D.H. QURONOV

ADABIYOT NAZARIYASI ASOSLARI

ISBN 978-9943-5483-8-1

D.H. QURONOV

ADABIYOT NAZARIYASI ASOSLARI



9-95

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O‘RTA MAXSUS
TA’LIM VAZIRLIGI

D.H. QURONOV

ADABIYOT NAZARIYASI ASOSLARI

TOSHKENT
«NOSHIR»
2019

UO'K 82.0(075.8)
KBK 83.3ya73
K 94

Taqrizchilar:

Y. Solijonov, filologiya fanlari doktori, professor;
A.Ulug'ov, filologiya fanlari nomzodi, dotsent.

Quronov, D.
K 94 Adabiyot nazariyasi asoslari [Matn] : darslik / D. Quronov. – Toshkent : «Noshir» nashriyoti, 2019. – 336 b.

ISBN 978-9943-5483-8-1

Ushbu darslik 2002 yilda Oliy ta'lim vazirligi qoshidagi Oliy o'quv yurtlari aro Muvofiqlashtiruvchi kengash tomonidan tegishli ta'lim yo'nalishlari uchun darslik sifatida tavsiya etilgan "Adabiyotshunoslikka kirish" darsligining to'ldirilgan va tuzatilgan 4-nashridir. Darslikda nazariy masalalar bugungi o'zbek adabiy-nazariy tafakkuri va xorijdagi ilmiy qarashlarni uyg'unlashtirgan holda yoritilgan, material didaktik talablar va o'quv dasturiga muvofiq tarzda, izchillik va ketma-ketlikda taqdim etilgan.

UO'K 82.0(075.8)
KBK 83.3ya73

O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligi huzuridagi muvofiqlashtiruvchi kengashining 2018-yil 14-iyundagi 531-son qarori bilan nashrga tavsiya etilgan.

ISBN 978-9943-5483-8-1

© D.Quronov, 2019
© «NOSHIR», nashriyoti, 2019

ADABIYOTSHUNOSLIK FAN SIFATIDA

Adabiyotshunoslik fanining obyekti, predmeti, maqsad va vazifalari. Adabiyotshunoslikning tarkibiy qismlari: adabiyot tarixi, adabiy tanqid, adabiyot nazariyasi. Adabiyotshunoslikning yordamchi sohalari. Adabiyotshunoslikning boshqa fanlar bilan aloqasi.

Adabiyotshunoslikning obyekti, predmeti, maqsad va vazifalari. Adabiyotshunoslik (ar. ادب – adab, fors. شناس – tanish, o'rganish) fanining nomidanoq uning o'rganish sohasi – ***obyekti*** adabiyot ekanligi ochiq-oshkor ko'rinib turadi. "Adabiyot" so'zi arabcha "adab" so'zining ko'plik shakli bo'lib, "chiroyli xulqlar" ma'nosini ifodalaydi. Ko'rinib turibdiki, so'zning etimologiyasi, ya'ni lug'aviy kelib chiqishi bilan uning hozirda biz qo'llayotgan ma'nosi bir-biridan tamom farqlanadi. Hozirgi o'zbek tilida ushbu so'z keng va tor ma'nolarda qo'llanadi. Keng ma'noda qo'llanganida, "adabiyot" so'zi o'qishga mo'ljallab yozilgan va chop qilingan barcha asarlar (ilmiy adabiyotlar, texnik adabiyotlar, ijtimoiy-siyosiy adabiyotlar va b.)ni o'z ichiga oladi. Nutqiy muloqotda esa biz "adabiyot" so'zining ko'proq tor ma'nosini faol ishlatamiz va bunda so'z san'ati – badiiy adabiyotni nazarda tutamiz. E'tiborli jihati shuki, istilohning ayni shu tarzda (tor va keng ma'nolarda) qo'llanishi rus va boshqa bir qator xorij tillarida ishlatiluvchi *"literatura"* so'ziga ham xosdir. Mazkur terminning kelib chiqishi "litera" ("harf", ya'ni bosmaxonada terish uchun metalldan quyilgan harf) so'zidan olingan bo'lib, keng ma'noda umuman chop etilgan mahsulotni, tor ma'noda esa badiiy adabiyotni anglatadi. Ya'ni bu so'zlarning ommaviy iste'moldagi faol ma'nosi ham, terminologik ma'nosi ham bir-biriga mos keladi. Yana bir umumiy nuqta shuki, "adabiyot" va "literatura" so'zlarining hozirgi ma'noda qo'llana boshlashi keyingi davrlarga to'g'ri keladi: tilimizda "adabiyot" so'zining mazkur ma'nosi XX asr boshlaridan ommalashgan bo'lsa, Yevropada ham "literatura" so'zi hozirgi ma'noda XVIII asrdan keyin qo'llana boshlagan.

Adabiyotshunoslikning obyekti bo'lmish badiiy adabiyotga taalluqli ilmiy muammolar ko'lami – ***predmeti*** juda keng. Zero, adabiyotshunoslik badiiy adabiyotning kelib chiqishi, mavjudligi, rivojlanish qonuniyatlari, ijtimoiy aloqalarini chuqur va atroflicha o'rganadi. Adabiyotshunoslikning predmetini tashkil qiluvchi muammolarning bir qismi umumestetik (ya'ni badiiy san'at sohalarining barchalariga xos) muammolar sirasiga kirsa,

Ajiniyoz nomidagi DPU
Mälimler...e-resurs orayi
INVENTAR № 138608
20

boshqa bir qismi sof adabiyotshunoslik muammolari sanaladi. Deylik, badiiy obraz va obrazlilik, badiiy obraz va reallik munosabatlari, dunyoqarash va badiiy ijod, badiiy ijod jarayoni xususiyatlari, badiiy asarni qabul qilish (retsepsiya) jarayoni xususiyatlari kabi qator muammolar umumestetik xarakterga ega. Boshqa san'at turlariga ham birdek taalluqli bo'lgan bu muammolarni adabiyotshunoslik badiiy adabiyot nuqtai nazaridan, badiiy adabiyotga tatbiqan va uning misolida o'rganadi. Badiiy adabiyotning mohiyati, rivojlanish omillari va qonuniyatlari, adabiy asar tabiati, uning tuzilishi, badiiy (poetik) til xususiyatlari, she'r tuzilishi, adabiy turlar va janrlar kabi qator masalalar borki, ular sof adabiyotshunoslik muammolari sanalishi mumkin.

Adabiyotshunoslik bu muammolarni nima maqsadda o'rganadi? Umuman, ularni o'rganishga zarurat bormi? Axir, adabiyotshunoslikdan bexabar bo'lgan holda ham badiiy asarni o'qib zavqlanish yoxud go'zal asarlar yaratish mumkin emasmi? Bir qarashda bu kabi savollarning yuzaga kelishi tabiiy va asoslidek, adabiyotshunoslikning badiiy adabiyotni ***o'rganishdan maqsadi – o'rganishning o'zi*** bo'lib qolayotgandek ko'rinishi mumkin. Haqiqatda esa bu savollarning yuzaga kelishi adabiyotshunoslik ilmining ahamiyatini tushunmaslik, uning vazifalari va rolini tasavvur qila olmaslikdandir. Umumiy bir nazar tashlashdayoq adabiyotshunoslik ilmining ikki jihatdan – badiiy adabiyotning rivojlanishi va badiiy did tarbiyasi jihatlaridan ahamiyatli ekani ko'rinadi. Aslida adabiyotshunoslik fani yutuqlari ijodkorlarga ham, o'quvchi ommaga ham birdek kerak. Zero, masalan, adabiyotshunoslik badiiy asarni tahlil qilib, unga joziba baxsh etayotgan, undagi tasviriylik va ifodaviylikni kuchaytirayotgan, badiiy ta'sir kuchini oshirayotgan unsurlarni, muallifning muayyan badiiy-estetik samaraga erishishiga yordam berayotgan usul va vositalarni atroflicha o'rganadi. Boshqacha aytsak, u milliy madaniy zaminimizda yetishgan iste'dodlar so'z san'ati borasida erishgan yutuqlarni ochib beradi va umumlashtiradi. E'tiborda tutingki, adabiyotshunoslik bu ishni asrlar davomida bajarib keladi. Endi shu aytilganlardan kelib chiqib tasavvur qilingki, bir tomonda adabiyotshunoslikdan ozmi-ko'pmi xabardor odam, ikkinchi yoqda esa undan mutlaqo xabarsiz kishi badiiy ijodga qo'l urdi yoki badiiy asar mutolaasiga kirishdi. Ulardan qaysi birining sa'y-harakatlari ko'proq samara beradi? Hech shubhasiz, adabiyotshunoslikdan xabardor kishining ha-

rakatlari samaraliroq bo'ladi. Chunki, agar u ijodkor bo'lsa, "qaytadan velosiped kashf etish" zaruratidan qutuladi: salaflari mashaqqatli badiiy izlanishlar natijasida erishgan yutuqlarni tayyor holda o'zlashtirib, ularni ijodiy rivojlantirish (salaflari yetkazib kelgan joyidan) imkoniga ega; agar u kitobxon bo'lsa, badiiy ifodaga xos nozik nuqtalarni yaxshi bilganidan asarni teran tushuna biladi. Albatta, bu fikrga "badiiy ijodda kishining iqtidor darajasi, tug'ma iste'dodi hal qiluvchi ahamiyatga molik emasmi?" deya e'tiroz qilinishi mumkin. To'g'ri, biroq, birinchidan, tug'ma iste'dod deganimiz ham asli ajdodlar to'plagan bilimu tajribalarning genlar orqali ("suyak surib") yetib kelgan qaymog'idir, ikkinchidan, o'sha iste'dodning ro'yobga chiqishi, barq urib yashnashi uchun muhit, tarbiya kerak. Tamsil qilsak, ekilayogan ko'chat navi qanchalik yaxshi bo'lmasin, sara meva olish uchun soz tuproq va parvarish lozim bo'ladi. Shulardan kelib chiqsak, adabiyotshunoslik omma badiiy didini tarbiyalashda ham, badiiy tafakkur rivojida ham birdek muhim ahamiyatga ega deyish uchun asos yetarlidir.

Yuqoridagilarni xulosalab aytish mumkinki, badiiy adabiyotga taalluqli muammolarni atroflicha va chuqur ilmiy o'rganish – adabiyotshunoslikning **vazifasi**; chiqargan ilmiy xulosa va umumlashmalari orqali badiiy adabiyot taraqqiyoti, badiiy tafakkur rivojiga xizmat qilish, badiiy didni tarbiyalash uning **maqsadi**dir.

Adabiyotshunoslikning tarkibiy qismlari. Ko'pchilik e'tirof etgan va ko'proq ommalashgan qarashga ko'ra, zamonaviy adabiyotshunoslik fani uchta asosiy sohadan tarkib topadi: *adabiyot tarixi, adabiyot nazariyasi va adabiy tanqid*. Ayrim mutaxassislar mazkur asosiy sohalar qatoriga *adabiyotshunoslik metodologiyasini* ham qo'shadilar, ayrimlari esa *adabiy tanqid* ilm emas, adabiy ijodning bir turi deb hisoblaydilar. Albatta, har ikki qarashda ham ma'lum darajada asos bor, lekin bu asoslar an'anaviy tarzda uchta asosiy sohani ko'rsatishni inkor qilish uchun yetarli emas. Zero, birinchidan, adabiy hodisalarni o'rganishning metodologik asoslari va metodlarini ishlab chiquvchi *adabiyotshunoslik metodologiyasini* alohida soha deb emas, adabiyot nazariyasining bir qismi sifatida tushunish to'g'riroq bo'ladi; ikkinchidan, adabiy tanqid adabiy va publitsistik ijodga nechog'li yaqin bo'lmasin, u tahlil, talqin va baholashda ilmiy-nazariy asosga tayanadi, faqat ifoda nuqtai nazaridangina ommaviylik xususiyatiga egadir. Nihoyat, eng muhimi, an'anaviy tarzda

farqlanuvchi uchta sohaning har biri badiiy adabiyot bilan bog'liq muayyan masalalar majmuini o'z oldiga qo'yilgan maqsad va vazifalardan kelib chiqqan holda o'rganadi; ayni chog'da, bu sohalar o'zaro mustahkam aloqada bo'lib, bir-birini to'ldiradi, bir-biriga manba yaratadi, asos bo'lib xizmat qiladi va shu tarzda yagona bir tizim – adabiyotshunoslik ilmini tashkil qiladi.

Adabiyot tarixining predmeti o'tmish adabiyoti bo'lib, uning asosida *tarixiylik prinsipi* yotadi. Mazkur prinsipning mazmun-mohiyati shuki, u adabiy jarayonni, adabiy hodisalarni konkret ijtimoiy-tarixiy sharoit bilan bog'liq o'rganishni ko'zda tutadi. Ya'ni adabiyot tarixi o'tmishdagi adabiy hodisalarni keltirib chiqargan, yaratilgan asarlarning g'oyaviy-mazmuniy xususiyatlarini belgilagan, badiiy tafakkur rivoji, poetik usul va vositalarning o'zgarishi va shu kabilarga asos bo'lgan ijtimoiy-tarixiy, siyosiy-iqtisodiy, madaniy-ma'rifiy omillarni aniqlab, adabiyot (jahon adabiyoti yoki biror milliy adabiyot)ning taraqqiyot yo'lini uzluksiz jarayon (tabiiyki, shu jarayonning alohida bosqichlarini o'rganish orqali) sifatida ilmiy yoritib beradi.

Ko'rib turganimizdek, garchi adabiyot tarixining predmetini qisqa qilib *o'tmish adabiyoti* desak-da, uning qamrovi benihoya keng – butunicha qamrab olish imkondan tashqarida. Shunday ekan, butun haqida tasavvur hosil qilishning yagona yo'li – qismlarni chuqur va atroflicha o'rganishdir. Shuning uchun ham, odatda, adabiyot tarixini ilmiy o'rganish asosan uchta aspektda amalga oshiriladi: 1) muayyan bir davr adabiy jarayonini tadqiq etish; 2) alohida olingan ijodkor hayoti va adabiy merosini o'rganish; 3) alohida asarlar tadqiqi.

Birinchi yo'nalishdagi tadqiqotlarning ayrimlari fundamental xarakterda bo'lib, ularda milliy adabiyot tarixidagi davriy jihatdan chegaralab olingan muayyan bir bosqich atroflicha o'rganiladi. Tabiiyki, bunda davr adabiyoti *umumiy* tarzda yoritilib, asosiy e'tibor unga xos *umumiy xususiyatlar* va ularni belgilagan omillarga qaratiladi. Boshqacha aytsak, bunday ishlar ko'proq *adabiy tarixiy obzor* shaklida bo'ladi. Aksincha, boshqa bir nav tadqiqotlarda davr adabiyotiga xos *konkret xususiyat*, *muayyan muammo*ni o'rganish maqsad qilinadi. Masalan, professor B.Qosimovning "Milliy uyg'onish" nomli tadqiqoti[1] fundamental xarakterda bo'lib, unda XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi adabiy jarayon umumiy planda yori-

[1] Qosimov B. Milliy uyg'onish. – T.: «Ma'naviyat», 2002.

tilgan, davr adabiyoti qiyofasini belgilagan ijtimoiy-tarixiy, madaniy-ma'rifiy omillar ochib berilgan. Asarni o'qib, davr adabiy hodisalari haqida yaxlit va umumiy tasavvur hosil qilinadi. Sh.Rizaevning "O'zbek jadid dramaturgiyasining shakllanish manbalari" (1995), R.Tojiboevning "XX asr boshlari o'zbek adabiy tanqidi tarixidan" (1998) nomli va yana boshqa bir qator tadqiqotlarda esa, aksincha, ayni davr adabiy jarayoniga oid alohida masalalar chuqur va keng yoritilgan. Mazkur ikki nav tadqiqotlar orasida "umumiylik – xususiylik" dialektikasi asosidagi aloqa mavjud va xuddi shu hol o'rganilayotgan davr adabiyoti manzarasining mudom to'lishib borishini ta'minlaydi. Ya'ni avvaliga fundamental ishlar ikkinchi turdagi tadqiqotlar uchun o'ziga xos "start maydonchasi" bo'lib xizmat qiladi, o'z navbatida, keyingilari davr adabiyoti manzarasidagi ayrim chizgilarni bo'rttiradi, punktirlarni to'ldiradi, yangi chizgilarni tortadi va shu tarz kelajakda yaratilajak fundamental tadqiqotlarga zamin hozirlaydi.

Alohida ijodkor hayoti va ijodini o'rganishga bag'ishlangan ishlar adabiyot tarixi bo'yicha tadqiqotlarning salmoqli qismini tashkil qiladi. Bu yo'nalishdagi tadqiqotlar asosida ham tarixiylik prinsipi yotadi. Negaki, ijodkor hayoti va faoliyati konkert ijtimoiy-tarixiy sharoitda kechadi, demak, uning hayoti o'z davriga nisbatan qism bo'lib, qism butun tarkibidagina to'liq va to'g'ri anglashiladi. Shunga ko'ra, adabiyot tarixi ijodkor hayoti va faoliyatini u yashagan davr kontekstida yoritib berishni maqsad qiladi. Ijodkorning adabiyot tarixida tutgan o'rni, qoldirgan merosining salmog'i bilan bog'liq holda bu yo'nalishdagi tadqiqotlar ikki ko'rinishda amalga oshiriladi. Birinchi tipdagi ishlarda ijodkor hayoti va faoliyatini to'la qamrab olgan holda monografik planda yoritish maqsad qilinadiki, adabiyotshunosligimizda bunday tadqiqotlar ko'plab amalga oshirilgan. Jumladan, mustaqillik yillarida M.Tojiboevaning "Yusuf Saryomiy hayoti va ijodi" (1999), O.Usmonovning "G'ulom Zafariyning ijodiy yo'li" (1999), O.Jo'raboyevning "Haziniy Ho'qandiy hayoti va ijodiy merosi" (2003), D.Abdullayevaning "Usmonxo'ja Zoriy hayoti va ijodi" (2003), O.To'laboyevning "Karimbek Kamiyning hayot va ijod yo'li" (2010) kabi qator tadqiqotlar yaratilib, adabiyotimiz tarixidagi kemtiklar to'ldirildi. Albatta, davr adabiyotining to'laqonli manzarasini yaratishda bunday ishlar g'oyat muhim. Shunga qaramay, ikkinchi tipdagi ishlar – milliy adabiyotimiz taraqqiyotida salmoqli o'rin tutgan ijodkorlar hayoti va faoliyatini o'rganishga qaratilgan tadqiqotlar hamisha adabiyot tarixining diqqat markazida. Bu bejiz emas, albatta. Zero, milliy ada-

biyot taraqqiyotining u yoki bu bosqichiga xos xususiyatlar uning yorqin namoyandalari ijodida o'zining mujassam ifodasini topadi. Ya'ni bu o'rinda xususiydan umumiyga yurish – alohida ijodkor hayoti va faoliyatini chuqur o'rganish orqali davr adabiyoti haqida asosli ilmiy xulosalar chiqarish imkoni keng. Yana bir tomoni, bunday ijodkorlar hayoti va faoliyatini birgina tadqiqot doirasida to'la qamrab bo'lmaydi, aksincha, birgina bosqichi yoki qirrasining o'zi bitta tadqiqotga bemalol material bera oladi. Deylik, jadid adabiyotiga xos xususiyatlar A.Qodiriy, Fitrat, Cho'lponlarning ijodida to'la mujassam. Demak, ularning ijodiga xos biror xususiyat yoki faoliyatining bir qirrasini atroflicha o'rganish davr adabiyotini chuqur ilmiy bilishga yo'l ochadi. Masalan, Fitrat dramalarining tadqiqi 20-yillar o'zbek dramaturgiyasining o'ziga xos g'oyaviy va badiiy jihatlarini yoritishga ham imkon beradi, A.Qodiriyning ilk ijodini tadqiq etish orqali esa zamonaviy o'zbek nasrining shakllanish yo'llari va omillarini tasavvur qilish mumkin bo'ladi. XX asr boshlari o'zbek adabiyotini o'rganish masalasi g'oyat dolzarb bo'lgan mustaqillik yillarida mazkur ijodkorlarning hayoti va adabiy foliyati ko'plab tadqiqotlarning obyektiga aylangani shu bilan izohlanadi. Bunday tadqiqotlarga misol tariqasida Z.Eshonovaning "Cho'lpon she'riyatining g'oyaviy-badiiy xususiyatlari" (1991), D.Quronovning "Cho'lponning "Kecha va kunduz" romanida xarakterlar psixologizmi" (1992), T.Rahimovning "Cho'lponning tarjimonlik mahorati" (1994), U.Sultonning "Cho'lponning adabiy-estetik qarashlari" (1995), N.Yo'ldoshevning "Cho'lpon she'riyatida peyzaj" (1995), S.Yo'ldoshbekovaning "Cho'lponning publitsistik va muharrirlik faoliyati" (2002) kabilarni keltirish mumkin.

Adabiyot tarixchisi sifatida konkret badiiy asar tahlil qilinganida ham o'sha asar yaratilgan davr sharoiti, davr adabiy jarayoni xususiyatlarini ko'zda tutish shart qilinadi. Zero, har qanday asar, eng avvalo, o'zi yaratilgan davrning ijtimoiy-ma'naviy ehtiyojlariga javob sifatida dunyoga keladi. Demak, uning mazmun-mohiyatida, poetik tizimida bu hol aks etadi. Shunga ko'ra, masalan, "Qutadg'u bilig"da davlat tuzilishi, uni oqilona boshqarish masalalari markaziy o'rin tutgani, har bir ijtimoiy toifaning vazifalari nimalardan iboratligini tushuntirishga ayricha ahamiyat berilganining sababi asar yaratilgan davr tarixiy sharoitidan kelib chiqibgina anglanishi mumkin. Yoki hazrat Navoiy "Farhod va Shirin" syujetiga ayrim (Farhodning taxtni egallashga rozi bo'lmasligi, Xisrav – Sheruya syujet motivi va b.) holatlarni nega kiritganini, bular orqali aytmoqchi

bo'lganlarini tushunmoq uchun Husayn Boyqaro hukmronligi davridagi ijtimoiy-siyosiy vaziyatni, yuz bergan tarixiy hodisalarni yaxshi bilmoq kerak. Ayni chog'da, asarda davr kayfiyati bevosita emas, balki ijodkor shaxsiyati orqali aks etadi. Shu bois ham asarni tushunish uchun u yaratilgan davrni bilishning o'zi kam, o'sha davrda yashagan va davrini ko'nglida yashatgan muallif hayoti, shaxsiyatini ham bilish zarur bo'ladi. Masalan, A.Qahhorning "Dahshat" hikoyasini olaylik. Unda o'tmish hayoti qalamga olingan. Lekin tarixiy-biografik kontekstda olib qaralsa, uning o'tmishdangina bahs etmayotgani, 1960-yilda yozilgan bu hikoya o'zida ayni davrda muallif ruhiyati, hayotiy pozitsiyasida yuz bergan keskin burilishni aks ettirganiga amin bo'lish mumkin[1].

Ko'rib o'tganimizdek, o'tmish adabiyoti turli aspektlardan va keng ko'lamda tadqiq etiladi. To'g'risi, ayrim ishlarni, masalan, davr adabiyoti haqidagi obzorda to'rt satr ajratish kifoya qiladigan o'rtamiyona ijodkorni "qulog'idan tortib" adabiyot tarixiga olib kirish payida bo'lingan yo ilmiy o'rganish zarurati haminqadar adabiy hodisaning ahamiyatini bo'rttirish bilangina tadqiqot "kepatasi"ga kiritilgan ishlarni ko'rganda, o'tmish adabiyotini bu qadar keng tadqiq etish kerakligiga shubha tug'ilishi mumkin. Yaxshi hamki, bunday hollar istisno, xolos, haqiqiy ilm nimani, qanday va nima uchun o'rganishni xo'b biladi. Jumladan, adabiyot tarixi o'tmish adabiyotini tadqiq etish bilan, birinchidan, uning tajribalarini bugungi adabiyot xizmatiga safarbar etadi, ikkinchidan, keng ko'lamli nazariy xulosalar chiqarish uchun zarur material hozirlaydi. Demak, adabiyot tarixi erishgan natijalar badiiy tafakkur taraqqiyotida ham, adabiy-nazariy tafakkur rivojida ham katta ahamiyat kasb etadi.

O'zbek adabiyotshunosligida adabiyot tarixi sohasining ilk kurtaklari sifatida *tazkira*larni ko'rsatish urf bo'lgan. Yaxshi bilasiz, tazkiralarda, odatda, ijodkor haqida muxtasar ma'lumot (tavalludi, nasabi, yashash va xizmat joyi, yaratgan asarlari kabi) zikr qilinadi-da, bitta-ikkita bayti misol qilinadi. Ya'ni tazkiranavis ilmiy o'rganishni maqsad qilmaydi, u janr nomiga mos holda "zikr qilish" bilan cheklanadi. Shuningdek, qator tarixiy (mas., Zayniddin Vosifiyning "Badoe'-ul vaqoe" asari) va memuar (masalan, "Boburnoma") asarlarda ayrim adabiy faktlar, muayyan ijodkor hayoti va faoliyatiga oid ma'lumotlar ham qayd etilgan. Yana ayrim ijodkorlarning hayoti, ijodiy faoliyati yoritilgan holotlar (mas., Alisher Navoiyning "Xamsat ul-mutahayyirin", "Holoti Sayyid Hasan Ardasher",

[1] Qarang: D. Quronov. Ilhom bilan yozilgan asar. – «Jahon adabiyoti». – 2009. – №3.

"Holoti Pahlavon Muhammad" asarlari) mavjud. Shunga qaramay, bularning hammasiga adabiyot tarixi uchun manba, material deb qaralgani to'g'riroq. Negaki, mumtoz adabiyotshunoslikda milliy adabiyotni tarixiy aspektda ko'lamli o'rganish yo'lga qo'yilmagan, ya'ni adabiyot tarixi sohasi hali shakllanmagan edi.

O'zbek adabiyotshunosligida adabiyot tarixining mustaqil tarmoq sifatida shakllana boshlashi XX asrning birinchi choragiga to'g'ri keladi. Sohaning shakllanishi va rivojlanishida A.Fitrat, A.Sa'diy, O.Sharafuddinov, V.Zohidov, V.Abdullayev, H.Sulaymonov, G'.Karimov, N.Mallayev, A.Qayumov, A.Xayitmetov, A.Abdug'afurov singari olimlarning ulkan xizmatlarini alohida ta'kidlash lozim. Ularning tadqiqotlarida adabiyotimiz tarixining turli bosqichlari keng yoritildi, ko'plab yirik ijodkorlarning hayoti va faoliyati monografik planda o'rganildi. Ushbu yo'nalishdagi izlanishlar natijasi o'laroq 1977–1980-yillarda milliy adabiyotimizning tarixiy yo'lini umumiy tarzda yorituvchi "O'zbek adabiyoti tarixi" nomli 5 jildli fundamental tadqiqot yaratildi. To'g'ri, unda davr bilan bog'liq holda adabiyot tarixining yoritilishi va materiallar talqinida mafkura ta'siri, bahoda biryoqlamalik borligi shubhasiz. Shunga qaramay, asarning ahamiyatiga ko'z yumish ham ilmiy jihatdan to'g'ri bo'lmaydi. Zero, jami kamchiliklari bilan ham u adabiyotimizning qariyb ming yillik tarixini bir butun holda yoritadi, demak, kamchiliklarini bartaraf etishu kamlarini to'latish orqali uni mukammallashtirish imkonlarini yaqqol namoyon etib turadi.

O'zbek adabiyoti tarixini o'rganish borasidagi izlanishlar hozirda ham davom ettirilayotir. Mustaqillik o'tmish adabiy merosiga munosabatni o'zgartirishni, qator adabiy hodisalar, faktlar, ijodkor shaxslar taqdiri va faoliyatini yangicha ilmiy talqin qilish zaruratini kun tartibiga qo'ydi. Bu yo'nalishda bir qator tadqiqotlar amalga oshirildi ham. Biroq ta'kidlash kerakki, bu boradagi vazifalarning katta qismi yangicha sharoitda yetishgan adabiyotshunoslar zimmasiga tushadi. Demak, bugunda saboq olayotgan talabalarni ham milliy adabiyotimiz tarixini ilmiy xolis o'rganish, yangi "O'zbek adabiyoti tarixi"ni yaratishdek ulkan va mashaqqatli, sharafli bir vazifa kutadi.

Adabiy tanqid hozirgi adabiy jarayon muammolarini o'rganish, yangi paydo bo'lgan asarlarni (shuningdek, o'tmishda yaratilgan asarlarni ham) bugungi kun nuqtai nazaridan g'oyaviy-badiiy tahlil qilish va baholashni o'z oldiga maqsad qilib qo'yadi. Adabiy tanqid adabiyotshunoslikning operativ sohasi sifatida joriy adabiy jarayonga bevosita aralashadi va, aytish mumkinki, uning havosini belgilaydi. Albatta, bugungi adabiy tanqidning joriy adabiy jarayondagi maqomiyu egallagan mavqeyiga qaralsa, bu gap mubolag'ali ko'rinishi mumkin. Aslida esa adabiy tanqid o'zining kundalik yumushini bajarsa, ya'ni adabiy jarayondagi ijobiy yo salbiy holatlaru rivojlanish tamoyillari, g'oyaviy-badiiy izlanishlarning bosh yo'nalishlarini aniqlab, ularni adabiyotning foydasi, ertangi istiqboli nuqtai nazaridan baholasa, kifoya – adabiy jarayon havosini belgilagan bo'ladi. Muhimi, adabiy tanqid ayni shu vazifalarni bajarish uchun zarur va uni adabiyotshunoslikning boshqa sohalaridan farqlovchi bir qator jihatlarga ega.

Avvalo, yuqorida ham aytdik, adabiy tanqidni adabiyotshunoslikning tarkibiy qismi sifatida tushunish umume'tirofga molik qarash emas. Ayrim mutaxassislar adabiy tanqid adabiyotshunoslik ilmining tarkibiy qismi emas, balki adabiy yoki publitsistik ijodning bir turi deb hisoblaydilar. Umuman olganda, bunday qarash uchun asos yetarli. Zero, *birinchidan*, adabiy-tanqidiy asar faqat ilmiy doiralarga emas, balki keng auditoriyaga mo'ljallab yoziladi; *ikkinchidan*, munaqqid adabiy asar bahona kunning dolzarb ijtimoiy-siyosiy, ma'naviy-ma'rifiy masalalaridan ham bahs yuritadi, ularga munosabat bildiradi; nihoyat, *uchinchidan*, shu ikkisi bilan bog'liq holda adabiy-tanqidiy asar ilmiy-ommabop tilda so'zlaydi. Demak, publitsistikani faoliyat turi sifatida ***belgilovchi*** xususiyatlar adabiy tanqidda ham xuddi shunday maqomga ega, bu esa ularning mohiyatan bir-biriga g'oyat yaqinligini ko'rsatadi. Boz ustiga, adabiy tanqidni adabiy ijod turi sanashlarida ham jon bor, axir: adabiy tanqidiy asardan aksar badiiy asar bo'yi keladi. Zero, badiiy asarni muhokama etarkan, munaqqid birgina tushunchalar orqali emas, o'rni bilan obrazlar vositasida ham fikrlaydi. Bir jihati ruh mahsuli bo'lgan badiiy asarni idrok etishda qalb ishtiroki shubhasiz, shunday ekan, mantiq kuchi yetmagan o'rinlarda intuitiv bilish yordamga keladi, hissiy mushohada kuchayadi. Ifodada emotsionallikning kuchliligi, talqin va bahoda subyektiv nuqtai nazarning ustuvorligi ham adabiy tanqidiy asarni ilmdan yiroqlashtirayotgandek. Shularga qaramay, *adabiy tanqid – eng avval ilm hodisasi*, bunday deyishimizga ikkita mustahkam asos bor: birinchidan, adabiy tanqid muayyan obyektni bilishga qaratilgan faoliyat; ikkinchidan, hukm-xulosalarini qay yo'sin ifodalashidan qat'i nazar, obyektni adabiyotshunoslik ilmi mavqeyida turib

o‘rganadi, ya’ni badiiy asarni tahlil qilayotgan munaqqid fikrlari adabiyot nazariyasiga, adabiyotshunoslik ilmining yutuqlariga asoslanadi.

Yuqoridagilarni xulosalab aytish mumkinki, adabiy tanqid adabiyotshunoslik ilmi, badiiy adabiyot va publitsistikaga xos jihatlarni o‘zida uyg‘un mujassam etadi. Shu jihatdan uning adabiyotshunoslik, badiiy adabiyot va publitsistika oralig‘idagi hodisa ekanini e’tirof etgan holda, baribir, taraqqiyotining hozirgi bosqichida unda adabiyotshunoslik ilmiga mansublik xususiyatlari ustuvorligini ta’kidlash o‘rinlidir.[1]

Manbalarda o‘zbek adabiy tanqidchiligining ilk kurtaklari ham tazkiralarga borib taqalishi qayd etiladi. Darhaqiqat, tazkiranavislar ayrim ijodkorlarni zikr etish asnosi ba’zan ularning asarlari haqida qisqagina tanqidiy mulohazalarini ham bildirib o‘tganlar. Biroq haqiqatda adabiy-tanqidiy tafakkur tazkiralardan ancha ilgari, hech bir mubolag‘asiz aytish mumkinki, badiiy tafakkur bilan egiz tug‘ilgan. Negaki, bir tomondan, badiiy ijod mahsullari hamisha kishilarda jonli qiziqish uyg‘otgan, fikr-mulohazalar tug‘dirgan, muayyan munosabatni shakllantirgan – ularni ifodalash ehtiyoji bor; ikkinchi yoqdan, qalam ahli hamisha go‘zal suhbatlarga intilib, yozganlari haqida o‘zgalar fikrini eshitish ehtiyojini tuyub yashaydi. Mutaxassislar o‘tmish adabiy jarayonining yashash shakli sanaluvchi mushoiralar, nafis majlislarda “og‘zaki tanqid” mavjud bo‘lganini ta’kidlaydilarki, bu eng avval mazkur ehtiyojlarni qondirish yo‘lidagi sa’y-harakatlar natijasidir. Turli manbalarda shunday majlislar davomida u yoki bu asar haqida fikr almashilgani, bayt yo g‘azalga yuksak baho berilgani yoki kamchiliklari ko‘rsatib berilgani haqida qaydlar yozib qoldirilgan. Fikrimizni quvvatlaydigan yana bir dalil shuki, folklorshunoslarning kuzatishicha, xalq baxshi (oqin)lari ijrosidagi turli janrga mansub asarlarda adabiy tanqidiy mulohazalar bildirilgan o‘rinlar ham talaygina. Bularning bari adabiy tanqidning ildizlari g‘oyat qadim zamonlardan suv ichishini ko‘rsatadi.

Hozirgi tushunchadagi – faoliyat turi va adabiyotshunoslikning tarkibiy qismi bo‘lmish yangi tipdagi o‘zbek adabiy tanqidchiligining shakllanishi XIX asr oxiri – XX asr boshlariga to‘g‘ri keladi. Ta’kidlash kerakki, yangi tipdagi adabiy tanqidchilikning shakllanishi milliy matbuotning

[1] Umuman olganda, adabiy tanqiddagi publitsistikaga xos xususiyatlar matbuotning rivojlanishi bilan bog‘liq holda kuchaygan, uning adabiy ijodga yaqinlashuvi esa G‘arb ilmida o‘tgan asrning 20-yillaridan boshlab kuzatilgan akademizmdan qochish va “esseizm”ning ommalashuvi bilan bog‘liqdir.

shakllanishi bilan bog‘liq holda amalga oshdi. Shu o‘rinda bir aniqlik kiritish zarurati bor. Garchi ilk adabiy tanqidiy materiallar XIX asrning 80-yillaridan “Turkiston viloyati gazeti”da chop etila boshlagan bo‘lsa-da, haqiqatda o‘zbek adabiy tanqidchiligi 1907-yildan keyin – jadid matbuoti bilan birga rostmana oyoqqa turdi deyish to‘g‘riroq bo‘ladi. Zero, adabiyotni targ‘ib etish, yaratilayotgan asarlar mohiyatini ommaga anglatish adabiyotga millatni uyg‘otish vositasi deb qaragan jadid ma’rifatchilari olib borayotgan maqsadli faoliyatning muhim yo‘nalishlaridan biri edi. Jadidchilikning ko‘zga ko‘ringan namoyandalari M.Behbudiy, A.Fitrat, S.Vasliy, X.Muin hamda ijodiy faoliyati jadidchilik ta’sirida boshlangan V.Mahmud, Cho‘lpon singari ijodkorlarning davr matbuotida adabiy tanqidiy materiallari bilan faol qatnashib turgani ham shu bilan izohlanadi.

O‘zbek adabiy tanqidchiligi g‘oyat murakkab va ziddiyatli rivojlanish yo‘lini bosib o‘tdi. Sho‘ro zamonida o‘zining asosiy vazifasi bir yon qolib, g‘oyaviy kurashlar maydoniga tortildi – partiyaning qo‘lidagi qurol bo‘ldi; hukmron mafkuraning talab-ehtiyojlariga moslangan “vulgar sotsiologizm”, “partiyaviylik”, “sinfiylik”, “konfliktsizlik nazariyasi” singari g‘ayriilmiy, g‘ayriadabiy dogmalardan jiddiy talafot ko‘rdi. Afsus bilan ta’kidlash kerakki, O.Hoshim, S.Husayn, M.Sqlihov kabi adabiyotshunoslar, H.Olimjon, Uyg‘un, K.Yashin singari ijodkorlarning qator adabiy-tanqidiy asarlari badiiy tafakkur rivojidan ko‘ra ko‘proq chinakam so‘z san’atining zarariyu mustabid tuzumning hokim mafkurasi foydasiga xizmat qildi. Ularda adabiy hodisalar badiiyat talablari nuqtai nazaridan emas, birinchi navbatda va asosan mafkura dogmalaridan kelib chiqib baholandiki, natijada ularning aksariyat ko‘pchiligi bugungi kunda batamom eskirdi.

Mazkur yo‘qotishlarga qaramasdan, o‘zbek adabiy-tanqidchiligi millat badiiy didini tarbiyalash orqali adabiyotimiz rivojiga sezilarli hissa qo‘shganligini ham tan olish zarur. Xususan, keskin g‘oyaviy kurashlar tafti sezilarli pasaygan 60-yillardan boshlab adabiy tanqid o‘zining asosiy vazifalari – yaratilayotgan asarlarning mazmun-mohiyatiyu badiiy jozibasini ochib berish, ulardagi yutuk va kamchiliklarni xolis ko‘rsatib, ijtimoiy-estetik qimmatini baholash orqali ijodkorlar bilan o‘quvchi omma orasiga ko‘prik solish kabilarni amalga oshirishga kirishdi. O‘zbek tanqidchiligining shu davrda maydonga kirgan M.Qo‘shjonov, O.Sharafiddinov, U.Normatov, S.Mirvaliyev, N.Xudoyberganov, I.G‘afurov, A.Rasulov kabi qator namoyandalarining chiqishlarida, garchi ular ham mafkura

tazyiqidan hali to'la forig' bo'lmasa-da, adabiyotimizning dolzarb muammolari ko'tarildi, ko'plab asarlarning badiiy jozibasi ochib berildi va imkon qadar xolis baholandi. Muhim jihati, adabiy-tanqidiy materiallarni o'quvchilar doirasi kengaydi, talab ortganidan respublikaning markaziy va mahalliy nashrlari ayni xarakterdagi materiallarni muntazam chop etishni yo'lga qo'ydi.

O'tgan asrning so'nggi o'n yilligi – mustaqillikning ilk yillarida, bir tomondan, o'tish davri murakkabliklari, ikkinchi tomondan, ilmiy-nazariy va badiiy-estetik asoslarni qayta ko'rib chiqish jarayoni bilan bog'liq holda o'zbek tanqidchiligida ham biroz oqsash kuzatildi. Tanqidchilik qarshisida mafkuraviy qoliplardan to'la forig' bo'lish, badiiy asarga yondashuv, uni tahlil qilish va baholash prinsiplarini tubdan yangilash vazifalari ko'ndalang bo'lgan edi. Mustaqillik epkinidan "ikkinchi nafas"i ochilgan O. Sharafiddinov, U. Normatov, N. Karimov, I. G'afurov, A. Rasulov kabi katta avlod munaqqidlari hamda ularning yoniga kirgan keyingi bo'g'inlarning Q. Yo'ldoshev, S. Meli, A. Otaboyev, Sh. Rizayev, R. Qo'chqor, A. Ulug'ov, I. Yoqubov, R. Rahmat, U. Hamdam singari o'nlab vakillari sa'y-harakatlari bilan bu vazifa uddalandi. Hozirda mazkur yangilanishning ilk samaralari nish berdiki, bu o'zbek adabiy tanqidchiligining istiqboldagi baravj rivojidan xayrli nishonadir.

Adabiyot nazariyasi badiiy adabiyotning mohiyati, rivojlanish omillari va qonuniyatlari, jamiyat hayotidagi o'rni va vazifalari, badiiy asar tabiati hamda uning tuzilishi, badiiy til xususiyatlari, adabiy turlar va janrlar kabi masalalarni umumiy tarzda o'rganadi va shu asosda umumiy qonuniyatlarni ochib beradi. Shuningdek, adabiyot nazariyasi badiiy obraz va obrazlilik, badiiy obraz va reallik munosabatlari, dunyoqarash va badiiy ijod, badiiy ijod jarayoni xususiyatlari, badiiy asarni qabul qilish jarayoni xususiyatlari kabi qator umumestetik masalalarni ham so'z san'atiga tatbiqan o'rganadi. Adabiyot nazariyasi badiiy asarlarni tahlil qilish tamoyillari, baholash mezonlari, tahlil metodlarini ishlab chiqadi, adabiyotshunoslik uchun zarur adabiy-nazariy tushunchalar tizimini yaratadi. Ko'rib turganimizdek, adabiyot nazariyasi adabiyotshunoslik ilmining yadrosini tashkil qiladi. Agar adabiyot nazariyasi adabiyot tarixi va adabiy tanqid yutuqlarini umumlashtirsa, bu ikkisi o'z faoliyatida adabiyot nazariyasi ochgan qonuniyatlar, u ishlab chiqqan ilmiy tushunchalar tizimiga tayanadi. Shu tariqa adabiyotshunoslikning har uchala asosiy sohalari bir-biri bilan bog'lanadi, yaxlit bir tizim – adabiyotshunoslik ilmini tashkil qiladi.

Mumtoz Sharq adabiyotshunosligi an'analariga muvofiq tarzda o'zbek mumtoz adabiyotshunosligida *ilmi aruz* (Navoiy, Bobur), *ilmi qofiya va ilmi badi'* (Xudoydod Taroziy) doirasidagi nazariy masalalar ancha keng o'rganilgan. Biroq mazkur masalalar adabiyot nazariyasining birgina qismi – *poetika* doirasi bilangina cheklanadi. To'g'ri, Sharqda "muallimi soniy" deya ulug'lanuvchi Forobiy o'z davrida yunon faylasufi Arastu ta'sirida va bevosita uning asarlarini sharhlash asnosi badiiy adabiyot spetsifikasi (mohiyati), adabiy tur va janrlar, syujet, kompozitsiya kabi nazariy masalalarga ham e'tibor qaratgan. Forobiydan keyin ushbu masalalar mumtoz adabiyotshunosligimiz e'tiboridan butkul chetda qoldi. Sababi, asosiy diqqat-e'tibor tatbiqiy masalalarga, ya'ni badiiy ijodda yoki idrok jarayonida amaliy yordam beradigan masalalarni yoritishga qaratildi. Xususan, mumtoz adabiyotimizda she'riyatning yetakchiligi bois she'rshunoslik sohasiga taalluqli: *vazn, qofiya, she'riy san'atlar, she'riy shakllar* kabi masalalar keng yoritilib, yo'riqnoma xarakteridagi ko'plab risolalar yaratildi. Boshqacha aytganda, mumtoz adabiyotshunosligimizda adabiyot nazariyasi tugal bir tizim holiga kelmadi, aksincha, ushbu fan tizimining bitta uzvi (podsistemasi) doirasida cheklanib, tatbiqiy xarakterdagi hodisa sifatida qoldi.

O'zbek adabiyotshunosligida adabiyot nazariyasining alohida tarmoq sifatida shakllanishi XX asrning dastlabki choragiga to'g'ri keladi. Zero, xuddi shu davrda – zimmasiga tamom yangicha vazifalar yuklanayotgan adabiyotdan shunga mos o'zgarish talab etilyotgan bir sharoitda – adabiyotning o'z-o'zini anglash ehtiyojidan tug'ilgan "Adabiyot nima? Uning vazifalari nimalardan iborat? U qanday bo'lishi kerak?" singari savollarning qalqib chiqishi adabiyot nazariyasi masalalarini tizimli o'rganish ehtiyoji yetilganidan dalolat edi. Taqriban o'n yillar ichida vaqtli nashrlarda e'lon qilingan Cho'lponning "Adabiyot nadur?", Fitratning "She'r va shoirlik", "San'atning manshai", A. Avloniyning "Sanoyi nafisa", A. Sa'diyning "Go'zal san'at dunyosida" kabi bir qator maqolalar ayni shu ehtiyojni qondirish yo'lidagi urinishlar natijasidir.

A. Sa'diyning "Amaliy ham nazariy adabiyot darslari" (1924) hamda Fitratning "Adabiyot qoidalari" (1925) kitoblarida yangi adabiyotning nazariy asoslari muxtasar bo'lsa-da ancha to'liq bayon qilindi. To'g'ri, bular hali adabiyot nazariyasiga bag'ishlangan tadqiqot emas, ikkalasi ham o'quv qo'llanma sifatida rejalashtirilgan mo'jazgina kitobchalar. Biroq bu ularning ahamiyatini aslo kamaytirmaydi. Zero, ularning ahamiyati eng avval yangilanayotgan adabiy-nazariy tafakkurni tizimli tarzda ilk bor

yaxlit taqdim etgani bilan belgilanadi. Shunga o'xshash, 1939-yilda ilk bor chop etilib, to yangi asr boshlariga qadar ham yana bir necha bora to'ldirilib qayta nashr etilgan I. Sultonning "Adabiyot nazariyasi" darsligi ushbu fanni o'qitishda, shuningdek, nazariy yo'nalishdagi tadqiqotlarni amalga oshirishda katta ahamiyat kasb etdi.

Adabiyotshunosligimizning keyingi taraqqiyoti davomida I. Sulton, M. Qo'shjonov, N. Shukurov, B. Sarimsoqov, B. Nazarov, T. Boboyev kabi qator olimlarning tadqiqotlari adabiy-nazariy tafakkur rivojiga sezilarli hissa bo'lib qo'shildi. 1978-1979-yillarda chop etilgan ikki jildlik "Adabiyot nazariyasi", 1991-1992-yillarda chop etilgan uch jildlik "Adabiy turlar va janrlar" nomli fundamental tadqiqotlarda bu borada amalga oshirilgan ishlar umumlashtirib jamlangan. Albatta, ushbu tadqiqotlarda ham davr hukmron mafkurasi bilan bog'liq ayrim talqinlarning eskirganini ta'kidlash lozim. Ayni chog'da, ularni ko'r-ko'rona inkor qilmasdan, aksincha, tanqidiy yondashgan holda foydalanish keyingi tadqiqotlar uchun g'oyat muhimdir. Zero, ularda yo'l qo'yilgan xatolarni bartaraf etish va takrorlamaslik, mavjud yutuqlarni rivojlantirish ilmiy izlanishlarimizning samarali bo'lishi garovidir.

Mustaqillik yillarida ham o'zbek adabiyotining nazariy muammolari keng va atroflicha tadqiq etilmoqdaki, bu jarayondagi eng muhim nuqtalarni qayd etib o'tish zarur. Birinchisi, sho'ro davrida mafkura tazyiqi bilan adabiy nazariy tafakkur o'zagini tashkil qilgan "sinfiylik", "partiyaviylik", "sotsialistik realizm" kabi dogmalardan forig' bo'lib, adabiyotni avvalo san'at hodisasi o'laroq anglash, uning ijtimoiy hayotdagi o'rni va rolini ham shundan kelib chiqib tushunish tamoyili qaror topdi. Ikkinchisi, adabiy nazariy tafakkurning milliy asosga qaytishga intilayotgani, buning uchun ulug' mutafakkirlarimiz, adib va shoirlarimizning adabiy-estetik qarashlari atroflicha o'rganilayotgani samarali natija bermoqda. Nihoyat, uchinchisi, adabiyotimizning nazariy muammolarini hal qilishga jahon adabiy-nazariy tafakkurining eng so'nggi yutuqlari tatbiq etilmoqda. Mazkur tamoyillar adabiy nazariy tadqiqotlar samaradorligini oshirib, ularning yaqin kelajakda yirik fundamental asarga do'nishiga umid tug'diradi.

Adabiyotshunoslikning yordamchi sohalari. Yuqorida sanalgan asosiy sohalar bilan bir qatorda, adabiyotshunoslik faoliyati uchun zarur bo'lgan muayyan amaliy vazifalarni bajarish bilan shug'ullanuvchi matnshunoslik, manbashunoslik, kitobiyot (bibliografiya) kabi yordamchi sohalar ham mavjud. Mazkur uchta soha ko'pchilik tomonidan adabiyotshunoslikning yordamchi sohalari sifatida e'tirof etiladi. Ilmiy manbalarda yordamchi sohalar sirasida bulardan boshqa yana adabiyotshunoslik istoriografiyasi, muzeyshunoslik, arxivshunoslik, paleografiya, avtorlik atributsiyasi, arxeografiya, uslubshunoslik kabilar ham ko'rsatiladi. Darhaqiqat, sanalganlarning har biri o'zining konkret vazifasiga ega, ularning bajarilishi adabiyotshunoslikka oid tadqiqotlarda yordam beradi. Shu bilan birga, ularning umume'tirof etilmasligiga ham muayyan asoslar mavjudki, bu haqda o'rni bilan to'xtalamiz.

Matnshunoslik. Matnshunoslik bobidagi ilmiy izlanishlarning pirovard natijasi adabiyot tarixi va nazariyasi uchun manbaviy asos – matnni tayyorlash bo'lgani bois unga adabiyotshunoslikning yordamchi sohalaridan biri sifatida qaraladi. Holbuki, matnshunoslikka filologik fanlarning alohida tarmog'i, mustaqil bir sohasi sifatida qarash uchun ham yetarli asos bor. Chunki, birinchidan, matnshunoslik faoliyati adabiyotshunoslik, tilshunoslik va tarix fanlari kesishgan nuqtada kechadi; ikkinchidan, matnshunoslik ilmiy izlanishlarida qator yordamchi sohalarni o'ziga xizmat qildiradi.

Adabiy matnlarni o'rganish va nashrga tayyorlash matnshunoslikning vazifasidir. Matnshunoslikning vazifasini juda qisqa qilib ifodalagan bo'lsak-da, uning amalga oshirilishi g'oyat katta mehnatni, chuqur bilim va tajribani talab qiladi. Ma'lumki, xalqimiz boshidan necha-necha istiloyu qatag'onlar kechganiga qaramay, ajdodlarimizdan bizga boy adabiy meros qolgan: minglab jildlardan iborat qo'lyozmalar hazinasiga egamiz. Biroq bu qo'lyozmalarning aksariyati hali maxsus o'rganilgan emas, ro'yxatga olib qo'yilgani bo'yi o'z tadqiqotchilarini kutadi. Shuning o'zi ham matnshunoslikning og'ir, ilmning "qora mehnati" ekanini, uni rivojlantirish ham ilmiy, ham ma'naviy-ma'rifiy jihatlardan zarurligini ko'rsatadi. Adabiy matnni o'rganayotgan matnshunos oldida turli-tuman ilmiy muammolar ko'ndalang bo'ladi. Deylik, matnshunos muallifi noma'lum asar(matn)ga duch keldi. Bu holda uning qarshisida matn muallifini, yoshini (yozilgan yoki ko'chirilgan vaqti) aniqlash zarurati ko'ndalang bo'ladi. Buning uchun esa u, tabiiyki, nafaqat milliy tarix yoki milliy adabiyot tarixi, balki til tarixi, yozuv tarixi, uslubshunoslik kabi sohalardan yaxshi xabardor bo'lishi va ularga tayangan holda matnni tadqiq etishi lozim. Ya'ni ayrim manbalarda adabiyotshunoslikning yordamchi sohasi sifatida ko'rsatiluvchi paleografiya, arxeografiya, uslubshunoslik kabilar haqiqatda matnshunoslikning yordamchi sohasi, matnshunos

Ajiniyaz atindagi NMPI
Mátimlemle-resurs orayı
INVENTAR № 138608
_____ 20____ j

uchun tadqiqot asbobi bo‘lib xizmat qiladi. Shu jihatdan qaralsa, ularni adabiyotshunoslikning yordamchi sohalari sirasida alohida sanashga zarurat yo‘q. Ulardan yana biri – avtorlik atributsiyasi, ya’ni qo‘lyozma muallifini aniqlash ham yordamchi soha emas, balki matnshunoslik muammosi, uning oldiga qo‘yiladigan ilmiy vazifalardan biridir.

Endi matnshunoslikning boshqa bir vazifasi – asarning ilmiy-tanqidiy matnini tayyorlashni olaylik. Masalan, Alisher Navoiy asarlarining turli davrlarda, turli kotiblar tomonidan ko‘chirilgan qo‘lyozmalari mavjud. Matnshunos qarshisida ularni qiyosiy o‘rganish, birining kamchiliklarini boshqalari bilan to‘ldirish va shu asosda eng mukammal – ilmiy-tanqidiy matnni tayyorlash vazifasi turadi. Tayyor bo‘lgan ilmiy-tanqidiy matnni nashr ettirish uchun matnshunos uni izohlar, sharhlar, lug‘atlar bilan ta’minlashi kerak. Unutmangki, biz foydalanadigan “Mukammal asarlar” ortidagi har bir izoh, har bir sharh yoki lug‘at birligi juda katta mehnat orqasida dunyoga keladi. Zero, matnda uchragan so‘z ma’nosini topish, undagi biror shaxs, joy nomi va shu kabilarga izoh berish uchun matnshunos juda ko‘p izlanishi, ko‘plab manbalarni ko‘rib, o‘rganib chiqishi zarur bo‘ladi.

Yuqoridagilardan matnshunoslikning obyekti qadimgi qo‘lyozmalargina ekan, degan yanglish fikr kelib chiqmasligi kerak. Zero, agar shunday desak, matnshunoslik obyektini toraytirgan bo‘lamiz. Holbuki, matbaachilikning rivojlanishi uni g‘oyat kengaytirgan. Ilgari turli qo‘lyozmalar qiyosiy o‘rganish obyekti bo‘lgan esa, endilikda asarning asl matni (muallif qo‘lyozmasi) bilan uning turli yillardagi nashrlari turli maqsadlarni ko‘zlagan holda qiyosiy o‘rganilishi mumkin. Masalan, Fitrat, A. Qodiriy, Cho‘lpon kabi ijodkorlar yaratgan asrlarning asl matni (ya’ni muallif qo‘lyozmasi) ma’lum sabablarga ko‘ra saqlangan emas. Tabiiyki, bunday vaziyatda ular yaratgan asarlarning asl matni muammosi o‘rtaga chiqadi. Faqat bir marta chop etilgan asar bo‘lsa-ku, xo‘p, o‘sha nashr asos matn sifatida qabul qilinishi mumkindir. Ko‘p marta bosilgan bo‘lsa-chi? Masalan, “O‘tgan kunlar” romani yozuvchi hayotlik vaqtida uch marta: avval “Inqilob” jurnalida, so‘ng 1925–1926-yillarda uchta kitobcha shaklida arab imlosida, nihoyat, 1933-yilda lotin yozuvida chop etilgan. Odatda, yozuvchi hayotlik chog‘i amalga oshirilgan oxirgi nashr e’tiborli sanaladi. Lekin bu ham qat’iy qoida bo‘lolmaydi. Sababi, oxirgi nashrga muayyan vaziyat taqozosi bilan muallif (yoki o‘zgalar) tomonidan o‘zgartirish kiritilishi ham mumkin. Shu xil andishalar sabab “O‘tgan

kunlar”ning asl matni masalasi bahsli bo‘lib turibdi. Masalani hal qilish uchun roman nashrlarini qiyoslash, matnlardagi tafovutlar va ularning yuzaga kelish sabablari (sayqallash uchun muallif kiritgan tahrir, texnik xato orqasida yuz bergan tafovut, o‘zgalar kiritgan o‘zgartirishlar, senzura qisqartirishi va hokazo)ni aniqlash, natijalarni atroflicha tahlil qilish orqali eng ishonchli nashr – asos matn (ya’ni ilmiy-tanqidiy matn uchun asos bo‘ladigan, ehtimolda muallif originaliga eng yaqin matn)ni belgilash mumkin. Bunga o‘xshash muammolar XX asr o‘zbek adabiyotida juda ko‘pki, bu matnshunoslik obyekti kengaygani haqidagi fikrimiz dalilidir.

Bu kabi mustaqil tadqiqotlardan tashqari, matnshunoslik adabiyotshunoslikning ayrim muammolarini hal qilishida muhim yordamchi soha, tadqiqot usuli bo‘lib ham xizmat qiladi. Masalan, uning tadqiq usullaridan, tajribalaridan yozuvchi ijodiy laboratoriyasi, muayyan asarning ijodiy tarixini o‘rganishga qaratilgan izlanishlarda keng foydalaniladi.

Manbashunoslik. Adabiyotshunoslikning yordamchi sohalaridan biri sifatida manbashunoslik adabiyotga bevosita yoki bavosita aloqador bo‘lgan manbalarni izlab topish, tasniflash, ro‘yxatga olish kabi amaliy vazifalarni bajarish, shuningdek, shunday manbalarni qidirish va o‘rganish yo‘llarini ishlab chiqish bilan shug‘ullanadi. Qayd etish kerakki, bu o‘rinda “manba” so‘zi keng ma’noda bo‘lib, adabiyotshunoslikka oid tadqiqotlarda qo‘l kelishi mumkin bo‘lgan barcha manbalar (asar qo‘lyozmalari, ijodkorlarning xatlari, kundalik daftarlari, adabiy jarayonga yoki muayyan ijodkor hayoti va ijodiga taalluqli hujjatlar va boshqalar)ni anglatadi. Adabiyot tarixi, ijodkor hayoti va faoliyatiga oid manbalar turi, hajmi xilma-xil, lekin qimmat jihatidan hech birini kamsitib bo‘lmaydi. Ba’zan e’tiborga arzimaydigandek ko‘rinuvchi narsa ham muhim ilmiy ahamiyat kasb etishi mumkin. Masalan, “Sadoi Farg‘ona” gazetasining 1914-yil 16-aprelida chiqqan 4-sonining bir burchida gugurt quti hajmicha e’lon berilgan bo‘lib, unda gazetaning Andijondagi “obuna va e’lon qabul qiladigan vakili Sulaymonqul Yunus o‘g‘li” ekani qayd etilgan. Bitta son o‘tkazib, gazetaning 6-sonida shu e’lon vakillar qatorida “Abdulhamid Sulaymonqul o‘g‘li Yunusov” qo‘shilgan holda qaytarilgan. Shu ikkita e’lon Cho‘lpon “milliy yozuvchi bo‘lish uchun otasidan qochib Toshkentga borgani” to‘g‘risidagi gaplar to‘g‘ri emasligi, bu fakt sho‘ro davrida biografiyani “o‘nglash” zarurati bilan muomalaga kirib qolganini ko‘rsatadi. Ko‘rib turganimizdek, kichkinagina gazeta e’loni yozuvchi shakllangan muhit haqidagi tasavvurimizni to‘g‘rilashda hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi.

Keyingi yillarda o'zbek adabiyotshunoslarining manbashunoslik sohasidagi izlanishlari, ayniqsa, XX asr boshlari adabiyotini o'rganish bilan bog'liq holda faollashdi. Qatag'on qilingan adib va shoirlarning ijodiy merosini tiklash, ularning hayoti va faoliyatiga doir hujjatlarni izlab topish borasida N. Karimov, B. Qosimov, H. Boltaboyev, B. Do'stqorayev, R. Tojiboyev, B. Karimov, M. Qarshiboyev kabi olimlarning izlanishlari samarali bo'lib, ular asr boshidagi adabiy jarayon, unda faol ishtirok etgan ijodkorlar haqidagi tasavvurlarimizni boyitishga, davr adabiyotining xolis ilmiy tarixini yaratishga xizmat qildi. Ma'lumki, konkret ijodkor merosini to'laqonli tushunish va xolis baholash uchun uning hayot yo'li haqida to'liq tasavvurga ega bo'lish muhim ahamiyat kasb etadi. Ya'ni, adabiyotshunoslikdagi tadqiqot metodlaridan biri – biografik metodning to'la samara bilan ishlashi uchun konkret ijodkor hayoti va faoliyati haqidagi hujjatlarga ega bo'lish lozim. Afsuski, ko'plab ijodkorlarimiz haqida ma'lumot beruvchi hujjatlar hali to'la yig'ilgan emas. Bu borada faqat Hamza arxivi yuzasidan qilingan ishlar (bunda professor L. Qayumov xizmatlarini alohida ta'kidlash lozim) bilangina maqtanish mumkin. Shuningdek, Oybek, A. Qahhor singari ulkan adiblar uy-muzeylarida faoliyat ko'rsatayotgan ilmiy xodimlarning sa'y-harakati bilan ular haqidagi hujjatlar yig'ilgan, tartiblangan. Bu manbalar mazkur adiblarning ijodiy merosini o'rganish, qayta baholashda beqiyos ahamiyatga ega bo'ladi.

Shu o'rinda ayrim manbalarda alohida yordamchi soha sifatida tasniflangan muzeyshunoslik va arxivshunoslik haqiqatda manbashunoslikning ko'rinishlari ekanini ta'kidlash joiz. Zero, ijodkorlarning uy-muzeylaridagi faoliyatning asosiy yo'nalishi ham manbalarni izlab topish, tasniflash, ro'yxatga olish – manbashunoslik faoliyatining o'zginasidir. Shunga o'xshash, u yoki bu ijodkor, ijodiy uyushma, adabiy nashr va shu kabilar arxivini tartibga solayotgan odam ham manbashunos sifatida faoliyat yuritayotgan bo'ladi. Demak, bu ikki sohani alohida ajratishga ham hech bir zarurat yo'q ekan.

Bibliografiya (Kitobiyot) adabiyotshunoslikning ilmiy-amaliy sohasi sanalib, ilmiy tadqiqot ishlari olib borish uchun zarur ma'lumotlar – adabiyotshunoslikka oid kitoblar, maqolalar, ilmiy tadqiqotlar ro'yxatlarini tuzish, muayyan tematik yo'nalishdagi yoki xronologik asosdagi bibliografik ko'rsatkichlar tayyorlash bilan shug'ullanadi. Yordamchi soha sifatida adabiyotshunoslik bibliografiyasi tadqiqotlarning samarali bo'lishiga ko'maklashish maqsadini ko'zlaydi. Darhaqiqat, bunday ko'rsatkichlar

biron-bir mavzu bo'yicha izlanayotgan tadqiqotchining vaqtini tejaydi, ilmiy faoliyati samarasini oshiradi, shu bilan birga, mavzu bo'yicha amalga oshirilgan ishlar bilan tez va to'liq tanishish imkonini beradi, demak, ilmiy xulosalarning obyektiv va ahamiyatli bo'lishiga ham zamin hozirlaydi.

O'zbek adabiyotshunosligida bibliografiya yo'nalishida ham bir qator ishlar amalga oshirilgan. Jumladan, Fanlar Akademiyasi Bosh kutubxonasi xodimlari tayyorlangan "Adabiy hayot" bibliografik ko'rsatkichi; Fitrat, A. Qodiriy, Cho'lpon, G'. G'ulom, A. Qahhor kabi ijodkorlar, M. Qo'shjonov, O. Sharafiddinov, U. Normatov, N. Karimov, A. Rasulov kabi olimlar faoliyatini yorituvchi bibliografik ko'rsatkichlarni misol sifatida keltirish mumkin. Hozirda yubiley tadbirlari munosabati bilan bibliografik ko'rsatkichlar ham tartib berish urfga kirib qoldiki, bu sohaning istiqbolidan xayrli foldir. Endigi vazifa – bibliografik ko'rsatkichlarning sifati, foydalanish uchun qulayligi va samaradorligini oshirishdan iboratdir. Tabiiyki, ularning sifati eng avval ilmiy aniqligi – bibliografik tavsifning batafsil va benuqsonligi bilan belgilanadi. Foydalanishda qulaylik va samaradorlikni oshirish esa ularning qisqa va sig'imli annotatsiyalar bilan ta'minlanishiga bog'liqdir.

Nihoyat, ayrim manbalarda yordamchi sohalar sirasida sanaluvchi **adabiyotshunoslik istoriografiyasi** haqida. Har bir fanning o'z istoriografiyasi – uning tarixini yorituvchi sohasi mavjudki, adabiyotshunoslik ham bundan mustasno emas. Mazkur soha adabiyotshunoslik ilmi (yoki uning bir sohasi)ning tarixiy rivojlanish yo'lini yoritadi. Shuningdek, muayyan ilmiy muammoning o'rganilish tarixini yoritish ham shu soha vazifasiga kiradi. Har ikki vazifaning bajarilishi ham keyingi tadqiqotlarning amalga oshirilishiga yordam berishi, izlanishlarning samarali bo'lishga zamin hozirlashi shubhasiz. Negaki, ixtiyorida shunday material bo'lgan tadqiqotchi muammoning hali yetarli o'rganilmagan tomonlarini yaqqol ko'ra olish, demak, tadqiqot mavzusi, maqsadi, obyekti va predmetini to'g'ri belgilash imkoniga ega bo'ladi.

O'zbek adabiyotshunosligida bu yo'nalishda ham bir qator ishlar amalga oshirilgan. Jumladan, bu boradagi fundamental tadqiqotlar sifatida akademik B. Valixo'jaevning "O'zbek adabiyotshunosligi tarixi", akademik B. Nazarov boshchiligidagi olimlar guruhi tomonidan yaratilgan "O'zbek adabiy tanqidi tarixi" kabi asarlar ko'rsatilishi mumkin. Shuningdek, taniqli adabiyotshunoslarning ilmiy faoliyatini yoritishga bag'ishlangan obzor xaraketridagi maqola va risolalarni, jumladan, "O'zbek tili va adabiyoti"

jurnali yubiley munosabati bilan muntazam chop etib boruvchi maqolalarni ham adabiyotshunoslik istoriografiyasi yo'nalishidagi ishlar sirasiga kiritish mumkin. Ikkinchi tipdagi, ya'ni muayyan muammoning o'rganilish tarixini yoritishga bag'ishlangan yirik hajmli asarlar adabiyotshunosligimizda hozircha yaratilmagan, biroq bu yo'nalishdagi ilmiy maqolalar siyrak bo'lsa-da uchrab turadi. Bundan tashqari, fundamental tadqiqotlar, dissertatsiya ishlarining kirish qismida muammoning o'rganilish tarixi qisqacha yoritiladiki, bular yaqin kelajakda yaratilajak ushbu yo'nalishdagi fundamental tadqiqotlardan darak berayotgandek. Xullas, istoriografiya adabiyotshunosligimiz tarkibida yangi shakllangan va jadal rivojlanish yo'liga kirgan soha deb hisoblashga asosimiz bor.

Adabiyotshunoslikning boshqa fanlar bilan aloqasi. Bugungi kun kishisining tafakkur darajasi, insoniyat tomonidan to'plangan bilimlar ko'lami benihoya kengaygan. Qadimda esa fanlar o'zaro ajralmagan, xususan, adabiyotshunoslik ham falsafa ichidagi bir hodisa edi. Kishilik jamiyati taraqqiyoti, inson tafakkurining rivoji davomida turli fanlar qatori adabiyotshunoslik ham alohida mustaqil fan sifatida ajralib chiqdi. Biroq bu ajralishni tamomila mahdudlashish deb tushunmaslik lozim. Chunki adabiyotshunoslik, fanning barcha mustaqil tarmoqlari singari, boshqa fanlar bilan uzviy aloqada yashaydi, rivojlanadi. Bu xil aloqa davomida adabiyotshunoslik boshqa fanlardan nimalarnidir oladi, ularga nimalarnidir beradi.

Adabiyotshunoslikning boshqa fanlar bilan aloqasi haqidagi gapni, tabiiyki, uning tilshunoslik bilan aloqasidan boshlash to'g'ri bo'ladi. Badiiy adabiyotning materiali so'z, adabiy asar so'zlardan tarkib topuvchi matndir. Badiiy matn esa, ravshanki, til qonuniyatlari asosida tarkib topadi. Til qonuniyatlarini bilish matnning qurilishi, tagma'nolari, ishlatilgan stilistik figuralarning estetik qimmati haqida fikr yuritishda juda muhim. Odatda, badiiy matn tilini o'rganishga qaratilgan ishlarni adabiyotshunoslik bilan tilshunoslik chegarasidagi ishlar deb qaraladi. Biroq bunda chegarani aniq olish kerak. Asosiy farq shundaki, adabiyotshunoslik til unsurlaridan tarkiblangan matnning badiiyat hodisasiga aylanishini o'rgansa, tilshunoslik unda til qonuniyatlarining namoyon bo'lishini tadqiq etadi. Zero, tilshunos uchun badiiy matn – til hodisasi va shundan kelib chiqib til hodisalarini o'rganish vositasi bo'lsa, adabiyotshunos uchun u – badiiyat hodisasi, til vositasida yaratilgan va moddiylashgan (kodlashtirilgan) badiiy voqelikdir. Ya'ni tilshunos uchun tilni o'rganish – maqsad, adabiyotshunos uchun esa – vosita, badiiy voqelikka teranroq kirib borish vositasidir.

Tilshunoslik bilan adabiyotshunoslik aloqalari yana bir jihatdan muhim. Tilshunoslik kishilar orasidagi muloqot vositasi bo'lgan tilni, adabiyotshunoslik esa ijodkor va o'quvchi orasidagi badiiy muloqot vositasi bo'lgan badiiy asarni o'rganadi. Muloqot qonuniyatlari umumiy bo'lgani bois ularning orasida tipologik o'xshashliklar mavjud, bu esa adabiyotshunoslikning qator muammolarini til qonuniyatlari bilan qiyosan o'rganish va o'rgatish imkoniyatlarini ochadi. Adabiy asarning moddiy asosi matn ekan adabiyotshunos o'z faoliyatida nutq shakli, she'r sintaksisi, ritm, intonatsiya, uslub, trop, uslubiy figuralar kabi qator tushunchalarga duch keladiki, bularning tilshunoslikdagi talqinini bilgan adabiyotshunos izlanishlari, albatta, samaraliroq bo'ladi. Tilshunoslik bilan aloqaning tig'izligini shundan ham ko'rsa bo'ladiki, yangi zamon adabiyotshunosligidagi "psixologik maktab", "struktural adabiyotshunoslik" singari yo'nalishlar, "semiotik tahlil", "generativ poetika" kabi tushunchalar bevosita tilshunoslik yutuqlari asosida yuzaga kelgandir.

Adabiyotni jamiyatning badiiy tarixi deb atashlari bejiz emas. Zero, agar har qanday asar o'z davrini muayyan darajada aks ettirar ekan, milliy adabiyot xazinasidagi asarlarda o'sha millatning tarixiy yo'li, taqdiri aks etadi. Bu esa adabiyotshunoslikning tarix fani bilan uzviy aloqada bo'lishini zaruratga, tabiiy va qonuniy holga aylantiradi. Muayyan bir davr adabiyotini yoki o'tmishda yaratilgan asarni tadqiq etayotgan adabiyotshunos o'sha davr ijtimoiy-tarixiy hodisalarini o'rganmog'i shart, aks holda u o'rganilayotgan davr adabiyotida kuzatilgan hodisalar mohiyatini ham, tahlil qilinayotgan asarning mazmun nozikliklarini ham to'la anglay olmaydi.

Adabiyot xalqning badiiy tarixigina emas, milliy tafakkur tarixi hamdir. So'z san'atining eng qadim namunalaridan boshlab ajdodlarning olam va odam haqidagi anglamlari, fikr-qarashlari – o'ziga xos falsafasi aks etib keladiki, bu adabiyotshunoslikning falsafa fani bilan mustahkam aloqada bo'lishini taqozo etadi. Boz ustiga, iste'dodli san'atkorlarning hammasi ham o'ziga yarasha faylasuf, zero, yaratgan asarlarida badiiy konsepsiyalarini – olamu odam haqidagi qarashlari tizimi, boshqacha aytsak, badiiy falsafalarini ifodalaganlar. Tabiiyki, ularning dunyoqarashlari muayyan falsafiy ta'limotlar ta'sirida shakllangan. Shunday ekan, ular yaratgan asarlar mazmun-mohiyatini anglash uchun adabiyotshunos o'sha falsafa asoslarini bilmog'i kerak bo'ladi. Aytaylik, islom falsafasi asoslarini, tasavvuf falsafasini bilmasdan turib mumtoz adabiyot tarixini o'rganish, undagi ko'plab asarlarni talqin qilish maholdir. Yoki, masalan, XX asr

Yevropa adabiyoti namunalarini o‘rganganda freydizm, ekzistensializm kabi ta’limotlardan xabardor bo‘lish talab qilinadi.

Umuman, bu masala haqidagi gapni muxtasar qilib, adabiyotshunoslik ijtimoiy-gumanitar fanlarning hammasi bilan u yoki bu darajada aloqador desak, hech mubolag‘a bo‘lmaydi. Muhimi, bu aloqadorlik zarurat maqomida. Aytaylik, so‘z san’ati sifatida adabiyot san’atning umumiy qonuniyatlari asosida, boshqa san’at turlari bilan aloqada yashaydi va rivojlanadiki, bu adabiyotshunosning estetika fanidan xabardor bo‘lishini taqozo qiladi. Yoki asarda tasvirlangan inson ruhiyatini anglash, badiiy ijod psixologiyasi, badiiy asarni qabul qilish jarayonining ruhiy mexanizmlarini yaxshi tasavvur qilishda unga psixologiya fani yutuqlari asqotadi. Xuddi shu kabi fikrlarni etnografiya, sotsiologiya, madaniyatshunoslik, siyosatshunoslik kabi ijtimoiy-gumanitar fan sohalari bilan adabiyotshunoslikning aloqasi misolida ham aytish mumkin. Bu esa adabiyotshunoslikning fanlar tizimida yashashi va boshqa fanlar bilan uzviy aloqada rivojlanishining yaqqol dalilidir. Shunday ekan, haqiqiy adabiyotshunos bo‘lib yetishish va kasbiy salohiyatni saqlab turish uchun kishidan atroflicha keng bilim egasi bo‘lish talab etiladi.

ADABIYOTNING MOHIYATI

“Adabiyot nadir?” muammosi. Adabiyot haqidagi mavjud ilmiy konsepsiyalar. Sotsiologik konsepsiyaning afzalligi. Inson faoliyati tushunchasi. Mehnat va bilish – amaliy va nazariy faoliyat turlari. Bilish ehtiyoji haqida. O‘zni ifodalash ehtiyoji.

Mavzuning qo‘yilishi gapni “Adabiyot nadir?” savoliga javobdan boshlashni taqozo etadi. Bir qarasang javobi u qadar qiyin ham emasdek-u, kishilik jamiyati taraqqiyoti davomida negadir bot-bot qalqib chiqaveradi shu savol. Fransuz adabiyotshunosi R.Bartning bundan oltmish yillar avval “bizning asrimiz (oxirgi yuz yil), ehtimol, *adabiyot nadir* masalasini muhokama qilish asri deb atalajak”[1] degani ham bejiz emas. Bunga amin bo‘lmoq uchun xotiramizni bir qurgina varaqlash kifoya:

1914-yil – Cho‘lponning “Adabiyot nadir?” maqolasi e’lon qilindi;

1949-yil – fransuz adibi va faylasufi Jan Pol Sartr “Adabiyot nadir?” nomli maqola bilan chiqdi;

[1] Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М., 1994. – С. 132.

1970-yil – jahon adabiyotshunosligida e’tirof etilgan olimlardan S.Todorov “Adabiyot tushunchasi” maqolasini chop ettirdi...

Sanoqni yana davom ettirsa bo‘ladi, lekin bunga hojat yo‘q: R.Bartning haqligini keyingi davr ham tasdiqlab turibdi. Masalan, Amerikada chop etiladigan yetakchi adabiy-nazariy nashrlardan biri – “New Literary History” jurnali 1973-yilda bitta sonini to‘laligicha “Adabiyot nadir?” masalasini muhokama qilishga bag‘ishlagan. Oradan o‘ttiz besh yil o‘tgach – 2008-yilda jurnal shu masalaga qaytib, unga yana alohida son bag‘ishlaydi.

Aytganlarimiz masalaning, bir tomondan, hamisha dolzarbligini, ikkinchi tomondan, g‘oyat murakkabligini ko‘rsatadi. Hamisha dolzarblik adabiyotning jamiyatdagi ijtimoiy-siyosiy, ma’naviy-ruhiy ehtiyojlarning o‘zgarishiga mos tarzda mudom o‘zgarish-yangilanishda yashashi va bu hol, o‘z navbatida, ayni jarayonni anglash ehtiyojini tug‘dirishi bilan izohlanadi. Murakkablik esa anglanayotgan predmetning o‘zi – adabiyotning g‘oyat murakkab va serqirra hodisa ekanligi bilan bog‘liqdir. Shu bois adabiyotga beriluvchi ta’riflar turfa-tuman: “adabiyot – o‘qish uchun mo‘ljallab yozilgan asarlar jami”, “adabiyot – madaniyat shakllaridan biri”, “adabiyot – semiotik faoliyat”, “adabiyot – san’atning yozma ko‘rinishi”, “adabiyot – insonning o‘zini ifodalash vositasi”, “adabiyot – ijtimoiy ong shakli”, “adabiyot – nutqiy faoliyat turi”, “adabiyot – so‘z san’ati” va h.k. Bu kabi ilmiy definitsiyalardan tashqari yana “adabiyot – insonshunoslik”, “adabiyot – hayot darsligi”, “adabiyot – ko‘ngil oynasi”, “adabiyot – so‘z va xayolot o‘yini” singari topib aytilgan shoirona ta’riflar ham bir talay. Eng muhimi, ushbu ta’riflarning hammasi ham to‘g‘ri, faqat ularning har biri adabiyotni bitta jihatidangina kelib chiqib tavsiflaydi. Bu ham tabiiy. Zero, inson narsa-hodisani o‘zining nigohi tushib turgan tomondangina ko‘radi, odatda, boshqa tomondan ham qarab ko‘rishga yo imkoni bo‘lmaydi, yo bunga hojat sezmaydi. Ilm esa, aksincha, narsa-hodisaning barcha jihatlarini ko‘rish va tugal tavsiflashga intiladi, zero, shundagina u chinakam anglangan hisoblanadi. Demak, insonga berilgan imkonlar bilan ilm ko‘zlovchi maqsad o‘rtasidagi ziddiyat ta’riflar turlichaligini keltirib chiqaruvchi, ikkinchi tomondan, bilish jarayoni bardavomligini ta’minlovchi omildir. Paradoks shundaki, bilish jarayoni cheksiz bo‘lgani holda, inson o‘zi bilishni istagan narsa haqida tugal hukm chiqarishga moyil, oxirigacha tugal anglab, tushuntirib bo‘lmaydigan murakkab hodisalar mavjudligini tan olgisi kelmaydi (bu uning o‘ziga g‘oyat qisqa umr va g‘oyat oz narsani bilish imkoni berilgani

uchun isyoni). Holbuki, mavjud narsa-hodisalarning aksariyati, jumladan, adabiyot ham ana shunday murakkab, ziddiyatli tomonlarni o'zida jam etgan hodisadir. Shu bois ham uni tugal ta'riflashga harakat deyarli hammavaqt muqarrar tarzda biryoqlamalik, ya'ni shu tomonlardan birining mutlaqlashtirilishiga olib boradi. Bundan qochishning birgina yo'li esa mavjud konsepsiya (ilmiy yondashuv)lardan birini asos qilib olgan holda va umumiydan xususiyga tomon yurish orqali adabiyotning mohiyatini izchil yoritishdir. Ushbu vazifani uddalash, ya'ni adabiyotning mohiyatini izchil, unga xos turfa xususiyatlarni keng qamragan holda tizimli yoritish imkoni sotsiologik konsepsiyada, bizningcha, boshqalariga qaraganda ko'proqdir. Sotsiologik konsepsiya adabiyotga inson faoliyatining mahsuli, kishilik jamiyati atributlaridan biri sifatida qarab, uning paydo bo'lishi, yashashi va rivojlanishi jamiyat bilan bevosita bog'liq deb biladi. Ushbu konsepsiya negizida inson faoliyati tushunchasi yotadi.

Mashhur filolog A.Potebnya poeziya (badiiy adabiyot)ni ta'riflashni "Eng umumiy tur – inson faoliyati"[1] degan so'zlar bilan boshlagan edi. Bu bejiz emas, albatta. Negaki, inson tomonidan yaratilgan narsalarning hammasi – faoliyat mahsuli, demak, birinchi galda "faoliyat" tushunchasiga to'xtalish zarur bo'ladi.

Insonning muayyan maqsadga yo'naltirilgan xatti-harakatlarining jami faoliyat deb yuritiladi. G'oyat umumiy tarzda berilgan ushbu ta'rifni aniqlashtirish zarur. Avvalo, maqsadga yo'naltirilganlik anglanganlikni taqozo etadiki, buni jonivorlarning maqsadli instinktiv harakatlaridan farqlamoq zarur. Zero, jonzotlar ichida qadim ajdodlarimizgina tabiatda tayyor holda mavjud narsalarning, shart-sharoitlarning o'zi bilangina qanoatlanib yashamadilar. Jonivorlardan farqli o'laroq, ular tabiatni, mavjud narsalarni o'z talab-ehtiyojlariga muvofiq o'zgartirib yashadilar. Sirasi, ular shunga majbur, bu ular uchun tirik qolish va naslni davom ettirishning bosh sharti edi. Demak, inson faoliyatining maqsadi borliqni o'zining talab-ehtiyojlariga muvofiq tarzda *o'zgartirish* ekan. Inson azaldan tabiatni, atrof-muhitni o'zgartirib keladi – o'zi va nasliga yashash uchun sharoit yaratadi, tirikchilik uchun oziq topadiki, buni biz "amaliy faoliyat" yoki qisqa qilib "mehnat" deb aytamiz. Borliqni o'zgartirish jarayonida o'zgartiruvchi (inson)ning o'zi ham o'zgarib boradi, chunki amaliy faoliyat davomida u tajriba orttirib, atrof-muhitni tobora chuqurroq bilib (*o'zlashtirib*) boradi: borliq haqidagi bilim va tasavvurlari boyishi hisobiga ongi rivojlanadi.

[1] Потебня А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – С.286.

O'z navbatida, borliq haqidagi tasavvur va bilimlarning boyishi amaliy faoliyatning samaraliroq bo'lishiga xizmat qiladi. Demak, dastlab inson faoliyatining ikkita – *mehnat* va *bilish* qirralari bo'lgan. Ya'ni o'sha paytlardayoq inson faoliyati ikkiga – *amaliy* (mehnat) va *nazariy* (bilish) faoliyat turlariga ajrala borgan. Yana shuni ham ta'kidlash kerakki, inson faoliyatining dastlab shakllangan mazkur ikki turi fundamental xarakterga ega bo'lib, ular kishilik jamiyati taraqqiyotida yetakchi ahamiyat kasb etadi. Shu bilan birga, inson ongining rivojlanishi barobari faoliyatning ham yangi-yangi qirralari ochila bordi: estetik faoliyat, ruhoniy faoliyat, ijtimoiy faoliyat, siyosiy faoliyat...

Inson tomonidan yaratilgan narsaki bor, ma'lum bir ehtiyoj tufayli dunyoga keladi. Insonni muayyan harakatga undovchi ehtiyojlar sirasida *bilish ehtiyoji* ustuvor mavqega ega. Zero, har qanday maqsadli faoliyatni amalga oshirish va ko'zlangan natijaga kelish uchun, avvalo, o'sha jarayon bilan bog'liq narsalarni *bilish* talab etiladi. Shu shart bajarilgandagina ular inson uchun faoliyat predmeti bo'la oladi. Buni soddaroq bir misol yordamida tushuntirib o'tish foydadan holi emas. Deylik, bolakay hayotida ilk bor bo'rga duch keldi, u hali buning nimaligini bilmaydi. Tabiiyki, bola bo'rni aylantirib tomosha qiladi, hidlab yo tishlab ko'radi – bular bilishga qaratilgan harakatlar, bo'r uning uchun *bilish predmeti*. Qachonki bolakay o'z tajribasida yoki kattalardan eshitib bo'rning yozuv quroli ekanini bilsa, bo'r uning uchun *amaliy faoliyat predmeti*ga aylanadi. Inson atrofidagi narsa-hodisalarni bilgan taqdirdagina voqyeliqda o'zini suvdagi baliqdek his qilib, erkin harakatlana oladi. Demak, *bilish ehtiyoji* tabiiy bo'lishi bilan birga, yuzaga kelishi jihatidan birlamchi ham ekan.

Yuqoridagilarni nazarda tutgan holda adabiyotning ilk kurtaklari sanaluvchi asotir (mif)larni, afsonalarni esga olaylik. Axir, "Avesto"dagi rivoyatlar yoxud qadim yunon yoki misr afsonalari tabiatni, insonning paydo bo'lishi, uning o'limi sirlari va sh.k. muammolarni bilishga intilish natijasi emasmi?! Deylik, tirikchiligi (amaliy faoliyati) dengiz bilan bog'liq qadimgi yunon dolg'ali to'fonlaru po'rtanalarni, ular chirpirak qilib urgan qayig'u kemalarni, domiga tortib ketgan odamlarni ko'rgan. Uning uchun to'fonu po'rtanalar sirini bilish: nega qo'zg'aladi? qachon qo'zg'aladi? ulardan qanday omon qolish mumkin? – kabi savollarga javob topish zarurat edi. Albatta, u kuzatish orqali savollariga qisman javob topishi mumkin, lekin bular ehtiyojni qondirish uchun kam: bilish yo'lida izlanayotgan tafakkur Poseydon – dengiz xudosini yaratadi. Endi qadim yunon *biladiki*

dengizning egasi – Poseydon, uning jahli chiqsa, to'fonlar qo'zg'oladi. Bas, undan tilab, unga atab qurbonliklar keltirib – ko'nglini olibgina dengizda tirikchilik qilish va omon qolish mumkin. Albatta, sizu biz uchun bu shunchaki cho'pchak yo obrazli tafakkur mahsuli, qadim yunon uchun esa bu ayni haqiqat – bilim. Zero, ayni shu bilim uning uchun dengiz bilan bog'liq narsa-hodisalarni *amaliy faoliyat predmeti*ga aylantiradi, shu bilimga tayangan holda u dengizda amaliy faoliyat yuritadi.

Albatta, hozirgi insonning tafakkur darajasi ham, adabiyot va san'atning rivojlanish darajasi ham ulardan ko'z ilg'amas darajada uzoqlashdi. Lekin badiiy ijodga turtki beradigan birlamchi omil hamon bilish ehtiyoji bo'lib qoldi. To'g'ri, keyingi davrlarda yaratilgan asarlarda doim ham ijodkorning bilishga intilayotgani asotirlardagi kabi ravshan sezilmasligi mumkin, lekin ularning yaratilishiga bevosita mana shu ehtiyoj turtki bergan. Deylik, bir ijodkorni jamiyatning mavjud holati yoki rivojlanish tamoyillarini bilish (ko'proq romanlarda), boshqa birovini o'zni anglash orqali Haqni tanish (tasavvuf she'riyati), tag'in birini qalbidagi kechinmalarini (ya'ni o'zini) anglash va shunga o'xshash umumiy nomi BILISh ataluvchi ehtiyoj ijodga undaydi.

Faqat shunisi borki, asarda ijodkor biron bir muammoni badiiy idrok etishga harakat qilayotgani doim ham ravshan sezilmaydi. Sababi, asarda tasvirlanayotgan narsa bilan idrok etilayotgan narsa boshqa-boshqa bo'lishi, ijodkor o'zi anglagan haqiqatni o'zgacha yo'sinlarda ifodalashi ham mumkin. Deylik, ijodkor o'zi anchadan beri yecholmay kelayotgan, anglashga intilayotgan masalaning yechimini tabiat manzarasida, hayotdagi biron bir holatda, hodisa va sh.k.larda ko'rdi. Bunday holatda ijodkor asarda o'sha narsa (manzara, holat, hodisa va shu kabilar)ni aks ettirishning o'zi bilanoq ehtiyojni qondirishi mumkin. Shu jihatdan qarasak, qatag'on yillarida insonning qadrsizlangani, butun boshli jamiyatning totalitar tuzum oldidagi ojizligiyu kishilarning o'zgalar fojiasiga shunchaki tomoshabin bo'lib qolayotgani haqida o'ylagan va bundan azob chekkan A.Qahhor "O'g'ri"da tasvirlangan voqeada, mustabid tuzum sharoitidagi ijodkor qismatini Oybek "Na'matak"dagi manzarada ko'rgan bo'lsa ne ajab?! Aytmoqchimizki, shu asarlarni yaratish bilan har ikki ijodkor ruhiyatida paydo bo'lgan bilish ehtiyoji qondirildi. Zero, ijod onlarida har ikkisi ham o'zini o'ylatgan masalani **o'zicha** hal qildi, muayyan bir to'xtamga keldi.

Albatta, bu asarlarni har birimiz o'zimizcha tushunamiz, sababki, mualliflar anglaganlarini ochiq ifodalagan emaslar, bas, biz ulardagi obrazlar

tilini o'zimizcha mantiq tiliga ko'chiramiz – anglaymiz, shunga haqlimiz. Xuddi shuningdek, ijodkor ham badiiy bilish jarayonida o'zi anglagan haqiqatni ochiqdan-ochiq ifodalashga burchli emas. Boz ustiga, ochiqdan-ochiq ifodalash "nasihatgo'ylik", g'ashga tegadigan "aqllilik" tomon tortib ketishi mumkin. Shuning uchun ham, masalan, "O'g'ri"da A.Qahhor "xolis kuzatuvchi" mavqeyida turadi: qalbini jumbishga solgan voqeaning, holatning suratini chizish bilan kifoyalanadi. Mahorat bilan tasvirlangan holat tasavvurida jonlangan onlarda (hikoyani o'qish jarayonida) o'quvchi adibning (ijod onlaridagi) his-tuyg'ularini qalbdan kechiradi. Biroq yozuvchi ijod onlarida qay bir muammoni badiiy idrok etishga intilganini o'quvchilarning hammasi ham ilg'ab ololmaydi. Buning hech bir ajablanarli joyi ham yo'q: badiiy asar arifmetik, fizik va yo boshqa shu kabi masala emaski, unda konkret shartlar ko'rsatib qo'yilsa. Shunga qaramay, matnda doim aks etmagani holda ham **bilish ehtiyoji** badiiy ijodga turtki beruvchi asosiy omil bo'lib qolaveradi.

Boshqa bir muhim tomoni shuki, har ikki adib o'zlari yaratgan badiiy obrazlar vositasida bilibgina qolmadi, ikkisi ham o'zlarining orzu-armonlarini, his-tuyg'ularini – bir so'z bilan aytganda – o'z idealidan kelib chiqqan g'oyaviy-hissiy munosabatini (va shu yo'sin bilvosita o'z idealini) ifodaladi. Xuddi shu nuqtada insonga xos tabiiy ehtiyojlardan yana biriga to'xtalish joiz. Inson dunyoni bilishga intilarkan, unga (konkret narsa-hodisaga) muayyan hissiy munosabatda bo'ladi, o'z navbatida, dunyo uning hislariga ta'sir qiladi. Ikkinchi tomondan, ijtimoiy mahluq sifatida inson muloqot ehtiyojini, o'z hislarini ifodalash, kimgadir yorilish ehtiyojini ham tuyadi. Ya'ni bu ehtiyoj ahamiyati jihatidan yashash va nasl qoldirish uchun tabiatni o'zgartirish ehtiyojidan aslo kam bo'lmagan tabiiy ehtiyojdir. Shu bois ham inson o'zining tabiat bilan munosabatlari natijasi o'laroq yuzaga kelgan eng ibtidoiy hislari (qo'rquv, sevinch)ni ham, jinsdoshlari bilan munosabati natijasida tug'ilgan hislarini ham ifodalashga intilgan. Umumlashtirib aytsak, bu ***o'zni ifodalash ehtiyoji*** bo'lib, uni badiiy ijodga turtki beruvchi yana bir muhim omil deb tushunish kerak. Ta'kidlash joizki, *bilish ehtiyoji* bilan *o'zni ifodalash ehtiyoji* bir-biriga bog'liq holda namoyon bo'ladi. Negaki, san'atkor uchun o'zi badiiy idrok etolgan haqiqatni o'rtoqlashish ham, qalbini junbishga keltirgan his-tuyg'ularni anglash ham zaruratdir.

Yuqorida misol qilib keltirilgan har ikki asarda ham bir narsaning mohiyati boshqa narsa orqali anglanayotganiga shohid bo'layotirmiz. Har ikki

ijodkor – Oybek ham, A.Qahhor ham o'zlarini o'ylatgan muammolarni anglash uchun hayotga aynan taqlid qilgani, hayotdan nusxa ko'chirgani yo'q. Zero, bir narsaning mohiyatini ikkinchi narsada ko'rish uchun aqlning o'zi kamlik qiladi, buning uchun ijodkorda avvalo san'atkorona nigoh, san'atkorga xos "qalb ko'zi" bo'lishi lozim. Ya'ni adabiyotdagi bilish fandagidek ratsional bilishgina emas, unda aql bilan barobar his, sezgi (intuitsiya) kabi unsurlar ishtiroki ham kattadir (shuning uchun ham aqlli odamlarning bari ham san'atkor bo'lavermaydi, bo'lolmaydi). Sirasi, atrofdagi narsa-hodisalarda ayricha hikmat ko'rishga qobil kuzatuvchan, zukko kishilar ham oz emas. Biroq ularning hammasini ham san'atkor demaymiz, nari borsa "shoirtabiat", "zukko" deya ta'riflaymiz. Ulardan farqli o'laroq, san'atkor narsaning mohiyatini ochuvchi boshqa narsani ko'ribgina qolmaydi, uni o'zining tuyg'u-fikrlarini ifodalashga muvofiq tarzda qayta yaratadi (odatga ko'ra buni "tasvirlaydi" degan mohiyatga nomuvofiq so'z bilan ataladi) va mana shu qayta yaratish jarayoni IJODdir. Ruhning alohida va betakror holati bo'lmish ijod onlarida san'atkorga o'zi izlagan mohiyat ayon bo'ladi, ya'ni, bilish ehtiyoji ham, ifodalash ehtiyoji ham ijod jarayonida qondiriladi.

Modomiki badiiy ijod bilishga qaratilgan jarayon ekan, demak, badiiy adabiyot ham ongga aloqador hodisadir. Faqat bunda bilishning san'atga xos yo'lidan boriladi – adabiyot badiiy obraz vositasida fikrlaydi va ifodalaydi. Shunga binoan, adabiyot ikkiyoqlama hodisa, u san'atga ham, ijtimoiy ongga ham birdek aloqadordir.

ADABIYOT IJTIMOIY ONG SOHASI

Adabiyotning ijtimoiyligi masalasidagi bahslar va uni yuzaga keltirgan sharoit haqida. Adabiyotning ijtimoiy tabiatini belgilovchi omillar. Ijtimoiy dardning shaxsiylanishi. Ijtimoiy ong tushunchasi. Ijtimoiy ong shakllari. Adabiyotning ijtimoiy ong shakllari orasidagi o'rni. Adabiyotning ijtimoiy funksiyalari.

Sarlavhaga chiqarganimiz mavzuni ham umumiydan – **adabiyotning ijtimoiy tabiati** masalasidan boshlab yoritish maqsadga muvofiq. Sababi, adabiyotni ijtimoiy ong sohasi o'laroq tushunish hozir ko'pchilikda e'tiroz uyg'otadiki, buning omillarini yaqin o'tmishimizdan qidirish lozim.

O'tgan asrning 90-yillariga kelib adabiyotshunosligimizda "Adabiyot ijtimoiy bo'lishi kerakmi yoki yo'qmi?" masalasi g'oyat dolzarblashdi. Bu sho'ro davrida o'ta yalang'och ijtimoiylashgan adabiyotga, uni ommani

kommunistik ruhda tarbiyalash va sh.k. maqsadlarga bo'ysundirish amaliyotiga aks ta'sirning namoyoni edi. Darhaqiqat, sho'ro davrida adabiyotga ommaga muayyan g'oyalarni singdirish vositasi, mafkura xizmatchisi deb qaraldi. Tabiiyki, adibu shoirlarga munosabat, ijodiy uyushmalar ishini tashkil qilish, adabiyotni ilmiy o'rganish, o'qitish, targ'ib qilish ishlari, bir so'z bilan aytganda, adabiy siyosat ayni qarashdan kelib chiqar edi. Ijodiy uyushmalar, ilmiy va ta'lim muassasalari, matbuot va ommaviy axborot vositalari orqali amalga oshirilgan ushbu siyosat oqibatida, ta'bir joiz bo'lsa, "rasmiy adabiyot" paydo bo'ldi. Tasvirda, talqin va bahoda hokim mafkura qoliplaridan chiqmagan bu adabiyot ijodiy ruhdan mosuvo bo'lib, hayotdan tobora uzoqlashib bordi, ijodiy individuallikdan mahrumlik uni bir xillikka, tussizlikka mahkum etdi. Tabiiyki, chinakam iste'dodning bunday biqiq sharoitga ko'nishi amri mahol. Shuning natijasi o'laroq, o'tgan asrning 60-yillardan boshlab "rasmiy adabiyot"dan farqli ruhdagi adabiyot ham oyoqqa tura boshladi. Albatta, risoladagidek sharoit bo'lganida, bu ikkisining orasida g'oyaviy-estetik kurash kechishi lozim kelardi. Sho'ro sharoitida bunday bo'lmadi: "rasmiy adabiyot" muxolifini mutlaqo nazariga ilmasdan har turli imtiyozlardan foydalanishda davom etdi; muxolifning kurashi esa kichik adabiy davralar, talabalar yotoqxonalariyu pivoxonalar doirasidan chiqmadi. Ya'ni taraqqiyotning muhim omili bo'lmish "eski" va "yangi" kurashi rostmana harakatga kelmadiki, bu sho'ro davridagi sharoit risoladagidek emasligi, undagi turg'unlikning dalilidir. Ikkinchi yoqdan, ayni hol jamiyatimiz tub o'zgarishlar davriga kirganida ushbu kurashning o'ta keskin kechishiga sabab bo'ldi. Negaki, fikrni bo'g'ib turgan to'g'on buzilgan, endi oqim har neni oqizishga qodir qudrat kasb etgandi. O'z qudratiga maftun bu oqim "eski"ga oid neki bo'lsa barini tag-tomiri bilan qo'porib tashlashga azm etdi. Jumladan, sho'ro davrida adabiyotning mafkura xizmatchisiga aylantirilganiga qarshi o'laroq endi uning mafkuraga aloqadorligi mutlaqo rad etila boshladi; adabiyotni "sof san'at" deb tushunish, unda faqat san'at hodisasinigina ko'rish; "adabiyot – ko'ngil ishi" deya uning ijtimoiy tabiatini tamom inkor qilish tamoyillari kuchaydi. Ya'ni kurash qizig'ida sho'rocha biryoqlamalikni inkor qilib, uning o'rniga boshqacha biryoqlamalik yoqlana boshlandi. Zero, adabiyotda faqat vositani ko'ruvchilarga qarshi o'laroq unda "sof san'at"nigina ko'rish, uni ko'ngil hodisasi sanagan holda ongga aloqador tomonlariga ko'z yumish yoki uning individual ijod mahsuli eka-

nini ro'kach qilib ijtimoiy tabiatini inkor qilish – bular bari yana biryoqlamalik, bir qutbdan ikkinchisiga sakrashdan o'zga emasdir.

Adabiyotning ijtimoiy tabiatini uning predmetidan kelib chiqqan holda asoslash qulay. Adabiyotshunoslikka oid asarlarda, darsliklarda "badiiy adabiyotning predmeti – inson" deb ko'rsatiladi. Biroq mazkur fikrni tor tushunish, uni mutlaqlashtirish unchalik to'g'ri bo'lmaydi. Chunki adabiyot insonni alohida (izolyasiya qilingan) holda emas, balki jamiyat, tabiat (bir so'z bilan aytganda – borliq) bilan birlikda, uzviy aloqada o'rganadi. Zero, insonning o'zini ulardan holi, izolyasiya qilingan holda tasavvur etib bo'lmaydi, inson tabiatan ijtimoiy hodisadir. Modomiki, adabiyotning predmeti ham, yaratuvchisi ham inson ekan, uning ijtimoiy bo'lmasligi mumkin emas. Nima uchun asar yoziladi, nima uchun ijodkor asarni yozishga kirishadi? Axir kundalik turmushda duch kelgan odamlar, hodisalar uning qalb qozonida, aql-idrokida qaynamadimi, uni yozmasa bo'lmaydigan holatga keltirib, qo'liga qalam olishga majbur qilmadimi? Shunday. Ya'ni asarni yozish ehtiyoji ijodkorning voqelik bilan munosabati natijasi o'laroq yuzaga keldi. Demak, genetik jihatdan xohlasak-xohlamasak adabiyot ijtimoiy hodisa ekan. Biroq yaratilishi jihatidan, dunyoga nuqtai nazar, u tufayli paydo bo'lgan hissiyotlar, fikrlar nuqtai nazaridan u tom ma'noda shaxsiy hodisadir.

Ma'lum bo'ladiki, badiiy asarda ijtimoiylik va shaxsiylik qorishiq holda zuhur qilar ekan, faqat bu o'rinda ularning nisbati har bir konkret asarda turlicha bo'lishini, turlicha zuhur qilishini e'tiborda tutish lozim bo'ladi. Deylik, ijtimoiylik darajasi epik va lirik asarlarda jiddiy farqlanadi, hatto ba'zan lirik asarda ijtimoiylikdan asar ham yo'qday ko'rinadi. Ayrimlar, xususan, "sof san'at" tarafdorlari ayni shu holni mutlaqlashtirmoqchi bo'ladilar: she'riyat – ko'ngildagi his-tuyg'ular izhori, ular esa tom ma'noda shaxsiy, bas, qanday qilib she'riyatda ijtimoiylik haqida gapirish mumkin?! Bir qarashda bunday e'tiroz o'rinlidek ko'rinadi. Biroq, boshqa tomondan qarasak, inson ko'nglidagi tuyg'ularning o'zi kelib chiqishi jihatidan ijtimoiy emasmi? Xuddi shunday. Zero, bu tuyg'ular: xursandlik, hafalik, quvonch, sevgi, nafrat, sog'inch, alam va boshqalar – bari insonning atrofidagi odamlar bilan munosabati natijasida tug'ilgan. Hatto biz intim (ya'ni o'ta shaxsiy) deb ataydigan hislar ham kelib chiqishi jihatidan ijtimoiy. Shu ma'noda ishqiy lirikani ijtimoiy mavzudagi lirikaga qarshi qo'yish mantiqqa xilof: ular tasnifda o'zaro zidlik hosil qilmaydi, aksincha, asli bitta qatorda turadi. Yana bir jihati, she'rda lirik subyekt (alohida shaxs)ning oniy lahzalardagi hol-kayfiyati aks etadi va ayni hol she'rda shaxsiylik ustuvor degan tasavvur hosil qiladi. Bunday tasavvur hosil bo'lishining sababi esa lirikaning tasvir yo'sini – voqelikni ko'ngil prizmasidan o'tkazib, maksimal darajada shaxsiylantirib aks ettirishi bilan izohlanadi. Misol tariqasida A.Oripovning quyidagi she'rini ko'rib o'tamiz:

Bahor kunlarida kuzning havosi,
Tanimni junjitar oqshomgi shamol.
Nega muncha g'amgin nayning navosi,
Nega qalbim to'la o'kinch va malol?
Barglar orasiga tinmasdan sira,
Oshno yulduzlardan to'kiladi nur.
Bilmayman qiynaydi qaysi xotira,
Titroq yulduz kabi muzlagan shuur.
Mag'lub bahodirning nayzasi misol,
Ma'yus egiladi terak uchlari,
Barglar soyasida o'ynaydi behol
Uyqudagi qizning bedor tushlari.
Atrofimda yotar g'arib bir viqor,
Bilmam, nega o'chdi qalbim safosi.
Nima ham qilardim, na ilojim bor,
Bahor kunlarida kuzning havosi.

Ko'rib turganimizdek, she'rda tabiat manzarasi lirik qahramon ko'nglidan o'tkazib berilayotir. Buni tasvirda lirik qahramonning ayni damdagi hol kayfiyatiga mos detallarning bo'rttirilgani yaqqol namoyon etib turibdi. She'rdagi dominant kayfiyat – "bahor kunlarida kuz nafasining esish"idan kelgan mahzunlikning manshai qanday? Ya'ni bu kayfiyat tabiat manzarasini ko'rish asnosida yuzaga keldimi yo shu kayfiyat bilan atrofga qaragani uchun lirik qahramon ayni manzarani ko'rdimi? Inson ruhiyati xususiyatlaridan kelib chiqsak, ikkinchi hol haqiqatga yaqinroq. Sirasi, matn ham shunga dalolat qiladi: lirik qahramon qalbi "o'kinch va malol"ga to'liq holda atrofiga nazar soladi, shu sababli nay navosi *g'amgin*, terak uchlari *ma'yus*, qalb safosi *o'chgan*, atrofida *g'arib* bir viqor yotadi... O'zidagi mazkur hol-kayfiyatni anglashga chog'langan lirik qahramon sababni "bahor kunlarida kuzning havosi" qaror topganida ko'radi. Ya'ni bu o'rinda "bahor kunlarida kuzning havosi" – obraz, lirik qahramonning ko'ngil holini ifodalash vositasi. Demak, ayni obraz bilan u ifodalayotgan ko'ngil

holi orasida o'xshashlik (analogiya) borki, shu asosda ular orasida ifoda va ifodalanmish munosabati yuzaga keladi. Shunga ko'ra, avvalo, obraz ifodalashi mumkin bo'lgan kayfiyatni umumiy tarzda tasavvur qilib ko'rish kerak. Umumiy tarzda deganda biz hol-kayfiyatning universal qolipi – strukturasini nazarda tutmoqdamiz. Shu jihatdan talqin qilsak, "bahor kunlarida kuzning havosi" obrazi *orzu-umidlar chilparchin bo'lgani, dildan ishonganlaringning sarobga aylangani*dan keluvchi mahzunlikni ifodalashga mosdir. Bunday holat esa inson hayotida turli sabablar bilan, turli ko'lam va darajalarda namoyon bo'lishi mumkin. Deylik, u insonning shaxsiy hayoti (masalan, uning muhabbat tarixi) bilan bog'liq ham, jamiyatning uzvi sifatidagi hayoti (masalan, muayyan g'oyalarda aldanish) bilan bog'liq ham yuzaga chiqaveradi. Demak, misol qilib keltirilgan she'rni kamida ikki turli tushunish va talqin qilish imkoni mavjud. Bu o'rinda biz uchun ikkinchisi – ijtimoiy hayot bilan bog'liq talqini muhimroq.

Mazkur she'r 1967-yilda yaratilgan edi. Nechun endi A.Oripov bahor kunlaridagi kuz havosi haqida gapiradi? Gap shundaki, she'r yozilgan payt 50-yillarning o'rtalaridan keyin jamiyat hayotida kuzatilgan uyg'onish, nisbiy erkinlikning 60-yillarning o'rtalaridan yana qayta bo'g'ila boshlagan davriga to'g'ri keladi. A.Oripov jamiyatning bir a'zosi sifatida, erkka tashna ijodkor sifatida bu holdan iztirob chekadi, azoblanadi. Hassos shoir o'zini qiynagan DARD suratini tabiat manzarasida ko'radi, o'sha manzarada "bahor kunlaridagi kuz havosi"dan kelgan iztirobini, alamu o'kinchini ifodalaydi. Jamiyatning ko'zi ochiq a'zolarini iztirobga solgan bu ijtimoiy dard chinakamiga shoirning shaxsiy dardiga aylangan, dardning shaxsiylanish darajasi shunchalarki, u aks ettirilgan she'rni biz endi "ko'ngil she'riyati" namunasi deyishga, uni "sof san'at" hodisasi o'laroq tushunish va baholashga moyilmiz.

Albatta, chinakamiga shaxsiylanish uchun ijtimoiy dard qalb qozonida obdon qaynashi kerakki, olovining taftidan shoirning yurak-bag'ri jizg'anak bo'lishi tayin. Faqat buning uchun ulkan haroratli qalb, beqiyos ijodiy matonat, bir so'z bilan aytganda, chinakam san'atkorlik iste'dodi taqozo qilinadi. Ayon bo'lyaptiki, ijtimoiy dardning tom ma'nodagi shaxsiylanishi hamma ijodkorlarda yoki bir ijodkorning barcha asarlarida birdek kuzatilishi mumkin emas. Qiyomiga yetmagan ijtimoiy dard aks etgan asar esa shior, dasturilamal, tashviq yo chaqiriq, – xullas, har ne bo'lishi mumkin-u, badiiyatdan yiroq tushadi. Negaki, ijtimoiy dard ijodkorning shaxsiy dardiga aylanmasa, ijodkor o'sha dardni chinakamiga qalbidan

kechirmasa, biz yuqorida aytgan "yalang'och ijtimoiylashuv" yuzaga keladi. Sho'ro davri adabiyotining eng katta fojiasi ham shunda edi. Totalitar tuzum barchaning birdek o'ylashini taqozo etgandiki, bu narsa jamiyatda shaxs maqomining susayishi, jumladan, ijodkor shaxsining yemirilishiga olib keldi. Buning natijasi o'laroq ijtimoiy dard ijodkor qalb qozonida obdon qaynamasdan, faqat rasmiy mafkuraning badiiylashtirilgan ifodasi bo'lmish shiorbozlikka to'la she'rlar, hayotni rasmiy mafkura ko'zi bilan ko'ruvchi, tasvirlovchi va baholovchi (garchi "sotsialistik realizm" namunasi sanalsa-da, realizmdan tamomila yiroq) epik asarlar yaratildi. Bu esa adabiyotning tussizlashuviga, ijodiylikning inqiroz topishiga olib keldi. Adabiyotdagi tussizlikning boisi shuki, sho'ro adabiyotidagi (ayniqsa, 30-50- yillardagi) ko'plab asarlarda ijtimoiylik bo'lgani holda ijodkor shaxsi yo'qolgan, natijada ular bir-biridan shakliy xususiyatlari bilangina farqlanadigan, go'yo rang-barang qog'ozlarga o'rab berilgan bitta matohga aylanib qolgandi. Albatta, chinakam iste'dod bunday bo'g'iq sharoitga ko'nikolmaydi, isyon qiladi. Shu bois hatto mustabid tuzum zug'umi avjiga chiqqan davrlarda yaratilgan asarlarning ayrim o'rinlarida ijodiy "men" goh-goh bo'y ko'rsatib, asarga jonlilik baxsh etib turadi.

60-yillardan boshlab esa adabiyotimizda ijodiy "men"ning isyoni kuchliroq namoyon bo'la boshladi, dunyoni o'zicha tushunish va baholashga intilish boshlandi. Shunga qaramay, bular adabiyotimizning umumiy holatini, "havosi"ni belgilay olmas, zero, rasmiy mafkura rag'bati bilan kuchaygan "yalang'och ijtimoiylik" bir tushovga aylanib qolgan va dadil olg'a bosishga imkon bermasdi. Albatta, bularni e'tiborga olib ko'pchilikning adabiyotdagi ijtimoiylikdan bezganlik kayfiyatini tushunsa bo'ladi, biroq mafkura tazyiqi bilan "yalang'ochlangan ijtimoiylik"ni deb adabiyotning tabiatiga xos bo'lgan ijtimoiylikni inkor qilish ham ilmiy jihatdan to'g'ri bo'lmaydi. Umuman, adabiyotning mohiyatidagi ijtimoiylikni inkor qilish ayon haqiqatga ko'z yumish demakdir. Zero, yuqorida aytilganidek, insonning o'zi – ijtimoiy maxluq. Shunday ekan, *inson tomonidan inson uchun yaratilgan va insonlararo munosabatlar tizimida yashovchi adabiyot* ham ijtimoiy bo'lmasligi mumkin emas.

Inson faoliyati qadimdayoq bir-biri bilan uzviy bog'liq fundamental xarakterdagi *amaliy* (mehnat) va *nazariy* (bilish) faoliyat turlariga ajrala borganini aytdik. Ong bilan chambarchas bog'liqligi uchun nazariy faoliyatni umumiyroq nom bilan *ruhiy faoliyat* deb ham ataladi. Shu o'rinda amaliy va ruhiy faoliyat orasidagi eng muhim farqqa diqqat qilish lozim.

Yuqorida *inson faoliyati*ga ta'rif berarkan, uning *maqsadli* bo'lishini aytdikki, shu maqsadning asosida hamisha *o'zgartirish* tushunchasi yotadi. Faqat bu ikki faoliyat turidagi o'zgartirish bir xil emas: amaliy faoliyat yo'naltirilgan predmet real o'zgarishga uchrasa, ruhiy faoliyat natijasida predmet faqat ongda o'zgaradi (reallikda o'zgarishsiz qoladi). Badiiy adabiyotni ruhiy faoliyat turlaridan biri deb atashga imkon beradigan narsa shuki, ijodkor o'zining "faoliyati" yo'naltirilgan predmetni (keng ma'noda borliqni) o'z ongida o'zgartiradi va badiiy obraz (badiiy voqelikda)da aks ettiradi.

Ruhiy faoliyatning o'zi "aqliy" va "hissiy" qirralarga ega bo'lib, bu ikkisi tanganing ikki tomonidek, har vaqt bir-birini taqozo etadi. Insonning hissiy faoliyati, tabiiyki, aqliy faoliyatga turtki beradi, uni o'sha hislarni anglashga, oxir-oqibat o'zini anglashga yo'naltiradi. Ya'ni ruhiy faoliyat predmeti ikkiga ajralmoqda: inson, bir tarafdan, o'zidan tashqaridagi olamni o'rganishga, ikkinchi tarafdan, o'zidagi "olam"ni – o'zini anglashga intila boradi. Demak, insonning ruhiy faoliyati o'zidan tashqariga ham, o'z ichiga ham yo'naltirilgan bo'lishi mumkin ekan. Bu esa adabiyot bilishga, badiiy idrok etishga intilishi mumkin bo'lgan obyekt doirasi chegaralanmagan deganidir.

Insonning borliq bilan munosabatini ikki tomonlama, ya'ni har ikki tomon ham faol bo'ladigan aloqa sifatida tushunish kerak. Chunki borliqni bilish jarayonida inson unga muayyan hissiy munosabatda bo'ladi va, o'z navbatida, borliq ham uning hislariga ta'sir qiladi. Shuningdek, konkret masalani aqlan idrok etishga ojiz kishi uni hissiy (intuitiv) idrok etishi mumkin, zero, inson ongidagi milliardlab hujayralarda asrlardan buyon to'planib kelayotgan informatsiya, qadim ajdodlarga xos bo'lgan va hozir go'yo konservatsiyalangan ruhiy imkoniyatlar yashaydi. Badiiy ijod jarayonida ong faoliyati nechog'li muhim bo'lsa, ongning ost qatlamida konservatsiyalangan holda yashovchi ruhiy imkoniyatlarning (podsoznatelnoe) ishtiroki ham ulkandir. Xuddi shu narsaga ulug' shoirimiz Cho'lpon o'n yetti yoshligidayoq e'tibor qilgan edi: "... muhit bo'shlig'inda bo'lgan qat'iy to'lqunning bir-biriga birlashmagidan har odamga har xil shodlik va yo ko'b achchiq ta'sir etmagindan odamning ko'nglida o'zi bilmasdan o'rnashub qolg'an va har vaqt, umrining oxiriga qadar saqlanaturg'an qayg'ulanmak va yo ko'krak kerib ko'b dam olurday oh urmaklar – hammasi ko'ngulda har xil rangda, har xil kayfiyatda to'lub yotqon adabiyot

xosasindan sanalur"[1]. Cho'lpon "ko'ngul" deb atayotgan narsa aslida ong osti qatlamlari (podsoznatelnoe)dan boshqa narsa emas. Yosh shoirning talqinicha, insonni umr bo'yi bezovta qiladigan va adabiyotning "xosa"si sanaladigan narsalar uning o'ziga sezilmagan holda ko'nglida o'rinlashib qoladi. Tuyqus xayolimizga kelib qolgan fikr, xulosani biz g'aybdan deb o'ylashimiz mumkin. Aslida esa u qachondir nimaningdir ta'sirida tug'ilgan va ongimizning olis burchaklarida mudroq holda yashab kelgan, endi – muayyan bir vaziyat yuzaga kelganida anglangan o'z fikrimiz, o'z xulosamizdir. Ijod jarayonini, ijod onlarida san'atkorning o'zi kutmagan kashfiyotlarga duch kelishini yoki o'zi qilgan kashfiyotni anglayolmay qolishini tush ko'rishga mengzasa bo'ladi. Inson tushida o'zini kutayotgan narsani oldindan ko'rishi mumkin, ko'pincha, bu narsalar ramzlar tarzida ko'rinadi, beixtiyor ularning mag'zini chaqishga urinamiz. Holbuki, o'sha ramzlarning hosil bo'lishiga asos bo'lgan voqealarning ishtirokchisi bo'lganmiz, o'y-fikrlarni ongdan, his-kechinmalarni qalbdan o'tkarganmiz. Endi esa, uxlagan chog'imizda ong ostki qatlami ishlagan, harakatga kelgan.

Inson – ijtimoiy maxluq deganlari bejiz emas. Zero, inson sifatida shakllanish uchun odamdan tug'ilgan bo'lishning o'zi kifoya emas. Inson dunyoga keltirgani holda insonlardan ayro yashagan odam inson sifatida shakllana olmaydi. Bunga hayotda ancha-muncha misollar bor. Shunga ko'ra, bizning ongimizdagi bilim va tasavvurlarning aksari vorisiy xarakterga ega. Ya'ni bugungi kun chaqalog'ining ongida mavjud imkoniyatlar olis ajdodlar ongida mavjud imkoniyatlardan chandon baland, zero, unda asrlar davomida to'plangan informatsiya kodlangan holda mavjuddir. Bundan ko'rinadiki, shakllanishi jihatidan ong ijtimoiy xarakterga ega, bizda mavjud olam haqidagi bilim va tasavvurlar faqat o'z ongimizning mahsuli, miyamizning faoliyati natijasigina emas.

Ayni shu o'rinda individual ong bilan yonma-yon qo'llanuvchi "ijtimoiy ong" tushunchasini oydinlashtirib olish darkor. Ijtimoiy ong deganda, kishilik jamiyati taraqqiyotining muayyan bosqichida o'sha jamiyat a'zolarining ongida mavjud bo'lgan borliq (olam, odam, jamiyat) haqidagi bilimlar, tasavvurlarning jami tushuniladi. Ijtimoiy ong bevosita jamiyatning ijtimoiy-iqtisodiy, ma'rifiy taraqqiy darajasi bilan bog'liq bo'ladi. Shuning uchun ham, aytaylik, ibtidoiy jamiyat kishisi bilan hozirgi zamon kishilari ongidagi olam va odam haqidagi bilimlar orasidagi farq yer bilan osmoncha.

[1] Cho'lpon. Asarlar. 4 jildlik. 4-jild. – T.: Akademnashr, 2016. – B.3.

Ijtimoiy ongni, ya'ni dunyo haqidagi bilim va tasavvurlarni hosil qilish, ularni boyitishga xizmat qiluvchi sohalarning bari ijtimoiy ong shakllari deb yuritiladi. Shu jihati borligini nazarda tutgan holda *din, ilm-fan, san'at, badiiy adabiyot, axloq, huquq, siyosat* kabilar ijtimoiy ong shakllari hisoblanadi. Kishilik jamiyati taraqqiyotining muayyan bir bosqichida bu sohalarning qaysidir bittasi yetakchi mavqega ega bo'lishi, keyin yetakchiik boshqasiga o'tishi mumkin. Masalan, kishilik jamiyatining tongida insonlarning tabiat hodisalarini anglashga intilishi natijasida yuzaga kelgan miflar yetakchi mavqega ega edi (aniqrog'i, miflar u davrda ijtimoiy ongning asosiy shakli edi). Dunyo, inson va boshqa jonzotlarning yaratilishi, hayot va o'lim sirlari, tabiat hodisalarining sodir bo'lishi kabi inson bilishga qiziqqan masalalar miflarda o'z ifodasini topgan. Ya'ni miflar bu murakkab masalalarni obrazli tarzda izchil tushuntirib bergan. Albatta, miflar qadim ajdodlarimizning mazkur masalalar mohiyatiga yetmaganini ko'rsatadi, biroq, to'g'ri yo noto'g'riligidan qat'i nazar, miflarda ularning olam va odam haqidagi bilim va tasavvurlari – ijtimoiy ongi akslangani ham shak-shubhasizdir. Keyinroq, antik jamiyatda falsafaning yetakchiligi kuzatilsa, o'rta asrlarga kelib ijtimoiy ong shakllari orasida din yetakchi mavqe egalladi. Zero, o'rta asrlarda olam va odam mohiyati diniy ta'limotlar asosida tushunildi va tushuntirildi. Insonning dunyo haqidagi bilimlarining chuqurlashuvi XVIII asrga kelib fanning yetakchiligini ta'minladi, endi ilmiy bilishning ahamiyati ortdi.

Ijtimoiy ong shakllarining keyingi davrlardagi, xususan, hozirgi holatiga nazar solsak, unda turlichalikka duch kelamiz. Zero, hozirda ularning bari parallel holda (umuman insoniyat miqyosida olsak, taraqqiyot darajasining turlichaligi bois mifologik tafakkurdan tortib to yuksak ilmiy bilishgacha) mavjud. Shunga qaramay, ijtimoiy ongning joriy holati haqida so'z borganda insoniyatning ilg'orini, rivojlangan jamiyatlarni nazarga olish odat tusiga kirgan va bu, bizningcha, to'g'riroq hamdir. Bu holda hozir bilish jarayonida bir paytning o'zida ijtimoiy ong shakllaridan bir qanchasi ishtirok etayotganini, ular orasida *fan, san'at, siyosat, huquq* kabi sohalar ayniqsa faol va samarali ekanini ta'kidlash lozim bo'ladi.

Ijtimoiy ong shakllari orasida badiiy adabiyot va san'at borliqni badiiy obrazlar vositasida idrok etishi bilan farqlanadi. Xususan, badiiy adabiyot so'z vositasida ish ko'radi. So'z esa universal bilish va ifodalash vositasi sanaladi. So'z vositasida ish ko'rgani uchun ham badiiy adabiyotning badiiy bilish imkoniyatlari anchagina keng: u jamiyat hayotidagi turfa

muammolarni, inson ruhiyatidagi nozik harakatu evrilishlarni, shaxslararo munosabatlardagi ziddiyatu chigalliklarni badiiy idrok etadi. Ushbu jarayonda anglangan va obrazlarda tajassum topgan haqiqatlar o'quvchi ommaning olam va odam haqidagi bilim va tasavvurlarini boyitadi.

Aytilganlardan ayon bo'lyaptiki, adabiyot kishilik jamiyatida salmoqli o'rin tutib, uning joriy holati va taraqqiyotiga kuchli ta'sir ko'rsatadi. Shu jihatdan Cho'lponning "Adabiyot yashasa – millat yashar", Abdulla Qahhorning "Adabiyot atomdan kuchli..." degan mashhur gaplariga shunchaki chiroyli lutf deb qaramaslik joiz. Biroq adabiyotning o'rni va ahamiyatini anglashga ojiz, uni shunchaki ko'ngil xushligi deb biladiganlar hamisha bo'lgan va, afsuski, hozir ham yo'q emas. Shu bois bu masalaga mufassalroq to'xtalish foydadan holi bo'lmaydi.

Badiiy adabiyotning jamiyat hayotidagi o'rnini aniq tasavvur qilish uchun u bajaradigan ijtimoiy funksiyalar (vazifalar) nimalardan iborat ekanligini ko'rib chiqish kerak. Badiiy adabiyot zimmasidagi eng muhim va birinchi navbatdagi vazifani qisqa qilib *insonni komillikka yetaklash* deya ta'riflash mumkinki, uning uddalanishi *jamiyatning mukammallashuviga xizmat qiladi*. Shundan kelib chiqsak, "badiiy adabiyot dunyoni o'zgartiradi" degani ham aslo mubolag'a emas, ayni haqiqat. Zero, *badiiy adabiyot insonni o'zgartirish orqali dunyoni o'zgartiradi*. Ishtibohlardan butkul forig' etmoq uchun buning amalga oshish mexanizmiga bir qurgina nazar tashlash maqsadga muvofiq: badiiy adabiyot real voqelikni aks ettiribgina qo'ymaydi, yo'q, u ideal asosida fikrlaydi – voqelikni ideal asosida qayta yaratadi, chinakam san'at asaridagi badiiy hukm idealdan kelib chiqqan holda chiqariladi. Ideal esa, ma'lumki, o'zida mukammal inson, mukammal jamiyat haqida ming yilliklar davomida shakllanib kelayotgan tasavvurlar, orzu-intilishlarni mujassam etadi. Ijodkor sog'ingan ideal badiiy asar orqali o'quvchiga, o'quvchilarga ko'chadi va, bilingki, ideal sog'inchini o'ziga yuqtirgan o'quvchi – o'zgargan insondir. Insonning o'zgarishi esa, tabiiyki, jamiyatda, dunyoda sodir bo'lajak o'zgarishlarning asosidir. Demak, badiiy adabiyotning eng muhim vazifalaridan biri jamiyatni shu tarz mudom idealga yaqinlashtirib, muvofiqlashtirib borish ekan.

Mutaxassislar san'at, xususan, badiiy adabiyot haqida so'z borganda ularning polifunksionalligi, ya'ni ko'p vazifa bajarishini aytadilar. Yana bir jihati, adabiyotshunoslikka oid manbalarda bu vazifalarning adadi ham, tarkibi ham turlicha. Quyida biz badiiy adabiyot ijtimoiy hayotda bajaruvchi vazifalar xususida qisqacha to'xtalib o'tamiz.

Bilish (evristik) funksiyasi. Badiiy adabiyot borliqni obrazlar vositasida badiiy idrok qilish orqali bizning olam, odam va jamiyat haqidagi bilim va tasavvurlarimizni boyitadi. "Adabiyot – hayot darsligi" degan gap faqat chiroyli ta'rifgina emas, uning zamirida katta haqiqat yotadi. Iste'dod bilan yozilgan asar ortida tegramizda yurgan insonlarning fe'l-atvori, ularning ma'naviy-ruhiy evrilishlari sababiyu voqyelanish yo'sini, shaxslararo munosabatlaridagi chigalliklarning asl manshai, jamiyatdagi illatlar ildizlariyu ularni bartaraf etish yo'llari... kabi tanish muammolarni teran mushohada etayotgan ijodkor turadi, uning olamu odam haqidagi o'y-mulohazalari beixtiyor o'quvchiga ko'chadi. Shu bois badiiy asarlar mutolaasi davomida o'quvchi inson qalbining chuqur puchmoqlariga kirib boradi, uning turfa fe'l-atvori bilan tanishadi, kishilar orasidagi murakkab munosabatlarni kuzatadi, ularning tublik sabablarini his qiladi. Badiiy adabiyot orqali o'quvchi o'zga insonlar tajribasi bilan o'rtoqlashadi, shuning natijasi o'laroq, hayotga, insonlarga o'zgacharoq yondasha boshlaydi, chuqurroq tafakkur qiladi, fikrlash doirasi kengayadi. Bu esa, agar inson umrining qisqaligi, uning umri davomida bevosita ko'rish va his qilish imkoniyatining cheklangani e'tiborga olinsa, juda katta ahamiyatga molikdir. Zero, badiiy asarni o'qish davomida o'quvchi asar voqeligida yashaydi, asar qahramonlarining o'ylarini ongidan, hislarini qalbidan kechiradi. Ehtimolki, u o'zining butun hayoti davomida o'sha tasavvurdagi olamda ko'rganidek taqdirlarga duch kelmas, unda tasvirlangandek holatlarga tushmas... – lekin boshqa olamda, boshqa odamlar orasida yashagani, ular ko'rganni ko'rgani, bilganni bilgani, his qilganni his etgani qolaveradi. Ya'ni badiiy adabiyot bamisoli hayot ichidagi yana bir hayot, inson qisqa umri davomida ko'proq ko'rishi, his qilishi, anglashi uchun berilgan qo'shimcha imkoniyat, aytish mumkinki, qo'shimcha "umr"dir.

Badiiy-konseptual funksiya. Badiiy adabiyot hayotni, jamiyatning joriy holatini badiiy tahlil qilish orqali olam va odam haqida yaxlit badiiy hukm – badiiy konsepsiyani ishlab chiqishga intiladi. Bu jihati bilan badiiy adabiyot falsafaga yaqinlashadi. Falsafadan farq qilaroq, olam va odam konsepsiyasini ishlab chiqishda badiiy adabiyot mantiq kategoriyalariga emas, ma'no serqirraligi bilan xarakterlanuvchi badiiy obrazlarga tayanadi. Jahon falsafiy tafakkuri Dante, Shekspir, Gete, L.Tolstoy, F.Dostoevskiy, T.Mann, A.Kamyu singari o'nlab ijodkorlar fikrlari bilan boyigani, o'z vaqtida ulardan turtki va quvvat olgani shubhasizdir. Biz o'zining ko'lamli falsafiy mushohadaga moyilligi bilan tanilgan va e'tirof

etilgan ijodkorlardan ayrimlarinigina sanadik. Haqiqatda esa badiiy konseptuallikka intilish iqtidor bilan yozilgan har qanday badiiy asarga xosdir. Xayyom ruboiylarini olasizmi yo hazrat Navoiy dostonlarini, A.Qodiriy romanlari yo A.Qahhor hikoyalarini, O.Yoqubov nasri yo A.Oripov she'riyatinimi – barida hayot, olam va odam haqidagi g'oyat teran falsafiy o'y-mushohadalarga duch kelasiz, mualliflar mavjudlikning o'tkir masalalari yuzasidan chiqargan badiiy hukm-xulosalar bilan o'rtoqlashasiz. Deylik, "O'tgan kunlar"ni mutolaa qilarkan, unda tasvirlangan hayotiy holatlar mag'zida "erkin tug'ilgan inson erkin yashashga haqli", "shaxs erkin bo'lmagan jamiyat erkin bo'lolmaydi", "inson qadri va sha'ni benihoya yuksak", "insonlik huquqi daxlsiz", "avval vujudingdagi mustabidni o'ldir", "boshingga ne kelsa o'zingdan", "har kimki jafo qilsa, jafo topqusidir" kabi qator fikrlarni uqasizki, shular hammasi birikib, adibning badiiy falsafasini tashkil qiladi.

Kommunikativ funksiya. Badiiy adabiyot shaxslararo, avlodlararo, millatlararo muloqotning amalga oshishiga xizmat qiladi. Badiiy asarni yaratish davomida ijodkor tasavvurdagi o'quvchi bilan muloqotga kirishsa, uni o'qish jarayonida o'quvchi ijodkor bilan muloqotga kirishadi. Muloqot jarayonida keng kitobxonlar ommasiga badiiy informatsiya yetkaziladi, bu esa o'quvchining bilim va tasavvurlar doirasini kengaytiradi, uning informatsiyaga bo'lgan ehtiyojini qondiradi. Badiiy adabiyot vositasida amalga oshuvchi muloqot qarshisida davriy yoki hududiy chegaralar mavjud emas: uning vositasida o'quvchi o'zidan bir necha asrlar ilgari yashagan shaxs bilan ham, o'zidan minglab chaqirim olisda yashovchi shaxs bilan ham muloqot qila biladi. Shu ma'noda, ko'p mutolaa qilgan hozirgi kitobxon olis ajdodlarining turmushi, fikrlash tarzi, orzu-intilishlari bilan ham, olis dengiz ortidagi xalqning turmushi, fikrlash tarzi, orzu-intilishlari bilan ham yaqindan tanish – ularning bari bilan muloqotda bo'lgan.

Tarbiyaviy (didaktik) funksiya. Badiiy adabiyot shaxsni aqlan va ruhan kamolga yetkazadi, jamiyatning ma'nan tozarishi va yuksalishiga xizmat qiladi. E'tibor berilsa, deyarli barcha milliy adabiyotlar taraqqiyotining ilk bosqichlarida didaktik funksiya oldingi planda turgani ko'riladi. Adabiyotning tarbiyaviy ahamiyatiga juda qadim davrlardan ayricha e'tibor berib kelinishi bejiz emas. Xususan, qadimgi yunon faylasufi Aflotunning "Davlat" asarida adabiyotning tarbiyaviy imkonlaridan qanday foydalanish kerak, kimga, nimani va qanday o'qitish kerak degan masala keng qo'yilgan. Sharq xalqlarida ham yosh avlodni tarbiyalashda

badiiy adabiyotdan unumli foydalanilgan. Shu bois ham Sharq mumtoz adabiyotida "Guliston", "Bo'ston", "Qutadg'u bilik", "Hibatul haqoyiq", "Qobusnoma" singari didaktik asarlar yaratilgan. To'g'ri, adabiyot taraqqiyotining keyingi bosqichlarida sof didaktik xarakterdagi asarlar salmog'i kamayib boradi, hatto oshkor didaktikaga berilgan asarlar badiiy mukammallikdan yiroq tushadi deb hisoblanadi ham. Shunga qaramay, badiiy adabiyotning ommaga didaktik ta'siri hali hanuz juda kuchli, uning bu boradagi imkonlariga ehtiyoj ham mudom kuchayib boradi. O'z navbatida, chinakam san'at asarida ijodkor hamisha ezgulik, go'zallik, adolat singari umuminsoniy qadriyatlar tomonida turib fikr yuritadi, ayni shu narsa badiiy asarda hammavaqt didaktik potensial mavjud bo'lishini, badiiy adabiyotning hamisha tarbiyaviy funksiya bajarishini ta'min etadi.

