазмунни шакллантириш ва ифодалаш каби мақсадларга хизмат қилади. Масалан, “Ўтган кунлар”даги Ҳомид микросистемаси Мутал, Содик ва Жаннатни ўз ичига олиб, сюжетни ҳаракатлантиришда муҳим аҳамият касб этади. Ёки Ҳомиднинг тарафкаши бўлмиш қўрбоши билан Отабек воситасида роман воқелигига олиб кирилган Ўтаббой қушбеги, Мусулмонқул ва Худоёрхон яна битта микросистемани ташкил қилади. Ушбу микросистема марказида дастлаб Мусулмонқул туради ва у Юсуфбек ҳожи, Азизбек ва унга содиқлик онтини ичган “шаҳар халқи”дан таркибланувчи микросистема билан зиддият ҳосил қилади. Айни зиддият ижтимоий-тарихий сюжет чизиғи воқеаларини ҳаракатлантирадики, оқибатда марказига Худоёрхон

чиққан биринчи микросистема иккинчисини барбод этиб, унинг ўрнига чиққан янги микросистема – қипчоққа қарши тил бириктирган Тошкент аёнларини ўзига сингдириб юборади. Яъни қипчоқ қирғини шунинг натижасидир.

Кўринадикки, микросистемадаги ҳолат барқарор эмас, муттасил ўзгариб туради: унинг элементлари орасидаги ўзаро муносабат ҳам, бирон-бир элементининг бошқа микросистемалар билан муносабати ҳам ўзгаришга сабаб бўлаверади. Микросистемада муайян вақт давомида сақланувчи ҳолат моҳиятан драматик асардаги *кўриниш* кабидир. Маълумки, кўриниш сахна эпизодида айти пайтда мавжуд иштирокчилар таркиби билан белгиланади, яъни персонажлардан бирининг сахнадан кетиши ё бошқасининг қўшилиши билан янги кўриниш бошланади. Драматик асарда сюжет ҳаракати эпизодлар алмашишида намоён бўлганидек, катта эпик асарларда воқеалар ривож ва ечимга интилиши микросистемалардаги ўзгаришларда кўзга ташланади. Шу жиҳатдан қаралса, микросистеманинг *сюжет ситуацияси* тушунчаси билан узвий боғлиқлиги аён бўлади.

Тизимдаги персонажлар орасида турли-туман муносабатлар мавжуд. Дейлик, айрим персонажлар бажараётган вазифа бадиий деталь даражасида. Масалан, бир қарашда Тўйбека образи ўқувчининг қутидор хонадони, ундаги турмуш тарзини жонли тасаввур қилишига, дўкондор Али эса Отабекнинг севгилисига хижронида ўтказган кунлари ҳақидаги тасаввурни тўлдиришга хизмат қилади, холос. Яъни иккала ҳолда ҳам персонажлар зиммасидаги вазифани бошқа бирон бир деталь ҳам муваффақият билан бажаравериши мумкиндек. Айти чокда, кундалик турмуш манзарасида бир чизги бўлиш (“тўлдирувчилик”) билан бирга, уларнинг биринчиси Кумуш, иккинчиси эса Отабек руҳий ҳолатини англатишга ҳам хизмат қилади. Ёки сюжет нуқтаи назаридан қаралса, Хушрўй Зайнабнинг “кўзини очади” ва бу билан сюжет воқеаларининг маълум йўналишда ривожланишига замин ҳозирлайди. Бироқ композиция нуқтаи назаридан қаралса, унинг бундан-да муҳим функциялари борлиги кўрилади. Персонажлар тизимида Хушрўйнинг Зайнабга *зидлангани (контраст)*, Кумуш билан эса *ёнма-ён қўйилгани (со-поставление)* уларни композицион тафаккур унсурига, муаллифнинг қараши, баҳосини ифодалаш воситасига айлантиради. Зеро, айти муносабатларнинг биринчиси “Зайнаб табиатан эмас, шароит тақозоси билан қотила”, иккинчиси эса “Тошкентга келган Кумушнинг хатти-ҳаракатлари моҳиятан

Хушрўйники каби” деган фикрга бошлайди. Шунга ўхшаш, сюжет ривожиди муҳим ўрин тутувчи уста Алим композицион нуқтаи назардан Отабек билан *ёнма-ён қўйилган*: бу икки персонажни қиёслаш орқали адиб ўз замонида ғоят ўткир турган муаммо – “янгича” ва “эскича” фикрловчи одамлар ҳақида, улардан қай бири ҳақ экани ҳақида мушоҳада юритади, бу масала юзасидан ўз қарашини ифодалайди²⁷.

Аён бўляптики, у ёки бу персонажнинг асар (система)даги жойлашуви, мақоми, бошқа персонажлар билан муносабатлари унга юкланаётган бадиий-эстетик функциялар билан, яна ҳам аниқроғи, ёзувчининг ғоявий-бадиий нияти, ифодалаш кўзда тутилган мазмун билан бевосита боғлиқ экан. Демак, асар персонажлар системасида у ёки бу персонаж табиий равишда, яъни ҳикоя қилинаётган воқеаларда иштирок этаётгани учунгина ўз-ўзидан ўринлашиб қолавермайди. Аксинча, персонажлар системаси муайян режа (бадиий ният)га мувофиқ равишда “қурилади”, шунинг учун ҳам у эпик асар композициясининг муҳим компонентига айланади.

Маълумки, бадиий асарда тасвирланаётган воқеалар макон ва замонда кечади, шунга кўра адабиётшуносликда “бадиий вақт” тушунчаси кенг қўлланади. Аввало, бадиий асарда тасвирланаётган воқеаларнинг юз бериш вақти билан уларни ҳикоя қилиш вақтини фарқлаш керак. Асардаги воқеаларнинг юз бериш вақтини “сюжет вақти”, уларнинг ҳикоя қилиниш вақтини эса “композиция вақти” деб олинса, у ҳолда бу иккисининг ҳар вақт ҳам бир-бирига мос келмаслигини кўриш қийин эмас. Чунки асар устида ишлаётган ёзувчи ижодий ниятини амалга ошириш йўлида “бадиий вақт” имкониятларидан турли йўсинларда фойдаланиши мумкин. Дейлик, у зарур ўринда асар вақтидан чекиниб, ўтмишда юз берган воқеаларни тасвирлаши (“ретроспектив вақт”) мумкин. Аввалги бобда “Ўтган кунлар” мисолида воқеанинг ҳақиқатда юз бериш тартибини сюжетда ўзгартириб беришнинг эстетик самарасини кўриб ўтдик. Ретроспекция деб аталувчи бу усулнинг моҳияти шуки, унда ёзувчи сюжет воқеаларини, яъни фақат олдинга оқувчи вақтни гўё тўхтатиб қўяди-да, ўтмишда бўлиб ўтган воқеани тасвирлашга ўтади. Агар А.Қодирий мазкур усулни романнинг биттагина ўрнида қўллаган бўлса, баъзи асарлар борки, уларнинг сюжет қурилишида ретроспекция етакчи мавқе эгаллаб, асарнинг бадиий вақтидаги ва ўтмишдаги воқеалар навбатма-навбат бериб борилади. Гарчи

²⁷ Қаранг: Д.Қуроноф. Душманни танитган дўст / Ўзбекистон адабиёти ва санъати. - 2004.-

сюжетнинг алоҳида тури сифатида тасниф этилмаса-да, айрим адабиётларда уни сюжет композицияси нуктаи назаридан *ретроспектив* сюжет деб фарқланади. Одатда, бундай сюжет қаҳрамоннинг ўтмишда юз берган воқеаларни, баъзан ҳатто бутун умрини таҳлилий назардан ўтказиши асосига қурилади. Ч.Айтматов аввал “Алвидо, эй Гулсари” қиссасида, кейинроқ эса машҳур “Асрни қаритган кун” романида ретроспектив сюжетнинг бадиий имкониятларидан юксак маҳорат билан фойдаланган. Ўзбек адабиётида М.М.Дўстнинг “Галатепага қайтиш”, Х.Султоннинг “Оддий кунларнинг бирида”, Э.Аъзамнинг “Байрамдан бошқа кунлар” қиссаларида шу хил сюжет қурилишига дуч келамиз. Умуман олганда, сюжет қурилишида воқеаларнинг ҳақиқатда юз бериш тартибининг ўзгартирилиши ўқувчи диққат-эътиборини воқеадан унинг замиридаги моҳиятга кўчириши билан аҳамиятлидир. Шу боис ҳам адиблар бадиий вақт билан боғлиқ ижодий тажрибаларга тез-тез қўл уришади.

Ёзувчи юз бериши жиҳатидан бир пайтга тўғри келадиган воқеаларни навбати билан тасвирлаши ҳам мумкинки, бу эпик асарларда “бадиий вақт” имкониятларининг анча кенглигини кўрсатади. Аввало шуки, “сюжет вақти” асарнинг асосий сюжет чизигидаги воқеаларнинг юз бериш вақти билан белгиланади. Шу чизиқдаги воқеа билан бир пайтда бошқа сюжет чизигида кечаётган воқеа эса шартли равишда “параллел вақт”да деб ҳисобланади. Масалан, “Кеча” романидаги Энахоннинг шаҳарлик ўртоқларини зиёфат қилиш ҳақида онаси билан ташвишли суҳбати “сюжет вақти”да, Хадичахон билан Пошшахон кундошдан ўч олмоқ қасдида меҳмонларни мингбоши хонадонига чорлаш ҳақида режа тузишлари “параллел вақт”да содир бўлади. Ёки Зебининг мингбошига таслим бўлиши билан Султонхоннинг Ҳакимжон хужрасига йўл олиши ҳам худди шундай – бир вақтда кечади.

Асар сюжетидаги воқеалар ўқувчи тасаввурида узлуксизлик иллюзиясини ҳосил қилгани (шу боис ҳам биз сюжет воқеалари ҳақида гапирганда “кейин бундай бўлади” деймиз, “шунча вақтдан кейин бундай бўлади” демаймиз) билан, ҳақиқатда уларнинг орасида катта вақт бўшлиғи мавжудлиги ақлга тайин. Зеро, реал вақтга хос узлуксизликни бериш учун шу вақт давомидаги воқеаларнинг ҳаммаси қаламга олиниши лозим бўлур эдики, бу, албатта, имкондан ташқарида. Шунга кўра дискретлилик (яъни, узлуксиз эмаслик) бадиий вақтнинг муҳим хусусияти саналадики, буни шартлилик

асосида қабул қиламиз. Мазкур шартлилик умумэътироф этилгани учун ҳам сюжетга воқеалар сайлаб олинаваради – орадаги вақт бўшлиғи табиийдек таассурот қолдираверади, уни тўлдиришни талаб қилиш ҳеч кимнинг хаёлига келмайди ҳам. Мабодо айни хусусият бўлмаганида, масалан, С.Айнийнинг “Қуллар” романида бир асрдан зиёд, “Меҳробдан чаён”да эса атиги олти ойга яқин вақт давомида кечган воқеалар қаламга олингани ҳолда уларнинг ҳажм (ёки ҳикоя қилиниш вақти) жиҳатидан унча катта (яъни уларда тасвирланган вақтга мос равишда) фарқ қилмаслиги асло мумкин эмас эди. Ҳолбуки, хроникали сюжетга қурилган “Қуллар”да тасвирланган воқеалар юз бериш вақтининг узунлиги дискретлилик ҳисобига *зичланган*, концентрик сюжет асосидаги “Меҳробдан чаён”да эса ретроспектив ва параллел вақтлар ҳисобига *кенгайган*, иккала роман композиция вақтининг тақрибан тенглиги шу билан изоҳланади. Демак, бадий вақт – шартли тушунча, бу шартлилик сюжет вақтини композиция вақти доирасига сиғдириш талаби билан юзага келади.

Ривоя композицияси ҳақида сўз борганда энг аввал ровий, яъни ҳикоя қилиб берувчининг ким эканлиги масаласи ўртага чиқади. Анъанавий тарзда ривоянинг *учинчи шахс* тилидан ва *биринчи шахс* тилидан олиб борилиши фарқланади. Учинчи шахс тилидан ҳикоя қилувчини (мас., “Кеча”даги) *ровий* деб юритилади. Бу турдаги ровийнинг ким экани аниқ маълум эмас, фақат кимдир – учинчи бир шахс ҳикоя қилиб бераётгани англашиладики, “ровий шахс эмас – функция” дейилиши шундан. Яна бир муҳим шарт шуки, ровий тасвирланаётган бадий воқелик ичида мавжуд эмас. Одатда, шахси аниқ ровий деганда *ровий-муаллиф* ва *ровий-персонаж* кўрсатилади, айримлар эса *муаллиф-персонаж* кўринишини ҳам шу сирага қўшади. Аввало, ровий истилоҳи кенг ва тор маънода ишлатилишига диққат қилиш лозим. Яъни кенг маънода истилоҳ умуман асар воқеаларини ҳикоя қилиб берувчини, тор маънода эса унинг бир кўриниши – кимлиги мавҳум учинчи шахс тилидан ҳикоя қилувчинигина англатади. Ровий-муаллиф ҳам худди ровий каби асар бадий воқелигида мавжуд эмас. Масалан, “Ўтган кунлар”да ровийнинг ким экани “Мен – ёзувчи...” деб бошланувчи машҳур лирик чекинишда аниқ-равшан айтилади, бироқ муаллифнинг ўзи асар воқелигида иштирок этмайди. Бундан фарқли ўлароқ, Ш.Холмирзаевнинг “Бодом қишда гуллади” ҳикояси персонажларидан бири “Анави одам ёзувчи!” деб таништирган

ровий воқеада бевосита иштирок этади. Шунга ўхшаш, “Шум бола”да воқеалар қиссанинг бош қаҳрамони тилидан ҳикоя қилинади. Кейинги икки ҳолатда воқеалар “мен” тилидан берилдики, шунга кўра асарга ровий-персонаж ёки муаллиф-персонаж бевосита гувоҳи ё иштирокчиси бўлган воқеаларгина киритилиши мумкин. Табиийки, бу ҳолда асарнинг тасвир кўлами шунга яраша тораяди. Аксинча, ривоя учинчи шахс тилидан берилган асарларда тасвир кўлами ғоят кенг – ровий “ҳар ерда ва ҳар вақт ҳозир” бўлишга қодир, бас, турли замон ва маконларда содир бўлган воқеалардан сўзлай билади.

Поэтикага бағишланган замонавий адабиётларда нуқтаи назарнинг асар композициясидаги ўрнига айрича аҳамият берилди. Шунга қарамай, ҳали бу тушунчага кўпчиликни қаноатлантирадиган таъриф берилган эмас, масалага ёндашувларда умумий маҳражга келтириш лозим бўлган нуқталар талайгина. Нуқтаи назар тушунчаси, содда қилиб айтсак, ровий билан тасвирланаётган воқелик ўртасидаги муносабат асосида юзага келади. Бунда иккита жиҳатга: 1) воқелик қайси нуқтадан туриб тасвирланаётгани ва 2) тасвирланаётган нарсалар кимнинг нигоҳи орқали берилганга диққат қилинади. Биринчи жиҳатни тушуниш учун кинодаги оператор ишини эслаш мумкин. Яъни оператор тасвирга олиш учун маконда муайян бир нуқтани эгаллагани каби, ровий ҳам воқеликни бирон-бир нуқтадан туриб тасвирлайди. Табиийки, бу нуқта муттасил ўзгариб туради: ҳар сафар тасвир объекти энг ёрқин ва ғоявий-бадий ниятга мувофиқ кўринадиган нуқта танланади. Зеро, нарсага узоқдан ё яқиндан, тепадан, пастдан ёки ёндан, олди ё ортидан назар ташлаш мумкинки, ҳар бирида у ўзига хос тарзда кўрилади. Яна нигоҳ маконни бир нуқтадан туриб ва бирдан қамраб ололмайди, бунинг учун у худди объектив каби бир нарсдан иккинчисига кўчиб туриши, тинимсиз ҳаракатланиши зарур. Масалан, яна “Ўтган кунлар”нинг бошланишини эслайлик:

“дарбозаси шарқи-жанубийга қаратиб қурилган” – камера саройдан ташқарида;

“бир-икки хужрани истисно қилиш билан бошқалари мусофирлар ила тўла” – камера дарбозадан кириб, саройнинг ички айланаси бўйлаб тез юриб ўтди;

“кўб хужралар кечлик ош пишириш ила машғул... сарой жонлиқ... шақиллашиб сўзлашишлари, хохолаб қулишишлари...” –

энди камера сарой ҳовлисини шошмасданроқ, кишилар машғул бўлиб турган нарсаларга бир зумдан диққат қилиб айланмоқда;

“саройнинг тўрида бошқаларга қарағанда кўркамрак бир хужра” – умумий пландан йирик планга ўтилди, камера битта хужрага қаратилди ва унга яқинлашиб боряпти;

“бу хужрада қип-қизил гилам ... ипак ва адрас кўрпалар ... шамъ ёнадир” – камера хужрага кирди ва ундаги жиҳозларга бир-бир назар ташлаб ўтди;

“оғир табиъатлик, улуғ ғавдалик, кўркам ва оқ юзлик, келишган, қора кўзлик, мутаносиб қора қошлиқ ва эндигина мурти сабз урган бир йигит” –

камера асосий объектда тўхтади ва шу билан бир композицион бўлак якун топади.

Кўрамизки, нигоҳ тинимсиз ҳаракатда бўлгани учунгина биз макон ҳақида тўлиқ тасаввур ҳосил қила оламиз, хаёлимизда вақт давомийлигида чўзилган бадиий макон – воқеа кечаётган жой гавдаланади.

Эпик асарда тасвирланганки нарса бўлса, кимнингдир (кўпроқ ровий) нигоҳи орқали кўрилади. Дейлик, юқоридаги парчанинг ровий нигоҳи орқали берилганини сезиш унчалик қийин эмас. Шу билан бирга, воқелик персонаж нигоҳи орқали берилиши ҳам кўп кузатиладики, нигоҳларнинг алмашиниши ҳам муҳим бадиий-эстетик функция бажаради, ўрни билан эса композицион бўлак чегарасини ҳам белгилайди. Чўлпоннинг “Ойдин кечаларда” ҳикояси буни кузатиш учун жуда қулай материал беради. Ҳикояда тасвирланаётган воқеаларнинг кузатувчиси мақомида турувчи ровий биринчи жумладанок тугунни ўртага ташлайди:

"Зайнаб кампир бир нарсадан чўчиб уйғонди".

Ўқувчи, табиийки, кампир нимадан чўчиганини билишни истайди, лекин буни ҳали кампирнинг ўзи ҳам англаган эмас:

"Кампир у ёқ-бу ёғига яхшилаб қараб, ойдинда ҳеч бир қора-мора учратмагандан кейин яна болишга бошини қўйди". Шундан сўнг муаллиф нигоҳи кампирдан узилади-да, оппоқ ойдин кеча тасвирига ўтилади: "Туни бўйи чопишуб, ҳурушуб, югурушуб чиқгон итлар товуши секин-секин йўқола бошлади. Эшончанинг ҳовуз бўйидаги толларидан туруб ҳасрат ва қайғуларини ҳар кеча ўқийтурғон булбул бугун жуда эрта тўхтади. Гўристон ва мозорлардагина бўладиган чуқур бир жимлик..."

Ўқувчида бошдаёқ ҳосил қилинган билиш истаги янада кучаяди: шундай осуда кечада кампирни чўчитган, уйқусини қочирган нарса нима бўлди экан? Ровий ўзини ҳам айти шу савол ўйлатаётгандек тутади, нигоҳини кампирдан узиб, теваарак-атрофга аланглайди: саволга жавоб излайди гўё. Яъни ровий ҳам ўқувчи каби воқеаларнинг кузатувчиси, холос, унинг учун ҳам воқеалар айти пайтда юз бермоқда. Ҳикоянинг давомида воқелик энди иккита нигоҳ орқали берилади:

"Кампир юмулуб боргон кўзларини бирдан очди: яқин бир ердан ҳасратлик, кўнгул бузатурғон бир йиғи товуши эшитилар эди".

Гапнинг курсив билан берилган қисми ровий нигоҳи билан, қолган қисми эса персонаж нигоҳи билан боғлиқ. Гапнинг мазкур тартибдаги қурилиши ҳикоядаги “нуқтаи назар поэтикаси” мўъжаз макети бўла оладики, буни қуйидаги парчада яққол кўриш мумкин:

"Яна диққат биланрак тинглади: бу йиғи келинчакнинг уйдан эшитилган каби бўлар эди.

Юраги ўйнади. Дарров дарчани очиб у ҳавлига кирди, оёгининг учи билан босиб келиб, секингина келинининг уйига яқинлашди.

Йиғи уйдан эшитилар эди.

Яна қулоқ берди.

Товуш келинининг товуши эди".

Ҳикояда кўшимча нигоҳ пайдо бўлгани йўқ, фақат мавжуд нигоҳ иккига ажралди, холос. Ҳар икки нигоҳнинг вазифаси конкрет белгиланган: персонаж нигоҳи борлиқдаги ўзгаришларга, ровий нигоҳи эса персонажга қаратилади. Яъни ўқувчи борлиқдаги ўзгаришларни персонаж нигоҳи, персонаждаги ўзгаришларни ровий нигоҳи орқали кузатади. Ўқиш жараёнида иккала нигоҳ бир фокусга – ўқувчи нигоҳига жамланади, ўқувчининг ҳикоя руҳига кириши осонлашиб, асарнинг эстетик таъсир кучи ортади.

Баъзан эпик асар муаллифи ривояни у ёки бу йўл билан бадий асослашга ҳаракат қилади ва бунда турли усуллардан фойдаланади. Ривоянинг асосланиши (мотивация) ўқувчида “асар воқеалари ўйлаб чиқилган эмас, ҳақиқатда юз берган” деган тасаввурни уйғотади. Масалан, А.Қодирий ҳар икки романида ҳам ривояни асослаш учун уларни гўё бобосидан эшитгандек, энди эса уларни ўқувчига қайта сўзлаб бераётгандек бўлади. Шунга ўхшаш, эпик асарларда воқеалар баъзан тасодифан ёзувчи қўлига тушиб қолган бировнинг хати, кундалик дафтари ёки қўлёзмаси, тасодифан учрашиб қолган киши ҳикояси ёки ўзи тасодифан шоҳиди бўлиб қолган воқеа ва ҳ. тарзида

берилиши мумкин. Бироқ мазкур усуллар эпик асарда қўлланилиши зарур ёки ривоя албатта асосланиши лозим деган фикрга бормаслик керак. Аксинча, бу хил усуллар замонавий насрчиликда нисбатан кам қўлланади, аксарият эпик асарларда “объектив тасвир” йўлидан борилади, яъни ёзувчи холис кузатувчи мавқеида туради ва ўзининг бош вазифаси деб ўз-ўзича содир бўлаётган воқеаларни тасвирлаб беришни тушунади.

Шу чоққача композиция ҳақида айтганларимиз асар қисмларининг ўзаро алоқалари, уларнинг бутунликка бирикиш йўллари ҳақида бўлди. Бу эса моҳиятан структура тушунчасига яқин келадикки, шу яқинлик сабабли баъзан “композиция” ва “структура” истилоҳларининг синоним сифатида қўлланишига дуч келамиз. Ҳолбуки, асарнинг қурилиши фақат уни ташкил қилаётган ички унсурларнинг муайян мақсадга мувофиқ жойлаштирилишию ўзаро алоқаларидангина иборат эмас – унинг бир жисм ўлароқ яхлит ҳолдаги кўрилиши ҳам бор. Шу боис адабиётшуносликда баъзан “*ташқи композиция*” истилоҳи қўлланадигани, бундан асар қурилиши ҳам иккита аспектли эканини англаш қийин эмас. Ташқи композиция тушунчаси баъзан *архитектоника* истилоҳи билан ҳам ифодаланади²⁸. Хуллас, бу ўринда гап адабий асарнинг ташқи қурилиши, унинг қисм, боб, фасл, банд, парда ва кўрилишларга бўлиниши, сарлавҳа, эпиграф, сўзбоши ва сўнгсўз, изоҳ кабилар билан таъминланиши ҳақида бормоқда. Яъни, асосан, матн узвлари ҳақида. Шу боис архитектурани баъзи мутахассислар матннинг ташқи композицияси деб ҳам таърифлайдилар²⁹. Шунингдек, юқорида саналган узвларнинг кўпи адабиётшуносликка оид манбаларда “матн рамкаси компонентлари” деб ҳам юритилади. Бунда айни унсурлар (сарлавҳа, эпиграф, сўзбоши ва б.)нинг асар матнини чегаралаши – “рамка”га олиши назарда тутилади. Яна бир жиҳати, ушбу унсурлар асосий матндан ташқаридаги ҳодиса бўлгани ҳолда, гўё унга ёндош боради-да, мазмунини чуқурлаштиришга хизмат қилади. Шу жиҳатни эътиборга олган ҳолда баъзи манбаларда улар “ёндош матн” атамаси остида бирлаштирилади.

Хуллас, қандай номланишидан қатъи назар, юқоридаги ҳолларнинг ҳаммасида, биринчидан, гап асар (матн)нинг ташқи қурилиши ҳақида боради, иккинчидан, “ташқи композиция” асарнинг бадиият ҳодисасига айланишида ғоят муҳим аҳамият касб

²⁸ Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч.1.- М.: Владос, 2003.- С.253

²⁹ Николина Н.А. Филологический анализ текста.- М.: АCADEMIA, 2003. - С.45

этади. Масалан, “Ўтган кунлар”даги бобларнинг номланишини эсланг: “Хон қизига лойиқ бир йигит”, “Марғилон ҳавоси ёкмади”, “Кутилмаган бахт”, “Хайрихоҳ қотил”, “Эсини киргизди”... Ҳар бир сарлавҳада бобнинг ғоявий-тематик мағзи, сюжет ҳаракати, муаллиф баҳо-муносабати лўнда ва аниқ акс этади, сарлавҳа асосий нуқтани урғулаб, маълум маънода асарнинг қабул қилинишини бошқаради. Айтайлик, “Бир ғариби бечора” деб номланган бобда Мусулмонқулнинг Ҳомид уюштирган иғво хати билан танишиш жараёни тасвирланган. Муаллиф сарлавҳани иғво хатнинг ўзидан олган: хатга “бир ғариби бечора” деб имзо қўйилган, бироқ ўқувчи бундан беҳабар. Ўқиш асноси хат муаллифини таниб олган ўқувчи “шайтон устаси” Ҳомиднинг тубанлигию бундай қабиҳ кимсалар қаршисида гоҳи ҳақиқат ҳам ожиз қолиши мумкинлигидан лол қотади, чунки бу ўринда имзо кутилмаганлик эффектани ҳосил қилади, шу асосда “бир ғариби бечора” дегани муаллифнинг аламли, заҳарли кинояси экани ҳам англанади. Иккинчи томондан, “бир ғариби бечора” – гўё хонлик душманларини фош этгани учун жабр кўрган мазлумнинг ёзганлари Мусулмонқулни жунбишга келтириши табиийки, сарлавҳа шуни таъкидлашга ҳам хизмат қилади. Яъни бу вазиятда Мусулмонқул золимлиги учунгина эмас, балки зиммасидаги салтанат тинчлигига масъуллиқ сабабли – ўзи эгаллаб турган мансаб нуқтаи назаридан айна шундай ҳаракат қилмоғи керак эди. Англашиладики, ўзи тасвирлаётган воқелик моҳиятига холис нигоҳ ташлаётган адиб ўқувчисини ҳам шунга ундайди ва бунда композицион восита – сарлавҳанинг ўзига яраша ўрни бор. Даъватни фаҳмлай олган ўқувчи кейинги – “Мусулмонқул” бобида мингбошига имкон қадар холис қарашга интилади, албатта. Бироқ, барибир, Мусулмонқулга Отабек нигоҳи билан қараш эҳтимоли баланд. Отабек эса, ёдингиздадир, “бу чўлтоғ супургини таниди ва унинг истехзоларини пайқади. У бундан сўнгги кўргулигини тамом маъноси билан онглаб, маъносиз бу саволларга жавоб бериб ўлтуришдан сукутни хайрлик топди”. Кўрамизки, Отабек тақдирга тамом тан берган, ўзини ваҳший чангалида қаби ҳис қилади, сабаби – Мусулмонқул элда қонхўр золим ўлароқ ном қозонган. Демак, ҳолат қаҳрамон нигоҳи орқалигина кўрилса, моҳиятдан четлашиш эҳтимоли чиндан-да мавжуд экан. Шунини ўйлаб, яна бир композицион восита ёрдамида бу эҳтимол бир қадар сўндириладики, энди шуни кўриб ўтамиз. Отабекнинг сукутидан

ғазаби оловланган Мусулмонкул дағдағасига жавобан ўлимини бўйнига олган маҳкумнинг мардона сўзлари янграйди:

“ – Сиз мени қандай таниган бўлсангиз-бўлингиз, мен ўшандоғ кишининг ўғли, – деди бек. – Мен билан отам сиз билан қушбегига бир неча турлик бўлиб танилсақда, ўз виждонимиз олдида бир турликкинадирмиз! Шунинг учун сиз тилаган тарафингизга хукм қилингизда, буйруғингизни бераверингиз!

Мусулмонқулнинг юзидаги бояғи аччиғлар ерини бир завқланиш вазияти олди. Кулимсираш ичида Отабекни кузатар экан:

– Дав юрагинг бор экан, йигит... Ҳайфки, гуноҳинг бўйнингда, – деди ва чақирди. – Жаллод!”

Диққат қилинг, жон душмани деб билган кишининг ўзини мардона тутишидан завқлана олиш – Мусулмонқул портретига тортилган биттагина нурли чизик, шунинг билан зийрак ўқувчи севимли қаҳрамони қаршисида турган ҳам катта шахсият эканини ҳис қилади. Айни ҳисни ҳали дурустроқ идрокламасиданоқ ҳавола бўйича сатр ости изоҳига диққат қилади ва ўқийди:

“Мусулмонқулнинг ўзи ҳам фавқулодда юраклик эди. 1853 м. тарихда Мусулмонқул кўқонликларга асир тушиб, уни тўпдан отиб ўлдириш учун дордек бир нарсанинг устига ўтқузалар. Иккинчи томондан тўпқа ўт бериш кутиладир. Шу вақтда кишилар Мусулмонқулдан сўрайдилар: “Энди қалайсан, чўлоқ?” Мусулмонқул кулибкина жавоб берадир: “Алҳамдулиллаҳ, ҳали ҳам сизлардан юқори бир ерда ўлтурибман!”

Изоҳ билан танишган ўқувчи Мусулмонқулдаги завқланишнинг асл маншаини англайди: ўзганинг довюрак эканлигини тан олмоқ учун, аввало, кишининг ўзи мард бўлмоғи керак. Шу нуқтадан бошлаб у Мусулмонқулга бироз бошқачароқ нигоҳ ташласа, унга бир инсон ўлароқ қараб, тушунишга ҳаракат қилса ҳам эҳтимол. Демак, сатр ости изоҳи ҳам муҳим бадиий-эстетик функция бажара олар эканки, бу мисол композицион жиҳатдан яхши ташкилланган асарда биронта ҳам ортиқча нарса бўлмайди деган қарашни яна бир бор тасдиқлайди.

Асарнинг қисм (боб)ларга ажратилиши ҳам шунчаки эмас, аксинча, кўп ҳолларда композицион тафаккурнинг муҳим воситаси бўлиб хизмат қилади. Зеро, қисмларга ажратиш бадиий ният ижроси, муайян мазмунни ифодалаш мақсадини кўзда тутган ҳолда амалга оширилади. Масалан, “Қор кўйнида лола” ҳикоясини Чўлпон, Фитрат айтмоқчи, “тўрт қисмга, тўрт кўринишга бўлган: тўб ўйуни,

шайх, тўй, одамларнинг бу тўй тўғрисида фикрлари”³⁰. Ёш қизчаларнинг тўп ўйинлари тасвирланган биринчи қисм совчилар келгани хабари ва Шарофатхоннинг “қип-қизариб, турган ерида қотиб қолган”и билан якунланади. Ҳикоя Шарофатхон ҳақида бўлгани ҳолда, қизнинг ўзи кейин ҳам шу “қотиб қолган” кўйи қолаверади – асар давомида ҳаракатда кўринмайди. Бу билан шарофатхонлар тақдири ўзларининг иштирокисиз ҳал қилиниши, улар бир буюм мисоли ҳақ-ҳуқуқсиз экани ифода этилади. Яъни ҳикоянинг айнаи шу тарздаги қурилиши, муаллиф қўллаган композицион усул мазкур фикрни ифодалаш воситаси бўлиб хизмат қилади.

Чўлпоннинг композицион тафаккур имконларидан фойдаланишдаги маҳорати учинчи ва тўртинчи қисмларнинг ўзаро зидланишида яққолроқ кўзга ташланади. Учинчи қисмда ҳаётнинг ёзилмаган қонунларига хилоф иш бўлаётгани – эндигина ўн беш ёшга чиққан қиз мункиллаб қолган кекса эшонга берилаётганини кўра-била туриб маҳалла аҳли ҳеч нарса бўлмаган каби тўйда яйрайверади, ўйин-кулги қилаверади. Тўртинчи қисмда худди шу маҳалла вакиллари томонидан содир бўлган иш муҳокама қилинади: бириси Шарофатхонга ачинишини айтса, иккинчиси гулдек қизини қурбон қилган Самандар акани сўкади, учинчиси дунёнинг носозлигидан нолийди. Ҳолбуки, худди шу одамлар кечагина тўйда яйраб ўйнаган, “алангаси осмонга чиққан ўтнинг теграсига тўпланиб товушларининг борича “ёр-ёр”ни чўзган”, келин туширишда “Кўтаринг-а, куёв почча, кўтаринг-а!” дея қийқирганлар. Зидлаш оқибатида “бу халқ томошаю нари борса муҳокамага қодир, холос, номақбул ишни тўхтатиш, унга қарши туришга ожиз” деган таассуф келиб чиқадики, бу композицион тафаккур маҳсулидир. Зеро, бу фикр айтилган эмас, иккита композицион бўлак зидлаш муносабатида жойлаштирилган, холос: шунинг ўзидан табиий равишда юқоридагича фикр ўсиб чиқади.

Хулосалаб айтсак, композиция бадий ижод жараёнининг пировард натижаси – асарнинг бадий ниятга мувофиқ ташкилланиши, унинг қисмлари ва унсурларини ижодкор кўзда тутган мазмунни ёрқин ифодалаш ва ўқувчи томонидан айнан шундай тушунилишини таъминлайдиган тарзда бутунликка бириктириш демакдир. Асарнинг қандай қурилгани, қисмлари орасидаги муносабатларни яхши тасаввур қила олиш эса уни

³⁰ Фитрат. Адабиёт қоидалари.// Фитрат А. Танланган асарлар. IV жилд.- Т.: Маънавият, 2006.- Б.16

тушуниш, таҳлил қилиш ва баҳолаш асоси, демак, малакали филолог-мутахассис бўлиб етишишнинг ҳам муҳим шартидир.

Таянч тушунчалар:

Композиция, шаклнинг уч аспекти, композицион бирлик (бўлак), матн композицияси, сюжет композицияси, персонажлар системаси, бадиий вақт, бадиий замон, ривоя, тавсиф, диалог, ривоя композицияси, нуқтаи назар композицияси, муаллиф мушоҳадлари, ташқи композиция, архитектоника, рамка, композицион тафаккур.

Савол ва топшириқлар:

- 1. Композиция “бадиий шакл унсури эмас... ижодий тамойил” деган фикрни мисоллар ёрдамида изоҳланг. Бадиий шаклнинг учинчи аспекти сифатида композициянинг вазифаси нимадан иборат?*
- 2. Нима учун «диспозицияни композицияга айлантира олиш иқтидори» истеъдод даражасини белгилашда муҳим деб ҳисоблаймиз? Композициянинг шакл унсурлари орасидаги мавқеи ҳақида нима дея оласиз?*
- 3. Адабий асарнинг барча сатҳлари ўз композициясига эга дейилганда нима назарда тутилади? Этик нутқнинг композицион шакллари ва уларнинг ўзаро муносабатини, уларнинг бир бутунлик ҳосил қилишини мисоллар ёрдамида тушунтиришга ҳаракат қилинг.*
- 4. Нима учун “сюжет ҳақида айтилган гапларнинг аксарияти моҳиятан сюжет қурилиши – композицияси ҳақидаги гаплар” деб ҳисобланади? Буни “фабула”, “сюжет”, “сюжет композицияси” истилоҳларининг ўзаро муносабати орқали изоҳлаб беринг.*
- 5. “Образлар системаси” ва “персонажлар системаси” тушунчаларининг фарқи нимада, уларнинг ўзаро муносабати қандай? Асар мазмун-моҳиятини ифодалашда персонажлар тизимининг ролни тушунтириб беринг. Персонажларнинг тизимдаги ўзаро иерархик муносабатини конкрет асар мисолида тушунтириб беринг.*
- 6. «Ривоя», «ровий» атамаларига изоҳ беринг. Ривоянинг муаллиф ёки персонаж тилидан олиб борилиши нима билан боғлиқ? Ривоя мотивацияси деганда нимани тушунасиз?*

7. Эпик асарда “бадий вақт” имконларининг кенглиги нималарда кўринади? “Сюжет вақти” ва “композиция вақти” тушунчаларини изоҳлаб беринг. Дискретлик ва “бадий вақтнинг узлуксизлиги иллюзияси” тушунчалари нимани англатади?

Адабиётлар:

1. Ёқубов И. Композицион параллелизм усули // Ўзбек тили ва адабиёти, 2004. -№5. –Б.62-64
2. Каримова С. Композицион мукамаллик йўлида// Ўзбек тили ва адабиёти.- 1991.- №6.- Б.54-58
- 3.Раҳимов З. Ўзбек адабиётида мистификация // Ўзбек тили ва адабиёти, 1998. -№5. –Б.15-17
4. Солижонов Й. Диалог ва унинг бадий асардаги ўрни. // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2002.- №4.-
5. Тўлаганова У. Бадий асарда илк жумла масъулияти // Ўзбек тили ва адабиёти, 2004. -№6. –Б.59-60
6. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М., 1970
7. Фитрат. Адабиёт қоидалари. // Фитрат А. Танланган асарлар. IV жилд.- Т.: Маънавият, 2006
8. Шералиева М. Эркин Аъзамнинг “Боғбололик Кўкалдош” ҳикоясида ривоя структураси // Илмий хабарнома.- 2018.- №2.- Б.74-76
9. Қуронов Д. “Кеча”нинг композицион бутунлиги масаласига доир // Чўлпон насри поэтикаси.-Т.: Шарқ, 2004.-Б.258-279.
10. Қўшжонов М. "Кеча ва кундуз" романида образлар тизмаси //Ўзбек тили ва адабиёти.- 1992.- Б.

Драматик асар композицияси

Драматик асарнинг ташқи қурилиши. Рамка унсурлари ва уларнинг функциялари. Қатнашувчилар рўйхати. Муаллиф қайдлари – ремаркалар. Драматик асарнинг парда ва кўринишларга бўлиниши. Драма қисмлари ҳақида Аристотель ва Гегель. Драматик асарнинг композицион қисмлари.

Драматик асар композицияси ҳақидаги гапни унинг ташқи қурилиши –

ташқи композициясидан бошлаш мақсадга мувофиқ. Негаки, бу нав асарнинг ташқи қурилишидаёқ сахнадаги ва сахнадан ташқаридаги унсурлар, яъни матннинг персонажларга тегишли қисми (асосий матн) билан муаллифга тегишли қисми (ёndoш матн) яққол ажралиб туради. Тўғри, асар муаллифи, номи, жанри каби маълумотларнинг аниқ ажралиб кўзга ташланиши барча турдаги асарларга ҳам хос. Бироқ драмада, масалан, бундан кейинги рамка унсурлари (катнашувчилар рўйхати, парда, сахна ёки эпизодларнинг ажратиб белгиланиши, воқеа кечадиган жой тавсифи ва б.) ҳам сахна воқеасидан аниқ ажралиб туради. Масалан:

Шароф БОШБЕКОВ

ТЕМИР ХОТИН

Жиддий комедия

Иштирок этувчилар:

ҚЎЧҚОР – тракторчи

“АЛОМАТ” – робот

ОЛИМЖОН – ёш олим

ҚУМРИ – Қўчқорнинг хотини

ШАРОФАТ – қўшни жувон

САЛТАНАТ – қўшни аёл

СУВОН – мулла

ТУРОБЖОН – Қўчқорнинг ўғли

БИРИНЧИ САХНА

Қишлоқ. Оддий, камтарона ҳовли. Тўғрида бир неча устунли пешайвон, ўнгда пастаккина кўча эшиги, олдинроқда ёғоч каравот. Сахнадаги ҳар бир жиҳоз, ҳар бир буюмда нимадир етишмайди: эшик-дераза ромларининг ярми бўялган, ярмининг ранги ўчиб кетган; ёғоч каравотнинг битта оёғи йўқ, ўрнига ғишт териб қўйилган; кўрпа-ёстикқа ямоқ тушган; пиёлаларнинг лаби учган ёки чегаланган, чойнакнинг жўмрагига тунука кийгазилган ва ҳоказо.

Пешайвон устунига ҚЎЧҚОР арқон билан чандиб ташланган, уст-боши, афт-ангорига қараб бўлмайди. Шу кўйи ухлаб қолган бўлса керак, аввал секин қимирлаб кўяди, сўнг кўзини очмай

эснайди. Оёқ-қўлининг ўзига бўйсунмаётганига ҳайрон бўлиб, бир-икки чираниб кўради.

Рамка унсурларини навбати билан бир-бир кўриб ўтамиз. Энг аввал, муаллиф исми-шарифи. Муаллифнинг ким (классик, машҳур, таниқли, бошловчи) экани ўқувчининг асарга дастлабки муносабатини белгиловчи омилдир. Зеро, муаллиф номи билан боғлиқ ҳолда ўқувчида муайян *эстетик кутув* ҳосил бўладики, мутолаа давомида кутуви ё ўзини оқлайди, ё сароб бўлиб чиқади, ё кутилмаганлик эффектига дўнади. Ҳозирда урф бўлган сўз билан айтсак, муаллиф номи ўзига хос “бренд”дир. Албатта, асарни товарга менгзаганимиз бироз кўпол кўринар, лекин бу ўринда моҳиятдаги муштараклик, функциялар ўхшашлигига кўз юмиш ҳам тўғри бўлмайди.

Асар номи – сарлавҳа ҳам ўқувчи диққатини жалб этиши, қизиқтириши лозим. Масалан, “Темир хотин” ҳақида умуман маълумотга эга бўлмаган одам учун номдаги сирлилик кутувни кучайтирувчи омил бўлади. Тездаёқ, иштирок этувчилар рўйхати билан танишгач, сирни фаҳмлайди (яъни сарлавҳа мавзуга ишора қилади) ва энди қизиқиши робот иштирокидаги воқеага йўналади. Аксинча, “Темир хотин” ҳақида эшитган (ёки фильмини кўрган) одам учун сарлавҳа ҳам “бренд” бўлади, яъни у асарни таниб олади. Айни чоқда, сарлавҳа таъсирида “таниш”ни эслашдан ҳосил бўлган қизиқиш ва кутувнинг табиати ўзгача: “Асар ҳақида ўзгалардан эшитганим баҳолар қай даражада тўғри?” ёки “Уни экран талқини машҳур қилганми ё асарнинг ўзи ҳам зўрмиди?” қабилида. Сарлавҳанинг энг умумий функцияси асар мавзусига ишора қилиш, уни лўнда ифодалашдан иборатдир. Масалан, жуда кўп драматик асарлар (“Жалолиддин Мангуберди”, “Мирзо Улуғбек”, “Алишер Навоий” ва б.) сарлавҳасига уларнинг иштирокчиси бўлмиш шахс номлари чиқарилади. Бундай номларнинг аксарияти асарнинг тарихий-биографик характерда экани, сарлавҳага чиқарилган шахслар билан бевосита боғлиқ тарихий воқеалардан баҳс этишини англатади. Шунингдек, баъзан сарлавҳага асарда қўйилган асосий муаммо (Беҳбудий. “Падаркуш ёхуд ўқимаган боланинг ҳоли”; Ҳожи Муин. “Эски мактаб, янги мактаб”; И.Султон. “Имон”) ҳам чиқарилиши мумкин. Айрим ҳолларда сарлавҳа орқали асарда тасвирланган воқеаларга ғоявий-ҳиссий муносабат лўндагина ифода этилади. Жумладан, Ҳамзанинг “Заҳарли ҳаёт ёхуд ишқ

курбонлари”, “Тухматчилар жазоси”; А.Қаҳҳорнинг “Тобутдан товуш”, “Оғриқ тишлар” пьесаларининг номланишида айти шундай ҳолни кузатиш мумкин. Албатта, айтганларимиз сарлавҳанинг бадиий-эстетик функциялари ҳақидаги энг умумий гаплар ҳолос. Ҳолбуки, ҳар бир конкрет ҳолда сарлавҳа булардан бошқа функцияларни бажариши, кутилмаган маъно қирраларини намоён этавериши ҳам мумкин. Демак, сарлавҳага муҳим композицион унсур сифатида қараш, асар таҳлилида буни ёдда тутиш мақсадга мувофиқдир.

Сарлавҳадан сўнг, одатда, асар жанри кўрсатилади. Албатта, бу ҳам шунчаки одат эмас, балки ўқувчини асарни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан “созлаш”га хизмат қиладиган унсурдир. Дейлик, сарлавҳадан сўнг “комедия” дейилганини кўрганида ўқувчи яйраб кулишга, “трагедия” сўзини кўрганида эса ўткир ва зиддиятли ҳисларга шерик бўлмоққа руҳан чоғланади. Аксар ҳолларда муаллифлар асар жанри билан бирга унинг таркибини ҳам қайд этиб ўтадилар: “Беш пардали тарихий фожа” (М.Шайхзода. “Мирзо Улуғбек”), “Беш парда, ўн кўринишли драма” (Уйғун, И.Султон. “Алишер Навоий”), “Тўрт пардали комедия. Эпилоги билан” (А.Қаҳҳор. “Оғриқ тишлар”). Айрим ҳолларда, ўқувчини янада аниқроқ “созлаш” мақсади билан бўлса керак, муаллиф жанрни ноодатий тарзда белгилайди. Масалан, “Темир хотин”нинг жанри “жиддий комедия” деб белгиланган. Аввало, “жиддий комедия” дейилишида парадокс борки, шунинг ўзиёқ ўқувчи диққатини жалб этади. Иккинчи томондан, муаллиф ўқувчисини кулги остида жиддий гаплар ётганидан огоҳ этмоқда, яъни гўё айтмоқчи бўладики: “Мақсадим кулдириш эмас, кулги – ўткир муаммоларга диққатингизни тортиш воситаси, ҳолос”. Айтиш керакки, асар жанрини бу каби кўшимча мақсадли қилиб белгилаш миллий драматургиямизнинг илк одимлариданоқ кўзга ташланади. Масалан, ўзбек тилидаги илк драматик асар – “Падаркуш”нинг жанри “Туркистон маишатидан олинган ибратнома” деб белгиланган. Тўғри, Беҳбудий бунинг остида яна “3 парда 4 манзарали, миллий биринчи фожа” деб асар жанрини анъанавий тарзда ҳам қайд этади. Бироқ муаллифнинг ўзи учун “ибратнома” муҳимроқ, бу билан у юртдошларини ибратланишга, кўзни очишга чақиради. Шунга ўхшаш, Э.Аъзам “Фаррош кампирнинг туши” номли асари жанрини “Бошига “кулфат” тушган бир бекорчихона хангомаси”, таркибини эса “Икки қисм – бир талай дийдиёдан иборат” деб белгилайди.

Албатта, зийрак ўқувчи “ҳангома” дейилганидан қаршисидаги комедия эканини дарҳол фаҳмлайди. Шу билан бирга, ишхонанинг “бекорчихона”, унда юз бермиш воқеаларни эса “бир талай дийдиё” деб аталгани ўқувчига асарнинг ўткир сатирик руҳда эканидан дарак беради.

Қатнашувчилар рўйхати ҳам драматик асарнинг муҳим композицион унсурларидан саналади. Унинг асосий вазифаси воқеа иштирокчилари билан таништиришдан иборат. Қатнашувчиларни қай даражада таништириш, яъни уларга оид тафсилотларнинг бор ё йўқлиги, оз ёки кўп бўлиши муаллифнинг ғоявий-бадий нияти, сюжет асосида ётган воқеа табиати, иштирокчилар таркиби каби қатор омиллар билан боғлиқ. Дейлик, мисол қилиб олинган “Темир хотин”да қатнашувчиларга оид тафсилотлар деярли йўқ: на ёши, на қиёфаси, на феъл-хўйи, на бошқасига оид чизги – ҳеч бири берилган эмас. Масалан, бош қаҳрамонни “Қўчқор – тракторчи” дея таништириш билангина чекланилган. Гап шундаки, асар ёзилган даврда – республикада етти ёшдан етмиш ёшгача ҳамма пахтакор бўлган шароитда бунга эҳтиёж йўқ эди. Зеро, “тракторчи” деганининг ўзи эртаю кеч қорамойга беланиб ишлагани билан косаси оқармай, ҳаётда пахтадан ҳам муҳим нарсалар бўлиши мумкинлигини ҳаёлига яқин ҳам келтиролмай қолган одамни – ижтимоий-тарихий типни тасаввур қилиш учун етарли эди. Бундан фарқли ўлароқ, Ҳамза “Заҳарли ҳаёт...” қатнашчиларини анча муфассал таништиради. Масалан: “Мирзо Ҳамдамбой. Ўрта бўйлик, мош-биринч соқол, қизил юзли, ўртача кийинган, 55 ёшда, рўз-давлатлик бўлса ҳам илм маърифатдан ироқ киши”. Персонаж қадди-басти, қиёфаси, ёши ҳақидаги тафсилотлар ўз йўлига, бу ерда муаллиф учун энг муҳими – “илм маърифатдан ироқ” сифати. Иккинчи қатнашувчи “Абдиқодирбой. Мирзо Ҳамдамбойнинг ошнаси, Маҳмудхонга муҳаббатлик, бир озгина замондан хабардор киши. Узун бўйлик, қора соқол, расмий кийинган” дея тақдим этилганки, бунда “бир озгина замондан хабардор”лик урғуланади. Шунга ўхшаш, Маҳмудхоннинг “оврупоча кийинган, хусусий муаллим олиб ўқиган”и, Марямхонимнинг эса севгилисига таъсирида “роман, газета, журнал каби маориф таъсиротидан қалби уйғонган”и таъкидланади. Албатта, бу энг аввал асар жаҳид маърифатчисига мавқеидан туриб яратилгани билан боғлиқ. Яъни бу тарз таништирувнинг ғоявий-бадий функцияси ҳам аниқ – персонажлар хатти-ҳаракатлари, воқеанинг муаллиф истаган талқинда

тушунилишини таъминлаш. Бошқа томони, Ҳамза ҳамма қатнашувчиларга ҳам бунақа тафсилли таъриф бермайди. Айримлари ҳақида “Эшон. Узун тўн ва катта саллалӣ”, “Сора. Марямхоннинг онаси, 35 ёшларда” дейиш билан чекланади. Тўғри, бунда муаллиф муносабатининг таъсири сезилади. Бироқ яхлит олиб қаралса, қатнашувчиларга берилган таърифларнинг фарқлилигида ҳар бир персонажнинг асарда тутган ўрни ва мақоми, шунингдек, маълум даражада уларнинг ўзаро муносабатлари ҳам намоён бўлади. Шу жиҳатдан қаралса, қатнашувчилар рўйхатини асар персонажлар системасининг эскизи дейиш мумкинки, у ўқувчининг асар воқелигини тўлақонли тасаввур этишига замин ҳозирлайди.

Драматик асарларнинг ташқи композициясига хос жиҳатлардан бири уларнинг парда ва кўринишларга бўлинишидир. Умуман, асарни бу тарзда бўлақларга ажратиш анъанаси антик даврлардан келади. Жумладан, Аристотель “Поэтика”да трагедиянинг, бир томондан, *пролог*, *эписодий* ва *эксод*, иккинчи томондан, *хор қисми* (у ҳам икки турли: *парод* ва *стасим*)дан таркиб топишини айтади. Файласуфнинг уқтиришича, пролог – хор пайдо бўлгунига қадар бўлган қисм; эписодий – яхлит хор қўшиқлари орасидаги қисм(лар); эксод – якуний қисм, ундан кейин хор қўшиғи бўлмайди³¹. Кўринадики, трагедиянинг мазкур қисмлари хор қўшиғи билан ажратилади. Буни схемада қуйидагича кўрсатиш мумкин:

пролог – *парод* – 1-эписод – *стасим* – 2-эписод – *стасим* –
3-эписод – *стасим* – 4-эписод – эксод

Сўнгги қисм – эксодда диалог ва стасим қоришуви кузатилган, охирида актерлар билан хор иштирокчилари тантанали тарзда сахнани тарк этишган. Антик трагедия (ва комедия)ларда *хор* сахнада содир бўлаётган воқеага ҳиссий жўрлик қилиш, муаллиф ғоявий-ҳиссий муносабатини ифодалаш, зарур ўринларни тўлдириш, шарҳлаш каби вазифаларни бажарган. Яъни, бошқача айтсак, антик драмада актёрлар диалоги объектив ибтидони, хор эса субъектив ибтидони ташкил қилган. Драманинг кейинги поэтик такомилли эса субъектив ибтидонинг тобора йўқолиб бориши ўзанида кечди. Хусусан, янги юнон комедиясининг асосчиси саналувчи Менандр асарларида хор ўзининг илгариги мақомини йўқотди – асосий воқеага боғланмаган, шунчаки қисмлар орасини тўлдирувчи воситага айланди. Натижада энди қисмларга ажратилган драматик асар ва ўша қисмларни ажратувчи восита (худди, масалан,

³¹ Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.160

парда каби) юзага келди. Ўрта асрларда, театр бозор майдонларига чиққан даврда сахна асарларини пардаларга ажратиш урфдан қолди. Шунингдек, Уйғониш даврида яратилган драматик асарлар, жумладан, Шекспир трагедиялари ҳам пардаларга ажратилган эмас (бу иш замона тақозоси билан кейинча ўзгалар томонидан амалга оширилган). XVI – XVII асрларга келиб драматик асарларни парда ва кўринишларга ажратиш қоида мақомига кўтарилди. Бу классицистларнинг фаолияти билан боғлиқ бўлиб, улар антик адабиётда кенгрок тарқалган беш пардага бўлишни намуна деб қабул қилишди. Умуман, классицистлар ҳар неда юксак даражадаги тартиб тарафдори бўлганларки, табиий, драматургия ва театр санъатини ҳам шундай тартибга солишга интиланлар. Замонавий театр кўриниши (зал – парда - сахна) айна шу даврда оммалашиб, сахна асарининг нисбий тугал қисми – *актларни парда билан ажратиш*³² қатъий қоидага айланиши ҳам шунинг натижаларидандир. Шунингдек, парда ичида кўринишларни ажратиш ҳам қоидага айлантилган. Кўриниш сахнада айна вақтда ҳозир қатнашчилар таркиби билан белгиланади, яъни таркибдаги ҳар қандай ўзгариш – персонажлардан бирининг чиқиб кетиши ёки янгисининг чиқиб келиши янги кўриниш ҳисобланади.

Классицистлар ўрнатган бу тартиб яратадиган қулайликлари туфайли XVIII – XIX асрларда ҳам деярли тўлиқ сақланди. Зотан, адабиётда реалистик тенденциялар кучайган бир шароитда пардаларга бўлиш ҳар доимгидан ҳам муҳим бўлиб қолди. Чунки антик даврдан келувчи ва классицистлар қатъий тутган “вақт, жой, воқеа” бирлиги қоидаси реалистик тасвир имконларини торайтиради, парда эса, аксинча, вақт ва жой кўламини кенгрок олишга йўл беради. Яъни биринчи пардада воқеалар бир жой (вақт)да, иккинчисида тамом бошқа жой (вақт)да кечавериши, парда туширилганда эса кейинги қисм ижроси учун зарур ишлар (сахна декорацияси, костюм ўзгариши, грим ва ш.к.) тезликда амалга оширилиши мумкин. Дарвоқе, пардаларга бўлишда ижронинг техник имкониятлари ҳам кўзда тутилганини алоҳида таъкидлаш лозим. Масалан, бир парданинг ижро вақти давомийлиги сахнани ёритувчи махсус шамнинг ёниш вақтига мосланган – парда туширилган вақтда тезлик билан янги шамлар ўрнатилган.

³² Жаҳон адабиётшунослигида (лот. actus – ҳаракат) термини билан ифодаланувчи маънонинг бизда “парда” истилоҳи билан берилиши шундан

Замонавий адабиётда драматик асарни пардаларга эмас, бир-бирини давом эттирувчи “эпизод”ларга бўлиш, спектаклни ўртада битта *антракт* (танаффус) билан ёки яхлит ижро қилиш анъанаси шаклланган. Бу эса, бир томондан, XX асрдан бошлаб адабиётда бадиий шартлиликнинг тобора кенг ўрин олиб бориши, турли модернистик оқимларнинг майдонга чиқиши, иккинчи ёқдан, театр санъати янги ифода воситалари билан бойигани, ижронинг техник имкониятлари бениҳоя кенгайгани каби қатор омиллар билан изоҳланади.

Жадид маърифатчилари қаламига мансуб “Падаркуш” (Беҳбудий), “Адвокатлик осонми?” (Авлоний), “Заҳарли ҳаёт ёхуд ишқ қурбонлари” (Ҳамза), “Мазлума хотин” (Ҳожи Муин) каби миллий драматургиямиз илк намуналарининг аксарияти пардаларга ажратилгани ҳолда, кўринишларга бўлинмаган³³. Кейинча, 30-йиллардан кўринишларга бўлиш аста-секин урфга киришни бошлаб, то ўтган аср охирларига қадар бунга ёзилмаган қоида ўлароқ амал қилинди. Жумладан, Уйғун, С.Абдулла, А.Қаҳҳор, М.Шайхзода, К.Яшин, С.Азимов, И.Султон, С.Аҳмад ва яна бошқа кўплаб драматурглар яратган драматик асарларда парда ва кўринишларни аниқ белгилашга муҳим эътибор берилган. Ўтган аср охирларидан бошлаб ўзбек драматургиясида ҳам бу анъадан чекинила бошланди. Масалан, “Темир хотин”да сарлавҳадан сўнг жанр қайд этилгани ҳолда, асар таркиби кўрсатилган эмас. Асар эса тўрт қисмга бўлинган бўлиб, улар “сахна” деб аталган, яъни тўрт сахнадан иборат қилиб қурилган. Ҳолбуки, ҳар бир сахна якунида “Парда” деб ҳам ёзилган. Шунақа экан, қисмларни одатдагидек “парда” деб атайверса бўлмасмиди? Бунга нима монелик қилади? Гап шундаки, реализм босқичига келиб “парда” деганда кўпроқ асарнинг бир жойда кечувчи воқеани ўз ичига олган бўлаги тушунила бошлаган. “Темир хотин”нинг эса ҳамма воқеалари бир жойда – Қўчқорнинг ҳовлисида кечади, шу боис ҳам навбатдаги сахналар аввалидаги жой тавсифи жуда қисқа: “Ўша жой”, “Ўша манзара”, “Ўша ҳовли”. Яъни пардаларга ажратиш ҳам асоссиз ва ортиқча каби, ҳам бунга зарурат йўқдек (декорациялар ўзгармайди, даврий узилишни эса пардадан бошқа воситалар билан ҳам ифодалаш мумкин). Шунинг таъсирида бўлса керак, асар қисмлари ноанъанавий (“сахна”) номлангани ҳолда, уларнинг якунида парда тушиши ҳам назарда тутилган. Бунда

³³ “Падаркуш”ни муаллиф “уч парда 4 манзарали” деб тақдим этган. Шунга қарамай, биз уни ҳам санадик. Асарни яна бир қарра кўздан кечириб, нега шундай қилганимизни ўйлаб кўринг. Бошқача фикрда бўлсангиз, мавзу бўйича амалий ёки семинар машғулотига фикрларингизни ўртага ташланг, муҳокамага кўйинг.

мураса – анъана билан янгиликни келиштириш ҳаракати кузатилса, У.Азимнинг “Бир қадам йўл” драмаси ўн бир қисмдан таркиб топган-у, қисмлари номланмаган (“парда” ёки “сахна” деб), шунчаки рақамланган, парда тушиши ҳам назарда тутилмаган. Хуллас, макон ва замон ифодасида шартлиликнинг кучайиши, сахналаштиришнинг техник имконари ортиши баробари ўзбек драматургиясида турли ижодий тажрибалар амалга ошмоқдаки, улар, жумладан, ташқи композициясида жиддий ўзгаришларни юзага келтирмоқда.

Драматик асарда воқеа кечаётган жой, вақт, сахнадаги дастлабки ҳолат кабилар ҳақидаги муаллиф қайдлари ҳам муҳим ғоявий-эстетик аҳамиятга эга. Зеро, улар шунчаки сахналаштирувчи режиссёр ёки безакчи рассомга мўлжалланган йўриқнома бўлиб қолмай, балки энг аввал ўқувчига содир бўлажак воқеа моҳиятига кириш, иштирок этувчилар ҳақидаги (ижтимоий мақоми, турмуш тарзи, феъл-хўйи) илк тасаввурларини конкретлаштиришда ёрдам беришга сафарбар этилгандир. Масалан, “Темир хотин”даги воқеа юз берадиган жой тавсифи “Қишлоқ. Оддий, камтарона ҳовли” деган сўзлар билан бошланади. Бу эса, Қўчқорни тип деганимиз каби, ҳовли ҳам типик эканини таъкидлашга хизмат қилади. Ўша типик – косаси оқармайдиган ўзбек деҳқони хонадонидagi “ҳар бир жиҳоз, ҳар бир буюмда нимадир етишмайди”ки, бу – ҳам воқеа моҳиятини очиш, ҳам унга муайян ғоявий-ҳиссий муносабатни шакллантириш воситаси. Шунга ўхшаш, “Адвокатлик осонми?”да воқеа “мукамал оврупоча бежалган уй”да, “Абулфайзхонда эса “Бухоро аркинда... шоҳона тўшалиб, безанган” уйда бошланади. Буларда ҳам аввал асосий белги умумлаштириб айтилади (“оврупоча”, “шоҳона”), сўнг шуни конкретлаштирувчи уч-тўртта деталь қайд этилади. Масалан, Авлоний “қозуқларда осилган камзул, шим, шлафа” ва “устол-устулар”ни қайд этса, Фитрат уй ўртасидаги “мухташам “чил чироғ”нинг бутун шамлари ёниб тургани”га диққат қилади. Шунингдек, жой тавсифидан ташқари, муаллиф қайдларида кўпинча сахнадаги ҳаракатнинг бошланғич ҳолати ҳам акс этади. Масалан, “Темир хотин”да бошланғич ҳолат – пешайвон устунига чирмаб боғлаб қўйилган Қўчқорнинг ўзига келган чоқдаги илк хатти-ҳаракатлари, “Абулфайзхон”да – хонлик амалдорларининг шахмат ўйнаб ўтирганлари, “Тобутдан товуш”да эса зиёфатдан сўнг учиб қолган кишиларнинг бетартиб ва хунук ётишлари, яъни муаллифлар ниятича, парда очилганида томошабин кўзи тушадиган илк манзара шулар бўлиши керак.

Аён бўлдики, драматик асар воқеасини ўқувчи фақат муаллиф нигоҳи орқалигина кўра олади. Бунга амин бўлиш учун тасаввур қилинганки, драматик асарда фақат диалоглар қолдирилган. Бу ҳолда, табиийки, воқеани кўриб бўлмайди, фақат эшитиш мумкин. Масалан, кимнингдир “Ҳў, тирикмисан?.. Ечиб қўй дарров, ҳў-ў!.. Қумри, деяпман, жаҳлим чиқса нима бўлишини биласан-а? Яхшиликча бўшат!” дея дағдаға қилаётганини. Яъни бамисоли девор ортидаги машмашага кулоқ тутиб турган каби. Муаллиф қайдларисиз ўқувчи ҳам худди шундай мавқеда бўлиб қолур эди. Ҳолбуки, муаллиф қайдларидан хабардорлик унга бу гапларни ким (Кўчқор тракторчи), қаерда (оддий, ҳатто ғарибгина қишлоқ хонадониди) ва қандай вазиятда (мастликдан эндигина кўз очган ва ўзини айвон устунига боғлаб қўйилганини кўрган одам) айтаётганини аниқлаб, ҳаётини ҳолатини ҳаёлда жонлантиришига имкон беради. Демак, айтиш мумкинки, драматик асарга кўримлилиқ хусусиятини асосан муаллиф қайдлари бахш этар экан.

Драматик асар муаллифи, бир томондан, гўё асар воқеаларидан бутун икир-чикиригача хабардор, шу боис воқеа тафсилотлари, унинг юз бериш вақти ва жойи ҳақида олдиндан маълумот бера олади. Айни чоқда, гўё воқеа унинг кўз олдида – ҳозир содир бўлаётгандек: воқеанинг кечишини “жонли” тарзда шарҳлаб боради: “сахнага фалончи кириб келади”, “бориб чорпоёга ўтиради”, “челакдан бир чўмич сув олиб, ютоқиб ичади...” каби. Диалоглар орасидан жой олувчи бундай қайдлар воқеани жонлантиради, яъни уни макон ва замондаги ҳаракатга айлантиради. Диалогларнинг ўзига келсак, уларнинг энг зийрак кузатувчиси ҳам муаллиф: сўзловчи ва тингловчиларнинг ҳеч бир хатти-ҳаракати, имо-ишораси, юз-кўз ифодасидаги ўзгариш унинг назаридан четда қолмайди. Шулардан энг муҳимлари – персонаж айтаётган гапнинг мазмунини тушуниш учун зарур, сўзловчининг муносабати, руҳий ҳолати кабилар ифодасига хизмат қиладиганларини қайд этиб боради: “елка қисиб”, “бошини чайқаб”, “кўзларини пирпиратиб”, “жаҳли чиқиб”, “бош бармоғини кўтариб”, “пешонасига уриб”, “масҳаралаб”, “оғриниб” каби. Бошқа томони, персонажларнинг гаплари – репликалар муаллиф “кулоғи” билан эшитилади ҳам. Зеро, персонажнинг гап оҳангини тавсифловчи қайдлар шундай дейишга асос беради: “шивирлаб”, “бақириб”, “салмоқлаб”, “нозланиб”, “хижолатли”, “эшитилар-эшитилмас” ва б.

Жаҳон адабиётунослигида биз *муаллиф қайдлари* деб атаётган тушунча *ремарка* (баъзан *муаллиф ремаркаси*) истилоҳи билан ҳам ифодаланади. Бироқ ремарка деганда кўпроқ персонаж нутқи билан боғлиқ бўлган ва диалогларда киритима конструкция ўлароқ қавс ичида берилувчи қайдларни тушуниш ҳам анча кенг оммалашган. Хусусан, ўзбек адабиётшунослигида терминнинг шу маъноси фаолроқ. Шунинг эътиборига олган ҳолда биз *муаллиф қайдлари* истилоҳини қўлладик. Негаки, воқеанинг кечиши билан боғлиқ бўладими ё персонаж нутқи биланми, бундан қатъи назар, гап кузатувчи мақомида турган муаллифнинг қайдлари ҳақида бормоқдаки, улар функцияси жиҳатидан ҳам ўхшаш – иккиси ҳам моҳиятга йўналтиришга хизмат қилади. Шунга кўра муаллиф қайдларининг иккала турини умумлаштириб *ремарка* термини билан аташ асосли бўлиш билан бирга қулай ҳамдир.

Бунгача айтилган фикрлар, уларнинг тасдиғи учун таҳлилга тортилган мисоллар драматик асарнинг ташқи қурилиши унинг бадиият ҳодисаси ўлароқ воқеланишида нечоғли муҳимлигини яққол кўрсатади. Зеро, драматик асарнинг ташқи қурилиши, аввало, уни тартибга солиб бир бутунга айлантирувчи асос – “каркас” вазифасини ўтайди; иккинчидан, қисмларнинг бир-биридан яққол фарқлангани ҳолда ўзаро муайян муносабатдорликда жойлашувини таъминлайди; учинчидан, рецепция – асарни қабул қилиш жараёнини бошқариб, уни муаллиф ижодий ниятига мувофиқ тушунишга йўналтиради. Кўринадикки, эпик асарларда композиция бажарувчи бадиий-эстетик функцияларнинг катта қисми драмада асарнинг ташқи қурилиши зиммасига тушмоқда. Шундан бўлса керак, мавжуд ўқув адабиётларида драматик асар композицияси ҳақидаги гаплар уларнинг боб ва кўринишларга бўлиниши билан чекланиб қолади. Ҳолбуки, қанча муҳим бўлмасин, ташқи қурилиш композициянинг битта аспекти, холос, унинг иккинчи аспекти – асарни ташкил этаётган унсурлар ва уларнинг ўзаро боғланишлари ҳам унинг бадиий бутунликка айланишида ғоят катта аҳамиятга моликдир.

Аристотель трагедия “тугалланган, муайян ҳажмга эга бутун” воқеага тақлид қилишини уқдириб, бутун деганда “бошланиши, ўртаси ва охири бор” нарса тушунилишини айтади³⁴. Юқорида кўриб ўтилган трагедиянинг “пролог, эпизодий ва эксод” қисмлари шунга мувофиқ ажратилганини кўриш қийин эмас. Аввало, Аристотель

³⁴ Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.156

назарда тутган воқеа – содир бўлаётган (яъни ҳикоя қилинаётган эмас) воқеа эканини таъкидлаш керак. Бундай воқеа эса персонажларнинг хатти-ҳаракатлари ва гап-сўзларининг муайян йўналишда бирикуви натижасида рўёбга келади. Худди шу муайян битта йўналишдаги изчил ривожланиш драматик воқеанинг бутунлигини таъминлайди, яъни, Аристотель айтмоқчи, уни “боши, ўртаси ва охири” бор этади.

Драмани поэзиянинг гултожи деб билган Гегельга кўра, воқеа бутунлиги коллизия асосидаги мудом олдинга – катастрофа, яъни ечимга томон интилиш туфайлидирки, шу маънода коллизия – бутунликнинг ядроси. Шундан келиб чиқиб, Гегель драматик асар моҳиятан уч акт (парда)дан таркиб топиши керак деб ҳисоблайди. Бунда биринчи актда коллизия намоён этишлиши, иккинчи актда унинг манфаатлар тўқнашуви ва курашлар асосида ривожлантирилиши, ниҳоят, учинчи актда зиддиятнинг ўткирлашуви ҳадди аълосига чиқишию ечимини топиши кўзда тутилади. Гегель ўзига замондош адабиётда испанларгина драмани шу тарз уч актга бўлиши, инглиз, француз ва немисларда эса беш актга ажратиш урфлигини таъкидлайди. Айни чокда, уларда биринчи акт экспозиция, кейинги учтаси конфликтнинг ривожланиши, бешинчисида эса конфликт ечим топадики³⁵, улар ҳам моҳиятан учта қисмдан иборатдек. Яъни ҳар қандай ҳолатда ҳам “бошланиши – ўртаси – охири” қолипи (схемаси) амал қилмоқда, демак, драматик асарга нисбатан уни универсал дейиш мумкин бўлади.

Драманинг тараққий этиши баробари юқоридаги схема мураккаблашиб, ҳозирда драматик асар қисмлари сифатида *экспозиция, тугун, воқеа ривожу, кульминация, ечим* ва *эпилог* саналади. Кўриб турганингиздек, бу ўринда эпик асарнинг сюжет элементларини драматик асарнинг композицион қисмлари сифатида санадик. Албатта, бунинг сабабини тушуниш қийин эмас: эпик асар учун сюжет композиция ўзаги бўлса, драматик асарда воқеагина мавжуд, яъни унинг сюжети ва композиция устма-уст тушади.

Экспозиция воқеага кириш вазифасини ўтайди, иштирокчилар билан таништириб, ўқувчининг асосий конфликт юзага келган ҳаётий вазиятни тасаввур қилишига ёрам беради. Жумладан, “Темир хотин”да биринчи сахна асосан шу вазифага қаратилган бўлиб, унинг якунида *тугун* қўйилади. Кўчқорнинг Қумри билан

³⁵ Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.548 - 550

диалоглари ўқувчини воқеа кечадиган *маиший*, Олимжон билан диалоглари эса *ижтимоий* вазият билан таништиради. Агар воқеа қишлоқда кечиши ремаркада қайд қилинган бўлса, экспозицияда унинг вақти ҳам аён бўлади: “Ҳукумат ичманглар, деб қарор чиқариб қўйибди...”, “ҳозир “оилани планлаштириш” деган гап чиқиб турибди...” дейилишидан ўқувчи воқеа ўтган асрнинг 80-йиллари ўрталарига оидлигини фаҳмлайди (табiiйки, кейинги давр ўқувчилари учун айни нуқталар тегишли изоҳ билан таъминланиши зарур бўлади). Қўчқорнинг боғлаб қўйилиши (персонаж тилидан), Қумрининг болаларини олиб онасиникига кетиши, Олимжоннинг кириб келиши, Аломатнинг таништирилиши – булар воқеанинг экспозицияга боғлиқ қисмидаги таянч нуқталар. Шу тарз тайёргарликдан сўнг асарнинг асосий тугуни – Қўчқорнинг Аломатга уйланиш қарори ўртага тушади.

Иккинчи сахнадан воқеалар ривожини кузатилади: никоҳ ўқилиши – қўшни Салтанат билан жанжал; учинчи сахнада – Қўчқорни ишдан кутиб олиш – Кечки овқат – Қўчқор билан Олимжон суҳбати; тўртинчи сахнада – Қўчқор билан Аломат суҳбати. Ушбу суҳбат мавзуси ривожланиб боради-да, сахнанинг охири – гипноз қилинган Қўчқорнинг йиғлашида асосий конфликт ғоят кучайган тарзда намоён бўладики, бу – *кульминация*. Бешинчи сахна эса тўласича ечим: Қумрининг қайтиб келиши – Аломатнинг зўриқишдан қуйиб кетиши. Қўриб турганимиздек, “Темир хотин”нинг композицияси ўша Гегель тилга олган инглиз, француз ва немисларнинг беш актли драмаларидаги каби.

Албатта, юқоридаги каби йирик композицион бўлақларни ажратиб тавсифлаш биланоқ асар қурилиши ҳақида, уни ташкил этувчи унсурларнинг ўзаро алоқа ва муносабатлари ҳақида тўлиқ тасаввур ҳосил бўлмайди. Зеро, аввало, ўша саналган бўлақлар ҳам “қурилган”, бас, уларни ташкил қилувчи унсурлар ўзаро муайян муносабатда, алоқада. Дейлик, юқорида воқеаларнинг персонажлар хатти-ҳаракатлари ва репликалари бирикувидан юзага келиши айтилди. Шунақа экан, ўша бирликларнинг ўзаро алоқа-муносабатлари ҳам композиция масаласидир. Диалогларнинг ўзи ҳам муайян тартибда қурилади. Масалан, Олимжон билан Қўчқор диалогларида контрастлилик – олимона хаёлот парвози билан жайдари мантиқ зиддияти устуворлиги, тўртинчи сахнада Аломатнинг ҳақ гапларига қарши Қўчқорнинг ўта ожиз, хатто унинг ўзи ҳам ишонмайдиган эътирозлари қарши қўйилгани. Дарвоқе, шу

сахнада Кўчқорнинг эътирозлари сусайгани сари Аломатнинг репликаларида “фош этиш” руҳи муттасил кучайтириб борилган диалог қурилишига ҳам алоҳида эътибор керак. Шунингдек, қатнашувчилар рўйхати орқали персонажлар тизимининг эскизи берилган бўлса, энди уларнинг ўзаро муносабатларини ўрганиш, масалан, Қумри билан Аломат ёнма-ён қўйилгани асар ғоясини ифодалашда муҳим аҳамият касб этади. Драматик вазиятнинг фрагментлари орасидаги алоқа-муносабатлар ҳам шундай муҳим. Масалан, гипноз сахнаси билан “Яна ўйнайлик...” қўшиғининг алмашилиши ёки худди шу қўшиқнинг якунда умуман асарда тасвирланган ҳолатга зидлилиши натижасида ўқувчи кўз олдида мавжуд ҳолат моҳияти тўла намоён этилади, яъни зидлаш асосида фрагмент бадиий ҳукми ифодаловчи рамзий образга айланади.

Хуллас, ҳар қандай асар каби, драматик асарнинг бадиий баркамоллиги ҳам унинг қай даражада оқилона, яъни бадиий ниёт ижроси учун энг оптимал тарзда қурилгани билан боғлиқдир. Шу боис ҳам у ёки бу драматик асарнинг эстетик қимматини белгилаш, бадиий жозибасини ёрқин ҳис этишу мазмун-моҳиятини англашда унинг қандай қурилганини билиш ғоят муҳим. Бироқ адабиётшуносликда драмани ўрганишга эътиборнинг бироз сустлиги, ўқувчи омманинг драматик асарлар мутолаасига камроқ қизиқиши, таълим тизимида уларни ўқитишга жуда кам вақт ажратилганидан бўлса керак, бу масалада оқсаш борлигини ҳам таъкидлаш лозим. Ҳолбуки, драма адабиётнинг тенг ҳуқуқли вакили, демак, уни чуқур ўрганиш адабиётшунослик зиммасидаги вазифадир. Шунанга экан, бўлғуси филолог-мутахассислар бунга ҳамиша ёдда тутишлари, ўзбек ва жаҳон драматургиясининг энг сара намуналарини қунт билан ўқиб, уларга бадиий баркамоллик бахш этган омиллар, жумладан, композицион қурилишини чуқур ўрганишлари лозим бўлади.

Таянч тушунчалар:

Драматик асарнинг, ташиқи қурилиши, архитектоника, рамка, рамка унсурлари, муаллиф исми-шарифи, асар номи, жанр қайди, асар таркиби қайди, қатнашувчилар рўйхати. муаллиф қайдлари – ремаркалар, парда, кўриниш, пролог, эпизодий, эксод, хор қисми, воқеанинг бутунлиги масаласи, композиция қисмлари, экспозиция, тугун, воқеа ривожини, кульминация, ечим, эпилог.

Савол ва топшириқлар:

1. Нима учун драматик асар композицияси ҳақида гап борганида кўпроқ унинг ташқи қурилишига эътибор қаратилади? Драматик ва эпик асарларда рамка унсурларининг ўрни ва аҳамиятини қиёслаб кўринг.

2. Сарлавҳа ва жанр қайдининг асосий вазифаларини тушунтиринг. Драматик асарда қатнашувчилар рўйхатининг функцияларини эпик асардаги қайси композицион унсурлар функциясига қиёслаш мумкин?

3. Драматик асарларни парда ва кўринишларга бўлиш анъанасининг шаклланиши қандай кечган. Бу тарз бўлинишлар нима билан боғлиқ амалга ошган деб ўйлайсиз? Фикрингизни мисоллар ёрдамида асосланг.

4. Драматик асарда муаллиф ремаркаларнинг асосий вазифаси нимада деб биласиз? Муаллиф ремаркаси билан драматик асарнинг “кўримлилик” (визуаллик) хусусияти орасидаги муносабатни конкрет мисол ёрдамида тушунтиринг.

5. Драма билан спектакль орасидаги фарқлар нималарда кўринади? Драмани ўқиш билан спектакльни томоша қилиш орасида қандай фарқ бор деб ўйлайсиз? Спектаклда “адабийлик” ва “саҳнавийлик” хусусиятлари ўзаро қандай муносабатда ривожданган?

Адабиётлар:

1. Абдусаматов Х. Драма назарияси.- Т.: Адабиёт ва санъат, 2000
2. Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.160
3. Аникст А. Трагедия Шекспира “Гамлет”.- М.: Просвещение, 1986
4. Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.548 – 550
5. Жўрақулов У. Драма жанри // Назарий поэтика масалалари. – Т., 2015. - Б.4-68.
6. Ғаниев И. Фитрат драмалари поэтикаси. – Т.: Фан, 2005.
7. Эгамбердиев Х. Усмон Азимнинг “Бир қадам йўл” драмасида конфликт // Ўзбек тили ва адабиёти, 2004. -№3. –Б.59-61

Лирик асар композицияси

Лирик асар композициясининг уч аспекти. Лирик асарнинг ташқи (матний) қурилиши: асосий матн ва ёндош матн (рамка унсурлари). Рамка унсурларининг бадиий-эстетик функциялари. Тематик композиция тушунчаси. Тематик композиция типлари.

Лирик асар композицияси ҳақидаги гапларни ҳам унинг ташқи қурилишидан бошлаган ўнғай. Негаки, мисра ва бандларга бўлинганлик лирик асарнинг бамисоли “ташриф қоғози”, шунинг ўзиёқ завқли ўқувчида муайян эстетик кутувни – шеър отлик мўъжиза билан учрашиш ҳаяжонини ҳосил қилади ва у беихтиёр маромга солиб ўқишни бошлайди. Бошлабоқ маром ва сўзлар маъноси қўшилишидан оҳангни топади, оҳанг маъноларни бир-бирига пайвандлаб мазмунга айлантиради. Эътибор берилса, биз аслида лирик шеър композициясининг учта аспекти: *ташқи (матний)*, *тематик* ва *ритмик-интонацион* қурилиши бир-бирига сингиб-тўлдириб яхлит эстетик ҳодисани воқелантиришини кўриб ўтганимизни сезиш қийин эмас.

Аввало, лирик асарнинг матний (ташқи) қурилишида ҳам *асосий* ва *ёндош матн (рамка унсурлари)* фарқланади. Мисра ва бандларга бўлиниш асосий матнга тааллуқли бўлса, *сарлавҳа, жанр қайди, эпиграф, бағишлов*, шеър ёзилган *сана* ва *жой* қайди рамка унсурларидир. Таъкидлаш керакки, саналган рамка унсурларининг ҳеч бири мажбурий эмас: аксарият лирик асарларда улардан биронтаси ҳам иштирок этмайди. Бироқ бу ҳол уларнинг аҳамиятини камситмайди, аксинча, ишлатилган тақдирда албатта муайян ғоявий-бадиий вазифа юклаш талабини кўяди.

Лирик асарларга сарлавҳа қўймаслик кенгроқ оммалашган бўлиб, бу маълум даражада анъана билан ҳам изоҳланади: мумтоз шеърятимизда, қитъаларни истисно қилинса, шеърлар номланган эмас. Ғазаллар, одатда, матлаъ (“фалон матлаъли”) ёки радиф (“фалон радифли”) ёрдамида аталган, бошқа жанрлардаги шеърлар ҳам шунга ўхшаш усуллар билан номланган. Янги ўзбек адабиётида лирик шеърларни номлаш амалиёти ҳам анча кенг тарқалди. Албатта, бунда хорижий адабиётлар таъсири ҳам йўқ эмас, бироқ асосий сабабни сарлавҳа бажарадиган ғоявий-бадиий функцияларга ижодий эҳтиёжнинг мавжудлигидан излаш керак. Хусусан, шеър мавзусига ишора қилиш, шеърхонда муайян кайфиятни уйғотишу шунга мос эстетик кутув ҳосил қилиш сарлавҳанинг универсал

функцияларидан саналади. Масалан, А.Орипов шеърларига кўйилган “Севги ўлими”, “Сендан йироқда”, “Айрилиқ кўшиғи”, “Баҳор нашидаси” каби сарлавҳалар энг аввал муайян эмоционал ҳолатни пайдо қилишга қаратилган. “Бургут”, “Дорбоз”, “Тилла балиқча” каби сарлавҳалар мавзунинг асоси бўлмиш образни таъкидлаб атайди, асосий матн эса образнинг муҳим бир жиҳатини (масалан, бургутда “мақсадсизлик”, тилла балиқчада “биқиклик”) бўртиқ тарзда ифодалайди. Натижада бадий хотирамизда “бургут”, “дорбоз”, “тилла балиқча” образлари муҳрланади, бас, энди сарлавҳа тилга олиниши билан моҳият ёдга келадиган бўлади. Айрим сарлавҳалар шеърдаги ҳис-кечинма, ўй-фикрлар юзага келган ҳолат, бунга туртки берган нарса, ҳодиса, жой кабиларни аниқлаштиришга хизмат қилади: “Самолётда ёзилган шеър”, Паҳлавон Маҳмуд қабри қошида”, “Муножот”ни тинглаб...” сингари. Шу хил сарлавҳалар кўпинча лирик қаҳрамон ҳис-кечинмаларни англаш учун калит вазифасини ўтайдики, буни тасаввур қилиш учун қуйидаги шеърга диққатни тортамыз:

Сен чиндан ҳам гўзалсан
Лабларинг ол, қирмизи...
Сочларингга сунбул банд,
Кўзларинг тонг юлдузи.
Сен чиндан ҳам гўзалсан
Ҳузурингга, келдим бот.
Ёлбораман, туш пастга,
Ёлбораман, паризод...