Kompensatorlik funksiyasi. Badiiy adabiyotda inson o'z hayotida ko'rmaganini ko'radi, undan o'ziga yetishmayotgan narsalarni topadi va shu asosda ruhiy qoniqish hosil qiladi. Bu jarayonning asosi shuki, badiiy asar mutolaasi davomida o'quvchi irreal olamda – badiiy reallikda yashaydi: o'sha irreal olamda real hayotida ko'nglidan kechirmagan hislarni kechiradi, umri davomida tushmagan vaziyatlarda yashaydi. Ya'ni kompensatorlik funksiyasini badiiy adabiyotga yuqorida berganimiz "qo'shimcha umr" ta'rifi bilan bog'liq tushunish o'ng'ay. Masalan, kishi hayoti davomida hech sevmagan yo sevilmagan bo'lishi mumkin, biroq badiiy asar voqeligida yasharkan, u qahramon bilan birga ishqqa mubtalo yoxud buyuk bir sevgiga sazovor bo'la oladi; adabiyot irreal olamda qashshoqqa – g'aniy, qo'rqoqqa – botir, baxtsizga baxtiyor bo'lib yashab ko'rish imkonini yaratadi. Ushbu aytganlarimiz – tom ma'nodagi kompensatsiya, ya'ni so'z borayotgan funksiyaning inson hayotida ko'rmaganlari uchun "qo'shimcha umr" o'laroq o'ziga xos tovon tarzida amalga oshishiga misol. Bundan tashqari, mutaxassislar badiiy adabiyotning o'quvchini turmush tashvishlaridan chalg'itishi (masalan, sarguzasht-detektiv asar mutolaasiga berilib tashvishlarini ma'lum muddat unutish) yoki ruhiy taskin (masalan, asarda tasvirlangan baxtsizga qarab "undan ko'ra yaxshiroq ahvoldaman-ku" tarzida o'ylash) berishini ham kompensatorlik funksiyasining ko'rinishlari deb qaraydilar.

Badiiy bashorat. Badiiy adabiyotning bashoratchilik funksiyasi xalq og'zaki ijodidagi ertaklardayoq namoyon bo'ladi. Xususan, ertaklardagi "uchar gilam"lar, "oynai jahonnamo"lar aviatsiya va televidenie paydo

bo'lishidan ancha ilgari bashorat qilingan edi. Insonning bugungi imkoniyatlaridan kelib chiqqan holda ertangi istiqbolidan bashorat qilish yozma adabiyotda, xususan, fantastik va ilmiy-fantastik asarlarda ham kuzatiladi. Masalan, J.Vernning "yerdan Oyga" (1865), "Oy atrofida" (1869) asarlarida insonning Oyga sayohati, "20000 le suv ostida" (1870) romanida uning dengiz qa'rlariga sayohat qilishi tasvirlangan. Holbuki, mazkur asarlar yozilgan paytda insoniyat hali bularga qodir emasdi.

Albatta, aytilganlar – ko'zga yaqqol tashlanadigan, shu bois ham badiiy bashorat haqida gap borsayoq yodga keladigan misollar. Biroq badiiy bashorat funksiyasini tor tushunish, uni birgina fantaziya – inson tahayyul imkonlarining cheksizligi bilangina bog'lab qo'yish to'g'ri bo'lmaydi. Zero, badiiy adabiyot kishilik jamiyatining "erta"si haqidagi fikr-xulosasini "kecha" yoki "bugun"ning badiiy tahlili asosida aytadi. Jamiyatdagi joriy holat, undagi rivojlanish tamoyillarining badiiy tadqiqi bunga yetarli asos beradi. Masalan, nemis adibi L.Feyxtvangerni olaylik. Adib 1933-yilda, Germaniyada fashistlar diktaturasi o'rnatilgach, xorijga chiqib ketgan. Ya'ni Feyxtvanger fashistlarni hokimiyat tepasiga keltirgan shart-sharoitlarni, siyosiy jarayonni hamda buning natijasida yuzaga kelgan ijtimoiy-siyosiy holatni juda yaxshi bilgan. Yozuvchi o'zining "Soxta Neron" (1936) romanida ayni shu jarayonlarni metaforik tarzda badiiy tadqiq etadi va mustabid tuzumning muqarrar halokatini bashorat qiladi, buni badiiy asoslab beradi. Shunga o'xshash, A.Qodiriy "O'tgan kunlar"da yurtimizning yaqin o'tmishini badiiy tahlil qilib, "qipchoq — qorachopon" mojarolari Chor istibdodiga yo'l ochganidek, yurtning "qizil"lar va "oq"larga bo'linishi "qizil istibdod"ga yo'l ochishini bashorat qilgan, yurtdoshlarini bundan ogoh qilishga intilgan edi.

Sanalganlardan tashqari manbalarda badiiy adabiyotning *estetik* (go'zallik tuyg'usini rivojlantirish, badiiy didni tarbiyalash), *suggestiv* (alohida shaxs yoki ommaga muayyan fikr-qarashlarni singdirish va ularga ishontirish), *gedonistik* (o'quvchiga zavq va huzur bag'ishlash) kabi yana bir qator funksiyalari sanaladi. Albatta, ulardan ayrimlari biz tavsiflagan funksiyalarga yaqin (masalan, *kompensatorlik* va *suggestiv*) yoki ularning bir qirrasi bilan tutashadi (masalan, *didaktik* va *estetik*). Yuqorida aytganimiz manbalarda funksiyalar adadi va tarkibi masalasidagi turlichalik shu bilan izohlanadi: mutaxassislardan biri alohida tasnif etgan funksiyani ikkinchisi boshqa funksiya tarkibida, uning bir uzviy qirrasi o'laroq qabul qiladi. Sirasi, bu unchalik muhim ham emas. Muhimi, adabiyotning

shunchaki ko‘ngilhushlik bo‘lmay, jamiyatning ma’naviy tozarishi va taraqqiy etishida muhim ahamiyatga ega hodisa ekanini barchaning birdek anglashidadir.

ADABIYOT VA MAFKURA

Mafkura tushunchasi. Badiiy ijodda ijtimoiylik va shaxsiylik. Shaxsiylangan ijtimoiylik. Dunyoqarash va badiiy ijod. Umuminsoniy qadriyatlar ustuvorligi. Estetik ideal va uning qirralari. Mafkura va adabiyot munosabati.

O‘zbek tilida faol ishlatiluvchi “fikr”, “tafakkur” va “mafkura” so‘zlarining o‘zakdosh ekani yaxshi ma’lum. Inson ongida olam va odam haqida fikr va tasavvurlar mavjudligini, inson tafakkur (fikrlash) qobiliyatiga ega oliy mavjudot ekanini ham yaxshi bilasiz. Mavzuni yoritish uchun eng avval insonga xos mazkur ikki muhim xususiyatni bildirgan so‘zlar bilan o‘zakdosh “mafkura” so‘zining ma’nosini aniqlab olish lozim bo‘ladi.

Mafkura deganda ma’lum bir jamiyat, davlat, millat va hokazo ijtimoiy guruhlarning siyosiy, iqtisodiy va h.k. maqsadlariga mos holda muayyan bir tizim holiga keltirilgan fikr va g‘oyalar jamini tushunamiz. Demak, mafkura “fikr” va “tafakkur” tushunchalariga nisbatan xoslangan, maxsus tushuncha ekan. Yana bir muhim jihati shuki, “fikr” va “tafakkur” alohida olingan har bir insonga tabiatan xos narsalar, “mafkura” esa avvalo ijtimoiy shartlangan hodisa sifatida maydonga keladi (ya’ni, muayyan ijtimoiy-tarixiy sharoit taqozosi bilan shakllanadi), keyin har bir alohida shaxs tomonidan o‘zlashtiriladi.

Jamiyatda yashayotgan shaxs (jumladan, ijodkor ham) ma’lum bir ijtimoiy guruh vakili, demakki, o‘zining muayyan ijtimoiy muhitda shakllangan qarashlari, orzu-intilishlariga ega va ular shu guruhning qarashlari, orzu-intilishlariga ko‘p jihatdan mos keladi. Hech shubhasiz, ijodkor birinchi galda shaxs, shuning uchun ham asar mazmunida eng avval uning shaxsiy nuqtai nazari, qarashlari aks etadi. Ikkinchi tomondan, bu fikr muayyan darajada shartli ekanini ham unutmaslik kerak. Zero, agarki muallif nuqtai nazari va qarashlari genezisiga ko‘ra ijtimoiy ekan, asarda *shaxsiylangan ijtimoiylik* aks etadi, *shaxsiylik va ijtimoiylik uyg‘un mujassamlashadi* deyish to‘g‘riroq. Sababi, bu o‘rinda zuhurotgina shaxsiy, ya’ni ijtimoiylik shaxsiylikka butkul singib ketgani uchungina biz asarda ijodkorning shaxsiy nuqtai nazari, qarashlari aks etadi deymiz. Zotan, haqiqiy

ijod to‘lg‘og‘ida dunyoga kelgan asarda shunday bo‘lishi kerak ham: ijod jarayonining “qalb qozonida qaynatmoq”, “qalb prizmasidan o‘tkazmoq” deya ta’riflanishi bejiz emas. Aksincha yo‘ldan borilsa, ya’ni ijodkor shaxsi ijtimoiylikda singib yo‘qolsa – ijodiylik yo‘qoladi, bu holda ijod ham, badiiyat hodisasi ham mavjud emas. Negaki, bu holda yozuvchi voqelikni tayyor qolip (sxema)lar asosida ko‘radi, o‘sha qoliplarga muvofiq tasvirlaydi va ulardan kelib chiqib baholaydi – sxematizm yuzaga keladi. Sirasi, kompyuter texnikasi yuksak rivojlangan bizning zamonamizda, ehtimol, bunday sxematik asarni dasturiy jihatdan yaxshi ta’minlangan kompyuter ham yozishi mumkin. Sho‘ro davri adabiyotining fojiasi ayni shunda – ijodkor shaxsining ijtimoiylikda singib yo‘qolib ketganida edi.

Badiiy ijod dunyoqarash bilan bog‘liq tarzda kechadi. Dunyoqarash deganda konkret insonning dunyo haqidagi bilimlari, tushunchalari, g‘oyalari jamini tushunamiz. Badiiy asarda akslangan badiiy voqelik ijodkor tomonidan ko‘rilgan, ijodiy qayta ishlangan va g‘oyaviy-hissiy baholangan voqelik ekan, demak, badiiy asar mazmuni ijodkor dunyoqarashi bilan bog‘liq bo‘ladi. Ma’lumki, har bir inson dunyoni o‘zicha ko‘radi, uni o‘zicha idrok qiladi va o‘zicha baholaydi. Qizig‘i shundaki, hammamiz ham o‘zimiz ko‘rgan voqelikni real voqelik deb tushunamiz, holbuki, bu – voqelikning ongimizdagi biz ko‘rolgan va idrok etolgan aksi, xolos, ya’ni individual borliqdir. Shunday ekan, bir joyda, bir davrda yashab turgan ikki inson ongidagi voqelikning aksi bir xil bo‘lolmaydi. Buning yorqin misoli sifatida “Kecha va kunduz” bilan “Qutlug‘ qon” romanlarini olib ko‘rishimiz mumkin. Ikkala muallif bir davrda yashagani, bir davrni qalamga olgani holda, har ikki romanda akslangan badiiy voqelik bir-biridan tubdan farq qiladi. Sababi, har ikki adibning asarida ham individual borliq – ularning ongida akslangan voqelikning badiiy modeli o‘z aksini topgan. Voqyelikning ijodkor ongida qay tarzda akslanishi bevosita uning dunyoqarashiga bog‘liqdir. Tasavvur qilingki, ikkinchi jahon urushi voqealarini ikki qarama-qarshi tomon vakillari bo‘lmish yozuvchilar aks ettirdi. Bu holda ulardan biri, masalan, Berlinda o‘z jonini xavfga qo‘yib tank ostidan nemis qizalog‘ini qutqargan sho‘ro askarini bo‘rttirib ko‘rsatishi, ikkinchisi esa vujudi intiqom olovida yongan, yovuzlikka yovuzlik bilan javob berishga jazm qilgan sho‘ro askarining xatti-harakatlarini bo‘rttirishi mumkin. Holbuki, urushda unisi ham, bunisi ham sodir bo‘lgan bo‘lishi mumkinligini hech kim inkor qilolmaydi. Ko‘ramizki, voqelikning qaysi jihatlarini ko‘rish, qaysilarini bo‘rttirgan holda uning mohiyati sifatida taqdim qilish ijodkor dunyoqarashi bilan bog‘liq ekan.

Haqiqiy san'atkor qaysi ijtimoiy guruhga mansubligidan, qanday ijtimoiy maqsadlarga xizmat qilishidan qat'iy nazar, u yaratgan badiiy asarda umuminsoniy qadriyatlar ustuvorlik qiladi. Shu bois ham chinakam badiiy asarda ijodkor har vaqt ezgulik, go'zallik, adolat, insoniylik kabi mangu qadriyatlar tomonida turadi. Umuminsoniy qadriyatlarga zid g'oyalarni o'ziga singdirgan asarning chinakam badiiy qimmatga ega bo'lishi mumkin emas. Zero, bunday asar o'quvchini o'zidan itaradi (ilon tanasi qancha go'zal ranglar jilosiga ega bo'lmasin, odamni o'ziga jalb qilish o'rniga o'zidan itaradi). Ko'ramizki, badiiy adabiyot va san'atdagi go'zallik ma'naviyatdan ayro holda yashay olmaydi, badiiyat estetik kategoriyagina emas, ma'lum ma'noda etik kategoriya ham sanaladi.

Mulohazalarimizda *dunyoqarash, go'zallik* va *axloq* tushunchalarining tez-tez kesishayotgani bejiz emas: gap ularning bari badiiy ijod bilan bog'liq o'zak tushunchalardan biri – estetik idealning qirralari ekanligida. Aslini aytganda, chinakam san'atkor – ideal fuqarosi, shu bois voqelikka ideal yuksakligidan qarab, uning mezonlaridan kelib chiqib baholaydi. Ideal, mutaxassislarning ta'kidlashicha, o'zida *ong (dunyoqarash), estetika* va *axloq* jihatlarini birlashtiradi, ular esa mos ravishda *haqiqat, go'zallik* va *ezgulik* tushunchalarini uyg'unlikda namoyon etadi. Ta'kidlash kerakki, bu o'rinda uyg'unlik – belgilovchi shart, u buzilgan taqdirda ideal parokandaga uchraydi, yo'qlikka yuz tutadi.

Kishilik jamiyati turli qarashlarga ega bo'lgan kishilardan tarkib topganidek, turli mafkuraga ega guruhlardan ham tashkil topadi. Bu mafkuralarning har biri konkret ijtimoiy-siyosiy maqsadlarni ko'zda tutadi. Mavjud mafkuralar ichida kishilik jamiyati taraqqiyotiga xizmat qiladiganlari bilan bir qatorda buning ziddiga ishlaydiganlari ham bo'ladi. Shunday ekan, san'at va adabiyot bu mafkuralarning faqat umuminsoniy qadriyatlarga muvofiqlarinigina o'ziga singdiradi. Deylik, XX asr vabosi sanalmish fashizm mafkurasi insoniyat dushmani ekanligi hammaga ayon. Shu bois ham haqiqiy san'at asarlarida bu mafkura o'zining to'liq aksini topmaydi, topganlari esa tor doiralar (ya'ni shu mafkura kishilari) uchungina bo'lib qoladi. Fashistlar Germaniyasidan chinakam iste'dodlarning chiqib ketib, boshqa yurtlarda umr kechirgani ham buning yorqin dalilidir. Yovuzlik bilan oshno tutingan mafkura insoniyatga, baski, san'atga yot hodisadir. Xalqimizning tinchini buzayotgan, yurtimizning taraqqiy sari, chin ma'nodagi xurlik va farovonlik sari yo'lida to'g'anoq bo'lishga intilayotgan diniy ekstremistlarda ham mafkura bor, biroq bu

mafkura umuminsoniy qadriyatlarga ziddir. Zero, o'zgalarning umriga zomin bo'lish, erkini bo'g'ish evaziga bo'lsa-da maqsadga yetishni oqlagan mafkura ezgulikdan, insoniylikdan butkul yiroq tushadi. San'atning injaligini ko'ringki, umuminsoniy qadriyatlarga zid mafkuraning badiiyat bobida biror arzigulik mahsul berishi ham mahol – bunday mafkura asl badiiy qadriyatlar yaratishga ojizdir.

Adabiyot va mafkura munosabati qanday bo'lishini quyidagicha izohlash mumkin: ijodkor muayyan mafkuraga moyil bo'lgani holda uning estetik ideali umuminsoniy qadriyatlar asosiga qurilgan, demakki, bu idealda ko'hna zamonlardan beri ajdodlarimiz intilib yashayotgan ezgu maqsadlar o'zining quyuqlashgan ifodasini topgan. Muayyan mafkura ko'zlagan maqsad ancha yaqin, unga ma'lum (cheklangan, yaqin kelajakdagi) vaqtda yetishiladi. Ya'ni, agar asar konkret mafkuranigina targ'ib etishga xizmat qilgudek bo'lsa, uning umri o'sha maqsadga yetilgunga qadar bo'ladi, xolos. Holbuki, chinakam badiiy asar mangulikka bo'ylashmog'i lozim, u vaqt e'tibori bilan chegaralangan maqsadlar doirasida qolib ketolmaydi.

Yuqoridagilardan ko'rinadiki, ijodkorning mafkuraga munosabati erkin bo'lmog'i kerak, ya'ni u muayyan mafkura doirasida shaxsligini namoyon eta bilmog'i zarurdir. Ikkinchi tomoni, estetik idealda konkret mafkuraga nisbatan umuminsoniy qadriyatlar salmoqliroq bo'lishi lozim, shundagina badiiy asar o'tkinchi hodisa bo'lib qolmaydi – davrga tobe bo'lmagan, unga nisbatan daxlsiz hodisaga aylanadi. Zero, asar mazmunining u yaratilgan konkret ijtimoiy-siyosiy holatga qaratilgan aktual qatlami vaqt o'tishi bilan baribir tushib qoladi, asarni yuzada tutib qoladigan tub estetik qatlam esa umuminsoniy qadriyatlar bilan hamohangdir.

Mafkura – jamiyatning muayyan yo'nalishda izchil rivojlanishida, uning kuchlarini birlashtirib, aniq bir maqsad sari yo'naltirishda muhim ahamiyat kasb etadi. Shu bois ham mustaqillikka erishgan O'zbekiston sharoitida milliy mafkurani ishlab chiqish va ommalashtirish masalasi davlat siyosati maqomidagi tadbir, kun tartibidagi eng dolzarb masala deb qaraldi. Zero, milliy mafkura O'zbekistonning buyuk kelajagini yaratish, dunyo sahnasida buyuk ajdodlarimiz va buyuk kelajagimizga munosib o'rinni egallashimizda hal qiluvchi omillardan biridir. Shunday ekan, milliy mafkurani ishlab chiqish va ommalashtirish ishida faol qatnashishga badiiy adabiyot ham burchlidir.

Ta'kidlash joizki, sho'ro zamonida kommunistik mafkuraga xizmat qilgan ijodkorlar va ular yaratgan asarlarning taqdiridan har kim o'zicha saboq

chiqardi, ayrim kishilarda adabiyot va mafkura munosabati masalasida biryoqlama xulosalar paydo bo'lib ulgurdi. Hozirda "adabiyot mafkuradan holi bo'lishi kerak", "adabiyot mafkuraga xizmat qilmasligi kerak" qabilidagi sirtdan jozibali va shaksiz to'g'ridek ko'rinadigan, haqiqatda esa xato to'xtamga kelgan, shunday fikrlarni olg'a suruvchilar yo'q emas. Bizningcha, bu xil fikrlarning paydo bo'lishiga sabab mafkura va adabiyot munosabatining "sovetcha" ko'rinishidan boshqacha munosabat, to'g'ri asosdagi munosabat ham mavjud bo'lishi mumkinligini tasavvur qilolmaslikdan boshqa narsa emas. Holbuki, adabiyot bilan mafkura orasida tabiiy, hech bir zo'rlashsiz – ijodkorning o'z g'oyaviy-estetik qarashlari, vijdon amri bilan bog'liq munosabat ham bo'lishi mumkin va shunday bo'lishi kerak.

Yuqorida aytganimizdek, mafkura jamiyatni muayyan maqsadga safarbar etadi. Xo'sh, jamiyatimizning bugungi mafkurasi – milliy mafkuramiz qanday maqsadni ko'zlaydi? Yaxshi ma'lumki, bu mafkura jamiyatimizni Buyuk O'zbekistonni yaratish maqsadiga boshlaydi. O'sha qurilajak buyuk kelajakda insonning erkin, hur va farovon yashashi, o'zidagi aqliy, ruhiy va jismoniy imkoniyatlarni to'la ro'yobga chiqarishi, komillik sari intilishiga sharoit yaratiladi. Zero, siyosiyroq tilda O'zbekistonni iqtisodiy jihatdan yuksak rivojlangan huquqiy demokratik davlatga aylantiramiz degani, sodda tilga aylantirilsa, shunday jarang topadi. Xo'sh, ayni maqsad qaysi jihatlari bilan kishini qoniqtirmasligi mumkin? Yoki qaysi jihatlari bilan u badiiy adabiyot va san'atning chin mohiyati bo'lmish umuminsoniy qadriyatlarga, ezgulik, insonparvarlik tamoyillariga zid ekan? Bizningcha, jamiyatimiz ko'zlayotgan maqsad hech bir san'atkorni vijdoniga, idealiga zid borishga majbur qilmaydi. Aksincha, bular o'zini chinakam san'atkor va shu yurt farzandi deb bilgan har bir ijodkorning ideali bo'lishga arzigulik emasmi?! Shunday, bugungi kunda jamiyatimiz, uning ilg'or vakillari ko'zlagan maqsad umuminsoniy qadriyatlarga, ezgulik va insonparvarlik tamoyillariga har jihatdan mosdir. Shu bois ham biz milliy mafkurani shakllantirish va ommalashtirish ishida badiiy adabiyot faol bo'lishi kerak, bunga u burchli, deya baralla aytamiz.

Masalaning ikkinchi muhim tomoni – adabiyot shu burchni qay yo'sin o'tashi. Adabiyotni mafkuradan holi ko'rishni istovchilar, bizningcha, ayni shu masalada to'g'ri tasavvurga ega emas. Nazarimizda, ular "xizmat qilish" bilan "yugurdaklik qilish", "shotirlik qilish" tushunchalarini farqlay bilmaydilar. Endi o'rtaga bir savol tashlaylik: sho'ro davrida o'zini kommunistik mafkura xizmatchisi deb bilgan ijodkorlar haqiqatan ham mafkuraga xizmat qilganmi yoki o'sha mafkura soyasida davru davron surgan nomenklaturaga yugurdaklik qilganmi? Bu savolga javob berish uchun ijodkor bilan mafkura munosabati qanday bo'lmog'i lozim, degan masalani oydinlashtirib olaylik. Avvalo, chinakam san'atkor jamiyatning ilg'orida bo'lishi zarur va tabiiy ham, chunki *u ideal qo'ynida yashaydi*. Ayni paytda, san'atkorning ideali g'oyibdan kelgan narsa emas: u, bir tomondan, asrlardan beri ajdodlar sinovidan o'tib kelgan o'lmas qadriyatlarni, ikkinchi tomondan, o'sha san'atkor yashayotgan muhit sharoitida yetilgan eng ilg'or orzu-intilishlarni o'zida mujassam etadi. Ya'ni san'atkor estetik idealiga o'z davrining ilg'or ijtimoiy maqsadi ham singib ketadi. Faqat bir sharti bor: o'sha ijtimoiy maqsad san'atkor uchun shu darajada shaxsiylanib ketishi zarurki, endi u o'sha maqsadga o'z-o'zining maqsadi deb qarasin – ijtimoiylik va shaxsiylik chegaralari yo'q bo'lib ketsin. Mana shu shartni uddalay olgan ijodkor endi hech kimning xizmatchisi emas, aniqrog'i, u endi o'z idealining xizmatchisi, xolos. Istiqlolning otashin kuychisi Cho'lponni eslang. O'z davrining eng ilg'or ijtimoiy maqsadi – yurt ozodligi Cho'lpon ongida shu darajada shaxsiylandiki, endi u shoirning shaxsiy dardiga, orzusiga, hayotining mazmuniga – idealiga aylandi. Shu bois ham mustabid boltasi ostida turib istiqlol ruhida she'rlar bitishga Cho'lponni birov majbur qilgan emas, ERK mafkurasini yurtdoshlar diliga singdirishga intilgan shoir birovga xizmat qilishni o'ylamagan.

Davrining ilg'or ijtimoiy maqsadini estetik idealiga singdirgan san'atkor voqelikni o'sha ideal nuqtai nazaridan baholaydi. Baski, u endi mavjud voqelikdagi o'sha maqsadga muvofiq jihatlarni ma'qullagani holda nomuvofiqlarini qoralaydi. Faqat shu holdagina uni "mafkuraga xizmat qildi" deyish mumkin bo'ladi. Aksincha holda, agar ijodkor mafkuraning ko'r-ko'rona targ'ibotchisi bo'lsa, mavjud voqelikni ideal nuqtai nazaridan xolisona badiiy tadqiq qilish va g'oyaviy-hissiy baholash o'rniga faqat voizlikni kasb qilsa, qilar ishi mafkurani madh etishu o'z nazdida uning himoyachisiga aylanib qolsa – bilingki, u mafkuraning foydasi emas, aksincha, zarariga ishlayotgan bo'lib chiqadi. Deylik, istiqlol dardini o'z vaqtida Cho'lpon, Fitrat, A.Qodiriylar yonib kuylagan edilar, ularning yurt ozodligi mavzusidagi asarlari chinakam dardning mahsuli ediki, shu bois ham ular yurak qoni bilan bitilgan. O'quvchini to'lqinlantiradigan yuksak tushunchalar haqida asar yaratish uchun kishida ma'naviy huquq bo'lmog'i kerak, bu huquqni esa ijtimoiy dardning chinakamiga shaxsiy-

langanligigina berishi mumkin. Shu jihatdan qaralsa, buyuklarimiz guldek hayotini garovga qo'yib, yurak qoni bilan yozgan Vatan, erk, ozodlik kabi mazularda yengil-yelpi, chinakamiga hissiy idrok qilinmagan o'y-fikrlar, kechinmalarni yozish oq qog'oz oldida ham, o'quvchilar oldida ham gunohdan o'zga emas.

Alohida ta'kidlash zarurki, milliy mafkuraga xizmat qilish degani istiqlol, vatan va shu kabilar haqida yozish deganigina emas. Chinakam san'atkor nima haqida yozishidan qat'i nazar, – u ma'naviy muammolarni badiiy tadqiq etadimi, o'zining qalb qa'rlariga nigoh tashlaydimi, ishq-muhabbat haqida yozadimi... – o'zi badiiy tasvir va tadqiq predmeti sifatida olgan narsani umuminsoniy qadriyatlar, ezgulik, insoniylik nuqtai nazarlaridan yoritar va baholar ekan, bilingki, u milliy mafkuramizning shakllanishiga, mustahkamlanishiga, jamiyat a'zolari shuuriga singishiga xizmat qilayotgan bo'ladi. Zero, yuqorida ta'kidlaganimizdek, jamiyatimizning shakllanayotgan mafkurasi umuminsoniy qadriyatlarga har jihatdan muvofiqdir.

BADIIY ADABIYOT SAN'AT TURI SIFATIDA

Estetik faoliyat haqida. San'at tushunchasi. Amaliy va badiiy san'atlar. Badiiy adabiyot – so'z san'ati. Badiiy adabiyotning san'at turlari orasidagi o'rni va o'ziga xosligi. Badiiy adabiyotning boshqa san'at turlari bilan aloqasi.

Yuqorida inson ongining rivojlanishi barobari faoliyatning ham yangi-yangi qirralari ochilib borgani aytildi. Shulardan biri – borliqni go'zallik qonuniyatlari asosida o'zlashtirish va o'zgartirishga qaratilgan estetik faoliyatdir.

Avvalo, mazkur faoliyat turining g'oyat qadimiyligi, shuningdek, uning insonga tabiatan xos ruhiy ehtiyoj bilan bog'liqligini ta'kidlash kerak. Qadim manzilgohlardan topilgan turli ashyolar, g'or devorlariga chizilgan suratlar shunday o'ylashga asos beradi. Negaki, ibtidoiy ajdodlarimiz o'zlari yasagan mehnat qurollari amaliy vazifani bajarishga yaroqlilikdan tashqari chiroyli bo'lishini ham xohlaganlar – juda primitiv naqshlar bilan bo'lsa-da, bezaganlar. Xuddi shunga o'xshash, turar joylarining qor-yomg'irdan, shamol-to'polondan ixotalashi, darrandalardan omon saqlashining o'zi kam ko'ringan – ularni ham hol-qudrat bezashga intilganlar. Muhimi – bu ishning anglangan tarzda, ichki ehtiyojni qondirish maqsadida qilingani. Yuqorida dunyoni bilish jarayonida inson unga (undagi konkret narsa-hodisaga) muayyan hissiy munosabatda bo'lishi, o'z navbatida, dunyo ham uning hislariga ta'sir qilishini aytdik. Ongining o'sishi barobari inson o'ziga nima qanday ta'sir qilishiyu qanday hislarni qo'zg'ashini anglab borgan. Ya'ni o'shandayoq uning ongida primitiv *go'zallik* tushunchasi shakllanib, unga ehtiyoji borligini his qila boshlagan. Mazkur ehtiyoj universal harakterga ega bo'lib, insoniyatning tongidan boshlab to buguni qadar mudom kuchaysa kuchayib keladiki, aslo susaygani yo'q. Shu bois ham estetik faoliyat inson hayotining barcha nuqtalarida o'zini namoyon qiladi: kundalik turmushda, ish joyida, istirohatda va h. Aytaylik, hovlisiga gulu rayhon o'tqazayotgan ayol, o'ziga oro berayotgan suluv, uyini sarishta qilay deb kuymalanayotgan beka, daraxtlarga shakl berayotgan bog'bon, tabiat manzarasidan zavqlanayotgan sayyoh, o'sha manzarani chizayotgan rassom ... – bularning barida estetik faoliyat unsurlari u yoki bu darajada mavjud. Deylik, hovlisiga gulu rayhon ekayotgan ayol *amaliy – mehnat faoliyati* bilan mashg'ul, lekin unga estetik faoliyat unsurlari aralashgan; tabiat manzarasidan zavqlanayotgan sayyoh obyekt – tabiat manzarasi orqali o'ziga yo'naltirilgan *retsepsion-estetik faoliyat*da; manzarani chizayotgan rassom esa *badiiy ijod*ga sho'ng'ib ketgan, ranglar vositasida manzarani ijodiy qayta yaratib, unda qalbini suratlantirishga chog'langan... Darvoqe, sanoq oxirida ko'p nuqta qo'yilgani – uni yana davom ettirish mumkin degani, ayon bo'lyaptiki, estetik faoliyat g'oyat serqirra, turli ko'rinish va darajalarda voqye bo'luvchi hodisa ekan. Birgina san'atda estetik faoliyat o'zini to'liq namoyon eta biladiki, shu bois ham uni estetik faoliyatning asosi – yadrosi deya ta'riflanadi.

Tilimizda faol qo'llanuvchi "san'at" so'zining ma'no ko'lami ancha keng, buni yangi "Izohli lug'at"da uning beshta ma'nosi izohlanganidan ham bilsa bo'ladi. Darhaqiqat, "rassomlik san'ati", "kulollik san'atini egallamoq", "yuksak san'at bilan ishlangan", "san'atini namoyish etmoq", "harbiy san'atda beqiyos" kabi birikmalarning har birida "san'at" so'zi o'zining turli ma'no qirralarini namoyon etadi. Biroq jonli so'zlashuvda nechog'li keng ma'no diapazonlarida qo'llanmasin, tabiiyki, bizni uning lug'aviy ma'nosi emas, istilohiy ma'nosi qiziqtiradi.

Istilohiy ma'noda san'at deganda insonning go'zallik qonuniyatlari asosida borliqni o'zlashtirish (va o'zgartirish)ga qaratilgan *yaratuvchilik faoliyati* hamda shuning natijasi o'laroq vujudga kelgan narsalar jami tushuniladi. Istilohning mazkur keng ma'nosida go'zallik qonuniyatlari aso-

sida *mahorat* va *did* bilan yaratilgan narsalarning hammasi san'atga aloqador hisoblanadi. Keng ma'nodagi san'at o'z ichida "amaliy" va "badiiy (nafis)" san'at turlariga ajraladi. Amaliy san'at turlariga kulolchilik, naqqoshlik, kashtachilik, zardo'zlik, modelerlik, dizayn kabi qator sohalarni, badiiy san'atlarga rassomlik, musiqa, haykaltaroshlik, kino, teatr kabilarni mansub etamiz.

Modomiki keng ma'nodagi "san'at" ichida amaliy va badiiy san'atlar ajratilar ekan, ularning umumlashtiruvchi va farqli jihatlari bo'lishi lozim. Ularni umumlashtiruvchi jihat shuki, har ikkisi ham go'zallik qonunlari asosida did va mahorat bilan yaratiladi.

Farqli jihatlariga kelsak, ulardan eng muhimi shuki, amaliy san'at mahsuloti insonning moddiy ehtiyojlarini qondirishga xizmat qilsa, badiiy san'at namunalari uning ma'naviy-ruhiy ehtiyojlarini qondirishga qaratilgandir. Amaliy san'at mahsuloti insonning kundalik turmushda foydalanishini ko'zda tutadi, ayni paytda unga zavq ham beradi. Masalan, kulol ishlagan piyola qanchalik nafis va go'zal bo'lmasin, biz unda choy (umuman, ichimlik) ichamiz. Mohiyat e'tibori bilan nafis ishlangan piyola ham, jo'n piyola ham amaliy foydaliligi jihatidan qiymatda teng. Biroq nafis ishlangan piyola kishining choy ichishiga vosita bo'lishidan tashqari zavq ham beradi, kayfiyatni ko'taradi. Shunday bo'lsa-da, zavq bag'ishlashlik piyolaning ikkilamchi funksiyasidir. Demak, amaliy san'at mahsulotining qiymati birinchi navbatda foydaliligi bilan belgilanadi.

Endi qiyos uchun, masalan, qadim yunon haykaltaroshi yaratgan biror bir haykalni olaylik. Haykalni yaratar ekan, yunon undan amalda foydalanishni ko'zda tutmagan. Aytaylik, u o'zi topingan ma'budlardan birining haykalini yaratishga jazm etdi. Haykaltarosh o'sha ma'budni, avvalo, o'z tasavvurida yaratdi, ijodiy fantaziyasi quvvati bilan tasavvur qila olgani obrazda – qotirib qo'yilgan lahzada ma'budining go'zalligi, qudrati, mehriyu qahrini ko'ra oldi, undan zavqlandi, hayratlandi, unga topindi va ayni shu holatni toshda yo'nib muhrladi. Haykalni ko'rar ekan tomoshabin haykaltaroshning yaratish onlaridagi zavqi, hayratini o'ziga yuqtiradi, haykaldan boshqa maqsadda foydalanishni o'ylamaydi ham. Ko'ramizki, haykal bir odamning zavqiyu hayratini boshqa bir odamga ko'chirdi, uning ruhiyatiga oziq berdi, xolos.

E'tibor berilsa, aytilganlardan amaliy va badiiy san'atlarning yaratilish jarayoni nuqtai nazaridan ham farqli ekanini ilg'ab olish qiyin emas. Avvalo, agar amaliy san'at namunalari go'zallik qonuniyatlari asosida kechgan mehnat jarayoni mahsuli bo'lsa, badiiy san'at namunalari go'zallik qonuniyatlari asosidagi ijodiy-ruhiy faoliyat natijasida dunyoga keladi. Shu jihatdan kulol bilan haykaltarosh faoliyatini qiyoslab ko'rish mumkin. Kulol faoliyati yo'naltirilgan predmet – loyni real o'zgartiradi: avval uni ongida mavjud shakl (kosa, ko'za, lagan)lardan biriga kiritadi, naqsh soladi, sirlaydi, pishiradi, – pirovardida nafis bir buyum yaraladi. Undan farqli o'laroq, haykaltarosh faoliyati yo'naltirilgan predmetni real emas, faqat ongida o'zgartiradi. Deylik, agar u zamondosh shaxs siymosini gipsdan yasash yo marmardan yo'nishga jazm etsa, uning faoliyati yo'naltirilgan predmet aslo gips yo marmar bo'lagi emas, balki o'sha shaxs bo'ladi. Haykaltarosh o'sha shaxsni atroflicha va chuqur o'rganib, avval tasavvurida uning obrazini – qahramoniga xos eng muhim jihatlarni mujassam etgan siymoni yaratadi, shundan so'ng o'sha siymoni yo'nadi yoki yasaydi. Albatta, u aks ettirgan shaxs qanday bo'lsa o'shandayligicha qoldi, ya'ni predmetni o'zgartirish ongdagina amalga oshdi – go'zallik qonuniyatlari asosidagi ijodiy-ruhiy faoliyat, boshqacha aytsak, badiiy ijod jarayoni kechdi. Ya'ni bu o'rinda endi yuqorida estetik faoliyatning asosi, uning yadrosi deganimiz tor ma'nodagi san'at – badiiy san'atga ro'baro' bo'lib turibmiz.

Mutaxassis sifatida biz asosan tor ma'nodagi "san'at" tushunchasi bilan ish ko'ramizki, eng avval shuni aniqlashtirib olish zarur. Nemis faylasufi Gegel san'atni uchta uzv: 1) odatiy mavjudlik bo'lmish asar, 2) uning yaratuvchisi bo'lmish subyekt hamda 3) o'sha asarni qabul qiladigan subyektlardan tarkib topuvchi hodisa deb biladi[1]. Ko'ryapmizki, masalaga tizimli yondashgani uchun ham Gegel san'atni to'laligicha – qismlardan tarkib topgan butunlik o'laroq qamrab oladiki, biz ham ta'rif berishda shu prinsipga tayanamiz. Xullas, *tor ma'noda san'at deyilganda insonning go'zallik qonunlari asosida borliqni* ***badiiy*** *o'zlashtirish (va o'zgartirish) ga qaratilgan* ***ijodiy-ruhiy*** *faoliyati, shu faoliyat natijasida yaratilgan qadriyatlar va ularning ijtimoiy munosabatlar tizimidagi keyingi hayoti tushuniladi*. Avvalo, ushbu ta'rif bilan yuqorida keng ma'nodagi san'atga berilgan ta'rif orasidagi farqlarga diqqatni qaratamiz. Ko'rinib turibdiki, bu o'rinda gap *badiiy*, ya'ni san'atga xos obrazlar vositasidagi o'zlashtirish (va o'zgartirish) hamda san'atga xos *ijodiy-ruhiy* faoliyat turi haqida borayotir. Yana bir muhim farqli jihati shuki, bunda *yaratilgan qadriyatlar* –

[1] Гегель. Сочинения. Т.3. Энциклопедия философских наук. – М., 1956. – С.344

badiiy asarlar retsepsiyasi (ya'ni ularning qabul qilinishi: o'qilishi, tinglanishi, tomosha qilinishi) ham qamrab olinadi.

Xullas, bundan keyingi o'rinlarda "san'at" istilohi tor ma'nosida qo'llanib, bunda *badiiy san'at* nazarda tutiladi.

San'atning turlari sirasida musiqa, rassomlik, haykaltaroshlik, raqs, badiiy adabiyot, teatr, kino kabilar tushuniladi. Modomiki, san'atni bu kabi turlarga ajratar ekanmiz, ularni umumlashtiruvchi va farqlovchi jihatlar bo'lishi lozim. Sanalgan san'at turlarini umumlashtiruvchi jihat *obrazlilik*, ya'ni ular bari badiiy obraz vositasida fikrlaydi. Farqlovchi jihatlarga kelsak, bu narsa, birinchi navbatda, obrazni yaratish materialida ko'rinadi: musiqa ohanglar, rassomlik ranglar, raqs plastik harakatlar, haykaltaroshlik qotgan plastika vositasida obraz yaratadi. Badiiy adabiyot so'z vositasida obraz yaratadi va shu bois ham so'z san'ati deb yuritiladi.

So'z universal bilish vositasi bo'lganidek, universal ifoda vositasi hamdir: har qanday fikriy faoliyat va his-tuyg'u ifodasi so'z vositasida amalga oshadi, amalga osha oladi. So'z bilan ish ko'rgani uchun ham badiiy adabiyot boshqa san'at turlari orasida tasvir va ifoda imkoniyatlarining kengligi bilan alohida o'rin va mavqe kasb etadi. Biz ko'pincha "rangtasvir tili", "kino tili" kabi tushunchalarga duch kelamiz. Negaki, boshqa san'at turlarining tili badiiy adabiyot tiliga o'girilishi mumkin, boz ustiga, biz boshqa san'at turlariga mansub asarlarni-da so'z vositasida aqliy va hissiy mushohada qilamiz, "singiramiz".

San'at turlari ichida ifodaviy va tasviriy san'atlar farqlanadi, ya'ni ularning ayrimlarida tasvirlash, boshqalarida ifodalash ustuvorlik qiladi. Aytaylik, musiqa – ifoda san'ati: kompozitor ohanglar orqali kechinmalarini ifodalaydi, shu ohanglar tinglovchi ruhiyatida muayyan bir kayfiyatni hosil qiladi. Musiqani tinglarkan, o'sha kayfiyat asosida har bir tinglovchi o'ziga xos bir manzara yoki holatni ko'z oldiga keltira oladi. Ya'ni kompozitor muayyan obyekt (holat, voqea, manzara va shu kabi) ta'sirida tug'ilgan kechinmalarni ohanglar vositasida ifodaladi – obrazning o'zini tasvirlamadi; musiqani tinglash jarayonida buning aksicha jarayon kechadi: tinglovchi ohanglar orqali hosil qilgani kechinmalar asosida o'sha obyektni tasavvur qiladi, ko'z oldiga keltiradi. Tasviriy san'at turlari bo'lmish rassomlik bilan haykaltaroshlikda esa bu jarayon o'zgacharoq kechadiki, uni tubandagicha tasavvur qilish mumkin. Deylik, biror manzara, holat musavvir qalbini jumbishga keltirdi, uning ko'nglida muayyan kechinmalar buhronini qo'zg'adi. Musavvir

o'sha o'zini hayratga solgan, zavqlantirgan, ko'nglida kechinmalar qo'zg'agan manzarani rangtasvirda muhrlaydi. Tomosha qilish jarayonida rangtasvirdagi manzara bizda-da o'sha yoki o'shanga yaqin his-tuyg'ularni uyg'otadi, kayfiyatni hosil qiladi. Agar badiiy adabiyotga shu jihatdan nazar solsak, uning ko'proq qorishiq hodisa sifatida namoyon bo'lishini ko'rish mumkin. Zero, epik asarlarda so'z vositasida tasvirlangan badiiy voqelik muayyan darajada ko'rimlilik (vizuallik) kasb etadi. Shuningdek, masalan, peyzaj lirikasida ham tabiat manzarasi musavvirona tasvirlangan go'zal namunalar yaratilgan. Shu bilan birga, vizual obrazlari bo'lmagan, muayyan tuyg'u-kechinma tavsiflangan yoki ko'ngil holini izhor etuvchi lirik asarlarda ifodaviylik xususiyati maksimal namoyon bo'ladi.

San'at turlari orasidagi farq yana ularning retsepient (o'quvchi, tinglovchi, tomoshabin) tomonidan qabul qilinishidagi o'ziga xoslikda ham ko'zga tashlanadi. Masalan, rassom chizgan peyzajni qabul qilish jarayoni bilan epik asarda so'z bilan tasvirlangan peyzajning qabul qilinishidagi farqni olaylik. Makonda mavjud bo'lgan rangtasvir asarini yaxlit holda qabul qilamiz, aniqrog'i, uni avvaliga butunicha ko'ramiz-da, so'ng butundan qismlarga (detallarga qarab) boramiz. So'z vositasida chizilgan peyzajni qabul qilishda esa, aksincha, qismdan butunga qarab boriladi, ya'ni avvaliga detallar bilan tartibi bilan tanishamiz-da, oxirida ko'z oldimizda yaxlit manzara hosil bo'ladi. Tabiiyki, bu adabiyotning nutq hodisasi ekanligi, nutqning voqye bo'lishi uchun esa vaqt talab qilinishi bilan izohlanadi. Yoki ayrim san'at turlariga mansub asarlar retsipient tomonidan bevosita qabul qilinsa, boshqalarini qabul qilish uchun vositachi – ijrochining bo'lishi taqozo etiladi. Masalan, musiqa san'atiga mansub asar. Musiqa asarining yaratuvchisi (kompozitor), asarning o'zi (notalar bilan ifodalangan matn), uning ijrochisi va tinglovchi bor. Biroq kompozitor bilan tinglovchi orasida bevosita muloqotning imkoni yo'q. Demak, musiqani tinglash jarayonini tom ma'noda kompozitor bilan tinglovchi orasidagi badiiy muloqot deyish qiyin, chunki ijro etilayotgan kuyga qisman ijrochining-da talqini qo'shilgan. Bu jihatdan badiiy adabiyotning ustunligi, birinchidan, o'quvchi badiiy informatsiyani bevosita (asarning o'zi orqali) qabul qila olishi, ikkinchidan, qabul qilish jarayonida uning ijodiy-ruhiy faolligi yuqori darajaga ko'tarilishida namoyon bo'ladi.

Shu o'rinda har xil san'at turlariga mansub asarlarning yaratilish jarayoni bilan bog'liq farqlarga ham to'xtalish lozim. Masalan, agar badiiy

adabiyotga mansub asar yozuvchining individual ijodiy faoliyati (kamdan kam hollarda hammualliflikda ham yaratiladi, biroq bunga istisno deb qarash to‘g‘riroq) mahsuli bo‘lsa, kino asari tom ma’noda kollektiv ijod mahsuli sifatida dunyoga keladi. Kino asarining yaratilishida ssenariy muallifi, sahnalashtiruvchi rassom, kompozitor, aktyor, operator kabilarning ijodiy mehnati borki, ularning bari bir fokusga – rejissyor nigohiga jamlanadi. Shunga o‘xshash hol teatr san’atida ham kuzatiladi. Teatr asari – spektaklning muvaffaqiyati dramaturgdan tashqari yana sahna bezakchilari, chiroq ustasi, liboslar bo‘yicha rassom, rekvizitor, grimmchi, akter, rejissyor kabilarning birgalikdagi ijodiy mehnatiga bog‘liqdir. Jumla tarkibida dramaturgni biroz ajratib berayotganimiz bejiz emas. Zero, haqiqatda bu o‘rinda so‘z san’ati (sahnaga yo‘naltirilgan adabiyot)ning vakili – dramaturg bilan teatr san’ati vakili bo‘lmish muayyan teatr jamoasi o‘rtasida ijodiy hamkorlik ham amalga oshadi. Ayrim hollarda bu hamkorlik bevosita – ya’ni har ikki tomon ishtirokida kechsa, ayrimlarida bavosita – ya’ni rejissyor dramaturg bilan asari vositasida hamkorlik qiladi.

San’at turlari orasida badiiy adabiyot yetakchilik mavqeyida turadi. Uning bunday mavqeni egallashi, yuqorida aytilganidek, universal bilish va ifoda vositasi bo‘lmish so‘z vositasida ish ko‘rishi bilan izohlanadi. Shu bois ham badiiy adabiyot “tili” – universal til, tabiiyki, unga barcha san’at turlari “tili”ni o‘girish mumkin, dedik. Biroq bu fikrni mutlaq tushunish ham xato, zero, bu holda boshqa san’at turlarining mavjudligi – asossiz, ular umuman keraksizdek bo‘lib qolur edi. Holbuki, adabiyotning rangtasvir darajasidagi tasviriylik, musiqa darajasidagi ifodaviylikka erishmog‘i dushvordir. Ya’ni bu masalada fikr yuritganda ham “o‘nta bo‘lsa o‘rni boshqa” tamoyiliga tayanish to‘g‘riroq bo‘ladi. Shunga qaramay, badiiy tafakkur so‘z asosiga qurilgani sababidan ham badiiy adabiyot belgilovchi san’at turi sanaladi: boshqa san’at turlari yaratuvchi obrazlar so‘z san’atida yaratilgan obrazlar kontekstida qabul qilinadi. Mazkur qarash adabiyotni badiiy-estetik tafakkur javhari – yadrosi o‘laroq tushunishga asoslanib, fanda “literaturotsentrizm” deb yuritiladi. Aytish kerakki, adabiyotning yetakchiligi san’at hududi bilan cheklanib qolmaydi, balki umuman jamiyat madaniy hayotida, millat ijtimoiy tafakkurida ham kuzatiladi. Adabiyot Yevropada oxirgi qariyb uch asr, Rossiyada ikki, bizda esa bir asrdan beri ayni maqomda yashab keladi.

Ta’kidlash kerak, san’at turlari ichidagi yetakchilik maqomi – tarixiy kategoriya, ya’ni unga erishiladi, egalik qilinadi va mahrum bo‘linadi.

Deylik, G‘arbda antik davrda haykaltaroshlik, uyg‘onish davrida rangtasvir, romantizm davrida musiqa va she’riyat yetakchi bo‘lsa, XVIII asrga kelib bu mavqeni so‘z san’ati egallaydi. Ayon bo‘lyaptiki, adabiyotning bu maqomi ham mangu emas va bu tabiiy hamdir. XX asr o‘rtalaridan boshlab audiovizual (“eshitish” va “ko‘rish”ga asoslangan) informatsiyaning salmog‘i va kishilar hayotidagi o‘rni muttasil ortib kelayotgan bo‘lsa ham, badiiy adabiyot hamon san’atning belgilovchi turi bo‘lib turgandek. Biroq bu maqomning kun sayin susayib, yaqin vaqtgacha metin deb bilganimiz adabiyot turgan asosning nurab borayotganini ko‘rmaslik mumkin emas. Zero, hayotimizga informatsion texnologiyalarning shiddat bilan kirib kelishi, mediamadaniyat yutuqlaridan foydalanish imkonlarining tobora ortib borayotgani buni tobora ravshan ko‘rsatmoqda. Biroq bundan fojia yasamaslik lozim. Aksincha, yangi shart-sharoitlarda rivojlanish imkoniyatlarini topib, o‘zligini saqlagani holda o‘zgarayotgan talab-ehtiyojlarini qondirishga safarbarlik orqali o‘z o‘rnini qaytadan belgilash talab etiladi.

San’at turlari o‘zaro dialektik aloqada, bir-birining kamini to‘ldirib, boyib-boyitib yashaydi. Jumladan, adabiyot ham boshqa san’at turlari bilan o‘zaro tig‘iz aloqada yashaydi va rivojlanadi Adabiyot san’atning boshqa turlari rivojiga, o‘z navbatida, boshqa san’atlar uning taraqqiyotiga ta’sir ko‘rsatadi. Masalan, o‘zbek musavvirlarining Alisher Navoiy, Bobur, Abdulla Qodiriy, Oybek kabi so‘z san’atkorlari yaratgan asarlarga ishlagan illyustratsiyalari milliy rangtasvirda alohida sahifani tashkil etadi. Yoki “O‘tgan kunlar”, “Maysaraning ishi”, “Shum bola” kabi adabiyotimizning durdona asarlari asosida ishlangan filmlar o‘zbek kino san’atining o‘lmas namunalariga aylangan. Shuningdek, ko‘plab she’r va dostonlar zamonaviy musiqa asarlarining yaratilishiga turtki va asos bo‘lgan, qator dostonlar asosida opera, balet asarlari sahnalashtirilgan.

O‘z vaqtida Gegel poeziya “har qanday shaklda har qanday mazmunni shakllantirish va ifodalashga qodir”[1] deganida, albatta, uning mohiyatida mavjud imkonlarini nazarda tutgan. Belinskiy esa so‘zning “ham tovush, ham manzara, ham aniq-ravshan aytilgan tasavvur” ekanini nazarda tutgan holda poeziya o‘zida barcha san’atlarning unsurlarini mujassam etadi, boshqa san’atlarga berilgan barcha vositalardan istaganicha foydalana oladi deb bilgan[2]. Darhaqiqat, muttasil rivojlanish-yangilanishda yasharkan, adabiyot boshqa san’atlarning ifoda imkoniyatlarini ijodiy o‘zlashtiradi,

[1] Гегель. Эстетика. В 4-х томах. Т.3.– М.: Искусство, 1971. – С.350
[2] Белинский В.Г. ПСС в 13-ти томах. Т.5. – М., 1954. – С.9

ularning yordamida olamu odam mohiyatiga chuqurroq kirib borish harakatida bo‘ladi. Shu jihatdan qaralsa, adabiyotning taraqqiy darajasi boshqa san’atlar taraqqiy darajasi bilan ham bog‘liq ekanini ta’kidlash zarur.

Masalan, milliy teatr san’atining rivojlanishi o‘zbek badiiy prozasining tasvir va ifoda imkonlarini kengaytirdi, nasriy asarlar strukturasini o‘zgartirdi. Agar mumtoz nasrchilik va xalq qissalarida rivoya salmoqli o‘rin tutgan bo‘lsa, zamonaviy nasriy asarlarda “sahnaviylik”ning kuchaygani, dialoglarning tobora keng o‘rin olib borishi, tasvirda “obyektivlik”ka intilishning ortgani kuzatiladiki, bular bevosita teatr san’ati rivoji bilan bog‘liqdir. Zero, teatr san’ati ham milliy badiiy tafakkurni boyitdi, ham badiiy didni yuksaltirdi. Natijada, bir tomondan, nosirlarimiz “dialog” vositasida qahramonlar ruhiyatini ochish, hayotiy holatning ruhiy asoslarini ko‘rsatish kabi yangi badiiy imkoniyatlarni o‘zlashtirdilar; ikkinchi tomondan, o‘quvchilar shu xil nasriy asarlarni qabul qilishga tayyorlandilar, epik nasriy asar voqealarini go‘yo “chetdan” kuzatish (xuddi sahna asarlarini tomosha qilgan kabi) orqali estetik zavq olish, asarning mazmun-mohiyatini tushunish ko‘nikmalarini hosil qildilar. Misol uchun “O‘tkan kunlar”ning eng mashhur epizodlaridan birini olib ko‘raylik: “Otabek garangsib qolgan, o‘zini ovutmoqchi bo‘lgan bu oliy janob go‘zalga nima deyishini bilmas, qaerdan so‘z boshlashga hayron edi:

– Kim yig‘latdi sizni?

– Yig‘labmanmi?

– Ko‘zingiz, kiprakingiz...

– O‘zi shunaqa...

– Yig‘latgan men emasmi?

– Kitobni nega yopdingiz? Ochib o‘qing, men eshitay.

– Ota-ona rizoligini bir tomchi ko‘z yoshingizga arzitdimmi?

– Men rozi, men ko‘ndim, – dedi daf’atan Kumush, bu so‘zni nimadandir qo‘rqqandek shoshib aytdi.

– Ko‘ndingiz... Nega, a?

Otabek taajjub va hayrat ichida edi.

– Negaki, – dedi Kumush, – men sizga ishonaman...

– Shuning uchun...

– Shuning uchun ko‘ndim...

– Ko‘nglingiz farishtalar ko‘nglidek.

– Sizning ham ko‘nglingiz...”

Ko‘rib turganimizdek, keltirilgan parchada muallif ishtiroki minimumga keltirilgan, u suhbatni go‘yo chetdan kuzatib turibdi. Shunga monand, asarni o‘qiyotgan kitobxon ham ushbu epizodni go‘yo “ko‘radi”, suhbat go‘yo uning tasavvuridagi “sahna”da yuz beradi. Dialogda muallif sharhlari (personajlarning ruhiy holati, yuz-ko‘z ifodalari, so‘zlash ohangi va sh.k.) ham deyarli yo‘q: yozuvchi ulardan eng zarur deb bilganlari – Kumushning roziligini “nimadandir qo‘rqqanday shoshib” aytganini ta’kidlash bilan cheklanadi. Shunga qaramay, kitobxon hayotiy holat mohiyatidan kelib chiqqan holda suhbatni tasavvuridagi sahnada jonlantiradi, qahramonlarning xatti-harakatlarini “ko‘radi”, gap-so‘zlarini “eshitadi”. Albatta, buning uchun kitobxonda muayyan tayyorgarlik, o‘qish malakasi bo‘lishi zarurki, bularning shakllanishida teatrning xizmati ulkandir.

Yana bir misol – musiqa. Yaxshi bilasiz, mumtoz shoirlarimizning ko‘plari musiqa bilan jiddiy shug‘ullanganlar, uning ham nazariy asoslarini, ham ijro yo‘llarini yaxshi o‘zlashtirganlar. Negaki, ular musiqa bilan she’riyat ifodaviylik jihatidan ham, ritmiklik xususiyati bilan ham bir-biriga yaqinligini teran anglaganlar. Darhaqiqat, ozgina bo‘lsin musiqiy iqtidorga ega kishi maqom ohanglari bilan aruziy she’rlarning ritmik-intonatsion xususiyatlari orasidagi mushtaraklikni osongina ilg‘ay oladi. Shu bilan birga, taraqqiyot yo‘limizga sirtdangina bir qaralsayoq milliy turmush tarzi, hayot ritmi o‘zgarishi barobari milliy musiqamiz ritmida ham o‘zgarishlar sodir bo‘lgani, bu o‘zgarishlar she’riyatda ham aks etganini ko‘rish mumkin. Ritmning o‘z holicha ham muayyan estetik qimmatga ega ekanligi e’tiborga olinsa, “bir tilda gapirish” zarurati she’riyatdan ritmik o‘zgarishlarni taqozo etishi qonuniy hol ekanligi ayon bo‘ladi. Zero, aks holda she’riyat yangilangan estetik va ma’naviy-ruhiy ehtiyojlarga javob berolmay qoladi. XX asr boshlaridan she’riyatimizda barmoqning yetakchilik mavqeyini egallay boshlagani, keyincha erkin she’rlar va sarbast she’r shaklining keng ommalashgani buning yorqin dalilidir. Mazkur o‘zgarishlar natijasida she’riyatimizning ritmik-intonatsion imkoniyatlari ortdi, unda ritmik-rang baranglik kuchaydi. Eng muhimi, endi ritmik rang-baranglik va ritmik evrilishlar bir she’r doirasida ham kuzatila boshladiki, bu mumtoz she’riyatimizga deyarli xos bo‘lmagan xususiyatdir. Umid shuki, bugun adabiyotshunoslik asoslarini hijjalab turganlar ichidan musiqani ham, so‘zni ham teran tushunadigan iqtidorlar yetishar-da, mazkur hodisalarning biz ko‘rolmayotgan tomonlarini ochib berishar.

Milliy rangtasvir san'atining, xususan, undagi portret va peyzaj janrlarining rivoji va milliy nasrimizdagi peyzaj, portret tasviridagi o'zgarishlar, shuningdek, peyzaj she'rlar haqida ham yuqoridagicha fikrlarni aytish mumkin. Deylik, mumtoz miniatyura san'ati inson tasvirida ayrim detallarni (ko'z, qosh, lab, bel, soch va shu kabilar) bo'rttirgan bo'lsa, mumtoz she'riyatimizda ham xuddi shu hol kuzatiladi[1]. Shunga o'xshash, miniatyurada tabiat tasviri ham to'laqonli bo'lmay, yuqori darajada shartlilik kasb etgan. Rangtasvir san'atida realistik tamoyillarning kuchayishi, to'laqonli portret va peyzajlarning yaratilishi adabiyotdagi peyzaj va portretning ham shu yo'nalishda takomillashuviga olib keldi. Misol tariqasida X. Davronning quyidagi she'rini olaylik:

So'qir kech. Nurafshon osmon.
Ko'zda yonib yurakda bori,
Tuproq yo'ldan qaytmoqda dehqon,
Yuz-ko'zida dala g'ubori.

Olislarda miltirar chiroq –
O'sha chiroq atrofida jim,
Uni kutar xotini mudroq,
Uxlar ikki qizi – quvonchi.

So'qir kech. Nurafshon osmon.
Tuproq yo'ldan qaytmoqda dehqon,
Oyning oppoq yog'dusi tushib
Yelkasida yaraqlar ketmon.

Ushbu she'rda "rangtasvir tili"ga monandlik yaqqol ko'zga tashlanadi. Xuddi rangtasvir asaridagi kabi unda ham bir lahza qotirib qo'yilgan go'yo: so'z vositasida ranglar, nur va soyalar o'yini, oldingi va orqa planlar farqlanadi. She'rni o'qiganda rangtasvir asarini tomosha qilayotgandek taassurot qoladi kishida, shoir xuddi musavvir chizgan manzarani so'z bilan sharhlayotgandek tuyuladi.

XX asrda shiddat bilan rivojlangan va keng ommalashgan kino san'ati bilan adabiyotning o'zaro aloqalari, ayniqsa, sermahsuldir. Avvalo, badiiy adabiyot kinoning shakllanishi uchun asos bo'lgani, "kino tili" so'z san'ati

[1] Qarang: Quronov S. Sharq mumtoz adabiyotida badiiy sintezning ahamiyati // Filologiya masalalari. –2017. – 1. – B.25–29

zaminida yuzaga kelganini ta'kidlash zarur. Ayni choqda, kino adabiyotda (shuningdek, teatr va rangtasvir san'atlarida) mavjud tasvir va ifoda imkoniyatlarini rivojlantirdi, ularning yangi qirralarini ochdi va oxir-oqibat uning o'zi adabiyotni boyitish imkoniga ega bo'ldi. Misol uchun yana X.Davronning bir she'rini ko'rib o'tamiz:

Javzo tuni...
Yaylov...
Hilol charaqlar...
Oq biya boshini ko'tarar kishnab –
Ko'zi yaraqlar...
Yashashdan mast go'yo
Qirovrang toychoq...
Cheki yo'q kechani zabt etib borar
Xushbo'y bir butoq.
Chayqalar kemadek
Oppoq na'matak,
Xush isli shamollar ko'ksini teshib
Tomadi shabnam...
Shataloq otib yelar
Qirovrang toychoq...
Oq biya boshini ko'tarar, tuyar –
Shivirlar butoq...
Yaylov uzra kecha...
Bahor...
Oy...
Adir...
Titrab-titrab bo'yin tomirigacha
Otlar o'tlayotir.

Ushbu she'r o'quvchisining ko'z oldida tasvir birma-bir, xuddi kino kadrlari kabi almashinib turadi: tun – yaylov – hilol – oq biya – biyaning ko'zi; qirovrang toychoq; na'matak – tomayotgan shabnam; qirovrang toychoq – oq biya – butoq; yaylov – oy – adir – o'tlayotgan otlar – titrayotgan bo'yin tomirlari. Kadrlarning almashinish tartibida kinoga xos izchillik bor: go'yo kamera atrofdagi narsalarga navbat bilan bir-bir yo'naltiriladi; umumiy plan bilan yirik plan (kursivda berildi) almashinib turadi va har bir yirik plan she'rning bitta kompo-

zitsion bo‘lagini yakunlaydi, o‘ziga xos zarb vazifasini o‘taydi. Ya’ni she’rning qabul qilinishida kino asarini qabul qilishga yaqinlik kuzatiladi, demakki, uning ifoda yo‘sinida ham “kino tili”ga yaqinlik bor.

Yuqoridagi misollardan ayon bo‘lyaptiki, badiiy adabiyot arsenalidagi tasvir va ifoda imkoniyatlarining kengayishi va takomilida uning boshqa san’at turlari bilan aloqasi muhim ahamiyat kasb etadi. Shu bois ham hozirgi adabiyotda ifodaning boshqa san’at turlariga xos unsurlari, usul va vositalarini o‘zida mavjudlari bilan uyg‘unlashtirish – *badiiy sintez* hodisasi keng kuzatiladi. Demak, badiiy adabiyotga qotib qolgan hodisa sifatida ham, mutlaqo mustaqil hodisa sifatida ham qaramaslik kerak ekan. Shundagina bugungi adabiyotdagi o‘zgarishlarni his qilish va ularni “hazm” qila olish mumkin bo‘ladi. Aks holda mutaxassis sifatida ham, kitobxon sifatida ham cheklangan bo‘lib qolish, adabiy hodisalarni almisoqdan qolgan tarozuda o‘tmish “toshi” bilan o‘lchaydigan mutaassibga aylanish xavfi yuzaga kelib, pirovardida kasbiy noqislikka olib boradi.

Xulosa shuki, chinakam adabiyotshunos bo‘lmoq uchun, birinchidan, san’atning barcha turlaridan zavqlana biladigan hassos qalbga, ikkinchi tomondan, undagi o‘zgarishlarni ziyraklik bilan ilg‘ashu tahlil qilishga qobil teran aqlga ega bo‘lmoq lozim.

OBRAZLIK VA BADIIY OBRAZ

Obrazli tafakkur (obrazlilik) san’atning spetsifik xususiyati sifatida. Badiiy obraz tushunchasi. Badiiy obraz xususiyatlari. Inson obrazi va uni yaratish vositalari. Badiiy obraz turlari.

Badiiy obraz vositasida fikrlashi (va ifodalashi) san’atning spetsifik, ya’ni tur sifatida belgilovchi xususiyati bo‘lib, buni *obrazlilik* deb yuritiladi. San’atkor badiiy obraz vositasida dunyoni anglaydi, o‘zi anglagan mohiyatni va o‘zining anglanayotgan narsaga hissiy munosabatini ifodalaydi. Shu ma’noda obraz adabiyot va san’atning fikrlash shakli, usuli sanaladi; obrazlar vositasida fikrlagani uchun ham adabiyot va san’atga xos fikrlash tarzi “obrazli tafakkur” deb yuritiladi.

Obrazli tafakkur bilan tushunchalar vositasidagi tafakkur tarzining farqi nimada? Oradagi farqni yorqinroq tasavvur etish uchun fandagi va badiiy adabiyotdagi tafakkur tarzini qiyoslab ko‘rish mumkin. Misol uchun, bir xil masala yuzasidan fikr yuritayotgan olim va shoirni olib ko‘raylik.

A.Oripovning mashhur “Ayol” she’rida ikkinchi jahon urushi tufayli eridan yosh beva qolgan, endi umrini farzandiga bag‘ishlagani holda sadoqat bilan yashab o‘tayotgan ayol haqida so‘z boradi. Shoir ko‘z oldimizda *konkret ayol*ni gavdalantiradi, uning fojeali taqdiri, yolg‘izlikda kechayotgan mashaqqatu alam-iztirobga to‘liq turmushini bir nechtagina yorqin badiiy detal yordamida tasvirlash orqali umuman urush haqida, uning oqibatlari – xalqimiz boshiga keltirgan kulfatlar haqida, og‘ir damlarda sinaluvchi insoniy hislar haqida mushohada yuritadi.

Endi xuddi shu she’rdagi masala xususida, masalan, tarixchi yo demograf olim qanday fikr yuritishini kuzatamiz: “Ikkinchi jahon urushining dastlabki kunlaridanoq ... – ... – yillarda tug‘ilgan yigitlar frontga to‘la safarbar etildi. Sho‘ro hukumati urush harakatlarida insonni tejash yo‘lini tutmagani tufayli janggohlarda ... nafar yigitlarimiz halok bo‘ldi. Buning natijasida urush davri va undan keyingi yillarda jamiyatdagi erkak-ayol nisbatida nomutanosiblik yuzaga keldi: demografik vaziyat tanglashdi. Ko‘plab ayollar yolg‘iz umrguzaronlik qilishga mahkum bo‘ldi. Jamiyatda “yolg‘iz ayol” toifasi yuzaga keldi”.

Ko‘rib turganimizdek, olim shoirdan tamomila farqli yo‘ldan boradi: uni urush davridagi konkret odam taqdiri emas, urush oqibatlari bilan bog‘liq umumlashma faktlar qiziqtiradi. Shu bois ham urush dahshatlarini boshdan o‘tkargan konkret insonlardan o‘zini fikran chetlashtirib – abstrakt tafakkur qiladi, umumlashma tushunchalar asosida fikrlaydi. Ya’ni olim urushga safarbar etilib qaytmagan falonchi haqida emas, umuman safarbar etilib qaytmaganlar haqida; o‘sha falonchining bevasi haqida emas, umuman urush tufayli yolg‘izlikda umr kechirgan ayollar haqida fikr yuritadi.

Ko‘ryapmizki, mohiyat e’tibori bilan shoir va olimni o‘ylantirayotgan muammo bitta. Biroq shoir bitta konkret ayol taqdirini badiiy tasvirlash (obrazini yaratish) orqali umumlashmaga boradi, baski, obraz uning uchun fikrlash shakli, usuli bo‘lib qoladi. Ya’ni olim ko‘plab faktlarni (konkret hodisalar, insonlar v.h.) o‘rganib, ularning umumiy xususiyatlari asosida ilmiy xulosalar, umumlashmalar chiqarsa, san’atkor konkret faktni individual tasvirlash orqali umumlashmaga intiladi.

Estetika, san’atshunoslik va adabiyotshunoslik fanlaridagi o‘zak tushunchalardan birini anglatuvchi terminga rus tilidagi ko‘p ma’noli “obraz” so‘zining “biror nimaning ongdagi aksi” (keyingi navbatda “biror nimaning tasviri”) ma’nosi asos bo‘lib xizmat qilgan. Termin sifatida

"obraz" falsafa va psixologiyada ham faol qo'llanib, bunda voqelikning, undagi narsa-hodisaning inson ongidagi aksi tushuniladi. Shuni hamisha yodda tutish kerakki, so'zning lug'aviy ma'nosi bilan istilohiy ma'nosi bir xil bo'lmaganidek, bitta terminning turli fanlar doirasida ifodalayotgan ma'nolarida ham muayyan farqlar kuzatiladi. Ya'ni lug'aviy va istilohiy ma'no orasida mushtarak nuqtalar bo'lsa-da, muayyan fan doirasida istiloh ostida aniq bitta ma'noni tushunish talab qilinadi. Shuni nazarda tutgan holda eng avval juda muhim bitta aniqlik kiritib olishimiz zarur. U ham bo'lsa shuki, garchi ilmiy muomalada ko'pincha "obraz" tarzida qo'llashga odatlangan esak-da, bunda hamisha "badiiy obraz"ni nazarda tutamiz. Zero, yuqorida estetika, san'atshunoslik va adabiyotshunoslik fanlaridagi o'zak tushuncha deganimiz – "badiiy obraz", faqat qulayligi vajhidan uni qisqa qilib "obraz" deb o'rganganmiz. Xullas, istiloh ma'nosini aniqlashtirish uchun eng avval "badiiy obraz" tushunchasiga ta'rif berishimiz lozim.

Badiiy obraz borliqning (undagi narsa, hodisa v.h.) san'atkor ko'zi bilan ko'rilgan va ideal asosida ijodiy qayta ishlanib, hissiy idrok etish mumkin shaklda ifodalangan aksidir. Albatta, bu aksda borliqning ko'plab tanish izlarini topamiz, biroq bu endi biz bilgan borliqning aynan o'zi emas, balki tamoman yangi mavjudlik – badiiy borliqdir. Tushunishimiz osonroq bo'lishi uchun rangtasvir san'atiga, musavvir ijodiga murojaat qilaylik. Musavvir yaratgan peyzaj – tabiat manzarasi tasviri bilan "natura" – asarga asos bo'lgan real manzara orasida juda katta tashqi o'xshashlikni topishimiz va, hatto, "xuddi o'zi-ya" deya hayratlanishimiz mumkin. Ehtimol, kimlar uchundir tomoshabinning bu nav hayrati musavvir ijodiga berilgan yuksak baho bo'lib ko'rinar ham. Biroq haqiqatda bu san'atni tushunmasligimizdan dalolatdir. Zero, biz real manzara bilan tasvir orasidagi o'xshashlikni ko'roldik, xolos. Tasvirda musavvir ayricha bo'rttirgan ranglarni, ularning qalb kechinmalariga "hamohang" jilosini, bizning nazarimizda ahamiyatsiz ko'ringani uchun e'tibor bermaganimiz, biroq muallif nazarida muhim bo'lgani uchun bo'rttiribroq berilgan chizgini, naturada bo'lsa-da asarda aksini topmagan yoki bo'lmasa-da asarda aks ettirilgan jajji detalni ... ilg'ay olmadik, demak, san'at hodisasiga oshno bo'lolmadik, undan bebahra qoldik. Boshqacha aytsak, biz obrazdagi obyektiv ibtidoni ko'rganimiz holda, undagi subyektiv ibtidoni – asarga singdirib yuborilgan muallifni, muallif qalbini ko'ra olmadik. Modomiki badiiy obrazda faqat obyektiv ibtidonigina ko'rar ekanmiz, demak, asarni ko'rmagan – badiiyat hodisasidan chetda qolgan bo'lib chiqamiz. Zero,

badiiyat ijod va retsepsiya (o'qish, tomosha qilish, tinglash) jarayonlaridagina mavjuddir. Ayon bo'ladiki, haqiqatda badiiy obrazning materiali real voqelikgina emas, ijodkor shaxsiyati hamdir. Ya'ni *badiiy obrazda obyektiv va subyektiv ibtidolar uyg'un mujassam* topadi. Shu vajdan ham bir xil mavzuni qalamga olgan ikki yozuvchi, bitta narsaning suratini chizgan ikki rassom tomonidan yaratilgan obrazlar bir xil bo'lmaydi, bo'lolmaydi.

Badiiy obrazning xususiyatlari haqida so'z ketganda, birinchi galda, uning *individuallashtirilgan umumlashma* sifatida namoyon bo'lishi xususida to'xtalish zarur. Ma'lumki, voqelikdagi har bir narsa-hodisada turga xos umumiy xususiyatlar bilan birga uning o'zigagina xos xususiyatlar mujassamdir. Yuqorida, obrazli va abstrakt tafakkur haqida fikr yuritganimizda, bunga qisqacha to'xtalib o'tdik. Gap shundaki, abstrakt tafakkur narsa-hodisaning umumiy xususiyatlariga, obrazli tafakkur esa individual xususiyatlariga tayangan holda fikrlaydi. Deylik, fan umuman odam haqida (masalan, biolog umuman odamning fiziologik xususiyatlari haqida) so'z yuritishi mumkin, biroq san'at hech vaqt umuman odam obrazini yaratmaydi, yarata olmaydi. Mazkur ikkita – "umuman odam" va "konkret odam" tushunchalari orasidagi farqni tasavvur etmoq uchun, masalan, kiyim do'konidagi maneken bilan konkret odamning haykalini qiyoslab ko'rish mumkin. San'at hamisha konkret bir odamning obrazini yaratadi, shunga ko'ra *konkretlilik* badiiy obrazning muhim spetsifik xususiyatlaridan biri sanaladi.

Shu joyda yana A.Oripovning "Ayol" she'riga qaytsak. Hech shubhasiz, she'rdagi ayol obrazi o'zida katta badiiy umumlashmani tashiydi va shu bilan birga u o'quvchi ko'z o'ngida konkret bir inson sifatida gavdalanadi. Negaki, she'rdagi "o'n to'qqiz yoshida beva" qolgan, "qurigan ko'ksida yolg'iz belanchak", "qaqragan lablarda olovli nafas", "muzdayin bolishdagi parishon sochlar" , "botayotgan kunga mung'ayib termulgancha o'tayotgan umr" kabi detallar ayni shunga – ayolni konkret tasvirlashga xizmat qiladi. Ya'ni konkretlilik predmetning individual xususiyatlarini tasvirlash orqali ta'min etiladi.

Qizig'i, san'atkor umumlashmaga ham obrazning muayyan individual xususiyatlarini bo'rtiq, ya'ni ta'kidlabroq, ko'zga tashlanadigan qilib tasvirlash orqali erishadi. Masalan, A.Qahhorning "O'g'ri" hikoyasida Qobil boboning amin huzuriga kelganini eslang. Yozuvchi amin haqida: "og'zini

ochmasdan qattiq kekirdi, keyin baqbaqasini osiltirib kuldi", "chinchalog'ini ikkinchi bo'g'inigacha burniga tiqib kuldi" qabilidagi individual belgilarni bo'rtiq tasvirlaydi. Ayni shu individual belgilarning bo'rttirilishi hisobiga adib katta badiiy umumlashmaga erishadi: zamona amaldorlariga xos bo'lgan qo'l ostidagi fuqaro taqdiriga befarqlikni ko'rsatadi. Ya'ni amin obrazi ko'z oldimizda individual xususiyatlariga ega bo'lgan konkret inson sifatida gavdalanadi va ayni shu individuallashtirish hisobiga obraz umumlashmalilik kasb etadi. Ko'rinadiki, shu tariqa badiiy obrazda bir paytning o'zida bir-biriga zid ikki jihat (individuallik va umumiylik) uyg'un tajassumini topadi.

Badiiy obraz o'zida aql va hisni uyg'un birlashtiradiki, shu bois uni *ratsional va emotsional birlik* sifatida tushuniladi. Badiiy obrazdagi ratsional jihat shuki, u – dunyoni bilish vositasi, uning yordamida ijodkor o'zini qiynagan muammolarni badiiy idrok etadi. Masalan, Cho'lponni Turkistonning tarixiy taraqqiyoti masalalari, yurtining ertasi haqidagi o'ylar tashvishlantirgan, o'ylatgan. O'zini qiynagan muammolarni Cho'lpon "Kecha" romanidagi qator obrazlar vositasida badiiy tadqiq etadi, asardagi obrazlar tizimi vositasida o'zining bu muammo yuzasidan fikri (tugal bir qarash, tizim holidagi xulosalari)ni shakllantiradi va ayni shu obrazlar orqali o'zi anglagan haqiqatni badiiy konsepsiya tarzida ifoda etadi. Ayni paytda, asarda yaratilgan obrazlarda adibning hissiy munosabati ham o'z aksini topgan. Ijodkorning hissiy munosabati badiiy konsepsiyaning shakllantirilishida ham, uning o'quvchiga yetkazilishida ham muhim ahamiyat kasb etadi. Zero, obrazlar tizimidagi har bir konkret obrazning hissiy tonalligi turlicha bo'lib, bu narsa birinchi galda muallifning ijodiy niyati bilan bog'liq bo'ladi. Masalan, "Kecha" romanining boshlanishidanoq Cho'lpon Zebiga bir turli, Razzoq so'figa yana bir turli, Akbaraliga esa boshqa bir turli munosabatda bo'ladi. Voqealar rivojlanib borgani sari muallifning ularga hissiy munosabatida ham muayyan o'zgarishlar kuzatiladi. Aytaylik, adibning asar boshlanishidagi Zebiga nisbatan shaydolik to'la mehri susayib (adib xarakter mohiyatini xolis idrok etib boradi), Razzoq so'figa yoki Akbaraliga nisbatan mazaxli nafrati qisman achinishga aylanib boradi (adib ularning taqdiridagi fojelikni kashf etadi). Ya'ni adibning o'zi xarakter mohiyatiga kirgani sari qahramonlariga nisbatan hissiy munosabatida o'zgarish yuzaga keladi. Hissiy munosabatdagi o'zgarish o'qish jarayonida kitobxonga ham o'tadi va ayni shu narsa uning asar mazmunini adib istaganidek tushunishiga asos bo'lib xizmat

qiladi. Ko'rinadiki, badiiy obrazdagi ratsional va emotsional jihatlarning uyg'unligi asar badiiy konsepsiyasining shakllantirilishida ham, ifodalanishida ham birdek muhim ahamiyatga ega ekan.

Badiiy obrazga xos muhim xususiyatlaridan yana biri *metaforiklik* sanaladi. Faqat bu o'rinda "metaforiklik"ni birmuncha keng ma'noda tushunish, uni "o'xshashlik" tushunchasining o'zi bilangina bog'lab qo'ymaslik lozim bo'ladi. Ya'ni "metaforiklik" deganda badiiy obrazning bir narsa mohiyatini boshqa bir narsa orqali ochishga intilishi, san'atga xos fikrlash yo'sini tushuniladi. Chinakam san'atkor nigohi mohiyatga qaratilgan bo'lib, u voqelikdagi narsa-hodisalarning barchamizga ko'rinib turgan tashqi o'xshashligi emas, bizning nigohimizdan yashirin ichki o'xshashligiga tayangan holda fikrlaydi. San'atkor biz uchun kutilmagan ichki o'xshashlikni inkishof etadiki, natijada o'sha biz bilgan narsa-hodisa ko'z oldimizda butkul yangicha bir tarzda suratlanadi, o'zining bizga noayon qirralarini namoyon etadi. Masalan, musavvir ijodi haqida, rangtasvir san'atining o'ziga xosligi haqida hammamiz ham ma'lum bir tasavvurga egamiz. Shoir Xurshid Davron esa bu haqda yozadi:

Musavvir bo'lmoq ersang,
Tilingni sug'urib ol
Va yaradan to'kilgan
Qon rangiga quloq sol

Albatta, rangtasvirda ranglarning "gapirishi" hammamizga ma'lum, biroq ayni shu fikrning "gapirayotgan qon rangi" obrazi orqali berilishi – kashfiyot, metaforik fikrlash natijasi va xuddi shu narsa bizni hayratga soladi, shuurimizda muqim o'rinlashadi. Mohiyatga nazar tashlagan san'atkor biqiq muhit qobig'ida yashayotgan odam bilan sassiq hovuzdagi tilla baliqcha yoxud o'zida cheksiz kuch qudrat sezgani holda maqsaddan mosuvo yashayotgan odam bilan bemaqsad uchib yurgan burgut orasida (A.Oripov), turg'unlikning biqiq muhitida yashayotgan ziyoli bilan bir izdan beto'xtov yurayotgan tramvay (A.A'zam) yoxud qatag'on sharoitida ijod qilayotgan shoir bilan vahshiy qoyalar orasida quyoshga oppoq gul uzatgancha nafis chayqalayotgan na'matak (Oybek) orasida o'xshashliklar topadi, birining mohiyatini ikkinchisi orqali ochib beradi.

Badiiy obrazning metaforiklik bilan chambarchas bog'liq yana bir muhim xususiyati *assotsiativlik* hisoblanadi. Aslida, assotsiativlik – umuman

inson tafakkuriga xos xususiyat. Zero, tashqi olam ta'sirida ongimizda biror narsaning aksi paydo bo'lishi hamon u bilan bog'liq assotsiatsiyalar ham uyg'onadi. Masalan, "qish" deyilishi bilan xayolimizda assotsiativ tarzda "qor", "sovuq", "po'stin", "chana" kabi u bilan bog'liq tushunchalar uyg'onadi. Umuman tafakkurga xos bu xususiyat obrazli tafakkurda yuksak darajada namoyon bo'ladi deyishimizning sababi shundaki, reallikda ko'rilgan bir narsa san'atkor xayolida butunlay boshqa bir narsani, u bilan to'g'ridan-to'g'ri aloqasi bo'lmagan narsani uyg'otishi mumkin. Jumladan, yuqorida ko'rib o'tilgan misollarda metaforiklik assotsiatsiyalar asosida yuzaga chiqqan. Masalan, sassiq hovuzdagi baliq assotsiativ tarzda biqiq muhitdagi inson bilan mazmuniy bog'lanadi. Tasavvur qilingki, shoirning nigohi suvi ayniganroq hovuzchadagi mitti baliqchaga tushdi, shu manzara uyg'otishi mumkin bo'lgan assotsiatsiyalarni taxminlab ko'ramiz: "hovuz – chor tarafi devor bilan chegaralangan – toza suvdan uzilgan – tilla bo'lsa-da sassiq suvda yashaydi – u shundan boshqani ko'rmagan – sho'rlik shu yerda yashashga majbur – **xuddi biz kabi** – biz ham dunyodan uzilgan – shundan boshqani ko'rmaganmiz – chegaralarimiz mustahkam – shu muhitni zo'r deb yashashga mahkummiz". Diqqat qilinishi kerak nuqta shuki, "hovuz – tilla baliqcha" assotsiatsiyalar zanjiridagi bitta halqaning mazmun-mohiyati (sho'rlik shu yerda yashashga majbur) bir turtki (xuddi biz kabi) o'laroq shoir ongida "biz – muhit" silsilasini harakatga keltiradi. Umid qilamizki, mazkur misol san'atkor narsa-hodisalar mohiyatidagi o'xshashlikni qay yo'sin ilg'ab olishi, umuman, badiiy obraz yaratishida assotsiativlikning qanchalar muhimligi haqida muayyan darajada tasavvur hosil qilish imkonini beradi.

Yuksak darajadagi assotsiativ tafakkur natijasi o'laroq yaralgan badiiy obraz yakma'no bo'lolmaydi, *ko'p ma'nolilik* uning tabiatiga xos yana bir xususiyatdir. Zero, badiiy obrazning ko'p ma'noliligi, o'z navbatida, uning tabiatiga xos *assotsiativlik* va *tugallanmaganlik* xususiyatlaridan kelib chiqadi. Birinchi holni, ayniqsa, assotsiativlik darajasi yuqori bo'lgan ramziy obrazlar misolida yaqqol ko'rish mumkin. Masalan, Oybekning mashhur "Na'matak" she'ri. She'rda tasvirlangan tabiat manzarasini obraz deb olsak, tabiiyki, uning birinchi ma'nosi tabiat manzarasining o'zida. Ya'ni go'zal manzara, uni ko'z oldida gavdalanishidan olinayotgan zavq va shu asosda tug'ilgan hol-kayfiyat bir she'r uchun, uni tugal lirik asar sanash uchun kifoya qiladi. Holbuki, shoir o'z vaqtida shu manzarada assotsiativ ravishda istibdod tuzumi sharoitidagi ijodkor taqdirini ham ko'rgan

va shu ma'noni obrazda ifodalagan. Shunisi ham borki, mazkur obrazning ma'no ko'lami shularning o'zi bilangina cheklanmaydi: o'quvchi o'z hayotiy tajribasi, she'rni o'qish paytidagi ruhiy holati bilan bog'liq ravishda shu obraz-manzara asosida ulardan tamom boshqa – o'z mazmunini ham shakllantirishi mumkin bo'ladi.

Ikkinchi ko'rinishdagi – badiiy obrazning tugallanmaganligi bilan bog'liq ko'p ma'nolilik, nafaqat ramziy, balki tom ma'nodagi realistik obrazlarga ham xosdir. Faqat bunda endi ko'p ma'nolilikning yuzaga kelish mexanizmi o'zgacharoq. Avvalo, *tugallanmaganlik* tushunchasini izohlab o'tish zarurati bor. Gap shundaki, san'atkor badiiy obraz orqali ifodalamoqchi bo'lgan fikrni oxirigacha tugal aytmaydi (ya'ni, kitobxon og'ziga chaynab solib qo'ymaydi), obrazning ayrim chizgilarini punktirlar (uzuk-uzuk chiziqlar) bilan tortadi – tugallanmaganlik deganimiz shu. Boshqacha aytsak, san'atkor obrazda muayyan imkoniyatlar yaratib qo'yadi-da, ularni ro'yobga chiqarishni o'quvchiga qoldiradi. Bu xil imkoniyatlar, ayniqsa, "obyektiv tasvir" yo'sinidan borilgan, yozuvchi xolis kuzatuvchi mavqeyida turgan asarlarda kuchli namoyon bo'ladi. Garchi asarda tasvirlangan narsa bitta bo'lsa-da, o'quvchilarning ijodiy tasavvur imkoniyatlari, hayotni bilish darajasi, dunyoqarashi farqliligidan konkret obraz ularning ongida turlicha akslanadi, turli xulosalarga olib keladi. Shu bois ham o'quvchilar tasavvurida minglab Otabegu Kumushlar, Qobil boboyu Saidalar, Zebiyu Miryoqublar yashaydi. Badiiy obrazga xos ayni shu xususiyat tufayli ham asarni turli davrlarda turlicha uqish, uning zamiridan yangi-yangi ma'nolarni ochish imkoni yaratiladiki, ayni shu xususiyat chinakam san'at asarini boqiylikka daxldor etadi.

Adabiyotshunoslikda "badiiy obraz" atamasi keng va tor ma'nolarda ishlatiladi. Keng ma'noda "badiiy obraz" deganda borliqning san'atkor ko'zi bilan ko'rilgan va ijodiy qayta ishlangan har qanday aksi (jonivorlar, narsa-buyumlar, hodisalar, tabiat obrazlari) nazarda tutilsa, tor ma'noda badiiy asardagi inson obrazi tushuniladi.

Borliqni badiiy idrok etishni maqsad qilgan badiiy adabiyotning markazida inson obrazi turadi. Negaki, borliqning o'zida inson shu xil mavqe egallaydi. Shunday ekan, badiiy adabiyotning borliqni idrok etishida inson obrazining asosiy vosita bo'lishi ham tabiiy va qonuniydir. Mazkur fikrni obrazlar tizimidagi darajalanish aniq-ravshan ko'rinadigan katta epik asarlar misolida tushunish va tushuntirish qulayroq. Sababi, epik asarlarda boshqa (tabiat, narsa-buyumlar, jonivorlar, hodisalar va shu kabilar) obraz-

larning hammasi inson obrazini yorqin tasvirlash, atroflicha ochib berish maqsadiga xizmat qilayotgani yaqqol ko'zga tashlanadi.

Misol uchun yana "O'tgan kunlar"ga murojaat etamiz. Yodingizda bo'lsa, adib sanani qayd etiboq, Marg'ilonning *dongdor* karvonsaroyidagi kechki payt uchun odatiy hayot tarzi bilan uch-to'rtta jumlada tanishtirgach, Otabek joylashgan hujra tasviriga o'tadi: "Saroyning to'rida boshqalarg'a qarag'anda ko'rkamrak bir hujra, anovi hujralarga *kiygiz* to'shalgani holda bu hujrada *qip-qizil gilam*, uttalarda *bo'z ko'rpalar* ko'rilgan bo'lsa, munda *ipak va adras ko'rpalar*, narigilarda *qora charog'* sasig'anda, bu hujrada *sham'* yonadir..." O'quvchi *dongdor* karvonsaroyning eng yaxshi – "qip-qizil gilamlar", "ipak va adras ko'rpalar" to'shalgan, qimmatbaho sham yoritib turgan hujrasidagi odamning baland mavqeli, obro'li va boy badavlat ekanini (ayniqsa, boshqa hujralar bilan qiyoslab) darrov fahmlaydi. Zero, bundagi detallar – narsa-buyumlar obrazlari shu ma'noni ifodalashga xizmat qiladi. Yoki Xo'ja Ma'oz qabristonidagi tun manzaralari, bo'zaxonada yangragan Navo kuyining bayoni, Mingo'rik saylida ko'rilgan tabiat tasviri – bularning har biri alohida obraz bo'lgani holda, hammasi qahramon ruhiyatini chuqur ochib berishga xizmat qiladi.

To'g'ri, ayrim asarlar borki, ularda inson obrazi yaratilgan emas: masallar, hayvonlar haqidagi ertaklar, peyzaj lirikasi va b. Biroq ularda ham yo majoziy ravishda inson, inson hayoti haqida so'z boradi (masallar, hayvonlar haqida ertaklar), yo inson qalbi suratlanadi (peyzaj lirikasi). Masalan, L.Tolstoyning "Xolstomer", E.Seton-Tompsonning "Yovvoyi yo'rg'a", Ch.Aytmatovning "Alvido, ey Gulsari" asarlari markazida ot obrazi turadi. Biroq ularning bari, birinchidan, insonlashtirilgan: inson kabi o'ylaydi, iztirob chekadi, quvonadi... Ikkinchi tomondan, ular majoziy tarzda inson hayoti haqida, kishilik jamiyatidagi ajabtovur holatlaru murakkab shaxslararo munosabatlar haqida fikr yuritish vositasidir. Deylik, "Xolstomer"da insonga egalik qilish – chor krepostnoy tuzumining g'ayriinsoniy mohiyati ochilgan, "Yovvoyi yo'rg'a"da inson erki g'oyat baland pardalarda kuylangan bo'lsa, "Alvido, ey Gulsari"da sho'ro jamiyatidagi inson qadr-qimmati, sha'ni masalalari o'tkir qilib qo'yilgan. Ko'rib o'tilganlar majoziy ma'noga ham ega realistik obrazlar bo'lsa, narsa-buyum va jonivorlar majoz – allegoriya o'laroq tasvirlangan asarlar ham ko'plab uchraydi. Bunday asarlarda jonivorlaru narsa-buyumlar xuddi odamlardek harakatlanishi, gapiraverishi mumkin, ya'ni ularda faqat majoziy ma'no borki, u ham to'lasicha insonga aloqadordir.

Adabiyotshunoslikka doir manbalarda *inson obrazi* tushunchasi ko'pincha *personaj* termini bilan ifodalanadi. Personaj (lot. persona – shaxs, teatr maskasi) deganda badiiy adabiyotdagi inson obrazi, adabiy asardagi voqea ishtirokchisi, his-kechinma va nutq subyekti tushuniladi. Demakki, asarda qimirlaganki inson obrazi bo'lsa – katta yo kichikligi, syujetdagi ishtiroki, asar strukturasida tutgan o'rnidan qat'i nazar – hammasini personaj deb atash mumkin. Sababi, bu termin *qahramon, ishtirok etuvchi, xarakter* terminlari bilan bitta sinonimik qatorni tashkil qiladi va neytral ma'nosi bilan dominanta vazifasini o'taydi. Shu bois personaj terminini ularning o'rnida bemalol qo'llash mumkin, aksicha qo'llash esa xato bo'ladi. Chunki bu terminlar o'zining asardagi mavqeyi, tashiyotgan g'oyaviy-badiiy yuk zalvori, syujet voqealaridagi ishtiroki, umumlashtirish darajasi kabi jihatlardan farqli inson obrazlarini anglatadi.

Badiiy adabiyotda inson obrazini to'laqonli yaratish, uni o'quvchi ko'z oldida konkret jonlantirish uchun xizmat qiladigan qator vositalar mavjud. Bularga muallif xarakteristikasi, portret, badiiy psixologizm, personaj nutqi kabi badiiy unsurlar kiradi.

Obrazga bevosita yozuvchi tomonidan berilgan ta'rif "muallif xarakteristikasi" deb yuritiladi. Muallif xarakteristikasida obrazning fe'l-atvoriga xos asosiy xususiyatlar umumiy tarzda bayon qilinadi. Odatda, muallif xarakteristikasi asarning boshlanishida yoxud konkret obraz asar voqyeligiga kirib kelgan o'rinlarda beriladi. Muallif xarakteristikasi o'quvchida personaj haqida yaxlit tasavvur hosil qilib, uning keyingi xatti-harakatlari, gap-so'zlarini anglashida muhim ahamiyat kasb etadi. Masalan, "Kecha" romanida yayrab o'ynab turgan qizchalar ustiga Razzoq so'fi kirib keladi-da, dag'dag'a soladi: "Nima bu qiyomat!" Muallif syujet harakatini shu joyda to'xtatib, Razzoq so'fi ta'rifiga o'tadi. Ta'rif anchagina uzun va tafsilli bo'lganidan, muallif urg'u bergan bitta nuqtasini ko'rib o'tish bilan kifoyalanamiz: "Yoz faslida ko'proq kunduzi uxlaydi, kechalari tong otguncha o'zi yolg'iz baland ovoz bilan "Oblohu!" aytib o'z oilasi va qo'ni-qo'shnini uxlatmaydi. <...> Uyda bo'lsa uni xonaqo singari salqin qildirib, undan keyin cho'ziladi va peshindan keyin uyquga ketgan bo'lsa, shomga borib zo'rg'a turadi: shunda ham Qurvonbibining qichqirishlari bilan... Namozgar aksari uyquga qurbon bo'ladi..." Ko'ryapmizki, birinchidan, so'fida riyo bor, ya'ni uning ibodati xolis Alloh uchun emas, – xo'jako'rsinga. Ikkinchidan, u – nafsining quli, huzur-halovati yo'lida asr namozidan kechib qo'yaveradi.

Xullas, oti so‘fi bo‘lgani bilan e’tiqodida juda sust, sobit ham emas. So‘fining mudom ta’ma bilan, nazr-niyozdan tegadigan ulush hisobiga yashashga ko‘ngani, “benamozga qiz bermayman” degani holda eshon-bobo oraga tushishi hamono tez fikrini o‘zgartirishi, akasining pesho-na teri bilan halol luqma topib yeyishga da’vatini rad etishi – barining tagzaminida, boshqa omillaridan tashqari, e’tiqod zaifligi ham yotadi. Demak, muallif xarakteristikasida *umumiy* tarzda zikr qilingan xususiyat asar davomidagi personaj xatti-harakatlari, gap-so‘zlari orqali konkret-lashtirilar ekan.

Personajning so‘z bilan chizilgan tashqi qiyofasi – portret ham inson obrazini yaratishda muhim vosita sanaladi. Portret, avvalo, personajning o‘quvchi ko‘z oldida konkret inson sifatida gavdalanishiga ko‘maklashadi. Ikkinchi tomondan, badiiy asarda portret xarakterologik belgilarga ega bo‘ladi. Ya’ni yozuvchi personaj siyratiga xos xususiyatlarni suratida aks ettirishga intiladi. Yozuvchi personaj qiyofasini ancha mufassal chizishi yoki uning qiyofasiga xos ayrim detallarni berish bilan kifoyalanishi ham mumkin. Chunki portret – vosita, demak, uning qanday bo‘lishi ko‘proq muallif niyati, yozuvchining o‘ziga xos tasvir uslubi, personajning asarda tutgan mavqeyi kabilar bilan bog‘liqdir. Deylik, A.Qodiriy o‘quvchisini qutidor xonadoniga qo‘lidan tutib olib kiradi-da, ko‘rsatib tanishtiradi go‘yo: “... ichidan atlas ko‘ynak, ustidan odmi xon atlas guppi kiygan, boshig‘a oq dakanani xom tashlag‘an, o‘ttuz besh yoshlar chamaliq go‘zal, xushbichim bir xotin. Yuzidan muloyimlik, eriga itoat, to‘g‘riliq ma’nolari tomib turg‘an bu xotin qutidorning rafiqasi – Oftob oyim...” E’tibor berilsa, bunda portret chizgilari umumiy tarzda (“go‘zal”, “xushbichim”; kiyim-bosh va yosh) berilgani holda siyrat chizgilari (“yuzidan muloyimlik, eri-ga itoat, to‘g‘riliq ma’nolari tomib turg‘an) bo‘rtiqroq ifodalangan. Siyrat chizgilari bilan suratni to‘ldirib olish vazifasi esa o‘quvchi zimmasida qol-diriladi. Zero, Oftob oyim tabiatidagi muslima, mushfiqa, munisa ayollar-ga xos xususiyat aynan “yuzdan yog‘iladigan nur”dirki, shu nurning o‘zi beshak go‘zallik o‘laroq qabul qilinadi. Muhimi, Oftob oyimning keyingi xatti-harakatlari, gap-so‘zlari hech bir o‘rinda o‘sha farishta yuzga soya solmaydi. Aksincha, o‘quvchi “uzun bo‘ylik, qora cho‘tir yuzlik, chag‘ir ko‘zlik, chuvoq soqol, o‘ttuz besh yoshlarda bo‘lg‘an ko‘rimsiz bir kishi” – Homidni ilk ko‘rganidayok yomonlik sharpasini his qilgandek bo‘ladi, chunki portret chizgilari (“qora cho‘tir yuz”, “chag‘ir ko‘z”)dan sovuqlik ufuradi.

“Mehrobdan chayon”dagi muallifning mashhur “Men rassom emasman. Agar menda shu san’at bo‘lganda edi, so‘z bilan biljirab o‘lturmasdim” degan e’tirofi zamirida so‘zning tasvir imkonlaridan qoniqmaslik yotadi. Adib o‘quvchisiga qahramonini o‘zi ko‘rgandek taqdim etolmayotgani-dan, o‘quvchisi uning ko‘zi bilan qaray olmasligidan xavotirda go‘yo. Shu his ta’sirida bo‘lsa kerak, Ra’no tasvirida so‘zda mavjud tasvir im-koniyatlarining barini maksimal namoyon etishga intiladi: “Bizning o‘zbeklarda, ayniqsa Qo‘qong‘a maxsus bir tus, sariqqa moyil bir tus bor. Lekin bu tusni kesdirib sariq deb bo‘lmaydir. Chunki biz og‘riq kishining tusini sariq deymiz. Zarcha, za’far tuslari ham bunga dag‘alliq qiladirlar. Ta’birimiz qo‘pol tushmasa bu go‘zal qiz, och ra’no gulining tusida yoki oq sariq tusda yaratilg‘an edi. A’zoda o‘skan tuklarga ham haligi tusning ta’siri bo‘ladir. Ra’noning sochi gungurt-qora, ya’ni quyoshsiz joylarda qora ko‘rinsa ham quyoshda bir oz sarg‘ish bo‘lib ko‘rinar edi. Shunga o‘xshash Ra’noning ko‘zida ham buning asari ko‘ruladir: mudavvarga mo-yilroq jodu ko‘zi kishiga qattiq qarag‘anda qoraliqdan boshqacha yana bir turluk nur sochar edi. Kipraklari ostida nafis bir surma doirasi bor edi. Qoshi tutash kabi ko‘rinsa ham ko‘ndalang yotqan ikki qilich orasini nafis bir quyulib ko‘tarilish ajratib turar edi. Burni hech bir munaqqidg‘a be-rishmaslik mutanosib, har zamon uyalish tabassumiga hozir turg‘an nafis irinlarining yuqorig‘i qismida sezilar-sezilmas tuklar ko‘kargan edi. Yuzi cho‘ziq ham emas, oy kulcha ham deb bo‘lmas, kishiga kulib qarag‘anda qizil olma ostlarida ikkita zamma ravishlik shakl hosil bo‘lar, go‘yo bizga chin ra’no guli ochilg‘an holatda ko‘rinar edi. Sochlari juda quyuq, sanoq-siz kokillar Ra’noning orqa, o‘ngini tutib yotar, qaddi uzunliq bilan qisqa-liqning o‘rtasi, do‘ndiq barmoqlarining jimjilog‘ida xina gullari, har holda bu qiz yolg‘iz Qo‘qonningg‘ina emas, umuman Farg‘onaning kuylariga qo‘shulib maxtaladirg‘an go‘zallaridan edi”.

E’tibor berilsa, Oftob oyim va Homid portretlaridan farqli, Ra’no port-reti o‘z holicha ham badiiy-estetik qimmat kasb etayotgani anglashiladi. Demak, uning asar strukturasidagi maqomi o‘zgardi: u endi avvalgi ikkita portret singari faqat yordamchi vazifa bajaruvchi detalgina emas. Tamsil qilmoqchi bo‘lsak, deylik, bir xonadonga kirdingiz-u, nigohingiz bekaning devordagi mohirona ishlangan portretga tushdi, zum o‘tmay bekaning o‘zi ham ko‘rindi. Sizda endi bekani goh musavvir nigohi bilan, goh bevosita ko‘rish imkoni tug‘ildi, ayni paytda, ikkala nigohning bir-birini to‘ldirishi hisobiga obyekt haqidagi tasavvurni boyitishingiz ham, portret va natura

muvofiqligini mushohada qilishingiz ham mumkin. Ya'ni portret mustaqil badiiy-estetik qimmat kasb etgani holda, inson obrazini to'laqonli yaratish vositasi sifatidagi funksiyasini ham o'zidan soqit qilmaydi.

A. Qodiriydan farqli o'laroq, Cho'lpon sevimli qahramoni Zebining portretini chizmagan. Adib ko'proq personajning siyratini chizadi, uning xatti-harakatlarini jonli tasvirlaydi, gap-so'zlaridagi jonli ohangni ifodalashga intiladi, xullas, har bir o'quvchining o'z Zebisini tasavvur etib olishiga imkon yaratadi. Natijada qahramon qiyofasini chizmaslikning o'zi o'ziga xos badiiy usulga aylanadiki, uning yordamida adib o'quvchini qahramoniga "yaqinlashtiradi". Demak, qahramon qiyofasining qanday va qay darajada chizilishi belgili emas, bu o'rinda portretning (yoki portret detallarining) inson obrazini to'laqonli yaratish va o'quvchining tasavvur eta olishi uchun yetarli bo'lishi asosiy mezondir.

Inson obrazini to'laqonli yaratishning muhim sharti va, ayni paytda, samarali vositasi *badiiy psixologizm* sanaladi. Shart deyishimizning boisi, inson o'ylaydigan va his etadigan mavjudot, demakki, ruhiyatida kechayotgan jarayonlar tasvirisiz uning obrazi ham noqis bo'ladi. Vosita deganimiz, aynan psixologizm tufayli asarda personaj jonli inson o'laroq harakat qilayotgandek taassurot qoladi, xatti-harakatlari, gap-so'zlari hayot mantiqiga muvofiq ko'rinish oladi. Xullas, badiiy psixologizm deyilganda personaj ruhiyatining ochib berilishi, xatti-harakatlari, gap-so'zlarining psixologik jihatdan asoslanishi tushunilib, u mazkur vazifalarni amalga oshirishga xizmat qiluvchi qator usul, vositalarni o'z ichiga oladi.

Yozuvchi personaj ruhiyatini bevosita yoki bilvosita tasvirlab berishi mumkin. Personaj o'y-kechinmalari, his-tuyg'ularining "ichki monolog", "ong oqimi" tarzida yoki muallif tilidan (o'ziniki bo'lmagan avtor gapi) bayon qilinishi psixologik tasvirning bevosita shakli hisoblanadi. Masalan, ikkinchi bora o'limga hukm qilingan qahramonining ruhiy holati muallif tomonidan quyidagicha tasvirlanadi: "Otabek garangsigansumon devorga suyangan, mundagi allaqanday ma'nolarni onglatqan taxt, toj, xon, bek kabi lash-lushlar uning ko'z o'ngida qora pullik qadru qiymatsiz... To'g'risi ul ajib bir tabi'atka kirgan, uning vujudi quruq va hissiz... Yo'q, ul sezsa-da, bilsa-da, go'yo oyog', qo'li bog'lanib bo'g'izlanishga hozirlangan bir qo'y kabi qayralayotgan pichoqqa butunlay parvosiz, qo'rquvsiz tomosha qilar edi. *Bu turmish, bu hokimiyat, cheki ko'rinmagan bu qorong'iliq... uning uchun sira qiziqarliq emaslar: ul yo'q edi – tinch edi, ul keldi – tinchimadi,*

ul yana yo'q bo'lsa ehtimol yana tinchir edi. Mana shuning uchun ham ul bezraygan edi. Faqat... faqat shu turmishdagi biravgina uning ko'nglidan tezroq yuvilmas va yuvilishi ham qiyindek... Nihoyat, bundan ham qutilg'andek bo'ldi. Ammo... ammo *so'ng nafasida uning bilan vidolashsa, bo'g'zig'a xanjar botar ekan, uning yuziga qarabqina ko'zi nursizlansa...* Uning hamma orzusi shu edi hozir". Adib muqarrar o'limga yuzlanib turgan mahkumning karaxt-loqayd holatini, dilini birdaniga qoplagan zulumotda ishq sham'ining zaifgina nuri qolganiyu jon berarida ma'shuqasini yana bir ko'rish yagona ilinjiga aylanganini ishonarli va ta'sirli ifodalay olgan. E'tibor berilsa, kursiv bilan ajratilgan qismlar o'ziniki bo'lmagan avtor gapi shaklida, ya'ni aslida Otabekning ongida kechayotgan o'ylar-u, faqat muallif tilidan berilayotganini payqash qiyin emas. Boshqacha aytsak, personajning maqomi tasvir obyektidan o'y-fikrlar subyektiga (va aksincha) o'zgarib turadiki, bunday evrilishlar o'quvchi diqqatini tortib, qiziqishini oshiradi.

Zamonaviy adabiyotda personajning o'ylarini "ichki monolog" shaklida berish keng ommalashgan. Mohiyatan u personajning moddiylashmagan, o'ziga qaratilgan va faqat ichidagina kechuvchi nutqi bo'lib, shartli ravishda uning ongida kechayotgan fikrlash (his qilish) jarayoni deb qabul qilinadi. Shartli deyilishga sabab shuki, ichki monolog grammatik jihatdan tartibga solinadi, unda mantiqiy izchillik kuzatiladi. Aslida esa inson ongidagi o'ylov (his etish) jarayoni bunday batartib kechmaydi: unga ziddiyatlar, paradokslar, chalg'ishlar, uzilishlar ham xosdir. Ichki monolog vositasida personaj yuz berayotgan voqealarni mushohada qiladi, o'zini taftish qiladi, izhor etadi, iqror qiladi va shu kabilar. Masalan, Akbarali mingboshining dunyo ahvoloti haqida ilk o'ylovi: "Shu qironlarning bir-biri bilan urushgani yomon bo'ldi... Ko'p odam qirildi, deydi noyib to'ra. Mening mirzam Sokolov ham daraksiz ketdi. Uch oydan beri daragi yo'q. Yurt ham samovarday ichidangina asta-asta qaynab yotibdi. Bir toshadi bu! Yomon toshadi lekin..." qabilidagi tashvish bilan boshlanadi. Akbarali yurtda katta silkinishlar yetilayotganini ich-ichidan his etib, molu joni tashvishini qiladi, shunday qaltis vaqtda Miryoqub sayohatga ketib qolganidan jahllanadi. Xullas, ichki monolog shaklida berilgan mingboshining tashvishli o'ylari Cho'lpon chizayotgan davr polotnosidagi muhim chizgilardan biriga aylanadi.

Yoki Zebi mingboshiga taslim bo'lgach, puxta o'ylangan rejalari ko'z oldida bir-bir barbod bo'layotgan Poshshaxonning muhokamasi: "Nima

bo'ldi? Zebixonni keltirdik: qancha qiyinchiliklardan so'ng uning qaysarligini sindirib, qo'ziday yuvosh va muloyim qilib mingboshiga topshirdik. Mingboshi endi undan xursand: Zebixonning ham xafa bo'lgani ma'lum emas..." degan afsus va qoniqmaslik to'la o'ylar bilan boshlanadi. Ayni muhokama Poshshaxonni keyingi qadam – Zebini zaharlash rejasini tuzish va pishitishga, amaliy harakatga undaydi. Ichki monolog Poshshaxonning xatti-harakatlarini ruhiy jihatdan asoslash bilan birga, o'quvchining syujetda va personajlar taqdirida keskin o'zgarish yasagan voqeaning tub omillarini anglashiga zamin hozirlaydi.

Realistik adabiyot, tabiiyki, ichki monologni ongda kechuvchi haqiqiy jarayonlarga yaqinlashtirishga intildi. O'ylov jarayonini tartibga solishda yaqqol sohtaliklardan voz kechib, uning murakkab tomonlari ham aks etishi uchun ichki monologga o'rni bilan grammatik va mantiqiy jihatdan izchil tartibga solinmagan unsurlarni ham kiritdi. Realistik adabiyotning buyuk namoyandalari – L.N.Tolstoy va F.M.Dostoevskiy asarlarida ichki monolog go'yo personaj ongida yozuvchi aralashuvisiz kechayotgan jarayon tasviri kabi berilib, ong va ongosti qatlamlari faoliyatini butun murakkabligi, ziddiyatlari bilan tasvirlashga harakat kuzatiladi. Ularning tajribalari butkul erkin kechuvchi psixik jarayonni tasvirlash yoki shunday effekt hosil qilishga intilishni kuchaytirdiki, natijada XIX – XX asrlar chegarasida ruhiy tasvirning "ong oqimi" shakli vujudga keldi. Albatta, "ong oqimi" adabiyotni inson ruhiyatini tasvirlash bobida bir pog'ona yuksaltirgani, uning bu boradagi imkonlarini kengaytirgani shubhasiz. Biroq ruhiy jarayonlarning asliga to'la muvofiq tasvirlash naturalizmdan boshqa emas. Ikkinchidan, adabiyot inson ongidagi psixik jarayonlarni qayd etuvchi mashina emas, ya'ni bunday yondashuv ijodiylikni o'ldirishi ham bor gap. Nihoyat, uning maqbul tomonlari hozirda badiiy tafakkurga singib ketganki, ular ruhiyat tasvirining badiiyat talablariga muvofiq asliga yaqinlashtirilishida muhim ahamiyatga egadir.

Asarda personaj ruhiyatining uning xatti-harakatlari, gap-so'zlari, yuz-ko'z ifodalari (mimikasi), undagi fiziologik o'zgarishlarni ko'rsatish orqali ochib berilishi bilvosita psixologik tasvirdir. Masalan, qishloq sayohatiga borgan Zebi o'zi sezmagan holda O'lmasjonga ko'ngil qo'ygani yodingizda bo'lsa kerak. Ittifoqo, qizlar suhbatida safardosh yigit tilga olinadi: "Zebi sekingina bo'ynini cho'zib, gapga quloq soldi. U faqat Qumrining so'zini – "bittasi o'zimizning aravakash..." degan so'nggi so'zini eshitib oldi. *Yuragi o'ynadi...* va darhol burilib tashqariga qaradi. Boshqa hech

narsa ko'rinmasdi. *Yurak o'ynashi bosilmadi. Lablari titramoqqa boshlagan* edi... *Birdaniga* o'rnidan turdi, qizlar yo'l bo'shatdilar, ularni oralab o'tdi..." Zebining ayni paytdagi ruhiy holati undagi fiziologik (yurak o'ynashi, lab titrashi) o'zgarishlar va xatti-harakati ("birdaniga") orqali ifodalanmoqda. Yurak o'ynashi qiz dilidagi hayajonning g'oyat kuchli ekanidan dalolat bersa, uning "birdaniga" o'rnidan turib, qizlarni oralab (hech kim va hech narsaning andishasini qilmay) tashqariga, maqsad sari yo'l solgani esa ayni damda "majnuna"ga aylanganidan darakdir. Albatta, bular qiz ko'nglidagi oniy kechinmalar – sog'lom aqli tezda ularning tanobini tortadi, biroq mazkur vositalar ularni manguga muhrlab qo'yadi.

Shuni ham aytish kerakki, ruhiy tasvirning yuqorida ko'rib o'tilgan ikkita – bevosita va bilvosita ko'rinishlari bir-birini to'ldiradi, shu bois ham muayyan personaj ruhiyatini tasvirlashda yozuvchi ularning har ikkisidan ham o'rni bilan unumli foydalanadi. Shuningdek, personaj ruhiyatini ochishda yozuvchi yana tabiat tasviridan yoki boshqa biror narsa obrazidan foydalanishi ham mumkin. Masalan, "O'tgan kunlar" romanida A.Qodiriy Kumushning turmushga berilish xabarini eshitgan Otabek ruhiyatini "Xo'ja Ma'oz" qabriston tasviri orqali majozan tasvirlasa, uning Kumush hijronida yashagan paytlardagi ruhiy holatini "Navo" kuyining sharhida umumlashtirib ifodalaydi. Yoki Mingo'rikka qimizga chiqqanida "Otabek tabi'atning shu ko'rkam va latif ko'rinishiga maftun bo'lib, bir oz yotqandan keyin "ul ham bo'lsa edi", deb o'yladi va uzoq tin olib qo'y"diki, bunda personaj ruhiyati tabiatning to'kis va go'zal manzarasi bilan zidlash orqali ochib beriladi.

Adabiy asarda xarakter ruhiyatini ochish, umuman, inson obrazini yaratishning muhim vositalaridan yana biri personaj nutqidir. Zamonaviy nasrda dialog salmog'ining ortishi barobari personaj nutqining obraz yaratishdagi ahamiyati, mavqeyi ham kuchaydi. Mohir yozuvchi personaj nutqini individuallashtirish orqali uning shaxsiyati, dunyoqarashi, muayyan hayotiy holatdagi ruhiyati haqida o'quvchiga ko'p narsalarni yetkaza oladi. Aytish kerakki, dialoglarda personaj nutqi muallifning qisqa, lo'nda sharhlari bilan ta'minlanadi. Dialogda muallif remarkasi tarzida beriluvchi personajning yuz-ko'z ifodasi, mimikasi, undagi fiziologik o'zgarishlar haqidagi ma'lumotlar juda katta ahamiyat kasb etadi. Ular personaj nutqini "eshitish" va uning xatti-harakatini "ko'rib turish" imkonini – sahnaviylik effektini yaratadi, inson obrazining to'laqonli, jonli chiqishini ta'minlaydi. Avvalgi mavzu doirasida badiiy nasrda dialog salmog'ining ortishi milliy

teatr san'ati rivoji bilan bog'liq ekanini aytdik. Shuni ham ta'kidlash kerakki, nasrdagi dialogning ifoda imkoni teatrdagiga qaraganda ancha kengaygan. Chunki sahnadagidan farqli o'laroq, epik asardagi dialog kontekst doirasida tushuniladi, demakki, o'quvchining dialogdagi u yoki bu replika – gap mazmuniga ta'sir qilayotgan omillardan xabardorlik darajasi spektakl tomoshabiniga qaraganda ancha kengdir.

Adabiyotshunoslikda inson obrazi bilan bog'liq holda badiiy obrazning yana bir muhim xususiyati – uning o'z xarakteri mantiqidan kelib chiqqan holda harakatlanishiga alohida diqqat qilinadi. Ehtimol sizning ham duch kelganingiz bordir: ba'zan kitobxonlar asarni muhokama qilarkan "falon qahramon o'lmaganida yaxshi bo'lardi" yoki "falon bilan fiston qahramon bir-biriga yetishsa yaxshi bo'lardi" qabilida fikr yuritishadi, hatto shu xil istaklarini bildirib asar mualliflariga xat yozganlari ham bor. Bu – badiiyatni, ijod jarayonini yuzaki, jo'n tushunish natijasi. Gap shundaki, personaj yozuvchining quli emas, u o'zining xarakter mantiqiga muvofiq harakat qiladi. Albatta, personajlar xarakteriga xos asosiy xususiyatlar (parametrlar) ni avvalboshda muallif belgilaydi. Keyin, asar voqealari rivoji davomida to'la shakllangan va mustahkamlangan xarakter endi muallif diktatini qabul qilmaydi, o'z boshicha harakatlana boshlaydi. Adabiyot tarixida buni tasdiqlaydigan ko'plab misollar bor. Aytaylik, Kumushning o'limi sahnasini yozib bo'lgach, A.Qodiriy kuyib yig'laganini xotirlaydilar. Agar ixtiyor adibning o'zidagina bo'lganida, Kumushni chin dildan suygan A.Qodiriy asariga boshqacha yechim topmasmidi?! Yoki "Kecha"ning boshlanishidayoq Razzoq so'figa nisbatan o'zining nafratini yashirmagan Cho'lpon suyukli qahramoni Zebi fojiasining asosiy sababchisini boshqacharoq harakatlantirgan bo'lmasmidi?! Ehtimol, ijod jarayonida har ikki ulug' adibimiz dilida shu xil istak kechgan bo'lishi mumkin, biroq ularning ikkisi ham xarakter mantiqiga, badiiy haqiqatga zid bormaydilar. Va shu bois ham ular yaratgan betakror obrazlar adabiyotimizning nodir namunalari bo'lib qoldi.

Adabiyotshunoslikda badiiy obrazlar turlicha tasnif etiladi, bu turlichalik tasnif uchun qaysi jihat asos qilib olingani bilan bog'liqdir. Jumladan, ijodkor estetik ideali bilan munosabatiga ko'ra *ijobiy* va *salbiy* obrazlar, ijodiy metodga ko'ra *realistik, romantik, syurrealistik* va b., yaratilish usuliga ko'ra *fantastik, grotesk* va b., xarakter xususiyati va estetik belgisiga ko'ra *tragik, satirik, yumoristik* obrazlar farqlanaveradi. Ko'pincha badiiy obrazning predmetli tomoni – tasvir planidan kelib chiqib, *inson obrazi, jonivorlar obrazi, tabiat obrazi, narsa-buyumlar obrazi* tarzidagi atamalar ham ishlatiladi. Shuningdek, murakkablik darajasiga ko'ra badiiy obrazlarni *elementar obraz, detal-obraz, peyzaj (interer va natyurmort), inson obrazi, obrazli gipertizim* tarzida beshta (A.I.Nikolayev) yoki ko'lamlilik jihatidan darajalagan holda *megaobraz, makroobraz, mikroobraz* (I. Kovalik, M.Kotsyubinskaya) tarzida uchta turga ajratish ham e'tiborga molik va, albatta, ilmiy muomalada bu kabi tasniflar, atamalar ham o'rni bilan kerak. Biroq hozirda mavjud tasniflarning hech biri badiiy obrazlarni to'la qamrab ololmaydi. Shu bois badiiy obrazlarni kengroq ko'lamda qamrovchi tasniflardan birini asos qilib olgan holda boshqalarini ham e'tiborda tutish maqsadga muvofiq. Tizimli yondashuv asosida amalga oshirilgan shunday tasniflardan biri badiiy obrazlarni 1) predmetlilik darajasi; 2) umumlashtirish darajasi; 3) tasvir va ifoda qatlamlari munosabati (strukturasi)ga ko'ra guruhlashni (M.Epshteyn) ko'zda tutadi.

Obrazning predmetlilik darajasi deganda o'sha obraz tasvirlayotgan narsaning ko'lami nazarda tutiladi. Bu jihatdan badiiy reallik to'rtta sathdan tarkib topadi: 1) detal obrazlar; 2) voqea-hodisalar obrazi; 3) xarakter va sharoit; 4) dunyo va taqdir obrazi (badiiy reallik). Detal obrazlar (tafsilotlar, narsa-buyumlar, portret, peyzaj) o'zlarining statik holatdaligi bilan farqlanadi. Detal obrazlar zaminiida badiiy reallikning ikkinchi qatlami – ichki yoki tashqi harakatdan tarkib topuvchi voqea-hodisalar obrazi o'sib chiqadi. Uchinchi qatlamni shu harakat ortida turib uni yurgizib turgan "xarakter va sharoit" tashkil qiladi. Xarakter va sharoit oldingilarini birlashtirgan holda "dunyo va taqdir" obrazini yuzaga keltiradi. Ayon bo'ldiki, badiiy reallik go'yo g'ishtchalar singari butunni tashkil qilishga xizmat qiluvchi unsurlardan tashkil topadi va bu unsurlar o'zaro predmetlilik darajasi, tasvir ko'lami jihatidan farqlanadi.

Umumlashtirish darajasiga ko'ra badiiy obrazlar ikki jihatdan tasnif etiladi. Birinchisi – ko'proq inson obraziga tatbiqan bo'lib, bunda *individual obraz, xarakter* va *tipik obraz* (yoki *tip*) ajratiladi. Shuni ta'kidlash kerakki, bularning orasidagi farq doim ham yaqqol ko'zga tashlanavermaydi, ya'ni bu tasnifda muayyan darajada shartlilik saqlanib qoladi. Individual obraz deyilganda o'zigagina xos bo'lgan fe'l-atvori, gap-so'zlari, betakror xarakter xususiyatlari bilan namoyon bo'luvchi obrazlar tushuniladi (masalan, "O'tmishdan ertaklar"dagi Babar, "Mening o'g'rigina bolam" hikoyasidagi Roqiya bibi). Xarakter deganda esa muayyan davr va muhit kishilariga xos eng muhim, xarakterli umumiy xususiyatlar bilan alohida shaxsga xos individual xususiyatlarni o'zida uyg'un mujassam etgan obraz

nazarda tutiladi. Tipik obraz deyilganda esa muayyan ijtimoiy-tarixiy sharoit, davr va muhitga xos muhim xarakterli xususiyatlarni o'zida namoyon etgan obraz nazarda tutiladi.

Umumlashtirish darajasiga ko'ra ikkinchi jihat – muayyan darajada turg'un shaklni olgan holda adabiy-badiiy jarayonda takrorlanishi nuqtai nazaridan badiiy obrazning *motiv, topos, arxetip* deb yuritiluvchi ko'rinishlari ajratiladi. Agar yuqorida ko'rib o'tganimiz individual, xarakterli va tipik obrazlar bir asar doirasi bilan cheklansa, keyingi uchalasi adabiy-madaniy an'anaga ko'ra muayyan turg'un shaklga aylanib, asardan asarga, davrdan davrga ko'chib yurish xususiyatiga ega.

Motiv(motiv obraz) shakliy va mazmuniy jihatlardan muayyan turg'unlik kasb etgan, bir yoki bir necha ijodkorning asarlarida qaytarilib turishi bilan ularning ijodiy intilishlarini namoyon etib turuvchi obrazdir. Masalan, Cho'lpon qo'llagan ma'nosi nuqtai nazaridan "yo'l" obrazi motiv sanalishi mumkin: ayni shu obraz uning ham she'riy, ham nasriy asarlarida tez-tez takrorlanadi. Yoki Cho'lpon ijodiga xos bo'lgan "yulduz", "yo'lchi" motivlari 20-30-yillar she'riyatida, xususan, A.Fitrat, Oybek va U.Nosir asarlarida ham tez-tez uchraydi. Shuningdek, bu davr she'riyatida yana "dengiz", "qush", "parvoz", "tutqun qush" kabi poetik obrazlar ham motiv sanaladiki, ular, ta'bir joiz bo'lsa, davr she'riyati "badiiy leksikasi"ni tashkil qiladi.

Topos motivga nisbatan kengrok tushuncha bo'lib, u umuman milliy madaniyatda, katta bir adabiy davr mobaynida takrorlanuvchi obraz sanaladi. Shu jihatdan o'zbek mumtoz she'riyatidagi payg'ambarlar obrazlari, gul va bulbul, sham va parvona kabi qator takrorlanuvchi obrazlar topos sanalishi mumkin. Jumladan, Cho'lpon ijodi uchun motiv deb olganimiz "yo'l" ham mumtoz she'riyatimiz doirasida topos o'laroq keng tarqalganki, bunda Haqni izlab boriladigan "yo'l" nazarda tutiladi. Ya'ni "yo'l" tabiiy ravishda "yo'lchi" va "ko'zlangan manzil"ni ham taqozo etadi, bu esa tasavvufdagi "tariqat", "solik", "Haq" tushunchalari bilan uyg'undir.

Arxetip deyilganda inson tafakkuri, ijodiy tasavvuriga xos bo'lgan turg'un "sxema"lar, konstruksiyalar, qoliplar tushunilib, ularning izlarini eng qadimgi davrlardan boshlab to hozirgi adabiyotgacha ko'rish mumkin bo'ladi. Arxetip konstruksiya va sxemalardan o'ziga xos "syujet va syujet holatlari" jamg'armasi hosil bo'ladiki, ular asardan asarga, davrdan davrga ko'chib yuradi. Masalan, "bulbul – gul – chaqirtikanak" arxetipik sxemasi xalq og'zaki ijodiga mansub ertak va dostonlarda ("Tohir

– Zuhra – Qorabotir"), mumtoz she'riyat ("oshiq – yor – ag'yor") dostonchilikda (Farhod – Shirin - Xisrav), hozirgi adabiyotda ("Otabek – Kumush – Xomid", "Zebi – O'lmasjon – Akbarali", "Yo'lchi – Gulnor – Mirzakarimboy") turlicha talqinlarini topganini ko'rish mumkin.

Badiiy obraz tasvirlayotgan narsa bilan ifodalayotgan narsa har vaqt ham ustma-ust tushmaydi. Shundan kelib chiqib, ifoda va tasvir planalari munosabatiga ko'ra *avtologik, metalogik* va *superlogik* obrazlar farqlanadi. Avtologik obrazlar tasvirlayotgan va ifodalayotgan narsalar bir-biriga mos tushadi. Metalogik obrazlar tasvirlayotgan va ifodalayotgan narsalar esa bir-biriga mos emas, lekin ular orasida ma'lum bir munosabat (o'xshashlik, aloqadorlik, qism va butun aloqasi, vazifadoshlik va b.) mavjudki, ifodalanayotgan narsa shu munosabat asosida anglashiladi. Misol tariqasida Faxriyorning quyidagi she'rini olaylik:

Devorga osig'liq qilich
zanglarini to'ka boshladi.
Yaraqlay boshladi to'satdan
yarim oy shaklida.

Lekin devor qizil edi.

Ushbu she'r 1988-yilda yozilgan bo'lib, "Arafa" deb nomlanadi. Agar yozilgan vaqti va nomlanishi e'tiborga olinsa, she'rdagi obrazlar zamiridagi ma'no anglashiladi. Bu o'rinda "qilich" aloqadorlik asosida "jang, kurash" ma'nolarini beradi. Lekin qilich "zanglagan", ya'ni uzoq vaqt o'z vazifasini bajarmagan, devorda osig'liq turgan. Qilichning "yarim oy" shaklida yaraqlay boshlagani – istiqlol arafsida milliy ozodlik sog'inchi kuchaygani va shu yo'lda kurash masalasi kun tartibiga qo'yila boshlaganini ifoda etadi. Nihoyat, qilich yaraqlay boshlagani bilan "devor qizil", ya'ni hanuz "qizil imperiya" hukmron. Ko'rib turganimizdek, she'rdagi obrazlar ifodalayotgan ma'noning voqyelanish mexanizmi ko'chimlardagi kabi. Biroq ularni oddiygina ko'chim deb tushunmaslik kerak. She'rda "zanglarini to'kib yarim oy shaklida yaraqlay boshlagan qilich" va "qizil devor" obrazlari yaratilgan, ya'ni bular ko'chim emas, metalogik obrazlardir.

Superlogik obrazlarda esa ifoda va tasvir planlari bir-biriga mos emas, ayni paytda ular orasida muayyan munosabat ham kuzatilmaydi. Ya'ni bunday obrazlar ifodalayotgan narsa shartli ravishda, ma'lum bir kontekst

doirasidagina anglashiladi. Eng muhimi, ularda tasvirlanayotgan narsa o'zining bevosita ma'nosiga ham, ko'chma ma'nosiga ham ega bo'laveradi. Masalan, Oybekning "Na'matak" she'ridagi "na'matak", "vaxshiy qoyalar", "bir savat oq gul", "quyosh" obrazlari o'z holicha o'quvchi ko'z oldida tabiat manzarasini namoyon etadi. Ayni paytda, shu obrazlarning o'zi, agar she'r yozilgan davr sharoiti va Oybek biografiyasi kontekstida olinsa, mustabid tuzum sharoitidagi san'atkor qismatini ifoda etadi.

ADABIY ASAR HAQIDA

"Badiiy asar", "adabiy asar" va "adabiy-badiiy asar" istilohlari xususida. Badiiy asar – badiiy kommunikatsiya vositasi. Badiiy ijod jarayoni haqida. Badiiy asar sistem butunlik sifatida.

Eng avvalo, "*badiiy asar*" degan birikma istiloh keng va tor ma'noda qo'llanishini aytish kerak. Keng ma'noda badiiy asar deyilganda san'atga (musiqa, rassomlik, haykaltaroshlik, kino, teatr v.h.) aloqador, insonning go'zallik qonuniyatlari asosidagi ijodiy-ruhiy faoliyati mahsuli o'laroq dunyoga kelgan yangi mavjudlikni tushunamiz. Bu ma'noda musiqa asari ham, haykal yoki rangtasvir ham, film yoki spektakl ham – bari badiiy asar sanaladi, ularning hammasiga nisbatan "badiiy asar" atamasini qo'llash to'g'ri bo'ladi. Adabiyotshunoslikda esa ushbu istiloh ko'proq tor ma'noda – so'z san'ati vakili bo'lgan asar ma'nosida faol ishlatiladi. Shuningdek, yana iste'molda "*adabiy asar*" istilohi ham mavjudki, u adabiyotga mansub barcha asarlarni anglatadi. Ilgari aytilganidek, har bir fan doirasida terminologik aniqlikka intilish kerak. Agar shu talab nuqtai nazaridan qaralsa, mazkur ikki terminni sinonim sifatida qo'llash to'g'ri bo'lmaydi. Negaki, agar "*badiiy*" sifatlovchisi san'atga oidlikni anglatayotgan ekan, u badiiy obraz vositasida fikrlash va ifodalashni ko'zda tutadi. Holbuki, bu jihatdan qaralsa, adabiyotga mansub asarlarning hammasini ham san'atga mansub deb bo'lmaydi: memuar asarlar, safarnomalar, kundaliklarda badiiy emas, balki faktografik obrazlar yaratiladi. Demak, tor ma'noda qo'llangan "*badiiy asar*" istilohi bilan "*adabiy asar*" istilohi ustma-ust tushmaydi, ularni to'liq sinonim sifatida qo'llash xatodir. Zero, adabiyotga tatbiqan tor ma'noda ishlatilganida "*badiiy asar*" termini "*adabiy-badiiy asar*"ni anglatadi. Ya'ni "*adabiy asar*" adabiyotga mansub barcha asarlarni, "*adabiy-badiiy asar*" esa ularning bir qismini bildiradi.

Adabiyot va san'at badiiy asar shaklida yashaydi. Ya'ni, masalan, "Navo", "Rost", "Segoh", "Tanovar" ... kabi minglab kuylar taralib turgani uchun musiqa san'ati; "Mahallada duv-duv gap", "Maftuningman", "Yor-yor" ... kabi yuzlab filmlar ekranlarda jonlanib turgani uchun milliy kino san'ati yashayapti, deymiz. Tabiiyki, bu gap so'z san'atiga ham to'la tegishli, zero, kichik fardlardan tortib "Hamsa"ga qadar, jajji hikoyatdan tortib roman-epopeyalarga qadar yozuvda manguga muhrlangan asarlar borligi uchun milliy adabiyot yashayati. O'sha asarlarni dunyoga keltirgan zotlar o'tdilar, zamonlar oqdi-ketdi – himmatu saxovati bilan shoirlarni himoyatiga olgan shohlaru ularni xor tutgan tuzumlar yitdi, fayzli mushoiralaru ziddiyatli adabiy jarayonlar kechdi... – asarlar qoldi, ularga singigan ijodkorlarning o'y-hislari, dardi, orzu-armonlari, davr ruhi yashayapti. Demakki, *badiiy asar adabiyot va san'atning yashash shakli* degani ayni haqiqatdir.

Adabiy asar haqida gap ketganida, avvalo, uning nutq hodisasi ekani haqida to'xtalish lozim bo'ladi. Negaki, adabiy asarning moddiy asosi (artefakt) til unsurlaridan tarkib topgan matn, ya'ni zamonda voqe bo'lgan va yozuv yordamida qotirib qo'yilgan nutqdir. Til unsurlari esa, ma'lumki, muloqot jarayonidagina nutq hodisasiga aylanadi, demak, adabiy asarning asosi bo'lmish matn ham muloqot jarayonida vujudga keladi, ya'ni adabiy ijodning o'zi mohiyatan muloqotdir. Buni yorqinroq tushunish uchun tamsil qilishga zarurat bor. Tasavvur qilingki, siz kimgadir maktub yozmoqdasiz. Tabiiyki, siz maktubingiz kimga yozilayotgani, uning qanday odamligi, u bilan qay yo'sin muomala qilish kerakligi, yetkazilayotgan informatsiyaga taxminiy munosabati ... kabilarni hamisha nazarda tutasiz. Boshqacha aytsak, maktubni yozish davomida adresat har vaqt xayolingizda turadi: yetkazmoqchi bo'lgan xabaringizni u tushuna va qabul qila oladigan, unga siz istagandek ta'sir qiladigan qilib yozishga harakat qilasiz. Demak, aslida xat yozish jarayonida siz adresat bilan muloqotga kirishasiz – tasavvuringizdagi suhbatdosh bilan "xayolan gaplashasiz" va ayni shu suhbat (muloqot jarayoni) yozuv orqali qog'ozga muhrlanadi.

Qog'ozda muhrlangan "suhbat-muloqot", maktub adresat qo'liga yetib borgach, yana jonlanadi. Endi siz adresat tasavvuridagi suhbatdoshsiz: real suhbatdoshga aylangan adresat sizning gaplaringizni "eshitadi". Ma'lum bo'ladiki, maktub, umuman, yozma nutq muddati kechiktirilgan muloqot, matn esa muloqotning amalga oshish vositasi ekan. Shunga o'xshash,

yozuvchi ham ijod onlarida tasavvuridagi o'quvchi bilan muloqotda bo'ladi: unga muayyan badiiy informatsiyani yetkazadi, o'zining o'yhislari bilan o'rtoqlashadi, u bilan bahslashadi, uni nimalargadir ishontirishga intiladi... Ayni shu muloqot – ijodiy jarayon asar matnida muhrlanadi. Xuddi maktubga o'xshash, adabiy asarni o'qish jarayonida muloqot qaytadan jonlanadi, endi yozuvchi tasavvurdagi "suhbatdosh" mavqeyiga o'tsa, o'quvchi real suhbatdoshga aylanadi. Ko'ramizki, badiiy matn muddati kechiktirilgan badiiy muloqot, badiiy asar esa shu muloqotning amalga oshishini ta'minlovchi vosita ekan. Demak, ijodkor va o'quvchi orasidagi badiiy muloqotni amalga oshirishga xizmat qilgani uchun ham badiiy asar badiiy muloqot vositasi deb tushuniladi.

Shu o'rinda nihoyatda muhim bir nuqtani ta'kidlab o'tish maqsadga muvofiq. Adabiy asarning moddiy asosi (artefakt) sanaluvchi matn o'quvchi unga badiiy informatsiya olish niyati bilan yondashgan taqdirdagina estetik obyektga – badiiyat hodisasiga aylanadi. Zero, badiiyat hodisasi faqat ikki ong tutashgan nuqtadagina mavjud (M.Baxtin) bo'la oladi. Demak, adabiy asar o'qish (hamda ijod) jarayonidagina badiiyat hodisasiga aylanadi, o'qilmagan paytda u shunchaki bir jism – qog'oz, rang, muqovadan iborat narsa, xolos. Ayon bo'lyaptiki, yozuvchi ijodning sehrli onlarida o'zi oshno bo'lolgan badiiyat hodisasini matnda moddiylashtirgan bo'lsa, endi matnni qaytadan badiiyat hodisasiga aylantirish mas'uliyati to'lasicha o'quvchi zimmasiga tushadi. Ya'ni o'qish ham tom ma'noda ijodiy jarayon ekan. Aytilganlardan ikkita muhim xulosa kelib chiqadi. Birinchisi – matnda imkoniyat holida mavjud badiiyat hodisasining ro'yobga chiqish darajasi bir xil bo'lolmaydi, chunki ijodiy qobiliyat hammada bir xil emas. Ikkinchisi – matn badiiyat hodisasiga aylanishi uchun o'quvchining unga *shuni niyat qilib yondashishi* shart. Agar shu shart bajarilmasa va o'quvchida ijodiy o'qish qobiliyati tarbiyat qilinmasa, adabiy asar artefakt darajasida – qog'oz, rang, muqovadan iborat jismligicha qolaveradi. Negaki, badiiyat hodisasi asarning o'z-o'zicha namoyon bo'luvchi obyektiv xossasi emas, balki o'quvchi ongiyu qalbida kechuvchi ma'naviy-ruhiy jarayondir. Shu bois ham u o'qish jarayonidagina mavjud va hamisha "yozuvchi – asar – o'quvchi" birligida namoyon bo'ladi. Demak, badiiyat hodisasining voqye bo'lishi asarning o'zigagina emas, o'quvchiga – uning ijodiy tasavvur imkoniyatlari, umumma'rifiy va madaniy saviyasi, o'qish malakasi, emotsional holati, niyati kabi qator omillarga ham bog'liqdir. Shu jihatdan qaralsa, nega kimdir ko'ziga surtib

o'qiydirgan kitob varaqlariga boshqa birovning "semichka" o'rab sotishini, oqlab bo'lmasa-da, tushunish u qadar qiyin emas...

Yuqorida aytdikki, ijod jarayoni muloqot tarzida kechadi, adabiy asarda esa ayni shu jarayon muhrlanadi. Shu bois ham badiiy asar tabiatini anglash uchun badiiy ijod tabiati haqida muayyan bir tasavvurga ega bo'lish zarurati bor. Avvalo, badiiy ijod hammaning ham qo'lidan kelaveradigan ish emas, buning uchun kishida tug'ma iqtidor, imkoniyat bo'lishi zarur. Xo'sh, bu imkoniyat nimalarni nazarda tutadi? Badiiy ijod bilan shug'ullanishga layoqati bor odam qanday bo'ladi?

Badiiy ijodga layoqatli odam, avvalo, hayotni o'tkir idrok (his) qila olishi bilan farqlanadi. Uning o'tkir nigohi sizu biz ko'rmagan (ehtimol, mutlaqo e'tibor bermagan) narsalarni ko'radi, ko'radigina emas, sizu bizga mutlaqo ta'sir qilmagan narsa uning ko'nglida chinakam to'fon qo'zg'ashi; sizu bizga ahamiyatsiz ko'ringan narsa unga olamu odam mohiyatidan so'zlashi, chigal muammolarni yechishi uchun kalit bo'lib xizmat qilishi mumkin. Mazkur xususiyatni *san'atkorona nigoh* deb atab turaylik. Demak, san'atkorona nigoh ijodkorga voqelikdagi badiiy jihatdan ahamiyatga molik narsa-hodisalarni, ularning zamiridagi ijtimoiy-estetik mohiyatni ilg'ab olish imkonini beradi.

Ta'kidlash joizki, yuqorida aytganimiz ijodkorga xos *ta'sirchanlik* ham jo'n tushunilmasligi kerak. Zero, hodisotu mo'jizalarga, turli hayotiy holatu turfa taqdirlarga, anvoyi fe'l-sajiyali odamlarga boy hayotda hamma ham ta'sirlanadi. Albatta, bu taassurotlarning namoyon bo'lishi-da turfa xil. Deylik, o'z hayot yo'lida foje, ayanch holatga duch kelganida kimdir yig'laydi, kimdir yotib qoladi, kimdir taskinni shisha tubidan izlaydi va h. San'atkorda bularning aniq birini ko'rishga intilish ham to'g'ri emas. Sababi, san'atkor sirtdan mutlaqo beta'sir qolishi, biroq ayni damda qalbida ulkan to'fonlar qo'zg'algan, aqliyu shuuri shu holatning mushohadasi bilan band bo'lishi mumkin (ayni shu holatdan ta'sirlanish keyinroq, biror bir asarida namoyon bo'ladi). San'atkor hayotida duch kelgan va ta'sirlangan narsalar uning ko'nglida (ongida) chuqur iz qoldiradi. Yuqorida aytdikki, hayotda hamma ham nimalardandir ta'sirlanadi, biroq bu taassurotlar vaqt o'tishi barobari unutiladi – ong osti qatlamlariga cho'kib ketadi. Bundan farqli o'laroq, san'atkor taassurotlari yashovchanlik xususiyatiga ega: ular tez-tez san'atkorni bezovta qilib turadi, san'atkor ularni qayta-qayta ko'nglidan kechira oladi. Ya'ni san'atkorga xos muhim tug'ma xususiyat shuki, u ong ostki qatlamlari-

dagi, xotiradagi taassurotlarni qayta uyg'ota oladi va ularni ijodiy tasavvurga jalb etadi. Shu bois ham ijodkor olis bolaligida olgan taassurotini yetuklik paytida yozgan asarida aks ettirishi mumkin, shunda ham o'sha taassurot yangidek tuyuladi bizga. Yuqoridagilardan ko'rinadiki, xotira – badiiy ijodning muhim unsuri. Ayni paytda, san'atkor xotirasi faktlaru taassurotlar to'planadigan ombor emas, balki *faoliyatdagi (safarbarlikdagi) xotira*, zero, undagi badiiy-estetik ahamiyatga molik faktu taassurotlar san'atkor ongida har lahza tirilishi, ruhiy parvozga qanot berishi mumkin.

Badiiy ijodning yana bir muhim unsuri – tasavvur. San'atkorning ijodiy tasavvuri xotirada mavjud fakt va taassurotlardan keraklilarini (ijodiy niyat bilan bog'liq ravishda) uyg'otib, ularni muayyan tartibga solingan manzara holida "ko'rish" imkonini beradi. Ya'ni ijodiy tasavvur hayot materiali (dispozitsiya)ni badiiy asar (kompozitsiya)ga aylantirishda hal qiluvchi ahamiyatga egadir.

E'tibor bergandirsiz, adibu shoirlarimiz badiiy ijod haqida so'z ketganda ilhom haqida albatta gapiradilar. Jumladan, A.Qahhor aytadiki: "Asar ilhom bilan yozilsa, obrazlar o'z-o'zidan gavdalanadi, hatto o'zining qiladigan ishini, aytadigan gapini yozuvchiga aytib, luqma solib turadi. Ilhom yozuvchini hamma qiyinchiliklardan qutqaradi"[1]. Darhaqiqat, ko'tarinki ishchan kayfiyatga chulg'angan ilhom deb ataluvchi ma'naviy-ruhiy holatda ijod jarayoni yuksak zavq bilan, samarali, ko'ngilli va yengil kechadi. Ijod ahlida kuzatiluvchi mazkur holat odamlarga qadimdayoq ma'lum bo'lganki, uni turlicha izohlashga harakat qilganlar. Qadimgi yunonlar ilhom *muzalar* – ayol qiyofasidagi ilohiy mavjudotlar tomonidan beriladi deb hisoblaganlar, Sharqda ham ilhomni g'aybdan deyishga moyillik kuchli bo'lgan. Tez-tez quloqqa chalinadigan "ilhom parisi", "ilhom otiga minmoq" qabilidagi gaplar shunday tushunish izlaridir. Ilhom masalasiga, ayniqsa, romantizm davri adabiyotshunosligida juda katta ahamiyat berilgan, badiiy asar qay darajada kuchli ilhom ta'sirida yozilsa, uning badiiy quvvati ham shu darajada bo'ladi deb hisoblangan. Hatto, antik faylasuflar, xususan, Aflotun qarashlarini rivojlantirib, o'zni unutar darajadagi ilhom holati haqida so'z borgan. Bulardan farqli o'laroq, keyingi davrlarda ilhomning manbayi hayotning o'zida, degan qarash ustuvorlik kasb etib bordi, jumladan, o'zbek ijodkorlarining qarashlari ham shu o'zanda rivojlandi. Masalan, o'z vaqtida A.Qahhor yosh ijodkorlarga bu masalani qu-

[1] Abdulla Qahhor. Asarlar. 5 jildlik. J.5. – T.: Adabiyot va san'at, 1989. – B.256.

yidagicha tushuntirgan: "Ilhomning makoni xalqning dilida – majburiyat emas, zaruriyat, xohishga aylangan mehnatning shavkati, baxtiyor odamning qahqahasida, jabrdiydaning ko'z yoshida, oshiq va ma'shuqalarning ko'zlari va so'zlarida, odamda mehr va g'azab uyg'otadigan hodisa va voqealarning mag'zida... ilhom qidirgan yozuvchi xalqning qalbiga qo'l solishi kerak".[1] Xullas, bu xil tushunishda ilhom ijodkorning hayotda duch kelgani turli-tuman holatu muammolarni badiiy idrok etish maqsadida ongu shuuridan o'tkazishi, tinimsiz o'ylovlari natijasida yuzaga keladigan ruhiy holatdir. Albatta, ilhom onlarini, uning yuzaga kelishini mantiqiy izchillikda tushuntirib berish qiyin va bu da'vodan yiroqmiz ham. Biroq shunisi aniqqi, ilhom yuqorida sanalgan xususiyatlarga ega shaxsning ijodiy-ruhiy faoliyatidagi muayyan bir bosqich bo'lib, unda shu paytga qadar pishib yetilib kelgan jarayon tezlashadi; ijodkorning umumiy ruhiy quvvati ortadi: aqliy va hissiy mushohada tezligi oshadi, xotira maksimal jonlanadi, narsa-hodisalar orasidagi assotsiativ aloqalarni ilg'ay olish qobiliyati, nigoh o'tkirligi, ta'sirchanlik kuchayadi, ijodiy tasavvur ko'lami kengayadi... Ayni shu damlarda ijodiy jarayon ko'ngilli, oson va mahsuldor kechadi – asar go'yo "quyulib" keladi. Demak, ilhomni g'aybdan kelgan narsa sifatida emas, balki san'atkor ongiyu qalbida kechgan ijodiy-ruhiy jarayonning yuksak nuqtasi, uning tug'ma imkoniyatlari maksimal darajada kuchaygan palla sifatida tushunish ham mumkin ekan.

Yaxshi bilasiz, yozuvchi va shoirlarimiz asarni ko'pincha farzandga qiyos etadilar. Haqiqatan ham, badiiy asarning dunyoga kelishini farzand tug'ilishiga qiyos etsa arzigulik. Farzand to'qqiz oy davomida ona vujudida yetiladi – qatradan inson shakliga kiradi, bu vaqt davomida u onaning jismoniy va ruhiy quvvatini o'ziga oladi, so'radi. Payti kelgach, onani to'lg'oq tutadi – farzand dunyoga keladi. Shunga o'xshash, badiiy asar ham ijodkor ongida yetilib boradi, payti kelgach uni ham to'lg'oq tutadi: bo'shanish – asarni yaratish, o'quvchisi bilan o'rtoqlashish uning uchun zaruratga aylanadi. Ya'ni endi ijodkor ongida yetilgan o'sha asarning yaratilmasligi mumkin emas, ijod psixologiyasi shuni taqozo qiladi. Adabiyot tarixi buni qator faktlar bilan tasdiqlaydi: ko'plab ijodkorlar yaratajak asari noxushliklar keltirib chiqarishi, hatto, hayotlariga xavf solishi mumkinligini bilganlari holda ham uni yozganlar. Aks holda, agar o'sha asarni yozmaslik ham mumkin bo'lganida edi, ehtimol, A.Qodiriy, Cho'lpon kabi buyuk adiblarimizning ayrim asarlari butkul yaratilmagan bo'lurmidi?!

[1] Shu manba. – B.228.

Demak, badiiy ijodning ruhiy mexanizmlaridan yana biri ijodkorga xos "bo'shanish zarurati" ekan.

Yuqorida badiiy ijodga layoqatli shaxsga xos xususiyatlarga to'xtaldik. Ayni shu xususiyatlarga ega inson ongida *ijodiy niyat* tug'iladi. Ijodiy niyatning tug'ilishi – badiiy ijod jarayonidagi ilq bosqich. Ijodiy niyat san'atkorning voqelik bilan munosabati, voqelikni o'zicha (o'zining estetik ideali, dunyoqarashi, sajiyasi, madaniy-ma'rifiy darajasi, hayotiy va ijodiy tajribasi, tug'ma iste'dodi quvvati asosida) qabul qilishi va idrok etishi natijasi o'laroq yuzaga keladi. To'g'ri, u yoki bu asarining yozilishi tarixiga to'xtalgan yozuvchining ijodiy niyat birdan tug'ilganini ta'kidlagan hollari ham tez-tez uchraydi. Balki shundaydir, biroq, masalan, chaqmoq yarq etishi uchun avval bulutlar elektr zaryadiga to'yinishi kerak emasmi? Yana tamsil qilsak, Nyutonga qadar ham necha-necha odamlarning boshiga olma tushgan, biroq butun olam tortishish qonunining kashfi faqat unga nasib etmadimi?! Demak, gap aslo olmada emas, boshda ekan-da. Shunga o'xshash, u yoki bu asarni yozish bilan bog'liq ijodiy niyat ham faqat shu haqda o'ylab yurgan odamda tug'ilishi mumkin, xolos.

Ijodiy niyatda yaratilajak asarning asosiy chizgilari, birmuncha xiraroq tarzda bo'lsa-da, ko'zga tashlanib turadi. Ya'ni ijodiy niyat yaratilajak asarning san'atkor ongidagi xomaki eskizidir. Badiiy ijod jarayonining o'ziga xosligi shundaki, san'atkor ijodiy niyatdayoq o'quvchiga muayyan ta'sir qilishni ko'zda tutadi. Baski, maqsad ijroga ta'sir qiladi, niyat va ijro birlashadi. Bu jarayonni birmuncha o'zgacharoq tushuntirish qulayroq ko'rinadi: san'atkorning estetik ideali bilan mavjud voqelik orasidagi nomuvofiqlik badiiy ijodga undovchi motiv bo'lsa, idealga yaqinlashish ijodning maqsadidir. Demak, ijodiy niyat bilan ijro, ijod motivi bilan maqsadining birligi badiiy ijod jarayonini yaxlit, butun hodisaga aylantiradi. Shu yaxlit jarayon – badiiy ijod davomida ijodiy niyat ijro etiladi, san'atkorning o'y-fikrlari, bahosi badiiy obrazlar tizimi vositasida moddiylashtiriladi.

Biz *badiiy ijod jarayoni* deganda san'atkor ongida ijodiy niyat yetilib, "bo'shanish" zarurati yuzaga kelgan paytdan to asarga so'nggi nuqta qo'yilgunga qadar bo'lgan vaqtni ko'zda tutamiz. Ayni shu vaqt oralig'ida san'atkor ongida kechgan *ijodiy-ruhiy jarayon* badiiy asarda akslanadi. Shu bois ham mazkur jarayonning o'ziga xos xususiyatlariga ayricha e'tibor zarur. Avvalo shuki, ijod onlaridagi ijodiy-ruhiy holat san'atkorning bungacha kechirgan hayoti, ko'rgan-kechirganlari zaminida yuzaga kela-

di. Biroq ijod onlarida u oldingi hayotidan, zamindan uziladi go'yo: endi u tamomila o'zga o'lchamda – ideal olamida yashaydi. Ayon bo'ladiki, san'atkorning hayot yo'li, unga oid fakt va hodisalar, shaxsiyati, sajiyasi va h. bilan badiiy asar orasidagi aloqa ko'proq genetik (paydo bo'lishi, dunyoga kelishi jihatidan) xarakterga egadir. Zero, badiiy asarda real san'atkor emas, uning ijod onlaridagi *ma'naviy-ruhiy butunligi* aks etadi. Shunga ko'ra, hayotda biz bilgan san'atkor bilan ijod onlaridagi san'atkor orasiga tenglik alomati qo'yib bo'lmaydi: real san'atkor bilan asarda aks etgan muallif obrazi (yoki lirik qahramon) bitta emas. Ikkinchidan, ijod onlaridagi ijodiy-ruhiy holat *betakror* bo'lib, bitta daryoga ikki bora sho'ng'ib bo'lmaganidek, san'atkorning xuddi shu ijodiy-ruhiy holatga qayta tushishi mumkin emas. Demak, o'zida muayyan ijodiy-ruhiy holatni aks ettirgan badiiy asar ham betakror (fenomenal) hodisa sanaladi. Shunga ko'ra, badiiy asardagi har bir unsur o'sha ijodiy-ruhiy holat mahsuli, asarda bironta ham ortiqcha unsur mavjud emas. Zero, asardagi barcha unsurlar, hatto, bizning nazdimizda ortiqchadek tuyulganlari ham muallifning ijod onlaridagi ruhiy holatini ifodalaydi, demakki, asarning mazmun mohiyatini anglashga xizmat qiladi.

Aytilganlar badiiy asar – *butunlik* ekani, bu o'zak xususiyat esa uning obyektiv va subyektiv ibtidolar birligi sifatidagi mavjudligida namoyon bo'lishini ko'rsatadi. Zero, adabiy asarda tasvirlangan voqelik bilan uning muallif idroki uyg'un mujassamini topadi. E'tibor bering, bu butunlik qismlarini bir-biridan ajratsa bo'ladigan mexanik hodisa emas, chunki unda obyekt subyekt orqali, subyekt esa obyekt orqali namoyon bo'ladi. Ya'ni ular ikkita alohida narsa emas, balki butunning ikkita tomonidir. Ayni choqda, asar butunligini ta'minlashda ijodkor subyekti sementlovchilik vazifasini o'tashini ham ta'kidlash zarur. Zero, subyekt asarning jon-joniga, ta'bir joiz bo'lsa, jami hujayrasiga singib ketgan va ularning har birida o'zini namoyon etadi. Tag'in bir muhim jihati, adabiy asar – tugal butunlik, u o'z o'zichayoq bekam – boshqa hech narsaga, hech bir unsurning qo'shilishiga ehtiyojmand emas. Bu butunlikdagi biror bir unsurni asar mazmun-mohiyatga putur yetkazmagan holda olib tashlash mumkin emas. Sababi, uni tashkil qilayotgan unsurlarning bari bir-biri bilan mustahkam aloqada va ayni shu aloqalar asosida butunlik yuzaga keladi.

Demak, adabiy asar – sistem butunlik. Sistema deganda esa, ma'lumki, bir-biri bilan muayyan munosabat va aloqadagi qismlardan tarkib topgan butunlik tushuniladi. Ya'ni u monolit emas, lekin qismlar orasidagi aloqa

va munosabatlar shu qadar muhimki, ularning yetarli anglanmasligi asarni chala, hatto, o‘z mohiyatidan o‘zgacha tushunishga olib kelishi mumkin. Boshqa tomondan, sistemadagi unsurlar – har bir qism mohiyati butun tarkibida namoyon bo‘ladi, o‘z navbatida, butun qismlar orqali tushuniladi. Shunga ko‘ra, badiiy asarni o‘qiyotgan odam, birinchidan, asardagi har bir qismni alohida va boshqa qismlar bilan aloqada, ikkinchidan, asarni butun holicha tasavvur eta bilmog‘i lozim. Aytaylik, matnning bir qismidagi konkret unsur uning boshqa bir qismidagi unsur bilan mazmuniy aloqaga kirishadi. Lekin bu aloqa bevosita emas (ya’ni matnda bog‘lanish yo‘q), buning ustiga yozuvchi unga hech qanday ishora qilmagan. Biroq ularning har ikkalasi ham butunning qismi bo‘lgani uchun asarning mazmun mohiyatini ochishda bu aloqa muhimdir. Tamsil qilsak, elektr manbayiga ulangan ikkita simning uchi bir-biriga tegizilganda uchqun chiqqanidek, ongimizda o‘sha ikki qismni bir-biriga to‘qnashtirganimizda uchqun chiqadi – mazmunning yangi bir qirrasi kashf etiladi. Buni konkret misol yordamida ko‘rib o‘tish foydadan holi emaski, yana “O‘tgan kunlar”ga murojaat qilib, Hasanalining Ziyo shohichi xonadoniga maslahatga borganini eslaymiz:

“Hasanali Ziyo shohichining tashqarisig‘a kelib kirdi-da, mehmonxona darichasiga qaradi. Daricha tirqishidan ko‘rilgan yorug‘liq mehmonxonada kishi borliqni bildirar edi. Hasanali tuzatinib oldi va ichkariga kirdi. Ziyo shohichi namoz o‘qumoqda bo‘lib, mehmonxona chet kishidan xoli edi. Bu tasodufdan Hasanali so‘yindi va Ziyo akaning namozni bitirishini kutib o‘lturdi”.

Hasanali birovning avval tashqisiga, so‘ng to mehmonxonasiga qadar sira ovoz bermay kirib borgani ziyrak o‘quvchini hayron qoldirishi, unda e’tiroz qo‘zg‘ashi tabiiy. Axir, o‘zbekda birovning xonadoniga kelganda sharpa berish, chaqirish odat emasmi? Shunday. Biroq bundan oldingi abzatsda aytilishicha, Hasanali Ziyo shohichinikiga borish qasdi bilan ko‘chaga chiqqan paytda *“Qosh qorayib, qorong‘u tushayozg‘an edi”*. Mehmonining muddaosini tinglab, tashvishlarini ma’qul topgan Ziyo shohichining qutidornikiga “Hozir boramiz” deyishidan, hartugul, Hasanali kelgan paytda u shom namozini ado etayotgan edi, degan fikrga kelamiz. Negaki, agar u xuftan namozida bo‘lganida edi, namozdan so‘ng ham ma’lum muddat Hasanali bilan so‘zlashib o‘tirganini e’tiborga olsak, birovnikiga chaqirib borish juday-la noqulay bo‘lar, shohichi buning andishasini qilgan bo‘lur edi. Demak, Hasanali kelganida, mezbonning shom namozida bo‘lgani haqiqatga yaqinroq. Shunaqa ekan, Hasanalining ovoz bermaganida ham g‘alat yo‘q: birinchidan, u tashqariga kirdi, ikkinchidan, shom vaqti bo‘lgani uchun ham ovoz bermadi. Mehmonxonada chiroq yonib turganidan u yerda kimdir bor ekanini bilib ham ovoz bermadi, chunki shom vaqti juda tig‘iz keladi, bas, ichkaridagi odamning namozda ekani ehtimoli ko‘proq. Ya’ni Hasanali ibodatdagi odamni chalg‘itib qo‘ymaslik andishasini qildi. Demak, uning xatti-harakatlari asar yozilgan davr odobiga to‘la muvofiq ekan, faqat buni anglash uchun uchta nuqtani ma’no jihatidan bog‘lash, butunni qismlar orqali, qismni esa butun kontekstida tushunish kerak bo‘ladi. Sirasi, o‘qishning ijodiy jarayon deb atalishi ham aslida shundan, zero, qismlarni o‘zaro bog‘lagan holda yaxlit butunlik hosil qilish uchun ijodiy tasavvur to‘la quvvat bilan ishlashi talab qilinadi. Konkret asarning turli o‘quvchilar tomonidan turlicha tushunilishining boisi ham bir tomoni shunda – qismlar orasidagi ko‘rinmas aloqalarni tiklay olish imkoniyati hammada bir xil emas.

Bu o‘rinda masalaning yana bir muhim jihati mavjud: sistem butunlik, birinchi galda, obyekt (badiiy voqelik) va subyekt (ijodkor) birligini taqozo qiladi. Shunday ekan, badiiy asarga ijodiy yondashuv o‘quvchi o‘qish jarayonida ijodkor subyektining o‘rnini egallab, uning ijod onlaridagi betakror ijodiy-ruhiy holatiga kira olsagina to‘la mavjuddir. Bunda o‘quvchiga ijodiy jarayonning modeli bo‘lmish asarning o‘zigina yordam berishi mumkin. Asar (sistem butunlik)ni tushunishning ko‘pchilik e’tirof etgan qoidasi esa oddiy: butunni qism, qismni butun orqali tushuniladi. Baski, konkret asar strukturasini – butunlikning tashkillanishini, ya’ni uni tashkil etayotgan unsurlarning o‘zaro aloqalari, ularning qay yo‘sin butunlik hosil qilishini – yorqin tasavvur etmasdan turib uning mazmun-mohiyatini anglash maholdir. Hatto, kezi kelganda bittagina unsurning e’tibordan chetda qolishi ham butunning mazmun-mohiyatini o‘zgartirib yuboradi. Zero, struktura mazmunning mantiqiy tashkillanishidirki, o‘sha mantiqni o‘zlashtirmasdan turib badiiy asardagi mazmun jilolarini ilg‘ash dushvordir.

So‘nggi nuqta qo‘yilib, o‘quvchiga qaysidir bir shaklda – qo‘lyozma holidami, davriy nashrda yoki alohida kitob holida chop etibmi, zamonaviy media vositalar yordamidami ekanidan qat’i nazar – taqdim etilishi bilanoq adabiy asarning ijtimoiy munosabatlar tizimidagi mustaqil hayoti boshlanadi. Xuddi odamlar kabi, u ham hayotda o‘z o‘rnini egallashi,

obro‘ va qadr-qimmat topishi kerak bo‘ladi. Qizig‘i, xuddi odamlar kabi, ularning ham birisi yonib-yondirib yashasa, boshqa birining kelib ketgani ham sezilmay qoladi, birisi tug‘iliboq o‘lsa, tag‘in birisi asrlar davomida el ardog‘ida bo‘ladi. Muhimi, hammasi yaralishdayoq manglayga bitilgan: dardu ilhom bilan yozilganiga boshqa, nonu shon uchun yozilganiga boshqacha taqdir – o‘zgartirib bo‘lmaydi. Yo‘qsa, butun boshli tuzumlar qo‘llagan, barchaga beshak namuna o‘laroq targ‘ib etilgan, jamiki sovrinlarga sazovor bo‘lganlari nima bo‘ldi-yu, unutilishga mahkum etilganlari nima bo‘ldi?! Xullas, asarning taqdiri, millat madaniy-estetik hayotida qanday maqom tutishiyu qanchalik qimmat kasb etishi eng avval uning o‘ziga, badiiy saviyasiga bog‘liqdir.

Xullas, adabiy asarlarning badiiy saviyasi, qimmati bir xil bo‘lishi mumkin emas, ya’ni ular tabaqalanadi. Eng baland pog‘onani *mumtoz* (*klassik*) yoki *durdona* (*shedevr*) asarlar egallaydi. Bu o‘rinda yana istilohga aniqlik kiritib o‘tish lozim bo‘ladi. Odatda, “mumtoz” so‘zini muayyan davr adabiyoti va shu davr adabiyotiga mansublik ma’nosida nisbatan ham faol qo‘llaymiz: “o‘zbek mumtoz adabiyoti”, “mumtoz adabiyot tarixi”, “mumtoz shoir” kabi birikmalarda ayni ma’no ko‘zda tutiladi. Tabaqalashtirishda esa istilohning aksiolologik ma’nosi, ya’ni “eng sara”, “zamon sinovlaridan o‘tib saralangan”, “har jihatdan mukammal”, “namunali” kabi baho ma’nolari faollashadi. Bu holda “mumtoz” deganda asrlar sinovidan o‘tib, milliy madaniy bisotdagi o‘lmas qadriyat o‘laroq umumtirof etilgan asarlar tushuniladi. Ayni ma’no ko‘pincha “durdona” so‘zi bilan ham ifoda etiladi, biroq istiloh sifatida “mumtoz” maqbulroq. Negaki, “durdona” so‘zi zamondoshlarning asarlariga nisbatan ham qo‘llanaveradi, unda zamon sinovlaridan o‘tganlik ma’nosi yo‘q. Holbuki, *mumtoz* sifatiga ega bo‘lish uchun asar zamon sinovlaridan o‘tib, mudom o‘zining yangi-yangi ma’no qirralarini ochishi bilan hammavaqt o‘quvchi ma’naviy-ruhiy ehtiyojlariga javob berishi lozim. Qisqa qilib aytsak, asarga “mumtoz” sifatini vaqt beradi, “durdona” so‘zida esa subyektiv baho ma’nosi ustuvorroqdir.

Keyingi pog‘onada ommaviy adabiyotga mansub etiladigan asarlar joylashadi. Hozirda ancha faol ishlatilayotgan “ommaviy adabiyot” istilohi “elitar adabiyot”ga zidlanadi va “keng ommaga mo‘ljallangan” degan ma’noni anglatadi. Holbuki, matbaachilikning rivojlanishi bilan adabiyot ommaviy tarzda “ommaviylik” xususiyatini kasb etib bo‘lgan: hozirda chop etilgan asarni minglab, millionlab kishilarning o‘qishi ko‘zda tutila-

di. Tor doiralardagina aylanuvchi va go‘yo shu doira kishilarigina tushuna oladigan asarlarni “xoslar adabiyoti”, “elitar adabiyot” namunasi sifatida tushunish esa bahsli, chunki bu – istasak-istamasak, o‘sha doiraning da’vosi, subyektiv bahosi maqomida, xolos. Haqiqat shuki, matbaa imkonlari ilhom va yuksak did bilan yozilgan asarlarni ham, ulardan mosuvo asarlarni ham birdek ommaviy tirajda chop etishga izn beraveradi. Demak, ommaviy adabiyot namunalarini bu jihatdan “yuksak”, “o‘rta” va “tuban” asarlarga ajratish mumkin. Tabiiyki, birinchi toifadagi asarlar didi yuksak o‘quvchi ma’naviy-ruhiy ehtiyojlariga qaratilgan bo‘lib, ularning eng saralari kun kelib, zamon sinovidan o‘tgach, mumtoz asar maqomini oladi. Ikkinchi toifadagi asarlar bunga da’vo qilmagani holda, o‘z davri kitobxonlarining ma’naviy-ruhiy ehtiyojlarini qondiradi, ezgulik va go‘zallik yo‘lida o‘zining missiyasini baholi qudrat ado etadi. Nihoyat, uchinchi toifa asarlar didi o‘tmas, saviyasi past o‘quvchining ko‘proq instinktiv ehtiyojlariga mo‘ljallanganki, ularni “ommaviy adabiyot” emas, “avom adabiyoti” vakili o‘laroq qabul qilish to‘g‘riroq bo‘ladi.

Aytilganlardan kelib chiqadigan asosiy xulosalarni umumlashtirib ta’kidlab qo‘yish maqsadga muvofiq.

Avvalo, badiiy adabiyotni iste’dodlar yaratadi. Iste’dod esa ommadan ko‘ra tiyranroq qalb ko‘ziga egaligi, tafakkur darajasining undan yuqoriroq ekani bilan farqlanadi. Chinakam iste’dod yaratgan asarning saviyasi ham ommadan yuqoriroq bo‘lmog‘i tabiiy va shunday bo‘lishi kerak ham. Ayni choqda, shu adabiy-madaniy zaminda yetishgan iste’dodning ommadan qo‘z ilg‘amas darajada uzoqlab ketishi mahol, shu bois ham “atayin ommaga moslab yozish” degan da’vo yo yolg‘on, yo iste’dodsizlikni xaspo‘shlash uchun bahonadan boshqa narsa emas. Demak, *birinchi xulosani* “bizga chinakam iste’dodlar ilhom bilan yaratgan asarlar kerak” tarzida ifodalash mumkin.

Badiiy asar juda murakkab hodisa, konkret asarni hammaning birdek tushunishi, birdek suyushi va unga birdek qimmat berishi mumkin emas. Aytaylik, o‘quvchi bir paytlar o‘qiganida deyarli e’tiborini tortmagan she’r vaqtiki kelib uni yondirib yuborishi hech gap emas. Shuningdek, shu o‘quvchining yuragiga o‘t yoqqan she’rga boshqa o‘quvchi mutlaqo e’tiborsiz qarashi ham mumkin. Nihoyat, badiiy asar tubsiz ummon misoli: yuzasida yurgan nari borsa mavjlaru jozib qudratni ko‘rar, biroq uning tubida olam-olam sir-sinoatlar yashirin, tubida-da butun boshli bir hayot kechadi. Demak, ikkinchi xulosa shuki, kimdir bu ummonning yuzasidagi-

na yuradi, kimdir sayozroq, kimdir chuqurroq sho'ng'iydi, bas, chinakam iste'dod ilhom bilan yaratgan asar bir paytning o'zida turli toifalarga – ham ommaga, ham xoslarga mo'ljallangan bo'ladi.

ADABIY ASARDA SHAKL VA MAZMUN

Shakl va mazmun tushunchalari haqida. Adabiy asarda shakl va mazmun birligi. Adabiy asarda shakl va mazmunning o'zaro muvofiqligi badiiyatning muhim sharti sifatida. Shakl va mazmun unsurlari tasnifi masalasi.

Adabiy asarning qismlardan tarkib topgani, bir-birini taqozo etuvchi va uzviy aloqadagi bu unsurlar turfa munosabatdorlikda ekani yuqorida aytildi. Ayni shu aloqa-munosabatlar tufayli g'oyat murakkab tarkibli, ko'p qirrali, ko'p sathli hodisa bo'lmish sistem butunlik – adabiy asar voqye bo'ladi. Murakkabligi bois ham adabiyotshunoslikda adabiy asar tarkibi va qurilishi haqida turlicha qarashlar, tarkib unsurlarining turlicha tavsif va tasniflariga duch kelamiz.

Mutaxassislar adabiy asar tarkibini tizim sifatida o'rganish uchun asos qilib oladigan tushuncha va istilohlar ham bir xil emas. An'anaviy ravishda bunday asos sifatida "shakl va "mazmun" juftligini olish keng ommalashgan va ko'pchilik tomonidan e'tirof etilgan. Adabiyotshunoslikda, shuningdek, "shakl" va "mazmun" tushunchalarini adabiy asarga nisbatan qo'llash o'rinsiz, umuman ortiqcha deguvchilar ham, ularning o'rniga boshqa tushunchalarni asos qilib olishni taklif etuvchilar ham bor. Jumladan, rus formal maktabi vakillari adabiyotda "mazmun" tushunchasi ortiqcha, "shakl" o'rnida esa "material" tushunchasini qo'llagan ma'qulroq, degan fikrni olg'a surishgan. Yoki mashhur adabiyotshunos Yu.M.Lotman ham "shakl va mazmun" juftligini biryoqlama dualistik deb biladi va ularni mohiyatan monistik bo'lmish "struktura va ideya" tushunchalari bilan almashtirishni ma'qul ko'radi. Boshqa strukturalistlar bu kategoriyalarni yana "belgi va ma'no" tarzida almashtirishga moyil bo'lsalar, poststrukturalistlar "tekst va mazmun" tushunchalari bilan ish ko'rishni afzal biladilar.

Adabiyotshunoslikda badiiy asar "shakl va mazmun" tarzida ikki asosga emas, uch asosga quriladi degan qarash ham mavjud. Bunday qarash kurtaklari ham antik davrlarga borib taqalsa-da, uni ilmiy jihatdan asoslagan holda fanga A.A.Potebnya olib kirgan, keyincha uning shogirdlari, davomchilari tomonidan rivojlantirilgan. Unga ko'ra, san'at asarining uch jihati bor: *tashqi shakl, ichki shakl va mazmun*. Adabiyotga tatbiqan olinganda bu mos ravishda *so'z, obraz va g'oya* demakdir. Bulardan tashqari, fenomenologik adabiyotshunoslik vakillari (R.Ingarden, N.Gartman) tomonidan taklif etilgan adabiy asarga ko'p sathli hodisa sifatida qarash ham mavjud. Sirasi, ikki asosli va ko'p sathli yondashuvlar bir-birini inkor qilmaydi, aksincha, ular bir-birini to'ldiradi. Zero, strukturasiga ko'ra adabiy asar ko'p sathli, biroq uning mavjudligi hamisha ikki tomonli: oldingi plani – biz hissiy idrok etadigan predmetlilik (shakl), orqa plani – mohiyatida esa muayyan mazmun botindir.

Tushunarliroq bo'lishi uchun umumiydan xususiyga borish ma'qulroq ko'rinadiki, avval bilish bilan bog'liq universal tushunchalar sanaluvchi "shakl" va "mazmun"ga qisqacha to'xtalib o'tish maqsadga muvofiq. Voqyelikda mavjud narsalarning bari o'zining tashqi ko'rinishi (shakli) va shu shakl orqali anglashilayotgan mohiyatiga (mazmun) ega. Shu sababli ham "shakl" va "mazmun" kategoriyalari umumfalsafiy xarakterga ega, ular voqelikni (narsa-hodisani) idrok qilishda muhim ahamiyatga molik ilmiy abstraksiyalar sanaladi. Abstraksiya deyilishining boisi shuki, shakl va mazmun qabilidagi bo'linish shartli, negaki, ular – yaxlit bir narsada har vaqt birlikda mavjud bo'lgan va bir-birini taqozo etadigan ikki tomon. Zero, shakl narsaning biz bevosita ko'rib turgan, his qilayotgan tomoni bo'lsa, ayni shu shakl bizga o'sha narsaning nima ekanligini – mazmun-mohiyatini anglatadi. Masalan, qarshimizda stul turgan bo'lsa, biz uning shaklini ko'ribgina "stul", ya'ni "o'tirish uchun mo'ljallangan moslama" deb ayta olamiz. Stulga xos bo'lgan tashqi ko'rinish uning shakli bo'lsa, mazmuni shu shakl ifodalayotgan "o'tirish uchun mo'ljallangan moslama" ekanligidir. Ko'ramizki, shakl mazmunni ifodalaydi, mazmun esa muayyan shakldagina reallashadi, mavjud bo'la oladi. Deylik, o'sha stulning shaklini parokanda qilsak – qismlarga ajratib yuborsak, shaklning yo'qolishi bilan mazmun ham yo'qoladi, zero endi narsaning o'zi ham mavjud emas. Demak, mazmun muayyan shakldagina yashaydi, shaklsiz mazmun bo'lmaganidek, mazmunsiz shakl ham mavjud emas.

Shakl va mazmun munosabati haqida so'z borganda, mazmunning yetakchiligi, uning shaklni belgilash xususiyati haqida aytiladi. Darhaqiqat, ikkilamchi tabiat (inson tomonidan yaratilgan narsalar)ga nazar solinsa, buni yaqqol ko'rish mumkin bo'ladi. Misol uchun yana o'sha stulni olay-

lik. Yuqorida ko‘rganimiz “o‘tirish uchun mo‘ljallangan moslama” degan mazmun yasalajak buyumning parametrlarini belgilaydi: balandligi, kengligi, suyanchiqqa ega bo‘lishi, o‘tirg‘ichning old tomoni biroz ko‘tarilgan bo‘lishi va hokazo. Ya’ni bu o‘rinda shaklning mazmunga muvofiq bo‘lishi talab qilinadi. Tasavvur qilingki: usta stulning oyoqlarini bir yarim metrdan qilib yasadi va natijada o‘tirg‘ich kishining yelkasi barobar turibdi; yoki o‘tirg‘ichning kattaligi shapaloqdek bo‘lsin. Albatta, har ikkala holda ham shaklning mazmunga nomuvofiqligi yuzaga keladiki, natijada buyum o‘zining qimmatini yo‘qotadi. Mazmun o‘zgarishga, yangilanishga moyil bo‘lgani holda, shakl konservativlik xususiyatiga ega, ya’ni o‘zgarishga u qadar moyil emas, shakldagi o‘zgarishlar juda sekin kechadi. Aytaylik, “o‘tirish uchun mo‘ljallangan moslama” degan mazmunga “bolalarning” aniqlovchisi qo‘shilsa, shakl parametrlari o‘zgaradi, stul kichikroq yasaladi. Endi unga “go‘daklarning” aniqlovchisini qo‘shsak, shaklga yana biror bir qo‘shimcha, masalan, go‘dakni yiqilib tushishdan saqlovchi old to‘siq qo‘shiladi. Biroq, shunisi borki, barcha hollarda ham “o‘tirish uchun mo‘ljallangan moslama” o‘zining asosiy shakl ko‘rsatkichlarini saqlab qolaveradi.

Boshqa har qanday narsa singari, badiiy asar ham shakl va mazmunning yaxlit birligidir. Shuning uchun “badiiy shakl”, “badiiy mazmun” degan tushunchalarning atigi ilmiy abstraksiyalar ekanligini unutmasligimiz kerak. Ya’ni biz yaxlit butunlik – badiiy asarni atroflicha tahlil qilish, bu ishni osonlashtirish maqsadidagina shu xil shartli bo‘lishga yo‘l qo‘yamiz. Aslida esa, yuqorida ham aytdik, shakl mazmunsiz, mazmun esa shaklsiz mavjud emasdir. Zero, badiiy shakl badiiy mazmunning biz qabul qilayotgan mavjudligi bo‘lsa, mazmun o‘sha shaklning ichki ma’nosi, mag‘zidir.

Badiiy asarda shakl va mazmun o‘zaro dialektik aloqada bo‘lib, ular bir-birini taqozo qiladi, bir-biriga ta’sir qiladi, bir-biriga o‘tadi. Badiiy shakl bilan badiiy mazmun munosabatida ham mazmun yetakchiroq mavqega ega bo‘lib, u shaklni hosil qilishda juda faoldir. San’atkor ijodiy niyatidan kelib chiqqan holda bo‘lg‘usi asarning shaklini belgilaydi, yana ham aniqrog‘i, bo‘lg‘usi asarning mazmuni uning shaklini belgilaydi. Masalan, jamiyatning joriy holatini badiiy idrok etish, u haqdagi hukmini badiiy konsepsiya tarzida shakllantirish va ifodalash maqsadini ko‘zlagan ijodkor roman shaklini tanlaydi. Chunki ayni shu shakl ijodiy niyatda ko‘zda tutilgan mazmunga har jihatdan muvofiq keladi va o‘sha niyatning ijrosi uchun imkon beradi. Shu bilan birga, badiiy shakl nisbiy mustaqillikka

ham ega. Deylik, har bir davr adabiyotida ko‘pchilik ijodkorlar tomonidan qo‘llanib kelayotgan, o‘quvchi omma uchun tushunarli va o‘zining nisbatan turg‘un ko‘rsatkichlariga ega shakllar mavjud. Shunga ko‘ra, san’atkor ifodalashni ko‘zda tutgan mazmunni o‘sha shakllar doirasiga sig‘dirishga intiladi. Masalan, sahna uchun asar yozayotgan ijodkor uni pardalarga, ko‘rinishlarga bo‘ladi, syujet voqealarini ijro vaqtiga sig‘diradi, dialoglarni sahna ijrosi uchun mos holga keltiradi, ularni remarkalar bilan ta’minlaydi va hokazo. Shu bian birga, shakl va mazmun munosabatini tushuntirish maqsadi bilan keltirgan misollarimiz ijod jarayonining jo‘n tushunilishiga olib kelmasligi kerak. Zero, aslida, ijod jarayonida *mazmun shakllanadi* deyilgani to‘g‘riroq, chunki shu holdagina mazmun voqyelanishi mumkin. Ya’ni, Gegel aytmoqchi, “... mazmun shaklsiz emas, shakl esa ayni vaqtning o‘zida mazmunda mavjud bo‘lib, unga nisbatan tashqi narsadir”.[1] Shundan kelib chiqqan holda faylasuf shaklning mazmunga, mazmunning esa shaklga o‘tib turishi haqida so‘z yuritadi.

Mazmun va shaklning bir-biriga o‘tishi genetik asosga egadir. Buni muayyan turg‘un janrlar misolida ham ko‘rish mumkin. Masalan, “g‘azal” janri dastlab paydo bo‘lganida mazmun hodisasi edi. Uning mazmun hodisasi bo‘lganini so‘zning lug‘aviy ma’nosi ham yaqqol ko‘rsatib turadi. Ya’ni, so‘z ma’nosidan kelib chiqilsa, “ayollarga xushomad, maqtov, muhabbat” mazmunidagi she’riy asar borki g‘azal deb yuritilgan. Keyincha, g‘azal ayni mazmunni ifodalash uchun eng optimal shakl kasb etgach, u shakl hodisasiga – turg‘un she’riy janrga aylandi. Endi g‘azal deb ataluvchi shaklda tamoman boshqa (mas., falsafiy, tasavufiy, hajviy) mazmunni ifodalash ham mumkin bo‘ldi. Xuddi shu gapni “novella”ga nisbatan ham aytish mumkin. Italyancha “yangilik” so‘zidan olingan “novella” dastlab janr, ya’ni shakl hodisasi bo‘lmay, mazmun hodisasi edi. Novella deyilganda an’anaviy voqeaband asarlardagi syujetlarni takrorlamaydigan, o‘quvchida jonli qiziqish uyg‘otuvchi *yangi* voqea-hodisadan xabar beruvchi asar tushunilgan. Ayni paytda, novella o‘ziga xos shakl xususiyatlariga ham ega bo‘lgan: qisqalik, syujetning shiddat bilan rivojlanishi, kutilmagan burilishlarga egaligi kabi. Keyincha novellaga xos shakliy xususiyatlar muqimlashib, o‘ziga xos shakl – novella janri yuzaga keladi. Shuningdek, shakl va mazmunning bir-biriga o‘tishini bir asar doirasida ham ko‘rish mumkin. Bunda endi badiiy asarning “sistema” ekani, har qanday sistema quyi va yuqori darajadagi strukturaviy bo‘laklardan,

[1] Гегель. Энциклопедия философских наук. Т.1. – М.: Мысль 1974. – С.298.

sathlardan iborat ekanligidan kelib chiqamiz. Deylik, asarning istalgan parchasini o'qiganimizda bizga "eshitiladigan" nutqning moddiy tomoni (ritm, intonatsiya, vazn, qofiya) shu nutqiy bo'lak mazmuniga nisbatan shakl bo'ladi. Ayni choqda, nutq mazmuni kengayib borib ko'z oldimizda voqealarni namoyon etadi, ya'ni u endi syujetga nisbatan shakldir. O'z navbatida, syujet xarakter va sharoitni namoyon etish shakli bo'lsa, xarakter va sharoit asarning yaxlit badiiy konsepsiyasini ifoda etish shaklidir. Ko'ryapmizki, har bir yuqori sath o'zidan oldingi sathaga nisbatan mazmun, quyidagisi esa o'zidan keyingisiga nisbatan shakl o'laroq namoyon bo'lar ekan.

Shakl konservativroq hodisa bo'lganidan, o'zgarishga u qadar moyil emas, muayyan bir ko'rinishida uzoq yashovchanlik xususiyatiga ega. Mazmun esa o'zgaruvchanlikka moyil hodisa bo'lib, har bir badiiy asar mazmunan o'zicha originaldir. Sababi, o'sha asarni yaratgan ijodkor – individ, u dunyoni o'zicha ko'radi va baholaydi. Shunga ko'ra, hatto oshkor taqlidiy ruhdagi asar ham mazmunan original (originallik bu o'rinda ijobiy baho – o'ziga xoslik ma'nosida emas, balki boshqalarga aynan o'xshamaydigan degan ma'noda tushuniladi) sanaladi. Masalan, hikoya badiiy adabiyotda o'zining asosiy shakliy xususiyatlarini saqlagan holda uzoq o'tmishdan beri yashab keladi. E'tibor berilsa, mumtoz adabiyotimizdagi hikoyatlar bilan zamonaviy hikoya o'rtasida mushtarak nuqtalar borligini ko'rish qiyin emas, ya'ni o'tgan vaqt ichida sodir bo'lgan shakliy o'zgarishlar tublik emas. Holbuki, xuddi shu vaqt davomida ayni shu shakl doirasida minglab yozuvchilar ifodalagan turfa badiiy mazmunlarning son-sanog'iga yetib bo'lmaydi. Albatta, har bir hikoyaning shaklida ham muayyan o'ziga xosliklar kuzatiladi, biroq hikoyaga xos asosiy shakliy belgilar saqlanib qolaveradi.

Badiiy asar qimmatini belgilashda mazmun va shaklning uyg'un muvofiqligi eng muhim mezonlardan sanaladi. Badiiyat go'zal shaklda ifodalangan aktual, umuminsoniy qadriyatlarga mos mazmunni taqozo etadi. Adabiyotshunos badiiy asarni tahlil qilarkan, uning diqqat markazida shakl yoki mazmun turishi mumkin. Lekin asosan shaklga e'tibor qaratgani holda ham, adabiyotshunos uning mazmun tomonlarini nazardan soqit qilolmaydi; asarning mazmun jihatini tekshirayotgan olim ham o'sha mazmunning muayyan shaklda ifodalanayotganini unutmasligi shart qilinadi. Modomiki badiiy asarda shakl va mazmun uyg'un birikar ekan, shaklni badiiyat, mazmunni g'oyaviylik (bunda ham, albatta, shartlilik bor) hodi-

sasi sifatida tushunib, har ikkisiga birdek e'tibor berish zarur, bu – adabiyotshunoslikning "oltin qoida"si sanaladi.

Shu o'rinda "shakl" va "mazmun" tushunchalarini farqlash, adabiy asar tarkibini shu ikki asosga tayangan holda anglash XVIII asr oxiri – XIX asr boshlarida nemis estetik tafakkurida, xususan, Gegel falsafasida qaror topganini eslatish joiz. Bunga qadar esa, to antik zamonlardan boshlab, asarga birbutun sifatida qaralgan, uni "shakl" va "mazmun" tushunchalariga (garchi ular yaxshi ma'lum bo'lsa-da), ajratib o'rganilmagan. Ta'kidlash kerakki, bu xil farqlash adabiy asarni, uning uzvlarini teranroq tahlil qilish imkoniyatini yaratdi. Avvaliga, buni Gegel misolida ham ko'rish mumkin, adabiy asarning mazmun tomonlariga ustuvor ahamiyat berildi, badiiy g'oya, badiiy xarakter masalalari chuqur tadqiq etildi. Ayni hol idealistik dunyoqarash bilan bog'liq holda yuzaga keladi, negaki, uning uchun eng muhimi – *mutlaq g'oya* ifodasidir. Keyincha, realizm bosqichiga o'tilgani sari, har ikki tomonga birdek ahamiyat berish tamoyili kuchayib boradi.

Shunisi ham borki, "shakl" va "mazmun" farqlanshi bilan ularning dialektik birligini tushunmasdan mexanik tarzda ajratish ehtimoli ham yuzaga keldi. Natijada yuqorida aytganimiz "oltin qoida"dan chekinish hollari ham kuzatiladi. Jumladan, shaklning ahamiyatini mutlaqlashtirib, uni badiiyatning bosh mezoni deb biluvchilarni *formalistlar*, ularning faoliyati o'laroq yuzaga keluvchi hodisani *formalizm* deb yuritiladi. Formalizm ko'rinishlari XIX asr oxiri – XX asr boshlaridan ham ijod amaliyotida, ham adabiyotshunoslik ilmida yuz ko'rsatdi. Xususan, badiiy adabiyot tarixidagi futurizm, imajinizm, dadaizm kabi oqimlar badiiyatni asosan shaklda ko'rib, turli yangi badiiy shakllar ixtirosiga o'tdilar. Biroq ularning aksar ixtirolari "shakl – shakl uchun" shiori ostida kechib, mazmundan ko'pincha ayro tushgani uchun-da samarasiz yakun topdi. O'z vaqtida ayni shu xil qarashlarni yoqlagan, ularni nazariy jihatdan asoslamoqchi bo'lgan adabiyotshunoslarning ishlari ham badiiy asar tabiatiga nomuvofiq bo'lgani bois aksar biryoqlama bo'lib qoldi.

Ta'kidlash kerakki, formalizmga batamom salbiy munosabatda bo'lish, uning adabiy-nazariy tafakkur rivojidagi o'rni va ahamiyatini mutlaqo inkor qilish ham to'g'ri bo'lmaydi. Avvalo, formalizm adabiyotshunoslikdagi psixologik maktabga zid o'laroq maydonga chiqqanini yodda tutish kerak. Gap shundaki, biryoqlamalikka og'ib ketgan psixologik maktab vakillari adabiyotshunoslikning maqsadi ijodkor ruhiyatini o'rganish, adabiy asar

esa shu maqsadga erishish vositasi deb bildi. Ya'ni adabiyotshunoslik uchun adabiy asar ilmiy o'rganish obyekti bo'lmay qoldi. Formalizm vakillari shunga qarshi borib, adabiyotda ilmiy o'rganish mumkin bo'lgan, ya'ni ilmiy tadqiqot obyekti bo'la oladigan yagona real narsa asarning shakli, degan g'oya bilan chiqdi. Shuning uchun ham o'z vaqtida B.Eyxenbaum: "Formal metod" maxsus metodologik tizim yaratilishi natijasida emas, balki adabiyot ilmining mustaqilligi va aniqligi uchun kurash jarayonida shakllandi",- deb yozgan edi[1]. Ikkinchi tomondan, formalistlarning badiiy asar shaklini o'rganishga ayricha e'tibor qilganlari adabiyotshunoslikda izsiz ketdi, deyish ham insofdan emas. Ular badiiy asar shakliga xos ko'p jihatlarni: badiiy til, uslub, she'r tuzilishi, she'r kompozitsiyasi, ritm, metr, syujet qurilishi, badiiy asar kompozitsiyasi kabi muhim poetika masalalarini maxsus va chuqur tadqiq etdilar. Xususan, rus formal maktabi vakillari bo'lmish V.B. Shklovskiy, B.M. Eyxenbaum, Yu.N.Tinyanov, V.M. Jirmunskiy, V.V. Vinogradov, B.V. Tomashevskiy, G. Vinokur, R. Yakobson kabi olimlar amalga oshirgan tadqiqotlar adabiyotshunoslik rivojida muhim ahamiyatga molik bo'ldi. Ularning izlanishlari keyincha struktur adabiyotshunoslik, semiotik tahlil kabi yo'nalishlar uchun asos, rivojlanish omili bo'lib xizmat qildi. Formal maktab namoyandalarining asarlari hozirda ham poetika sohasida amalga oshirilayotgan tadqiqotlar uchun boy manba, ilmiy asos bo'lib xizmat qilmoqda.

Shuningdek, adabiyotshunoslikda badiiy asarning shakliga ko'z yumib, uning qimmatini mazmundan kelib chiqibgina baholashga urinishlar ham bo'lgan. Xususan, 20-yillar sho'ro adabiyotshunosligida mafkuraning sinfiy shartlanganligi haqidagi marksistik ta'limotni bayroq qilib olgan adabiyotshunoslar faoliyatida badiiy asarni faqat g'oyaviy mazmunidan, sinfiy mohiyatidan kelib chiqib baholash amaliyoti kuzatiladi. O'zlarini mutlaqo yangi – proletar adabiyoti vakillari deb bilgan bu adabiyotshunoslar badiiy ijod to'lasicha jamiyatdagi iqtisodiy munosabatlar va ijodkorning sinfiy mansubligi bilan bevosita bog'liq deb hisoblaydilar. Ularning talqinidagi badiiy adabiyot bilan ijtimoiy fanlarning mazmun-mohiyatiyu maqsadlari mutlaqo farqsiz, adabiyot ijtimoiy hayotning shunchaki "obrazli illyustratsiyasi", xolos. Badiiy adabiyotning mohiyatini bunday tor va siyqa talqin qilish sho'ro adabiyotshunosligida o'sha yillariyoq keskin qoralandi, unga "vulgar sotsiologizm" degan nom berildi. Sirasi, ushbu nom hodisa mohiyatini aniq-ravshan ifodalaydi ham. Zero, birikmadagi "sotsiologizm" so'zi ijtimoiy hayot bilan bog'liqlikni anglatsa, uni aniqlayotgan "vulgar" so'zi "siyqa", "jo'n" ma'nolarini ifodalaydi. Ya'ni vulgar sotsiologizm adabiyotning tabiatiga xos ijtimoiylikni jo'nlashtirib, siyqalashtirib talqin qiladi. Adabiyotga vulgar sotsiologik yondashuning mohiyati, tahlil va baholash tamoyillari uning V.M.Friche, V.A.Keltuyala, V.F.Pereverzyev kabi nazariyotchilari asarlarida, shuningdek, mafkuralashgan turli proletar yozuvchilar uyushmalarining nashrlari bo'lmish "Na literaturnom postu", "Na postu" kabi jurnallarda chop qilingan maqolalarda aks etgan.

[1] Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. – М., 1987. – С. 375.

Ta'kidlash kerakki, vulgar sotsiologizm badiiy adabiyotning san'at hodisasi ekanini inkor qilish, uni mafkura quroliga aylantirishning qo'pol ko'rinishi edi. Bunday deyishimizning boisi shuki, garchi sho'ro adabiyotshunosligi vulgar sotsiologizmga o'z vaqtida keskin zarba bergan bo'lsa-da, uning o'zi ham to oxirgi kunlariga qadar bir oyog'i bilan shu mavqeda turdi, ya'ni mohiyatan u badiiy adabiyotga shu xil yondashuvning "yumshoq" varianti edi, xolos. Sho'ro davrida yangi tuzumni, kommunistlar partiyasini, proletariat dohiysini ulug'lagan badiiy jihatdan nochor asarlarning rag'batlantirilib, chinakam badiiyat hodisasi sanaladigan asarlarning e'tibordan chetda qolgani, eng yomoni, tazyiq ostiga olingani buning yorqin dalilidir.

Ko'rinadiki, badiiy asarni o'rganishga jazm etgan adabiyotshunos, avvalo, uning tabiatidan kelib chiqishi, asarning shakl va mazmun jihatlarini birlikda olib tekshirishi zarur ekan. Tabiiyki, badiiy asarni o'rganayotgan adabiyotshunos uning qaysidir bir jihatini diqqat markaziga qo'yishi mumkin. Biroq shunda ham, masalan, asar shakli haqida fikr yuritayotgan tadqiqotchi uning mazmunni uyushtirish va ifodalash, ta'sirdorligiyu badiiy jozibasini oshirishdagi ahamiyatini; mazmun haqida fikr yuritganda uning shaklga qay darajada muvofiqligini nazardan qochirmasligi lozim bo'ladi.

Badiiy asarda shakl va mazmunning birbutun mavjudligi, ularni ajratishdagi shartlilik shunchalarki, adabiyotshunoslikda shakl va mazmun komponentlarini tasnif qilishda hali hanuz bir xillik yo'q. Garchi "shakl" va "mazmun" kategoriya sifatida qariyb ikki asr ilgari qaror topgan va shundan buyon o'rganib kelinayotgan bo'lsa-da, tasnif masalasi hanuz tugal hal etilmagani shakl va mazmunga ajratishdagi shartlilikni yaqqol ko'rsatib turadi. Adabiyotshunoslikka oid asarlarni ko'zdan kechirsangiz, ularda shakl va mazmun komponentlari tasnifi masalasida, qaysi unsurlarni shaklga, qaysilarini mazmunga daxldor deyish masalasida turlichalik

mavjudligiga guvoh bo'lasiz. Biz quyida bunga ayrim misollarni keltirib o'tamiz:

1) tema, ideya, xarakter – mazmun unsurlari; syujet, kompozitsiya, til – shakl unsurlari (L.Timofeyev);

2) obraz, syujet, kompozitsiya, ritm, til – shakl unsurlari; tema, ideya – mazmun unsurlari (V.Gulyaev, G.Abramovich);

3) tema, problema, ideya – mazmun unsurlari; syujet, kompozitsiya, til, ritm, obrazlar sistemasi – shakl unsurlari (Shepilova);

4) tema, g'oya – mazmun unsurlari; obraz – ham shakl, ham mazmun hodisasi; til, badiiy tasvir vositalari, konflikt, kompozitsiya, tur, janr, she'r tuzilishi – shakl unsurlari (T.Boboyev);

5) uslub, janr, kompozitsiya, til, ritm – shakl unsurlari; tema, fabula, konflikt, xarakterlar, badiiy g'oya, tendensiya – mazmun unsurlari; syujet ham shakl, ham mazmun hodisasi (V.Kojinov);

6) syujet – shakl ham mazmun unsuri; tema, fabula, obrazlar sistemasi, konflikt – ichki shakl; kompozitsiya – tashqi shakl; g'oyaviy mazmun – mazmun;

Mazkur tasniflarning hammasida ham asosli va bahsli nuqtalarning mavjudligi shubhasiz. Shu bilan birga, agar "shakl" va "mazmun" tarzida farqlashning o'zi shartli ekanini etiborga olsak, qachondir hammani birdek qanoatlantiradigan, hech bir savolga o'rin qoldirmaydigan tasnif amalga oshirilishi mumkinliga ham ko'z yetmaydi. Deylik, agar syujet asardagi bir-biriga bog'liq voqealar jami deb tushunilsa – ham shakl, ham mazmun; agar unga voqealar orasidagi bog'lanishlar qanday amalga oshganini ko'rsatuvchi qolip (sxema) deb qaralsa – shakl; agar shu qolip uyushtirayotgan hayot materiali deb bilinsa mazmun hodisasi sifatida tasnif etilishi lozim bo'ladi. Ya'ni tasnifning qanday bo'lishi ko'p jihatdan masalaga yondashuv bilan ham bog'liq ekan. Shunga ko'ra masalaga yondashuvimizdan kelib chiqqan holda o'z tasnifimizni aniqlab olishimiz zarur bo'ladi. Zero, ayni tasnif faoliyatimizda konkret adabiy asar tarkibini qanday tasavvur qilishimiz, pirovardida esa uni qanday tushunishimiz va baholashimizni belgilaydigan muhim omillardan biridir. Adabiy asar tarkibini tasnif etishda biz mazmunning shaklni belgilovchilik xususiyati va badiiy ijod jarayoni algoritmini asos qilib olamiz. Shu asoslardan kelib chiqilsa, bizningcha, tubandagicha tasniflash to'g'ri bo'ladi: *problema, tema, tendensiya, g'oya* – mazmun unsurlari; *til, ritm, obrazlar sistemasi, syujet, konflikt, kompozitsiya* – shakl unsurlari.

BADIIY ASAR MAZMUNI

Badiiy mazmun obyektiv va subyektiv ibtidolar birligi sifatida. Badiiy mazmunning yuzaga chiqishi va mazmun uzvlari haqida. Badiiy asar mazmunining aktual va tub estetik qatlamlari xususida. Ijodkor dunyoqarashi va badiiy mazmun. Badiiy mazmunning o'ziga xos xususiyatlari

Avvalo, badiiy asarda tasvirlanayotgan va badiiy idrok etilayotgan narsani farqlash zarur. Negaki, adabiy asarlarda bu ikkisi doim ham aynan emas: bir narsa tasvirlangani holda butunlay boshqa narsa idrok etilishi mumkin ("O'g'ri", "Na'matak", "Soxta Neron"). Shu bois ham badiiy asar mazmuni unda tasvirlanayotgan hamda idrok etilayotgan narsalar birligida tushuniladi. Mazkur fikrni izohlashga masal g'oyat qulay bo'lganidan, misol o'laroq Ezopning "Toshbaqa bilan quyon" masalini olaylik:

"Toshbaqa bilan quyon qay birimiz chopag'onmiz, deya bahslashib qolishdiyu, bahsni bellashuvda hal qilishga qaror berishdi. Quyon o'zining tug'ma chopag'onligiga ishonib unchalik jon kuydirmadi: yo'l chetiga yonboshladiyu, qattiq uyquga ketdi. Toshbaqa esa o'zining imillab yurishini bilgani uchun beto'xtov chopdiki, natijada bahsda g'olib bo'lib mukofot oldi.

Alqissa, ko'pincha kamolga yetkazilmagan tug'ma iste'doddan mehnatsevarlik ustun keladi".

E'tibor berilsa, masalda tasvirlangan narsa – Toshbaqa bilan quyon bahsi ham, masalchining "alqissa" deya qissadan hissa tarzida chiqarayotgan xulosasi ham o'z holicha mazmunga egaligini ko'rish qiyin emas, ayni choqda, masal mazmuni shu ikkisining birligidagina yuzaga chiqadi. Zero, masalan, xuddi shu "Toshbaqa bilan quyon" voqeasini bundan boshqacharoq hayotiy holatga tatbiq etgan holda "O'zingni er bilsang, o'zgani sher bil!" degan xulosa chiqarish ham mumkin. Shuningdek, "ko'pincha kamolga yetmagan tug'ma iste'doddan mehnatsevarlik ustun keladi" degan xulosani boshqa bir voqea asosida ham chiqarsa bo'ladi. Ayon bo'ldiki, badiiy asar mazmuni deyilganda uning birgina g'oyaviy mazmunini tushunish ham, unda tasvirlangan voqealar mohiyatidan kelib chiqadigan mazmunnigina tushunish ham yanglishdir. Bu esa badiiy asar mazmunining obyektiv va subyektiv birlik ekanligi bilan bog'liq izohlanadi. Agar asarda tasvirlanayotgan shaxslar, narsalar, voqea-hodisalar, xullas, tasavvurimizda gavdalanuvchi badiiy voqelikni obyektiv ibtido desak, ijodkorning o'zi tasvirlayotgan badiiy voqelikka munosabati va shundan tug'iluvchi o'y-

fikrlariyu his-tuyg'ulari subyektiv ibtidoni tashkil qiladi. Shunga ko'ra, badiiy asar mazmunini so'zlab berish mumkin emas. Odatda, amaliyotda ko'p duch kelinadigan "mazmunni so'zlab bering" deyilgan holatlarda uning bir qirrasi, aniqrog'i, mazmunni uyushtiruvchi muhim unsur – fabula, ya'ni asarda tasvirlangan voqealar haqiqatda yuz berish tartibida so'zlab beriladi, xolos. Sirasi, buni hatto muallifning o'zi ham uddalay olmaydi, chunki "bitta daryoga ikki marta sho'mg'ish mumkin emas". Ya'ni yozuvchi o'sha asarni yaratish paytidagi ma'naviy-ruhiy holatiga aynan kirolmaydi, demak, mabodo mazmunini "so'zlab" berishga jazm etgudek bo'lsa ham, asarda aks etgan o'y-hislari aynan takrorlanmaydi, bas, u so'zlab berayotgan mazmun ham endi aynan emas, boshqa bo'ladi.

Adabiyotshunoslikda "tema" (mavzu) termini ikkita ma'noda faol ishlatiladi: 1) asarda tasvirlanayotgan hayot materiali; 2) asarda badiiy idrok etish uchun qo'yilgan ijtimoiy, ma'naviy-axloqiy, falsafiy va boshqa problemalar majmui. Shuningdek, bu ikki ma'noni birlashtiradigan talqin ham mavjud. Jumladan, akademik I.Sultonga ko'ra, "mavzu – yozuvchi ongida va qalbida hali badiiy shakllantirishni talab qilib yotuvchi hayotiy material va sotsial axloqiy problemadir". Ko'rib turganimizdek, ustoz "mavzu" va "problema" terminlariga sinonim sifatida qaraydi: "Yozuvchini hayajonga solgan va qo'liga qalam olishga majbur etgan hayotiy material "mavzu" yoki "problema" deb ataladi"[1]. Bundan farqli o'laroq, biz mazmun komponentlarini badiiy ijod jarayoni va asarda namoyon bo'lishi nuqtai nazaridan farqlash tarafdorimiz. Shunga ko'ra, "problema" va "mavzu" alohida tushunchalar, ularni ikkita atama bilan nomlash to'g'ri bo'ladi deb hisoblaymiz. Endigi vazifamiz shu qarashni badiiy ijod tabiatidan kelib chiqqan holda asoslash bo'ladi.

Badiiy asar ijodkorning borliq bilan munosabati mahsuli o'laroq dunyoga keladi. Ya'ni borliqda yashayotgan individ sifatida ijodkorni muayyan muammolar o'ylatadi, tashvishga soladi. Ijodkor o'sha muammoni idrok etishga intilishi ichki ehtiyojga aylangani uchun ham asarga qo'l uradi. Tabiiyki, "boshidan o'tgan tabib" deganlaridek, bu masalani ijodkordan ko'ra yaxshiroq biladigan bo'lmasa kerak, shuni o'ylab A.Qahhorga murojaat etamiz. A.Qahhor yoshlar seminarida so'zlagan nutqida aytadiki, "yozuvchi biron hodisaga o'quvchida muhabbat yoki nafrat hissi qo'zg'atishi uchun avval o'sha his o'zida bo'lishi kerak" deydi. His etish uchun esa "ijtimoiy hodisalarni tahlil qilish, uning yaxshi, yomon ekanini

[1] I.Sulton. Adabiyot nazariyasi. – T.: O'qituvchi, 1986. – B.172-173.

bilish" lozim. "Yozuvchi turmush hodisasini tahlil qilganidan so'ng unga ma'lum munosabatda bo'ladi. Bu munosabati uning qanoati bo'ladi. Uning biron hodisani his qilishi mana shu qanoati asosida bo'ladi"[1]. E'tibor berilsa, A.Qahhorning "qanoat" degani bilan biz "problema" deb atayotgan tushunchaning bitta narsa ekanini ko'riladi. Adib talqinidagi "qanoat" ijtimoiy hodisaning "yaxshi, yomon ekanini bilish"dan tug'ilgan munosabat ekani shunday deyishga to'la asos beradi. Zero, problema ham ijtimoiy hodisalarni ideal asosida mushohada etish, ular orasidagi muvofiqlik yoki nomuvofiqlikni anglashdan yuzaga keladi. A.Qahhorga ko'ra, "yozuvchi hech vaqt "Nima to'g'risida yozsam ekan?" deb o'ylab, keyin birdaniga biron to'g'rida yozishni ixtiyor qilmaydi. Aksincha, hodisaga ma'lum munosabati, qanoatidan kelib chiqqan rozilik yoki norozilik uni yozishga majbur qiladi, uni o'z ixtiyoriga qo'ymaydi"[2]. Ya'ni bundan yozuvchining "nima to'g'risida yozishi"ni – mavzuni "qanoat" belgilaydi, degan xulosa kelib chiqadi.

Demak, yuzaga kelishi nuqtai nazaridan problema birlamchi bo'lib, u ijodga turtki beradi. Negaki, problemada pirovardida ifodalanuvchi g'oya (ya'ni ijodkorning o'quvchisiga aytmoqchi bo'lgani) kurtak holida mavjud – uni barg yozdirish, obrazlar yordamida shakllantirish va ifodalash zarur. Ya'ni problemani – uni yuzaga keltirgan omillar va hal etish yo'llarini badiiy idrok etish, bu jarayonda anglagan haqiqatlari bilan o'rtoqlashish ijodkor uchun endi zaruratga, uning ichki ehtiyojiga aylanadi. Shu jihatdan qaralsa, badiiy asarni "ehtiyoj farzandi" deb ta'riflagan Abdulla Oripov to'la haqdir.

Ta'kidlash kerakki, problema haqida yuqorida bildirilgan fikrlarni mutlaqlashtirish ham durust emas. Zero, ular ko'proq epik asarlarga, o'shanda ham ijtimoiy xarakterdagi asarlarga tatbiqan o'zini to'la oqlaydi. Deylik, izhor yoki vasf asosiga qurilgan lirik she'rlar, shuningdek, majoziy-ramziy xarakterda bo'lmagan peyzaj lirikasi namunalaridan ham problema izlash to'g'ri emas. Chunki ularning yaratilishiga turtki bergan narsa –mualliflarining "qanoatidan kelib chiqqan rozilik", mavjud holatdan rozi odamda esa, tabiiyki, problema bo'lmaydi. Ayni choqda, yor yoki tabiat go'zalligidan ko'ngilning zavqu shavqqa to'lib ketishi ham ijodga turtki beradi – "bo'shanish zarurati"ni yuzaga keltiradi. Yoki ommaviy adabiyot vakili sanaluvchi detektiv, sarguzasht va fantastik asarlarda ham ko'pincha

[1] A.Qahhor. Asarlar. 5 jildlik. 5-jild. – T., 1989. – B.66.
[2] Shu joyda.

problema ko'zga tashlanmaydi. Sababi, ularda ijodkor maqsadi asardan chetga chiqmaydi, ya'ni sarguzasht davomidagi o'tkir kechinmalar, izquvar bilan birga jumboqlarni yechishu xayolotning mutlaqo erkin parvozidan keladigan zavqning o'zi maqsadga aylanadi. Boshqacha aytsak, ularda san'atning "o'yin" xususiyati ustuvorlik kasb etib qoladi.

Adabiyotshunoslikda "problema" bilan birga "problematika" istilohi ham ishlatiladi. Gap shundaki, hayotni qamrov ko'lami keng epik va dramatik asarlarda badiiy idrok etilayotgan muammolar ham shunga yarasha, ya'ni bir emas, bir nechta problema qo'yilishi mumkinki, ularning jami problematika deb yuritiladi. Odatda, asar problematikasi bir-biriga bog'liq va bir-birini taqozo etuvchi problemalardan tarkiblanib, o'ziga xos butunlikni tashkil qiladi. Masalan, "O'tgan kunlar"ning bosh problemasini "millat ozodligi va taraqqiysi" tarzida ifodalash mumkin bo'lsa, uning to'laqonli badiiy idrok etilishi "milliy birlik", "saltanat va raiyat", "taraqqiy va manfaati shaxsiya", "inson erki", "ayol huquqi", "otalar va bolalar" kabi qator yondosh problemalar yordamida amalga oshadi.

Ijodkor o'zini o'ylatgan, tashvishga solgan muammo(lar)ni badiiy idrok etish uchun qulay va keng imkon beruvchi hayot materialini tanlab tasvirlaydiki, shu asar mavzusidir. Ya'ni "asarda *tasvirlangan* va *badiiy idrok etilgan* narsa farqlanishi kerak" degan qarashdan kelib chiqqan holda birinchisini "mavzu", ikkinchisini "problema" deb ataymiz. Holbuki, bu yo'sin farqlashimizda muayyan shartlilik bor: "problema" bilan "mavzu" bir narsaning ikki tomoni, ularni farqlashimiz esa o'rganishni osonlashtirish uchun, xolos. Zero, bir tomoni, hayot materiali problemaga muvofiq tanlansa, ikkinchi tomoni, problema o'sha materialdagina namoyon bo'ladi va uning asosida badiiy idrok etiladi. Haqiqatda "problema" bilan "mavzu" birligi badiiy asar mazmunining bitta qirrasi – *tematik asos*ni tashkil qiladi.

Shu o'rinda yana bir narsaga aniqlik kiritib o'tish zarur. Gap shundaki, "hayot materiali tanlab olinadi" deyishimizda ham muayyan shartlilik bor. Negaki, problemani badiiy idrok etish uchun hayot materiali har doim ham asliga monand olinmaydi, bu ko'proq realistik yo'nalishdagi adabiyotga xos. Hayotda mavjud bo'lmagan – ijodkor xayoloti mahsuli bo'lmish holat yo voqea tasviri orqali ham problema badiiy idrok etilishi mumkinki, adabiyotda bunday asarlar ham ko'pchilikni tashkil qiladi. Jumladan, yuqorida misol tariqasida keltirilgan masalda tasvirlangan "toshbaqa bilan quyon bahsi" hayotiy emas, u ijodkor tomonidan muay-

yan hayotiy holat mohiyatini ochish uchun yaratilgan badiiy modeldir. Shunga o'xshash, o'zini qiynagan muammolar idroki va ifodasi uchun, masalan, J.Svift "Gulliverning sayohatlari"da hikoya qilgan voqealar yoki F. Kafka "Evrilish"da tasvirlagan holat ham mohiyatan badiiy modeldir. Xuddi shu gapni Fitratning "Qiyomat", N. Eshonqulning "Maymun yetaklagan odam", U. Hamdamning "Bir piyola suv", I. Sultonning "Qismat" hikoyalari, O. Muxtorning "Ffu", A. A'zamning "Ro'yo yoki G'ulistonga safar" romanlari va yana juda ko'p asarlarga nisbatan ham aytish mumkin. Albatta, bularning hammasida andoza hayotdan olingan, ya'ni hayot – voqelik modelni yaratish uchun material bo'lib xizmat qiladi. Faqat har bir konkret modelda "aks ettirish" va "ijodiy qayta yaratish" amallarining nisbati turlichadir.

Asarda tasvirlangan badiiy reallik voqelikning ijodkor tomonidan ko'rilgan, ideal asosida g'oyaviy-hissiy baholangan va muayyan mazmunni ifodalashga mos tarzda ijodiy qayta ishlangan aksidir. Ya'ni badiiy asarda voqelik quruqqina "aks ettiril"maydi, unga muallifning g'oyaviy-hissiy bahosi ham qo'shiladi (hatto muallif o'ta "obyektiv" bo'lishga intilganida ham, uning nuqtai nazaridan ko'rilgan va taqdim etilgan badiiy voqelikda ijodkor subyekti akslanaveradi). Yuqorida problemaning o'zida g'oya kurtak holida mavjud bo'lishini aytdik. Demakki, hayot materialini tanlashdan boshlab uning qanday umumlashtirilishi, badiiy voqelikda obrazlarni ierarxik tartibda joylashtirish, ularning qiyofasini chizish, fe'l-xo'yini ta'riflash, xatti-harakatlari va ruhiyatini tasvirlash – barida muallif subyekti, u ifodalamoqchi bo'lgan g'oyaning ta'siri sezilib turadi. Ayni shu narsa asarning o'quvchi tomonidan qabul qilinishini boshqaradi, o'quvchini asarni muallif istagandek tushunishga yo'naltiradi. Shu bois muallifning o'zi tasvirlayotgan voqea-hodisalarga g'oyaviy-hissiy munosabati, obrazlar sistemasida o'z ifodasini topuvchi problemani anglashi va baholashi *tendensiya* deb yuritiladi. Zero, "tendensiya" lotincha so'z bo'lib, terminga uning "yo'naltirmoq" ma'nosi asos bo'lgan.

Yuqoridagilardan ayon bo'lyaptiki, tendensiya asar problematikasidan kelib chiqib tanlangan hayot materiali talqinini muallif ko'zlagan g'oyaviy-badiiy maqsadga yo'naltirgan holda badiiy g'oyaga aylantirar ekan. Ya'ni asarda qo'yilgan problemaning qalamga olingan hayot materiali asosida idrok etilishi va baholanishidan *badiiy g'oya* (kengroq olsak – *badiiy konsepsiya*) o'sib chiqadi. Xuddi problema bilan mavzu birligi badiiy asar mazmunining *tematik asosi* bo'lgani kabi, tendensiya bilan g'oya birligi

uning *g'oyaviy asosi*ni tashkil qiladi. Shunga ko'ra, badiiy asar mazmuni g'oyaviy-tematik butunlik bo'lib, u haqda so'z borganda har ikki tomon nazarda tutilishi lozim. Bu esa, tabiiyki, oson ish emas, asarni mazkur talabga to'la amal qilgan holda tushunish inson imkonidan tashqaridadir.

Yuqorida badiiy asar mazmuni g'oyaviy mazmundangina iborat emas dedik. Negaki, g'oyaviy mazmun deganda asarda tasvirlangan badiiy voqelikka muallifning g'oyaviy-hissiy munosabati asosida kelib chiqadigan mazmun tushuniladi. Holbuki, asarda so'z bilan tasvirlangan badiiy voqelik o'quvchi tasavvurida gavdalanar ekan, u muayyan darajada obyektivlashadi. Shunday ekan, endi o'quvchi o'sha voqelikka muayyan g'oyaviy-hissiy munosabatda bo'lishi va shu asosda o'zining mazmunini shakllantirishi mumkin. Shuni nazarda tutgan holda adabiyotshunoslikda ba'zan "*subyektiv g'oya*" va "*obyektiv g'oya*" tushunchalari farqlanadi ham. Bunda asarda muallif talqinidan kelib chiquvchi g'oyaga subyektiv, unda tasvirlangan voqelik mohiyatidan kelib chiquvchi g'oyaga esa obyektiv sifati beriladi. Biroq bunday farqlash ilmiy jihatdan asosli emas. Chunki, garchi "obyektiv g'oya" deb atalsada, haqiqatda u o'quvchining tasavvurida obyektivlashgan badiiy voqelikka g'oyaviy-hissiy munosabati asosida voqyelanadi, ya'ni u ham aslida subyektivdir.

Aytilganlar mazmunning shaklga ta'siri, uning shaklni belgilashini yorqin namoyish etadi. Zero, birinchidan, asarda tasvirlash va badiiy idrok uchun tanlab olinayotgan hayot materiali ixtiyoriy(spontan) bo'lmay, qo'yilgan problemani badiiy idrok etish uchun eng optimal imkoniyat bera oladigan bo'lishi lozim; ikkinchidan, obrazlar sistemasi, unda har bir obrazning tutgan mavqeyi, konflikt turi, kompozitsion qurilish, janr – bular hammasi problema va tendensiya talabidan kelib chiqadi.

Shu o'rinda masalaning yana bir jihatiga e'tiborni tortamiz: badiiy asardagi shakl komponentlarining har biri mazmun komponentlaridan konkret bittasi bilan bevosita bog'lanadi. Deylik, mavzu badiiy tadqiq uchun olingan hayot materiali sifatida ayni materialni uyushtirib beruvchi syujet bilan uzviy bog'liq, ikkisi – bamisoli et bilan suyak. Muallifni o'ylatgan problema ko'proq asardagi konfliktlarda o'z ifodasini topsa, uning g'oyaviy-hissiy bahosi kompozitsiyaning muhim unsuri bo'lmish obrazlar tizimida bo'rtib ko'zga tashlanadi. Nihoyat, asardagi badiiy hukm – badiiy konsepsiyaning tashkillanishi va ifodalanishida kompozitsiya hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi.

Badiiy asar mazmuni ko'p qatlamli hodisa bo'lib, ulardan ikkitasi – aktual va tub estetik qatlamlar universal xarakterga ega. Aktual qatlam deyilganda asarning ijtimoiy-siyosiy mohiyati tushuniladiki, u bevosita asar yaratilgan davrning ijtimoiy-siyosiy maqsadlariga qaratilgan bo'ladi. Ijodkor muayyan bir davr kishisi, u zamonasining muammolaridan forig' bo'lolmaydi, atrofida yuz berayotgan hodisalarga o'zining g'oyaviy-hissiy munosabatini bildiradi – asarida ijtimoiy, siyosiy, ma'naviy-ma'rifiy g'oyalarni oldinga suradi, asari bilan zamonasiga muayyan ta'sir o'tkazish maqsadini ko'zlaydi. Biroq mazmunning aktual qatlami uni aktual etgan ijtimoiy-tarixiy asoslarning yo'qolishi barobari yo'qolib boradi – endi asarning boshqa qatlamlari aktuallashadi. Shu bois ham konkret badiiy asarning turli davr o'quvchilari tomonidan turlicha tushunilishi mumkin bo'ladi. Zero, har bir davr asar mazmunining o'zi uchun ahamiyatli qatlamni aktuallashtiradi. Masalan, A.Qodiriy "O'tgan kunlar" romanida o'z davri ijtimoiy muammolariga (millat fojialarining ildizi, milliy ozodlik va taraqqiy masalalari) munosabat bildirib, shu davr uchun benihoya muhim g'oyalarni singdirishga intilgan edi. Keyinroq, 60-yillardan boshlab asar mazmunining bu qirrasi go'yo silliqlanib ketdi-da, boshqa qatlami (ota-ona orzusi, sevgi va vafo) aktuallashdi: u endi "ishqiy-maishiy roman" o'laroq tushunila boshlandi. 80-yillarning oxirlariga kelib esa jamiyatimizda mohiyatan asar yaratilgan davrdagiga yaqin ijtimoiy-tarixiy vaziyat (milliy o'zlikni anglash, istiqlol sog'inchining kuchyishi) yuzaga keldi va shunga mos ijtimoiy kayfiyat ustuvorlik qila boshladiki, bu roman yozilgan davridagi aktual mazmunning qayta aktuallashuviga olib keldi.

Mazmunning tub estetik qatlami esa, aktual qatlamdan farqli o'laroq, asar yaratilgan davrgagina qaratilgan emas – u davr kontekstidan ayro holda ham tushunilaveradi. Buning omili, ilgari aytilganidek, badiiy ijod onlarida san'atkor o'z davridagina emas, katta vaqt qo'ynida yashashi bilan izohlanadi. Shu bois ham asarda mangu muammolar, mangu qadriyatlar o'z aksini, ifodasini topadi. Asarning umrboqiyligini ta'minlovchi jihat ham aslida shudir. Hali zamonlar o'tar, lekin Qodiriy romani kelgusi avlodlarni ham hayratga solaveradi. Zero, unda mangu muammolar ("otalar va bolalar" muammosi, "ma'rifat va jaholat", "ezgulik va yovuzlik", "adolat va zulm" kabi) o'lmas umuminsoniy qadriyatlar nuqtai nazaridan badiiy tadqiq qilingan va baholangan.

Mazmunning mazkur ikki qatlami o'zaro munosabatidagi ayrim o'ziga xos jihatlarni nazardan qochirmaslik lozim. Odatda, mazmunning aktu-

al qatlami yuzada bo‘ladi. Zero, asar o‘z davrining ijtimoiy-siyosiy va ma’naviy-ruhiy ehtiyojlarga “labbay!” deb javob bera olishi uchun shunday bo‘lishi kerak ham. Biroq ayni hol asar yaratilgan davr o‘quvchilarining tub estetik qatlamni ilg‘ab olishlariga, uni munosib baholashlariga halal berishi ehtimolini kuchaytiradi. Masalan, Murod Muhammad Do‘stning “Lolazor” romani e’lon qilingan vaqtda o‘quvchi ommani ko‘proq u yoki bu personaj ostida kim nazarda tutilayotgani, syujetdagi u yoki bu voqea jamiyatimizda yuz bergan qaysi voqeaga bog‘lanishi qiziqtirdi. Natijada o‘quvchilarning aksariyati romanda hayotga odatlanilgandan o‘zgacha nazar tashlangani, ongimizda turg‘unlashgan stereotiplarni barbod etaroq unda olam va odam mohiyati yangicha idroq etilayotganiyu o‘ziga xos badiiy falsafa borligini fahmlayolmay, anglayolmay qoldi. Adabiyotimiz tarixida, xususan, so‘z va ijod erkinligi bo‘g‘ilgan sho‘ro davrida mazmunning aktual qatlami ijodkorning asl muddaosi – u ifodalamoqchi bo‘lgan mazmunni pardalashga xizmat qilgan hollar ham uchraydi. Jumladan, Cho‘lpon “Kecha” romanida Zebi syujet chizig‘idagi voqealarni oldingi planga chiqaradiki, bu bilan sho‘ro tarbiyasini olgan o‘quvchi omma kutgan “Oktyabr inqilobidan avval xotin-qizlarimiz huquqsiz edi” qabilidagi mazmun aktuallashadi. Ayni paytda, Miryoqub va Akbarali syujet chiziqlari orqali uyushtirilgan hayot materiali adibga yurtining taraqqiyot yo‘lini teran tahlil qilish va bu masaladagi o‘z qarashlarini “yo‘lini qilib” ifodalash imkonini beradi. Ya’ni rasmiy mafkura nuqtai nazaridan maqbul aktual mazmun unga zid keluvchi muallif qarashlarini “pardalab” aytishga imkon yaratadi.

Konkret badiiy asar mazmuniga ta’sir etuvchi muhim omillardan biri ijodkor dunyoqarashidir. Inson voqelikni, unda yuz berayotgan hodisalarni o‘zining dunyoqarashi bilan bog‘liq holda ko‘radi. Shunga ko‘ra, biz “real voqelik” deb atayotgan narsa turli individlar ongida turlicha akslanadi va turlicha baholanadi, demakki, “haqiqat” tushunchasi nisbiydir. Bir davrda yashagan bir necha ijodkorning bir xil mavzudagi asarida tamoman farqli g‘oyalarning ilgari surilishi, voqelik ularda turlicha baholanishi mumkin va tabiiydir. Fikrimizni oydinlashtirish uchun tematik jihatdan bir-biriga yaqin bo‘lgan “Kecha” va “Qutlug‘ qon” romanlariga bir qurgina qiyosiy nazar tashlash foydali. Har ikki roman ham jamiyatning muayyan bosqichdagi holatidan “qoniqmaslik” yoxud unga nisbatan “isyon” natijasi o‘laroq yaratilgan. Deylik, sotsialistik ideallarga chin dildan ishongan Oybek ruhiyatiga 30-yillar voqyeligi qattiq ta’sir qilgan: adib ongida ziddiyat va chi-

galliklar (ideallarida shubhalanish) paydo bo‘lganki, ularni hal qilish uchun yaqin o‘tmishni badiiy tadqiq etishga jazm qilgan. Biz Oybek o‘tmishni atayin rasmiy nuqtai nazarga mos yaratgan, degan fikrdan mutlaqo yiroqmiz. Aksincha, adib o‘z ideali asosida ko‘rilgan voqelikni “Qutlug‘ qon” badiiy voqeligida haqqoniy aks ettirgan, uning vositasida yurtining taraqqiyot yo‘lini badiiy tadqiq etgan va shu asosda o‘zining konsepsiyasini butlab olgan. Ya’ni yaqin o‘tmishning badiiy tadqiqi asosida Oybek o‘sha oktyabrda tanlangan yo‘l to‘g‘ri edi, degan xulosaga kelganki, natijada ruhiyatidagi ziddiyatu chigalliklar barham topgan. Yurtining o‘tmishiga yigirma yil yuksakligidan nazar solgan Cho‘lpon esa “Kecha” romanida yurtimizda oktyabr inqilobining amalga oshishi ijtimoiy-tarixiy zaruriyat emas, balki davr taloto‘plarining hosilasi ekanligini, xalqini chinakam saodatga eltishi mumkin bo‘lgan yo‘l boshqa bo‘lganligini o‘zi uchun yana bir karra tasdiqlab oldi-da, o‘zi anglagan haqiqatni yo‘li bilan o‘quvchisiga yetkazishga intildi.

Bundan anglashiladiki, chinakam ijtimoiy-shaxsiy ehtiyoj mahsuli sifatida dunyoga kelgan asar badiiy voqyeligini real voqelikka zid deyishlik maqbul emas va haqiqatga xilofdir. Zero, bunday da’vo bilan chiqqan holda ijodkor yaratgan badiiy voqelikni real voqelikka emas, ko‘proq o‘zimiz o‘z nuqtai nazarimizdan va o‘zga ma’no asosida ko‘rgan voqelikka qiyoslagan bo‘lib chiqamiz. Masalan, Cho‘lpon va Oybek romanlarida yaratilgan badiiy voqelik bir-birdan keskin farqlanadi, biroq har ikki adib uchun ham o‘zi yaratgan badiiy voqelik real voqelikdan-da realroq, buni tan olmaslik ijod va fikr erkinligini tan olmaslikka olib keladi.

I.Sultonning “Adabiyot nazariyasi”da mazmun spetsifikasi masalasiga alohida bob ajratilgani holda ushbu masalaning “adabiyotshunoslikda hanuz kam o‘rganilgan problemalardan biri”[1] bo‘lib qolayotgani ham ta’kidlangan. Darhaqiqat, adabiyot nazariyasiga oid manbalarda masala umumiy tarzdagina yoritilib, uning o‘ziga xos xususiyatlari ta’riflanmagan. I.Sulton mazmun spetsifikasiga maxsus to‘xtalib, mazmunning beshta xususiyatini ajratadi: salmoqdorlik, haqqoniylik, universallik, originallik, ta’sirdorlik. Ustozning mazkur xususiyatlar haqidagi fikr-mulohazalari, ularga bergan ta’riflariga umuman qo‘shilish mumkin, biroq bugungi kunimiz ularning mohiyati haqidagi tasavvurni muayyan darajada o‘zgartirish, ta’riflarga tahrirlar kiritish zaruratini taqozo etishi ham ma’lum. Shuni

[1] I. Sulton. Adabiyot nazariyasi. – T.: O‘qituvchi, 1986. – B.125–137.

nazarda tutib, quyida olim ajratgan xususiyatlarning har biriga alohida to‘xtalish maqsadga muvofiq.

Badiiy asar *mazmunining salmoqdorligi*, I.Sultonga ko‘ra, “unda inson uchun, million-million kishilar uchun muhim bo‘lgan g‘oyalarning mavjudligi” bilan belgilanadi. Darhaqiqat, chinakam badiiy asarda, uning katta yo kichikligidan qat’i nazar, bashariy qimmatga molik mazmun yotadi. Buning uchun ko‘p narsa talab qilinmaydi: ijodkor chinakamiga his etolgan narsanigina yozishi, chinakam his etmoq uchun esa el ichida to‘laqonli yashamog‘i kerak. Shugina shart bajarilsa, yozganlari atrofidagilar uchun, demakki, bani bashar uchun qimmat kasb etaveradi. Biroq, afsuski, sho‘ro davrida mazmunning salmoqdorligi kommunistik g‘oyalarga nechog‘li mos yoki mos emasligi bilan belgilangan, ya’ni mazmunning ijtimoiy salmoqdorligi ko‘proq e’tiborga olingan. Tabiiyki, bu xil yondashuvda, masalan, individ taqdiri, individning kechinmalari (badiiy umumlashma kuchidan qat’iy nazar) salmoqdor hisoblanmasligi xavfi tug‘iladi. Shu tufayli ham sho‘ro adabiyotshunosligida, masalan, shaxsiy kechinmalar tasvirlangan “ko‘ngil she’riyati”ga yoxud shaxsiy hayot bilan bog‘liq mavzular qalamga olingan asarlarga past nazar bilan qaralgan. Aksincha, xalq ommasining kurashi yoki ulkan zarbdor qurilishlar aks etgan epik polotnolaru lirik “biz” tilidan yangragan manzum shioru chaqiriqlar shedevr maqomiga ko‘tarilgan. Demak, bu xil yondashuv nomaqbul, u muqarrar tarzda vulgar sotsiologizmga yetaklaydi. Holbuki, mazmun salmoqdorligini ta’min etuvchi omillar aniq: ijodkor o‘zi to‘laqonli yashab turgani zaminda yetilgan dardni umuminsoniy qadriyatlar mavqeyidan turib ilhom bilan talqin qilgan asar mazmuni salmoqlidir.

Mazmunning haqqoniyligi hayotiylik bilan bog‘liq ekani shubhasiz. Lekin uni haqqoniylikni baholashning yagona mezoni qilib olish ham xato bo‘lur edi. Adabiyotshunosligimizda uzoq yillar davomida badiiy asar mazmunining haqqoniyligi reallikka qiyosan baholab kelindi. Natijada ko‘plab asarlar va ularning mualliflariga “hayotni buzib ko‘rsatgan” qabilidagi ayblovlar qo‘yildi. Holbuki, badiiy reallikning o‘z haqqoniyati bor bo‘lib, bu haqqoniyat mavjud reallikdan kelib chiqib emas, balki badiiy reallikning o‘zidan kelib chiqib baholanishi lozim. Muayyan g‘oyaviy mazmun ifodasi uchun badiiy reallik haqiqatiga zid borish soxtalikni keltirib chiqaradiki, u hammavaqt o‘zini badiiyatning qotili o‘laroq namoyon etgan. Aksincha, san’atkor badiiy reallik haqiqatiga bo‘ysunib, o‘rni kelganda o‘z istagiga zid o‘laroq uning izmiga muvofiq qalam surgani adabiyot tarixida ko‘p bor qayd etilgan. Jillaqursa, Balzakni eslaylik: agar badiiy haqiqat qonunlari yumshoq bo‘lganida edi, burjuaziyani yakson qilish niyati bilan qalam surgan adib badiiy haqiqat talabi bilan o‘zi tarafdori bo‘lgan monarxik tartibotlar chirib bitganiyu nafratlangani burjua bugun tarix sahnasida bosh rolni egallay boshlaganini bu qadar haqqoniy tasvirlay olmagan bo‘lur edi.

Mazmunning universalligi eng avval badiiy adabiyotning universal bilish vositasi – so‘z bilan ish ko‘rishi bilan izohlanadi. So‘z bilan ish ko‘ruvchi badiiy adabiyot inson hayotining barcha jabhalarini qamragan holda badiiy idrok etishga intiladi va shunisi bilan bilish sohalari sirasida tom ma’noda universallik kasb etadi. Zero, masalan, tarix jamiyatning o‘tmishi, sotsiologiya buguni, futurologiya kelajagi bilan shug‘ullanadi, adabiyot esa bularning hammasi bilan birvarakayiga shug‘ullanadi. Shu bois ham badiiy mazmun bir paytning o‘zida o‘tmish, hozir va kelajakni qamrab olaveradi, universallik kasb etadi. Ikkinchi tomondan, badiiy obrazning ko‘p ma’noli bo‘lishi, badiiy voqelik muallif tomonidan anglangan mohiyatning badiiy modeli ekani va ayni modelning muallif ko‘rganidan o‘zga hayotiy holatlarga ham ko‘pincha mos tushishi mazmun universalligini ta’minlovchi yana bir muhim omildir.

Originallik badiiy mazmunning muhim spetsifik xususiyatlaridan ekanligi shubhasiz. Biroq, agar originallik mezoni o‘laroq har bir asarda yangi bir masala ko‘tarilishi, hayotning shu paytga qadar e’tibor qilinmagan tomoni qalamga olinishi yoki haligacha birov aytolmagan haqiqatning aks ettirilishi kabilar olinsa – tushuncha o‘ta mavhum bo‘lib, faqat subyektiv bahoga aylnib qoladi. Zero, bu holda birov original deb baholagan mazmun boshqa birovga qip-qizil taqlid bo‘lib ko‘rinishi tabiiy. Shunga ko‘ra, mazmun originalligi omilini ijodkor subyekti bilan bog‘lab tushungan to‘g‘riroq bo‘ladi. Bu ma’nodagi originallik har bir ijodkorning alohida va betakror individ ekanligi, uning o‘ziga xos qarashi, fikrlashi bilan bog‘liq yuzaga chiqadigan yangilikdir. Ya’ni bu o‘rinda muhabbat o‘zi eski narsa, lekin har bir yurak uni o‘zicha yangilaydi, qabilidagi holat nazarda tutiladi.

Nihoyat, badiiy obrazning emotsional va ratsional birlik ekanligi, badiiy asarda tasvir bilan birga hissiy munosabat mavjudligi *mazmunning ta’sirdorligi*ni ta’minlaydi. Asar mutolaasi davomida o‘quvchi muallif yo personajlar his-tuyg‘ularini o‘ziga “yuqtiradi”, ular bilan turli hayotiy vaziyatlarda yuzaga keluvchi kechinmalarni qalbidan, o‘y-fikrlarni ongi-

dan kechiradiki, bular mazmun ta'sirdorligi natijasidir. Qadimdan badiiy adabiyotning ayni shu xossasi – hamdardlik asosida o'quvchini personajlarga hamkechinma qilishiyu shu orqali qalbini tozartirishiga ayricha ahamiyat berilgani ham bejiz emas. Zero, adabiyotning ushbu zotiy xossasi o'quvchini mudom jalb etuvchi omil o'laroq uning umrboqiyligini ta'minlaydi. Negaki, boshqa hech bir san'at retsipientga bu qadar turfa his-tuyg'ular gammasini qalbdan kechirish imkonini bera olmaydi.

SYUJET XUSUSIDA

Syujet haqida tushuncha. Syujet funksiyalari, Syujet va fabula. Syujet turlari. Syujet komponentlari. Konflikt va uning turlari.

Syujet (frans. – predmet, "asosga qo'yilgan narsa") badiiy shaklning eng muhim elementlaridan biri sanalib, badiiy asardagi bir-biriga uzviy bog'liq holda kechadigan, qahramonlarning xatti-harakatlaridan tarkib topuvchi voqealar tizimini anglatadi.

Avvalo, bu ta'rifning, ya'ni syujetni voqealar tizimi sifatida tushunishning kengroq ommalashgani va ildizlari Aristotel ta'limotiga borib taqalishini aytish lozim. Shunga qaramay, u syujet haqidagi mavjud ilmiy qarashlardan biri ekanini ham unutmaslik kerak. Mazkur ta'rifga ko'ra, syujet faqat epik, dramatik va qismangina lirik (voqeaband lirika) asarlarga xos hodisa bo'ladi. Holbuki, keyingi davrlarda syujetni bundan ko'ra kengroq tushunish tendensiyasi kuzatiladi.

Zamonaviy ilmiy konsepsiyalarda syujetlilik badiiy adabiyotning xos xususiyatlaridan biri sifatida tushuniladiki, bu jihatdan barcha turdagi badiiy asarlarda ham syujet mavjuddir. Faqat shunisi borki, har bir turda, janrda syujet o'ziga xos tarzda namoyon bo'ladi. Masalan, ba'zan kichik hajmli hikoya va novellalarning syujeti "voqealar tizimi" degan ta'rifga muvofiq kelmaydi: ularda bir voqeaning ichidagi o'sish – bir holatdan boshqasiga o'tishda namoyon bo'luvchi rivojlanish kuzatiladi (Masalan, Cho'lponning "Taraqqiy", A.Qahhorning "Bemor" hikoyalari). Tag'in bir xil hikoyalar borki, ularda qahramon ongiyu qalbida kechib turgan jarayonlarning o'zi voqea o'rnini bosadi, voqelik esa qahramon olamidan o'tibgina tasavvurimizda jonlanadi. Shuningdek, aksariyat lirik she'rlarga voqealar tizimi tushunchasi mutlaqo yot, biroq ularda ham o'y-fikrlar, his-kechinmalar rivoji kuzatiladiki, ayni shu ichki harakat ularning syujetini

tashkil qiladi. Ko'rib turganingizdek, bu o'rinda tavsiflash tom ma'noda "voqealar tizimi" sifatidagi syujetdan boshlab ayni xususiyatning pasayib borishi tartibida amalga oshirildi, ya'ni syujetlar tasniflandi ham.

Yuqoridagicha holatlarni ko'zda tutgan holda adabiyotshunoslikda gohi voqeaband syujet va voqeaband bo'lmagan syujet turlari ajratiladi. Biroq bu tarzdagi tasniflash ham syujet masalasidagi qarashlar turlichaligini bartaraf etish uchun yetarli emas. Shuning uchun ham to hanuz klassik syujet ta'limoti ommalashish va e'tirof etilishi jihatidan ustuvordir.

Jumladan, XX asrning yirik nazariyotchilaridan biri G.N.Pospelov ham syujet epik hamda dramatik asarlarga xos deb biladi. Shu bilan birga u voqeaband lirika namunalarida ham syujet borligi, faqat bundagi syujet o'ta qisqa, hissiy to'yintirilgan va botinida albatta meditativlik (ya'ni lirik subyekt kechinmalari) mavjud bo'lishini ta'kidlaydi. Shuningdek, bunday syujetlar real emas, majoziy yoki fantastik mazmunga ega bo'lishi zarur deb uqdiradi. Mazkur shartlar bajarilgan taqdirda asarda voqelik emas, balki shoirning ijtimoiy ongi ijodiy tipiklashtirilgan, demak, asar lirika hodisasi o'laroq namoyon bo'ladi[1]. G.N.Pospelov boshliq ijodiy guruh tayyorlagan darslikda ham syujet epik dramatik asarlardagi makon va zamonda kechuvchi voqealar oqimi sifatida tavsiflanadi[2]. Buni amerikalik nazariyotchilar R.Uellek va O.Uorrenlar yanada aniq ifodalaydilar: "Pesa, ertak yoki romanning rivoya strukturasi an'anaviy ravishda "syujet" deb ataladi va, chamasi, boshqa termin izlashga asos yo'q"[3]. To'g'ri, ular shuning ortidanoq "faqat "syujet"ni keng tushunish kerakligini ta'kidlab qo'ymoq zarur"ligini ham aytadilar. Shunga o'xshash, V.ye.Xalizev ham syujetni "adabiy asarda tasvirlangan voqealar silsilasi, ya'ni personajlarning makon va zamon o'zgarishlarida, bir-biri bilan almashinuvchi holat va sharoitlarda kechuvchi hayoti" sifatida ta'riflaydi. Unga ko'ra, "syujet epik, dramatik va liro-epik janrlarning uyushtiruvchi asosi"dir[4]. Ko'rinadiki, bu o'rinda ham syujet an'anaviy – voqealar tizimi o'laroq tushunilmoqda. Shu bilan birga, olim sal quyiroqda "syujet lirik turda ham ahamiyatli bo'lishi mumkin"ligini qayd etadi.

O'zbek adabiyotshunosligida ham syujetni an'anaviy – voqealar tizimi o'laroq tushunish ustuvor. Jumladan, I.Sultonga ko'ra, syujet "asarda

---

[1] Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1978. – С.110.

[2] Введение в литературоведение/под ред. Г.Н.Поспелова. – М.: Высшая школа, 1988. – С.197.

[3] Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – С.233-234.

[4] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С.249.

hikoya qilinayotgan voqea", "asar mazmuniga asos bo'lgan kichik yoki katta voqea"[1] demakdir. Ustozlaridan farqli ravishda, so'nggi yillarda yaratilgan o'quv adabiyotlari mualliflari T.Boboyev, E.Xudoyberdiyev va X.Umurov syujetni badiiylikni belgilovchi xususiyatlardan biri o'laroq talqin qiladilar va shundan kelib chiqib syujetlilik barcha turdagi adabiy asarlarga xosligini ta'kidlaydilar. Biroq ular ham syujet haqidagi qarashlarini ko'proq epik va dramatik asarlar hamda voqeaband lirika namunalari asosida ifoda qiladilar. Mazkur hol syujet talqinida an'anaviylik hanuz nechog'li kuchli bo'lmasin, adabiyotshunosligimizda uni "keng" tushunish ham boshlanganidan dalolat beradi.

Terminologik chalkashliklardan qochish maqsadida biz o'quv kursimiz davomida "syujet" istilohini boshlanishda berilgan ta'rifga muvofiq, ya'ni bir-biriga uzviy bog'liq holda kechadigan, personajlarning xatti-harakatlaridan tarkib topuvchi voqealar tizimi ma'nosida tushunamiz. Ta'kidlab aytishimiz joizki, istilohni bunday tushunishimiz syujet barcha turdagi adabiy asarlarga xos degan fikrni inkor qilish emas. Zero, lirik asarda ham o'y-fikrlar, his-kechinmalar rivoji borki, ular ham epik va dramatik asarlarda kuzatiladigan syujetdagi kabi o'zaro bir-biriga bog'liq holda kechadi. Faqat buni syujet bilan emas, lirik asar kompozitsiyasi bilan bog'lab tushuntirish maqsadga muvofiq bo'ladi deb bilamiz. Negaki, lirik asarda kompozitsiya syujet o'rnini bosib, o'y-kechinmalarni muayyan tartibda uyushtiradi. Ya'ni, agar epik va dramatik asarlar kompozitsiyasining o'zagini syujet tashkil qilsa, lirik asarda bu funksiya ham to'lasicha kompozitsiya zimmasiga tushadi.

Mavjud darslik va qo'llanmalarda ko'pincha syujetga Maksim Gorkiy tomonidan berilgan ta'rif keltiriladiki, unga ko'ra syujet "u yoki bu xarakterning, tipning tarixiy rivojlanishi, tashkil topib borishidir". Biroq, ma'lumki, barcha badiiy asarlarda ham xarakter rivojlanishda, o'sish va shakllanishda ko'rsatilmaydi. Xususan, hikoya janrida xarakterlar tayyor holda beriladi, ular voqea davomida rivojlanmaydi, ya'ni syujet bu o'rinda voqeaning ichki rivojini namoyon etadi, xolos (masalan, A.Qahhorning "Bemor", "Anor" hikoyalari). Demak, M.Gorkiy syujetga bergan ta'rif universal bo'lolmaydi, u faqat ayrim tipdagi asarlarga (masalan, "Qutlug' qon","Kecha va kunduz") nisbatangina to'g'ri keladi. Modomiki biz "syujet" deganda epik va dramatik asarlarga xos syujetni nazarda tutar ekanmiz, unda syujetning asardagi "bir-biriga bog'liq voqealar tizimi" yoki

[1] Sulton I. Adabiyot nazariyasi. – T.: O'qituvchi, 1986. – B.179.

"konkret holat, bitta voqeaning ichki rivoji" sifatida tushunilgani to'g'riroq bo'ladi. Ayni choqda, syujet voqealari davomida personajlar xarakterining ochilishi, shakllanishi ham bor narsa. Faqat bunga syujetning badiiy asardagi funksiyalaridan biri sifatida qarash lozim, uni syujetning mohiyati sifatida tushunish xatodir.

Syujetning badiiy asardagi funksiyalari haqida so'z ketganda, avvalo, uning asar problemasini badiiy tadqiq etishga imkon beradigan hayot materialini uyushtirib berishini aytish kerak. Shunday ekan, syujet asarda mavzuni shakllantirgani holda, uning qanday bo'lishi muallifning ijodiy niyatiga bog'liq bo'lib qoladi. Masalan, A.Qodiriy "O'tgan kunlar" uchun tanlagan syujetda Otabekning Toshkentdan, Kumushning Marg'ilondan bo'lishi – ijodiy niyat ijrosi uchun eng maqbul (optimal) variant. Negaki, romanning o'zagi bo'lmish "ishqiy-maishiy" syujet chizig'i voqealarining Toshkent – Marg'ilon orasida kechishi yozuvchiga o'zini o'ylatgan problemalar tadqiqi uchun zarur voqealarni asarga olib kirish imkonini yaratadi. Jumladan, Otabekning dor ostiga borishi, Toshkent isyoni, qipchoq qirg'ini kabi voqealar asarga hech bir zo'rakiliksiz, o'quvchi xayolini band etgan Otabek-Kumush liniyasiga uzviy bog'langan holda olib kiriladi va, muhimi, ular adibga o'zini o'ylatgan shaxs erki, millat erki, millat taqdiri muammolarini atroflicha badiiy tadqiq qilish, bu boradagi fikrlarini ifodalash imkonini yaratadi. Ko'rinadiki, syujetning badiiy asardagi eng muhim funksiyasi – badiiy konsepsiyani shakllantirish va ifodalashga xizmat qilishida namoyon bo'lar ekan. Ikkinchi tomondan, o'sha konsepsiyani o'quvchi syujet voqealariga, undagi turfa evrilishlarga qiziqqan, hamdard o'laroq qahramonlar taqdiriga kuyingan holda qabul qildi. Ya'ni adib o'zi badiiy obrazlar yordamida anglagan haqiqatlarni "huzurlantirib ta'lim berish" aqidasiga muvofiq ifodaladi. Demak, syujet o'quvchini o'ziga jalb etuvchi jozib kuch ham ekanki, buni uning yana bir muhim badiiy-estetik funksiyasi o'laroq tushunish lozim.

Adabiyotshunoslikda "syujet" bilan bir qatorda "fabula" istilohi ham borki, ularni qo'llashda turlichalik bartaraf etilmagan. Avvalo, o'z vaqtida Aristotel "fabula" (yunoncha "mif" so'zining lotincha tarjimasi "fablio"dan) istilohini "syujet" ma'nosida qo'llagan. To XIX asr oxiriga qadar bu ikki istiloh mutlaq sinonim sifatida ishlatilgan bo'lsa, XX asr boshlaridan syujetning chuqur tadqiq etila boshlanishi bilan ular farqlana boshladi. Xususan, rus formal maktabi vakillari "fabula" deganda asarda tasvirlangan voqealarning hayotda yuz berish tartibini, "syujet" degan-

da esa ularning asarda joylashtirilish tartibini tushunadilar. Voqealarning hayotda yuz berish tartibi bilan ularning asarda joylashtirilish tartibini farqlash badiiy asar qurilishini o'rganishda muhim ahamiyat kasb etadiki, bunga amin bo'lish uchun yana "O'tgan kunlar"ga murojaat etamiz.

Ma'lumki, adabiy asarlarda ko'pincha voqealarning hayotda yuz berish tartibi o'zgartiriladi. Albatta, bunda yozuvchi muayyan badiiy-estetik maqsadni ko'zlaydi. Agar voqealarning hayotda yuz berish tartibi nuqtai nazaridan qaralsa, "O'tgan kunlar" romani Otabek bilan Kumushning tasodifiy uchrashuvi bilan boshlanishi lozim edi. Biroq A.Qodiriy bu tartibni o'zgartirib, uni birinchi bo'lim oxirida, to'y tasviridan keyin beradi. Bu bilan adib nimaga erishadi? Romanning ilk sahifasidanoq o'quvchi Otabekning xatti-harakatlarini diqqat bilan kuzatgan, Rahmatjon va Homid bilan karvonsaroydagi suhbatda qutidorning qizi tilga olinishi bilan allanechuk bezovtalanganini sezgan, Hasanali bilan birga oshiq bekzodaning uyqusida alahlashlariga guvoh bo'lgan, qutidorning qiziga unashtirilganini eshitganda "qaysi qiziga" deya bezovtalanganini ko'rgan o'quvchi buning sababini, sababchisini bilishga intiladi, asarni yanada sinchiklab o'qiydi, unga butun vujudi bilan bog'lanib qoladi. Rivoyadagi "sirlilik" o'quvchi Kumushning xatti-harakatlarini, uning o'ychanligyu ariq suvi bilan sirlashishlarini, qizlar majlisidagi bo'zlashlarini kuzatganda yana bir bahya ortadi. Nihoyat, Kumushning "Siz o'shami?" degan hayrat to'la so'zlarini eshitgach, o'quvchi dilidagi taxmini to'g'ri chiqqaniga amin bo'ladi, qoniqish hosil qilib turgan payti adib ham o'sha tasodifiy uchrashuvdan so'z ochadi. Ko'ramizki, yozuvchi voqealarning syujetdagi tartibini o'zgartirish bilan o'quvchining ijodiy faolligini oshiradi, uni qahramonlar ruhiyatiga yaqinlashtiradi, asarning jozibasiyu ta'sir kuchini oshiradi. Endi tasavvur qilingki, voqealar hayotda yuz berish tartibda berilgan bo'lsin-da, asar ariq bo'yidagi tasodifiy uchrashuvdan boshlansin. Tabiiyki, bu holda yuqorida sanalgan badiiy samaralar yo'qotilgan bo'lur edi.

Ko'rib o'tilgan misoldan ayon bo'ladiki, fabula voqealarning tabiiy oqimi bo'lsa, syujet ularning muayyan maqsadga muvofiq qayta tartiblangan, ya'ni badiiy qayta ishlangan shaklidir. Mazkur holni istilohda aniq ifodalash uchun ayrim manbalarda "syujet kompozitsiyasi" atamasining qo'llangani bejiz emas[1]. Ya'ni bunda ham voqealarning hayotda yuz berish tartibi (fabula) bilan ularning asarda joylashtirish tartibi (syujet)

[1] Введение в литературоведение: под. ред. Г.Н.Поспелова. – М.: Высшая школа, 1988. – С.199

farqlangani holda, "fabula" atamasidan voz kechiladi. Muhimi, "syujet kompozitsiyasi" atamasi syujetni tor, ya'ni fabulaga zid o'laroq, asarda voqealarning joylashtirilish tartibi debgina tushunishdan saqlaydi. Zero, bu tushuncha syujet voqealari bilan integrativ aloqadagi yondosh voqealarni ham to'la o'z ichiga oladi. Shu o'rinda B.Tomashevskiyning: "Asar fabulasini aytib berayotib darhol anglaymizki, rivoya uzluksizligiga putur yetkazmagan holda nimani tushirib qoldirsa bo'ladi-yu, nimani voqealar orasidagi sababiy aloqalarni buzmagan holda tushirib bo'lmaydi"[1], – deganini eslash joiz. Darhaqiqat, shunday. Syujet kompozitsiyasi esa o'sha tushirib qoldirsa bo'ladigan voqealarni ham butunlikka biriktirgan holda muayyan mazmunni ifodalashga xizmat qildiradi. Deylik, "O'tgan kunlar"dagi Otabekning bo'zaxonaga borishi yoki Mingo'rikka saylga chiqishi fabula nuqtai nazaridan muhim emas – tushirib qoldirilishi mumkin. Biroq syujet kompozitsiyasi nuqtai nazaridan ular – muhim, chunki ikkisi ham Otabekning hijrondagi ruhiy holatini: biri "umidli dunyo" deya o'zini ovutgan, ikkinchisi esa "biri kam dunyo" deya o'kingan onlarini – ikkisi birlikda esa uning shu ikki o't orasida o'rtanib yashagani ikki yillik umrini umumlashtirib ifodalaydi.

Adabiy asar syujeti personajlarning "harakat"laridan tarkib topadi. Ma'lumki, "harakat" so'zi keng ma'noda vaqt birligi davomida kechuvchi har qanday jarayonni anglatadi. So'zning biz ishlatayotgan maxsus ma'nosi ham mohiyatan shunga yaqin: "harakat" istilohi ostida personajlarning makon va zamonda kechuvchi xatti-harakatlari ham, ruhiyatidagi o'y-fikrlar, his-kechinmalar rivoji ham tushuniladi. Demak, "harakat"ning o'zi ikki turli ekan. Shundan kelib chiqib, ushbu harakat tiplaridan qaysi biri yetakchilik qilishiga qarab syujetning ikki turi ajratiladi: a) "tashqi harakat" dinamikasiga asoslangan syujet va b) "ichki harakat" dinamikasiga asoslangan syujetlar.

Tashqi harakat dinamikasiga asoslangan syujetlarda personajlarning muayyan maqsad yo'lidagi xatti-harakatlari, kurash va to'qnashuvlari, hayotidagi burilishlar tasvirlanadi, shu asosda ularning taqdirlarida, ijtimoiy mavqeyida muayyan o'zgarishlar yuz beradi. Sodda qilib aytsak, bu xil syujetli asarlarda voqea to'laqonli tasvirlanadi, u o'z holicha ham badiiy-estetik qimmat kasb etadi. Kelib chiqishi jihatidan syujetning bu turi qadimiyroq, xalq og'zaki ijodidagi sehrli ertaklar, rivoyatlar, dostonlar, shuningdek, mumtoz she'riyatimizdagi dostonlarning ham shu xil syujetga

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – С.183.

egaligi buning yorqin dalilidir. Zamonaviy o'zbek nasrida ham syujetning bu tipi kengroq tarqalgan: "O'tgan kunlar", "Mehrobdan chayon", "Kecha va kunduz", "Qutlug' qon", "Sarob" – bularning barida tashqi harakat dinamikasi yetakchilik qiladi. Ayni paytda, bu asarlarda "ichki harakat" dinamikasi ham kuzatiladi, biroq u mavqe va salmoq jihatidan syujet tipini belgilashga ojizlik qiladi.

Syujetning ikkinchi tipiga asoslangan asarlar adabiyotimizda ancha keyin, 80-yillardan boshlab maydonga kela boshladi. Hozircha, syujetning mazkur navi nasrning kichik shakllarida, shuningdek, bir qator dramatik (masalan, Sh.Boshbekovning "Taqdir eshigi", "Eshik qoqqan kim bo'ldi" pesalari) sinab ko'rildi. Xususan, A.A'zamning "Bu kunning davomi", "Asqartog' tomonlarda" nomli qissalarida voqealar o'z holicha emas, personaj ruhiyatidagi jarayonga turtki berishi jihatidan ahamiyat kasb etadi. Asar davomida personajlar hayotida, taqdirida yoki ijtimoiy holatida emas, uning ruhiyatidagina burilishlar, o'zgarishlar sodir bo'ladi.

Badiiy asarda tasvirlangan voqealar bir tizimga bog'lanar ekan, ular orasida asosan ikki turli munosabat kuzatiladi. Syujetdagi voqealarning o'zaro munosabatiga ko'ra xronikali va konsentrik syujet turlari ajratiladi. Xronikali syujet voqealari orasida vaqt munosabati (A voqea yuz berganidan so'ng B voqea yuz berdi), konsentrik syujet voqealari orasida esa sabab-natija munosabati (A voqea yuz bergani uchun B voqea yuz berdi) yetakchilik qiladi. Kelib chiqishiga ko'ra xronikali syujetlar qadimiyroq sanaladi. Xronikali syujet qahramon taqdirini davriy izchillikda, uning xarakterini rivojlanishda ko'rsata olishi jihatidan ustunlik qiladi. Shu bois ham katta epik asarlarda ko'proq xronikali syujet qo'llanadi. Syujetning mazkur turi epik ko'lamdorlikni ta'minlashga ham katta imkon yaratadi. Zero, bunda asosiy syujet bilan yondosh holda yordamchi syujet chiziqlarini ham yurgizish, juda katta hayot materialini qamrab olish imkoniyatlari mavjud. Xronikali syujetda asarning "badiiy vaqt"i istalgancha kengaytirilishi mumkin: unda "parallel vaqt"da kechayotgan voqealarni tasvirlash, retrospeksiya usulidan – zamonda ortga qaytish usulidan foydalanish imkoniyatlari ancha keng. Shuningdek, xronikali syujetga qurilgan asarga syujetdan tashqari unsurlar, muallif mushohadalari, tafsilotlarni tabiiy ravishda kiritish, ularni badiiy matnga singdirib yuborish mumkin. Mazkur xususiyatlarni, masalan, S.Ayniyning "Qullar", Oybekning "Navoiy", P.Qodirovning "Yulduzli tunlar" romanlarida kuzatish mumkin bo'ladi.

Konsentrik syujet voqealari bitta asosiy voqea tegrasida aylanishi bilan xarakterlanadi. Xronikali syujetdan farq qilaroq, bunda voqealar orasida sabab-natija munosabati yetakchilik qiladi. Sababi, konsentrik syujet konflikt asosida syujetning shiddat bilan rivojlanishini, uning yechimga tomon intilishini taqozo qiladi. Syujetning bu turi badiiy asar qurilishining mukammal, asarning o'qishli va qiziqarli bo'lishiga imkon beradi. Ya'ni bu xil syujet o'quvchi diqqatini bitta nuqtada tutib turadi, o'qish jarayonidagi faolligini oshiradi. Buning yorqin misoli sifatida detektiv asarlarni ko'rsatish mumkin. Detektiv asarlarning aksariyatida syujet voqealari konkret hodisa atrofida aylanadi, o'quvchi xayolini shu hodisaning sabablarini, qay tarzda yuz bergani bilish istagi egallaydi, bu savollarga o'zicha javob izlaydi, o'zi topgan javobning qay darajada to'g'riligini bilmoqchi bo'ladi – bularning bari o'quvchini asarga bog'laydi qo'yadi. Konsentrik syujet nisbatan qisqa vaqt ichida kechgan voqealarni qamrashi, yondosh syujet chiziqlarini kiritish imkoniyatlarining kamligi bilan ham harakterlanadi. Sanalgan xususiyatlar O.Yoqubovning "Muqaddas", "Bir feleton qissasi", "Billur qandillar", "Ulug'bek hazinasi" kabi asarlari misolida yaqqol kuzatiladi.

Aytish kerakki, syujetlar yuqoridagicha ikki turga ajratilsa-da, konkret asarlarda bu ikki turga xos xususiyatlar ko'proq aralash holda zuhur qiladi. Zero, xronikali syujet voqealari orasida sabab-natija (oldin yuz bergan voqea keyin yuz bergan voqeaga qisman sabab bo'lib keladi) munosabati, konsentrik syujet voqealari orasida esa vaqt munosabati (natija sababdan keyin keladi) kuzatilishi tabiiy. Demak, konkret asardagi syujet tipini belgilashda mazkur munosabatlarning qaysi biri yetakchi mavqega egaligi e'tiborga olinishi lozim. Ba'zan esa asarda har ikki tipdagi syujet xususiyatlari uyg'un holda namoyon bo'ladi va ayni shu uyg'unlik uning jozibasini ta'minlagan muhim omilga aylanadi. Xususan, A.Qodiriyning "O'tgan kunlar", Cho'lponning "Kecha va kunduz" romanlarida shu xil uyg'unlik ko'riladi. Ularda xronikalilik yetakchi bo'lgani holda, konsentrik syujet xususiyatlaridan ham maksimal foydalanilganki, bu o'rinda qorishiqlik har ikki tipga xos eng yaxshi jihatlardan foydalanish asosida asarning badiiy mukammal bo'lishiga xizmat qiladi.

Badiiy asar syujeti ekspozitsiya, tugun, voqea rivoji, kulminatsiya, yechim singari unsurlardan tarkib topadi. Ekspozitsiya syujetning boshlanish qismi bo'lib, o'quvchini asar voqealari kechadigan joy, qahramonlar, asar konflikti yetilgan shart-sharoitlar bilan tanishtiradi. Aytish ke-

rakki, ekspozitsiya hajm e'tibori bilan turlicha bo'lishi va asarning turli o'rinlarida kelishi, ba'zan umuman tushirib qoldirilishi mumkin. Masalan, "Mehrobdan chayon"da ekspozitsiya juda katta o'rinni – xondan sovchilar kelgunga qadar bo'lgan epizodlarni o'z ichiga olsa, "Qutlug' qon"da u juda qisqa va tugundan keyin beriladi, "Qo'shchinor chiroqlari"da esa ekspozitsiya umuman tushirib qoldiriladi.

Tugun asar voqealarining boshlanishiga turtki bo'lgan voqea, asar konflikti qo'yilgan joydir. Ekspozitsiyadan farqli o'laroq, tugun syujetning zaruriy elementi sanaladi, ya'ni u syujetda har vaqt hozirdir. Faqat ayrim hollarda, xususan, ba'zi xronikali syujetlarda, shuningdek, "ichki harakat" dinamikasi asosidagi syujetlarda u yetarlicha bo'rtib ko'zga tashlanmasligi mumkin. Tugun, odatda, asarning boshida, ekspozitsiyadan keyinoq beriladi. Ba'zan, muayyan badiiy-estetik maqsadni ko'zda tutgan holda, uning o'rni o'zgartirilishi ham (masalan, "O'tgan kunlar" romanida Otabek bilan Kumushning daf'atan uchrashib qolishi – asarning tuguni, biroq bu voqea birinchi bo'lim nihoyasida bayon qilinadi) mumkin. Shunisi ham borki, ba'zi katta hajmli asarlar syujetida bir emas, bir nechta tugunga duch kelishimiz ham mumkin. Jumladan, "O'tgan kunlar"da. Birinchi qismdagi tugun bo'lmish *tasodifiy uchrashuv*dan so'ng voqealar rivojlanib borib *to'y* bilan yakunlanadi. Ayni choqda, to'yning o'zi keyingi voqealar rivojini keltirib chiqaradi-da, Otabekning dushmanlaridan o'ch olishi bilan yakunlanadi. Otabekning raqibidan o'chini oliboq Toshkentga jo'nashi voqealarning keyingi rivojiga turtki berib, pirovardida Kumushning o'limi bilan nihoyalanadi. "O'tgan kunlar"da syujet izchilligi qahramon bilan bog'liq ta'minlangani uchun shu tarz "uch bosqichli" qurilishga egaki, bu romanga xos syujetning ko'p chiziqliligi o'rnini qoplaydi. Bundan farq qilaroq, "Kecha va kunduz"da Akbaralining Zebiga sovchi qo'yishi birinchi tugun bo'lsa, Miryoqubning Maryamga ishqi tushib qolishi ikkinchi tugunni, uning safarga jo'nab ketishi esa Akbarali markaziga chiqqan uchinchi syujet chizig'ining tugunini tashkil qiladi. Bundan anglashiladiki, asarda mavjud syujet liniyalarining har biri o'z tuguniga ega bo'lishi mumkin ekan.

Tugundan keyingi voqealar zanjiri voqea rivoji deb yuritiladi. Odatda, syujet voqealari bosqichma-bosqich rivojlantirib boriladi. Asardagi voqealar rivojining eng yuqori nuqtasi, undagi konflikt benihoya kuchaygan o'rni kulminatsiya deb yuritiladi. Masalan, "Mehrobdan chayon"da Anvarning xon bilan to'qnashuvi kulminatsion nuqta sanaladi. Ayni shu nuqtada qahramonning muhit bilan ziddiyati o'zining eng yuqori darajasiga ko'tariladi

va o'z ifodasini topadi. Kulminatsiya endi asar voqealarining yechimga tomon intilishini, bir tomonga hal bo'lishini taqozo qiladi. yechim syujet voqealari rivojining yakuni, ularning nihoyasida qahramonlar ruhiyatida, taqdirida yuzaga kelgan holatdir. yechimda konfliktli holat, qahramonlar orasidagi ziddiyatlar o'zining badiiy yechimini topadi. Biroq buni qoida maqomida tushunmaslik lozim. Sababi, bu xil yechim ko'proq makon va zamonda cheklangan syujetlarga (dramatik asarlar, shuningdek, konsentriklik darajasi yuqori bo'lgan epik asarlar) xosdir. Ko'plab asarlarda esa yechimdan so'ng ham ziddiyatlar, qahramonlar taqdiridagi chigalliklar hal qilinmaganicha qolaveradiki, bu o'quvchini o'ylashga, mushohada qilishga undaydi. Ya'ni bu holda tom ma'nodagi yechimning mavjud emasligi asarning ta'sir kuchini, o'quvchining ijodiy faolligini oshirishga xizmat qiluvchi usulga aylanadi. Masalan, P.Qodirovning "Erk", O.Yoqubovning "Matluba", "Qanot juft bo'ladi", X.Sultonovning "Saodat sohili" kabi qissalarida xuddi shunday holga duch kelinadi. Demak, yechimni asarda qo'yilgan konfliktning yechimi sifatida emas, balki undagi voqealar rivojining yakuni, natijasi sifatida tushunilgani to'g'riroq bo'ladi.

Yuqorida tavsiflangan tugun, voqea rivoji va kulminatsiya syujetni tutib turuvchi asosiy unsurlar sanaladi va ular har qanday syujetda mavjud bo'ladi. Ekspozitsiya bilan yechim esa syujetning shart bo'lmagan elementlari bo'lib, ularning asarda bo'lish yoki bo'lmasligi yozuvchining ijodiy niyati, ijodiy individualligi, badiiy tasvir va talqin yo'sini bilan bog'liqdir.