Эътибор берилса, буни одатдаги маъшуқа мадҳига бағишланган шеър дейишга монё бўлувчи нуқта борлигини кўриш қийин эмас: ошиғи ҳузурига қайталаб келса-да, ёрнинг тепадан тушмаслиги, бир хилдек туравериши. Гап шундаки, айти шу ғайритабiiй ҳолнинг табiiй қабул қилинишини сарлавҳа таъминлаши лозим: “Номаълум қиз” суратига...” Шеърдаги кечинмалар боиси – XIX асрда яшаган рус рассоми И.Крамскойнинг “Номаълум қиз” портрети. Шўро замонида бу асар кенг оммалашган бўлиб, репродукциялари маданий тарбия воситаси ўлароқ кўп жойларда осиб кўйилгучи эди. Яъни давр ўқувчилари сарлавҳани ўқибоқ кўз олдига ўша портретни келтириб, шу асосда шеърдаги кечинмаларни ҳис қила олар эди.

Лирик асарларда жанр қайди нисбатан кам учрайди. Жанр қайд этилган шеърларга эътибор қилинса, уларда қайсидир маънодаги одатдан ташқарилик борлигини кўриш қийин эмас. Дейлик, миллий шеъриятимиз учун ноодатий жанрда ёзилган шеърлар сарлавҳаси остида *элегия, эпитафия, эпиграмма, рондо, рондель, хокку, танка* каби қайдларни кўп учратамиз. Баъзан эса шеър жанрини *манзара (пейзаж), ноктюрн, натюрморт, триптих, автопортрет* каби рассомлик санъати жанрлари номи билан қайд этадилар. Ҳар икки ҳолда ҳам қайдлар ўқувчи қизиқишини кучайтирувчи омил: бу атамалар маъносини билмаганлар билиб олиш ниятида, билганлар эса даъвонинг қай даражада асослилигини текшириш учун диққат қиладилар. Яъни кейингиларда эстетик кутув конкретлашиш ҳисобига янада кучаяди. Айрим ҳолларда шоир ўзи яратган лирик шеърни тамом янгича, ўзига хос ҳодиса ўлароқ англайди, шуни таъкидлаш эҳтиёжини ҳис қилади. Шу тарика “қайирма” (А.Суюн), “игнабарг”, “уччанок” (А.Обиджон), “фикра” (Ф.Афрўз) каби жанр номлари қайд этилади. Албатта, бу шоир қайд этсаёқ янги жанр пайдо бўлиб қолади дегани эмас, бироқ шу орқали ўқувчи ва мутахассислар диққатининг жалб этилиши ҳам шубҳасиз³⁶. Баъзан эса, аксинча, асари жанрнинг анъанавий талабларига тўла жавоб бермаслигини ҳис этганидан шоир “ғазал йўлида”, “ғазалнамо”, “рубоиёна” сингари қайдлари билан узрхоҳлик қилади, “айбга буюрмайсиз, буям бир ҳавас, меҳрдан-да” демоқчи бўлади гўё. Ҳозирги ўзбек шеъриятида сарлавҳа остида “ҳазил” сўзи қайд этилган шеърлар жуда кенг тарқалганки, бунда ҳам энг аввал узрхоҳлик функцияси мавжуд. Яъни шеър шунчаки кулги учун ёзилмаган – замирида жиддий маъно ётибди асли, фақат шуни кишига малол келтирмай етказмоқчи, холос. Хуллас, жанрнинг қайд этилишига бефарқ қарамаслик лозим, чунки ҳар бир конкрет ҳолатда у ҳам муайян бадий-эстетик ёки бадий-коммуникатив функция бажаради.

Эпиграф бадий жиҳатдан самарали ва ижод амалиётида анча кенг тарқалган рамка унсурларидандир. Моҳиятан эпиграф ҳам кўчирма бўлиб, ўқувчи оммага таниш ва эътиборли манбалар (халқ оғзаки ижодидан, машҳур адабий асарлар, атоқли шахсларнинг сўзлари ва б.)дан олинган гапларни сарлавҳадан кейин келтиришдан иборатдир. Мумтоз шеъриятимизда эпиграф қўллаш одати бўлмаган, бу нарса янги ўзбек шеъриятида урфга кирди. Жумладан,

³⁶ Қаранг.: Йўлчиев Қ. Поэтик олам сирлари.- Т.: Академнашр, 2012.- 96 б.

Чўлпон ўзининг “Ёнғин” номли шеърига газета хабарини эпиграф қилиб олган: *“Таланмаган, йиқилмаган ер йўқ. Гўдаклар найза бошида...”* Аввало, эпиграф қилиб олинган сўзлар ўз вақтида кўпчиликнинг ҳисларини жумбишга келтирган: хабар 1921 йил баҳор-ёз мавсумида Онадўлидаги юнон кўшинларининг хунрезликлари ҳақида. Айнан эпиграф, шеърнинг ёзилган йили ва сўнгги мисрада янграган “Маданият” истагига қондими?” деган аламли хитоб шеър Онадўли воқеаларига бағишланганини англатиб туради. Иккинчи томондан, шеърда акс этган воқелик ўхшашлик асосида шоирнинг ўз юртида кечиб турган воқеа-ҳодисаларга ҳам алоқадор. Гарчи кўлимиздаги маълумотларга кўра шеър илк бор 1923 йилда, “Булоқлар” тўпламида чоп қилинган бўлса-да, ундаги ўткир публицистик руҳ ёзилган пайтиёқ эълон қилишни тақозо этаётганини кўриш қийин эмас. Шундай бўлса, эпиграфнинг асосий вазифаси шоирнинг ўхшашлик асосида ўз юрти шўришлари ҳақида айтганларини пардалаб, шеърнинг шўро матбуотида чоп этилишига имкон яратишдан иборат. Тўпламдаги вазифасига келсак, бунда эпиграф ўқувчига икки йил аввалги воқеаларни эслатиш орқали шеърни, ундаги ҳис-кечинмаларни тушунишга замин ҳозирлайди.

Шунга ўхшаш, А.Ориповнинг “Тунислик бола” шеърига “Римда Тунисдан иш ахтариб келган бир ўспирин устидан бензин куйиб ёқиб юбордилар” деган маълумот эпиграф қилиб олинган. Телевидение орқали кўрсатилган ушбу воқеа дунё аҳли қатори шоирни ҳам ларзага солган, шеър – шу воқеа туғдирган кечинмалар ифодаси. Юз бермиш даҳшатли ҳодиса эпиграфдагина эслатилади, қолгани эса соф муносабат: мазлумга ачиниш, золимга, ҳар қандай кўринишдаги ирқчиликка нафрат, Ғарб тамаддунининг “учинчи дунё”га асл муносабатини фош этиш, оламу одамнинг истиқболи ташвиши. Хуллас, бирбутун кечинма – қалбнинг экранда ўша даҳшатли ҳодисани кўриб турган онлардаги сурати, шу қадар оҳорли, самимий ва шиддатлики, ўқувчи қалбини ларзага солади. Эпиграф туфайли асосий матннинг воқеага оид тафсилотлардан тамом ҳоли қилишга имкон туғилди, натижада бамисоли кулдан тозаланиб яллиғлана бошлаган чўғнинг ўзи – изтиробда ўртанган қалб қолди. Кўрамизки, эпиграф нафақат асарнинг ёзилиш сабабини изоҳлашу лирик қаҳрамон кечинмаларини асослашга, балки шеърнинг публицистик руҳини кучайтириш, таъсир кучини оширишга ҳам хизмат қилади.

Сарлавҳа билан эпиграф, шунингдек, шеърдаги илк ва охирги мисра (жумла), қофия ва такрорлар матннинг кучли позициялари ҳисобланади. Сабаби, матннинг айти шу нуқталарида мазмун кучайтирилган, ҳис-кечинма қуюқлаштирилган ҳолда ифода этилади. Дастлабки икки унсур ҳақида юқорида айтганларимиз, бизнингча, уларда бу жиҳатни кўриш учун кифоя қилади. Шунинг учун гапни уларга бевосита алоқадор *илк мисра* масаласидан бошлайвериш мумкин. Юқорида аксарият шеърларнинг номланмаслигини айтдик, эпиграфли шеърлар нисбати ҳам у қадар катта эмас. Шунинг ҳисобга олиб *илк мисра* билан *охирги мисра* энг аввал рамка унсурлари сифатида таснифланади. Зеро, сарлавҳасиз шеърларда айнан илк мисра билан охирги мисра (агар ёзилган сана ва жой қайди бўлмаса) матн чегараси – рамкасини белгилайди. Бироқ улар ҳақида гап бошланиши ҳамано аслида *тематик композиция* масаласи ўртага қўйилган бўлади.

Сюжет ҳақида тўхталганимизда сюжетлилик барча турдаги асарларга хослигини, чалкашликлардан қочиш учунгина сюжетни “воқеалар тизими”, яъни кўпроқ эпик ва драматик асарларга хос ҳодиса деб тушунишимизни айтдик. Дарҳақиқат, лирик асарда воқеалар тизими йўқ, бироқ бир-бирига боғлиқ ўй-фикрлар, ҳис-кечинмалар ривожини мавжудки, ушбу ҳаракатнинг ҳам бошланиши, ривожланиши ва якуни бор. Аслида, шунинг ўзи “лирик сюжет” атамасини қўллашга асос, бироқ, яна қайтарамиз, чалкашликлардан қочиш учун унинг ўрнига *тематик композиция* атамаси қўлланади.

Албатта, тематик композицияда сюжет унсурлари (экспозиция, тугун ва б.)ни излаш ўринсиз, бунда ўша учта асосий нуқта: *бошланма*, *ўй-фикр* ва *ҳис-кечинмалар ривожини* ҳамда *яқун* мавжуд.

Лирик асарда бошланма вазифасини ё илк мисра, ё илк қўшмисра, ё худ илк банд бажариши мумкин. Одатда, *бошланма* ўқувчини шеърни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан тайёрлашга хизмат қилади. Юқорида эса айти шу вазифани шеър сарлавҳаси, ўрни билан жанр қайди ва эпиграф ҳам бажариши мумкинлигини кўриб ўтдик. Аён бўладики, сарлавҳа (жанр қайди, эпиграф)ли шеърлар билан сарлавҳа (жанр қайди, эпиграф)сиз шеърлардаги бошланма бир хил эмас. Агар биринчи ҳолда сарлавҳа (жанр қайди, эпиграф) билан илк мисра (қўшмисра ёки банд) бирликда бошлангани ташкил қилса, иккинчисидан у илк мисра (қўшмисра ёки банд)дангина иборатдир. Масалан, А.Ориповнинг “Ҳайронлик” номли шеъри “Чиндан ғалат эрур дунё ишлари” мисраси билан

бошланади. Шу икки унсур бошланма ўлароқ ўқувчини шеърни қабул қилишга – дунёнинг турфа ишларига ҳайрон ўтаётган лирик қаҳрамон кечинмаларини кўнгилдан кечиришга ҳозирлайди. Сарлавҳа ўрнига учта юлдузча қўйилган шеърда илк мисра – “Чувалади ўйларим сенсиз” – бошланма, уни ўқибок ўқувчи қалби ҳижронда хаёли паришон ошиқ ҳолати, изтиробларини қабул қилишга соланади. Шунингдек, бошланмаси сарлавҳа (жанр қайди, эпиграф)дангина иборат шеърлар ҳам учраб туради. Жумладан, “Тунислик бола” шеърида. Бу ҳолда шеърдаги илк мисра (қўшмисра, банд) бошланма функцияларини ўзидан буткул соқит этган:

Афсус, разолатга ботди бу очун,
Айбни яратканга тўнкамоқ нечун.
Сенга ўт қўйдилар бир эрмак учун,
Римга нега келдинг, тунислик бола.

Яъни илк мисрадан бошлабоқ бевосита лирик қаҳрамоннинг ходисага муносабати ифодаланмоқда, чунки, юқорида кўриб ўтганимиздек, сарлавҳа билан эпиграф бошланма зиммасидаги вазифаларни ортиғи билан уддалаб бўлган – ўқувчи шеърни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан тайёр.

Лирик асардаги ҳис-кечинма, ўй-фикрнинг ривожлантириб борилиши тематик композиция ўзагини ташкил қилади. Бунинг энг содда кўриниши қўйилган масаланинг мантикий изчилликда ривожлантириб борилиши бўлиб, у ҳар қандай нутқда ё иншода амал қилинувчи тартибда воқеланади: *муаммо қўйилади – муҳокама қилинади – хулоса чиқарилади*. Кўриб турганимиздек, мазкур учлик юқорида айтганимиз *бошланма – ўй-фикр ва ҳис-кечинмалар ривож*и – *яқун* учлиги билан устма-уст тушади. Одатда, бундай композиция кўпроқ фалсафий ва публицистик лирика намуналарига хосдир. Масалан, А.Ориповнинг “Омад ҳақида” номли шеъри:

Омад деган нарса дунёда бор гап,
Бу ерда ҳар қандай хурофот бекор.
Ҳозир сен шеъримни турибсан тинглаб,
Демак, сен – ҳаётсан, омад сенга ёр.

Бошқача қисмат ҳам мавжуд-ку, ахир,
Балои қазодан асрасин зинҳор.

Мен сенга шеър ўқиб турибман ҳозир,
Демак, мен – ҳаётман, омад менга ёр.

Қолган ўртадаги гапларни энди,
Нима деб атасанг сенда ихтиёр.
Фалакда ҳаттоки куёш бекинди,
Бизлар барҳаётмиз, омад бизга ёр!

Шеърнинг илк қўшмисра (бошланма)сида “омад – бор нарса, у асло хурофот эмас – реал мавжуд”, деган даъво ўртага ташланмоқда. Кейинги қўшмисрада эса айни даъво исботига биринчи далил келтириляпти. Иккинчи банддаги биринчи қўшмисра “бошқача қисмат ҳам мавжуд”лигини эслатиш билан далилни қувватлантирса, кейинги қўшмисрада “темирни қизиғида бос” кабилида иккинчи далил келтириляпти. Охирги банднинг илк қўшмисрасида келтирилган далиллардан бошқа барчаси бекор экани таъкидлангач, сўнгги қўшмисрада *яқун* ясалмоқдаки, ундан тирикликнинг ўзи омад, зеро, омадни инсон ўзи яратади, деган хулоса келиб чиқади.

Кўриб турганимиздек, шеърнинг тематик композицияси анчайин содда экан. Бироқ фалсафий лирика намуналарининг қурилиши содда, ҳамиша “муаммо қўйиш – муҳокама қилиш – хулосалаш” қолипида бўлади деб ўйлаш хато бўлур эди. Негаки, конкрет шеърда ушбу қолип таркиби тўлиқ бўлмаган ҳолда ёки тескари тартибда қўлланиши ҳам, турли бадийий воситалар билан мураккаблаштирилиши ҳам мумкин. Масалан, “Нисбийлик” шеърида:

- 1 Жуда яхши! – деймиз мана бу нарса,
Гўё ҳукм каби янграб сўзимиз.
- 2 Ўйлаб кўрганмизми ҳеч бирор марта,
Киммиз ўзимиз?
- 3 Жуда ёмон! – деймиз мана бу нарса,
Гўё ҳукм каби янграб сўзимиз.
- 4 Ўйлаб кўрганмизми ҳеч бирор марта,
Хўш, ким ўзимиз?
- 5 Кимгадир ёқамиз биз ўзимиз ҳам,
- 6 Кимгадир ёқмаймиз биз ҳам ўзимиз.
Шунақа чархпалак экан бу олам,

Демак, нисбий эрур ҳар бир сўзимиз.

Аввало, шеърда муаммо қўйилгани йўқ, сарлавҳа (бошланма)да мавзу белгиланди, холос. Яъни бунда юқорида кўрганимиз қолипнинг фақат иккита узви бор: “муҳокама қилиш – хулосалаш”. Иккинчи томони, биринчи банд таркибидаги қўшмисралар (1-2) ҳам, иккинчи банд таркибидаги қўшмисралар (3-4) ҳам ўзаро зидланади, шунингдек, бу иккала банд ҳам ўзаро контраст муносабатда. Бешинчи қўшмисранинг биринчи мисраси учинчи қўшмисрага, иккинчиси эса биринчи қўшмисрага зидланади, шунингдек, ушбу мисралар ўзаро ҳам зидлик ҳосил қилади. Кўриб турганимиздек, бу ўринда шеърда биз билган оддий қолип зидлантиришлар ҳисобига мураккаблаштирилган. “Илтимос” шеъри эса тескари тартибда курилган: унинг биринчи банди – қўйилган масала юзасидан чиқарилган хулоса, яъни тематик композиция нуқтаи назаридан *яқун*. Модомики аввал хулоса берилган экан, ўй-фикрлар ривожига ҳам моҳиятан ўша хулосанинг тафсири, изоҳига айланади. Демак, содда дейилгани билан тематик композициянинг бу кўриниши турли вариантларда воқеланиши мумкин экан.

Тематик композициясининг кенг тарқалган яна бир кўринишида ўй-фикрлар ва ҳис-кечинмалар иккита тематик образ қиёси асосида амалга ошади. Аксарият ҳолларда лирик тема қиёсланаётган образлар орасидаги ўхшашлик асосида ривожлантирилади. Масалан, А.Ориповнинг қуйидаги сарлавҳасиз шеърларидан бирида кузатилгани каби:

Меъмор умр бўйи ҳафсала ила
Гўзал бир иморат айлади бунёд.
Бироқ ногаҳонда машъум зилзила
Вайрон қилди уни, қилди-ку барбод.

Худди шу сингари, қургаймиз биз ҳам
Умр деб аталмиш гўзал бинони.
Бироқ етиб келар машъум сўнгги дам,
Вайрон этар уни ажал тўфони.

Кўриб турганимиздек, шеър инсон умри, ўлимнинг муқаррар ва ҳақ экани ҳақида. Унда олтмиш ёш арафасидаги шоирнинг қарашлари акс этган, шу боис энди навқирон йигирма бешиди

ёзилган “Баҳор” шеъридаги каби ўлимга қарши исён йўқ – ўкинч аралаш итоат бор. Айни шу мазмун, руҳ-кайфиятни ифодалашда ўхшатиш асосидаги композиция муҳим аҳамият касб этади. Иккинчи банднинг “Худди шу сингари” деб бошланиши билан кетма-кет “меъмор – биз”, “иморат – умр”, “зилзила – ажал” ўхшатишлар силсиласи юзага чиқади – композицион тафаккур ҳаракатга келади. Кўриб ўтилган шеърда ўхшатилаётган нарса ҳам, ўхшаган нарса мавжуд. Бироқ, айтиш керакки, тематик композицияси қиёсга асосланувчи ҳамма шеърларда ҳам бундай эмас, кўпинча ўхшаган нарсанинг ўзигина қолади. Яъни бу ҳолда шеър метафора принципида қурилган дейиш тўғрироқ бўлади. Шу жиҳатдан қаралса, А.Ориповнинг “Кўриқхона”, “Комета”, “Этна вулкони”, “Тўлин ой”, “Харобазор” шеърларида тематик композиция ўхшатишга, “Бургут”, “Гиёҳ”, “Булоқ”, “Булут” шеърларида эса метафорага асослангандир.

Иккита тематик образ ривожлантирилган шеърда зидлаш ҳам самарали бадиий восита бўлиб хизмат қилади. Жумладан, “Дорбоз” шеърида. Унинг дастлабки тўрт мисрасида дорбоз тақдим этилади. Бу ўринда қандай тақдим қилинганига эътибор керак: 1) у жуда баландда (“Булутларга ёндош, осмон остида”), 2) жуда қалтис вазиятда (“киприкдаги ёшдай”) ва шунга қарамай, 3) “қиличнинг дамидай арқон устида кўзларини юмиб юргани”. Кейинги икки мисрада лирик қаҳрамоннинг одамларга хайрат-ла мурожаат қилиши ва *яқун* (охирги икки мисра)даги зидлаш: “биз – кўзи очиклар катта йўлда ҳам эплаб юролмаймиз”. Кўрамизки, шеърнинг мазмун-моҳияти яқунда, контрастлилик орқали юзага чиқади. Зеро, лирик қаҳрамоннинг яқунловчи хитоби ортидан ўқувчи онгида дорбоз – биз, осмонда – ерда, қилич дамидек арқон устида – катта йўлда, кўзларини юмиб юрибди. – кўзимиз очиг-у, эплаб юролмаймиз тарзидаги зидликлар чақиндай ўтади-да, моҳият ёришиб кетади.

“Дорбоз”да бевосита зидлаш (яъни лирик қаҳрамон тилидан айтилган) бор эди, қуйидаги шеър матнида эса зидлашга ишора ҳам йўқ:

Оҳ уриб ҳар ёнда изғийди шамол,
Замон макон бермай уни қийнайди.
Орзуси фақат шул: у ҳам тоғ мисол
Дили ором олиб ётмоқ истайди.

Аросатда инграр тоғлар ҳам, аммо
Кўҳистон бағрида тополмас илож.
Армон қилар у ҳам, шамолдай гўё
Мовий кенгликларда ёзсам дер қулоч.

Албатта, бир қарашда шамолнинг орзуси билан тоғнинг армони ўзаро зидлик ҳосил қилаётгандек кўриниши мумкин. Ҳақиқатда эса ундай эмас: бандларнинг биринчисида шамолнинг орзуси, иккинчисида тоғнинг армони тасвирланган, холос. Шу боис, алоҳида олиб қаралса, иккала банд ҳам ўзича мустақил, бир-бирига буткул алоқасиздек кўринади. Шу ўринда яна бир жиҳат – шеър тематик композициясининг ўзига хослиги, унда бошланма ҳам, яқун ҳам мавжуд эмаслигига ҳам диққат қилиш лозим. Бу ҳол одатда яқунда келиб чиқадиган лирик хулосани бошқа йўл билан ифодалашни тақозо этади. Яъни бу ўринда композицион тафаккур – икки турли ҳолатни *ёнма-ён қўйиши* билан бунга эришилган. Ўз навбатида, зийрак ўқувчи ҳам бу икки бандни яхлит олиб қараган ҳолда шеърда ифодаланган ҳаётий фалсафани бемалол илғай билади. Маълум бўляптики, иккита тематик образ қиёси асосидаги тематик композициянинг *ўхшатиши, метафора, контраст ва ёнма-ён қўйиши* қолипидаги кўринишлари мавжуд экан.

Тематик композициянинг яна бир тури битта тематик образни изчил ривожлантириб бориш асосига қурилади. Масалан, А.Ориповнинг машҳур “Биринчи муҳаббатим” шеъри асосига биттагина тематик образ – илк севги соғинчи қўйилган. Лирик қаҳрамон соғинчи банддан-бандга ривожланиб, ўрни билан ўзига айрилиш изтиробию аламлари, ўзни овутишга қаратилган донишмандона фикрларни эш қилган ҳолда яқунга – “Ёлғиз Оллоҳим менинг биринчи муҳаббатим” деган ҳукм-хулоса томон интилади. Изчил тематик ривожланишни бандлар охирида икки мартадан радифмонанд такрорланувчи “биринчи муҳаббатим” бирикмаси ҳам таъкидлаб туради. Шеърнинг строфик (банд) қурилиши ҳам тематик образнинг ривожланишига мувофиқ: ҳар бир банд асосига муайян бир микротема қўйилган ва, агар диққат қилинса, бу микротемаларнинг хронологик кетма-кетликда жойлашганини илғаб олиш қийин эмас. Қизиғи, ҳар бир банднинг тўртинчи мисрасидаги жумла микротема хулосаси ўлароқ унинг моҳиятини лўндагина ифодалайдики, улар бир қаторга териб

чикилса, тематик ривожланиш схемаси юзага келади: Мен сени эсга олдим... – Лекин сени йўқотдим... – Нечун билмовдим аввал... – Сени эслаб йиғлайман... – Мен (энди) кимга суянгайман... – Дилдаги оҳим менинг... Микротемаларнинг бу тарз хронологик кетма-кетликда жойлашгани шеърга сюжетлилик хусусиятини беради, зотан, уларнинг ҳар бири ортида ботин воқеаларни илғаб олиш қийин ҳам эмас.

Кўпинча бу типдаги тематик композиция градация асосига қурилади, яъни тематик қисмлар муайян мазмуннинг кучайиб бориши тартибида жойлаштирилади. Масалан, “Савол” шеърисидаги каби:

Танҳо саҳроларга бош олиб кетсам,
Ё йироқ ғорларни ошиён этсам,
Бедўсту беёрон тугасам, битсам,
Кўнглинг тўладими, ўшанда, айт-чи?

Қолмаса дунёда мендан хотирот,
Наинки хотирот, оддий, жўн бир от.
Бўлса на бир қавмим, на ҳеш, на авлод,
Кўнглинг тўладими, ўшанда, айт-чи?

Оламга ўт қўйса, ҳар айтар сўзинг,
Йиқсанг дунёларни – тиккан чоқ кўзинг,
Сўнгра мўри каби қолсанг бир ўзинг,
Кўнглинг тўладими, ўшанда, айт-чи?

Аввало таъкидлаш керакки, бунда градация “кўғирчоқ ичида кўғирчоқ” тарзида воқеланади: бандлар доирасида мисралараро, шеър бутунлигида эса бандлараро градуал ўсиш кузатилади. Маъно изчил кучайтириб борилгани учун ҳам пировардида мурожаат қилинаётган шахснинг асл қиёфаси намоён бўлади. Агар биринчи бандда у лирик қаҳрамоннинг таркидунё (яъни оламини унга бўшатиб) қилишини, иккинчи бандда эса ундан ҳатто ном-нишон ҳам қолмаслигини тилаётган шахсий ғаними ўлароқ бўй кўрсатса, учинчи бандда унинг асл муддаоси ёруғ дунёда ўзидан ўзга кимсанинг қолмаслиги экани англашилади. Яъни шоирнинг таассуфга тўла мулоҳазалари ўзининг шахсий душмани ҳақида эмас, балки ичи тор, кўнгли қора ва худпараст кимсалар – одамийлик

душманлари ҳақидадир. Кўрамизки, шеърнинг майда-чуйда шахсий муносабатлар исканжасидан чиқиб, ижтимоий-эстетик қиммат касб этишида тематик композиция ҳал қилувчи аҳамият касб этаётир. Албатта, бу ўринда бандлар охирида “Кўнглинг тўладими, ўшанда, айт-чи?” риторик саволининг такрорлангани, шунингдек, биринчи ва учинчи бандлар ўзаро грамматик жиҳатдан зидлангани (кетсам, этсам, битсам – сўзинг, кўзинг, ўзинг) ҳам муҳимлигини ёдда тутиш керак. Зотан, буларнинг иккиси ҳам аслида лирик асар композициясининг бошқа бир аспекти – матн қурилиши билан боғлиқ ҳодисалардир.

Тематик композициянинг кўриб ўтилган типлари турли вариантларда намоён бўлиши юқорида айтилди. Шу билан бирга, конкрет шеър қисмлари тематик композициясининг турлича бўлиши ҳам, баъзан эса кўриб ўтилган типларга хос жиҳатлар қоришиқ ҳолда намоён бўлиши ҳам мумкинлигини унутмаслик керак. Кейинги ҳол, масалан, А.Орипов ўзбек диёрининг “қуёш буровига олган палла”сини қаламга олган машҳур “Саратон” шеърида кузатилади. Шеърда саратоннинг бир куни – қуёш тик келган палласидан бошлаб то оқшоми қадар ёрқин поэтик деталлар орқали тасвирланади. Шеърнинг ўртасидан эса бошқа бир тематик образ – ўзбек деҳқонининг сабот ва жасоратга эш меҳнати ўрин олган. Яъни шеър битта тематик образ изчил кетма-кетликда ривожлантириладиган қолипда қурилгани ҳолда, унда иккита тематик образ талқин қилинган. Бироқ мазкур образлар бир-бирига параллел қўйиб ривожлантирилган эмас, иккинчи тематик образ (деҳқон меҳнати) асосий тематик образ (саратон) ривождаги изчил кетма-кетликнинг бир ҳалқасидир. Албатта, саратон манзаралари ўзбек деҳқонининг машаққатли меҳнатига битилмиш гимн учун фон бўлиб ҳам хизмат қилади. Бироқ бу унинг қўшимча функцияси, холос, шеърда ҳар икки тематик образ ўз ҳолича ҳам ғоявий-эстетик қиммат касб этган. Шу жиҳатдан шеърнинг қурилиши “ҳикоя ичида ҳикоя” қолипига монанд. Иккала қисм нисбий мустақил бўлгани ҳолда бир-бирини тўлдиради, ёрқин ва тўлақонли намоён бўлишига хизмат қилади.

Ҳажман катта, моҳиятан лирик дostonга яқин келувчи шеърларда тематик образлар ранг-баранглигини одатий ҳолдек қабул қилинади. Сабаби, лирикага ҳос эмоционал тўйинганлик уни ўқиш жараёнида ўқувчидан ҳам шунга мос ҳиссий ҳолатни тақозо этади. У ёки бу эмоционал-руҳий ҳолат давомийлигига қўйилувчи талаб ҳам шундан келиб чиқади: у кишини руҳан зўриқтирмайдиган,

толиқтирмайдиган даражада бўлиши лозим. Яъни катта лирик шеърларда ҳиссий тоналлик ўзгариб туриши керакки, бу ўз навбатида тематик образнинг ҳам шунга мос ўзгаришини тақозо этади. Масалан, А.Ориповнинг машҳур “Баҳор” шеърдаги асосий тематик образ – табиатга жонланиш олиб келган баҳор, у туфайли кишилар қалбига тўлган сурур. Шеър бошланишида *баҳор сурури* ва *табиатдаги жонланиш* пайдо қилган руҳий кўтаринкилик устувор. Бироқ сурур ялдо кечасидек қиш давомидаги *баҳор соғинчини*, табиатдаги жонланиш эса “*мангуга кўз юмган азиз инсонлар*”ни ёдга солади – эмоционал тоналлик ўзгаради. Уларни эслаш асносида лирик қаҳрамон беихтиёр *буюклик ва бақо, ҳаёт ва ўлим* ҳақидаги ўйларга берилади – қабристон кишини шунга мойил этади. Элнинг буюклари ётган *Чизатой қабристони* манзаралари туртки бўлиб *онасининг олисдаги қабри* кўз олдига келади, қалб қаъридан буюк йўқотишнинг *ҳали оҳорли изтироблари* қуйилиб, тездаёқ *инсонга майсача ҳам ҳиммат қилинмаганига қарши исёнга* айланади. Сўнг ақл исённи бостиради – лирик қаҳрамон *инсон қисматини тан олиб, итоатга келади* ва *ҳаётдан завқ олиб, шукроналик билан яшаш керак* деган фикрда тўхтади. Айни шу нуқтадан унга *баҳорнинг мафтункор гўзаллиги* яққолроқ кўрина бошлади, энди у *дилбар келинчак вужудида бошланган янги ҳаётни инсон умри давомийлигининг* рамзи ўлароқ идрок эта бошлади. Кўриб ўтганимиз тематик композициясидаги эврилишлар шеърнинг ўқишли бўлишини таъминлаб, мутолаа давомида ўқувчиниг ўша зиддиятли ҳисларни ҳеч бир руҳий зўриқишсиз кўнгилдан кечиришига замин ҳозирлайди.

Юқорида лирик асар композицияси ҳақида айтганларимиз унинг ташқи (матний) қурилиши ва тематик аспектларига тааллуқли гаплардан иборат бўлди. Табиийки, бу ўринда масалани тўла ёритишнинг имкони йўқ, шу боис унинг энг муҳим нуқталарга тўхталиш билан чекландик. Лирик асар ташқи (матний) қурилишининг банд билан боғлиқ томонлари, шунингдек, ритмик-интонацион жиҳатлари ҳақида кейинроқ, шеър тузилиши мавзуси доирасида батафсил сўз юритамиз.

Таянч тушунчалар:

Лирик асар композицияси, ташқи (матний) композиция, асосий матн, ёндош матн, рамка, рамка унсурлари, сарлавҳа, эпиграф,

бағишлол, жанр қайди, муаллиф изоҳи, ёзилган сана, ёзилган жой, тематик композиция, тематик образ, бошланма, тематик образнинг ривожлантирилиши, якун, тематик композиция типлари.

Савол ва топшириқлар:

1. Лирик асар қурилишининг учта аспекти ўзаро боғланиши, бири-бирига ўтган ҳолда бутунликка бирикишини бир шеър мисолида тушунтиришга ҳаракат қилинг. Улар орасидаги иерархик муносабатнинг ўзига хослиги нимада деб биласиз?

2. Лирик асардаги рамка унсурларини функционал жиҳатдан таърифланг, ушбу таърифларингизни изоҳлаш учун қулай мисол бўла оладиган шеърлар танланг. Нима учун шеърнинг илк мисраси билан охирги мисраси рамка унсури сифатида таснифланади?

3. Лирик шеърнинг тематик композицияси билан сюжет тушунчаси орасидаги умумийлик нимада кўринади? Тематик композиция унсурларини конкрет шеър мисолида тавсифланг.

4. Тематик композициянинг ўхшатиш, метафора, контраст ва ёнма-ён қўйиш қолипидаги кўринишларига мисол тариқасида шеър танланг, шу асосда мазкур кўринишларни таърифланг.

5. Битта тематик образ изчил ривожлантирилган шеърлар композицион қурилишининг ўзига хослиги нимада? Бундай шеърларда қўлланувчи турли композицион усулларнинг аҳамияти, уларнинг гоёвий-бадий функцияларини мисоллар ёрдамида очиб беринг.

Адабиётлар:

1. Анализ одного стихотворения. Межвузовский сборник. - Л.: ЛГУ, 1985.
2. Есин А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения.- М.: Флинта, 2000..
3. Раҳимжонов Н. Интеллектуал шеърятнинг табиати // Истиқлол ва бугунги адабиёт.-Т.: Ўқитувчи, 2012.-145-155.
4. Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч 2. Стихосложение и литературный процесс.- М.: Владос, 2003.- 240 с.
4. Ҳаққулов И. Яна лирик қахрамоннинг маънавий олами ҳақида // Бадий сўз шукуҳи. – Т., 1987. – Б.145–158.

6. Суяров М. Пейзаж шеърлятида композиция//Ўзбек тили ва адабиёти, 2008.-№1.-Б.72-75

БАДИИЙ НУТҚ

Бадиий нутқ тушунчаси. Истилоҳлар ҳақида. Бадиий нутқ бадиий информация етказиш воситаси. Бадиий нутқнинг специфик хусусиятлари. Бадиий нутқ шакллари. Бадиий нутқнинг адабий тил ҳамда миллий тил тушунчалари билан муносабати.

Адабиётшуносликда “бадиий тил”, “поэтик тил”, “бадиий адабиёт тили”, “бадиий асар тили”, “бадиий нутқ”, “поэтик нутқ” каби атамалар жуда фаол ва, кўпинча, бир-бирининг ўрнида, яъни синоним ўлароқ қўлланиб келади. Хусусан, ўқув адабиётларида шу каби терминологик анархия ҳолати яққол кўзга ташланади³⁷. Ҳолбуки, аслида терминларнинг қайси бирини қўллаш масалага тилшунослик ёки адабиётшунослик нуқтаи назаридан ёндашилаётганига боғлиқ бўлиши лозим³⁸. Мавжуд ҳолат эса, албатта, муайян ноқулайликлар келтириб чиқариши табиий, шу боис аввал айти масалани ойдинлаштириб олиш мақсадга мувофиқ бўлади.

³⁷ Жумладан, ўзбек тилидаги манбаларда. И.Султон “бадиий асарнинг тили” тушунчасини марказга қўйган ҳолда у билан бир қаторда “бадиий тил” ва “поэтик тил” атамаларини ҳам ишлатади, “Бадиий адабиёт асарининг тили бир-бирининг сезиларли фарқ этадиган икки бўлакдан – автор (муаллиф) нутқи ва персонажлар нутқидан иборатдир” (207-б.) деб билади (Адабиёт назарияси.- Т.,1986.- Б.203-230); Т.Бобоевда ҳам “бадиий асар тили” тушунчаси марказий ўрин тутгани ҳолда “адабий асар тили”, “бадиий тил”, “поэтик тил” атамалари синоним ўлароқ ишлатилган. Шунингдек, “муаллиф, ҳикоячи ва персонаж тили”, “муаллиф нутқи”, “персонаж нутқи” атамалари ҳам қўлланган (Адабиётшунослик асослари.- Т., 2002.- Б.156-170); Ҳ.Умутов масалани “бадиий нутқ” тарзида қўйгани ҳолда, аънамага мувофиқ “бадиий тил” ва “поэтик тил” атамаларини унга синоним ўлароқ ишлатади (Адабиётшунослик назарияси.- Т, 2004.- Б.142-157); биз ҳам “бадиий асар тили” тушунчасини асосга қўйган ҳолда “бадиий тил” ва “поэтик тил” атамаларини унга синоним сифатида қўллаганмиз (Д.Қурононов. Адабиётшуносликка кириш.- Т., 2004.- Б.114-123). Шу билан бирга, “Албатта, биз “бадиий асар тили” деганимиз ҳолда, аслида гап бадиий нутқ ҳақида бораётгани маълум, чунки тил унсурлари маълум контекстни ҳосил қилгач, нутқ ҳодисасига айланади” (120-б.) дея таъкидлаганмиз ҳам. Яъни кейинги икки ҳолда муроса йўли тугилганини сезиш қийин эмас.

³⁸ Қаранг: Теория литературы. В 2-х т. Т.1 / под ред. Н.Д.Тамарченко.- М.: Академия, 2004.- С.124-138

Аввало, анъанавий равишда “бадий тил” (“поэтик тил”) атамасини фаол кўллаб келаётганимиз ҳолда, у англатадиган тушунчанинг ғоят мавҳум эканини таъкидлаш лозим. Йирик рус олими Г.О.Винокур умрининг сўнгги йилида ёзилган “Поэтик тил тушунчаси” номли мақоласида бадий асар тили ҳақидаги мулоҳазаларини жўнгина қилиб: “Поэтик тил деганда энг аввал бадий асарлар(ёзиш)да ишлатиладиган тил тушунилиши мумкин”,- деган жумла билан бошлаган эди³⁹. Табиий савол туғилади: бадий асарлар ёзишда ишлатиладиган тил “умумхалқ тили”, “миллий тил”, “адабий тил” атамалари билан юритилувчи, биз кундалик алоқа-аралашувда фойдаланадиган тилдан бошқа нарсами? Йўқ, албатта, бадий асарлар ёзишда ҳам “умумхалқ тили” ёки “миллий тил” деб аталувчи тилдан фойдаланилади, маълум даражада “адабий тил” меъёрларига амал қилинади. Демак, бу жиҳатдан қаралса, “бадий тил”нинг мавжудлиги шубҳа остида қолади. Иккинчи томондан, миллий тилдан фойдаланиб асар яратилди дегани нутқ ҳодисаси амалга ошди ва ёзувда муҳрланди деганидир. Яъни бу ҳолда ҳам “бадий тил” ҳақида гапиришга асос йўқ, бас, энди *бадий нутқ* ҳақида сўз бориши керак бўлади. Албатта, бадий нутқ тилнинг лексик ва грамматик воситаларидан таркиб топгани ҳам шубҳасиз. Фақат ўша лексик ва грамматик воситалар конкрет нутқий мақсадга мувофиқ реализацияланиб бўлган, яъни энди умуман миллий тилнинг эмас, балки айнан шу нутқнинг узвиға айланган. Демак, бу ўринда ҳам умуман миллий тил ёки бадий тил ҳақида эмас, балки конкрет *бадий асар тили* ҳақида гапириш тўғри бўлади.

Албатта, шунча вақтдан бери ишлатиб келинган истилоҳларни қайта кўриб чиқишга эҳтиёж, зарурат борми, деган саволнинг туғилиши табиийки, бу энг аввал шу саволга жавоб бериш мажбуриятини юклайди. Аввало, тилшуносликда тил ва нутқ бир-биридан фарқланганига юз йилдан ошди: XIX аср охири – XX аср бошларида бу ҳақиқат Ф.де Соссюр томонидан исботланган. Адабиётшуносликдаги юқорида тавсифланган ҳолат эса мазкур ҳақиқатни ё тан олмаслик, ё кўриб-кўрмасликка олишдирки, буларнинг иккиси ҳам илмийликка ҳилофдир. Иккинчи томондан, бадий асарлар тилининг жонли сўзлашув тилига яқинлаша бошлаши (Европада бу жараён XVII – XVIII асрларда, бизда XX аср бошларидан кузатилади) билан иккаласи орасидаги фарқ йўқола борадики, бунинг натижасида “бадий тил” истилоҳи ҳам тобора

³⁹ Винокур Г.О. О языке художественной литературы.- М.: Высшая школа, 1991.- С. 24-32

мавҳумлашиб, маъносини йўқотиб боради. Яъни илгари, поэзия тили жонли сўзлашув тилидан кескин фарқ қилган вақтда, истилоҳ остида ўша фарқли тил тушуниланган. Эндиликда эса, яъни бадий тил билан жонли сўзлашув тили бир-бирига ниҳоятда яқинлашган шароитда, истилоҳ англатаётган нарсани тасаввур қилиш қийинлашиб, унинг ортиқча бўлиб қолгани яққол сезила бошлади. Фикримизча, мазкур ҳолат кўрилатган масалага оид истилоҳларнинг қўлланишини тартибга солиш зарурлигини асослаш учун етарлидир.

Бадий нутқ масаласини қайси соҳа ўрганиши масаласида ҳам манбаларда турлича қарашларга дуч келамиз. Жумладан, Б.Томашевскийга кўра, бадий нутқни ўрганиш вазифаси тўлалигича тилшунослик зиммасида. Фақат анъанавий равишда, бадий нутқ билан боғлиқ масалалар риторика ва поэтика бағрида пайдо бўлгани учунгина улар кейинчалик тилшунослик эмас, адабиёт назарияси таркибига киритилади ва айни анъана оқимида эскидан адабиётшунослик фанлари сирасида ўқитиб келинади⁴⁰. Шунингдек, масалага умумфилологик муаммо сифатида қарайдиган ёхуд уни муҳим санамагани сабаб эътиборсиз қолдирувчи олимлар ҳам бор. Шунга қарамай, ҳозирги вақтда *бадий нутқни ҳам тилшунослик, ҳам адабиётшуносликнинг объекти* деб ҳисоблайдиган мутахассислар кўпчиликни ташкил қилади. Жумладан, В.Хализевга кўра ҳам худди шундай, фақат бу икки соҳанинг бадий нутқ масаласига ёндашуви, уни ўрганишдан кўзлайдиган мақсадлари фарқли. Хусусан, тилшуносликни бадий нутқ энг аввал тилдан фойдаланишнинг муайян мақсадга йўналтирилган, шунга хосланган восита ва меъёрларига эга бир шакли ўлароқ қизиқтиради. Бадий нутқни ўрганувчи тилшунослик соҳаси *лингвистик поэтика* деб аталиб, у *бадий асар тили* (ёки *поэтик тил*) тушунчасини таянч – асос қилиб олади. Адабиётшунослик учун эса таянч – асос тушунча *бадий нутқ* бўлиб, адабиёт илмининг уни ўрганувчи бўлими *стилистика* деб аталади⁴¹. Шу ўринда “тилшуносликда нутқнинг функционал-услубий шакллари, жумладан, бадий нутқни ҳам ўрганувчи *стилистика* бўлими мавжуд, бу иккисининг муносабати қандай?” деган савол туғилади. Асосий фарқ шундаки, лингвистик стилистика

⁴⁰ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика.- М.: Аспект пресс, 1996.- С.29

⁴¹ Хализев В.Е. Теория литературы.- М.: Высшая школа, 2002.- С.260; олим “стилистика” термини аввал тилшуносликда қарор топгани, тилшунослик муқаррар равишда нутқ услублари билан шуғулланишини ҳам қайд этади. Бизнингча, айрим манбаларда истилоҳий аниқлик қасдида “*адабиётшунослик стилистикаси*” терминининг қўлланишини айни ҳол билан изоҳлаш мумкин.

бадий нутққа функционал услублардан бири деб қарайди ва унинг тил хусусиятларини ўрганади. Яъни тилшунослик нуқтаи назаридан бадий нутқ (бадий матн) тил қонуниятларини ўрганиш учун материал, восита бўлса, адабиётшунос учун у – эстетик объектни юзага келтирувчи ягона асос. Зеро, шаклнинг учта аспектидан биргина бадий нутқ моддий бўлиб, ўқувчи фақат уни товуш ёки ёзув ўлароқ бевосита қабул қилади, унга асосланибгина тасаввурида бадий воқеликни жонлантира олади. Шунга кўра, биринчидан, тилшуносликдан фарқли ўлароқ, адабиётшунослик учун бадий нутқ восита эмас – айна мақсад; иккинчидан, бадий нутқнинг қандай қурилгани, унинг ўзига хос хусусиятларини билиш асар поэтик оламига кириш учун кўприк вазифасини ўтайди.

Бадий нутқнинг ўзига хос хусусиятлари уни амалий нутқ – кундалик мулоқот амалга ошириладиган нутқ билан қиёслаганда яққолроқ кўзга ташланади. Амалий нутқ учун муҳими – муайян информацияни етказиш, унинг қандай етказилиши муҳим эмас. Бадий нутқда эса, аксинча, ўша информациянинг қандай етказилиши ҳам ғоят муҳим, унда ифодага эътибор устуворлик қилади. Шу боис бадий нутқ тасвир воситасигина эмас, айна пайтда тасвир предмети ҳам саналади. Амалий нутқ ахборот-коммуникатив функцияни, бадий нутқ эса бадий-коммуникатив, аниқроқ айтсак, бадий мулоқот асосида *эстетик* функцияни бажаради.

Бадий нутқнинг хусусиятлари ҳақида сўз борганда энг аввал унинг *образлиги* тилга олинади. Маълумки, тилда мавжуд сўзларнинг кўпчилиги шундоқ ҳам образли табиатга эга, бироқ бадий нутқнинг образлигини бу билан чалкаштирмаслик керак. Зеро, бадий нутқнинг образлиги ўша сўзларнинг ўзаро мазмуний-грамматик алоқа-муносабатда изчил бир қаторга тизилишидан воқе бўлади, яъни у *иккиламчи образлилик*дир. Бадий нутқ шунчаки информация етказмайди, балки лисоний образлар қаторини даврий кетма-кетликда яратиб боради ва пировардида ўқувчини яланг фикр-хулосага эмас, бадий воқеликка рўбарў қилади. Шу боис ҳам ўқувчи ўша бадий воқелик ҳақида шунчаки маълумотга эга бўлибгина қолмайди, унинг ичида яшаб, ҳис қилиб ўтади. Масалан, “Кеча” романининг бошланиш қисмидан олинган куйидаги парчага диққат қилинг: “Отаси бомдоддан кирмаган, онаси сугир соғиш билан овора, ўзи кичкина сахни супуриб турган вақтида ташқари эшикнинг бесаранжом очилиши Зебининг кўнглини бир қур сескантириб олди. Бир қўлида супургиси, бир қўли

тиззасида – ерга эгилган кўйи эшик томонга тикилиб қолди”. Юзаки қаралса, ушбу парча етказаётган информация жўнгина: “сахнни супуриб турган вақтида ташқари эшикнинг очилишидан Зебининг кўнгли безовталанди” – шугина, холос. Бироқ ўқувчи буни шунчаки куруқ хабар ўлароқ қабул қилмайди, йўқ, у баҳор тонгининг хушҳаво салқинини “ҳис қилади”, чоққина ҳовли, кичкина сахн, сигир соғаётган аёл ва сахнни супуриб турган қизга бир-бир “назар ташлайди”, шу аснода ташқари эшикнинг “бесаранжом” очилганини “эштади”, бир кўлида супурги, бир кўли тиззасида эшикка тикилганча қотган Зебини “кўради” ва у билан бирга “бир сесканиб олади”.

Замонавий адабиёт нуқтаи назаридан қаралса, бадиий нутқ образлилиги гўзал ташбеҳу истиоралар ёхуд бошқа тасвир ва ифода воситалари (ўхшатиш, метафора, рамз ва ҳ.)га бойлик, безакдорлик, бўёқдорлик, кўтаринкилигу жимжимадорлик каби сифатлар билан белгиланмаслигини ҳам унутмаслик лозим. Илгари айтилганидек, мазкур хусусиятлар бадиий нутқ ҳали жонли сўзлашувга яқинлашмаган даврларда белгиловчилик мақомида эди. Ҳозирги адабиётда эса бу хил воситалар мутлақо ёки деярли ишлатилмаган асарлар ҳам жуда кўп, бироқ бу билан улардаги нутқ “бадиий” сифатидан маҳрум бўлиб қолмайди. Масалан, А.Ориповнинг “Хотирот” шеърининг илк бандини олайлик:

Уйдан кетганимга ўн йил бўлибди,
Ўн йил қишлоғимдан юрибман узоқ.
Мен юрган йўлларда ўтлар унибди,
Кўмилиб бўлибди мен кезган сўқмоқ.

Эътибор берилса, бандда қўлланган тил унсурлари кундалик мулоқотда қўлланувчи унсурлардан ўзга эмаслиги, унда турли бадиий воситаларнинг ишлатилмагани кўрилади. Таҷриба учун банддаги бадиий нутқни амалий нутқ кўринишига келтирамиз: “Уйдан кетганимга ўн йил бўлибди. Ўн йил қишлоғимдан узоқ юрибман. Мен юрган йўлларда ўтлар униб, мен кезган сўқмоқ кўмилиб бўлибди”. Кўриб турганингиздек, сўзлар айнан келтирилди, бунда биронта сўз ўзгартирилгани йўқ. Энди тасаввур қилингки, шу гапларни кундалик мулоқотда сизга кимдир айтмоқда. Бу ҳолда мазкур парчанинг бадиийликдан маҳрумлиги, энди унинг бадиий информация етказмаётганини англаш қийин эмас. Хўш, нима

учун бир хил сўзлардан таркиб топган икки нуткий бўлакнинг бирини “бадий” деймиз-у, иккинчисини бадийликдан маҳрум деб ҳисоблаймиз? Фарқ шундаки, кейинги парчадаги гапларни эшитганимизда биз ўзга одам етказаётган информацияни ҳам, ўша одамнинг айти пайтдаги ҳис-туйғуларини ҳам тушунча шаклида қабул қиламиз. Аксинча, шеърнинг илк бандини ўқишни бошлаши биланоқ ўқувчи дилига маҳзунлик инади, шеърнинг асосий тематик образи – қишлоғидан ўн йиллар айро юрган, энди қишлоғини кезинганича ҳаёт ҳақида маҳзун ўйларга чўмган киши кечинмаларини кўнглидан бир-бир кечира бошлайди. Ўқувчи ўша ўт босган йўлларни, кўмилиб бўлган сўқмоқни кўради, лирик қаҳрамон билан бирга ёки ўзини унинг ўрнига қўйган ҳолда ўша сўқмоқда кезинади. Яъни у янги бир оламда – тил унсурлари воситасида яратилган бадий реалликда яшайди. Бадий реаллик эса, биласиз, воқеликнинг оддийгина акси эмас, балки унинг ижодкор қалбию онгида қайта яратилган акси – бадий образдир. Бу образда ижод онларида шоир қалбида кечган ҳис-туйғулару ўй-фикрлар ҳам, уни ўша ҳолатга олиб кирган воқелик парчалари ҳам тил унсурлари воситасида уйғун акс этган. Бошқача айтсак, ижодкор тасавурида яралган образ бадий нутқда моддийлашадикки, у етказаётган информация *образли ва ҳиссиётга йўзрилган* информациядир. Демак, бадий нутқнинг белгиловчи хусусиятлари *образлилик* (тасвирийлик) ва *эмоционаллик* экан.

Таҳлил қилганимиз иккала мисол бадий нутқнинг образлилиги лирик асарларга нисбатан эпик асарларда ёрқинроқ намоён бўлишини кўрсатади. Лирик асарларда тасвирланувчи воқелик парчалари лирик қаҳрамон ички оламига олиб кирувчи восита (яъни, унда воқеликнинг шу мақсадга етиш учун зарур фрагментларигина қаламга олинади) бўлса, эпик асарлардаги бадий воқелик ўз ҳолича ҳам эстетик қиммат касб этадиган, тўлақонли, объективлашган манзарадир. Шу боис ҳам эпик асарлардаги ижодкор кўзи билан кўрилган воқелик ўқувчи хаёлида ҳам жонланади, энди уни “кўриш”, “эшитиш” ёхуд бошқа сезгилар ёрдамида “ҳис қилиш” мумкин.

Юқорида кўрганимиздек, бадий нутқ ҳам биз кундалик мулоқотда ишлатиб юрганимиз одатий сўзлардан таркиб топади. Сўзнинг бевосита, одатий маъноси бадий асар матнида янгидан-янги қирраларини намоён қилади, унинг маъно сиғими бениҳоя кенгайдикки, буни бадий асарда тасвирланган хусусий фактдан

катта бир бадий умумлашма келиб чиқишига ўхшатса бўлади. Бунга амин бўлиш учун кундалик мулоқотда айтилган “Мен кезган сўқмоқ кўмилиб бўлибди” жумласи билан мисолга олинган шеърдаги “Кўмилиб бўлибди мен кезган сўқмоқ” сатри етказаётган информацияни қиёслаб кўриш мумкин. Биринчи ҳолда конкрет сўқмоқ, ўша сўқмоқни одам юрмай кўйганидан ўт босиб кетгани назарда тутилаётгани, яъни тингловчи информацияни фақат ўз маъносида қабул қилаётгани равшан. Худди шу сўзлардан таркибланган сатр эса маъно сиғими, ўқувчи хаёлида кўзгаётган ассоциатив маънолар жиҳатидан бениҳоя кенг. Чунки бу сатр бадий матн ичида келади, баски, у бутуннинг қисмига айланган, демак, маъно оттенкалари ва ҳиссий бўёғи ҳам бутун билан боғлиқ ҳолда намоён бўлади. Шу боис ҳам “кўмилиб бўлган сўқмоқ” лирик қаҳрамон учун (шеър руҳига кира билган, ўзини лирик қаҳрамон ўрнига кўя олган шеърхон учун ҳам) оддийгина сўқмоқ эмас. Шеърдаги “Кўмилиб бўлибди мен кезган сўқмоқ” сатри лирик қаҳрамон хаёлида ўша сўқмоқ билан боғлиқ олис хотираларни жонлантиради, кўнглида ниш урган беғубор ва беташвиш болалигу зангор ёшлик соғинчини, умрнинг ўткинчилигини ўйлашдан келган маҳзунликни ифодаловчи образга айланади.

Лирик асарда нутқнинг эмоционаллиги кўпроқ лирик қаҳрамоннинг конкрет пайтдаги (бу турга мансуб асарда бадий вақтнинг жуда қисқалиги, “ҳозир” билан белгиланишини эътиборга олиш зарур) кайфияти, ҳолати, кечинмалари билан боғлиқ бўлса, эпик асарда эмоционалликнинг намоён бўлиши ўзгачароқ тарзда кечади. Бундаги эмоционаллик биринчи галда тасвирланаётган предмет моҳияти билан боғлиқдир. Яъни эпик асарда тасвирланаётган нарса, воқеанинг ўзгариши баробари эмоционаллик ҳам шунга мос ўзгариб боради. Буни жонлироқ тасаввур қилиш учун “Ўтган кунлар”дан олинган бир неча парчага диққат қилайлик:

“Оғир табиъатлик, улуғ гавдалик, кўркам ва оқ юзлик, келишкан қора кўзлик, мутаносиб қора қошлиқ ва эндигина мурти сабз урган бир йигит...” (Отабек)

“... узун бўйлик, қора чўтир юзлик, чағир кўзлик, чувоқ соқол, ўттиз беш ёшларда бўлғон кўримсиз бир киши...” (Ҳомид)

“... қора зулфи пар ёстикнинг турлик томониға тартибсиз суратда тўзғиб, қуюқ жинггила киприк остидаги тимқора кўзлари бир нуқтаға тикилган-да, нимадир бир нарсани кўрган каби... қоп-қора камон, ўтиб кетган нафис, қийиғ қошлари чимирилган-да,

нимадир бир нарсадан чўчиган каби... тўлган ойдек ғуборсиз оқ юзи бир оз қизилликға айланган-да, кимдандир уялган каби...” (Кумуш)

“Ўн етти яшар чамалик, кулчалик юзлик, оппоққина, ўртача хуснлик Зайнаб қайин онасининг тилак ва шаънига лойиқ тавозиъ-одоблар билан битта-битта босиб дастурхон ёнига келди...” (Зайнаб)

А.Қодирий роман персонажларини ўқувчисига илк бор айти шу йўсин тақдим қилганки, уларнинг ҳар бирига ёзувчининг ўз эмоционал муносабати борлигини кўриш қийин эмас. Тасвирида бўртиб турган бу нарса ўқувчи шуурига сингади ва унинг персонажларга муносабатини белгилайди. Ёзувчи Отабек ҳақида гапирганида сезилиб турадиган ички бир ҳурмат, Кумуш тасвиридаги шайдолик, Ҳомид тасвиридаги жирканишга яқин бир ҳис, Зайнаб тасвиридаги озроқ киноя – буларнинг бари тасвир предмети ўзгариши баробари ҳиссий муносабатнинг ҳам мутаносиб ўзгаришидан далолат беради. Эътибор беринг-а, шу парчаларнинг ўзиёқ Зайнабни Кумуш билан қиёс қилган китобхонга кейингиси фойдасига ҳукм чиқариш имконини бермайдими?! Бу тасвирни ўқиб “Зайнаб – ўртамиёна бир қиз, келинбоп қиз”, деган фикр уйғонар-у, бироқ “фироқида икки йиллаб сарсон-саргардон юришга, уни дея ўлимга тик боришга, ниҳоят, кўйидаги ўлимни-да юксак саодат деб билишга арзигулик қиз” деган фикр асло келмайди. Кўринадики, бадий нутқ орқали воқеланувчи тасвирида бўртиб турган ҳиссий муносабат ёзувчига ўқувчининг қаҳрамонларига ўзи истагандек муносабатда бўлишини, асарининг ўзи истагандек тушунилишини таъминлаш имконини беради. Демак, эпик асарда эмоционал тоналликнинг муттасил ўзгариб, товланиб туриши кўзда тутилган мазмуннинг ифодаланишида ҳам, асарнинг қабул қилинишида ҳам муҳим аҳамиятга эга.

Эпик асардаги эмоционалликнинг иккинчи хили ундаги сахна-эпизодлар, диалоглар билан боғлиқдир. Эпик асар таркибидаги сахна-эпизодлар ўқувчи хаёлида жонланиши, персонажларнинг гап оҳанги “эшитилиши” зарур. Персонажлар нутқи интонациясини “эшитолган” ўқувчи уларнинг руҳиятига кира билади, демакки, асарда тасвирланаётган воқеа-ҳодисалар, қаҳрамонлараро муносабатлар моҳиятини чуқур англайди. Яна “Ўтган кунлар”га мурожаат қиламиз. Отабек душманларидан ўчини олиб Тошкентга жўнагач, уста Олим келтириб берган хатлардан бор гапни англаганларидан сўнг, Кумуш билан отаси ўртасида кечган суҳбатга диққат қилайлик:

“– Шу воқиъадан сўнг қуявингиз аниқ келганми эди?

– Келган эди, қизим.

– Бечорани нега ҳайдадингиз-да, нега мени, лоақал ойимни бу келишдан хабардор қилмадингиз?

– Мен унинг келишини бошқа гапка йўйиб, сизларга билдирмаган эдим...

– Қизингизни талоқ қилган бир кишини Тошканд деган жойдан эшикингизга келиши сизга ғариб туюлмаганми эди? - деб яна сўради Кумуш.

Қутидор уялиш ва ўқиниш орасида:

– Жаҳолат келса, ақл қочадир, қизим,- деб қўйди”.

Ота-бола ўртасида кечган ушбу суҳбат контекстидан хабардор дидли китобхон уларнинг гап оҳанглари “эшитиб”, шу орқали рухий ҳолатлари ҳақида тасаввур ҳосил қилиши табиий. Парчага диққат қилсак, Кумуш икки йиллик ҳижронида қисман отасини ҳам айбли деб ҳисоблаётгани, шу нарса унинг гап оҳангидан сезилиб турганини кўрамиз. Айти пайтда, отаси ҳам буни ҳис қилади ва ички бир ноқулайлик, қизи олдида айбдорлик, ҳижолат ҳиссини туюб туради. Парчани шу йўсинда тушунишга имкон берадиган унсурлар сифатида қуйидагиларни кўрсатиш мумкин: 1) таъкидни кучайтирувчи воситалар (шу, аниқ, -ми эди; такрор қўлланилаётган “нега” сўроғи), ва 2) муаллиф изоҳлари (“деб яна сўради Кумуш”; “уялиш ва ўқиниш орасида... деб қўйди”). Демак, тил унсурлари муаллиф изоҳлари билан қўшилган ҳолда қаҳрамонларнинг диалогларда айтган гаплари оҳангини тасаввур қилиш ва шу асосда уларнинг руҳиятини, кайфиятини тушуниш имконини яратар экан. Персонажлар ўртасидаги диалог конкрет ҳаётий ситуацияда кечиши туфайли, биринчидан, ҳаётий ҳолатнинг ҳиссий бўёқдорлиги диалог воситасида янада бойитилади; иккинчидан, диалогнинг ҳиссий тоналлиги ҳаётий ҳолат ҳиссий фонидан англашилади. Демак, эпик асардаги тасвир предмети билан боғлиқ эмоционаллик (яъни, муаллиф нутқидаги ҳиссийлик) ҳамда қаҳрамонлар нутқидаги эмоционаллик бир-бирига боғлиқ ҳолда мавжуд, улар бир-бирини тўлдиради ва бирликда асарнинг умумий ҳиссий тоналлигини ташкил қилади.

Бадиий нутқнинг яна бир муҳим жиҳати – дифференсацияланганлик (яъни, фарқланганлик)ка ҳам алоҳида тўхталиш зарур. Фарқланганлик шуки, бадиий асарда муаллиф нутқи ва қаҳрамонлар нутқи яққол ажралади. Таъкидлаш керакки, бу

тарздаги фарқланиш кўпроқ эпик асарларга хосдир. Эпик характердаги асарларнинг аксариятида воқеа, воқеа кечаётган жой ёки шароит тасвири, қаҳрамонларга берилаётган таъриф, муаллиф мушоҳадалари кабилар бевосита муаллиф тилидан берилади. Худди муаллиф образи асарда тасвирланган бадиий воқелик унсурларини яхлитлаштирувчи субъектив асос бўлганидек, муаллиф нутқи асарнинг моддий тарафини яхлитлаштирувчи унсурдир. Муаллиф нутқи воситасида асардаги бошқа персонажлар нутқи, воқеалар, тафсилотлар яхлит бир организмга – бадиий матнга бирикади. Муаллиф нутқи грамматик жиҳатдан адабий тил нормаларига яқинлашади, бироқ унинг адабий тил нормаларига тўла мувофиқ бўлишини талаб қилишлик хато бўлур эди. Зеро, ёзувчи бадиий воқеликни тўлақонли тасвирлаш, ўзининг ҳис-кечинмаларини, ўй-ҳисларини имкон қадар ёрқин ифодалашга ҳаракат қиларкан миллий тил имкониятларини кенгайтириш заруратини сезади, бу борадаги изланишлари баъзан адабий тил нормаларидан чекинишга ҳам олиб келиши мумкин. Айни шу чекинишлар вақти келиб адабий тил нормасига айланиши мумкинлиги ҳам эҳтимолдан йироқ эмас.

Персонажлар нутқини *индивидуаллаштириш* зарурати бадиий асар тилидаги дифференсацияланганликни янада орттиради. Чунки асардаги ҳар бир персонажнинг нутқи унинг характер хусусиятларига, дунёқараши, муҳити, маънавий қиёфаси, маданий-маърифий даражаси каби жиҳатларга мувофиқ бўлиши лозим. Сабабки, эпик ва драматик асарларда қаҳрамон характерини яратишнинг асосий воситаларидан бири персонаж нутқи саналади. Зеро, асардаги ҳар бир персонаж ўзининг ёши, жинси, ижтимоий қатламга мансублиги, феъл-сажияси, маданий-маърифий савияси кабиларга мувофиқ гапиради, демак, нутқи билан ўзини тавсифлайди.

Муаллиф нутқи билан персонаж нутқи орасидан бадиий нутқнинг яна бир шакли – *ўзиники бўлмаган муаллиф нутқи*⁴² жой олади. Оралиқ ҳодиса эканлиги учун ҳам унда персонаж нутқи муаллиф гапи шаклида ифода этилади. Айтиш керакки, замонавий ўзбек насрида нутқнинг мазкур шакли анча кенг тарқалган. Ундан кўпинча персонаж ўй-мушоҳадалари, руҳиятида кечаётган жараёнларни тасвирлаш учун самарали фойдаланилади. Масалан, “Кеча”да дарпарда ортидан отаси мингбошидан совчилар келгани

⁴² Ушбу термин рус адабиётшунослигида кенг қўлланувчи “несобственно-авторская речь” истилоҳини калька усулида ўгириб ҳосил қилинган. Рус адабиётшунослигида унга синоним сифатида яна “несобственно-прямая речь” термини ҳам ишлатилади.

ҳақида онасига айтган гапларни эшитган Зеби руҳиятида кечган жараён айна шу нутқ шаклида берилади. Қизнинг хаёлидан аввал қишлоқда кўрган-эшитган мингбоши билан боғлиқ маълумотлар, сўнг аравадаги воқеа тафсилотлари, уйларига Салтанатнинг онаси келиб кетгач ўз онасининг раҳми келгандай қараётгани – ҳаммаси чақин тезлигида (бамисоли фильмни аёвсиз қайчилаб, фақат энг зарур кадрлари қайта монтаж қилинган каби) бир-бир ўтади. Ҳар ҳолда, санаш оҳангида кетма-кет берилган қисқа жумлалар ўқувчида шундай таассурот қолдиради: “Мингбошининг даранглаган уйлари... Сертакаллуф зиёфатлар... Бир-бири билан бу қадар иноқ бўлиб кўринган кундошлар... Султонхоннинг бирданига орадан йўқ бўлиб қолиши...” Аввало, матнда бу гапларнинг қўштирноқсиз, муаллиф нутқи шаклида берилгани, сўнг бу Зеби онгида кечаётган ўйлов жараёни экани, айна дамда қизнинг миясида юзага келган ҳолатнинг сабаб ва оқибатлари ўта катта тезликда мушоҳада қилинаётганини таъкидлаш лозим. Бу эса Чўлпон қаҳрамонининг айна дамдаги ҳолатини ҳаққоний акс эттириш учун энг мақбул шаклни топа билганидан далолат. Ўқувчи шу гаплар ортиданок матнда акс этмаган, бироқ Зебининг хаёлида чакнаган “Бежиз эмас экан-да!” деган ўйни уқиб оладики, бу ҳам парчада ҳақиқатан ўйлов жараёни акс эттирилганига далолат қилади. Мазкур руҳий ҳолатни акс эттирувчи парчанинг давоми янада ўзига хос: “Оҳ, шу топда Салтанатхон бўлсайди! Шу сирларни очиб бериб, бунинг кўнглини тинчлатармидикин? Балки бу сирларни у ҳам билмас?.. Билса аравада айтмасмиди? Йўл бўйи гаплашиб келиб ҳеч нарса демади-ку. Ё яширармикин? Яширса унинг дўстлиги қаерда қолди? Бунақа одам дўст бўлармиди, қалай!” Тўғри, бундаги биринчи жумла айнан Зебига тегишлидек кўринади. Лекин иккинчи жумладаги “бунинг” (яъни Зебининг) олмоши гап учинчи шахс – муаллифга тегишли эканига далолат қилади. Айна чоқда, бу гап Зеби кўнглидаги “Оҳ, шу топда Салтанатхон бўлсайди! Шу сирларни очиб бериб, кўнглиМни тинчлатармидикин?” тарзидаги истакнинг ифодаси экани ҳам шубҳасиз. Шунингдек, парча охирида қўлланган “қалай” кириш сўзи ҳам гапнинг Зебига тегишли эканини кўрсатади. Зеро, бу сўз Раззоқ сўфи нутқида паразит сўз даражасида кўп қўлланади, Қурвонбиби нутқида анча фаол – ўқувчи Зеби нутқида оилавий анъана давом этаётганини яққол кўради, яъни “қалай” сўзи нутқ эгасига ишора вазифасини ҳам ўтайди.

Адабиётшуносликда нутқ субъектлари сонидан келиб чиққан ҳолда бадий нутқнинг монологик ва диалогик⁴³ шакллари ҳам фарқланади. Агар *монологик нутқ* деганда бир кишининг (кимгадир ё ўзига мурожаат шаклидаги) нутқи тушунилса, *диалогик нутқ* икки ёки ундан ортиқ персонаж орасидаги мулоқотда воқе бўлади. Лирик асарларда монологик, драматик асарларда диалогик нутқ устуворлик қилса, эпик асарларда улар қоришиқ ҳолда намоён бўлади. Албатта, мазкур нутқ шакллари адабий турларни фарқлашда ҳозирда ҳам муҳим, қадим юнон файласуфи Платон талқинида эса улар турларнинг белгиловчи хусусияти саналган.

Шу ўринда бадий нутқнинг “ички нутқ” деб аталувчи шаклига ҳам тўхталиб ўтиш зарур. Табиийки, агар “ички нутқ” бор экан, унга зид ўлароқ “ташқи нутқ”нинг ҳам мавжуд бўлиши тақозо этилади. Ҳар икки истилоҳнинг ҳам шартли эканини таъкидлаган ҳолда, “ташқи нутқ” жаранг топган, яъни товушларда моддийлашган нутқни, “ички нутқ” эса моддийлашмаган, яъни фақат киши ботинидагина кечган нутқ (“ўйлов”)ни англатишини айтиш керак. Бадий адабиётда персонаж руҳиятини очиб бериш, унинг онгида кечаётган ўйлов-мушоҳада жараёнларини тасвирлаш мақсадида “ички нутқ”дан кенг фойдаланилади. Масалан, персонажнинг моддийлашмаган, ўзига қаратилган ва ичидагина кечувчи нутқи – *ички монолог* бадий психологизмнинг асосий шакллари саналади. Одатда, эпик асарларда ички монолог кўчирма гап шаклида – қўштирноқ ичида берилади ва зарур даражада ремаркалар (“деб ўйлади”, “хаёлидан ўтказди у” ва б.) билан таъминланади. Албатта, ички монолог шартли равишдагина онгда кечаётган ўйлов (ҳис этиш) жараёни сифатида қабул қилиниши мумкин, чунки аслида ўйлов жараёни ички монологларда тасвирланган каби батартиб, изчил кечмайди. Драматик асарлардаги аксарият монологлар моҳиятан ички монолог, фақат уларда “икки карра шартлилик” кузатилади. Чунки драмадаги монолог моддийлашади – талаффуз этилади, лекин персонажнинг сахнада ёлғизлиги ва нутқи унинг ўзига қаратилгани бу гапларни ҳақиқатда воқе бўлмаган, балки унинг онгида кечган жараён имитацияси деб қабул қилишни тақозо этади. Шунга ўхшаш, сахнадаги персонажнинг бошқа персонажлар билан мулоқот чоғида “четга” гапириши ҳам шартли равишда “ички нутқ” деб қабул қилинади. Шунингдек, бадий

⁴³ Нутқий мулоқотда иккидан ортиқ субъект иштирок этса “полилог” истилоҳини қўллаш амалиёти ҳам бор. Бироқ адабиётшунослик нуқтаи назаридан бу истилоҳга зарурат йўқ, “диалог” термини остида икки ва ундан ортиқ субъект иштирок этган нутқий мулоқот тушунилаверади.

адабиётда “ички нутқ”нинг диалогик шаклидан ҳам фодаланилади. Одатда, бу ҳолда персонажнинг хаёлан ким биландир баҳс-мунозарасини ё руҳиятидаги иккига ажралиш – ўз-ўзи билан курашини тасвирлаш орқали ҳолат драматиклаштирилади. Масалан, “Кеча” романидаги Мирёқуб онгида кечган ўз-ўзини тафтиш қилиш жараёни унинг “терговчи” (ўзини “биз” дея тақдим этган суд хайъати) билан диалоглари орқали тасвирланади. Матнда салмоқли ўрин эгалловчи бу “ички диалог” асар концепциясини ифодалашда жуда катта аҳамият касб этади.

Ритмик ташкилланиши жиҳатидан ҳам бадиий нутқнинг иккита: сочма (наср) ва тизма (назм) шакллари мавжуд. Насрий нутқ ритмик жиҳатдан маълум даражада амалий нутқга яқин бўлса, шеърий нутқ муайян бир ўлчов асосида тартибга солинган ритмикликка эга, ҳиссий тўйинтирилган нутқ саналади. Насрий нутқ эпик ва драматик асарларнинг асосий нутқ шакли ҳисобланади. Шу билан бирга, шеърий йўлда ҳам эпик ва драматик асарлар яратилиши мумкинлигини унутмаслик керак. Шунга ўхшаш, шеърий нутқ лирик асарларнинг асосий нутқ шакли бўлгани ҳолда, насрда ёзилган лирик асарлар ҳам мавжуд.

Таянч тушунчалар:

Бадиий нутқ, амалий нутқ, бадиий асар тили, бадиий тил, поэтик тил, стилистика, лингвопоэтика, бадиий информация, бадиий нутқнинг образлилиги, эмоционаллик, дифференциацияланганлик, муаллиф нутқи, персонажлар нутқи, персонаж нутқини индивидуаллаштириш, ўзиники бўлмаган муаллиф нутқи, бадиий нутқ шакллари, монологик нутқ, диалогик нутқ, “ички нутқ”, насрий нутқ, шеърий нутқ

Савол ва топшириқлар:

1. “Бадиий нутқ”, “поэтик нутқ”, “бадиий тил”, “миллий тил”, “адабий тил” тушунчаларига таъриф беринг. Уларнинг ўзаро алоқаларини тушунтиринг.

2. Бадиий нутқ орқали етказилган бадиий информация билан оддий информациянинг фарқи нимада? Бадиий нутқ билан амалий нутқнинг асосий фарқларини санаб тавсифланг.

3. *Бадий нутқ образлилиги деганда нима тушунилади? Бадий тасвир ва ифода воситалари билан бадий нутқ образлилиги ва эмоционаллилиги тушунчаларининг ўзаро муносабатини тушунтириб беринг.*

4. *Бадий нутқнинг дифференцияланганлиги деганда нимани тушунилади? Муаллиф нутқининг бадий матнни шакллантиришдаги ўрнига таъриф беринг. Персонажлар нутқининг эпик ва драматик асарлардаги ролини қандай тасаввур этасиз?*

5. *Бадий нутқ шакллари қайси жиҳатлардан таснифланади? Бадий нутқнинг асосий шакллари санаб қисқача тавсифланг. Уларнинг ўзига хослиги, бадий асардаги ўрни ва функцияларини тушунтиринг.*

Адабиётлар:

1. Винокур Г.О. О языке художественной литературы.- М., 1991
2. Лапасов Ж. Бадий матн ва лисоний таҳлил.- Т.: Ўқитувчи, 1995
3. Солижонов Й. Ҳозирги ўзбек насрида нутқ шакллари // Ўзбек тили ва адабиёти.- 2001.- № 6.
4. Солижонов Й. Бадий асарда монологик нутқ // Ўзбек тили ва адабиёти, 2004. -№3. -Б.16-20
5. Турсунова Ф. Абдулла Қодирий ҳажвияларида монологик нутқ // Ўзбек тили ва адабиёти, 2014. -№2. -Б.40-42
6. Умуркулов Б. Поэтик нутқ лексикаси.- Т.: Фан, 1990
7. Умуркулов Б. Бадий адабиётда сўз.- Т.: Фан, 1993
8. Чориев Б. Гафур Гулом шеърляти тили.-Т.: Фан, 1990.
9. Қодиров П. Халқ тили ва реалистик проза.- Т., 1973
10. Қодиров П. Тил ва дил.- Т., 1973
9. Қозихўжаев А. Насрий асарда муаллиф ва қаҳрамон нутқи // Ўзбек тили ва адабиёти, 2004. -№1. -Б.63-66

Бадий нутқ қурилиши

Бадий нутқнинг таркибланиши ҳақидаги қарашлар: фарқли ва муштарак нуқталар. Бадий нутқнинг лексик-фразеологик воситалари. Сўзнинг номинатив тасвирий-имкониятлари. Сўз танлаш ва матнда жойлаштириш масаласи.

Лексик-морфологик ифодавийлик ҳақида. Сўз қўллашда нормадан оғиш тушунчаси.

Илгари айтганимиздек, бадий нутқнинг қандай қурилгани, унинг таркибланиши, ўзига хос хусусиятларини билиш асарнинг поэтик оламига кириш учун кўприк вазифасини ўтайди. Аввало, айна ҳол масаланинг адабиётшунослик учун нечоғли муҳимлигини тасаввур қилиш учун етарли. Иккинчи ёқдан, бадий нутқ тил материали асосига қурилар экан, масалани ўрганишда энди *бадий асар тили* тушунчасини ҳам назарда тутишимизга, тилшунослик ютуқларига таянишимизга тўғри келади. Аввалроқ айтдикки, Б.Томашевский бадий нутқни ўрганиш тўласича тилшунослик зиммасида деб ҳисоблайди. Шу билан бирга, олим стилистикани – тилшуносликнинг бадий нутқни ўрганувчи соҳасини поэтикага зарурий кириш боб деб атайди. Негаки, мазкур бобда “нутқни индивидуаллаштириш, яъни умумий тил материалдан айнан шу асар ёки айнан шу ижодкорга хос нутқни қуриш усуллари” ўрганилади. Стилистика ўрганувчи масалаларни эса учта: *поэтик лексика*, *поэтик синтаксис* ва *эвфония* бўлимлари тўла қамраб олади⁴⁴. Г.Н.Поспелов эса бадий нутқнинг *семантик хусусиятлари*, яъни ёзувчи танлаган сўзларнинг тасвирий ва ифодавий маъноларини ҳамда унинг *интонацион-синтактик қурилиши*, хусусан, ритмик ва фонетик жиҳатларини фарқлаш керак деб билади⁴⁵. Прага тилшунослик тўғараги қарашларига асосланган В.Е.Хализев бадий нутққа система деб қарайди ва у 1) лексик-фразеологик воситалар ва уларга қўшилиб кетувчи тилнинг морфологик ҳодисалари; 2) нутқий семантика; 3) интонацион-синтактик; 4) фонетик ва 5) ритмик сатҳлардан таркиб топади⁴⁶ деб ҳисоблайди. Сираси, мазкур учала қарашда муштараклик бор: ҳаммасида бадий нутқнинг мураккаб ҳодиса – система экани ва тилнинг турли сатҳларига оид унсурларнинг ўзаро алоқамуносабатлари асосида воқеланиши у ёки бу йўсинда эътироф этилади.

Адабиётнинг материали бўлмиш сўз ўз ҳолича ҳам мазмунга эгалиги билан фарқланади. Зеро, тилимизда мавжуд мустақил сўзларнинг аксарияти воқеликдаги нарса-ҳодиса, белги, ҳолат ё

⁴⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика.- М.: Аспект пресс, 1996.- С.30

⁴⁵ Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 1988. – С. 279

⁴⁶ Хализев В.Е. Теория литературы.- М.,2002.- С.264-266

ҳаракатни атайди, англатади. Шундай сўзлардан бири айтилиши биланоқ онгимизда у англатаётган нарса-ҳодиса, белги, ҳолат ёки ҳаракат ҳақида умумий тасаввур ҳосил бўлади. Дейлик, “уй” деганда умуман уйни, яъни одамнинг яшаши учун мўлжалланган бинони тасаввур қиламиз; “баҳор” деганда – умуман табиатда жонланиш бошланувчи фаслни, “юмалоқ” деганда – умуман юмалоқ кўринишни, “юрмоқ” деганда – умуман муайян йўналишда ҳаракатланишни. Бунинг боиси шундаки, сўз нарса-ҳодисанинг турга хос жиҳатларини умумлаштириб атайди ва инсон онгида ўша нарса ҳодисани умумий тарзда акс эттирувчи белги бўлиб хизмат қилади. Бадиий адабиёт эса, аксинча, конкрет нарса-ҳодисани акс эттиради. Негаки, у бадиий образ яратади, ўз навбатида бадиий образ инсон онгида ўша конкрет нарса-ҳодисани акс эттирувчи белгига айланади. Бошқача айтсак, тилдан фойдаланишнинг бошқа шаклларида сўз ўзи атаётган нарса-ҳодисадан узилса, бадиий нутқ таркибида, аксинча, у билан бирлашади, бунда сўзнинг *номинатив-тасвирий маъноси актуаллашади*. Яъни бадиий нутқ таркибида сўз ўзининг аслига – образли табиатига қайтади, яна ҳам тўғрироғи, сўзнинг мазкур азалий хусусияти бадиий нутқ таркибида тўлақонли намоён бўлади.

Номинатив-тасвирий маъноси актуаллашган сўзларнинг семантик ва грамматик боғланиши натижасида бадиий образ – конкрет-ҳиссий идрок этиш (кўриш, эшитиш ва б.) мумкин бўлган воқелик парчаси пайдо бўлади. Диққат қилинса, буни исталган бадиий матнда, масалан, қуйидаги шеърини парча мисолида кузатиш мумкин:

Хона совуқ. Хонтахта узра
Бўм-бўш шиша. Унда ой акси.
Ва бурчакда турибди музлаб
Оқ бўздаги ғамгин қиз расми.

Келтирганимиз – Х.Даврон қаламига мансуб “Санъат” шеърининг илк банди. Аввало, бандни ўқиганда тасаввуримизда жонланувчи образни тутиб турган таянч сўзларни ажратиб олиш даркор: “хона”, “хонтахта”, “шиша”, “бурчак”, “ой акси” ва “оқ бўздаги қиз расми”. Шеърни ўқиш жараёнида саналган сўзлар (бундаги иккита сўз бирикмаси ҳам аташ нуқтаи назаридан сўзга тенг)нинг номинатив-тасвирий маъноси актуаллашади:

тасаввуримизда айни сўзлар ортидаги нарсалар навбатма-навбат акс этади-да, пировардида тугал манзара жонланади. Шоирнинг мусаввирона нигоҳи “шишага тушиб турган ой акси”ни кўради – рассом қаро тунни бедор ўтказётганига шеърда бошқа биронта ишора йўқ, бироқ шунинг ўзиёқ ўқувчига санъаткор ижодий тўлғоқда эканини англатади. Хона бурчагида турган “оқ бўздаги ғамгин қиз расми” эса бу англамни қувватлайди. Зеро, бу ўринда гап молбертдаги – хали буткул тугалланмаган сурат ҳақида бормоқда, яъни ижод жараёни давом этмоқда, ифода имконлари изланмоқда. Матндаги “совуқ”, “бўм-бўш”, “музлаб турмоқ”, “ғамгин” сўзлари эса тасаввурдаги манзарани бирмунча аниқлаштиради ҳам, кўпроқ унга эмоционал бўёқ беришга хизмат қилади. Аввало, “совуқ” сўзини фақат хона ҳарорати маъносида тушунмаслик керак, шеърда у ижодкор халқига хос фақирона турмуш рамзига айланади. Шунга ўхшаш, “бўм-бўш” сифати ижодий жараёндаги қалб қийноқларига ишора қилса, молбертдаги қизнинг “ғамгин”лиги бунга йўқотиш изтиробларини қориштиради. Хуллас, ижод жараёни кечаётганини акс эттирувчи образ сўзларнинг номинатив-тасвирий маъноси асосида юзага келмоқда. Бошқача айтсак, бу ўринда янги маъно ҳосил қилингани йўқ, сўзларнинг мавжуд маъноси “ўстирилмоқда”.