Ayrim adabiyotlarda prolog bilan epilog ham syujet elementlari sirasida ko'rsatiladi. Shuningdek, ba'zan qahramonlarning asar syujet vaqtidan oldingi (oldingi tarix) yoki keyingi hayoti (keyingi tarix) haqida ham ma'lumot beriladi (yoki tasvirlanadi)ki, ular ham syujet elementlari qatorida sanaladi[1]. Biroq bu unsurlar ham syujetga bevosita bog'liq emas, ular ko'proq kompozitsiyaga aloqadordir. Masalan, "O'tgan kunlar"dagi muqaddima, "Kecha va kunduz"dagi bahor tasviri – prolog, har ikkisi ham asarga kirish vazifasini o'tab, biri o'quvchini intellektual, ikkinchisi emotsional jihatdan asarni qabul qilishga hozirlaydi, yo'naltiradi. "O'tgan kunlar"dagi Otabekning qabristonda Zaynab bilan to'qnash kelishi yoki "Kecha va kunduz"dagi qizidan va shuning oqibatida aql-xushdan ayrilgan Qurvonbibining ayanch holati tasviri – epilog, har ikki holda ham ular

[1] Введение в литературоведение: под. ред. Г.Н.Поспелова. – М.: Высшая школа, 1988. – С.211.

yakundagi emotsional zarb vazifasini o‘taydi, o‘quvchini ortiga o‘girilib, asar voqeligiga, undagi ayrim holatlarga bergan bahosini tahrirlashga, aniqlashtirishga undaydi. Albatta, asar syujeti doirasidan tashqaridagi mazkur unsurlarning badiiy-estetik funksiyalari aytilganlar bilangina cheklanmaydi. Ular muallif ijodiy niyatidan kelib chiqqan holda har bir konkret holatda turlicha funksiyalarni bajarishi mumkinki, buni sinchkov o‘qish yoki tahlil davomidagina aniqlash mumkin.

Badiiy asar syujeti voqealardan, voqealar esa personajlarning xatti-harakatlari, o‘zaro murakkab munosabatlari, ziddiyatlaridan tarkib topgani bois ham uni hayot ziddiyatlarini umumlashtiruvchi voqealar sistemasi sifatida ta’riflanadi. Syujet bilan konflikt orasida ikkiyoqlama aloqa kuzatiladi: bir tomondan, syujet konfliktlarni umumlashtirib namoyon qiladi, ikkinchi tomondan, konflikt syujetni harakatga keltiruvchi asosiy kuch sanaladi. Ko‘rinadiki, syujet va konflikt badiiy asarda uyg‘unlashadi, biri ikkinchisini taqozo qiladi. Konflikt (lot., to‘qnashuv) deganda badiiy asar personajlarining o‘zaro kurashlari, qahramonning o‘z muhiti bilan ziddiyatlari, shuningdek, uning ruhiyatida kechuvchi qarama-qarshiliklar tushuniladi. Badiiy asar voqelikni badiiy aks ettirgani va uning markazida inson obrazi turgani uchun ham insonning real hayotida mavjud konfliktlarning bari unda badiiy aksini topadi. Shu nuqtai nazardan badiiy konfliktning uchta turi farqlanadi:

1. Xarakterlararo konflikt.
2. Qahramon va muhit konflikti.
3. Ichki(psixologik) konflikt.

Aytish kerakki, konfliktning mazkur turlari badiiy asarda aralash holda zuhur qiladi va o‘zaro uzviy aloqada bo‘ladi: biri ikkinchisiga o‘tadi, biri ikkinchisini keltirib chiqaradi, biri ikkinchisi orqali ifodalanadi va h. Ya’ni qahramonning muhit bilan konflikti uning boshqa personajlar bilan to‘qnashuvlari, ruhiyatidagi ziddiyatli jarayonlar tasviri orqali ochib beriladi. Masalan, Cho‘lponning “Kecha” romanidagi Miryoqub – o‘z muhiti bilan ziddiyatga kirishgan qahramon. Miryoqubning muhit bilan ziddiyati esa uning Akbarali bilan o‘zaro ziddiyatli munosabatlari fonida yetishadi, ayni shu munosabatlar qahramon ruhiyatidagi murakkab jarayonga – ongidagi o‘y-fikrlar kurashiga turtki beradi. Konfliktning barcha turlari ham qahramonni muayyan bir harakatga undaydi, ayni shu narsa konfliktni syujetni yurgizuvchi kuch sifatida talqin qilishga imkon beradi. Buni yana Miryoqub misolida ko‘rishimiz mumkin: Akbarali bilan ochiq to‘qnashuv

darajasiga yetmagan ziddiyati Miryoqubni harakatga – o‘zini valine’mati bilan qiyoslash asosida o‘zining kimligini, hayotdagi o‘rnini anglashga undadiki, uning ruhiyatida murakkab o‘ylov jarayoni (“ichki harakat”) boshlandi. Bu o‘ylovlar natijasida u o‘zining ijtimoiy shaxs sifatida tanishga, o‘zining ijtimoiy maqomini anglashga keldiki, bu endi uni faol ijtimoiy harakat (ya’ni “tashqi harakat”)ga undashi tabiiy (ayni shu narsa uning jadidlarga xayrixoh mavqeni egallashi va romanning ikkinchi kitobida Miryoqub ijtimoiy faoliyatda tasvirlanishi mumkin edi, degan taxminni paydo qiladi) ko‘rinadi. Shuni ham aytish kerakki, konflikt qahramonning qay yo‘sin harakat qilishini ham belgilaydi va shu asosda syujet voqealarining qay tarzda rivojlanishiga ham ta’sir qiladi. Masalan, Otabek ruhiyatidagi ziddiyat shuki, u zamonasining ilg‘or ziyolisi sifatida inson shaxsini hurmat qiladi va ayni choqda o‘z davri, muhiti ta’siridan butkul holi ham emas. Natijada Otabek muhit bilan konfliktda (ota-onasi uni ikkinchi bor uylantirishga jazm qilganda qarshi turgani mohiyatan qahramon – muhit konflikti, faqat bu narsa ota-ona bilan munosabat orqali ifodalanadi) yon berdi: “bir bechorag‘a ko‘ra-bila turib jabr ham xiyonat...” bo‘layotganini, Zaynab “qarshisida bir jonsiz haykal” bo‘lishini bilaturib, uylanishga rozilik berdi. Ya’ni Otabek ruhiyatidagi eskilik va yangilik kurashida avvalgisining qo‘li baland keldi: u o‘sha damda Zaynab shaxsini, uning huquqini himoya qilolmadi. Keyinroq, Zaynabning o‘ziga nisbatan muhabbatini bilgach, Otabek aybini chuqur his qildi, shu bois ham Kumushning qat’iy talablariga qaramasdan uning javobini berishga jur’at qilolmadi, natijada o‘zi istamagani holda fojiaga yo‘l ochib berdi. Ko‘rinadiki, qahramon ruhiyatidagi ziddiyatlar uning muhit va shu muhitdagi kishilar bilan ziddiyati asosida yuzaga keladi, ayni paytda ularga faol ta’sir ham qiladi – syujetning u yoki bu tarzda rivojlanishini belgilaydi. Bu esa konflikt syujetni harakatlantiruvchi kuch ekanligini ko‘rsatuvchi yorqin dalildir.

ADABIY ASAR KOMPOZITSIYASI

Badiiy asardagi shakl komponentlarini mazmunni shakllantirish va ifodalash uchun eng qulay tarzda uyushtirish kompozitsiyaning zimmasidagi vazifa sanaladi. Kompozitsiya (lat., tartibga solish, tuzib chiqish) asardagi barcha unsurlarni shunday uyushtiradiki, natijada unda bironta ham ortiqcha unsurning o‘zi bo‘lmaydi, zero, har bir unsur asar butunligida o‘zining funksiyasiga ega, muayyan g‘oyaviy-badiiy yuk tashiydi.

Asarda ularning har biri o‘z o‘rnida, me’yorida ishlatishlishi, butun bilan mustahkam aloqada bo‘ladigan va bu aloqalar anglanadigan tarzda joylashtirilishi muhim. Avval aytganimizdek, yozuvchi ijod onlaridayoq o‘qish jarayonini ham nazarda tutadi. Ayni shu narsa – o‘qish jarayonining ijod jarayoniga ta’siri asar kompozitsiyasida, ayniqsa, yaqqol ko‘rinadi. Kompozitsion jihatdan yaxshi tashkillangan asardan o‘quvchi to so‘nggi nuqtaga qadar yangi-yangi mazmun qirralarini kashf etib boradi, o‘qish davomida turfa hissiy holatlarni qalbdan kechiradi, aqliy yoxud ruhiy toliqish, zerikish unga tamomila yot bo‘ladi. Bulardan ko‘rinadiki, kompozitsiya asar qismlarini badiiy niyat (muayyan badiiy konsepsiyani shakllantirish va ifodalash, ko‘zlangan g‘oyaviy-estetik ta’sir) ijrosi uchun eng optimal tarzda joylashtirish, ularning o‘zaro aloqa va munosabatlari ravshan anglashiladigan tarzda butunlikka biriktirish demakdir. Ya’ni kompozitsiya badiiy shakl unsuri emas, balki asarning barcha komponentlarini uyushtirib, uning shakliy va mazmuniy butunligini ta’minlaydigan, o‘qilishi, uqilishi va kitobxonga g‘oyaviy-estetik ta’sirini boshqaradigan, xullas, uni chinakam san’at hodisasiga aylantiradigan amal, shu amal asoslanadigan ijodiy tamoyil ekan. Shu bois ham kompozitsiyani – asarning qurilishida amal qilinayotgan tamoyilni nutq sathidan tortib tasavvurimizda gavdalanuvchi badiiy voqyeligi qadar barcha nuqtalarida kuzata olamiz, biroq uni konkret his etib bo‘lmaydi.

Aytilganlardan muayyan asar badiiyati haqida so‘z ketganda eng avval uning kompozitsion xususiyatlariga, ijodkor badiiy mahorati haqida so‘z borganda esa kompozitsiya yaratish mahoratiga ayricha e’tibor berilishining bejiz emasligi anglashiladi. Zero, badiiy asarda voqelik muayyan badiiy shaklda aks etadi, yangi reallik – badiiy voqelik yaratiladi. Ya’ni san’atkor bir butunlikdan ikkinchi bir butunlikni – uning badiiy modelini yaratadi, hayot materiali (dispozitsiya)ni badiiy asar (kompozitsiya) ga aylantiradi. Shunga ko‘ra dispozitsiyani kompozitsiyaga aylantira olish iqtidori ijodkor shaxsning tug‘ma imkoniyatlari sirasida g‘oyat muhim sanalib, iste’dod kuchi uning qay darajada ekani bilan belgilanadi.

Kompozitsiyaning mohiyati, funksiyasi va ahamiyati haqida qarashlar mushtarak bo‘lsa-da, uning elementlari – kompozitsion birliklar masalasida turlicha fikrlar mavjud. Jumladan, ayrim mutaxassislar asarning bitta tasvir shakli (rivoya, tavsif, dialog, monolog, ichki monolog, maktub, lirik chekinish kabi) saqlangan qismini, boshqa birlari esa uning bitta nuqtai nazardan tasvirlangan qismini bitta kompozitsion birlik hisoblaydilar.

Shuningdek, kompozitsiyani asar nutqiy qurilishidan kelib chiqqan holda tavsiflash yoki u haqda syujetni asos qilib olgan holda fikrlash an’anasi ham mavjud. Xullas, manbalarda o‘rganilayotgan masala bo‘yicha qarashlarning bir-biridan farqlanishini hamisha yodda tutish, ularni tanqidiy-qiyosiy yondashgan holda o‘zlashtirish maqsadga muvofiqdir.

An’anaga ko‘ra badiiy shaklning uch aspekti farqlanadi: 1) asarning *nutqiy qurilishi*, 2) tasvirlanayotgan predmetli olam – *badiiy voqelik* va 3) bu ikki sath birliklarini bir-biriga o‘zaro munosabatdorlikda va uyg‘un muvofiqlashtirgan holda joylashtirish – *kompozitsiya*. Ushbu an’ana ildizi antik ritorikaga borib taqaladi. Jumladan, Rim notiqligida qo‘llangan *inventiyo* (nutqda taqdim etiluvchi predmetlarni yaratish), *dispositio* (ularni muayyan tartibda joylashtirish) va *elocutio* (nutqqa zeb bergan holda yorqin ifodalash) terminlari[1] mos ravishda *badiiy voqelik*, *kompozitsiya* va *nutqiy qurilish* atamalariga mohiyatan mos keladi. Keyincha, XVI–XVII asrlarda bu istilohlar G‘arb poetika ilmiga olib kirilgan. Xullas, badiiy shaklning murakkab, ko‘p sathli hodisa sifatida tushunish, kompozitsiya – asarda shakl unsurlarini muayyan maqsadga muvofiq tarzda joylashtirish nechog‘li katta ahamiyatga egaligini anglash ancha ilgaridan boshlangan.

Yuqorida aytganimizdek, asarning nutq sathidan boshlab to badiiy voqyeligi qadar o‘z qurilishiga – kompozitsiyasiga ega. Bu esa epik, dramatik va lirik turga mansub asarlarning kompozitsiyasi bir-biridan jiddiy farq qiladi deganidir. Shuning uchun ham ularning har biriga alohida to‘xtalish kerak bo‘ladi.

EPIK ASAR KOMPOZITSIYASI

Epik nutqning kompozitsion shakllari, ularning o‘zaro munosabati. Syujet – epik asarning kompozitsion o‘zagi sifatida. Epik asarda obrazlar sistemasi. Personajlar sistemasi va uning asar qurilishidagi o‘rni. Epik asarda badiiy vaqt xususiyatlari. Nuqtai nazar. Arxitektonika – tashqi qompozitsiya haqida. “Kompozitsion tafakkur” tushunchasi.

Zamonaviy adabiyotshunoslikda epik asar qurilishini tadqiq etishda matn kompozitsiyasi, syujet kompozitsiyasi, personajlar sistemasi, badiiy vaqt va zamon, rivoya kompozitsiyasi, nuqtai nazar kompozitsiyasi kabi masalalar diqqat markazida turadi.

[1] Quronov D., Rahmonov B. G‘arb adabiy-tanqidiy tafakkuri tarixi ocherklari. – T.: Fan, 2007.

Epik asar matni *rivoya, tavsif* va *dialog* dan tarkib topadi, shu bois ular epik nutqning kompozitsion shakllari sifatida e'tirof etiladi. Rivoya makon va zamonda kechgan voqealarni so'z vositasida aks ettirish, sodda qilib aytsak, hikoya qilishdir. Avvalo aytish kerakki, xuddi ko'chirma gap tarkibida avtor gapi sintaktik qurilmani yaxlitlashtiruvchi unsur bo'lgani kabi, rivoya ham epik asar nutq shakllarini yaxlitlashtiruvchi omildir. Ya'ni tavsif ham, dialog ham rivoya orqali, bamisoli rivoyaga o'rab taqdim etiladi. Agar rivoya obyekti harakat bo'lsa, tavsif turg'un holatdagi narsa, joy, holat, xususiyat kabilarni o'z ichiga oladi. Jumladan, voqea yuz berayotgan joyga oid tafsilotlar, peyzaj, interer, portret, muallif xarakteristikasi, ruhiy holat tasviri kabilar. Ayrim mutaxassislar epik nutqning kompozitsion shakllari sirasida *muallif mushohadalari*ni ham alohida ko'rsatadilar. Biroq bunda biroz sun'iylik bor, chunki muallif mushohadalari ham tabiatan tavsifning bir ko'rinishi, xolos. Shunga ko'ra muallif mushohadalarini ham, lirik chekinishlarni ham tavsifning bir ko'rinishi hisoblash to'g'ri bo'ladi. Dialogda nutq subyektlari o'zgarsa ham, jarayon baribir rivoya orqali tasvirlanadi: personajlar nutqini roviy izohlab, sharhlab, to'ldirib boradi, natijada o'quvchi personaj gaplarini go'yo roviy "qulog'i" bilan eshitadi. Rivoya, tavsif va dialogning salmog'i, ularning muayyan ketma-ketlikda va mutanosib tarzda joylashtirilishi epik asar kompozitsiyasiga qo'yiluvchi muhim talablardan sanaladi. Deylik, rivoya salmog'i ortib ketgan holda o'quvchining voqea zamiridagi mohiyatdan chalg'ib qolishi, tavsif ko'payib ketganida esa asarning o'quvchini zeriktirish havfi ortadi.

"O'tgan kunlar"ning boshlanishini eslang. Adib avval vaqtni ("1264-inchi hijriy, dalv oyining o'n yettinchisi, qishki kunlarning biri, quyosh botqan, tevarakdan shom azoni eshitiladir...") qayd etadi. So'ng voqea yuz berdigan joy ("darbozasi sharqi-janubiyga qaratib qurilg'an bu dong'dor saroy") ataladi. Shundan keyin karvonsaroyda ayni vaqtda kechib turgan umumiy manzara tasvirlanadi: "... saroydagi bir-ikki hujrani istisno qilish bilan boshqalari musofirlar ila to'la. Saroy ahli kunduzgi ish kuchlaridan bo'shab hujralariga qaytqanlar, ko'b hujralar kechlik osh pishirish ila mashg'ul, shuning uchun kunduzgiga qarag'anda saroy jonliq: kishilarning shaqillashib so'zlashishlari, xoxolab kulishishlari saroyni ko'kka ko'targudek..." Adib bularni go'yo yanada muhimroq gapi bordek tezgina aytadi-da, saroy to'ridagi hujraning boshqalaridan afzalligini bir-ikki qiyos (... anovi hujralarga kiygiz to'shalgani holda bu hujrada qip-qizil gilam...) bilan anglatadi, shunga mos holda hujra egasining "boshqacha yaratilishda" – ulug'vor va sirli-salobatli ekanini ta'kidlab, bir-ikki portret detallarini qayd etgach, uni tanishtiradi: "Qandog'dir bir xayol ichida o'lturg'uchi bu yigit Toshkandning mashhur a'yonlaridan bo'lg'an Yusufbek hojining o'g'li – Otabek". Ko'rib turganimizdek, bularning bari – tavsif, ya'ni ilk jumladan ayni shu nuqtagacha matnning bitta kompozitsion bo'lagidir. Matnning keyingi bo'lagi rivoya shaklida:

"Saroy darbozasidan ikki kishi kelib kirgach, ulardan biravi darboza yonidag'i kimdandir so'radi:

– Otabek shu saroyga tushkanmi?

Bizga tanish hujra ko'rsatilishi bilan ular shu tomonga qarab yurdilar". Avvalgi bo'lakdan farqli o'laroq, bunda harakat tasvirlanmoqda, ya'ni bu – musofir Otabekni marg'ilonlik ota qadrdonining o'g'li yo'qlab kelishi voqeasining bir qismi. Zero, ilgari aytganimizdek, voqea shu kabi xatti-harakatlardan tarkiblanadi. Shuning ortidanoq kelguchilar: Rahmat bilan Homid tanishtiriladi, ya'ni yana tavsifga o'tiladi. So'ng mezbon bilan mehmonlar suhbati tasvirlanadi – dialog boshlanadiki, u ham o'z navbatida tavsif, shuningdek, rivoya unsuri bo'lmish izoh va sharhlar – muallif remarkalari bilan almashinib turadi. Sirtdan qaralsa, rivoya salmog'i tavsif va dialog salmog'iga nisbatan juda kamdek. Shunga qaramay, rivoya uyushtiruvchilik, tashkillovchilik maqomida turadi. Nega deganda, hikoya qilinayotgan voqea – marg'ilonliklarning musofirni yo'qlab kelishlari orqaligina karvonsaroyga, Otabek, Rahmat va Homidga oid tafsilotlar, ularning orasida kechgan suhbat asardan o'rin olmoqda.

Epik asar kompozitsiyasining o'zagini syujet tashkil qiladi. Bu tabiiy ham. Negaki, voqeabandlik – epik asar tabiatini belgilovchi xususiyat, bu turdagi asarlar makon va zamonda kechuvchi voqealarni hikoya qilish asosiga quriladi. Ilgari aytilganidek, fabula voqealarning tabiiy oqimi bo'lsa, syujet ularning muayyan maqsadga muvofiq qayta tartiblangan, ya'ni badiiy qayta ishlangan shaklidirki, shu bois ayrim manbalarda "fabula" o'rniga "syujet", "syujet" o'rniga "syujet kompozitsiyasi" termini ishlatiladi. Ya'ni syujet haqidagi aytilgan gaplarning aksariyati mohiyatan syujet qurilishi – kompozitsiyasi haqidagi gaplardir. Shuni hisobga olganda, syujet kompozitsiyasi masalasiga yana to'xtalishga zarurat yo'q ko'rinadi.

Obrazlar sistemasi ham kompozitsiya masalasi bo'lib, buning asoslari obraz turlari haqida so'z borganda bayon qilingan. Obrazning predmetlilik darajasiga ko'ra tasnifi yodga olinsa, detal obrazlardan boshlab badiiy voqelik qadar bir-biriga bog'liq ierarxik tizim ko'z oldimizga keladi. Deylik,

alohida olib qaralsa, yuqorida tilga olganimiz karvonsaroy ham bitta obraz bo'lib, u bir qator detallardan tarkib topadi:

darbozasi sharqi-janubiyga qaragan,
dongdor,
Toshkent, Samarqand va Buxoro savdogarlari to'xtaydi,
musofirlarga to'la,
bir-ikki hujrani istisno qilinsa, hammasi band;
kechka tomon shovqinli, jonli, hamma ovqatga unnagan.

Keltirilgan detallar asosida o'quvchi ko'z oldida asarda yaratilgan badiiy voqelikning bir bo'lagi – karvonsaroy obrazi gavdalanadi. Ayni choqda, ushbu obraz detal sifatida voqea – Otabekning yo'qlab kelinishini to'laqonli tasvirlashga xizmat qiladi. O'z navbatida *karvonsaroy* va unda kechgan *voqea* obrazlari Otabek bilan Homid bahsi asosida *xarakter va sharoit* obrazini yaratishga zamin yaratadi. Nihoyat, bularning bari asardagi eng ko'lamli obraz – badiiy voqelikning muhim uzvi, detallaridir.

Epik asarda personajlar sistemasi – ularning o'zaro aloqadorlikda joylashtirilishi g'oyat muhim ahamiyat kasb etadi. Amaliyotda "obrazlar sistemasi" va "personajlar sistemasi" terminlari ba'zan sinonim o'laroq qo'llanadiki, bu to'g'ri emas. Negaki, "obrazlar sistemasi" atamasi, yuqorida ko'rib o'tdik, asardagi barcha obrazlarni anglatsa, "personajlar sistemasi" deganda shuning bir qismi – inson obrazlari tizimigina ko'zda tutiladi. Personajlarning sistemada tutgan o'rni, zimmasidagi g'oyaviy-estetik yuk zalvori bir xil emas. Shu jihatdan asardagi personajlar (bu narsa katta epik janrga mansub asarlarda yaqqol ko'rinadi) tabaqalanadi, ya'ni ular *bosh personaj* (yoki *bosh qahramon*), *personaj*, (yoki *qahramon*), *ikkinchi darajali personaj*lar va *epizodik personaj*lar tarzida bir-biridan farqlanadi. Bu jihatdan, masalan, "O'tgan kunlar"da Otabek – bosh personaj, Kumush, Yusufbek hoji, Homid va Zaynablar – personaj, Qutidor, O'zbek oyim, Hasanali va Usta Alim – ikkinchi darajali personajlar, qolganlari esa epizodik personajlar sifatida tasniflanishi mumkin. Albatta, bu tarzda tasniflash barcha epik asarlar uchun universal bo'lolmaydi, bas, hikoya yoki qissa personajlarini xuddi shu yo'sin to'rt pog'onali tabaqalashga urinish o'rinsiz. Hatto bittagina epizod qalamga olingan hikoya personajlarining maqomi bir xil – tabaqalashtirishning umuman imkoni yo'q (masalan, Cho'lpon. "Taraqqiy"; S.Ahmad. "Qoplon").

Katta epik asarlar personajlar sistemasining elementlari, odatda, mikrosistema (komponent)larga birlashadi. Markazida personajlardan biri

turuvchi bu mikrosistemalar badiiy voqelikning to'laqonli bo'lishini ta'minlash, syujetni rivojlantirish, muayyan mazmunni shakllantirish va ifodalash kabi maqsadlarga xizmat qiladi. Masalan, "O'tgan kunlar"dagi Homid mikrosistemasi Mutal, Sodiq va Jannatni o'z ichiga olib, syujetni harakatlantirishda muhim ahamiyat kasb etadi. Yoki Homidning tarafkashi bo'lmish qo'rboshi bilan Otabek vositasida roman voqyeligiga olib kirilgan O'tabboy qushbegi, Musulmonqul va Xudoyorxon yana bitta mikrosistemani tashkil qiladi. Ushbu mikrosistema markazida dastlab Musulmonqul turadi va u Yusufbek hoji, Azizbek va unga sodiqlik ontini ichgan "shahar xalqi"dan tarkiblanuvchi mikrosistema bilan ziddiyat hosil qiladi. Ayni ziddiyat ijtimoiy-tarixiy syujet chizig'i voqealarini harakatlantiradiki, oqibatda markaziga Xudoyorxon chiqqan birinchi mikrosistema ikkinchisini barbod etib, uning o'rniga chiqqan yangi mikrosistema – qipchoqqa qarshi til biriktirgan Toshkent a'yonlarini o'ziga singdirib yuboradi. Ya'ni qipchoq qirg'ini shuning natijasidir.

Ko'rinadiki, mikrosistemadagi holat barqaror emas, muttasil o'zgarib turadi: uning elementlari orasidagi o'zaro munosabat ham, biron-bir elementining boshqa mikrosistemalar bilan munosabati ham o'zgarishga sabab bo'laveradi. Mikrosistemada muayyan vaqt davomida saqlanuvchi holat mohiyatan dramatik asardagi *ko'rinish* kabidir. Ma'lumki, ko'rinish sahna epizodida ayni paytda mavjud ishtirokchilar tarkibi bilan belgilanadi, ya'ni personajlardan birining sahnadan ketishi yo boshqasining qo'shilishi bilan yangi ko'rinish boshlanadi. Dramatik asarda syujet harakati epizodlar almashishida namoyon bo'lganidek, katta epik asarlarda voqealar rivoji va yechimga intilishi mikrosistemalardagi o'zgarishlarda ko'zga tashlanadi. Shu jihatdan qaralsa, mikrosistemaning *syujet situatsiyasi* tushunchasi bilan uzviy bog'liqligi ayon bo'ladi.

Tizimdagi personajlar orasida turli-tuman munosabatlar mavjud. Deylik, ayrim personajlar bajarayotgan vazifa badiiy detal darajasida. Masalan, bir qarashda To'ybeka obrazi o'quvchining qutidor xonadoni, undagi turmush tarzini jonli tasavvur qilishiga, do'kondor Ali esa Otabekning sevgilisi hijronida o'tkazgan kunlari haqidagi tasavvurni to'ldirishga xizmat qiladi, xolos. Ya'ni ikkala holda ham personajlar zimmasidagi vazifani boshqa biron bir detal ham muvaffaqiyat bilan bajaraverishi mumkindek. Ayni choqda, kundalik turmush manzarasida bir chizgi bo'lish ("to'ldiruvchilik") bilan birga, ularning birinchisi Kumush, ikkinchisi esa Otabek ruhiy holatini anglatishga ham xizmat qiladi. Yoki

syujet nuqtai nazaridan qaralsa, Xushro'y Zaynabning "ko'zini ochadi" va bu bilan syujet voqealarining ma'lum yo'nalishda rivojlanishiga zamin hozirlaydi. Biroq kompozitsiya nuqtai nazaridan qaralsa, uning bundan-da muhim funksiyalari borligi ko'riladi. Personajlar tizimida Xushro'yning Zaynabga *zidlangani* (*kontrast*), Kumush bilan esa *yonma-yon qo'yilgani* (*so-postavlenie*) ularni kompozitsion tafakkur unsuriga, muallifning qarashi, bahosini ifodalash vositasiga aylantiradi. Zero, ayni munosabatlarning birinchisi "Zaynab tabiatan emas, sharoit taqozosi bilan qotila", ikkinchisi esa "Toshkentga kelgan Kumushning xatti-harakatlari mohiyatan Xushro'yniki kabi" degan fikrga boshlaydi. Shunga o'xshash, syujet rivojida muhim o'rin tutuvchi usta Alim kompozitson nuqtai nazardan Otabek bilan *yonma-yon qo'yilgan*: bu ikki personajni qiyoslash orqali adib o'z zamonida g'oyat o'tkir turgan muammo – "yangicha" va "eskicha" fikrlovchi odamlar haqida, ulardan qay biri haq ekani haqida mushohada yuritadi, bu masala yuzasidan o'z qarashini ifodalaydi[1].

Ayon bo'lyaptiki, u yoki bu personajning asar (sistema)dagi joylashuvi, maqomi, boshqa personajlar bilan munosabatlari unga yuklanayotgan badiiy-estetik funksiyalar bilan, yana ham aniqrog'i, yozuvchining g'oyaviy-badiiy niyati, ifodalash ko'zda tutilgan mazmun bilan bevosita bog'liq ekan. Demak, asar personajlar sistemasida u yoki bu personaj tabiiy ravishda, ya'ni hikoya qilinayotgan voqealarda ishtirok etayotgani uchungina o'z-o'zidan o'rinlashib qolavermaydi. Aksincha, personajlar sistemasi muayyan reja (badiiy niyat)ga muvofiq ravishda "quriladi", shuning uchun ham u epik asar kompozitsiyasining muhim komponentiga aylanadi.

Ma'lumki, badiiy asarda tasvirlanayotgan voqealar makon va zamonda kechadi, shunga ko'ra adabiyotshunoslikda "badiiy vaqt" tushunchasi keng qo'llanadi. Avvalo, badiiy asarda tasvirlanayotgan voqealarning yuz berish vaqti bilan ularni hikoya qilish vaqtini farqlash kerak. Asardagi voqealarning yuz berish vaqtini "syujet vaqti", ularning hikoya qilinish vaqtini esa "kompozitsiya vaqti" deb olinsa, u holda bu ikkisining har vaqt ham bir-biriga mos kelmasligini ko'rish qiyin emas. Chunki asar ustida ishlayotgan yozuvchi ijodiy niyatini amalga oshirish yo'lida "badiiy vaqt" imkoniyatlaridan turli yo'sinlarda foydalanishi mumkin. Deylik, u zarur o'rinda asar vaqtidan chekinib, o'tmishda yuz bergan voqealarni tasvirlashi ("retrospektiv vaqt") mumkin. Avvalgi bobda "O'tgan kunlar" misolida voqeaning haqiqatda yuz berish tartibini syujetda o'zgartirib berishning estetik

[1] Qarang: D.Quronov. Dushmanni tanitgan do'st / O'zbekiston adabiyoti va san'ati. – 2004.

samarasini ko'rib o'tdik. Retrospeksiya deb ataluvchi bu usulning mohiyati shuki, unda yozuvchi syujet voqealarini, ya'ni faqat oldinga oquvchi vaqtni go'yo to'xtatib qo'yadi-da, o'tmishda bo'lib o'tgan voqeani tasvirlashga o'tadi. Agar A.Qodiriy mazkur usulni romanning bittagina o'rnida qo'llagan bo'lsa, ba'zi asarlar borki, ularning syujet qurilishida retrospeksiya yetakchi mavqe egallab, asarning badiiy vaqtidagi va o'tmishdagi voqealar navbatma-navbat berib boriladi. Garchi syujetning alohida turi sifatida tasnif etilmasa-da, ayrim adabiyotlarda uni syujet kompozitsiyasi nuqtai nazaridan *retrospektiv* syujet deb farqlanadi. Odatda, bunday syujet qahramonning o'tmishda yuz bergan voqealarni, ba'zan hatto butun umrini tahliliy nazardan o'tkazishi asosiga quriladi. Ch.Aytmatov avval "Alvido, ey Gulsari" qissasida, keyinroq esa mashhur "Asrni qaritgan kun" romanida retrospektiv syujetning badiiy imkoniyatlaridan yuksak mahorat bilan foydalangan. O'zbek adabiyotida M.M.Do'stning "Galatepaga qaytish", X.Sultonning "Oddiy kunlarning birida", E.A'zamning "Bayramdan boshqa kunlar" qissalarida shu xil syujet qurilishiga duch kelamiz. Umuman olganda, syujet qurilishida voqealarning haqiqatda yuz berish tartibining o'zgartirilishi o'quvchi diqqat-e'tiborini voqeadan uning zamiridagi mohiyatga ko'chirishi bilan ahamiyatlidir. Shu bois ham adiblar badiiy vaqt bilan bog'liq ijodiy tajribalarga tez-tez qo'l urishadi.

Yozuvchi yuz berishi jihatidan bir paytga to'g'ri keladigan voqealarni navbati bilan tasvirlashi ham mumkinki, bu epik asarlarda "badiiy vaqt" imkoniyatlarining ancha kengligini ko'rsatadi. Avvalo shuki, "syujet vaqti" asarning asosiy syujet chizig'idagi voqyelarning yuz berish vaqti bilan belgilanadi. Shu chiziqdagi voqea bilan bir paytda boshqa syujet chizig'ida kechayotgan voqea esa shartli ravishda "parallel vaqt"da deb hisoblanadi. Masalan, "Kecha" romanidagi Enaxonning shaharlik o'rtoqlarini ziyofat qilish haqida onasi bilan tashvishli suhbati "syujet vaqti"da, Xadichaxon bilan Poshshaxon kundoshdan o'ch olmoq qasdida mehmonlarni mingboshi xonadoniga chorlash haqida reja tuzishlari "parallel vaqt"da sodir bo'ladi. Yoki Zebining mingboshiga taslim bo'lishi bilan Sultonxonning Hakimjon hujrasiga yo'l olishi ham xuddi shunday – bir vaqtda kechadi.

Asar syujetidagi voqealar o'quvchi tasavvurida uzluksizlik illyuziyasini hosil qilgani (shu bois ham biz syujet voqealari haqida gapirganda "keyin bunday bo'ladi" deymiz, "shuncha vaqtdan keyin bunday bo'ladi" demaymiz) bilan, haqiqatda ularning orasida katta vaqt bo'shlig'i mavjudligi aqlga tayin. Zero, real vaqtga xos uzluksizlikni berish uchun shu vaqt davomidagi

voqealarning hammasi qalamga olinishi lozim bo'lur ediki, bu, albatta, imkondan tashqarida. Shunga ko'ra diskretlilik (ya'ni, uzluksiz emaslik) badiiy vaqtning muhim xususiyati sanaladiki, buni shartlilik asosida qabul qilamiz. Mazkur shartlilik umume'tirof etilgani uchun ham syujetga voqealar saylab olinaveradi – oradagi vaqt bo'shlig'i tabiiydek taassurot qoldiraveradi, uni to'ldirishni talab qilish hech kimning xayoliga kelmaydi ham. Mabodo ayni xususiyat bo'lmaganida, masalan, S.Ayniyning "Qullar" romanida bir asrdan ziyod, "Mehrobdan chayon"da esa atigi olti oyga yaqin vaqt davomida kechgan voqealar qalamga olingani holda ularning hajm (yoki hikoya qilinish vaqti) jihatidan uncha katta (ya'ni ularda tasvirlangan vaqtga mos ravishda) farq qilmasligi aslo mumkin emas edi. Holbuki, xronikali syujetga qurilgan "Qullar"da tasvirlangan voqealar yuz berish vaqtining uzunligi diskretlilik hisobiga *zichlangan*, konsentrik syujet asosidagi "Mehrobdan chayon"da esa retrospektiv va parallel vaqtlar hisobiga *kengaygan*, ikkala roman kompozitsiya vaqtining taqriban tengligi shu bilan izohlanadi. Demak, badiiy vaqt – shartli tushuncha, bu shartlilik syujet vaqtini kompozitsiya vaqti doirasiga sig'dirish talabi bilan yuzaga keladi.

Rivoya kompozitsiyasi haqida so'z borganda eng avval roviy, ya'ni hikoya qilib beruvchining kim ekanligi masalasi o'rtaga chiqadi. An'anaviy tarzda rivoyaning *uchinchi shaxs* tilidan va *birinchi shaxs* tilidan olib borilishi farqlanadi. Uchinchi shaxs tilidan hikoya qiluvchini (mas., "Kecha"dagi) *roviy* deb yuritiladi. Bu turdagi roviyning kim ekani aniq ma'lum emas, faqat kimdir – uchinchi bir shaxs hikoya qilib berayotgani anglashiladiki, "roviy shaxs emas – funksiya" deyilishi shundan. Yana bir muhim shart shuki, roviy tasvirlanayotgan badiiy voqelik ichida mavjud emas. Odatda, shaxsi aniq roviy deganda *roviy-muallif* va *roviy-personaj* ko'rsatiladi, ayrimlar esa *muallif-personaj* ko'rinishini ham shu siraga qo'shadi. Avvalo, roviy istilohi keng va tor ma'noda ishlatilishiga diqqat qilish lozim. Ya'ni keng ma'noda istiloh umuman asar voqealarini hikoya qilib beruvchini, tor ma'noda esa uning bir ko'rinishi – kimligi mavhum uchinchi shaxs tilidan hikoya qiluvchinigina anglatadi. Roviy-muallif ham xuddi roviy kabi asar badiiy voqeligida mavjud emas. Masalan, "O'tgan kunlar"da roviyning kim ekani "Men – yozuvchi..." deb boshlanuvchi mashhur lirik chekinishda aniq-ravshan aytiladi, biroq muallifning o'zi asar voqeligida ishtirok etmaydi. Bundan farqli o'laroq, Sh.Xolmirzaevning "Bodom qishda gulladi" hikoyasi personajlaridan biri "Anavi odam yozuvchi!" deb tanishtirgan roviy voqeada bevosita ishtirok

etadi. Shunga o'xshash, "Shum bola"da voqealar qissaning bosh qahramoni tilidan hikoya qilinadi. Keyingi ikki holatda voqealar "men" tilidan beriladiki, shunga ko'ra asarga roviy-personaj yoki muallif-personaj bevosita guvohi yo ishtirokchisi bo'lgan voqealargina kiritilishi mumkin. Tabiiyki, bu holda asarning tasvir ko'lami shunga yarasha torayadi. Aksincha, rivoya uchinchi shaxs tilidan berilgan asarlarda tasvir ko'lami g'oyat keng – roviy "har yerda va har vaqt hozir" bo'lishga qodir, bas, turli zamon va makonlarda sodir bo'lgan voqealardan so'zlay biladi.

Poetikaga bag'ishlangan zamonaviy adabiyotlarda nuqtai nazarning asar kompozitsiyasidagi o'rniga ayricha ahamiyat beriladi. Shunga qaramay, hali bu tushunchaga ko'pchilikni qanoatlantiradigan ta'rif berilgan emas, masalaga yondashuvlarda umumiy mahrajga keltirish lozim bo'lgan nuqtalar talaygina. Nuqtai nazar tushunchasi, sodda qilib aytsak, roviy bilan tasvirlanayotgan voqelik o'rtasidagi munosabat asosida yuzaga keladi. Bunda ikkita jihatga: 1) voqelik qaysi nuqtadan turib tasvirlanayotgani va 2) tasvirlanayotgan narsalar kimning nigohi orqali berilayotganiga diqqat qilinadi. Birinchi jihatni tushunish uchun kinodagi operator ishini eslash mumkin. Ya'ni operator tasvirga olish uchun makonda muayyan bir nuqtani egallagani kabi, roviy ham voqelikni biron-bir nuqtadan turib tasvirlaydi. Tabiiyki, bu nuqta muttasil o'zgarib turadi: har safar tasvir obyekti eng yorqin va g'oyaviy-badiiy niyatga muvofiq ko'rinadigan nuqta tanlanadi. Zero, narsaga uzoqdan yo yaqindan, tepadan, pastdan yoki yondan, oldi yo ortidan nazar tashlash mumkinki, har birida u o'ziga xos tarzda ko'rinadi. Yana nigoh makonni bir nuqtadan turib va birdan qamrab ololmaydi, buning uchun u xuddi obyektiv kabi bir narsadan ikkinchisiga ko'chib turishi, tinimsiz harakatlanishi zarur. Masalan, yana "O'tgan kunlar"ning boshlanishini eslaylik:

"darbozasi sharqi-janubiyga qaratib qurilg'an" – kamera saroydan tashqarida;

"bir-ikki hujrani istisno qilish bilan boshqalari musofirlar ila to'la" – kamera darbozadan kirib, saroyning ichki aylanasi bo'ylab tez yurib o'tdi;

"ko'b hujralar kechlik osh pishirish ila mashg'ul... saroy jonliq... shaqillashib so'zlashishlari, xoxolab kulishishlari..." – endi kamera saroy hovlisini shoshmasdanroq, kishilar mashg'ul bo'lib turgan narsalarga bir zumdan diqqat qilib aylanmoqda;

"saroyning to'rida boshqalarg'a qarag'anda ko'rkamrak bir hujra" – umumiy plandan yirik planga o'tildi, kamera bitta hujraga qaratildi va unga yaqinlashib boryapti;

"bu hujrada qip-qizil gilam ... ipak va adras ko'rpalar ... sham' yonadir" – kamera hujraga kirdi va undagi jihozlarga bir-bir nazar tashlab o'tdi;

"og'ir tabi'atlik, ulug' g'avdalik, ko'rkam va oq yuzlik, kelishgan, qora ko'zlik, mutanosib qora qoshliq va endigina murti sabz urgan bir yigit" – kamera asosiy obyektda to'xtaydi va shu bilan bir kompozitsion bo'lak yakun topadi.

Ko'ramizki, nigoh tinimsiz harakatda bo'lgani uchungina biz makon haqida to'liq tasavvur hosil qila olamiz, xayolimizda vaqt davomiyligida cho'zilgan badiiy makon – voqea kechayotgan joy gavdalanadi.

Epik asarda tasvirlanganki narsa bo'lsa, kimningdir (ko'proq roviy) nigohi orqali ko'riladi. Deylik, yuqoridagi parchaning roviy nigohi orqali berilganini sezish unchalik qiyin emas. Shu bilan birga, voqelik personaj nigohi orqali berilishi ham ko'p kuzatiladiki, nigohlarning almashinishi ham muhim badiiy-estetik funksiya bajaradi, o'rni bilan esa kompozitsion bo'lak chegarasini ham belgilaydi. Cho'lponning "Oydin kechalarda" hikoyasi buni kuzatish uchun juda qulay material beradi. Hikoyada tasvirlanayotgan voqealarning kuzatuvchisi maqomida turuvchi roviy birinchi jumladanoq tugunni o'rtaga tashlaydi:

«Zaynab kampir bir narsadan cho'chib uyg'ondi».

O'quvchi, tabiiyki, kampir nimadan cho'chiganini bilishni istaydi, lekin buni hali kampirning o'zi ham anglagan emas:

«Kampir u yoq-bu yog'iga yaxshilab qarab, oydinda hech bir qora-mora uchratmagandan keyin yana bolishga boshini qo'ydi». Shundan so'ng muallif nigohi kampirdan uziladi-da, oppoq oydin kecha tasviriga o'tiladi: «Tuni bo'yi chopishub, hurushub, yugurushub chiqg'on itlar tovushi sekin-sekin yo'qola boshladi. Eshonchaning hovuz bo'yidagi tollaridan turub hasrat va qayg'ularini har kecha o'qiyturg'on bulbul bugun juda erta to'xtadi. Go'riston va mozorlardagina bo'ladigan chuqur bir jimlik...»

O'quvchida boshdayoq hosil qilingan bilish istagi yanada kuchayadi: shunday osuda kechada kampirni cho'chitgan, uyqusini qochirgan narsa nima bo'ldi ekan? Roviy o'zini ham ayni shu savol o'ylatayotgandek tutadi, nigohini kampirdan uzib, tevarak-atrofga alanglaydi: savolga javob izlaydi go'yo. Ya'ni roviy ham o'quvchi kabi voqealarning kuzatuvchisi,

xolos, uning uchun ham voqealar ayni paytda yuz bermoqda. Hikoyaning davomida voqelik endi ikkita nigoh orqali beriladi:

«*Kampir yumulub borg'on ko'zlarini birdan ochdi*: yaqin bir yerdan hasratlik, ko'ngul buzaturg'on bir yig'i tovushi eshitilar edi».

Gapning kursiv bilan berilgan qismi roviy nigohi bilan, qolgan qismi esa personaj nigohi bilan bog'liq. Gapning mazkur tartibdagi qurilishi hikoyadagi "nuqtai nazar poetikasi" mo'jaz maketi bo'la oladiki, buni quyidagi parchada yaqqol ko'rish mumkin:

«*Yana diqqat bilanrak tingladi*: bu yig'i kelinchakning uyidan eshitilgan kabi bo'lar edi.

Yuragi o'ynadi. Darrov darchani ochib u havliga kirdi, oyog'ining uchi bilan bosib kelib, sekingina kelinining uyiga yaqinlashdi.

Yig'i uydan eshitilar edi.

Yana quloq berdi.

Tovush kelinining tovushi edi».

Hikoyada qo'shimcha nigoh paydo bo'lgani yo'q, faqat mavjud nigoh ikkiga ajraldi, xolos. Har ikki nigohning vazifasi konkret belgilangan: personaj nigohi borliqdagi o'zgarishlarga, roviy nigohi esa personajga qaratiladi. Ya'ni o'quvchi borliqdagi o'zgarishlarni personaj nigohi, personajdagi o'zgarishlarni roviy nigohi orqali kuzatadi. O'qish jarayonida ikkala nigoh bir fokusga – o'quvchi nigohiga jamlanadi, o'quvchining hikoya ruhiga kirishi osonlashib, asarning estetik ta'sir kuchi ortadi.

Ba'zan epik asar muallifi rivoyani u yoki bu yo'l bilan badiiy asoslashga harakat qiladi va bunda turli usullardan foydalanadi. Rivoyaning asoslanishi (motivatsiya) o'quvchida "asar voqealari o'ylab chiqilgan emas, haqiqatda yuz bergan" degan tasavvurni uyg'otadi. Masalan, A.Qodiriy har ikki romanida ham rivoyani asoslash uchun ularni go'yo bobosidan eshitgandek, endi esa ularni o'quvchiga qayta so'zlab berayotgandek bo'ladi. Shunga o'xshash, epik asarlarda voqealar ba'zan tasodifan yozuvchi qo'liga tushib qolgan birovning xati, kundalik daftari yoki qo'lyozmasi, tasodifan uchrashib qolgan kishi hikoyasi yoki o'zi tasodifan shohidi bo'lib qolgan voqea va h. tarzida berilishi mumkin. Biroq mazkur usullar epik asarda qo'llanilishi zarur yoki rivoya albatta asoslanishi lozim degan fikrga bormaslik kerak. Aksincha, bu xil usullar zamonaviy nasrchilikda nisbatan kam qo'llanadi, aksariyat epik asarlarda "obyektiv tasvir" yo'lidan boriladi, ya'ni yozuvchi xolis kuzatuvchi mavqeyida turadi va

o‘zining bosh vazifasi deb o‘z-o‘zicha sodir bo‘layotgan voqealarni tasvirlab berishni tushunadi.

Shu choqqacha kompozitsiya haqida aytganlarimiz asar qismlarining o‘zaro aloqalari, ularning butunlikka birikish yo‘llari haqida bo‘ldi. Bu esa mohiyatan struktura tushunchasiga yaqin keladiki, shu yaqinlik sababli ba’zan “kompozitsiya” va “struktura” istilohlarining sinonim sifatida qo‘llanishiga duch kelamiz. Holbuki, asarning qurilishi faqat uni tashkil qilayotgan ichki unsurlarning muayyan maqsadga muvofiq joylashtirilishiyu o‘zaro aloqalaridangina iborat emas – uning bir jism o‘laroq yaxlit holdagi ko‘rinishi ham bor. Shu bois adabiyotshunoslikda ba’zan *“tashqi kompozitsiya”* istilohi qo‘llanadiki, bundan asar qurilishi ham ikkita aspektli ekanini anglash qiyin emas. Tashqi qompozitsiya tushunchasi ba’zan *arxitektonika* istilohi bilan ham ifodalanadi[1]. Xullas, bu o‘rinda gap adabiy asarning tashqi qurilishi, uning qism, bob, fasl, band, parda va ko‘rinishlarga bo‘linishi, sarlavha, epigraf, so‘zboshi va so‘ngso‘z, izoh kabilar bilan ta’minlanishi haqida bormoqda. Ya’ni, asosan, matn uzvlari haqida. Shu bois arxitektonikani ba’zi mutaxassislar matnning tashqi kompozitsiyasi deb ham ta’riflaydilar[2]. Shuningdek, yuqorida sanalgan uzvlarning ko‘pi adabiyotshunoslikka oid manbalarda “matn ramkasi komponentlari” deb ham yuritiladi. Bunda ayni unsurlar (sarlavha, epigraf, so‘zboshi va b.) ning asar matnini chegaralashi – “ramka”ga olishi nazarda tutiladi. Yana bir jihati, ushbu unsurlar asosiy matndan tashqaridagi hodisa bo‘lgani holda, go‘yo unga yondosh boradi-da, mazmunini chuqurlashtirishga xizmat qiladi. Shu jihatni e’tiborga olgan holda ba’zi manbalarda ular “yondosh matn” atamasi ostida birlashtiriladi.

Xullas, qanday nomlanishidan qat’i nazar, yuqoridagi hollarning hammasida, birinchidan, gap asar (matn)ning tashqi qurilishi haqida boradi, ikkinchidan, “tashqi kompozitsiya” asarning badiiyat hodisasiga aylanishida g‘oyat muhim ahamiyat kasb etadi. Masalan, “O‘tgan kunlar”dagi boblarning nomlanishini eslang: “Xon qiziga loyiq bir yigit”, “Marg‘ilon havosi yoqmadi”, “Kutilmagan baxt”, “Xayrixoh qotil”, “Esini kirgizdi”... Har bir sarlavhada bobning g‘oyaviy-tematik mag‘zi, syujet harakati, muallif baho-munosabati lo‘nda va aniq aks etadi, sarlavha asosiy nuqtani urg‘ulab, ma’lum ma’noda asarning qabul qilinishini boshqaradi. Aytaylik, “Bir g‘aribi bechora” deb nomlangan bobda Musulmonqulning Homid

[1] Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч.1. – М.: Владос, 2003. – С.253.
[2] Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: ACADEMIA, 2003. – С.45.

uyushtirgan ig‘vo xati bilan tanishish jarayoni tasvirlangan. Muallif sarlavhani ig‘vo xatning o‘zidan olgan: xatga “bir g‘aribi bechora” deb imzo qo‘yilgan, biroq o‘quvchi bundan bexabar. O‘qish asnosi xat muallifini tanib olgan o‘quvchi “shayton ustasi” Homidning tubanligiyu bunday qabih kimsalar qarshisida gohi haqiqat ham ojiz qolishi mumkinligidan lol qotadi, chunki bu o‘rinda imzo kutilmaganlik effektini hosil qiladi, shu asosda “bir g‘aribi bechora” degani muallifning alamli, zaharli kinoyasi ekani ham anglanadi. Ikkinchi tomondan, “bir g‘aribi bechora” – go‘yo xonlik dushmanlarini fosh etgani uchun jabr ko‘rgan mazlumning yozganlari Musulmonqulni junbishga keltirishi tabiiyki, sarlavha shuni ta’kidlashga ham xizmat qiladi. Ya’ni bu vaziyatda Musulmonqul zolimligi uchungina emas, balki zimmasidagi saltanat tinchligiga mas’ullik sababli – o‘zi egallab turgan mansab nuqtai nazaridan ayni shunday harakat qilmog‘i kerak edi. Anglashiladiki, o‘zi tasvirlayotgan voqelik mohiyatiga xolis nigoh tashlayotgan adib o‘quvchisini ham shunga undaydi va bunda kompozitsion vosita – sarlavhaning o‘ziga yarasha o‘rni bor. Da’vatni fahmlay olgan o‘quvchi keyingi – “Musulmonqul” bobida mingboshiga imkon qadar xolis qarashga intiladi, albatta. Biroq, baribir, Musulmonqulga Otabek nigohi bilan qarash ehtimoli baland. Otabek esa, yodingizdadir, “bu cho‘ltog‘ supurgini tanidi va uning istehzolarini payqadi. U bundan so‘ngg‘i ko‘rguligini tamom ma’nosi bilan onglab, ma’nosiz bu savollarga javob berib o‘lturishdan sukutni xayrlik topdi”. Ko‘ramizki, Otabek taqdirga tamom tan bergan, o‘zini vahshiy changalida kabi his qiladi, sababi – Musulmonqul elda qonxo‘r zolim o‘laroq nom qozongan. Demak, holat qahramon nigohi orqaligina ko‘rilsa, mohiyatdan chetlashish ehtimoli chindan-da mavjud ekan. Shuni o‘ylab, yana bir kompozitsion vosita yordamida bu ehtimol bir qadar so‘ndiriladiki, endi shuni ko‘rib o‘tamiz. Otabekning sukutidan g‘azabi olovlangan Musulmonqul dag‘dag‘asiga javoban o‘limini bo‘yniga olgan mahkumning mardona so‘zlari yangraydi:

“– Siz meni qanday tanig‘an bo‘lsangiz-bo‘lingiz, men o‘shandog‘ kishining o‘g‘li, – dedi bek. – Men bilan otam siz bilan qushbegiga bir necha turlik bo‘lib tanilsaqda, o‘z vijdonimiz oldida bir turlikkinadirmiz! Shuning uchun siz tilagan tarafingizga hukm qilingizda, buyrug‘ingizni beraveringiz!

Musulmonqulning yuzidagi boyag‘i achchig‘lar yerini bir zavqlanish vaziyati oldi. Kulimsirash ichida Otabekni kuzatar ekan:

– Dav yuraging bor ekan, yigit... Hayfki, gunohing bo‘yningda, – dedi va chaqirdi. – Jallod!”

Diqqat qiling, jon dushmani deb bilgan kishining o'zini mardona tutishidan zavqlana olish – Musulmonqul portretiga tortilgan bittagina nurli chiziq, shuning bilan ziyrak o'quvchi sevimli qahramoni qarshisida turgan ham katta shaxsiyat ekanini his qiladi. Ayni hisni hali durustroq idroklamasidanoq havola bo'yicha satr osti izohiga diqqat qiladi va o'qiydi:

"Musulmonqulning o'zi ham favqulodda yuraklik edi. 1853 m. tarixda Musulmonqul qo'qonliklarg'a asir tushib, uni to'pdan otib o'ldirish uchun dordek bir narsaning ustiga o'tquzalar. Ikkinchi tomondan to'pqa o't berish kutiladir. Shu vaqtda kishilar Musulmonquldan so'raydilar: "Endi qalaysan, cho'loq?" Musulmonqul kulibkina javob beradir: "Alhamdulillah, hali ham sizlardan yuqori bir yerda o'lturibman!"

Izoh bilan tanishgan o'quvchi Musulmonquldagi zavqlanishning asl manshaini anglaydi: o'zganing dovyurak ekanligini tan olmoq uchun, avvalo, kishining o'zi mard bo'lmog'i kerak. Shu nuqtadan boshlab u Musulmonqulga biroz boshqacharoq nigoh tashlasa, unga bir inson o'laroq qarab, tushunishga harakat qilsa ham ehtimol. Demak, satr osti izohi ham muhim badiiy-estetik funksiya bajara olar ekanki, bu misol kompozitsion jihatdan yaxshi tashkillangan asarda bironta ham ortiqcha narsa bo'lmaydi degan qarashni yana bir bor tasdiqlaydi.

Asarning qism (bob)larga ajratilishi ham shunchaki emas, aksincha, ko'p hollarda kompozitsion tafakkurning muhim vositasi bo'lib xizmat qiladi. Zero, qismlarga ajratish badiiy niyat ijrosi, muayyan mazmunni ifodalash maqsadini ko'zda tutgan holda amalga oshiriladi. Masalan, "Qor qo'ynida lola" hikoyasini Cho'lpon, Fitrat aytmoqchi, "to'rt qismga, to'rt ko'rinishga bo'lgan: to'b o'yuni, shayx, to'y, odamlarning bu to'y to'g'risida fikrlari"[1]. Yosh qizchalarning to'p o'yinlari tasvirlangan birinchi qism sovchilar kelgani xabari va Sharofatxonning "qip-qizarib, turgan yerida qotib qolg'an"i bilan yakunlanadi. Hikoya Sharofatxon haqida bo'lgani holda, qizning o'zi keyin ham shu "qotib qolg'an" ko'yi qolaveradi – asar davomida harakatda ko'rinmaydi. Bu bilan sharofatxonlar taqdiri o'zlarining ishtirokisiz hal qilinishi, ular bir buyum misoli haq-huquqsiz ekani ifoda etiladi. Ya'ni hikoyaning ayni shu tarzdagi qurilishi, muallif qo'llagan kompozitsion usul mazkur fikrni ifodalash vositasi bo'lib xizmat qiladi.

[1] Fitrat. Adabiyot qoidalari.// Fitrat A. Tanlangan asarlar. IV jild. – T.: Ma'naviyat, 2006. – B.16.

Cho'lponning kompozitsion tafakkur imkonlaridan foydalanishdagi mahorati uchinchi va to'rtinchi qismlarning o'zaro zidlanishida yaqqolroq ko'zga tashlanadi. Uchinchi qismda hayotning yozilmagan qonunlariga xilof ish bo'layotgani – endigina o'n besh yoshga chiqqan qiz munkillab qolgan keksa eshonga berilayotganini ko'ra-bila turib mahalla ahli hech narsa bo'lmagan kabi to'yda yayrayveradi, o'yin-kulgi qilaveradi. To'rtinchi qismda xuddi shu mahalla vakillari tomonidan sodir bo'lgan ish muhokama qilinadi: birisi Sharofatxonga achinishini aytsa, ikkinchisi guldek qizini qurbon qilgan Samandar akani so'kadi, uchinchisi dunyoning nosozligidan noliydi. Holbuki, xuddi shu odamlar kechagina to'yda yayrab o'ynagan, "alangasi osmong'a chiqqan o'tning tegrasiga to'planib tovushlarining boricha "yor-yor"ni cho'zg'an", kelin tushirishda "Ko'taring-a, kuyov pochcha, ko'taring-a!" deya qiyqirganlar. Zidlash oqibatida "bu xalq tomoshayu nari borsa muhokamaga qodir, xolos, nomaqbul ishni to'xtatish, unga qarshi turishga ojiz" degan taassuf kelib chiqadiki, bu kompozitsion tafakkur mahsulidir. Zero, bu fikr aytilgan emas, ikkita kompozitsion bo'lak zidlash munosabatida joylashtirilgan, xolos: shuning o'zidan tabiiy ravishda yuqoridagicha fikr o'sib chiqadi.

Xulosalab aytsak, kompozitsiya badiiy ijod jarayonining pirovard natijasi – asarning badiiy niyatga muvofiq tashkillanishi, uning qismlari va unsurlarini ijodkor ko'zda tutgan mazmunni yorqin ifodalash va o'quvchi tomonidan aynan shunday tushunilishini ta'minlaydigan tarzda butunlikka biriktirish demakdir. Asarning qanday qurilgani, qismlari orasidagi munosabatlarni yaxshi tasavvur qila olish esa uni tushunish, tahlil qilish va baholash asosi, demak, malakali filolog-mutaxassis bo'lib yetishishning ham muhim shartidir.

DRAMATIK ASAR KOMPOZITSIYASI

Dramatik asarning tashqi qurilishi. Ramka unsurlari va ularning funksiyalari. Qatnashuvchilar ro'yxati. Muallif qaydlari – remarkalar. Dramatik asarning parda va ko'rinishlarga bo'linishi. Drama qismlari haqida Aristotel va Gegel. Dramatik asarning kompozitsion qismlari.

Dramatik asar kompozitsiyasi haqidagi gapni uning tashqi qurilishi – tashqi kompozitsiyasidan boshlash maqsadga muvofiq. Negaki, bu nav asarning tashqi qurilishidayoq sahnadagi va sahnadan tashqaridagi unsurlar, ya'ni matnning personajlarga tegishli qismi (asosiy matn) bilan mu-

allifga tegishli qismi (yondosh matn) yaqqol ajralib turadi. To‘g‘ri, asar muallifi, nomi, janri kabi ma’lumotlarning aniq ajralib ko‘zga tashlanishi barcha turdagi asarlarga ham xos. Biroq dramada, masalan, bundan keyingi ramka unsurlari (qatnashuvchilar ro‘yxati, parda, sahna yoki epizodlarning ajratib belgilanishi, voqea kechadigan joy tavsifi va b.) ham sahna voqeasidan aniq ajralib turadi. Masalan:

Sharof BOSHBEKOV

TEMIR XOTIN
Jiddiy komediya

Ishtirok etuvchilar:
QO‘CHQOR – traktorchi
“ALOMAT” – robot
OLIMJON – yosh olim
QUMRI – Qo‘chqorning xotini
SHAROFAT – qo‘shni juvon
SALTANAT – qo‘shni ayol
SUVON – mulla
TUROBJON – Qo‘chqorning o‘g‘li

BIRINCHI SAHNA

Qishloq. Oddiy, kamtarona hovli. To‘g‘rida bir necha ustunli peshayvon, o‘ngda pastakkina ko‘cha eshigi, oldinroqda yog‘och karavot. Sahnadagi har bir jihoz, har bir buyumda nimadir yetishmaydi: eshikderaza romlarining yarmi bo‘yalgan, yarmining rangi o‘chib ketgan; yog‘och karavotning bitta oyog‘i yo‘q, o‘rniga g‘isht terib qo‘yilgan; ko‘rpa-yostiqqa yamoq tushgan; piyolalarning labi uchgan yoki chegalangan, choynakning jo‘mragiga tunuka kiygazilgan va hokazo.

Peshayvon ustuniga QO‘CHQOR arqon bilan chandib tashlangan, ust-boshi, aft-angoriga qarab bo‘lmaydi. Shu ko‘yi uxlab qolgan bo‘lsa kerak, avval sekin qimirlab qo‘yadi, so‘ng ko‘zini ochmay esnaydi. Oyoq-qo‘linnng o‘ziga bo‘ysunmayotganiga hayron bo‘lib, bir-ikki chiranib ko‘radi.

Ramka unsurlarini navbati bilan bir-bir ko‘rib o‘tamiz. Eng avval, muallif ismi-sharifi. Muallifning kim (klassik, mashhur, taniqli, boshlovchi) ekani o‘quvchining asarga dastlabki munosabatini belgilovchi omildir. Zero, muallif nomi bilan bog‘liq holda o‘quvchida muayyan *estetik kutuv* hosil bo‘ladiki, mutolaa davomida kutuvi yo o‘zini oqlaydi, yo sarob bo‘lib chiqadi, yo kutilmaganlik effektiga do‘nadi. Hozirda urf bo‘lgan so‘z bilan aytsak, muallif nomi o‘ziga xos “brend”dir. Albatta, asarni tovarga mengzaganimiz biroz qo‘pol ko‘rinar, lekin bu o‘rinda mohiyatdagi mushtaraklik, funksiyalar o‘xshashligiga ko‘z yumish ham to‘g‘ri bo‘lmaydi.

Asar nomi – sarlavha ham o‘quvchi diqqatini jalb etishi, qiziqtirishi lozim. Masalan, “Temir xotin” haqida umuman ma’lumotga ega bo‘lmagan odam uchun nomdagi sirlilik kutuvni kuchaytiruvchi omil bo‘ladi. Tezdayoq, ishtirok etuvchilar ro‘yxati bilan tanishgach, sirni fahmlaydi (ya’ni sarlavha mavzuga ishora qiladi) va endi qiziqishi robot ishtirokidagi voqeaga yo‘naladi. Aksincha, “Temir xotin” haqida eshitgan (yoki filmini ko‘rgan) odam uchun sarlavha ham “brend” bo‘ladi, ya’ni u asarni tanib oladi. Ayni choqda, sarlavha ta’sirida “tanish”ni eslashdan hosil bo‘lgan qiziqish va kutuvning tabiati o‘zgacha: “Asar haqida o‘zgalardan eshitganim baholar qay darajada to‘g‘ri?” yoki “Uni ekran talqini mashhur qilganmi yo asarning o‘zi ham zo‘rmidi?” qabilida. Sarlavhaning eng umumiy funksiyasi asar mavzusiga ishora qilish, uni lo‘nda ifodalashdan iboratdir. Masalan, juda ko‘p dramatik asarlar (“Jaloliddin Manguberdi”, “Mirzo Ulug‘bek”, “Alisher Navoiy” va b.) sarlavhasiga ularning ishtirokchisi bo‘lmish shaxs nomlari chiqariladi. Bunday nomlarning aksariyati asarning tarixiy-biografik xarakterda ekani, sarlavhaga chiqarilgan shaxslar bilan bevosita bog‘liq tarixiy voqealardan bahs etishini anglatadi. Shuningdek, ba’zan sarlavhaga asarda qo‘yilgan asosiy muammo (Behbudiy. “Padarkush yoxud o‘qimagan bolaning holi”; Hoji Muin. “Eski maktab, yangi maktab”; I.Sulton. “Imon”) ham chiqarilishi mumkin. Ayrim hollarda sarlavha orqali asarda tasvirlangan voqealarga g‘oyaviy-hissiy munosabat lo‘ndagina ifoda etiladi. Jumladan, Hamzaning “Zaharli hayot yohud ishq qurbonlari”, “Tuhmatchilar jazosi”; A.Qahhorning “Tobutdan tovush”, “Og‘riq tishlar” pesalarining nomlanishida ayni shunday holni kuzatish mumkin. Albatta, aytganlarimiz sarlavhaning badiiy-estetik funksiyalari haqidagi eng umumiy gaplar xolos. Holbuki, har bir konkret holda sarlavha bulardan boshqa funksiyalarni bajarishi, kutilmagan ma’no qirralarini namoyon etaverishi ham mumkin. Demak, sarlavhaga muhim kom-

pozitsion unsur sifatida qarash, asar tahlilida buni yodda tutish maqsadga muvofiqdir.

Sarlavhadan so'ng, odatda, asar janri ko'rsatiladi. Albatta, bu ham shunchaki odat emas, balki o'quvchini asarni qabul qilishga emotsional jihatdan "sozlash"ga xizmat qiladigan unsurdir. Deylik, sarlavhadan so'ng "komediya" deyilganini ko'rganida o'quvchi yayrab kulishga, "tragediya" so'zini ko'rganida esa o'tkir va ziddiyatli hislarga sherik bo'lmoqqa ruhan chog'lanadi. Aksar hollarda mualliflar asar janri bilan birga uning tarkibini ham qayd etib o'tadilar: "Besh pardali tarixiy fojia" (M.Shayxzoda. "Mirzo Ulug'bek"), "Besh parda, o'n ko'rinishli drama" (Uyg'un, I.Sulton. "Alisher Navoiy"), "To'rt pardali komediya. Epilogi bilan" (A.Qahhor. "Og'riq tishlar"). Ayrim hollarda, o'quvchini yanada aniqroq "sozlash" maqsadi bilan bo'lsa kerak, muallif janrni noodatiy tarzda belgilaydi. Masalan, "Temir xotin"ning janri "jiddiy komediya" deb belgilangan. Avvalo, "jiddiy komediya" deyilishida paradoks borki, shuning o'ziyoq o'quvchi diqqatini jalb etadi. Ikkinchi tomondan, muallif o'quvchisini kulgi ostida jiddiy gaplar yotganidan ogoh etmoqda, ya'ni go'yo aytmoqchi bo'ladiki: "Maqsadim kuldirish emas, kulgi – o'tkir muammolarga diqqatingizni tortish vositasi, xolos". Aytish kerakki, asar janrini bu kabi qo'shimcha maqsadli qilib belgilash milliy dramaturgiyamizning ilk odimlaridanoq ko'zga tashlanadi. Masalan, o'zbek tilidagi ilk dramatik asar – "Padarkush"ning janri "Turkiston maishatidan olingan ibratnoma" deb belgilangan. To'g'ri, Behbudiy buning ostida yana "3 parda 4 manzarali, milliy birinchi fojia" deb asar janrini an'anaviy tarzda ham qayd etadi. Biroq muallifning o'zi uchun "ibratnoma" muhimroq, bu bilan u yurtdoshlarini ibratlanishga, ko'zni ochishga chaqiradi. Shunga o'xshash, E.A'zam "Farrosh kampirning tushi" nomli asari janrini "Boshiga "kulfat" tushgan bir bekorchixona hangomasi", tarkibini esa "Ikki qism – bir talay diydiyodan iborat" deb belgilaydi. Albatta, ziyrak o'quvchi "hangoma" deyilganidan qarshisidagi komediya ekanini darhol fahmlaydi. Shu bilan birga, ishxonaning "bekorchixona", unda yuz bermish voqealarni esa "bir talay diydiyo" deb atalgani o'quvchiga asarning o'tkir satirik ruhda ekanidan darak beradi.

Qatnashuvchilar ro'yxati ham dramatik asarning muhim kompozitsion unsurlaridan sanaladi. Uning asosiy vazifasi voqea ishtirokchilari bilan tanishtirishdan iborat. Qatnashuvchilarni qay darajada tanishtirish, ya'ni ularga oid tafsilotlarning bor yo yo'qligi, oz yoki ko'p bo'lishi muallifning g'oyaviy-badiiy niyati, syujet asosida yotgan voqea tabiati, ishtirokchilar tarkibi kabi qator omillar bilan bog'liq. Deylik, misol qilib olingan "Temir xotin"da qatnashuvchilarga oid tafsilotlar deyarli yo'q: na yoshi, na qiyofasi, na fe'l-xo'yi, na boshqasiga oid chizgi – hech biri berilgan emas. Masalan, bosh qahramonni "Qo'chqor – traktorchi" deya tanishtirish bilangina cheklanilgan. Gap shundaki, asar yozilgan davrda – respublikada yetti yoshdan yetmish yoshgacha hamma paxtakor bo'lgan sharoitda bunga ehtiyoj yo'q edi. Zero, "traktorchi" deganining o'zi ertayu kech qoramoyga belanib ishlagani bilan kosasi oqarmay, hayotda paxtadan ham muhim narsalar bo'lishi mumkinligini xayoliga yaqin ham keltirolmay qolgan odamni – ijtimoiy-tarixiy tipni tasavvur qilish uchun yetarli edi. Bundan farqli o'laroq, Hamza "Zaharli hayot..." qatnashchilarini ancha mufassal tanishtiradi. Masalan: "Mirzo Hamdamboy. O'rta bo'yliq, mosh-birinch soqol, qizil yuzli, o'rtacha kiyingan, 55 yoshda, ro'z-davlatlik bo'lsa ham ilm ma'rifatdan iroq kishi". Personaj qaddi-basti, qiyofasi, yoshi haqidagi tafsilotlar o'z yo'liga, bu yerda muallif uchun eng muhimi – "ilm ma'rifatdan iroq" sifati. Ikkinchi qatnashuvchi "Abdiqodirboy. Mirzo Hamdamboyning oshnasi, Mahmudxonga muhabbatlik, bir ozgina zamondan xabardor kishi. Uzun bo'ylik, qora soqol, rasmiy kiyingan" deya taqdim etilganki, bunda "bir ozgina zamondan xabardor"lik urg'ulanadi. Shunga o'xshash, Mahmudxonning "ovrupocha kiyingan, xususiy muallim olib o'qigan"i, Maryamxonimning esa sevgilisi ta'sirida "roman, gazeta, jurnal kabi maorif ta'sirotidan qalbi uyg'ongan"i ta'kidlanadi. Albatta, bu eng avval asar jadid ma'rifatchisi mavqeyidan turib yaratilgani bilan bog'liq. Ya'ni bu tarz tanishtiruvning g'oyaviy-badiiy funksiyasi ham aniq – personajlar xatti-harakatlari, voqeaning muallif istagan talqinda tushunilishini ta'minlash. Boshqa tomoni, Hamza hamma qatnashuvchilarga ham bunaqa tafsilli ta'rif bermaydi. Ayrimlari haqida "Eshon. Uzun to'n va katta sallali", "Sora. Maryamxonning onasi, 35 yoshlarda" deyish bilan cheklanadi. To'g'ri, bunda muallif munosabatining ta'siri seziladi. Biroq yaxlit olib qaralsa, qatnashuvchilarga berilgan ta'riflarning farqliligida har bir personajning asarda tutgan o'rni va maqomi, shuningdek, ma'lum darajada ularning o'zaro munosabatlari ham namoyon bo'ladi. Shu jihatdan qaralsa, qatnashuvchilar ro'yxatini asar personajlar sistemasining eskizi deyish mumkinki, u o'quvchining asar voqyeligini to'laqonli tasavvur etishiga zamin hozirlaydi.

Dramatik asarlarning tashqi kompozitsiyasiga xos jihatlardan biri ularning parda va ko'rinishlarga bo'linishidir. Umuman, asarni bu tarzda bo'laklarga ajratish an'anasi antik davrlardan keladi. Jumladan, Aristotel "Poetika"da tragediyaning, bir tomondan, *prolog*, *episodiy* va *eksod*, ikkinchi tomondan, *xor qismi* (u ham ikki turli: *parod* va *stasim*)dan tarkib topishini aytadi. Faylasufning uqtirishicha, prolog – xor paydo bo'lguniga qadar bo'lgan qism; episodiy – yaxlit xor qo'shiqlari orasidagi qism(lar); eksod – yakuniy qism, undan keyin xor qo'shig'i bo'lmaydi[1]. Ko'rinadiki, tragediyaning mazkur qismlari xor qo'shig'i bilan ajratiladi. Buni sxemada quyidagicha ko'rsatish mumkin:

prolog – *parod* – 1-episod – *stasim* – 2-episod – *stasim* – 3-episod – *stasim* – 4-episod – eksod

So'nggi qism – eksodda dialog va stasim qorishuvi kuzatilgan, oxirida akterlar bilan xor ishtirokchilari tantanali tarzda sahnani tark etishgan. Antik tragediya (va komediya)larda *xor* sahnada sodir bo'layotgan voqeaga hissiy jo'rlik qilish, muallif g'oyaviy-hissiy munosabatini ifodalash, zarur o'rinlarni to'ldirish, sharhlash kabi vazifalarni bajargan. Ya'ni, boshqacha aytsak, antik dramada aktyorlar dialogi obyektiv ibtidoni, xor esa subyektiv ibtidoni tashkil qilgan. Dramaning keyingi poetik takomili esa subyektiv ibtidoning tobora yo'qolib borishi o'zanida kechdi. Xususan, yangi yunon komediyasining asoschisi sanaluvchi Menandr asarlarida xor o'zining ilgarigi maqomini yo'qotdi – asosiy voqeaga bog'lanmagan, shunchaki qismlar orasini to'ldiruvchi vositaga aylandi. Natijada endi qismlarga ajratilgan dramatik asar va o'sha qismlarni ajratuvchi vosita (xuddi, masalan, parda kabi) yuzaga keldi. O'rta asrlarda, teatr bozor maydonlariga chiqqan davrda sahna asarlarini pardalarga ajratish urfdan qoldi. Shuningdek, Uyg'onish davrida yaratilgan dramatik asarlar, jumladan, Shekspir tragediyalari ham pardalarga ajratilgan emas (bu ish zamona taqozosi bilan keyincha o'zgalar tomonidan amalga oshirilgan). XVI–XVII asrlarga kelib dramatik asarlarni parda va ko'rinishlarga ajratish qoida maqomiga ko'tarildi. Bu klassitsistlarning faoliyati bilan bog'liq bo'lib, ular antik adabiyotda kengroq tarqalgan besh pardaga bo'lishni namuna deb qabul qilishdi. Umuman, klassitsistlar har neda yuksak darajadagi tartib tarafdori bo'lganlarki, tabiiy, dramaturgiya va teatr san'atini ham shunday tartibga solishga intilganlar. Zamonaviy teatr ko'rinishi (zal – parda - sahna) ayni shu davrda ommalashib, sahna asarining nisbiy tugal qismi –

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.160

*akt*larni parda bilan ajratish[1] qat'iy qoidaga aylanishi ham shuning natijalaridandir. Shuningdek, parda ichida ko'rinishlarni ajratish ham qoidaga aylantirilgan. Ko'rinish sahnada ayni vaqtda hozir qatnashchilar tarkibi bilan belgilanadi, ya'ni tarkibdagi har qanday o'zgarish – personajlardan birining chiqib ketishi yoki yangisining chiqib kelishi yangi ko'rinish hisoblanadi.

Klassitsistlar o'rnatgan bu tartib yaratadigan qulayliklari tufayli XVIII–XIX asrlarda ham deyarli to'liq saqlandi. Zotan, adabiyotda realistik tendensiyalar kuchaygan bir sharoitda pardalarga bo'lish har doimgidan ham muhim bo'lib qoldi. Chunki antik davrdan keluvchi va klassitsistlar qat'iy tutgan "vaqt, joy, voqea" birligi qoidasi realistik tasvir imkonlarini toraytiradi. parda esa, aksincha, vaqt va joy ko'lamini kengroq olishga yo'l beradi. Ya'ni birinchi pardada voqealar bir joy (vaqt)da, ikkinchisida tamom boshqa joy (vaqt)da kechaverishi, parda tushirilganda esa keyingi qism ijrosi uchun zarur ishlar (sahna dekoratsiyasi, kostyum o'zgarishi, grim va sh.k.) tezlikda amalga oshirilishi mumkin. Darvoqe, pardalarga bo'lishda ijroning texnik imkoniyatlari ham ko'zda tutilganini alohida ta'kidlash lozim. Masalan, bir pardaning ijro vaqti davomiyligi sahnani yorituvchi maxsus shamning yonish vaqtiga moslangan – parda tushirilgan vaqtda tezlik bilan yangi shamlar o'rnatilgan.

Zamonaviy adabiyotda dramatik asarni pardalarga emas, bir-birini davom ettiruvchi "epizod"larga bo'lish, spektaklni o'rtada bitta *antrakt* (tanaffus) bilan yoki yaxlit ijro qilish an'anasi shakllangan. Bu esa, bir tomondan, XX asrdan boshlab adabiyotda badiiy shartlilikning tobora keng o'rin olib borishi, turli modernistik oqimlarning maydonga chiqishi, ikkinchi yoqdan, teatr san'ati yangi ifoda vositalari bilan boyigani, ijroning texnik imkoniyatlari benihoya kengaygani kabi qator omillar bilan izohlanadi.

Jadid ma'rifatchilari qalamiga mansub "Padarkush" (Behbudiy), "Advokatlik osonmi?" (Avloniy), "Zaharli hayot yoxud ishq qurbonlari" (Hamza), "Mazluma xotin" (Hoji Muin) kabi milliy dramaturgiyamiz ilk namunalarining aksariyati pardalarga ajratilgani holda, ko'rinishlarga bo'linmagan[2]. Keyincha, 30-yillardan ko'rinishlarga bo'lish asta-sekin

[1] Jahon adabiyotshunosligida (lot. actus – harakat) termini bilan ifodalanuvchi ma'noning bizda "parda" istilohi bilan berilishi shundan.

[2] "Padarkush"ni muallif "uch parda 4 manzarali" deb taqdim etgan. Shunga qaramay, biz uni ham sanadik. Asarni yana bir karra ko'zdan kechirib, nega shunday qilganimizni o'ylab

urfga kirishni boshlab, to o'tgan asr oxirlariga qadar bunga yozilmagan qoida o'laroq amal qilindi. Jumladan, Uyg'un, S.Abdulla, A.Qahhor, M.Shayxzoda, K.Yashin, S.Azimov, I.Sulton, S.Ahmad va yana boshqa ko'plab dramaturglar yaratgan dramatik asarlarda parda va ko'rinishlarni aniq belgilashga muhim e'tibor berilgan. O'tgan asr oxirlaridan boshlab o'zbek dramaturgiyasida ham bu an'adan chekinila boshlandi. Masalan, "Temir xotin"da sarlavhadan so'ng janr qayd etilgani holda, asar tarkibi ko'rsatilgan emas. Asar esa to'rt qismga bo'lingan bo'lib, ular "sahna" deb atalgan, ya'ni to'rt sahnadan iborat qilib qurilgan. Holbuki, har bir sahna yakunida "Parda" deb ham yozilgan. Shunaqa ekan, qismlarni odatdagidek "parda" deb atayversa bo'lmasmidi? Bunga nima monelik qiladi? Gap shundaki, realizm bosqichiga kelib "parda" deganda ko'proq asarning bir joyda kechuvchi voqeani o'z ichiga olgan bo'lagi tushunila boshlagan. "Temir xotin"ning esa hamma voqealari bir joyda – Qo'chqorning hovlisida kechadi, shu bois ham navbatdagi sahnalar avvalidagi joy tavsifi juda qisqa: "O'sha joy", "O'sha manzara", "O'sha hovli". Ya'ni pardalarga ajratish ham asossiz va ortiqcha kabi, ham bunga zarurat yo'qdek (dekoratsiyalar o'zgarmaydi, davriy uzilishni esa pardadan boshqa vositalar bilan ham ifodalash mumkin). Shuning ta'sirida bo'lsa kerak, asar qismlari noan'anaviy ("sahna") nomlangani holda, ularning yakunida parda tushishi ham nazarda tutilgan. Bunda murosa – an'ana bilan yangilikni kelishtirish harakati kuzatilsa, U.Azimning "Bir qadam yo'l" dramasi o'n bir qismdan tarkib topgan-u, qismlari nomlanmagan ("parda" yoki "sahna" deb), shunchaki raqamlangan, parda tushishi ham nazarda tutilmagan. Xullas, makon va zamon ifodasida shartlilikning kuchayishi, sahnalashtirishning texnik imkonari ortishi barobari o'zbek dramaturgiyasida turli ijodiy tajribalar amalga oshmoqdaki, ular, jumladan, tashqi kompozitsiyasida jiddiy o'zgarishlarni yuzaga keltirmoqda.

Dramatik asarda voqea kechayotgan joy, vaqt, sahnadagi dastlabki holat kabilar haqidagi muallif qaydlari ham muhim g'oyaviy-estetik ahamiyatga ega. Zero, ular shunchaki sahnalashtiruvchi rejissyor yoki bezakchi rassomga mo'ljallangan yo'riqnoma bo'lib qolmay, balki eng avval o'quvchiga sodir bo'lajak voqea mohiyatiga kirish, ishtirok etuvchilar haqidagi (ijtimoiy maqomi, turmush tarzi, fe'l-xo'yi) ilk tasavvurlarini konkretlashtirishda yordam berishga safarbar etilgandir. Masalan, "Temir

ko'ring. Boshqacha fikrda bo'lsangiz, mavzu bo'yicha amaliy yoki seminar mashg'ulotida fikrlaringizni o'rtaga tashlang, muhokamaga qo'ying.

xotin"dagi voqea yuz beradigan joy tavsifi "Qishloq. Oddiy, kamtarona hovli" degan so'zlar bilan boshlanadi. Bu esa, Qo'chqorni tip deganimiz kabi, hovli ham tipik ekanini ta'kidlashga xizmat qiladi. O'sha tipik – kosasi oqarmaydigan o'zbek dehqoni xonadonidagi "har bir jihoz, har bir buyumda nimadir yetishmaydi"ki, bu – ham voqea mohiyatini ochish, ham unga muayyan g'oyaviy-hissiy munosabatni shakllantirish vositasi. Shunga o'xshash, "Advokatlik osonmi?"da voqea "mukammal ovrupocha bejalg'an uy"da, "Abulfayzxonda esa "Buxoro arkinda... shohona to'shalib, bezangan" uyda boshlanadi. Bularda ham avval asosiy belgi umumlashtirib aytiladi ("ovrupocha", "shohona"), so'ng shuni konkretlashtiruvchi uch-to'rtta detal qayd etiladi. Masalan, Avloniy "qozuqlarda osilg'an kamzul, shim, shlafa" va "ustol-ustullar"ni qayd etsa, Fitrat uy o'rtasidagi "muhtasham "chil chirog'"ning butun shamlari yonib turgani"ga diqqat qiladi. Shuningdek, joy tavsifidan tashqari, muallif qaydlarida ko'pincha sahnadagi harakatning boshlang'ich holati ham aks etadi. Masalan, "Temir xotin"da boshlang'ich holat – peshayvon ustuniga chirmab bog'lab qo'yilgan Qo'chqorning o'ziga kelgan choqdagi ilk xatti-harakatlari, "Abulfayzxon"da – xonlik amaldorlarining shahmat o'ynab o'tirganlari, "Tobutdan tovush"da esa ziyofatdan so'ng uchib qolgan kishilarning betartib va xunuk yotishlari, ya'ni mualliflar niyaticha, parda ochilganida tomoshabin ko'zi tushadigan ilk manzara shular bo'lishi kerak.

Ayon bo'ldiki, dramatik asar voqeasini o'quvchi faqat muallif nigohi orqaligina ko'ra oladi. Bunga amin bo'lish uchun tasavvur qilingki, dramatik asarda faqat dialoglar qoldirilgan. Bu holda, tabiiyki, voqeani ko'rib bo'lmaydi, faqat eshitish mumkin. Masalan, kimningdir "Ho', tirikmisan?.. yechib qo'y darrov, ho'-o'!.. Qumri, deyapman, jahlim chiqsa nima bo'lishini bilasan-a? Yaxshilikcha bo'shat!" deya dag'dag'a qilayotganini. Ya'ni bamisoli devor ortidagi mashmashaga quloq tutib turgan kabi. Muallif qaydlarisiz o'quvchi ham xuddi shunday mavqeda bo'lib qolur edi. Holbuki, muallif qaydlaridan xabardorlik unga bu gaplarni kim (Qo'chqor traktorchi), qaerda (oddiy, hatto g'aribgina qishloq xonadonida) va qanday vaziyatda (mastlikdan endigina ko'z ochgan va o'zini ayvon ustuniga bog'lab qo'yilganini ko'rgan odam) aytayotganini anglatib, hayotiy holatni xayolda jonlantirishiga imkon beradi. Demak, aytish mumkinki, dramatik asarga ko'rimlilik xususiyatini asosan muallif qaydlari baxsh etar ekan.

Dramatik asar muallifi, bir tomondan, go'yo asar voqealaridan butun ikir-chikirigacha xabardor, shu bois voqea tafsilotlari, uning yuz berish vaqti va joyi haqida oldindan ma'lumot bera oladi. Ayni choqda, go'yo voqea uning ko'z oldida – hozir sodir bo'layotgandek: voqeaning kechishini "jonli" tarzda sharhlab boradi: "sahnaga falonchi kirib keladi", "borib chorpoyaga o'tiradi", "chelakdan bir cho'mich suv olib, yutoqib ichadi..." kabi. Dialoglar orasidan joy oluvchi bunday qaydlar voqeani jonlantiradi, ya'ni uni makon va zamondagi harakatga aylantiradi. Dialoglarning o'ziga kelsak, ularning eng ziyrak kuzatuvchisi ham muallif: so'zlovchi va tinglovchilarning hech bir xatti-harakati, imo-ishorasi, yuz-ko'z ifodasidagi o'zgarish uning nazaridan chetda qolmaydi. Shulardan eng muhimlari – personaj aytayotgan gapning mazmunini tushunish uchun zarur, so'zlovchining munosabati, ruhiy holati kabilar ifodasiga xizmat qiladiganlarini qayd etib boradi: "yelka qisib", "boshini chayqab", "ko'zlarini pirpiratib", "jahli chiqib", "bosh barmog'ini ko'tarib", "peshonasiga urib", "mas'haralab", "og'rinib" kabi. Boshqa tomoni, personajlarning gaplari – replikalar muallif "qulog'i" bilan eshitiladi ham. Zero, personajning gap ohangini tavsiflovchi qaydlar shunday deyishga asos beradi: "shivirlab", "baqirib", "salmoqlab", "nozlanib", "xijolatli", "eshitilar-eshitilmas" va b.

Jahon adabiyotunosligida biz *muallif qaydlari* deb atayotgan tushuncha *remarka* (ba'zan *muallif remarkaci*) istilohi bilan ham ifodalanadi. Biroq remarka deganda ko'proq personaj nutqi bilan bog'liq bo'lgan va dialoglarda kiritima konstruksiya o'laroq qavs ichida beriluvchi qaydlarni tushunish ham ancha keng ommalashgan. Xususan, o'zbek adabiyotshunosligida terminning shu ma'nosi faolroq. Shuni e'tiborga olgan holda biz *muallif qaydlari* istilohini qo'lladik. Negaki, voqeaning kechishi bilan bog'liq bo'ladimi yo personaj nutqi bilanmi, bundan qat'i nazar, gap kuzatuvchi maqomida turgan muallifning qaydlari haqida bormoqdaki, ular funksiyasi jihatidan ham o'xshash – ikkisi ham mohiyatga yo'naltirishga xizmat qiladi. Shunga ko'ra muallif qaydlarining ikkala turini umumlashtirib *remarka* termini bilan atash asosli bo'lish bilan birga qulay hamdir.

Bungacha aytilgan fikrlar, ularning tasdig'i uchun tahlilga tortilgan misollar dramatik asarning tashqi qurilishi uning badiiyat hodisasi o'laroq voqyelanishida nechog'li muhimligini yaqqol ko'rsatadi. Zero, dramatik asarning tashqi qurilishi, avvalo, uni tartibga solib bir butunga aylantiruvchi asos – "karkas" vazifasini o'taydi; ikkinchidan, qismlarning bir-biridan yaqqol farqlangani holda o'zaro muayyan munosabatdorlikda joylashuvini ta'minlaydi; uchinchidan, retsepsiya – asarni qabul qilish jarayonini boshqarib, uni muallif ijodiy niyatiga muvofiq tushunishga yo'naltiradi. Ko'rinadiki, epik asarlarda kompozitsiya bajaruvchi badiiy-estetik funksiyalarning katta qismi dramada asarning tashqi qurilishi zimmasiga tushmoqda. Shundan bo'lsa kerak, mavjud o'quv adabiyotlarida dramatik asar kompozitsiyasi haqidagi gaplar ularning bob va ko'rinishlarga bo'linishi bilan cheklanib qoladi. Holbuki, qancha muhim bo'lmasin, tashqi qurilish kompozitsiyaning bitta aspekti, xolos, uning ikkkinchi aspekti – asarni tashkil etayotgan unsurlar va ularning o'zaro bog'lanishlari ham uning badiiy butunlikka aylanishida g'oyat katta ahamiyatga molikdir.

Aristotel tragediya "tugallangan, muayyan hajmga ega butun" voqeaga taqlid qilishini uqdirib, butun deganda "boshlanishi, o'rtasi va oxiri bor" narsa tushunilishini aytadi[1]. Yuqorida ko'rib o'tilgan tragedyaning "prolog, episodiy va eksod" qismlari shunga muvofiq ajratilganini ko'rish qiyin emas. Avvalo, Aristotel nazarda tutgan voqea – sodir bo'layotgan (ya'ni hikoya qilinayotgan emas) voqea ekanini ta'kidlash kerak. Bunday voqea esa personajlarning xatti-harakatlari va gap-so'zlarining muayyan yo'nalishda birikuvi natijasida ro'yobga keladi. Xuddi shu muayyan bitta yo'nalishdagi izchil rivojlanish dramatik voqeaning butunligini ta'minlaydi, ya'ni, Aristotel aytmoqchi, uni "boshi, o'rtasi va oxiri" bor etadi.

Dramani poeziyaning gultoji deb bilgan Gegelga ko'ra, voqea butunligi kolliziya asosidagi mudom oldinga – katastrofa, ya'ni yechimga tomon intilish tufaylidirki, shu ma'noda kolliziya – butunlikning yadrosi. Shundan kelib chiqib, Gegel dramatik asar mohiyatan uch akt (parda)dan tarkib topishi kerak deb hisoblaydi. Bunda birinchi aktda kolliziya namoyon etishlishi, ikkinchi aktda uning manfaatlar to'qnashuvi va kurashlar asosida rivojlantirilishi, nihoyat, uchinchi aktda ziddiyatning o'tkirlashuvi haddi a'losiga chiqishiyu yechimini topishi ko'zda tutiladi. Gegel o'ziga zamondosh adabiyotda ispanlargina dramani shu tarz uch aktga bo'lishi, ingliz, fransuz va nemislarda esa besh aktga ajratish urfligini ta'kidlaydi. Ayni choqda, ularda birinchi akt ekspozitsiya, keyingi uchtasi konflitning rivojlanishi, beshinchisida esa konflikt yechim topadiki[2], ular ham mohiyatan uchta qismdan iboratdek. Ya'ni har qanday holatda ham "boshlanishi –

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.156.
[2] Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3. – М.: Искусство, 1971. – С.548–550.

o‘rtasi – oxiri” qolipi (sxemasi) amal qilmoqda, demak, dramatik asarga nisbatan uni universal deyish mumkin bo‘ladi.

Dramaning taraqqiy etishi barobari yuqoridagi sxema murakkablashib, hozirda dramatik asar qismlari sifatida *ekspozitsiya, tugun, voqea rivoji, kulminatsiya, yechim* va *epilog* sanaladi. Ko‘rib turganingizdek, bu o‘rinda epik asarning syujet elementlarini dramatik asarning kompozitsion qismlari sifatida sanadik. Albatta, buning sababini tushunish qiyin emas: epik asar uchun syujet kompozitsiya o‘zagi bo‘lsa, dramatik asarda voqeagina mavjud, ya’ni uning syujeti va kompozitsiya ustma-ust tushadi.

Ekspozitsiya voqeaga kirish vazifasini o‘taydi, ishtirokchilar bilan tanishtirib, o‘quvchining asosiy konflikt yuzaga kelgan hayotiy vaziyatni tasavvur qilishiga yoram beradi. Jumladan, “Temir xotin”da birinchi sahna asosan shu vazifaga qaratilgan bo‘lib, uning yakunida *tugun* qo‘yiladi. Qo‘chqorning Qumri bilan dialoglari o‘quvchini voqea kechadigan *maishiy*, Olimjon bilan dialoglari esa *ijtimoiy* vaziyat bilan tanishtiradi. Agar voqea qishloqda kechishi remarkada qayd qilingan bo‘lsa, ekspozitsiyada uning vaqti ham ayon bo‘ladi: “Hukumat ichmanglar, deb qaror chiqarib qo‘yibdi...”, “hozir “oilani planlashtirish” degan gap chiqib turibdi...” deyilishidan o‘quvchi voqea o‘tgan asrning 80-yillari o‘rtalariga oidligini fahmlaydi (tabiiyki, keyingi davr o‘quvchilari uchun ayni nuqtalar tegishli izoh bilan ta’minlanishi zarur bo‘ladi). Qo‘chqorning bog‘lab qo‘yilishi (personaj tilidan), Qumrining bolalarini olib onasinikiga ketishi, Olimjonning kirib kelishi, Alomatning tanishtirilishi – bular voqeaning ekspozitsiyaga bog‘liq qismidagi tayanch nuqtalar. Shu tarz tayyorgarlikdan so‘ng asarning asosiy tuguni – Qo‘chqorning Alomatga uylanish qarori o‘rtaga tushadi.

Ikkinchi sahnadan voqealar rivoji kuzatiladi: nikoh o‘qilishi – qo‘shni Saltanat bilan janjal; uchinchi sahnada – Qo‘chqorni ishdan kutib olish – Kechki ovqat – Qo‘qor bilan Olimjon suhbati; to‘rtinchi sahnada – Qo‘qor bilan Alomat suhbati. Ushbu suhbat mavzusi rivojlanib boradi-da, sahnaning oxiri – gipnoz qilingan Qo‘chqorning yig‘lashida asosiy konflikt g‘oyat kuchaygan tarzda namoyon bo‘ladiki, bu – *kulminatsiya*. Beshinchi sahna esa to‘lasicha yechim: Qumrining qaytib kelishi – Alomatning zo‘riqishdan kuyib ketishi. Ko‘rib turganimizdek, “Temir xotin”ning kompozitsiyasi o‘sha Gegel tilga olgan ingliz, fransuz va nemislarning besh aktli dramalaridagi kabi.

Albatta, yuqoridagi kabi yirik kompozitsion bo‘laklarni ajratib tavsiflash bilanoq asar qurilishi haqida, uni tashkil etuvchi unsurlarning o‘zaro

aloqa va munosabatlari haqida to‘liq tasavvur hosil bo‘lmaydi. Zero, avvalo, o‘sha sanalgan bo‘laklar ham “qurilgan”, bas, ularni tashkil qiluvchi unsurlar o‘zaro muayyan munosabatda, aloqada. Deylik, yuqorida voqealarning personajlar xatti-harakatlari va replikalari birikuvidan yuzaga kelishi aytildi. Shunaqa ekan, o‘sha birliklarning o‘zaro aloqa-munosabatlari ham kompozitsiya masalasidir. Dialoglarning o‘zi ham muayyan tartibda quriladi. Masalan, Olimjon bilan Qo‘chqor dialoglarida kontrastlilik – olimona xayolot parvozi bilan jaydari mantiq ziddiyati ustuvorligi, to‘rtinchi sahnada Alomatning haq gaplariga qarshi Qo‘chqorning o‘ta ojiz, hatto uning o‘zi ham ishonmaydigan e’tirozlari qarshi qo‘yilgani. Darvoqe, shu sahnada Qo‘chqorning e’tirozlari susaygani sari Alomatning replikalarida “fosh etish” ruhi muttasil kuchaytirib borilgan dialog qurilishiga ham alohida e’tibor kerak. Shuningdek, qatnashuvchilar ro‘yxati orqali personajlar tizimining eskizi berilgan bo‘lsa, endi ularning o‘zaro munosabatlarini o‘rganish, masalan, Qumri bilan Alomat yonma-yon qo‘yilgani asar g‘oyasini ifodalashda muhim ahamiyat kasb etadi. Dramatik vaziyatning fragmentlari orasidagi aloqa-munosabatlar ham shunday muhim. Masalan, gipnoz sahnasi bilan “Yana o‘ynaylik...” qo‘shig‘ining almashinishi yoki xuddi shu qo‘shiqning yakunda umuman asarda tasvirlangan holatga zidlanishi natijasida o‘quvchi ko‘z oldida mavjud holat mohiyati to‘la namoyon etiladi, ya’ni zidlash asosida fragment badiiy hukmni ifodalovchi ramziy obrazga aylanadi.

Xullas, har qanday asar kabi, dramatik asarning badiiy barkamolligi ham uning qay darajada oqilona, ya’ni badiiy niyat ijrosi uchun eng optimal tarzda qurilgani bilan bog‘liqdir. Shu bois ham u yoki bu dramatik asarning estetik qimmatini belgilash, badiiy jozibasini yorqin his etishu mazmun-mohiyatini anglashda uning qanday qurilganini bilish g‘oyat muhim. Biroq adabiyotshunoslikda dramani o‘rganishga e’tiborning biroz sustligi, o‘quvchi ommaning dramatik asarlar mutolaasiga kamroq qiziqishi, ta’lim tizimida ularni o‘qitishga juda kam vaqt ajratilganidan bo‘lsa kerak, bu masalada oqsash borligini ham ta’kidlash lozim. Holbuki, drama adabiyotning teng huquqli vakili, demak, uni chuqur o‘rganish adabiyotshunoslik zimmasidagi vazifadir. Shunaqa ekan, bo‘lg‘usi filolog-mutaxassislar buni hamisha yodda tutishlari, o‘zbek va jahon dramaturgiyasining eng sara namunalarini qunt bilan o‘qib, ularga badiiy barkamollik baxsh etgan omillar, jumladan, kompozitsion qurilishini chuqur o‘rganishlari lozim bo‘ladi.

LIRIK ASAR KOMPOZITSIYASI

Lirik asar kompozitsiyasining uch aspekti. Lirik asarning tashqi (matniy) qurilishi: asosiy matn va yondosh matn (ramka unsurlari). Ramka unsurlarining badiiy-estetik funksiyalari. Tematik kompozitsiya tushunchasi. Tematik kompozitsiya tiplari.

Lirik asar kompozitsiyasi haqidagi gaplarni ham uning tashqi qurilishidan boshlagan o'ng'ay. Negaki, misra va bandlarga bo'linganlik lirik asarning bamisoli "tashrif qog'ozi", shuning o'ziyoq zavqli o'quvchida muayyan estetik kutuvni – she'r otliq mo'jiza bilan uchrashish hayajonini hosil qiladi va u beixtiyor maromga solib o'qishni boshlaydi. Boshlaboq marom va so'zlar ma'nosi qo'shilishidan ohangni topadi, ohang ma'nolarni bir-biriga payvandlab mazmunga aylantiradi. E'tibor berilsa, biz aslida lirik she'r kompozitsiyasining uchta aspekti: *tashqi (matniy)*, *tematik* va *ritmik-intonatsion* qurilishi bir-biriga singib-to'ldirib yaxlit estetik hodisani voqyelantirishini ko'rib o'tganimizni sezish qiyin emas.

Avvalo, lirik asarning matniy (tashqi) qurilishida ham *asosiy* va *yondosh matn* (*ramka unsurlari*) farqlanadi. Misra va bandlarga bo'linish asosiy matnga taalluqli bo'lsa, *sarlavha*, *janr qaydi*, *epigraf*, *bag'ishlov*, she'r yozilgan *sana* va *joy* qaydi ramka unsurlaridir. Ta'kidlash kerakki, sanalgan ramka unsurlarining hech biri majburiy emas: aksariyat lirik asarlarda ulardan birontasi ham ishtirok etmaydi. Biroq bu hol ularning ahamiyatini kamsitmaydi, aksincha, ishlatilgan taqdirda albatta muayyan g'oyaviy-badiiy vazifa yuklash talabini qo'yadi.

Lirik asarlarga sarlavha qo'ymaslik kengroq ommalashgan bo'lib, bu ma'lum darajada an'ana bilan ham izohlanadi: mumtoz she'riyatimizda, qit'alarni istisno qilinsa, she'rlar nomlangan emas. G'azallar, odatda, matla' ("falon matla'li") yoki radif ("falon radifli") yordamida atalgan, boshqa janrlardagi she'rlar ham shunga o'xshash usullar bilan nomlangan. Yangi o'zbek adabiyotida lirik she'rlarni nomlash amaliyoti ham ancha keng tarqaldi. Albatta, bunda xorijiy adabiyotlar ta'siri ham yo'q emas, biroq asosiy sababni sarlavha bajaradigan g'oyaviy-badiiy funksiyalarga ijodiy ehtiyojning mavjudligidan izlash kerak. Xususan, she'r mavzusiga ishora qilish, she'rxonda muayyan kayfiyatni uyg'otishu shunga mos estetik kutuv hosil qilish sarlavhaning universal funksiyalaridan sanaladi. Masalan,

A.Oripov she'rlariga qo'yilgan "Sevgi o'limi", "Sendan yiroqda", "Ayriliq qo'shig'i", "Bahor nashidasi" kabi sarlavhalar eng avval muayyan emotsional holatni paydo qilishga qaratilgan. "Burgut", "Dorboz", "Tilla baliqcha" kabi sarlavhalar mavzuning asosi bo'lmish obrazni ta'kidlab ataydi, asosiy matn esa obrazning muhim bir jihatini (masalan, burgutda "maqsadsizlik", tilla baliqchada "biqiqlik") bo'rtiq tarzda ifodalaydi. Natijada badiiy xotiramizda "burgut", "dorboz", "tilla baliqcha" obrazlari muhrlanadi, bas, endi sarlavha tilga olinishi bilan mohiyat yodga keladigan bo'ladi. Ayrim sarlavhalar she'rdagi his-kechinma, o'y-fikrlar yuzaga kelgan holat, bunga turtki bergan narsa, hodisa, joy kabilarni aniqlashtirishga xizmat qiladi: "Samolyotda yozilgan she'r", Pahlavon Mahmud qabri qoshida", "Munojot"ni tinglab..." singari. Shu xil sarlavhalar ko'pincha lirik qahramon his-kechinmalarni anglash uchun kalit vazifasini o'taydiki, buni tasavvur qilish uchun quyidagi she'rga diqqatni tortamiz:

Sen chindan ham go'zalsan
Lablaring ol, qirmizi...
Sochlaringga sunbul band,
Ko'zlaring tong yulduzi.
Sen chindan ham go'zalsan
Huzuringga, keldim bot.
Yolboraman, tush pastga,
Yolboraman, parizod...

E'tibor berilsa, buni odatdagi ma'shuqa madhiga bag'ishlangan she'r deyishga mone' bo'luvchi nuqta borligini ko'rish qiyin emas: oshig'i huzuriga qaytalab kelsa-da, yorning tepadan tushmasligi, bir xildek turaverishi. Gap shundaki, ayni shu g'ayritabiiy holning tabiiy qabul qilinishini sarlavha ta'minlashi lozim: "Noma'lum qiz" suratiga..." She'rdagi kechinmalar boisi – XIX asrda yashagan rus rassomi I.Kramskoyning "Noma'lum qiz" portreti. Sho'ro zamonida bu asar keng ommalashgan bo'lib, reproduksiyalari madaniy tarbiya vositasi o'laroq ko'p joylarda osib qo'yilguchi edi. Ya'ni davr o'quvchilari sarlavhani o'qiboq ko'z oldiga o'sha portretni keltirib, shu asosda she'rdagi kechinmalarni his qila olar edi.

Lirik asarlarda janr qaydi nisbatan kam uchraydi. Janr qayd etilgan she'rlarga e'tibor qilinsa, ularda qaysidir ma'nodagi odatdan tashqarilik borligini ko'rish qiyin emas. Deylik, milliy she'riyatimiz uchun noodatiy janrda yozilgan she'rlar sarlavhasi ostida *elegiya*, *epitafiya*, *epigramma*,

rondo, *rondel*, *xokku*, *tanka* kabi qaydlarni ko'p uchratamiz. Ba'zan esa she'r janrini *manzara* (*peyzaj*), *noktyurn*, *natyurmort*, *triptix*, *avtoportret* kabi rassomlik san'ati janrlari nomi bilan qayd etadilar. Har ikki holda ham qaydlar o'quvchi qiziqishini kuchaytiruvchi omil: bu atamalar ma'nosini bilmaganlar bilib olish niyatida, bilganlar esa da'voning qay darajada asosliligini tekshirish uchun diqqat qiladilar. Ya'ni keyingilarda estetik kutuv konkretlashish hisobiga yanada kuchayadi. Ayrim hollarda shoir o'zi yaratgan lirik she'rni tamom yangicha, o'ziga xos hodisa o'laroq anglaydi, shuni ta'kidlash ehtiyojini his qiladi. Shu tariqa "qayirma" (A.Suyun), "ignabarg", "uchchanoq" (A.Obidjon), "fiqra" (F.Afro'z) kabi janr nomlari qayd etiladi. Albatta, bu shoir qayd etsayoq yangi janr paydo bo'lib qoladi degani emas, biroq shu orqali o'quvchi va mutaxassislar diqqatining jalb etilishi ham shubhasiz[1]. Ba'zan esa, aksincha, asari janrning an'anaviy talablariga to'la javob bermasligini his etganidan shoir "g'azal yo'lida", "g'azalnamo", "ruboiyona" singari qaydlari bilan uzrxohlik qiladi, "aybga buyurmaysiz, buyam bir havas, mehrdan-da" demoqchi bo'ladi go'yo. Hozirgi o'zbek she'riyatida sarlavha ostida "hazil" so'zi qayd etilgan she'rlar juda keng tarqalganki, bunda ham eng avval uzrxohlik funksiyasi mavjud. Ya'ni she'r shunchaki kulgi uchun yozilmagan – zamirida jiddiy ma'no yotibdi asli, faqat shuni kishiga malol keltirmay yetkazmoqchi, xolos. Xullas, janrning qayd etilishiga befarq qaramaslik lozim, chunki har bir konkret holatda u ham muayyan badiiy-estetik yoki badiiy-kommunikativ funksiya bajaradi.

Epigraf badiiy jihatdan samarali va ijod amaliyotida ancha keng tarqalgan ramka unsurlaridandir. Mohiyatan epigraf ham ko'chirma bo'lib, o'quvchi ommaga tanish va e'tiborli manbalar (xalq og'zaki ijodidan, mashhur adabiy asarlar, atoqli shaxslarning so'zlari va b.)dan olingan gaplarni sarlavhadan keyin keltirishdan iboratdir. Mumtoz she'riyatimizda epigraf qo'llash odati bo'lmagan, bu narsa yangi o'zbek she'riyattida urfga kirdi. Jumladan, Cho'lpon o'zining "Yong'in" nomli she'riga gazeta xabarini epigraf qilib olgan: *"Talanmagan, yiqilmagan yer yo'q. Go'daklar nayza boshida... "* Avvalo, epigraf qilib olingan so'zlar o'z vaqtida ko'pchilikning hislarini jumbishga keltirgan: xabar 1921-yil bahor-yoz mavsumida Onado'lidagi yunon qo'shinlarining xunrezliklari haqida. Aynan epigraf, she'rning yozilgan yili va so'nggi misrada yangragan "Madaniyat" istagiga qondimi?" degan alamli xitob she'r Onado'li

[1] Qarang: Yo'lchiyev Q. Poetik olam sirlari. – T.: Akademnashr, 2012. – 96 b.

voqealariga bag'ishlanganini anglatib turadi. Ikkinchi tomondan, she'rda aks etgan voqelik o'xshashlik asosida shoirning o'z yurtida kechib turgan voqea-hodisalarga ham aloqador. Garchi qo'limizdagi ma'lumotlarga ko'ra she'r ilk bor 1923-yilda, "Buloqlar" to'plamida chop qilingan bo'lsa-da, undagi o'tkir publitsistik ruh yozilgan paytiyoq e'lon qilishni taqozo etayotganini ko'rish qiyin emas. Shunday bo'lsa, epigrafning asosiy vazifasi shoirning o'xshashlik asosida o'z yurti sho'rishlari haqida aytganlarini pardalab, she'rning sho'ro matbuotida chop etilishiga imkon yaratishdan iborat. To'plamdagi vazifasiga kelsak, bunda epigraf o'quvchiga ikki yil avvalgi voqealarni eslatish orqali she'rni, undagi his-kechinmalarni tushunishga zamin hozirlaydi.

Shunga o'xshash, A.Oripovning "Tunislik bola" she'riga "Rimda Tunisdan ish axtarib kelgan bir o'spirin ustidan benzin quyib yoqib yuborishdilar" degan ma'lumot epigraf qilib olingan. Televidenie orqali ko'rsatilgan ushbu voqea dunyo ahli qatori shoirni ham larzaga solgan, she'r – shu voqea tug'dirgan kechinmalar ifodasi. Yuz bermish dahshatli hodisa epigrafdagina eslatiladi, qolgani esa sof munosabat: mazlumga achinish, zolimga, har qanday ko'rinishdagi irqchilikka nafrat, G'arb tamaddunining "uchinchi dunyo"ga asl munosabatini fosh etish, olamu odamning istiqboli tashvishi. Xullas, birbutun kechinma – qalbning ekranda o'sha dahshatli hodisani ko'rib turgan onlardagi surati, shu qadar ohorli, samimiy va shiddatliki, o'quvchi qalbini larzaga soladi. Epigraf tufayli asosiy matnning voqeaga oid tafsilotlardan tamom holi qilishga imkon tug'ildi, natijada bamisoli kuldan tozalanib yallig'lana boshlagan cho'g'ning o'zi – iztirobda o'rtangan qalb qoldi. Ko'ramizki, epigraf nafaqat asarning yozilish sababini izohlashu lirik qahramon kechinmalarini asoslashga, balki she'rning publitsistik ruhini kuchaytirish, ta'sir kuchini oshirishga ham xizmat qiladi.

Sarlavha bilan epigraf, shuningdek, she'rdagi ilk va oxirgi misra (jumla), qofiya va takrorlar matnning kuchli pozitsiyalari hisoblanadi. Sababi, matnning ayni shu nuqtalarida mazmun kuchaytirilgan, his-kechinma quyuqlashtirilgan holda ifoda etiladi. Dastlabki ikki unsur haqida yuqorida aytganlarimiz, bizningcha, ularda bu jihatni ko'rish uchun kifoya qiladi. Shuning uchun gapni ularga bevosita aloqador *ilk misra* masalasidan boshlayverish mumkin. Yuqorida aksariyat she'rlarning nomlanmasligini aytdik, epigrafli she'rlar nisbati ham u qadar katta emas. Shuni hisobga olib *ilk misra* bilan *oxirgi misra* eng avval ramka unsurlari sifatida tasniflanadi. Zero, sarlavhasiz she'rlarda aynan ilk misra bilan oxirgi misra (agar

yozilgan sana va joy qaydi bo'lmasa) matn chegarasi – ramkasini belgilaydi. Biroq ular haqida gap boshlanishi hamono aslida *tematik kompozitsiya* masalasi o'rtaga qo'yilgan bo'ladi.

Syujet haqida to'xtalganimizda syujetlilik barcha turdagi asarlarga xosligini, chalkashliklardan qochish uchungina syujetni "voqealar tizimi", ya'ni ko'proq epik va dramatik asarlarga xos hodisa deb tushunishimizni aytdik. Darhaqiqat, lirik asarda voqealar tizimi yo'q, biroq bir-biriga bog'liq o'y-fikrlar, his-kechinmalar rivoji mavjudki, ushbu harakatning ham boshlanishi, rivojlanishi va yakuni bor. Aslida, shuning o'zi "lirik syujet" atamasini qo'llashga asos, biroq, yana qaytaramiz, chalkashliklardan qochish uchun uning o'rniga *tematik kompozitsiya* atamasi qo'llanadi.

Albatta, tematik kompozitsiyada syujet unsurlari (ekspozitsiya, tugun va b.)ni izlash o'rinsiz, bunda o'sha uchta asosiy nuqta: *boshlanma, o'y-fikr va his-kechinmalar rivoji* hamda *yakun* mavjud.

Lirik asarda boshlanma vazifasini yo ilk misra, yo ilk qo'shmisra, yoxud ilk band bajarishi mumkin. Odatda, *boshlanma* o'quvchini she'rni qabul qilishga emotsional jihatdan tayyorlashga xizmat qiladi. Yuqorida esa ayni shu vazifani she'r sarlavhasi, o'rni bilan janr qaydi va epigraf ham bajarishi mumkinligini ko'rib o'tdik. Ayon bo'ladiki, sarlavha (janr qaydi, epigraf)li she'rlar bilan sarlavha (janr qaydi, epigraf)siz she'rlardagi boshlanma bir xil emas. Agar birinchi holda sarlavha (janr qaydi, epigraf) bilan ilk misra (qo'shmisra yoki band) birlikda boshlanmani tashkil qilsa, ikkinchisida u ilk misra (qo'shmisra yoki band)dangina iboratdir. Masalan, A.Oripovning "Hayronlik" nomli she'ri "Chindan g'alat erur dunyo ishlari" misrasi bilan boshlanadi. Shu ikki unsur boshlanma o'laroq o'quvchini she'rni qabul qilishga – dunyoning turfa ishlariga hayron o'tayotgan lirik qahramon kechinmalarini ko'ngildan kechirishga hozirlaydi. Sarlavha o'rniga uchta yulduzcha qo'yilgan she'rda ilk misra – "Chuvaladi o'ylarim sensiz" – boshlanma, uni o'qiboq o'quvchi qalbi hijronda xayoli parishon oshiq holati, iztiroblarini qabul qilishga sozlanadi. Shuningdek, boshlanmasi sarlavha (janr qaydi, epigraf)dangina iborat she'rlar ham uchrab turadi. Jumladan, "Tunislik bola" she'rida. Bu holda she'rdagi ilk misra (qo'shmisra, band) boshlanma funksiyalarini o'zidan butkul soqit etgan:

Afsus, razolatga botdi bu ochun,
Aybni yaratkanga to'nkamoq nechun.
Senga o't qo'ydilar bir ermak uchun,
Rimga nega kelding, tunislik bola.

Ya'ni ilk misradan boshlaboq bevosita lirik qahramonning hodisaga munosabati ifodalanmoqda, chunki, yuqorida ko'rib o'tganimizdek, sarlavha bilan epigraf boshlanma zimmasidagi vazifalarni ortig'i bilan uddalab bo'lgan – o'quvchi she'rni qabul qilishga emotsional jihatdan tayyor.

Lirik asardagi his-kechinma, o'y-fikrning rivojlantirib borilishi tematik kompozitsiya o'zagini tashkil qiladi. Buning eng sodda ko'rinishi qo'yilgan masalaning mantiqiy izchillikda rivojlantirib borilishi bo'lib, u har qanday nutqda yo inshoda amal qilinuvchi tartibda voqyelanadi: *muammo qo'yiladi – muhokama qilinadi – xulosa chiqariladi.* Ko'rib turganimizdek, mazkur uchlik yuqorida aytganimiz *boshlanma – o'y-fikr va his-kechinmalar rivoji – yakun* uchligi bilan ustma-ust tushadi. Odatda, bunday kompozitsiya ko'proq falsafiy va publitsistik lirika namunalariga xosdir. Masalan, A.Oripovning "Omad haqida" nomli she'ri:

Omad degan narsa dunyoda bor gap,
Bu yerda har qanday xurofot bekor.
Hozir sen she'rimni turibsan tinglab,
Demak, sen – hayotsan, omad senga yor.

Boshqacha qismat ham mavjud-ku, axir,
Baloi qazodan asrasin zinhor.
Men senga she'r o'qib turibman hozir,
Demak, men – hayotman, omad menga yor.

Qolgan o'rtadagi gaplarni endi,
Nima deb atasang senda ixtiyor.
Falakda hattoki quyosh bekindi,
Bizlar barhayotmiz, omad bizga yor!

She'rning ilk qo'shmisra (boshlanma)sida "omad – bor narsa, u aslo xurofot emas – real mavjud", degan da'vo o'rtaga tashlanmoqda. Keyingi qo'shmisrada esa ayni da'vo isbotiga birinchi dalil keltirilyapti. Ikkinchi banddagi birinchi qo'shmisra "boshqacha qismat ham mavjud"ligini eslatish bilan dalilni quvvatlantirsa, keyingi qo'shmisrada "temirni qizig'ida bos" qabilida ikkinchi dalil keltirilyapti. Oxirgi bandning ilk qo'shmisrasida keltirilgan dalillardan boshqa barchasi bekor ekani ta'kidlangach, so'nggi qo'shmisrada *yakun* yasalmoqdaki, undan tiriklikning o'zi omad, zero, omadni inson o'zi yaratadi, degan xulosa kelib chiqadi.

Ko‘rib turganimizdek, she’rning tematik kompozitsiyasi anchayin sodda ekan. Biroq falsafiy lirika namunalarining qurilishi sodda, hamisha “muammo qo‘yish – muhokama qilish – xulosalash” qolipida bo‘ladi deb o‘ylash xato bo‘lur edi. Negaki, konkret she’rda ushbu qolip tarkibi to‘liq bo‘lmagan holda yoki teskari tartibda qo‘llanishi ham, turli badiiy vositalar bilan murakkablashtirilishi ham mumkin. Masalan, “Nisbiylik” she’rida:

1 Juda yaxshi! – deymiz mana bu narsa,
Go‘yo hukm kabi yangrar so‘zimiz.

2 O‘ylab ko‘rganmizmi hech biror marta,
Kimmiz o‘zimiz?

3 Juda yomon! – deymiz mana bu narsa,
Go‘yo hukm kabi yangrar so‘zimiz.

4 O‘ylab ko‘rganmizmi hech biror marta,
Xo‘sh, kim o‘zimiz?

5 Kimgadir yoqamiz biz o‘zimiz ham,
Kimgadir yoqmaymiz biz ham o‘zimiz.

6 Shunaqa charxpalak ekan bu olam,
Demak, nisbiy erur har bir so‘zimiz.

Avvalo, she’rda muammo qo‘yilgani yo‘q, sarlavha (boshlanma)da mavzu belgilandi, xolos. Ya’ni bunda yuqorida ko‘rganimiz qolipning faqat ikkita uzvi bor: “muhokama qilish – xulosalash”. Ikkinchi tomoni, birinchi band tarkibidagi qo‘shmisralar (1-2) ham, ikkinchi band tarkibidagi qo‘shmisralar (3-4) ham o‘zaro zidlanadi, shuningdek, bu ikkala band ham o‘zaro kontrast munosabatda. Beshinchi qo‘shmisraning birinchi misrasi uchinchi qo‘shmisraga, ikkinchisi esa birinchi qo‘shmisraga zidlanadi, shuningdek, ushbu misralar o‘zaro ham zidlik hosil qiladi. Ko‘rib turganimizdek, bu o‘rinda she’rda biz bilgan oddiy qolip zidlantirishlar hisobiga murakkablashtirilgan. “Iltimos” she’ri esa teskari tartibda qurilgan: uning birinchi bandi – qo‘yilgan masala yuzasidan chiqarilgan xulosa, ya’ni tematik kompozitsiya nuqtai nazaridan *yakun*. Modomiki avval xulosa berilgan ekan, o‘y-fikrlar rivoji ham mohiyatan o‘sha xulosaning tafsiri, izohiga aylanadi. Demak, sodda deyilgani bilan tematik kompozitsiyaning bu ko‘rinishi turli variantlarda voqyelanishi mumkin ekan.

Tematik kompozitsiyasining keng tarqalgan yana bir ko‘rinishida o‘y-fikrlar va his-kechinmalar ikkita tematik obraz qiyosi asosida amalga oshadi. Aksariyat hollarda lirik tema qiyoslanayotgan obrazlar orasidagi o‘xshashlik asosida rivojlantiriladi. Masalan, A.Oripovning quyidagi sarlavhasiz she’rlaridan birida kuzatilgani kabi:

Me’mor umr bo‘yi hafsala ila
Go‘zal bir imorat ayladi bunyod.
Biroq nogahonda mash’um zilzila
Vayron qildi uni, qildi-ku barbod.

Xuddi shu singari, qurgaymiz biz ham
Umr deb atalmish go‘zal binoni.
Biroq yetib kelar mash’um so‘nggi dam,
Vayron etar uni ajal to‘foni.

Ko‘rib turganimizdek, she’r inson umri, o‘limning muqarrar va haq ekani haqida. Unda oltmish yosh arafasidagi shoirning qarashlari aks etgan, shu bois endi navqiron yigirma beshida yozilgan “Bahor” she’ridagi kabi o‘limga qarshi isyon yo‘q – o‘kinch aralash itoat bor. Ayni shu mazmun, ruh-kayfiyatni ifodalashda o‘xshatish asosidagi kompozitsiya muhim ahamiyat kasb etadi. Ikkinchi bandning “Xuddi shu singari” deb boshlanishi bilan ketma-ket “me’mor – biz”, “imorat – umr”, “zilzila – ajal” o‘xshatishlar silsilasi yuzaga chiqadi – kompozitsion tafakkur harakatga keladi. Ko‘rib o‘tilgan she’rda o‘xshatilayotgan narsa ham, o‘xshagan narsa mavjud. Biroq, aytish kerakki, tematik kompozitsiyasi qiyosga asoslanuvchi hamma she’rlarda ham bunday emas, ko‘pincha o‘xshagan narsaning o‘zigina qoladi. Ya’ni bu holda she’r metafora prinsipida qurilgan deyish to‘g‘riroq bo‘ladi. Shu jihatdan qaralsa, A.Oripovning “Qo‘riqxona”, “Kometa”, “Etna vulqoni”, “To‘lin oy”, “Xarobazor” she’rlarida tematik kompozitsiya o‘xshatishga, “Burgut”, “Giyoh”, “Buloq”, “Bulut” she’rlarida esa metaforaga asoslangandir.

Ikkita tematik obraz rivojlantirilgan she’rda zidlash ham samarali badiiy vosita bo‘lib xizmat qiladi. Jumladan, “Dorboz” she’rida. Uning dastlabki to‘rt misrasida dorboz taqdim etiladi. Bu o‘rinda qanday taqdim qilinganiga e’tibor kerak: 1) u juda balandda (“Bulutlarga yondosh, osmon ostida”), 2) juda qaltis vaziyatda (“kiprikdagi yoshday”) va shunga qaramay, 3) “qilichning damiday arqon ustida ko‘zlarini yumib yurgani”.

Keyingi ikki misrada lirik qahramonning odamlarga xayrat-la murojaat qilishi va *yakun* (oxirgi ikki misra)dagi zidlash: "biz – ko'zi ochiqlar katta yo'lda ham eplab yurolmaymiz". Ko'ramizki, she'rning mazmun-mohiyati yakunda, kontrastlilik orqali yuzaga chiqadi. Zero, lirik qahramonning yakunlovchi xitobi ortidan o'quvchi ongida dorboz – biz, osmonda – yerda, qilich damidek arqon ustida – katta yo'lda, ko'zlarini yumib yuribdi. – ko'zimiz ochig'-u, eplab yurolmaymiz tarzidagi zidliklar chaqinday o'tadi-da, mohiyat yorishib ketadi.

"Dorboz"da bevosita zidlash (ya'ni lirik qahramon tilidan aytilgan) bor edi, quyidagi she'r matnida esa zidlashga ishora ham yo'q:

Oh urib har yonda izg'iydi shamol,
Zamon makon bermay uni qiynaydi.
Orzusi faqat shul: u ham tog' misol
Dili orom olib yotmoq istaydi.

Arosatda ingrar tog'lar ham, ammo
Ko'histon bag'rida topolmas iloj.
Armon qilar u ham, shamolday go'yo
Moviy kengliklarda yozsam der quloch.

Albatta, bir qarashda shamolning orzusi bilan tog'ning armoni o'zaro zidlik hosil qilayotgandek ko'rinishi mumkin. Haqiqatda esa unday emas: bandlarning birinchisida shamolning orzusi, ikkinchisida tog'ning armoni tasvirlangan, xolos. Shu bois, alohida olib qaralsa, ikkala band ham o'zicha mustaqil, bir-biriga butkul aloqasizdek ko'rinadi. Shu o'rinda yana bir jihat – she'r tematik kompozitsiyasining o'ziga xosligi, unda boshlanma ham, yakun ham mavjud emasligiga ham diqqat qilish lozim. Bu hol odatda yakunda kelib chiqadigan lirik xulosani boshqa yo'l bilan ifodalashni taqozo etadi. Ya'ni bu o'rinda kompozitsion tafakkur – ikki turli holatni *yonma-yon qo'yish* bilan bunga erishilgan. O'z navbatida, ziyrak o'quvchi ham bu ikki bandni yaxlit olib qaragan holda she'rda ifodalangan hayotiy falsafani bemalol ilg'ay biladi. Ma'lum bo'lyaptiki, ikkita tematik obraz qiyosi asosidagi tematik kompozitsiyaning *o'xshatish, metafora, kontrast va yonma-yon qo'yish* qolipidagi ko'rinishlari mavjud ekan.

Tematik kompozitsiyaning yana bir turi bitta tematik obrazni izchil rivojlantirib borish asosiga quriladi. Masalan, A.Oripovning mashhur

"Birinchi muhabbatim" she'ri asosiga bittagina tematik obraz – ilk sevgi sog'inchi qo'yilgan. Lirik qahramon sog'inchi banddan-bandga rivojlanib, o'rni bilan o'ziga ayrilish iztirobiyu alamlari, o'zni ovutishga qaratilgan donishmandona fikrlarni esh qilgan holda yakunga – "Yolg'iz Ollohim mening birinchi muhabbatim" degan hukm-xulosa tomon intiladi. Izchil tematik rivojlanishni bandlar oxirida ikki martadan radifmonand takrorlanuvchi "birinchi muhabbatim" birikmasi ham ta'kidlab turadi. She'rning strofik (band) qurilishi ham tematik obrazning rivojlanishiga muvofiq: har bir band asosiga muayyan bir mikrotema qo'yilgan va, agar diqqat qilinsa, bu mikrotemalarning xronologik ketma-ketlikda joylashganini ilg'ab olish qiyin emas. Qizig'i, har bir bandning to'rtinchi misrasidagi jumla mikrotema xulosasi o'laroq uning mohiyatini lo'ndagina ifodalaydiki, ular bir qatorga terib chiqilsa, tematik rivojlanish sxemasi yuzaga keladi: Men seni esga oldim... – Lekin seni yo'qotdim... – Nechun bilmovdim avval... – Seni eslab yig'layman... – Men (endi) kimga suyangayman... – Dildagi ohim mening... Mikrotemalarning bu tarz xronologik ketma-ketlikda joylashgani she'rga syujetlilik xususiyatini beradi, zotan, ularning har biri ortida botin voqealarni ilg'ab olish qiyin ham emas.

Ko'pincha bu tipdagi tematik kompozitsiya gradatsiya asosiga quriladi, ya'ni tematik qismlar muayyan mazmunning kuchayib borishi tartibida joylashtiriladi. Masalan, "Savol" she'ridagi kabi:

Tanho sahrolarga bosh olib ketsam,
Yo yiroq g'orlarni oshiyon etsam,
Bedo'stu beyoron tugasam, bitsam,
Ko'ngling to'ladimi, o'shanda, ayt-chi?

Qolmasa dunyoda mendan xotirot,
Nainki xotirot, oddiy, jo'n bir ot.
Bo'lsa na bir qavmim, na hyesh, na avlod,
Ko'ngling to'ladimi, o'shanda, ayt-chi?

Olamga o't qo'ysa, har aytar so'zing,
Yiqsang dunyolarni – tikkan choq ko'zing,
So'ngra mo'ri kabi qolsang bir o'zing,
Ko'ngling to'ladimi, o'shanda, ayt-chi?

Avvalo ta'kidlash kerakki, bunda gradatsiya "qo'g'irchoq ichida qo'g'irchoq" tarzida voqelanadi: bandlar doirasida misralararo, she'r butunligida esa bandlararo gradual o'sish kuzatiladi. Ma'no izchil kuchaytirib borilgani uchun ham pirovardida murojaat qilinayotgan shaxsning asl qiyofasi namoyon bo'ladi. Agar birinchi bandda u lirik qahramonning tarkidunyo (ya'ni olamni unga bo'shatib) qilishini, ikkinchi bandda esa undan hatto nom-nishon ham qolmasligini tilayotgan shaxsiy g'animi o'laroq bo'y ko'rsatsa, uchinchi bandda uning asl muddaosi yorug' dunyoda o'zidan o'zga kimsaning qolmasligi ekani anglashiladi. Ya'ni shoirning taassufga to'la mulohazalari o'zining shaxsiy dushmani haqida emas, balki ichi tor, ko'ngli qora va xudparast kimsalar – odamiylik dushmanlari haqidadir. Ko'ramizki, she'rning mayda-chuyda shaxsiy munosabatlar iskanjasidan chiqib, ijtimoiy-estetik qimmat kasb etishida tematik kompozitsiya hal qiluvchi ahamiyat kasb etayotir. Albatta, bu o'rinda bandlar oxirida "Ko'ngling to'ladimi, o'shanda, ayt-chi?" ritorik savolining takrorlangani, shuningdek, birinchi va uchinchi bandlar o'zaro grammatik jihatdan zidlangani (ketsam, etsam, bitsam – so'zing, ko'zing, o'zing) ham muhimligini yodda tutish kerak. Zotan, bularning ikkisi ham aslida lirik asar kompozitsiyasining boshqa bir aspekti – matn qurilishi bilan bog'liq hodisalardir.

Tematik kompozitsiyaning ko'rib o'tilgan tiplari turli variantlarda namoyon bo'lishi yuqorida aytildi. Shu bilan birga, konkret she'r qismlari tematik kompozitsiyasining turlicha bo'lishi ham, ba'zan esa ko'rib o'tilgan tiplarga xos jihatlar qorishiq holda namoyon bo'lishi ham mumkinligini unutmaslik kerak. Keyingi hol, masalan, A.Oripov o'zbek diyorining "quyosh buroviga olgan palla"sini qalamga olgan mashhur "Saraton" she'rida kuzatiladi. She'rda saratonning bir kuni – quyosh tik kelgan pallasidan boshlab to oqshomi qadar yorqin poetik detallar orqali tasvirlanadi. She'rning o'rtasidan esa boshqa bir tematik obraz – o'zbek dehqonining sabot va jasoratga esh mehnati o'rin olgan. Ya'ni she'r bitta tematik obraz izchil ketma-ketlikda rivojlantiriladigan qolipda qurilgani holda, unda ikkita tematik obraz talqin qilingan. Biroq mazkur obrazlar bir-biriga parallel qo'yib rivojlantirilgan emas, ikkinchi tematik obraz (dehqon mehnati) asosiy tematik obraz (saraton) rivojidagi izchil ketma-ketlikning bir halqasidir. Albatta, saraton manzaralari o'zbek dehqonining mashaqqatli mehnatiga bitilmish gimn uchun fon bo'lib ham xizmat qiladi. Biroq bu uning qo'shimcha funksiyasi, xolos, she'rda har ikki tematik obraz o'z

holicha ham g'oyaviy-estetik qimmat kasb etgan. Shu jihtadan she'rning qurilishi "hikoya ichida hikoya" qolipiga monand. Ikkala qism nisbiy mustaqil bo'lgani holda bir-birini to'ldiradi, yorqin va to'laqonli namoyon bo'lishiga xizmat qiladi.