Сўзнинг тасвир имкониятлари жуда кенг, фақат уларнинг рўёбга чиқиш даражаси бевосита ижодкор маҳоратига, аниқроғи, ундаги эстетик нигоҳнинг нечоғли ўткирлигига боғлиқ. Яъни оламни мусаввирона нигоҳ билан кўриш иқтидорига эга шоир ё адибгина кўрганларини сўз воситасида тасвирлашга имкон қидиради, ўз навбатида, унинг ижодий изланишлари сўзнинг тасвир имкониятларини кенгайтиради. Масалан, ёзувчи Исажон Султон асарларини ўқиганда, ундаги истеъдоднинг айни шу қирраси яққол кўзга ташланади. Бунга амин бўлиш учун “Озод” романидан олинган қуйидаги парчага эътибор қилинг: “Сўқмоқ ўйдим-чуқур, араванинг ғилдираги ўт-ўланларни эзиб-янчиб ўтган, изига ёмғир суви тўпланиб, сарғиш-қизғимтир тус олган, шу сатҳ ойнасида ҳам осмоннинг ва кўлмак четидаги тупроқ уюмининг бир қисми акс этарди”. Кўриб турибмизки, муаллиф оёқ остига – кўпда эътибор ҳам берилмайдиган нарсаларга бамисоли дурбин орқали нигоҳ ташлайди. Шу боис ҳам парчани ўқиганда йирик планда олинган кинолентани томоша қилаётгандек таассурот қолади кишида. Бунга қандай эришилади? Юқорида айтдикки, аввал “кўра олиш” керак, шундан сўнггина кўрилганни тасвирлаш имконлари қидирилади.

Сўз билан тасвирлаш жараёнидаги энг муҳим иккита нуқтани таъкидлаш лозим: *сўзларни танлаш* ва *уларни жойлаштириш*. Агар биринчи талаб тасвирланадиган нарсалар билан боғлиқ бўлса, иккинчиси айнан манзаранинг бутунлиги билан белгиланади. Яъни матннинг сўз билан чизилган манзара акс этган бўлаги манзара композициясига мос курилади, нутқда ўша манзара қисмлари навбатма-навбат тавсифланади. Юқоридаги парчада манзара деталларининг тақдим этилиш тартиби кўздан кечирилса, матн композициясининг аҳамиятини яққол кўриш мумкин:

1) аввал умумий тарзда сўқмоқ аталади – ўқувчи тасаввурида умуман сўқмоқ акс этади;

2) сўқмоқнинг “ўйдим-чуқур”лиги қайд этилади – сўқмоқ индивидуал чизгига эга бўлади, конкретлилик касб этади;

3) арава ғилдираги эзиб-янчиган ўт-ўланлар;

4) ғилдирак қолдирган из, бироқ у узлуксиз эмас: айрим жойларида чуқур из қолган, бошқа жойларда из ўт-ўланларнинг эзиб-янчилганидангина билинади;

5) изга тўпланган ёмғир суви;

6) ёмғир сувининг сарғиш-қизғимтир туси;

7) сув сатҳида акс этган а) осмон ва б) тупроқ уюми.

Тасвир нуқтаи назаридан қаралса, парчада тўртта бўлак ажралади: умумий план – сўқмоқ (1,2), йирик план – ғилдирак эзган ўт ўланлар (3), ғилдирак изига тўпланган сарғиш-қизғимтир тусли сув (4,5,6) ҳамда сувда акс этган осмон (7 а) билан тупроқ уюми (7 б). Яъни саналган деталлардан таркибланган манзара матннинг айнан юқоридагича композицияси орқали намоён этилган. Даврий кетма-кетликда берилган деталларнинг пировардида яхлит манзарани ҳосил қилаётгани эса ёзувчи маҳоратидан – мусаввирона нигоҳга муносиб услубга эгалигидан далолат беради.

Шу ўринда сўз билан тасвирлашнинг муҳим талабларидан биринчиси – *сўз танлаш* масаласига қайтиш жоиз. Табиийки, танлов тасвир предметининг табиатидан келиб чиқиб амалга оширилади. Масалан, таҳлилга тортилган парчада статик (турғун) ҳолат акс этган. Шу боис ҳам унда от ва белги англатувчи сўзлар устувор. Матндаги равишдош (*тўпланиб* – уни мазмунга ҳеч бир зарарсиз *тўпланган* билан алмаштириш мумкин) ҳам, сифатдошлар (*эзиб-янчиб ўтган, тус олган*) ҳам белги ифодалашга хизмат қилади. Ҳатто феъл кесим (*акс этмоқ*) ҳам ҳаракатни эмас, ҳолатни – сувда осмон ва тупроқ уюми акс этиб турганини ифодалайди. Романдан олинган

мана бу парчада статик ҳолат билан жараён тасвиридаги сўз қўллаш фарқини қиёсан кузатиш мумкин: “Сойнинг баъзи жойларида сув саёз, сувнинг ости майда тош қуми – зиғирқум. <...> Зиғирқум устида митти балиқчалар аниқ кўринади, бирданига сузиб кетишади улар, шунда сув ости қуми тўзғийди, зарралари аста-секин ўз жойига чўкади”. Саёз жой тасвирланган биринчи жумлада биронта ҳам феъл қўлланган эмас. Кейинги қўшма гапнинг биринчи содда гапида тасвирланган митти балиқчаларнинг кўриниб туриши ҳам мудом такрорланадиган, яъни муайян маънода турғун ҳолатдирки, *кўринмоқ* феъл шакли шуни ифодалашга мос. Қўшма гап таркибидаги кейинги содда гапларнинг “сузиб кетишади” – “тўзғийди” – “чўкади” феъллари билан ифодаланган кесимлари эса кетма-кет юз берган ҳаракатлар силсиласини тасаввурда жонлантиради. Яна бир муҳим жиҳати, мазкур ҳаракатлар турли субъектлар (*балиқчалар, қум, зарралар*) томонидан амалга оширилгани ҳолда, ўқувчи нигоҳи бир нуқтага қаратилган: ўша нуқтада сабаб-натижа муносабати асосидаги кетма-кетликда амалга ошган жараён тасвирланган. Айтиш керакки, бадий насрда сўзнинг бу борадаги имкониятлари жуда кенг. Жумладан, сўз турли субъектларнинг бир пайтдаги ҳаракатларидан таркибланган жараённи ҳам тўлақонли тасвирлашга қодир. Романдаги яна бир эпизод – онаси нон ёпаётган пайт жажжи синглиси кўрққанидан чириллаб йиғлаб юборган ҳолатни кўриб чиқамиз: “Онам “Вой ўлай” деб унга қараганида, косовга илашиб чиққан бир чўғ кўйлагига тушиб, тутай бошлайди. Синглим эса қаттиқ кўрққани учун баттар чириллайди. Онамнинг кўйлаги бир муддат тутаб, кейин лов этиб аланга олади. “Она-а, ёняпсан”, деб бақираман. Онам чопиб боряптию бир оловга, бир синглимга қарайди. Лекин тўхтамайди, синглимнинг олдига етиб боради, унга ҳеч нима қилмаганини билганидан кейингина оловни ўчиришга уринади. Обдастадаги сувни олиб, уст-бошига сепиб юборади”. Юқоридаги парчадан фарқ қилароқ, бунда ўқувчи нигоҳи учта субъект – она, қизча ва ўғил (ровий)га қаратилади. Бу учала субъектнинг хатти-ҳаракатлари даврий жиҳатдан ўз ичида *кетма-кет*, бир-бирига нисбатан эса *бир пайтда* содир бўлаётир. Осонроқ тушуниш учун кинога қиёсан олсак, кетма-кет содир бўлаётган ҳаракатлар йирик планда, бир пайтда содир бўлаётганлари эса умумий планда “кўриляпти”. Шиддат билан кечаётган ва бир неча субъект (учаласидан ташқари яна “чўғ” билан “кўйлак” ҳам формал жиҳатдан ҳаракат субъекти)

иштирок этаётган жараён тасвирлангани учун парчада феъллар салмоғи жуда катта: жами 52 та сўзнинг 17 таси шу туркумга мансуб. Қиёслаш учун: сўқмоқ тасвирланган парчада бу нисбат атиги 25/4 ни ташкил қилади. Мазкур ҳолат сўз танлаш тасвир предметига мувофиқ амалга оширилишининг яна бир далилидир. Шунингдек, кўриб ўтилган мисоллар айрим морфологик шаклларнинг тасвир предметидан келиб чиққан ҳолда матнда ўзининг у ёки бу маъно киррасини актуаллаштиришини кўрсатади. Юқорида кўрганимиздек, “сўқмоқ” – статик манзара тасвирланган парчада сифатдош ва равишдошлар белги ифодалашга хизмат қилган бўлса, жараён тасвирида улар кўпроқ ҳаракат маъносининг ифодасига хизмат қилади. Масалан, “Онам “Вой ўлай” деб унга қараганида, косовга *илашиб чиққан* бир чўғ кўйлагига *тушиб*, тутай бошлайди” гапи мазмунан “Онам “Вой ўлай” деб унга қараган вақтда, косовга бир чўғ *илашиб чиқди-да*, онамнинг кўйлагига *тушди* ва тутай бошлади” шаклига тенг. Зеро, ўқувчи курсивда берилган феъл шакллари айна шу маънода қабул қилади, чунки тасаввуридаги жараён узлуксизлиги шуни тақозо қилади.

Кўриб ўтилган мисоллар бадиий адабиёт визуал санъатлар билан анча самарали рақобатлашаётгани, ифоданинг уларга хос усул ва воситаларини ижодий ўзлаштириш бобида сезиларли ютуқларга эришганини кўрсатади. Шу билан бирга, бунга эришиш йўлида фавқулодда ижодий кашфиётлар қилингани йўқ, балки сўзнинг ўзида азалдан мавжуд имкониятлар ҳаракатга келтирилди, холос. Зеро, сўз оламини онгимизда акс эттиришнинг асосий воситаси экан, унинг табиатидаги *номинатив-тасвирийлик* имкониятлари беқиёс, демак, адабиётнинг тасвир имконлари ҳам муттасил ривожланиб бораверади.

Бадиий нутқ миллий тил базасида воқеланишини айтдик. Ёзувчи миллий тилдан фойдаланар экан умумодатланилган нормадан оғади (яъни тил унсурларини одатдагидан ўзга шакл, маъно, тартиб, муносабат ва ш.к.ларда қўллайди) ва бу “оғиш”дан маълум бадиий-эстетик мақсадни кўзда тутаяди. Бу хил оғишлар тилнинг турли сатҳларида – фонетик, морфологик, лексик, семантик, синтактик сатҳларда кузатилиши мумкин. Жумладан, лексик сатҳдаги нормадан оғиш ёзувчининг миллий тил базасидаги лексик воситалардан фойдаланишида кўринади. Миллий тил “омбори”даги сўзлар эса қўлланиш фаоллиги жиҳатидан ҳам, тасвир ва ифода имкониятларига кўра ҳам бир-биридан фарқланади. Яъни бу ўринда

гап тилдаги сўзларга табиий равишда хос бўлган услубий-экспрессив хусусиятлар ҳақида бормоқдаки, улар ижодкорга “сўз танлаш” ҳисобигагина ифодавийлик ва тасвирийликни кучайтириш имконини беради. Сўздаги мазкур хусусиятлар уни ноодатий лисоний муҳитга олиб кирганда, бошқача айтсак, сўз қўллашда одатий “нормадан оғилганда” намоён бўлади. Сўз қўллашдаги нормадан оғишда аниқ бадий-эстетик мақсад кўзда тутилиши, яъни бунда атайинлик моменти устуворлигини таъкидлаш зарурки, айни шу жиҳати уни шунчаки “хато”дан фарқлайди. Сўз қўллашдаги нормадан оғишларда кузатилувчи бадий-эстетик мақсадлар қуйидагича умумлаштирилиши мумкин: 1) *давр руҳини акс эттириш*, 2) *жой колоритини бериш*, 3) *персонаж нутқини индивидуаллаштириш*, 4) *тасвир предметиға муносабатни ифодалаш*.

Тарихий мавзудаги асарларда тасвирланаётган давр руҳи (колорити)ни акс эттириш мақсадида эскирган сўзлар – архаизм ва историзмлардан фойдаланилади. Луғат таркибидаги эскирган сўзлар кундалик мулоқотда қўлланмайди, уларнинг кўплари ўқувчи омманинг катта қисмига тушунарсиз экани, изоҳ талаб қилиши ҳам маълум. Бироқ тарихий мавзудаги асарларда уларнинг қўлланиши заруратга айланади. Зеро, уларнинг иштирокисиз давр ҳаётини, унда юз берган воқеаларни акс эттиришнинг имкони йўқ. Дейлик, ўз асарида ўн бешинчи аср воқелигини тасвирлаётган ижодкор, табиийки, ўша даврга хос реалияларни тасвирлаши лозим. Буни эса ўша даврга хос бўлган нарса-буюмлар, ҳодисалар, тушунчаларни ифодаловчи сўзларсиз амалга оширишнинг имкони йўқ. Масалан, “Навоий” романида шоирнинг ижодга киришиши қуйидагича тасвирланади: “Олтин *даво*т ичидан қаламни олди. *Сиёҳ*га озгина сув томизди. *Қалам* эркин ва дадил юрди.” Аввало, бу ўринда жараённинг реалистик ҳақиқатга монанд тасвирланганига диққатни қаратиш жоиз: Навоий аввал даво́т – сиёҳдондан қаламни олади, сўнг сиёҳ (даво́тдаги ранг)га сув қуяди, (кейинги ҳаракат англашилади: даво́тдаги сиёҳга тегизиб олинган) қалам қоғоз устида дадил юра бошлайди. Тасвирланган жараённинг амалга ошишига хизмат қилган ёзув асбоблари ҳам, ёзув ашёлари ҳам ҳозир истеъмолда эмас, уларни ифодаловчи сўзларни эса ўқувчиларнинг каттагина қисмига изоҳсиз тушунарли эмас. Шунга қарамай, Навоийнинг қай тарзда ёзганини ўша сўзларсиз тарихий жиҳатдан ҳаққоний тасвирлаб бўлмайди.

Тарихий сўзлар персонажларнинг ташқи кўринишига оид муҳим деталлар, хусусан, энгил-бошини тасвирлашда ҳам ғоят муҳим. Масалан, “Навоий” романидан олинган бошқа бир парча ўқувчи кўз ўнгида жангга отланган султонни гавдалантиради: “Мулозимларининг ёрдами билан Ҳусайн Бойқаро эгнига *совут*, бошига *дубулға* кийди. Қини олтин ва ранго-ранг қимматбаҳо тошлар билан ишланган, ажойиб нафис санъат намунаси бўлган *қилични* тақди. Яна шундай чиройли *садогини* осди. *Ўқ-ёйни* тақди”. Айни шу сўзлар лашкар муттасил юришларда ёки юришга тайёр ҳолатда бўлган давр манзаралари тасвирида ҳам кўл келади: “Ҳар ёқдан тўда-тўда отлиқ *сипоҳилар* – *навкарлар* келади. Отлар ўйноқлаб кишнайди, *туғлар* хилпирайди. Қуёшда *дубулғалар*, *совутлар* ялтирайди. *Бекларнинг кумуш сопли қамчилари*, от асбобларидаги кумуш безаклар, *қиличларнинг қинлари*даги олтин, феруза ва забаржад тошлар кўз қамаштириб ёнади...”

Эътибор берилса, келтирилган мисолларда қўлланган тарихий сўзлар асосан от туркумига мансуб эканини кўриш қийин эмас. Бунинг сабаби – мисолларнинг муаллиф нутқидан олингани. Зеро, воқеалар юз бераётган *жой* (сарой ё кулба; дўкон ё мадраса ҳужраси, бозор майдони ё чоғроққина ҳовли...), унинг *иштирокчилари* (уст-боши, машғулоти...) кабилар билан боғлиқ тафсилотлар муаллиф нутқида ўз ифодасини топади, яъни бунда сўзнинг номинатив томони муҳимроқ. Персонажлар нутқида эса эскирган сўзларни қўллаш билан бирга тарихий давр услубий хусусиятларини ҳам акс эттириш зарурати юзага келади. Мисол тариқасида ғалаён кўтарган шаҳар аҳлини тинчитиш учун Ҳиротга отланаётган Навоийнинг Ҳусайн Бойқарога айтган гапини олиб олиб кўрайлик:

“– Кўнгилга шундай *муқаррар бўлди*ким, *дорилхалофат* фуқароси қошига етгач, *фақир* уларни ҳеч нарса билан қувонтирмоқдан *ожиз қолурмен*. Мақсадимизни равшан қилиб айтсак, бизни *фармон ҳумоюн* билан *сарафроз қилсангиз* экан”.

Аввало, бу ўринда сарой этикетига қатъий риоя қилинаётгани, Навоий подшоҳга мурожаат қилаётганини бир он бўлсин унутмаётгани кўрилади. Шу боис ҳам у “фармон беринг” демайди (у ҳолда подшоҳ амрини бажариш учун шарт қўйган бўлиб чиқади), балки буюкларга хос фармони (*фармони ҳумоюн*) билан бахтиёр (*сарафроз*) қилишини тилайди. Шунга ўхшаш, ғалаён кўтарганлар қошига қуруқ кўл билан бориш фойдасиз дейиш (бу ҳолда подшоҳ жаҳлланиши мумкин) ўрнига уларни *қувонтиришдан ожиз*

қолурмен (яъни мен ожиз – Сизнинг қўлингиздан келади) дейди. Шу гаплардан сўнг Хусайн Бойқаронинг “Мазмуни қандай бўлмоғи керак?” деб сўрашида фикр шу йўсин ифодаланганининг таъсири жуда катта. Жавобан яна ўша йўсинда Навоий айтадики: “*Шул* мазмундаким, *фармони олий*нинг ҳар бир сўзи кўнгилларга қуёшдек ҳаёт *бағишлагай*. Ҳар бир нуқтасида, қаторида дарё пинҳон бўлгани каби, *сизнинг дарёйи адолатингиз* жилвалангандай. Яна у фармонда шундай сўзлар бўлмоғи керакким, улар золим, мунофиқ амалдорлар, улус молини *гасб этувчилар* бошига *сангборон* бўлиб *ёгилгай*”. Кўриб турганимиздек, Навоийнинг бу сўзларида аввалги гапидаги фикрлар янада кучайтириб ифодаланади, бундай вазиятда адолатли подшоҳ фармони мазмунан қандай бўлиши кераклиги сарой одоби доирасида уқдирилади. Эътибор берилса, бунда тарихий сўзлар (*улус, гасб этувчилар, сангборон*)ни қўллаш билан бирга фаол истеъмолдаги сўзларнинг давр услубига мос тарзда (*фармони олий, дарёйи адолатингиз*) боғлангани, сўзларнинг эскирган шакллари (“ким” боғловчиси, “шул” олмоши), эски сўзшакллар (*бағишлагай, ёгилгай*) ҳам муҳимлигини кўриш қийин эмас.

Таҳлиллардан аён бўляптики, тарихий сўзлар ва морфологик бирликлар тасвирланаётган давр кишилари нутқини аслига монанд қайта яратиш воситаси сифатида ўқувчи тасавурида ўтмишнинг тўлақонли ва ҳаққоний манзараларини жонлантиришда муҳим аҳамият касб этар экан. Шунингдек, кўриб ўтилган мисоллар бадий нутқ тасвир воситасигина эмас, айна пайтда тасвир предмети ҳам эканлигини ёрқин намоён этади.

Адабий тилда кам қўлланилувчи диалектизмлар бадий асарда жой колоритини бериш учун ишлатилади. Ўзбек тилида сўзлашувчилар тарқалган худудларда умуммиллий хусусиятлар билан бир қаторда ўша худуд кишиларигагина хос бўлган жиҳатлар (урф-одатлар, тасаввурлар, ақидалар, нарса-буюмлар ва ҳ.к.) ҳам мавжудки, булар биринчи галда шева тилида ўз аксини топади. Шундай экан, асарда тасвирланаётган худудга хос буёқларни бериш, унда ҳаракатланаётган персонаж характерини тўлақонли бадий талқин этиш учун табиий равишда диалектизмлардан фойдаланиш зарурати юзага келади. Масалан, Н.Эшонқулнинг “Уруш одамлари” қиссаси воқеалари ҳозирги Қамаш туманининг Терсота қишлоғида, урушнинг охириги йилида кечади. Аввало айтиш керакки, қисса бир ўқишдаёқ ўқувчи кўнглига чиппа ёпишадиган, уни бефарқ қолдириши мумкин бўлмаган асарлардан. Албатта,

қиссада кескин драматизмга йўғрилган ҳаётий ҳолатнинг қаламга олингани, уруш аталмиш оламий фожиянинг кичик бир қишлоқ аҳли ҳаёти мисолида акслантирилгани бунда ҳал қилувчи аҳамиятга эга. Айни пайтда, ўқувчининг асар руҳига кириши, бетакрор феъл-сажияли терсоталикларга ҳамдарду ҳамнафас бўлиб қолишида унинг тили ҳам ғоят муҳим. Қиссани ўқиганда “халқ руҳи тилда акс этади” деган гапнинг шунчаки лутф эмаслигига амин бўлади киши. Илк саҳифаларда эшитилган – Норматнинг урушдан қайтиши муносабати билан уюштирилган тўйчиқдаги ёш болалар кураши кўзгаган шавқу тарафкашлик ифодаси бўлмиш луқмалар, пардали ё беҳаё эканига ҳукм қилишга шошиб қолинадиган тагдор ҳазиллару қочиримлар – бари содда самимиятдан, халқоналикдан дарак. Курашда ғолиб болакай қўллаган усулнинг мана бу тарзда олқишланиши ҳақида ҳам шундай дейишга тўла асос бор: “Ҳалол!-бақириб юборди Шариф чавандоз.- Буни йикитиш дейди-да! *Уккагарди ули, чоржетимей, дустаман қилди-я!..* Хой Хайруллобой!-ташқарига бўй чўзиб чақирди.- *Полвондинг жилигини опкелинг...*”

Эридан кейин Бийди момо эркагу аёл вазифасини зиммасига олганини таъкидлаб, “У ўроқ ўрар, ўтин ёрар, беда ташир, буғдой янчар, тегирмон тортар, оғил тозалар, *навбатида мол боқар ... эди*” дейилади. Бу ерда *навбатида мол боқмоқ* деганда Терсота турмушига хос тушунча – қишлоқ чорвасини навбат билан ҳар кун бир хонадон вакилининг боқиши назарда тутиляптики, навбати келганда Бийди момо ҳам подачилик қилгани айтилмоқда. Ёки бошқа бир ўринда Бийди момо “сарғайиб кетган жунни олдидаги тарокдан ўтказиб олмоқда эди” дейилади. Бунда “тарокдан ўтказиш” – жунни ипга айлантириш жараёнидаги бир босқични англатади, яъни Бийди момо турмушида чорва кенг ўрин тутган терсоталик аёллар учун одатий машғулот билан банд экан. Эътибор берилса, келтирилган парчаларда умумистеъмолдаги “навбат” ва “тарок” сўзларининг шевага хос маънолари актуаллашгани кўрилади.

“Нормат *ҳаётининг* Келдиёр сўпи билан туташ қисмига гўнг таший бошлади” деган жумлани ўқиганда беихтиёр “ҳаёт” сўзининг терсоталиклар шевасида англатадиган “томорқа, боғча” маънолари билан адабий тилдаги маъноси орасидаги алоқа қандайлигини ўйлаб қоласан. Энг аввал “пешана тери билан нон тепиб емоқни ҳаёт деб билганлар-да!”, деган ўй келади-да, шу хулосада тақ тўхтаб қолишни истаб қоласан. Ёки ўлимини бўйнига олиб қўйган Анзиратнинг “Агар мен *думалаб кетсам*, Холмат билан Ҳожар *ҳоварда* қолмасин,

опажон...” дея зорланиши-чи?! Аёл “ўлсам” демайди – “думалаб кетсам” дейди: тоғдан тубсиз жарликка думалаганча гўё йўқликка сингиб кетган тошга менгзайди ўлимни. Сағирларим қаровсиз қолмасин демайди, йўқ, “ҳовар”да – кимсасиз бир майдонда қолишмасин дейди. Қаранг, оддий одамлар нутқида поэзия бор: фикрлашларида образлик, метафориклик кузатилади. Бу ҳол эса уларни қадим аждодлар билан боғлаб турган томирлар ниҳоятда бақувват эканидан, ўзларининг аслига – табиатга яқинлигидан далолатдир.

Шевалар адабий тилнинг сўз хазинасини тўлдирадиган энг бой манба саналади. Боиси, шевада адабий тилдаги кўплаб сўзларнинг муқобили бор. Масалан, “Уруш одамлари”нинг ўқувчиси Бийди момо келинларини “Бир вақтлари ўн бешталаб *инакка* ўзим қарагич эдим...” дея ёзғирганида, “инак” – “сигир”, Нормат шу кампирга “жездам тушингизга кирдими” дея ҳазилнамо сўз қотганда эса “жезда” – “почча” маъносини беришини билади. Шу ўринда бир нарсани таъкидлаш зарур: бадий адабиёт миллий тилимиздаги сўз-жавоҳирларини авайлаб асровчи хазинабон вазифасини ўтайди. Сабаби, адабий тил нормаларининг оммалашишига мос ҳолда шева хусусиятларининг камайиши кузатиладики, бу – қонуният мақомидаги ҳодисадир. Айтайлик, Н.Эшонкул “Уруш одамлари”ни ўттиз йиллар илгари ёзган бўлса, ўша вақтлар терсоталиклар тилида қўлланган кўплаб сўзларнинг ҳозирда истемолдан чиққани, унутилган бўлиши тайин. Демак, ижодкор ўзи мансуб шева хусусиятларини оқилона меъёр даражасида ва моҳирлик билан акс эттирса, уларни мангуликка муҳрлаган бўлади. Бунинг аҳамиятини эса, масалан, қиссада қўлланган *ўшак*, *ўшакчи* сўзлари мисолида кўриш мумкин. Дастлаб, Бийди момо “Турсуной гуж-гужни *ўшакчилиги* учун ёқтирмаслиги” ҳақида хабар топганида, ўқувчи Турсунойнинг феъл-амалидан келиб чиқиб бу сўз “ғийбат қилувчи”, “гап ташувчи” каби маъноларни англатишини тусмоллаб билади. Кейинроқ, Нормат Бийди момога “Агар шу мартаям *ўшак* сурган бўлсанг, келиб сен ялмоғизни отаман” дея таҳдид қилганида эса сўз маъноси бирмунча конкретлашади – унда “ғийбат” маъносининг устуворлиги англашилади. Аён бўладики, тушунчани ифодаловчи асл туркий сўз мавжуд бўлгани ҳолда ўзбек адабий тилида унинг арабий муқобили ишлатилар экан. Шунга ўхшаш, ўжар қатъият билан Анзиратга ўлим талаб қилиб туриб олган Бийди момога Шариф чавандоз таҳдид-ла дўқ уради: “Айғоқилик қилманг...”

Маълум бўлишича, ўзи ҳақ бўлмагани ҳолда битта фикрда қаттиқ туриб олиш “айфоқилик” дейилар экан. Худди шу тушунчани англатувчи бошқа сўз эса адабий тилимизда мавжуд эмас, шу сабабли уни бир неча сўз билан ифодалашга мажбурмиз. Ҳолбуки, агар бу сўз адабий тил мулкига айланса, оммалаштирилса, тилимизнинг ифода имконлари кенгайган бўлур эди.

Ҳар қандай бадиий образ сингари инсон образи – персонаж ҳам конкретлилик хусусиятига эга. Зеро, унинг асоси бўлган реал инсон конкрет давр, ҳудуд ва ижтимоий муҳитда ҳаракат қилади, муайян касб-кор билан машғул бўлади. Табиийки, бу омилларнинг бари унинг нутқида ўз аксини топади. Шу боис ҳам персонаж нутқида хос хусусиятларни қайта яратиш образнинг тўлақонли ва ҳақиқатга мувофиқ бўлишининг муҳим шартларидан ҳисобланади. Персонаж нутқининг ўзига хослиги эса энг аввал у қўллаётган сўзларда намоён бўлади. Ўз навбатида, ўша сўзлардан таркиб топаётган нутқ персонаж тасвиридаги муҳим чизгига айланади: маданий-маърифий савияси, дунёқараши, маънавияти, ахлоқи, касб-кори ҳақида маълумот беради. Эпик ва драматик асарларда персонаж нутқини индивидуаллаштиришга алоҳида эътибор берилишининг сабаби шунда. Хусусан, драматик асарларда бунга, айниқса, муҳим аҳамият зарурки, уларда персонаж нутқи инсон образини яратишнинг асосий воситасига айланади. Масалан, Э.Аъзамнинг “Жаннат ўзи қайдадир ёки Жийдалидан чиққан Жўрақул” пьесасини олайлик. Асар қаҳрамони Жўрақул – Домланинг куйидаги репликасига диққат қилинг:

“Домла (фикридан чалғимай). Йўқ, хоним, сиз гапни чалкаштиряпсиз. *Мустақиллик* бошқа, *озодлик тушунчаси* бир бошқа, *ижтимоий адолат*, *тенглик зоялари* – бошқа! Ахир, *миллий мустақил мамлакат*да ҳам *адолатсизлик*, бедодлик ҳукм суриши мумкин-ку. Мисол керакми сизга?.. Билгингиз келса, мен *ижтимоий адолат*, *инсоний тенглик* тарафдориман, холос. Зинҳор-базинҳор кечаги *истибдоднинг* эмас! Қолаверса, одамзод муайян бир ғоядан чарчаса ёки *ижтимоий табақалашув*, *ҳақсизлик* ҳаддан ошса, жамиятда мувозанат бузилади. Ана шунда *ислоҳот* ё *инқилоб зарурати* туғилиб, *мулк қўлдан қўлга ўтади*. Ҳув Октябрь инқилоби чоғида шундай бўлган, биласиз”.

Аввало, репликадаги гапларнинг мантикий изчилликда боғлангани, бир-бирини тўлдириб-изоҳлаган ҳолда фикрий бутунлик ҳосил қилаётгани, мазмунида илмий мантиқнинг

устуворлиги – бари унинг чинакам (яъни шу асардаги Хоним ёки Турсуний каби эмас) ижтимоийетчи олимга хослигини кўрсатади. Унда ишлатилган сўз ва бирикмаларнинг аксарияти (курсив билан ажратилди) сўзловчи машғул бўлган илм соҳасининг истилоҳларидир. Хатто тилимизда фаол қўлланувчи “мустақиллик”, “озодлик” каби сўзлар ҳам бу ўринда истилоҳий маънода ишлатилмоқда. Ўқувчи домланинг мустақилликка муносабати теран англашгани, айрим ҳамкасбларига хос шиорбозликдан йироқлигини ҳис қилади. Фикри уйғоқ одам сифатида у юз бераётган воқеа-ҳодисаларга нисбатан танқидий мавқени эгаллаган, бироқ мустақилликни ич-ичидан ёқлайди, чунки чинакам олим ўларок моҳиятга қарамоқда.

Домланинг хотини Хоним нутқида *варваризмлар* – ўринсиз қўлланган хорижий сўзлар кўп учрайди. Жумладан, русча сўзлар. Бу – шўро даврида айрим қатламларни ўзлигидан узилиб қолишга олиб келган “маданиятли” кўринишга интилиш натижаси: домланинг хонадонида русча сўзлашилган, болалар русча тарбия кўрган. Шу жиҳатдан қаралса, Хонимнинг ўғлига мана бу тарз гапириши муҳит колоритини акс эттирувчи муҳим воситадир:

“Хоним. Ўзингдан кўргин-да, *жоник!* Униси ўпоқ, буниси – сўпоқ, дейсан. *Папангнинг* ҳам жони ачийди-да. Ёшинг ўттизга қараб бораётган бўлса!.. Чарчабсан. Кир, ётиб дамингни ол. *Аммашкангга* айт, ичкари уйга жой қилиб берсин”. Кўряпмизки, Хоним айрим русча сўзларни ишлатибгина қолмайди, балки ўзбекча сўзларни ҳам “руслаштириш”га ҳаракат қилади. Бу эса персонаж маънавий қиёфасига тортилган муҳим чизги – миллий ўзлигини наинки унутган, ундан орланадиган тоифага хос қилиқ. Ўзига “мама” дея мурожаат этган ўғлидан койиниб “Ойи (дегин – Д.Қ.)! Энди “ойи” бўлади, жиннивой! Биров эшитса нима дейди? Булар ҳалиям...” деганида ҳам Хоним фақат атрофдагилар нима дейишининг ташвишини қилади, холос. Миллий ғурур туйғусидан мосуво бу аёлда истиқлол биттагина ўзгариш ясади: илгари ўз нутқини русча сўзлар билан “безаган” бўлса, энди унга “о`кей”, “ҳелло”, “вери гуд” каби инглизча сўзлар билан зеб беради. Гўё шунинг билан ўзини дунё равишидан бохабар, замонанинг илғор кишилари қаторида ҳис қилади, атрофидагиларга ҳам шуни таъкидламоқчидек бўладики, бу унинг калтабин эканидан далолатдир. Демак, варваризмлар муҳит колоритини бериш билан бирга персонажнинг феъли, маданий-маърифий савияси, маънавий-

ахлоқий принциплари, дунёқараши кабилар ҳақида ҳам ишончли маълумот берувчи восита бўлиб хизмат қилади. Шунга ўхшаш, Хонимнинг нутқидаги “бакс”, “иномарка”, “соққа”, “кўкидан ўнта”, “лодочка туфли” каби *жаргон*лар ҳам унинг қиёфасини бўртиқ акс эттиришга хизмат қилувчи муҳим деталларга айланади. Хуллас, профессионализм, варваризм, вульгаризм, жаргон, арго каби қўлланиш доираси чекланган сўзлар персонаж мансуб муҳит колоритини ифодалаш билан бирга унинг нутқини индивидуаллаштириш, руҳиятини очиш ва умумий қиёфасини яратишнинг беқиёс воситаларидир.

Маълумки, луғатдаги сўзлар эмоционал бўёқдорлиги жиҳатидан ҳам бир-биридан жиддий фарқланади. Айни ҳол тасвир предметига ҳиссий муносабатни ифодалашда жуда қўл келади. Зеро, шу туфайли ҳам тасвир предметига муносабатини ифодалаш учун ёзувчидан янгилик яратиш талаб этилмайди – мавжуд сўзлардан мақсадига энг мувофиғини танлаш керак, холос. Масалан, “Ўтган кунлар”дан олинган қуйидаги гаплардаги каби:

“Зайнаб *бўзарган ҳолатда* уйига югуриб кетди.”

“Кумуш *бақадек қотиб ўлтурган Зайнаб*ка қаради.”

“Зайнаб ўзининг хатосини онглади ва гапуралмай *ғўлдиради.*”

“Зайнаб ишини тўхтатиб *бўзрайганча* Кумушка қараб қолди.”

“Унинг бу *довдир гаплари* ғалаба қозонмоқчи бўлган Кумушни довдиратти.”

“Зайнабнинг *бир ярим қарич осилиб кеткан қовоқ-дудоғи...*”

Энди ўйлаб кўринг: А.Қодирий курсивда берилган сўзларни Кумушга нисбатан ишлатиши мумкинми? Комил ишонч билан айтиш мумкинки, йўқ. Чунки уларга муносабати бир хил эмас. Шу боис ҳам, масалан, кундоши Марғилонга кетмаслигини билган Зайнаб ҳақида *қовоқ-дудоғи бир ярим қарич осилиб кеткан* деса, Отабекнинг иккинчи бор уйланишига “розилик” бераётган Кумушни “*Фузулий таъбирича себи занахдони негадир қизариб, новаки мижғони кўз ёшлари билан жуфтланган ҳалиги пари эди*” дея таърифлайди. Шунга ўхшаш, суюкли қаҳрамонининг кундошлар орасида ҳалак Отабекдан хафа бўлган чоғдаги ҳолати ҳақида “*кўзи уйқудан қолган кишиларнинг кўзидек қизарган*” эди дейиш билан чекланади-да, суҳбат давомида бир жойда “*кўзида бир турлик гилтиллаш бор*”лигини, бошқа бир ўринда “*кўзига жиқ ёш тўлган*”ини қайд этади. Инсоф билан айтганда, ҳар икки персонаж ҳам ўша ҳолатда хафа бўлишга ҳақли, бироқ ўқувчи Зайнабга

боққанча “қовоқ-тумшуғи нимаси?!” дея ғашланса, Кумушнинг дардига ҳамдард бўлади-қолади. Сабаби – уларни тасвирлаш учун танланган сўзларда, ўша сўзларда мужассам топган ҳиссий муносабатнинг ўқувчига “юқтирилгани”да.

Хулоса ўлароқ таъкидлаш керакки, сўзнинг номинатив тасвирийлиги ва ифодавийлиги бадиий адабиётдаги ҳар қандай образнинг асоси, жавҳари демакдир. Айни ҳол бадиий адабиётни “сўз санъати” дея таърифлашга изн берувчи бош омил саналади. Сўз бадиий адабиётдагина ўзининг аслига – образли табиатига қайтади, оламни тўлақонли акс эттириш, тасавурумизда уни қайта яратишга хизмат қилади. Сўзнинг бу борадаги имконлари бениҳоя кенг, мавжуд имконларнинг қай даражада рўёбга чиқиши эса, табиийки, сўз санъаткорларининг маҳоратига боғлиқ. Шу жиҳатдан адабий ижод заргар меҳнатига монанд: заргар олмос қирраларини очиб гавҳарга айлантиргани каби, адибу шоирлар сўздаги маъно қирраларини жилолантириб образга айлантирадилар.

Таянч тушунчалар:

поэтик лексика, поэтик синтаксис, эвфония; нутқнинг семантик хусусиятлари, интонацион-синтактик қурилиши; лексик фразеологик воситалар, нутқий семантика, интонацион-синтактик сатҳ, фонетик сатҳ, ритмик сатҳ; сўзнинг номинатив тасвирийлиги, сўзнинг номинатив-услубий ифодавийлиги, сўз танлаш, сўз танлашда умумодатланган нормадан оғиш, давр руҳи, историзмлар, архаизмлар, жой колорити, диалектизмлар, персонаж нутқини индивидуаллаштириш, жаргонлар, арголар, варваризмлар, вульгаризмлар, тасвир предметиға муносабатни ифодалаш, синонимлар.

Савол ва топшириқлар:

1. Нима учун Б.Томашевский “стилистикани – тилишуносликнинг бадиий нутқни ўрганувчи соҳасини поэтикаға кириш” деб ҳисоблайди? Бу фикрга муносабатингиз қандай? Бадиий нутқ қурилишиға оид илмий қараешлардаги фарқли ва муштарак нуқталарни тавсифлаб беринг.

2. Бадий нутқда “сўзнинг номинатив-тасвирий маъноси актуаллашади” деган фикрни қандай тушунасиз? Нима учун бадий нутқ таркибида сўз ўзининг аслига қайтади деб ҳисобланади?

3. Сўздаги тасвир имкониятларнинг воқеланиш даражаси нималарга боғлиқ деб ўйлайсиз? Сўз билан тасвирлаш жараёнидаги энг муҳим деб қайси амалларни кўрсатиш мумкин? Сўз билан чизилган манзара композицияси билан матн композициясининг муносабатини, уларнинг бир-юрига боғлиқ эканини конкрет мисол ёрдамида изоҳлаб беринг

4. Сўз қўллашда умумодатланилган нормадан оғиш билан сўз қўллашда хатога йўл қўйиш орасидаги асосий фарқ нимада? Сўз қўллашдаги нормадан оғишда кузатилувчи бадий-эстетик мақсадларни тавсифланг, уларнинг ҳар бирига бадий асарлардан мисоллар топинг.

5. Персонаж нутқини индивидуллаштирувчи лексик воситаларни сеvimли адабий қаҳрамонингиз мисолида тавсифлаб беринг. Истаган асарни олинг-да, антипод персонажларни таърифлашда муаллиф қўллаган сўзларни икки устунга ёзиб чиқинг. Айтинг-чи, агар аниқ вазифани қўйиб ўқимаганингизда, бу фарқларнинг ҳаммасини кўрармидингиз?

Адабиётлар:

1. Бобоев Т., Бобоева З. Бадий санъатлар.-Т.,2000
2. Винокур Г.О. О языке художественной литературы.-М.,1991
3. Григорьев В. Поэтика слова.- М.,1979
4. Йўлдошев М. Бадий матн лингвопоэтикаси.- Т.: Фан, 2008
5. Квятковский А.К. Поэтический словарь.- М., 1966.
6. Лапасов Ж. Бадий матн ва лисоний таҳлил.- Т.:Ўқитувчи,1995
7. Умурқулов Б. Бадий адабиётда сўз.- Т.: Фан, 1993
8. Қодиров П. Тил ва дил.- Т.,2005

Нутқий семантика. Кўчимлар

Кўчим (троп) – семантик сатҳдаги нормадан оғиш. Кўчимлар таснифи. Метафора ўхшашлик асосида маъно кўчиши сифатида. Метонимия – алоқадорлик асосидаги маъно кўчиши. Синекдоха ҳақида. Перифраз(а). Киноя ва антифразис. Аллегория ва рамз.

Маълумки, умуман нутқ жараёнида, хусусан, бадий нутқда сўзлар ўз маъносида ҳам, кўчма маънода ҳам қўлланиши мумкин. Сўзнинг одатий маъносидан ўзга маънода қўлланиши семантик сатҳдаги оғиш саналади. Кўчма маънода қўлланган сўзларнинг умумий номи *кўчим* деб юритилади. Адабиётшунослигимизда бунга синоним сифатида яна *троп* (юн. – кўчим) термини ҳам анча фаол қўлланади. Мумтоз адабиётшунослигимизда ушбу тушунчани англатиш учун *мажоз* истилоҳи қўлланган. Жумладан, Атоуллоҳ Хусайний таърифига кўра: “... мажоз ҳақиқатнинг зиддидур. Ҳақиқат лафзни ўз ясоғи, яъни нимани мўлжаллаб ясаган бўлсалар, ўшул маънода қўлламоқтин ибораттур. Мажоз лафзни ўз ясоғидин ўзга маънода ясоғу лафзу ўшул маъно орасиндаги бирор алоқаю муносабатқа асосланароқ қўлламоқтин ибораттур, ўз ясоғида тушунмакка мониъ бўлгучи жумладошини келтирмак шарти била. Масалан, қўл дерлар ва кўпинча кудрат зуҳури қўл била амалға ошғанлиғиға асосланиб андин кудратни ирода қилурлар. Шер дерлар ва юраклиг киши шерға ўхшағанлиғиға асосланиб, андин юраклик кишини ирода қилурлар”⁴⁷.

Бадий нутқда ишлатилувчи кўчимлар қўлланиш фаоллиги, бадий-услубий бўёқдорлиги, эстетик таъсир кучи каби жиҳатларидан бир-биридан жиддий фарқланади:

а) кўчимларнинг бир қисми аллақачон тил ҳодисасига айланиб кетган. Масалан, “кун ботди”, “соат юряпти” каби бирикмаларда қачонлардир сўз маъносининг ўхшашлик асосида кўчгани аниқ. Фақат биз уларга шу қадар кўникиб кетганмизки, ҳозирда уларга кўчим деб қарамаймиз. Шунинг учун ҳам бадий асар матнида мазкур кўчимлар қўлланганида, табиийки, муаллиф муайян бадий-эстетик мақсад билан семантик сатҳда оғишга йўл қўйган дея олмаймиз, зеро, улар ёзувчи томонидан тайёр ҳолда олинган. Табиийки, бу нав кўчимлар матнда эстетик функция бажармайди, уларни бадиият ҳодисаси сифатида талқин қилиб бўлмайди;

б) анъанавий тарзда ишлатилиб келаётган ва шу боис муайян даражада турғунлик касб этган кўчимлар ҳам бадий нутқда кўплаб учрайди. Масалан, “лаъл”, “гул”, “булбул”, “сарв”, “хилол”, “камон”, “наргис” ва ҳоказо. Бу нав кўчимлар ҳам худди юқоридагилар сингари тайёр ҳолда олинади, бироқ, улардан фарқли ўлароқ, матнда эстетик функция бажаради: тасвирийликни, ифодавийликни кучайтиради;

⁴⁷ Атоуллоҳ Хусайний. Бадойиъу-с- саноиъ.- Т., 1981.- Б.219

в) бадий-эстетик функциядорлиги, тасвирийлик ва ифодавийликни кучайтириши жиҳатидан муайян матн ўрамидагина кўчма маъно касб этувчи, муаллифнинг ассоциатив фикрлаши маҳсули ўлароқ дунёга келган кўчимлар алоҳида ўрин тутади. Улар шартли равишда “хусусий муаллиф кўчимлари” деб юритилади. Шу нав кўчимларгина ёзувчининг муайян бадий-эстетик мақсадни кўзлаб йўл қўйган семантик сатҳдаги оғиши натижасидирки, унинг бадий тил бобидаги маҳорати хусусида гап борганда, энг аввал шуларни эътиборга олиш керак бўлади.

Қадимдан ўрганиб келинишига қарамай, илмда кўчимларни таснифлаш масаласида ҳануз яқдиллик йўқ. Анъанавий тарзда кўпчилик мутахассислар томонидан кўчимнинг асосий турлари сифатида *метафора* ва *метонимия* кўрсатилиб, унинг бошқа навларига шу икки турнинг кўринишлари деб қаралади. Кейинроқ *синекдоха*, ундан сўнг эса *ирония (киноя)* ҳам кўчимнинг асосий турлари сифатида эътироф этила бошлади. Ҳозирда вазият шундайки, манбаларда кўчимнинг асосий турлари иккита (*метафора* ва *метонимия*) деб ҳам, учта (*метафора*, *метонимия*, *киноя*) ёки тўртта (*метафора*, *метонимия*, *синекдоха* ва *киноя*), ҳатто бундан кўпроқ (бунда муболаға, литота, перифраз ҳам шу сирада саналади) деб ҳам кўрсатилган ҳолларга дуч келиш мумкин. Мазкур ҳолат эса масаланинг ғоят мураккаб ва баҳсли эканлигидан далолат беради. Аслида шундай бўлиши табиий ва қонуний ҳам. Зеро, инсоннинг олам ҳақидаги билимлари чуқурлашиб, ундаги нарса-ҳодисалар орасидаги янги-янги алоқа-муносабатларни кашф этиб, хуллас, тафаккури ривожланиб боргани сари метафора ва метонимия бағридан кўчимнинг янги навлари ажралиб чиқиб, тобора мустақил қиёфа касб этиб бориши ҳам табиийдир.

Юқорида саналган кўчим турлари маъно кўчишининг асосига кўра таснифланади: сўзлар англатувчи нарса-ҳодисалар орасидаги ўхшашлик асосида *метафора*, алоқадорлик асосида *метонимия*, зиддият асосида *киноя*, бутун ва қисм муносабати негизида эса *синекдоха* юзага келади. Эндиги вазифамиз саналган кўчим турларининг ҳар бирига навбати билан алоҳида-алоҳида тўхталиб, ўзига хос хусусиятларини кўриб ўтишдан иборат бўлади.

Кўчимнинг бадий нутқда энг кўп ва самарали қўлланувчи тури, ҳеч шубҳасиз, *истиора* – *метафора* ҳисобланади. Адабиётшунослигимизда бу икки термин синоним сифатида қўлланади. Қизиғи, иккала термин ҳам аввал умуман кўчим (троп)

маъносида қўлланган бўлса, кейинча кўчимнинг фақат ўхшашлик асосидаги турини англата бошлаган⁴⁸.

Сўз маъносининг метафора усулидаги кўчишида нарса-ходисалар орасидаги ўхшашликка асосланилади. Моҳиятига қараган ҳолда қадимдан метафорани “сиқик ўхшатиш”, “яширин ўхшатиш” деб аташ урфга кирган. Бунинг сабабини ёрқин тасаввур қилиш учун метафоранинг юзага чиқиш механизмини кузатиш кифоя: икки нарса-ходиса бир-бирига ўхшатилади, сўнг ўхшатилаётган нарсани англатувчи сўз туширилади-да, ўхшаётган нарсани англатувчи сўз билан ўхшатилган нарса аталади. Масалан, ҳазрат Навоий “Нуни доғи анбарин хилолингға фидо” деганида, ошиқ “жон”идаги “нун”ни ёрининг қошига фидо этишга тайёрлигини назарда тутди. Яъни бунда ёрнинг қоши “хилол” – янги чиққан ойга ўхшатилади-да, ўхшаётган нарса (хилол)ни англатувчи сўз ўхшатилаётган нарса (қош)ни англатувчи сўз ўрнида ишлатилади. Кўряпмизки, бунда ўхшатиш амали бор, бироқ ўхшатилаётган нарса (қош) ҳам, ўхшатишга асос бўлаётган белги (“нозик, қайрилма”) ҳам, ўхшатиш воситаси ҳам (“худди”, “гўё” каби) тушириб қолдирилган – яъни ўхшатиш амали ўта сиқик шаклда, айни чоқда, яширин тарзда амалга ошган.

Таъкидлаш жоиз, метафоранинг, умуман, кўчимнинг кўриб ўтганимиз каби бир сўз доирасида воқеаланиши нисбатан камроқ учрайдиган ҳодиса ҳисобланади. Аксарият ҳолларда кўчма маъно сўз бирикмаси, гап даражасида юзага чиқади. Мисол учун А.Ориповнинг қуйидаги сатрларини олайлик:

Чувалади ўйларим сенсиз,
Хаёлимга тароқ ургайман.
Менинг қўлим етмаган юлдуз,
Тушларимда сени кўргайман

Дастлабки уч мисранинг ҳар бирида биттадан метафора қўлланган. Уларнинг учинчиси “ёр”ни “юлдуз”га ўхшатиш асосида юзага чиқмоқда ва, сиртдан қараганда, юқоридаги мисол (хилол – қош) билан айнандек кўринади. Бироқ ифодалаш кўзланган метафорик маънонинг юзага чиқишида “менинг қўлим етмаган” аниқловчиси ғоят муҳим эканини кўриш қийин эмас. Яъни бунда ёр билан

⁴⁸ Бу ҳақда қаранг: Каримов О. Абдулла Орипов шеърлятида метафорик образлар. - Т.: Академнашр, 2014.- Б.11-14

юлдузни ўхшатиш асоси уларнинг иккаласига хос “етиб бўлмаслик” белгисидирки, бу маъно гап бутунлигидагина рўёбга чиқади. Шунга ўхшаш, “чувалади ўйларим” метафорасининг маъноси ҳам предикатив бирикма бутунлигида воқеланади. Негаки, аввалги иккита мисолдан фарқли ўлароқ, бунда предметнинг номи эмас, балки унга хос ҳаракат-ҳолат бошқа бир предметга кўчирилмоқда: “(ип чувалгани каби) чувалади ўйларим”. Яъни ўхшатилаётган нарса номи қолади-да, ўхшаётган нарсага хос ҳаракат-ҳолат унга кўчирилади. Шу ўринда юқорида келтирилган Атоуллоҳ Ҳусайний таърифидаги “*ўз ясоғида тушунмакка моний бўлгучи жумладошини келтирмак шарти бил*а” деган нуқтага қайтиш мақсадга мувофиқ. Бу ўринда маъно кўчиши сўз қўлланган контекст билан ҳам боғлиқлиги, матндаги бошқа сўзларнинг уни “ўз” маъносида тушунишга монe бўлиши назарда тутилмоқда. Дарҳақиқат, келтирилган мисолда “ўй” сўзининг “жумладош” экани “чуваланмоқ”ни ўз маъносида тушунишга имкон бермайди.

Албатта, метафора усулидаги маъно кўчишида ўхшатилаётган нарса-ҳолисалар орасида айнан ўхшашлик бўлиши эмас, балки уларга хос умумий белгилардан бири асос учун олинади. Масалан, “олтин куз” бирикмасида “ранг” (кузда дарахт баргларининг сарғайиши сабаб сариқ ранг устуворлиги), “олтин давр” бирикмасида “қиммат” (назарда тутилган умр палласининг қимматли экани) асос учун олинади. Тўғри, ушбу мисоллар метафоранинг анчайин содда кўринишлари, уларнинг эстетик таъсир кучи ҳам, албатта, шунга яраша бўлади. Аксинча, воқеликдаги нарса-ҳолисалар ёки кўнгил ҳоллари билан моддий олам орасидаги бизга кўринмаган, бироқ санъаткорона ўткир нигоҳ билан илганган ўхшашликлар асосидаги кўчимлар ўқувчини ҳайратлантиради, унга завқ бағишлайди. Фақат шугина эмас, бу нав кўчимлар ўша нарса-ҳолисага ўзгачароқ назар солиш, кўнгил ҳолини теранроқ ҳис қилишга ёрдам беради. Масалан, Фахриёрнинг сонетларидан биридаги “Кўнглим синар, муз бўлиб синар” метафорасини олайлик. Шоир метафорани “муз бўлиб синар” тарзида аниқлаштириб қўяётганини назардан қочирмаслик лозим. Сабаби, “кўнгил – ойна”, “кўнгил – шиша” ўхшатишлари асосига қурилган “кўнгил синиши”, “чил-чил бўлиши” метафоралари анча кенг тарқалганки, шоир ўзи қўллаган метафоранинг уларга алоқасиз эканини таъкидламоқда. Тўғри, бунда ҳам мавжуд метафорага – муайян ҳислар тугаб битганини англатувчи “кўнгил совиши”

ифодасига таянилган, аниқроғи, бу ифода муболағалаштирилган: кўнгил совиши ҳадди аълосига етиб – музлаш даражасининг кучлилигидан синиб уваланиши назарда тутилган. Бугунги кун ўқувчиси эса, биласиз, турли илмий оммабоп фильм ва кўрсатувлар орқали ўта кучли музлатилган жисмнинг ичдан портлаган каби парчаланишини тасаввур қилишга қодир. Аён бўляптики, метафора давр ўқувчисининг диди ва маърифий даражаси, тафаккур тарзига мос бўлар экан.

Образли ифода ўлароқ метафоранинг қабул қилиниши автоматизмдан йироқ, у ижодий ёндашувни, ассоциатив фикрлашни тақозо этади. Дейлик, Р.Парфининг “Сув остида ялтирайди тош, Харсангларда синади сувлар” сатрларида метафоранинг маъноси икки босқичда намоён бўлади. Шоир тилимизда анча кенг қўлланилувчи сувнинг ойнага ўхшатилишига (биринчи босқич), яъни ўзи ва ўқувчисининг бадий хотирасида мавжуд образли ифодага таянади ва шу асосда сувнинг харсангга урилиб парчаланишини ойнанинг синишига ўхшатади (иккинчи босқич). Шоирнинг қуйидаги:

Деразамга урилади қор
Жаранглайди жарангсиз кумуш, –

сатрларида метафоранинг маъно ассоциациялари янада кенгроқ. Маълумки, қорнинг кумушга (ранг ўхшашлиги) ўхшатилиши анча кенг қўлланади. Шоир шу асосда “кумуш”нинг яна бир ассоциациясини уйғотади: қорнинг ёғишини “кумуш тангаларнинг сочилиши”га ўхшатадики (жаранглайди жарангсиз кумуш), гўё кимдир ҳайри-эҳсон қилиб танга сочаётгандек. Халқимизда “қор” ёғиши тўкинликдан, баракотдан деб билиниши сизга маълум, албатта. Кўрамизки, қор шоирнинг ассоциатив фикрлашида аввал “кумуш”ни, кейин халқимизнинг маиший тафаккурида муқим ўринлашган инончни уйғотади. Англашидадики, агар лексик метафоранинг мазмуни бир сўз доирасида англашилиши мумкин бўлса, матн ичидаги метафоранинг маъноси матндаги бошқа сўзлар билан алоқада ойдинлашар экан. Масалан, шоир ёзади:

Энг даҳшатли бақирик – соқовнинг бақирғи.
Ў, қандай куч билан бақирар қабртошлар...

Албатта, бу ўринда метафоранинг маъноси турлича тушунилиши, у ўқувчилар онгида бир-биридан фарқли ассоциацияларни уйғотиши мумкин экани табиий. Бироқ ҳар қандай ҳолатда ҳам парчадаги биринчи мисра иккинчисининг англанишига, метафорик мазмуннинг юзага чиқишига асос бўлади. “Соқовнинг бақирғи”даги даҳшатли жиҳат шуки, уни камдан кам одам эшитади, эшита олади. Шунга ўхшаш, аслида, қабртошлар ҳам бизни жуда кўп нарсалардан огоҳ этиб туради, фақат уларнинг бақирғини биз доим ҳам “эшитолмаймиз”. Бақирғини ёнидаги одам эшитмаётганини билиб турган соқовнинг ҳолатини тасаввур қиласиз-да, бизни огоҳ этиб унсиз бақираётган қабртошлар, улар ортидаги ўтганлар руҳини тасаввур этасиз. Ва айни шу нуқтада шеър дилингизни титратади, бошда тушунарсиздек кўринган сатрлар катидаги маъно онгингизга ўчмас бўлиб муҳрланади.

Атоуллоҳ Ҳусайний уқдирадики: “Ақлиғ жондорлардин ўзга тилсиз ҳайвонлар, ўсумлуклар, жисмларга хитоб ва аларнинг орасидаги тиғу қалам, куну тун, шамъу гул мунозаралари янглиғ шоирлар яратган мунозаралар ҳам истиора қабилдиндур”⁴⁹. Яъни олим кўчимларнинг бир гуруҳи моҳиятан метафорага яқин эканлигини таъкидлайди. Замонавий адабиётшуносликда ҳам Атоуллоҳ Ҳусайний санаган *жонлантириш (антропоморфизм)*, *ташхис (персонификация)* ва *аллегория (мажоз)* метафора гуруҳига кирувчи кўчимлар сифатида эътироф этилади.

Бадий нутқда кенг ва фаол қўлланувчи кўчим турларидан яна бири метонимиядир. Метонимия (гр. – “ўзгача номлаш”, “бошқа нарса орқали аташ”) усулида маъно кўчганида нарса-ходисалар ўртасидаги алоқадорлик асос қилиб олинади. Бу алоқадорлик турлича кўринишларда намоён бўлиб, бунда нарса-ходиса, ҳолат ёки ҳаракат билан улар эгаллаган жой (“стадион ҳайқирди”, “шаҳар бош кўтарди”), вақт (“оғир кун”, “омадли йил”); ҳаракат билан у амалга ошириладиган восита (“аччиқ тил”); нарса ва унинг эгаси, яратувчиси (“Фузулийни ўқимоқ”); нарса ва у ясалган модда, хом-ашё (“бармоқлари тўла тилла”); руҳий ҳолат, хусусият ва унинг ташқи белгиси (“кўз юммоқ”) каби алоқаларга асосланилади. Бадий адабиётда узоқ даврлар мобайнида метафорик тафаккур етакчилик қилган ва шу боис ҳам метонимия нисбатан камроқ учраган бўлса, замонавий адабиётда – бадий проза мақомининг юксалиши билан боғлиқ ҳолда – метонимия ҳам фаоллашган. Бадий-эстетик

⁴⁹ Кўрсатилган асар.- Б.220

функциядорлиги, таъсир кучи жиҳатидан метонимиянинг метафорадан куйироқ туришини кўпчилик мутахассислар эътироф этадилар. Шундай бўлса-да, бадий матнда, айниқса, метафора билан ёндош қўлланган ҳолда у катта бадий самара беради, фикрни лўнда ва таъсирли ифодалашга хизмат қилади. Мисол учун А.Ориповнинг “Баҳор” шеърідан олинган “Қайдадир юртини эслаб инграр най” сатрини олиб кўрайлик. Чолғу асбоби орқали куй маъносининг берилиши – метонимия, бироқ бу маъно “инграр” метафораси билан қўшилган ҳолда ифодаланади ва шу туфайли ҳам кучли бадий самара беради. Ёки “Фарёд чекканим йўқ эл ичра тақир, Ўч ҳам олганим йўқ на қаламимдан” сатрларида ҳам яна восита орқали жараён назарда тугилади ва у ҳам “ўч олмоқ” метафораси билан бақамти қўлланади. Бу иккиси бирликда эса “бутун вужудим билан ижодга берилиб ғамларимни унутишга ҳаракат қилмадим” деган маънони ифода этилади ва, муҳими, метонимия мазмунни образли, таъсирли ифодалашга хизмат қилади. Юқоридаги мисолларда восита – ҳаракат алоқаси асосидаги кўчимни кўрган бўлсак, У.Азимнинг: “Кўзларини очиб-юмар Митти кушча – ярадор. Фалак, унга нажот юбор, Ўлим, бўлма харидор”, – сатрларида жой метонимиясини кўрамиз. Зеро, бундаги “фалак” сўзи тафаккуримизда ўринлашган ишонч асосида “яратган”ни англатади. Ёки яна шу шоирнинг “Сен нимани кўрибсан, эй, Рим?” сатрида ҳам жой номи орқали унда яшовчилар маъноси ифодаланади. Баъзи ҳолларда образни яратишда метафора ва метонимиянинг қоришиқ ҳолда келиши, биргина сўзнинг ҳам метонимик, ҳам метафорик асосдаги кўчма маънолари қўлланиши кузатилади. Шу жиҳатдан Ш.Раҳмоннинг куйидаги шеърига диққат қилайлик:

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 туяётган одам. Шоирнинг

ассоциатив тафаккури “хазон”да метонимик асосда кузни, метафорик асосда эса яна ўтган, ҳаёт дарахтидан гўё узилиб тушган кунларини кўради. Шеърнинг кайфиятини ҳис қилишда, уни тушунишда “хазон” 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 метонимиядан моҳирона фойдаланилган ва унда ҳам метонимия метафора билан бақамти қўлланган.

Тропнинг яна бир тури *синекдоха* бўлиб, кўпчилик мутахассислар уни моҳият эътибори билан метонимиянинг бир кўриниши деб биладилар. Айни чоқда, синекдохани алоҳида, ҳатто кўчимнинг асосий турларидан бири деб қаровчилар ҳам бор. Айтиш керакки, ҳар икки қарашда ҳам муайян асос бор. Жумладан, метонимия кўриниши сифатида қаралишига сабаб шуки, бунда ҳам маъно кўчиши алоқадорлик асосида – бутун ва қисм, яқка ва умум алоқаси асосида юз беради. Шу боис ҳам мутахассислар синекдохани метонимиянинг микдорий кўриниши деб қарайдилар. Х.Давроннинг “Кулол муҳаббати” шеърдан:

Саҳардан то оқшомга қадар,
Кўкда порлаб ёнмагунча ой,
Эртак сўйлар сархуш бармоқлар,
Эртак тинглар қизил рангли лой...

Келтирилган парчада ҳам “эртак сўйлар” метафора бўлса, “бармоқлар” синекдохадир. “Эртак сўйлар” деганда кулол ўз ишига бутун меҳри, қалб кўри билан берилган ижоднинг сеҳрли онлари назарда тутилади. Табиийки, эртак сўйлаётган “бармоқлар” – қисм ва у бутунни – ишига, яратиш шавқига берилган кулолни шеърхон кўз олдида келтиришга хизмат қилади. Ёки М.Юсуф “Фақат шу ер яқин юракка, Фақат шунда қувонар кўзлар” деганида кўз одам маъносини билдириши ҳам синекдохага мисол бўла олади. Эътибор берилса, бу икки мисолдаги маъно кўчиши, юқорида метонимияга келтирилган мисоллардагидан фарқли ўлароқ, иккита нарса-ҳодиса орасидаги алоқадорлик асосида амалга ошаётгани йўқ, битта предметнинг қисмини англатувчи сўз уни бутун ҳолда аташга хизмат қилаётганини кўриш қийин эмас. Айни ҳол синекдохани бошқа кўчим турларидан фарқлайдиган асосий жиҳатдир. Синекдоханинг

яна бир кўриниши – якка нарса номи билан умумни назарда тутишда ҳам моҳиятан айти шу ҳол кузатилади. Масалан, Ш.Раҳмон бир шеърида “Қадимда мевалар етилган пайтда савоб деб яшаган комил аждодим мусофир чанқоғин боссин деб атай бузиб кўяр экан боғлар деворин” деб ёзаркан, “қадим аждодим” бирикмаси билан жами аждодларни, ўтмишдаги ўзбек халқини атайди. Худди шунга ўхшаш, “Ўзбекнинг қоракўз болаларига битта дунё қолсин ҳайратлик” мисрасида ҳам “ўзбекнинг қоракўз болаларига” бирикмаси остида келгусидаги ўзбек халқи назарда тугилгани аён. Диққат қилинса, бу мисолларда ҳам маъно кўчиши иккита нарса-ҳодиса орасидаги алоқадорлик асосида амалга ошмоқда деб бўлмаслигини кўриш қийин эмас. Негаки, “қадим аждод”лар жами халқни ташкил қилади, яъни тескари томондан борсак, битта предмет – “халқ”ни аташ учун унинг қисмини англатувчи сўздан фойдаланилаётгани кўринади.

Манбаларда атоқли отларнинг турдош от маъносида кўлланишига ҳам синекдоханинг бир кўриниши деб қаралади. Масалан, шоир “фақат Жумавойи бўлгани учун ҳавасларинг келар робинзонларга” деганида Робинзонга ўхшаш ҳаёт кечирувчи кишиларни – кўпчиликни назарда тутди. Бир қарашда бунда қисм номи орқали бутун аталаётгани, демак, қаршимизда синекдоха экани шубҳасиздек кўринади. Бироқ, чуқурроқ мушоҳада этиб кўрилса, мазкур даъво ҳақ эканлигига шубҳа туғилади. Чунки “робинзонлар” деганда “Робинзонга ўхшаб ҳаёт кечирувчилар” тушунилар экан, бу ўринда ўхшашлик асосидаги маъно кўчиши – метафора ҳақида гапириш тўғрироқ бўлади. Фақат биз кўниккан метафоралардан фарқи шуки, бунда ўхшатиш объекти адабий асардан олинмоқда. Шунга ўхшаш, М.Юсуф “Тошкентга қиз берма, Марғилон, Қодирий йўқ, зайнаблар омон!” деганида ҳам “зайнаблар” сўзи билан “феъл-амали Зайнабга ўхшаганлар”ни умумлаштириб атайдики, бунда ҳам маъно метафора асосида кўчади. Умуман олганда, машҳур адабий асар қаҳрамонлари, афсонавий ёки тарихий шахсларнинг номлари орқали ўхшатиш асосида муайян феъл-хусусиятни (Хотам – сахийлик, Қорун – ўта бойлик, Отелло – рашкчилик, Яго – хасадгўйлик) ифодалаш шеъриятимизда эскидан кўлланиб келувчи услубий воситадир. Айти жиҳати – мавҳум тушунчани конкрет образ номи билан аташи бундай кўчимларни *аллегория*га, бениҳоя кўп такрорланиши эса *эмблема*га – бирон-бир тушунчанинг турғун белгисига яқинлаштиради. Айтилганлардан аён бўляптики, конкрет кўчимни аниқ бир турга мансуб этиш доим ҳам тўғри бўлавермайди,

сабаби, у ўзида кўчимнинг турли кўринишларига хос хусусиятларни мужассам этиши ҳам мумкин экан. Худди шу нарса перифраз(а) мисолида ҳам кузатилади.

Манбаларда перифраз(а) ҳам кўчим турлари сирасида саналиб, нарса-ҳодиса, жой ёки шахсни ўз номи билан эмас, унга хос характерли белгиларни ифодаловчи сўз бирикмаси билан аташни англатади. Мантиқан олиб қаралса, модомики нарса (*бутун*) унинг белгиси (*қисм*)ни ифодаловчи сўз бирикмаси билан аталар экан, перифразни синекдоханинг бир кўриниши деб тушуниш тўғри бўлур эди. Бироқ маъно кўчиши бундан тамом ўзгача асосларда амалга ошган перифразлар ҳам талайгина. Масалан, Шавкат Раҳмон “Икки дарё оралиғида Ҳақ адолат топмади қарор” деганида жуғрофий жойлашишига оид белги орқали Ўзбекистонни назарда тутади. Бу ўринда кўчма маъно *нарса* ва *унинг жойлашиши* ўрни орасидаги алоқадорлик асосида воқе бўлади, яъни айна ҳол уни метонимияга мансуб этишга изн беради. Бундан фарқли ўлароқ, “маданият бешиги”, “Шарқнинг юлдузи” ёки “Шарқ машъали” (Ўзбекистон), “юртимнинг юраги” ёки “Шарқ дарвозаси” (Тошкент) каби перифразларда *ўхшашлик* асосидаги маъно кўчиши кузатилади. Шунингдек, киноявий тарзда зидлаб ўхшатиш – тескари ўхшатишга асосланган перифразлар ҳам кўплаб учрайди. Масалан, Чўлпон Зебининг адвокатини бир ўринда “уезд миқёсига яраша иш кўрадиган кичкинагина бир Плевако”, бошқа бир ўринда “кичкина шаҳарнинг кичкина Плевакоси” деб атайди. Аслида у – “давлат хазинасининг каттагина пулини еб қўйган аскарый бир тўра” – дордан қочиб Туркистонга келиб қолган. Яъни у тараққиётдан ортда қолган Туркистондагина “зақунчи”лик қилишга яроқли, шунчаки “сув бўлмаса таяммум...” қабалидаги адвокат, холос. Шу одамнинг касби билан боғлиқ ва ўз даврининг машҳур адвокатига ўхшатиш орқали тавсифлаб аталгани кинояни юзага келтиради. Маълум бўладики, бадий нутқда перифразанинг метафорик, метонимик, киноявий ва синекдоха қолипидаги кўринишлари учраши мумкин экан. Яна бир жиҳати, перифразда доим ҳам кўчма маъно кузатилавермайди. Масалан, Тошкентни “юртимиз пойтахти”, А.Қодирийни “миллий романчилигимиз асосчиси”, С.Аҳмадни “қаҳрамон адибимиз” тарзида атовчи перифразларда маъно кўчиши мавжуд эмас, улардаги объектга хос белгилар ўз маъносида қайта номлашга хизмат қилади.

Маъно кўчишининг яна бир тури “киноя” (ирония) бўлиб, у зидлаш, тескари ўхшатишга асосланган кўчим сифатида тавсифланади. Масалан, А.Қодирий Калвак махзумнинг бадбашара қиёфасини чизиб бергач, бошқа бир ўринда уни “хусни Юсуф” деб атайдики, бу бирикманинг тескари маънода қўлланганини ўқувчи яққол фаҳмлай олади. Таъкидлаш керакки, киноянинг маъноси фақат контекстда рўёбга чиқади, яъни у алоҳида олинган ҳолда мавжуд бўлолмайди, контекстан хабардорлик уни англашнинг қатъий шартидир. Айни шу жиҳати туфайли ҳам айрим мутахассислар кинояни кўчим тури ўлароқ эътироф этмайдилар.

Киноя персонажлар нутқида ҳам кенг қўлланади. Бироқ бу ҳолда у кўчим сифатида эмас, кўпроқ конкрет ҳаётий ҳолатга, соғлом мантикка ёхуд сўзловчининг мақсадига мувофиқ келмайдиган гап сифатида кўринади. Киноя асосидаги бу усул *антифразис* деб юритилади. Антифразис тасвир предметига ёзувчи муносабатини ифодалашда, айниқса, кўл келади. Масалан, М.М.Дўстнинг “Истеъфо” қиссасида шу усулдан самарали фойдаланилган. Қисса персонажларидан бири – Бинафшахон қизини ҳимоя қилиб: “Қизимиз кимдан кам? Ўзи ҳусндор бўлса, дипломи яқин қолди, ақли одоби жойида. Ўзбекча гапиришним билади...” – дейдики, унинг гапи кўзлаган мақсадига мутлақо зид: хоним қизини мактамоқчи эди, ҳақиқатда акс натижага келинди, яъни қизнинг миллийлик унутилган муҳитда ўсгани аён бўлиб қолди. Айни пайтда, бу билан персонаж маънавий қиёфасига муҳим чизги тортилди: Бинафшахоннинг сиртигина ялтироқ, маънавияти хилвираб кетган калтабин аёллиги яна бир карра тасдиғини топди. Ёки қисса персонажларидан бирининг “Бугун кайфиятим ўнгланди. Хотингайм дўқ урдим” дейиши; бошқасининг “ўзимиздаям дўхтир кўп, бариси ота қадрдон, пораям сўрамайди” дея макташниши ҳам киноя бўлиб, у ёзувчининг сўзловчига, давр муҳитига муносабатини ифодалашга хизмат қилади.

Кўчимнинг яна бир тури аллегориядир. Адабиётшунослигимизда аллегория термини ўрнида “мажоз” (албатта, бунда истилоҳнинг тор маъноси кўзда тутилади) истилоҳи ҳам қўлланади. Аллегориянинг кўпчилик эътироф этган спецификаси мавҳум тушунчаларни конкрет нарса-ҳодисалар номи билан ифодалашда намоён бўлади. Бадиий адабиётда сўз-аллегориялар, кўпроқ анъанавий тарзда қўлланади, уларнинг маъноси ҳам турғун ҳолатга келиб улгурган. Негаки, аллегориядаги

маъно кўчиши доим ҳам мотивланган эмас, аниқроғи, мотив кейинча унутилган ёки унга зарурат қолмаган. Мисол учун, “айёрлик” тушунчасининг “тулки” сўзи билан ифодаланишини олайлик. Аслида, ўзига емиш топишу кушандаларидан омонлик топиш учун ёввойи жониворки “хийла” ишлатади. Шундай экан, нега айнан тулкининг номи мажозан “айёрлик” ифодасига айланган? Сабаби, атроф-жонибида тулки кенг тарқалгани учун ҳам аждодларимизда уни бевосита кузатиш имкони катта бўлган: “айёрлик”ларини кўрганлар, завқланиб кулганлар. Хуллас, тулкининг “айёр” эканига кўпчилик бешак ишонч ҳосил қилган. Аввалида айёр кишилар тулкига менгзалган, сўнг эса, кўп ишлатилавериши натижасида, “тулки” ва “айёрлик” сўзлари гўё маънодошга айланган, шу маънода қўллашга табиий равишдаги келишув содир бўлган, “шартлашиб олинган”. Шу тариқа бадий асарларда, масалан, “бўри” – ваҳшийлик, “эшак” – фаросатсизлик, “бедана” – кўнимсизлик, “буқаламун” – беқарорлик, “мусича” – ожизлик, “чаён” – зараркунандалик тарзидаги аллегориялар урфга кирган. Бу нав аллегорияларнинг аксарияти, юқорида ҳам айтдик, айни тушунчаларнинг турғун белгисига – эмблемага яқинлашиб қолган.

Адабиётшуносликда аллегорияда маъно кўчиш асоси масаласида ҳам яқдиллик йўқ: айрим мутахассислар бунда *ўхшатишни* асос деб билса, бошқалари *алоқадорликни* кўрсатадилар. Ҳақиқатда эса, агар теранроқ ўйлаб кўрилса, аллегорияда маъно кўчиши синекдоха қолипида амалга ошишини англаш унча қийин эмас. Яна “тулки” мисолига қайтсак, жонивор (*бутун*)ни атовчи сўз унинг бир хусусияти (қисм)ни ифодалашга хизмат қилаётганини кўрамиз.

Бадий адабиётда моҳиятан аллегорияга яқин бўлган кўчимнинг бир тури сифатида символ (рамз) ҳам кенг қўлланади. Символнинг аллегориядан фарқи шундаки, у муайян контекст доирасида ҳам ўз маъносида, ҳам кўчма маънода қўлланади. Масалан, Чўлпон шеърисидаги “юлдуз”, “булут”, “баҳор”, “қиш” образлари бунинг ёрқин мисоли бўла олади. Жумладан, машҳур “Қаландар ишқи” шеърини ўқиганда, уни ишқий мавзудаги шеър сифатида тушунаверишимиз мумкин. Бироқ бу шеърдаги рамзлар қатида бошқа бир маъно ҳам мустақил ҳолда мавжуд бўлиб, уни ўз вақтида шоирга руҳан яқин қишилар яхши тушунганлар. Сабаби, улар рамзларнинг маъноси англашиладиган контекстдан – шоирнинг ҳаёт йўли, орзу-интилишлари, шеър ёзилган пайтдаги руҳий ҳолати

ва ҳ. омиллардан хабардор бўлганлар. Демак, ҳозирда ҳам шеърни Чўлпоннинг ҳаёт йўли ва ижодий мероси контекстида ўрганилса, рамзий маъно англашилиши мумкин. Рамзнинг табиати ҳақидаги фикрларни Р.Парфи шеърдан олинган тубандаги парча мисолида ҳам кўришимиз 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 ўша гўшада чиндан-да синган най ётибди деган маънода), шунингдек, лирик қаҳрамоннинг йўқотилган ҳислари, армонга айланган орзулари маъносида ҳам тушуниш мумкин бўлади. Иккинчи ҳолатда биз “синган най”ни рамз сифатида қабул қилган бўламиз. Масаланинг яна бир муҳим томони шуки, “синган най” билан “йўқотилган ҳислар, армонга айланган орзулар” орасида на метафорадаги каби ўхшашлик ва на метонимиядаги каби алоқадорлик асосидаги муносабат мавжуд. Яъни “синган най” фақат шу контекст доирасидагина ва шартли равишдагина ўша мазмунни ифодалаши мумкин, холос. Худди шу гап Чўлпоннинг “Қаландар ишқи” шеъридаги “ёр”, “муҳаббат”, “денгиз”, “юлдуз”, “қуёш” рамзларига ҳам тўла тааллуқлидир. Зеро, улар ҳам ўзлари ифодалаётган рамзий маъно билан ўхшашлик ёки алоқадорлик муносабатида эмас, фақат шартли равишдагина (ва шартдан, контекстдан бохабар кишиларгагина) рамзий маънони ифодалайдилар. Шартдан, контекстдан беҳабар ўқувчи учун эса шеърнинг фақат бевосита мазмуни, юзадаги мазмунигина мавжуддир.

Бадиий нутқ семантикаси масаласига, хусусан, кўчимларга тўхталар эканмиз, адабиётимизда қўлланувчи кўчимларнинг ҳаммасини кўриб чиқиш, таърифлашу таснифлашни мақсад қилмаганмиз. Зеро, кўчимларнинг ҳар бири алоҳида машғулот мавзуси бўлиш учун бемалол етарли, балки ундан-да кўпроқ материал бера олади. Юқоридаги мулоҳазалар мазкур мавзуга кириш вазифасини ўтаса кифоя. Сиз энди адабиётшуносликка оид луғатлар, бадиий тил хусусиятларига оид ишлар билан танишиш, бадиий асарларни мутолаа қилиш жараёнида кўчимларга, умуман

тил унсурларига жиддий эътибор қилишингиз, биз тўхталмаган ёки мисоллар келтирмаган воситалар моҳиятини мустақил ўрганишингиз ва ўзлаштиришингиз зарур бўлади.

Таянч тушунчалар:

семантик сатҳда нормадан оғиш, кўчим (троп, мажоз), “хусусий муаллиф кўчимлари”, метафора, истиора, метонимия, синекдоха, ирония (киноя), рамз (символ), жонлантириш (антропоморфизм), таъхис (персонификация) ва мажоз (аллегория), эмблема, перифраз, муболага, литота, перифраз.

Савол ва топшириқлар:

1. “Кўчим”, “мажоз” ва “троп” истилоҳларининг маъноси, уларнинг илмий истеъмолга кириб қолишининг сабабларини тушунтиринг. Ҳозирда ушбу терминларни қўллашда қандай йўл тутган маъқул деб ўйлайсиз? Бирини қолдириб, қолганларидан воз кечиш тўғри бўладими?

2. Тилдан фойдаланишда «умумодатланган нормадан оғиш» тушунчасига изоҳ беринг. Ҳар қандай нормадан оғиш бадиият факти бўла оладими? «Оғиш» бадиият фактига айланишининг шарти нима?

3. Лексик сатҳдаги «оғиш» турларини сананг. Уларнинг ҳар бирини мисоллар ёрдамида тушунтиринг.

4. Семантик сатҳдаги «оғиш»лар деганда нимани тушунасиз? Кўчимлар бадиий бўёқдорлиги, таъсирдорлиги жиҳатидан қандай даражаланади?

5. «Хусусий муаллиф кўчимлари» тушунчасига изоҳ беринг. Метафоранинг матн ичидаги маъно диапазони қай йўсин кенгаяди? Буни мисоллар ёрдамида тушунтириб беринг. Маъно кўлами кенг кўчимларга мисоллар топиб, уларни дафтарингизга кўчиринг.

6. «Рамз», «мажоз» атамаларининг қўлланилишидаги турличалик нималарда кўринади? Мавжуд лугат ва қўлланмаларда уларнинг қандай қўлланганлигига диққат қилинг, уларга берилган таърифларни дафтарингизга кўчиринг.

Адабиётлар:

1. Бобоев Т. Шеър илми таълими.-Т.,1996
2. Григорьев В. Поэтика слова.- М.,1979
3. Исҳоқов Ё. Сўз санъати сўзлиги.-Т.: O`zbekiston, 2014.
4. Мамажонов З. Мумтоз шеърӣй санъатларнинг назарӣй таснифи. – Т., 2016
5. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики.- М., 1986.
6. Теория метафоры.- М.,1990
7. Томашевский Б.В. Стилистика.- Л.,1983
8. Ҳожиаҳмедов А. Шеърӣй санъатлар ва мумтоз қофия. – Т., 1998

Бадиий нутқнинг ритмиклиги

Ритм ҳақида умумий тушунча. Нутқ ритмиклиги. Ритмиклик бадиий нутқнинг табиий хусусияти сифатида. Насрий нутқ ритмиклиги. Синтагма ва колон тушунчалари. Сажъ ҳақида. Ритмик воситалар ҳақида.

Ритмик ташкилланиши жиҳатидан бадиий нутқнинг сочма (*наср*) ва тизма (*назм*) шакллари мавжудлиги, насрий нутқнинг ритмик жиҳатдан маълум даражада амалий нутққа яқинлиги, шеърӣй нутқнинг эса муайян бир ўлчов асосида тартибга солинган ритмикликка эгаллигини илгари айтдик. Энди ушбу нутқ шакллариининг ҳар бирига хос хусусиятларни муфассал кўриб ўтиш керак бўлади. Бунинг учун эса, аввало, “*ритм*” ва “*нутқ ритми*” тушунчаларини ойдинлаштириб олиш зарур.

Ритм ниҳоятда кенг тушунча бўлиб, ритмиклик борлиқдаги жуда кўп нарса-ҳодисалар, табиий жараёнларга хосдир. Шунга кўра, *кенг маънода ритм деганда муайян бўлакларнинг маълум вақт оралигида тартибли такрорланиб туриши тушунилади*. Аёнки, бу маънодаги ритм борлиқдаги жуда кўп нарса-ҳодисалар, табиий жараёнлар, жумладан, инсон организмида мавжуддир. Масалан, тарновдан томчилаб турган томчилар чиқараётган товушда, ариқ сувининг маромли шилдираб оқишида, йил фасллариининг, кун билан туннинг алмашинувида; инсоннинг юрак уриши, нафас олиши, маълум бир иш-ҳаракатни бажариши – буларнинг барида

муайян ритм кузатилади. Эътибор берилса, ритм тушунчаси *замон* ва *ҳаракат* тушунчалари билан узвий боғлиқ ҳодиса эканини англаб олиш қийин эмас. Дарҳақиқат, замонда кечувчи ҳар қандай ҳаракат (жараён)да ритм мавжуддир. Табиийки, бу гап замонда воқе бўлувчи инсон нутқиға ҳам тўла тегишли. Аввало, ҳар бир одамнинг гапиришида ўзига хос ритм бўлиб, бу ритм биринчи галда унинг физиологик имкониятлари (мас., ҳар бир одамда нафас олиш ўзига хос, нутқ ритми шунга кўп жиҳатдан боғлиқ) билан белгиланади. Кундалик мулоқот нутқидаги ритмга ички ва ташқи омиллар (касаллик, руҳий ҳолат – *ички*; бирор нарсадан таъсирланиш, тез ҳаракат қилиш – *ташқи*) таъсир қилиши, уни муайян даражада ўзгартириши мумкин. Оғзаки нутқда кузатилувчи ритм табиий равишда ёзма нутққа ҳам кўчади, негаки, ёзганимизда “мия”да гапирилади, ўқиганимизда “тасаввурда” эшитилади. Демак, ўз-ўзидан аёнки, насрий ё назмий эканлигидан қатъи назар, ритмиклик бадиий нутқда ҳам табиий равишда мавжуд ва у асарнинг ўқишли, таъсирли бўлишида жуда катта аҳамият касб этади.