Hajman katta, mohiyatan lirik dostonga yaqin keluvchi she'rlarda tematik obrazlar rang-barangligini odatiy holdek qabul qilinadi. Sababi, lirikaga hos emotsional to'yinganlik uni o'qish jarayonida o'quvchidan ham shunga mos hissiy holatni taqozo etadi. U yoki bu emotsional-ruhiy holat davomiyligiga qo'yiluvchi talab ham shundan kelib chiqadi: u kishini ruhan zo'riqtirmaydigan, toliqtirmaydigan darajada bo'lishi lozim. Ya'ni katta lirik she'rlarda hissiy tonallik o'zgarib turishi kerakki, bu o'z navbatida tematik obrazning ham shunga mos o'zgarishini taqozo etadi. Masalan, A.Oripovning mashhur "Bahor" she'ridagi asosiy tematik obraz – tabiatga jonlanish olib kelgan bahor, u tufayli kishilar qalbiga to'lgan surur. She'r boshlanishida *bahor sururi* va *tabiatdagi jonlanish* paydo qilgan ruhiy ko'tarinkilik ustuvor. Biroq surur yaldo kechasidek qish davomidagi *bahor sog'inchi*ni, tabiatdagi jonlanish esa *"manguga ko'z yumgan aziz insonlar"*ni yodga soladi – emotsional tonallik o'zgaradi. Ularni eslash asnosida lirik qahramon beixtiyor *buyuklik va baqo, hayot va o'lim* haqidagi o'ylarga beriladi – qabriston kishini shunga moyil etadi. Elning buyuklari yotgan *Chig'atoy qabristoni* manzaralari turtki bo'lib *onasining olisdagi qabri* ko'z oldiga keladi, qalb qa'ridan buyuk yo'qotishning *hali ohorli iztiroblari* quyilib, tezdayoq *insonga maysacha ham himmat qilinmaganiga qarshi isyon*ga aylanadi. So'ng aql isyonni bostiradi – lirik qahramon *inson qismatini tan olib, itoatga keladi* va *hayotdan zavq olib, shukronalik bilan yashash kerak* degan fikrda to'xtaydi. Ayni shu nuqtadan unga *bahorning maftunkor go'zalligi* yaqqolroq ko'rina boshladi, endi u *dilbar kelinchak vujudida boshlangan yangi hayotni inson umri davomiyligining* ramzi o'laroq idrok eta boshladi. Ko'rib o'tganimiz tematik kompozitsiyasidagi evrilishlar she'rning o'qishli bo'lishini ta'minlab, mutolaa davomida o'quvchinig o'sha ziddiyatli hislarni hech bir ruhiy zo'riqishsiz ko'ngildan kechirishiga zamin hozirlaydi.

Yuqorida lirik asar kompozitsiyasi haqida aytganlarimiz uning tashqi (matniy) qurilishi va tematik aspektlariga taalluqli gaplardan iborat bo'ldi. Tabiiyki, bu o'rinda masalani to'la yoritishning imkoni yo'q, shu bois uning eng muhim nuqtalarga to'xtalish bilan cheklandik. Lirik asar tashqi (matniy) qurilishining band bilan bog'liq tomonlari, shuningdek, ritmik-

intonatsion jihatlari haqida keyinroq, she'r tuzilishi mavzusi doirasida batafsil so'z yuritamiz.

BADIIY NUTQ

Badiiy nutq tushunchasi. Istilohlar haqida. Badiiy nutq badiiy informatsiya yetkazish vositasi. Badiiy nutqning spetsifik xususiyatlari. Badiiy nutq shakllari. Badiiy nutqning adabiy til hamda milliy til tushunchalari bilan munosabati.

Adabiyotshunoslikda "badiiy til", "poetik til", "badiiy adabiyot tili", "badiiy asar tili", "badiiy nutq", "poetik nutq" kabi atamalar juda faol va, ko'pincha, bir-birining o'rnida, ya'ni sinonim o'laroq qo'llanib keladi. Xususan, o'quv adabiyotlarida shu kabi terminologik anarxiya holati yaqqol ko'zga tashlanadi[1]. Holbuki, aslida terminlarning qaysi birini qo'llash masalaga tilshunoslik yoki adabiyotshunoslik nuqtai nazaridan yondashilayotganiga bog'liq bo'lishi lozim[2]. Mavjud holat esa, albatta, muayyan noqulayliklar keltirib chiqarishi tabiiy, shu bois avval ayni masalani oydinlashtirib olish maqsadga muvofiq bo'ladi.

Avvalo, an'anaviy ravishda "badiiy til" ("poetik til") atamasini faol qo'llab kelayotganimiz holda, u anglatadigan tushunchaning g'oyat mavhum ekanini ta'kidlash lozim. Yirik rus olimi G.O.Vinokur umrining so'nggi yilida yozilgan "Poetik til tushunchasi" nomli maqolasida badiiy asar tili haqidagi mulohazalarini jo'ngina qilib: "Poetik til deganda eng

[1] Jumladan, o'zbek tilidagi manbalarda. I.Sulton "badiiy asarning tili" tushunchasini markazga qo'ygan holda u bilan bir qatorda "badiiy til" va "poetik til" atamalarini ham ishlatadi, "Badiiy adabiyot asarining tili bir-biridan sezilarli farq etadigan ikki bo'lakdan – avtor (muallif) nutqi va personajlar nutqidan iboratdir" (207-b.) deb biladi (Adabiyot nazariyasi. – T.,1986.– B.203–230); T.Boboevda ham "badiiy asar tili" tushunchasi markaziy o'rin tutgani holda "adabiy asar tili", "badiiy til", "poetik til" atamalari sinonim o'laroq ishlatilgan. Shuningdek, "muallif, hikoyachi va personaj tili", "muallif nutqi", "personaj nutqi" atamalari ham qo'llangan (Adabiyotshunoslik asoslari. – T., 2002. – B.156–170); H.Umurov masalani "badiiy nutq" tarzida qo'ygani holda, an'anaga muvofiq "badiiy til" va "poetik til" atamalarini unga sinonim o'laroq ishlatadi (Adabiyotshunoslik nazariyasi. – T, 2004. – B.142–157); biz ham "badiiy asar tili" tushunchasini asosga qo'ygan holda "badiiy til" va "poetik til" atamalarini unga sinonim sifatida qo'llaganmiz (D.Quronov. Adabiyotshunoslikka kirish. – T., 2004. – B.114–123). Shu bilan birga, "Albatta, biz "badiiy asar tili" deganimiz holda, aslida gap badiiy nutq haqida borayotgani ma'lum, chunki til unsurlari ma'lum kontekstni hosil qilgach, nutq hodisasiga aylanadi" (120-b.) deya ta'kidlaganmiz ham. Ya'ni keyingi ikki holda murosa yo'li tutilganini sezish qiyin emas.

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

avval badiiy asarlar(yozish)da ishlatiladigan til tushunilishi mumkin", – degan jumla bilan boshlagan edi[1]. Tabiiy savol tug'iladi: badiiy asarlar yozishda ishlatiladigan til "umumxalq tili", "milliy til", "adabiy til" atamalari bilan yuritiluvchi, biz kundalik aloqa-aralashuvda foydalanadigan tildan boshqa narsami? Yo'q, albatta, badiiy asarlar yozishda ham "umumxalq tili" yoki "milliy til" deb ataluvchi tildan foydalaniladi, ma'lum darajada "adabiy til" me'yorlariga amal qilinadi. Demak, bu jihatdan qaralsa, "badiiy til"ning mavjudligi shubha ostida qoladi. Ikkinchi tomondan, milliy tildan foydalanib asar yaratildi degani nutq hodisasi amalga oshdi va yozuvda muhrlandi deganidir. Ya'ni bu holda ham "badiiy til" haqida gapirishga asos yo'q, bas, endi ***badiiy nutq*** haqida so'z borishi kerak bo'ladi. Albatta, badiiy nutq tilning leksik va grammatik vositalaridan tarkib topgani ham shubhasiz. Faqat o'sha leksik va grammatik vositalar konkret nutqiy maqsadga muvofiq realizatsiyalanib bo'lgan, ya'ni endi umuman milliy tilning emas, balki aynan shu nutqning uzviga aylangan. Demak, bu o'rinda ham umuman milliy til yoki badiiy til haqida emas, balki konkret ***badiiy asar tili*** haqida gapirish to'g'ri bo'ladi.

Albatta, shuncha vaqtdan beri ishlatib kelingan istilohlarni qayta ko'rib chiqishga ehtiyoj, zarurat bormi, degan savolning tug'ilishi tabiiyki, bu eng avval shu savolga javob berish majburiyatini yuklaydi. Avvalo, tilshunoslikda til va nutq bir-biridan farqlanganiga yuz yildan oshdi: XIX asr oxiri – XX asr boshlarida bu haqiqat F.de Sossyur tomonidan isbotlangan. Adabiyotshunoslikdagi yuqorida tavsiflangan holat esa mazkur haqiqatni yo tan olmaslik, yo ko'rib-ko'rmaslikka olishdirki, bularning ikkisi ham ilmiylikka hilofdir. Ikkinchi tomondan, badiiy asarlar tilining jonli so'zlashuv tiliga yaqinlasha boshlashi (Yevropada bu jarayon XVII – XVIII asrlarda, bizda XX asr boshlaridan kuzatiladi) bilan ikkalasi orasidagi farq yo'qola boradiki, buning natijasida "badiiy til" istilohi ham tobora mavhumlashib, ma'nosini yo'qotib boradi. Ya'ni ilgari, poeziya tili jonli so'zlashuv tilidan keskin farq qilgan vaqtda, istiloh ostida o'sha farqli til tushunilgan. Endilikda esa, ya'ni badiiy til bilan jonli so'zlashuv tili bir-biriga nihoyatda yaqinlashgan sharoitda, istiloh anglatayotgan narsani tasavvur qilish qiyinlashib, uning ortiqcha bo'lib qolgani yaqqol sezila boshladi. Fikrimizcha, mazkur holat ko'rilayotgan masalaga oid istilohlarning qo'llanishini tartibga solish zarurligini asoslash uchun yetarlidir.

[1] Винокур Г.О. О языке художественой литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 24–32.

Badiiy nutq masalasini qaysi soha o'rganishi masalasida ham manbalarda turlicha qarashlarga duch kelamiz. Jumladan, B.Tomashevskiyga ko'ra, badiiy nutqni o'rganish vazifasi to'laligicha tilshunoslik zimmasida. Faqat an'anaviy ravishda, badiiy nutq bilan bog'liq masalalar ritorika va poetika bag'rida paydo bo'lgani uchungina ular keyinchalik tilshunoslik emas, adabiyot nazariyasi tarkibiga kiritiladi va ayni an'ana oqimida eskidan adabiyotshunoslik fanlari sirasida o'qitib kelinadi[1]. Shuningdek, masalaga umumfilologik muammo sifatida qaraydigan yoxud uni muhim sanamagani sabab e'tiborsiz qoldiruvchi olimlar ham bor. Shunga qaramay, hozirgi vaqtda *badiiy nutqni ham tilshunoslik, ham adabiyotshunoslikning obyekti* deb hisoblaydigan mutaxassislar ko'pchilikni tashkil qiladi. Jumladan, V.Xalizevga ko'ra ham xuddi shunday, faqat bu ikki sohaning badiiy nutq masalasiga yondashuvi, uni o'rganishdan ko'zlaydigan maqsadlari farqli. Xususan, tilshunoslikni badiiy nutq eng avval tildan foydalanishning muayyan maqsadga yo'naltirilgan, shunga xoslangan vosita va me'yorlariga ega bir shakli o'laroq qiziqtiradi. Badiiy nutqni o'rganuvchi tilshunoslik sohasi *lingvistik poetika* deb atalib, u ***badiiy asar tili*** (yoki ***poetik til***) tushunchasini tayanch – asos qilib oladi. Adabiyotshunoslik uchun esa tayanch – asos tushuncha ***badiiy nutq*** bo'lib, adabiyot ilmining uni o'rganuvchi bo'limi ***stilistika*** deb ataladi[2]. Shu o'rinda "tilshunoslikda nutqning funksional-uslubiy shakllarini, jumladan, badiiy nutqni ham o'rganuvchi *stilistika* bo'limi mavjud, bu ikkisining munosabati qanday?" degan savol tug'iladi. Asosiy farq shundaki, lingvistik stilistika badiiy nutqqa funksional uslublardan biri deb qaraydi va uning til xususiyatlarini o'rganadi. Ya'ni tilshunoslik nuqtai nazaridan badiiy nutq (badiiy matn) til qonuniyatlarini o'rganish uchun material, vosita bo'lsa, adabiyotshunos uchun u – estetik obyektni yuzaga keltiruvchi yagona asos. Zero, shaklning uchta aspektidan birgina badiiy nutq moddiy bo'lib, o'quvchi faqat uni tovush yoki yozuv o'laroq bevosita qabul qiladi, unga asoslanibgina tasavvurida badiiy voqelikni jonlantira oladi. Shunga ko'ra, birinchidan, tilshunoslikdan farqli o'laroq, adabiyotshunoslik uchun badiiy nutq vosita emas – ayni maqsad; ikkinchidan, badiiy nutqning qanday qurilgani, uning

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1996. – С.29.

[2] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – С.260; olim "stilistika" termini avval tilshunoslikda qaror topgani, tilshunoslik muqarrar ravishda nutq uslublari bilan shug'ullanishini ham qayd etadi. Bizningcha, ayrim manbalarda istilohiy aniqlik qasdida *"adabiyotshunoslik stilistikasi"* terminining qo'llanishini ayni hol bilan izohlash mumkin.

o'ziga xos xususiyatlarini bilish asar poetik olamiga kirish uchun ko'prik vazifasini o'taydi.

Badiiy nutqning o'ziga xos xususiyatlari uni amaliy nutq – kundalik muloqot amalga oshiriladigan nutq bilan qiyoslaganda yaqqolroq ko'zga tashlanadi. Amaliy nutq uchun muhimi – muayyan informatsiyani yetkazish, uning qanday yetkazilishi muhim emas. Badiiy nutqda esa, aksincha, o'sha informatsiyaning qanday yetkazilishi ham g'oyat muhim, unda ifodaga e'tibor ustuvorlik qiladi. Shu bois badiiy nutq tasvir vositasigina emas, ayni paytda tasvir predmeti ham sanaladi. Amaliy nutq axborot-kommunikativ funksiyani, badiiy nutq esa badiiy-kommunikativ, aniqroq aytsak, badiiy muloqot asosida *estetik* funksiyani bajaradi.

Badiiy nutqning xususiyatlari haqida so'z borganda eng avval uning *obrazliligi* tilga olinadi. Ma'lumki, tilda mavjud so'zlarning ko'pchiligi shundoq ham obrazli tabiatga ega, biroq badiiy nutqning obrazliligini bu bilan chalkashtirmaslik kerak. Zero, badiiy nutqning obrazliligi o'sha so'zlarning o'zaro mazmuniy-grammatik aloqa-munosabatda izchil bir qatorga tizilishidan voqye bo'ladi, ya'ni u *ikkilamchi obrazlilik*dir. Badiiy nutq shunchaki informatsiya yetkazmaydi, balki lisoniy obrazlar qatorini davriy ketma-ketlikda yaratib boradi va pirovardida o'quvchini yalang fikr-xulosaga emas, badiiy voqelikka ro'baro' qiladi. Shu bois ham o'quvchi o'sha badiiy voqelik haqida shunchaki ma'lumotga ega bo'libgina qolmaydi, uning ichida yashab, his qilib o'tadi. Masalan, "Kecha" romanining boshlanish qismidan olingan quyidagi parchaga diqqat qiling: "Otasi bomdoddan kirmagan, onasi sigir sog'ish bilan ovora, o'zi kichkina sahnni supurib turgan vaqtida tashqari eshikning besaranjom ochilishi Zebining ko'nglini bir qur seskantirib oldi. Bir qo'lida supurgisi, bir qo'li tizzasida – yerga egilgan ko'yi eshik tomonga tikilib qoldi". Yuzaki qaralsa, ushbu parcha yetkazayotgan informatsiya jo'ngina: "sahnni supurib turgan vaqtida tashqari eshikning ochilishidan Zebining ko'ngli bezovtalandi" – shugina, xolos. Biroq o'quvchi buni shunchaki quruq xabar o'laroq qabul qilmaydi, yo'q, u bahor tongining xushhavo salqinini "his qiladi", choq-qina hovli, kichkina sahn, sigir sog'ayotgan ayol va sahnni supurib turgan qizga bir-bir "nazar tashlaydi", shu asnoda tashqari eshikning "besaranjom" ochilganini "eshitadi", bir qo'lida supurgi, bir qo'li tizzasida eshikka tikilgancha qotgan Zebini "ko'radi" va u bilan birga "bir seskanib oladi".

Zamonaviy adabiyot nuqtai nazaridan qaralsa, badiiy nutq obrazliligi go'zal tashbehu istioralar yoxud boshqa tasvir va ifoda vositalari

(o‘xshatish, metafora, ramz va h.)ga boylik, bezakdorlik, bo‘yoqdorlik, ko‘tarinkiligu jimjimadorlik kabi sifatlar bilan belgilanmasligini ham unutmaslik lozim. Ilgari aytilganidek, mazkur xususiyatlar badiiy nutq hali jonli so‘zlashuvga yaqinlashmagan davrlarda belgilovchilik maqomida edi. Hozirgi adabiyotda esa bu xil vositalar mutlaqo yoki deyarli ishlatilmagan asarlar ham juda ko‘p, biroq bu bilan ulardagi nutq “badiiy” sifatidan mahrum bo‘lib qolmaydi. Masalan, A.Oripovning “Xotirot” she’rining ilk bandini olaylik:

Uydan ketganimga o‘n yil bo‘libdi,
O‘n yil qishlog‘imdan yuribman uzoq.
Men yurgan yo‘llarda o‘tlar unibdi,
Ko‘milib bo‘libdi men kezgan so‘qmoq.

E’tibor berilsa, bandda qo‘llangan til unsurlari kundalik muloqotda qo‘llanuvchi unsurlardan o‘zga emasligi, unda turli badiiy vositalarning ishlatilmagani ko‘riladi. Tajriba uchun banddagi badiiy nutqni amaliy nutq ko‘rinishiga keltiramiz: “Uydan ketganimga o‘n yil bo‘libdi. O‘n yil qishlog‘imdan uzoq yuribman. Men yurgan yo‘llarda o‘tlar unib, men kezgan so‘qmoq ko‘milib bo‘libdi”. Ko‘rib turganingizdek, so‘zlar aynan keltirildi, bunda bironta so‘z o‘zgartirilgani yo‘q. Endi tasavvur qilingki, shu gaplarni kundalik muloqotda sizga kimdir aytmoqda. Bu holda mazkur parchaning badiiylikdan mahrumligi, endi uning badiiy informatsiya yetkazmayotganini anglash qiyin emas. Xo‘sh, nima uchun bir xil so‘zlardan tarkib topgan ikki nutqiy bo‘lakning birini “badiiy” deymiz-u, ikkinchisini badiiylikdan mahrum deb hisoblaymiz? Farq shundaki, keyingi parchadagi gaplarni eshitganimizda biz o‘zga odam yetkazayotgan informatsiyani ham, o‘sha odamning ayni paytdagi his-tuyg‘ularini ham tushuncha shaklida qabul qilamiz. Aksincha, she’rning ilk bandini o‘qishni boshlashi bilanoq o‘quvchi diliga mahzunlik inadi, she’rning asosiy tematik obrazi – qishlog‘idan o‘n yillar ayro yurgan, endi qishlog‘ini kezinganicha hayot haqida mahzun o‘ylarga cho‘mgan kishi kechinmalarini ko‘nglidan bir-bir kechira boshlaydi. O‘quvchi o‘sha o‘t bosgan yo‘llarni, ko‘milib bo‘lgan so‘qmoqni ko‘radi, lirik qahramon bilan birga yoki o‘zini uning o‘rniga qo‘ygan holda o‘sha so‘qmoqda kezinadi. Ya’ni u yangi bir olamda – til unsurlari vositasida yaratilgan badiiy reallikda yashaydi. Badiiy reallik esa, bilasiz, voqelikning oddiygina aksi emas, balki uning ijodkor qalbiyu ongida qayta yaratilgan aksi – badiiy obrazdir. Bu obrazda ijod onlarida

shoir qalbida kechgan his-tuyg‘ularu o‘y-fikrlar ham, uni o‘sha holatga olib kirgan voqelik parchalari ham til unsurlari vositasida uyg‘un aks etgan. Boshqacha aytsak, ijodkor tasavvurida yaralgan obraz badiiy nutqda moddiylashadiki, u yetkazayotgan informatsiya *obrazli va hissiyotga yo‘g‘rilgan* informatsiyadir. Demak, badiiy nutqning belgilovchi xususiyatlari *obrazlilik* (tasviriylik) va *emotsionallik* ekan.

Tahlil qilganimiz ikkala misol badiiy nutqning obrazliligi lirik asarlarga nisbatan epik asarlarda yorqinroq namoyon bo‘lishini ko‘rsatadi. Lirik asarlarda tasvirlanuvchi voqelik parchalari lirik qahramon ichki olamiga olib kiruvchi vosita (ya’ni, unda voqelikning shu maqsadga yetish uchun zarur fragmentlarigina qalamga olinadi) bo‘lsa, epik asarlardagi badiiy voqelik o‘z holicha ham estetik qimmat kasb etadigan, to‘laqonli, obyektivlashgan manzaradir. Shu bois ham epik asarlardagi ijodkor ko‘zi bilan ko‘rilgan voqelik o‘quvchi xayolida ham jonlanadi, endi uni “ko‘rish”, “eshitish” yoxud boshqa sezgilar yordamida “his qilish” mumkin.

Yuqorida ko‘rganimizdek, badiiy nutq ham biz kundalik muloqotda ishlatib yurganimiz odatiy so‘zlardan tarkib topadi. So‘zning bevosita, odatiy ma’nosi badiiy asar matnida yangidan-yangi qirralarini namoyon qiladi, uning ma’no sig‘imi benihoya kengayadiki, buni badiiy asarda tasvirlangan xususiy faktdan katta bir badiiy umumlashma kelib chiqishiga o‘xshatsa bo‘ladi. Bunga amin bo‘lish uchun kundalik muloqotda aytilgan “Men kezgan so‘qmoq ko‘milib bo‘libdi” jumlasi bilan misolga olingan she’rdagi “Ko‘milib bo‘libdi men kezgan so‘qmoq” satri yetkazayotgan informatsiyani qiyoslab ko‘rish mumkin. Birinchi holda konkret so‘qmoq, o‘sha so‘qmoqni odam yurmay qo‘yganidan o‘t bosib ketgani nazarda tutilayotgani, ya’ni tinglovchi informatsiyani faqat o‘z ma’nosida qabul qilayotgani ravshan. Xuddi shu so‘zlardan tarkiblangan satr esa ma’no sig‘imi, o‘quvchi xayolida qo‘zg‘ayotgan assotsiativ ma’nolar jihatidan benihoya keng. Chunki bu satr badiiy matn ichida keladi, baski, u butunning qismiga aylangan, demak, ma’no ottenkalari va hissiy bo‘yog‘i ham butun bilan bog‘liq holda namoyon bo‘ladi. Shu bois ham “ko‘milib bo‘lgan so‘qmoq” lirik qahramon uchun (she’r ruhiga kira bilgan, o‘zini lirik qahramon o‘rniga qo‘ya olgan she’rxon uchun ham) oddiygina so‘qmoq emas. She’rdagi “Ko‘milib bo‘libdi men kezgan so‘qmoq” satri lirik qahramon xayolida o‘sha so‘qmoq bilan bog‘liq olis xotiralarni jonlantiradi, ko‘nglida nish urgan beg‘ubor va betashvish bolaligu zangor

yoshlik sog'inchini, umrning o'tkinchiligini o'ylashdan kelgan mahzunlikni ifodalovchi obrazga aylanadi.

Lirik asarda nutqning emotsionalligi ko'proq lirik qahramonning konkret paytdagi (bu turga mansub asarda badiiy vaqtning juda qisqaligi, "hozir" bilan belgilanishini e'tiborga olish zarur) kayfiyati, holati, kechinmalari bilan bog'liq bo'lsa, epik asarda emotsionallikning namoyon bo'lishi o'zgacharoq tarzda kechadi. Bundagi emotsionallik birinchi galda tasvirlanayotgan predmet mohiyati bilan bog'liqdir. Ya'ni epik asarda tasvirlanayotgan narsa, voqeaning o'zgarishi barobari emotsionallik ham shunga mos o'zgarib boradi. Buni jonliroq tasavvur qilish uchun "O'tgan kunlar"dan olingan bir necha parchaga diqqat qilaylik:

"Og'ir tabi'atlik, ulug' gavdalik, ko'rkam va oq yuzlik, kelishkan qora ko'zlik, mutanosib qora qoshliq va endigina murti sabz urgan bir yigit..." (Otabek)

"... uzun bo'ylik, qora cho'tir yuzlik, chag'ir ko'zlik, chuvoq soqol, o'ttiz besh yoshlarda bo'lg'on ko'rimsiz bir kishi..." (Homid)

"... qora zulfi par yostiqning turlik tomonig'a tartibsiz suratda to'zg'ib, quyuq jinggila kiprik ostidagi timqora ko'zlari bir nuqtag'a tikilgan-da, nimadir bir narsani ko'rgan kabi... qop-qora kamon, o'tib ketgan nafis, qiyig' qoshlari chimirilgan-da, nimadir bir narsadan cho'chigan kabi... to'lg'an oydek g'uborsiz oq yuzi bir oz qizilliqg'a aylangan-da, kimdandir uyalg'an kabi..." (Kumush)

"O'n yetti yashar chamaliq, kulchalik yuzlik, oppoqqina, o'rtacha husnlik Zaynab qayin onasining tilak va sha'niga loyiq tavozi'-odoblar bilan bitta-bitta bosib dasturxon yoniga keldi..." (Zaynab)

A.Qodiriy roman personajlarini o'quvchisiga ilk bor ayni shu yo'sin taqdim qilganki, ularning har biriga yozuvchining o'z emotsional munosabati borligini ko'rish qiyin emas. Tasvirda bo'rtib turgan bu narsa o'quvchi shuuriga singadi va uning personajlarga munosabatini belgilaydi. Yozuvchi Otabek haqida gapirganida sezilib turadigan ichki bir hurmat, Kumush tasviridagi shaydolik, Homid tasviridagi jirkanishga yaqin bir his, Zaynab tasviridagi ozroq kinoya – bularning bari tasvir predmeti o'zgarishi barobari hissiy munosabatning ham mutanosib o'zgarishidan dalolat beradi. E'tibor bering-a, shu parchalarning o'ziyoq Zaynabni Kumush bilan qiyos qilgan kitobxonga keyingisi foydasiga hukm chiqarish imkonini bermaydimi?! Bu tasvirni o'qib "Zaynab – o'rtamiyona bir qiz, kelinbop qiz", degan fikr uyg'onar-u, biroq "firoqida ikki yillab sarson-sargardon yurishga, uni deya o'limga tik borishga, nihoyat, ko'yidagi o'limni-da yuksak saodat deb bilishga arzigulik qiz" degan fikr aslo kelmaydi. Ko'rinadiki, badiiy nutq orqali voqyelanuvchi tasvirda bo'rtib turgan hissiy munosabat yozuvchiga o'quvchining qahramonlariga o'zi istagandek munosabatda bo'lishini, asarining o'zi istagandek tushunilishini ta'minlash imkonini beradi. Demak, epik asarda emotsional tonallikning muttasil o'zgarib, tovlanib turishi ko'zda tutilgan mazmunning ifodalanishida ham, asarning qabul qilinishida ham muhim ahamiyatga ega.

Epik asardagi emotsionallikning ikkinchi xili undagi sahna-epizodlar, dialoglar bilan bog'liqdir. Epik asar tarkibidagi sahna-epizodlar o'quvchi xayolida jonlanishi, personajlarning gap ohangi "eshitilishi" zarur. Personajlar nutqi intonatsiyasini "eshitolgan" o'quvchi ularning ruhiyatiga kira biladi, demakki, asarda tasvirlanayotgan voqea-hodisalar, qahramonlararo munosabatlar mohiyatini chuqur anglaydi. Yana "O'tgan kunlar"ga murojaat qilamiz. Otabek dushmanlaridan o'chini olib Toshkentga jo'nagach, usta Olim keltirib bergan xatlardan bor gapni anglaganlaridan so'ng, Kumush bilan otasi o'rtasida kechgan suhbatga diqqat qilaylik:

"– Shu voqi'adan so'ng kuyavingiz aniq kelganmi edi?

– Kelgan edi, qizim.

– Bechorani nega haydadingiz-da, nega meni, loaqal oyimni bu kelishdan xabardor qilmadingiz?

– Men uning kelishini boshqa gapka yo'yib, sizlarga bildirmagan edim...

– Qizingizni taloq qilgan bir kishini Toshkand degan joydan eshikingizga kelishi sizga g'arib tuyulmaganmi edi? - deb yana so'radi Kumush.

Qutidor uyalish va o'kinish orasida:

– Jaholat kelsa, aql qochadir, qizim,- deb qo'ydi".

Ota-bola o'rtasida kechgan ushbu suhbat kontekstidan xabardor didli kitobxon ularning gap ohanglarini "eshitib", shu orqali ruhiy holatlari haqida tasavvur hosil qilishi tabiiy. Parchaga diqqat qilsak, Kumush ikki yillik hijronida qisman otasini ham aybli deb hisoblayotgani, shu narsa uning gap ohangidan sezilib turganini ko'ramiz. Ayni paytda, otasi ham buni his qiladi va ichki bir noqulaylik, qizi oldida aybdorlik, hijolat hissini tuyub turadi. Parchani shu yo'sinda tushunishga imkon beradigan unsurlar sifatida quyidagilarni ko'rsatish mumkin: 1) ta'kidni kuchaytiruvchi vositalar (shu, aniq, -mi edi; takror qo'llanilayotgan "nega" so'rog'i), va

2) muallif izohlari ("deb yana so'radi Kumush"; "uyalish va o'kinish orasida... deb qo'ydi"). Demak, til unsurlari muallif izohlari bilan qo'shilgan holda qahramonlarning dialoglarda aytgan gaplari ohangini tasavvur qilish va shu asosda ularning ruhiyatini, kayfiyatini tushunish imkonini yaratar ekan. Personajlar o'rtasidagi dialog konkret hayotiy situatsiyada kechishi tufayli, birinchidan, hayotiy holatning hissiy bo'yoqdorligi dialog vositasida yanada boyitiladi; ikkinchidan, dialogning hissiy tonalligi hayotiy holat hissiy fonida anglashiladi. Demak, epik asardagi tasvir predmeti bilan bog'liq emotsionallik (ya'ni, muallif nutqidagi hissiylik) hamda qahramonlar nutqidagi emotsionallik bir-biriga bog'liq holda mavjud, ular bir-birini to'ldiradi va birlikda asarning umumiy hissiy tonalligini tashkil qiladi.

Badiiy nutqning yana bir muhim jihati – differensatsiyalanganlik (ya'ni, farqlanganlik)ka ham alohida to'xtalish zarur. Farqlanganlik shuki, badiiy asarda muallif nutqi va qahramonlar nutqi yaqqol ajraladi. Ta'kidlash kerakki, bu tarzdagi farqlanish ko'proq epik asarlarga xosdir. Epik xarakterdagi asarlarning aksariyatida voqea, voqea kechayotgan joy yoki sharoit tasviri, qahramonlarga berilayotgan ta'rif, muallif mushohadalari kabilar bevosita muallif tilidan beriladi. Xuddi muallif obrazi asarda tasvirlangan badiiy voqelik unsurlarini yaxlitlashtiruvchi subyektiv asos bo'lganidek, muallif nutqi asarning moddiy tarafini yaxlitlashtiruvchi unsurdir. Muallif nutqi vositasida asardagi boshqa personajlar nutqi, voqealar, tafsilotlar yaxlit bir organizmga – badiiy matnga birikadi. Muallif nutqi grammatik jihatdan adabiy til normalariga yaqinlashadi, biroq uning adabiy til normalariga to'la muvofiq bo'lishini talab qilishlik xato bo'lur edi. Zero, yozuvchi badiiy voqelikni to'laqonli tasvirlash, o'zining his-kechinmalarini, o'y-hislarini imkon qadar yorqin ifodalashga harakat qilarkan milliy til imkoniyatlarini kengaytirish zaruratini sezadi, bu boradagi izlanishlari ba'zan adabiy til normalaridan chekinishga ham olib kelishi mumkin. Ayni shu chekinishlar vaqti kelib adabiy til normasiga aylanishi mumkinligi ham ehtimoldan yiroq emas.

Personajlar nutqini *individuallashtirish* zarurati badiiy asar tilidagi differensatsiyalanganlikni yanada orttiradi. Chunki asardagi har bir personajning nutqi uning xarakter xususiyatlariga, dunyoqarashi, muhiti, ma'naviy qiyofasi, madaniy-ma'rifiy darajasi kabi jihatlarga muvofiq bo'lishi lozim. Sababki, epik va dramatik asarlarda qahramon xarakterini yaratishning asosiy vositalaridan biri personaj nutqi sanaladi. Zero, asardagi har bir

personaj o'zining yoshi, jinsi, ijtimoiy qatlamga mansubligi, fe'l-sajiyasi, madaniy-ma'rifiy saviyasi kabilarga muvofiq gapiradi, demak, nutqi bilan o'zini tavsiflaydi.

Muallif nutqi bilan personaj nutqi orasidan badiiy nutqning yana bir shakli – *o'ziniki bo'lmagan muallif nutqi*[1] joy oladi. Oraliq hodisa ekanligi uchun ham unda personaj nutqi muallif gapi shaklida ifoda etiladi. Aytish kerakki, zamonaviy o'zbek nasrida nutqning mazkur shakli ancha keng tarqalgan. Undan ko'pincha personaj o'y-mushohadalari, ruhiyatida kechayotgan jarayonlarni tasvirlash uchun samarali foydalaniladi. Masalan, "Kecha"da darparda ortidan otasi mingboshidan sovchilar kelgani haqida onasiga aytgan gaplarni eshitgan Zebi ruhiyatida kechgan jarayon ayni shu nutq shaklida beriladi. Qizning xayolidan avval qishloqda ko'rgan-eshitgan mingboshi bilan bog'liq ma'lumotlar, so'ng aravadagi voqea tafsilotlari, uylariga Saltanatning onasi kelib ketgach o'z onasining rahmi kelganday qarayotgani – hammasi chaqin tezligida (bamisoli filmni ayovsiz qaychilab, faqat eng zarur qadrlari qayta montaj qilingan kabi) bir-bir o'tadi. Har holda, sanash ohangida ketma-ket berilgan qisqa jumlalar o'quvchida shunday taassurot qoldiradi: "Mingboshining daranglagan uylari... Sertakalluf ziyofatlar... Bir-biri bilan bu qadar inoq bo'lib ko'ringan kundoshlar... Sultonxonning birdaniga oradan yo'q bo'lib qolishi..." Avvalo, matnda bu gaplarning qo'shtirnoqsiz, muallif nutqi shaklida berilgani, so'ng bu Zebi ongida kechayotgan o'ylov jarayoni ekani, ayni damda qizning miyasida yuzaga kelgan holatning sabab va oqibatlari o'ta katta tezlikda mushohada qilinayotganini ta'kidlash lozim. Bu esa Cho'lpon qahramonining ayni damdagi holatini haqqoniy aks ettirish uchun eng maqbul shaklni topa bilganidan dalolat. O'quvchi shu gaplar ortidanoq matnda aks etmagan, biroq Zebining xayolida chaqnagan "Bejiz emas ekan-da!" degan o'yni uqib oladiki, bu ham parchada haqiqatan o'ylov jarayoni aks ettirilganiga dalolat qiladi. Mazkur ruhiy holatni aks ettiruvchi parchaning davomi yanada o'ziga xos: "Oh, shu topda Saltanatxon bo'lsaydi! Shu sirlarni ochib berib, buning ko'nglini tinchlatarmidikin? Balki bu sirlarni u ham bilmas?.. Bilsa aravada aytmasmidi? Yo'l bo'yi gaplashib kelib hech narsa demadi-ku. Yo yashirarmikin? Yashirsa uning do'stligi qaerda qoldi? Bunaqa odam do'st bo'larmidi, qalay!" To'g'ri, bundagi birinchi jumla aynan Zebiga tegish-

[1] Ushbu termin rus adabiyotshunosligida keng qo'llanuvchi "nesobstvenno-avtorskaya rech" istilohini kalka usulida o'girib hosil qilingan. Rus adabiyotshunosligida unga sinonim sifatida yana "nesobstvenno-pryamaya rech" termini ham ishlatiladi.

lidek ko'rinadi. Lekin ikkinchi jumladagi "buning" (ya'ni Zebining) olmoshi gap uchinchi shaxs – muallifga tegishli ekaniga dalolat qiladi. Ayni choqda, bu gap Zebi ko'nglidagi "Oh, shu topda Saltanatxon bo'lsaydi! Shu sirlarni ochib berib, ko'nglIMni tinchlatarmidikin?" tarzidagi istakning ifodasi ekani ham shubhasiz. Shuningdek, parcha oxirida qo'llangan "qalay" kirish so'zi ham gapning Zebiga tegishli ekanini ko'rsatadi. Zero, bu so'z Razzoq so'fi nutqida parazit so'z darajasida ko'p qo'llanadi, Qurvonbibi nutqida ancha faol – o'quvchi Zebi nutqida oilaviy an'ana davom etayotganini yaqqol ko'radi, ya'ni "qalay" so'zi nutq egasiga ishora vazifasini ham o'taydi.

Adabiyotshunoslikda nutq subyektlari sonidan kelib chiqqan holda badiiy nutqning monologik va dialogik[1] shakllari ham farqlanadi. Agar *monolgik nutq* deganda bir kishining (kimgadir yo o'ziga murojaat shaklidagi) nutqi tushunilsa, *dialogik nutq* ikki yoki undan ortiq personaj orasidagi muloqotda voqye bo'ladi. Lirik asarlarda monologik, dramatik asarlarda dialogik nutq ustuvorlik qilsa, epik asarlarda ular qorishiq holda namoyon bo'ladi. Albatta, mazkur nutq shakllari adabiy turlarni farqlashda hozirda ham muhim, qadim yunon faylasufi Platon talqinida esa ular turlarning belgilovchi xususiyati sanalgan.

Shu o'rinda badiiy nutqning "ichki nutq" deb ataluvchi shakliga ham to'xtalib o'tish zarur. Tabiiyki, agar "ichki nutq" bor ekan, unga zid o'laroq "tashqi nutq"ning ham mavjud bo'lishi taqozo etiladi. Har ikki istilohning ham shartli ekanini ta'kidlagan holda, "tashqi nutq" jarang topgan, ya'ni tovushlarda moddiylashgan nutqni, "ichki nutq" esa moddiylashmagan, ya'ni faqat kishi botinidagina kechgan nutq ("o'ylov")ni anglatishini aytish kerak. Badiiy adabiyotda personaj ruhiyatini ochib berish, uning ongida kechayotgan o'ylov-mushohada jarayonlarini tasvirlash maqsadida "ichki nutq"dan keng foydalaniladi. Masalan, personajning moddiylashmagan, o'ziga qaratilgan va ichidagina kechuvchi nutqi – *ichki monolog* badiiy psixologizmning asosiy shakllaridan sanaladi. Odatda, epik asarlarda ichki monolog ko'chirma gap shaklida – qo'shtirnoq ichida beriladi va zarur darajada remarkalar ("deb o'yladi", "xayolidan o'tkazdi u" va b.) bilan ta'minlanadi. Albatta, ichki monolog shartli ravishdagina ongda kechayotgan o'ylov (his etish) jarayoni sifatida qabul qilinishi

[1] Nutqiy muloqotda ikkidan ortiq subyekt ishtirok etsa "polilog" istilohini qo'llash amaliyoti ham bor. Biroq adabiyotshunoslik nuqtai nazaridan bu istilohga zarurat yo'q, "dialog" termini ostida ikki va undan ortiq subyekt ishtirok etgan nutqiy muloqot tushunilaveradi.

mumkin, chunki aslida o'ylov jarayoni ichki monologlarda tasvirlangan kabi batartib, izchil kechmaydi. Dramatik asarlardagi aksariyat monologlar mohiyatan ichki monolog, faqat ularda "ikki karra shartlilik" kuzatiladi. Chunki dramadagi monolog moddiylashadi – talaffuz etiladi, lekin personajning sahnada yolg'izligi va nutqi uning o'ziga qaratilgani bu gaplarni haqiqatda voqye bo'lmagan, balki uning ongida kechgan jarayon imitatsiyasi deb qabul qilishni taqozo etadi. Shunga o'xshash, sahnadagi personajning boshqa personajlar bilan muloqot chog'ida "chetga" gapirishi ham shartli ravishda "ichki nutq" deb qabul qilinadi. Shuningdek, badiiy adabiyotda "ichki nutq"ning dialogik shaklidan ham fodalaniladi. Odatda, bu holda personajning xayolan kim bilandir bahs-munozarasini yo ruhiyatidagi ikkiga ajralish – o'z-o'zi bilan kurashini tasvirlash orqali holat dramatiklashtiriladi. Masalan, "Kecha" romanidagi Miryoqub ongida kechgan o'z-o'zini taftish qilish jarayoni uning "tergovchi" (o'zini "biz" deya taqdim etgan sud xay'ati) bilan dialoglari orqali tasvirlanadi. Matnda salmoqli o'rin egallovchi bu "ichki dialog" asar konsepsiyasini ifodalashda juda katta ahamiyat kasb etadi.

Ritmik tashkillanishi jihatidan ham badiiy nutqning ikkita: sochma (nasr) va tizma (nazm) shakllari mavjud. Nasriy nutq ritmik jihatdan ma'lum darajada amaliy nutqga yaqin bo'lsa, she'riy nutq muayyan bir o'lchov asosida tartibga solingan ritmiklikka ega, hissiy to'yintirilgan nutq sanaladi. Nasriy nutq epik va dramatik asarlarning asosiy nutq shakli hisoblanadi. Shu bilan birga, she'riy yo'lda ham epik va dramatik asarlar yaratilishi mumkinligini unutmaslik kerak. Shunga o'xshash, she'riy nutq lirik asarlarning asosiy nutq shakli bo'lgani holda, nasrda yozilgan lirik asarlar ham mavjud.

BADIIY NUTQ QURILISHI

Badiiy nutqning tarkiblanishi haqidagi qarashlar: farqli va mushtarak nuqtalar. Badiiy nutqning leksik-frazeologik vositalari. So'zning nominativ tasviriy-imkoniyatlari. So'z tanlash va matnda joylashtirish masalasi. Leksik-morfologik ifodaviylik haqida. So'z qo'llashda normadan og'ish tushunchasi.

Ilgari aytganimizdek, badiiy nutqning qanday qurilgani, uning tarkiblanishi, o'ziga xos xususiyatlarini bilish asarning poetik olamiga kirish uchun ko'prik vazifasini o'taydi. Avvalo, ayni hol masalaning adabiyotshunoslik uchun nechog'li muhimligini tasavvur qilish uchun yetarli.

Ikkinchi yoqdan, badiiy nutq til materiali asosiga qurilar ekan, masalani o'rganishda endi *badiiy asar tili* tushunchasini ham nazarda tutishimizga, tilshunoslik yutuqlariga tayanishimizga to'g'ri keladi. Avvalroq aytdikki, B.Tomashevskiy badiiy nutqni o'rganish to'lasicha tilshunoslik zimmasida deb hisoblaydi. Shu bilan birga, olim stilistikani – tilshunoslikning badiiy nutqni o'rganuvchi sohasini poetikaga zaruriy kirish bob deb ataydi. Negaki, mazkur bobda "nutqni individuallashtirish, ya'ni umumiy til materialidan aynan shu asar yoki aynan shu ijodkorga xos nutqni qurish usullari" o'rganiladi. Stilistika o'rganuvchi masalalarni esa uchta: *poetik leksika*, *poetik sintaksis* va *evfoniya* bo'limlari to'la qamrab oladi[1]. G.N.Pospelov esa badiiy nutqning *semantik xususiyatlari*, ya'ni yozuvchi tanlagan so'zlarning tasviriy va ifodaviy ma'nolarini hamda uning *intonatsion-sintaktik qurilishi*, xususan, ritmik va fonetik jihatlarini farqlash kerak deb biladi[2]. Praga tilshunoslik to'garagi qarashlariga asoslangan V.ye.Xalizev badiiy nutqqa sistema deb qaraydi va u 1) leksik-frazeologik vositalar va ularga qo'shilib ketuvchi tilning morfologik hodisalari; 2) nutqiy semantika; 3) intonatsion-sintaktik; 4) fonetik va 5) ritmik sathlardan tarkib topadi[3] deb hisoblaydi. Sirasi, mazkur uchala qarashda mushtaraklik bor: hammasida badiiy nutqning murakkab hodisa – sistema ekani va tilning turli sathlariga oid unsurlarning o'zaro aloqa-munosabatlari asosida voqyelanishi u yoki bu yo'sinda e'tirof etiladi.

Adabiyotning materiali bo'lmish so'z o'z holicha ham mazmunga egaligi bilan farqlanadi. Zero, tilimizda mavjud mustaqil so'zlarning aksariyati voqelikdagi narsa-hodisa, belgi, holat yo harakatni ataydi, anglatadi. Shunday so'zlardan biri aytilishi bilanoq ongimizda u anglatayotgan narsa-hodisa, belgi, holat yoki harakat haqida umumiy tasavvur hosil bo'ladi. Deylik, "uy" deganda umuman uyni, ya'ni odamning yashashi uchun mo'ljallangan binoni tasavvur qilamiz; "bahor" deganda – umuman tabiatda jonlanish boshlanuvchi faslni, "yumaloq" deganda – umuman yumaloq ko'rinishni, "yurmoq" deganda – umuman muayyan yo'nalishda harakatlanishni. Buning boisi shundaki, so'z narsa-hodisaning turga xos jihatlarini umumlashtirib ataydi va inson ongida o'sha narsa hodisani umumiy tarzda aks ettiruvchi belgi bo'lib xizmat qiladi. Badiiy adabiyot esa, ak-

[1] Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 1996. – С.30.

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

[3] Хализев В.Е. Теория литературы. – М.,2002. – С.264–266.

sincha, konkret narsa-hodisani aks ettiradi. Negaki, u badiiy obraz yaratadi, o'z navbatida badiiy obraz inson ongida o'sha konkret narsa-hodisani aks ettiruvchi belgiga aylanadi. Boshqacha aytsak, tildan foydalanishning boshqa shakllarida so'z o'zi atayotgan narsa-hodisadan uzilsa, badiiy nutq tarkibida, aksincha, u bilan birlashadi, bunda so'zning *nominativ-tasviriy ma'nosi aktuallashadi*. Ya'ni badiiy nutq tarkibida so'z o'zining asliga – obrazli tabiatiga qaytadi, yana ham to'g'rirog'i, so'zning mazkur azaliy xususiyati badiiy nutq tarkibida to'laqonli namoyon bo'ladi.

Nominativ-tasviriy ma'nosi aktuallashgan so'zlarning semantik va grammatik bog'lanishi natijasida badiiy obraz – konkret-hissiy idrok etish (ko'rish, eshitish va b.) mumkin bo'lgan voqelik parchasi paydo bo'ladi. Diqqat qilinsa, buni istalgan badiiy matnda, masalan, quyidagi she'riy parcha misolida kuzatish mumkin:

Xona sovuq. Xontaxta uzra
Bo'm-bo'sh shisha. Unda oy aksi.
Va burchakda turibdi muzlab
Oq bo'zdagi g'amgin qiz rasmi.

Keltirganimiz – X.Davron qalamiga mansub "San'at" she'rining ilk bandi. Avvalo, bandni o'qiganda tasavvurimizda jonlanuvchi obrazni tutib turgan tayanch so'zlarni ajratib olish darkor: "xona", "xontaxta", "shisha", "burchak", "oy aksi" va "oq bo'zdagi qiz rasmi". She'rni o'qish jarayonida sanalgan so'zlar (bundagi ikkita so'z birikmasi ham atash nuqtai nazaridan so'zga teng)ning nominativ-tasviriy ma'nosi aktuallashadi: tasavvurimizda ayni so'zlar ortidagi narsalar navbatma-navbat aks etadi-da, pirovardida tugal manzara jonlanadi. Shoirning musavvirona nigohi "shishaga tushib turgan oy aksi"ni ko'radi – rassom qaro tunni bedor o'tkazayotganiga she'rda boshqa bironta ishora yo'q, biroq shuning o'ziyoq o'quvchiga san'atkor ijodiy to'lg'oqda ekanini anglatadi. Xona burchagida turgan "oq bo'zdagi g'amgin qiz rasmi" esa bu anglamni quvvatlaydi. Zero, bu o'rinda gap molbertdagi – xali butkul tugallanmagan surat haqida bormoqda, ya'ni ijod jarayoni davom etmoqda, ifoda imkonlari izlanmoqda. Matndagi "sovuq", "bo'm-bo'sh", "muzlab turmoq", "g'amgin" so'zlari esa tasavvurdagi manzarani birmuncha aniqlashtirsa ham, ko'proq unga emotsional buyoq berishga xizmat qiladi. Avvalo, "sovuq" so'zini faqat xona harorati ma'nosida tushunmaslik kerak, she'rda u ijodkor xalqiga xos

faqirona turmush ramziga aylanadi. Shunga o'xshash, "bo'm-bo'sh" sifati ijodiy jarayondagi qalb qiynoqlariga ishora qilsa, molbertdagi qizning "g'amgin"ligi bunga yo'qotish iztiroblarini qorishtiradi. Xullas, ijod jarayoni kechayotganini aks ettiruvchi obraz so'zlarning nominativ-tasviriy ma'nosi asosida yuzaga kelmoqda. Boshqacha aytsak, bu o'rinda yangi ma'no hosil qilingani yo'q, so'zlarning mavjud ma'nosi "o'stirilmoqda".

So'zning tasvir imkoniyatlari juda keng, faqat ularning ro'yobga chiqish darajasi bevosita ijodkor mahoratiga, aniqrog'i, undagi estetik nigohning nechog'li o'tkirligiga bog'liq. Ya'ni olamni musavvirona nigoh bilan ko'rish iqtidoriga ega shoir yo adibgina ko'rganlarini so'z vositasida tasvirlashga imkon qidiradi, o'z navbatida, uning ijodiy izlanishlari so'zning tasvir imkoniyatlarini kengaytiradi. Masalan, yozuvchi Isajon Sulton asarlarini o'qiganda, undagi iste'dodning ayni shu qirrasi yaqqol ko'zga tashlanadi. Bunga amin bo'lish uchun "Ozod" romanidan olingan quyidagi parchaga e'tibor qiling: "So'qmoq o'ydim-chuqur, aravaning g'ildiragi o't-o'lanlarni ezib-yanchib o'tgan, iziga yomg'ir suvi to'planib, sarg'ish-qizg'imtir tus olgan, shu sath oynasida ham osmonning va ko'lmak chetidagi tuproq uyumining bir qismi aks etardi". Ko'rib turibmizki, muallif oyoq ostiga – ko'pda e'tibor ham berilmaydigan narsalarga bamisoli durbin orqali nigoh tashlaydi. Shu bois ham parchani o'qiganda yirik planda olingan kinolentani tomosha qilayotgandek taassurot qoladi kishida. Bunga qanday erishiladi? Yuqorida aytdikki, avval "ko'ra olish" kerak, shundan so'nggina ko'rilganni tasvirlash imkonlari qidiriladi. So'z bilan tasvirlash jarayonidagi eng muhim ikkita nuqtani ta'kidlash lozim: *so'zlarni tanlash* va *ularni joylashtirish*. Agar birinchi talab tasvirlanadigan narsalar bilan bog'liq bo'lsa, ikkinchisi aynan manzaraning butunligi bilan belgilanadi. Ya'ni matnning so'z bilan chizilgan manzara aks etgan bo'lagi manzara kompozitsiyasiga mos quriladi, nutqda o'sha manzara qismlari navbatma-navbat tavsiflanadi. Yuqoridagi parchada manzara detallarining taqdim etilish tartibi ko'zdan kechirilsa, matn kompozitsiyasining ahamiyatini yaqqol ko'rish mumkin:

1) avval umumiy tarzda so'qmoq ataladi – o'quvchi tasavvurida umuman so'qmoq aks etadi;

2) so'qmoqning "o'ydim-chuqur"ligi qayd etiladi – so'qmoq individual chizgiga ega bo'ladi, konkretlilik kasb etadi;

3) arava g'ildiragi ezib-yanchigan o't-o'lanlar;

4) g'ildirak qoldirgan iz, biroq u uzluksiz emas: ayrim joylarida chuqur iz qolgan, boshqa joylarda iz o't-o'lanlarning ezib-yanchilganidangina bilinadi;

5) izga to'plangan yomg'ir suvi;

6) yomg'ir suvining sarg'ish-qizg'imtir tusi;

7) suv sathida aks etgan a) osmon va b) tuproq uyumi.

Tasvir nuqtai nazaridan qaralsa, parchada to'rtta bo'lak ajraladi: umumiy plan – so'qmoq (1,2), yirik plan – g'ildirak ezgan o't o'lanlar (3), g'ildirak iziga to'plangan sarg'ish-qizg'imtir tusli suv (4,5,6) hamda suvda aks etgan osmon (7 a) bilan tuproq uyumi (7 b). Ya'ni sanalgan detallardan tarkiblangan manzara matnning aynan yuqoridagicha kompozitsiyasi orqali namoyon etilgan. Davriy ketma-ketlikda berilgan detallarning pirovardida yaxlit manzarani hosil qilayotgani esa yozuvchi mahoratidan – musavvirona nigohga munosib uslubga egaligidan dalolat beradi.

Shu o'rinda so'z bilan tasvirlashning muhim talablaridan birinchisi – *so'z tanlash* masalasiga qaytish joiz. Tabiiyki, tanlov tasvir predmetining tabiatidan kelib chiqib amalga oshiriladi. Masalan, tahlilga tortilgan parchada statik (turg'un) holat aks etgan. Shu bois ham unda ot va belgi anglatuvchi so'zlar ustuvor. Matndagi ravishdosh (*to'planib* – uni mazmunga hech bir zararsiz *to'plangan* bilan almashtirish mumkin) ham, sifatdoshlar (*ezib-yanchib o'tgan, tus olgan*) ham belgi ifodalashga xizmat qiladi. Hatto fe'l kesim (*aks etmoq*) ham harakatni emas, holatni – suvda osmon va tuproq uyumi aks etib turganini ifodalaydi. Romandan olingan mana bu parchada statik holat bilan jarayon tasviridagi so'z qo'llash farqini qiyosan kuzatish mumkin: "Soyning ba'zi joylarida suv sayoz, suvning osti mayda tosh qumi – zig'irqum. <...> Zig'irqum ustida mitti baliqchalar aniq ko'rinadi, birdaniga suzib ketishadi ular, shunda suv osti qumi to'zg'iydi, zarralari asta-sekin o'z joyiga cho'kadi". Sayoz joy tasvirlangan birinchi jumlada bironta ham fe'l qo'llangan emas. Keyingi qo'shma gapning birinchi sodda gapida tasvirlangan mitti baliqchalarning ko'rinib turishi ham mudom takrorlanadigan, ya'ni muayyan ma'noda turg'un holatdirki, *ko'rinmoq* fe'l shakli shuni ifodalashga mos. Qo'shma gap tarkibidagi keyingi sodda gaplarning "suzib ketishadi" – "to'zg'iydi" – "cho'kadi" fe'llari bilan ifodalangan kesimlari esa ketma-ket yuz bergan harakatlar silsilasini tasavvurda jonlantiradi. Yana bir muhim jihati, mazkur harakatlar turli subyektlar (*baliqchalar, qum, zarralar*) tomonidan amalga oshirilgani holda, o'quvchi nigohi bir nuqtaga qaratilgan: o'sha nuqtada sabab-

natija munosabati asosidagi ketma-ketlikda amalga oshgan jarayon tasvirlangan. Aytish kerakki, badiiy nasrda so‘zning bu boradagi imkoniyatlari juda keng. Jumladan, so‘z turli subyektlarning bir paytdagi harakatlaridan tarkiblangan jarayonni ham to‘laqonli tasvirlashga qodir. Romandagi yana bir epizod – onasi non yopayotgan payt jajji singlisi qo‘rqqanidan chirillab yig‘lab yuborgan holatni ko‘rib chiqamiz: “Onam “Voy o‘lay” deb unga qaraganida, kosovga ilashib chiqqan bir cho‘g‘ ko‘ylagiga tushib, tutay boshlaydi. Singlim esa qattiq qo‘rqqani uchun battar chirillaydi. Onamning ko‘ylagi bir muddat tutab, keyin lov etib alanga oladi. “Ona-a, yonyapsan”, deb baqiraman. Onam chopib boryaptiyu bir olovga, bir singlimga qaraydi. Lekin to‘xtamaydi, singlimning oldiga yetib boradi, unga hech nima qilmaganini bilganidan keyingina olovni o‘chirishga urinadi. Obdastadagi suvni olib, ust-boshiga sepib yuboradi”. Yuqoridagi parchadan farq qilaroq, bunda o‘quvchi nigohi uchta subyekt – ona, qizcha va o‘g‘il (roviy)ga qaratiladi. Bu uchala subyektning xatti-harakatlari davriy jihatdan o‘z ichida *ketma-ket*, bir-biriga nisbatan esa *bir paytda* sodir bo‘layotir. Osonroq tushunish uchun kinoga qiyosan olsak, ketma-ket sodir bo‘layotgan harakatlar yirik planda, bir paytda sodir bo‘layotganlari esa umumiy planda “ko‘rilyapti”. Shiddat bilan kechayotgan va bir necha subyekt (uchalasidan tashqari yana “cho‘g‘” bilan “ko‘ylak” ham formal jihatdan harakat subyekti) ishtirok etayotgan jarayon tasvirlangani uchun parchada fe’llar salmog‘i juda katta: jami 52 ta so‘zning 17 tasi shu turkumga mansub. Qiyoslash uchun: so‘qmoq tasvirlangan parchada bu nisbat atigi 25/4 ni tashkil qiladi. Mazkur holat so‘z tanlash tasvir predmetiga muvofiq amalga oshirilishining yana bir dalilidir. Shuningdek, ko‘rib o‘tilgan misollar ayrim morfologik shakllarning tasvir predmetidan kelib chiqqan holda matnda o‘zining u yoki bu ma’no qirrasini aktuallashtirishini ko‘rsatadi. Yuqorida ko‘rganimizdek, “so‘qmoq” – statik manzara tasvirlangan parchada sifatdosh va ravishdoshlar belgi ifodalashga xizmat qilgan bo‘lsa, jarayon tasvirida ular ko‘proq harakat ma’nosining ifodasiga xizmat qiladi. Masalan, “Onam “Voy o‘lay” deb unga qaraganida, kosovga *ilashib chiqqan* bir cho‘g‘ ko‘ylagiga *tushib*, tutay boshlaydi” gapi mazmunan “Onam “Voy o‘lay” deb unga qaragan vaqtda, kosovga bir cho‘g‘ *ilashib chiqdi-da*, onamning ko‘ylagiga *tushdi* va tutay boshladi” shakliga teng. Zero, o‘quvchi kursivda berilgan fe’l shakllarini ayni shu ma’noda qabul qiladi, chunki tasavvuridagi jarayon uzluksizligi shuni taqozo qiladi.

Ko‘rib o‘tilgan misollar badiiy adabiyot vizual san’atlar bilan ancha samarali raqobatlashayotgani, ifodaning ularga xos usul va vositalarini ijodiy o‘zlashtirish bobida sezilarli yutuqlarga erishganini ko‘rsatadi. Shu bilan birga, bunga erishish yo‘lida favqulodda ijodiy kashfiyotlar qilingani yo‘q, balki so‘zning o‘zida azaldan mavjud imkoniyatlar harakatga keltirildi, xolos. Zero, so‘z olamni ongimizda aks ettirishning asosiy vositasi ekan, uning tabiatidagi *nominativ-tasviriylik* imkoniyatlari beqiyos, demak, adabiyotning tasvir imkonlari ham muttasil rivojlanib boraveradi.

Badiiy nutq milliy til bazasida voqyelanishini aytdik. Yozuvchi milliy tildan foydalanar ekan umumodatlanilgan normadan og‘adi (ya’ni til unsurlarini odatdagidan o‘zga shakl, ma’no, tartib, munosabat va sh.k.larda qo‘llaydi) va bu “og‘ish”dan ma’lum badiiy-estetik maqsadni ko‘zda tutadi. Bu xil og‘ishlar tilning turli sathlarida – fonetik, morfologik, leksik, semantik, sintaktik sathlarda kuzatilishi mumkin. Jumladan, leksik sathdagi normadan og‘ish yozuvchining milliy til bazasidagi leksik vositalardan foydalanishida ko‘rinadi. Milliy til “ombori”dagi so‘zlar esa qo‘llanish faolligi jihatidan ham, tasvir va ifoda imkoniyatlariga ko‘ra ham bir-biridan farqlanadi. Ya’ni bu o‘rinda gap tildagi so‘zlarga tabiiy ravishda xos bo‘lgan uslubiy-ekspressiv xususiyatlar haqida bormoqdaki, ular ijodkorga “so‘z tanlash” hisobigagina ifodaviylik va tasviriylikni kuchaytirish imkonini beradi. So‘zdagi mazkur xususiyatlar uni noodatiy lisoniy muhitga olib kirganda, boshqacha aytsak, so‘z qo‘llashda odatiy “normadan og‘ilganda” namoyon bo‘ladi. So‘z qo‘llashdagi normadan og‘ishda aniq badiiy-estetik maqsad ko‘zda tutilishi, ya’ni bunda atayinlik momenti ustuvorligini ta’kidlash zarurki, ayni shu jihati uni shunchaki “xato”dan farqlaydi. So‘z qo‘llashdagi normadan og‘ishlarda kuzatiluvchi badiiy-estetik maqsadlar quyidagicha umumlashtirilishi mumkin: 1) *davr ruhini aks ettirish*, 2) *joy koloritini berish*, 3) *personaj nutqini individuallashtirish*, 4) *tasvir predmetiga munosabatni ifodalash.*

Tarixiy mavzudagi asarlarda tasvirlanayotgan davr ruhi (koloriti)ni aks ettirish maqsadida eskirgan so‘zlar – arxaizm va istorizmlardan foydalaniladi. Lug‘at tarkibidagi eskirgan so‘zlar kundalik muloqotda qo‘llanmaydi, ularning ko‘plari o‘quvchi ommaning katta qismiga tushunarsiz ekani, izoh talab qilishi ham ma’lum. Biroq tarixiy mavzudagi asarlarda ularning qo‘llanishi zaruratga aylanadi. Zero, ularning ishtirokisiz davr hayotini, unda yuz bergan voqealarni aks ettirishning imkoni yo‘q. Deylik, o‘z asarida o‘n beshinchi asr voqyeligini tasvirlayotgan ijodkor, tabiiyki,

o‘sha davrga xos realiyalarni tasvirlashi lozim. Buni esa o‘sha davrga xos bo‘lgan narsa-buyumlar, hodisalar, tushunchalarni ifodalovchi so‘zlarsiz amalga oshirishning imkoni yo‘q. Masalan, “Navoiy” romanida shoirning ijodga kirishishi quyidagicha tasvirlanadi: “Oltin *davot* ichidan qalamni oldi. *Siyoh*ga ozgina suv tomizdi. *Qalam* erkin va dadil yurdi.” Avvalo, bu o‘rinda jarayonning realistik haqiqatga monand tasvirlanganiga diqqatni qaratish joiz: Navoiy avval davot – siyohdondan qalamni oladi, so‘ng siyoh (davotdagi rang)ga suv quyadi, (keyingi harakat anglashiladi: davotdagi siyohga tegizib olingan) qalam qog‘oz ustida dadil yura boshlaydi. Tasvirlangan jarayonning amalga oshishiga xizmat qilgan yozuv asboblari ham, yozuv ashyolari ham hozir iste’molda emas, ularni ifodalovchi so‘zlarni esa o‘quvchilarning kattagina qismiga izohsiz tushunarli emas. Shunga qaramay, Navoiyning qay tarzda yozganini o‘sha so‘zlarsiz tarixiy jihatdan haqqoniy tasvirlab bo‘lmaydi.

Tarixiy so‘zlar personajlarning tashqi ko‘rinishiga oid muhim detallar, xususan, engil-boshini tasvirlashda ham g‘oyat muhim. Masalan, “Navoiy” romanidan olingan boshqa bir parcha o‘quvchi ko‘z o‘ngida jangga otlangan sultonni gavdalantiradi: “Mulozimlarining yordami bilan Husayn Boyqaro egniga *sovut*, boshiga *dubulg‘a* kiydi. Qini oltin va rango-rang qimmatbaho toshlar bilan ishlangan, ajoyib nafis san’at namunasi bo‘lgan *qilich*ni taqdi. Yana shunday chiroyli *sadog‘*ini osdi. *O‘q-yoy*ni taqdi”. Ayni shu so‘zlar lashkar muttasil yurishlarda yoki yurishga tayyor holatda bo‘lgan davr manzaralari tasvirida ham qo‘l keladi: “Har yoqdan to‘da-to‘da otliq *sipohi*lar – *navkar*lar keladi. Otlar o‘ynoqlab kishnaydi, *tug‘*lar xilpiraydi. Quyoshda *dubulg‘a*lar, *sovut*lar yaltiraydi. *Bek*larning *kumush sopli qamchi*lari, ot asboblaridagi kumush bezaklar, *qilichlarning qinlari*dagi oltin, feruza va zabarjad toshlar ko‘z qamashtirib yonadi...”

E’tibor berilsa, keltirilgan misollarda qo‘llangan tarixiy so‘zlar asosan ot turkumiga mansub ekanini ko‘rish qiyin emas. Buning sababi – misollarning muallif nutqidan olingani. Zero, voqealar yuz berayotgan *joy* (saroy yo kulba; do‘kon yo madrasa hujrasi, bozor maydoni yo chog‘roqqina hovli...), uning *ishtirokchilari* (ust-boshi, mashg‘uloti...) kabilar bilan bog‘liq tafsilotlar muallif nutqida o‘z ifodasini topadi, ya’ni bunda so‘zning nominativ tomoni muhimroq. Personajlar nutqida esa eskirgan so‘zlarni qo‘llash bilan birga tarixiy davr uslubiy xususiyatlarini ham aks ettirish zarurati yuzaga keladi. Misol tariqasida g‘alayon ko‘targan shahar ahlini tinchitish uchun Hirotga otlanayotgan Navoiyning Husayn Boyqaroga aytgan gapini olib olib ko‘raylik:

“– Ko‘ngilga shunday *muqarrar bo‘ldi*kim, *dorilxalofat* fuqarosi qoshiga yetgach, *faqir* ularni hech narsa bilan quvontirmoqdan *ojiz qolurmen*. Maqsadimizni ravshan qilib aytsak, bizni *farmon humoyun* bilan *sarafroz qil*sangiz ekan”.

Avvalo, bu o‘rinda saroy etiketiga qat’iy rioya qilinayotgani, Navoiy podshohga murojaat qilayotganini bir on bo‘lsin unutmayotgani ko‘riladi. Shu bois ham u “farmon bering” demaydi (u holda podshoh amrini bajarish uchun shart qo‘ygan bo‘lib chiqadi), balki buyuklarga xos farmoni (*farmoni humoyun*) bilan baxtiyor (*sarafroz*) qilishini tilaydi. Shunga o‘xshash, g‘alayon ko‘targanlar qoshiga quruq qo‘l bilan borish foydasiz deyish (bu holda podshoh jahllanishi mumkin) o‘rniga ularni *quvontirishdan ojiz qolurmen* (ya’ni men ojiz – Sizning qo‘lingizdan keladi) deydi. Shu gaplardan so‘ng Husayn Boyqaroning “Mazmuni qanday bo‘lmog‘i kerak?” deb so‘rashida fikr shu yo‘sin ifodalanganining ta’siri juda katta. Javoban yana o‘sha yo‘sinda Navoiy aytadiki: “*Shul* mazmundakim, *farmoni oliy*ning har bir so‘zi ko‘ngillarga quyoshdek hayot *bag‘ishlagay*. Har bir nuqtasida, qatorida daryo pinhon bo‘lgani kabi, *sizning daryoyi adolatingiz* jilvalanganday. Yana u farmonda shunday so‘zlar bo‘lmog‘i kerak*kim*, ular zolim, munofiq amaldorlar, *ulus* molini *g‘asb etuvchilar* boshiga *sangboron* bo‘lib *yog‘ilgay*”. Ko‘rib turganimizdek, Navoiyning bu so‘zlarida avvalgi gapidagi fikrlar yanada kuchaytirib ifodalanadi, bunday vaziyatda adolatli podshoh farmoni mazmunan qanday bo‘lishi kerakligi saroy odobi doirasida uqdiriladi. E’tibor berilsa, bunda tarixiy so‘zlar (*ulus, g‘asb etuvchilar, sangboron*)ni qo‘llash bilan birga faol iste’moldagi so‘zlarning davr uslubiga mos tarzda (*farmoni oliy, daryoi adolatingiz*) bog‘langani, so‘zlarning eskirgan shakllari (“kim” bog‘lovchisi, “shul” olmoshi), eski so‘zshakllar (*bag‘ishlagay, yog‘ilgay*) ham muhimligini ko‘rish qiyin emas.

Tahlillardan ayon bo‘lyaptiki, tarixiy so‘zlar va morfologik birliklar tasvirlanayotgan davr kishilari nutqini asliga monand qayta yaratish vositasi sifatida o‘quvchi tasavvurida o‘tmishning to‘laqonli va haqqoniy manzaralarini jonlantirishda muhim ahamiyat kasb etar ekan. Shuningdek, ko‘rib o‘tilgan misollar badiiy nutq tasvir vositasigina emas, ayni paytda tasvir predmeti ham ekanligini yorqin namoyon etadi.

Adabiy tilda kam qo‘llaniluvchi dialektizmlar badiiy asarda joy koloritini berish uchun ishlatiladi. O‘zbek tilida so‘zlashuvchilar tarqalgan xududlarda umummilliy xususiyatlar bilan bir qatorda o‘sha xudud kishilarigagina xos

bo‘lgan jihatlar (urf-odatlar, tasavvurlar, aqidalar, narsa-buyumlar va h.k.) ham mavjudki, bular birinchi galda sheva tilida o‘z aksini topadi. Shunday ekan, asarda tasvirlanayotgan xududga xos buyoqlarni berish, unda harakatlanayotgan personaj xarakterini to‘laqonli badiiy talqin etish uchun tabiiy ravishda dialektizmlardan foydalanish zarurati yuzaga keladi. Masalan, N.Eshonqulning “Urush odamlari” qissasi voqealari hozirgi Qamashi tumaninning Tersota qishlog‘ida, urushning oxirgi yilida kechadi. Avvalo aytish kerakki, qissa bir o‘qishdayoq o‘quvchi ko‘ngliga chippa yopishadigan, uni befarq qoldirishi mumkin bo‘lmagan asarlardan. Albatta, qissada keskin dramatizmga yo‘g‘rilgan hayotiy holatning qalamga olingani, urush atalmish olamiy fojianing kichik bir qishloq ahli hayoti misolida akslantirilgani bunda hal qiluvchi ahamiyatga ega. Ayni paytda, o‘quvchining asar ruhiga kirishi, betakror fe’l-sajiyali tersotaliklarga hamdardu hamnafas bo‘lib qolishida uning tili ham g‘oyat muhim. Qissani o‘qiganda “xalq ruhi tilda aks etadi” degan gapning shunchaki lutf emasligiga amin bo‘ladi kishi. Ilk sahifalarda eshitilgan – Normatning urushdan qaytishi munosabati bilan uyushtirilgan to‘ychiqdagi yosh bolalar kurashi qo‘zg‘agan shavqu tarafkashlik ifodasi bo‘lmish luqmalar, pardali yo behayo ekaniga hukm qilishga shoshib qolinadigan tagdor hazillaru qochirimlar – bari sodda samimiyatdan, xalqonalikdan darak. Kurashda g‘olib bolakay qo‘llagan usulning mana bu tarzda olqishlanishi haqida ham shunday deyishga to‘la asos bor: “Halol!- baqirib yubordi Sharif chavandoz.- Buni yiqitish deydi-da! *Ukkag‘ardi uli*, chorjetimey, *dustaman qildi-ya*!.. Xoy Xayrulloboy!- tashqariga bo‘y cho‘zib chaqirdi.- Polvon*ding jiligini* opkeling...”

Eridan keyin Biydi momo erkagu ayol vazifasini zimmasiga olganini ta’kidlab, “U o‘roq o‘rar, o‘tin yorar, beda tashir, bug‘doy yanchar, tegirmon tortar, og‘il tozalar, *navbatida mol boqar* ... edi” deyiladi. Bu yerda *navbatida mol boqmoq* deganda Tersota turmushiga xos tushuncha – qishloq chorvasini navbat bilan har kun bir xonadon vakilining boqishi nazarda tutilyaptiki, navbati kelganda Biydi momo ham podachilik qilgani aytilmoqda. Yoki boshqa bir o‘rinda Biydi momo “sarg‘ayib ketgan junni oldidagi taroqdan o‘tkazib olmoqda edi” deyiladi. Bunda “taroqdan o‘tkazish” – junni ipga aylantirish jarayonidagi bir bosqichni anglatadi, ya’ni Biydi momo turmushida chorva keng o‘rin tutgan tersotalik ayollar uchun odatiy mashg‘ulot bilan band ekan. E’tibor berilsa, keltirilgan parchalarda umumiste’moldagi “navbat” va “taroq” so‘zlarining shevaga xos ma’nolari aktuallashgani ko‘riladi.

“Normat *hayotining* Keldiyor so‘pi bilan tutash qismiga go‘ng tashiy boshladi” degan jumlani o‘qiganda beixtiyor “hayot” so‘zining tersotaliklar shevasida anglatadigan “tomorqa, bog‘cha” ma’nolari bilan adabiy tildagi ma’nosi orasidagi aloqa qandayligini o‘ylab qolasan. Eng avval “peshana teri bilan non tepib yemoqni hayot deb bilganlar-da!”, degan o‘y keladida, shu xulosada taq to‘xtab qolishni istab qolasan. Yoki o‘limini bo‘yniga olib qo‘ygan Anziratning “Agar men *dumalab ketsam*, Xolmat bilan Hojar *hovar*da qolmasin, opajon...” deya zorlanishi-chi?! Ayol “o‘lsam” demaydi – “dumalab ketsam” deydi: tog‘dan tubsiz jarlikka dumalagancha go‘yo yo‘qlikka singib ketgan toshga mengzaydi o‘limni. Sag‘irlarim qarovsiz qolmasin demaydi, yo‘q, “hovar”da – kimsasiz bir maydonda qolishmasin deydi. Qarang, oddiy odamlar nutqida poeziya bor: fikrlashlarida obrazlilik, metaforiklik kuzatiladi. Bu hol esa ularni qadim ajdodlar bilan bog‘lab turgan tomirlar nihoyatda baquvvat ekanidan, o‘zlarining asliga – tabiatga yaqinligidan dalolatdir.

Shevalar adabiy tilning so‘z xazinasini to‘ldiradigan eng boy manba sanaladi. Boisi, shevada adabiy tildagi ko‘plab so‘zlarning muqobili bor. Masalan, “Urush odamlari”ning o‘quvchisi Biydi momo kelinlarini “Bir vaqtlari o‘n beshtalab *inak*ka o‘zim qaragich edim...” deya yozg‘irganida, “inak” – “sigir”, Normat shu kampirga “jezdam tushingizga kirdimi” deya hazilnamo so‘z qotganda esa “jezda” – “pochcha” ma’nosini berishini biladi. Shu o‘rinda bir narsani ta’kidlash zarur: badiiy adabiyot milliy tilimizdagi so‘z-javohirlarini avaylab asrovchi xazinabon vazifasini o‘taydi. Sababi, adabiy til normalarining ommalashishiga mos holda sheva xususiyatlarining kamayishi kuzatiladiki, bu – qonuniyat maqomidagi hodisadir. Aytaylik, N.Eshonqul “Urush odamlari”ni o‘ttiz yillar ilgari yozgan bo‘lsa, o‘sha vaqtlar tersotaliklar tilida qo‘llangan ko‘plab so‘zlarning hozirda iste’moldan chiqqani, unutilgan bo‘lishi tayin. Demak, ijodkor o‘zi mansub sheva xususiyatlarini oqilona me’yor darajasida va mohirlik bilan aks ettirsa, ularni mangulikka muhrlagan bo‘ladi. Buning ahamiyatini esa, masalan, qissada qo‘llangan *o‘shak, o‘shakchi* so‘zlari misolida ko‘rish mumkin. Dastlab, Biydi momo “Tursunoy guj-gujni *o‘shakchi*ligi uchun yoqtirmasligi” haqida xabar topganida, o‘quvchi Tursunoyning fe’l-amalidan kelib chiqib bu so‘z “g‘iybat qiluvchi”, “gap tashuvchi” kabi ma’nolarni anglatishini tusmollab biladi. Keyinroq, Normat Biydi momoga “Agar shu martayam *o‘shak* surgan bo‘lsang, kelib sen yalmog‘izni otaman” deya tahdid qilganida esa so‘z ma’nosi birmuncha konkretlashadi – unda

"g'iybat" ma'nosining ustuvorligi anglashiladi. Ayon bo'ladiki, tushunchani ifodalovchi asl turkiy so'z mavjud bo'lgani holda o'zbek adabiy tilida uning arabiy muqobili ishlatilar ekan. Shunga o'xshash, o'jar qat'iyat bilan Anziratga o'lim talab qilib turib olgan Biydi momoga Sharif chavandoz tahdid-la do'q uradi: "Ayg'oqilik qilmang..." Ma'lum bo'lishicha, o'zi haq bo'lmagani holda bitta fikrda qattiq turib olish "ayg'oqilik" deyilar ekan. Xuddi shu tushunchani anglatuvchi boshqa so'z esa adabiy tilimizda mavjud emas, shu sababli uni bir necha so'z bilan ifodalashga majburmiz. Holbuki, agar bu so'z adabiy til mulkiga aylansa, ommalashtirilsa, tilimizning ifoda imkonlari kengaygan bo'lur edi.

Har qanday badiiy obraz singari inson obrazi – personaj ham konkretlilik xususiyatiga ega. Zero, uning asosi bo'lgan real inson konkret davr, hudud va ijtimoiy muhitda harakat qiladi, muayyan kasb-kor bilan mashg'ul bo'ladi. Tabiiyki, bu omillarning bari uning nutqida o'z aksini topadi. Shu bois ham personaj nutqiga xos xususiyatlarni qayta yaratish obrazning to'laqonli va haqiqatga muvofiq bo'lishining muhim shartlaridan hisoblanadi. Personaj nutqining o'ziga xosligi esa eng avval u qo'llayotgan so'zlarda namoyon bo'ladi. O'z navbatida, o'sha so'zlardan tarkib topayotgan nutq personaj tasviridagi muhim chizgiga aylanadi: madaniy-ma'rifiy saviyasi, dunyoqarashi, ma'naviyati, axloqi, kasb-kori haqida ma'lumot beradi. Epik va dramatik asarlarda personaj nutqini individuallashtirishga alohida e'tibor berilishining sababi shunda. Xususan, dramatik asarlarda bunga, ayniqsa, muhim ahamiyat zarurki, ularda personaj nutqi inson obrazini yaratishning asosiy vositasiga aylanadi. Masalan, E.A'zamning "Jannat o'zi qaydadir yoki Jiydalidan chiqqan Jo'raqul" pesasini olaylik. Asar qahramoni Jo'raqul – Domlaning quyidagi replikasiga diqqat qiling:

"Domla (fikridan chalg'imay). Yo'q, xonim, siz gapni chalkashtiryapsiz. *Mustaqillik* boshqa, *ozodlik tushunchasi* bir boshqa, *ijtimoiy adolat*, *tenglik g'oyalari* – boshqa! Axir, *milliy mustaqil mamlakat*da ham *adolatsizlik*, bedodlik hukm surishi mumkin-ku. Misol kerakmi sizga?.. Bilgingiz kelsa, men *ijtimoiy adolat*, *insoniy tenglik* tarafdoriman, xolos. Zinhor-bazinhor kechagi *istibdod*ning emas! Qolaversa, odamzod muayyan bir g'oyadan charchasa yoki *ijtimoiy tabaqalashuv*, *haqsizlik* haddan oshsa, jamiyatda muvozanat buziladi. Ana shunda *islohot* yo *inqilob zarurati* tug'ilib, *mulk qo'ldan qo'lga o'tadi*. Huv Oktyabr inqilobi chog'ida shunday bo'lgan, bilasiz".

Avvalo, replikadagi gaplarning mantiqiy izchilllikda bog'langani, bir-birini to'ldirib-izohlagan holda fikriy butunlik hosil qilayotgani, mazmunida ilmiy mantiqning ustuvorligi – bari uning chinakam (ya'ni shu asardagi Xonim yoki Tursuniy kabi emas) ijtimoiyotchi olimga xosligini ko'rsatadi. Unda ishlatilgan so'z va birikmalarning aksariyati (kursiv bilan ajratildi) so'zlovchi mashg'ul bo'lgan ilm sohasining istilohlaridir. Xatto tilimizda faol qo'llanuvchi "mustaqillik", "ozodlik" kabi so'zlar ham bu o'rinda istilohiy ma'noda ishlatilmoqda. O'quvchi domlaning mustaqillikka munosabati teran anglanganligi, ayrim hamkasblariga xos shiorbozlikdan yiroqligini his qiladi. Fikri uyg'oq odam sifatida u yuz berayotgan voqea-hodisalarga nisbatan tanqidiy mavqeni egallagan, biroq mustaqillikni ich-ichidan yoqlaydi, chunki chinakam olim o'laroq mohiyatga qaramoqda.

Domlaning xotini Xonim nutqida *varvarizm*lar – o'rinsiz qo'llangan xorijiy so'zlar ko'p uchraydi. Jumladan, ruscha so'zlar. Bu – sho'ro davrida ayrim qatlamlarni o'zligidan uzilib qolishga olib kelgan "madaniyatli" ko'rinishga intilish natijasi: domlaning xonadonida ruscha so'zlashilgan, bolalar ruscha tarbiya ko'rgan. Shu jihatdan qaralsa, Xonimning o'g'liga mana bu tarz gapirishi muhit koloritini aks ettiruvchi muhim vositadir:

"Xonim. O'zingdan ko'rgin-da, *jonik*! Unisi o'poq, bunisi – so'poq, deysan. *Papa*ngning ham joni achiydi-da. Yoshing o'ttizga qarab borayotgan bo'lsa!.. Charchabsan. Kir, yotib damingni ol. *Ammashka*ngga ayt, ichkari uyga joy qilib bersin". Ko'ryapmizki, Xonim ayrim ruscha so'zlarni ishlatibgina qolmaydi, balki o'zbekcha so'zlarni ham "ruslashtirish"ga harakat qiladi. Bu esa personaj ma'naviy qiyofasiga tortilgan muhim chizgi – milliy o'zligini nainki unutgan, undan orlanadigan toifaga xos qiliq. O'ziga "mama" deya murojaat etgan o'g'lidan koyinib "Oyi (degin – D.Q.)! Endi "oyi" bo'ladi, jinnivoy! Birov eshitsa nima deydi? Bular haliyam..." deganida ham Xonim faqat atrofdagilar nima deyishining tashvishini qiladi, xolos. Milliy g'urur tuyg'usidan mosuvo bu ayolda istiqlol bittagina o'zgarish yasadi: ilgari o'z nutqini ruscha so'zlar bilan "bezagan" bo'lsa, endi unga "o'key", "hyello", "veri gud" kabi inglizcha so'zlar bilan zeb beradi. Go'yo shuning bilan o'zini dunyo ravishidan boxabar, zamonaning ilg'or kishilari qatorida his qiladi, atrofidagilarga ham shuni ta'kidlamoqchidek bo'ladiki, bu uning kaltabin ekanidan dalolatdir. Demak, varvarizmlar muhit koloritini berish bilan birga personajning fe'li, madaniy-ma'rifiy saviyasi, ma'naviy-axloqiy prinsiplari, dunyoqarashi ka-

bilar haqida ham ishonchli ma'lumot beruvchi vosita bo'lib xizmat qiladi. Shunga o'xshash, Xonimning nutqidagi "baks", "inomarka", "soqqa", "ko'kidan o'nta", "lodochka tufli" kabi *jargon*lar ham uning qiyofasini bo'rtiq aks ettirishga xizmat qiluvchi muhim detallarga aylanadi. Xullas, professionalizm, varvarizm, vulgarizm, jargon, argo kabi qo'llanish doirasi cheklangan so'zlar personaj mansub muhit koloritini ifodalash bilan birga uning nutqini individuallashtirish, ruhiyatini ochish va umumiy qiyofasini yaratishning beqiyos vositalaridir.

Ma'lumki, lug'atdagi so'zlar emotsional bo'yoqdorligi jihatidan ham bir-biridan jiddiy farqlanadi. Ayni hol tasvir predmetiga hissiy munosabatni ifodalashda juda qo'l keladi. Zero, shu tufayli ham tasvir predmetiga munosabatini ifodalash uchun yozuvchidan yangilik yaratish talab etilmaydi – mavjud so'zlardan maqsadiga eng muvofig'ini tanlash kerak, xolos. Masalan, "O'tgan kunlar"dan olingan quyidagi gaplardagi kabi:

"Zaynab *bo'zarg'an holatda* uyiga yugurib ketdi."

"Kumush *baqadek qotib o'lturgan Zaynab*ka qaradi."

"Zaynab o'zining xatosini ongladi va gapuralmay *g'o'ldiradi.*"

"Zaynab ishini to'xtatib *bo'zrayg'ancha* Kumushka qarab qoldi."

"Uning bu *dovdir gaplari* g'alaba qozonmoqchi bo'lg'an Kumushni dovdiratti."

"Zaynabning *bir yarim qarich osilib ketkan qovoq-dudog'i*..."

Endi o'ylab ko'ring: A.Qodiriy kursivda berilgan so'zlarni Kumushga nisbatan ishlatishi mumkinmi? Komil ishonch bilan aytish mumkinki, yo'q. Chunki ularga munosabati bir xil emas. Shu bois ham, masalan, kundoshi Marg'ilonga ketmasligini bilgan Zaynab haqida *qovoq-dudog'i bir yarim qarich osilib ketkan* desa, Otabekning ikkinchi bor uylanishiga "rozilik" berayotgan Kumushni "*Fuzuliy ta'biricha sebi zanaxdoni negadir qizarib, novaki mijgoni ko'z yoshlari bilan juftlangan haligi pari edi*" deya ta'riflaydi. Shunga o'xshash, suyukli qahramonining kundoshlar orasida halak Otabekdan xafa bo'lgan chog'dagi holati haqida "*ko'zi uyqudan qolg'an kishilarning ko'zidek qizarg'an*" edi deyish bilan cheklanadi-da, suhbat davomida bir joyda "*ko'zida bir turlik g'iltillash bor*"ligini, boshqa bir o'rinda "*ko'ziga jiq yosh to'lg'an*"ini qayd etadi. Insof bilan aytganda, har ikki personaj ham o'sha holatda xafa bo'lishga haqli, biroq o'quvchi Zaynabga boqqancha "qovoq-tumshug'i nimasi?!" deya g'ashlansa, Kumushning dardiga hamdard bo'ladi-qoladi. Sababi – ularni tasvirlash

uchun tanlangan so'zlarda, o'sha so'zlarda mujassam topgan hissiy munosabatning o'quvchiga "yuqtirilgani"da.

Xulosa o'laroq ta'kidlash kerakki, so'zning nominativ tasviriyligi va ifodaviyligi badiiy adabiyotdagi har qanday obrazning asosi, javhari demakdir. Ayni hol badiiy adabiyotni "so'z san'ati" deya ta'riflashga izn beruvchi bosh omil sanaladi. So'z badiiy adabiyotdagina o'zining asliga – obrazli tabiatiga qaytadi, olamni to'laqonli aks ettirish, tasavurimizda uni qayta yaratishga xizmat qiladi. So'zning bu boradagi imkonlari benihoya keng, mavjud imkonlarning qay darajada ro'yobga chiqishi esa, tabiiyki, so'z san'atkorlarining mahoratiga bog'liq. Shu jihatdan adabiy ijod zargar mehnatiga monand: zargar olmos qirralarini ochib gavharga aylantirgani kabi, adibu shoirlar so'zdagi ma'no qirralarini jilolantirib obrazga aylantiradilar.

NUTQIY SEMATIKA. KO'CHIMLAR

Ko'chim (trop) – semantik sathdagi normadan og'ish. Ko'chimlar tasnifi. Metafora o'xshashlik asosida ma'no ko'chishi sifatida. Metonimiya – aloqadorlik asosidagi ma'no ko'chishi. Sinekdoxa haqida. Perifraz(a). Kinoya va antifrazis. Allegoriya va ramz.

Ma'lumki, umuman nutq jarayonida, xususan, badiiy nutqda so'zlar o'z ma'nosida ham, ko'chma ma'noda ham qo'llanishi mumkin. So'zning odatiy ma'nosidan o'zga ma'noda qo'llanishi semantik sathdagi og'ish sanaladi. Ko'chma ma'noda qo'llangan so'zlarning umumiy nomi *ko'chim* deb yuritiladi. Adabiyotshunosligimizda bunga sinonim sifatida yana *trop* (yun. – ko'chim) termini ham ancha faol qo'llanadi. Mumtoz adabiyotshunosligimizda ushbu tushunchani anglatish uchun *majoz* istilohi qo'llangan. Jumladan, Atoulloh Husayniy ta'rifiga ko'ra: "... majoz haqiqatning ziddidur. Haqiqat lafzni o'z yasog'i, ya'ni nimani mo'ljallab yasag'an bo'lsalar, o'shul ma'noda qo'llamoqtin iborattur. Majoz lafzni o'z yasog'idin o'zga ma'noda yasog'u lafzu o'shul ma'no orasindagi biror aloqayu munosabatqa asoslanaroq qo'llamoqtin iborattur, o'z yasog'ida tushunmakka moni' bo'lguchi jumladoshini keltirmak sharti bila. Masalan, qo'l derlar va ko'pincha qudrat zuhuri qo'l bila amalg'a oshg'anlig'ig'a asoslanib andin qudratni iroda qilurlar. Sher derlar va yuraklig kishi sherg'a o'xshag'anlig'ig'a asoslanib, andin yuraklik kishini iroda qilurlar"[1].

[1] Atoulloh Husayniy. Badoyi'u-s- sanoi'. – T., 1981. – B.219.

Badiiy nuqtda ishlatiluvchi ko'chimlar qo'llanish faolligi, badiiy-uslubiy bo'yoqdorligi, estetik ta'sir kuchi kabi jihatlaridan bir-biridan jiddiy farqlanadi:

a) ko'chimlarning bir qismi allaqachon til hodisasiga aylanib ketgan. Masalan, "kun botdi", "soat yuryapti" kabi birikmalarda qachonlardir so'z ma'nosining o'xshashlik asosida ko'chgani aniq. Faqat biz ularga shu qadar ko'nikib ketganmizki, hozirda ularga ko'chim deb qaramaymiz. Shuning uchun ham badiiy asar matnida mazkur ko'chimlar qo'llanganida, tabiiyki, muallif muayyan badiiy-estetik maqsad bilan semantik sathda og'ishga yo'l qo'ygan deya olmaymiz, zero, ular yozuvchi tomonidan tayyor holda olingan. Tabiiyki, bu nav ko'chimlar matnda estetik funksiya bajarmaydi, ularni badiiyat hodisasi sifatida talqin qilib bo'lmaydi;

b) an'anaviy tarzda ishlatilib kelayotgan va shu bois muayyan darajada turg'unlik kasb etgan ko'chimlar ham badiiy nutqda ko'plab uchraydi. Masalan, "la'l", "gul", "bulbul", "sarv", "xilol", "kamon", "nargis" va hokazo. Bu nav ko'chimlar ham xuddi yuqoridagilar singari tayyor holda olinadi, biroq, ulardan farqli o'laroq, matnda estetik funksiya bajaradi: tasviriylikni, ifodaviylikni kuchaytiradi;

v) badiiy-estetik funksiyadorligi, tasviriylik va ifodaviylikni kuchaytirishi jihatidan muayyan matn o'ramidagina ko'chma ma'no kasb etuvchi, muallifning assotsiativ fikrlashi mahsuli o'laroq dunyoga kelgan ko'chimlar alohida o'rin tutadi. Ular shartli ravishda "xususiy muallif ko'chimlari" deb yuritiladi. Shu nav ko'chimlargina yozuvchining muayyan badiiy-estetik maqsadni ko'zlab yo'l qo'ygan semantik sathdagi og'ishi natijasidirki, uning badiiy til bobidagi mahorati xususida gap borganda, eng avval shularni e'tiborga olish kerak bo'ladi.

Qadimdan o'rganib kelinishiga qaramay, ilmda ko'chimlarni tasniflash masalasida hanuz yakdillik yo'q. An'anaviy tarzda ko'pchilik mutaxassislar tomonidan ko'chimning asosiy turlari sifatida *metafora* va *metonimiya* ko'rsatilib, uning boshqa navlariga shu ikki turning ko'rinishlari deb qaraladi. Keyinroq *sinekdoxa*, undan so'ng esa *ironiya (kinoya)* ham ko'chimning asosiy turlari sifatida e'tirof etila boshladi. Hozirda vaziyat shundayki, manbalarda ko'chimning asosiy turlari ikkita (*metafora* va *metonimiya*) deb ham, uchta (*metafora, metonimiya, kinoya*) yoki to'rtta (*metafora, metonimiya, sinekdoxa* va *kinoya,*), hatto bundan ko'proq (bunda mubolag'a, litota, perifraz ham shu sirada sanaladi) deb ham ko'rsatilgan hollarga duch kelish mumkin. Mazkur holat esa masalaning g'oyat murakkab va bahsli ekanligidan dalolat beradi. Aslida shunday bo'lishi tabiiy va qonuniy ham. Zero, insonning olam haqidagi bilimlari chuqurlashib, undagi narsa-hodisalar orasidagi yangi-yangi aloqa-munosabatlarni kashf etib, xullas, tafakkuri rivojlanib borgani sari metafora va metonimiya bag'ridan ko'chimning yangi navlari ajralib chiqib, tobora mustaqil qiyofa kasb etib borishi ham tabiiydir.

Yuqorida sanalgan ko'chim turlari ma'no ko'chishining asosiga ko'ra tasniflanadi: so'zlar anglatuvchi narsa-hodisalar orasidagi o'xshashlik asosida *metafora*, aloqadorlik asosida *metonimiya*, ziddiyat asosida *kinoya*, butun va qism munosabati negizida esa *sinekdoxa* yuzaga keladi. Endigi vazifamiz sanalgan ko'chim turlarining har biriga navbati bilan alohida-alohida to'xtalib, o'ziga xos xususiyatlarini ko'rib o'tishdan iborat bo'ladi.

Ko'chimning badiiy nutqda eng ko'p va samarali qo'llanuvchi turi, hech shubhasiz, *istiora – metafora* hisoblanadi. Adabiyotshunosligimizda bu ikki termin sinonim sifatida qo'llanadi. Qizig'i, ikkala termin ham avval umuman ko'chim (trop) ma'nosida qo'llangan bo'lsa, keyincha ko'chimning faqat o'xshashlik asosidagi turini anglata boshlagan[1].

So'z ma'nosining metafora usulidagi ko'chishida narsa-hodisalar orasidagi o'xshashlikka asoslaniladi. Mohiyatiga qaragan holda qadimdan metaforani "siqiq o'xshatish", "yashirin o'xshatish" deb atash urfga kirgan. Buning sababini yorqin tasavvur qilish uchun metaforaning yuzaga chiqish mexanizmini kuzatish kifoya: ikki narsa-hodisa bir-biriga o'xshatiladi, so'ng o'xshatilayotgan narsani anglatuvchi so'z tushiriladida, o'xshayotgan narsani anglatuvchi so'z bilan o'xshatilgan narsa ataladi. Masalan, hazrat Navoiy "Nuni dog'i anbarin xilolingg'a fido" deganida, oshiq "jon"idagi "nun"ni yorining qoshiga fido etishga tayyorligini nazarda tutadi. Ya'ni bunda yorning qoshi "xilol" – yangi chiqqan oyga o'xshatiladi-da, o'xshayotgan narsa (xilol)ni anglatuvchi so'z o'xshatilayotgan narsa (qosh)ni anglatuvchi so'z o'rnida ishlatiladi. Ko'ryapmizki, bunda o'xshatish amali bor, biroq o'xshatilayotgan narsa (qosh) ham, o'xshatishga asos bo'layotgan belgi ("nozik, qayrilma") ham, o'xshatish vositasi ham ("xuddi", "go'yo" kabi) tushirib qoldirilgan – ya'ni o'xshatish amali o'ta siqiq shaklda, ayni choqda, yashirin tarzda amalga oshgan.

[1] Bu haqda qarang: Karimov O. Abdulla Oripov she'riyatida metaforik obrazlar. – T.: Akademnashr, 2014. – B.11–14.

Ta'kidlash joiz, metaforaning, umuman, ko'chimning ko'rib o'tganimiz kabi bir so'z doirasida voqealanishi nisbatan kamroq uchraydigan hodisa hisoblanadi. Aksariyat hollarda ko'chma ma'no so'z birikmasi, gap darajasida yuzaga chiqadi. Misol uchun A.Oripovning quyidagi satrlarini olaylik:

Chuvaladi o'ylarim sensiz,
Xayolimga taroq urgayman.
Mening qo'lim yetmagan yulduz,
Tushlarimda seni ko'rgayman

Dastlabki uch misraning har birida bittadan metafora qo'llangan. Ularning uchinchisi "yor"ni "yulduz"ga o'xshatish asosida yuzaga chiqmoqda va, sirtdan qaraganda, yuqoridagi misol (xilol – qosh) bilan aynandek ko'rinadi. Biroq ifodalash ko'zlangan metaforik ma'noning yuzaga chiqishida "mening qo'lim yetmagan" aniqlovchisi g'oyat muhim ekanini ko'rish qiyin emas. Ya'ni bunda yor bilan yulduzni o'xshatish asosi ularning ikkalasiga xos "yetib bo'lmaslik" belgisidirki, bu ma'no gap butunligidagina ro'yobga chiqadi. Shunga o'xshash, "chuvaladi o'ylarim" metaforasining ma'nosi ham predikativ birikma butunligida voqyelanadi. Negaki, avvalgi ikkita misoldan farqli o'laroq, bunda predmetning nomi emas, balki unga xos harakat-holat boshqa bir predmetga ko'chirilmoqda: "(ip chuvalgani kabi) chuvaladi o'ylarim". Ya'ni o'xshatilayotgan narsa nomi qoladi-da, o'xshayotgan narsaga xos harakat-holat unga ko'chiriladi. Shu o'rinda yuqorida keltirilgan Atoulloh Husayniy ta'rifidagi "*o'z yasog'ida tushunmakka moni' bo'lguchi jumladoshini keltirmak sharti bila*" degan nuqtaga qaytish maqsadga muvofiq. Bu o'rinda ma'no ko'chishi so'z qo'llangan kontekst bilan ham bog'liqligi, matndagi boshqa so'zlarning uni "o'z" ma'nosida tushunishga mone bo'lishi nazarda tutilmoqda. Darhaqiqat, keltirilgan misolda "o'y" so'zining "jumladosh" ekani "chuvalanmoq"ni o'z ma'nosida tushunishga imkon bermaydi.

Albatta, metafora usulidagi ma'no ko'chishida o'xshatilayotgan narsa-hodisalar orasida aynan o'xshashlik bo'lishi emas, balki ularga xos umumiy belgilardan biri asos uchun olinadi. Masalan, "oltin kuz" birikmasida "rang" (kuzda daraxt barglarining sarg'ayishi sabab sariq rang ustuvorligi), "oltin davr" birikmasida "qimmat" (nazarda tutilgan umr pallasining qimmatli ekani) asos uchun olinadi. To'g'ri, ushbu misollar metaforaning anchayin sodda ko'rinishlari, ularning estetik ta'sir kuchi

ham, albatta, shunga yarasha bo'ladi. Aksincha, voqelikdagi narsa-hodisalar yoki ko'ngil hollari bilan moddiy olam orasidagi bizga ko'rinmagan, biroq san'atkorona o'tkir nigoh bilan ilg'angan o'xshashliklar asosidagi ko'chimlar o'quvchini hayratlantiradi, unga zavq bag'ishlaydi. Faqat shugina emas, bu nav ko'chimlar o'sha narsa-hodisaga o'zgacharoq nazar solish, ko'ngil holini teranroq his qilishga yordam beradi. Masalan, Faxriyorning sonetlaridan biridagi "Ko'nglim sinar, muz bo'lib sinar" metaforasini olaylik. Shoir metaforani "muz bo'lib sinar" tarzida aniqlashtirib qo'yayotganini nazardan qochirmaslik lozim. Sababi, "ko'ngil – oyna", "ko'ngil – shisha" o'xshatishlari asosiga qurilgan "ko'ngil sinishi", "chilchil bo'lishi" metaforalari ancha keng tarqalganki, shoir o'zi qo'llagan metaforaning ularga aloqasiz ekanini ta'kidlamoqda. To'g'ri, bunda ham mavjud metaforaga – muayyan hislar tugab bitganini anglatuvchi "ko'ngil sovishi" ifodasiga tayanilgan, aniqrog'i, bu ifoda mubolag'alashtirilgan: ko'ngil sovishi haddi a'losiga yetib – muzlash darajasining kuchliligidan sinib uvalanishi nazarda tutilgan. Bugungi kun o'quvchisi esa, bilasiz, turli ilmiy ommabop film va ko'rsatuvlar orqali o'ta kuchli muzlatilgan jismning ichdan portlagan kabi parchalanishini tasavvur qilishga qodir. Ayon bo'lyaptiki, metafora davr o'quvchisining didi va ma'rifiy darajasi, tafakkur tarziga mos bo'lar ekan.

Obrazli ifoda o'laroq metaforaning qabul qilinishi avtomatizmdan yiroq, u ijodiy yondashuvni, assotsiativ fikrlashni taqozo etadi. Deylik, R.Parfining "Suv ostida yaltiraydi tosh, Xarsanglarda sinadi suvlar" satrlarida metaforaning ma'nosi ikki bosqichda namoyon bo'ladi. Shoir tilimizda ancha keng qo'llaniluvchi suvning oynaga o'xshatilishiga (birinchi bosqich), ya'ni o'zi va o'quvchisining badiiy xotirasida mavjud obrazli ifodaga tayanadi va shu asosda suvning xarsangga urilib parchalanishini oynaning sinishiga o'xshatadi (ikkinchi bosqich). Shoirning quyidagi:

Derazamga uriladi qor
Jaranglaydi jarangsiz kumush, –

satrlarida metaforaning ma'no assotsiatsiyalari yanada kengroq. Ma'lumki, qorning kumushga (rang o'xshashligi) o'xshatilishi ancha keng qo'llanadi. Shoir shu asosda "kumush"ning yana bir assotsiyasiyasini uyg'otadi: qorning yog'ishini "kumush tangalarning sochilishi"ga o'xshatadiki (jaranglaydi jarangsiz kumush), go'yo kimdir hayri-ehson qilib tanga sochayotgandek. Xalqimizda "qor" yog'ishi to'kinlikdan, barakotdan deb

bilinishi sizga ma'lum, albatta. Ko'ramizki, qor shoirning assotsiativ fikrlashida avval "kumush"ni, keyin xalqimizning maishiy tafakkurida muqim o'rinlashgan inonchni uyg'otadi. Anglashidadiki, agar leksik metaforaning mazmuni bir so'z doirasida anglashilishi mumkin bo'lsa, matn ichidagi metaforaning ma'nosi matndagi boshqa so'zlar bilan aloqada oydinlashar ekan. Masalan, shoir yozadi:

Eng dahshatli baqiriq – soqovning baqirig'i.
O', qanday kuch bilan baqirar qabrtoshlar...

Albatta, bu o'rinda metaforaning ma'nosi turlicha tushunilishi, u o'quvchilar ongida bir-biridan farqli assotsiatsiyalarni uyg'otishi mumkin ekani tabiiy. Biroq har qanday holatda ham parchadagi birinchi misra ikkinchisining anglanishiga, metaforik mazmunning yuzaga chiqishiga asos bo'ladi. "Soqovning baqirig'i"dagi dahshatli jihat shuki, uni kamdan kam odam eshitadi, eshita oladi. Shunga o'xshash, aslida, qabrtoshlar ham bizni juda ko'p narsalardan ogoh etib turadi, faqat ularning baqirig'ini biz doim ham "eshitolmaymiz". Baqirig'ini yonidagi odam eshitmayotganini bilib turgan soqovning holatini tasavvur qilasiz-da, bizni ogoh etib unsiz baqirayotgan qabrtoshlar, ular ortidagi o'tganlar ruhini tasavvur etasiz. Va ayni shu nuqtada she'r dilingizni titratadi, boshda tushunarsizdek ko'ringan satrlar qatidagi ma'no ongingizga o'chmas bo'lib muhrlanadi.

Atoulloh Husayniy uqdiradiki: "Aqllig' jondorlardin o'zga tilsiz hayvonlar, o'sumluklar, jismlarga xitob va alarning orasidagi tig'u qalam, kunu tun, sham'u gul munozaralari yanglig' shoirlar yaratgan munozaralar ham istiora qabilidindur"[1]. Ya'ni olim ko'chimlarning bir guruhi mohiyatan metaforaga yaqin ekanligini ta'kidlaydi. Zamonaviy adabiyotshunoslikda ham Atoulloh Husayniy sanagan *jonlantirish* (*antropomorfizm*), *tashxis (personifikatsiya)* va *allegoriya* (*majoz*) metafora guruhiga kiruvchi ko'chimlar sifatida e'tirof etiladi.

Badiiy nutqda keng va faol qo'llanuvchi ko'chim turlaridan yana biri metonimiyadir. Metonimiya (gr. – "o'zgacha nomlash", "boshqa narsa orqali atash") usulida ma'no ko'chganida narsa-hodisalar o'rtasidagi aloqadorlik asos qilib olinadi. Bu aloqadorlik turlicha ko'rinishlarda namoyon bo'lib, bunda narsa-hodisa, holat yoki harakat bilan ular egallagan joy ("stadion hayqirdi", "shahar bosh ko'tardi"), vaqt ("og'ir kun", "omadli

[1] Ko'rsatilgan asar. – B.220.

yil"); harakat bilan u amalga oshiriladigan vosita ("achchiq til"); narsa va uning egasi, yaratuvchisi ("Fuzuliyni o'qimoq"); narsa va u yasalgan modda, xom-ashyo ("barmoqlari to'la tilla"); ruhiy holat, xususiyat va uning tashqi belgisi ("ko'z yummoq") kabi aloqalarga asoslaniladi. Badiiy adabiyotda uzoq davrlar mobaynida metaforik tafakkur yetakchilik qilgan va shu bois ham metonimiya nisbatan kamroq uchragan bo'lsa, zamonaviy adabiyotda – badiiy proza maqomining yuksalishi bilan bog'liq holda – metonimiya ham faollashgan. Badiiy-estetik funksiyadorligi, ta'sir kuchi jihatidan metonimiyaning metaforadan quyiroq turishini ko'pchilik mutaxassislar e'tirof etadilar. Shunday bo'lsa-da, badiiy matnda, ayniqsa, metafora bilan yondosh qo'llangan holda u katta badiiy samara beradi, fikrni lo'nda va ta'sirli ifodalashga xizmat qiladi. Misol uchun A.Oripovning "Bahor" she'ridan olingan "Qaydadir yurtini eslab ingrar nay" satrini olib ko'raylik. Cholg'u asbobi orqali kuy ma'nosining berilishi – metonimiya, biroq bu ma'no "ingrar" metaforasi bilan qo'shilgan holda ifodalanadi va shu tufayli ham kuchli badiiy samara beradi. Yoki "Faryod chekkanim yo'q el ichra taqir, O'ch ham olganim yo'q na qalamimdan" satrlarida ham yana vosita orqali jarayon nazarda tutiladi va u ham "o'ch olmoq" metaforasi bilan baqamti qo'llanadi. Bu ikkisi birlikda esa "butun vujudim bilan ijodga berilib g'amlarimni unutishga harakat qilmadim" degan ma'noni ifoda etiladi va, muhimi, metonimiya mazmunni obrazli, ta'sirli ifodalashga xizmat qiladi. Yuqoridagi misollarda vosita – harakat aloqasi asosidagi ko'chimni ko'rgan bo'lsak, U.Azimning: "Ko'zlarini ochib-yumar Mitti qushcha – yarador. Falak, unga najot yubor, O'lim, bo'lma xaridor", – satrlarida joy metonimiyasini ko'ramiz. Zero, bundagi "falak" so'zi tafakkurimizda o'rinlashgan ishonch asosida "yaratgan"ni anglatadi. Yoki yana shu shoirning "Sen nimani ko'ribsan, ey, Rim?" satrida ham joy nomi orqali unda yashovchilar ma'nosi ifodalanadi. Ba'zi hollarda obrazni yaratishda metafora va metonimiyaning qorishiq holda kelishi, birgina so'zning ham metonimik, ham metaforik asosdagi ko'chma ma'nolari qo'llanishi kuzatiladi. Shu jihatdan Sh.Rahmonning quyidagi she'riga diqqat qilaylik:

Xazonga aylandi kunlarim...
Motamda turganday boqaman.
Fasllar to'qnashgan lahzada
xazonlar to'pini yoqaman.

Ko'zlarim achishar behosdan
yuragim, qo'llarim titraydi.
Alanga olmaydi kunlarim,
tutaydi, oh, muncha tutaydi.

She'rning lirik qahramoni – kechmishini sarhisob qilayotgan, o'tgan kunlaridan qoniqmaslik tuyayotgan odam. Shoirning assotsiativ tafakkuri "xazon"da metonimik asosda kuzni, metaforik asosda esa yana o'tgan, hayot daraxtidan go'yo uzilib tushgan kunlarini ko'radi. She'rning kayfiyatini his qilishda, uni tushunishda "xazon" yetakchi ahamiyat kasb etadi, go'yo kalit vazifasini bajaradi. Shunga o'xshash, X.Davronning "Qarshida deraza so'ylaydi ertak, Unda ikki soya – baxtiyor malul" satrlarida ham yolg'iz ayol ruhiyatini ochishda metonimiyadan mohirona foydalanilgan va unda ham metonimiya metafora bilan baqamti qo'llangan.

Tropning yana bir turi *sinekdoxa* bo'lib, ko'pchilik mutaxassislar uni mohiyat e'tibori bilan metonimiyaning bir ko'rinishi deb biladilar. Ayni choqda, sinekdoxani alohida, hatto ko'chimning asosiy turlaridan biri deb qarovchilar ham bor. Aytish kerakki, har ikki qarashda ham muayyan asos bor. Jumladan, metonimiya ko'rinishi sifatida qaralishiga sabab shuki, bunda ham ma'no ko'chishi aloqadorlik asosida – butun va qism, yakka va umum aloqasi asosida yuz beradi. Shu bois ham mutaxassislar sinekdoxani metonimiyaning miqdoriy ko'rinishi deb qaraydilar. X.Davronning "Kulol muhabbati" she'ridan:

Sahardan to oqshomga qadar,
Ko'kda porlab yonmaguncha oy,
Ertak so'ylar sarxush barmoqlar,
Ertak tinglar qizil rangli loy...

Keltirilgan parchada ham "ertak so'ylar" metafora bo'lsa, "barmoqlar" sinekdoxadir. "Ertak so'ylar" deganda kulol o'z ishiga butun mehri, qalb qo'ri bilan berilgan ijodning sehrli onlari nazarda tutiladi. Tabiiyki, ertak so'ylayotgan "barmoqlar" – qism va u butunni – ishiga, yaratish shavqiga berilgan kulolni she'rxon ko'z oldiga keltirishga xizmat qiladi. Yoki M.Yusuf "Faqat shu yer yaqin yurakka, Faqat shunda quvonar ko'zlar" deganida ko'z odam ma'nosini bildirishi ham sinekdoxaga misol bo'la oladi. E'tibor berilsa, bu ikki misoldagi ma'no ko'chishi, yuqorida me-

tonimiyaga keltirilgan misollardagidan farqli o'laroq, ikkita narsa-hodisa orasidagi aloqadorlik asosida amalga oshayotgani yo'q, bitta predmetning qismini anglatuvchi so'z uni butun holda atashga xizmat qilayotganini ko'rish qiyin emas. Ayni hol sinekdoxani boshqa ko'chim turlaridan farqlaydigan asosiy jihatdir. Sinekdoxaning yana bir ko'rinishi – yakka narsa nomi bilan umumni nazarda tutishda ham mohiyatan ayni shu hol kuzatiladi. Masalan, Sh.Rahmon bir she'rida "Qadimda mevalar yetilgan paytda savob deb yashagan komil ajdodim musofir chanqog'in bossin deb atay buzib qo'yar ekan bog'lar devorin" deb yozarkan, "qadim ajdodim" birikmasi bilan jami ajdodlarni, o'tmishdagi o'zbek xalqini ataydi. Xuddi shunga o'xshash, "O'zbekning qorako'z bolalariga bitta dunyo qolsin hayratlik" misrasida ham "o'zbekning qorako'z bolalariga" birikmasi ostida kelgusidagi o'zbek xalqi nazarda tutilgani ayon. Diqqat qilinsa, bu misollarda ham ma'no ko'chishi ikkita narsa-hodisa orasidagi aloqadorlik asosida amalga oshmoqda deb bo'lmasligini ko'rish qiyin emas. Negaki, "qadim ajdod"lar jami xalqni tashkil qiladi, ya'ni teskari tomondan borsak, bitta predmet – "xalq"ni atash uchun uning qismini anglatuvchi so'zdan foydalanilayotgani ko'rinadi.

Manbalarda atoqli otlarning turdosh ot ma'nosida qo'llanishiga ham sinekdoxaning bir ko'rinishi deb qaraladi. Masalan, shoir "faqat Jumavoyi bo'lgani uchun havaslaring kelar robinzonlarga" deganida Robinzonga o'xshash hayot kechiruvchi kishilarni – ko'pchilikni nazarda tutadi. Bir qarashda bunda qism nomi orqali butun atalayotgani, demak, qarshimizda sinekdoxa ekani shubhasizdek ko'rinadi. Biroq, chuqurroq mushohada etib ko'rilsa, mazkur da'vo haq ekanligiga shubha tug'iladi. Chunki "robinzonlar" deganda "Robinzonga o'xshab hayot kechiruvchilar" tushunilar ekan, bu o'rinda o'xshashlik asosidagi ma'no ko'chishi – metafora haqida gapirish to'g'riroq bo'ladi. Faqat biz ko'nikkan metaforalardan farqi shuki, bunda o'xshatish obyekti adabiy asardan olinmoqda. Shunga o'xshash, M.Yusuf "Toshkentga qiz berma, Marg'ilon, Qodiriy yo'q, zaynablar omon!" deganida ham "zaynablar" so'zi bilan "fe'l-amali Zaynabga o'xshaganlar"ni umumlashtirib ataydiki, bunda ham ma'no metafora asosida ko'chadi. Umuman olganda, mashhur adabiy asar qahramonlari, afsonaviy yoki tarixiy shaxslarning nomlari orqali o'xshatish asosida muayyan fe'l-xususiyatni (Xotam – saxiylik, Qorun – o'ta boylik, Otello – rashkchilik, Yago – xasadgo'ylik) ifodalash she'riyatimizda eskidan qo'llanib

keluvchi uslubiy vositadir. Ayni jihati – mavhum tushunchani konkret obraz nomi bilan atashi bunday ko‘chimlarni *allegoriya*ga, benihoya ko‘p takrorlanishi esa *emblema*ga – biron-bir tushunchaning turg‘un belgisiga yaqinlashtiradi. Aytilganlardan ayon bo‘lyaptiki, konkret ko‘chimni aniq bir turga mansub etish doim ham to‘g‘ri bo‘lavermaydi, sababi, u o‘zida ko‘chimning turli ko‘rinishlariga xos xususiyatlarni mujassam etishi ham mumkin ekan. Xuddi shu narsa perifraz(a) misolida ham kuzatiladi.

Manbalarda perifraz(a) ham ko‘chim turlari sirasida sanalib, narsa-hodisa, joy yoki shaxsni o‘z nomi bilan emas, unga xos xarakterli belgilarni ifodalovchi so‘z birikmasi bilan atashni anglatadi. Mantiqan olib qaralsa, modomiki narsa (*butun*) uning belgisi (*qism*)ni ifodalovchi so‘z birikmasi bilan atalar ekan, perifrazni sinekdoxaning bir ko‘rinishi deb tushunish to‘g‘ri bo‘lur edi. Biroq ma’no ko‘chishi bundan tamom o‘zgacha asoslarda amalga oshgan perifrazlar ham talaygina. Masalan, Shavkat Rahmon “Ikki daryo oralig‘ida Haq adolat topmadi qaror” deganida jug‘rofiy joylashishiga oid belgi orqali O‘zbekistonni nazarda tutadi. Bu o‘rinda ko‘chma ma’no *narsa* va *uning joylashish o‘rni* orasidagi aloqadorlik asosida voqye bo‘ladi, ya’ni ayni hol uni metonimiyaga mansub etishga izn beradi. Bundan farqli o‘laroq, “madaniyat beshigi”, “Sharqning yulduzi” yoki “Sharq mash’ali” (O‘zbekiston), “yurtimning yuragi” yoki “Sharq darvozasi” (Toshkent) kabi perifrazlarda *o‘xshashlik* asosidagi ma’no ko‘chishi kuzatiladi. Shuningdek, kinoyaviy tarzda zidlab o‘xshatish – teskari o‘xshatishga asoslangan perifrazlar ham ko‘plab uchraydi. Masalan, Cho‘lpon Zebining advokatini bir o‘rinda “uezd miqyosiga yarasha ish ko‘radigan kichkinagina bir Plevako”, boshqa bir o‘rinda “kichkina shaharning kichkina Plevakosi” deb ataydi. Aslida u – “davlat xazinasining kattagina pulini yeb qo‘ygan askariy bir to‘ra” – dordan qochib Turkistonga kelib qolgan. Ya’ni u taraqqiyotdan ortda qolgan Turkistondagina “zakunchi”lik qilishga yaroqli, shunchaki “suv bo‘lmasa tayammum...” qabilidagi advokat, xolos. Shu odamning kasbi bilan bog‘liq va o‘z davrining mashhur advokatiga o‘xshatish orqali tavsiflab atalgani kinoyani yuzaga keltiradi. Ma’lum bo‘ladiki, badiiy nutqda perifrazaning metaforik, metonimik, kinoyaviy va sinekdoxa qolipidagi ko‘rinishlari uchrashi mumkin ekan. Yana bir jihati, perifrazda doim ham ko‘chma ma’no kuzatilavermaydi. Masalan, Toshkentni “yurtimiz poytaxti”, A.Qodiriyni “milliy romanchiligimiz asoschisi”,

S.Ahmadni “qahramon adibimiz” tarzida atovchi perifrazlarda ma’no ko‘chishi mavjud emas, ulardagi obyektga xos belgilar o‘z ma’nosida qayta nomlashga xizmat qiladi.

Ma’no ko‘chishining yana bir turi “kinoya” (ironiya) bo‘lib, u zidlash, teskari o‘xshatishga asoslangan ko‘chim sifatida tavsiflanadi. Masalan, A.Qodiriy Kalvak maxzumning badbashara qiyofasini chizib bergach, boshqa bir o‘rinda uni “husni Yusuf” deb ataydiki, bu birikmaning teskari ma’noda qo‘llanganini o‘quvchi yaqqol fahmlay oladi. Ta’kidlash kerakki, kinoyaning ma’nosi faqat kontekstda ro‘yobga chiqadi, ya’ni u alohida olingan holda mavjud bo‘lolmaydi, kontekstdan xabardorlik uni anglashning qat’iy shartidir. Ayni shu jihati tufayli ham ayrim mutaxassislar kinoyani ko‘chim turi o‘laroq e’tirof etmaydilar.

Kinoya personajlar nutqida ham keng qo‘llanadi. Biroq bu holda u ko‘chim sifatida emas, ko‘proq konkret hayotiy holatga, sog‘lom mantiqqa yoxud so‘zlovchining maqsadiga muvofiq kelmaydigan gap sifatida ko‘rinadi. Kinoya asosidagi bu usul *antifrazis* deb yuritiladi. Antifrazis tasvir predmetiga yozuvchi munosabatini ifodalashda, ayniqsa, qo‘l keladi. Masalan, M.M.Do‘stning “Iste’fo” qissasida shu usuldan samarali foydalanilgan. Qissa personajlaridan biri – Binafshaxon qizini himoya qilib: “Qizimiz kimdan kam? O‘zi husndor bo‘lsa, diplomi yaqin qoldi, aqli odobi joyida. O‘zbekcha gapirishniyam biladi...” – deydiki, uning gapi ko‘zlagan maqsadiga mutlaqo zid: xonim qizini maqtamoqchi edi, haqiqatda aks natijaga kelindi, ya’ni qizning milliylik unutilgan muhitda o‘sgani ayon bo‘lib qoldi. Ayni paytda, bu bilan personaj ma’naviy qiyofasiga muhim chizgi tortildi: Binafshaxonning sirtigina yaltiroq, ma’naviyati xilvirab ketgan kaltabin ayolligi yana bir karra tasdig‘ini topdi. Yoki qissa personajlaridan birining “Bugun kayfiyatim o‘nglandi. Xotingayam do‘q urdim” deyishi; boshqasining “o‘zimizdayam do‘xtir ko‘p, barisi ota qadrdon, porayam so‘ramaydi” deya maqtashnishi ham kinoya bo‘lib, u yozuvchining so‘zlovchiga, davr muhitiga munosabatini ifodalashga xizmat qiladi.

Ko‘chimning yana bir turi allegoriyadir. Adabiyotshunosligimizda allegoriya termini o‘rnida “majoz” (albatta, bunda istilohning tor ma’nosi ko‘zda tutiladi) istilohi ham qo‘llanadi. Allegoriyaning ko‘pchilik e’tirof etgan spetsifikasi mavhum tushunchalarni konkret narsa-hodisalar nomi bilan ifodalashda namoyon bo‘ladi. Badiiy adabiyotda so‘z-allegoriyalar, ko‘proq an’anaviy tarzda qo‘llanadi, ularning ma’nosi ham turg‘un ho-

latga kelib ulgurgan. Negaki, allegoriyadagi ma'no ko'chishi doim ham motivlangan emas, aniqrog'i, motiv keyincha unutilgan yoki unga zarurat qolmagan. Misol uchun, "ayyorlik" tushunchasining "tulki" so'zi bilan ifodalanishini olaylik. Aslida, o'ziga yemish topishu kushandalaridan omonlik topish uchun yovvoyi jonivorki "xiyla" ishlatadi. Shunday ekan, nega aynan tulkining nomi majozan "ayyorlik" ifodasiga aylangan? Sababi, atrof-jonibida tulki keng tarqalgani uchun ham ajdodlarimizda uni bevosita kuzatish imkoni katta bo'lgan: "ayyorlik"larini ko'rganlar, zavqlanib kulganlar. Xullas, tulkining "ayyor" ekaniga ko'pchilik beshak ishonch hosil qilgan. Avvalida ayyor kishilar tulkiga mengzalgan, so'ng esa, ko'p ishlatilaverishi natijasida, "tulki" va "ayyorlik" so'zlari go'yo ma'nodoshga aylangan, shu ma'noda qo'llashga tabiiy ravishdagi kelishuv sodir bo'lgan, "shartlashib olingan". Shu tariqa badiiy asarlarda, masalan, "bo'ri" – vahshiylik, "eshak" – farosatsizlik, "bedana" – qo'nimsizlik, "buqalamun" – beqarorlik, "musicha" – ojizlik, "chayon" – zararkunandalik tarzidagi allegoriyalar urfga kirgan. Bu nav allegoriyalarning aksariyati, yuqorida ham aytdik, ayni tushunchalarning turg'un belgisiga – emblemaga yaqinlashib qolgan.

Adabiyotshunoslikda allegoriyada ma'no ko'chish asosi masalasida ham yakdillik yo'q: ayrim mutaxassislar bunda *o'xshatish*ni asos deb bilsa, boshqalari *aloqadorlik*ni ko'rsatadilar. Haqiqatda esa, agar teranroq o'ylab ko'rilsa, allegoriyada ma'no ko'chishi sinekdoxa qolipida amalga oshishini anglash uncha qiyin emas. Yana "tulki" misoliga qaytsak, jonivor (*butun*)ni atovchi so'z uning bir xususiyati (qism)ni ifodalashga xizmat qilayotganini ko'ramiz.

Badiiy adabiyotda mohiyatan allegoriyaga yaqin bo'lgan ko'chimning bir turi sifatida simvol (ramz) ham keng qo'llanadi. Simvolning allegoriyadan farqi shundaki, u muayyan kontekst doirasida ham o'z ma'nosida, ham ko'chma ma'noda qo'llanadi. Masalan, Cho'lpon she'riyatidagi "yulduz", "bulut", "bahor", "qish" obrazlari buning yorqin misoli bo'la oladi. Jumladan, mashhur "Qalandar ishqi" she'rini o'qiganda, uni ishqiy mavzudagi she'r sifatida tushunaverishimiz mumkin. Biroq bu she'rdagi ramzlar qatida boshqa bir ma'no ham mustaqil holda mavjud bo'lib, uni o'z vaqtida shoirga ruhan yaqin qishilar yaxshi tushunganlar. Sababi, ular ramzlarning ma'nosi anglashiladigan kontekstdan – shoirning hayot yo'li, orzu-intilishlari, she'r yozilgan paytdagi ruhiy holati va h. omillardan xabardor bo'lganlar. Demak, hozirda ham she'rni Cho'lponning hayot yo'li

va ijodiy merosi kontekstida o'rganilsa, ramziy ma'no anglashilishi mumkin. Ramzning tabiati haqidagi fikrlarni R.Parfi she'ridan olingan tubandagi parcha misolida ham ko'rishimiz mumkin:

Yana keldim mahzun go'shaga
Bunda bir nay yotibdi sinib.
Qo'y sig'inma ortiq o'shanga,
Qo'y sig'inma unga sevgilim...

Parchadagi "singan nay" ramzdir. Mazkur ramzni o'z ma'nosida ham (ya'ni o'sha go'shada chindan-da singan nay yotibdi degan ma'noda), shuningdek, lirik qahramonning yo'qotilgan hislari, armonga aylangan orzulari ma'nosida ham tushunish mumkin bo'ladi. Ikkinchi holatda biz "singan nay"ni ramz sifatida qabul qilgan bo'lamiz. Masalaning yana bir muhim tomoni shuki, "singan nay" bilan "yo'qotilgan hislar, armonga aylangan orzular" orasida na metaforadagi kabi o'xshashlik va na metonimiyadagi kabi aloqadorlik asosidagi munosabat mavjud. Ya'ni "singan nay" faqat shu kontekst doirasidagina va shartli ravishdagina o'sha mazmunni ifodalashi mumkin, xolos. Xuddi shu gap Cho'lponning "Qalandar ishqi" she'ridagi "yor", "muhabbat", "dengiz", "yulduz", "quyosh" ramzlariga ham to'la taalluqlidir. Zero, ular ham o'zlari ifodalayotgan ramziy ma'no bilan o'xshashlik yoki aloqadorlik munosabatida emas, faqat shartli ravishdagina (va shartdan, kontekstdan boxabar kishilargagina) ramziy ma'noni ifodalaydilar. Shartdan, kontekstdan bexabar o'quvchi uchun esa she'rning faqat bevosita mazmuni, yuzadagi mazmunigina mavjuddir.

Badiiy nutq semantikasi masalasiga, xususan, ko'chimlarga to'xtalar ekanmiz, adabiyotimizda qo'llanuvchi ko'chimlarning hammasini ko'rib chiqish, ta'riflashu tasniflashni maqsad qilmaganmiz. Zero, ko'chimlarning har biri alohida mashg'ulot mavzusi bo'lish uchun bemalol yetarli, balki undan-da ko'proq material bera oladi. Yuqoridagi mulohazalar mazkur mavzuga kirish vazifasini o'tasa kifoya. Siz endi adabiyotshunoslikka oid lug'atlar, badiiy til xususiyatlariga oid ishlar bilan tanishish, badiiy asarlarni mutolaa qilish jarayonida ko'chimlarga, umuman til unsurlariga jiddiy e'tibor qilishingiz, biz to'xtalmagan yoki misollar keltirmagan vositalar mohiyatini mustaqil o'rganishingiz va o'zlashtirishingiz zarur bo'ladi.

BADIIY NUTQNING RITMIKLIGI

Ritm haqida umumiy tushuncha. Nutq ritmikligi. Ritmiklik badiiy nutqning tabiiy xususiyati sifatida. Nasriy nutq ritmikligi. Sintagma va kolon tushunchalari. Saj' haqida. Ritmik vositalar haqida.

Ritmik tashkillanishi jihatidan badiiy nutqning sochma (*nasr*) va tizma (*nazm*) shakllari mavjudligi, nasriy nutqning ritmik jihatdan ma'lum darajada amaliy nutqqa yaqinligi, she'riy nutqning esa muayyan bir o'lchov asosida tartibga solingan ritmiklikka egaligini ilgari aytdik. Endi ushbu nutq shakllarining har biriga xos xususiyatlarni mufassal ko'rib o'tish kerak bo'ladi. Buning uchun esa, avvalo, "*ritm*" va "*nutq ritmi*" tushunchalarini oydinlashtirib olish zarur.

Ritm nihoyatda keng tushuncha bo'lib, ritmiklik borliqdagi juda ko'p narsa-hodisalar, tabiiy jarayonlarga xosdir. Shunga ko'ra, *keng ma'noda ritm deganda muayyan bo'laklarning ma'lum vaqt oralig'ida tartibli takrorlanib turishi tushuniladi*. Ayonki, bu ma'nodagi ritm borliqdagi juda ko'p narsa-hodisalar, tabiiy jarayonlar, jumladan, inson organizmida mavjuddir. Masalan, tarnovdan tomchilab turgan tomchilar chiqarayotgan tovushda, ariq suvining maromli shildirab oqishida, yil fasllarining, kun bilan tunning almashinuvida; insonning yurak urishi, nafas olishi, ma'lum bir ish-harakatni bajarishi – bularning barida muayyan ritm kuzatiladi. E'tibor berilsa, ritm tushunchasi *zamon* va *harakat* tushunchalari bilan uzviy bog'liq hodisa ekanini anglab olish qiyin emas. Darhaqiqat, zamonda kechuvchi har qanday harakat (jarayon)da ritm mavjuddir. Tabiiyki, bu gap zamonda voqye bo'luvchi inson nutqiga ham to'la tegishli. Avvalo, har bir odamning gapirishida o'ziga xos ritm bo'lib, bu ritm birinchi galda uning fiziologik imkoniyatlari (mas., har bir odamda nafas olish o'ziga xos, nutq ritmi shunga ko'p jihatdan bog'liq) bilan belgilanadi. Kundalik muloqot nutqidagi ritmga ichki va tashqi omillar (kasallik, ruhiy holat – *ichki*; biror narsadan ta'sirlanish, tez harakat qilish – *tashqi*) ta'sir qilishi, uni muayyan darajada o'zgartirishi mumkin. Og'zaki nutqda kuzatiluvchi ritm tabiiy ravishda yozma nutqqa ham ko'chadi, negaki, yozganimizda "miya"da gapiriladi, o'qiganimizda "tasavvurda" eshitiladi. Demak, o'z-o'zidan ayonki, nasriy yo nazmiy ekanligidan qat'i nazar, ritmiklik badiiy nutqda ham tabiiy ravishda mavjud va u asarning o'qishli, ta'sirli bo'lishida juda katta ahamiyat kasb etadi.

Manbalarda nasriy nutq ritmikligini eng avval ritm umuman nutqqa xos ekani bilan izohlash, uning amaliy nutq ritmiga yaqinligini ta'kidlash urfga kirgan. Biroq bundan badiiy nasrdagi ritmiklik spontan xarakterga ega, ya'ni o'z-o'zidan yuzaga keladi degan xulosaga kelish xato bo'lur edi. Sirasi, bunday xulosani badiiy nutqning yuksak darajada uyushtirilganlik xususiyati, ya'ni muallif g'oyaviy-badiiy niyati ijrosi, muayyan konsepsiya ifodasiga safarbar etilganiyoq istisno etadi. Bu haqda yozuvchi O'.Hoshimov suhbatlaridan birida aytadiki: "Chinakam asar tug'ilmasidan oldin uning ohangi, musiqasi tayyor bo'ladi. Bu – g'oya emas, syujet ham emas, aynan mana shu ohang adibni qo'lidan sudrab olib kelib, stolga "mixlab" qo'yadi. Asarning joni degani shu. ... Tushda kechgan umrlar" romanimning ohangi qulog'im ostida jaranglab turadi. Bu ohang asarning boshidan to oxiriga qadar mungli, g'amli musiqa bilan yo'g'rilgan. Asarning boshini eslang! "Kuz o'lim to'shagida yotgan bemorga o'xshaydi. Oyoq ostida kasalvand xazonlar ingraydi". Bo'ldi, shu musiqa. Boshqa asarlarda ham shunday musiqa bor. "Bahor qaytmaydi" qissam "Qonqus" haqidagi rivoyatdan boshlanadi. Demoqchimanki, katta polotnoda ham, she'rda ham o'z-o'zidan musiqa bo'ladi. Kuy bo'ladi. Yirik badiiy asarda, albatta, kuy bo'lishi shart. Bo'lmasa u badiiy asar emas"[1]. E'tibor bering: adib eng avval asarning "*ohangi, musiqasi tayyor bo'ladi*" demoqda, ya'ni ohang tayyor holda berilmaydi, balki materialni anglashu his qilish jarayonida dunyoga keladi – "*tayyor bo'ladi*". Shunga o'xshash, bir guruh rus adiblari orasida ritmning nasrdagi o'rni va ahamiyati haqida so'rov o'tkazilganida, ko'pchiligi har bir asarning o'z ritmi, ohangini topib olish g'oyat muhim ekanini u yoki bu yo'sinda ta'kidlaganlar. Jumladan, mashhur adib V.Astafev aytadiki: "Tovushsiz so'z mavjud emas. So'z paydo bo'lishidan avval tovush dunyoga keldi. Nasrda ham shunday: xali syujet paydo bo'lmay turib, ijodiy niyat shakllanmasidan avval asar "jarango topishi", ya'ni qalbda "ohang" o'laroq tug'ilishi lozim, boshqa hamma narsa esa keyin, boshqa hammasi shunga elchib keladi"[2].