Манбаларда насрий нутқ ритмиклигини энг аввал ритм умуман нутққа хос экани билан изоҳлаш, унинг амалий нутқ ритмиға яқинлигини таъкидлаш урфға кирган. Бироқ бундан бадиий насрдаги ритмиклик спонтан характерға эға, яъни ўз-ўзидан юзаға келади деган хулосаға келиш хато бўлур эди. Сираси, бундай хулосани бадиий нутқнинг юксак даражада уюштирилганлик хусусияти, яъни муаллиф ғоявий-бадиий нияти ижроси, муайян концепция ифодасиға сафарбар этилганиёқ истисно этади. Бу ҳақда ёзувчи Ў.Ҳошимов суҳбатларидан бирида айтадики: “Чинакам асар туғилмасидан олдин унинг оҳанги, мусиқаси тайёр бўлади. Бу – ғоя эмас, сюжет ҳам эмас, айнан мана шу оҳанг адибни кўлидан судраб олиб келиб, столға “михлаб” кўяди. Асарнинг жони дегани шу. ... Тушда кечган умрлар” романимнинг оҳанги қулоғим остида жаранглаб туради. Бу оҳанг асарнинг бошидан то охириға қадар мунгли, ғамли мусиқа билан йўғрилган. Асарнинг бошини эсланг! “Куз ўлим тўшагида ётган беморға ўхшайди. Оёқ остида касалванд хазонлар инграйди”. Бўлди, шу мусиқа. Бошқа асарларда ҳам шундай мусиқа бор. “Баҳор қайтмайди” қиссам “Қонқус” ҳақидаги ривоятдан бошланади. Демокчиманки, катта полотнода ҳам, шеърда ҳам ўз-ўзидан мусиқа бўлади. Куй бўлади. Йирик бадиий асарда,

албатта, куй бўлиши шарт. Бўлмаса у бадий асар эмас”⁵⁰. Эътибор беринг: адиб энг аввал асарнинг “оҳанги, муסיқаси тайёр бўлади” демокда, яъни оҳанг тайёр ҳолда берилмайди, балки материални англашу ҳис қилиш жараёнида дунёга келади – “тайёр бўлади”. Шунга ўхшаш, бир гуруҳ рус адиблари орасида ритмнинг насрдаги ўрни ва аҳамияти ҳақида сўров ўтказилганида, кўпчилиги ҳар бир асарнинг ўз ритми, оҳангини топиб олиш ғоят муҳим эканини у ёки бу йўсинда таъкидлаганлар. Жумладан, машҳур адиб В.Астафьев айтадики: “Товушсиз сўз мавжуд эмас. Сўз пайдо бўлишидан аввал товуш дунёга келди. Насрда ҳам шундай: хали сюжет пайдо бўлмай туриб, ижодий ният шаклланмасидан аввал асар “жаранго топиши”, яъни қалбда “оҳанг” ўлароқ туғилиши лозим, бошқа ҳамма нарса эса кейин, бошқа ҳаммаси шунга элчиб келади”⁵¹.

Тилшуносликда нутқнинг энг кичик *ритмик бўлаги* сифатида синтагма эътироф этилади. Синтагма эса тилшунослик атамаси бўлиб, семантик-грамматик-фонетик жиҳатлардан бирлашган сўзлар гуруҳини англатади. Бу ҳолда синтагма, аксар, сўз бирикмасига тенг, бироқ унинг баъзан биргина сўзга, баъзан эса гапга тенг келиш ҳоллари ҳам учраб туради. Шунингдек, синтагмани “нутқ-тафаккур жараёнида мазмуний бирликни ифодаловчи фонетик бирикма”⁵² деб тушуниш ҳам мавжуд бўлиб, бу ҳолда унинг чегараси просодик воситалар (*урғу, пауза*) билан белгиланиши айтилади. Л.В.Щерба француз тилида урғу сўзга эмас, мазмунан ўзаро боғлиқ сўзлар гуруҳига тушишини назарда тутган ҳолда синтагмани фонетик бирлик сифатида талқин қилади. Бундан ташқари, Л.В.Щерба айрим француз фонетиклари синтагмани нафас гуруҳи деб аташлари ва бунда айни сўзлар гуруҳи бир нафасда айтилиши, уларнинг орасида паузалар бўлмаслиги лозим эканлигини назарда тутишларини ҳам айтади⁵³. Агар нутқ ритмиклиги нуқтаи назаридан қаралса, синтагмага фонетик бирлик сифатида қарашни асос учун олган қулайроқ, бироқ унинг семантик ва грамматик томонларини ҳам ҳамиша ёдда тутиш зарур бўлади. Албатта, ўзбек тилидаги нутқ ҳам сўзларнинг мазмуний-грамматик-фонетик жиҳатдан бирикиши асосида ташкил топувчи гуруҳлар – синтагмаларга бўлинади. Ўз навбатида, қонуниятлар умумий

⁵⁰ Сўз – бу сеҳрли дунё. Ўзбекистон халқ ёзувчиси Ўткир Ҳошимов билан суҳбат.- Шарқ юлдузи.- 2010.- №1.- Б.133-134

⁵¹ Қаранг: Гиршман М.М. Ритм художественной прозы.- М.: СП, 1982.- Б. 60,38

⁵² Щерба Л.В. Фонетика французского языка.- М.: Высшая школа, 1963.- С.86

⁵³ Ўша жойда

эканидан келиб чиқсак, айна гуруҳларнинг ҳар бири битта мазмуний урғу олиши, бир зарб билан талаффуз этилиши ҳам табиийдир.

Адабиётшуносликда насрий нутқнинг ритмик бўлақларга ажралиши қадим замонлардаёқ анланган. Антик риторикадан бошлаб насрий нутқнинг энг кичик ритмик бўлаги *колон* истилоҳи билан юритилган. Замоनावий адабиётшуносликда ҳам ушбу термин юқорида таърифланган *синтагма* истилоҳи ўрнида қўлланади. Аслида, бу икки термин ўзаро “умумийлик – хусусийлик” муносабатида: агар синтагма умуман нутққа хос ритмик бўлақ маъносида қўлланса, колон бадий насрга хос ритмик бўлақни англатади.

Наср ритмиклиги масаласига мумтоз Шарқ адабиётшунослигида ҳам алоҳида эътибор билан қаралган. Жумладан, Атоуллоҳ Ҳусайний сажъ “арабийят аҳлининг бир тоифаси наздида насрга хос” экани ва бунда “наср фосилаларининг охирги ҳарфта мувофиқлиғи” назарда тутилишини айтади. Сўнг таърифига зарур изоҳ билан ойдинлаштиради: 1) “фосиладин мурод ул сўздурким, анинг туфайлидин калом қариналари, яъни бўлақлари бир-биридан айрилиб турғай”; 2) “охирги ҳарфтин мурод сўз ўзагидаги қофия равийси янглиғ амалда бўлган охирги ҳарф ёки ўшул ҳарфқа ўхшаш ўзга бир ҳарфтур”⁵⁴. Энди мазкур таърифни яхшироқ тушуниб олмоқ учун, масалан, ҳазрат Навоий қитъаларидан бирига қўйилган қуйидаги сарлавҳани олайлик: “Камол касбига *далолату* нуқсонидин изҳори *малолат*”. Бунда калом (гап)ни икки қарина (бўлақ)га ажратаётган *далолат* ва *малолат* сўзлари фосилалар бўлиб, улар охирги ҳарф (л)да ўзаро мувофиқдир. Бошқа бир қитъанинг сарлавҳасида эса тўртта фосила мавжуд, яъни унда тўртта ритмик бўлақ ажралади: “Доно нуқтасини нодон *эшитмаса*, қойилға не *зиён*, гавҳареки бу сочар, ул *термаса*, мунга не *нуқсон*”.

Илми бадиъга оид айрим манбаларда сажъ насрга хос дейилса, бошқаларида ҳам насрга, ҳам назмга хослиги эътироф этилади. Шунга қарамай, сажъни насрга хос деб билиш, қофияли наср сифатида тушуниш кенгроқ оммалашган ва бу илмий жиҳатдан тўғрироқдир. Иккинчи томони, гарчи *сажъ* деганда энг аввал қофияли наср тушунилса-да, ўша қофиялар ажратувчи нутқий бўлақларнинг ўлчовда тақрибан яқинлиги ҳам эътиборга олинади. Масалан, юқорида келтирилган қитъа сарлавҳалари, хусусан,

⁵⁴ Атоуллоҳ Ҳусайний. Бадойиъу-с-санойиъ. – Т., 1981.- Б.62

иккинчисини ҳар бир бўлагини алоҳида сатрга жойлаштириб ёзиб кўрайлик:

Доно	нуктасини	нодон	12
<i>эшитмаса,</i>			6
қойилға не <i>зиён,</i>			11
гавҳареки бу сочар, ул <i>термаса,</i>			5
Кўриб	мунга не <i>нуқсон</i> ”		

турганимиздек, ушбу парчада фосилалар ажратаётган 1-3 ва 2-4 бўлақлар тақрибан тенг, шу боис ҳам унинг талаффузида ритм аниқ ҳис этилади. Мумтоз адабиётшуносликда “сажънинг энг юксак мартабаси улдурким, бўлақлар баробар бўлғай” деб ҳисобланган. Ўрта мартабасида эса каломдаги “кейинги бўлақ олдинги бўлақтин ҳаддин ортиқ бўлмаган даражада озгина узунроқ бўлғай”. Фақат шуниси борки, агар “Калом уч бўлақли бўлсаю учунчи бўлақ биринчи ва иккинчи бўлақларнинг йиғиндисига тенг бўлса, андин мустаснодир, чунки бу ҳолда икки бўлақ учунчи бўлақ қаршисида бир бўлақ ҳукмида бўлур”. Ниҳоят, сажънинг тубан мартабасида каломнинг “кейинги бўлаги олдинги бўлагидин кўп узун (ёки кўп қисқа – Д.Қ.) бўлғай ва бу айбдур”⁵⁵. Бир қарашда ушбу таърифдаги сажънинг юксак мартабаси дегани назмга – шеърий нутққа тааллуқлидек кўринади. Сираси, бадий нутқ сифатида асосан назм эътироф этилган бир шароитда “юксак мартаба” шеърга лойиқ кўрилиши табиийдек ҳам. Бироқ “калом бўлагининг узунлиги” дейилганидан (ёки ўша калом бўлагининг *вазни*, яъни ундаги узун ва қисқа ҳижола қомбинацияси дейилмаганидан) бу ўринда гап арузий тушунчадаги вазнда тенглик ҳақида эмас, балки насрдаги ритмиклик ҳақида бораётгани яққол англашилади.

Шу ўринда яна бир муҳим нуктага диққат қилиш мақсадга мувофиқ: сажъ таърифида “калом бўлақлари” тушунчасининг асос қилиб олингани мумтоз адабиётшунослигимиз билан замонавий адабиётшуносликнинг бу борадаги қарашларида муштараклик борлигини кўрсатади. Негаки, ҳозирги адабиётшуносликда ҳам насрнинг ритмик бўлақлари гап (калом) билан боғлиқ белгиланади: *синтагма* (ёки *колон*), *гап-компонент* ва *гап*. Мазкур бирликлар қўшма гап доирасида тўла намоён бўлиши мумкин. Қўшма гап таркибидаги содда гаплар *гап-компонент* бўлса, уларнинг таркибидаги сўз бирикмалари *синтагма*дир. Айни чоқда, ритмик

⁵⁵ Атоуллох Хусайний. Бадойиъу-с-санойиъ. – Т., 1981.- Б.67

жиҳатдан қараганда битта сўз ҳам, битта сўз бирикмаси ҳам, битта гап (масалан, қўшма гап таркибидаги йиғиқ содда гап) ҳам синтагмага тенг келавериши мумкинлигини унутмаслик керак. Насрий матннинг мазмуний ва ритмик-интонацион жиҳатдан нисбий тугалликка эга бўлаги эса абзац бўлиб, у шеърдаги банд кабидир.

Сажънинг илдизлари халқ оғзаки ижодига бориб тақалади. Бунинг сабаби халқ оғзаки ижоди жанрларининг, асосан, ижрога мўлжаллангани, айрим жанрлар ижросининг мусиқа жўрлигида амалга оширилгани билан белгиланади. Зеро, ритмиклик матннинг эслаб қолинишини осонлаштиради, ижро пайтида хушжаранглик бағишлайди, асарнинг ҳар бир конкрет қисмига ифода этилаётган мазмунга мос ҳиссий бўёқ беради ва пировардида ўша ҳисларни тингловчига юқтиради. Масалан, “Алпомиш”нинг Фозил Йўлдош ўғлидан ёзиб олинган вариантидаги илк жумлаларга диққат қилинг*:

Бурунги ўтган замонда, /	8
ўн олти уруғ Қўнғирот элида, /	11
Добонбий деган ўтди.//	7
Добонбийдан /	4
Алпинбий деган /	5
ўғил фарзанд пайдо бўлди.//	8
Алпинбийдан /	4
тағи икки ўғил пайдо бўлди: //	10
каттаконининг отини /	8
Бойбўри қўйди,/	5
кичкинасининг отини /	8
Бойсари қўйди.//	5
Бойбўри билан Бойсари – /	8
иккови катта бўлди.//	7
Бойбўри бой эди,/	6
Бойсариси шой эди, /	7
бу иккови ҳам фарзандсиз	10
бўлди.///	

Келтирганимиз дoston матнидаги илк абзац, яъни ритмик интонацион жиҳатдан нисбий тугал қисм. Одатда, катта эпик асарлар шундай вазмин-салобатли оҳангда бошланади. Бахши гапни узоқ ўтмишдан бошлади – аждодларни санаб, дoston замониға

* Ритмик бўлак ва воситалар кўзга аниқ ташланиб турсин деган мақсадда мисол қилиб келтириладиган насрий парчалар сатрларга ажратиб берилляпти.

етказди, информация эътирозу шубҳага ўрин қолдирмайдиган тарзда, айна ҳақиқат ўлароқ тақдим этилди. Албатта, бунда ўша вазмин-салобатли оҳанг муҳим. Илк жумла оҳанги – лейтмотив, куйни илк пардаларидан таниб олингани каби. Бу оҳангни ҳосил қиладиган ритм эса аввало илк жумладаги колонларнинг узунлиги (8, 11 ва 7 бўғин) ҳисобига юзага келади. Агар, ўрта мартабадаги сажъда калом бўлаклари бир-биридан “озгина узун (ё қисқа)рок” бўлиши мумкинлигидан келиб чиққан ҳолда, 7 ва 8 бўғинли колонларни яхлитлаб, шартли равишда 8 бўғинли, 10 ва 11 бўғинлиларни 10 бўғинли, 4, 5 ва 6 бўғинлиларни 5 бўғинли деб олсак, парчада 5, 8 ва 10 бўғинли колонлар муайян тартибда такрорланаётганини кўриш мумкин бўлади. Албатта, бунда шеърдаги каби қатъий ўлчов ва тартиб асосидаги ритм йўқ, бироқ тақрибан тенг бўлакларнинг бирмунча эркин тарздаги такроридан ўзига хос ритмиклик юзага келади. Колонлар охиридаги товушлар оҳангдошлиги, такрор, синтактик параллелизм каби ритмик воситалар эса ритмикликни таъкидлаб кучайтиришга хизмат қилади.

Тасвирланаётган нарса-ҳодиса, ҳаётий ҳолат руҳиятга таъсир қилади, бунинг натижасида кўнгилда бошланган туйғулар ҳаракати эса энг аввал ритмда ўз аксини топади. Масалан, Эргаш Жуманбулбул ўғли дарёда оқиб келган сандикдан Ҳолбека ойимнинг сурати чиқиб, “ишқи юз бўлган”идан Кунтуғмиш тўра “тоқат қилолмай” беҳуш йиқилган пайтдаги тахликали вазиятни мана бу тарзда тасвирлайди:

Қирқ йигит шошиб,	5
дами ичига тушиб,	5
ақлидан адашиб,	6
бариси чувлашиб,	6
тўрани ўртага олиб,	8
хай-хайни солиб:	5
– Кўзингни оч!– деди.	6
Тўрани асло ўзига	10
келтиролмади.	

Эътибор берилса, бахшининг хаяжони қирқ йигитникидан асло кам эмас, гўё қирқ йигит қатори шаҳзода учун масъуллик унга ҳам юклангану, ҳозирги ҳолдан ақли шошиб, не қиларини билмай турибди. Айна ҳисни ўқувчига юқтириш, уни ҳаётий ҳолат руҳига олиб киришда ритм ҳал қилувчи аҳамият касб этади. Тахликали

вазиятга мос шиддатли ритм 5-6 бўғинли қисқа колонлар, санаш оҳангидаги уюшиқ гап ва бўлаклардан таркиблангани, улардан олтитасининг оҳангдош тугатилгани, мазмуннинг изчил кучайтириб борилгани кабилар ҳисобига юзага келади. Еттинчи колоннинг аввалгилари каби оҳангдош эмаслиги, бошқача тугаллангани “зарб” эффеқтини ҳосил қилади. Ниҳоят, парчанинг охиридаги 10 бўғинли колон – жумладаги руҳий ҳолат бунгача кузатилганига тамом зид. Яъни энди нуқтаи назар тамом ўзгарди: бунгача вазият ичдан тасвирланган бўлса, энди унга четдан назар солиняптики, бу асарнинг қабул қилинишини бошқаришда ҳам ритмнинг муҳим роль ўйнашига далолат қилади.

Мумтоз адабиётимизнинг кўплаб намуналарида сажъдан ғоят моҳирона ва самарали фойдаланилган. Юқорида Ҳазрат Навоий қитъаларининг насрий сарлавҳаларидан айрим намуналарни кўриб ўтдик. Бундан ташқари, “Хамса” дostonлари бобларининг номланишида ҳам сажънинг турли мартабадаги навлари қўлланганини кўриш мумкин. Масалан, “Лайли ва Мажнун”нинг XVII боби мана бу тарзда сарлавҳаланади:

*Мажнуннинг фироқ чоҳида танур ичидаги ўтдек
тоби
ва ҳажр бандида тузоққа тушган қушдек изтироби
ва ҳаким фусунидин жунунининг тугёни
ва табиб парҳезидин иситмасининг галаёни
ва ўз захр комлигига тўккан талх-талх шўробаси
ва бу шўробадин комида аччиғ-аччиғ хунобаси
ва кўнгли ўтидин темур банди сув бўлғони
ва сувдек саҳро азми қилиб
ашки суйидин водилар тўлғони.*

Муаллиф учун сарлавҳа шунчаки боб номи ё ундаги асосий воқеалар ҳақида мухтасар маълумот – “анонс” эмас, йўқ, унинг асосий вазифаси ўқувчини бобда тасвирланажак воқеалар руҳига олиб кириш, бобнинг моҳиятига йўғрилган оҳангини ҳис этишига кўмаклашишдан иборат. Яъни сарлавҳа ўқувчини эмоционал жиҳатдан созлайди, унинг ритми асосида юзага келувчи оҳанг эса бобнинг асосий матни ритмига ҳамоҳанг бўлгани учун гўё ўқувчи қалб торларини созлашга хизмат қилади. Тамсил қилсак, бу жиҳати билан сажъли сарлавҳа мусиқадаги *прелюдия*га монанд. Опера ёки

катта симфонияга кириш қисми бўлмиш прелюдия ҳам тингловчини асарни қабул қилишга эмоционал жиҳатдан тайёрлайди, унинг асосий мотивлари ҳақида илк тасаввурни ҳосил қилади. Агар мақомда *сарахбор* бажарувчи функция ҳам моҳиятан шунга яқинлиги ёдга олинса, мумтоз адабиётимиз билан мумтоз мусиқа санъатининг алоқалари нечоғли мустаҳкам эканига яна бир бор амин бўлиш мумкин. Бу эса мумтоз адабиётни, айниқса, ундаги ритм масалаларини ўрганишда мумтоз мусиқа хусусиятларини назарда тутиш зарурлигини кўрсатади.

Аслида, сажънинг адабиётимиздаги беназир намунаси сифатида энг аввал Ҳазрат Навоийнинг “Махбубул қулуб” асари кўрсатилиши керак эди, бироқ назарий таърифларни изоҳлаш зарурати билан ушбу тартибни бузишга тўғри келди. Асарни мутолаа қиларкан, улуғ мутафаккирнинг қофияли, фикр оқимию мазмун-моҳиятига мувофиқ маром – ритмда баён қилинган теран фикрлари ҳеч бир тўсиқсиз ўқувчи шуурига сингиб, хотирасига муҳрланиб қолади. Нега шундай? Бу саволга жавоб топмоқ учун, масалан, подшоҳ ва раиятни боғловчи кўзга кўринмас ришталар хусусидаги қуйидаги парчани кўриб ўтамыз:

Шоҳға ҳар кимки, мулозим ва тобиъ бўлғай,
иши ва таври шоҳ ишиға мушобиҳ воқеъ бўлғай.
Агар шоҳға адолат шиор,
улуси шиорида ҳам адолатдин осор.
Агар зулмпеша –
элида ҳам зулмидин андиша.
Агар ул исломойин,
халқ шиори ҳам ислом била дин.
Агар ул куфрхисол –
элга доғи куфр тарийқи афъол.

Илк жуфтликдаги колонлар кейингиларидан узунлиги билан яққол ажралиб турибди: биринчиси 13, иккинчиси 16 бўғиндан таркиб топган. Бу эса теран фалсафий фикрлар ифодасига мос вазмин, салобатли ритмни юзага келтиради. Кейинги жуфтликлар синтактик параллелизм усулида қурилган, охириги учтасининг колонлари эса тақрибан тенг (6-10, 7-10, 6-10); ҳар бир жуфтлик колонлари ўзаро қофияланган. Бу жуфтликлардаги колонларнинг биринчиси шартни атаса, иккинчиси қатъий тарзда шунинг

натижасига оид ҳукмни ифодалайди. Уларнинг биринчи колонлари “агар” билан бошлангани шартни таъкидласа, эргаш ва бош гаплардаги боғламалар (“бўлса” – “бўлур”) тушириб қолдирилгани қатъий ҳукм оҳангини келтириб чиқаради. Хуллас, нутқ айни шу тарз қурилгани учун ҳам ўзига ҳос оҳанг туғилади, шу оҳангга йўғрилган фикр-ғоя ўқувчи қалбию онгига кириб боради, беихтиёр унинг ботинида акс садо бера бошлайди.

Мумтоз адабиётимизда, бадиий нутқ сифатида асосан назм эътироф этилган бир шароитда, насрий асарлар нутқининг ҳам кўпроқ шеърга тортиб кетган бўлиши табиий ҳол, албатта. XX аср бошларига келиб, бир томондан, поэтик тилнинг жонли сўзлашув тилига яқинлашуви, иккинчи томондан, янги типдаги насрчиликнинг шакллана бошлаши билан боғлиқ ҳолда наср бадиий нутқнинг тенг ҳуқуқли кўриниши сифатида тан олина бошлади. Табиийки, насрий нутқдан янгиланиш – янги даврнинг, шаклланаётган янги прозанинг талаб-эҳтиёжларига мослашиш тақозо этилди. Айни шу шароитда халқ оғзаки ижоди ва мумтоз насримиздаги ютуқлар билан сўзлашув нутқиға хос жонлилиқни уйғунлаштирган насрий нутқ шакллана бошлади. Албатта, бу жараёнда кўпчилик – публицистик мақолалари билан даврий нашрларда қатнашиб турган зиёлиларимиз, илк “миллий рўмон”, “фельетўн”, “ҳаётий ҳикоя”, бадиий-публицистик этюдлар, саёҳатномалару “театру китоблари” муаллифларининг улкан хизматлари борлиғи шубҳасиз. Айни чоқда, бу борадағи ижодий изланишларнинг натижалари, яъни бадиий наср нутқидағи янгиланишлар илк бор “Ўтган кунлар” романида тўлақонли бўй кўрсатди десак ҳам, адашмаган бўламиз.

Мазкур янгиланиш романнинг илк жумлаларидаёқ кўзга ташланади:

Бир минг икки юз олтмиш тўртинчи ҳижрий, /
далв ойининг ўн еттинчиси, /
қишки кунларнинг бири, /
куёш ботқан, /
теварақдан шом азони эшитиладир... //

Аввало, бу жумла лексик таркиби нуқтаи назаридан ҳам, қурилишиға кўра ҳам жонли сўзлашув тилиға яқин эканлиғини таъкидлаш жоиз: унда на мумтоз поэтик нутққа хос ташбеҳу

истиоралар, на турғун эпитетлар, на арабию форсий изофалар бор. Жумланинг ритмик қурилиши ҳам вазмин-салобатли эпик ҳикоялашга мос – узоқ чўзиладиган ҳикояни сўзлаб беришга чоғланган одамнинг хотиржам жойлашиб олиб, шошилмасдан салмоқлаб гап бошлаётганига монанд оҳангни ҳосил қилади. Кўриб турганимиздек, бундаги дастлабки тўртта колон узунлиги изчил қисқариб (12 – 9 – 7 – 4...) ва шунга мос равишда *тон* ҳам пасайиб боради. Бунга зид ўлароқ, бешинчи колонда *тон бирдан* кўтарилади, бунгача кузатилган изчил қисқариш *бирдан* узайиш (4 бўғинлидан 13 бўғинли)га алмашади. Албатта, бундай ритмик қурилиш бевосита мазмун билан боғлиқ: биринчи колонда вақт (йил) белгилангани ҳолда кейинги учтасида ўша вақт аниқлаштирилган (ой, кун, фасл, кун ботган пайт) – умумийдан хусусийга, катта даврий бўлақдан кичигига томон кузатилувчи қисқариш ва тоннинг пасайиши шундан; бешинчи колонда эса “шом азони” орқали “теварагидан азон эшитиладиган” дея жойга ўтиладики, мазмундаги бу ўзгариш маъно урғуси тушиши боис овоз тонининг сезиларли кўтарилиши ва колоннинг узайиши орқали таъкидланади. Жумланинг бу тарз тугаллангани унинг кейинги жумла билан мазмуний ва ритмик жиҳатдан равон, бир текис уланишига замин бўлади:

Дарбозаси шарқи-жанубийга қаратиб қурилган бу донғдор саройни /
Тошканд, Самарқанд ва Бухоро савдогарлари эгаллаганлар, /
саройдаги бир-икки ҳужрани истисно қилиш билан /
бошқалари мусофирлар ила тўла.//

Эътибор беринг: жумланинг илк колонида маъно урғуси “донғдор сарой”га тушмоқда, у эса мазмунан биринчи жумладаги “теварагидан азон эшитиладиган жой”ни аниқлаштиради. Ритмик томонига келсак, биринчи гап охиридаги кўтарилиш иккинчи гап бошидаги пасайиш билан алмашса, ўз навбатида, бу пасайиш илк колон адоғидаги кўтарилиш билан алмашинади, – ритмик изчиллик юзага келади, жумладан жумлага равон ўтилади.

Жумлани бу тарз таҳлил қилаётганимиз “наҳотки адиб гап тузаётганида шуларни ўйлаган бўлса?!” тарзида эътироз уйғотиши мумкин ва бу табиий ҳам. Дарҳақиқат, ёзувчи буларни ўйлаб ўтирмайди – ўзи тасвирлаётган (яъни ўзи тасаввурида аниқ-тиниқ кўриб, ҳис қилиб турган) нарса-ҳодиса, ҳолат ҳақида ўқувчисида ҳам

имкон қадар ёрқин (яъни ўзи кўриб, ҳис қилиб турган каби) тасаввур ҳосил қилишга интилади, холос. Бунга қай даражада эриша олиши эса истейдод даражаси ва шахсияти кучи, шу иккиси заминиди шаклланган услуби билан боғлиқ. Яъни биз ҳижжалаб тушуниш ва тушунтириш пайидаги ҳолатлар асл истейдод онгию кўнглидагини сўз билан ифода этсаёқ, шунчаки ҳикоя қилсаёқ юзага келаверади. Негаки, “асар туғилмасидан олдин унинг оҳанги, мусикаси тайёр бўлади”, демак, шу оҳангга мувофиқ сўзлар қуйилиб келаверади. Қуйилиб келганда эса ҳар бир сўзнинг ўз ўрни бор – уни на алмаштириш, на тушириб қолдириш ва на унга бошқа сўзни қўшиш мумкин. Негаки, жумла қурилишидаги ҳар қандай ўзгариш ритмни ҳам ўзгартиради, демакки – фикрнинг оқимиға, руҳиға, урғуланаётган маъноға жиддий таъсир қилади. Бунга амин бўлмоқ учун, масалан, биринчи жумла қурилишини ўзгартириб кўриш кифоя:

Ҳижрий бир минг икки юз олтмиш тўртинчи йил /
далв ойининг ўн еттинчи куни... /

Жумлада битта сўзнинг ўрнини алмаштириб (ҳижрий), биттагина сўзни (кун) қўшдик. Натижада эса маъно урғуси колоннинг бошиға кўчиб, колон охиридаги аввал устма-уст тушган мантикий ва ритмик паузалардан фақат кейингисигина қолди. Агар аввалги вариантыда вақтни умумий тарзда (яъни умуман ҳикоя қилинажак воқеалар вақтини англатиш) белгилаш мақсади устувор бўлса, энди конкрет вақт (яъни айни дамни аташ) маъноси устун, сираси, энди аввалги маъно йўққа чиқди. Иккинчи колондаги ўзгариш сабаб кесиб санаш оҳанги йўқолиб, тугалланмаган оҳанг ва шу билан боғлиқ кутув (яъни ўқувчи айни шу куни содир бўлган воқеа-ҳодисанинг аталишини кутади) юзага келади. Аввалги шаклида жумла “донгдор сарой”даги доимий ҳолатлар (ҳаммавақт гавжум, кечки пайт ҳамманинг овқатға уннаши каби) тавсифлангани кейинги жумлаларға мазмунан мос эди, ўзгариш туфайли бу мослик ҳам йўққа чиқади. Англашиладики, ритм жумлалараро мазмуний алоқани таъминлаш, нуткий бўлақларни ўзаро боғлаган ҳолда бутунликнинг юзага чиқаришға ҳам хизмат қилар экан.

Атоуллоҳ Ҳусайний “алфознинг кўп озлиғи жиҳатидин сажънинг энг юксак мартабаси анинг қисқасидур ва анинг чеки икки лафздур”, шунинг учунки, “алфоз неча оз бўлса, сажънинг хусни

ортиқдур”⁵⁶ деб уқтиради. Ҳақиқатан ҳам шундай, чунки колонлар узунлиги қанчалик қисқа бўлса, ритмиклик ҳам шунчалик бўртиқ кўзга ташланаверади. Масалан, Отабек таърифида айтилган мана бу жумладаги каби:

Оғир табиъатлик,	5
улуғ ғавдалик,	5
кўркам ва оқ юзлик,	6
келишган қора кўзлик,	7
мутаносиб қора қошлиқ ва	9
эндигина мурти сабз урган	9
бир йигит.	3

Ўқувчиси дилида ҳам ўзи меҳр кўйган қаҳрамонига меҳр уйғотишни жуда хоҳлаганидан, адиб унинг таърифида жумлани юксак мартабадаги сажъ шаклида қуради. Натижада, портрет деталларини таъкидлаб санаш асосида (гўё мўйқаламнинг битта ҳаракати билан) ўқувчи тасавурида “истарали” қиёфа яратилади – қаҳрамонга нисбатан симпатия ҳосил қилинади. Худди шунингдек, ўқувчи тасавурида Ҳомиднинг “совуқ” қиёфасани яратиш учун ҳам салбий оттенкали портрет деталлари таъкидлаб саналади – унга нисбатан антипатия ҳосил қилинади:

узун бўйлик,	4
қора чўтир юзлик,	6
чағир кўзлик,	4
чувоқ соқол,	4
ўттуз беш ёшларда бўлган	8
кўримсиз бир киши эди	8

А.Қодирий уюшиқ ва ажратилган бўлақлар, турли даражадаги такрорлар, ўхшаш синтактик конструкцияларни параллел қўллаш ҳисобига жумлаларни мураккаблаштириш орқали етказилаётган информацияни ҳиссий тўйинтиришга эришади. Айни чоқда, адибнинг грамматик жиҳатдан ўта мураккаб ва сиртдан қараганда жуда узундек, китобийдек кўринадиган жумлалари ҳам ритмиклик ҳисобига жонли сўзлашув нутқиға максимал яқинлашади. Натижада ўқувчида адиб ўзини унга жуда яқин тутаётгандек, ҳар дам у билан ёнма-ён тургандек таассурот туғилади:

⁵⁶ Атоуллоҳ Хусайний. Бадойиъу-с-санойиъ. – Т., 1981.- Б.67

Биз \ булар билан танишишни шу ерда	15
қолдириб /	15
айвоннинг чап тарафидаги дарича орқалик /	5
уйга керамиз,/	13
ҳам уйнинг тўрига солинган атлас кўрпа, /	7 }
пар ёстиқ кучоғида \	7 }
совуқдан эринибми /	10
ва ё бошқа бир сабаб биланми /	10
уйғоқ ётқан бир қизни кўрамиз.//	

Кўриб турганимиздек, ушбу жумладаги ритм колонларнинг 15, 14 ва 10 бўғинли гуруҳларига асосланади. Колонларнинг узунлиги изчил тартибда пасайиб бораётгани ҳам бу ўринда ритмни таъкидловчи восита бўлиб хизмат қилади. Шунингдек, мураккаблаштирувчи синтактик унсурлар (ажратиланган, уюшиқ бўлақлар) ҳам айна шу вазифани бажариши яққол кўринади. Аслида, гапдаги асосий фикр “Биз ... уйга керамиз” конструкциясида мужассам, орадаги ёйиқ ҳол (“булар билан танишишни шу ерда қолдириб”) ва ёйиқ тўлдирувчи (“айвоннинг чап тарафидаги дарича орқалик”) эса қўшимча информация ташийти ва талаффузда алоҳида интонация билан ажралади. Чунки, гарчи ҳозирги ўзбек пунктуациясида бу каби ҳолларда икки томондан вергул билан ажратиш қатъий белгиланмаган бўлса-да, мазмун талаффузда ажратишни тақозо этади. Эга (биз)дан кейинги жуда қисқа (шу боис уни тескари дроб чизик билан белгиладик) пауза унинг кесим билан алоқасига ишора қилади. Умуман, ритмнинг ҳис қилинишида пауза – тўхтамларнинг аҳамияти жуда катта, улар тақрибан тенг узунликдаги колонларни ажратиш таъкидлайди. Адабиётларда паузанинг *мантиқий, интонацион-синтактик, психологик* каби кўринишлари фарқланади. Паузанинг саналган кўринишлари нутқда ритмик пауза билан устма-уст тушиши, бундан ташқари, соф ритмик тўхтамлар ҳам бўлиши мумкин. Масалан, юқоридаги жумланинг бешинчи ва олтинчи колонлари орасида (“*пар ёстиқ* кучоғида \ *совуқдан* эринибми”) том маънодаги тўхтам мавжуд эмас, уларни пасайиб боровчи (яъни маъно урғуси олаётган сўздан урғусизлари томон) оҳанглар чегараси ажратади. Бу жиҳатдан қаралса, *колон*

мусиқадаги *такт* тушунчасига монанд эканини кўриш қийин эмас. Зеро, музиқадаги такт ҳам бир кучли *зарб* билан иккинчиси орасидаги масофани ажратади.

А.Қодирий персонажлари дилида кечаётган ҳолатларни тасвирланганда нутқнинг қалб кечинмаларига ҳамоҳанг бўлишига алоҳида эътибор беради. Натижада персонаж руҳияти ғоят ишонарли ва таъсирли аксланади – оҳанг орқали персонаж қалбидаги майин мавжлардан тортиб долғали тўлқинлар қадар ўқувчи дилига инади, уни беихтиёр ҳамдардга айлантириб қўяди. Масалан, кун-кеча кўнгил ҳаловатини ўғирлатган Кумушнинг эрталаб уйғониб тўйи бўлаётганидан хабар топгандан кейинги ҳолати:

Кумушнинг дардини ҳеч ким билмас ,	11
унинг хаёлига ҳеч ким тушунмас ,	11
магар шу ариқ бўйи тушунгандек ,	11
билгандек...	3
<i>Сирлик ариқ бўйи</i>	6
унга нималарнидир сўзлар ,	9
ундан нималарнидир тинглар ,	9
бунга четдан ҳеч ким	7
воқиф бўла олмайдир-да ,	9
бўлмоғи ҳам мумкин эмас.	8
Кўзларидан оққан марварид томчиларини	14
шу сирлик ариқ суви билан ювди ,	11
бир мартабагина ювди эмас –	8
қайталаб-қайталаб ювди.	8
Бояғи аччиғидан бир мунча тинчланиб,	13
кўз қизилликлари кеткан ҳолда	10
битта-битта босиб	6
ичкарига қайтди.	6

Кўряпмизки, бунда ҳам бир хил узунликдаги колон гуруҳларини турли тартибда такрорлаш, градация, сўз ва оҳангдош товуш гуруҳлари такрорлари, синтактик параллелизм, зидлаш каби воситалар ўзига хос оҳанг ҳосил қиладики, бу оҳанг ўқувчига қиз дилидаги изтиробли туғёнларни теран ҳис эттиради. Шунга ўхшаш, хижронзада Отабекнинг қалб туғёнлари акс этган “Наво” куйи тавсифи ҳам бир шеърдай жаранглайди десак, асло муболаға эмас. Бу гапни муаллиф маҳорат билан тасвирлаган қизлар мажлиси, Хўжа

Маъоз туни манзаралари, халқ таъбирида “мусулмонобод” саналган ўтмиш ҳаётига адиб берган бироз кинояли, лекин ҳаққоний таъриф ва бошқа қатор ўринлар ҳақида ҳам бемалол айтиш мумкин. Бундан ташқари, асардаги ҳар бир персонаж нутқида хос бетакрор ритм ҳам борки, шу боис ҳам Юсуфбек ҳожининг сермулоҳаза гаплари, Ўзбек ойимнинг кесиб-кесиб сўзлашлари, хуллас, ҳаммасини ўз оҳанги билан “эштамиз”.

Айтилганларга хулоса ўлароқ насрий нутқ ритми, аввало, бадий нутқнинг юксак даражада уюштирилганлик хусусияти билан боғлиқ экани, яъни унинг спонтан эмас, балки аниқ ғоявий-бадий ниятни кўзлаб, муайян функцияни бажаришга йўналтирилган тарзда юзага келишини яна бир карра таъкидлаш лозим бўлади. Ритм насрий асарнинг қабул қилинишини ёқимли, завқли машғулотга айлантиради, ўқувчини муаллифга, персонажларга руҳан яқинлаштиради, тасвирланаётган нарса-ҳодиса, ҳолатлар моҳиятига кириб боришига кўмаклашади. Ритм бадий асарнинг ўзак хусусиятларидан бўлиб, унинг барча нуқталарида – нутқий қурилишидан бошлаб ривоя, сюжет, композиция сатҳларида ҳам воқе бўлади. Тамсил қилсак, худди мусиқа усули куйда ҳам, шу куйга солиб айтилган кўшиқда ҳам, куйнинг оҳангию кўшиқ мазмунидан келиб чиқиб саҳналантирилган рақсда ҳам ўзини бирдек намоён этгани каби. Афсуски, ушбу масала адабиётшунослигимизда ҳануз кам ўрганилганлигича қолиб келмоқда. Биз ҳам биргина “Ўтган кунлар” мисолида масаланинг айрим жиҳатларигагина умумий тарзда мухтасар тўхталиб ўтдик. Ҳолбуки, янги ўзбек насрининг бир асрлик тараққиёт йўли давомида ритмик жиҳатдан ранг-баранг ва бетакрор юзлаб асарлар дунёга келди. Уларни ритм нуқтаи назаридан ўрганиш, насрий нутқ ритми масаласининг ўзбек тилининг ўзига хос хусусиятлари билан боғлиқ жиҳатларини очиб бериш эса бугунги адабиётшунослик олдидаги долзарб вазифалардан бўлиб қолмоқда.

Таянч тушунчалар:

сочма, тизма, наср, назм, ритм, ритмиклик, нутқ ритми, насрий нутқ ритми, “асар оҳанги, мусиқаси (Ў.Ҳошимов)”, ритмик қурилиш, ритмик бўлак, синтагма, мазмуний-грамматик-фонетик бирлик, колон, просодик воситалар, урғу, пауза, сажъ, фосила, калом бўлак (қарина)лари, абзац, сажъ мартабалари, прелюдия, сарахбор.

Савол ва топшириқлар:

1. Юқорида айтилган “ритм тушунчаси замон ва ҳаракат тушунчалари билан узвий боғлиқ” деган фикрни қандай тушунсиз? Айни тушунчаларни нутқ ритми билан боғлаб, шу асосда ритмиклик нутққа табиатан хос хусусият эканини далилланг.

2. Агар “огзаки нутқда кузатилувчи ритм табиий равишда ёзма нутққа ҳам кўчади” ган бўлса, у ҳолда “бадий насрдаги ритмиклик спонтан характерга эга” дейиши мумкинми? Мумкин эмаслигини исботлашга ҳаракат қилинг.

3. Мисоллар ёрдамида “ритмик жиҳатдан қараганда битта сўз ҳам, битта сўз бирикмаси ҳам, битта гап ҳам синтагмага тенг келавериши мумкин” деган фикрни далиллаб беринг.

4. Ёзувчи ва қаҳрамоннинг руҳий яқинлиги ёки, аксинча, руҳан узоқлиги ритмга қандай таъсир қилади? Умуман, насрий асардаги ритм ровийнинг эмоционал ҳолати, айни дамда нима ҳақда сўз бораётгани, тасвирланаётган ҳаётий ҳолат моҳияти кабиларга мос бўлишини аниқ мисоллар ёрдамида кўрсатиб беринг.

5. “Ўтган кунлар”даги персонажлардан иккитасини танлаб олинг-да, уларнинг нутқи ритмик жиҳатдан ҳам ўзига хос эканини кўрсатиб беришга уриниб кўринг. Бунда нутқ эгаси, нутқ вазияти, нутқ предмети каби омилларни назарда тутинг.

Адабиётлар:

1. Аъзамов А. Мансур дард. // Масъул сўз.- Т., 1987.- Б.4-33
2. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы.- М.: СП, 1982.- Б. 60,38
3. Саримсоқов Б. Ўзбек адабиётида сажъ.- Т.: Фан, 1978
4. Сўз – бу сеҳрли дунё. Ўзбекистон халқ ёзувчиси Ўткир Ҳошимов билан суҳбат.- Шарқ юлдузи.- 2010.- №1.- Б.133-134
5. Щерба Л.В. Фонетика французского языка.- М.: Высшая школа, 1963.- С.86
6. Ҳусайний, Атоуллоҳ. Бадойиъу-с-санойиъ. – Т., 1981
7. Қуронов Д. Нутқ таъсирдорлиги ва ритм.//Ўзбек тили ва адабиёти.– 1996.- №6.- Б.31-33

Шеърӣ нутқ ҳақида

Ўлчовлилик шеърий нутқ ритмиклигининг асоси сифатида. Ритмик бўлак (бирлик) тушунчаси. Ритмик воситалар: пауза, ургу, қофия, қофияланиш тартиби. Қатъий ўлчовлиликдан чекиниш, шеърий нутқдаги наср томон силжиш жараёни. Шеърий синтаксис ҳақида.

Келиб чиқиши жиҳатидан бадий нутқнинг шеърий шакли насрий шаклдан қадимийроқ, аниқроғи, ўз вақтида у бадий нутқнинг ягона шакли бўлган. Сабаби, шеърий нутқнинг ўзига хос ташкилланишиёқ уни амалий нутқдан фарқлаган, шеърий нутқ воситасида етказилаётган информациянинг бадииятга алоқадор эканлигини таъкидлаб турган. Шу сабабли ҳам миллий адабиётлар тарихининг илк босқичларида адабий асарлар шеърий йўлда ёзилган, насрда ёзилган сўз санъати намуналарининг пайдо бўлиши, баски, насрнинг бадий нутқ кўриниши сифатида эътироф этилиши эса нисбатан кейинги даврларга тўғри келади.

Анъанавий тушунчага кўра, шеърий нутқ муайян бир ўлчов (вазн) асосидаги ритмга эга, ўзининг мусиқий жаранги, ҳиссий тўйинтирилганлиги билан фарқланувчи нутқдир. Шеърий нутқдаги ўзига хос интонация, мусиқийлик муайян вақт давомида такрорланувчи ритмик бўлақлар ва уларни таъкидловчи ритмик воситалар, ўзига хос фонетик ташкилланиш, турли-туман синтактик усуллар ёрдамида вужудга келади. Лирик асардаги кайфиятнинг ҳосил қилиниши, кечинманинг ўқувчига “юқтирилиши”да унинг ритмик-интонацион томони муҳим аҳамият касб этади. Зеро, шеърнинг ритмик-интонацион хусусиятлари унинг мазмуни билан белгиланади, мазмун билан уйғунлик касб этади. Шеърий нутқнинг ўзига хослигини, ўзига хос ташкилланишини тасаввур қилиш учун, аввало, унинг ритмик-интонацион хусусиятларини белгиловчи унсурлар, воситалар ҳақида тушунчага эга бўлиш зарур.

Шеърий нутқнинг ритмик қурилишини тасаввур қилиш учун энг аввал *ритмик бўлак* ва *ритмик воситаларни* белгилаб олишимиз зарур. Ритмик бўлак дейилганда шеърий нутқнинг ритм жиҳатдан бўлақларга бўлинишидан келиб чиқилади. Унутмаслик керакки, ритмик жиҳатдан бўлиниш инсон нутқининг табиий (нафас олиш билан боғлиқ) бўлиниши билан мос келиши ҳам, баъзан мос келмаслиги ҳам мумкин. Шунинг учун бу ўринда “ритмик жиҳатдан” дея алоҳида таъкидлаб айтилмоқда.

Ритмик бўлақлар сифатида бўғин (ҳижо), туроқ (рукн), мисра ва бандни оламиз. Мазкур тушунчалар мактабданок танишлигини ҳисобга олиб, уларга қисқача тўхталиш билан кифояланамиз.

Бўғин (ҳижо) бир ҳаво зарби билан айтилувчи товуш ёки товушлар гуруҳи бўлиб, у барча шеър тизимларида энг кичик ритмик бўлақ саналади. Ўзбек шеърлятидаги бармоқ тизими учун бўғиннинг сифати (қисқа, чўзиқ ёки ўта чўзиқлиги, очик ёки ёпиқлиги, урғули ёки урғусизлиги) аҳамиятсиз бўлса, аруз тизимида унинг қисқа, чўзиқ ва ўта чўзиқ навлари ажратилади.

Туроқ билан рукннинг ритмик бўлақ сифатидаги аҳамияти ва даражаси тенг келади. Бармоқ тизимига хос туроқ бўғинларнинг маълум миқдорда гуруҳланишидан ҳосил бўлса, аруз тизимига хос рукн қисқа ва чўзиқ ҳижоларнинг маълум тартибда гуруҳланишидан ҳосил бўлади. Бу ўринда битта нарсани унутмаслик керак: туроқ сўзни ҳеч вақт бўлиб юбормагани ҳолда, рукн сўзнинг бир қисминигина ўзига олиши, яъни уни бўлиб юбориши мумкин.

Шеърнинг алоҳида сатрга жойлаштирилган бўлаги мисра деб юритилади. Мисра бир неча туроқ (рукн)ни бирлаштириши ҳам, биргина туроққа, яъни биргина сўзга тенг бўлиши ҳам мумкин. Бироқ унинг мисра деб аталиши учун катта-кичиклигининг аҳамияти йўқ. Мисра охирида зарб бўлиши, ўзидан сўнг сезиларли пауза мавжудлиги билан характерланади. Шу жиҳатдан қаралса, шеър мисраси зинапоя шаклига солиниб, ҳар бир сўзи ёки сўз бирикмаси алоҳида сатрга жойланган бўлса, уларнинг ҳаммасини мисра дейиш тўғри бўлавермайди, чунки уларда зарб бўлгани ҳолда, мисра паузаси мавжуд эмас. Масалан, Э.Воҳидовнинг “Вафо” номли шеъридан олинган мана бу парчадаги каби:

Сўнг...
Бир кун ёнингга
Шошиб келардим,
Фурсат тўхтаб қолди
Йўлда ногаҳон.
Интилиб,
Интилиб
Етолмай,
Дардим—
Дилга оқди, гўё
Бир пиёла қон.

Аслида мазкур шеър 11 (6+5) бўғинли бармоқда ёзилган бўлиб, ундан олинган парчадаги 1,2,3 сатрлар биринчи, 4-5 мисралар иккинчи, 6,7,8,9 мисралар учинчи, 10-11 сатрлар тўртинчи мисрани ташкил қилади. Алоҳида сатрга ажратиб ёзилгани сўзга маъно урғуси бериш, кучли позициясини таъкидлашга хизмат қилади, холос. Яна бир жиҳати, катта ҳажмли “Вафо” шеъри икки қисмдан иборат бўлиб, биринчи қисми 11 (6+5) бўғинли бармоқ вазнидаги тўртликлар шаклида, шу сабабли ҳам парча шу ритмик контекстда ўқиладеради, фақат оҳанг (интонация) мазмунга мос ўзгаради.

Шеърнинг маълум миқдордаги мисралардан таркиб топиб, мазмун ва ритмик-интонацион жиҳатдан нисбий тугалликка эга бўлган бўлаги банд деб юритилади. Энг кичик банд – икки мисра. Иккилик бандлар одатда ўзаро қофияланган мисралардан таркиб топади. Мумтоз адабиётимизда иккилик банд шаклини маснавий шакли деб юритилади. Иккилик банднинг алоҳида бир кўриниши байтдир.

Байт маснавийдан қофияланиш тартиби жиҳатидан (дастлабки байт ўзаро қофияланади, кейинги байтларнинг иккинчи мисраси биринчи байт билан қофиядош бўлади) фарқланади. Демак, биз ғазал, қасида, қитъа жанридаги асарларнинг бандларига нисбатангина “байт” атамасини ишлатсак тўғри бўлади. Учлик бандлар нисбатан кам учрайди. Мумтоз адабиётимизда учлик бандлар мусаллас (мусаллис) деб юритилади. Шу тарзда мумтоз адабиётимизда тўрт мисралик – мураббаъ, беш мисралик – мухаммас, олти мисралик – мусаддас, етти мисралик – мусаббаъ, саккиз мисралик – мусамман сингари банд шакллари ажратилган. Мумтоз адабиётимиздаги “мусаммат” деган умумий ном остида юритилувчи турғун шеърини шакллар шеърнинг неча мисралик бандлардан таркибланганига қараб номланади.

Илгари айтилганидек, кенг маънода ритм муайян бўлақларнинг маълум вақт оралиғида тартибли такрорланиши, шеърини ритм деганда эса шеър мисраларидаги ритмик бўлақларнинг маълум ўлчов асосида тартибли такрорланишидан ҳосил бўлувчи оҳанг тушунилади. Буни конкрет мисол асосида кўриб ўтайлик:

- v - - / - v - - / - v - - / - v -
 О-ра-зин ёп-қач кў-зим-дан со-чи-лур ҳар лаҳ-за ёш
 - v - - / - v - - / - v - - / - v -

Бўй-ла-ким пай-до бў-лур юл-дуз ни-хон бўл-ғоч қу-ёш

Келтирилган байт парадигмаси (тақтеъ)да ритмик бўлақларнинг қатъий тартиб асосида такрорланишини кузатиш мумкин. Масалан, илк мисранинг дастлабки рукнидаги биринчи қисқа ҳижо (яъни, ритмик бўлақ) ўн тўрт бўғиндан сўнг (яъни, маълум вақт оралиғида) айнан такрорланмоқда. Худди шу тартибдаги такрорланиш барча ҳижоларга – чўзиқ ва қисқа ҳижоларга ҳам бирдек тегишлидир. Яъни ҳар бир ҳижодан ўн тўрт бўғин сўнг яна худди шундай сифатдаги ҳижо такрорланади.

Мисралараро рукннинг такрорланишига эътибор қилсак, рукн (яъни, чўзиқ ва қисқа ҳижоларнинг муайян тартибдаги гуруҳланиши) ҳар уч рукндан сўнг айна ўша тартибда такрорланиши кўрилади. Мисра эса шеърий нутқнинг ўн беш ҳижога тенг бўлагини рукн тартибида бирлаштиради ва байт доирасида ҳар ўн беш бўғиндан сўнг такрорланади. Олинган парча ғазал жанрига мансублигини эътиборга олсак, банд (байт) икки мисрага муайян рукнлар тартибида жойлашган ўттиз ҳижони жамлайди ва ҳар ўттиз ҳижодан сўнг такрорланади. Демак, ҳижо, рукн, мисра ва бандни шеърда ўлчов бирлиги сифатида қабул қилиш мумкин, уларнинг кичиги ўзидан каттасининг таркибига кирган ҳолда шеърнинг ритмик-интонацион қурилишини таъминлар экан.

Ритмик бўлақларнинг ўлчов бирлиги сифатидаги аҳамияти турли шеърларда турлича намоён бўлади. Масалан, изометрик (мисраларида бўғинлар сони бир хил бўлган) шеърларда бўғин, туроқ, мисра ва банд бирдек аҳамиятга эга бўлса, гетерометрик (мисраларида бўғинлар сони турлича бўлган) шеърларда уларнинг ўлчов бирлиги сифатидаги мавқеи ўзгаради. Масалан, А.Қутбиддин қаламига мансуб шеърлардан бирининг ритмик қурилиши тубандагича:

Балиқнинг тиши-ла, тилимни тилдим,	(6 + 5)
Юрагим урчукдай уч айлантирдим,	(6 + 5)
Кўзимни қийнадим,	(6)
Қийноғим қизиқ...	(5)
Яйрадим.	(3)

Шеърнинг бошқа бандлари ҳам айна шу тартибда қурилган. Шеърнинг биринчи ва иккинчи мисралари 11 бўғиндан бўлиб,

учинчи ва тўртинчи мисралар қўшилган ҳолда 11 бўғинни ташкил қилиши кўриниб турибди. Бироқ учинчи ва тўртинчи мисраларнинг қўшилиши, биринчидан, шеърнинг интонацияси, иккинчидан, қофияланиш тартибига таъсир қилади. Сабаби, бу икки мисра қўшилгани ҳолда улар орасида нисбатан қисқа (туроқлараро) пауза тушиши лозим бўладики, бу нарса интонацияга таъсир қилади. Зеро, ҳозирги ҳолатида ҳар икки мисранинг алоҳида сатрларга чиқарилиши уларнинг ўқилишидаги таъкидни кучайтиради. Хуллас, шеърдаги бешта банднинг ҳаммаси шу тартибда мисраларга бўлинганки, бу хил шеърларни гетерометрик шеър деб аталади. Юқорида Навоий байти асосида кўрганимиз ҳар бир ритмик бўлак (ҳижо, туроқ, мисра ва банд)нинг ўз ҳолича ритмик бирлик бўлиб келиши бунда кузатилмайди. Яъни бўғинлар сони тенг эмаслиги боис бўғиннинг, туроқлардаги бўғинлар сони турличалиги сабабли туроқнинг, мисраларда туроқларнинг бир хил тартиб ва миқдорда бўлмагани сабабли мисранинг ритмик бўлак (бирлик) сифатидаги аҳамияти сусаяди, буларнинг вазифасини тўлалигича банд ўз зиммасига олади. Яъни шеърнинг ритмик қурилиши шеър бутунлигида намоён бўлади ва банд унинг асосий ритмик бўлаги(бирлиги)га айланади.

Шеъринг нутқнинг ташкилланишида ритмик бўлаклардан ташқари ритм ҳосил қилувчи, ритмни кучайтирувчи унсурларнинг ҳам катта бадий-эстетик аҳамияти бор. Уларни ритмик бўлаклардан фарқлаган ҳолда ритмик воситалар деб юритамиз. Ритмик воситалар шеър ритмининг таъкидланиши, кучайтирилишига хизмат қилиб, уларнинг асосийлари сифатида ритмик пауза, қофия ва қофияланиш системасини кўрсатиш мумкин.

Шеърдаги ҳар бир ритмик бўлак бошқаларидан ритмик пауза ҳисобига ажратилади ва шу ажратилиш ҳисобига бу бўлаклар ўзига хос 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 шеъринг нутқда вергул қўйилмаган ўринларда ҳам тўхталиб ўтиш ва, аксинча, вергулли ўринларда

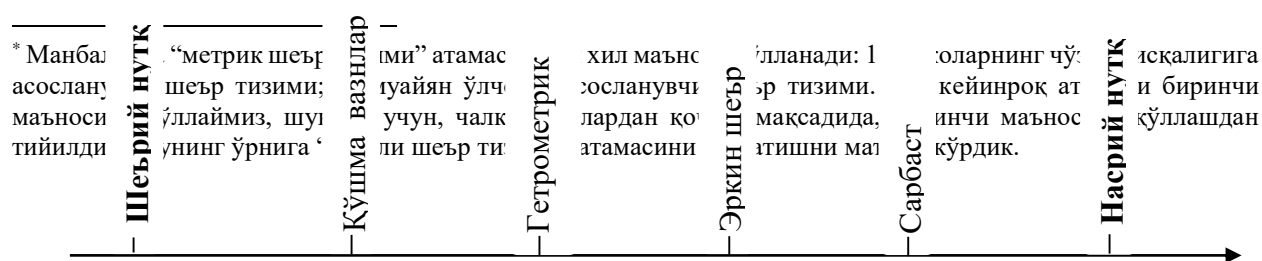
тўхталишни сезилмаслик даражасига келтириш зарурати юзага келиши одатий ҳолдир.

Ритм нуқтаи назаридан қаралса, мисра охирида келувчи қофиялар – сўз, қўшимча, баъзан эса сўз бирикмаларининг оҳангдош бўлиб келиши мисрани таъкидлаб кўрсатишга, бу билан эса шеърнинг оҳангдорлиги, муסיкийлиги, таъсирдорлигини оширишга хизмат қилади. Шеърни ўқиш давомида (бу нарса айниқса ёддан ўқилганда ёки шеър тингланганда яққол сезилади) қофия мисранинг тугаганидан дарак беради, пауза бажараётган ажратиш функциясини таъкидлайди.

Шеърятда қофиянинг бир қатор кўринишлари (тўлиқ ва тўлиқсиз қофия; унлилар оҳангдошлигигагина асосланган ассонанс ва ундош товушлар оҳангдошлигигагина асосланган диссонанс қофиялар; рус шеърятда очик ёки ёпик бўгин билан тугашига қараб очик – “женская рифма”, ёпик – “мужская рифма” ва б.) мавжуд. Жумладан, ҳозирги ўзбек шеърятда қофиядаги товушларнинг қай даражада мослиги жиҳатидан оч (тўлиқсиз) ва тўқ (тўлиқ) қофиялар ажратилади. Тўлиқ қофияда қофиядош сўзлар таркибидаги товушларнинг катта қисми тўла мос (мисол тариқасида А.Қутбиддин қофияларидан келтирамиз: “бузиб – узиб”, “лўкиллаганда – лопиллаганда”, “излардан – юзлардан”) келса, тўлиқсиз қофияларда товушларнинг айримларигина мос (“дахрий – қаҳридан”, “тутун – Аловуддин”, “титраб – гулдурак”) келади.

Қофияланиш тартиби деганда банд мисрларининг ўзаро қофияланиш схемаси назарда тутилади. Банддаги қофияланиш тартиби турлича бўлиб, бу тартиб банднинг ритмик-интонацион бутунликка бирикишида муҳим аҳамият касб этади. Иккинчи томондан, ўқиш жараёнида қофия мисранинг тугаганлигини таъкидлаганидек, қофияланиш тартиби банднинг шаклланиб бўлганлиги, тугаганини таъкидлайди. Масалан, тўрт мисрали а - б - а - б тарзида қофияланган шеър ўқилаётган бўлса, ўқувчи кейинги бандларда ҳам шу хил тартибни кутади, тартиб ниҳояланганида банддаги тугалланганликни ҳис қилади. Яъни, қофияланиш тартиби, бир тарафдан, шеър ритмининг ҳис қилинишига, иккинчи тарафдан, мазмун ва ритмнинг уйғунлашувига, ўқувчи тасаввурида яхлит бирлик ҳосил қилишига ёрдам берувчи восита экан.

Таъкидлаш зарурки, бунгача айтилган гаплар вазн (ўлчов)ли шеър тизимларига* хос қатъий ўлчов асосида ритмик ташкилланувчи шеърий нутққа тааллуқли. Зеро, анъанавий тарзда шеърий нутқ деганда муайян ўлчов асосида тартибга солинган ритмикликка эга нутқ тушунилган. Миллий адабиётлар ўтмишига қаралса, айнан вазнли шеър аввал вужудга келгани – антик юнон шеъри, араб арузи, туркий бармоқ, силлабик, силлабо-тоник каби тизимларни бирлаштирувчи умумий жиҳат уларнинг қатъий ўлчов асосига қурилиши экани кўрилади. Шу билан бирга, саналган барча шеър тизимлари доирасида қатъий ўлчовлиликдан чекиниш кузатиладики, бу, бир томондан, ритмик имкониятларни бойитиш зарурати билан юзага келса, иккинчи томондан, ижод жараёнига хос қолипларга сиғмаслик, эркинликка интилиш билан изоҳланиши мумкин. Бунинг мисоли сифатида арузда тараққиёт жараёнида зиҳофлар ва улар асосида фаръий баҳрларнинг пайдо бўлишини, шунингдек, мустаҳзод жанрининг вужудга келишини кўрсатиш мумкин. Буларнинг биринчисини “горизонтал ритм”дан оғиш (яъни мисрадаги вазни ўзгача рукн пайдо бўлди) десак, мустаҳзодни “вертикал ритм”дан чекиниш (яъни вертикалига бир хил ўлчов сақланмайди) сифатида тушуниш мумкин. Табиий равишда кечиб келаётган ушбу жараён насрнинг бадий нутқ шакли сифатида қарор топиши билан боғлиқ ҳолда тезлашди. Сабаби, энди том маънодаги “назм – наср” оппозицияси юзага келган эдики, бу уларнинг бир-бири томон ҳаракатини, синтезлашувни ҳам тақозо этади. Албатта, илгари ҳам назм билан наср бир-биридан фарқланар эди-ку, деган эътироз туғилиши мумкин. Дарҳақиқат шундай, бироқ илгари, бадий нутқ сифатида назм тушунилган бир шароитда, наср унга бир илова, ёрдамчи восита (шеърий йўлда ёзилган асрлар сарлавҳасида, бобларни номлашда ишлатиладиган) деб қабул қилинган. Шу боис ҳам бу шароитда насрнинг назмга яқинлашиш тенденцияси (сажънинг турли мартабалари) устуворлик қилади. Наср бадий нутқ шакли сифатида қарор топгач эса бунга тамом қарама-қарши тенденция (эркин шеър, сарбаст) кузатилади. Бу жараённи, агар шеърий ва насрий нутқни шартли равишда иккита қутб деб олинса, қуйидагича тасаввур қилиш мумкин:



Мазкур жараён натижаси шу бўлдики, ҳозирги кунга келиб шеърий нутқнинг специфик хусусияти сифатида ўлчов асосидаги ритмикликни кўрсатиш камлик қилиб қолди. Зеро, бу ҳолда эркин шеър ҳам, сарбаст ҳам шеърий нутқ доирасидан четда қолиши керак бўлади. У ҳолда шеърий нутқ насрдан нимаси билан фарқланади? Унинг специфик, белгиловчи хусусияти нима? Табиийки, агар юқоридагича жараён бошқа миллий адабиётларда ҳам кузатилган экан, бу масала адабиётшунослар эътиборидан четда қолган эмас. Жумладан, ўз вақтида бу масалага махсус тўхталган Б.В.Томашевский, шундай деб ёзади: “1) шеърий нутқ ўзаро мутаносиб бирликлар (мисралар)га бўлинади, наср эса узлуксиз нутқдир; 2) шеър ички ўлчов (метр)га эга, насрда эса бу нарса йўқ... Замонавий тушунишда биринчи пункт иккинчисидан кўра аҳамиятлироқдир”⁵⁷. Айтиш керакки, рус шеъриятининг Б.Томашевский ушбу фикрларни айтган вақтдаги тараққиёти, хусусан, унда эркин шеър билан верлибр кенг ўрин тута бошлагани айна хулосага олиб келиши табиий эди. Агар XX аср ўзбек шеъриятида ҳам эркин шеър билан сарбаст ғоят кенг оммалашганини эътиборга олинса, улар анъанавий таърифдаги шеърий нутқ доирасига кирмай қолаётгани аниқ бўлади. Ҳолбуки, биз эркин шеър билан сарбастни шеъриятга, баски, шеърий нутққа дахлдор эканини асло инкор қилмаймиз. Шундай экан, назария ижод амалиётидан ортда қолаётганини тан олган ҳолда, шеърий нутққа доир назарий қарашларга таҳрирлар киритиш зарурати юзага келганини таъкидламоқ керак. Бунинг учун эса, табиийки, вазнли шеър билан сарбаст ва эркин шеърнинг нутқий ташкилланишидаги муштарак хусусиятини асос қилиб олишга тўғри келади. Улар учун муштарак жиҳат эса битта – мисраларга бўлиниш. Шундай экан, миллий шеъриятимиз поэтик такомилининг бугунги ҳолати нуқтаи назаридан айнан мисраларга ажратилганлик шеърий нутқнинг специфик хусусияти, муайян ўлчов асосида тартибга солинган

⁵⁷ Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки.- М.-Л.,1959.- С.10

ритмга эгалик эса факультатив белги сифатида тушунилгани тўғрироқ бўлади.

Шеърий нутқнинг ташкилланишида ўзига хос гап курилишининг жуда катта хизмати борки, сираси, унинг муסיқий оҳангга эга бўлиши, эмоционал жиҳатдан тўйинтирилиши, таъсирдорлиги кўп жиҳатдан шеърий синтаксис ҳисобига таъминланади. Синтактик сатҳдаги нормадан оғишлар кўпроқ шеърий нутққа хос ҳодиса саналади, шу боис ҳам адабиётшуносликда “поэтик синтаксис” деган махсус тушунча мавжуд.

Шеър синтаксисига хос нормадан оғишнинг энг кенг тарқалган кўриниши инверсиядир. Инверсия шеърий нутқда гап бўлаклари тартибининг ўзгартирилишидир. Гап бўлаклари тартибининг ўзгариши маъно урғуси тушаётган сўзни таъкидлаб кўрсатиш, уни мисрадаги урғули позиция – кўпроқ мисра охирига суриш имконини беради. Масалан, А.Ориповнинг:

Улуғвор бир қудрат билан
Чайқалади чўнг денгиз –

сатрлари нормадан оғиш бўлмаган ҳолда, яъни тўғри тартибда “Чўнг денгиз улуғвор қудрат билан чайқалади” тарзида берилиши керак. Инверсия ҳодисасининг юз бериши натижасида “қудрат билан” сўз кўшилмаси ва “денгиз” сўзи мисралардаги урғули позицияга чиқарилади, айти шу сўзларга маъно урғусининг тушиши эса муаллиф ижодий ниятига, шеър мазмуни ва эмоционал тоналлигига мувофиқ келади. Шеърнинг кейинги сатрлари:

Қанча оғир ҳарсанг тошлар
Тубда унга чўккан тиз, –

инверсиянинг функциялари айтилганлар билан чекланмаслиги, унинг бундан бошқа ҳам муҳим вазифалари борлигини кўрсатади. Одатдаги тартибда бу мисралар “Тубда унга қанча оғир тошлар тиз чўккан” шаклида бўлиши лозим эди. Инверсия натижасида, биринчидан, ифодалаш кўзланган мазмун учун энг муҳим сўзлар (“ҳарсанг тошлар”, “тиз чўккан”) урғули позицияга ўтказилади, иккинчидан, “денгиз” ва “тиз” сўзлари қофияланади.

Синтактик сатҳдаги оғишларнинг яна бири эллипсис бўлиб, унда гап бўлакларидан бири (кўпроқ бош бўлақлар) атайин тушириб қолдирилади. Масалан:

Булбулларми?! Етар!
Гулларми?! Бўлди!
Сўз навбати - юракка...
(Х.Даврон)

Келтирилган парчада кесим тушириб қолдирилган ва бунинг натижасида “юракка” сўзи мантикий урғу олади, шеърнинг дастлабки мисраларидаги оҳангнинг сақланишига эришилади. Мабодо кесим туширилмаганида эди, унда сўнгги мисра “Сўз навбати юракка берилади” шаклида бўлар, натижада эса юқорида айтилган самара тамоман йўққа чиқар эди. Шунга ўхшаш, шеъринг мисраларнинг атайин тугатилмай қўйилиши яна бир синтактик фигура – жим қолишни юзага чиқаради:

Мен сендан кетмоқ истайман
Ёмғирдек эмас, –
Ёмғир 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 бормайди – жим қолади, изоҳни энди шеърхоннинг ўзи шакллантириши зарур бўлади. Шуниси борки, ифода этилмаган сўнгги изоҳ аввалгиларига мазмунан зид: ёмғир қайтиб келади, шамол қайтиб келади – муҳаббат қайтиб келмайди. Энг муҳими, шоир бу хулосани айтмагани учун ҳам шеърни ўқиётган китобхон онгини “кетган муҳаббат қайтиб келмайди” деган хулоса бир лаҳза чақиндек ёритиб ўтади – қўлланган усулнинг эстетик самараси, таъсирдорлиги ҳам шунда.

Шеър мисраларида бир хил ёки бир-бирига жуда яқин синтактик конструкцияларнинг такрорланиб қўлланиши – синтактик параллелизм ҳам шеърнинг оҳангдорлигини, таъсирчанлигини оширувчи фигуралардан саналади:

Йўлин йўқотса одам – муҳаббатга суянгай,
Ғуссага ботса одам – муҳаббатга суянгай,
Чорасиз қотса одам – муҳаббатга суянгай...
(А.Орипов)

Кўриб турганимиздек, келтирилган парчада мисраларнинг ҳар бири битта гапга тенг, учала гап бир хил тартибда қурилган. Бирок бу синтактик параллелизм воқе бўлиши учун албатта гап такрори бўлиши керак дегани эмас, у бир гап доирасида – бир хил синтагмалар такрори асосида ҳам юзага келаверади:

Мен нима ахтардим, нени изладим?
Кимга эрмак бўлди гўзал ҳисларим?
Синфдош қизларим, дилдош қизларим –
Кимларга кўнгилсиз ёр бўлиб ўтар.
(Иқбол Мирзо)

Кўп ҳолларда синтактик параллелизм бошқа стилистик фигуралар билан бирга қўлланадики, бу ўша усулнинг эстетик самарасини оширади, уни таъкидлаб кўрсатишга хизмат қилади:

Шамолга соврилдим, сойларда оқдим,
Сен ҳамон ўшасан, сен ўша-ўша.
(Иқбол Мирзо)

Биринчи мисрада синтактик параллелизм туфайли юзага келган оҳанг ва мазмун таъсирида ўқувчи иккинчи мисрада ҳам шуни “кутади”, лекин иккинчи мисрада кесимлик қўшимчаси тушириб қолдирилади (буни шартли равишда чала эллипсис дейиш мумкин) ва “кутилмаганлик” эффекти асосида “ўша-ўша” сўзига айрича урғу берилдики, бу билан таъсирдорлик сезиларли ортади. Ёки қуйидаги мисраларда эллипсис тўлиқ намоён бўлади:

Айланади чархпалак, гулдирайди тегирмон,
Умр ўтар сув каби, буғдой мисол тўкилар.

(Иқбол Мирзо)

Иккинчи мисрадаги “буғдой мисол тўкилар” жумласида эга (“умр”) тушириб қолдирилган. Агар “Умр ўтар сув каби” жумласи “эга – кесим – ҳол” қолипида қурилган бўлса, “буғдой мисол тўкилар (умр)” жумласи “ҳол – кесим – (эга)” тарзида унга тескари тартибда қурилган. Синтактик параллелизмнинг бу тури хиазм деб аталиб (мумтоз поэтикада тарди акс), у синтактик қурилмани тескари тартибда такрорлашга асосланади:

*Мени ҳам бир йигит шундай севсайди
Севиб ўлдирсайди мени ҳам шундай.*
(Х.Даврон)

Узун тунлар бунчалар маҳзун,
Маҳзун тунлар бунчалар узун.
(Иқбол Мирзо)

Шеърий синтаксисда энг кенг қўлланилувчи воситалардан бири такрордир. Аввало шуни айтиш керакки, такрор тилнинг барча сатҳларига хос ҳодиса бўлиб, шеъриятда унинг бир қатор хусусий (товуш такрори, сўз такрори, анафора, эпифора, маъно такрори, маънонинг кучайтирилган ва сусайтирилган такрори, мисра такрори, банд такрори) кўринишлари фаол қўлланилади. Шеърий мисраларда бир хил товушлар такрори аллитерация деб юритилади. Аллитерациянинг вокал аллитерация (унлилар такрори) ва консонанс аллитерация (ундошлар такрори) турлари мавжуд. Хуллас, турли кўринишдаги такрорлар шеърий нутққа мусиқийлик, хушоҳанглик (эвфония) бахш этувчи муҳим восита саналади.

Сўз такрори ҳам синтактик усуллардан саналиб, у фикрни таъкидлаб ифодалаш билан бирга оҳангдорликни оширишга ва шулар асосида шеърнинг таъсир кучини оширишга хизмат қилади. Масалан, Х.Даврон бир шеърида ёзади:

Оппоқ эди бошда бу дунё,
Кўча оппоқ, кечалар оппоқ.
Қандай яхши экан болалик,
Оппоқ ранглар билан яшамоқ...

Бир банднинг ўзида “оппоқ” сўзи тўрт марта такрорланмоқда. Болалик соғинчи ифодаланган шеърда “оппоқ” сўзининг таъкидлаб такрорланиши бежиз эмас – лирик қаҳрамоннинг соғинчи аслида ўша оқлик, мусаффолик, беғуборлик соғинчидир. Яъни бу ўринда “оппоқ” сўзининг таъкидли такрори лирик қаҳрамон дилидаги кечинмани ёрқинроқ ифодалашга, айти пайтда, ўша соғинчнинг ўқувчига юктирилишида етакчи аҳамият касб этади. Ёки И.Мирзо шеъридан олинган мана бу бандда “юмшоқ” сўзи тўрт бора айнан такрорланади:

Ушук урган кўсаклар юмшоқ,
Пахта юмшоқ,
гўдаклар юмшоқ –
Домлага гап қайтармас эдик,
Ер ҳам юмшоқ – ботарди этик...

Такрорланаётган “юмшоқ” сўзи шўро замонида пахтага қул қилинган халқ фожиасини “юмшоқлик” билан очиб беради, лекин бу “юмшоқлик”нинг таъсири анча-мунча инвектива руҳидаги хитоблардан ҳам таъсирлироқ. Бунинг бош омили такрорнинг ўринли, аниқ бадий-эстетик мақсадни кўзда тутган ҳолда 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.

Анафора (мисралар бошида битта сўзнинг такрорланиши) билан эпифора (мисралар охирида битта сўзнинг такрорланиши) ҳам моҳиятан сўз такрорининг хусусий кўринишларидир. Мумтоз шеърятимиздаги радиф ва ҳожиб ҳам, аслини олганда, сўз такрорининг бир тури бўлиб, улар ҳам қатъий белгиланган ўринда – қофиядан кейин ёки олдин такрорланиши билан характерланади. Айтиш керакки, мумтоз поэтикада такрорланувчи сўзлар шеър мисрасининг қаерида жойлашганига қараб (байтнинг биринчи мисраси боши ва иккинчи мисра охирида; иккала мисра бошида; биринчи мисра охири ва иккинчи мисра бошида ва б.) такрорнинг яна бир қатор кўринишлари фарқланади.

Шеърий мисраларда айнан бир сўзни эмас, балки маънони кучайтириб такрорлашга асосланган усул градация деб юритилади. Масалан, И.Мирзо шеъридан олинган тубандаги парчада маънонинг кучайтирилган такрори кузатилади:

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

Эътибор берилса, аввало бу ўринда маънонинг кучайтирилган такрори синтактик параллелизм асосида воқеланаётгани кўрилади. Айнан синтактик қурилиш жиҳатидан ўхшаш бирликларнинг маъно урғуси олаётгани шеър ритмини зарб билан таъкидлайди, зарб эса шеър оҳангига сезиларли таъсир қилади – овоз тоналлиги маъно кучайиши баробари юқорилаб боради. Маънонинг кучайтирилишига келсак, бунинг қисқача шарҳи куйидагича: тошбўрон вайроналикка олиб келади, вайрона эса тиконзорга айланиши билан характерланади. Маънонинг кучайтирилган такрори бу ўринда лирик қаҳрамон кечинмаларидаги динамикани бериш билан бирга ўқувчида ҳам туйғуни кучайтириб, кечинмани чуқурлаштириб боради.

Табиийки, биз шеърий нутқнинг ташкилланишига хос барча хусусиятлар, барча усул ва воситаларга муфассал тўхталиш имконига эга эмасмиз. Демак, берилган йўналиш асосида бу ҳақдаги тасаввур ва билимларингизни бойитиш сизнинг зиммангизга тушади. Бунинг учун сиздан шеърни мутахассис сифатида ўқиш, яъни, юрагингизни “жиз” эткизган шеърга мутахассис сифатида қараш, ўша шеър нимаси билан кўнглингизга ўтиришганию шоир қайси усул ва воситалар билан дилингизга йўл топа билганини англашга интилишингиз талаб қилинади.

Таянч тушунчалар:

Шеърий нутқ, ўлчов (вазн, метр), мусиқийлик, ритмик бўлак, бўгин, ҳижо, туроқ, рукн, мисра, банд, байт, маснавий, мусаммат, мусаллас, мурабба, мухаммас, мусаддас, мусаббаъ, мусамман, муашшар, ритмик восита, ритмик пауза, парадигма, тақтеъ,

изометрик шеър, гетерометрик шеър, горизонтал ритм, вертикал ритм, қофия, қофияланиш тартиби, поэтик синтаксис, инверсия, такрор ва унинг кўринишлари, синтактик параллелизм

Савол ва топшириқлар:

1. Шеърый нутққа таъриф беринг. Шеърый нутқни юзага чиқарувчи, унинг ўзига хослигини белгиловчи асосий унсурлар қайсилар? Ҳозирда шеърый нутқнинг белгиловчи хусусияти сифатида ўлчовли ритмга эгалликни эътироф этиш тўғри бўладими?

2. Шеърый ва насрий нутқдаги ритмни бир-бирига қиёсланг. Уларнинг умумий ва фарқли жиҳатларини тушунтириб беринг. Шеърый нутқни янгича таърифлаш заруратини ҳис қиляпсизми? Сиз уни қандай таърифлаган бўлар эдингиз?

3. “Ритмик бўлак” ва “ритмик восита” тушунчаларига таъриф беринг. Уларнинг фарқли томонлари нимада? Ритмик бўлакларнинг ўлчов бирлиги сифатидаги аҳамиятининг турли шеърларда турлича намоён бўлишини мисоллар билан тушунтиринг.

4. Қофия ва қофияланиш тартибининг ритмик восита сифатидаги аҳамияти, вазифаси нимада? Қофиянинг қандай турларини биласиз?

5. “Шеърый синтаксис” деганда нимани тушунасиз? Бу тушунчани алоҳида ажратилишга зарурат борми? Шеърдаги гап қурилишининг ўзига хослиги, синтактик усулларнинг бадиий функцияларини тушунтиринг.

Адабиётлар:

- 1. Афоқова Н. Қофияга оид айрим мулоҳазалар // Ўзбек тили ва адабиёти, 2013.-№1.-Б.12-19*
- 2. Аҳмедов Ҳ. Насрий шеър турлари // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.-№3.-Б.48-52*
- 3. Муҳаммадиева Ш. Фитрат ва Чўлпон эркин вазнининг асосчилари // Ўзбек тили ва адабиёти.-1998.-№6.-Б.42-43.*
- 4. Тўйчиев У. А.Яссавий ва ўзбек шеър тузилиши // Ўзбек тили ва адабиёти.-1999 №2. Б.15-18.*
- 5. Тўйчиев У. Чўлпоннинг шеър тузилиши // Ўзбек тили ва адабиёти, 1998. -№2. -Б.17-21*

6. Шарофиддинов Х. Ўзбек шеърлятида қофия ва урғу муносабати // Ўзбек тили ва адабиёти.-1998.-№6.-Б12-16.

7. Эгамқулов Б. Шеърлий нутқ ибтидоси ва синкретизм ҳақида // Ўзбек тили ва адабиёти.-1995.-№2.-Б10-13

Шеър тизимлари

“Шеър тизими” ва “вазн” тушунчалари. Жаҳон адабиётидаги шеър тизимлари ҳақида. Аруз шеър тизими. Бармоқ шеър тизими. Эркин шеър тушунчаси. Сарбаст ҳақида.

Маълумки, термин (истилоҳ) муайян фан тармоғи доирасида фақат битта тушунчани англатиши лозим. Шунга қарамай, амалиётда бу қоидадан чекинилган ҳолларга қайта-қайта дуч келамиз: баъзан тушунмаганликдан, баъзан эътиборсизлик сабаб, баъзан сўзнинг анъанавий ишлатилишига эргашиб, хуллас, турли сабаблар билан истилоҳий чалкашликларга йўл қўямиз. Масалан, биз аниқ бир ғазал ҳақида “аруз вазнида ёзилган” дейишимиз ҳам, адабиёт тарихи ҳақида гапиратуриб “аруз вазни мусулмон шарқ шеърлятида етакчи мавқени эгаллаган” қабилда фикрлашимиз ҳам мумкин. Ҳолбуки, конкрет ғазал “аруз вазни”да эмас, арузнинг “фалон вазнида” (рамали мусаммани мақсур, ҳазажи мусаммани маҳзуф ва ҳоказо) ёзилган бўлади, яъни вазн конкрет шеърда намоён бўладиган ҳодиса, у конкрет шеърнинг ўлчовини билдиради. Шунга биноан, иккинчи ҳолда, “аруз вазни мусулмон шарқи шеърлятида етакчи мавқени эгаллаган” дейилганда, “вазн” эмас, балки вазнлар системаси – шеър тизими назарда тутилган. Кўринадики, биз “вазн” терминини ҳам конкрет шеърнинг ўлчови (метр) маъносида, ҳам “шеър тизими” маъносида ишлатяпмиз ва шу туфайли ҳам терминологик чалкашлик юзага келмоқда. Ҳолбуки, мутахассис сифатида биз бу хил чалкашликдан қочишга, истилоҳни аниқ битта маънода қўллашга бурчлимиз. Шунга кўра, ҳар бир конкрет ҳолатда ва тушунчалардан қай бири назарда тутилаётганидан келиб чиққан ҳолда шуни англатувчи истилоҳни қўллаш зарур бўлади. Жумладан, агар муайян ўлчов тамойилларга асосланган вазнлар мажмуи назарда тутилаётган бўлса, “шеър тизими” истилоҳини қўллаш лозим. Масалан, “аруз тизими” дейилганда мисраларда қисқа ва чўзиқ ҳижолярнинг маълум тартибда такрорланиб келишига

асосланган “шеърий система” тушуниладики, бу тизим юзлаб конкрет вазнларни ўз ичига олади.

Маълум бўлдики, “шеър тизими” шеър тузилишининг асосини, унинг асосий қонуниятларини белгилаб беради. Ҳар бир халқ шеъриятидаги “шеърий тизим” ўша халқ тилининг ўзига хос хусусиятларидан келиб чиқади. Мавжуд шеър тизимларининг ҳаммасида асосий ўлчов бирлиги сифатида бўғин олинган. Бўғин эса, маълумки, турли тилларда турлича сифатий ва миқдорий кўрсаткичларга эга. Шунга кўра, жаҳон халқлари шеъриятида мавжуд шеърий системалар бўғиннинг миқдори (силлабик шеър тизими), урғули ёки урғусизлиги (тоник), чўзиқ ёки қисқалиги (метрик), баланд ёки паст талаффуз қилиниши (мелодик) каби жиҳатларни ўлчов асоси қилиб олади.

Метрик шеър тизими мисраларда чўзиқ ва қисқа ҳижоларнинг муайян тартибда (рукн, стопа) такрорланиб келишига асосланади. Бу шеър тизими унлилари чўзиқ қисқалиги жиҳатидан сезиларли фарқланувчи тилларга кўпроқ хосдир. Масалан, қадимги юнон ва рим шеърияти метрик системага асосланган. Шу боис ҳам метрик система қадимдаёқ тугал система сифатида шаклланиб, ўшандаёқ унинг назарий асослари, қатъий қоидалари ишлаб чиқилган. Антик адабиётдаги метрик системада қисқа ҳижо (v) мора деб номланиб, у энг кичик ўлчов бирлиги саналган. Чўзиқ ҳижо (-) икки морага (v v) тенг деб қаралган. Шунинг ўзиёқ метрик шеър тизимида мисралардаги бўғинлар сони турлича бўлса-да, уларнинг талаффуз вақти тенг бўлганлиги ва айти шу нарса изометрияни (изохрония асосида) таъминлаганини кўрсатади. Шарқ шеъриятида етакчи ўрин тутган аруз ҳам метрик системанинг бир кўринишидир.

Силлабик шеър тизимида мисралардаги бўғинлар миқдорининг тенглиги ўлчов асоси саналиб, бу тизим бўғинлари сифат жиҳатидан сезиларли фарқ қилмайдиган тилларга хосдир. Масалан, ўзбек тилида бўғин чўзиқ қисқалиги жиҳатидан (мас., араб тилидаги сингари) сезиларли фарқ қилмайди, урғу ҳам турғун (асосан, сўз охирида) характерга эга. Шунинг учун ҳам силлабик шеър тизими ўзбек тили хусусиятларига кўпроқ мувофиқ келади – шеъриятимизда қадимда (мас., фольклор) ва ҳозирги кунда бармоқнинг етакчилик қилиши шу билан изоҳланади. Силлабик шеър системаси поляк, серб ва хорват шеъриятларида ҳам етакчи ўрин тутди. Шу ўринда шеър тизими тилнинг табиатига мос бўлиши зарурлигининг ёрқин бир мисолини таъкидлаб ўтиш фойдадан холи эмас. Рус шеъриятида

поляк шеърляти таъсирида қарийб XVIII аср охирларигача силлабик шеър тизими қўлланган. Кўпроқ урғуси турғун тиллар табиатига мос келувчи бу тизим урғу ўрни муқим бўлмаган рус тили табиатига мос эмас эди, шу боис ҳам у рус шеърлятида узоқ яшай олмайди.

Тоник шеърлятда мисралардаги урғулар миқдори ўлчов асоси қилиб олинади. Яъни бу тизимда мисралардаги бўғинлар миқдори фарқланавериши мумкин, урғулар миқдори эса тенг бўлиши лозим. Биласизки, сўзлар турли миқдордаги бўғинлардан таркиб топади, уларнинг айримлари эса (масалан, ёрдамчи сўзлар) урғу олмайди. Демак, тоник шеър мисраларининг узунлиги бир-биридан кескин фарқланиши, ташқи кўриниши жиҳатидан насрий нутққа ўхшаб кетиши мумкин. Бироқ бир урғу атрофида бирлашаётган бўғинлар гуруҳини талаффуз қилишга кетадиган вақт тақрибан тенг, шу сабабли ҳам маълум даражадаги изохрония (тенг вақтликлик) сақланадики, бу ўлчовлик хиссини юзага келтиради. Шу билан бирга, тоник шеърнинг кўринишлари сифатида қаралувчи *дольник*, *тактовик* ва *акцентли шеър* бир-биридан ўлчовга солинганлик даражаси билан фарқланади, яъни бу жиҳатдан силабо-тоника билан тоник шеърлят орасида жойлашади⁵⁸. Агар дольникда икки ва уч бўғинли стопалар аралаш келгани ҳолда, умуман олганда, изосиллабизм ва стопа тартиби мавжуд бўлса, тактовикда изосиллабизм сақлангани ҳолда стопа тартибига амал қилинмайди, яъни ҳар иккисида ҳам силабо-тоник шеър билан алоқа хали буткул узилиб кетган эмас. Акцентли шеър эса том маънодаги тоник шеър бўлиб, унда урғулар сони тенг бўлгани ҳолда бўғинлар сонидан эркинлик кузатилади.

Аслида силабо-тоник шеър тизимини тоник ва силлабик шеърнинг тўлиқ синтези дейиш мумкин, негаки, унда мисралардаги бўғинлар сонининг ҳам, урғулар сонининг ҳам тенг бўлиши назарда тутилади. Бу шеър тизими рус шеърлятида XVIII аср ўрталаридан бошлаб қарор топа бошлаган ва ҳозирги вақтда ҳам салмоқли ўрин тутди. Силабо-тоник шеър тизимида, номланишидан ҳам кўришиб турибдики, бўғинлар ва урғулар сони бирдек аҳамиятли, унда шеър мисраларида урғули ва урғусиз бўғинларнинг муайян тартибда (бешта асосий туюқ – стопа шаклида: – v, v –, – – v, v –, – v –) такрорланиб келиши ўлчов асоси саналади. Айни шундай синтез туркий аруз учун ҳам хосдир. Негаки, туркий арузда ҳам қисқа ва

⁵⁸ Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2-х ч. Ч.2.- М.: Владос, 2003.- С.106

чўзиқ ҳижолаар муайян тартибда такрорланадигина эмас, мисралардаги бўғинлар сони ҳам аксарият ҳолларада тенгдир.

Алишер Навоий “Мезонул авзон”да берган маълумотга кўра, “аруз” атамаси унинг асосчиси Ҳалил ибн Аҳмад яшаган жойдаги водий номи билан боғлиқ экан. Бошқа арузшунослар, хусусан, Воҳид Табризий эса “аруз” араб тилида чодирни тутиб туриш учун ўртага қўйиладиган ёғоч (устун)ни англатади ва аруз атамаси шу сўздан олинган, деб ҳисоблайдилар. Улар бу фикрнинг қўшимча асоси сифатида яна байтдаги биринчи мисранинг охирги тақтеъси ҳам “аруз” деб аталиши, байтнинг ҳам (худди чодир “аруз”га таянганидек) шу рукнга таяниши, яъни шу рукн ўқилганда шеърнинг қайси вазнда эканлиги аниқ бўлишини келтирадилар. Бу фикрларнинг қайси бири ҳақиқатга яқинлигидан қатъи назар, биз “аруз”нинг истилоҳий маъноси билан иш кўрамыз, яъни “аруз” деганда шарқ шеърлятида кенг тарқалган метрик шеър тизимини тушунамыз.

Мутахассислар аруз шеър тизими араб адабиётида VIII асрдан майдонга келгани ва IX асрданоқ форсий тилдаги адабиётда ҳам қўллана бошлаганини қайд қиладилар. Туркий адабиётда ҳам арузнинг қўллана бошлаши тахминан шу вақтга тўғри келади деган фикр мавжуд. Фитрат бу ҳақда тўхталиб: “Бизнинг Ўрта Осиё турклари томонидан қачон қабул этилгани аниқ эмас. Бироқ ҳижрий 462 да Қашқарда ёзилган машҳур “Қутадғу билик” китобининг шу аруз вазнида ёзилгани эътибор этилса, жуда эскидан қабул этилгани маълум бўладур”⁵⁹, деб ёзади. Ҳартугул, туркий арузда яратилган илк асар деб ҳозирча “Қутадғу билик” тан олинар экан, арузнинг туркий адабиётда қарор топиши тахминан X-XI асрларга тўғри келади дейиш мумкин.

Аруздаги энг кичик ритмик бўлак сифатида айрим мутахассислар (араб ва форс арузшунослиги анъаналарига мувофиқ) ҳарфни, бошқалари эса (туркий тиллар ва туркий аруз хусусиятларидан келиб чиқиб) ҳижони кўрсатишади. Яъни энг кичик ритмик бўлак сифатида ҳарфнинг олинйиши араб тили (ва ёзуви) учун хосроқ, ўзбек тили учун эса ҳижонинг олингани қулайроқ. Шундай бўлса-да, аруздаги таркибланишни яхшироқ тасаввур қилиш учун ҳарф энг кичик бирлик сифатида олинган ҳолатдаги таркибланишга қисқача тўхталиб ўтиш мақсадга мувофиқ.

⁵⁹ Фитрат А. Адабиёт қоидалари. / Фитрат. Танланган асарлар. 4 ж. 4-ж.- Т.: Маънавият, 2006.- Б.29

Демак, араб арузшунослигида энг кичик ритмик бўлак – ҳарф, ҳарф эса икки турли бўлади: мутаҳаррик (чўзғили) ва сокин (чўзғисиз). Чўзғи деганда унли товуш тушунилиши эътиборда тутилса, “мутаҳаррик ҳарф”, “сокин ҳарф” атамаларининг маъноси англашилади. Масалан, “кўз” сўзи икки ҳарф: бир мутаҳаррик (“кў”) ва бир сокиндан (“з”) таркиб топади. Мутаҳаррик ва сокин ҳарфларнинг муайян тартибда қўшилишидан жузвлар юзага келади. Жузвлар ҳарфга нисбатан каттароқ ритмик бўлак саналиб, улар ҳар бири ўз ичида иккига бўлинадиган уч турга ажратилади: сабаб, ватад ва фосила. Жузвларнинг муайян тартибда бирикишидан рукнлар, рукнларнинг шеър мисрасида муайян тартибда такрорланишидан эса баҳрлар ҳосил бўлади.

Ўзбек арузи учун энг кичик ритмик бўлак сифатида ҳижо олиниши айтилди. Ҳижолар уч турли бўлади: қисқа, чўзиқ ва ўта чўзиқ. Биргина қисқа унлидан (а -лам, и -лик) иборат бўлган ёки қисқа унли билан тугаган очик бўғин (ма -кон, ба -ло) қисқа ҳижо ҳисобланади, у парадигмада (v) белгиси билан ифодаланади. Чўзиқ ҳижо чўзиқ унли билан тугаган очик бўғин ёки қисқа унли ёки ёпиқ бўғинга тенг бўлиб, парадигмада (–) белгиси билан ифодаланади. Таркибида чўзиқ унли бўлган (чи – роқ) ёки қўш ундош билан тугалланган ёпиқ бўғин (ишқ, кўшқ) ўта чўзиқ ҳижо саналиб, парадигмада (мисра ичида бўлса – v, мисра охирида эса ~) белгиси билан ифодаланади.

Ҳижодан кейинги ритмик бўлак – жузвни алоҳида ажратиш ўзбек арузи учун унча зарур бўлмаса-да, уларга ҳам қисқача тўхталиб ўтамиз. Юқорида айтилганидек, учта жузвнинг биринчиси сабаб деб номланади. Сабаб ўз ичида иккига бўлинади:

1) сабаби ҳафиф бир ҳаракатли ва бир сокин ҳарфнинг қўшилишидан юзага келади, яъни бир чўзиқ ҳижога тенг бўлади: кўз, сўз, юз (–);

2) сабаби сақийл икки ҳаракатли ҳарфнинг қўшилишидан ҳосил бўлади, яъни икки қисқа ҳижога тенг бўлади: ўзи, кўзи, сўзи (v v).

Ватад жузви ҳам асосан икки хил:

1) ватади мажмуъ икки ҳаракатли ва бир сокиннинг қўшилишидан ҳосил бўлади, яъни бир қисқа ва бир чўзиқ ҳижога тенг: малак, палак (v –);

2) ватади мафруқ икки ҳаракатли ўртасида бир ҳаракатсиз ҳарф келишидан ҳосил бўлади, яъни бир чўзиқ ва бир қисқа ҳижога тенг: ҳафта, чипта (– v).

Фосила жузви ҳам икки турли:

1) фосилаи суғро учта мутаҳаррикдан сўнг бир сокин келишидан ҳосил бўлади, яъни иккита қисқа ва бир чўзиқ ҳижога тенг: капалак (v v –);

2) фосилаи кубро тўрт мутаҳаррик ва бир сокиндан ҳосил бўлади, яъни учта қисқа ва бир чўзиқ ҳижога тенг бўлади: курашажак (v v v –).

Шунга ўхшаш, кейинги ритмик бўлак – рукнлар жузвларнинг муайян тартибда бирикишидан ҳосил бўлади. Масалан, битта ватади мажмуъ (v –) ва икки сабаби ҳафиф (–) бирикувидан мафойилун (v – –) рукни ҳосил бўлади. Аруз тизими асосини ташкил этувчи саккизта рукн (асллар) қуйидагилар:

Фаулун v – –

Фоилун – v –

Мафойилун v – – –

Фоилотун – v – –

Мустафьилун – – v –

Мафъулоту – – – v

Мутафоилун v v – v –

Мафоилатун v – v v –

Мазкур аслларнинг шеър мисрасида муайян тартибда такрорланишидан баҳрлар юзага келади. Аруз тизимидаги баҳрлар сони манбаларда турлича кўрсатилади. Хусусан, Ҳазрат Навоий “Мезон ул-авзон”да баҳрлар ададини 19 та деб кўрсатадики, биз шуни асос деб оламиз. Баҳрларни таркибланишига кўра уч гуруҳга ажратиш мумкин:

а) битта аслнинг такроридан ҳосил бўлувчи баҳрлар:

Фаулун / Фаулун ... = мутақориб

Фоилун / Фоилун ... = мутадорик

Мафойилун / Мафойилун ... = ҳазаж

Фоилотун / Фоилотун ... = рамал

Мустафьилун / Мустафьилун ... = ражаз

Мутафоилун / Мутафоилун ... = комил

Мафоилатун / Мафоилатун ... = вофир

б) иккита аслнинг маълум тартибдаги такроридан ҳосил бўлувчи баҳрлар:

мафойилун / фоилотун = музориъ

фоилотун / мустафьилун = хафиф

мустафьилун / фоилотун = мужтасс

мустафъилун / мафъулоту = мунсарих
 мафъулоту / мустафъилун = муқтазаб
 фаулун / мафойилун = тавил
 фоилотун / фоилун = мадид
 мустафъилун / фоилун = басит

в) иккита бир хил ва бир бошқа хил аслнинг такроридан ҳосил бўлувчи баҳрлар:

мафойилун / мафойилун / фоилотун = қариб
 фоилотун / фоилотун / мафойилун = мушокил
 фоилотун / фоилотун / мустафъилун = ғариб
 мустафъилун / мустафъилун / мафъулоту = сарий

Айтиш керакки, саналган баҳрлар ўзбек шеъриятида ишлатилиши, фаоллигига кўра бир-биридан жиддий фарқланади. Жумладан, арузшунос А.Ҳожиаҳмедов маълумотига кўра, улардан 7 таси (вофир, муқтазаб, мадид, басит, қариб, мушокил, ғариб) ўзбек шеъриятида мутлақо қўлланган эмас; мутадорик, комил ва тавил баҳрларидан жуда кам шоирлар фойдаланганлар. Қолган 9 та баҳр (ҳазаж, рамал, ражаз, музорий, хафиф, мужтасс, мунсарих, сарий, мутақориб) эса ўзбек шеъриятида фаол қўлланилган.

Баҳр таркибидаги асллар ўзгаришсиз ёхуд маълум ўзгаришга учраган ҳолда такрорланиши мумкин. Ўзгаришсиз такрорланган асллардан ҳосил бўлувчи баҳрлар солим баҳрлар деб юритилса, ўзгаришга учраган рукнлари (фуруъ) бўлган баҳрлар фаръий ҳисобланади.

Аслларнинг ўзгаришга учраши арузшуносликда “зиҳоф” деб аталади. Зиҳофлар турлича кўринишга эга бўлиб, бунда асл таркибидаги ҳижолардан бири ёки бир нечасининг тушириб қолдирилиши; сифатий ўзгаришга (қисқа ҳижонинг чўзиққа, чўзиқ ҳижонинг қисқага, чўзиқ ҳижонинг ўта чўзиққа айланиши) учраши; бир пайтнинг ўзида ҳам ҳижо тушиши, ҳам қолган ҳижоларнинг сифатий ўзгаришга учраши мумкин. Арузшуносликда ҳар бир зиҳофнинг, шунингдек, шу зиҳофга учрашдан ҳосил бўлган тармоқ рукннинг ўз номи мавжуд. Мисол тариқасида шеърятимизда энг фаол қўлланадиган асллардан бўлмиш мафойилуннинг тармоқларини кўриб ўтамиз. Мафойилун асли 12 хил зиҳофга учраб, бундан куйидаги 12 тармоқ (фуруъ) юзага келади:

1. Қабз зиҳофига учраганда мафойилун (v – – –) аслининг учинчи чўзиқ ҳижоси қисқага ўзгаради (v – v –) ва ҳосил бўлган тармоқ рукни “мақбуз” (мафоилун) деб аталади.

2. Кафф зиҳофига учраганда мафойилун (v – – –) аслининг тўртинчи чўзиқ ҳижоси қисқага (v – – v) ўзгаради ва ҳосил бўлган тармоқ рукни “макфуф” (мафойилу) деб аталади.

3. Харм зиҳофига учраганда мафойилун (v – – –) аслининг биринчи қисқа ҳижоси туширилади (– – –) ва ҳосил бўлган тармоқ рукни “ахрам” (мафбулун) деб аталади.

4. Шатр зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “аштар” (фоилун), тақтеси: – v –

5. Харб зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “ахраб” (мафбулу), тақтеси: – – v

6. Тасбиғ зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “масаббағ” (мафойилон), тақтеси: v – – ~

7. Қаср зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “мақсур” (мафойил), тақтеси: v – ~

8. Ҳазф зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “маҳзуф” (фаулун), тақтеси: v – –

9. Жабб зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “ажабб” (фаал), тақтеси: v –

10. Хатм зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “ахтам” (фаул), тақтеси: v ~

11. Батр зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “абтар” (фаъ), тақтеси: –

12. Залал зиҳофига учрашдан ҳосил бўлувчи тармоқ рукнининг номи “азалл” (фоъ), тақтеси: ~

Кўриниб турибдики, биргина ҳазаж баҳрининг ўзида ўнлаб тармоқлар юзага келиши мумкин экан. Зиҳофга учраган рукнларнинг мавжудлиги, бир томондан, конкрет шеър оҳангининг ўзига хос бўлишини таъминлайди, иккинчи томондан, арузнинг ритмик жиҳатдан ранг-баранг бўлишига, унинг ритмик-интонацион имкониятларини кенгайтиришга хизмат қилади.

Маълум бўлдики, аруз қисмлари ўзаро изчил ва узвий алоқадаги, система сифатида ниҳоятда пухта ташкилланган ва шу боис ҳам юзлаб ўзига хос вазнларни умумий тамойил асосида бирлаштирадиган мукаммал **шеър тизими экан**. Мукаммалиги шунчаларки, тамсил қилсак, қайсидир жиҳатлари билан аруз Менделеев жадвалига монанд. Биласиз, ўз вақтида Д.И.Менделев жадвалда бўш қолдирган катакларнинг хали фанга маълум бўлмаган, яъни табиатда топилмаган кимёвий элементлар жойи эканини умумий қонуният асосида башорат қилган. Шунга ўхшаш, назарий

жиҳатдан аруз имкониятида мавжуд барча вазнлар *тақтеъ*сини чизиш мумкин, мабодо шундай қилинса, уларнинг адади бениҳоя катта бўлиши ҳам тайин. Бироқ уларнинг аксарияти Менделеев жадвалидаги бўш катаклар мисоли: ўша тақтеъларга мувофиқ вазнда ҳали шеър битилмаган. Айни чоқда, бир кун келиб шундай шеърлар ёзилиши мумкинлиги ҳам истисно эмас. Зеро, мумтоз шеърятимиз ритмик-интонацион жиҳатдан муттасил бойиб боргани шунга далолат қилади.

Ўтган асрнинг 20-йилларига келиб аруз шеърятимиздаги етакчилик мақомини тилимиз табиатига мувофиқроқ бўлган бармоққа бўшатиб берди. Ҳозирги ўзбек шеърятининг етакчи шеър тизими – бармоқ, юқорида ҳам айтдик, мисралардаги бўғинлар сонининг тенглигига асосланади. Фитрат бармоқ вазнини “миллий вазн” деркан, шундай ёзади: “Миллий вазнимизда асос сўз бўғимларининг саноғидир. Бир байтнинг биринчи мисраъи неча бўғим эса, иккинчи мисраъи ҳам шунча бўғим бўладир. Бўғимларнинг ҳарф, чўзғи сонларига эса аҳамият берилмайдир”⁶⁰. Фитратнинг бармоқни “миллий вазн” деб аташига асос шуки, бармоқ тизими ўзбек тили табиатига, унинг товуш хусусиятларига мувофиқ келади. Шу боис ҳам ўзбек халқ оғзаки ижоди намуналари асосан бармоқда яратилган. Кейинроқ, араб истилосидан кейин ёзма адабиётда аруз қарор топган бўлса-да, халқ оғзаки ижодининг асосий шеър тизими бармоқ бўлиб қолаверди. Бу, биринчи галда, бармоқнинг ўзбек тили хусусиятларига тўла мувофиқлиги билан изоҳланади. XX аср бошларидан, жаҳид шоирлар Чўлпон, Фитрат, Ҳамзаларнинг ижоди билан шеърятимизда яна бармоқнинг етакчилиги даври бошланди.

Мутахассислар бармоқ шеър тизими 4 бўғинлидан 16 бўғинлигача вазнлардан таркиб топишини таъкидлайдилар. Илгари айтилганидек, вазн ҳар бир конкрет шеърда юзага чиқадиган ҳодиса бўлиб, уни метр (ўлчов) деб ҳам юритилади. Бармоқдаги ўлчов мисрадаги бўғинлар сони ва уларнинг туроқланиш тартибини кўрсатиш орқали белгиланади. Масалан:

Юзларингни / майлига яшир,	9 (4 + 5)
Керак эмас / нозлар, имолар.	9 (4 + 5)
Гўзалликнинг / қошида ахир,	9 (4 + 5)
Чўкка тушган / ҳатто худолар.	9 (4 + 5)

⁶⁰ Фитрат А. Адабиёт қоидалари. / Фитрат. Танланган асарлар. 4 ж. 4-ж.- Т.: Маънавият, 2006.- Б.25

(А.Орипов)

Оддий машинани / кўрса болалар 11 (6 + 5)
Ҳайратга тушишни / канда қилмайди. 11 (6 + 5)
Олис юлдузларда / улкан кемалар 11 (6 + 5)
Учиб юрганини / улар билмайди. 11 (6 + 5)

(А.Орипов)

Суратимни / чизмоқ учун 8 (4 + 4)
Оппоқ бўёқ / танладинг. 8 (4 + 4)
Ва дунёга / нега келиб 8 (4 + 4)
Кетганимни / англадинг. 8 (4 + 4)

(У.Азим)

Табиийки, мисрадаги бўғинлар сони шеърнинг ритми, шунингдек, ўша ритм асосида юзага келувчи оҳангнинг ўзига хослигини белгилайди. Шунинг учун ҳам ифодаланаётган мазмунга мос ўлчовни танлай билиш шеърнинг муваффақиятини таъминловчи муҳим омиллардан бўлиб қолади. Масалан, бўғинлар сони кам бўлган вазнларда ўйноқи, бироз шиддатли оҳанг юзага келади:

Кейин не бўлди, (2+3)
Кейин тўй бўлди, (2+3)
Қолмади сирлар (3+2)
Жийда тагида... (2+3)

(М.Юсуф)

Бунинг зидди ўлароқ, кўп бўғинли вазнларда вазмин оҳанг хосил бўладики, чуқур фалсафий мазмунли шеърларнинг аксари шундай вазнларда ёзилади:

Мен бу чўллар қўйнида туғилиб топдим камол, (7+7)
Кўхна сардобаларда кўмилиб қолди дардим. (7+7)
Лекин нар арс(и)лондан сут талаб қилган мисол (7+7)
Олис шаҳар, тоғлардан илҳомимни ахтардим. (7+7)

(А.Орипов)

Шуни ҳам унутмаслик керакки, бўғинлар сони бир хил бўлгани холда турлича туроқланган шеърларнинг оҳангдорлик жиҳатидан

сезиларли фарқи бўлади. Юқоридаги ўн тўрт бўғинлик шеърда 7+7 тарзидаги туроқланиш бўлгани учун ҳам унда фалсафий мушоҳадага мос вазмин, ўйчан оҳанг юзага келган бўлса, ўзгачароқ тарзда туроқланган ўн тўрт бўғинли қуйидаги парчада энди буткул бошқача - шиддаткор ўйноқи оҳанг ҳосил бўлади:

Қуш бўлиб қочар бўлсанг, тарлон бўлиб қувгайман,
(3+4/4+3)

Тоғларда шаршарадек ғуборингни ювгайман.
(3+4/4+3)

Ҳар мушкул, ҳар хатарда ҳар балодан сақлагум,
(3+4/4+3)

Қайрилсанг-қайрилмасанг ўлгунча ардоқлагум.
(3+4/4+3)

(Миртемир)

Мисрадаги бўғинларнинг қай тартибда туроқлангани шеърнинг ритмик интонацион хусусиятларига сезиларли таъсир қилади. Бармоқ тизимидаги вазнлар ранг-баранглиги айнан шунинг ҳисобига юзага келади. Туроқланиш тартибининг ритм ва оҳангни ҳосил қилишдаги ролини яна ҳам ёрқинроқ тасаввур қилиш учун шеърятимизда анча кенг тарқалган ўн бир бўғинли шеърларнинг турлича туроқланган кўринишларига эътибор қилинг:

1) Мен нечун севаман Ўзбекистонни 11 (6+5)

Тупроғин кўзимга айлаб тўтиё. 11 (6+5)

Нечун Ватан дея еру осмонни, 11 (6+5)

Муқаддас атайман, атайман танҳо. 11 (6+5)

(А.Орипов)

2) Кўнглимга чўғ солди, чўғ солди, нетай, 11 (6+3+2)

Жавдираб-жавдираб жайрон боқиши. 11 (6+2+3)

Ханжарсиз жон олди, жон олди, нетай, 11 (6+3+2)

Ўша нозик адо, жонон боқиши. 11 (6+2+3)

(Миртемир)

3) Мен йўқман. Ёлғонлар мени йўқотди. 11 (3+3+5)

Чин гаплар севгимга қилмади карам. 11 (3+3+5)

(У.Азим)

4) Оҳиста-оҳиста ёғади ёмғир,	11 (3+3+3+2)
Оҳиста-оҳиста кўзгалар шамол.	11 (3+3+3+2)
Оҳиста-оҳиста тўкар юмшоқ нур	11 (3+3+2+3)
Булутлар бағридан кўринган ҳилол.	11 (3+3+3+2)

(У.Азим)

5) Кўнглим қолгани йўқ ёруғ оламдан,	11 (6+2+3)
Хаёлимда йўқдир на виқор, на кин.	11 (6+3+2)
Барибир бир куни сиздан кетаман –	11 (6+2+3)
Қайга кетганимни билмайди ҳеч ким.	11 (6+3+2)

(У.Азим)

6) Кузакнинг бесоҳиб кечаларида	11 (3+3+5)
Изғиринлар елар, ёмғирлар эзар...	11 (6+5)
Дунёнинг хўлзулмат кўчаларида,	11 (3+3+5)
Тентираб кезинар ёлғиз дераза.	11 (6+5)

(У.Азим)

Эътибор берилса, юқоридаги шеърларда мисралардаги бўғинлар сони тенг бўлгани ҳолда, туроқланишнинг ўзаро муносабати турлича эканини кўриш мумкин: мисралардаги туроқларнинг айнан мос келиши (1,3), жуфт ва тоқ мисралардаги туроқларнинггина ўзаро мос келиши (2,5,6), учинчи мисрада туроқланишнинг бироз фарқли бўлгани ҳолда қолганларининг айнан мос келиши (4) каби ҳолларни кузатамиз. Туроқланишнинг мисралараро муносабатидаги бу хил турличалик шеърлардаги оҳангнинг фарқли, ўзига хос бўлишига хизмат қилади.

Ўзбек адабиётшунослигида бармоқ тизимидаги вазнларнинг содда ва кўшма турлари ажратилади. *Содда вазн*даги шеърларга юқоридагилар мисол бўлиб, уларнинг мисраларидаги бўғинлар сони ўзаро тенг бўлади. *Кўшма вазн*даги шеърда эса мисралардаги бўғинлар сони бир хил эмас:

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 кўшма вазн 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)

Кўрамизки, мазкур шеър ҳам моҳият эътибори билан бармоқ тизимига мансуб, фақат унинг мисралари бўлинган-да, алоҳида сатрга чиқарилган. Мисраларнинг қатъий тартибда бўлингани шеърнинг ритмик хусусиятларига, оҳангига муайян ўзгаришлар киритади ва унинг таъсирдорлигини оширади. Демак, кўшма вазн деганда мисралар кўшилганда изосиллабизм (бўғинлар миқдорининг тенглиги) тикланадиган шеърларни тушуниш лозим экан. Шуниси ҳам борки, кўшма вазн бармоқдан сарбаст (эркин шеър) томон силжишдаги илк қадам саналиши мумкин. Бу силжишдаги кейинги қадам сифатида эса бармоқда ёзилган гетерометрик шеърларни олиш мумкин. Гетерометрик шеърларнинг кўшма вазнли шеърлардан фарқи шуки, уларда изосиллабизм бандлараро сатҳда намоён бўлади. Масалан, қиёслаш учун Миртемирнинг “Қўшиқлар” туркумига кирувчи кўшма вазнда ёзилган шеърларидан бири тубандагича бандлардан таркиб топади:

Бармоқлар ўч торига, 7
Оқшом чоғида. 5
Дил роз айтар ёрига 7
Висол боғида. 5

“Қоя” номли гетерометрик шеърнинг бандлари қуйидагича:

Толзор куз рангида ва салқин. 9
Дарахтларда япроқлар олтин. 9
Тоғдан эсар ел оқин-оқин, 9
Тағин бўлур тин. 5

Биринчи шеърда бармоқ тизимига хос изосиллабизм мисраларни кўшиш ҳисобига, банд ичидаёқ юзага келади. Иккинчи

шеърда эса банд ичида изосиллабизм мавжуд эмас, у шеър бутунлигида намоён бўлади, яъни, бу шеърнинг ҳар бир банди 32 бўғиндан ташкил топган бўлиб, уларнинг мисралараро тақсимланиши 9-9-9-5 тарзида амалга ошади. Албатта, бу хил вазнларнинг юзага келиши бармоқ тизимининг ритмик имкониятларини кенгайтиргани шубҳасиз. Таъкидлаш керакки, ҳали шеърятимизда бармоқ тизимининг ритмик-интонацион имкониятлари тўла рўёбга чиқарилган эмас. Шу билан бирга, XX аср ўзбек шеърятида етакчилик қилган бу шеър тизими ўтган вақт ичида сезиларли сифат ўзгаришларини бошдан кечирди, ўзининг бир талай ритмик имкониятларини намоён эта олди. Мазкур масалани махсус тадқиқот объекти сифатида ўрганиш адабиётшунослигимиз олдидаги долзарб вазифалардан бўлиб турибди. Умид қиламизки, юқоридаги мулоҳазаларимиз бармоқ тизими жуда содда, жўн (“бармоқ билан бўғинлар санаб қўйилса бўладиган”) ҳодиса эмаслигини англатди ва сиз бу масалани муस्ताқил тарзда чуқурроқ ўрганишга ҳаракат қиласиз.

Адабиётшунослигимизда *эркин шеър* ва *сарбаст* истилоҳлари аксар синоним тарзида қўлланади. Ҳолбуки, миллий шеърятимиз тараққиёти ва бугунги назарий тафаккур нуқтаи назаридан қаралса, уларнинг фарқлангани тўғрироқдир. Мазкур ҳол сабабига келсак, аввало, “эркин шеър” истилоҳи русчадан калька усулида ҳосил қилинганини айтиш лозим. Кейинча рус шеършунослигида бир-биридан фарқланувчи шеър шакллари англатувчи “вольный стих” ва “свободный стих” бирикмаларидаги “вольный” ва “свободный” аниқловчилари ўзбек тилига бир хил – “эркин” сўзи билан таржима қилингани манбалардаги истилоҳий чалкашликларга сабаб бўлган. Ўрганилаётган ҳодисани тушунишга ёрдам беришини ўйлаб, рус шеъряти тарихига бир қур назар ташлаш жоиз. Дастлаб силлаботоник шеър тизими доирасида вужудга келган эркин шеър (“вольный стих”)да барча стопалари *ямб* (v –) бўлгани ҳолда, уларнинг мисралардаги сони турлича, яъни шеър бошдан охир битта ўлчовда ёзилмаган. Кейинча аналогия асосида мисралари турли миқдордаги *хорей* (– v) ёки *анapest* (v v –) стопаларидан таркибланган шеърлар ҳам эркин шеър деб юритилган. Шунга ўхшаш, Шарқдаги арузий шеърятларда мисраларида битта асл (ва унинг зиҳофлари) турли миқдорда такрорланишига асосланган шеърлар ҳам *эркин шеър* деб қаралади⁶¹. Гарчи ўзбек шеърятида эркин шеър бармоқ асосида

⁶¹ Афоқова Н. Жадид шеърятини поэтикаси.- Т.: Фан, 2005.- Б.43, 48

шаклланган деган қараш устувор бўлса-да, ҳақиқатда бу жараён бизда ҳам аруз доирасида бошланган. Бунга амин бўлмоқ учун, масалан, Ҳамзанинг “миллий шеърлар”и сирасига кирувчи “Бизни тўпда излама”, “Бойбаччалар, семиринг”, “Сидқидил бирла дуо”, “Пешонамиз тор экан” каби бир қатор шеърларини ритмик интонацион жиҳатдан кўздан кечириш кифоя. Юқоридагича қараш эса шеъриятимизда аруздан бармоққа ўтиш ва эркин шеърнинг шаклланиши жараёнлари бир пайтда кечгани билан изоҳланиши мумкин.

Бармоқ асосидаги эркин шеър XX асрнинг 20-йилларидан кенг оммалашди. Ўзбек эркин шеърига хос хусусият шуки, унда мисралардаги бўғинлар сони турлича, уларнинг ўзаро қофияланиши қатъий тартибда эмас, бироқ шеър давомида ўлчовда тенг бўлақлар – бир ёки бир неча нав туроқлар эркин тарзда такрорланиши ҳисобига муайян ритмиклик ҳосил қилинади. Масалан, Чўлпоннинг ҳажман анча каттагина “Пўртана” шеъри 6 (74 та), 5 (16 та), 3 (59 та) ва 2 (9 та) бўғинли туроқлардан таркиб топган. Кўриниб турганидек, туроқларнинг катта қисми 6 бўғинли. Бундан ташқари, 3 бўғинли туроқларнинг ярми – 30 таси 3+3 боғламида, улар ҳам ўқилганда 6 бўғинли туроқларга вазнда тенгдек таассурот қолдиради. Яъни худди рус силлабо-тоник шеърияти негизида пайдо бўлган эркин шеър (*вольный стих*) ўзида силлабо-тоник шеърга хос белгилар (стопалар)ни сақлаб қолгани каби, ўзбек эркин шеъри ҳам ўзида бармоққа хос туроқланишни сақлайди. Шунга ўхшаш, машҳур “Бинафша” шеъридаги ритмиклик 3 бўғинли туроқларнинг эркин такрори асосида юзага келади:

Бинафша сенмисан, бинафша сенми –	6+5
Кўчада ақчага сотилган?	3+3+3
Бинафша менманми, бинафша менми –	6+5
Севгингга, қайғунгга тутилган?	3+3+3
Бинафша, нимага бир озроқ очилмай,	3+3+6
Бир эркин кулмасдан узилдинг?	6+3
Бинафша, нимага ҳидларинг сочилмай,	3+3+6
Ерларга эгилдинг, чўзилдинг?	6+3
Бинафша,	3
Айт менга,	3
Кимлардир уларким,	6
Игналар бағрингга санчалар?	3+6

Бинафша,	3
Бир сўйла,	3
У қандай қўлларким,	3+3
Узалар, хидлайлар, янчалар?	3+3+3
Бинафша, шунчалар чиройли юзинг	3+3+3+3
бор,	3+3+3
Кўнглимга исриклик тўкмайсан?	3+3+3
Нимага узокроқ кулмайсан?	3+3+3+3
Бинафша, шунчалар тортгувчи тусинг	3+3+3+3
бор,	3+3+3
Бинафша, йиғлама, бинафша, кел бери,	3+6+3
Қайғунгни қайғумга қўшгил,	3+5
Бинафша, сенинг-чун кўкрагим – эрк	
ери,	3+3+3+3
Бу ердан кўкларга учгил!	3+3+3
	3+3

Бинафша, гўзалим, қайғулим,
келмайсан,
Қайғунг зўр, қайғумни билмайсан,
Менга бир кулмайсан!..

Ҳозирги ўзбек шеърлятида анча кенг қўлланаётган шеър шаклларида бири *сарбаст*дир. Эркин шеърдан фарқ қилароқ, сарбастни бармоқ билан боғлаши мумкин бўлган туруқланиш ҳам мутлақо эркиндир. Сарбастда оҳангдорлик ритм асосида эмас, кўпроқ интонация ҳисобига юзага чиқади.

Аввал яшашни ўрган, /	7
Кейин ўлишни. //	5
Кейин /	2
Сочилган суякларингни йиғиб, /	10
Яна жон ато қил / ўзингга-ўзинг. //	6+5
Сўнгра / ўлимнинг кўзига / тик	2+6+3
қара.//	9
Жонингни олса олибди-да! //	

Бир қарашда 1,2- ва 3,4-мисралар йиғилса, вазнда ўзаро тенглик ҳосил бўладигандек кўриниши мумкин. Бироқ бу – янглиш тасаввур. Чунки бу ерда ритмик-интонацион ва мазмуний жиҳатдан дастлабки икки мисра битта, кейинги уч мисра эса бошқа битта нисбий

тугалликни ҳосил қилади. Шунга ўхшаш, 5-мисра билан 6-мисра ҳам бошқа-бошқа нисбий тугалликка мансуб. Бундан ташқари, ушбу мисралардаги туроқланиш тартибидаги кескин фарқ бўғинлар сони тенглиги юзага чиқариши мумкин бўлган вазндошликни кескин сусайтиради. Сарбастда ёзилган шеърнинг анъанавий бармоқ ёки аруздаги шеърдан фарқли жиҳатларидан бири шуки, у аввалбошдан маълум маромга солинмайди, унда муайян маромга мос кечинмалар ифодаланмайди. Аксинча, бундаги фикр-туйғуга мос оҳанг сўзнинг маъноси асосида юзага келади, яъни бу ўринда маъно асосида ўқиймиз, сўзларни ҳам шунга мос оҳангларга ўраймиз. Шу боис сарбастда интонацион-синтактик воситалар ҳал қилувчи аҳамият касб этади.

Таянч тушунчалар:

шеър тизими, ўлчов (вазн, метр), метрик шеър тизими, силлабик шеър тизими, тоник шеър тизими, силлабо-тоник шеър тизими, аруз тизими, ҳарф, жузв, рукн, баҳр, араб арузи, туркий аруз, бармоқ тизими, қўшма вазн, гетерометрик шеър, изометрия, изохрония, эркин шеър, сарбаст.

Савол ва топшириқлар:

1. “Шеърний вазн” ва “шеър тизими” истилоҳларига таъриф беринг. Уларнинг ўзаро муносабатини қандай тушунасиз? Жаҳон шеъриятидаги қайси шеър тизимларини биласиз?

2. Ўзбек шеъриятида қайси шеър тизими етакчилик қилади, нима учун? Фитрат нима сабабдан бармоқни “миллий вазн” деб атаган?

3. Туроқланиш тартибининг оҳанг ҳосил қилишидаги ролини тушунтиринг. Мисралардаги бўғинлар сони тенг, туроқланиш тартиби турлича бўлган шеърлардан парчаларни дафтарингизга кўчириб ёзинг.

4. “Содда вазн”, “қўшма вазн” деганда нимани тушунилади? Қўшма вазнли шеър билан гетерометрик шеър орасида қандай фарқ бор? Буни ўз мисолларингиз билан тушунтиринг.

5. “Сарбаст” нима? Сарбастни алоҳида шеър тизими деб аташ мумкинми? Сарбастни “шеър тизими сифатида шаклланиш босқичидаги ҳодиса” деб аташга муносабатингиз қандай? Умуман,

бармоқ ёки арузга қиёсан олинса, сарбастни “шеър тизими” деса бўладими?

Адабиётлар:

1. Афоқова Н. Жаид шеърятти поэтикаси – Т.: Фан, 2005.
2. Афоқова Н. Шеър вазнини белгилаш усуллариға оид // Ўзбек тили ва адабиёти, 2003. -№6. -Б.44-46
3. Маматова А. Сарбаст шеърнинг ўзига хос хусусиятлари. // Ўзбек тили ва адабиёти, 1998. -№2. -Б.21-28
4. Муҳаммадиева Ш. Фитрат ва Чўлпон эркин вазнининг асосчилари// Ўзбек тили ва адабиёти. 1998. - №6.-Б.42-43.
5. Тўйчиев У. Ўзбек шеър системалари.-Т.,1981.
6. Тўйчиев У. Аҳмад Яссавий ва ўзбек шеър тузилиши // Ўзбек тили ва адабиёти.-1999 №2.-Б.15-18.
7. Фитрат. Аруз ҳақида. // Фитрат, Абдурауф. Танланган асарлар. V жилд.- Т.: Маънавият, 2010.- Б.208-282

Адабий тур тушунчаси

Адабий тур тушунчаси. Бадиий адабиётни турларга ажратиш принциплари. Адабий турлар орасида чегаранинг шартлилиги. Адабий турлар мавқеининг ўзгарувчанлиги.

Сўз санъати – адабиётнинг адабий асарлар шаклида яшашини аввалроқ айтиб ўтдик. Ҳар бир адабий асар эса, маълумки, ўз ҳолича оригинал, бетакрор ҳодисадир. Шунинг учун ҳам адабиёт тараққиётининг қайси даврини (қай кўламда эканидан қатъи назар) олиб қарамайлик, унда ўзининг ғоявий ва бадиий жиҳатлари билан бир-бирига ўхшамайдиган, турфа хил асарларни кўрамиз. Айни чоқда, бир қарашда мутлақо чексиздек таассурот қолдирувчи турфалик бағридаги конкрет асарда бошқа айрим асарлар билан муштарак жиҳатлар ҳам мавжудки, шу асосда уларни муайян гуруҳларга бирлаштириш имконияти вужудга келади. Мазкур имкониятнинг амалга оширилиши, яъни адабий асарларни гуруҳлаштириш адабиётшунослик учун зарурат мақомида, чунки предметни муайян тамойиллар асосида тартиб (тизим)га солмай туриб уни етарли даражада теран ва атрофлича англаш мумкин эмас. Шунинг учун ҳам анъанавий равишда адабий асарларнинг нутқий ташкилланиши, тасвир предмети, объект ва субъект муносабати каби жиҳатлари билан умумийлик касб этувчи йирик гуруҳлари – *эпик, лирик* ва *драматик* турлар ажратиб келинади. Шу билан бирга ўтган аср адабиётшунослигида адабий асарларни турларга ажратиш зарурати йўқ, деган қараш ҳам илгари сурилган. Бироқ бу фикрга мутлақо қўшилиб бўлмайди. Нега деганда, бундай қарашнинг юзага

келиши адабиёт илмидаги янгича – адабий асарни ҳам адабий-маданий, ҳам ижтимоий-тарихий заминдан узиб олиб ўрганувчи, адабиётшуносликнинг предмети кўламини ғоят тор олувчи йўналишлар билан боғлиқ. Зеро, битта асар объект қилиб олинар экан, турларга ажратиш чиндан-да кераксиз. Бироқ объект қилиб мингйилликлар қаъридан келаётган, башарият ҳаётидаги ижтимоий, сиёсий, маданий, руҳоний, маърифий жараёнлар билан бевосита боғлиқ ва минг-минглаб турфа-туман асарлар шаклида яшаётган ҳодиса олинса, турларга ажратиш зарурат. Ҳақиқий адабиётшуносликнинг объекти эса айти шу ҳодисадир. Шу жиҳатдан қаралса, турларга ажратишнинг бошланиши адабиётшунослик фан ўлароқ шаклланиш йўлида ташлаган илк тетапоя одимлардан дейилса, асло муболаға эмас. Сираси, айти масала қадим замонлардан бери диққат марказида бўлиб келаётганининг сабаби ҳам маълум даражада шу билан изоҳланиши мумкин.

Адабий асарларни ҳозирги тушунчадаги турларга ажратиш анъанаси, бугунда маълум ва ўрганилган манбалардан келиб чиқилса, қадимги юнон файласуфлари томонидан бошлаб берилган. Гарчи бу борада биринчилик кўпинча Арастуға нисбат берилса-да, манбаларда баъзан турларга ажратиш Сукротдан, гоҳ эса Афлотундан бошлангани ҳам қайд этилади. Айтиш керакки, бу шунчаки хато натижаси эмас, бунинг ўзига яраша сабаблари, изоҳи бор. Аввало, учала файласуф устоз-шогирдлик ришталари билан боғланганини эслаш жоиз: Сукрот – Афлотуннинг устози, Афлотун эса – Арастунинг. Сукрот ўзининг қарашларини шогирдлар билан суҳбатларда баён қилиш билан кифояланган, уларни ёзувда муҳрлаган эмас – фикрлари бошқа муаллифлар асарлари орқали бизгача етиб келган. Жумладан, Афлотуннинг “Давлат” номли диалогдаги суҳбатдошлардан бири Сукрот бўлиб, поэзияни турларга ажратишга оид фикрлар унинг тилидан берилади. Турларга ажратиш борасидаги Арасту фикрларининг кўпроқ эътибор топгани ва кенг оммалашгани эса, бир томондан, уларнинг поэзияга бағишланган махсус асар – “Поэтика”дан ўрин олгани билан, иккинчи ёқдан, айнан шу асарнинг XVI – XVII асрларда, Европада замонавий адабиётшуносликнинг тамал тошлари қўйилаётган бир вақтда бешак эталон сифатида қабул қилингани билан изоҳланади. Хуллас, ҳозирда адабий турлар масаласини илк бор антик юнон

файласуфлари муҳокама қилганлар, деган фикрда тўхташ тўғри ва қаноатланарли бўлади, биринчилик масаласи эса муҳим эмас.

Афлотуннинг “Давлат” номли диалогда поэзия масалалари ҳам асосий мавзу билан боғлиқ ҳолда муҳокама қилинади. Жумладан, унда поэзиянинг жамиятдаги ўрни ва вазифалари, идеал давлатда унга муносабат қандай бўлиши кераклиги каби масалалар ҳам файласуф тасавуридаги идеал давлат нуқтаи назаридан ёритилган. Шунга қарамай, суҳбатларнинг бирида адабий турлар масаласи махсус кўриб чиқилади. Афлотун ўз одатича бу масаладаги қарашларини саволлар қўйишу уларга биргаликда жавоб излаш тарзида изчил ёритиб келади-да, фикрларини шундай хулосалайди: “... поэзия ва миф яратишнинг бир тури тўлалигича тақлиддан таркиб топади – бу ... трагедия ва комедия; бошқа бир тури шоир ўзи айтган гаплардан иборат – буни дифирамбларда кўриш мумкин; эпик поэзия ва бошқа кўп турларда – бу икки усул қоришиқ келади”⁶². Бу ўринда, аввало, Афлотун “тақлид” сўзини бирмунча тор маънода қўллаётганини айтмоқ керак. Унинг нимани назарда тутаётгани шогирдларга сал илгарироқ, “шоир ўзга шахс номидан қандайдир нутқ келтирса, биз у ўз нутқини ўша, ҳозир гапириши ҳақида биз огоҳлантирилган шахс нутқига иложи борица ўхшатмоқда, демаймизми?” сўроғига “Ҳа, шундай деймиз” дея тасдиқ жавобини берганларида маълум бўлган. Кейинги сўроқ эса бу фикрни янада аниқлаштиради: “Ўзингни қиёфа ва ё нутқда бошқа одамга ўхшатиш, аслида, ўша ўхшатилаётган одамга тақлид қилиш дегани эмасми?”⁶³ Яъни “тақлид” деганида ўзганинг нутқини ўхшатишни назарда тутаётган Афлотунга кўра, “трагедия ва комедиялар” ўзганинг гапларидан, “дифирамблар” шоирнинг ўз гапларидан таркибланади, эпосда эса бу иккиси қоришиқ ҳолда намоён бўлади. Кўриб турганимиздек, Афлотун адабий турларни фарқлашда асарнинг нутқий ташкилланишини асос қилиб олади.

Арасту “Поэтика”си антик даврлардан бизгача етиб келган сўз санъати ҳақидаги илк махсус тадқиқот саналади. Поэзияни табиатга тақлид деб билган Арасту санъатларни “нима билан”, “нимага” ва “қандай” тақлид қилишига кўра фарқлайди. Сираси, ҳозирги эстетикада ҳам айни шу тасниф тамойили асос сифатида сақланиб қолган. Агар биринчи жиҳат – “нима билан” тақлид қилиш асосида мусиқа, рақс, ҳайкалтарошлик, адабиёт каби санъат турлари

⁶² Платон. Сочинения. В 3-х т. Т.3.Ч.1. - М.: Мысль,1971.- С.176

⁶³ Шу манба.- Б.175

фарқланса, иккинчи жиҳат – “нимага” тақлид қилиш асосида этик ва эстетик белгилари ажратилади. Учинчи жиҳат – “қандай” тақлид қилиш асосида эса Арасту адабий турларни фарқлайди. Унга кўра табиатга тақлид: “... воқеани, Гомерга ўхшаб, ўзидан ташқаридаги нарсадек ҳикоя қилиш орқали; ёки шундайки, тақлид қилувчи қиёфасини ўзгартирмаган, ўз-ўзича қолган ҳолда; ёки барча тасвирланаётган шахсларни ҳаракат қилаётган, фаолиятдаги кишилар сифатида тақдим этган ҳолда”⁶⁴ амалга ошиши мумкин. Бир қарашда Афлотун билан Арастунинг турларга ажратиш принциплари айнандек кўриниши табиий. Зеро, “ўз-ўзича қолган ҳолда” (яъни ўз тилидан) тақлид қилиш билан Афлотуннинг “шоир ўзи айтган гаплардан иборат” дегани моҳиятан битта нарса. Шунингдек, тасвирланаётган шахсларни “ҳаракат қилаётган, фаолиятдаги кишилар сифатида тақдим этиш” уларни ўз тилидан гапиртиришни тақозо қилади, яъни бу ўринда ҳам Афлотуннинг “тўлалигича тақлиддан таркиб топади” дегани билан умумийлик кузатилади. Бироқ шунга қарамай, Афлотундан фарқли ўлароқ, Арасту ўз таснифида нутқ шакли доирасида қолмайди, ҳақиқатда унинг “қандай тақлид қилиш” дегани тақлидчи ва тақлид қилинаётган объект муносабатидан келиб чиқади.

Адабий турларни ажратишда тақлид усулини асосга қўйиш анъанаси, умуман, Арасту фикрларини қарийб абадий барқарор қонун ўлароқ тан олиш XVIII асргача давом қилди. Сабаби, XVI-XVII асрларда Арастуга эргашиб ўнлаб “поэтика”лар, асарларига шарҳлар ёзилди; поэзия ҳақида сўз юритганки кишининг уни тилга олиши, унга таяниши, унинг фикрларини ривожлантириши ёзилмаган қоидага айланди. Ўша давр олимларидан бири эътироф этганидек, Арасту сўз санъатига, “бадий маҳоратга оид барча ҳақиқатларнинг манбаи”⁶⁵ сифатида мутлақ тан олинган. Шу боис, масалан, Юлий Цезарь Скалигер, Лодовико Кастельветро, Антонио Минтурно, Ла Менардьер каби олимлар адабий турлар масаласини айнан Арасту руҳида талқин қиладилар ва бунга бешак ҳақиқатдек қарайдилар⁶⁶.

Ҳар қандай қолиплару қатъий меъёрларни қабул қилмасликка мойил романтизм даврига келиб эса адабий турлар ҳақидаги қарашлар ҳам тафтиш қилина бошлади. Жумладан, немис файласуфи А.Шлегель адабий турларга ажралиш йўқ дегувчи “энг

⁶⁴ Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.150

⁶⁵ Литературные манифесты западноевропейских классицистов.- С.315

⁶⁶ Қаранг: Д.Қуроно, Б.Раҳмонов. Ғарб адабий танқидий тафаккури тарихи очерклари.- Т.: Фан, 2007

янги назариячилар” фикрига кўшилмагани ҳолда, эпос билан драмани ривоя ва диалог тушунчаларидан келиб чиқибгина фарқлашни мантиқсизлик деб ҳисоблайди. Унинг уқдиришича, адабий турга мансубликни белгилашда асарнинг шаклий хусусиятлари эмас, унинг маънавий моҳияти ҳал қилувчи аҳамиятга эгадир⁶⁷. Шунингдек, А.Шлегель ўз маърузаларида поэзиянинг турли кўринишлари ташқи олам ё инсон ички олами тасвирининг устиворлик қилиши жиҳатидан фарқланишига ҳам диққат қилди, бироқ айна жиҳатга у турларни фарқлаш асоси сифатида қарамайди⁶⁸.

Ф.Шеллинг янада илгари босади: адабий турларни фарқлашда асарнинг шаклий хусусиятларига кўз юмади-да, фалсафий тушунчаларни асос қилиб олади. Ф.Шеллингга кўра, романтизм юксак кадрлаган лирика *чексизлик ва руҳ эркинлиги* билан, эпос *соф зарурият* билан боғлиқ, драма эса шу иккисининг синтези – унинг асосида *эркинлик билан зарурат кураши* ётади⁶⁹. Кўринадики, Шеллинг талқинидаги адабий тур ўзида муайян мазмунни ифодалаш учун қулай имконлар сақловчи бадий шакл ҳодисаси эмас, балки универсал мазмунга эга мавжудлик, мазмун ҳодисаси сифатида талқин қилинмоқда. Натижада эса адабий турлар масаласи адабиётшунослик (поэтика)дан кўра кўпроқ фалсафанинг предметидек таассурот ҳосил бўлади. Хуллас, бу энди адабий турларни фарқлашда антик анъаналардан чекиниш, адабий турни бадий мазмун типини ўлароқ тушуниш ёки янгича, категориал ёндашув анъанасининг бошланишидир.

Юқорида А.Шлегель асарларидаёқ ташқи олам (объект) ёки ички олам (субъект) тасвири ҳам поэтик асарларни бир-биридан фарқлашига диққат қилинганини айтдик. Бироз ўтиб бу нарса, масалан, Шеллинг асарларида ҳам, Жан-Поль (Рихтер) қарашларида ҳам кузатилади⁷⁰. Бироқ буни, яъни тасвир предметини турларга ажратиш асоси сифатида тушуниш ва уни атрофлича асослаш ҳам бошқа бир немис файласуфи – Гегель чекига тушди. Гегель талқинида *эпик поэзия* “руҳий олам бутунлигини ташқи реаллик шаклида” тақдим этиши билан тасвирий санъат принципларини такрорлайди. Эпик асардаги воқеа илоҳий кучлар ёки инсон иродаси туфайли ҳаракатга келади – гўё ўз-ўзича, ровий ихтиёридан

⁶⁷ Литературные манифесты западноевропейских романтиков.- М.: МГУ, 1980.- С.123-124

⁶⁸ Шлегель А. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2.- М.: Искусство, 1983.- С.274-290

⁶⁹ Шеллинг Ф. Философия искусства.- М., 1966.- С.399

⁷⁰ Жан Поль. Приготовительная школа эстетики.- М.: Искусство, 1981.- С.176, 180, 244

ташқарида содир бўлади, муаллиф эса иккинчи планга чекинади. Яъни эпик поэзия “объективликни объектив ҳолича намоён этади”⁷¹. Гегелга кўра “эпик поэзиянинг акси бўлган томонни *лирика* ташкил қилади. Унинг мазмуни – субъективлик, ички олам, мушоҳада ва ҳис қилувчи – қайсики, ташқи ҳаракатга дўнмасдан ўзида ички ҳаёт тарзида муқим қоладиган, шу боис ҳам ягона шакли ва пировард мақсади ўлароқ субъектнинг сўз воситасидаги ўз-ўзини ифодалашинигина қабул қилувчи қалбдир”⁷². Ниҳоят, учинчи тур – драма “аввалги иккисини янги бутунликда бирлаштиради”ки, ундаги объективлик субъектга тегишли, субъективлик эса реал зуҳурланадиган тарзда тақдим этилади.

Рус танқидчиси В.Г.Белинский ҳам “Поэзиянинг тур ва хилларга бўлиниши” номли махсус мақоласида, асосан, Гегель анъанасини давом эттирди. Айни пайтда у асардаги объект (воқелик) ва субъект (ижодкор) муносабатига нисбатан кўпроқ урғу берди, эпосда объективлик, лирикада субъективлик, драмада иккисининг қоришиқлиги кузатилишини таъкидлади. Эпосни “объектив поэзия” деб атаркан, 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 англаниши”ни назарда тутди⁷³. Шунини унутмаслик керакки, объективлик ва субъективлик деган тушунчаларни мутлақлаштирмаслик зарур. Зеро, эпосни “объектив поэзия” деганимизда унинг фақат ўқувчи наздидагина “объективлик” иллюзиясини ҳосил қилиши назарда тутилади, аслида эса эпик асарда ҳам субъектив ибтидо мавжуддир. Белинский ҳам буни жуда яхши билади, унинг Гегель қарашларига танқидий ёндашгани шундан. Шу боис ҳам у адабий турлар кўпинча қоришиқ намоён бўлиши, “айрим шакл эътибори билан эпик асарнинг драматик характерда ёки аксинча” бўлиши мумкинлигини таъкидлайди. Белинский бу фикрни изчил ривожлантириб, аввал “эпопеяда драма, драмада эса эпопея бўлиши”, сўнг эса “эпосда ҳам, драмада ҳам лирик унсурлар салмоғи залворлироқ бўлиши мумкин”лигини У.Шекспир трагедиялари, В.Скотт романлари,

⁷¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.419

⁷² Кўрсатилган асар.- Б.420

⁷³ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5.- М., 1954.- С.9

Табиийки, Белинский муфассал тўхталган бундай қоришиқлик бошқа назарийтчилар эътиборини тортмай қолмайди. Шу боис ҳам анъанавий тарзда масалага категориал ёндашув устунлик қилгани ҳолда, XIX – XX аср биринчи ярми давомида адабий турларга ажратиш масаласида турли-туман қарашлар илгари сурилди. Жумладан, турларга ажратиш асоси сифатида психологик тушунча (хотира, тасаввур ва б.), умумфалсафий замон (ўтмиш, ҳозир, келажак) ёки грамматик шахс категориялари (I, II, III шахс), руҳий кечинма типи (лирик, эпик, драматик кечинма), нутқ функциялари (хабар етказиш, экспрессия, аппеляция) кабиларни олган ҳолда муайян илмий концепцияларни шакллантириш йўлида ҳаракатлар бўлди, бироқ буларнинг ҳеч бири умумэътироф этилмади. Айни пайтда, адабий асарларни турларга ажратиш зарурати йўқ (Б.Кроче), бу масалани адабиётшунослик муаммолари сирасидан чиқариш лозим (К.Фосслер) деган қарашлар ҳам мавжуд.

Кўриниб турганидек, қадим замонлардан бери ўрганиб келинаётганига қарамай, адабий турлар масаласида яқдил фикр, барчани қаноатлантирадиган тўхтамга келинган эмас. Бунинг сабабини энг аввал адабий турнинг тарихий категория эканлиги билан изоҳлаш керак. Яъни адабий турлар муайян бир тарихий даврда шаклланиб, муттасил ўзгариш-ривожланишда яшаб келган, табиийки, бу жараён давомлидир. Шу маънода, масалан, Эсхилу Софоклар даври трагедиялари билан бугунги драматик асарлар ёки Арасту дифирамб деб атаган қадим юнонларнинг илоҳларига мадҳиялари билан замонавий лирик асарлар орасида жуда катта фарқ борлиги тайин. Ҳар бир адабий турнинг қатор ўзига хос жиҳатлари, ўзига хос хусусиятлари бор. Масалан, шулардан бири – лирик асарларнинг асосан шеърий йўлда, эпик асарларнинг асосан насрда ёзилиши. Хўш, айти шу нарса адабий турнинг белгиловчи хусусияти санала оладими? Йўқ, чунки шеърий йўл билан ёзилган эпик ва драматик асарлар бўлганидек, насрий йўл билан ёзилган лирик асарлар ҳам мавжуд. Ёки конкрет адабий турга мансуб асарларнинг ҳажми, улардаги етакчи нутқ шакли, конфликт тури, проблематикаси кабиларда ҳам сезиларли фарқлар кузатилади. Бироқ бу хусусиятларнинг ҳеч бири белгиловчилик мақомида эмас. Масалан, Афлотун диалогик ё монологик нутқ шаклида эканига кўра

драма билан лирикани фарқлаган бўлса, кейинги даврларда диалогик нутқ шаклида қурилган лирик асарлар ҳам кўплаб учрайди. Боз устига, адабий турлар орасида қатъий чегаранинг йўқлиги, бир турга хос хусусиятлар бошқа бир турга мансуб асарда ҳам зухур қилавериши масалани янада мураккаблаштиради. Шунга қарамай, юқорида ҳам айтдик, турларга ажратиш адабиётни илмий ўрганиш учун зарурат экани ҳам айтилган ҳақиқат, шу боис мавжуд тасниф принципларидан бирига таяниш ё асос сифатида олган ҳолда муайян мавқени эгаллаш керак бўлади.

Мавжуд тасниф принциплари орасида, бизнингча, Гегель таклиф этган тасвир предметдан келиб чиққан ҳолда турларга ажратиш тамойили ҳозирча энг мақбули кўринадир. Яъни биз ҳам турларга ажратишда конкрет асарда нима тасвирланганини асосга қўямиз, фақат тасвир предметини бирмунча фарқли тавсифлаймиз: лирик асар предмети – *кечинмалар*, эпик асар предмети – *воқелик* (содир бўлиб ўтган воқеалар), драматик асар предмети – *ҳаракат* (содир бўлаётган воқеа). Мазкур тамойилни қувватлантириш учун иккинчи асос сифатида конкрет асарда ниманинг образи яратилгани – ундаги асосий образни оламиз: лирикада *субъектнинг ноластик образи*, бунинг зидди ўлароқ драмада *объектнинг пластик образи*, эпосда эса *объект ва субъектнинг қоришиқ образи* яратилади. Дикқат қилинса, бу ўринда Гегель ва Белинский қарашларидан жиддий фарқ қилувчи нуқтани кўриш қийин эмас. Агар улар эпос ва лирикани бир-бирига зид қўйган ҳолда драмани синтез деб ҳисобласалар, бунда қоришиқлик эпосга хос деб қаралади. Яъни бу жиҳати мазкур ёндашувни “таклидчи ва таклид объекти” муносабатини асос қилиб олган Арасту анъанасига яқинлаштиради. Бундан фарқли ўлароқ, Гегель талқинида драмадаги қоришиқлик “характер, худди лирикадаги каби, кўнглида нимаики бўлса барини изҳор қилмоғи” ва айтилган чоғда “ўз реал ташқи мавжудлиги” да намоён бўлмоғи лозимлиги туфайли келиб чиқади⁷⁵. Белинскийга кўра эса драмада субъект – ижодкор “парчаланиб кетган ва кўплаб кишиларнинг тирик тажассуми”⁷⁶ сифатида намоён бўлади. Бизнинг таснифда эса, Гегелдан фарқ қилиб, “субъект” деганда фақат муаллиф кўзда тутилади, Белинскийдан фарқли эса, субъект объектдан мутлақо ташқарида, яъни персонажларга сингиб кетган эмас деб қаралади.

⁷⁵ Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.421

⁷⁶ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5.- М., 1954.- С.52

Нима учун лирикада “субъектнинг но plastik образи” яратилади деб айтамыз? Маълумки, лирик асарнинг етакчи образи – лирик қаҳрамон. Биз лирик асарни ўқиганимизда лирик қаҳрамон ҳолатини, кайфиятини, кечинмаларининг қандай ҳолатда юзага келганини, унинг ҳис-кечинмаларига туртки бўлган воқелик фрагментларини ҳис қилишимиз, тасаввур қилишимиз мумкин. Бироқ лирик қаҳрамоннинг ўзини, айтайлик, романдагидек жонли инсон (яъни, объективлаштирилган тасвир) сифатида кўз олдимизга келтира олмаймиз. Драмада биз объектнинг пластик образини кўрамыз – қаҳрамонлар реал хатти-ҳаракатда бўладилар, улар жонли инсон сифатида кўрсатилади. Айни пайтда, драмада субъект образи йўқ. Эпосда бу иккисига хос хусусият қоришиқ: биз сўз билан тасвирланган бадиий воқеликни хаёлимизда жонлантиришимиз мумкин, айни пайтда унда муаллиф образи ҳам мавжуд. Эпик асардаги муаллиф образи ҳам, худди лирик асардаги каби, но plastik образ, зеро, биз унинг воқеа-ҳодисаларга муносабати, руҳ-кайфияти, ўй-қарашларини ҳар вақт сезиб, ҳис қилиб турамыз, бироқ муаллиф образи бошқа персонажлар образи сингари кўз олдимизда жонли инсон сифатида гавдаланмайди (асарда унинг объективлаштирилган тасвири йўқ).

Адабий турларга ажратишнинг белгиловчи принципини аниқлаб олгач, энди ҳар бир адабий турга мансуб адабий асарларга кўпроқ хос бўлган (яъни, белгиловчи бўлмаган) хусусиятлар ҳақида ҳам тўхталиш мумкин.

Эпик, лирик ва драматик асарлар ўзларининг нутқий шаклланиши жиҳатидан бир-биридан фарқладилар. Лирик асарлар, маълумки, асосан, тизма (шеърӣ) нутқ шаклида мавжуд. Айни пайтда, сочма (насрий) нутқ шаклида ёзилган лирик асарлар борлигини ҳам унутмаслик керак. Масалан, Фитрат, Ҳамза, Чўлпон, Миртемир, И.Ғафуров сингари ижодкорларнинг кўплаб насрий шеърлари (улар “мансура”, “сочма” каби атамалар билан ҳам юритилади) ўқувчиларга яхши таниш. Шунингдек, адабиётимизда насрий йўлда ёзилган лирик дostonлар ҳам мавжуд бўлиб, уларга Чўлпоннинг “Октябрь қизи”, А.Аъзамнинг “Ўзим билан ўзим” сингари асарларини мисол қилиб келтириш мумкин. Эпик асарлар эса, асосан, сочма нутқ шаклида яратилади. Шу билан бирга, адабиётимизда шеърӣ йўлда ёзилган эпик асарлар ҳам анча кенг тарқалган. Масалан, Б.Бойқобиловнинг “Кун ва тун” шеърӣ

қиссаси, Ҳ.Шариповнинг “Бир савол”, Муҳаммад Алининг “Боқий дунё” романлари шеърӣ йўлда битилган эпик асарлардир.

Турли адабий турга мансуб асарлар ўзаро бадиӣ вақт ҳисси нуқтаи назаридан ҳам фарқлидир. Масалан, лирик асарлар “ҳозир кўнгилдан кечаётган” ҳис-туйғуларни тасвирлаши билан характерланади. Дейлик, Навоийнинг “Келмади” радифли ғазали ёзилганига 500 йилдан зиёд вақт бўлди. Шунга қарамай, уни ўқиган шеърхонда лирик қаҳрамон кечинмалари айна ҳозир кўнгилдан кечаётгандек туюлади, ғазални қачон ўқишидан қатъи назар, ўқувчи лирик қаҳрамон кечинмаларини у билан бирга “ҳозир” кўнгилдан кечиради. Демак, шоир билан у тасвирлаётган кечинма, шеърхон билан у танишаётган ва ўзига юқтираётган кечинма орасида ҳамиша “мен – ҳозир” тарзидаги вақт ҳисси мавжуд бўлади. Бунинг зидди ўлароқ, эпик асарда “ўтмишда бўлиб ўтган” воқеалар қаламга олинади, зеро, замонда кечиб бўлган воқеаларнигина ҳикоя қилиб бериш мумкин. Ҳатто олис келажак қаламга олинган фантастик асарларда ҳам муаллиф бўлиб ўтиб бўлган воқеаларни ҳикоя қилади, ўқувчи гўё бўлиб ўтиб бўлган воқеалар билан танишади. Демак, эпик асарда ёзувчи билан у тасвирлаётган бадиӣ воқелик, ўқувчи билан у тасавурида қайта тиклаётган бадиӣ воқелик орасида ҳамиша “мен – ўтмиш” тарзидаги вақт ҳисси мавжуддир. Вақт ҳисси нуқтаи назаридан драматик турга мансуб асарлар ўзига хос хусусиятга эга. Драматик асарда тасвирланаётган воқеа, гарчи ўқувчига унинг қачондир содир бўлиб ўтгани аён бўлса-да, гўё “ҳозир содир бўлаётган воқеа” каби таассурот қолдиради. Масалан, яратилганига икки ярим минг йил бўлган “Шоҳ Эдип”ни ўқиганимизда, унинг воқеалари тасавуридаги “саҳна”да ҳозир содир бўлаётган воқеадек жонланади, айна шу асар театр саҳнасида қўйилганида ҳам томошабин наздида воқеа гўё ҳозир содир бўлаётгандек туюлади. Демак, драматик асар ўқувчиси (ёки томошабини) билан унда тасвирланган воқеа орасида ҳам “мен – ҳозир” тарзидаги вақт ҳисси мавжуд бўлади.

Муайян бир адабий турга мансуб асарда бадиӣ конфликтнинг муайян битта тури етакчилик қилади. Дейлик, драматик асарларда характерлараро конфликт, лирик асарларда ички конфликт (асардаги акси жиҳатидан) етакчилик қилса, эпик асарларда конфликтнинг ҳар учала тури қоришиқ ҳолда намоён бўла олади. Айрим адабиётшунослар мазкур хусусиятни ҳам турга ажратишнинг асоси, турга мансубликни белгиловчи хусусият сифатида кўрсатадилар.

Бирок бу фикрга қўшилиб бўлмайди. Негаки, ҳар қандай адабий асарда ҳам, унинг турга мансублигидан қатъи назар, конфликтнинг ҳар учала нави мавжуд; улар ўзаро алоқада бўлиб, бири иккинчисини юзага чиқаради, бири орқали иккинчиси ифодаланади.

Такрор айтиш жоизки, адабий турлар орасида қатъий чегара, “хитой девори” мавжуд эмас. Яъни адабий асарларни турларга ажратишда маълум шартлилик бор, зеро, битта адабий турга хос хусусиятлар бошқа бир адабий турга мансуб асарларда ҳам зухур қилавериши мумкин. Боз устига, бадиий адабиёт ривожидан давомида адабий турлар бир-бирини бойитади, улар орасида синтезлашув жараёнлари кечади. Масалан, замонавий проза (эпос) драмага хос элементларни ўзига сингдириш билан тасвир ва ифода имкониятларини кенгайтди. Ҳозирги эпик асарларни улардаги диалоглар, бошқача айтсак, “сахна-эпизод”ларсиз тасаввур қилиб бўлмайди. Эпик турнинг такомилдан давомида драмага хос сюжет қурилишининг таъсири тобора кучайиб бориши кузатиладики, бу эпик асарларда сюжет вақтининг қисқариши, воқеаларнинг драматик шиддат билан ривожланиши ва шуларнинг натижаси ўлароқ асарнинг ўқишли бўлишига олиб келади. Ўз навбатида, драма ёхуд лирикага эпик элементларнинг кириб келиши ҳам уларнинг бадиий имкониятларини кенгайтиради. Масалан, замонавий шеъриятда анча кенг ўрин тутувчи воқеабанд шеърларни эпоснинг лирикага таъсири натижаси деб тушуниш мумкин. Шунга ўхшаш, ҳозирги шеъриятдаги тавсифий лирика намуналарида эпик унсурларнинг салмоқли ўрин тутиши ҳам турлараро синтезлашув натижасидир.

Адабий турларнинг муайян давр адабий жараёнида тутган ўрни, мавқеи ҳар вақт ҳам бир хил бўлмайди. Миллий адабиёт тараққиётининг маълум босқичларида уларнинг айримлари етакчилик мавқеини эгаллайдики, бу нарса турли омиллар (ижтимоий-сиёсий, маданий-маърифий шароит, адабий-маданий анъаналар ва ҳ.) билан изоҳланиши мумкин. Масалан, ўзбек адабиётида узоқ вақт лириканинг етакчилик қилгани адабий-маданий анъана билан боғлиқ бўлса, XX аср бошларига келиб эпик турнинг етакчилик мавқеини эгаллаши ижтимоий-сиёсий, маданий-маърифий шароит (эпик турда бадиий концептуал функцияни бажариш, дунёни англаш ва англатиш имкониятларининг кенглиги ва бунинг XX аср бошларида долзарблик касб этгани) билан изоҳланади. Асримизнинг 60-70-йилларидаги ижтимоий-сиёсий

шароитнинг ўзига хослиги шеъриятни яна олдинги мавқега олиб чиқди. Бунинг сабаби ижод ва сўз эркинлиги бўлган шароитда бадиий проза ўзининг энг муҳим функцияси – бадиий-концептуал функциясини бажара олмай қолгани билан изоҳланиши мумкин. 80-йилларга келиб бадиий проза илгари йўқотган мавқеини яна тиклай бошлади. Бу жараён янги авлод носирлари – М.Муҳаммад Дўст, Э.Аъзам, А.Аъзам, Х.Султон каби ижодкорлар асарларида жамият ҳаётини, замона кишилари руҳиятини ва бунинг воситасида жамиятнинг мавжуд ҳолатини чуқур бадиий идрок этишга интилиш кучайганида кузатилади.

Адабий турлар ҳақида гап кетганда улардан бирини иккинчисидан устун қўйишга интилиш номақбул ҳодисадир. Ҳар бир адабий тур ўзига хос устун жиҳатларга эгаки, бу нарса уларнинг ҳар бирида дунёни англаш ва англатиш имкониятлари турлича эканлиги билан изоҳланади. Баъзан “фалон шоир ўзининг фалон рубоийсида катта романда ҳам айтиш қийин бўлган гапни айта олган” қабалидаги мақтовлар эшитиладики, бу хил қараш ўта жўн ва илмийликдан буткул йироқдир. Бадиий адабиёт ҳақида, бадиий асар ҳақида бу тарзда фикрлаш дилетантликдан бошқа нарса эмас. Зеро, бадиий адабиётда айтишгина эмас, қандай айтиш ҳам муҳимдир. Шунини ҳамиша ёдда тутиш керакки, ҳар бир адабий турга мансуб асарнинг қабул қилиниш механизмлари, ўқувчи руҳиятига таъсир ўтказиш имкониятлари ва йўллари турличадир. Шунга кўра, бу ўринда халқимизнинг “ўнта бўлса ўрни бошқа, қирқта бўлса – қилиғи” қабалидаги нақлига амал қилган тўғрироқ бўлади.

Таянч тушунчалар:

адабий тур, лирика, эпос, драма, турларга ажратилиш принциплари, тақлид усули, универсал мазмун, бадиий мазмун типлари, чексизлик ва руҳ эркинлиги, соф зарурият, тасвир предмети, объективлик, субъективлик; замон категорияси, грамматик шахс категорияси, психологик тушунча (хотира, тасаввур), руҳий кечинма, нутқ функциялари; субъектнинг ноластик образи, объектнинг ластик образи, бадиий вақт ҳисси, нутқ шакли, етакчи конфликт тури, турлараро синтезлашув

Савол ва топшириқлар:

1. Тасвир предмети деганда нимани тушунасиз? “Объектнинг пластик образи” ва “субъектнинг но plastik обарзи” тушунчаларини изоҳлаб беринг.

2. Турли адабий турларга мансуб асарларнинг нутқий шаклланишидаги ўзига хосликлар нималарда кўринади? Бу ўзига хосликлар турларга ажратиши тамойили бўла оладими?

3. “Бадиий вақт ҳисси” деганда нима назарда тугилади? “Бадиий вақт ҳисси”даги турличаликни конкрет мисоллар ёрдамида тушунтириб беринг.

4. Адабий турларга ажратишида муайян шартлилик мавжудлигини асослаб беринг. Турлараро синтезлашув дейилганда нима назарда тугилади?

5. Адабий турларнинг муайян давр адабий жараёнида тутган ўрни, мавқеининг турлича бўлиши нимадан? Қайси адабий турга мансуб асарлар кўпроқ қимматга эга?

Адабиётлар:

1. Адабий турлар ва жанрлар (Тарихи ва назариясига доир): 3 томлик.- Т.1.- Т.:Фан,1991.
2. Адабиёт назарияси: 2 томлик. Т.2.-Т.,1979
3. Аристотель. Поэтика. – Т.: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1980.
4. Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.160
5. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полное собрание сочинений. Т.5.- М., 1954.- С.7-67
6. Гегель. Различия родов поэзии // Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.416 – 422
7. Платон. Государство. // Платон. Соч. в 4-х т. Т.3.- СПб., 2007.- С.188-203.
8. Ўзбек адабиётида жанрлар типологияси ва услублар ранг-баранглиги.-Т.:Фан,1983.
9. Қуронов Д., Раҳмонов Б. Фарб адабий танқидий тафаккури тарихи очерклари – Т.: Фан, 2008.

АДАБИЙ ЖАНРЛАР

Адабиётшуносликда “жанр” атамасини икки маънода қўллаш анъанаси кузатилади. Француз тилидан олинган бу сўз “тур” ва “хил” маъноларини англатади. Шунинг учун илгари “жанр” термини

билан эпик, лирик ва драматик турлар аталган бўлса, кейинча уларнинг муайян тарихий даврдаги намоён бўлиш шакллари (роман, қисса; комедия, трагедия; сонет, элегия каби) шу истилоҳ билан юритилган. Натижада “жанр” сўзи бугунги ўқувчи танишиши мумкин бўлган айрим манбаларда адабий турни, бошқаларида муайян бир жанрни, тагин бирларида жанр кўринишини англатади. Масалан, В.Г.Белинский адабий асарларни “тур (род) – хил (вид) – жанр” силсиласи асосида таснифлайдики, бунга мос равишда “эпос – роман – тарихий роман” тушунчалари тўғри келади. Замонавий манбаларда эса кўпроқ “тур ва жанрлар” ҳақида гап боради, яъни иккита асосий тушунча таснифланади. Ўзбек тилидаги манбалар ҳам бу каби турличаликдан холи эмас. Жумладан, икки жилдлик “Адабиёт назарияси”да адабий тур тушунчаси “жинс”, жанр тушунчаси эса “тур” деб юритилган⁷⁷. “Адабий турлар ва жанрлар” коллектив монографияси эса мана бу жумлалар билан бошланган: “Адабиётнинг асосий турлари (ёки жинси) учта – эпос, лирика ва драма. Ҳар бир адабий тур эса хилма-хил жанрларни ўз таркибига олади.

Эпик системанинг хил ва жанрлари эпосни ташкил этади”⁷⁸. Кўриб турганимиздек, дастлабки икки жумлада “тур (ёки жинс) ва жанр” ҳақида гап борса, учинчи жумладан “(эпик) система – хил – жанр” учлиги келиб чиқади. Бироз ўтиб эса Л.Тимофеевнинг айтиши шу учлик таснифи келтирилганки, натижада истилоҳий турличалик юзага келади. И.Султон таснифида истилоҳлар “адабий тур (ёки жинс)”, “жанр (ёки хил)” тарзида жуфт қўлланган. Яъни “тур” билан “жинс”, “жанр” билан “хил” истилоҳлари синоним деб эътироф этилган-да, сўнг, асосан, “тур – жанр” жуфтлиги ишлатилган, қўшимча равишда жанр кўринишларининг “жанр шоҳобчалари” деб аталиши ҳам қайд этилган⁷⁹. Т.Бобоев таснифида “адабий тур” – адабий тур шакллари” – “адабий жанр” – “жанр хиллари” силсиласи ҳосил бўлиб, унинг ҳалқалари мос равишда “эпос – эпик турнинг катта шакли – роман – тарихий роман” тушунчаларига тўғри келади⁸⁰. Э.Худойбердиев занжирида эса бунга қараганда битта ҳалқа кам: “адабий тур” – “жанр” – “жанр кўринишлари”⁸¹. Х.Умуров масала талқинида “тур” – “жанр” иккилиги билан

⁷⁷ Адабиёт назарияси. 2 томлик. 2-т.- Т.: Фан, 1979.- Б.305

⁷⁸ Адабий турлар ва жанрлар. Тарихи ва назариясига оид. 3 ж. 1-ж. Эпос.- Т.: Фан, 1979.- Б.7-8.

⁷⁹ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Т.: Ўқитувчи, 1986.- Б.238-243

⁸⁰ Т.Бобоев. Адабиётшунослик асослари.- Т.: Ўзбекистон, 2002.- Б.459-460

⁸¹ Э.Худойбердиев. Адабиётшуносликка кириш.- Т.: Шарк, 2008.- Б.225

чекланишга мойилдек, бироқ роман жанрини хилларга ажратишга қарши бўлгани ҳолда, дostonга ўтганида “эпос жанрлари ва кўринишлари” ҳақида сўз юритади ⁸². Албатта, илмий муомалада истилоҳий бир хиллик аҳамиятини эътиборга олсак, термин қўллашдаги мазкур ҳолатни бартараф этиш зарурати аллақачон етилган. Шунга кўра, муайян бир маъноси билан оmmалашиб даражаси ва қўлланиш фаоллигини назарда тутиб, бизнингча, “тур – жанр – жанр кўриниши” терминларида тўхташ мақсадга мувофиқ кўринади.

Жанр дейилганда адабий асарларнинг бир тур доирасидаги тарихан шаклланивчи, ўзининг нисбатан барқарор поэтик структурасига эга типи тушунилади. Тарихий категория ўларoқ жанрлар муттасил ҳаракатда яшайди: янги жанрлар пайдо бўлади, такомиллашади, истеъmodан чиқади. Ҳар бир алоҳида жанрда ҳам мудом сифат ўзгаришлари кузатилади, бадий ижод амалиёти унинг шаклий ва мазмуний хусусиятларига муттасил ўзгаришлар киритиб боради. Шунинг назарда тутган ҳолда, М.М.Бахтин: “Жанр адабиёт тараққиётининг ҳар бир янги босқичи ва шу жанрга мансуб ҳар бир асарда қайтадан туғилади, янгиланади”⁸³, – деб ёзади. Бироқ олимнинг бу фикридан жанр мутлақо беқарор ҳодиса деган хулоса келиб чиқмаслиги керак. Зеро, ҳар не кўламли ўзгаришлар содир бўлганида ҳам асосда жанрга хос ўзак хусусиятлар сақланиб қолаверади. Шу боис ҳам Бахтин фикрини қуйидагича давом эттиради: “Жанр ҳозир билан яшайди, бироқ ҳаммавақт ўзининг ўтмиши, ибтидосини ёдда тутаяди. Жанр – ижодий хотиранинг адабиёт тараққиёти жараёнидаги вакилидир”⁸⁴.

Янги давр адабиётига келиб бадий ижодда индивидуалликнинг ўрни ва қиммати ортиб бориши баробари анъанавий жанр канонлари емирила бошлади. Ҳарб адабиётида бу ҳодиса XVIII асрдан, бизда эса XX асрнинг аввалларидан бошлаб кузатилади. Эндиликда қатъий меъёрларга амал қилиш мажбуриятдан халос бўлган ижодкорнинг муайян бир жанрда яратган асарида ҳам унинг ўзигагина хос жанр хусусиятлари намоён бўлаверади. Бунга қўшимча тарзда конкрет давр адабиётининг жанрлар тизими адабий анъаналарнинг давоми ва адабий алоқалар натижаси ўларoқ ранг-баранг тус олади. Чунки унда фаол қўлланивчи замонавий жанрлар қатори анъанавий (яъни ўтмиш

⁸² Х.Умуров. Адабиётшунослик назарияси.- Т., 2004.- Б.214-215

⁸³ Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т.6.- М., 2002.- С.120

⁸⁴ Ўша жойда.

адабиётидаги) ва хорижий адабиётлардан ўзлашган жанрлар ҳам истёмолда бўлади. Шу боис ҳар бир давр адабиётининг жанрлар тизими диахрония/синхрония (тарихийлик/замонавийлик) аспектларида ўрганишни тақозо этади.