Tilshunoslikda nutqning eng kichik *ritmik bo'lagi* sifatida sintagma e'tirof etiladi. Sintagma esa tilshunoslik atamasi bo'lib, semantik-grammatik-fonetik jihatlardan birlashgan so'zlar guruhini anglatadi. Bu holda sintagma, aksar, so'z birikmasiga teng, biroq uning ba'zan birgina so'zga,

[1] So'z – bu sehrli dunyo. O'zbekiston xalq yozuvchisi O'tkir Hoshimov bilan suhbat.– Sharq yulduzi. – 2010. – 1. – B.133–134.

[2] Qarang: Гисман М.М. Ритм художественной прозы. – М.: СП, 1982. – С. 60,38.

ba'zan esa gapga teng kelish hollari ham uchrab turadi. Shuningdek, sintagmani "nutq-tafakkur jarayonida mazmuniy birlikni ifodalovchi fonetik birikma"[1] deb tushunish ham mavjud bo'lib, bu holda uning chegarasi prosodik vositalar (*urg'u, pauza*) bilan belgilanishi aytiladi. L.V.Щerba fransuz tilida urg'u so'zga emas, mazmunan o'zaro bog'liq so'zlar guruhiga tushishini nazarda tutgan holda sintagmani fonetik birlik sifatida talqin qiladi. Bundan tashqari, L.V.Щerba ayrim fransuz fonetiklari sintagmani nafas guruhi deb atashlari va bunda ayni so'zlar guruhi bir nafasda aytilishi, ularning orasida pauzalar bo'lmasligi lozim ekanligini nazarda tutishlarini ham aytadi[2]. Agar nutq ritmikligi nuqtai nazaridan qaralsa, sintagmaga fonetik birlik sifatida qarashni asos uchun olgan qulayroq, biroq uning semantik va grammatik tomonlarini ham hamisha yodda tutish zarur bo'ladi. Albatta, o'zbek tilidagi nutq ham so'zlarning mazmuniy-grammatik-fonetik jihatdan birikishi asosida tashkil topuvchi guruhlar – sintagmalarga bo'linadi. O'z navbatida, qonuniyatlar umumiy ekanidan kelib chiqsak, ayni guruhlarning har biri bitta mazmuniy urg'u olishi, bir zarb bilan talaffuz etilishi ham tabiiydir.

Adabiyotshunoslikda nasriy nutqning ritmik bo'laklarga ajralishi qadim zamonlardayoq anglangan. Antik ritorikadan boshlab nasriy nutqning eng kichik ritmik bo'lagi *kolon* istilohi bilan yuritilgan. Zamonaviy adabiyotshunoslikda ham ushbu termin yuqorida ta'riflangan *sintagma* istilohi o'rnida qo'llanadi. Aslida, bu ikki termin o'zaro "umumiylik – xususiylik" munosabatida: agar sintagma umuman nutqqa xos ritmik bo'lak ma'nosida qo'llansa, kolon badiiy nasrga xos ritmik bo'lakni anglatadi.

Nasr ritmikligi masalasiga mumtoz Sharq adabiyotshunosligida ham alohida e'tibor bilan qaralgan. Jumladan, Atoulloh Husayniy saj' "arabiyyat ahlining bir toifasi nazdida nasrga xos" ekani va bunda "nasr fosilalarining oxirgi harfta muvofiqlig'i" nazarda tutilishini aytadi. So'ng ta'rifiga zarur izoh bilan oydinlashtiradi: 1) "fosiladin murod ul so'zdurkim, aning tufaylidin kalom qarinalari, ya'ni bo'laklari bir-biridan ayrilib turg'ay"; 2) "oxirg'i harftin murod so'z o'zagidagi qofiya raviysi yanglig' amalda bo'lg'an oxirg'i harf yoki o'shul harfqa o'xshash o'zga bir harftur"[3]. Endi mazkur ta'rifni yaxshiroq tushunib olmoq uchun, masalan, hazrat Navoiy qit'alaridan biriga qo'yilgan quyidagi sarlavhani olaylik: "Kamol kasbiga *dalolatu* nuqsonidin izhori *malolat*". Bunda kalom (gap)ni ikki qarina (bo'lak)ga ajratayotgan *dalolat* va *malolat* so'zlari fosilalar bo'lib, ular oxirgi harf (l)da o'zaro muvofiqdir. Boshqa bir qit'aning sarlavhasida esa to'rtta fosila mavjud, ya'ni unda to'rtta ritmik bo'lak ajraladi: "Dono nuktasini nodon *eshitmasa*, qoyilg'a ne *ziyon*, gavhareki bu sochar, ul *termasa*, munga ne *nuqson*".

Ilmi badi'ga oid ayrim manbalarda saj' nasrga xos deyilsa, boshqalarida ham nasrga, ham nazmga xosligi e'tirof etiladi. Shunga qaramay, saj'ni nasrga xos deb bilish, qofiyali nasr sifatida tushunish kengroq ommalashgan va bu ilmiy jihatdan to'g'riroqdir. Ikkinchi tomoni, garchi *saj'* deganda eng avval qofiyali nasr tushunilsa-da, o'sha qofiyalar ajratuvchi nutqiy bo'laklarning o'lchovda taqriban yaqinligi ham e'tiborga olinadi. Masalan, yuqorida keltirilgan qit'a sarlavhalari, xususan, ikkinchisini har bir bo'lagini alohida satrga joylashtirib yozib ko'raylik:

Dono nuktasini nodon *eshitmasa*,	12
qoyilg'a ne *ziyon*,	6
gavhareki bu sochar, ul *termasa*,	11
munga ne *nuqson*"	5

Ko'rib turganimizdek, ushbu parchada fosilalar ajratayotgan 1-3 va 2-4 bo'laklar taqriban teng, shu bois ham uning talaffuzida ritm aniq his etiladi. Mumtoz adabiyotshunoslikda "saj'ning eng yuksak martabasi uldurkim, bo'laklar barobar bo'lg'ay" deb hisoblangan. O'rta martabasida esa kalomdagi "keyingi bo'lak oldingi bo'laktin haddin ortiq bo'lmag'an darajada ozg'ina uzunroq bo'lg'ay". Faqat shunisi borki, agar "Kalom uch bo'lakli bo'lsayu uchunchi bo'lak birinchi va ikkinchi bo'laklarning yig'indisiga teng bo'lsa, andin mustasnodir, chunki bu holda ikki bo'lak uchunchi bo'lak qarshisida bir bo'lak hukmida bo'lur". Nihoyat, saj'ning tuban martabasida kalomning "keyingi bo'lagi olding'i bo'lagidin ko'p uzun (yoki ko'p qisqa – D.Q.) bo'lg'ay va bu aybdur"[1]. Bir qarashda ushbu ta'rifdagi saj'ning yuksak martabasi degani nazmga – she'riy nutqqa taalluqlidek ko'rinadi. Sirasi, badiiy nutq sifatida asosan nazm e'tirof etilgan bir sharoitda "yuksak martaba" she'rga loyiq ko'rilishi tabiiydek ham. Biroq "kalom bo'lagining uzunligi" deyilganidan (yoki o'sha kalom bo'lagining *vazni*, ya'ni undagi uzun va qisqa hijolar kombinatsiyasi de-

[1] Щерба Л.В. Фонетика французского языка. – М.: Высшая школа, 1963. – С.86.
[2] O'sha joyda
[3] Atoulloh Husayniy. Badoyi'u-s-sanoyi'. – T., 1981. – B.62.

[1] Atoulloh Husayniy. Badoyi'u-s-sanoyi'. – T., 1981. – B.67.

yilmaganidan) bu o'rinda gap aruziy tushunchadagi vaznda tenglik haqida emas, balki nasrdagi ritmiklik haqida borayotgani yaqqol anglashiladi.

Shu o'rinda yana bir muhim nuqtaga diqqat qilish maqsadga muvofiq: saj' ta'rifida "kalom bo'laklari" tushunchasining asos qilib olingani mumtoz adabiyotshunosligimiz bilan zamonaviy adabiyotshunoslikning bu boradagi qarashlarida mushtaraklik borligini ko'rsatadi. Negaki, hozirgi adabiyotshunoslikda ham nasrning ritmik bo'laklari gap (kalom) bilan bog'liq belgilanadi: *sintagma* (yoki *kolon*), *gap-komponent* va *gap*. Mazkur birliklar qo'shma gap doirasida to'la namoyon bo'lishi mumkin. Qo'shma gap tarkibidagi sodda gaplar *gap-komponent* bo'lsa, ularning tarkibidagi so'z birikmalari *sintagma*dir. Ayni choqda, ritmik jihatdan qaraganda bitta so'z ham, bitta so'z birikmasi ham, bitta gap (masalan, qo'shma gap tarkibidagi yig'iq sodda gap) ham sintagmaga teng kelaverishi mumkinligini unutmaslik kerak. Nasriy matnning mazmuniy va ritmik-intonatsion jihatdan nisbiy tugallikka ega bo'lagi esa abzats bo'lib, u she'rdagi band kabidir.

Saj'ning ildizlari xalq og'zaki ijodiga borib taqaladi. Buning sababi xalq og'zaki ijodi janrlarining, asosan, ijroga mo'ljallangani, ayrim janrlar ijrosining musiqa jo'rligida amalga oshirilgani bilan belgilanadi. Zero, ritmiklik matnning eslab qolinishini osonlashtiradi, ijro paytida xushjaranglik bag'ishlaydi, asarning har bir konkret qismiga ifoda etilayotgan mazmunga mos hissiy bo'yoq beradi va pirovardida o'sha hislarni tinglovchiga yuqtiradi. Masalan, "Alpomish"ning Fozil Yo'ldosh o'g'lidan yozib olingan variantidagi ilk jumlalarga diqqat qiling[1]:

Burungi o'tgan zamon**da**, /	8
o'n olti urug' Qo'ng'irot eli**da**, /	11
Dobonbiy **degan** o'**tdi**.//	7
Dobon**biydan** /	4
Alpinbiy **degan** /	5
o'g'il farzand **paydo bo'ldi**.//	8
Alpin**biydan** /	4
tag'i ikki o'g'il **paydo bo'ldi**: //	10
kattakoni**ning otini** /	8
Boybo'ri **qo'ydi**,/	5

[1] Ritmik bo'lak va vositalar ko'zga aniq tashlanib tursin degan maqsadda misol qilib keltiriladigan nasriy parchalar satrlarga ajratib berilyapti.

kichkinasi**ning otini** /	8
Boysari **qo'ydi**.//	5
Boybo'ri bilan Boysari – /	8
ikkovi katta **bo'ldi**.//	7
Boybo'ri boy **edi**,/	6
Boysarisi shoy **edi**, /	7
bu ikkovi ham farzandsiz **bo'ldi**.///	10

Keltirganimiz doston matnidagi ilk abzats, ya'ni ritmik intonatsion jihatdan nisbiy tugal qism. Odatda, katta epik asarlar shunday vazmin-salobatli ohangda boshlanadi. Baxshi gapni uzoq o'tmishdan boshladi – ajdodlarni sanab, doston zamoniga yetkazdi, informatsiya e'tirozu shubhaga o'rin qoldirmaydigan tarzda, ayni haqiqat o'laroq taqdim etildi. Albatta, bunda o'sha vazmin-salobatli ohang muhim. Ilk jumla ohangi – leytmotiv, kuyni ilk pardalaridan tanib olingani kabi. Bu ohangni hosil qiladigan ritm esa avvalo ilk jumladagi kolonlarning uzunligi (8, 11 va 7 bo'g'in) hisobiga yuzaga keladi. Agar, o'rta martabadagi saj'da kalom bo'laklari bir-biridan "ozgina uzun (yo qisqa)roq" bo'lishi mumkinligidan kelib chiqqan holda, 7 va 8 bo'g'inli kolonlarni yaxlitlab, shartli ravishda 8 bo'g'inli, 10 va 11 bo'g'inlilarni 10 bo'g'inli, 4, 5 va 6 bo'g'inlilarni 5 bo'g'inli deb olsak, parchada 5, 8 va 10 bo'g'inli kolonlar muayyan tartibda takrorlanayotganini ko'rish mumkin bo'ladi. Albatta, bunda she'rdagi kabi qat'iy o'lchov va tartib asosidagi ritm yo'q, biroq taqriban teng bo'laklarning birmuncha erkin tarzdagi takroridan o'ziga xos ritmiklik yuzaga keladi. Kolonlar oxiridagi tovushlar ohangdoshligi, takror, sintaktik parallelizm kabi ritmik vositalar esa ritmiklikni ta'kidlab kuchaytirishga xizmat qiladi.

Tasvirlanayotgan narsa-hodisa, hayotiy holat ruhiyatga ta'sir qiladi, buning natijasida ko'ngilda boshlangan tuyg'ular harakati esa eng avval ritmda o'z aksini topadi. Masalan, Ergash Jumanbulbul o'g'li daryoda oqib kelgan sandiqdan Holbeka oyimning surati chiqib, "ishqi yuz bo'lgan"idan Kuntug'mish to'ra "toqat qilolmay" behush yiqilgan paytdagi taxlikali vaziyatni mana bu tarzda tasvirlaydi:

Qirq yigit shoshib,	5
dami ichiga tushib,	5

aqlidan adashib, 6
barisi chuvlashib, 6
to‘rani o‘rtaga olib, 8
hay-hayni solib: 5
– Ko‘zingni och!– dedi. 6
To‘rani aslo o‘ziga keltirolmadi. 10

E’tibor berilsa, baxshining xayajoni qirq yigitnikidan aslo kam emas, go‘yo qirq yigit qatori shahzoda uchun mas’ullik unga ham yuklanganu, hozirgi holdan aqli shoshib, ne qilarini bilmay turibdi. Ayni hisni o‘quvchiga yuqtirish, uni hayotiy holat ruhiga olib kirishda ritm hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi. Tahlikali vaziyatga mos shiddatli ritm 5-6 bo‘g‘inli qisqa kolonlar, sanash ohangidagi uyushiq gap va bo‘laklardan tarkiblangani, ulardan oltitasining ohangdosh tugatilgani, mazmunning izchil kuchaytirib borilgani kabilar hisobiga yuzaga keladi. yettinchi kolonning avvalgilari kabi ohangdosh emasligi, boshqacha tugallangani “zarb” effektini hosil qiladi. Nihoyat, parchaning oxiridagi 10 bo‘g‘inli kolon – jumladagi ruhiy holat bungacha kuzatilganiga tamom zid. Ya’ni endi nuqtai nazar tamom o‘zgardi: bungacha vaziyat ichdan tasvirlangan bo‘lsa, endi unga chetdan nazar solinyaptiki, bu asarning qabul qilinishini boshqarishda ham ritmning muhim rol o‘ynashiga dalolat qiladi.

Mumtoz adabiyotimizning ko‘plab namunalarida saj’dan g‘oyat mohirona va samarali foydalanilgan. Yuqorida Hazrat Navoiy qit’alarining nasriy sarlavhalaridan ayrim namunalarni ko‘rib o‘tdik. Bundan tashqari, “Xamsa” dostonlari boblarining nomlanishida ham saj’ning turli martabadagi navlari qo‘llanganini ko‘rish mumkin. Masalan, “Layli va Majnun”ning XVII bobi mana bu tarzda sarlavhalanadi:

*Majnunning firoq chohida tanur ichidagi o‘**tdek tobi***
va** hajr bandida tuzoqqa tushgan qush**dek** iztir**obi
va** hakim fusun**idin** junun**ining** tug‘**yoni
va** tabib parhyez**idin** isitmas**ining** g‘ala**yoni
va** o‘z zahr komlig‘ig‘a to‘kkan talx-talx sho‘**robasi
va** bu sho‘roba**din** komida achchig‘-achchig‘ xun**obasi
va** ko‘ngli o‘**tidin** temur bandi suv bo**‘lg‘oni
***va** suvdek sahro azmi qilib*
*ashki suy**idin** vodilar to**‘lg‘oni**.*

Muallif uchun sarlavha shunchaki bob nomi yo undagi asosiy voqealar haqida muxtasar ma’lumot – “anons” emas, yo‘q, uning asosiy vazifasi o‘quvchini bobda tasvirlanajak voqealar ruhiga olib kirish, bobning mohiyatiga yo‘g‘rilgan ohangini his etishiga ko‘maklashishdan iborat. Ya’ni sarlavha o‘quvchini emotsional jihatdan sozlaydi, uning ritmi asosida yuzaga keluvchi ohang esa bobning asosiy matni ritmiga hamohang bo‘lgani uchun go‘yo o‘quvchi qalb torlarini sozlashga xizmat qiladi. Tamsil qilsak, bu jihati bilan saj’li sarlavha musiqadagi *prelyudiya*ga monand. Opera yoki katta simfoniyaga kirish qismi bo‘lmish prelyudiya ham tinglovchini asarni qabul qilishga emotsional jihatdan tayyorlaydi, uning asosiy motivlari haqida ilk tasavvurni hosil qiladi. Agar maqomda *saraxbor* bajaruvchi funksiya ham mohiyatan shunga yaqinligi yodga olinsa, mumtoz adabiyotimiz bilan mumtoz musiqa san’atining aloqalari nechog‘li mustahkam ekaniga yana bir bor amin bo‘lish mumkin. Bu esa mumtoz adabiyotni, ayniqsa, undagi ritm masalalarini o‘rganishda mumtoz musiqa xususiyatlarini nazarda tutish zarurligini ko‘rsatadi.

Aslida, saj’ning adabiyotimizdagi benazir namunasi sifatida eng avval Hazrat Navoiyning “Mahbubul qulub” asari ko‘rsatilishi kerak edi, biroq nazariy ta’riflarni izohlash zarurati bilan ushbu tartibni buzishga to‘g‘ri keldi. Asarni mutolaa qilarkan, ulug‘ mutafakkirning qofiyali, fikr oqimiyu mazmun-mohiyatiga muvofiq marom – ritmda bayon qilingan teran fikrlari hech bir to‘siqsiz o‘quvchi shuuriga singib, xotirasiga muhrlanib qoladi. Nega shunday? Bu savolga javob topmoq uchun, masalan, podshoh va raiyatni bog‘lovchi ko‘zga ko‘rinmas rishtalar xususidagi quyidagi parchani ko‘rib o‘tamiz:

Shohg‘a har kimki, mulozim va tobi’ bo‘lg‘ay,
ishi va tavri shoh ishig‘a mushobih voqye’ bo‘lg‘ay.
Agar shohg‘a adolat shior,
ulusi shiorida ham adolatdin osor.
Agar zulmpesha –
elida ham zulmidin andisha.
Agar ul islomoyin,
xalq shiori ham islom bila din.
Agar ul kufrxisol –
elga dog‘i kufr tariyqi af’ol.

Ilk juftlikdagi kolonlar keyingilaridan uzunligi bilan yaqqol ajralib turibdi: birinchisi 13, ikkinchisi 16 bo‘g‘indan tarkib topgan. Bu esa teran falsafiy fikrlar ifodasiga mos vazmin, salobatli ritmni yuzaga keltiradi. Keyingi juftliklar sintaktik parallelizm usulida qurilgan, oxirgi uchtasining kolonlari esa taqriban teng (6-10, 7-10, 6-10); har bir juftlik kolonlari o‘zaro qofiyalangan. Bu juftliklardagi kolonlarning birinchisi shartni atasa, ikkinchisi qat’iy tarzda shuning natijasiga oid hukmni ifodalaydi. Ularning birinchi kolonlari “agar” bilan boshlangani shartni ta’kidlasa, ergash va bosh gaplardagi bog‘lamalar (“bo‘lsa” – “bo‘lur”) tushirib qoldirilgani qat’iy hukm ohangini keltirib chiqaradi. Xullas, nutq ayni shu tarz qurilgani uchun ham o‘ziga hos ohang tug‘iladi, shu ohangga yo‘g‘rilgan fikr-g‘oya o‘quvchi qalbiyu ongiga kirib boradi, beixtiyor uning botinida aks sado bera boshlaydi.

Mumtoz adabiyotimizda, badiiy nutq sifatida asosan nazm e’tirof etilgan bir sharoitda, nasriy asarlar nutqining ham ko‘proq she’rga tortib ketgan bo‘lishi tabiiy hol, albatta. XX asr boshlariga kelib, bir tomondan, poetik tilning jonli so‘zlashuv tiliga yaqinlashuvi, ikkinchi tomondan, yangi tipdagi nasrchilikning shakllana boshlashi bilan bog‘liq holda nasr badiiy nutqning teng huquqli ko‘rinishi sifatida tan olina boshladi. Tabiiyki, nasriy nutqdan yangilanish – yangi davrning, shakllanayotgan yangi prozaning talab-ehtiyojlariga moslashish taqozo etildi. Ayni shu sharoitda xalq og‘zaki ijodi va mumtoz nasrimizdagi yutuqlar bilan so‘zlashuv nutqiga xos jonlilikni uyg‘unlashtirgan nasriy nutq shakllana boshladi. Albatta, bu jarayonda ko‘pchilik – publitsistik maqolalari bilan davriy nashrlarda qatnashib turgan ziyolilarimiz, ilk “milliy ro‘mon”, “fel’eto‘n”, “hayotiy hikoya”, badiiy-publitsistik etyudlar, sayohatnomalaru “teatru kitoblari” mualliflarining ulkan xizmatlari borligi shubhasiz. Ayni choqda, bu boradagi ijodiy izlanishlarning natijalari, ya’ni badiiy nasr nutqidagi yangilanishlar ilk bor “O‘tgan kunlar” romanida to‘laqonli bo‘y ko‘rsatdi desak ham, adashmagan bo‘lamiz.

Mazkur yangilanish romanning ilk jumlalaridayoq ko‘zga tashlanadi:

> Bir ming ikki yuz oltmish to‘rtinchi hijriy, /
> dalv oyining o‘n yettinchisi, /
> qishki kunlarning biri, /
> quyosh botqan, /
> tevarakdan shom azoni eshitiladir... //

Avvalo, bu jumla leksik tarkibi nuqtai nazaridan ham, qurilishiga ko‘ra ham jonli so‘zlashuv tiliga yaqin ekanligini ta’kidlash joiz: unda na mumtoz poetik nutqqa xos tashbehu istioralar, na turg‘un epitetlar, na arabiyu forsiy izofalar bor. Jumlaning ritmik qurilishi ham vazmin-salobatli epik hikoyalashga mos – uzoq cho‘ziladigan hikoyani so‘zlab berishga chog‘langan odamning xotirjam joylashib olib, shoshilmasdan salmoqlab gap boshlayotganiga monand ohangni hosil qiladi. Ko‘rib turganimizdek, bundagi dastlabki to‘rtta kolon uzunligi izchil qisqarib (12 – 9 – 7 – 4...) va shunga mos ravishda *ton* ham pasayib boradi. Bunga zid o‘laroq, beshinchi kolonda ton *birdan* ko‘tariladi, bungacha kuzatilgan izchil qisqarish *birdan* uzayish (4 bo‘g‘inlidan 13 bo‘g‘inli)ga almashadi. Albatta, bunday ritmik qurilish bevosita mazmun bilan bog‘liq: birinchi kolonda vaqt (yil) belgilangani holda keyingi uchtasida o‘sha vaqt aniqlashtirilgan (oy, kun, fasl, kun botgan payt) – umumiydan xususiyga, katta davriy bo‘lakdan kichigiga tomon kuzatiluvchi qisqarish va tonning pasayishi shundan; beshinchi kolonda esa “shom azoni” orqali “tevaragidan azon eshitiladigan” deya joyga o‘tiladiki, mazmundagi bu o‘zgarish ma’no urg‘usi tushishi bois ovoz tonining sezilarli ko‘tarilishi va kolonning uzayishi orqali ta’kidlanadi. Jumlaning bu tarz tugallangani uning keyingi jumla bilan mazmuniy va ritmik jihatdan ravon, bir tekis ulanishiga zamin bo‘ladi:

> Darbozasi sharqi-janubiyga qaratib qurilg‘an bu dong‘dor saroyni /
> Toshkand, Samarqand va Buxoro savdogarlari egallaganlar, /
> saroydagi bir-ikki hujrani istisno qilish bilan /
> boshqalari musofirlar ila to‘la.//

E’tibor bering: jumlaning ilk kolonida ma’no urg‘usi “dongdor saroy”ga tushmoqda, u esa mazmunan birinchi jumladagi “tevaragidan azon eshitiladigan joy”ni aniqlashtiradi. Ritmik tomoniga kelsak, birinchi gap oxiridagi ko‘tarilish ikkinchi gap boshidagi pasayish bilan almashsa, o‘z navbatida, bu pasayish ilk kolon adog‘idagi ko‘tarilish bilan almashinadi, – ritmik izchillik yuzaga keladi, jumladan jumlaga ravon o‘tiladi.

Jumlani bu tarz tahlil qilayotganimiz “nahotki adib gap tuzayotganida shularni o‘ylagan bo‘lsa?!” tarzida e’tiroz uyg‘otishi mumkin va bu tabiiy ham. Darhaqiqat, yozuvchi bularni o‘ylab o‘tirmaydi – o‘zi tasvirlayotgan (ya’ni o‘zi tasavvurida aniq-tiniq ko‘rib, his qilib turgan) narsa-hodi-

sa, holat haqida o‘quvchisida ham imkon qadar yorqin (ya’ni o‘zi ko‘rib, his qilib turgan kabi) tasavvur hosil qilishga intiladi, xolos. Bunga qay darajada erisha olishi esa iste’dod darajasi va shaxsiyati kuchi, shu ikkisi zaminida shakllangan uslubi bilan bog‘liq. Ya’ni biz hijjalab tushunish va tushuntirish payidagi holatlar asl iste’dod ongiyu ko‘nglidagini so‘z bilan ifoda etsayoq, shunchaki hikoya qilsayoq yuzaga kelaveradi. Negaki, “asar tug‘ilmasidan oldin uning ohangi, musiqasi tayyor bo‘ladi”, demak, shu ohangga muvofiq so‘zlar quyilib kelaveradi. Quyilib kelganda esa har bir so‘zning o‘z o‘rni bor – uni na almashtirish, na tushirib qoldirish va na unga boshqa so‘zni qo‘shish mumkin. Negaki, jumla qurilishidagi har qanday o‘zgarish ritmni ham o‘zgartiradi, demakki – fikrning oqimiga, ruhiga, urg‘ulanayotgan ma’noga jiddiy ta’sir qiladi. Bunga amin bo‘lmoq uchun, masalan, birinchi jumla qurilishini o‘zgartirib ko‘rish kifoya:

Hijriy bir ming ikki yuz oltmish to‘rtinchi yil /
dalv oyining o‘n yettinchi kuni... /

Jumlada bitta so‘zning o‘rnini almashtirib (hijriy), bittagina so‘zni (kun) qo‘shdik. Natijada esa ma’no urg‘usi kolonning boshiga ko‘chib, kolon oxiridagi avval ustma-ust tushgan mantiqiy va ritmik pauzalardan faqat keyingisigina qoldi. Agar avvalgi variantida vaqtni umumiy tarzda (ya’ni umuman hikoya qilinajak voqealar vaqtini anglatish) belgilash maqsadi ustuvor bo‘lsa, endi konkret vaqt (ya’ni ayni damni atash) ma’nosi ustun, sirasi, endi avvalgi ma’no yo‘qqa chiqdi. Ikkinchi kolondagi o‘zgarish sabab kesib sanash ohangi yo‘qolib, tugallanmagan ohang va shu bilan bog‘liq kutuv (ya’ni o‘quvchi ayni shu kuni sodir bo‘lgan voqea-hodisaning atalishini kutadi) yuzaga keladi. Avvalgi shaklida jumla “dongdor saroy”dagi doimiy holatlar (hammavaqt gavjum, kechki payt hammaning ovqatga unnashi kabi) tavsiflangani keyingi jumlalarga mazmunan mos edi, o‘zgarish tufayli bu moslik ham yo‘qqa chiqadi. Anglashiladiki, ritm jumlalararo mazmuniy aloqani ta’minlash, nutqiy bo‘laklarni o‘zaro bog‘lagan holda butunliknin yuzaga chiqarishga ham xizmat qilar ekan.

Atoulloh Husayniy “alfozning ko‘p ozlig‘i jihatidin saj’ning eng yuksak martabasi aning qisqasidur va aning cheki ikki lafzdur”, shuning uchunki, “alfoz necha oz bo‘lsa, saj’ning husni ortiqdur”[1] deb uqtiradi.

[1] Atoulloh Husayniy. Badoyi’u-s-sanoyi’. – T., 1981. – B.67.

Haqiqatan ham shunday, chunki kolonlar uzunligi qanchalik qisqa bo‘lsa, ritmiklik ham shunchalik bo‘rtiq ko‘zga tashlanaveradi. Masalan, Otabek ta’rifida aytilgan mana bu jumladagi kabi:

Og‘ir tabi’atlik,	5
ulug‘ g‘avdalik,	5
ko‘rkam va oq yuzlik,	6
kelishgan qora ko‘zlik,	7
mutanosib qora qoshliq va	9
endigina murti sabz urgan	9
bir yigit.	3

O‘quvchisi dilida ham o‘zi mehr qo‘ygan qahramoniga mehr uyg‘otishni juda xohlaganidan, adib uning ta’rifida jumlani yuksak martabadagi saj’ shaklida quradi. Natijada, portret detallarini ta’kidlab sanash asosida (go‘yo mo‘yqalamning bitta harakati bilan) o‘quvchi tasavurida “istarali” qiyofa yaratiladi – qahramonga nisbatan simpatiya hosil qilinadi. Xuddi shuningdek, o‘quvchi tasavvurida Homidning “sovuq” qiyofasani yaratish uchun ham salbiy ottenkali portret detallari ta’kidlab sanaladi – unga nisbatan antipatiya hosil qilinadi:

uzun bo‘ylik,	4
qora cho‘tir yuzlik,	6
chag‘ir ko‘zlik,	4
chuvoq soqol,	4
o‘ttuz besh yoshlarda bo‘lg‘an	8
ko‘rimsiz bir kishi edi	8

A. Qodiriy uyushiq va ajratilgan bo‘laklar, turli darajadagi takrorlar, o‘xshash sintaktik konstruksiyalarni parallel qo‘llash hisobiga jumlalarni murakkablashtirish orqali yetkazilayotgan informatsiyani hissiy to‘yintirishga erishadi. Ayni choqda, adibning grammatik jihatdan o‘ta murakkab va sirtdan qaraganda juda uzundek, kitobiydek ko‘rinadigan jumlalari ham ritmiklik hisobiga jonli so‘zlashuv nutqiga maksimal yaqinlashadi. Natijada o‘quvchida adib o‘zini unga juda yaqin tutayotgandek, har dam u bilan yonma-yon turgandek taassurot tug‘iladi:

Biz \ bular bilan tanishishni shu yerda qoldirib / 15
ayvonning chap tarafidagi daricha orqalik / 15
uyga kiramiz,/ 5
ham uyning to'riga soling'an atlas ko'rpa, / 13
par yostiq quchog'ida \ 7
sovuqdan erinibmi / 7
va yo boshqa bir sabab bilanmi / 10
uyg'oq yotqan bir qizni ko'ramiz.// 10

Ko'rib turganimizdek, ushbu jumladagi ritm kolonlarning 15, 14 va 10 bo'g'inli guruhlariga asoslanadi. Kolonlarning uzunligi izchil tartibda pasayib borayotgani ham bu o'rinda ritmni ta'kidlovchi vosita bo'lib xizmat qiladi. Shuningdek, murakkablashtiruvchi sintaktik unsurlar (ajratilagan, uyushiq bo'laklar) ham ayni shu vazifani bajarishi yaqqol ko'rinadi. Aslida, gapdagi asosiy fikr "Biz ... uyga kiramiz" konstruksiyasida mujassam, oradagi yoyiq hol ("bular bilan tanishishni shu yerda qoldirib") va yoyiq to'ldiruvchi ("ayvonning chap tarafidagi daricha orqalik") esa qo'shimcha informatsiya tashiydi va talaffuzda alohida intonatsiya bilan ajraladi. Chunki, garchi hozirgi o'zbek punktuatsiyasida bu kabi hollarda ikki tomondan vergul bilan ajratish qat'iy belgilanmagan bo'lsa-da, mazmun talaffuzda ajratishni taqozo etadi. Ega (biz)dan keyingi juda qisqa (shu bois uni teskari drob chiziq bilan belgiladik) pauza uning kesim bilan aloqasiga ishora qiladi. Umuman, ritmning his qilinishida pauza – to'xtamlarning ahamiyati juda katta, ular taqriban teng uzunlikdagi kolonlarni ajratib ta'kidlaydi. Adabiyotlarda pauzaning *mantiqiy, intonatsion-sintaktik, psixologik* kabi ko'rinishlari farqlanadi. Pauzaning sanalgan ko'rinishlari nutqda ritmik pauza bilan ustma-ust tushishi, bundan tashqari, sof ritmik to'xtamlar ham bo'lishi mumkin. Masalan, yuqoridagi jumlaning beshinchi va oltinchi kolonlari orasida (***par yostiq*** quchog'ida \ ***sovuqdan*** erinibmi") tom ma'nodagi to'xtam mavjud emas, ularni pasayib boruvchi (ya'ni ma'no urg'usi olayotgan so'zdan urg'usizlari tomon) ohanglar chegarasi ajratadi. Bu jihatdan qaralsa, *kolon* musiqadagi *takt* tushunchasiga monand ekanini ko'rish qiyin emas. Zero, musiqadagi takt ham bir kuchli *zarb* bilan ikkinchisi orasidagi masofani ajratadi.

A.Qodiriy personajlari dilida kechayotgan holatlarni tasvirlanganda nutqning qalb kechinmalariga hamohang bo'lishiga alohida e'tibor beradi.

Natijada personaj ruhiyati g'oyat ishonarli va ta'sirli akslanadi – ohang orqali personaj qalbidagi mayin mavjlardan tortib dolg'ali to'lqinlar qadar o'quvchi diliga inadi, uni beixtiyor hamdardga aylantirib qo'yadi. Masalan, kuni-kecha ko'ngil halovatini o'g'irlatgan Kumushning ertalab uyg'onib to'yi bo'layotganidan xabar topgandan keyingi holati:

Kumushning dardini **hech kim** *bil***mas**, 11
uning xayoliga **hech kim** *tushun***mas**, 11
magar shu ariq bo'yi *tushun***gandek**, 11
*bil***gandek**... 3
Sirlik ariq bo'yi 6
unga *nimalarnidir* so'**zlar**, 9
undan *nimalarnidir* ting**lar**, 9
bunga chetdan hech kim 7
voqif *bo'l*a olmaydir-da, 9
*bo'l*mog'i ham mumkin emas. 8

Ko'zlaridan oqqan marvarid tomchilarini 14
shu *sirlik ariq suvi* bilan **yuvdi**, 11
bir martabagina **yuvdi** emas – 8
qaytalab-qaytalab **yuvdi**. 8
Boyag'i achchig'idan bir muncha tinchlanib, 13
ko'z qizilliqlari ketkan holda 10
bitta-bitta bosib 6
ichkariga qaytdi. 6

Ko'ryapmizki, bunda ham bir xil uzunlikdagi kolon guruhlarini turli tartibda takrorlash, gradatsiya, so'z va ohangdosh tovush guruhlari takrorlari, sintaktik parallelizm, zidlash kabi vositalar o'ziga xos ohang hosil qiladiki, bu ohang o'quvchiga qiz dilidagi iztirobli tug'yonlarni teran his ettiradi. Shunga o'xshash, xijronzada Otabekning qalb tug'yonlari aks etgan "Navo" kuyi tavsifi ham bir she'rday jaranglaydi desak, aslo mubolag'a emas. Bu gapni muallif mahorat bilan tasvirlagan qizlar majlisi, Xo'ja Ma'oz tuni manzaralari, xalq ta'birida "musulmonobod" sanalgan o'tmish hayotiga adib bergan biroz kinoyali, lekin haqqoniy ta'rif va boshqa qator o'rinlar haqida ham bemalol aytish mumkin. Bundan tashqari, asardagi har bir personaj nutqiga xos betakror ritm ham borki, shu bois ham Yusufbek

hojining sermulohaza gaplari, O‘zbek oyimning kesib-kesib so‘zlashlari, xullas, hammasini o‘z ohangi bilan “eshitamiz”.

Aytilganlarga xulosa o‘laroq nasriy nutq ritmi, avvalo, badiiy nutqning yuksak darajada uyushtirilganlik xususiyati bilan bog‘liq ekani, ya’ni uning spontan emas, balki aniq g‘oyaviy-badiiy niyatni ko‘zlab, muayyan funksiyani bajarishga yo‘naltirilgan tarzda yuzaga kelishini yana bir karra ta’kidlash lozim bo‘ladi. Ritm nasriy asarning qabul qilinishini yoqimli, zavqli mashg‘ulotga aylantiradi, o‘quvchini muallifga, personajlarga ruhan yaqinlashtiradi, tasvirlanayotgan narsa-hodisa, holatlar mohiyatiga kirib borishiga ko‘maklashadi. Ritm badiiy asarning o‘zak xususiyatlaridan bo‘lib, uning barcha nuqtalarida – nutqiy qurilishidan boshlab rivoya, syujet, kompoziyasiya sathlarida ham voqye bo‘ladi. Tamsil qilsak, xuddi musiqa usuli kuyda ham, shu kuyga solib aytilgan qo‘shiqda ham, kuyning ohangiyu qo‘shiq mazmunidan kelib chiqib sahnalashtirilgan raqsda ham o‘zini birdek namoyon etgani kabi. Afsuski, ushbu masala adabiyotshunosligimizda hanuz kam o‘rganilganligicha qolib kelmoqda. Biz ham birgina “O‘tgan kunlar” misolida masalaning ayrim jihatlarigagina umumiy tarzda muxtasar to‘xtalib o‘tdik. Holbuki, yangi o‘zbek nasrining bir asrlik taraqqiyot yo‘li davomida ritmik jihatdan rang-barang va betakror yuzlab asarlar dunyoga keldi. Ularni ritm nuqtai nazaridan o‘rganish, nasriy nutq ritmi masalasining o‘zbek tilining o‘ziga xos xususiyatlari bilan bog‘liq jihatlarini ochib berish esa bugungi adabiyotshunoslik oldidagi dolzarb vazifalardan bo‘lib qolmoqda.

SHE‘RIY NUTQ HAQIDA

O‘lchovlilik she’riy nutq ritmikligining asosi sifatida. Ritmik bo‘lak (birlik) tushunchasi. Ritmik vositalar: pauza, urg‘u, qofiya, qofiyalanish tartibi. Qat’iy o‘lchovlilikdan chekinish, she’riy nutqdagi nasr tomon siljish jarayoni. She’riy sintaksis haqida.

Kelib chiqishi jihatidan badiiy nutqninng she’riy shakli nasriy shakldan qadimiyroq, aniqrog‘i, o‘z vaqtida u badiiy nutqning yagona shakli bo‘lgan. Sababi, she’riy nutqning o‘ziga xos tashkillanishiyoq uni amaliy nutqdan farqlagan, she’riy nutq vositasida yetkazilayotgan informatsiyaning badiiyatga aloqador ekanligini ta’kidlab turgan. Shu sababli ham milliy adabiyotlar tarixining ilk bosqichlarida adabiy asarlar she’riy yo‘lda

yozilgan, nasrda yozilgan so‘z san’ati namunalarining paydo bo‘lishi, baski, nasrning badiiy nutq ko‘rinishi sifatida e’tirof etilishi esa nisbatan keyingi davrlarga to‘g‘ri keladi.

An’anaviy tushunchaga ko‘ra, she’riy nutq muayyan bir o‘lchov (vazn) asosidagi ritmga ega, o‘zining musiqiy jarangi, hissiy to‘yintirilganligi bilan farqlanuvchi nutqdir. She’riy nutqdagi o‘ziga xos intonatsiya, musiqiylik muayyan vaqt davomida takrorlanuvchi ritmik bo‘laklar va ularni ta’kidlovchi ritmik vositalar, o‘ziga xos fonetik tashkillanish, turli-tuman sintaktik usullar yordamida vujudga keladi. Lirik asardagi kayfiyatning hosil qilinishi, kechinmaning o‘quvchiga “yuqtirilishi”da uning ritmik-intonatsion tomoni muhim ahamiyat kasb etadi. Zero, she’rning ritmik-intonatsion xususiyatlari uning mazmuni bilan belgilanadi, mazmun bilan uyg‘unlik kasb etadi. She’riy nutqning o‘ziga xosligini, o‘ziga xos tashkillanishini tasavvur qilish uchun, avvalo, uning ritmik-intonatsion xususiyatlarini belgilovchi unsurlar, vositalar haqida tushunchaga ega bo‘lish zarur.

She’riy nutqning ritmik qurilishini tasavvur qilish uchun eng avval *ritmik bo‘lak* va *ritmik vosita*larni belgilab olishimiz zarur. Ritmik bo‘lak deyilganda she’riy nutqning ritm jihatdan bo‘laklarga bo‘linishidan kelib chiqiladi. Unutmaslik kerakki, ritmik jihatdan bo‘linish inson nutqining tabiiy (nafas olish bilan bog‘liq) bo‘linishi bilan mos kelishi ham, ba’zan mos kelmasligi ham mumkin. Shuning uchun bu o‘rinda “ritmik jihatdan” deya alohida ta’kidlab aytilmoqda.

Ritmik bo‘laklar sifatida bo‘g‘in (hijo), turoq (rukn), misra va bandni olamiz. Mazkur tushunchalar maktabdanoq tanishligini hisobga olib, ularga qisqacha to‘xtalish bilan kifoyalanamiz.

Bo‘g‘in (hijo) bir havo zarbi bilan aytiluvchi tovush yoki tovushlar guruhi bo‘lib, u barcha she’r tizimlarida eng kichik ritmik bo‘lak sanaladi. O‘zbek she’riyatidagi barmoq tizimi uchun bo‘g‘inning sifati (qisqa, cho‘ziq yoki o‘ta cho‘ziqligi, ochiq yoki yopiqligi, urg‘uli yoki urg‘usizligi) ahamiyatsiz bo‘lsa, aruz tizimida uning qisqa, cho‘ziq va o‘ta cho‘ziq navlari ajratiladi.

Turoq bilan ruknning ritmik bo‘lak sifatidagi ahamiyati va darajasi teng keladi. Barmoq tizimiga xos turoq bo‘g‘inlarning ma’lum miqdorda guruhlanishidan hosil bo‘lsa, aruz tizimiga xos rukn qisqa va cho‘ziq hijolarning ma’lum tartibda guruhlanishidan hosil bo‘ladi. Bu o‘rinda bitta narsani unutmaslik kerak: turoq so‘zni hech vaqt bo‘lib yubormagani hol-

da, rukn so‘zning bir qisminigina o‘ziga olishi, ya’ni uni bo‘lib yuborishi mumkin.

She’rning alohida satrga joylashtirilgan bo‘lagi misra deb yuritiladi. Misra bir necha turoq (rukn)ni birlashtirishi ham, birgina turoqqa, ya’ni birgina so‘zga teng bo‘lishi ham mumkin. Biroq uning misra deb atalishi uchun katta-kichikligining ahamiyati yo‘q. Misra oxirida zarb bo‘lishi, o‘zidan so‘ng sezilarli pauza mavjudligi bilan xarakterlanadi. Shu jihatdan qaralsa, she’r misrasi zinapoya shakliga solinib, har bir so‘zi yoki so‘z birikmasi alohida satrga joylangan bo‘lsa, ularning hammasini misra deyish to‘g‘ri bo‘lavermaydi, chunki ularda zarb bo‘lgani holda, misra pauzasi mavjud emas. Masalan, E.Vohidovning “Vafo” nomli she’ridan olingan mana bu parchadagi kabi:

So‘ng...
Bir kun yoningga
Shoshib kelardim,
Fursat to‘xtab qoldi
Yo‘lda nogahon.
Intilib,
Intilib
yetolmay,
Dardim –
Dilga oqdi, go‘yo
Bir piyola qon.

Aslida mazkur she’r 11 (6+5) bo‘g‘inli barmoqda yozilgan bo‘lib, undan olingan parchadagi 1,2,3 satrlar birinchi, 4-5 misralar ikkinchi, 6,7,8,9 misralar uchinchi, 10-11 satrlar to‘rtinchi misrani tashkil qiladi. Alohida satrga ajratib yozilgani so‘zga ma’no urg‘usi berish, kuchli pozitsiyasini ta’kidlashga xizmat qiladi, xolos. Yana bir jihati, katta hajmli “Vafo” she’ri ikki qismdan iborat bo‘lib, birinchi qismi 11 (6+5) bo‘g‘inli barmoq vaznidagi to‘rtliklar shaklida, shu sababli ham parcha shu ritmik kontekstda o‘qilaveradi, faqat ohang (intonatsiya) mazmunga mos o‘zgaradi.

She’rning ma’lum miqdordagi misralardan tarkib topib, mazmun va ritmik-intonatsion jihatdan nisbiy tugallikka ega bo‘lgan bo‘lagi band deb yuritiladi. Eng kichik band – ikki misra. Ikkilik bandlar odatda o‘zaro qofiyalangan misralardan tarkib topadi. Mumtoz adabiyotimizda ikkilik

band shaklini masnaviy shakli deb yuritiladi. Ikkilik bandning alohida bir ko‘rinishi baytdir.

Bayt masnaviydan qofiyalanish tartibi jihatidan (dastlabki bayt o‘zaro qofiyalanadi, keyingi baytlarning ikkinchi misrasi birinchi bayt bilan qofiyadosh bo‘ladi) farqlanadi. Demak, biz g‘azal, qasida, qit’a janridagi asarlarning bandlariga nisbatangina “bayt” atamasini ishlatsak to‘g‘ri bo‘ladi. Uchlik bandlar nisbatan kam uchraydi. Mumtoz adabiyotimizda uchlik bandlar musallas (musallis) deb yuritiladi. Shu tarzda mumtoz adabiyotimizda to‘rt misralik – murabba’, besh misralik – muxammas, olti misralik – musaddas, yetti misralik – musabba’, sakkiz misralik – musamman singari band shakllari ajratilgan. Mumtoz adabiyotimizdagi “musammat” degan umumiy nom ostida yuritiluvchi turg‘un she’riy shakllar she’rning necha misralik bandlardan tarkiblanganiga qarab nomlanadi.

Ilgari aytilganidek, keng ma’noda ritm muayyan bo‘laklarning ma’lum vaqt oralig‘ida tartibli takrorlanishi, she’riy ritm deganda esa she’r misralaridagi ritmik bo‘laklarning ma’lum o‘lchov asosida tartibli takrorlanishidan hosil bo‘luvchi ohang tushuniladi. Buni konkret misol asosida ko‘rib o‘taylik:

\- v - - / - v - - / - v - - / - v -
O-ra-zin yop-qach ko‘-zim-dan so-chi-lur har lah-za yosh
\- v - - / - v - - / - v - - / - v -
Bo‘y-la-kim pay-do bo‘-lur yul-duz ni-hon bo‘l-g‘och qu-yosh

Keltirilgan bayt paradigmasi (taqte’)da ritmik bo‘laklarning qat’iy tartib asosida takrorlanishini kuzatish mumkin. Masalan, ilk misraning dastlabki ruknidagi birinchi qisqa hijo (ya’ni, ritmik bo‘lak) o‘n to‘rt bo‘g‘indan so‘ng (ya’ni, ma’lum vaqt oralig‘ida) aynan takrorlanmoqda. Xuddi shu tartibdagi takrorlanish barcha hijolarga – cho‘ziq va qisqa hijolarga ham birdek tegishlidir. Ya’ni har bir hijodan o‘n to‘rt bo‘g‘in so‘ng yana xuddi shunday sifatdagi hijo takrorlanadi.

Misralararo rukning takrorlanishiga e’tibor qilsak, rukn (ya’ni, cho‘ziq va qisqa hijolarning muayyan tartibdagi guruhlanishi) har uch rukndan so‘ng ayni o‘sha tartibda takrorlanishi ko‘riladi. Misra esa she’riy nutqning o‘n besh hijoga teng bo‘lagini rukn tartibida birlashtiradi va bayt doirasida har o‘n besh bo‘g‘indan so‘ng takrorlanadi. Olingan parcha g‘azal janriga mansubligini e’tiborga olsak, band (bayt) ikki misraga

muayyan ruknlar tartibida joylashgan o‘ttiz hijoni jamlaydi va har o‘ttiz hijodan so‘ng takrorlanadi. Demak, hijo, rukn, misra va bandni she’rda o‘lchov birligi sifatida qabul qilish mumkin, ularning kichigi o‘zidan kattasining tarkibiga kirgan holda she’rning ritmik-intonatsion qurilishini ta’minlar ekan.

Ritmik bo‘laklarning o‘lchov birligi sifatidagi ahamiyati turli she’rlarda turlicha namoyon bo‘ladi. Masalan, izometrik (misralarida bo‘g‘inlar soni bir xil bo‘lgan) she’rlarda bo‘g‘in, turoq, misra va band birdek ahamiyatga ega bo‘lsa, geterometrik (misralarida bo‘g‘inlar soni turlicha bo‘lgan) she’rlarda ularning o‘lchov birligi sifatidagi mavqeyi o‘zgaradi. Masalan, A.Qutbiddin qalamiga mansub she’rlardan birining ritmik qurilishi tubandagicha:

Baliqning tishi-la, tilimni tildim,	(6 + 5)
Yuragim urchuqday uch aylantirdim,	(6 + 5)
Ko‘zimni qiynadim,	(6)
Qiynog‘im qiziq...	(5)
Yayradim.	(3)

She’rning boshqa bandlari ham ayni shu tartibda qurilgan. She’rning birinchi va ikkinchi misralari 11 bo‘g‘indan bo‘lib, uchinchi va to‘rtinchi misralar qo‘shilgan holda 11 bo‘g‘inni tashkil qilishi ko‘rinib turibdi. Biroq uchinchi va to‘rtinchi misralarning qo‘shilishi, birinchidan, she’rning intonatsiyasi, ikkinchidan, qofiyalanish tartibiga ta’sir qiladi. Sababi, bu ikki misra qo‘shilgani holda ular orasida nisbatan qisqa (turoqlararo) pauza tushishi lozim bo‘ladiki, bu narsa intonatsiyaga ta’sir qiladi. Zero, hozirgi holatida har ikki misraning alohida satrlarga chiqarilishi ularning o‘qilishidagi ta’kidni kuchaytiradi. Xullas, she’rdagi beshta bandning hammasi shu tartibda misralarga bo‘linganki, bu xil she’rlarni geterometrik she’r deb ataladi. Yuqorida Navoiy bayti asosida ko‘rganimiz har bir ritmik bo‘lak (hijo, turoq, misra va band)ning o‘z holicha ritmik birlik bo‘lib kelishi bunda kuzatilmaydi. Ya’ni bo‘g‘inlar soni teng emasligi bois bo‘g‘inning, turoqlardagi bo‘g‘inlar soni turlichaligi sababli turoqning, misralarda turoqlarning bir xil tartib va miqdorda bo‘lmagani sababli misraning ritmik bo‘lak (birlik) sifatidagi ahamiyati susayadi, bularning vazifasini to‘laligicha band o‘z zimmasiga oladi. Ya’ni she’rning ritmik

qurilishi she’r butunligida namoyon bo‘ladi va band uning asosiy ritmik bo‘lagi(birligi)ga aylanadi.

She’riy nutqning tashkillanishida ritmik bo‘laklardan tashqari ritm hosil qiluvchi, ritmni kuchaytiruvchi unsurlarning ham katta badiiy-estetik ahamiyati bor. Ularni ritmik bo‘laklardan farqlagan holda ritmik vositalar deb yuritamiz. Ritmik vositalar she’r ritmining ta’kidlanishi, kuchaytirilishiga xizmat qilib, ularning asosiylari sifatida ritmik pauza, qofiya va qofiyalanish sistemasini ko‘rsatish mumkin.

She’rdagi har bir ritmik bo‘lak boshqalaridan ritmik pauza hisobiga ajratiladi va shu ajratilish hisobiga bu bo‘laklar o‘ziga xos o‘lchov birligi sifatida namoyon bo‘ladi. Deylik, bo‘g‘in bir tovush zarbi bilan aytiladi va juda ham qisqa, sezilar-sezilmas pauza (aslida bu pauza emas, ikki tovush zarbining bir-biridan farqlanib turishi hisobiga “pauza”dek taassurot qoldiradi, xolos) bilan ajraladi. Turoqlardan keyingi pauza biroz sezilarliroq bo‘lsa, misralar nihoyasidagi pauza yaqqol seziladi, band yakunidagi katta pauza unga ritmik-intonatsion tugallik baxsh etadi. Ritmik pauza bilan mantiqiy pauza doim ham bir-biriga mos kelavermasligi mumkin, ya’ni she’riy nutqda vergul qo‘yilmagan o‘rinlarda ham to‘xtalib o‘tish va, aksincha, vergulli o‘rinlarda to‘xtalishni sezilmaslik darajasiga keltirish zarurati yuzaga kelishi odatiy holdir.

Ritm nuqtai nazaridan qaralsa, misra oxirida keluvchi qofiyalar – so‘z, qo‘shimcha, ba’zan esa so‘z birikmalarining ohangdosh bo‘lib kelishi misrani ta’kidlab ko‘rsatishga, bu bilan esa she’rning ohangdorligi, musiqiyligi, ta’sirdorligini oshirishga xizmat qiladi. She’rni o‘qish davomida (bu narsa ayniqsa yoddan o‘qilganda yoki she’r tinglanganda yaqqol seziladi) qofiya misraning tugaganidan darak beradi, pauza bajarayotgan ajratish funksiyasini ta’kidlaydi.

She’riyatda qofiyaning bir qator ko‘rinishlari (to‘liq va to‘liqsiz qofiya; unlilar ohangdoshligigagina asoslangan assonans va undosh tovushlar ohangdoshligigagina asoslangan dissonans qofiyalar; rus she’riyatida ochiq yoki yopiq bo‘g‘in bilan tugashiga qarab ochiq – “jenskaya rifma”, yopiq – “mujskaya rifma” va b.) mavjud. Jumladan, hozirgi o‘zbek she’riyatida qofiyadagi tovushlarning qay darajada mosligi jihatidan och (to‘liqsiz) va to‘q (to‘liq) qofiyalar ajratiladi. To‘liq qofiyada qofiyadosh so‘zlar tarkibidagi tovushlarning katta qismi to‘la mos (misol tariqasida A.Qutbiddin qofiyalaridan keltiramiz: “buzib – uzib”, “lo‘killaganda – lopillaganda”, “izlardan – yuzlardan”) kelsa, to‘liqsiz qofiyalarda tovushlarning ayrimla-

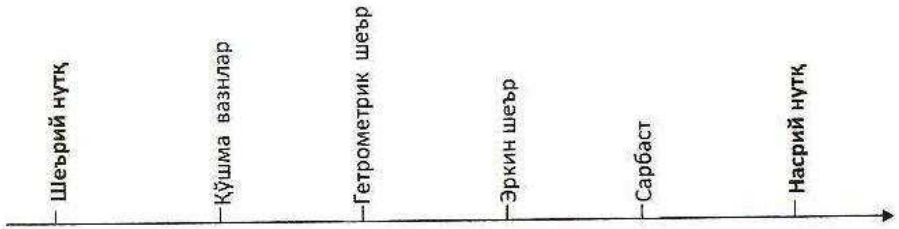
rigina mos ("dahriy – qahridan", "tutun – Alovuddin", "titrab – guldurak") keladi.

Qofiyalanish tartibi deganda band misrlarining o'zaro qofiyalanish sxemasi nazarda tutiladi. Banddagi qofiyalanish tartibi turlicha bo'lib, bu tartib bandning ritmik-intonatsion butunlikka birikishida muhim ahamiyat kasb etadi. Ikkinchi tomondan, o'qish jarayonida qofiya misraning tugaganligini ta'kidlaganidek, qofiyalanish tartibi bandning shakllanib bo'lganligi, tugaganini ta'kidlaydi. Masalan, to'rt misrali a - b - a - b tarzida qofiyalangan she'r o'qilayotgan bo'lsa, o'quvchi keyingi bandlarda ham shu xil tartibni kutadi, tartib nihoyalanganida banddagi tugallanganlikni his qiladi. Ya'ni, qofiyalanish tartibi, bir tarafdan, she'r ritmining his qilinishiga, ikkinchi tarafdan, mazmun va ritmning uyg'unlashuviga, o'quvchi tasavvurida yaxlit birlik hosil qilishiga yordam beruvchi vosita ekan.

Ta'kidlash zarurki, bungacha aytilgan gaplar vazn (o'lchov)li she'r tizimlariga[1] xos qat'iy o'lchov asosida ritmik tashkillanuvchi she'riy nutqqa taalluqli. Zero, an'anaviy tarzda she'riy nutq deganda muayyan o'lchov asosida tartibga solingan ritmiklikka ega nutq tushunilgan. Milliy adabiyotlar o'tmishiga qaralsa, aynan vaznli she'r avval vujudga kelgani – antik yunon she'ri, arab aruzi, turkiy barmoq, sillabik, sillabo-tonik kabi tizimlarni birlashtiruvchi umumiy jihat ularning qat'iy o'lchov asosiga qurilishi ekani ko'riladi. Shu bilan birga, sanalgan barcha she'r tizimlari doirasida qat'iy o'lchovlilikdan chekinish kuzatiladiki, bu, bir tomondan, ritmik imkoniyatlarni boyitish zarurati bilan yuzaga kelsa, ikkinchi tomondan, ijod jarayoniga xos qoliplarga sig'maslik, erkinlikka intilish bilan izohlanishi mumkin. Buning misoli sifatida aruzda taraqqiyot jarayonida zihoflar va ular asosida far'iy bahrlarning paydo bo'lishini, shuningdek, mustahzod janrining vujudga kelishini ko'rsatish mumkin. Bularning birinchisini "gorizontal ritm"dan og'ish (ya'ni misradagi vazni o'zgacha rukn paydo bo'ldi) desak, mustahzodni "vertikal ritm"dan chekinish (ya'ni vertikaliga bir xil o'lchov saqlanmaydi) sifatida tushunish mumkin. Tabiiy ravishda

[1] Manbalarda "metrik she'r tizimi" atamasi ikki xil ma'noda qo'llanadi: 1) hijolarning cho'ziq qisqaligiga asoslanuvchi she'r tizimi; 2) muayyan o'lchovga asoslanuvchi she'r tizimi. Biz keyinroq atamani birinchi ma'nosida qo'llaymiz, shuning uchun, chalkashliklardan qochish maqsadida, ikkinchi ma'nosida qo'llashdan tiyildik va uning o'rniga "vaznli she'r tizimi" atamasini ishlatishni ma'qul ko'rdik.

kechib kelayotgan ushbu jarayon nasrning badiiy nutq shakli sifatida qaror topishi bilan bog'liq holda tezlashdi. Sababi, endi tom ma'nodagi "nazm – nasr" oppozitsiyasi yuzaga kelgan ediki, bu ularning bir-biri tomon harakatini, sintezlashuvni ham taqozo etadi. Albatta, ilgari ham nazm bilan nasr bir-biridan farqlanar edi-ku, degan e'tiroz tug'ilishi mumkin. Darhaqiqat shunday, biroq ilgari, badiiy nutq sifatida nazm tushunilgan bir sharoitda, nasr unga bir ilova, yordamchi vosita (she'riy yo'lda yozilgan asrlar sarlavhasida, boblarni nomlashda ishlatiladigan) deb qabul qilingan. Shu bois ham bu sharoitda nasrning nazmga yaqinlashish tendensiyasi (saj'ning turli martabalari) ustuvorlik qiladi. Nasr badiiy nutq shakli sifatida qaror topgach esa bunga tamom qarama-qarshi tendensiya (erkin she'r, sarbast) kuzatiladi. Bu jarayonni, agar she'riy va nasriy nutqni shartli ravishda ikkita qutb deb olinsa, quyidagicha tasavvur qilish mumkin:



Mazkur jarayon natijasi shu bo'ldiki, hozirgi kunga kelib she'riy nutqning spetsifik xususiyati sifatida o'lchov asosidagi ritmiklikni ko'rsatish kamlik qilib qoldi. Zero, bu holda erkin she'r ham, sarbast ham she'riy nutq doirasidan chetda qolishi kerak bo'ladi. U holda she'riy nutq nasrdan nimasi bilan farqlanadi? Uning spetsifik, belgilovchi xususiyati nima? Tabiiyki, agar yuqoridagicha jarayon boshqa milliy adabiyotlarda ham kuzatilgan ekan, bu masala adabiyotshunoslar e'tiboridan chetda qolgan emas. Jumladan, o'z vaqtida bu masalaga maxsus to'xtalgan B.V.Tomashevskiy, shunday deb yozadi: "1) she'riy nutq o'zaro mutanosib birliklar (misralar) ga bo'linadi, nasr esa uzluksiz nutqdir; 2) she'r ichki o'lchov (metr)ga ega, nasrda esa bu narsa yo'q... Zamonaviy tushunishda birinchi punkt ikkinchisidan ko'ra ahamiyatliroqdir"[1]. Aytish kerakki, rus she'riyatining B.Tomashevskiy ushbu fikrlarni aytgan vaqtdagi taraqqiyoti, xususan, unda erkin she'r bilan verlibr keng o'rin tuta boshlagani ayni xulosaga

[1] Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. – М. – Л.,1959. – С.10.

olib kelishi tabiiy edi. Agar XX asr o'zbek she'riyatida ham erkin she'r bilan sarbast g'oyat keng ommalashganini e'tiborga olinsa, ular an'anaviy ta'rifdagi she'riy nutq doirasiga kirmay qolayotgani aniq bo'ladi. Holbuki, biz erkin she'r bilan sarbastni she'riyatga, baski, she'riy nutqqa daxldor ekanini aslo inkor qilmaymiz. Shunday ekan, nazariya ijod amaliyotidan ortda qolayotganini tan olgan holda, she'riy nutqqa doir nazariy qarashlarga tahrirlar kiritish zarurati yuzaga kelganini ta'kidlamoq kerak. Buning uchun esa, tabiiyki, vaznli she'r bilan sarbast va erkin she'rning nutqiy tashkillanishidagi mushtarak xususiyatini asos qilib olishga to'g'ri keladi. Ular uchun mushtarak jihat esa bitta – misralarga bo'linish. Shunday ekan, milliy she'riyatimiz poetik takomilining bugungi holati nuqtai nazaridan aynan misralarga ajratilganlik she'riy nutqning spetsifik xususiyati, muayyan o'lchov asosida tartibga solingan ritmga egalik esa fakultativ belgi sifatida tushunilgani to'g'riroq bo'ladi.

She'riy nutqning tashkillanishida o'ziga xos gap qurilishining juda katta xizmati borki, sirasi, uning musiqiy ohangga ega bo'lishi, emotsional jihatdan to'yintirilishi, ta'sirdorligi ko'p jihatdan she'riy sintaksis hisobiga ta'minlanadi. Sintaktik sathdagi normadan og'ishlar ko'proq she'riy nutqqa xos hodisa sanaladi, shu bois ham adabiyotshunoslikda "poetik sintaksis" degan maxsus tushuncha mavjud.

She'r sintaksisiga xos normadan og'ishning eng keng tarqalgan ko'rinishi inversiyadir. Inversiya she'riy nutqda gap bo'laklari tartibining o'zgartirilishidir. Gap bo'laklari tartibining o'zgarishi ma'no urg'usi tushayotgan so'zni ta'kidlab ko'rsatish, uni misradagi urg'uli pozitsiya – ko'proq misra oxiriga surish imkonini beradi. Masalan, A.Oripovning:

Ulug'vor bir qudrat bilan
Chayqaladi cho'ng dengiz –

satrlari normadan og'ish bo'lmagan holda, ya'ni to'g'ri tartibda "Cho'ng dengiz ulug'vor qudrat bilan chayqaladi" tarzida berilishi kerak. Inversiya hodisasining yuz berishi natijasida "qudrat bilan" so'z qo'shilmasi va "dengiz" so'zi misralardagi urg'uli pozitsiyaga chiqariladi, ayni shu so'zlarga ma'no urg'usining tushishi esa muallif ijodiy niyatiga, she'r mazmuni va emotsional tonalligiga muvofiq keladi. She'rning keyingi satrlari:

Qancha og'ir harsang toshlar
Tubda unga cho'kkan tiz, –

inversiyaning funksiyalari aytilganlar bilan cheklanmasligi, uning bundan boshqa ham muhim vazifalari borligini ko'rsatadi. Odatdagi tartibda bu misralar "Tubda unga qancha og'ir toshlar tiz cho'kkan" shaklida bo'lishi lozim edi. Inversiya natijasida, birinchidan, ifodalash ko'zlangan mazmun uchun eng muhim so'zlar ("harsang toshlar", "tiz cho'kkan") urg'uli pozitsiyaga o'tkaziladi, ikkinchidan, "dengiz" va "tiz" so'zlari qofiyalanadi.

Sintaktik sathdagi og'ishlarning yana biri ellipsis bo'lib, unda gap bo'laklaridan biri (ko'proq bosh bo'laklar) atayin tushirib qoldiriladi. Masalan:

Bulbullarmi?! Yetar!
Gullarmi?! Bo'ldi!
So'z navbati - yurakka...

(X.Davron)

Keltirilgan parchada kesim tushirib qoldirilgan va buning natijasida "yurakka" so'zi mantiqiy urg'u oladi, she'rning dastlabki misralaridagi ohangning saqlanishiga erishiladi. Mabodo kesim tushirilmaganida edi, unda so'nggi misra "So'z navbati yurakka beriladi" shaklida bo'lar, natijada esa yuqorida aytilgan samara tamoman yo'qqa chiqar edi. Shunga o'xshash, she'riy misralarning atayin tugatilmay qo'yilishi yana bir sintaktik figura – jim qolishni yuzaga chiqaradi:

Men sendan ketmoq istayman
Yomg'irdek emas, –
Yomg'ir yana qaytib keladi.
Men sendan ketmoq istayman
Shamoldek emas, –
Shamol yana qaytib yeladi.
Men sendan ketmoq istayman
Muhabbat kabi...

(X.Davron)

She'rning dastlabki ikki satri uchinchi misra bilan, keyingi ikki satri oltinchi misra bilan izohlansa, so'nggi ikki satrda shoir bu yo'ldan bormaydi – jim qoladi, izohni endi she'rxonning o'zi shakllantirishi zarur bo'ladi. Shunisi borki, ifoda etilmagan so'nggi izoh avvalgilariga mazmunan zid: yomg'ir qaytib keladi, shamol qaytib keladi – muhabbat qaytib kelmaydi. Eng muhimi, shoir bu xulosani aytmagani uchun ham she'rni

o‘qiyotgan kitobxon ongini “ketgan muhabbat qaytib kelmaydi” degan xulosa bir lahza chaqindek yoritib o‘tadi – qo‘llangan usulning estetik samarasi, ta’sirdorligi ham shunda.

She’r misralarida bir xil yoki bir-biriga juda yaqin sintaktik konstruksiyalarning takrorlanib qo‘llanishi – sintaktik parallelizm ham she’rning ohangdorligini, ta’sirchanligini oshiruvchi figuralardan sanaladi:

Yo‘lin yo‘qotsa odam – muhabbatga suyangay,
G‘ussaga botsa odam – muhabbatga suyangay,
Chorasiz qotsa odam – muhabbatga suyangay...

(A.Oripov)

Ko‘rib turganimizdek, keltirilgan parchada misralarning har biri bitta gapga teng, uchala gap bir xil tartibda qurilgan. Biroq bu sintaktik parallelizm voqye bo‘lishi uchun albatta gap takrori bo‘lishi kerak degani emas, u bir gap doirasida – bir xil sintagmalar takrori asosida ham yuzaga kelaveradi:

Men nima axtardim, neni izladim?
Kimga ermak bo‘ldi go‘zal hislarim?
Sinfdosh qizlarim, dildosh qizlarim –
Kimlarga ko‘ngilsiz yor bo‘lib o‘tar.

(Iqbol Mirzo)

Ko‘p hollarda sintaktik parallelizm boshqa stilistik figuralar bilan birga qo‘llanadiki, bu o‘sha usulning estetik samarasini oshiradi, uni ta’kidlab ko‘rsatishga xizmat qiladi:

Shamolga sovrildim, soylarda oqdim,
Sen hamon o‘shasan, sen o‘sha-o‘sha.

(Iqbol Mirzo)

Birinchi misrada sintaktik parallelizm tufayli yuzaga kelgan ohang va mazmun ta’sirida o‘quvchi ikkinchi misrada ham shuni “kutadi”, lekin ikkinchi misrada kesimlik qo‘shimchasi tushirib qoldiriladi (buni shartli ravishda chala ellipsis deyish mumkin) va “kutilmaganlik” effekti asosida “o‘sha-o‘sha” so‘ziga ayricha urg‘u beriladiki, bu bilan ta’sirdorlik sezilarli ortadi. Yoki quyidagi misralarda ellipsis to‘liq namoyon bo‘ladi:

Aylanadi charxpalak, guldiraydi tegirmon,
Umr o‘tar suv kabi, bug‘doy misol to‘kilar.

(Iqbol Mirzo)

Ikkinchi misradagi “bug‘doy misol to‘kilar” jumlasida ega (“umr”) tushirib qoldirilgan. Agar “Umr o‘tar suv kabi” jumlasi “ega – kesim – hol” qolipida qurilgan bo‘lsa, “bug‘doy misol to‘kilar (umr)” jumlasi “hol – kesim – (ega)” tarzida unga teskari tartibda qurilgan. Sintaktik parallelizmning bu turi xiazm deb atalib (mumtoz poetikada tardi aks), u sintaktik qurilmani teskari tartibda takrorlashga asoslanadi:

Meni ham bir yigit *shunday sevsaydi*
Sevib *o‘ldirsaydi meni ham shunday.*

(X.Davron)

Uzun tunlar bunchalar mahzun,
Mahzun tunlar bunchalar uzun.

(Iqbol Mirzo)

She’riy sintaksisda eng keng qo‘llaniluvchi vositalardan biri takrordir. Avvalo shuni aytish kerakki, takror tilning barcha sathlariga xos hodisa bo‘lib, she’riyatda uning bir qator xususiy (tovush takrori, so‘z takrori, anafora, epifora, ma’no takrori, ma’noning kuchaytirilgan va susaytirilgan takrori, misra takrori, band takrori) ko‘rinishlari faol qo‘llaniladi. She’riy misralarda bir xil tovushlar takrori alliteratsiya deb yuritiladi. Alliteratsiyaning vokal alliteratsiya (unlilar takrori) va konsonans alliteratsiya (undoshlar takrori) turlari mavjud. Xullas, turli ko‘rinishdagi takrorlar she’riy nutqqa musiqiylik, xushohanglik (evfoniya) baxsh etuvchi muhim vosita sanaladi.

So‘z takrori ham sintaktik usullardan sanalib, u fikrni ta’kidlab ifodalash bilan birga ohangdorlikni oshirishga va shular asosida she’rning ta’sir kuchini oshirishga xizmat qiladi. Masalan, X.Davron bir she’rida yozadi:

Oppoq edi boshda bu dunyo,
Ko‘cha oppoq, kechalar oppoq.
Qanday yaxshi ekan bolalik,
Oppoq ranglar bilan yashamoq...

Bir bandning o‘zida “oppoq” so‘zi to‘rt marta takrorlanmoqda. Bolalik sog‘inchi ifodalangan she’rda “oppoq” so‘zining ta’kidlab takrorlanishi bejiz emas – lirik qahramonning sog‘inchi aslida o‘sha oqlik, musaffolik, beg‘uborlik sog‘inchidir. Ya’ni bu o‘rinda “oppoq” so‘zining ta’kidli takrori lirik qahramon dilidagi kechinmani yorqinroq ifodalashga, ayni paytda, o‘sha sog‘inchning o‘quvchiga yuqtirilishida yetakchi ahamiyat kasb etadi. Yoki I.Mirzo she’ridan olingan mana bu bandda “yumshoq” so‘zi to‘rt bora aynan takrorlanadi:

Ushuq urgan ko‘saklar yumshoq,
Paxta yumshoq,
go‘daklar yumshoq –
Domlaga gap qaytarmas edik,
Yer ham yumshoq – botardi etik...

Takrorlanayotgan “yumshoq” so‘zi sho‘ro zamonida paxtaga qul qilingan xalq fojiasini “yumshoqlik” bilan ochib beradi, lekin bu “yumshoqlik”ning ta’siri ancha-muncha invektiva ruhidagi xitoblardan ham ta’sirliroq. Buning bosh omili takrorning o‘rinli, aniq badiiy-estetik maqsadni ko‘zda tutgan holda amalga oshirilganidir. Gap takrorlanayotgan so‘zlarning o‘rniga tushganidagina ham emas, muhimi, ular fikr-tuyg‘uni ta’kidlab-bo‘rttirib ifodalayotganida. Takrorlanayotgan “yumshoq” so‘zi “osmon uzoq, yer qattiq” naqli bilan pinhon zid qo‘yiladi va shu asosda holatning mantiqqa sig‘maydigan, chidab bo‘lmaydigan ekanligi anglashiladi.

Anafora (misralar boshida bitta so‘zning takrorlanishi) bilan epifora (misralar oxirida bitta so‘zning takrorlanishi) ham mohiyatan so‘z takrorining xususiy ko‘rinishlaridir. Mumtoz she’riyatimizdagi radif va hojib ham, aslini olganda, so‘z takrorining bir turi bo‘lib, ular ham qat’iy belgilangan o‘rinda – qofiyadan keyin yoki oldin takrorlanishi bilan xarakterlanadi. Aytish kerakki, mumtoz poetikada takrorlanuvchi so‘zlar she’r misrasining qaerida joylashganiga qarab (baytning birinchi misrasi boshi va ikkinchi misra oxirida; ikkala misra boshida; birinchi misra oxiri va ikkinchi misra boshida va b.) takrorning yana bir qator ko‘rinishlari farqlanadi.

She’riy misralarda aynan bir so‘zni emas, balki ma’noni kuchaytirib takrorlashga asoslangan usul gradatsiya deb yuritiladi. Masalan, I. Mirzo

she’ridan olingan tubandagi parchada ma’noning kuchaytirilgan takrori kuzatiladi:

Sevgilim,
dilsizlar dillarimizni,
*toshbo‘ron qilsa*lar,
*vayron qilsa*lar,
tikonlar qoplasa yo‘llarimizni...

E’tibor berilsa, avvalo bu o‘rinda ma’noning kuchaytirilgan takrori sintaktik parallelizm asosida voqyelanayotgani ko‘riladi. Aynan sintaktik qurilish jihatidan o‘xshash birliklarning ma’no urg‘usi olayotgani she’r ritmini zarb bilan ta’kidlaydi, zarb esa she’r ohangiga sezilarli ta’sir qiladi – ovoz tonalligi ma’no kuchayishi barobari yuqorilab boradi. Ma’noning kuchaytirilishiga kelsak, buning qisqacha sharhi quyidagicha: toshbo‘ron vayronalikka olib keladi, vayrona esa tikonzorga aylanishi bilan xarakterlanadi. Ma’noning kuchaytirilgan takrori bu o‘rinda lirik qahramon kechinmalaridagi dinamikani berish bilan birga o‘quvchida ham tuyg‘uni kuchaytirib, kechinmani chuqurlashtirib boradi.

Tabiiyki, biz she’riy nutqning tashkillanishiga xos barcha xususiyatlar, barcha usul va vositalarga mufassal to‘xtalish imkoniga ega emasmiz. Demak, berilgan yo‘nalish asosida bu haqdagi tasavvur va bilimlaringizni boyitish sizning zimmangizga tushadi. Buning uchun sizdan she’rni mutaxassis sifatida o‘qish, ya’ni, yuragingizni “jiz” etkizgan she’rga mutaxassis sifatida qarash, o‘sha she’r nimasi bilan ko‘nglingizga o‘tirishganiyu shoir qaysi usul va vositalar bilan dilingizga yo‘l topa bilganini anglashga intilishingiz talab qilinadi.

SHE‘R TIZIMLARI

“She’r tizimi” va “vazn” tushunchalari. Jahon adabiyotidagi she’r tizimlari haqida. Aruz she’r tizimi. Barmoq she’r tizimi. Erkin she’r tushunchasi. Sarbast haqida.

Ma’lumki, termin (istiloh) muayyan fan tarmog‘i doirasida faqat bitta tushunchani anglatishi lozim. Shunga qaramay, amaliyotda bu qoidadan chekinilgan hollarga qayta-qayta duch kelamiz: ba’zan tushunmagan-

likdan, ba'zan e'tiborsizlik sabab, ba'zan so'zning an'anaviy ishlatilishiga ergashib, xullas, turli sabablar bilan istilohiy chalkashliklarga yo'l qo'yamiz. Masalan, biz aniq bir g'azal haqida "aruz vaznida yozilgan" deyishimiz ham, adabiyot tarixi haqida gapiraturib "aruz vazni musulmon sharq she'riyatida yetakchi mavqeni egallagan" qabilida fikrlashimiz ham mumkin. Holbuki, konkret g'azal "aruz vazni"da emas, aruzning "falon vaznida" (ramali musammani maqsur, hazaji musammani mahzuf va hokazo) yozilgan bo'ladi, ya'ni vazn konkret she'rda namoyon bo'ladigan hodisa, u konkret she'rning o'lchovini bildiradi. Shunga binoan, ikkinchi holda, "aruz vazni musulmon sharqi she'riyatida yetakchi mavqeni egallagan" deyilganda, "vazn" emas, balki vaznlar sistemasi – she'r tizimi nazarda tutilgan. Ko'rinadiki, biz "vazn" terminini ham konkret she'rning o'lchovi (metr) ma'nosida, ham "she'r tizimi" ma'nosida ishlatyapmiz va shu tufayli ham terminologik chalkashlik yuzaga kelmoqda. Holbuki, mutaxassis sifatida biz bu xil chalkashlikdan qochishga, istilohni aniq bitta ma'noda qo'llashga burchlimiz. Shunga ko'ra, har bir konkret holatda va tushunchalardan qay biri nazarda tutilayotganidan kelib chiqqan holda shuni anglatuvchi istilohni qo'llash zarur bo'ladi. Jumladan, agar muayyan o'lchov tamoyillarga asoslangan vaznlar majmui nazarda tutilayotgan bo'lsa, "she'r tizimi" istilohini qo'llash lozim. Masalan, "aruz tizimi" deyilganda misralarda qisqa va cho'ziq hijolarning ma'lum tartibda takrorlanib kelishiga asoslangan "she'riy sistema" tushuniladiki, bu tizim yuzlab konkret vaznlarni o'z ichiga oladi.

Ma'lum bo'ldiki, "she'r tizimi" she'r tuzilishining asosini, uning asosiy qonuniyatlarini belgilab beradi. Har bir xalq she'riyatidagi "she'riy tizim" o'sha xalq tilining o'ziga xos xususiyatlaridan kelib chiqadi. Mavjud she'r tizimlarining hammasida asosiy o'lchov birligi sifatida bo'g'in olingan. Bo'g'in esa, ma'lumki, turli tillarda turlicha sifatiy va miqdoriy ko'rsatkichlarga ega. Shunga ko'ra, jahon xalqlari she'riyatida mavjud she'riy sistemalar bo'g'inning miqdori (sillabik she'r tizimi), urg'uli yoki urg'usizligi (tonik), cho'ziq yoki qisqaligi (metrik), baland yoki past talaffuz qilinishi (melodik) kabi jihatlarni o'lchov asosi qilib oladi.

Metrik she'r tizimi misralarda cho'ziq va qisqa hijolarning muayyan tartibda (rukn, stopa) takrorlanib kelishiga asoslanadi. Bu she'r tizimi unlilari cho'ziq qisqaligi jihatidan sezilarli farqlanuvchi tillarga ko'proq xosdir. Masalan, qadimgi yunon va rim she'riyati metrik sistemaga asoslangan. Shu bois ham metrik sistema qadimdayoq tugal sistema sifatida

shakllanib, o'shandayoq uning nazariy asoslari, qat'iy qoidalari ishlab chiqilgan. Antik adabiyotdagi metrik sistemada qisqa hijo (v) mora deb nomlanib, u eng kichik o'lchov birligi sanalgan. Cho'ziq hijo (-) ikki moraga (v v) teng deb qaralgan. Shuning o'ziyoq metrik she'r tizimida misralardagi bo'g'inlar soni turlicha bo'lsa-da, ularning talaffuz vaqti teng bo'lganligi va ayni shu narsa izometriyani (izoxroniya asosida) ta'minlaganini ko'rsatadi. Sharq she'riyatida yetakchi o'rin tutgan aruz ham metrik sistemaning bir ko'rinishidir.

Sillabik she'r tizimida misralardagi bo'g'inlar miqdorining tengligi o'lchov asosi sanalib, bu tizim bo'g'inlari sifat jihatidan sezilarli farq qilmaydigan tillarga xosdir. Masalan, o'zbek tilida bo'g'in cho'ziq qisqaligi jihatidan (mas., arab tilidagi singari) sezilarli farq qilmaydi, urg'u ham turg'un (asosan, so'z oxirida) xarakterga ega. Shuning uchun ham sillabik she'r tizimi o'zbek tili xususiyatlariga ko'proq muvofiq keladi – she'riyatimizda qadimda (mas., folklor) va hozirgi kunda barmoqning yetakchilik qilishi shu bilan izohlanadi. Sillabik she'r sistemasi polyak, serb va xorvat she'riyatlarida ham yetakchi o'rin tutadi. Shu o'rinda she'r tizimi tilning tabiatiga mos bo'lishi zarurligining yorqin bir misolini ta'kidlab o'tish foydadan xoli emas. Rus she'riyatida polyak she'riyati ta'sirida qariyb XVIII asr oxirlarigacha sillabik she'r tizimi qo'llangan. Ko'proq urg'usi turg'un tillar tabiatiga mos keluvchi bu tizim urg'u o'rni muqim bo'lmagan rus tili tabiatiga mos emas edi, shu bois ham u rus she'riyatida uzoq yashay olmadi.

Tonik she'riyatda misralardagi urg'ular miqdori o'lchov asosi qilib olinadi. Ya'ni bu tizimda misralardagi bo'g'inlar miqdori farqlanaverishi mumkin, urg'ular miqdori esa teng bo'lishi lozim. Bilasizki, so'zlar turli miqdordagi bo'g'inlardan tarkib topadi, ularning ayrimlari esa (masalan, yordamchi so'zlar) urg'u olmaydi. Demak, tonik she'r misralarining uzunligi bir-biridan keskin farqlanishi, tashqi ko'rinishi jihatidan nasriy nutqqa o'xshab ketishi mumkin. Biroq bir urg'u atrofida birlashayotgan bo'g'inlar guruhini talaffuz qilishga ketadigan vaqt taqriban teng, shu sababli ham ma'lum darajadagi izoxroniya (teng vaqtlilik) saqlanadiki, bu o'lchovlilik hissini yuzaga keltiradi. Shu bilan birga, tonik she'rning ko'rinishlari sifatida qaraluvchi *dolnik, taktovik* va *aksentli she'r* bir-biridan o'lchovga solinganlik darajasi bilan farqlanadi, ya'ni bu jihatdan silabo-tonika bilan tonik she'riyat orasida joylashadi[1]. Agar dolnikda ikki va uch bo'g'inli

[1] Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2-х ч. Ч.2. – М.: Владос, 2003. – С.106.

stopalar aralash kelgani holda, umuman olganda, izosillabizm va stopa tartibi mavjud bo'lsa, taktovikda izosillabizm saqlangani holda stopa tartibiga amal qilinmaydi, ya'ni har ikkisida ham sillabo-tonik she'r bilan aloqa xali butkul uzilib ketgan emas. Aksentli she'r esa tom ma'nodagi tonik she'r bo'lib, unda urg'ular soni teng bo'lgani holda bo'g'inlar sonida erkinlik kuzatiladi.

Aslida sillabo-tonik she'r tizimini tonik va sillabik she'rning to'liq sintezi deyish mumkin, negaki, unda misralardagi bo'g'inlar sonining ham, urg'ular sonining ham teng bo'lishi nazarda tutiladi. Bu she'r tizimi rus she'riyatida XVIII asr o'rtalaridan boshlab qaror topa boshlagan va hozirgi vaqtda ham salmoqli o'rin tutadi. Sillabo-tonik she'r tizimida, nomlanishidan ham ko'rinib turibdiki, bo'g'inlar va urg'ular soni birdek ahamiyatli, unda she'r misralarida urg'uli va urg'usiz bo'g'inlarning muayyan tartibda (beshta asosiy turoq – stopa shaklida: – v, v –, – – v, v – –, – v –) takrorlanib kelishi o'lchov asosi sanaladi. Ayni shunday sintez turkiy aruz uchun ham xosdir. Negaki, turkiy aruzda ham qisqa va cho'ziq hijolar muayyan tartibda takrorlanadigina emas, misralardagi bo'g'inlar soni ham aksariyat hollarada tengdir.

Alisher Navoiy "Mezonul avzon"da bergan ma'lumotga ko'ra, "aruz" atamasi uning asoschisi Halil ibn Ahmad yashagan joydagi vodiy nomi bilan bog'liq ekan. Boshqa aruzshunoslar, xususan, Vohid Tabriziy esa "aruz" arab tilida chodirni tutib turish uchun o'rtaga qo'yiladigan yog'och (ustun)ni anglatadi va aruz atamasi shu so'zdan olingan, deb hisoblaydilar. Ular bu fikrning qo'shimcha asosi sifatida yana baytdagi birinchi misraning oxirgi taqte'si ham "aruz" deb atalishi, baytning ham (xuddi chodir "aruz"ga tayanganidek) shu ruknga tayanishi, ya'ni shu rukn o'qilganda she'rning qaysi vaznda ekanligi aniq bo'lishini keltiradilar. Bu fikrlarning qaysi biri haqiqatga yaqinligidan qat'i nazar, biz "aruz"ning istilohiy ma'nosi bilan ish ko'ramiz, ya'ni "aruz" deganda sharq she'riyatida keng tarqalgan metrik she'r tizimini tushunamiz.

Mutaxassislar aruz she'r tizimi arab adabiyotida VIII asrdan maydonga kelgani va IX asrdanoq forsiy tildagi adabiyotda ham qo'llana boshlaganini qayd qiladilar. Turkiy adabiyotda ham aruzning qo'llana boshlashi taxminan shu vaqtga to'g'ri keladi degan fikr mavjud. Fitrat bu haqda to'xtalib: "Bizning O'rta Osiyo turklari tomonidan qachon qabul etilgani aniq emas. Biroq hijriy 462 da Qashqarda yozilgan mashhur "Qutadg'u bilik" kitobining shu aruz vaznida yozilg'ani e'tibor etilsa, juda eskidan

qabul etilgani ma'lum bo'ladur"[1], deb yozadi. Hartugul, turkiy aruzda yaratilgan ilk asar deb hozircha "Qutadg'u bilik" tan olinar ekan, aruzning turkiy adabiyotda qaror topishi taxminan X-XI asrlarga to'g'ri keladi deyish mumkin.

Aruzdagi eng kichik ritmik bo'lak sifatida ayrim mutaxassislar (arab va fors aruzshunosligi an'analariga muvofiq) harfni, boshqalari esa (turkiy tillar va turkiy aruz xususiyatlaridan kelib chiqib) hijoni ko'rsatishadi. Ya'ni eng kichik ritmik bo'lak sifatida harfning olinishi arab tili (va yozuvi) uchun xosroq, o'zbek tili uchun esa hijoning olingani qulayroq. Shunday bo'lsa-da, aruzdagi tarkiblanishni yaxshiroq tasavvur qilish uchun harf eng kichik birlik sifatida olingan holatdagi tarkiblanishga qisqacha to'xtalib o'tish maqsadga muvofiq.

Demak, arab aruzshunosligida eng kichik ritmik bo'lak – harf, harf esa ikki turli bo'ladi: mutaharrik (cho'zg'ili) va sokin (cho'zg'isiz). Cho'zg'i deganda unli tovush tushunilishi e'tiborda tutilsa, "mutaharrik harf", "sokin harf" atamalarining ma'nosi anglashiladi. Masalan, "ko'z" so'zi ikki harf: bir mutaharrik ("ko'") va bir sokindan ("z") tarkib topadi. Mutaharrik va sokin harflarning muayyan tartibda qo'shilishidan juzvlar yuzaga keladi. Juzvlar harfga nisbatan kattaroq ritmik bo'lak sanalib, ular har biri o'z ichida ikkiga bo'linadigan uch turga ajratiladi: sabab, vatad va fosila. Juzvlarning muayyan tartibda birikishidan ruknlar, ruknlarning she'r misrasida muayyan tartibda takrorlanishidan esa bahrlar hosil bo'ladi.

O'zbek aruzi uchun eng kichik ritmik bo'lak sifatida hijo olinishi aytildi. Hijolar uch turli bo'ladi: qisqa, cho'ziq va o'ta cho'ziq. Birgina qisqa unlidan (a -lam, i - lik) iborat bo'lgan yoki qisqa unli bilan tugagan ochiq bo'g'in (ma -kon, ba -lo) qisqa hijo hisoblanadi, u paradigmada (v) belgisi bilan ifodalanadi. Cho'ziq hijo cho'ziq unli bilan tugagan ochiq bo'g'in yoki qisqa unlili yopiq bo'g'inga teng bo'lib, paradigmada (–) belgisi bilan ifodalanadi. Tarkibida cho'ziq unli bo'lgan (chi – roq) yoki qo'sh undosh bilan tugallangan yopiq bo'g'in (ishq, ko'shk) o'ta cho'ziq hijo sanalib, paradigmada (misra ichida bo'lsa – v, misra oxirida esa ~) belgisi bilan ifodalanadi.

Hijodan keyingi ritmik bo'lak – juzvni alohida ajratish o'zbek aruzi uchun uncha zarur bo'lmasa-da, ularga ham qisqacha to'xtalib o'tamiz.

[1] Fitrat A. Adabiyot qoidalari. / Fitrat. Tanlangan asarlar. 4 j. 4-j. – T.: Ma'naviyat, 2006.– B.29.

Yuqorida aytilganidek, uchta juzvning birinchisi sabab deb nomlanadi. Sabab o'z ichida ikkiga bo'linadi:

1) sababi hafif bir harakatli va bir sokin harfning qo'shilishidan yuzaga keladi, ya'ni bir cho'ziq hijoga teng bo'ladi: ko'z, so'z, yuz (–);

2) sababi saqiyl ikki harakatli harfning qo'shilishidan hosil bo'ladi, ya'ni ikki qisqa hijoga teng bo'ladi: o'zi, ko'zi, so'zi (v v).

Vatad juzvi ham asosan ikki xil:

1) vatadi majmu' ikki harakatli va bir sokinning qo'shilishidan hosil bo'ladi, ya'ni bir qisqa va bir cho'ziq hijoga teng: malak, palak (v –);

2) vatadi mafruq ikki harakatli o'rtasida bir harakatsiz harf kelishidan hosil bo'ladi, ya'ni bir cho'ziq va bir qisqa hijoga teng: hafta, chipta (– v).

Fosila juzvi ham ikki turli:

1) fosilai sug'ro uchta mutaharrikdan so'ng bir sokin kelishidan hosil bo'ladi, ya'ni ikkita qisqa va bir cho'ziq hijoga teng: kapalak (v v –);

2) fosilai kubro to'rt mutaharrik va bir sokindan hosil bo'ladi, ya'ni uchta qisqa va bir cho'ziq hijoga teng bo'ladi: kurashajak (v v v –).

Shunga o'xshash, keyingi ritmik bo'lak – ruknlar juzvlarning muayyan tartibda birikishidan hosil bo'ladi. Masalan, bitta vatadi majmu' (v –) va ikki sababi hafif (–) birikuvidan mafoiylun (v – – –) rukni hosil bo'ladi. Aruz tizimi asosini tashkil etuvchi sakkizta rukn (asllar) quyidagilar:

Faulun v – –
Foilun – v –
Mafoiylun v – – –
Foilotun – v – –
Mustaf'ilun – – v –
Maf'ulotu – – – v
Mutafoilun v v – v –
Mafoilatun v – v v –

Mazkur asllarning she'r misrasida muayyan tartibda takrorlanishidan bahrlar yuzaga keladi. Aruz tizimidagi bahrlar soni manbalarda turlicha ko'rsatiladi. Xususan, Hazrat Navoiy "Mezon ul-avzon"da bahrlar adadini 19 ta deb ko'rsatadiki, biz shuni asos deb olamiz. Bahrlarni tarkiblanishiga ko'ra uch guruhga ajratish mumkin:

a) bitta aslning takroridan hosil bo'luvchi bahrlar:

Faulun / Faulun ... = mutaqorib
Foilun / Foilun ... = mutadorik

Mafoiylun / Mafoiylun ... = hazaj
Foilotun / Foilotun ... = ramal
Mustaf'ilun / Mustaf'ilun ... = rajaz
Mutafoilun / Mutafoilun ... = komil
Mafoilatun / Mafoilatun ... = vofir

b) ikkita aslning ma'lum tartibdagi takroridan hosil bo'luvchi bahrlar:

mafoiylun / foilotun = muzori'
foilotun / mustaf'ilun = xafif
mustaf'ilun / foilotun = mujtass
mustaf'ilun / maf'ulotu = munsarih
maf'ulotu / mustaf'ilun = muqtazab
faulun / mafoiylun = tavil
foilotun / foilun = madid
mustaf'ilun / foilun = basit

v) ikkita bir xil va bir boshqa xil aslning takroridan hosil bo'luvchi bahrlar:

mafoiylun / mafoiylun / foilotun = qarib
foilotun / foilotun / mafoiylun = mushokil
foilotun / foilotun / mustaf'ilun = g'arib
mustaf'ilun / mustaf'ilun / maf'ulotu = sari'

Aytish kerakki, sanalgan bahrlar o'zbek she'riyatida ishlatilishi, faolligiga ko'ra bir-biridan jiddiy farqlanadi. Jumladan, aruzshunos A.Hojiahmedov ma'lumotiga ko'ra, ulardan 7 tasi (vofir, muqtazab, madid, basit, qarib, mushokil, g'arib) o'zbek she'riyatida mutlaqo qo'llangan emas; mutadorik, komil va tavil bahrlaridan juda kam shoirlar foydalanganlar. Qolgan 9 ta bahr (hazaj, ramal, rajaz, muzori', xafif, mujtass, munsarih, sari', mutaqorib) esa o'zbek she'riyatida faol qo'llanilgan.

Bahr tarkibidagi asllar o'zgarishsiz yoxud ma'lum o'zgarishga uchragan holda takrorlanishi mumkin. O'zgarishsiz takrorlangan asllardan hosil bo'luvchi bahrlar solim bahrlar deb yuritilsa, o'zgarishga uchragan ruknlari (furu') bo'lgan bahrlar far'iy hisoblanadi.

Asllarning o'zgarishga uchrashi aruzshunoslikda "zihof" deb ataladi. Zihoflar turlicha ko'rinishga ega bo'lib, bunda asl tarkibidagi hijolardan biri yoki bir nechasining tushirib qoldirilishi; sifatiy o'zgarishga (qisqa hijoning cho'ziqqa, cho'ziq hijoning qisqaga, cho'ziq hijoning o'ta cho'ziqqa aylanishi) uchrashi; bir paytning o'zida ham hijo tushishi, ham qolgan hijolarning sifatiy o'zgarishga uchrashi mumkin. Aruzshunoslikda

har bir zihofning, shuningdek, shu zihofga uchrashdan hosil bo‘lgan tarmoq ruknning o‘z nomi mavjud. Misol tariqasida she’riyatimizda eng faol qo‘llanadigan asllardan bo‘lmish mafoiylunning tarmoqlarini ko‘rib o‘tamiz. Mafoiylun asli 12 xil zihofga uchrab, bundan quyidagi 12 tarmoq (furu’) yuzaga keladi:

1. Qabz zihofiga uchraganda mafoiylun (v – – –) aslining uchinchi cho‘ziq hijosi qisqaga o‘zgaradi (v – v –) va hosil bo‘lgan tarmoq rukni “maqbuz” (mafoilun) deb ataladi.

2. Kaff zihofiga uchraganda mafoiylun (v – – –) aslining to‘rtinchi cho‘ziq hijosi qisqaga (v – – v) o‘zgaradi va hosil bo‘lgan tarmoq rukni “makfuf” (mafoiylu) deb ataladi.

3. Xarm zihofiga uchraganda mafoiylun (v – – –) aslining birinchi qisqa hijosi tushiriladi (– – –) va hosil bo‘lgan tarmoq rukni “axram” (maf’ulun) deb ataladi.

4. Shatr zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “ashtar” (foilun), taqtesi: – v –

5. Xarb zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “axrab” (maf’ulu), taqtesi: – – v

6. Tasbig‘ zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “masabbag‘” (mafoiylon), taqtesi: v – – ~

7. Qasr zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “maqsur” (mafoiyl), taqtesi: v – ~

8. Hazf zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “mahzuf” (faulun), taqtesi: v – –

9. Jabb zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “ajabb” (faal), taqtesi: v –

10. Xatm zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “axtam” (faul), taqtesi: v ~

11. Batr zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “abtar” (fa’), taqtesi: –

12. Zalal zihofiga uchrashdan hosil bo‘luvchi tarmoq ruknining nomi “azall” (fo’), taqtesi: ~

Ko‘rinib turibdiki, birgina hazaj bahrining o‘zida o‘nlab tarmoqlar yuzaga kelishi mumkin ekan. Zihofga uchragan ruknlarning mavjudligi, bir tomondan, konkret she’r ohangining o‘ziga xos bo‘lishini ta’minlaydi, ikkinchi tomondan, aruzning ritmik jihatdan rang-barang bo‘lishiga, uning ritmik-intonatsion imkoniyatlarini kengaytirishga xizmat qiladi.

Ma’lum bo‘ldiki, aruz qismlari o‘zaro izchil va uzviy aloqadagi, sistema sifatida nihoyatda puxta tashkillangan va shu bois ham yuzlab o‘ziga xos vaznlarni umumiy tamoyil asosida birlashtiradigan mukammal she’r tizimi ekan. Mukammaligi shunchalarki, tamsil qilsak, qaysidir jihatlari bilan aruz Mendeleev jadvaliga monand. Bilasiz, o‘z vaqtida D.I.Mendelev jadvalda bo‘sh qoldirgan kataklarning xali fanga ma’lum bo‘lmagan, ya’ni tabiatda topilmagan kimyoviy elementlar joyi ekanini umumiy qonuniyat asosida bashorat qilgan. Shunga o‘xshash, nazariy jihatdan aruz imkoniyatida mavjud barcha vaznlar *taqte*’sini chizish mumkin, mabodo shunday qilinsa, ularning adadi benihoya katta bo‘lishi ham tayin. Biroq ularning aksariyati Mendeleev jadvalidagi bo‘sh kataklar misoli: o‘sha taqte’larga muvofiq vaznda hali she’r bitilmagan. Ayni choqda, bir kun kelib shunday she’rlar yozilishi mumkinligi ham istisno emas. Zero, mumtoz she’riyatimiz ritmik-intonatsion jihatdan muttasil boyib borgani shunga dalolat qiladi.

O‘tgan asrning 20-yillariga kelib aruz she’riyatimizdagi yetakchilik maqomini tilimiz tabiatiga muvofiqroq bo‘lgan barmoqqa bo‘shatib berdi. Hozirgi o‘zbek she’riyatining yetakchi she’r tizimi – barmoq, yuqorida ham aytdik, misralardagi bo‘g‘inlar sonining tengligiga asoslanadi. Fitrat barmoq vaznini “milliy vazn” derkan, shunday yozadi: “Milliy vaznimizda asos so‘z bo‘g‘imlarining sanog‘idir. Bir baytning birinchi misra’i necha bo‘g‘im esa, ikkinchi misra’i ham shuncha bo‘g‘im bo‘ladir. Bo‘g‘imlarning harf, cho‘zg‘i sonlariga esa ahamiyat berilmaydir”[1]. Fitratning barmoqni “milliy vazn” deb atashiga asos shuki, barmoq tizimi o‘zbek tili tabiatiga, uning tovush xususiyatlariga muvofiq keladi. Shu bois ham o‘zbek xalq og‘zaki ijodi namunalari asosan barmoqda yaratilgan. Keyinroq, arab istilosidan keyin yozma adabiyotda aruz qaror topgan bo‘lsa-da, xalq og‘zaki ijodining asosiy she’r tizimi barmoq bo‘lib qolaverdi. Bu, birinchi galda, barmoqning o‘zbek tili xususiyatlariga to‘la muvofiqligi bilan izohlanadi. XX asr boshlaridan, jadid shoirlar Cho‘lpon, Fitrat, Hamzalarning ijodi bilan she’riyatimizda yana barmoqning yetakchilik davri boshlandi.

Mutaxassislar barmoq she’r tizimi 4 bo‘g‘inlidan 16 bo‘g‘inligacha vaznlardan tarkib topishini ta’kidlaydilar. Ilgari aytilganidek, vazn har bir konkret she’rda yuzaga chiqadigan hodisa bo‘lib, uni metr (o‘lchov) deb

[1] Fitrat A. Adabiyot qoidalari. / Fitrat. Tanlangan asarlar. 4 j. 4-j. – T.: Ma’naviyat, 2006.– B.25.

ham yuritiladi. Barmoqdagi o'lchov misradagi bo'g'inlar soni va ularning turoqlanish tartibini ko'rsatish orqali belgilanadi. Masalan:

Yuzlaringni / mayliga yashir, 9 (4 + 5)
Kerak emas / nozlar, imolar. 9 (4 + 5)
Go'zallikning / qoshida axir, 9 (4 + 5)
Cho'kka tushgan / hatto xudolar. 9 (4 + 5)
(A.Oripov)

Oddiy mashinani / ko'rsa bolalar 11 (6 + 5)
Hayratga tushishni / kanda qilmaydi. 11 (6 + 5)
Olis yulduzlarda / ulkan kemalar 11 (6 + 5)
Uchib yurganini / ular bilmaydi. 11 (6 + 5)
(A.Oripov)

Suratimni / chizmoq uchun 8 (4 + 4)
Oppoq bo'yoq / tanlading. 8 (4 + 4)
Va dunyoga / nega kelib 8 (4 + 4)
Ketganimni / anglading. 8 (4 + 4)
(U.Azim)

Tabiiyki, misradagi bo'g'inlar soni she'rning ritmi, shuningdek, o'sha ritm asosida yuzaga keluvchi ohangning o'ziga xosligini belgilaydi. Shuning uchun ham ifodalanayotgan mazmunga mos o'lchovni tanlay bilish she'rning muvaffaqiyatini ta'minlovchi muhim omillardan bo'lib qoladi. Masalan, bo'g'inlar soni kam bo'lgan vaznlarda o'ynoqi, biroz shiddatli ohang yuzaga keladi:

Keyin ne bo'ldi, (2+3)
Keyin to'y bo'ldi, (2+3)
Qolmadi sirlar (3+2)
Jiyda tagida... (2+3)
(M.Yusuf)

Buning ziddi o'laroq, ko'p bo'g'inli vaznlarda vazmin ohang hosil bo'ladiki, chuqur falsafiy mazmunli she'rlarning aksari shunday vaznlarda yoziladi:

Men bu cho'llar qo'ynida tug'ilib topdim kamol, (7+7)
Ko'hna sardobalarda ko'milib qoldi dardim. (7+7)
Lekin nar ars(i)londan sut talab qilgan misol (7+7)
Olis shahar, tog'lardan ilhomimni axtardim. (7+7)
(A.Oripov)

Shuni ham unutmaslik kerakki, bo'g'inlar soni bir xil bo'lgani xolda turlicha turoqlangan she'rlarning ohangdorlik jihatidan sezilarli farqi bo'ladi. Yuqoridagi o'n to'rt bo'g'inlik she'rda 7+7 tarzidagi turoqlanish bo'lgani uchun ham unda falsafiy mushohadaga mos vazmin, o'ychan ohang yuzaga kelgan bo'lsa, o'zgacharoq tarzda turoqlangan o'n to'rt bo'g'inli quyidagi parchada endi butkul boshqacha - shiddatkor o'ynoqi ohang hosil bo'ladi:

Qush bo'lib qochar bo'lsang, tarlon bo'lib quvgayman, (3+4/4+3)
Tog'larda sharsharadek g'uboringni yuvgayman. (3+4/4+3)
Har mushkul, har xatarda har balodan saqlagum, (3+4/4+3)
Qayrilsang-qayrilmasang o'lguncha ardoqlagum. (3+4/4+3)
(Mirtemir)

Misradagi bo'g'inlarning qay tartibda turoqlangani she'rning ritmik intonatsion xususiyatlariga sezilarli ta'sir qiladi. Barmoq tizimidagi vaznlar rang-barangligi aynan shuning hisobiga yuzaga keladi. Turoqlanish tartibining ritm va ohangni hosil qilishdagi rolini yana ham yorqinroq tasavvur qilish uchun she'riyatimizda ancha keng tarqalgan o'n bir bo'g'inli she'rlarning turlicha turoqlangan ko'rinishlariga e'tibor qiling:

1) Men nechun sevaman O'zbekistonni 11 (6+5)
Tuprog'in ko'zimga aylab to'tiyo. 11 (6+5)
Nechun Vatan deya yeru osmonni, 11 (6+5)
Muqaddas atayman, atayman tanho. 11 (6+5)
(A.Oripov)

2) Ko'nglimga cho'g' soldi, cho'g' soldi, netay, 11 (6+3+2)
Javdirab-javdirab jayron boqishi. 11 (6+2+3)

Xanjarsiz jon oldi, jon oldi, netay, 11 (6+3+2)
O‘sha nozik ado, jonon boqishi. 11 (6+2+3)
(Mirtemir)

3) Men yo‘qman. Yolg‘onlar meni yo‘qotdi. 11 (3+3+5)
Chin gaplar sevgimga qilmadi karam. 11 (3+3+5)
(U.Azim)

4) Ohista-ohista yog‘adi yomg‘ir, 11 (3+3+3+2)
Ohista-ohista qo‘zg‘alar shamol. 11 (3+3+3+2)
Ohista-ohista to‘kar yumshoq nur 11 (3+3+2+3)
Bulutlar bag‘ridan ko‘ringan hilol. 11 (3+3+3+2)
(U.Azim)

5) Ko‘nglim qolgani yo‘q yorug‘ olamdan, 11 (6+2+3)
Xayolimda yo‘qdir na viqor, na kin. 11 (6+3+2)
Baribir bir kuni sizdan ketaman – 11 (6+2+3)
Qayga ketganimni bilmaydi hech kim. 11 (6+3+2)
(U.Azim)

6) Kuzakning besohib kechalarida 11 (3+3+5)
Izg‘irinlar yelar, yomg‘irlar ezar... 11 (6+5)
Dunyoning xo‘lzulmat ko‘chalarida, 11 (3+3+5)
Tentirab kezinar yolg‘iz deraza. 11 (6+5)
(U.Azim)

E’tibor berilsa, yuqoridagi she’rlarda misralardagi bo‘g‘inlar soni teng bo‘lgani holda, turoqlanishning o‘zaro munosabati turlicha ekanini ko‘rish mumkin: misralardagi turoqlarning aynan mos kelishi (1,3), juft va toq misralardagi turoqlarninggina o‘zaro mos kelishi (2,5,6), uchinchi misrada turoqlanishning biroz farqli bo‘lgani holda qolganlarining aynan mos kelishi (4) kabi hollarni kuzatamiz. Turoqlanishning misralararo munosabatidagi bu xil turlichalik she’rlardagi ohangning farqli, o‘ziga xos bo‘lishiga xizmat qiladi.

O‘zbek adabiyotshunosligida barmoq tizimidagi vaznlarning sodda va qo‘shma turlari ajratiladi. *Sodda vazn*dagi she’rlarga yuqoridagilar misol

bo‘lib, ularning misralaridagi bo‘g‘inlar soni o‘zaro teng bo‘ladi. Qo‘shma vazndagi she’rda esa misralardagi bo‘g‘inlar soni bir xil emas:

Qoqiladi / xorg‘in otlar 8 (4 + 4)
g‘ijirlaydi / arava. 7 (4 + 3)
G‘ildiraklar / izi yo‘lda 8 (4 + 4)
to‘zg‘iyotgan / kalava 7 (4 + 3)

Ushbu she’r vaznining qo‘shma vazn deyilishiga sabab shuki, agar uning ikkita misrasini birlashtirsak, go‘yo misralardagi bo‘g‘inlar sonining tengligi tiklanadi:

Qoqiladi / xorg‘in otlar, / g‘ijirlaydi / arava. 15(4+4+4+3)
G‘ildiraklar / izi yo‘lda / to‘zg‘iyotgan / kalava. 15(4+4+4+3)

Ko‘ramizki, mazkur she’r ham mohiyat e’tibori bilan barmoq tizimiga mansub, faqat uning misralari bo‘lingan-da, alohida satrga chiqarilgan. Misralarning qat’iy tartibda bo‘lingani she’rning ritmik xususiyatlariga, ohangiga muayyan o‘zgarishlar kiritadi va uning ta’sirdorligini oshiradi. Demak, qo‘shma vazn deganda misralar qo‘shilganda izosillabizm (bo‘g‘inlar miqdorining tengligi) tiklanadigan she’rlarni tushunish lozim ekan. Shunisi ham borki, qo‘shma vazn barmoqdan sarbast (erkin she’r) tomon siljishdagi ilk qadam sanalishi mumkin. Bu siljishdagi keyingi qadam sifatida esa barmoqda yozilgan geterometrik she’rlarni olish mumkin. Geterometrik she’rlarning qo‘shma vaznli she’rlardan farqi shuki, ularda izosillabizm bandlararo sathda namoyon bo‘ladi. Masalan, qiyoslash uchun Mirtemirning “Qo‘shiqlar” turkumiga kiruvchi qo‘shma vaznda yozilgan she’rlaridan biri tubandagicha bandlardan tarkib topadi:

Barmoqlar o‘ch toriga, 7
Oqshom chog‘ida. 5
Dil roz aytar yoriga 7
Visol bog‘ida. 5

“Qoya” nomli geterometrik she’rning bandlari quyidagicha:

Tolzor kuz rangida va salqin. 9
Daraxtlarda yaproqlar oltin. 9
Tog‘dan esar yel oqin-oqin, 9
Tag‘in bo‘lur tin. 5

Birinchi she’rda barmoq tizimiga xos izosillabizm misralarni qo‘shish hisobiga, band ichidayoq yuzaga keladi. Ikkinchi she’rda esa band ichida izosillabizm mavjud emas, u she’r butunligida namoyon bo‘ladi, ya’ni, bu she’rning har bir bandi 32 bo‘g‘indan tashkil topgan bo‘lib, ularning misralararo taqsimlanishi 9-9-9-5 tarzida amalga oshadi. Albatta, bu xil vaznlarning yuzaga kelishi barmoq tizimining ritmik imkoniyatlarini kengaytirgani shubhasiz. Ta’kidlash kerakki, hali she’riyatimizda barmoq tizimining ritmik-intonatsion imkoniyatlari to‘la ro‘yobga chiqarilgan emas. Shu bilan birga, XX asr o‘zbek she’riyatida yetakchilik qilgan bu she’r tizimi o‘tgan vaqt ichida sezilarli sifat o‘zgarishlarini boshdan kechirdi, o‘zining bir talay ritmik imkoniyatlarini namoyon eta oldi. Mazkur masalani maxsus tadqiqot obyekti sifatida o‘rganish adabiyotshunosligimiz oldidagi dolzarb vazifalardan bo‘lib turibdi. Umid qilamizki, yuqoridagi mulohazalarimiz barmoq tizimi juda sodda, jo‘n (“barmoq bilan bo‘g‘inlar sanab qo‘yilsa bo‘ladigan”) hodisa emasligini anglatdi va siz bu masalani mustaqil tarzda chuqurroq o‘rganishga harakat qilasiz.

Adabiyotshunosligimizda *erkin she’r* va *sarbast* istilohlari aksar sinonim tarzida qo‘llanadi. Holbuki, milliy she’riyatimiz taraqqiyoti va bugungi nazariy tafakkur nuqtai nazaridan qaralsa, ularning farqlangani to‘g‘riroqdir. Mazkur hol sababiga kelsak, avvalo, “erkin she’r” istilohi ruschadan kalka usulida hosil qilinganini aytish lozim. Keyincha rus she’rshunosligida bir-biridan farqlanuvchi she’r shakllarini anglatuvchi “volnыy stix” va “svobodnыy stix” birikmalaridagi “volnыy” va “svobodnыy” aniqlovchilari o‘zbek tiliga bir xil – “erkin” so‘zi bilan tarjima qilingani manbalardagi istilohiy chalkashliklarga sabab bo‘lgan. O‘rganilayotgan hodisani tushunishga yordam berishini o‘ylab, rus she’riyati tarixiga bir qur nazar tashlash joiz. Dastlab sillabo-tonik she’r tizimi doirasida vujudga kelgan erkin she’r (“volnыy stix”)da barcha stopalari *yamb* (v –) bo‘lgani holda, ularning misralardagi soni turlicha, ya’ni she’r boshdan oxir bitta o‘lchovda yozilmagan.

Keyincha analogiya asosida misralari turli miqdordagi *xorey* (– v) yoki *anapest* (v v –) stopalaridan tarkiblangan she’rlar ham erkin she’r deb yuritilgan. Shunga o‘xshash, Sharqdagi aruziy she’riyatlarda misralarida bitta asl (va uning zihoflari) turli miqdorda takrorlanishiga asoslangan she’rlar ham *erkin she’r* deb qaraladi[1]. Garchi o‘zbek she’riyatida erkin she’r barmoq asosida shakllangan degan qarash ustuvor bo‘lsada, haqiqatda bu jarayon bizda ham aruz doirasida boshlangan. Bunga amin bo‘lmoq uchun, masalan, Hamzaning “milliy she’rlar”i sirasiga kiruvchi “Bizni to‘pda izlama”, “Boybachchalar, semiring”, “Sidqidil birla duo”, “Peshonamiz tor ekan” kabi bir qator she’rlarini ritmik intonatsion jihatdan ko‘zdan kechirish kifoya. Yuqoridagicha qarash esa she’riyatimizda aruzdan barmoqqa o‘tish va erkin she’rning shakllanishi jarayonlari bir paytda kechgani bilan izohlanishi mumkin.

Barmoq asosidagi erkin she’r XX asrning 20-yillaridan keng ommalashdi. O‘zbek erkin she’riga xos xususiyat shuki, unda misralardagi bo‘g‘inlar soni turlicha, ularning o‘zaro qofiyalanishi qat’iy tartibda emas, biroq she’r davomida o‘lchovda teng bo‘laklar – bir yoki bir necha nav turoqlar erkin tarzda takrorlanishi hisobiga muayyan ritmiklik hosil qilinadi. Masalan, Cho‘lponning hajman ancha kattagina “Po‘rtana” she’ri 6 (74 ta), 5 (16 ta), 3 (59 ta) va 2 (9 ta) bo‘g‘inli turoqlardan tarkib topgan. Ko‘rinib turganidek, turoqlarning katta qismi 6 bo‘g‘inli. Bundan tashqari, 3 bo‘g‘inli turoqlarning yarmi – 30 tasi 3+3 bog‘lamida, ular ham o‘qilganda 6 bo‘g‘inli turoqlarga vaznda tengdek taassurot qoldiradi. Ya’ni xuddi rus sillabo-tonik she’riyati negizida paydo bo‘lgan erkin she’r (*volnыy stix*) o‘zida sillabo-tonik she’rga xos belgilar (stopalar)ni saqlab qolgani kabi, o‘zbek erkin she’ri ham o‘zida barmoqqa xos turoqlanishni saqlaydi. Shunga o‘xshash, mashhur “Binafsha” she’ridagi ritmiklik 3 bo‘g‘inli turoqlarning erkin takrori asosida yuzaga keladi:

Бинафша сенмисан, бинафша сенми – 6+5
Кўчада ақчага сотилган? 3+3+3
Бинафша менманми, бинафша менми – 6+5
Севгингга, қайғунгга тутилган? 3+3+3

[1] Afoqova N. Jadid she’riyati poetikasi. – T.: Fan, 2005. – B.43,48.

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, ҳидлайлар, янчалар?	3+3+3
Бинафша, шунчалар чиройли юзинг бор,	3+3+3+3
Кўнглимга исриклик тўкмайсан?	3+3+3
Нимага узоқроқ кулмайсан?	3+3+3
Бинафша, шунчалар тортгувчи тусинг бор,	3+3+3+3
Бинафша, йиғлама, бинафша, кел бери,	3+3+3+3
Қайғунгни қайғумга қўшгил,	3+3+3
Бинафша, сенинг-чун кўкрагим – эрк ери,	3+6+3
Бу ердан кўкларга учгил!	3+5
Бинафша, гўзалим, қайғулим, келмайсан,	3+3+3+3
Қайғунг зўр, қайғумни билмайсан,	3+3+3
Менга бир кулмайсан!..	3+3

Hozirgi o‘zbek she’riyatida ancha keng qo‘llanayotgan she’r shakllaridan biri *sarbast*dir. Erkin she’rdan farq qilaroq, sarbastni barmoq bilan bog‘lashi mumkin bo‘lgan turoqlanish ham mutlaqo erkindir. Sarbastda ohangdorlik ritm asosida emas, ko‘proq intonatsiya hisobiga yuzaga chiqadi.

Avval yashashni o‘rgan, /	7
Keyin o‘lishni. //	5
Keyin /	2
Sochilgan suyaklaringni yig‘ib, /	10
Yana jon ato qil / o‘zingga-o‘zing. //	6+5
So‘ngra / o‘limning ko‘ziga / tik qara.//	2+6+3
Joningni olsa olibdi-da! //	9

Bir qarashda 1,2- va 3,4-misralar yig‘ilsa, vaznda o‘zaro tenglik hosil bo‘ladigandek ko‘rinishi mumkin. Biroq bu – yanglish tasavvur. Chunki bu yerda ritmik-intonatsion va mazmuniy jihatdan dastlabki ikki misra bitta, keyingi uch misra esa boshqa bitta nisbiy tugallikni hosil qiladi. Shunga o‘xshash, 5-misra bilan 6-misra ham boshqa-boshqa nisbiy tugallikka mansub. Bundan tashqari, ushbu misralardagi turoqlanish tartibidagi keskin farq bo‘g‘inlar soni tengligi yuzaga chiqarishi mumkin bo‘lgan vazndoshlikni keskin susaytiradi. Sarbastda yozilgan she’rning an’anaviy barmoq yoki aruzdagi she’rdan farqli jihatlaridan biri shuki, u avvalboshdan ma’lum maromga solinmaydi, unda muayyan maromga mos kechinmalar ifodalanmaydi. Aksincha, bundagi fikr-tuyg‘uga mos ohang so‘zning ma’nosi asosida yuzaga keladi, ya’ni bu o‘rinda ma’no asosida o‘qiymiz, so‘zlarni ham shunga mos ohanglarga o‘raymiz. Shu bois sarbastda intonatsion-sintaktik vositalar hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi.

ADABIY TUR TUSHUNCHASI

Adabiy tur tushunchasi. Badiiy adabiyotni turlarga ajratish prinsiplari. Adabiy turlar orasida chegaraning shartliligi. Adabiy turlar mavqeyining o‘zgaruvchanligi.

So‘z san’ati – adabiyotning adabiy asarlar shaklida yashashini avvalroq aytib o‘tdik. Har bir adabiy asar esa, ma’lumki, o‘z holicha original, betakror hodisadir. Shuning uchun ham adabiyot taraqqiyotining qaysi davrini (qay ko‘lamda ekanidan qat’i nazar) olib qaramaylik, unda o‘zining g‘oyaviy va badiiy jihatlari bilan bir-biriga o‘xshamaydigan, turfa xil asarlarni ko‘ramiz. Ayni choqda, bir qarashda mutlaqo cheksizdek taassurot qoldiruvchi turfalik bag‘ridagi konkret asarda boshqa ayrim asarlar bilan mushtarak jihatlar ham mavjudki, shu asosda ularni muayyan gu-

ruhlarga birlashtirish imkoniyati vujudga keladi. Mazkur imkoniyatning amalga oshirilishi, ya'ni adabiy asarlarni guruhlashtirish adabiyotshunoslik uchun zarurat maqomida, chunki predmetni muayyan tamoyillar asosida tartib (tizim)ga solmay turib uni yetarli darajada teran va atroflicha anglash mumkin emas. Shuning uchun ham an'anaviy ravishda adabiy asarlarning nutqiy tashkillanishi, tasvir predmeti, obyekt va subyekt munosabati kabi jihatlari bilan umumiylik kasb etuvchi yirik guruhlari – *epik*, *lirik* va *dramatik* turlar ajratib kelinadi. Shu bilan birga o'tgan asr adabiyotshunosligida adabiy asarlarni turlarga ajratish zarurati yo'q, degan qarash ham ilgari surilgan. Biroq bu fikrga mutlaqo qo'shilib bo'lmaydi. Nega deganda, bunday qarashning yuzaga kelishi adabiyot ilmidagi yangicha – adabiy asarni ham adabiy-madaniy, ham ijtimoiy-tarixiy zamindan uzib olib o'rganuvchi, adabiyotshunoslikning predmeti ko'lamini g'oyat tor oluvchi yo'nalishlar bilan bog'liq. Zero, bitta asar obyekt qilib olinar ekan, turlarga ajratish chindan-da keraksiz. Biroq obyekt qilib mingyilliklar qa'ridan kelayotgan, bashariyat hayotidagi ijtimoiy, siyosiy, madaniy, ruhoniy, ma'rifiy jarayonlar bilan bevosita bog'liq va ming-minglab turfa-tuman asarlar shaklida yashayotgan hodisa olinsa, turlarga ajratish zarurat. Haqiqiy adabiyotshunoslikning obyekti esa ayni shu hodisadir. Shu jihatdan qaralsa, turlarga ajratishning boshlanishi adabiyotshunoslik fan o'laroq shakllanish yo'lida tashlagan ilk tetapoya odimlardan deyilsa, aslo mubolag'a emas. Sirasi, ayni masala qadim zamonlardan beri diqqat markazida bo'lib kelayotganining sababi ham ma'lum darajada shu bilan izohlanishi mumkin.

Adabiy asarlarni hozirgi tushunchadagi turlarga ajratish an'anasi, bugunda ma'lum va o'rganilgan manbalardan kelib chiqilsa, qadimgi yunon faylasuflari tomonidan boshlab berilgan. Garchi bu borada birinchilik ko'pincha Arastuga nisbat berilsa-da, manbalarda ba'zan turlarga ajratish Suqrotdan, goh esa Aflotundan boshlangani ham qayd etiladi. Aytish kerakki, bu shunchaki xato natijasi emas, buning o'ziga yarasha sabablari, izohi bor. Avvalo, uchala faylasuf ustoz-shogirdlik rishtalari bilan bog'langanini eslash joiz: Suqrot – Aflotunning ustozi, Aflotun esa – Arastuning. Suqrot o'zining qarashlarini shogirdlar bilan suhbatlarda bayon qilish bilan kifoyalangan, ularni yozuvda muhrlagan emas – fikrlari boshqa mualliflar asarlari orqali bizgacha yetib kelgan. Jumladan, Aflotunning "Davlat" nomli dialogidagi suhbatdoshlardan biri Suqrot bo'lib, poeziyani turlarga ajratishga oid fikrlar uning tilidan beriladi. Turlarga ajratish borasidagi Arastu

fikrlarining ko'proq e'tibor topgani va keng ommalashgani esa, bir tomondan, ularning poeziyaga bag'ishlangan maxsus asar – "Poetika"dan o'rin olgani bilan, ikkinchi yoqdan, aynan shu asarning XVI – XVII asrlarda, Yevropada zamonaviy adabiyotshunoslikning tamal toshlari qo'yilayotgan bir vaqtda beshak etalon sifatida qabul qilingani bilan izohlanadi. Xullas, hozirda adabiy turlar masalasini ilk bor antik yunon faylasuflari muhokama qilganlar, degan fikrda to'xtash to'g'ri va qanoatlanarli bo'ladi, birinchilik masalasi esa muhim emas.

Aflotunning "Davlat" nomli dialogida poeziya masalalari ham asosiy mavzu bilan bog'liq holda muhokama qilinadi. Jumladan, unda poeziyaning jamiyatdagi o'rni va vazifalari, ideal davlatda unga munosabat qanday bo'lishi kerakligi kabi masalalar ham faylasuf tasavvuridagi ideal davlat nuqtai nazaridan yoritilgan. Shunga qaramay, suhbatlarning birida adabiy turlar masalasi maxsus ko'rib chiqiladi. Aflotun o'z odaticha bu masaladagi qarashlarini savollar qo'yishu ularga birgalikda javob izlash tarzida izchil yoritib keladi-da, fikrlarini shunday xulosalaydi: "... poeziya va mif yaratishning bir turi to'laligicha taqliddan tarkib topadi – bu ... tragediya va komediya; boshqa bir turi shoir o'zi aytgan gaplardan iborat – buni difiramblarda ko'rish mumkin; epik poeziya va boshqa ko'p turlarda – bu ikki usul qorishiq keladi"[1]. Bu o'rinda, avvalo, Aflotun "taqlid" so'zini birmuncha tor ma'noda qo'llayotganini aytmoq kerak. Uning nimani nazarda tutayotgani shogirdlarga sal ilgariroq, "shoir o'zga shaxs nomidan qandaydir nutq keltirsa, biz u o'z nutqini o'sha, hozir gapirishi haqida biz ogohlantirilgan shaxs nutqiga iloji boricha o'xshatmoqda, demaymizmi?" so'rog'iga "Ha, shunday deymiz" deya tasdiq javobini berganlarida ma'lum bo'lgan. Keyingi so'roq esa bu fikrni yanada aniqlashtiradi: "O'zingni qiyofa va yo nutqda boshqa odamga o'xshatish, aslida, o'sha o'xshatilayotgan odamga taqlid qilish degani emasmi?"[2] Ya'ni "taqlid" deganida o'zganing nutqini o'xshatishni nazarda tutayotgan Aflotunga ko'ra, "targediya va komediyalar" o'zganing gaplaridan, "difiramblar" shoirning o'z gaplaridan tarkiblanadi, eposda esa bu ikkisi qorishiq holda namoyon bo'ladi. Ko'rib turganimizdek, Aflotun adabiy turlarni farqlashda asarning nutqiy tashkillanishini asos qilib oladi.

Arastu "Poetika"si antik davrlardan bizgacha yetib kelgan so'z san'ati haqidagi ilk maxsus tadqiqot sanaladi. Poeziyani tabiatga taqlid deb bil-

[1] Платон. Сочинения. В 3-х т. Т.3.Ч.1. – М.: Мысль,1971. – С.176.
[2] Shu manba. – B.175.

gan Arastu san'atlarni "nima bilan", "nimaga" va "qanday" taqlid qilishiga ko'ra farqlaydi. Sirasi, hozirgi estetikada ham ayni shu tasnif tamoyili asos sifatida saqlanib qolgan. Agar birinchi jihat – "nima bilan" taqlid qilish asosida musiqa, raqs, haykaltaroshlik, adabiyot kabi san'at turlari farqlansa, ikkinchi jihat – "nimaga" taqlid qilish asosida etik va estetik belgilari ajratiladi. Uchinchi jihat – "qanday" taqlid qilish asosida esa Arastu adabiy turlarni farqlaydi. Unga ko'ra tabiatga taqlid: "... voqeani, Gomerga o'xshab, o'zidan tashqaridagi narsadek hikoya qilish orqali; yoki shundayki, taqlid qiluvchi qiyofasini o'zgartirmagan, o'z-o'zicha qolgan holda; yoki barcha tasvirlanayotgan shaxslarni harakat qilayotgan, faoliyatdagi kishilar sifatida taqdim etgan holda"[1] amalga oshishi mumkin. Bir qarashda Aflotun bilan Arastuning turlarga ajratish prinsiplari aynandek ko'rinishi tabiiy. Zero, "o'z-o'zicha qolgan holda" (ya'ni o'z tilidan) taqlid qilish bilan Aflotunning "shoir o'zi aytgan gaplardan iborat" degani mohiyatan bitta narsa. Shuningdek, tasvirlanayotgan shaxslarni "harakat qilayotgan, faoliyatdagi kishilar sifatida taqdim etish" ularni o'z tilidan gapirtirishni taqozo qiladi, ya'ni bu o'rinda ham Aflotunning "to'laligicha taqliddan tarkib topadi" degani bilan umumiylik kuzatiladi. Biroq shunga qaramay, Aflotundan farqli o'laroq, Arastu o'z tasnifida nutq shakli doirasida qolmaydi, haqiqatda uning "qanday taqlid qilish" degani taqlidchi va taqlid qilinayotgan obyekt munosabatidan kelib chiqadi.

Adabiy turlarni ajratishda taqlid usulini asosga qo'yish an'anasi, umuman, Arastu fikrlarini qariyb abadiy barqaror qonun o'laroq tan olish XVIII asrgacha davom qildi. Sababi, XVI-XVII asrlarda Arastuga ergashib o'nlab "poetika"lar, asarlariga sharhlar yozildi; poeziya haqida so'z yuritganki kishining uni tilga olishi, unga tayanishi, uning fikrlarini rivojlantirishi yozilmagan qoidaga aylandi. O'sha davr olimlaridan biri e'tirof etganidek, Arastu so'z san'atiga, "badiiy mahoratga oid barcha haqiqatlarning manbayi"[2] sifatida mutlaq tan olingan. Shu bois, masalan, Yuliy Sezar Skaliger, Lodoviko Kastelvetro, Antonio Minturno, La Menarder kabi olimlar adabiy turlar masalasini aynan Arastu ruhida talqin qiladilar va bunga beshak haqiqatdek qaraydilar[3].

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.150.

[2] Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – С.315.

[3] Qarang: D.Quronov, B.Rahmonov. G'arb adabiy tanqidiy tafakkuri tarixi ocherklari. – T.: Fan, 2007.

Har qanday qoliplaru qat'iy me'yorlarni qabul qilmaslikka moyil romantizm davriga kelib esa adabiy turlar haqidagi qarashlar ham taftish qilina boshladi. Jumladan, nemis faylasufi A.Shlegel adabiy turlarga ajralish yo'q deguvchi "eng yangi nazariyachilar" fikriga qo'shilmagani holda, epos bilan dramani rivoya va dialog tushunchalaridan kelib chiqibgina farqlashni mantiqsizlik deb hisoblaydi. Uning uqdirishicha, adabiy turga mansublikni belgilashda asarning shakliy xususiyatlari emas, uning ma'naviy mohiyati hal qiluvchi ahamiyatga egadir[1]. Shuningdek, A.Shlegel o'z ma'ruzalarida poeziyaning turli ko'rinishlari tashqi olam yo inson ichki olami tasvirining ustivorlik qilishi jihatidan farqlanishiga ham diqqat qildi, biroq ayni jihatga u turlarni farqlash asosi sifatida qaramaydi[2].

F.Shelling yanada ilgari bosadi: adabiy turlarni farqlashda asarning shakliy xususiyatlariga ko'z yumadi-da, falsafiy tushunchalarni asos qilib oladi. F.Shellingga ko'ra, romantizm yuksak qadrlagan lirika *cheksizlik va ruh erkinligi* bilan, epos *sof zaruriyat* bilan bog'liq, drama esa shu ikkisining sintezi – uning asosida *erkinlik bilan zarurat kurashi* yotadi[3]. Ko'rinadiki, Shelling talqinidagi adabiy tur o'zida muayyan mazmunni ifodalash uchun qulay imkonlar saqlovchi badiiy shakl hodisasi emas, balki universal mazmunga ega mavjudlik, mazmun hodisasi sifatida talqin qilinmoqda. Natijada esa adabiy turlar masalasi adabiyotshunoslik (poetika) dan ko'ra ko'proq falsafaning predmetidek taassurot hosil bo'ladi. Xullas, bu endi adabiy turlarni farqlashda antik an'analardan chekinish, adabiy turni badiiy mazmun tipi o'laroq tushunish yoki yangicha, kategorial yondashuv an'anasining boshlanishidir.

Yuqorida A.Shlegel asarlaridayoq tashqi olam (obyekt) yoki ichki olam (subyekt) tasviri ham poetik asarlarni bir-biridan farqlashiga diqqat qilinganini aytdik. Biroz o'tib bu narsa, masalan, Shelling asarlarida ham, Jan-Pol (Rixter) qarashlarida ham kuzatiladi[4]. Biroq buni, ya'ni tasvir predmetini turlarga ajratish asosi sifatida tushunish va uni atroflicha asoslash ham boshqa bir nemis faylasufi – Gegel chekiga tushdi. Gegel talqinida *epik poeziya* "ruhiy olam butunligini tashqi reallik shaklida" taqdim etishi bilan tasviriy san'at prinsiplarini takrorlaydi. Epik asardagi

[1] Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980.– С.123–124.

[2] Шлегель А. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2. – М.: Искусство, 1983.– С.274–290.

[3] Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966. – С.399.

[4] Жан Поль. Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981.– С.176, 180, 244.

voqea ilohiy kuchlar yoki inson irodasi tufayli harakatga keladi – go'yo o'z-o'zicha, roviy ixtiyoridan tashqarida sodir bo'ladi, muallif esa ikkinchi planga chekinadi. Ya'ni epik poeziya "obyektivlikni obyektiv holicha namoyon etadi"[1]. Gegelga ko'ra "epik poeziyaning aksi bo'lgan tomonni *lirika* tashkil qiladi. Uning mazmuni – subyektivlik, ichki olam, mushohada va his qiluvchi – qaysiki, tashqi harakatga do'nmasdan o'zida ichki hayot tarzida muqim qoladigan, shu bois ham yagona shakli va pirovard maqsadi o'laroq subyektning so'z vositasidagi o'z-o'zini ifodalashinigina qabul qiluvchi qalbdir"[2]. Nihoyat, uchinchi tur – drama "avvalgi ikkisini yangi butunlikda birlashtiradi"ki, undagi obyektivlik subyektga tegishli, subyektivlik esa real zuhurlanadigan tarzda taqdim etiladi.