Айтилганлар, албатта, жанр назариясини ишлаб чиқишда қийинчилик туғдирадими, бу борада умумэътироф этилган, тугалланган таълимот ёхуд тизимли тарзда амалга оширилган тугал тасниф мавжуд эмаслиги шундан. Зеро, жанрлар системаси муттасил ўзгаришда экан, у ҳақдаги назарий қараш ҳам ўтмиш адабиётига нисбатангина тугал бўлиши мумкин. Масалан, ҳозирда ўзбек мумтоз адабиёти жанрлари ҳақида тугал назарий хулосаларга келиш имкони бор. Замонавий адабиётдаги, ижодда индивидуаллик роли ортган шароитдаги жанр канонларини эса тугал белгилаб бўлмайди. Шу боис ҳам таъриф ва таснифда ҳар бир жанрга хос энг умумий белгиларни асосга олиш билан қаноатланишга тўғри келади. Бундай умумий белгилар сифатида эса асарнинг адабий турга мансублиги, асосий эстетик белгиси, композицион хусусиятлари, тасвир кўлами, бадиий нутқ шакли ва табиати кабилар кўрсатилиши мумкин. Шу жиҳатдан учала тур жанрларини кўриб ўтамиз.

Эпик тур ва унинг жанрлари

Эпик турнинг ўзига хос специфик хусусиятлари. Ривоя эпоснинг ўзаги сифатида. Эпик тур жанрлари, жанрларга ажратиш принциплари. Эпоснинг асосий жанрлари.

Эпик турнинг специфик хусусиятлари ҳақида гап кетганда энг аввал воқеабандлик тилга олинади. Дарҳақиқат, эпик асарда макон ва замонда кечувчи воқеа-ҳодисалар тасвирланади, сўз воситасида ўқувчи тасавурида реаллик картиналарига монанд жонлана оладиган тўлақонли бадиий воқелик яратилади. Тасавурда реалликдагига монанд, ўзининг ташқи шакли билан жонлангани учун ҳам эпик асардаги бадиий воқелик “пластик тасвирланган” дея тавсифланади. Эпик асарда пластик элементлар билан бир қаторда но plastik элементлар ҳам мавжуд бўлиб, улар муаллиф образини тасавур қилишда муҳим аҳамият касб этади. Эпик асарнинг но plastik элементлари дейилганда муаллиф мушоҳадалари, ўй-фикрлари, тасвир предметиға ҳиссий муносабати кабилар тушунилади. Табиийки, но plastik унсурлар, пластик унсурлардан

фарқли ўлароқ, асарни ўқиш давомида ўқувчи тасаввурида гавдаланмайди. Эпик асарда объектив ва субъектив ибтидоларнинг уйғун бирикиши кузатилади: асар бадий воқелигини шартли равишда объектив ибтидо десак, асар тўқимасининг ҳар бир нуқтасига сингдириб юборилган муаллиф шахсини субъектив ибтидо деб юритамиз. Бадий воқеликни шартли равишдагина “объектив” ибтидо дейишимизга сабаб, у реалликдан олинган оддийгина нусха эмас, балки воқеликнинг ижодкор кўзи билан кўрилган, идеал асосида идрок этилган, баҳоланган ва ижодий қайта ишланган акси эканлигидир. Шундай экан, муаллиф образи ҳатто “объектив тасвир” йўлидан оғишмай борилиб, ёзувчи имкон қадар ўзини четга олган асарларда ҳам муқаррар мавжуддир. Зеро, бу – эпик турнинг белгиловчи хусусияти, эпик асарда эса объект (бадий воқелик) билан субъект (муаллиф образи)нинг қоришиқ образи яратилади.

Эпик асарларда ривоя, тавсиф, диалогнинг қоришиқ ҳолда келиши тақозо қилинади, зеро, уларнинг бари бирликда ўқувчи тасаввурида бадий воқеликни пластик жонлантиришга хизмат қилади. Шу билан бирга, эпосда ривоя анъанавий равишда етакчи ўринни эгаллайди, унинг воситасида асарга диалог ҳамда тафсилотлар (пейзаж, портрет, нарса-буюмлар ва ҳ.) олиб кирилади. Ривоя бу унсурларнинг барини яхлит бутунликка бирлаштиради. Шу жиҳатдан қаралса, ҳатто Уоррен ва Уэллеклар таърифича “объектив бўлишга ва пьеса-ҳикоя сифатида деярли тўлиғича диалоглашишга ҳаракат қилаётган (масалан, Хемингуэйнинг “Қотиллар”и) Америка новелласи”⁸⁵ ҳам шубҳасиз эпик турга мансубдир. Негаки, унда – майли жуда оз, минимумга келтирилган бўлсин – воқеа кечаётган макон, замон ва диалог жараёнига оид тафсилотлар ровий тилидан берилади. Яъни, драмадагидан фарқли ўлароқ, бундаги ровий тилидан берилган тафсилотлар рама компонентлари (ёндош матн)га эмас, балки асосий матнга дахлдордир. Шу боис ҳам ровий иштироки ҳаминқадар кўринса-да, барибир, ривоя ўзининг уюштирувчилик мақомида қолаверади.

Эпик турнинг такомилли жараёнида ундаги ривоянинг салмоғи камайиб бориши кузатилади. Масалан, халқ оғзаки ижодидаги эртаклар, ҳикоят ва ривоятларда ривоянинг салмоғи катта бўлгани ҳолда, диалог ниҳоятда кам, тафсилотлар эса бадий воқеликни тўлақонли гавдалантириш учун кўпинча етарли бўлмайди.

⁸⁵ Уоррен Р., Уэллек О. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978.- С.245

Ривожланиш жараёнида эпосда кейинги икки унсурнинг салмоғи ва аҳамияти ортиб боради. Бу ҳол бадиий адабиётнинг бошқа санъат турлари билан алоқаси, уларга хос усул ва воситаларни ўзига сингдириши натижасидаги тасвир ва ифода имкониятларининг кенгайиши сифатида тушунилиши мумкин. Масалан, драматургия ва театрнинг ривожланиши натижасида инсон характери яратилишнинг драматургик усуллари ишлаб чиқилди, сайқалланди; театр санъатининг ривожи эса ўқувчи оммани драматургик усулда яратилган инсон характери англашга, диалоглар воситасида яратилаётган бадиий воқеликнинг моҳиятини тушунишга тайёрлади, яъни бадиий дидни ривожлантирди. Шу асосда эпосга драматик унсурлар кириб келди. Эпик асардаги диалог драматик асардаги диалогдан ўзининг ҳаётийлиги, маъно кўламнинг кенглиги билан ажралиб туради. Бунинг асоси шундаки, эпик асарда диалог амалга ошаётган конкрет ҳаётий ситуация, унда қатнашаётган персонажларнинг рухий ҳолати, характер хусусиятлари ҳақида кенгрок тасаввур бериш имкониятлари мавжуд. Яъни персонажнинг диалогда айтилаётган ҳар бир гапи бутун асар контекстида тушунилиши мумкин.

Юқоридагилар эпоснинг ўзида лирика ва драмага хос хусусиятларни уйғун ҳолда намоён этиши, унинг синтетик табиати ҳақида бунгача айтилган фикрларни яна бир карра далиллайди. Шу билан бирга, айтиш керакки, шу жиҳат эпик асарларни жанрларга ажратишда муайян қийинчиликлар туғдиришини ҳам таъкидлаш жоиз. Зеро, қоришиқлик ҳамиша қайси жиҳат салмоқлироқ деган саволни юзага келтирадики, унга кўп ҳолларда турлича жавоб бериш имкони сақланиб қолади. Масалан, аввалроқ эслатганимиз “пьеса-ҳикоя”да кимдир драматик унсурлар салмоқли эканини асос қилса, бошқа биров қайси жиҳат белгиловчи, яъни қайси жиҳат асар структурасини белгилаётганидан келиб чиқади. Юқорида кўрганингиздек, биз кейинги йўлни тутдик.

Эпик асарларни жанрларга ажратиш принциплари масаласида адабиётшуносликда ҳануз яқдил тўхтамаган келинган эмас. Шу боис ҳам бунда бир қатор хусусиятларни эътиборга олиш зарур бўлади. Эпосни жанрларга ажратишда, одатда, энг аввал эпик асарларда ҳаёт (воқелик)ни бадиий қамров кўлами турлича бўлишидан келиб чиқилади. Масалан, муайян эпик асар ҳаётдан (ёки қаҳрамон ҳаётидан) биргина эпизодни (*ҳикоя*), қаҳрамон ҳаётидан бутун бир этапни (*қисса*) ёхуд қаҳрамон ҳаётининг катта бир даврини (*роман*)

қаламга олади. Шунга кўра, адабиётшуносликда *катта, ўрта ва кичик эпик шакл* (жанр)лар ажратилади. Бир қарашда мазкур белги масаласида ҳеч бир мунозарага ўрин йўқдай кўриниши мумкин. Бироқ бадиий адабиёт тараққиётининг кейинги даврларида, эпосга драманинг кириб келиши ва сюжет вақтининг қисқара бориши баробари бу хил тамойилнинг ожиз томонлари тобора кўпроқ аён бўлиб қолаётир. Негаки, замонавий насрда, масалан, қаҳрамон ҳаётидан катта бир даврни эмас, унинг атиги бир босқичигина қаламга олинган романлар ҳам яратилмоқда (мас., “Кеча ва кундуз”, “Улуғбек ҳазинаси”). Ўз-ўзидан аёнки, мазкур ҳол эпик асарларнинг ҳажми ҳақидаги тасаввурларимизга (ахир, ҳикоя деганда кўпроқ ихчам, роман деганда эса катта ҳажмли асарни кўз олдимизга келтирамиз) ҳам ўзгаришлар киритади. Масалан, Улуғбек Ҳамдамнинг “Наъматак” мини-романи билан Муҳаммад Алининг “Улуғ салтанат” тетралогияси ўзбек насрида ҳажм жиҳатидан иккита қарама-қарши қутбни эгаллайди – биринчиси ижодий эксперимент маҳсули бўлса, иккинчисида адабий анъаналар таъсири кучлироқ намоён бўлади. Демак, эпик асарларни жанрларга ажратишда, табиийки, ҳажм мезон бўлолмайди. Зеро, айрим ҳикоя ёки романлар ҳажман қиссаларга яқин бўлиши ва бунинг аксича ҳолатлар кузатилавериши мумкин экан. Бироқ одатан ҳикоя, қисса ва романлар ҳажми санокдаги тартибга мос тарзда каттариб бориши ҳам асло инкор қилиб бўлмайдиган ҳақиқатдир.

Табиийки, бундай ҳолатда эпик асарларни жанрларга ажратишда уларнинг бошқа жиҳатларига ҳам эътибор қилиш зарур бўлади. Жумладан, асарда қўйилган *муаммолар кўлами* жанр хусусиятларини белгиловчи унсур сифатида олиниши мумкин. Бу жиҳатдан катта эпик шакл бўлмиш роман дунёю даврни билиш мақсадига қаратилган бўлса, қисса марказида қаҳрамон характери, ҳикояда эса конкрет ҳаётий воқеа туради. Кўрамизки, 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 эса *воқеанинг ўзи* мақсад бўлиб қолади. Шунга мос равишда мазкур жанрлар бир-биридан бадиий шакл хусусиятлари билан ҳам фарқланади. Табиийки, дунёю давр моҳиятини идрок этиш ва ўзи англаган ҳақиқатларни яхлит бир бадиий концепцияда тизимли ифодалаш учун воқелик бутун

мураккаблиги билан кўламли тасвирланмоғи керак, шу боис ҳам роман, одатда, кўп планли мураккаб сюжетга эга бўлади. Қисса сюжети бунга қараганда соддароқ, асосан бош қаҳрамон теварагида уюшади, асосий функцияси ҳам уни ҳар жиҳатдан тавсифлаш, тўлақонли бадиий қиёфасини яратишдан иборат бўлади. Ҳикоя сюжети бўлса аксар ҳолларда битта ҳаётӣ эпизоднинг ички ривожӣ сифатида воқеланади.

Замонавий адабиёт нуқтаи назаридан (яъни синхрония аспектида) қаралса, эпик турнинг асосий жанрлари сифатида ҳикоя, қисса ва роман кўрсатилиши керак. Бироқ диахрония аспектида қаралса, миллий адабий бисотда халқ оғзаки ижоди ёки ўтмиш адабиётида фаол бўлган қатор эпик жанрларни кўриш мумкин. Шу билан бирга, айрим жанрлар борки, гарчи эпоснинг асосий жанрлари сирасида санамасак-да, улар бугунги адабиётда ҳам анча фаол қўлланади. Булардан ташқари, ижод амалиётида эпик жанрларнинг модификацияланган кўринишлари ҳам учрайди. Хуллас, адабиёт назариясига оид манбаларнинг аксариятида эпик жанрлар сирасида қайд этилувчи жанрлар ҳаётни бадиий қамраш кўлами жиҳатидан куйидаги тартибда таснифланиши мумкин:

1) кичик эпик шакллар: латифа, масал, ҳикоят, ривоят, эртак, адабий эртак, афсона, бадиа, этюд, очерк, эссе;

2) ўрта эпик шакллар: қисса (повесть)

3) эпос, эпик дoston, роман, эпопея

Аввало, мазкур рўйхатдан мавжуд (тарихан ва ҳозирда) жанрларнинг айримларигина ўрин олди, холос. Зеро, масалан, қадимги туркий битиклар, мумтоз адабиётимиздаги *жангнома*, *қисса*, *manoқиб*, *ҳолот* кабилар ҳам эпик турнинг ўтмишдаги вакиллари дир. Шунингдек, аждодларимиз адабиёт деб ўқиган “Бадоеъ ул-вақое”, “Макорим ул-ахлоқ” каби асарларда турфа эпик жанрларга мансуб асарлар жамланган. Мустақил жанр сифатида қаралаётган *дебоча* ҳам айрим белгилари билан эпик турга тортиб кетади. Ҳозирда ҳазрат Навоий “Хамса”си бирбутун асар – универсал жанр намунаси сифатида талқин қилина бошлади⁸⁶. Хуллас, айтилганлар мумтоз адабиётимиздаги эпик жанрлар тизими, унинг ривожланиш ва такомил йўлини тарихий нуқтаи назардан изчил тарзда яхлит тадқиқ этиш ўткир заруратга айланганидан далолатдирки, бу ишнинг амалга оширилиши миллий адабиётимиз жанрлари ҳақидаги тасаввурларни беқиёс даражада кенгайтиради.

⁸⁶ Жўрақулов У. Алишер Навоий “Хамса”сида хронотоп поэтикаси. - Т.: Турон-иқбол, 2017.

Иккинчи томондан, келтирилган таснифдаги айрим изоҳталаб ўринларга тўхталиб ўтиш зарур. Масалан, *бадиа*, *этюд*, *очерк* кабилар соф бадий проза намунаси бўлмай, бадий-публицистик жанрлардир. Ҳозирги адабиётда оммалашиб бораётган эссе жанри, бир томондан, бадий-публицистик характерда эканлиги, иккинчи томондан, ҳажм эътибори билан турлича кўринишларга эгаллиги (кичик ҳикоя шаклидан то катта романгача) билан характерланади. Масалан, Б.Аҳмедовнинг “Мирзо Улуғбек” асари ҳам, Х.Давроннинг “Бибихоним қиссаси ёхуд тугамаган дoston”и ҳам моҳиятан эссе, бироқ улар ҳажм эътибори билан кескин фарқланади. Шунингдек, эпик жанрларнинг кино таъсирида шаклланган модификациялари – *киноэтюд*, *киноҳикоя*, *киноқисса*, *кинороман* кабилар ҳам адабиёт мулкида фуқаролик олишга ҳақли. Зеро, тасвир йўсини кинодагига монанд бўлгани ҳолда уларда ҳам воқеабандлик хусусияти етакчилик қилади. Шу билан бирга, уларда ҳам худди драмадаги каби воқеанинг “ҳозир содир бўлаётганлик” иллюзияси сақланиб қолаверади. Ёки айрим манбаларда масал лиро-эпик жанр деб кўрсатилади-да, ундаги “қиссадан чиқарилган ҳисса”ни бунинг асоси ўлароқ қайд этилади. Яъни, бундай талқинга кўра, масалдаги воқеа эпик ибтидо бўлса, “қиссадан чиқарилган ҳисса” лирик ибтидо – иккисининг қоришиқлиги лиро-эпиклик ҳақида гапиришга асосдир. Бироқ ҳар қандай масал асосида воқеа (жуда қисқа бўлса ҳам) ётиши эътиборга олинса, уни эпик асар санаш тўғрироқ бўлур эди. Зеро, бу йўлдан борилмаса, воқеабанд шеърларни ҳам, муаллиф чиқарган хулоса очикроқ ифодаланган эпик асарларни ҳам лиро-эпик турга мансуб этишга тўғри келур эди. Яна бир изоҳталаб нуқта шуки, “дoston” номи билан юритилувчи жанр лирикада ҳам, эпосда ҳам, керак бўлса – драмада ҳам бўлиши табиий. Шу боис ҳам адабиётшуносликда “лирик дoston”, “эпик дoston”, “драматик дoston” сингари жанр атамалари қўлланади. Шундай экан, конкрет дostonни у ёки бу турга мансуб этишда ўша дostonнинг ўзидан келиб чиқишимиз, ундаги эпик ва лирик унсурлар салмоғини асосга олишимиз зарур бўлади. Масалан, халқ оғзаки ижодидаги дostonларнинг кўпи эпик дoston саналса, Миртемирнинг “Сурат” (муаллифи “лирик қисса” деса ҳам), С.Зуннунованинг “Руҳ билан суҳбат” дostonлари лирик, Ойбекнинг “Маҳмуд Торобий”, А.Ориповнинг “Жаннатга йўл” асарлари драматик дostonлардир. Ниҳоят, учинчидан, айрим мутахассислар ҳикоя билан қиссани эпоснинг ўрта шакллари сирасида кўрсатадилар. Албатта, бундай

қарашда ҳам муайян асос, рационал мағиз борки, бунга қуйироқда яна қайтамиз.

Аввал айтилганидек, замонавий адабиётнинг асосий эпик жанрлари ҳикоя, қисса ва романдир. Ҳикоянинг бир типини латифа ё масал каби ҳаётдан биттагина эпизодни акс эттирса, бошқа бир типини қаҳрамон ҳаётдан (яъни унинг учун аҳамиятли) бир ёки бир-бирига узвий боғлиқ (қисқа вақт давомида кечган) икки-уч воқеани қаламга олади. Яъни, агар биринчи тип ҳикоя моҳиятан латифа ва масалга (унда воқеа ҳал қилувчи аҳамият касб этади) яқинлашса, иккинчисидан қиссага томон силжиш (унда қаҳрамоннинг аҳамияти ортади) **кузатилади. Тасвирланаётган** воқеаларнинг юз бериш вақти қисқалиги ҳикоянинг ҳажми кичик, сюжети содда, персонажлари кам бўлишини тақозо этади. Ҳикоянависнинг маҳорати энг аввал ҳикоябоп воқеани танлай олиши билан белгиланади. Зеро, ҳар қандай воқеа ҳам ҳикоябоп эмас, ижтимоий-эстетик қимматга молик воқеани танлай билиш лозим. Чунки ҳикояда характернинг айрим чизгиларигина намоён бўлади, шу боис воқеанинг ўзи (мас., “Анор”, “Бемор”, “Даҳшат”) аҳамиятли мазмун-моҳиятни намоён этиш учун яроқли бўлиши лозим. Мутахассислар ҳикоянинг икки типини фарқлашади: уларнинг бирида очерклилик (тавсифий-ривоявий), иккинчисидан новеллистиклик (конфликтли-ривоявий) хусусияти устуворлик қилади. Адабиётшуносликда буларнинг биринчисини *ҳикоя*, иккинчисини *новелла* деб фарқлаш амалиёти ҳам мавжуд. Эътибор берилса, “ҳаётдан биттагина эпизодни акс эттирувчи” деб таърифлаганимиз ҳикоя типини айнан новеллага мос келишини сезиш қийин эмас. Ҳикоянинг бу икки типини ўзаро сюжет-композицион хусусиятлари билан фарқланади. Хусусан, новелла (новеллистик ҳикоя)нинг композицион қурилишига хос хусусиятлар қуйидагилардир: 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 қутилмаган бурилишларга эгаллиги. Адабиётимизда новелланинг илк намунаси сифатида, бизнингча, Чўлпоннинг “Ойдин кечаларда” асарини кўрсатиш тўғри бўлади. Кейинроқ эса А.Қаҳҳор, С.Аҳмад, Ш.Холмирзаев каби адиблар ижодида ушбу жанрнинг гўзал ва бетакрор намуналари яратилди.

Қисса жанри дастлаб халқ оғзаки ижодида шаклланган. Қаҳрамон ҳаёти ва саргузаштларини қизиқарли ҳикоя қилувчи асарлар (мас.: “Иброҳим Адҳам қиссаси”, “Қиссаи Машраб”, “Зуфунун қиссаси”) элда жуда машҳур бўлган. Аввалига қиссалар ҳам ижро қилинган, кейинча уларнинг бир қисми иқтидорли кишилар (кўпларининг исми номаълум) томонидан адабий қайта ишланиб, китобат қилинган: қиссалар энди *халқ китоблари* сифатида яшай бошлаган. Шунингдек, жанрнинг шаклланиши ва такомилида пайғамбарлар ҳақидаги қиссалар ҳам ғоят муҳим аҳамият касб этганини алоҳида таъкидлаш керак. XX асрга келиб ўзбек адабиётида янги типдаги қисса шаклланди: Ҳамзанинг “миллий рўмон” унвони билан чоп қилинган “Янги саодат”и, Чўлпон жанрини “хаёлий ҳикоя” деб белгилаган “Дўхтур Муҳаммадиёр” – иккиси ҳам замонавий қиссанинг адабиётимиздаги илк намуналари саналиши мумкин. Хуллас, бу асарларнинг барини умумлаштирадиган асосий жиҳат – диққат марказида қаҳрамон туриши. Шу хусусияти боис “қисса” сўзи илгари ҳаммавақт қаҳрамон исми билан бирга қўлланган, “қисса” сўзи қаҳрамон исми билан ассоциацияланган. Натижада бу сўз “кимдир бировнинг ҳаётидан ҳикоя” маъносини англатади, яъни моҳиятан жанрнинг асосий белгисини атайди. Албатта, жанр муттасил ривожланиш-ўзгаришда яшайди, бироқ уни белгиловчи жавҳар хусусият ҳақида бундай деб бўлмайди.

Мазкур қонуниятни назарга олмаган ҳолда, балки янги типдаги қиссани фарқлаш мақсади ҳам бўлгандир, шўро даврига келиб қисса ўрнида “повесть” истилоҳини қўллаш кенг оммалашди. Натижа шу бўлдики, бу икки термин ҳануз синоним сифатида, гоҳ эса бошқа-бошқа жанр номлари сифатида ҳам ишлатилади. Ҳолбуки, қисса билан повестни бошқа-бошқа жанрлар дея талқин қилишга асос етарли эмас, синоним сифатида қўллашга эса зарурат йўқ: “қисса” истилоҳининг ўзи кифоя қилади. Қиссанинг поэтик қурилиши ҳам мақсад – қаҳрамонга қаратилгани билан белгиланади. Жумладан, қисса сюжетидаги барча воқеалар қаҳрамон атрофида уюштирилади, яъни сюжет романники каби кўп тармоқли эмас. Дарвоқе, ўз вақтида Белинский “повесть ҳам романнинг ўзгинаси, фақат ҳажми кичикроқ”⁸⁷ деган. Ёки Ғарбда қисса (повесть) ўрнидаги алоҳида жанр ажратилмаслиги ҳам маълум. Шунақа экан, қиссани алоҳида жанр сифатида таснифлашга зарурат борми? Албатта, бор. Зеро,

⁸⁷ Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5.- М., 1954.- С.42

бизда қиссага алоҳида жанр деб қаралиши шунчаки, масалан, рус адабиётшунослигининг таъсири эмас. Юқорида кўрдик, адабиётимизда қисса эпос тараққиётининг табиий ҳосиласи ўлароқ вужудга келган, ҳодиса мавжуд экан, у ҳақдаги тушунча ҳам, уни англлатувчи истилоҳ ҳам зарур. Иккинчи ёқдан, “ҳикоя – қисса – роман” учлиги эпик жанрлар тизимининг умуртқаси – ядроси дейиш мумкин. Учлик марказида жойлашган қисса ғоявий-бадий жиҳатлари билан ҳикоя томон ҳам, роман томон ҳам силжий олади. Масалан, “Муқаддас” (О.Ёқубов), “Чоллардан бири” (М.Мухаммад Дўст), “Ҳали ҳаёт бор” (А.Аъзам) каби қиссаларда ҳикоя билан қондошлик белгилари сақланса, “Галатепага қайтиш” (М.Мухаммад Дўст), “Гули-гули” (Э.Аъзам), “Ёзнинг ёлғиз ёдгори” (Х.Султонов), каби қиссаларнинг романга бўйлашаётгани сезилиб туради.

Роман ҳақида сўз борганда, 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 ва кўп чизиқли сюжетга эга бўлиши каби жанр хусусиятлари қайд этилади. Тўғри, булар аксарият романларга хос, лекин жанрни шуларнинг ўзи билангина белгилаш камлик қилади. Сабаби, ҳажми қиссадан унча фарқ қилмайдиган ёки қисқа вақт давомида кечувчи воқеалар қаламга олинган романлар ҳам, битта шахс тақдиридан баҳс этувчи ёки битта сюжет чизигига эга романлар ҳам бор. Шу сабабли романнинг белгиловчи хусусиятлари деб яна *романий проблема*, *романий қаҳрамон* ва *романий тафаккур* ҳам кўрсатилади. Бу тушунчалар бир-бирига узвий боғлиқ, бир-бирини тақозо этади. Роман инсон тақдири, унинг жамият билан муносабатининг бадий тадқиқи орқали оламу одам моҳиятини англашга интиладики, шуни *романий проблема* дейилади. Дунёнинг яхлитлиги ва мавжудликнинг туб моҳиятини англаш роман проблемаси бўлса, қаҳрамоннинг дунё билан зиддияти ўша муаммони ҳал қилиш воситасидир (Г.Лукач). Шу боис ҳам қаҳрамон тақдири ва эгаллаган мавқеи унинг ўзига номувофиқлиги, М.Бахтин айтганидек, романнинг марказий мавзу-муаммоси бўлиб келади. Сабаби, *романий проблеманинг* бадий идроки учун қаҳрамон ҳам шунга мос, яъни жамиятда яшагани ҳолда ўзининг индивид эканини теран идрок этадиган, муҳит билан зиддиятга киришган шахс бўлиши лозим. Романнинг классик тушунчадаги, яъни “буржуа эпоси” (Гегель), “янги давр эпоси”

(Белинский) сифатидаги кўриниши шахснинг жамиятдаги мақоми ўзгарган, у ўзини ўз ҳолича бутун бир олам ўлароқ идрок эта бошлагачгина шаклланиши шу билан изоҳланади.

Роман асосида ётган шахснинг турфа зиддиятлари унинг воқелик билан бирбутунлик ҳиссини – эпик бутунликни йўқотиши натижасида юзага келган. Ф.Шеллинг роман воқеани эпосдан, тақдирни драмадан олади, деганида шуни назарда тутади. Аслида, эпик бутунликни тиклаш пайидаги шахс – ижодкорнинг ўзи, қаҳрамоннинг ташқи олам билан тўқнашувлари (кенг маънода шахс драмаси) эса шунинг воситаси. Бундан иккита хулоса келиб чиқади: **биринчидан**, роман – ҳаёт йўлида чигал муаммоларга дуч келган ижодкорнинг “зиддиятли ҳолатни адабий йўл билан ечишга уриниши” (А.Прието); **иккинчидан**, ҳар қанча эпик деганимиз билан, унда субъектив ибтидо ҳам ғоят салмоқли (яъни романи синтетик тур дегувчиларда маълум асос йўқ эмас). Ниҳоят, *романий проблемани* шунга мос *қаҳрамон* воситасида идрок этиш жараёнида жамиятнинг жорий ҳолати, оламу одам ҳақидаги яхлит бир концепция – бадий фалсафа шаклланиши, бу *романий тафаккур* маҳсулидир.

Мазкур хусусиятларни барча романлардан излаш, уларни қатъий қоида деб тушуниш тўғри бўлмайди. Негаки, жанрнинг асрлар давомидаги такомил йўлида турли хил ва кўринишлари вужудга келган, роман “шаклланаётган ва ҳали тайёр бўлмаган ягона жанр”⁸⁸ сифатида мудом ўзгаришда яшайди. Ҳар бир даврнинг бадий-эстетик талаб-эҳтиёжлари романга маълум ўзгаришлар киритади. Ўтган давр мобайнида романнинг турли (рицарлик романи, тарбия романи, готик роман, саргузашт-детектив, ижтимоий-психологик, тарихий-биографик, сатирик ва ҳ.) жанр кўринишлари яратилди. Хуллас, роман ҳар бир даврнинг эстетик диди ва маънавий-руҳий эҳтиёжларига мослашиб, адабиётдаги янгиликларни зудлик билан ўзига сингдирган ҳолда мудом шаклланишда яшовчи жанрдир. Шунинг учун роман масаласига ёндашишда энг аввал “роман” истилоҳи қайси маънода қўлланаётганини аниқлаб олмоқ зарур. Ҳозирда роман истилоҳи “эпик тур жанри” маъносида ҳам, “катта ҳажмли воқеабанд асар” маъносида ҳам ишлатилмоқда. Ҳолбуки, роман деб юритилаётган асарлар бир-биридан фарқланади. Шунга кўра, истилоҳ “жанр” маъносида қўлланганида, юқорида таърифланган эпоснинг вориси

⁸⁸ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.- М., 1975.- С.447

бўлмиш классик тушунчадаги романнинг назарда тутилгани мақсадга мувофиқдир.

Таянч тушунчалар:

жанр, жинс, тур, хил, жанр хиллари, жанр шоҳобчалари, жанр кўринишлари; эпик жанрлар, воқеабандлик, пластик элементлар, но plastik элементлар, объектив ибтидо, субъектив ибтидо, "насрий асар" ва "эпик асар", катта эпик шакллар, ўрта эпик шакллар, кичик эпик шакллар, латифа, масал, ҳикоят, ривоят, эртак, ҳикоя, новелла, қисса, повесть, жангнома, маноқиб, ҳолом; эпос, эпик достон, роман, эпопея.

Савол ва топшириқлар:

1. Эпик асардаги «пластик» ва «но plastik» унсурлар дейилганда нимани тушунасиз? Эпик асарда объектив ва субъектив ибтидоларнинг уйғун бирикишини тушунтириб беринг.

2. Эпик турнинг белгиловчи хусусияти воқеабандлик эканини асосланг. Эпик асар таркибида ривоя, тавсиф ва диалогнинг тутган ўрни, уларнинг муносабатини тушунтиринг.

3. Эпик асардаги диалогнинг драматик асардаги диалогга нисбатан ҳаётийроқ, маъно сизими кенгроқ бўлиши нимадан? Буни мисоллар ёрдамида асослаб беринг?

4. Эпик асарларни жанрларга ажратишда нималарга эътибор берилади? Жанрларга ажратишдаги турличаликлар, бу борадаги қийинчиликлар нималарда кўринади?

5. Сиз “ҳикоя – қисса – роман” учлиги эпик жанрлар тизимининг умуртқаси – ядроси” деган фикрни қандай тушунасиз? Унга қўшилмасизми ё йўқми? Ўз мавқеингизни асослашга ҳаракат қилинг.

Адабиётлар:

1. Адабий турлар ва жанрлар (Тарихи ва назариясига доир): 3 томлик.- Т.1.- Т.:Фан,1991.
2. Адабиёт назарияси: 2 томлик. Т.2.-Т.,1979
3. Гегель. Эпическая поэзии // Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С. 422-491
4. Днепров В. Идеи времени и формы времени.-М.,1980

5. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.-М.,1987
6. Йўлдошев Қ. Ҳозирги романчилик муаммолари // Ёниқ сўз.- Т.: Янги аср авлоди, 2006.- Б.68-73
7. Норматов У., Қуронов Д. Романнинг янги умри //Жаҳон адабиёти.- 2001.-№9
8. Расулов А. Тарих, фалсафа, роман // Бадиийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.56-77
9. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа.- Воронеж, 1989
10. Стоун И. Биографик қисса ҳақида//Жаҳон адабиёти.-2000.-№85.- Б.147-1587.
11. Қуронов Д. Роман ҳақида айрим мулоҳазалар. // Шарқ юлдузи.- 2011.- №5

Лирик тур ва унинг жанрлари

Лирик турнинг специфик хусусиятлари. Лирик қаҳрамон тушунчаси Лирик асарларни жанрларга ажратиш принциплари Ҳозирги шеъриядаги лирик жанрлар хусусияти.

Лирика (юн., чолғу асбоби) адабий тур сифатида қадимдан шаклланган бўлиб, ўзининг бир қатор хусусиятларига эгадир. Лириканинг белгиловчи хусусияти сифатида унинг туйғу-кечинмаларни тасвирлаши олинади. Яъни эпос ва драмадан фарқ қилароқ, лирика воқеликни тасвирламайди, унинг учун воқелик лирик қаҳрамон руҳий кечинмаларининг асоси, уларга туртки берадиган омил сифатидагина аҳамиятлидир. Шу боис ҳам лирик асарда воқелик лирик қаҳрамон қалб призмаси орқали ифодаланади, яна ҳам аниқроғи, лирик асарда воқеликдан кечинмани тасвирлаш учун етарли даражадаги “парчалар”, деталларгина акс этиши мумкин.

Лирик асар ҳам, табиийки, бошқа адабий турларга хос хусусиятларни маълум даражада ўзида намоён этади. Жумладан, лирик асарда воқеликка оид тафсилотлар (эпик элемент) жуда кам бўлиб, улар кечинмани ифодалаш, уни юзага келтирган, ҳаракатлантираётган омилларни кўрсатишга етарли миқдордагина олинади. Яъни бу ўринда асосий меъёр – фрагмент тарзида олинган эпик элементларнинг лирик қаҳрамон ҳол-кайфиятини тасаввур қилиш учун етарли экани. Шунингдек, лирик асарда яна эпик асарга

хос воқеабандлик, драматик асарга хос диалоглар, ўзига хос “саҳна” эпизодини яратиш ҳоллари ҳам учрайди. Бироқ ҳар икки ҳолда ҳам бу элементлар кечинмани тасвирлаш ва ифодалашга хизмат қилади, яъни, лирик асар учун воқеани ёки “саҳна”ни тасвирлаш мақсад бўлолмайди, улар восита холос.

Лириканинг асосий образи – лирик қаҳрамон (у лирик субъект деб ҳам юритилади). Кўпинча лирик қаҳрамон деганда шоирнинг ўзи тушуниладики, бу у қадар тўғри эмас. Зеро, шоир ўзининг кечинмаларини тасвирлаши ҳам, гўё ўзганинг руҳига эврилган ҳолда “ўзга шахс” кечинмаларини тасвирлаши ҳам мумкин бўлади. Бу ўринда яна бир муҳим масала шуки, шеърда ҳатто шоир ўз кечинмаларини тасвирлаган ҳолда ҳам лирик қаҳрамон билан реал шоир орасига тенглик аломати қўйиб бўлмайди. Чунки, биринчидан, Л.Толстой айтмоқчи, инсон қалбида мавжуд бўлиши мумкин барча қалблар имконият тарзида мавжуддир, шунга кўра ва иккинчидан, шоир ўзганинг ҳол-кайфиятига қириши, маълум ҳаётий ситуациядаги исталган инсоннинг кечинмаларини бемалол ҳис қилиши, кўнглида кечириши мумкин. Масалан, Чўлпоннинг “Мен ва бошқалар” шеърда кечинма лирик “мен” тилидан берилган бўлса-да, унинг лирик қаҳрамони шоир эмас, балки ўзбек қизининг умумлашма образи эканлиги ойдай равшан. Лирик қаҳрамон, эпик асар қаҳрамонларидан фарқли ўлароқ, ноластик образ саналади. Лирик асарда субъектнинг ноластик образи яратилгани боис ҳам у ўқувчи тасаввурида ташқи кўриниши – шакл-шамойили билан гавдаланмайди, мавҳумлигича қолади. Аниқроғи, ўқувчи ўзини унинг ўрнида кўради, унинг кечинмаларига туртки берган ҳолатни ҳис қилади, у кўнглидан кечираётган кечинмаларни ўз кўнглида ҳам кечиради. Мисол тариқасида тубандаги шеърни шу жиҳатдан кўриб ўтишимиз мумкин:

Кўксимга қўйилган бу бошни энди
Гоҳида кўз қийиб, гоҳида қиймай
Ва бунинг устига сени унутолмай
Яшаш ахир менга кўп қийин.

“Бора-бора севиб кетарман
Мен эримни балки кейинроқ”,-
Деган хаёл билан яшайсан,
Мендан кўра сенга қийинроқ.

(Усмон Қўчқор)

Шеърни ўқиган китобхон лирик қаҳрамонни – қайсидир сабаб билан севгилисига етишолмаган, эндиликда ўзининг оиласида сокин ва тотув умргузаронлик қилаётган, турмуш ўртоғини-да самимий ҳурмат қилувчи ва айна пайтда севгисини ҳам унутолмай яшаётган одамни тасаввур қилади, ўша одамнинг руҳий ҳолатига кириб, унинг кечинмаларини ўз қалбидан ўтказди. Юқорида айтдикки, лирик қаҳрамон билан реал шоир тенг эмас, яъни шу шеърни ёзиш учун шоирнинг албатта севгилисига етишолмаган ва ҳамон ўша севгисини қўмсаб яшаётган одам бўлиши шарт қилинмайди. Фикримизнинг ёрқин далили шуки, сиз, яъни шеърхон, бу ҳолатни ҳис қиласиз, ҳолбуки, унда тасвирлангандек ҳаётий ҳолатни реал ҳаётда бошдан кечирмаган бўлишингиз ҳам мумкин, фақат, Толстой айтмоқчи, қалбингизда мавжуд бўлиши мумкин бўлган барча қалблар имконият тарзида яшайди.

Юқорида айтилганидек, *лирик қаҳрамон* ўрнида *лирик субъект* термини ҳам қўлланади. Ҳолбуки, илмий муомалада уларнинг фарқлангани мақсадга мувофиқ бўлади. Сабаби, *лирик субъект* деганда шеърда тасвирланган кечинма эгаси тушунилади ва у *лирик объект* (яъни лирик мушоҳада, лирик кечинма объекти) тушунчаси билан оппозиция ҳосил қилади. Яъни лирик субъект умумий тушунча бўлса, *лирик “мен”, ижровий лирика қаҳрамони* ва *лирик персонаж* унинг хусусий кўринишларидир. Лирик қаҳрамон бу сирага кирмайди, у муайян шоирнинг лирик ижоди (ёки бирон бир шеърини туркуми) бағридан ўсиб чиқувчи ва маълум даражада тасаввур қилиш мумкин бўлган шахс образини англатади. Шоир ижоди ёки поэтик туркум доирасида лирик қаҳрамон бир қадар бутунлик (ўзини ўйлатган мавзу-муаммолари доираси, ўй-қарашлар бирлиги, барқарор руҳий-психологик белгилари, биографик чизгилари билан) касб этиши, алоҳида бир ШАХС (қалб)ни тасаввур эттира олиши лозим. Эътибор берилса, мазкур талқиндаги лирик қаҳрамон маълум даражада объективлик касб этишини сезиш қийин эмаски, шунинг ўзиёқ уни лирик субъект тушунчасидан ташқарида эканига далолатдир. Шунга қарамай, қулайлиги ё “қулоққа яқин”лиги сабаблими, лирик қаҳрамон истилоҳини умуман лирик субъект маъносида қўллаш ҳозирда кўпроқ оммалашди.

Лирик қаҳрамон билан шоир – муаллиф муносабати масаласи ҳануз баҳслилигича қолмоқда. Бу масалада кўпчилик эътироф этган

қараш шуки, уларнинг орасига тенглик аломати кўйиб бўлмайди, айни чоқда, лирик қаҳрамонни шоирдан мутлақо бошқа ҳодиса сифатида тушуниш ҳам тўғри эмас: у шоир шахси билан боғлиқликда идрок этилади. Шундай бўлганда ҳам, лирик қаҳрамон шоирнинг айнан ўзи эмас: у “мен”дан яратилган бошқа бир “мен”дирки, шунинг учун кўпинча лирик қаҳрамон ва шоир муносабати прототип ва характер муносабатига қиёсан тушунтирилади. Яъни лирик қаҳрамон билан шоирни бир-биридан буткул ажратиш ҳам, тамом қўшиб юбориш ҳам мумкин эмас, улар “ажралмас қўшилмаслик”дир. Зеро, лирик қаҳрамон эпос ёки драмадаги характер сингари объектга айланмайди, у воқеликка нисбатан ҳам, ўзига нисбатан ҳам ҳамиша субъектлигича қолади.

Мазкур масалага муфассал тўхталаётганимиз бежиз эмас. Гап шундаки, ҳозирда лириканинг субъектив ташкилланиши – шеърдаги кечинма эгасига кўра, шунингдек, кечинма объекти нуқтаи назаридан тавсифланувчи кўринишлари ажратилади. Ушбу тасниф тамойилларининг биринчиси, яъни лирик кечинма эгасига кўра 1) *автопсихологик лирика*, 2) *ижровий лирика* ҳамда 3) *персонажли лирика* фарқланади.

Автопсихологик лирика деганда лирик қаҳрамон билан шоир шахсияти мос тушгандек кўринадиган, аниқроғи, иккаласи бир-бирига яқин бўлган шеърлар тушунилади. Бундай шеърларда шоир “мен” тилидан гапиради, кўпроқ ўз қалбига мурожаат этади, ўз-ўзини, кўнглидагини ифодалайди. Яъни агар автопсихологик лирикага мансублик учун шоир шахсияти ва лирик қаҳрамон орасидаги яқинлик (айнан мослик эмас)ни кифоя деб қарасак, у ҳолда лирик асарларнинг аксарияти автопсихологик характерга эгаллиги маълум бўлади.

Автопсихологик лириканинг зидди ўлароқ, шоир шахсияти билан лирик қаҳрамоннинг мос тушмаслиги очик кўриниб турган шеърлар ижровий лирика деб аталади. Бу хил шеърларни ижровий лирика деб номлаётганимиз сабаби шуки, уларда шоир ўзга шахс руҳиятига киради, гўё унинг ролини ўйнайди ва асарда унинг қалбини суратлантиради. Яъни ижровий лирикада ҳам кечинма “мен” тилидан изҳор қилинади, бироқ бу “мен” энди шоирдан мутлақо бошқа, кечинма субъекти энди тамом “ўзга” шахсдир. Одатда, ижровий характердаги шеърларнинг сарлавҳаси, сарлавҳа остидаги изоҳи, эпиграфи ёки асосий матннинг ўзида кечинма эгасига ишора мавжуд. Масалан, Чўлпоннинг “Хизматчи бола

қўшиғи” ҳамда “Қадоқчи қўшиғи” шеърларининг сарлавҳасиёқ уларда кечинма эгаси “ўзга шахс” эканлигини англатади. Бунга қўшимча ўлароқ, сарлавҳа остида биринчи шеърга “Торт наърангни, Хитой!” пьесасида ўзини ўлдираётган хизматчи бола айтади” деб, иккинчисига эса “Хужум” пьесасида қашқарлик қадоқчи куйлайди” деб изоҳ берилган. Ўтган асрнинг 20 – 30-йилларида “Қўшчи қўшиғи”, “Колхозчи қиз қўшиғи”, “Сувчи қўшиғи” қабилидаги шеърлар кенг тарқалди ва табиийки, улар кўпроқ хумрон мафкура, янгича турмуш тарзи тарғибига хизмат қилди. 60-йиллардан бошлаб эса ижровий лириканинг асосий қаҳрамонлари тарихий шахслар бўлиб қолди. Шоирларимиз мавжудликнинг мангу муаммолари, миллат ва юрт тақдири масалалари, жамиятнинг жорий ҳолатини аждодлар кўзи билан кўриш, баҳолашга интилдилар. 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.

Ниҳоят, персонажли лирика автопсихологик ва ижровий лирикага хос хусусиятларни ўзида уйғун мужассамлаштиради, унда лирик кечинма ҳам лирик “мен” (шоирга яқин лирик қаҳрамон), ҳам ўзга бир шахс тилидан ифодаланади. Яъни бундай шеърда лирик қаҳрамон билан бир қаторда персонаж (ўзга бир шахс)нинг иштироки ҳам кўзда тутилади. Персонажли лириканинг илк куртаклари халқ оғзаки ижодида, мумтоз шеъриятда кузатилади. Жумладан, мумтоз шоирларнинг кўплаб шеърларида ёр тилга киради – ижтирокчига, лирик персонажга айлангандек бўлади. Бироқ ёр образи тилга кирган шеърларни персонажли лирика намунаси дейиш тўғри эмас, чунки уларда ёр тўлақонли кечинма эгасига айланмайди, тавсиф объекти мақомида қолади. Персонажли лирикага мансуб этиш учун ўзга шахс шеър субъектларидан бирига айланиши, унинг тилидан ифода этилган лирик кечинма (ўй-фикр, ҳис-туйғу) мустақил ғоявий-бадий қиммат касб этиб, шеър диалоглик (полифониклик) хусусиятини касб этиши лозим. Масалан, Э.Воҳидовнинг “Ҳозирги ёшлар” шеърини персонажли лириканинг яхши намунаси сифатида кўрсатиш мумкин. Шеърдаги лирик персонаж – *чолнинг* ўй-ҳислари лирик қаҳрамон ўй-ҳисларига уйқашгина эмас, балки тўлақонли ғоявий-эстетик қимматга ҳам эга, чунки шеърда эстетик мушоҳада объектига иккита нигоҳ билан қаралади, лирик субъект иккиланган. Лирик мазмун эса шу икки

нигоҳнинг бирлигида, улар бир фокусга йиғилгандагина намоён бўлади. Персонажли лирикага хос бундай белгиловчи хусусият А.Ориповнинг “Самолётда ёзилган шеър”, Х.Давроннинг “Дунё гўзал...”, “Бобур” каби қатор шеърларида ҳам кузатилади.

Шуни ёдда тутиш лозимки, мазмун жиҳатидан ажратилувчи жанрлар (фалсафий, ишқий, сиёсий ва ҳ.) юқорида ажратганимиз лириканинг учта кўриниши таркибига бирдек сингишиб кетаверади (яъни, автопсихологик лирика ҳам, ижровий лирика ҳам, персонажли лирика ҳам мазмунан фалсафий, ишқий, сиёсий ва ҳ. бўла олади). Худди шу хукм шакл жиҳатидан таснифланувчи (рубой, ғазал, сонет, хокку ва ш.к.) жанрларга нисбатан ҳам бемалол айтилиши мумкин. Аён бўладики, субъект нуқтаи назаридан фарқланувчи лирика кўринишлари мазмун жиҳатдан ажратилувчи жанрларга қараганда ҳам, шаклига кўра таснифланувчи жанрларга нисбатан ҳам умумийроқ, универсалроқ ҳодиса экан. Шунга ўхшаш хусусият лириканинг лирик кечинма объекти нуқтаи назаридан фарқланувчи *медитатив лирика* ва *тавсифий лирика* кўринишларига ҳам муайян даражада хосдир.

Медитатив лириканинг кечинма объекти – кўнгил, яъни бу ҳолда лирик субъект бир вақтнинг ўзида объект ҳамдир. Тавсифий лириканинг кечинма объекти эса – кўнгилдан ташқаридаги воқеликда (нарса, ҳодиса, ҳолат, воқеа, шахс ва б.), субъектнинг ҳис-кечинмалари ўша объектни тавсифлаш орқали ифодаланади. Медитатив лирикада шоир кўнглида айна дамда кечиб турган кечинмалар, доим ҳам мантикий идрок этиб бўлмайдиган, англаш ва тушунтириш мушкул туйғулар ифодаланади (шу боис ҳозирда уни “кўнгил шеърияти” деб ҳам атамоқдалар). Умуман лирикага хос бўлган лирик медитация (ҳиссий тўйинган, ҳис-туйғуга йўғрилган мушоҳада) медитатив шеъриятнинг асосини ташкил қилади, унда воқелик – объектив олам унсурлари минимумга, ҳис-туйғуни юзага келтирган омилларни илғай олиш, ёрқин ва таъсирли ифодалаш учун етарли меъёрга келтирилган. Аксинча, тавсифий лирикада ҳис-туйғуларнинг бевосита ифодаси минимумга интилади, субъектнинг ҳис-кечинмалари объект (нарса, ҳодиса, ҳолат, воқеа, шахс ва б.)нинг тавсифи орқали бавосита ифодаланади. Айна ҳол медитатив ва тавсифий лириканинг ҳам худди субъектга кўра фарқланувчи лирика кўринишлари каби умумийлик, универсаллик касб этишига замин бўлади. Масалан, бир қарашда интеллектул (фалсафий) лирика тушунчаси кўп жиҳатлари билан *медитатив лирика*

тушунчаси билан айнандек, ўртадаги фарқ ҳиссийлик (эмоционаллик) ва рационаллик (тафаккур) нисбатидагина намоён бўладигандек кўринади. Ҳақиқатда эса, интеллектуал лирикада объект (мавжудликнинг конкрет масаласи – ҳаёт ва ўлим, инсон тақдири ёки феъл-атвори, жамият ва б.) ҳақидаги мушоҳадалар субъектнинг ўйловлари тарзида ҳам, унинг тавсифи (тасвири) орқали ҳам ифодаланавериши мумкин. Худди А.Орипов “Сароб”да изтиробли ўйларини изчил баён қилиб, “Тилла балиқча”да эса муайян бир ҳолатни тавсифлаш орқали жамиятдаги жорий ҳолат ҳақида қарашларини ифода этгани каби. Яъни ҳар икки шеър ҳам интеллектуал лирика намунаси, фақат уларнинг биринчисида медитативлик, иккинчисида тавсифийлик хусусияти устунлик қилади.

Маълум бўляптики, кечинма субъекти ва объекти нуқтаи назаридан фарқланувчи лирика кўринишлари “лирик тур” тушунчасидан кейинги поғонада турувчи умумийлик экан. Агар шу жиҳатдан қаралса ва “жанр” (фр., “тур”, “хил”) истилоҳининг этимологиясидан келиб чиқилса, уларни “жанр” деб аташ асло хато бўлмайди. Хуллас, лирикада ҳам “тур – жанр – хил” (ёки “тур – хил – жанр”) учлиги мавжуд, силсиладаги иккинчи ҳалқани лириканинг кечинма субъекти ва объектига кўра ажратилувчи кўринишлари ташкил қилади. Ҳозирча бу мулоҳазаларимизни айтиш нуқтада тўхтатиб, кейинги ҳалқа – лирик жанрлар масаласига ўтиш мақсадга мувофиқ.

Аввало, лирик турга мансуб асарларни жанрларга ажратишда турлича принциплар мавжудлигини таъкидлаш керак. Адабиётшуносликда улардан иккитаси – шакл хусусиятларидан келиб чиқиб таснифлаш ҳамда мазмун хусусиятларидан келиб чиққан ҳолда таснифлаш кенг тарқалган. Жумладан, ўзбек мумтоз адабиётига назар солсак, унда шеърларнинг кўпроқ шакл хусусиятларига кўра жанрларга ажратилганига гувоҳ бўламиз. Масалан: рубоий ўзининг тўрт мисрадан ташкил топиши, ҳазаж баҳрининг ахраб ва ахрам шажараларида ёзилиши, кўпроқ а-а-б-а (камроқ а-а-а-а) тарзида қофияланиши каби шакл кўрсаткичлари асосида ажратилади; туюқ ўзининг тўрт мисрадан таркиб топиши, рамали мусаддаси мақсур вазнида ёзилиши, кўпроқ а-а-б-а, тажнисли қофияга эга бўлиши билан характерланади; қитъа икки ёки ундан ортиқ байтдан таркиб топади, жуфт мисралари ўзаро қофиялангани ҳолда тоқ мисралари очик қолади, вазн ва мазмун

жиҳатларидан чекланмайди, – кўрамизки, буларнинг барида шакл хусусиятлари жанрни белгиловчи асос бўлиб хизмат қилади. Бу нарса, айниқса, мусамматларда (маснавий, мусаллас, мураббаъ ва х.), мустазод, таркиббанд, таржеъбанд каби жанрларда яна ҳам ёрқинроқ кўзга ташланади. Кўрамизки, ўзбек мумтоз шеъриятида ўзининг муайян шаклий белгиларига эга бўлмиш турғун шеърий жанрлар етакчи ўрин тутган. Илгари ҳам айтдик, бадий тафаккур тараққиётининг муайян даврида (традиционализм босқичида) турғун жанр шакллариининг етакчи мавқе тутиши умуман жаҳон адабиётида кузатилган ҳодисадир. Масалан, Европа адабиётидаги сонет, элегия, рондо, рондель, терцина, октава каби шакллар фикримизни далиллаш учун етарлидек. Бироқ бадий тафаккур ривожининг кейинги босқичларида жаҳон адабиётида турғун шаклларни инкор қилиш, шеъриятнинг қатъий рамкалар доирасидан эркинлик томон интилиши каби умумий тенденция кузатилади. Бунинг натижаси ўлароқ, лирик асарларни жанрларга ажратишда шакл хусусиятларидан, аниқроғи, кўзга яққол ташланадиган ташқи шаклий белгилардан келиб чиқиш, демакки, жанрни қатъий аниқликда тавсифлаш ҳам, муайян шеърни шундай қатъийлик билан у ёки бу жанрга мансуб этиш ҳам имкондан ташқаридаги ишга айланиб қолди. Шу маънода Т.Бобоев “мумтоз шеъриятимиздаги (арузда яратилган) лирик шеърларнинг жанр хусусиятларини аниқлаш ҳозирги замон поэзиясидаги (бармоқда ёзилган) лирик шеърларнинг жанр хусусиятларини аниқлашга нисбатан анча осон ва қулай” деганида тўла ҳақ. Олим бунинг сабабини “поэтик жанрлар классикада қатъий норма ва андозага эга бўлгани”, ҳозирги шеъриятда эса “поэтик қолип у қадар сезилмаслиги” билан изоҳлайди⁸⁹.

Адабиётшуносликда лирик асарлар жанрини белгилашда мазмунни асос қилиб олиш амалиёти ҳам қадимдан мавжуд. Масалан, антик юнонлар “дифирамб”, римликлар “ода”, насронийлар “псалом”, шарқликлар “қасида” деб юритган жанрларнинг умумий белгиси – “мадҳ этиш, улуғлаш” мазмуни. Шунга ўхшаш, “марсия” мазмуни билан умумийлик касб этувчи жанрлар ҳам деярли барча миллий адабиётларда мавжуд. Кейинча, шеъриятда каноник жанрлар ҳукм сурган даврларда, жанрни белгилашда шаклий хусусиятлар ҳал қилувчи аҳамият касб этган. Каноник жанрларнинг емирила бошлаши билан лирикани мазмун

⁸⁹ Бобоев Т. Адабиётшунослик асослари.- Б.503

жихатидан (*ишқий лирика, фалсафий лирика, сиёсий лирика* қабилида) таснифлаш ҳам оммалаша бошлади. Ўз вақтида И.Султон буни асосли танқид қилган: “Шеърий маҳсулотни шартли равишда “сиёсий лирика”, “ишқий (интим) лирика” ва шунга ўхшаганларга ажратиш ҳам учрайдики, буни илмий асосга эга деб ҳисоблаш қийин”⁹⁰. Чунки, олимнинг ёзишича, машҳур “Ўрик гуллаганда” шеъри, “одатда “табиат лирикаси” деб аталса ҳам, ўзининг ватанпарварлик мазмуни жихатидан” шўро адабиётидаги “сиёсий лирика”нинг эталони деб талқин қилувчи асарлардан “принципиал фарқ қилмайди”. Дарҳақиқат, мазмуннинг ўзи жанрни белгиловчи асос бўла олмайди, боз устига, бундай ёндашувда жанр моҳияти бузиб тушунилган бўлиб чиқади. Зеро, жанр – энг аввал шакл ҳодисаси, муайян мазмун типини шакллантириш ва ифодалашга хизмат қилувчи шакл ҳодисасидир.

Айтилганлардан англашиладики, шеърият тараққиётининг ҳозирги – “поэтик қолип у қадар сезилмайдиган”, ижодий изланишлар ва янгилашниш жараёнлари ғоят шиддатли ва тифиз кечиб турган босқичида лирик асарларни жанрларга ажратиш ғоят мураккаб муаммога айланган. Ҳозирги шеъриятда жанрларнинг ниҳоятда хилма-хил эканлиги уларни ўрганишда тавсифлашдан нарига ўтиш амри маҳолдек таассурот қолдиради. Зеро, бугунги шеъриятда мумтоз шеъриятимизда фаол ишлатилган айрим жанрлар (ғазал, рубоий, қасида ва б.) ҳам, хорижий адабиётлардан ўзлашган турғун шеърий шакллар (сонет, рондо, танка, хокку ва б.) ҳам, гоҳ эса халқ оғзаки ижодига хос лирик жанрлар (ёр-ёр, айтишув, алла каби) ҳам қўлланаверади. Бунинг устига, адабиётшунослик фақат ҳозирги адабиётни ўрганиш билан чекланмайди, у, айниқса, назарий масалаларни ўрганиш ва хулосалар чиқариш жараёнида ҳам ўтмиш адабиёти, ҳам умуман жаҳон адабиёти материалига таянади.

Шуни назарда тутган ҳолда, ўзбек шеъриятида шу пайтгача қўлланган лирик жанрларни, бизнингча, тубандагича таснифлаш мумкин:

1) шакл хусусиятлари (банднинг тузилиши, қофияланиш тартиби, вазн хусусиятлари ва ҳ.)га кўра ажратилувчи жанрлар: ғазал, мустазод, туюқ, рубоий, таржибанд, таркиббанд, мусамматлар;

2) анжуманга мўлжалланган жанрлар: назира, бадиҳа, муаммо, чистон (луғз);

⁹⁰ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Б.266

3) халқ оғзаки ижоди жанрлари (ва халқ йўлидаги стилизациялар): кўшиқ, алла, айтишув; бахшиёна ва ш.к.;

4) хорижий адабиётлардан ўзлашган жанрлар: сонет, хокку, танка, октава, эпиграмма, эпитафия ва ҳ.;

5) индивидуал ижодий эксперимент тарзида майдонга келган жанрлар: қайирма (У.Азим), игнабарг, уччанок (А.Обиджон), фикра (Ф.Афрўз) ва б.

Аввало, бу таснифнинг мукамаллик даъвосидан йироқ эканини айтиш лозим. Зеро, “жанрлар (адабий турлардан фарқли ўларок) тизимга солиш ва таснифлашга қийинлик билан бўй беради, бунга ўрлик билан қарши туради”⁹¹. Иккинчи томондан, мазкур таснифдаги жанрларнинг аксарияти замондош шоирларимиз томонидан, пассив бўлса ҳам, қўлланади. Бироқ, табиийки, ҳозирги шеърият учун уларнинг айримлари анъанавий, бошқа бирлари ўзлашма, тагин бирлари эса ҳали ижодий тажриба қозонида қайнаб турибди. Ўз-ўзидан савол туғилади: ҳозирги шеъриятнинг “ўз” жанрлари ҳам борми?

И.Султон мумтоз шеъриятимиз жанрларига тўхталгач, улар “ҳозирги замон поэзиясида учраса ҳам, поэтик маҳсулотни бундай хилларга бўлиш расм эмас” дейди. Олимнинг уқдиришича, “... шеърий шаклда ёзилган ҳар қандай асар **шеър** номи билан аталади. Ҳар бир лирика асари даставвал шеърдир, ундан кейин маълум бир жанрга (ғазал, рубоий, дoston, поэма, кўшиқ ва ҳоказоларга) мансуб асардир”⁹². Эътибор берилса, И.Султон айтган “шеър” сўзи универсал маъно касб этаётирки, бу ҳозирги шеъриятда ягона – “лирик шеър” номли жанр мавжуд деган қарашни эслатади. Умуман, “поэтик қолип сезилмайдиган” бўлгач, “жанрлар сақланиб қоладими ёки йўқолиб кетадими?” саволи қўйилиши табиий. Икки жилдли “Адабиёт назарияси”да ҳам шу савол қўйилган-да, йўқ, “шеъриятимизда ҳозир ҳам айрим жанрлар яшаб турибди” дея жавоб берилган. Айни чоқда, “Лирикамининг бугунги жанр қиёфасини кўпроқ қандайдир қоришиқ, эски, “соф жанр” талабларидан ҳоли, “универсал”, синтетик шеърий шакл белгиламоқда”⁹³ деб таъкидланади.

Кўриб турганимиздек, келтирилган фикрлар битта нуқтада туташади: иккисида ҳам замонавий шеъриятдаги жанрни универсаллик, синтетиклик тушунчалари билан боғлиқ талқин

⁹¹ Хализев В.Е. Теория литературы.- С.358

⁹² Иззат Султон. Адабиёт назарияси. – Б.266

⁹³ Адабиёт назарияси. 2 томлик. 2-т.- Т.: Фан, 1979.- Б.267

қилинмоқда. Шунга қарамай, уларда битта муҳим фарқ ҳам кўринади: И.Султон талқини “*лирик тур – шеър – жанр*”, “Адабиёт назарияси”даги талқин эса “*лирик тур – “универсал, синтетик шеърлий шакл”*” қолипида талқин қилинади. Эътибор берилса, И.Султон талқинидаги “шеър” билан “лирик тур” (“лирик асар”) атамалари моҳиятан синоним эканини кўриш қийин эмас, демак, улар силсилада иккита эмас, биттагина ҳалқа бўлиши мумкин, холос. Иккинчи талқинга кўра эса жанр тушунчаси йўққа чиқади, чунки, агар барча лирик асарлар “универсал”, синтетик шеърлий шакл”да бўлса, демак, уларда турга мансубликдан бошқа умумий жиҳатлар ҳам, бас, жанрларга ажратиш зарурати ҳам йўқ. Ҳолбуки, замонавий шеърятни ўрганиш, у ҳақда бир бутун тасаввур ҳосил қилиш лирик асарларни муайян белгиларидан келиб чиққан ҳолда гуруҳлаш, тизимга солиш заруратдир. Айни шу нуқтада юқорида вақтинча тўхтатиб қўйилган гапга қайтамиз ва ҳозирги шеърят жанрларини *лирик кечинма субъекти ва объекти нуқтаи назаридан таснифлаш* мақсадга мувофиқ эканини таъкидлаймиз. Бу жиҳатдан лириканинг асосий жанрлари сифатида *ижровий лирика, персонажли лирика, медитатив лирика ва тавсифий лирика* (ва унинг кўринишлари: *пейзаж лирикаси, воқеабанд лирика*) фарқланади. Аввало, мазкур тасниф билан боғлиқ битта муҳим нуқта – автопсихологик лирикани алоҳида жанр сифатида ажратмаётганимиз сабабини изоҳлаб ўтишга зарурат бор. Гап шундаки, лирик асарларнинг аксарияти автопсихологик характерда, яъни ушбу шакл универсал табиатга эга: медитатив лирика ҳам, тавсифий лирика ҳам шаклан автопсихологик бўлаверади. Шу билан бирга, *ижровий лирика* билан *персонажли лирика* айнан автопсихологик характердаги шеърлар фонид алоҳидалик касб этади ва ҳамма вақт онгимиздаги *автопсихологик лирикага* қиёсан англонади.

Юқорида айтганимиздек, ижровий лирикада шоир ўзга шахс руҳиятига кириб, ўзганинг тилидан мушоҳада юритади, натижада ўзга шахс шеърнинг лирик қаҳрамонига айланади. Ижровий лириканинг оммалашуви ҳам XX асрда, лирика эпос ва драма билан рақобатлашишга мажбур бўлган вазиятда бошланди. Бу лирик мушоҳада объекти кўнгилдан воқеликка кўчганидан далолат, лириканинг оламни бадий идрок этиш кўламини кенгайтириш йўлидаги дадил қадамдир⁹⁴. Ижровий лирика ҳақида юқорида

⁹⁴ Қаранг: Курунов Д. Шеърятимиздаги поэтик янгилашнининг бир қиррасига доир айрим қайдлар // Курунов Д. Мутлоа ва идрок машқлари.- Т.: Академнашр, 2013.- Б.192-213

айтилганларга кўшимча қилиш жоизки, 70-80-йиллар шеърлятида ижровий лирика қаҳрамонлари ўлароқ бўй кўрсатган тарихий шахслар образлари миллий ижтимоий тафаккур ривожда ғоят муҳим роль ўйнади. Бу нав шеърларнинг оммалашуви, бир тарафдан, миллий ўзликни англашга интилиш бошлангани, иккинчи тарафдан, бу хил шеърларнинг “сўз айтиш” учун нисбатан кенгроқ имконият яратиши билан изоҳланиши мумкин. Масалан, Х.Даврон “Абулхай сўзи” номли шеърида олис XV асрда яшаган мусаввир Абулхай руҳиятига киради ва унинг тилидан ёлғонга асосланган санъат, ҳаётни бежаб кўрсатадиган санъат ҳақидаги фикрларини изҳор қилади, ижод эркинлиги масаласини кўндаланг кўяди. Шунингдек, Рауф Пафининг “Муктибдох”, “Туркистон ёди”, У.Азимнинг “Брут” шеърларида ҳам “замона дарди”ни ифодалаш қасдида тарихий шахслар руҳиятига кўчиш ҳолати кузатилади.

Ҳозирги ўзбек шеърлятида тавсифий лирика намуналари ҳам анча кенг тарқалган. Тавсифий лирикада эпик унсурлар салмоғи нисбатан устун, бироқ тавсиф (тасвир) замирида ҳамиша лирик медитация мавжуд. Бошқача айтсак, шоир ўзи тавсифлаётган ёки тасвирлаётган нарса-ҳодисалар, ҳаётий ҳолат, табиат манзараларида ҳис-кечинмаларини, ўй-фикрларини суратлантиради. Масалан, Шавкат Раҳмоннинг “Тонг очар кўзларин эриниб”, “Тун гуркираб ўсар ёбонда”, “Ой синиғи тўла сувлоққа...” каби бир қатор шеърларида айни шундай ҳолатга дуч келамиз. Мисол тариқасида шоирнинг “Тунги манзара” шеърига диққат қилайлик:

Ўрмонлар жим, йиғламас шамол,
сой сайрамас, бақалар жимдир,
ингроқларга тўлиб кетган тун -
ғамгин кўшиқ айтади кимдир.
Отим ўлган, қиличим синган,
мажақланган совут қалқоним,
ким ташлади мени бу чоҳга,
қайда қолди ёруғ осмоним!
Қаерданман, қайга борарман,
қора зиндон нақадар чуқур,
фақат тоқнинг буржидаги ой -
туйнукчадан тушар хира нур.
Барча азоб камлик қилгандай
сой сайрамас, бақалар жимдир,

гўё мазах қилгандай гоҳ-гоҳ
ёпиб турар туйнукни кимдир...

Шеърда лирик қаҳрамон руҳияти призмасидан ўтказиб берилган табиат тасвирида унинг кайфияти, кечинмалари, ўй-фикрлари ўз аксини топган. Лирик қаҳрамон ўзини асирликдаги баҳодирдек сезади, тун тасвири унинг руҳиятидаги шу сезимни кучайтириб ифодалайди. Шеърнинг кучи шундаки, лирик қаҳрамоннинг конкрет ҳолатдаги кайфияти ўқувчи руҳиятида шунга монанд турфа кайфиятларни ҳосил қилишга, шу кайфият асосида кўнглидан кечинмалар бухронини, онгидан ўй-фикрлар оқимини ўтказишга имкон беради. Аслида шоирнинг туб мақсади табиат манзарасини чизишгина эмас, шу боис у конкрет манзарани ҳиссий бўёқлар билан чизганки, натижада табиат манзараси айни пайтда қалб манзарасига айланган. Пейзаж лирикаси тавсифий шеърларнинг бир кўриниши, холос. Зеро, бирор нарса-ҳодиса ёки ҳолатни тавсифлаш асосида лирик қаҳрамон кечинмаларини ифодаловчи шеърларнинг бари тавсифий лирикага мансубдир. Жумладан, А.Ориповнинг ватан тавсифланган “Ўзбекистон”, ҳазрат Навоийга бағишланган “Алишер”, ногоҳ учраган гўзал тавсифланган “Гўзаллик” каби шеърлари ҳам тавсифий лирика намуналари саналади.

Ҳозирги шеърятда анча кенг тарқалган воқеабанд лирикага ҳам тавсифий лириканинг бир кўриниши сифатида қаралади. Сабаби, кечинмалар нарса-ҳодиса тавсифи (тасвири) асосида ифодаланувчи тавсифий лириканинг бошқа кўринишларидан воқеабанд лириканинг биттагина фарқи бор: унинг асосида воқеа ётади. Шунингдек, унда ҳам воқеани тасвирлаш мақсад эмас, балки восита саналади. Мақсад эса – воқеа ортида уни ҳиссий мушоҳада этаётган лирик субъект қалбини акслантириш. Шу боис воқеабанд лирикада воқеа тўлақонли тасвирланмасдан, пунктирлар билан чизилади: унинг энг муҳим деталларини олиб, 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. Таъкидлаб айтиш керак, воқеабанд шеърларнинг барини ҳам лирик турга мансуб асарлар сифатида тушуниш унчалик тўғри эмас. Қачонки

шеърда тасвирланаётган воқеа ҳис-туйғуларни ифодалаш воситаси бўлса, бас, воқеадаги бунинг учун зарур парчаларгина узиб олиб тасвирланган (яъни воқеа тўлақонли гавдалантирилмаган) бўлса, воқеабанд шеър ҳақида гапириш мумкин бўлади. Масалан, А.Ориповнинг “Аёл”, “Ёмғирли кун эди” шеърларини воқеабанд лирика намунаси десак, унинг “Шарқ ҳикояси”, “Ҳангома” асарлари шеърӣ йўлда ёзилган кичик ҳикоятлар, яъни моҳиятан эпик характердаги асарлар сифатида тушунилгани тўғрироқ бўлади.

Таянч тушунчалар:

субъектнинг ноластик образи, лирик қаҳрамон, лирик субъект, лирик объект, лирик “мен”, ижровий лирика қаҳрамони, лирик персонаж, автопсихологик лирика, ижровий лирика, персонажли лирика, “шеърӣ асар”, “лирик асар”, медитатив лирика, тавсифий лирика, воқеабанд лирика, пейзаж лирикаси, турғун шеърӣ шакллар, воқеабанд лирика, газал, рубоӣ, туюқ, турғун шеърӣ шакллар, мусаммат, маснавий, мусаллас, мураббаъ, мухаммас, мусаддас, мусаббаъ, мусамман; сонет, эпиграмма, эпитафия, хокку, танка

Савол ва топшириқлар:

1. Нима учун лирик қаҳрамонни «ноластик образ» деб айтилади? Лирик қаҳрамон ва шоир муносабатини қандай тушунаси? «Автопсихологик лирика» ва «ижровий лирика» атамаларига изоҳ беринг.

2. «Шеърӣ асар» ва «лирик асар» атамаларига изоҳ беринг. Бу атамалар синоним сифатида ишлатилиши мумкинми? Нега?

3. Лирик асарларни жанрларга ажратишдаги асосий тамойиллар қайсилар? Мумтоз шеърӣятимизда жанрларга ажратишда уларнинг қайсисига кўпроқ таянилган? «Турғун шеърӣ шакллар» атамасини тушунтириб беринг. Бу хил шеърӣ шаклларнинг етакчилиги фақат ўзбек мумтоз адабиётигагина хосми?

4. Ҳозирги ўзбек шеърӣятида қўлланилаётган лирик жанрларни таснифланг. Уларнинг барини ҳам бирдек фаол ҳисоблаш мумкинми? Нима учун?

5. *Жанр масаласига диахрония/синхрония аспектларида қараш зарурати нимада? Лирика жанрларига шу жиҳатдан қараб кўринг. Халқ оғзаки ижоди ва мумтоз адабиёт жанрларининг бугунги ҳаётини тўлақонли дейиш мумкинми?*

6. *«Медитатив лирика», «интеллектуал лирика», «воқеабанд лирика», «тавсифий лирика», атамаларига изоҳ беринг. Ҳозирги ўзбек шеърятидан уларнинг ҳар бирига мисол топиб, дафтарингизга кўчиринг.*

Адабиётлар:

1. Адабий турлар ва жанрлар (Тарихи ва назариясига доир): 3 томлик.- Т.2.- Т.:Фан,1991.

2. Аҳмедов Ҳ. Насрий шеър турлари // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.- №3.-Б.48-52

3. Гегель. Лирическая поэзия. // Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.492-536

4. Жўраев Ж. Туркий адабиётда муаммо жанри // Ўзбек тили ва адабиёти.-1998.-№6.-Б.10-12

5. Носиров О. Ўзбек адабиётида ғазал.-Т.,1972

6. Ойматова М. Фардларнинг вужудга келиши масаласига доир//Ўзбек тили ва адабиёти -1998.-№5.-Б.8-11

7. **Файзуллаева О. Рауф Парфи ижодида сонет // Ўзбек тили ва адабиёти.-2007.-№4.-Б.**

8. Холлиева Г. Мусаммат жанри ҳақида мулоҳазалар//Ўзбек тили ва адабиёти.-2001.-№6.-Б.22-24

9. Ўзбек адабиётида жанрлар типологияси ва услублар ранг-баранглиги.-Т.:Фан,1983.

10. Ҳаққулов И. Ўзбек адабиётида рубоий.-Т.,1981

Драматик тур ва унинг жанрлари

Драматик турнинг ўзига хос хусусиятлари. Драма ва театр, драматик асар ва унинг сахна талқини. Драматик асарларни жанрларга ажратиш принциплари. Драматик жанрлар ҳақида.

Аввал айтганимиздек, драманинг тасвир предмети – ҳаракат (содир бўлаётган воқеа), унда объектнинг пластик образи яратилади. Шу маънода, “драмада субъект ҳам объектга сингдириб юборилади”

қабилдаги кенг оммалашган қарашни изоҳлашга зарурат бор. Гап шундаки, агар субъектнинг объектга сингишини, масалан, “муаллиф персонажларга ўзидан нимадир қўшган, яъни талқинда автобиографиклик бор” тарзида тушунилса, бадиий ижод табиати билан белгиланувчи бу жиҳатни асло инкор қилиб бўлмайди, бунга қўшилиш лозим. Бироқ драмада муаллиф ҳар қандай ҳолда ҳам “саҳна”да содир бўлаётган воқеани ташқаридан кузатиб турувчи мақомида қолиши, яъни, эпик турдагидан фарқли ўлароқ, субъект ҳеч қачон объектга қоришиб кетмаслигини унутмаслик керак.

Мазкур икки жиҳат драманинг турга хос белгиловчи хусусиятлари бўлса, драматик асарнинг қурилиши, поэтик ўзига хослигини белгиловчи энг муҳим хусусият унинг саҳна учун яратилишидир. Зеро, саҳнага мўлжаллаб ёзилган асар ижрони ҳам кўзда тутиши зарур бўлади. Айни талабга мувофиқ ҳолда, аввало, драматик ҳаракат – сюжет воқеалари макон ва замонда чекланган бўлади. Бу эса ижро вақтига сиғиш учун асарнинг кескин конфликт асосида шиддат билан ривожланувчи сюжетга қурилишини тақозо қилади. Равшанки, бу хил сюжетнинг ривожланиш вақти ҳам чегараланган, шу боис драматик сюжет воқеалари сабаб-натижа муносабатлари асосида концентрацияланади. Воқеалар орасидаги сабаб-натижа муносабати эса уларнинг маконий (юз бериш жойи) ва замоний (юз бериш вақти) жиҳатлардан-да яқин бўлишини тақозо қилади. Драматург асарни яратиш жараёнидаёқ унинг сюжет воқеалари ижро вақтига сиғиши масаласида қайғуриши даркордир. Шунга кўра, драматик асарда сюжет воқеаларининг кескин конфликтлар асосида шиддат билан ривожланиши заруратга айланади. Бундан ташқари, драматик асарда, эпик асардан фарқли ўлароқ, сюжет воқеалари юз берадиган макон сифат жиҳатидан ҳам чекланган: воқеалар саҳнада шартли қайта яратиш (яъни саҳна усталари, рассом томонидан томошабинда ўша жой иллюзиясини ҳосил қила оладиган декорацияларни ишлаш) мумкин бўлган маконда кечади. Боз устига, ҳаракат маконий ўзгаришлар жиҳатидан ҳам чекланган, яъни драматик асар воқеалари кўпи билан тўрт-беш жойдагина кечиши мумкин. Масалан, “Нурхон” драмасидаги воқеалар асосан икки жойда: ҳожининг ҳовлиси ва Нурхоннинг Самарқанддаги квартирасида кечади; “Ёрқиной” драмасидаги воқеалар эса беш жойда: Ўлмас ботирнинг қўрғон боқчаси, бошқа бир боқча, Нишобсой бегининг боқчаси, шу бекнинг ҳарам уйларида бири, Пўлатнинг қароргоҳи ва хон саройида кечади.

Одатда, бир парда давомида содир бўлувчи воқеаларнинг битта жойда кечишини, сюжет воқеалари айни шу жой билан боғлиқ ҳолдагина ривожланишини эътиборга олсак, бу нарса драматик асарнинг сюжет қурилишини белгилайдиган асосий омил бўлиб қолиши англашилади.

Драматург асарда жонлантирмоқчи бўлган ҳаёт материалининг барча унсурларини ҳам сахнада қайта яратиш имконияти мавжуд эмас. Шунга кўра, драматик асар аввалбошдан “шартлилик” касб этади. Яъни муаллиф мавжуд ижро имкониятларидан фойдаланган ҳолда айрим ишоралар орқали ўқувчи (томошабин) тасаввурида ўша “сахнада қайта яратиш мумкин бўлмаган нарсалар”ни уйғотиши ва бу билан бевосита сахнада жонлантирилиши мумкин бўлган воқеаларни тўлдириши зарур бўлади. Масалан, муаллиф ремаркаларида “сахна ортида отлар дупури, қиличлар жаранги”, “сахна ортидан кескин тўхтаган машина овози эшитилади” қабалидаги ишоралар берилади, уларнинг ёрдамида сахнада жонланмаган нарсани шартли (яъни ўқувчи тасаввуридагина) жонлантириш мумкин бўлади. Шунга ўхшаш, сюжетга киритишнинг имкони бўлмаган воқеа ҳақида персонажлар тилидан мухтасар ҳикоя қилиниши ҳам драматик шартлиликнинг бир кўринишидир. Сабаби, персонажларнинг ҳар иккиси ҳам ўша воқеадан хабардор, уларнинг ўша воқеа ҳақидаги “суҳбати” ўқувчи (томошабин)да тасаввур ҳосил қилиш учунгина зарурдирки, шу зарурият суҳбатнинг табиийликдан чиқишига, шартлилик касб этишига олиб келади. Умуман, зарур тафсилотларни кўпроқ шу йўсинда (яъни персонажлар нутқида) бериш мажбурияти драматик асар персонажлари нутқининг бироз “сунъий” бўлишига олиб келади.

Аввал айтганимиздек, асосий нутқ шакли бўлмиш диалогик нутқ билан бир қаторда, драматик асарда монологик нутқ ҳам қўлланади. Монологик нутқ шаклида кўпинча персонажларнинг мушоҳадалари бериладигани, ҳақиқатда кишининг онгида кечувчи бу жараённинг сиртга чиқарилиши – овоз чиқариб ўйлаш ҳам шартлиликнинг бир кўринишидир. Шу билан бирга, драмадаги монологик нутқ қурилишида муайян ўзига хосликлар мавжуд эканини ҳам таъкидлаш зарур. Зеро, драмада монологик нутқ ҳам кўпроқ персонажнинг ўзи билан ўзи ёки ҳаёлидаги ким биландир суҳбати, баҳси, кимгадир мурожаати шаклида қурилади. Яъни шаклан монологик (битта персонаж тилидан айтилган) бўлгани

ҳолда ҳам драмадаги монологик нутқ моҳиятан диалогик асосга эгадир.

Драматик асарнинг ўқилиши ва сахна талқинида бир қатор ўзига хосликлар мавжуд. Аввало, драмани ўқиётган ўқувчининг ижодий фаоллиги билан шу асар асосидаги спектаклни томоша қилаётган томошабиннинг ижодий фаоллиги бир хил даражада эмас. Негаки, ўқувчи мутолаа жараёнида “режиссёр” вазифасини ҳам ўз зиммасига олади – драмани тасаввуридаги сахнада жонлантиради; айти пайтда у “актёр” сифатида асардаги ҳар бир персонажнинг ролини ижро этиши ҳам керак бўлади. Драмада объектив ибтидонинг устувор эканлиги конкрет драматик асарнинг турли ўқувчилар тасаввурида турлича “сахналаштирилиши”га асос бўлади. Тўғри, бу хусусият ҳар қандай адабий асарнинг қабул қилинишига хос, бироқ драматик асарнинг қабул қилинишида “вариантлик” хусусияти чандон ортади.

Сахналаштирилган драматик асар – спектаклда бадиий мулоқот занжири узаяди: драматург билан томошабин орасида режиссёр (актёрлар, сахналаштирувчи рассом, бастакор ва ҳ.) ўринлашади. Яъни драма сахнага ўзи эмас, бошқа санъат турлари билан биргаликда чиқиб боради, сахна кўримлиликни, турли визуал ва аудиал эффектларни хуш кўради. Драманинг табиати, яъни сахнада ижро этиш учун мўлжаллангани, унинг рассомлик ва мусиқа билан ўзаро алоқада яшаши ва ривожланишини, сахналаштириш жараёнига янги техник воситаларни муттасил киритиб боришни тақозо этади. Хуллас, сахналаштирилганида драма сўз санъати доирасидан чиқиб, синтетиклик хусусиятини касб этади, сабабки, энди унда театр, рассомлик, мусиқа санъатлари уйғунлашиб кетади. Ўз-ўзидан аёнки, сахналаштирилган драма – спектакль энди сўз санъатининг эмас, балки театр санъатининг вакили, демак, у энди адабиётшунослик эмас, театршуносликнинг объектига айланади. Шунга кўра, агар ўқувчи учун драма матни сўз санъатининг вакили бўлмиш тугал бадиий асар бўлса, режиссёр (умуман сахналаштирувчилар: актёрлар, рассом, композитор ва б.) учун у спектаклнинг бир қисми, холос. Айти жиҳатни маҳкам тутган ҳолда баъзан драмага спектаклнинг асоси дебгина қараш ҳам учрайдики, бу янглиш тасаввурдир. Сабаби, бундай қараш драма билан “сценарий”, “режиссёр партитураси”, “режиссура” атамалари билан юритилувчи тушунчанинг чалкаштирилиши натижасида юзага келади.

Театр санъатининг ривожланиши баробари унда кўримлилик устувор аҳамият касб этиб боргани кўрилади. Антик даврлардан бошлаб то XIX асрга қадар театр санъати табиатида декламациявийлик хусусияти устивор бўлган. Яъни сахна талқинининг моҳияти кўпроқ актёрларнинг драма матнини шунга мос оҳанг (ҳамда шунга мос мимика ва жестлар) билан талаффуз қилиши ҳисобига намоён этилган. Театр санъатининг кейинги тараққиётида эса спектаклнинг визуал ва аудиал томонлари – сахна безаклари, актёрларнинг хатти-ҳаракатларига, сахнадаги умумий кўриниш (персонажлар, нарса-буюмларнинг жойлашуви), муסיқа жўрлиги, турли овоз ва чироқ эффектлари кабиларга кўпроқ бадиий-эстетик вазифалар юкланиб, уларга ҳам жиддий эътибор берила бошлади. Шу боис ҳам замонавий театр спектаклнинг мазкур томонлари билан боғлиқ тафсилотлар, унга жалб қилинган актёрлар, рассом, безакчи, овоз режиссёри, чироқ устаси – хуллас, асарни сахналаштиришга қайсидир даражада боғлиқ кишиларга мўлжалланган йўриқ ва кўрсатмалар муфассал қайд этилувчи *сценарий (режиссура, режиссёр партитураси)*га эҳтиёж сеза бошлади. Демак, сценарий – спектаклнинг муфассал режаси, алоҳида асар эмас, иш жараёнида фойдаланиладиган ёрдамчи восита, холос. Одатда, сценарий мавжуд драма ёки бошқа турга мансуб асар асосида ҳам, тамом янгитдан ҳам яратилиши мумкин. Ҳар икки ҳолда ҳам сценарий сўз санъатига эмас, театр санъатига алоқадор ёрдамчи восита, яъни драма билан эмас, драматургия билан боғлиқ ҳодиса эканлигича қолади. Айни шу ўринда “драма” ва “драматургия” терминларини аниқлаштириб ўтиш зарурати юзага келади. Аввало, уларни синоним сифатида қўллаш тўғри эмас, чунки ҳозирда “драматургия” адабий турдан кенгроқ тушунчани англатадиган, драмани ҳам ўз ичига қамраб оладиган термин саналади. Негаки, драматургия дейилганда сахна (экран)лаштириш кўзда тутилган асарнинг ёзувда қайд этилган предметли-тасвирий ва композицион асоси тушунилади. Яъни бу маънода драма ҳам, сценарий ҳам; опера, оперетта, балет ёки пантомима учун ёзилган либретто ҳам, киносценарий ҳам – ҳаммаси драматургия доирасидаги тушунчалардир.

Эпосга драма таъсир қилгани каби, замонавий драмада ҳам эпоснинг сезиларли таъсири бор. Ўзининг бадиий тақомили жараёнида драматик тур эпик элементлар ҳисобига бойиб боргани кузатилади. Замонавий драмадаги, хусусан, эпик асарлардаги каби

воқеалар юз берадиган жойлар кўламининг кенгайиши, сюжет вақтининг узайиши кабиларни шунинг натижаси дейиш мумкин. Дейлик, Чўлпоннинг “Ёрқиной” драмасида воқеалар юз берадиган жойларнинг олти бора ўзгариши унда эпик элементларнинг салмоқлироқ (масалан, “Нурхон”дагига нисбатан) эканидан далолатдир. Ёки Уйғун ва Иззат Султон ҳамкорлигида яратилган “Алишер Навоий” драмасида воқеаларнинг юз бериш вақти сезиларли узайтирилган. Фақат шуниси борки, жанр талабидан келиб чиқиб Навоий ҳаётининг турли даврларига оид фактлар узвий давомийликда берилган. Натижада улуғ шоирнинг ҳаёт йўли билан таниш бўлмаган кишилар спектаклни томоша қилганларида ундаги воқеалар орасидаги “вақт бўшлиғи”ни сезмайдилар ҳам, уларни қисқа вақт оралиғида содир бўлгандек қабул қиладилар. Кўрамизки, бу ўринда сюжет вақтининг узайтирилиши асарни қабул қилишнинг рухий механизмларига шунга мос ўзгартириш киритолмайди, воқеалар орасидаги “вақт бўшлиғи” қахрамонлар қиёфасидаги ўзгаришлар ҳисобигагина тўлдирилади, яъни бунда ҳам шартлилик кучаяди. Демак, драма эпик унсурлар ҳисобига бойиши мумкин, фақат бу унсурларни киритиш ҳам ижро вақти ва шартлилик имкониятлари билан маълум маънода чеклангандир.

Драматик турнинг асосий жанрлари сифатида трагедия, комедия ва драма (“драма” атамаси ҳам адабий тур маъносида, ҳам ўша турнинг бир жанри маъносида қўлланади) кўрсатилади. Драматик асарларни жанрларга ажратишда уларнинг асосий эстетик белгиларига таянилади. Трагедиянинг асосий эстетик белгиси – *трагиклик*, комедиянинг асосий эстетик белгиси – *комиклик*, драманинг асосий эстетик белгиси *драматиклик* саналади. Айтиш керакки, адабиётшуносликка оид ишларда биз “асосий эстетик белги” деб атаган нарса кўпроқ пафос деб юртилади. Пафос деганда тасвирланаётган характерларни миллий ва умуминсоний аҳамиятини эътиборда тутган ҳолда ғоявий-ҳиссий идрок этиш ҳамда баҳолаш натижаси ўлароқ юзага келган, асарнинг бутун тўқимасига сингдириб юборилган руҳ тушунилади. Бу жиҳатдан қаралса, трагедия *трагик пафос* билан, комедия *сатирик ёки юмористик пафос* билан, драма *драматик пафос* билан йўғрилган бўлади. Пафос атамасини қўллашда муайян даражада маъно турличалиги кузатилиши сабабли биз унинг ўрнига “асосий эстетик белги” истилоҳини қўллашни маъқул кўрамиз.

Трагедия қадим замонлардаёқ шаклланган драматик жанр бўлиб, генетик жиҳатдан маъбуд Диониснинг ўлими ва қайта тирилиши муносабати билан ижро этилган маросим кўшиқлари асосида вужудга келган. Жанр номи ҳам шу билан боғлиқ изоҳланади: трагедия (юн. *tragoidia*) термини сўзма-сўз таржимада “эчки кўшиғи” (“така кўшиғи”)⁹⁵ маъносини беради, зеро, у иккита: “tragos” – “така” ва “oide” – “кўшиқ” сўзларидан таркибланган. Қадимги юнонлар май ва шодлик маъбудди Дионис шарафига ҳар йил бир неча марталаб маросимлар ўтказишган. Бу маросимларда *сатирлар хори* томонидан кўшиқлар ижро этилган. Юнон мифологиясида сатирлар – ҳосилдорлик илоҳлари, улар эчки туёқли, эчки соқолли, эчки каби шохдор одам суратида тасвирланган, ҳамиша хушчақчақ кун кечирадиган, қувлиги билан одамларни кўпинча чув туширадиган махлуқлар сифатида тасаввур қилинган. Кўриниб турибдики, сатирлар табиатан Дионисга жуда яқин, яъни антик юнонларнинг уларни Диониснинг доимий ҳамроҳлари ўлароқ тасаввур қилганлари бежиз эмас. Шу сабабли Дионис шарафига ўтказилган маросимда хор аъзолари сахнага эчки терисини ёпиниб, соқол ва туёқни ҳам ўхшатиб чиқишган. Кейинча айни маросим кўшиқлари асосида шаклланган трагедия номни ўзига мерос қилиб олган. Таъкидлаш керак, бу сўзнинг келиб чиқиши ҳақида ягона қараш эмас, бундан бошқа талқинлар ҳам бор. Сабаби, ясашиш мотивацияси антик даврлардаёқ унутилган. Айни чоқда, юқоридаги талқин Арасту айтган гапларга таянишини эътиборга олиб, ҳақиқатга яқинроғи деб қабул қилиниши мумкин.

Антик трагедия назарияси Арасту томонидан мукамал тарзда ишлаб чиқилган, муҳими, “Поэтика”нинг бизгача кўпроқ шу масалага бағишланган боблари етиб келган. Арастуга кўра, ҳар бир трагедияда олти узв (унсур, қисм) бўлиши зарурки, булар: фабула, характерлар, ақлга ростлик, сахна вазияти, лисоний ифода ва мусиқий композиция. Файласуф тартиби билан буларнинг ҳар бирига тўхталади. Жумладан, трагедия қисм (узв)лари ичида “энг муҳими – воқеалар таркиби, негаки трагедия инсонларга эмас, балки воқеа ва ҳаётга – бахт ва бахтсизликка тақлиддир, бахт ва бахтсизлик эса воқеада тажассум топади; трагедиянинг мақсади ҳам бирон бир воқеани тасвирлаш – қайсидир бир сифатни эмас; одамлар эса характерга кўрагина қандайдир (яъни у ёки бу сифатга эга – Д.Қ.)

⁹⁵ Аслида “така кўшиғи” дейилса тўғрироқ бўлади, бироқ илмий муомала ва ўқув амалиётида “эчки кўшиғи” кенгроқ оммалашгани учун шу ҳолда қолдирган дуруст кўринди.

бўлишади, воқеага кўра эса – бахтли ё бахтсиз”⁹⁶. Эътибор берилса, Арасту трагедияда воқеа *трагедиябоп* бўлиши лозимлигини уқдираётганини сезиш қийин эмас. Унинг уқдиришича, трагедиябоп воқеа “муҳим ва тугалланган” бўлади. Иккинчи тартибда характерни қайд этаркан, Арасту воқеага тақлид моҳиятан уни ҳаракатга келтирувчилар – персонажларга ҳам тақлид эканини таъкидлайди. Табиийки, бу ҳолда характерларнинг “муҳим воқеа”га мос бўлиши тақозо этилади, яъни трагедия дуч келган одамни эмас, “энг яхши одамларни тасвирлайди”⁹⁷. Арасту талқинида характер – ирода йўналишининг зухуроти, шу боис сўзловчи нимани маъқуллашию нимадан нарироқ бўлишни истаётганини англатмаган гаплар характерни тасвирламайди деб биллади. Учинчи тартибда саналган *ақлга ростликни* узв дегандан кўра хусусият сифатида тушунилгани маъқулроқ бўлиб, умумлаштириб айтсак, мантиқий асосланганликни кўзда тутлади. Ниҳоят, тўртинчиси – лисоний ифода, у фикрни тил унсурлари воситасида аниқ ва равон ифодалашни кўзда тутлади; бешинчи ва олтинчи унсурлар эса поэзия санъатидан ташқарида қолади, яъни улар ижро билан боғлиқдир.

Замонавий адабиётшуносликда трагедия жанрини белгилашда *трагик конфликт*, *трагик ҳолат* ва *трагик қаҳрамон* тушунчаларига таянилади. Одатда, *трагик конфликт* деганда моҳиятан ечими йўқ, мавжуд шароитда ҳал қилиб бўлмайдиган зиддият тушуниладики, у ҳар вақт муқаррар равишда қаҳрамон онгида зиддияту изтиробга тўла ўйловлар, шиддатли ички курашни келтириб чиқаради. Агар қадимги трагедияларда конфликт қаҳрамон билан тақдири азал ўртасида (мас., “Шоҳ Эдип”) кечган бўлса, кейинроқ бу конфликт томонларининг иккинчиси ўзгарди: тақдири азал ўрнини энди шахсдан юқори турувчи олий маънавий кучлар (бунда ёзилмаган, бироқ инсон ҳаётини муайян тартибга солувчи маънавий қонун-қоидалар, масалан, бурч ҳисси кабилар назарда тутилади) эгаллайди. Трагик конфликт асосида юзага келувчи *трагик ҳолат*нинг моҳияти шундаки, қаҳрамон ташқи кучлар билан эмас, ўзи билан ўзи олишади, мана шу олишув оқибати ўлароқ чуқур маънавий изтироб, рухий қийноқларга дучор бўлади. Ўзининг фоже ҳолатида ҳам мақсад сари интилишлик, рухий изтироблару қийноқларга қобиллик трагик қаҳрамонга хос хусусиятдир. Трагик қаҳрамон қаршисида эркин танлов имконияти мавжуд – у мақсаддан воз кечиши, осон

⁹⁶ Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000.- С.154-155

⁹⁷ Кўрсатилган асар.- Б.150

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 фавқулодда шахслиги намоён бўлади. Масалан, Эдип ёки Гамлетни олинг: уларнинг иккиси ҳам юқорида тавсиф этилган йўлдан боради. Дейлик, Эдип юрт бошига келган офатнинг сабабчиси ўзи бўлиши мумкинлигини сезганидаёқ тафтишни тўхтатиши, “ёпиқлик қозон ёпиқлигича” қолавериши мумкин эди. Бироқ у – трагик қаҳрамон – чекига тушган изтиробу қийноқлар қадахини тубигача сипқоради. Реализм босқичигача яратилган трагедияларда трагик қаҳрамон сифатида кўпроқ мифологик персонажлар, шоҳлар, шаҳзодалар, маликалару саркардаларнинг олиниси ҳам бежиз эмас, зеро, ўзининг фоже ҳолатини идрок эта олиш, қалбию онгида маънавий-руҳий изтиробларни кечири олиш, шунда-да синмай, мақсад томон юришликка ўртамиёна одамларнинг чоғи келмайди. Шу боис ҳам XX аср ўрталарида яратилган адабиётимиздаги трагедия жанри талабларига тўла жавоб беришга яроқли “Мирзо Улуғбек”, “Жалолоддин Мангуберди” трагедияларидан бирининг марказига шоҳ, иккинчисининг марказига саркарда чиқарилган. Трагедия жанр проблематикаси нуқтаи назаридан турлича: бу жанрга мансуб асарларда маънавий-ахлоқий (“Шоҳ Эдип”, “Қирол Лир”), миллатнинг тарихий тақдири (“Жалолоддин Мунгуберди”) ёки романий проблематика (“Мирзо Улуғбек”) бадий талқин қилиниши мумкин. Трагедия жанри ўзининг фаоллигини йўқотган саналиб, замонавий драматургияда бу жанр деярли ишланмайди, бироқ трагиклик бадий адабиётда эстетик категория (пафос, бадийлик модуси) сифатида сақланиб қолган.

Манбаларда “комедия” сўзининг келиб чиқиши ҳақида турли қарашлар мавжуд бўлиб, сўз англатувчи ҳодиса моҳиятини тушунишга ёрдам беришини эътиборда тутган ҳолда уларга мухтасар тўхталиб ўтамиз. Қарашлардан бирига кўра, “комедия” қадим юнон тилидаги “комос” – хушчақчақ оломон, яъни байрам шукуҳи ва шароб таъсирида сархуш-хушчақчақ кўшиқ айтиб юрган кишилар гуруҳини англатувчи сўздан келиб чиқади. Агар кўпчилик “трагедия” сўзи ҳам “комедия” каби Дионис шарафига ўтказилган байрамлар билан боғлиқ пайдо бўлган деб билишини назарда тутсак, ушбу талқин ҳақиқатга яқин. Иккинчи қараш ҳам шунга ўхшаш: “комедия” қадим юнонча “комэ” – қишлоқ ва “одэ” – кўшиқ

сўзларининг кўшилишидан келиб чиққан бўлиб, Дионис шарафига қишлоқлардаги байрамларда ижро қилинган кўшиқ билан боғлиқ. Яна бир талқин эса “комедия”нинг моҳиятини тушунтиришга қаратилган. Унга кўра, афиналиклардан зарар кўрган атроф қишлоқлардаги деҳқонлар тунда шаҳарга келишаркан-да, ўзларига зиён етказган одамнинг уйи олдида туриб олганча “Бу хонадонда мана бундай иш-амаллари билан фалону фалон деҳқонларга катта зарар етказган фалоний истиқомат қилур!” қабилдаги сўзларни жўр бўлиб қичқиришар экан. Шу зайлда кўни-кўшнилар орқали айбдорга таъсир ўтказиб, зулмга чек қўйишга эришилган. Шаҳар аҳли бу амалнинг ижтимоий фойдали эканини англаб, деҳқонларни кундуз вақти томошабинлар олдида шундай чиқишлар қилишга ундайди. Деҳқонлар-ку рози бўлишган, фақат номаълумлигича қолиш учун юзларига май қуйқумини обдон суртиб оладиган бўлишган экан. Яъни ниқобда ижро қилинган ва ён-атрофдаги реал кишилар аёвсиз фош этилган антик комедия шу тариқа пайдо бўлгани ривоят қилинадик, бунда ҳам, ўйлаб қаралса, рационал мағиз йўқ эмас. Эътибор берилса, мазкур қарашларда фарқлар билан бирга муштарак жиҳатлар ҳам борлиги кўринади: аввало, учала талқинда ҳам гап “қишлоқилар” ҳақида боради, иккинчидан, учала ҳолда ҳам улар муайян бир мақсад (Дионисни шарафлаш, зулмкорларни фош этиш) йўлида уюшган ва қиёфаларини ўзгартириб олишган. Яъни сўз этимологиясида комедиянинг маросим билан боғлиқ ҳолда вужудга келгани ҳам, ижровий табиати ҳам, жанрлар орасида эгаллаган мақоми ҳам ўз изини қолдирган.

Айтилганлардан, аввало, трагедия билан комедия битта илдиздан ўсиб чиққани ва уларнинг худди “ер ва осмон”, “ўт ва сув” каби оппозицияни, аниқроғи, зиддиятли бутунликни ҳосил қилиши аён бўлади. Хусусан, Арасту трагедия билан комедиянинг фарқини “биринчиси ҳозир яшаб турганлардан кўра яхши, иккинчиси эса ёмон одамларни тасвирлаши”⁹⁸ да кўради. Иккинчи жиҳати, трагедия “муҳим воқеа”ни тасвирласа, комедия кундалик турмушда учрайдиган оддий воқеаларни ҳам қаламга олиши мумкин. Шунга мувофиқ равишда, трагедия қаҳрамони фавқулодда шахс бўлса, комедияда оддий кишилар ҳаракатланади. Яъни Арастунинг поэзия “ё биздан кўра яхшиларга, ё биздан кўра ёмонларга ёки ҳатто ўзимиз қабиларга” тақлид қилади деганини ёдга олсак, кейинги икки тоифагина комедиянавис объекти бўла олиши маълум бўлади.

⁹⁸ Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000.- С.150

Асосида кундалик турмушдан олинган оддийгина воқеалар ётиши, қахрамонлари ҳам оддийгина кишилар экани боис қадимда, айниқса, классицизм даврида комедияга “тубан жанр” сифатида қаралган. Бу ўринда “тубан” сўзини луғавий маъносида эмас, трагедияга, яъни “юксак жанр”га нисбатан тушунилгани тўғрироқ бўлади. Зеро, сирасини айтганда, мифология ва тарихга оид воқеалар асосида “юксак материя”лардан баҳс юритувчи трагедия қаршисида турмуш “иқир-чиқир”ларини тасвирловчи комедиянинг “тубан” кўриниши табиий ҳам. Шу билан бирга, айти шу жиҳат комедияни реал ҳаётга яқинлаштиради, трагедияга қараганда сермахсул ва умрзоқрок бўлишини таъминлайди.

Замонавий тушунчадаги комедиянинг белгиловчи хусусияти сифатида комиклик эътироф этилади. Жанр тарихига назар солинса, антик замонлардан бери ўтган қарийб икки ярим минг йил давомида комедиянинг ўнлаб хиллари яратилгани, шунга қарамай комиклик ўзининг сатира, юмор, киноя, гротеск, сарказм каби кўринишлари билан ҳамма вақт жанр моҳиятини белгилаб келгани кўрилади. Қадимданок табиий равишда комедиянинг хиллари ажрала бошлаган. Жумладан, бачкана масхарабозликка асосланувчи “тубан комедия” билан муҳим ижтимоий-маънавий қадриятларни тасдиқлашга қаратилган “юксак комедия” фарқланган. Сираси, бундай тасниф универсал характерга эга, зеро, комедиянинг мазкур икки нави ҳаммаша мавжуддир. Шунингдек, комиклик нима ҳисобига воқеланишига кўра “характерлар комедияси” билан “ҳолатлар комедияси” фарқланади. Тўғри, одатда, характер комиклиги билан ҳолат комиклиги кўпинча уйғунлашиб келади, улар бир-бирини тўлдиради. Демак, улардан қайси бири устувор эканидан келиб чиқибгина конкрет асарни мазкур икки навадан бирига мансуб дейиш мумкин.

Характерлар комедиясининг марказида комик характер туради. Одатда, комик характер деганда ўзида идеалга тамоман зид иллатларни жам этувчи ёки улардан айримларини намоён этувчи персонажлар назарга олинади. Бу ўринда асосий шартлардан бири шуки, комик персонаж ўзининг мавжуд ҳолатини идрок этмайди, ўзига реал баҳо беришдан 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. Масалан, Уйғуннинг “Парвона” комедиясидаги

Ўтқурий: у ўзининг маънан тубанлиги, ахлоқан бузуқлиги, плагиатчи эканини, жўнгина маҳмаданалигию фирибгарлигини тан оладими? Йўқ, аксинча, у ўзини ақлли, сўзамол, уддабурон, яшашни биладиган ва ҳ. фазилатлар эгаси деб биледи, шундай кўринишга уринади. Натижада характернинг моҳияти билан мавжудлиги орасида номутаносиблик – зиддият пайдо бўладики, шу зиддият комикликни юзага чиқаради. “Парвона”дагидан фарқли ўлароқ, Э.Воҳидовнинг “Олтин девор”, С.Аҳмаднинг “Келинлар кўзғолони” комедияларида ҳолат комиклиги устуворлик қилади. Айни чокда, келтирилган мисоллардаги тасвирланган ҳаётий ҳолатда характерлар ўзини намоён этганидек, характерлар ўша ҳаётий ҳолат моҳиятини очишга хизмат қилади. Яъни юқорида айтганимиз уйғунлик қонуният мақомида амал қилади.

Комедия 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 ҳаётий ҳолатдаги айрим жиҳатларни қисман инкор қилади. Шу жиҳатдан қаралса, А.Қаҳҳорнинг “Тобутдан товуш”, “Оғриқ тишлар” комедиялари жанрнинг сатирик, С.Аҳмаднинг “Келинлар кўзғолони”, “Куёв” комедиялари эса юмористик хилларига мансубдир.

Юқорида комедияни трагедиядан фарқловчи муҳим хусусият сифатида реал ҳаётга яқинликни айтдик. Комедия жанрининг кейинги тараққиётига назар солинса, унинг руҳ-мазмунига муттасил равишда жиддият сингиб боргани кўрилади. Аслида, бу жараён “юксак комедия”ни фарқлаш зарурати ҳис этилган пайтдан бошланган десак тўғрироқ бўлади. Мазкур ҳол ижод табиати билан, ижодкорнинг бугунги кун ҳақида ўз сўзини айтишга бўлган эҳтиёжи билан белгиланади. Айни эҳтиёж боис ҳам, материални миф ва тарихдан олувчи трагедиядан фарқли ўлароқ, ҳаётдаги ўзгаришларга мос ўзгариб борган комедиянинг бир қатор жанр кўринишлари (“қаҳрамонлик комедияси”, “ғоялар комедияси”, “ахлоқ комедияси”, “маиший комедия” ва б.) майдонга келдики, уларнинг барида ҳозирги тушунчадаги драма томон у ёки бу даражадаги силжиш кузатилади. Хуллас, юқорида айтганимиз ижодий эҳтиёжни қондириш йўлидаги изланишлар комедия бағрида драмани етилтирди дейилса, хато бўлмайди.

Драма алоҳида жанр сифатида XVIII асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб, маърифатчилар саъй-ҳаракати билан оммалаша бошлади.

Албатта, бу бежиз эмас: адабиёт ва санъатда реалистик тенденциялар кучая бошлаган бир шароитда айти шундай жанрга зарурат бор эди. Хўш, драма қайси жиҳатлари билан реализмга мос келади? Аввало, драманинг замонавий материал асосига қурилиши, яъни трагедиядаги каби сюжетни миф ё тарихдан олишга бурчли эмаслиги. Шу билан боғлиқ ҳолда драма қаҳрамон танлашда ҳам эркин. Яна бир жиҳати, унинг трагедиядаги каби улуғвор ёки комедиядаги каби енгил масалалардан баҳс юритиши шарт эмас, яъни мавзу доираси чекланмаган. Шунингдек, драмага кескин конфликтлар ҳам, изтиробли қалб туғёнлари ҳам, комик вазиятлару ичакузди кулгилар ҳам ёт эмас – ҳаётнинг ўзидаги каби унда ҳар нега ўрин бор. Худди шу нарса реализм босқичига яқинлашган сари трагедиянинг ўз ўрни, етакчилик мақомини драмага бўшатиб беришига сабаб бўлди. Зеро, драма ўзининг мавзу жиҳатидан турфалиги, реал ҳаётда мавжуд турли-туман ҳолатлар, конфликтлар ва характерларни бадиий талқин қилиш имкониятларининг кенглиги билан бу мақомга кўпроқ муносиб эди.

Драманинг трагедиядан фарқи энг аввал конфликтининг моҳиятида намоён бўлади. Аввало, трагик конфликтни ҳал қилиш имкони йўқ, унинг ҳал қилиниши инсон иродасию саъй-ҳаракатига боғлиқ эмас, билъакс, унинг инон-ихтиёри ва имконидан ташқарида. Боз устига, трагик қаҳрамон ҳам трагик вазиятга ўзи йўл қўйган хато туфайли эмас, балки ғайриихтиёрий тарзда (тақдир ҳукми, жамиятдаги маънавий-ахлоқий меъёрлар ва ш.к.) тушиб қолади. Трагедиядагидан фарқли равишда, драмадаги конфликтнинг ечими йўқ эмас – уни ҳал қилиш имконлари мавжудлиги равшан. Агар трагик конфликт қаҳрамон руҳиятига кўчиб, вужуддаги ички курашга айланса, драматик конфликт қаҳрамон билан ташқи кучлар орасида кечади. Тўғри, драмадаги конфликт ҳам ниҳоятда кескин бўлиши, қаҳрамонни изтиробу қийноқларга солиши ва охир-оқибат ҳалокатга олиб бориши мумкин. Бироқ булар бари ташқи кучлар билан тўқнашув натижаси, яъни асар сюжетини ҳаракатлантираётган драматик конфликт трагик вазиятни юзага келтирмайди.

Драма қаҳрамони тўсиқларни енгиб ўтишга интилади, унинг дилида шуни уддалашга ишонч, пайти келиб қарши томоннинг ҳам англашига, ўзгаришига умид устивор. Масалан, “Алишер Навоий” драмасида эзгулик ва ёвузлик орасидаги кураш қаҳрамон руҳиятида эмас, унинг бошқа персонажлар билан тўқнашувларида намоён

бўлади. Тўғри, асарда Навоийни замонаси ҳақидаги ўйлар, юртдаги номақбул ҳолатлар мушоҳадаси изтиробга солади. Бироқ шунда ҳам у мавжуд ҳолатни ўнглаш имконсиз деб билмайди, аксинча, адолат ва инсоф тантанаси учун курашади. Ҳатто саройни тарк этар чоғида ҳам у “Халқимга, ижодимга!” деб айтади, яъни ижоди билан ўз курашида бардавом бўлади. Ёки “Нурхон”даги эскилик ва янгилик орасидаги кураш ҳам қаҳрамон руҳиятида эмас, унинг бошқа персонажлар билан тўқнашувида намоён бўлади ва айти шу зиддиятлар пировардида Нурхоннинг ўлимига олиб келади. Айти чокда, Нурхоннинг ўлими трагик вазиятнинг эмас, кўпроқ унинг онгли равишдаги танлови натижасидир. Негаки, Нурхонда бунга қадар отасига бўйин эгиб, гуноҳларига тавба қилиш – танлаган йўлидан қайтиш имкони бўлган, у эса қайтмасликни ихтиёр этди.

Хуллас, комедия билан трагедия қарийб икки минг йиллар давомида драматик турнинг асосий жанрлари бўлиб келди. Агар ўтган вақт ичида трагедиянинг формал ва мазмуний хусусиятлари деярли барқарор сақланган бўлса, замон талабига мос тарзда муттасил ўзгариб турган ижодий эҳтиёжлар комедия доирасидаги изланишлар ҳисобига қондириб келинди. Реализм босқичига келиб эса, трагедия жанр сифатидаги умрини яшаб бўлгач, унинг ўрнини драма эгаллади. Трагедия билан комедияга хос жиҳатларни ўзида мужассамлаштирган драма воқеликни акс эттириш ва бадий идрок этиш имконлари кенглиги билан замона бадий-эстетик эҳтиёжларига жавоб бера олиши, янгиликларни ўзига сингдиришга қобиллиги боис кенг оммалашди. Шу тариқа драма трагедия ўрнини эгаллаб, драматик турнинг иккита асосий жанридан бири бўлиб қолди.

Юқоридаги асосий жанрлардан ташқари кичик драматургик жанрлар, шунингдек, турли жанр модификациялари ҳам мавжуд. Жумладан, жанр модификацияси сифатида мусиқали драма, мусиқали комедиялар 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 драматик турнинг янги жанрлари пайдо бўлди, борлари фаоллашди. Масалан, эстрада санъатининг ривожини натижасида монолог жанри дунёга келди, кўғирчоқ театрлари ривожини ва

модернизацияси унинг учун ёзиладиган пьесаларни фаоллаштирди, телевидениенинг ривожига эса интермедия жанрини фаоллаштирди.

Таянч тушунчалар:

объектнинг пластик образи, ижро учун мўлжалланганлик, драматик сюжет, ижро вақти, ижро имкониятлари, макон ва замоннинг чеклангани, спектакль, шартлилик, декламациявийлик, кўримлилик, трагедия, таргиклик, трагик конфликт, трагик ҳолат, трагик қаҳрамон, юксак жанр, тубан жанр, комедия, комиклик, комик характер, ҳолат комиклиги, сатирик комедия, юмористик комедия, “тубан комедия”, “юксак комедия”, қаҳрамонлик комедияси, зоялар комедияси, маиший комедия, драма, драматик конфликт, драматизим, мусиқали драма, мусиқали комедия.

Савол ва топшириқлар:

1. Драматик асарнинг бадий томонларини белгиловчи энг муҳим хусусият қайси? Драмага хос «шартлилик»ни қандай изоҳлайсиз?

2. Драматик асарнинг ўқилиши ва саҳна талқини (спектакль) орасидаги фарқни тушунтиринг. Эпик асар билан унинг саҳна варианты (инсценировка) бир-бирига тенг бўла оладими? Нима учун? Буни конкрет мисол билан тушунтиринг.

3. Драматик асарларни жанрларга ажратишда нимага асосланилади? Трагедиянинг жанр хусусиятларини «Мирзо Улуғбек» трагедияси ёрдамида тушунтиринг. Трагедия ва трагиклик тушунчаларини изоҳланг.

4. Комедия жанрига таъриф беринг. Комиклик деганда нимани тушунасиз? Характер комиклиги, ҳолат комиклиги тушунчаларини изоҳлаб беринг.

5. Драматургияда драманинг етакчи жанрга айланиши сабабларини тушунтиринг. Драманинг жанр модификациялари деганда нимани тушунасиз?

Адабиётлар:

1. Абдусаматов Х. Драма назарияси.- Т.: Адабиёт ва санъат, 2000
2. Аристотель. Поэтика. – Т.: Адабиёт ва санъат нашриёти, 1980. – Б.13-38.

3. Гегель. Драматическая поэзия. // Эстетика. В 4-х т. Т.3.- М.: Искусство, 1971.- С.537-616
4. Жалилов Б. Ўзбек драматургияси поэтикаси масалалари.- Т.:Фан,1984
5. Жўраев М. Комедия жанри тараққиёти хусусида баъзи мулоҳазалар. // Ўзбек тили ва адабиёти.-2008.-№6.-Б
6. Олимов М. Ҳозирги ўзбек адабиётида пафос муаммоси.- Т.:Фан,1994
7. Ризаев Ш. Жадид драмаси.-Т.:Шарқ,1997
8. Толстой Л.Н. Шекспир ва драма тўғрисида. // Жаҳон адабиёти - 1998-11, Б.139-160, Жаҳон адабиёти - 1998-12. Б. 149-162.
9. Умаров Э., Пал И. Жанр эстетикаси.-Т.,1985
10. Ўзбек адабиётида жанрлар типологияси ва услублар ранг-баранглиги.-Т.: Фан,1983.

Адабий жараён

Адабий жараён тушунчаси. Адабиёт тараққиётининг ички ва ташқи омиллари. Адабиёт ва ижтимоий-тарихий шароит. Миллий адабиётлар тараққиётидаги стадиал умумийлик. Адабий жараённи даврлаштириш.

Адабиётшуносликда “адабий жараён” истилоҳи тор ва кенг маъноларда қўлланади. Кенг маънода қўлланганида у умуман бадий адабиётнинг энг қадимги даврларидан то ҳозирги кунга қадар давом қилиб келаётган узлуксиз тараққиёт жараёнини билдиради. Тор маънода эса ушбу истилоҳ остида ҳудудий ва даврий жиҳатдан чегаралаб олинган адабий жараён, яъни муайян бир ҳудуддаги маълум давр адабиётининг мавжудлиги ва ривожини билан боғлиқ барча нарса-ҳодисалар ва жараёнлар тушунилади. Яъни тор маънода қўлланганида “адабий жараён” истилоҳи ҳаммавақт ҳудудий ва даврий мансубликни англатувчи аниқловчиси билан келади. Масалан, “XX аср бошларидаги Туркистон адабий жараёни” дейилганда ўша давр адабий-ижтимоий ҳаёти (яъни унда фаолият кўрсатган ижодкорлар, уларнинг ўзаро муносабатлари; жамият ҳаётида етакчилик қилган ғоялар, ижтимоий мақсад-интилишлар ва б.), даврнинг характерли адабий-эстетик ҳодисалари (бадий адабиётдаги янгиликлар, воқеа бўлган адабий асарлар, янги адабий-эстетик тамойилларнинг вужудга келиши, янги жанрларнинг пайдо

бўлиши, адабиётнинг реал ҳаётга яқинлашуви ёки узоқлашуви, ижтимоийлашуви ёки индивидуаллашуви ва б.), адабиётнинг у ёки бу йўналишда ривожланишига таъсир кўрсатган ички ва ташқи омиллар (ижтимоий-сиёсий ва иқтисодий вазият, маданий-маърифий шароит, адабий алоқалар, адабий анъана ва янгилик муносабати) ... – қисқаси, бадиий адабиётга бевосита ёки билвосита алоқадор бўлган барча нарса-ҳодисалар, жараёнлар назарда тутилади.

Агар адабиётнинг энг қадимги замонлардан то ҳозиргача кечаётган узлуксиз ривожланиш жараёнига назар солинса, унинг кишилиқ жамияти тараққиёти, ижтимоий-иқтисодий, маданий ва маърифий ривожланиши билан бақамти кечаётгани кўрилади. Шу боис ҳам адабиётшунос муайян давр адабий ҳодисаларини ўрганганида ижтимоий-тарихий шароитни эътиборга олиши керак, чунки ҳар бир давр адабиётининг ривожланиш даражаси, ундаги турфа адабий ҳодисалар кўп жиҳатдан ижтимоий-тарихий шароит билан боғлиқ бўлади. Ижтимоий-тарихий шароит деганда жамиятнинг ижтимоий-иқтисодий, маданий ва маърифий ҳолати тушуниладики, булар бари *бадиий адабиёт тараққиётининг ташқи омилли* саналади.

Маълумки, жаҳон ҳамжамиятига кирувчи турли мамлакатларнинг ижтимоий тараққиёт даражаси ўзаро фарқ қилиб, бу миллий адабиётлар тараққий даражасида ҳам ўз аксини топади. Эътиборли жиҳати шуки, умуман кишилиқ жамияти тараққиётининг маълум босқичларига хос ижтимоий-тарихий шароит алоҳида олинган ҳар бир конкрет жамият тараққиётининг муайян босқичларида моҳиятан ўхшаш тарзда такрорланади. Шунга боғлиқ ҳолда миллий адабиётлар тараққиётининг муайян босқичлари ҳам моҳиятан ўхшаш бўладики, илмда бунини *миллий адабиётлар тараққиётисидаги стадиял умумийлик* деб юритилади. Фикримизни ойдинлаштириш учун конкрет мисолга мурожаат қилиш мақсадга мувофиқ. Масалан, XX аср бошларидаги Туркистон ижтимоий-тарихий шароити миллий адабиётимиз тараққиётига нечоғли таъсир қилганини ёрқинроқ тасаввур қилиш учун, фикримизча, уни Европа адабиёти тарихи билан муқояса қилиш фойдалидир. Кузатишлар жадиличилик ҳаракати ўзининг кўп жиҳатлари билан XVIII асрда Европада кенг қулоч ёйган маърифатчилик ҳаракатига ўхшашлигини кўрсатади. Ҳар икки ҳаракатга хос муштарак нуқталарга бир қур назар солинсаёк, бизнингча, бу фикримизда жон

борлиги англашилади. Аввало шуки, ҳар икки ҳаракат ҳам жамиятда феодал асослар емирилиб, уларнинг ўрнида капиталистик муносабатлар қарор топа бошлаган вақтда майдонга келган. Яъни ҳар икки ҳаракатнинг юзага келишини заруратга айлантирган ижтимоий-тарихий шароит ўхшаш ва айти ҳол улардаги муштаракликни келтириб чиқарган. Феодал ижтимоий-иқтисодий муносабатлардан фарқли ўлароқ, капиталистик муносабатлар жамиятнинг ҳар бир аъзоси учун тенг имкониятлар очиши билан характерланади. Зеро, янги шароитда инсоннинг тақдири, жамиятдаги ўрни ва мақомини энди келиб чиқиши – насл-насабию ижтимоий мансублиги эмас, ўзининг ақлу заковати, тадбиркорлигию омилкорлиги белгилайди. Кўринадики, янгича ижтимоий муносабатлар шахснинг ижтимоий мақомини ўзгартирди, у энди ўзини ижтимоий шахс сифатида – жамиятнинг ва ўзининг ҳаётига фаол таъсир кўрсата оладиган унсур сифатида англай бошлайди. Шахс мақомининг ўзгариши билан эса феодал-монархик тартиботларнинг эскиргани, жамият ҳаётини ислоҳ этиш зарурати тобора равшан кўзга ташлана боради. Европанинг қатор мамлакатларида айти шу хил шароит юзага келганида майдонга чиққан ҳаракат маърифатчилик ҳаракатидир.

Маърифатчилик ҳаракатининг ижтимоий-тарихий шароит билан узвий боғлиқлигини шундан ҳам кўрса бўладики, унинг ғоялари Европа мамлакатларининг ҳаммасига бир пайтда эмас, навбати билан – ҳар бир конкрет мамлакатда бунинг учун мос ижтимоий шарт-шароит етилгандагина ёйилган: аввал Англияда, кейинроқ Францияда, сўнг Германияда (маълумки, жади́дчилик ғояларининг Қрим, Татаристон, Озарбайжон, Туркистон ҳудудларига ёйилишида ҳам шунга ўхшаш ҳолни кузатиш мумкин: уларнинг ҳар бирида ғоянинг ўзлашиши ва оммалашув даражаси турлича бўлган). Худди жади́дчиликка ўхшаб, Европа маърифатчилигининг ҳам ягона ҳаракат дастури бўлган эмас, ҳар икки ҳаракат ичида ҳам қарашлар турличалиги (бироз консервативроқ қарашлардан то радикал қарашларгача) мавжуд эди. Маърифатчилар эскирган ижтимоий асосларни тамомла инкор қилиб, янги – инсон табиатига мос, “ақл”га мувофиқ жамият қуриш ғояси билан чиққанлар. Жади́дчиларга ўхшаб, улар ҳам ижтимоий ислоҳни амалга оширишда маърифат ёйишни асосий воситалардан бири деб билганлар. Ўз ғояларининг имкон қадар кенг доирада ёйилишини истаган маърифатчилар нашриёт-матбаа ишларига катта

аҳамият берганлар, кичик ҳажмли ва арзон рисолалар чоп этиб тарқатганлар. Маълумингизки, жадиличлик ҳаракатининг қатор кўзга кўринган намояндалари (Беҳбудий, Мунаввар қори, Ибрат ва бошқ.) фаолиятининг асосий йўналишларидан бири ноширлик бўлган, улар бу ишга алоҳида аҳамият бериб, у билан жиддий шуғулланганлар. Жадиждларнинг шу йўлдаги саъй-ҳаракатлари ўзбек миллий матбуотининг шаклланишига олиб келгани ҳозирда умумэътироф этилган ҳақиқат саналади.

Мутахассислар Европа маърифатчилигини “фалсафий, ижтимоий, ахлоқий концепция”, янги дунёқарашга асос бўлган МАФКУРА деб ҳисоблайдилар. Янги мафкуранинг асосида “инсон ақлу заковатигина дунёни ўзгартириши мумкин” деган қараш ётади. Дарҳақиқат, маърифатчилик ғоялари ижтимоий онгининг кейинги тараққийсига жиддий таъсир кўрсатди: XVIII асрдан бошлаб моддийчилик қарашлари тобора кўпроқ кишиларнинг онгини забт эта боради. Муайян ижтимоий шароит маҳсули сифатида дунёга келган бу мафкура жамият ҳаётининг барча соҳаларида, айниқса, адабиёт ва санъатда туб бурилишлар ясади. Европада маърифатчилик ғоялари таъсирида янги эстетик принципларга таянган адабиёт шаклландики, унинг асосида “дунёни ва инсонни ўзгартиришга қодир ғоявий адабиёт керак”, деган ақида ётади. Яъни, бошқача айтсак, маърифатчиларнинг ижтимоий идеали – “инсон табиати ва “ақл”га мувофиқ жамият қуриш” маърифатчилик адабиётининг эстетик идеалига айланди, адабиёт шу идеални рўёбга чиқариш воситаси деб тушунилди. Бу эса адабиётнинг-да шунга мувофиқ ўзгаришини тақозо қилди. Мазкур ўзгаришлар орасида энг муҳими – идеалнинг “ерга тушгани”дирки, бунинг натижасида бадиият, гўзаллик тушунчаларига ҳам жиддий таҳрирлар киритилди. Хусусан, ўзидан олдинги босқич – бадиий асарга материални антик ўтмишдан олган классицистлардан фарқли ўлароқ, маърифатчилик адабиёти бадиий идрок объекти сифатида замона воқелигини тан олди. Зеро, маърифат ёйиш – кенг оммага ижтимоий ҳаётдаги ҳолат ва кечиб турган жараёнлар моҳиятини аниқлаш учун нозиктаб китобхонга мўлжалланган рамзу ишоралар энди ярамайди, ифода ўзгариши лозим. Яъни энди ўқувчига ўзи яшаб тургани ҳаёт ҳақида ўзи кўрган-билганга ўхшаш одамлар мисолида сўзлаш талаб қилинади. Шу маънода, маърифатчилик адабиётда реалистик тенденцияларни кучайтирган бош омил бўлди десак, асло хато бўлмайди.

Европа маърифатчилари каби жади́длар ҳам адабиётда аввало халқни маърифатли қилиш орқали ижтимоий ҳаётни ислоҳ қилиш воситасини кўрганлар. Шу боис ҳам маърифатчилик адабиётидаги қатор жиҳатлар жади́д адабиётидаги тамойилларни эсга солади. Жумладан, жади́длар янги адабиёт, янги асарлар – “миллий турмуш”ни акс эттирадиган “театру ва рўмон китоблари” зарур деб билдилар, қалам аҳлини янги адабиёт яратишга даъват этадилар. “Муҳтарам ёзғучиларимизга” номли мақоласида жади́дларнинг бу борадаги қарашларини умумлаштириб ифодалаган Чўлпон адабиёт ҳаётга яқинлашиши керак, унинг вазифаси миллий турмушимизнинг энг долзарб муаммоларини қаламга олишда деб билади. Шу боис ҳам қалам аҳлини “миллатнинг энг танқид қилинатурғон ўринларида аралашуб юрмакка” чақиради. Чунки “аралашуб юрулса, андаги сўзларни, одамларни ўрганмоққа бўладирки, китоб бетларига кўчируб ёзмоққа материёлларнинг энг асллари халқ орасидан олинадур”. Эътиборли томони, Чўлпон бу гапларни Европа ёзувчилари тажрибасидан келиб чиқиб айтади, чунки улар “ўзларининг яхши-ёмон одатлари орасида юрубдурлар, сўнгра қўлларига қалам олуб, яхшисини яхши, ёмонини ёмон кўрсатуб ёзибдурлар”⁹⁹. Таъкидлаш керакки, бу адабиёт тараққиётининг *ташқи омилларидан яна бири – адабий алоқанинг таъсирини намоён этувчи ёрқин мисолдир.*

Бадиий адабиётга конкрет мақсадга эришиш воситаларидан бири сифатида қараганлари учун ҳам маърифатчиларнинг асарларида кўпинча қахрамонлар орасида очик ғоявий кураш кечади, қахрамонлар тилидан муайян ғоялар айтилади, қисқаси, ғоя асарнинг бутун тўқимасига сингдириб юборилади. Шу жиҳатдан, айрим адабиётшуносларнинг “маърифатчилик реализми” истилоҳидан кўра “дидактик реализм” истилоҳи ҳодиса моҳиятига яқинроқ деб билишлари бежиз эмас. Зеро, маърифатчилик адабиёти, бир томондан, адабиётни ҳаётга яқинлаштирди, иккинчи томондан, уни тарбия воситаси деб билди. Маълумки, айна шу икки тамойил жади́д адабиётининг ҳам моҳиятини белгиловчи хос хусусиятлар сифатида кўрсатилиши мумкин.

Маърифатчилар ўз мақсадларини амалга ошириш учун қулай имкониятлар берувчи санъат турлари ва жанрларга айрича аҳамият берганлар. Хусусан, улар театрни ўз ғояларини тарғиб этиш минбари деб билганлар, шу боис ҳам драматик жанрлар ривожлантирилган,

⁹⁹ Чўлпон. Адабиёт надири. // Чўлпон. Асарлар. 4 жилдлик. 4-жилд. - Т.: Академнашр, 2016.- Б.3-5

сахнада ўйналаётган воқеалар ҳаётийлик касб этиб борган. Дидро, Лессинг каби йирик маърифатчилар театр санъатига, драматургияга бағишланган махсус тадқиқотлар яратишганки, бу ҳам юқоридаги фикримиз далилига хизмат қилади. Шунини ҳам айтиш керакки, маърифатчилик адабиётида бадиий проза айниқса фаол ривожлантирилди: “эпистоляр роман”, “саёхатнома роман”, “тарбия романи”, “фалсафий қисса” каби қатор янги жанрлар ишлаб чиқилди; инсон характери яратишнинг янги-янги имкониятлари кашф этилди, янги усул ва воситалар жорий қилинди. Маърифатчилик адабиётида, айниқса, ҳаётни атрофлича бадиий таҳлил этишу яхлит бадиий концепцияни ифодалаш имконини берувчи роман жанри гуркираб ривож топди. Шу ўринда жаҳидчиларнинг миллий театримизни шакллантириш йўлидаги жонбозликларини, юқорида ҳам эслатганимиз жаҳид нашрларида бот-бот учровчи “бизга тиётр ва рўмон китоблари керак” қабилидаги хитобларни эсласак, муштараклик яна ҳам бўртиб кўзга ташланади.

Эътиборли жиҳати шундаки, Европадаги маърифатчилик адабиёти билан жаҳид адабиётининг ўхшашлик жиҳатлари бадиий шакл бобидаги изланишларда ҳам кўзга ташланади. Масалан, француз адиби Монтескьенинг “Форс хатлари”, инглиз ёзувчиси Голдсмитнинг “Дунё фуқароси ёки хитойлик киши хатлари” асарларида Европа воқелиги чет элликлар – бирида форс, иккинчисида хитойлик киши нигоҳи орқали берилади. Ушбу усулнинг афзаллиги миллий турмуш тарзини “холис нигоҳ” орқали тасвирлаш, унинг номақбул томонларни аёвсиз очиб бериш, ўзгача – “оврупоча маишат” билан қиёслаган ҳолда ислоҳ қилишга оид ғояларни ифодалашга кенг имкониятлар яратишида. Шу боис ҳам Фитратнинг “Мунозара”, “Ҳинд сайёҳи” асарларида ҳам шу йўлдан борилган. Ёки “Мунозара”нинг диалог шаклида қурилганини эсга олайлик. Қадимги юнон файласуфлари фойдаланган бу шакл XVIII асрда маърифатчилар томонидан тирилтирилган, Дидро, Лессинг, Гердерларнинг фалсафий-публицистик асарларидан айримлари (хатто Дидронинг “Рамо жиян” романи ҳам) айна шу шаклда ёзилган эди. Ушбу шакл ўқувчида баҳс мавзусига жонли қизиқиш уйғотиши, ўзига ҳам сездирмаган ҳолда масалани фаол мушоҳада қилишга ундаши, хуллас, маърифатчилик мақсадларини амалга оширишга ҳар жиҳатдан мувофиқлиги билан муаллифларни ўзига жалб этган дейишга асос бор.

Аён бўлдики, Европа маърифатчилик адабиёти билан ўзбек жаҳид адабиёти орасида қатор ўхшашликлар мавжуд. Бунинг сабаби эса ҳар иккала ҳаракатни майдонга чиқарган ижтимоий-тарихий шарт-шароитлар, ҳар икки ҳаракат мафқураси ва шундан келиб чиқувчи кўзланган мақсадларнинг ўхшашлиги, маърифатчилик адабиёти ҳам, жаҳид адабиёти ҳам ўзини айна мақсадлар йўлида сафарбар билгани билан изоҳланади.

Юқорида Европа ва Туркистон адабий жараёнларининг атиги биттадан бўлагини қиёсладикки, бу, кенг маънодаги адабий жараён – жаҳон адабий жараёнига нисбатан олсак, денгиздан томчи, холос. Боз устига, жаҳон адабий жараёни бениҳоя ранг-баранг, зеро, унда бир вақтнинг ўзида юзлаб миллий адабиётлар, турли йўналиш, оқим ва мактаблар, уларга мансуб ё асло алоқаси бўлмаган минг-минглаб индивидуал услубда қалам сураётган ижодкорларни ўз ичига олади. Шу жиҳатларини эътиборга олсак, жаҳон адабий жараёнини даврлаштириш, бир қарашда, имконсиздек кўринади. Шунга қарамай, XIX аср охирига келиб тарихий поэтика асосчиси А.Н.Веселовский жаҳон адабий жараёнини бир бутун деб тушунишни бошлаб берди. У адабий жараённинг “турли халқларда бир хил шароит юзага келганида такрорланадиган”¹⁰⁰ катта стадия (давр)ларини аниқлаш адабиёт тарихи фани олдидаги муҳим вазифа эканини таъкидлайди. Шунингдек, олим антик юнон адабиёти тараққиётини “умуман адабиёт тараққиётининг идеал меъёри” деб тушуниш бирёқламалик эканини таъкидлайди. Йигирма йиллар ўтиб немис файласуфи О.Шпенглер: “Антик дунё билан Ғарбий Европа ҳеч қанақасига Ҳиндистон, Бобил, Хитой, Миср, араб дунёси ва майя маданиятига қараганда имтиёзли мақом тутмайди; булар бари ягона ҳаётнинг турфа зухуроти” эканию улар “тарихнинг умумий манзарасида тенг қимматга эга”лигини таъкидлайди¹⁰¹. Булар фанда адабиёт тараққиётининг европоцентрик концепцияси дарз кетиб, “умужаҳон адабий жараёни” тушунчаси билан иш кўрила бошланганидан дарак эди. Тарихий поэтика ва қиёсий адабиётшунослик йўналишларида олиб борилган чуқур тадқиқотлар айна ёндашувнинг илмий жиҳатдан тўғрилигини тасдиқлади. Хуллас, тарихий поэтика ва қиёсий адабиётшунослик ютуқларига таянган В.Жирмунскийнинг кейинроқ “башарият ижтимоий-тарихий тараққиётининг бирлиги ўз навбатида адабиёт

¹⁰⁰ Веселовский А.Н. Историческая поэтика.- Л., 1940.- Б.46

¹⁰¹ Шпенглер О. Закат Европы.- М.: Мысль, 1993.- С.22-23

тараққиётининг бирлигига замин бўлади”¹⁰² деган фикрни ҳукм тарзида айтиши учун пухта замин яратилган эди.

Ҳозирда адабий жараён жавҳарида ётувчи жиҳатларни назарда тутган ҳолда адабиёт тараққиётининг учта стадияси (босқичи)ни ажратиш, гарчи улар турлича номланса-да, тарихий поэтикада кўпчилик томонидан эътироф этилган. Жумладан, соҳанинг етакчи мутахассисларидан иборат муаллифлар гуруҳига кўра “бадий тафаккурнинг энг умумий ва барқарор учта: 1) архаик ёки мифопоэтик, 2) традиционалистик ёки норматив; 3) индивидуализодий ёки тарихий (яъни тарихийлик тамойилига асосланувчи) типлари”¹⁰³ мавжуд.

Архаик босқич тош асридан бошлаб антик Юнонистонда то мил. авв. VII-VI асрлар, Шарқда милодий I асргача белгиланиб, асосий хусусияти сифатида синкретиклик кўрсатилади. Истилоҳ юнонча “фарқламаслик” сўзидан олинган бўлиб, ўзи англатадиган тушунча моҳиятига мос. Зеро, бу ўринда энг аввал тафаккурдаги синкретиклик, яъни оламни яхлит – табиат билан инсонни, сўз билан у англатган нарсани, “мен” билан “ўзга”ни, ҳаётий амал билан санъатни фарқламасдан қабул қиладиган, ҳали абстракт фикрлаш ва рефлексия (ўзини англаш)га қобил бўлмаган онгга хос тафаккур назарда тугилади. Шу билан боғлиқ тарзда санъатлар, адабий турлар синкретик (яъни ҳали бир-биридан ажралмаган, фарқланмаган) ҳолда мавжуд, асосий шакл бўлмиш хорда *муаллиф*, *қаҳрамон* ва *ўқувчи* қоришиқ яшайди – улар ҳам ҳали фарқланмаган. Шунингдек, бадий тафаккур механизмлари шаклланмаган, онг ҳали ўхшатиш амалига қобил эмас, параллелизм асосида фикрлайди. Хуллас, архаик давр синкретизм бағрида бадий тафаккурга хос асосий хусусият ва механизмлар ибтидоий кўринишида шаклланган, образли тил, субъект формалари, сюжет архетиплари, тур ва жанрларнинг куртаклари узоқ вақт мобайнида аста-секин етилган босқичдир.

Традиционализм ёхуд норматив поэтика босқичи Европада антик Юнонистондаги мил. авв. VI-V асрлардан XVIII аср ўрталаригача, Шарқда эса милодий I асрдан XIX аср охири – XX аср бошларига қадар бўлган даврни, қарийб икки ярим минг йилни ўз ичига олади. Аввало, бу босқичда адабиёт (поэзия) алоҳида соҳа

¹⁰² Жирмунский В.М. Гете в русской литературе.- Л.: Наука, 1982.- С.8

¹⁰³ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей.- М.: Наследие, 1994. С. 3-38.

ўлароқ ажралди, уни англашга интилиш натижасида адабиёт назарияси вужудга келди. Бу адабиёт назарияси *анъана, намуна* ва *меъёр* тушунчаларини асос қилиб олди. Зеро, *традиционализм*нинг моҳияти сара *намуналарга* эргашишда намоён бўлади, бу эса ижодкорнинг намунани яратишда таянилган муайян *меъёрларга* қатъий амал қилишини тақозо этади.

Таъкидлаш керакки, нечоғли муҳим бўлмасин, анъанавийлик ва меъёрийлик тушунчаларининг ўзи адабиёт тараққиётининг қарийб икки ярим минг йиллик даврини тўла тавсифлаш учун камлик қилади. Шу боис ҳам уни бошқа хусусиятларига таяниб тавсифлаш ҳаракати ҳануз давом этиб келади. Жумладан, айрим мутахассислар буни *канониклик*, бошқалари *рефлексивлик*, тагин бирлари *риториклик* каби хусусиятлар асосида олиб амалга оширишга ҳаракат қилишган. Ҳозирги вақтда эса иккинчи босқични *эйдос* тушунчасига таянган ҳолда *эйдетик поэтика даври*¹⁰⁴ деб тавсифлаш кенг оммалашмоқда. Айтиш керакки, бу қараш универсаллиги билан эътиборга лойиқ, зеро, *эйдос* асосга олинса, юқорида мазкур – анъанавийлик, меъёрийлик, канониклик, риториклик, рефлексивлик кабилар у билан боғлиқ хусусиятлар сифатида талқин қилиниши мумкин.

Шу ўринда яна бир муҳим нуқтага алоҳида тўхталиб ўтишга зарурат сезилади. Гап шундаки, Европа адабиётидаги иккинчи босқич ўз ичида иккита даврга ажратилади: 1) қадимги давр ва ўрта асрлар ҳамда 2) илк Янги давр – Уйғониш, барокко, классицизм. Шарқ адабиётидаги иккинчи босқични эса ўрта асрлардангина иборат деб билиш оммалашган. Ҳолбуки, масалан, Н.И.Конрад моҳият эътибори билан Ғарб адабиётидаги каби босқичлар Шарқ адабиётида ҳам кечганини таъкидлайди¹⁰⁵. Дарҳақиқат, агар Уйғониш даври Европада янги шаклланаётган миллатларнинг ўз тилида адабиёт (маданият) яратишга ҳаракати экан, у ҳолда X-XI асрларда бошланган туркий тилда адабиёт яратиш ҳаракатлари ҳам худди шундай Уйғониш деб аталиши керак эмасми?! Ёки адабиётда исломий гуманизм руҳининг кучайиши, тасаввуф таълимотига кўра борликни Ҳақнинг тажаллиси сифатида англаш ва унга муҳаббат қўйиш – булар ҳам Уйғониш ғояларига ҳамоҳанг эмасми?! Кўриб турганимиздек, адабиётимизнинг тараққиёт йўлини ушбу масала

¹⁰⁴ Қаранг: Бройтман С.Н. Историческая поэтика.- М.,2001

¹⁰⁵ Қаранг: Конрад Н.И. Запад и Восток.- М.: Наука, 1966.

нуктаи назаридан ўрганиб, ойдинлаштириш зарур бўлган кўплаб масалалар мавжуд.

Индивидуал-ижодий бадиий тафаккур босқичи Европада XVIII аср ўрталаридан, Шарқда XIX аср охири – XX аср аввалидан бошланиб ҳозирда ҳам давом этаётир. Аввало, жамиятдаги каби шахснинг бадиий ижоддаги мақоми ҳам ўзгарди: архаик даврда муаллиф йўқ эди, кейинги босқичда мудом анъана соясида қолиб келди, учинчи босқичга келиб эса у марказий ўринни эгаллади. Энди муаллиф мавжуд намунага эргашиш, белгиланган меъёрларга оғишмай риоя қилиш мажбуриятдан халос бўлди. Ўзи ва оламни англаш йўлида ижодкор сўздан эркин фойдаланиши, унга шахсий сезимлари билан боғлиқ хусусий маъноларни юклаши мумкин бўлди, натижада сўз анъана асосида анланувчи маъноларига қараганда кўламлироқ кўпмаънолик касб этди: “риторик сўз” ўрнини “муаллиф сўзи” эгаллади. Жанр канонлари емирилди, ижод амалиётида “ҳар бир бадиий асар – ўз ҳолича алоҳида жанр” (Ф.Шлегель) тамойили амал қиладиган бўлдики, натижада адабиёт жанрий-услубий жиҳатдан тубдан янгиланди. Адабиёт реалликка яқинлашди, нафақат реалистик, балки нореалистик йўналишдаги асарларда ҳам реаллик излари яққол сезиладиган бўлди. Аввалги босқичдагидан фарқли ўлароқ, образ ўзи ифодалаётган ғояга нисбатан ҳам, акс эттираётган предметига нисбатан ҳам автономлик касб этди – том маънодаги бадиият ҳодисасига айланди. Шунга ўхшаш, “муаллиф – қаҳрамон – ўқувчи” учлигида ҳам ҳар бир субъект ўз ҳолича автоном бўлиб, уларнинг ўзаро муносабатлари шу мақомдан туриб қурила бошланди. Ижод жараёни индивидуал-бетакрор ҳодиса сифатида тушунила бошлади. Энди бу жараён олдиндан белгилаб қўйилган қоидалар (канон, меъёр) асосида кечмайди, аксинча, қоидаларнинг ўзи ижод жараёнида яратилади. Зеро, ижод жараёни яқунланган эмас, балки мудом давом этаётган ҳодиса сифатида тушунилади ва айни хусусияти билан у мудом ўзгаришдаги оламга кўпроқ мос келади. Хуллас, номига мос тарзда учинчи босқич билан индивидуал ижодий услублар даври кирди, адабий жараён энди ҳам ижодкор шахси, ҳам уни қуршаган воқелик билан чамбарчас боғлиқ кеча бошлади.

Мазкур ҳол учинчи босқичда Европада кузатилган *маърифатчилик, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм* сингари ҳодисаларни англашда табиий қийинчиликларни келтириб чиқаради. Сабаби, Европанинг ҳар бир мамлакатадаги ижтимоий-

маданий шарт-шароитлар ҳам, уларнинг миллий адабиётлардаги зухуроти ўзига хос, чунки улар бевосита ижодкор шахсияти орқали аксланади. Иккинчи томони, бу босқичда Европа адабиёти бошқа минтақалардаги миллий адабиётлар учун локомотив бўлиб қолганини ҳам эътиборда тутиш керак. Яъни Европа адабиётида кечган жараёнлар бошқа миллий адабиётларда ҳам у ёки бу даражада кузатилади. Жумладан, юқорида номи зикр қилинган жамоавий мақолада айтилишича, “Шарқ адабиётларида традиционалистик тафаккурнинг емирилиши адабиётдаги маърифатчилик, романтизм ва реализмга хос тенденцияларнинг чатишуви асосида кечади”¹⁰⁶. Дарҳақиқат, эътибор қилинса, XX асрнинг 10 – 20-йилларида адабиётимизда маърифатчилик реализми, романтизм ва реализмга хос хусусиятлар қоришиқ ҳолда мавжуд бўлганини кўриш мумкин. Мазкур жараёнларни кузатганда, энг аввал Ғарбда икки аср давомида кечган жараёнлар миллий адабиётимизда атиги 15-20 йил ичидаёқ амалга ошгани кўзга ташланади¹⁰⁷. Албатта, бунда ижтимоий ҳаётда кечган ўзгаришларнинг шиддати ҳам муҳим, бироқ Европа адабиёти тажрибасини ҳам эътибордан соқит қилмаслик керак. Яъни миллий адабиётимиз тайёр тажрибага таяниш имконига эга эди. Яна бир муҳим жиҳати, бу ҳолда янгиликларнинг синовга дош бериб, бадий тафаккурга сингишиб кетган қисмини олиб, қолганидан воз кечиш мумкин. Масалан, модернизмнинг ҳар бир оқими майдонга чиққан вақтида кескин баҳсларга сабаб бўлган бўлса, вақт ўтиб, унга хос номақбул жиҳатлар инкор этилиб, мақбуллари умумбашарий эстетик бисотга қўшилиб кетади. Ўзбек адабиёти модернизмнинг айна шу жиҳатларини ўзига олди, шу боис ҳам бу борадаги баҳслар бизда у қадар кескин тус олгани йўқ.

Эътибор қилинса, адабий жараённи даврлаштириш уни илмий ўрганиш учун зарурий амал экани, аниқроғи, ушбу амал у ҳақда яхлит илмий тасаввур ҳосил қилишнинг ягона воситаси эканини англаш қийин эмас. Шу туфайли ҳам даврлаштириш адабиётшуносликнинг фундаментал муаммоларидан бири сифатида умум эътирофига молик. Юқорида амин бўлдикки, бунда ҳар бир даврнинг ўзига хос умумий жиҳатлари (топика) диққат марказига қўйилади. Адабиётшуносликда бу масалада қарашлар турличалиги кузатилиб, у иккита асосий кўринишга эга: биринчиси адабиётни

¹⁰⁶ Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. - М.: Наследие, 1994. С. 37-38.

¹⁰⁷ Қаранг: Қуранов Д. Жаҳон адабиётига йўл // Жаҳон адабиёти. - 1997.-№ 6.- Б.168-172

даврлаштиришда ижтимоий-тарихий шароитга асосланишни, иккинчиси эса адабиётни фақат адабий ҳодисалар, бадиий-эстетик тамойиллардан келиб чиқиб даврлаштиришни кўзда тутати. Албатта, бу ўринда ҳар икки томонни ҳам тўла ёқлаш ёки тўла инкор қилиш мақбул эмас, аксинча, оралиқ мавқени эгаллаш тўғрироқ бўлур эди. Чунки, юқорида ҳам кўрдик, ижтимоий-тарихий шароитнинг ўзгариши адабиётда сезиларли даражада акс этмаган даврлар бўлгани каби, улар жуда кучли из қолдирган даврлар ҳам бўлади. Дейлик, инсоннинг ижтимоийлашув даражаси кучли бўлмаган даврларда (Европада XVIII асргача, бизда XX аср бошларигача) ижтимоий-тарихий шароитдаги ўзгаришлар адабиётда ҳар вақт ҳам яққол кўзга ташланмайди, бундан кейинги даврларда эса изсиз кетган ўзгаришнинг ўзи йўқдек. Демак, бу босқични даврлаштиришда ҳар бир конкрет даврий оралиқдаги ижтимоий-тарихий шароитни эътиборга олиш ва айна шароитнинг адабиёт (унинг бадиий-эстетик томонлари)га кўрсатган таъсирини яққол кўрсатиш зарур бўлади.

Адабий жараёни даврлаштиришда *адабий давр*, *адабий аср*, *адабий авлод* тушунчалари билан иш кўрилади. Аввало, бундаги вақт (масалан, аср тушунчаси) астрономик вақтга ҳар вақт ҳам тўғри келавермаслигини айтиш керак. Яъни терминлар маъноси сўзнинг луғавий маъносидан фарқланадики, уларнинг ҳар бирига тўхталганда бунга амин бўлиш мумкин. Энди саналган тушунчаларга таянган ҳолда адабиётимизнинг тараққиёт йўлини – қадим замонлардан бери узлуксиз кечиб келаётган адабий жараёни даврлаштириш масаласига мухтасар тўхталиб ўтамиз.

Адабиётимиз жаҳон адабиётининг ажралмас таркибий қисми эканини назарда тутган ҳолда энг аввал юқорида тавсифланган учта стадия (босқич)га мос келадиган учта *адабий давр*ни ажратамиз:

1. Энг қадимги адабиёт – энг қадимги замонлардан милодий X асргача.

2. Мумтоз адабиёт даври – X асрдан XX асрнинг 10-йилларига қадар.

3. Янги ўзбек адабиёти – XX асрнинг 10-йилларидан бошланган.

Юқорида учта стадия (босқич)нинг ўзига хос хусусиятлари ҳақида анча муфассал тўхталдикки, улар мос равишда мазкур даврлар учун ҳам хосдир. Жумладан, илк давр учун *синкретиклик*, иккинчиси учун *традиционализм*, учинчиси учун *индивидуал-*

ижодий бадиий тафаккур белгиловчи хусусият бўлиб, уларнинг бошқа жиҳатлари шу билан боғлиқ изоҳланади. Табиийки, энг умумий хусусиятлар муштарак бўлгани ҳолда, қатор фарқли жиҳатлар ҳам мавжуд. Жумладан, яққол кўзга ташланадиган фарқ – Европа адабиётига нисбатан даврий чегараларнинг сезиларли силжигани: илк босқич қарийб ўн беш аср, иккинчи босқич эса юз эллик йил кейин ниҳояланади. Шунингдек, адабий давр ичидаги ҳодисалар ҳам жиддий фарқланади. Масалан, иккинчи давр Европада *ўрта асрлар*, *Уйғониш*, *классицизм*, *барокко* тарзида изчил бўлинса, адабиётимизда бундай изчиллик кузатилмайди. Масалан, Уйғониш эпкивлари бизда X–XII асрларда ҳам, Ҳазрат Навоий даврида ҳам, XIX–XX асрлар чегарасида ҳам эсиб турган, шу билан бирга, уларнинг барида ўрта асрларга хос хусусиятлар устувор бўлгани ҳам шубҳасиз. Шу сабабли ҳам иккинчи даврни *асрларга ажратмоқчи* бўлсак, турли вариантларни мулоҳаза қилиб кўргач, беихтиёр яна қуйидагиларда тўхтайверамиз:

- 1) туркий сулолалар даври адабиёти;
- 2) мўғул истилоси даври адабиёти;
- 3) темурийлар даври адабиёти;
- 4) хонликлар даври адабиёти.

Албатта, адабиётни даврлаштиришга тахт эгалари алмашилишининг асос қилиб олингани эътироз уйғотиши табиий. Бироқ бу адабий жараёнда ижтимоий-тарихий омилларга ҳал қилувчи аҳамият бераётганимиздан эмас, балки шунга мажбурлигимиздан. Сабаби, бу давр адабиётидаги ўзгаришлар Европа адабиётидаги сингари бўртиб кўзга ташланмайди. Юқоридагича даврлаштириш эса, ҳар ҳолда, давр адабиётини муайян изчилликда кечган жараён ўлароқ тасаввур қилиш имконини беради. Шундан бўлса керак, ҳозирга қадар даврлаштириш масаласига тўхталганки мутахассисларнинг аксарияти сулолаларни у ёки бу даражада асос қилиб олади. Ҳатто номлашда сулола тилга олинмаса ҳам, белгиланган тарихий давр айнан у ёки бу сулола ҳукмронлиги назарда тутилаётганини англаиб туради¹⁰⁸. Шубҳасиз, ҳали бу давр адабиётининг поэтикаси тарихий аспектда теран ўрганилади, унинг ҳозирча нигоҳимиздан пинҳон қолаётган жавҳар хусусиятлари инкишоф этиладики, ўшанда даврлаштириш масаласига яна қайтиш мумкин бўлади. Ҳозирча эса юқоридагича

¹⁰⁸ Қаранг: Фитрат. Танланган асарлар. 2-жилд.- Т.: Маънавият, 2000.- Б.37-45, 55-61; Миён Бузрук. Ўрта Осиё ва ўзбек адабиёти тарихига умумий қараш.- Т., 1930.- Б.60-62; Маллаев Н.М. Ўзбек адабиёти тарихи.- Т., 1976.- Б.7-8; Раҳмонов Н. Ўзбек адабиётини даврлаштириш масалалари.- Т., 2016.- Б.17 ва бошқалар.

даврлаштириш билан қаноатланиш, ундан давр адабий жараёни поэтик моҳиятига кириб бориш учун бир восита ўлароқ фойдаланиб туриш мақсадга мувофиқ кўринади.

Агар иккинчи босқични *адабий аср*ларга ажратиш билан кифояланган бўлсак, учинчи босқични даврлаштиришда унга кўшимча равишда *адабий авлод* тушунчаси билан ҳам иш кўришга тўғри келади. Негаки, учинчи босқич, бир томондан, инсоннинг ижтимоийлашуви кучайган ва шунинг натижасида ижтимоий руҳ-кайфиятнинг ижодкор шахсияти орқали асарда аксланиши, иккинчи ёқдан, ижтимоий тараққиёт суръатлари бениҳоя тезлашганидан ижтимоий руҳ-кайфиятнинг ғоят тез ўзгариши нормага айланган даврдир. Ўзгаришлар шиддати туфайли шахс ва ижодкор сифатида шаклланиш даври атиги ўн-ўн беш йил билан фарқланувчи ижодкорларнинг ижодий-эстетик қарашлари ҳам бир-биридан жиддий фарқланиши мумкин бўладики, бу ҳол *адабий авлод* тушунчасини заруратга айлантириб қўяди. Фикримизча, *янги ўзбек адабиёти* даврида ҳозирга қадар учта *адабий аср* аниқ фарқлангани кўзга ташланади: 1) ўзбек жаҳид адабиёти, 2) шўро даври ўзбек адабиёти, 3) истиқлол даври ўзбек адабиёти. Эътибор қилинса, жаҳид адабиётининг Беҳбудий, Ибрат, Чўлпон сингари намояндаларининг ижодий-эстетик принципларида сезиларли фарқлар борлигини кўриш мумкин. Шунга қарамай, ягона ғоявий асосда собит тургани уларни бошқа-бошқа авлодларга мансуб этишга изн бермайди. Бундан фарқли ўлароқ, иккинчи адабий аср – шўро даври ўзбек адабиёти доирасида *20-йиллар, 60-йиллар ва 70-йиллар* адабий авлодлари яққол ажралиб туради. Таъкидлаш керакки, адабий авлодга мансублик маълум гуруҳ ижодкорларининг бир даврда туғилгани ёки бир даврда адабиётга кириб келгани билан эмас, балки ижодда бир-бирига яқин тамойилларга таяниши билан белгиланади. Шу жиҳатдан қаралса, 60-йиллар адабий авлодининг вакиллари сирасида О.Ёқубов, П.Қодиров, Э.Воҳидов, Ў.Умарбеков, А.Орипов, Ў.Хошимовлар кўрсатилиши мумкин. Ҳолбуки, масалан, О.Ёқубов билан А.Орипов орасида ўн беш ёш фарқ бор; биринчиси 50-йилларда, иккинчиси эса 60-йилларда адабиётга кириб келган. Уларнинг ижодий-эстетик принциплари 50-йиллар охири – 60-йиллар бошларида жамиятда ҳукм сурган ижтимоий руҳ-кайфият таъсирида шаклланган. Айни принциплар кейинги авлод томонидан инкор қилинади, зеро, у янги ижодий-эстетик принциплар билан майдонга чиқиб келади. Яъни адабий авлодлар муносабати моҳиятан

жамиятдаги “оталар ва болалар” муносабати каби – иккиси ҳам янгилашишга, тараққиётга хизмат қилади.

Бадиий адабиётнинг тараққиёти ижтимоий-тарихий шароит билан кўп жиҳатдан боғлиқ бўлгани ҳолда, уни фақат шу шароит билан боғлаб тушуниш, ташқи омил аҳамиятини мутлақлаштириш ҳам тўғри бўлмайди. Дейлик, бадиий адабиёт муайян тарихий босқичларда жамиятнинг ижтимоий тараққиёти даражасидан олдинлаб кетиши ёки, аксинча, ортда қолиши ҳам мумкин. Масалан, XIX асрдаги чор Россияси кўплаб Европа давлатларидан ҳам иқтисодий, ҳам ижтимоий тараққиётда анча ортда қолган, ярим кулдорлик тузумига асосланган давлат эди. Бироқ айти шу аср рус адабиёти кўплаб истеъдодларни, жаҳон миқёсида тан олинган Толстой, Достоевский сингари буюк ёзувчиларни етиштирди. Ёки, аксинча, айти шу аср охирига келиб ижтимоий-иқтисодий тараққиётда анча олдинлаб кетган америка адабиётининг жаҳон бадиий тафаккурида ҳодиса саналувчи у қадар катта истеъдодларни беролмаганини ҳам қайд этиш зарур. Демак, бадиий адабиёт тараққиёти кўп жиҳатдан ижтимоий шароит билан боғлиқ ривожланади ва, айти пайтда, нисбий мустақилликка ҳам эгадир.

Бадиий адабиёт тараққиётининг муҳим ички омилларидан бири сифатида анъана ва янгилик муносабати олинади. Ҳар бир давр ўзидан олдинги давр адабиётида мавжуд энг яхши жиҳатларни ўзига сингдиради ва ўзидан унга нимадир қўшишга интиладики, шу асосда тараққиёт жараёнининг узлуксизлиги таъминланади. Адабиётдаги ворисийлик, анъаналарга содиқлик ҳар бир миллий адабиётдаги ўзига хослик, миллий қиёфанинг йўқотилмаслигини кафолатлайди. Бой анъанага таянган адабиётнинг ривожланиш имкониятлари, табиийки, бошқаларга нисбатан юқори бўлади. Масалан, халқимизнинг бой адабий-маданий анъаналари XX аср бошларидан кузатилувчи янги ўзбек адабиётининг шаклланиш жараёни тез кечишини таъминлади: адабиётимиз жуда қисқа фурсат ичида жаҳон адабиётидаги ютуқларнинг кўпини ижодий ўзлаштирди, ўзининг бадиий арсеналини бойитди. Айтилик, 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 заминида унинг ўзи ҳам бойиди – ўзбек романчилиги дунёга келди. Шу маънода миллий романчилигимизнинг илк намунаси бўлмиш “Ўтган кунлар”дан бошлаб “Отамдан қолган далалар”гача бўлган барча намуналарида

минг йилликлар билан ўлчанадиган адабий-маданий анъаналаримиз излари бор, шу туфайли ҳам у ўзининг беткарор қиёфасига эга “ўзбек романи”дир.

Бадиий адабиётнинг ривожланишида адабий алоқалар катта аҳамиятга моликдир. Миллий адабиётларнинг ўзаро алоқаси уларни ғоявий-бадиий жиҳатдан бойитади, ривожланишига туртки беради. Айтиш керакки, бундай алоқаларнинг маншаи, уларни юзага келтирган омиллар турлича бўлиши мумкин. Жумладан, ўзбек адабиётида алоқаларнинг 1) кўни-кўшничиликда яшаш ва 2) турли тарихий жараёнлар натижасида юзага келган кўринишлари кузатилади. Тўғри, иккала омил қоришиқ ҳолда ҳам таъсир қилиши мумкин, бироқ улардан бири албатта етакчилик қилади.

Адабиётларнинг ўзаро алоқаси энг аввал халқларнинг тиғиз маиший, маданий, иқтисодий алоқалари натижасида юзага келади. Шунга кўра, ўзбек адабиётининг алоқалари ҳақида сўз борганда энг аввал форсий адабиётни тилга олишга тўғри келади. Негаки, ўзбек (туркий) халқи қадимдан форс-тожик тилида сўзлашувчи халқлар билан бир ҳудудда яшаб келади: улар билан кўни-кўшничилик, қондошлик, куда-андалик алоқалари мустаҳкам боғланиб кетган. Шунинг учун ҳам ўзбек адабиёти тараққиётига унинг форсий адабиёт билан алоқалари жуда катта таъсир кўрсатган. Жумладан, форсий адабиёт бошлаб берган хамсачилик, рубоийнавислик анъаналари ўзбек адабиётида муваффақият билан давом эттирилди; деярли барча мумтоз шоирларимиз Шайх Саъдий, Ҳофиз Шерозий каби машҳур форсийзабон ижодкорлардан таъсирландилар, уларни ўзларига устоз деб билдилар. XX асрга келиб, шўронинг миллий чегаралаш сиёсати натижасида минтақада Ўзбекистон ва Тожикистон республиклари ташкил топгач ҳам бу алоқалар анъанавий равишда давом этди. Икки тилда бирдек қалам сурган Садриддин Айний, Абдурауф Фитрат каби улуғларимиз янги даврда бу алоқалар қандай бўлиши лозимлигини кўрсатиб кетдилар десак, асло янглишмаймиз. Муҳими, бу алоқалар ҳозир – ҳар икки давлат мустақил ривожланиш йўлига киргач ҳам тиғиз давом этмоқдаки, бу ўзининг ижобий самарасини беради.

Ислом динининг кириб келиши билан халқимизнинг араб, шунингдек, кейинги даврларда араб тили орқали мусулмон дунёси маданиятидан баҳраманд бўлиш имкони туғилди. Табиийки, ислом ғоялари остидаги бирлик маданий алоқаларнинг нафақат тиғизлашуви, балки қатор умумий хусусиятларга эга бўлуви ҳам

олиб келди. Бундан ташқари, араб тили орқали халқимизнинг зиёли қатлами антик юнон-рим маданияти, илм-фани ютуқлари билан танишди. Шунга ўхшаш, чоризм истилосидан кейин бошланган рус маданияти билан, кейинча, шўро республикалари, дунёнинг мафкура асосида бўлинган “социалистик лагер”и ва унга хайрихоҳ мамлакатлар адабиётлари билан алоқалар ҳам, албатта, адабиётимизда сезиларли из қолдирган. Яна бир муҳим томони, рус тили орқали халқимиз, жумладан, қалам аҳли жаҳон адабиётининг дурдоналари билан танишди, табиийки, улардан ижодий таъсирланди, руҳ олди, улар билан мусобақага бел боғлади. Ниҳоят, ҳозирги кунда – глобаллашув жараёнлари кучайган, ахборот-коммуникация технологиялари ғоят ривожланган шароитда миллий адабиётларнинг ўзаро алоқалари бениҳоя тиғизлашди. Зеро, бугунги ўқувчи ҳам, ижодкор ҳам интернет орқали жаҳондаги адабий ҳодисалардан “он-лайн режими”да хабардор бўлиб туриш, хориждаги қалам аҳли билан мунтазам мулоқот ўрнатиш имкониятига эга. Яъни адабий алоқанинг тамомила янги кўриниши пайдо бўлдики, бу адабиётшунослик олдига унинг истиқболлари, адабиётимизга келтириши мумкин бўлган фойдаси ва эҳтимолдаги зиёни, биринчисини кўпайтириш, иккинчисининг олдини олиш йўллари каби қатор масалаларни ўрганиш вазифасини қўяди.

Таянч тушунчалар:

адабий жараён, ворисийлик, узлуксизлик, адабиёт тараққиётининг ички омиллари, адабиёт тараққиётининг ташқи омиллари, миллий адабиётлар тараъийётининг стадиал умумийлими, ижтимоий-тарихий шароит, анъана ва янгилик, даврлаштириш, бадиий тафаккур типлари, архаик (мифопоэтик), традиционалистик (норматив поэтика), индивидуал-ижодий (тарихийлик тамойилига асосланувчи), синкретиклик, анъана, намуна, канон, эйдос, эйдетик поэтика, нормативлик.

Савол ва топшириқлар:

1. “Адабий жараён” истилоҳи қандай маъноларда қўлланади? Истилоҳни аниқловчиси билан қўллаш заруратининг юзага келиш сабабини тушунтириб беринг. Адабий жараён тушунчаси нималарни ўз ичига олади?

2. Бадиий адабиёт тараққиётининг ижтимоий-тарихий шароит билан боғлиқлигини тушунтириб беринг.

3. Адабий анъана деганда нимани тушунасиз? Анъана билан янгилик муносабатини тушунтиринг.

4. Адабий жараённи даврлаштириш зарурати нимада? Узлуксиз адабий жараённи даврларга ажратишига имкон берувчи омилларни кўрсатинг.

5. «Адабий давр», «адабий аср», «адабий авлод» тушунчаларига изоҳ беринг. Адабий авлодга мансублик қандай белгиланади? «Адабий аср» ва «астрономик аср» тушунчалари орасидаги фарқни тушунтиринг?

6. Ўзбек адабиёти тарихининг юқоридагича даврлаштирилишига муносабатингиз қандай? Бу борада сизнинг шахсий қарашингиз борми? Бўлса, асослаб тушунтиришига ҳаракат қилинг.

Адабиётлар:

1. Адабиёт назарияси: 2 томлик. Т.2.-Т.,1979
2. Сулаймонова Ф. Шарқ ва Ғарб. Қадимий адабий алоқалар.-Т.,1997
3. Мирвалиев С. XX аср ўзбек адабиёти тарихини даврлаштириш муаммолари // Тил ва адабиёт таълими.-1995.-№5-6.- Б.48-52
4. Каримов Э. XX аср бошида Туркистонда адабий муштаракликлар // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.-№4-6.-Б.16-23
5. Раҳмонов Н. Ўзбек адабиётини даврлаштириш масалалари.- Т.: Мумтоз сўз, 2016
5. Турдиев Ш. А.Қодирий ва татар адабиёти // Ўзбек тили ва адабиёти.-1994.-№6.-32-38
6. Шеърятда Фитрат ва Чўлпон анъаналари Гулистон.-1995.-№2.- Б.46-47
7. ал-Амин Б. Миллий адабиётнинг икки илдизи // Шарқ юлдузи.-1998.-№5.-Б.156-158
8. Қуронов Д. Жаҳон адабиётига йўл // Жаҳон адабиёти.-1997.-№6.- Б.168-172
9. Мирвалиев С. Анъана ва кашфиёт // Мирвалиев С. Абдулла Қодирий.- Т.: Фан, 2004.- Б.67-74

Адабий йўналиш ва оқимлар

Адабиётнинг билиш имкониятлари: мимесис ва рамзлашлаштириш. Ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари. Метод ва услуб тушунчалари ҳақида. Адабий йўналиш тушунчаси.