Rus tanqidchisi V.G.Belinskiy ham "Poeziyaning tur va xillarga bo'linishi" nomli maxsus maqolasida, asosan, Gegel an'anasini davom ettirdi. Ayni paytda u asardagi obyekt (voqelik) va subyekt (ijodkor) munosabatiga nisbatan ko'proq urg'u berdi, eposda obyektivlik, lirikada subyektivlik, dramada ikkisining qorishiqligi kuzatilishini ta'kidladi. Eposni "obyektiv poeziya" deb atarkan, Belinskiy epik asar muallifi o'zining ixtiyoridan tashqari "o'z-o'zicha amalga oshgan narsaning oddiy hikoyachisi" maqomida turishini, lirikani "subyektiv poeziya" deganida esa "unda ijodkor shaxsiyatining birinchi planda turishi va barcha narsa uning shaxsiyati orqali qabul qilinishi va anglanishi"ni nazarda tutadi[3]. Shuni unutmaslik kerakki, obyektivlik va subyektivlik degan tushunchalarni mutlaqlashtirmaslik zarur. Zero, eposni "obyektiv poeziya" deganimizda uning faqat o'quvchi nazdidagina "obyektivlik" illyuziyasini hosil qilishi nazarda tutiladi, aslida esa epik asarda ham subyektiv ibtido mavjuddir. Belinskiy ham buni juda yaxshi biladi, uning Gegel qarashlariga tanqidiy yondashgani shundan. Shu bois ham u adabiy turlar ko'pincha qorishiq namoyon bo'lishi, "ayrim shakl e'tibori bilan epik asarning dramatik xarakterda yoki aksincha" bo'lishi mumkinligini ta'kidlaydi. Belinskiy bu fikrni izchil rivojlantirib, avval "epopeyada drama, dramada esa epopeya bo'lishi", so'ng esa "eposda ham, dramada ham lirik unsurlar salmog'i zalvorliroq bo'lishi mumkin"ligini U.Shekspir tragediyalari, V.Skott romanlari, Gogolning "Taras Bulba" qissasi tahlili asosida ko'rsatib beradi[4].

[1] Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3. – М.: Искусство, 1971.– С.419.
[2] Ko'rsatilgan asar. – B.420.
[3] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5.- М., 1954. – С.9.
[4] Ko'rsatilgan asar. – B.22–31.

Tabiiyki, Belinskiy mufassal to'xtalgan bunday qorishiqlik boshqa nazariyotchilar e'tiborini tortmay qolmaydi. Shu bois ham an'anaviy tarzda masalaga kategorial yondashuv ustunlik qilgani holda, XIX – XX asr birinchi yarmi davomida adabiy turlarga ajratish masalasida turli-tuman qarashlar ilgari surildi. Jumladan, turlarga ajratish asosi sifatida psixologik tushuncha (xotira, tasavvur va b.), umumfalsafiy zamon (o'tmish, hozir, kelajak) yoki grammatik shaxs kategoriyalari (I, II, III shaxs), ruhiy kechinma tipi (lirik, epik, dramatik kechinma), nutq funksiyalari (xabar yetkazish, ekspressiya, appelyasiya) kabilarni olgan holda muayyan ilmiy konsepsiyalarni shakllantirish yo'lida harakatlar bo'ldi, biroq bularning hech biri umume'tirof etilmadi. Ayni paytda, adabiy asarlarni turlarga ajratish zarurati yo'q (B.Kroche), bu masalani adabiyotshunoslik muammolari sirasidan chiqarish lozim (K.Fossler) degan qarashlar ham mavjud.

Ko'rinib turganidek, qadim zamonlardan beri o'rganib kelinayotganiga qaramay, adabiy turlar masalasida yakdil fikr, barchani qanoatlantiradigan to'xtamga kelingan emas. Buning sababini eng avval adabiy turning tarixiy kategoriya ekanligi bilan izohlash kerak. Ya'ni adabiy turlar muayyan bir tarixiy davrda shakllanib, muttasil o'zgarish-rivojlanishda yashab kelgan, tabiiyki, bu jarayon davomlidir. Shu ma'noda, masalan, Esxilu Sofokllar davri tragediyalari bilan bugungi dramatik asarlar yoki Arastu difiramb deb atagan qadim yunonlarning ilohlariga madhiyalari bilan zamonaviy lirik asarlar orasida juda katta farq borligi tayin. Har bir adabiy turning qator o'ziga xos jihatlari, o'ziga xos xususiyatlari bor. Masalan, shulardan biri – lirik asarlarning asosan she'riy yo'lda, epik asarlarning asosan nasrda yozilishi. Xo'sh, ayni shu narsa adabiy turning belgilovchi xususiyati sanala oladimi? Yo'q, chunki she'riy yo'l bilan yozilgan epik va dramatik asarlar bo'lganidek, nasriy yo'l bilan yozilgan lirik asarlar ham mavjud. Yoki konkret adabiy turga mansub asarlarning hajmi, ulardagi yetakchi nutq shakli, konflikt turi, problematikasi kabilarda ham sezilarli farqlar kuzatiladi. Biroq bu xususiyatlarning hech biri belgilovchilik maqomida emas. Masalan, Aflotun dialogik yo monologik nutq shaklida ekaniga ko'ra drama bilan lirikani farqlagan bo'lsa, keyingi davrlarda dialogik nutq shaklida qurilgan lirik asarlar ham ko'plab uchraydi. Boz ustiga, adabiy turlar orasida qat'iy chegaraning yo'qligi, bir turga xos xususiyatlar boshqa bir turga mansub asarda ham zuhur qilaverishi masalani yanada murakkablashtiradi. Shunga qaramay, yuqorida ham aytdik, turlarga ajratish adabiyotni ilmiy o'rganish uchun zarurat ekani ham ayni haqiqat,

shu bois mavjud tasnif prinsiplaridan biriga tayanish yo asos sifatida olgan holda muayyan mavqeni egallash kerak bo'ladi.

Mavjud tasnif prinsiplari orasida, bizningcha, Gegel taklif etgan tasvir predmetidan kelib chiqqan holda turlarga ajratish tamoyili hozircha eng maqbuli ko'rinadi. Ya'ni biz ham turlarga ajratishda konkret asarda nima tasvirlanganini asosga qo'yamiz, faqat tasvir predmetini birmuncha farqli tavsiflaymiz: lirik asar predmeti – *kechinmalar*, epik asar predmeti – *voqelik* (sodir bo'lib o'tgan voqealar), dramatik asar predmeti – harakat (sodir bo'layotgan voqea). Mazkur tamoyilni quvvatlantirish uchun ikkinchi asos sifatida konkret asarda nimaning obrazi yaratilgani – undagi asosiy obrazni olamiz: lirikada *subyektning noplastik obrazi*, buning ziddi o'laroq dramada *obyektning plastik obrazi*, eposda esa *obyekt va subyektning qorishiq obrazi* yaratiladi. Diqqat qilinsa, bu o'rinda Gegel va Belinskiy qarashlaridan jiddiy farq qiluvchi nuqtani ko'rish qiyin emas. Agar ular epos va lirikani bir-biriga zid qo'ygan holda dramani sintez deb hisoblasalar, bunda qorishiqlik eposga xos deb qaraladi. Ya'ni bu jihati mazkur yondashuvni "taqlidchi va taqlid obyekti" munosabatini asos qilib olgan Arastu an'anasiga yaqinlashtiradi. Bundan farqli o'laroq, Gegel talqinida dramadagi qorishiqlik "xarakter, xuddi lirikadagi kabi, ko'nglida nimaiki bo'lsa barini izhor qilmog'i" va ayni chog'da "o'z real tashqi mavjudligi"da namoyon bo'lmog'i lozimligi tufayli kelib chiqadi[1]. Belinskiyga ko'ra esa dramada subyekt – ijodkor "parchalanib ketgan va ko'plab kishilarning tirik tajassumi"[2] sifatida namoyon bo'ladi. Bizning tasnifda esa, Gegeldan farq qilib, "subyekt" deganda faqat muallif ko'zda tutiladi, Belinskiydan farqli esa, subyekt obyektdan mutlaqo tashqarida, ya'ni personajlarga singib ketgan emas deb qaraladi.

Nima uchun lirikada "subyektning noplastik obrazi" yaratiladi deb aytamiz? Ma'lumki, lirik asarning yetakchi obrazi – lirik qahramon. Biz lirik asarni o'qiganimizda lirik qahramon holatini, kayfiyatini, kechinmalarining qanday holatda yuzaga kelganini, uning his-kechinmalariga turtki bo'lgan voqelik fragmentlarini his qilishimiz, tasavvur qilishimiz mumkin. Biroq lirik qahramonning o'zini, aytaylik, romandagidek jonli inson (ya'ni, obyektivlashtirilgan tasvir) sifatida ko'z oldimizga keltira olmaymiz. Dramada biz obyektning plastik obrazini ko'ramiz – qahramonlar real xatti-harakatda bo'ladilar, ular jonli inson sifatida ko'rsatiladi. Ayni

[1] Гегель. Эстетика. В 4-х т. Т.3. – М.: Искусство, 1971. – С.421.

[2] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5. – М., 1954. – С.52.

paytda, dramada subyekt obrazi yo'q. Eposda bu ikkisiga xos xususiyat qorishiq: biz so'z bilan tasvirlangan badiiy voqelikni xayolimizda jonlantirishimiz mumkin, ayni paytda unda muallif obrazi ham mavjud. Epik asardagi muallif obrazi ham, xuddi lirik asardagi kabi, noplastik obraz, zero, biz uning voqea-hodisalarga munosabati, ruh-kayfiyati, o'y-qarashlarini har vaqt sezib, his qilib turamiz, biroq muallif obrazi boshqa personajlar obrazi singari ko'z oldimizda jonli inson sifatida gavdalanmaydi (asarda uning obyektivlashtirilgan tasviri yo'q).

Adabiy turlarga ajratishning belgilovchi prinsipini aniqlab olgach, endi har bir adabiy turga mansub adabiy asarlarga ko'proq xos bo'lgan (ya'ni, belgilovchi bo'lmagan) xususiyatlar haqida ham to'xtalish mumkin.

Epik, lirik va dramatik asarlar o'zlarining nutqiy shakllanishi jihatidan bir-biridan farqlanadilar. Lirik asarlar, ma'lumki, asosan, tizma (she'riy) nutq shaklida mavjud. Ayni paytda, sochma (nasriy) nutq shaklida yozilgan lirik asarlar borligini ham unutmaslik kerak. Masalan, Fitrat, Hamza, Cho'lpon, Mirtemir, I.G'afurov singari ijodkorlarning ko'plab nasriy she'rlari (ular "mansura", "sochma" kabi atamalar bilan ham yuritiladi) o'quvchilarga yaxshi tanish. Shuningdek, adabiyotimizda nasriy yo'lda yozilgan lirik dostonlar ham mavjud bo'lib, ularga Cho'lponning "Oktyabr qizi", A.A'zamning "O'zim bilan o'zim" singari asarlarini misol qilib keltirish mumkin. Epik asarlar esa, asosan, sochma nutq shaklida yaratiladi. Shu bilan birga, adabiyotimizda she'riy yo'lda yozilgan epik asarlar ham ancha keng tarqalgan. Masalan, B.Boyqobilovning "Kun va tun" she'riy qissasi, H.Sharipovning "Bir savol", Muhammad Alining "Boqiy dunyo" romanlari she'riy yo'lda bitilgan epik asarlardir.

Turli adabiy turga mansub asarlar o'zaro badiiy vaqt hissi nuqtai nazaridan ham farqlidir. Masalan, lirik asarlar "hozir ko'ngildan kechayotgan" his-tuyg'ularni tasvirlashi bilan xarakterlanadi. Deylik, Navoiyning "Kelmadi" radifli g'azali yozilganiga 500 yildan ziyod vaqt bo'ldi. Shunga qaramay, uni o'qigan she'rxonda lirik qahramon kechinmalari ayni hozir ko'nglidan kechayotgandek tuyuladi, g'azalni qachon o'qishidan qat'i nazar, o'quvchi lirik qahramon kechinmalarini u bilan birga "hozir" ko'nglidan kechiradi. Demak, shoir bilan u tasvirlayotgan kechinma, she'rxon bilan u tanishayotgan va o'ziga yuqtirayotgan kechinma orasida hamisha "men – hozir" tarzidagi vaqt hissi mavjud bo'ladi. Buning ziddi o'laroq, epik asarda "o'tmishda bo'lib o'tgan" voqealar qalamga olinadi, zero, zamonda kechib bo'lgan voqealarnigina hikoya qilib berish mumkin.

Hatto olis kelajak qalamga olingan fantastik asarlarda ham muallif bo'lib o'tib bo'lgan voqealarni hikoya qiladi, o'quvchi go'yo bo'lib o'tib bo'lgan voqealar bilan tanishadi. Demak, epik asarda yozuvchi bilan u tasvirlayotgan badiiy voqelik, o'quvchi bilan u tasavvurida qayta tiklayotgan badiiy voqelik orasida hamisha "men – o'tmish" tarzidagi vaqt hissi mavjuddir. Vaqt hissi nuqtai nazaridan dramatik turga mansub asarlar o'ziga xos xususiyatga ega. Dramatik asarda tasvirlanayotgan voqea, garchi o'quvchiga uning qachondir sodir bo'lib o'tgani ayon bo'lsa-da, go'yo "hozir sodir bo'layotgan voqea" kabi taassurot qoldiradi. Masalan, yaratilganiga ikki yarim ming yil bo'lgan "Shoh Edip"ni o'qiganimizda, uning voqealari tasavvurimizdagi "sahna"da hozir sodir bo'layotgan voqeadek jonlanadi, ayni shu asar teatr sahnasida qo'yilganida ham tomoshabin nazdida voqea go'yo hozir sodir bo'layotgandek tuyuladi. Demak, dramatik asar o'quvchisi (yoki tomoshabini) bilan unda tasvirlangan voqea orasida ham "men – hozir" tarzidagi vaqt hissi mavjud bo'ladi.

Muayyan bir adabiy turga mansub asarda badiiy konfliktning muayyan bitta turi yetakchilik qiladi. Deylik, dramatik asarlarda xarakterlararo konflikt, lirik asarlarda ichki konflikt (asardagi aksi jihatidan) yetakchilik qilsa, epik asarlarda konfliktning har uchala turi qorishiq holda namoyon bo'la oladi. Ayrim adabiyotshunoslar mazkur xususiyatni ham turga ajratishning asosi, turga mansublikni belgilovchi xususiyat sifatida ko'rsatadilar. Biroq bu fikrga qo'shilib bo'lmaydi. Negaki, har qanday adabiy asarda ham, uning turga mansubligidan qat'i nazar, konfliktning har uchala navi mavjud; ular o'zaro aloqada bo'lib, biri ikkinchisini yuzaga chiqaradi, biri orqali ikkinchisi ifodalanadi.

Takror aytish joizki, adabiy turlar orasida qat'iy chegara, "xitoy devori" mavjud emas. Ya'ni adabiy asarlarni turlarga ajratishda ma'lum shartlilik bor, zero, bitta adabiy turga xos xususiyatlar boshqa bir adabiy turga mansub asarlarda ham zuhur qilaverishi mumkin. Boz ustiga, badiiy adabiyot rivoji davomida adabiy turlar bir-birini boyitadi, ular orasida sintezlashuv jarayonlari kechadi. Masalan, zamonaviy proza (epos) dramaga xos elementlarni o'ziga singdirish bilan tasvir va ifoda imkoniyatlarini kengaytirdi. Hozirgi epik asarlarni ulardagi dialoglar, boshqacha aytsak, "sahna-epizod"larsiz tasavvur qilib bo'lmaydi. Epik turning takomili davomida dramaga xos syujet qurilishining ta'siri tobora kuchayib borishi kuzatiladiki, bu epik asarlarda syujet vaqtining qisqarishi, voqealarning dramatik shiddat bilan rivojlanishi va shularning natijasi o'laroq asarning

o'qishli bo'lishiga olib keladi. O'z navbatida, drama yoxud lirikaga epik elementlarning kirib kelishi ham ularning badiiy imkoniyatlarini kengaytiradi. Masalan, zamonaviy she'riyatda ancha keng o'rin tutuvchi voqeaband she'rlarni eposning lirikaga ta'siri natijasi deb tushunish mumkin. Shunga o'xshash, hozirgi she'riyatdagi tavsifiy lirika namunalarida epik unsurlarning salmoqli o'rin tutishi ham turlararo sintezlashuv natijasidir.

Adabiy turlarning muayyan davr adabiy jarayonida tutgan o'rni, mavqeyi har vaqt ham bir xil bo'lmaydi. Milliy adabiyot taraqqiyotining ma'lum bosqichlarida ularning ayrimlari yetakchilik mavqeyini egallaydiki, bu narsa turli omillar (ijtimoiy-siyosiy, madaniy-ma'rifiy sharoit, adabiy-madaniy an'analar va h.) bilan izohlanishi mumkin. Masalan, o'zbek adabiyotida uzoq vaqt lirikaning yetakchilik qilgani adabiy-madaniy an'ana bilan bog'liq bo'lsa, XX asr boshlariga kelib epik turning yetakchilik mavqeyini egallashi ijtimoiy-siyosiy, madaniy-ma'rifiy sharoit (epik turda badiiy konseptual funksiyani bajarish, dunyoni anglash va anglatish imkoniyatlarining kengligi va buning XX asr boshlarida dolzarblik kasb etgani) bilan izohlanadi. Asrimizning 60-70-yillaridagi ijtimoiy-siyosiy sharoitning o'ziga xosligi she'riyatni yana oldingi mavqega olib chiqdi. Buning sababi ijod va so'z erkinligi bo'g'ilgan sharoitda badiiy proza o'zining eng muhim funksiyasi – badiiy-konseptual funksiyasini bajara olmay qolgani bilan izohlanishi mumkin. 80-yillarga kelib badiiy proza ilgari yo'qotgan mavqeyini yana tiklay boshladi. Bu jarayon yangi avlod nosirlari – M.Muhammad Do'st, E.A'zam, A.A'zam, X.Sulton kabi ijodkorlar asarlarida jamiyat hayotini, zamona kishilari ruhiyatini va buning vositasida jamiyatning mavjud holatini chuqur badiiy idrok etishga intilish kuchayganida kuzatiladi.

Adabiy turlar haqida gap ketganda ulardan birini ikkinchisidan ustun qo'yishga intilish nomaqbul hodisadir. Har bir adabiy tur o'ziga xos ustun jihatlarga egaki, bu narsa ularning har birida dunyoni anglash va anglatish imkoniyatlari turlicha ekanligi bilan izohlanadi. Ba'zan "falon shoir o'zining falon ruboiysida katta romanda ham aytish qiyin bo'lgan gapni ayta olgan" qabilidagi maqtovlar eshitiladiki, bu xil qarash o'ta jo'n va ilmiylikdan butkul yiroqdir. Badiiy adabiyot haqida, badiiy asar haqida bu tarzda fikrlash diletantlikdan boshqa narsa emas. Zero, badiiy adabiyotda aytishgina emas, qanday aytish ham muhimdir. Shuni hamisha yodda tutish kerakki, har bir adabiy turga mansub asarning qabul qilinish mexanizmlari, o'quvchi ruhiyatiga ta'sir o'tkazish imkoniyatlari va yo'llari turlichadir.

Shunga ko‘ra, bu o‘rinda xalqimizning “o‘nta bo‘lsa o‘rni boshqa, qirqta bo‘lsa – qilig‘i” qabilidagi naqliga amal qilgan to‘g‘riroq bo‘ladi.

ADABIY JANRLAR

Adabiyotshunoslikda “janr” atamasini ikki ma’noda qo‘llash an’anasi kuzatiladi. Fransuz tilidan olingan bu so‘z “tur” va “xil” ma’nolarini anglatadi. Shuning uchun ilgari “janr” termini bilan epik, lirik va dramatik turlar atalgan bo‘lsa, keyincha ularning muayyan tarixiy davrdagi namoyon bo‘lish shakllari (roman, qissa; komediya, tragediya; sonet, elegiya kabi) shu istiloh bilan yuritilgan. Natijada “janr” so‘zi bugungi o‘quvchi tanishishi mumkin bo‘lgan ayrim manbalarda adabiy turni, boshqalarida muayyan bir janrni, tag‘in birlarida janr ko‘rinishini anglatadi. Masalan, V.G.Belinskiy adabiy asarlarni “tur (rod) – xil (vid) – janr” silsilasi asosida tasniflaydiki, bunga mos ravishda “epos – roman – tarixiy roman” tushunchalari to‘g‘ri keladi. Zamonaviy manbalarda esa ko‘proq “tur va janrlar” haqida gap boradi, ya’ni ikkita asosiy tushuncha tasniflanadi. O‘zbek tilidagi manbalar ham bu kabi turlichalikdan xoli emas. Jumladan, ikki jildlik “Adabiyot nazariyasi”da adabiy tur tushunchasi “jins”, janr tushunchasi esa “tur” deb yuritilgan[1]. “Adabiy turlar va janrlar” kollektiv monografiyasi esa mana bu jumlalar bilan boshlangan: “Adabiyotning asosiy turlari (yoki jinsi) uchta – epos, lirika va drama. Har bir adabiy tur esa xilma-xil janrlarni o‘z tarkibiga oladi.

Epik sistemaning xil va janrlari eposni tashkil etadi”[2]. Ko‘rib turganimizdek, dastlabki ikki jumlada “tur (yoki jins) va janr” haqida gap borsa, uchinchi jumladan “(epik) sistema – xil – janr” uchligi kelib chiqadi. Biroz o‘tib esa L.Timofeevning ayni shu uchlik tasnifi keltirilganki, natijada istilohiy turlichalik yuzaga keladi. I.Sulton tasnifida istilohlar “adabiy tur (yoki jins)”, “janr (yoki xil)” tarzida juft qo‘llangan. Ya’ni “tur” bilan “jins”, “janr” bilan “xil” istilohlari sinonim deb e’tirof etilgan-da, so‘ng, asosan, “tur – janr” juftligi ishlatilgan, qo‘shimcha ravishda janr ko‘rinishlarining “janr shohobchalari” deb atalishi ham qayd etilgan[3]. T.Boboev tasnifida “adabiy tur” – adabiy tur shakllari” – “adabiy janr” – “janr xillari” silsilasi hosil bo‘lib, uning halqalari mos ravishda “epos – epik turning katta shakli – roman – tarixiy roman” tushunchalariga to‘g‘ri keladi[1]. E.Xudoyberdiyev zanjirida esa bunga qaraganda bitta halqa kam: “adabiy tur” – “janr” – “janr ko‘rinishlari”[2]. X.Umurov masala talqinida “tur” – “janr” ikkiligi bilan cheklanishga moyildek, biroq roman janrini xillarga ajratishga qarshi bo‘lgani holda, dostonga o‘tganida “epos janrlari va ko‘rinishlari” haqida so‘z yuritadi [3]. Albatta, ilmiy muomalada istilohiy bir xillik ahamiyatini e’tiborga olsak, termin qo‘llashdagi mazkur holatni bartaraf etish zarurati allaqachon yetilgan. Shunga ko‘ra, muayyan bir ma’nosi bilan ommalashish darajasi va qo‘llanish faolligini nazarda tutib, biznincha, “tur – janr – janr ko‘rinishi” terminlarida to‘xtash maqsadga muvofiq ko‘rinadi.

Janr deyilganda adabiy asarlarning bir tur doirasidagi tarixan shakllanuvchi, o‘zining nisbatan barqaror poetik strukturasiga ega tipi tushuniladi. Tarixiy kategoriya o‘laroq janrlar muttasil harakatda yashaydi: yangi janrlar paydo bo‘ladi, takomillashadi, iste’moldan chiqadi. Har bir alohida janrda ham mudom sifat o‘zgarishlari kuzatiladi, badiiy ijod amaliyoti uning shakliy va mazmuniy xususiyatlariga muttasil o‘zgarishlar kiritib boradi. Shuni nazarda tutgan holda, M.M.Baxtin: “Janr adabiyot taraqqiyotining har bir yangi bosqichi va shu janrga mansub har bir asarda qaytadan tug‘iladi, yangilanadi”[4],- deb yozadi. Biroq olimning bu fikridan janr mutlaqo beqaror hodisa degan xulosa kelib chiqmasligi kerak. Zero, har ne ko‘lamli o‘zgarishlar sodir bo‘lganida ham asosda janrga xos o‘zak xususiyatlar saqlanib qolaveradi. Shu bois ham Baxtin fikrini quyidagicha davom ettiradi: “Janr hozir bilan yashaydi, biroq hammavaqt o‘zining o‘tmishi, ibtidosini yodda tutadi. Janr – ijodiy xotiraning adabiyot taraqqiyoti jarayonidagi vakilidir”[5].

Yangi davr adabiyotiga kelib badiiy ijodda individuallikning o‘rni va qimmati ortib borishi barobari an’anaviy janr kanonlari yemirila boshladi. G‘arb adabiyotida bu hodisa XVIII asrdan, bizda esa XX asrning avvallaridan boshlab kuzatiladi. Endilikda qat’iy me’yorlarga amal qilish majburiyatidan xalos bo‘lgan ijodkorning muayyan bir janrda yaratgan asarida ham uning o‘zigagina xos janr xususiyatlari namoyon bo‘laveradi.

[1] Adabiyot nazariyasi. 2 tomlik. 2-t. – T.: Fan, 1979. – B.305.
[2] Adabiy turlar va janrlar. Tarixi va nazariyasiga oid. 3 j. 1-j. Epos. – T.: Fan, 1979. – B.7-8.
[3] I.Sulton. Adabiyot nazariyasi. – T.: O‘qituvchi, 1986. – B.238–243.

[1] T.Boboyev. Adabiyotshunoslik asoslari. – T.: O‘zbekiston, 2002. – B.459–460.
[2] E.Xudoyberdiyev. Adabiyotshunoslikka kirish. – T.: Sharq, 2008. – B.225.
[3] X.Umurov. Adabiyotshunoslik nazariyasi. – T., 2004. – B.214–215.
[4] Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т.6. – М., 2002. – С.120.
[5] O‘sha joyda.

Bunga qo'shimcha tarzda konkret davr adabiyotining janrlar tizimi adabiy an'analarning davomi va adabiy aloqalar natijasi o'laroq rang-barang tus oladi. Chunki unda faol qo'llanuvchi zamonaviy janrlar qatori an'anaviy (ya'ni o'tmish adabiyotidagi) va xorijiy adabiyotlardan o'zlashgan janrlar ham iste'molda bo'ladi. Shu bois har bir davr adabiyotining janrlar tizimi diaxroniya/sinxroniya (tarixiylik/zamonaviylik) aspektlarida o'rganishni taqozo etadi.

Aytilganlar, albatta, janr nazariyasini ishlab chiqishda qiyinchilik tug'diradiki, bu borada umume'tirof etilgan, tugallangan ta'limot yoxud tizimli tarzda amalga oshirilgan tugal tasnif mavjud emasligi shundan. Zero, janrlar sistemasi muttasil o'zgarishda ekan, u haqdagi nazariy qarash ham o'tmish adabiyotiga nisbatangina tugal bo'lishi mumkin. Masalan, hozirda o'zbek mumtoz adabiyoti janrlari haqida tugal nazariy xulosalarga kelish imkoni bor. Zamonaviy adabiyotdagi, ijodda individuallik roli ortgan sharoitdagi janr kanonlarini esa tugal belgilab bo'lmaydi. Shu bois ham ta'rif va tasnifda har bir janrga xos eng umumiy belgilarni asosga olish bilan qanoatlanishga to'g'ri keladi. Bunday umumiy belgilar sifatida esa asarning adabiy turga mansubligi, asosiy estetik belgisi, kompozitsion xususiyatlari, tasvir ko'lami, badiiy nutq shakli va tabiati kabilar ko'rsatilishi mumkin. Shu jihatdan uchala tur janrlarini ko'rib o'tamiz.

EPIK TUR VA UNING JANRLARI

Epik turning o'ziga xos spetsifik xususiyatlari. Rivoya eposning o'zagi sifatida. Epik tur janrlari, janrlarga ajratish prinsiplari. Eposning asosiy janrlari.

Epik turning spetsifik xususiyatlari haqida gap ketganda eng avval voqeabandlik tilga olinadi. Darhaqiqat, epik asarda makon va zamonda kechuvchi voqea-hodisalar tasvirlanadi, so'z vositasida o'quvchi tasavvurida reallik kartinalariga monand jonlana oladigan to'laqonli badiiy voqelik yaratiladi. Tasavvurda reallikdagiga monand, o'zining tashqi shakli bilan jonlangani uchun ham epik asardagi badiiy voqelik "plastik tasvirlangan" deya tavsiflanadi. Epik asarda plastik elementlar bilan bir qatorda noplastik elementlar ham mavjud bo'lib, ular muallif obrazini tasavvur qilishda muhim ahamiyat kasb etadi. Epik asarning noplastik elementlari deyilganda muallif mushohadalari, o'y-fikrlari, tasvir predmetiga hissiy munosabati kabilar tushuniladi. Tabiiyki, noplastik unsurlar, plastik

unsurlardan farqli o'laroq, asarni o'qish davomida o'quvchi tasavvurida gavdalanmaydi. Epik asarda obyektiv va subyektiv ibtidolarning uyg'un birikishi kuzatiladi: asar badiiy voqyeligini shartli ravishda obyektiv ibtido desak, asar to'qimasining har bir nuqtasiga singdirib yuborilgan muallif shaxsini subyektiv ibtido deb yuritamiz. Badiiy voqelikni shartli ravishdagina "obyektiv" ibtido deyishimizga sabab, u reallikdan olingan oddiygina nusxa emas, balki voqelikning ijodkor ko'zi bilan ko'rilgan, ideal asosida idrok etilgan, baholangan va ijodiy qayta ishlangan aksi ekanligidir. Shunday ekan, muallif obrazi hatto "obyektiv tasvir" yo'lidan og'ishmay borilib, yozuvchi imkon qadar o'zini chetga olgan asarlarda ham muqarrar mavjuddir. Zero, bu – epik turning belgilovchi xususiyati, epik asarda esa obyekt (badiiy voqelik) bilan subyekt (muallif obrazi)ning qorishiq obrazi yaratiladi.

Epik asarlarda rivoya, tavsif, dialogning qorishiq holda kelishi taqozo qilinadi, zero, ularning bari birlikda o'quvchi tasavvurida badiiy voqelikni plastik jonlantirishga xizmat qiladi. Shu bilan birga, eposda rivoya an'anaviy ravishda yetakchi o'rinni egallaydi, uning vositasida asarga dialog hamda tafsilotlar (peyzaj, portret, narsa-buyumlar va h.) olib kiriladi. Rivoya bu unsurlarning barini yaxlit butunlikka birlashtiradi. Shu jihatdan qaralsa, hatto Uorren va Uelleklar ta'rificha "obyektiv bo'lishga va pesa-hikoya sifatida deyarli to'lig'icha dialoglashishga harakat qilayotgan (masalan, Xemingueyning "Qotillar"i) Amerika novellasi"[1] ham shubhasiz epik turga mansubdir. Negaki, unda – mayli juda oz, minimumga keltirilgan bo'lsin – voqea kechayotgan makon, zamon va dialog jarayoniga oid tafsilotlar roviy tilidan beriladi. Ya'ni, dramadagidan farqli o'laroq, bundagi roviy tilidan berilgan tafsilotlar rama komponentlari (yondosh matn) ga emas, balki asosiy matnga daxldordir. Shu bois ham roviy ishtiroki haminqadar ko'rinsa-da, baribir, rivoya o'zining uyushtiruvchilik maqomida qolaveradi.

Epik turning takomili jarayonida undagi rivoyaning salmog'i kamayib borishi kuzatiladi. Masalan, xalq og'zaki ijodidagi ertaklar, hikoyat va rivoyatlarda rivoyaning salmog'i katta bo'lgani holda, dialog nihoyatda kam, tafsilotlar esa badiiy voqelikni to'laqonli gavdalantirish uchun ko'pincha yetarli bo'lmaydi. Rivojlanish jarayonida eposda keyingi ikki unsurning salmog'i va ahamiyati ortib boradi. Bu hol badiiy adabiyotning boshqa san'at turlari bilan aloqasi, ularga xos usul va vositalarni o'ziga

[1] Уоррен Р., Уэллек О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – С.245.

singdirishi natijasidagi tasvir va ifoda imkoniyatlarining kengayishi sifatida tushunilishi mumkin. Masalan, dramaturgiya va teatrning rivojlanishi natijasida inson xarakterini yaratishning dramaturgik usullari ishlab chiqildi, sayqallandi; teatr san'atining rivoji esa o'quvchi ommani dramaturgik usulda yaratilgan inson xarakterini anglashga, dialoglar vositasida yaratilayotgan badiiy voqelikning mohiyatini tushunishga tayyorladi, ya'ni badiiy didni rivojlantirdi. Shu asosda eposga dramatik unsurlar kirib keldi. Epik asardagi dialog dramatik asardagi dialogdan o'zining hayotiyligi, ma'no ko'lamining kengligi bilan ajralib turadi. Buning asosi shundaki, epik asarda dialog amalga oshayotgan konkret hayotiy situatsiya, unda qatnashayotgan personajlarning ruhiy holati, xarakter xususiyatlari haqida kengroq tasavvur berish imkoniyatlari mavjud. Ya'ni personajning dialogda aytilayotgan har bir gapi butun asar kontekstida tushunilishi mumkin.

Yuqoridagilar eposning o'zida lirika va dramaga xos xususiyatlarni uyg'un holda namoyon etishi, uning sintetik tabiati haqida bungacha aytilgan fikrlarni yana bir karra dalillaydi. Shu bilan birga, ayni shu jihat epik asarlarni janrlarga ajratishda muayyan qiyinchiliklar tug'dirishini ham ta'kidlash joiz. Zero, qorishiqlik hamisha qaysi jihat salmoqliroq degan savolni yuzaga keltiradiki, unga ko'p hollarda turlicha javob berish imkoni saqlanib qoladi. Masalan, avvalroq eslatganimiz "pesa-hikoya"da kimdir dramatik unsurlar salmoqli ekanini asos qilsa, boshqa birov qaysi jihat belgilovchi, ya'ni qaysi jihat asar strukturasini belgilayotganidan kelib chiqadi. Yuqorida ko'rganingizdek, biz keyingi yo'lni tutdik.

Epik asarlarni janrlarga ajratish prinsiplari masalasida adabiyotshunoslikda hanuz yakdil to'xtamga kelingan emas. Shu bois ham bunda bir qator xususiyatlarni e'tiborga olish zarur bo'ladi. Eposni janrlarga ajratishda, odatda, eng avval epik asarlarda hayot (voqelik)ni badiiy qamrov ko'lami turlicha bo'lishidan kelib chiqiladi. Masalan, muayyan epik asar hayotdan (yoki qahramon hayotidan) birgina epizodni (*hikoya*), qahramon hayotidan butun bir etapni (qissa) yoxud qahramon hayotining katta bir davrini (roman) qalamga oladi. Shunga ko'ra, adabiyotshunoslikda *katta, o'rta va kichik epik shakl* (janr)lar ajratiladi. Bir qarashda mazkur belgi masalasida hech bir munozaraga o'rin yo'qday ko'rinishi mumkin. Biroq badiiy adabiyot taraqqiyotining keyingi davrlarida, eposga dramaning kirib kelishi va syujet vaqtining qisqara borishi barobari bu xil tamoyilning ojiz tomonlari tobora ko'proq ayon bo'lib qolayotir. Negaki, zamonaviy nasrda, masalan, qahramon hayotidan katta bir davrni emas, uning atigi bir bosqichigina qalamga olingan romanlar ham yaratilmoqda (mas., "Kecha va kunduz", "Ulug'bek hazinasi"). O'z-o'zidan ayonki, mazkur hol epik asarlarning hajmi haqidagi tasavvurlarimizga (axir, hikoya deganda ko'proq ixcham, roman deganda esa katta hajmli asarni ko'z oldimizga keltiramiz) ham o'zgarishlar kiritadi. Masalan, Ulug'bek Hamdamning "Na'matak" mini-romani bilan Muhammad Alining "Ulug' saltanat" tetralogiyasi o'zbek nasrida hajm jihatidan ikkita qarama-qarshi qutbni egallaydi – birinchisi ijodiy eksperiment mahsuli bo'lsa, ikkinchisida adabiy an'analar ta'siri kuchliroq namoyon bo'ladi. Demak, epik asarlarni janrlarga ajratishda, tabiiyki, hajm mezon bo'lolmaydi. Zero, ayrim hikoya yoki romanlar hajman qissalarga yaqin bo'lishi va buning aksicha holatlar kuzatilaverishi mumkin ekan. Biroq odatan hikoya, qissa va romanlar hajmi sanoqdagi tartibga mos tarzda kattarib borishi ham aslo inkor qilib bo'lmaydigan haqiqatdir.

Tabiiyki, bunday holatda epik asarlarni janrlarga ajratishda ularning boshqa jihatlariga ham e'tibor qilish zarur bo'ladi. Jumladan, asarda qo'yilgan *muammolar ko'lami* janr xususiyatlarini belgilovchi unsur sifatida olinishi mumkin. Bu jihatdan katta epik shakl bo'lmish roman dunyoyu davrni bilish maqsadiga qaratilgan bo'lsa, qissa markazida qahramon xarakteri, hikoyada esa konkret hayotiy voqea turadi. Ko'ramizki, roman, qissa, hikoya janrlariga mansub asar qahramonlari asarda tutgan mavqeyi, ahamiyati, vazifasi jihatidan farqlanadi. Roman muallifi uchun qahramon vosita – *dunyoni anglash* (bunisi maqsad) vositasi, qissanavis uchun *qahramon*ning o'zi – maqsad (voqea-hodisalar vosita), hikoyanavis uchun esa *voqea*ning o'zi maqsad bo'lib qoladi. Shunga mos ravishda mazkur janrlar bir-biridan badiiy shakl xususiyatlari bilan ham farqlanadi. Tabiiyki, dunyoyu davr mohiyatini idrok etish va o'zi anglagan haqiqatlarni yaxlit bir badiiy konsepsiyada tizimli ifodalash uchun voqelik butun murakkabligi bilan ko'lamli tasvirlanmog'i kerak, shu bois ham roman, odatda, ko'p planli murakkab syujetga ega bo'ladi. Qissa syujeti bunga qaraganda soddaroq, asosan bosh qahramon tevaragida uyushadi, asosiy funksiyasi ham uni har jihatdan tavsiflash, to'laqonli badiiy qiyofasini yaratishdan iborat bo'ladi. Hikoya syujeti bo'lsa aksar hollarda bitta hayotiy epizodning ichki rivoji sifatida voqyelanadi.

Zamonaviy adabiyot nuqtai nazaridan (ya'ni sinxroniya aspektida) qaralsa, epik turning asosiy janrlari sifatida hikoya, qissa va roman ko'rsatilishi kerak. Biroq diaxroniya aspektida qaralsa, milliy adabiy bi-

sotda xalq og'zaki ijodi yoki o'tmish adabiyotida faol bo'lgan qator epik janrlarni ko'rish mumkin. Shu bilan birga, ayrim janrlar borki, garchi eposning asosiy janrlari sirasida sanamasak-da, ular bugungi adabiyotda ham ancha faol qo'llanadi. Bulardan tashqari, ijod amaliyotida epik janrlarning modifikatsiyalangan ko'rinishlari ham uchraydi. Xullas, adabiyot nazariyasiga oid manbalarning aksariyatida epik janrlar sirasida qayd etiluvchi janrlar hayotni badiiy qamrash ko'lami jihatidan quyidagi tartibda tasniflanishi mumkin:

1) kichik epik shakllar: latifa, masal, hikoyat, rivoyat, ertak, adabiy ertak, afsona, badia, etyud, ocherk, esse;

2) o'rta epik shakllar: qissa (povest)

3) epos, epik doston, roman, epopeya

Avvalo, mazkur ro'yxatdan mavjud (tarixan va hozirda) janrlarning ayrimlarigina o'rin oldi, xolos. Zero, masalan, qadimgi turkiy bitiklar, mumtoz adabiyotimizdagi *jangnoma, qissa, manoqib, holot* kabilar ham epik turning o'tmishdagi vakillaridir. Shuningdek, ajdodlarimiz adabiyot deb o'qigan "Badoe' ul-vaqoe", "Makorim ul-axloq" kabi asarlarda turfa epik janrlarga mansub asarlar jamlangan. Mustaqil janr sifatida qaralayotgan *debocha* ham ayrim belgilari bilan epik turga tortib ketadi. Hozirda hazrat Navoiy "Xamsa"si birbutun asar – universal janr namunasi sifatida talqin qilina boshladi[1]. Xullas, aytilganlar mumtoz adabiyotimizdagi epik janrlar tizimi, uning rivojlanish va takomil yo'lini tarixiy nuqtai nazardan izchil tarzda yaxlit tadqiq etish o'tkir zaruratga aylanganidan dalolatdirki, bu ishning amalga oshirilishi milliy adabiyotimiz janrlari haqidagi tasavvurlarni beqiyos darajada kengaytiradi. Ikkinchi tomondan, keltirilgan tasnifdagi ayrim izohtalab o'rinlarga to'xtalib o'tish zarur. Masalan, *badia, etyud, ocherk* kabilar sof badiiy proza namunasi bo'lmay, badiiy-publitsistik janrlardir. Hozirgi adabiyotda ommalashib borayotgan esse janri, bir tomondan, badiiy-publitsistik xarakterda ekanligi, ikkinchi tomondan, hajm e'tibori bilan turlicha ko'rinishlarga egaligi (kichik hikoya shaklidan to katta romangacha) bilan xarakterlanadi. Masalan, B.Ahmedovning "Mirzo Ulug'bek" asari ham, X.Davronning "Bibixonim qissasi yoxud tugamagan doston"i ham mohiyatan esse, biroq ular hajm e'tibori bilan keskin farqlanadi. Shuningdek, epik janrlarning kino ta'sirida shakllangan modifikatsiyalari – *kinoetyud, kinohikoya, kinoqissa, kinoroman* kabilar ham adabiyot mulkida fuqarolik olishga haqli. Zero, tasvir yo'sini

[1] Jo'raqulov U. Alisher Navoiy "Xamsa"sida xronotop poetikasi. – T.: Turon-iqbol, 2017.

kinodagiga monand bo'lgani holda ularda ham voqeabandlik xususiyati yetakchilik qiladi. Shu bilan birga, ularda ham xuddi dramadagi kabi voqeaning "hozir sodir bo'layotganlik" illyuziyasi saqlanib qolaveradi. Yoki ayrim manbalarda masal liro-epik janr deb ko'rsatiladi-da, undagi "qissadan chiqarilgan hissa"ni buning asosi o'laroq qayd etiladi. Ya'ni, bunday talqinga ko'ra, masaldagi voqea epik ibtido bo'lsa, "qissadan chiqarilgan hissa" lirik ibtido – ikkisining qorishiqligi liro-epiklik haqida gapirishga asosdir. Biroq har qanday masal asosida voqea (juda qisqa bo'lsa ham) yotishi e'tiborga olinsa, uni epik asar sanash to'g'riroq bo'lur edi. Zero, bu yo'ldan borilmasa, voqeaband she'rlarni ham, muallif chiqargan xulosa ochiqroq ifodalangan epik asarlarni ham liro-epik turga mansub etishga to'g'ri kelur edi. Yana bir izohtalab nuqta shuki, "doston" nomi bilan yuritiluvchi janr lirikada ham, eposda ham, kerak bo'lsa – dramada ham bo'lishi tabiiy. Shu bois ham adabiyotshunoslikda "lirik doston", "epik doston", "dramatik doston" singari janr atamalari qo'llanadi. Shunday ekan, konkret dostonni u yoki bu turga mansub etishda o'sha dostonning o'zidan kelib chiqishimiz, undagi epik va lirik unsurlar salmog'ini asosga olishimiz zarur bo'ladi. Masalan, xalq og'zaki ijodidagi dostonlarning ko'pi epik doston sanalsa, Mirtemirning "Surat" (muallifi "lirik qissa" desa ham), S.Zunnunovaning "Ruh bilan suhbat" dostonlari lirik, Oybekning "Mahmud Torobiy", A.Oripovning "Jannatga yo'l" asarlari dramatik dostonlardir. Nihoyat, uchinchidan, ayrim mutaxassislar hikoya bilan qissani eposning o'rta shakllari sirasida ko'rsatadilar. Albatta, bunday qarashda ham muayyan asos, ratsional mag'iz borki, bunga quyiroqda yana qaytamiz.

Avval aytilganidek, zamonaviy adabiyotning asosiy epik janrlari hikoya, qissa va romandir. Hikoyaning bir tipi latifa yo masal kabi hayotdan bittagina epizodni aks ettirsa, boshqa bir tipi qahramon hayotidan (ya'ni uning uchun ahamiyatli) bir yoki bir-biriga uzviy bog'liq (qisqa vaqt davomida kechgan) ikki-uch voqeani qalamga oladi. Ya'ni, agar birinchi tip hikoya mohiyatan latifa va masalga (unda voqea hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi) yaqinlashsa, ikkinchisida qissaga tomon siljish (unda qahramonning ahamiyati ortadi) kuzatiladi. Tasvirlanayotgan voqealarning yuz berish vaqti qisqaligi hikoyaning hajmi kichik, syujeti sodda, personajlari kam bo'lishini taqozo etadi. Hikoyanavisning mahorati eng avval hikoyabop voqeani tanlay olishi bilan belgilanadi. Zero, har qanday voqea ham hikoyabop emas, ijtimoiy-estetik qimmatga molik voqeani tanlay bi-

lish lozim. Chunki hikoyada xarakterning ayrim chizgilarigina namoyon bo‘ladi, shu bois voqeaning o‘zi (mas., “Anor”, “Bemor”, “Dahshat”) ahamiyatli mazmun-mohiyatni namoyon etish uchun yaroqli bo‘lishi lozim. Mutaxassislar hikoyaning ikki tipini farqlashadi: ularning birida ocherklilik (tavsifiy-rivoyaviy), ikkinchisida novellistiklik (konfliktli-rivoyaviy) xususiyati ustuvorlik qiladi. Adabiyotshunoslikda bularning birinchisini *hikoya*, ikkinchisini *novella* deb farqlash amaliyoti ham mavjud. E’tibor berilsa, “hayotdan bittagina epizodni aks ettiruvchi” deb ta’riflaganimiz hikoya tipi aynan novellaga mos kelishini sezish qiyin emas. Hikoyaning bu ikki tipi o‘zaro syujet-kompozitsion xususiyatlari bilan farqlanadi. Xususan, novella (novellistik hikoya)ning kompozitsion qurilishiga xos xususiyatlar quyidagilardir: 1) roviyning xolis “kuzatuvchi” mavqeyida turishi; 2) hikoya qilinayotgan voqeaning yuz berish vaqti bilan hikoya qilinish vaqtining bir-biriga mosligi; 3) “sahnaviylik” – o‘quvchi nazdida hayot sahnasida kechayotgan voqeani tomosha qilayotganlik illyuziyasining yuzaga keltirilishi; 4) syujetning shiddatli rivojlanishiyu kutilmagan burilishlarga egaligi. Adabiyotimizda novellaning ilk namunasi sifatida, bizningcha, Cho‘lponning “Oydin kechalarda” asarini ko‘rsatish to‘g‘ri bo‘ladi. Keyinroq esa A.Qahhor, S.Ahmad, Sh.Xolmirzaev kabi adiblar ijodida ushbu janrning go‘zal va betakror namunalari yaratildi.

Qissa janri dastlab xalq og‘zaki ijodida shakllangan. Qahramon hayoti va sarguzashtlarini qiziqarli hikoya qiluvchi asarlar (mas.: “Ibrohim Adham qissasi”, “Qissai Mashrab”, “Zufunun qissasi”) elda juda mashhur bo‘lgan. Avvaliga qissalar ham ijro qilingan, keyincha ularning bir qismi iqtidorli kishilar (ko‘plarining ismi noma’lum) tomonidan adabiy qayta ishlanib, kitobat qilingan: qissalar endi *xalq kitoblari* sifatida yashay boshlagan. Shuningdek, janrning shakllanishi va takomilida payg‘ambarlar haqidagi qissalar ham g‘oyat muhim ahamiyat kasb etganini alohida ta’kidlash kerak. XX asrga kelib o‘zbek adabiyotida yangi tipdagi qissa shakllandi: Hamzaning “milliy ro‘mon” unvoni bilan chop qilingan “Yangi saodat”i, Cho‘lpon janrini “xayoliy xikoya” deb belgilagan “Do‘xtur Muhammadiyor” – ikkisi ham zamonaviy qissaning adabiyotimizdagi ilk namunalari sanalishi mumkin. Xullas, bu asarlarning barini umumlashtiradigan asosiy jihat – diqqat markazida qahramon turishi. Shu xususiyati bois “qissa” so‘zi ilgari hammavaqt qahramon ismi bilan birga qo‘llangan, “qissa” so‘zi qahramon ismi bilan assotsiatsiyalangan. Natijada bu so‘z “kimdir birovning hayotidan hikoya” ma’nosini anglatadi, ya’ni mohiyatan janrning asosiy belgisini ataydi. Albatta, janr muttasil rivojlanish-o‘zgarishda yashaydi, biroq uni belgilovchi javhar xususiyat haqida bunday deb bo‘lmaydi.

Mazkur qonuniyatni nazarga olmagan holda, balki yangi tipdagi qissani farqlash maqsadi ham bo‘lgandir, sho‘ro davriga kelib qissa o‘rnida “povest” istilohini qo‘llash keng ommalashdi. Natija shu bo‘ldiki, bu ikki termin hanuz sinonim sifatida, goh esa boshqa-boshqa janr nomlari sifatida ham ishlatiladi. Holbuki, qissa bilan povestni boshqa-boshqa janrlar deya talqin qilishga asos yetarli emas, sinonim sifatida qo‘llashga esa zarurat yo‘q: “qissa” istilohining o‘zi kifoya qiladi. Qissaning poetik qurilishi ham maqsad – qahramonga qaratilgani bilan belgilanadi. Jumladan, qissa syujetidagi barcha voqealar qahramon atrofida uyushtiriladi, ya’ni syujet romanniki kabi ko‘p tarmoqli emas. Darvoqe, o‘z vaqtida Belinskiy “povest ham romanning o‘zginasi, faqat hajmi kichikroq”[1] degan. Yoki G‘arbda qissa (povest) o‘rnidagi alohida janr ajratilmasligi ham ma’lum. Shunaqa ekan, qissani alohida janr sifatida tasniflashga zarurat bormi? Albatta, bor. Zero, bizda qissaga alohida janr deb qaralishi shunchaki, masalan, rus adabiyotshunosligining ta’siri emas. Yuqorida ko‘rdik, adabiyotimizda qissa epos taraqqiyotining tabiiy hosilasi o‘laroq vujudga kelgan, hodisa mavjud ekan, u haqdagi tushuncha ham, uni anglatuvchi istiloh ham zarur. Ikkinchi yoqdan, “hikoya – qissa – roman” uchligi epik janrlar tizimining umurtqasi – yadrosi deyish mumkin. Uchlik markazida joylashgan qissa g‘oyaviy-badiiy jihatlari bilan hikoya tomon ham, roman tomon ham siljiy oladi. Masalan, “Muqaddas” (O.Yoqubov), “Chollardan biri” (M.Muhuammad Do‘st), “Hali hayot bor” (A.A’zam) kabi qissalarda hikoya bilan qondoshlik belgilari saqlansa, “Galatepaga qaytish” (M.Muhammad Do‘st), “Guli-guli” (E.A’zam), “Yozning yolg‘iz yodgori” (X.Sultonov), kabi qissalarning romanga bo‘ylashayotgani sezilib turadi.

Roman haqida so‘z borganda, odatda, uning hajman kattaligi, hayotni keng ko‘lamda tasvirlashi, qahramon hayotidan katta davrni olib, turli ijtimoiy munosabatlar bilan bog‘lab talqin qilishi, ko‘plab va turfa kishilar taqdirlari orqali jamiyatning joriy holatini aks ettira olishi, murakkab va ko‘p chiziqli syujetga ega bo‘lishi kabi janr xususiyatlari qayd etiladi. To‘g‘ri, bular aksariyat romanlarga xos, lekin janrni shularning o‘zi bilangina belgilash kamlik qiladi. Sababi, hajmi qissadan uncha farq qilmaydigan yoki qisqa vaqt davomida kechuvchi voqealar qalamga olingan

[1] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. Т.5. – М., 1954. – С.42.

romanlar ham, bitta shaxs taqdiridan bahs etuvchi yoki bitta syujet chizig'iga ega romanlar ham bor. Shu sababli romanning belgilovchi xususiyatlari deb yana *romaniy problema*, *romaniy qahramon* va *romaniy tafakkur* ham ko'rsatiladi. Bu tushunchalar bir-biriga uzviy bog'liq, bir-birini taqozo etadi. Roman inson taqdiri, uning jamiyat bilan munosabatining badiiy tadqiqi orqali olamu odam mohiyatini anglashga intiladiki, shuni *romaniy problema* deyiladi. Dunyoning yaxlitligi va mavjudlikning tub mohiyatini anglash roman problemasi bo'lsa, qahramonning dunyo bilan ziddiyati o'sha muammoni hal qilish vositasidir (G.Lukach). Shu bois ham qahramon taqdiri va egallagan mavqeyi uning o'ziga nomuvofiqligi, M.Baxtin aytganidek, romanning markaziy mavzu-muammosi bo'lib keladi. Sababi, *romaniy problema*ning badiiy idroki uchun qahramon ham shunga mos, ya'ni jamiyatda yashagani holda o'zining individ ekanini teran idrok etadigan, muhit bilan ziddiyatga kirishgan shaxs bo'lishi lozim. Romanning klassik tushunchadagi, ya'ni "burjua eposi" (Gegel), "yangi davr eposi" (Belinskiy) sifatidagi ko'rinishi shaxsning jamiyatdagi maqomi o'zgargan, u o'zini o'z holicha butun bir olam o'laroq idrok eta boshlagachgina shakllangani shu bilan izohlanadi.

Roman asosida yotgan shaxsning turfa ziddiyatlari uning voqelik bilan birbutunlik hissini – epik butunlikni yo'qotishi natijasida yuzaga kelgan. F.Shelling roman voqeani eposdan, taqdirni dramadan oladi, deganida shuni nazarda tutadi. Aslida, epik butunlikni tiklash payidagi shaxs – ijodkorning o'zi, qahramonning tashqi olam bilan to'qnashuvlari (keng ma'noda shaxs dramasi) esa shuning vositasi. Bundan ikkita xulosa kelib chiqadi: ***birinchidan***, roman – hayot yo'lida chigal muammolarga duch kelgan ijodkorning "ziddiyatli holatni adabiy yo'l bilan yechishga urinishi" (A.Prieto); ***ikkinchidan***, har qancha epik deganimiz bilan, unda subyektiv ibtido ham g'oyat salmoqli (ya'ni romanni sintetik tur deguvchilarda ma'lum asos yo'q emas). Nihoyat, *romaniy problema*ni shunga mos *qahramon* vositasida idrok etish jarayonida jamiyatning joriy holati, olamu odam haqidagi yaxlit bir konsepsiya – badiiy falsafa shakllanadiki, bu *romaniy tafakkur* mahsulidir.

Mazkur xususiyatlarni barcha romanlardan izlash, ularni qat'iy qoida deb tushunish to'g'ri bo'lmaydi. Negaki, janrning asrlar davomidagi takomil yo'lida turli xil va ko'rinishlari vujudga kelgan, roman "shakllanayotgan va hali tayyor bo'lmagan yagona janr"[1] sifatida mudom

[1] Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С.447.

o'zgarishda yashaydi. Har bir davrning badiiy-estetik talab-ehtiyojlari romanga ma'lum o'zgarishlar kiritadi. O'tgan davr mobaynida romanning turli (ritsarlik romani, tarbiya romani, gotik roman, sarguzasht-detektiv, ijtimoiy-psixologik, tarixiy-biografik, satirik va h.) janr ko'rinishlari yaratildi. Xullas, roman har bir davrning estetik didi va ma'naviy-ruhiy ehtiyojlariga moslashib, adabiyotdagi yangiliklarni zudlik bilan o'ziga singdirgan holda mudom shakllanishda yashovchi janrdir. Shuning uchun roman masalasiga yondashishda eng avval "roman" istilohi qaysi ma'noda qo'llanayotganini aniqlab olmoq zarur. Hozirda roman istilohi "epik tur janri" ma'nosida ham, "katta hajmli voqeaband asar" ma'nosida ham ishlatilmoqda. Holbuki, roman deb yuritilayotgan asarlar bir-biridan farqlanadi. Shunga ko'ra, istiloh "janr" ma'nosida qo'llanganida, yuqorida ta'riflangan eposning vorisi bo'lmish klassik tushunchadagi romanning nazarda tutilgani maqsadga muvofiqdir.

LIRIK TUR VA UNING JANRLARI

Lirik turning spetsifik xususiyatlari. Lirik qahramon tushunchasi Lirik asarlarni janrlarga ajratish prinsiplari Hozirgi she'riyatdagi lirik janrlar xususiyati.

Lirika (yun., cholg'u asbobi) adabiy tur sifatida qadimdan shakllangan bo'lib, o'zining bir qator xususiyatlariga egadir. Lirikaning belgilovchi xususiyati sifatida uning tuyg'u-kechinmalarni tasvirlashi olinadi. Ya'ni epos va dramadan farq qilaroq, lirika voqelikni tasvirlamaydi, uning uchun voqelik lirik qahramon ruhiy kechinmalarining asosi, ularga turtki beradigan omil sifatidagina ahamiyatlidir. Shu bois ham lirik asarda voqelik lirik qahramon qalb prizmasi orqali ifodalanadi, yana ham aniqrog'i, lirik asarda voqelikdan kechinmani tasvirlash uchun yetarli darajadagi "parchalar", detallargina aks etishi mumkin.

Lirik asar ham, tabiiyki, boshqa adabiy turlarga xos xususiyatlarni ma'lum darajada o'zida namoyon etadi. Jumladan, lirik asarda voqelikka oid tafsilotlar (epik element) juda kam bo'lib, ular kechinmani ifodalash, uni yuzaga keltirgan, harakatlantirayotgan omillarni ko'rsatishga yetarli miqdordagina olinadi. Ya'ni bu o'rinda asosiy me'yor – fragment tarzida olingan epik elementlarning lirik qahramon hol-kayfiyatini tasavvur qilish uchun yetarli ekani. Shuningdek, lirik asarda yana epik asarga xos

voqeabandlik, dramatik asarga xos dialoglar, o'ziga xos "sahna" epizodini yaratish hollari ham uchraydi. Biroq har ikki holda ham bu elementlar kechinmani tasvirlash va ifodalashga xizmat qiladi, ya'ni, lirik asar uchun voqeani yoki "sahna"ni tasvirlash maqsad bo'lolmaydi, ular vosita xolos.

Lirikaning asosiy obrazi – lirik qahramon (u lirik subyekt deb ham yuritiladi). Ko'pincha lirik qahramon deganda shoirning o'zi tushuniladiki, bu u qadar to'g'ri emas. Zero, shoir o'zining kechinmalarini tasvirlashi ham, go'yo o'zganing ruhiga evrilgan holda "o'zga shaxs" kechinmalarini tasvirlashi ham mumkin bo'ladi. Bu o'rinda yana bir muhim masala shuki, she'rda hatto shoir o'z kechinmalarini tasvirlagan holda ham lirik qahramon bilan real shoir orasiga tenglik alomati qo'yib bo'lmaydi. Chunki, birinchidan, L.Tolstoy aytmoqchi, inson qalbida mavjud bo'lishi mumkin barcha qalblar imkoniyat tarzida mavjuddir, shunga ko'ra va ikkinchidan, shoir o'zganing hol-kayfiyatiga qirishi, ma'lum hayotiy situatsiyadagi istalgan insonning kechinmalarini bemalol his qilishi, ko'nglida kechirishi mumkin. Masalan, Cho'lponning "Men va boshqalar" she'rida kechinma lirik "men" tilidan berilgan bo'lsa-da, uning lirik qahramoni shoir emas, balki o'zbek qizining umumlashma obrazi ekanligi oyday ravshan. Lirik qahramon, epik asar qahramonlaridan farqli o'laroq, noplastik obraz sanaladi. Lirik asarda subyektning noplastik obrazi yaratilgani bois ham u o'quvchi tasavvurida tashqi ko'rinishi – shakl-shamoyili bilan gavdalanmaydi, mavhumligicha qoladi. Aniqrog'i, o'quvchi o'zini uning o'rnida ko'radi, uning kechinmalariga turtki bergan holatni his qiladi, u ko'nglidan kechirayotgan kechinmalarni o'z ko'nglida ham kechiradi. Misol tariqasida tubandagi she'rni shu jihatdan ko'rib o'tishimiz mumkin:

Ko'ksimga qo'yilgan bu boshni endi
Gohida ko'z qiyib, gohida qiymay
Va buning ustiga seni unutolmay
Yashash axir menga ko'p qiyin.

"Bora-bora sevib ketarman
Men erimni balki keyinroq",-
Degan xayol bilan yashaysan,
Mendan ko'ra senga qiyinroq.

(Usmon Qo'chqor)

She'rni o'qigan kitobxon lirik qahramonni – qaysidir sabab bilan sevgilisiga yetisholmagan, endilikda o'zining oilasida sokin va totuv umrguzaronlik qilayotgan, turmush o'rtog'ini-da samimiy hurmat qiluvchi va ayni paytda sevgisini ham unutolmay yashayotgan odamni tasavvur qiladi, o'sha odamning ruhiy holatiga kirib, uning kechinmalarini o'z qalbidan o'tkazadi. Yuqorida aytdikki, lirik qahramon bilan real shoir teng emas, ya'ni shu she'rni yozish uchun shoirning albatta sevgilisiga yetisholmagan va hamon o'sha sevgisini qo'msab yashayotgan odam bo'lishi shart qilinmaydi. Fikrimizning yorqin dalili shuki, siz, ya'ni she'rxon, bu holatni his qilasiz, holbuki, unda tasvirlangandek hayotiy holatni real hayotda boshdan kechirmagan bo'lishingiz ham mumkin, faqat, Tolstoy aytmoqchi, qalbingizda mavjud bo'lishi mumkin bo'lgan barcha qalblar imkoniyat tarzida yashaydi.

Yuqorida aytilganidek, *lirik qahramon* o'rnida *lirik subyekt* termini ham qo'llanadi. Holbuki, ilmiy muomalada ularning farqlangani maqsadga muvofiq bo'ladi. Sababi, *lirik subyekt* deganda she'rda tasvirlangan kechinma egasi tushuniladi va u *lirik obyekt* (ya'ni lirik mushohada, lirik kechinma obyekti) tushunchasi bilan oppozitsiya hosil qiladi. Ya'ni lirik subyekt umumiy tushuncha bo'lsa, *lirik "men", ijroviy lirika qahramoni* va *lirik personaj* uning xususiy ko'rinishlaridir. Lirik qahramon bu siraga kirmaydi, u muayyan shoirning lirik ijodi (yoki biron bir she'riy turkumi) bag'ridan o'sib chiquvchi va ma'lum darajada tasavvur qilish mumkin bo'lgan shaxc obrazini anglatadi. Shoir ijodi yoki poetik turkum doirasida lirik qahramon bir qadar butunlik (o'zini o'ylatgan mavzu-muammolari doirasi, o'y-qarashlar birligi, barqaror ruhiy-psixologik belgilari, biografik chizgilari bilan) kasb etishi, alohida bir ShAXS (qalb)ni tasavvur ettira olishi lozim. E'tibor berilsa, mazkur talqindagi lirik qahramon ma'lum darajada obyektivlik kasb etishini sezish qiyin emaski, shuning o'ziyoq uni lirik subyekt tushunchasidan tashqarida ekaniga dalolatdir. Shunga qaramay, qulayligi yo "quloqqa yaqin"ligi sabablimi, lirik qahramon istilohini umuman lirik subyekt ma'nosida qo'llash hozirda ko'proq ommalashdi.

Lirik qahramon bilan shoir – muallif munosabati masalasi hanuz bahsliligicha qolmoqda. Bu masalada ko'pchilik e'tirof etgan qarash shuki, ularning orasiga tenglik alomati qo'yib bo'lmaydi, ayni choqda, lirik qahramonni shoirdan mutlaqo boshqa hodisa sifatida tushunish ham to'g'ri emas: u shoir shaxsi bilan bog'liqlikda idrok etiladi. Shunday bo'lganda ham, lirik qahramon shoirning aynan o'zi emas: u "men"dan yaratilgan

boshqa bir "men"dirki, shuning uchun ko'pincha lirik qahramon va shoir munosabati prototip va xarakter munosabatiga qiyosan tushuntiriladi. Ya'ni lirik qahramon bilan shoirni bir-biridan butkul ajratish ham, tamom qo'shib yuborish ham mumkin emas, ular "ajralmas qo'shilmaslik"dir. Zero, lirik qahramon epos yoki dramadagi xarakter singari obyektga aylanmaydi, u voqelikka nisbatan ham, o'ziga nisbatan ham hamisha subyektligicha qoladi.

Mazkur masalaga mufassal to'xtalayotganimiz bejiz emas. Gap shundaki, hozirda lirikaning subyektiv tashkillanishi – she'rdagi kechinma egasiga ko'ra, shuningdek, kechinma obyekti nuqtai nazaridan tavsiflanuvchi ko'rinishlari ajratiladi. Ushbu tasnif tamoyillarining birinchisi, ya'ni lirik kechinma egasiga ko'ra 1) *avtopsixologik lirika*, 2) *ijroviy lirika* hamda 3) *personajli lirika* farqlanadi.

Avtopsixologik lirika deganda lirik qahramon bilan shoir shaxsiyati mos tushgandek ko'rinadigan, aniqrog'i, ikkalasi bir-biriga yaqin bo'lgan she'rlar tushuniladi. Bunday she'rlarda shoir "men" tilidan gapiradi, ko'proq o'z qalbiga murojaat etadi, o'z-o'zini, ko'nglidagini ifodalaydi. Ya'ni agar avtopsixologik lirikaga mansublik uchun shoir shaxsiyati va lirik qahramon orasidagi yaqinlik (aynan moslik emas)ni kifoya deb qarasak, u holda lirik asarlarning aksariyati avtopsixologik xarakterga egaligi ma'lum bo'ladi.

Avtopsixologik lirikaning ziddi o'laroq, shoir shaxsiyati bilan lirik qahramonning mos tushmasligi ochiq ko'rinib turgan she'rlar ijroviy lirika deb ataladi. Bu xil she'rlarni ijroviy lirika deb nomlayotganimiz sababi shuki, ularda shoir o'zga shaxs ruhiyatiga kiradi, go'yo uning rolini o'ynaydi va asarda uning qalbini suratlantiradi. Ya'ni ijroviy lirikada ham kechinma "men" tilidan izhor qilinadi, biroq bu "men" endi shoirdan mutlaqo boshqa, kechinma subyekti endi tamom "o'zga" shaxsdir. Odatda, ijroviy harakterdagi she'rlarning sarlavhasi, sarlavha ostidagi izohi, epigrafi yoki asosiy matnning o'zida kechinma egasiga ishora mavjud. Masalan, Cho'lponning "Xizmatchi bola qo'shig'i" hamda "Qadoqchi qo'shig'i" she'rlarining sarlavhasiyoq ularda kechinma egasi "o'zga shaxs" ekanligini anglatadi. Bunga qo'shimcha o'laroq, sarlavha ostida birinchi she'rga "Tort na'rangni, Xitoy!" pesasida o'zini o'ldirayotgan xizmatchi bola aytadi" deb, ikkinchisiga esa "Hujum" pesasida qashqarlik qadoqchi kuylaydi" deb izoh berilgan. O'tgan asrning 20 – 30-yillarida "Qo'shchi qo'shig'i", "Kolxozchi qiz qo'shig'i", "Suvchi qo'shig'i" qabilidagi she'rlar keng tarqaldi va tabiiyki, ular ko'proq humron mafkura, yangicha turmush tarzi targ'ibiga xizmat qildi. 60-yillardan boshlab esa ijroviy lirikaning asosiy qahramonlari tarixiy shaxslar bo'lib qoldi. Shoirlarimiz mavjudlikning mangu muammolari, millat va yurt taqdiri masalalari, jamiyatning joriy holatini ajdodlar ko'zi bilan ko'rish, baholashga intildilar. X.Davronning "To'marisning ko'zlari" she'riy to'plami, U.Azimning "Tushlaringizga kiradigan ko'zlar" turkumi aksar shunday she'rlardan tarkib topgan bo'lib, ular milliy o'zlikni anglash jarayonida muhim ahamiyat kasb etdi.

Nihoyat, personajli lirika avtopsixologik va ijroviy lirikaga xos xususiyatlarni o'zida uyg'un mujassamlashtiradi, unda lirik kechinma ham lirik "men" (shoirga yaqin lirik qahramon), ham o'zga bir shaxs tilidan ifodalanadi. Ya'ni bunday she'rda lirik qahramon bilan bir qatorda personaj (o'zga bir shaxs)ning ishtiroki ham ko'zda tutiladi. Personajli lirikaning ilk kurtaklari xalq og'zaki ijodida, mumtoz she'riyatda kuzatiladi. Jumladan, mumtoz shoirlarning ko'plab she'rlarida yor tilga kiradi – ijtirokchiga, lirik personajga aylangandek bo'ladi. Biroq yor obrazi tilga kirgan she'rlarni personajli lirika namunasi deyish to'g'ri emas, chunki ularda yor to'laqonli kechinma egasiga aylanmaydi, tavsif obyekti maqomida qoladi. Personajli lirikaga mansub etish uchun o'zga shaxs she'r subyektlaridan biriga aylanishi, uning tilidan ifoda etilgan lirik kechinma (o'y-fikr, his-tuyg'u) mustaqil g'oyaviy-badiiy qimmat kasb etib, she'r dialogiklik (polifoniklik) xususiyatini kasb etishi lozim. Masalan, E.Vohidovning "Hozirgi yoshlar" she'rini personajli lirikaning yaxshi namunasi sifatida ko'rsatish mumkin. She'rdagi lirik personaj – *chol*ning o'y-hislari lirik qahramon o'y-hislariga uyqashgina emas, balki to'laqonli g'oyaviy-estetik qimmatga ham ega, chunki she'rda estetik mushohada obyektiga ikkita nigoh bilan qaraladi, lirik subyekt ikkilangan. Lirik mazmun esa shu ikki nigohning birligida, ular bir fokusga yig'ilgandagina namoyon bo'ladi. Personajli lirikaga xos bunday belgilovchi xususiyat A.Oripovning "Samolyotda yozilgan she'r", X.Davronning "Dunyo go'zal...", "Bobur" kabi qator she'rlarida ham kuzatiladi.

Shuni yodda tutish lozimki, mazmun jihatidan ajratiluvchi janrlar (falsafiy, ishqiy, siyosiy va h.) yuqorida ajratganimiz lirikaning uchta ko'rinishi tarkibiga birdek singishib ketaveradi (ya'ni, avtopsixologik lirika ham, ijroviy lirika ham, personajli lirika ham mazmunan falsafiy, ishqiy, siyosiy va h. bo'la oladi). Xuddi shu hukm shakl jihatidan tasniflanuvchi (ruboiy, g'azal, sonet, xokku va sh.k.) janrlarga nisbatan ham bemalol

aytilishi mumkin. Ayon bo'ladiki, subyekt nuqtai nazaridan farqlanuvchi lirika ko'rinishlari mazmun jihatdan ajratiluvchi janrlarga qaraganda ham, shakliga ko'ra tasniflanuvchi janrlarga nisbatan ham umumiyroq, universalroq hodisa ekan. Shunga o'xshash xususiyat lirikaning lirik kechinma obyekti nuqtai nazaridan farqlanuvchi *meditativ lirika* va *tavsifiy lirika* ko'rinishlariga ham muayyan darajada xosdir.

Meditativ lirikaning kechinma obyekti – ko'ngil, ya'ni bu holda lirik subyekt bir vaqtning o'zida obyekt hamdir. Tavsifiy lirikaning kechinma obyekti esa – ko'ngildan tashqaridagi voqelikda (narsa, hodisa, holat, voqea, shaxs va b.), subyektning his-kechinmalari o'sha obyektni tavsiflash orqali ifodalanadi. Meditativ lirikada shoir ko'nglida ayni damda kechib turgan kechinmalar, doim ham mantiqiy idrok etib bo'lmaydigan, anglash va tushuntirish mushkul tuyg'ular ifodalanadi (shu bois hozirda uni "ko'ngil she'riyati" deb ham atamoqdalar). Umuman lirikaga xos bo'lgan lirik meditatsiya (hissiy to'yingan, his-tuyg'uga yo'g'rilgan mushohada) meditativ she'riyatning asosini tashkil qiladi, unda voqelik – obyektiv olam unsurlari minimumga, his-tuyg'uni yuzaga keltirgan omillarni ilg'ay olish, yorqin va ta'sirli ifodalash uchun yetarli me'yorga keltirilgan. Aksincha, tavsifiy lirikada his-tuyg'ularning bevosita ifodasi minimumga intiladi, subyektning his-kechinmalari obyekt (narsa, hodisa, holat, voqea, shaxs va b.)ning tavsifi orqali bavosita ifodalanadi. Ayni hol meditativ va tavsifiy lirikaning ham xuddi subyektga ko'ra farqlanuvchi lirika ko'rinishlari kabi umumiylik, universallik kasb etishiga zamin bo'ladi. Masalan, bir qarashda intellektul (falsafiy) lirika tushunchasi ko'p jihatlari bilan *meditativ lirika* tushunchasi bilan aynandek, o'rtadagi farq hissiylik (emotsionallik) va ratsionallik (tafakkur) nisbatidagina namoyon bo'ladigandek ko'rinadi. Haqiqatda esa, intellektual lirikada obyekt (mavjudlikning konkret masalasi – hayot va o'lim, inson taqdiri yoki fe'l-atvori, jamiyat va b.) haqidagi mushohadalar subyektning o'ylovlari tarzida ham, uning tavsifi (tasviri) orqali ham ifodalanaverishi mumkin. Xuddi A.Oripov "Sarob"da iztirobli o'ylarini izchil bayon qilib, "Tilla baliqcha"da esa muayyan bir holatni tavsiflash orqali jamiyatdagi joriy holat haqida qarashlarini ifoda etgani kabi. Ya'ni har ikki she'r ham intellektual lirika namunasi, faqat ularning birinchisida meditativlik, ikkinchisida tavsifiylik xususiyati ustunlik qiladi.

Ma'lum bo'lyaptiki, kechinma subyekti va obyekti nuqtai nazaridan farqlanuvchi lirika ko'rinishlari "lirik tur" tushunchasidan keyingi pog'onada turuvchi umumiylik ekan. Agar shu jihatdan qaralsa va "janr"

(fr., "tur", "xil") istilohining etimologiyasidan kelib chiqilsa, ularni "janr" deb atash aslo xato bo'lmaydi. Xullas, lirikada ham "tur – janr – xil" (yoki "tur – xil – janr") uchligi mavjud, silsiladagi ikkinchi halqani lirikaning kechinma subyekti va obyektiga ko'ra ajratiluvchi ko'rinishlari tashkil qiladi. Hozircha bu mulohazalarimizni ayni nuqtada to'xtatib, keyingi halqa – lirik janrlar masalasiga o'tish maqsadga muvofiq.

Avvalo, lirik turga mansub asarlarni janrlarga ajratishda turlicha prinsiplar mavjudligini ta'kidlash kerak. Adabiyotshunoslikda ulardan ikkitasi – shakl xususiyatlaridan kelib chiqib tasniflash hamda mazmun xususiyatlaridan kelib chiqqan holda tasniflash keng tarqalgan. Jumladan, o'zbek mumtoz adabiyotiga nazar solsak, unda she'rlarning ko'proq shakl xususiyatlariga ko'ra janrlarga ajratilganiga guvoh bo'lamiz. Masalan: ruboiy o'zining to'rt misradan tashkil topishi, hazaj bahrining axrab va axram shajaralarida yozilishi, ko'proq a-a-b-a (kamroq a-a-a-a) tarzida qofiyalanishi kabi shakl ko'rsatkichlari asosida ajratiladi; tuyuq o'zining to'rt misradan tarkib topishi, ramali musaddasi maqsur vaznida yozilishi, ko'proq a-a-b-a, tajnisli qofiyaga ega bo'lishi bilan xarakterlanadi; qit'a ikki yoki undan ortiq baytdan tarkib topadi, juft misralari o'zaro qofiyalangani holda toq misralari ochiq qoladi, vazn va mazmun jihatlaridan cheklanmaydi, – ko'ramizki, bularning barida shakl xususiyatlari janrni belgilovchi asos bo'lib xizmat qiladi. Bu narsa, ayniqsa, musammatlarda (masnaviy, musallas, murabba' va h.), mustazod, tarkibband, tarje'band kabi janrlarda yana ham yorqinroq ko'zga tashlanadi. Ko'ramizki, o'zbek mumtoz she'riyatida o'zining muayyan shakliy belgilariga ega bo'lmish turg'un she'riy janrlar yetakchi o'rin tutgan. Ilgari ham aytdik, badiiy tafakkur taraqqiyotining muayyan davrida (traditsionalizm bosqichida) turg'un janr shakllarining yetakchi mavqe tutishi umuman jahon adabiyotida kuzatilgan hodisadir. Masalan, Yevropa adabiyotidagi sonet, elegiya, rondo, rondel, tersina, oktava kabi shakllar fikrimizni dalillash uchun yetarlidek. Biroq badiiy tafakkur rivojining keyingi bosqichlarida jahon adabiyotida turg'un shakllarni inkor qilish, she'riyatning qat'iy ramkalar doirasidan erkinlik tomon intilishi kabi umumiy tendensiya kuzatiladi. Buning natijasi o'laroq, lirik asarlarni janrlarga ajratishda shakl xususiyatlaridan, aniqrog'i, ko'zga yaqqol tashlanadigan tashqi shakliy belgilardan kelib chiqish, demakki, janrni qat'iy aniqlikda tavsiflash ham, muayyan she'rni shunday qat'iylik bilan u yoki bu janrga mansub etish ham imkondan tashqaridagi ishga aylanib qoldi. Shu ma'noda T.Boboyev "mumtoz she'riyatimizdagi (aruz-

da yaratilgan) lirik she'rlarning janr xususiyatlarini aniqlash hozirgi zamon poeziyasidagi (barmoqda yozilgan) lirik she'rlarning janr xususiyatlarini aniqlashga nisbatan ancha oson va qulay" deganida to'la haq. Olim buning sababini "poetik janrlar klassikada qat'iy norma va andozaga ega bo'lgani", hozirgi she'riyatda esa "poetik qolip u qadar sezilmasligi" bilan izohlaydi[1].

Adabiyotshunoslikda lirik asarlar janrini belgilashda mazmunni asos qilib olish amaliyoti ham qadimdan mavjud. Masalan, antik yunonlar "difiramb", rimliklar "oda", nasroniylar "psalom", sharqliklar "qasida" deb yuritgan janrlarning umumiy belgisi – "madh etish, ulug'lash" mazmuni. Shunga o'xshash, "marsiya" mazmuni bilan umumiylik kasb etuvchi janrlar ham deyarli barcha milliy adabiyotlarda mavjud. Keyincha, she'riyatda kanonik janrlar hukm surgan davrlarda, janrni belgilashda shakliy xususiyatlar hal qiluvchi ahamiyat kasb etgan. Kanonik janrlarning yemirila boshlashi bilan lirikani mazmun jihatidan (*ishqiy lirika*, *falsafiy lirika*, *siyosiy lirika* qabilida) tasniflash ham ommalasha boshladi. O'z vaqtida I.Sulton buni asosli tanqid qilgan: "She'riy mahsulotni shartli ravishda "siyosiy lirika", "ishqiy (intim) lirika" va shunga o'xshaganlarga ajratish ham uchraydiki, buni ilmiy asosga ega deb hisoblash qiyin"[2]. Chunki, olimning yozishicha, mashhur "O'rik gullaganda" she'ri, "odatda "tabiat lirikasi" deb atalsa ham, o'zining vatanparvarlik mazmuni jihatidan" sho'ro adabiyotidagi "siyosiy lirika"ning etaloni deb talqin qiluvchi asarlardan "prinsipial farq qilmaydi". Darhaqiqat, mazmunning o'zi janrni belgilovchi asos bo'la olmaydi, boz ustiga, bunday yondashuvda janr mohiyati buzib tushunilgan bo'lib chiqadi. Zero, janr – eng avval shakl hodisasi, muayyan mazmun tipini shakllantirish va ifodalashga xizmat qiluvchi shakl hodisasidir.

Aytilganlardan anglashiladiki, she'riyat taraqqiyotining hozirgi – "poetik qolip u qadar sezilmaydigan", ijodiy izlanishlar va yangilanish jarayonlari g'oyat shiddatli va tig'iz kechib turgan bosqichida lirik asarlarni janrlarga ajratish g'oyat murakkab muammoga aylangan. Hozirgi she'riyatda janrlarning nihoyatda xilma-xil ekanligi ularni o'rganishda tavsiflashdan nariga o'tish amri maholdek taassurot qoldiradi. Zero, bugungi she'riyatda mumtoz she'riyatimizda faol ishlatilgan ayrim janrlar (g'azal, ruboiy, qasida va b.) ham, xorijiy adabiyotlardan o'zlashgan turg'un she'riy shakllar (sonet, rondo, tanka, xokku va b.) ham, goh esa xalq og'zaki ijodiga

[1] Boboyev T. Adabiyotshunoslik asoslari. – B.503.
[2] I. Sulton. Adabiyot nazariyasi. – B.266.

xos lirik janrlar (yor-yor, aytishuv, alla kabi) ham qo'llanaveradi. Buning ustiga, adabiyotshunoslik faqat hozirgi adabiyotni o'rganish bilan cheklanmaydi, u, ayniqsa, nazariy masalalarni o'rganish va xulosalar chiqarish jarayonida ham o'tmish adabiyoti, ham umuman jahon adabiyoti materialiga tayanadi.

Shuni nazarda tutgan holda, o'zbek she'riyatida shu paytgacha qo'llangan lirik janrlarni, bizningcha, tubandagicha tasniflash mumkin:

1) shakl xususiyatlari (bandning tuzilishi, qofiyalanish tartibi, vazn xususiyatlari va h.)ga ko'ra ajratiluvchi janrlar: g'azal, mustazod, tuyuq, ruboiy, tarjiband, tarkibband, musammatlar;

2) anjumanga mo'ljallangan janrlar: nazira, badiha, muammo, chiston (lug'z);

3) xalq og'zaki ijodi janrlari (va xalq yo'lidagi stilizatsiyalar): qo'shiq, alla, aytishuv; baxshiyona va sh.k.;

4) xorijiy adabiyotlardan o'zlashgan janrlar: sonet, xokku, tanka, oktava, epigramma, epitafiya va h.;

5) individual ijodiy eksperiment tarzida maydonga kelgan janrlar: qayirma (U.Azim), ignabarg, uchchanoq (A.Obidjon), fiqra (F.Afro'z) va b.

Avvalo, bu tasnifning mukammallik da'vosidan yiroq ekanini aytish lozim. Zero, "janrlar (adabiy turlardan farqli o'laroq) tizimga solish va tasniflashga qiyinlik bilan bo'y beradi, bunga o'rlik bilan qarshi turadi"[1]. Ikkinchi tomondan, mazkur tasnifdagi janrlarning aksariyati zamondosh shoirlarimiz tomonidan, passiv bo'lsa ham, qo'llanadi. Biroq, tabiiyki, hozirgi she'riyat uchun ularning ayrimlari an'anaviy, boshqa birlari o'zlashma, tag'in birlari esa hali ijodiy tajriba qozonida qaynab turibdi. O'z-o'zidan savol tug'iladi: hozirgi she'riyatning "o'z" janrlari ham bormi?

I. Sulton mumtoz she'riyatimiz janrlariga to'xtalgach, ular "hozirgi zamon poeziyasida uchrasa ham, poetik mahsulotni bunday xillarga bo'lish rasm emas" deydi. Olimning uqdirishicha, "... she'riy shaklda yozilgan har qanday asar **she'r** nomi bilan ataladi. Har bir lirika asari dastavval she'rdir, undan keyin ma'lum bir janrga (g'azal, ruboiy, doston, poema, qo'shiq va hokazolarga) mansub asardir"[2]. E'tibor berilsa, I.Sulton aytgan "she'r" so'zi universal ma'no kasb etayotirki, bu hozirgi she'riyatda yagona – "lirik she'r" nomli janr mavjud degan qarashni eslatadi. Umuman, "poetik qolip sezilmaydigan" bo'lgach, "janrlar saqlanib qoladimi yoki yo'qolib

[1] Хализев В.Е. Теория литературы..– С.358.
[1] Izzat Sulton. Adabiyot nazariyasi. – B.266.

ketadimi?" savoli qo'yilishi tabiiy. Ikki jildli "Adabiyot nazariyasi"da ham shu savol qo'yilgan-da, yo'q, "she'riyatimizda hozir ham ayrim janrlar yashab turibdi" deya javob berilgan. Ayni choqda, "Lirikamizning bugungi janr qiyofasini ko'proq qandaydir qorishiq, eski, "sof janr" talablaridan holi, "universal", sintetik she'riy shakl belgilamoqda"[1] deb ta'kidlanadi.

Ko'rib turganimizdek, keltirilgan fikrlar bitta nuqtada tutashadi: ikkisida ham zamonaviy she'riyatdagi janrni universallik, sintetiklik tushunchalari bilan bog'liq talqin qilinmoqda. Shunga qaramay, ularda bitta muhim farq ham ko'rinadi: I.Sulton talqini "*lirik tur – she'r – janr*", "Adabiyot nazariyasi"dagi talqin esa "*lirik tur – "universal, sintetik she'riy shakl*" qolipida talqin qilinadi. E'tibor berilsa, I.Sulton talqinidagi "she'r" bilan "lirik tur" ("lirik asar") atamalari mohiyatan sinonim ekanini ko'rish qiyin emas, demak, ular silsilada ikkita emas, bittagina halqa bo'lishi mumkin, xolos. Ikkinchi talqinga ko'ra esa janr tushunchasi yo'qqa chiqadi, chunki, agar barcha lirik asarlar "universal", sintetik she'riy shakl"da bo'lsa, demak, ularda turga mansublikdan boshqa umumiy jihatlar ham, bas, janrlarga ajratish zarurati ham yo'q. Holbuki, zamonaviy she'riyatni o'rganish, u haqda bir butun tasavvur hosil qilish lirik asarlarni muayyan belgilaridan kelib chiqqan holda guruhlash, tizimga solish zaruratdir. Ayni shu nuqtada yuqorida vaqtincha to'xtatib qo'yilgan gapga qaytamiz va hozirgi she'riyat janrlarini *lirik kechinma subyekti va obyekti nuqtai nazaridan tasniflash* maqsadga muvofiq ekanini ta'kidlaymiz. Bu jihatdan lirikaning asosiy janrlari sifatida *ijroviy lirika, personajli lirika, meditativ lirika va tavsifiy lirika* (va uning ko'rinishlari: *peyzaj lirikasi, voqeaband lirika*) farqlanadi. Avvalo, mazkur tasnif bilan bog'lik bitta muhim nuqta – avtopsixologik lirikani alohida janr sifatida ajratmayotganimiz sababini izohlab o'tishga zarurat bor. Gap shundaki, lirik asarlarning aksariyati avtopsixologik xarakterda, ya'ni ushbu shakl universal tabiatga ega: meditativ lirika ham, tavsifiy lirika ham shaklan avtopsixologik bo'laveradi. Shu bilan birga, *ijroviy lirika* bilan *personajli lirika* aynan avtopsixologik xarakterdagi she'rlar fonida alohidalik kasb etadi va hamma vaqt ongimizdagi *avtopsixologik lirika*ga qiyosan anglanadi.

Yuqorida aytganimizdek, ijroviy lirikada shoir o'zga shaxs ruhiyatiga kirib, o'zganing tilidan mushohada yuritadi, natijada o'zga shaxs she'rning lirik qahramoniga aylanadi. Ijroviy lirikaning ommalashuvi ham XX asrda, lirika epos va drama bilan raqobatlashishga majbur bo'lgan

[1] Adabiyot nazariyasi. 2 tomlik. 2-t. – T.: Fan, 1979. – B.267.

vaziyatda boshlandi. Bu lirik mushohada obyekti ko'ngildan voqelikka ko'chganidan dalolat, lirikaning olamni badiiy idrok etish ko'lamini kengaytirish yo'lidagi dadil qadamdir[1]. Ijroviy lirika haqida yuqorida aytilganlarga qo'shimcha qilish joizki, 70-80-yillar she'riyatida ijroviy lirika qahramonlari o'laroq bo'y ko'rsatgan tarixiy shaxslar obrazlari milliy ijtimoiy tafakkur rivojida g'oyat muhim rol o'ynadi. Bu nav she'rlarning ommalashuvi, bir tarafdan, milliy o'zlikni anglashga intilish boshlangani, ikkinchi tarafdan, bu xil she'rlarning "so'z aytish" uchun nisbatan kengroq imkoniyat yaratishi bilan izohlanishi mumkin. Masalan, X.Davron "Abulhay so'zi" nomli she'rida olis XV asrda yashagan musavvir Abulhay ruhiyatiga kiradi va uning tilidan yolg'onga asoslangan san'at, hayotni bejab ko'rsatadigan san'at haqidagi fikrlarini izhor qiladi, ijod erkinligi masalasini ko'ndalang qo'yadi. Shuningdek, Rauf Parfining "Muktibdoh", "Turkiston yodi", U.Azimning "Brut" she'rlarida ham "zamona dardi"ni ifodalash qasdida tarixiy shaxslar ruhiyatiga ko'chish holati kuzatiladi.

Hozirgi o'zbek she'riyatida tavsifiy lirika namunalari ham ancha keng tarqalgan. Tavsifiy lirikada epik unsurlar salmog'i nisbatan ustun, biroq tavsif (tasvir) zamirida hamisha lirik meditatsiya mavjud. Boshqacha aytsak, shoir o'zi tavsiflayotgan yoki tasvirlayotgan narsa-hodisalar, hayotiy holat, tabiat manzaralarida his-kechinmalarini, o'y-fikrlarini suratlantiradi. Masalan, Shavkat Rahmonning "Tong ochar ko'zlarin erinib", "Tun gurkirab o'sar yobonda", "Oy sinig'i to'la suvloqqa..." kabi bir qator she'rlarida ayni shunday holatga duch kelamiz. Misol tariqasida shoirning "Tungi manzara" she'riga diqqat qilaylik:

O'rmonlar jim, yig'lamas shamol,
soy sayramas, baqalar jimdir,
ingroqlarga to'lib ketgan tun -
g'amgin qo'shiq aytadi kimdir.
Otim o'lgan, qilichim singan,
majaqlangan sovut qalqonim,
kim tashladi meni bu chohga,
qayda qoldi yorug' osmonim!
Qaerdanman, qayga borarman,
qora zindon naqadar chuqur,
faqat toqning burjidagi oy -

[1] Qarang: Quronov D. She'riyatimizdagi poetik yangilanishning bir qirrasiga doir ayrim qaydlar // Quronov D. Mutolaa va idrok mashqlari. – T.: Akademnashr, 2013. – B.192–213.

tuynukchadan tushar xira nur.
Barcha azob kamlik qilganday
soy sayramas, baqalar jimdir,
go'yo mazax qilganday goh-goh
yopib turar tuynukni kimdir...

She'rda lirik qahramon ruhiyati prizmasidan o'tkazib berilgan tabiat tasvirida uning kayfiyati, kechinmalari, o'y-fikrlari o'z aksini topgan. Lirik qahramon o'zini asirlikdagi bahodirdek sezadi, tun tasviri uning ruhiyatidagi shu sezimni kuchaytirib ifodalaydi. She'rning kuchi shundaki, lirik qahramonning konkret holatdagi kayfiyati o'quvchi ruhiyatida shunga monand turfa kayfiyatlarni hosil qilishga, shu kayfiyat asosida ko'nglidan kechinmalar buhronini, ongidan o'y-fikrlar oqimini o'tkazishga imkon beradi. Aslida shoirning tub maqsadi tabiat manzarasini chizishgina emas, shu bois u konkret manzarani hissiy bo'yoqlar bilan chizganki, natijada tabiat manzarasi ayni paytda qalb manzarasiga aylangan. Peyzaj lirikasi tavsifiy she'rlarning bir ko'rinishi, xolos. Zero, biror narsa-hodisa yoki holatni tavsiflash asosida lirik qahramon kechinmalarini ifodalovchi she'rlarning bari tavsifiy lirikaga mansubdir. Jumladan, A.Oripovning vatan tavsiflangan "O'zbekiston", hazrat Navoiyga bag'ishlangan "Alisher", nogoh uchragan go'zal tavsiflangan "Go'zallik" kabi she'rlari ham tavsifiy lirika namunalari sanaladi.

Hozirgi she'riyatda ancha keng tarqalgan voqeaband lirikaga ham tavsifiy lirikaning bir ko'rinishi sifatida qaraladi. Sababi, kechinmalar narsa-hodisa tavsifi (tasviri) asosida ifodalanuvchi tavsifiy lirikaning boshqa ko'rinishlaridan voqeaband lirikaning bittagina farqi bor: uning asosida voqea yotadi. Shuningdek, unda ham voqeani tasvirlash maqsad emas, balki vosita sanaladi. Maqsad esa – voqea ortida uni hissiy mushohada etayotgan lirik subyekt qalbini akslantirish. Shu bois voqeaband lirikada voqea to'laqonli tasvirlanmasdan, punktirlar bilan chiziladi: uning eng muhim detallarini olib, eng qizg'in, kulminatsion nuqtalariga urg'u berish bilan kifoyalaniladi. Tasvir ko'lami, bir tomondan, o'sha voqea ta'sirida yuzaga kelgan his-tuyg'uni ifodalash, ikkinchi tomondan, o'quvchining uni tasavvur qila olishi, lirik kechinmaga turtki bo'lgan asosni his qila olishi uchun yetarli bo'lishi bilan belgilanadi. Ta'kidlab aytish kerak, voqeaband she'rlarning barini ham lirik turga mansub asarlar sifatida tushunish unchalik to'g'ri emas. Qachonki she'rda tasvirlanayotgan voqea his-

tuyg'ularni ifodalash vositasi bo'lsa, bas, voqeadagi buning uchun zarur parchalargina uzib olib tasvirlangan (ya'ni voqea to'laqonli gavdalantirilmagan) bo'lsa, voqeaband she'r haqida gapirish mumkin bo'ladi. Masalan, A.Oripovning "Ayol", "Yomg'irli kun edi" she'rlarini voqeaband lirika namunasi desak, uning "Sharq hikoyasi", "Hangoma" asarlari she'riy yo'lda yozilgan kichik hikoyatlar, ya'ni mohiyatan epik xarakterdagi asarlar sifatida tushunilgani to'g'riroq bo'ladi.

DRAMATIK TUR VA UNING JANRLARI

Dramatik turning o'ziga xos xususiyatlari. Drama va teatr, dramatik asar va uning sahna talqini. Dramatik asarlarni janrlarga ajratish prinsiplari. Dramatik janrlar haqida.

Avval aytganimizdek, dramaning tasvir predmeti – harakat (sodir bo'layotgan voqea), unda obyektning plastik obrazi yaratiladi. Shu ma'noda, "dramada subyekt ham obyektga singdirib yuboriladi" qabilidagi keng ommalashgan qarashni izohlashga zarurat bor. Gap shundaki, agar subyektning obyektga singishini, masalan, "muallif personajlarga o'zidan nimadir qo'shgan, ya'ni talqinda avtobiografiklik bor" tarzida tushunilsa, badiiy ijod tabiati bilan belgilanuvchi bu jihatni aslo inkor qilib bo'lmaydi, bunga qo'shilish lozim. Biroq dramada muallif har qanday holda ham "sahna"da sodir bo'layotgan voqeani tashqaridan kuzatib turuvchi maqomida qolishi, ya'ni, epik turdagidan farqli o'laroq, subyekt hech qachon obyektga qorishib ketmasligini unutmaslik kerak.

Mazkur ikki jihat dramaning turga xos belgilovchi xususiyatlari bo'lsa, dramatik asarning qurilishi, poetik o'ziga xosligini belgilovchi eng muhim xususiyat uning sahna uchun yaratilishidir. Zero, sahnaga mo'ljallab yozilgan asar ijroni ham ko'zda tutishi zarur bo'ladi. Ayni talabga muvofiq holda, avvalo, dramatik harakat – syujet voqealari makon va zamonda cheklangan bo'ladi. Bu esa ijro vaqtiga sig'ish uchun asarning keskin konflikt asosida shiddat bilan rivojlanuvchi syujetga qurilishini taqozo qiladi. Ravshanki, bu xil syujetning rivojlanish vaqti ham chegaralangan, shu bois dramatik syujet voqealari sabab-natija munosabatlari asosida konsentratsiyalanadi. Voqealar orasidagi sabab-natija munosabati esa ularning makoniy (yuz berish joyi) va zamoniy (yuz berish vaqti) jihatlardanda yaqin bo'lishini taqozo qiladi. Dramaturg asarni yaratish jarayonidayoq uning syujet voqealari ijro vaqtiga sig'ishi masalasida qayg'urishi darkor-

dir. Shunga ko‘ra, dramatik asarda syujet voqealarining keskin konfliktlar asosida shiddat bilan rivojlanishi zaruratga aylanadi. Bundan tashqari, dramatik asarda, epik asardan farqli o‘laroq, syujet voqealari yuz beradigan makon sifat jihatidan ham cheklangan: voqealar sahnada shartli qayta yaratish (ya’ni sahna ustalari, rassom tomonidan tomoshabinda o‘sha joy illyuziyasini hosil qila oladigan dekoratsiyalarni ishlash) mumkin bo‘lgan makonda kechadi. Boz ustiga, harakat makoniy o‘zgarishlar jihatidan ham cheklangan, ya’ni dramatik asar voqealari ko‘pi bilan to‘rt-besh joydagina kechishi mumkin. Masalan, “Nurxon” dramasidagi voqealar asosan ikki joyda: hojining hovlisi va Nurxonning Samarqanddagi kvartirasida kechadi; “Yorqinoy” dramasidagi voqealar esa besh joyda: O‘lmas botirning qo‘rg‘on boqchasi, boshqa bir boqcha, Nishobsoy begining boqchasi, shu bekning haram uylaridan biri, Po‘latning qarorgohi va xon saroyida kechadi. Odatda, bir parda davomida sodir bo‘luvchi voqealarning bitta joyda kechishini, syujet voqealari ayni shu joy bilan bog‘liq holdagina rivojlanishini e’tiborga olsak, bu narsa dramatik asarning syujet qurilishini belgilaydigan asosiy omil bo‘lib qolishi anglashiladi.

Dramaturg asarda jonlantirmoqchi bo‘lgan hayot materialining barcha unsurlarini ham sahnada qayta yaratish imkoniyati mavjud emas. Shunga ko‘ra, dramatik asar avvalboshdan “shartlilik” kasb etadi. Ya’ni muallif mavjud ijro imkoniyatlaridan foydalangan holda ayrim ishoralar orqali o‘quvchi (tomoshabin) tasavvurida o‘sha “sahnada qayta yaratish mumkin bo‘lmagan narsalar”ni uyg‘otishi va bu bilan bevosita sahnada jonlantirilishi mumkin bo‘lgan voqealarni to‘ldirishi zarur bo‘ladi. Masalan, muallif remarkalarida “sahna ortida otlar dupuri, qilichlar jarangi”, “sahna ortidan keskin to‘xtagan mashina ovozi eshitiladi” qabilidagi ishoralar beriladi, ularning yordamida sahnada jonlanmagan narsani shartli (ya’ni o‘quvchi tasavvuridagina) jonlantirish mumkin bo‘ladi. Shunga o‘xshash, syujetga kiritishning imkoni bo‘lmagan voqea haqida personajlar tilidan muxtasar hikoya qilinishi ham dramatik shartlilikning bir ko‘rinishidir. Sababi, personajlarning har ikkisi ham o‘sha voqeadan xabardor, ularning o‘sha voqea haqidagi “suhbati” o‘quvchi (tomoshabin)da tasavvur hosil qilish uchungina zarurdirki, shu zaruriyat suhbatning tabiiylikdan chiqishiga, shartlilik kasb etishiga olib keladi. Umuman, zarur tafsilotlarni ko‘proq shu yo‘sinda (ya’ni personajlar nutqida) berish majburiyati dramatik asar personajlari nutqining biroz “sun’iy” bo‘lishiga olib keladi.

Avval aytganimizdek, asosiy nutq shakli bo‘lmish dialogik nutq bilan bir qatorda, dramatik asarda monologik nutq ham qo‘llanadi. Monologik nutq shaklida ko‘pincha personajlarning mushohadalari beriladiki, haqiqatda kishining ongida kechuvchi bu jarayonning sirtga chiqarilishi – ovoz chiqarib o‘ylash ham shartlilikning bir ko‘rinishidir. Shu bilan birga, dramadagi monologik nutq qurilishida muayyan o‘ziga xosliklar mavjud ekanini ham ta’kidlash zarur. Zero, dramada monologik nutq ham ko‘proq presonajning o‘zi bilan o‘zi yoki xayolidagi kim bilandir suhbati, bahsi, kimgadir murojaati shaklida quriladi. Ya’ni shaklan monologik (bitta personaj tilidan aytilgan) bo‘lgani holda ham dramadagi monologik nutq mohiyatan dialogik asosga egadir.

Dramatik asarning o‘qilishi va sahna talqinida bir qator o‘ziga xosliklar mavjud. Avvalo, dramani o‘qiyotgan o‘quvchining ijodiy faolligi bilan shu asar asosidagi spektaklni tomosha qilayotgan tomoshabinning ijodiy faolligi bir xil darajada emas. Negaki, o‘quvchi mutolaa jarayonida “rejissyor” vazifasini ham o‘z zimmasiga oladi – dramani tasavvuridagi sahnada jonlantiradi; ayni paytda u “aktyor” sifatida asardagi har bir personajning rolini ijro etishi ham kerak bo‘ladi. Dramada obyektiv ibtidoning ustuvor ekanligi konkret dramatik asarning turli o‘quvchilar tasavvurida turlicha “sahnalashtirilishi”ga asos bo‘ladi. To‘g‘ri, bu xususiyat har qanday adabiy asarning qabul qilinishiga xos, biroq dramatik asarning qabul qilinishida “variantlilik” xususiyati chandon ortadi.

Sahnalashtirilgan dramatik asar – spektaklda badiiy muloqot zanjiri uzayadi: dramaturg bilan tomoshabin orasida rejissyor (aktyorlar, sahnalashtiruvchi rassom, bastakor va h.) o‘rinlashadi. Ya’ni drama sahnaga o‘zi emas, boshqa san’at turlari bilan birgalikda chiqib boradi, sahna ko‘rimlilikni, turli vizual va audial effektlarni xush ko‘radi. Dramaning tabiati, ya’ni sahnada ijro etish uchun mo‘ljallangani, uning rassomlik va musiqa bilan o‘zaro aloqada yashashi va rivojlanishini, sahnalashtirish jarayoniga yangi texnik vositalarni muttasil kiritib borishni taqozo etadi. Xullas, sahnalashtirilganida drama so‘z san’ati doirasidan chiqib, sintetiklik xususiyatini kasb etadi, sababki, endi unda teatr, rassomlik, musiqa san’atlari uyg‘unlashib ketadi. O‘z-o‘zidan ayonki, sahnalashtirilgan drama – spektakl endi so‘z san’atining emas, balki teatr san’atining vakili, demak, u endi adabiyotshunoslik emas, teatrshunoslikning obyektiga aylanadi. Shunga ko‘ra, agar o‘quvchi uchun drama matni so‘z san’atining vakili bo‘lmish tugal badiiy asar bo‘lsa, rejissyor (umuman sahnalashtiruvchilar:

aktyorlar, rassom, kompozitor va b.) uchun u spektaklning bir qismi, xolos. Ayni jihatni mahkam tutgan holda ba'zan dramaga spektaklning asosi debgina qarash ham uchraydiki, bu yanglish tasavvurdir. Sababi, bunday qarash drama bilan "ssenariy", "rejissyor partiturasi", "rejissura" atamalari bilan yuritiluvchi tushunchaning chalkashtirilishi natijasida yuzaga keladi.

Teatr san'atining rivojlanishi barobari unda ko'rimlilik ustuvor ahamiyat kasb etib borgani ko'riladi. Antik davrlardan boshlab to XIX asrga qadar teatr san'ati tabiatida deklamatsiyaviylik xususiyati ustivor bo'lgan. Ya'ni sahna talqinining mohiyati ko'proq aktyorlarning drama matnini shunga mos ohang (hamda shunga mos mimika va jestlar) bilan talaffuz qilishi hisobiga namoyon etilgan. Teatr san'atining keyingi taraqqiyotida esa spektaklning vizual va audial tomonlari – sahna bezaklari, aktyorlarning xatti-harakatlariga, sahnadagi umumiy ko'rinish (personajlar, narsa-buyumlarning joylashuvi), musiqa jo'rligi, turli ovoz va chiroq effektlari kabilarga ko'proq badiiy-estetik vazifalar yuklanib, ularga ham jiddiy e'tibor berila boshladi. Shu bois ham zamonaviy teatr spektaklning mazkur tomonlari bilan bog'liq tafsilotlar, unga jalb qilingan aktyorlar, rassom, bezakchi, ovoz rejissyori, chiroq ustasi – xullas, asarni sahnalashtirishga qaysidir darajada bog'liq kishilarga mo'ljallangan yo'riq va ko'rsatmalar mufassal qayd etiluvchi *ssenariy* (*rejissura*, *rejissyor partiturasi*)ga ehtiyoj seza boshladi. Demak, ssenariy – spektaklning mufassal rejasi, alohida asar emas, ish jarayonida foydalaniladigan yordamchi vosita, xolos. Odatda, ssenariy mavjud drama yoki boshqa turga mansub asar asosida ham, tamom yangitdan ham yaratilishi mumkin. Har ikki holda ham ssenariy so'z san'atiga emas, teatr san'atiga aloqador yordamchi vosita, ya'ni drama bilan emas, dramaturgiya bilan bog'liq hodisa ekanligicha qoladi. Ayni shu o'rinda "drama" va "dramaturgiya" terminlarini aniqlashtirib o'tish zarurati yuzaga keladi. Avvalo, ularni sinonim sifatida qo'llash to'g'ri emas, chunki hozirda "dramaturgiya" adabiy turdan kengroq tushunchani anglatadigan, dramani ham o'z ichiga qamrab oladigan termin sanaladi. Negaki, dramaturgiya deyilganda sahna (ekran)lashtirish ko'zda tutilgan asarning yozuvda qayd etilgan predmetli-tasviriy va kompozitsion asosi tushuniladi. Ya'ni bu ma'noda drama ham, ssenariy ham; opera, operetta, balet yoki pantomima uchun yozilgan libretto ham, kinossenariy ham – hammasi dramaturgiya doirasidagi tushunchalardir.

Eposga drama ta'sir qilgani kabi, zamonaviy dramada ham eposning sezilarli ta'siri bor. O'zining badiiy takomili jarayonida dramatik tur epik

elementlar hisobiga boyib borgani kuzatiladi. Zamonaviy dramadagi, xususan, epik asarlardagi kabi voqealar yuz beradigan joylar ko'lamining kengayishi, syujet vaqtining uzayishi kabilarni shuning natijasi deyish mumkin. Deylik, Cho'lponning "Yorqinoy" dramasida voqealar yuz beradigan joylarning olti bora o'zgarishi unda epik elementlarning salmoqliroq (masalan, "Nurxon"dagiga nisbatan) ekanidan dalolatdir. Yoki Uyg'un va Izzat Sulton hamkorligida yaratilgan "Alisher Navoiy" dramasida voqealarning yuz berish vaqti sezilarli uzaytirilgan. Faqat shunisi borki, janr talabidan kelib chiqib Navoiy hayotining turli davrlariga oid faktlar uzviy davomiylikda berilgan. Natijada ulug' shoirning hayot yo'li bilan tanish bo'lmagan kishilar spektaklni tomosha qilganlarida undagi voqealar orasidagi "vaqt bo'shlig'i"ni sezmaydilar ham, ularni qisqa vaqt oralig'ida sodir bo'lgandek qabul qiladilar. Ko'ramizki, bu o'rinda syujet vaqtining uzaytirilishi asarni qabul qilishning ruhiy mexanizmlariga shunga mos o'zgartirish kiritolmaydi, voqealar orasidagi "vaqt bo'shlig'i" qahramonlar qiyofasidagi o'zgarishlar hisobigagina to'ldiriladi, ya'ni bunda ham shartlilik kuchayadi. Demak, drama epik unsurlar hisobiga boyishi mumkin, faqat bu unsurlarni kiritish ham ijro vaqti va shartlilik imkoniyatlari bilan ma'lum ma'noda cheklangandir.

Dramatik turning asosiy janrlari sifatida tragediya, komediya va drama ("drama" atamasi ham adabiy tur ma'nosida, ham o'sha turning bir janri ma'nosida qo'llanadi) ko'rsatiladi. Dramatik asarlarni janrlarga ajratishda ularning asosiy estetik belgilariga tayaniladi. Tragediyaning asosiy estetik belgisi – *tragiklik*, komediyaning asosiy estetik belgisi – *komiklik*, dramaning asosiy estetik belgisi *dramatiklik* sanaladi. Aytish kerakki, adabiyotshunoslikka oid ishlarda biz "asosiy estetik belgi" deb atagan narsa ko'proq pafos deb yurtiladi. Pafos deganda tasvirlanayotgan xarakterlarni milliy va umuminsoniy ahamiyatini e'tiborda tutgan holda g'oyaviy-hissiy idrok etish hamda baholash natijasi o'laroq yuzaga kelgan, asarning butun to'qimasiga singdirib yuborilgan ruh tushuniladi. Bu jihatdan qaralsa, tragediya *tragik pafos* bilan, komediya *satirik yoki yumoristik pafos* bilan, drama *dramatik pafos* bilan yo'g'rilgan bo'ladi. Pafos atamasini qo'llashda muayyan darajada ma'no turlichaligi kuzatilishi sababli biz uning o'rniga "asosiy estetik belgi" istilohini qo'llashni ma'qul ko'ramiz.

Tragediya qadim zamonlardayoq shakllangan dramatik janr bo'lib, genetik jihatdan ma'bud Dionisning o'limi va qayta tirilishi munosabati bilan ijro etilgan marosim qo'shiqlari asosida vujudga kelgan. Janr nomi ham

shu bilan bog'liq izohlanadi: tragediya (yun. *tragoidia*) termini so'zma-so'z tarjimada "echki qo'shig'i" ("taka qo'shig'i")[1] ma'nosini beradi, zero, u ikkita: "tragos" – "taka" va "oide" – "qo'shiq" so'zlaridan tarkiblangan. Qadimgi yunonlar may va shodlik ma'budi Dionis sharafiga har yil bir necha martalab marosimlar o'tkazishgan. Bu marosimlarda *satirlar xori* tomonidan qo'shiqlar ijro etilgan. Yunon mifologiyasida satirlar – hosildorlik ilohlari, ular echki tuyoqli, echki soqolli, echki kabi shoxdor odam suratida tasvirlangan, hamisha xushchaqchaq kun kechiradigan, quvligi bilan odamlarni ko'pincha chuv tushiradigan maxluqlar sifatida tasavvur qilingan. Ko'rinib turibdiki, satirlar tabiatan Dionisga juda yaqin, ya'ni antik yunonlarning ularni Dionisning doimiy hamrohlari o'laroq tasavvur qilganlari bejiz emas. Shu sababli Dionis sharafiga o'tkazilgan marosimda xor a'zolari sahnaga echki terisini yopinib, soqol va tuyoqni ham o'xshatib chiqishgan. Keyincha ayni marosim qo'shiqlari asosida shakllangan tragediya nomni o'ziga meros qilib olgan. Ta'kidlash kerak, bu so'zning kelib chiqishi haqida yagona qarash emas, bundan boshqa talqinlar ham bor. Sababi, yasalish motivatsiyasi antik davrlardayoq unutilgan. Ayni choqda, yuqoridagi talqin Arastu aytgan gaplarga tayanishini e'tiborga olib, haqiqatga yaqinrog'i deb qabul qilinishi mumkin.

Antik tragediya nazariyasi Arastu tomonidan mukammal tarzda ishlab chiqilgan, muhimi, "Poetika"ning bizgacha ko'proq shu masalaga bag'ishlangan boblari yetib kelgan. Arastuga ko'ra, har bir tragediyada olti uzv (unsur, qism) bo'lishi zarurki, bular: fabula, xarakterlar, aqlga rostlik, sahna vaziyati, lisoniy ifoda va musiqiy kompozitsiya. Faylasuf tartibi bilan bularning har biriga to'xtaladi. Jumladan, tragediya qism (uzv)lari ichida "eng muhimi – voqealar tarkibi, negaki tragediya insonlarga emas, balki voqea va hayotga – baxt va baxtsizlikka taqliddir, baxt va baxtsizlik esa voqeada tajassum topadi; tragediyaning maqsadi ham biron bir voqeani tasvirlash – qaysidir bir sifatni emas; odamlar esa xarakterga ko'ragina *qanday*dir (ya'ni u yoki bu sifatga ega – D.Q.) bo'lishadi, voqeaga ko'ra esa – baxtli yo baxtsiz"[2]. E'tibor berilsa, Arastu tragediyada voqea *tragediyabop* bo'lishi lozimligini uqdirayotganini sezish qiyin emas. Uning uqdirishicha, tragediyabop voqea "muhim va tugallangan" bo'ladi. Ikkinchi tartibda xarakterni qayd etarkan, Arastu voqeaga taqlid mohiyatan uni

[1] Aslida "taka qo'shig'i" deyilsa to'g'riroq bo'ladi, biroq ilmiy muomala va o'quv amaliyotida "echki qo'shig'i" kengroq ommalashgani uchun shu holda qoldirgan durust ko'rindi.

[2] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000.- С.154-155.

harakatga keltiruvchilar – personajlarga ham taqlid ekanini ta'kidlaydi. Tabiiyki, bu holda xarakterlarning "muhim voqea"ga mos bo'lishi taqozo etiladi, ya'ni tragediya duch kelgan odamni emas, "eng yaxshi odamlarni tasvirlaydi"[1]. Arastu talqinida xarakter – iroda yo'nalishining zuhuroti, shu bois so'zlovchi nimani ma'qullashiyu nimadan nariroq bo'lishni istayotganini anglatmagan gaplar xarakterni tasvirlamaydi deb biladi. Uchinchi tartibda sanalgan *aqlga rostlik*ni uzv degandan ko'ra xususiyat sifatida tushunilgani ma'qulroq bo'lib, umumlashtirib aytsak, mantiqiy asoslanganlikni ko'zda tutadi. Nihoyat, to'rtinchsisi – lisoniy ifoda, u fikrni til unsurlari vositasida aniq va ravon ifodalashni ko'zda tutadi; beshinchi va oltinchi unsurlar esa poeziya san'atidan tashqarida qoladi, ya'ni ular ijro bilan bog'liqdir.

Zamonaviy adabiyotshunoslikda tragediya janrini belgilashda *tragik konflikt, tragik holat* va *tragik qahramon* tushunchalariga tayaniladi. Odatda, *tragik konflikt* deganda mohiyatan yechimi yo'q, mavjud sharoitda hal qilib bo'lmaydigan ziddiyat tushuniladiki, u har vaqt muqarrar ravishda qahramon ongida ziddiyatu iztirobga to'la o'ylovlar, shiddatli ichki kurashni keltirib chiqaradi. Agar qadimgi tragediyalarda konflikt qahramon bilan taqdiri azal o'rtasida (mas., "Shoh Edip") kechgan bo'lsa, keyinroq bu konflikt tomonlarining ikkinchisi o'zgardi: taqdiri azal o'rnini endi shaxsdan yuqori turuvchi oliy ma'naviy kuchlar (bunda yozilmagan, biroq inson hayotini muayyan tartibga soluvchi ma'naviy qonun-qoidalar, masalan, burch hissi kabilar nazarda tutiladi) egallaydi. Tragik konflikt asosida yuzaga keluvchi *tragik holat*ning mohiyati shundaki, qahramon tashqi kuchlar bilan emas, o'zi bilan o'zi olishadi, mana shu olishuv oqibati o'laroq chuqur ma'naviy iztirob, ruhiy qiynoqlarga duchor bo'ladi. O'zining foje holatida ham maqsad sari intilishlik, ruhiy iztiroblaru qiynoqlarga qobillik tragik qahramonga xos xususiyatdir. Tragik qahramon qarshisida erkin tanlov imkoniyati mavjud – u maqsaddan voz kechishi, oson yo'lni tanlashi mumkin, biroq u bunday qilmaydi, o'zining jisman yoki ma'nan halokatga uchrashi mumkinligini bilgan holda ham maqsadidan, e'tiqodidan qaytmaydi. Xuddi shu asosda tragik qahramonning xarakter kuchi, uning favqulodda shaxsligi namoyon bo'ladi. Masalan, Edip yoki Gamletni oling: ularning ikkisi ham yuqorida tavsif etilgan yo'ldan boradi. Deylik, Edip yurt boshiga kelgan ofatning sababchisi o'zi bo'lishi mumkinligini sezganidayoq taftishni to'xtatishi, "yopiqliq qozon yopiq-

[1] Ko'rsatilgan asar. – B.150.

ligicha" qolaverishi mumkin edi. Biroq u – tragik qahramon – chekiga tushgan iztirobu qiynoqlar qadahini tubigacha sipqoradi. Realizm bosqichigacha yaratilgan tragediyalarda tragik qahramon sifatida ko'proq mifologik personajlar, shohlar, shahzodalar, malikalaru sarkardalarning olinishi ham bejiz emas, zero, o'zining foje holatini idrok eta olish, qalbiyu ongida ma'naviy-ruhiy iztiroblarni kechira olish, shunda-da sinmay, maqsad tomon yurishlikka o'rtamiyona odamlarning chog'i kelmaydi. Shu bois ham XX asr o'rtalarida yaratilgan adabiyotimizdagi tragediya janri talablariga to'la javob berishga yaroqli "Mirzo Ulug'bek", "Jaloliddin Manguberdi" tragediyalaridan birining markaziga shoh, ikkinchisining markaziga sarkarda chiqarilgan. Tragediya janr problematikasi nuqtai nazaridan turlicha: bu janrga mansub asarlarda ma'naviy-axloqiy ("Shoh Edip", "Qirol Lir"), millatning tarixiy taqdiri ("Jaloliddin Munguberdi") yoki romaniy problematika ("Mirzo Ulug'bek") badiiy talqin qilinishi mumkin. Tragediya janri o'zining faolligini yo'qotgan sanalib, zamonaviy dramaturgiyada bu janr deyarli ishlanmaydi, biroq tragiklik badiiy adabiyotda estetik kategoriya (pafos, badiiylik modusi) sifatida saqlanib qolgan.

Manbalarda "komediya" so'zining kelib chiqishi haqida turli qarashlar mavjud bo'lib, so'z anglatuvchi hodisa mohiyatini tushunishga yordam berishini e'tiborda tutgan holda ularga muxtasar to'xtalib o'tamiz. Qarashlardan biriga ko'ra, "komediya" qadim yunon tilidagi "komos" – xushchaqchaq olomon, ya'ni bayram shukuhi va sharob ta'sirida sarxush-xushchaqchaq qo'shiq aytib yurgan kishilar guruhini anglatuvchi so'zdan kelib chiqadi. Agar ko'pchilik "tragediya" so'zi ham "komediya" kabi Dionis sharafiga o'tkazilgan bayramlar bilan bog'liq paydo bo'lgan deb bilishini nazarda tutsak, ushbu talqin haqiqatga yaqin. Ikkinchi qarash ham shunga o'xshash: "komediya" qadim yunoncha "kome" – qishloq va "ode" – qo'shiq so'zlarining qo'shilishidan kelib chiqqan bo'lib, Dionis sharafiga qishloqlardagi bayramlarda ijro qilingan qo'shiq bilan bog'liq. Yana bir talqin esa "komediya"ning mohiyatini tushuntirishga qaratilgan. Unga ko'ra, afinaliklardan zarar ko'rgan atrof qishloqlardagi dehqonlar tunda shaharga kelisharkan-da, o'zlariga ziyon yetkazgan odamning uyi oldida turib olgancha "Bu xonadonda mana bunday ish-amallari bilan falonu falon dehqonlarga katta zarar yetkazgan faloniy istiqomat qilur!" qabilidagi so'zlarni jo'r bo'lib qichqirishar ekan. Shu zaylda qo'ni-qo'shnilar orqali aybdorga ta'sir o'tkazib, zulmga chek qo'yishga erishilgan. Shahar ahli bu amalning ijtimoiy foydali ekanini anglab, dehqonlarni kunduz vaqti

tomoshabinlar oldida shunday chiqishlar qilishga undaydi. Dehqonlar-ku rozi bo'lishgan, faqat noma'lumligicha qolish uchun yuzlariga may quyqumini obdon surtib oladigan bo'lishgan ekan. Ya'ni niqobda ijro qilingan va yon-atrofdagi real kishilar ayovsiz fosh etilgan antik komediya shu tariqa paydo bo'lgani rivoyat qilinadiki, bunda ham, o'ylab qaralsa, ratsional mag'iz yo'q emas. E'tibor berilsa, mazkur qarashlarda farqlar bilan birga mushtarak jihatlar ham borligi ko'rinadi: avvalo, uchala talqinda ham gap "qishloqilar" haqida boradi, ikkinchidan, uchala holda ham ular muayyan bir maqsad (Dionisni sharaflash, zulmkorlarni fosh etish) yo'lida uyushgan va qiyofalarini o'zgartirib olishgan. Ya'ni so'z etimologiyasida komediyaning marosim bilan bog'liq holda vujudga kelgani ham, ijroviy tabiati ham, janrlar orasida egallagan maqomi ham o'z izini qoldirgan.

Aytilganlardan, avvalo, tragediya bilan komediya bitta ildizdan o'sib chiqqani va ularning xuddi "yer va osmon", "o't va suv" kabi oppozitsiyani, aniqrog'i, ziddiyatli butunlikni hosil qilishi ayon bo'ladi. Xususan, Arastu tragediya bilan komediyaning farqini "birinchisi hozir yashab turganlardan ko'ra yaxshi, ikkinchisi esa yomon odamlarni tasvirlashi"[1]da ko'radi. Ikkinchi jihati, tragediya "muhim voqea"ni tasvirlasa, komediya kundalik turmushda uchraydigan oddiy voqealarni ham qalamga olishi mumkin. Shunga muvofiq ravishda, tragediya qahramoni favqulodda shaxs bo'lsa, komediyada oddiy kishilar harakatlanadi. Ya'ni Arastuning poeziya "yo bizdan ko'ra yaxshilarga, yo bizdan ko'ra yomonlarga yoki hatto o'zimiz kabilarga" taqlid qiladi deganini yodga olsak, keyingi ikki toifagina komediyanavis obyekti bo'la olishi ma'lum bo'ladi. Asosida kundalik turmushdan olingan oddiygina voqealar yotishi, qahramonlari ham oddiygina kishilar ekani bois qadimda, ayniqsa, klassitsizm davrida komediyaga "tuban janr" sifatida qaralgan. Bu o'rinda "tuban" so'zini lug'aviy ma'nosida emas, tragediyaga, ya'ni "yuksak janr"ga nisbatan tushunilgani to'g'riroq bo'ladi. Zero, sirasini aytganda, mifologiya va tarixga oid voqealar asosida "yuksak materiya"lardan bahs yurituvchi tragediya qarshisida turmush "ikir-chikir"larini tasvirlovchi komediyaning "tuban" ko'rinishi tabiiy ham. Shu bilan birga, ayni shu jihat komediyani real hayotga yaqinlashtiradi, tragediyaga qaraganda sermahsul va umrzoqroq bo'lishini ta'minlaydi.

Zamonaviy tushunchadagi komediyaning belgilovchi xususiyati sifatida komiklik e'tirof etiladi. Janr tarixiga nazar solinsa, antik zamonlardan

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.150.

beri o‘tgan qariyb ikki yarim ming yil davomida komediyaning o‘nlab xillari yaratilgani, shunga qaramay komiklik o‘zining satira, yumor, kinoya, grotesk, sarkazm kabi ko‘rinishlari bilan hamma vaqt janr mohiyatini belgilab kelgani ko‘riladi. Qadimdanoq tabiiy ravishda komediyaning xillari ajrala boshlagan. Jumladan, bachkana masxarabozlikka asoslanuvchi “tuban komediya” bilan muhim ijtimoiy-ma’naviy qadriyatlarni tasdiqlashga qaratilgan “yuksak komediya” farqlangan. Sirasi, bunday tasnif universal xarakterga ega, zero, komediyaning mazkur ikki navi hamisha mavjuddir. Shuningdek, komiklik nima hisobiga voqyelanishiga ko‘ra “xarakterlar komediyasi” bilan “holatlar komediyasi” farqlanadi. To‘g‘ri, odatda, xarakter komikligi bilan holat komikligi ko‘pincha uyg‘unlashib keladi, ular bir-birini to‘ldiradi. Demak, ulardan qaysi biri ustuvor ekanidan kelib chiqibgina konkret asarni mazkur ikki navdan biriga mansub deyish mumkin.

Xaraketrlar komediyasining markazida komik xarakter turadi. Odatda, komik xarakter deganda o‘zida idealga tamoman zid illatlarni jam etuvchi yoki ulardan ayrimlarini namoyon etuvchi personajlar nazarga olinadi. Bu o‘rinda asosiy shartlardan biri shuki, komik personaj o‘zining mavjud holatini idrok etmaydi, o‘ziga real baho berishdan ojiz. Aksincha, u o‘zini bor holiga nisbatan tamoman teskari baholashga moyil: g‘irt tentak bo‘lgani holda o‘zini aqlli sanaydi, ma’nan tuban bo‘lgani holda o‘zini pokdomon biladi – o‘zini o‘zgalarga shunday sifatlarda taqdim etishga chiranadi. Masalan, Uyg‘unning “Parvona” komediyasidagi O‘tkuriy: u o‘zining ma’nan tubanligi, axloqan buzuqligi, plagiatchi ekanini, jo‘ngina mahmadanaligiyu firibgarligini tan oladimi? Yo‘q, aksincha, u o‘zini aqlli, so‘zamol, uddaburon, yashashni biladigan va h. fazilatlar egasi deb biladi, shunday ko‘rinishga urinadi. Natijada xarakterning mohiyati bilan mavjudligi orasida nomutanosiblik – ziddiyat paydo bo‘ladiki, shu ziddiyat komiklikni yuzaga chiqaradi. “Parvona”dagidan farqli o‘laroq, E.Vohidovning “Oltin devor”, S.Ahmadning “Kelinlar qo‘zg‘oloni” komediyalarida holat komikligi ustuvorlik qiladi. Ayni choqda, keltirilgan misollardagi tasvirlangan hayotiy holatda xarakterlar o‘zini namoyon etganidek, xarakterlar o‘sha hayotiy holat mohiyatini ochishga xizmat qiladi. Ya’ni yuqorida aytganimiz uyg‘unlik qonuniyat maqomida amal qiladi.

Komediya satirik yoki yumoristik ruhda bo‘lishi mumkin. Har ikki holda ham u g‘oyaviy-hissiy inkor qiladi: satirik ruhdagi komediya qalamga olingan xarakter yoki holatni to‘la inkor qilsa, yumoristik ruhdagi komediya xarakter yoki hayotiy holatdagi ayrim jihatlarni qisman inkor qi-

ladi. Shu jihatdan qaralsa, A.Qahhorning “Tobutdan tovush”, “Og‘riq tishlar” komediyalari janrning satirik, S.Ahmadning “Kelinlar qo‘zg‘oloni”, “Kuyov” komediyalari esa yumoristik xillariga mansubdir.

Yuqorida komediyani tragediyadan farqlovchi muhim xususiyat sifatida real hayotga yaqinlikni aytdik. Komediya janrining keyingi taraqqiyotiga nazar solinsa, uning ruh-mazmuniga muttasil ravishda jiddiyat singib borgani ko‘riladi. Aslida, bu jarayon “yuksak komediya”ni farqlash zarurati his etilgan paytdan boshlangan desak to‘g‘riroq bo‘ladi. Mazkur hol ijod tabiati bilan, ijodkorning bugungi kun haqida o‘z so‘zini aytishga bo‘lgan ehtiyoji bilan belgilanadi. Ayni ehtiyoj bois ham, materialni mif va tarixdan oluvchi tragediyadan farqli o‘laroq, hayotdagi o‘zgarishlarga mos o‘zgarib borgan komediyaning bir qator janr ko‘rinishlari (“qahramonlik komediyasi”, “g‘oyalar komediyasi”, “axloq komediyasi”, “maishiy komediya” va b.) maydonga keldiki, ularning barida hozirgi tushunchadagi drama tomon u yoki bu darajadagi siljish kuzatiladi. Xullas, yuqorida aytganimiz ijodiy ehtiyojni qondirish yo‘lidagi izlanishlar komediya bag‘rida dramani yetiltirdi deyilsa, xato bo‘lmaydi.

Drama alohida janr sifatida XVIII asrning ikkinchi yarmidan boshlab, ma’rifatchilar sa’y-harakati bilan ommalasha boshladi. Albatta, bu bejiz emas: adabiyot va san’atda realistik tendensiyalar kuchaya boshlagan bir sharoitda ayni shunday janrga zarurat bor edi. Xo‘sh, drama qaysi jihatlari bilan realizmga mos keladi? Avvalo, dramaning zamonaviy material asosiga qurilishi, ya’ni tragediyadagi kabi syujetni mif yo tarixdan olishga burchli emasligi. Shu bilan bog‘liq holda drama qahramon tanlashda ham erkin. Yana bir jihati, uning tragediyadagi kabi ulug‘vor yoki komediyadagi kabi yengil masalalardan bahs yuritishi shart emas, ya’ni mavzu doirasi cheklanmagan. Shuningdek, dramaga keskin konfliktlar ham, iztirobli qalb tug‘yonlari ham, komik vaziyatlaru ichakuzdi kulgilar ham yot emas – hayotning o‘zidagi kabi unda har nega o‘rin bor. Xuddi shu narsa realizm bosqichiga yaqinlashgan sari tragediyaning o‘z o‘rni, yetakchilik maqomini dramaga bo‘shatib berishiga sabab bo‘ldi. Zero, drama o‘zining mavzu jihatidan turfaligi, real hayotda mavjud turli-tuman holatlar, konfliktlar va xarakterlarni badiiy talqin qilish imkoniyatlarining kengligi bilan bu maqomga ko‘proq munosib edi.

Dramaning tragediyadan farqi eng avval konfliktining mohiyatida namoyon bo‘ladi. Avvalo, tragik konfliktni hal qilish imkoni yo‘q, uning hal qilinishi inson irodasiyu sa’y-harakatiga bog‘liq emas, bil’aks, uning inon-

ixtiyori va imkonidan tashqarida. Boz ustiga, tragik qahramon ham tragik vaziyatga o'zi yo'l qo'ygan xato tufayli emas, balki g'ayriixtiyoriy tarzda (taqdir hukmi, jamiyatdagi ma'naviy-axloqiy me'yorlar va sh.k.) tushib qoladi. Tragediyadagidan farqli ravishda, dramadagi konfliktning yechimi yo'q emas – uni hal qilish imkonlari mavjudligi ravshan. Agar tragik konflikt qahramon ruhiyatiga ko'chib, vujudidagi ichki kurashga aylansa, dramatik konflikt qahramon bilan tashqi kuchlar orasida kechadi. To'g'ri, dramadagi konflikt ham nihoyatda keskin bo'lishi, qahramonni iztirobu qiynoqlarga solishi va oxir-oqibat halokatga olib borishi mumkin. Biroq bular bari tashqi kuchlar bilan to'qnashuv natijasi, ya'ni asar syujetini harakatlantirayotgan dramatik konflikt tragik vaziyatni yuzaga keltirmaydi.

Drama qahramoni to'siqlarni yengib o'tishga intiladi, uning dilida shuni uddalashga ishonch, payti kelib qarshi tomonning ham anglashiga, o'zgarishiga umid ustivor. Masalan, "Alisher Navoiy" dramasida ezgulik va yovuzlik orasidagi kurash qahramon ruhiyatida emas, uning boshqa personajlar bilan to'qnashuvlarida namoyon bo'ladi. To'g'ri, asarda Navoiyni zamonasi haqidagi o'ylar, yurtdagi nomaqbul holatlar mushohadasi iztirobga soladi. Biroq shunda ham u mavjud holatni o'nglash imkonsiz deb bilmaydi, aksincha, adolat va insof tantanasi uchun kurashadi. Hatto saroyni tark etar chog'ida ham u "Xalqimga, ijodimga!" deb aytadi, ya'ni ijodi bilan o'z kurashida bardavom bo'ladi. Yoki "Nurxon"dagi eskilik va yangilik orasidagi kurash ham qahramon ruhiyatida emas, uning boshqa personajlar bilan to'qnashuvida namoyon bo'ladi va ayni shu ziddiyatlar pirovardida Nurxonning o'limiga olib keladi. Ayni choqda, Nurxonning o'limi tragik vaziyatning emas, ko'proq uning ongli ravishdagi tanlovi natijasidir. Negaki, Nurxonda bunga qadar otasiga bo'yin egib, gunohlariga tavba qilish – tanlagan yo'lidan qaytish imkoni bo'lgan, u esa qaytmaslikni ixtiyor etdi.