Адабиётнинг билиш имкониятлари масаласига антик даврлардаёқ диққат қилинган. Жумладан, Арастуға кўра “Биринчидан, инсонларда тақлид қилиш – болаликдан туғма хусусият, улар бошқа мавжудотлардан шуниси билан фарқланади, зеро, инсон тақлид қилишга бошқалардан кўра кўпроқ қобил ва шу йўл билан у дастлабки билимларни ҳосил қилади; иккинчидан тақлид маҳсуллари ҳаммага ҳузур бахш этади”¹⁰⁹. Кўрамизки, Арасту тақлидни билиш воситаси сифатида талқин қилади, у поэзиянинг эвристик (билиш) ва гедонистик (ҳузур бериш) функцияларига урғу беради. Арастуға зид ўлароқ, Афлотун поэзиянинг билиш имкониятини инкор қилади: “Гомердан бошлаб шоирларнинг ҳаммаси эзгулик ва бошқа барча нарсаларнинг соясини акс эттирадилар, улар учун ижоднинг предмети шугина бўлиб, ҳақиқатга тегинмайдилар”¹¹⁰. Афлотун таъкидлайдики, “тақлидчи ўзи тасвирлаётган нарса ҳақида арзирли ҳеч нарса билмайди, унинг ижоди – жўнгина эрмак, асло жиддий машғулот эмас”. Боз устига, “поэзия ҳаққонийлик меъёрларига тушмайди, уни на ўлчаб, на санаб ва на тортиб бўлади”¹¹¹. Албатта, бундай қараш абстракт тафаккур ҳали етарли ривожланмаган – нарса билан тушунча бир-биридан ҳали тўла ажралмаган давр учун табиий, бугунги кун нуқтаи назаридан унга тўла қўшилиб бўлмаслиги ҳам кундай равшан. Бироқ унда рационал мағиз борлиги, хусусан, тақлидчи *нарсанинг ўзига эмас, унинг сояси – кўринишига* тақлид қилишини мутлақо инкор қилиш ҳам мушкул. Афлотунга кўра, поэзия – “эйдосга тақлиднинг тақлиди”, у моҳиятдан уч баҳя нарида туради. Негаки, эйдоснинг яратувчиси – еру осмон, суву ҳаво, жамики мавжудотнинг яратувчиси; яна ҳам аниқроғи, аввал эйдос – моҳият яралди, сўнг шу моҳиятга тақлидан мавжуд нарсаларнинг бари яратилди. Яъни поэзиянинг билиш предмети эйдос ҳам, унинг яратувчиси ҳам эмас, шу боис у моҳиятни, ҳақиқатни англашга ожиздир.

¹⁰⁹ Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.151

¹¹⁰ Платон. Сочинения. В 4-х т. Т.3.Ч.1.- СПб., 2007.- С.265

¹¹¹ Шу китоб.- Б.467-468

Афлотуннинг мазкур қараши ўрта асрларга келиб тақлид (мимесис) ўрнини рамзлаштириш (символизация) эгаллашига замин ҳозирлади десак, хато бўлмайди. Зеро, умумлаштириб айтганда, рамзлаштириш – “мутлақ гўзаллик”, “аслий гўзаллик”, “мутлақ ҳақиқат”, “ҳақиқат” сингари турлича номлар билан юритилса-да битта мақсад – Ҳақни англашга қаратилган. Айни чоқда рамз ишора қилади, холос, яъни билиш амалининг натижаси мудом англаш-англамаслик чегарасида қолади. Агар шу жиҳатлар назарда тутилса, рамзлаштиришнинг назарий асослари Румда – антик маданият билан янги насронийлик ғояларини ўзида уйғун мужассам этган Византияда тизимга солингани ғоят табиий кўринади. Жумладан, бу ишнинг илғорида турган илоҳиётчи-эстет Дионисий Ареопагитга кўра, “аслий гўзаллик” (яъни, Ҳақ) мавжуд нарсаларнинг ҳаммасига, ҳар бирининг ўзига яраша гўзаллик бахш этади, яъни “аслий гўзаллик” мавжудликнинг сабаби, жами гўзалликнинг манбаидир. Маънавий-руҳий изланишлар мақсади – аслий гўзаллик, унга элтувчи восита эса моддий оламдаги гўзалликдир. Зеро, моддий оламдаги нарса-ҳодисаларнинг барида асл гўзалликдан дарак бор, ҳар бири ундан ўзига яраша нур олган. Шу боис моддий ва маънавий реалликдаги ҳамма нарса рамз (символ)дирки, уларнинг ҳар биридан илоҳий нур таралади, ҳар бирида Яратгандан недир бор. Демак, Худони таниш учун энг аввал шу рамзларни кўра олиш, мазмун-моҳиятини тушуниш лозим¹¹². Албатта, бир қарашдаёқ мазкур қарашлар билан тасаввуф таълимоти орасида муштараклик борлигини кўриш ёхуд мумтоз адабиётимиздаги рамзийлик моҳиятида ҳам айни шу ғоялар ётишини фаҳмлаш қийин эмас. Фақат, мазкур масалага адабиётнинг билиш имконлари ҳақидаги мулоҳазалар доирасида тўхталаётганимизни ёдда тутиб, асосий мавзуга қайтамиз.

Таъкидлаш керакки, рамз билан англанаётган нарса орасида бевосита ўхшашлик йўқлиги рамзлаштириш билан мимесисни фарқловчи асосий жиҳатдир. Агар мимесис нарса-ҳодисани унга тақлид қилиш (яъни ўзига монанд тарзда акс эттириш – ўхшашини тасвирлаш) орқали идрок қилса, символизация бунда “ўхшамаган ўхшашлик”ка таянади. Ўрта асрларга келиб масал жанрининг кенг оммалашиши сабаби шу билан изоҳланади. Зеро, масалда тасвирланган нарса англанаётган нарсанинг ўхшаши – акси эмас, бироқ иккисининг моҳиятидаги ўхшашлик англанаётган предмет

¹¹² Қаранг: Куронов Д., Раҳмонов Б. Ғарб адабий танқидий тафаккури тарихи очерклари. - Т.: Фан, 2007.

моҳиятига ишора қилади – уни англашга ёрдам беради. Хуллас, мимесис билан символизация билишнинг ўзаро оппозиция ҳосил қилувчи икки кўриниши, Гегель учлиги бўйича айтсак, улар орасида “тезис – антитезис” муносабати мавжуд. Аввало, билишнинг мазкур икки усули универсал характерга эгаллигини айтиш керак. Шунга кўра, рамзлаштириш ўрта асрларга келибгина пайдо бўлди эмас, балки илгари – ўша мимесис замонида ҳам мавжуд бўлган, бунга амин бўлиш учун Эзоп масалларини эслашнинг ўзи кифоя қилади. Зеро, агар “табиатга тақлид” моҳиятан “воқеликни акс эттириш” бўлса, Эзопнинг кўплаб масаллари (масалан, жониворлар иштирокидагилари)да бу йўлдан эмас, балки воқеликни бирон мазмунни ифодалашга мос тарзда “қайта яратиш” йўлидан борилган. Хуллас, қадим замонлардан бери бадиий адабиёт тасвирда шу икки усул асосида иш кўрадики, уларни *ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари* деб юритамиз.

Аввало, биз “*ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари*”¹¹³ тарзида ишлатаётган тушунча адабиёт назариясига оид ишларда “*ижод тип*”¹¹⁴, “*бадиий тафаккур тип*”¹¹⁵ каби қатор атамалар билан юритилади. Шунинг таъсирида бўлса керак, баъзан мазкур тушунчани аташ учун бир манбанинг ўзида “ҳаёт ва инсоннинг бадиий моделини яратиш йўли”, “ҳаётни образли тасвирлаш йўналиши”, “ижод тип” каби турли атамалар синоним сифатида ҳам қўлланади¹¹⁶. Лўнда қилиб айтганда, бу ўринда гап адабий асарларни уларда яратилган бадиий воқеликнинг реал воқеликка муносабатига кўра икки катта гуруҳга (реалистик ва нореалистик) ажратиш устида боради.

Шуниси ҳам борки, бу масалага ҳам қадимдаёқ эътибор қаратилган. Жумладан, Арасту “Поэтика”да келтиришича, Софокл “ўзи одамларни улар қандай бўлишлари керак бўлса, ўшандай тасвирлаши, Еврипид эса улар қандай бўлсалар, ўшандайлигича тасвирлашини”¹¹⁷ айтган экан. Арастунинг ўзи эса шоир “нарсаларни ё улар қандай бўлган ва бор эса, ўшандай; ё улар ҳақда қандай гапириляётган ва ўйланаётган бўлса, ўшандай; ё улар қандай бўлиши керак бўлса, ўшандай тасвирлаши лозим”¹¹⁸ деб уқдиради. Кўрамазми, Арасту Софокл тилга олмаган яна бир усул – нарсаларни

¹¹³ Поспелов Г.В. Проблемы исторического развития литературы.- М., 1972.- С.35-62

¹¹⁴ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы.- М.,1966.- С.101

¹¹⁵ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Т., 1986.- Б.366-368

¹¹⁶ Умурув Х. Адабиёт назарияси.- Т.: Шарқ, 2002.- Б.239-240

¹¹⁷ Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.- С.177

¹¹⁸ Кўрсатилган асар.- Б.176

“улар ҳақда қандай гапирилаётган ва ўйланаётган бўлса, ўшандай” тасвирлашни ҳам алоҳида кўрсатмоқда. Бу табиий ҳам. Сабаби, Арасту мазкур хулосага ўзигача бўлган ва ўзига замондош адабиётнинг таҳлили асосида келган. Маълумки, у давр адабиётида Олимп маъбудлари ҳам, турли мифологик мавжудотлар ҳам ҳаракатланадики, уларни фақат “улар ҳақда қандай гапирилаётгани ва қандай ўйланаётгани” асосидагина тасвирлаш мумкин. Яна бир жиҳати, Арасту мазкур усулларни битта таснифлаш асосига кўра фарқламайди: биринчи усул билан иккинчиси “реалистик – нореалистик” қолипида, биринчиси билан учинчиси эса “реалистик – норматив” қолипида таснифланган.

В.Г.Белинскийнинг бу борадаги адабиётшунослигимизда кўп эътибор топган фикрига кўра, поэзия ҳаёт ҳодисаларини икки усулда акс эттириши мумкин: “Ижодкор ҳаётни ўзининг нарса-ҳодисаларга қараш тарзи, ўзи яшаб турган олам, давр ва халққа муносабатига боғлиқ идеалига мос равишда қайта яратади ёки уни бутун яланғочлиги ва ҳақиқати билан, барча тафсилотлари, ранг ва оттенкаларига содиқ қолган ҳолда акс эттиради. Шунга кўра поэзияни иккига – *идеал* ва *реал поэзия*га бўлиш мумкин”¹¹⁹. Юзаки қаралса, Белинский таснифидаги реал поэзия билан идеал поэзия бир-бирига “реалистик–норматив” қолипида зидланаётгандек кўриниши мумкин. Ҳақиқатда эса бу ерда зиддиятнинг ўзи йўқ. Зеро, ҳатто ғоявий томони бешак устуворлик қилувчи социалистик реализм йўналишидаги асар (Горький. “Она”; Ойбек “Қутлук қон”)да ҳам воқелик “бутун яланғочлиги ва ҳақиқати билан” акс этган ва айни пайтда асар бадиий воқелиги муаллиф “идеалига мос равишда қайта яратилган” бўлаверади. Бу гапни адабиёт ҳам худди ўзининг яратувчиси – инсон каби ижтимоийлашган *янги давр*нинг реалистик йўналишидаги ҳар қайси асарига нисбатан бемалол айтиш мумкин. Жумладан, европа маърифатчилиқ адабиёти ёки жаид адабиёти намуналарида худди шундай. Бехбудийнинг “Падаркуш”, Ҳамзанинг “Заҳарли ҳаёт” пьесаларида, ёки Чўлпоннинг “Қурбони жаҳолат” ҳикоясида Туркистон воқелиги ҳаётга монанд акс эттирилган, яъни уларда *ҳаётни бадиий акс эттиришининг реалистик принципи*га таянилган. Зеро, уларда қаламга олинган каби воқеа ўша давр Туркистон воқелигида юз бериши мумкин экани кишида шубҳа уйғотмайди. Шунга қарамай, уларнинг бадиий воқелиги реал воқеликнинг шунчаки акси эмас, балки муаллиф

¹¹⁹ Белинский В.Г. Полн.собр.соч. Т.1.- М.,1953.- С.262

идеали нуқтаи назаридан ижодий қайта ишланган аксидир. Хуллас, ижтимоийлашув кучайган давр ижодкори ҳаётни шунчаки акс эттирмайди, балки уни ўз концепциясини ифодалашга мос тарзда қайта яратади.

Табиийки, мазкур шароитда мавжуд назарий қарашларни қайта кўриб чиқиш, уларни аниқлаштириш зарурати юзага келади. Шу жиҳати эътиборга олинса, ўтган асрнинг 20-30-йилларидан бошлаб ижодий метод масаласининг долзарблашувини фақат мафкурага хизмат қилувчи янги методни яратиш ва асослаш йўлидаги ҳаракатлар билан изоҳламасдан, аксинча, адабий ижод амалиёти жараёнида юзага келган муаммони ҳал қилиш эҳтиёжидан деб билиш тўғрироқ бўлади. Айни эҳтиёжни қондириш йўлида кўп изланишлар, турли ижодий гуруҳлар ўртасида кескин илмий баҳслар кечди. Жумладан, шу давр назарийчиларидан бири Л.Тимофеев бу борада қуйидагича мулоҳаза юритади: "... биз реалистлар деб атайдиган ёзувчиларнинг ижодида олдинги планга биз акс эттириш деб атаган ибтидо, яъни воқеликдаги ҳодисаларни улар ҳаётда қандай бўлса ўшандайлигича кўрсатишга интилиш етакчилик қилади; шуниси билан улар ёзувчининг воқеликка бевосита мосликдан чекинишига имкон берувчи қайта яратиш ибтидоси устуворлик қилган образлардан фарқланади"¹²⁰. Кўрамизки, Л.Тимофеев ижод жараёнидаги "акс эттириш" ва "қайта яратиш" амалларининг ўзаро нисбатидан келиб чиқади-да, ижоднинг реалистик ва романтик типлари ҳақида сўз юритади. Айни пайтда, олим ҳар қандай бадий асарда "акс эттириш" ва "қайта яратиш" амалларининг натижаси бирликда зухур қилишини ҳам эътироф этади. Сирасини айтганда, бусиз мумкин ҳам эмас. Зеро, бадий ижод эстетик фаолият экан, у ўзи йўналтирилган предмет (ҳаёт материали)ни ўзгартирмаслиги мумкин эмас, зотан, воқелик ижодкор онгида ижодий қайта ишланиб акс эттирилгани учунгина бадий ижод фаолият тури саналади. Хуллас, биринчидан, янгилик томонлари борлигига қарамай, Л.Тимофеев талқини Белинский қарашларининг бевосита давоми эканини таъкидламоқ керак. Иккинчидан, бадий ижод жараёнида акс эттириш ва қайта яратиш амалларининг биргаликда мавжудлигини эътироф этиш билан олим бу жиҳат тасниф асоси бўла олмаслигини ҳам намоён этиб қўйди.

Мазкур масалада Г.Поспелов эгаллаган мавқе ҳаётни бадий акс эттириш принципларини нисбатан аниқ фарқлашга имкон

¹²⁰ Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. - М.,1966. - С.101

бериши билан диққатга моликдир. Г.Поспелов фарқлаш асоси сифатида асарда яратилган характерларни олади. Унинг уқдиришича, ҳаётни бадиий акс эттиришнинг реалистик принципига асосланган асарда “... ёзувчи ўз қаҳрамонларини ўзлари яшаган давр ва муҳит ижтимоий муносабатлари асосида шаклланган ижтимоий характерлари хусусиятларига, уларнинг ички мантиқига мувофиқ тарзда ҳаракат қилиш (исташ, ўйлаш, ҳис этиш, гапириш)га мажбур қилади”¹²¹. Бунинг зидди ўлароқ, ҳаётни бадиий акс эттиришнинг “норматив” (нореалистик) принципига таянилган асарда: “... ёзувчи ўз персонажларини ўз характерларининг реал, тарихан конкрет хусусиятлари ва имкониятларига мувофиқ тарзда эмас, балки ўша характерларнинг ёзувчи қарашлари ва идеаллари асосида ҳиссий идрок этилган, тарихий конкретлиликдан айро тушувчи моҳиятига мувофиқ тарзда ҳаракат қилиш (исташ, ўйлаш, ҳис этиш, гапириш)га мажбур қилади”¹²².

Г.Н.Поспелов қарашидаги принципиал фарқ шуки, унда ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари, моҳиятан, ҳақиқатга монандлик асосида, яъни “реалистик – нореалистик” қолипида фарқланади. Тўғри, олимнинг ўзи улардан биринчиси – *бадиий акс эттиришнинг реалистик принципининг акси бўлган нореалистик принципни* атовчи умумэтироф этилган термин йўқлигини қайд этиб, уни “*норматив принцип*” деб юритишни маъқул кўради. Айти пайтда бу атама шартли қўлланаётгани, шу сабабли ҳамиша қўштирноққа олинаётганини ҳам таъкидлайди¹²³. Албатта, бу тарз номлашда анъананинг ҳам таъсири йўқ эмас. Нима бўлганда ҳам, бизга тушунчанинг моҳиятига мувофиқ равишда *бадиий акс эттиришнинг нореалистик принципи* деб аталгани маъқул кўринади. Сабаби, аввало, акс эттирилаётган воқеликнинг идеал асосида қайта ишланиши, яъни “нормативлик” моменти ҳар қандай асарда бор; иккинчидан, “реалистик”нинг зиддини англатувчи “нореалистик” атамаси тушунча моҳиятига аниқроқ ишора қилади.

Яна бир эътиборли жиҳати шундаки, Г.Поспелов ёндашувида бадиий воқеликдаги эпик тафсилотлару деталларнинг ҳаммавақт ҳам ҳаётий (яъни реал воқеликдагига монанд) бўлиши талаб қилинмайди, яъни бунда маълум даражадаги бадиий шартлиликка йўл берилади. Зеро, бу ўринда бош мезон – персонажларнинг конкрет ижтимоий шароитда шаклланган характерлари ички

¹²¹ Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы.-М.,1972.- С.52

¹²² Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы.-М.,1972.- С.54

¹²³ Шу китоб.- Б. 61

мантиқидан келиб чиққан ҳолда ҳаракат қилиши. Шу мезондан келиб чиққан ҳолда Г.Поспелов реализмнинг Бальзак, Диккенс, Достоевский каби буюк намояндалари романларида “реалистик акс эттирилган ва “норматив” идеаллаштирилган характерлар” мажудлигини таъкидлайди¹²⁴. Худди шу ҳол, масалан, жадид адабиёти намуналарида ҳам кузатилади: Ҳамзанинг “Янги саодат”и, Чўлпоннинг “Дўхтур Муҳаммадиёр”и – бунинг яққол далили. Ҳар иккисининг қаҳрамонлари – Олимжон ҳам, Муҳаммадиёр ҳам реал шарт-шароитда ҳаракатлангани ҳолда, муаллифлари кўзлаган идеалларга мувофиқ тарзда, яъни “норматив” идеаллаштирилган. Бунинг акси ўлароқ, юқорида кўрдик, Л.Тимофеев ёндашувидаги “воқеликни аслидагича тасвирлашга интилиш” талаби реалистик адабиёт имконларини торайтириб юбориши, хусусан, унинг бадиий арсеналига шартли образу воситаларнинг кириб келишига тўсқинлик қилиши мумкин бўлур эди. Ҳолбуки, реалистик адабиётнинг бадиий такомилида ХХ асрнинг охири чоракларидан бошлаб кузатилаётган тамойиллар бунинг аксини кўрсатаётир.

Демак, ҳаётни бадиий акс эттиришнинг реалистик принципи асардаги характерларнинг уларни шакллантирган ижтимоий-тарихий шароитга, кўпроқ шу шароит билан белгиланувчи характер мантиқига мувофиқ ҳаракат қилишларини тақозо қилади. Масалан, Раззоқ сўфи хонадонида вояга етган, характер хусусиятлари шу муҳит томонидан белгиланган Зеби романда ўз характер мантиқига мувофиқ ҳаракатланади: мингбошига унашилганидан сўнг, келин бўлиб тушгач ёки суддаги хатти-ҳаракатлари шундай дейишга тўла асос беради. Худди шу гапни А.Қодирийнинг Раъносига нисбатан ҳам, Ойбекнинг Гулнори, А.Қаҳҳорнинг Мунисхони, хуллас, реалистик йўсинда яратилган ҳар қайси характерга нисбатан ҳам айтиш мумкин. Бироқ мазкур жиҳатнинг ўзи, бизнингча, *ҳаётни бадиий акс эттиришнинг нореалистик принципини* тавсифлаш учун етарли эмас. Масалан, Ҳазрат Навоий яратган Фарҳод ҳам, худди юқорида эслатилган Олимжон ва Муҳаммадиёрлар каби, муаллиф идеалларига мувофиқ ҳаракатлантирилади, Г.Поспелов таъбири билан айтсак, у ҳам “норматив идеаллаштирилган”. Уларни фарқловчи асосий жиҳат эса Фарҳод ҳаракатланаётган шарт-шароитларнинг доим ҳам реал, яъни ҳаётдагига монанд эмаслигидир. Аён бўляптики, *ҳаётни бадиий акс эттиришнинг*

¹²⁴ Шу китоб.- Б.58

нореалистик принципи тавсифида бу жиҳатнинг ҳам эътиборга олиниши зарурий шарт экан.

Кўриб ўтганимиз ҳаётни бадиий акс эттириш тамойилларига ўтган асрнинг 30-40-йиллар адабиётшунослигида “метод” деб қаралиб, шунга кўра бадиий адабиётда иккита – реалистик ва нореалистик ижодий методлар мавжуд деб ҳисобланган. Кейинроқ метод атамаси остида бадиий асарнинг ғоявий мазмуни билан боғлиқ бўлган *ҳаёт материални танлаш, бадиий идрок этиш* ва *баҳолаш* *принциплари* тушунила бошланган. Яъни метод энди бадиий тафаккур тарзи саналиб, бадиий адабиёт эътиборини воқеликнинг у ёки бу қирраларига қаратиш, типиклаштириш ва баҳолашда намоён бўлувчи ҳодиса деб тушунилган. Албатта, истилоҳдаги маъно кўчиши адабиётнинг мафкура қуролига айлантирилишини илмий асослаш жараёнида амалга ошгани бор гап. Бироқ, шундай бўлса-да, истилоҳнинг янгиланган маънода қўлланиши бадиий ижоддаги иккита ғоят муҳим тушунча – *метод* ва *услуб*ни алоҳида, бироқ бири бири билан узвий боғлиқ категориялар сифатида тушуниш ва тушунтириш имконини бериши билан аҳамиятли эди. Фақат шуниси борки, шўро даври адабиётшунослигида алоҳида эътибор билан қаралган “метод” тушунчаси бугунга келиб буткул “назардан қолди” дейиш мумкин. Ҳозирда метод масаласини умуман четлаб ўтиш, уни мафкура талаби билан ўйлаб топилган, ғайриилмий тушунча деб ҳисоблашга мойиллик кучли. Ҳолбуки, метод тушунчаси йўқ жойдан эмас, балки адабий жараён қонуниятларининг теран англаниши натижасида пайдо бўлганки, бунга қуйида яна қайтамыз.

Агар бадиий тафаккур тарзини англатувчи *метод гносеологик* (яъни бадиий билиш билан боғлиқ) категория бўлса, *услуб антропологик*, яъни ижодкор шахси билан боғлиқ бўлиб, унинг ижодий индивидуаллигини белгилайди. Шундан ҳам кўринадики, метод ғоявийлик, услуб эса бадиийлик ҳодисасидир. Услуб ёзувчининг ижодий индивидуаллигини белгилайди, ижодий индивидуаллик эса у яратган асарнинг барча сатҳларида (бадиий матннинг тузилиши – риторика, бадиий воқеликни яратиш принциплари – поэтика) бирдек намоён бўлади. Яъни услуб бадиий шаклнинг унсури эмас, балки унга хос хусусиятдир. Услуб асардаги шакл унсурларининг ўз ҳолича эмас, балки муайян қонуният асосида яхлитликка бирикишини таъминлайди, ҳар бир унсурнинг бутун таркибидаги моҳияти ва функциясини белгилайди. Ким айтса ҳам билиб айтган, қадимдан “Услуб – одам” деган қарашнинг

оммалашгани бежиз эмас: асар ўзида ижодкор шахсини ифодалар экан, буни энг аввал услубда намоён этади. А.Қахҳорга хос жумла тузиш, А.Қахҳорга хос ривоя, А.Қахҳорга хос бадий деталлар функционалиги, А.Қахҳорга хос сюжет қурилиши дейилишининг боиси шундаки, буларнинг бари А.Қахҳор услуби билан, унинг ижодий ўзига хослиги билан изоҳланади. Шунингдек, услуб истилоҳи кенгроқ кўламдаги тушунчани ҳам англатади. Маълумки, ижодкор фаолияти аниқ бир даврда, адабий-эстетик принциплари ўзига яқин ижодкорлар доирасида кечадики, унинг услубий хусусиятлари билан шу доирадаги бошқа ижодкорлар услубида муштарак жиҳатлар кузатилиши табиий. Бу эса муайян *адабий давр услуби, адабий йўналиш услуби* ҳақида гапириш имконини беради. Демак, услуб конкрет ижодкор билангина эмас, маълум даражада адабий жараён билан ҳам боғлиқ экан. Ҳар икки ҳолда ҳам услуб қатор муҳим вазифаларни бажаради. Жумладан, ижод жараёнида у санъаткорни воқеликни яхлит идрок қилиш, ҳаёт материални яхлит бадий системага айлантиришга йўналтиради. Адабий жараёндаги функциясига келсак, услуб ижодкорни анъана билан боғлайди, бир томондан, ўзида адабий-бадий анъанани ташувчи, иккинчи томондан, уни янгиловчи сифатида намоён бўлади. Шунингдек, бадий асарнинг кейинги ҳаёти, ижтимоий мавжудлигини ҳам услуб белгилайди. Зеро, услуб асарни конкрет ўқувчига мўлжаллайди, бадий шаклнинг ўқувчи тафаккур даражаси ва эстетик дидига мос бўлишини таъминлайди. Айтилганларнинг бари услуб ҳаёт материали ва анъаналарга сайлаб муносабатда бўладиган, жамиятнинг бадий-эстетик талаб-эҳтиёжлари, маърифий ва маданий савияси, эстетик диди даражаси билан боғлиқ ҳодиса эканлигини кўрсатади.

Хуллас, адабий жараёнда юқорида кўриб ўтилган *ҳаётни бадий акс эттириш принциплари, ижодий метод* ва услуб тушунчалари умумийлик-хусусийлик муносабати асосида ҳамиша ўзаро мустаҳкам алоқада яшайди. Бу силсилада энг умумий тушунча – *бадий акс эттириш принциплари* қалам аҳлини ҳаёт материали (олам)ни аслига монанд акс эттириш ё ўзида у ҳақда англай олганларини ифодаладиган бадий модель яратишга йўналтиради. Ушбу амални *ижодий метод* конкретлаштиради – ҳаёт материалдан *нимани тасвирлаш*, унинг *қайси жиҳатларини ургулаган ҳолда умумлаштириш* ҳамда *қандай баҳолашни* белгилайди. Ниҳоят, *услуб* мазкур иккисини қамраб олган ҳолда

уларнинг ҳар бир бадиий асар, ҳар бир ижодкор, ҳар бир давр ё ҳар бир йўналиш доирасида ўзига хос тарзда татбиқ этилиши ва бетакрор бадиий шаклда воқеланишини таъминлайди.

Шу ўринда ғоят муҳим нуқта – адабиётшуносликда айна масаладаги қарашлар турличалигини келтириб чиқарган омилга тўхталиш вақти етди. Юқорида айтдикки, ҳозирги вақтда мазкур учликдаги иккинчи ҳалқа – метод тушунчасини ортиқча ҳисоблаш адабий назарий тафаккурда устиворлик қила бошлади. Жумладан, Х.Умуров биз бадиий акс эттириш тамойиллари деб юритган “икки кудратни метод тарзида, қолганларини оқим сифатида аниқлаштириш асослироқдир”¹²⁵ деб билади. Аксинча, Э.Худойбердиевга кўра реалистик ва романтик ижод типлари мавжуд, қолган ҳаммаси ижодий методлардир¹²⁶. Шунга ўхшаш, И.Султон ҳам романтик ва реалистик тафаккур типларининг “маълум тарихий давр учун характерли ва ҳукмрон кўриниши **ижодий метод**” деб билади. Айна пайтда, олимнинг уқдиришича, “жаҳон адабиётида **классицизм, романтизм ва реализм** ижодий методлари мавжуддир”¹²⁷. Аввало, келтирилган мисоллар кўрилатган масала юзасидан қарашларда фарқлар мавжудлиги, боз устига бу фарқлар жиддий асосларда намоён бўлишини кўрсатади. Бизнингча эса, юқоридаги учликнинг эътироф этилиши адабий жараёни тизимли тушунишга замин бўла олиши билан катта аҳамиятга моликдир. Гап шундаки, метод тушунчаси янги даврга келиб – инсоннинг ва шу билан боғлиқ ҳолда адабиётнинг ижтимоийлашуви кучайган шароитда долзарблашди. Натижада энди муайян давр ижодкорлари яратган асарлар *тасвирлаш учун танланган ҳаёт материали, унинг қайси жиҳатлари урғулаб типиклаштирилгани* ҳамда *қандай баҳолангани* нуқтаи назаридан жиддий фарқлана бошлади. И.Султон метод сифатида қайд этган классицизм, романтизм ва реализмнинг айна шу даврга тўғри келиши ҳам шу билан изоҳланади. Зеро, метод бадиий акс эттириш принципларининг маълум даврдаги варианты – *адабий йўналиш* билан биргаликда конкрет кўриниш олади. Шу жиҳатдан қаралса, *классицизм, романтизм, реализм, модернизм ва постмодернизмга* бир пайтнинг ўзида ҳам метод, ҳам адабий йўналиш деб қараш ўринли. Реалистик ва романтик ижод типларининг бунгача бўлган кўринишлари – *мифологик (антик) реализм, ўрта асрлар*

¹²⁵ Умуров Х. Адабиёт назарияси.- Т.: Шарқ, 2002.- Б.243

¹²⁶ Худойбердиев Э. Адабиётшуносликка кириш.- Т., 2008.- Б.329-355

¹²⁷ И.Султон. Адабиёт назарияси.- Т., 1986.- Б.368

символизи, уйғониш даври реализми кабиларга эса метод эмас, *адабий йўналиш* сифатида қаралгани тўғрироқ бўлади.

Адабий йўналиш тушунчаси биз юқорида тўхталган ҳаётни бадий акс эттириш принциплари, метод ва услуб тушунчалари билан бевосита боғлиқдир. Зеро, адабий йўналиш шу учала тушунча кесишган нуқтада юзага келади. Гап шундаки, муайян даврда яшаган бир қатор ижодкорлар яратган кўплаб асарларда типологик умумийлик, муштарак жиҳатлар мавжуд. Мазкур умумийлик воқеликни реалистик ё нореалистик акс эттириш, ҳаёт материалини танлаш, уни бадий идрок қилиш ва баҳолаш принципларида, асарларнинг бадий шакл хусусиятлари, услубий жиҳатларида ўзини намоён этади. Узлуксиз кечиб турган адабий жараённинг муайян босқичларида кузатилувчи бадий ижоднинг ғоявий-эстетик тамойилларидаги бундай умумийлик *адабий йўналиш* ҳақида гапириш имконини беради.

Адабий йўналиш тушунчаси адабий жараённинг, бадий тафаккур тарраққиётининг муайян бир босқичини назарий жиҳатдан умумлаштириш орқали унинг моҳиятини англашга ёрдам беради. Адабиёт тараққиёти, бадий тафаккурнинг ривожланиш тамойиллари адабий йўналишларнинг алмашинуви, улар орасидаги курашда очиқ намоён бўладиги, шу жиҳатдан адабий йўналиш адабий жараённи ўрганишдаги муҳим адабий-эстетик категория саналади. Масалан, Европа адабиётида *классицизм* йўналишининг ғоявий-эстетик принциплари билан зиддият, бир томондан, *барокко*, иккинчи томондан, *маърифатпарварлик реализми*ни майдонга чиқарди, ўз навбатида, кейинча худди шундай зиддиятлар асосида *романтизм* ва *танқидий реализм* йўналишлари юзага келди. Адабиёт тараққиётидаги *ворисийлик* қонуниятига кўра, янги адабий йўналишнинг куртаклари аввалгилари бағрида мавжуд бўлади, уларнинг заминида етилади. Жумладан, классицизм бағрида ҳам маърифатпарварлик реализмига, ҳам сентиментализмга хос унсурлар мавжуд эди. Кейинги йўналишларга мансуб ижодкорлар уларнинг маъқулини олиб, маъқул келмаганини инкор қилган ҳолда ўз ғоявий-эстетик принципларини қарор топтиришга интилдиларки, бу бадий тафаккур ривожига (ундаги силжиш, ўзгаришга) асос бўлди.

Шуни ҳам унутмаслик керакки, типологик умумийлик деганимиз бир йўналишга мансуб ижодкорларнинг ҳам ғоявий, ҳам эстетик жиҳатдан ўзига хос бўлиб қолавериши мумкинлигини асло

инкор қилмайди. Яъни бир йўналиш доирасидаги асарларда турлича идеаллар, дунёқарашларнинг акс этиши, бадиий-эстетик принципларда муайян фарқлар кузатилиши табиий ҳолдир. Масалан, романтизм йўналишига мансуб бўлмиш Байрон билан Гёте асарларида айнан бир хилликни излаш хато, улардаги яқинлик бадииятнинг чуқур сатҳларида, шунда ҳам катта ўлчамларда олиб қаралганидагина намоён бўлади. Мазкур ҳол адабий йўналиш доирасида турли *адабий оқим*ларни фарқлаш, яъни бир йўналиш ичида алоҳида гуруҳни ташкил этаётган ижодкорларга хос типологик умумийлик ҳақида гапириш имконини беради. Айтилганлардан адабий оқим адабий йўналишнинг бир кўриниши, ўзига хос варианты сифатида бўй кўрсатиши маълум бўлади. Масалан, мутахассислар *барокко* адабий йўналишининг вариантлари сифатида испан адабиётидаги *гонгоризм*, итальян адабиётидаги *маринизм* ёки французларнинг *прециоз адабиёт*ини кўрсатишади. Кўришиб турганидек, мазкур вариантлар – адабий оқимлар ҳудудий-миллий асосда намоён бўлаётир. Бу, аввало, конкрет ҳудуд адабиётининг ғоявий-бадиий ўзига хослигини белгиловчи омилларга боғлиқ. Масалан, *гонгоризм* ўзининг ғоявий-эстетик принциплари (Уйғониш даври идеалларига зидлик, услуб жимжимадорлиги, образларнинг метафориклиги) жиҳатидан бароккога мансуб этилади, айнаи чоғда, араб шеърини таъсирида бу хусусиятлар (мажозийликнинг ўта кучайиши, услубнинг мураккабланиши, фикрни яширин ифодалаш, закиёна ифодага интилиш ва б.) ўзига хос тарзда намоён бўлади. Сабаби, *гонгоризм* бир замонлар араб маданияти гуллаб яшнаган ва ҳануз унинг излари сақланган Андалус заминидеда вужудга келган. Ёки зодагонлар танда қўйган салонларнинг руҳи ва эстетик диди, маънавий-ахлоқий принципларини ўзида акс эттирган *прециоз адабиёт* ҳам айнан XVII асрнинг биринчи ярмида Францияда, ўзларини жаҳон тамаддуни пешқадами билган француз аристократлари муҳитидагина шаклланиши мумкин эди.

Адабий йўналиш ва оқимдан фарқ қилароқ, *адабий мактаб* деганда назарий жиҳатдан анланган ижодий дастурига эга бўлган, ташкилий тузилма сифатида шаклланган ижодкорлар гуруҳи тушунилади. Одатда, шоиру адиблар ҳамиша ижодий мулоқот эҳтиёжини ўткир ҳис қилиб яшайдилар. Шу боис ҳам қалам аҳли қадимдан турли ташкилий шаклларда – сарой, бадавлат ҳомий хонадони, журнал таҳририяти, ижодий уюшма, ўқув муассасаси

сингари тузилмалар қошида, гоҳ мушоира, гоҳ тўғарак, гоҳ гап-гаштак каби турфа кўринишларда йиғилиб, фикр алмашиб туради. Адабий мактаб ҳам асосан шу тарзда, баъзи ҳолларда эса бирон-бир йирик ижодкор теварагида шаклланади. Фақат, битта муҳим фарқловчи жиҳати бор: адабий мактаб муайян ғоявий-эстетик қарашлар, ижодий принципларни дастурий тарзда қабул қилади, ижодий фаолиятида шунга амал қилади. Масалан, француз адабиётидаги “Парнас” гуруҳи шундай ижодкорларни бирлаштирган бўлиб, уларнинг ғоявий-эстетик қарашлари, ижод намуналари “Янги Парнас” номи билан чоп этилган тўпламларда ўз аксини топган. XIX аср охири – XX аср бошларида рус адабиётида майдонга чиққан *модернистик йўналиш* ичида символизм, акмеизм, футуризм каби *адабий оқимлар*, футуризм оқими ичида эса кубофутуризм деб юритилувчи *адабий мактаб* бўлган. В.Хлебников, В.Маяковский сингари истеъдодларни бирлаштирган кубофутуристларнинг “Гилея” гуруҳи ўз адабий-эстетик қарашлари, ижодий принципларини “Жамият дидига тарсаки” номли манифестда эълон қилган.

Адабиётшуносликда адабий йўналишларни ажратишда турличалик бор. Жумладан, айрим адабиётшунослар адабий йўналиш деганда англаган ғоявий-эстетик тамойилларга, турли даражада амал қилинувчи ижодий дастурга эга бўлишликни шарт қилиб кўядилар. Бироқ бу хил ёндашув чалкашликлар келтириб чиқариши, моҳиятан бир хил адабий ҳодисаларни турли атамалар билан номлашга олиб келиши мумкин. Масалан, бу ҳолда классицизмни – адабий йўналиш, романтизмни эса адабиёт тараққиётидаги босқич деб аташга тўғри келадик, бу унчалик мақбул эмас. Фикримизча, бу масалада рус адабиётшуноси Ю.Борев қарашларига кўп жиҳатдан қўшилиш мумкин. Олимнинг таснифига кўра, ўтмиш адабиётида *мифологик реализм*, *ўрта асрлар символизми*, *уйғониш даври реализми*, *барокко*, *классицизм*, *маърифатпарварлик реализми*, *сентиментализм*, *романтизм*, *танқидий реализм* йўналишлари, XX аср адабиётида эса *реализм*, *социалистик реализм*, *сюрреализм*, *экзистенциализм* йўналишлари ажратилади. Фақат бунга айрим аниқликлар киритиш мақсадга мувофиқ. Хусусан, агар модернизмни адабий йўналиш ва метод деб қарар эканмиз, у ҳолда Ю.Борев таснифидаги *сюрреализм* билан *экзистенциализм*ни (бошқа яна бир қатор “изм”лар билан бирга) унинг оқимлари деб тушуниш тўғри бўлади.

Таянч тушунчалар:

ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари, бадиий тафаккур типи, реалистик принцип, нореалистик принцип, ҳаёт материаллини танлаш, бадиий идрок этиши ва баҳолаш принциплари, метод, услуб, индивидуал услуб, давр услуби, адабий йўналиш услуби, метод, адабий йўналиш, адабий оқим, адабий мактаб, классицизм, барокко, романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм, гонгоризм, маринизм, прециоз адабиёт, символизм, акмеизм, футуризм, кубофутуризм, сюрреализм, экзистенциализм, импрессионизм, экспрессионизм.

Савол ва топшириқлар:

- 1. Ҳаётни бадиий акс эттириш принциплари деганда нимани тушунасиз? Реалистик ва нореалистик принципларни фарқланг. Мимесис билан рамзлаштириш ҳамда ҳаётни бадиий акс эттиришининг реалистик ва нореалистик принциплари орасидаги муштарак жиҳатларни изоҳланг.*
- 2. “Поэтика”да келтирилган Софоклнинг ўзи ва Еврипиднинг ижодий принциплари ҳақидаги маълумот билан Арасту қайд этган учинчи ижодий принципнинг ўзаро муносабатини қандай тушунасиз?*
- 3. “Метод” атамасидаги маъно силжishiини қисқача тушунтириб беринг. Метод нима учун зоявийлик ҳодисаси саналади? Ҳозирги адабиётшунослик учун “метод” тушунчаси керакми?*
- 4. “Метод гносеологик, услуб антропологик категория” деган фикрни қандай тушунасиз? “Услуб” атамасининг маъно турфалигини мисоллар ёрдамида кўрсатинг. “Услуб – одам” деган қарашга муносабатингиз қандай?*
- 5. Адабий йўналиш нима? Турли жжодкорларнинг асарларида типологик умумийликнинг кузатилиши нимадан? “Адабий мактаб”, “адабий оқим” тушунчаларига изоҳ беринг.*

Адабиётлар:

- 1. Белый А. Символизм как миропонимание.-М.,1994*

2. Бретон А. Сюрреализм манифести// Жаҳон адабиёти.- 2000.-№ 5.- Б.160-174
3. Генис А. XX асрнинг етакчи услуби // Жаҳон адабиёти - 2001-11, Б. 155-163.
4. Жан Поль Сартр. Экзистенциализм тўғрисида. // Жаҳон адабиёти - 1997-5, Б.181-195
9. Жўраев Т. Онг оқими. Модерн.- Фарғона, 2009
5. Йўлдош Қ. Модернизм: илдиз, моҳият ва белгилар. // Ёшлик.- 2014.- № 9.- Б.26-33
6. Йўлдош Қ. Постмодернизм: илдиз, моҳият ва белгилар. // Жаҳон адабиёти.- 2015.- № 10.- Б.
7. Норматов У., Қуронов Д. Романнинг янги умри // Жаҳон адабиёти.-2001.-№ 9
8. Пospelов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы.- М.,1972
9. Расулов А. Сохта метод гирдоби // Бадиийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.77-86
10. Ховардсхолм Э. Модернизм. // Жаҳон адиблари адабиёт ҳақида.- Т.: Маънавият, 2010.- Б.366-371
11. Холбеков М. Сеҳрли реализм жозибаси // Жаҳон адабиёти, 2012.- №7. –Б.171-178
12. Холбеков М. Бадиий адабиётда модернизм тавсифи // Ёшлик, 2011. -№4. –Б.42-44
13. Шарафиддинов О. Модернизм жўн ҳодиса... эмас // Ижодни англаш бахти.- Т.: Шарқ, 2004.- Б.237-246.

Бадиий асар таҳлили

Таҳлил, синтез ва талқин амаллари, уларнинг тушуниш жараёнидаги нисбати ва муносабати. Бадиий асарни тушуниш жараёнидаги объектив ва субъектив жиҳатлар. Контекстуал ва имманент таҳлил. Таҳлил методлари тавсифи. Комплекс (филологик) таҳлил ҳақида.

Ўзбек филологиясида таҳлил” ва “талқин” истилоҳлари аниқ ва табиий фанлар соҳаларида кўпроқ халқаро “анализ” ва “интерпретация” истилоҳлари билан ифодаланувчи тушунчаларни англашиш учун қўлланади. Жумладан, адабиётшуносликда “таҳлил”

ва “талқин” истилоҳлари жуда кенг қўлланиб, улар бадий асарни тушуниш жараёнининг бир-бирига узвий боғлиқ, ҳатто ўрни келса бир-бирини қоплаб кетадиган иккита жиҳатини англатади. Зеро, бадий асарни тушуниш, унинг мазмун моҳиятини англаш жараёнида таҳлил ва талқин амаллари ҳар вақт биргаликда ҳозирдир. Ўйлашимизча, айти шу жиҳат – мазкур амалларнинг бирлиги, биргалигини изоҳлашга зарурат борки, бу масалага муфассалроқ тўхталиш мақсадга мувофиқ кўринади.

Аввало, таҳлил (анализ) истилоҳидаги маъно ўзига хослиги ҳақида. Яхши маълумки, луғавий маънода “таҳлил” истилоҳи объект (нарсас, ҳодиса, жараён)ни ўрганиш мақсадида фикран (ёки амалда) таркибий қисмларга ажратишдан иборат амални англатади. Агар *анализ* давомида объектнинг таркибий қисмлари, уларнинг моҳияти, ҳар бирининг бутун таркибидаги ўрни ва вазифалари тасаввур қилинса, унинг тамом зидди бўлган амал – *синтез* жараёнида илгари ажратилган қисмлар бутунликка бириктирилади, шу асосда объект ҳақида тўлақонли тасаввур ҳосил бўлади. Тафаккурнинг мантиқий механизмлари сифатида анализ ва синтез билиш жараёнида фундаментал аҳамиятга эгадир. Муҳим жиҳати шуки, гарчи улар бир-бирига зид амаллар бўлса-да, битта тафаккур актининг ўзида бир пайтда мавжуд, аниқроғи, фикрлаш жараёни аксар уларнинг ўзаро алмашилиб туриши тарзида кечади. Шу жиҳатини эътибога олсак, адабий асарга татбиқан таҳлил (анализ) истилоҳини қўллаш ножоиз, деган фикрга қўшилиб бўлмайди. Бу фикр тарафдорлари бадий асарни тирик организмга қиёс этишади-да, “уни қисмларга ажратиш жонсиз танага айлантиришдан бошқа нарсас эмас” деган қарашга таяниб, “таҳлил” истилоҳини маъқулламайдилар. Ҳақиқатда эса бу янглиш қараш, негаки, у истилоҳнинг адабиётшуносликда бирмунча фарқли маъно англатишини эътиборга олмасликдан келиб чиқади. Зеро, адабий асар таҳлили уни механик тарзда қисмларга ажратиш эмас, аксинча, уларнинг ҳар бирини бутуннинг қисми ўлароқ идрок қилиш, уларнинг қай тарзда алоқага киришишию бадий бутунликнинг юзага келишини кўра олиш ҳамдир. Яъни адабий таҳлил – асарни қисмларга ажратиш ва уларни бутунга бирлаштириш амалларининг навбати билан алмашлаб, босқичма-босқич изчилликда амалга оширилишидан иборат ақлий жараёндир. Аён бўлдики, *адабиётшуносликда “таҳлил” истилоҳи адабий асарни ўрганиш жараёнидаги “анализ” ва “синтез” амалларини умумлаштириб ифодалар экан.* Шунинг ҳам

таъкидламоқ жоизки, адабий асар таҳлили мутахассисгина амалга оширадиган иш эмас, у билан ҳар ким ҳам муайян даражада шуғулланади. Зеро, адабий асар таҳлили ҳам – ўқиш, фақат бунда мутахассис сифатида ўқилади. Бу хил ўқиш бадиий асарни қисмларга ажратиб-бутлаш асносида унинг бадиият ҳодисаси сифатидаги мавжудлигини, ундаги ўқувчи онги ва руҳиятига таъсир қилаётган, у ёки бу тарзда тушунилишига асос бўлаётган омилларни ўрганиш мақсад қилинади.

Таъкидлаб қўйиш жоизки, худди “таҳлил” билан “анализ” истилоҳлари сингари, биз “талқин” ва “интерпретация” истилоҳларини ҳам ўзаро мутлақ синоним сифатида ишлатамиз. 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 (адабиётшуноснинг мақсади тушунишнинг ўзигина эмас, тушунтириш ҳам) деганидир. Шу маънода қаралса, мумтоз адабиётшунослигимизда, умуман, ўтмиш илмида “талқин” сўзининг маъноси қисман “шарҳ”, “тафсир” атамалари билан ҳам берилган. Қисман деганимиз сабаби шундаки, талқин умумий тушунча ўлароқ хусусий тушунчалар – шарҳ билан тафсирни ўз ичига олади. Зеро, замонавий тушунчадаги талқин муайян белгилар орқали кодланган мазмунни соддароқ тилда ва бир бутунликда қайта яратиш деб биладики, шарҳ ва тафсир эса унинг кўмакчи воситаларидир. Мазкур фикрни адабиётга татбиқ этсак, талқин – бадиий асардаги “образлар тили”ни “мантиқ тили”га ўгирмоқ, образлар воситасида ифодаланган мазмунни тушуниш ва тушунтирмоқдир, деган тўхтамга келамиз.

Юқорида бадиий асарни тушуниш жараёнида таҳлил ва талқин амалларининг ҳар вақт ҳозирлиги, улар тушуниш жараёнининг икки қирраси экани айтилди. Зеро, тушуниш жараёнида, бир томондан, асар қисмлари (мас., алоҳида эпизодлар, персонажлар, уларнинг турли ҳолатлардаги хатти-ҳаракати, гап-сўзлари ва ҳ.), уларнинг ўзаро мазмуний алоқалари тасаввур қилинади, иккинчи томондан, ҳар бир қисмга бутун нуқтаи назаридан муайян мазмун бериш талаб қилинади. Албатта, мазкур икки амални уддалай олиш даражаси ҳаммада бир хил эмас, бас, аввалроқ айтганимиз бадиий асарнинг турли ўқувчилар томонидан турлича тушунилишининг асосий сабаби шунда. Бироқ шуниси ҳам аниқки, ўқувчилар онгидаги минглаб талқинларни умумлаштирадиган муштарак нуқталар ҳам

мавжуд. Демак, конкрет асар талқинлари нечоғли турфа бўлмасин, уларнинг чегараларини белгилаб берувчи муайян асос, ядро – жавҳар мавжудки, барча талқинлар шунинг атрофида воқеланади. Бу жавҳар эса – бадий асарнинг ўзи, ижод онларидаги бадиият ҳодисасини моддийлаштирган ва ўзида имконият сифатида сақловчи бадий матндир. Талқин – ўша имкониятни юзага чиқариш амали, бу жараён эса таҳлил асосида кечади.

Аён бўлдики, бадий асарни тушуниш жараёни объектив ва субъектив ибтидолардан таркиб топар экан: агар бу ўринда талқин қилаётган шахсни субъектив ибтидо деб олсак, бадий матн объектив ибтидодир. Бундан шундай хулоса келиб чиқади: агар талқин қилувчи шахс бадий матнни етарли даражада билмаса, асар қисмларини, уларнинг ўзаро алоқаларини етарли тасаввур қилолмаса, яъни фикрлашида анализ ва синтез амаллари оқсаса, унинг талқини субъективлик касб этади. Бошқа томондан, бадий адабиётнинг образлар орқали фикрлаши, образнинг эса ассоциатив тафаккур маҳсули эканини эътиборга олсак, талқиннинг субъектсиз мавжуд эмаслиги ҳам аён ҳақиқатдир. Чунки ижодкорнинг ассоциатив фикрлаши маҳсули ўлароқ яратилган ва асарда аксини топган образнинг мазмун қирралари фақат субъект онгидагина (яъни, унинг ҳам ассоциатив фикрлаши асосида) қайта тикланиши мумкин бўлади. Айтилганлар тушуниш жараёнида таҳлил ва талқин ҳар вақт ҳозир эканлигининг ёрқин далилидир. Оддий ўқувчидан фарқ қилароқ, адабиётшунос бадий асарни талқин қиларкан, таҳлилга таянади, унинг талқини таҳлил асосида юзага келгани учун ҳам илмий саналади. Шу маънода таҳлил бадий асарни тадқиқотчи сифатида ўқиш ва уқиш демакдир.

Айтилганлардан маълум бўладики, бадий асар таҳлилининг мақсади – асарни тушуниш (баҳолаш – иккиламчи мақсад). Хўш, “асарни тушуниш” деганда нима назарда тутилади? Адабиётшуносликда бу масалада ҳам яқдил фикрга келинмаган: айрим мутахассислар бунда асарга *муаллиф томонидан юкланган мазмунни*, бошқалари асарда *тасвирланган нарсалардан (объектив ибтидодан) келиб чиқадиган мазмунни* тушунишни назарда тутадилар. Бу қарашларнинг биринчисига кўра тушуниш жараёнида таҳлил амали устувор бўлса, иккинчисида талқиннинг мавқеи устунроқ эканлиги тайин; биринчиси бадий асарни унинг ички ва ташқи алоқаларини бирликда олиб ўрганишни (*контекстул таҳлил*) тақозо этса, иккинчиси асарга алоҳида мавжудлик сифатида қараб,

унинг ички алоқаларини ўрганиш (*имманент таҳлил*) билан чекланади. Мазкур қарашларнинг иккисини ҳам мутлақлаштириб бўлмайди, бу ўринда “оралиқ” мавқеннинг эгаллангани, ҳар икки йўсиндаги таҳлилнинг ҳам мавжудлигини, уларнинг бир-биридан кўзлаган мақсади ва аҳамияти жиҳатидан фарқли эканлигини тан олингани тўғрироқ бўлади.

Тушуниш жараёнининг назарий муаммоларини ўрганувчи соҳа – герменевтиканинг асосий қоидаси шуки: қисмни бутун, бутунни қисм орқали тушуниш даркор. Бу қоида юқоридаги таҳлил йўсинларининг иккисига ҳам бирдек алоқадор. Фақат бу ўринда имманент таҳлил “контекст” тушунчасини асар доираси билан чеклаб олса, контекстуал таҳлилда “контекст” кўлами кенгайиб боради (конкрет асар “ёзувчи биографияси”, “муаллиф яшаган давр шарт-шароитлари”, “муаллифнинг ижодий мероси”, “асар яратилган давр адабиёти”, “миллий адабий анъаналар” каби контекстлар доирасига киради). Контекстуал таҳлил асарга муаллиф томонидан юкланган мазмунни тушунишга йўл очса, имманент таҳлил асарда тасвирланган нарсаларга (ва, албатта, ундаги муаллиф образига) таянган ҳолда ўқувчига ўз мазмунини шакллантириш имконини беради. Мутахассисдан фарқли ўлароқ, оддий ўқувчининг асарни тушунишида имманент таҳлил унсурлари етакчилик қилади (шу боис ҳам ўқувчилар онгида конкрет асарнинг турфа талқинлари мавжуд). Зеро, аксарият ўқувчилар учун конкрет асарнинг қай мақсадда, қандай омиллар таъсирида ёзилгани аҳамиятсиз – улар асарнинг ўзинигина танийдилар, унинг ўзидангина завқ оладилар. Аксинча, адабиётшунос учун буларнинг бари муҳим, чунки асарни тарихийлик тамойилига таяниб, биографик ёхуд социологик методлар (контекстуал таҳлил) асосида текшириб чиқарилган хулосалар адабий-назарий тафаккур ривожига ҳал қилувчи аҳамият касб этади. Улар, табиийки, бадиий адабиёт ривожига ҳамда бадиий дид тарбиясига фақат билвосита таъсир қиладилар, бу хил хулосалар билан бадиий дидга бевосита таъсир қилишга уриниш эса адабиётга фақат зиён келтиради. Демак, бадиий асарни алоҳида бутунлик сифатида ҳам, контекст доирасида ҳам тушуниш (таҳлил ва талқин қилиш) мумкин, – иккисининг ҳам ўз ўрни, вазифаси ва мақсади тайинлидир.

Бадиий асарни контекстуал таҳлил қилишда унга турли жиҳатлардан – ёндашиш мумкинки, шу асосда бир қатор таҳлил методлари фарқланади.

Биографик метод бадиий асарни муаллифининг ҳаёт йўли контекстида ўрганишни назарда тутди. Бадиий асарда ижодкор шахсияти акслангани боис ундаги қатор ўринлар муаллиф биографияси контекстида ёрқинроқ англашилади. Шунга кўра биографик метод асарга муаллиф томонидан юкланган мазмунни англашда етакчи аҳамият касб этади. Масалан, юзаки қараганда, А.Қаҳҳорнинг “Ўғри” ва “Даҳшат” ҳикоялари ўтмишдан баҳс юритади, “қора ўтмиш”ни шўро адиби ғоявий мавқеидан туриб тасвирлайди, холос. Бироқ уларни биографик контекстда олинса, адиб ҳар икки ҳикояда ҳам улар яратилган давр муаммоларини қаламга олгани, атрофида кечиб турган ижтимоий ҳодисалар моҳиятини англаш ва ўзи англаган ҳақиқатларни ифодалашга ҳаракат қилгани кўринади¹²⁸. Ёзувчи ўзи бевосита кўрган, гувоҳи бўлган воқеа-ҳодисалар, ўзи кузатган ҳаётий ҳолатлару манзаралар, турфа феъл-хўйли одамлару уларнинг ўзаро муносабатлари ёзган асарларида у ёки бу йўсинда, турли мақсадлар билан ўз аксини топади. Масалан, Ойбекнинг “Ўч” поэмаси, “Қутлуғ қон” романи, “Маҳмуд Торобий” драматик достони – буларнинг ҳаммаси “Болалик” қиссасидан анча илгари яратилган. Шунга қарамай, масалан, “Ўч”даги қозоқ даштлари тасвири, “Қутлуғ қон”даги Шокир ота дўкони, “Маҳмуд Торобий”даги исён манзаралари “Болалик” қиссасидаги муқобилини ёдга солади. Яъни “Болалик” қиссаси адиб болалигида кўрган-кечирганларини кейинча яратган асарлари бадиий воқелигига сингдириб юборганини намойиш қилади. Автобиографик қиссанинг борлиги учунгина биз адиб асарларидаги биографик изларни комил ишонч билан кўрсатяпмиз. Шундан ҳам кўрса бўладики, биографик методнинг қанчалик самарали бўлиши биринчи галда тадқиқотчи ихтиёрида мавжуд биографик материалга боғлиқ бўлиб қолади. Биографик метод каби муаллифга йўналтирилган *психологик*, *психоаналитик* таҳлил методларида бу боғлиқлик янада кучли. Зеро, масалан, психоаналитик таҳлилни амалга ошириш учун тадқиқотчига ёзувчининг болалик чоғлари, оиласи, ўқиш ва меҳнат фаолияти кечган муҳит – хуллас, ҳаётига оид аниқ фактик материаллар, ҳатто

¹²⁸ Қаранг: Содик С. Ижоднинг ўттиз лаҳзаси.-Т., 2005.- Б.194-206; Қурононов Д. “Ўғри”нинг ҳимоясига икки оғиз сўз // Қурононов Д. Мутолаа ва идрок машқлари.- Т.: Академнашр, 2010.- Б. ; Қурононов Д. Илҳом билан ёзилган асар // Жаҳон адабиёти.-2007.- № .- Б ;

бир қарашда арзимас майда-чуйдадек кўринувчи тафсилотларгача керак бўлади. Айтиш керакки, ўзбек адабиётшунослигида биографик методнинг етарли даражада самара билан қўлланмай келаётгани айти шу нарса – биографик материалнинг етарли эмаслиги билан изоҳланади. Мазкур ҳолнинг сабаби эса, биринчидан, шахсий ва оилавий архив яратиш анъанасининг шаклланмагани, иккинчидан, миллий менталитет билан боғлиқ ҳолда маълумотларнинг кучли “филтрланиши”дадир.

Ижодий-генетик метод биографик методга яқин ва у билан бирликда қўлланиб, бадиий асарнинг ижодий тарихини ўрганишни мақсад қилади. Бу метод адабиётшуносга ҳаёт материалнинг бадиий образга айланиш жараёни, бадиий матннинг сайқалланиш йўлини кузатиш имконини беради. Мазкур метод адабиётшуноснинг биографик материаллар билан бирга ўрганилаётган асар қораламалари, унинг турли нашр вариантлари, тарихий ҳужжатлар ва ҳ.ни чуқур тадқиқ этишини, конкрет фактлар асосида унинг яратилиш тарихи ва омилларини очиб беришини тақозо этади. Ўзбек адабиётшунослигида ижодий-генетик метод асосида амалга оширилган жиддий тадқиқотлардан бири сифатида Р.Қўчқоровнинг А.Қаҳҳор романлари ижодий тарихини ёритишга бағишланган илмий ишини кўрсатиш мумкин¹²⁹.

Социологик таҳлил методи тадқиқотчини бадиий асар воқелиги билан реал воқелик муносабатлари, унинг тарихан ҳаққонийлик даражаси, ҳаёт ҳақиқати билан бадиий ҳақиқат муносабати каби масалаларни ўрганишга йўналтиради. Бу хил ёндашув асарнинг ғоявий-мафкуравий томонларини таҳлил қиларкан, қаҳрамонларнинг характер хусусиятлари, асардаги конфликтлар табиати, образлар тизими ва ҳ. бадиий унсурларнинг ижтимоий илдизларини очиб беради. Ҳаёт ҳақиқатининг бадиий 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. Шубҳасиз, социологик метод адабиётшуносликда муҳим аҳамиятга молик, у адабий асар билан боғлиқ кўп масалаларни ойдинлаштиришга ёрдам беради. Бироқ уни бошқалардан устун қўйиш, адабий асарнинг ғоявий-бадиий хусусиятларини ижтимоий омиллар билангина изоҳлашга интилиш – хуллас, уни мутлақлаштириш адабиёт учун зарарли оқибатларга олиб келиши

¹²⁹ Қўчқор Р. Мен билан мунозара қилсангиз.- Т., 1997.

мумкинки, бунга ёрқин мисолларни шўро адабиётшунослигидан исталганча топиш мумкин. Масалан, 20-30-йиллар шўро адабиётшунослигидаги *вульгар социологизм* адабиётда ижтимоийлик ролини, шунга мос равишда социологик метод мавқеини мутлақлаштириш натижаси ўлароқ вужудга келган эди. Адабий ҳодисаларни, адабий ижод ва адабий асар хусусиятларини жамиятнинг ижтимоий-иқтисодий ривожланиш ҳолати, ижодкорнинг синфий мансублиги билан бевосита боғлаб қўйиш социологик методни жўн тушунишга олиб келди. Натижада бадиий асарлар социологик методга таянибгина таҳлил қилинган, ижтимоий аҳамияти ва ғоявий жиҳатидангина баҳоланган танқидий мақолалар урчиди. Кейинча шу руҳдаги мақолалар Фитрат, Қодирий, Чўлпон каби истеъдодларни қатағон қилиш учун дастак бўлдигина эмас, ўқувчи оммани уларни “халқ душмани”, асарларини “зарарли” деб тушунишга тайёрлашга ҳам хизмат қилди. Шўро адабиётшунослиги, гарчи вульгар социологик ёндашувни қораласа-да, ундан буткул фориғ бўлолмади: адабиётга мафкура хизматчиси деб қараш, баҳолаш мезонлари ичида ғоявий жиҳатга устуворлик бериш амалиёти шўро тузуми емирилгунга қадар асосан давом этди. Шунинг таъсирида кейинги йилларда социологик методга нисбатан совуқ муносабат шаклланди. Бироқ табиийки, айб методда эмас, уни адабиётга бошқа мақсадларни кўзлаб қўллаганларда. Ҳолбуки, метод ўрганилаётган объект табиатига мувофиқ бўлиши эътиборга олинса, адабиётни ўрганишда социологик методни инкор қилиш ножоиз. Аксинча, методни адабиёт билан боғлиқ муаммоларни ўрганиш, жумладан, бадиий асарлар таҳлилига татбиқ этиш илмий жиҳатдан зарурдир.

Тарихий-маданий таҳлил методи асарни миллий маданий анъаналар, шунингдек, давр адабий-маданий контекстида ўрганишга қаратилгандир. Маълумки, бадиий асар муайян маданий-адабий анъаналар заминида дунёга келади, унинг қатор бадиий хусусиятлари шу контекстдагина ёрқин намоён бўлади, англашилади. Масалан, Чўлпоннинг қатор шеърлари (масалан, “Қаландар ишқи”), айрим насрий асарлари (“Йўл эсталиги”) борки, уларнинг замирида ботин рамзий маънолар мумтоз адабиётимиз, хусусан, тасаввуф шеърляти контекстидагина ўзини намоён этиши, тушунилиши мумкин бўлади. Ёки “Ўтган кунлар”даги бир қатор сюжет мотивлари (“тилаб олинган фарзанд”, “сафарга чиқиш”, “дор остидан қайтиш”), поэтик хусусиятлар (“ошиқ – ёр – ағёр” схемаси;

ошиқ ҳолати тасвири ва б.) фольклор ва мумтоз дostonчилик анъаналари заминида етилгани шундоқ кўзга ташланади. Энг муҳими, тарихий-маданий ёндашув бадий асарга миллий маданиятнинг вакили сифатида қарашга йўналтиради. Натижада асарнинг миллий адабий-маданий контекст билан боғлиқ маъно қирралари очилади, асарни катта вақт ўлчамида идрок этиш кишида шунга дахлдорлик ҳиссини пайдо қилади.

Қиёсий метод бадий асарни бошқа асар(лар) билан қиёсан таҳлил қилишни тутади. Конкрет асарни ўтмишда ёки у билан бир пайтда, бошқа миллий адабиётда ёки ўзи мансуб адабиётда яратилган асар билан қиёсан тадқиқ этиш мумкин. Қиёслаш объекти тадқиқот мақсадидан келиб чиққан ҳолда белгиланади. Дейлик, асарни ўтмишда яратилган асар билан қиёслаш ундаги анъана ва янгилик нисбати, айрим бадий унсурлар генезиси ҳақида тасаввур ҳосил қилиш имконини яратади; бошқа миллий адабиёт вакили билан қиёслаш орқали адабий алоқа ва таъсир, миллий адабиётлар ривожигаги типологик умумийлик каби масалаларни ўрганишга кенг имконият яратилади. Мисол учун Навоий ва Низомий “Ҳамса”ларини қиёсий таҳлил қилиш асосида ҳар икки асарнинг поэтик ўзига хослиги, сюжет мотивларидаги ўхшаш ва фарқли жиҳатлар, бу фарқларни юзага келтирган омиллар, дунёқарашларидаги муштарак ва фарқли жиҳатларни англаш, пировардида Навоий даҳосини холис баҳолаш имконини яратади.

Кўриб ўтилган методларнинг ҳаммаси асарнинг ташқи алоқаларини ўрганишга қаратилган бўлиб, уларнинг бари тарихийлик тамойилига таянади. Улардан фарқ қилароқ, имманент таҳлил адабий асарнинг ички алоқаларини ўрганишга қаратилади, унинг учун фақат битта объект – муаллифдан, воқеликдан, адабий-маданий муҳитдан узилган асарнинг ўзигина мавжуддир. Имманент таҳлил методлари сифатида *структурал*, *стилистик* ва *семиотик* методларни кўрсатиш мумкин. Структурал метод адабий асарга система деб қараган ҳолда, ундаги қисмларнинг бари муайян бадий мақсадга мувофиқ тарзда бутунга бирикади, деган қарашдан келиб чиқади. Умумлаштириб айтганда, структурал таҳлил ўз олдида қўядиган мақсад *асар қисмларининг бутун таркибидаги ўрни ва вазифалари, уларнинг ўзаро алоқа-муносабатлари ва шу асосда бутунлигининг мантиқий ташкилланишини тадқиқ этишдан* иборатдир. Албатта, хусусий ҳолатда тадқиқотчи матннинг ташкилланиши ёки бадий воқеликнинг ташкилланишини диққат

марказига қўйиши мумкинлиги ҳам истисно эмас. Фақат бу ҳолда ҳам тадқиқот предметиға бутуннинг қисми сифатида, бадиий асарнинг сатҳларидан бири сифатида қаралади. Стилистик таҳлил кўпроқ матннинг тил хусусиятларида намоён бўлувчи ижодкор услубий ўзига хослигини ўрганишни мақсад қилади. Нисбатан янги ҳисобланувчи *семиотик таҳлил* эса асардаги бадиий образларга белги сифатида қараган ҳолда уларнинг маъно қирраларини очиб беришни мақсад қилади.

Адабий асар рецепцияси, аниқроғи, унинг ижтимоий мавжудлигини ўрганиш адабиётшунослик учун муҳим хулоса ва умумлашмалар чиқариш имконини беради. Сўнгги йилларда бу борадаги изланишлар ҳам оммалашиб бораётгани шундан. Ҳозирча адабий асар рецепциясини ўрганиш методлари етарли даражада ишлаб чиқилгани ҳам, синовдан ўтказилгани йўқ. Шу боис бошқа ижтимоий фан соҳаларида қўлланиб келаётган конкрет социологик тадқиқот методлардан фойдаланилмоқда. Жумладан, ўқувчи омма орасида турли анкета сўровлари ўтказиш, китобхонлар конференцияларини ташкил қилиш, иншолар конкурслари ўтказиш кабиларни ҳозирча ушбу метод доирасидаги тадқиқот шакллари сифатида кўрсатиш мумкин. Албатта, ушбу тадбирлар ўз-ўзича тадқиқот шакли бўлиб қолмайди. Бунинг учун уларнинг, биринчидан, тадқиқий мақсадни кўзда тутган (яъни аввалдан муаммони ойдинлаштира оладиган саволлар тузган, иншолар мавзуларини мақсадли белгилаган, конференция ишини маълум йўналишга солган) ҳолда ташкил қилиниши, иккинчидан, олинган натижаларнинг атрофлича ва чуқур илмий таҳлил қилиниши тақозо этилади. Агар мазкур методлар адабий конкрет асар рецепциясини синхрония аспектида ўрганишга хизмат қилса, унинг адабий танқидчиликдаги талқинларининг тадқиқ этиш орқали муаммони диахроник аспектда ўрганилади. Ўзбек адабиётшунослигида алоҳида олинган асарнинг танқидчиликдаги талқинларини ўрганишга бағишланган махсус тадқиқот ҳануз яратилмаган эса-да, муайян адиб ёки шоир ижодининг ўрганилиши тадқиқ этилган ишларда бу масала ҳам қисман ёритилган¹³⁰.

Шуни ҳам таъкидлаш жоизки, юқорида тавсифланган методлар конкрет бадиий асар таҳлилида қоришиқ ҳолда қўлланади. Яъни таҳлил мақсадидан келиб чиққан ҳолда улардан битта-иккистаси етакчи бўлса, бошқалари уларни тўлдиради, ёрдамчи вазифасини

¹³⁰ Содиков С. Абдулла Қаҳҳор ижоди ; Каримов Б. Абдулла Қолирий

бажаради. Дейлик, асарни семиотик таҳлил қилишга чоғланган тадқиқотчи белги (образ)ларга маъно бераркан, адабий-маданий контекстни албатта назарда тутлади. Акс ҳолда у образга юклаётган маъно муаллифга мутлақо алоқасиз, яъни унинг ўзига тегишли субъектив маъно бўлиб қолиши табиий. Ёки асарни биографик метод асосида текшириш мақсад қилинганда, ўрни билан тарихий-маданий, социологик, психологик таҳлил методларига ҳам таяниш зарур бўлади. Зеро, биографик метод негизида ётувчи муаллиф шахси, унинг дунёқараши, маънавий-руҳий хусусиятлари конкрет ижтимоий-маданий шароитда шакллангандир. Маълум бўладики, методларнинг қоришиқ қўлланиши энг аввал ўрганилаётган объект табиати, адабий асарнинг ғоят мураккаб структурали ҳодиса эканлиги билан изоҳланади. Айни мураккаблик конкрет асарни битта тадқиқот доирасида тугал ўрганиш имконини истисно этади. Шунга кўра, тадқиқотда асарнинг бир (ёки бир-бирига чамбарчас боғлиқ бир неча) жиҳати диққат марказида туради, айни чоқда, ўша жиҳат бошқа барча жиҳатларни эътиборда тутган ҳолда тадқиқ қилинади. Яъни адабий асар таҳлили унга система сифатида ёндашган ҳолда амалга оширилади, бунда *систем ёндашувга фундаментал тамойил* сифатида қаралади. Айни шу тамойил ҳозирги адабиётшуносликда кенг қўлланиувчи *систем-бутун таҳлил, комплекс (филологик) таҳлил* каби тушунчаларни умумлаштирадики, уларнинг ҳаммаси адабий асарни ҳар жиҳатдан тўла тадқиқ этишни кўзда тутлади.

Манбаларда *филологик таҳлил* ва *комплекс таҳлил* атамалари кўпинча синоним тарзида қўлланади. Мутахассислар филологик таҳлил тушунчаси ўз ичига бир-бири билан узвий боғлиқ 1) бадиий матннинг лингвистик таҳлили, 2) матннинг услубий таҳлили ва 3) асарнинг адабиётшунослик таҳлили тушунчаларини қамраб олишини таъкидлайдилар. Кўриб турганимиздек, бежиз “филологик таҳлил” дейилган эмас, зеро, у асарни ҳам тилшунослик, ҳам адабиётшунослик нуқтаи назардан тадқиқ этишни кўзда тутлади. Бироқ таъкидлаш керакки, лингвистик таҳлил деганимиз ҳам тил воситаларининг ғоявий-бадиий ниятни қай тарзда амалга ошираётгани, бадиий-эстетик функциясини ўрганишга қаратилгандир. Худди шу гапни матннинг услубий таҳлиliga нисбатан ҳам айтилиши мумкин. Адабиётшунослик таҳлили эса матннинг бадиий асар, муайян давр маданий-тарихий шароити маҳсули сифатидаги мазмун-моҳиятини очиб бериш мақсадини

кўзлайди. Яъни бунда асарни *тарихийлик принципи*га таяниб, *антропоцентрик ёндашув* асосида ва *культурологик йўналишида* ўрганиш талаб қилинади.

Мазкур тамойил ва ёндашувлардан келиб чиқиб адабиётшунослик таҳлилининг ўзига хос дастури, айтиш мумкинки, унинг алгоритми – амалга ошириш тартиби ишлаб чиқилган. Албатта, бу қатъий амал қилиниши лозим бўлган қоида эмас, бироқ адабий тажрибалар қаймоғи ўлароқ асарнинг қайси жиҳатларини ундан ташқаридаги қайси омилларга диққат қилиш кераклигини таъкидлаб, мақсадга эришишнинг оптимал алгоритминини кўрсатиши билан муҳимдир. Тўғри, мутахассислар тавсия этган таҳлил дастур-схемалари бир-биридан озми-кўпми фарқланади, бироқ асосий бандлари ҳаммиса умумий экани боис улар моҳиятан яқин бўлиб қолаверади. Мисол тариқасида эпик асарларнинг адабиётшунослик таҳлили дастур-схемасини келтирамиз:

1. Асар ёзилган давр ва шароит.
2. Асарнинг ёзилиш тарихи.
3. Асарнинг интертекстуал алоқалари.
4. Адабий турга мансублиги, жанри.
5. Асарнинг ғоявий-тематик асоси.
6. Композицион қурилиши.
7. Етакчи пафос (бадийлик модуси).
8. Асар бадий концепцияси.

Албатта, мазкур бандлар ғоят умумий бир тазда берилди, улар ўз ичида деталлаштирилиши, яъни вазифалар конкретлаштирилиши зарур. Масалан, олтинчи бандда қўйилган тадқиқий вазифалар *асар архитетоникасини тавсифлаш, рамка унсурлари, ровий, ривоя усуллари, ривоя композицияси, нуқта назар, бадий деталлар функционалиги, персонажлар системаси, сюжет мотивлари, сюжет қурилиши, конфликт, композицион усуллар тарзида конкретлаштирилиши* мумкин. Ёки бешинчи банд доирасида *асар проблемаси, проблематикаси, мавзу ва мавзучалар, ғоявий-тематик бутунлик, ғоявий-ҳиссий муносабат ва типиклаштириш* каби қатор аниқ масалалар ўрганилиши лозим бўлади. Юқорида айтилганидек, адабий асар таҳлилида қатъий белгиланган тартиб ва масалалар мавжуд эмас, булар тадқиқот мақсадидан келиб чиққан ҳолда белгиланади.

Хулоса қилиб айтганда, адабий асар таҳлилининг муваффақияти кўп жиҳатдан мақсадни аниқ белгилаш, шу мақсадга

эришишга ёрдам берадиган методларни танлай билиш ва таҳлилни амалга ошириш тартибини тўғри белгилашга боғлиқдир. Шу шартлар асосида амалга оширилган таҳлил асар талқини – унинг тушунилиши ва тушунтирилиши илмий жиҳатдан асосли бўлишини таъминлайди

Таянч тушунчалар:

таҳлил, талқин, анализ, интерпретация, синтез, шарҳ, тафсир, образлар тили, мантиқ тили, талқин асоси, талқинда объектив ва субъектив ибтидо, асарга муаллиф юклаган мазмун, тасвирланган нарса (объектив ибтидо)дан келиб чиқувчи мазмун, контекстуал таҳлил, имманент таҳлил, таҳлил методлари, биографик метод, психологик метод, психоаналитик таҳлил, ижодий-генетик таҳлил, социологик метод, вульгар социологик ёндашув, тарихий-маданий таҳлил, қиёсий таҳлил, структурал таҳлил, семиотик таҳлил, стилистик таҳлил, рецептив таҳлил, конкрет социологик тадқиқот.

Савол ва топшириқлар:

1. *Таҳлил ва талқин амаллари орасидаги фарқни, уларнинг ўзаро боғлиқлигини тушунтириб беринг. Бадий асарни тушуниш жараёнида таҳлил ва талқин амалларининг ҳар вақт ҳозир бўлишини асослай оласизми?*

2. *Бадий асарни тушуниш деганда нима назарда тутилади? «Қисмни бутун, бутунни қисм орқали тушуниш» қондасини изоҳлаб беринг.*

3. *Бадий асарнинг ички ва ташқи алоқалари деганда нимани тушунасиз? Контекстуал таҳлил билан имманент таҳлил орасидаги фарқни тушунтиринг. «Контекст» деганда нима тушунилади?*

4. *Контекстуал таҳлил методлари қайсилар? Социологик метод нимага асосланади? Биографик ва ижодий-генетик методларнинг ўзаро алоқасини тушунтиринг.*

5. *Имманент таҳлил методлари қайсилар? Уларни қандай тушунасиз? Адабиётшунос фаолиятида, конкрет асар таҳлилида методларнинг қоришиқ қўлланишини асосланг. Бу хил қоришиқликнинг сабаби нимада?*

Адабиётлар:

1. Болтабоев Ҳ. Теранллик (“Анор” ҳикоясининг структурал таҳлили) //Адабиётимизнинг фаҳри.-Т.: Ўзбекистон, 2007.-Б.202-214.
2. Жўракулов У. Биографик метод // Ҳудудсиз жилва.-Т.:Фан. 2006.-Б.10-28.
3. Исмоил Ҳ. Қоши ёсинму дейин... // Шарқ юлдузи.-1995.-№1.-Б.197-204
4. Йўлдошев Б. Адабий танқидчиликда тарихий-биографик ёндашув тамойили // Ўзбек тили ва адабиёти.-2000.-№3.-Б.16-18
5. Каримов Б. Талқинда биографик маълумотнинг ўрни // Ўзбек тили ва адабиёти, 2002. –№3. –Б.13-16
6. Марио Варгас Льоса. Мутолаа ва адабиёт васфи // Жаҳон адабиёти, 2014.-№3.- Б.163-173
7. Норматов У. Қаҳҳорни англаш машаққати.-Т.,2000
8. Расулов А. Структура ва структурализм // Бадиийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.28-56
9. Расулов А. Илми ғарибани кўмсаб // Бадиийлик – безавол янгилик.- Т.: Шарқ, 2007.- Б.86-112
10. Расулов А. Илми ғарибани кўмсаб.-Т.,1998
11. Расулов А. Ўзлаштириш эстетикаси ажойиботлари // Бадиийлик – безавол янгилик.-Т.: Шарқ, 2007.-Б. 93-112.
12. Содик С. Сўз санъати жозибаси.-Т.,1996
13. Қўчқор Р. Мен билан мунозара қилсангиз.- Т.,1997
14. Қуронов Д. Истиклол дарди: Чўлпоннинг ижтимоий-сиёсий қарашлари тадрижи.-Т.: Янги аср авлоди, 200015.
15. Қуронов Д. Чўлпон ҳикояларининг структурасига доир // Чўлпон насри поэтикаси.-Т.:Шарқ, 2002.-Б.56-84.

Тавсия қилинаётган адабиётлар

1. Адабиёт назарияси. 2 томлик. 1-т., - Т.: Фан, 1978; 2-т. - Т.: Фан, 1979.
2. Адабий турлар ва жанрлар. Тарихи ва назариясига оид. 3 ж. 1-ж. Эпос.- Т.: Фан, 1991; 2-ж. Лирика.- Т.: Фан, 1992.
3. Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.
4. Афоқова Н. Жадид шеърियाи поэтикаси.- Т.: Фан, 2005.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр.- М.: Прогресс, 1989.
6. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.- М.: Художественная литература, 1975.
7. Бахтин М. Романда замон ва хронотоп шакллари.- Т.:Академнашр, 2015.
8. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13-ти томах. Т.5.- М., 1954.
9. Бобоев Т. Адабиётшунослик асослари.- Т.: Ўзбекистон, 2002.
10. Болтабоев Ҳ., Маҳмудов М. Адабий-эстетик тафаккур тарихи. 1-жилд.-Т.: Мумтоз сўз, 2013.
11. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов -М.: Астрель; Аст, 2003.
12. Боров Ю.Б. Эстетика: Учебник.- М.: Высшая школа, 2002.
13. Бройтман С.Н. Историческая поэтика-М.: Изд-во РГГУ, 2001.
14. Введение в литературоведение/Под ред. Г.Н.Поспелова.- М.: Высшая школа, 1988.
15. Введение в литературоведение. Учебник для бакалавров (под ред. Л.В.Крупчанова). - М.: Юрайт, 2013.

16. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Academia, 2000.
17. Введение в литературоведение. Учебное пособие/ Под ред. Л.В.Чернец. – М., Высшая школа, 2004.
18. Веселовский А.Н. Историческая поэтика.- Л.: Художественная литература, 1940.
19. Винокур Г.О. О языке художественной литературы.- М.: Высшая школа, 1991.
20. Гегель. Эстетика. В 4-х томах. Т.3.- М.: Искусство, 1971.
21. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы.- М.: СП, 1982.
22. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория художественной целостности.- М.: Языки славянской культуры, 2007.
23. Жан Поль. Приготовительная школа эстетики.- М.: Искусство, 1981.
24. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе.- Л.: Наука, 1982.
25. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций -СПб.: Изд. СПбГУ, 1996.
26. Жўрақулов У. Назарий поэтика масалалари: муаллиф, жанр, хронотоп.-Т.: Адабиёт ва санъат, 2015.
27. Западное литературоведение XX века: энциклопедия. - М.: Intrada, 2004.
28. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной. Под ред. М.Маяцкого и Д. Субботина. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
29. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей.- М.: Наследие, 1994.
30. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. - М.: Астрель: АСТ, 2006.
31. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М., 1966.
32. Конрад Н.И. Запад и Восток.- М.: Наука, 1966.
33. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: Интелвак, 2001.
34. Литературные манифесты западноевропейских классицистов.- М.: Изд-во МГУ, 1980.

35. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.- М.: Изд-во МГУ, 1980.
36. Литературный энциклопедический словарь / под общ.ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. – М., 1987.
37. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / пер. с польского.- М.: Прогресс, 1980.
38. Николина Н.А. Филологический анализ текста.- М.: АCADEMIA, 2003.
39. Платон. Государство // Платон. Сочинения. В 3-х т. Т.3.Ч.1. - М.: Мысль,1971.- С.176-494.
40. Поспелов Г.Н. Теория литературы.- М.: Высшая школа, 1978.
41. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы.- М.: Просвещение, 1972.
42. Потебня А. Эстетика и поэтика.- М.: Искусство, 1976.
43. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Под ред., предисл. Н.Д.Тамарченко. - М.: Intrada, 2008.
44. Расулов А. Бадийлик – безавол янгилик.-Т.: Шарқ, 2007.
45. Султон И. Адабиёт назарияси.- Т.: Ўқитувчи, 1986.
46. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н. Д.Тамарченко. – Т. 1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004.
47. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2004.
48. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы.- М.: Просвещение, 1966.
49. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика.- М.: Аспект Пресс, 1996.
50. Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки.- М.: ГИХЛ,1959.
51. Умуров Х. Адабиёт назарияси.- Т.: Шарқ, 2002.
52. Умуров Х. Адабиётшунослик назарияси.- Т., 2004.
53. УэллекР., УорренО. Теория литературы / пер. с англ. А.Зверева, В.Харитоновна, И.Ильина.- М.: Прогресс, 1978.
54. Фарино Е. Введение в литературоведение / Пер с польского. – СПб., 2004.

55. Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч.
Ч.1. Литературное творчество и литературное произведение. -
М.: Владос, 2003.
56. Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч.
Ч.2. Стихосложение и литературный процесс. - М.: Владос,
2003.
57. Худойбердиев Э. Адабиётшуносликка кириш.- Т.: Шарқ,
2008.
58. Шарқ мумтоз поэтикаси: Манба ва талқинлар. 1-китоб. /
Нашрга тайёрловчи, талқин вашарҳлар муаллифи Ҳ.Болтабоев.
-Т.: Ўзбекистон миллий энциклопедияси, 2006.
59. Шеллинг Ф. Философия искусства.- М., 1966.
60. Шлегель А. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2.-
М.: Искусство, 1983.
61. Шпенглер О. Закат Европы.- М.: Мысль, 1993.
62. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет.- М.,
1987.
63. Ҳусайний, Атоуллоҳ. Бадойиъ ус-саноиъ.- Т., 1981.