Xullas, komediya bilan tragediya qariyb ikki ming yillar davomida dramatik turning asosiy janrlari bo'lib keldi. Agar o'tgan vaqt ichida tragediyaning formal va mazmuniy xususiyatlari deyarli barqaror saqlangan bo'lsa, zamon talabiga mos tarzda muttasil o'zgarib turgan ijodiy ehtiyojlar komediya doirasidagi izlanishlar hisobiga qondirib kelindi. Realizm bosqichiga kelib esa, tragediya janr sifatidagi umrini yashab bo'lgach, uning o'rnini drama egalladi. Tragediya bilan komediyaga xos jihatlarni o'zida mujassamlashtirgan drama voqelikni aks ettirish va badiiy idrok etish imkonlari kengligi bilan zamona badiiy-estetik ehtiyojlariga javob

bera olishi, yangiliklarni o'ziga singdirishga qobilligi bois keng ommalashdi. Shu tariqa drama tragediya o'rnini egallab, dramatik turning ikkita asosiy janridan biri bo'lib qoldi.

Yuqoridagi asosiy janrlardan tashqari kichik dramaturgik janrlar, shuningdek, turli janr modifikatsiyalari ham mavjud. Jumladan, janr modifikatsiyasi sifatida musiqali drama, musiqali komediyalar ko'rsatilishi mumkin. Musiqa jo'rligida ijro etishga mo'ljallangani, dialog va monologlar o'rnini qisman vokal (ariya va duetlar) egallashi ularning o'ziga xosligini, sintetik san'at namunasi ekanligini ko'rsatadi. Ayrim san'at turlarining, ommaviy axborot vositalarining rivojlanishi natijasida dramatik turning yangi janrlari paydo bo'ldi, borlari faollashdi. Masalan, estrada san'atining rivoji natijasida monolog janri dunyoga keldi, qo'g'irchoq teatrlari rivoji va modernizatsiyasi uning uchun yoziladigan pesalarni faollashtirdi, televidenieng rivoji esa intermediya janrini faollashtirdi.

ADABIY JARAYON

Adabiy jarayon tushunchasi. Adabiyot taraqqiyotining ichki va tashqi omillari. Adabiyot va ijtimoiy-tarixiy sharoit. Milliy adabiyotlar taraqqiyotidagi stadial umumiylik. Adabiy jarayonni davrlashtirish.

Adabiyotshunoslikda "adabiy jarayon" istilohi tor va keng ma'nolarda qo'llanadi. Keng ma'noda qo'llanganida u umuman badiiy adabiyotning eng qadimgi davrlaridan to hozirgi kunga qadar davom qilib kelayotgan uzluksiz taraqqiyot jarayonini bildiradi. Tor ma'noda esa ushbu istiloh ostida hududiy va davriy jihatdan chegaralab olingan adabiy jarayon, ya'ni muayyan bir hududdagi ma'lum davr adabiyotining mavjudligi va rivoji bilan bog'liq barcha narsa-hodisalar va jarayonlar tushuniladi. Ya'ni tor ma'noda qo'llanganida "adabiy jarayon" istilohi hammavaqt hududiy va davriy mansublikni anglatuvchi aniqlovchisi bilan keladi. Masalan, "XX asr boshlaridagi Turkiston adabiy jarayoni" deyilganda o'sha davr adabiy-ijtimoiy hayoti (ya'ni unda faoliyat ko'rsatgan ijodkorlar, ularning o'zaro munosabatlari; jamiyat hayotida yetakchilik qilgan g'oyalar, ijtimoiy maqsad-intilishlar va b.), davrning xarakterli adabiy-estetik hodisalari (badiiy adabiyotdagi yangiliklar, voqea bo'lgan adabiy asarlar, yangi adabiy-estetik tamoyillarning vujudga kelishi, yangi janrlarning paydo bo'lishi, adabiyotning real hayotga yaqinlashuvi yoki uzoqlashuvi, ijtimoiylashuvi yoki

individuallashuvi va b.), adabiyotning u yoki bu yo‘nalishda rivojlanishiga ta’sir ko‘rsatgan ichki va tashqi omillar (ijtimoiy-siyosiy va iqtisodiy vaziyat, madaniy-ma’rifiy sharoit, adabiy aloqalar, adabiy an’ana va yangilik munosabati) ... – qisqasi, badiiy adabiyotga bevosita yoki bilvosita aloqador bo‘lgan barcha narsa-hodisalar, jarayonlar nazarda tutiladi.

Agar adabiyotning eng qadimgi zamonlardan to hozirgacha kechayotgan uzluksiz rivojlanish jarayoniga nazar solinsa, uning kishilik jamiyati taraqqiyoti, ijtimoiy-iqtisodiy, madaniy va ma’rifiy rivojlanishi bilan baqamti kechayotgani ko‘riladi. Shu bois ham adabiyotshunos muayyan davr adabiy hodisalarini o‘rganganida ijtimoiy-tarixiy sharoitni e’tiborga olishi kerak, chunki har bir davr adabiyotining rivojlanish darajasi, undagi turfa adabiy hodisalar ko‘p jihatdan ijtimoiy-tarixiy sharoit bilan bog‘liq bo‘ladi. Ijtimoiy-tarixiy sharoit deganda jamiyatning ijtimoiy-iqtisodiy, madaniy va ma’rifiy holati tushuniladiki, bular bari *badiiy adabiyot taraqqiyotining tashqi omili* sanaladi.

Ma’lumki, jahon hamjamiyatiga kiruvchi turli mamlakatlarning ijtimoiy taraqqiyot darajasi o‘zaro farq qilib, bu milliy adabiyotlar taraqqiy darajasida ham o‘z aksini topadi. E’tiborli jihati shuki, umuman kishilik jamiyati taraqqiyotining ma’lum bosqichlariga xos ijtimoiy-tarixiy sharoit alohida olingan har bir konkret jamiyat taraqqiyotining muayyan bosqichlarida mohiyatan o‘xshash tarzda takrorlanadi. Shunga bog‘liq holda milliy adabiyotlar taraqqiyotining muayyan bosqichlari ham mohiyatan o‘xshash bo‘ladiki, ilmda buni *milliy adabiyotlar taraqqiyotidagi stadial umumiylik* deb yuritiladi. Fikrimizni oydinlashtirish uchun konkret misolga murojaat qilish maqsadga muvofiq. Masalan, XX asr boshlaridagi Turkiston ijtimoiy-tarixiy sharoiti milliy adabiyotimiz taraqqiyotiga nechog‘li ta’sir qilganini yorqinroq tasavvur qilish uchun, fikrimizcha, uni Yevropa adabiyoti tarixi bilan muqoyasa qilish foydalidir. Kuzatishlar jadidchilik harakati o‘zining ko‘p jihatlari bilan XVIII asrda Yevropada keng quloch yoygan ma’rifatchilik harakatiga o‘xshashligini ko‘rsatadi. Har ikki harakatga xos mushtarak nuqtalarga bir qur nazar solinsayoq, bizningcha, bu fikrimizda jon borligi anglashiladi. Avvalo shuki, har ikki harakat ham jamiyatda feodal asoslar yemirilib, ularning o‘rnida kapitalistik munosabatlar qaror topa boshlagan vaqtda maydonga kelgan. Ya’ni har ikki harakatning yuzaga kelishini zaruratga aylantirgan ijtimoiy-tarixiy sharoit o‘xshash va ayni hol ulardagi mushtaraklikni keltirib chiqargan. Feodal ijtimoiy-iqtisodiy munosabatlardan farqli o‘laroq, kapitalistik munosabatlar jamiyatning har

bir a’zosi uchun teng imkoniyatlar ochishi bilan xarakterlanadi. Zero, yangi sharoitda insonning taqdiri, jamiyatdagi o‘rni va maqomini endi kelib chiqishi – nasl-nasabiyu ijtimoiy mansubligi emas, o‘zining aqlu zakovati, tadbirkorligiyu omilkorligi belgilaydi. Ko‘rinadiki, yangicha ijtimoiy munosabatlar shaxsning ijtimoiy maqomini o‘zgartirdi, u endi o‘zini ijtimoiy shaxs sifatida – jamiyatning va o‘zining hayotiga faol ta’sir ko‘rsata oladigan unsur sifatida anglay boshlaydi. Shaxs maqomining o‘zgarishi bilan esa feodal-monarxik tartibotlarning eskirgani, jamiyat hayotini isloh etish zarurati tobora ravshan ko‘zga tashlana boradi. Yevropaning qator mamlakatlarida ayni shu xil sharoit yuzaga kelganida maydonga chiqqan harakat ma’rifatchilik harakatidir.

Ma’rifatchilik harakatining ijtimoiy-tarixiy sharoit bilan uzviy bog‘liqligini shundan ham ko‘rsa bo‘ladiki, uning g‘oyalari Yevropa mamlakatlarining hammasiga bir paytda emas, navbati bilan – har bir konkret mamlakatda buning uchun mos ijtimoiy shart-sharoit yetilgandagina yoyilgan: avval Angliyada, keyinroq Fransiyada, so‘ng Germaniyada (ma’lumki, jadidchilik g‘oyalarining Qrim, Tatariston, Ozarbayjon, Turkiston hududlariga yoyilishida ham shunga o‘xshash holni kuzatish mumkin: ularning har birida g‘oyaning o‘zlashishi va ommalashuv darajasi turlicha bo‘lgan). Xuddi jadidchilikka o‘xshab, Yevropa ma’rifatchiligining ham yagona harakat dasturi bo‘lgan emas, har ikki harakat ichida ham qarashlar turlichaligi (biroz konservativroq qarashlardan to radikal qarashlargacha) mavjud edi. Ma’rifatchilar eskirgan ijtimoiy asoslarni tamomila inkor qilib, yangi – inson tabiatiga mos, “aql”ga muvofiq jamiyat qurish g‘oyasi bilan chiqqanlar. Jadidchilarga o‘xshab, ular ham ijtimoiy islohni amalga oshirishda ma’rifat yoyishni asosiy vositalardan biri deb bilganlar. O‘z g‘oyalarining imkon qadar keng doirada yoyilishini istagan ma’rifatchilar nashriyot-matbaa ishlariga katta ahamiyat berganlar, kichik hajmli va arzon risolalar chop etib tarqatganlar. Ma’lumingizki, jadidchilik harakatining qator ko‘zga ko‘ringan namoyandalari (Behbudiy, Munavvar qori, Ibrat va boshq.) faoliyatining asosiy yo‘nalishlaridan biri noshirlik bo‘lgan, ular bu ishga alohida ahamiyat berib, u bilan jiddiy shug‘ullanganlar. Jadidlarning shu yo‘ldagi sa’y-harakatlari o‘zbek milliy matbuotining shakllanishiga olib kelgani hozirda umume’tirof etilgan haqiqat sanaladi.

Mutaxassislar Yevropa ma’rifatchiligini “falsafiy, ijtimoiy, axloqiy konsepsiya”, yangicha dunyoqarashga asos bo‘lgan MAFKURA deb hisoblaydilar. Yangi mafkuraning asosida “inson aqlu zakovatigina dunyo-

ni o‘zgartirishi mumkin” degan qarash yotadi. Darhaqiqat, ma’rifatchilik g‘oyalari ijtimoiy ongning keyingi taraqqiysiga jiddiy ta’sir ko‘rsatdi: XVIII asrdan boshlab moddiyunchilik qarashlari tobora ko‘proq kishilarning ongini zabt eta boradi. Muayyan ijtimoiy sharoit mahsuli sifatida dunyoga kelgan bu mafkura jamiyat hayotining barcha sohalarida, ayniqsa, adabiyot va san’atda tub burilishlar yasadi. Yevropada ma’rifatchilik g‘oyalari ta’sirida yangicha estetik prinsiplarga tayangan adabiyot shakllandiki, uning asosida “dunyoni va insonni o‘zgartirishga qodir g‘oyaviy adabiyot kerak”, degan aqida yotadi. Ya’ni, boshqacha aytsak, ma’rifatchilarning ijtimoiy ideali – “inson tabiati va “aql”ga muvofiq jamiyat qurish” ma’rifatchilik adabiyotining estetik idealiga aylandi, adabiyot shu idealni ro‘yobga chiqarish vositasi deb tushunildi. Bu esa adabiyotning-da shunga muvofiq o‘zgarishini taqozo qildi. Mazkur o‘zgarishlar orasida eng muhimi – idealning “yerga tushgani”dirki, buning natijasida badiiyat, go‘zallik tushunchalariga ham jiddiy tahrirlar kiritildi. Xususan, o‘zidan oldingi bosqich – badiiy asarga materialni antik o‘tmishdan olgan klassitsistlardan farqli o‘laroq, ma’rifatchilik adabiyoti badiiy idrok obyekti sifatida zamona voqyeligini tan oldi. Zero, ma’rifat yoyish – keng ommaga ijtimoiy hayotdagi holat va kechib turgan jarayonlar mohiyatini anglatish uchun nozikta’b kitobxonga mo‘ljallangan ramzu ishoralar endi yaramaydi, ifoda o‘zgarishi lozim. Ya’ni endi o‘quvchiga o‘zi yashab turgani hayot haqida o‘zi ko‘rgan-bilganga o‘xshash odamlar misolida so‘zlash talab qilinardi. Shu ma’noda, ma’rifatchilik adabiyotda realistik tendensiyalarni kuchaytirgan bosh omil bo‘ldi desak, aslo xato bo‘lmaydi.

Yevropa ma’rifatchilari kabi jadidlar ham adabiyotda avvalo xalqni ma’rifatli qilish orqali ijtimoiy hayotni isloh qilish vositasini ko‘rganlar. Shu bois ham ma’rifatchilik adabiyotidagi qator jihatlar jadid adabiyotidagi tamoyillarni esga soladi. Jumladan, jadidlar yangi adabiyot, yangicha asarlar – “milliy turmush”ni aks ettiradigan “teatru va ro‘mon kitoblari” zarur deb biladilar, qalam ahlini yangi adabiyot yaratishga da’vat etadilar. “Muhtaram yozg‘uchilarimizga” nomli maqolasida jadidlarning bu boradagi qarashlarini umumlashtirib ifodalagan Cho‘lpon adabiyot hayotga yaqinlashishi kerak, uning vazifasi milliy turmushimizning eng dolzarb muammolarini qalamga olishda deb biladi. Shu bois ham qalam ahlini “millatning eng tanqid qilinaturg‘on o‘rinlarida aralashub yurmakka” chaqiradi. Chunki “aralashub yurulsa, andagi so‘zlarni, odamlarni o‘rganmoqqa bo‘ladirki, kitob betlariga ko‘chirub yozmoqqa materiyol-

larning eng asllari xalq orasidan olinadur”. E’tiborli tomoni, Cho‘lpon bu gaplarni Yevropa yozuvchilari tajribasidan kelib chiqib aytadi, chunki ular “o‘zlarining yaxshi-yomon odatlari orasida yurubdurlar, so‘ngra qo‘llariga qalam olub, yaxshisini yaxshi, yomonini yomon ko‘rsatub yozibdurlar”[1]. Ta’kidlash kerakki, bu adabiyot taraqqiyotining *tashqi omillaridan yana biri – adabiy aloqa*ning ta’sirini namoyon etuvchi yorqin misoldir.

Badiiy adabiyotga konkret maqsadga erishish vositalaridan biri sifatida qaraganlari uchun ham ma’rifatchilarning asarlarida ko‘pincha qahramonlar orasida ochiq g‘oyaviy kurash kechadi, qahramonlar tilidan muayyan g‘oyalar aytiladi, qisqasi, g‘oya asarning butun to‘qimasiga singdirib yuboriladi. Shu jihatdan, ayrim adabiyotshunoslarning “ma’rifatchilik realizmi” istilohidan ko‘ra “didaktik realizm” istilohi hodisa mohiyatiga yaqinroq deb bilishlari bejiz emas. Zero, ma’rifatchilik adabiyoti, bir tomondan, adabiyotni hayotga yaqinlashtirdi, ikkinchi tomondan, uni tarbiya vositasi deb bildi. Ma’lumki, ayni shu ikki tamoyil jadid adabiyotining ham mohiyatini belgilovchi xos xususiyatlar sifatida ko‘rsatilishi mumkin.

Ma’rifatchilar o‘z maqsadlarini amalga oshirish uchun qulay imkoniyatlar beruvchi san’at turlari va janrlarga ayricha ahamiyat berganlar. Xususan, ular teatrni o‘z g‘oyalarini targ‘ib etish minbari deb bilganlar, shu bois ham dramatik janrlar rivojlantirilgan, sahnada o‘ynalayotgan voqealar hayotiylik kasb etib borgan. Didro, Lessing kabi yirik ma’rifatchilar teatr san’atiga, dramaturgiyaga bag‘ishlangan maxsus tadqiqotlar yaratishganki, bu ham yuqoridagi fikrimiz daliliga xizmat qiladi. Shuni ham aytish kerakki, ma’rifatchilik adabiyotida badiiy proza ayniqsa faol rivojlantirildi: “epistolyar roman”, “sayohatnoma roman”, “tarbiya romani”, “falsafiy qissa” kabi qator yangi janrlar ishlab chiqildi; inson xarakterini yaratishning yangi-yangi imkoniyatlari kashf etildi, yangi usul va vositalar joriy qilindi. Ma’rifatchilik adabiyotida, ayniqsa, hayotni atroflicha badiiy tahlil etishu yaxlit badiiy konsepsiyani ifodalash imkonini beruvchi roman janri gurkirab rivoj topdi. Shu o‘rinda jadidchilarning milliy teatrimizni shakllantirish yo‘lidagi jonbozliklarini, yuqorida ham eslatganimiz jadid nashrlarida bot-bot uchrovchi “bizga tiyotr va ro‘mon kitoblari kerak” qabilidagi xitoblarni eslasak, mushtaraklik yana ham bo‘rtib ko‘zga tashlanadi.

[1] Cho‘lpon. Adabiyot nadir. // Cho‘lpon. Asarlar. 4 jildlik. 4-jild. – T.: Akademnashr, 2016. – B.3–5.

E'tiborli jihati shundaki, Yevropadagi ma'rifatchilik adabiyoti bilan jadid adabiyotining o'xshashlik jihatlari badiiy shakl bobidagi izlanishlarda ham ko'zga tashlanadi. Masalan, fransuz adibi Monteskening "Fors xatlari", ingliz yozuvchisi Goldsmitning "Dunyo fuqarosi yoki xitoylik kishi xatlari" asarlarida Yevropa voqyeligi chet elliklar – birida fors, ikkinchisida xitoylik kishi nigohi orqali beriladi. Ushbu usulning afzalligi milliy turmush tarzini "xolis nigoh" orqali tasvirlash, uning nomaqbul tomonlarni ayovsiz ochib berish, o'zgacha – "ovrupocha maishat" bilan qiyoslagan holda isloh qilishga oid g'oyalarni ifodalashga keng imkoniyatlar yaratishida. Shu bois ham Fitratning "Munozara", "Hind sayyohi" asarlarida ham shu yo'ldan borilgan. Yoki "Munozara"ning dialog shaklida qurilganini esga olaylik. Qadimgi yunon faylasuflari foydalangan bu shakl XVIII asrda ma'rifatchilar tomonidan tiriltirilgan, Didro, Lessing, Gerderlarning falsafiy-publitsistik asarlaridan ayrimlari (hatto Didroning "Ramo jiyan" romani ham) ayni shu shaklda yozilgan edi. Ushbu shakl o'quvchida bahs mavzusiga jonli qiziqish uyg'otishi, o'ziga ham sezdirmagan holda masalani faol mushohada qilishga undashi, xullas, ma'rifatchilik maqsadlarini amalga oshirishga har jihatdan muvofiqligi bilan mualliflarni o'ziga jalb etgan deyishga asos bor.

Ayon bo'ldiki, Yevropa ma'rifatchilik adabiyoti bilan o'zbek jadid adabiyoti orasida qator o'xshashliklar mavjud. Buning sababi esa har ikkala harakatni maydonga chiqargan ijtimoiy-tarixiy shart-sharoitlar, har ikki harakat mafkurasi va shundan kelib chiquvchi ko'zlangan maqsadlarning o'xshashligi, ma'rifatchilik adabiyoti ham, jadid adabiyoti ham o'zini ayni maqsadlar yo'lida safarbar bilgani bilan izohlanadi.

Yuqorida Yevropa va Turkiston adabiy jarayonlarining atigi bittadan bo'lagini qiyosladikki, bu, keng ma'nodagi adabiy jarayon – jahon adabiy jarayoniga nisbatan olsak, dengizdan tomchi, xolos. Boz ustiga, jahon adabiy jarayoni benihoya rang-barang, zero, unda bir vaqtning o'zida yuzlab milliy adabiyotlar, turli yo'nalish, oqim va maktablar, ularga mansub yo aslo aloqasi bo'lmagan ming-minglab individual uslubda qalam surayotgan ijodkorlarni o'z ichiga oladi. Shu jihatlarini e'tiborga olsak, jahon adabiy jarayonini davrlashtirish, bir qarashda, imkonsizdek ko'rinadi. Shunga qaramay, XIX asr oxiriga kelib tarixiy poetika asoschisi A.N.Veselovskiy jahon adabiy jarayonini bir butun deb tushunishni boshlab berdi. U adabiy jarayonning "turli xalqlarda bir xil sharoit yuzaga kelganida takrorlanadigan"[1] katta stadiya (davr)larini aniqlash adabiyot tarixi fani oldidagi muhim vazifa ekanini ta'kidlaydi. Shuningdek, olim antik yunon adabiyoti taraqqiyotini "umuman adabiyot taraqqiyotining ideal me'yori" deb tushunish biryoqlamalik ekanini ta'kidlaydi. Yigirma yillar o'tib nemis faylasufi O.Shpengler: "Antik dunyo bilan G'arbiy Yevropa hech qanaqasiga Hindiston, Bobil, Xitoy, Misr, arab dunyosi va mayya madaniyatiga qaraganda imtiyozli maqom tutmaydi; bular bari yagona hayotning turfa zuhuroti" ekaniyu ular "tarixning umumiy manzarasida teng qimmatga ega"ligini ta'kidlaydi[2]. Bular fanda adabiyot taraqqiyotining yevropotsentrik konsepsiyasi darz ketib, "umujahon adabiy jarayoni" tushunchasi bilan ish ko'rila boshlanganidan darak edi. Tarixiy poetika va qiyosiy adabiyotshunoslik yo'nalishlarida olib borilgan chuqur tadqiqotlar ayni yondashuvning ilmiy jihatdan to'g'riligini tasdiqladi. Xullas, tarixiy poetika va qiyosiy adabiyotshunoslik yutuqlariga tayangan V.Jirmunskiyning keyinroq "bashariyat ijtimoiy-tarixiy taraqqiyotining birligi o'z navbatida adabiyot taraqqiyotining birligiga zamin bo'ladi"[3] degan fikrni hukm tarzida aytishi uchun puxta zamin yaratilgan edi.

Hozirda adabiy jarayon javharida yotuvchi jihatlarni nazarda tutgan holda adabiyot taraqqiyotining uchta stadiyasi (bosqichi)ni ajratish, garchi ular turlicha nomlansa-da, tarixiy poetikada ko'pchilik tomonidan e'tirof etilgan. Jumladan, sohaning yetakchi mutaxassislaridan iborat mualliflar guruhiga ko'ra "badiiy tafakkurning eng umumiy va barqaror uchta: 1) arxaik yoki mifopoetik, 2) traditsionalistik yoki normativ; 3) individual-ijodiy yoki tarixiy (ya'ni tarixiylik tamoyiliga asoslanuvchi) tiplari"[4] mavjud.

Arxaik bosqich tosh asridan boshlab antik Yunonistonda to mil. avv. VII-VI asrlar, Sharqda milodiy I asrgacha belgilanib, asosiy xususiyati sifatida sinkretiklik ko'rsatiladi. Istiloh yunoncha "farqlamaslik" so'zidan olingan bo'lib, o'zi anglatadigan tushuncha mohiyatiga mos. Zero, bu o'rinda eng avval tafakkurdagi sinkretiklik, ya'ni olamni yaxlit – tabiat bilan insonni, so'z bilan u anglatgan narsani, "men" bilan "o'zga"ni, hayotiy amal bilan san'atni farqlamasdan qabul qiladigan, hali abstrakt fikrlash va refleksiya (o'zini anglash)ga qobil bo'lmagan ongga xos tafakkur

[1] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – Б.46.
[2] Шпенглер О. Закат Европы.- М.: Мысль, 1993. – С.22–23.
[3] Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л.: Наука, 1982. – С.8.
[4] 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.

nazarda tutiladi. Shu bilan bog‘liq tarzda san’atlar, adabiy turlar sinkretik (ya’ni hali bir-biridan ajralmagan, farqlanmagan) holda mavjud, asosiy shakl bo‘lmish xorda *muallif, qahramon* va *o‘quvchi* qorishiq yashaydi – ular ham hali farqlanmagan. Shuningdek, badiiy tafakkur mexanizmlari shakllanmagan, ong hali o‘xshatish amaliga qobil emas, parallelizm asosida fikrlaydi. Xullas, arxaik davr sinkretizm bag‘rida badiiy tafakkurga xos asosiy xususiyat va mexanizmlar ibtidoiy ko‘rinishida shakllangan, obrazli til, subyekt formalari, syujet arxetiplari, tur va janrlarning kurtaklari uzoq vaqt mobaynida asta-sekin yetilgan bosqichdir.

Traditsionalizm yoxud normativ poetika bosqichi Yevropada antik Yunonistondagi mil. avv. VI-V asrlardan XVIII asr o‘rtalarigacha, Sharqda esa milodiy I asrdan XIX asr oxiri – XX asr boshlariga qadar bo‘lgan davrni, qariyb ikki yarim ming yilni o‘z ichiga oladi. Avvalo, bu bosqichda adabiyot (poeziya) alohida soha o‘laroq ajraldi, uni anglashga intilish natijasida adabiyot nazariyasi vujudga keldi. Bu adabiyot nazariyasi *an’ana, namuna* va *me’yor* tushunchalarini asos qilib oldi. Zero, *traditsionalizm*ning mohiyati sara *namuna*larga ergashishda namoyon bo‘ladi, bu esa ijodkorning namunani yaratishda tayanilgan muayyan *me’yor*larga qat’iy amal qilishini taqozo etadi.

Ta’kidlash kerakki, nechog‘li muhim bo‘lmasin, an’anaviylik va me’yoriylik tushunchalarining o‘zi adabiyot taraqqiyotining qariyb ikki yarim ming yillik davrini to‘la tavsiflash uchun kamlik qiladi. Shu bois ham uni boshqa xususiyatlariga tayanib tavsiflash harakati hanuz davom etib keladi. Jumladan, ayrim mutaxassislar buni *kanoniklik*, boshqalari *reflektivlik*, tag‘in birlari *ritoriklik* kabi xususiyatlar asosida olib amalga oshirishga harakat qilishgan. Hozirgi vaqtda esa ikkinchi bosqichni *eydos* tushunchasiga tayangan holda *eydetik poetika davri*[1]deb tavsiflash keng ommalashmoqda. Aytish kerakki, bu qarash universalligi bilan e’tiborga loyiq, zero, *eydos* asosga olinsa, yuqorida mazkur – an’anaviylik, me’yoriylik, kanoniklik, ritoriklik, reflektivlik kabilar u bilan bog‘liq xususiyatlar sifatida talqin qilinishi mumkin.

Shu o‘rinda yana bir muhim nuqtaga alohida to‘xtalib o‘tishga zarurat seziladi. Gap shundaki, Yevropa adabiyotidagi ikkinchi bosqich o‘z ichida ikkita davrga ajratiladi: 1) qadimgi davr va o‘rta asrlar hamda 2) ilk Yangi davr – Uyg‘onish, barokko, klassitsizm. Sharq adabiyotidagi ikkinchi bosqichni esa o‘rta asrlardangina iborat deb bilish ommalashgan. Holbuki,

[1] Qarang: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.,2001.

masalan, N.I.Konrad mohiyat e’tibori bilan G‘arb adabiyotidagi kabi bosqichlar Sharq adabiyotida ham kechganini ta’kidlaydi[1]. Darhaqiqat, agar Uyg‘onish davri Yevropada yangi shakllanayotgan millatlarning o‘z tilida adabiyot (madaniyat) yaratishga harakati ekan, u holda X-XI asrlarda boshlangan turkiy tilda adabiyot yaratish harakatlari ham xuddi shunday Uyg‘onish deb atalishi kerak emasmi?! Yoki adabiyotda islomiy gumanizm ruhining kuchayishi, tasavvuf ta’limotiga ko‘ra borliqni Haqning tajallisi sifatida anglash va unga muhabbat qo‘yish – bular ham Uyg‘onish g‘oyalariga hamohang emasmi?! Ko‘rib turganimizdek, adabiyotimizning taraqqiyot yo‘lini ushbu masala nuqtai nazaridan o‘rganib, oydinlashtirish zarur bo‘lgan ko‘plab masalalar mavjud.

Individual-ijodiy badiiy tafakkur bosqichi Yevropada XVIII asr o‘rtalaridan, Sharqda XIX asr oxiri – XX asr avvalidan boshlanib hozirda ham davom etayotir. Avvalo, jamiyatdagi kabi shaxsning badiiy ijoddagi maqomi ham o‘zgardi: arxaik davrda muallif yo‘q edi, keyingi bosqichda mudom an’ana soyasida qolib keldi, uchinchi bosqichga kelib esa u markaziy o‘rinni egalladi. Endi muallif mavjud namunaga ergashish, belgilangan me’yorlarga og‘ishmay rioya qilish majburiyatidan xalos bo‘ldi. O‘zi va olamni anglash yo‘lida ijodkor so‘zdan erkin foydalanishi, unga shaxsiy sezimlari bilan bog‘liq xususiy ma’nolarni yuklashi mumkin bo‘ldi, natijada so‘z an’ana asosida anglanuvchi ma’nolariga qaraganda ko‘lamliroq ko‘pma’nolik kasb etdi: “ritorik so‘z” o‘rnini “muallif so‘zi” egalladi. Janr kanonlari yemirildi, ijod amaliyotida “har bir badiiy asar – o‘z holicha alohida janr” (F.Shlegel) tamoyili amal qiladigan bo‘ldiki, natijada adabiyot janriy-uslubiy jihatdan tubdan yangilandi. Adabiyot reallikka yaqinlashdi, nafaqat realistik, balki norealistik yo‘nalishdagi asarlarda ham reallik izlari yaqqol seziladigan bo‘ldi. Avvalgi bosqichdagidan farqli o‘laroq, obraz o‘zi ifodalayotgan g‘oyaga nisbatan ham, aks ettirayotgan predmetiga nisbatan ham avtonomlik kasb etdi – tom ma’nodagi badiiyat hodisasiga aylandi. Shunga o‘xshash, “muallif – qahramon – o‘quvchi” uchligida ham har bir subyekt o‘z holicha avtonom bo‘lib, ularning o‘zaro munosabatlari shu maqomdan turib qurila boshlandi. Ijod jarayoni individual-betakror hodisa sifatida tushunila boshladi. Endi bu jarayon oldindan belgilab qo‘yilgan qoidalar (kanon, me’yor) asosida kechmaydi, aksincha, qoidalarning o‘zi ijod jarayonida yaratiladi. Zero, ijod jarayoni yakunlangan emas, balki mudom davom etayotgan hodisa sifatida tushuniladi va

[1] Qarang: Конрад Н.И. Запад и Восток. – М.: Наука, 1966.

ayni xususiyati bilan u mudom o'zgarishdagi olamga ko'proq mos keladi. Xullas, nomiga mos tarzda uchinchi bosqich bilan individual ijodiy uslublar davri kirdi, adabiy jarayon endi ham ijodkor shaxsi, ham uni qurshagan voqelik bilan chambarchas bog'liq kecha boshladi.

Mazkur hol uchinchi bosqichda Yevropada kuzatilgan *ma'rifatchilik, romantizm, realizm, modernizm, postmodernizm* singari hodisalarni anglashda tabiiy qiyinchiliklarni keltirib chiqaradi. Sababi, Yevropaning har bir mamlakatidagi ijtimoiy-madaniy shart-sharoitlar ham, ularning milliy adabiyotlardagi zuhuroti o'ziga xos, chunki ular bevosita ijodkor shaxsiyati orqali akslanadi. Ikkinchi tomoni, bu bosqichda Yevropa adabiyoti boshqa mintaqalardagi milliy adabiyotlar uchun lokomotiv bo'lib qolganini ham e'tiborda tutish kerak. Ya'ni Yevropa adabiyotida kechgan jarayonlar boshqa milliy adabiyotlarda ham u yoki bu darajada kuzatiladi. Jumladan, yuqorida nomi zikr qilingan jamoaviy maqolada aytilishicha, "Sharq adabiyotlarida traditsionalistik tafakkurning yemirilishi adabiyotdagi ma'rifatchilik, romantizm va realizmga xos tendensiyalarning chatishuvi asosida kechadi"[1]. Darhaqiqat, e'tibor qilinsa, XX asrning 10 – 20-yillarida adabiyotimizda ma'rifatchilik realizmi, romantizm va realizmga xos xususiyatlar qorishiq holda mavjud bo'lganini ko'rish mumkin. Mazkur jarayonlarni kuzatganda, eng avval G'arbda ikki asr davomida kechgan jarayonlar milliy adabiyotimizda atigi 15-20 yil ichidayoq amalga oshgani ko'zga tashlanadi[2]. Albatta, bunda ijtimoiy hayotda kechgan o'zgarishlarning shiddati ham muhim, biroq Yevropa adabiyoti tajribasini ham e'tibordan soqit qilmaslik kerak. Ya'ni milliy adabiyotimiz tayyor tajribaga tayanish imkoniga ega edi. Yana bir muhim jihati, bu holda yangiliklarning sinovga dosh berib, badiiy tafakkurga singishib ketgan qismini olib, qolganidan voz kechish mumkin. Masalan, modernizmning har bir oqimi maydonga chiqqan vaqtida keskin bahslarga sabab bo'lgan bo'lsa, vaqt o'tib, unga xos nomaqbul jihatlar inkor etilib, maqbullari umumbashariy estetik bisotga qo'shilib ketadi. O'zbek adabiyoti modernizmning ayni shu jihatlarini o'ziga oldi, shu bois ham bu boradagi bahslar bizda u qadar keskin tus olgani yo'q.

[1] 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.

[2] Qarang: Quronov D. Jahon adabiyotiga yo'l // Jahon adabiyoti. – 1997.-1 6. – B.168–172.

E'tibor qilinsa, adabiy jarayonni davrlashtirish uni ilmiy o'rganish uchun zaruriy amal ekani, aniqrog'i, ushbu amal u haqda yaxlit ilmiy tasavvur hosil qilishning yagona vositasi ekanini anglash qiyin emas. Shu tufayli ham davrlashtirish adabiyotshunoslikning fundamental muammolaridan biri sifatida umum e'tirofiga molik. Yuqorida amin bo'ldikki, bunda har bir davrning o'ziga xos umumiy jihatlari (topika) diqqat markaziga qo'yiladi. Adabiyotshunoslikda bu masalada qarashlar turlichaligi kuzatilib, u ikkita asosiy ko'rinishga ega: birinchisi adabiyotni davrlashtirishda ijtimoiy-tarixiy sharoitga asoslanishni, ikkinchisi esa adabiyotni faqat adabiy hodisalar, badiiy-estetik tamoyillardan kelib chiqib davrlashtirishni ko'zda tutadi. Albatta, bu o'rinda har ikki tomonni ham to'la yoqlash yoki to'la inkor qilish maqbul emas, aksincha, oraliq mavqeni egallash to'g'riroq bo'lur edi. Chunki, yuqorida ham ko'rdik, ijtimoiy-tarixiy sharoitning o'zgarishi adabiyotda sezilarli darajada aks etmagan davrlar bo'lgani kabi, ular juda kuchli iz qoldirgan davrlar ham bo'ladi. Deylik, insonning ijtimoiylashuv darajasi kuchli bo'lmagan davrlarda (Yevropada XVIII asrgacha, bizda XX asr boshlarigacha) ijtimoiy-tarixiy sharoitdagi o'zgarishlar adabiyotda har vaqt ham yaqqol ko'zga tashlanmaydi, bundan keyingi davrlarda esa izsiz ketgan o'zgarishning o'zi yo'qdek. Demak, bu bosqichni davrlashtirishda har bir konkret davriy oraliqdagi ijtimoiy-tarixiy sharoitni e'tiborga olish va ayni sharoitning adabiyot (uning badiiy-estetik tomonlari)ga ko'rsatgan ta'sirini yaqqol ko'rsatish zarur bo'ladi.

Adabiy jarayonni davrlashtirishda *adabiy davr*, *adabiy asr*, *adabiy avlod* tushunchalari bilan ish ko'riladi. Avvalo, bundagi vaqt (masalan, asr tushunchasi) astronomik vaqtga har vaqt ham to'g'ri kelavermasligini aytish kerak. Ya'ni terminlar ma'nosi so'zning lug'aviy ma'nosidan farqlanadiki, ularning har biriga to'xtalganda bunga amin bo'lish mumkin. Endi sanalgan tushunchalarga tayangan holda adabiyotimizning taraqqiyot yo'lini – qadim zamonlardan beri uzluksiz kechib kelayotgan adabiy jarayonni davrlashtirish masalasiga muxtasar to'xtalib o'tamiz.

Adabiyotimiz jahon adabiyotining ajralmas tarkibiy qismi ekanini nazarda tutgan holda eng avval yuqorida tavsiflangan uchta stadiya (bosqich)ga mos keladigan uchta *adabiy davr*ni ajratamiz:

1. Eng qadimgi adabiyot – eng qadimgi zamonlardan milodiy X asrgacha.
2. Mumtoz adabiyot davri – X asrdan XX asrning 10-yillariga qadar.
3. Yangi o'zbek adabiyoti – XX asrning 10-yillaridan boshlangan.

Yuqorida uchta stadiya (bosqich)ning o'ziga xos xususiyatlari haqida ancha mufassal to'xtaldikki, ular mos ravishda mazkur davrlar uchun ham xosdir. Jumladan, ilk davr uchun *sinkretiklik*, ikkinchisi uchun *traditsionalizm*, uchinchisi uchun *individual-ijodiy badiiy tafakkur* belgilovchi xususiyat bo'lib, ularning boshqa jihatlari shu bilan bog'liq izohlanadi. Tabiiyki, eng umumiy xususiyatlar mushtarak bo'lgani holda, qator farqli jihatlar ham mavjud. Jumladan, yaqqol ko'zga tashlanadigan farq – Yevropa adabiyotiga nisbatan davriy chegaralarning sezilarli siljigani: ilk bosqich qariyb o'n besh asr, ikkinchi bosqich esa yuz ellik yil keyin nihoyalanadi. Shuningdek, adabiy davr ichidagi hodisalar ham jiddiy farqlanadi. Masalan, ikkinchi davr Yevropada *o'rta asrlar, Uyg'onish, klassitsizm, barokko* tarzida izchil bo'linsa, adabiyotimizda bunday izchillik kuzatilmaydi. Masalan, Uyg'onish epkinlari bizda X-XII asrlarda ham, Hazrat Navoiy davrida ham, XIX–XX asrlar chegarasida ham esib turgan, shu bilan birga, ularning barida o'rta asrlarga xos xususiyatlar ustuvor bo'lgani ham shubhasiz. Shu sababli ham ikkkinchi davrni *asr*larga ajratmoqchi bo'lsak, turli variantlarni mulohaza qilib ko'rgach, beixtiyor yana quyidagilarda to'xtayveramiz:

1) turkiy sulolalar davri adabiyoti;
2) mo'g'ul istilosi davri adabiyoti;
3) temuriylar davri adabiyoti;
4) xonliklar davri adabiyoti.

Albatta, adabiyotni davrlashtirishga taxt egalari almashinishining asos qilib olingani e'tiroz uyg'otishi tabiiy. Biroq bu adabiy jarayonda ijtimoiy-tarixiy omillarga hal qiluvchi ahamiyat berayotganimizdan emas, balki shunga majburligimizdan. Sababi, bu davr adabiyotidagi o'zgarishlar Yevropa adabiyotidagi singari bo'rtib ko'zga tashlanmaydi. Yuqoridagicha davrlashtirish esa, har holda, davr adabiyotini muayyan izchillikda kechgan jarayon o'laroq tasavvur qilish imkonini beradi. Shundan bo'lsa kerak, hozirga qadar davrlashtirish masalasiga to'xtalganki mutaxassislarning aksariyati sulolalarni u yoki bu darajada asos qilib oladi. Hatto nomlashda sulola tilga olinmasa ham, belgilangan tarixiy davr aynan u yoki bu sulola hukmronligi nazarda tutilayotganini anglatib turadi[1]. Shubhasiz, hali bu

[1] Qarang: Fitrat. Tanlangan asarlar. 2-jild. – T.: Ma'naviyat, 2000. – B.37-45, 55-61; Miyon Buzruk. O'rta Osiyo va o'zbek adabiyoti tarixiga umumiy qarash. – T., 1930. – B.60-62; Mallayev N.M. O'zbek adabiyoti tarixi. – T.,1976. – B.7-8; Rahmonov N. O'zbek adabiyotini davrlashtirish masalalari. – T., 2016. – B.17 va boshqalar.

davr adabiyotining poetikasi tarixiy aspektda teran o'rganiladi, uning hozircha nigohimizdan pinhon qolayotgan javhar xususiyatlari inkishof etiladiki, o'shanda davrlashtirish masalasiga yana qaytish mumkin bo'ladi. Hozircha esa yuqoridagicha davrlashtirish bilan qanoatlanish, undan davr adabiy jarayoni poetik mohiyatiga kirib borish uchun bir vosita o'laroq foydalanib turish maqsadga muvofiq ko'rinadi.

Agar ikkinchi bosqichni *adabiy asr*larga ajratish bilan kifoyalangan bo'lsak, uchinchi bosqichni davrlashtirishda unga qo'shimcha ravishda *adabiy avlod* tushunchasi bilan ham ish ko'rishga to'g'ri keladi. Negaki, uchinchi bosqich, bir tomondan, insonning ijtimoiylashuvi kuchaygan va shuning natijasida ijtimoiy ruh-kayfiyatning ijodkor shaxsiyati orqali asarda akslanishi, ikkinchi yoqdan, ijtimoiy taraqqiyot sur'atlari benihoya tezlashganidan ijtimoiy ruh-kayfiyatning g'oyat tez o'zgarishi normaga aylangan davrdir. O'zgarishlar shiddati tufayli shaxs va ijodkor sifatida shakllanish davri atigi o'n-o'n besh yil bilan farqlanuvchi ijodkorlarning ijodiy-estetik qarashlari ham bir-biridan jiddiy farqlanishi mumkin bo'ladiki, bu hol *adabiy avlod* tushunchasini zaruratga aylantirib qo'yadi. Fikrimizcha, *yangi o'zbek adabiyoti* davrida hozirga qadar uchta *adabiy asr* aniq farqlangani ko'zga tashlanadi: 1) o'zbek jadid adabiyoti, 2) sho'ro davri o'zbek adabiyoti, 3) istiqlol davri o'zbek adabiyoti. E'tibor qilinsa, jadid adabiyotining Behbudiy, Ibrat, Cho'lpon singari namoyandalarining ijodiy-estetik prinsiplarida sezilarli farqlar borligini ko'rish mumkin. Shunga qaramay, yagona g'oyaviy asosda sobit turgani ularni boshqa-boshqa avlodlarga mansub etishga izn bermaydi. Bundan farqli o'laroq, ikkinchi adabiy asr – sho'ro davri o'zbek adabiyoti doirasida *20-yillar, 60-yillar va 70-yillar* adabiy avlodlari yaqqol ajralib turadi. Ta'kidlash kerakki, adabiy avlodga mansublik ma'lum guruh ijodkorlarining bir davrda tug'ilgani yoki bir davrda adabiyotga kirib kelgani bilan emas, balki ijodda bir-biriga yaqin tamoyillarga tayanishi bilan belgilanadi. Shu jihatdan qaralsa, 60-yillar adabiy avlodining vakillari sirasida O.Yoqubov, P.Qodirov, E.Vohidov, O'.Umarbekov, A.Oripov, O'.Xoshimovlar ko'rsatilishi mumkin. Holbuki, masalan, O.Yoqubov bilan A.Oripov orasida o'n besh yosh farq bor; birinchisi 50-yillarda, ikkinchisi esa 60-yillarda adabiyotga kirib kelgan. Ularning ijodiy-estetik prinsiplari 50-yillar oxiri – 60-yillar boshlarida jamiyatda hukm surgan ijtimoiy ruh-kayfiyat ta'sirida shakllangan. Ayni prinsiplar keyingi avlod tomonidan inkor qilinadi, zero, u yangi ijodiy-estetik prinsiplar bilan maydonga chiqib keladi. Ya'ni adabiy avlodlar

munosabati mohiyatan jamiyatdagi "otalar va bolalar" munosabati kabi – ikkisi ham yangilanishga, taraqqiyotga xizmat qiladi.

Badiiy adabiyotning taraqqiyoti ijtimoiy-tarixiy sharoit bilan ko'p jihatdan bog'liq bo'lgani holda, uni faqat shu sharoit bilan bog'lab tushunish, tashqi omil ahamiyatini mutlaqlashtirish ham to'g'ri bo'lmaydi. Deylik, badiiy adabiyot muayyan tarixiy bosqichlarda jamiyatning ijtimoiy taraqqiyoti darajasidan oldinlab ketishi yoki, aksincha, ortda qolishi ham mumkin. Masalan, XIX asrdagi chor Rossiyasi ko'plab Yevropa davlatlaridan ham iqtisodiy, ham ijtimoiy taraqqiyotda ancha ortda qolgan, yarim quldorlik tuzumiga asoslangan davlat edi. Biroq ayni shu asr rus adabiyoti ko'plab iste'dodlarni, jahon miqyosida tan olingan Tolstoy, Dostoevskiy singari buyuk yozuvchilarni yetishtirdi. Yoki, aksincha, ayni shu asr oxirlariga kelib ijtimoiy-iqtisodiy taraqqiyotda ancha oldinlab ketgan amerika adabiyotining jahon badiiy tafakkurida hodisa sanaluvchi u qadar katta iste'dodlarni berolmaganini ham qayd etish zarur. Demak, badiiy adabiyot taraqqiyoti ko'p jihatdan ijtimoiy sharoit bilan bog'liq rivojlanadi va, ayni paytda, nisbiy mustaqillikka ham egadir.

Badiiy adabiyot taraqqiyotining muhim ichki omillaridan biri sifatida an'ana va yangilik munosabati olinadi. Har bir davr o'zidan oldingi davr adabiyotida mavjud eng yaxshi jihatlarni o'ziga singdiradi va o'zidan unga nimadir qo'shishga intiladiki, shu asosda taraqqiyot jarayonining uzluksizligi ta'minlanadi. Adabiyotdagi vorisiylik, an'analarga sodiqlik har bir milliy adabiyotdagi o'ziga xoslik, milliy qiyofaning yo'qotilmasligini kafolatlaydi. Boy an'anaga tayangan adabiyotning rivojlanish imkoniyatlari, tabiiyki, boshqalarga nisbatan yuqori bo'ladi. Masalan, xalqimizning boy adabiy-madaniy an'analari XX asr boshlaridan kuzatiluvchi yangi o'zbek adabiyotining shakllanish jarayoni tez kechishini ta'minladi: adabiyotimiz juda qisqa fursat ichida jahon adabiyotidagi yutuqlarning ko'pini ijodiy o'zlashtirdi, o'zining badiiy arsenalini boyitdi. Aytaylik, roman g'arb adabiyotiga xos janr ekanligi, uning o'zbek adabiyotida o'zlashishi 20-yillarga to'g'ri kelishi ma'lum. Biroq g'arbona shakl milliy adabiyotimizni boyitdigina emas, balki adabiy an'analarimiz zaminida uning o'zi ham boyidi – o'zbek romanchiligi dunyoga keldi. Shu ma'noda milliy romanchiligimizning ilk namunasi bo'lmish "O'tgan kunlar"dan boshlab "Otamdan qolgan dalalar"gacha bo'lgan barcha namunalarida ming yilliklar bilan o'lchanadigan adabiy-madaniy an'analarimiz izlari bor, shu tufayli ham u o'zining betkaror qiyofasiga ega "o'zbek romani"dir.

Badiiy adabiyotning rivojlanishida adabiy aloqalar katta ahamiyatga molikdir. Milliy adabiyotlarning o'zaro aloqasi ularni g'oyaviy-badiiy jihatdan boyitadi, rivojlanishiga turtki beradi. Aytish kerakki, bunday aloqalarning manshai, ularni yuzaga keltirgan omillar turlicha bo'lishi mumkin. Jumladan, o'zbek adabiyotida aloqalarning 1) qo'ni-qo'shnichilikda yashash va 2) turli tarixiy jarayonlar natijasida yuzaga kelgan ko'rinishlari kuzatiladi. To'g'ri, ikkala omil qorishiq holda ham ta'sir qilishi mumkin, biroq ulardan biri albatta yetakchilik qiladi.

Adabiyotlarning o'zaro aloqasi eng avval xalqlarning tig'iz maishiy, madaniy, iqtisodiy aloqalari natijasida yuzaga keladi. Shunga ko'ra, o'zbek adabiyotining aloqalari haqida so'z borganda eng avval forsiy adabiyotni tilga olishga to'g'ri keladi. Negaki, o'zbek (turkiy) xalqi qadimdan fors-tojik tilida so'zlashuvchi xalqlar bilan bir hududda yashab keladi: ular bilan qo'ni-qo'shnichilik, qondoshlik, quda-andalik aloqalari mustahkam bog'lanib ketgan. Shuning uchun ham o'zbek adabiyoti taraqqiyotiga uning forsiy adabiyot bilan aloqalari juda katta ta'sir ko'rsatgan. Jumladan, forsiy adabiyot boshlab bergan xamsachilik, ruboiynavislik an'analari o'zbek adabiyotida muvaffaqiyat bilan davom ettirildi; deyarli barcha mumtoz shoirlarimiz Shayx Sa'diy, Hofiz Sheroziy kabi mashhur forsiyzabon ijodkorlardan ta'sirlandilar, ularni o'zlariga ustoz deb bildilar. XX asrga kelib, sho'roning milliy chegaralash siyosati natijasida mintaqada O'zbekiston va Tojikiston respublikalari tashkil topgach ham bu aloqalar an'anaviy ravishda davom etdi. Ikki tilda birdek qalam surgan Sadriddin Ayniy, Abdurauf Fitrat kabi ulug'larimiz yangi davrda bu aloqalar qanday bo'lishi lozimligini ko'rsatib ketdilar desak, aslo yanglishmaymiz. Muhimi, bu aloqalar hozir – har ikki davlat mustaqil rivojlanish yo'liga kirgach ham tig'iz davom etmoqdaki, bu o'zining ijobiy samarasini beradi.

Islom dinining kirib kelishi bilan xalqimizning arab, shuningdek, keyingi davrlarda arab tili orqali musulmon dunyosi madaniyatidan bahramand bo'lish imkoni tug'ildi. Tabiiyki, islom g'oyalari ostidagi birlik madaniy aloqalarning nafaqat tig'izlashuvi, balki qator umumiy xususiyatlarga ega bo'luviga ham olib keldi. Bundan tashqari, arab tili orqali xalqimizning ziyoli qatlami antik yunon-rim madaniyati, ilm-fani yutuqlari bilan tanishdi. Shunga o'xshash, chorizm istilosidan keyin boshlangan rus madaniyati bilan, keyincha, sho'ro respublikalari, dunyoning mafkura asosida bo'lingan "sotsialistik lager"i va unga xayrixoh mamlakatlar adabiyotlari bilan aloqalar ham, albatta, adabiyotimizda sezilarli iz qoldirgan. Yana bir

muhim tomoni, rus tili orqali xalqimiz, jumladan, qalam ahli jahon adabiyotining durdonalari bilan tanishdi, tabiiyki, ulardan ijodiy ta'sirlandi, ruh oldi, ular bilan musobaqaga bel bog'ladi. Nihoyat, hozirgi kunda – globallashuv jarayonlari kuchaygan, axborot-kommunikatsiya texnologiyalari g'oyat rivojlangan sharoitda milliy adabiyotlarning o'zaro aloqalari benihoya tig'izlashdi. Zero, bugungi o'quvchi ham, ijodkor ham internet orqali jahondagi adabiy hodisalardan "on-layn rejimi"da xabardor bo'lib turish, xorijdagi qalam ahli bilan muntazam muloqot o'rnatish imkoniyatiga ega. Ya'ni adabiy aloqaning tamomila yangi ko'rinishi paydo bo'ldiki, bu adabiyotshunoslik oldiga uning istiqbollari, adabiyotimizga keltirishi mumkin bo'lgan foydasi va ehtimoldagi ziyoni, birinchisini ko'paytirish, ikkinchisining oldini olish yo'llari kabi qator masalalarni o'rganish vazifasini qo'yadi.

ADABIY YO'NALISH VA OQIMLAR

Adabiyotning bilish imkoniyatlari: mimesis va ramzlashlashtirish. Hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari. Metod va uslub tushunchalari haqida. Adabiy yo'nalish tushunchasi.

Adabiyotning *bilish imkoniyatlari* masalasiga antik davrlardayoq diqqat qilingan. Jumladan, Arastuga ko'ra "Birinchidan, insonlarda taqlid qilish – bolalikdan tug'ma xususiyat, ular boshqa mavjudotlardan shunisi bilan farqlanadi, zero, inson taqlid qilishga boshqalardan ko'ra ko'proq qobil va shu yo'l bilan u dastlabki bilimlarni hosil qiladi; ikkinchidan taqlid mahsullari hammaga huzur baxsh etadi"[1]. Ko'ramizki, Arastu taqlidni bilish vositasi sifatida talqin qiladi, u poeziyaning evristik (bilish) va gedonistik (huzur berish) funksiyalariga urg'u beradi. Arastuga zid o'laroq, Aflotun poeziyaning bilish imkoniyatini inkor qiladi: "Gomerdan boshlab shoirlarning hammasi ezgulik va boshqa barcha narsalarning soyasini aks ettiradilar, ular uchun ijodning predmeti shugina bo'lib, haqiqatga teginmaydilar"[2]. Aflotun ta'kidlaydiki, "taqlidchi o'zi tasvirlayotgan narsa haqida arzirli hech narsa bilmaydi, uning ijodi – jo'ngina ermak, aslo jiddiy mashg'ulot emas". Boz ustiga, "poeziya haqqoniylik me'yorlariga tushmaydi, uni na o'lchab, na sanab va na tortib bo'ladi"[3]. Albatta, bunday

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.151.
[2] Платон. Сочнения. В 4-х т. Т.3.Ч.1. – СПб., 2007. – С.265.
[3] Shu kitob. – B.467-468

qarash abstrakt tafakkur hali yetarli rivojlanmagan – narsa bilan tushuncha bir-biridan hali to'la ajralmagan davr uchun tabiiy, bugungi kun nuqtai nazaridan unga to'la qo'shilib bo'lmasligi ham kunday ravshan. Biroq unda ratsional mag'iz borligi, xususan, taqlidchi *narsaning o'ziga emas, uning soyasi – ko'rinishiga* taqlid qilishini mutlaqo inkor qilish ham mushkul. Aflotunga ko'ra, poeziya – "eydosga taqlidning taqlidi", u mohiyatdan uch bahya narida turadi. Negaki, eydosning yaratuvchisi – yeru osmon, suvu havo, jamiki mavjudotning yaratuvchisi; yana ham aniqrog'i, avval eydos – mohiyat yaraldi, so'ng shu mohiyatga taqlidan mavjud narsalarning bari yaratildi. Ya'ni poeziyaning bilish predmeti eydos ham, uning yaratuvchisi ham emas, shu bois u mohiyatni, haqiqatni anglashga ojizdir.

Aflotunning mazkur qarashi o'rta asrlarga kelib taqlid (mimesis) o'rnini ramzlashtirish (simvolizatsiya) egallashiga zamin hozirladi desak, xato bo'lmaydi. Zero, umumlashtirib aytganda, ramzlashtirish – "mutlaq go'zallik", "asliy go'zallik", "mutlaq haqiqat", "haqiqat" singari turlicha nomlar bilan yuritilsa-da bitta maqsad – Haqni anglashga qaratilgan. Ayni choqda ramz ishora qiladi, xolos, ya'ni bilish amalining natijasi mudom anglash-anglamaslik chegarasida qoladi. Agar shu jihatlar nazarda tutilsa, ramzlashtirishning nazariy asoslari Rumda – antik madaniyat bilan yangi nasroniylik g'oyalarini o'zida uyg'un mujassam etgan Vizantiyada tizimga solingani g'oyat tabiiy ko'rinadi. Jumladan, bu ishning ilg'orida turgan ilohiyotchi-estet Dionisiy Areopagitga ko'ra, "asliy go'zallik" (ya'ni, Haq) mavjud narsalarning hammasiga, har birining o'ziga yarasha go'zallik baxsh etadi, ya'ni "asliy go'zallik" mavjudlikning sababi, jami go'zallikning manbayidir. Ma'naviy-ruhiy izlanishlar maqsadi – asliy go'zallik, unga eltuvchi vosita esa moddiy olamdagi go'zallikdir. Zero, moddiy olamdagi narsa-hodisalarning barida asl go'zallikdan darak bor, har biri undan o'ziga yarasha nur olgan. Shu bois moddiy va ma'naviy reallikdagi hamma narsa ramz (simvol)dirki, ularning har biridan ilohiy nur taraladi, har birida Yaratgandan nedir bor. Demak, Xudoni tanish uchun eng avval shu ramzlarni ko'ra olish, mazmun-mohiyatini tushunish lozim[1]. Albatta, bir qarashdayoq mazkur qarashlar bilan tasavvuf ta'limoti orasida mushtaraklik borligini ko'rish yoxud mumtoz adabiyotimizdagi ramziylik mohiyatida ham ayni shu g'oyalar yotishini fahmlash qiyin emas. Faqat, mazkur masalaga adabiyotning bilish imkonlari haqidagi mulohazalar doirasida to'xtalayotganimizni yodda tutib, asosiy mavzuga qaytamiz.

[1] Qarang: Quronov D., Rahmonov B. G'arb adabiy tanqidiy tafakkuri tarixi ocherklari. – T.: Fan, 2007.

Ta'kidlash kerakki, ramz bilan anglanayotgan narsa orasida bevosita o'xshashlik yo'qligi ramzlashtirish bilan mimesisni farqlovchi asosiy jihatdir. Agar mimesis narsa-hodisani unga taqlid qilish (ya'ni o'ziga monand tarzda aks ettirish – o'xshashini tasvirlash) orqali idrok qilsa, simvolizatsiya bunda "o'xshamagan o'xshashlik"ka tayanadi. O'rta asrlarga kelib masal janrining keng ommalashishi sababi shu bilan izohlanadi. Zero, masalda tasvirlangan narsa anglanayotgan narsaning o'xshashi – aksi emas, biroq ikkisining mohiyatidagi o'xshashlik anglanayotgan predmet mohiyatiga ishora qiladi – uni anglashga yordam beradi. Xullas, mimesis bilan simvolizatsiya bilishning o'zaro oppozitsiya hosil qiluvchi ikki ko'rinishi, Gegel uchligi bo'yicha aytsak, ular orasida "tezis – antitezis" munosabati mavjud. Avvalo, bilishning mazkur ikki usuli universal xarakterga egaligini aytish kerak. Shunga ko'ra, ramzlashtirish o'rta asrlarga kelibgina paydo bo'ldi emas, balki ilgari – o'sha mimesis zamonida ham mavjud bo'lgan, bunga amin bo'lish uchun Ezop masallarini eslashning o'zi kifoya qiladi. Zero, agar "tabiatga taqlid" mohiyatan "voqelikni aks ettirish" bo'lsa, Ezopning ko'plab masallari (masalan, jonivorlar ishtirokidagilari)da bu yo'ldan emas, balki voqelikni biron mazmunni ifodalashga mos tarzda "qayta yaratish" yo'lidan borilgan. Xullas, qadim zamonlardan beri badiiy adabiyot tasvirda shu ikki usul asosida ish ko'radiki, ularni *hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari* deb yuritamiz.

Avvalo, biz "*hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari*"[1]tarzida ishlatayotgan tushuncha adabiyot nazariyasiga oid ishlarda "*ijod tipi*"[2], "*badiiy tafakkur tipi*"[3] kabi qator atamalar bilan yuritiladi. Shuning ta'sirida bo'lsa kerak, ba'zan mazkur tushunchani atash uchun bir manbaning o'zida "hayot va insonning badiiy modelini yaratish yo'li", "hayotni obrazli tasvirlash yo'nalishi", "ijod tipi" kabi turli atamalar sinonim sifatida ham qo'llanadi[4]. Lo'nda qilib aytganda, bu o'rinda gap adabiy asarlarni ularda yaratilgan badiiy voqelikning real voqelikka munosabatiga ko'ra ikki katta guruhga (realistik va norealistik) ajratish ustida boradi.

Shunisi ham borki, bu masalaga ham qadimdayoq e'tibor qaratilgan. Jumladan, Arastu "Poetika"da keltirishicha, Sofokl "o'zi odamlarni ular qanday bo'lishlari kerak bo'lsa, o'shanday tasvirlashi, yevripid esa ular

[1] Поспелов Г.В. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1972. – С.35-62.
[2] Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.,1966. – С.101.
[3] I.Sulton. Adabiyot nazariyasi. – T., 1986. – B.366–368.
[4] Umurov X. Adabiyot nazariyasi. – T.: Sharq, 2002. – B.239–240.

qanday bo'lsalar, o'shandayligicha tasvirlashini"[1] aytgan ekan. Arastuning o'zi esa shoir "narsalarni yo ular qanday bo'lgan va bor esa, o'shanday; yo ular haqda qanday gapirilayotgan va o'ylanayotgan bo'lsa, o'shanday; yo ular qanday bo'lishi kerak bo'lsa, o'shanday tasvirlashi lozim"[2] deb uqdiradi. Ko'ramizki, Arastu Sofokl tilga olmagan yana bir usul – narsalarni "ular haqda qanday gapirilayotgan va o'ylanayotgan bo'lsa, o'shanday" tasvirlashni ham alohida ko'rsatmoqda. Bu tabiiy ham. Sababi, Arastu mazkur xulosaga o'zigacha bo'lgan va o'ziga zamondosh adabiyotning tahlili asosida kelgan. Ma'lumki, u davr adabiyotida Olimp ma'budlari ham, turli mifologik mavjudotlar ham harakatlanadiki, ularni faqat "ular haqda qanday gapirilayotgani va qanday o'ylanayotgani" asosidagina tasvirlash mumkin. Yana bir jihati, Arastu mazkur usullarni bitta tasniflash asosiga ko'ra farqlamaydi: birinchi usul bilan ikkinchisi "realistik – norealistik" qolipida, birinchisi bilan uchinchisi esa "realistik – normativ" qolipida tasniflangan.

V.G.Belinskiyning bu boradagi adabiyotshunosligimizda ko'p e'tibor topgan fikriga ko'ra, poeziya hayot hodisalarini ikki usulda aks ettirishi mumkin: "Ijodkor hayotni o'zining narsa-hodisalarga qarash tarzi, o'zi yashab turgan olam, davr va xalqka munosabatiga bog'liq idealiga mos ravishda qayta yaratadi yoki uni butun yalang'ochligi va haqiqati bilan, barcha tafsilotlari, rang va ottenkalariga sodiq qolgan holda aks ettiradi. Shunga ko'ra poeziyani ikkiga – *ideal* va *real poeziya*ga bo'lish mumkin"[3]. Yuzaki qaralsa, Belinskiy tasnifidagi real poeziya bilan ideal poeziya birbiriga "realistik–normativ" qolipida zidlanayotgandek ko'rinishi mumkin. Haqiqatda esa bu yerda ziddiyatning o'zi yo'q. Zero, hatto g'oyaviy tomoni beshak ustuvorlik qiluvchi sotsialistik realizm yo'nalishidagi asar (Gorkiy. "Ona"; Oybek "Qutlug' qon")da ham voqelik "butun yalang'ochligi va haqiqati bilan" aks etgan va ayni paytda asar badiiy voqyeligi muallif "idealiga mos ravishda qayta yaratilgan" bo'laveradi. Bu gapni adabiyot ham xuddi o'zining yaratuvchisi – inson kabi ijtimoiylashgan *yangi davr*ning realistik yo'nalishdagi har qaysi asariga nisbatan bemalol aytish mumkin. Jumladan, Yevropa ma'rifatchilik adabiyoti yoki jadid adabiyoti namunalarida xuddi shunday. Behbudiyning "Padarkush", Hamzaning

[1] Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – С.177.
[2] Ko'rsatilgan asar. – B.176.
[3] Белинский В.Г. Полн.собр.соч. Т.1. – М.,1953. – С.262.

"Zaharli hayot" pesalarida, yoki Cho'lponning "Qurboni jaholat" hikoyasida Turkiston voqyeligi hayotga monand aks ettirilgan, ya'ni ularda *hayotni badiiy aks ettirishning realistik prinsipi*ga tayanilgan. Zero, ularda qalamga olingan kabi voqea o'sha davr Turkiston voqeligida yuz berishi mumkin ekani kishida shubha uyg'otmaydi. Shunga qaramay, ularning badiiy voqyeligi real voqelikning shunchaki aksi emas, balki muallif ideali nuqtai nazaridan ijodiy qayta ishlangan aksidir. Xullas, ijtimoiylashuv kuchaygan davr ijodkori hayotni shunchaki aks ettirmaydi, balki uni o'z konsepsiyasini ifodalashga mos tarzda qayta yaratadi.

Tabiiyki, mazkur sharoitda mavjud nazariy qarashlarni qayta ko'rib chiqish, ularni aniqlashtirish zarurati yuzaga keladi. Shu jihati e'tiborga olinsa, o'tgan asrning 20-30-yillaridan boshlab ijodiy metod masalasining dolzarblashuvini faqat mafkuraga xizmat qiluvchi yangi metodni yaratish va asoslash yo'lidagi harakatlar bilan izohlamasdan, aksincha, adabiy ijod amaliyoti jarayonida yuzaga kelgan muammoni hal qilish ehtiyojidan deb bilish to'g'riroq bo'ladi. Ayni ehtiyojni qondirish yo'lida ko'p izlanishlar, turli ijodiy guruhlar o'rtasida keskin ilmiy bahslar kechdi. Jumladan, shu davr nazariyotchilaridan biri L.Timofeev bu borada quyidagicha mulohaza yuritadi: "... biz realistlar deb ataydigan yozuvchilarning ijodida oldingi planga biz aks ettirish deb atagan ibtido, ya'ni voqelikdagi hodisalarni ular hayotda qanday bo'lsa o'shandayligicha ko'rsatishga intilish yetakchilik qiladi; shunisi bilan ular yozuvchining voqelikka bevosita moslikdan chekinishiga imkon beruvchi qayta yaratish ibtidosi ustuvorlik qilgan obrazlardan farqlanadi"[1]. Ko'ramizki, L.Timofeev ijod jarayonidagi "aks ettirish" va "qayta yaratish" amallarining o'zaro nisbatidan kelib chiqadida, ijodning realistik va romantik tiplari haqida so'z yuritadi. Ayni paytda, olim har qanday badiiy asarda "aks ettirish" va "qayta yaratish" amallarining natijasi birlikda zuhur qilishini ham e'tirof etadi. Sirasini aytganda, busiz mumkin ham emas. Zero, badiiy ijod estetik faoliyat ekan, u o'zi yo'naltirilgan predmet (hayot materiali)ni o'zgartirmasligi mumkin emas, zotan, voqelik ijodkor ongida ijodiy qayta ishlanib aks ettirilgani uchungina badiiy ijod faoliyat turi sanaladi. Xullas, birinchidan, yangilik tomonlari borligiga qaramay, L.Timofeev talqini Belinskiy qarashlarining bevosita davomi ekanini ta'kidlamoq kerak. Ikkinchidan, badiiy ijod jarayonida aks ettirish va qayta yaratish amallarining birgalikda mavjudligini e'tirof etish bilan olim bu jihat tasnif asosi bo'la olmasligini ham namoyon etib qo'ydi.

[1] Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.,1966. – С.101.

Mazkur masalada G.Pospelov egallagan mavqe hayotni badiiy aks ettirish prinsiplarini nisbatan aniq farqlashga imkon berishi bilan diqqatga molikdir. G.Pospelov farqlash asosi sifatida asarda yaratilgan xarakterlarni oladi. Uning uqdirishicha, hayotni badiiy aks ettirishning realistik prinsipiga asoslangan asarda "... yozuvchi o'z qahramonlarini o'zlari yashagan davr va muhit ijtimoiy munosabatlari asosida shakllangan ijtimoiy xarakterlari xususiyatlariga, ularning ichki mantiqiga muvofiq tarzda harakat qilish (istash, o'ylash, his etish, gapirish)ga majbur qiladi"[1]. Buning ziddi o'laroq, hayotni badiiy aks ettirishning "normativ" (norealistik) prinsipiga tayanilgan asarda: "... yozuvchi o'z personajlarini o'z xarakterlarining real, tarixan konkret xususiyatlari va imkoniyatlariga muvofiq tarzda emas, balki o'sha xarakterlarning yozuvchi qarashlari va ideallari asosida hissiy idrok etilgan, tarixiy konkretlilikdan ayro tushuvchi mohiyatiga muvofiq tarzda harakat qilish (istash, o'ylash, his etish, gapirish)ga majbur qiladi"[2].

G.N.Pospelov qarashidagi prinsipial farq shuki, unda hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari, mohiyatan, haqiqatga monandlik asosida, ya'ni "realistik – norealistik" qolipida farqlanadi. To'g'ri, olimning o'zi ulardan birinchisi – *badiiy aks ettirishning realistik prinsipi*ning aksi bo'lgan *norealistik prinsip*ni atovchi umume'tirof etilgan termin yo'qligini qayd etib, uni "*normativ prinsip*" deb yuritishni ma'qul ko'radi. Ayni paytda bu atama shartli qo'llanayotgani, shu sababli hamisha qo'shtirnoqqa olinayotganini ham ta'kidlaydi[3]. Albatta, bu tarz nomlashda an'ananing ham ta'siri yo'q emas. Nima bo'lganda ham, bizga tushunchaning mohiyatiga muvofiq ravishda *badiiy aks ettirishning norealistik prinsipi* deb atalgani ma'qul ko'rinadi. Sababi, avvalo, aks ettirilayotgan voqelikning ideal asosida qayta ishlanishi, ya'ni "normativlik" momenti har qanday asarda bor; ikkinchidan, "realistik"ning ziddini anglatuvchi "norealistik" atamasi tushuncha mohiyatiga aniqroq ishora qiladi.

Yana bir e'tiborli jihati shundaki, G.Pospelov yondashuvida badiiy voqelikdagi epik tafsilotlaru detallarning hammavaqt ham hayotiy (ya'ni real voqelikdagiga monand) bo'lishi talab qilinmaydi, ya'ni bunda ma'lum darajadagi badiiy shartlilikka yo'l beriladi. Zero, bu o'rinda bosh mezon – personajlarning konkret ijtimoiy sharoitda shakllangan xarakterlari ichki mantiqidan kelib chiqqan holda harakat qilishi. Shu mezondan kelib

[1] Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.,1972. – С.52.
[2] Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. – М.,1972. – С.54.
[3] Shu kitob. – B. 61.

chiqqan holda G.Pospelov realizmning Balzak, Dikkens, Dostoevskiy kabi buyuk namoyandalari romanlarida "realistik aks ettirilgan va "normativ" ideallashtirilgan xarakterlar" majudligini ta'kidlaydi[1]. Xuddi shu hol, masalan, jadid adabiyoti namunalarida ham kuzatiladi: Hamzaning "Yangi saodat"i, Cho'lponning "Do'xtur Muhammadiyor"i – buning yaqqol dalili. Har ikkisining qahramonlari – Olimjon ham, Muhammadiyor ham real shart-sharoitda harakatlangani holda, mualliflari ko'zlagan ideallarga muvofiq tarzda, ya'ni "normativ" ideallashtirilgan. Buning aksi o'laroq, yuqorida ko'rdik, L.Timofeev yondashuvidagi "voqelikni aslidagicha tasvirlashga intilish" talabi realistik adabiyot imkonlarini toraytirib yuborishi, xususan, uning badiiy arsenaliga shartli obrazu vositalarning kirib kelishiga to'sqinlik qilishi mumkin bo'lur edi. Holbuki, realistik adabiyotning badiiy takomilida XX asrning oxirgi choraklaridan boshlab kuzatilayotgan tamoyillar buning aksini ko'rsatayotir.

Demak, hayotni badiiy aks ettirishning realistik prinsipi asardagi xarakterlarning ularni shakllantirgan ijtimoiy-tarixiy sharoitga, ko'proq shu sharoit bilan belgilanuvchi xarakter mantiqiga muvofiq harakat qilishlarini taqozo qiladi. Masalan, Razzoq so'fi xonadonida voyaga yetgan, xarakter xususiyatlari shu muhit tomonidan belgilangan Zebi romanda o'z xarakter mantiqiga muvofiq harakatlanadi: mingboshiga unashilganidan so'ng, kelin bo'lib tushgach yoki suddagi xatti-harakatlari shunday deyishga to'la asos beradi. Xuddi shu gapni A.Qodiriyning Ra'nosiga nisbatan ham, Oybekning Gulnori, A.Qahhorning Munisxoni, xullas, realistik yo'sinda yaratilgan har qaysi xarakterga nisbatan ham aytish mumkin. Biroq mazkur jihatning o'zi, bizningcha, *hayotni badiiy aks ettirishning norealistik prinsipi*ni tavsiflash uchun yetarli emas. Masalan, Hazrat Navoiy yaratgan Farhod ham, xuddi yuqorida eslatilgan Olimjon va Muhammadiyorlar kabi, muallif ideallariga muvofiq harakatlantiriladi, G.Pospelov ta'biri bilan aytsak, u ham "normativ ideallashtirilgan". Ularni farqlovchi asosiy jihat esa Farhod harakatlanayotgan shart-sharoitlarning doim ham real, ya'ni hayotdagiga monand emasligidir. Ayon bo'lyaptiki, *hayotni badiiy aks ettirishning norealistik prinsipi* tavsifida bu jihatning ham e'tiborga olinishi zaruriy shart ekan.

Ko'rib o'tganimiz hayotni badiiy aks ettirish tamoyillariga o'tgan asrning 30-40-yillar adabiyotshunosligida "metod" deb qaralib, shunga ko'ra badiiy adabiyotda ikkita – realistik va norealistik ijodiy metodlar mavjud

[1] Shu kitob. – B. 58.

deb hisoblangan. Keyinroq metod atamasi ostida badiiy asarning g'oyaviy mazmuni bilan bog'liq bo'lgan *hayot materialini tanlash, badiiy idrok etish* va *baholash prinsiplari* tushunila boshlangan. Ya'ni metod endi badiiy tafakkur tarzi sanalib, badiiy adabiyot e'tiborini voqelikning u yoki bu qirralariga qaratish, tipiklashtirish va baholashda namoyon bo'luvchi hodisa deb tushunilgan. Albatta, istilohdagi ma'no ko'chishi adabiyotning mafkura quroliga aylantirilishini ilmiy asoslash jarayonida amalga oshgani bor gap. Biroq, shunday bo'lsa-da, istilohning yangilangan ma'noda qo'llanishi badiiy ijoddagi ikkita g'oyat muhim tushuncha – *metod* va *uslub*ni alohida, biroq bir-biri bilan uzviy bog'liq kategoriyalar sifatida tushunish va tushuntirish imkonini berishi bilan ahamiyatli edi. Faqat shunisi borki, sho'ro davri adabiyotshunosligida alohida e'tibor bilan qaralgan "metod" tushunchasi bugunga kelib butkul "nazardan qoldi" deyish mumkin. Hozirda metod masalasini umuman chetlab o'tish, uni mafkura talabi bilan o'ylab topilgan, g'ayriilmiy tushuncha deb hisoblashga moyillik kuchli. Holbuki, metod tushunchasi yo'q joydan emas, balki adabiy jarayon qonuniyatlarining teran anglanishi natijasida paydo bo'lganki, bunga quyida yana qaytamiz.

Agar badiiy tafakkur tarzini anglatuvchi *metod gnoseologi*k (ya'ni badiiy bilish bilan bog'liq) kategoriya bo'lsa, *uslub antropologik*, ya'ni ijodkor shaxsi bilan bog'liq bo'lib, uning ijodiy individualligini belgilaydi. Shundan ham ko'rinadiki, metod g'oyaviylik, uslub esa badiiylik hodisasidir. Uslub yozuvchining ijodiy individualligini belgilaydi, ijodiy individuallik esa u yaratgan asarning barcha sathlarida (badiiy matnning tuzilishi – ritorika, badiiy voqelikni yaratish prinsiplari – poetika) birdek namoyon bo'ladi. Ya'ni uslub badiiy shaklning unsuri emas, balki unga xos xususiyatdir. Uslub asardagi shakl unsurlarining o'z holicha emas, balki muayyan qonuniyat asosida yaxlitlikka birikishini ta'minlaydi, har bir unsurning butun tarkibidagi mohiyati va funksiyasini belgilaydi. Kim aytsa ham bilib aytgan, qadimdan "Uslub – odam" degan qarashning ommalashgani bejiz emas: asar o'zida ijodkor shaxsini ifodalar ekan, buni eng avval uslubda namoyon etadi. A.Qahhorga xos jumla tuzish, A.Qahhorga xos rivoya, A.Qahhorga xos badiiy detallar funksionalligi, A.Qahhorga xos syujet qurilishi deyilishining boisi shundaki, bularning bari A.Qahhor uslubi bilan, uning ijodiy o'ziga xosligi bilan izohlanadi. Shuningdek, uslub istilohi kengroq ko'lamdagi tushunchani ham anglatadi. Ma'lumki, ijodkor faoliyati aniq bir davrda, adabiy-estetik prinsiplari o'ziga yaqin ijodkorlar

doirasida kechadiki, uning uslubiy xususiyatlari bilan shu doiradagi boshqa ijodkorlar uslubida mushtarak jihatlar kuzatilishi tabiiy. Bu esa muayyan *adabiy davr uslubi*, *adabiy yo'nalish uslubi* haqida gapirish imkonini beradi. Demak, uslub konkret ijodkor bilangina emas, ma'lum darajada adabiy jarayon bilan ham bog'liq ekan. Har ikki holda ham uslub qator muhim vazifalarni bajaradi. Jumladan, ijod jarayonida u san'atkorni voqelikni yaxlit idrok qilish, hayot materialini yaxlit badiiy sistemaga aylantirishga yo'naltiradi. Adabiy jarayondagi funksiyasiga kelsak, uslub ijodkorni an'ana bilan bog'laydi, bir tomondan, o'zida adabiy-badiiy an'anani tashuvchi, ikkinchi tomondan, uni yangilovchi sifatida namoyon bo'ladi. Shuningdek, badiiy asarning keyingi hayoti, ijtimoiy mavjudligini ham uslub belgilaydi. Zero, uslub asarni konkret o'quvchiga mo'ljallaydi, badiiy shaklning o'quvchi tafakkur darajasi va estetik didiga mos bo'lishini ta'minlaydi. Aytilganlarning bari uslub hayot materiali va an'analarga saylab munosabatda bo'ladigan, jamiyatning badiiy-estetik talab-ehtiyojlari, ma'rifiy va madaniy saviyasi, estetik didi darajasi bilan bog'liq hodisa ekanligini ko'rsatadi.

Xullas, adabiy jarayonda yuqorida ko'rib o'tilgan *hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari*, *ijodiy metod* va *uslub* tushunchalari umumiylik-xususiylik munosabati asosida hamisha o'zaro mustahkam aloqada yashaydi. Bu silsilada eng umumiy tushuncha – *badiiy aks ettirish prinsiplari* qalam ahlini hayot materiali (olam)ni asliga monand aks ettirish yo o'zida u haqda anglay olganlarini ifodalaydigan badiiy model yaratishga yo'naltiradi. Ushbu amalni *ijodiy metod* konkretlashtiradi – hayot materialidan *nimani tasvirlash*, uning *qaysi jihatlarini urg'ulagan holda umumlashtirish* hamda *qanday baholash*ni belgilaydi. Nihoyat, *uslub* mazkur ikkisini qamrab olgan holda ularning har bir badiiy asar, har bir ijodkor, har bir davr yo har bir yo'nalish doirasida o'ziga xos tarzda tatbiq etilishi va betakror badiiy shaklda voqyelanishini ta'minlaydi.

Shu o'rinda g'oyat muhim nuqta – adabiyotshunoslikda ayni masaladagi qarashlar turlichaligini keltirib chiqargan omilga to'xtalish vaqti yetdi. Yuqorida aytdikki, hozirgi vaqtda mazkur uchlikdagi ikkinchi halqa – metod tushunchasini ortiqcha hisoblash adabiy nazariy tafakkurda ustivorlik qila boshladi. Jumladan, X.Umurov biz badiiy aks ettirish tamoyillari deb yuritgan "ikki qudratni metod tarzida, qolganlarini oqim sifatida aniqlashtirish asosliroqdir"[1] deb biladi. Aksincha, E.Xudoyberdievga ko'ra realistik va romantik ijod tiplari mavjud, qolgan hammasi ijodiy metodlardir[1]. Shunga o'xshash, I.Sulton ham romantik va realistik tafakkur tiplarining "ma'lum tarixiy davr uchun xarakterli va hukmron ko'rinishi **ijodiy metod**" deb biladi. Ayni paytda, olimning uqdirishicha, "jahon adabiyotida **klassitsizm**, **romantizm** va **realizm** ijodiy metodlari mavjuddir"[2]. Avvalo, keltirilgan misollar ko'rilayotgan masala yuzasidan qarashlarda farqlar mavjudligi, boz ustiga bu farqlar jiddiy asoslarda namoyon bo'lishini ko'rsatadi. Bizningcha esa, yuqoridagi uchlikning e'tirof etilishi adabiy jarayonni tizimli tushunishga zamin bo'la olishi bilan katta ahamiyatga molikdir. Gap shundaki, metod tushunchasi yangi davrga kelib – insonning va shu bilan bog'liq holda adabiyotning ijtimoiylashuvi kuchaygan sharoitda dolzarblashdi. Natijada endi muayyan davr ijodkorlari yaratgan asarlar *tasvirlash uchun tanlangan hayot materiali*, uning *qaysi jihatlari urg'ulab tipiklashtirilgani* hamda *qanday baholangani* nuqtai nazaridan jiddiy farqlana boshladi. I.Sulton metod sifatida qayd etgan klassitsizm, romantizm va realizmning ayni shu davrga to'g'ri kelishi ham shu bilan izohlanadi. Zero, metod badiiy aks ettirish prinsiplarining ma'lum davrdagi varianti – *adabiy yo'nalish* bilan birgalikda konkret ko'rinish oladi. Shu jihatdan qaralsa, *klassitsizm, romantizm, realizm, modernizm va postmodernizm*ga bir paytning o'zida ham metod, ham adabiy yo'nalish deb qarash o'rinli. Realistik va romantik ijod tiplarining bungacha bo'lgan ko'rinishlari – *mifologik (antik) realizm*, *o'rta asrlar simvolizmi*, *uyg'onish davri realizmi* kabilarga esa metod emas, *adabiy yo'nalish* sifatida qaralgani to'g'riroq bo'ladi.

Adabiy yo'nalish tushunchasi biz yuqorida to'xtalgan hayotni badiiy aks ettirish prinsiplari, metod va uslub tushunchalari bilan bevosita bog'liqdir. Zero, adabiy yo'nalish shu uchala tushuncha kesishgan nuqtada yuzaga keladi. Gap shundaki, muayyan davrda yashagan bir qator ijodkorlar yaratgan ko'plab asarlarda tipologik umumiylik, mushtarak jihatlar mavjud. Mazkur umumiylik voqelikni realistik yo norealistik aks ettirish, hayot materialini tanlash, uni badiiy idrok qilish va baholash prinsiplarida, asarlarning badiiy shakl xususiyatlari, uslubiy jihatlarida o'zini namoyon etadi. Uzluksiz kechib turgan adabiy jarayonning muayyan bosqichlarida kuzatiluvchi badiiy ijodning g'oyaviy-estetik tamoyillaridagi bunday umumiylik *adabiy yo'nalish* haqida gapirish imkonini beradi.

[1] Umurov X. Adabiyot nazariyasi. – T.: Sharq, 2002. – B.243.

[1] Xudoyberdiev E. Adabiyotshunoslikka kirish. – T., 2008. – B.329–355.

[2] I. Sulton. Adabiyot nazariyasi. – T., 1986. – B.368.

Adabiy yo'nalish tushunchasi adabiy jarayonning, badiiy tafakkur tarraqqiyotining muayyan bir bosqichini nazariy jihatdan umumlashtirish orqali uning mohiyatini anglashga yordam beradi. Adabiyot taraqqiyoti, badiiy tafakkurning rivojlanish tamoyillari adabiy yo'nalishlarning almashinuvi, ular orasidagi kurashda ochiq namoyon bo'ladiki, shu jihatdan adabiy yo'nalish adabiy jarayonni o'rganishdagi muhim adabiy-estetik kategoriya sanaladi. Masalan, Yevropa adabiyotida *klassitsizm* yo'nalishining g'oyaviy-estetik prinsiplari bilan ziddiyat, bir tomondan, *barokko,* ikkinchi tomondan, *ma'rifatparvarlik realizmi*ni maydonga chiqardi, o'z navbatida, keyincha xuddi shunday ziddiyatlar asosida *romantizm* va *tanqidiy realizm* yo'nalishlari yuzaga keldi. Adabiyot taraqqiyotidagi *vorisiylik* qonuniyatiga ko'ra, yangi adabiy yo'nalishning kurtaklari avvalgilari bag'rida mavjud bo'ladi, ularning zaminida yetiladi. Jumladan, klassitsizm bag'rida ham ma'rifatparvarlik realizmiga, ham sentimentalizmga xos unsurlar mavjud edi. Keyingi yo'nalishlarga mansub ijodkorlar ularniing ma'qulini olib, ma'qul kelmaganini inkor qilgan holda o'z g'oyaviy-estetik prinsiplarini qaror toptirishga intildilarki, bu badiiy tafakkur rivojiga (undagi siljish, o'zgarishga) asos bo'ldi.

Shuni ham unutmaslik kerakki, tipologik umumiylik deganimiz bir yo'nalishga mansub ijodkorlarning ham g'oyaviy, ham estetik jihatdan o'ziga xos bo'lib qolaverishi mumkinligini aslo inkor qilmaydi. Ya'ni bir yo'nalish doirasidagi asarlarda turlicha ideallar, dunyoqarashlarning aks etishi, badiiy-estetik prinsiplarda muayyan farqlar kuzatilishi tabiiy holdir. Masalan, romantizm yo'nalishiga mansub bo'lmish Bayron bilan Gyote asarlarida aynan bir xillikni izlash xato, ulardagi yaqinlik badiiyatning chuqur sathlarida, shunda ham katta o'lchamlarda olib qaralganidagina namoyon bo'ladi. Mazkur hol adabiy yo'nalish doirasida turli *adabiy oqim*larni farqlash, ya'ni bir yo'nalish ichida alohida guruhni tashkil etayotgan ijodkorlarga xos tipologik umumiylik haqida gapirish imkonini beradi. Aytilganlardan adabiy oqim adabiy yo'nalishning bir ko'rinishi, o'ziga xos varianti sifatida bo'y ko'rsatishi ma'lum bo'ladi. Masalan, mutaxassislar *barokko* adabiy yo'nalishining variantlari sifatida ispan adabiyotidagi *gongorizm,* italyan adabiyotidagi *marinizm* yoki fransuzlarning *pretsioz adabiyoti*ni ko'rsatishadi. Ko'rinib turganidek, mazkur variantlar – adabiy oqimlar hududiy-milliy asosda namoyon bo'layotir. Bu, avvalo, konkret hudud adabiyotining g'oyaviy-badiiy o'ziga xosligini belgilovchi omillarga bog'liq. Masalan, *gongorizm* o'zining g'oyaviy-estetik prin-

siplari (Uyg'onish davri ideallariga zidlik, uslub jimjimadorligi, obrazlarning metaforikligi) jihatidan barokkoga mansub etiladi, ayni chog'da, arab she'riyati ta'sirida bu xususiyatlar (majoziylikning o'ta kuchayishi, uslubning murakkablashuvi, fikrni yashirin ifodalash, zakiyona ifodaga intilish va b.) o'ziga xos tarzda namoyon bo'ladi. Sababi, *gongorizm* bir zamonlar arab madaniyati gullab yashnagan va hanuz uning izlari saqlangan Andalus zaminida vujudga kelgan. Yoki zodagonlar tanda qo'ygan salonlarning ruhi va estetik didi, ma'naviy-axloqiy prinsiplarini o'zida aks ettirgan *pretsioz adabiyot* ham aynan XVII asrning birinchi yarmida Fransiyada, o'zlarini jahon tamadduni peshqadami bilgan fransuz aristokatlari muhitidagina shakllanishi mumkin edi.

Adabiy yo'nalish va oqimdan farq qilaroq, *adabiy maktab* deganda nazariy jihatdan anglangan ijodiy dasturiga ega bo'lgan, tashkiliy tuzilma sifatida shakllangan ijodkorlar guruhi tushuniladi. Odatda, shoiru adiblar hamisha ijodiy muloqot ehtiyojini o'tkir his qilib yashaydilar. Shu bois ham qalam ahli qadimdan turli tashkiliy shakllarda – saroy, badavlat homiy xonadoni, jurnal tahririyati, ijodiy uyushma, o'quv muassasasi singari tuzilmalar qoshida, goh mushoira, goh to'garak, goh gap-gashtak kabi turfa ko'rinishlarda yig'ilib, fikr almashib turadi. Adabiy maktab ham asosan shu tarzda, ba'zi hollarda esa biron-bir yirik ijodkor tevaragida shakllanadi. Faqat, bitta muhim farqlovchi jihati bor: adabiy maktab muayyan g'oyaviy-estetik qarashlar, ijodiy prinsiplarni dasturiy tarzda qabul qiladi, ijodiy faoliyatida shunga amal qiladi. Masalan, fransuz adabiyotidagi "Parnas" guruhi shunday ijodkorlarni birlashtirgan bo'lib, ularning g'oyaviy-estetik qarashlari, ijod namunalari "Yangi Parnas" nomi bilan chop etilgan to'plamlarda o'z aksini topgan. XIX asr oxiri – XX asr boshlarida rus adabiyotida maydonga chiqqan *modernistik yo'nalish* ichida simvolizm, akmeizm, futurizm kabi *adabiy oqim*lar, futurizm oqimi ichida esa kubofuturizm deb yuritiluvchi *adabiy maktab* bo'lgan. V.Xlebnikov, V.Mayakovskiy singari iste'dodlarni birlashtirgan kubofuturistlarning "Gileya" guruhi o'z adabiy-estetik qarashlari, ijodiy prinsiplarini "Jamiyat didiga tarsaki" nomli manifestda e'lon qilgan.

Adabiyotshunoslikda adabiy yo'nalishlarni ajratishda turlichalik bor. Jumladan, ayrim adabiyotshunoslar adabiy yo'nalish deganda anglangan g'oyaviy-estetik tamoyillarga, turli darajada amal qilinuvchi ijodiy dasturga ega bo'lishlikni shart qilib qo'yadilar. Biroq bu xil yondashuv chalkashliklar keltirib chiqarishi, mohiyatan bir xil adabiy hodisalarni turli atama-

lar bilan nomlashga olib kelishi mumkin. Masalan, bu holda klassitsizmni – adabiy yo'nalish, romantizmni esa adabiyot taraqqiyotidagi bosqich deb atashga to'g'ri keladiki, bu unchalik maqbul emas. Fikrimizcha, bu masalada rus adabiyotshunosi Yu.Borev qarashlariga ko'p jihatdan qo'shilish mumkin. Olimning tasnifiga ko'ra, o'tmish adabiyotida *mifologik realizm, o'rta asrlar simvolizmi, uyg'onish davri realizmi, barokko, klassitsizm, ma'rifatparvarlik realizmi, sentimentalizm, romantizm, tanqidiy realizm* yo'nalishlari, XX asr adabiyotida esa *realizm, sotsialistik realizm, syurrealizm, ekzistensializm yo'nalishlari* ajratiladi. Faqat bunga ayrim aniqliklar kiritish maqsadga muvofiq. Xususan, agar modernizmni adabiy yo'nalish va metod deb qarar ekanmiz, u holda Yu.Borev tasnifidagi *syurrealizm* bilan *ekzistensializm*ni (boshqa yana bir qator "izm"lar bilan birga) uning oqimlari deb tushunish to'g'ri bo'ladi.

BADIIY ASAR TAHLILI

Tahlil, sintez va talqin amallari, ularning tushunish jarayonidagi nisbati va munosabati. Badiiy asarni tushunish jarayonidagi obyektiv va subyektiv jihatlar. Kontekstual va immanent tahlil. Tahlil metodlari tavsifi. Kompleks (filologik) tahlil haqida.

O'zbek filologiyasida tahlil" va "talqin" istilohlari aniq va tabiiy fanlar sohalarida ko'proq xalqaro "analiz" va "interpretatsiya" istilohlari bilan ifodalanuvchi tushunchalarni anglatish uchun qo'llanadi. Jumladan, adabiyotshunoslikda "tahlil" va "talqin" istilohlari juda keng qo'llanib, ular badiiy asarni tushunish jarayonining bir-biriga uzviy bog'liq, hatto o'rni kelsa bir-birini qoplab ketadigan ikkita jihatini anglatadi. Zero, badiiy asarni tushunish, uning mazmun mohiyatini anglash jarayonida tahlil va talqin amallari har vaqt birgalikda hozirdir. O'ylashimizcha, ayni shu jihat – mazkur amallarning birligi, birgaligini izohlashga zarurat borki, bu masalaga mufassalroq to'xtalish maqsadga muvofiq ko'rinadi.

Avvalo, tahlil (analiz) istilohidagi ma'no o'ziga xosligi haqida. Yaxshi ma'lumki, lug'aviy ma'noda "tahlil" istilohi obyekt (narsa, hodisa, jarayon)ni o'rganish maqsadida fikran (yoki amalda) tarkibiy qismlarga ajratishdan iborat amalni anglatadi. Agar *analiz* davomida obyektning tarkibiy qismlari, ularning mohiyati, har birining butun tarkibidagi o'rni va vazifalari tasavvvur qilinsa, uning tamom ziddi bo'lgan amal – *sintez* jarayonida ilgari ajratilgan qismlar butunlikka biriktiriladi, shu asosda obyekt haqida

to'laqonli tasavvur hosil bo'ladi. Tafakkurning mantiqiy mexanizmlari sifatida analiz va sintez bilish jarayonida fundamental ahamiyatga egadir. Muhim jihati shuki, garchi ular bir-biriga zid amallar bo'lsa-da, bitta tafakkur aktining o'zida bir paytda mavjud, aniqrog'i, fikrlash jarayoni aksar ularning o'zaro almashinib turishi tarzida kechadi. Shu jihatini e'tiboga olsak, adabiy asarga tatbiqan tahlil (analiz) istilohini qo'llash nojoiz, degan fikrga qo'shilib bo'lmaydi. Bu fikr tarafdorlari badiiy asarni tirik organizmga qiyos etishadi-da, "uni qismlarga ajratish jonsiz tanaga aylantirishdan boshqa narsa emas" degan qarashga tayanib, "tahlil" istilohini ma'qullamaydilar. Haqiqatda esa bu yanglish qarash, negaki, u istilohning adabiyotshunoslikda birmuncha farqli ma'no anglatishini e'tiborga olmaslikdan kelib chiqadi. Zero, adabiy asar tahlili uni mexanik tarzda qismlarga ajratish emas, aksincha, ularning har birini butunning qismi o'laroq idrok qilish, ularning qay tarzda aloqaga kirishishiyu badiiy butunlikning yuzaga kelishini ko'ra olish hamdir. Ya'ni adabiy tahlil – asarni qismlarga ajratish va ularni butunga birlashtirish amallarining navbati bilan almashlab, bosqichma-bosqich izchillikda amalga oshirilishidan iborat aqliy jarayondir. Ayon bo'ldiki, *adabiyotshunoslikda "tahlil" istilohi adabiy asarni o'rganish jarayonidagi "analiz" va "sintez" amallarini umumlashtirib ifodalar ekan*. Shuni ham ta'kidlamoq joizki, adabiy asar tahlili mutaxassisgina amalga oshiradigan ish emas, u bilan har kim ham muayyan darajada shug'ullanadi. Zero, adabiy asar tahlili ham – o'qish, faqat bunda mutaxassis sifatida o'qiladi. Bu xil o'qish badiiy asarni qismlarga ajratib-butlash asnosida uning badiiyat hodisasi sifatidagi mavjudligini, undagi o'quvchi ongi va ruhiyatiga ta'sir qilayotgan, u yoki bu tarzda tushunilishiga asos bo'layotgan omillarni o'rganish maqsad qilinadi.

Ta'kidlab qo'yish joizki, xuddi "tahlil" bilan "analiz" istilohlari singari, biz "talqin" va "interpretatsiya" istilohlarini ham o'zaro mutlaq sinonim sifatida ishlatamiz. Keng ma'noda "talqin" so'zi o'zga tomonidan aytilgan gap yoxud yozilgan asar (ilmiy, falsafiy, diniy, badiiy va h.) mazmunini anglash, uni ma'lum yaxlitlikda tushunish va tushuntirish (adabiyotshunosning maqsadi tushunishning o'zigina emas, tushuntirish ham) deganidir. Shu ma'noda qaralsa, mumtoz adabiyotshunosligimizda, umuman, o'tmish ilmida "talqin" so'zining ma'nosi qisman "sharh", "tafsir" atamalari bilan ham berilgan. Qisman deganimiz sababi shundaki, talqin umumiy tushuncha o'laroq xususiy tushunchalar – sharh bilan tafsirni o'z ichiga oladi. Zero, zamonaviy tushunchadagi talqin muayyan belgilar or-

qali kodlangan mazmunni soddaroq tilda va bir butunlikda qayta yaratish deb biladiki, sharh va tafsir esa uning ko'makchi vositalaridir. Mazkur fikrni adabiyotga tatbiq etsak, talqin – badiiy asardagi "obrazlar tili"ni "mantiq tili"ga o'girmoq, obrazlar vositasida ifodalangan mazmunni tushunish va tushuntirmoqdir, degan to'xtamga kelamiz.

Yuqorida badiiy asarni tushunish jarayonida tahlil va talqin amallarining har vaqt hozirligi, ular tushunish jarayonining ikki qirrasi ekani aytildi. Zero, tushunish jarayonida, bir tomondan, asar qismlari (mas., alohida epizodlar, personajlar, ularning turli holatlardagi xatti-harakati, gap-so'zlari va h.), ularning o'zaro mazmuniy aloqalari tasavvur qilinadi, ikkinchi tomondan, har bir qismga butun nuqtai nazaridan muayyan mazmun berish talab qilinadi. Albatta, mazkur ikki amalni uddalay olish darajasi hammada bir xil emas, bas, avvalroq aytganimiz badiiy asarning turli o'quvchilar tomonidan turlicha tushunilishining asosiy sababi shunda. Biroq shunisi ham aniqki, o'quvchilar ongidagi minglab talqinlarni umumlashtiradigan mushtarak nuqtalar ham mavjud. Demak, konkret asar talqinlari nechog'li turfa bo'lmasin, ularning chegaralarini belgilab beruvchi muayyan asos, yadro – javhar mavjudki, barcha talqinlar shuning atrofida voqyelanadi. Bu javhar esa – badiiy asarning o'zi, ijod onlaridagi badiiyat hodisasini moddiylashtirgan va o'zida imkoniyat sifatida saqlovchi badiiy matndir. Talqin – o'sha imkoniyatni yuzaga chiqarish amali, bu jarayon esa tahlil asosida kechadi.

Ayon bo'ldiki, badiiy asarni tushunish jarayoni obyektiv va subyektiv ibtidolardan tarkib topar ekan: agar bu o'rinda talqin qilayotgan shaxsni subyektiv ibtido deb olsak, badiiy matn obyektiv ibtidodir. Bundan shunday xulosa kelib chiqadi: agar talqin qiluvchi shaxs badiiy matnni yetarli darajada bilmasa, asar qismlarini, ularning o'zaro aloqalarini yetarli tasavvur qilolmasa, ya'ni fikrlashida analiz va sintez amallari oqsasa, uning talqini subyektivlik kasb etadi. Boshqa tomondan, badiiy adabiyotning obrazlar orqali fikrlashi, obrazning esa assotsiativ tafakkur mahsuli ekanini e'tiborga olsak, talqinning subyektsiz mavjud emasligi ham ayon haqiqatdir. Chunki ijodkorning assotsiativ fikrlashi mahsuli o'laroq yaratilgan va asarda aksini topgan obrazning mazmun qirralari faqat subyekt ongidagina (ya'ni, uning ham assotsiativ fikrlashi asosida) qayta tiklanishi mumkin bo'ladi. Aytilganlar tushunish jarayonida tahlil va talqin har vaqt hozir ekanligining yorqin dalilidir. Oddiy o'quvchidan farq qilaroq, adabiyotshunos badiiy asarni talqin qilarkan, tahlilga tayanadi, uning talqini tahlil

asosida yuzaga kelgani uchun ham ilmiy sanaladi. Shu ma'noda tahlil badiiy asarni tadqiqotchi sifatida o'qish va uqish demakdir.

Aytilganlardan ma'lum bo'ladiki, badiiy asar tahlilining maqsadi – asarni tushunish (baholash – ikkilamchi maqsad). Xo'sh, "asarni tushunish" deganda nima nazarda tutiladi? Adabiyotshunoslikda bu masalada ham yakdil fikrga kelinmagan: ayrim mutaxassislar bunda asarga *muallif tomonidan yuklangan mazmun*ni, boshqalari asarda *tasvirlangan narsalardan (obyektiv ibtidodan) kelib chiqadigan mazmun*ni tushunishni nazarda tutadilar. Bu qarashlarning birinchisiga ko'ra tushunish jarayonida tahlil amali ustuvor bo'lsa, ikkinchisida talqinning mavqeyi ustunroq ekanligi tayin; birinchisi badiiy asarni uning ichki va tashqi aloqalarini birlikda olib o'rganishni (*kontekstul tahlil*) taqozo etsa, ikkinchisi asarga alohida mavjudlik sifatida qarab, uning ichki aloqalarini o'rganish (*immanent tahlil*) bilan cheklanadi. Mazkur qarashlarning ikkisini ham mutlaqlashtirib bo'lmaydi, bu o'rinda "oraliq" mavqenning egallangani, har ikki yo'sindagi tahlilning ham mavjudligini, ularning bir-biridan ko'zlagan maqsadi va ahamiyati jihatidan farqli ekanligini tan olingani to'g'riroq bo'ladi.

Tushunish jarayonining nazariy muammolarini o'rganuvchi soha – germenevtikaning asosiy qoidasi shuki: qismni butun, butunni qism orqali tushunish darkor. Bu qoida yuqoridagi tahlil yo'sinlarining ikkisiga ham birdek aloqador. Faqat bu o'rinda immanent tahlil "kontekst" tushunchasini asar doirasi bilan cheklab olsa, kontekstual tahlilda "kontekst" ko'lami kengayib boradi (konkret asar "yozuvchi biografiyasi", "muallif yashagan davr shart-sharoitlari", "muallifning ijodiy merosi", "asar yaratilgan davr adabiyoti", "milliy adabiy an'analar" kabi kontekstlar doirasiga kiradi). Kontekstual tahlil asarga muallif tomonidan yuklangan mazmunni tushunishga yo'l ochsa, immanent tahlil asarda tasvirlangan narsalarga (va, albatta, undagi muallif obraziga) tayangan holda o'quvchiga o'z mazmunini shakllantirish imkonini beradi. Mutaxassisdan farqli o'laroq, oddiy o'quvchining asarni tushunishida immanent tahlil unsurlari yetakchilik qiladi (shu bois ham o'quvchilar ongida konkret asarning turfa talqinlari mavjud). Zero, aksariyat o'quvchilar uchun konkret asarning qay maqsadda, qanday omillar ta'sirida yozilgani ahamiyatsiz – ular asarning o'zinigina taniydilar, uning o'zidangina zavq oladilar. Aksincha, adabiyotshunos uchun bularning bari muhim, chunki asarni tarixiylik tamoyiliga tayanib, biografik yoxud sotsiologik metodlar (kontekstual tahlil) aso-

sida tekshirib chiqarilgan xulosalar adabiy-nazariy tafakkur rivojida hal qiluvchi ahamiyat kasb etadi. Ular, tabiiyki, badiiy adabiyot rivoji hamda badiiy did tarbiyasiga faqat bilvosita ta'sir qiladilar, bu xil xulosalar bilan badiiy didga bevosita ta'sir qilishga urinish esa adabiyotga faqat ziyon keltiradi. Demak, badiiy asarni alohida butunlik sifatida ham, kontekst doirasida ham tushunish (tahlil va talqin qilish) mumkin, – ikkisining ham o'z o'rni, vazifasi va maqsadi tayinlidir.

Badiiy asarni kontekstual tahlil qilishda unga turli jihatlardan – yondashish mumkinki, shu asosda bir qator tahlil metodlari farqlanadi.

Biografik metod badiiy asarni muallifining hayot yo'li kontekstida o'rganishni nazarda tutadi. Badiiy asarda ijodkor shaxsiyati akslangani bois undagi qator o'rinlar muallif biografiyasi kontekstida yorqinroq anglashiladi. Shunga ko'ra biografik metod asarga muallif tomonidan yuklangan mazmunni anglashda yetakchi ahamiyat kasb etadi. Masalan, yuzaki qaraganda, A.Qahhorning "O'g'ri" va "Dahshat" hikoyalari o'tmishdan bahs yuritadi, "qora o'tmish"ni sho'ro adibi g'oyaviy mavqeyidan turib tasvirlaydi, xolos. Biroq ularni biografik kontekstda olinsa, adib har ikki hikoyada ham ular yaratilgan davr muammolarini qalamga olgani, atrofida kechib turgan ijtimoiy hodisalar mohiyatini anglash va o'zi anglagan haqiqatlarni ifodalashga harakat qilgani ko'rinadi[1]. Yozuvchi o'zi bevosita ko'rgan, guvohi bo'lgan voqea-hodisalar, o'zi kuzatgan hayotiy holatlaru manzaralar, turfa fe'l-xo'yli odamlaru ularning o'zaro munosabatlari yozgan asarlarida u yoki bu yo'sinda, turli maqsadlar bilan o'z aksini topadi. Masalan, Oybekning "O'ch" poemasi, "Qutlug' qon" romani, "Mahmud Torobiy" dramatik dostoni – bularning hammasi "Bolalik" qissasidan ancha ilgari yaratilgan. Shunga qaramay, masalan, "O'ch"dagi qozoq dashtlari tasviri, "Qutlug' qon"dagi Shokir ota do'koni, "Mahmud Torobiy"dagi isyon manzaralari "Bolalik" qissasidagi muqobilini yodga soladi. Ya'ni "Bolalik" qissasi adib bolaligida ko'rgan-kechirganlarini keyincha yaratgan asarlari badiiy voqyeligiga singdirib yuborganini namoyish qiladi. Avtobiografik qissaning borligi uchungina biz adib asarlaridagi biografik izlarni komil ishonch bilan ko'rsatyapmiz. Shundan ham ko'rsa bo'ladiki, biografik metodning qanchalik samarali bo'lishi birinchi galda tadqiqotchi ixtiyorida mavjud biografik materialga bog'liq bo'lib qoladi. Biografik metod kabi muallifga yo'naltirilgan *psixologik*, *psixoanalitik*

[1] Qarang: Sodiq S. Ijodning o'ttiz lahzasi. – T., 2005. – B.194–206; Quronov D. "O'g'ri"ning himoyasiga ikki og'iz so'z // Quronov D. Mutolaa va idrok mashqlari. – T.: Akademnashr, 2010. Quronov D. Ilhom bilan yozilgan asar // Jahon adabiyoti. – 2007.

tahlil metodlarida bu bog'liqlik yanada kuchli. Zero, masalan, psixoanalitik tahlilni amalga oshirish uchun tadqiqotchiga yozuvchining bolalik chog'lari, oilasi, o'qish va mehnat faoliyati kechgan muhit – xullas, hayotiga oid aniq faktik materiallar, hatto bir qarashda arzimas mayda-chuydadek ko'rinuvchi tafsilotlargacha kerak bo'ladi. Aytish kerakki, o'zbek adabiyotshunosligida biografik metodning yetarli darajada samara bilan qo'llanmay kelayotgani ayni shu narsa – biografik materialning yetarli emasligi bilan izohlanadi. Mazkur holning sababi esa, birinchidan, shaxsiy va oilaviy arxiv yaratish an'anasining shakllanmagani, ikkinchidan, milliy mentalitet bilan bog'liq holda ma'lumotlarning kuchli "filtrlanishi"dadir.

Ijodiy-genetik metod biografik metodga yaqin va u bilan birlikda qo'llanib, badiiy asarning ijodiy tarixini o'rganishni maqsad qiladi. Bu metod adabiyotshunosga hayot materialining badiiy obrazga aylanish jarayoni, badiiy matnning sayqallanish yo'lini kuzatish imkonini beradi. Mazkur metod adabiyotshunosning biografik materiallar bilan birga o'rganilayotgan asar qoralamalari, uning turli nashr variantlari, tarixiy hujjatlar va h.ni chuqur tadqiq etishini, konkret faktlar asosida uning yaratilish tarixi va omillarini ochib berishini taqozo etadi. O'zbek adabiyotshunosligida ijodiy-genetik metod asosida amalga oshirilgan jiddiy tadqiqotlardan biri sifatida R.Qo'chqorovning A.Qahhor romanlari ijodiy tarixini yoritishga bag'ishlangan ilmiy ishini ko'rsatish mumkin[1].

Sotsiologok tahlil metodi tadqiqotchini badiiy asar voqyeligi bilan real voqelik munosabatlari, uning tarixan haqqoniylik darajasi, hayot haqiqati bilan badiiy haqiqat munosabati kabi masalalarni o'rganishga yo'naltiradi. Bu xil yondashuv asarning g'oyaviy-mafkuraviy tomonlarini tahlil qilarkan, qahramonlarning xarakter xususiyatlari, asardagi konfliktlar tabiati, obrazlar tizimi va h. badiiy unsurlarning ijtimoiy ildizlarini ochib beradi. Hayot haqiqatining badiiy haqiqatga aylanish jarayoni, xarakter va prototip, tarixiy shaxs obrazi va real tarixiy shaxs munosabati kabi ijod jarayoni bilan bog'liq muammolarni o'rganishda ham sotsiologik yondashuv asos vazifasini o'taydi. Shubhasiz, sotsiologik metod adabiyotshunoslikda muhim ahamiyatga molik, u adabiy asar bilan bog'liq ko'p masalalrni oydinlashtirishga yordam beradi. Biroq uni boshqalardan ustun qo'yish, adabiy asarning g'oyaviy-badiiy xususiyatlarini ijtimoiy omillar bilangina izohlashga intilish – xullas, uni mutlaqlashtirish adabiyot uchun zararli oqibatlarga olib kelishi mumkinki, bunga yorqin misollarni sho'ro adabi-

[1] Qo'chqor R. Men bilan munozara qilsangiz. – T., 1997.

yotshunosligidan istalgancha topish mumkin. Masalan, 20-30-yillar sho‘ro adabiyotshunosligidagi *vulgar sotsiologizm* adabiyotda ijtimoiylik rolini, shunga mos ravishda sotsiologik metod mavqeyini mutlaqlashtirish natijasi o‘laroq vujudga kelgan edi. Adabiy hodisalarni, adabiy ijod va adabiy asar xususiyatlarini jamiyatning ijtimoiy-iqtisodiy rivojlanish holati, ijodkorning sinfiy mansubligi bilan bevosita bog‘lab qo‘yish sotsiologik metodni jo‘n tushunishga olib keldi. Natijada badiiy asarlar sotsiologik metodga tayanibgina tahlil qilingan, ijtimoiy ahamiyati va g‘oyaviy jihatidangina baholangan tanqidiy maqolalar urchidi. Keyincha shu ruhdagi maqolalar Fitrat, Qodiriy, Cho‘lpon kabi iste’dodlarni qatag‘on qilish uchun dastak bo‘ldigina emas, o‘quvchi ommani ularni “xalq dushmani”, asarlarini “zararli” deb tushunishga tayyorlashga ham xizmat qildi. Sho‘ro adabiyotshunosligi, garchi vulgar sotsiologik yondashuvni qoralasa-da, undan butkul forig‘ bo‘lolmadi: adabiyotga mafkura xizmatchisi deb qarash, baholash mezonlari ichida g‘oyaviy jihatga ustuvorlik berish amaliyoti sho‘ro tuzumi yemirilgunga qadar asosan davom etdi. Shuning ta’sirida keyingi yillarda sotsiologik metodga nisbatan sovuq munosabat shakllandi. Biroq tabiiyki, ayb metodda emas, uni adabiyotga boshqa maqsadlarni ko‘zlab qo‘llaganlarda. Holbuki, metod o‘rganilayotgan obyekt tabiatiga muvofiq bo‘lishi e’tiborga olinsa, adabiyotni o‘rganishda sotsiologik metodni inkor qilish nojoiz. Aksincha, metodni adabiyot bilan bog‘liq muammolarni o‘rganish, jumladan, badiiy asarlar tahliliga tatbiq etish ilmiy jihatdan zarurdir.

Tarixiy-madaniy tahlil metodi asarni milliy madaniy an’analar, shuningdek, davr adabiy-madaniy kontekstida o‘rganishga qaratilgandir. Ma’lumki, badiiy asar muayyan madaniy-adabiy an’analar zaminida dunyoga keladi, uning qator badiiy xususiyatlari shu kontekstdagina yorqin namoyon bo‘ladi, anglashiladi. Masalan, Cho‘lponning qator she’rlari (masalan, “Qalandar ishqi”), ayrim nasriy asarlari (“Yo‘l estaligi”) borki, ularning zamirida botin ramziy ma’nolar mumtoz adabiyotimiz, xususan, tasavvuf she’riyati kontekstidagina o‘zini namoyon etishi, tushunilishi mumkin bo‘ladi. Yoki “O‘tgan kunlar”dagi bir qator syujet motivlari (“tilab olingan farzand”, “safarga chiqish”, “dor ostidan qaytish”), poetik xususiyatlar (“oshiq – yor – ag‘yor” sxemasi; oshiq holati tasviri va b.) folklor va mumtoz dostonchilik an’analari zaminida yetilgani shundoq ko‘zga tashlanadi. Eng muhimi, tarixiy-madaniy yondashuv badiiy asarga milliy madaniyatning vakili sifatida qarashga yo‘naltiradi. Natijada asarning mil-

liy adabiy-madaniy kontekst bilan bog‘liq ma’no qirralari ochiladi, asarni katta vaqt o‘lchamida idrok etish kishida shunga daxldorlik hissini paydo qiladi.

Qiyosiy metod badiiy asarni boshqa asar(lar) bilan qiyosan tahlil qilishni tutadi. Konkret asarni o‘tmishda yoki u bilan bir paytda, boshqa milliy adabiyotda yoki o‘zi mansub adabiyotda yaratilgan asar bilan qiyosan tadqiq etish mumkin. Qiyoslash obyekti tadqiqot maqsadidan kelib chiqqan holda belgilanadi. Deylik, asarni o‘tmishda yaratilgan asar bilan qiyoslash undagi an’ana va yangilik nisbati, ayrim badiiy unsurlar genezisi haqida tasavvur hosil qilish imkonini yaratadi; boshqa milliy adabiyot vakili bilan qiyoslash orqali adabiy aloqa va ta’sir, milliy adabiyotlar rivojidagi tipologik umumiylik kabi masalalarni o‘rganishga keng imkoniyat yaratiladi. Misol uchun Navoiy va Nizomiy “Hamsa”larini qiyosiy tahlil qilish asosida har ikki asarning poetik o‘ziga xosligi, syujet motivlaridagi o‘xshash va farqli jihatlar, bu farqlarni yuzaga keltirgan omillar, dunyoqarashlaridagi mushtarak va farqli jihatlarni anglash, pirovardida Navoiy dahosini xolis baholash imkonini yaratadi.

Ko‘rib o‘tilgan metodlarning hammasi asarning tashqi aloqalarini o‘rganishga qaratilgan bo‘lib, ularning bari tarixiylik tamoyiliga tayanadi. Ulardan farq qilaroq, immanent tahlil adabiy asarning ichki aloqalarini o‘rganishga qaratiladi, uning uchun faqat bitta obyekt – muallifdan, voqelikdan, adabiy-madaniy muhitdan uzilgan asarning o‘zigina mavjuddir. Immanent tahlil metodlari sifatida *struktural*, *stilistik* va *semiotik* metodlarni ko‘rsatish mumkin. Struktural metod adabiy asarga sistema deb qaragan holda, undagi qismlarning bari muayyan badiiy maqsadga muvofiq tarzda butunga birikadi, degan qarashdan kelib chiqadi. Umumlashtirib aytganda, struktural tahlil o‘z oldiga qo‘yadigan maqsad *asar qismlarining butun tarkibidagi o‘rni va vazifalari, ularning o‘zaro aloqa-munosabatlari va shu asosda butunlikning mantiqiy tashkillanishini tadqiq etish*dan iboratdir. Albatta, xususiy holatda tadqiqotchi matnning tashkillanishi yoki badiiy voqelikning tashkilanishini diqqat markaziga qo‘yishi mumkinligi ham istisno emas. Faqat bu holda ham tadqiqot predmetiga butunning qismi sifatida, badiiy asarning sathlaridan biri sifatida qaraladi. Stilistik tahlil ko‘proq matnning til xususiyatlarida namoyon bo‘luvchi ijodkor uslubiy o‘ziga xosligini o‘rganishni maqsad qiladi. Nisbatan yangi hisoblanuvchi *semiotik tahlil* esa asardagi badiiy obrazlarga belgi sifatida qaragan holda ularning ma’no qirralarini ochib berishni maqsad qiladi.

Adabiy asar retsepsiyasi, aniqrog'i, uning ijtimoiy mavjudligini o'rganish adabiyotshunoslik uchun muhim xulosa va umumlashmalar chiqarish imkonini beradi. So'nggi yillarda bu boradagi izlanishlar ham ommalashib borayotgani shundan. Hozircha adabiy asar retsepsiyasini o'rganish metodlari yetarli darajada ishlab chiqilgani ham, sinovdan o'tkazilgani yo'q. Shu bois boshqa ijtimoiy fan sohalarida qo'llanib kelayotgan konkret sotsiologik tadqiqot metodlardan foydalanilmoqda. Jumladan, o'quvchi omma orasida turli anketa so'rovlari o'tkazish, kitobxonlar konferensiyalarini tashkil qilish, insholar konkurslari o'tkazish kabilarni hozircha ushbu metod doirasidagi tadqiqot shakllari sifatida ko'rsatish mumkin. Albatta, ushbu tadbirlar o'z-o'zicha tadqiqot shakli bo'lib qolmaydi. Buning uchun ularning, birinchidan, tadqiqiy maqsadni ko'zda tutgan (ya'ni avvaldan muammoni oydinlashtira oladigan savollar tuzgan, insholar mavzularini maqsadli belgilagan, konferensiya ishini ma'lum yo'nalishga solgan) holda tashkil qilinishi, ikkinchidan, olingan natijalarning atroflicha va chuqur ilmiy tahlil qilinishi taqozo etiladi. Agar mazkur metodlar adabiy konkret asar retsepsiyasini sinxroniya aspektida o'rganishga xizmat qilsa, uning adabiy tanqidchilikdagi talqinlarining tadqiq etish orqali muammoni diaxronik aspektda o'rganiladi. O'zbek adabiyotshunosligida alohida olingan asarning tanqidchilikdagi talqinlarini o'rganishga bag'ishlangan maxsus tadqiqot hanuz yaratilmagan esa-da, muayyan adib yoki shoir ijodining o'rganilishi tadqiq etilgan ishlarda bu masala ham qisman yoritilgan[1].

Shuni ham ta'kidlash joizki, yuqorida tavsiflangan metodlar konkret badiiy asar tahlilida qorishiq holda qo'llanadi. Ya'ni tahlil maqsadidan kelib chiqqan holda ulardan bitta-ikkistasi yetakchi bo'lsa, boshqalari ularni to'ldiradi, yordamchi vazifasini bajaradi. Deylik, asarni semiotik tahlil qilishga chog'langan tadqiqotchi belgi (obraz)larga ma'no berarkan, adabiy-madaniy kontekstni albatta nazarda tutadi. Aks holda u obrazga yuklayotgan ma'no muallifga mutlaqo aloqasiz, ya'ni uning o'ziga tegishli subyektiv ma'no bo'lib qolishi tabiiy. Yoki asarni biografik metod asosida tekshirish maqsad qilinganda, o'rni bilan tarixiy-madaniy, sotsiologik, psixologik tahlil metodlariga ham tayanish zarur bo'ladi. Zero, biografik metod negizida yotuvchi muallif shaxsi, uning dunyoqarashi, ma'naviy-ruhiy xususiyatlari konkret ijtimoiy-madaniy sharoitda shakllangandir. Ma'lum bo'ladiki, metodlarning qorishiq qo'llanishi eng avval o'rganilayotgan obyekt tabiati, adabiy asarning g'oyat murakkab strukturali hodisa ekanligi

[1] Sodiqov S. Abdulla Qahhor ijodi ; Karimov B. Abdulla Qoliriy

bilan izohlanadi. Ayni murakkablik konkret asarni bitta tadqiqot doirasida tugal o'rganish imkonini istisno etadi. Shunga ko'ra, tadqiqotda asarning bir (yoki bir-biriga chambarchas bog'liq bir necha) jihati diqqat markazida turadi, ayni choqda, o'sha jihat boshqa barcha jihatlarni e'tiborda tutgan holda tadqiq qilinadi. Ya'ni adabiy asar tahlili unga sistema sifatida yondashgan holda amalga oshiriladi, bunda *sistem yondashuvga fundamental tamoyil* sifatida qaraladi. Ayni shu tamoyil hozirgi adabiyotshunoslikda keng qo'llanuvchi *sistem-butun tahlil, kompleks (filologik) tahlil* kabi tushunchalarni umumlashtiradiki, ularning hammasi adabiy asarni har jihatdan to'la tadqiq etishni ko'zda tutadi.

Manbalarda *filologik tahlil* va *kompleks tahlil* atamalari ko'pincha sinonim tarzida qo'llanadi. Mutaxassislar filologik tahlil tushunchasi o'z ichiga bir-biri bilan uzviy bog'liq 1) badiiy matnning lingvistik tahlili, 2) matnning uslubiy tahlili va 3) asarning adabiyotshunoslik tahlili tushunchalarini qamrab olishini ta'kidlaydilar. Ko'rib turganimizdek, bejiz "filologik tahlil" deyilgan emas, zero, u asarni ham tilshunoslik, ham adabiyotshunoslik nuqtai nazardan tadqiq etishni ko'zda tutadi. Biroq ta'kidlash kerakki, lingvistik tahlil deganimiz ham til vositalarining g'oyaviy-badiiy niyatni qay tarzda amalga oshirayotgani, badiiy-estetik funksiyasini o'rganishga qaratilgandir. Xuddi shu gapni matnning uslubiy tahliliga nisbatan ham aytilishi mumkin. Adabiyotshunoslik tahlili esa matnning badiiy asar, muayyan davr madaniy-tarixiy sharoiti mahsuli sifatidagi mazmun-mohiyatini ochib berish maqsadini ko'zlaydi. Ya'ni bunda asarni *tarixiylik prinsipi*ga tayanib, *antropotsentrik yondashuv* asosida va *kulturologik yo'nalishda* o'rganish talab qilinadi.

Mazkur tamoyil va yondashuvlardan kelib chiqib adabiyotshunoslik tahlilining o'ziga xos dasturi, aytish mumkinki, uning algoritmi – amalga oshirish tartibi ishlab chiqilgan. Albatta, bu qat'iy amal qilinishi lozim bo'lgan qoida emas, biroq adabiy tajribalar qaymog'i o'laroq asarning qaysi jihatlariyu undan tashqaridagi qaysi omillarga diqqat qilish kerakligini ta'kidlab, maqsadga erishishning optimal algoritmini ko'rsatishi bilan muhimdir. To'g'ri, mutaxassislar tavsiya etgan tahlil dastur-sxemalari bir-biridan ozmi-ko'pmi farqlanadi, biroq asosiy bandlari hamisha umumiy ekani bois ular mohiyatan yaqin bo'lib qolaveradi. Misol tariqasida epik asarlarning adabiyotshunoslik tahlili dastur-sxemasini keltiramiz:

1. Asar yozilgan davr va sharoit.
2. Asarning yozilish tarixi.

3. Asarning intertekstual aloqalari.
4. Adabiy turga mansubligi, janri.
5. Asarning g‘oyaviy-tematik asosi.
6. Kompozitsion qurilishi.
7. Yetakchi pafos (badiiylik modusi).
8. Asar badiiy konsepsiyasi.

Albatta, mazkur bandlar g‘oyat umumiy bir tazda berildi, ular o‘z ichida detallashtirilishi, ya’ni vazifalar konkretlashtirilishi zarur. Masalan, oltinchi bandda qo‘yilgan tadqiqiy vazifalar *asar arxitetonikasini tavsiflash, ramka unsurlari, roviy, rivoya usullari, rivoya kompozitsiyasi, nuqta nazar, badiiy detallar funksionalligi, personajlar sistemasi, syujet motivlari, syujet qurilishi, konflikt, kompozitsion usullar* tarzida konkretlashtirilishi mumkin. Yoki beshinchi band doirasida *asar problemasi, problematikasi, mavzu va mavzuchalar, g‘oyaviy-tematik butunlik, g‘oyaviy-hissiy munosabat va tipiklashtirish* kabi qator aniq masalalar o‘rganilishi lozim bo‘ladi. Yuqorida aytilganidek, adabiy asar tahlilida qat’iy belgilangan tartib va masalalar mavjud emas, bular tadqiqot maqsadidan kelib chiqqan holda belgilanadi.

Xulosa qilib aytganda, adabiy asar tahlilining muvaffaqiyati ko‘p jihatdan maqsadni aniq belgilash, shu maqsadga erishishga yordam beradigan metodlarni tanlay bilish va tahlilni amalga oshirish tartibini to‘g‘ri belgilashga bog‘liqdir. Shu shartlar asosida amalga oshirilgan tahlil asar talqini – uning tushunilishi va tushuntirilishi ilmiy jihatdan asosli bo‘lishini ta’minlaydi

Foydalanilgan va tavsiya qilinayotgan adabiyotlar

1. Adabiyot nazariyasi. 2 tomlik. 1-t., - T.: Fan, 1978; 2-t. - T.: Fan, 1979.
2. Adabiy turlar va janrlar. Tarixi va nazariyasiga oid. 3 j. 1-j. Epos.- T.: Fan, 1991; 2-j. Lirika.- T.: Fan, 1992.
3. Аристотель. Риторика. Поэтика.- М.: Лабиринт, 2000.
4. Afoqova N. Jadid she’riyati poetikasi.- T.: Fan, 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. Baxtin M. Romanda zamon va xronotop shakllari.-T.:Akademnashr, 2015.
8. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. В 13-ти томах. Т.5.- М., 1954.
9. Boboev T. Adabiyotshunoslik asoslari.- T.: O‘zbekiston, 2002.
10. Boltaboev H., Mahmudov M. Adabiy-estetik tafakkur tarixi. 1-jild.-T.: Mumtoz so‘z, 2013.
11. Борев Ю.Б. Эстетика: Учебник.- М.: Высшая школа, 2002.
12. Бройтман С.Н. Историческая поэтика-М.: Изд-во РГГУ, 2001.
13. Введение в литературоведение/Под ред. Г.Н.Поспелова.- М.: Высшая школа, 1988.
14. Введение в литературоведение. Учебник для бакалавров (под ред. Л.В.Крупчанова). - М.: Юрайт, 2013.
15. Введение в литературоведение: Литературное произведение: основные понятия и термины / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Academia, 2000.
16. Введение в литературоведение.Учебное пособие/ Под ред. Л.В.Чернец. – М., Высшая школа, 2004.
17. Винокур Г.О. О языке художественной литературы.- М.: Высшая школа, 1991.

18. Гегель. Эстетика. В 4-х томах. Т.3.- М.: Искусство, 1971.
19. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы.- М.: СП, 1982.
20. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций -СПб.: Изд. СПбГУ, 1996.
21. Jo'raqulov U. Nazariy poetika masalalari: muallif, janr, xronotop.-T.: Adabiyot va san'at, 2015.
22. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной. Под ред. М.Маяцкого иД. Субботина. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010.
23. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. - М.: Астрель: АСТ, 2006.
24. Конрад Н.И. Запад и Восток.- М.: Наука, 1966.
25. Литературная энциклопедия терминов и понятий. - М.: Интелвак, 2001.
26. Литературные манифесты западноевропейских классицистов.- М.: Изд-во МГУ, 1980.
27. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.- М.: Изд-во МГУ, 1980.
28. Литературный энциклопедический словарь / под общ.ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева. – М., 1987.
29. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе / пер. с польского.- М.: Прогресс, 1980.
30. Николина Н.А. Филологический анализ текста.- М.: ACADEMIA, 2003.
31. Поспелов Г.Н. Теория литературы.- М.: Высшая школа, 1978.
32. Потебня А. Эстетика и поэтика.- М.: Искусство, 1976.
33. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий /Под ред., предисл. Н.Д.Тамарченко. - М.: Intrada, 2008.
34. Rasulov A. Badiiylik – bezavol yangilik.-T.: Sharq, 2007.
35. Sulton I. Adabiyot nazariyasi.- T.: O'qituvchi, 1986.
36. 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.
37. Теория литературы. В 2 т. / Под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2004.
38. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы.- М.: Просвещение, 1966.

39. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика.- М.: Аспект Пресс, 1996.
40. Umurov X. Adabiyot nazariyasi.- T.: Sharq, 2002.
41. Umurov X. Adabiyotshunoslik nazariyasi.- T., 2004.
42. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / пер. с англ. А.Зверева, В.Харитонова, И.Ильина.- М.: Прогресс, 1978.
43. Фарино Е. Введение в литературоведение / Пер с польского. – СПб., 2004.
44. Федотов О.И. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч.1.Литературное творчество и литературное произведение. Ч.2. Основы теории литературы. В 2 ч. Ч.2.Стихосложение и литературный процесс. - М.: Владос, 2003.
45. Xudoyberdiev E. Adabiyotshunoslikka kirish.- T.: Sharq, 2008.
46. Sharq mumtoz poetikasi: Manba va talqinlar. 1-kitob. / Nashrga tayyorlovchi, talqin va sharhlar muallifi H.Boltaboev. -T.: O'zbekiston milliy ensiklopediyasi, 2006.
47. Шеллинг Ф. Философия искусства.- М., 1966.
48. Шлегель А. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т.2.- М.: Искусство, 1983.
49. Шпенглер О. Закат Европы.- М.: Мысль, 1993.
50. Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет.- М., 1987.
51. Husayniy, Atoulloh. Badoyi' us-sanoi'.- T., 1981.

MUNDARIJA

Adabiyotshunoslik fan sifatida 3
Adabiyotning mohiyati 24
Adabiyot ijtimoiy ong sohasi 30
Adabiyot va mafkura 44
Badiiy adabiyot san'at turi sifatida 50
Obrazlik va badiiy obraz 62
Adabiy asar haqida 82
Adabiy asarda shakl va mazmun 94
Badiiy asar mazmuni 103
Syujet xususida 114
Adabiy asar kompozitsiyasi 126
Epik asar kompozitsiyasi 128
Dramatik asar kompozitsiyasi 142
Lirik asar kompozitsiyasi 154
Badiiy nutq 166
Badiiy nutq qurilishi 178
Nutqiy sematika. Ko'chimlar 191
Badiiy nutqning ritmikligi 204
She'riy nutq haqida 219
She'r tizimlari 232
Adabiy tur tushunchasi 247
Adabiy janrlar 258
Epik tur va uning janrlari 260
Lirik tur va uning janrlari 269
Dramatik tur va uning janrlari 281
Adabiy jarayon 293
Adabiy yo'nalish va oqimlar 308
Badiiy asar tahlili 320

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA
O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI

Quronov Dilmurod Haydaraliyevich

ADABIYOT NAZARIYASI ASOSLARI

Darslik

TOSHKENT – «NOSHIR» – 2019

Muharrir *N. Norova*
Rassom-dizayner *Sh. Odilov*
Texnik muharrir *D. Safayeva*
Musahhih *S. Safayeva*
Kompyuterda tayyorlovchi *S. Aziztoyeva*

Nashriyot litsenziyasi AI № 254, 21.12.2014-y.
Bosishga 2019 yil 9 dekabrda ruxsat etildi.
Bichimi 60x84$^{1}/_{16}$. Ofset qog‘ozi. «Times New Roman» garniturasida ofset usulida bosildi.
Shartli bosma tabog‘i 18,5. Nashr tabog‘i 20,8.
Adadi 500 nusxa. Buyurtma № 16.

«NOSHIR» QK nashriyoti, 100020, Toshkent sh., Langar ko‘chasi, 78.

«NOSHIR» O‘zbekiston-Germaniya qo‘shma korxonasi bosmaxonasida chop etildi. 100020, Toshkent sh., Langar ko‘chasi, 78.